892.709:K19fA:c.1
القط ،عبد القادر
فى الادب المصري المعاصر
AMERICAN UNIVERSITY OF BEIRUT LIBRARIES
01032694

تجليد صالح الدقر
تلفون ٢٢٩٧٧

892.709
K19fA

دكتور عبد القادر القط

# في الأدب المصري المعاصر

يطلب من :

مكتبة مصر

٣ شارع كامل صدقي "الفجالة"

دار مصر للطباعة

٣٧ (أ) شارع كامل صدقي "الفجالة"

# مقدمة الكتاب

يجتاز الأدب المصرى فى هذه الأيام مرحلة خطيرة من التطور ، وتحيط به ظروف بعضها يسير بهذا التطور فى خطه الصحيح وبعضها ينحرف به عن غايته . لذلك يختلط الجيد بالردىء احيانا فى نفوس كثير من الأدباء والقراء على السواء وتختلف مفاهيم الأدب عندهم نتيجة لهذا الاختلاط .

وأزمة الأدب فى هذا العصر اكثر تعقدا من ان تلم بها مقدمة قصيرة لكتاب صغير فتحلل أسبابها وتنفذ الى جوهرها الكامن تحت أعراضها ، ولكن حسبنا هنا أن نشير الى ما تلقيه تلك الأزمة على النقد من مسؤولية كبيرة والى الدور الذى يمكن أن يقوم به الناقد المخلص فى سبيل تحرير الأدب الصحيح مما يحيط به من اخلاط فى المفاهيم والأذواق والغايات .

وفى اعتقادنا أن خير سبيل للنقد لكى يحمل هذا العب أن يجىء فى صورة دراسة موضوعية شاملة تحاول أن تربط بين الظواهر المتفرقة وأن تنفذ الى البواعث الحقيقية التى توجه بعض الأعمال الأدبية وتسمها بسمات عامة مشتركة ، وأن تنبه الى بعض مظاهر الانحراف التى قد يغطى عليها عند القارىء العادى ما فى العمل الأدبى من عناصر فنية أخرى تروق هذا القارىء .

وقد حاولت فى هذا الكتاب أن أقوم بنصيب متواضع فى حمل هذا العبء فتناولت بالدراسة بعض الأعمال الأدبية التى تتمثل فيها بعض جوانب من ذلك الاختلاط الذى أشرنا اليه لأنبه اليها وأوضح ما لها من دلالات نفسية واجتماعية خاصة قدر طاقتى.

لذلك قد يخيل الى بعض القراء انى اتلمس العيوب وافهم النقد بمعناه الذاتى الضيق حين يرى انى فى كثير من الأحيان لم التفت الى نواحى الاجادة فى تلك الأعمال .

والواقع اننى اقدر جهد كل اديب جاد فيما ينشئه من ادب واحس تلك الصلة النفسية العميقة التى تربطه بعمله الفنى واحب دائما ان يكون النقد ضربا من العرض المخلص لهذا العمل فى جميع نواحيه . ولكنى لم اقصد فى دراسة ما درست من كتب أن أتناول جميع جوانبها واحلل كل عناصرها الفكرية والفنية ولكنى اتخذت كل مجموعة منها مثالا لاختلاط بعض مفاهيم الأدب عند منشئيه فى تلك الفترة الحرجة من حياتنا الأدبية . وقد يكون فى بعض القصص التى اخترتها موضوعا لبحث السلبية فى القصة المصرية ـ مثلا ـ وصف فنى جميل أوتحليل نفسى عميق أو اسلوب قصصى جيد فى بعض المواضع ، ولكنى لم اشر اليه ولم التفت الا الى تلك العناصر التى توضح الفكرة التى من اجلها اتخذت تلك الأعمال موضوعا لهذه الدراسة.

وكذلك الحال فى سائر الأعمال التى تناولها هذا الكتاب .

ولم يكن لى غاية من وراء ذلك الا الحقيقة ، والمشاركة بجهدى المتواضع فى التنبيه الى بعض القيم والاتجاهات التى يمكن أن تنحرف بالأدب عن هدفه الصحيح . فكثير من الأدباء الذين درست أعمالهم أصدقاء قدماء وسائرهم اخوان فى الثقافة اقدر لهم ما يبذلون من نفوسهم فى سبيل الأدب والثقافة .

كلية الآداب ـ جامعة عين شمس **عبد القادر القط**

نوفمبر ١٩٥٥

# السلبية فى القصة المصرية

# مقدمة

للحياة نماذجها الإيجابية والسلبية من أشخاص يصنعون الأحداث وينهزون الفرص ويؤثرون فيمن حولهم من الناس وتتخذ عواطفهم وانفعالاتهم فى معظم الأحيان طابع العمل، وآخرين يقفون جامدين ليتلقوا الأحداث كما تجيئهم، ويستدبرون الحظ آسفين نادمين، ويستجيبون لإيحاءات من حولهم فى استكانة، ويخضعون لإرادة البيئة والتقاليد مهما تكن ظالمة خاطئة، ولا تعدو عواطفهم وانفعالاتهم أن تكون إحساسات داخلية مكبوتة لا تنطلق إلا فى أحلام اليقظة والتخيل. والقصاص حين يصور الحياة يستطيع أن يختار نماذجه من بين الإيجابيين أو السلبيين أو منهما معاً. ولكنه بعد ذلك مطالب أن يضع هذه النماذج جميعاً تحت ضوء خاص يخلق لها دلالات جديدة ويبث فيها معانى طريفة تجعل من قصته حافزاً إلى الحياة ومنبهاً إلى ما فيها من خير وشر بحيث يخلق فى نفوس قارئيـــه وعياً قوياً بمجتمعهم ومشكلاته ونفوسهم وحقيقة ما يعتمل فيها من أحاسيس. وهكذا يكون الفن — إلى جانب المتعة الجمالية — دافعاً إلى التطور باعثاً على اليقظة العقلية والنفسية لا مجرد تسلية محضة فحسب. ومن اليسير على القصاص أن يصور النماذج الإيجابية لنجتمع فيها كل هذه الصفات والمعانى إذ أنها بطبيعتها قادرة على ذلك مستجيبة لما يبثه الفنان فيها

من حياة وإيحاء . أما تصوير الشخصيات السلبية فأمره أصعب وأشق من هذا . بل هو مزلق خطير قد يفضى بالقصة إلى أن تكون باعثة للسخط على الحياة مثبطة لهمم قارئيها تلقى فى نفوسهم من الإيحاءات السلبية ما يجعلهم صورة لتلك الشخصيات الضعيفة العاجزة . ذلك فضلا على أن مثل تلك الشخصيات لا يمكن أن تكون محور عمل فنى ناجح إذ أنها لضعفها لا تخلق صراعاً قوياً بين إرادات مختلفة فتجىء القصة فاترة لاحياة فيها ، خالية من ذلك العنصر القوى الذى يثير القارئ ويهز عواطفه ، عاجزة عن أن تخلق فيه من التعاطف مع بعض شخصيات القصة ما يفتح وعيه الباطن لما يريد أن يلقيه القصاص إليه من إيحاءات . وهكذا تفشل مثل هذه القصص من الناحيتين الاجتماعية والفنية معاً . على أن هناك وجهاً آخر لتصوير تلك الشخصيات السلبية يتحقق معه ما ينبغى للفن من وظيفة إنسانية اجتماعية وعناصر جمالية . فقد يستطيع القصاص أن يثير حول تلك الشخصيات من الأفكار والأحاسيس ما يثيره حول الشخصيات الإيجابية القوية إذا أثارنا على ضعفها أو خلق فينا تعاطفاً مع هذا الضعف . وهو يستطيع أن يثيرنا على ضعفها إذا لم يرسمها مجرد شخصيات وانية فاترة تمضى حياتها رتيبة مملة بل يخلق لها من المواقف والأحداث ما ينفرنا من عجزها وسلبيتها ويثير فينا احتقاراً لها وازدراء لشأنها . ويستطيع أن يثير فينا تعاطفاً مع ضعفها إذا رد هذا الضعف مثلا إلى عوامل

نفسية قاهرة لا تستطيع الشخصية منها فكاكا فهى كالمغلولة تريد الانطلاق ولا تجد إليه سبيلا . ونحن نتتبع صراعها مع تلك القوى النفسية المجهولة لديها آملين أن يكون لها النصر . أو إذا رده إلى جبروت القوى التى تضعف أمامها الشخصية من تقاليد صارمة أو شرير لا يرحم أو ظروف غير مواتية . وهكذا تبدو الشخصية السالبة بمظهر إنسان يغالب ويصارع ويرجو الخلاص فنتعاطف معها ونشفق على مصيرها وتستقر فى نفوسنا من مشاهداتنا لهذا الصراع معانى إيجابية فعالة سواء انتصرت الشخصية فى صراعها أم لم تنتصر . ونجد إلى جانب ذلك متعة فنية كبيرة فيما تثيره الأحداث والمواقف فى نفوسنا من انفعال ولهفة . وذلك مثلا كما فى قصة الكاتب الأمريكى شتاينبك « عن الرجال والفئران » حيث يصور كفاح بعض الأجراء الزراعيين ليتملكوا قطعة صغيرة من الأرض يعملون فيها لأنفسهم ويستمتعون بثمار كدهم وينالون شيئاً من الأمن والاستقرار والشعور بالعزة الإنسانية حين يحسون أنهم يستطيعون أن يعملوا إذا أرادوا بدافع من رغبتهم فى العمل لا سعياً وراء لقمة عيش رخيصة ولا خوفاً من بطش سيد الأرض . ومع أنهم قد انتهوا إلى فشل مرير فإن القارئ يفرغ من قصتهم وقد استقر فى نفسه ألم لا يقل مرارة عن فشلهم وثورة طاغية على تلك الأوضاع الفاسدة التى تجبر مثل هؤلاء التعساء أن يبيعوا أنفسهم طوال حياتهم إلى كل من يستطيع أن يدفع لهم تلك القروش القليلة

لقاء كدهم من مطلع الشمس إلى غروبها . ومع أن إحدى الشخصيتين الرئيسيتين فى القصة إيجابية قوية والأخرى سلبية ضعيفة إلى حد البلاهة فإن تعاطفنا مع الشخصية الضعيفة كان طاغياً لما أثاره الكاتب فى نفوسنا من مشاعر الرحمة والإشفاق لعجز تلك الشخصية الذى لا يد لها فيه . ومثال آخر من قصصنا المصرى الحديث نجده فى رواية نجيب محفوظ « بداية ونهاية » وهى تصور كفاح أم مات عنها زوجها تحاول أن تربى أطفالها تربية صالحة وترتفع بهم من هوة الفقر التى فغرت فاها أمامهم فجأة بعد وفاة عائلهم . وتصور طموح هؤلاء الصغار وآمال كل منهم فى مستقبله . منهم من ضل الطريق مبكراً ومنهم من أوشك أن يتم له النصر . ولكن الفقر وقسوة الظروف وفساد المجتمع كانت أقوى من كفاح الأم وطموح الصبية فحطمتهم جميعاً فى النهاية . ولعل تلك النهاية الأليمة أبلغ فى الدلالة على الفقر والإثارة عليه من نهاية سعيدة ينتصر فيها هؤلاء المكافحون . وأشخاص القصة خليط من الايجابيين والسلبيين نتعاطف معهم جميعاً ولكنا نحس بمزيد من العطف نحو « حسين » مثلا ذلك الذى ضحى بمستقبله ليرضى طموح أخيه الأصغر أو نحو « حسن » الذى انساق وراء الرذيلة كأنما استهوته قوة خفية لا سبيل إلى دفعها أو جذبته يد غير منظورة — هى بلا شك يد الفقر — أو نحو الأخت الدميمة التى سقطت لأنها تريد أن تستمتع بما تستمتع به الصبايا الجميلات اللاتى كانت هى تخيط لهن

أثواب أعراسهن . ولقد مشت إلى الموت الذى ساقها إليه أخوها الثائر كأنها لا تدرك فظاعة المصير الذى تدلف إليه ، تماماً كما سار الأبله فى رواية شتاينبك إلى مصرعه على يد صديقه الحزين .

ولا شك أن المجتمعات الشرقية بوجه عام بما فيها من فقر غالب وانعدام لتكافؤ الفرص وانتشار لدواعى الفشل تخلق من النماذج السلبية أكثر مما تخلق من الشخصيات القوية الفعالة . ولا شك أن ذلك يغرى القصاص باختيار النماذج الأولى لأنها طابع المجتمع العام ، ولأن كثرتها تعينه على رسم صورة صادقة لها من الناحيتين المادية والنفسية ، ولعلها تكون فى كثير من الأحيان أقرب إلى نفسه إذ هو على كل حال جزء من هذه البيئة يغلب عليه ما يغلب عليها ويتأثر بجوها العلم .

وقد زاد من إقبال الكتاب على تصوير هذه الشخصيات ما جد على المجتمعات الشرقية من وعى طبقى أحس الكتاب معه أن عليهم واجبا نحو الطبقات المضطهدة الفقيرة فراحوا يختارون نماذجهم من بين أفرادها ليصوروا مبلغ بؤسها وحرمانها وأثر الظلم والفقر فى نفسياتها .

ولا شك أن هذه غاية نبيلة إذا استطاع المؤلف أن يسلك السبيل الصحيحة لتحقيقها فى عمل فنى ناجح . غير أن كثيرا من هؤلاء الكتاب قد ضلوا الطريق إلى تلك الغاية فجاءت شخصياتهم فاترة لا يثير ضعفها فى نفس القارئ ألما ولا إشفاقا بل تمضى

أحداث الرواية كما قلنا فاترة رتيبة وكأن أبطالها بعض المتفرجين الذين يرقبون تلك الأحداث دون أن يصنعوها أو يؤثروا — على الأقل — فى سيرها . وسأقدم فى هذا البحث مثالا لهذا الاتجاه ثلاث قصص لثلاثة مؤلفين مصريين . وسيجد القارئ بينها تشابها طريفا فى رسم الشخصيات وحكاية الأحداث مما يدل على أن هذا الاتجاه ليس مذهبا فنيا خاصا أو أسلوبا معينا يفضله هؤلاء المؤلفون على غيره من الأساليب . بل هو راجع إلى أن أصحاب تلك القصص الثلاث لم يستطيعوا أن يخرجوا من روح السلبية الغالبة فى مجتمعهم الذى هم جزء منه فجاءت أعمالهم الفنية متشابهة فى سلبيتها رغم اختلاف الشخصيات والأحداث من قصة إلى أخرى . وهذه القصص الثلاث هى أزهار الشوك للأستاذ محمد فريد أبو حديد ، وإنى راحلة للأستاذ يوسف السباعى ، وبعد الغروب للأستاذ محمد عبد الحليم عبد الله . وقد آثرت ألا أعدد فى هذه المقدمة مظاهر السلبية وأثرها فى تلك القصص حتى أدرس كلا منها على حدة أولا ثم استخلص تلك المظاهر والآثار من خلال تلك الدراسة .

# أزهار الشوك

فؤاد طالب فى كلية الحقوق كان أبوه فى شبابه موظفا ثم غادر الوظيفة وآثر أن يعتزل فى الريف فاشترى قطعة من أرض تجاور « قرية النجيلة » وبنى بها دارا يقيم فيها مع زوجته . وكان فؤاد يعود كل صيف من القاهرة ليمضى العطلة مع والديه ويستمتع بالريف الذى يحبه ويخالط أهله الذين كانوا يبادلونه ودا بود . عاد فؤاد فى مطلع قصتنا هذه إلى القرية فرحب به أهلها كعادتهم ومن بينهم رحومة الشيخ البدوى الذى كان يضرب خيمته بالقرب من بيت فؤاد . وكان لهذا الشيخ ابنة تسمى تعويضة « حسناء كأنها زهرة برية يانعة . لها عينان سوداوان نجلاوان وأنف جميل فيه حلقة من الفضة . وكان تحت فمها الحسن وشم يمتد من أسفل شفتها إلى ذقنها . ولها بشرة سمراء صافية تعلوها حمرة — أرأيت زهرة البر إذا تفتحت فى خميلة شعثاء فى شعب من شعاب الصحراء ؟ هكذا كانت تعويضة » .

وفتن فؤاد بهذا الجمال الوحشى فكان يزور الفتاة فى حقلها وفى بيتها ، ويتودد إليها وإلى أهلها . ولكنه سرعان ما أدرك عبث هذا الحب وعمق الهوة التى تفصل بينه وبين تعويضة . وكان هناك شاب بدوى اسمه قوية كان قد هاجر من إحدى القرى المجاورة فرارا من ظلم صاحبها الذى أودع أخاه السجن لجرم لم يقترفه . وكان مرحا طيب القلب فكان فؤاد يأنس إليه ويقضى

معظم وقته معه بين الحقول أثناء النهار أو أمام خيمته فى الليل . وأحب قوية تعويضة وأحبته وقرب بينهما أن كليهما بدوى ، وأنهما من طبقة واحدة . وآلم فؤاد ذلك الحب المتبادل أول الأمر ولكنه ما لبث أن وطن نفسه على قبوله وإن كان ذلك قد ترك فى قلبه ندوبا طبعت نظرته إلى الحياة بطابع التشاؤم والملل . وعاد إلى القاهرة ليمضى آخر عام له فى الجامعة . وحين فرغ منه لم يعد توا إلى القرية بل ذهب إلى الإسكندرية يستجم فيها أياما . وهناك لقى «سعيد» صديقه القديم الذى لم يره منذ سنين ، وكان سعيد فنانا فدعى صديقه لزيارة مرسمه فى منزل والده . وهناك التقى فؤاد لأول مرة بعلية أخت سعيد . وكانت علية على نقيض تعويضة فيها رقة الحضارة ونعومة الترف . وأعجب بها فؤاد وتحول هذا الإعجاب بالتدريج إلى حب مكتوم لم يستطع أن يبوح لها به رغم ما كان يبدو من إقبالها عليه ، وسعادتها بصحبته . ثم عاد فؤاد إلى القرية فشهد زفاف تعويضة وقد « أحس نوعا جديدا من السعادة أن يرى ذلك الصديق الوفى سعيدا » فإن حبه الجديد كان قد أبرأ تلك الندوب القديمة التى تركها فى قلبه حبه الأول .

ولكن سعادته لم تطل فقد توفى أبوه فجأة وأصرت أمه أن يعودا إلى المدينة . فباع العزبة لإبراهيم ميسور ذلك الثرى الذى كان قد فر من وجهه زوج تعويضة ، واشتغل فؤاد وكيلا للنيابة . ومضت أعوام أربعة نقل بعدها إلى الإقليم الذى تقع فيه قريته

وانقطعت صلته بالقرية . أما السيد الجديد فقد رأى تعويضة وأعجب بها وأراد أن يقرب زوجها إليه ليتخذ من ذلك وسيلة إليها فلم يستجب له كما لم تستجب تعويضة لتوددة وإغرائه . وأراد أن يبعد الزوج ليخلو له الجو فدبر له اتهاما فى جريمة سرقة ودعى فؤاد لتحقيقها . وتبينت له براءة قوية ولكنه لم يشأ أن يمضى فى تحقيق الحادث إذ كان قد زاره فى خيمته قبل ذلك بأيام بدافع من الحنين إلى الماضى فخشى أن يتهم بالتحيز ونفض يده من القضية وتعمد أن يتباعد عن كل ما يتصل بها تاركا صديقه القديم لرحمة الأقدار . وكانت أسرة سعيد قد انتقلت حينئذ إلى الريف فرارا من الغارات الجوية فكان فؤاد يكتب إليه من حين لآخر حتى جاءه كتاب من سعيد ينبئه بعودتهم إلى الاسكندرية ، وزارهم فؤاد وهناك التقى لأول مرة بصدقى وهو قريب لعلية كان يدرس الاقتصاد فى فرنسا فلما شبت الحرب عاد إلى الاسكندرية . ودبت الغيرة فى صدر فؤاد حين لاحظ إعجاب علية بصدقى ولكنه لم يفعل شيئا ليحول اهتمامها إلى نفسه . ومضت الأسابيع ويأسه يطغى وألمه يزداد .

وجاءت إليه يوما رسالة من رئيس النيابة يأمره بأن يسرع إلى التحقيق فى جريمة كبرى ذهب ضحيتها أحد كبار أعيان الإقليم — إبراهيم ميسور — فثارت نفسه فجأة تتذكر الماضى الذى كاد يغيب فى ثنايا الضباب وعادت إليه ذكريات النجيلة وقوية وتعويضة .

وكان أول من سأل عنه حين وصل إلى القرية قوية — وعلم أنه فى المنفى إذ لم تثبت عليه تهمة السرقة ولكن الحكومة لا تترك مثله ليفسد فى الأرض. وخيل إلى فؤاد أن لتعويضة يدا فى الجريمة ولكنه أنبئ أنها هامت على وجهها منذ نفى زوجها فلم يرها بعد أحد فى القرية ولا فيما حولها. واضطر فؤاد بعد تحقيق طويل أن ينسب الجريمة إلى مجهول. ونقل إلى الصعيد بعد ذلك بأيام. «فلم يقف لحظة ليسأل نفسه أكانت هذه عقوبة على إخفاقه أم كانت لطفا ساقته إليه الأقدار». وانقضت ثلاثة أعوام علم أثناءها بزواج علية من صدقى. ووضعت الحرب أوزارها. ووقع بصر فؤاد ذات صباح على إعلان فى صحيفة أنباء عن لبنان ومباهجه بعد أن فتحت إليه السبيل فكأنه وجد ضالة كان ينشدها. فهو لبنان الذى يستطيع أن يجد فيه ملجأ من حياته الرتيبة الموحشة وهو الذى يبعد به عن الاسكندرية وشواطئها.

والتقى بعلية وطفلها فى الفندق الذى نزل به بلبنان وعلم أنها شقية مع زوجها وأنه قد تبدل عما كانت تعهده فيه قبل الزواج وأنه أرسلها إلى هناك ليسافر هو إلى باريس مع بعض رفاقه، وأشفق فؤاد على علية وهزه ما كان يبدو عليها من حزن ويأس فخطر له أن يثير غيرة صدقى على زوجته فأرسل برقية باسمه يسأله الحضور إلى لبنان، ونجحت حيلته وحضر صدقى بعد أيام وعاد إليه حبه لزوجته وقضى فؤاد معهما أسابيع كانت أسعد الأوقات فى

حياته ، ثم عاد وحده إلى مصر ونقل إلى طنطا ، وفى المولد هناك لقى قوية أغبر الشعر ضعيفا حائل اللون ذا لحية شعثاء يرتدى حراما مهلهلا من الصوف ومن تحته ثوب مرقع مختلف الألوان وقد وضع حول عنقه سبحة طويلة غليظة الحبات من خشب أسمر وهو يهز رأسه يمينا ويسارا فى غنائه ، وكلما فرغ من غنائه ختم قائلا : « وين راحت ياتعويضة » . وأدرك فؤاد أن قوية قد فقد عقله حين عاد من منفاه فلم يجد تعويضة .

وهكذا نجد أنفسنا أمام « بطل » سلبى . بطل تقعد به همته عن لقاء الأحداث ومواجهة الحياة فيخيل إلى نفسه أن العالم قد ملئ شرا وأن الناس لإخير فيهم وأن الحياة لاقيمة لها « فلا الفقر ولا الغنى ولا السلطان ولا الضعف ولا شىء من ذلك كله يستحق من الناس لفتة وأن الإنسان لايد له فى صنع حاضره أو مستقبله بل هو كالعود الضئيل تتقاذفه الأمواج على سطح الماء تعلو به ثم تنحدر وتتجه به اليمين تارة ثم تلقيه إلى اليسار لا لشىء ، ثم إذا دوامة شديدة تجذب العود إليها فتدور به لحظة ثم تبعث به إلى الأعماق » .

كل ذلك لأنه فشل فى حبه الأول فشلا لم يحاول أن يدفعه أو ينتصر عليه . بل استسلم له استسلام العاجز الضعيف . ثم هو بعد ذلك يأبى أن يمد يد العون إلى صديقه القديم قوية فى محنته رغم يقينه من براءته حين اتهمه إبراهيم ميسور بالسرقة زوراً

ليبعده عن زوجته الحسناء التى كان هو يشتهيها . فقد نفض فؤاد يده من القضية مع ما كان يضمره لصديقه من الحب . ثم نراه بعد ذلك وقد أحب علية حباً صامتاً لا يتعدى خواطره وما يثور فى قلبه من أحاسيس . أتيحت له الفرصة أكثر من مرة ليبوح لعلية بهواه فلم يفعل رغم إقبالها عليه وتوددها إليه ، بل كان «ينظر إليها حائراً يحس أن أقوالا تزدحم فى خاطره ولا تنطلق على لسانه» أو «كلما حاول النطق لم يستطع إليه سبيلا» . ويبدو عجزه وضعف شخصيته حين امتلأ قلبه بما يشبه الحنق على صدق ذلك الذى ظهر فجأة على المسرح : «وخيل إليه أن المقادير قذفت به بينه وبين علية لكى تحرمه منها ، وإلا فما الذى عاد به من فرنسا وقد كان له بغير شك فى فتياتها غنى عن علية . وما الذى أقام هذه الحرب فى ذلك العام فلم يتقدم بها ولم يتأخر كأن القضاء قد أثار تلك الحرب عمداً ليعود ذلك الفتى إلى مصر فى الوقت الذى عرف فيه علية» .

وفى هذه الخواطر تتمثل السلبية العاجزة التى تلقى اللوم دائماً على القدر بهذا التفكير الساذج الذى يخيل إلى صاحبه أن الحرب قد قامت لتلقى بهذا المنافس بينه وبين من يحب . موقف واحد كان فيه إيجابياً . وذلك حين تدخل ليصلح بين علية وزوجها فى لبنان ولكنها إيجابية زائفة ومثالية يراد بها التعويض عن الفشل والشعور بالتعفف بعد أن أفلتت منه الفرصة فلا سبيل إلى ردها . وهذه المثالية الزائفة من أبرز صفات الشخصية السالبة .

وقد حققت سلبية البطل فى الرواية كل الآثار التى عددناها فى مقدمة هذا البحث . وأول هذه الآثار كثرة المصادفات كثرة غير مقبولة . فبطلنا يلقى صاحبه سعيد عن طريق المصادفة العجيبة وكان لم يره منذ سنين : «كان يسير على شاطئ البحر فى الإسكندرية فذكر صديقه سعيداً حين كان يخرج معه كل أسبوع إلى مثل هذا الشاطئ فيمران معا فوق صخوره أو رماله . وسمع فى تلك اللحظة صوتاً يناديه باسمه فتلفت فى فتور كأنه يفيق من حلم . . . ورأى وجهاً باسماً يقبل نحوه . . . أهى نجوى الأرواح كما يقولون ؟ وفتح فؤاد ذراعيه ليحيي صديقه» .

وبنجوى الأرواح هذه لقى فؤاد صديقه قوية فى حديقة الحيوان. فقد كان « يسير مناجياً خواطره فى شعب بديع تظلله الأغصان . . فرأى رجلا من أهل القرى يسير الهوينى وكان فى مشيته وصورة قامته ما استرعى انتباهه فأسرع فى خطوه ليسبقه حتى يرى وجهه ، وما كاد يراه حتى وقف مدهوشاً . فأية مصادفة هذه التى تلقى قوية فى سبيله » !

وكذلك شاءت المصادفة أن تسوقه إلى الفندق الذى تنزل فيه علية بلبنان وأن تدفعه إلى تلك الحلقة التى كان يغنى بها قوية نادباً زوجته التى فقدها وفقد معها عقله ، وكل هذه مواقف حاسمة فى القصة ما كان ينبغى أن تحدث عن طريق المصادفة لولا سلبية البطل وأنه لا يصنع الأحداث بل يتلقاها كما قلنا فى مقدمة هذا البحث.

أما الأثر الثانى لهذه السلبية فكثرة الفلسفة التى لامبرر لها من مواقف الرواية ولا باعث لها فى عقول شخصياتها من أحداث أو انفعالات ، فالبطل يتفلسف لأنه رأى قشة تدور فى ماء النيل ، ويتفلسف لأنه رأى القاهريين لم يرحلوا عن القاهرة أثناء الغارات الجوية ، ويتفلسف فى حديقة الحيوان ، ويتفلسف فى لبنان عن الدول العربية . كل ذلك دون أن تلم به من الأحداث ما يثير فى نفسه هذه الخواطر . ونكاد نحس أن المؤلف هو الذى يسوق هذه الفلسفات . وإلا فكيف تثور فى نفس إنسان ذهب إلى حديقة الحيوان للنزهة كل تلك الخواطر عن الحرب والحياة والإنسان والحيوان لأنه وقف أمام حظيرة القرود أو أقفاص الأسود أو غيرها من الحيوان . لقد كان فؤاد فى حالة نفسية راضية ، وقد قصد ذلك المكان ليمضى فيه وقتاً طيباً ولم تعرض له من الأحداث ما يمكن أن يثير فى نفسه أمثال هذه الأفكار السود ، لذلك لم يكن لفلسفته وقع كبير فى نفس القارئ لأنها ليست وليدة انفعال فلا يمكن أن تثير أى انفعال . ولو أننا استبحنا هذا الأسلوب الفكرى المحض لجاز لفؤاد أن يقف عند كل حيوان يستخرج من حياته عظة وأن يدير حول طباعه فلسفة ، ولجاز أن يظل فى الحديقة متفلسفاً طول حياته !

المؤلف إذن هو الذى يتفلسف هنا لأنه لم يخلق لبطله من المواقف مايثيره ويبعثه على التفكير . وهذا واضح كل فى وصف

المناظر الطبيعية وصفاً قصد به جمال الأسلوب فحسب دون أن يكون له غاية قصصية معينة . وثقافة المؤلف فى الأدب العربى القديم تظهر فى تلك المواطن . كقوله مثلا فى وصف لبنان : « . . . وأخذ الوادى يتشح بعناقيد من أنوار الكهرباء تنبعث من القرى المنتثرة فى قيعان الوادى وعلى سفوحه . فكأن تلك الأنوار قلائد من الماس تتلألأ على صدر زنجية حسناء . ولله در شاعر الشام الأعمى كأنه أدرك ببصيرته ما يعجز عن وصفه المبصرون إذ قال : « ليلتى هذه عروس من الزنج عليها قلائد من جمان » .

وأستميح القارئ هنا أن أنحرف عن جادة البحث لأذكر رأيى فى هذا البيت الذى أعجب به المؤلف كل هذا الإعجاب . ورأيى فى هذا التشبيه أنه لا يمكن أن يدل على إحساس صادق بجمال الليل وروعته بل هو صورة ذهنية محضة من تلك الصور التى يفيض بها الشعر العربى فى ذلك العصر ، وانحراف عن بيان انفعال الشاعر بالمنظر الذى يراه إلى صورة متخيلة تافهة لا يمكن أن تقاس إلى ما فى الليل والظلام والسماء والكواكب من جلال وجمال وسحر .

أما الأثر الثالث لهذه السلبية فهو خلو الرواية من الصراع ، وهو عنصر لا غنى عنه لإظهار نوازع الشخصيات وطابعها النفسى وتصرفاتها المختلفة إزاء الموقف الواحد ، وهو كذلك يبعث الحياة فى أحداث القصة وشخصياتها ويدفع القارئ إلى تتبع مصائرها والتعاطف معها .

وقد رأينا كيف تخلى فؤاد عن تعويضة لقوية وإن كان ذلك أمرا معقولا لما بينهما من فروق اجتماعية لا سبيل إلى اجتيازها. ولكنا كنا ننتظر حياة وصراعا وانفعالا فى حبه الجديد فلم نجد من ذلك شيئا. فالشخصيات الثلاث فؤاد وصدقى وعلية كلها سالبة.

أما فؤاد فقد رأينا مقدار سلبيته، وأما صدقى فقد صوره المؤلف بصورة ترضى عجز فؤاد وتغطى على ضعفه فهو «يشبه الغادة الحسناء لولا صوته العميق وجذور الشعر الخضراء التى تغطى عارضيه وماذا يضره من ضآلة أفكاره التى تشبه أفكار الصبية... وأما آراؤه... وهل كان لصدقى آراء؟ كانت تافهة ولكن علية كانت تقرها أو كان هو دائما على وفاق معها فى آرائها، فما تكاد تنطق حتى يتم لها قولها.»

والشخصية السلبية دائما تلقى اللوم على الظروف والمجتمع. وهكذا أتاح المؤلف الفرصة لبطله العاجز ليلقى اللوم على علية التى فضلت مثل ذلك الشخص التافه عليه مع أنه هو لم يبذل أى جهد من جانبه ليفوز بها ويتغلب على منافسه..

وهذا كما قلنا يصيب الرواية بعيب كبير هو خلوها من الصراع الذى يكون بين إرادات الأشخاص فى القصة كما فى الحياة.

وسنجد أن صورة المنافس هذه تضخم أو على الأصح تتضاءل فى الروايتين التاليتين حتى يصبح شخصا مخنثا بعيدا كل البعد عن الرجولة.

وأما المرأة فى قصتنا هذه فلا إرادة لها بل هى دائما تخضع للتقاليد ولإرادة أهلها مهما تكن قاسية مخطئة . فهى قد تزوجت ابن عمها رغم الصورة المزرية التى رسمها له المؤلف لأن الأوضاع قد جرت على أن يفضل ابن العم على من سواه . وبذلك ازدادت الرواية خلوا من عنصر الصراع ، ومضت أحداثها بطيئة لا حياة فيها .

وقصتنا هذه تجرى أحداثها تارة فى الريف وتارة فى المدينة . وليس تعدد الأماكن فى ذاته عيبا إذا كانت الأحداث هنا وهناك شديدة الارتباط بعضها ببعض وإذا كانت الشخصيات فى الأماكن المختلفة يكمل بعضها بعضا ، ولكن أحداث هذه الرواية وشخصياتها فى المدينة تكاد تكون منقطعة الصلة بأحداثها وشخصياتها فى الريف وكأنما نحن أمام قصتين مستقلتين لا رابط بينهما إلا شخصية البطل . وهنا يبدو الأثر الأخير لسلبية فؤاد . فلو أنه كان ذا شخصية قوية فعالة تخلق الأحداث وتؤثر فيمن حولها من الناس لاستطاع أن يكون صلة صالحة لهاتين البيئين المختلفتين ولأجبرنا على أن نتتبع مصيره أينما انتقل غير ناظرين إلى اختلاف الأجواء والشخصيات . ولكنه وهو على هذا القدر من العجز والضعف لم يستطع أن يعوض هذا الانفصال ، وبقيت الرواية قصتين منفصلتين لم تمض كل منهما إلى غايتها ولم تنل من العناية ما يحقق لها الكمال ولم تخلص من اختلاطها بأحداث القصة الأخرى اختلاطا يوزع انتباه القارئ وانفعاله .

بقيت كلمة قصيرة عن خاتمة إحدى القصتين — وأعنى بها قصة المدينة . لقد وجد فؤاد أن خير وسيلة لإعادة صدقى إلى زوجته هى أن يرسل إليه برقية باسمه يسأله الحضور إلى لبنان ، وبذلك يمكن أن يثير غيرته . وقد تحقق ظنه وجاء صدقى وعاد زوجا مثاليا عطوفا . وهى نهاية تتفق مع الصورة التى رسمها المؤلف لشخصيات الرواية جميعا ، فإن فؤاد رغم علمه بشقاء علية مع زوجها لم يشأ — والظروف مهيأة له — أن يحقق ما فاته من الظفر بعلية . وعلية رغم شقائها لم يبد منها أى انحراف عن الوفاء لزوجها الخائن الذى أرسلها وحدها إلى لبنان ليسافر مع رفاقه إلى باريس ! فلم يبق إذن لكى تنتهى الرواية إلى نهاية سعيدة إلا أن يتحول صدقى هذا التحول المفاجئ .

# إنى راحلة

« عايدة » فتاة رباها أبوها تربية صارمة وغرس فى نفسها من المثل والمبادئ ما أصبح لديها جزءاً من حياتها لا تستطيع أن تتخلى عنه بأية حال . وكان من أول هذه المبادئ طاعتها العمياء لأبيها . فلا إرادة لها بجانب إرادته ولا رأى إزاء رأيه . وقد جعلها ذلك عاجزة عن أن تحزم أمرها فى مواطن الجد التى تستدعى استقلالا فى الشخصية وجرأة فى التفكير وصراحة فى القول . أحبت ابن خالتها أحمد وهو ضابط صغير فى الجيش وأحبها وتقدم لخطبتها ولكن أباها كان يطمع فى أن يصهر إلى رئيس وزراء سابق حتى يضم إلى جاه ماله المكتسب جاه العراقة والمجد و « الطبقة الراقية » . وهكذا زوج ابنته — على كره منها — ابن رئيس الوزراء واسمه توتو . وهو كما يدل اسمه تافه مخنث لا يخضع للقيم الخلقية فى المجتمع المصرى ولا يقيم وزناً لحياة البيت والأسرة . وتزوج أحمد بعد أن أفاق من صدمة الفشل فتاة خطبتها له أمه لا لأنه يحبها بل ليتسلى بها عن حبه الأول . كان طبيعياً أن يكون الفشل خاتمة زواج عايدة وتوتو فقد أخذ يتردد معها إلى النوادى التى يغشاها أفراد تلك الطبقة من الأرستقراطيين لينهش بعضهم أعراض بعض ويسرق الرجال زوجات أصدقائهم ، والزوجات أزواج صديقاتهن . وأحب ( توتو ) زوجة أحد أصدقائه فكان يخلو بها فى النادى على

مرأى من زوجها وزوجته . وكان زوجها لا يأبه لذلك بل راح بدوره يحاول أن يقتنص عايدة لنفسه . ولكنها صدته وحمتها مثلها من أن تنقاد لإغراء ذلك الوسط الجديد . ودعاها زوجها مرة إلى قضاء أيام فى الريف وذهبا مع جمع من الأصدقاء . ولكنه فى اليوم التالى اختلق عذراً ليعود إلى القاهرة تاركا إياها هناك . ورأت هى فى ذلك إهانة لا ينبغى أن تسكت عليها فلحقت به فى القاهرة . وحين دخلت بيتها وجدت زوجها فى فراشها مع عشيقته . واشتد بها الغضب فخرجت هائمة على وجهها وقادتها قدماها إلى بيت زوج العشيقة فأنبأته الخبر فلم يكترث له بل حاول أن يغريها بأن تأثم معه كما أثم زوجها مع زوجته . وهمت أن تستجيب لهذا الإغراء حتى تنتقم لكرامتها ولكنها تماسكت فى اللحظة الأخيرة حين ذكرت حبيبها القديم وإيمانه بعفتها وطهرها . ثم قادتها قدماها مرة أخرى إلى ساقية مهجورة فى طرف من أطراف القاهرة حيث كانت تجلس كثيراً من قبل مع أحمد يتناجيان ويبنيان آمالا سامية لمستقبل سعيد . وكم كانت دهشتها حين وجدت أحمد هناك ، ولكنه أنبأها أنه كثيراً ما كان يجىء إلى ذلك المكان يستروح فيه أنسام الماضى السعيد وينشد فيه الهدوء والسلام بعد أن ماتت زوجته وطفلها وهى تضع . وفى غمرة ثورتها على زوجها وفرحها بلقاء حبيبها القديم استسلمت له وذهبت معه إلى الإسكندرية حيث قضت معه يومين سعيدين فى أحد الأكواخ الخشبية على الشاطئ . ولكن سعادتهما

لم تدم طويلا فقد أصيب أحمد فى الليل ( بالمصران الأعور ) وفاضت روحه قبل أن تستطيع الوصول إلى الطبيب . وذهلت عايدة لهول الفاجعة وقررت أن تموت معه بأن تحرق ذلك الكوخ الخشبى . وجلست قبل أن تنفذ عزمها لتكتب قصة مأساتها ثم ألقت بها فى حقيبة جلدية خارج الكوخ فكانت منها هذه الرواية التى نتناولها الآن بالبحث .

ونجد أنفسنا مرة أخرى أمام شخصية سلبية عاجزة لا تملك لنفسها ضراً ولا نفعا . فقد بلغ من سلبيتها وقنوعها بإيحاءات أبيها أنها أول عهدها بمعرفة أحمد — ولم تكن قد أحبته بعد — كانت تخشى أن يراها أبوها جالسة معه حين يجىء لزيارتهم لا لشىء إلا لأنها « أحست بمتعة فى الجلوس إليه فسبب إحساسها بالمتعة الشعور بالوزر لأنه كان يجب عليها أن تحرم نفسها هذه المتعة » . ورغم ما كان يسوؤها من آراء توتو وسلوكه أول ما عرفته فإنها لم تستطع أن تجبهه برأيها فى تفكيره السقيم وحملته الطائشة على مصر والمصريين . بل لم تستطع أن تصده عن أن يقتحم هو وأصدقاؤه كوخها على الشاطئ ويدير اسطوانة ليعلمها الرقص . وقد كان لذلك الموقف أثر خطير إذ فاجأها أحمد وهى فى وسط تلك الجماعة الماجنة فخاصمها خصاما طويلا . وقد بلغت سلبيتها ذروتها — أو حضيضها — حين خضعت لإرادة أبيها فى استسلام مهين ، فلم ترفع صوتها حتى بالبكاء مع ما كانت تدركه من أن ذلك الخضوع

وقبول الزواج من ( توتو ) فيهما تحطيم لحياتها وحياة أحمد . ولعل وصفنا استسلامها بالمهانة لا يكون غريبا إذا قدمنا للقارئ صورة ( توتو ) كما رسمتها ، فقد كان كما يدل اسمه « أبيض البشرة متورد الوجنتين أحمر الشفتين أميل إلى السمنة . وكان رقيعا مخنثاً . . . . اسمه تهانى لأن أمه كانت تود لو كان بنتاً فأطلقت عليه هذا الاسم ، رحمها الله ، فقد استجاب الله دعاءها . وكان يحتقر المصريين مع تعصبها هى للمصريين ولا يجيد الحديث إلا عن آخر الأغنيات الأوربية والرقصات الجديدة مع إعجابها بالموسيقى الشرقية ونفورها من الرقص » . ورغم كل ذلك قبلت أن تتزوجه وكان كل اعتراضها حسرة مكبوته ودموعا تذرفها فى وحدتها لا يراها أحد .

وهى بعد ذلك تقسم لنا فى أول مذكراتها أن قصتها « ستثير فينا كامن الشجن ، وتهيج مشاعرنا ، وتسيل مدامعنا ، وتندى مآقينا » . ولكن كيف يمكن أن تثيرنا تلك الشخصية الواهنة التى لم تحاول أن تدفع عن نفسها الظلم حتى بأضعف صور الإيمان . وكيف يمكن أن نعطف عليها وأن نتتبع مصيرها فى لهفة وإشفاق إذا كانت قد قدمت نفسها إلينا فى تلك الصورة القانعة المستسلمة : « وكنت أتلهف على مكالمة أحمد لا لأن لدى ما أقول ، ولا لأن لى رأيا فى الأمر أود أن أعلنه به . . . فقد كنت أشعر أنى بلا رأى ولا حول ولا قوة ، وأنى أشبه بالشاة لا تملك إلا أن تسير إلى مصيرها المحتوم وأن تمتثل صاغرة إلى مدية القصاب » .

إن انفعال القارئ لا يمكن أن يثار إلا حين يكون هناك صراع بين إرادات مختلفة يتعاطف مع بعضها كما قلنا . فإذا خلت الرواية من هذا الصراع واستسلمت إرادة الضعيف لإرادة القوى دون كفاح كانت أضعف من أن تهز مشاعر القارئ وتثير فيه من العواطف ما يمنحه المتعة النفسية التى يبتغيها . وذلك هو أول أثر للسلبية فى هذه القصة ، وهو كما نرى مشترك بينها وبين القصة السابقة .

أما الأثر الثانى فهو — كما فى القصة السابقة أيضا — كثرة المصادفات وتحكمها فى أحداث الرواية الرئيسية بدل أن تخلق الشخصيات هذه الأحداث وتتحكم فيها . فعايدة تلقى ابتسام التى قدر لأحمد أن يتزوجها فيما بعد عن طريق المصادفة . اصطحبها أحمد إلى السينما — لأول مرة « وحلت فترة الاستراحة وأضيئت الأنوار وأخذنا نتطلع إلى الوجوه المحيطة بنا ووجدته يشير برأسه محييا ، وتلفت إلى حيث ينظر فوجدت سيدة وفتاة فى مثل سنى . . . » . وكذلك عرفها على أخو عايدة أول ما عرفها حين رآها مع أحمد فى السينما مرة أخرى . وقد تكون هاتان المصادفتان ثانويتين فى الرواية ولكنا لا نستطيع أن نتقبل فى يسر تلك المصادفة الكبرى حين لقيت عايدة أحمد عند الساقية المهجورة ليلة خيانة زوجها إياها . وقد أحس الكاتب بغرابة المصادفة فساق لها عذرا على لسان عايدة ومبررا على لسان أحمد . فعايدة تتمنى لو ساق القدر إليها أحمد فى تلك الساعة وقد استولى عليها اليأس وحنت إلى ماضيها السعيد ،

ولكنها تعود فتحدث نفسها « من أنا ؟ حمقاء . . . غبية ؟ ! أعلل النفس بآمال زائفة . تلك أشياء لا وجود لها إلا فى القصص ، أما فى الحياة الواقعة فإن الأقدار أبخل من أن تجود بها . ذلك اللقاء المحكم الذى تدبره المصادفات المحضة هو شىء أشبه بالمعجزات . وما أظننى — بعد كل ما حدث — أطمع فى معجزة » . وتحدث المعجزة وقد ظن المؤلف أنه قدم بين يديها عذرا كافيا ليتقبلها القارئ . أما أحمد فيخبرها كما ذكرنا أنه كان يحضر كثيرا إلى ذلك المكان يلتمس فيه ذكريات الماضى السعيد والهدوء والسلام . أما المصادفة الأخيرة فهى وفاة أحمد فى تلك اللحظة الحاسمة فى حياته وحياة عايدة . وهو حل اقتضته طبيعة الشخصية السالبة وما تتصف به من مثالية تكون زائفة فى كثير من الأحيان . فالمؤلف لا يرضى لبطلته أن تأثم بعد كل ما لقيته على يد أبيها ويد زوجها ، ولكنها اضطرت إلى ذلك اضطرارا . فليكن الموت إذن مخرجا من هذه الورطة وسبيلا إلى التكفير عن ذلك الإثم .

ومن مظاهر هذه السلبية — كما فى الرواية السابقة — الإيمان بالقدر إيماناً مطلقا ، واللجوء إلى أحلام اليقظة وكثرة الفلسفة التى لا مبرر لها من أحداث الرواية ولا تتفق مع شخصية بطلتها . أما الإيمان بالقدر فيتمثل فى قول جدة عايدة « يا بنيتى لا تأمنى إلى القدر ، كونى قوية وشجاعة — عودى نفسك الرضا بالواقع واقبلى ما تعطين . . . لا تكثرى من الآمال فوظيفة القدر أن

يخيب آمالنا . . . حاولى ألا تعطيه الفرصة للشماتة . . . لا تطلبى شيئا بل انتظرى حتى يعطيك هو ، وابتسمى شاكرة حتى تخيبى أمله بدل أن يخيب هو أملك » . وهذا ما نسميه المثالية الزائفة التى ترى فى الرضا بالواقع وقلة الآمال والانتظار حتى يعطى القدر قوة وشجاعة . ولعل ذلك يذكرنا بفلسفة فؤاد عن الحياة فى رواية أزهار الشوك حين كان يرى أن الإنسان كالقشة الضعيفة فى الدوامة العاتية . وقد استسلمت عايدة نفسها لفلسفة جدتها ، ورضيت بالواقع ، وراضت نفسها عليه . وهى تقول مثلا — متحدثة عن تهنئة أخيها بخطبتها لتوتو « وتقبلت تهنئة أخى وأنا أرسم على وجهى ابتسامة متكلفة مصطنعة » . وتقول عن فترة الخطبة « وعودت نفسى طابع ابتسامة ترتسم على شفتى دون أن يكون لها أى صلة بمشاعرى . بل كانت مجرد طابع أو قناع أضعه على وجهى بلا أقل جهد ولا مشقة » . وتقول مرة أخرى عن ليلة زفافها « ولم أشك فى أنى قد نجحت فى التجلد والتماسك إلى أبعد حد ، بل إنى وجدت المسألة أسهل كثيرا مما كنت أتصور . . . ورأيتنى أروح وأغدو ضاحكة مبتسمة بلا أى جهد ولا مشقة » . وهكذا اتبعت نصيحة جدتها « وابتسمت شاكرة حتى تخيب أمل القدر بدل أن يخيب هو أملها ! » وتقول فى أول مذكراتها « أنا لست مذنبة إنما المذنب هو القدر الذى عقد لى الطريق وقلب لى الأوضاع ودبر لى الأمور » .

أما اللجوء إلى أحلام اليقظة فهو أيضا صفة العاجز الضعيف إذا أصبحت هذه الأحلام بديلا من الواقع وصرفت صاحبها عن أن يعمل لتحقيقها لأنه أعجز من أن يقوم بذلك أو لأنها أحلام مغرقة فى الخيال لا يستطاع تحقيقها على أية حال . وكلنا يحلم أحلام يقظة ، ولكن إذا كان أمام المرء مشكلة كبرى يتوقف عليها مصيره فإن من العبث الانصراف إلى تلك الأحلام عن مواجهة المشكلة التى تعترض حياتنا ومحاولة التغلب عليها بطريقة ما . وعايدة تمضى فى الإعداد ليوم الزفاف وهى تحلم بمعجزة تحدث فى آخر لحظة وتتخيل « أن الأمر كله ليس سوى كابوس مخيف أو حلم مزعج وتتوهم أن كل ما حولها أشباح وأطياف » ، وتتخيل نفسها ليلة الزفاف « باكية حزينة قد فقدت كل أمل . . . ثم يطرق أذنى وسط ضجيج الناس وصخبهم وقع حوافر خيل تقرع الأرض ، وأسمع صليلا وهمهمة ثم أبصره بقامته الممشوقة وحذائه الطويل كفرسان العصور الوسطى ، وقد أمسك بيده مسدسه والقوم قد خيم عليهم الصمت . . . وهو يقترب منى باسما فيرفعنى بين ذراعيه ويغادر القوم المشدوهين المبغوتين ويخرج بى من وسط الضجيج والأنوار إلى هدوء الليل وظلمته فيركب جواده ويضعنى أمامه ... وينطلق » ولو كان هذا حلم عذراء ليس فى حياتها تلك المأساة الكبيرة فهى تضنى على ليلة زفافها من خيالها ما يمنحها لحظات جميلة لكان مقبولا ، ولكنه هنا حلم فتاة توشك حياتها أن تتحطم دون أن تتحرك لدفع ذلك المصير .

أما الفلسفة والوصف فالرواية مليئة بهما كما امتلأت بهما الرواية السابقة، وهى فلسفة لا تنبع من طبيعة الشخصية والموقف، ووصف يقصد به فى كثير من الأحيان رسم صور فنية محضة، فعايدة تتفلسف حول القيم المنهارة للطبقة الأستقراطية، وتتصور نفسها « حاكمة فى هذا البلد فتجمع كل هؤلاء الرقعاء المرفهين المنعمين الملتوى الألسن وتشد وثاقهم وتلقيهم عرايا فى أحد ميادين القاهرة وتأمر بجلد كل واحد مائة جلدة حتى تجعلهم لا ينطقون بالضاد فحسب بل يتأوهون بالضاد . ثم تضع فى أرجاء الميدان ميكروفونات لتذيع غناء محمد العربى والشيخ محمود صبح حتى تجعل مزاجهم يخشوشن . الخ . . . »

وظاهر أن هذه خواطر عنيفة مبالغة لا يمكن أن تدور فى رأس عايدة الضعيفة العاجزة ولكنها تدور فى رأس المؤلف نفسه . وليس من ضير فى أن يلبس المؤلف آراءه وفلسفاته فى الرواية ولكن عليه أن يخلق لها من الشخصيات والمناسبات والأجواء ما يجعلها جزءا من أفكار هذه الشخصيات لا تعبيرا عن المؤلف نفسه ، وعايدة تحدث توتو عن شوقى والمنفلوطى والمتنبى وابن الرومى كأنها أديبة مثقفة وتأخذ عليه أنه يجهل كل هؤلاء ، وذلك أيضا ما لا يناسب شخصيتها التى رسمها لها المؤلف ، ويا ضيعة تلك الثقافة إذا كانت مجرد شعر يحفظ وروايات تقرأ دون أن يكون لها أثر فى شخصية المثقف تميزه عن غيره ممن لم يقرأ كل ذلك

وتطبع تصرفه بطابع يخالف تصرف الجهلاء . إن المؤلف هنا هو الذى يتحدث مرة أخرى وهو الذى يغرق فى الحديث عن المناظر الطبيعية عن قصد ويتمثل بالشعر ويزخرف الأسلوب زخرفة لاتتفق مع حال عايدة وهى تكتب مذكراتها قبل أن تشعل النار فى الكوخ . وفضلا على تلك الأبيات المفردة التى يسوقها على لسان عايدة تصادفنا مقطوعة معروفة بأكملها مطلعها :

رب ورقاء هتوف فى الضحى ذات شجو صدحت فى فنن

وقد رأينا من قبل كيف ساق صاحب أزهار الشوك بيت أبى العلاء فى حديثه عن جمال الليل فى لبنان . وانظر إلى زخرفة الأسلوب فى هذه العبارة « وأحسد قلبى لأنه لم يلن ولم يتلهف ولم يحن ، وتناسيت تماما ما كان من أمر محركه الأول وموقظه من سباته ، وقارع نواقيس الحب فى حناياه وموقد الشموع فى رحابه » وانظر إلى تلك المترادفات والجمل المتزاوجة والصور المكررة تجد أنها عبارات المؤلف لاعبارات شخصية الرواية ، وكذلك قولها « تثير كامن شجنكم وتهيج مشاعركم وتسيل مدامعكم وتندى مآقيكم الخ . . . » وليس فى القصة المليئة بالحياة والأحداث مكان لهذا التنميق والزخرف ، ولسنا بذلك ندعو إلى الركاكة والإسفاف ولكن هناك فرقا بين أن يكون الأسلوب قويا جميلا لأنه يعبر فى صدق عن الموقف والشخصية وبين أن يكون جماله مجرد حلى ظاهرة ليس وراءها شىء .

أما الأثر الأخير لسلبية الشخصية فى الرواية فهو المبالغة فى تصوير العواطف مبالغة لا تتفق مع حقيقتها بحيث تبدو مظهرا من مظاهر المراهقة أو قلة الخبرة بالحياة لا إحساسا ينبع من نفس ناضجة مجربة تمر بتجربة إنسانية كبيرة . من ذلك حديث المؤلف عن ذهاب عايدة وأحمد إلى السينما لأول مرة وكيف داعبت يده يدها فى الظلام . وكما تعتذر البطلة عن غرابة المصادفة التى جمعتها وأحمد عند الساقية ، كذلك تعتذر هنا عن الإغراق فى وصف هذه المحادثة التافهة فتقول : « قد يبدو حديثى مضحكا وقد يستغربه البعض وينكره البعض الآخر متهمين إياى بالعته أو الجنون ولكنى واثقة تمام الثقة أن العشاق سيفهمونه ... الخ » ومن ذلك أيضا وصف المؤلف للقبلة الأولى بين البطل والبطلة فهو يخرجها إخراجا يكاد يكون صورة مما نراه على الشاشة فيرسم لنا أول الأمر المنظر المادى للمكان رسما مفصلا كأنه قد أعد لمخرج سينمائى كما قلنا . ثم يصف مشاعر البطلة فى تلك اللحظة وصفا مطولا ثم يصل أخيرا إلى القبلة ! . ويحس المؤلف فى هذا الموقف أيضا بضرورة الاعتذار فيقول على لسان عايدة « هل لكم أن تعذرونى فى محاولتى وضع تلك التفاصيل التافهة والمحاورات الصبيانية التى لا أظنها إلا حدثت بين كل عاشقين ؟ هل لكم أن تحتملونى بعض الشىء وأنا أثقل عليكم بها ؟ الخ ... » وإذا كانت التفصيلات فى الرواية تافهة والمحاورات صبيانية فما

كان أغنانا عنها . ولسنا نشك فى صدق تلك الأحاسيس عند من يجتاز تلك التجربة فى مثل تلك السن . ولكنها أحاسيس عامة مشتركة من وحى المراهقة لا من وحى تجربة كبيرة يحس بها بطل ناضج يمكن أن يثيرنا بشخصيته وتصرفه الخاص إزاء الحوادث . فمجرد الواقعية والصدق ليس عذرا للحديث عن تلك الأشياء التى تعتبر أمرا مألوفا عند القارئ الناضج وإن كانت جديدة رائعة عند أصحابها . وهذا ما طبع الرواية بطابع الضحالة والسطحية وجعلها مثيرة كل الإثارة لتلك القارئة المراهقة التى نادت المؤلف بالتليفون عدة مرات فى منتصف الليل لتعبر له عن إعجابها بعد الفراغ من قراءتها . ولعل هذا التصرف دليل على ما نقول ، ولعل ذلك يجيب سؤال المؤلف : « لم كان فقيرا فى أقوال التقدير والمديح من ذوى الحيثية من أهل الصحافة ورجال الأدب » .

# بعد الغروب

هذه قصة تصور أزمة عاطفية فى حياة شاب تخرج فى كلية الزراعة فمضى يبحث عن عمل . وانتهى به المطاف إلى أن يشتغل ناظر زراعة فى مزرعة يملكها أديب كبير . وكان المالك وابنته أميرة يزوران القرية لماما فيمضيان بها أياما أو أسابيع يعودان بعدها إلى القاهرة . وكذلك أحب الفتى أميرة حبا صامتا لم يرد أن يفصح عنه لأنه كان يرى نفسه أفقر من أن يتطلع إلى من كانت فى مثل ثرائها . ولكن خادمته زينب — وكانت بدورها تحبه حبا يائسا — تقرب بين الحبيبين حتى يتصارحا . ويعرف عبد العزيز — وهذا هو اسم الفتى — أن والد أميرة يريد أن يزوجها لابن عمها سامى فيستبد به الحزن ولكنه يحاول أن يعرف شعور أميرة نحو هذا الخطيب ويتكفل له بذلك صديقه صالح الذى يقيم فى القاهرة فيراقبها ويتتبعها وينتهى إلى أنها لا تحمل لابن عمها شيئا من الحب. وتعد أميرة بأن تحدث أباها فى الأمر ، ولكنها تتريث وتتردد حتى تجد أباها فجأة على فراش الموت يبارك بنظراته المعبرة زواجها من ابن عمها . وهكذا تجد أميرة نفسها مضطرة إلى اصطناع الانصراف من عبد العزيز لأنه فقير . ويفترق الحبيبان .

والقصد كما ترى قصة « رومانسية » تصور سلسلة من التضحيات المفتعلة البعيدة عن واقع الحياة . فالأب يضحى بمستقبل ابنته فى سبيل الوفاء لأولاد أخيه ، والبنت بحبها فى سبيل الوفاء لذكرى

أبيها وتحقيقا لرغبته وهو على فراش الموت ، وزينب تضحى بحبها لتسعد سيدتها فتجعل من نفسها رسولا بين العاشقين ، وصالح يبذل تضحية من نوع آخر فيكلف نفسه أن يراقب بيت أميرة فى إحدى الضواحى عدة أيام ليتابعها ويعلم مبلغ علاقتها بابن عمها ، حتى القصة القصيرة التى كتبها سيد العزبة ترمز إلى هـذه المثالية المفرطة ، فبطلها العامل الفقير يضحى بحبه لتتزوج فتاته ثريا تنتفع أسرتها الفقيرة بثروته .

وقد تحسن المثالية فى القصة إذا كانت ثورة على قيم زائفة وأوضاع خاطئة وصراعا بين عواطف سامية وأخرى وضيعة ، أما إن كانت استسلاما مطلقا لمشاعر بينة الانحراف فهى عيب لا شك فيه . فإغراق الأب فى الوفاء لأولاد أخيه على حساب ابنته عاطفة زائفة ، وتبرع زينب للتوفيق بين سيدتها وسيدها الذى تحبه هى نفسها شىء غريب ، وما صنعه صالح فى سبيل صديقه أمر يتنافى مع الكرامة والجد . وقل ذلك فى سائر التضحيات التى تحفل بها هذه القصة . وأبطال القصة بهذه المثالية الزائفة يتنكرون لإنسانيتهم ويذعنون لقضاء قيم باطلة تتحكم فى مصائرهم دون أن يكون هناك على الأقل صراع عنيف قد ينتهى بالفشل أو النجاح ، ولكنه فى كلتا الحالين يؤكد إنسانية الشخصية وبطلان هذه القيم سواء خرجت من الصراع منتصرة أو مخذولة .

واختفاء الصراع القوى نتيجة لهذه الفضائل المفتعلة يفرض

على المؤلف كما فعل بالمؤلفين السابقين — أن يختلق مبررا لكل عمل يجانب — فى رأيه — المثل الأعلى للسلوك الفاضل . فأميرة تحب عبد العزيز وتنصرف عن ابن عمها لا لأنها أحست ميلا فطريا نحوه، ولا لأنها إنسانة يمكن أن تتحول مشاعرها إذا ما لقيت رجلها المنشود ، لا . . فإن ذلك لا يتفق مع العالم الفاضل الذى يرسمه المؤلف. إذن فليكن ابن عمها شابا « ألذ الأوقات التى يقضيها فى أربع وعشرين ساعة وقت يقضيه عند الحلاق أو فى الحمام أو واقفا أمام واجهة أحد المحال ليرى أكثر الألوان انسجاما على ذوى الوجوه البيض . يجيد التحدث عن الأفلام ويحفظ أسماء الممثلات خاصة حتى لقد نظمت إحدى المجلات الأسبوعية مسابقة عويصة الموضوع فكان الفائز فيها . وكانت هذه المسابقة هى أن رسمت المجلة عشرة أزواج من عيون الممثلات بين غربيات ومصريات وكتبت فى أعلى الصفحة « أتستطيع أن تعرفهن من عيونهن ؟ » وكان الأستاذ سامى هو الذى عرفهن جميعا بما له من عبقرية . . . يمضغ الكلمة مرة أو مرتين قبل أن يتفضل بها عليك فيخرجها من فمه ثم يرسلها من بين شفتين تأخذ سفلاهما وضعا وتأخذ علياهما وضعا آخر عند مخرج الكلمة . يحرك عنقه بتقدير لأنه يخاف أن تتحول الخ » وهكذا يجد المؤلف عذرا لبطلته إذا ما انصرفت عن ابن عمها المخنث إلى الفتى الجاد المستقيم دون أن يمس ذلك ما ينبغى لها من عفة العواطف ومثالية الأحاسيس ، وهذا بعينه ما فعله

السباعى فى قصته « إنى راحلة » حين وصف زوج بطلته بأقذع من هذا ليبرر فرارها منه إلى حبيبها . وإذا جاز للوالد فى قصة السباعى أن يزوج ابنته لهذا المخنث سعيا وراء الجاه والمال فكيف جاز للوالد فى قصتنا هذه أن يرتكب هذا الإثم وهو الأديب الكبير والقصاص الخبير بدخائل النفوس ولم يكن له وراء ذلك مغنم ؟ وكيف استباح أن يقول لابنته إن سامى شاب لا أرى فيه ما يمنع أن يكون زوجا لك ، وفيه تلك الخصال الذميمة التى وصمه بها المؤلف ! إن أية فتاة فى موقف أميرة يمكن أن تحب أى فتى يعترض سبيلها ما دام فيه شىء من رجولة تناقض ما فى سامى من تخنث . وعندئذ يكون حبها فرارا من خطيب خلا من كل ما يجتذب المرأة ، لا استجابة لشعور طبيعى بأن فى ذلك الرجل مقومات الرجولة المتمثلة فى نفسها . وتلك عاطفة لا يمكن أن ترضى المحبوب ولا تتأصل فى نفس المحب . لذلك خلت القصة من الصراع الجدى الذى يخلق من المواقف والمشكلات ما يعقد الأحداث ويرتفع بالأزمات النفسية إلى مستوى يتجاوب معه القارئ وينفعل به . فالقصة تمضى هادئة رتيبة ، انتظار من عبد العزيز لمقدم أميرة وأبيها إلى القرية ، ومناوشات عاطفية غامضة مكبوتة ، ثم رحيل مفاجىء إلى القاهرة ، ثم انتظار جديد من عبد العزيز ثم عودة من أميرة . والبطلان فى كل ذلك لا يكادان يبذلان أية محاولة جدية للتغلب على ما فى طريقهما من صعاب . ومن العجب أن تتخاذل

أميرة وتستسلم لمصيرها المحتوم فى مثل هذا الفتور وقد صورها المؤلف ذات شخصية قوية يهابها عمال المزرعة أكثر مما يهابون أباها.

هذا عن شخصيات القصة وطابعها العام . أما بناؤها الفنى وتسلسل حوادثها ففيهما أيضا كثير من التكلف ، وترتيب الوقائع كما يشتهى المؤلف لا كما يقتضى منطق الواقع وطبائع الأشياء . وأضرب لذلك مثلين ، الأول : حين يكتب عبد العزيز إلى صديقه صالح فى القاهرة يطلب إليه أن يراقب أميرة ليعرف مدى علاقتها بابن عمها سامى .

ودعك مما فى هذا الطلب من غرابة ومما فى استجابة الصديق له من تبذل ، وانظر كيف تسنى لصالح أن يعرف أن أميرة تحب عبد العزيز . لقد انتظر أمام بيتها عدة أيام دون طائل ثم أسعفه الحظ فرآها خارجة مع أختها الصغيرة . وتسأل الصغيرة عن سر نزولهما إلى القاهرة بلا سيارة فتجيبها : « أتعتقدين أنه من الضرورى أن يركب كل إنسان سيارة خاصة ؟ سنركب القطار والترام » . ونفهم من هذا الحوار أن هذه كانت أول مرة تخرج الفتاتان فيها بلا سيارة ، لا لشىء إلا ليتيح المؤلف لصالح أن يتبعهما . ثم تدخل الفتاة مسكنا فى الطبقة الأولى من إحدى العمارات عرف صالح أن ساكنه يحترف قراءة الكف .

وهكذا يقتضى تلفيق الحوادث مرة أخرى أن تختار الفتاة هذا اليوم من بين الأيام جميعها لتستشير العراف فى أزمتها العاطفية

وأن يكون مسكنه فى الطابق الأول حتى لا يتكلف المطارد من أمره عسرا . . . ثم تدخل السينما فيوفق الحظ صالح فيجلس بالقرب منها . ثم تكون المفاجأة الكبرى حين تصور القصة على الشاشة مأساة عبد العزيز وأميرة ، ويلتفت صالح فإذا هى تكفكف دمعها بمنديلها الأبيض ؛ فهى إذن تحب صديقه عبد العزيز ! . وكثرة هذه المصادفات العجيبة تذكرنا بمنهج الروايتين السابقتين .

أما المثال الثانى : فحين يستشير عبدالعزيز صديقه صالح « قاموس الحب » ماذا يفعل حتى تصرح أميرة بحبها له ، فيشير عليه بأن يثير غيرتها ، ودعك من سذاجة هذه النصيحة وانظر كيف رتب المؤلف الحوادث بعد ذلك . تقدم أميرة إلى العزبة فى إحدى زياراتها المتقطعة ، ولأول مرة نرى بصحبتها صديقة « مرحة طائشة ذات ضحكة ناعمة ، مصنوعة الزينة الخ . . . » ويفهم القارىء بلا عناء أن المؤلف قد ساق هذه الفتاة إلى القرية وصنعها بهذه الصورة ليطبق عليها عبد العزيز الدرس الذى تلقاه من صديقه . وهكذا كان . . . وفى لمحات خاطفة اشتبك الاثنان فى غزل صريح مكشوف دون مقدمات لينتهى المؤلف من غايته سريعا فيثير غيرة أميرة . وقد كان المؤلف يستطيع ألا يقدم لهذه التجربة بتلك النصيحة من صالح وكان يستطيع أن يصور الزائرة طيبة متزنة . وكان طبيعيا حينئذ أن يحتفى بها عبد العزيز إكراما لها كزائرة وأن تضيق صاحبته بهذه الحفاوة فيفطن إلى هذه الحقيقة النفسية البسيطة ويمضى فى استغلالها ، ويكون الموقف عندئذ من واقع الحياة لا من « القاموس » .

وبمناسبة الحديث عن القاموس نحب أن نقول كلمة قصيرة عن لغة القصة وأسلوبها : فالمؤلف حريص أشد الحرص على الأسلوب العربى الرصين الذى لا يتلون كثيرا باختلاف المواقف والأشخاص ، وهو يفضل الحوار العربى على العامى ولو كان الأخير أقدر على تصوير الشخصية أو الموقف . وقد يكون فى هذا مجال لاختلاف وجهات النظر ولكنى لا أستطيع أن أقره على استعمال « المحط » مثلا بدل « المحطة » تلك الكلمة الحية المألوفة . وإذا كانت لغتنا الأدبية غير قادرة على التطور الذى ينبعث من استعمال اللغة فى الحديث فلا أقل من أن نتيح لها التطور على أقلام كتابها . وفى القياس مندوحة عن هذا التزمت . فكلمة المحطة لها نظائر فى اللغة كالمنزلة والمنزل بمعنى مكان النزول . وسلطان الثقافة العربية القديمة واضح كل الوضوح ، فى صور المؤلف وتشبيهاته ، فهو يقول مثلا إنه قبل عنق صاحبته « فكأنما قبل عاجا دافئا ! » ترى لو قبل المؤلف قطعة دافئة من سن الفيل أكان يستعذب هذه القبلة ؟ إن التشبيه أداة فعالة فى يد الروائى تغنيه فى كثير من الأحيان عن الوصف المطول والتحليل المبسوط . وخير له إذا لم يوفق إلى تشبيه معبر طريف ألا يلجأ إلى الصور التقليدية التى لا معنى لها . خاصة أن تشبيه الجلد بالعاج كان يقصد به دائما اللون لا الملمس .

وهذا يذكرنا أيضا بالروايتين السابقتين وما فى كل منهما من غلبة ثقافة مؤلفها على تفكير شخصياتها وأقوالهم .

# خاتمـــة

رأينا من دراسة تلك الروايات الثلاث كيف اتفقت اتفاقا طريفا فى رسم الشخصيات وبناء الأحداث . فالشخصيات جميعها سالبة والصراع لا وجود له والمصادفة هى التى تحرك الأحداث وتتحكم فيها — وثقافة المؤلف تظهر بوضوح تام وتطغى على تفكير الشخصيات الروائية وسلوكها الذى يتسم بقدر كبير من المثالية الزائفة . وهذا الاتفاق لا يمكن أن يكون نتيجة اتباع لمذهب معين أو تفضيلا لأسلوب خاص فى القصص بل هو تعبير عن السلبية الغالبة فى المجتمع بمثلها وقيمها الخلقية ، وهو تعبير عن تلك السلبية الكامنة فى شخصيات المؤلفين أنفسهم إذ كانوا جزءا من مجتمعهم يدينون بما يدين به . ولكن الكاتب الموهوب له دائما من النفاذ وصدق البصيرة ما يدفعه إلى التحرر من تلك القيم ليرسم لمجتمعه طريق الخلاص وليبث فى نفوس قرائه إيحاءاته الموجبة وإيمانا بالحياة وإقبالا عليها . وليس الطريق الأمثل إلى هذا الخلاص أن نصور الظلم والفساد ونحمل عليهما بالكلام وحده على حين تخضع شخصياتنا القصصية لما تلقى من الظلم والفساد . فلتكن شخصياتنا إذن شخصيات قوية ثائرة ولتكن فى ثورتها أشبه بالحياة لا تغرق فى المثالية إذا لم يكن هناك موضع لها ، ولا تخضع للقيم إذا كانت تحس ببلى تلك القيم ، وبأنها تفسد

عليها حياتها وحياة الآخرين . لا يكفى أن نلقى الوزر على الأب الذى يسىء التصرف فى مستقبل ابنته بل يجب أن تتحمل الفتاة الخانعة نصيبها من اللوم ما دامت لا تقاوم إرادة هذا الأب الأنانى ، سواء انتصرت فى ذلك أم كان نصيبها الفشل .

# المسرح الذهنى عند توفيق الحكيم

# مقـــدمة

لتوفيق الحكيم لونان من المسرحيات ، لون يجرى على السنن المسرحى المألوف من اختيار شخصيات وأحداث ومواقف تصور جانبا من حياة المجتمع ويمكن أن يمثل على المسرح لأن المؤلف يراعى المقتضيات المسرحية المعروفة ، ولون آخر يسميه المؤلف « المسرحيات الذهنية » يمتاز بغلبة الناحية العقلية وخضوعه لمقتضيات فكرة ذهنية يريد المؤلف أن يبرزها عن طريق الحوار دون نظر إلى مقدار صلاحها للتمثيل .

وقد شرح المؤلف طبيعة تلك المسرحيات الذهنية فى مقدمة مسرحيته «بجماليون» فقال : « إنى اليوم أقيم مسرحى داخل الذهن وأجعل الممثلين أفكارا تتحرك فى المطلق من المعانى مرتدية أثواب الرموز . . . لهذا اتسعت الهوة بينى وبين خشبة المسرح ولم أجد ( قنطرة ) تنقل مثل هذه الأعمال إلى الناس غير المطبعة . لقد تساءل البعض : أولا يمكن لهذه الأعمال أن تظهر كذلك على المسرح الحقيقى ؟ أما أنا فأعترف بأنى لم أفكر فى ذلك عند كتابة روايات مثل أهل الكهف وشهرزاد وبجماليون . ولقد نشرتها جميعا ولم أرض حتى أن أسميها مسرحيات بل جعلتها عن عمد

فى كتب مستقلة عن مجموعة ( المسرحيات ) الأخرى المنشورة فى مجلدين ، حتى تظل بعيدة عن فكرة التمثيل » .

وما دام المؤلف يقرر أنه لم يقصد بأعماله تلك أن تكون مسرحيات حقيقية تمثل على المسرح فإننا لا نستطيع أن نأخذ عليه ما فيها من مخالفة واضحة للضرورات المسرحية المعروفة وما بها من بعد عن واقع الحياة والمجتمع ، إلا فى مسرحية واحدة هى «أوديب» يعتبرها المؤلف صالحة للتمثيل ونعدها نحن من مسرحياته الذهنية . ولكننا مع ذلك لا نملك إلا أن نتساءل عن مدى صلاح ذلك الإطار الفنى لإبراز الأفكار الذهنية المجردة التى قصد المؤلف إلى تصويرها . وقبل أن نجيب على هذا التساؤل ينبغى أن نبين طبيعة ذلك الإطار الذى اختاره المؤلف لأفكاره :

إنه ليس حوارا صرفا بين عقلين أو أكثر حول فكرة مجردة تختلف هذه العقول حولها اختلافا موضوعيا محضا . بل هو شىء وسط بين الحوار الفلسفى والحوار المسرحى . فهناك فى تلك الأعمال شخصيات إنسانية يختلف حظها من الإنسانية قوة وضعفا . وهناك أحداث ومواقف ينفذ المؤلف من خلالها إلى تصوير فكرته . وكان لا بد أن يكون الحوار تبعا لذلك مزيجاً من التعبير الفكرى والشعورى معا ، وألا يكون خالصا للفكرة وحدها ما دام المتحاورون يعبرون فى بعض الأحيان عن مواقف إنسانية خاصة .

وفى رأينا أن ذلك الإطار الفنى بطبيعته هذه لايمكن أن يصلح لما قصد إليه المؤلف من تصوير للأفكار الذهنية المجردة . لأنه يخنى على الطاقة الفكرية للمؤلف من ناحية ويصيب القارئ بحيرة شديدة من ناحية أخرى .

أما من حيث المؤلف فإنه يشتت جهده بين إبراز الفكرة التى هى غايته الأولى وبين تصوير الشخصيات والمواقف التى تشارك مشاركة نفسية وشعورية كبيرة فى خلق تلك الفكرة . لهذا لايجىء الحوار — كما قلنا — خالصا للفكرة وحدها ، بل يضطر المؤلف أن يبث فى ثناياه من الأقوال ماينا سب تلك المواقف والشخصيات . ولما كان هذا الحوار لايقوم بين « عقول » تفكر ولكن بين نفوس تشعر أولا ثم يدعوها ذلك إلى التفكير فإنه يتسم بكثير من الذاتية التى لا تصلح لتناول الأفكار الذهنية أو الفلسفية ، ولهذين السببين — تشتت جهد المؤلف بين الفكرة والشخصية ، وذاتية الحوار — تخرج الفكرة غالبا فى صورة مختلطة غائمة .

وأما من حيث القارئ فإن الأمر يختلط عليه اختلاطا شديدا . فهو يجد نفسه فى كثير من الأحيان أمام شخصيات إنسانية فى مواقف من الحياة ولكنها تسلك إزاء هذه المواقف سلوكا شاذا يتفق مع فكرة المؤلف . ثم يجد نفسه مرة أخرى وقد تلاشى من بين يديه وجود تلك الشخصيات وأصبحت مجرد أفواه للحوار الذى يتحدث به المؤلف نفسه . وهو لذلك لايدرى على أية صورة

ينبغى أن يستجيب للعمل الذى يقرؤه . أيلتمس فيه مايعرف من عناصر المسرحية الحقيقية بما فيها من معالجة لمشكلة إجتماعية أو نفسية خاصة وتصوير لأزمات ومواقف تعرض لشخصيات المسرحية فيسلكون إزاءها سلوكا يرضى عنه أو يسخط عليه ، أم يبتغى فيه ما يعرف من عناصر الحوار الفكرى الذى يتسم بالموضوعية والوضوح والتتبع المستقيم للفكرة حتى يصل إلى نتيجة ما . والقارئ فى كلتا الحالين لايجد فى ذلك العمل مايرضيه .

فالشخصيات والمواقف كما قلنا بعيدة عن الحياة تخضع لفكرة المؤلف أكثر مما تخضع لمنطق الواقع ، والفكرة منطوية فى ثنايا ذلك المزيج من الشعور والعقل لايدركها فى سهولة ولا يتتبعها فى يسر .

لذلك يزيد نصيب المؤلف من التوفيق فى نقل فكرته إلى القارئ كلما زادت شخصياته ومواقفه تجردا وبعدا عن الحياة . لأن ذلك يخفف شيئاً ما من الاختلاط الذى يقوم فى نفس القارئ فى العمل الذى تكون شخصياته ومواقفه أكثر التصاقا بالواقع . فمثل تلك الشخصيات المجردة تصلح لأن تكون أبواقا يتحدث من خلالها المؤلف إذ ليس لها حياة شعورية أو عقلية معهودة عند القارىء . وليس من المصادفة المحضة أن المؤلف قد اختار لجميع « مسرحياته الذهنية » موضوعات وأشخاصا أسطورية . فإن الشخصية الأسطورية ليس لها فى نفس القارئ كيان واقعى خاص

يمنع المؤلف من أن يعبث بها كما يشاء . ولكن تلك الشخصيات الأسطورية مع ذلك ليست كلها صالحة لهذا . فإن منها شخصيات — رغم أسطوريتها — ذات حظ عظيم من الإنسانية يحول دون اتخاذها مجرد أبواق لفكرة المؤلف . لذلك يكون صلاح الشخصية لهذه الغاية بمقدار إيغالها فى الأسطورية وبعدها عن الطابع الإنسانى وواقع الحياة . فأوديب بطل إحدى تلك المسرحيات الذهنية شخصية إنسانية رغم ما فى حياته من خوارق أسطورية . لقد كتبت عليه « الآلهة » قبل أن يولد أن يقتل أباه ويتزوج أمه . ولكنه بعد ذلك إنسان يحاول أن ينتقض على هذا القضاء ويحول دون وقوعه . وهو فى محاولته تلك يعتريه ما يعترى كل إنسان فى موقفه من شك وخوف وثقة وثورة وغير ذلك . وهو يتحرك فى حياته بين أناس عاديين يؤمنون بقيم أخلاقية خاصة ويطلبون العقاب لكل من يخرج على تلك القيم . وهو لإنسانيته الغالبة كما نرى لا يصلح أن يكون بوقا لفكرة المؤلف عن قوة الحقيقة المجردة والصراع بينها وبين الواقع . وكذلك شخصيات أهل الكهف . إنهم فتية بعثوا إلى الحياة بمعجزة . ولكنهم بعد بعثهم قد عادوا أناسى يواجهون مشكلات خاصة ويختلف سلوكهم إزاءها باختلاف شخصياتهم ، ويلقون أناسا عاديين يقفون منهم مواقف مختلفة . لذلك يتتبع القارئ مصائرهم كما يتتبع مصير الشخصية المسرحية الحية ، ولا يستطيع أن يجعل المؤلف منهم مجرد وسائل لإبراز

فكرة ذهنية خاصة . لذلك لم يكن غريبا أن تقوم «الفرقة القومية» بتمثيل تلك المسرحية وإن أبدى المؤلف دهشته لهذا فى قوله فى مقدمة بجماليون : « لهذا دهشت وتخوفت يوم فكروا فى افتتاح الفرقة القومية عند إنشائها برواية أهل الكهف . ولقد راجعت القائمين بالأمر حينما سألونى الإذن فى تمثيلها فلما طمأنونى تركتهم يفعلون دون أن أحضر تجربة من تجاريب الإخراج . بل لقد لبثت ممتنعا عن مشاهده تمثيلها حتى آخر ليلة ، فذهبت مخدوعا بقول من قال إنها نجحت . فماذا رأيت ؟ رأيت ما توجست منه : إن هذا العمل لا يصلح قط للتمثيل أو على الأقل لا يصلح للتمثيل على الوجه الذى ألفه أغلب الناس . . . » ولسنا نرى محلا لدهشة المؤلف حين مثلت الفرقة القومية هذه الرواية . فلا بد أن القائمين على أمر تلك الفرقة قد أحسوا ما بيناه من إنسانية شخصياتها وموافقها وصلتها القوية بالحياة . بل إن المؤلف نفسه لم يقتنع اقتناعا نفسيا بما يقوله من أنه « لم يفكر عند كتابة روايات مثل أهل الكهف وشهرزاد وبجماليون أن تظهر هذه الأعمال على المسرح الحقيقى » فنراه يراوده الأمل فى أن يتاح لتلك الأعمال فنان عبقرى يستطيع أن يتغلب على الصعوبات التى تحول دون تمثيلها . وفى هذا يقول من مقدمة بجماليون أيضا « أترى ينبغى لمثل هذه الروايات إخراج خاص فى مسرح خاص . إخراج يلتجأ فيه إلى وسائل غامضة من موسيقى وتصوير وأضواء وظلال وحركة

وسكون وطريقة إيماء وإلقاء . . . وكل ما يحدث جوا يهمس بما تهمس به تلك المعانى المطلقة ؟ ربما . . . » وفى قول المؤلف هذا دليل على إحساسه هو أيضا بما فى هذه الأعمال من طابع مسرحى لا يجعلها خالصة للفكرة الذهنية وحدها .

أما شخصيات « شهرزاد » فأقل التصاقا بالحياة وأكثر إيغالا فى الأسطورية — أو هكذا صورها المؤلف — . لذلك كانت أكثر صلاحا لتصوير الأفكار المجردة ، وإن لم تخل من مفارقات حين تبعد أحيانا عن الجو الأسطورى وتنزل فى بعض المواقف إلى واقع الحياة .

ولعل « بجماليون » أكثر هذه الأعمال بعدا عن الحياة وأكثرها تحليقا فى الجو الأسطورى . وهى بهذا أصلحها لأن تكون أداة لما أراده توفيق الحكيم .

وقبل أن ندرس هذه الأعمال الأربعة دراسة مفصلة ينبغى أن نعرض لحقيقة ما يسميه المؤلف « أفكارا تتحرك فى المطلق من المعانى » وأن نتساءل عما إن كان لممثل تلك الأفكار وجود . وفى اعتقادنا أن الفكرة المجردة لا وجود لها فى نفوسنا . بل إن كل فكرة مهما تبد بعيدة الصلة بالواقع المادى لا بد أن تنبع فى حقيقتها من ذلك الواقع . ولنأخذ مثلا فكرة الزمن التى تقوم على أساسها مسرحية أهل الكهف . لقد التقى ميشيلينا بعد خروجه من الكهف ببريسكا ابنة الملك التى تشبه خطيبته شبها عظيما حتى اعتقد

أنها هى خطيبته عينها . ثم علم الحقيقة بعد ذلك فلم يرجع عن حبه لشبهة فتاته القديمة حتى بصرته بما يفصل بينهما من هوة مخيفة — ثلاثمائة عام . وهكذا جعل المؤلف للزمن كيانا خاصا مستقلا عن حقيقته الشعورية فى نفوس الناس ، مع أن إدراكنا لوجود الزمن فى حياتنا لا يقوم إلا على ما يقع فيه من أحداث وما يجد على نفوسنا فيه من تطور . وهو بهذا لا يمكن أن يكون فكرة مجردة إلا فى نطاق البحث الفلسفى المحض الذى يدرس الكون بوجه عام دون نظر كبير إلى الحياة الإنسانية .

وكذلك فكرة الأمومة فى مسرحية أوديب تلك التى حالت بين أوديب وبين ما شاء له المؤلف من رغبته فى البقاء مع زوجته حتى بعد أن عرف أنها أمه . فليست الأمومة فكرة مجردة تقوم على حقيقة مجردة هى أن هذا ابن لتلك كما يزعم المؤلف . بل هى علاقة نفسية عميقة تتكون من صلة الطفل الوثيقة بأمه وحاجته إليها واستجابته لرعايتها وحنانها وإلفه الطويل لها بحيث يصبح الشعور الجنسى نحوها ضربا من المستحيل إلا فى حالات مرضية شاذة . حقا إن أوديب لم تتح له هذه الصلة بأمه إذ كان أباه قد أسلمه إلى أحد الرعاة ليقتله بعد مولده ، ولكن ذلك لا يمنع من شعوره بحقيقة الأمومة عند الآخرين ولا يقتضى أن يشعر بها كأنها شىء مجرد لا صلة له بالواقع المادى .

وسنحاول بعد هذه المقدمة أن ندرس تلك المسرحيات الأربع لنرى آثار ماذكرناه من عجز إطارها الفنى عن أن يبرز فكرة المؤلف ، ولنبين قيمة الأفكار المجردة التى بنيت عليها تلك المسرحيات .

# ١ ـ أهل الكهف

أراد المؤلف بهذه المسرحية كما ذكرنا أن يصور الصراع بين الزمن والقلب. والزمن هنا هو تلك الثلاثمائة عام التى قضاها الفتية فى الكهف ، أما القلب فيتمثل فى قصة الحب بين ميشيلينا أحد هؤلاء الفتية وبريسكا ابنة ملك طرسوس المسيحى . وعلى هذا الأساس رسم المؤلف للفتية عند خروجهم من الكهف سلوكا يتفق مع فكرته وإن خالف السلوك الإنسانى مخالفة واضحة .

فهم يخرجون من الكهف ويلقون الناس بأزيائهم ولهجتهم الجديدة ، ويسيرون فى شوارع المدينة الجديدة قاصدين قصر الملك ، ويلقون الملك فإذا هو شخص آخر غير الملك الذى تركوه بالأمس ، وهو يتحدث إليهم حديثا جديدا عليهم ويدعوهم بالقديسين ، فلا يثير كل ذلك شيئا من الشك عندهم بل يمضى كل منهم فى قصته التى رسمها له المؤلف حتى يؤمن ـ بعد لأى ـ أنه قد مكث فى الكهف أطول بكثير مما كان يقدر . وقد قدر المؤلف لمليخا ـ الراعى ـ أن يكون أسرع الثلاثة إلى إدراك الحقيقة رغم أنه أقل الثلاثة فطنة وأضعفهم صلة بحياة المدينة وأهلها ، فقد كان مرنوش وميشيلينا وزيرين لدقيانوس الوثنى ، ووضعهما هذا كان يقتضى أن يكونا أسرع إدراكا لعظم ما أصاب المدينة والناس من تحول . ثم تلا مليخا فى معرفة الحقيقة مرنوش بعد أن غادر القصر إلى المدينة

قاصدا بيته وأهله فوجد مكان بيته سوقا للسلاح وأخبره شحاذ هرم أن زوجه وولده قد ماتا، وقاده إلى قبر ولده حيث قرأ عليه « أسطرا متآكلة » تقول إنه « مات شهيداً فى سن الستين بعد أن جلب النصر لجيوش الروم ». أما ميشيلينا فقد كان آخر الثلاثة إدراكا لحقيقة الزمن الطويل الذى قضاه فى الكهف .

والسر فى هذا الترتيب أن المؤلف اتخذ هؤلاء الفتية أدوات لإبراز فكرة الصراع بين القلب والزمن . ولما كانت صلة يمليخا الشعورية بالحياة ضعيفة لا تدانى صلة الآخرين بها ولا تتمثل إلا فى جزعه على مصير قطيعه الذى تركه فى مرعاه عند فراره فقد جعله المؤلف أسرع الثلاثة ارتدادا إلى الكهف ويأسا من الحياة الجديدة . أما مرنوش فتربطه بالحياة صلة أشد قوة من هذا هى صلته بزوجته وولده ، لذلك تأخر قليلا عن يمليخا ثم عاد إلى الكهف تاركا ميشيلينا بين يدى المؤلف ليمثل فيه هـذا الصراع الذى أراد أن يصوره .

والغريب أن مرنوش وميشيلينا حين سمعا من يمليخا قصته ظلا رغم ذلك على اعتقادهما من أنهما لم يمكثا فى الكهف إلا يوما أو بعض يوم . وكذلك بقى ميشيلينا على اعتقاده بعد أن أخبره مرنوش بقصته وبأنه عائد إلى الكهف ليموت هناك . فالشخصيات كما نرى لا تستجيب استجابة طبيعية بشرية لما حولها من أحداث ولكنها تسير فى الخط الذى رسمه لها المؤلف طال هذا الخط أو قصر .

والمؤلف يهيئ لميشيلينا — كى يبرر بقاءه بعد صاحبيه — سلسلة من المصادفات العجيبة تتم من خلالها قصة الصراع بين الزمن والقلب . فهو يجعل من بريسكا الجديدة سمية لبريسكا القديمة وشبيهة لها . والشبه بينهما من التمام والكمال بحيث يخدع به المحب . وقد تنبأ عراف لبريسكا الجديدة بأنها ستكون قديسة ، وهذا هو المصير الذى رسمه لها المؤلف ، كما حلمت هى بأنها ستدفن حية وهذا أيضا ما أراده لها . وهى تحمل الصليب الذهبى الذى كان ميشيلينا قد أهداه لخطيبته بريسكا منذ ثلثمائة عام . وبهو الأعمدة الذى يلتقيان فيه على حاله لم يتغير . كل هذا الحشد من المصادفات لكى يخلق المؤلف بين هاتين الشخصيتين علاقة قلبية تعينه على تصوير الصراع بين الزمن والقلب ! ولا شك أن هذا التصوير العجيب للشخصيات يصيب القارئ بما ذكرناه من اختلاط وحيرة بين جانبها الإنسانى وجانبها الذهنى الذى خلعه عليها المؤلف . فالفتية رغم بعثهم المعجز بشر تتنازعهم مشاعر الحب والخوف والشك والأمل وغير ذلك وهم لا يزالون يحتفظون بعقولهم وقدرتهم على التفكير .

والقارئ لذلك ينتظر أن يكون سلوكهم إزاء الموقف الذى يواجهون سلوكا انسانيا معقولا . ولكن المؤلف يضرب على أبصارهم فلا يلتفتون إلى ما حولهم ، ويفرض عليهم أن يرجعوا

إلى الكهف ليموتوا فيه دون صراع حقيقى فى الحياة[١] . وهكذا يضل القارئ بين هـذين الجانبين فلا يدرى أيستجيب لتلك الشخصيات على أنها شخصيات إنسانية أم ينظر اليها على أنها مجرد أبواق يتحدث من خلالها المؤلف .

على أن المؤلف مع ذلك لا ينجح فى اتخاذ تلك الشخصيات أبواقا لفكرته ، ولا يستتر وراءها استتارا كافيا بحيث يشعر القارئ أنها هى التى تفكر وتتكلم ولا يحس بصوت المؤلف واضحاً متميزاً . من ذلك مثلا هذا الحوار الذى يجرى بين الملك وغالياس حول فكرة البعث :

الملك : نعم ياغالياس . . . أجب ! . أتعتقد أنهم مكثوا بالغار أحياء أكثر من ثلثمائة عام ؟

غالياس : ( بعد تفكير ) ولم لا ؟ من يـدرى ؟ ألم يبلغك يا مولاى ماجاء بكتب الهند ؟

الملك : ماذا ؟

غالياس : قصة فى جزر اليابان تدعى قصة « أوراشيما » .

الملك : وماذا دخلها فيما نحن فيه ؟

غالياس : إنها تشبه قصة هؤلاء الفتية ، ويظهر أنها وقعت حقيقة يا مولاى ، لأن سكان تلك البلاد يؤمنون بها إيماننا بقصة فتية الكهف .

---

(١) سنعرض لهذه المسألة بالتفصيل فى حديثنا عن فكرة المؤلف التجريدية عن الزمن .

الملك : وهل ظهروا عندهم كذلك بعد اختفاء طويل ؟

غالياس : أجل يامولاى . مدون فى التقاويم الرسمية لملوك تلك البلاد أنه فى السنة الحادية والعشرين من حكم الميكادو « يوريا كو » خرج الفتى الصياد ( أوراشيما ) من إقليم ( يوشا ) للصيد فى قاربه ولم يعد . ولبث دون أن يسمع عنه خبر مدى حكم واحد وثلاثين ملكا وملكة ، أى مدى أربعة قرون . وعندئذ تقول التقاويم الرسمية إنه فى أثناء حكم الميكادو ( جونجوا ) ظهر الفتى ( أوراشيما ) . غير أنه ذهب وشيكا مرة أخرى ولا يعلم أحد إلى أين ذهب .

الملك : ( متفكراً ) عجباً ياغالياس ؟ إذن فى تلك البلاد أيضاً يعتقدون عودة من يختفى بعد هذا القدر الهائل من السنين ! .

غالياس : نعم يامولاى . ولعل لكل جنس من أجناس البشر قصة كهذه .

الملك : إذن لاريب عندالناس فى أن من ذهب سوف يعود .

غالياس : نعم يامولاى . ومن مات سوف يبعث — تلك قصة البشر الخالدة . وإذا كانت القصة ضمير الشعب كما يقولون ، وإذا كانت البشرية قاطبة على اختلاف اجناسها وأجيالها قد اتحدت وتلاقت فى قصة واحدة ، أفيمكن يامولاى لضمير البشرية قاطبة أن يخطى ؟

فالمؤلف هنا ينسى أن الملك مسيحى معروف بالتقوى فليس فى حاجة إلى من يؤكد له إمكان البعث . وهو ينطق غالياس بآراء فيها طبيعة المعرفة فى القرن العشرين تلك التى تقوم على إدراك الصفات الحضارية العامة للإنسان على اختلاف الأقطار والعصور ولا تنظر إلى الأساطير والقصص على أنها مجرد رواية أحداث أو الحديث عن أشخاص بل تنفذ إلى ماوراءها من رموز ودلالات حضارية ونفسية خاصة . ولعل خير ما يمثل ذلك قول المؤلف « وإذا كانت القصة ضمير الشعب كما يقولون . . . » ترى من هم هؤلاء الذين يقولون ؟ إنهم بلا ريب ليسوا أهل طرسوس فى ذلك الزمان البعيد ولكنهم علماء النفس والاجتماع ونقاد الأدب وغيرهم من الدارسين فى عصرنا هذا . وتوفيق الحكيم هنا يحمل غالياس ثقافته الخاصة التى لم تكن لتدور فى خلد ذلك المعلم .

ولا يكتفى المؤلف بالإشارة إلى قصة أوراشيما هذه بل يعود إليها مرة أخرى على لسان بريسكا وقد وطنت نفسها على أن تظل فى الكهف لتدفن حية مع ميشيلينا الذى كان قد لفظ أنفاسه الأخيرة منذ لحظات . وهى قصة طويلة تستغرق أكثر من خمس صفحات كاملة . وليس شأننا هنا — كما ذكرنا فى مقدمة هذا البحث — أن نحاسب الكاتب على مخالفته لضرورة المسرح بإجراء هذا الحديث الطويل الذى لا يمكن أن يقرأ أو يلقى فى أقل من عشر دقائق تستأثر تلك الشخصية بالمسرح فى أثنائها

وتقف أحداث الرواية ويفتر انفعال المشاهد . ليس من شأننا أن نأخذ على المؤلف هذا لأنه قرر أنه لا يكتب مسرحيات حقيقية. ولكننا مع ذلك لا يمكن أن نغفر له تجاهله لحقيقة نفسية بسيطة لا يمكن أن تكون قد غابت عنه وإن اضطر إلى إغفالها تحت سلطان الفكرة التى أراد إبرازها فى المسرحية . تلك الحقيقة النفسية هى أن بريسكا وقد فقدت ميشيلينا منذ لحظات — بعد أن أصبحت تحبه — وحبست نفسها خفية فى الكهف حتى تدفن حية مع حبيبها لا يمكن أن تجد من صفاء الذهن وطمأنينة النفس ما يعينها على هذا الحديث الطويل الأنيق المنتظم . وهنا نواجه مرة أخرى هذا الاختلاط فى الشخصيات بين الناحية الإنسانية التى يتوقعها القارىء والناحية الذهنية التى يفرضها المؤلف . والقصة مع ذلك كما ساقتها بريسكا فى تلك اللحظة الحاسمة لا تعبر عن شعور إنسانى واضح صريح بل تلجأ إلى رمز فلسفى غامض يعز فهمه حتى على غالياس الذى جعل منه المؤلف من قبل فيلسوفا يتحدث عن إمكان البعث . وبريسكا تسخر من سذاجة معلمها هذا — فى تلك اللحظة الخطيرة — كما اعتادت أن تفعل وهى وادعة آمنة فى حجرات القصر . يتمثل ذلك بوضوح فى هذا الحوار الذى تنتهى به القصة [1] .

---

(١) تتلخص قصة أوراشيما فى أن هذا الصياد وجد فى شبكته يوما سلحفاة بحرية فخلصها وأعادها إلى الماء . ثم أخذته سنة من النوم فطافت به =

غالياس : ( بعد تفكير ) هو الدخان الأبيض الذى بالعلبة إذن ، ما كان يحفظه من فعل الزمن !

بريسكا : نعم . . . أيها البسيط .

---

= غادة جميلة هى ابنة ملك البحر وأخبرته أن أباها قد أرسلها إليه لتشكره على طيبة قلبه . ودعته إلى قصر أبيها . وهناك تزوجها وعاش معها دهرا طويلا عيشة الخلود وهو يظن أنه لم يلبث إلا عاما أو بعض عام . ثم حن إلى رؤية أهله ، وعبثا حاولت زوجته أن تثنيه عن الخروج من البحر فأعطته علبة صغيرة تعينه على العودة وأوصته ألا يفتحها بأية حال وإلا افترقا إلى الأبد . ولكن الفتى حين عاد إلى المدينة رأى كل شىء فيها قد تغير ولم يستطع أن يهتدى إلى أهله أو بيته . ومر بشيخ مسن فسأله عن أسرته فبهت الشيخ لأن الفتى يجهل أسطورة أوراشيما الذى خرج للصيد منذ أربعمائة عام فلم يرجع ، عند ذلك اختلط على أوراشيما الأمر وظن أنه يرى حلما أو سرابا أو سحرا وذكر العلبة الصغيرة وخطر له أن فيها ما يكشف له هذا السر . فلما فتحها لم يجد بها سوى دخان أبيض تصاعد فى بطء حتى ارتفع فى الجو كغمامة الصيف . وعندئذ أدرك أوراشيما أنه محا سعادته بيده وأنه لن يستطيع أبدا أن يعود إلى حبيبته . وأحس لساعته أنه يتغير هو نفسه فإذا دمه يجرى باردا وإذا شعره يصير كالثلج بياضا وأعضاؤه ترتعد وجسده يتقلص وقوته تتلاشى وإذا هو فى لحظة يعود شيخا هرما يرزح تحت وقر أربعمائة عام ، وقد انبطح فى انتظار الموت على ساحل البحر الأزرق الصامت الذى لم يتغير .

غالياس : ولكنى يا مولاتى لم أر بعد فى هذه القصة كيف يحلق الحب فوق الزمن مثل الفراشة فوق الأزهار .

بريسكا : فات الأوان . لن ترى ذلك فى هذه الحياة .

وقول بريسكا الذى أشار إليه غالياس من أن الحب يحلق فوق الزمن مثل الفراشة فوق الأزهار مثل آخر من طغيان شخصية المؤلف على الشخصيات والمواقف . فهو قول لا يمكن أن يمثل الشعور الصادق العميق الذى تحس به بريسكا فى أزمتها النفسية العنيفة لأنه يعتمد على الإبهام الذى لا ينطوى تحته شىء من الحقيقة . إنه محاولة من المؤلف للتفلسف ولكنها فلسفة لفظية لو حاولنا أن نجد ما وراءها من المعانى لما وجدنا شيئاً . وفى المسرحية عبارات كثيرة من هذا القبيل وبخاصة حين يتحدث المؤلف عن فكرته الرئيسية ، الصراع بين القلب والزمن . من ذلك قوله على لسان مرنوش : « إنا ملك التاريخ . ولقد هربنا من التاريخ لننزل عائدين إلى الزمن . . . فالتاريخ ينتقم » .

وقوله فى هذا الحوار بين مرنوش وميشيلينا :

مرنوش : أحلام . . . . نحن أحلام الزمن .

ميشيلينا : الزمن يا مرنوش ؟

مرنوش : نعم . . . الزمن يحلمنا .

وقوله على لسان ميشيلينا :

. . . لكن واأسفاه ! بريسكا ، ما يحول بينى وبينها إذن ؟

الزمن ؟ نعم محوناه ... ولكن هاهو ذا يمحونا . الزمن ينتقم .

فعبارات « التاريخ ينتقم ، نحن أحلام الزمن . الزمن يحلمنا . الزمن ينتقم » كلها من فلسفة المؤلف التى تقوم على تجريد الزمن واعتبار أن له كيانا خاصا منفصلا عن حياة الناس . وسنتحدث عن ذلك بالتفصيل حين نعرض لأفكار المؤلف فى المسرحية .

وغلبة الناحية الذهنية على المؤلف تفسد عليه مواقف كان يمكن أن تتمثل فيها حركة مسرحية صحيحة لما فيها من طبيعة إنسانية واضحة. من ذلك عرضه لإدراك الفتية لما طرأ على مظهرهم من تحول أثناء نومهم الطويل ، فى هذا الحوار :

مرنوش : ( مخاطبا ميشيلينا ) : صدقت إن بصاحبك مسا [1] .

ميشيلينا : لا يامرنوش . . لا تتعجل .

مرنوش : ما بك ؟

ميشيلينا : لقد داخلنى شك .

مرنوش : فى ماذا ؟

ميشيلينا : فى زمن إقامتنا بهذا الكهف، ألا تذكر أنى أتيته حليقا ؟ ها أنذا الآن ولحيتى مرسلة وشعرى يتدلى ، ما تنبهت إلى ذلك إلا الساعة ! وأنا أحك رأسى بظفرى . . .

يمليخا : نعم . نعم . أنا كذلك لحظت وأنا أخرج قطعة الفضة

---

(١) إشارة إلى الراعى يمليخا وكان قد خرج من الكهف يلتمس طعاما فلقى فارسا يلبس لباسا غريبا وكأنه صياد ، فأبرز له ما معه من فضة عارضا عليه شراء بعض صيده فأصابه الفزع وركب دابته وولى هاربا .

للرجل أن أظافرى طويلة على هيئة لم أعهدها من قبل !

ومن يدرى لعل الرجل ارتاع من منظر شعرى المبعثر الأشعث ونحن هنا فى الظلام لا نلحظ شيئا ولا يرى أحدنا الآخر .

فميشيلينا يحك رأسه بظفره فيجد لحيته مرسلة وشعره يتدلى فلا يصيح صيحة الإنكار والعجب كما نتوقع من إنسان فى مثل موقفه ولكنه يطلب إلى مرنوش فى هدوء أن ينتظر ولا يرمى الراعى بالجنون فقد أحس الآن بذلك التحول العجيب . وكذلك يمليخا يخرج إلى النور فيرى أظافره قد طالت وشعره قد تهدل وتشعث ولكنه يسكت عن هذه الحقيقة ولا يخبر بها صاحبيه إلا بعد أن يذكر ميشيلينا ما أحسه هو فى هيئته من تغير . كل هذا لأن الطابع الذهنى الغالب يفرض على تلك الشخصيات أن تفكر بالطريقة التى يرسمها المؤلف فلا تستجيب استجابة شعورية طبيعية لبعض ما فى الرواية من مواقف إنسانية هى من صميم المسرح الواقعى .

والآن نتحدث عن الفكرة التى تدور حولها الرواية وهى الصراع بين القلب والزمن . وقد قلنا إن المؤلف جعل للزمن كيانا مستقلا عن أشخاص المسرحية وعالج الفكرة على هذا الأساس . وحسبنا لكى ندرك خطأ هذه المعالجة أن ننظر فى مفهوم العبارة « الصراع بين القلب والزمن » فوجود الزمن فيها منسوب إلى إحساس القلب به ، وهو بذلك وثيق الصلة بالحياة الشعورية للإنسان مما يجعل اعتباره وجودا فلسفيا قائما بذاته أمرا لا يستقيم

مع طبيعة هذا الصراع . وقد يقال إن رسم المؤلف للزمن بهذه الصورة لا يعدو أن يكون ضربا من التجسيم يستعين به ليبرز قوة إحساس هؤلاء الفتية بسلطانه العظيم على حياتهم . ولكن هذا القول لا يثبت إذا نظرنا فى الطريقة التى لجأ إليها المؤلف . وحسبنا أن نقرأ الحوار الذى دار بين ميشيلينا وبريسكا وانتهى فيه ميشيلينا إلى الإيمان بأنه لا سبيل إلى الحياة مع فتاته الجديدة ، لندرك أن الزمن عند هاتين الشخصيتين كان محض فكرة مجردة لا صلة لها بالحياة :

بريسكا : ( تخلع الصليب الذهبى من جيدها ) أعطيك شيئا يمنعك من السقوط . هذا الصليب الذهبى !

ميشيلينا : هذا الصليب الذى أهديته لك ؟

بريسكا : ( تمده إليه ) بل الذى أهديته إليها هى . إنى أرده فهو ليس لى .

ميشيلينا : بل هو لك .

بريسكا : لن يستطيع صدرى حمله بعد اليوم . إن جسدى ليرتجف من لمسه الآن كما لو أنه أفعى لادغة .

ميشيلينا : إنك تخيفيننى .

بريسكا : ( تشير إلى يده ) أليست هذه اليد هى التى وضعت هذا الصليب على صدرها هى منذ ثلثمائة عام ؟

ميشيلينا : ثلاثمائة عام !

بريسكا : وهاتان الذراعان الفتيتان أما التفتا حول خصرها المرهف الدقيق ؟

ميشيلينا : ماذا تقولين !

بريسكا : وهاتان الشفتان مازالتا مع الأسف جميلتين . . . من يدرى . . . لعلهما أيضا .

ميشيلينا : اسكتى !

بريسكا : مم خفت ياخطيب جدتى ؟

ميشيلينا : هذا مروع !

بريسكا : والآن بعد هـذا كله تكاد تلمس جسدى هذه اليد وهاتان الذراعان و . . .

ميشيلينا : كفى !

بريسكا : ( تشير إلى جسدها ) نعم هذا الجسد . انظر ياحبيب جدتى . ألا تعرف كم عمره ؟ عشرون ربيعا فقط .

ميشيلينا : ( يخفى وجهه براحته ) يالفظاعة ما تقولين !

بريسكا : أرأيت ؟ مادمنا فى عالم القلب فلن نرى إلا نورا . . . ذلك هو النور الذى تحكى عنه .

ميشيلينا : نعم . نعم .

بريسكا : وكان ينبغى أن تذكر الجسد المادى لتنزل إلى عالم العقل فترى الفظاعة والهول والشقاء الآدمى الذى ينتظرنا . . .

ميشيلينا : نعم . نعم . الوداع يا . . . يا . . . لست أجسر . الآن أرى مصيبتى وأحس عظم ما نزل بى . لا مرنوش ولا يمليخا رزئا بمثل هذا . إن بينى وبينك خطوة . . . بينى وبينك شبه ليلة . فإذا الخطوة بحار لانهاية لها وإذا الليلة أجيال . . . أجيال وأمد يدى إليك وأنا أراك حية جميلة أمامى فيحول بيننا كائن هائل جبار هو التاريخ .

فالمؤلف هنا يجعل من فكرة الزمن المجردة حائلا بين ميشيلينا وبريسكا . وإحساس بريسكا بأن يد ميشيلينا التى تريد أن تلمسها عمرها ثلثمائة عام كاف فى رأى المؤلف أن يصرفها عنه رغم ماتحس فى قرارة نفسها من عاطفة قوية نحوه دفعتها فى النهاية إلى أن تدفن حية معه . ومشيلينا كذلك يقتنع عن طريق هذا الحوار بأن بقاءه فى حياته الجديدة ضرب من المستحيل ، ونحن لانشك فى أن مثل هذه الخواطر يمكن أن تثور فى نفس من كان فى مثل موقفهما ولكنا لا نستطيع أن نتصور هزيمة الإنسان أمام الزمن بمجرد استعراض ذهنى محض للموقف دون أن يحاول هذا الإنسان خوض المعركة فى صورة عملية لينتهى فيها إلى النصر أو الهزيمة مادامت فى نفسه عوامل قوية تدعوه إلى التشبث بالحياة والكفاح من أجلها . إن بضع دقائق يقضيها ميشيلينا وبريسكا يتحاوران فى معزل عن الحياة والناس لا تكفى لكى تدفع بهما إلى الانتحار إلا إذا كان هذا الحوار تلخيصا لما انتهى إليه صراعهما العملى من فشل ، ولكن هذا الصراع العملى لا وجود له ، وذلك هو

السبب الأهم فى أن الصراع الذى صوره المؤلف بين والزمن والقلب ظل محصورا فى نطاق شخصيات الرواية ولم يجاوزها إلى نفوسنا نحن ليثير فيها إحساساً قويا مماثلا . فالموضوع زاخر بالمواقف التى كانت تهيئ للمؤلف مجالا مسرحيا إنسانيا يصور فيه فكرته تصويراً ينفذ إلى نفوسنا ويهز خيالنا ومشاعرنا لو التفت إليه وأحسن استخدامه . فقد كان يستطيع أن يدفع بالفتية الثلاثة إلى غمار الحياة الجديدة زمنا ما ويخلق لكل منهم قصة إنسانية حقيقية تنتهى به إلى الهزيمة ثم تلتقى الخيوط الثلاثة أخيرا فى الكهف ، وبذلك يصور سلطان الزمن على حياتهم كما يتمثل فى ما أحدثه هذا الزمن على الحياة وطرائق التفكير والشعور والسلوك من تغير ، ويربطه ربطا وثيقا بالحياة بدل أن يكون شيئا فلسفيا مجردا . وقد يقال إن المؤلف لم يكن يستطيع فى تلك الحالة أن يصور ماصوره من انتصار القلب فى النهاية حين دفنت بريسكا نفسها حية مع حبيبها ولسنا نريد أن نضع أنفسنا مكان المؤلف المسرحى لنرسم حلولا أخرى لهذه النهاية ولكنا لا نرى ذلك مستحيلا عند المسرحى الموهوب . ولعل هذا الحل الذى قدمه المؤلف كان يصلح هو نفسه لهذا مع شىء من التعديل .

حقا إن المؤلف قد صور شيئا مما يمكن أن يحدث لهؤلاء الفتية لو أنهم أرادوا البقاء فى المدينة ولكنه تصوير جاء بطريقة التخيل المحض على لسان يمليخا فى الوقت الذى كان طبيعيا فيه أن يشعر

الفتية شعورا قويا بشذوذ موقفهم ويشعر الناس أيضا بغرابة أمرهم. يقول يمليخا : لو رأيتمانى وقد أحاطت بى ناس فى ثياب غريبة وعلى وجوههم ملامح عجيبة وهم ينظرون إلى نظرات كاد قلبى ينخلع منها . وكأنهم يتفحصون أمرى تفحص من يحسبنى من عالم الجن . وأينما سرت فهم فى أثرى بنظراتهم المستطلعة الحذرة . لا أستطيع مخاطبة أحد منهم ، وإذا فعلت فلا أحسبنى أجد مجيبا بل نظرات صامتة فزعة . يخيل إلى أنى أموت جوعا قبل أن يمد أحدهم يده بطعام . إنهم يظنوننى ولا ريب من خلقة لا تأكل ولا تشرب ، ولا شك أنى إن أردت سكنا فلن يسكننى أحد بجواره ، وإن هبطت مكانا فالكل هاربون وتاركوه لى لينظروا إلى عن كثب بعيونهم المستطلعة الحذرة التى لا تتغير نظراتها . بل إنى سمعت أثناء هذا نباحا خافتا مخنوقا فانتبهت فألفيت كلبى قطميرا كذلك قد أحاطت به كلاب المدينة وطفقت ترمقه وتشمه كأنه حيوان عجيب ، وهو يحاول الخلاص من خناقها ولا يجد إلى ذلك سبيلا ، وجرى المسكين أخيرا إلى جدار قريب ووقع تحته إعياء ورعبا ، والكلاب فى أثره ، حتى وقفت منه على قيد خطوة تعيد النظر إليه ويريد بعضها الدنو منه لمعاودة شمه فيقصيها الحذر . هذا أنا وهذا كلبى قطمير فى هذه الحياة الجديدة ! » .

ولا شك أن يمليخا قد أحس بكل هذا إحساسا صادقا فى تلك اللحظة . ولكن لا شك أيضا أن المؤلف قد ضخم أثر هـــذا

الإحساس فى نفس الراعى الساذج تضخيما كبيرا حين رده إلى الكهف ليموت دون أن يعانى تلك التجربة النفسية معاناة عملية تحقق ما تخيله . ويبدو إدراك المؤلف للزمن فى صورته المجردة المحضة فى حديث يمليخا عن قطمير . فالكلاب لا تطارده كما فى عاداتها لأنه كلب غريب ولكن لأنها تحس بهالة الزمن السحرية حوله وتدرك بالغريزة أن عمره ثلثمائة عام . وقد يكون هذا ضربا من تأكيد الإحساس عند يمليخا ولكنه مع ذلك تأكيدلإحساس المؤلف بالزمن فى صورته الفلسفية .

وسواء كان للزمن كيان مستقل عن حياة الناس كما صوره المؤلف أم كان ينبع من إحساس الناس به ، فإن بعث أهل الكهف وما تلاه من أحداث هيأها المؤلف لا تصلح موضوعاً لهذا الصراع . فالحادثة الخارقة لا يمكن أن تمثل مايحدث فى الحياة أو تصور إحساس الناس الذين تجرى أمور دنياهم على السنن المألوف . وفهمنا للصراع الذى ينشأ عن الحادثة الخارقة يظل فى الغالب محصوراً فى نطاق حوادثها وأشخاصها لا يتعداه إلى حياتنا نحن وما نصادفه فيها من مشكلات اجتماعية أو أزمات نفسية لا نعتمد فى حلها على المعجزة . ولهذا لا يستطيع القارئ أن يدرك من أحداث الرواية صراعاً إنسانياً مطلقاً بين الزمن والقلب بل يدرك صراعاً بين الزمن وقلوب الفتية الثلاثة فى حدود ظروفهم الشاذة وبعثهم المعجز أو بينه وبين قلب بريسكا

فى حياتها المليئة بالخوارق والمصادفات العجيبة . ولو أردنا أن نجارى المؤلف فى اتخاذ الحادثة الخارقة أساساً لتصوير المشاعر الإنسانية لاستطعنا مثلا أن نتصور بهذه الطريقة صراعا آخر بين المكان والقلب لرجل نام فى عالمنا الأرضى ثم استيقظ فوجد نفسه فى كوكب آخر ! والواقع أن فى حياة الناس صراعا بين القلب والزمن وبين القلب والمكان ولكنه صراع ينبع من واقع الحياة ويتصل اتصالا وثيقاً بمشكلاتها ، ولا يمكن أن يتمثل فى أسطورة أو معجزة إلا فى النادر القليل . وقد يقال إن الأسطورة يمكن أن تعبر عن روح المجتمع وطبيعة إدراكه لمشكلاته وهذا صحيح ولكنه لا يطرد ، فسواء فهمنا قصة أهل الكهف بصورتها المادية أو اتخذناها رمزاً فإنها لا تمثل عند الناس إلا بيان قدرة الله على البعث .

هذا إلى أن المؤلف قد جعل صراع القلب متمثلا فى بريسكا أكثر من تمثله فى قلوب الفتية الثلاثة . ولانشك أن بريسكا تعتبر من هذه الناحية شخصية ثانوية لم تضعها الظروف فى صميم الصراع الذى وجد الفتية أنفسهم فيه بعد بعثهم . وإحساسها بالزمن إذن ، لا يمكن أن يبلغ من القوة والصدق مبلغ إحساس أهل الكهف أنفسهم ، بل إن شأنها فى ذلك شأن أى فرد آخر من أفراد المدينة ممن راعتهم تلك المعجزة لولا ما خلقه المؤلف حولها من مصادفات غريبة . وقد كان على المؤلف أن يركز الصراع حول قلوب الفتية

لأنهم هم الذين يعيشون حقاً فى تلك المشكلة ويحسون بهولها وفظاعتها إحساساً عنيفاً صادقاً .

على أن المؤلف مع ذلك لم ينجح فى تمثيل ذلك الصراع فى حدود الشخصية التى اختارها له . فبريسكا تسخر من ميشيلينا فى مبدأ الأمر كما رأينا وتستبشع أن تمسها يد عمرها ثلثمائة عام . ولكنا لا نلبث أن نراها فى آخر الرواية وقد تحولت تحولا خطيراً وأحبت ميشيلينا حباً دفعها إلى أن تدفن نفسها حية معه . ولا شك أن الشخصية المسرحية من خلق المؤلف يستطيع أن ينسب إليها ما يشاء من سلوك وعواطف وأفكار . ولكن المؤلف مع ذلك ملزم بأن يبرر هذا السلوك وتلك العواطف ، والأفكار بما يخلقه من مواقف وأزمات تدفع بالشخصية شيئاً فشيئاً إلى صورتها الجديدة : فحرية الشخصية المسرحية لا تجىء من حرية مبدعها نفسه بل تنبعث من استجابتها لمواقف ومشكلات تواجهها فتضطرها إلى أن تعدل من سلوكها او اقتناعاتها المذهبية والوجدانية . وحرية الفنان فى تلك الحالة تتمثل فى ما يختاره لتلك الشخصية من أحداث تدفع بها إلى الطريق الذى يريد أن يرسمه لها . لذلك كنا ننتظر من المؤلف أن يعرض لنا بواعث التطور النفسى الذى مرت به بريسكا ومراحله حتى انتهت إلى قرارها الخطير ولكنه لم يفعل من ذلك شيئاً بل اكتفى بما أجابت به بريسكا تساؤل معلمها من عبارات شعرية غامضة عن الدخان الأبيض والفراشة التى تحلق فوق الأزهار !

ولعلنا بهذه الدراسة قد أوضحنا ما نراه فى المسرحية من خطأ فى الفكرة والعرض ولكنا لا نحب أن ننتهى قبل أن نعرض لرأى آخر فيها أبداه الأستاذ محمود العالم فى كتاب « الثقافة المصرية » .

وهو يرى أن المسرحية بأحداثها وفكرتها تصور روح الهزيمة فى المجتمع المصرى فالفتية حين يبعثون إلى الحياة لا يهمهم منها إلا ما يتصل بأشخاصهم ، يمليخا مشغول بأمر قطيعه وكلبه ، ومرنوش لا يسأل إلا عن زوجه وولده وميشيلينا غارق فى قصة حبه مع بريسكا الجديدة . وهم بعد ذلك يفرون من الحياة ليموتوا فى الكهف من جديد .

ولا شك أن روح الهزيمة واضحة فى المسرحية ، وسنتحدث عنها بالتفصيل فى خاتمة هذا البحث حين نعرض لقيمة تلك الآراء الفلسفية التى تدور حولها مسرحيات المؤلف . ولكننا مع ذلك لا نراها انعكاسا لروح الهزيمة فى المجتمع المصرى بل نتيجة محتومة لالتماس الكاتب موضوعاته من المعجزات أو الأساطير . فهو ما دام قد اختار أهل الكهف موضوعا لمسرحيته لم يكن يستطيع أن يدعهم يعيشون فى الحياة أو ينتصرون على الزمن لما فى ذلك من مخالفة صريحة لأحداث القصة المعروفة . وقد يقال إن فى مجرد اختياره لهذه القصة إحساسا بالهزيمة واستسلاما لها . ولكن هذه القصة ليست شيئا فريدا عند المؤلف بل هى واحدة من مسرحيات كثيرة يتضح فيها قصد المؤلف إلى استخدام المعجزات والأساطير

وسيلة إلى إبراز فكرة ذهنية خاصة . وقد رأينا فى دراستنا لها كيف أخضع المؤلف الأحداث والشخصيات والحوار لفكرة فلسفية واحدة . والواقع أن المؤلف فى تلك المسرحيات الذهنية يعيش فى برجه العاجى بعيدا كل البعد عن الحياة والمجتمع فى أحداثهما التى تفرض على الأديب اتخاذ موقف معين . ولعل مما يوضح ذلك قوله فى مقدمة بجماليون « ... إنى أعالج إذن أسطورة مطروقة فى الآداب والفنون العالمية ، ومع ذلك من يدرى ؟ ربما لحظ بعض النقاد والقراء أن « أهل الكهف » المقتبسة عن القرآن « وشهرزاد » المستلهمة من ألف ليلة و « وبجماليون » المنتزعة من أساطير اليونان ليست كلها غير ملامح مختلفة فى وجه واحد » . وهى حقا ملامح مختلفة فى وجه واحد . إنها صور متعددة لعقل يحاول أن يغلق نفسه دون الحياة ليدور ويدور حول ما يخطر له من أفكار مجردة . وما يفترضه المؤلف من أنعكاس روح الهزيمة فى المجتمع على المسرحية لا بد أن يجىء بواحدة من طريقتين : طريقة واعية حين يحس المؤلف إحساسا يقظا بروح الهزيمة فى المجتمع ويستكين لها ، وطريقة لا شعورية حين يستجيب استجابة تلقائية غير مدركة لتلك الروح . ولو كان المؤلف قد أحس إحساسا واعيا بروح الهزيمة فى مجتمعه لما لجأ إلى هذا الرمز البعيد ولالتمس موضوعه من ذلك المجتمع الذى يدرك مشكلاته ويتجاوب معها . أما الإحساس اللاشعورى فلا يكون فى الأغلب إلا عند إنسان له من ظروفه

الخاصة السيئة ما يفتح عقله الباطن لإيحاءات الجانب المنهزم من المجتمع الذى يعيش فيه . وليس توفيق الحكيم من ذلك فى شىء وليس ذلك طابع أعماله الأدبية كلها فى تلك الفترة . فقد كتب قبل ذلك روايته « عودة الروح » وفيها من تمجيد النضال فى سبيل الحياة الكريمة والدعوة إلى التفاؤل والإيمان بالمستقبل ما يجعلها من هذه الناحية نقيضا لأهل الكهف . والواقع أن المجتمع المصرى فى ذلك الوقت لم يكن ليوحى بروح الهزيمة فقد كان حينئذ فى صراع عنيف ضد المستعمر من ناحية وأعوانه من الحكام المستبدين من ناحية أخرى فى صورة شعبية متكتلة توحى بمعانى النضال والانتصار .

ومع ذلك فقد ختم المؤلف مسرحيته بانتصار القلب على الزمن . ومهما تكن الطريقة التى اختارها لذلك فإن هذا الانتصار على كل لم يجعلها خالصة للهزيمة فى اعتبار المؤلف .

حقا إن المؤلف قد أشار إلى هزيمة مصر أمام الزمن فى قوله على لسان مرنوش :

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

ولكن هذا لا يعدو أن يكون ضربا من التفلسف من جانب

المؤلف وفرضا لثقافته الخاصة على شخصيات المسرحية وإن حاول أن يغطى ذلك بقوله « كما قال لى يوما قائد جند عاد من مصر » . ونستطيع أن نجد لهذا نظائر فى المسرحيات الأخرى كإشارة المؤلف إلى إيزيس وبيدبا فى شهر زاد فى هذا الحوار بين شهريار ووزيره قمر :

شهريار : مسكين يا قمر ! ظلها كان يتبعك فى كل أرض ، وصورتها كنت تعرفها فى كل مكان. ألا تذكر صيحتك التى دهت الجميع أمام صورة إيزيس فى مصر ؟

قمر : إيزيس !

شهريار : أنسيت ؟

قمر : أنت الذى قال لى إن إيزيس تشبهها .

شهريار : لست أجحد هذا ~~الجمال~~ لكن . . .

قمر : أو تمنعنى من إبداء عجبى لمشابهة خارقة للعقل ؟

شهريار : وهل كان بيدبا أيضا امرأة مثلها حتى تصيح صيحتك أمام صورته فى الهند ؟

قمر : بيدبا ؟ نعم إن عينى بيدبا هما عيناها فى صفائهما العجيب .

# بجماليون

هذه المسرحية — كما قلنا فى مقدمة هذا البحث — أصلح مسرحيات المؤلف للتعبير عن أفكاره الذهنية المجردة من حيث موضوعها وشخصياتها وجوها العام .

أما موضوعها فأسطورى موغل فى الأسطورية يتألف من سلسلة من الخوارق تبعد بها عن واقع الحياة بعدا شديدا . فالفنان يصنع تمثالا لامرأة جميلة يضع فيه كل مواهبه وإبداعه حتى إنه ليعشقه ويفتن به ويبتهل إلى الآلهة أن تمنحه الحياة ، وتستجيب فينوس لضراعته فتنفخ فى التمثال روح الحياة . ويسعد بجماليون بامرأته الحية وقتا قصيرا ولكنها لا تلبث أن تخضع لغريزة المرأة الطائشة فتفر مع نرسيس ربيب بجماليون . ويجىء أبولون إلى نجدته فيوقع على قيثارته أنغاما تلقى فى نفس المرأة الحكمة والمعرفة فتعود إلى زوجها تائبة نادمة .

ولكن الفنان لا يلبث أن يشقى بما يراه من تناقض بين حياة تمثاله الجديدة بما فيها من ابتذال وبين حياته الأولى فى صورته الفنية السامية . وهنا تتدخل الآلهة مرة أخرى فتعيد المرأة إلى صورتها العاجية الصامتة .

وأما شخصياتها فأسطورية كلها . بجماليون ذلك الإنسان العجيب الذى يجعل من نفسه ندا «للآلهة» وتحوط حياته كل هذه الخوارق ، وجاليتا التى خلقت من العاج ثم عادت إليه كرة أخرى . وفينوس

وأبولون . حتى نرسيس وإسمين الشخصيتان اللتان كانتا بطبيعتهما على صلة ما بالحياة قد غلفهما المؤلف بجو أسطورى . أما نرسيس ربيب الفنان فجعله المؤلف نظيرا للفتى الأسطورى المعروف واتخذ منه رمزا لغرور الفنان وحبه لذاته . يقول بجماليون مخاطبا نرسيس : « آه أيها الشقى ! أيها الشقى ! كيف أستطيع الخلاص منك . . أنت الذى أراه ماثلا أمام وجهى دائما . إنى إذ أنحنى على الغدير الراكد فى أغوار نفسى لأرى صورتى إنما أبصر صورتك أنت . . نعم . أنت بزهوك الأجوف وكبريائك وحمقك وعماك . أنت الشطر الجميل العقيم من نفسى . أنت الخطيئة التى كتب على كل فنان أن يحمل وزرها . الافتتان بالنفس . الافتتان بالذات . . » .

وكذلك أخرج المؤلف إيسمين — المرأة التى أحبت نرسيس — شيئا يشبه إلى حد بعيد شخصية بجماليون . فهى تريد أن تخلق من نرسيس الفتى المفتون بجماله إنسانا يقدر قيمة الحب والمعانى الأخرى السامية فى الحياة . والمؤلف بذلك يرفعها كما رفع بجماليون من جوها الإنسانى إلى جو الآلهة . ويبدو ذلك المعنى واضحا فى هذا الحوار بين أبولون وفينوس :

أبولون : ( همسا لفينوس مشيرا إلى إيسمين الخارجة ) انظرى ! من هذه المرأة ؟

فينوس : امرأة قد استطاعت أن تخلق بالحب . . .

أبولون : عجبا ! كما استطاع بجماليون أن يخلق بالفن !

فينوس : كما ترى .

أبولون : امرأة فانية . . .

فينوس : ( باسمة ) هنا السر !

أبولون : ما قوة الحب التى يستطيع بها هو أيضا أن يخلق ؟

فينوس : ( فى زهو وخيلاء ) هنا سرنا !

أبولون : ( بعد لحظة ) ما أجدر أحدهما بالآخر . إنهما من طراز واحد .

فينوس : طراز الخالقين .

أما جو المسرحية العام فمغرق فى الأسطورية كذلك مما يزيد فى خفاء الجانب الإنسانى عند بجماليون ونرسيس وإيسمين . فأحداثها تقع فى دار بجماليون فى بهو يطل على « غابة ذات أشجار وأزهار غريبة » ترقص فيها حوريات تسع من حوريات الغاب ويغنين ويتحدثن إلى بعض شخصيات المسرحية ذات الطابع الإنسانى ، وفينوس وأبولون يجيئان إلى دار الفنان على مركبة تجرها بجعتان بيضاوان .

والقارئ لذلك لا يحار كما يحار فى مسرحيتى أهل الكهف وأوديب بين الجانب الإنسانى والجانب الذهنى المجرد للشخصيات بل يمضى فى تتبع فكرة المؤلف بشغف يعينه حوار بارع طريف . وبراعة الحوار هنا تجىء أيضاً من أن المسرحية خالصة للجو الأسطورى . فالمؤلف لا يجد نفسه مضطرا هنا — كما يضطر فى المسرحية ذات الطابع الإنسانى الغالب — إلى التعبير عن أزمات

نفسية أو التطور بأحداث خاصة أو الإعداد لمواقف حاسمة مما يجعل للحوار روابط تكفه عن الانطلاق الحر . ولكنه ينطق شخصيات خيالية تتحاور حول فكرة واحدة لا تربطها بواقع الحياة صلة وثيقة . فالحوار لذلك يمضى هيناً حراً . يعكس ما يجده المؤلف فى تناوله لفكرته الذهنية من حرية وجرأة . وهذا هو الطابع الغالب للحوار فى تلك المسرحيات كلها .

والأسطورة فى أصلها اليونانى ترمز إلى الصراع بين المثل الأعلى وبين الواقع ، بين قدرة الخيال الإنسانى المحلق وإمكانياته المادية المحدودة . ولكن المؤلف أخرجها من هذا النطاق إلى الصراع بين الفن والحياة ، يقول بجماليون : « قل لى يا نرسيس أيهما الأجمل والأنبل ، الحياة أم الفن ؟ » ويقول : « يا سكان أولمب فى إمكانى أن أقيس قامتى إلى قامتكم . . سلاحكم الحياة وسلاحى الفن »

ولاشك أن هذا ظلم بين للفن جاء من تصور المؤلف له فكرة مجردة لاصلة لها بالحياة كما فعل من قبل بالزمن . وهو ارتداد إلى فكرة البرج العاجى الذى كفر الفنانون بها منذ زمن بعيد وآمنوا بأن الفن الصحيح لا يمكن إلا أن ينبع من الحياة ذاتها ويتفاعل معها فيؤثر فيها ويتأثر بها . وإذا كان الفنان يعمد أحياناً إلى رسم مثل عليا فليس ذلك لأنه يكره الحياة بل لأنه يريد أن يرسم للناس الطريق إلى حياة أفضل وأسعد ، وهو لا يعشق هذا المثل الأعلى لذاته بل يسعى جاهداً عن طريق فنه إلى خلق وعى عند الناس

بما فيه من جمال وبما فى حياتهم من قبح أو تناقض أو رذيلة ليدعوهم إلى الانتقاض على واقعهم والتطلع إلى واقع جديد، وبذلك يشارك الفنان فى تطور المجتمع والحياة، أما توفيق الحكيم فيصور بجماليون عاشقاً لتمثاله باعتباره نقيضاً للحياة لا صورة لما يمكن أن توحيه الحياة إلى الفنان من معانى الجمال أو محاولة من الفنان للتطور بها، يقول بجماليون: «هى سبب البلاء، فينوس، هى سبب البلاء، لقد كنت سعيداً، لقد كانت معى جالاتيا هنا دائماً، جالاتيا الأخرى، جالاتيا الأولى، هنا أمامى خلف هذا الستار كأنها إلهة خلف السحب. نعم لقد كانت إلهة لأنى كذلك صنعتها، لقد أخرجتها من رأسى كما أخرج الإله (جوبيتر) من رأسه الإلهة (منيرفا). لقد كنت أراها وترانى كل يوم فيخيل إلى أنها تفهم كل ما يجول برأسى وقلبى لأنها منهما كورت وصورت، إلهان فى سماء واحدة يعيشان، هكذا كنا، ولم يكن أحد يستطيع أن يفرق بيننا، آه يافينوس! انظرى ماذا فعلت أنت بى وبجالاتيا؟ لقد وضعت أنت فى آية الآيات روح (هرة) أى روح (امرأة) ذلك الروح الملول الطرف، لقد جعلت هذا الأثر الرائع ينقلب إلى كائن تافه، لقد صيرتها امرأة حمقاء تهرب مع فتى أحمق!».

وهذا كلام يمثل أصدق تمثيل أفكار المؤلف التجريدية.

فبجماليون قد أخرج جالاتيا من رأسه كما أخرج الإله جوبتر من رأسه الإلهة منيرفا. ولا شك أن الإله لا يسوى مخلوقاته على

نموذج سابق بل يبدعها من عنده إبداعاً . وتشبيه الخلق هنا عند الفنان بالخلق عند جوبتر يؤكد ما قلناه من أن المؤلف يتمثل الفن شيئاً مجرداً من صنع الفنان وحده لا انعكاسا لانطباعاته وتجاربه فى الحياة . وكأنما الفنان لم يبدع تمثاله مما يراه من مظاهر الجمال عند المرأة التى يشبه روحها بروح الهرة وإنما خلقته عبقريته « بجوادها الطائر القوى الجناح المحلق فى سماء غير متناهية الأطراف » ومع ذلك فإن الفنان الذى ينظر إلى المرأة مثل تلك النظرة لا يمكن أن يقتبس منها كثيراً من معانى الجمال . فليس الجمال مجرد اتساق بين أعضاء الجسم ولكنه إلى جانب ذلك انعكاس لشخصية صاحبه وتعبير عن احساس الفنان بتلك الشخصية . وقد قلنا فى حديثنا عن أهل الكهف إن الحادثة الخارقة أو الأسطورة تحدد نطاق الفكرة عند الفنان وتربطها بظروف شخصيات خاصة فلا تجعلها قادرة على الخروج إلى مجال الحقيقة الاجتماعية الواسعة ، وهذا واضح فى قول بجماليون فى ثورة نفسية « نعم — نعم — المودة والرحمة أشياء تعطيها الحياة ولا يستطيع أن يعطيها الفن » وهى فكرة عجيبة أخرى ، عن الفن مردها إلى ربطه بتمثال بجماليون وامرأته فى ظروفهما الخارقة . أما الفن فى صورته الواسعة فإن يمنح من معانى المودة والرحمة . ما تمنحه الحياة لأنه جزء من الحياة نفسها .

وكما اقتنع ميشيلينا بغلبة الزمن على القلب فى موقف محدود بعيد عن الحياة كذلك اقتنع بجماليون بعجز الحياة عن تمثيل ما فى الفن من سمو وانطلاق بوحى من مظهر جزئى يصور ابتذال الحياة. فقد رأى فى يد زوجته مكنسة تكنس بها المكان فى محاولتها اليائسة لكى تهيئ لزوجها جواً من الحياة المنزلية المنظمة تعيد إلى نفسه هدوءها وطمأنينتها، فلفته ذلك إلى التناقض الصارخ بين تمثاله فى صورته السامية وامرأته فى صورتها البشرية المبتذلة. والمؤلف هنا يتخذ المكنسة رمزاً لكل ما فى الحياة من مهانة ويظن أنها كافية بما فيها من طرافة لإقناع بجماليون باستحالة حياته مع زوجته. ولولا سيطرة الناحية الذهنية عليه لالتفت إلى إمكانيات واسعة أخرى كان يمكن أن تضفى على مسرحيته كثيراً من الصدق وتقربها من واقع الحياة. فقد كان يستطيع أن يخلق بين بجماليون وزوجه من المواقف المستمرة من الحياة فى صورتها الواسعة المرتبطة بالمجتمع ما يصور به المفارقة بين المثل الأعلى والواقع المادى. ولكنه أغفل ذلك كما أغفله فى أهل الكهف وجعل اضطرار الناس إلى العمل رمزاً لما فى الحياة من تبذل وامتهان. وهو رأى يمثل فكرة الفنان الذى يعيش فى برجه العاجى دون أن يحس بما للعمل من فضل على الحياة وعليه هو نفسه حين يهيئ له ذلك البرج الأنيق الذى يعيش فيه بمعزل عن الكادحين. فبجماليون يأنف من العمل ويأخذ على زوجته أنها تعمل بل ويأخذ عليها أنها تقدر عمل الآخرين، كما يتمثل فى هذا الحوار:

بجماليون : معانى التقدير لمحتها فى عينيك هذا الصباح وأنت تنظرين إلى أولئك الحطابين فى الغابة والعرق يتصبب من جباههم !

جالاتيا : كل كد جدير بالتقدير .

بجماليون : كل زوجة لا تستريح حتى ترى جبين زوجها يتعفر بتراب العمل والشقاء . إنك تعرفين أنى لست فى حاجة إلى أن أعمل وأشقى .

وثم معنى آخر أراد المؤلف أن يؤكد به ما يراه من مفارقة بين الفن والحياة هو خلود الأثر الفنى وتعرض الكائن الحى إلى الشيخوخة والفناء ، ويتضح ذلك المعنى فى هذا الحوار :

جالاتيا : . . . بجماليون ! يجب أن نفترق .

بجماليون : نفترق !

جالاتيا : منذ الآن . هذا خير لى ولك . إنى لن احتفظ حتى بهذه الصورة طويلا . إنى فى كل يوم أسير خطوة نحو الهرم . إنى لن أتحمل عينيك وهما تنظران إلى جسمى ووجهى بعد سنوات . . جنبنى هذا الإذلال ووفر على هذه الصدمات ،

بجماليون : تهرمين !

جالاتيا : ألم تفكر فى ذلك يا بجماليون ؟ أليس شعرى معرضا للشيب ووجهى للتجاعيد وجسدى

بجماليون : كفى يا جالاتيا .

جالاتيا : أرأيت أنك لا تستطيع أن تتخيل ذلك ؟

بجماليون : لا أستطيع .

جالاتيا : لقد لفظت الحقيقة الساعة يا بجماليون ، إنى لست عملك الفنى ، ولا أستطيع أن أكون كذلك ، ينبغى أن تفكر فى شىء آخر أيضا هو احتمال موتى ...

بجماليون : موتك !

جالاتيا : وبه يمحى كل أثر لعبقريتك .

وهذه فلسفة مخطئة عن الفن والحياة مردها تصور المؤلف الحياة كما تتمثل فى كائن حى واحد يشيخ ويموت وإغفاله لحقيقة الحياة الممتدة الباقية من جيل إلى جيل . إن الحياة باقية ماشاء الله وكذلك الفن لأنه يستمد منها وجوده . أما الذى يفنى فهو الكائن الحى فى نطاق عمره المحدود ، وكذلك يفنى الأثر الفنى ، فما يمنع أن يتحطم التمثال ويعود قطعا لامعنى لها من العاج أو الرخام ؟ وما يمنع أن تصبح القصة الرائعة أو القصيدة الجميلة مجرد رموز فى صفحات كتاب لا تنفذ الأجيال القادمة إلى معانيها وأسرارها ؟ فالحياة والفن باقيان ، أما الأحياء والآثار الفنية فمجرد مظاهر تفنى وتولد بمرور الزمان .

وهكذا نرى أن الجو الأسطورى الخالص فى هذه المسرحية قد خلصها من المفارقة التى تقوم بين الشخصية المسرحية الذهنية ، وبين الشخصية الحقيقية المستمدة من الحياة ، ولكنها مع ذلك لم تخلص من مفارقات أخرى بين فكرة المؤلف عن الفن والحياة فى صورتهما التجريدة والفن والحياة كما يعرفهما الناس .

# شهرزاد

يقول جورج ليكونت فى مقدمة الطبعة الفرنسية لهذه المسرحية :

« فى هذه الفصول تبدو شهرزاد فى جوهرها الخالص عاطلة من لألاء عقودها ونضار براقعها . وماذا يهم اسمها وملامحها ؟ ليكن لها وجه المرأة أو وجه الحظ أو وجه العلم أو وجه المجد ، فلن تكون شيئا آخر غير القمة البراقة التى تتجه إليها وتتهالك عليها مطامع الإنسان ، والواحة التى تلهب ظمأه دائما ولا تطفئه أبدا ، والموضع الذى لا ظل للرحمة فيه ، حيث يتلاقى أمله الرغيب وهمه المتبدد . وكلاهما وفى للآخر ذلك الوفاء الفاجع المحزن ! ... لقد استنزف شهرزاد موارد المتاع واللذة ولكن ظمأ جديدا يلوع الآن نفسه ويرمض فكره : « شبعت من الأجساد ! شبعت من الأجساد ، لا أريد أن أشعر ، أريد أن أعرف . . . » ومنذ هذه اللحظة تصعد المأساة وتتعقد المشكلة حتى تبلغ الدرجة التى يصبح فيها شهريار وشهرزاد وجها لوجه يمثلان ذلك التصادم العارم بين قلق الإنسان وسر الأشياء » .

وهذا المعنى هو بحق مدار المسرحية والفكرة التى بنى عليها المؤلف أحداثها وشخصياتها . وهو يصادفنا فى كثير من أجزاء الرواية . فشهريار يريد أن يعرف سر شهرزاد ويخيل إليه أنها عقل كبير . ووزيره قمر يسعى وراء حقيقتها ويظن أنها قلب كبير . أما العبد فلا يراها إلا جسدا جميلا . وهى تسخر من ثلاثتهم وتقول

لكل منهم « أنت ترانى فى مرآة نفسك » . ويريد المؤلف بهذه العبارة أن يبين أن الحقيقة لا حقيقة لها إن صح هذا التعبير .

أما القلق الإنسانى الذى أشار إليه جورج ليكونت فيتمثل فى ضيق شهريار بحدود المكان الذى يربطه بالأرض ورغبته فى الانطلاق إلى عوالم غير محدودة . يقول شهريار :

« ما هذه الموسيقى ؟ إنها تحبس نفسى فى حدود ضيقة . أسكتها يا قمر ! أو اجعل أنغامها تنطلق . تنطلق . . إلى حيث لا حدود » . ويقول : « أود أن أنسى هذا اللحم ، ذا الدود ، وانطلق .. أنطلق » ويقول مرة أخرى « أصبت هو مرض الرحيل ! كما تقولين . من استطاع تحرير جسده مرة من عقال المكان أصابه مرض الرحيل . فلن يقعد بعدئذ عن جوب الأرض حتى يموت » .

ومرة رابعة « إنما هو الضيق . ذراعاك ضيقتا الخناق على عنقى » .

ومرة خامسة « . . تلك الموسيقى الهادئة لغة العواطف التى لا أفهمها . أسكتها يا قمر ! ألم أقل لك أن أسكتها ، فهى تحبس ذاتيتى فى حدود المكانية » .

ولكننا مع غلبة هذا الجو الذهنى فى المسرحية نصادف جانبا إنسانيا واضحا يخلق عند القارئ تلك الحيرة التى أشرنا إليها بين الحقيقة المجردة والواقع المادى . فشخصية شهرزاد تتردد بين ذلك الرمز الذى وضعه لها المؤلف وبين طابعها الإنسانى كامرأة . أما الجانب الرمزى فيبدو فيما ذكرناه من إلحاح شهريار عليها فى السؤال

لتخبره من هى ، وفى سفره البعيد ليبحث عن حقيقتها . وأما جانبها الانسانى فيتمثل فى بعض أقوال شهريار وقمر والعبد عنها وفى سلوكها هى إزاء تلك الشخصيات الثلاث . والحوار التالى بين شهريار وبينها يبين بوضوح اختلاط الصورتين فى ذهن الملك :

شهريار : كفى عن المكر والدوران ! أعرف أن اسمك شهرزاد . لكن من تكون شهرزاد ؟

شهر زاد : ابنة وزيرك السابق .

شهريار : أعرف كذلك أن وزيرى السابق أنجب شهرزاد . كما أعرف أن الله خلق الطبيعة كى لا يقال إن شهرزاد بنت لقيط ، وكى لا يقال إن الطبيعة بنت المصادفة . لكنك تعلمين أنى لست من تقنعهم هذه الأسباب .

شهر زاد : لماذا ؟ لم لا تريد أن ترى فى امرأة كـكل النساء ذات أب وأم وماض معروف ؟

شهريار : أنت لست امرأة كـكل النساء .

شهر زاد : أتمدحنى أم تذمنى ؟

شهريار : لست أدرى . بل قد لا تكونين امرأة .

شهر زاد : أرأيت إلى أى حد أصابك الخبل !

شهريار : قد لا تكون امرأة . من تكون ؟ إنى أسألك من تكون ؟ هى السجينة فى خدرها طول حياتها تعلم بكل مافى الأرض كأنها الأرض ! هى التى ماغادرت خميلتها

قط تعرف مصر والهند والصين ! هى البكر تعرف الرجال كامرأة عاشت ألف عام بين الرجال . وتدرك طبائع الإنسان من سامية وسافلة . هى الصغيرة لم يكفها علم الأرض فصعدت إلى السماء تحدث عن تدبيرها وغيبها كأنها ربيبة الملائكة . وهبطت إلى أعماق الأرض تحكى عن مردتها وشياطينها وممالكهم السفلى العجيبة كأنها بنت الجن . من تكون تلك التى لم تبلغ العشرين قضتها كأترابها فى حجرة مسدلة السجف ! ما سرها ؟ أعمرها عشرون عاما ، أم ليس لها عمر ؟ أكانت محبوسة فى مكان ، أم وجدت فى كل مكان ؟ إن عقلى ليغلى فى وعائه يريد أن يعرف أهى امرأة تلك التى تعلم ما فى الطبيعة كأنها الطبيعة ؟

فنحن نرى فى هذا الحوار كيف يختلط الرمز والحقيقة اختلاطا شديدا فى ذهن الملك فهو يسأل عن سر شهرزاد باعتبارها رمزا لحقيقة خافية ولكنه مع ذلك يراها امرأة ذات شأن عجيب تعرف من أمور الحياة ما لا يعرفه غيرها من النساء ولا يمارى فى أنها ابنة وزيره السابق .

وهو فى مواقف أخرى يشتهيها كما يشتهى أية امرأة جميلة ويخاطبها بقوله : « داعبى شعرى كما تفعلين . أسمعينى صوتك الحنون . ما كنت أعلم أنك بهذا الجمال . أهذا ثغرك يا شهرزاد ؟

إنه كأس لؤلؤ . أهذا شعرك يا شهر زاد ؟ إنه العناقيد . ذراعاك من فضة يا شهرزاد . أريد أن أعلم أن هذه الكنوز لى . لم لا تحدثينى عن حبك . لو أنك تحبيننى قليلا ! لكنك لا تحملين لى شيئا من الحب . بى رغبة أن ألثم جسدك الفضى الجميل » .

وهذا الجانب الإنسانى الواضح فى فهم الملك لطبيعة شهرزاد يجعل سلوك الملك غير مفهوم تماما للقارئ ، فهو يلجأ إلى الساحر ليعينه بطرق غريبة على فهم حقيقتها فإذا عجز الساحر عن ذلك هام على وجهه فى الصحراء ينقب عن سرها المجهول ، وهى فى خلال ذلك كله تسخر من تطلعه ، وترميه بالخبل وتحاول جاهدة أن تعيده إلى الأرض ، وتلجأ فى سبيل ذلك إلى معاشرة العبد وتهيئ للملك الفرصة لكى يجده فى غرفتها حتى ترتد إليه غيرته الإنسانية التى فقدها ، والوزير يتهم الملك أكثر من مرة بالجنون والجلاد يقول عنه إنه مصاب بالخبل ، والعبد يتهمه بهذا أيضا ، فإذا كان البحث وراء الحقيقة قد انتهى بالملك إلى هذه الصورة الشاذة التى لا يفهم سرها القارئ ولا يفهم طبيعتها حتى أشخاص الرواية الذين يعيشون مع الملك فإن ذلك بلاشك دليل على مغالاة المؤلف فى تصوير هذا التطلع من ناحية وعجزه عن أن يخلق رمزا مناسبا للحقيقة التى يريد أن يدركها الملك من ناحية أخرى . وقد حاول المؤلف أن يغطى على الجانب الإنسانى فى الرواية بما أشاعه فى بعض أجزائها من أجواء سحرية غريبة كهذا الآدمى الذى مكث

أربعين يوما فى دن مملوء بدهن السمسم لا يطعمه الساحر بغير التين والجوز « حتى ذهب لحمه وما بقى منه إلا العروق وشؤون رأسه » لكى يجيب الساحر بعدئذ عن كل ما يسأل ، وكزاهدة المجنونة التى أطاح الملك برأسها لتخبره عن سر شهرزاد ، وهذا الغمام الأخضر التى قالت عنه زاهدة للعبد « إن طاف بك فى الظلام غمام أخضر فاذكر زاهدة المجنونة » . . ومن هذه المحاولة أيضا ذلك المنظر فى خان أبى ميسور حيث يقدم المؤلف صورة من تخيلات مدخنى القنب ويبين إعجاب الملك بتلك التخيلات ومجاراته لهم فيها . وكل هذه الأجواء الغريبة تحير القارئ بدلا من أن تعينه على الاستغراق فى الفسلفة التى يعرضها المؤلف ، وهى تؤكد عند القارئ شذوذ الملك وتزيد من إحساسه بالهوة بين واقع شهرزاد المادى الذى لا يمكن أن يثير كل هذا الشذوذ وبين صورتها الرمزية التى أراد المؤلف إبرازها .

ويتفلسف المؤلف كعادته فى مسرحياته الذهنية — فيقدم أفكارا من وحى برجه العاجى تتناقض مع الحياة تناقضا شديدا . فيقول مثلا فى معرض الحديث عن الحرية :

شهرزاد : نعم قدرت ذلك . ولكن هل استطاع رجل حتى الآن أن يقتل عبداً ؟

العبد : كيف ذلك ؟

شهرزاد : أتعرف كيف يقتل العبد ؟

العبـــد : كيف ؟

شهرزاد : بعتقه .

العبـد : كنت إذن تقصدين هذه الحقيقة !

شهر زاد : نعم لكن الرجل طفل . لا يعرف بعد كيف يقتل عبداً . أتدرى كيف يقتل الكهان فى الهند الثعابين ؟ بتركها تسعى فى رحبات المعابد .

وهذا بلا شك مفهوم عجيب عن الحرية ينبع من إحساس ارستقراطى ، يقسم الناس إلى طائفة خلقوا أحرار بطبعهم وطائفة لا يصلحون إلا للعبودية بحيث تقتلهم الحرية إذا ظفروا بها . وهو متصل بالسلبية التى تنتهى إليها الرواية حين يغادر الملك شهرزاد يائساً من إدراك سرها ويهيم على وجهه فى الأرض مرة أخرى . وهى نهاية تمثل مدى عجز المؤلف عن تصوير التطلع الإنسانى فى صورته الصادقة . فالإنسان لا يسعى وراء الحقيقة لغير طائل ولا يتعلق بالأسرار لمجرد عشقه لها بل لأن إدراك جانب من الحقيقة يجعل حياته أيسر وأسعد من ناحية ويبث فى نفسه الثقة والأمل من ناحية أخرى . ولكن المؤلف لم يقدر لشهريار أن يدرك ولو جانبا من تلك الحقيقة التى يسعى وراءها وجعل الحقيقة شيئاً كالسراب الذى لا وجود له . بل إنه قد جعل شهريار يخلع على الحقيقة السافرة أمامه جواً غير مفهوم من الغموض ليصور هنا التطلع الذى لا غاية له . فهو يضيق بالصفاء وبكل

شيء واضح صاف : « قناعها منسوج من هذا الصفاء ، السماء الصافية ، الأعين الصافية ، الماء الصافى ، الهواء ، الفضاء ، كل ماهو صاف . ما بعد الصفاء ؟ إن الحجب الكثيفة لأشد من هذا الصفاء » .

وغموض هذه الفلسفة عن الحرية والصفاء وغيرها راجع إلى أن الفكرة فى المسرحية الذهنية لا تنبع من موقف خاص من الحياة بل تجرى على ألسنة شخصيات خيالية مما يجعل لها صفة العمومية التى لا تناسبها . أما الفكرة فى المسرحية الواقعية فإنها محدودة بموقف خاص يثير انفعالات عند الشخصية تحكم على الحياة والأشياء من خلاله . والقارئ يدرك هذه الفكرة على أنها وليدة ذلك الانفعال المؤقت عند الشخصية فلا يتخذ منها مبدأ عاما فى الحياة . ولو جاء الحديث عن العبيد والحرية مثلا على لسان سيد يضيق بسلوك عبده فى موقف من المواقف مثلا . فى مسرحية حقيقية — لما أحسسنا بخطئه ولما نفرنا منه هذا النفور الشديد لأننا لا ندرك منه حديثا مطلقا عن هذا الموضوع بل نربطه بذلك الموقف الخاص فى المسرحية .

# أوديب

هذه مسرحية قصد المؤلف ألا يقصرها على الناحية الفكرية وحدها وبث فى بنائها من العناصر الفنية ما ظن أنه يقربها من المسرح المادى . لذلك لن نقتصر فى دراساتنا لها على تناول ما بها من أفكار ومدى توفيق المؤلف فى إبرازها عن طريق الحوار ولكننا سنتعدى ذلك إلى بيان ما فيها من جوانب مسرحية لنرى إلى حد تصلح للتمثيل وتخضع لمقتضيات المسرح المعروفة .

والمسرحية « معارضة » لعمل فنى قديم إن جاز لنا أن ننقل هذا الاصطلاح الشعرى إلى المسرحيات . وقد أراد المؤلف بها أن ينقل إلى اللغة العربية شيئا من روائع المسرح اليونانى القديم الذى كان يقوم فى جوهره على الصراع بين الإنسان والآلهة التى تتحكم فى مصيره . واهتم أول ما اهتم بأعمال سوفوكليس فرأى أن تلك المسرحية هى أصلح أعماله لهذا الغرض لأنها تعالج موضوعا يمثل حقيقة النفسية العربية — فى نظر المؤلف — وهى أن الإنسان ليس وحده فى هذا الكون .

ولاشك أن هناك فرقا كبيرا بين النقل والمعارضة . فالمعارضة فى حقيقتها إما أن تكون اعتزازاً من الأديب بموهبته الفنية وقدرته على مجاراة من سبقه من الأدباء الذين أصبحت أعمالهم موضع الأعجاب والتقدير ، وإما أن تكون قصورا فى ملكته عن الخلق والابتكار فهو يلجأ إلى أحداث وشخصيات أعدت من قبل

ليتخذ منها إطارا لفكرته . وهى فى كلتا الحالتين اتجاه غير سليم لأنها تحد من قدرة الفنان على الإبداع وتحصره فى نطاق العمل الذى يعارضه سواء التزم ما جاء فيه أو خرج عليه . وقد ولع الشعراء العرب فى العصور المتأخرة بمعارضة كثير من القصائد التى ظفرت بمكانة كبيرة عند دارسى الأدب فكان منتهى جهدهم أن يدوروا حول موضوع القصيدة القديمة فيبدلوا شيئا من معانيها وصورها أو يزيدوا عليها فارضين على أنفسهم تجارب لا يحسون بها ولا يحسنون التعبير عنها . لذلك جاءت تلك المعارضات خالية من الأصالة إلا فى حالات نادرة . وإذا كانت المعارضة قد فشلت فى إطار القصيدة فإن فشلها فى المسرحية لا بد أن يكون أشد وأوضح . فالقصيدة على أية حال تعبير عن عواطف ذاتية قد يشترك فيها السابقون واللاحقون . أما المسرحية فإطار كبير ذو علاقة بالمجتمع أوثق وأوسع من تلك التى تربط القصيدة به . وهى بهذا تعبر عن كثير من المشكلات والمعتقدات والأوضاع التى تختلف من عصر إلى عصر ومن بيئة إلى بيئة . لذلك يجد المسرحى المعارض حرجا شديدا فى تقليد الموضوع القديم ، لأنه بين اثنتين : إما أن يلتزم ذلك الموضوع بكل جزئياته فيجىء عمله بعيدا عن روح عصره وبيئته ، وإما أن يغير ويبدل فيه فيجنى عليه جناية كبيرة . وقد نحى توفيق الحكيم هذا النحو الأخير فلخص ما جرى لأوديب قبل المأساة و « جرد القصة من بعض

المعتقدات الخرافية التى تأباها العقلية العربية أو الإسلامية » .
وإن المرء ليعجب لماذا اختار المؤلف تلك المسرحية القديمة ما دام قد سمح لنفسه أن يعبث بها كل هذا العبث ويتساءل ماذا بقى بعد ذلك من مسرحية سوفوكليس التى تمثل الصراع بين الإنسان والقدر كما تصوره اليونانيون فى ذلك العصر .
ومع ذلك فإن المؤلف يقدم لنا تعليلا لاختياره فيقول : « لماذا أوديب بالذات ؟ لأمر قد يبدو عجيباً . ذلك أنى قد تأملتها طويلا فأبصرت فيها شيئا لم يخطر قط على بال « سوفوكل » أبصرت فيها صراعا لا فقط بين الإنسان والقدر كما رأى الإغريق ومن جاء بعدهم إلى يومنا هذا . بل أبصرت عين الصراع الخفى الذى قام فى مسرحية أهل الكهف ! هذا الصراع لم يكن فقط بين الإنسان والزمن كما اعتاد قراؤها أن يروا ، بل هى حرب أخرى خفية قل من التفت إليها ، حرب بين الواقع والحقيقة . . . » وهو أمر يبدو عجيباً حقا كما يقول المؤلف ، لأنه يتجاهل طبيعة الأساطير وسر نشأتها ، فالأسطورة تعبير بأحداث مادية عن واقع المجتمع العقلى والروحى ، وأحداثا وشخصياتها لا بد أن تجىء بالضرورة مطابقة لهذا الواقع ، ولم تكن الحياة اليونانية فى ذلك العهد البعيد الذى نشأت فيه أسطورة أوديب تتضمن تلك الفلسفة التى ابتدعها توفيق الحكيم ، لذلك « لم يخطر قط على بال سوفوكل » هذا الصراع بين الإنسان والحقيقة .

وقد أغرى المؤلف بهذه المعارضة تلك المعارضات الكثيرة التى قام بها من قبله مؤلفون أوربيون معروفون . ومع ذلك فهو يعترف بفشلهم جميعا فيقول : فإذا تذكرت قصور سنيكا فى أوديب وإخفاق كورنى وضآلة فولتير بالقياس إلى سوفوكل أصابنى دوار . فإذا تركت أولئك العباقرة من الشعراء والتفت إلى من تناول أوديب من الناثرين المعاصرين وما تعرضوا له من خيبة أو سقوط نالنى جزع . فقعدت حينا يائسا متكاسلا مؤجلا إنجاز هذا العمل، حتى نهضت أخيرا أشجع نفسى وأقول : « فلأعمل وأخطئ خيرا من أن أجزع وأقعد ولتكن لى فى أولئك المخفقين أسوة ولأخفق مثلهم . . . »

ويقول مرة أخرى : « وما أعتقد أن أحدا من هؤلاء مرت بخاطره برهة واحدة فكرة التحليق إلى مستوى النموذج اليونانى . فإن كماله الفنى يرجع فضلا عن عبقرية سوفوكل إلى قوة الخرافة فى جوهرها الوثنى الأصيل وإيمان الشاعر بها واستخراجه كل المأساة منها وحدها . وما جادل أحد قط فى أن « أوديب » سوفوكل بلغت من الكمال الفنى أوجا هو مفخرة للذهن البشرى . . . إن محاكاة القديم هى مشكلة صعبة حقا بل إنها تكاد تكون مستحيلة فى بعض الأحوال . كما لو كنا نريد بعنب جديد أن نصنع للتو خمرة معتقة ! هنالك ولا شك سر خفى فى تركيب ذلك الخمر القديم يجعل له مذاقا لا يضاهى » .

ولا يملك الناقد إلا أن يتساءل بعد هذه الاعترافات الصريحة : ترى أدفع المؤلف إلى محاكاة تلك المسرحية القديمة رغبته فى أن يقترن اسمه بأسماء « هؤلاء العباقرة » ولو فى فشلهم ؟ . على أن لهؤلاء الأوربيين عذرهم . فمنهم « الكلاسيكيون » الذين عبروا عن عن روح عصرهم بما فيه من ارتباط وثيق بالثقافة اليونانية التى على أساسها قامت الحضارة الأوربية الحديثة ومنهم المحدثون الذين لا يزالون يتطلعون أحيانا إلى هذه الثقافة . ولكن ما عذر توفيق الحكيم ؟

عذره فيما نرى أنه فى أمثال تلك المسرحيات لا يستمد موضوعاته من تفكيره الخاص بل يستوحى معظمها مما يقرأ أو يشاهد من آثار فنية ثم يعمل فيها ذهنه بالتغيير والتبديل ليخلع عليها شيئا من الأصالة . هكذا فعل فى أوديب ، وهكذا فعل فى بجماليون ، فقد حدث أن رأى فى متحف اللوفر لوحة تمثل مأساة هذا الفنان فأوحى إليه هذا بمقطوعة حوارية قصيرة سماها « الحلم والحقيقة » ثم مر بعد ذلك زمن طويل شاهد بعده على الشاشة رواية برناردشو عن بجماليون فذكره ذلك بموضوعه القديم وكتب مسرحيته . ومن الغريب أنه لم يلتفت إلى هذا الاقتباس البارع الذى يتمثل فى مسرحية برناردشو . فقد اكتفى هذا المؤلف من الأسطورة اليونانية بفكرتها وروحها ثم ابتدع لها من الأحداث والشخصيات ما يمكن أن تمثل بعض مشكلات مجتمعه وعصره .

وهذا فيما نعتقد خير طريق للانتفاع بالآثار القديمة فى حدود المحاكاة . وليس من واجب المؤلف أن يصحح فى تلك الآثار ما يكون فيها من معتقدات تخالف معتقدات عصره كما فعل توفيق الحكيم لأن القارئ لا يلتمس فيها تصويرا لمشكلات مجتمعه بالذات وإنما يجد فيها نماذج لسلوك إنسانى وأزمات نفسية يقرؤها فى ظل المجتمع الذى عاشت فيه ويتأثر بما فيها من طابع إنسانى يخرج عن حدود أوضاع الزمن والمكان إلى تصوير الجوانب الخالدة من حياة الإنسان . بهذه الروح يقرأ كل أدب قديم وبها نقرأ شعرنا الجاهلى مثلا . فليس فى حياتنا اليوم رسوم ولا أطلال ولكن ذلك لا يحول بيننا وبين الاستمتاع بوصف الرسوم والأطلال فى ذلك الشعر القديم لأننا حين نقرؤه نخرج عن نطاق بيئتنا وعصرنا ونرتد إلى طبيعة الحياة الجاهلية فندرك ما كان يحس به الشاعر من مرارة حين يجوز بعد سنين طويلا دارا كان قد قضى فيها زمنا جميلا سعيدا فيراها قد أصبحت أطلالا دارسة تأنسها الأبقار والظباء . هذا الإحساس الذى يمثل مرارة « الفقد » بوجه عام ، ومن منا على الاختلاف الكبير بين حياتنا وبين حياة الجاهلية لم يفقد شخصا عزيزا أو أملا غاليا يأسى لذكراه ؟ .

وبهذه الروح نقرأ أوديب سوفوكليس فلا يضيرنا ما فيها من معتقدات تخالف معتقداتنا بل نتجاوز ذلك إلى جوهر المأساة . الصراع بين إرادة الإنسان الذى يريد أن يشق طريقه إلى حياة

فاضلة سعيدة وبين إرادة أخرى سواء أكانت آلهة وثنية أم قانونا طبيعيا أم مشكلة اجتماعية .

ونحب فى ختام هذه المقدمة أن نؤكد رأينا بما ختم به مقدم الطبعة الفرنسية مسيو ( ا . دى مارينياك ) حديثه عنها :

« المحاولة ممتعة وليس هنالك ما يمنع الكاتب العصرى مقدما من أن يستخدم لمراميه الخاصة تلك الخرافة التى استخدمها سوفوكليس لتصوير جبروت القدر ونزعات الإنسان الواقع فى حبائله ... ولكن أترى هذه الخرافة الخاصة كل الخصوص تقبل كما تقبل الكثيرات غيرها تعبيرا غير التعبير القديم ؟ إن المحاولات الفرنسية التسع والعشرين التى أسلفنا الإشارة إليها تجيب فيما يظهر على هذا السؤال بالنفى . فهل ترى نجح توفيق الحكيم فى إقامة الدليل على أن خرافة أوديب يمكن تحويلها إلى مقاصد غير التى كانت ماثلة قيد نظر سوفوكليس حين كتب مأساته ؟

إن القارئ — والمتفرج فيما أرجو — قد يقضى بما يخالف رأيى . فأنا من ناحيتى أرى أن أوديب هذا الذى ولد على ضفاف النيل كأمثاله المولودين فى فرنسا لا يسلم من تناقض . وذلك أن الخرافة هنا أقوى من المؤلف الذى يستخدمها . فلا غرو إذا كان توفيق الحكيم ، وقد توخى استخدام الموضوع القديم للتعبير عن أفكار نفسانية وسياسية ، لم يستطع شأنه فى ذلك شأن فولتير — وشأن جيد — أن يمنع مسألة القدر المحتوم من معاودة الظهور فى

أكثر من موضع ، فلقد بلغ من قوة هذه الخرافة أنها لا تدع لمن أراد استخدامها إلا النزر القليل من حرية التصرف . . . !!

* * *

يقول توفيق الحكيم فى مقدمة أوديب :

« . . . لقد رأيت أنا فى قصة أوديب تحديا من الإنسان للإله أو القوى الخفية ، ولقد أظهرت هذا التحدى على نحو أبرز ولكنى أبرزت كذلك فى عين الوقت عواقب هذا التطاول لأنى ما شعرت قط يوما أن الإنسان وحده فى هذا الكون . . . »

ويقول :

« . . . لذلك حرصت كل الحرص على أن أحتفظ لمأساة أوديب بكل قوتها الدرامية ومواقفها التمثيلية وكان عنائى كله فى أن أعفى كل أثر لتفكير يظهر فى الحوار ، حتى لا يطغى على الموقف أو يضعف من الحركة ، كان جهدى هو أن أخفى الفكرة فى تلافيف الحركة وأن أطوى اللب فى أعطاف الموقف . على أنى صادفت من الصعاب ما أعتقد أنى اجتزته . فلقد تذكرت نصح « سارسى » لنظارة الكوميدى فرانسيز أن يرجعوا قبل الحفلة إلى معجم فى الميثولوجيا الإغريقية ! . لابد لى إذن أن ألخص ماجرى لأوديب قبل بدء المأساة ، وأن أجرد القصة من بعض المعتقدات الخرافية التى تأباها العقلية العربية أو الإسلامية . . . »

وهذان القولان يقرران حقيقتين مهمتين من أجلهما عددنا هذه المسرحية من مسرحيات المؤلف الذهنية : أولاهما أن

المؤلف قد بنى روايته على فكرة سابقة فاقتضى ذلك أن يغير من أحداثها الجوهرية تغيرا يبدو فيه شيء غير قليل من التعسف ومخالفة منطق الحياة والواقع . وثانيتهما أن المؤلف قد أضاف إلى تحكم فكرته هو الظروف الثقافية لقرائه والمعتقدات الدينية فى مجتمعه . وكان من نتيجة هذا التغيير والتبديل فى مواقف الرواية وأحداثها أن اتسمت بتلك الذهنية التى رأيناها فى المسرحيات الثلاث السابقة وخالفت كثيرا من مقتضيات المسرح النفسية .

جعل المؤلف من الكاهن ترسياس المحرك الأول لأحداث المسرحية حتى يتجنب فكرة القضاء والقدر التى تخالف فى صورتها اليونانية معتقدات المجتمع الإسلامى . فالكاهن هو الذى أوحى إلى لايوس أبى أوديب بتلك النبوءة التى تزعم أن ولده سيقتل أباه ويتزوج أمه . وهو الذى أذاع خرافة الوحش ذى اللغز المحير ، ولم يكن هذا الوحش فى الحقيقة إلا أسدا عاديا قتله أوديب دون أن يسمع منه لغزا ودون أن يحل ذلك اللغز كما تجرى الأسطورة فى مسرحية سوفوكليس . وكانت غاية الكاهن من ذلك كله أن يهيء الفرصة للشعب لكى يختار بإرادته ملكا جديدا بعد موت لايوس بدل أن يفرض عليه وريث هذا الملك . إنه يؤمن إيمانا عميقا بإرادة الإنسان وإرادة الشعب ويريد لهذه الإرادة أن تفرض نفسها على هذه الصورة . وقد شاركه أوديب فى هذه المؤامرة فزعم أنه حل اللغز وأصبح ملكا على طيبة .

وقد خيل إلى المؤلف أنه بذلك قد جرد المسرحية من كثير من العناصر الأسطورية اليونانية التى لا تلائم العقلية الشرقية ، وغفل عن أن هذا التدبير من الكاهن واقتناع الملك به أولا ثم اقتناع الشعب به ثانيا ثم تحقق النبوءة بعد ذلك لا يقل فى أسطوريته وغرابته عن مسرحية سوفوكليس ، مع فارق واحد هو أن أسطورة سوفوكليس كانت تصور معتقدات بيئته الدينية . أما أسطورة توفيق الحكيم فلا يمكن لمجتمعنا أن يتقبلها بوجدانه ولا بعقله . وهو مع ذلك لم يبعد كثيرا عن فكرة القضاء والقدر فى المسرحية اليونانية . حقا إنه لم تكن هناك نبوءة فى مسرحية توفيق الحكيم . ولكن ما ذنب الوليد أوديب حتى يتخذ منه « الإله » وسيلة إلى غلبة إرادته على إرادة الكاهن بهذه الصورة البشعة ؟ والغريب أن « الإله » قد ترك هذا الكاهن بلا عقاب وهو المسئول الأول عن أحداث المسرحية ، ولو كان قد ارتد إليه إيمانه بعد ذلك لوجدنا بعض العذر للمؤلف ولكنه تركه على حاله من الكفر . ونسبة هذا التدبير إلى الكاهن ترسياس مع ذلك لا تحقق إرادة الشعب بصورة صحيحة وإنما تحقق إرادة ترسياس نفسه ، لأن الإرادة التى تجىء عن طريق التضليل والخداع إرادة زائفة ، فالشعب لم يعزل لايوس — الملك السابق — عن العرش ، ولم يختر أوديب ملكا لأنه رأى فيه صفات خاصة تؤهله للملك ولكن لأن أوديب قد حل اللغز وخلص المدينة من الوحش المخيف فاستحق بذلك

ما وعد الشعب به قاتل الوحش من مكافأة ، والشعب فى هذه الصورة التى رسمها المؤلف لم يزد على أن حقق إرادة الكاهن لا إرادته هو .

وقد جرى المؤلف فى مسرحيته هذه على طريقة المسرحيات السابقة من اتخاذ شخصياته رموزا لحقائق فلسفية كبيرة فجعل أوديب باحثا عن الحقيقة بمعناها الفكرى المطلق ولم يقصر بحثه على محاولة الكشف عن حقيقة مولده ، وهو يقرر ذلك فى خاتمة المسرحية بقوله :

« فالموجب لكارثة أوديب عندى لا يمكن أن يكون حقد الآلهة المنطوى على الكيد والشر ، ولا يمكن كذلك أن أكون قد أردت إسقاط المسألة لتعارضها مع عقيدتى ، ولكنى كما ترى قد جعلت الموجب للكارثة طبيعة أوديب ذاتها ، طبيعته المحبة للبحث فى أصول الأشياء الممعنة فى الجرى خلف الحقيقة ... »

وهو يجرى على لسانه من الحوار ما يؤكد هذه النزعة عنده كما فى القطعة التالية مثلا :

أوديب : وهل أنا الذى يمنعكم من الرجوع إلى الإله ؟

الكاهن : إنك لاتمنعنا ولا تستطيع ، ولكنك تبحث دائما فيما لا ينبغى البحث فيه وتسأل دائما أسئلة لايجب أن تطرح . إن وحى السماء عندك موضع فحص وتنقيب .

أوديب : لو كان فى يدى التجرد من طبيعتى !

وكما فى هذا الحوار أيضا :

أوديب : الحقيقة ؟ ! إنى ماخفت يوما من وجهها ولا ارتعت من صوتها !

جوكاستا : لطالما حذرتك من ذلك وأشفقت عليك منها ... أنت الذى قضيت خير أيامك تجرى خلفها من بلد إلى بلد لتمسك بنقابها حتى التفتت إليك آخر الأمر ... وكشفت لك قليلا عن وجهها المروع وصرخت بصوتها المدوى فهدمت صرح سعادتنا ...

وقد رأينا كيف اتخذ المؤلف شهريار من قبل رمزا للبحث عن الحقيقة ففشل لأن شخصية شهريار لم تكن تصلح لذلك ، وهو هنا لم يكن أكثر توفيقا منه فى شهر زاد . فأوديب لا يمكن أن يكون ممثلا لذلك التطلع الإنسانى المجيد نحو الحقيقة وقد شارك ترسياس فى مؤامرته وضلل الشعب عن الحقيقة وخدع عنها حتى زوجته وأولاده وعاش فى ذلك الزيف مدى سبعة عشر عاما ، وليس يصلح لمثل ذلك الرمز إلا شخصية نبيلة تؤمن بقيم صحيحة وتسعى لتحقيقها وإن انتابها فى ذلك السعى شىء من ضعف النفس البشرية ، وقد رسم سوفوكليس شخصيته بهذه الصورة ملكا طيب السريرة حريصا على سعادة رعاياه باحثا عن تلك الحقيقة التى أنزلت بهم ذلك الوباء ، ومشاهد المسرحية يتعاطف لذلك معه ويشفق على مصيره ويتابع تردده بين اليأس والأمل باهتمام عظيم . أما فى مسرحية توفيق الحكيم فإن أوديب

يتخذ صورة الشرير الذى يتوقع المشاهد له خاتمة أليمة بل ويتمناها له .

وقد كان من نتيجة اتخاذ المؤلف شخصية أوديب رمزا للبحث عن الحقيقة — إلى جانب رغبته فى تعريف القارئ العربى بجو المسرحية الإغريقية — أن تمزق هذا التوتر النفسى الذى نجده فى مسرحية سوفوكليس حين تتوالى الشواهد واحدا بعد الآخر بعضها يلقى الشك فى نفس أوديب وبعضها يلقى الأمل وهو فى أثناء ذلك كله يبدو فى صورة إنسانية صادقة ، تنتابه مشاعر الخوف واليأس والاطمئنان والرجاء . على حين يبدو فى رواية توفيق فى صورة المحقق الذى يريد الكشف عن الحقيقة فى ثبات وإصرار كأن هذه الحقيقة لا تعنيه ولا تهدد سعادته وحياته بخطر عظيم . فإذا كانت الشخصية التى تقع لها أحداث المسرحية لا تنفعل بها انفعالا قويا يناسب مالها من شأن ، فما بالك بمشاهد المسرحية ؟

لقد بسط توفيق الحكيم أحداث المسرحية رغبة فى تعريف القارئ بأحداثها ونفى عن كثير من مواقفها عنصر المفاجأة إذ جعل من أوديب محققا لها ولم ينتفع كما ذكر فى مقدمتها بقول الناقد لوسيان دوبيش :

« ... لا شىء يفوق فى مأساة سوفوكليس الخالدة تلك القوى الدرامية الكبرى المنبعثة من ذلك التكتيل للحركة والتكديس للحوادث فى تلك الوحدة الوثيقة والحيز الضيق ... »

ولعل من الأسباب التى دفعت توفيق الحكيم إلى هذ المنهج —

إلى جانب السببين السابقين — ماجرى عليه فى معظم مسرحياته من فرض تجاربه الفردية المحضة على شخصياتها وأحداثها . فهو لا ينسى أنه محقق قديم ويريد أن يبرز هذا المعنى فى مسرحيته وفى ذلك يقول :

« . . . فهذا التحقيق الذى قام به وأديب للكشف عن الحقيقة ، هذا التحقيق الذى رأيت فيه ، أنا المحقق القديم ، غاية البراعة فى إرادة دفته ومناقشة شهوده ، ورأى فيه النظارة على مدى القرون مشهدا مسرحيا من أشد المشاهد تأثيرا فى النفس وتعليقا للأنفاس ، لماذا اختزله « جيد » هذا الاختزال . . . »

وقد أخطأ المؤلف حين فهم محاولة أوديب ليعرف حقيقة مولده فى رواية سوفوكليس على أنها تحقيق أو شىء يشبه التحقيق. فأوديب فى تلك المسرحية لا يبدو غير شخص تلفه دوامة هائلة من الأحداث السريعة المتوالية بعضها يدفعه إلى القاع وبعضها يطفو به إلى الحياة وهو فى أثناء ذلك كله يحاول جاهدا أن يتشبث بما يلقاه من أعواد ضئيلة يخيل إليه أنها سبيله إلى النجاة ، فرغبته فى معرفة الحقيقة ليست حبا للحقيقة فى ذاتها ولكنها محاولة لطرد تلك الأشباح المخيفة من الشكوك التى انبعثت فجأة فى حياته الآمنة .

على أن أوضح مظهر للذهنية فى هذه المسرحية ما دفع المؤلف أوديب إليه من محاولته أن يمضى فى الحياة مع أمه على أنها زوجته ، غير عابئ بتلك الحقيقة الفظيعة التى تكشفت له . والمؤلف —

كما بينا فى مقدمة هذا البحث — يفهم الأمومة على أنها حقيقة ذهنية مجردة ويقيم بينها وبين الواقع صراعا ماديا ينتهى بانتصارها . وهو يربط فى مقدمة المسرحية بين هذه الحقيقة المجردة التى حالت بين أوديب وزوجته وتلك الحقيقة الأخرى التى قامت بين ميشيلينا وبريسكا . وفى هذا أقوى دليل على أن المسرحية لم تخلص من النزعة الذهنية التى رأيناها فى المسرحيات الثلاث السابقة . وقد بينا فى المقدمة خطأ المؤلف فى فهم الأمومة على هذه الصورة وتجريدها من صلاتها المادية القوية . وهو فهم يقيم فى نفس المشاهد كما ذكرنا اختلاطا شديدا بين شخصية البطل الإنسانية فى بعض مواقف المسرحية وشخصيته الذهنية التى يفرضها عليه المؤلف .

والمؤلف يظن أنه قد نجح فى تخليص الحوار فى هذه المسرحية من كل أثر للتفكير العقلى المحض ويقول فى ذلك :

« . . . وكان عنائى كله فى أن أعفى كل أثر لتفكير يظهر فى الحوار حتى لا يطغى على الموقف أو يضعف من الحركة . . . »

ومع ذلك فإن أثر الفكر واضح كل الوضوح فى أجزاء كثيرة من المسرحية ، وقد حرمها ذلك من كثير من الروح الشعرية والتعبيرات الأدبية الموفقة التى نجدها فى المسرحية اليونانية . وحسبنا أن نورد هنا مثلا واحدا يبين الفرق بين المسرحيتين فى هذا الحوار الذى يدور بين أوديب والرسول الذى قدم من كورنت لينبئ أوديب بموت متبنيه الذى كان يحسبه والده الحقيقى .

يقول توفيق الحكيم :

أوديب : وأين ذهب ملككم بوليب ؟

الرسول : مات وثوى فى التراب .

أوديب : بوليب مات ؟ . . كيف ؟ أبمرض مات أم بحادث . عرض ؟

الرسول : بمرض الشيخوخة .

ويقول سوفوكليس :

أوديب : ماذا تقول أيها الغريب ؟ تكلم أنت .

الرسول : إذا كنت أول من ينبغى أن يعلن إليك فاعلم أن أباك قد مات .

أوديب : أقتلته الخيانة أم أصابته علة من العلل ؟

الرسول : إن أيسر صدمة تقضى على من تقدمت بهم السن .

أوديب : إنه لمسكين أراه قد قضت عليه إحدى العلل.

الرسول : ولم يكن شابا .

وحسب القارئ أن يقارن بين قول الرسول هنا « إن أيسر صدمة تقضى على من تقدمت بهم السن . . ولم يكن شابا » وقول الرسول هناك « مات بمرض الشيخوخة » ليعلم أن توفيق الحكيم كان ولا يزال محققا ! .

ولو قارنا كذلك بين تلك الأقوال الشعرية الجميلة التى كانت الجوقة تتحدث بها فى المسرحية اليونانية وبين أقوالها الجافة المقتضبة

فى مسرحية توفيق الحكيم لعرفنا إلى أى حد جنى تفكير مؤلفنا على الحوار . والحق أن القارئ لا بد أن يعجب لماذا أبقى المؤلف على الجوقة بعد أن جردها مما ينبغى لها من تعبير عن انفعالها بمواقف الرواية وأحداثها تعبيرا صريحا قويا .

# خاتمـــة

رأينا كيف اتفقت تلك المسرحيات الأربع فى طابعها الذهنى فجاءت متشابهة فى بنائها الفنى وتصوير أحداثها وشخصياتها واشتركت فى معظم الأخطاء الفنية التى وقع المؤلف فيها نتيجة لسيطرة فكرة ذهنية واحدة عليه يخضع لها المسرحية بجميع عناصرها .

ولا يملك الناقد إلا أن يسأل : أليس الإطار المسرحى أكبر من أن يسخر فى إبراز فكرة ذهنية واحدة ؟ إن المسرحية التى تعرض مشكلة اجتماعية أو أزمة نفسية لا تكتفى فى الغالب بموضوعها الأول بل تتناول إلى جانبه موضوعات ثانوية قد لا تقل شأناً عن المشكلة الرئيسية رغم ما لهذه المشكلة من أهمية يمكن أن تغنيها عن غيرها من المسائل الأخرى . فما بالك بالمسرحية الذهنية التى تبرز فكرة واحدة ليست قريبة الصلة بالحياة ؟ لاشك أن فى ذلك إسرافا وتضييعا لهذا الإطار الفنى الكبير يجنيان على الصورة والإطار معا ، ويحرمان المؤلف من استخدام كل الإمكانيات التى تحفل بها شخصيات مسرحيته ومواقفها ، وخير للمؤلف إذا أراد تصوير مثل تلك الأفكار الذهنية أن يختار لها شكلا فنيا يتسم بالاقتصاد والإيجاز كالمسرحية ذات الفصل الواحد أو الحوار المطلق من قيود الفن المسرحى عامة ، ولو كانت هذه الأفكار مع

ذهنيتها الغالبة ذات طابع إيجابى يلقى فى نفس القارئ شيئا من الأمل والتفاؤل والإيمان بالحياة لكان للمؤلف بعض العذر فى ذلك الإسراف ، ولكنها جميعا أفكار سلبية تدعو إلى التشاؤم والجبرية والهزيمة ، سواء فى أحداثها أو حوارها .

فإذا تجاوزنا النهاية التى تحتمها أحداث أهل الكهف كما وردت فى القرآن إلى ما صنعه المؤلف نفسه بحرية مطلقة لوجدنا روح الهزيمة واضحة كل الوضوح . فقد انتهت المسرحية بانتحار بريسكا بأن دفنت نفسها حية مع ميشيلينا ، وفى رأى المؤلف أن هذا انتصار للقلب على الزمن وهو فى رأينا انتصار خير منه الهزيمة إن لم يكن الهزيمة بعينها . وحوار المسرحية ملىء بهذه المعانى السلبية كإشارته إلى فشل مصر فى مقاومة الزمن وإلى انتقام التاريخ وغير ذلك مما أشرنا إليه من قبل .

أما شهرزاد فختامها كذلك فشل شهريار فى الكشف عن الحقيقة ، وحوارها لايقل سلبية عن حوار أهل الكهف كما فى قول شهريار مثلا بعد عودته من رحلته البعيدة وراء الحقيقة :

ها أنذا فى القصر من جديد ! إلام انتهيت ؟ إلى مكان البداية . كثور الطاحون ، على عينيه غطاء يدور ثم يدور ، وهو يحسب أنه يقطع الأرض سيرا إلى الأمام فى طريق مستقيم !

وقوله :

أو لست كالماء يا شهرزاد ؟ سجينا دائما كالماء ؟ نعم ، ما أنا إلا ماء . هل لى وجود حقيقى خارج ما يحتوى جسدى من زمان ومكان ! . حتى السفر إن هو إلا تغيير إناء بعد إناء . ومتى كان فى تغيير الإناء تحرير للماء ! .

وقوله مرة ثالثة :

كلا . لست أريد الجلوس . لست أحب الجلوس إلى هذه الأرض . دائما هذه الأرض ! لا شىء غير الأرض ! هذا السجن الذى يدور . إنا لا نسير . لا نتقدم ولا نتأخر . لا نرتفع ولا ننخفض . إنما نحن ندور . كل شىء يدور ، تلك هى الأبدية . يالها من خدعة ! نسأل الطبيعة عن سرها فتجيبنا « باللف » والدوران .

وهكذا نرى كيف صرف المؤلف فكرة البحث عن الحقيقة إلى جانب العجز والفشل مع ما فيها من إمكانيات كثيرة لتصوير روح إيجابية منتصرة .

وفى بجماليون نرى روح الهزيمة واضحة كذلك فى تحطيم المثال لتمثاله الرائع وموته هو فى حال أليمة من الشك تتمثل فى قوله وهو يلفظ أنفاسه :

لقد أضعت حياتى فى الصراع . . . الصراع مع الفن لاستلاب مفتاحه وامتلاك الأسلوب . . . وصراع مع ملكاتى وغرائزى أو القوى الداخلية التى هى نفسى . . . وصراع مع مصائر الأقدار أو القوى الخارجية التى هى الآلهة . . . صراع طويل صمدت له . . .

ومع هذا كله ... أترى هـذا الصراع كان ضربا من العبث ؟ ! إنى الآن أرى وأبصر وأعرف وأقدر ، لـكن ... لـكن ...

ولو قارنا بين هـذه النهاية ونهاية مسرحية برنادشو لرأينا الفرق واضحا بين فنان يائس متشائم وآخر متفائل ينظر إلى الحياة من جانبها المتفتح الرحب .

أما فى أوديب فقد رأينا أن المؤلف لم ينجح فى تخليصها من الجبرية الصارمة فتحققت نبوءة الـكاهن وعوقب أوديب على جرم اقترفه دون وعى مدفوعا إلى ذلك بإرادة السماء ! ! والحوار إلى جانب ذلك يفيض بالقدرية والهزيمة ، كما فى قول أوديب يخاطب الـكاهن : لطالما زهوت بإرادتك الحرة ! نعم ... كانت لك حقا إرادة حرة . . شهدت آثارها ، ولـكنها كانت تتحرك دائما دون أن تعلم أو تشعر داخل إطار من إرادة السماء .

وقوله :

أصبتم أيها الناس . . . إنه لمن الخطل أن نناقش فيما ألقى على كواهلنا من أقدار . . ربما كان بعضها مع صنع أيدينا ... أسامع أنت ياترسياس ؟ عينك المغلقة لم تستطع أن تبصر يد الإله فى هذا الـكون ، هذا النظام المقرر للأشياء . . الدقيق كالصراط ، كل من خرج عليه وجد حفرا يقع فيها . . صراط لك أن تسير فيه بإرادتك أو تقف ، ولـكن ليس لك أن تتحدى أو تنحرف

ويقول أوديب فى حديثه عن الشعب :

.. إنك تعلم أن الشعب لا يريحه أن تكون له إرادة ، وهو يوم يراها فى يده يسرع ليعطيها لبطل من نسج أساطيره ، أو لإله متدثر بغمام أحلامه ! . . كأنما هو يضيق بحملها ولا يقوى على الاحتفاظ بها ، ويود التخلص منها وطرح عبئها .

ومع أن سوفوكليس كان مقيدا بروح الأسطورة الدينية فإنه فى المواطن القليلة التى أتيحت له استطاع أن يبث فى مسرحيته روحا مع العزة والكرامة لا نجدها عند توفيق الحكيم . يقول ترسياس لأوديب :

مهما تكن ملكا فإن لى أن أتحدث إليك كما يتحدث الند إلى نده . هذا حق . لست عبدك ، إنما أدين بالطاعة لأبولون .

ويجرى هذا الحوار بين أوديب وكريون :

وديب : أتتكلم كما لو كنت تريد المقاومة !

كريون : لست أراك تحسن الحكم .

أوديب : بل أنا أحسنه فيما يعنينى .

كريون : يجب أن تحسنه فيما يعنينى أيضا .

أوديب : ولكنك خائن .

كريون : إن كنت مخطئا فى هذا الرأى .

أوديب : يجب أن تطيع برغم ذلك .

كريون : كلا . لا طاعة إذا كان القاضى جائرا .

أوديب : يا للمدينة ! يا للمدينة !

كريون : وأنا أيضا أحد أبناء المدينة . ليست المدينة لك وحدك .

# الأدب بين الغاية والفن

يتجه الأدب المصرى فى هذه الأيام اتجاها قويا نحو الواقعية نتيجة لما طرأ على المجتمع من تطور كبير بعد الحربين العالميتين . فقد أخذت المشكلات التى كانت تعتبر فردية من قبل تتجمع فى صورة مشكلات طبقية تؤثر فى جميع أفراد الطبقة الواحدة وإن تعددت مظاهرها وبواعثها المادية . وتعقدت الحياة وزاد إحساس الناس بحدة ما يلقون من جهد ليوفروا لأنفسهم بعض ما تفرضه الحضارة الجديدة من وسائل المعيشة الآمنة الكريمة .

وقد كانت مظاهر الحضارة والثراء فى العصور السابقة محصورة فى قصور الأمراء والإقطاعيين يستمتعون بها فى ما يشبه العزلة عن سائر طبقات الشعب ، أما الآن فإن الشعب يدرك هذه المظاهر إدراكا واعياً ويراها أمام ناظره كل يوم ، ويشتهى أن يكون له بعضها ويعرف بحكم الوعى السياسى والفكرى أن له حقا كبيراً فيها ، وأن الفقر والحرمان لا ينبغى أن يكونا بالضرورة من لوازم حياته .

لذلك زاد إحساس الأدباء بمشكلات هذه الطبقات الجديدة — التى هى مشكلات بعض هؤلاء الأدباء أنفسهم — واتجهوا إلى تصوير المشكلات الاجتماعية والشخصيات والأجواء الشعبية وانصرفوا بالتدريج عن كثير من الرومانسية التى تأخذ الحياة من جانبها العاطفى فى شىء غير قليل من الإسراف فى الخيال ، وتستمد معظم شخصياتها من الطبقات المتوسطة أو العالية . وقد أكد هذا

الاتجاه اطلاع الأدباء بصورة لم تعهد من قبل على الآداب الأوربية التى تعبر عن مجتمعات تطورت فيها تلك المشكلات التى نواجهها فى مجتمعنا تطوراً كبيراً فاتضحت معالمها وقوى وعى الناس بها وأخرج حولها الأدباء الغربيون نماذج رائعة من الأدب الواقعى.

ولا شك أن اتجاه الأدب المصرى إلى الواقعية اتجاه سليم يؤكد ما بين الفن والمجتمع من تفاعل.

على أن معظم المذاهب الأدبية الجديدة كثيراً ماتنحرف أول أمرها عن القصد وتتسم بشىء من المبالغة والإسراف، لقلة النماذج التى يمكن أن يحتذيها أو ينتفع بها أصحاب المذهب الجديد فى البيئة التى ينشأ فيها، ولقصور مواهب كثيرين ممن يتجهون هذا الاتجاه.

لذلك نرى فى أدبنا الواقعى كثيراً من الأخطاء فى تصور الموضوع أحيانا وفى طريقة عرضه عرضا فنيا من ناحية أخرى. أما من حيث الموضوع فإن كثيرا من الأدباء يفهمون أعراض المشكلة على أنها هى المشكلة نفسها ولا ينفذون إلى جوهر الحقائق. وأما من حيث العرض الفنى فإنهم لحرصهم على الاتجاه الجديد يغفلون كثيراً من العناصر الفنية التى لاغنى للعمل الأدبى عنها حتى ينفذ إلى نفس القارئ فيخلق عنده وعياً بالمشكلة وإحساساً قوياً بها أو اتجاها خاصا إلى حلها. وكأن هؤلاء الأدباء لا يثقون بفطنة القارئ ولا بما للفن الصحيح من قدرة عجيبة على الإيحاء المؤثر فهم يبالغون فى إظهار المشكلة بصورة تتسم فى كثير من الأحيان

بنزعة من التقرير والخطابة تحول دون أن يستغرق القارئ في قراءة العمل الفني بصورة تعده لتلقى ما فيه من إيحاءات .

وقد اخترنا من أدبنا المصرى أربعة نماذج تمثل أشكال الأدب المختلفة لنرى مدى ما فيها من اتباع للمنهج الصحيح أو انحراف عنه ، وإن كنا حريصين كما قلنا فى مقدمة الكتاب على أن ننبه إلى الأخطاء . وهذه النماذج هى : أنا الشعب لمحمد فريد أبو حديد ، وغروب الأندلس لعزيز أباظه ، والسماء السوداء لمحمود السعدنى ، وأغانى إفريقية للفيتورى .

# أنا الشعب

هذه رواية تعرض كفاح شاب مصرى نشأ فى أسرة متوسطة أصابها الفقر بعد وفاة عائلها . وقد تطور هذا الكفاح من محاولة للتغلب على ظروف الأسرة الجديدة إلى الدفاع عن قضية الطبقات الفقيرة المظلومة ودعوة الشعب إلى أن ينهض مطالبا بحقوقه ليستردها من طبقة الإقطاعيين التى سلبته ثمار عمله وكدّه لتنعم هى بالرفاهية والعيش الرغيد . مات والد سيد زهير ، وولده فى نهاية التعليم الثانوى . وأصيب سيد بصدمة نفسية عنيفة صرفته عن متابعة دراسته وغيرت من طباعه فتحول من شاب وديع مهذب إلى ثائر منحرف يخالط الأوشاب من أبناء حارته ويتخلق بأخلاقهم . ثم لجأ إلى أحمد جلال صديق والده القديم ، وهو ثرى من أبناء دمنهور يتاجر فى القطن ويملك محلجا كبيرا هناك ، فعينه وزانا بمحلجه . ولبث فى عمله بضع سنين موضع ثقة من أحمد جلال ، وأحب فى أثناء ذلك منى ابنة ذلك الثرى حبا يائسا لا مطمع فيه . ولكن « مصطفى عجوة » أحد المقربين إلى أحمد جلال من عمال المحلج ضاق بنفوذ الموظف الجديد وماسلبه إياه من سلطان كان يستمتع به من قبل ، فدس له عند صاحب العمل حتى طرده . واشتغل سيد زهير بتجارة القطن مع صديق قديم من أبناء حارته هو حمادة الأصفر . وكانت تجارة رابحة . وكان له مع ذلك ميل قديم إلى الأدب

وكان دائم القراءة يقتطع من مرتبه كل شهر مبلغا يشترى به بعض الكتب . وحدث أن أرسل قصة كتبها إلى « بريد الأحرار » بالقاهرة فلقيت إعجاب رئيس التحرير ودعاه إلى العمل فى صحيفته . وبذلك أتيحت له الفرصة ليتابع الكفاح الشعبى الذى بدأه فى دمنهور حين انضم إلى مرشح من أبناء الشعب فى الانتخابات ضد أحمد جلال ومحمد خلف من طبقة الإقطاعيين. وراح يكتب مقالات حماسية جريئة ضد الفساد والطغيان تحت عنوان « أنا الشعب » . واتهم مرارا بتهمة العيب فى الذات الملكية ولكنه كان يخرج بريئا فى كل مرة ليواصل حملاته العنيفة . ومات فى أثناء ذلك أحمد جلال أثر فضيحة دبرها له حمادة الأصفر، إذ أذاع سرا كان يكتمه الثرى وهو زواجه من امرأة ساقطة أنجبت له ولدا . ودفع سيد زهير مبلغا من المال إلى حمادة ليسترد منه وثيقة الزواج التى كان يتخذها وسيلة لابتزاز المال من منى وأمها . ثم ألقى فى السجن بضعة شهور فى انتظار محاكمته بتلك التهمة القديمة — تهمة العيب فى الذات الملكية . ثم حكم عليه بالسجن ستة أشهر خرج بعدها ليعود إلى الكتابة فى « بريد الأحرار » . وقامت الثورة المصرية فأحس أن كفاحه قد انتهى إلى غايته وعاد إلى دمنهور ليعمل مديرا لمحلج أحمد جلال ويتزوج من منى التى رفضت الزواج من ولد محمد خلف الثرى الذى كان قد خطبها من أبيها .

وقد روى المؤلف القصة على لسان سيد زهير بدل أن يرويها هو بنفسه . ولهذه الطريقة مزيتها وعيبها .

أما مزيتها فإنها تتيح للشخصية الأولى فى القصة أن تلقى إلى القارئ بكل تجاربها وإحساساتها فى صورة ذاتية واضحة لا تخفى معالمها ضرورة انتقال القصاص من شخصية إلى أخرى إذا حكاها هو بنفسه . وهى لذلك أصلح ما تكون لعرض الأزمات النفسية العنيفة التى يكون الفرد محورها الأول ومركز الأحداث فيها .

وأما عيبها فإنها تحدّ من قدرة المؤلف على الانتقال بين أجواء الرواية المختلفة انتقالا سريعا حرا وتحليل الشخصيات الثانوية تحليلا كاملا . فهو لا يستطيع أن يروى لنا حادثة ما من أحداث القصة إلا إذا اشتركت فيها الشخصية المتكلمة أو كان لها سبيل إلى معرفتها . وتحليل الشخصيات الثانوية فى هذه الحالة لا بد أن يكون تحليلا خارجيا مرتبطا بالأحداث التى يشترك فيها المتكلم لأنه لا يستطيع أن ينفذ إلى نفوس تلك الشخصيات — كما يفعل المؤلف — فيصور ما يدور فيها من مشاعر وأفكار . لذلك تستمد تلك الشخصيات وجودها من وجود « البطل » فلا تظهر إلا حين يظهر هو أو حين يفكر فيها فى موقف من المواقف .

ولاشك أن موضوع هذه الرواية لا يصلح لهذه الطريقة ، فهو موضوع كبير متعدد الجوانب والشخصيات ، يستلزم أن يجول المؤلف بنفسه فى أجوائه المختلفة بحرية غير محدودة ليرسم الشخصيات ويهيئ المواقف ، ومهما تكن شخصية الثائر الاجتماعى من القوة والتأثير فإنها لا تستطيع أن تضم أشتات ذلك الموضوع ولا أن تغنى

القارئ عن التطلع إلى غيره من الشخصيات فى هذا المجال الواسع. على أن سيد زهير لم يكن — كما سنرى — ثائرا بالمعنى الصحيح ولا زعيما وطنيا كبيرا يمكن أن يكون وحده رمزا لكفاح شعبى. ولو تتبعنا الطريقة التى رسم بها المؤلف شخصية سيد زهير لتبين لنا أنه قد فرض عليه هذا الدور الشعبى فرضا دون أن يكون له من صفاته النفسية أو تطور حياته مايهيئه لهذا الدور الخطير. فالمؤلف قد قفز بذلك الشاب فجأة من شخص منحرف سيء الخلق زاهد فى التعليم إلى إنسان مثقف واع لمشكلات مجتمعه ونواحى الفساد فيه مندفع فى محاربة ذلك الفساد إلى أقصى الحدود، وهو لم يوضح لنا كيف انبثق فى نفسه هذا الوعى ولا كيف تم لديه هذا التحول. وقد كان المؤلف يستطيع أن يصل إلى تلك الغاية بطريقتين: الأولى أن يخلق لسيد زهير من المواقف والمشكلات الحيوية مايهز نفسه هزا عنيفا فيمحو أثر تلك الصدمة التى أصابته بعد وفاة والده ويعيد إليه طبيعته السليمة الأولى ويفتح عينيه على حقائق من المجتمع والحياة لم يكن يدركها من قبل. ولكن المواقف التى وضعه فيها المؤلف لم تتعد ما يصادفه شاب فى مثل ظروفه من عقبات فى سبيل العيش ومشاحنات فردية مع من يلقاهم من أشخاص يعملون معه، كتلك المنافسة التى قامت بينه وبين مصطفى عجوة أو كتلك العلاقة الطويلة التى ربطته بحماده الأصفر، وقد كان أمام المؤلف مجال واسع لخلق تلك المواقف الحيوية حين اختار

لبطله أن يعمل فى محلج أحمد جلال . فالمحلج مكان يمكن أن تتمثل فيه مشكلة العمل ومشكلة رأس المال والصراع بين الطبقة الكادحة وصاحب المصنع ، ولكن سيد زهير ما يكاد يخطو أولى خطواته الجدية نحو تلك المشكلات حتى يخرجه المؤلف مطرودا من المحلج لمنافسة شخصية بينه وبين مصطفى عجوة . فقد حدث أن ثار العمال على ما ينالهم به هذا الموظف من ظلم معتمدا على صلته بصاحب العمل ، فتدخل سيد زهير فى الأمر واستطاع أن يهدئ من ثورتهم فكان ذلك سبب طرده من المحلج . لقد قضى سيد زهير بضع سنين فى ذلك العمل ومع ذلك فلم يستطع أن يقدم المؤلف إلينا من الحياة فى المحلج إلا صورا خاطفة ضئيلة لا يمكن أن تعيننا على فهم التطور النفسى الذى طرأ على تلك الشخصية ولا أن تثير لدينا شيئا من تلك الحماسة التى اندفعت بها تدافع عن حقوق الشعب والطبقة العاملة ، وقد وجه المؤلف جل عنايته بدلا من ذلك إلى تصوير ما كان يعترى سيد زهير من شعور بالقلق على مستقبله والسخط على حاضره فى وظيفته الصغيرة وإلى رسم تلك العلاقة العاطفية التى نمت بالتدريج بينه وبين منى بنت أحمد جلال صاحب المحلج.

أما الطريقة الثانية التى كان المؤلف يستطيع بها أن يوضح لنا التطور الفكرى والنفسى عند سيد زهير فهى أن يعرض لنا شيئا من نموه الثقافى والكتب التى كان يقرؤها فى تلك المرحلة من حياته . وقد فعل المؤلف شيئا من هذا فذكر لنا أنه كان

مشغوفا بالقراءة يقتطع من مرتبه قدرا يشترى به كل شهر عدداً من الكتب . ولكنه وقف عند هذا الحد فلم يذكر لنا أى لون من الكتب كان يقرأ ولا بأى الأفكار قد تأثر . ولسنا بهذا نطلب إلى المؤلف أن يقدم إلينا قائمة بتلك الكتب التى كان يقرؤها سيد زهير ولكننا كنا نرجو أن يقدم إلينا بعضا من تلك الأفكار التى هزت عقله ذلك الهز العنيف فأيقظته من سباته وخلقت عنده هذا الوعى الناضج الكامل . فالكتاب كالحياة يستطيع أن يواجه المرء بمشكلات خطيرة تبعثه على التفكير وتصيب نفسه وعقله بالقلق الذى يزيل عنهما الغفلة والغشاوة . بل إن الكتاب الجيد فى بعض الأحيان قد يكون أقوى من الحياة فى هذه السبيل إذ هو نتاج فكر نافذ وبصيرة صادقة يعرض مشكلات الحياة فى جرأة لا تعبأ بالتقاليد وفى صورة مركزة تنفى عن المشكلات ما يغشيها من الإلف والعادة والأحداث اليومية المتكررة . وفى حياة معظم القادة والمصلحين كتب كانت قراءتها نقطة تحول فى فهمهم للحياة وفى سلوكهم إزاءها .

ويبدو أن المؤلف لم يشر إلى تلك الكتب التى كان يقرؤها سيد زهير إلا ليجعل ذلك وسيلة إلى الخروج به من دمنهور ليعمل فى صحيفة « بريد الأحرار » بالقاهرة حتى يبدأ دوره الكبير فى الكفاح الشعبى . ومع ذلك فقد كان المؤلف فى عجلة من أمره فلم يصور لنا شيئا من الجهد الذى يلقاه كل أديب ناشئ قبل أن

يصيب شيئا من النجاح ، بل جعله يقفز فجأة من تاجر قطن صغير فى دمنهور إلى محرر كبير بتلك الصحيفة المعروفة لمجرد أنه كتب قصة قصيرة ناجحة أعجب بها رئيس التحرير !

على أن سيد زهير لم يكن يصلح بوضعه الاجتماعى وطريقة تفكيره التى لم يخلص منها حتى آخر الرواية ليكون رمزا لهذا الكفاح الشعبى الكبير . فهو رغم فقره لم يكن فى حقيقة الأمر من الطبقة الكادحة ، فقد نشأ فى أسرة متوسطة وكان عمه « حكمدارا » للمديرية ، وكانت بين أسرته وأسرة أحمد جلال علائق من الصداقة القديمة جنبته مذلة الفقر الذى كان يمكن أن يصهر نفسه ويربطه ربطا وثيقا بتلك الطبقة التى أخذ على نفسه أن يدافع عنها فيما بعد . ونشأته هذه قد طبعت سلوكه مع الناس وحكمه على الأمور بطابع من التعالى لازمه حتى النهاية . فهو ينظر إلى من دونه من أبناء الفقراء نظرة السيد المتميز . ولعل ذلك ما أحفظ عليه مصطفى عجوة منذ البداية فكاد له عند صاحب المحلج . وهو — حتى بعد أن مر بتلك التجارب الكثيرة وأوشك كفاحه أن ينتهى — يأنف أن يراه أحد جالسا مع « ساع » ببدلته الصفراء ويقول : « ولا أخفى أننى مع كل ما شعرت به من السعادة فى مرافقة خضرجى والتمتع بحديثه ، أحسست فى كثير من اللحظات بما يشبه الخجل من أن يرانى بعض معارفى جالسا مع ساع فى بدلته الصفراء . وقد كبحت هذا

الإحساس فى حنق وكررت لنفسى أن هذا الساعى لو وقف أمام الله إلى جنب محمود خلف لكان هو الأكرم مكانا . » ومحاولته كبح هذا الإحساس يدل على صراع بين يقين نفسى متأصل بالسيادة والتميز على الفقراء وتفكير عقلى لم يصل بعد إلى مرتبة اليقين . وهذا فيما يبدو انعكاس لإحساس المؤلف نفسه ، فإنه لم يستطع أن يقبل العصامية التى تدفع بالمرء من الحضيض إلى القمة بمثله وجده وإيمانه ولا أن يصبح الفتى الذى لم يتم تعليمه الثانوى مفكرا كبيرا ومصلحا ثائرا ، فجعله يتقدم إلى امتحان البكالوريا دون أن يكون لذلك داع من أحداث الرواية ولا تأثير فيما تلاه من أحداث ، ثم دفع به بعد هذا إلى الجامعة الأمريكية ليدرس الصحافة . كل ذلك ليتهيأ له شىء من المقومات « الرسمية » التى لا يستطيع المؤلف أن يتصور مفكرا أو مصلحا بدونها .

ومن مظاهر الحرص على قيم الطبقة التى كان يحاربها سلوكه حين قدم إليه رئيس التحرير مائة جنيه ليشترى بها ملابس جديدة حتى يمكنه أن يحضر حفل استقبال أقيم لتكريم أمير شرقى . ودعك مما فى هذا الأمر من مخالفة للواقع وحسن ظن كبير بكرم رؤساء التحرير وانظر كيف كان تصرف سيد زهير : لقد ذهب إلى « محل » معروف فاشترى بالمبلغ كله ملابس غالية الثمن : « قميص بخمسة جنيهات ورباط رقبة بثلاثة ، ولم يكن من المناسب أن يكون لى قميص واحد أو رباط رقبة واحد ،والبدلة بثلاثين جنيها والحذاء بخمسة . . . » وهذا لا شك سلوك إنسان لم تتأصل فى نفسه

تلك القيم التى يدعو إليها ولم يخلص من تلك الرذائل التى يهاجمها كل يوم فى مقالاته العنيفة . بل هو سلوك إنسان لم يتم له حتى أبسط مظاهر الاتزان والتصرف السليم .

وقد اتسمت شخصية سيد إلى جانب ذلك بازدواج غريب لا يتفق مع ما أراده المؤلف لها من إيجابية فعالة . فبينما نراه فى كفاحه الشعبى قويا مندفعا إذ به فى علاقته مع منى متردد متخاذل غارق فى الخيال والأوهام . ولعل أبرز مثال لذلك ما فعله بعد أن اشترى وثيقة الزواج من حماده الأصفر ليزيل عن منى ما أصابها من قلق وغم خوفا على سمعة والدها ، فإنه لم يشأ أن ينبئ منى بما فعل فأتاح لحماده الأصفر أن يمضى فى تهديدها وطلب المال منها . ولعل المؤلف قد أراد بذلك ألا تختفى تلك الشخصية من الرواية فهيأ لها تلك الفرصة للثراء . ولكن الدور الذى قام به حمادة الأصفر بعد ذلك لم يكن ذا أثر كبير فى أحداث الراوية يبرر هذا العمل .

وقد حرص المؤلف أن يصور مظاهر الفساد فى المجتمع المصرى بكل ضروبها وألوانها فجعل روايته معرضا لها ودفع ببطله إلى كل مكان يمكن أن يتيح له الحديث عن شىء منها : يذهب سيد زهير إلى مجلس المديرية سعيا وراء وظيفة كان قد قرأ إعلانا عنها ويدخل الغرفة فيجد فيها « ثلاثة يجلس أحدهم فى الصدر خالعا طربوشه ويأكل من طبق فيه بقية من الفول المدمس . . . » ويذهب إلى

مركز البوليس فيدخل « حجرة صغيرة فيها مكتب يجلس عليه جندى ضخم له أربعة أشرطة حمراء على ذراعه ، وشارب مفتول فى وجهه » ويهم أن يسأله عن سبب دعوته إلى المركز ولكنه لا يجرؤ لأن الشرطى بدأ فى تلك اللحظة يصيح بأعلى صوته يخاطب شابا أمامه قائلا :

من أنت ؟ من أنت حتى تجيبنى بهذه اللهجة .

وينتهى الأمر بأن يصفع الشرطى هذا الفتى فيدافع عنه سيد زهير فيزج به إلى السجن .

ويذهب إلى مصر لأول وهلة فلا تهديه الأقدار إلا إلى مسكن يتاجر صاحبه بالمخدرات .

ويقضى ليلة فى السجن فإذا أصبح وبحث عن أحد يشترى له شيئا يفطر به لم يجد إلا « طفلين بائسين يسرعان من رصيف إلى آخر كعصفورين جائعين يلتقطان رزقهما فى الصباح ، مع فارق واحد وهو أن العصافير تخرج عند مطلع الشمس من أوكارها التى تأوى إليها فى ساعة الغروب ، وأما هذان فليت شعرى أين قضيا ليلتهما ؟ . . . »

وتصيبه الحمى وهو فى سجن الاستئناف ويعوده الطبيب .

ونترك المجال هنا لسيد زهير ليصور ما حدث :

« ولو كنت قطة مدللة لكانت عناية الطبيب بى أكثر من عناية ذلك الرجل الذى جاء فنظر فى وجهى ثم قال :

— ماذا تشكو ؟

فأشرت إلى زورى قائلا :

— زورى أولا. وقد بدأت أسعل فى آخر الليل سعالا شديدا ، وجسمى هامد ورأسى مصدع ، وانتابتنى فى الليل قشعريرة شديدة ، وأظن حرارتى . . . ولكنه لم يصبر حتى أتم قولى فقاطعنى ساخرا: يظهر أنك تعرف كل شىء فلم يبق إلا أن تشخص المرض .

فقلت مغتاظا :

— وماذا أعمل وأنت تسألنى ؟

فقال فى جفاء : هذا شىء عادى يحدث كل يوم وهم أن ينصرف

فقلت فى حنق :

أليس لهذه اللوز الملتهبة دواء ؟ أظن واجبك لا يقتصر على كتابة شهادة وفاتى .

فقال غاضبا :

لم أنتظر تشريفك حتى تعلمنى واجبى .

وأدار ظهره وانصرف . وسمعت وقع الأقدام تتباعد وأنا فى شبه غيبوبة . »

ويخرج من السجن ويمضى إلى النزهة عند الأهرام فيرى فطومة — ابنة صاحب البيت الذى يسكن فيه « تسير وهى تميل على ذراع محمود خلف — الباشا الذى خطب منى لابنه » . هذه أمثلة قليلة مما تفيض به الرواية من مظاهر الفساد التى قصد المؤلف

قصدا إلى ابرازها وإن خالفت سياق الأحداث وطغت على الخط الرئيسى للقصة . ونلاحظ أن المؤلف لم يزد على أن اختار تلك الصور التقليدية المألوفة التى جرى الناس على اتخاذها رموزا للانحلال أو الإهمال ، ولكنه أخرجها من رمزيتها العامة وجعلها صفات تتمثل فى بعض من يلقاهم بطل الرواية . فإذا دخل سيد زهير مكتب الموظف وجده يأكل فولا كأن كل موظف لابد أن يفطر على مكتبه وأن يفطر فولا ولا شىء سواه ! . وكذلك لا بد أن يكون كل شرطى ضخما مفتول الشارب يسب كل من يسوقه سوء الحظ إلى مكتبه ويصفعه ، وأن يكون كل طبيب مهملا خاليا من نوازع الرحمة والشعور بالواجب . والمؤلف هنا ينسى أن هناك فرقا كبيرا بين شخصية « كاريكاتورية » يرمز الناس بها كما قلنا لصفة من الصفات وبين شخصية فردية يلقاها المرء فى واقع الحياة. والمصادفات العجيبة تلعب دورا كبيرا لتقدم إلى سيد زهير هذه النماذج . فهو لا يدخل مكتب الموظف إلا فى اللحظة التى كان يأكل فيها الفول ولا يهتدى من بين آلاف البيوت فى القاهرة إلا إلى بيت يتاجر صاحبه بالمخدرات ولا تذهب فطومة مع محمد خلف إلى الأهرام إلا فى الوقت الذى يذهب فيه هو هناك ، والطفلان البائسان لا يخرجان إلى الشارع إلا حين يطل هو من النافذة ليبحث عن أحد يجيئه بشىء من الطعام ؛ والشرطى لا يسب الفتى ويصفعه إلا حين يدخل سيد زهير مركز البوليس ! والمؤلف يظن أنه

بهذا قد قدم صورة فنية كاملة لألوان الفساد فى مصر ولكنه فى رأينا لم يعد أن سجل تلك الألوان وسماها بأسمائها دون أن ينفذ من خلال ذلك إلى نفس القارئ فيثير فيها وعيا قويا بها وسخطا عليها . ذلك أنه خالف ما ينبغى للفن من عناصر الانتقاء والاختيار والتركيز . ورب حادثة واحدة ذات دلالة كبيرة تكون أبلغ فى التأثير والبيان من كل هذه الصور التى يسردها المؤلف سردا لا لشىء إلا لأن بطل الرواية قد شاهدها أو مر بها . فكلنا يرى هذه المظاهر من الفساد كل يوم ولا يلتفت إليها أو لعله يلتفت إليها أحياناً ولكنه يروض نفسه على نسيانها لكثرة ألفه لها وشعوره بأنها أصبحت شيئا من صميم الحياة لا يمكن الخلاص منه . ووظيفة الفنان أن يلتقط مظهرا واحدا أو بضع مظاهر من هذا الفساد فينفى عنها أخلاط الأحداث اليومية ويلقى عليها ضوءا جديدا بما يختاره لها من مواقف وانفعالات فلا يملك القارئ إلا أن يحس بها إحساسا جديدا ويدركها كما يدركها الفنان نفسه . وهو حين يستطيع أن ينفعل بلون واحد من ألوان الفساد انفعالا قويا يتفتح وعيه وتتيقظ بصيرته ويستطيع بعد ذلك أن ينظر إلى الحياة والمجتمع بطريقة جديدة يدرك بها كثيرا من المظاهر التى لم يلم بها ذلك الفنان .

وحرص المؤلف على ألا يفوته جانب من جوانب الفساد قد وسم الرواية بطابع سردى فاتر وأقحم عليها كثيرا من الاستطراد

والحشو كانت فى غنى عنهما . فالبطل يقص علينا كل حركة من حركاته وكل خاطرة من خواطره وإن بدت تافهة قليلة الدلالة بعيدة عن التأثير فى أحداث الرواية أوتوضيح جوها العام أوإبراز الملامح النفسية لشخصياتها . استمع مثلا إلى قوله :

ولما فرغت من طعامى مسحت يدى وفمى فى منديلى ودفعت له الثمن وقمت . . .

وقوله يروى كيف أحضر له الشرطى بعض الطعام فى السجن: وأخذنى من ذراعى إلى الغرفة التى كنت فيها قائلا : رغيف أفرنجى وجبن رومى وخيار أخضر . الكل ستة قروش .

ومد يده بالقروش الباقية من نصف الريال فأشرت إليه أنها له فتبسم راضيا ووضع الطعام على المكتب ثم قال : تصبح على خير .

وقوله يصف ذهابه إلى مكتب المحقق مع رئيس التحرير :

. . . وقفت بنا العربة آخر الأمر أمام دار نيابة الصحافة ونزل الأستاذ على مختار ونزلت وراءه حتى دخلنا إلى مكتب السكرتير وكان مزدحما بالجالسين ، فذهب الأستاذ على إلى الجالس على المكتب وهمس له بكلمات فهز الشاب رأسه وتلفت حوله فى فتور ثم قام ودخل إلى مكتب محقق النيابة فبقى فيه حينا ثم عاد إلى الأستاذ فدعاه للدخول . وبقيت وحدى أتلفت حولى إلى وجوه الجالسين وكانوا أخلاطا لا أعرف منهم وجها ، وتطلعت نحوى عيون كثيرة تفحصنى ، وكنت فى ملابسى القديمة فخشيت أن تحتقرنى

الأنظار ، فرفعت رأسى وسرت فى هدوء واستعلاء نحو النافذة القريبة فاتكأت عليها وأشعلت لفافة من صندوق السجائر الفاخر الذى اشتريته بالأمس وجعلت أنفخ دخانها وأنا أدير بصرى فى الغرفة ثابتا .

ولم يطل بقائى هناك ، ثم رن الجرس وقام السكرتير مسرعا إلى غرفة المحقق وهو المدعى العام نظرا لخطورة التهمة . ثم خرج بعد قليل ونادى باسمى ، فألقيت عقب السجارة على الأرض ودستها بقدمى فى شىء من التحدى وسرت نحو الغرفة رافعا رأسى حتى دفع السكرتير الباب بيده ونقر عليه بإصبعه مستأذنا ، فدخلت بغير أن ألتفت إليه . . . . »

ترى ماذا يفيد القارئ أن يعرف أن سيد زهير بعد أن فرغ من طعامه مسح يده وفمه فى منديله ! وماذا تجدى عليه معرفته أن الشرطى قد أحضر له خيارا وجبنا روميا بستة قروش ؟ وماذا يهمه إن كان الأستاذ على مختار قد نزل من العربة أولا ثم تبعه سيد زهير أوكان الأمر بالعكس ! ثم ماجدوى هذا التسجيل الدقيق لكل حركة من الحركات تأتى بها شخصيات الرواية : « دخلنا إلى مكتب السكرتير فذهب الأستاذ على إلى الجالس على المكتب وهمس له بكلمات فهز الشاب رأسه وتلفت حوله فى فتور ثم قام ودخل إلى مكتب المحقق فبقى فيه حينا ثم عاد إلى الأستاذ فدعاه للدخول » . إن ما تسجله هذه العبارات عرف مألوف فى مثل هـذه الحال وليس

فيه شيء جديد يلقى ضوءا أعلى جو الرواية أو يوضح سمات أشخاصها . بل هى تقرير لحركات مادية محضة ليس لها دلالات نفسية خاصة إذا استثنينا قوله « فى فتور » . وهى تتابع فى سرعة بالغة بحيث تفقد كل منها ما يمكن أن يكون المؤلف قد قصد إليه من مغزى .

وقد اخترنا هذه النماذج للأسلوب السردى دون جهد ولا تنقيب ، فالرواية مليئة بكثير من أمثالها . وقلّ أن يتحرك سيد زهير من مكان إلى آخر دون أن ينبئنا بجميع خطواته وكيف مرّ من هذا الشارع إلى ذاك « الكوبرى » وكيف جاز بمقهى أو حانة أو خرج إلى الحقول . والهواء دائما فى الحقول « منعش رطيب » !

ولا شك أن الأسلوب السردى يصيب الرواية كما قلنا بكثير من الفتور ويحول دون خلق مواقف انفعالية وأزمات نفسية تثير وجدان القارئ وتفتح شعوره لإيحاءات المؤلف التى يبثها فى قصته . لذلك يمضى القارئ فى القراءة بصورة آلية تماثل الآلية التى تروى بها الأحداث . هذا إلى أن الأسلوب السردى بما فيه من استطراد كثير يغطى على الخط الرئيسى للرواية ويلف أحداثها المهمة فى ثنايا أحداث صغيرة ليست ذات قيمة كبيرة .

ومن نماذج الاستطراد فى الرواية إصرار المؤلف على أن يعرض علينا كل ما يحدث فى القطار كلما ركبه سيد زهير .

سافر أول مرة إلى الدلنجات ليشترى من سوقها قطنا بعد أن طرده أحمد جلال من المحلج ، فلم ينس أن يقص علينا أن المسافرين قد حسبوه تاجرا من الإسكندرية جاء ليشترى كل ما فى السوق من دجاج وبيض ، وهو يطيل فى ذلك بلا مبرر ويورد ألوانا كثيرة مما يدور بين المسافرين من حديث لا غاية من ورائها وليس لها مع ذلك جو نفسى أو اجتماعى خاص ، كما فى قوله مثلا : وسألنى جارى عن اسمى ، فلما قلته له عرف أبى وأخذ يترحم عليه وبدأ الآخرون يتوددون إلىّ عند ما أخذ جارى يعرفهم بأبى ويذكرهم به.

وسافر مرة ثانية إلى القاهرة فلم يفته أن يقص علينا حوارا طويلا بينه وبين رجل كان يجلس بجواره ثم يختم قصصه بهذه العبارة : وكان القطار قد هدأ سرعته للوقوف فى المحطة فقام الرجل يستعد للنزول ، وسألنى أن أساعده على حمل ربطاته الكثيرة فناولته إياها من النافذة وانشغل عنى بمقاولة الحمال حتى تحرك القطار .

ويعود إلى دمنهور ليعزى فى وفاة والد منى فيتخذ من القطار وراكبيه وسيلة إلى فلسفة سطحية متكلفة ويقول :

« . . . أين دمنهور وما للقطار يسير بطيئا ! . هكذا الدنيا تمضى سريعة بنا ونحن نستبطئ الأيام والليالى والشهور . والقطار يسير دائما إلى الأمام لا يرجع إلى الوراء خطوة ويقطع الطريق شبرا شبرا حتى يجمع الأميال بعد الأميال لكى يصل أخيرا إلى دمنهور — إلى الغاية الأخيرة كما تفعل بنا الحياة . هكذا بلغ السيد

أحمد نهاية الطريق . ووقف القطار فى طنطا وبدأ الناس ينزلون ويصعد غيرهم إلى العربة. كل هؤلاء يجتمعون ويتحادثون ويتجادلون ثم يهبطون من القطار لكى يستقبل القطار طائفة أخرى غيرهم حتى ينزل الجميع آخر الأمر إذا جاءت النهاية . . . »

ولسنا نأخذ على المؤلف هذا الاستطراد لأنا نرى أن تسير الرواية دائما فى خط ضيق مستقيم دون أن تلتفت إلى بعض الصور الثانوية والأحداث الصغيرة التى تقربها من الحياة بما فيها من رحابة وتنوع ، بل نأخذه عليه لأنه يسرف فيه من ناحية ولا يحاول أن يجىء فيه بجديد أو أن يخدم به هدف الرواية من ناحية أخرى . وليس المؤلف ملزما بأن ينبئنا بكل ما يحدث إذا ركبت شخصيته القطار مثلا ، كان أن القارئ نفسه لا يتوقع هذه التفصلات .

ويبدو أن للمؤلف ولعا خاصا باتخاذ وسائل المواصلات سبيلا إلى التفلسف ، فهو لا يكتفى بالقطار بل ينزل كذلك — أو يصعد — إلى الدراجة . فقد رأى من نافذة السجن راكب دراجة يحاول أن يسبق العربات فاتخذ منه نموذجا لمن يخاطرون بحياتهم ليتمتعوا بشعور المخاطرة . وفى ذلك يقول :

« . . . شاب يركب دراجة فى وسط الطريق ويمر بخفة بين السيارات وهو يتلفت يمينا ويسارا كانه بهلوان فى سرك . ما أمهره فى الركوب وما أشد مخاطرته ! . كأنى به يستهين بحياته أو يتمتع بشعور المخاطرة . ولم لا يخاطر الناس بحياتهم فى كل شىء؟

إن المخاطرة تبعث إلى النفوس نشوة النجاة دائما فتكون الحياة كلها حية مثيرة إلى أن يحين القضاء المحتوم . » حقا إن هناك صلة بين هذه الفكرة وبين ما كان يدور فى نفس سيد زهير من خواطر حينئذ ولكنا نأخذ على المؤلف تكلفه فى « اصطياد » هذه الأمثلة الخارجية التى تصرف الشخصية القصصية عن الاستبطان النفسى الصحيح . ولا شك أن من كان فى إيمان سيد زهير واندفاعه ليس فى حاجة إلى أن يستخرج لنفسه عظة من مخاطرة راكب الدراجة . أو لم يكن فى تجاربه هو من الحياة والقراءة ما يؤكد فى نفسه هذا المعنى بصورة أوضح وأقوى دون اللجوء إلى ذلك التكلف ؟

ومما يزيد من سوء هذا الأسلوب السردى المستطرد أنه قد ألهى المؤلف عن الالتفات إلى نواح مهمة فى الرواية كان ينبغى أن ينفق فيها جل طاقته . وقد رأينا كيف فشل فى بيان التطور النفسى والفكرى الذى طرأ على سيد زهير ولم يوله عناية تتناسب مع الدور الخطير الذى رسمه لسيد زهير . وقد أعجله ذلك السرد عن أن يصور دور الشعب فى هذا الكفاح فاكتفى بأن جعل سيد زهير ممثلا له ، كأنه يقول مع الشاعر القديم :

ليس على الله بمستغرب أن يجمع العالم فى واحد !

ثم جاءت شخصياته الشعبية الأخرى كلها مريضة منحرفة لأنه صورها من خلال سيد زهير ذى المشاعر « الارستقراطية »

المتأصلة . فمصطفى عجوة واش دساس ، وحمادة الأصفر متقلب وضيع ، والشيخ القرش منافق ، وفطومة ساقطة ، وأبوها تاجر مخدرات ، حتى المرشح الشعبي الذى نهض لينافس أحمد جلال ، ومحمد خلف فى الانتخاب باع ضميره فى سبيل المال وتنازل عن الترشيح . ترى من هو الشعب إذن ، ذلك الذى كان يمثله سيد زهير ؟ نحن لاننكر أن مثل هذه النماذج البشرية كثيرة فى المجتمع المصرى ولكننا ننكر على المؤلف أن يتجاهل الجانب الخير المستجيب للإصلاح من ناحية وأن يصور من ناحية أخرى تلك النماذج المنحرفة ساخطا عليها مبالغا فى إبراز عيوبها دون أن يبين الأسباب الحقيقية لانحرافها وشذوذها . فهو قد اتخذ من الموظف الذى يأكل الفول على مكتبه مثالا للإهمال ، ولكنه لم يقف ليسأل : لم يضطر هذا الموظف إلى أن يفطر فى مكتبه وإلى أن يفطر فولا دائما ؟ وهو قد رمى الشرطى بالغلظة والجهل ولكنه لم يقف ليسأل : ألا يمكن أن تكون هذه الغلظة مع الجمهور انعكاسا لما يلقاه هذا الشرطى من عنت رؤسائه واستهانتهم بكرامته ؟ إنه لا يقف ليسأل هذا السؤال بل يرى أن الشرطى قد خلق نفسه خلقا على تلك الصورة من الجهل والجفاء كما خلق الضابط اللطيف الأنيق نفسه على نقيض مرؤوسه كما يصفه سيد زهير :

« . . . وكان الضابط فى تلك المدة مطرقا فوق المكتب ينقر بقلم ذهبى فى يده ، وخاتمه الماسى يلمع بأشعة براقة فى يده ، ودق

جرس التلفون فاستند إلى ظهر كرسيه وابتسم وأخذ فى الحديث متبسطا مسترسلا كأنه لا يريد شيئا سوى ذلك الحديث ، فكان يشير بيده إشارات رشيقة معبرة كأنه يريد أن يؤثر فى سامعه على الطرف الآخر من السلك . وكان أسلوبه فى الضحك أنيقا له نغمة ظريفة سلت من نفسى كثيرا من حنقى . . . »

وواضح أن سيد زهير لم يضق بالقلم الذهبى ولا بالخاتم الماسى أو الإشارة الرشيقة والضحك الأنيق ، بل إن ذلك قد « سلّ من نفسه كثيرا من حنقه » .

عدل المؤلف عن تصوير الجانب الشعبى من الكفاح وركزه كله فى شخصية سيد زهير . ولكن سيد زهير من طبقة متوسطة أصابها فقر مؤقت ، فليكن له إذن كل مقومات تلك الطبقة وشواغلها ، ولتكن له قصة حب يصاحبه شىء من الألم الممتع ينتهى دائما إلى نهاية سعيدة . ولسنا ننكر على شخص مكافح أن يحب ، ولكنا ننكر أن يكون هذا الحب مقصودا لذاته دون أن يشارك أدنى مشاركة فى ذلك الكفاح ، بل هو على النقيض يطغى على أحداث القصة الرئيسية وبواعثها . فسيد زهير مشغول دائما بأمر منى دائم التفكير فيها حتى فى أشد مراحل كفاحه حرجا . والمؤلف يقحم على هذه المواقف الحرجة كثيرا من الشخصيات والأحداث التى لا ضرورة لوجودها إلا اتصالها بقصة منى . والقارئ لا يدرى الباعث الحقيقى لكفاح سيد زهير السياسى . أهو حقا

الرغبة فى الإصلاح ومحاربة الطبقة الإقطاعية أم هو الطموح الشخصى ليرتفع إلى مستوى منى ويظفر بها فى النهاية . والخاتمة السعيدة التى انتهت إليها القصة تؤكد المعنى الأخير . فقد تحقق لسيد زهير ما كان يرجوه ، فعاد إلى دمنهور ليتزوج منى ويدير محلجها مخلفا وراءه فى القاهرة كفاحه المرير الطويل بحجة أن الثورة قد قامت فأغنته عن مواصلة هذا الكفاح ! . وهى حقا نهاية عجيبة غير مفهومة فإن قيام الثورة كان ينبغى أن يشعره بالنصر وأن يدفعه إلى مزيد من العمل بدل أن يرسله مرة أخرى إلى دمنهور ولو كان مديرا لمحلج كبير . وهذا يؤكد ما ذكرناه عن شخصية سيد زهير وأنها لا تصلح لتتمثل فيها حركة شعبية خطيرة .

وإذا كان لا بد أن تدخل فى حياة المصلح الثائر قصة حب فإنه ينبغى على المؤلف أن يجعل لهذه القصة دورا كبيرا فى الثورة والإصلاح بحيث تكون المرأة حافزا لرجلها مشاركة بعواطفها وأفعالها فيما يجرى من أحداث . ولكن شخصية منى تستمد وجودها من سيد زهير نفسه ، ولا يكاد القارئ يحس بها إلا حين يفكر فيها بطل القصة أو حين يزورها أو تزور هى أخته . هى امرأة تمثل دور الحبيبة فى المجتمع الشرقى تنتظر كالصيد حتى يظفر بها الصائد ، وليس لها من حياتها مطمع سوى أن تظفر بذلك المحب دون أن تختلط هذه العاطفة بمجال الحياة الرحيب وأحداثها حتى لو أتيحت لها الفرصة وكان من يحبها مكافحا يحتاج إلى أن تقف من وراءه بما تبذله من حب وتشجيع .

ولعلّ المؤلف لم ينجح فى تصوير شخصيات قدر نجاحه فى تصوير حمادة الأصفر ومافى نفسه من صراع أليم بين الشر والخير، بين الحاجة المادية الملحة والحرص على المشاعر الإنسانية النبيلة. كان يحب سيد زهير ويذكر له جميله إذ شاركه فى تجارة القطن ولكنه لم يستطع أن يقاوم إغراء المال، فهاجمه فى الحفل الانتخابى وأمره فى غلظة أن ينصرف هو ومن معه. وأصابه ذلك بألم نفسى مرير جعله يحقد على أحمد جلال الذى أغراه أن يفعل ذلك لقاء خمسة جنيهات، فانتقم منه فى النهاية بإفشاء زواجه السرى من زينب. وقد ظل على إخلاصه لسيد حتى بعد أن أصاب قدرا كبيرا من الثراء، فكان يزوره فى السجن والمستشفى ويتودد إليه وإلى أسرته. وقد جرى المؤلف فى تصوير هذه المواقف على ما جرى عليه فى تصوير أمثالها فى سائر الرواية، فاستخدم أسلوبا قريبا من العامية يناسب مستوى الشخصية من الناحية الثقافية والنفسية، ولكنه مع ذلك يعدل أحيانا عن تلك الطريقة الناجحة فيفرض أسلوبه وتفكيره على الشخصية فرضا، كما فى قوله على لسان حمادة:

« أنا كلب ضال. دعنى أسرع. دعنى أجرى. طريق عفنة مظلمة كلها خوف وقذارة. خوف بالليل والنهار، وخوف من أمامى ومن خلفى. قلبى وعينى وسمعى كلها مخاوف. الأمس مخيف والغد مخيف والحاضر فزع. وأنا أجرى وأجرى أطلب النجاة ولكنى أتعثر وأقع وأتخبط والطريق مظلم والأوحال تجعلنى أنزلق.

ومن ورائى أشباح كثيرة تطاردنى فأسرع لكى أتخلص ، أتخلص من هذه الحياة ومن الأشباح التى تطاردنى فيها . . ولكنى لا أرى أمامى طريقا للهرب . . . »

ولا شك أن حمادة بمستواه الاجتماعى والفكرى الوضيع لم يكن يستطيع أن يلتفت إلى هذا المعنى النفسى عن الخوف بمعناه العام ذلك الذى يستبد بالمرء دون أن يتصل بحادثة مادية معينة ، وإنما هو خلاصة الشعور بالقلق والمهانة والضياع . ولا شك أيضا أنه لم يكن يستطيع أن يهتدى إلى تلك الصور الأدبية بما فيها من تجسيم للخوف .

وهكذا نرى أن المؤلف قد فشل فى تصوير الكفاح الشعبى على حقيقته ، فقصره على شخصية واحدة ولم يهيئ لهذه الشخصية من الصفات النفسية والمواقف المادية ما يجعله جديرا بذلك الدور الخطير . وفشل كذلك من الناحية الفنية إذ أنفق جل طاقته فى استطراد لا ضرورة له وأهمل الجانب الأهم الذى كان ينبغى أن يوليه كل عنايته .

# غروب الأندلس

للمسرحية الشعرية العربية وضع خاص يميزها عن المسرحيات النثرية ويحدد موضوعاتها بما تفرضه تقاليد الشعر العربى ومقوماته الفنية . فهى لا تستطيع أن تعالج موضوعات عصرية أو تصور شخصيات من المجتمع الذى يعيش فيه المؤلف لما يقوم حينئذ من مفارقة بين حديث تلك الشخصيات فى الحياة العادية وبين حوارها على المسرح . وتعظم هذه المفارقة إذا كان المتحدث فى مستوى اجتماعى أو فكرى لا يلائم أجواء الشعر العالية وتعبيراته الأدبية الخاصة . وقد زاد من صعوبة الكتابة فى موضوعات عصرية أن المؤلفين اللذين قدر لمسرحياتهما الذيوع — شوقى وعزيز أباظة — لم يحاولا أن يجدا لنفسيهما أسلوبا شعريا جديدا له من الحيوية والمرونة ما يجعله قادرا على تصوير الشخصيات المختلفة والتطور بالحركة المسرحية فى سرعة وسهولة ، ولكنهما التزما الأسلوب الشعرى القديم بقافيته الموحدة وأشطاره المتساوية بل وبصوره وتعبيراته فى كثير من الأحيان . لذلك لم تقرب لغة الشعر فى مسرحياتهما من لغة النثر ولم يتهيأ لها ما فى النثر من حرية وبساطة ، واضطرا إلى أن يختارا موضوعاتهما من أحداث التاريخ المعروفة ليتجنبا تلك المفارقة التى أشرنا إليها . فالشخصية التاريخية ليس لها فى نفس القارئ أو المشاهد وجود مادى خاص يحول دون تقبله

إياها بالصورة الشعرية التى يرسمها لها المؤلف . وللماضى فى نفوس الناس من السحر والغموض ما يغلفه بجو شعرى يتناسب مع أجواء المسرحية الشعرية .

ورغم هذا القيد المفروض على مؤلف المسرحية الشعرية فإنه يستطيع — إن أراد — أن يمس كثيرا من المشكلات المعاصرة بما يعقد من صلة بين الماضى والحاضر وبما يختار من موضوعات تاريخية تشبه فى جوهرها موضوعات عصره وإن اختلفت أحداثها وشخصياتها. وسقوط دولة العرب فى الأندلس من تلك الموضوعات التاريخية الخصبة التى تهيئ فرصة طيبة لكى يربط المؤلف بين ما يصوره من ماض وما يعيش فيه من حاضر .

وقد كتب مؤلفنا مسرحيته وهو يحس إحساسا واعيا بما بين أحداثها التاريخية وأحداث الحاضر من مشابه حتى لقد كان يقدر ، كما يقول فى مقدمتها ، « أنها لن يهيأ لها أن تنشر على الناس ممثلة أمامهم أو متداولة بين أيديهم » . وسنحاول فى هذه المقالة أن نبين الوسائل الفنية التى اتخذها المؤلف ليعقد تلك الصلة بين الماضى والحاضر ومدى نجاحه وفشله فى هذه الغاية .

وأول ما يلفت القارئ أن المؤلف يؤثر الحديث الواضح الصريح عن مظاهر الفساد والانحلال فى الدولة العربية على الموقف الموحى والسلوك المعبر . وهو لا يكاد يظفر بموقف ينفذ من خلاله إلى ذلك الحديث حتى يندفع فى ألوان من الخطابة المطنبة التى تنساق

وراء الصور البلاغية والتعبيرات الأدبية وإن خالفت طبيعة الموقف والضرورات المسرحية. ولعل من أوضح الأمثلة على ذلك تلك الخطبة التى أجراها على لسان الحبر كارلو. يقول فيها:

أنتم المسلمين حملتم الإســـلام أثقالكم وأنتم نيام
ما تفيد الصلاة إن زاغت الرو ح ولفت أطواءها الآثام
ليس بالدين نصرة إن غفوتم وهو إن رمتمو البقاء دعام
قد رشوتم أقولها وارتشيتم واســـتباح المحارم الحكام
واتجرتم بالعدل فالأمر فوضى فحدود تطوى وأخرى تقام
وأكلتم حق العفاة المهـا زيل فمال سحت وكسب حرام
ونزا اللغو والتحاســـد والتمليق فيكم ودبت الأوغام
فإذا شيعة تفرعت الحكم فهدم فى غيرهـــا وانتقام
واتبعتم أهواءكم فهوى الأخيار عن أفقكم ورف اللئام
هكذا تسقط الممالك يا صـــاح وتردى فى بغيها الأقوام

فالحبر فى المسرحية عدو لدود للمسلمين يكيد لهم ويدبر لهزيمتهم ولكن هذا الحديث يصوره كأنه حريص على مصلحتهم حزين لما أصابهم من انحلال وانصراف عن خلق قويم رسمه لهم دينهم، وهو لهذا يخالف طبيعة الموقف كما قلنا ولا يتفق مع نفسية الشخصية المتحدثة كما رسمها المؤلف فى مواقف المسرحية الأخرى. وواضح أن رغبة المؤلف فى رسم صور بليغة لفساد المسلمين هو الذى دفعه إلى ذلك الخطأ من ناحية والإطناب الذى لا ضرورة له من ناحية

أخرى . وقد تروق الخطابة لفريق من المشاهدين وتبعثهم على التصفيق ولا شك أن فى ذلك ما يرضى المؤلف والممثلين معا . ولكن المسرحى الناجح لا يلتفت كثيراً إلى ذلك بل يغلب دواعى الفن الصحيح لأنه وسيلته النافذة إلى نفوس هؤلاء المشاهدين وإن لم ينفذ إلى أكفهم فى بعض الأحيان . وتصفيق المشاهد فى خلال الموقف المسرحى ليس إلا دليلا على أنه لم يتأثر منه إلا بصورته البلاغية المحضة وأنه لم يستغرق فى تلقى إيحاءاته ومعانيه .

والأسلوب الخطابى قد يثير المشاهد إثارة وقتية لا تخلق عنده وعيا أصيلا بالمشكلة التى يعرضها المؤلف . لذلك يتجنبه المسرحى الموهوب قدر طاقته ويستعيض عنه بالحوار الموحى والمواقف المعبرة التى ترسب الإحساس فى نفسه بالتدريج حتى يستقر فيها ولا يتلاشى بمجرد انصرافه عن المسرح . والواقع أن معظم المعانى التى تدور حولها هذه القطع الخطابية معروفة لكثير من المشاهدين يتحدثون بها فى حياتهم العادية ، فإذا اقتصرت مهمة الفنان على إعادتها فى صور بيانية جميلة فإنهم لن يلتفتوا إلا إلى عناصرها الجمالية الجديدة . ولكن للفنان غاية أبعد من هذا هى أن يخلق من المواقف والأحداث ما يجعل لهذه المعانى وقعا جديدا فى نفوس المشاهدين كأنهم يلتفتون إليها لأول مرة .

وقد دفع المؤلف حرصه على مظاهر الخيانة والانحلال فى دولة العرب إلى أن يشتت مواقف الرواية بين أجواء مختلفة

ويدخل فيها شخصيات لا تلبث أن تختفى دون أن يفتقد المشاهد وجودها . فهو ينقل الأحداث من غرناطة تارة إلى بلاط فرديناند وإيزابلا وتارة إلى وادآش وأخرى إلى مصر . ولسنا نأخذ عليه ذلك لأنه لم يحافظ على وحدة المكان فإن للمسرحى أن يتنقل بأحداث مسرحيته من مكان إلى آخر كيف شاء مادام ذلك لايوزع طاقته وقدرته على تصوير مشكلته فى صورة واضحة مركزة . ولكننا فى مسرحيتنا هذه لا نرى ضرورة لما فعله المؤلف . فانتقال الأحداث إلى وادى آش لا يضيف شيئا جديدا يبرر هذا المنظر الطويل . حقا إنه يصور كفاح عائشة ومن معها ضد زوجها الذى انساق وراء إغراء زوجته الأسبانية فنكل بكل من حاول هدايته ورده إلى الصواب . ولكن هذا الكفاح لم ينته إلى شىء إيجابى بل أنهته طبيعة الحوادث ، إذ جاء إلى عائشة وصحبها رسول من غرناطة ينبئهم بأن الملك قد تخلى عن العرش لابنه منها ، وذلك ماكانت تسعى إليه هى ومن معها . وقد كان المؤلف يستطيع بدلا من ذلك أن يبقى الأحداث فى غرناطة ويصور الصراع الذى قام بين الشعب والملك وانتهى بتخليه عن العرش ، ويشرك فيه عائشة وقوادها . وبذلك يستعيض عما فى ذلك المنظر من تردد وإقدام وإحجام بحركة قوية فيها من الدسائس والتحريض والمقاومة ما يثير انفعال المشاهد وتوقعه . والحق أن المشاهد كان ينتظر شيئا من هذا لأن المؤلف قد ساق من قبل

أحاديث طويلة عن الشعب ومدى بطشه إذا ثار كما فى قوله مثلا :

قل للملوك اخشوا شعوبكم إذا غضبوا وهم سغب البطون جياع
النار أوهى منـــة منهم إذا اندلعت وأعقل منهم الدفاع

ثم صور الملك بعد ذلك بصور الطاغية المستبد كما فى قوله :

أليس لى الملك ، ملك البلاد ألست القوى عليه الأمينا
أليس لى الأمر أمضى به شمـــالا إذا راقنى أو يمينا

فهنا قوتان تتربص كل منهما بالأخرى ، وهنا تهديد من الشعب وتحد من الملك ، وكل ذلك يهيئ نفس المشاهد لتتبع هذا الصراع وترقب نهاية الطاغية ، ولكن المؤلف لا يقدم إليه إلا إشارة عابرة عن ثورة الشعب وتنازل الملك ، وقد كان المنهج الصحيح أن يعكس الأمر فيصور الكفاح فى غرناطة تصويرا قويا مفصلا ويكتفى بالإشارة إلى ما بذله القواد من محاولة لتأليب الطوائف فى وادى آش .

ومع أن الثورة قد انتهت بخلع الملك فإن المؤلف لا يرضى له الهوان بل يرسله إلى مالقة مشيعا بالتبجيل والإكرام :

خلفته ترك البـــلاد مشيعا بمراسم التكريم والتـــوقير
فى موكب حفت به أحراسه بلوائها وسلاحها المطرور

وقد تكون هذه حقيقة تاريخية ثابتة ، ولكنه ليس لزاما على المؤلف أن يسجل التاريخ بجميع أحداثه صغيرها وكبيرها . وقد كان يستطيع أن يهمل هذه الحقيقة لأنها لا تتفق مع ما كان ينبغى

لهذا الملك الذى يسمى شعبه عبيدا من نهاية قاسية . نحن لا نطلب إلى المؤلف أن يغير أحداث التاريخ ، ولكننا نسأله أن ينتقى منها ما يلائم غايته ويؤكد المعانى التى يريد أن يلقى بها فى نفس المشاهد(١) .

وانتقال الأحداث إلى مصر لا يقل فضولا عن المنظر السابق وقد أنهته أيضا طبيعة الحوادث . فبينما كانت عائشة جادة فى إقناع الأمير أزبك وقنصوه الغورى ليقدما العون إلى المسلمين فى الأندلس جاءه الرسول من هناك أن ابنها — وكان أسيرا عند الأسبان — قد عاد على رأس جيش آسبانى إلى غرناطة . وبذلك عدل سلطان مصر عما كان قد اعتزمه من إرسال جيش يقف إلى جانب المسلمين هناك . وهكذا كان على عائشة أن تعود كما جاءت دون أن تكون لسفارتها أدنى أثر فى أحداث المسرحية . وأغلب الظن أن المؤلف قد أورد هذا الفصل عمدا ليقدم للمشاهد المصرى بعض ما يرضيه وليتحدث عن العروبة والإسلام . والعروبة

---

(١) وقد جرى المؤلف على هذا المنهج فى « شهريار » آخر مسرحياته فخلق إلى جانب الأزمة النفسية عند شهريار صراعا بينه وبين الشعب وتحدث أحاديث طويلة عن طغيان الملوك وقوة الشعوب حتى ملأ القارئ يقينا بأن صراعا يوشك أن يقوم فيعصف بشهريار . ولكن شيئا من ذلك لم يحدث بل ثاب الملك إلى صوابه تارة عن طريق العظات المتكررة من شهريار وأخرى عن طريق الرؤى والأحلام والتصوف . ثم تخلى شهريار عن عرشه ليبحث عن الحقيقة وخرج — بعد ما اقترف من آثام — مشيعا من ممثلى الشعب « بالتبجيل والإكرام » !

بالصورة التى رسمها المؤلف تبدو مفروضة على ذلك الجو التاريخى، وهى لا شك تعبير صريح عن الاتجاه السياسى للدول العربية فى عصرنا الحاضر . وينتهى الموقف إلى جانب هذا بخطبة حماسية من عائشة . وحسبنا أن ننظر فى بعض أبياتها لنحس أن المؤلف هو الذى يتكلم بما فى نفسه من معان وألفاظ لم يكن لها وجود فى ذلك العصر :

أنظل ننظر للعظائم نظرة ... قبلية الإدراك والإلمام
نستهدف المرمى الهزيل ونجتزى ... بالهضب دون بواذخ الأعلام
تقفون والدنيا تسير جديدة الـ ... آراء والنزعات والأحكام
ألقت صوالحكم على أبصاركم ... وقلوبكم كسفا من الإظلام
كل يقول « أنا » ولو قد قلتمو ... « نحن » اتقينا هيضة الأيام
تتناحرون ممالكا وطوائفا ... والشرق بينكم الجريح الدامى
باسم العروبة والجوار دعوتكم ... والدين والحرمات والأرحام
فصددتمو متوجسين كأنما ... أدعوكمو لكبائر الآثام
وا ضيعة الإسلام إن لم تقهروا ... أهواءكم . وا ضيعة الإسلام !

نقلة واحدة كان لها ما يبررها ، هى تلك النقلة إلى بلاط فرديناند وإيزابلا ليصور المؤلف الجانب الآخر من الصراع ويقارن بين تدبيرهم وإعدادهم وتواكل العرب وتخاذلهم ، وليبين خيانة أبى عبدالله ملك غرناطة بعد أن استولى أخوه على الملك وهو فى أسره عند الأسبان . على أنه لم يخل أيضا من شىء من الإطناب يتمثل

فى الحوار بين فرديناند وملك نابلى ، وكثير من الخطابة تتمثل فى أقوال رسل غرناطة .

ولا شك أن الحقائق التى أوردها المؤلف فى تلك المناظر المختلفة لازمة لتصوير الصراع بين العرب والأسبان . ولكنا نأخذ عليه أنه أخرجها جميعا على المسرح وكان ينبغى أن يكتفى بالإشارة إلى كثير منها دون أن يخلق لها مواقف خاصة بها . فإن المسرحية من أشد ألوان الأدب حاجة إلى التركيز الذى لا يصل بالطبع إلى درجة من الضيق والجفاف تباعد بينه وبين واقع الحياة .

وكان من أثر تشتت المناظر وإقحام شخصيات كثيرة على المسرحية أن خفت حدة الصراع وضاق المجال أمام الشخصيات الأولى لكى تظهر بالصورة الإيجابية الفعالة التى كان ينتظرها المشاهد حين تتركز الأحداث وتواجه الشخصيات بعضها بعضا فى نطاق ضيق من الحركة المادية يخلى السبيل للحركة النفسية العنيفة . وذلك يتجلى بوضوح فى تصوير المؤلف لعائشة الشخصية الأولى فى المسرحية . فقد تمثل كفاحها فى مظاهر خارجية محضة ولم يرتبط بأزمات نفسية داخلية كان يمكن للمؤلف أن يخلقها لو ضيق مجال الأحداث المادية وربط كفاح تلك الشخصية بما يتصل بنفسها وعلاقتها بزوجها الملك وضرتها الأسبانية وولدها الذى باع نفسه للأسبان . ففى هذه الشخصيات الثلاث يتمثل الجانب المنحرف فى المجتمع العربى حينئذ ، وحولها كان يمكن أن

يدور صراع قوى تنفق فيه هذه الطاقة الكبيرة التى نسبها المؤلف إلى عائشة . ولكننا نرى منها بدلا من ذلك استسلاما مطلقا لطغيان زوجها وكيد ضرتها وانحراف ولدها وهروبا من هذا الجو الذى يتصل اتصالا وثيقا بمشاعرها إلى أجواء خارجية متكررة قوامها تحريض من حولها على المقاومة ومحاولة جمع جيش من الطوائف أو مصر تستعين به على محاربة الاسبان . وهى محاولة مهمة بلاشك ولكنا كنا نرجو ألا تستأثر بأحداث المسرحية وشخصياتها وأن يسير المؤلف إليها كما قلنا من خلال تصويره لصراع عائشة فى مجال ليس فيه مثل هذا التشتت .

وقد كان لدى المؤلف مجال آخر فى إحدى أحداث المسرحية الثانوية ، كان يستطيع أن ينفذ من خلاله إلى تصوير ذلك الصراع ، ولكنه لم يحسن استخدامه . ونعنى بذلك قصة بثينة التى حاولت إغراء يحيى ليأخذ جانب الثائرين من قومها . ولو تطورت هذه المحاولة تطورا ناجحا لأمكن أن تستعيض بها المسرحية عن انصراف عائشة عن ذلك الجو ولوجدنا فيها شخصية تقابل شخصية ضرة عائشة الأسبانية وتلقى كيدها بكيد آخر . ولكنا لم نعلم من أمر صراعها إلا أنها استطاعت أن تقنع يحيى — ولى العهد — بأن يطلق سراح الأسرى من قومه ومن بينهم عائشة ، مع أن الملك قد أمر بعد ذلك بقليل أن يطلق سراحهم حين أقنعه وزيره بأن من الخير له أن يفعل . لذلك كان عجيبا أن نعلم فى آخر

المسرحية أن بثينة قد ضحت فى سبيل هذه الغاية تضحية كبرى ما كان ينبغى أن تقدم عليها دون أن تتطور الأحداث تطورا يدعوها إلى أن تمضى فى إغرائها ليحيى حتى تنتهى إلى هذا المصير الأليم فى سبيل غايات أكبر .

والجانب التعبيرى من المسرحية متأثر إلى حد كبير بتلك النزعة الخطابية التى أشرنا إليها . لذلك يجىء الحوار فى كثير من الأحيان غير ممثل لطبيعة الشخصية المتكلمة ووضعها النفسى والاجتماعى . وأوضح ما يكون ذلك فى شخصيات المسرحية من النساء اللاتى ينطقهن المؤلف بتعبيرات فيها من « الجزالة » والعنف وإيثار الغريب من الألفاظ والصور ما لا يتناسب مع طبيعتهن النسوية ، ولاشك أن ذلك — فضلا على ما فيه من مخالفة للواقعية — يرهق الممثلة التى تقوم بمثل هذا الدور ويفرض عليها « رجولة » غير مقبولة . استمع مثلا إلى قوله على لسان بثينة :

وحسبى أنت من كهف يقينى ... إذا ما هان من واق نصيبى
ولكن قد نذرت بأن حبى ... ينص إليك أعناق الخطوب

وقولها :

غضبت فعقك البصر المروى ... كذاك تغين أحلام الغضاب
ستعرف حين تعركنا الليالى ... بمنسمها الطحون مدى صوابى

وقولها :

..... لا رأى إلا ... هض تلك القيود والأصفاد

وأمثال هـذه العبارات كثيرة فى الرواية وقد اخترناها دون عناء من صفحاتها الأولى . وإذا جاز أن نتقبلها أحيانا على لسان عائشة الشخصية المكافحة القوية فإننا لا نستسيغها على لسان بثينة التى يغلب عليها الطابع الأنثوى الرقيق . فهى تبادل محمد بن سراج حبا بحب وهى تحاول أن تغرى يحيى بما تبديه من جمالها وأقوالها المعسولة . وكل تلك مواقف تستلزم حوارا يعكس رقة الأنوثة وإغراءها .

ويبدو أن ثقافة المؤلف العربية تستبد به وتملى عليه كثيرا من الغريب الذى يضطر إلى شرحه فى مواطن عدة من هوامش المسرحية ، كقوله مثلا عن الشعب :

الظالمون غذاؤهم من رشحه وغذاؤه الآلام والأوجاع

وهو يفسر « رشحه » بأنه « ما يتحلب من أعصابه . والمراد هو ما ينتجونه بقوة أعصابهم سواء كان ذلك فى مزارعهم أو مصانعهم » : ولا ندرى لماذا آثر المؤلف هذه الكلمة على « كده » مثلا ؟ .

وكقوله :

أخى ، لست لى بأخ ، ما الذى أرابك بى ؟ غدرك الواغم

والواغم هنا تعنى الحاقد .

وقوله :

فمن تلمزين بهذا الهذاء ؟ ومن غير رقطائك الجامشة

ويفسر الجامش بأنه «المتكلم بصوت خفى، والمراد هنا الوقيعة».
وقوله :

تدهدى رؤوسكم كالكرين ويزحم منكم صريعا صريعا

وهو يؤثر دائما كلمة «الدفاع» على السيل ويستخدمها فى إسراف غريب . وقد اخترنا هذه النماذج أيضا من صفحات الرواية الأولى دون أن نقصد إلى الإحاطة والاستقصاء .

ولا شك أن ظروف المسرحية بوجه عام والمسرحية الشعرية بخاصة تقتضى أن يتجنب المؤلف هذا الغريب الذى يحتاج إلى الشرح . فمشاهد المسرحية لا يملك من الوقت ما يعينه على تدبر الكلمات الغامضة أو الأساليب المعقدة . وطبيعة المسرحية بما فيها من تركيز يقتضى أن يكون الحوار سريعا حيا ذا ألفاظ موحية يدركها السامع فى سهولة ويسر . والمسرحية الشعرية أشد حاجة إلى مثل هذا الحوار ليغطى على المفارقة التى لا بد أن تقوم بين الحديث الشعرى وحديث الشخصيات فى حياتها العادية . وقد تكون كلمة « الرشح » مثلا أكثر إحاطة بمعانى الجهد والتعب بمعناها المعجمى ، ولكن كلمة « الكد » أو « الكدح » رغم ذلك أكثر حياة وتأثيرا فى نفس السامع لأنها لفظة قد ارتبطت لديه بمشكلات ومعان خاصة يعانيها أو يشاهدها كل يوم فى الحياة .

وقد قلنا فى مطلع هذا المقال إن شوقى وعزيز أباظة لم يحاولا أن يجدا لمسرحياتهما أسلوبا شعريا يناسب مقتضيات المسرحية بل

حافظا على الشكل الشعرى القديم ونقلا تقاليد القصيدة إلى هذا الإطار الجديد . ولاشك أن القافية — مع جمالها وحسن وقعها فى كثير من الأحيان — تقيد حرية المؤلف إلى حد كبير وتصيب حواره بالبطء والجمود ، وتقسيم البيت إلى شطرين متساويين وإلى عدد خاص من التفعيلات لاينقص أو يزيد يضطره فى غير موضع أن يلجأ إلى الحشو ليتم به حديثا بدأته شخصية ما لأن ما بقى من البيت لا يحتمل حديثا آخر من شخصية أخرى ، ولعل من أطرف مظاهر التأثر بهذا التقسيم تلك التحيات التى يلقى بها الأشخاص بعضهم بعضا ويخلع كل منهم على الآخر فيها صفات لاضرورة لها . أو يدعو له دعاء لا يستدعيه الموقف . كما فى الحوار التالى مثلا :

بثينة : تحيـــة لسيدى الأمير
تعبق بالإعظام والتوقير
الزغل : حييت يا ذات الصبا النضير
والحسن فى روائه المنير
وأين مولاتك ... ...

وكما فى هذا الحوار :

على العطار: سلام عليك رفيق الشباب
أبو القاسم: سلام على القائد الباسل

وهذا الحوار :

الملك : طلبت لقائى يا على فمرحبا

بأكرم أصهارى وأعظم قوادى

على العطار: تعاليت مولانا ولا زلت موئلا
لأندلس من كل ذى مطمع عاد

وهذا الحوار :

حامد : تحيـــة يا عامر بن نصر

عامر : متعت بالنصر وطول العمـر

حامد : وأنت ما وراءك يا همـام ؟

همـام : دانت لك الأقـــدار والأيام

والرواية مليئة بأمثال هـذه التحيات التى لا يستطيع المؤلف متى بدأها أن يقتضبها لأنه مضطر كما قلنا إلى إكمال البيت فى طوله التقليدى وعدد تفعيلاته المنتظم. على أنه يحاول فى كثير من الأحيان أن ينفذ من خلال الصفات التى تخلعها الشخصيات بعضها على بعض فى تحياتها ومن خلال دعاء شخصية لأخرى بالخير ، إلى أحداث الرواية كما فى هذا الحوار :

الزغل : أقبلت حين بعثت فاستقدمتنى
وإذا أمرت فإننى المطـــواع

عائشة : أهلا بمن ترجوه اندلس إذا
عاث الذئاب بهـــا فعز دفاع
وإذا الكوارث أظلمت وتهولت
فيها فأنت صديعها اللمـــاع

الزغل : أختاه حسبك لست إلا صارما
أنت الغـــداة له يد وذراع
ما صال إلا فوقتـــه زكانة
أوتيتهـا وصريمـــة وزماع
الملك بين يديك مكلوء الحمى

عائشة : الملك مصدوع الأساس مضاع

الزغل : ولم ؟

عائشة : الأمـور توعرت واسترهبت
الحزم يعصى والسفـاه يطاع

فقد أجرى المؤلف على لسان الزغل قوله « الملك بين يديك مكلوء الحمى» لينتهى إلى الحديث عما أصاب الملك من صدع وضياع. ولكن هذه الطريقة كثيرا ما تطبع الحوار بالفتور والسردية كما هو واضح فى سؤال الزغل : «ولم» ؟ وجواب عائشة عن سؤاله .

# السماء السوداء

كانت القصة القصيرة من أسرع ألوان الأدب المصرى استجابة للتطور وتأثرا بتيار الواقعية الجديد، حتى لقد أوشكت هذه الواقعية أن تكون الطابع الغالب لأكثر القصص القصيرة التى يكتبها الأدباء الجادون . ولعل ذلك راجع إلى طبيعة هذا اللون من الأدب . فالقصة القصيرة بإطارها الضيق ليس فيها من الأحداث المادية الكثيرة ما يمكن أن يصرف الكاتب عن مراقبة الحياة وتصوير الواقع إلى ابتكار تلك الأحداث وتعقيدها ومحاولة التطور بها إلى نهاية خاصة مما قد يدفع المؤلف الواقعى أحيانا إلى شىء من التكلف أو « الذهنية » يبعده عن طبيعة الحياة . وكاتب القصة القصيرة الذى يتجه إلى الواقعية إذن يجد سبيله ميسرة إلى تصوير انطباعات تعكس بعض مشكلات المجتمع وترسم شخصيات ذات دلالات نفسية خاصة دون أن تفرض عليه طبيعة إطاره الفنى — كما يمكن أن يحدث فى القصة الطويلة — انحرافا لم يقصد إليه ، ودون أن يفلت زمام الأحداث والشخصيات من يده .

وقد بلغ من إيغال القصة المصرية القصيرة فى الواقعية أن تعددت فيها ألوان هذا المذاهب وأساليبه وأصبح لدينا عدد غير قليل من كتابها يتميز كل منهم بطابع خاص وإن اشتركوا جميعا فى سمات المذهب العامة . وقد كنا نرجو أن نقدم دراسة مفصلة

لأعمال بعض هؤلاء القصاصين الممتازين لولا ما فرضه ضيق المقام من اتخاذ نموذج واحد لكل لون من ألوان الأدب موضوعا لهذا البحث . ولا شك أن قصص يوسف إدريس ويحيى حقى وغيرهما من الكتاب المجيدين جديرة بالدراسة والتحليل . غير أننا قد اخترنا هذه المجموعة لأنها إلى جانب واقعيتها المعبرة تمثل اتجاها أحببنا أن نوضحه وننقد منه بعض ما نعتقد أن المؤلف كان يجب أن يتجنبه لتجيء واقعيته كاملة محققة للغاية الاجتماعية التى يستهدفها .

وأول مظاهر الواقعية فى هذه المجموعة أن الكاتب يلتمس شخصياتها من تلك الطبقات التى تقف وجها لوجه أمام الحياة فى كفاحها اليومى المرير فى سبيل البقاء ، وتفرض على من يريد تصويرها أن يترك التحليق فى الأجواء الخيالية العالية ويهبط إلى صميم الواقع ليحس بهذا الوجود الملتصق بالتراب . فليس هناك شخصية واحدة من الطبقة المتوسطة أو ما دونها بقليل ، بل ولا من الطبقات الكادحة فى جوانب حياتها المختلفة ، وليس هناك من الأجواء ما يخرج ولو قليلا عن تلك البيئة القاتمة الكئيبة التى تقبع تحت « السماء السوداء » فتمثل بعض جوانب الحياة فى أفقها الرحيب .

وهذه الصرامة فى اختيار الموضوعات مظهر من مظاهر الواقعية فى طورها الأول حين يندفع الكتاب بدافع من السخط

على الطرائق القديمة بما فيها من إهمال لهـــذه الطبقات واهتمام بالموضوعات التى تقـــدم للخيال « الرومانسى » والعواطف « السامية » مادة صالحة . لذلك يكبت الكتاب الواقعيون كثيرا من الانطباعات ولا يسجلون إلا الجانب البشع من الحياة .

وهذه مرحلة طبيعية من مراحل هذا المذهب الأدبى لا يلبث القصاصون بعده — حين يحسون بثبات المذهب وتأصله — أن يوسعوا من دائرته ليشمل ألوانا أخرى كثيرة من التجارب والشخصيات .

وأما المظهر الثانى للواقعية فى هـذه المجموعة فهو التفات المؤلف إلى كثير مما تتميز به تلك الشخصيات من سمات نفسية ومادية إلتفانا لا يتحقق إلا لقصاص موهوب أوتى من دقة الملاحظة ونفاذ البصيرة ما يعينه على التقاط تلك السمات واختزانها لتطفو فى عمله الأدبى فى اللحظة المناسبة . وهو حين يسجل الحركات المادية أو الخوالج النفسية لشخصياته لا يعتمد على التسجيل الآلى الشامل وإنما يختار منها ما يلائم روح القصة وجوها العـام ، ويوفق فى أثناء ذلك إلى كثير من التعبيرات البارعة واللفتات الصغيرة الموحية والتشبيهات الطريفة التى تغنى عن كثير من السرد والتفصيل ، وإن جاء بعض صوره أحيانا تقليدا للسمات الشائعة عن تلك الشخصيات . فجميعهم مثلا ذوو أسنان صفر نخر فيها السوس . وأفواههم حين يضحكون أو يتثاءبون كالقبر

المهجور . ولمعظمهم ولع غريب « بهرش » أكتافهم وظهورهم بعصى طويلة مدببة !

على أننا نأخذ عليه أن أسلوبه يجىء فى بعض الأحيان خليطا من العربية والعامية . ولسنا هنا نجادل فى حق القصاص فى أن يستخدم العامية فى بعض مواطن قصصه ، ولكنا نفرق بين ما يكون فى القصة من حوار وما يكون فيها من حديث المؤلف نفسه . ولا شك أن القصاص يجد نفسه مضطرا فى كثير من الأحيان إلى استخدام الأسلوب العامى فى الحوار حين تكون الشخصيات ذات طابع شعبى خاص أو طريقة معهودة فى الحديث تبعث فى نفس القارئ صورة تلك الشخصيات قوية واضحة . وهو حق مشروع ومنهج اتبعه القصاصون الأوربيون منذ زمن بعيد . أما حديث القصاص نفسه فإننا نعتقد أنه ينبغى أن يجرى على الأسلوب الأدبى السليم ، لأن ذلك يتيح للمؤلف أن يتحرر من ربقة الشخصية التى يصورها فلا تظل تفرض نفسها عليه حتى حين تكف عن الكلام بل تدع له فرصة الحديث بطريقته الأدبية الخاصة . إن كاتب القصة القصيرة غير كاتب المسرحية التى تخضع فى كل أجزائها لطريقة الشخصيات فى التفكير والكلام . وشخصيته يجب أن تظهر جنبا إلى جنب مع شخصيات قصته لأنه هو الذى يرقب ويسجل ويحلل بما أوتى من ثقافة وحس دقيق وقدرة على التصوير لم تؤتها تلك الشخصيات ، وبخاصة فى الأدب

الواقعى الذى يختار موضوعاته كما ذكرنا من مستوى ثقافى واجتماعى خاص . وهذا الاتجاه إلى الخلط بين العربية والعامية أوضح ما يكون عند يوسف إدريس الذى يمنح الشخصية القصصية حرية كاملة لتتحدث من خلاله هو . وهذا الأسلوب يطبع القصة أحيانا بطابع «الرخص» الذى لا يتناسب مع جديتها وفنها الأصيل، ويخلطها فى ذهن القارئ بألوان أخرى من القصة القصيرة يلجأ أصحابها إلى هذا المزيج من العربية والعامية لأنهم لا يحسنون التعبير بأسلوب سليم .

وكاتبنا يرسم لشخصياته صورا ساخرة تعتمد أكثر ما تعتمد على ما فى حياتهم من مفارقات . فهناك المفارقة المضحكة بين أقوال واعظ الليمان حين يبين للسجناء فضائل الزكاة والحج وبين حياة هؤلاء السجناء التى لا تحتمل زكاة ولا حجا . وهناك المفارقة بين ما يفرضه موت « الشيخ فراج » على أولاده وأبناء قريته من حزن وبين تلك الفرحة التى يحسون بها فى قرارة نفوسهم لما يبعثه المأتم فى جو القرية الكئيب المظلم من بهجة ونور . ومفارقة أخرى بين أقوال الشاويش عبد الرحيم وهو يؤكد لمستمعيه أن النساء هن سر ما فى الحياة من شقاء وبين سلوكه حين ساقت المصادفة إحداهن فى طريقه . ومفارقة رابعة بين بؤس محمود دسوقى وبين ما يحمله من نذر « سمين » إلى مولد الشيخ حمزة . وخامسة بين بنية صاحب الأغلال وجسده المكدود وبين مهنته التى اضطرته

إليها ضرورة العيش . ولو مضينا فى تتبع كل قصة من هذه المجموعة لوجدنا فيها شيئا من تلك المفارقة .

ولا شك أن هذا أسلوب ناجح فى التعبير عما فى الحياة من متناقضات لا ترجع إلى طبيعة الحياة نفسها بقدر ما ترجع إلى ما فى المجتمع من نظم فاسدة وقيم منحرفة وأوضاع اقتصادية تتطلب الإصلاح .

ويلجأ الكاتب إلى وسيلة أخرى يتم بها رسم صوره الساخرة هى الالتفات إلى ما تتركه قسوة الفقر والحرمان فى حياة هؤلاء الناس من سذاجة وغفلة وإلف للهوان . وهو يعمد لكى يبرز هذه المظاهر إلى بعض الأحداث الصغيرة فيخلع عليها فى براعة دلالات جديدة كبيرة بما يبثه فيها من حركات مادية ونفسية معبرة . ويوفق فى ذلك إلى لوحات إنسانية رائعة لعل أحفلها بروح المأساه فى رأيى ، قصة الأغلال . على أن تعدد مظاهر السذاجة والغفلة والرضى بالهوان فى أحداث تلك المجموعة وشخصياتها يوشك أن يفسد غاية الكاتب فى خلق تعاطف بين القارئ وهؤلاء البؤساء لأنه يلقى فى نفسه روح اليأس حين يرى أنهم جميعا فى مستوى يشبه « الحيوانية » لا سبيل إلى انقاذهم منه .

ويؤكد هذا الإحساس أن سذاجة الشخصيات تنقلب فى كثير من الأحيان إلى حد البلاهة كما نرى مثلا فى قصة « إلى طما » . فقد نزح هريدى من الصعيد إلى القاهرة ليبحث عن عمل . وانتهى

به المطاف إلى العمل فى «حفريات» الآثار . ولنستمع كيف صور المؤلف خواطره حينئذ :

«وفى جوف الصحراء بعد الهرم راح يضرب الفأس فى جوف الأرض . . . عمل مريح وفيه نوع من الاستقرار ، وهؤلاء البلهاء يدفعون الأجر ، وهو لا يفهم معنى لكل هذا العمل التافه ، الحفر فى الرمال . ربما جاءه الحظ الذى أصاب بعض الناس من قبل . إن بعض الناس فى المدينة لا يعملون شيئا ويتقاضون أجرا كبيرا . . . . إنه الحظ لا بد إذن قد هبط عليه هو الآخر . وإلا فما معنى كل هذا النعيم الذى يرفل فيه ، الحفر فى الرمال خمس ساعات والأجر ثلاثون قرشا ولا توجد هنا بطالة كما هى الحال فى شغل العمارات ، ويبدو أنها لن تكون ، لأن الصحراء عريضة طويلة ، والحفر فيها يستغرق الدهر كله . . »

وعثر هريدى فى أثناء حفره على مقبرة أثرية :

« . . . وتوقف العمل فى ذلك المساء ، ونام هريدى بجوار الفتحة تحت الحراسة . كانت المنطقة قد تحولت كلها إلى نهار بفعل الأنوار التى جلبها المهندس . والمكان كله طوقه الجند المسلحون . واغتم هريدى لهذه النهاية السيئة . لا بد أن هذا الذى عثر عليه كنز تملكه الحكومة أو مقبرة تضم رفات أحد أجداد رجال الحكومة !

وسهر هريدى الليل بطوله يفكر فى الأقوال التى سيدلى بها . إنه لم يقصد هذا العمل على الإطلاق . والأفندى المهندس هو الذى

أمره بذلك ، وعند الفجر سقط هريدى نائما من الإعياء . وعندما جاء الصباح أيقظوه وقادوه إلى خيمة نصبها الجندى بسرعة . ودخل هريدى إلى الخيمة . كان هناك ضابط صغير السن والأفندى المهندس وأفندية مثله بعضهم يلتقط مناظر وبعضهم يدون شيئا على ورقة ، لابد أنهم رجال النيابة . وهم هريدى بأن ينحنى على حذاء المهندس يستعطفه ويستحلفه بكل مقدس أن يتركه ، ولكن صوتا رتيبا هادئا جاءه من الخلف ، من الضابط الجالس فى الخيمة :

— أنت اللى دخلت مقبرة فرعون فى الأول ؟

— أنا مظلوم والله العظيم يابيه .

— كانت الساعة كام ؟

— والله العظيم مظلوم يابيه . احنا ناس غلابة مامعناش ساعات »

فهريدى هنا كالحيوان تماما يساق إلى هذا العمل فلا يسأل عن طبيعته ولا غايته ولا يستطيع أن يدرك شيئا عنه ممن حوله من عمال ومهندسين وغيرهم . وهو يظن أنه يستطيع أن يمضى فى الحفر ما شاء الله ، ما دامت الصحراء عريضة ممتدة لا تنتهى ، وهو يحسب أن ما عثر عليه قد يكون « مقبرة تضم رفات أحد أجداد رجال الحكومة » ! . ويستعطف الضابط لكى يعفو عن جرمه الذى لم يقصد إليه . ولا شك أن هذه صورة تبعث القارئ إلى سخرية يستحيل معها أن يتعاطف مع ذلك المسكين . وإذا استحالت بسمة الرثاء إلى ضحكة السخرية ضاعت غاية الكاتب ، بل لعلها تنقلب

فى نفس القارئ إلى ضدها . وسذاجة الشخصية قد تدفعنا إلى حب ما فيها من طيبة وخير لا نشعر معهما باليأس من إصـــلاحها وإمكان رفعها إلى مستوى إنسانى لائق . أما البلاهة فتشعرنا بأن تلك الشخصية قد انتهت إلى وهدة لا سبيل إلى الخلاص منها .

هناك إذن عيبان فى هذه المجموعة الناجحة ، الاختيار الضيق الصارم والمبالغة فى إبراز الغفلة والسذاجة وتكرر مظاهرهما . ولو استطاع الكاتب أن يبسط من مجال اختياره شيئا ما وأن ينسب إلى شخصياته بعض الذكاء الذى لا ينقصها فى واقع الحياة لجاءت قصصه أقرب إلى الكمال .

# أغانى إفريقيا

كان الشعر المصرى الحديث أبطأ بكثير فى الاستجابة لدواعى التطور من الرواية والقصة القصيرة والمسرحية . فهذه الألوان الثلاثة الأخيرة أشكال مستحدثة فى الأدب العربى لم تكن لها فيه تقاليد معروفة يصعب الخلاص منها ، وهى متأثرة تأثراً مباشراً بنماذجها فى الآداب الغربية التى ينعكس فيها تطور المجتمع الحديث حتى نهاية مراحله المعاصرة . أما الشعر فلعله أكثر فنون الأدب العربى تأصلا وعراقة ، وهو لذلك أشدها محافظة وتأثراً بالتقاليد الفنية الموروثة . لذلك لم تقم حول المسرحية والقصة معارك بين القديم والجديد لأنها لم يكن لها قديم يحول دون استجابتها للتطور بصورة تلقائية ميسرة ، وإن لم تخل مع ذلك من بعض عناصر القديم التى انعكست عليها من ألوان الأدب العربى الأخرى وطابع بيئتها العام ، على حين قامت تلك المعارك بين القديم والجديد فى الشعر العربى منذ عصوره الإسلامية الأولى ، حتى جاء العصر الحديث بما فيه من تطور خطير فى جميع جوانب الحياة الإنسانية فزاد من حدة هذا الخلاف ووضوح مشكلاته ، وفرض على الشعر ألوانا من الموضوعات والأساليب باعدت بين تقاليده القديمة وقيمه الجديدة . ولم يترك الشعراء وحدهم فى هذه المعركة بل كان وراءهم من يسوقهم إليها فى عنف من النقاد الذين تأثروا تأثراً واعيا بالآداب الأوربية وما فيها من تيارات فكرية وفنية متطورة .

ومنذ قام الخلاف بين شوقى ودعاة المدرسة الحديثة مر الشعر المصرى بتطورات خطيرة لا يعنينا منها فى هذا المقال إلا مرحلتها الأخيرة .

ومن أبرز سمات الشعر فى تلك المرحلة اتجاهه إلى الواقعية التى تتمثل غالبا فى خروج الشاعر من قوقعته الذاتية إلى أجواء رحيبة من المجتمع والحياة يتجاوب مع ما فيها من تجارب ومشكلات .

وكان لا بد لهذه الواقعية أن تجد لها ألوانا جديدة من التعبير فيها من الحرية والبساطة ما يعين الشاعر على تصويرها .

وديوان الفيتورى « أغانى إفريقيا » من هذا اللون الحديث من الشعر الذى يدافع عن قضية يؤمن بها الشاعر ويتجاهل فى سبيلها معظم انطباعاته الذاتية . وقضية الفيتورى هى قضية الزنوج فى إفريقية أولئك الذين يعيشون فى غاباتها عيشة السائمة يستعبدهم الرجل الأبيض ويستغل ثمار عملهم وكدحهم . ومعظم قصائد الديوان إما حض لهؤلاء الزنوج ليلقوا عن كواهلهم نير ذلك الاستعباد وإما تصوير لما يلقون على يد البيض من عسف وظلم ، وتهديد للرجل الأبيض بثورة ساحقة .

وقبل أن نتحدث عن هذه الغاية النبيلة التى يسعى إليها الشاعر لا بد لنا أن نبين قيمة ديوانه بالقياس إلى تلك الغاية . أهو حقا يمكن أن يخدم قضية الزنوج ويخلق لديهم وعياً بما يرزحون تحته من هوان وبؤس ويدفعهم إلى الانتقاض على الظلم والعسف ؟

أو هل يستطيع على الأقل أن يثير مشاعر الرحمة والعدل فى نفوس مضطهديه فيكفون عن اضطهاده ؟

إن الديوان مكتوب باللغة العربية وهو مطبوع فى مصر لقرائها وقراء البلاد العربية الأخرى ، وناظمه رغم أصله السودانى مصرى يعيش فى مصر . وقراء الديوان على اختلاف مواطنهم يحسون أن مشكلة الزنوج لا وجود لها فى بيئاتهم إلا فى حالات فردية قليلة لا يمكن أن تخلق قضية عامة تصور كفاح شـــعب بأسره . واستجابتهم لهذا الشعر لا بد إذن أن تظل مقصورة فى حدود العطف النفسى الذى لا يجد موضوعا يتحول إزاءه إلى سلوك إنسانى معين . أما بالنسبة إلى الزنوج أنفسهم فإن الديوان كتاب مغلق لن يقرءوه ولن يتأثروا به . لهذا لا يدرى القارئ لمن يوجه ذلك الدفاع وما غاية الشاعر العملية التى يريد أن ينفذ إليها من خلال تصويره الفنى لبؤس الزنوج ومظالم الرجل الأبيض .

يقول الأستاذ رجاء النقاش فى تقديمه لصاحب الديوان : «إن صوت شعره ليقف جنبا إلى جنب مع أصوات شخصيات ريتشارد رايت فى « الغلام الأسود » و « أبناء العم توم ... »

ولكنا نرى فرقا كبيراً بين أعمال الكتاب الأمريكيين الذين يدافعون عن قضية الزنوج وبين هذا الديوان . فللزنوج فى أمريكا قضية ضخمة هى قضية بعض هؤلاء الكتاب أنفسهم . والزنوج هناك طبقة عاملة كبيرة لكثير من أفرادها من الوعى والثقافة

ما يمكنهم من الاستجابة إلى هذه الأعمال الأدبية والتأثر بها ، ومن البيض أنفسهم كثيرون يمكن أن يدركوا تلك المشكلة إدراكا إنسانيا سليما بهدى الروح الإنسانية التى تتجلى فى تلك الأعمال . وأدب هؤلاء الكتاب لا يمكن إذن أن يكون مجرد طاقة فنية لا بد للأديب أن ينفقها على نحو ما ، بل هى تستهدف غاية اجتماعية جليلة يمكن أن يشارك الأدب مشاركة كبيرة فى تحقيقها. لذلك يحس القارئ أن هذا الديوان رغم روحه الإنسانية العالية يحارب فى غير ميدان .

والشاعر بعد ذلك يصور مشكلة الزنوج على غير حقيقتها ، ويوحى إلى القارئ بأنهم كانوا أمة ذات حضارة عريقة ثم جاء الرجل الأبيض فقوض حضارتهم وعصف بحريتهم وألقاها فى سجن أبدى من العبودية والحرمان . يقول الشاعر مخاطبا الرجل الأبيض :

فصنعت لى قيـــدا
وشربت كرمى ظالما
وأكلت بقلى ناقما
وتركت لى الحقدا
ولبست ما نسجت خيوط مغازلى
وكسوتنى التنهيد والكـدا . . .
وسكنت جنات الفراديس . . .
التى بيدى نحت صخورها الصلدا .

وقد نتسامح فنرى مع الشاعر أن الزنوج فراديس نحتوا صخورها الصلدا ، ولكنا لا نعلم أن لهم مغازل يلبس من خيوطها الرجل الأبيض ! وقد تكون هذه مجرد صورة رمزية للاستغلال لكنا كنا نرجو من الشاعر ألا يخرج المشكلة فى هذا الإطار العام دون التقيد بواقع مادى . ويقول :

أنا لا أملك شيئا غير إيمانى بشعبى
وبتاريخ بلادى . . . .

ترى ما هذا التاريخ المجيد الذى يؤمن به الشاعر ؟ وهنا نرى مرة أخرى كيف خرج الشاعر عن واقع الزنوج إلى ما يمكن أن يقال فى مقام الحديث عن الحرية والاستعباد بوجه عام .

ويتحدث عن التاريخ مرة أخرى فيقول :

وكانت الأوجه ذات الأسى
ذات العيون الاستوائية . . .
قد انزوت خلف سراديبها
تحلم بالنار ، وبالثورة
تحلم بالثأر لتاريخها . . .
من العدو الأبيض الجثة . . .

ومرة ثالثة :

الملايين أفاقت من كراها
ما تراها ملأ الأفق صداها

خرجت تبحث عن تاريخها
بعد أن تاهت على الأرض وتاها

والزنوج قوم ذو حضارة زراعية عالية حاربوا فى سبيلها وضحوا بدمائهم ليحفظوها من عدوان القارات الأخرى :

نحن أهرقنا عليها دمنا
ومزجنا بثراها عظمنا
وشققناها بحارا وربى
وزرعنا سيوفا وقنا
وركزنا فوقها أعلامنا
وتحدينا عليها الزمنا
وسنهديها إلى أحفادنا
وسيحمون علاها مثلنا

والزنجى لا يزال يذكر ذلك اليوم « الأسود » الذى احتل الرجل الأبيض فيه بلاده فاعتدى على حريتها وقوض حضارتها وغنم خيراتها وساق أبناءها ليعملوا عبيدا فى وطنه :

ذات يوم لم يزل يثقل بالنقمة أرواح جدودى
ذات يوم لم يزل يزحم أيام وجودى
وقفت أرضى ترنو للمقادير حزينة
وقفت كامرأة تنسج أكفان السكينة
وقفت مطرقة الرأس مهينة

ورأت فى نظرة واحدة . . . أو نظرتين
سفنا تزحم أعماق البحار النازحة
سفنا تغدو وأخرى رائحة
سفنا مكتظة بالأسلحة
وبأبناء بلادى
وبخيرات بلادى
وبتاريخ بلادى .
ولفتيات الزنوج وعى اجتماعى كبير ووطنية مندفعة :
وشق الدجى صوت فتاة جثمت عن كثب
قالت وأبدت جسدا عاريا . . .
تلفه عاصفة من غضب :
هنا ، هنا وراء هذا الجدار اللامع . . .
المطلى بأحزاننا . . .
يضطجع السيد فى جنة
مسقوفة بعظم أجددانا
حتى أطفالهم لهم هذا الوعى فى التفكير والتعبير معا :
وقال طفل أسود :
يا أبى إنى أخاف الرجل الأحمرا
فهو إذا أبصرنى سائرا
يبصق فوق الأرض مستكبرا

فلا تدعه يا أبى بيننا

فهو غريب فوق هذا الثرى

اقتله . . اقتله . .

فياطالما مزق أعماق مستهترا

ولا شك أن هذا تزييف لحقيقة المشكلة لا يمكن أن يخدم قضية الزنوج فى إفريقيا . فالزنوج هناك متخلفون لا لأن الرجل الأبيض قد سلبهم حريتهم وهدم حضارتهم ولكنهم متخلفون بحكم وضعهم التاريخى وظروف بيئتهم . غير أنه من الحق أن الرجل الأبيض لم يهيئ لهم أسباب الرقى الميسرة له إلا بمقدار يتيح له أن يمضى فى استغلالهم . وحول هذا المعنى كان ينبغى أن تدور آراء الشاعر ونزعته الإنسانية فى صورة دعوة إلى الرجل الأبيض تنادى الجانب الخير من نفسه وتغير نظرته إلى الزنوج فهم لم يخلقوا بطبعهم متخلفين لا يصلحون للحضارة . حقا إن فى الديوان شيئا من هذه المعانى ولكنه قليل يجىء مغلفا بهذا الصراع الذى ينسبه الشاعر إلى الزنوج وهم يكافحون ليستردوا حريتهم الضائعة . على أن الشاعر لو خرج من غابات إفريقية إلى بعض مواطن الزنوج الأخرى فى هذه القارة لاستطاع أن يجد موضوعات خصبة لذلك الصراع فى كينيا وغير من البلاد التى وصلت إلى مستوى حضارى خاص . ولعله أراد شيئا من هذا ولكنه لم يربط شعره بتجارب معروفة ولم يخرجه عن ذلك

الجو العام لحياة الزنوج المتخلفين فى أواسط إفريقيا الذين اتخذ منهم رمزا مطلقا لمشكلة اللون . بل إنه يتخذ من نفسه هو رمزا لهذه المشكلة ويبعد فى ذلك عن الحقيقة كما بعد عنها فى تصوير وضع الزنوج فيقول :

دميم . . . فوجه كأنى به
دخان تكثف ثم التحم
وعينان فيه كأرجوحتين
مثقلتين بريح الألم
وأنف تحدر ثم ارتمى
فبان كمقبرة لم تتم
ومن تحتها شفة ضخمة
بدائية قلما تبتسم !
وقامته لصقت بالتراب
وإن هزئت روحه بالقمم

فالشاعر يصف نفسه بهذه الدمامة البشعة ، والذين يعرفونه أو ينظرون إلى صورته على غلاف الديوان لا يجدون فيه شيئا من هذه الدمامة ولكنه ينسبها إلى نفسه ليكون جديرا بحمل هذه الرسالة المجيدة[١] !

ويبدو أن الشاعر رغم هذا التمجيد للزنوج لم يخلص فى أعماقه

---

(١) ذكر الأستاذ محمود العالم فى مقدمة الديوان هذا المعنى وربط بينه وبين تصوير الشاعر لمشكلة الزنوج ربطاً نفسيا بارعا .

من فكرة الرجل الأبيض عنهم ، فنراه فى قصائده الذاتية القليلة يصورهم بالصورة المستقرة لهم فى ضمير الرجل الأبيض فيقول فى قصيدة « امرأة عاشقة » :

ولسوف يزحف ألف وجه
ألف عبد مارد . . .
من ألف كهف مظلم
من ألف قبو بارد
ولسوف يستبقون نحوك
فى عويل حاقد

ويقول فى قصيدة « الأفعى » :

فى ذلك الركن من قلبك
الحقير المرائى
تمتد مقبرة ضخمة
بغير انتهاء . . .
فيها عبيد عرايا الأسى
عرايا الشقاء . .
تحمل أيديهم الشوهاء
حقد الدماء
وملء أرواحهم
نقمة على الأحياء

ويقول فى قصيدة « لقاء » :

. . . لكى لا أرى جثة ميته
تطل بعينين نحو الحياة
بعينين عذبتانى طويلا
وعلمتا كبريائى الشكاه
بعينين كنت أرى فيهما
خضوع العبيد وبطش الطغاه

وقد أطنبنا فى الحديث عن طبيعة المشكلة التى يدور حولها الديوان وعن تصور الشاعر لها قبل أن نتحدث عن الناحية الفنية لأننا نعتقد أن الموضوع فى الأدب الواقعى يعد من صميم العمل الفنى ، بل هو فى الحقيقة عنصره الأول الذى تستمد منه سائر العناصر الأخرى سماتها وقيمتها . ولا شك أن للموضوع شأنه الكبير فى كل مذاهب الأدب ، ولكننا نلاحظ أن الأدب الذاتى مثلا يمكن أن يستغنى أحيانا ببعض المظاهر الجمالية وبما فيه من حرارة العاطفة وسمو الخيال عن الإدراك الواعى لطبيعة المشكلة التى يعرضها . وهو وإن لم ينفذ إلى جوهر تلك المشكلة يتسم بكثير من الصدق الذى ينبع من إحساس الأديب بتجربته الفردية إحساساً قويا ، وقوة الإحساس الذاتى تخلع عليه ألواناً من الجمال الفنى تروق كثيراً من القراء الذين لا يلتمسون فيه غاية اجتماعية شاملة . أما الأدب الذى يعرض لمشكلات من المجتمع تتمثل فى طبقات كبيرة فإنه يمتاز بموضوعية تستلزم من الكاتب إدراكا صحيحا لتلك

المشكلات لينفعل بها انفعالا عميقا فينقل إدراكه السليم إلى القارئ من ناحية ويوفق فى صياغته من ناحية أخرى .

وللفيتورى طاقة شعرية ضخمة نشفق إن هو مضى فى هذا الطريق أن يضيعها فى غير طائل وأن يحبسها عما ينبغى أن تحلق فيه من آفاق رحبة من الحياة فى ألوانها وجوانبها المختلفة . وحسبنا أن ننظر فى قصائده القليلة التى تعبر عن تجاربه الإنسانية الصادقة لنعلم أى حد من الروعة يستطيع أن يبلغ حين يطلق نفسه على سجيتها ولا يفرض عليها موضوعا واحدا بعينه . وحسبنا أن نقرأ له قصيدته عن إبراهيم ناجى « الضحايا » لندرك أن الشعر الإنسانى الرائع لا بد له من أن يرتبط بنفس الشاعر ويتصل بتجربة خاصة تنقل إلى القارئ الجو الذى عاش فيه الشاعر تلك التجربة ، فلا تكون القصيدة مجرد أحاسيس عامة لا تخلق ألفة بين منشئ الشعر ومتلقيه . وشاعرنا يبدأ هـــذه القصيدة فيرسم صورة حزينة بما فى الحزن الصادق من هدوء عميق واستسلام ظاهره العجز وباطنه الثورة المتأججة المكتومة :

الأرض مزحومة بالمصفدين الضحايا
والأفق غيمان . . غيمان مدلهم الزوايا
والدرب منطفئ اللون
فى شحوب البغايا
ففيم خطوك فوق العظام . .

فوق البرايا . .
وأنت عريان إلا من الهموم العرايا
وغيمة من دموع . .
وخيمة من خطايا . .
يا دائس الظلمة . .
ارجع محملا بالشكايا
إن الطريق طويل
تغفو عليه المنايا .

وهكذا تقوم علاقة شعورية بين القارئ والشاعر ويتهيأ القارئ ليصاحبه فى تلك التجربة النفسية إلى غايتها . ويصل الشاعر إلى مشارف تلك الغاية فى المقطوعة الجميلة التالية :

لكنه ظل يمشى
على جباه الصخور
معذب الوجه ، والنفس
والخطى . . والشعور
حتى تراءى له فى ظلال بعض القبور
قبر غريب عليه بقية من زهور
فانهار يدفن عينيه
فى أسى مستجير
ففى ثرى ذلك المدفن الصغير الصغير !

نامت قلوب البرايا
فى قلب ناجى الكبير . . .

وهكذا يقدم الشاعر إلى القارئ «ناجى» لا كما اعتاد الشعراء أن يقدموا شخصيات رثائهم فى ضجيج وخطابة رنانة وصور عامة من التمجيد ، بل فى إطار من المقابلة الواقعية الرائعة بين هذا المصير المتواضع الأليم وبين حياة ناجى وشعره وقلبه الكبير . والقارئ مع ذلك لا يزال يصاحب الشاعر فى رحلته الشعورية الطويلة ، وهو يدرك مبلغ أساه ويتعاطف معه حين يقول :

فانهار يدفن عينيه
فى أسى مستجير

لأنه قد قدم إليه صورة من الواقع يمكن أن تثير فى النفس هذا الأسى المستجير ، فلم يعد هذا القول مجرد تعبير مبالغ عن حزن عام ، بل أصبح استجابة طبيعية لموقف شعورى خاص . وهذا ما نفتقده فى حديث الشاعر عن الزنوج . ولو أنه كان يعيش بينهم أو كان فى مجتمعه طبقة كبيرة مضطهدة منهم لاستطاع أن يربط تجاربهم بتجاربه ويبث فى شعره عنهم ما ينقصه من ذلك الأثر الذاتى الذى لا غنى لأى فن عنه ، ولجاء شعره عن الزنوج خاليا من تلك النزعة الخطابية التى تشيع فى كثير من قصائده .

ولولا ضيق المقام لمضينا فى تحليل تلك القصيدة الرائعة ومعانيها الإنسانية السامية وصورها الهادئة المعبرة ، ولكن حسبنا هنا أن

نشير إلى خاتمتها فإنها خلاصة تلك التجربة الكبيرة ، وقد حرص الشاعر فيها على أن تظل الألفة قائمة بينه وبين القارئ إلى النهاية :

وظل يصغى إلى الصوت مطرقا فى سكينه
حتى إذا ابتلعت هوة الظلام حنينه
مضى ينفض عنه أعباءه وسنينه
ثم انحنى فى خشوع . . .
فى رعشات حزينه . . .
مقبلا قبر ناجى
والريح تسفى جبينه
وعاد يدفع رجليه
نحو سور المدينه !

وبهذه التجربة الذاتية والجو النفسى الذى ربط بهما الشاعر رثاءه لناجى استطاع أن يخرج بقصيدته من إطار الرثاء الفردى الضيق إلى أفق مديد من الإنسانية الكبيرة اتخذ فيه ناجى مثاراً لأحاسيس ومعانى جليلة عن الحياة والفن واستطاع إلى جانب ذلك أن يوفى ناجى حقه من الرثاء والتمجيد .

والشاعر يقدم إلينا نموذجا آخر لما يستطيع أن يبلغه بفنه حين لا يفرض عليه موضوعا واحدا بعينه ، فى قصيدته « تحت الأمطار » وهى لوحة صغيرة زاخرة بالمشاعر الكبيرة :

« أيها السائق
رفقا بالخيول المتعبة
قف . . .
فقد أدمى حديد السرج لحم الرقبه
قف . . .
فإن الدرب فى ناظرة الخيل اشتبه »
هكذا كان يغنى الموت حول العربه
وهى تهوى تحت أمطار الدجى مضطربه

* * *

غير أن السائق الأسود ذا الوجه النحيل
جذب المعطف فى يأس
على الوجه العليل . . .
ورمى الدرب بما يشبه أنوار الأفول
ثم غنى سوطه الباكى
على ظهر الخيول
فتلوت . .
وتهادت . .
ثم سارت فى ذهول !

والشاعر هنا لم يقتصر على تصوير ما أصاب الخيل من جهد وإعياء ولم يغره الموضوع بالحديث عن ظلم السائق للخيل بل نفذ مع ذلك إلى حقيقة المشكلة فأبان أن الركب كله — خيله وسائقه —

يعانى أزمة واحدة تنبع من أوضاع اجتماعية فاسدة . وقد ربط بين الجانبين بخطوط سريعة معبرة فى أبياته القليلة عن السائق دون إفصاح أو إطناب أو خطابة .

ومع أن الديوان ملىء بالصور الكئيبة القاتمة فإن للشاعر قدرة كبيرة على رسم صور مشرقة جميلة ولو كان ذلك على سبيل التخيل المحض ، كما فى حديثه عن حلم الزنجى :

وراح يرى ملء أحلامه
جزائر غارقة فى الغمام
يظللها نغم أزرق . . .
شفيف ، شفيف بلون السلام
وكانت هنالك عند الشمال
حقول متوجة بالغلال
وقوم من السود مستغرقون
يرصون أكداسها فى التلال
وأصواتهم وزغاريدهم
ترفرف صاعدة من بعيد
كما يتصاعد كل صباح ضباب الحقول
ببطء شديد
وحين تصف طيور الغروب
على الأفق أجنحتها المذهبات
وتمضى تنقر ثوب السكون

تراهم يلوحون فوق الدروب
أو يتوارون خلف الشجر
وهم عائدون إلى دورهم
بأيد مثقلة بالزهر

وكم كنا نود أن يلتفت الشاعر إلى كثير من هذه الصور التى تبث فى نفس القارئ حب الحياة والإقبال إليها والتطلع إلى هذا المستقبل السعيد الذى يحلم به ذلك الزنجى المسكين .

ولا شك أن كثيرا من أدبائنا الواقعيين يخطئون حين يحسبون أن الواقعية لابد أن تتجه بالضرورة إلى الجانب المظلم المرير من الحياة وإلى تصوير الظلم والفساد والانحراف دون الالتفات إلى ما يكون فى المجتمع من بعض نواحى الصلاح وما فى الحياة من مظاهر الجمال وما النفس الإنسانية من كثير من دواعى الخير . وفى اعتقادنا أن من يعيش فى اضطهاد وحرمان لا يمكن أن يثور عليهما إلا إذا أحس بما فى الحياة من ألوان السعادة والنعيم إحساسا قويا يهز ما فى ضميره من خضوع واستسلام ويشعره بالطموح ويغريه بالثورة . ومن هنا يجىء دور الأدب الذى لا يلتزم إبراز الجانب المظلم وحده بل يتناول الحياة من جوانبها المختلفة ، فهو حينا يصور الفساد والظلم فيخلق عند قرائه وعيا بهما وهو حينا يدعو إلى التفاؤل ويصور مظاهر الجمال فى الطبيعة والناس فيرهف شعور قارئيه ويبسط من إنسانيتهم ويجعلهم أسرع إستجابة إلى دواعى النهوض والإصلاح .

ومهما تكن أخطاء شاعرنا فإن له طاقة فنان كبير فى التعبير والتصوير. وتعبيره يمتاز باليسر الذى لا يتحقق إلا لكل ذى ملكة أصيلة، وتصويره يتسم بكثير من ألوان التجسيم البارعة فى غير شطط ولا تكلف، وإن كنا نلاحظ أن سعيه وراء الطرافة يفرض عليه أحيانا بعض الصور التى لا تتفق مع الجو النفسى للسياق كما فى قوله مثلا فى قصيدة « الأفعى ».

وتحلين كأفعى
تنام فى استرخاء
على رمال الصحارى
اللهبية الصفراء
بفارس قدماه
فوق جبين السماء
أسود قد أنضجته
مواقد الصحراء
تفوح من إبطيه
رائحة الأنبياء
وفى خطاه ....
جلال النبوغ والكبرياء

وقد يكون لعرق الأنبياء رائحة خاصة ولكنى لا أدرى علاقة الأنبياء بهذه الأحلام الحسية الجسدية التى تشتهيها تلك المرأة الأفعى!

وكذلك قوله من قصيدة « الشك » :

وانهار فى سمعى صدى معبد
يهوى إلى الأرض حزين المصير
وعانقتنى نقمة
لم تطف يوما بأعماق إله صغير !

وحسنا فعل الشاعر إذ أتبع الشطر الأخير بعلامة تعجب ، فما هو ذلك الإله الصغير ؟ ولماذا لا يكون كبيرا . . . أو متوسطا !

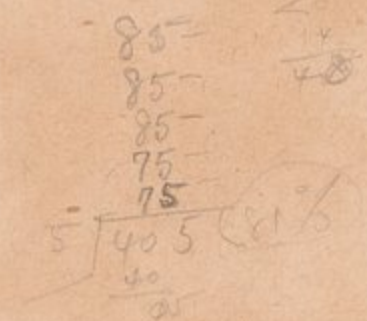
وشاعرنا ينظم قصائده فى إطار البيت المتساوى الشطرين ولا ينتفع بتجربة الشعر العربى فى آخر مراحل تطوره، بل يستعيض عن ذلك بتقسيم البيت فى الكتابة إلى أجزاء تختلف طولا وقصرا حسب جزئيات المعنى أو الإحساس . وهذا فى الواقع ما يفعله القارئ البصير الذى يقرأ الشعر بوعى وذوق . وإن كنا نرى أن الشاعر بهذا التقسيم المكتوب للشعر قد فرض على القارئ قراءة بعينها ولم يتح له أن يقسمه هو بالطريقة التى تتفق مع إحساسه الخاص .

وبعد فإننا نرجو أن نلتقى مرة أخرى بهذا الشاعر المجيد فى ديوان جديد فيه من رحابة التجربة وتنوع المشكلات ما يتيح لطاقته الكبيرة أن تخرج فى أروع صورها وأقواها .

# فهرس الكتاب


صفحة

مقدمة الكتاب . . . . . ٣
السلبية فى القصة المصرية . . . . . ٥
أزهار الشوك . . . . . ١٢
إنى راحلة . . . . . ٢٤
بعد الغروب . . . . . ٣٦
المسرح الذهنى عند توفيق الحكيم . . . . . ٤٣
أهل الكهف . . . . . ٥٤
بجاليون . . . . . ٧٥
شهر زاد . . . . . ٨٦
أوديب . . . . . ٩٤
الأدب بين الغاية والفن . . . . . ١١٨
أنا الشعب . . . . . ١١٩
غروب الأندلس . . . . . ١٤٥
السماء السوداء . . . . . ١٦١
أغانى إفريقيا . . . . . ١٧٠



DATE DUE
JAFFEE LIB.
28 MAY 2007
Circulation Dept.

AMERICAN
UNIVERSITY OF BEIRUT