قراءة في شخصيات مصرية

محمد جبريل

قراءة في شخصيات مصرية

تأليف
محمد جبريل

هنـــداوي

قراءة في شخصيات مصرية

محمد جبريل

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: ٦ ٣٥٦٤ ٥٢٧٣ ١ ٩٧٨

صدر هذا الكتاب عام ١٩٩٥.
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 للسيد الأستاذ محمد جبريل.

المحتويات

أحمد بهاء الدين: مصر التي في خاطره	٩
توفيق الحكيم ... ومعنى الريادة	٢٥
جمال حمدان ... وعقدة القنديل	٣٧
حسين فوزي: رحلة في الزمان والمكان	٥٧
زكي نجيب محمود: الأصالة والمعاصرة	٧٣
سيد عويس: التاريخ الاجتماعي لمصر	٨١
عبد المحسن صالح: العالم في مجتمعٍ متخلِّف	١٠١
هؤلاء الرواد الثلاثة ... لماذا اختفَوا؟	١١٩
يحيى حقي: هذا التاريخ الأدبي!	١٣١
يحيى حقي، ملاحظات في القصة القصيرة	١٤٩
يعقوب صنوع: مغامرات المسيو جيمس ليل	١٥٧
معنى يوسف إدريس	١٨١
يوسف الشاروني: النظرة الكلية	١٨٩

هذا الكتاب، يتضمن ثلاثَ عشرةَ دراسة، تتناول النظرةَ الابداعية، أو الفكرية، الشاملة، لعدد من مبدعينا ومفكِّرينا، على مدى أجيالٍ متتابعة.

ثمَّة تناوُل لمسيرة يحيى حقي الإبداعية، ولفن القصة القصيرة عند أستاذنا الكبير الراحل، وهي الفن الذي أسهَم فيه بأجمل معطياته. وثمَّة مناقشة لدعوة زكي نجيب محمود إلى الأصالة والمعاصرة، ودور توفيق الحكيم الريادي في حياتنا الثقافية، ورحلة حسين فوزي في الزمان والمكان، ومعنى يوسف إدريس، وتاريخ مصر الاجتماعي عند سيد عويس، ونظرة أحمد بهاء الدين إلى القضايا المصرية، والنظرة الكلية عند يوسف الشاروني، وتبسيط عبد المحسن صالح للعلوم في مجتمعٍ يُعاني التخلُّف، وعقدة القنديل في معطيات جمال حمدان، وبواعث أفول ثلاثة من أهم نجوم إبداعنا المعاصر، والدور الحقيقي ليعقوب صنوع في الحياة المصرية.

الكتاب يتحدث عن أربعَ عشرةَ شخصيةً مصرية، ليس لأنها مصرية المولد والنشأة، وإنما لأن الحياة المصرية كانت نبضًا لإسهامات كل كاتب، في بُعد أو آخر.

والحقُّ أنه أفادني في فهم الشخصيات التي تناولتُها، أني كنتُ قريبًا منها، بالعلاقة الشخصية، أو بعلاقة القراءة لمجموع الأعمال.

كنتُ — على سبيل المثال — قريبًا بالتلمذة الشخصية ليحيى حقي وتوفيق الحكيم وحسين فوزي ويوسف إدريس وسيد عويس ويوسف الشاروني وعبد المحسن صالح. وكنتُ قريبًا — بالقراءة، أو بالمتابعة — إلى يعقوب صنوع ومصطفى ممتاز وعادل كامل وأحمد زكي مخلوف وأحمد بهاء الدين.

لقد أصدرتُ كتبًا تبدو بعيدةً عن صميم الإبداع الأدبي. وإذا كان بعضها قد نال جائزة الدولة (مصر في قصص كُتابها المعاصرين) فإن إقبالي على تأليف هذه الكتب لم يكن — في الحقيقة — سوى محاولةٍ لإبداء الرأي في قراءاتٍ تتصل بموضوعٍ محدَّد. القراءة هوايتي وحرفتي. وقد اعتمدتُ في قراءتي لكل كتاب، أن أثبِت أهم المعلومات التي يشتمل عليها، وآرائي في موضوعاته. وأضيفُ إليها حصيلة مناقشاتٍ مع صاحب الكتاب نفسه، سواءٌ في موضوع الكتاب، أم في موضوعاتٍ يطرحها النقاش ... ويتكون من ذلك بطاقاتٌ تكفي لإعداد كتاب، أُقبِل على تأليفه بروح المبدع، وليس الناقد الذي استعرتُ في وصفه من قبلُ، قولَ تشيكوف إنه أشبه بذباب الخيل الذي يُعرقِلها عن الحرث!

منذ سنواتٍ بعيدة، تحدَّد عالمي في جدران مكتبي. أفرغ للقراءة بامتداد ساعات الصحو، والكتابة الإبداعية يصعب — إن لم يكن من المستحيل — أن تكون نبض عمل أيامٍ متتالية. إنها تهدُّ الحيل. تجعلك في لحظات الابداع، وربما قبلها وبعدَها، كأنك لستَ أنت. كأنك أثقِلتَ بما لا تقوى على حمله. ولعلي أتفهَّم جيدًا قول أستاذنا يحيى حقي — قبل أن يجاوز الستين: صحتي لم تعُد تحتمل الكتابة الإبداعية!

هذا الكتاب، محصِّلة قراءات ومناقشاتٍ مستفيضة، واختلاف في الرأي، واتفاق في الرأي كذلك ... إذا وجدتَ فيه ما يستحق القراءة، فلأن كاتبه حاول الإخلاص في القراءة، وفي الفَهم، وفي المناقشة.

أما إذا لم يكن الكتاب على المستوى الذي تأملُه، فلعل السبب أنَّ كاتبه جاوز عالمه الإبداعي إلى طرقٍ لا يحسن السير فيها!

الإسكندرية، ٢٢ /٨/ ١٩٩٥م
محمد جبريل

أحمد بهاء الدين: مصر التي في خاطره

رأيتُ أحمد بهاء الدين — للمرة الأولى — وهو يغادر مبنى جريدة «الشعب»، بعد أن قدَّم استقالته. يتقدَّمه الساعي، حاملًا كتبه وأوراقه.

كنتُ أستند إلى جدار الفيلا المواجهة، أترقَّب وصول أحمد عباس صالح لأعرضَ عليه محاولاتي الإبداعية، وأطلب عونه في البحث عن فرصة عمل بالشعب، أو سواها من الصحف. كان موظَّف الاستعلامات يُصِر أن أقف بعيدًا عن المبنى، حتى يصلَ أحمد عباس صالح، فأتقدَّم للقائه.

كنتُ قد تعرَّفتُ إلى بهاء — كقارئ — في كتابه «فاروق ملكًا». صدَر عقب قيام الثورة بأشهرٍ قليلة. قدَّمه إحسان عبد القدوس بكلماتٍ متحمِّسة، وأتمَمتُ قراءة الكتاب في ليلتَين. لم أكن جاوزتُ الرابعة عشرة، لكن بساطة الأسلوب — المفردات والتعبيرات وطريقة التناول — دفعَتْني إلى مواصلة القراءة دون مشقة.

ثم تابعتُ أحمد بهاء الدين في كل ما يكتب: رحلاته على الورق، و«خارج الحدود»، وتحليلاته السياسية، وحواراته، ثم عموده «يوميات» في الصفحة الأخيرة بالأهرام.

أحمد بهاء الدين — كما وصف نفسه بحق — يعيش بالأفكار. هي همُّه واهتمامُه. يكاد يتحدَّث عن نفسه في حديثه عن «الذين يشمل إحساسهم بالمسئولية هذا العالم بأَسْره، والجنسَ البشريَّ كله. وهذا النوع — عادة — من واسعي الثقافة، الذين يرَون بين أنحاء هذا العالم الواسع روابطَ ووشائجَ لا يراها الآخرون. يحزنون لقنبلةٍ تُلقى في آسيا، أو لمشنقةٍ تُقام في كينيا، ويشعرون بأنهم مسئولون، ويُحاوِلون القيام بدورٍ يتلاءم مع قدراتهم، ومدى إحساسهم بهذه المسئولية.»[1]

إن مهمة المثقَّف — في تقديره — ليست التعبير، وإنما الاستنهاض. ليس الكلام باسم الضمائر، وإنما الفعل المحرِّك لكل أجزاء الجسم الاجتماعي. يقول: «لا يمكن أن يجد إنسانٌ شريف راحة ضميره في أن يكرِّس علمه وجهده، لكي يحقِّق لنفسه أحلام الراحة والهدوء والأمن، في وسط عالمٍ يزخر بالقلق والظلم والصراع، لا يمكن أن يقرأ مجلَّداته في حجرةٍ مضاءة، وخارج نافذته عالمٌ بأكمله يُطبِق عليه الظلام. وهذه الثقافة الرفيعة كلها، إذا كانت لا تخلُق في صاحبها ضميرًا حيًّا، فكأنها لم تصنع به شيئًا. إن العقل في الإنسان — مهما بلغت قدرته — لا يغني عن الضمير، وإنَّ ضميرًا بغير عقل، لخيرٌ ألف مرة من عقلٍ بلا ضمير.»[٢] و«المصري الحقيقي هو الذي يؤرِّقه العدوان على وطنه، كما يؤرِّقه أن يرى معظم مواطنيه يعيشون دون الكفاف، ويؤرِّقه أن تقوم أي ظروفٍ تسمح باستغلال المصري للمصري، تحت ستار أن الكل مصريون فقط.» ... «إن كل مواطنٍ مصري كفيلٌ بأن يعمل شيئًا لبيئته وبلده، لو تمكَّن من عبور حاجز اليأس والاتكال، وحواجز المقاومة!»[٣] بل إنه إذا كان الكاتب صاحب الرأي قد كوَّن لنفسه عَبْر الأيام رصيدًا ما لدى قُرائه، فإن الواجب عليه في المواقف الحرجة والقضايا الأساسية، أن يقول رأيه، حتى لو ضحَّى — في هذا المجال — بجزءٍ من هذا الرصيد. أولًا — والقول لبهاء: لأنني أعتقد أن القارئ يحترم الكاتب إذا شعَر أنه أمينٌ مع رأيه، حتى لو اختلَف معه، ورأى أنه على خطأ. ثانيًا: ما فائدة هذا الذي تسمُّونه رصيدًا لكاتبٍ ما لدى قُرائه، إذا كان ليس مستعدًّا لفقد جزء منه، وفاءً لمهمته الحقيقية، وهي الأمانة في رأيه، وفي نُصحه لقومه؟ إن الكاتب إذا نظر إلى هذا الرصيد فقط، وحرص على زيادته بمسايرة كل ريح، ولو كانت خاطئةً أو خَطِرة، أصبح مثل البقَّال الذي يهمُّه زيادة الزبائن، بصرف النظر عن نوع الطعام، أو منتجي السينما الذين ننتقدهم حين ينظرون إلى الشبَّاك فقط.[٤]

الحب — في تقديري — ليس مجرد ترديد كلماتٍ جميلة. ليس مجرد بذل وعود، قد لا تتحقق. إنما الحب تصرفاتٌ تعكس حالة الحب. ذلك ما أكَّدتُه في أكثر من مناسبة، سواء في مقالاتٍ كتبتُها، أو في حواراتٍ أجرِيَت معي. أتفق في ذلك تمامًا مع أحمد بهاء الدين، بل لعلي أجعَل مِن بهاء وسواه مِن الذين جعَلوا مصر داخلهم، مثلًا لما أكتبه، أو أقوله ... أقول: أتفق في ذلك مع بهاء؛ فهو يرى أن كثرة التغنِّي في حب مصر ظاهرةٌ مرَضيَّة؛ لأن حب الوطن لا يحتاج إلى إثبات في كل لحظة. «المصرية» هي الانتماء لشعب مصر، لا بالتسلُّق على أكتافه والاستهتار بآلامه، والمتاجَرة بمعاناته، ثم التلويح بالأعلام والهتاف الأجوف

باسم مصر.[٥] الوطنية هي حب الوطن، من خلال حب المواطنين، لا من خلال تقديس الفِرعَون الذي يقسِّم المناصب والأرزاق؛ ومن ثم فهو يرفض مقولةَ المستبِد العادل؛ لأن المستبد العادل والمستبِد المجنون كلاهما مستبِد. بل إن المستبِد المجنون خَطْبُه أهوَنُ وأيسَر؛ لأن استبداده أقصر![٦] ويرفض كذلك هؤلاء «الذين يكتفون بحب مصر على أمواج الإذاعة وشاشات التليفزيون، والأناشيد الغنائية، والمقالات الغرامية. إننا فقط نريد من هؤلاء أن يحبوا مصر في غير التمثيليات والخُطَب والمقالات والأناشيد، نريدهم أن يحبُّوا مصر بأن يحبُّوا شعبها؛ فهذا هو الحب الأصيل، وليس مجرد حبها لظلِّها الظليل، وأن يحبُّوا شعبها هو أن يكافحوا لكي يتعلم الطفلُ المصري أحسن، ويعمل المواطنُ المصري أحسن، ويجدِّد مرافق حياته التي صارت بدائية، كمواسير المياه والمجاري والمواصلات العامة والشوارع المدمَّرة. الوطنية اليوم بالممارسة، لا بالأغنيات والأناشيد والمهرجانات.[٧]

إن تاريخ هذا الشعب يجب أن يُكتَب، وبأدق التفاصيل، لا لمجرد المباهاة، ولا لتمجيد الأبطال؛ فقد أدَّوا واجبهم، ودفَعوا أرواحَهم ومَضَوا ... لكن الهدف من كتابة التاريخ هو أن تعود إلى هذا الشعب ثقتُه بنفسه، وليسكت الذين ما زالوا يؤمنون بأن هذا الشعب خامل، خانع، لا يمكن أن يثور، لا يمكن أن يستفزَّه طغيان، أو ينتظمه كفاح.[٨]

أما محاولة إسقاط الماضي، والثورة الشاملة عليه، فبالإضافة إلى استحالة تحقيق ذلك عمليًّا، فإنه عملٌ غير منتج؛ لأن الحضاراتِ تواصُل، ليس في الجوانب الفلسفية والفكرية وحدها، وإنما في الجوانب المادية والتطبيقية أيضًا. وعلى سبيل المثال، فإن اختراع الدبابة يجد بدايتَه في اختراع الفراعنة للعربة الحربية، والنظريات الرياضية الحديثة تعود جذورها إلى اكتشافات علماء العرب في الرياضيات والفلك ... إلخ.[٩]

مع ذلك، فإن الخطر على حاضر الأمة ومستقبلها في الهرب إلى الماضي، والاستكانة إلى القديم، فلا يمكن لمجتمع يريد الحياة أن يرجع كليًّا إلى الوراء، بل إن الأمة التي كان لها حضارةٌ عظيمة، وتاريخٌ مجيد، هي التي يجب أن تكون أسرعَ في اليقظة من غفوتها، والتخلص من عوامل التخلُّف، والانطلاق إلى التقدُّم.[١٠] «فإلغاء التاريخ عبثٌ والسكنى بين مقابره وآثاره انتحار، إنما لا بد من الإسراع بإيجاد صيغةٍ تجمع بين القدرة على استيعاب التراث ومواجهة المستقبل.»[١١]

ولم ينسَ بهاء مصريَّته أثناء إقامته في الخليج. لم يُهمِل مشكلاتِ مواطنيه في دول الخليج نفسها، النظرة إليهم، ووسائل التعامل معهم. ربما يراعي البعضُ ظروفَ عمله في بلدٍ عربي إزاء ما قد يبدو تجنيًا على وطنه ومواطنيه ... لكن بهاء لم يحرص على

منصبه، ولا ظروف إقامته خارج مصر، فكتب مقالًا في جريدة «الاتحاد» الإماراتية، أعتبره من أصدقِ ما دافع به كاتبٌ مصري عن مواطنيه. وتقديري للصدق هنا يستند إلى ظروف النفي الاختياري التي قَبِل بهاء الحياة فيها، بعيدًا عن خلافه السياسي، مع قمة النظام الحاكم في بلاده.

بل إن بهاء عندما كتب في السينما مثلًا كانت المصرية/المحلية هي أول ما شغَله. أذكِّرك بمقالته الرائعة عن فيلم «السفيرة عزيزة» الذي أعتبره تجسيدًا للعمل الفني الذي يصدُر عن البيئة. وفيما أعلم، فإن سعاد حسني — بطلة الفيلم — ظلَّت تحتفظ لِمَا كتبه بهاء في الفيلم، وفي أداء بطلته، بموضعٍ لم يُبدِّله طوفان الكتابات التالية!

وقد اتجه بهاء بملاحظاته — أحيانًا — إلى مواطنيه. رفَض تملُّق الذات، وركَّز على الجوانب السلبية التي تزيد من مساحة التخلُّف «ألا نتردَّد في نقد أنفسنا كشعب، كما ننتقد الحكام.»[١٢] ثمَّة عدم الحرص على النظافة، وعلى الدقة في المواعيد، وثمَّة الإسراف المظهري وإهمال أن تكون لشعبنا سمعةٌ فيما يزرع ويصنع.[١٣] وربما لفَّه اليأس — لحظات — فهو يكتب في مرارةٍ واضحة: «لقد ضرب المرضُ في كل النفوس. بصراحة: صار المصريون في حاجة إلى علاج! المأساة طرفاها الدولة والمواطن معًا!»[١٤]

وُلِد أحمد بهاء الدين عبد العال سلام لوالدٍ موظَّف. وتنتمي أسرته إلى قرية «الدوير» التابعة لمحافظة أسيوط. دخل — بعد حصوله على شهادة التوجيهية — كلية الحقوق،[١٥] وإن حرص على حضور محاضرات كلية الحقوق، وكلية الآداب، وأحيانًا غيرهما. وعلى حد تعبيره، فقد دخل الجامعة بأكملها، وتفتَّحَت أمامه — مع سني الشباب — كل فروع المعرفة. يستمع إلى عبد المنعم بدر يدرِّس القانون، كما يستمع إلى يوسف مراد يدرِّس الفلسفة ... إلخ.[١٦] وقد عمل — فور تخرُّجه في كلية الحقوق — مفتِّشًا للتحقيقات بوزارة المعارف. زامَلَه في الكلية، وفي الوظيفة، أديبان هما: عبد الرحمن الشرقاوي وفتحي غانم. وقد ساعد ثَلاثتُهم بعضهم البعض على الاتجاه للعمل الصحفي، انطلاقًا من هواية الكتابة الأدبية (حاول بهاء، في بداية عمله بالصحافة، أن يكتب القصة والشعر). وكانت البداية في مجلة «الفصول». أثق أنه قد أفاد من تلك الفترة، سواء على المستوى المعرفي أو المهني أو الإنساني، أعني مستوى العلاقة الإنسانية التي كان طرفَها الآخر صحفيٌّ كبير، هو محمد زكي عبد القادر، له نفس اهتمامات بهاء وسلوكياته.

كانت إسهاماتُ بهاء في مجلة «الفصول» تأكيدًا على التفوق الذي يتميز به عن كُتاب الفترة. ومن هنا كان إقدام السيدة فاطمة اليوسف على اختياره رئيسًا لتحرير مجلتها

الوليدة «صباح الخير» قبل أن يبلغ الثلاثين. وبديهيٌّ أنها كانت تدرك أبعاد مراهنتها برصيدها الصحفي والمادي، حين أُسنِدَت رئاسة تحرير ثاني مجلة تصدر عن «روز اليوسف» إلى صحفيٍّ في مقتَبل حياته!

ثم تنقَّل بهاء بين العديد من الصحف؛ فبعد إسهاماته الباكرة في «الفصول»، ورئاسته لتحرير «صباح الخير»، انتقل — لفترةٍ قصيرة — رئيسًا لتحرير «الشعب» التي صدر قرارٌ سياسي بدمجها في «الجمهورية». وعُيِّن بهاء رئيسًا لتحرير «أخبار اليوم»، فـ «المصور»، فرئيسًا لمجلس إدارة دار الهلال، فكاتبًا في «الأهرام»، فرئيسًا لتحرير «العربي» الكويتية، ثم عودته كاتبًا في «الأهرام» … وكان طيلةَ تلك الرحلة، أشبه بمن يُمسِك عصًا سحرية، تحقِّق النجاح لكل ما تُلامِسه! … لا فارق في ذلك بين جريدةٍ أو مجلَّة. ثمَّة صحفيون اشتُهِروا بأن تولِّيَهُم مسئوليةَ عملٍ صحفيٍّ ما، يعني قُرب إغلاقه … لكن شهرةَ بهاء ارتبطَت بالنجاح في توالي مسئولياته الصحفية، سواءٌ داخل مصر أو خارجها.

أما الأسلوب الذي اختاره بهاء لصياغة أفكاره، فهو — كما أشرتُ — بسيطٌ وسهلٌ، ويخلو من التكلُّف والتعقيد والتلغيز. إنه يختار أصلحَ المفردات للتعبير عن المقولة التي يُريد توصيلَها، دون محاولةٍ للاستعلاء، أو لتملُّق مشاعر القارئ، ودون نتوءاتٍ أو ترهُّلاتٍ لفظية!

وإذا كان كاتبٌ مثل محمد حسنين هيكل قد أفاد من المعلومة في تقديم تحقيقاتٍ صحفيةٍ لافتة. ساعدَه في ذلك اقترابُه من صانع القرار، فإنَّ قيمةَ كتاباتِ بهاء الأهم هي التحليل. ربط الحدث بمسبَّباته واستشراف آفاق المستقبل. والمعلوماتُ التي قد تبدو غير مهمة، يصلُها بما سبق، وبالمتوقَّع، يستقرئ الأحداث، ويُناقِش، ويُحلِّل، ويصنع من ذلك كله نظرةً بانوراميةً متكاملة الأبعاد، فضلًا عن انغماسه المُلِح في مشكلات السواد الأعظم من أبناء الشعب، ربما — على حد تعبيره — «لأنني لم أدخل الصحافة كسائر الصحفيين، من باب العمل في السوق على جمع الأخبار من مصادرها، ولكنني دخلتُ الصحافة من باب الجلوس إلى مكتبي، وكتابة مقالات الرأي.»[١٧]

مع أن كتاب أحمد بهاء الدين «فاروق ملكًا» إدانةٌ قاسية للفترة التي سبقَت ثورة يوليو، وتأكيد على وجوب الثورة الوليدة، فإنه قد حرص على أن يظل بعيدًا عن الثورة في أعوامها الأولى. لم تكن هُويتها الحقيقية قد توضَّحَت بعدُ. ثم اتخذ موقفَه بتأييد الثورة منذ ١٩٥٧م. وكانت قد ألغت الألقاب، وأعادت توزيعَ الأراضي الزراعية، وشارك جمال عبد

الناصر في مؤتمر باندونج بوصفه زعيمًا مؤسِّسًا لحركة عدم الانحياز، ثم أعلن عبد الناصر تأميم قناة السويس ردًّا على مساومات الغرب وابتزازه وتهديداته، ونشبَت حرب ١٩٥٦م، وتبعَها استعادةُ مصر لأراضيها. حتى بقايا الوجود الاحتلالي الإنجليزي اختفت تمامًا.

يصفُ نفسَه بأنه لم يكن أبدًا من حزب الانتقاميين، والأخذ بالثأر، لا من قريب ولا بعيد «فأنا أضيف ولا أخصم؛ لأن مَن صفحتُهم بيضاء، وآراؤهم ثابتة، لا يخافون تقلُّب الزمن، ولا يلهثون وراء المغانم مع تقلُّب كل زمن.»[١٨]

لقد ظل بهاء على حوارٍ مستمرٍّ مع جمال عبد الناصر، رغم أنه لم يلتقِ بعبد الناصر يومًا، ولا اتصل به بعلاقةٍ ما «لم أقابله قَط، ولم أعرفه شخصيًّا قَط.»[١٩] وأذكُر أنه حين رفع عبد الناصر شعار قوى الشعب العاملة، واتخذ الاشتراكية منهاجًا للحكم، دعا بهاء إلى تسمية الاتحاد الاشتراكي، بدلًا من الاتحاد القومي. ووافق عبد الناصر على اقتراح بهاء، واستبدل التسمية فعلًا!

والحق أن بهاء لم يدافع عن عبد الناصر الشخص؛ فلم تكُن بين الرجلين — كما أشرنا — صداقة، ولا علاقة من أي نوع، لكنه دافع عن عبد الناصر الفكرة، عن التحرُّر والتقدُّم، وعدم سيطرة رأس المال على الحكم، والقومية العربية، وغيرها من مبادئ — وشعارات — الفترة (أذكِّرك بشخصية عماد عبد الحميد في روايتي «النظر إلى أسفل»).

كان بهاء حريصًا على تأكيد استقلاليته عن النظام تمامًا؛ فهو يؤيِّد الخطوات التي تستهدف صالح الجماعة، ويناقش ما قد يتضمَّنه القرار أو التطبيق من ملاحظات، وربما أعلن الملاحظة دون أن تشغلَه ردود الأفعال. وحين نقل الرئيس السادات أحمد بهاء الدين من دار الهلال إلى رئاسة مجلس إدارة «روز اليوسف»، كتب بهاء إلى الرئيس رسالةَ اعتذارٍ عن قبول الموقع الجديد، قال فيها: «لقد اخترعَت الثورة صحفيين وكُتابًا ودكاترة في كل مجال، ولكنني لستُ أحد اختراعات الثورة. وقد كنتُ رئيسًا لتحرير أكبر جريدة في مصر، وهي أخبار اليوم، واتقاضى أقصى حدٍّ للمرتَّب قبل تأميم الصحف بسنتَين ... وقد نُقِلتُ إلى دار الهلال منفيًّا في حقيقة الأمر؛ وبالتالي فإن من حقي أن يؤخذ رأيي في أي أمرٍ يتصل بي شخصيًّا، فلا أقرأه في الصحف دون سابق علم، ولا أتحرَّك كقطعة شطرنج من مكان إلى مكان، وبلا رغبة.»[٢٠] وقبل بهاء عرضَ هيكل، بأن يعمل كاتبًا في الأهرام.

الغريب أن بهاء ربطَته علاقةُ صداقةٍ بالرئيس السادات، حتى إنه كتب العديد من خطب السادات ... لكن تلك العلاقة شابَتْها خلافاتٌ وتوتُّرات، تناوَل بعضها في كتابه «محاوراتي مع السادات»، ثم قَبِل بهاء عرض مجلة «العربي» الكويتية.. وإن ظلَّت الهموم

المصرية شاغلَه الأهم، بل إنَّ إقامتَه في الخارج ساعدَتْه على تبيُّن أبعاد الصورة بكل تكويناتها وظلالها.

وقد اعتاد قُراء «الأهرام» — طيلة الفترة التي كان يُطالِعهم فيها عمودُه اليومي أن يبدءوا قراءة الجريدة من الصفحة الأخيرة، أن يقرءوا بهاء أولًا، فلما توقَّف بهاء عن الكتابة بسبب المرض، عاد قُراء الأهرام إلى الطريقة المألوفة في قراءة جريدتهم، فهم يبدءون بالصفحة الأولى!

حين عرضتُ على فتحي رضوان أن تصدر سلسلة «كتاب الحرية» التي كنتُ أتولى رئاسة تحريرها، مقالاته في مجلة «الفجر» القطرية، بعنوان «٧٢ شهرًا مع عبد الناصر»، وافق بلا تردُّد، وكتب لها مقدمةً تستدعي ظروف كتابتها، فلما عثَرتُ على مقالاتٍ أخرى، تمثِّل إضافةً للكتاب، قدَّمتُها لفتحي رضوان، فنشَرها في الطبعة الثانية. ثم اكتشفتُ مقالًا آخر، فقدَّمتُه إلى الصديق مصطفى نبيل، ليُضيفه إلى الطبعة الثالثة، التي أصدَرَتها سلسلة «كتاب الهلال». ولما طلبتُ من عبد الفتاح أبو الفضل أن يروي لكتاب الحرية، ذكرياتِ فترة عمله في المخابرات العامة، وضع بين يدي آلافَ الصفحات، وقال في بساطةٍ طيبة: تصرَّف! ... وخلَوتُ إلى الأوراق شهرًا أو أقل، أتممتُ خلاله صياغة كتاب أبو الفضل «كنتُ نائبًا لرئيس المخابرات».

واتصلتُ بأحمد بهاء الدين. عرضتُ أن أنشر مختاراتٍ من مقالاته التي تتناول همومًا محلية وعربية ودولية. وحدَّدتُ له عناوين المقالات مما أحتفظ به في أرشيفي الخاص.

وافق، وإن طلب مهلةً كي يتولى اختيار المقالات بنفسه ... لكن المرض فاجأ بهاء، وفاجأَنا، فأبعَده عن الكتابة، وعن الحياة العامة، وافتقَدنا مثلًا متفوقًا للكاتب الذي يعي مسئوليته إزاء وطنه ومواطنيه.

لقد دفع بهاء من صحته، ومن وقته، الكثير الكثير، مقابلًا لأمراضٍ كادت — للأسف — تصبح متوطنة في مصر المحروسة، مثل الغيرة المسرفة والحقد والوشاية وتملُّق المسئول واستعدائِه — بالباطل — على الآخرين. وقد رفض عبد الناصر فكرة اعتقال بهاء، نتيجةَ وشايةٍ حقيرة، وقال لمن عرض عليه الفكرة: سيبوه ... هو دماغه كده! ... ولم يُجاوز تصرُّف السادات — عندما علت أمامه تقارير الوشاة والكذابين — نقل بهاء من وظيفته إلى وظيفةٍ أخرى، ثم سافر بهاء إلى الكويت، دون أن تصل العلاقة بينه وبين السادات إلى درجة القطيعة! ... وأذكُر — بهذه المناسبة — أني أوردتُ في روايتي «النظر إلى أسفل»

عبارة لأحمد بهاء الدين، قالها عقب تعيين السادات لمجموعةٍ جديدةٍ من رؤساء تحرير الجرائد والمجلات المصرية. قال: لقد بدأنا عهد رؤساء التحرير الذين يُعرَّفون بمناصبهم! ... والمعنى — فيما أتصوَّر — واضح. أوردتُ العبارة — بنصها — على لسان عماد عبد الحميد ... وهو صحفي!

لا بد من إدراك أن نقطة البدء في التطور هي الإنسان. ذلك هو رأي أحمد بهاء الدين الذي يتردَّد في مقالاته وكُتبه، يكاد يبلُغ مرتبة اليقين. الإنسان عقل وقلب، والتطوُّر ليس بناء ناطحات سحاب، وليس شراء أحدث الأسلحة، وليس اقتناء أي نوعٍ من الماديات. إن العقل الإنساني لا يتحرك إلا بالحرية والإقناع، وإن القلب الإنساني لا يُكسَب إلا بالحب والكرامة والاحترام.[٢١] ويستعير بهاء من ديفيد إيترن قوله: «قد يقبل المواطن بسلطة الحكم عليه لألف سبب وسبب، لكن الشرعية هي أن يجد المحكوم أنَّ من المقبول عنده، والمناسب له، أن يطيع متطلبات النظام السياسي القائم؛ إذ يجد أنها تتَّسِق مع قيَمه ومبادئه وأخلاقياته وأمانيه، وذلك ليس لمنفعةٍ شخصيةٍ مباشرة له، ولكن بمعنى المنفعة العامة، وعلى المدى الطويل.»[٢٢]

إن المجتمع لا يمكن أن تقوده — في تطلعه إلى المستقبل — مهمة اقتصادية فحسب؛ فلا بد أن تقترن هذه المهمة الاقتصادية بمهماتٍ أخرى، معنوية، وأن تكتسب صفاتٍ أخرى كالعدالة، والتحرُّر الاجتماعي، والكبرياء القومية، والمساواة ... أي لا بد أن تقود الشعبَ عقيدةٌ شاملة على نحوٍ ما، تُشعِره أنه يغيِّر نوع حياته ذاتها، لا كمية طعامه وكسائه فقط. وبغير ذلك نكون اقتصرنا في التنمية على جانبٍ اقتصاديٍّ تجاري بحت.[٢٣] وكما يقول بهاء، فإن «الحرية هي أثمنُ ما يجب أن نحرص عليه. دائمًا، يجب أن نذكُر هذه الحقيقة وأمامنا هذا الدرس العظيم؛ فإن السنتَين اللتَين أُطلقَت فيهما الحريات (١٩٥٠-١٩٥١م) هما اللتان أتاحتا للأحرار أن يتحرَّكوا، وأن يُعبِّئوا الرأي العام بغضًا لسارقيه، وسخطًا على غاصبيه. ولم تكن حركة الجيش إلا نتيجةً منطقيةً لكفاح الأحرار، في هاتَين السنتَين المضيئتَين.»[٢٤]

ويخاطب بهاء قارئه: إن الدرس الذي يجب أن يتعلمه — القارئ — هو أن يؤكِّد دائمًا حقَّه في أن يعتنق الرأي الذي يراه صوابًا، وأن يعبِّر عن هذا الرأي بالكتابة والخطابة والجدل، وأن يعمل على تطبيق رأيه بعقد الاجتماعات، وتكوين الأحزاب والجمعيات.[٢٥] ويؤكِّد على القول: الخبز مع الحرية، العدل مع الكرامة، وبغير ذلك يظل حقُّ الإنسان

ناقصًا،[٢٦] بغير الاحترام الكامل، الخالي من أي تحفُّظ لحقوق الإنسان العربي، لن تخترق الحلقة المفرغة من التخلُّف، ومن المآسي، ومن شتى أنواع الإحباط التي تكاد تُزهِق رُوحَ الإنسان العربي، مهما حاولَت بعض الماديات تغطية ذلك، لبعض الوقت.[٢٧] ويقول: ارفعوا شعار الوطنية الاقتصادية بضع سنوات، وستستريح مصر مدى العمر.[٢٨] ومن الوطنية الاقتصادية أن تُعامِل المال العام كأنه مال كل فردٍ منا.[٢٩] ومنها: أن نُحوِّل المواطن إلى مواطنٍ مُنتِج، وجعل الإنتاجية صفةً نابعةً منه، وكرامةً ترفع رأسه، وقيمةً تزيد من قَدْره في بيئته.[٣٠] لا يكفي أن نكون مشترين فقط، مستهلكين فحسب، إنما يجب أن نُنتِج، أن نُتقِن العلوم والفنون المتصلة بجوانب الحضارة المادية، فنطوِّعها لإرادتنا، ونشارك في التحكُّم فيها.[٣١] ويوضِّح حقيقة أن المجتمع الذي يعمل وينتج، هو المجمع الذي يعرف كيف يستمتع بحياته. وعلى حد تعبيره «فإن الكثيرين منا يقعون تحت وهم الصور الناقصة التي تُنقَل إليهم من الخارج ... فالناس يقرءون ويشاهدون الأفلام عن لندن وباريس ونيويورك وغيرها، فيظنون أن لندن ليست سوى حدائق هايد بارك؛ حيث يُباح الهوى، ونيويورك ليست سوى شارع برودواي؛ حيث أكبر مسارح اللهو، وباريس ليست سوى مونمارتر؛ حيث يسهَر الفنانون بلا عمل حتى الصباح! ولكن هذه ليست إنجلترا وفرنسا وأمريكا. إن أهم ما في هذه البلاد هو الجهد العنيف، هو المناطق الصناعية الهائلة، هو قاعات العلم ومعامل البحث وأفران الحديد المصهور! ... والذين تراهم في الشوارع والحدائق والمسارح، يلهون ويمرحون، هم أنفسهم الذين تراهم في المعامل والمصانع والمدرجات، يبحثون، ويعملون، ويتصبَّبون عرقًا. إن ازدهار اللهو، جاء نتيجةً لازدهار العمل، وليس العكس.»[٣٢] ويقول: «عندما ركَّزنا في الخمسينيات والستينيات، على التصنيع والمشروعات الكبرى، كانت هناك — مثلًا — قيود على السفر والسياحة في الخارج، ولكن سافر — لأول مرة — عشرات الآلاف من الشباب للدراسة، في كافة المجالات، من موسكو إلى كاليفورنيا، ومن خبراء علوم الذرة إلى الأسطوات والعمال، للتدريب في المصانع في ألمانيا الغربية وغيرها. ولو لم نتقشَّف، ونركِّز على التصنيع والإنتاج في الخمسينيات والستينيات، لدُوهِمنا في السبعينيات والثمانينيات بمشاكل زيادة أعنفَ مما نواجهه الآن.»[٣٣]

وقد انتقد بهاء سياسة الانفتاح، عندما أصبحَت — على حد تعبيره — «سداح مداح». هاجم تصوُّرات البعض بأن «سياسة الانفتاح معناها أن تصبح مصر الاقتصادية والاجتماعية سداح مداح، كل شيء فيها مباح.» لم يعارض بهاء سياسة الانفتاح من حيث المبدأ، لكنه اعترض — بشدة — على أن يتحول الانفتاح إلى مسارٍ آخر، غير الذي تصوَّره.

الانفتاح لا يعني أن يكتب أحد — ذات يوم — ما كتبه اللورد كرومر، عقب القضاء على الثورة العرابية بسنوات: لقد اختفت الصناعات المحلية من الأسواق، وصارت السلع الأوروبية في كل مكان.

ويتساءل: هل يكسب المال مَن يحترم القوانين الموضوعة؟ أو يكسبه مَن يخترق القوانين؟ هل يكسب الفرد قيمةَ عمله من العالِم إلى الكنَّاس؟ أو يكسب الفرد قيمة علاقاته ومصاهراته وبلطجته، وإغفاء عين السلطة عنه؟ هل يكسب المال مَن يستطيع أن يقدم كشفًا بمصدر كل مليم؟ أو يكسبه مَن لا يستطيع أن يفسِّر إحرازه لعشرة ملايين؟

ثم يوضِّح «إن الذين يأكلون الخبز الفاخر، وينسَون شكل رغيف العيش، والذين يُنفِقون عَرق الناس في استيراد أفخر الثياب والكماليات، وينسَون ملابسَ الشعب الذي يسرقون، هم طبقةٌ دخيلةٌ مبتذلة الرخاء والثراء، ويظنون أن هذا هو حال الشعب. إن الذين قاموا على وضع هذه السياسات، هم المتهمون الأساسيون، وما أصحابُ الملايين الحرام إلا مستفيدين من الفرص التي أتاحتها لهم هذه العقلية، وهذه النفسية، ثم يطالبون المواطن الذي لا يجد حتى الماء ولا الصرف الصحي أن تتخلَّص نفسه من الحقد! أي حقد سادة، وقد صارت ملايين لسان حالها يقول: أنا الغريق، فما خوفي من البلَل؟»

ويؤكِّد بهاء أن الأوضاع التي كشف عنها الانفتاح، كانت هي بداية الشرخِ الحقيقي بين السادات وبينه. وقد أخذ الشرخُ في الاتساع حتى انتهت العلاقة تمامًا، بعد سنوات.[٣٤]

والقارئ لكتابات بهاء يتوضَّح له — بسهولة — تركيزها على رفض اختلاط الحابل بالنابل، وسطوة المال الحرام، والتسيُّب والسلب، والنهب، وأعمال الوساطة والنفوذ، وانهيار القانون، وانقلاب القيم، وسياسة التغاضي، أو التشجيع على الفساد، والغلاء الطاحن، والمال السائب، وبروليتاريا ذوي الياقات البيضاء، وانعدام التنسيق بين أجهزة الدولة، وغلَبة الشعارات، وغياب الذوق العام، ونقص الأخلاق الاجتماعية، مقابلًا لتعاظُم الأخلاق الفردية، وإهدار الإنفاق العام ... إلخ.

لقد تمنَّى بهاء في يومياته، أن يقوم بيننا جبرتي آخر. وهذه التعبيرات التي نقرؤها في كتاباتِ بهاء، تُريحنا من عناء البحث. إن أحمد بهاء الدين — في بعض أبعاد كتاباته، وما أكثرها! — هو جبرتي زماننا الحالي!

أخطر ما في المسألة، أن البيروقراطية في بلادنا، تلجأ — منذ سنوات — إلى سلاحٍ اسمه الملل أو الزهق. دعه يكتب، فلا بد أن يأتي اليوم الذي يُدرِكه فيه الملَل، فيتوقف، ويتحول إلى قضيةٍ أخرى. والخطورة هنا أن الصحفيَّ يشعر بانتفاء الجدوى من كل ما يكتب،

بأنه يصرخ في الوادي، يحرث في البحر، يروي رمال الصحراء ... وبذلك تفقد الصحافة — كسلطةٍ رابعة — أهم خصائصها، بل تفقد مُبرِّرًا مهمًّا لوجودها، وهو التعبير عن قضايا المجتمع الذي تصدُر عنه، وتصدُر له.

ووَضْع المرأة يمثِّل بُعدًا واضحًا، في اهتمامات بهاء ... فشيوع مفهومات المساواة، والحَرَاك الطبقي، ورفض الجمود الطبقي، لا بد أن يؤثِّر في العلاقات الاجتماعية، بحيث تتحقَّق المساواة للمرأة، انطلاقًا من إيمان المجتمع بالمساواة، بين الولد والبنت، الذكر والأنثى، الزوج والزوجة.

أما استبداد الرجل بالمرأة، فهو ليس مجرد مشكلةٍ طريفةٍ نتسلى بها، فنتذكر — على سبيل المثال — السيد أحمد عبد الجواد وأمينة، في رائعة أستاذنا نجيب محفوظ «بين القصرين». إن حُجة الرجل في الاستبداد بالمرأة، لا تختلف عن حُجة الدول الاستعمارية في استعمار الشعوب الضعيفة؛ فهي تزعم أن هذه الشعوب لا تستطيع أن تحكُم نفسها؛ إذ ليس لها عقلٌ ولا خبرةٌ ولا مال. والواقع أن هذه الشعوب الضعيفة، مسلوبةٌ من العقل والخبرة والمال؛ لأنها مستعمَرة، ولأن الاستعمار نفسَه يهتم بأن يسلبَها العقلَ والخبرةَ والمال، وكذلك الحال بالنسبة للمرأة.

ونظرة بهاء إلى وضع المرأة في المجتمع، لا تنفصل عن نظرته إلى وضع المجتمع نفسه، عن مشكلاته وقضاياه وهمومه وتطلعاته ... فتنمية المجتمع تؤدِّي — بالضرورة — إلى تنمية المرأة؛ لأنها تُجاوِر الرجل في ظروف حياته.

إن عمل المرأة ضرورة، ليس لمجرد تحقيق المكسب المادي، وإنما لأنه يفتح للمرأة آفاقًا واسعةً في الحقوق والاختيارات. أما عودة المرأة إلى البيت، فإنها تعني عودة البلاد إلى الوراء بسرعةٍ مذهلة. معنى أن تعود المرأة إلى البيت، أن القوة العاملة المستقبلية يجب أن تهبِط إلى النصف، أو إلى الثلث في الأقل. وفي حين أن العالم كله يحاول العمل بقوته البشرية الكاملة، فإن الأصوات العالية بيننا تذهب إلى الاكتفاء بنصف قوتنا؛ ذلك لأن النساء — إذا خرجن إلى العمل — فسوف يواجهن انقضاض الرجال عليهن، ويَفسَد الأمر!

ويقول بهاء: «إن المعامل والمصانع والمتاجر والوزارات والمؤسسات، فيها عشراتُ الآلاف من النساء العاملات، وأغلبهن يمكنهن ترك العمل دون أن يُمتن جوعًا، ولكنهن يعملن؛ إما مساهمةً في الحياة العامة، وإما بحثًا عن تعبيرٍ سامٍ لوجودهن، وإما لرفع مستوى معيشتهن إلى أحسن.» ويقول: «حين تنهضُ المرأة من مكانها الذي تقبع فيه،

عند قدمَي الرجل، لكي تجلسَ بجانبه، سيكتشف المجتمع كله أن دفء الزمالة والمساواة سيكون أروعَ وأحنَى من برد السيادة والسيطرة.»[٣٥]

عندما زرتُ أحمد بهاء الدين في جناحه بفندق «الفلج» المُطِل على العاصمة العمانية مسقط، كانت تلك هي المرة الأولى التي أجلس فيها إليه.

سألني عن ملاحظاتي، التي امتدت بطول إقامتي في السلطنة، وسألتُه عن ملاحظات الأيام الثلاثة، أو الأربعة، التي تنقَّل فيها بين مسقط وصلالة وبعض مدن الداخل، والتقى بعددٍ من المسئولين، وإن لم يُتَح له — لغير سببٍ محدَّد — أن يلتقي بالسلطان قابوس.

بدا لي بهاء هادئًا. يُلقي سؤاله، ويُنصِت في اهتمام ومتابعة، فلما تحدَّث، همَّني التركيز، لكي أتابع الكلمات في خُفوتِ صوته.

أبدى قلقه من صرامة الإجراءات الأمنية: أتفهم الحرص على التفتيش والتدقيق، في الرحلات القادمة من الخارج، لكنني أستغرب تفتيش الأشخاص والحقائب، في رحلات الداخل!

لكن ملاحظات بهاء، عن تطورات الحياة في السلطنة، كانت — في عمومها — إيجابية!

في قصتي «المستحيل» تصوَّر البطل أنه إذا أغلَق على نفسه باب بيته، وعزَل نفسه عمن حوله، فإنه سيتقي الأذى الذي طالما يتهددهم، لكنه يُفاجأ بأن المجهول يقتحم حياته![٣٦] الشعب.

المستحيل في القصة أن تنعزل مصر عن المحيط العربي، أن تصبح جزيرةً لا شأن لها بما حولها … وتلك هي نظرة أحمد بهاء الدين إلى موقف مصر من القضية الفلسطينية. إنها قضية صراع الفلسطيني ضد الاستعمار الصهيوني الاستيطاني. وهي كذلك قضية صراع الشعب العربي — والشعب المصري تكوينٌ مهمٌّ في نسيجه — ضد الاستعمار الصهيوني الاستيطاني، التوسُّعي. من النيل إلى الفرات شعارٌ لم يتخلَّ عنه بعدُ قادةُ إسرائيل!

يطرح بهاء المقولة: إن هدف إسرائيل هو ضرب الشعوب العربية جميعًا، وليس فلسطين فحسب؛ وبالتالي فالقضية قضية العرب جميعًا، وليست قضية شعب فلسطين وحده. ويعلن رأيه: طبعًا. وهل يقول أحدٌ بغير ذلك؟ … ولكن هل هذا ينفي أن هناك دولًا عربيةً شتَّى، لا دولةً عربيةً واحدة؟ هل هذا يجعل قِطعَ الشطرنج، فوق رقعة الصراع، قطعةً واحدة؟ … كلا! إنها أكثر من قطعة. كل قطعةٍ لها إمكانية، ولها دور، ولا بد من حسن استخدام كل قطعة إلى أقصى ما نستطيع.

أما تصوُّر بهاء لنهاية الصراع العربي الإسرائيلي، فهو يثق في وجود مجتمعٍ يهودي — مهما كان الاسم الذي سوف يحمله — يعيش تحت ظلِّ وارفٍ من وجود مجتمعٍ عربيٍّ واسع، له قيَمُه الحضارية والإنسانية التي تتسع لهذا الوجود — وأمثاله — في البحر العربي الفسيح. وهذا المجتمع — الذي يتصوره بهاء — لا بد أن يرضى عنه العرب، بل ويكونون هم حفاظًا عليه، وليس قوة كبرى محلية، روابطها وشخصياتها أجنبية تمامًا.[٣٧] ولن يتحقَّق ذلك — في تقدير بهاء — بالقوة العسكرية فقط؛ فلن تقوم يومًا معركة عسكرية واحدة، ينهزم فيها العرب، وإلى الأبد، أو تنهزم إسرائيل وتندثر تمامًا؛ فالعرب لا يحاربون إسرائيل الموجودة على الخريطة، لكنهم يحاربون الحضارة الغربية.[٣٨] التي تُمثِّل إسرائيل خنجرَها المغروسَ في لحم المنطقة العربية، وثمَّة فجواتٌ حضارية بالتالي بين العرب وإسرائيل. وسوف تمر فتراتُ قتال، وفتراتُ سكون، لزمنٍ طويل، أطول مما يتصوَّر أحد، قبل حسم الصراع بصورةٍ نهائية، يسبقها تقدُّمٌ حضاري لا بد منه في العالم العربي، حتى يكون على مستوى أية مواجهة، هي — في النهاية — مواجهةٌ حضارية. وحتى ذلك الوقت، ليس المهم هو غزو إسرائيل عسكريًّا، وإنما إقامة نوعٍ من الوضع المتجمد، يحاول العرب خلاله إقامة الحد الأدنى من التوازن الحضاري والاستراتيجي.[٣٩]

أما قضايا العالم الثالث، فإن بهاء يضغط على أبرز ما فيها: ارتفاع نسبة الأمية، انخفاض مستوى الصحة العامة، بدائية وسائل الإنتاج، اعتماد الاقتصاد على الخامات أساسًا، قرب عهدها بالاستقلال والمسئولية عن نفسها، وبالتالي عدم قيام مؤسساتٍ دستوريةٍ ثابتة، تحقِّق لها درجةً من الاستقرار، انعدام وجود طبقةٍ وسطى كبيرة تكون هي أساس الاستقرار الاجتماعي، واتساع الفجوة بين نخبةٍ قليلة العدد، وقاعدةٍ فقيرة، وغير متعلمة.[٤٠]

ما هي صورة المستقبل في نظر بهاء؟

إنه مشروعاتُ استغلال الأنهار، وجعل الزراعة عملًا علميًّا منظمًا، وسدٌّ عالٍ على الفرات لاستثمار الماء والكهرباء في الزراعة والصناعة، وصناعاتٌ جديدة، وتخطيطٌ علمي، وأفران لصهر الحديد والصلب، وآلاتٌ تدقُّ الأرض، وتكشفُ البترول وخامات الحديد، وفلاحون يتحوَّلون إلى عمال، وعمال عاديون يتدربون ويتحولون إلى عمالٍ فنيين، وسِلعٌ أجنبيةٌ مصنوعة، نستغني عنها، ونستعمل — بدلًا منها — سِلعًا من صنع بلادنا وعمالنا ومهندسينا. يقول: «التقدم العلمي هو نتيجة عمل الإنسان المتقدم. والاختراع — كما هو

معروف الآن — لم يعُد — كما كان قديمًا — رهنَ صُدفة، أو إلهامٍ عبقري يهبط على أحد المخترعين. كلا. الاختراع الآن أصبح وليد التعليم والتنظيم، في المعامل ومراكز الأبحاث. المنطق العلمي والتنظيمي والتجريبي، هو الآن الأشياء التي تخلق الاختراع. التقدم الصناعي يقوم على تحسين الآلات، وتحسينُ الآلات لا يتم إلا عن طريق تحسين الإنسان نفسه. إننا نكسب من الإنسان المتقدم أكثر كثيرًا مما ننفق عليه. إن الإنفاق على الإنسان الآن، وعلى تعليمه وتدريبه، أصبح أهم لسلامة أي مجتمعٍ من الإنفاق على السلاح.»[٤١] إن أية معركة لا يحسمها كذا ألف جندي، وكذا كيت من السلاح. هذا مهمٌّ وحيويٌّ إلى أقصى الحدود ... لكن أي جيش لا يؤدي مهمته إلا إذا كان مستندًا إلى مجتمعٍ قويٍّ متقدمٍ سليم. قدرةُ أي جيش مرتبطةٌ ارتباطًا عضويًّا بقدرة المجتمع نفسه وفاعليته. الثورة الاجتماعية إذن، والثورة الصناعية، والثورة الثقافية، وإقامة مجتمعٍ سليمٍ عصريٍّ متحضِّر هي المعركة الجدِّية التي تحسم معركة هذه الأقدار المتصادمة، عَبْر مواجهات كثيرة، في مدًى طويل.[٤٢] أستعير من بهاء، ما اختتم به كتابه «وتحطَّمَت الأسطورة عند الظهر»: «كان ٦ أكتوبر امتحانًا جديدًا، عرفنا منه، وعرف العالم، أننا وقد هزمنا الهزيمة، نستطيع أن ننتصر، ليس في ساحة القتال ضد عدوٍّ عنصريٍّ توسعيٍّ فقط، ولكن أن ننتصر في كل ساحات التحديات، التي يطرحها العصر الحديث، على العالم العربي بأكمله.»[٤٣] الصدام بيننا وبين إسرائيل ليس معركةً عسكرية، وليس معركةً سياسية. إنه شيءٌ أوسعُ من هذا وأعمق. إنه معركةٌ حضارية، والحرب والسياسة ليسا سوى عنصرَين عابرَين من عناصر واحتمالات المعركة الكبرى، الطويلة الأمد، هذه المعركة الحضارية.[٤٤]

ولعل دعوة بهاء الباكرة إلى وجوب استخدام الكمبيوتر في مجالات الحياة المختلفة، تأكيدٌ على نظرته المستقبلية ... فهو لا يكتفي برصد الواقع، وإنما تشغَله أيضًا صورة المستقبل. كيف تصبح استاتيكية حياتنا ديناميكيةً تحاول مواكبة العصر. طبيعي أن تصُدر مثل هذه الدعوة من عالم مثل عبد المحسن صالح، أو سيد عويس ... لكن اللافت والمثير للإعجاب، أن يجري بها قلم الكاتب الصحفي أحمد بهاء الدين. بل إنه لا يخلو من دلالة، ذلك الحوار المطوَّل، الذي أجراه بهاء — عقب هزيمة ١٩٦٧م — بعنوان «نحو مجتمع عصري»، وملخَّصه أنه من الصعب فصلُ بواعث الهزيمة العسكرية، عن أوضاع المجتمع في عمومها، وأنه لا بد من إحداث تطويرٍ حقيقي في كافة المجالات.

هوامش

(١) أفكار معاصرة، كتاب الهلال، أبريل ١٩٧٠م، ص٣٣٤.
(٢) المصدر السابق، ص٦٠.
(٣) يوميات هذا الزمان، مؤسسة الأهرام، ١٩٩٤م، ص٣٠.
(٤) المصدر السابق، ص٢٣.
(٥) المصدر السابق، ص٨٨.
(٦) فاروق ملكًا، كتاب روز اليوسف، ١٩٧٢م، ص١٦.
(٧) يوميات هذا الزمان، ص٨٨.
(٨) أيام لها تاريخ، كتاب روز اليوسف، ١٩٥٤م، ص٩١.
(٩) شرعية السلطة في العالم العربي، دار الشروق، ١٩٨٤م، ص١٤٩-١٥٠.
(١٠) المصدر السابق، ص١٥٣.
(١١) المصدر السابق، ص١٥٤.
(١٢) يوميات هذا الزمان، ص١١.
(١٣) المصدر السابق، ص١١.
(١٤) المصدر السابق، ص١٢.
(١٥) يؤكِّد بهاء أنه دخل كلية الحقوق عن حب وشغف، لا عن طريق تقليعة مكتب التنسيق، والتعبير له. شرعية السلطة في العالم العربي، ص٢٠.
(١٦) شرعية السلطة في العالم العربي، ص٢٣-٢٢.
(١٧) محاوراتي مع السادات، دار الهلال، ١٩٨٧م، ص٤٢.
(١٨) يوميات هذا الزمان، ص٤٩.
(١٩) حواراتي مع السادات، ص٣٥.
(٢٠) المصدر السابق، ص٢٥.
(٢١) شرعية السلطة في العالم العربي، ص٥٠.
(٢٢) المصدر السابق، ص١٠.
(٢٣) أفكار معاصرة، ص١٠٤.
(٢٤) فاروق ملكًا، ص٨٥.
(٢٥) المصدر السابق، ص١١٣.
(٢٦) شرعية السلطة في العالم العربي، ص٢٠٨.

(٢٧) المصدر السابق، ص٢١١.
(٢٨) يوميات هذا الزمان، ص٩٢.
(٢٩) المصدر السابق، ص٩٥.
(٣٠) المصدر السابق، ص١٠٤.
(٣١) شرعية السلطة في العالم العربي، ص٢٤٨.
(٣٢) أفكار معاصرة، ص١٤٦.
(٣٣) محاوراتي مع السادات، ص٧٥.
(٣٤) المصدر السابق، ص٨٦.
(٣٥) صباح الخير، العدد الثالث.
(٣٦) محمد جبريل، هل، مختارات فصول، العدد ٤٢.
(٣٧) شرعية السلطة في العالم العربي، ص١١٢.
(٣٨) لعلي أختلف مع أحمد بهاء الدين في مفهومه للحضارة؛ فهو يُرجع كل ممارسات الغرب — داخل بلاده بالطبع — إلى الحضارة الغربية، بينما يُرجع ممارساتنا إلى الحضارة العربية. والحضارة العربية بريئة — في تقديري — من الاتهامات التي تُوجَّه إليها؛ لأن معطياتها خلال آلاف السنين، تُمثِّل إضافاتٍ مهمة للمسار الإنساني، بينما تُحيط الظلال بما يمكن تسميتُه بالحضارة الغربية. الحضارة هي نحن، الموروث التاريخي من المعتقدات والعادات والتقاليد والفنون ... إلخ. أما المدنية، فهي المُستحدَث العلمي والتكنولوجي. والعرب عندهم حضارة، بينما يتقاعسون عن اللحاق بالمدنية، عن وصل تراثهم التاريخي بحداثة العصر. وفي ذلك التعريف، تتوضَّح حقائقُ كثيرة.
(٣٩) محاوراتي مع السادات، ص١٥٣.
(٤٠) شرعية السلطة في العالم العربي، ص١٨٦.
(٤١) أفكار معاصرة، ص١٦.
(٤٢) إسرائيليات، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، الطبعة الخامسة، ص٢١٢.
(٤٣) وتحطَّمَت الأسطورة عند الظهر، دار الشروق، ١٩٧٤م، ص٢٤٩.
(٤٤) إسرائيليات، ص٦.

توفيق الحكيم ... ومعنى الريادة

الجديد إضافة، وإلا لَمَا استحقَّ هذه التسمية — أو الصفة — فعلًا. كل جيل ينبغي أن يضيف — بإبداعاته — إلى إبداعات الأجيال السابقة. ولقد راجعتُ نفسي، وشملَني إحساسٌ عميق بالاعتذارية — مرضنا المزمن — في اللحظة التالية لمصارحتي أستاذنا نجيب محفوظ: إن من حق الأجيال التالية — وواجبها أيضًا — أن تضيف إلى معطياتك، وتجاوزها ما أمكن ... لكن الرجل — بفهمه الذكي وأُبوَّته الحانية — وافقني على ملاحظتي بلا تردُّد. وقال: تلك طبيعة الأمور ... عدم الإضافة يعني السكون، فالجمود، فالموت!

وبالطبع، فإنه ليس كل «الكبار» يشاركون نجيب محفوظ ذلك الرأي. أذكِّرك بعبقري القصة القصيرة يوسف إدريس، شغلَته مقالات الصحف. حتى تنبَّه — أو نبَّهه الآخرون — إلى غيابه عن حركة الإبداع في القصة القصيرة والمسرحية والرواية، وهي الأجناس الأدبية الثلاثة التي أضاف بها يوسف إدريس إلى أدبنا المعاصر، بدءًا بأرخص ليالي، إلى البهلوان، مرورًا بالحرام والفرافير وبيت من لحم والنداهة والعيب ولغة الآي آي وغيرها.

ومع أن مياهًا كثيرة قد جرت تحت الجسر، فإن يوسف إدريس عاب على أدباء الأجيال التالية محاولاتهم للإضافة، بأن ينهلوا — مثلًا — من التراث الإسلامي أو العربي أو العالمي في إطلاقه، أو يُحاوِلوا الإضافة التكنيكية أو الأسلوبية. وبالتحديد: فقد طالب يوسف إدريس كُتاب القصة القصيرة أن يبدءوا وينتهوا في أعماله، لا معنى لكل المحاولات التالية، لأن القصة القصيرة — في صورتها المتفوِّقة — هي ما أبدعه يوسف إدريس.

الطريف أن يوسف إدريس نفَى أن يكون ما كتبه في الصحف، مجرد مقالاتٍ تُناقِش هموم مجتمعنا. إنه فن قد لا يكون قصةً قصيرة أو رواية أو مسرحية، لكنه جنسٌ أدبي يفوق ذلك، ويتفوَّق عليه.

ولقد غلبني شعور بالضيق، لما تكرَّرت أسئلتي حول الريادة في هذا الجنس الأدبي أو ذاك، وتوفيق الحكيم يكرِّر أجوبته حول ريادته هو شخصيًّا في كل تلك الأجناس. يقول في ثقة: لقد كنتُ أوَّل من كتب في هذا اللون ... رواية الأجيال، مثلًا ... أو رواية الإسقاط السياسي ... أو المسرحية التي تستلهم التراث ... أو القصة القصيرة التي تُعنى بهموم الواقع ... أو الدراسة الفلسفية والفكرية ... إلخ.

ويلتفت إلى ثروت أباظة، الذي كان يتابع حوارنا، في بهو فندق سميراميس: مش كده يا ثروت؟ ... أليست «عودة الروح» هي رواية الأجيال الأولى، في أدبنا المعاصر؟ ... أليست «يا طالع الشجرة» أولى مسرحيات اللامعقول؟ ... و«أشعب» هي بداية استلهام التراث في تضفير عملٍ أدبي؟

غلَبني الضيق — كما قلتُ لك — وأيقنتُ أن الرجل يريد نسبة بدايات كل إبداعاتنا إلى نفسه؛ فليس ثَم جيلٌ سابق ولا جيلٌ معاصر ولا أجيالٌ تالية. إنه هو الرائد دومًا في كل مجالات الأدب.

وظل حواري مع الحكيم يشغلني لفترة. أربط النتائج بالأسباب، والنهايات بالبدايات، والأعمال المعاصرة بما كتبه الحكيم وجيله، وتأكَّد لي — بمداومة الملاحظة والتفكير والنقاش — أن الحكيم هو الرائد الفعلي لمعظم الإسهامات الإبداعية في ثقافتنا المعاصرة، لا لمجرد أن محاولاته في مجالات الأدب كانت غير مسبوقة، وإنما لأنه كان مهمومًا — في الوقت نفسه — بتمهيد الأرض، وتسويتها، لأجيالٍ تاليةٍ من بعده، مسئوليتُها — على حد تعبير رائدٍ آخر، هو المازني — إقامة الفيلات والبنايات بما يشكِّل حياةً أدبية. وكما يقول الحكيم فإن «محاولات التجديد هي دائمًا دليل الحيوية» (ملامح داخلية، ص١١٨).

القيمة الأولى لأعمال توفيق الحكيم هي الريادة. قد نختلف في مدى غلبة الفكر على الفن في بعض مسرحياته، وفي اقتراب قصصه القصيرة من ذلك الفن، وفي تناقُض مواقفه الاجتماعية والسياسية ... قد نختلف في ذلك كله، وحوله، ومعه ... لكن الاتفاق واردٌ وحتميٌّ في قيمة الحكيم رائدًا مؤصِّلًا في ثقافتنا المعاصرة. أفاد من تراثنا القديم ومن أحدَث ما أفرزَتْه الثقافة العالمية، وعُني بتضفير ذلك في أعمالٍ حقَّقَت التفوق أحيانًا، ولم تجاوز نقطة الصفر في أحيانٍ أخرى، لكنها ارتادت دروبًا لم يتعرَّف إليها من قبلُ أدبنا المعاصر، في أجناسه المختلفة.

ولعلي أتصور أن الريادة — كهدف ومسئولية والتزام — لم تشغل بال الحكيم، تُصبح همًّا أساسيًّا في طموحاته الشخصية والعامة، إلا بعد تعرُّفه المباشر إلى المدنية الأوروبية، والثقافة الأوروبية على وجه التحديد.

كان — قبل سفره إلى باريس — فنانًا للفرجة — والتعبير لأستاذنا علي الراعي — كتب ما يريده أصحابُ الفرق ومخرجوها، لا ما يريده هو. بل إن ما يريده هو — في الأغلب — كان هلاميًّا ومشوشًا. كان المسرح شاغله كفكرة، كحبٍّ امتلَك قلبه وذهنه وخياله، لكنه أهمل وضع ذلك الحب في أطرٍ محدَّدة، فلما سافر إلى باريس، وارتاد المسرح الفرنسي، وناقَش الأدباء والمثقفين، وتابع الإصدارات والحركات الفنية الجديدة، أصبح لكلمات: الثقافة، الأدب، المسرح الرواية، القصة، وغيرها، مدلولاتُها التي تختلف تمامًا عن المدلولات التي كانت لها قبل سفره، وأستأذنك في نقل هذه الفقرات من كتاب علي الراعي «توفيق الحكيم فنَّان الفرجة، وفنَّان الفكر». فكَّرتُ في تلخيصها، أو إعادة صياغتها بما لا يُبعِدها عن المعنى الذي يستهدفُه كاتبها، ثم آثرتُ أن أنقلَها كما هي. إنها التعبير الأبلغ عن بداية رحلة الريادة في حياة الحكيم:

> «ذهبتُ أيام عكاشة وفرقته، وجعل الكاتب البادئ هدفَه أن يرفع عن المسرحية المصرية تهمة التشخيص، التي عرَّضَته للإهانة في بدء حياته الأدبية، ويجعل لها قيمةً أدبيةً بحتة، كيما تُقرأ على أنها أدبٌ وفِكْر.

فعَل هذا إثراءً للأدب العربي، واحتجاجًا على المسرحية الفارغة العقل التي سادت مسارح مصر قبل سفره وبعد عودته، والتي تقوم على مجرد الحوادث المثيرة والحركات والمفاجآت، ولا تعرف الحوار القائم على دعائم الفكر والأدب والفلسفة.

ولكنه فعلَه أيضًا دفاعًا عن نفسه؛ فإنه لم يشأ أن يعود إلى الوضع الاجتماعي المهين، الذي تمثِّله صورة كامل الخلعي يجلس مع توفيق الحكيم المحامي على قارعة الطريق، يدندن والملحن عاري القدمَين إلا من قبقابٍ خشبي.

أي إن الفنان الشاب قد أسدل — دفاعًا عن وضعه كفنان — ستارًا من الاحترام الفني على أعماله، بوصلها بأعمال المحترمين من الفنانين الكبار، وكأنما يريد أن يصيح من خلال أعماله: إن يكُن الفنان محتقرًا في بلادي، فقد جئتكم يا أهل بلدي بفن لا يجرؤ على احتقاره ... أحد» (توفيق الحكيم، فنان الفرجة وفنان الفكر، ص٣١).

لقد حدثَت — إبَّان إقامة الحكيم في فرنسا — متغيراتٌ كثيرة في حياتنا. حين أصدر الدكتور هيكل روايته الرائدة «زينب» (١٩١٤م) فإنه لجأ إلى حذف اسمه، ووضع بدلًا

منه «مصري فلاح»، تحسبًا للآراء التي كانت تضع القصة — آنذاك — في باب الطرائف. الأمر نفسه — تقريبًا — فعلَه الحكيم، عندما حذف اسم أسرته من إعلانات مسرحيتَي «العريس» و«خاتم سليمان» حتى لا يقترن اسم الأسرة بأسماء الصعاليك والمتشردين والمهرجين والساقطين، وهي الصفات التي كان والد الحكيم يضع في إطارها كل المشتغلين بفن المسرح، كلهم بلا استثناء. وكما يقول الحكيم فإن «الأدب والاشتغال به وحده، لم يكن يمنح الاحترام والجاه والمال إلا للباشوات أو أصحاب السلطان والمناصب في الحكم والإدارة والقضاء. ولولا أن شوقي الشاعر كان له منصب هام في السراي، وكانت له ثروة، لنظر إليه المجتمع وقتئذٍ نظرتَه إلى زميله حافظ ابراهيم؛ لا أكثر من صعلوك أو مهرج في أعين كبار رجال الدولة، يتعطَّفون عليه بوظيفةٍ يُلقون بها عليه في منٍّ وترفُّع. لم تكن هناك أمثلةٌ مشجعة في الأدب» (سجن العمر، ص٣٦٧-٣٦٨). ثم تغيرت ظروف الصحافة، بتغير ظروف الحياة السياسية. علا نجم الكُتاب بعامة، وكُتاب الصحافة على نحوٍ خاص، وبرزت أسماء: طه حسين والعقاد وهيكل والمازني وغيرهم ... ولأن هؤلاء الكُتاب كانوا أدباء في الأساس، فقد عُنوا بمحاولات التجديد والريادة في مجالات الأدب المختلفة. ولقد كان العديد من الكتب التي صدَرَت في العشرينيات والثلاثينيات، فصولًا سبق نشرها في صحف تلك الفترة.

ارتاد الحكيم — عقب عودته من أوروبا — نفس الدروب التي ارتادها من قبله المازني والعقاد وهيكل وشكري وغيرهم ممن عنوا بتسوية الأرض، وإقامة البنايات الأولى، بمسمَّياتٍ عدة ... فثَمَّة قصةٌ قصيرة، ومسرحية ذات فصلٍ واحد، ورواية، ومسرحية ذات ثلاثة فصول، ودراسات في الأدب، وأخرى في الفن، وثالثة في الدين ... إلخ.

كان المسرح — قبل سفَر الحكيم — شاغلَه الوحيد ... لكن شعور الريادة فرض عليه الدورَ نفسَه الذي كان ينهض به الروَّاد ... فمارس كتابة الرواية والقصة القصيرة والمقالة الحوارية والسيرة الذاتية والمقالة النقدية والتأملات ... فضلًا عن المسرحية التي ظلَّت محورًا أساسيًّا في اهتماماته الفنية.

ولعل إحساس الحكيم بمسئولية الريادة، هو الذي أملى عليه تقديم العديد من الأعمال، تأثرًا بأعمالٍ غربية أتيح له مشاهدتها، أو قراءتها. لا أعني التأثر بمعنى «النقل»؛ فقد حرص الحكيم على أن يحقِّق التفرد في كل أعماله، وأن يكون — دومًا — نسيج ذاته. بل إن الريادة اقترنَت بالتفرد في مرحلةٍ تالية؛ فهو يحرص على أن يكون غير مسبوق. أقول: لعل

إحساس الحكيم بمسئولية الريادة، هو الذي أحيا في نفسه رغبةً قديمة، بكتابة مسرحية «بجماليون» عقب مشاهدته لمسرحية برناردشو الشهيرة بنفس الاسم، وهو الذي حفزه لكتابة «يا طالع الشجرة» بعد أن شكَّل تقديم مسرحيتَي «الكراسي» ليونيسكو و«لعبة النهاية» لبيكيت حدثًا ثقافيًّا لا تخطئه العين.

وإحساس الريادة هو الذي أملى على الحكيم تخوُّفه من جهل الناشرين؛ فهم لن يرضَوا — مثلا — باسم «عودة الروح» بعد أن أَلِفوا أسماء من مثل «آلام العشاق» و«حياة المحبين» و«ضحايا الغرام» ... الإحساس نفسه هو الذي أملى على الحكيم هذه الكلمات التي خاطب بها أحد أصدقائه: «إني أراك تُجهِد نفسَك كثيرًا لتُخفِّف عني بعض النفقات في الطبع بالبحث عن الناشرين المُهاوِدين، ولكني أرى أنْ لا بد من التضحية في هذا البلد حتى أنشُر شيئًا فيه بعض العمق، فلا تنسَ ذلك» (وثائق من كواليس الأدباء، ص٣٨). الإحساس نَفْسُه أيضًا، هو الذي دفَعه للكتابة في مقدمة «المسرح المنوع»: «فأنا أحاول في قلقٍ جنوني أن أسارع إلى ملء بعض الفجوة على قَدْر إمكاني وجهدي؛ فأنا أقوم في ثلاثين سنة، برحلةٍ قطَعَها الأدب المسرحي في اللغات الأخرى في نحو ألفَي سنة.» «نحن إذن جيلٌ مطالَب بحمل مسئوليةٍ كاملةٍ إزاء الأدب المسرحي، لم تلتفِت إليها الأجيال السابقة، على مدى قرون» (المسرح المنوع، المقدمة).

كتَب الحكيم، بعد عودته من باريس: «إن هدفي اليوم هو أن أجعل للحوار قيمةً أدبيةً بحتة، ليُقرأ على أنه أدبٌ وفكر.»

ولقد كان الحوار هو وسيلة الحكيم المفضَّلة لصياغة أفكاره وخواطره وانطباعاته. وكان رأيه أن الحوار ينبغي ألا يقتصر على الدراما، وأنه من المفروض أن يمتد، فيحمل كل الأجناس الأدبية التي عُني بكتابتها.

وظل الحوار — بالفعل — سمةً أساسيةً في أدب الحكيم لا يقتصر على الأعمال المسرحية وحدها، لكنه يشمل أعماله الروائية مثل «عودة الروح»، والدينية مثل «محمد»، والعديد من قصصه ... القصيرة، فضلًا عن حواراته السياسية والاجتماعية التي حاول فيها توصيل أفكاره، من خلال حوارات بين المؤلف وحماره، أو بين المؤلف وآخرين ... الحوار — في كل الأحوال — وسيلةٌ فنية، لا يُشترط أن يكون دراميًا، بحيث يُشكِّل صورًا صالحة — بعضها، أو مجموعها — للعرض. إنه مجرد وسيلةٍ فنية، مطلَقة، للتعبير.

الحكيم يُدرِك دوره جيدًا، وما يتطلبه المسرح المصري منه. يقول في مقدمة المسرح المنوع: «إنها مسرحياتٌ منوَّعة في أسلوبها، وفي أهدافها؛ ففيها الجدِّي، والفكاهي. وفيها ما كُتب بالفصحى أو بالعامية، وفيها النفسي، والاجتماعي، والريفي، والسياسي، ونحو ذلك ... إن أي مؤلفٍ مسرحيٍّ معاصر لنا، وينتمي إلى أدبٍ أوروبي يعمل اليوم وقدَمُه مستقرَّةٌ فوق تجارب ألفَين من السنين — تجارب راسخة في أدب بلاده — منذ العهد الإغريقي؛ فإن أي أديبٍ مسرحيٍّ أوروبي إنما يقوم على آثار، امتدت على الأجيال منذ نحو ألفَي سنة، مطبوعة منشورة في لغة بلاده، ينقلها جيلٌ إلى جيلٍ مع ما يُنتِجه وما يُبدِعه، كأنها سلسلةٌ فكريةٌ طويلةٌ متصلة، تحمل كل الأنواع والاتجاهات والابتكارات، وتُحاوِل حل كل العُقَد وكل المشكلات الفكرية والفنية واللغوية والأدبية. أما في بلادنا ولغتنا وأدبنا، فميدان التجربة في التأليف المسرحي ضيقٌ محدود؛ لأن أدبنا العربي لم يعترف بالأدب المسرحي، قالبًا أدبيًّا إلى جانب المقامة والمقالة، إلا منذ سنواتٍ قلائل، كما أننا لم ننقل إلى لغتنا أدبَ المسرح، قديمه وحديثه، إلا منذ سنواتٍ قلائلَ أيضًا ... فمؤلفنا المسرحي المعاصر إذن ينهض على فراغ، أو على شبه فراغ، من تجاربَ قليلةٍ ضئيلة، لم ترسخ بعدُ في لغته وأدبه، ويعمل وخلفه فجوةٌ هائلة لم تملَأْها جهود السابقين على مدى الأجيال» (المسرح المنوع، المقدمة).

إنها رؤية فنان يتطلع امامه، فلا يجد سوى الخلاء، أو بعض البيوت القزمة المتساندة التي يصعُب أن تشي بالمستقبل، فضلًا عن الأرض التي تفتقد التسوية ... وأدرك أن ريادته تبدأ من فراغ — كانت كذلك فعلًا — فلم يقصر مسرحياته على لونٍ بذاته، وإنما حاول الكتابة في كل فنون المسرح، فاستلهم أساطير الإغريق في «أوديب ملكًا» و«بجماليون» و«بركسا» أو «مشكلة الحكم»، ولجأ إلى التراث الأسطوري العربي كما فعل في «شهرزاد»، أو التراث الديني كما في «أهل الكهف» و«سليمان الحكيم»، أو التراث الفرعوني كما في «إيزيس» ... وحين كتب الحكيم «أهل الكهف» فقد كان — والكلام له — يستهدف «كتابة مأساةٍ مصرية على أساسٍ مصري» ... فالمأساة الإغريقية تُعنى بالصراع بين الإنسان والقدَر. أما المأساة المصرية — في تصوُّر الحكيم — فهي الصراع بين الإنسان والزمن.

لقد وصف طه حسين «أهل الكهف» (١٩٣٣م) بأنها فتحَت بابًا جديدًا في الأدب العربي، وأكَّد المعنى نفسه، أو اقترب منه مصطفى عبد الرازق، والعقاد، وأحمد الصاوي محمد، وغيرهم.

ومع أن الحكيم — اتساقًا مع طبيعته التي تهوى الدعابة والمشاغبة وتحريك الساكن وإثارة الانتباه — قد حاول أن ينفي عن مسرحيته صفةَ الريادة، ودخل في ذلك مساجلاتٍ

مع طه حسين، يجد في «أهل الكهف» اتصالًا بما سبق، وأن هناك روادًا سبقوه في الدرب الذي تصوَّر طه حسين أن الحكيم كان أول من ارتاده ... مع ذلك فإن «أهل الكهف» مسرحيةٌ رائدة بلا جدال، وهي تكتسب تلك الريادة من فهمها الواعي لطبيعة الدراما المسرحية.

كان المسرح هو اتجاه الحكيم منذ البداية. لم تَستهوِه القصة أو يُقبِل على كتابتها إلا بعد أن نشَر مسرحيته الأولى «الضيف الثقيل» بسنوات.

«عودة الروح» هي المَعلَم الأول في الرواية الواقعية، تلك التي تستوحي هموم الناس ومشكلات المجتمع، وتقدِّم لنا بشرًا عاديين من هؤلاء الذين تلتقي بهم في أماكن الدراسة والعمل والبيت، والشارع والسوق: سنية ومحسن وسليم وعبده وزنوبة وحنفي ومبروك وغيرهم من شخصيات «عودة الروح» هم البداية الحقيقية لأبطال الرواية المعاصرة، التي تتنفَّس الواقع، وتعبِّر عنه. وإذا اختلفنا في نسبة البداية الروائية لحديث عيسى بن هشام أو زينب أو عذراء دنشواي، فإننا نتفق على أن «عودة الروح» تكتسب ريادتها من أنها أول روايةٍ عربيةٍ تُطالِع القارئ على أسسٍ فنيةٍ راسخة.

ويحدِّثنا الحكيم أنه كتب «عودة الروح» بالفرنسية أولًا، ثم طرح المسوَّدة الفرنسية جانبًا، وأعاد كتابة الرواية من جديد باللغة العربية. يقول: «كنتُ قد شرعتُ أكتُب في باريس في أوائل ١٩٣٧م، الرواية التي سمَّيتُها بعد ذلك «عودة الروح». كتبتُها أوَّل الأمر بالفرنسية؛ لأن شعوري وقتئذٍ هو أن الفن القصصي كالفن التمثيلي لم يزل في مصر محتاجًا إلى الاحترام الذي ظهر به فنُّ المقالة الأدبية. ولا بد للأديب في مصر وقتئذٍ من أن يكون قبل كل شيء صاحبَ مقامٍ راسخ في ميدان المقال الأدبي. أما المتخصِّص في الكتابة القصصية أو المسرحية وحدها دون أن يكون إلى جانب ذلك كاتب مقال، فإن عالَم الأدب عندنا لا يعترف بجدِّية عمله» (وثائق من كواليس الأدباء، ص٣٠-٣١).

ولم تكن القصة القصيرة مما يشغل توفيق الحكيم: «كان اهتمامي كلُّه مركَّزًا في المسرح والكتابة المسرحية». وبرغم صداقته لأعضاء المدرسة الحديثة — أحمد خيري سعيد ويحيى حقي وإبراهيم المصري ومحمد تيمور ومحمود عزي وحسن محمود وطاهر لاشين — فإنه لم يجاوز في علاقته بهم حدَّ الصداقة العادية التي لا صلة لها بقضايا الأدب والفن؛ فقد كانت القصة القصيرة هي انشغالهم الأهم. وظلَّت أعمالهم — حتى بعد أن حاول الحكيم

الكتابة في ذلك المجال — أكثر استواءً ونضجًا وإلمامًا بفنية القصة القصيرة. لكن الرجل أقدَم على كتابة الرواية والقصة «تطوعًا قوميًّا وفنيًّا، أقوم به كلما شعرتُ أن هناك حاجةً إلى الإسهام بجهد».

يقول الحكيم في تقديمه لمسرحية «يا طالع الشجرة»: «ظهرَت بعد الحرب العالمية الثانية — وعلى الأخص في السنوات الخمسين لهذا القرن — بوادر مدرسةٍ جديدةٍ في المسرح. ظهرَت متفرقةً أول الأمر، برخت في ناحية، ويونسكو وبيكيت وفوتييه وآداموف في ناحيةٍ أخرى ... ولكن سرعان ما بدا على هذه الحركة علاماتُ التمسُّك والإصرار، وإذا هي تصمُد بقوة أمام هجمات المعارضين من أغلبية النقاد والمشاهدين إلى الحد الذي لم يُصبِح في الإمكان تجاهلها. وقد حاولتُ تجاهُلَها فعلًا على الرغم من مطالعتي وتتبعي لإنتاجها. ولم أفكِّر أثناء إقامتي في باريس عام ١٩٥٩–١٩٦٠م أن أقتربَ منها ... ما الذي تغيَّر إذن؟ ... هنا بعد عودتي إلى بلادي أخذتُ أتأمل فنون شعبنا. وإذا بي أجد الأرض الحقيقية التي احتوت معدن هذا الفن الحديث كله ... إذا كانت السمة الظاهرة في الفن الحديث من تصوير ونحت ومسرح ... إلخ، هي التعبير عن الواقع بغير الواقع، والالتجاء الى اللامعقول واللامنطقي في كل تعبيرٍ فني، وابتداع التجريد في الوصول إلى إيقاعاتٍ ومؤثِّراتٍ جديدة، فإن كل ذلك قد عرفَه فناننا القديم والشعبي على أرض بلادنا منذ القدم ... هذا هو السبب الذي دعاني اليوم إلى كتابة هذه المسرحية؛ فنحن أولى من غيرنا باستلهام أساليبنا الشعبية في الاتجاهات الفنية المختلفة» (يا طالع الشجرة، المقدمة).

مع ذلك، ولأن الحكيم قد كتب «يا طالع الشجرة» تأثرًا بما كتبه آخرون في الغرب، ففيما عدا مشهد الزوجَين المتحاورَين، بينما كلٌّ منهما يحدِّث نفسه في الموضوع الذي يهمُّه، فإن المسرحية يسهُل متابعة أحداثها وفهمها، في إطار المسرح الذهني الذي شُغل به الحكيم، وشغلنا به، منذ «أهل الكهف»، لا يغيِّر من ذلك تغيُّر الزمان والمكان، وتداخُل الأحداث، وتكرار الحدث الرئيسي، وغير ذلك مما أوهَم به الحكيم نفسَه — وحاول إيهامنا — أنه هو مسرح اللامعقول، مثلما قدَّمه بيكيت ويونيسكو وأشباههما.

ولكن المسرحية بعدُ — كما يصفها لويس عوض — «عملٌ عظيم، عميق الأغوار، توَّج به الحكيم مَفرِق الأدب العربي الحديث، وجدَّد فينا الأمل أن نجدِّد الكرمة الوارفة، ونفيء بها على العالمين» (مقالات في النقد والأدب، ص٢٥٦).

والحكيم — هنا — رائدٌ جاوز الستين بأعوام!

واللافت أن الحكيم يفتقد تأثيره على الأجيال التالية من كُتاب المسرح، برغم وفرة إنتاجه المسرحي، بينما يجد تأثيرًا ملحوظًا على الأجيال التالية من كُتاب الرواية، رغم قلة إنتاجه الروائي. وكما يقول يوسف الشاروني، فإن الحكيم قد يجد في روايات نجيب محفوظ تطويرًا لما بدأه في عودة الروح. وقد يجد في قصص إحسان عبد القدوس، امتدادًا للرباط المقدَّس، وقد يجد في الأرض لعبد الرحمن الشرقاوي أثرًا من آثار يوميات نائب في الأرياف (دراسات في الأدب العربي المعاصر، ص٣١).

وفي تقديري أن انعدام التأثير بالنسبة للأعمال المسرحية، مردُّه إلى أن الأجيال التالية من كُتاب المسرح قد تأثَّرت بأعمالٍ تفوق أعمال الحكيم أصالةً وعمقًا، وتنتسِب — بصورةٍ أشد — إلى الأصول الحقيقية لفن المسرحية.

حاول الحكيم في «بنك القلق» كتابة المسرواية، تضفير الأسلوب المسرحي والأسلوب الروائي في عملٍ فنيٍّ واحد، بحيث يكتمل العمل بالتحام الأسلوبَين. بل لقد حاول أن يجمع بين عنصرَي الرواية والقصة القصيرة. يقول في مقدمة «أشعب أمير الطفيليين»: إني أريد الجمع بين أسلوب الإيجاز والتركيز عند العرب، وهو سمة القصة القصيرة ... وأسلوب التحليل والإطناب، وهو سمة الرواية الحديثة.»

وأيًّا كان الرأي في المحتوى الفلسفي لتعادلية الحكيم، فإن قيمة هذا الكتاب المهم، في ريادته، ومحاولة تقديم فكرٍ فلسفيٍّ عربيٍّ معاصر، لا يعتمد على النقل، وإنما يستلهم التراث والبيئة والذات ... وكتَب الحكيم المقال الديني والسياسي والاجتماعي والفني، والسيرة الذاتية، والنظرية الأدبية ... وكان في كل ما كتب رائدًا، بمعنى أنه كان غير مسبوق، لم يشغَله التقليب في آراء الآخرين، بقَدْر ما عُني بالتفكير في قضايا سياسية وميتافيزيقية ومجتمعية وثقافية، وتسجيلها، في العديد من المقالات والكتب.

حتى اللغة، حاول الحكيم أن يطوِّعها بما يخدم قضية الفن. يقول في تقديمه لمسرحية «الصفقة»: «كانت ولم تزل مسألة اللغة التي يجب استخدامها في المسرحية المحلية موضع جدل وخلاف ... وقد كثُر الكلام حول العامية والفصحى ... فاستخدام الفصحى يجعل المسرحية مقبولةً في القراءة، ولكنها عند التمثيل تستلزم الترجمة إلى اللغة التي يمكن أن ينطق بها الأشخاص ... فالفصحى إذن ليست هنا لغةً نهائية في كل الأحوال. كما أن استخدام العامية يقوم عليه اعتراضٌ وجيه، هو أن هذه اللغة ليست مفهومةً في كل زمن

ولا في كل قطر، بل ولا في كل إقليم؛ فالعامية إذن ليست هي الأخرى لغةً نهائية في كل مكان أو زمان. كان لابد لي من تجربةٍ ثالثةٍ لإيجاد لغةٍ صحيحة لا تُجافي قواعد الفصحى، وهي — في نفس الوقت — مما يمكن أن ينطق الأشخاص ولا ينافي طبيعتهم ولا جو حياتهم … لغة سليمة يفهمها كل جيل وكل قطر وكل إقليم، يمكن أن تجري على الألسنة في محيطها. تلك هي لغة هذه المسرحية.» ومع أن تلك الدعوة لم يُقدَّر لها النجاح؛ لأن اللغة الثالثة التي دعا إليها الحكيم لا تنفَّذ بقرار، ولا باجتهادٍ فردي — أو جماعي — وإنما يأتي تطوير اللغة، والتقليل من ازدواجيتها، بانتشار التعليم، واستخدامنا بالتالي لمفردات ومصطلحات وتركيبات غير تلك التي أَلِفنا استخدامها … مع ذلك، فإنه يُمكِن أن ننسب دعوةَ الحكيم، وإقدامَه على تطبيقها، إلى محاولاته الريادية في ثقافتنا.

وإذا كان الحكيم قد ظل يكتب إلى غيبوبة الموت، فالحق أنه توقف عن الكتابة الإبداعية قبل ذلك بسنوات. ولم يكن توقُّفه اعتباطًا ولا مصادفة، بل ولا لضرورة فرضَتها اعتبارات السن؛ فهو — كما قال في حوار صحفي (الأسبوع العربي / ٣ أكتوبر ١٩٦٦م) — قد ترك الرواية في رعاية نجيب محفوظ «وهو بدون شك سيقودها إلى بر الأمان.» … «أما كتابة المسرحية فسأتركها أيضًا وأنا مطمئنٌّ إلى أن جيلًا جديدًا قد ظهر في سعد الدين وهبة وألفريد فرج ويوسف إدريس ولطفي الخولي ورشاد رشدي ونعمان عاشور وميخائيل رومان، وهم كُتاب المسرح القومي، إلى جانب كثيرٍ من المواهب الناشئة التي تبرُز في مسرح الحكيم.»

لقد حقَّقَت المسرحية تألقَها على أيدي نعمان عاشور وسعد وهبة ومحمود دياب وألفريد فرج وعلي سالم وغيرهم … وأكَّدَت القصة القصيرة تفوُّقَها على يد يوسف إدريس ومن بعده جيل الستينيات والرواية على يد نجيب محفوظ، ومن بعده جيل الستينيات كذلك … لكن هؤلاء جميعًا مسبوقون بريادة الحكيم. إنه هو الذي تعرَّف إلى طبيعة الطريق، وبذل الجهد — بمعطياته — في إزالة وعورته، وتمهيده.

كان أشد ما يثير الروائي الراحل محمد عبد الحليم عبد الله الدراسات النقدية التي تجد في أعماله امتدادًا — ولو من الناحية الأسلوبية — لأعمال المنفلوطي. يقول لي: ربما أشعر بالسعادة لو أني كنتُ أحيا في عصر المنفلوطي … ولكنني أحيا بعده بعشرات السنين … والحقُّ أن المعطيات الأدبية يجب أن تناقَش في ضوء عصرها. من الصعب قراءة عبد الحليم

عبد الله في ضوء المفهومات الفنية والاجتماعية التي نقرأ بها المنفلوطي، ومن الصعب أن نقرأ مجيد طوبيا وعبد الله خيرت ومحمد الراوي وإبراهيم أصلان ومحمد البساطي وغيرهم في ضوء المفهومات الفنية والاجتماعية لبدايات محفوظ وإدريس ونعمان وعبد الصبور. بل إنه من الصعب أن نُناقِش إضافاتِ هؤلاء «الكبار» إلى معطياتنا الثقافية في غير الإطار الفني والاجتماعي الذي صدَرَت فيه. وكما يقول حكيم مصر، فإن المقارنة يجب أن تكون بين أدب الأمس في عصره، وأدب اليوم في عصره.

إبداع، سبتمبر ١٩٨٧م

جمال حمدان ... وعقدة القنديل

ظهر السبت ١٧ أبريل ١٩٩٣م أحَسَّ بانقباض، وربما ألمٍ غاب مصدره، مواطن فلسطيني، أبعدَته إسرائيل إلى منطقةٍ صحراويةٍ في الجنوب اللبناني، أم تَحتضِن وليدها في سربيرنتشا شرقي البوسنة، طالب أفريقي يدرس الفقه في جامعة الأزهر، فنان دائم التردُّد على قهوة الفيشاوي بخان الخليلي، تاجر يقضي قيلولته داخل دكانه في سوق الشماعين القريب من جامع الزيتونة، باحث مصري شاب سَرقَه الوقت في أبحاثه بمعامل كلية العلوم، ومواطنون مثقَّفون وبسطاء في أماكن مختلفة في وطننا العربي؛ أمام آبار النفط، وفي المقاهي، وداخل الأسواق والحقول والمعاهد والكليات والمكاتب الحكومية وتحت الجسور.

لم يستوقف الانقباض المفاجئ صاحبه، واعتبر الألم الغائب المصدر طارئًا، ما لبث أن أهمله ... لكن الحدث الذي عَرفَه الجميع فيما بعد أنه في تلك اللحظة من ظهر السبت ١٧ أبريل، كان جمال حمدان أحد أهم العبقريات العربية المعاصرة يدفع عن نفسه النيران التي انتقلَت إلى ثيابه من غازٍ تسرَّب في أنبوبة البوتاجاز.

لم تكن تلك هي المرة الأولى التي يدخل فيها جمال حمدان مطبخ شقَّته الصغيرة، الواقعة في بدروم عمارة بحي الدقي، في مدينة القاهرة.

كان قد اعتزل حياة الآخرين في عام ١٩٦٣م. استلب منه أحد زملائه جهده العلمي، وساعدَته إدارة الجامعة حينذاك على تصرُّفه اللاأخلاقي، فقدَّم جمال حمدان استقالته من الجامعة، ومن الحياة العامة كلها ... قرَّر أن يهب نفسه أعوامًا ممتدة من القراءة والبحث والتأليف.

عندما قرأتُ الخبر في جريدة الأحد، فتحتُ جهاز التليفزيون ربما أستمع إلى تفصيلاتٍ أكثر. ذلك ما يفعله التليفزيون عندما يرحل عن عالمنا شخصيةٌ عامة، بصرف النظر عن مطاطية الصفة أحيانًا، ومع تقديري للفنانين الراحلين عبد الله غيث وصلاح قابيل وأحمد

فؤاد حسن، وغيرهم ممن ودعناهم في الفترة الأخيرة، فلعلي أتصوَّر أنَّ دور جمال حمدان في حياتنا أهم، وأعمق تأثيرًا.

لكن التليفزيون لم يُشِر إلى وفاة الرجل من قريب ولا بعيد وعدتُ إلى الجريدة، فلم أجد نعيًا من أي نوع، ولا حتى نعي الأسرة. وتابعتُ مواد الإذاعة، فخاب أملي. وانتظرتُ إلى اليوم التالي، ربما مأساوية الحدث فاجأَت الجميع، وربما لأن محبي الرجل وعارفي قَدْره لا يشغَلون مواقعَ مؤثِّرة في أجهزة الإعلام (الصورة الوحيدة التي تنشُرها له الصحف، تعود إلى فترة الثلاثينيات في حياته!) وإن كنتُ أتصوَّر أن أحدَهم كان يشرف على إصدار «الأهرام» غداةَ وفاته، فأفردَ لذلك صفحةً كاملة، بها تغطيةٌ ممتازة.

لكن صحف اليوم التالي ألقت بمهمة المتابعة على محرِّري الحوادث، فيما عدا مقالةً للمثقف الكبير السيد يسين، تحدَّث فيها عن كتاب جمال حمدان «شخصية مصر» واعتبَره معلمًا من معالم الإبداع المصري، وأنه سيظل شاهدًا على أهمية دور العالم الاجتماعي الملتزم بقضايا أمته، القادر بناءً على دراسته العميقة أن يشخِّص الحاضر، ويستشرف آفاق المستقبل.

ويبدو أن أحد الناشرين، الذين لم يكن جمال حمدان يتعامل معهم، قد أشفق على الرجل رحيلَه الصامت، فكتب نعيًا وحيدًا، يودِّع به العبقرية العربية الراحلة.

أما اتحاد الكتاب، والجمعية الجغرافية، والهيئات التي تُسرِف علينا بكليشيهات الترحيب والوداع، فإنها أصرَّت فيما يبدو أن تنظر إلى وفاة جمال حمدان باعتبارها حادثة، تكتفي بتسجيلها محاضر الشرطة، وتنقلها عنها أقلام محرِّري الحوادث ... ولله الأمر من قبلُ ومن بعدُ.

إذا كان أستاذنا يحيى حقي قد استوقفته عقدة «القنديل» التي تحدَّدَت بها نظرة معظم المثقفين إلى مجموع أعماله، فهم يتحدَّثون عنه باعتباره فحسب مؤلف القصة الجميلة «قنديل أم هاشم»، وهي كذلك بالفعل، لكنها ليست القصة الجميلة الوحيدة لحقي، بل إنها ليست أجمل أعماله إطلاقًا. ثمَّة أعمالٌ أخرى أحبَّها (صحِّ النوم مثلًا)، وتمنَّى أن تحظى بشهرة «القنديل»، وتحتل الموقع نفسه الذي احتلَّته «القنديل» في نفوس قُرائه.

أقول: إذا كانت تلك هي العقدة التي تحدَّدَت بها نظرة معظم المثقَّفين إلى أعمال حقي، فإن العقدة التي نظر من خلالها المثقَّفون إلى أعمال جمال حمدان، اختزلَت تلك الأعمال في موسوعته المتميزة؛ شخصية مصر. إنها بالتأكيد من أهم الأعمال الموسوعية في

المكتبة العربية المعاصرة، ولعلها أهم تلك الأعمال في السنوات الأربعين الأخيرة. تتضاءل إلى جانبها كُتب التغطيات الإعلامية والساندوتشات التي أجادت فرض المبدأ الاقتصادي؛ العملة الرديئة تطرد العملة الجيدة من السوق ... لكن قيمة العمل الثقافي في مجاوزة الواقع، واستشراف المستقبل، في ترقُّب الغربلة التي تُناقِش، وتستخلص الكم الجيد، القليل، من كَوْمات الرداءة!

مع ذلك، فإن «شخصية مصر» ليس بيضة الديك في أعمال الرجل. الأخطر أنه لا يمثل اجتهاده الوحيد. نظلمه لو قصَرنا اجتهاداته على دراسة الشخصية المصرية. هذه نظرةٌ قاصرة، علمُه بالقطع أوسعُ منها. استوقفَته الشخصية المصرية طويلًا. ناقش خصائصها ومواقع التفوق في الزمان والمكان. قدَّم بانوراما للحياة والمصرية، ثرية التفصيلات، زاخرة بالألوان والظلال والتكوينات التي تثير التأمل ... لكنه قدَّم كذلك أعمالًا تعبِّر عن اهتمامه بالعالم الذي يعيش فيه، كإطارٍ أوسعَ للوطن الذي أنجبه، وتعبِّر في أولوية واضحة عن العالم الإسلامي الذي ينتمي إليه شخصيًّا، وينتمي إليه وطنه.

في مقدمة كتيِّبه المهم «الاستعمار والتحرير في العالم العربي» نقرأ لجمال حمدان هذه الكلمات:

> «عصرُنا الذي نعيشُه عصرٌ فوَّار بالتغيُّر المُذهِل في السياسة، كما هو مثيرٌ في غير السياسة. وإذا عُد القرنُ التاسع عشر قرنَ الاستعمار، فإن القَرن العشرين هو بلا ريبٍ قرن التحرير. ومنذ الخمسينيات ونحن نعيش عقدًا مفعمًا، شهد أعظم انقلاباتٍ في موازين القوة في العالم، وشهد تحرُّر المداريات وتفجُّر القومية العربية. وفي كل ركنٍ من العالم، وليس العالم العربي باستثناء، لن يجد القارئ المثقَّف مشقةً في أن يرى الأحداث تسبق الأبحاث. من هنا كنا بحاجةٍ إلى الكتابات التي تُحاوِل أن تنظُر إلى الصورة ككل، دون أن تضيعَ في زحمة التفصيلات اليومية والأحداث الجارية. ويستطيع القارئ العربي بلا شك أن يجد مكتبةً كاملةً في تاريخ الاستعمار في عالمنا العربي، ولكنها — في معظمها — لا تعبِّر إلا عن وجهة نظر الاستعمار ومصالحه. أما إذا تلفَّت باحثًا عن شيء في حركة التحرير المعاصرة التي تتواثَب في منطقتنا وتنفجر، فلن يجد نفسه إلا إزاء مؤامرةِ صمتٍ متعمَّدة من جانب الاستعمار، فإن قطع هذا الصمت صوتٌ ما، فهو حملةُ تشويهٍ وتشهيرٍ ملفَّقة. وهل يُنتظَر الآن لمن كتبوا أو ممن كتبوا جغرافية الاستعمار وتاريخه، أن يكتبوا لنا اليوم جغرافية التحرير أو تاريخه؟

... ذلك أمرٌ ليس من الواقعية في شيء أن ننتظره، ولكنه من الناحية الأخرى قد أصبح مسئولية المفكِّر العربي وحده، ورسالة الكاتب الوطني دون سواه.»

الرجل إذن يُدرِك مسئوليته ككاتب، ليس بمجرد التحدُّث عن الشخصية المصرية. ذلك واجبه بحُكْم الموطن والنشأة والانتماء، لكنه يحاول أن تكون نظرتُه أكثر اتساعًا وشمولًا ... فهو يرفض أن يكتب جغرافيُّو الاستعمار ومؤرِّخوه عن عالمنا العربي. تلك في تقديره مسئولية الكُتاب العرب دون سواهم. إنهم الأكثر تبصُّرًا بهموم منطقتهم، والأخلص تعبيرًا — أو هذا هو المفروض — في تناولهم لتلك الهموم.

وجمال حمدان يقدِّم لنا بالفعل رؤًى مغايرةً تمامًا لكتاباتٍ سابقةٍ قدَّمها لنا كُتابٌ غربيون، واختار بعضُ الكتاب العرب للأسف الطريق الأسهل، فاعتمدوا على كتاباتهم، دون أن يناقشوا ما تَحفِل به من مزاعم وافتراءات.

مثلًا ... إن النهضة الأوروبية التي ما تزال تهب امتداداتها، إنما جاءت من احتكاك أوروبا الوسيطة المظلمة بحضارة العرب المشرقة، واستعارت ما استطاعت أن تحصل عليه، ثم أخذَت تنمِّيه وتعمِّقه، لتبدأ من ثَم رحلة التطور الذي يجد نهايتَه في الاستعمار الأوروبي الحديث.

أما الغزو التركي، فإنه لم يجِد أرضًا رخوةً في الاحتلال واستمراره؛ لأنه كاستعمارٍ ديني اتخذ من وحدة الدين غطاء، يُخفي به حقيقته كاستعمارٍ سياسي.

ويؤكِّد جمال حمدان أنه لولا الوشيجة الدينية في عصر الدين بالضرورة، لكان مصير الاستعمار التركي منذ البداية كمصير الغزو المغولي الوثني الذي سبقَه بقليل، وقام له العالَم العربي والإسلامي قومةً أكثر فدائية.

ويضيف الرجل حقيقةً أخرى، هي أنه إذا كان الأتراك قد استعمروا العرب سياسيًّا، فقد استعمَرَهم العرب حضاريًّا، بمثل ما أن الرومان من قبلُ استعمروا اليونان حربيًّا، لكن اليونان استعمروهم ثقافيًّا.

وبالتحديد، فإن الأتراك لم يتركوا أي أثَرٍ حضاريٍّ بنَّاء في العالم العربي. وكانوا عالةً على تراث العرب، بدءًا بالعمارة، وانتهاءً بشكل الكتابة والصناعة ... إلى الثقافة.

بل إن الرجل يزيد في اجتهاداته، فيؤكِّد أن الاستعمار التركي لم يكن كما قيل حائلًا دون اقتحام الاستعمار الأوروبي للشرق العربي؛ فالعكس هو الصحيح تمامًا.

لقد بدأ التوغُّل الأوروبي في المنطقة عن طريق الرجل المريض، وبسبب عجزه، وكانت هزيمتُه للاستعمار العثماني هي الخطوة الأولى لانقضاضه على المنطقة.

وبالطبع، فإن القول بأن الاستعمار الأوروبي حرَّر المنطقة من الاستعمار التركي، لا يعدو مزاعمَ غربيةً رخيصة؛ فالصحيح أن مضاربات الاستعمار الأوروبي ومناوراته ومصالحه، هي التي أطالت في حياة الاستعمار التركي في المنطقة، بينما كان الاستعمار التركي الهدَّام — والتعبير لحمدان — هو الذي أعدَّ المنطقة فريسةً عاجزةً للاستعمار الأوروبي، ثم سلَّمها له هديةً غيرَ مقصودة، أو مقصودة. ثم يُجاوِز جمال حمدان مناقشة قضايا الاستعمار في الوطن العربي، إلى مناقشة قضايا الاستعمار في العالم كله.

وبعد كُتيِّبه «الاستعمار والتحرير في العالم العربي» أصدر كتابه «استراتيجية الاستعمار والتحرير»، أهداه إلى يحيى حقي، أحد أخلَص صديقَين له مع أحمد بهاء الدين. يؤكِّد منذ البداية أن الاستعمار الحديث الذي يُحتضَر اليوم، إنما استوى على سُوقه في القرن التاسعَ عشرَ فقط. أما جذوره فتضرب في أعماق عصرِ الكشوف الجغرافية، منذ القرن السادسَ عشرَ وما بعده. بل لعلك واجدٌ جذوره الأولى قبل ذلك جميعًا. وأنت لن تستطيع أن تفهم نمُو الاستعمار العالمي، ولا تطوُّر صراع القوى العالمية، إذا قصَرتَ بؤرتك على المنظور المعاصر، أكثر مما يمكنك أن ترى ناطحة سحابٍ إذا نظرتَ إليها من سطحها.

ويتناول الرجل في كتابه، الذي تبلغ صفحاتُه حوالي الأربعمائة، حكاياتِ الاستعمار في توالي العصور، إلى الانقلاب الصناعي. ثم يناقِش النظرية العامة في الاستراتيجية العالمية. ويتوقف طويلًا أمام موجاتِ التحرُّر التي أعقبَت نهاية الحرب العالمية الثانية، وتأثيراتِ الانقلاب النووي على العالم ككل. ثم انبثاق ظاهرة عدم الانحياز كردِّ فعل ومواجهة لثورة التحرير والانقلاب النووي.

أخيرًا، فإن الكاتب يُلِح في أن تحرص دول العالم الثالث، ودول المستعمرات سابقًا، على اكتساب التكنولوجيا، وعلى استخدامها. إنها السبيل الوحيد للتخلص من كل مظاهر الاستعمار القديم والجديد ... ولكن على هذه الدول — في الوقت نفسه — ألا تبيع واقع الثورة التحريرية من أجل وهم الثورة التكنولوجية؛ فمثل هذه المساومة، أو الصفقة، لن تعني — في الظروف الراهنة — سوى الاستسلام، وبالتالي فقدان التحرُّر والتكنولوجيا معًا، وإلى الأبد، في حين أن الصمود والمقاومة الآن جديرةٌ بكسبهما معًا، وإلى الأبد.

ثم يُصدِر جمال حمدان كتابه «واقع العالم الإسلامي» تعبيرًا عن انشغاله بالهموم الإسلامية. يقدِّمه كدراسة في جغرافية الإسلام، لكنه يتوقَّف عند الكثير من الحقائق التاريخية والسياسية.

وعلى سبيل المثال، فإن واحدًا من كل ستة أشخاص في هذا العالم، يَدينون بالإسلام. وقد مثَّل دخول الاستعمار سدًّا أمام انتشار الإسلام، لكنه أثقَل خطواته فحسب، وإن لم

يشلَّ حركته.. وهو الآن يمثِّل — مع المسيحية — الديانتَين الفعَّالتَين اللتَين تتقاسمان العالم اليوم. أما اليهودية، فبحجمها (١٥-١٦) مليونًا، وإحجامها عن التبشير، لا تعدو قوقعةً حفريةً بلا تحفُّظ أو تحيُّز. والإسلام ينفرد بين الأديان جميعًا بأنه لم يعرف أيَّ ارتدادٍ عقائدي، بمعنى التحوُّل عنه إلى غيره، وإن عرف الانحسار والتراجُع الجغرافي في أكثر من مرحلة، وفي أكثر من جبهة.

ويختلف الإسلام في تاريخه وتوسُّعه عن بعض الأديان الكبرى الأخرى. ثمَّة أديانٌ نشأَت في موطن — مشتل — ثم هاجرَت منه لتنتشر خارجه أساسًا، مثل البوذية بالنسبة للهند، واليهودية والمسيحية بالنسبة لفلسطين. أما الإسلام، فقد تفرَّد وحده بأنَّ انتشاره الأكبر خارج وطنه الأصلي، لم يُبعِده عن مَعقِله الأساسي في الوطن العربي، فقد ظل دائمًا حقلًا كثيفًا من أخصَب حقوله.

ويعرض الكاتب للإسلام في أقطاره المختلفة، فيوضِّح الكثير من المعلومات التي تغيب — للأسف — عن أذهان القائمين بالدعوة الإسلامية، مع أنها ينبغي أن تكون الركيزةَ التي ينطلقون منها، وإليها.

ثم يطرح الكاتب السؤال: كيف تؤدِّي كل الأقطار الإسلامية — سواء أكانت دولًا أو شعوبًا، أغلبية أو أقلية — دور الإسلام السياسي الصحيح، لحساب العالم الإسلامي لا ضده؟

ويجيب: إن الدور الأصيل هو توحيد الدين، بمعنى توحيد عقيدة الإسلام لا المسلمين، لتذويب الفروق والفِرق الحَفْرية التي ورثها عن ماضٍ، فقد الآن سياقه الزمني، وتعميق روح الإسلام، وتقويمها، والتبادل الثقافي والفكري العام، والمزيد من التنسيق الاقتصادي والترابط والتبادل التجاري، والتضامن السياسي الوثيق في المجتمع الدولي لمجابهة الأخطار الخارجية، والتعاون لتحرير الدول الإسلامية المستعمَرة، وعلى رأسها — بالقطع — فلسطين المحتلَّة. تلك جميعها هي المجالات الخصبة والفعَّالة والواجبة، لتفاعُل العالم الإسلامي سياسيًّا.

والحق أن قضية الوجود الاحتلالي الصهيوني في فلسطين كانت — بالتحديد — شاغلًا أساسيًّا لجمال حمدان. إنها — في تقديره — سابقةٌ ليس لها مثيلٌ قَط في تاريخ العالم الحديث، لا العالم الإسلامي، ولا العالم الثالث. إنها ليست حتى استعمارًا قديمًا أو جديدًا فحسب، ليست حتى استعمارًا استيطانيًّا أو عنصريًّا وحسب — وأنا أنقل نص كلمات جمال حمدان — لكنها كذلك، وقبل ذلك، استعمارٌ إباديٌّ إحاليٌّ صِرف.

إن المد الاستعماري الذي تعرَّض له العالم الإسلامي برُمَّته في القرنِ التاسعَ عشَر، والذي كان جزءًا من موجة الاستعمار المداري، تعاصَرَت معه أولى محاولات الصهيونية العالمية التي ركِبَت بالفعل نهاياتِ موجة، عملًا على تحقيق حُلمها في الدولة اليهودية، أو بالأصح دولة اليهود. ومنذ تلك البداية، والصهيونية العالمية جزءٌ لا يتجزَّأ عضويًّا من الإمبريالية العالمية. وقد استمرت بعدها، وهي أعلى مراحل الإمبريالية العالمية. إنها قطعةٌ من الاستعمار الأوروبي عَبْر البحار، والصهيونية — بكل بساطة — هي السرقة!

خطر الصهيونية لا يقتصر على العالم العربي وحده، وإنما يمتد إلى العالم الإسلامي كله، وليس حرق الجامع الأقصى إلا رمزًا ومؤشرًا لما ينتظر العالم الإسلامي. الصهيونية هي أكبرُ خطرٍ وتحدٍّ يُواجِهه العالم الإسلامي المعاصر. تمامًا كما يُواجِهه العالم العربي. أكبر من صليبيات العصور الوسطى، وأكبر من موجات الاستعمار الأوروبي الحديث. الاستعمار التوسُّعي الأخطبوطي الصهيوني، إن يكُن سرطان العالم العربي، فهو جُذام العالم الإسلامي في الوقت نفسه!

وانطلاقًا من اهتمام حمدان المُلِح بقضية الوجود الاحتلالي الصهيوني في المنطقة العربية — لم يعُد الاحتلال مقصورًا على فلسطين! — فهو يخصِّص أحد كتبه للتحدُّث عن اليهود أنثربولوجيًّا!

الكاتب يؤكد — من خلال مناقشةٍ علميةٍ جادة — أن اليهود ليسوا من الساميين في شيء؛ فهم إذن ليسوا أبناء عمومة، كما روَّج لذلك بعضُ كُتاب العرب أنفسهم — الحكيم وحسين فوزي مثلًا — ومن المغالطة تسمية اضطهاد اليهود بأنه «ضد السامية»! إنه ضد اليهودية ببساطة، وبلا تعقيد، ولا تفسير لهذه التسمية الخاطئة إلا أنها تعتمد على اسمَي الإنجيل والتوراة التي تسبق التغيُّر الجذري، والإحلال والإبدال المطلَق الذي لحق دماء اليهود ... والاضطهاد النازي لليهود في ألمانيا — إن صح حدوثه — (وهذا التحفظ — في الحقيقة — من عندي) لم يكن في جوهره إلا اضطهاد ألمانٍ لألمان، لا يختلفون إلا في الديانة وطريقة الحياة. أما الزعم بقرابة الدم بين العرب واليهود، فقد يكون يهود التوراة والعرب — تاريخيًّا — أبناء عمومة، حين بدا الكل قبائلَ مختلفةً من الساميين الشماليين، وعندما كانت العبرية لغةً تُشتَق من الأصول العليا التي تفرَّعَت عنها العربية. وصحيحٌ أن إسماعيل أبا العرب، وإسحاق أبا اليهود، إخوةٌ غير أشقاء، وهما أبناء إبراهيم، لكن نسل أحدهما ذاب — فيما بعدُ — في دماءٍ غريبة، ووصل الذوبان إلى حد الإحلال، حتى أصبحنا إزاء قومٍ غرباء، لا علاقة لهم البتة بإسحاق، فضلًا عن إسماعيل. ولا يمكن، بعد أن اختفَى

يهود التوراة، أن يكون يهود أوروبا والعالم الجديد، أقاربَ العرب جنسيًّا، أكثر من قرابة الأوروبيين والأمريكيين للعرب!

لذلك، فإن أرض الميعاد أكذوبةٌ سخيفة؛ لأن الأنثربولوجيا تبدِّد أي أساسٍ جنسي قد يزعمون في هذا الصدد.

اليهود مجرد طائفةٍ دينية، تتألف من أخلاطٍ من كل الشعوب والقوميات والأمم والأجناس، ولا علاقة لهم جنسيًّا أو أنثربولوجيًّا بفلسطين. وهم حين يغتصبونها ليخلُقوا منها إسرائيل الصهيونية، فليست هذه عودة الابن القديم، بعد رحلة طالت عَبْر الزمان والمكان، لكنها غزو الأجنبي الغريب بالعدوان!

أما «شخصية مصر» الذي يُعَد — في تقدير الكثيرين، وهو كذلك بالفعل — أهم كتب جمال حمدان، وإن أشفقتُ من التركيز عليه في التدليل — خطأ — على شوفينيةٍ مطلقةٍ في تفكير الكاتب … شخصية مصر عرض له العديد من الدراسات، وأخذ عنه الكثير من الباحثين، وقرأ عنه حتى القارئ العادي، بما يجعل من إعادة تناوله تزيدًا لا مبرر له … لكن الذي يمكن تأكيده — بثقة — أن شخصية مصر عودة بالدراسات العربية إلى الاجتهادات الموسوعية التي كانت قديمًا، ثم ذوَت أو تلاشت في زماننا الحالي. إنه عملٌ أكاديميٌّ موسوعي بكل ما تعنيه الكلمة. ستهمل المكتبة العربية الكثير والكثير من ثمار مطابعها في المستقبل القريب، والبعيد، لكن «شخصية مصر» ستظل معلمًا أساسيًّا مهمًّا من المستحيل إغفاله، مثلها مثل الطبقات الكبرى لابن سعد، والأغاني للأصفهاني، ورسالة الغفران للمعري، وحي بن يقظان لابن طفيل، وديوان المتنبي، وكُتب سيبويه، وإتحاف أهل الزمان لابن أبي الضياف، وخطط علي مبارك، وعبقريات العقاد، والتاريخ المصري القديم لسليم حسن، وخطط المقريزي، والنجوم الزاهرة لابن تغري بردي، وبدائع الزهور لابن إياس، وملفات السويس لمحمد حسنين هيكل، وألف ليلة وليلة، ودراسات عبد الرحمن الرافعي التاريخية، وحياة الحيوان للدميري، وتاريخ الجبرتي ومروج الذهب للمسعودي، وعصر الموحدين والمرابطين لعبد الله عنان، والسيرة النبوية لعبد الحميد السحار، واجتهادات الخليل بن أحمد الفراهيدي، ومستقبل الثقافة في مصر لطه حسين، وتاريخ الفن لثروت عكاشة، ومقدمة ابن خلدون، ورحلة ابن بطوطة، وغيرها (أبدي تحفظًا، فأشير إلى أن هذه الكتب قد أملَتها الذاكرة).

توقيت صدور «شخصية مصر» (يوليو ١٩٦٧م) له دلالةٌ مهمة، ربما كانت مقصودة، وربما فرضَتها المصادفة، لكنه — في الحالَين — من أخطر الكتب التي صدَرَت، تعبيرًا عن الشخصية المصرية في السنوات الأخيرة.

الكاتب أستاذ جامعي، فأداته العلمية الأكاديمية، والكاتب أيضًا مهموم بما يجري في الأرض المصرية بوجدانٍ قلق، يحرص ألا يخفيه. تزاوج — مطلوب — بين العقل العلمي، والعاطفة الوطنية. جمال حمدان، أستاذ الجغرافيا، يجد أن الجغرافيين أقدَر على التعرُّف إلى الشخصية الإقليمية لبلد — أو منطقة — ما، واكتشافها. وإذا كان شفيق غربال في «تكوين مصر»، وحسين فوزي في «سندباد مصري»، وحسين مؤنس في «مصر ورسالتها» ... إذا كان هؤلاء — وهم مؤرِّخون — قد حاولوا دراسة الشخصية المصرية، فمن الطبيعي أن يكون للجغرافي كلمتُه في هذا المجال. والكتابُ — كما يقول مؤلِّفه — محاولةٌ لرسم صورةٍ عريضة، لكنها دقيقةٌ بقَدْر الإمكان، لشخصية مصر، لطبيعتها الجغرافية الواضحة، والمحدَّدة المعالم من ناحية، ولتاريخها الممتد الحافل من ناحيةٍ أخرى.

لعل التجانس الطبيعي هو الصفة الجوهرية الأولى في البيئة المصرية؛ فالوادي كله وحدةٌ فيضية، وما قد يبدو اختلافًا، فهو في الشكل والمساحة، وليس في التركيب والنسيج. لا انقطاع أو تغيُّر فجائي ما بين الوادي الفيضي وسهل الدلتا، فالوادي يبدأ من الجنوب ضيقًا مختنقًا، لا يجاوز عَرضُه مائة متر فقط. ثم يتزايد ويتسع، ليتبدَّى الصعيد شقًّا غائرًا، بينما الدلتا مروحةٌ مبسوطةٌ مسطَّحة، تتحلل — في النهاية — إلى مجموعةٍ مصغرةٍ متراصة من «الصعيدات» أقرب إلى ورقة شجر مقلوبة، عروقها هي الضفاف المرتفعة، وأرضيتها هي المجاري المائية. أما فروق المناخ، فهي فروقٌ فصلية قبل أن تكون فروقًا إقليمية. وهذا التجانُس المُناخي يعكس أثَره في البيئة الزراعية، فهي — على طولها — إقليمٌ زراعيٌّ واحد.

فإذا التفَتنا إلى أعمال الإنسان، أو «الثوابت الحضارية» من قرًى ومدن، كتعبيرٍ مباشر عن التفاعل المادي بين البيئة والإنسان ... فلعل السمة الواضحة التي تُطالِعنا هي التجانُس القاعدي ... فالقرية المصرية نسخةٌ تكاد لا تتغير على امتداد الوادي، فيما عدا استثناءاتٍ قليلة في البيئة الساحلية والبُحَيرية في أقصى الشمال، وقرى النوبة ذات الطبيعة الخاصة في أقصى الجنوب. الأمر نفسُه بالنسبة للمدن؛ فباستثناء القاهرة والإسكندرية وبعض المدن الساحلية، فإن المدن الإقليمية المصرية — البنادر — تبدو متشابهة، بحيث لا تكاد تنفرد مدينةٌ ما في شخصيتها عن بقية المدن.

يبقى التجانُس البشري. وكما يقول الكاتب، فإنه لا يمكن القطع — علميًّا — بشأن الأصول الجنسية الأولى لسكان مصر في عصور ما قبل التاريخ، وبخاصة بعد أن أثبتَت

الأبحاث الحديثة افتقار الكثير من النظريات إلى الحقائق العلمية التي تنأى بها عن كونها شبهاتٍ أو تأويلات. ومع ذلك، فإن الحقيقتَين الأساسيتَين اللتَين تعلُوان فوق كل الاجتهادات، أن المصريين القدماء شعبٌ أصيل في مصر، وأن احتمالات الاختلاط قلَّت مع — ومنذ — بداية عصر الأسرات التاريخية.

وللصحراء دورٌ بارز في بقاء، أو ثبات، النمط المصري؛ فبرغم مركزية الموقع، كأنه قلبُ دوامةٍ بشرية، فإن الصحراء لعبَت دومًا دور «ماصَّة الصدمات»، أو «المصفى» الذي غربل الموجات الداخلة، وكسَر حدَّتها. وإذا كان النطاق الساحلي الشمالي، ابتداءً من سيناء حتى مريوط، ممرًّا عبوريًّا مطروقًا، فمن الراجح — كما حدث في عصور ما قبل التاريخ — أن كثيرًا من الموجات التي انتقلَت من غرب آسيا إلى شمال أفريقيا، اخترقَت دون أن تمسَّ جسم مصر تمامًا، أو أن تؤثِّر فيه بكثيرٍ أو قليل.

أما الغزوات، فقد كاد تأثيرها يقتصر على المدن فقط، وفي موجات «ذكرية» محدودة. ومن بين ما يقرب من ٤٠ موجةً دخيلةً في امتداد التاريخ المصري، لا تُوجد سوى ثلاث هجراتٍ حقيقية هي: الهكسوس والإسرائيليون والعرب. وقد تلاشت الهجرتان الأُولَيان تمامًا بعد حين، بينما بدأَت الهجرة العربية بأعدادٍ محدودةٍ كغزوةٍ ذكرية، ثم ما لبثَت أن تحوَّلَت إلى هجرةٍ واسعة النطاق، مختلطة النوع. لم تكتفِ بالاستقرار على أطراف الصحراء وحواف المدن، بل دخلَت إلى داخل الريف، وتملَّكَت الأرض الزراعية، لكن العرب من أصلٍ قاعديٍّ واحدٍ مشترك مع العنصر المصري؛ فالقرابة الجنسية قائمة منذ ما قبل التاريخ. ولعله يمكن القول بأنه إذا كانت العرب قد عرَّبَت مصر لغويًّا ودينيًّا، فقد مصَّرَتْهم مصر حضاريًّا وماديًّا. أما الزعم بأن الموجة العربية الإسلامية أزاحت الأساس القبطي إلى جيب الجنوب المغلق في الصعيد، فمن المؤكَّد — والكلمات لجمال حمدان — أن الانتشار العربي كان أشبه شيء بعملية الانتشار الغشائي الأسموزي؛ عملية تغلغُل لا زحزحة، وتخلخُل لا إزاحة.

وإذا كانت البلاد التي تعتمد على الأمطار لا تحتاج إلى حفر تُرع ومصارف، أو إقامة جسور وسدود، فضلًا عن عدم تحكُّم العامل البشري في حبس المطر، أو التخطيط لتوزيعه، فإن التنظيم الاجتماعي هو المقابل الذي يضعُه النيل للاستفادة من مياهه ... فبغير ضبط النهر بواسطة السدود والقناطر والخزَّانات، يتحوَّل النيل إلى شلالٍ هادرٍ مُكتسِح، وبغير التحكُّم في توزيع المياه يفرض قانونُ الغاب شريعته؛ ومن ثَم فإنه على الفرد أن يخضع لإرادة الكل، وعلى الجميع، أن يتنازلوا عن الكثير من الحرية لسلطةٍ أعلى، توزِّع المياه وفق

خططٍ محدَّدة، ليُضاف إلى عنصرَي الماء والفلاح عنصرٌ ثالث، هو الحكومة. وقد انعكسَت تلك الأبعادُ الثلاثة على تطوُّرات الحياة المصرية منذ فجر التاريخ؛ فالواسطة بين الماء والفلاح إما أن يكون عادلًا، وإما أن يكون ظالمًا، وإن كان الانحراف إلى الظلم والطغيان أقربَ وأسهَل؛ ذلك لأن التحكُّم في الماء يتصل — بصورة مباشرة — بالتحكُّم في الأرض: «أَعطني أرضَك وجهدَك أُعطِك أنا مياهي». وتحدَّدَت صورة الحكم — من خلال ذلك — في ملكيةٍ أوتوقراطيةٍ طاغية، تعتمد على بعض القوى المستفيدة، وفي مقدِّمتها الإقطاعيون ورجال الدين ورجال الإدارة، بينما الطرف المقابل لهؤلاء جميعًا هو البروليتاريا الفلاحة التي لا تملك نسج أحلام غدها.

تحدَّدَت صورة المجتمع بالتالي، في طبقةٍ تملكُ وتحكُم، ولا تعمل، وطبقةٍ محكومةٍ لا تملكُ وتعمل. وكان الكرباجُ هو رمز سيطرة الطبقة الأعلى على الطبقة الأدنى، منذ الفراعنة إلى العصر الحديث. ويطرح الكاتب النتيجة التي توصل إليها: «لا يعرف تاريخَ مصرَ من يُنكِر أن الطغيانَ والبطشَ من جانب، والاستكانة أو الزلفَى من الجانب الآخر، هي من أعمق وأسوأ خطوط الحياة المصرية عَبْر العصور، فهي في الحقيقة النغمة الحزينة الدالَّة في دراما التاريخ المصري، ولا ينبغي أن نخجل، أو أن تأخذَنا العزَّة، فنهرب، أو نُكابِر في هذه الحقيقة، كما أن من الخطأ أن ندع هذه الحقيقة تترسَّب في نفوسنا كعقدةٍ تاريخية.»

الكلمات — كما ترى — قاسية، وتختلف مع اجتهادات لكُتَّابٍ آخرين، ومن حق الكاتب ما دمنا «نقرؤه» أن نعرض — بأمانة — لـ «كلماته» ... لكن الكاتب لا يُغادِر الموقع الحزين، قبل أن يشير إلى حقيقة — تهمنا! — فالتاريخ «لا يعدم أن يُسجِّل انتفاضاتٍ عدة على الطغيان، لعل أهمها ثورة إيبور — إيبو وير — في الدولة القديمة، لكنها انتكَسَت كما انتكَسَت — فيما بعدُ — حركاتٌ تحرُّرية وثوراتٌ على الظلم والاستعباد. وفي القرن الأخير، كانت التطورات الحديثة والحضارة المعاصرة عواملَ مذيبةً بطبيعتها للرواسب القديمة؛ ولهذا تكاثَرَت الانتفاضاتُ التي نجح آخرها «ثورة يوليو». ثم يضيف الكاتب — إضافة تؤكِّد في النفس الثقة — «إن مصر ليست أرض الطغيان، كما يتوهَّم البعض، وإن كان هذا قد طغى على أجزاءٍ من تاريخها بعض الوقت. لا، وليست أرض النفاق هي، وإن كانت قد حدثَت بعض انحرافاتٍ اجتماعيةٍ عابرة، وليست وداعة الفلاح ضعةً واستكانة، كما أن نظامَه وطاعتَه ليست خوفًا وطمعًا، وإنما هي جميعًا خامة الحضارة والتقدُّم، أنشأَها النيل، ولكن شوَّهها الإقطاع. وقد بقي النيل، وزال الإقطاع.» وربما تُعَد المركزية من أبرز ملامح الشخصية المصرية — طبيعيًّا وإداريًّا — فالوادي والدلتا يخلِّفان مركزيةً حادة،

عند التقائهما في منطقة القاهرة، خاصرة الوادي، وخاصرة الصحراء أيضًا. إن كل الطرق تؤدِّي إلى القاهرة. وبالإضافة إلى ذلك، فإن دائرةً نصف قطرها ٧٥ كيلو مترًا، ومركزها القاهرة، تضُم الآن ٢٨,٣ في المائة من مجموع سكان مصر؛ فهي مركز الثقل البشري في البلاد، ومن هنا تُوصَف القاهرة بأنها «زرٌّ ماسيٌّ يُمسِك بمروحة الدلتا، ويد الصعيد». وارتكازًا إلى الحقيقتَين السابقتَين، تأتي المركزية الوظيفية، أو البيروقراطية. فالبيروقراطية المركزية عنصرٌ أصيل في مركَّب الحضارة المصرية، تستطيع أن تجد بعض ملامحها — قديمًا — في تمثال الكاتب، وتمثال شيخ البلد، وصور كبار الموظَّفين على النقوش والآثار القديمة، وتستطيع أن تجد بعض ملامحها — حديثا — في تورُّم الجهاز الإداري، بدءًا بوزارات الزراعة والري والأشغال والمالية والداخلية، وانتهاءً بالمهندس والعمدة وشيخ البلد والمُستَاح والصرَّاف. ويتحوَّل المجتمع، مجتمع المدينة ومجتمع القرية على السواء، إلى مجتمعٍ محكومي، يخضع لمركزية التكنوقراطية التي تمارس عملها في القاهرة. ولكن ملامح الصورة الثابتة تأخذ سبيلها إلى التغيُّر، كنتيجةٍ طبيعيةٍ لتحوُّل الإنتاج إلى الملكية العامة، ومحاولة اتباعِ الاشتراكية نظامَ عمل، وأسلوبَ حياة.

وقبل أن نُجاوِز هذه النقطة، فلعله من المهم أن نشير إلى أنه إذا لم تكن مصر هي القاهرة، فإنها تُعَد — في أقل تقدير — ضاحيةً شاسعةً لعاصمة البلاد. بل إن الكاتب لا ينسب إلى الصدفة اسم البلد على العاصمة في العُرف الدارج؛ فالقاهرة هي مصر كما تسمِّيها غالبية الشعب المصري. ولعله من المهم أيضًا أن نشير إلى أن سقوط العاصمة في أيٍّ من فترات تاريخها، استتبَعه — حالًا — سقوطُ مصر كلها، فيما عدا فترة احتلال الهكسوس، لكنه استثناءٌ مُسرِف في القدم.

فما الحل؟ ... كيف نساعد على تغيير الصورة شبه الثابتة لمركزية القاهرة، حتى تتيح لمواهب بقية الأقاليم، الجغرافية والطبيعية، أن تنمو وتؤدِّي دورها بفعاليةٍ مطلوبة؟

يرى الكاتب أنه قد آن الأوان لكي تُعلَن القاهرة الكبرى — وربما الاسكندرية الكبرى كذلك — مدينةً مغلقةً للتنمية مدة عشر سنوات، أو خمس سنوات بصورةٍ مؤقتة، فلا يُضاف إلى حجم وظائفها جديد، سوى ما يفرضه التعويض والصيانة، تمهيدًا لتحويل شرايين الحياة إلى الأقاليم بامتداد الوادي، حتى تتخلَّق فيها ومنها أقطابٌ للتنمية، مؤثِّرة وفعَّالة.

لقد أنشأَت مصر أول إمبراطورية في التاريخ، ثم تدهورَت أحوالها، فأضحت مستعمرةً تابعة، أطول مستعمَرة عرفَها التاريخ، من حيث الامتداد الزمني. وصل المد المصري إلى

ما بعد نهر الفرات، إلى تخوم الأناضول. كما سيطر على كل سواحل وجزر شرق البحر الأبيض المتوسط. ثم بدأَت مصر تفقد إمبراطوريتها الآسيوية بالتدريج، ثم سقطَت للغزو الليبي، فالغزو الإثيوبي، فالغزو الآشوري ... لكن القرن السابع قبل الميلاد، يشهد محاولةَ قوةٍ أخيرة، حين خرج «نخاو» بمحاولاته البحرية؛ مشروع قناة البحرين، وبعثة الدوران حول أفريقيا بحرًا. وظلت مصر تحتفظ باستقلالها الخطر — والتعبير لجمال حمدان — حتى بدأَت قصة أولى المستعمرات عمرًا؛ جاوزَت القاهرة صفتَها الأولى كعاصمة لمصر، وجاوزَت مصرُ نفسها، الدور الذي كانت تُمارسه داخليًّا وخارجيًّا، ووجدَت القوى القديمة المتصارعة أن المفتاح في ذلك البلد ذي الموقع الاستراتيجي الخطير؛ مصر. تكشَّفَت الأبعاد الحقيقية لموقعها بعد التوسُّعات التي طرأَت في العالم. أصبحَت موقعًا غاية في الأهمية، مفتاحًا جغرافيًّا لكل أبواب الشرق والغرب «قل لي من يسيطر على مصر، أقل لك من يسيطر على العالم». وكان من الحتمي — إزاء فارق القوة النسبي بين مصر والقوى العديدة من حولها — أن تفقد استقلالها ... لكن الظاهرة التي تُطالِعنا خلال ذلك كله، أنه برغم افتقاد مصر لاستقلالها، فإنها كانت تتحرَّك في الميدان الدولي كقوةٍ لها وزنُها الخاص، ولا ينقصها الحكم الذاتي. وربما فقدَت استقلالها لأسرةٍ حاكمةٍ أجنبية، لكنها تتصرف — من داخل تلك الأسرة — كدولة مستقلة، وتبرُز فيها خصائصُ شخصيتها الاستراتيجية الكامنة: «ولا مفَر لهذا من أن نعُدَّ مسألة السيادة، أو التبعية، في تاريخ مصر الإسلامية، مسألةً نسبية، أو خاصة، تستلزم الاستدراك أو التحفظ في الحكم.» إن افتقاد مصر لاستقلالها، لم يحُل بينها وبين أن تصبح «صخرة مقاومة» تتحطم عليها كل الغزوات التي استهدفَت الشرق العربي، بل إن مصر — إبان عصرها الطويل كمستعمرة — قامت بدوراتٍ توسعية، لا تقل طموحًا ولا قوةً عما عرفَت في أروعِ مراحلِ عصرها الإمبراطوري الغابر؛ ذلك لأن الوجود المصري الاستراتيجي كان يفرض نفسه، سواء كانت مصرُ قائدةً أم تابعة.

والآن، هل يظل الموقع الجغرافي الاستراتيجي، القناة، والموارد الطبيعية والبشرية، هدفًا للمحاولات الغازية الاستعمارية؟

الكاتب يرفض ذلك المنطق المشبوه، الذي يجعل من نقطة قوَّتنا نقطة ضعف، ومن أكبر رصيدٍ لنا خسارةً علينا. والحق أن ضمان الموقع الخطير يتطلب موضعًا غنيًّا. وبتعبيرٍ آخر، فإن «مكانتنا هي محصلة مكانِنا ومكانتِنا على حد سواء، ذلك مفتاح الماضي، مثلما هو دليل المستقبل.»

ولعلنا نجد في تلك الحقائق ردودًا مناسبة على الدعاوى بعزلة مصر.

لقد كانت الحضارة الفرعونية — ابتداءً — قلب المنطقة الحضارية في العالم القديم، وهي — فيما بعد — لم تقصر حتى عن الاستعارة الحضارية. وبرغم أن مصر تمثَّلت الثقافة العربية تمامًا، فإن النهضة الحضارية العربية كانت تتضمَّن — في نسيجها — خيوطًا مصريةً واضحةً ورائعة. واللهجة المصرية هي أقرب اللهجات العربية إلى الاستقامة والاعتدال، والأزهر هو سادن الدعوة الإسلامية منذ ألف سنة، وظلت مصر — ولا تزال — خليةً نابضة، متحرِّكة، في قلب العالَمين العربي والإسلامي.

ثم تبقى قضية انتماء مصر، القديمة والمعاصرة. إن لموقعها أبعاده المتعددة؛ الآسيوي، الأفريقي، النيلي، المتوسطي. وقد طالما دعت بعض الأقلام إلى الاقتصار على بُعدٍ واحد، دون أن تُعنى بتداخُل الأبعاد بعضها في بعض، بل وتفاعُلها في بوتقةٍ واحدة، يتشكَّل منها ذلك النسيجُ الرقيقُ الدقيقُ الصلب؛ الشخصية المصرية.

والاستمرارية هي التعبيرُ الأدقُّ للشخصية المصرية، بمعنى التراكُمية، وليس التكرار.

أما انتماء مصر العربي، ودورها العربي كعاصمةٍ وزعامة، فلعلَّه من المهم أن نشير إلى خلاصة نتائجِ اجتهاد الكاتب في هذا المجال: «إن مصر، أو أيًّا من الدول العربية ليست أمةً كاملة في ذاتها ومستقلة، وإنما هي شعبٌ من أمة، وشُعبة من أنتيمٍ واحد، هو العالم العربي كله. وإذا صَح أن نقول إنه لا وحدة للعرب بغير مصر، فربما صَحَّ أنه لا زعامة لمصر بين العرب بغير ذلك.»

أخيرًا، فإنها فرعونية بالجد، عربية بالأب، بجسمها النهري قوة بر، وبسواحلها قوة بحر، تضع قدمًا في الأرض، وقدمًا في الماء. بجسمها النحيل تبدو مخلوقًا أقل من قوى رسالتها التاريخية الطموح، تحمل رأسًا أكثر من ضخم، بموقعها على خط التقسيم التاريخي بين الشرق والغرب، تقع في الأول، وتواجه الثاني، تكاد تراه عبر المتوسط. تمد يدًا نحو الشمال، وأخرى نحو الجنوب. تُوشِك بعد هذا كله، أن تكون مركزًا مشتركًا لثلاثِ دوائرَ مختلفة، بحيث صارت مجمعًا لعوالمَ شتَّى؛ قلب العالم العربي، واسطة العالم الإسلامي، حجر الزاوية في العالم الأفريقي.

هذه هي مصر.[١]

جمال محمود حمدان. من مواليد ٤ فبراير ١٩٢٨م. حصل على الدكتوراه في فلسفة الجغرافيا من جامعة ريدنج البريطانية. وكان بوسعه — عقب تقديم استقالته — أن يهاجر إلى الغرب، أو يعير موهبته لجامعةٍ عربية. مجدي يعقوب ومحمود وهبة وفاروق

الباز وأحمد زويل وعشرات غيرهم من العلماء المصريين، فرُّوا من التعقيدات الإدارية بالهجرة، وإن ظلُّوا على صلتهم الوجدانية — والمادية أيضًا — بوطنهم. لم تكن مشكلة جمال حمدان مجرد تعقيداتٍ إدارية، لكنها كانت ظلمًا قاسيًا استلبه جهده العلمي، ونسبه لغير صاحبه. مع شدة الصدمة، فإنه لم يفكِّر في الهجرة، ولا في الإعارة، واختار النفي داخل الوطن، وإن تجاوزَ سلبية قراره في مواجهة الظلم. حوَّله — بإرادةٍ ذكية — إلى إيجابيةٍ مطلقة، بالتفرُّغ للتحصيل العلمي والتأليف. إذا كانت الجهة العلمية التي يتبعُها قد ظلمَتْه — للأسف — فإنه يستطيع أن يتجه بعلمه إلى الملايين، من خلال مؤلَّفات تُعنَى بمناقشة هموم الوطن، والعالم.

لم يجتَر المرارة، ولا اعتَزل الحياة بصورتها الكلية، ولا اختار الجلوس على القهاوي، أو الثرثرة في القعدات الخاصة والعامة، يُعلِن — مثل الآخرين — أن فساد الإدارة ألجأه إلى الصمت؛ فهو قد صمت عن الناس، اعتزلهم ... لكنه ظل على حوارٍ دائمٍ معهم بواسطة أعماله التي تلتقي في أهميتها. أُسقِط ذلك السخفَ الذي جاء على لسان شقيقَين له من أن عزلته فرضَتها قصةُ حبٍّ فاشلة، طرفُها الآخر فتاةٌ إنجليزية أحبَّها أثناء بعثته الدراسية في انجلترا. أُسقِطه، وأطرح السؤال: لماذا اختار جمال حمدان عزلته؟

ثمَّة سببان: أولهما أن الجامعة رقَّت أستاذًا مساعدًا آخر إلى درجة الأستاذية قبله، وكان جمال حمدان يثق أنه — لولا المحسوبية — أجدَر بالأستاذية من زميله. أما السبب الآخر، فهو أنه قد فوجئ بأن إدارة الجامعة قد قدَّمَت في الترقية زميلًا له، أقل منه علمًا، وأكثر ولاء — أو هكذا ادَّعى! — للنظام القائم (وصل الزميل — فيما بعدُ — إلى منصب الوزير!) وقدَّم جمال حمدان استقالته، وحمل أوراقه أو كتبه، وأغلق عليه باب شقته، لا يزور، ويرفض زيارات الآخرين ما عدا استثناءاتٍ قليلة للغاية! لكن الكاتب الصحفي أحمد أبو كف يطالعنا بسببٍ ثالث — أثق أنه الأدق — فقد انتُدب جمال حمدان إلى فرع جامعة القاهرة بالخرطوم (١٩٦٣م) وأثناء إلقاء محاضرة له، قاطعه طالب بالقول: هذا الكلام سمعناه من قبلُ. وتكرَّر الأمر في محاضرةٍ تالية. ولم يصدِّق جمال حمدان نفسه، فالمحاضرات من أبحاثٍ له، سرقَها أستاذٌ جامعي منه، وسبقَه إلى الخرطوم، وقدَّم جهد حمدان العلمي في محاضرات، باعتبارِها جهدَه هو! ... وعاد جمال حمدان ليُحاسب الأستاذ الزميل، وفوجئ بأن «الأستاذ» من ذوي النفوذ، وأنه «مسنود». وفشلَت كل محاولات جمال حمدان لإثبات حقه، فقدَّم استقالته من الجامعة، ومضى إلى شقته الصغيرة بالدور الأول في البيت رقم ٢٥ شارع أمين الرافعي، المتفرِّع من شارع المساحة بالدقي. أغلقها عليه، وفي

وجوه الآخرين، لا يلتقي إلا بالقلة القليلة من الأقارب والأصدقاء. لم يكن موقفًا انعزاليًّا بقَدر ما كان موقف عزلة، كالصوفي الذي يعتزل للعبادة، بعد أن ينفض نفسه من هموم الحياة. وقد نفض حمدان رأسه من الطارئ والمتغير، وقرر أن يفرغ للدراسة والبحث والكتابة «مش عايز حاجة غير التأليف والكتابة»، وإن صرَف معظم انشغاله إلى مصر الماضي، والحاضر، واستشرافات المستقبل. أثق — كما قلتُ — أن ذلك هو السبب الصحيح؛ فقد كان محور أحاديثَ كثيرة، استمعتُ إليها عقب اعتزال جمال حمدان، لأعضاء في هيئة التدريس، تابعوا «المأساة» عن كثَب. لم يُشِر إلى السببَين الأوَّلَين أحدٌ ممَّن تابعوا الحكاية من بداياتها، وحدَّدوا الخصوم والمتواطئين بالاسم. ورأيتُ ردَّ فعلٍ شخصيًّا من جمال حمدان، عندما طلبَت سهير القلماوي من يحيى حقي أن يزيد مكافأة مقالاته في «المجلة». ورفض حمدان تقاضي المكافأة. اعتبرها محاولةً ساذجةً لاسترضائه!

ويطرح صديقُنا فاروق عبد القادر السؤال: «هل كان يمكن إنجاز مثل هذا السِّفر الشامخ — شخصية مصر — دون أن يأخذ صاحبه حياته مأخذ الجد الكامل؟ ... وليس «شخصية مصر، دراسة في عبقرية المكان» عمله الوحيد، لكنه هو الأبقى والأشهر، وفي مثله يُنفِق صاحبه العمر. لكن الرجل مضى في الطريق إلى نهايته القصوى ... أكان ضروريًّا هذا الإيغال في الانصراف عن العالم، فيقضي أيامه وسنواته وحيدًا، لا يزور ولا يُزار، ولا يأبه بطارق، وقد تخلى عن الزوج والولد وسائر مسرَّات الحياة، وعاش في ذات المكان الفقير بالغَ الفقر، يعيش حد الكفاف، وربما ما هو دون الكفاف؟» ... ويجيب فاروق عبد القادر على سؤاله: «لسنا نعرف — على وجه اليقين — حقيقة الأسباب التي دفعَت به إلى هذا السلوك، لكننا نعرف أنه تعرَّض لصراعٍ غيرِ متكافئ، استُخدمَت فيه أسلحةٌ يأباها أثناء عمله بالتدريس في كلية الآداب. ولستُ أظن أستاذًا جامعيًّا واحدًا لم يعرف مثل هذا الموقف، أو شبيهًا به ... فهل يكفي كي يترك الجامعة إلى الأبد، ثم يمضي نحو إغلاق أبوابه من دون العالم، بابًا وراء باب؟ ... كان هذا اختياره الذي يتسق وذاته الحسَّاسة، وتكوينه النفسي الخاص. وهل يكلِّف الله نفسًا إلا ما تسع؟ ... لكن هذا الاختيار ذاته بعض أسباب غزارة إنتاجه العلمي.»[٢]

لقد غادر جمال حمدان عالمنا بعد أن قدَّم درسًا، ليت مدَّعي الثقافة، والعمل الثقافي — وما أكثرهم في حياتنا! — يفطنون إليه. عاش الرجل حياته في شقةٍ متواضعة، وتواصلَت حياته منذ استقالته من الجامعة في ضائقةٍ مالية، فلم يحاول أن يجعل العمل الثقافي وسيلةً لمكسبٍ مادي أو اجتماعي. لم يحاول أن يسطُوَ على موقعٍ قد يكون الآخرون أجدَر

بالأداء فيه، ولا سعى بالوشاية، أو استعدى السلطة، أو تزلَّف، أو نافق، أو حاول الحصول على ما ليس له فيه حق. حتى أثاث شقَّته، فاجأ الجميع — عندما رأوا الصور للمرة الأولى — بأنه غاية في التواضع، وربما الرثاثة. ومع ذلك، فقد ظل الرجل إلى لحظة الرحيل، يقرأ ويناقش ويكتب. أصدر العديد من الكتب، وكان يُعِد لكتبٍ أخرى تالية. اعتزل المجتمع، وإن لم يعتزل الحياة. رفض التمسُّح بأفعال الآخرين، فلا يضيف إلى المجتمع ما يستطيع إفادتَه به. كان رفضُه المجتمع — كما قيل بحق — رفضًا إيجابيًّا. يقول في حوارٍ صحفي: «أعترف أني في اليوم الذي أخرج فيه، أقابل ناسًا، لا أكتب حرفًا واحدًا. أقرأ نعم. أفكِّر ربما. لكنني لا أستطيع الكتابة. وهذا هو السبب الأساسي للعزلة التي اخترتُها.»[٣]

كان رأيه أنه لم يكتب إلا واحدًا على عشرة من خطَط ومشروعات حياته، وأن أحسن كتاباته هي التي لم يكتبها بعد «وحقيقة أنا غير راضٍ عن كل ما كتبت» ... لكنك تجد في كتاباته أسلوبًا تحدثيًّا، ذكيًّا ومداعبًا، لا يقعِّر المعلومة، ولا يلجأ إلى التعبيرات الضخمة أو الشامتة. إنه يخاطب قارئًا يتصوره، اعتزل الجلوس إليه خارج منفاه الاختياري، وإن ظل على صداقته له، وحواره المتصل به، من خلال كتاباتٍ أحسن اختيار القضايا التي تناقشها، وأنها هي ما يجب أن يناقشه، ويتعرَّف إليه، قارئ زماننا الحالي (بعد أن أنهيتُ روايتي «الخليج»، قدَّمتُ لها — دون أن أطيل التفكير — بهذه الكلمات: «إلى جمال حمدان: اخترتَ النفي إلى الداخل. وكنا — في منفانا الخارجي — نتابع معطياتك، فيزداد تقديرنا لك، وإشفاقنا على أنفسنا» ... وصدَرَت الرواية وفي مقدِّمتها هذا الإهداء). جمال حمدان واحدٌ من الذين جعلوا مصر داخلهم. ليست شيئًا منفصلًا عن ذواتهم، يتعاملون مع قضايا الوطن ومشكلاته، باعتبارها قضايا ذواتهم ومشكلاتهم. ثمَّة مشتغلون بالعمل العام، يقف اهتمامهم بالقضايا المصرية عند حدود الوظيفة، وربما المقابل. مصرُ عملٌ يفيدون منه، فلا يشغلهم ناسُها وعللُها وطموحاتها. هل ينشغل البائع الذي تتعامل معه بظروفك الشخصية؟! ... أنت «زبون» يتحدَّد التعامل معك في إطار التجارة، يقبل ويبتعد، ينشغل ويهمل، يبذل ويمنع، بقَدْر الفائدة التي يتوقعها منك!

ثمَّة آخرون يعانون اللحظات المصرية باعتبارها لحظاتهم الشخصية، يألمون ويأملون، ويسعَون إلى التخلص من الفاسد والمتخلِّف، وإلى الإضافة والتطوير، باعتبار ذلك كله جزءًا أصيلًا من همومهم الشخصية، من نسيج حياتهم نفسها. جمال حمدان واحدٌ من هؤلاء. تستطيع أن تنسبه إلى الرجال المشاعل الذين وضعوا مصر داخلهم، بدءًا بالحكيم الفرعوني إيبو وير، وبلا انتهاء، مرورًا برفاعة الطهطاوي وعبد الله النديم

وأحمد عرابي والشيخ عليش وسيد درويش وطلعت حرب ومحمد فريد ونبوية موسى والقمص سرجيوس ومصطفى النحاس ومحمود سعيد وسلامة موسى ومحمود مختار ونجيب محفوظ وجمال عبد الناصر ويحيى حقي وسيد عويس وأمين الخولي وشهدي عطية الشافعي ووسيم خالد وعصام الدين حفني ناصف ومصطفى مشرفة ومحمد عبد المجيد وبيرم التونسي وحسين فوزي وجاذبية سري ومحمود طاهر لاشين وإنجي أفلاطون وفتحي رضوان، وأحمد خيري سعيد وأحمد بهاء الدين ويوسف صديق، وعشرات غيرهم.

أثق أن الإهمال الذي عاملنا به جمال حمدان حيًّا، واللامبالاة التي ودَّعناه بها، سيتحوَّلان — في المستقبل القريب — إلى اهتمام ومتابعة، وتأكيد على الدور الذي أداه في حياتنا الثقافية، من خلال عشرات الدراسات لكُتَّاب شغلهم «الطارئ» عن «المقيم»، و«المتحول» عن «الثابت»، و«المتغير» عن «الدائم».

لقد وضع جمال حمدان مؤلَّفاته المتميِّزة، لتكون مصادرَ رئيسيةً في دراساتنا، وفي فهمنا لحقائق الأوضاع في هذا العالم. إنها تحتاج إلى استيعابٍ وفهمٍ ومحاولة للإفادة، لتنعكس بتأثيراتٍ إيجابية، ليس على مستوى الدراسات الأكاديمية وحدها، ولا على حياتنا الثقافية فحسب، وإنما على مستوى حياة المجتمع بعامة.

والحق أنه كان أولى بكتابة هذه الكلمات، أو — بالتأكيد — ما هو خيرٌ منها، واحد من اثنَين؛ يحيى حقي وأحمد بهاء الدين. إنهما الصديقان اللذان مثَّلا واحتَين لجمال حمدان في هجير الظروف القاسية التي ألجأَته إلى اعتزال الآخرين. اعتبره يحيى حقي أستاذه، مع أنه — حقي — كان يكبره ببضعة أعوام. وكتب عنه — بطيبته الذكية — مراتٍ كثيرة، واستضافه في تقديمه لكتاب ديزموند ستيوارت «القاهرة» الذي ترجمه يحيى حقي. يتحدث حمدان عن ترجمة حقي بقوله: «أما عن الترجمة والتعريب، فلسنا بحاجة — أحسب — إلى الوقوف عندها طويلًا أو قصيرًا، وهي من قلم واحدٍ من سادة الأدب والفكر وعمالقته المعدودين في مصر، ذي سلطان عظيم على لغتَي الأصل والنقل معًا، بل وعلى الثقافتَين العربية والغربية على حدٍّ سواء، وعلى أرفع المستويات. ثم إن أمر هذه الترجمة متروكٌ للقارئ نفسه؛ فهي مكافأته الحقيقية — كما أثق — في هذه الرحلة الشائقة. وحسبي هنا أن أشهد مخلصًا أنني قطعتُ شوطًا كبيرًا في مطالعة النص، وأنا أظنه تأليفًا، ودون أن أفطِن إلى أنه عملٌ مترجَم، وهذه ولا شك أكبر شهادة لأي ترجمة ومترجم.» وقد طال تقديم جمال حمدان للكتاب — القاهرة — فكاد يصل إلى نصف صفحات الكتاب.

عُني فيه أساسًا بدراسة المكان، بما يدفعني إلى القول — باطمئنان — أن ذلك التقديم المطوَّل عن شخصية القاهرة، كان هو الدافع، أو المدخل، لكتابه الموسوعي الذي أصدره — بعد ذلك بسنوات — في كتابٍ صغير، ثم في موسوعةٍ متعددةِ الأجزاء هي: «شخصية مصر».

أما أحمد بهاء الدين، فإن المرض اللعين ألزمَه الصمت، في وقت كانت مصر تحتاج فيه إلى ثقافته ووعيه وذكائه وجرأته وموضوعيته. وقد كانت تلك الصفات باعث اختيار جمال حمدان له صديقًا شخصيًّا من بين مئات المثقَّفين الذين تمنَّوا صداقة حمدان، لكنه اختار الحياة في عزلة داخل جزيرته المتمثِّلة في شقته الصغيرة، فلم يكن يأذن إلا لاثنَين فقط — أكرِّر: اثنين فقط — من بين كل المثقَّفين — ما عدا أفراد أسرته بالطبع — في التردُّد عليه، هما يحيى حقي وأحمد بهاء الدين.

جمال حمدان ليس صوتًا ضائعًا في البرية. إنه القيمة التي نهملها ما دامت بالقرب منا، أو في أيدينا، فإذا غابت، فإننا نفطن إليها، وإلى ما كانت تمثِّله، وتتضح لنا — متأخرًا — أبعاد العبقرية التي كانت حاضرة بيننا ... لكننا انشغلنا بالزائف والزاعق والمبهر، وبالحصول على مواقع قد يكون الآخرون أجدَر بها منا. كذلك الذي يعترض سيارة مطافئ، أو سيارة إسعاف، ليصل، قبلها، إلى جلسة مع أصدقائه على القهوة.

ومعذرة لرداءة التشبيه!

الأنباء، ٢٧ / ٤ / ١٩٩٣م (مع إضافات)

هوامش

(١) نشرنا هذ العرض لكتاب «شخصية مصر» في جريدة «المساء» ٧ / ١ / ١٩٧٣م.
(٢) روز اليوسف، العدد ٣٣٨٥.
(٣) آخر ساعة، ٢٠ / ٨ / ١٩٨٦م.

حسين فوزي: رحلة في الزمان والمكان

زرتُ حسين فوزي — للمرة الأولى — عقب إحالته إلى المعاش. كان آخر مناصبه: وكيل وزارة الثقافة والإرشاد القومي.

كانت القاهرة تحتفل بعيد الثالث والعشرين من يوليو. انعكسَت الأضواء على مياه النيل القريب من بيته، والذي يُطِل كذلك على حديقة الحيوان.

كنتُ قد قرأتُ له كتابًا وحيدًا هو «سندباد مصري»، فضلًا عن متابعتي لمقالاته في «الأهرام»، ولأحاديثه الموسيقية في البرنامج الثاني بالإذاعة.

لاحظ تردُّدي، فبادَرَني بالسؤال: متى بدأتَ عملك في الصحافة؟

قلتُ: منذ عامَين.

قال بلهجةٍ مشجِّعة: هذه فرصةٌ لتكتسب خبرة.

ثم وضع ساقًا على أخرى، وقال: هاتِ ما عندك.

ونشرتُ حوارنا في «المساء». ثم تعدَّدَت لقاءاتنا في بيته، أو في التليفون، وأهداني مجموعة كتبه بإهداءاتٍ رقيقة.

في زيارتي الأولى، سألتُه عن أسرته. قاطعني: إذا ناقشتَني في قضايا الثقافة، فأهلًا وسهلًا.

وأردف في تأكيد: لا أحب التحدُّث في الموضوعات الشخصية!

ورأيتُ زوجته الأجنبية، ولم أرَ له أبناء. ومنعَني تحذيره الحاسم من أن أطرقَ البابَ المغلق!

سُمِّي «حسين» على اسم جده، وتيمنًا باسم الإمام الشهيد، الذي وُلِد بالقرب من جامعه. وكان والده مهندسًا معماريًّا بوزارة الأوقاف محبًّا للقراءة، ويحتفظ في بيته بمكتبةٍ وجد فيها الابن بداية التعرف إلى دنيا القراءة والمعرفة.

حسين فوزي، مثقَّف مصري، مارس العديد من المهن والهوايات؛ عمل طبيبًا للرمد، وعالمًا في الأحياء المائية، ورحَّالة، ومؤرخًا، ومؤلفًا موسيقيًّا، وكاتبًا للقصة القصيرة، والأوبريت وكاتبًا صحفيًّا، ومقدمًا للبرامج الموسيقية، وأستاذًا جامعيًّا، ومحاضرًا، وعازفًا للآلات الموسيقية، وعميدًا لكلية العلوم، ووكيلًا لوزارة الثقافة والإرشاد القومي. وكما تقول سمحة الخولي، فقد أثبت حسين فوزي قدرة المواطن المصري العادي على ارتياد آفاق الفنون الإنسانية، وامتلاك ناصيتها، وتمثُّلها تمثلًا واعيًا كاملًا. واستطاع بدوره — بعد ذلك — أن ينقل خبراتِه وحصيلةَ ثقافته الفنية الواسعة إلى مواطنيه. وظل يجاهد في الدعوة لها بكل طاقاته الفنية المتعددة، كاتبًا ومعلمًا ومربيًا وناقدًا وموجهًا وداعيًا للفنون، سواءٌ من منبر الإذاعة، أو الصحافة، أو من خلال مناصبه الكبيرة التي تولاها في حياته العملية.[1] كان وراء إنشاء البرنامج الثاني بالإذاعة، ومركز الفنون الشعبية، وكورال أوبرا القاهرة، ومعاهد الباليه والسينما والموسيقا، والمجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية، ونظَّم أوركسترا القاهرة السيمفوني، وأوكل إلى خبراءَ رومانيين وضعَ أساسِ فن العرائس. نال جائزة الدولة التقديرية في الفنون عام ١٩٦٩م. وكان يستحق كذلك جائزة الدولة التقديرية في الآداب، وفي الاجتماع، وفي جوائز الإنسانيات الأخرى، فضلًا أنه — كما أشرتُ — كان طبيبًا وعالمًا في الأحياء المائية والبحار ورحَّالة! وصفه تقرير الجائزة بأنه «من تلك الشخصيات التي تمثِّل المعنى الكامل للإنسان المثقف في العصر الحديث. جمع إلى عقليته ودراسته العلمية المتخصصة، ثقافة أديب وفنان، تعمَّق في الآداب والفنون إلى ما هو أرفع من مستوى الاحتراف، وأعمق من مستوى الهواية ... فقد استهوَتْه الفنون منذ صِغَره، فعالج التصوير والتمثيل ومارس الأدب. أما الموسيقا، فقد درسها دراسةً واعيةً ناضجة، مكَّنَتْه من النفاذ إلى أسرارها العلمية والنظرية والفلسفية.» ... وأشار التقرير إلى ما قدَّمه حسين فوزي للثقافة المصرية العربية من إضافاتٍ فنية وأدبية أصيلة، وقيامه بدورٍ تثقيفيٍّ قيادي «كان له أثره التاريخي البعيد».

يقول لي ضاحكًا: أنا شاهد على هذا القرن منذ مطلعه؛ فقد وُلدتُ في العام الأول منه. وقد وصف حياته بأنها رحلة في الزمان والمكان. الزمان هو التاريخ المصري منذ أقدم عصوره، والمكان هو المدن والجزر والمواني والبحار والمحيطات التي تنقل بينها أعوامًا متصلة، ومتقطعة، من حياته.

أتوقف — هنا — لأطرح تساؤلًا عن دلالة كلمات رجاء النقاش، أن حسين فوزي ينتمي — في أصوله البعيدة — إلى الشركس أو الترك، ونسبةٌ غير قليلةٍ من المصريين لديهم هذه الأصول، لكنها لم تمثِّل عائقًا في سبيل اندماجهم الكامل مع الشخصية المصرية، ولكن البعض — ومنهم حسين فوزي — تأثَّر بأصله البعيد، فكانت هناك مسافةٌ ما بينه وبين الشخصية المصرية في أبعادها الكاملة.[٢] مبعَث ذلك الرأي — كما يؤكِّد النقاش — أن حسين فوزي كان شديد التجاهل لانتماء مصر العربي. وكان يفضِّل عليه الانتماء إلى الحضارة الغربية «ولذلك كنا كثيرًا ما نختلف مع حسين، ونُحِس بغربته عنا، وغربتنا عنه.»[٣] ويرى النقاش أن «صلة حسين فوزي بالثقافة العربية — في أصولها الكبرى — كانت ضعيفة.»[٤] أما سامي خشبة، فهو يعيب على اجتهادات حسين فوزي، بأن مصر يجب أن تكون قطعةً من أوروبا، بأنها — أي الاجتهادات — لم تكن تعرف الفارق بين نقل وغرس التكنولوجيا، وبين اكتشاف وتطوير الثقافة القومية. وإذا كان البعض من أبناء المدرسة نفسها، أو أحفادها، قد اختَرقوا حاجز الوجوب المستحيل، بأن ركَّزوا جهودهم على دراسة وتقنين الثقافة القومية نفسها، حتى يصبح وعيُنا بحقيقتنا قائمًا على أساسٍ معرفي وعلمي سليم، بقَدْر ما يقوم وعي الغربيين بحقيقتهم، فإن حسين فوزي ظل داعيةً إلى التطوير، وإلى التعليم من الغرب، وإن لم يستطع أن يكون هو نفسُه أحدَ مكتشفي ثقافتنا، فلم يكن مهيَّأً لذلك بحكم دراسته وتدريبه — الكلام لسامي خشبة — ولا أحد صُناع وعينا بحقيقتنا، فلم يكن يَقْدر على ذلك بحكم تعليمه، وانصرافه إلى هواياته الثقافية، أو غذائه الثقافي الخاص، وإن كان قد ظل — وسوف يظل — أحد المحرِّضين الكبار، على أن نتعلَّم أدوات ذلك الاكتشاف، وهذا الوعي الضروري. ومن هذه الزاوية وحدها، يكون لمدرسته مستقبل. أما ما كان يدرسه بنفسه، فينتمي إلى الماضي بيقينٍ نهائي.[٥]

وفي تقديري، أن مجرد استعادة قراءة كتاب حسين فوزي «حديث السندباد القديم» تقودنا إلى بعض الأصول العربية في ثقافة الرجل، لكن الثقافة الغربية مؤكَّدة، وواضحة، في كتاباته؛ فهي قضية لا تحتمل الوقوف — طويلًا — أمامها.

أما انتماء حسين فوزي، فالحق أن قلبه لم يكن يسع إلا محبوبةً واحدة، هي مصر. كان محبًّا لها بالمعنى الشوفيني. ثمَّة محاولاتٌ للإفادة من تياراتٍ معينة، لكن «المصرية» تظل هي الحرص الأهم. أذكر قوله: «أومن بوطني، وشعب بلادي، المؤلَّف من ملايين المحرومين من الصحة، ومن التعليم، ومن الرفاهية الجثمانية والعقلية.»[٦] وحديثه عن الوحدة الكامنة خلف كل تلك الحضارات المتعاقبة، في السراء والبأساء، «الوحدة القوية

المتماسكة التي جعلَتني أشعُر بأنني ابنُ أعرقِ الشعوب طرًّا. تلمَّستُ تلك الوحدة، فعرفتُها في حقيقتها الإنسانية. عرفتُها في الشعب المصري، فردًا وشعبًا، مهما تعدَّد حكامه، وتداولَته الإحن والأرزاء … هذا الشعب الذي أفخر بأنني واحدٌ من آحاده.»[٧] ويقول في حوار مع فاروق عبد القادر: لستُ متشائمًا، ولن أكون. قرأتُ تاريخ بلادي كله، فهو قادر — خلال عشر سنوات فقط — أن يستردَّ ممكناتٍ هائلة.»[٨] ويكتب في «سندباد مصري»: «لقد حدثَت في حياتي الطويلة ببلاد الغربة، ظاهرةٌ ربما لم أنتبه لها. ولعل أغلب من سافر مثلي شابًّا ليقضي سنواتٍ في الخارج، خبَر إحساس الحنين إلى الوطن، الذي يُعرَف في لغات الغرب بالنوستالجيا. وهو شعورٌ يستولي عليك بحدَّة في الأشهر الأولى من إقامتك، بعيدًا عن أرض كيمي. ومع أنني سافرتُ إلى أوروبا كلفًا بحضارتها — وما زلتُ — فإن انصرافي التام إلى دراسة أهم مظاهر تلك الحضارة وأصولها، لم يَحمِني من نوستالجيا أرضِ كيمي. وكان الحنين يُعاوِدني في فتراتٍ متباعدةٍ طوال الخمسة الأعوام التي قضيتُها بعيدًا عن بلادي.»[٩] وفي حوار مع فؤاد دوارة: «رغم حياتي الطويلة في الخارج، متأثرًا بجوٍّ حضاريٍّ رفيعٍ جدًا، ورغم زواجي من فرنسيةٍ باريسيةٍ من البورجوازية العليا، فإن صلتي بوسطي الأول لم تنقطع في يومٍ من الأيام، باستثناء الخمس سنوات التي عشتُها في فرنسا؛ فأنا أعيش اليوم في هذا البيت حياةً أوروبيةً كاملة، ولكني أعيش يومَين كل أسبوعٍ على الأقل مع أسرتي (والدتي وأخواتي) في بيئةٍ قريبةٍ من البيئة التي نشأتُ فيها. لقد وُلِدتُ على بُعد خمسين خطوةً من باب سيدنا الحسين، ولذلك سُمِّيتُ باسمه. ولما تركنا باب الشعرية، انتقلنا إلى فم الخليج. وكان شبه مهجور وقتها، فكان مركزًا للعب بالنسبة إلى السيدة زينب والبغَّالة، فلا تتصوَّر إنسانًا قضى طفولته وشبابه حتى سن الخامسة والعشرين في مثل هذه البيئة، ولم يغادرها إلا حين سافر في بعثة إلى فرنسا، لا تتصور أن مثل هذا الشخص يمكن أن يتحوَّل عن أصله.»[١٠] بل إن حسين فوزي، الذي يُعلِن إعجابه بالحضارة الغربية في إطلاقها، يتحفَّظ على النماذج السيئة التي عبَّرت بها الحملة الفرنسية عن تلك الحضارة «درَج الناس على القول بأن مصر فتحَت أبوابَها للحضارة الغربية بعد غزو الفرنسيس لها، في أواخر القرنِ الثامنَ عشر، وبعد تقلُّد محمد علي باشويتها في أوائل القرن الماضي. وهذا صحيح في ظاهره.» وإن كان من السهل «تصور سلوك الجنود الفرنسيين وضباطهم في شوارع العاصمة؛ فهم لم يُراعوا حرمة البلد المغلوب، ولا احترموا تقاليده.»[١١] هذه ملاحظاتُ مصري، يؤمن بالعلم وبالتقدم، في موازاة الحفاظ على الدين والتقاليد والهوية الوطنية. وكما يقول حسين فوزي «فمصيبة مصر أن طرقَتْها حضارة الغرب على هذا

الوجه الأغبر. جاءتها بخيرها في الصور المادية لهذا الخير، وحملَت إليها شرورها في الصور الروحية للشر. مصر لم تتطوَّر عقليًّا ولا فكريًّا في محاذاة تلك الانقلابات العمرانية التي حقَّقَتها حضارة أوروبا بمصر منذ عهد محمد علي. وما فتئَت الصور المادية للحضارة الغربية هي المتغلِّبة، تسبق — بمراحلَ طويلة — الحالةَ العقلية والشعورية لبلاد وادي النيل.»[١٢] ويضيف: «ما أسهَل استعارةَ العنصر المادي في حضارةٍ أجنبية، والاقتباس منها. وأرجو أن نكون تنبَّهنا إلى هذه الحقيقة الخطيرة، وهي أن إدراك عنصرٍ واحد من حضارةٍ غريبةٍ عنا، يجب أن يستدرجَ عناصرها الأخرى، إذا أريد لتلك الحضارة الأجنبية أن تؤتي ثمارها الثقافية، ولكنا أُلبِسنا الحضارة الغربية، كما يُلبَس قميصُ المجانين. أقحِمَت علينا من علٍ في شكلها المادي، وفي جبروتِ أهلِها، وشهوة أطماعهم البشعة ... إلخ.»[١٣]

لقد تعمَّدت اختيارَ هذه الفقراتِ المطوَّلة، من كتابات حسين فوزي وأحاديثه، لأناقش — في ضوئها — ما يُنسب إليه من غُربةٍ عن الزمان والمكان المصريَّين.

قدَّم حسين فوزي كتابه «سندباد مصري» (١٩٣٧م) بأنه من أشد المؤمنين «بكل ما هو غربي»، لكن الأرضية التي يقف عليها: حبه لكل مصري. إنه — منذ الكلمة الأولى — محبٌّ لمصر، مفتونٌ بها، يعي جيدًا خصائصَ شعبها — أهله وناسه — من ملايين الكادحين والبسطاء. وكان الإيمانُ بالغَرب الذي يعنيه، هو الإيمان بتلك الحضارة التي صنعَها الإنسان الغربي في بلاده، منفصلةً تمامًا عن الدور الاستعماري البشع الذي كان يمارسُه في الدول الأخرى، وفي المستعمرات.

حسين فوزي يريد لمصر أن تنهض بدورها الحضاري الذي أهَّلَه لها التاريخ منذ فجره. ولعله — من هنا — يجب أن تتحدَّد نظرتنا إلى تأليفه — في العشرينيات — لأوبريت مصرية متكاملة، ولصدور كتابه «سندباد إلى الغرب»، ولاهتمامه البالغ بالتراث العربي القديم، يقابله اهتمامٌ مماثل — في مقالاته — بالتراكيب العامية المصرية.

إن المحاولة لأن تعود مصر إلى نفسها، بعد إغفاءة أهل الرقيم بضواحي إفسوس، هي الهدف الذي اتجه إليه حسين فوزي في كل محاولاته. وكان يضايقه تخلُّف مصر المدني والفكري، مقابلًا للثوراتِ العمرانية والعلمية التي حقَّقَتها المدنية الأوروبية، وإن حذَّر من أن نلبَس تلك «الحضارة» — أفضل أن أسمِّيها «مدنية» — كما يُلبَس قميصُ المجانين. إن إدراك عنصرٍ واحدٍ منها، لابد أن يستتبعه استدراجُ عناصرها الأخرى، إذا أريد لها أن تُحقِّق ثمارها المرجوَّة ... لذلك، كان الرفض الحاسم، والمستمر، لتقبُّل أدوات الحضارة (المدنية) المادية، وأسوأ مظاهرها الاجتماعية، دون ارتباطٍ بظواهرَ فكريةٍ وفنيةٍ وروحية.

يسأل حسين فوزي نفسه: «متى شعَرتُ وأنا أطالع التاريخ المصري، بأنني أعيش بين عشيرتي وبني وطني من أهل القرون الغابرة؟

ويجيب: حدث هذا وأنا أطالع التاريخ المملوكي، ثم ما تلاه بطبيعة الحال. فمهما كان فهمي وإحساسي بحضارة أجدادي الفراعنة، وجهاد أسلافي المسيحيين، ومهما كان إدراكي لمعنى دخول مصر في حوزة الإسلام، فإنني لم أحِسَّ إحساسًا عميقًا بحوادث تاريخي بقَدْر ما أشعرني به التاريخ المملوكي. ولا أعرف ماذا يكون إحساسُ مُواطنيَّ من أهل الصعيد أو الوجه البحري، ولا إحساس مواطنيَّ القبط، وإنما أنا معبِّر عن نفسي كقاهريٍّ مسلم، من أسرةٍ قاهريةٍ حتى القرنِ السابعَ عشرَ على الأقل. وُلدتُ في أحياء القاهرة التي نسمِّيها المعزية، نسبةً إلى من أشار ببنائها، ولم يبقَ من آثار مُنشِئيها سوى القليل؛ فالقاهرة القديمة، التي نشأتُ في حاراتها، هي القاهرة المملوكية، والطابع الغالب على آثارها هو الطابع المملوكي. ثمَّة بقايا طولونية وفاطمية وأيوبية وعثمانية، ولكن جوَّ القاهرة الذي غمرَني في طفولتي، أحسستُ به وأنا أطالع تاريخ المماليك، والحياة التي تجيشُ بها صفحات الشيخ تقي الدين وأبي المحاسن والسيوطي وابن إياس هي حياتي. لأول مرة شعَرتُ حقًّا بأنني أعيش بين عشيرتي وبني وطني من أهل القرون الغابرة.»[١٤]

إن التاريخ — في طريقة كتابته — ما زال شَذريًّا مُقطَّعًا، لا نرى في فصوله أكثر من التتابُع التاريخي؛ فهي فصول لا تكاد تجمعها صلة. أشبه بمجموعة قصصٍ لأكثر من مؤلِّف، وحقيقة التاريخ المصري هي في أنه قصةٌ واحدةٌ طويلة، تدور حوادثها حول أشخاصٍ عديدين، من جنسيات ولغات وعقائدَ مختلفة، ولكن بطلها واحد، هو الشعب المصري.[١٥] تاريخ مصر — منذ فجر التاريخ — ليس سوى جَور الهكسوس والفرس واليونان والرومان، جور الولاة والحكام والأمراء والسلاطين والمماليك والباشوات والخديويين، وتتابُع مظالمهم.[١٦] وأكثر من أرَّخ لمصر من أهلها، ومن غير أهلها، أعشى عيونَهم التاجُ الأبيض والتاجُ الأحمر، وأوراق الغار، ولمعان السيوف، وانفجار بارود الكحل، وشنك انتصارات السلاطين والملوك والقواد، والاحتفالات الكبرى بافتتاح قناة، أو بناء خزَّان.»[١٧] ظلت لعنة الحكام قائمة، دائمة، لا تفارق الشعب المصري أبد الدهر، يُحارب الوثنية نصرانيًّا، ويعارض الأرثوذكسية الملكية قبطيًّا، ويقاوم الصليبيين مسلمًا، ولن يغيِّر كل هذا من شراهة حكامه المخادعين، ولن يغيِّر ما بنفوسهم من نهَم الاستيلاء على أرضه، وخيرات أرضه، وصناعته؛ لأن بغيتهم كلهم من الحكم، هي عرقُ جبينه ودمه، ونتاجُ عقله وذراعَيه.[١٨] إن صناعة المصريين هي إحياءُ موات الأرض، الحرث والبذر والحصاد،

وبناء القصور والمعابد والمدارس والمساجد والخوانق والمقابر، ونسج الحرير والكتان والتكفيت والتذهُّب والنَّقْش. وباختصار، فإن صناعة المصريين هي الحضارة والتعمير.[١٩] الأهرام والبرابي والتقويم ونصوص الأهرام والكنائس والبيع والمدارس والمساجد والأضرحة المملوكية ... كل هذه الآثار تُوحي إلينا بأسماء الملوك والخلفاء والسلاطين، وننسَى مُنشِئها الفعلي، وهو الشعب المصري، ذلك الشعب الذي يقف خلف كل هذه الروائع، ثابتًا للرزايا والمحن.[٢٠]

يقول لي: إذا أردتَ دراسة خصائصَ هذا الشعب، فاخطَف رِجلَك إلى أحد أسواقه، في مدينةٍ أو قرية، لا يُهِم. تابِع عمليةَ البيعِ والشراء، الفِصال، الأخذ والعطاء، الاتِّفاق أو الاكتفاء بالقول: يفتح الله.. سيُطالِعُك موروثٌ أنثربولوجي متكامل، يعبِّر عن حضارة تعرَّفنا إلى تاريخها المكتوب، وإن لم يُتَح لنا التعرُّف إلى حضارتها المُسرِفة في القِدَم، أي قبل أن تخترع الكتابة. دراسة خصائص هذا الشعب دافع كل إسهاماتي في الحياة الثقافية. أرحل في الزمان، أو في المكان. أستوعبه جيدًا. أجري المقارنات والموازنات، وألقي الأسئلة، وأحاول أن أجد لها ردودًا علمية، وأسجِّل ذلك كله في صورة إبداعات — هل هذا هو التعبير الأنسب؟ — في الأدب، وفي التاريخ، وفي الموسيقا ... إلخ ... (ولعلي أعترف — هنا — أني أفدتُ من تلك الملاحظة في رؤية المتنبي لخصائص الشعب المصري، في روايتي «من أوراق أبي الطيب المتنبي». رأي المتنبي ليس إلا استقراءٌ لحياة المصريين على امتداد التاريخ، بين ضفتَي النهر). من طبيعة المصري — في تقدير حسين فوزي — أنه يكره الكبت والضغط على حريته في التعبير عن ذاته. إنه يرفض الإملاء والقهر بطريقةٍ معلَنة، ويُعبِّر عن رفضه بكل السبل، بل انه قد يبدو من أكثر الشعوب طاعة وانصياعًا، لكن من المستحيل على أية قوة، أن تقهَر المصري في قرارة نفسه، تعلَّم من تاريخ الذل أن يتظاهر بالرضى عن حُكامه، والرضوخ لأوامرهم ومحظوراتهم، لكنه يختزن الرفضَ في أعماقه، وقد يفجِّره في لحظةٍ ما، وقد يأخذ هذا التفجُّر صورة الثورة!

وفي تقديري، أن «سندباد مصري» هو أهم كتب حسين فوزي. إنه رحلةٌ إيجابيةٌ في المكان المصري، والزمان المصري. لم تُفلِت جزئيةٌ في بانورامية الحياة. ساعد على اكتمالها — أو اقترابها من الكمال — أنها استغرقَت أعوامًا من عمر كاتبها. قرأ وكتَب وأطال فتراتِ المراجعة، ثم أفاد من قراءاته التالية، ووالَى ما كتَب، فبدَّل وحوَّر وحذَف، حتى استقر الكتاب — بعد أعوام — في الصورة التي قدَّمه بها إلى المطبعة، ليحتل المكانة الأهم بين كتابات حسين فوزي، وليصبح — في الوقت نفسه — معلمًا مهمًّا في المكتبة العربية المعاصرة.

«سندباد مصري» هو التعبير الأقوى في حب حسين فوزي لملحمة شعبه «هذا الشعب الذي أفخر بأنني واحد من آحاده». يقول: «منذ زمانٍ طويل، وأنا أطمع في وضع كتاب على هامش التاريخ أصوِّر فيه الحياة المصرية منذ نشأتها، صورةً صادقة لما اختلجَت به نفسي منذ تيقَّظ فيَّ الشعور والإدراك، سواء أمام النيل، وفوق واديه الخصيب، أو في عرض البحر مقبلًا من البحر الأحمر، بعد رحلة طويلة بالمحيط الهندي، عابرًا قناة السويس إلى بحرنا الأبيض، أو جوَّابًا على سطح بحيرات الدلتا الواسعة، أو متنقلًا بين بحيرة قارون ومديرية الفيوم، أو مخترقًا الصحراء إلى الواحات النائية، أو مختليًا بآثار أجدادي في المتاحف هنا، وفي الخارج، أو مرتادًا أطلالَ بلادي القائمة فيما بين الشلال والدلتا؛ أطلال العصر القديم، والحقبة اليونانية الرومانية، وآثار العهد القبطي، والعصور الإسلامية.»

أصعب شيء، تلخيص فصول هذا الكتاب. إنها مثل البقع — أو المساحات — اللونية، تشكِّل — في مجموعها — لوحةً فنية. إنه كتابٌ يصعُب، وإن كان ممكنًا، الحديث عنه، ولكن الحديث عنه — بأمانة — هو المستحيل بعينه، إلا إذا أعدت كتابة صفحاته التي تبلغ الأربعمائة صفحة.

الكاتب يقسِّم فصول كتابه إلى ثلاثة أبواب؛ الظلام، الخيط الأبيض والخيط الأسود، الضياء ... لكن اللحظات تتواصل بلا انتهاء ربما تتوازى، وربما تتداخل، وقد يرين عليها ظلام، وقد يسطع فيها ضياء، لكنها تظل — في كل الأحوال — لحظات، أو قل: لحظة عريضة عميقة ممتدة، تبدأ بفجر حضارة الإنسان، وكما يقول الكاتب فإن «المصري من أول العصر الحجري الوسيط، يتجه اتجاهًا حضاريًّا مميزًا، تختص به مصر، لا يشبه في شيء حضارة فلسطين أقرب جيرانه، فتطوُّر الحضارة المصرية، منذ العصر الحجري الوسيط، استقل بوسائله نتيجةً لعزلة مصر، الجزيرة الخضراء، أو الخط الطويل الزمردي وسط إقيانوس من الصحاري، وبحرَين من المياه الزرقاء، وجبال إلى الشرق، وهضاب إلى الغرب، وذلك بعد ما أصاب المنطقة من تغيُّر في مناخها، وكانت من قبلُ متصلة بالشمال الأفريقي كله، تشبه في طبيعتها أعالي السودان كما هي حالًا. انعزلَت عن جيرانها، وإن بقي لها — عن طريق النيل — اتصالٌ ببلاد النوبة، وما فوق أرض النوبة.»

هذه الكلمات، تفسِّر المدارس المختلفة التي نشأَت عقب ثورة ١٩١٩م، والتي نادى بعضُها بالفرعونية، ونادى بعضها الآخر بالثقافة الغربية، ونادى البعض الثالث بالتضامن العربي (لم تكن القومية العربية — كدعوة — قد تأكَّدَت في مصر بعدُ)، وكان الهدف الذي سعت إليه كل ذلك الدعوات هو بعث الشخصية المصرية.

وإذا لم تكن هذه الشخصية قد أفرزَت من المحصِّلات الحضارية، ما يؤثِّر تأثيرًا مباشرًا على الأمم التي اتصلَت بها، فإنها في الأقل — والكلمات للكاتب — عملَت عمل الخمائر في العالَمين القديم والحديث، بما قدَّمَت من أمثولة على ما يبلغه جهد الإنسان العقلي والجثماني والاجتماعي، وهي حضارةٌ يمكن أن تجد فيها العناصر التي تثير عجَبك وإعجابَك، من أية زاويةٍ نظرت إليها، وأية ناحيةٍ طرقتَ دراستها.

في عام ٩٢٢ من الهجرة، كانت بداية المأساة التي امتدت وطالت لأكثر من ثلاثمائة عام؛ فقد دان لسليم الأول حكم مصر. وكان من أول القرارات التي اتخذها، حبس ألفَين من المصريين من رجال الحرف والصناعات وكبار رجال الدولة، وترحيلهم إلى القسطنطينية، على مراكب، حملَت فوقها أيضًا، ما استلبه جنود السلطان من المباني المصرية؛ الأثاث والأخشاب والبلاط والرخام والأسقف المنقوشة والأعمدة السماقية بإيوان القلعة، ومجموعة المصاحف والمشاكي والكراسي النحاسية والمشربيات والشمعدانات والمنابر … لم يكن مجرد غزو، ولا امتداد لإمبراطوريةٍ هائلة، بل كان دمارًا شاملًا، امتدَّت آثاره على الحياة المصرية، حتى اللحظة الحاضرة.

والمؤسف أن الخيانة كانت هي النافذة التي تسلَّل منها انتصار سليم الأول، بعد أن استعصَى عليه بابُ مصر. يقول أحد الضباط العثمانيين: ويهرب خاير بك، وغزالي بك، من قواد السلطان قانصوه لينحازوا رجالهم إلينا، وغيَّرت هذه الخيانة شكل الموقعة، وكانت أساسَ انتصارنا (وهنا لا بد أن نتذكر خياناتٍ أخرى كثيرة، أقربُها إلى أذهان الأجيال الحالية، الولس الذي هزم عرابي، وخيانات بعض الذين ركبوا الموجة في ١٩١٩م).

لقد تعرَّضَت مصر منذ الهكسوس لغزواتٍ متعاقبة، واستوطنَتها حضاراتٌ غازية … لكن الظلام الذي رانَ على الحياة المصرية في تلك القرون الثلاثة، كان أسوأ ما عرفَته في تاريخها … ومن ثَم جاء اختيار حسين فوزي ذلك الحدث بداية لـ «الظلام» على الرغم من أن العهد العثماني كان حلقةً متأخرةً في سلسلة التاريخ المصري.

ثم تحدَّدَت الصورة — خلال القرون الثلاثة المظلمة — في غياب باشا، وتولي باشا جديد، والكل يسعى إلى السلب ما أمكن، ومن حولهم الأمراء والمماليك، يسرقون وينهبون ويعذِّبون ويقتلون والضحية — في كل الأحوال — هو الشعب المصري.

وبرغم تلك المساحة الزمانية الهائلة من الظلام في تاريخ مصر، فلم تكن هي كل مساحة الظلام في تاريخها. إن الشعب الذي تتعاقب عليه غزواتٌ عديدة، بدأَت بالهكسوس، وانتهَت — ولا تزال — باليهود، تدلهمُّ سماؤه — في أحيانٍ كثيرة — بسُحبٍ كثيفةٍ قاتمة،

تمطر — حين تمطر — قهرًا وبشاعة وظلمًا. ولنقرأ هذه الكلمات الموحية، تعبيرًا عن العهد العثماني، والعهد المملوكي من قبله: «العلم والدراسة والمتون والصلاح والفتاوى والأقراء تلازم المصريين، والحرب والضرب والغدر والقتل والنهب والعودة بالرءوس المقطوعة والجلود المحشوة، تجدها دائمًا في تراجم المماليك والعثمانيين.» … بل إن الكاتب يعتذر؛ إذ يختتم على ذلة الشعب المصري، بأنكى وأفظع الوصمات: «هؤلاء «الولاة» الذين غاب أصلُ أكثريتهم، لم تقف عند السطو والنهب والسبي والفسق العلني، بل راحوا يلوطون في الرجال الاختيارية. والرجل الاختيار — كما تعلم — هو الشيخ الذي جاوز الخمسين، أو قارب الستين. وما أبلغ — وأقسى — هذه الكلمات التي خاطب بها الألفي مصر، عندما لاح في حياته شبح الهزيمة: «يا مصر … انظري إلى أولادك وهم حولك مشتَّتين متباعدين مشرَّدين. لقد استوطنك أجلاف الترك واليهود، وأراذل الأرنئود، وصاروا يقبضون خراجك، ويحاربون أولادك، ويقاتلون أبطالك، ويقاومون فرسانك، ويهدمون دورك، ويسكنون قصورك، ويفسقون بولدانك وحورك، ويطمسون على بهجتك ونورك.»

كانت تلك — في تقدير الكاتب — مأساة الشعب المصري مع كل حُكامه، بدءًا بمصر الفرعونية، حتى مصر الحديثة، سواء أكان الحاكم متوخيًا للعدل، أم محبًّا للظلم، وسواءٌ أجاعها، أم ترفَّق بها … فهي — دائمًا — البقرة الحلوب، اللَّقحة التي تدر، الشاه التي يُجزُّ صوفُها في أرفق وسائل الحكم … والرأي — كما ترى — لا يخلو من التعميم، لكنه لا يخلو من الحقيقة كذلك.

فلماذا اندحر الغزاة؟ … لماذا اندثروا، وتلاشَوا، وانتهَوا، بينما ظل المصري في أرضه ينشُد السلام، ولا يخرج للقتال إلا دفاعًا عنه؟

ذلك هو سِر الشخصية المصرية.

إن الحكمة التي تمثَّلت بها الجماهير المصرية — في مقاومة الجحافل الغازية — هي: إذا أردتَ السلام، فعن طريق الحرب.

والكاتب يشير إلى أن المصريين لم يخرجوا لمحاربة الإسكندر ولا لدرء ولا لمقاومة أوكتافيانوس قيصر، ولا لنزال عمر وبن العاص، ولا لدرء الغزو المغولي، ولا لمحاربة الصليبيين، ولا الفاطميين، ولا العثمانيين ثم يُجيب على السؤال: لماذا لم يخرج المصريون لدرء كل تلك الغزوات؟

يقول: يجب أن نذكُر أن المصريين يتقبَّلون الغزاة ليُخلِّصوهم من حكمٍ غاشم. رضُوا بالعرب، لينقذوهم من حكم بيزنطة، وفتَحوا أذرعتَهم للإسكندر ليُزيح عنهم نِير الفرس.

ونابليون بونابرت جاء إلى مصر يحمل رسالة تحرير العالم، على الأقل في الظاهر. دخل مصر كما دخلَت جنود الثورة الفرنسية إيطاليا وألمانيا. ولو كان بونابرت مسلمًا، لرضي به المصريون مخلِّصًا لهم من جَوْر المماليك.

ولكن المصري يلجأ إلى سلاحه، حين يصبح الوسيلة الوحيدة لدرء الخطر عن أرضه. ويُشير الكاتب إلى تلك الثورات والاضطرابات المتوالية على طول التاريخ المصري، كعلامة على يقظة الوطنية المصرية، والحروب التي دافع فيها الإنسانُ المصري عن المنطقة العربية جميعًا، في حطِّين وعين جالوت والمنصورة ورشيد وغيرها ... ثم يضيف بُعدًا ثالثًا، ربما سبق إليه المصريون غيرهم من الشعوب، وهو المقاومة السلبية. ويزيد الكاتب، فيجد في اعتناق المصريين للمسيحية مظهرًا من مظاهر مقاومة الاحتلال الروماني.

وإذا كانت الغزوات الخارجية، والحروب، قد استطاعت أن تمحُو من خريطة العالم أسماء العديد من البلدان، وأن تقلِّص من مساحة بعضها الآخر، وأن تُنشئ بلدانًا أخرى فرضَتها عوامل الهزيمة والتفتُّت، فإن الشخصية المصرية — رغم تعاقُب الغزوات وتوالي الأرزاء والإحَن — ظلَّت على تماسُكها. كلما ازدادت الظروف قساوة، زادت من صلابتها، واستطاعت أن تلفظ العنصر الدخيل، أو تُذيبه في بوتقتها.

ويتصل بتلك القضية، قضيةٌ أخرى، طالما تناولَتها الأقلام الغربية، وإن تلاشت بتلاشي العامل الرئيسي فيها، وهو سطوة الاحتلال: إن الفلاح المصري — في عهود الاستعمار — لم يكن يعرف إلا فأسه ومحراثه. وكان يختلق الوسائل فرارًا من الجندية. وكانت «الجهادية» طوال تلك العهود، سخرةً أكثر من أن تكون عملًا وطنيًّا. ولم تكُن ثمَّة قواعد تنظم عملية التجنيد؛ فالبركة في شيخ البلد الذي كان يبدأ الاختيار بإبعاد أسماء أولاده، وأولاد أقربائه، فأولاد أحبائه ومحسوبيه، فلا يبقى في القائمة سوى أسماء الغلابة من عباد الله.

يوثق «المختارون» من أيديهم وأرجلهم، ويسافرون في رتلٍ طويل إلى نظارة الجهادية، التي لم يكن يعنيها — بالطبع — نوع المجندين، وإنما كان يعنيها العدَد الذي تطلبه من الأنفار! ... ويُعلِّق الكاتب على تلك الصورة البشعة بقوله: طبيعيٌّ أن يكره المصريون عمومًا، والفلاحون بخاصة، الجهادية اسمًا ورسمًا، حتى يهرب من يستطيع الهرب منهم إلى البادية وكهوف الجبال، ليُجنِّب نفسه الذل والهوان.» ولعلي أضيف إلى قول الكاتب، إن هذا الفلاح الجندي الذي انتُزع من أرضه وأسرته، لم يذهب إلى حرب دفاعًا عما يعنيه، بل كان يُساقُ إلى حروبٍ بعيدة، وراء الحدود، ووراء البحار ... أداة مقتولة في أيدي حكامه ومستعمريه! ... من هنا، كَرِه الفلاح المصري الجندية، لكنه لم يتقاعس عن خوض المعارك حتى الموت، طالما كان الهدف هو الدفاع عن الأبناء والزوجة والأرض.

إن معجزة الشعب المصري، ليست في حضارته التي وهبها للعالم فحسب، لكنها في تمكُّن الشخصية المصرية من أن تظل حيةً متماسكة، خلال سبعة آلافٍ من السنين، دون أن ينالها غزو ولا تغيُّر عقيدة أو نظام حكم. الإنسان المصري هو هو، صانع حضارة، يغزلُ خيوطَها بدأَب، ويفرض الحكمة على حُكامه فرضًا، يردُّ الغزاة، او يُفنِيهم في ذاته، دون أن يجدوا سبيلًا إلى إفنائه. مقبرة الغزاة تعبيرٌ عاطفي؛ فما أسهل أن تقضي على عدوك بالموت … لكن من الصعب أن يلتحم عدوك بك، أن يذوب فيك، أن يتحدث لغتك، ويؤمن بمعتقداتك، ويمارس عاداتك وتقاليدك، أن يصبح أنت، ولا تصبح أنت هو، برغم أنه القوة الحاكمة، الباطشة، وأنت القوة المحكومة، المسالمة. وتتوالى الأعوام، ويندثر غُزاة، ويأتي غزاة، ولا يطرأ تغيُّر في تكوين الشخصية المصرية، التي جعلَت منذ البدء نسج الحضارة همَّها الأول، تتوخَّى لإتمامه السلام، فلا تحمل السلاح إلا دفاعًا عنه!

أخيرًا، فلعلي أعود فأعترف بصعوبة الكتابة عن «سندباد مصري» … ومع هذا، فإن أجدر ما يجب علينا تسجيله، أن الكتاب وثيقة حب من كاتبه، شغلَه كتابتُها خمسَ سنوات، وإنْ شغله التفكير فيها كل سني عمره الواعي. إن سندبادنا المصري تعبيرٌ عن شخصية تجسَّد فيها الضمير المصري، بكل خصائصه وطبائعه وصفاته، تقوم برحلات في الزمان، وفي المكان، بحثًا في الشخصية المصرية، ودراسة لأبعادها … وهي ليست شخصيةً روائية ولا ملحمية، ولا تُعانق الخيال. إنها — بالتحديد — حسين فوزي نفسه، ذلك المواطن المصري الذي نشأ في الجمالية — قاهرة المعز القديمة — واختلط بناسها، ودرس تاريخ بلاده، وتفهَّمه، ولم يتحوَّل بنظره عنها — كلما ناءت به الأسفار — في حب وقداسة وإشفاق.

كان إقدام مجموعة من المبدعين الشبان الذين أطلقوا على أنفسهم اسم «المدرسة الحديثة»، تدليلًا على البداية الجديدة التي سعى إليها هؤلاء المبدعون الشبان، ومن بينهم — كما تعلم — حسين فوزي. وكان شعار المدرسة «فلتَحيَ الأصالة، فليَحيَ الإبداع، فليَحيَ التجديد والإصلاح».

الفن — في رأيه — عملٌ من أعمال الإنسان، صدَر عن إحساس الفنان، وفي لحظات انفعاله، على أساسٍ من تجاربه الفردية الشخصية. وهذا العمل يتخلَّق في صورٍ مختلفة، يتذوَّقها الإنسان — والأفضل القول بأنه ينفعل بها — عن طريق حاسة السمع في الموسيقا والشعر المرتَّل والتمثيلية، وعن طريق حاسة الإبصار في الفنون التشكيلية، ومطالعة الشعر أو القصة أو الدراما، ومشاهدة المسرحية وعرض الباليه.[٢١] يقول: «الفن ظاهرةٌ فردية قبل

أن يكون ظاهرةً اجتماعية. يبدأ تعبيرًا عن الأحاسيس بوسائلَ عدة، منها الكلام المنظوم والمنثور واللحن والصورة والتمثال، ولكن الفرد إذ يعبِّر عن ذاته، لا يُمكِن تصوُّره منفصلًا عن مجتمعه، لا في الحاضر ولا في الماضي؛ فالفن في مجموعه، هو الصورة الحية الباقية لكل المجتمعات. والفن كالفكر، يبدأ مطلقًا، مجردًا، لا يُعنَى بغير صناعة الانفعال في أشكال وأنماط، تحقِّق تناسبًا جماليًّا، أيًّا كانت وسيلة هذا التناسب، ولكنه يؤدِّي دائمًا غايةً اجتماعية، قد تكون مجرد الإمتاع الروحي في أرفع أنواعه، أو الإمتاع الحسي في أحطِّها. وقد يتعدَّى أيضًا إلى التأثير في المجتمع، فيؤدِّي إلى تطويره. وقد يبلُغ حد الإثارة فيه مدى اندلاع الثورة.»[٢٢]

ثمَّة حقيقةٌ بديهية — هكذا كان يسمِّيها — هي أن الإلزام والإجبار في الفن، معناه القضاء على الجوهر الفرد في الإنسان؛ أي على ملكة الخلق والإبداع، وهي لا تعيش إلا طليقةً في جوٍّ من الحرية.[٢٣] ويقول: «لقد عشت مثل هذه التجربة في مطالعاتي أيام الشباب، عندما كنا نتابع تحركات الثورة الروسية في ربع القرن الذي قطَعه الاتحاد السوفييتي. وبينما كنا نُعجَب بمشروعات السنوات الخمس، وبجهاد ذلك الشعب العظيم نحو خلق المجتمع خلقًا جديدًا، أخذنا مطالعةَ أدبه الجديد. وكنا من العاكفين المعجَبين بالأدب الروسي قبل الثورة، ممثلًا في عباقرته: بوشكين وجوجول وديستويفسكي وتورجنيف وتولستوي وتشيخوف ... إلخ، فإذا بنا نُصدَم بأدب كله مصانع وجرَّارات ومزارع جماعية وحرب كولاك ومحطات كهرباء. وكان من غير المعقول ولا المقبول أن يعيش شعبٌ بأكمله، وشعبٌ عظيم، على مثل هذا الأدب المنطفئ المُمِل الخامل.[٢٤]

ومع ذلك، فقد ظل يقين حسين فوزي أنه «لا فن بلا هدف اجتماعي، حتى فيما يُعرَف بالفن للفن».[٢٥] وكان يرى في اللغة العربية دعامة صرحنا الثقافي كله وتعمُّقنا دراستها، نحوًا وصرفًا وأساليب، يزيد من اطمئناننا إلى صدق حياتنا، ورسوخ قواعدها. وطالب بأن يقتصر دراسة اللغة المصرية القديمة — اللغة القبطية — على المتخصصين في حقباتها التاريخية. وإذا كان الأدب العربي المصري — والتعبير له — في بعض العصور، يقصُر عن البلاغة الكلاسيكية، فليس معنى هذا النكوص عن دراسته، خاصة وأن الأدب المصري المعاصر تطوَّر على أساسٍ من كل عصور العربية في مصر، وخارج مصر، ومن المؤثِّرات الغربية.[٢٦]

وكان يجد في موسيقا سيد درويش تعبيرًا عن المصرية الخالصة. «سيد درويش فنانٌ مصريٌّ أصيل، ظهر في حياتنا في لحظةٍ من لحظاتِ يقظتنا القومية، وأدَّى دوره كفنان

ومواطن، أحسن ما يكون الأداء. إنني أُصِر على تأكيد هذه الحقيقة لسببٍ بسيط: إننا نود أن يحيا فن سيد درويش على رأس التلفيقات الغنائية القائمة، ونعتقد أن إحياء موسيقاه قد يُسهِم في تنقية الجو بعض الشيء.»[٢٧] ويقول في حوار مع فؤاد دوارة: «مهما قلتَ فيه — سيد درويش — فلن تستطيع أن تتهمه بأنه اتخذ الفن وسيلةً للكسب، وانظر ماذا خلَّف وراءه من ثروة، وأنت تعرف أولاده وأهله.»[٢٨]

كان التباين واضحًا بين أفكار حسين فوزي وشخصيته الظاهرة؛ فهو ابن بلدٍ حقيقي، حاضر البديهة، يميل إلى الدعابة وإلقاء النكت، ويطعم لغة الكتابة بمفرداتٍ عامية، لكنه ظل إلى وفاته مؤمنًا بكل ما هو غربي، حتى فترة القيلولة كان يجد فيها تكاسلًا لا مبرِّر له، وكان ينصَحُني باعتماد الأسماء والمسمَّيات في مفرداتها اللاتينية؛ لأنها لا تحتاج إلى تشكيل. وكان يعتبر عدمَ السفر إلى الخارج، وإهمالَ تعلُّم لغةٍ أجنبية، خطأً يبلغ مرتبة الخطيئة!

وكان أهم ما يميِّزه حيوية دافقة، تتبدَّى في عباراته السريعة، المتلاحقة، وخطواته المُهرولة — كنتُ أعاني وأنا أسير بجواره حتى لا يسبقني! — وأسئلتِه التي تحاول تلمُّس الجذور، وعزفِه على آلاتٍ موسيقيةٍ متعددة، وكتاباتِه الأدبية والموسيقية والتاريخية، ورحلاتِه في الزمان والمكان، ورعايتِه للقِطَط التي تملأ بيته، وسماعِه المتذوِّق للموسيقا الغربية الكلاسيكية، وموسيقا التراث العربي.

أعترف أني فوجئتُ عندما سافر حسين فوزي إلى إسرائيل، وتقبَّل الدكتوراه الفخرية من إحدى جامعاتها، وألقى عدة محاضراتٍ أكد فيها على صلة القرابة العِرْقية بين المصريين والإسرائيليين، ووجد في التقدُّم الإسرائيلي نموذجًا يجب أن نُعنى باحتذائه، بينما عاود هجومَه المُسرِف على المجتمع العربي! … كلماته حول الإعجاب بكل ما هو غربي، والرفض لكل ما هو شرقي — مقدمة سندباد عصري — تظل في إطار وجهة النظر التي تحتمل المناقشة. أما كلماته الإسرائيلية، فقد أذهلَتني. لم أجد — وما زلت — تبريرًا لها، وإن تفهَّمتُ قول الصديق فاروق عبد القادر، إن الرجل لم يكن يلتمس بما فعل «رضا أصحاب الحل والعقد، الذين لم يكفُّوا عن الحث والتطبيع وإزالة الحاجز النفسي، ولا كان يبغي تحقيق مصلحةٍ عابرة، شأن الكثيرين ممن فعلوا ذلك، لكنه كان مخلصًا كل الإخلاص للاقتناعات الرئيسية التي شكَّلَت أسس تكوينه الفكري، وأهمها — في هذا السياق —

الإيمان الكامل والمطلَق، الذي لا يأتيه الباطل من أي مكان، بصحة النموذج الحضاري الغربي وسلامته، وبأنه النموذج الذي يتعيَّن علينا احتذاؤه إن شئنا أن يكون لنا مكانٌ تحت الشمس. وما أيسَر أن يؤدي مثل هذا الإيمان المطلق إلى إسرائيل، هي التي قامت دعايتُها — منذ بدء البدء — على أنها طليعةُ تلك الحضارة، وواحتُها المتقدِّمة في صحراء العرب والشرق والتخلُّف.»[٢٩]

ولعلي أتذكَّر ما سبق أن أوردتُه من ملاحظات في موقف أستاذنا نجيب محفوظ من قضية الصراع العربي الإسرائيلي؛ من حق نجيب محفوظ أن يكون له موقفه من قضية السلام مع إسرائيل، ومن حقي كذلك أن أتجاوز هذا الموقف، فأؤكِّد الرأي الذي يتصل بنيات إسرائيل في المنطقة، وأطماعها التوسعية التي لم تُفلِح في إخفائها مباحثات ولا خطب ولا تصريحات، فضلًا عن أنها لم ترفع — بعدُ — شعارَها المعلَن «من النيل إلى الفرات أرضك يا إسرائيل!»[٣٠]

المساء ٢٤ / ١٢ / ١٩٧٢م (مع إضافات)

هوامش

(١) المجلة، فبراير ١٩٦٧م.
(٢) المصور، ٣ / ٩ / ١٩٨٨م.
(٣) المصدر السابق.
(٤) المصدر السابق.
(٥) الحياة، ٦ / ٢ / ١٩٩٢م.
(٦) سندباد مصري، دار المعارف، الطبعة الثالثة، ص١٠.
(٧) الطليعة، أغسطس ١٩٧٠م.
(٨) سندباد مصري.
(٩) عشرة أدباء يتحدثون، فؤاد دوارة، كتاب الهلال، العدد ١٧٢، ص٦٥.
(١٠) سندباد مصري، ص٥٦.
(١١) المصدر السابق، ص٩٩.
(١٢) المصدر السابق، ص١٠٤.
(١٣) المصدر السابق، ص١٠٤.
(١٤) الطليعة، أغسطس ١٩٧٥م.

(١٥) سندباد مصري، ص٧١.
(١٦) المصدر السابق، ص١١٦.
(١٧) المصدر السابق، ص٤٥.
(١٨) المصدر السابق، ص١٤٥.
(١٩) المصدر السابق، ص١٤٤.
(٢٠) المصدر السابق، ص٢١.
(٢١) المصدر السابق، ص١٣٩.
(٢٢) الكاتب، يناير ١٩٦٤م.
(٢٣) الطليعة، مارس ١٩٦٧م.
(٢٤) المصدر السابق.
(٢٥) المصدر السابق.
(٢٦) المصدر السابق.
(٢٧) سندباد مصري، ص٣٤٦.
(٢٨) الطليعة، أغسطس ١٩٧٥م.
(٢٩) عشرة أدباء يتحدثون، ص٨٠–٨١.
(٣٠) نجيب محفوظ صداقة جيلين، محمد جبريل، كتابات نقدية، هيئة قصور الثقافة، العدد ١٦، ص٥٠.

زكي نجيب محمود: الأصالة والمعاصرة

إذا كانت الحياة الثقافية المصرية المعاصرة، تدين بالريادة في المجال الأدبي للعقاد وطه حسين والحكيم وهيكل والزيات والمازني وشكري وحقي وغيرهم ... والريادة في الفلسفة لعثمان أمين ويوسف كرم وعبد الرحمن بدوي وغيرهم ... فإن الكاتب والفيلسوف الراحل زكي نجيب محمود يتفرَّد بإسهاماته المتميِّزة في الأدب، وفي الفلسفة وفي مجالات الثقافة عمومًا.

كتب زكي نجيب محمود عن ابن رشد والتوحيدي والفارابي والحلاج والغزالي، وكتب عن الجاحظ وابن جني ومحفوظ وإدريس وعبد الصبور والشرقاوي. ومن الصعب إغفال أنه هو كاتبُ البيان الذي أصدَرَته لجنة الشعر، بالمجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية في ١٩٦٤م، برفض الشعر الجديد، أو شعر التفعيلة، لخروجه على عمود الشعر التقليدي، بالإضافة إلى استعانته بمفرداتٍ تنتسب إلى أديان غير الدين الإسلامي. وبرغم اختلافنا مع البيان في مجمله، فإن صياغة الرجل له — فضلًا عن مشاركته في عضوية لجنة الشعر — دلالة يصعب إغفالها.

مع ذلك، فإن الوضعية المنطقية التي كان يؤمن بها الرجل دعته، فدعا الآخرين، إلى وجوب الفصل بين قضايا العلم وقضايا الدين والأدب والشعر، والقضايا الأخرى التي تبتعد عن ذلك، فهي «تكون من باب اللغو والبحث فيما وراء الطبيعة أو الميتافيزيقا».

وكان زكي نجيب محمود معجبًا بالعقاد. وشارك — أحيانًا — في ندوة العقاد التي كان يقيمها صباح كل يوم جمعة، في بيته بمصر الجديدة. وقد أفاد من العقاد في موسوعية الثقافة، وفي الإيمان بالفردية، وفي تواصُل — أو تلاحُم — التراث بالمعاصرة.

في ١٩٦٥م أصدر زكي نجيب محمود كتابه «قصة نفس»، وهو جزء أول من ثلاثية تحوي سيرته الذاتية. كتب لطفي السيد «قصة حياتي»، وكتب طه حسين «الأيام»، والحكيم «سجن العمر»، وسلامة موسى «تربية سلامة موسى». أما زكي نجيب محمود، فقد فضَّل — بالاسم الذي اختاره — أن يعبِّر عن الفيلسوف في داخله. ومع ذلك، فقد جاءت «قصة نفس» أقرب إلى العمل الروائي منها إلى السيرة الذاتية. ولعله يمكن القول إنها — على حد تعبير يوسف الشاروني — «رواية سيرة ذاتية».

راوي القصة هو الأستاذ حسام الدين محمود. يقدِّم نفسه، ويقدِّم — في الوقت نفسه — شخصيتَين أخريَين، هما: الأحدب رياض عطا، والشاب مصطفى مختار. يقول: «فكأننا — نحن الثلاثة — جوانب من نفسٍ واحدة، متعدِّدة الجوانب، التوى منها جانبٌ واحد هو الأحدب واستقام جانب، وهو أنا، وما يزال جانبٌ يغامر، وهو مصطفى. ويقول الأحدب للراوي: أنت أخلاقٌ وقواعد، ومصطفى عقلٌ ومنطق، وأنا عاطفةٌ وانفعال. ويقول الراوي: ظننتُ أن هذه الأنفس الثلاثة يُكمِل بعضها بعضًا في وحدةٍ ملتئمة، لو أقام أصحابها في منزلٍ واحد، فمنها نفسٌ أمَّارة، هي نفس صاحبنا الأحدب، ومنها نفسٌ لوَّامة، هي نفسي، والثالثة نفسٌ مطمئنة.

أما الراوي، ففي الخمسين من عمره. وأما الأحدب ففي الخامسة والأربعين، بينما الشاب مصطفى في الخامسة والعشرين.

والواضح أن الشخصيات الثلاثة ليست إلا شخصيةً واحدة، وإن عبَّرَت كلٌّ منها عن بُعدٍ نفسي، وعن مرحلة من حياة الراوي الحقيقي … وهو المؤلف نفسه!

زكي نجيب محمود يعرض لنا سيرته الذاتية، من خلال تسلسلٍ تاريخي. وكما يقول الراوي، فإن أبطال الرواية، أو السيرة، ثلاثة رجالٍ يسيرون على طريق الحياة في تعاقُب العمر؛ ففي المقدمة أسير أنا، مستضيئًا بتقاليد الثقافة الموروثة، ولكن على مضَض؛ لأن أوتارها تضرب النغم لغير الرقصة التي كنتُ أتمنَّاها لنفسي … لكنني أسير، وبعدي يسير الأحدب متلعثم الخطى، فليس له هادٍ يهديه إلا فطرة الغريزة التي لا تعبأ بالأمن والعافية، ووراءه يسير مصطفى وقد أخمد جذوة القلب بثلوج العقل، واستراح. ثلاثةُ رجالٍ ظاهرُهم اختلاف، وأعماقُهم اتفاق، كأنهم ولدوا لأبٍ واحد وأمٍّ واحدة.

فماذا حدث للشخصيات الثلاثة في مراحل الحياة المختلفة؟

كانت القراءة شاغلًا للشاب مصطفى. وعندما كان طالبًا بمدرسة المعلمين العليا، حرص على قراءة كتاب «حرية الفكر» لسلامة موسى فور صدوره. وكانت القراءة أيضًا

شاغلًا للأحدب وقد كوَّن مع زملاء له في الجامعة جماعةً أدبية، من بين أنشطتها إنشاء مكتبة. وكان أول كتابٍ تشتريه الجماعة لمكتبتها هو «المأمون» للدكتور فريد رفاعي.

وقد بدأَت الحياة العملية للشخصيات الثلاثة في التدريس، وهي الوظيفة التي ظلُّوا بها. وقد بدأ زكي نجيب محمود — كما تعلم — حياته الوظيفية في الجامعة، وأنهاها فيها. والانشغال بالموضوعات الفلسفية سمةٌ واضحة في فكر الشخصيات الثلاثة وتصرُّفاتهم. وكما يقول الأحدب في مذكراته: «وإن قلتُ للناس إنني أجعل من ذاتي وخبرتي أساسًا، أولًا وأخيرًا، في تقويم الأشخاص والأشياء. قيل لي: ففيمَ إذن دعواك التي قلَبتَ بها الأرض، وأوجعتَ بها الدماغ، في وجوب أن يكون معيار التقويم دائمًا، موضوعيًّا مستقلًّا عن الذات وأهوائها؟»

والمنطق الوضعي هو الدعوة التي أخلص لها زكي نجيب محمود معظم أعوام حياته العملية. وأصدَر في ذلك العديد من المؤلَّفات، وإن بلوَر نظريتَه — فيما بعدُ — في مقولة من كلمتَين: الأصالة والمعاصرة ... وهو ما سنتناوله — تفصيلًا — في فقراتٍ تالية.

لقد آمن زكي نجيب محمود — مثلما آمن شخصيات «قصة نفس» — بالوضعية المنطقية. مصطفى يؤكِّد في رسائله من لندن، أن مهمة الفلسفة هي تحليل أقوال العلماء، وأن كل كلمةٍ في اللغة لا تُسمِّي شيئًا، ولا تشير إلى شيء، هي كلمةٌ زائدة، مهما طال بين الناس دورانُها، فهو يعبِّر عن مبدأَين مهمَّين في الوضعية المنطقية. يقول في كتابه «مجتمع جديد أو الكارثة»: «ليس الفكر ترفًا يلهو به أصحابه، كما يلهو بالكلمات المتقاطعة رجلٌ أراد أن يقتُل فراغه. بل إن الفكر مرتبطٌ بالمشكلات التي يحياها الناس، حياة يكتنفها العناء، فيريدون لها حلًّا حتى تصفُوَ لهم المشارب. وبمقدار ما نجد الفكرة على صلةٍ عضويةٍ وثيقة بإحدى تلك المشكلات، نقول إنها فكرة بمعنى الكلمة الصحيحة.» ويقول: «أنا مؤمن بالعلم، كافر بهذا اللغو الذي لا يُجدي على أصحابه ولا على الناس شيئًا. وعندي أن الأمة تأخذ بنصيب من المدنية بقَدْر ما تأخذ بنصيب من العلم ومنهجه.»

والإيمان بالفردية يتضح في «قصة نفس» تعبيرًا عن موقف الكاتب من قضية الفرد؛ فالأحدب — على سبيل المثال — لا يفنَى في الزحام، ولا يذوب في الناس. إنه فيهم كملعقة الزيت صُبَّت في قدح من الماء، تحرِّكها من أعلى وأسفل، وإلى يمين وشمال ... فما تزال شيئًا متميزًا من الماء الذي حولها. إنه في أمواج الناس على طول الشارع، إلى أن يفقد معالمه. ويتحدث عن الأحدب بأن الفردية هي طابعه، وأنه لا يطمئن نفسًا إلا إذا تفرَّد واختلف عن غيره قليلًا أو كثيرًا. وُيعلِن الأحدبُ نفسُه انه يؤمن بالفردية وبالتفرُّد. وعندما يقدِّم

مصطفى استقالته، ليسافر إلى الدراسة في الخارج، يقول صراحة: إن الفرد منا قويٌّ متين. وأما المواطن فينا، فهو منسحبٌ ضعيف، وأعني بالمواطنة خروج الفرد من نطاق فرديته ليشارك سواه. ويردُّ عليه الأحدب بالقول: أظنك أصبتَ الفكرة، وأحسنتَ التعبير عنها ... لكن الحضارة مرهونةٌ في ترقيتها بهؤلاء الأفراد، الذين تطغى فيهم الفردية على المواطنة؛ لأن تغيير القديم يتطلَّب الخروج على التجانس المألوف.

ويعود مصطفى من رحلته الدراسية، ويبدأ في تأليف الكتب التي تُعلي من قيمة الفرد، والمقالات التي يصيح بها في الناس: الأفراد ... الأفراد.

وفي الكتابَين التاليَين لقصة نفس، واللذَين يُعدَّان امتدادًا لسيرة زكي نجيب محمود الذاتية «قصة عقل» و«حصاد السنين»، تأكيدًا على المعاني والآراء والمبادئ التي أنطَق بها شخصياته الثلاثة، مثل الإيمان بالفردية، ورفض الأفكار الميتافيزيقية، وعدم الحفاوة بالتراث إلى حد الانقطاع عن العالم الذي نحيا فيه.

وكان إيمان زكي نجيب محمود بالفردية، هو الذي أملى عليه ترجمة كتاب «آثرتُ الحرية»، الذي يتضمَّن قصة كرافتشنكو، عميل المخابرات المركزية الأمريكية في بلاده — الاتحاد السوفييتي السابق — وكيف تحيَّن الفرصة، فأفلَت بنفسه من السور الحديدي، وهو التعبير الذي وُصفَت به الحياة في الاتحاد السوفييتي أثناء الحقبة الستالينية.

الكتاب يختلف عن كل اجتهادات زكي نجيب محمود؛ فهو ليس كتابًا في الفلسفة، وليس كتابًا في التراث، ولا في الثقافة العربية كما تبدَّى في كتبه الأخيرة، لكنه كتابٌ مترجم عن سيرةٍ شخصيةٍ لأحد المواطنين السوفييت. وبصرف النظر عن الاتهام الذي وجِّه إلى زكي نجيب محمود، بأنه ترجَم الكتاب بتكليفٍ من إحدى المؤسسات الأمريكية، فإن إقدامَه على ترجمة الكتاب، يعكس إيمانه بالفردية، وأنه لا شيء يعادل قيمة الحرية في حياة الإنسان.

والواقع أن زكي نجيب محمود بدَّد الكثير من جهده ووقته في تناول قضايا تحوطُها الظلال والمحاذير، ولا شأن له بها كأستاذ فلسفةٍ كبير، وكمثقَّفٍ مصريٍّ مهموم بمشكلات بلاده، يعنيه أن تنفُض عنها غبار التخلف، وتمضي إلى ملاحقة العصر. موقف زكي نجيب محمود الحقيقي — وهو ما يشغلني في هذه الكلمات — يتحدَّد في مناصرته للقضايا المصرية، وللقضية الأهم — في تقديري — وهي أن نُواجِه العصرية، من خلال تُراثنا الذي أفادت منه البشرية قرونًا متتالية، وسطع بنور الشرق على الغرب — على حد تعبير المستشرقة الألمانية زيجفريد هونيكة — من خلال وصل ذلك التراث بمنجَزات العصر، وبإضافاته المؤكَّدة إلى التقدُّم الإنساني ... وهو ما لخصه الرجل في تعبيره الشهير: الأصالة والمعاصرة.

يقول زكي نجيب محمود: لم أكن سياسيًّا في أي يوم … ولكن هل يمكن لأي مواطنٍ أن يبتعد عما جرى، ويجري، في أرض الوطن؟

والحق أن الرجل جاوز في كتاباته مناقشةَ قضايانا الثقافية، إلى مناقشة الأوضاع السياسية الراهنة، بربط الحدث بمسبَّباته، واستقراء التاريخ، توصُّلًا إلى اللحظة الراهنة، وإعمال العقل في الآراء والتصرفات بما يعكس نظرةً سياسيةً بانوراميةً محدَّدة؛ فدعوته إلى الحرية تعادي بالضرورة أي تواجُد للاحتلال في الأرض العربية، وتجد في انتزاع الشعب الفلسطيني من أرضه، وإحلال الشعب الصهيوني مكانه، جريمةً ضد العصر الذي نحياه.

وقد كتب زكي نجيب محمود في نقد القصة والرواية، وكتب في نقد الشعر. ولم تكن كتاباته تأثُّرية، لكنها التزمَت منهجًا علميًّا يذهب إلى أن قيمة القصة أو الرواية، في قدرتها على تفسير الأحداث، وفي إحكام البناء الذي يؤطِّر لهذه الأحداث في كيانٍ واحد. أما الشعر، فإنه تصويرٌ للقطات من العالم الحسي، تتميَّز بقدرتها على نقلنا إلى مطلَق لا محدود. إن ما يؤدِّيه الشعر هو «حقيقة خالدة، ندركها عن طريق موقفٍ جزئي» فألفاظ القصيدة لا تُستخدَم للدلالة على معانيها مباشرة، بل إن المتلقي يقف عندها، يتملَّى الصورة الفريدة التي تُقيمها أمام بصيرته، فيستمتع بها ما شاء، وما شاءت له، ثم يتركها، فإذا هي قد خلَّفَت وراءه صدًى، هو صدى هذه الخبرة التي استقرَّت في نفسه عن حقائق الوجود.»

وفي سيرته الذاتية «حصاد السنين» يقول الكاتب إنه — وقد بلغ الخامسة والثمانين من عمره، وانتابته عوامل الضعف والمرض — أحَسَّ أن سيرتَه الثقافية قد اقتربَت من ختامها، مما أوحى إليه أن يكتب هذا الكتاب، ليقدِّم به إلى قارئه صورًا للحياة الثقافية، كما عاشها أخذًا وعطاء. وهو يصف نفسه بأنه «مصري عربي في آنٍ واحد، ولمصريتي مميزاتٌ أنفرد بها دون سائر العرب. ولعروبتي خصائص أشترك فيها مع سائر العرب. على أن مصريتي وعروبتي كلتَيهما ترتدُّ آخر الأمر إلى نسيجٍ ثقافيٍّ بعينه. وقولي إنني مصري عربي، معناه هو أنني أعيش ثقافة، دائرتها الداخلية هي المميزات المصرية الخاصة، ودائرتها الأوسع هي الخصائص المشتركة بين العرب أجمعين.»

وكما قلت، فإن أهم إسهامات زكي نجيب محمود في حياتنا الثقافية — في تقديري — هي عكوفه على تراثنا العربي القديم، يقلِّبه ويُغربِله، ويناقش ما ينبغي — وما لا ينبغي — الأخذ به، سعيًا لتحقيق الديناميكية في ثقافتنا المعاصرة، وليس فرض الاستاتيكية والجمود. وهو ما تبدَّى — تحديدًا — في كتابَيه المهمَّين «المعقول واللامعقول في تراثنا الفكري»، و«تجديد الفكر العربي».

لقد اتخذ الرجل من التراث موقفًا انتقائيًّا؛ فهو يشدِّد على قيمة ما في هذا التراث من عناصر تفيد حياتنا الراهنة، وما عداه يندرج تحت عنوان التسلية؛ لأنه بلا قيمةٍ فعلية. والدعوة التي لا يُخطِئها في كل اجتهاداته هي وجوب المزاوجة بين الأصالة والمعاصرة، بين الُهوية العربية الإسلامية بكل زخمها الثقافي المتفوق، والسمة العلمية التقنية التي تتوضَّح في عصرنا الحديث. فإذا امتلَكْنا هذَين السببَين، فإنهما السبيل المؤكَّد الى الحرية التي تؤكِّد قيمة الفرد.

في كتابه «تجديد الفكر العربي» يطرح زكي نجيب محمود القضية على هذا النحو: كيف نوائم بين ذلك الفكر الوافد الذي بغيره يُفلِت منا عصرنا، أو نُفلِت منه، وبين تُراثنا الذي بغيره تُفلِت منا عروبتُنا، أو نُفلِت منها؟ ... إنه لُمحالٌ أن يكون الطريق إلى هذه المواءمة هو أن نضع المنقول والأصل في تجاوُر، بحيث نُشير بأصابعنا إلى رفوفنا فنقول: هذا شيكسبيرٌ قائم إلى جوار أبي العلاء، فكيف إذن يكون الطريق؟ كيف السبيل إلى ثقافةٍ موحَّدة متسقة يعيشها مثقفٌ حيٌّ في عصرنا هذا، بحيث يندمج فيها المنقول والأصيل في نظرةٍ واحدة؟

وقد أفاض الرجل في مناقشة هذا الطرح، في العديد من المؤلفات التي توالى صدورها منذ بداية الستينيات، مثل: الشرق الفنان، تجديد الفكر العربي، المعقول واللامعقول في تراثنا الفكري، ثقافتنا في مواجهة العصر، مجتمع جديد أو الكارثة، هذا العصر وثقافته، قيمٌ من التراث، رؤية إسلامية، في تحديث الثقافة العربية، عربي بين ثقافتَين، نافذة على فلسفة العصر ... إلخ.

الرأي الذي يُلِح عليه زكي نجيب محمود ويؤكِّده، في هذه المؤلَّفات، وغيرها، يمكن تلخيصُه بما كتبه الرجل نفسه: «إني لمن المؤمنين إيمانًا لا تهزُّه العواصف العاتية، بأن دخولَنا حضارةَ عصرنا ليس له إلا معنًى واحد، وهو أن نسكُب تلك الحضارة في لغتنا العربية. وبقَدْر ما سكبنا نكون قد ساهمنا في حضارة العصر وعشناها. هذا ما فعله آباؤنا بالنسبة للحضارات الأخرى، وهذا ما يجب علينا فعلُه. ولن أسمح لأذني أن تسمع إلى الهُراء الذي يقوله نفرٌ منا، بأن بعض «العلوم» يستعصي على النقل إلى العربية، وهو هُراء، مردُّه إلى العجز. هذا هو موقفي» (الأهرام ١٧ / ٣ / ١٩٧٧م). ويقول لسائل: «إن عقيدة أسلافنا لم تنقُص مثقال ذرة، حين اخترقوا الآفاق ليعبُّوا من حضارة الهند، ومن حضارة اليونان، ومن غيرهما ... فلماذا يسبق إلى ظنك أن عقيدتي لا بد أن يُصيبَها الضعف إذا

شربتُ حضارةَ عصري، كما شرب أسلافي المسلمون حضارةَ عصرهم؟» ... «فكما جمعَت تلك الثقافة — العربية — في تاريخها الماضي، ما عند الشعوب التي إلى يمينها — الثقافة الشرق أقصوية — والتي إلى يسارها — الثقافة اليونانية — على حدٍّ سواء، تستطيع أن تفعل ذلك اليوم، وإلا فما الفرق بين أن يأخذ العرب الأولون عن اليونان علومَهم وفلسفتَهم ليهضموها، ثم ليُنشِئوا بعد ذلك نتاجًا جديدًا يقدِّمونه إلى العالم، وبين أن ننقل نحن اليوم ما عند أوروبا وأمريكا من علوم وفلسفات لنهضمها، ثم نُنشئ مبدعاتٍ في ميادينها، نُسهِم بها مع سائر العالم المتقدِّم في بناء الصرح الحضاري والثقافي؟»

الأصالة والمعاصرة — بأبسط تعبير — هي وجوب اقتحام المنهج العلمي للحضارة العربية، والتغلغُل داخل تربتها، بما لا يغيِّر من طبيعة التربة، ولا خصوصيتها الثقافية، وإن أعطى ثمار التقدم، ثمار المعاصرة.» ... «إن في هذا الانفصام العجيب، المعيب، بين العلم ومنهجه، يكمُن الداء الذي تولَّدَت منه ضروبٌ من الأورام الخبيثة في حياتنا العقلية، أو قل اللاعقلية.»

لقد تشكَّك زكي نجيب محمود في مسايرتنا لروح العصر، رغم أننا نحيا تقدُّمه العلمي، ونفيد منه. وعلى حد تعبيره، فإن ذلك كله «قشرة على السطح، نقلناها، ولم تمسَّ منا حتى النخاع»، بمعنى أنها لم تصبح جزءًا عضويًّا منا، نسيجًا في شخصيتنا القومية ... يذكِّرني الرجل بسيد عويس في إيمانه بالمنهج العلمي، ويذكِّرني سيد عويس بزكي نجيب محمود في إيمانه بهذا المنهج. كلاهما وجد في المنهج العلمي انطلاقًا للأفق المتمدِّن — الحضارة قائمة! — الذي نتطلع إليه.

لقد عاش الرجل معظم حياته بعيدًا عن المجتمعات، يكاد لا يغادر بيته إلا لإلقاء المحاضرات؛ فهو مشغول بالقراءة والمتابعة والغربلة والتحليل، ومحاولة إفادة المجتمع بآرائه التي كان شاغلها الأساسي اتصال الثقافة العربية بالمجدي من تراثها، واتصالها — في الوقت نفسه — بالثقافة العالمية المعاصرة بكل زخَمها العلمي والتقني.

أذكُر أني كتبتُ — يومًا — أدعو إلى وجوب أن تقرِّر وزارات التربية والتعليم في أقطارنا العربية مؤلفات زكي نجيب محمود التي يناقش فيها تُراثَنا العربي، على طلاب المدارس الثانوية، بما يضع الأجيال الطالعة في قلب التحدي الحقيقي الذي تُواجِهه أمتنا العربية، وهو المزاوجة بين الموروث والمعاصر، واستشراف المستقبل بنظرةٍ علمية.

وقال لي زكي نجيب محمود: أنا لا أطمع إلا أن يقرأ المثقَّفون ما أكتب، ويُخضِعوه للمناقشة والتحليل، والتثبُّت من أنه يستهدف تطوير واقعنا المعاصر بالفعل ... فإذا كان ذلك كذلك، فإن عليهم أن يجعلوا من دعوتي دعوةً عامة، أو مشروعًا ثقافيًّا عربيًّا. أما أن

يدرس طلَّاب المرحلة الثانوية مؤلَّفاتي، في ظل أوضاعنا العربية الحالية، فلعلي أعتبر ذلك من الأحلام الوردية البعيدة المنال!

سُئل الناقد الكبير محمود أمين العالم: ما سِر تقديرك وإكبارك لزكي نجيب محمود ولدعوته، رغم اختلافك مع أسسه الفلسفية؟

أجاب: في الجهد الذي تبذله عقلانية زكى مجيب محمود — برغم اختلافي معها — في التصدي لطوفان السلفية اللاعقلانية المتزمِّتة، ولاستشراء السطحية والخرافة في كثيرٍ من جوانب حياتنا العربية المعاصرة.

أما أخلص تلاميذ زكي نجيب محمود — عاطف العراقي — فهو يعتبره هرمنا الثقافي. يمثِّل المنارة الفكرية التي يجب أن يهتدي بها كل مثقَّف في هذا الزمان. لقد بذل جهدًا من النادر أن نجد إنسانًا عربيًّا قام به. لقد ترك بين أيدينا رسالةً موجَّهة إلى جميع الناس. وكل سطرٍ كتبه مفكِّرنا العملاق في أيِّ كتابٍ من كتبه — التحفظ وارد! — إنما يصلُح تمامًا لأن يكون دستورًا فكريًّا لنا نحن العرب، وإن كان أكثرهم لا يعلمون» (الأهرام ٢/٨/١٩٩٣م).

الأنباء، ٢٢/٢/١٩٩٣م (مع إضافات)

سيد عويس: التاريخ الاجتماعي لمصر

كان أول تعرُّفي الى سيد عويس، عندما التقيتُ به في مكتبه بالمركز القومي للبحوث الاجتماعية والجنائية. استوقفَني قوله: أنا من الطبقة التحتانية. أثار في نفسي مشاعر التفهُّم والمشاركة والحميمية. ثم تكرَّرَت زياراتي لسيد عويس في مكتبه بالمركز القومي للبحوث الجنائية والاجتماعية: غرفة كبيرة، يتوسَّطها طاولة، افترشَها أوراق وكتب. وعلى الجانبَين مكتبات حافلة بالمراجع التي يستعين بها الرجل في بحوثه، والعشرات من الطلاب يدخلون ويخرجون، يحاولون الإفادة من علمه الذي وصَفه بأنه وديعةٌ من الله، عليه أن يُسلِّمها إلى الأجيال التالية.

كان يحرصُ على أن يقدِّم لزواره قطعًا من الشيكولاتة والبونبوني، يتبعُها بالسؤال: ماذا تشرب؟

ولتأكيد صداقتنا، فاجأني سيد عويس بزياراتٍ طيبةٍ في مكتبي بجريدة «المساء». نتناقش فيما يفد إلى أذهاننا، وفي القضايا العامة.

وحين بدأتُ إعداد بطاقات كتابي «مصر في قصص كُتابها المعاصرين» كتب لي سيد عويس — بقلمه — استمارة بيانات لأوزِّعها على الأدباء الذين أزمعُ تناول أعمالهم، وقد تصدَّرَت الاستمارة كلمة «سري»، تلَتها بياناتٌ خاصة هي: تاريخ الميلاد، محل التنشئة، والنوع، والديانة، ومستوى التعليم، والحالة الاجتماعية، والعمل الحالي، ومحل الإقامة السابق. أما الأسئلة التالية، فكانت عن الانتماء الفكري: هل انتميتَ إلى حزب سياسي في الماضي؟ (الكتاب يشمل الفترة قبل ١٩٥٢م) وإذا كانت الإجابة بنعم، فإلى أيِّ الأحزاب: الوطني، الوفد، الأحرار الدستوريين، مصر الفتاة، الاشتراكي، الإخوان المسلمين، الفرق الشيوعية، اتحاد الطلبة والعمال عام ١٩٤٦م، حزب العمال، أي حزبٍ آخر ... ثم وضع قائمة بأسماء، طلب ترتيبها حسب مدى إسهام أصحابها في خدمة القضية المصرية:

سعد زغلول، عدلي يكن، عبد الخالق ثروت، حافظ رمضان، مصطفى النحاس، مكرم عبيد، محمد محمود، أحمد زيوار، إسماعيل صدقي، أحمد حسين، أحمد ماهر، حسني العرابي، علي ماهر، محمد حسين هيكل، محمود فهمي النقراشي، إبراهيم عبد الهادي، حسن الهضيبي، حسن البنا، عبد العزيز فهمي، هنري كورييل، حلمي عيسى، توفيق نسيم، وأسماء أخرى يرى الأديب إضافتها ... وتلا ذلك سؤالٌ عن الانتماء الفكري: هل هو للحضارة الفرعونية، القبطية، الإسلامية، العربية، الأفريقية، الغربية، العالمية. ثم كتب سؤالًا عن القضايا الاجتماعية، ومدى اهتمام الأديب بها: قضية الفوارق الطبقية، قضية تحرير المرأة، قضية البيروقراطية، قضية الأخذ بالثأر، قضية تفشِّي الجريمة، قضية الجنس، قضية التعليم، قضايا أخرى. ثم سأل عن المؤرِّخين المعاصرين: أيهم أقرب إلى الموضوعية في تناوله لتاريخ الفترة من ١٩١٩م إلى ١٩٥٢م: عبد الرحمن الرافعي، محمد حسين هيكل، عباس العقاد، محمد عبد الرحيم مصطفى، محمد شفيق غربال، محمد أنيس؟ أما الأسئلة التالية فهي: هل تؤمن بالتزام الأديب أو الفنان؟ رتب حسب الأهمية الأحداثَ السياسية والاجتماعية في الفترة من ١٩١٩م إلى ١٩٥٢م. رتِّب — حسب الأهمية — نوعية قراءاتك. هل قضية فلسطين مصرية، أو عربية، أو إنسانية؟ وكان آخر ما كتبه في الاستمارة بيانات عن الإنتاج الأدبي لكل أديب: أسماء الأعمال، وتاريخ صدور كل عمل، والتحدث عن خمسة من هذه الأعمال، وظروف إنتاج كلٍّ منها والإشارة إلى المقالات، أو الأحاديث المنشورة بالصحف، والتي تتضمَّن توضيحًا لوجهة نظر الأديب الفنية، والإشارة — أيضًا — إلى المقالات النقدية التي تناولَت أعماله. وذِكْر أهم الطبقات أو الفئات التي تصوَّر أنها تقرأ إنتاجه. أما آخر الأسئلة، فهو: هل ترى أن القضية المصرية في المستقبل، ستُعالِج مشكلات المجتمع بصورةٍ أعمق، أو ستبتعدُ عنها إلى تناول قضايا أخرى؟

استمارةٌ مهمة كما ترى. لو أن الأدباء، سواء هؤلاء الذين أعدِّت لهم، أو أدباء الأجيال الحالية، أجابوا عنها — أو عن استماراتٍ مشابهةٍ تُراعي اختلاف الفترة الزمنية — فإن النقاد والدارسين سيحظَون بمادةٍ ثرية، تضيف إلى كتاباتهم بُعدًا توثيقيًّا.

ولعل في مقدمة ما أذكُره من تلمذتي على يد سيد عويس، وبُنوَّتي له، تلك اللحظات التي تصوَّرتُها نهاية علاقةٍ كنتُ حريصًا عليها، ومعتزًّا بها.

وعدَني بانتظاري في المركز، وذهبتُ في الموعد، فلم أجده.

وانتظرتُ وصوله حوالي نصف الساعة. ثم رأيتُه يصعَد درجات السُّلم. وأنا ممن يحترمون المواعيد، لا شأن لي بإهمال الآخرين لها. ما يهمُّني أن أحضر في الموعد المحدَّد.

أعطي الفرصة لتأخُّر مُواعِدي عشرَ دقائق، أو خمسَ عشرةَ دقيقة، ثم أنصرف. هكذا عوَّدتُ نفسي، واعتاد أصدقائي. إذا تأخَّر صديقي عن الموعد الذي اتفقنا عليه ما يزيد على الربع ساعة، أدرك أنه لن يجدني في مكان اللقاء.

ويبدو أني عبَّرتُ عن عادتي أمام سيد عويس بمبالغة، بل إني عبَّرتُ بالفعل بمبالغة. فغضب الرجل، وقال كلامًا كثيرًا ملخَّصه أنه كان الأفضل لي — وله — أن أنصرف، بدلًا من إزعاجه بهذه العبارات السخيفة!

وقبل أن أميل الى السُّلم، كان الرجل قد استردَّ هدوءه، وملامحه الباسمة، ولهجته الأبوية: لقد عبَّر كلٌّ منا عن نفسه ... فلماذا تغضب؟

ومد يده، فأمسَك بساعدي، وصحبَني إلى غرفة مكتبه، وقدَّم لي البنبوني والشاي بالنعناع، وشرَّقَت أحاديثنا وغرَّبَت، فلم يتطرق إلى «الواقعة» كأنها لم تحدث. وتواعَدْنا على لقاءاتٍ تالية، أشهد أن الرجل كان يحرص عليها.

وعندما تولَّيتُ تحرير «الوطن» العمانية، حرَصتُ على إرسال نسخ الجريدة إلى أصدقائي في القاهرة، وفي بعض المدن العربية. كان توزيع الجريدة مقصورًا على السلطنة. حاولتُ أن أجعلها جريدةً حقيقية، لها سَمتُها التحريري والفني، وتنتظم في الصدور ... لكن صاحب الجريدة رأي في اقتصار توزيعها على مدن السلطنة، وإرسال نُسخٍ منها إلى مكاتب الإعلان في دبي، ما يكفي وزيادة. المهم أني حرَصتُ على إرسال أعداد الجريدة إلى أستاذنا سيد عويس، ضمن قوائمَ طويلةٍ للأصدقاء في مصر والوطن العربي. عُني البعض بإبلاغي أن الجريدة تصله، وزاد البعض فشكَرني، وأهمل البعض الآخر. ثم فوجئتُ — ذات صباح — برسالة كتب في أعلى غلافها الخارجي: سيد عويس. فضَضتُها، فطالعَتْني عباراتُ تحية وتشجيع لم أتوقَّعها، وفرحتُ — بالطبع — بها. وحاولتُ — في اللحظة التالية — أن أعبِّر عن امتناني بما أسعفَتني به الكلمات!

حين عرفتُ أنه من مواليد ١٧ فبراير، أظهرتُ دهشتي وفرحي؛ فأنا من مواليد اليوم نفسه، وإن سبقَني في العمر والتجربة والمكانة. قال: لعلكَ وُلدتَ في ١٧ فبراير بالفعل. أما أنا فشهادة ميلادي تقول إنني وُلدتُ في ١٧ فبراير ... لكنني لا أذكُر متى وُلدتُ على وجه التحديد. أيامَنَا، كانوا يتأخَّرون — أحيانًا — في تسجيل المواليد! ... وقد عشتُ حربَين عالميتَين، وأربعَ حروبٍ مع إسرائيل. كما عشتُ ثورتَين كبيرتَين في ١٩١٩م و١٩٥٢م.

وكانت تسميته «سيد» لأن أباه وهبه إلى السيد البدوي ليحيا تحت رعايته. مات لأبَوَيه — من قبلُ — أكثر من مولود، قبل أن يخرج إلى الحياة، أو بعد ولادته بفترةٍ قصيرة. وعرفَت الأم طريقها إلى السحرة والدجَّالين، ولجأَت إلى الوصفات الشعبية والأحجبة والطقوس والأدعية. ثم قرَّر الأب تنفيذ نصيحة زوجة عمِّه، فيُسمِّي وليده المرتقب على اسم السيد البدوي.

يصف حيَّ الخليفة بأنه «الحيُّ الذي وُلدتُ فيه، وعشتُ بين جنباته، حتى بلغتُ سن السابعة والعشرين من عمري. وكان قسم الخليفة في ذلك الحين (١٩٣٨م) المكان الوحيد الذي أعرف كل شوارعه وحاراته وأزقَّته، بل كل شبرٍ فيه؛ فقد كان المكان الذي مارستُ فيه تجاربي، الحُلوة منها والمُرة على السواء، طوال هذه الفترة من حياتي.» ويقول: «كانت أهدافي أن أؤهِّل نفسي لكي أكون أهلًا لأعمل عملًا صالحًا لأبناء وطني، وفي ضوء تكوين شخصيتي لم أكن الطفل المدلَّل، وإن كنتُ الطفل المحبوب. ولم يكن لي شبابٌ أتمتع به. وكنتُ جادًّا أحاول أن أعمل صالحًا. وقد كان هذا عزائي.»[١] عاش الرجل، وهدفه — على حد تعبيره — «هو التعرُّف الصادق على اتجاهات أعضاء المجتمع المصري المعاصر، وما وراء هذه الاتجاهات من تراثٍ ثقافيٍّ قديم ومتجدِّد؛ ومن ثَم أحظى بالتعرُّف على نبض هذا المجتمع وأنا أعيش واقعه على أرض صلبة.» … «إنني أحسستُ منذ قديم الزمان، أن الإنسانَ المصريَّ موسوعةٌ ضخمةٌ فنظرتُ إلى نفسي، محاولًا أن أقرأ سطرًا واحدًا من هذه الموسوعة الفنية. بدون مبالغة، أستطيع أن أؤكِّد لك أن مصر أكبر مما نتصوَّر. هل تذكُر ماذا فعل سليم الأول، حين جاء إلى مصر؟ … خرَّب أشياءَ كثيرة، وحمل أصحاب الصنائع إلى تركيا، وأخذ آلاف الأطنان من الكتب إلى بلاده، ومع هذا فإن مصر لا تزال تلعب دورًا حيويًّا في العالم كله.»[٢]

وأذكُر أني ناقشتُه — يومًا — في الظاهرة المُؤسِفة، التي نلحظُها في كتابات بعض المؤرِّخين، وهي حفاوتهُم بتسجيل سلبيات الشعب المصري، دون النظر إلى إيجابياته التي أتاحت له الاستمرار والبقاء والصمود، ضد كل الغزوات والحضارات.

قال: هؤلاء الناس ليسوا من المصريين، لكنهم من الكتاب الأجانب، أو المتمصِّرين. أما القلة القليلة من الكُتاب المصريين فكانت قد انعزلَت عن الشعب، وأصبحَت بطانة للحُكَّام. قطعَت جذورها المصرية الحقيقية، واتهمَت كل ما هو «بلدي» بالتخلف: ذوقه بلدي، شكله بلدي، لونه بلدي … تعبيرات غريبة، ردَّ عليها المصري الأصيل بأن «البلدي يُوكل». ومن الغريب أن الذي أنصف شعبنا — ردًّا على ما كتبه هؤلاء جميعًا — هم المستشرقون،

الذين تعرَّفوا إلى روح الشعب عن طريق معايشة حياته اليومية، وعن طريق دراسة عاداته وتقاليده وأمثاله وآدابه وفنونه.[٣]

وفي سيرته الذاتية، نقرأ: «إنني نتاج مصادر ثقافاتٍ عديدة، أو أصبحتُ في ضوء تاريخ مصر القديم قِدَم الدهر، المُستمِر استمرار الحياة. نتاج المصادر الثقافية الفرعونية والفارسية واليونانية والرومانية والمسيحية والعربية والإسلامية، وما جاء بعدها من مصادر، سواء أكانت تركية أو مملوكية أو غربية، أي إنني كمصري، أحمل معظم هذه الثقافات؛ لأنها ثقافاتٌ كانت في الغالب قديمة ذات أصالة أنبتَتها الظروف الاجتماعية والاقتصادية والسياسية المصرية، أو ثقافاتٌ تقبَّلَتها الثقافات الأقدم منها، وهي أيضًا ثقافاتٌ مستمرة حتى الوقت الراهن.»[٤]

ولم تكن قراءاتُ سيد عويس مقصورةً على علم الاجتماع. كان يقرأ كل ما يجده صالحًا لتوسيع مداركه — والتعبير له — وإثرائه بمعلوماتٍ جديدة. يقول لي: الفن بالذات أحبُّه جدًا، وأومن أنه إذا كان العلم يصل بنا إلى الحقيقة، فإن الفن الصادق يصل بنا إلى الحقيقة كذلك. أما الدين فهو عزاءٌ في كل الأحوال.

وكان له رأيه في الكثير من أدبائنا ومفكِّرينا، «فصورة مصر تنعكس في كتابات يحيى حقي، وفي سندباد حسين فوزي، وقصص يوسف إدريس، وتناوُل نجيب محفوظ للطبقة الوسطى. أما جمال حمدان، فكتابه «شخصية مصر» وثيقةٌ بليغة يجب تدريسُها في كل مراحل التعليم.»[٥] وكان حبه معلنًا لنجيب محفوظ، يتحدث عنه بمناسبة، وبلا مناسبة. يجد فيه تجسيدًا شخصيًّا وفنيًّا لمصر المعاصرة. استوقفَني قولُه: وُلدتُ قبل نجيب محفوظ بثلاثة أعوام.

قاطعتُه: لماذا نجيب محفوظ؟

قال: لأني أحبه. وكان أبي بقالًا من أنصار الحزب الوطني. أجد صورته في شخصية السيد أحمد عبد الجواد، بطل الثلاثية. نفس الطباع والعادات والحرص على شعائر الدين، وعلى التمتُّع بمباهج الحياة في الوقت نفسه.[٦]

كيف كانت البداية؟

قال لي: ألحقَني والدي بمدرسة والدة عباس الأول، ثم بمدرسة الخديوية. وكنتُ متفوقًا طيلة سني الدراسة ... لكن أبي مات في ١٩٣٠م، وقال لي جدي: يا سيد.. انزل الدكان! (قال لي عن جده، إن مجرد ذكر اسمه كان يُطلِق شهقة الخوف!). كانت هذه

الكلمات الثلاث بداية مرحلةٍ جديدة، وقاسية، في حياتي. لم أكن أستطيع حتى المناقشة. وخرجتُ من الثالثة الثانوية، لأقف في الدكان بدلًا من أبي، ولأنه من المفروض أن أفقد عقلي نتيجة لذلك، فقد وجدتُ في حنان أمي تعويضًا مناسبًا، ولم أنحرف. وبرغم عزاء الأصدقاء الذين كانوا يحرصون على زيارتي في الدكان، بكلمات من نوع: أنت الآن في جامعة الحياة، فقد كنتُ متشعلقًا بالتعليم. وتقدَّمتُ — بالفعل — من منازلهم للحصول على البكالوريا. وكانت فرصةً طيبةً للهروب من العمل بالدكان. والتحقتُ بالحكومة، وواصلتُ التعلم. ثم استقلتُ من الحكومة للعمل بمؤسسة الأحداث التي حفَرَت أثرًا عميقًا جديدًا، في حياتي. ولك أن تتصوَّر الدهشة البالغة التي واجه بها الجميع قبولي العمل في المؤسسة. قالوا: دول كلهم جرب! … لكنني أهملتُ النصيحة، وعملتُ بالمؤسسة. وكانت بالنسبة لي عالمًا يزخر بالحياة المتناقضة والطريفة والغريبة والمؤلمة. عاشرتُ الطبقات الأدنى التي أنتمي إليها بصورةٍ أعمق. عانقتُ مشكلاتها.[٧]

كتب في سيرته الذاتية: «لقد أصبحتُ من أوائل الذين احترفوا مهنة الخدمة الاجتماعية من المصريات والمصريين. وكانت هذه المهنة في المجتمع المصري حينذاك (١٩٣٩م) أحد الأدوار الاجتماعية الجديدة فيه. وكانت هذه المهنة، كدورٍ اجتماعيٍّ جديد، تُواجِه أدوارًا اجتماعيةً قديمةً راسخة. وكان عليها أن تصارع هذه الأدوار كي تَصرعَها.»[٨]

بدأ بتسجيل انطباعاته عن النشاط الاجتماعي في يوغوسلافيا، في كتابه «مذكرات يوغوسلافية». وعرض لنا تجاربَ دولةٍ اشتراكية في مجالات كنا نرتادها بأقدام، تتقدَّم خطوة، وتؤخِّر أخرى. ثم بدأ الرجل دراساته النظرية والعملية معًا، لأبعاد الحياة في مجتمعنا المعاصر. وكان أول كُتبه عن ظاهرة إرسال الرسائل إلى ضريح الإمام الشافعي. ورغم قلة المقالات التي عرضَت لهذا الكتاب، فإنها أجمعَت على أنه من أهم الدراسات التي تواءم فيها المنهج النظري بالتطبيق العملي، مع تحفُّظ أبداه أستاذنا يحيى حقي الذي ناقش موضوعية الرسائل من حيث نوعية الكاتبين، وأن معظمهم — في الأغلب — من العرضحالجية، مما يُفقِد الرسائل الكثير من تلقائيتها … وموضوعيتها أيضا!

ثم أصدر سيد عويس — على التوالي — كتبه: الخلود في حياة المصريين المعاصرين … هتاف الصامتين … محاولة في تفسير الشعور بالعداوة … حديث عن الثقافة: بعض الحقائق الثقافية المصرية المعاصرة … الخدمة الاجتماعية ودورها القيادي في مجتمعنا الاشتراكي … نشأة مهنة الخدمة الاجتماعية في مصر … حديث عن المرأة المصرية المعاصرة … تجربة في التنمية الحضرية المحلية … الإبداع الثقافي على الطريقة المصرية … الازدواجية

في التراث الديني المصري ... مطالعات في موسوعة المجتمع المصري ... التاريخ الذي أحمله على ظهري ... إلخ.

وثمة أبحاثٌ أخرى كتبها سيد عويس، أو بدأ في كتابتها، ثم تبيَّن له صعوبة نشرها. وعلى سبيل المثال، فقد أعد بطاقات دراسة عن العلاقة الجنسية بين الرجل والمرأة، فواجهَته التقاليد، فضلًا عن ملاحظة أن الرجل — في هذه المسألة — يميل إلى التباهي، وربما إلى الكذب، بينما تُؤثِر المرأة الصمت؛ لأنه من العيب أن تتحدث في هذا الأمر باعتباره عيبًا!

مثلًا آخر: أعَد بحثًا عن الكتابات في دورات المياه. ما يكتبه الأولاد والبنات في أعمارهم المختلفة داخل دورات المياه، تعبيرًا مؤكدًا عن حالاتهم النفسية، بدءًا بالأزمات الجنسية، وانتهاءً بالميل إلى الانحراف. وبالطبع، فإنه آثر أن يحجُب هذا البحث، وإن أفاد منه — كما قال لي — في بحوثه الأخرى.

ومع أن سيد عويس يرفض أن يطلق لفظ شخصية على الجماعة — باعتبار أن الشخصية تعبير عن الفرد — فإنه يستخدم اللفظ في التعبير عن الجماعة، مثل تحليله للفوارق بين سمات شخصية الفلاح المصري العربي المعاصر، وسمات شخصية العامل المصري العربي المعاصر.[٩]

إن المجتمع المصري مجتمع قديم، عمره المكتوب نحو سبعة آلاف سنة، لكن عمره غير المكتوب من الصعب تحديده ... وقد بنى هذا المجتمع أول حضارةٍ إنسانية على وجه الأرض، ثم حقق الاستمرارية؛ فهو قد عاش منذ آلاف السنين حتى الآن، رغم كل المِحَن والظروف القاسية التي عاناها، خلال تاريخه الطويل.[١٠]

يقول: «نحن جزءٌ من أوروبا. نعم، ولكن نحن عضويًّا جزء من وادي النيل العظيم، الذي لم ينفصل ثقافيًّا وأنثربولوجيًّا — فيما بعدُ — عن العرب والإسلام.»[١١]

قلتُ له يومًا: حب مصر هو النغمة الرئيسة في معظم أعمالك: الخلود في التراث الثقافي المصري ... من ملامح المجتمع المصري المعاصر ... نظرة المصريين المعاصرين نحو ظاهرة الموت ونحو الموتى، وغيرها ... فما صورة مصر التي تعبِّر من خلالها عن هذا الحب؟ بدا عليه تأثُّر: أرجو ألا تغلب العاطفة على كلماتي ... ولكن مصر — بكل العقلانية التي أُتيحَت لعالِم — هي الملايين من الفلاحين والعمال والرجال والنساء والأطفال. التاريخ العريق لشعب غيَّر دينه ولغته عدة مرات، ولا يزال حيًّا. ولك أن تتصوَّر أن شعبًا يُفاجأ بأن لغته يجب أن تتغيَّر. كل ثقافته الشفهية والمطبوعة يجب أن تتغيَّر، ويحدث التغير فعلًا، وتظل حضارة هذا الشعب باقية. معجزةٌ غريبة، يصعب تصديقها ... لكن ذلك ما

عاشه الشعب المصري فعلًا، واجتازه بنفس الخصائص التي أتاحت لشجرة حضارته أن تضرب جذورها في أعماق التاريخ، وأن تُواصِل إعطاء الثمار في تجدُّدٍ دائم لا ينضُب.[١٢]

يؤكد سيد عويس أن دراسته لظاهرة إرسال الرسائل إلى الإمام الشافعي، لم يكن دافعها حب الاستطلاع وحده، وإنما هي محاولة لدراسة ظاهرةٍ معينة في المجتمع المصري. وبواسطة هذه الدراسة، قد يتيسَّر الكشف عن عوامل وجود بعض العناصر الثقافية السلبية.[١٣] لقد لاحظ سيد عويس أن معظم الرسائل المرسلة إلى ضريح الإمام الشافعي من الريف، وأن حروفها العربية، لكنها مكتوبة بلغة الحديث؛ أي بالعامية في اختلاف أقاليمها. أما مُرسِلوها، فهم من المزارعين الذين يُعانون الأمية. والإمام الشافعي في يقين أصحاب الرسائل، شخصٌ حي، وله هيبة ونفوذ وسلطان، ويستطيع نُصرةَ من يستغيث به، بل إنه قد يستجيب — كما تشي بذلك رسائلُ كثيرة — إلى أساليب الملَق والمُداهَنة، والرشوة أحيانًا.[١٤]

والصبر قيمةٌ مصريةٌ مهمة. وأسماء صابر وصبري وصابرة وصابرية وصابرين، يتسمَّى بها الكثير من المصريين. وثمَّة أمثالٌ شعبية مصرية، تدعو إلى الصبر: طولة البال تهد الجبال ... طولة البال ما تخسرش ... طوِّل بالك على السخن تاكله بارد ... الصبر مفتاح الفرج ... اصبر على الجار السو يا يرحل يا يجيله داهية ... امشي بالراحة توصل بدري ... إلخ.[١٥] ومع ذلك، فإن الصبر ليس قيمةً مطلقة، بمعنى أنه يجب ألا يكون على حساب القيم النبيلة الأخرى؛ فالله لا يغيِّر ما بقومٍ حتى يغيروا ما بأنفسهم، ودوام الحال من المُحال.[١٦]

وقد ركَّز سيد عويس في مؤلَّفاته على نظرة المصريين إلى الحياة الآخرة. وهي نظرة تبدأ منذ بدايات التاريخ المصري المكتوب إلى أيامنا الحالية. الموت والبعث والحساب والجنة والنار. إنه يُناقِش تلك النظرة في معظم كتبه. والحق أنها ليست نظرةً واحدة؛ فثمة المسلمون والمسيحيون، وثمَّة السنة والشيعة، وذوو الاجتهادات الدينية والشخصية المختلفة، وإن كان الرأي — فيما يشبه الإجماع — أن يوم الحساب عند المصريين، يومٌ آتٍ، لا شك فيه.

وفي كتابه المهم «الخلود في حياة المصريين المعاصرين»، أجرى سيد عويس استبيانًا علميًّا حول ظاهرة الموت. اتفقَت الاتجاهات العامة نحو الظاهرة — إلى حدٍّ كبير — مع تعاليم المسيحية أو الإسلام. ولم يكن ثمَّة فروقٌ جوهرية بين الذين نشِّئوا في المدينة

والقرية والمركز، حول معاني ظاهرة الموت، ومدى اتفاقها — أو اختلافها — مع تعاليم الديانتَين، المسيحية والإسلامية، وإن وجد فرقٌ جوهري حول اتفاق هذه المعاني مع الديانتَين المذكورتَين، بين نسبتَي الذين نشَّئوا في المدينة، والذين نشَّئوا في القرية. وكانت إجابة ٨٢,١٢ من أفراد العينة، بأن الحياة بعد الموت موجودة. أما الذين أجابوا بعدم وجود حياة بعد الموت، فقد بلغت نسبتُهم ٤,٧٪ وهي نسبةٌ ضئيلةٌ جدًّا، كما ترى. أما صورة الحياة بعد الموت، فقد تراوحَت بين الحياة بالروح، والحياة بالجسم والروح معًا، وبالروح وجسمٍ آخر، وبجسمٍ نوراني، وبصورٍ أخرى غير محدَّدة ولا معروفة. وقد أجاب ٥٦,٩٪ من أفراد العينة، بوجود حياة في القبر. وكانت نسبة الذين أجابوا بعدم وجود حياة في القبر ٢٥,٩٪ بينما ذكر الباقون أنهم لا يعرفون عن هذه الحياة شيئًا. ويأتي في مقدِّمة هؤلاء الأحياء في قبورهم الرسل والأنبياء، فالشهداء، فالأولياء والقديسون، فعلماء الدين العاملون، فالزعماء الوطنيون، فالذين يدافعون عن أعراضهم وأموالهم. وكانت نسبة من ذكَر من الأعضاء بياناتٍ عن نوع الحياة في القبر نحو ٤٢,٥٪ فقط، تختلف من حياةٍ مؤقتة، إلى حياةٍ أبدية، إلى حياةٍ غير محدَّدة النوع. وقد أجابت نسبةٌ كبيرة من أفراد العينة (٨٣٪) بوجود حياة في الآخرة، بينما قلَّت نسبة الذين أجابوا أنهم لا يخافون الموت ٥٧,٥٪. أما الذين أعلنوا خوفهم من الموت، فقد بلغَت نسبتُهم ٣٢,٧٪. وكانت أسباب عدم الخوف من الموت، هي أن الموت حق، ثم الرغبة في جوار الرفيق الأعلى ثم أسباب أخرى، منها «لأنه ينقلني لحياة أفضل» ... «لأعرف ما بعد الموت» ... «لأنه راحة من تعب الحياة» ... «لأنه موطني الأصلي» ... «لأنني مستعد للحياة الآخرة» ... أما أسباب الخوف من الموت، فكان في مقدمتها حب التمتع بالحياة. ثم يأتي في مرتبةٍ تالية الخوف من الحساب، والخوف من المجهول ... ثم أسبابٌ أخرى «لأنه يفرِّق بيني وبين أعزائي» ... «لأنه يهدِّدني بالفناء» ... «لأنه يسبِّب الحزن لأسرتي» ... إلخ.

ومن محصلة تلك الأجوبة — وأجوبةٍ أخرى كثيرة — ردًّا على استمارة الاستبيان التي حفلَت بعشرات الأسئلة، خرج الباحث بنتائجَ محدَّدة، لعل أخطرها أن نظرة المصريين المعاصرين لظاهرة الموت لم تتغيَّر، إلا في بعض التفاصيل، عن نظرة المصريين القدماء ... كان المصريون القدماء يرَون أن معنى الموت هو انفصال العنصر الجسماني عن العنصر الروحاني، وكانوا يعتقدون في وجود حياةٍ أخرى بعد الموت، ويعتقدون أيضًا في وجود حياةٍ أخرى في القبر، وأنها حياةٌ أبدية أحيانًا، مؤقتةٌ أحيانًا أخرى. وكانوا يعتقدون أيضًا بالمسئولية الخلقية في الحياة الآخرة، حين يمثُل المتوفَّى إمام إلَه الشمس ليُحاسبه، إذا كان

قد أخطأ في حق الآخرين. وكانت كراهية الموت خاصيةً أصيلة في الطبيعة المصرية، بدليل الكلمات المنقوشة على الكثير من شواهد قبور المملكة المتوسِّطة، والأغنيات التي تبيِّن عن تعلُّق بالحياة، لكنهم — في الوقت نفسه — كانوا يمجِّدون الموت، لا عن شك وإلحاد، وإنما عن تقوى. كانوا يكرهون الموت لأنه يفرِّق بينهم وبين الأعزَّاء، وكانوا لا يخافونه لأنه حق، وانتقالٌ من حياة إلى حياة. ولعلي أذكر هنا، أن النَّدَّابات المحترفات، اللائي كن يُستأجرن في المآتم المصرية قديمًا، يقابلهن المهرِّجون المحترفون الذين كانوا يُستأجَرون لأداء رقصاتٍ هزلية، ويقلِّدون مشيِّعي الجنازة، كمحاولةٍ للتسرية عن الأسرة، التي فقدَت أحد أفرادها. لاحظ الباحث أيضًا، أن الأغلبية من أفراد العينة ذكروا أن عليهم واجباتٍ حيال أقاربهم المتوفَّين، تبدأ بالإحساس بالحزن والأسى، وبتفاهة الحياة ... مثل تغسيل الميت، وتكفينه، وتشييع جنازته، ودفنه، وتوزيع الرحمة عليه، وزيارته في المناسبات والأعياد، والدعاء له، وتذكُّره بالخير، والإشادة بمآثره ... أما بالنسبة للموتى من الأولياء والقديسين، وهم بطبيعة الحال من غير الأقارب، فإن علينا لهم واجبات، تتمثَّل في الزيارة والصلاة والدعاء وإعطاء النذور وإحياء الموالد ... والطريف أن أكثر من خُمس أفراد العيِّنة، أكَّدوا ظهور الأشباح لمن ماتوا ميتةً غير طبيعية. وزاد بعضهم، فأكَّد أن هذه الأشباح قد ظهَرَت له فعلًا!

بالإضافة إلى ذلك، فقد كانت الظاهرة الواضحة والمتشابهة بين واجبات الأحياء إزاء الموتى في مصر القديمة، وواجبات الأحياء إزاء الموتى في أيامنا الحالية، انها واحدةٌ أو تكاد، ولعل فكرة احترام الموتى من أولياء الله والقديسين عند المصريين المعاصرين، وتمجيدهم، والاعتراف بالواجبات نحوهم، والحرص على أدائها، امتدادٌ للفكرة المصرية القديمة، واستمرارٌ لها ... على الرغم من أن الدين الإسلامي، دين الأغلبية المعاصرة، يُناهِض هذه الفكرة، ولا يُقرُّها.

أخيرًا، فإن الدراسة تؤكِّد عن يقين — والتعبير للباحث — بقاء العناصر الثقافية المتعلقة بمظاهر الموت، وبفكرة الخلود، والنظرة نحو الموتى، واستمرارها في المجتمع المصري، منذ آلاف السنين، حتى الآن.

ولعل التعبير الأوضح في تقديري أننا، كشعب، نحب الدعابة، ونتقن صناعتها ... نحب الغناء والطرب ... لكننا مع ذلك نبكي إذا أحسَسْنا بالحزن، ونبكي إذا أحسَسْنا بالفرح أيضًا ... وإذا ما بدا أن فرحنا زاد عن الحد، غمغَمنا قائلين: اللهم اجعله خيرًا! ... ونحن نضحك بصوتٍ عالٍ ... لكننا قليلًا ما نغضب ... فإذا غضبنا، ملأَت العواطف الجيَّاشة

صدورنا، وشلَّت تفكيرنا الموضوعي تمامًا ... ثم ما يلبث الغضب أن يتبدَّد، ويعود الصفاء. وحُزن الإنسان المصري يبدو صارخًا عند مواجهة الموت، منذ فجر الحضارة المصرية. والإنسان المصري يعُد الموت مناسبةً مهمة، وذات مدلولاتٍ خطيرةٍ أقرب إلى القداسة ... وقد نظَّمنا الطقوس والعادات والتقاليد المتصلة بالموت ... ولعل ظاهرةَ نشر أخبار الوفَيات ونشر التعازي في الصحف، تكاد تقتصر على المجتمع المصري، مما يعكس اهتمام المصريين بظاهرة الموت، بل إن الكاتب يعتبرها امتدادًا متطورًا لبعض الشعائر الجنائزية التقليدية، التي تبين بدَورها عن مدى اهتمام المصريين المعاصرين بظاهرة الموت، وبالموتى.

أما استعانة الكاتب بالمثل القائل: «امشي في جنازة ولا تمشي في جوازة.» تعبيرًا عن حرص المصريين على تشييع الجنازات، باعتبارها واجبًا من الأحياء حيال الموتى ... فلعلي أخالف الكاتب في إشارة المثل لهذا المعنى بالتحديد ... برغم أهمية تشييع الجنازة عند الإنسان المصري، كواجبٍ يحرص عليه، ويلتزم به ... إن للمثل مناسبةً أخرى، هي أن السعي في التوفيق بالزواج، قد يستتبع من المشكلات ما يجعل السير وراء الجنازات أمرًا أكثر يسرًا، وأكثر ابتعاثًا للثواب والجزاء الطيب.

حدَّثني سيد عويس عن فكرة كتابه «هُتاف الصامتين»: استقبلتُ هزيمة يونيو ١٩٦٧م بشكلٍ شخصيٍّ جدًّا، وبدأتُ في دراسة فكرة مواجهة المصريين للمجهول. كان أول ما لفت نظري تلك الكتابات في اللوريات وسيارات الأجرة، والملاكي أيضًا. الناس — يا عيني! — (وكانت هذه الكلمة إحدى لوازمه) يواجهون المجهول بكلماتٍ قد تبدو ساذجة، من نوع «ربنا يكفينا شر المستخبي» ... لكن الجمع العلمي الدقيق لهذه الكتابات أظهر المسألة بشكلٍ آخر. الشعب يصنع جهازًا إعلاميًّا خاصًّا به، يعبِّر — من خلاله — عن آرائه وآماله وشكاواه ومطالبه. وهذا الجهاز الإعلامي يتحرَّك على امتداد مدن بلادنا وقراها؛ فالعربة التي قد نصادفها في الجيزة صباحًا، ربما يأتي الليل عليها وهي تسير في شوارع الإسكندرية. الشعب المصري قد يبدو صامتًا في مواجهة الأحداث، لكنه — في الحقيقة — يتفاعل، ويتدبَّر موقفه، من خلال آلاف السنين؛ لذلك كان شعبًا خالدًا.[١٧]

إن سائقي السيارات — في تقدير سيد عويس — يُحاوِلون أن يُسمِعوا أصواتهم، دون أن يراهم أحد؛ أي إنهم يحاولون — بمحض إرادتهم — أن يهتفوا!

وكان لي عند صدور «هُتاف الصامتين» رأي، مهَّدتُ له — فيما أذكر — بالقول: إذا كان من حق أستاذنا سيد عويس أن يعيب على الأقلام الكاتبة ما يتصوَّره إهمالًا

لدراساته، ودراسات أبنائه وتلاميذه من خريجي أقسام الاجتماع بجامعاتنا، ومعاهد الخدمة الاجتماعية والعاملين بمركز البحوث الجنائية والاجتماعية، فإن المقابل الذي تملكُه الأفلام الكاتبة — بعد كل التقدير للمجهودات المخلصة، والمثابرة — أن نُناقِش في تحرُّر، وفي موضوعية.

لقد بدأ سيد عويس بمقدمةٍ طويلة، روى فيها ذكرياته التي تبدأ — في قراءاته — بكلمات الوزير بتاح حتب، وتبدأ — في ذاكرته الواعية — بطفولته وصباه. ودفعَه شريط الذكريات إلى مناقشة ظاهرة مواجهة المصريين للمجهول، ثم مفاجأته — على حد تعبيره — بوجود ظاهرةٍ اجتماعيةٍ فريدة في مجتمعنا … وهي تلك العباراتُ التي يكتُبها أصحابُ وقائدو العبارات على هياكل السيارات واللوريات والعربات، من كلمات وعبارات. لقد «كان يسير في الشوارع، وفي كل ركن من أركان المدينة، ليلًا أو نهارًا، وشتاءً وصيفًا. يذهب إلى أماكنِ تجمُّعات هذه المَركَبات في الموالد، وفي الأعياد، وفي الحواري، وغيرها، ينقل من على الهياكل كل ما هو مكتوبٌ من كلماتٍ وعبارات.» ثم يصل الباحث — ختامًا — إلى أنه لا يدَّعي أنه وحده قد مارس قراءة ما يُكتَب على هياكل السيارات واللوريات والعربات من كلماتٍ وعبارات، أو أن هذه الظاهرة لا تُوجد بشكلٍ أو بآخَر في المجتمعات الأخرى، لكنه يدَّعي — والتعبير للباحث — أنه وحده قد اكتشَف أهمية دراسة هذه الظاهرة، وضرورة القيام بإجرائها في مجتمعنا.

وصف سيد عويس الظاهرة، بأنها تُعَد إحدى وسائل التعبير عند الصامتين من أعضاء هذا المجتمع، وأنها — من حيث الشكل — جهازٌ إعلاميٌّ ثقافيٌّ شعبي، يتحرك على امتداد هذا المجتمع وقُراه، ويكون مضمونها الثقافي جزءًا من المُناخ الاجتماعي والثقافي لهذا المجتمع.

الدراسة ممتازة. وقد تناولَت موضوعًا غاية في الصعوبة، ولولا هذا الصبر الدءوب، الذي كان صفةً أصيلة في سيد عويس، لما أقدم على دراسة تلك الظاهرة. لكن التحفُّظ الوحيد الذي أشرتُ إليه — في تأدُّب — هو أنه ليس في الأمر هتافٌ للصامتين ولا يحزنون، فقد قرأتُ بنفسي عشراتِ العباراتِ التي كتبها القليوبي الخطاط، الذي تخصَّص في هذا العمل عشرات الأعوام. المسألة توارُد خواطر، ومجاملة، وأي كلام. ربما قال القليوبي كلمة، أو عبارة، تُعجِب صاحب العربة، فيقبَلها. وربما اقترح صاحب العربة كلمة، فيشير القليوبي بكلمةٍ أخرى، والمسألة — أولًا وأخيرًا — سبَهْلَلة، وغير متعمَّدة الدلالات. وأغلَب الظن أنه لو عرف أصحاب العربات أن باحثًا مخلصًا سيُعنَى بدراسة كلماتهم وتحليلها،

والخروج منها بنتائجَ محدَّدة، فلعلهم كانوا سيكتبون كلماتٍ أخرى، مغايرة لتلك الكلمات التافهة، والساذجة، من نوع: سهام أخت دلال ... أبو سمرة الأصيل ... ادلَّع يا رشيدي على وش الميَّه ... اشرب العصير المنعش ... أروح لمين ... البطل الروماني ... آخر جنان ... إلخ.

هُتاف الصامتين تسجيلٌ بارع لظاهرةٍ مهمة في مجتمعنا، بعيدًا عن حكاية الهُتاف الصامت، فلا أقبلها!

وإذا كان سيد عويس قد وجد في ظاهرة الكتابة على هياكل السيارات، جهازًا إعلاميًّا متحركًا، يستطيع الباحث — من خلاله — أن يتعرف الى وجهة نظر الشعب فيما يواجهه من أحداث — وهو اجتهادٌ ينقصه الكثير ليقف على أرضية العلمية — فإن الجهاز الإعلامي المتحرك، هم هؤلاء الركاب الذين يلتقون للمرة الأولى، آلاف المرات في اليوم الواحد، يسألون ويناقشون ويُحلِّلون ويُدْلون بالأخبار ذات الدلالات، والأخبار التي لا دلالات لها. إنهم شرائحُ متعددة المواضع في جسد المجتمع المصري، يتم التعارف بينهم في اللحظة نفسها التي ينطلق فيها القطار، أو الترام، أو الأوتوبيس. وربما يبدأ التعارُف وهم يضعون أقدامهم على السلم: خد بإيدي، الله يساعدك![١٨]

في حوارٍ لي معه، علا صوتُه متسائلًا: أين القدوة الحسنة في هذا المجتمع؟ ... لقد انتفَت القدوة. ونحن شباب، كان أمامنا القدوة؛ العقاد وطه حسين ولطفي السيد وسلامة موسى ومحمد عبده وقاسم أمين ومصطفى كامل ومحمد فريد وطلعت حرب وعشرات غيرهم. كانوا أمامنا دائمًا، مثلًا عُليا وقدوة. وحين ذهب محمد عبده إلى الأزهر، كان التطوير في مقدمة أهدافه. وعندما ذهب إلى مدرسة المعلمين، كان يدرس مقدمة ابن خلدون، وأعد كتابًا في علم الاجتماع والعمران. وللأسف فقد ضاعت أصولُ هذا الكتاب. إن القدوة الحسنة كانت موجودة، وفي كل المجالات. أما اليوم فالقدوة الحسنة غير موجودة؛ ولهذا، فإن الشباب الذين على أكتافهم ستكون التنمية والإنتاج لهذا المجتمع، يَحْيَون في ضباب.[١٩] وفي كتابه «حديث عن الثقافة» يقول: «إننا في مسيس الحاجة إلى تأكيد القيم الإيجابية التي تملأ المُناخ الثقافي في المجتمع المصري المعاصر، وإننا في مسيس الحاجة كذلك إلى مواجهة القيم السلبية.»[٢٠] وفي سيرته الذاتية: «ما أبعدَ المسيرةَ الثقافية التي يجب أن يقفزها أعضاء المجتمع المصري، لكي يلاحقوا المسيرة الإنسانية في تقدُّمها، وفي تطهير مجتمعاتنا من أدران الترَّهات والأفكار البالية والأساطير.»[٢١]

ورغم كل السلبيات، فقد ظل سيد عويس متفائلًا؛ ذلك لأن كل شيء — في تقديره — في تغيُّرٍ مُستمِر. والشعب المصري له نماذجُ سلوكية؛ فهو يلعب دَور المتفرِّج، أو دور

المنافق، أو دَور الساخر. وقد يدعو الله والأولياء والقديسين. وقد يصبر بالمعنى الإيجابي لكلمة الصبر، وهي حبسُ النفس عن الجزَع. وبعد الغَيم لا بد أن يأتي الصَّحو.[٢٢] ويسأله مصطفى عبد الغني: كدارسٍ اجتماعي، هل ثمَّة تفاؤل يمكن أن يهبَنا أمل العودة إلى القيم الإيجابية؟ ... يجيب: «بالطبع. في ضوء العلم يمكن أن تعود القيم الإيجابية، وإن كان لا بد ألا نقلِّل من الفَترة التي نعيشُها؛ حيث تتكاتَف المخاطر، وحيث يشتد المخاض بما يصحبه من مشاكل كثيرة.»[٢٣]

أخطر الظواهر في قضية المرأة، هو اقتصار دَورها على الناحية البيولوجية، دون اهتمامٍ بالنواحي الاجتماعية الأخرى كأم، ومديرةٍ لشئون البيت، وزميلةٍ للزوج، وعاملةٍ في الكثير من المجالات، ومقاسمته — ماديًا — في رعاية الأسرة، أو انفرادها بالإنفاق على الأسرة إذا كانت مطلَّقة أو أرملة. هزَّتني الكلمات: «إن نساء مصر في ذلك الوقت، وحتى الوقت الحاضر، قد جئن إلى العالم لا ليعترضن، ولكن ليرضَخن.»

ويروي سيد عويس أن أحد زملاء دراسته في الولايات المتحدة، قال له يومًا: حدث أمرٌ خطير لزوجتي؛ فقد بكت أمامي أنها مريضةٌ نفسيًّا، فهل نأخذها معًا إلى طبيب، في مستشفى بوسطن النفسي؟ وكان الزميل يتحدث الإنجليزية، فصرخ سيد عويس بالعربية: يا عيني عليكي يا امه! ... تذكَّر أمه التي لم يرَها — طيلة حياتها — إلا وهي باكية، أو على وشك البكاء، فلم يفكِّر في إرسالها إلى طبيب نفسي. وكما يقول، فإن «نساء مصر يبكين دائمًا وبخاصة عندما يواجهن المواقف القاسية في علاقاتهن، مع الأزواج، أو مع الآباء، أو مع الإخوة الكبار. وعند الموت، وبعد الموت، نرى بكاءهن هو المنفذ الوحيد للتنفيس عن توتُّراتهن التي تأتي بها الأحزان أو الأكدار، لا يعرفن وسيلةً مثل قراءة الكتب، أو الذهاب إلى دور السينما، أو إلى المسرح، أو سماع الموسيقا، أو غيرها من وسائل تيسِّر هذا التنفيس بأسلوبٍ حضاري ... فالبكاء ظاهرةٌ في محيط المرأة المصرية، ويكاد يكون جزءًا من الثقافة السائدة.»

لقد اعتبر سيد عويس نفسه، أهم المدافعين عن المرأة. إذا تطرَّقَت أحاديثُنا إلى علاقته بأمه، دمعَت عيناه، وأكثَر من ترديد الكلمة التي بدت إحدى لوازمه: يا عيني! يصف أمه بأنها قد «أسَرَتْها العاداتُ التي تأصَّلَت فيها، وأصبحَت جزءًا من شخصيتها. إنها مطيعةٌ دائمًا، مستكينةٌ دائمًا، متطوعةٌ للعمل دائمًا. لا ترضى لأحد سوءًا، وتحاول ما استطاعت أن تخلي الطابق مستورًا. إنها راضيةٌ بما لها وما عليها، ما دام زوجها راضيًا عنها. هذا

هو الأمل الأول في حياتها.» ويقول: «بقيَت أمي في بيت العائلة الذي كان يملكه جَدِّي لأبي. وكان مُكوَّنًا من ثلاثة أدوار في حجرةٍ واحدة. وكان أبي يدخل هذه الحجرة ليلًا، ولا يخرج منها إلا في الصباح الباكر، ذاهبًا إلى عمله. كانت حجرة للنوم، وكانت حجرة للطعام، وكانت حجرة يستعمل منها جزء كحمَّام. بقيَت أمي وأبي ومن وُلِد لهما، ومَن مات لهما، في هذه الحجرة، حتى مات أبي، وعشنا فيها هي وأنا، حتى وجدت لي بنت الحلال، وتزوَّجت؛ أي إن أمي لم تبرح هذه الغرفة طوال مدة تربو على الأربعين عامًا.»[٢٤] ويتساءل: هل هذه المرأة، منذ أن وُلدَت وحتى ماتت، أحسَّت بالهناءة الحقيقية، أو بالسعادة الحقيقية؟ ... ويقول: إنها وُلدَت، وعاشت، ثم ماتت، ولم يكن لها نصيبٌ قَط من هناءةٍ حقيقية، أو من سعادةٍ حقيقية. كانت راضيةً بالقليل القليل. وقد نُشِّئَت على هذا الرضا. وكان هذا الرضا. القليل القليل هو كل ما كانت تبغي، أو قالت لها ظروف تَنشِئَتها إنه كل ما كانت تبغي.[٢٥]

روَى لي أنه كان يُحاضِر مجموعةً من القيادات العمالية في قضايا المجتمع. وامتدَّ الحديث إلى وضع المرأة، وبالذات في الأسر الفقيرة وغير المتعلمة. وطلب سيد عويس رأي العمال في المرأة، فقالوا كلامًا معيبًا ومستخفًّا ويطفح بالإدانة. وفاجأ سيد عويس واحدًا منهم بالسؤال: ما رأيك في أمك؟

قال العامل في تأكيد: لا تترك سجادة الصلاة!

– وزوجتك؟

– لا تجرؤ على النظر من الشباك.

– وأختك؟

– نُشِّئَت على التقوى والصلاح.

وعاود سيد عويس إلقاء أسئلته على كل الدارسين، فلم تخرج إجاباتهم عن الإشادة بالأمهات والزوجات والأخوات.

وهتف الرجل في حَيْرة: فأيةُ امرأةٍ تلك التي تتهمونها بالعيب؟!

ويرفُض سيد عويس صور الاتجار بالمرأة، بدءًا بالبغاء، وانتهاءً بالإعلانات التي تعتمد على أنوثة المرأة، ولو بغير ضرورة. إن وجه المرأة الجميل، أو جسمها العاري، وسيلةٌ لابتزاز الغرائز، ولاجتذاب المشترين بالتالي! وفي المقابل، فإن سيد عويس يلاحظ أن حجاب المرأة غريبٌ عن البيئة المصرية، ولا يكاد يكون له أثَر في البيئة الريفية.[٢٦]

يصف سيد عويس العلمَ بأنه حصيلةُ الخبرات المنتظمة؛ أي الخبرات التي تفسِّرها القوانين التي يكتشفها الإنسان عندما يستخدم الأسلوب العلمي في دراسة الظواهر الإنسانية والمادية

جميعًا.[٢٧] أما المنهج العلمي، فهو يعني استخدام المنهج الاستقرائي؛ أي الانتقال من الجزئيات إلى الكليات.[٢٨] العلم — في تقدير سيد عويس — نهرٌ من أنهار المعرفة الإنسانية، ومصدرٌ من مصادرها العظيمة، مثله في ذلك مثل الدين والفن والفلسفة.[٢٩] وهذه هي نفس النظرة التي عبَّر عنها أستاذنا نجيب محفوظ في أعماله الإبداعية.[٣٠] محفوظ من أشد مبدعينا التزامًا بفلسفة الحياة التي يعبِّر عنها مجموعُ أعماله. ثمَّة أبعادٌ أساسيةٌ تنطوي عليها تلك الفلسفة. وفي مقدمة تلك الأبعاد ما تحوَّل إلى ثنائيات في أعمال محفوظ: الدين والعلم، الفن والعلم، الحياة والموت ... إلخ. وما اندرج تحت عنوان أكثر شمولًا، هو: الدين والعلم والعدالة الاجتماعية. التفكير العلمي يعني استخدام المنهج العلمي في مواجهة الظواهر المختلفة، ماديةً كانت أو إنسانية. والهروب من التفسير العلمي لا يزيد الأمور إلا تعقيدًا. بل إن فرضَ اتجاهاتٍ غيرِ علمية على تناول قضايا المجتمع، لن يقضي على العلم، بقَدْر ما يعوق التقدم الاجتماعي الذي نريده.[٣١] وتناوُل أية ظاهرةٍ بالدراسة العلمية يعني محاولةَ فَهمِها، حتى يُمكِن السيطرة عليها، ومن ثَم محاولة القضاء عليها، أو توجيهها.[٣٢] كان رأيه أن الدراسات العلمية الجادَّة، التي تقصد القضاء على المفاهيم غير العلمية، والاتجاهات غير العلمية، في المُناخ الاجتماعي الثقافي لمجتمعنا المعاصر، يجب أن تكون هدفَ الأهداف.[٣٣] إن تحديات العصر التي يُواجِهها المجتمع المصري، يصعُب مواجهتُها إلا بالحقائق الموضوعية، وبخَلق المُناخ الاجتماعي الثقافي الذي يُيسِّر العمل الموضوعي بين أفراد المجتمع على اختلاف فئاتهم وانتماءاتهم.[٣٤]

قلت لسيد عويس: هل تصدُر محاولاتُك عن اتجاهٍ خاص؟

قال: الواقع أن محاولاتي كلها تقف على أرضيةٍ من التعاطف، دون أن تفقد علميتها؛ فأنا حين أصدرتُ دراستي عن ظاهرة إرسال الرسائل إلى ضريح الإمام الشافعي، لم أنسَ — لحظةً — أني كتبتُ في صباي رسالةً إلى الإمام الشافعي، أناشده أن أنجح. وهذه الدراسة بالذات، لفتَت نظري إلى نوع من الجرائم غير المنظورة، لا تصل إلى الشرطة، ولا القضاء. سيدة تستغيث بالإمام أن ينقذها قبل أن يجتذبها الضياع: «أنا هدى بنت نبيهة وقعت في عرضك» ... وثانية تطلب من الإمام أن يزوِّجها فلانَ بن فلان، أن يكون من نصيبها. وثالثة تسأله التحقيق فيمن سرق دكر البط من فوق سطحها. ورابع يسأل: هل ابنته ثيب — كما يقول الناس — أو أنها لا تزال عذراء؟[٣٥]

لم يكتفِ سيد عويس بدَور الرائد الذي يلقي المحاضرات ويُشرِف على الرسائل الجامعية، ويُمارِس نشاطًا محددًا في الحياة الأكاديمية، لكنه ظل — حتى اليوم الأخير

— تلميذًا جادًّا، ومخلصًا، في مدرسة المجتمع المصري، يُشاهِد ويتأمل، ويسأل، ويُناقِش ويتعلم، ويُحاوِل مزاوجة النظرية بالتطبيق، ويُصدِر المؤلَّفات التي تُعَد معالمَ مهمَّة في علم الاجتماع المصري. كان رأيه أن المجتمع المصري معملٌ اجتماعيٌّ ضخم، موسوعةٌ اجتماعيةٌ لا أول لها ولا آخر. في حوارٍ أخير، أجراه معه مصطفى عبد الغني، أجاب سيد عويس على السؤال: في عصر الفيديو والتليفزيون والأنماط الغريبة ألا ترى تغيُّرًا حادًّا في وجدان الشعب المصري؟ قال سيد عويس: «ليس كثيرًا. تستطيع أن تجد العادات والوجدان المشترك لا يزال هو هو كما كان. وعلى سبيل المثال، تستطيع أن تذهب إلى مولد السلطان أبي العلا لترى هناك إخواننا المسحيين يختنون مجانًا. إن ختان الذكور عندنا شيءٌ قديم قِدَم الحضارة المصرية نفسها. إن ختان الإناث مُستورَد. أما ختان الذكور، فهو قديم وثابت.»[٣٦]

وأذكُر أني قلتُ لسيد عويس، قبل أن يُصدِر سيرتَه الذاتية: هذه الحياة الخصبة، ألم تحاول تسجيلها؟

قال: كان محمد سالم قد كتب عملًا كبيرًا، يتناول تجربة الحياة في المؤسَّسة. وأعجبَني العمل حين قرأه لي. لكن: أين العمل؟ وأين محمد سالم؟

وكان آخر ما أضافه سيد عويس إلى المكتبة العربية، مذكِّراته «التاريخ الذي أحمله على ظهري». روى فيها سيرتَه الذاتية منذ طفولته في حي الخليفة، حتى أصبح مستشارًا للمركز القومي للبحوث الجنائية والاجتماعية. وبالضرورة، فقد أبدى الرجل رأيه في أحداثٍ وشخصياتٍ قديمة ومعاصرة. وسُر البعض، ووجد البعض في مذكِّرات سيد عويس ما يستحق المؤاخذة، وتمثَّلت مؤاخذة سيد عويس من المهيمنين على مركز البحوث، في عزله من وظيفته كمستشار للمركز. وكان ذلك — كما يقول المثل — آخر خدمة الغز![٣٧]

ويبقى أن يُفرِج مسعد عويس — ابن أستاذنا الراحل — عن الجزء الرابع من مذكرات سيد عويس، وهو الجزء الذي أوصى بتأجيل نشره إلى ما بعد وفاته، لنتعرَّف إلى المزيد من سيرةٍ رائعة، وما صادفه صاحبُها من لؤم الصغار، ومؤامراتهم ... حتى مات منفيًّا عن بيته!

هوامش

(١) سيد عويس، التاريخ الذي أحمله على ظهري، كتاب الهلال، ج٢، ص٥٢.
(٢) الأهرام، ٢٢/ ٦/ ١٩٨٩م.
(٣) المساء، ٢٤/ ١/ ١٩٧١م.

(٤) التاريخ الذي أحمله على ظهري، ج٢، ص١٢٤.
(٥) المساء ٢٤ / ١ / ١٩٧١م.
(٦) المصدر السابق.
(٧) المصدر السابق.
(٨) التاريخ الذي أحمله على ظهري، ج١، ص٢٤٦.
(٩) سيد عويس، الخدمة الاجتماعية ودورها القيادي في مجتمعنا الاشتراكي المعاصر، دار المعارف، ١٩٦٦م، ص٢٢٠.
(١٠) سيد عويس، حديث عن الثقافة، مكتبة الأنجلو المصرية، ١٩٧٠م، ص٢.
(١١) الأهرام، ٢٢ / ٦ / ١٩٨٩م.
(١٢) المساء، ٢٤ / ١ / ١٩٧١م.
(١٣) سيد عويس، رسائل إلى الإمام الشافعي، دار الشايع، ١٩٧٨م، ص٣٥.
(١٤) المصدر السابق، ص٣٧٥.
(١٥) حديث عن الثقافة، ص٧٨.
(١٦) المصدر السابق، ص٧٩.
(١٧) المساء، ٢٤ / ١ / ١٩٧١م.
(١٨) المساء، ٢٦ / ٢ / ١٩٧١م.
(١٩) من حوار شخصي، الوطن العربي، ٢٨ / ٦–٤ / ٧ / ١٩٨٥م.
(٢٠) حديث عن الثقافة، ص٤.
(٢١) التاريخ الذي أحمله على ظهري، ج٢، ص١٠٤.
(٢٢) الوطن العربي، ٢٨ / ٦–٤ / ٧ / ١٩٨٥م.
(٢٣) التاريخ الذي أحمله على ظهري، ج ١، ص٤١.
(٢٤) المصدر السابق، ج ١، ص٣٩.
(٢٥) المصدر السابق، ج٢، ص١٣٢.
(٢٦) حديث عن الثقافة، ص٥٧.
(٢٧) المصدر السابق، ص١٣.
(٢٨) المصدر السابق، ص١٤.
(٢٩) الخدمة الاجتماعية ودورها القيادي، ص١٧.
(٣٠) راجع كتابنا «نجيب محفوظ صداقة جيلين»، كتابات نقدية، الهيئة العامة لقصور الثقافة.

(٣١) حديث عن الثقافة، ص١٧.

(٣٢) الخدمة الاجتماعية ودورها القيادي، ص٢٢.

(٣٣) رسائل إلى الإمام الشافعي، المقدمة.

(٣٤) سيد عويس، الخلود في حياة المصريين المعاصرين، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ص١٩-١٨.

(٣٥) المساء، ٢٤ / ١ / ١٩٧١م.

(٣٦) الأهرام، ٢٢ / ٦ / ١٩٨٩م.

(٣٧) المساء، ٢٤ / ١ / ١٩٧١م. ومحمد سالم هو كاتب القصة المعروف. وكان تلميذًا في المؤسَّسة، ويدين — كما كتب — لسيد عويس بفضل التعلم، ثم الانشغال بالإبداع الأدبي.

عبد المحسن صالح: العالم في مجتمعٍ متخلِّف

عنوان هذا الكتاب «قراءة في شخصيات مصرية»، فما صلة العنوان بعالمٍ مصري، شُغل بالعلوم التطبيقية والميتافيزيقية والنفسية؟ لعل القيمة الأولى لاجتهادات عبد المحسن صالح، أنها اتجهَت إلى بيئتنا المصرية، مجتمعنا المصري، تُحاوِل أن تُجاوِز به التخلف، وتنقلَه إلى عصر العلم والتكنولوجيا.

كان أستاذًا للبكترولوجيا بهندسة الإسكندرية، لكنه — كما قلتُ — عُني بقضية العلم في مجتمعٍ متخلف، أن يلاحق هذا المجتمع تطورات العصر، ويتعرَّف إلى اكتشافاته ومنجزاته. يصفه محمد الرميحي بأنه استطاع أن يجعلَ من علمه جسرًا بين مواطنيه العرب، وبين نتائج العلم الحديث، ويصوغَ الكثير من تجليات هذا العلم صياغةً قريبةً من فهم الإنسان العادي.[١]

عبد المحسن صالح في مؤلفاته، ليس مجرد عالمٍ يشغلُه تبسيط العلم، لكن الذي يشغلُه — في الدرجة الأولى — هو تحريكُ الساكن، لا بَذْر العلم في تربة التخلف والسلفية والاستاتيكية. يقول: «إن العلم لم يتوصل بعدُ إلى اكتشاف الرضعة السحرية التي يرضعُها الإنسان مرةً واحدة، فإذا به يُصبِح أكثر قدرةً على وزن الأمور وتصريفها بميزان مَن كانت لهم خبراتٌ وتجاربُ واطلاعاتٌ ودراساتٌ هادفة. وهو ما يحتاج إلى أعوامٍ طويلة، تُتيح لصاحبها قدراتٍ ربما لم تُتَح لمن كان في بداية الطريق؛ فأستاذ الجامعة — على سبيل المثال — لم يصل إلى منصبه في قفزةٍ واحدة، لكنه وصل إليه بالتدريج، عَبْر مراحلَ متتاليةٍ من البحث والدراسة والاجتهاد، حتى بلغ المكانة التي يستحقُّها. وهذا هو المقياس الذي يجب

أن نتعامل — في ضوئه — في مرافق الدولة الأخرى، وأهمُّها ضرورة احترام التخصُّص. وبمعنًى أدق: وضع الرجل المناسب في المكان المناسب، تنفيذًا لا شعارًا.[٢] عبد المحسن صالح يبسِّط العلم، لا ليسلي قارئه، أو ليحشُوَ ذهنه بمعلوماتٍ طريفة إنما هو يضغط على أهمية العلم، على خطورة دَوره في حياتنا، وأن التغاضي عن ذلك يعني إغماضة الموت. قد نقبل — في زمنٍ مضى — بالاستكانة والتواكلية والرقاد في حِضْن التخلُّف، لكننا لا نستطيع ذلك — بالتأكيد — في زمن الثورات العلمية المتلاحقة؛ المعلومات، والذرة، والإلكترونات، والاتصالات، والمواصلات، والهندسة الوراثية، وغزو الفضاء ... إلخ.

يقول لي عبد المحسن صالح: ثمَّة صنفان من البشر؛ متواكلون يسعَون إلى فَناء أنفسهم، فهم يُعيدون كل أمر، وكل كارثة، أو مكروه يحل بهم، إلى الله، فهذه إرادته. والله لن ينظر إلى هؤلاء، لأنه ميَّز الإنسان بالعقل والبصيرة «وكان الإنسان على نفسه بصيرًا.» أما الصنف الثاني، فهم الواعون، الذين يستخدمون عقولهم، فيُحسِنون التصرُّف والفعل وردَّ الفعل؛ فالعقل يقود إلى العلم، والعلم يقود إلى القوة، والقوة هي سنَّة السماء مع كل المخلوقات؛ لأنها تريد بقاء الصالح. والصراع — كما تعلم — سُنة من سُنَن الحياة، وكما يقول القرآن: ﴿وَلَوْلَا دَفْعُ اللهِ النَّاسَ بَعْضَهُمْ بِبَعْضٍ لَفَسَدَتِ الْأَرْضُ﴾، ويقول: ﴿وَأَعِدُّوا لَهُمْ مَا اسْتَطَعْتُمْ مِنْ قُوَّةٍ﴾، ويقول: «المؤمن القوي خيرٌ عند الله من المؤمن الضعيف» ... وآيات أخرى كثيرة.

إن المعرفة هي هدف الإنسان. والفارق كبيرٌ بين الإنسان الذي يعرف، والإنسان الذي لا يعرف. هو فارقٌ أشبه بالفارق بين النور والظلام، أو بين الحياة والموت. ورسالة الإنسان الحقيقية في هذا الكون هي أن يحاول المعرفة، وأن يلجأ إلى العقل الواعي، لا العاطفة المتقلِّبة. لا يعني ذلك إلغاء عاطفة الإنسان؛ فهي الصفة التي يتسم بها دون بقية المخلوقات، ولكنه مُطالَب بأن يجعل العقل في المرتبة الأولى، ثم تأتي العواطف في المرتبة التالية.[٣] لقد خلق الله البشر، ووضع لهم — في عقولهم — سلاحًا مهمًّا، هو العقل. إن استخدموه بصورة صحيحة ساروا وملكوا وحقَّقوا الكثير من الإيجابيات، وإن أهملوه فلا يلومَن المرءُ إلا نفسه![٤]

يتميَّز الإنسان إذن بنعمة العقل. ومعنى أن يكون للإنسان عقلٌ أن تكون له إرادة، وما دامت له إرادة، فلا بد أن تكون له حرية، ومَن لم يستخدم حرية التفكير والتعبير، فإنه يُجاوِز الصفة الإنسانية، يُجاوِز التميُّز الإنساني، فيُصبِح أقربَ إلى الحيوان. الإنسان لا يمكن أن يُقيَّم بالوزن؛ لأنه ليس سلعةً تُباع وتُشترى، ولو كان ذلك معيارًا لتقدير الإنسان،

لكنتُ أول من يزفُّ البشرى إلى الخلق؛ فلدينا ثروةٌ قوميةٌ ضخمة من الدهون مكدَّسة في أرداف كثيرٍ من النساء، وكروش كثيرٍ من الرجال. ومع ذلك، لا يمكن الاستفادة بها، حتى ولو في صناعة الصابون؛ فمصيرها المحتوم تراب، ولا يمكن أن نقيِّم التراب، كما لا يمكن أن نقيِّم الإنسان بوزنه … وعليك أن تقيِّم عقله![٥] يُوصَف الإنسان بأنه خليفة الله في أرضه. وقد فاخَر الله به وفخَر. إذا استخدم الإنسان عقلَه، استغل هذه القَبْسة الرائعة التي تسكُن رأسه. إن آيات القرآن الكريم تحضُّنا على البحث في بدايات الأشياء والخلق. وتقول الآية الكريمة: ﴿فانظروا كيف بدأ الخلق﴾، والعلم لا يبحث في الله؛ فقد ترك ذلك لعلماء الدين، أو لعقيدة الإنسان، لكنه يبحث فيما خلق الله، في بدايات خلق السموات والجسَيمات والذرات والخلايا والمخلوقات والإنسان.

أذكُر لقائي الأول بعبد المحسن صالح. كنتُ قد كتبتُ في «المساء» أناقش كاتبًا وزَّع اهتماماته؛ فهو يكتب الرواية والقصة القصيرة والمسرحية، ويعرض لإنجازات العلم والطب، ويُناقِش فقه الدين ومشكلات الميتافيزيقا. معطياته في ذلك كله، يصعُب أن تُمثِّل إبداعًا ذا قيمة، أو اجتهادًا حقيقيًّا، أو وجهة نظرٍ تستحق النقاش، إنما هي محاولاتٌ في الإبداع تُعاني السطحية والمباشرة، وقراءاتٌ سريعة وغير متعمِّقة، وفهمٌ خاطئ للمتلقِّين، كالدجَّال الذي يهمل التصوُّر بأن واحدًا من الذين يتجه إليهم بكلماته قد يكون على علمٍ وفهم، فيكشف سخافاته.[٦]

جاءني صوتُه في التليفون: أنا عبد المحسن صالح … أريد أن ألتقي بك.

والتقَينا. واحتوتني — منذ اللحظة الأولى — شخصيته المحبة؛ ابتسامتُه الودود، ومناقشاتُه الجادَّة، وآراؤه، وضحكاتُه. اعتبرتُه، صديقًا، واعتبرَني كذلك. وزرتُه في بيته بالإسكندرية، وحرَصَ على زيارتي كلما سافر إلى القاهرة، وأهداني كل مؤلفاته، ورافقتُه في زيارةٍ علمية إلى بُحيرة ناصر. قضى حوالي الأسبوع يُحلِّل مياه البحيرة، يُحاول تبين تأثيراتها — الإيجابية والسلبية — على البيئة من حولها، وانتهى في بحثه إلى نتائجَ مهمة.

أذكُر أني سألتُه: لماذا اتجهتَ إلى هذا اللون من الكتابة العلمية؟

قال: لهذا قصة … فعندما حصلتُ على درجة الدكتوراه عام ١٩٥٧م، من علوم القاهرة، كان المفروض أن أُعيَّن مدرسًا، لكنني ظلَلتُ ثلاث سنواتٍ بعيدًا. وبلا غضب، انصرفتُ إلى القراءة والتحصيل، واعتبرتُ الدكتوراه بدايةً للتخصُّص في مجالات العلم

اللامتناهية، بدايةً أنطلق منها لتحقيق التثقُّف الذاتي بصورةٍ متكاملة، وتصوَّرتُ — يومًا — أن لديَّ حصيلةً من المعلومات أستطيع أن أفيد بها القارئ العادي، فكتبتُ الكثير من المقالات في «الهلال» و«المصور» و«الإثنين والدنيا». وشجَّعَتْني البداية على الاستمرار. ثم ساعدَني التعيين في وظيفة أستاذٍ مساعد بهندسة الإسكندرية، على أن أُخلِص لرسالة العلم وحدَها. قرَّرتُ أن تكون حصيلةُ المقالات التي أكتبها ثمنًا لكتبٍ اشتريتُها، وأستزيد بها من ثقافتي. والآن، لو عدتُ صغيرًا، وخُيِّرتُ في مستقبلي، فسأعلن رغبتي في أن أنصرف للعلم وحدَه، أقرأ وأدرُس وأناقش. وتحضرني الآية الكريمة: ﴿وما أوتيتم من العلم إلا قليلًا﴾.

ران صمت. خلع نظَّارته. أعادها. بدا عليه تردُّد. أضاف: كما يقولون، فإن العلم تجارة المفلِسين ماديًّا، ولكن العلم ذخيرةُ العقل فكريًّا، وحتى لو عشتُ فقيرًا، يكفي أني حقَّقتُ شيئًا.[٧]

ولد في قرية طما البيشة، التابعة لمركز ببا، بمحافظة بني سويف، في ٢٤ فبراير ١٩٢٨م. درس بمدارس بني سويف، وتخرَّج في كلية علوم القاهرة عام ١٩٥٠م، وظل بها حتى حصل على درجة الدكتوراه، فعمل في جامعة الإسكندرية. قال لي: أحببتُها لأن معاناتها من التلوث أقل؛ فالبحر يحيط بها من جهاتٍ ثلاث، بينما جبلُ المقطم يحيط بقاهرة المعز! ورغم «صعيديته» فقد ظل عبد المحسن صالح يعتبر نفسه سكندريًّا، يزور عائلته في بني سويف، ويتردَّد على دُور النشر في القاهرة، ثم يعود إلى الإسكندرية، لا يكاد يفارق شقته الصغيرة المُطِلة على شارع توفيق جلال بالإبراهيمية. سألتُه يومًا: لماذا لم تتزوج؟ ... أشار إلى الكُتب المتراكمة في أرجاء الشقة: ومن ترضى بالحياة في هذا المخزن؟! وأظنه قد رضي بالزواج من العلم، من القراءة والبحث والاجتهاد ومحاولة التوصل إلى ما يضيف لمجتمعه. بدأ نشر مقالاته العلمية في «الهلال». ثم توالَت مقالاته وكتبه، التي لم تقتصر — كما قلتُ — على مجرد تبسيط العلم، لكنها اتخذَت سبيلًا «تنويريًّا» يستهدف جعل العلم بُعدًا ثابتًا في حياتنا، باعتباره البُعد الأهم في عصر العلم الذي تحياه البشرية.

كان عبد المحسن صالح من أشد علمائنا قدرةً على لفت انتباه قارئه، وإثارة مناقشات لا تنتهي، معه، حول أصعب القضايا العلمية، حتى تلك التي تتصل بما قبل الميلاد وما بعد الموت، في إطارٍ مبسَّط يدفع أقل الناس حظًّا من الثقافة، وربما من التعليم، على القراءة ومحاولة الخروج برأي. يفسِّر إقدامه على تفسير العلم، بأن العلم ثقيلٌ على النفوس؛ فهو

يُخاطب العقل، ولا يخاطب الإحساس الدفين داخل النفس الإنسانية. قد تظهره مقطوعةٌ موسيقية، أو أبياتٌ من الشعر، أو أغنيةٌ جميلة، فقرَّر — من ثَم — أن يكتُب عن العلم، بعيدًا عن تعقيدات العلم[٨](ألاحظ أن صديقيَّ سمير الجمل ورجب سعد السيد يقدِّمان الآن — في مجال تبسيط العلوم — إسهاماتٍ يصعُب إغفالها. أذكِّرك — على سبيل المثال — بكتاب سمير الجمل «كيف تكسب زوجتك وتخسر نفسك؟» وكتاب رجب سعد السيد «مسائل بيئية»). ويتذكَّر واقعةً في صباه، عندما رأى فلاحًا يأكل رغيفًا عليه عفَن. اعترض عبد المحسن صالح على ما فعل الفلاح، فقال له مبتسمًا: أكلتُه لأزيل العفونة من بطني! وكان ذلك التصرُّف تعبيرًا عن خبرة أجيالٍ طويلة، ولم يكن اختراع البينيسلين قد اكتُشِف بعدُ![٩]

قلتُ له: هل نحن سُلالة قرود؟

قال: نحن سُلالة خليةٍ أولى. الحياة تكتب شفرتها على هيئة جزئياتٍ كيماويةٍ أربع. أربعة حروف، تضم أربعة آلاف مليون معلومة. الإنسان يشارك في سُلالةٍ جنسيةٍ خالدة من أمه وأبيه، وهو يسلِّم هذه الخلية لابنه أو ابنته بواسطة العلاقة الجنسية. وبتعبيرٍ مبسَّط فإن البشر جسورٌ تعبُر عليها الحياة مشوارها الخالد الطويل جدًّا، لإعطاء طوفانٍ دافقٍ من المخلوقات.[١٠] لقد استغرق التطوُّر الإنساني أكثر من ألفَي مليون عام، حتى أتى هذا المخلوق الذي يستطيع أن يدرك وينطق ويفكِّر ويُنشئ حضارات وتراثًا، وهذا المخلوق هو نحن. وهو مخلوقٌ اكتسب ميزاتٍ ضخمةً لم يمتلكها أي مخلوقٍ آخر سوانا، ميزات في المراكز العليا في الذهن البشري بما يختلف — بصورةٍ مؤكَّدة — عن ملايين المخلوقات التي افتقدَت تلك الميزات، فلم تستطع أن تتطوَّر وتتكيَّف بالظروف الطبيعية السائدة حولها، فكُتب عليها الزوال والانقراض.

ومن أمثلة كتابات عبد المحسن صالح، التي تستهدف تبسيط العلم، قوله إن خلايا الجسم البشرى — على سبيل المثال — «لا تعرف في حياتها مبدأ الطمع ولا التكويش؛ فبقَدر ما تحتاج إلى طاقات، بقَدر ما يكون لديها من محطات؛ لهذا نرى بعضها يكتفي بخمسين، وبعضها الآخر يحتاج لأكثر من خمسة آلاف، أو ما بين ذلك يكون عدد مولدات الطاقات، ولكلٍّ طاقته، ولكلٍّ عمله؛ فخلايا عضلات القلب تحتاج إلى الآلاف؛ لأن عبء القلب ثقيل؛ فعليه أن ينبض في اليوم الواحد مائة ألف نبضة، ليضُخَّ أكثر من ٦٥٠ كيلوجرامًا من الدم، حتى لقد قيل إن المجهود الذي يبذله القلب يوميًّا، كالمجهود الذي يبذله زعيط وهو يصعد برجًا يصل ارتفاعه إلى أكثر من ثلاثمائة متر؛ أي أقل قليلًا من ارتفاع برجَين كبرج القاهرة. وليس هذا فحسب، بل عليه أن يحمل على ظهره زعيطًا آخر وزنه ٧٠ كيلوجرامًا،

حتى يُحِس بالعبء الكبير الذي يبذله القلب العظيم. ومن هنا، فقد أُعطيَت لكل خلية من خلايا عضلاته أكثر من خمسة آلاف مولد، لتعمل ليلَ نهار، وفيها تُشحن بطارياتنا الجزيئية الدقيقة، ثم تُفرغ طاقاتها، لتتحوَّل إلى مجهود، إلى حركة، إلى نبضة، ثم يُعاد شحنها مرةً ومرةً ومرة، وبلايين المرات … كذلك تحتاج خلايا الكبد لكثير من الطاقات؛ لأن الكبد بدَوره مصنعٌ عظيم، يخزن ويوزِّع ويُنتِج ويصنع ويحلِّل ويقوم بعمليات لو أنها وُزِّعَت على أعظم معملٍ كيميائي في العالم، يعمل فيه آلافٌ من العلماء الأكفاء، لكان الكبد أكفأ وأسرع وأدق! كذلك الخلايا العصبية التي تسهَر عليك ليلًا، وتوجِّهك نهارًا، وكأنما هي شبكاتُ رادارٍ عظيمة، تلتقط كل الأحداث الجارية حولك وتبعَث بها إلى المخ العظيم، فيفُك شفراتها بسرعةٍ متناهية، ويبعَث بتعليماته، لكي تتجنَّب حجرًا، أو تبتعد عن كلبٍ مسعور، أو تتمتَّع بالجمال، أو تثور على الأوضاع، أو تجري وتُطلِق ساقَيك للريح إذا وقعتَ في مأزق لن يُنجِّيَك منه إلا الهروب بجلدك لكي تشحن الخلية العصبية نفسَها، ثم تُفرغ شحنتها، وعليها أن تفعل ذلك بسرعةٍ عالية لكي تبعَث بألف نبضةٍ كهربيةٍ في الثانية الواحدة.»[١١] ويصف عبد المحسن صالح النواة، بأنها «مركز القيادة الحية في الخلية والجزئيات الوراثية التي تُصدِر التعليمات الكيميائية على هيئة شفراتٍ سريةٍ مسئوليةً كاملةً عن حسن سير الأمور؛ ولهذا نعتبرها بمثابة هيئة القيادة التي ترسم وتخطِّط وتنظِّم وتُهيمِن وتُصدِر الأوامر … إلخ. ومن هنا كانت خطورة رسالتها، لأن الخطأ — حتى لو كان طفيفًا — سيؤدي إلى فوضى، إلى نكسة، إلى طفرةٍ سيئة، فتدفع الأجيال التالية من المخلوقات ثمنَها على هيئة أمراضٍ وراثية، والحياة غالبًا ما تقضي على هؤلاء، حتى ولو طال الزمان؛ لأنها تريد أن تحافظ على الصالح القوي، وتقضى على الفاسد الخاطئ، تمامًا كما هو الحال في الشعوب.»[١٢] «والنواة — كنواة الذرة — عاصمةٌ جديدة لكل خليةٍ حية، تطوي في داخلها عددًا محدَّدًا من الكروموسومات. والكروموسومات خيوطٌ دقيقةٌ تدثِّرها النواة بغلافٍ رقيق يفصلها عما حولها، وكأنها بهذا تريد أن تتفرَّغ للرسالة الكبرى التي وجدَت من أجلها. ولكن هذا الغلاف لا يمنع الإمدادات والتموين من المركَّبات الكيميائية الأخرى التي تندفع إليها مما حولها من السيتوبلازم لتبني بها جزئياتها، ولتتخلَّق منها جزئياتٌ أخرى تتطلَّبها عملياتُ الحياة. وما أروعَ منظرَ الخلية الحية وأنت تنظر إليها من خلال الميكروسكوب، فتجد النواة تتوسَّطها، أو في ركنٍ منها، ثم تجد السيتوبلازم الحي يدور حولها، ويطوف برحابها، ولا بد أن يدور — كما دار الإلكترون حول نواةٍ من قبل — لكي يتقبل منها الأوامر — أوامر الحياة — يدفع إليها بمركَّبات، ثم تعود إليه مركَّبات أخرى، على هيئةٍ وصورٍ

أخرى. وهكذا تسير الحياة بمرافقها.»[١٣] أما الفِطر، فهو من «الكائنات الدقيقة التي تلازمنا في كل مقومات حياتنا، وهي ما يُطلِق عليه بعضُ الناس اسم العفَن، ولا بد أنك رأيتَه يومًا، على ثمرة من ثمار الطماطم، فيظهر كعفنٍ أسود عند تشقُّقها بجوار العُنق. وربما تكون قد رأيتَه على هيئة عفنٍ أزرق على الموالح مثل البرتقال، أو عفنٍ أخضر على الجبن، أو البسطرمة تحت ظروفٍ رطبة، أو ربما كعفنٍ أبيض على بقايا طعام وشراب. وعندما تترك ربة البيت — مثلًا — رغيفًا مندًّى بقليل من الماء لعدة أيام، فإنها تجد خيوطًا دقيقة، قد تتجمع في بعض الأحيان على هيئة أقراص، نطلق عليها نحن اسم المستعمرات الفطرية. وقد تتفرَّع هذه الخيوط في كل اتجاه، وكأنها أشبه بخيوط من القطن أو الصوف المنقوش، إلا أنها أدقُّ كثيرًا من تلك الخيوط. ويطلق العامة على مثل هذه الظاهرة لفظًا غريبًا، فيقولون مثلًا «العيش صوف»، أي حلَّ به العفن. والفطريات عالَمٌ قائمٌ بذاته، ينضوي تحت لوائه حوالي مائة ألف نوع من الفطر، والأنواع تتجمَّع تحت أجناس، والأجناس تضمُّها عائلات، والعائلات لها رُتب، والرُّتب تقع في أربعة أقسامٍ كبيرة.»[١٤] ويقولُ عن أهمية الماء في حياة الإنسان، إن كل العمليات الحيوية التي تجري داخل الجسم البشرى تحتاج إلى ماء؛ فالإنسان أكثر من نصفه ماء، ولكي يحافظ على هذا المعدل، فلا بُد له أن يشرب كل يومٍ حوالَي كيلوجرامَين من الماء، يدوران في جسمه دورات، ثم يخرجان من منافذَ كثيرة، ولا بد للماء أن يدور مع مكوِّنات الدم حول كل خلية، ليحمل معه نفاياتها، فيُخرجها معه على هيئة بولٍ أو عرق. والجسم بهذه الصورة أشبه بمدينةٍ ضخمة، تمتد أنابيبُها في كل مكان، تحمل مياهًا صالحة للشرب، فتدور في البيوت، ثم تحمل المياه غير الصالحة للشرب أنابيبُ أخرى، فتتخلَّص منها. وهو ما تفعله محطة المجاري. والكُلْيَة في جسم الإنسان تقوم بدور محطة المجاري، فهي تُنقِّي الدم مما فيه من نفايات ذائبة، فيأخذها الماء ويخرج.[١٥]

تناول لأخطر قضايا العلم، يحرص على البساطة، ويلجأ إلى الصور التي تقرِّب المعنى، ويستعين بالتورية والكناية والتشبيه والاستعارة، وكل ما تَحفِل به اللغة العربية من المفردات والتعبيرات التي توضِّح الجوانب الداكنة في الصورة.

قلت: ما هو الموت؟

قال: لأن جسم الإنسان يشتمل على أعقد وأحكم نظام، فإن هذا النظام لو اختل بصورةٍ ما، فلا بُد أن يبدأ في التقوُّض، ثم الانهيار، ثم الموت. يعود إلى طبيعته الأولى كمادةٍ خام، تدخُل في كائناتٍ أخرى بعد الموت. ولعله من الملاحظ — بالنسبة للنبات — أنه قبل

أن يذوي، يعطي بذرًا لكي ينمو نباتٌ غيره، ه، فهو يحمي البذرة، ويعطيها لغيره، حتى تستمر الحياة.

قلتُ: ذلك يدفعنا إلى الحديث عن الروح.

قال: الروح ... إنها الحياة التي إذا انتهت في فرد، ظهَرَت في خلية أو خلايا أخرى.

قلت: ألا تؤمن بالتناسخ، أو بتحضير الأرواح؟

قال: العلم واقعي، والأرواح غيبية. وبالإيهام يرى الإنسان ما لا يرى، وبما لا يُوجد في الواقع فعلًا. والعقل يرفض أن يرى الإنسان الوهم كأنه حقيقة، والمسألة — أولًا وأخيرًا — ترجع إلى مدى احتكام المرء إلى عقله ووجدانه.

قلتُ: هل تؤمن بالغيب؟

قال: كذَب المنجِّمون ولو صدَقوا. هكذا العبارة الصحيحة. من الصدفة لا من الصدق، لأنهم — في كل الأحوال — لا ينشُدون الصدق!

قلت: هل تؤمن بالعالم السفلي ... عالم القرين والعفاريت والمرَدَة والجان؟

قال: وأنا صغير، كان ذلك هو عالمي الزاخر والغريب، والذي أُعجَب به، وأخاف منه!

قلت: إذن بماذا تؤمن؟

قال: أومن بأنه لو لجأنا إلى العقل في تفسير كل الظواهر والأمور المحيطة بنا، فسيُصادفنا التوفيق.[١٦]

مع ذلك، فإن عبد المحسن صالح كان كثير التردُّد على جلسات تحضير الأرواح، يُسافِر من الإسكندرية إلى القاهرة لمواعيدَ محدَّدة. جلسات يقيمها أصدقاءُ له من المثقفين. أسأله: هل تؤمن بتحضير الأرواح؟ ... يهز كتفَيه: من باب العلم بالشيء! حرَّضَني — يومًا — على أن أرافقه إلى واحدةٍ من تلك الجلسات، لكنني اعتذرتُ بمشغولياتي!

في مكتبي كُتيبٌ صغيرٌ لمؤلِّف قدَّم نفسه بأنه من علماء الأزهر. عنوان الكتيب «كذب على الله من يقول: إن الأرض كروية» تناول فيه «الشبهة التي لصقَت بعقول الذين التزموا الكروية واعتنقوها أشد من عقيدة التوحيد والعياذ بالله تعالى. جاءتهم من ناحية ما نُقل لهم عن أصحابِ علم الهيئة في هذا الصدد؛ لأن أصحاب الهيئة حينما سمعوا قول الله تعالى: ﴿أولم ير الذين كفروا أن السموات والأرض كانتا رتقًا ففتقناهما﴾ فهموا أنها كالكرة، ولِعِظَمها وضخامتها لا نُحس بتكويرها، وأنها مكوَّرة على أي تقدير بعد الفَتق من السماء. وقال ذلك بعضُ المفسِّرين المتأخرين، ولكن باحتياط واحتمال التكوير، وأن

علماء الهيئة فهموا بالضرورة أن العقل يسلِّم بأن الأرض انفتقَت غير مسطَّحة، ولا بد أن تنفصل مكوَّرة، وتمسَّكوا بهذا، واستمرُّوا على فهمهم واعتقادهم، وانصرفوا عن آيات الله في مدها وفرشها ... إلخ.»[١٧] وأكَّد المؤلف أنه قد ساعد على بقاء هذه البدعة (!) أسلوبُ الغرب الاستعماري، عدو الإسلام والمسلمين، ليبقى فريق من المتعلمين المسلمين على شك في دينهم كما هو الشأن الآن، ولم يقتدوا بعلماء الإسلام ولا بعلماء التفسير الذين بلَّغوا الإجماع على تفسير الآيات الشريفة بظاهرها وباطنها على بسط الأرض، وهي صريحة الدلالة في مفهومها ومنطوقها.»[١٨] عبد المحسن صالح يفنِّد تلك الكلمات الشاطحة — أتصور أنه لم يُتَح له قراءتها — بأن «ظواهر الأمور تجعلنا نُحس بأن الأرض منبسطةٌ ومسطَّحة، فمهما تجوَّلتَ في أرجائها، فإنك لن ترى أنها كروية مع أن هناك أدلةً كثيرةً تشير إلى كروية الأرض لا انبساطها. ولكن لنفرض أن الأرض منبسطةٌ ومسطَّحة، عندئذٍ لا بد أن نقول إن السماء بمثابة سقفٍ مرفوع فوق هذه الأرض المستوية، وفي هذا السقف تنتشر الكواكب والنجوم فوقنا، كما تنتشر الثريَّات المعلقة في سقف الحجرة مثلًا. وعندئذٍ يكون لفوق وتحت معنًى، ولكن الأرض كروية؛ أي إنها أشبه بكرةٍ دوارة في فضاءٍ فسيح، وحولها وفي جميع الاتجاهات تنتشر النجوم والكواكب والأقمار على هيئة أجسام كروية كذلك — وكلها تدور في فضائها. وما دامت الأجرام السماوية — بما فيها الأرض — كراتٍ دوارة، وليست سطوحًا مستوية، فإن أيَّ مخلوقٍ يقف على أيٍّ منها سيبدو له أن كل شيء فوقه، لا تحته كما نتصوَّر.»[١٩] واجتهادات — ومعلومات — أخرى، كثيرة، أرجو أن تعود إليها في الكتاب المهم «الإنسان والنسبية والكون».

عبد المحسن صالح يضغط على مقولة إنه من حق أئمة المسلمين أن يختلفوا في تفسير أو فتوى أو تشريع، لكن ليس من حقهم أن يتعالموا ويتعالَوا في أمرٍ من أمور هذا الكون. ذلك — في تقديره — ما لا يُقرُّه منطقٌ ولا عقلٌ ولا دين.[٢٠] في الآية الكريمة: ﴿قل هل يستوي الذين يعلمون، والذين لا يعلمون﴾، والعلم الآن بين يدَي الإنسان، ونستفيد منه في كل أمور حياتنا، لكن بعض علمائنا يصرُّون على السلفية إطلاقًا، فإذا لم يسارعوا بالأخذ بأسباب العصر وعلومه، فإن الزمن لا يرحم، وقافلة العلم تنطلق بسرعة الصاروخ، لتزداد المسافاتُ اتساعًا بين العلم والجمود، بين الديناميكية والاستاتيكية، بين منطق العصر ومنطق العصور الفائتة ... وانتصار العلم هو النهاية الحتمية، ليقضي على كل الخيالات والأساطير والاعتقاد في الخوارق والمعجزات وعودة الأرواح وظهور البركات وغيرها.[٢١] يقول على لسان «فهلاو» — شخصية من عندياته: هل يُعقَل أن يصعد الإنسان في السماء حتى

يصعد إلى القمر؟ ... إنها ولا شك أفكارٌ استعمارية يريدون بها زلزلة عقيدتنا، ولكن - والحمد لله عقيدتنا ثابتةٌ ثبوتَ الجبال.[٢٢] والحق أن فهلاو لم يكُن وحده صاحب هذا الرأي. ثمَّة علماءُ كبار ذهبوا إلى استحالة غزو الإنسان للقمر. حتى أستاذنا العالم الكبير الراحل أحمد زكي كتب «الهلال» — أوائل الخمسينيات — يضع الصعود إلى القمر في دائرة الاستحالة![٢٣]

إن قوة الشعوب اليوم — كما يقول عبد المحسن صالح — تُقاس بأفكارها وعلمها وعلمائها، وتطوُّرها إلى الأحسن، لا إلى الأسوأ. العلم يقود إلى القوة، والقوة هي لغة عالمنا المعاصر، وهذه القوة يجب أن تستند إلى العقل. الإنسان الحق هو الذي يعرف قيمةَ عقله، وهو الذي يُفيد من هذه النعمة الهائلة لاكتساب القوة لنفسه، ولمجتمعه، فيُعمِّر ولا يخرِّب، ويعمل ولا يلهو، ويتطور ولا يركد، ويصمد ولا ينهار. أما هؤلاء الذين يتصوَّرون أنفسهم لا يُساوون شيئًا فإن عليهم أن يواجهوا الأسئلة: ما الذي حطَّم طموحهم؟ ما الذي جعلهم يحطُّون من شأنهم إلى هذا القَدْر؟ ما الذي طمس عقولهم؟[٢٤] ويقول: إن الأفكار دائمًا أمامنا موجودة، لكنها لا تكشف أوراقها إلا لكل من سعى لها سعيها، وتأمَّل أحكامها، ودرَس ظواهرها، والسعيد من أخذ الفكرة، وحاول تقليدَها وتطويرَها، لنتمشَّى مع أنماط الحياة التي تخص الإنسان.[٢٥] [لاحظ الإهداء في «مذكرات ذرَّة»: إلى العقلاء من بني الإنسان، علهم بنظام ذرة يوقنون، وفي قوانينها يتدبَّرون] بل إن الحياة والموت — في تقديره — سمتان متلازمتان لهدفٍ كبير، فمن خلالهما تنبُع ظاهرة التجدُّد والتغيُّر، ليتحقَّق التطور إلى الأفضل.[٢٦] عيبُ الإنسان الفرد أنه يركِّز كل الحياة في شخصه هو، ويُحاول جاهدًا أن يُحافظ على ذاته من الموت؛ فالموت — بالنسبة له — معناه موت كل شيء يتصل بوجوده، بكيانه وإحساسه وعطائه، كأنه لم يكُن، مع أن الحياة لا تتوقف لأحد، ولا الزمن. انتهَى الزمن فيه هو، لكن الزمن ذاته يظل يمضي، لغاياتٍ أهم، لن تتأتى إلا بموت يعقُبه حياة، اختفاء القديم، ليحل محله الجديد![٢٧] وربما كان الهدف من الموت أن تُبعَث حياة أكبر عقلًا وأنضج فكرًا، وأكثر إدراكًا، وأسمى وعيًا بأسرار الله المطوية في خلقه، وكأنما هي — أي الأسرار — تحتاج إلى عقول أكبر من عقولنا القاصرة. ومع ذلك، فكل شيء يتطوَّر ويتجدَّد، ومن وراء ذلك موتٌ وحياة، لتدور عجلةُ الحياة قويةً هادرةً إلى أن يرث الله الأرض ومن عليها.[٢٨]

سألتُه: قرأتُ مقالة لك تشير فيها إلى أن الزواج عندما يدخل من الباب، فإن الحب يفرُّ من النافذة ... هل يعني هذا أنك لا تُوافِق على الزواج كرابطٍ اجتماعيٍّ وأخلاقي؟

قال: أنت لم تفهم قصدي ... فالحقيقة أني أصاب بذُعر لمرأى طوفان الأطفال الذي يملأ حياتنا. إن كل طفلٍ منهم يعني في المستقبل القريب، بيتًا وأسرةً وفرصةَ عمل وخلايا في المجتمع، تتصارع مع بعضها، نتيجة لعدم التنبُّه إلى خطر الانفجار السكاني. وهناك سببٌ آخر شخصي: من هي الزوجة التي تُوافق على وجود ضَرة لها وهي دراساتي وأبحاثي العلمية؟!

قلت: فما رأيك في قول علماء الاجتماع بأن الحب، ثم الزواج، هو خديعة الطبيعة للحفاظ على النوع؟

قال: أوافق عليه تمامًا. وأعتقد أن الهورمون هو تلك الخديعة التي تحدَّث عنها العلماء. إن الهورمونات الجنسية هي التي تدفع كل جنسٍ إلى عشقِ الجنسِ الآخر. وأذكُر أن عالمًا كان يُجري بعض البحوث على الهورمونات الجنسية عند الكلاب. وبعد أن أنهَى بحوثه، نسِي أن يُطهِّر يديه. وكانت المفاجأة أن الكلاب في المنطقة التي يسكُن فيها سارت وراءه وهي تتشمَّم يدَيه. اجتذبها هورمون الجنس الذي كان عالقًا بيدَيه. أما مسألة الحفاظ على النوع، فليس المهم أن أكون أبًا بالذات، لطفل بالذات. كل أبناء العالم أبنائي. إن ذروة إحساسي بالسعادة تتجلى في عيون الأطفال.

قلت: فما رأيك في نظريات فرويد؟

قال: بصراحة ... خطأ. حكاية الطفل الذي تمثِّل رضاعتَه من ثدي أمه دلالةً جنسية ... لا أتصورها!

قلت: إذن ... ما تعريفك لكلمة غريزة؟

قال: لفظٌ بديلٌ لجهلنا بما هو كائن، وما هو سيكون.

قلت: ما رأيك في الكتب الجنسية التي تملأ المكتبات؟

قال: بكل أسف، فيها إسفاف وأخطاء، ولا تقوم على أساسٍ من دراسة لعلم النفس، أو علم الجنس، والحق أنا لا أدري كيف تُنشَر هذه الكتب![٢٩]

انطلاقًا من إيمانه بأن الحياة تستبقي الأصلح، يطرح عبد المحسن صالح السؤال: الحياة تسير على مبدأ النوع، لا الكم، بمعنى أنه لا يهمها كثرة العدد، بقَدْر ما يهمُّها نوعُ هذا العدد. وتاريخ الأرض الطويل يؤكِّد لنا هذا المعنى، فهل نحن على هُدى قوانين الحياة ونواميسها سائرون؟ أو هل نحن عما يجري حولنا غافلون؟ ... ويجيب على السؤال: «لتعلم أن للكون نواميسه، وللحياة قوانينها، فمن عرفها وأدركها وسار على هديها، كان

أحق من غيره بالبقاء، ولا جدال في ذلك، وإلا فما معنى مجيء الإنسان العاقل أو المدرك ... فهل يُدرِك حقًّا لماذا جاء؟ ... إن مجيئه لكي يعمِّر، لا ليدمِّر، لكي يعقل، لا ليُهرِّج، لتكون له رسالةٌ أسمى من رسالة الحيوان الذي نسوقُه ونوجِّهه كيف نشاء. وليس البشر قطيعًا من الأغنام توجِّهه عصا الراعي، بل الأحرى بالإنسان الذي جاء متوجًا لثلاثة آلاف مليون عام من التطور أن يُدرِك أن له في الحياة حريةً وإرادةً ووعيًا بما هو كائنٌ حوله، فيساند الحق، ويحارب الفساد، حتى يستطيع أن يعيش في مجتمع يتصف بصفة الإنسانية لا الحيوانية.[٣٠] ويحذر: «إن المجتمعات البشرية — ككل شيءٍ حولها — لفي تطورٍ دائم. وقد يكون التطوُّر دفعةً إلى الأمام، فترقى الشعوب، وقد يكون إلى الخلف فتنتكس. إن إنسان اليوم غير إنسان الأمس، رغم أن هذا امتداد لذاك، وعالم اليوم غير عالم الأمس، رغم أن هذا امتداد لذاك، وصراع اليوم غير صراع الأمس، رغم أن هذا تطويرٌ لذاك. أما إن إنسان اليوم غير إنسان الأمس — ونقصد بالأمس هنا تلك الفترة الطويلة التي مضت على بداية ظهور الإنسان على الأرض منذ حوالَي مليون عام أو أقل — فذلك يعود إلى أن الإنسان القديم لم تظهَر له حضاراتٌ ولم يترك تراثًا ولا علمًا يمكن أن نقيِّمه به. لقد قضى مئاتُ الألوف من الأعوام هائمًا على وجهه في الغابات والفيافي والقفار، يصطاد ويعود بصيده إلى الكهوف. ولم يكن كل همه إلا أن يأكل ويتناسل ويتصارع مع الحياة القاسية من حوله. ومع ذلك فقد كان أكثر إدراكًا ووعيًا وتطورًا من كل ما حوله من أنواع المخلوقات، بدليل أنه استطاع أن يستخدم النار، ويصنع أسلحته من الأحجار والصخور «العصر الحجري». ثم عرف كيف يزرع ويستأنس الطير والحيوان، ويقيم لنفسه حواجز، لتحميه من تقلب الأجواء ... إلخ. وباختصار، فقد كان يستخدم عضلاته أكثر من عقله، في حين أن إنسان اليوم يعتمد أساسًا على عقله؛ فقد ذهبت أمجاد العضلات والهِراوات والسيوف، وحل محلها عالَم الأزرار والصواريخ والأقمار ... ومع ذلك فلا يزال في عصرنا الحاضر مجتمعاتٌ تستخدم عضلاتها وألسنتها أكثَر مما تستخدم عقولها ... ولا تحسبن أن بعض المجتمعات البشرية التي تعيش اليوم تتسم بالغباء المطلَق. ليس هذا صحيحًا؛ فالذكاء موزَّع بالعدل والقسطاس على كل سكان هذا الكوكب، وفي كل مجتمع — بدائي أو متحضر — نسبةٌ من الأذكياء، ونسبةٌ من الأغبياء. ولكن مشكلة المجتمعات المتخلفة أنها لا تريد أن تتطور وتكتسب معرفةً أو علمًا. إن مسايرةَ روح العصر الحديث، تعتمد على التخلي عن بعض القديم، بمعنى أنه يجب أن تزن الأمور بلغة العالم الذي فيه تعيش ... إلخ.» ويشير إلى واقع الحال «إن الدول التي تُريد تقدمًا علميًّا وتكنولوجيًّا لا تكتفي بالكلام

والوعود؛ لذلك ترونَها تمنح علماءها — خيرة من فيها — كل ما يطلبون. وعندما تيسر لهم حياتهم وأمورهم يقفون من ورائها سندًا، ولا بد أن يصلوا. ويقول «لو كان العلم يُباع لبعناه، ولو كان جرعةً لأسقيناه، ولو كان ثديًا لأرضعناه، ولكنه ليس سلعةً تُباع وتُشترى، بل رسالةٌ يجب أن تُكتنَز وتُقتنَي، خزائنه العقل، ووسيلته البحث والقراءة[٣١] وآراء أخرى كثيرة، تؤكد وجوب الأخذ بأسباب العلم والتقدُّم، أخشى لو أني نقلتُ كل ما استوقفَني منها، فربما تحوَّلتُ إلى مجرد ناقل. يكفي أن أحرِّضكَ على قراءة هذا الكُتيِّب القليل الصفحات، العظيم الفائدة «أنت ... كم تساوي».

ويشبِّه عبد المحسن صالح الفسادَ الذي تُعانيه بعض الدول بالسرطان. يبدأ صغيرًا، ثم ما يلبث أن يستشري ويتضخَّم، حتى تضعُف الأجسام، وتموت. والفساد — في الدول — يبدأ صغيرًا، من فرد أو عدة أفراد، فإذا لم يتنبَّه المجتمع، ويحاول القضاء على الفساد من بدايته، فإن الفساد سيتضخَّم ويستفحل. وقد تموت الشعوبُ بسرطانها، بهؤلاء الأفراد الذين أفسَدوا مجتمعاتهم، مثلما تموتُ الأجسام بداء السرطان؛ فكما يموتُ الأفراد، تموتُ الشعوب. وموتُ الشعوب يتمثَّل في ذواء حضارتها، وتحوُّلها من حالة الاستقلال إلى حالة التبعية «علينا أن ندرس التاريخ لنتعلم كيف قامت الحضارات، ثم بادت. كيف تقوى المجتمعات، ثم تنهار. كيف ترتفع الدول، وكيف تنخفض؟ من الذي أماتها؟ ... إن الانتهازيين والوصوليين والمدمِّرين في عالمنا، أكثر خطورةً على أوطانهم من الأعداء؛ لأن الأعداء معروفون. أما هؤلاء فمُستترون. صحيحٌ أنهم آدميون، ولكن خطورتهم تتركز في أنهم يُظهِرون غير ما يُبطِنون، أو قد يُوحُون إلينا أنهم مصلحون وليسوا هم — في الواقع — إلا مخرِّبين مدمِّرين!»[٣٢] ولأن لكل شيءٍ تحملًا وطاقة، فإنه إذا زاد الضنك والضغط والنكد — التعبيرات لعبد المحسن صالح — ثار الشيء وانفجر ليتخلص من ضنكه وكمده ونكده؛ لذلك فإن الثورات — في تقديره — تعبيرٌ مشروعٌ عما في نفوس البشر، مثلما هي تعبيرٌ عما بداخل أي كيانٍ آخر في هذا الكون.[٣٣] من حق الجماهير أن تثور إذا واجهَت ظروفًا قاسية، كما تثور كل الكائنات إذا واجهَت ظروفًا قاسيةَ الثورة يجب أن تكون منظَّمة، ولها هدف، وإلا تحوَّلَت إلى فوضى لكن مدمِّرة.[٣٤]

يخاطب قارئه بالقول: «أنت كإنسان، ذو كيانٍ عظيم، أعظم كيانٍ على هذا الكوكب. تُولد وتنمو وتشُق في الحياة طريقك، ثم تؤثِّر في حياة الناس. وقد تكون دائرةُ تأثيرك عظيمةً أو بسيطة. وقد يأتي غيرك فيكون بمثابة عابرِ طريق، لا يُحِس به أحد، ولا يقيِّمه أحد.»[٣٥] ويضيف: «أنت في الوقع تساوي كونًا قائمًا بذاته، حتى ولو قال الناس غير ذلك،

وأنت المخلوق الوحيد الذي جاء لهدف في الحياة، ورسالة على هذا الكوكب، هذا إن قدَّرتَ الهدف والرسالة، ووعيتَ المعنى الكامن وراء هذا وذاك. وأنت أثمنُ مما تتصور؛ لأنك بمثابة تتويجٍ عظيم لتجربةٍ كونيةٍ ضخمة، استمرَّت ثلاثة آلاف مليون عام. فكنتَ أنت، وكان غيرك.» [٣٦]

سألتُه يومًا: في تصوُّرك، ما القضية الأزلية التي لن ينتهي فيها العلم إلى قرارٍ حاسم؟

قال: قد يبدو غريبًا أن العلم لم يصل إلى قرارٍ حاسم في الأشياء التي من المفروض أن تكون بديهية. وعلى سبيل المثال، فإن بعض العلماء يصف الإلكترون بأنه جُسَيم مادة، والبعض الآخر يصفه بأنه موجَّه. وإذا كان البعضُ الأول قد صدَّق أيام السبت والأحد والإثنين، فإن البعض الآخر حقَّق الصدق نفسه بقية أيام الأسبوع.

مثلًا ثانيًا: الفيروس حي أم غير حي؟ … كلا الرأيَين صواب وهكذا … وإذا أنتَ نظرتَ إلى البشر من مكانٍ مرتفع، فلن تفرِّق بين الرجل والمرأة، والمسألة نسبية. هنا العقل لا يرى الحقيقة والعين أيضًا لا تراها، والعلم لا يؤكد شيئًا، والإنسان إذا تعمَّق في جوهر الشيء فلن يصل إلى الحقيقة المطلقة؛ لأن الذي يصل إلى الحقيقة المطلقة هو الله.

قلت: من خلال تصوُّراتك وتطبيقاتك العلمية: هل قتل عرفة الجبلاوي حقيقة، كما تروي «أولاد حارتنا»؟ … وبتعبيرٍ أدق: هل يستغني الإنسان بالعلم عن الإيمان؟ عن اليقين الديني؟

قال: السؤال الذي يجب أن نلقيه على أنفسنا هو: لماذا جاءت الأديان؟ … إنها — بالطبع — نزلَت من أجل صلاح الإنسان. ولعل تعبير «الدين المعاملة» هو خيرُ ما يحضُرني في هذا المجال. الأديان جسرٌ بين الإنسان وربه، وهي — في الوقت نفسه — جسرٌ بين العلاقات الإنسانية حتى يكونَ الإنسانُ إنسانًا. إن نظام جسم الإنسان هو — في واقعه — مجتمعاتٌ يشارك بعضها البعض في صلاح هذا الجسم. والغريب أن هذه المجتمعات تنجح في مغالبة الأعداء التي تِفد إليها من الخارج، مثل الجراثيم والميكروبات والفيروسات وما أشبه، ولكنها تُواجه محنةً أليمة إذا كان العدو هو بعض أعضائها؛ فالسرطان — على سبيل المثال — خليةٌ متمرِّدة على نظام مجتمع الجسم. أليس ذلك نفسه ما يحدث في المجتمعات البشرية؟ … من هنا، فإني أحرص في المحاضرة الأولى لطلبتي أن أنبِّه إلى حقيقة أن الخُلُق — حتى في مجال العلم — هو أساس كل شيء؛ فالعلم أيضًا خيرٌ وشر. إن اكتشاف الذرة الذي طوِّع لتدمير الجنس البشري، جاوَز ذلك الحد المدمِّر إلى نقيضه، واستُخدمَت الذرة من

أجل رخاء الإنسان وتقدُّمه وسلامه. والمفروض أن يكون أستاذ الجامعة مدركًا لدوره في هذا المجال؛ فهو القدوة الحسنة، وبتأثير كلماته تمارس الأجيال الطالعة حياتها.

قلت: أين ترى الله؟

قال: أراه في الخلية. إنها ملكوتٌ يَحار فيه الإنسان ويَهيم. أراه في نظامه العظيم داخل الجسد الإنساني. كل خليةٍ في القلب بها خمسة آلاف محطة، تحصُل على السكر لتحرقه، فتنطلق منها الطاقة التي يحيا بها الإنسان ليحرق السكر ثانية، وهكذا ... كل خلية تأخذ نصيبها، لا بد أن تحرقه في محطة القوى.

قلت: فما رأيك في الجنة والنار؟

قال: ألم تذكُرها الكتب السماوية؟ ... فهي إذن صحيحة. لكنها ليست بالصورة التي يحلو لبعض المفسِّرين أن يناقشوا بها الأمور.

كانت الإسكندرية تحيا أول أيام رمضان في ٩ مايو ١٩٨٦م، عندما فاجأت عبد المحسن صالح أزمةٌ قلبية. زاره الموت الذي طالما تحدَّث عنه في مقالاته وكتبه. لم أتحرَّ إن كان بمفرده، أم حاول إنقاذه من كانوا معه ... فهو قد آثَر الانصرافَ إلى بحوثه ودراساته، ورفَض فكرة الزواج، حتى رحل عن عالمنا.

الموت حقيقة كان عبد المحسن صالح أدرى الناس بمعانيها ودلالاتها. إنه نهايةٌ حتمية لكل حي، لكنها ليست نهايةً عبثية. إنها تأكيد لمعنى الحياة ولاستمرارها؛ فالإنسان يموت بعد حياةٍ قصيرة أو طويلة. تتوقَّف حركته، وتتوقَّف في خلاياه تلك الميكانيكية العجيبة، فلا تزفر الرئة، ولا ينبض القلب، ولا يُصدِر المخ توجيهاته ولا تتحرَّك الجفون أو العيون. انتهَى الإنسان ككائنٍ حي، مات، لكنه — في الحقيقة — لم ينتَه، فهو يتحوَّل — فيما بعدُ — إلى عناصره الأولى، لتدور في أحياءٍ أخرى. والمعنى أبعد ما يكون عن تناسُخ الأرواح، لكنه يعني تلك العجلة الضخمة التي تدور بعناصر الأرض وبأحيائها، فتُحيل التراب حياة، والحياة ترابًا![٣٧]

وإذا كان الجاحظ قد مات وعلى صدره كتاب، ولفظ يوسف كرم أنفاسه بين كُتبه، وسط أنقاض بيته المتهدِّم، فإن عبد المحسن صالح مات في غرفة مكتبه بشقَّته المُطِلة على شارع توفيق جلال حدث ما حدث دون ممهِّدات. لم أعرف إلا أن النوبة القلبية فاجأَت الرجل، فمات وهو يُنهي بعض أبحاثه! ... لكن ما تركه عبد المحسن صالح من كتبٍ منشورة، يسُد فراغًا حقيقيًّا في حياتنا الثقافية، ليس بمجرد تبسيط العلوم، وإنما بالدور

التنويري المؤكَّد الذي دفعه إليه إحساسه كعالم، وكأستاذٍ جامعي، وكمثقَّف، في مجتمعٍ يدين بالجهل والخرافة والمعتقدات البالية![٣٨،٣٩]

هوامش

(١) عبد المحسن صالح، من أسرار الحياة والكون، كتاب العربي، العدد ١٥، ص٦، ٧.
(٢) عبد المحسن صالح، أنت كم تساوي، كتاب الهلال، العدد ٢٤٩، ص١٥٩.
(٣) الوطن (العمانية)، العدد السنوي، ١٩٧٥م.
(٤) أنت كم تساوي، ص١٢٥.
(٥) المصدر السابق، ص٢٤٩.
(٦) المصدر السابق، ص١٠.
(٧) المساء، ٨ / ١١ / ١٩٧٠م.
(٨) الوطن، مصدر سابق.
(٩) عبد المحسن صالح، أسرار المخلوقات المضيئة، هيئة الكتاب، ١٩٦٤م، ص٩.
(١٠) عبد المحسن صالح، الفطريات والحياة، هيئة الكتاب، ١٩٦٤م، ص١٧٥.
(١١) الوطن، مصدر سابق.
(١٢) أنت كم تساوي، ص٥٠، ٥١.
(١٣) المصدر السابق – ص٨٠
(١٤) عبد المحسن صالح، دورات الحياة، هيئة الكتاب، ١٩٦٣م، ص٢٩.
(١٥) الفطريات والحياة، ص١٩.
(١٦) دورات الحياة، ص١٠٦.
(١٧) الوطن، مصدر سابق.
(١٨) عبد الرافع الدجوي، كذب على الله من يقول إن الأرض كروية، طبع دار الأنوار.
(١٩) المصدر السابق.
(٢٠) عبد المحسن صالح، الإنسان والنسبية والكون، هيئة الكتاب، ١٩٧٠م، ص٥ وما بعدها.
(٢١) من أسرار الحياة والكون، ص٢١.
(٢٢) المصدر السابق، ص١٩٤.
(٢٣) الإنسان والنسبية والكون، ص٤.

(٢٤) المقال من قراءات الصبا، وأعتذر عن عدم تذكُّر تاريخ الصدور.
(٢٥) أنت كم تساوي، ص١٧٣.
(٢٦) من أسرار الحياة والكون، ص١٦٤.
(٢٧) المصدر السابق، ص١٣.
(٢٨) المصدر السابق، ص١٥.
(٢٩) المصدر السابق، ص٢٢.
(٣٠) الوطن، مصدر سابق.
(٣١) أنت كم تساوي، ص١١٦.
(٣٢) أنت كم تساوي، هيئة الكتاب، ١٩٧٠م، ص١٨١؛ و«مذكرات ذرَّة»، دار المعارف، ١٩٧١م، ص١٢٥ وما بعدها. ويُرجع إلى «هل لك في الكون نقيض»، ص١٣٩.
(٣٣) المصدر السابق، ص١٣٧.
(٣٤) المصدر السابق، ص١٦٢.
(٣٥) المصدر السابق، ص١٦٤، ولعلنا نذكُر حريق القاهرة في ٢٦ يناير ١٩٥٢م.
(٣٦) أنت كم تساوي، ص٧٢.
(٣٧) المصدر السابق، ص٩٤.
(٣٨) الوطن، مصدر سابق.
(٣٩) دورات الحياة، ص٤٣ وما بعدها.

هؤلاء الرواد الثلاثة ... لماذا اختفَوا؟

أسماءٌ ثلاثة، توهَّجَت في سماء حياتنا الأدبية، ثم اختفت كأنها الشُّهب التي تُطالِع أنظارنا — أحيانًا — وهي تمضي إلى المغيب!

هل السبب ما قاله بلزاك: «في مجال الإبداع الفني، إما أن تكون ملكًا متوجًا، وإما أن تكون صعلوكًا ذليلًا، ولا يُوجَد بين بين.» ... أو أن هناك أسبابًا أخرى، سياسية أو اجتماعية أو — ربما — نفسية كانت وراء توقُّف أدبائنا الثلاثة، المفاجئ، وغير المبرَّر حتى الآن؟

المثَل الإنجليزي يتحدَّث عن ذلك الذي أُلقي به بين كرسيَّين؛ أي إنه — لسببٍ أو لغيرِ سبب — لم يحصُل على فرصته الحقيقية في التألق، رغم أنه قد لا يقل قيمةً عن هؤلاء الذين شغَلوا الصفوف الأمامية. وكم في حياتنا ممن ينطبق المثَل الإنجليزي عليهم، لا في الفن وحده، وإنما في كل مجالات الحياة. والمثَل المصري يقول: «قيراط حظ ولا فدان شطارة»، بما يعني أن الأفضل فنًّا، قد لا يكون الأفضل حظًّا!

نحن لا نعرف شيئا عن المسرحيات التي كتبها مصطفى ممتاز قبل أن يقتبس توفيق الحكيم مسرحية «غادة ناربو» عن الفرنسية، ويترجمها مع ممتاز في صورة أوبريت غنائية باسم «خاتم سليمان» ... وقد قدَّمَت فرقة عكاشة تلك المسرحية، لأول مرة، في مستهل موسمها الخامس في ٢١ نوفمبر ١٩٢٤م، بألحان كامل الخلعي.

كانت النسخة الخطية للنص المسرحي مودَعةً في المركز القومي للمسرح. أتاح لي الصديق سمير عوض — سكرتير المركز، آنذاك — قراءتها. أتذكَّر الاسم بخط الرقعة على الغلاف، وأنها من تأليف مصطفى ممتاز وحسين توفيق الحكيم.

كان الحكيم أيامها (أواسط الستينيات) في رحلة إلى باريس واتصلتُ بأستاذنا يحيى حقي، أسأله عن الرجل. قال إنه كان موظفًا بإدارة الشياخات والعمد بوزارة الداخلية، وإن المسرح كان شاغله الأهم، لولا توقُّفه المفاجئ.[1]

وفي مقدمة كتاب «وثائق في كواليس الأدباء» كتب الأديب الراحل رشدي صالح: «والقارئ لا يعرف مصطفى ممتاز، ولكني عرفتُه عن قرب، وشدَّني إليه أنه في شيخوخته، لم يفقد إيمانه بعظمة الأدب المسرحي، بل كان دائم الحديث عنه. وكان دائم التقدير لتوفيق الحكيم، ذلك الرجل الذي واجه ضغوطًا حقيقية لكي يترك المسرح والأدب، وينصرف إلى الوظائف المحترمة، في نظر أهله ونظر المجتمع في ذلك الوقت، ومنها وظائف النيابة.»

ويروي الحكيم أنه عرف مصطفى ممتاز عن طريق زميله في مدرسة الحقوق صابر ممتاز. وتوثَّقَت صداقتُهما بعد أن أخبر كلٌّ منهما صاحبه، أن فرقة عكاشة قدَّمَت له بعض المسرحيات. وكان مصطفى ممتاز قد توظَّف بشهادة البكالوريا في وزارة الداخلية، ومع ذلك، فقد أجاد اللغة الإنجليزية على نحوٍ أتاح له قراءة عيون الآداب الأجنبية، واقتبس الحكيم مسرحية «خاتم سليمان» التي اشترك معه ممتاز في اقتباسها لفرقة عكاشة.

وقد وُضِع اسم مصطفى ممتاز قبل اسم توفيق الحكيم لعدة اعتبارات، من بينها — كما أشرنا — أنه كان على صلةٍ بالمسرح وأهله، وله العديد من المسرحيات التي ألَّفها قبل اشتراكه مع الحكيم في «خاتم سليمان».

والثابت من رسائل مصطفى ممتاز إلى الحكيم أن «ممتاز» كان قد عشق المسرح إلى أذنَيه. بل إنه كان يكتب العديد من المسرحيات في وقتٍ واحد، وكان أكثر همةً من الحكيم نفسه؛ فهو يقول في إحدى رسائله إلى الحكيم: «أما عن تقاعُدك عن المطالعة أو عمل أي شيء، فهو ما لا أراه لك رأيًا، وحبَّذا لو أنك انتهزتَ فرصةَ صفاء الذهن وجمال ما حولك من المناظر، لتعمل عملًا جديًّا ممتعًا، وعسى أن يصلني منك قريبًا ما تُبشِّرني به من شروعك في عمل جديد.»

وفيما عدا كلمات رشدي صالح في مقدمة كتاب الحكيم «وثائق» والرسالة التي نشَرها الحكيم في بداية الكتاب، فإن اسم الرجل يغيب في الكتب النقدية، والمؤلفات التي تُعنَى بتناول إبداعاتنا وحياتنا الأدبية عمومًا، منذ بدايات القرن. وإن أشار المؤرخ الموسيقي محمود كامل في كتابه عن «محمد القصبجي» أن مصطفى ممتاز كان واحدًا من الذين عابوا على محمد القصبجي خروجه على «طاوور» الموسيقى العربية التقليدي في مونولوج أم كلثوم الشهير: إن كنت أسامح وانسى الأسية.

أما لماذا واصل الحكيم الكتابة للمسرح، في حين آثر مصطفى ممتاز أن يتجه إلى اهتماماتٍ أخرى لا تتصل بالفن ... فالسبب الذي يرويه الحكيم غاية في الطرافة والغربة معًا، فقد التقى الحكيم وممتاز — مصادفة — في مطالع الأربعينيات وامتد بهما الحديث، وتذكَّرا الزمن القديم. وكما يقول الحكيم، فقد راح مصطفى ممتاز «يُنشِد لي بعض أغاني رواياتنا القديمة، وأنا في ذهول! شدَّ ما تغيَّرتُ أنا، وتغيَّرَت نظرتي للفن مراتٍ ومرات، خلال تلك السنوات، ولكنه هو باقٍ كما كان على احترام تلك القواعد والمُثُل التي كانت هدفنا ومرمى أبصارنا في الكتابة المسرحية. إنه — فيما خُيِّل إليَّ — لم يقرأ شيئًا مما أكتب وأنشر اليوم؛ فهو لا يعترف بعملي الآن، وهو إذ يُحادثني في شئون الفن لا يُبدي اهتمامًا ولا إعجابًا إلا بما كنتُ أصنع قبل ثمانيةَ عشَر عامًا. أما اليوم فأنا في نظره غير موجود. إنه يذكِّرني بأشخاص رواياتنا الغابرة، كمن يُذكِّر بأناسٍ من أهل الحسَب والنسَب والكرم والشهامة لن يجود بمثلهم الزمان؛ فهو يترحَّم عليهم ويقول: مضى كل شيء، ولن نرى مثيلهم أبدًا على خشبة مسرح من مسارح اليوم! هذا صحيح. وجعلتُ أتأمل قوله لحظة، فخامرَني شكٌّ في أمري اليوم، وقلتُ في نفسي: ألا يكون هو على حق ... وأكون أنا قد ضلَلتُ وانحرفتُ عن طريق الفن الحق؟! إن فنَّ المسرح فنٌّ مرجعه السليقة السليمة لا الثقافة الواسعة. إنه شيء والأدب شيءٌ آخر. أتُراني محتاجًا إلى ثمانية عشر عامًا أخرى لأكرَّ عائدًا إلى ذلك النبع الذي بدأتُ منه ونأيتُ عنه.»[٢]

إذن، فقد آثر مصطفى ممتاز اختزال الكتابة المسرحية؛ لأن صورة المسرح في ذهنه لم تُجاوِز ما كانت عليه في العشرين عامًا الأولى من هذا القرن. ما يطلبه عكاشة والخلعي وحجازي، يفصِّله المؤلف بالمقاسات المحدَّدة، المطلوبة. أما الحكيم فقد غيَّرَت رحلتُه الباريسية من صورة المسرح في ذهنه، وفي قلمه. لم يعُد المسرح فن السليقة السليمة — وهو الفن الذي كان يمثِّله مصطفى ممتاز! — لكنه أصبح فنَّ الثقافة الواسعة. وهو المفهوم الذي عاد بالحكيم من باريس لفن المسرح، وللفنون عمومًا.

فهل يعني هذا، أن مصطفى ممتاز كان ضد التجديد في الفن؟ ... وهل هذا هو السبب — فعلًا — في توقُّفه عن الكتابة للمسرح، عقب عودة الحكيم من باريس، ليُزاوِج الحكيم — في أعماله الجديدة — بين الفرجة والفكر؟ ... وهل كتب ممتاز مسرحياتٍ أخرى لم يُتَح لها العرض؛ لأنه أهمل تقديمها، أو لأن ظروف المسرح شهدَت تغيرًا في أعقاب الحرب العالمية الأولى، وثورة ١٩١٩م؟ ... وهل لو أُتيحَت لمصطفى ممتاز الفرصةُ نفسُها التي أُتيحَت للحكيم في السفر، والتعرُّف المباشر والحميم إلى الثقافة الغربية، وإلى الفنون التي

حقَّقَت التفوُّق في مواطنها، بينما كانت تُعاني التعثر وهلامية الملامح في بلادنا.. هل كان يُؤثِر التوقف، أو يُضيف إلى حياتنا الثقافية، ما يماثل إضافات الحكيم؟

الأسئلة كثيرة. والأجوبة ربما تتيح لنا التعرُّف إلى جوانبَ مجهولةٍ من بدايات المسرح المصري المعاصر، بالتعرُّف إلى الجوانب المجهولة في سيرة أحد روَّاده ... ولعل ذلك ما يقدِّمه لنا — يومًا — أحد طلاب الدراسات العليا في جامعاتنا العربية.

أما الشخصية الأدبية الثانية، فهو أحمد زكي مخلوف.[٣] قرأتُ له رواية «نفوس مضطربة» التي أصدَرها السحَّار في مشروع لجنة النشر للجامعيين. وكانت تمثِّل تفوقًا بالقياس إلى الروايات التي صدَرَت في الفترة نفسها (أوائل الأربعينيات).

وأذكُر أني اتصلتُ بأستاذنا نجيب محفوظ، أسأله عن الرجل. قال إنه خريج قسم اللغة الإنجليزية بآداب القاهرة. وقد عمل في إدارة الجامعة، وزامل فيها — لأعوام — نجيب محفوظ. وتحوَّلَت الزمالة الى صداقة — عمق منها توجُّهُهما الأدبي — ثم شارك زكي مخلوف في لجنة النشر للجامعيين بروايته الوحيدة. وأصبح — فيما بعدُ — من الحرافيش الأساسيين ... والتعبير لنجيب محفوظ، الذي أضاف في تأكيد: فضلًا عن ذلك، فإن زكي مخلوف هو أفكهُ شخصيةٍ في الوجود كله! ... وقال لي نجيب محفوظ إن آخر ما شغَله زكي مخلوف من وظائف، هو أستاذ اللغة الإنجليزية في إحدى الجامعات السعودية، وإنه كتب روايةً ثانية قدَّمها الى مشروع المكتبة العربية — الذي توقَّف لأسبابٍ غير معلَنة! — وكلف القائمون على المشروع نجيب محفوظ بقراءة الرواية، فقرأَها، وأوصَى بنشرها ... لكن السادة المشرفين أعادوا قراءتها، فتبيَّنوا فيها بعض العبارات الجنسية، واعتذَروا عن نشرها.

وسألتُ نجيب محفوظ عن بواعث اكتفاء الرجل بروايتَين، نُشرَت إحداهما، وظلت الثانية في الأدراج. قال: إنه لا يعرف سرًّا لتوقُّف زكي مخلوف عن الإبداع؛ فلم يكن الرجل يعاني الظروف المادية القاسية التي كان يحياها معظم أبناء جيله. كان يمتلك بيتًا وسيارة، بينما يحاول الآخرون مجاوزة ظروفهم المادية القاسية، بما يُعينُهم على استكمال التعليم الجامعي.

أما الرواية الثانية لزكي مخلوف، فقد قال نجيب محفوظ إنها كانت تتناول حياةَ مريضٍ في مصحةٍ نفسية، وإنها كانت روايةً جيدة بالفعل. وحين أَصَر مجلس الفنون والآداب على رفضها، فإنه قدَّمها إلى مجلة «صباح الخير». فلما سأل — بعد فترة — عن

بواعث تأخر نشرها، أخبروه بضياع المخطوط، ولم يكن لديه نسخةٌ ثانية، فتأكَّد له — ربما — وجوبُ انصرافه عن الفن.

فماذا عن نفوسٍ مضطربة؟

لقد صدرت في ١٩٤٣م. وإذا كانت الأفلام النقدية قد عُنيَت بالروايتَين اللتَين صدَرتا لعادل كامل «ملك من شعاع» و«مليم الأكبر» فضلًا عن مسرحيته «ويك يا عنتر»، أو «عنتر وأنجة» تحاول أن تجد له موضعًا بين جيل الوسط، فإن اسم أحمد زكي مخلوف لم يُطبَع إلا على غلاف روايته اليتيمة.

الرواية تتناول التناحر الحزبي في أعقاب ثورة ١٩١٩م، وانعكاسه على المجتمع، وبالذات على حياة أسرةٍ مصرية، كان عائلها يَدين بالولاء المطلق لزعيم الوفد سعد زغلول، ثم لخليفته مصطفى النحاس.

الأعمال الأدبية التي عرضَت للخلافات الحزبية، اقتصَرَت — أو كادت — على أبعاد الصراع بين الزعامات المختلفة، وتأثيرات ذلك على الحياة السياسية والاجتماعية المصرية ككل ... ولكن أحمد زكي مخلوف في «نفوس مضطربة» تناول شخصيةً من قاع الحياة الحزبية، أسهمَت في نشاط حزب الأغلبية، فنالت بعض الغُنم الذي حصل عليه مناصروه في السنوات القليلة التي تولى فيها الحكم، بينما تعرضت — في الأعوام القليلة التي غاب فيها الحزب عن الحكم — لألوان من الاضطهاد والمصادرة والاعتقال والسجن والتعذيب. وكانت النهاية القاسية هي محصلة تلك الحياة العجيبة. ولعل التعبير الأدق لشخصية الشيخ حسن ما يصفه به الراوي: «إنه مخلوق ومركَّب لا ليكون زعيمًا أو رئيسًا، وإنما ليساعد الرؤساء والزعماء حتى ينالوا مآربهم. فإذا نالوها، بعثوا إليه بخطابِ شكرٍ رقيق، ويكون هذا الخطاب موضوع حديثه وامتنانه وفخره. وينسَونه حتى تأتي شدةٌ أخرى، فيهبُّون إليه قائلين إن الوطن في خطر، والبلاد تحترق إذا لم تمتد إليها يدُه وأمثاله من المجاهدين ينقذونها مما يهدِّدها، ولا يتردَّد الرجل ولا يُحجِم.»[٤]

لقد بدا الرجل مؤمنًا غاية الإيمان بشخصية سعد زغلول، كأنه صحابي يؤمن بالرسول. ومضى يبشِّر به وله، في كل قرى ومدن أسوان. وكان يدعو إلى العنف والتخريب حتى يُضطَر الإنجليز إلى الرضوخ لمطالب الزعيم التي هي — في واقعها — مطالب الشعب. أسرَت شخصية الزعيم، الشيخ حسن تمامًا؛ فهو لا يؤمن بغير زعامته. وإذا قال الزعيم إن الشمس تُشرِق من المغرب، وتغرُب من المشرق، فما على الشمس إلا أن تُطيع، وإلا فلتُفصَل من الحزب.

ولعل المرة الأولى التي واجه فيها الشيخ حسن مغبة الاشتغال بالعمل السياسي، لَمَّا أُقيلَت وزارة النحاس، وتولَّى محمد محمود الحكم بدلًا منه. إن المأمور هو تعبير عن إرادة الحاكم في الإقليم. ولعله من هنا تأتي دلالة الاسم؛ فهو يأتمر بأوامر الحكومة القائمة دون أن يكون لمشاعره، أو نوازعه السياسية، أو الاجتماعية، دخلٌ في ذلك. وقد كان أول ما فعله مأمور أسوان — ذلك الذي كان لا يمَل الانحناء أمام ممثلي حزب الوفد — أن دفع بهؤلاء الممثِّلين — والشيخ حسن من بينهم — إلى السجن، ثم أفرج عنهم، ليُعيدَهم إلى السجن ثانية. ثم ولي المديرية مأمورٌ جديد، ما لَبِث أن استدعى الشيخ حسن، وعزم عليه بسيجارة وفنجان من القهوة. وحدَّثه صراحة عن رغبة الحكومة القائمة في الاستفادة من جماهيريته بين أبناء أسوان.

وعلى الرغم من الأيام القاسية التي عانى الشيخ حسن ويلاتها، فإن الرجل ظل حريصًا على موقفه. ولم يجد غضاضةً في أن يضحِّي بكل ما يملك من صحة ووقت ومال، في سبيل الفكرة التي يؤمن بها «أهمل الرجل أولاده تمامًا، برغم أنه كان يعُد نفسه في مقدمة المصلحين الاجتماعيين، فآثر ثَلاثَتُهم طريق الانحراف والجريمة.» وكان الرجل يتألم من افتقاره لمن يفهم جهده، ويدفعه الى مواصلة النضال، حتى بين أفراد أسرته؛ زوجه وأمه وأولاده … وعاد الرجل ذات مساء، بعد جولةٍ مضنية أدرك فيها بشاعة المأزق الذي يتعرَّض له حزبه، ويتعرَّض له هو شخصيًّا. فأمسك ورقةً وقلمًا، وكتب رسالة إلى رئيس حزبه يجدِّد الثقة به، ويؤكِّد أن الشعب لن يتخلى عن إيمانه بزعامته.

ثم ابتسمَت الأيام من جديد للشيخ حسن، بعد توقيع معاهدة ١٩٣٦م، وتولى الوفد الحكم لتنفيذ بنود المعاهدة.

وكانت الظروف المادية الطيبة التي بدأ الشيخ حسن يحياها هي الدافع لأن يتقدم بطلب يد فتاةٍ في سن ابنته. وحاوَل الرجل أن يعوِّض فارق السن بالمقابل المادي والعاطفي، فلم يبخل على زوجه — ليلى — بشيء، واستعان بالمقوِّيات، ولجأ إلى الخمر، لعلها تفيده في ذلك.

ولكن أيام الرخاء ما تلبث أن تذوي وتتلاشى … فقد ذهب حزب الشيخ حسن، وحل محله حزبٌ جديد، جعل مهمته الأولى تطهير الأداة الحكومية من أنصار الحزب الأول. واضطُر الشيخ حسن — حتى لا يتأثَّر وضعُه المادي — للعودة مع أسرته إلى قريته الصغيرة، وكانت تلك العودة بداية تردِّي حياة الرجل إلى مصيرٍ مؤلم … فقد ماتت الزوجة بتأثير مرضٍ غريب، ورغم شدة الصدمة، فإن الرجل لم يُخفِ سعادته حين زاره

رئيس الحزب معزيًا، وحاوَل — من بعدُ — أن يتعلم تاريخ الحزب، وأفكار ومبادئ الزعيم، وألقى الرجل بنفسه شيئًا فشيئًا في دوامة الشيخوخة واليأس والاكتفاء من الماضي بذكرياته الجميلة: ألم يكن زعيم الحزب يجد لذةً كبرى في اللعب معه، في أوقات فراغه؟ ... ولما عُرضَت عليه وظيفةٌ تحفظ له تماسُك أيامه المقبلة، عاودته عُنجُهيته القديمة، ورفض الوظيفة لأنها في دائرة أحد باشوات الأحزاب المناوئة. وأعلن في ثقةٍ أنه سيصبر حتى يعود حزبه إلى الحكم في القريب العاجل، ثم أصيب الرجل بما يشبه الجنون — أو بلوثةِ جنونٍ حقيقية — فهو يؤكد أن الحالة السياسية الداخلية قد تحسَّنَت تمامًا، وأن حزبه سيعود إلى الحكم، وستُسنَد إليه وزارة الأوقاف. وأدمن الشراب فلا يكاد يُفيق ... حتى مات.

هذه روايةٌ رائدة في جملة نواحٍ؛ فهي تسبق كل روايات الأجيال التي قدَّمها لنا طه حسين في «شجرة البؤس»، والسحار في «قافلة الزمان»، ونجيب محفوظ في «الثلاثية» ... وهي تنطلق من مقولةٍ رافضةٍ للحزبية التي كانت مرضَ العصر، وتُجيد تحليل الشخصية وتقصِّي دوافع تصرُّفاتها، بحيث تغادر الرواية وقد شغلَت تفكيرك، واتصلتَ بها بأكثر من وشيجةٍ نفسية واجتماعية.

إن شخصية الشيخ حسن واحدةٌ من تلك الشخصيات التي يُجيد رسمها الأدباء، ويُعنَون بتحسين ملامحها وقسماتها بالتفصيلات الدقيقة، وبالألوان والظلال ... فاذا أضفنا إلى كل ذلك تميُّز الرواية من حيث فنية التناول — التكنيك — أو الأسلوب، فإن «نفوس مضطربة» روايةٌ رائدةٌ في كل الأحوال، وتستحقُّ موضعًا جيدًا في مكتبتنا الروائية.

ومع أن الاسم الثالث قدَّم العديد من الأعمال الأدبية هي: مليم الأكبر، ملك من شعاع، ويك عنتر — أو «عنتر وأنجة» ... فإنه قد انصرف عن الابداع، لسببٍ وحيد، معلَن؛ أن المحاماة مصدر رزق. أما الإبداع فقد يحتاج لأن يُنفِق عليه صاحبه. كانت المقارنة — كما ترى — غير منطقية، ومتعسِّفة[٥] ... لكن ذلك ما استند إليه عادل كامل بالفعل في انصرافه عن الأدب، والتفرُّغ للمحاماة، بعكس ما فعلَه نجيب محفوظ ... فقد اعتبر الفن حياة لا مهنة، وكما يقول «فحينما تعتبره مهنة، لا تستطيع إلا أن تشغل بالك بانتظار الثمرة. أما أنا فقد حصرتُ اهتمامي بالإنتاج نفسه، وليس بما وراء الإنتاج. وكنتُ أكتب لا على أمل أن ألفِت النظر إلى كتاباتي ذات يوم، بل كنت أكتب وأنا معتقد أني سأظل على هذا الحال دائمًا.» وقال لي نجيب محفوظ، إنه حاول — وأبناء جيله — مع عادل كامل، كما حاول مع زكي مخلوف ... لكن المسألة كانت أكثر عمقًا من ظاهرها، فمن المستحيل تصوُّر أن

الفنان يتخلى عن الفن ... لكن الأقرب إلى التصور — بل هو الواقع فعلًا — أن الفنان قد يعطي ما لديه في عملٍ واحد، وربما اثنَين، بينما قد يحتاج فنانٌ آخر إلى العديد من الأعمال ليفرغ ما يختزنُه من رؤًى وقراءات وخبرات.

وأذكر أن الشاعر والاذاعي فاروق شوشة، سأل نجيب محفوظ في بداية الستينيات: في الفترة التي كتبتَ فيها رواياتك التاريخية، ظهر معك كاتبٌ آخر هو عادل كامل، أصدر روايةً تاريخية هي «ملك من شعاع». وعندما انتقلتَ إلى مرحلة الرواية العصرية، انتقل معك أيضًا، فأصدر روايةً عصريةً ممتازة هي «مليم الأكبر» ... ويبدو أنه قد زاملَك في الموهبة، وفي الظروف الفكرية، لكنه لم يُواصِل الكتابة، بينما سرتَ أنت ... فهل تلقي لنا بعض الضَّوء على قصة هذا الكاتب؟

أجاب نجيب محفوظ: عادل كامل من طليعة كُتاب جيلنا بغير جدال، و«ملك من شعاع»، و«مليم الأكبر» من عيون الأدب العربي المعاصر، ويمكن أن تُعِد مؤلفهما رائدًا لمدرسةٍ أدبية اتضحَت معالمها فيما بعدُ. وقد وجد نفسه — حيال مسئولياته — أن عليه أن يختار بين الأدب والمحاماة، وواجهَته الأزمة التي واجهَتنا، والتي كانت السبب في اتجاه بعضنا الى الصحافة، أو السينما، أو الجمع بين الوظيفة والأدب والسينما والصحافة ... ولما كانت طبيعتُه تأبى الحلول الوسط، فقد قرَّر التفرُّغ للمحاماة. وبذلك خسر الأدب العربي أديبًا لا يُعوَّض بحال، ولكني لا أستبعد أن يعود إلى الأدب يومًا ما ...»[٦]

أما «ملك من شعاع» — أول ما صدر لعادل كامل — فهي تنتسب إلى الروايات الفرعونية التي كانت سمةً لفترة أواخر الثلاثينيات، وأوائل الأربعينيات، والتي قدَّم فيها نجيب محفوظ «عبث الأقدار»، و«كفاح طيبة»، و«رادوبيس» ... وقدَّم السحار «أحمس بطل الاستقلال»، بل لقد فاز الكاتب الحضرمي الأصل علي أحمد باكثير بجائزة في مسابقة عن روايةٍ تستلهم التاريخ الفرعوني.

وأما «مليم الأكبر» — ولعلها أول عملٍ روائي يحمل اسمًا لخادم! — فإنها تروي قصة خالد الذي يعود من بعثةٍ تعليميةٍ لدراسة الحقوق في إنجلترا، وفي رأسه وأخلاقه وسلوكياته مثالياتٌ رومانسيةٌ تنتسب إلى القرنِ الثامنَ عشر ... وهو — مثل مليم تمامًا، وان اختلفَت البواعثُ والظروف — يريد أن يبدأ حياةً جديدة، ترتكز إلى مفاهيمَ وقيمٍ تحرُّرية وإنسانية.

وعلى الرغم من أن منطلَق مليم وخالد كان واحدًا، وهو الرغبة في تغيير الحياة، فإنهما اختلفا تمامًا في الأسلوب الذي يحقِّق هذا التغيير ... فخالد رومانسي، ومثالياته تُصاب

بنوبات برد عند مصافَحتِها لنسمة. أما مليم فهو واقعيُّ التفكير والتصرُّفات، حتى إنه لا يتورَّع عن إلقاء شباكه على خالد، الذي كان شاغله أن يعين «مليم»!

لقد ثار مليم — الذي امتهن منذ صباه بيع المخدرات لحساب والده — على واقعه المؤلم، وأعلن رغبته في مزاولة أحد الأعمال الشريفة. كما ثار خالد — ابن أحمد باشا خورشيد — على واقع مجتمعه الذي يُناقِض ما يملأ خياله من قيم ومُثل ... وكانت بداية تنفيذ مليم لعزمه على الحياة الشريفة، في عمله كنجار، يُصلِّح نافذةً في قصر أحمد باشا خورشيد. ويعثُر على مظروف بداخله خمسمائة جنيه، فيُسلِّمها إلى عمر، الابن الثاني للباشا. فيأخذ الشاب المبلغ، ثم يتهم «مليم» بسرقته بعد انصرافه، ويقدَّم مليم إلى المحاكمة، ليقضي في السجن عامًا ونصف العام.

وقد حاول خالد أن يُنقِذ «مليم» من مؤامرة أخيه، وجشع والده ... لكنه اصطدم بما كاد يُفضِي به هو نفسه إلى السجن. ولَمَّا شعَر أنه عاجزٌ عن فعل أيِّ شيء، لجا إلى كوخ على مشارف الصحراء، عاش فيه حياة البداوة، التي طالما تغنَّى بها الرومانسيون ... لكنه ما لَبِث أن ضاق بتلك الحياة، وهجَرها.

ويغادر مليم السجن. ويجد استمرار حياته في مهنةٍ جديدة، فهو يعمل في بيتٍ بالقلعة، يضُم عددًا من الذين يُطلِقون الشعارات الباهرة، ويُسرِفون في أحاديث الفن والثورة.

ورغم محاولة خالد الفاشلة في الدفاع عن مليم، فإن «مليم» يُصِر أن ينصُبَ حولَه الشباك التي يُعِدها للجميع. وتعود إلى خالد «ثوريته» — فجأة — بعد أن وقع في غرام إحدى فتيات القلعة، ويقضي ليلةً بأكملها في كتابة منشوراتٍ تدعو لإنقاذ الطبقات الكادحة من براثن الفقر. ويُقبَض عليه عند قيامه بتوزيع المنشورات. ورضَخ خالد — أخيرًا — لجشع أبيه وعناده، وعانق الإحباط. أما «مليم» فقد أفاد من متغيِّرات الحرب العالمية الثانية. تاجر مع قوات الحلفاء، فأثرى، وأصبح اسمه محمد بك سلَّام. ثم تزوَّج من هانيا، معبودة القلعة، التي عجز الجميع عن استمالة قلبها، وأنجبا «مليم» الصغير!

النهاية التي انتهَى إليها مليم الأكبر — باختياره — تتصل بالبداية التي اختارها له أبوه ... فهو قد انتهَى واحدًا من أثرياء الحرب، بينما بدأ في ترويج المخدرات لحساب أبيه. وما بين البداية والنهاية، حاول مليم — بصدق — أن يتمرَّد على الزيف، وأن يُمارِس عملًا شريفًا. لكن عوامل الإحباط حاصرَتْه، حتى دفعَتْه إلى القذف بمثالياته من حالق. أما خالد، فإنه يُذكِّرنا بالدكتور إسماعيل في «قنديل أم هاشم» ليحيى حقي، فهو — أي خالد — قد سافر إلى إنجلترا، وطاف بدول أوروبا، وبهرَتْه المذاهب الاجتماعية الحديثة. ثم

عاد فوجد نفسه غريبًا عن مجتمعه كذلك؛ فإن ما يتحمَّس له من الفكر الأوروبي يقابله واقعٌ متواكلٌ مستسلم؛ ومن ثم فقد انعكس هذا التناقُض الحاد عليه هو نفسه. وإذا كان الدكتور إسماعيل قد أفلح في استعادة نفسه، وناسه، فإن «خالد» لم يفلح في أي شيء. اجتذَبه الضياع، فأسلَم نفسه لدوَّاماته.

«مليم الأكبر» إذا ارتفعنا بالرواية إلى مستوى الرمز، تشير إلى ذلك اليوم المرتقَب الذي يُصبح فيه الخدم سادةً لأسيادهم، أو أن يحلُّوا مكانهم في المجتمع على الأقل ... الهدف نفسه الذي عبَّر عنه الفنان في «ويك عنتر» عندما أصرَّت الخادم أن تحصل على زوج سيدتها. وترك الزوج بيته فعلًا، وتزوَّج الخادم.[٧]

لقد كتب عادل كامل مسرحيته «ويك عنتر» في ١٩٤٢م. وظل النص حبيس الأدراج ٢٢ عامًا، قبل أن يقدِّم المسرح الحديث مسرحية عادل كامل في ١٩٦٤م، باسم «عنتر وأنجة» بعد أن تحوَّل حوارها من الفصحى إلى العامية. واستقبل النقاد المسرحية بحفاوة وإطراء، إلى حد القول إنها «من أكبر الأعمال الدرامية المتكاملة التي عَرفَها تاريخ المسرح المصري الحديث. ويُعتبَر تقديمها للجمهور هذا الموسم، نوعًا من الاكتشاف لمقدرة خلَّاقة كان لا بد وأن تأخذ مكانها الصحيح، في حياتنا المسرحية.»[٨]

المسرحية تضغط على الفكرة نفسها التي تناولَتها رواية «مليم الأكبر». نظام الطبقات، وانتهازية الطبقة الوسطى. الزوج المستسلم لإرادة زوجةٍ غنية؛ فهي تنفِّذ ما تقرِّره. تُذكِّرنا بمسرحية إبسن الشهيرة «بيت الدمية»، وإن تغيَّرَت المواضع في المسرحية ... فإذا كانت نورا قد صفقَت الباب وراءها في «بيت الدمية»، فإن الزوج في مسرحية عادل كامل يكاد يفعل الأمر نفسه ... فقد ثار، وهجَر بيت الزوجية، ليتزوَّج الخادمة التي أحبَّها، تعبيرًا عن انحيازه للطبقة الأدنى.

ولكن المسرحية ظلت بيضةَ الديك، في إسهامات عادل كامل الدرامية. كانت أول وآخر ما كتبه في هذا المجال.

البيان الكويتية، يوليو ١٩٨٩م

هوامش

(١) يصف الدكتور يوسف نجم، مصطفى ممتاز بأنه أحد الذين سبقوا الحكيم في التأليف المسرحي (ملحق الأنباء الكويتية، ٤ / ٦ / ١٩٨٠م).

(٢) من البرج العاجي، مكتبة الآداب، ١٩٨١، ص١٠٤.
(٣) لمزيد من التفاصيل: راجع كتابنا «آباء الستينيات»، مكتبة مصر، ١٩٩٥م.
(٤) الرواية، ص٨١.
(٥) المصدر السابق، ص٥.
(٦) راجع كتابنا «آباء الستينيات».
(٧) الآداب، يونيو ١٩٦٠م.
(٨) مجلة «المسرح»، يوليو ١٩٦٤م.

يحيى حقي: هذا التاريخ الأدبي!

أوه يحيى حقي!

الصَّيحة المعجبة، أطلقَها سيد قطب في كتابه المهم «كتب وشخصيات»، تعبيرًا عن إعجابه برواية حقي «قنديل أم هاشم». كان سيد قطب آنذاك (١٩٤٧م) مبدعًا وناقدًا، واقتصَرَت كتاباته — لسنوات — على هذَين المجالَين، لا يتجاوزهما. وكتب سيد قطب في كتابه عن «خان الخليلي» لنجيب محفوظ، و«همزات الشياطين» لعبد الحميد السحار، و«قنديل أم هاشم» ليحيى حقي، وغيرها.

وقد ظلت «القنديل» في حياة يحيى حقي — كما قال هو نفسه — أشبه ببيضة الديك. سُمي صاحب القنديل، واكتفت معظم الكتابات النقدية بتناول تلك القصة المطوَّلة، وإن جاوَرَت قصصًا أخرى في كتاب صغير الحجم. ومع أنه يُعَد من أغزر أدبائنا إنتاجًا — دليلنا أعماله الكاملة — فإن «القنديل» هي الواجهة الوحيدة لتاريخه الأدبي.

كانت ملاحظة توفيق حنا، أن يحيى حقي أديبٌ بلا جيل، بمعنى أنه من الصعب وضعُه إلى جانب توفيق الحكيم — مثلًا — الذي استطاع — بموهبةٍ متفردة — أن يصبح ثالثَ الرواد العظام؛ طه حسين، العقاد، الحكيم. ومن الصعب كذلك وضعُه إلى جانب جيل نجيب محفوظ، وهو الجيل الذي يضم أسماء: السحار والبدوي وعبد الحليم عبد الله وصلاح ذهني وباكثير وغيرهم.[١]

وبصرف النظر عن صواب ذلك الرأي أو خطئه، فمن المؤكد أن يحيى حقي قام في حياتنا الثقافية، بالدور نفسه الذي قام به جيل الروَّاد؛ فهو لم يعرف التخصص، كما فعل نجيب محفوظ والأجيال التالية، لكنه اجتهد في معظم المجالات الأدبية، وزاد عليها. وأذْكر قول أحمد عباس صالح، إن يحيى حقي أعد نفسه إعدادًا شاقًّا وصبورًا، لكي يكتُب بين

كُتاب جيله من الكبار كتابةً متميزة، وليؤثِّر تأثيرًا عميقًا في قرائه، وفي الأجيال التالية له، في التذوُّق، وفي التعبير، وفي التأمل الهادئ العميق.

إن أول قصةٍ قصيرة نُشرَت ليحيى حقي في عام ١٩٢٥م؛ فهو يعتبر من جيل الروَّاد في كتابة القصة القصيرة. ومع أنه لم يلحَق إنشاء المدرسة الحديثة (١٩١٧م) والتي كانت تضم أحمد خيري سعيد وإبراهيم المصري وحسين فوزي ومحمود طاهر لاشين ومحمود عزي ومحمد تيمور وغيرهم، وجعلَت شعارًا لها: تحيا الأصالة ... يحيا التجديد والإصلاح ... فإن حقي ما لبث أن أصبح أبرز أساتذة المدرسة وقد كتب عن معظم أفرادها. وحين مات الناظر — أحمد خيري سعيد — نعاه بمقالٍ مؤثِّر، أَعتبِره من أعظم النثريات في أدبنا المعاصر.

كتب يحيى حقي القصة القصيرة، وأبدع فيها. أحدثَت مجموعته «قنديل أم هاشم» تأثيرًا إيجابيًّا في مسار القصة العربية لا تُخطئه العين؛ فهي تسبق عصرها، سواء في اختيار اللحظة القصصية، أو في اللغة، أو في التكنيك. وأزعم أن الكثير من أدباء الأجيال التالية يدينون ببداياتهم المثمرة إلى قراءة أعمال حقي، والتي تضُمها خمسُ مجموعاتٍ قصصية.

وقدَّم يحيى حقي في الرواية «صحِّ النوم». وهي عملٌ متفوق برغم أنها لم تحصل على ما تساويه من عنايةٍ نقدية؛ فقد صدَرَت الطبعة الأولى بكمياتٍ قليلة، وفي ورقٍ رخيص، وغلافٍ سيئ؛ لأن الفنَّان نشَرها على نفقته. ولعلي أذكُر هنا قول الناقد الصديق فاروق عبد القادر عن الرواية، وأنها «جوهرةٌ صقيلة، قطعةٌ فنيةٌ رائقة التعبير، رائعةُ اللفظ والعبارة والصورة. استجمع فيها يحيى حقي كل قدراته وولعه بالأناقة والدقة، فجاءت شهادةً لا يمكن نقضُها على عظمته ككاتبٍ متفرد، وعلى صدق كل ما نادَى به قبل كتابتها وبعدها، من حرارة التخلص من السجع اللفظي والترهُّل الفكري على السواء. إن كل شخصية فيها تصلح مادة روايةٍ كاملة عند هُواة الثرثرة والإطناب.»

كتب الخاطرة الأدبية، مثله في ذلك الأديب الكبر الراحل إبراهيم عبد القادر المازني؛ فهو قد استخدم نفس الأسلوب التحدثي، واللغة المكثَّفة الموحية، وغلبة الاستطرادات، والنبرة الساخرة سواء من الفنان ذاته، أو من الآخرين. وقد قدَّم يحيى حقي في هذا المجال عشرات المقالات التي يرقى بعضُها إلى أعلى مستويات النثر العربي إطلاقًا.

أصدر يحيى حقي العديد من الكتب النقدية؛ فجر القصة المصرية، عنتر وجولييت، خطوات في النقد، أنشودة البساطة. فضلًا عن المقالات التي ضمَّتها مجموعة أعماله الكاملة. ومع أن حقي قد حرص على التأكيد بأن اجتهاداته النقدية تدخل في إطار النقد الانطباعي

أو التأثُّري، فإن كتابه المهم «فجر القصة المصرية» يُعَد اجتهادًا غير مسبوق في مجال نقد القصة المصرية ... فقد أتاح له عمله — لأعوام — في دار الكتب، أن يقرأ ويراجع ويوازن ويغربل، ليتوصل الى البدايات الفعلية للقصة القصيرة، والرواية، في مصر، من خلال أسماء، بعضها فُوجئَت به الحركة الأدبية تمامًا، مثل عيسى عبيد وشحاتة عبيد وغيرهما، وإن حرصَت كل الدراسات والرسائل الجامعية، فيما بعدُ، على تأكيد دَور كل الأسماء التي قدَّمها حقي في كتابه الصغير الحجم، الممتاز القيمة. وأذكُر أني تناولتُ في كتابٍ لي، اجتهاد يحيى حقي بأن رواية «زينب» لمحمد حسين هيكل هي أولى الروايات المصرية اقترابًا من فن الرواية. كان رأيي أن رواية «عذراء دنشواي» لمحمود طاهر حقي — عم الأديب الكبير — هي الأشد اقترابًا من فنية الرواية، وهي الأسبق — تاريخيًّا — من رواية هيكل. وقد نقل الصديق عبد العال الحمامصي وجهة نظري إلى يحيى حقي في حوارٍ صحفي. وبتواضُعه الشديد، وافَق حقي على اجتهادي، وتساءل في دهشة: كيف لم أتنبَّه إلى عذراء دنشواي؟ ... إنها بالفعل بداية الرواية المصرية!

إذا كان أدب السيرة الذاتية قد وجد ملامحه في العديد من كُتب جيل الرواد والأجيال التالية؛ طه حسين في «الأيام»، والحكيم في «سجن العمر»، والعقاد في «أنا»، وسلامة موسى في «تربية سلامة موسى»، وزكي نجيب محمود في «قصة نفس»، وهيكل في «مذكرات في السياسة المصرية»، وغيرهم، فإن «خليها على الله» ليحيى حقي تُعَد من أصدق كتب السيرة الذاتية، وأشدِّها تعبيرًا عن التطور النفسي والفني للفنان. فضلًا عن تصويرها الذكي للبيئات المختلفة التي عاش فيها الفنان، سواء في سني الطفولة بدرب الميضة، أو في كلية الحقوق، ثم عمله كمعاون إدارة في أبو حمص بالوجه البحري، وفي منفلوط في وسط الصعيد. وقد أضاف يحيى حقي — فيما بعدُ — إلى «خليها على الله» فصولًا أخرى من سيرته الذاتية، لعل أشهرها مقاله المطول «أشجان عضو منتسب».

لم يكتفِ يحيى حقي بالحرص على أن تكون كتاباته تعبيرًا عن جمال اللغة العربية، وثرائها، وغزارة مفرداتها، لكنه جعل من حرصه دعوةً إلى كُتاب العربية، فدعاهم الى التكثيف والاختزال والبساطة والبعد عن التقعُّر والألفاظ المهجورة والجهارة. يقول في حوار مع فؤاد دوارة: «منذ تناولتُ القلم في سنٍّ باكرة، وأنا ممتلئ ثورةً على الأساليب الزخرفية، متحمِّس أشد التحمُّس لاصطناع أسلوبٍ جديد، أسمِّيه الأسلوب العلمي، الذي يهيم أشد الهُيام بالدقة والعمق. وقد أرضى أن تُغفَل جميع قصصي، ولكن سيُحزنني أشد الحزن ألا يُلتفت لهذه الدعوة.» ويقول لعبد الوهاب الأسواني: «أعتقد أننا لن نصل إلى

إنتاج أدبٍ نجد فيه أنفسنا أولًا، ثم يصلح ثانيًا للترجمة والنقل إلى الثقافة الدولية، إلا إذا تخلَّصنا من عيبَين كبيرَين؛ الميوعة والسطحية، لنعتنق بدلًا منهما التحديد والعمق. أما اشتراط صفة الصدق لهذا الأدب، فأمرٌ مسلَّم به.»

وإذا كان الرجل قد غاب عن عالمنا بعد أن قارب التسعين، فإن السؤال الحائر يفرض نفسه: لماذا لم ينضَم حقي إلى مجمع اللغة العربية، أو — في الأقل — لماذا لم يقرَّر ترشيحُه، كما حدث بالنسبة لكثيرين، هم — بالتأكيد — أقل حرصًا على لغتنا الجميلة من يحيى حقي؟!

ترجَم حقي العديد من أهم الأعمال الأدبية العالمية، من بينها: دكتور كنوك لجول رومان، العصفور الأزرق لموريس ميترلنك، الأب الضليل لأديث سوندرز، البلطة لميخائيل سادوفيانو، لاعب الشطرنج لستيفان زفايج، وطونيوكر ووجر لتوماس مان ... إلخ. وترجمات حقي تأكيدٌ على أهمية أن يتولى المبدعون الكبار ترجمة الأعمال الأدبية في اللغات الأخرى. إن المبدع هو أقدرُ الناس على الترجمة، فتخلو من الحَرْفية والجفاف والركاكة، وهو ما تتسم به — في الأغلب — معظم الترجمات التي يتولاها مترجمون محترفون أو هواة. إن العمل الفني له «روحه» التي يصعُب التعرف إليها إلا بواسطة مبدع، له ذوقه الأدبي، ويتابع الحركة الإبداعية في بلاده، وفي العالم. لقد ترجَم أعمال شيكسبير إلى الإسبانية خوان رامون خيمينيث، وهو من أكبر الشعراء الإسبان، وترجم ألف ليلة وليلة إلى الإسبانية أيضًا، الروائي الإسباني العالمي بلاسكو إيبانييت. أما إدجار ألان بو، فقد ترجم أعماله إلى الفرنسية الشاعر الأشهر بودلير ... ذلك لأن الترجمة تحتاج — كما قلت — إلى مترجم في حجم الكاتب، تحتاج إلى متمرسٍ في اللغة العربية، والرموز الكامنة وراء الكلمات، وموسيقا اللغة، بالإضافة إلى تمكُّنه من اللغة التي يترجم إليها.[٢]

من اكتفَوا بقراءة «القنديل»، أو اكتفَوا بالقراءة عنها، فلم يحرصوا على متابعة كتابات يحيى حقي، وبالذات كتابه المهم «حقيبة في يد مسافر»، ربما يفوتهم البعد الديني في اهتمامات حقي. إن له رأيه في المذاهب الدينية والاجتهاد والجهاد وخطبة الجمعة وعمل المرأة والحجاب. يقول عن متابعته الدءوب لهمومنا الدينية: «هذه مسألة أتتبعها منذ زمن، بل قد أسمح لنفسي أحيانًا بأن أفتي وأدلي بآراء. لستُ بعالم دين، ولا أعطي لنفسي أي حق في تفسير أو إفتاء. ولكن ماذا أفعل؟ ... إنها إحدى «الحالات» التي تنتابني أحيانًا.»

والحق أني لم أرَ كاتبًا يعتز بعروبته وإسلامه، مثلما يعتز يحيى حقي. يتحدث عن أتاتورك، وما فعله في حياة الشعب التركي: «ظن أن الدين الإسلامي في ثوب هذا الشعب

قملةٌ تُقصَع بظفر مخمور على رخامة بار، فإذا به ماسةٌ صلدة. يا لها من ماسة لا تحطِّمها كل معاوله! ليس أحمقَ من رجلٍ يهاجم في العصر الذي نعيش فيه دينَ رجلٍ آخر.. فما بالك بحماقة من يفعل هذا بأمة عن بكرة أبيها؟ لم يثُر الشعب التركي على مصطفى كمال، لا خوفًا من بطشه، بل إكرامًا له لأنه أنقذه من التمزُّق والعبودية، واستلاب الأجنبي لأرضه. اكتفى بأن رمى طوبته. تركه للزمن. نفَّذ له جميع أوامره على الرأس والعين، ولكن من وراء سد لا تراه العيون. هذا السد هو إيمانه بدينه، له أن يتحكَّم في تصرفاته لا في قلبه.»

لقد كانت الحملة الفرنسية هي بداية التلامس بين الحضارة الغربية الوافدة، والحضارة المصرية التي تحاول اكتشاف مقوِّماتها بعد ضجعة مئات الأعوام في كهف الخلافة العثمانية، فتصل حلقات السلسلة منذ اكتشَف الإنسان المصري الزراعة. وظهرَت أقدمُ مدنية في التاريخ، وطرحَت معطيات الحملة في الحياة الثقافية المصرية، أسئلةً من نوع: من نحن؟ هل في استطاعتنا أن نتقدَّم؟ هل بالاستعارة، أو أن ينبعث من داخل حياة هذه الأمة نهضة، وتكون هذه النهضة مستندة إلى حضارتنا وقيمنا؟ وهل يمكن إجراء تقدُّمٍ ما، ونحن مقيَّدون بمذاهبَ أربعة، والسلفية باطشة، والعنقاء هي الإفتاء أو الإتيان بجديد؟

ورغم كل شيء، فقد فرض الاجتهاد نفسه. خيط الضوء تسلَّل من الباب المُوارب. ثم اقتحم الضوءُ حياتنا في اجتهادات محمد عبده — كما يذهب حقي — وإن تصوَّرتُ في ذلك إغفالًا لدور الطهطاوي العظيم، ومن قبله أستاذَيه؛ العطار والطويل. لكن أهم القضايا التي عاصَرَها يحيى حقي — وهو شابٌّ بعدُ — كانت الحملات التي دارت بين محمد عبده ومشايخ عصره. وحدَث تقارُبٌ بين المذاهب الأربعة، وبين السنة والشيعة (وهنا أتذكَّر رواية «السبب اليقين المانع لاتحاد المسلمين» التي كتبها محمد كاظم الميلاني، التاجر الإيراني المقيم بالإسكندرية في عام ١٩٠٣م، والتي أرجعَت التصدُّع في البناء الإسلامي إلى الخلاف بين الفرق الإسلامية المختلفة، وبين السنة والشيعة على وجه التحديد)، ثم أخلَت قضية الاجتهاد موقعها لقضيةٍ أخرى، هي الجهاد. يقول لي: الدين الإسلامي دينٌ ديناميكي. أريد ألا يشعُر المسلم بأنه يتلقى أوامرَ ونواهيَ يُنفِّذها في العبادات وإنما يتلقَّى رسالةً لا بد أن يناديَ بها، ويحرصَ عليها، فيكون شعور المجتمع الإسلامي أنه مكلَّفٌ بأداء رسالة، وأنه مكلَّفٌ بالجهاد. وسنجد جميعًا أن فضائل الشريعة الإسلامية ومزاياها، قد ظهرَت. وإذا توقَّف — أو قُفِل — الجهاد، فسنجد أن الشريعة الإسلامية طقوسٌ لا معنى لها.

فما هو المطلب؟

إنه — باختصارٍ شديد — تحريك هذه الأمة من حالة الجمود إلى حالة الحركة. إن في ضمير الأمة بعضَ الروابط، والفصحى هي الرابطة في ضمير الأمة العربية. وثمَّة أربعة مستوياتٍ للغة في حياتنا اليومية؛ لغة الشعر الجاهلي، لغة الفصحى، اللغة التي قد يتكلم بها المتعلمون، اللغة العامية. وقد أفاد الكتاب والصحيفة في تقريب اللغات المختلفة إلى اللغة الفصحى. فضلًا عن تطويع الفصحى استجابةً لمقتضيات عصرنا الحالي ... وبالطبع، فإن ذلك لم ينشأ فجأةً ولا مصادفة، لكنه وليدٌ شرعيٌّ لمخاضٍ عنيفٍ ومعاناة، ولم يعُد بيننا الآن من ينادي بأن تكون العامية هي لغة الفكر، وإن كان ذلك لا ينسينا دعوات — ومحاولات — لطفي السيد ولويس عوض ومصطفى مشرفة ... وبدر نشأت!

والذي حدث في اللغة العربية، حدث نقيضُه تمامًا في الخط العربي.

لقد غادرت الفصحى معاركها منتصرة، أو شبه منتصرة. أما الخط العربي، فقد كان هدفًا للحملات العنيفة التي أفلحَت — ولا تزال — في الإساءة إلى الخط العربي وتشويهه. ومنذ أبي الأسود الدؤلي عبَر الخط العربي مراحل، من بينها الدلالة على الحرف بالفتحة والضمة والسكون، والاختصار الشديد إلى حد إدماج الصفة في الاسم ... إلخ ... وشكلُ الكلمة في اللغة العربية ثابتٌ إذا ما حذفنا الحركة أو التشكيل. وثمَّة علماءُ متخصِّصون يُخطِئون في الشكل، وليس في النحو. ولعل هذا كان هو الباعث لأن يطرح عبد العزيز فهمي اقتراحه، بأن تُكتَب اللغة العربية بالأحرف اللاتينية! (إذا كان التحدي قد دفع الفصحى إلى التقدُّم والازدهار، فإن التحدي الذي واجهَه الخط العربي أصابه بنوعٍ من الخمول والشلَل، وانقطَع كل تفكير، أو كل محاولة للنظر في هذه القضية، ولم يعمل أحدٌ على حلِّها حتى الآن).

ما الحل؟

أفندم، يمهِّد بها أستاذنا يحيى حقي لاقتراحه الذي يجد فيه الخط العربي خلاصًا من المأزق الذي يعانيه. يقول لي: ما ترجمة «العبور» في المجال الأدبي؟ ... يُخيَّل إليَّ أنه آن الأوان لكي نقوم بحركةٍ جريئةٍ جدًّا في ميدان الثقافة، وفي ميدان نقل الأفكار والاتصالات بيننا، هي أن نقوم بطباعة اللغة العربية بأحرفٍ منفصلة. هذا هو مطلبي. سبق أن كتبتُ في هذه النقطة، فلم يستمع أحدٌ إلى نداءاتي المتكرِّرة. مثلًا: لماذا لا نثبت الدال على شكل واحدٍ بدلًا من تغيير شكل الدال في أول الكلمة وآخرها؟ ... العبور لن يكون له معنًى إلا إذا قامت هذه الأمة بحركةٍ كبيرةٍ وجريئة، في مجال الخط العربي، في الحروف العربية؛ لذلك فإني أرجو أن تدرُسوا هذه الفكرة، وهل هي عمليةٌ وقابلةٌ للتنفيذ أو لا؟ وهل يتقبلها الرأي العام؟ ... أنا أسلمكم المشعل، فسيروا — إذا اقتنعتم — به.[٣]

رغم قلة ما قدَّمه يحيى حقي في أدب الرحلات، فإنه خالَف الكتابات المألوفة. لم يقتصر على سرد المشاهَدة، وإنما جاوز ذلك إلى إبداء الملاحظات والتحليل والبحث عن نحن في الآخرين: «كان لا مفَر من أن ينتهي مطاف الرحلة، ومطاف هذه الفصول، إلى إثارة أسئلةٍ تُراوِد كل من سافر إلى أوروبا، وشاهَد — عن قرب — أهلَها، قمة الجنس الأبيض، إن كان في قلب هذا المسافر ذرةٌ من حب الوطن والأنَفَة له، والأرَق له. أي شيءٍ هي حضارتُه؟ على أي شيء أسَّسَها وأعلى من بنائها؟ لماذا يحتكرها الآن؟ ما سِرُّ تفوُّقه علينا؟ أين يكمُن فيه الفضل؟ وأين يكمُن فينا العيب؟ هل نستطيع أن نلحقَه، ثم نُماشيَه، وكيف؟»

أما أن يحيى حقي قد زاد على كل تلك الإسهامات، فلأنه قام بدور يتميز — بصورةٍ واضحة — عن غالبيةِ إسهاماتِ أدبائنا الكبار. لقد فتح بعضُهم صالونات البيوت لاستقبال أصدقائهم وتلاميذهم من الأدباء، وأسهموا في الندوات والمؤتمرات، وشاركوا الأدباء الشباب قعداتهم في القهاوي، وبذلوا النصيحة أحيانًا … لكن يحيى حقي تفرَّد بأستاذيةٍ فعلية — الأدق أنها أبوَّة — لكل أدباء الأجيال التالية. تحدَّد دوره في المتابعة والرعاية والتقديم، ويدين له جيل الستينيات — تحديدًا — بفضل تقديم أبرز مبدعيه. ركَّز على الإيجابيات، وأهمل السلبيات، واكتفى بالنصيحة في مكانٍ مغلق. لم يخُض المعارك العلنية — أو المستترة — مع الآخرين، ولم يهزأ بمحاولات التجريب. وفي حين قدَّم حافظ رجب، ونشَر له، وتبادَل معه الرسائل الشخصية، وأكَّد أنه أديبٌ سبق عصره! وكان حقي يُجري امتحاناتٍ في اللغة لمن يتعاملون معه، يعتذر بأنه قد نسي نظارته، ويطلب من الأديب الشاب أن يقرأ موضوعًا، أو رسالة، بالعربية، أو باللغة التي يزعم الأديب إجادتها، ويتعرَّف حقي — من خلال القراءة — إلى القدرات الحقيقية للأديب. وقد اكتشَف حقي أن مترجمًا من الإنجليزية إلى العربية، لا يعرف حرفًا في اللغة التي يترجم منها. طلَب منه قراءةَ رسالة، فتأتأ وثأثأ وتلعثم، ثم اعترف أنه لا يعرف الإنجليزية، وأن ترجماته لا تعدو صياغةً أخرى للترجمة العربية!

وإذا كنا قد عبنا على حقي مقدِّماته التي كتبها لمن لا يستحقونها، فإني أقدِّر باعث ذلك، وهو حرصه على التشجيع والتقديم، حتى لهؤلاء الذين لم تنضج محاولاتهم، لعلها تكون الخطوة الأولى في الدرب الصحيح. ورغم انسحاب يحيى حقي من الحياة الأدبية، والحياة العامة عمومًا، فإنه قد ظل على ترحيبه بالجميع. لم يكرِّر نفسه يومًا، ولا رفض التحدث، أو بذل النصيحة. حتى في الأوقات التي كان فيها المرض يهدُّ جسمه المنهَك، لم يهمل رعايته الأبوية للأديب الراحل محمد روميش، وهي رعاية جاوزَت الكلمات المُواسِيَة،

أو مجرد الاتصال بالجهات المسئولة لإنهاء إجراءات سفر روميش للعلاج في الخارج، لكنه عرض دفع مصاريف الرحلة، فلما رفض روميش بشدة؛ لأنه كان أدرى الجميع بظروف الرجل المادية، حث حقي أصدقاءه وتلاميذه في العمل الديبلوماسي أن يقدِّموا المساعدة المادية التي تُعين روميش على رحلة العلاج في الخارج، وهي الرحلة التي تعثَّرَت بسبب تباطؤ قلم رئيس الوزراء في التوقيع على أوراق السفر، حتى مات روميش، فلم يعُد بحاجة إلى سفر، ولا إلى علاج! يقول: «الحنو على الجيل الصاعد ليس مسألةً عاطفية أبدًا. والفنان الصادق هو الذي يشعر أن المعبد، أو الهيكل، الذي بعيش فيه، يجب أن يستمر، وأن يسلِّمه جيل إلى جيل آخر، وهكذا.»[٤]

إن أستاذية يحيى حقي للعشرات من أدباء الأجيال التالية، من أخطر أدواره إطلاقًا، وهي أستاذية تبدأ بنجيب محفوظ. وكم يذكر له محفوظ — بكل التقدير — سني عمله تحت إدارة حقي في مصلحة الفنون، وحرصه على أن يكون أخًا أكبر لنجيب، يتابع فنه بأكثر من أن يتابع عمله الوظيفي. وقد كتب حقي في «عطر الأحباب» عن تلك الفترة: كيف تختفي علاقة الرئيس والمرءوس، لتحل بدلًا منها علاقة المبدع والمبدع.

وإذا كان يحيى حقي قد أسرف على نفسه، وعلينا، في تقديمه لبعض من تسلَّلوا إلى الحياة الأدبية، باعتبارهم أدباءَ حقيقيين، ولهم محاولاتهم التي يجب تقديمها، بل إنه زاد، فقدَّم أحد الأدعياء — لا أجد صفةً أخرى! — على أنه هو الأمل في تقديم روايةٍ مصريةٍ عالمية! … إذا كان حقي قد جانبه التوفيق في تلك التقديمات، وقد صارحناه بذلك، واكتفى — دون تعليق — بابتسامته المؤدَّبة الشهيرة، فإنه قد قدَّم العديد من الأصوات التي احتلَّت مواضع تستحقُّها بالفعل في حياتنا الأدبية: مجموعة «عيش وملح»: محمد حافظ رجب والدسوقي فهمي وعز الدين نجيب وسيد خميس ومحمد جاد وعباس محمد عباس، وأيضًا محمد إبراهيم مبروك وصبري حافظ وإبراهيم أصلان ونوال السعداوي وغيرهم، ممن كتب مقدماتٍ لمجموعاتهم القصصية ورواياتهم، أو ساعدهم على نشر محاولاتهم في مجلة «المجلة» عندما كان يتولى رئاسة تحريرها. تحدَّث أمامي — ذات يوم — مع صديقي الكبير عبد الفتاح الجمل، عن أمله في تقديم «المجلة» للأصوات الشابة. قال الجمل: وهل تفعل غير ذلك؟ قال: كل من قدَّمتُهم، اتجهوا — لظروف اقتصادية — إلى «الثقافة» و«الرسالة». وكانت وزارة الثقافة قد أعادت إصدارهما أسبوعيًّا، برئاسة تحرير محمد فريد أبو حديد لـ «الثقافة»، وأحمد حسن الزيات لـ «الرسالة»، ووجد الأدباء الشبان — في ظل ظروف اقتصادية سيئة — أن الأسهل تقديمُ ما يكتبون إلى مجلتَين أسبوعيتَين تحتاجان إلى إبداعاتٍ كثيرة، بدلًا من انتظار فرصة النشر في مجلة شهرية!

وإذا كنتُ — شخصيًّا — أدينُ للصديقَين يوسف الشاروني وسيد النسَّاج، بفضل تقدُّمي بكتابي «مصر في قصص كتابها المعاصرين» إلى جائزة الدولة التشجيعية، فإني أدينُ بفضل حصولي على الجائزة ليحيى حقي. لم أشارك — يومًا — في أية مسابقة، ولا حاولتُ النشر في الصحف بواسطة طابع البريد، لا لثقةٍ بقيمة ما أكتبه، وإنما لخشيةٍ من أن أواجه الرفض. وأصَر الشاروني والنسَّاج أن أتقدَّم بالكتاب إلى جائزة الدولة، وأكَّدا — بما لهما من تجربة أتاحتها لهما عضويتُهما في لجان المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب — أن فرصة فوزي بالجائزة كبيرة، إن لم تكن مؤكَّدة. وبلغ تردُّدي في التقدُّم للمسابقة، حد تكليف الشاروني للصديق الناقد نبيل فرج بأن يملأ استمارة التقديم قبل الموعد النهائي بحوالي الساعة والنصف! ربما دفعَني الفضول في البداية، إلى تبيُّن أسماء المتقدِّمين للجائزة. وكانت أسماءً كبيرةً ولامعة. وتناسيتُ الأمر تمامًا حتى نسيته. ثم فوجئتُ — ذات أصيل — بيحيى حقي يقف على باب صالة «المساء»، بيده علبة «بونبوني»، وهو يقول بتلقائيته الرائعة: مبروك يا جبريل. أخدت جائزة الدولة! لم أكن قد تقدَّمتُ إلى مسابقةٍ من قبلُ، ولم أحصُل بالتالي على جائزة من أي نوع. وعرفتُ أن يحيى حقي حسَم الخلاف الذي كان قد نشأ بين أعضاء اللجنة حول العمل الأجدَر بالجائزة. قال: هذه جائزةٌ تشجيعية ... والمفروض أن ينالها أديبٌ شاب ... أما الأدباء الكبار، فإن من حقهم أن يتطلعوا إلى الجائزة التقديرية! كان رأي أغلبية أعضاء اللجنة أن كتابي هو الأحق بالجائزة، فلما أعلَن حقي رأيه بهذه الحيثية، المُقنِعة، تحوَّلَت الأغلبية إلى إجماع!

وقد امتدَّت تلك الأستاذية، أو الأبوة، لتشمل أدباء الأجيال التالية، بل إنه عندما أسرف غالي شكري في نقده لإبداعات الكبار، في مجموعة «قصص قصيرة» التي أصدرتها سلسلة «كتابات معاصرة»، كتب يحيى حقي مقالًا يعيب على السلسلة أنها شتمَت الأدباء بفلوسهم، فقد صدرَت المجموعة بإسهاماتٍ ماديةٍ من الأدباء الذين شاركوا فيها. واللافت أن حقي ناله — في نقد غالي شكري — أعظم التقدير ... لكن الرجل أغضبَتْه القسوة التي طالت إبداعاتِ أدباءَ من جيله، أو من الجيل التالي!

إن معظم أدبائنا تسبقهم صفة الإبداع الذي تفوَّقوا فيه، وقدَّموا أبرز معطياتهم. ثمَّة الشاعر والروائي وكاتب القصة القصيرة والمسرحية والناقد ... إلخ. حتى نجيب محفوظ، قد تسبق اسمَه عبارة «الروائي الكبير». أما يحيى حقي، فهو قد أجاد التفوُّق في كل معطياته، فاسمُه يأتي غير مسبوق بصفة. إنه يحيى حقي بلا صفة تسبقه، أو تتبعه.

يحيى حقي عاشق للمصرية، ناسها ومفرداتها وطبيعتها السهلة، والقاسية. يتحدث عن مرحلة اتصاله بالحضارة الأوروبية؛ يقول: «كنتُ دائمًا أشعُر أن في داخلي شيئًا صُلبًا

لا يذوب بسهولة في تيَّار حضارة الغرب. وقد وضَّحتُ ذلك مرةً في مقالٍ قارنتُ فيه بين الأثَر الذي تتركُه روما في القادمين إليها من الشمال، والقادمين إليها من الجنوب؛ فأهل الشمال ينبهرون بشمسها وحضارة عصر النهضة. أما أنا فقد وصلتُها وعندي قدْرٌ أكبر من اللازم من الشمس، وعندي حضارةٌ إن لم تفُق، فهي تُماثِل حضارتها، وعندي دينٌ هو نظامٌ متكامل فيه الغَناء.»[٥] أعجبَني تعبيره: أنت لو عصَرتَني في عصَّارة قصب، فلن تخرَّ مني إلا نقطٌ مصريةٌ تمامًا. تُحِس في أحاديثه، وفي كتاباته، أنه يقطر شعبية، وأنه الأشد تعبيرًا عن الأدنى، برغم اشتغاله، معظَم أعوام حياته العملية، في السلك الديبلوماسي، ثم زواجه من سيدةٍ فرنسية. يقول إنه لا يدري سببًا في التصاقه بالشعب، إنما يشعُر شعورًا جازمًا بأنه قطعةٌ منه. وعندما يكتُب عن سيدةٍ مصريةٍ من أعرق الأحياء شعبية، يُحِس أنه يفهمها ويفهم لغتها واصطلاحاتها، ولا يجد عناءً من أي نوع. وهو يتمثَّلها وكأنه واحدةٌ من بنات الغورية أو باب البحر.[٦] ومع أن عمل يحيى حتى في منفلوط لم يَزِد عن عامَين، فقد انعكسَت تلك الفترة القصيرة نسبيًّا على الفنان، سواء من حيث إبداعه الفني، أو من حيث تعاطفه الإنساني مع الغلابة والمُنكسِرين، وتعرُّفه المباشر إلى ما كان مجهولًا عنه في الحياة المصرية.

ربما تبهت الأبعاد الاجتماعية في أعمال يحيى حقي. ولعل مجرد إبداء الإشفاق أو التعاطف، هو انعكاس مشاعره لحياة الملايين من أبناء الطبقات الأدنى، الذين يضمر — ويعلن — لهم، حبًّا صادقًا لكنه يضع يدَيه — بلا جدال — على جوانبَ شتَّى من شخصية الإنسان المصري، وبما تحمله من قيم ومُثل وإيجابيات، وإن اختارت ليومها وغدها، ذلك الشعار البسيط، المكثَّف الدلالة: خليها على الله. يقول: إني وإن كنتُ من أصلٍ تركي، إلا أني أُحِس أني شديد الاندماج بتربة مصر وأهلها. وفي بعض الأحيان يرجُّني هذا الشعور هزًّا شديدًا.»[٧]

يحيى حقي أحب مصر، الناس والطبيعة والتاريخ والتراث. تَفجَؤه طبيعة الصعيد القاسية. يقطر قلمه سوادًا بمثل ليل الصعيد الغطيس، لكن النفس المحبة تبين عن إشفاقها في اختلاجات السطور: «الليل في ظلمة العمى، تلفَّح به الكون مرغمًا. هبط على الفضاء حملًا ثقيلًا، أحاط بالأرض كالقيد، غطَّى الحقول كالكفَن، ولفَّ القُرى كالضماد، وانحدَر — ولا حد لاتساعه — إلى الشقوق فاحتواها. ثم تلفَّت يبحث عن مداخل النفوس التي يعلم أنها تستقبله وتتشرَّبه، فاحتلَّها يتمطَّى فيها.» … والبيوت «أقزامٌ متلاحمةٌ متلاصقة، كأنها قبيلةٌ متوحشة، على رءوسها شعر الهمج، في تلولٍ هشَّة من حطَب القطن وبوص الذرة.

وصلَت إلى أذنَيه صرخاتٌ متعالية، بعضها للإنسان، وبعضها للحيوان، لا فرق بينهما، حدة الصارخ فيها واحدة، وعناد المنتهر سواء.» ويستفزُّه ليل الصعيد في موضعٍ آخر، فيتحدث عن الليل الذي «لفَّه سكونٌ شامل. وكانت السماء في ظلامها كأنها وطواطٌ حطَّ على العالم، له بين الحين والآخر رعشةٌ خفيفة هي سبب هزَّة هذه النجوم القليلة التي ترتجف، ثم تثبت. ولم يستطع المصباح بأزيزه، ولا المنشد بربابته، أن يبدِّد بعض ما في الكون من حزنٍ جاثم. هل الليل جثة النهار، فيكون هذا الحزن أنشودة الموت؟ … أو العالَم في أسًى؛ لأنه يشعُر أنه يفنَى شيئا فشيئًا؟»[٨]

في إبداعات يحيى حقي — رغم قلتها، نسبيًّا — رائحة اليود على شاطئ الأنفوشي، صفائح الحجارة في حواري الجمالية، مآذن القاهرة، عادات وتقاليد ناس الصعيد، بساطة الحياة في الوجه البحري، السماء الصافية والنخيل والسواقي والجسور والكباري والأرابيسك والمشربيات والكتاتيب والقلل القناوي وعربات الكارو والباعة السريحة والطواقي والطرابيش واللبد والجلابيب والملاءات اللف والزحام والنكتة اللمَّاحة والشجن والمأساة والصبر والأمل والثأر … لحظات مصرية خالصة. عناق مذهل لتراث سبعة آلاف سنة من حياة شعبنا. السخرية المشفقة، والاتكال على الله، والإيمان بحتمية القضاء والقدر، والعزف على ربابة الوجدان … جزء من اللحظات المصرية المتواصلة، والممتدة.

أما الفنان نفسه، فإني أضيفه إلى المشاعل، الذين تبدو صورة مصر من خلال إبداعاتهم رائقةً مشمسة؛ النديم والتونسي ومختار وسيد درويش والحكيم وجاذبية سري ولاشين ومحفوظ وعبد الصبور وإدريس وإنجي أفلاطون وغيرهم. متحمِّس دومًا، منفعل غالبًا، وإن توارى التحمس والانفعال في نبرةٍ هادئة، لا تعلو على الهمس. أتصوَّر نظرته التي يمتزج فيها الذكاء والطيبة، وكلماته المتسائلة، تتخللها تلك الكلمة «أفندم» المستمدة من أصلٍ تركي، ذاب تمامًا في الحياة المصرية: النبع حروفٌ ثلاثة … م … ص … مصر … أليس كذلك؟

عاش يحيى حقي حياته الوظيفية دون أن يستثمر أموالًا ولا أرضًا ولا أسهمًا ولا أي شيء. المعاش هو كل ما غادر به الوظيفة. ومع أن الكتابة يمكن أن تشكِّل — بالنسبة لأديب في مستواه — موردًا طيبًا، فقد اختار حقي أن يكتب في «المساء» مقابل عشرين جنيهًا للمقال الواحد. كنتُ أمُر عليه — أحيانًا — صباح الأحد، في طريقي إلى الجريدة. أتسلَّم مقاله. اعتدتُ رؤية قسمات التعب في وجهه. يبادرني بعَفْويته الطيبة وهو يدفع لي بكوب الشاي:

«بدأتُ الكتابة قبل منتصف الليل، فلم أتمَّه إلا الآن!» وكنتُ أعرف أن الرجل يبذل جهدًا في الكتابة، لا يفرق بين نصٍّ إبداعي أو دراسةٍ نقدية أو خاطرة، لا ثرثرة ولا نتوءات، لا يضيف إلا ما يستحق ذلك بالفعل، والعكس — بالطبع — صحيح. واللغة عنده ليست مجرد أداة تعبير، أو أداة توصيل. إنها جزءٌ متمم لعملية الكتابة في كل الأجناس الأدبية.

وعندما أعلن يحيى حقي توقُّفه عن الكتابة، فلأن صحته لم تعُد تحتمل جهد الإبداع.

سألتُه: توقَّفتَ عن الكتابة الإبداعية، فلماذا تتوقف عن كتابة أشياءَ من قبيل الذكريات، أو مقالات الرأي؟

قال: جهد الكتابة واحد. لا فارق عندي في المعاناة بين نوعٍ من الكتابة ونوعٍ آخر.

ثم قرأتُ له — فيما بعدُ — قوله: «يصعب على الأديب أو الفنان أن يعرف متى ينزل الستار!»

لقد وافق حقي على الاتهام الذي وجِّه إليه — يومًا — بأنه مُقِل في إنتاجه الأدبي. فلما توالت الكتب التي تضُم مقالاته وصوره الأدبية، ثبت أنه لم يكن مقلًّا ولا يحزنون؛ فهو من أغزر أدبائنا إنتاجًا. ساعدَه على ذلك — ربما دون أن يدري! — أنه انتظَم في الكتابة الأسبوعية. كتابة ذكية وواعية ليست «كلشنكان»، ولا تستهدف قارئ الجريمة، أو الخبر الصحفي، لكنها تحرص على اللغة والفنية العالية. وكما قلتُ، فقد اعتزل الرجل كتابة المقال بعد أعوامٍ قليلة من اعتزاله كتابة القصة والرواية؛ لأنه كان يبذل الجهد نفسه في كل كتاباته!

الغريب أن حقي رفض عروضًا مغرية من صحفٍ كبرى. أراد — كما قال في أكثر من حديث صحفي — أن يمارس هواية الأدب في الظل. وبالمناسبة، فإن ليحيى حقي كتابًا اسمه «ناس في الظل» ... وكم كان يحب ذلك النوع من البشر!

لعل محمود طاهر لاشين أوَّل من تنبَّه إلى خاصية الدعابة عند يحيى حقي؛ فقد كتب في ١٩٢٧م يُثني على روح الدعابة الجذابة الواضحة في معظم قصص حقي. وإذا كان المازني قد داعب نفسَه أحيانًا إلى حد السخرية من تكوينه الجسمي، ومن ساقه المهيضة، فإن حقي يصف تكوينَه الجسدي بأن الأصدقاء يسلكونه بين الطوال تكرمًا منهم، وبسبب الألفة والعادة، لا النظرة. أما عند بقية الناس، فالحياد يُمسِكهم إلا أن يقولوا إن الأقزام أقصر منه! ... وعندما التقينا في الطريق بابن عم له، قدَّمه لي قائلًا: سالم حقي ... ابن عمي.

وأردف ببساطة: أقصر مني!

مع ذلك، فإنه كان يرفض «الاستظراف». يقابله بما يُلجِم التصرف الأحمق، أو يبتر الجملة السخيفة. وأذكر أنه كان يجلس مع الأدباء الشباب، يسألونه ويجيب، وتُشرِّق الأحاديث وتغرِّب. وخطر لأحدهم أن يقدِّم علبةً صغيرةً مغلقة، هدية ليحيى حقي. وفتح حقي العلبة ليُفاجَأ بانتظار لعبةٍ ذات سوستةٍ ملتصقة بأسفل اللعبة. وأشهد أن يحيى حقي لم يُظهِر غضبًا، ولا أي مشاعر تُخالِف اللحظة. لم يبدُ أنه حتى قد فتح العلبة، ورأى السخف المتقافز فيها. قذفها ببساطة، دون أن يلتفت إلى «المتظارف»، وأكمل حديثه! ... تصرُّف أملَته طبيعته الدمثة، المترفِّعة، وسنو العمل في الحياة الديبلوماسية.

وعندما كتب توفيق الحكيم في «الأهرام» يهنئ يحيى حقي بعيد ميلاده السبعين، صارحَني الرجل باستيائه من كلمات الحكيم. كانت الكلمات محبةً ومداعبة، لكنها أسرفَت في التأكيد على أنهما — الحكيم وحقي — قد بلغا ما يُسمَّى بأرذل العمر. وأشار إلى وفاة سعد زغلول وهو في حوالي الستين، فاعتبَره الناس — آنذاك — شيخًا قد استنفَد حياته. تأثَّروا لرحيله، وجزعوا، وأحسُّوا باليتم لرحيل الأب والزعيم، لكن أعماقهم كانت مطمئنةً إلى أن الرجل قد مات في سن الشيخوخة!

وقال لي الرجل بتأثُّرٍ واضح: هل يُهنِّئني الرجل بعيد ميلادي أو يعجب لعدم وفائي؟!

قلت: لقد تحدَّث عن نفسه أيضًا؛ فهو يكبرك في السن.

قال: ولو! ... التهنئة لا تكون بالتذكير بتقدُّم العمر، ولا بالموت الوشيك!

ورغم هذا، فقد استقبل حقي تقدُّم أعوام عمره بفضول الفنان، ودهشته أيضًا. قال لي وأنا أزوره في بيته بعد أن جاوز السبعين: يؤكِّد الأطباء إن المرء تطرأ على تفكيره — وربما تصرُّفاته — تغيراتٌ بعد أن يتقدَّم في العمر!

أردَف في ضحكةٍ بريئة: أنا الآن مشغول بمتابعة «الحالة». نعم، أعتبر نفسي حالةً لتقدم السن. من المفيد أن أتابع تطوراتها العضوية والنفسية ... هل أُصاب بالخرف مثلًا؟!

لكن الرجل ظل — إلى أخريات أيامه — يقظًا، واعيًا، متابعًا. يتصل بالأصدقاء والتلاميذ، حتى لو لم يتصلوا به، ويقرأ ويسمع — وكانت عيناه قد أجهدَتْهما قراءاتُ الأعوام الثمانين — ويحيا الواقع الأدبي ما وسعه. بل إنه كان يهمل مرضه، في مقابل اهتمامه المُلِح بما يواجهه تلاميذه من ظروفٍ صحية أو غيرها (أذكِّرك بوقفته إلى جانب الصديق روميش)، وكانت آخر مرة اتصل بي فيها يحيى حقي عندما كان الصحفي الشاب إبراهيم عبد العزيز يزورني. وبدا على صوت الرجل إشفاق، وهو يسألني عن ابراهيم عبد

العزيز: أبلغَني أنه سيزورني قبل الثانية ظهرًا بعد أن يمر عليك! ... وكان ذلك هو شعور يحيى حقي نحو كل من اتصل به، بصرف النظر عن تفوُّق مواهبهم أو ضعفها. وقد اكتفَى بابتسامته الديبلوماسية وهو يُنصِت إلى الملاحظات المستغربة للكلمات التي قدَّم بها أعمالًا يصعُب أن ترقى إلى مستوى النقد، فضلًا عن مستوى إعجاب «الناقد» يحبى حقي. كانت إنسانية حقي ترضَخ أحيانًا لأنصاف الموهوبين! ... وهو ما كان يناقض — للعجب — آراءه الناقدة لمحاولات الأدباء الذين يستقبلهم في بيته. كان يخصُّهم بآرائه دون ميل للاستعراض، أو التهوين من شأنهم أمام الآخرين، إنما كانت الجلسة تقتصر عليه، والأديب الشاب ينصت جيدًا، ثم يبدي وجهة نظره بكلماتٍ مهذَّبة، لكنها تذكُر الحقيقة! وأعترف أني سعدتُ شخصيًّا بهذه الجلسة التي أفدتُ فيها كثيرًا من آراء يحيى حقي ونصائحه وتوجيهاته!

عانَى يحيى حقي في أعوامه الأخيرة من الشائعات. لم يكن يدري — ولا نحن — مصدرها، وإن كنا — وأظنه كذلك — نفترض فيها حسن النية ... فقد عاش الرجل حياته بلا أعداء، سواء على المستوى الشخصي أو المهني ككاتب، أو الوظيفي، حتى أحيل إلى المعاش. ولما كتبَت جريدةٌ يومية، أن حقي باع مكتبته لسداد ديونه، أثار الخبر إشفاق الجميع واستياءهم: هل ينتهي الأمر بالأستاذ الفعلي للعديد من الأجيال الأدبية إلى بيع مكتبته، وتلاميذُه لاهُون؟! وكتب رجاء النقاش مقالًا مطولًا يعيب فيه على الدولة هذه المأساة القاسية: هل نترك صاحب «القنديل» يبيع مكتبته ليسد احتياجات أيامه الباقية؟ ... وكان المقال مؤثِّرًا للغاية، أكَّد فيه النقاش على دور حقي في حياتنا الثقافية، وأنه لم يكن دور المبدع ولا الناقد فحسب، وإنما هو دور الأستاذ لمئات التلاميذ الذين أفادوا من حقي بالمعرفة الشخصية، أو بقراءة أعماله. ومع أن يحيى حقي أهمل عشرات الشائعات التي تناولَت حياته إلى حد إنهائها! ... بمعنى أنها ادَّعَت وفاته في الوقت الذي كان الرجل يشارك — بقَدْر ما تواتيه ظروفه الصحية — في حياتنا الثقافية، يستمع إلى مواد البرنامج الثاني بالإذاعة، وإلى ما يقرؤه عليه تلاميذه مما تنشُره الصحف، ويبدي رأيه في الأعمال التي تُعرَض عليه، لا يضيق بسذاجة بعض المحاولات، وأنها كانت دون مستوى المناقشة. وربما تحدَّث إلى برنامجٍ ثقافي في الإذاعة أو التليفزيون أو إلى إحدى الصحف. مع أن حقي أهمل كل الشائعات، لأنه مشغول — بظروفه الصحية — عن الأخطاء البريئة والمتعمدة، فإنه قد غضِب لخبر بيع مكتبته. خبر مطول وحافل بالتفصيلات، كأنه قد حدث بالفعل. وكان

غضبه بالغًا، واتصلَت ابنتُه السيدة نهى بالجريدة، تكذِّب الخبر الذي وضع أباها في موضع الإهانة. عاش الرجل حياته وهو يعطي، لا يأخذ إلا ما هو حقُّه. لم يُعرَف عنه أنه عمل لحساب جهةٍ ما عربية أو أجنبية، أو كان صديقًا لأحد الأنظمة، أو حتى أحد الأثرياء، لكنه كان منتميًا إلى مصر وحدها، وإلى فنه ورسالته فحسب، وهي رسالة — كما أوضحتُ — لم تكن مقصورةً على الإبداع، لكنها شملَت كل ما يجب أن يُعنَى به المثقف، ويعتبره رسالته. وأكَّد حقي للجميع أن حياته مستورة — تعبير مصري، وكانت التعبيرات المصرية، والعادات المصرية، والتقاليد المصرية، والحياة المصرية عمومًا عشقه الدائم — وأنه في غير حاجة إلى بيع مكتبته (كان قد أهداها إلى جامعة المنيا) ولا بيع أي شيءٍ مما يمتلكه؛ فمعاشه — وكان ضئيلًا للغاية — يكفيه! … ورغم نشر الصحف تكذيب الخبر الشائعة، فإن بعض محبي يحيى حقي وتلاميذه قرءوا الخبر ولم يقرءوا التكذيب، ووقفَت الشاعرة وفاء وجدي في لقاء الرئيس مبارك والمثقفين المصريين في أول أيام معرض القاهرة الدولي للكتاب، تدعو الدولة إلى مساعدة حقي في مواجهة ظروفه المادية. وعلا صوتُ نهى حقي من بين الصفوف، ينفي حكاية بيع الشقة، وينفي حاجة حقي للمساعدة أصلًا. ونقل الرئيس نظرته بين وفاء ونهى، وابتسم، وانتهَى الأمر!

وكما قلت، فقد امتدَّت الشائعات إلى حياة حقي، لتلغيها، لتنفيها. أعلنَت وفاة الرجل في حياته. صمَت عن الإبداع، فتصوَّروا أنه صمَت عن الحياة أيضًا. واستمَع إلى اسمه، مسبوقًا بكلمة «المرحوم» في برنامجٍ تليفزيوني، وقرأ اسمه مسبوقا بكلمة «الراحل» في مقال بصحيفة … لكن الرجل — كعادته — أخذ المسألة ببساطة: ما دمتُ أحيا، فلا شأنَ لي بمن ادَّعَوا موتي! … بل إنه حوَّل الشائعة إلى نكتة. يتصل به صديق، فيقول له من خلال التليفون: كيف تتصل بي وأنا ميت؟!

ولعل مما أعتز به، أني اتصلت بالعديد من أصدقاء حقي، أنبههم إلى ضرورة أن تكون جائزة فيصل — في العام الذي حصل عليها فيه — من نصيب يحيى حقي. كان يشاركه التقدم للجائزة أسماء يرتقي أصحابها — بالكاد — إلى مستوى تلاميذه. وحين أفلحَت الحملة — كانت حملة بكل المقاييس — كنتُ أسعَد الناس بذلك، لعدة اعتبارات؛ أولها أن الرجل قيمةٌ أدبيةٌ عربيةٌ كبيرة بالفعل. وكان تعليق نجيب محفوظ العَفْوي على فوزه بجائزة نوبل: كنتُ أتمنى لو أن الفائز بها هو يحيى حقي. وثاني الاعتبارات، أن حقي كان قد اختتم تاريخه الأدبي بالفعل. كانت «الفراش الشاغر» آخر إبداعاته القصصية، اكتفَى

بعدها بكتابة المقالات التي نشَرَت «المساء» غالبيتها، وأُجري معه العديد من الحوارات واللقاءات الإعلامية. ثم بدأ في الانسحاب من الحياة العامة تمامًا، حتى إنه اعتذر عن حضور المؤتمرات أو المهرجانات التي عُنيَت بتكريمه. وكما قلت، فقد تصوَّر البعض وفاة الرجل. وكان لا بد أن نكرِّمه بكل السبل، أن نؤكِّد شكرنا له، وتقديرنا لأستاذيته ولإبداعاته، وإسهاماته الخلَّاقة عمومًا في حياتنا الثقافية على مدى ما يزيد على النصف القرن. أما ثالث تلك الاعتبارات، فهو أن يحيى حقي فاز بجائزة الدولة، وهي جائزة نالها كثيرون، بعضهم يعاني غربة في الحياة الأدبية، فأولى به جائزةٌ في مجال تخصُّصه، وبعضهم تقصُر قامتُه إلى جوار العقاد والحكيم وطه حسين ومحفوظ وحقي، وبعضهم نال مع الشهادة شهادةً غير معلَنة بوفاة قيمة الجائزة! … وكانت تلك هي الجائزة الكبرى الوحيدة التي نالها الرجل، فيما عدا جائزة الدولة، ودرجة الدكتوراه الفخرية من جامعة المنيا.

متى يعتزل الأديب؟

ذلك هو السؤال الذي يواجهه كل الأدباء في لحظةٍ ما، وبالذات هؤلاء الذين يطيل الله في أعمارهم.

إن للإبداع فترةَ خصوبة، تختلف بين مبدع وآخر، وإن أجمعَت كل الاجتهادات على أنه لا بد من ذروة، يبدأ بعدها الانحدار! أتصوَّر أن أزمة يوسف إدريس الحقيقية، كانت هي نضوب الإبداع. لم يكن يستطيع الخوض في مشروعه الفني، بنفس البساطة التي كتب بها أعماله منذ «أرخص ليالي» إلى «بيت من لحم». وانشغل إدريس — أو تشاغل — بكتابة المقالات، فلما سُئل عن إنتاجه الإبداعي الجديد، أسعفَه ذكاؤه بالقول، إن ما يكتُبه من مقالاتٍ صحفية، إنما هو كتاباتٌ قصصية، وإن غاب ذلك عن فطنة المتلقي! وعندما وضع همنجواي فوَّهة مسدَّسه في حلقه، وأطلَق الرصاص، فلأنه أدرك أنه لم يعُد لديه ما يقوله أو يكتبه. مات المبدع في داخله، فقرَّر أن يقضي على حياة بلا جدوى!

وبالطبع، فإن لكل قاعدةٍ استثناءاتها. والاستثناء في الأدب العالمي تجده — مثلًا — في سرفانتس الذي أبدع رائعته «دون كيخوتة» بعد أن جاوز السبعين … ونجده — في أدبنا المعاصر — في «الأستاذ» نجيب محفوظ، الذي استمرَّت خصوبة إبداعه حتى فوزه بنوبل، ليصبح من بعدها — حسب تعبيره — موظفًا عند الجائزة؛ فهي تطالبه — كل يوم — بالعديد من اللقاءات والأحاديث لصحف ومحطات، وتليفزيون، من كل أنحاء العالم.

أما يحيى حقي، فقد كان له رأيه الواضح — والمعلَن — في اللحظة التي يجدُر بالمبدع أن ينزل فيها الستار. ربما يصمُت البعض دون إعلان، والأمثلة كثيرة … وقد «يقاوح»

البعض، فيحاول إيهام نفسه، وإيهام الآخرين، بأن ما يكتبه هو إبداعات، مع أنها لا تعدو مقالاتٍ صحفية، يصعُب أن نضعَها في إطار الوهج الفني!

كانت «الفِراش الشاغر» هي آخر ما كتب يحيى حقي من أعمالٍ إبداعية، ثم انصرف إلى كتابة المقالات التي كانت بالنسبة لحقي، جهدًا لا يقل عن جهد الإبداع ... فهو يختار الموقف والتعبير والجملة والكلمة والحرف، يبدِّل ويُضيف ويحذف، فلا يدفع بالمقال إلى المطبعة إلا بعد أن يكون قد استهلَكَه تمامًا. وأصارحك بأني لم أفاجأ — فيما بعدُ — باعتزال حقي الكتابة في إطلاقها، ما عدا بعض المقالات القصيرة المتباعدة، يكتبها لبعض المجلات المتخصصة!

وأذكُر في بداية عام ١٩٧٣م، عندما اطمأن يحيى حقي إلى أنه لم يعُد لديه ما يكتُبه، وأنه قد اكتملَت عمارة أعماله الأدبية ... كان محمود الشنيطي — أهم من تولَّوا قيادة دار الكتب، وهيئة الكتاب — يُشرِف على إنشاء المبنى الجديد للهيئة، ويُعِد — في الوقت نفسه — لتحقيق دفعة في نشاطها ... وطلَب مني الشنيطي أن أعرض على يحيى حقي فكرة إصدار الهيئة لأعماله الكاملة. وتحمَّستُ للفكرة، وحملتها إلى يحيى حقي، فوافق.

كان مجموع المبلغ الذي عرضه الشنيطي سبعمائة جنيه. وعدَل حقي عن موافقته، وأتاني صوته في التليفون حزينًا: هذه هي العمارة التي بنيتُها في حياتي، وأبيعها الآن ... فهل هذا هو الثمن؟!

وابتعدتُ عن الوساطة آسفًا ومشفقًا. ثم تم الاتفاق — بعد ذلك — بين حقي والشنيطي. أضاف الشنيطي بضع عشراتٍ من الجنيهات، وإن كانت موافقة حقي — كما أكَّد لي — لأنه كان يريد أن تصدُر أعماله الكاملة في حياته، فيُضيف إليها بنفسه ما لم يسبق نشره! وبالفعل، استطاع فؤاد دوارة أن يُضيف إلى أعمال يحيى حقي ضعف ما كان أصدره من قبلُ. وقرأنا كتبًا جديدة، أحسَن دوارة تصنيف مادتها، في حين اختار لها حقي أسماءها.

الطريف أن هذه الكتب جعلَت من المقولة التي أكَّدَت قلة كتابات يحيى حقي، بالقياس إلى شهرته، مقولةً خاطئة، وغير صحيحة؛ فالرجل من أغزر أدبائنا بالفعل، ربما دون أن يَفطِن هو نفسه، بدليل أنه لم يحاول مناقشة تلك المقولة التي ظلت ثابتة، ولا اعترض عليها. كان حقي يكتب مقالًا كل أسبوع، في إحدى الصحف، كتابات تنتسب إلى الإبداع في مجالاته المختلفة، بصورةٍ صحيحة.

أخيرًا، فقد ظل يحيى حقي حريصًا على أن يكون مثلًا وقدوة، حتى في موته ... فهو لم يشأ أن ينشُر — مثل بقية الناس — نعي الأسرة — وله أسرتُه وعائلتُه المتشابكة الفروع

— ولا رضي بأن يشُق على محبيه في السعي وراء جثمانه، وإنما أوصَى بأن يُدفَن بواسطة أسرته وأصدقائه القريبين، وأن يُنشَر نبأ وفاته مقرونًا بجملةٍ واحدة، هي: «من يقرأ هذا النعي، فليقرأ الفاتحة.»

هوامش

(١) بعض الهوامش أُسقطَت، لاعتماد المقال — في معظمه — (وقد كتب خارج البلاد) على بطاقاتٍ خلوٍ من بيانات المراجع.

(٢) راجع كتابنا «نجيب محفوظ، صداقة جيلين»، الهيئة العامة لقصور الثقافة، كتابات نقدية.

(٣) المساء، ٨ / ١٤ / ١٩٧٥م.

(٤) فؤاد دوارة، عشرة أدباء يتحدثون، كتاب الهلال، العدد ١٧٢.

(٥) المصدر السابق، ص١٠٧.

(٦) الجمهورية، ٧ / ٤ / ١٩٦٢م.

(٧) عشرة أدباء يتحدثون.

(٨) يحيى حقي، دماء وطين، هيئة الكتاب، ١٩٧٩م.

يحيى حقي، ملاحظات في القصة القصيرة

إذا حاولنا أن ننسب أستاذنا يحيى حقي إلى جيلٍ أدبي، فإنه يأتي بعد جيل الرواد؛ طه حسين والعقاد والمازني وشكري وأحمد أمين والزيات وغيرهم ... ويأتي قبل جيل الوسط؛ محفوظ والبدوي وباكثير وغراب وعبد الحليم عبد الله وذهني وإحسان وغيرهم. وقد استطاع توفيق الحكيم أن ينتسب، بإبداعاته المتميزة — كمًّا وكيفًا — إلى جيل الرواد، فلما ذوت الأسماء الرائدة، ظل ثلاثة — حتى بعد رحيلهم عن عالمنا — هم الأكثر تأثيرًا؛ طه حسين والعقاد والحكيم. أما يحيى حقي، فإن قلة إبداعاته — بالقياس إلى ما أبدعه كلٌّ من جيل الرواد وجيل الوسط — لم تنسبه — بصورةٍ حاسمة — إلى هذا الجيل أو ذاك.

مع ذلك، فإن يحيى حقي — بلا جدال — في مقدِّمة بناة القصة القصيرة العربية المعاصرة، بل إن بعض النقاد يعتبره «أعظَم مَن كتَب القصةَ القصيرةَ في الوطن العربي».[1] القصة القصيرة هي الفن الذي حقَّق فيه التفوق إطلاقًا. حتى «قنديل أم هاشم» — أشهر أعماله — يسهُل تسميتُها قصةً قصيرةً مطوَّلة، مثلما أنه من الصعب تصنيفها كرواية، بل إنَّ «صحِّ النوم» — روايته القصيرة — أقرب إلى مجموعةِ قصصٍ قصيرة، مجموعة لوحات، يربط بينها الزمان والمكان. يقول: «لقد عالجتُ معظَم فنون القول من قصة قصيرة ورواية ونقد ودراسةٍ أدبية ومقالٍ أدبي، وترجمتُ عددًا من القصص والمسرحيات ... ولكن تظل القصة القصيرة هي هواي الأول؛ لأن الحديث فيها عندي يقوم على تجاربَ ذاتية، أو مشاهدةٍ مباشرة، وعنصُر الخيال فيها قليلٌ جدًّا، دوره يكاد يكون مقصورًا على ربط الأحداث، ولا يتسرَّب إلى اللب أبدًا.[2]

والقصة القصيرة التي علق بها يحيى حقي، هي التي تُضيف جديدًا، بأن تكشف عن بعض جوانب النفس الإنسانية، وهي التي تنقل قارئها من الصورة الجزئية المباشرة إلى المعنى الكلي وراءها، وينفُذ — القارئ — من خلالها إلى روح الكاتب نفسه، فضلًا عن ارتباطها بهموم المجتمع، وحرصها — في الوقت نفسه — على إتقان الصنعة، بحيث يزيد إيحاؤها، ويعلو على جماع ألفاظها.[٣]

ومع أن يحيى حقي يُلِح في ألا يستمع القارئ إلى صرير قلم الكاتب، فإن شخصية حقي تبين عن نفسها في معظَم ما يكتب. يتخيله القارئ حتى ولو لم يكن على معرفة به، ولا شاهَدَه من قبلُ. يتحدث ولا يكتب، يحكي ويسرد، يتوقَّف ليبدي ملاحظة، أو ملاحظات، تزول كل الحواجز — مرئية وغير مرئية — بين الفنان والقارئ؛ فالقارئ يَتَنبَّه — منذ اللحظة الأولى — إلى القصة، وإلى كاتبها، وإلى تعاطُف الفنان مع الشخصية التي يتناولها.

في قصة «أم العواجز» يتحدَّث الفنان عن إبراهيم أبي خليل يقول: «سبحان الذي وسع مُلكُه الخلق كله، ولا اعتراض على حكمه. فلا أبتغي هنا إلا أن أروي قصة إبراهيم أبي خليل وهو يهبط درجات الحياة، كورق الشجر في الخريف، قد ترفعُها الرياح قليلًا، ولكنها — حتى في ارتفاعها — تنطق بالهبوط المكتوب عليها، رويدًا رويدًا، إلى أن يتوسَّد خدُّها الثرى وتدُوسُها الأقدام ... إلخ.»[٤] وينسى حقي حرصه على كتم صرير القلم، عندما يعبُر — بكلماته — عن استغاثة نعيمة، بائعة الهوى بالسيدة زينب، تطلُب العون والشفاعة والمدد: «يا أم هاشم، يا ستارة على الولايا. لا تغضِّي عينَيك ولا تُشيحي بوجهك. إن الله طهَّرك وصانك وأنزل الروضة، وإن قلبك لرءوف. إذا لم يقصدك المرضى والمهزومون والمحطَّمون، فمن غيرك يقصدون؟ إذا نسينا فاذكُري أنت ... إلخ.»[٥]

ولعلَّه مما يُنسَب إلى ارتفاع صرير القلم، وصف الفنان للجالسين حول مسجد السيدة زينب: «خليطٌ من رجال ونساء وأطفال، ولا تدري من أين جاءوا ولا كيف سيختفون. ثمارٌ سقطَت من شجرة الحياة، فتعفَّنَت في كَفَنها ... إلخ.»[٦]

لقد أخذ يحيى حقي موقف الراوي في معظم قصصه. تمامًا تتعاطف مثلما في السير الشعبية والملاحم ... فروايته واضحة، رائقة الصوت، تتعاطَف الشخصيات التي تحكي قصتها بالقَدْر الذي يثير تعاطف المتلقي. وكما يقول الصديق الدكتور أحمد شمس الدين الحجاجي، فقد «نجح يحيى حقي في أن ينقل لنا في قنديل أم هاشم سيرةً للبطل المعاصر

مستمدةً من السير الشعبية، وكان بذلك رائدًا لكل القصَّاصين المعاصرين، الذين يحاولون أن يعودوا بالفن القصصي إلى جذوره الشعبية الأولى.»

والحق أن تلك الريادة لم تكن مقصورة على «القنديل»، ولكنها تبين عن نفسها — بصورةٍ لافتة — في معظم أعماله القصصية، وجميعها — فيما عدا «صحِّ النوم» — تنتسب إلى القصة القصيرة.

وفي تقديري أن «قنديل أم هاشم» ليست أهم أعمال يحيى حقي. بل إنه من الصعب — كما قلت — نسبتها إلى الرواية، حتى لو تجاوزنا عن معظم خصائص الفن الروائي. القيمة الأهم للقنديل في نظرة الفنَّان المُحِبة والمُشفِقة والواعية للطبقات الأدنى، لهؤلاء الذين يبدون كهوامشَ في المجتمع المصري، وإن كانوا — في الحقيقة — هم قوام هذا المجتمع، هم غالبيَّته وقوَّته الفاعلة.

الفنان يُعنى بالشخصية أكثر من عنايته بالحدث. ما يشغلُه هو ملامح الشخصية، مشكلاتها، نوازعها النفسية، تأثُّرها بالبيئة من حولها. وقد صرَّح — يومًا — أنَّ تأملاته في الطريق هي سِرُّ قوَّته.[٧]

وإذا كانت «القنديل» تأثُّرًا بالغ الدلالة من الفنان بالحياة في السيدة زينب. الحي الذي وُلِد فيه الكاتب، وأمضى صباه وشبابه الباكر، فإن الحي القديم يبين عن نفسه في الكثير من قصص يحيى حقي، سواء جرت الأحداث في الميدان الفسيح، وما يحيط به، ويتفرَّع عنه، من شوارعَ وأزقَّة ودكاكين وبيوت، أو غابت عن ذلك كله إلى حيٍّ شعبيٍّ آخر.

يتحدث عن تأثير النشأة في أعماله القصصية. يقول: «رغم أننا غادرنا حي السيدة وأنا لا أزال طفلًا صغيرًا، فهيهاتَ أن أنسى تأثيرَه على حياتي وتكويني النفسي والفني. فما زلتُ إلى اليوم أعيش مع الست ما شاء الله بائعة الطعمية، والأسطى حسن حلَّاق الحي وبائع الدقَّة، ومع جموع الشحَّاذين والدراويش الملتفِّين حول مقام الست.»[٨]

وقد سأل عباس الأسواني يحيى حقي يومًا: «ألم يؤثِّر عملك في السلك السياسي على طبيعتك، وعلى حبك للشعب الذي نشَأتَ في بيئاته الفقيرة؟»

أجاب: «أبدًا ... طول حياتي الدبلوماسية لم أتأثَّر بأي مظهر من مظاهرها. إن الإحساس الشعبي هو الذي جعلَني دائما أُحِس بإنسانيتي، وإلا لما زدت عن كوني قرد لابس سموكنج. ثم لا تنسَ أنني عملتُ قبل التحاقي بالخارجية عامَين كمعاون إدارة في منفلوط، خُضتُ فيهما في أعماق الصعيد المصري. ولي قصصٌ تصوِّر هذه الحياة في دماء وطين، وأم العواجز. أما خلِّيها على الله فهو يصوِّر حياة الشعب المصري، والهُوَّة التي كانت

قائمةً بينه وبين الحكومة في ذلك الوقت، وأنا أعتقد أنه يجب مقارنتُه بيوميات نائب في «الأرياف».[٩]

وقد وازن صديقي ماهر شفيق فريد بالفعل، بين خليها على الله، ويوميات نائب في الأرياف، فلاحظ أن كلا العملَين يتحدث عن الهوة التي تفصل بين الحكومة والفلاحين، لكن حقي يبدو أكثر من الحكيم اندماجًا في البيئة التي يصفُها، وأقلَّ تباعدًا؛ لأنه كان يكتب من الداخل، بينما كان الحكيم يكتب من فوق.

حتى المفردات والتعبيرات والأمثال التي يضمِّنها يحيى حقي أعماله، إنما هي استيحاءٌ مباشر من الحياة في السيدة زينب، حياة شعبية، لها خصوصيَّتها وتميُّزها بما يختلف عن الأحياء الحديثة. نحن نقرأ عن المولد وحلقات الذكر والباعة السرِّيحة والحرفيين وصغار التجار والبلهاء والمجاذيب والمساليب والمنكسرين والزار والأسياد والأضرحة وتجار الروبابيكيا ... شخصيات وصور ومفردات تنتسب إلى الحي القديم بوشائجَ حميمة. في قصة «احتجاج» — مثلًا — زخمٌ من التعبيرات والأمثال الشعبية التي يتداولها الناس، مثل: رش المية عداوة ... اللي ياكل بضرسه ينفع نفسه ... القرش الأبيض ينفع في اليوم الأسود ... تلاقيه ناقضها من ساسها لراسها ... قليل ان ما سألها صيغة أمها دهب ولا قشرة ... فركة كعب ... دي خيبتك بالويبة ... طبق الملوخية البايتة قرديحي بلا لحم ... رايح يلقح جتته علينا ... بنت دلوعة وبتتبغدد عليه ... بتتكلم بالعين والحاجب ... جسمها فاير زرع بدري ... إلخ.[١٠]

ونحن نجد الحي الشعبي في قصص: السلحفاة تطير، قنديل أم هاشم، أم العواجز، احتجاج، السرير النحاس، تنوَّعت الأسباب، عقرب أفندي، ذكريات، قصة في عرضحال، إفلاس خاطبة، كن ... كان، الفراش الشاغر، وغيرها ... بل إن أسماء القصص تبين عن تلك المحبة الدافقة لكل ما هو شعبي.

السياسة همٌّ رئيسي لأستاذنا نجيب محفوظ، لا تكاد تخلو منها إحدى رواياته أو مجموعاته القصصية. أما يحيى حقي فإن ما يشغلُه هو الإنسان الفرد، أو الجماعة البشرية المحدودة، المشكلات الصغيرة والأحلام والأماني والتطلعات والإحباط. وفيما عدا روايته الاستثناء «صحِّ النوم» فإن الزمان المحدَّد يغيب في معظم أعمال يحيى حقي. تستطيع أن تنسبها إلى أي فترة في تاريخنا المعاصر. يسقط هور ابن الطور، يفتتح نجيب محفوظ روايته «بداية ونهاية» بذلك الهتاف الذي ردَّده المتظاهرون في مظاهرات عام ١٩٣٥م، فيدخل القارئ

من بوابة الزمن المحدَّد ... لكن الهم الاجتماعي يتوضح في أعمال يحيى حقي. الشخصيات البسيطة والمطحونة والكادحة، بل إن تعاطف الفنان مع شخصيات قصصه، ربما أنطقها بما يُناقِض خاصية القصة القصيرة. الفن إضمار، لكن النهاية التي اختارها الفنان في قصة «السلم اللولبي» — مثلًا — تفسَّر بما يصدم ذكاء المتلقي حين يحظى فرغلي صبي المكوجي بحنان ليس أكثر من رد فعل، خوفًا لما يكون قد أصابه بعد أن عضَّه كلب الأسرة. قال لنفسه وهو ينظر إلى الشقة: إيه يا خويا الناس دول؟ ما يحنُّوش على الواحد إلا إذا كان كلب عضه![11] كنتُ أفضِّل أن يحذف الفنان هذه الكلمة التعليق، كأنها تشير إلى المعنى الذي يقصده الكاتب، فلا يخطئه القارئ: هذا هو المعنى الذي أريده، فخذ بالك!

يصفُ الفنان نظرة الفلاح المصري إلى السلطة، وتعامُلَه معها بأنها «شيء من الرضا المغتصب، وطاعة كلها تمثيل كاذب. هذا الشعور هو قوام مجاوبتهم لكل تدخُّل في أمورهم. من يقدر سوء حظهم لأن كل المحاولات تأتي من أجنبيٍّ عنهم — حكومة أو موظفًا — لا يفهم، يعيش في وادٍ، وهم في وادٍ. إن لم يكن غرضه ملء جيوبه، اقتصر في تدخُّله على التافه والغَث والسخيف، وتَرك ما هو لديهم قرين الحياة ومستلزماتها.»[12] وفي قصة «حصير الجامع» تحليلٌ واعٍ لعقلية الفلاح المصري، ونظرته إلى السلطة وتعامُله معها. تبين فيها استفادة الفنان الشخصية، والفنية، بالأعوام التي عمل فيها خارج القاهرة، سواء في الوجه البحري أو في الصعيد. ينعزل، أو يكتفي بالتأمل من بُعد، أو السخرية — أحيانًا — مثلما فعل الحكيم في «يوميات نائب في الأرياف». نائب الحكيم كان يحرص على وضعه الاجتماعي؛ فهو لا يُخالِط الفلاحين إلا لضرورات العمل. أما يحيى حقي فقد كان يُخالِطهم، يتحدث إليهم، يعطي ويأخذ، يتأمل بعينَين منتبهتَين، ونفسٍ متعاطفة، وإحساسٍ عميق بالمشاركة.

وللمكان أهميةٌ بالغةٌ في قصص يحيى حقي. يقول: «الإنسان مائة في المائة هو البطل في قصصي ... ولكن بي غرامٌ بوصف الأماكن تكملةً للوحة التي أهتم بتقديمها للقارئ، كأنها لوحةٌ مرسومة بالألوان.»[13]

في «قنديل أم هاشم» صوَّر ميدان السيدة زينب ثلاث مرات، كل مرة تعبِّر عن المشاعر الداخلية للدكتور إسماعيل. نظرته إلى الناس والأشياء من حوله. إشفاقه وقلقه وحبه وسخطه. الصورة الأولى حيادية تمامًا، تراها عينا شابٍّ صغير، ألف زحام الناس وصخبهم. أما الصورة الثانية، فتعكس التغيُّر في نظرة إسماعيل بعد عودته من لندن،

وحصوله على دبلوم في أمراض العيون؛ فهو لا يرضى عن إنسان، ولا عن شيء، والشعب المصري — في رأيه — سمج، ثرثار، أقرع، عارٍ، حافٍ، بوله دم، في برازه ديدان ... وأما الصورة الثالثة فتأتي بعد المصالحة مع مجتمعه، ومع نفسه، المصالحة بين إيمانه بالعلم وحرصه على الموروث في حياة شعبه. فهم مشكلات الناس وتفهُّمها، وضعَها في إطارها الصحيح، نزَع من نفسه مشاعر الرفض والسخط، وحل بدلًا منها حُب يرتكز إلى بصيرةٍ واعية.

والصعيد بيئةٌ اجتماعيةٌ أخرى، أجاد الفنان تصويرَها في أعماله، وبالذات مجموعته «دماء وطين». يصف الليل في الصعيد حيث أقام لفترة، عبَّر عنها في كتابه الرائع «خليها على الله»، بأنه كظلمة العمى «تلفَّح به الكون مرغمًا، هبط على الفضاء حملًا ثقيلًا، أحاط بالأرض كالقيد، غطَّى الحقول كالكفَن، ولفَّ القرى كالضماد، وانحدَر — ولا حد لاتساعه — إلى الشقوق فاحتواها. ثم تلفَّت يبحث عن مداخل النفوس التي يعلم أنها تستقبله وتتشرَّبه، فاحتلها يتمطَّى فيها.»[١٤]

وقد عاب الناقد الراحل عبد اللطيف السحرتي على قصة «البوسطجي» مبالغةً في الوصف كان بوسع الفنان أن يُسقِطها، فلا تتأثَّر القصة. البوسطجي قصة فتاةٍ بِكْر، حملَت أثناء فترة خطبتها. وعندما برزَت بطنُها بالفضيحة، قتلَها أبوها ... ولكن القصة حفلَت بتصوير الحياة في قريةٍ صعيديةٍ بكل خصائصها. استطاع المخرج حسين كمال أن يجعل من بوسطجي يحيى حقي عملًا سينمائيًّا جيدًا، لكن الفيلم لم يُفِق الخيال الذي أثارته القصة المكتوبة في وجدان المتلقي، وربما في عقله أيضًا. مجتمع الصعيد بتناقُضاته، وعنصرية المسلم والمسيحي، العلاقة بين الريف والمدينة، وحدة البوسطجي القاسية التي تتحوَّل إلى محاولة لاقتحام القرية، الحياة مع ناسها من خلال قراءة خطاباتهم «من ساعة ما حطيت رجلي في البلد ماطقتهاش. حسيت اني محبوس. فين مصر وشوارعها وناسها؟ ... وفين الليل مليان نور وحركة؟ ... ولكن هنا ... أهو الشباك قدامك. بص. تلاقي إيه؟ ... شوية طين مكوم، وناس وسخين مقملين ... وتو ما يدَّن المغرب كل واحد يتلم في بيته. والعتمة ... يا باي من العتمة. طول الليل حمير تنهق، وكلاب تعوي.»[١٥]

وفي قصص يحيى حقي محاولة للتعبير عن فلسفة حياة، أو في الأقل، مواقف، أو وجهات نظر، تبين عن نفسها في مجموع تلك الأعمال. وفي مقدمة تلك «الأفكار» إعلاء شأن الإرادة الإنسانية؛ فهي الدعامة التي تستند إليها كل الفضائل، شخصيات مسالمة، ولكنها

ضعيفة الإرادة، فتكون النتيجة — والتعبير للفنان — أنها تُجزَر! نجد ذلك في «الشيخ مصطفى»، «أم العواجز»، «السلحفاة تطير»، تحريض على ملاحظة الفارق بين الطيبة المُسالِمة، والخنوع المُستسلِم، بعكس السقوط الذي قد تواجهه شخصيات همنجواي. سقوط يشي باستمرار الارادة، بالإصرار — حتى بعد ذواء الأمل — على المقاومة، ومحاولة تعويض ما فات … الإرادة معدومة في «وسوسة»، وتنتهي إلى مصيرٍ مؤلم في «الفِراش الشاغر»، أو إلى الضياع في «أم العواجز»، وتواجه التحير في «عنتر وجولييت». انتصار يحيى حقي للإرادة الإنسانية لا يعني الإلحاح في تأكيد الانتصار، لكنه قد يسحَق الإرادة تحيزًا وحثًّا على اللجوء للإرادة، والاحتماء بها، واعتبارها سلاحًا نرفعه في وجه كل المثبِّطات. يصارحني صديق: مفزع ذلك المصير الذي انتهَى إليه بطل قصتك! … أجيب باطمئنان: ولماذا لا يحرك ذلك المصير إرادةً في نفسية المتلقي حتى لا يواجهه، أو ما يشبهه؟! … تلك بالتحديد دلالة الإحباط الذي يتردَّى في هاويته شخصيات يحيى حقي. سقوطهم ليس توطئة للانتصار ولا مدخلًا له، كما في أعمال همنجواي، لكنه تأكيد على الضعف الإنساني الذي يجب أن تسانده قوة الإرادة.

والقصة القصيرة عند يحيى حقي تعني «التحديد والحتمية». أما معاناة الرواية، فإنها تعتمد — والتعبير للفنان — على الصدفة والتجريد المصطنَع. إنه يؤمن بأن كل تطورٍ أدبي هو — في المقام الأول — تطور أسلوب. القصة شيءٌ مختلفٌ عن أسلوب المقامة والوعظ والإرشاد والخطابة والزخارف والبهرجة اللفظية والمترادفات والمقدِّمات الطويلة والخواتم التي ترجو مصمصة الشفاه!

معاناة يحيى حقي تبدأ بانتهاء كتابته الأولى للقصة. إنه يعود إلى العمل يقرؤه بوعي الناقد المثقَّف، يحذف ويُضيف ويعدِّل، حتى يطمئن إلى القصة فيدفع بها إلى النشر. وكانت تلك المعاناة هي الباعث الوحيد — وليس الرئيس — لتوقف يحيى حقي عن كتابة القصة … فاللفظة يجب أن تعبِّر عن الشخصية، أو الموقف، التعبير على القد، فلا حشو ولا ملامسة ولا ثرثرة. وكما يقول يحيى حقي، فإن حبه للتجديد والحتمية يبلغ حدَّ الهوس: مزاجي يمقُت أشد المقت أهونَ إطنابٍ أو زيادةٍ أو ثرثرة، يمقُت المعنى الغامض واللفظ المائع، فليس لمعنًى واضح إلا لفظٌ واحد محدَّد، لا يقوم غيره مكانه. وهذا التحديد يُطاق في القصة القصيرة، ولكن يبعث على الاختناق في الرواية الطويلة.[١٦] في تقدير فتحي رضوان، أن الألفاظ عند يحيى حقي هي نقطة البداية، لكنها أيضًا محطة النهاية.[١٧]

في كُتيِّبه «فجر القصة المصرية» عرض يحيى حقي لرواد القصة والرواية في مصر، قدَّم أدباءَ معروفين ومجهولين، ولكنه أهمل أديبًا له إسهاماتُه المؤكَّدة في بدايات الرواية والقصة المصرية. هل أظلم يحيى لو قلتُ إنه أغفَل المازني حتى يتناسى تأثُّره بأسلوبه، بخصائصه المتميِّزة، باللغة البسيطة السهلة التي تقترب بعض مفرداتها من العامية، لجوئه إلى العبارات الاستطرادية، ميله إلى السخرية، توضح صوت الفنان كمتحدِّثٍ عن شخصية أو روايةٍ لحدث؟ التعرف الى الخصائص الأسلوبية للمازني سهلٌ في كتابات يحيى حقي، ما انتسَب منها إلى القصة، أو الخاطرة، أو الدراسة الأدبية!

هوامش

(١) أحمد عباس صالح، جريدة «الشعب»، ٥ / ٧ / ١٩٥٩م.
(٢) المجلة، فبراير ١٩٦٨م.
(٣) المصدر السابق.
(٤) أم العواجز، طبعة الكتاب الذهبي.
(٥) قنديل أم هاشم، القصة.
(٦) المصدر السابق.
(٧) الجمهورية، ٣٠ / ٢ / ١٩٦٠م.
(٨) عالم الفكر، المجلد الخامس، العدد الثالث.
(٩) روزاليوسف، العدد ٢١٤٧.
(١٠) احتجاج – مجموعة «أم العواجز».
(١١) السلم اللولبي، مجموعة «عنتر وجولييت».
(١٢) أم العواجز.
(١٣) الفيصل، يوليو ١٩٧٩م.
(١٤) دماء وطين.
(١٥) البوسطجي – مجموعة «دماء وطين».
(١٦) الثقافة، يناير ١٩٧٥م.
(١٧) المجلة، فبراير؛ الشرق الأوسط، ٢٣ / ٤ / ١٩٩٠م.

يعقوب صنوع: مغامرات المسيو جيمس ليل

حين قدم جمال الدين الأفغاني إلى مصر، واختار قهوة متاتيا مكانًا للقاء تلاميذه من مثقَّفي المجتمع المصري، كان من بين الشخصيات التي اختلفَت إليه، الصحفي والكاتب والمخرج والممثِّل المسرحي صنوع.

كان الأفغاني هو الذي أوحى إليه بإنشاء صحيفة «أبو نظارة سوداء»، وشجَّعه على ذلك بكتابة مقالَين فيها. وبعد نفيه إلى باريس، ولحاق الأفغاني به، ظلَّت العلاقة بينهما طيبة، برغم ما كان يشوب سماءها — أحيانًا — من سحب.

اسمه يعقوب روفائيل صنوع. وُلِد بالقاهرة في ١٥ أبريل ١٨٣٩م. وكان الابن الوحيد لزوجَين مات لهما من قبلُ أربعة أطفال.[١]

والحق أن حياة يعقوب صنوع، وشخصية الرجل ذاتها، تثير أكثر من علامة استفهام. وإذا كان صلاح عبد الصبور يؤكد عمالته للحكومة الفرنسية، من واقع آراء الرجل، وتصرُّفاته، ومواقفه[٢] فلعل التعبير الأدق عن شخصية الرجل أنه كان عميلًا ليعقوب صنوع، بمعنى أنه لم يكن مخلصًا لقضيةٍ مبدئية، وإنما كان شاغله أن يحقِّق طموحاتٍ ذاتيةً خالصة.

وابتداء، فإن حكاية اليهودي الذي نذَرَته أمه للإسلام، لا تخلو من مبالغة. وما أكثر ما نصادف من مبالغات في حياة الرجل، فهو قد حفظ القرآن، وعاهد أمَّه على أن يوفي نذرها، وأن يجنِّد نفسه ليؤدِّي رسالةً مقدسة هي «مكافحة الأباطيل التي تفرِّق بين المسلمين والمسيحيين، بإظهار سماحة القرآن، وحكمة الإنجيل، وهكذا تتسنى لي الملاءمة بين قلوب الفريقَين.»[٣] ومع تلك الرواية الغريبة، فإن يعقوب صنوع فضَّل ألا يُشير إطلاقًا إلى ديانة

والدَيه. وهو إنكارٌ لا معنى له في مجتمع يؤمن بالسماحة الدينية، ولا يتصوَّر أبناؤه أن الطائفة الثالثة ستُطالِب — بعد أعوامٍ قليلة — بالعودة إلى الوطنِ الأم، وإن ذهب أستاذنا رشدي صالح إلى أن حديث صنوع عن نشأته يعبِّر «عن حساسيةٍ مفرطةٍ بالنسبة لعقيدته ووضعه؛ فهو يزعُم ذلك الزعم الذي يجعل من مولده أمرًا مرتبطًا بولي مسلم. كما أنه يُكثِر من ذكر القرآن، ومحمد بن عبد الله عليه الصلاة والسلام.»[٤] ويضيف رشدي صالح: «ونحن نميل إلى تفسير هذا السلوك منه، بأنه كان تعبيرًا عن حساسيةٍ دينيةٍ مفرطة، أو عُقْدة نقص.»[٥]

يعقوب صنوع — في تقدير معظم الاجتهادات — هو الرائد الفعلي للمسرح المصري. سبق في ذلك النشاطَ المسرحيَّ للفرق السورية واللبنانية التي وفدَت إلى مصر — فيما بعدُ — لنشر أصول هذا الفن فيها.

كان المسرح من بين المظاهر الثقافية التي حملَها الفرنسيون في حملتهم إلى مصر. يقول الجبرتي (عام ١٨٠٠م): «... وفيه كمُل المكان الذي أنشَئوه — الفرنسيون — بالأزبكية، عند المكان المعروف بباب الهواء، وهو المسمَّى في لغتهم بالكُمدي، وهو عبارة عن محلٍّ يجتمعون فيه كل عشر ليالٍ، ليلةً واحدة، يتفرَّجون به على ملاعيبَ يلعبها جماعةٌ منهم بقصد التسلِّي والملاهي، مقدار أربع ساعاتٍ من الليل، بلُغتهم، ولا يدخل إليه أحدٌ إلا بورقةٍ معلومة، وهيئةٍ مخصوصة.»[٦] وربما كانت فرق المحبظين استمرارًا — بصورة وبأخرى — للمسرح الذي قدَّمه الفرنسيون. يصف إدوارد لين بعضَ عروضها الضاحكة أيام محمد علي: الفلاح المدان للحكومة، وزوجته، والخادم، وشيخ البلد، والكاتب القبطي. والموضوع هو المشكلة الأزلية: هل تعتصر الحكومة — بواسطة موظَّفيها — صغار الفلاحين، فلا تبقي لهم — أو منهم — شيئًا؟ ... فإذا أضفنا مسرحيات المحبظين — ومن قبلها مسرحيات الفرنسيين — إلى فنونٍ سابقة، مثل خيال الظل والقره قوز وصندوق الدنيا، تَمثَّل لنا ما يمكن نسبته إلى إرهاصات فنِّنا المسرحي. أما المسرحية بصورتها الأوروبية، فقد كانت نتيجةً طبيعيةً لاتجاه العصر كله إلى الأسلوب الغربي في أبعاده المختلفة، بدءًا بالزي والطعام ووسائل الحياة والترفيه ونوعية التعليم والثقافة. ونحن نجد تعبيرًا متفوقًا عن ذلك في مذكرات أحمد شفيق باشا، التي أجادت تصوير الحياة المصرية في تلك الفترة. بدأَت صورة الحياة في التغيُّر. اكتسبَت ملامحَ وقسماتٍ لم تكن موجودةً منذ عهد نابليون، مرورًا بعهد محمد علي، إلى عهود خلفائه، إلى عهد

إسماعيل. أُنشئَت أحياءٌ بأكملها مثل الإسماعيلية والتوفيقية وعابدين، وفُتحَت شوارعُ جديدة وميادين، وأُعيد تنسيق حديقة الأزبكية، وشيِّد كوبري قصر النيل، ليصل الجزيرة بالقاهرة، ونُصبَت التماثيل والنافورات، وأُنشِئ عددٌ كبيرٌ من القصور في عابدين والجزيرة والجيزة وبولاق الدكرور والقبة وحلوان والزعفران، إلى جانب القصور التي أُنشئَت في الأقاليم مثل المنيا والمنصورة. وكان للإسكندرية حظُّها في إيجابيات العهد الإسماعيلي، فقد اختُطَّت فيها شوارعُ وأحياءٌ جديدة، وأُنيرَت أحياؤها وشوارعُها بغاز الاستصباح. حتى قهوة الفيشاوي الشهيرة بحي الحسين، أُنشئَت في ١٨٦٣م؛ أي في عهد إسماعيل. كما أُنشئَت دار الرصد، ومصلحة الإحصاء، ومصلحة المساحة، والمسرح الكوميدي، وافتُتحَت — للمرة الأولى — دار الأوبرا، واستُحدِث المجلس التشريعي، وانتشر التعليم على نطاقٍ واسع، وزادت الصحف والمطبوعات، وازدهرَت الفنون والآداب بصورةٍ ملحوظة.

يعقوب صنوع لم يبدأ من الصفر. سبقَه آخرون عبَّدوا الطريق، وأقاموا الأساسات، ليأتي مِن بعدهم مَن يبني فوقها. أستاذنا علي الراعي يروي عن أذى المهانة الذي تعرض له — على سبيل المثال — أبو خليل القباني، حين أقام مسرحه. جرى وراءه الصبية في الشوارع يهتفون:

أبو خليل مين قالك على الكوميديا من دلَّك؟
ارجع لكارك أحسن لك ارجع لكارك قباني

أما مارون نقاش — مثلًا آخر — فهو يتقدَّم بجهده المسرحي إلى «الأسياد المعتبرين»، مغامرة ليس الفشل وحده نتيجة لها، بل هناك أيضًا «إمكان الملام»؛ أي المعارضة والشَّجْب وفقدان الاعتبار.[٧] عانَى مارون نقاش بالفعل من إهمال مواطنيه، بل ومن ضياع تجارته، حتى مات محسورًا «لأن شعورًا قد لازمه بأن دوام فن التمثيل في بلاده أمرٌ بعيد الاحتمال.»[٨] لذلك — والكلام للراعي — «لم يلقَ يعقوب عنتًا في استخدام البنات في مسرحه، ولا كانت مشكلته أن يواجه مقاومة من الناس أو المشايخ. لقد ازدحم مسرحه بالنظَّارة المتحمِّسين. بل ومن طويلي اللسان بين هؤلاء. وسعى المتفرجون أحيانًا إلى توجيه المؤلِّف ومسرحياته، بالتعليق على سير الأحداث، وبالرغبة المُلِحة في تغيير مصائر الأبطال. أما أهل الرأي من المشايخ، فإن مثلَين واضحَين على استنارتهم يكمُن في موقف كلٍّ من الشيخ عبد الرحمن الجبرتي، والشيخ رفاعة رافع الطهطاوي.»[٩] جهود تأسيس

«التياترات العربية» — والتعبير ليعقوب صنوع — لم تبدأ حتى بأعمال القباني ونقَّاش وغيرهما، وإنما سبقها — كما أشرنا — تراثٌ مسرحيٌّ شعبي خالص من المؤثِّرات الأوروبية، منذ مطالع القرنِ التاسعَ عشر، تَمثَّل في مسرحيتَين قصيرتَين، شاهدَهما الرحَّالة الإيطالي بلزوني — وأشار إلى ذلك — في ١٨١٥م. وكانتا قد قُدِّمتا ضمن حفل زواجٍ أُقيم في شبرا، ثم المسرحية الهجائية القصيرة التي شاهدَها إدوارد لين حوالي عام ١٨٣٠م، في مناسبة ختان واحدٍ من أنجال محمد علي. بل إن التحليل النقدي لفصل ابن البلد والسائح — كما يقول الراعي — يدُل على أن صنوع قد انتزع بعض شخصيات مسرحه من مسرحٍ قائم بالفعل، ومُدعم بسنواتٍ من الممارسة المتصلة.»[١٠]

والمُلاحَظ أن يعقوب صنوع قد شارك بالتمثيل مع العديد من الفرق الأجنبية التي زارت مصر، مما أتاح له فائدةً مؤكَّدة حين فكَّر في إنشاء مسرحه. ولَّما بدأ صنوع نشاطه المسرحي، كان هناك داران للعروض المسرحية؛ إحداهما هي «مسرح الكوميدي» — افتُتحَت في ٤ يناير ١٨٦٩م — والثانية هي «دار الأوبرا» — افتُتحَت في أول نوفمبر من العام نفسه — وقد أنشأهما إسماعيل، ضمن احتفالات افتتاح قناة السويس. وبالإضافة إلى ذلك، فقد كان ثمَّة العديد من المسارح التي أُنشئَت في القصور، مثل مسرح قصر النيل، ومسرح قصر عابدين، وغيرها.

معظم الاجتهادات تحدِّد عام ١٨٧٠م بداية للمسرح المصري. ارتفع الستار — للمرة الأولى — في مسرح يعقوب صنوع. يقول: «وُلِد مسرحي على منصة مقهًى موسيقيٍّ كبير في الهواء الطلق، قائم في وسط حديقتنا الجميلة، حديقة الأزبكية بالقاهرة. وفي تلك الحقبة؛ أي في سنة ١٨٧٠م، كانت فرقةٌ فرنسيةٌ مجيدة من الموسيقيين والمغنين والممثلين، وفرقةٌ مسرحيةٌ إيطالية، تقدِّمان للأوروبيين من أهل القاهرة أطيبَ متعة. وشهدتُ جميع ما قدمه هذا المقهى الموسيقي، فإن الفرنسية والايطالية لغتان أحبهما حبًّا جمًّا. وقد درستُ كبار كُتابهما المسرحيين. وهل ينبغي أن أعترف؟ ... نعم، إن الفصول الهَزْلية القصيرة، والمسرحيات الكوميدية، والتمثيليات الغنائية، والمآسي التي أدارها الممثِّلون على هذا المسرح هي التي أوحت لي بفكرة إنشاء مسرحي المتواضع. درستُ دراسةً جدية أدباء المسرحية الأوروبيين، لا سيما جولدوني وموليير وشريدان في لغاتهم الأصلية؛ أي الفرنسية والإيطالية والإنجليزية. وحين آنستُ أنني أجيد بعض الإجادة في المسرح، كتبتُ تمثيليةً غنائية من فصلٍ واحد، باللغة الدارجة، وإن العربية كاليونانية، فيها الفصحى والعامية.

واقتبستُ للمقطوعات الغنائية ألحانًا شعبية. وعلَّمتُ الرواية لنحو عشرة فتيانٍ أذكياءَ انتخبتُهم من بين تلاميذي، وارتدى أحدهم ملابس النساء ليقوم بدور العاشقة.»[١١]

وقد أُغلِق مسرح صنوع بعد عامَين من افتتاحه. أغلقه الخديو إسماعيل، لثورته على صنوع — كما يروي صنوع نفسه — ولتعثُّره المادي — كما تذهب رواياتٌ أخرى — وهو ما سنناقشه تفصيلًا.

وكان اتجاه نشاط يعقوب صنوع الثقافي، بعد أن أُغلِق مسرحه، تأسيس جمعيتَين علميتَين أدبيتَين؛ الأولى: محفل التقدُّم. والثانية: محفل محبي العلم. وكلمة محفل تنتسب إلى الماسونية، وبالتحديد إلى عبارة «المحفل الماسوني».[١٢] ومنذ ١٨٥٦م، أسهَم يعقوب صنوع في تأسيس المحافل الماسونية: «ولَّما كنتُ في حماية الماسونية التي كان يخشاها الخديو كثيرًا، وفي رعاية جميع القناصل الأوروبيين الذين كانوا يتلقَّون دروس العربية، فإن إسماعيل لم يكن يستطيع قتلي.»[١٣] وفي الوقت الذي تنبه فيه الأفغاني لخطر الماسونية، وانقلَب يهاجمها، فإن صنوع ظل على صلةٍ طيبةٍ بها.[١٤] واستمَر صنوع في كتابة مقالات حوارية في الصحف التي تولَّى إصدارها — باسمه — في مصر، قبل أن يرحل إلى باريس، ويُصدِر صحفًا أخرى، إلى وفاته في ١٩١٢م.

هل كان السبب المباشر لإغلاق مسرح يعقوب صنوع، هو تقديمه لمسرحية «زبيدة والوطن والحرية»، التي وجد فيها الخديو تعريضًا به، وبحكمه؟

نحن نلحظ أن الرجل أشار في مناسبةٍ تالية، إلى أن الخديو لم يُغلِق مسرحه لأنه كان يهاجمه — أي يهاجم الخديو — بل لأنه قد أسيء فهمُ مسرحياته. يقول: «وصفَّق الجمهور لفرقتي. بل وصفَّق الخديو كذلك، ولكن كان في قاعة المسرح بعض ذوي النفوذ من ألد أعداء التقدُّم والحضارة، فأقنعوا الخديو بأن رواياتي كانت تتضمَّن تلميحاتٍ ماكرة وإشاراتٍ خبيثة ضده، وضد حكومته، فأمر بإغلاق مسرحي، مما أثار سخط الجماهير الشديد.»[١٥] الرجل إذن لم يستهدف الخديو ولا حكومته في مسرحياته، وإنما هم بعض ذوي النفوذ من ألد أعداء التقدُّم والحضارة، أفلحوا في إقناع الخديو بأسبابٍ وجدها كافيةً لإصدار أوامره بإغلاق المسرح.

والحق أنه من الصعب تصوُّر أن إسماعيل هو الذي أغلَق مسرح يعقوب صنوع، في ضوء العلاقة «الخاصة» التي كانت تربط بين الخديو وصنوع؛ ففي ١٨٧٤م — أي بعد إغلاق المسرح بعامَين — أرسله إسماعيل في مهمةٍ خاصة. وفي ١٨٧٧م أذن له بإصدار

جريدته.[١٦] وإذا كانت بعض العبارات التي وردت في مسرحيات صنوع تشي بتحريضٍ سياسي، فإن عباراتٍ أخرى كثيرة تحفل بالثناء على الخديو إسماعيل، وتمجيده، وتأكيد الولاء له، بما يؤكد رضاء صنوع على الخديو، في المقابل من رضاء الخديو عنه. أشار صنوع إلى «الحرية» في بعض النصوص، التي كتَبَها بعد رحيله من مصر، نصَّين بالتحديد ... ولكن العديد من المسرحيات التي كتبها أثناء إقامته في مصر، تبين عن ولاءٍ مؤكَّد للخديو وحكومته من خلال ما يُنطِق به المؤلِّف أبطاله، مثل: والخير كل يوم بيزيد ... ودا كله بنفس الحكومة ... احنا يحب مصر والناس بتوع المصر ... ويحب الملك بتاع المصر ... يا رب احفظ مدير هذا المكان ... في عز والينا يا رحمن.. فيجب على أهل مصر أن يكونوا شاكرين أفضال الخديو؛ لأنهم ما شافوش الأملة دي إلا على أيامه ... حكومة أفندينا عدل وإنصاف ... أفندينا أنعم الله عليه بالعافية والخير، لما لعبنا أمامه سماه موليير.» ... ونصوص أخرى كثيرة غيرها، تؤكِّد أن «الثورة» التي كان يزعُمُها صنوع في مسرحه، إنما اختلقَتها ظروف المنفَى، وهو منفًى لم يكن له صلةٌ حقيقية ... بمسرحيات صنوع، بل إن يوسف نجم في تقديمه لمسرحيات صنوع، يلاحظ اختلافًا في النصوص. يشير إلى أن الرجل «قد غيَّر نصوص مسرحياته هذه وفقًا للظروف المحيطة به آنذاك، أو أنه كتب منها صورًا عدةً منقحًا ومهذبًا، أو يكون قد عبث بنصوصها في تلك المسرحية التي أقدَم على نشرها سنة ١٩١٢م، عندما كان يعيش آمنًا في باريس. وأنا شخصيًّا، بعد أن استقرَيْت حياة صنوع، ودرستُ ما كتبه عن نفسه، أرى أنه يميل إلى المبالغة والتفخيم، وخاصةً أن أحاديثه تلك عن نفسه، كانت — في الأغلب — أحاديثَ صحفيةً وخُطبًا ألقاها خارج مصر، وفي وقتٍ متأخر، وهو آمنٌ مِن النقد والنقاد، ومَن يستطيعون أن يصوِّبوا كلامه إذا خرج فيه عن جادَّة الحقيقة والواقع. ثم إنه في مقدمة المسرحية الأخيرة المطبوعة، لم يُشِر إلى أن إسماعيل أغلَق مسرحه، بل ذكر أنه كان من أعزِّ خلانه.»[١٧]

وقد قدَّم صنوع مسرحيته الأولى «راستو وشيخ البلد والقواص» بعد أن قرأها الخديو، ووافق على عرضها في مسرح الأزبكية. وظل صنوع يقدم مسرحياته لقلةٍ من المشاهدين، قوامُها الأمراء والباشوات؛ ومن ثم فقد اقتصَرَت المسرحيات على القضايا الاجتماعية، وذات المغزى الأخلاقي، بحيث تخلو معظم المسرحيات التي ألَّفَها وعُرِضَت له — في القاهرة — من أية دلالة، أو ملمحٍ سياسي، بعكس ديالوجاته الباريسية التي لم تكن تبشِّر بثورة لصالح الجماهير المصرية، بقَدْر ما كانت تدعو إلى بعض الدول والأفراد، فرنسا والأمير حليم على وجه التحديد. النظرة المتأملة لمسرحيات صنوع التي قدَّمها في

موسم ١٨٧٠م، ١٨٧١م تبين عن نوعية ما كانت تلك المسرحيات تتضمَّنه؛ فمسرحية «راستو وشيخ البلد والقواص» توضِّح نتائج التورُّط في المغامرات العاطفية، و«بورصة مصر» تدور حول فشَل الزواج القائم على المنفعة المادية، و«حلوان والعليل» دعاية لعمليات العلاج في حمَّامات حلوان، و«أبو ريدة البربري ومعشوقته كعب الخير» سخرية من الخاطبة التي تعمل لصالحها، وإن تظاهَرَت بالسعي لمصلحة العروسَين، و«الصداقة» تُدافِع عن الوفاء في الحب، و«الأميرة الإسكندرانية» تضغط على حقيقة أنه «ما حدش منا اتولد ومعاه رتب ... الإنسان يحصل على أعلى الدرجات بسلوكه الحميد وأمانته واسمه الطيب.» و«الضرَّتَين» تهاجم تعدُّد الزوجات. أما «موليير مصر وما يقاسيه» فهي تسجيلٌ لمشكلات فرقته، وتسوُّل — معلَن — بأن يعينه الخديو على مواجهة تلك المشكلات. وأما «زبيدة والوطن والحرية» التي يقول صنوع إنها كانت سببًا في إغلاق مسرحه في نهاية ١٨٧١م، بعد أن تعرَّض فيها للخديو بالتجريح، فبصرف النظر عن مدى صدق صنوع في روايته، فإنه أشار — في روايةٍ أخرى — إلى أن إغلاق الخديو لمسرحه، تم بإيعازٍ من خصومه، فضلًا عن أنها كانت آخر المسرحيات التي قدَّمها، فهي إذن تلي مسرحية «موليير مصر وما يقاسيه»، التي كتبها لغير هدفٍ فني أو اجتماعي أو سياسي، وإنما كان هدفها المحدَّد أن يهبه إسماعيل بعض الأموال التي تساعد فرقته — كما يقول في المسرحية — على مواجهة ظروفها.

وإذا كان مما يعتَز به صنوع أنه تناول الخديو بتلميحات في مسرحية «زبيدة والوطن والحرية» فإنه — كما أشرنا — ينفي ذلك عن نفسه، ويتهم خصومَه بأنهم هم الذين أوغَروا نفس الخديو عليه، فضلًا عن أن السؤال يفرض نفسه: كيف تتغير النفسية من «التسوُّل الشخصي» إلى «النضال العام»، في حين أن الشخصية المستهدَفة في الحالَين واحدة، وهي شخصية الخديو؟

إن غالبية مسرحيات صنوع تدور حول قضايا اجتماعية، وتخلو من أية دلالةٍ سياسية. لقد عُنيَت أساسًا «بالأسر المتصِّرة ومشاكلها في العمل والحب على السواء، ويقدِّم لنا منها نماذجَ عديدةً متباينة. ولا يبدو المصريون على مسرحه إلا خدمًا في معظم المسرحيات، أو حشاشين لا يشغل بالهم إلا تعدُّد الزوجات.»[١٨] فأين هي المسرحيات التي كانت دافعًا لأن يُبدِّل الخديو إسماعيل موقفه إلى النقيض؟ ... إنه لم يكتفِ بحجب تأييده ومعونته لموليير مصر — الاسم الذي أطلَقه بنفسه على صنوع، أو المسيو جيمس كما سمَّى صنوع نفسه — ولم يكتفِ كذلك بإغلاق مسرَحه، لكنه أمرٌ بنفيه إلى الخارج.

ولا بد أن الأسباب كانت مثيرةً إلى الحد الذي دفع الخديو إلى إصدار أمر النفي ... فما تلك الأسباب؟

يوسف نجم يرجِّح أن يكون في مقدمة الأسباب، التي اضطرَّت صنوع إلى إغلاق مسرحه، نشاطه السياسي الخاص، وعلاقته بجمال الدين الأفغاني، وتأسيسه محفل التقدم وجمعية محبي العلم ... ولكن الأفغاني قدم إلى مصر في ١٨٧١م، وظل نشاطه ثقافيًّا خالصًا، حتى أقدَم على النشاط السياسي بعد سنوات. وهو قد كوَّن محافل وجمعيات، وأنشأ صحفًا، فلم يتعرَّض نشاطه لمصادرةٍ حقيقيةٍ إلا في عهد توفيق، الذي أمر بنفيه. وقد مارس صنوع نشاطًا صحفيًّا بعد توقُّف نشاطه المسرحي. وكانت تكاليف إصدار جريدةٍ حينذاك زهيدة، بما لا يُقاس إلى تكاليف إنشاء فرقةٍ مسرحية، فالسببُ الأدقُّ إذن لإغلاق مسرح صنوع، هو الصعوبات المالية التي حالت دون استمراره.

ويردُّ يوسف نجم على التفسير الذي طرحَه بنفسه، من أن تكون بعض المبادرات ذات مدلولاتٍ سياسية، مما دفع الخديو إلى إغلاق المسرح، بأنه «لا يكفي بحال ليكون سببًا لإغلاق مسرحه. كذلك فإن السخرية من الفوارق الطبقية، والتنديد بإقدام الأجانب على استغلال مصر تجاريًّا وماليًّا، والهزؤ من التفرنُج والمتفرنجين ... كل هذا يُمكِن أن يكون ذا مدلولٍ سياسي، إذا توسَّعنا في التفسير، وخاصةً إذا اعتبرنا الحالة العامة في عهد إسماعيل، ولكن يقابله — من ناحية أخرى — تمجيدٌ للخديو وحكومته في أكثر من موضع. كما أن مسرحية «البورصة» التي يُستفاد من مسرحية «موليير مصر وما يقاسيه» أنها مُثِّلَت بعد مُضي عامَين على مسرحه، ليس فيها شيءٌ من السياسة.»[١٩] ولم يكن رفض إسماعيل لبعض مسرحيات صنوع لمعانٍ سياسية، بقَدْر ما كان رفضًا لبعض الدلالات التي تصوَّر الخديو أنها تعكس جوانبَ من حياته الخاصة مثل مسرحية «الضرتَين» التي كانت تنتقد تعدُّد الزوجات، وكان إسماعيل مزواجًا، فضلًا عن اقتنائه للجواري، فقال له: انظر يا موليير. إن لم تكن من صلابة العود بحيث تُرضي أكثر من زوجة، فلا ينبغي أن تثير نفور الآخرين.» وحتى البعد الاجتماعي الذي اقتصَرَت عليه مسرحيات صنوع — التي عُرِضَت في القاهرة — لم يكن مكتملًا، بمعنى أنه كان يقتصر على العلاقات الأسرية والسلوكيات الأخلاقية، ولم يناقش — مثلًا — أوضاع الطبقات الأدنى في المجتمع المصري، إزاء أوتوقراطية الخديو، وتعسُّف المرابين الأجانب، وسطوة كبار المُلَّاك من الشراكسة والأتراك ... إلخ. والمناداة بالعدالة الاجتماعية تغيب عن مسرحيات صنوع. بل إنه يُحاوِل الإسهام بمسرحياته في التوفيق بين الاستغلال الأوروبي والملايين المصرية التي أمضَّها ذلك

الاستغلال؛ ففي مسرحية «زمزم المسكينة» — على سبيل المثال — ينصرف الكل عن بائعة الخبز زمزم، ولا يحاول أحدٌ مساعدتها في محنتها أمام القوَّاص. بل إن بعضَهم يغافلها ويخطف الخبز، ويلوذ بالفرار. ويُداس طفلُها بالأقدام أثناء اندفاع الجماهير، فلا تجد من يقف إلى جانبها سوى القنصل الأجنبي، يتشفَّع لها عند مأمور السجن، فيقرِّر رفع الضرائب المقرَّرة، وتخرج زمزم باكية: أهي أصبحت الكفار تتشفَّع للمؤمنين!

في مسرحية «موليير مصر وما يقاسيه» تتوضَّح لنا الأرضية الحقيقية التي يقف عليها «فن» يعقوب صنوع؛ فهي تتناول المتاعب التي تعانيها فرقته المسرحية، ومتاعبه هو شخصيًّا. ويجد المؤلف خلاصًا من المشكلات المادية التي تُحاصِره، في الذهاب إلى إسماعيل، يرجوه منح الفرقة إعانةً مالية، ثم يُغلق الستار. شاغل المسرحية هو التسوُّل؛ فهي تخلو من الحدث، ولا تعدو شكوى من الظروف المادية التي كانت تعانيها فرقة صنوع، وأمل في أن يعينها إسماعيل. وقد وجد فيها صنوع فرصةً لتزكية نفسه على ألسنة أبطال فرقته: والله ما يُوجَد مثله في تياترات لندرة وباريس ... تارك لنا إيراد التياترو وبيطلع من عبِّه المصروف ... من خصوص عمنا جمس ... يكفيه مدح جرائد الشرق والغرب فيه ... والراجل شهدَت له العلماء بأنه فريد العصر ... ما حد قبله عمل تياترو عربي في مصر ... وأفندينا أنعم الله عليه بالعافية والخير، لما لعبنا أمامه سمَّاه موليير ... وموليير هو مؤسِّس التياترات الفرنساوية ... وعمنا جمس منشئ التياترات العربية ... فمن وقتها في سراية عابدين، وفي الدوائر والدواوين، ما حدش يسميه جمس يا مون شير ... جميعهم يقولوا له يا مسيو موليير ... قلبي يحدِّثني يا فريد العصر، أنك عن قريب تُشتَهر في أوروبا مثلما أنت في مصر ... إلخ.

كانت الظروف المادية وحدها إذن، هي التي دفعَت يعقوب صنوع إلى إغلاق مسرحه. لم يستطع دفع رواتب ممثليه، فتوقَّفوا عن العمل، وهجر العمل المسرحي تمامًا، واتجه إلى أعمالٍ أخرى، أقل تكلفة، وأكثر فرصًا لتحقيق الربح.

لعلنا نجد في عفو الخديو إسماعيل عن يعقوب صنوع، بعد أن ظل موضعًا لغضبه فترةً طويلة، وحفاوة صنوع بذلك العفو، مع أنه تم بوساطةٍ شفوية من «مكتوبجي الحضرة الخديوية أحمد خيري باشا» ... لعلنا نجد في ذلك ما يوضِّح الأبعاد الحقيقية لشخصية صنوع. يقول: «ومنذ ذلك اليوم، أخذتُ أقضي سهراتي في قصر عابدين، مقَر الخديوية، فتعرَّفتُ بجميع وزراء إسماعيل. وقد كلفني معظمهم بتعليم أولادهم الفرنسية

والإنجليزية. وهكذا عدتُ ابتداءً من ذلك التاريخ إلى ما كنتُ عليه من قبلُ؛ أي شاعر البلاط. وكنتُ أبعث بشعري في مناسبات الأفراح وأعياد الميلاد. وقد أدرك مؤرِّخ صنوع — إبراهيم عبده — أن هذه السقطة كفيلةٌ بأن تبين عن هوية الرجل، وتعرِّيه تمامًا، فهو يعترف بأن صنوع عاد إلى ما كان عليه من قبلُ، مادحًا للبيت المالك، مُسجِّلًا مديحه في أشعارٍ بعث بها في المناسبات المختلفة.»[٢٠] الرجل يتعرض لسلسلة من المؤامرات يدبِّرها له الخديو إسماعيل، تبدأ بالرشوة، وتنتهي بمحاولات الاغتيال، بينما كان الخديو يضمن ولاءه — وليس سكوته فحسب — برضائه عنه، وبراتبه الشهري، فإذا افترضنا أن مقتل صنوع أصبح هدفًا لإسماعيل، فهل كان يعجز عن تدبير مصرعه بطريقةٍ مشابهةٍ لمصرع إسماعيل صديق المفتش؟ … أما لماذا لم يتمكَّن الخديو إسماعيل من قتل المترجم له نهارًا، فلأنه — كما يقول في مذكِّراته — كان «في حماية الماسونية التي كان يخشاها الخديو إسماعيل كثيرًا، وفي رعاية جميع القناصل الأوروبيين الذين كانوا يتلقَّون عليَّ على دروس اللغة العربية.»[٢١] وأما الماسونية، فتكاد تُجمِع الدراسات المعاصرة على أنها رافدٌ أساسيٌّ في الصهيونية العالمية. وأما القناصل الأوروبيون، فإنهم لن يُقدِموا على حماية وطنيٍّ مصري، في الوقت الذي كان الفم الأوروبي يتهيأ لابتلاع الأرض المصرية. وذهب رأي إلى أن سخرية صنوع السياسية قد أزعجَت إسماعيل، فأمر بإغلاق الجريدة كذلك، لتظهر من جديد في باريس، يوم الجمعة ٢١ مارس ١٨٧٩م.

وقصة نفي يعقوب صنوع من مصر تغلب عليها المبالغة الشديدة. ولعل التعبير الأدق: المبالغة الساذجة؛ فقد عرض عليه الخديو — بوسطة خيري باشا — عرضًا صغيرًا، رفضَه صنوع حالًا، وقال لخيري باشا: قل لإسماعيل إن كان هو خائنًا، فأنا لستُ كذلك، وإن كنوز العالم كلها لا تساوي ظل شرفي.» ويتأثر خيري باشا لهذه الكلمات، فيبكي ويقول: الحمد لله سيد الكون، الذي وضع في طريقي رجلًا شريفًا مواطنًا صالحًا مثلك. أرجو أن يحذُوَ أبناء مصر حَذْوك، فيجعلوا الطاغية الذي يظلمهم يرتجف أمامهم. وبالطبع، يغضب إسماعيل على صاحب «أبو نضارة» غضبًا شديدًا، ويأمر بإلقاء القبض على بائعي الجريدة. ثم يشيع في مصر المحروسة أن «صنوع» قد وُجِد مقتولًا في فراشه. ولكن «اضطرب الشعب لخبر موتي، وخشي إسماعيل العاقبة، فأمر بظهوري في المدينة لتهدئة الجماهير.»[٢٢] ويؤكِّد صنوع أن هجرته من مصر كانت لخوفه من أن يذيقه الخديو إسماعيل قهوته المسمومة، وأن الخديو قد أزمع بعد «أن لفَت قنصل إنجلترا نظَر الخديو

إسماعيل رحمه الله، إلى تلك المقالات المشبعة بروح الودِّ نحو فرنسا، والتي تفيض بكراهية بريطانيا، وأقنعَه بالتخلُّص مني بأية طريقة من الطرق، وامتثل إسماعيل لنصح ممثل إنجلترا الخائنة.»[٢٣] وقد ادَّعى صنوع أن إسماعيل حرَّض أعوانه على اغتياله، مرتَين؛ واحدةً بالسكين، والثانية بالرصاص ... ولكن المحاولتين باءتا بالفشل.

والحق أنه لا يُوجَد شهود — ولا شاهدٌ واحد! — على هاتَين المحاولتَين اللتَين زعم صنوع حدوثهما، وفشلهما.

يعقوب صنوع لم يعلن الحرب على الخديو إسماعيل، ثم مِن بعده الخديو توفيق، إلا بعد أن غادر مصر إلى باريس. وقد تزامنَت تلك الحرب مع دعوته إلى تنصيب الأمير حليم بن محمد علي، حاكمًا على مصر. حتى أشد المتعاطفين مع صنوع، يذهب إلى أنه قد أصبح «عدو إسماعيل اللدود، وخصمه العنيد»، ولكن «بعد نفيه من البلاد».[٢٤] صنوع لم يرتفع صوته بدعوةٍ سياسيةٍ طيلة إقامته في مصر، إنما هي — كما أشرنا — قضايا اجتماعية لا تشكِّل خطورة على الحكم، أو عليه هو شخصيًّا، فلما استقَر به المقام في باريس، ودعم استقراره بالمعونات المادية للأمير حليم والحكومة الفرنسية، توضَّحَت أفكاره الجريئة والثورية، من مثل «ما فيش أكتر حر من فكر الإنسان لأن ما حدش بيحكم عليه» ... «واعلموا أن الله تبارك وتعالى قد للإنسان عقلًا، وأعده للنظر إلى الجهات المتعددة، والسير في الطرق المختلفة ليختار من بينها ما فيه سعادته، ويترك ما فيه شقاه» ... فلا يتم للإنسان سعادةٌ إلا أن يكون لعقله تمامُ الإطلاق في انتقاء ما هو الخير له، وهذا هو المسمَّى بحرية الأفكار» ... إلخ. كذلك فإن المسرحيات ذات الاتجاه السياسي كانت وليدة المهجر، مثل «الواد المرق» و«أبو شادوف الحدق»، و«شيخ الحارة»، و«جُرسة إسماعيل»، و«زمزم المسكينة»، وغيرها.

وأيًّا كانت الملاحظات التي يُمكِن أن تشمل تجربة إنشاء مجلس شورى القوانين، فمن المؤكَّد أن التجربة كانت رائدة، وكانت حدثًا متميزًا في الحياة السياسية المصرية، ربما أراد بها — التجربة — الخديو إسماعيل — كما أشارت بعض الاجتهادات — استكمال مظاهر المدنية الأوروبية، لكنها — في المحصلة النهائية — تمثِّل تطورًا، أبان عن بعض ملامحه الإيجابية في مواقف أعضاء المجلس ضد الضغوط الأجنبية التي تُطالِب باستعادة الديون.

ولأن النَّيل من حكم إسماعيل في إطلاقه، والنَّيل من الخديو شخصيًّا، كان هدفًا ثابتًا ليعقوب صنوع — بعد أن استقر به المقام في باريس — فقد جعل من المجلس وأعضائه

مادةً للسخرية؛ فرئيسُه هو سعادة محاور باشا رشدي، والباشكاتب منافق بك وهبي، والأعضاء: الشيخ عبد العال أبو جموس عمدة ناحية بيت العجل، والشيخ محمد بلاص عمدة كوم الشقافة، والشيخ عمر أبو عيش عمدة كفر الجعانين، وفلتس أفندي عمدة تل جريس ... إلخ.[٢٥] ويقول صنوع على لسان غلبان بك (مسرحية الجهادي): «من يوم ما تولى علينا شيخ الحارة، السعد سابنا ومشَى». وأحيانًا يصبح إسماعيل هو «فرعون» تأكيدًا لظلمه. كتب صنوع «الجهادي» في ١٨٧٩م، وحاول فيها أن يصوِّر تردِّي الأوضاع داخل الجيش في عهد إسماعيل. كما ضغط — من ناحية ثانية — على توقُّع ثورة الأهالي ضد الخديو، وإن لم يهمل الإشادة — كما في معظم مسرحياته — بالأجانب، وشكرهم على محبتهم للمصريين وعطفهم عليهم. وكما تقول الباحثة الأستاذة فريدة مرعي فإن حرصه على الإشادة بالأجانب مبعثُه نفي تهمة التعصُّب الديني عن المصريين ... وهو اجتهاد يستحق مراجعةً شديدة.

لقد رمَز يعقوب صنوع للضابط المصري باسم غلبان بك تدخل عليه زوجته حزينة هانم، وابنته «جيعانة» هانم، وابنه «عريان بك». ويدور حوارٌ نتبيَّن فيه الظروف المادية القاسية التي تحياها أسرة الضابط المصري. غلبان بك يقول: «من يوم ما تولى علينا شيخ الحارة — يعني الخديو إسماعيل — السعد سابنا يا سعيد. كانت الجهادية متشرِّفة ومسرورة، مش زي اليوم جيعانة ومقهورة.»[٢٦] وتقول الزوجة: ربنا كريم حليم. إشارة متعمَّدة وواضحة إلى الأمير حليم.

كانت ولاية عهد الخديو إسماعيل حقًّا للأمير محمد عبد الحليم بن محمد علي، أو الأمير حليم كما كان يُطلَق عليه، ولكن السلطان — بتأثير الرشاوى الهائلة التي دفعها إسماعيل لحاشيته — أصدر فرمانًا في ٢٧ مايو ١٨٦٦م، بتغيير نظام وراثة العرش في مصر، بحيث يصبح حقًّا لابن الخديو. ثم أصدر فرمانًا ثانيًا اسمه «الفرمان الجامع» في ٨ يونيو ١٨٧٣م، أكَّد فيه النظام الجديد. وحين عزل إسماعيل في ٢٦ يونيو ١٨٧٩م، كان الخديو الجديد هو نجله، ولي العهد، توفيق. ويؤكِّد صنوع انتصاره لتولية الأمير حليم، في قوله على لسان شيخ الحارة (الخديو إسماعيل): «أنا عندي أحسن ان القطر يصبح أسير للعفريت، ولا يتولاش عليه عمي.»[٢٧] يَعْني الأمير حليم عمه، وابن محمد علي. ويقول شيخ الحارة (إسماعيل): «الله يخيِّبه — صنوع — هلكني، وخلَّى الأهالي تضحك عليَّ، وجعل محبة عمي في قلوب الأهالي.» تأكيد آخر على دعوة صنوع بأن يُولَّى الأمير حليم حُكم مصر، بدلًا من إسماعيل. فإذا لاحظنا أن الماسونية احتمَت — في أعوامها الأولى

— بالأمير حليم، وأن أسماعيل عندما طرده — في ١٨٦٨م — لم يعُد لديه ما يُعِين به الماسونية على تحقيق أهدافها في مصر، فإن قسمًا كبيرًا منها ظل يؤيد ولاية حليم، حتى في أعوام نفيه خارج مصر، باعتباره أملًا للماسونية. يفوق ما كانت ترجوه من إسماعيل وتوفيق، وكلاهما انضَم إلى المحافل الماسونية. كما كان يقين الناس — والقول لعرابي — أن فرنسا لا توافق إنجلترا على نيتها في التدخل إلا بشرط أن يُخلع توفيق، ويحل بدلًا منه عمه حليم.»[٢٨]

مع ذلك، فقد كان الشعب يرغب في التخلص من أسرة محمد علي بأكملها، وليس مجرد استبدال حاكمٍ بآخر. ذلك ما تضمَّنَته برقية القنصل الفرنسي العام «سفنكس» إلى وزارة الخارجية الفرنسية: «وعندما تكلم بعضهم مع عرابي عن الأمير حليم باشا، ليحل محل توفيق، صاح غاضبًا بأنه من الواجب التخلص من أسرة محمد على بأكملها.»[٢٩] ولما أرسل حليم إلى عرابي ورفاقه صورًا عليها توقيعُه، مع عرائضَ للتوقيع عليها، تُطالِب بتعيين حليم واليًا على مصر، قال عرابي: إن الوقت قد حان للتخلص من كل أسرة محمد علي.[٣٠] وقد دعا صنوع منذ العدد الأول لجريدته «أبو نضارة سودا» في العاصمة الفرنسية، إلى تولي الأمير حليم حكم مصر، بل إن غلاف العدد يتضمَّن رسمًا كاريكاتوريًّا، تحته تعليق: «أبو الحلم يقول لتوفيق ابن فرعون: ارحم على البقرة. أبوك مصَّها، ولا خلَّى فيها نقطة لبن، وحش البرسيم اللي قدامها. إنت إيه؟ ما فيش في قلبك شفقة؟ ما أزرط من الوحل إلا الطين.»

والواقع أن صنوع لا يهبُنا تفسيرًا مقنعًا لميله إلى تولية حليم بدلًا من إسماعيل، إلى حد أنه كان يقرن اسمه في ديالوجاته الباريسية بالربوبية، مثل قوله عن الله إنه «كريم» ... «حليم»! ... لم يكن ثمَّة مبرِّر منطقي لذلك الحرص على تولية حليم عرشَ مصر؛ فقد كان مقيمًا في الآستانة، يضع كل جهوده — بمعاونة مجموعة من الساسة والأميرات — في محاولة لإلغاء وراثة الابن، والعودة إلى النظام القديم في وراثة العرش. وكان الأمير — بحسب نظام الوراثة القديم — أحقَّ بالعرش من توفيق؛ لأنه أكبر أفراد الأسرة المالكة سنًّا.[٣١] ويصعُب تبيُّن أي إسهام للرجل في الحياة السياسية، أو الاجتماعية، المصرية. بل إننا لا نجد له — حتى في الآستانة — موقفًا مناصرًا، لقضية الشعب المصري.

كان حليم منفيًّا في تركيا بأمرٍ من إسماعيل. ولأنه لم يكن يملك وسيلةً فعليةً يحارب بها الخديو، فقد وجد في صنوع أداة. يهبه مبالغَ شبهَ ثابتة، مقابل التحريض — في صُحفه — ضد إسماعيل، والدعوة لتوليته — حليم — في الوقت نفسه. وكتب يعقوب

مقالاته ومسرحياته التي تتهم إسماعيل بالاسم، وتجد في حليم أملًا … كتب ذلك كله في المنفَى. أما ما كتبه قبل ذلك، فلم يكن — كما أشرنا — يعدو المديح «للحضرة الخديوية»، أو الإشارة لبعض همومنا ومشكلاتنا الاجتماعية الآنية، وإن حاول — فيما بعدُ — أن يستنطقها بمقولاتٍ أكبر من أن تعبِّر عنها تلك المقولات فعلًا. وأسرف صنوع في التأكيد على أن حل الثورة القائمة في البلاد — أيام توفيق — في تولية حليم عرشَ مصر؛ فهو لم يدعُ إلى إعلان الجمهورية، ولا إلى حكمٍ مغاير للأوتوقراطية الخديوية، وإنما وجد في تولية حليم حلًّا مناسبًا.

والحق أن حليم كان على استعدادٍ لأن يحكُم مصر مقابل أية تنازلات؛ فقد أبدى استعداده لأن يحكُم مصر باعتباره واليًا، طبقًا لفرمان ١٨٤١م. بل لقد أكَّد للسفارات الأجنبية التي كان يستميلها إلى جانب فكرة تولِّيه، أنه يكتفي بحكم مصر خمس سنوات فقط! وأنه يحترم المراقبة. وأبدى موافَقتَه على المحاكم المختلطة، وعلى المركز الممتاز الذي حصلَت عليه إنجلترا وفرنسا![٣٢] … مع ذلك، فقد ظل الخديو إسماعيل هو الهدف لحملات صنوع المسرحية، والصحفية، مقابلًا لدعوته إلى تنصيب حليم، بدلًا من إسماعيل. لم تتجه تحريضاتُه إلى الاحتلال، ولا الجاليات الأوروبية التي تمثِّله، بل إنه كان يحرص — في مسرحياته — على التأكيد بأنه يحب الأجانب الذين أظهروا عطفًا مؤكَّدًا على المصريين.

وكانت لفرنسا مكانةٌ خاصة في نفس المترجم له، فما تردَّد أبدًا في ذكرها الذكر الحسن كلما وجد فرصةً لذلك. وكثيرًا ما حيَّا أصدقاء فرنسا، وأكبَر ثقافة الفرنسيين، بقَدْر ما حمَل حملةً شعواءَ في سخريةٍ لاذعة على أولئك المتجنلزين.»[٣٣] ذلك ما كتبه مؤرِّخ يعقوب صنوع. ومع أن الخديو سعيد كان قد أعلن — قبل تولية إسماعيل، فتوفيق — عن وجوب تربية الشعب المصري، وتهذيبه، حتى يصبح صالحًا «لأن يخدم بلاده خدمةً صحيحةً نافعة، ويستغني بنفسه عن الأجانب. وقد وطَّدتُ نفسي على إبراز هذا الرأي من الفكر إلى العمل.» فإن الحرية التي كانت شعارًا أهم في صحف صنوع، اقترنَت بالدعوة إلى تنصيب الأمير حليم، بدلًا من إسماعيل، ومن بعده توفيق، فضلًا عن تأكيده على ضرورة خطب ودِّ الأجانب الذين لم يكونوا يُضمِرون للمصريين — في رأيه — إلا كل عطف.

كان حليم — كما أسلفنا — هو الذي أمدَّ صنوع بالمعونات المادية والأدبية. وكان يعقوب يعتَز — في الوقت نفسه — برعاية المحافل الماسونية، والسلطات الفرنسية … فالثورة على الخديو لم تكن بهدف تولي الشعب أمور نفسه، لكنها كانت بابًا تمنَّى

فتحه، فيدخل منه الأمير حليم، مستندًا إلى رعاية الأجانب وعطفهم. يقول: «هاجمتُ الخديو إسماعيل بشجاعة، الحاكم الذي ينهَب رعاياه بفرض الضرائب، التي لا عداد لها، ويقصمُ ظهورها بالرسوم المُجحِفة. وبيَّنتُ حينئذٍ للمصريين أن الأوروبيين عامة، والفرنسيين خاصة، هم أصدقاؤهم، وأنهم يريدون أن يرَوهُم سعداء، وأن الدولة الغربية الوحيدة التي تطمع في مصر هي بريطانيا العظمى، التي — منذ بداية هذا القرن — تنظر إلى بلادنا؛ لأن احتلالها يضمن طريق الهند.»[٣٤] وفي الوقت الذي يأمر فيه الخديو أعوانه بقتل كل من يطالب بحقه، أو حتى بما يكفُل استمرار حياته، فإن النصارى ذوي البرانيط — أي الأجانب — هم الذين يُحاوِلون المساعدة. تقول الدادة مبروكة: «أهو ربنا حنن علينا، ورزقني براجل نصراني ببرنيطة، أعطاني ريال، اشتريت بخمس قروش عيش وجبنة، وادي الباقي يكفينا اليوم وبكرة.» وتوجِّه الحديث إلى حزينة هانم: «والله يا هانم، النصراني نزلت الدمعة من عينه لما سمع ان البيك والهانم الصغار ما أكلوش لا امبارح ولا اليوم.»[٣٥] وطلب غلبان بك من شيخ الحارة أن يصرف راتبه الذي تراكم لعام ونصف العام. ويوافق شيخ الحارة، ولكنه يشدِّد في أن يحتسي الرجل قهوته التي كان غلبان بك يثق في احتوائها على سم. رضي بالموت مقابلًا لصرف راتبه المتأخر، حتى يتيح لأسرته استمرار الحياة … لكن شيخ الحارة يتنصَّل من وعده، فيموت الأبناء من الجوع، وتعاني الزوجة جنونًا. أما النصراني فهو يبذل المساعدة عن طيب خاطر، ويشارك المواطنين مشاعرهم إلى حد الدعاء: «الله ينتقم من عدوكم.» وتحديد النصراني بأنه ببرنيطة يعني أنه أجنبي، وليس قبطيًّا مصريًّا، وإلا لما احتاج الكاتب إلى إلباسه البرنيطة؛ فهي لباسُ الرأس التقليدي للأوروبيين. ويضيف الكاتب أن معاوني «الفردة» عندما أصرُّوا على تقاضي ضريبة دفن الضابط غلبان بك، بادر «خواجة نصراني» إلى دفع الضريبة، وهو يقول: «الله ينتقم من عدوكم.»[٣٦] أغفل صنوع أن المؤامرات الأجنبية كانت هي العنصر الحاسم في تردِّي الأوضاع الداخلية، وتصاعُد الضغوط الاقتصادية، ونسج المؤامرات لابتلاع البلاد جميعًا. وقد رسم اللورد ملنر — وهو الاستعماري العريق — صورةً لأطماع الأوروبيين وأساليبهم التي تستهدف امتصاص الاقتصاد المصري: «ليس من السهل أن يتصوَّر الإنسان إلى أي حدٍّ بلغ استهتار القناصل والممثِّلين الدبلوماسيين بمبادئ الأخلاق والشرف في عصر إسماعيل. كانوا يستغلُّون سلطتهم في إرغام مصر الضعيفة على إجابة الطلبات الفادحة المُستغرَبة. وكان الغرض من الحصول على امتياز مشروعٍ من المشاريع، ليس هو إنجاز عملٍ نافع، وإنما اختراع مظلمةٍ تدعو إلى فسخ العقد، والرجوع على الحكومة المصرية للحصول على تعويض.»[٣٧]

كانت الأطماع الأوروبية واضحةً تمامًا، ليس للمثقفين وحدهم وإنما للمواطنين العاديين أيضًا. مئات المرابين الذين تناثَروا في قرى الريف المصري، كانوا التعبير الأبلغ عن الجشَع الأوروبي، فضلًا عن الغزوات الاستعمارية، الإنجليزية والفرنسية، التي أفلح الشعب المصري في طردها. ومع ذلك، فقد حرص يعقوب صنوع في «نضاله» السياسي على تأكيد حقيقتَين:

- صلاحية الأمير حليم لتولي عرش مصر، بدلًا من الخديو إسماعيل.
- حسن نيات الأوروبيين، في المقابل من التصرُّفات غير المسئولة للخديو إسماعيل.

ويقارن صنوع بين الديمقراطية الغربية والاستبداد الذي يتسم به حكم إسماعيل. يقول على لسان شخصية أبي خليل: «يا بختكم يا فرنساوية ... يا ما انتم مبسوطين بعدالة وإنصاف جمهوريتكم — مش زي حالنا احنا يا مساكين ... اللي الإنصاف والعدالة والحرية شافونا وهربوا.» والغريب أن دعوته إلى التقريب بين مصر وأوروبا، كانت هي نفس دعوة إسماعيل، والذي خصَّه بمعظم انتقاداته. كذلك يبدو غريبًا ذلك الرأي بأن صنوع كان يخشى أن تؤدِّي حملتُه على الخديو ومساعديه في الحكم — الإنجليز — إلى كراهية الشعب المصري للأجانب — وما الخوف من أن يكره شعبٌ ما غزوًا استعماريًّا بهدف السلب؟! — ومن هنا، كان حرصُه على التأكيد في مسرحياته، بأنه يُحب الأجانب، ويشكر لهم عطفهم على المصريين.»[٣٨] فما معنى الثورة على الوجود الأجنبي إذن، إذا كان داعيةُ الثورة يشكُر لهؤلاء الأجانب عطفَهم على أبناء الشعب المصري؟!

أما قول ابراهيم عبده، بأن «أبو نضارة» — في تاريخه الطويل — كان يُؤثِر ودَّ الأجانب، ويرجو ألا تسوء العلاقة بينهم وبين مواطنيه، فلعلَّه أقرب إلى دفاع المحامي عن موت كله، بصرف النظر عن اقتناعه ببراءة الموكِّل من عدمه. إن ما يشغلُه هو سد كل الثغرات، التي ربما ينفذ منها الاتهام بأي أسلوب، وبأية وسيلة ... لكن الأطماع الأوروبية كانت حقيقةً يصعُب إغفالها. ولم تكن الشهوات الخديوية، سوى نافذةٍ استطاعوا أن يتسلَّلوا منها إلى البيت المصري، بأموالهم أولًا، ثم بالأطماع السافرة بعد ذلك.

وأما نار التعصُّب ضد الأوروبيين، التي كاد يعقوب صنوع وأصدقاؤه أعضاء الحزب الوطني أن يُطفِئوا جذوتها في صدور الوطنيين، فالحق أن الوطنيين كانوا يضعون الشراكسة والأتراك في الكفَّة نفسها التي وضعوا فيها الأوروبيين. كلهم فرَضَ سيطرته على المقدَّرات المصرية.

فلماذا الدفاع عن الأوروبيين وحدهم؟

السبب — في تقديري — أنه لم يكن مجرَّد عميل لفرنسا، بكل ما تحمله الكلمة من معنًى — على حد تعبير صلاح عبد الصبور — ولكنه كان عميلًا لمن يدفع. وهو قد أعطى كلماتِه وقصائدَه ونفسَه للخديو إسماعيل، وسمَّى نفسَه شاعر البلاط، ثم تخلى عن تلك التسمية، ثم عاد إليها. وكان الخط البياني في رحلة التناقض هو مدى رعاية الخديو له. ثم هو قد أعطى كلماته وقصائده ونفسه للدول الأوروبية — وفرنسا بالذات — مقابلًا لما كان يحصل عليه. وكانت الأرضية التي يحرص أن يقف عليها دومًا، هي الوطنية المصرية، وإيمان الشعب المصري بكلماته وقصائده وشخصه. حتى لو لم تكن الجماهير تدري عن ذلك الإيمان شيئًا. ولنقرأ هذه الحكاية التي يرويها إبراهيم عبده: «كان صنوع يجتاز في تلك الفترة أزمةً ماليةً حادة. وزاد من أزمته أن رفَض الخديو دَفْع تكاليف مهمته. وغاظه أن يرى إسماعيل يبسُط يده كل البسط لكثيرين من الصحفيين المصريين والأجانب ويقبضها دونه — هكذا! — وكانت الأزمة من العوامل التي دفعَت بالمُترجَم له إلى شن الحملة على الأمير بعنف، ودون هوادة، والتمَس ألف سبيلٍ لينتقم لنفسه، وينتقم أيضًا — كما يقول — للشعب الذي راضَه إسماعيل على الذل، وأخذ يضطهدُه بفرض الضرائب، متعللًا بمطالب الأجانب، وأحكام محاكمهم.»

لقد رفض إسماعيل أن يُعينه في أزمته المالية الحادة، بينما ساعد الكثير من الصحفيين، فلجأ صنوع إلى سلاح الابتزاز، يشهرُه في وجه الخديو. وحتى لا يُفتضَح الدافع الشخصي — محركه في كل خطواته — فإنه يسطو على قضايا الجماهير المصرية، يحاول أن يستغلها لمصلحته، فينتقم لنفسه بالحملة على الخديو «وينتقم أيضًا للشعب الذي راضه إسماعيل على الذل» ... ولكن الظروف تفرض على الرجل أن يكشف عن هويَّته؛ فهو — بناءً على نصيحة الأصدقاء — يعتكف شهريَن، ويُظهِر الندمَ لولي النعم على ما بدر منه، حتى أذن له أن يُصدِر مجلة «أبو نضارة»! ... لذلك، فإن القول بأنه «يصعب على دارس يعقوب صنوع أن يوجِّه إليه أيَّ اتهام بتناول وطنيته.»[٣٩] يحتاج إلى مراجعةٍ شديدة.

أما جولتُه في الدول الأوروبية، يؤلِّبها على إنجلترا، وتصرُّفاتها، في مصر والسودان ويبيِّن لها خطر الاحتلال البريطاني على مصالح الدول الأخرى.»[٤٠] فإنها — في الواقع — لم تكُن أكثر من جولة عمالةٍ ضد احتلالٍ ينتظر الفرصة؛ فالرجل يتحدث عن الأثر السيئ الذي تركَه الاحتلال البريطاني في نفوس المصريين والسودانيين، ويتحدَّث أيضًا

عن خطر ذلك الاحتلال على مصالح الدول الأخرى. وبينما كان عرابي والنديم وغيرهما من قادة الثورة العرابية يُلِحُّون على مبدأ مصر للمصريين، فإن صنوع يُلِح في وراثة أميرٍ تركيٍّ لحكامٍ أتراكٍ سبقوه، وفي تفهُّم التعاطُف الأجنبي للأماني المصرية. وكلا المعنيَين خاطئ، ومرفوض. وارتكازًا إلى هذا، فإني أختلف مع صلاح عيسى في أن صنوع كان يرى «أن الحضارة الأوروبية تستحقُّ أن تُهدَى مصرُ إليها بكل ثقلها الحضاري، وقتَ لم تكن حضارة أوروبا قد تخضَّبَت بالدم تمامًا، أو كشفَت عن عدوانيتها، وحلَّت محلَّها حضارةٌ جديدة، أكثر إنسانية.»[٤١]

كان الأفغاني وراء إصدار يعقوب صنوع جريدته «أبو نضارة سودا». أشار عليه بإنشاء جريدةٍ مصريةٍ هَزْلية، على أن يشترك الأفغاني ومحمد عبده في تحريرها. واختار صنوع للجريدة الوليدة اسمَها، فاستحسَن الأفغاني الاسم، واستمر إصدار الجريدة زمنًا، فلما نفَى الخديو صنوع من مصر، استأنف — في باريس — إصدار جريدته بأسماءٍ مختلفة. همُّها الأساسي انتقاد الخديو، وتقديم لوحاتٍ كاريكاتوريةٍ عن حياته العامة والخاصة، واستمرت الجريدة في الاصدار — بأسمائها المختلفة — إلى ما بعد الاحتلال. يقول عبد الله النديم: «وممن اجتمع بالشيخ جمال الدين، فساعدَه الإخوان وأعانوه السنيور جيمس سانوه — يعقوب صنوع — فنشَر جريدتَه اليومية بعبارةٍ عامية، وهي وإن كانت باسمه، وأوردَها برسمه، ولكنها كانت تُحرَّر بأقلامِ أفاضلِ الرجال من تلامذة الشيخ جمال. وبعد ظهورها بشهرَين، محا منها الخديو إسماعيل الأثَر والعَين. وسافر جيمس إلى باريس، وساعدَه المصريون بالأنفس والنفيس، إلا أنه ترك المشربَ العميم، وجعلها لسان البرنس عبد الحليم.»[٤٢] ثم تحوَّلَت «أبو نضارة» إلى نشرةٍ إعلامية، أشبه بما تُصدِره الدول تعبيرًا عن سياستها ومصالحها؛ فالمجلة لا تقصُر «نضالها» ضد الاستعمار الإنجليزي في مصر فحسب، ولكنها تُناصِر قضايا الشعوب التي تخضع لسطوة الاحتلال البريطاني وحده.

الألماني ألكساندر شولس يضغَط على وجوب ألا نأخذ صنوع مأخذ الجد، سواء في مواقفه أو كتاباته.[٤٣] وكل الأقلام — حتى المتعاطفة — تؤكد أن أحاديث «أبو نضارة» عن نفسه كانت لا تخلو من المبالغة. يقول رشدي صالح: «وهو يُبالِغ في أثَر صُحُفه، وفِكره، وأهميَّته الشخصية. وعندما نُراجِع «مولييرِ مصر وما يقاسيه»، المطبوع عام ١٩١٢م، تهُولُنا هذه المبالغات، التي تبدو وكأنها أخلاطٌ من طموحه وخياله، أكثَر من كونها

وثيقةً تؤرِّخ لنشاطه التمثيلي.» [٤٤]يؤكِّد صنوع أن كتاباته هي التي أضرمَت نيرانَ الثورة العرابية، وأنه هو زعيم الحرية والوطنية في مصر، وأن الشعب جعلَه محط آماله، في حين كان الخديو يخشى قوَّته. في مسرحية «الجهادي» يقول شيخ الحارة: «أبو نضارة اللعين بيهيج الجهادية، وبيعصِّيهم عليَّ بجرنالاته. والله انه مجنون. ما كان ياخد الكام جنيه ويخرس. لا. قال هو يحب الوطن. جاته داهية هو والوطن سوا.»[٤٥] ونحن لا نجد في علاقة إسماعيل وصنوع، حتى مغادرة صنوع مصر، ما يشير إلى أن صنوع فضَّل الوطنَ على مِنَح الخديو. لم تكن ثمَّة مقارنةٌ على الإطلاق، ولا مفاضلة، وبالتالي فإن «وطنية» صنوع لم تكن موضع اختبار طيلةَ عملِه في معية إسماعيل.

وعندما تُحاصِر الظروف الاقتصادية القاسية حزينة هانم، حَرَم غلبان بك، فإنها تغني في حزن:

انت فين يابو نضارة	تيجي تشوفنا جعانين
فعل خاشنا شيخ الحارة	وبينبسط في عابدين
وفي الجيزة والجزيرة	وسراي العباسية
والأهالي في غاية الحيرة	والله عيب على الحرية

ويصف صنوع وداع الجماهير له، وهو في طريقه إلى منفاه، بكلماتٍ مؤثرة: «إن أيام سفري من القاهرة والإسكندرية، كانت حدثًا وطنيًّا، فقد كانت الجماهير مضطربةً على غير عادتها، ولكن الذي أثَّر في نفسي حتى اغرورَقَت عيناي بالدموع، هو وصول القطار إلى المحطات التي تقع بين القاهرة والإسكندرية؛ حيث كان يقف بين الخمس والعشر دقائق، فكانت النساء تُحضِر الفاكهة، ويرفَعن أولادهن إلى نافذة العربة لكي أباركَهم. وكان الفلاحون يصيحون: لا تسافر وتتركنا بين مخالب شيخ الحارة. وهو الاسم الذي أطلقتُه على الخديو إسماعيل. وقد أراد الخديو أن يراني بنفسه، وأنا أغادر البلاد، فمَر راكبًا عربتَه وقد أحاط به حُرَّاسُه، في الوقت الذي نزلتُ فيه إلى الزورق الذي يسبقني إلى السفينة. ولم تجرؤ الجماهير على الهتاف بـ: يسقط إسماعيل، لكثرة عدد رجال الشرطة، فأخذَت تصيح: ليحيا أبو نضارة ... وتعالت النداءات بعد ذلك: نريد نبوءةً منك أيها الشيخ. وأعترف أنني احترتُ فيما يجب أن أقولَه، ولكني شعَرتُ كأنَّ وحيًا ألهمني، ووضَع في فمي تلك العبارة: سوف يُنفَى إسماعيل بعد سنة كما أُنفَى أنا اليوم ... وقد شاءت المصادفات أن تتحقَّق نبوءتي حرفيًّا مما جعل الناس في الشرق كله يلقِّبونني بالولي،

ولكن لنعُد ثانيةً إلى سفري؛ فقد هبَّت علينا عاصفة كادت تودي بسفيننا. غير أن الله لبَّى رجاء شعب مصر المظلوم بأن يحفظَني، وبلغتُ مرسيليا سليمًا صحيحًا، غنيًّا بالآمال لا بالمال. إن سِرَّ نجاحي في الماضي والحاضر هو ثقتي التي لا تتزعزع في العناية الإلهية.»[٤٦]

لقد أرَّخ لتلك الفترة التي تبدأ بعهد الخديو سعيد، وتنتهي بالاحتلال البريطاني لمصر، عشراتٌ من المؤرخين والأدباء والساسة، مصريِّين وأجانب؛ محمد عبده، وبلنت، وروذنستين، والرافعي، وغيرهم، فلم يقف أحدهم — لا كثيرًا ولا قليلًا — عند ذلك الالتفاف الجماهيري حول صنوع، والإيمان غير المحدود بأفكاره ومواقفه، والخوف عليه من مؤامرات الخديو. بل إننا لا نجد مصدرًا واحدًا يُشير إلى طلب عددٍ كبير من الضباط — تلاميذ صنوع القدامى — أن يسير على رأسهم، ويهاجم قصر النيل، لإنقاذ مصر من خديويها الظالم، لكن الرجل يرفُض، حتى لا يخدموا إنجلترا التي ربما تُقدِم على الاحتلال، بدعوى إعادة النظام إلى البلاد. أما إشارة عرابي إلى جرائد «الحاوي»، و«أبو نضارة زرقا»، و« الطائف» التي أصدرها صنوع، بأنها كانت «المُلهِم الصائب لإيقاظ همم المصريين» فذلك نوعٌ من المجاملة، اقتضاها الرد من عرابي على صنوع؛ فعرابي لم يُشِر — مثلًا — إلى صحفٍ وطنيةٍ أخرى أدَّت دورًا مهمًّا يصعُب التقليل منه، مما يؤكِّد أن الأمر لم يكن تأكيدًا لدور صنوع الصحفي، بقَدْر ما كان مجاملةً فرضتها الظروف. وكان صنوع هو الذي اتصل بعرابي في كولمبو، ليُحوِّله إلى مادةٍ صحفيةٍ ضد إسماعيل وتوفيق والإنجليز. وحين يطلب من عرابي كتابة سيرة حياته، فإنه يُلِح في أن يبعث إليه — سريعًا — بما طلب: «أنا في عرضك كن لي في جوابك سريع، والا دوجري (دوغري) لأني قلت للأصحاب إني قد وصلت إلى كتابة نصف الكتاب.»[٤٧] فهو إذن قد أوهم «الأصحاب» بأنه قد بدأ فعلًا في وضع كتاب عن عرابي، ووصل في تأليفه إلى منتصفه، قبل أن يحادث عرابي نفسه في أمر الكتاب! والواقع أنه من الصعب تصوُّر ردود عرابي — في منفاه — على رسائل صنوع المُلِحَّة إليه، تُثني عليه، وتطلُب معلومات عنه، وعن الحركة الوطنية المصرية، لنشرها في صحف صنوع الباريسية ... من الصعب تصوُّر تلك الردود إلا في إطارها المحدَّد، وهو أن صنوع مواطنٌ مصريٌّ يعنيه بالضرورة استقلال بلاده، وأن شرح أبعاد الحركة الوطنية، والمؤامرات الاستعمارية، وعمالة الخديو توفيق، يضع صورة الأوضاع في مصر، أمام القارئ الأوروبي، في إطارها الصحيح المطلوب. لم تكن الحركةُ الصهيونيةُ قد أسفَرَت عن ملامحها بعدُ، واختلطَت المواقف، بحيث يصعب الإدانة أو العكس. وكانت رسائل عرابي إلى صنوع تتسم — عمومًا — بحسن النية والتسامح والشعور بالمواطنة. أما بالنسبة

لصداقته الممتدة للأفغاني والإمام في باريس، فلعل الرأي الأدق «أن جمال الدين ومحمد عبده قد خُدعا فيه؛ لأنهما كانا يثقان في كل شخصٍ يغضَب عليه إسماعيل.»[٤٨]

هل كان يعقوب صنوع على صلة بالنشاط الصهيوني المتزايد — آنذاك — بهدف إقامة وطنٍ قوميٍّ لليهود في أرض فلسطين؟

لم يتناول أيٌّ من الباحثين هذه النقطة باختصار، أو بتفصيل، وإن أشارت باحثةٌ ذكية — هي سهام عبد الرازق — إلى أن يعقوب صنوع كان يؤيد مساعي الصهيونية لإقامة وطن قومي لليهود في فلسطين. اليهودي المصري ذو الأصل الفرنسي نسيم ملوك يؤكِّد في كتابه «أسرار اليهود» أن أبو نضارة شجَّعه على إصدار الكتاب، وأنه — صنوع — بعث برسالة من باريس في أول مارس ١٩٩١م، إلى والده موسى حليم ملوك، يحيِّي فيها جهده في الدفاع عن «الأمة الإسرائيلية المسكينة المفرَّقة في مشارق الأرض ومغاربها». والمُلاحَظ أن صنوع لم يتناول الصهيونية، ولا الوطن القومي لليهود، في كل ما أصدره من صحف.

ثمَّة رأي أن يعقوب صنوع — أو المسيو جيمس — قد أصبح «على أقلام الكُتاب والدارسين أقرب إلى الشخصية الأسطورية».[٤٩] ويذهب محرِّر جريدة «ستار دي ريفيو» أن صنوع ظل — لفترةٍ طويلةٍ في حياته — ينتقل من قصر إلى قصر، ومن خان إلى خان، ليُعلِّم أبناء الخديو والباشوات من صبيان وبنات، اللغات والرسم والموسيقى. ولا أستطيع أن أجزم بأن يعقوب صنوع لم يكن أستاذًا في علم الرقص، فإنه قادرٌ على كل شيء إذا ما عزف بصفَّارته.» أما مؤرِّخه إبراهيم عبده، فإنه يلحظ أنه كان «يهجو خصومه أحيانًا هجاءً خلا من العفَّة، ونزل إلى الحضيض في المعاني والعبرات، ويمدح أصدقاءه، فيغلو في ذلك غلوًّا يشكِّك في قَدْر الثناء.»[٥٠]

ثم تبقى الحقيقة التي يسهُل استخلاصها من حياة الرجل وكتاباته ومواقفه، وهي أنه كان شخصيةً غير مبدئية، تنزع إلى الظهور والاستعراض، وتُسرِف في تقديم نفسها — بالمبالغة أحيانًا — وتضع مواهبها المتعددة — وكان موهوبًا بلا جدال — في خدمة من يدفع أكثر![٥١،٥٢،٥٣،٥٤]

الخليج، ٥–٧ / ٤ / ١٩٦١م

هوامش

(١) تذكُر إيرين جنيد يزبيه أن يعقوب صنوع وُلِد لأبوَين مصريَّين إيطاليَّين، وأنه نشأ كيهودي.

(٢) صلاح عبد الصبور، قصة الضمير المصري الحديث، ص١٢٥.

(٣) إبراهيم عبده، الصحفي الثائر، ص١٤.

(٤) عالم الفكر، المجلد الثاني، العدد الثاني.

(٥) المصدر السابق.

(٦) عبد الرحمن الجبرتي، عجائب الآثار في التراجم والأخبار، ج٣، ص١٤٩.

(٧) الهلال، مارس ١٩٧٠م.

(٨) المصدر السابق.

(٩) المصدر السابق.

(١٠) الطليعة، مايو ١٩٧٢م.

(١١) من محاضرة ألقاها يعقوب صنوع في باريس (١٩٠٢م)، بدعوة من جمعية تعاون الأفكار.

(١٢) الصحفي الثائر، ص٢٨.

(١٣) عالم الفكر، المجلد الثاني، العدد الثاني.

(١٤) المصدر السابق.

(١٥) المصدر السابق.

(١٦) إبراهيم عبده، أبو نضارة، يعقوب صنوع، ص٢٨.

(١٧) مسرحيات يعقوب صنوع، ص ز.

(١٨) المصدر السابق، ص و، ز.

(١٩) فاروق عبد القادر، فجر المسرح العربي، المسرح، مايو ١٩٦٤م.

(٢٠) مسرحيات يعقوب صنوع، ص و.

(٢١) فاروق عبد القادر، مصدر سابق.

(٢٢) الصحفي الثائر، ص٣١.

(٢٣) المصدر السابق، ص٣١.

(٢٤) المصدر السابق، ص٤٧.

(٢٥) حافي المصري، يعقوب صنوع، جريدة الشرق الأوسط.

(٢٦) الصحفي الثائر، ص٤٧.
(٢٧) الصحفي الثائر، ص٤٥.
(٢٨) أنور لوقا، حريم الخديو، كتابي، ص٧٦.
(٢٩) فاروق أبو زيد، الصحافة وقضايا الفكر الحر في مصر، ص٢٨٩.
(٣٠) فريدة مرعي، نص مسرحي مجهول ليعقوب صنوع، الهلال، يناير ١٩٦٩م.
(٣١) المصدر السابق.
(٣٢) المصدر السابق.
(٣٣) مذكرات عرابي، ج١، ص١٥٣.
(٣٤) صلاح عيسى، حكايات من مصر، ص٥٣.
(٣٥) مصر والمسألة المصرية، ص٢٠٤، ٢٠٥.
(٣٦) عبد الرحمن الرافعي، الزعيم أحمد عرابي، ص٣٦.
(٣٧) مصر والمسألة المصرية، ص١٤٩.
(٣٨) الصحفي الثائر، ص١٤٧.
(٣٩) المصدر السابق، ص٤٠.
(٤٠) فريدة مرعي، مصدر سابق.
(٤١) المصدر السابق.
(٤٢) محمد عودة، قصة الحزب الأول، الكاتب، يونيو ١٩٦٤م.
(٤٣) فريدة مرعي، مصدر سابق.
(٤٤) جان داية، مصدر سابق.
(٤٥) الصحفي الثائر، ص٤٥.
(٤٦) صلاح عيسى، الثورة العرابية، ص٢٢٣.
(٤٧) محمد خلف الله أحمد، عبد الله النديم ومذكراته السياسية، ص٥٤.
(٤٨) المجلة، العدد ٢٨٧.
(٤٩) رشدي صالح، مصدر سابق.
(٥٠) فريدة مرعي، مصدر سابق.
(٥١) الصحفي الثائر، ص٤٨، ٤٩.
(٥٢) الهلال، مارس ١٩٧١م.
(٥٣) السينما والمسرح، يوليو ١٩٧٥م.
(٥٤) الصحفي الثائر، ص١٠٨.

معنى يوسف إدريس

١

لأني كنتُ قد قرَّرتُ هجر كتابة الرواية والقصيدة والمقال والخاطرة (!) والاقتصار على كتابة القصة القصيرة، ولأني كنتُ قد قرَّرتُ نبذ القص واللصق ومحاولة تقليد الآخرين، فقد حرَصتُ على شراء كتاب الدكتور رشاد رشدي «فن القصة القصيرة». دفعتُ من مصروفي الشهري خمسة وثلاثين قرشًا كاملة. وأغلقتُ باب حجرتي، أحاول أن أُفيد من الكتاب بوعيٍ صبيٍّ لم يبلغ الخامسة عشرة. وتعلَّمتُ البداية والذروة ولحظة التنوير. وأعجبَتْني — بلا حد — ترجمة قصة تشيكوف: «لمن أسردُ أحزاني». الحوذي الذي يريد أن يَرويَ للآخرين مأساة فقد ابنه ... فلما ينصرف عن سماعه الجميع، يروي المأساة لحصانه! وجدتُ فيها مثلًا للقصة القصيرة التي ينبغي أن أكتبها. ثم قرأتُ أعمال أمين يوسف غراب ومحمود البدوي وعبد الحليم عبد الله ويوسف السباعي ويوسف جوهر وعبد الحميد جودة السحار وغيرهم. بدت تطبيقات لنظرية رشاد رشدي، وإن اختلفَت بصورةٍ مؤكَّدة — فارق الموهبة! — عن قصة تشيكوف.

فلما بدأتُ الكتابة، جاءت محاولاتي مغايرةً لوصايا رشاد رشدي ولأعمال هؤلاء الأدباء ... فهي أقربُ إلى قصص أديبٍ لم أكن تنبَّهتُ إلى قصصه التي نشرها في المصري وروزاليوسف والقصة.

ثم أعارني صديقٌ مجموعة يوسف إدريس الأولى «أرخص ليالي».

قلتُ — فور قراءتي للقصة الأولى: هذه هي القصة القصيرة!

وأقبلتُ على بقية قصص المجموعة، حتى أتممتُها. تفهَّمتُ قول فاليري: «القصة الجيدة هي التي لا يمكن أن نغيِّر كلمةً واحدةً فيها دون أن يختلَّ بناؤها الفني ككل.»

وعرفتُ معنى لحظة القصة القصيرة، والوحدة، والتناسُب، والتكثيف، والنهاية المفتوحة التي تناوَل بها النقاد أعمال يوسف إدريس.

كانت أساليب الأدباء الذين كتبوا أعمالهم في ضوء مواصفات رشاد رشدي للقصة القصيرة، بل ومفرداتهم اللغوية، متشابهة. حتى إنه ليصعُب التفرقة بين كاتب وآخر. وكانت أعمالُهم تعتمد السرد بصورةٍ ملحوظة، أقرب الى حكاية — على حد تعبير أستاذنا محمد مندور — يفضُّ بها الكاتب عن نفسه. والنهاية واضحة، حاسمةٌ محدَّدة، تدعو — في الأغلب — إلى نبذ الشر، وفعل الخير، وإن اتسمَت قصص أمين يوسف غراب بالنهاية المتشابهة، التي تتعمد المفارقة: «شيءٌ واحد ذلك الذي ...»، ثم يفاجئنا الكاتب بما لم نكن نتوقعه!

ولكن يوسف إدريس قدَّم في قصصه: اللحظة، الموقف، الشريحة، الومضة. سمِّها ما شئت. القصة التي لا تعتمد مجرد السرد، وتفرق بين القصة القصيرة والحدوتة، وبين القصة القصيرة والرواية. وتُبدي المذاق التشيكوفي الرائع الذي قد يترك نهايةَ القصة مفتوحة، لكنه يخلف في وجدان المتلقي تأثيرًا لا يزول.

أذكر قول صديقي ماهر شفيق فريد: لقد قام يوسف إدريس في حياته بثلاث مهام، تكفي كلٌّ مهمة منها لأن تستغرق عمرًا كاملًا وتستأثر بحياة أي أديب؛ مهمة التأسيس، ومهمة التطوير، ومهمة ارتياد الدروب غير المطروقة ... فهو — في المحل الأول — من البناة العظام، أو مؤسسي فن القص المصري. لقد مصَّر القصة مثلما مصَّر طلعت حرب الاقتصاد، ونقلَنا من دور محاكاة تشيكوف أو موباسان أو إدجار ألان بو أو همنجواي، إلى دور الغوص في أعمق ما في الضمير المصري من معتقدات وأساطير وخرافات وفولكلور، وحوَّل النادرة أو النكتة إلى عملٍ فني له دلالاته الاجتماعية والنفسية والفلسفية ... وهو — في المحل الثاني — قد طوَّر أدواته الفنية من خلال معالجة الأقصوصة البالغة القصر، والقصة المتوسطة الطول، والرواية الطويلة. وتمكَّن من أن يبتدع لكل شكلٍ من هذه الأشكال إيقاعًا يلائمه، بحيث لا نشعر قط — في حالته — أن القصة القصيرة مجرد ملخَّص لعملٍ أطول، أو أن الرواية عنده منظومة من قصصٍ قصيرة، وُضعَت جنبًا إلى جنب. ليس إدريس مهندسًا مدققًا من نوع نجيب محفوظ أو يوسف الشاروني، ولكن فطرته الفنية، وغريزة القاصِّ فيه، تهديانه إلى مراعاة التناسُب في عمله، ومن ثم يخرج

على نحوٍ لا يقل إتقانًا عن أعمال غيره ممن يستخدمون القلم والمنقلة والمسطرة والفرجار ... وهو — ثالثًا — لم يكتفِ بتدعيم الاتجاه الواقعي في أدبنا الحديث — واقعية تسجيلية حينًا، نقدية حينًا آخر، اشتراكية حينًا ثالثًا — وإنما سبق نفسه وكثيرًا من معاصريه، حين مدَّ حدود الواقعية لكي تُلامس تخوم التعبيرية من ناحية، والسوريالية من ناحيةٍ أخرى؛ فوراء الطرح الاجتماعي الدقيق نجد عنده سبرًا عميقًا لأغوار الشخصية بكل أبعادها، وبصيرةً فنيةً خلافة، تُجاوِز الواقع، وتغوصُ في عوالم اللاشعور والحلم والكابوس، حتى تلمسَ أعمق جذور المخاوف والرغبات (المساء، ٤ / ١٠ / ١٩٩١م).

الخصائص التي طالعَتْنا بها قصص إدريس، تغيب في قصص الثلاثينيات والأربعينيات وأوائل الخمسينيات، والتي اعتبرَت أعمال محمود كامل — برومانسيتها المفرطة — مثلًا لها.

الشخصيات التي قدَّمَتها هذه القصص لا تختلف في ظاهرها عن الشخصيات التي قدَّمها إدريس ... ولكن الأماني والتطلعات والأحلام والثورة والإصرار، وغيرها من المشاعر التي كانت نبضًا لشخصيات يوسف إدريس، تُناقِض سواها مما قدَّمه لنا أدب الفترة السابقة والمواكبة ... والفاصل في التناقُض هو الصدق الفني؛ عبد الكريم الذي يضطرُّه الفقر إلى البُعد عن السهر والنوم المبكِّر، فينجب أطفالًا كثيرين، الخادمة الصغيرة التي تتوق لأن تلعب مع الأطفال في مثل سنها، المدرِّس الذي تتجدَّد آماله في شاب من طلَبته أصبح طبيبًا، أبو اسماعين الذي يستطيع — بمفرده — أن يزيح ظل الهجانة الثقيل بعيدًا عن أبناء قريته. الأعرابي الذي يراهن على التهام مائة ثمرة تين شوكي «ويمشي في الطريق، وبدايات المغص تلوي أحشاءه، وكل ما يهمه أنه تغذَّى، وسكتَت عنه، ولو هُنيهة، مسامير الجوع، وليكُن بعد ذلك ما يكون»، وعبد القادر طه الذي استُشهِد بأيدي رجال الملك لأنه أعلن احتجاجه على فساد الواقع، البرعي الذي أمسَك بسمَّاعة التليفون لأول مرة في حياته، وداعبَتْه أمنيةٌ نفَّذها على الفور. طلب المركز وقال: يلعن ... يلعن أبوك يا مركز! ... وشبراوي الذي كانت القاهرة في مخيِّلته شيئًا خطيرًا، فيه عذوبة الحواديت وروعة الأساطير ورهبة المجهول ... ونماذج أخرى تُناقِض تمامًا في مشاعرها وتكوينها النفسي، معظَم الشخصيات التي قدَّمَتها القصة المصرية قبل «أرخص ليالي».

النقلة التي أحدثَها يوسف إدريس في القصة القصيرة تشبه — إلى حدٍّ كبير — تلك النقلة التي أحدثها تشيكوف في الفن نفسه أواخر القرن الماضي ... فضلًا عن أن أولى

مجموعات إدريس قدَّمَته كاتبًا اجتماعيًّا في الدرجة الأولى. المشكلة الاجتماعية هي الخيوط التي نسَج منها أحداث قصصه. والمحتوى الذي تشتمل عليه، يصدُر عن الإحساس العميق بهذه المشكلة. ومع ذلك، فقد اتسمَت قصص إدريس بحيادية، تكتفي بأن ترسم اسكتشًا سريعًا لموقفٍ ما يمتلئ بالجزئيات الصغيرة، فيرتفع بها إلى الكليات التي تحدِّد المشكلة، دون أن تجد لها حلًّا.

في قصة «الطفل» لألبرتو مورافيا، تقول الزوجة في بساطة: لو كانت لدينا المقدرة لذهبنا إلى السينما في المساء ... ولكن هذا هو الحال ... فلأننا لا نجد المال، نذهَب إلى السرير، وهكذا يُولَد الأطفال.

إنها ذاتُ المشكلة التي يعانيها فلاح الليالي الرخيصة، وحديثُ الزوجة إشارةٌ لما أراد يوسف إدريس أن يقوله في قصته. لم يضغط الفنان على دور الفن القيادي ... فليس ثمَّة صرخةٌ رومانتيكية أو نهايةٌ سعيدة يفرضها على القصة لكنه اكتفَى بأن يحدِّد أبعاد لوحاته جيدًا، ويُعنى تمامًا بكل الظلال والألوان والإيحاءات، ثم يضع ريشته مدركًا أن الشعور السلبي للمتلقي سيُولِّد بالضرورة شعورًا إيجابيًّا.

وكما يقول يوري ناجيبين فإن يوسف إدريس «لا يلجأ أبدًا إلى زخرفة أبطاله من الفلاحين والعمال والسائقين والميكانيكيِّين وصغار الموظفين وغيرهم من ممثلي الشعب العامل ... إنه يصوِّرهم كما هم في واقع الحياة، بكل ما فيهم من فضائل ونقائص.» ... وتضيف زينب العسال في دراسةٍ متميزة عن «المرأة في قصص يوسف إدريس» أن الإجماع يكاد ينعقد على أن حياة إدريس تنعكس في مرايا أعماله ... طفولة إدريس هي النبع الذي استمَد منه معظم أعماله القصصية، منذ أولى مجموعاته «أرخص ليالي»، إلى روايته التي لم تكتمل «ملكة»، وتُعَد المرأة — أمًّا وزوجةً بالتحديد — تكوينًا أساسيًّا في شخصيات إدريس (من كتاب «أجيال في الرواية والقصة» — قيد النشر).

وقد أضاف إدريس إلى تكنيك القصة القصيرة. تبدِّي المذاق التشيكوفي الرائع، الذي يترك نهاية القصة مفتوحة ... لكنه يخلِّف في وجدان المتلقِّي تأثيرًا لا يُمحَى ... وهذا هو قمة ما يهَبُه لنا الفن العظيم.

ومع أن إدريس اتهمني في حوارٍ صحفي بالتعسُّف، عندما قلتُ إن ملامح أبناء جيله باهتة في ظله القوي ... فإن تأثير إدريس لا يقتصر على أبناء جيله وحدهم، وإنما على الكثيرين من أبناء الأجيال التالية أيضًا ... فقبل رحيله بأعوامٍ قليلة، أجرى الأديب الشاب سعد القرش حوارًا مع يوسف إدريس، نقل إليه فيه أسئلةً لأدباء جيل الستينيات مع

تحفُّظي الدائم على التسمية! وأذكُر أن ملاحظتي — لم تكن سؤالًا — تركَّزَت حول النجم الظاهرة الذي قلَّص أدوار الآخرين. عاشوا في ظل نجوميَّته الساطعة، فبهتَت ملامحهم. قال إنه كان مبدعًا ضمن تيارٍ من المبدعين، وإن هذه الملاحظة توجِّه إليه الاتهام، بقَدْر انتقاصها من قدرات الآخرين. وقرأتُ كلمات إدريس، وتساءلتُ بيني وبين نفسي: هل كان يعني ما يقول؟!

يوسف إدريس موجةٌ هائلة، تلَتها موجاتٌ أخرى لأجيالٍ متتابعة من كُتاب القصة القصيرة، هم الآن فرسان في الساحة. وسيمتد تأثير إدريس — بلا جدال — إلى أجيالٍ أخرى تالية.

٢

لعله من الخطأ أن نقصُر نظرتنا إلى يوسف إدريس باعتباره كاتبًا للقصة القصيرة وحدها. إنه فنانٌ متعدِّد المواهب. فنَّان حتى أظافره. خلَّاقٌ ومبدعٌ في كل ما كتبه، سواء كان عملًا أدبيًّا أو عمود رأي في جريدة.

هل أذكِّرك بالحرام؟ ... عزيزة، امرأة الترحيلة التي دفعَها الفقر إلى الوقوع في الخطيئة؟ ... خطيئة لم تكن مسئولةً عن ارتكابها، وكان المسئول الفعلي هو المجتمع الذي جعل الآلاف من أبنائه يحيَون على هامش الحياة، يقتاتون رزقَ يوم بيوم، وينظُر إليهم حتى أبناء جلدتهم من الفلاحين باعتبارهم كائناتٍ غريبة ... أنت تغادر الحرام وقد اتسعَت أمامك بانوراما نابضة متدفقة، في قالبٍ روائيٍّ متماسك، وفذ، وبلا ترهُّلات أونتوءات.

لقد كتب هيكل زينب، وكتب طه حسين دعاء الكروان، وكتب الشرقاوي الأرض، وعبَّر حقي والبدوي وعبد الحليم عبد الله عن القرية المصرية في أعمالهم ... وهي أعمال تتفاوت في اقترابها من التفوُّق أو ابتعادها عنه.

أما «الحرام»، فإنها — بلا جدال — أقربُ تلك الأعمال إلى روح القرية المصرية، وأشدُّها تعبيرًا عنها. وكانت هي البداية لأعمالٍ تالية، أجادت تناوُل الحياة في الريف المصري كما في قصص، وروايات، محمد خليل قاسم وبهاء طاهر وعبد العال الحمامصي وعبد الوهاب الأسواني ومحمد روميش ومحمد مستجاب وعبد الحكيم قاسم وأحمد الشيخ ومحمد البساطي وفؤاد قنديل وسعيد الكفراوي وخيري شلبي وإدريس علي وحسن نور وجار النبي الحلو ويوسف أبو رية ومحمد إبراهيم طه ومحمد عبد الله الهادي وسعد القرش وفريد معوَّض وإيهاب الورداني وعبد الحكيم حيدر ... وغيرهم من أدباء الأجيال التالية.

أما «الفرافير» فقد قدَّمَت نفسها كتجسيدٍ فنيٍّ للمسرحية المصرية التي لا تقف عند حد طرح المشكلات الآنية، أو تكتفي بتناول مظاهر الحياة في المجتمع المصري ... ولكنها تُزاوِج بين الفنية العالية والتعبير عن المجتمع، وطرح المشكلات ذات المدلول الإنساني في آنٍ معًا.

أحدثَت «الفرافير» — حين عُرِضَت على المسرح — تأثيرًا مُدوِّيًا، وتناولَتْها معظم الأقلام بالتقدير، واعتُبِرَت بالفعل نقلةً جديدةً للمسرح المصري المعاصر. بل لقد احتل إدريس بها مقدِّمة الصفوف بين كُتاب المسرح، وهو الذي لم يكن قد كتب قبلها سوى مسرحيةٍ طويلةٍ واحدة، ومسرحيتَين قصيرتَين.

يقول يوسف إدريس عن فهمه للمسرح — أو التمسرح على حد تعبيره — بأن الجمهور إذا لم يكن مشتركًا في العمل المسرحي، فكأنه لم يرَ مسرحًا. ويضرب مثلًا بمسرح علي الكسار: كان يزاول «الفرفورية». وكان هو كفرفور أهم ما في رواياته. ربما أوقَف أحداث المسرحية، ليُلقي بنكتة، أو ليدخل قافيةً مع أحد المتفرجين. وقد ينتهز فرصة كلمةٍ تفلت من لسان متفرجٍ طويل اللسان، ليَنسَى الكسار الرواية تمامًا، وينهال — بكلماته اللاذعة — على المتفرج السيئ الحظ.

وأذكُر حين كنتُ رئيسًا لسلسلة «كتاب الحرية» أني حرَصتُ على أن يشارك في السلسلة شهودٌ على حياتنا المعاصرة، مثل فتحي رضوان (٧٢ شهرًا مع عبد الناصر) وعبد الفتاح أبو الفضل (كنت نائبًا لرئيس المخابرات) وغيرهما ... واتصلتُ بأحمد بهاء الدين ويوسف إدريس. عرضتُ أن تُصدِر السلسلة كتبًا لهما.

هتف إدريس مرحبًا: سأقدِّم لك كتابًا مهمًّا عن علاقتي بثورة يوليو.

واستوضحتُ تفصيلات الكتاب. وأنصتُّ إليه ما يقرب من الساعتَين، وهو يروي ظروف ممارسته للعمل السياسي، في أعقاب الحرب العالمية الثانية. وبالتحديد، منذ التحاقه بكلية الطب، ثم تفرُّغه للأدب والصحافة، من خلال آراء ومواقفَ سياسية، تبدَّت في تغطيته لأحداث ثورة الجزائر، وفي تعرُّضه للفصل والتشريد والاعتقال، وفي تأكيده المُلِح، أنه يريد أن يُحدِث زلزالًا في الحياة المصرية!

كان إدريس يروي، وأنا أُنصِت — في ملاحقة وإعجاب — للحكايات المثيرة التي شارك الرجل في صياغة أحداثها.

وطلب إدريس إهماله عشرة أيام، كي يعيد النظر فيما كتب، وذهبتُ إليه في الموعد الذي حدَّده. وأذهلَتْني البساطة التي أخبرني بها، أنه لم يكتُب حرفًا واحدًا مما رواه لي،

وإن كان قد تصوَّر أنه سيفرغ لإنهائه في الفترة التي حدَّدها ... لكن الشواغل صرفَتْه عن الإنجاز!

وعلمت من أصدقاءَ أشدَّ قربًا إلى يوسف إدريس، أنه قد يكتفي بالرواية الشفاهية، فلا يحاول كتابتها، وأنني أخطأتُ عندما تركتُه ينقلَ ما في ذاكرته إلى لسانه، بدلًا من أن ينقلَه إلى قلمه!

لقد مارس إدريس فرفوريته معي. عاش في حالة «تمسرح» كنت أنا ضحيَّتها، وإن استمتعتُ بدلًا من المتفرِّج الذي أشار إليه إدريس!

وإذا كان إدريس قد غالى في تقدير قيمة مقالاته الصحفية، واعتبرها لونًا من الفن القصصي، فإن هذه المقالات لم تكن — في الحقيقة — مجرد آراء في أمور حياتنا ... لكنها كانت أصداءً للزلزلة التي كان الفنان يحرص على إحداثها في المجتمع.

لقد وقفَت به بعضُ تلك المقالات أمام القضاء، متهمًا أو مجنيًّا عليه، ولقيَت إعجابًا من كثيرين، ورفضًا وسخطًا من كثيرين كذلك. لم يكن يشغَلُه ردُّ الفعل بقَدْر ما يشغله إحداث التفكير، إحداث الصحوة؛ حث الأذهان على التفكير، وعلى رؤية الصورة الحقيقية للواقع، ومحاولة استشراف المستقبل بلا رومانسياتٍ أو رؤًى انفعالية.

أذكُر أني كتبتُ عن أحد كبار كُتابنا، أخذتُ عليه أنه حاول الكتابة في الرواية والقصة القصيرة والمسرح، إلى غير ذلك من فنون الكلمة ... لكنه لم يُحاوِل الإجادة في كل ما كتب. رُقِّيَت بعضُ أعماله فجاءت متوسطة القيمة، لكن أحدها لم يضف إلى حياتنا الأدبية بما يستدعي التوقُّف كثيرًا ولا قليلًا ... فأنت إذا وضعتَ قائمةً لكُتاب الرواية أغفَلتَه، وإذا وضعتَ قائمة لكُتاب القصة فعلتَ الأمر نفسه، وهكذا بالنسبة لكُتاب المسرحية والمقال ... إلخ. أما يوسف إدريس، فانت لا تملكُ إلا أن تضعه في المقدمة بين أدباءَ كتبوا في كل الأجناس التي أسهم فيها بقلمه.

٣

وبعد ...

فهذا هو يوسف إدريس. خاض المعارك، فنال من الاتهامات والشتائم ما يهدُّ جبلًا. وأبدع، فنال من ثناء النقاد — وسخطهم أحيانًا — ما لم يحدث مع كل مبدعي العصر ... فيما عدا صاحب نوبل نجيب محفوظ.

وبالمناسبة: لقد أعلن إدريس أنه رشِّح قبل محفوظ بسنوات لنيل الجائزة العالمية. وهاجمناه على ما قال، واتهمناه بالغَيرة والحسد، لكن وثائق لجنة الجائزة أثبتَت أنه كان قد رشِّح للجائزة فعلًا ... ونُشِر نبأ ترشيحه في مجلاتٍ عالمية لا شأن لها بيوسف إدريس، ولا بسواه من أدبائنا، ولا بخصوماتنا الأدبية أو الشخصية.

وإذا كان من حقنا أن نعتَز بنجيب محفوظ كأديبٍ مصري حقَّق العالمية برواياته، فإن من حقنا أيضًا أن نعتَز بيوسف إدريس كواحدٍ من أعظم كُتاب القصة القصيرة في العالم. وهو حكم لسنا أصحابه ... لكنه تقدير أدباء ونقاد في كل الدنيا!

الكتاب الوثائقي، هيئة الكتاب
القاهرة ١٩٩١م (مع إضافات)

يوسف الشاروني: النظرة الكلية

حين قدَّم الصديق الراحل جلال العشري المجموعة القصصية الثانية في سلسلة «كتابات معاصرة»، قسَّم أدباء ما يُسمَّى بجيل الستينيات إلى جرَّتَين — هذا هو التشبيه الذي اختاره! — الأولى اسمها نجيب محفوظ، تكسَّرَت إلى مجموعة من الأدباء، يدينون بالتلمذة لأستاذية محفوظ ... والثانية اسمها: يوسف إدريس، تكسَّرَت إلى مجموعة من الأدباء يدينون بالتلمذة لأستاذية يوسف إدريس.

وأذكُر أني كتبتُ — تعقيبًا على ما كتبه العشري — أنبِّه إلى خطورة أديبَين، لا يقلان عمقًا وتأثيرًا في أدباء الأجيال التالية لهما، وهما: يوسف الشاروني وإدوار الخراط ... وإن اتسمَت أعمال هؤلاء الأدباء — في الحقيقة — بالتميُّز الذي يعبِّر عن الذات الإبداعية، ولا يُحاكي.

وإذا كان الخراط قد لزم موقع الأستاذ بالفعل، فهو لا يكتفي بالإبداع، إنما يقرأ ويرعى ويوجِّه ويقدِّم أدباء الأجيال التالية ... وبالذات أدباء ما يُسمَّى بجيل السبعينيات وجيل الثمانينيات، إلى الأدباء الذين يخطُون بعدُ خطواتهم الأولى ... إذا كان الخراط قد لزم — منذ سنوات — هذا الدور الذي يعتز — ونعتز — به، فإن أستاذية الشاروني تتحدَّد في معطياته الإبداعية والنقدية ... والمعطيات الإبداعية قليلة نسبيًّا، أثَّر فيها انشغاله بالعمل الوظيفي داخل مصر وخارجها، وانشغاله — من ناحيةٍ ثانية — بالمتابعة النقدية لإصدارات المطابع ... وهي متابعةٌ لا تقف عند جيلٍ بذاته، ولا تحرصُ على صورة الأستاذ، لكنها نوع من القراءة الإيجابية — التسمية للشاروني نفسه — تشغلها قيمة العمل، والثراء الذي يشتمل عليه، والإضافة التي يقدِّمها إلى حياتنا الثقافية عمومًا.

لقد صدَرَت «أرخص ليالي» — المجموعة الأولى ليوسف إدريس — في ١٩٥٤م. وصدَرَت في الشهر التالي مجموعة يوسف الشاروني «العُشَّاق الخمسة». نسَب النقاد قصص إدريس إلى الواقعية النقدية، بينما نُسبَت قصص الشاروني إلى التعبيرية. ولقي التيار الأول اهتمامًا ومتابعة من القُراء والنقَّاد، بينما ظل التيار الثاني محدود الانتشار — وإن كان عميق الأثَر — فلم يُفصِح عن ملامحه الواضحة في الكتابات النقدية، وأمام القارئ العادي، إلا عقب نكسة ١٩٦٧م.

أما لماذا اتجه الشاروني إلى الاتجاه التعبيري، فلأنه أدرك أن الشكل التقليدي يضيق عن استيعاب المضمون الذي يُعنَى بأن يُقولِب فيه أعماله، وهو مضمونٌ يصفه بأنه «متفجِّر». ويضيف: «ومن خلال هذا الفوَران العام كانت أعمالي الفنية تنطوي على بصيصٍ من التفاؤل.»[١] والتعبيرية تُعنَى — أساسًا — بالعالَم الداخلي. لا تتسق الرؤية الفنية مع قواعد المنظور، لكنها — مثلما حدث في الفن التشكيلي بعد اختراع الكاميرا — تُعبِّر عن رؤية الفنان الداخلية، وليس مجرد الواقع الخارجي.

فإذا حاولنا مناقشة أبعاد تلك النظرة في قصص الشاروني، فإنها تبين في توحُّد الأسلوب والمضمون، مثل قصة «الزحام» التي يتخلى فيها الفنان عن حروف العطف وأسماء الوصل، وتتزاحم الجمل تزاحُم الناس في وسائل المواصلات، وفي معظم مناحي حياتنا.

قال لي يوسف الشاروني: عندما بدأتُ أكتب في نهاية الأربعينيات، وبداية الخمسينيات، كانت كتابة القصة السائدة هي ما نُسمِّيه اليوم الكتابة التقليدية، وما أسمِّيه أنا كتابة القصة تبعًا لقواعد المنظور — إذا استخدمنا مصطلحات الفن التشكيلي — لكنني أحسستُ أن التعبير عن الأوضاع الاجتماعية، العالمية والمحلية، بعد الحرب العالمية الثانية، يضيق عن استيعابه هذا الشكل التقليدي.

وإدجار ألان بو أقرب كُتاب القصة القصيرة الى الشاروني «من حيث جَو الفزع الذي تتحرك فيه شخصيات قصصه وتجاوز المعقول».[٢] أما ديستويفسكي، فقد نال إعجابه لقدرته المذهلة على الاقتحامات الفنية.[٣] وأما من احتذاهم في تجاوز الأساليب التقليدية، ففي مقدمتهم جيمس جويس وفرجينيا وولف وكافكا. وقد استهواه كافكا إطلاقًا، لإتقانه تصوير الجو غير الواقعي بما يبدو واقعيًّا عن طريق إعطاء تفصيلاتٍ دقيقةٍ للغاية. أشبه بما يحدُث في الكابوس، حيث تتوالى الأحداث التي يصعُب تصوُّرها لغرابتها، لكننا نتقبَّلها في الكابوس كأنها تحدُث بالفعل![٤]

ثمَّة الكثير من التطورات والمشكلات التي يواجهها العالم المعاصر، مثل الزحام، وثورة المعلومات، وسرعة المواصلات، والتقدم العلمي والتكنولوجي. وقد انعكس ذلك كله على تطورات حياتنا، وعلى المعطيات القصصية بالتالي.

لقد أصدر الشاروني أربع مجموعاتٍ قصصية، بينما بلغَت أعماله النقدية وكتب الدراسات، ما يقرب من العشرين كتابًا.

وإذا كان رأي سارتر أن الناقد هو شخصٌ وجد عملًا بسيطًا محترمًا كحارسٍ لمقبرةٍ أدبية، فإن الشاروني ينفي عن نفسه صفة الناقد: «لستُ أزعم أني ناقد، اللهم إلا إذا فهمنا النقد بأوسعِ معانيه، وهو تذوُّق العمل الأدبي، والاستجابة له بطريقةٍ إيجابية، لتعريف الآخرين بنواحي الضعف والقوة فيه.»[٥]

مع ذلك، فإن يوسف الشاروني يحدِّثنا عن نظريته النقدية، وأن أهم أبعادها هي أن المجاملة أخطرُ من الصراحة مهما آلَمت، وأن النقد كشفٌ عن جوانب العمل الفني وتتبُّع لمساره، بحيث لا يفرض حكمًا معيَّنًا على القارئ. بل يدَع له أن يحكم عليه بنفسه ولنفسه، فهو نقدٌ يدعو القارئ إلى المشاركة الإيجابية في عملية النقد.

أما منهج الشاروني النقدي، فهو يذهب الى أن العمل الفني ليس إلا ابن بيئته الفنية، وأن كثيرًا من جوانبه تتكشَّف لنا حين نربطه بهذه البيئة ... بل إن الفنان الناقد، أو الناقد الفنان، يدعو الى وضع أساسٍ علميٍّ لحركتنا النقدية، ويعتبر ذلك من أهم الدعاوَى التي تشغل تفكيره.

يقول أستاذنا زكي نجيب محمود: إن الكاتب في مصر يكتب في غير قضيةٍ أساسية، تكون في حياتنا الفكرية والأدبية بمثابة القطب من الرحى.[٦] وفي المقابل، فإن الصديق الناقد صبري حافظ يرى أن أعمال الكاتب — أي كاتب — تشكِّل — في أغلب الأحيان — وحدةً عضوية، ترتبطُ جزئياتُها بأكثر من وشيجة؛ ذلك لأن رؤية الفنان لقضايا الإنسان الأساسية تتردَّد كالنغم عَبْر أعماله جميعًا، وتربطها كلها في وحدةٍ عضويةٍ متماسكة.[٧]

ثمَّة قضايا أساسية تُلِح بالضرورة — أو هكذا أقدِّر — على أي كاتب مثل الحب، الموت، الزمن، هدف الحياة ... إلخ. ويوسف الشاروني الناقد يُعنَى ببيان موضع العمل الفني لكاتبٍ ما من التاريخ الأدبي للمؤلِّف نفسه: هل هناك بذور للعمل الفني فيما سبقَه من أعمال، بذور الأسلوب أو الموضوعات أو الشخصيات؟ ... وهي خطوة من شأنها — في تقدير الشاروني — أن توضِّح ما إذا كان للكاتب فلسفة، أو وجهة نظر يلتزمُها في كتاباته، وما تحقَّق فيها من تطوُّراتٍ روحية وفكرية وتعبيرية.[٨] ذلك ما فعله الشاروني عندما

تناول رواية «فساد الأمكنة» لصبري موسى، و«المشي على الصراط»، ليحيى الرخاوي، و «حب في كوبنهاجن» لمحمد جلال، و«وراء الشمس» لحسن محسب.

وقد أفاد الشاروني الفنان من الشاروني الناقد، والعكس صحيح. وهو ما يتبدَّى بوضوح، سواء في الأعمال القصصية للكاتب، أو في الأعمال النقدية؛ فالهموم والمشكلات والقضايا التي يُعنَى الفنان بتضمينها أعماله، يُعنَى الناقد بالبحث عنها فيما يقرؤه من أعمال الآخرين.

وأذكُر أني سألتُ الشاروني — السؤال نفسه وجَّهتُه من قبلُ لمحفوظ وحقي والسحَّار وغيرهم: هل ترى أن مجموع أعمالك يعبِّر عن فلسفة حياة؟

قال: نعم؛ فأنا أعتبر باستمرار أن الفرد أضعفُ من المجتمع. الإنسان المعاصر يُعاني ضغوطًا رهيبة لكي يحصُل على أولويات حياته، مثل الجنس والعمل والسكن. كما أنني أومن باحترام الإنسان؛ ففي قصة «الرجل والمزرعة» — على سبيل المثال — تناولتُ حكاية زوجَين عاقرَين، وكيف احتفَلا ورحَّبا بولادة طفلٍ أتاهما بعد سنواتٍ من الزواج. وعلى عكس ذلك، ففي قصة «آخر العنقود» تناولتُ حكاية أسرة ازدحمَت بالأطفال، ثم اقتحم طفلٌ حياة هذه الأسرة، وكان مجيئه مرفوضًا ... لكن بمجرد ولادته انقلَب هذا الرفض الى ترحيبٍ شديد، لدرجة أن الأسرة كلها ذهبَت لتحضر حفلًا مدرسيًّا سيقول فيه هذا الطفل الذي أصبح في الثانية الابتدائية، جملةً واحدة!

لعل العنوان الرئيسي الذي نستطيع أن نضع تحته النظرة الكلية ليوسف الشاروني في مجموع أعماله، هو «التقدم»، تقدُّم الإنسان، وتطوير حياته، وانتزاعُها من براثن التخلف والفساد والظلم والقهر وكل البشاعات التي تتهدَّده، واستشراف آفاقٍ أكثر إيجابيةً وإشراقًا ... يقول أحمد عباس صالح: «إن عشرات الكشوف العلمية لا تستطيع أن تُحرِّك شعبًا لعمل ثورة، ولكنها قد تكون سببًا في ظهور حالةٍ اجتماعيةٍ غير متوازنة، ينبغي التنبيه إليها بواسطة الفن، واستفزاز الشعوب بها لعمل الثورة وإعادة التوازن.»[٩]

وتتوضَّح حفاوة الشاروني بالتقدُّم في تأكيده على أن كلمة تطوُّر ليست مرادفةً للتقدُّم. التطور يعني التغيير بما يتخلَّله من مراحل ازدهار وانتكاس على السواء؛ ومن ثَم فإن كل نمُو أو تقدُّم يُمكِن أن يكون تطورًا، والعكس ليس صحيحًا، بمعنى أن كل تطور ليس نموًّا أو تقدُّمًا بالضرورة.[١٠]

الشاروني يتساءل في نقده لرواية عبد الرحمن منيف «الأشجار واغتيال مرزوق»: ماذا فعل جيلي من الكتاب والأدباء؟ ... وماذا فعلَت أجيال الكُتاب من قبلنا، وبعدنا؟ ... ولمن نكتُب؟ ... بل ولماذا نكتب؟ ويجيب على تساؤلاته: صحيحٌ أن الأديب ليست مهمته أن يخطب أو يعظ، لكنه — على الأقل — كشاهد على عصره، يأمُل عن طريق نظرته، التي يدفعُها الاحتجاج في معظم الأحيان، أن يتطوَّر مجتمعه، إلى الأفضل دائمًا.»[١١]

ويقول: «أعتقد أن كل أدبٍ جيد، لا بد أن يكون دافعه احتجاجًا من نوعٍ ما باستمرار، مهما بلغَت البشرية من تقدُّم، فهناك أوضاعٌ أكثرُ تقدُّمًا. وما يكون كماليًّا اليوم، يصبح ضروريًّا غدًا. ومهمة الكاتب أن يطالب دائمًا بما هو أفضل؛ فالرغبة البشرية في التحسُّن أو التقدُّم لا تنتهي. وهذا هو الدافع الأساسي — فيما أعتقد — لكتابتي. وأعتقد أنه هو نفسه بالنسبة للآخرين أيضًا.»[١٢] ويؤكِّد الشاروني أن أزمتنا ليست مجرد أزمةٍ اجتماعية، كما هي في نظرة المدرسة الواقعية، بل هي أزمةٌ حضارية، مارَّة بالأزمة الاجتماعية؛ أي إن الأزمة الاجتماعية إحدى مظاهر أزمتنا الحضارية.

وابتداء، فإن الفنان يجد في الحرب — وقد كتب كل قصصه في سني الحرب العالمية الثانية، وبعدها — نفقًا مظلمًا يفضي إلى تدمير كل ما أنجزَتْه البشرية، وكل ما تتطلَّع إلى إنجازه في المستقبل.

الإنسان المعاصر، ذلك الذي عانَى ويلات الحرب العالمية الثانية، ثم عانى — فيما بعدُ — نتائجها التدميرية والسياسية والاجتماعية، هو بطلُ أغلب قصص الشاروني. ثم سعى لأن يُجاوِز ذلك كله إلى مستقبلٍ أفضل، سواء على مستوى الفرد، أو على مستوى العالم.

المثل القديم يقول: أما السِّلم فهو حُلم العقلاء، وأما الحرب فهي تاريخ الإنسان.

وإذا كان التاريخ البشرى قد أفرَز الكثير من «العقلاء» الذين جعلوا الدعوة إلى السِّلم قضية حياة، فإنه قد أفرز — في الوقت نفسه — مئات الملايين من المفكرين والعلماء والقادة والجنود الذين «امتهَنوا» الحرب؛ أي جعلوها مهنة لهم، يخطِّطون، ويخترعون الأسلحة ويُنتجونها، ويُصدرونها، ويخوضون المعارك ... وكما يقول آنجل فإن الحرب — وأستثني الحرب التي تستهدف الدفاع عن حق الإنسان في الحياة، وحقه في حرية بلاده — وهمٌ كبيرٌ ظن الناس أنه وسيلة ربحٍ اقتصاديٍّ مادي، أو حل لمشكلات السياسة.

والوباء الذي يعنيه الفنان في قصةٍ بنفس الاسم، هو إفرازات الحرب العالمية الثانية في مصر، وفي العالم. ثمَّة انعكاساتٌ للوباء على حياة الناس في بلادنا، وهي انعكاساتٌ سلبية

إطلاقًا. وثمَّة انعكاساتٌ أخرى، سلبية أيضًا، على حياة العالم … أخطرها تلك الانقسامات التي تسبَّبَت في قيام الحرب، ثم استمرَّت — بعد انتهائها — بصورة، وبأخرى.

والحق أن معظم قصص الشاروني تعبيرٌ عن تأثُّرٍ بالغ بأحداث الحرب العالمية الثانية … فشباب الجيل ينتشرون بين القهاوي، يقتلون الوقت، أو يتسكَّعون وراء الفتيات في الطرقات الكبيرة. يربط بينهم الإحساس بالشقاء والفزع، والتأرجُح ما بين اليأس الكبير والأمل الكبير.[١٣] بل إن مهنة زيطة كانت لا شيء بالقياس إلى صناعة القنابل وأسلحة التدمير. وكما يقول الفنان، فهناك تشويهٌ خلَّاق كالذي يصنعه زيطة، وتشويهٌ محطِّم كالذي تصنعه لنا الحرب والغارات … ويقول في حوار مع نبيل فرج: «كانت فترة دراستي الجامعية هي نفس فترة الحرب العالمية الثانية من ٤١–٤٥؛ فسنة تخرُّجي في الجامعة، هي نفس السنة التي انتهَت فيها الحرب. وهي نفس السنة التي بدأتُ أتأهَّب فيها للكتابة والنشر. وجدتُ نفسي أواجه عالمًا يتنفَّس الصُّعداء بانتهاء الحرب، ولكنه ينوء بعبء مشاكلِ ما بعد الحرب. وكانت مشكلة مصر بالذات هي أنها كانت تحلُم بالاستقلال بعد هذه الحرب. كما كانت تحلُم به بعد الحرب العالمية الأولى، مع تغيُّر الظروف؛ ولهذا فقد كانت فترة غليانٍ سياسيٍّ واجتماعي معًا.[١٤]

كان العالم — عقب انتهاء الحرب — يستعد لحربٍ جديدة، بغير أن يتخلصَ من آثار الحرب.[١٥] ولم يعُد صراع العصر يقتصر على هؤلاء الذين يريدونه، ويعلنونه، ويشاركون فيه. بل هو يمتد إلى الآخرين الذين لا يُدلون برأيٍ في المعركة، ويُحاوِلون عبثًا أن يتجنَّبوا لفح الصراع.[١٦] وكما يقول الفنان، فإن الحدث العام جزءٌ جوهريٌّ من الحياة الخاصة، من حياةِ كل إنسانٍ الخاصة.[١٧] والعديد من قصص الشاروني يربط بين العام والخاص، بين المشكلات الفردية ومشكلات المجتمع، وبين المشكلات المحلية ومشكلات العالم … وعلى سبيل المثال، فإن الفنان، بعد أن يروي مأساة العشاق الخمسة، يشير — في نهاية القصة — إلى أنه كانت قد اكتُشفَت في نفس الفترة طريقة لمعالجة شلَل الأطفال، وابتُكر أسلوبٌ جديد لحفظ المعادن والآلات من الصدأ، واخترُعَت آلة تحل مائة ألف مسألة في دقيقةٍ واحدة، وتوصَّل العلماء الى آلةٍ أخرى تقيس ما يكون تخانتُه أقل من الشعرة البشرية بثلاثمائة ضعف، واكتُشِف قطبٌ مغناطيسيٌّ آخر في شمالي الكرة الأرضية، وأُجريَت تجاربُ لإعادة الحياة بعد الموت، وكان حكمُ الإعدام قد أُلغِي في بعض جهات العالم.

لقد كان مصرع عباس الحلو، ذلك الحلَّاق الشاب بزقاق المدق، جريمةً اقترفها عصر. الجنود الذين قتلوه بالزجاجات، وحميدة التي تخلَّت عن حبه، والعلماء الذين صنَعوا

أسلحة التدمير، والزعماء الذين أعلَنوا الحرب، والقادة العسكريون الذين قادوا الجنود في حربٍ قاسيةٍ مدمرة.

ويقول الفنان: «أنتم تضحكون بلا شك من جدوى هذا الاتهام ... فهو يتناول لفظًا مجردًا، ولا يتعلق بأفرادٍ معيَّنين نستطيع أن نُبصِرَهم ونلمسَهم ونكرهَهم، وأن تقتصَّ منهم العدالة التي تحرصون عليها دائمًا، لكنكم تدركون كذلك أن كثيرين غير عباس الحلو قد ماتوا أيضًا بسبب العصر، بعضُهم غرق في البحر وأكلَتهم الأسماك، وبعضهم صعقَتهم الغارات ودفنَتْهم تحت الأنقاض، وبعضهم جُن، وبعضهم تشوَّه، وبعضهم ترمَّل أو تثكَّل أو تيتَّم، وبعضهم مات مثل عباس الحلو بسبب حادثٍ غرامي في حانة من حانات اللهو، وفي بلدٍ لم يذق من أهوال الحرب ما ذاقته بلادٌ أخرى. وفي كل حالةٍ من هذه الحالات كان القتَلة مجهولين. وكانت العدالة التي تحرصون عليها — أيها السادة — تقف دائمًا معصوبة العينَين.[١٨]

أما زيطة صانع العاهات، فهو ليس إلا إفرازًا طبيعيًّا لطفولةٍ تعيسة ... فقد عاش بين رجل وامرأة ليسا أبوَيه، وائتلف مع القاذورات والحشرات والمياه الراكدة والعطَن. وكان زعماء العالم آنذاك يصنعون الحِقد والكُره في القلوب، ويصنعون القنابل والطائرات في المصانع، ومزَجوا ذلك كله، وصنعوا منه حريقًا عالميًّا هائلًا.[١٩]

وفي قصة «العشاق الخمسة» يموت حامد، ويعاني أصدقاؤه الرعب، رعبٌ قاسٍ مُحبِط ... لكن الأمل ما يلبث أن يبين عن قسماته، ويجتذبهم حبٌّ جديد، في موازاة استعادة العالم لاتزانه ووعيه في أعقاب الحرب العالمية الثانية، وسعيه المؤكَّد نحو التقدم بتوالي الاكتشافات العلمية والإنسانية الباهرة: «كنتُ أُحِس أنهم يفعلون ذلك لآخر مرة في حياتهم. وكنتُ أدرك أن وفاة صديقهم أرعبَتْهم. غير أني كنتُ أدرك أيضًا، أن الألم هنا هو بدء الطريق؛ فأنا أعلم أن المأساة ليست سوى جانبٍ من جوانب الحدث. بل أنا أعلم أكثر من هذا، أن كل مأساة تحمل معها عناصر خلاصها، وأن النور يضيء في الظلمة.»[٢٠]

أبطال الشاروني يضنيهم البحث عن الهدوء، وعن السلام والحب والطمأنينة والوظيفة والبيت والتعاطف الإنساني. يقول: «شخصياتي تبحث عن الطمأنينة، ولا تنشد إلا الطمأنينة. ويبدو أن هذا هو أعسرُ طلَب في العصر الحاضر. والقاعدة أن تكونَ الشخصيات قلقةً أرقة، تُثقِل كاهلها ضغوطٌ تنوء بعبئها، مادية ونفسية وفكرية ... ذلك أن الفرد دائمًا أضعف من المجتمع، وتتمثل كل محاولاته في أن يجد لقدمه مكانًا في هذا العالم.»[٢١] ومصير الشخصيات — كما يقول الراوي في قصة «الوباء» — ليس مستقلًّا عن

الأرض؛ فمن هذه الأرض تنبعث قيودٌ وعلاقاتٌ تجذبنا دائمًا نحو مصيرنا الذي نحياه، ونحاول الفرار منه.[٢٢]

قلتُ ليوسف الشاروني: علم الاجتماع الأدبي في مقدمة الاهتمامات التي عُنيتَ بها ... فما «صورة» مصر في إبداعاتك؟

قال: من الطبيعي لأي كاتب أن يستمد المكان في قصصه، من بيئته التي عاش فيها؛ فهي مصدرٌ رئيسي من مصادر مادته التي يقيم منها بناءه الفني، لا سيما البيئة التي عاش فيها في طفولته. ولكل بيئةٍ معالمها الشديدة الخصوصية، والتي إذا استطاع القاص أن يُجيد توظيفها في قصصه، نجح في إضفاء طابعٍ مميزٍ لأدبه، يهبه خصوصيته وإنسانيته. وأعتقد أن من سمات أي فنان أن يكون الهم العام هو همه الخاص. وهذا هو الذي يهبُه الشحنة الدافعة للإبداع، والصلة بينه وبين قُرائه. وللأسف — ولحسن الحظ في الوقت نفسه — فإن هم مصر كان دائمًا همي الخاص، وإن كان هذا الهم يتحدَّد في دوائر ثلاث؛ مصر، عالمنا العربي الذي يرتبط بمصر، شئنا أم أبَيْنا، باعتبار أن مصر قلب العالم العربي، وأكثره سكانًا. أما الدائرة الثالثة، فهي الدائرة العالمية التي أصبح من المستحيل الانعزالُ عنها وعدم التأثُّر بها، في هذا العصر الذي تقدَّمَت فيه وسائل المواصلات والاتصالات والمعلومات هذا التقدُّم المذهل، مما يجعل من المتاح — على سبيل المثال — لدولةٍ كبرى أن تحرِّك الخيوط بما يشبه «الروموت كنترول» في معظم دول العالم، دون أن تطأ أراضيَ تلك الدولِ قدمُ جنديٍّ واحدٍ من جنودها، كما كان مألوفًا حتى منتصف القرن العشرين.

ومسرح الحوادث في قصصي، معظمه في المدينة المصرية، وبالذات في القاهرة ... لكن للريف نصيبه الملحوظ أيضًا. وربما تلك النسبة ترجع إلى تجربتي الحياتية، فقد عشتُ في القاهرة أساسًا لكنني كنتُ أتردَّد على الريف — جزيرة شارونة وسط النيل بمحافظة المنيا — في إجازات صباي الصيفية؛ حيث كان يعيش جدي وجدتي لأمي، حتى وفاتهما عندما بلغتُ السادسة عشرة؛ أي نهاية مرحلة الدراسة الثانوية. وقد اختزَنتُ ذكرياتي عن الحياة في هذه القرية، لأعود إلى إفرازها في قصص مثل: الأم والوحش، قصص الثأر الأربعة، العيد، حلاوة الروح، زين، المعذَّبون في الأرض، نظرية الجلدة الفاسدة، الثعبان، حمار جدي، العفاريت ... إلخ. أما القصص التي تدور أحداثها خارج مصر، فلا تتجاوز أربع قصص، منها ثلاث مسرح أحداثها الخليج العربي؛ حيث عشتُ في سلطنة عمان تسع

سنوات هي: الانتقام، الثور شاهين يعتزل، فرحة تفوز في السباق ... بينما هناك قصةٌ واحدةٌ تدور أحداثُها في مدينة لندن هي «دعوة لتناول الشاي».

وثمَّة قصصٌ أُطلِق عليها القصص الكونية؛ أي التي يمتزج فيها المحلي بالعالمي، مثل قصتي «زيطة صانع العاهات»، و«مصرع عباس الحلو»، المستوحاتَين من رواية «زقاق المدق» لنجيب محفوظ. الأولى تمتد زمانًا من المسيح صانع المعجزات منذ ألفَي عام، إلى زيطة صانع عاهات القرن العشرين، ومكانًا من قواد الجيوش الذين يصنعون التشويه على نطاق الجملة، إلى زيطة الذي يمارس فن التشويه في حارات القاهرة على نطاقٍ ضيق. أما قصة «مصرع عباس الحلو» فهي تُحمِّل العالم كله مسئوليةَ مصرعِ هذا الحلَّاق في إحدى حانات القاهرة؛ حيث شارك في مصرعه: هتلر الذي أعلن الحرب العالمية الثانية، ومصنع الخمور في بوردو، والبحَّارة الذين أبحروا بهذه الخمور ما بين فرنسا ومصر. حتى صديقه حسين كرشة، وحميدة الفتاة التي أحبها. كذلك من هذه القصص «نشرة الأخبار» التي يدور محورها حول بيتٍ ينهار في أحد أحياء القاهرة، بينما راديو قهوة الحي يُذيع نبأ إطلاق أول قمرٍ صناعي يدور حول العالم ... وقصة «نشرة الأخبار» تقدِّم نموذجًا لمحور معظَم قصصي، وهو ما أسمِّيه الهم المصري الذي يؤرِّقني بتخلفه، بداية من أوائل قصصي: العشاق الخمسة، اليوم الثامن، مرورًا بـ: الحذاء، ونظرية الجلدة الفاسدة، وشكوى الموظف الفصيح ... حتى اعتراف ضيق الخُلُق والمثانة، ومن تاريخ حياة مؤخَّرة، والوقائع الغريبة لانفصال رأس ميم، والضحك حتى البكاء.

وإذا كانت النسبة بين قصص المدينة وقصص الريف تتناسب طرديًّا مع الفترات التي عشتُها في كلتا البيئتَين، فإن العكس قد حدث بالنسبة للبيئتَين الإسلامية والقبطية، ومساحة كلٍّ منهما في قصصي؛ فبالرغم من البيئة المسيحية التي نشأتُ فيها، فإنني أُحِس وجدانيًّا أنني أنتمي إلى البيئة الأكبر والأشمل، وهي البيئة الإسلامية. ومع ذلك، فإن بعض شخصيات قصصي تنتمي إلى البيئة القبطية بخصوصياتها، مثل الظفر واللحم، أنيسة، جسد من طين. أما قصة «رأسان في الحلال» فمحورها علاقات الجوار الطيِّبة بين أسرتَين، مسلمة وقبطية.

وعلى الغلاف الخلفي للجزء الثاني من المجموعات القصصية الكاملة، نقرأ أنها بقلم «يجوب ريف مصر وعاصمتها، خلال النصف الثاني من القرن العشرين، مُبرِزًا سمات الشخصية المصرية، إيجابًا وسلبًا، وأن القصص تميَّزَت برصد حركة المجتمع المصري وتحوُّلاته. فأبطال القصص يُغطُّون قطاعًا عريضًا من الشخصيات المصرية، مثل: الولي،

قديس في حارتنا ... وشخصية المنطوي؛ سرقة في الطابق السادس ... والمثقَّف في «القيظ» ... والأسرة المصرية في عقمها وخصوبتها في قصتَي: الرجل والمزرعة، وآخر العنقود ... والموظَّف الشاب الطيب القلب الذي يشقَى في سبيل الوصول بأبنائه إلى أوضاعٍ أفضل منه، ويتحمَّل البَهدَلة في سبيل ذلك، ويُدافِع عن كرامته دفاعًا لا طائل من ورائه في قصة «مع فائق الاحترام»، وفي مقابله الموظَّف الأرقى الذي يُفرِحه أن يحقِّق نفوذه في تعيين موظَّفٍ جديد، ولو أن فرحتَه لا تتم لأن الموظَّف الشاب تُوفِي فجأةً قبل أن يتسلَّم وظيفته؛ قصة «قرار التعيين». كذلك فإن بعض أبطال القصص من قاع المجتمع المصري، مثل الخدم، على نحوِ ما نقرأ في قصصي: العيد، شربات، حلاوة الروح.

أما همومي فيما يتعلق بالنظم السياسية التي حكمَت مصر على التعاقُب، فقد كانت خلفيةً واضحةً لما أُطلِق عليه قصصي التعبيرية، مثل: الزحام، لمحات من حياة موجود عبد الموجود، دفاع منتصف الليل، اعتراف ضيق الخُلُق والمثانة، من تاريخ حياة مؤخَّرة؛ حيث الواقع المشحون بالرمز، بل لعل الشكل التعبيري الذي تميَّزَت به هذه القصص وغيرها، والذي ميَّز هذه القصص عن قصص التيار الواقعي، منذ الخمسينيات، كان هو الشكل الأمثل، والذي فرض نفسه على قصصي، للتعبير عن ذلك القلق على مصير الوطن، والخوف على مستقبله بسبب أوضاعه الكابوسية. وللأسف فقد تحقَّق في الستينيات وبعدها، كثيرٌ مما كنتُ أخشاه منذ مطلع الخمسينيات. كما أن هذا الشكل التعبيري قد أصبح أكثر شيوعًا عند الأجيال التالية من كُتاب القصة القصيرة المصريين.»[1]

ويقودنا هذا إلى ما اتسمت به بعض القصص من لمسةٍ تنبؤية لما تلا ذلك من أحداث مصرية، مثل قصة «الحذاء»، التي نُشرَت في مجلة «الأديب» البيروتية في أبريل ١٩٥١م؛ حيث إن بطلها ساعٍ في إحدى المصالح الحكومية، عنده حذاءٌ وحيد، قديم، كل رتقٍ فيه طلائعُ فتقٍ أكبر، حتى ضاق به الإسكافي قائلًا له: هذه آخر مرة أرتقُه لك، وعليك أن تشتري حذاء جديدًا ... في ذلك اليوم، كان عمال المواصلات قد أضربوا، وكان عليه أن يعود سائرًا، مما اضطرَّه أن يُواجه المعركة بين قدمَيه وحذائه الذي ضاق عليه. وواضح أن هذه القصة كانت تُشير — بوعي — إلى أنه لا بد من تغيير النظام الذي ضاق به الناس، ولم يعُد يجدي مزيدٌ من رتقه. كذلك قصة «نظرية الجلدة الفاسدة» التي تنبَّأَت بهزيمة

[1] من حوار مع الكاتب.

١٩٦٧م؛ حيث كشفَت عن الفساد المفضي إلى الهزيمة. الجادُّون يُستبعَدون، ويُحرَمون من مكافأتهم ماديًّا، وتكريمهم أدبيًّا، بينما يحدُث العكس مع من كان يجب عقابُهم، حتى إنه لكي تُطلِق دولة قمرًا صناعيًّا في الفضاء، يجب ألا يفقد من مخازنها — إهمالًا أو سرقة — شيءٌ من عُهدَتها؛ فالقائمون على حراستها هم إخوة أو آباء وأبناء، أولئك العلماء الذين يعملون في إطلاق صواريخهم الفضائية. أما قصة «الأم والوحش» فقد تنبأَت بانتصارنا الجزئي في ١٩٧٣م؛ فأم سيد رمز لمصر؛ فهي من قرية الكرنك بالأقصر، يُشبهها السائحون بالملكة الفرعونية الجميلة نفرتيتي، تدافع عن طفلها بفرع شجرة في شجاعةٍ منقطعة النظير، ضد الوحش الذي يريد افتراسه. ومع أنها لم تقتله، إلا أنها استطاعت أن تفقأ إحدى عينَيه، بينما تُبتَر منها أصابع ثلاثة، كان الوحش قد حاول قَضْمها.

أضاف الشاروني: هل تعلم أني لم ألحظ كل هذه الدلالات في قصصي، لولا سؤالك الذي فاجأني، وأثار في داخلي ما دفعَني إلى توضيحٍ ربما طال بعض الشيء.

والكلام للشاروني!

الأزمة ليست اجتماعية، كما تذهب إلى ذلك المدرسة الواقعية، لكنها أزمةٌ حضارية تُعَد الأزمة الاجتماعية بعض إفرازاتها ... فوقوع حادثٍ صغيرٍ في أحد أزقَّة القاهرة، يرتبط ارتباطًا وثيقًا بما يحدُث على بعد آلاف الأميال.[٢٣]

ويحدِّد الشاروني أهم تطوُّرَين حدثا للمجتمعات الحديثة، مجتمعات ما بعد الحرب العالمية الثانية، بأنهما: سرعة المواصلات مما أدى إلى سرعة تناقل البشر والأنباء والبضائع والأسلحة والموضات، وأيضًا سرعة أخطار الحروب.

والتطوُّر الثاني، هو زيادة السكان بصورةٍ مذهلة، وما أسفر عنه هذا الزحام من أخلاقياتٍ جديدة، في مقدِّمتها التنافُس الذي قد يبلغ حد الجريمة، وقيَّد حرية الإنسان في أوليَّات حياته، كاختيار سكنه، والحصول على قوته. وكان لهذين التطوُّرَين — وغيرهما من تطوُّراتٍ حضارية واجتماعية — أثَرٌ في ظهور شخصيات أكثر تعقيدًا من مجرَّد نشوب صراعٍ داخلي فيها.[٢٤]

يقول لي: لقد أفاد البينسيلين البشرية، لكنه زاد من مشكلة الزحام، وهي أخطَر المشكلات التي تُعانيها البشرية الآن.

ونحن نلحظ أن بطل قصة «دفاع منتصف الليل» لم يكن يشغله إلا الفرار من زحام المدينة الصاخب، إلى مكانٍ يتسم بالهدوء. كانت زحمة الطريق تُضايِقه. حتى القهوة التي

اختارها لأنها هادئةٌ بعض الشيء، كانت تزدحم في الكثير من الأمسيات، فينعكس ضجيج الناس ووهج النور في عيونهم، وفي رائحة دخانهم، فيصيبني انقباضٌ ويأسٌ شديدان. كان الأمر في بدايته مجرد رغبة في الهدوء، ثم أصبح شبه إحساس بالخوف، وبلزوجةٍ في أجسام الناس وكلماتهم ونظراتهم.[٢٥] ويقول المحصل فتحي عبد الرسول: «في زحام الأوتوبيس ظننتُ أني في إحدى غرف طابقنا الأرضي. السقف منخفضٌ كسقف غرفتنا. الناس يزدحمون على هيئة أقواس وأنصاف دوائر كما يزدحمون في طابقنا. أجسام الرجال وأجسام النساء تنضغط، فيتوهَّج الجنس. الداخلون والخارجون يتصادمون، يدوسُ بعضهم بعضًا، فيعلو الشجار. يركِّز الواحد منهم كل تفكيره على مقعدٍ قد يخلو. هذا الاحتمال يصبح أهم ما يشغل فكره في العالم، كأنما عليه يتوقَّف مصيره.»[٢٦] ويقول الفنان على لسان أحد شخصياته: الزحمة حرب ... كلما نظرتُ إلى أطفالي أشفقتُ على مستقبلهم. بعد بضع سنوات، لن يجد الناس مكانًا على الأرض إلا واقفِين مُتلاصِقين. النكتة أن الزحمة نتيجة التقدُّم الطبي. وتغلغُل الأطباء في الريف، نعمة ولَّدَت نقمة ... فمن يصدق؟[٢٧]

ولا يخلو من دلالة، قول الراوي في قصة «الزحام»: «أما أنا، فقد اضطُررتُ — بين صخب المدينة وزحمتها — أن أتخلى عن سمنتي حتى أُفسِح مكانًا للآخرين، وأجد متنفسًا لي بينهم.»[٢٨]

وزحام المدينة يدفَع الراوي إلى استعادة طفولتِه قبل أن يغادر القرية إلى المدينة: «أريد أن أشمَّ رائحة الخضرة. أن أتنفَّس ضوء القمر ينتشر على حقولٍ غطَّتها عيدان الأذرة. لم أعُد أشمُّ إلا رائحة العرق والأنفاس. في الليل يختنق القمر تحت زحمة البيوت.»[٢٩]

ويمتزج الضيق بالزحام، بالخوف من المطاردة، من محاولات التسلط والقهر في قصة «دفاع منتصف الليل»، حين يدرك الراوي وهو يعبُر شوارع المدينة، أن هناك مَن يتبعه وسط الزحمة، يتساءل: أنا رجل مسالم لا أصدقاء لي ولا أطفال ... فلماذا يتعقبني شخص أو أشخاص، وأنا سائر في هذه الزحمة الكريهة؟!

والزحام — بالطبع — نتيجةٌ مباشرة لكثرة التناسُل. وإذا كانت المشكلة قد فرضَت نفسَها على الحياة المصرية منذ السبعينيات، فإن الشاروني يحذِّر من المشكلة باعتبارها مشكلةً محلية — وعالمية أيضًا — منذ الخمسينيات، فقد كان عبد الموجود أحد إخوة عشرة. وكان أبوه فرحًا بهذه الكثرة، ويقول إن لكل ولد رزقَه. بل إنه طالما شبَّه أسرتَه بالشجرة المتعدِّدة الأغصان، لكن الرجل — بسبب تلك الزيادة المُسرِفة في عدد الأبناء —

لم يستطع أن يُعلِّم واحدًا منهم تعليمًا عاليًا، ولم يخلِّف إلا منزلًا، اضطُر إلى بيعه بعد وفاته. ومع ذلك فإن عبد الموجود لم يستفد من مأساة أبيه، فقد حرصَت زوجتُه أن تنجب له طفلًا كل عام، لا يشغلها أن كل شيء أصبح له ثمَن، والولد الذي لا يتعلم لا مستقبل له، وكل لقمةٍ لها تكاليفها: «النساء الجاهلات هن وحدهن اللائي لا يعرفن كيف يتحكمن في مثل هذه الأمور، فيلدن كالأرانب.» [٣٠]

الشاروني يؤمن بالمصير الإنساني الواحد، انطلاقًا من المشكلات الإنسانية الواحدة. وكما يقول في دفاعه عن عباس الحلو بطل زقاق المدق، فقد كنا موجودين جميعًا ليلة مصرع الحلو، ولم نفعل شيئًا في سبيله، وحرَمْناه حقَّه في التحرُّر، لئلا يُحرِّرنا معه، واحتمَينا بجهلنا وفضائلنا السابقة، والمقبلة، فتركناه ونحن نتنفَّس معه عطرًا واحدًا، ونتناول معًا خبزًا، ربما من مخبزٍ واحد، أو من قمحِ حقلٍ واحد. كان كلٌّ منا يعبُر طريقه في الحياة. ويختلف مدى أطماعنا ومدى قدراتنا. وكان طريق عباس الحلو قد تعرَّج بين هذه الطرق، حتى ضاق عليه الخناق شيئًا فشيئًا، وقتلَتْه اللكمات والركلات والزجاجات، وفحص الطبيب الجثة، وكتب المحقِّق التقرير، وخط أمام اسم القاتل بخطٍّ واضحٍ ظاهر كلمة «مجهول». [٣١]

الفنان يدافع عن الفرد في مقابل إدانته للمجتمع. الجماعة مسئولةٌ عن تصرُّفات أفرادها. إنها تفرضُ معتقداتها وتقاليدها وقسوتها ... ولامبالاتها أيضًا! وكما يقول نعيم عطية، فإن «شخصيات يوسف الشاروني تُدين مجتمعًا تعيش فيه، دون أن تبيِّن الإطار الكامل، أو الثابت، للمجتمع الأفضل الذي تريد أن تعيش فيه، أو يجب أن تحيا بين جنباته. إنها تُدين أوضاعًا جائرة هي فريستُها، وهي تُسحق، لا دفاعًا عن مبدأ، بل كضحيةٍ لأوضاعٍ اجتماعيةٍ جائرة.» [٣٢]

إن الراوي يصرُخ بأعلى صوته، أنه ما أراد أن يصبح عظيمًا ولا زعيمًا ولا غنيًّا، بل مواطنًا تطمئن أقدامه للخطوة التالية «وأنا أعلم أن هذا هو موطن الضعف الوحيد في دفاعي، ولكني سأدافع عن نفسي حتى نهاية النهاية.» [٣٣] أقصى ما يُريده البطل الشاروني هو أن يحتفظ بطهارته وعذريته في مجتمعٍ يأبى عليه ذلك. [٣٤]

وفي قصة «شكوى الموظف الفصيح» يُهمِل الفنان الكثير من المقومات الفنية، تعبيرًا عن آرائه. وهي آراءٌ تشمل معظم نواحي حياتنا الاجتماعية، وإن حاول الفنان تغليف عباراته بمَسْحةٍ شعرية لم تُفلِح في تخليصها من التقريرية والمباشرة. الفنان يناقش أحوال القاهرة، ومشكلة المواصلات، ومحو الأمية، والتعليم، وغياب العدالة، ونظم الضرائب، وسوء العلاج ... إلخ.

قيل إن العلم يحلُّ مشكلات الطبيعة، ويحقِّق سيطرة الإنسانية عليها ... لكن الفن هو الذي يكوِّن هذا الإنسان ويحرِّكه ويطوِّره: «إن الفعل يستوعبُ الجزء الأكبر من حياة الغالبية العظمى من الناس، والفكر مرتبطٌ لديهم أشد الارتباط بأفعالهم، فهم لا يفكِّرون إلا لخدمة الفعل، للعزم عليه قبل وقوعه، أو لتبريره بعد وقوعه ... لكن الأمر ليس هكذا دائمًا مع الفنان؛ فهو مهما أحَسَّ بغنى تجربته الواقعية الدافئة، فهو لن يراها فعلًا وحركةً فحسب، بل سيرى — بحكم حياته واتجاهاته — جوانبَ فكريةً وتعبيريةً ورمزية، بل وسديمية، هي أجزاءٌ ضروريةٌ مكملة للتجربة لديه. والفنانون العظماء قد استطاعوا أن يُسيطِروا على جوانب الظلام في حياتهم، وأن يطووها تحت أجنحتهم وهم يُعلنون انتصار الإرادة الإنسانية والرغبة الإنسانية، بمختلف الطرق وشتى التعابير.»[٣٥]

وعندما مات الرجل الذي تصوَّره أبناء الحارة قديسًا، وآمنوا ببركاته، حلَّت مكانه عمارةٌ حديثةٌ ضخمة، بما يعني أن المستقبل للعلم. وبصرف النظر عن جهارة صوت الفنان في هذه القصة، فإن ما يعنينا — هنا — هو المعنى، المقولة التي يريد الفنان توصيلها في ثنايا قصته.[٣٦]

أما قصة «نظرية الجلدة الفاسدة» فهي أشبه بتحليلٍ يُزاوِج بين الفن والرأي العلمي في كيفية مجاوزة التخلف، والأخذ بأسباب التقدُّم. إنه يضع أيدِيَنا على الكثير من العِلَل المجتمعية، ويُومئ بالعلاج. ويلخص الكاتب ملاحظاته وآراءه في القول: «النتيجة يا بني ألَّا يكون التعليم مجرد تلقين معلومات. الطفل يتعلم من تصرُّفات أستاذه أكثر مما يتعلم من أقواله. هذا الكلام لا بد أننا نعرفه من قبلُ جميعًا. فإذا كانت الجلدة فاسدة في المدرسة، أصاب الرَّشْح الأجيال التالية، بل سارت الأمور إلى أسوأ، ولن يصبح الزمن يا بني معنا، بل ضدنا. ننقرضُ كما انقرضَ من قبلنا الهنود الحمر، ومن قبل قبلنا قوم عاد وثمود.»[٣٧]

ويبين الشاروني عن تفاؤله بحتمية التقدُّم في قوله إننا يجب ألا نحتجَّ باستمرار وجود النماذج الرديئة، مُبرهِنين على عدم حدوث التقدُّم؛ فالنماذج الرديئة أو المكررة لما سبقها، نجدها في كل زمان. ولعلها هي دائمًا القاعدة العريضة السفليَّة، لكننا حين نتحدث عن التقدم، فإننا نضع نُصْب أعيننا تلك النماذج المتميزة والفريدة، باعتبارها علاماتٍ على الطريق؛ لأن مجرد ظهورها دلالةٌ على ما حدث من نُمو — وربما من طفرة — استفاد مما سبقه، وأضاف إليه.[٣٨]

أخيرًا، فإذا كان قد أُعلِن منذ مئات الأعوام أن «الأشياء العظيمة تتعرَّض الآن للخطر»، فإن الشاروني يؤكِّد — في بساطة وحسم — أنه ما دامت البشرية لم تتوقَّف عن محاولات التوصُّل إلى حلولٍ أفضل لمشكلاتها، فهناك أمل.

هوامش

(١) الخوف والشجاعة، دراسات في قصص يوسف الشاروني، كتابات معاصرة، ١٩٧١م، ص٥٩.

(٢) المصدر السابق، ص٦٠.

(٣) المصدر السابق، ص٦٠.

(٤) المصدر السابق، ص٦١.

(٥) المصدر السابق، ص٨٤.

(٦) الأهرام، ١٩٨٥/٢/٢٥م.

(٧) المجلة، مارس ١٩٦٤م.

(٨) مع الرواية، يوسف الشاروني، هيئة الكتاب، ١٩٩٤م، ص٦٤.

(٩) الكاتب، مارس ١٩٦٦م.

(١٠) القصة والمجتمع، يوسف الشاروني، كتابك، دار المعارف، ١٩٧٧م، ص١١.

(١١) مع الرواية، ص٢٧٣.

(١٢) الخوف والشجاعة، ص٧٤.

(١٣) العُشَّاق الخمسة، يوسف الشاروني، المجموعة القصصية الكاملة، هيئة الكتاب، ١٩٩٣م.

(١٤) الخوف والشجاعة، ص٥٨.

(١٥) الوباء، يوسف الشاروني، العشاق الخمسة، المجموعة القصصية الكاملة، ج١، هيئة الكتاب، ١٩٩٣م.

(١٦) مصرع عباس الحلو، المصدر السابق.

(١٧) المصدر السابق.

(١٨) المصدر السابق.

(١٩) زيطة صانع العاهات، المصدر السابق.

(٢٠) العشاق الخمسة، المصدر السابق.

(٢١) الخوف والشجاعة، ص٦٦.
(٢٢) الوباء، العشاق الخمسة.
(٢٣) الخوف والشجاعة، ص٦٢.
(٢٤) القصة والمجتمع، ص٣٥.
(٢٥) دفاع منتصف الليل، العشاق الخمسة.
(٢٦) الزحام: يوسف الشاروني، المجموعة القصصية الثانية، ج٢، هيئة الكتاب، ١٩٩٣م.
(٢٧) المصدر السابق.
(٢٨) المصدر السابق.
(٢٩) المصدر السابق.
(٣٠) آخر العنقود، المجموعة القصصية الكاملة، ج١.
(٣١) مصرع عباس الحلو، العشاق الخمسة.
(٣٢) يوسف الشاروني وعالمه القصصي، نعيم عطية، هيئة قصور الثقافة، ١٩٩٤م، ص٤٢.
(٣٣) دفاع منتصف الليل، العشاق الخمسة.
(٣٤) يوسف الشاروني وعالمه القصصي، ص٤٣.
(٣٥) المساء الأخير، يوسف الشاروني، هيئة الكتاب، ١٩٩٥م، القسم الثامن.
(٣٦) قديس في حارتنا، العشاق الخمسة.
(٣٧) نظرية الجلدة الفاسدة، المجموعة القصصية الكاملة، ج٢.
(٣٨) القصة والمجتمع، ص١٣.

هنـــداوي