مسرح توفيق الحكيم التجريبي

بقلم دكتور

عبد اللاه محمود حسن محروس

أستاذ مساعد الأدب والنقد

تتابعت العروض من الفرق المسرحية التي ظهرت في مستهل النهضة الأدبية في عصرنا الحديث ، معتمدة أساساً فيما تعرضه على النقل من المسرح الغربي شكلا ومضموناً ، وظهرت أسماء : يعقوب صنوع ، والنقاش ، وخليل القباني وجورج أبيض ، ويوسف وهبي ، على رأس الفرق المسرحية المختلفة ، وقدمت عروضها المعربة أو المصرة والمترجمة في معظم الحالات ، خلا الذي كتبه شوقي من مسرحيات .

ومعنى ذلك ، أن وجود الممثل عندنا ، سابق لوجود النص الأدبي ، المكتوب خصيصا لمسرحنا ، ثم بزغ نجم توفيق الحكيم في سماء المسرح ، وتقدم بعروض عدة استوحى فيها واستلهم التراث والأسطورة ، ولكن كان يلتزم فيها بمفهوم معين وهو الصراع بين الإنسان من جهة والزمان والمكان من جهة أخرى .

وهذا الصراع يتخذ صورة الإنكار للتاريخ ، ويمزج الزمان فيقدمه متداخلا ، وهو مع تحدد المفهوم والتزامه به ، غير أنه تعددت الأشكال الدرامية عنده ، كأنه كان يهدف إلى تقديم نماذج يحتذيها من شاء من الكتاب

فكل كاتب سيجد بغيته عند توفيق الحكيم ، أو لعله كان ينقل إلينا كل الأشكال المسرحية التى ظهرت فى الأدب الغربى ، محاولا بذلك التدليل على قدرة اللغة العربية على الإبداع الفنى المساوى والمتزامن مع الفن الأوربى ، لأن الحكيم كتب كل أنواع « الدراما » تقريبا ، وهو يمثل المثقف المصرى الذى وضع يده على أرقى أنواع « الدراما الاوربية » ، وعند ما كتب « يا طالع الشجرة » كان ذلك منه إسهاما فى الحركة المسرحية فى العالم ، وإضافة جديدة إلى المسرح العربى ، يحاول من خلالها إعطاء حلول فى الشكل لمشاكل جديدة دخلت المجتمع المصرى .

فهو أحس أن هناك شيئا جديداً يحدث فى المسرح العالمى ، وأحس وهو يتابع الحركات العالمية أنه يجب أن يسهم فى التجربة الجديدة . ومن هنا قلنا : إن مسرح الحكيم مسرح تجريبى ، لانه لا يلتزم شكلا واحداً ، ولا نمطا نصر عليه كل نتاجه الفنى وإنما تنوعت الأشكال عنده كما سنبين ذلك فيما بعد من خلال مسرحياته التى سنعرض لها .

وكان أدب اللامعقول ، قد ظهر فى الغرب محاطا بفلسفة خاصة ، مفادها أن بعض أحداث الحياة تجرى على غير منطق ، وخارج نظام العقل ، فابتدع هذا النمط « اللامعقول » ليدلل على حقيقة فنية جديدة ، وهى أنه من المشكوك فيه أن الشكل المنطقى العاقل الرشيد — وهو الشكل أو المنهج الذى تختاره الواقعية — يستطيع أن يعبر عن الإنسان تعبيراً كافيا ، إن ارتباط الأفراد بعضهم ببعض جعلهم عقليين يلتزمون بالعقل والمنطق ، فنجد أن هناك علاقة بين المادة والإنسان .

وهناك أحكام منطقية واقعية ، وهناك أفكار تنبع من مبدأ العلة والمعلول وهذا ما عبر عنه المسرح التقليدى من ناحية الشكل ، أما المسرح الجديد

« اللامعقول » فهو يدرس أفكارا غير قابلة للخضوع للمنطق الشكلى ، يدرس اللامعنى الموجود فى التجربة الإنسانية التى تنبع من العقل الباطن واللامعقول من الأحلام ، من هذه المنطقة التى لا سيطرة للعقل عليها

ولذلك فهذا المسرح الجديد قام على طريقة التحليل النفسى ، طريقة تداعى المعانى تداعيا حراً ، ثم تسجيلها دون رقيب : خلقى أو فنى أو عقلى ، فى محاولة للبحث عن حقيقة ثانية ، تختلف عن الحقيقة المعتادة وإن كانت غير مستقلة عنها ، فينشأ من ذلك عالم الحقيقة واللاحقيقة ، المنطق والخرافة ، التفاهة والمعنى .

هذه هى الفلسفة التى قام عليها مسرح اللامعقول فى الغرب . والحكيم تلقف هذا الشكل ، وقدم فيه مسرحيتيه : « يا طالع الشجرة » و« الطعام لكل فم » ، ولم يشأ أن يقدم لنا غيرهما على هذا النحو ، ليظل مسرحه تجريبياً .

والأساس الذى أقام عليه الحكيم مسرحيته « يا طالع الشجرة » هو : محاولة دائمة من الزوج لإخضاع الحياة العفوية ، غير المنطقية ، للمنطق الشكلى ولمكانات العقل ، فهو يحاول مع الزوجة ، لتحدد له المكان الذى كانت مختفيه فيه ، وهى ترفض أن تبوح بشىء لا لأنها كانت تأتى عملا مريبا ، تخجل أو تخاف من البوح به ، ولكن لأن التجول فى الأماكن أحيانا يتم عفويا . وبلا هدف معقول ومن هنا لا يقبل عملها الذى قامت به ـ وهو الاختفاء عن البيت ثلاثة أيام ـ هـــذا العمل لا يخضع للعلة والمعلول ، فلا يناقش بالمنطق الذى يريد أن يفرضه الزوج عليها ، فى حواره هذا .

الزوجة : لماذا تعطى كل هذه الاهمية للمكان الذى كنت فيه ؟ .

الزوج : لماذا أعطيه كل هذه الأهمية ؟ ! ألا ترين أهميته الآن ؟

بعد أن طفت بك كل مكان فى الأرض والسماء دون أن أعثر عليه .

الزوجة : لست أرى أهمية لذلك .

الزوج : أنت لا ترين ، لأنك تعرفين أين هو . . أما أنا فالأمر أصبح بالنسبة إلىّ خطيراً خطورة هائلة

الزوجة : خطورة هائلة ؟

الزوج : بالتأكيد . . لابد أن أعرف أين هذا المكان الذى لا سبيل إلى معرفته .

الزوجة : ولماذا لاتريح دماغك ودماغى من هذا الموضوع ؟ ألا يكون ذلك أحسن .

الزوج : مستحيل . . الآن مستحيل . أتتصورين أنت هذا ؟ أتتصورين أن هذا ممكن ؟ أن أريح دماغى وأنام أو أعمل أو آكل أو أشرب دون أن أدير فى رأسى هذا السؤال مرات ومرات ؟ .

الزوجة : أأنت تشك فى أمرى إلى هذا الحد .

الزوج : ليس الشك . . ليس الشك . . المسألة لاعلاقة لها بشك فى أمرك ولا بنقد لتصرفاتك . . ولا لشىء من هذه الأشياء . . وقد سبق أن أكدت لك ذلك . . يجب أن تفهمينى جيداً . المسألة الآن أخطر من ذلك .

الزوجة : أنت تبالغ . . لست أرى فى المسألة أية خطورة[1] .

---

(١) مسرحية « يا طالع الشجرة » ص ١٥٩ - ١٦١ ، المطبعة العمومية - الحلمية الجديدة القاهرة سنة ١٩٧٦ .

وهكذا ندرك أن الزوج متشبث بمعرفة المكان ، وهو لا يتهمها بشيء ، بل لا مجال للشك فيها ، كما يعلن ذلك فى مكان آخر من المسرحية ، لأنها فى نظره قد تجاوزت سن المذق والطيش ، ولا تصلح للإغراء وغواية الآخرين ومع ذلك يصر وقد استشاط غضباً ، واستبد به الغيظ إلى درجه القتل ، قتل هذه الزوجة التى ترى فيما يصر ويلح على معرفته أمراً عادياً . معاداً ومكرراً ، فلا ينبغى أن يثير الدهش أو يبعث على التساءل ، إنها تقول له .

الزوجة : هذا شيء يحدث كل يوم ، ولا يدعو إلى تكدير الخاطر وشغل البال[٢] .

إذن هو أمر عفوى تقوم به الزوجة ، اعتادته وتكرر فى حياتها للدرجة التى نسيت معها دوافعه ودواعيه ، ولا بات يشغلها أن تخضعه للمنطق كما يريد الزوج الذى يبحث عن مكان الإختفاء ، الذى ظننا من إصراره أنه يشك فى سلوكها وهو إن فعل كان للرغبة فى معرفة المكان منطق وعلة وسبب ، أما وأنه لا يشك فقد أصبح موقف الزوج هذا ، بعيداً عن كل منطق ، ولكن الإصرار والتشبث من جانب الزوج يوحى لنا أن وراء ذلك عقلا يملى مدفوعاً نحو هدف يريد بلوغه .

ومثله أيضاً الحوار الذى دار بين الزوج والزوجة حول المولود المرتقب مجيئه من ناحية الزوجة ، المولود الذى كان سيولد منذ أربعين سنة ، كما سنعرف ذلك من الحوار الدائر بين المحقق والخادمة ، التى تقول :

الخادمة : قالت : إنها لن تتأخر أكثر من نصف ساعة .. مسافة الطريق ، تشترى بكرة جديدة من خيوط الغزل ، تنسج به ثوباً صغيراً لإبنتها .

---

(٢) الموضع السابق نفسه ص ١٦٢ .

المحقق : بنتها ؟

الخادمة : نعم ... بنتها بهية .

المحقق : وأين هى بنتها بهية ؟ .

الخادمة : لم تولد .

المحقق : لم تولد ؟ .. ومتى ستولد ؟ .

الخادمة : ان تولد ..

المحقق : وكيف تعرفين إنها لن تولد ؟

الخادمة : هذا شيء معروف ..

المحقق : ولكنى أنا لا أعرف .. أخبرينى .

الخادمة : كانت ستولد منذ أربعين سنة .. ولكنها لم تولد ..

المحقق : ولماذا لم تولد ؟

الخادمة : أسقطتها فى شهرها الرابع .. عملا بكلام زوجها .

المحقق : زوجها هذا الذى فى الحديقة ؟

الخادمة : زوجها الأول المتوفى ...

المحقق : وزوجها الحاضر غير المتوفى . لم ينجب منها أولاداً ؟

الخادمة : زوجها الحاضر هذا تزوجها وقد جاوزت الخمسين .. منذ تسع سنوات كانت قد قطعت الخلف .

المحقق : وما دامت قطعت الخلف .. ولم تلد .. ولن تلد ؟ فلماذا تنسج ثوباً لبنتها التى لم تولد ولن تولد ؟

الخادمة : إنها تراها ولدت كل يوم .. وتولد كل يوم[1].

---

(١) المرجع السابق ص ٥٣ - ٢٧ .

إنه الوهم ، أو الحلم الذى تعيش فيه الزوجة ويستغرقها بتداعياته غير المعقولة والتى لا تتفق مع المنطق ، ولكنه حياتها المعاشة المفرغة من العلة والمعلول ، والزوج أيضاً الذى يخلط بين الزوجة والطبيعة ، ويوجد تماثلا بينها وبين الشجرة فى عفويتها وميلها الدائم إلى التكاثر والتناسل ، وعندما يحاول إخضاع الزوجة للمنطق ، تصبح حقيقة منفصلة عنه ، كما يتضح ذلك فيما يأتى : وكما تقول الخادمة : كل عقله فى شجرته[1] ..

وهذا الحوار :

الزوج : نعم .. هذا السقط الذى حدث ليس على كل حال بشىء ذى بال إنه لا يعدو أن يكون ثلاث أو أربع ثمرات من البرتقال الأخضر الصغير فى حجم البندقة ..

الزوجة : كان السقط فى الشهر الرابع .. كانت البنت قد تكونت وصارت فى حجم الكف .. إنى واثقة من ذلك .

الزوج : نعم .. إنى واثق من ذلك .. لأن الأغصان كانت تتحرك ببطء شديد .

الزوجة : نعم .. إنها كانت تتحرك فى بطنى .. شعرت بحركتها .. حركة بنت .. لأن حركة البنت يمكن أن تعرف ، ولأنى كنت أيضاً أريدها بنتاً .

الزوج : أنا أيضاً كنت أريد هذه الحركة البطيئة .. أو عدم الحركة

---

(١) المرجع السابق ص ٢٩ .

على الإطلاق لأن الأغصان الساكنة تمنع الضرر عن الزهر أو الثمر فى المرحلة الأولى .

الزوجة : نعم .. فى المرحلة الأولى من الحمل كنت أعرف الاسم الذى سأطلقه عليها : « بهية » ، وكنت أعرف أنها ستكون رائعة المنظر ، قوية البنية .. هذا شىء يمكن أن يعرف .. أليس كذلك ؟ .

الزوج : بالطبع .. هذا شىء يمكن أن يعرف من منظر الثمار وهى معقودة[1] ، كالعناقيد فوق غصنها .. قوية متماسكة كأنها مصممة على البقاء والنمو .

وهكذا نرى أن الزوج فشل فى أن يحدد الحياة بحدود العقل ، فجمع بين الحقيقة واللا حقيقة ، والمنطق والخرافة ، والتفاهة والمعنى ، فالأساس يرجع إلى طبيعة المرأة وأعمق وظائفها وهى حفظ النوع ، وطالما أن المرأة لم تتمكن من الولادة فالمسألة فى ذهنها لا تبرحه أبداً ، لذا جاء اعتماد المسرحية على خروجنا من العالم المحسوس إلى العقل الباطن باستخدام تداعى المعانى التى تشمل رموزاً واسعة ، وتداعى الخواطر لا يمكن ان يكوّن حواراً منطقياً ، المرأة فى عالم البنت والرجل فى عالم الشجرة ، يرى فيها ما ترى الزوجة فى ابنتها ، كما اتضح ذلك من الحوار السابق ، الذى قام الخط الدرامى فيه على مواقف طبيعية ، فالزوجة لها بنت سقطت قبل الولادة متعلقة بها وتتعامل على أنها حقيقة واقعة ، والزوج يتعامل مع حقيقة أخرى وهى الشجرة التى مازالت لها قدرة على الإنجاب والعطاء .

---

(١) المرجع ص ٤٤ - ٤٥

وبذلك امتزجت الحقيقتان لتنتج فى النهاية الحقيقية الثانية .

واختلطت الخرافة أيضاً مع الحقائق ، الخرافه التى نستطيع العثور عليها بغير جهد فى أمور ، منها : الشجرة التى تثمر أربع مرات فى العام الواحد ، ثمراً مختلفا :

الدرويش : هناك فى ضاحية الزيتون ..

المفتش (الزوج) : ضاحية الزيتون ؟

الدرويش : هناك سوف تجد .

المفتش : أجد ماذا ؟

الدرويش : الشجرة .. فى الشتاء تطرح البرتقال .. وفى الربيع المشمش ، وفى الصيف التين .. وفى الخريف الرمان ..

المفتش : شجرة واحدة ؟ !

الدرويش : واحدة كل شىء واحد[1] .. وأيضا نجد الخرافة فى السحلية التى تجاوزت عامها التاسع ، كما يقول الزوج :

الزوج : عن الشيخة خضرة .

المحقق : آه .. السحلية!

الزوج : اختفت هى الأخرى ! .. اختفت .. !

المحقق : كيف عرفت ؟

الزوج : ليست موجودة فى الحديقة .

المحقق : هل أنت واثق ؟

---

(١) مسرحية « يا طالع الشجره » ، ص ٨٤

الزوج : كل الثقة . .

المحقق : كيف يمكنك التأكد ؟.

الزوج : لم أبصرها طول اليوم . . راقبت مسكنها . . لم تخرج ولم تدخل . . قطعاً هى ليست موجودة فى مسكنها . . . ولا فى الحديقة كلها . . هذه أول مرة يحدث فيها ذلك . . منذ . . منذ تسع سنوات .

المحقق : وهل أنت تعرف هذه السحلية منذ تسع سنوات ؟

الزوج : نعم . . منذ تسع سنوات . . منذ وضعت قدمى فى هذا المنزل . . فى هذه الحديقة . . !

المحقق : هى بذاتها ؟ !

الزوج : نعم . . هى بذاتها . .[1]

حتى العنوان أخذه من أغنية شعبية مالت إلى القص الأسطورى الخرافى، فهى تقول :

يا طالع الشجرة هات لى معاك بقرة

تحلب وتسقينى بالمعلقة الصينى

وتمضى الأغنية على هذا المنوال المضاد للمنطق والعقل والحقيقة ، فليست هناك بقرة تسكن أعلى الشجرة ، ولا فى إمكانها أن تسقى الناس اللبن ، بملعقة صنعت من الصينى .

---

(١) المرجع السابق ص ٥٠ — ٥١

وفى رأيى أن الحكيم اختار هذا العنوان المستوحى من الأغنية الشعبية ، لكى يضفى على مسرحيته الأصالة ، فهو يريد القول : إن هذا الشكل الفنى الجديد ليس وافداً علينا كما يتوهم البعض ، وإنما هو فى تراثنا الشعبى موجود منذ أمد موغل فى القدم ، وحتى لا يبتعد بنا الاستنتاج عن رأى الحكيم نصغى إليه فهو يقول : « إذا كانت السمة الظاهرة فى الفن الحديث : من تصوير ونحت ومسرح . . إلخ . . هى التعبير عن الواقع بغير الواقع ، والالتجاء إلى اللامعقول واللامنطقى فى كل تعبير فنى ، وابتداع التجريد فى الوصول إلى إيقاعات ومؤثرات جديدة ، فإن كل ذلك عرفه فناننا القديم والشعبى على أرض بلادنا منذ القدم ! . .

وإذا كان « بيكاسو » فى تجريده وبعده عن واقعية الأسلوب قد صور الوجه الجانبى « البروفيل » والوجه الأمامى معاً وفى وقت واحد ، فقد صنع ذلك الفنان المصرى القديم عندما صور الوجه الجانبى للرأس فوق الصدر الأمامى للجسم .

وإذا كان المذهب التكعيبى فى التصوير الحديث أراد بتجريداته الهندسية أن يصل إلى أشكال وإيقاعات جديدة ، فإن فن الزخرفة عندنا فى المساجد والمبانى والأوانى قد عرف من قديم هذه التجريدات الهندسية المربعات والمكعبات ووصل بها إلى إيقاعات بديعة . .

وإذا النحت التكعيبى يعبر عن حركة الأجسام بكتلة مكعبة أو مربعة ، فإن النحات المصرى القديم فى تمثال « الكاتب » الجالس القرفصاء قد عبر عن الحركة بالكتلة المربعة أبرع تعبير .

فإذا انتقلنا إلى التصوير الشعبى المصرى وجدنا العجب .

فهو قد زاول « السريالية » وما فوق الواقعية قبل أن يخطر هذا المذهب

للأوربيين على بال .. ويكفى أن ننظر إلى تلك الصور المرسومة على حيطان الحجاج ، أو على صفحات كتاب ألف ليلة وليلة ، أو على لوحات الورق التى تمثل مبارزات أبى زيد الهلالى سلامة ، والزناتى خليفة ، وغيرهما من أبطال الأساطير الشعبية من ذلك صورة كنت أراها فى صباى لفارس من أولئك الفرسان الشعبيين وهو يضرب بسيفه رأس خصمه ، فإذا السيف قد شق الرأس والجسم معاً . وإذا الصورة تمثل الخصم مشقوق الجسم وهو لم يزل فى مكانه ، فوق حصانه ، وكأنه لم يدرك بعد ما أصابه .

ونفس هذه الصورة عبر عنها بالكلام الأديب الشعبى فى مثل هذا الموقف وقد ضرب فارس من فرسان الأساطير الشعبية ، لعله أبو زيد أو الزناتى ، ضربة سيف شطر بها عدوه من منتصفه ، وظل العدو على فرسه لم يفطن إلى إصابته بل قال ساخراً للفارس الضارب : « طاشت منك الضربة » فأجابه الفارس : اهتز يا ملعون ، فلما اهتز بجسمه انشطر الجسم نصفين ، ووقع على الأرض ! !

هذه الصورة غير الواقعية قصد بها قصداً أن تكون هكذا ... لأن الفنان الشعبى فى بلادنا - مصوراً كان أو أديباً - قد أدرك بالسليقة هذه المنطقة الغنية العميقة من مناطق التعبير الفنى ، قبل أن يدركها الفنان الغربى ويضع لها المذاهب .

هذا هو السبب الذى دعانى اليوم إلى كتابة هذه المسرحية ، فنحن أولى من غيرنا باستلهام أساليبنا الشعبية فى الاتجاهات الفنية المختلفة »[1]

وبهذا الإسهاب الذى طاف فيه الحكيم مع كل الفنون : من رسم ونحت

---

(١) المرجع السابق ص ١٥ - ١٧ .

وتصوير وأدب ، وأرجع المذاهب الفنية الحديثة فى الغرب إلى أصول وجذور ضاربة فى تربتنا إلى أعماقها ، استطعنا إدراك السبب الذى حدا به إلى كتابة هذه المسرحية ، ولكن يبقى شىء ، لماذا لم يوح هذا التراث الذى لم يكن خافياً عليه ، والذى استطاع أن يتتبعه فى أعمال فناننا الشعبى القديم ، لماذا لم يلهمه هذا التراث ، عملا فنياً جديداً إلا بعد أن ذاع وانتشر فى الغرب ؟ فمحاولته تلك لم تخرج المسرحية عن دائرة العمل التجريبى المتأثر بالغرب ، ولا ينبغى أن يخدعنا ماقاله ، ولا حتى الإسم الذى أخذه من أسطورة شعبية قديمة فالحكيم بعد أن بهره المذهب الجديد فى أعمال الغرب تنبه إلى التماثل القائم بينه وبين تراثنا القديم العفوى الذى لم يكوّن فلسفة أو لم تقدمه فلسفة خاصة. والذى يؤيد ما نقول ، أنه لم ينشأ تلقائياً عنده بإيماءة أصيلة من التراث ، فيصبح مذهباً يلتزمه ومنهجاً يسير عليه ، كما كان الشأن عند فنان الشعب القديم الذى عبر به فى كل أشكال الفنون المختلفة كما قال الحكيم نفسه فى كلمته السابقة ، وإنما جاء فى هذا الشكل الجديد مسرحيتان فقط : أولاهما « يا طالع الشجرة ، هذه ، والثانية « الطعام لكل فم » وهى وإن كانت نابعة من الحلم وتداعى الخواطر المختلطة أو الموعز بها من المنطق والحقيقة ، فالحلم يتحرك فى محاولة موهومة وغير منطقية لحل لغز أو للخروج من ضائقة أمسكت بخناق المجتمع كله ألا وهى توفير الطعام لكل أحد بالقدر الكافى وبالثمن الزهيد ، تلك حقيقة قائمة فى حياة الناس ، ولكن المعالجة جاءت من خيال جامح لأن المشكلة مستعصية على المنطق والعقل .

وهذه المسرحية لم يصنع لها الحكيم مقدمة يشرح فيها مصدر الإلهام الذى أوحى إليه بها كما فعل فى المسرحية الأولى ، لأنه لا يستطيع الزعم بأنها مستوحاة من التراث القديم ، وهذا يؤكد ما سبق قوله : من أن الكاتب متأثر بالغرب ، وأن العنوان فقط فى المسرحية الأولى أخذ من أغنية أسطورية

قديمة . أما هذه فلا شيء فيها قديم يجعله ينسبها إلى التراث ، ولم يبق إلا التأثر بالنموذج الغربي ، يجرب ليقول : إننا غير متخلفين عن العالم الغربي في إبداعاته الفنية ، وها نحن نصنع مثل الذي صنعوا .

هذه المسرحية تقدم لنا الزوج الذي لا نشاط له بعد العمل سوى الجلوس على المقهى مع أصدقاء له يسامرون أو يلعبون ، حتى يدعوهم النوم إلى الفراش عندئذ يعودون إلى منازلهم ، وفي المنزل ليس له حديث يديره مع زوجته سوى ما يتعلق بالطعام والشراب وأمور الحياة التي تخص البيت ، وفي مرة قبل خروجه إلى المقهى يكتشف أن جارته التي تسكن الطابق الذي يعلوه مباشرة ، قد سكبت ماء غزيراً من شقتها ، فظهر بفعل البلل نشع على حائطهم ، فخاف من تأثيره على الحائط فينهار ، لذلك أسرع هو وزوجته يطلبان منها إصلاح هذا الخلل ، وبعد نقاش توافق وتنصرف ، وينتظر هو القهوة التي طلب من زوجته أن تصنعها له ، وفي أثناء ذلك ، يجلس على مقعد مسترخياً في مواجهة الحائط . وينظر إلى البقع المنتشرة والنشع ، نظرة عابرة غير مبالية في مبدأ الأمر . . ثم يعتدل في جلسته ويأخذ في النظر باهتمام ، ثم بتدقيق وتحديق ثم ينهض قافزاً ، ويقترب من الحائط فاحصاً . . ثم يبتعد عنه قليلا ويتأمله ملياً وأخيراً يصيح :

حمدي : سميرة ! . سميره ! .

سميرة (من الخارج) : لحظة واحدة . . أعمل لك القهوة .

حمدي : اتركيها ... اتركيها وتعالي حالا . .

سميره : قلت لك لحظة . .

حمدي : لا . . لا . . تعالي بسرعة ! . . هذا شيء عجيب !!

سميره (داخلة) : ماذا جرى ؟

حمدى (مشيراً إلى الحائط) أنظرى ! أنظرى ! . .

سميره : الماء جف . . النشع نشف . .

حمدى : نعم . . ولكنه ترك . . ألا ترين ماذا ترك ؟ . .

سميره : خطوطاً وظلالا عجيبة الشكل ! !

حمدى : ليس هذا فقط . . دققى النظر . . !

سميره : نعم . . نعم . . كأنها لوحه مرسومة ! . . شىء عريب ! . .

حمدى : تأمليها جيداً . . ماذا فيها ؟ . .

سميره : فيها . . ! عجباً ! . كأنهم ناس ! . .

حمدى : حقاً إنهم أشخاص فى حجرة . .

سميره : حجرة فخمة . . هذا شىء مثل . . . « البيانو » . .

حمدى : « بيانو » كبير بذيل . .

سميره : نعم . . نعم . . ليس مثل « البيانو » الصغير الذى عندنا فى الصالة . . .

حمدى : « بيانو » فخم حقاً . . أترين من تجلس أمامه ؟ . .

سميره : فتاة . . فتاة جميلة فى ريعان شبابها . . أليس كذلك ؟ . .

حمدى : بالضبط . .

سميرة : أنظر ثوبها ! . أنظر التفصيل ! . كأنه آخر موضة .

حمدى : ماذا ترين أيضاً فى الحجرة ؟

سميرة : هذه السيدة . إنها جميلة هى الأخرى وأنيقة ، ولكنها مسنة . ألا ترى ذلك ؟

حمدى : فى نحو الأربعين ، أو أكثر قليلا .

سميرة : قل خمسة وأربعين ، ولكنها جميلة وأنيقة ، لكن لماذا تقف هذه الوقفة إلى جانب الفتاة ، مستندة إلى ظهر « البيانو » ؟

حمدى : وهذه النظرة ، إنها تنظر إلى الفتاة نظرات .

سميرة : نعم ، نعم ، نظرات غريبة .

حمدى : التفتى الآن ياسميرة إلى الجانب الآخر ، الركن الآخر من الحجرة .

سميرة : حقاً ، هذه كنبة كبيرة يجلس عليها شاب .

حمدى : شاب يقرأ فى أوراق .

سميرة : وبجانبه فوق الكنبة محفظة ، أتراها ؟

حمدى : بالطبع أراها ، إنه مستغرق فى القراءة .

سميرة : كأنه فى دنيا غير الدنيا[1] .

ويمضى الحوار ليفهمنا أن هذا المشهد رسم أسرة على الحائط مكونة من أم وابنتها وابنها هذا الذى يجلس على الكنبة منهمكا فى أوراق بين يديه يقرأ منها ، بينما البنت تعزف على « البيانو » فيصل الصوت إلى حمدى الذى يقترب من الحائط ويصيح : « إنه من الحائط ، من الحائط » الفتاة تعزف على

---

(١) مسرحية « الطعام لكل فم » ص ٢٣ - ٢٤

« البيانو ، سميرة الحقيني يا سميرة ! .[١]

ثم بعد أن ينتهي العزف يسمع حمدي وسميرة « صوت تصفيق من الشاب قوياً ومن السيدة فاتراً ، ويتبع ذلك حديث من هؤلاء الأشخاص فيما بينهم كأنه صادر من بعيد ، ولكنه واضح تمام الوضوح ، كما أن حركة هؤلاء الأشخاص على الحائط تبدو في البداية كأنها خيال الظل » .

السيدة (للشاب) : قم إلى فراشك يا طارق واستروح ، أنت متعب من السفر .

الشاب : إني لست متعباً يا أمي .

السيدة : لقد أعددنا لك حجرة منعزلة هادئة لتكون على راحتك .

الشاب : فعلا يا أمي العزيزة أنا في حاجة إلى العزلة قليلا . لا من أجل الراحة ، بل من أجل العمل ، عملي هذا الذي أكرس له حياتي ، آه يا أمي الحبيبة لو أمكن تحقيق هذا المشروع ! لكن ثق أنه يمكن التحقيق .

هذا ما تكد ونجهد من أجله ، نعم كل جهدنا ، أنا وشريكي الأستاذ بجامعة « زيورخ » هو أن نجعل المشروع سهل التنفيذ ، أسهل من مجرد ملء إناء ماء من المحيط ، أبسط من مجرد استنشاق الهواء من الجو[٢] .

ويستمر الحوار ، يخوض في أمور شتى مما يخص هذه الأسرة ، حتى نسمع الشاب معلناً مشروعه هذا العظيم ، أو حلمه الذي استحوذ عليه قائلا : « اسمعوا الآن ، اسمعي يا ماما ، اسمعي يا نادية .

---

(١) المرجع السابق ص ٢٨

(٢) المرجع السابق ص ٣١

السيدة : إنى مصغية يا ابى ، تكلم يا طارق .

الشاب : المشروع الذى نعمل من أجله بسيط جداً ، بسيط فى معناه ، يلخص فى كلمة واحدة ، ولو أنه أهم شىء فى حياة الناس ، الطعام .

مشروعنا هو : الطعام لكل فم ، فكرتنا هى أن تحطيم الذرة عمل لا قيمة له عند الناس إذا لم يؤد إلى تحطيم الجوع ، كيف نلغيه إلغاء ؟ هذا هو مشروعنا ! (١).

من هنا نبتت الفكرة فى خيال الحكيم ، العلم اكتشف آلة للتدمير والإهلاك رهيبة وبشعة ، وتهدد البشرية بالفناء ، ماذا لو تمكن العلم من مساندة الحياة والحفاظ عليها بمقومات البقـــاء ، الطعام والشراب والهواء ، أما الأخيران فقد تكفل بهما الله سبحانه منحة بلا ثمن ، فلم يبق إلا الطعام لنضمن استمرارية الحياة وعلى العلم أن يقوم بهذا الدور ، يوفر الطعام لكل فم ، ليصل كيلو اللحم بمليم ، كما تقول المسرحية ، ولما كان هذا يتنافى مع المنطق والواقع ، دخل دائرة الحلم الذى يذلل المستحيل ويجعله ممكناً ، فارتفع به عن ارض الواقع ، فالنشع على الحائط يتكشف عن قصة أسرة ، فتاها عالم مشغول بتحقيق هذا المشروع ، إنها قصة نسجها حلم يعيش فى فكرة استعصت على الواقع المعتاد ، فجاء الواقع الثانى من مزيج المعقول بغير المعقول ولم يستطع الحلم أن يسترسل فى تهويماته إلى نهاية المسرحية ، لأنه اصطدم بالحقيقة التى تقول إن هذا الأمل بعيد المنال حتى فى الحلم والخيال فاستيقظ الحكيم ليقدم لنا مشكلة تعيش فيها هذه الأسرة ، مفادها أن الأم تزوجت غير الأب بعد موته ، والبنت تتهمها بأنها قتلت أباها بالإتفاق مع عشيقها الذى تزوجته ،

---

(١) المرجع السابق ص ٣٩

وينتهى الأمر ، إلى أن البياض الذى على الحائط قد تساقط وتلاشت الأسرة ، وكأنه نسى القضية التى شغلته وهى توفير الطعام لكل فم ، ليخوض من ذلك فى مشكلة أخرى نشأت بينه وبين الساكنة التى تقطن فوقها ، لتسكب ماء جديداً لعل النشع يعود من جديد أو إن شئت لعل الأسرة تعود إلى وضعها السابق ليواصل فتاها أبحاثه ويحقق الحلم ، لكن شيئاً من ذلك لا يحدث ، على الرغم من قيام حمدى وسميرة بأعمال مخزية وهزلية فى ذات الوقت (١) .

وهكذا تنتهى المسرحية الثانية التى جاءت كسابقتها فى قالب اللامعقول لم تعتمد على الأسطورة وإن اعتمدت على الحلم ، لتصبح شكلا تجريبياً فى مسرح الحكيم ، وماعداها تين المسرحيتين فكل مسرحيات الحكيم قدمها فى الشكل التقليدى وإن اشتمل معظمها على الأسطورة ، فهو مولع باستكناه الأساطير ، بل هى وحيه الملهم فى كثير من أعماله المسرحية .

ومن هذه مسرحيته « شهر زاد » التى ارتكزت على الأسطورة القديمة فى « ألف ليلة وليلة » ، فهى تبدأ من حيث انتهت الأخيرة .

إذ يعرض علينا المنظر الأول حواراً بين الجارية والساحر ، نفهم منه أن اليوم عيد العذارى يقمنه احتفالا بشهر زاد ، التى حرست الفتيات من مصير رهيب كان ينتظرهن دائماً على يد شهريار الملك الذى وجد فى فراشه عبداً أسود مع زوجته الأولى فقتلها ، ثم أقسم أن يتزوج كل ليلة عذراء يستمتع بها ثم يقتلها فى الصباح ، وكان هذا دأبه حتى ألقت المقادير فى طريقه بشهر زاد التى ابتدعت له كل ليلة قصة لها نهاية فى الليلة التى تليها وهكذا حتى أكملت ألف ليلة وليلة ، كان الملك بعدها قد عاف القتل وانصرف عنه

---

(١) راجع المسرحية من ص ٤٢ إلى الآخر .

كلية ، وتوفيق الحكيم بدأ مسرحيته تلك فى الليلة الثانية بعد الألف ليعرض علينا أشخاص القصة فى صورة جديد ، وفى أدوار لم تمارسها من قبل ، فى هذه القصة تبدو شهر زاد 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 شيئاً آخر غير القمة البراقة التى تتجه إليها وقتها لك عليها مطامع الإنسان ، والواحة التى نلهث ظمأه دائما ولا تطفئه أبداً ، والموضع الذى لا ظل للرحمة فيه حيث يتلاقى أمله الرغيب ووهمه المتبدد ، كلاهما وفى للآخر ، ذلك الوفاء الفاجع المحزن !

قال شهريار الملك : لقد استمتعت بكل شىء . وزهدت فى كل شىء .

لم تستطع دماء العذارى والجوارى ، ولا أعاجيب ألف ليلة وليلة ، قضاها فى الطرب والحب بين ذراعى شهر زاد ، أن تصرف عن قلبه وساوس الهم وهواجس القلق - لقد استنزف موارد المتاع واللذة ، ولكن ظمأ جديداً يلوع الآن نفسه ، ويرفض فكره « شبعت من الاجساد ! شبعت من الاجسادا لا أريد أن أشعر .. أريد أن أعرف .

ومنذ هذه اللحظة تصعد المأساة ، وتتعقد المشكلة حتى تبلغ الدرجة التى يصبح فيها شهريار وشهر زاد وجها لوجه ، يمثلان ذلك التصادم العارم بين قلق الإنسان وسر الأشياء ... ذلك لأن الحق الذى لاشبهة فيه أن منشأ العظمة فى القلق الإنسانى أنه عضال لا طب له ، وربما كان من أسباب عظمته أيضاً أنه ضرورى للإنسان باعتباره باعثا على بحثه المتصل ، وعلة لتلك الغريزة التى تدفع كل جيل - على الرغم من عزائمه ومغارمه - أن يؤدى الشعار إلى الجيل الذى يعقبه ، ليدخل به ساحة الأمل »[1] .

---

(١) راجع مسرحية « شهر زاد » ص ٩ - ١٠ المطبعة النموذجية - الحلمية الجديدة . القاهرة .

إذن شهرزاد التي قدمها الحكيم ليست شهرزاد التي كانت تجالس كل أمسية تحت أقدام شهريار تقص عليه حكايات لتسرق منه الوقت، وتكبت الرغبة المجنونة التي استبدت به زمناً، وراحت ضحيتها العذراوات بلا ذنب أو جريرة.

إنها شهرزاد أخرى تغلق صدرها على سر ولا تريد البوح به، وشهريار آخر عاف دنياه القديمة بكل ما فيها من لذة ومتاع وشره إلى سفك الدماء، إنه إنسان استبد به القلق واستبدت به الرغبة في الوصول إلى الحقيقة، حتى أضناه البحث متنقلا دون جدوى، هذا الملك الذي انفصل عن المادة، وكره الجسد، الذي يقول لزوجته: «لا بأس. لن أعود إلى جسدك الجميل.. ان يسكرني ريق ثغرك، ونفح شعرك وغمات ذراعيك، شبعت من الأجساد شبعت من الأجساد.. شبعت من الأجساد..

شهرزاد: أصبحت لا نشعر..

شهريار: لا أريد أن أشعر... كنت قبل أشعر ولا أعي.. اليوم أنا أعي ولا أشعر كالروح..»[1].

هذا شهريار الذي يعيش بيننا مختلف تماما عن الذي ألفناه في الأسطورة القديمة وبذلك تحولت الأسطورة إلى مجرد وعاء أو مرآة نرى فيها قضية عصرية نناضل في سبيل تحقيقها وأعني بها الحقيقة، ونتعذب نلهين من غير أن نكشف النقاب هذه الحقيقة الغائبة، والتي تظل تلوح لنا تغرينا على اقتحام المجهول وصولا إليها، ونحن وإن كنا لن نبلغها وإن كنا مفتونين بيدها

---

(١) المرجع السابق ص ٩٢.

الملوحة وفى سبيل الوصول الموعود أو الخادع لاتكف عن المحاولة وها هو شهريار يعزم على السفر بحثا عن الحقيقة .

قمر : إنى لا أرى ما يحملك على الرحيل .

شهريار : وما يحملنى على البقاء !

قمر : هل يحسب مولاى .. لوجاب الدنيا طولا وعرضاً أنه يعلم أكثر مما يعلم وهو فى حجرته هذه ؟ .

شهريار : دعك من الخيال ياقمر ... ما جنى أحد شيئاً من الخيال والتفكير معنى ذلك العهد الساذج .. اليوم نريد الحقائق ياقمر .. نريد الوقائع .. نريد أن نرى بأعيننا وأن نسمع بآذاننا ..

وقمر لا يفهم وإنما يظن أن الملك يريد الهرب ، فيسأله : المحبون لك تهرب منهم ؟

شهريار : ومن نفسى أيضاً ..

قمر : يارحمة الله !! ..

شهريار : أود أن أنسى هذا اللحم ذا الكدود .. وأنطلق .. أنطلق ..

قمر : إلى أين ؟

شهريار : إلى حيث لا حدود .

قمر : لست أفهم معنى لما تقول .

شهريار : نعم ... لن تفهم الآن معنى ما أقول ..

وهل بلغ شهريار ، إربته من الطواف والتجوال ، ووصل الى بغيته

وا كتشف الحقيقة كما كان يزعم لنفسه ، بل أحسبه كان يخدعها ، فها هو يعود إلى حيث بدأ ، أمام شهر زاد وفى قصره

شهريار : لم أسافر ولم أتحرك . .

شهر زاد . أرأيت ؟ ! .

شهريار (يجيل نظره فى المكان) : هأنذا فى القصر من جديد . . إلام انتهيت ؟ . . إلى مكان البداية . . كثور الطاحون على عينيه غطاء . . يدور ثم يدور . . ثم يدور . . وهو يحسب أنه يقطع الأرض سيرا إلى الأيام فى طريق مستقيم . .

إنه إذن لم يفلح فى الهرب من المادة ، من آدميته ، لقد عذبه البحث وأضناه ، ولكنه يقف عاجزاً عن اقتحام الحجب التى تقف الحقيقة وراءها ، بل أصبحت الحقيقة واللغز هى شهر زاد التى لا يعرف كنهها ولا من تكون ، فهى ليست شهر زاد التى عاش معها ألف ليلة وليلة .

شهريار : قد لا تكون امرأة ، من تكون ؟ . . إنى أسألك من تكون هى السجينة فى خدرها طول حياتها ، . . تعلم بكل ما فى الأرض . . كأنها الأرض . . هى التى ما غادرت 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 ومالكهم السفلى العجيبة كأنها بنت الجن . . من تكون تلك التى لم تبلغ العشرين قضتها كأترابها فى حجرة مسدلة السدف ؟ 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 تعرف ما فى الطبيعة كأنها الطبيعة ؟ ! (١) .

وهكذا ندرك أن المؤلف يتعرض لقضية عامة وهى رغبة الإنسان فى استكناه الحياة ، وحرصه على كشف سر الوجود ، ومعرفة الحقيقة التى أصبحت شهر زاد رمزاً لها ، ومع أن الفشل متواصل ، فالمحاولة لا تكاد تنقطع ، ومن الأجدى للإنسان بقاء الستر مسدلة بينه وبين الحقيقة ، يتضح ذلك حين يسأل شهريار ، شهر زاد قائلا :

شهريار : أنت امرأتى التى أحب . ألست امرأتى ؟ أتحسبنى أطيق طويلا هذا الحجاب المسدل بينى وبينك ؟ .

شهر زاد (كالمخاطبة نفسها) : وهل تحسب لو زال هذا الحجاب تطيق عشرتى لحظة ؟ (٢) .

فلخير الإنسان يجب أن تبقى الحقيقة خافية ، أو الجانب الأكبر منها على الأقل .

ومع ذلك يظل هذا الإنسان يستقصى وينقب فإن اهتدى إلى حقيقة فإنما يهتدى إلى حقيقة خاصة به ، ومع ذلك يفرح ويستبشر ويأخذه الزهو بنبوغه وتفوقه ، مع أن الحقيقة غائمة ومحجبة لم تنض عنها هذه الأستار المتلفعة بها ، ولن تنضوها لأحد بل تترك لمن شاء أن ينظر إليها من زاويته ، ويرى ما شاء منها مما يوافق تكوينه الفكرى أو العاطفى ويتضح ذلك من الحوار الذى دار بين العبد وشهر زاد وبين قمر (الوزير) وشهر زاد ، وبين شهريار وشهر زاد ..

(١) المرجع السابق ص ٦٦ (٢) المرجع السابق ص ٦٧ .

شهر زاد : لا بأس ! فلنعد إلى حديثنا السالف . . لماذا تظن أنى أحب شهريار ؟ . . هل رأيتنى يوما أقبله ؟

الوزير (فى قوة تشوبها حدة) : إنك فعلت أكثر من هذا . . . إنك بعشته . .

شهر زاد (باسمة) : أميتاً كان هو ؟ .

الوزير : كان أكثر من ميت . . كان جسداً بلا قلب . . ومادة بلا روح .

شهر زاد (باسمة) : وماذا ترانى صنعت به ؟

الوزير (فى إقتناع) خلقته من جديد . .

شهر زاد (مازحة) : فى سبعة أيام ؟

الوزير (جاداً) : فى ألف ليلة وليلة .

شهر زاد (مازحة) : هذا كثير . ! !

الوزير : أليست قصص شهر زاد قد فعلت بهذا الهمجى مافعلته كتب الأنبياء بالبشرية الأولى . .(١)

... ...

الوزير : إنى أردت أن أقول . . إنك غيرته . . وإنه انقلب إنساناً جديداً منذ عرفك .

شهر زاد : إنه لم يعرفنى .

---

(١) المرجع السابق ٤٥ .

الوزير : لقد قلت لك قبل اليوم : إن الملك بفضلك قد أمسى أيضا لغزاً مغلقاً أمامى وكأنما كشف ابصيرته عن أفق آخر لا نهاية له . . . فهو دائماً يسير مفكراً . . . باحثاً عن شيء . . . منقبا عن مجهول . . . كلما أردت اعتراض سبيله إشفاقا على رأسه المكدود .

شهرزاد : أتنسى هذا فضلا يا قمر ؟

الوزير : وأى فضل يامولاتى . . فضل من نقل الطفل من طور اللعب بالأشياء إلى طور التفكير فى الأشياء .

وأصبحت بذلك قوة قادرة على التغيير ، وسراً مغلقاً لا تريد إباحته لأحد ، ولا تبغى إفشاءه حتى لمن يحاول ، وإنما تتركه يقتحم منها ما يتوهمه من غير أن تخطئه أو تصوب له ما أدركه منها ، فحين يهتف الوزير بعد حوار طويل : ما أنت إلا قلب كبير ، ترد عليه فى حيادية مطلقة : . . . إنك ترانى فى مرآة نفسك ، فيقول : إنى أرى الحقيقة . .[1] ، وتفعل ذلك مع العبد ، حين يقول لها : تضحك العبق . . ثم هذه النافذة . . أنبأتنى أن خلفها جسداً ينتظر الغرام .

شهر زاد : لا تلمسنى . . . اذهب . .

العبد : ما أجملك ! ما أنت إلا جسد جميل ! .

شهر زاد : حتى أنت أيضاً ترانى فى مرآة نفسك .

العبد : إنى أرى الحقيقة . .

شهرزاد : دعوا الحقيقة فى مكانها هادئة . . اذهب[2] .

فالعبد يرى الحقيقة من وجهة نظره ، وشهرزاد تنبئه هو وغيره أن الحقيقة بعيدة عنهم جميعاً ، بل إنها تمنعهم من السعى وراء اكتشافها وخير لهم أن يتركوها « فى مكانها هادئة » .

(١) المرجع السابق ص ٥٠ - ٥١ (٢) المرجع السابق ص ١٠٤

وفعلت ذلك أيضاً مع شهريار حين جاء يسألها عن حقيقتها :

شهريار : أنت تعرفين . . تعرفين كل شيء . . أنت كائن عجيب لا يفعل شيئا ولا يلفظ حرفا إلا بتدبير ، لا عن هوى ومصادفة . . أنت تسيرين كل شيء بمقتضى حساب لا ينحرف قيد شعرة ، كحساب الشمس والقمر والنجوم ما أنت إلا عقل عظيم ! . .

شهر زاد (باسمة) : أنت يا شهريار ترانى فى مرآة نفسك . .

شهريار : إنى أرى الحقيقة . ! ! (١) .

وبذلك أدركنا أن كل إنسان يرى الحقيقة رؤية خاصة به ، لا تبرح ذاته ، تناسب فكره أو وجدانه أو غرائزه ، فالعبد أو الرجل السوقى الذى يعيش الحياة بغريزته الدنيا ، يرى فى شهر زاد جسداً جميلا مغريا ومثيرا ، والوزير الذى لم يرتق فكره بالقدر الذى يؤهله للبحث والتقصى ، يفهم الحقيقة بعاطفته لذلك كانت شهر زاد عنده : قلبا كبيرا

أما شهريار . ذلك الهمجى الذى خاض التجربة مع شهرزاد ، واستطاعت أن ترتقى بغرائزه حتى اجتازت به أو جعلته يتخطى مرحلة الخضوع للشهوات التى كان غارقا فيها حتى إنها قالت عنه . . أما شهريار الآن فإنسان آخر . . رجل قضى حياة طويلة فى قصر من اللحم والدم ! . تقدم له فى كل ليلة عذراء . وتذبح له فى كل صباح زوجة . آدمى استنفذ كل ما فى كلمة « جسد » وكل ما فى كلمة « مادة » من معنى ، وقد استحال الآن إلى إنسان يريد الهرب من كل ما هو مادة وجسد . .

---

(١) المرجع السابق ٦٩ .

هذا الرجل لاحقته شهرزاد بالتغيير فى مدى ألف ليلة وليلة ، حتى فعلت به ما فعلته كتب الأنبياء بالبشرية الأولى ، حين تنقلهم من حضيض الهمجية إلى ذروة الرقى والحضارة فرأى فى شهرزاد عقلا عظيماً . لأنه خضع لعقله ، واتبع رشده ، « فهو دائما يسير مفكراً باحثا عن شىء ، منقبا عن مجهول » .

وهكذا الإنسان عندما يرتفع فوق حواسه ، يسير خلف العقل باحثا ومنقباً عله يعثر على ضالته ، فإذا أعيته مل وتوقف ، ثم تمنى الموت ، إذ تصبح الحياة بلا قيمة ، فهتف شهريار بعد اليأس الذى مى به : « ليس فى الحياة من جديد ، لقد استنفدت كل شىء ، أنا أطلب شيئاً واحداً . . . أن أموت . .

وبذلك يكون المؤلف قد قدم لنا دورة الحياة فى الإنسان : غريزة مسيطرة تحكمه ، ثم وجد ان يقود ، ثم فكر محض يشقى صاحبه لأنه حينئذ يرود به القضايا المجردة .

ورمزت المسرحية إلى القوة التى تقوم بهذا البعث ، وتوجه هذه الدورة ، بشهرزاد ، إنها تمثل عنده الطبيعة والمناخ الذى يستخرج ما فى باطن الإنسان من رؤى وأفكار ، ويحسب بذلك أنه وقع على الحقيقة ، مع أنها لم تبح له بشىء .

وهذا ما حدث بالنسبة لشهرزاد ، مع العبد والوزير ، وشهريار ، كما سبق توضحه ، وهم على التوالى يمثلون أطوار الإنسان فى دورة الحياة : شهوة ثم عاطفة ثم عقل عظيم ، وهى المرحلة الأخيرة التى يكون الإنسان قارب فيها نهايته ، وأضحى عاجزاً عن أن يؤدى دوره فى الحياة ، أو يكون قد ملها وسئم منها ، فالواجب حينئذ أن يذهب ليحل غيره مكانه ، وتعود الدورة إلى مبتداها بعد أن اكتملت ونضجت وبعد أن ساد العقل .

ويؤكد حوار المسرحية ذلك ، حين يعود شهريار من رحلته ، وهى رحلة رمزية فيها عزوف عما أنخمه وبشم به ، مستقلة عن الزمان والمكان ، لم يعد يعبأ بعدها بما يجرى فى الحياة ، فهو الذى قتل زوجه والعبد الذى كان فى فراشه ، ثم قتل كل عذراء بعدهما قصاصاً وانتقاماً رأيناه نفسه وقد فاجأ العبد مختبئا فى مخدع شهرزاد فلم يحفل به وكأنه ما رآه ، الملك قابل هذا المشهد ببرود جمد كل قطرة دم تجرى فى عروق النخوة والكرامة ، فى حين أنه دفع الوزير إلى قتل نفسه إحتجاجا أو غضبا ورفضا لما صارت إليه الأمور ، أما شهريار فهو إنسان آخر ، أوشك أن ينسحب من الحياة برمتها ، وهو يريد أن يصنع ذلك بغير ضجيج ، ولذلك سمعناه يحاور شهرزاد فى آخر المسرحية قائلا :

شهرزاد : نعم أنت تدور . . وأنت الآن فى نهاية دورة . .

شهريار : النهاية تتلوها البداية فى قانون الأبدية والدوران .

شهرزاد : أما كنت تعرف هذا من قبل ؟

شهريار : كنت أحسب الطبيعة أحذق من هذا . !

شهرزاد : إلى هذا الحد أنت ناقم على الطبيعة ؟

شهريار : إنها تقارعنى بسلاح العجز . . السجن داخل حلقة تدور .

شهرزاد : لا أظن أنها تقارعك أو تتكلف لك . . ما أنت إلا شعرة فى رأس الطبيعة .

شهريار : كلما ابيضت نزعتها . !

شهرزاد : إنها تكره الهرم . .

شهريار : نعم . .

شهرزاد : تنزعها كى تعود من جديد ...

شهريار : فتية قوية ...

شهرزاد : نعم . .

شهريار : كل ما يكبر ترجعه إلى الصغر .. كل غاية تتبعها بداية . إلى متى هذه الدائرة التى لا مخرج منها (١)

شهرزاد : أنت إنسان معلق بين الأرض والسماء ينخر فيك القلق ، ولقد حاولت أن أعيدك إلى الأرض ... فلم تفلح التجربة . فلم تفلح التجربة .

شهريار : لا أريد العودة إلى الأرض .. لا شيء غير الأرض .

شهرزاد : لقد قلتها يا شهريار . . لا شيء غير الأرض .

شهريار : (يتحرك) : وداعا إذن ياشهرزاد .

العبد (يتبعه بأنظاره حتى يختفى : لقد ذهب

شهرزاد : لا مفر له من هذا . . (كالمخاطبة نفسها) دار وصار إلى نهاية دوره ، العبد (يتحرك فجأة) : أستطيع أنا أن أعيده إليك .

شهرزاد : خيال شهريار آخر الذى يعود .. يولد عضا نديا من جديد . أما هذا فشعرة بيضاء قد نزعت ... ! (٢)

وانتهت المسرحية ، بانتهاء حياة شهريار فى دوره الجديد الذى هيأه له الحكيم ، وبقيت الحياة لتستقبل غيره ربما يشترك معه فى الملامح الخارجية ولكنه ليس هو على كل حال ، ولعلنا بعد هذا العرض والتوضيح قد تبدت لنا الملامح الفنية التى يحرص عليها الحكيم فى كل مسرحه التجريبى ، وأقصد

---

(١) المرجع السابق ص ١٥١ .

(٢) » » ص ١٥٨ - ١٥٩

الصراع الخفى الدائر فى الأعماق والذى يشقى به شخص واحد ، فالروح عنده ضد الجسد ، والعقل ضد العاطفة . .

رأينا ذلك من قبل فى « ياطالع الشجرة » وفى « الطعام لكل فم » وهانحن نجده فى شهر زاد .

فالصراع هو العنصر الغالب والمهم فى مسرح الحكيم ، يستخدمه دائما لينتقل به من الأسطورة أو التاريخ إلى الواقع المعاش ، فهو يخضع الأسطورة والتاريخ معاً لقضايا العصر ، إذ يحولها إلى أداة ووعاء يقدم فيه ما يريد من موضوعات تشغله وتشغل المتلقى معه .

ورأينا أيضا هذا الصراع فى مسرحية « إيزيس » يدور حول الوصول إلى الحكم و إلى أى مدى يتمكن الخير من الإمساك بمقاليد هذا الكون بدون اللجوء إلى الحيل ودهاليز المؤامرات ، فى نظر توفيق الحكيم إن السلطة إنما يقبض على أزمتها البارع فى التخطيط والتدبير ، القادر على نسج المؤامرات فى حالكة الليل البهيم ، وهنا كان الصراع بين حيلة وحيلة ، بدأت أولا من طبغون الذى احتال ليثبت على أريكة الحكم ويقصى أخاه عن السلطة أخاه « إيزوريس » الملك الطيب الودود ، الذى عاش فى خدمة شعبه ، يصنع له كل ما يفيد ويخفف عنه أعباء الحياة ، فأحبه الشعب ، ولكن الأخ الطامع والمتربص انتهزها فرصة ، إذ وجد « إيزوريس » عاكفا على فعل الخير ، وقد ترك له الملك يتصرف فيه كيف يشاء ، وفى ليلة وقد اختمرت فكرة التخلص من الأخ الطيب ، وأعد المتآمرون كل شىء ، ولم يبق سوى التنفيذ فى هذه الليلة بدت الحيلة كأنها لعبة يقوم بها الجمع للتسلية وتزجية الفراغ ، وإدخال الأنس والبهجة على قلوبهم ، أحضر الأخ الشرير صندوقا مرصعا بالماس والذهب فى أبهى صورة وأدق صنعة .

وطلب « طيفون » من الحاضرين أن ينزل كل فرد فى الصندوق ليقيه على طوله . وتوالى الحاضرون دخولا وخروجا ، فهو لم يناسب أياً منهم ، ثم تقدم طيفون من أخيه الملك يطلب منه فى حياء ورجاء أن يشاركهم لعبهم ، ويدخل الصندوق مثلهم ولم يجد « إيزوريس » الطيب بأساً فى ذلك . ولم يكد يتمدد فى الصندوق الذى كان على مقاسه تماما ، حتى أسرع الحاضرون بوضع الغطاء عليه ، وتثبيته بالمسامير ، ثم حملوه وألقوا به فى النيل ، وأسرع الموج والريح به إلى حيث عثر عليه بعض الملاحين فى سفينتهم ، فحملوه معهم حيث باعوه بصندوقه إلى ملك « بيلوس » الذى أكرم وفادته لما أظهره من براعة فى صناعة الأدوات الزراعية والأشياء التى تخفف عن الناس عبء الحياة فأحبه الملك والناس وإن كانوا يجهلون حقيقته ، وعاش بينهم عزيزاً مكرماً ، إلى أن جاءت زوجه « التى ظلت تبحث عنه متحملة كل ألوان الذل والهوان من الشعب الذى أوغر صدره ضدها ، شيخ البلد المسخر والمسلط من الملك « طيفون . خوفا من أن تتمكن من تأليب الشعب ليثأر لمليكه المحبوب ، فلاقت الأهوال وأترع قلبها بالأسى والحزن ، حتى هداها الملاحون إلى زوجها وهناك التقت به ، ولما علم ملك « بيلوس » حقيقة ضيفه ، سمح له بالعودة بعد أن كان رافضاً ، وعاد الركب الملكى إلى مصر متخفياً حريصا على ألا يعرف حقيقته أحد ، لذا تخفى فى إسم « الرجل الأخضر » وخرج إلى الناس يعينهم على صنع آلات الزراعة وأدوات الحصاد ، وسكن مع إيزيس كوخا ، وأنجب منها إبناً أسماه « حوريس » ، وظل فى عالمه هذا المتواضع يعمل على كسب ثقة الشعب وحبه إلى أن تأتى اللحظة التى يستطيع فيها أن يكشف القناع ويعلن لهم ، من يكون ؟ ولكن تلك اللحظة لم تأت ، لأنه يعمل على إعادة ملكه بالمثالية ، والخلق القويم ، فهذا المسعى الذى سلكه إلى السلطه كان حثيثا متراخيا يحتاج إلى سنوات طويلة ، يعيشها طيفون فى غفلة ، ولكن ذلك لم يحدث ، فقد كشفوا حقيقته وعرفوا سره ،

فقبضوا عليه ، وقطعوه إربا إربا ، وألقوا بأجزائه فى أماكن متفرقة من النيل ونهضت « إيزوريس » للثأر ، ولكنه هذه المرة مختلف تماما عن مثاليات أيزيس ، وعن كل مثالية يجهر بها أحد ، لذلك تصيح غاضبة عنـــد ما يصر « مسطاط » على التمسك بالشرط الذى قطعوه على أنفسهم وهو الوصول بحوريس إلى الحكم على أساس المبادىء والقيم ، فتقول :

إيزيس (صائحة) : لا تصغ إلى هذا الساذج ياتوت . . . إنه ينسى أننا نعد لمعركة . . وأن خصمنا فى هذه المعركة رجل قوى مغامر ، بارع الوسيلة ، واسع الحيلة . . وهو فوق ذلك مطلق اليدين يطعن بكل سلاح . . فى حين أننا نريد ان نكتف حوريس بقيود الشرط ، ونقدمه لخصمه مغلول اليدين مكشوف القلب .

توت : حقا إنها لمخاطرة !

فسطاط : انت ايضا يا توت ؟ هذا ما توقعته . إنك ان تمضى معى إلى النهاية .

توت : ابسط لى كل شىء وبكل وضوح ، ما هو فى رأيك السبيل الحقيق لبلوغ حوريس الهدف .

مسطاط : الشعب .

إيزيس : إن مسطاط ينسى أن زوجى كان معبود الشعب فى يوم من الأيام ، فما أن ظهر اخوه المغامر « طيفون » حتى استطاع ببراعته وحيلته وأساليبه وأكاذيبه ان يسلب من زوجى المسكين ملكه وشعبه معا .

توت : حقا . . إن اليد البارعة تستطيع ان تسرق تأييد الشعب أيضا فيما تسرق . .

مسطاط (صائحا) : إلى حين . . إلى حين .

توت : نعم . . إلى . . حين ظهور يد اخرى ابرع .
مسطاط (بمرارة) أهذه عقيدتك ؟

توت : اسمع يا مسطاط ، ان مبادىء ايزوريس . . اى مبادئنا لا يمكن ان تعمل عملها إلا فى حالة واحدة ، وعلى فرض واحد ، هو خلو الميدان من المغامر[1] والمحتال . أما اذا ظهر المغامر فلا بد ان نحاربه بسلاحه كى ننتصر

وينصرف ، مسطاط ، رافضا التخلى عن مبادئه ، تاركا ايزيس وتوت ومعهما شيخ البلد الذى عرض خدماته على ايزيس بعد ان غدر به « طيفون » وحرمه من كل ما كان يتمناه فى عهده . اتفقوا جميعا على العمل بحرص وحذر وبالمكر والحيلة ، حتى يصعد حوريس على عرش البلاد ، وكانت خطتهم ان يتصدى حوريس لطيفون عند رحلة صيد ، طالبا منه المبارزة ليأخذ بثأر أبيه ، ويتمكن طيفون من حوريس ويهم بقتله ولكن شيخ البلد يتدخل ليقنع الملك بعدم قتله حتى لا يبوء بوزره ، وإنما يحاكمه أمام الشعب ، ويحرص الشعب على المطالبة بقتله ، وعندئذ يصل الى ما يريد تنفيذاً لرغبة الشعب ، ويرضى الملك . ويودع حوريس السجن ثم موعد ومكان المحاكمة ، وعندما يتجمع الناس يعرض الملك تهمته وهى تصدى حوريس للملك بغية قتله ، ورفضه النسب المدعى بين حوريس وايزوريس ، وتدور مساجلة كلامية تشترك فيها ايزيس وتوت وشيخ البلد . ويظهر من الحوار تفوق الملك عليهم جميعا ، وفجأة يحضر ملك « بيلوس » ليشهد أن ايزوريس كان عنده ، وقدم الصندوق دليلا على ما يقول ، عندئذ أسقط فى يد الملك واندحر أمام هذه الحيلة البارعة ، وعجم عليه الشعب ليقتك به .

وتنتهى المسرحية بهذه الكلمات :

(١) مسرحية ايزيس ص ١٢٢ المطبعة النموذجية بحلوان القاهرة سنة ١٩٧٦

توت (لإيزيس) : كم من الجهد بذلت فى حياتك يا إيزيس كى تعرف الحقيقة . .

إيزيس : ليس يهمنى الجهد . . كل أملى أن يكون زوجى أوزوريس فى خلوده صافحاً عنا راضياً عما فعلنا[١].

والكاتب يتعرض هنا لمشكلة الحكم ونوعه ومقوماته ، وهى مشكلة لاشك خطيرة ، قديمة كما أنها أيضاً تشغل أذهان هذا الجيل بأسره ، وقد شغلت الحكيم وعالجها أو عالج بعض جوانبها فى مسرحية (ايزيس) ، ثم عاد إليها فى مسرحية « السلطان الحائر » كما سنبين فيما بعد .

وأسطورة « إيزيس » كانت الوعاء الذى أفرغ فيه الحكيم رأيه فى لعبة السلطة كما قال هو فى بيانه الذى أردفه هذه المسرحية : « ليس المقصود هنا تصوير الحياة الفرعونية ، أو بسط العقائد المصرية القديمة ، بل المقصود هو إبراز أشخاص الأسطورة إبرازاً جديداً إنسانياً وتخرج معناها على النحو المفهوم الحى فى كل عصر ، وفى العصور الحديثة على الأخص »[٢]

ويمضى توفيق الحكيم فى الكشف عن أبعاد الصراع الذى أداره فى المسرحية فيقول : « إذا كانت الغلبة للأمهر والأمكر ، فهل يجب على العلم أن ينخذل ويسلم ، أو ينازل منافسه بنفس سلاحه[٣] ؟

ويمضى فى تساؤله : « ما هو مستقبل الإنسان ؟ هل هو فى الإرتفاع إلى

---

(١) المرجع السابق ص ١٥٤ .

(٢) « « ص ١٥٥ .

(٣) « « ص ١٥ .

صفاء الملائكة ؟ أو هو فى بقائه بشراً يكافح ليعادل بين المثالية والواقعية ، ويخرج من هذا التعادل بهدف أنبل وحياة أفضل » .

التاريخ فى هذه المسرحية ملغى تماماً ، فهو غير مقصود كما صرح بذلك الكاتب ، وكذلك المكان فقد جرت أحداث هذه المسرحية فى غير مكان محدد : كوخ مجهول الصفه ، وعمل يزاوله أوزيريس بين الفلاحين وفى كل حقل وقصر هو مكان الحكم يقطنه كل سلطان متربع على عرش البلاد ، حتى المكان الذى بيع فيه كانت دولة لا وجود لها ، دولة « بيلوس » وهكذا تداخل المكان ولم يعد صالحاً للتحديد ، وكذلك الزمان ، تلاشى فى هذه المسرحية ليصلح لكل زمان ، إذ خرج على إمكانية التحديد ، حين أصبح الصراع بين العلم والسياسة ، يقول الحكيم : « ما هى حقيقة الصراع بين « أوزيريس » وطيفون ، ربما كان فى نظر المعانى الحديثة ، صراعاً بين رجل يعرف كيف يخدم الناس ورجل يعرف كيف يستخدم الناس ، أى بالمعنى العصرى أيضاً ، بين رجل العلم ، ورجل السياسة (١) » .

وبهذا التجريد أصبح الصراع غير محصور فى حيز وتجاوز الحدود الضيقة للزمان والمكان إنه يعيش معنا فى عالم اليوم وكل عالم يتلونا ، على اتساع الكرة الأرضية بأسرها وإذا كانت المشكلة فى « إيزيس » هى الطريق إلى الحكم فهى فى السلطان الحائر نوع هذا الحكم ، فالسلطان قد وصل إلى الحكم بطريق أو بآخر ولم تتعرض المسرحية لطريقة الوصول إلى الحكم ، وإنما اهتمت بنوع هذا الحكم الذى سيمارسه السلطان ، أيحكم بالقانون أم بالسيف .

وهو المسئول وحده عن هذا الإختيار والمتحمل لتبعته ، وليس عليه حرج فى اختيار أسهل الطريقين أو أصعبها ، فلا شعبة ولا مستشاروه يمارسون

---

(١) مسرحية (إيزيس) ص ١٥٦ .

أى قدر من الضغط عليه ولحظة الإختيار التى تمثل ذروة التوتر فى الأعمال الدرامية العظيمة ، جثمت على صدر السلطان فى لحظة رهيبة ، فهو إن امتشق السيف أخرس الألسن ، وكبت كل الأصوات وركع الجميع تحت قدميه فى خنوع ذليل ، ولكن السلطان محبوب من الجميع يمتثلون لأوامره ويطيعونه فى حب واقتناع ، فلا حاجة به إلى التلويح بالسيف ، وهو إن أغمده سوف تظل الحقيقة الهامسة لتتحول إلى ضجيج وصياح يفشى سره ويفضح أمره ، وربما تلقفته هذى العيون المحبة بالذراية والتحقير ، ومن هنا كانت لحظة الإختيار قاسية ورهيبة ، انها الساعة المخيفة .

الوزير : أنت مولانا وحاكمنا .

السلطان : نعم ، وتلك ساعتى المخيفة ، الساعة المخيفة لكل حاكم ، ساعة يصدر القرار الأخير ، القرار الذى يغير مجرى الأمور ، ساعة أن ينطق بذلك اللفظ الصغير ، والذى يبت فى الاختيار الحاسم ، الاختيار الذى يقرر المصير »[١] ، ولم يكن أسهل على هذا السلطان المحارب الشجاع من أن يمضى فى طريقة معتمداً على السيف ، ولكنه يذكر فى محنته « أن السيف يعطى الحق للأقوى ، ومن يدرى غداً من يكون الأقوى »[٢].

وقد اتخذ الحكيم للتعبير عن هذه المشكلة القديمة ، الجديدة أبدا اطاراً يخرجها تماما عن حيز الزمان والمكان ، فالزمان مفتاح عند الحكيم دائما ليشمل كل الأزمنة ، وكذلك المكان .

فهو يتخذ لمسرحيته تلك الإطار الشرقى القديم ، ولكنه اطار شفاف

---

(١) مسرحية السلطان الحائر ص ٨٠ .

(٢) السلطان الحائر ص ٨٥ .

لا يحمل من معالم هذا الشرق إلا أسماء الشخصيات أو بالأحرى وظائفها ، السلطان ـ الوزير ـ القاضى ـ المؤذن ـ الجلاد ، وهو ستار دأب الكتاب فى كل اللغات على التخفى وراءه ، وغلفوا به مقصدهم الرامى إلى النقد الاجتماعى أو السياسى ، وغير ذلك من الأغراض .

فالمسرحية هنا رمزية ، تعالج مشكلة إنسانية تصدق فى كل زمان ومكان وليس الثوب الشرقى فيها إلا مطية لهذه المعالجة ، والأحداث خيالية تماماً ولا علاقة لها بأية حادثة تاريخية ، ولم يعن الكاتب فى صياغتها بأن توحى ولو من بعيد بمعقوليتها أى بإمكان وقوعها فعلا ، بل هو على العكس من ذلك يؤكد الصفة الخرافية فيها ، بإبراز عنصر « الأوضاع المقلوبة » .

فالمنظر الأول بين الجلاد والمحكوم عليه يؤكد هذا العنصر ، فهو بمثابة مفتاح لجو المسرحية ، فعندما يظهر الجلاد نراه يطالب المحكوم عليه بأن يرفه عنه ، ويستحسن غناءه ، ويسقيه الخمر على حسابه ، عندئذ ندرك أن الأوضاع مقلوبة ، ولا تفتأ بعض الشخصيات تذكرنا بهذا من حين لآخر ، فالسلطان يقول : « نعم . كل شىء اليوم يسير مقلوباً معكوساً »(١) .

وتظهر براعة توفيق الحكيم فى الطريقة التى يكشف بها هذا المنظر عن الموقف الذى نسير منه الأحداث ، فالمحكوم عليه ، ممنوع من الكلام عن تهمته ، وهو فيما يبدو لم يحاكم ، والجلاد العجيب ينتظر آذان الفجر كى يطيح برقبته ، وتتدخل الغانية لتعطيل المؤذن ، وبذا تتيح للمحكوم عليه أن يحاكم أمام السلطان ، ومن خلال المحاكمة تتكشف تهمته المتفرج ، وللسلطان والقاضى وتهمته أنه قال الحقيقة والحقيقة أن السلطان ـ وهو من سلاطين المماليك ـ

---

(١) مسرحية الحائر ص ١٥٣ .

عبد لم يعتق قبل وفاة مولاه السلطان السابق ، وكشف هذه الحقيقة يوقع السلطان وهو بطل المسرحية فى مأزق الاختيار ، وينشأ الصراع فى داخله ، صراع بين قوتين يمثلهما فى الخارج : القاضى الذى يمثل القانون ، والوزير الذى يمثل السيف أو السلطة التنفيذية .

والسلطان المحارب الشجاع يختار الأصعب ، ويذعن للقانون ، وتبلغ براعة الكاتب الذروة فى إظهار المفارقة بين سطوة السلطان ومكانه ، وتحديده وتحجيمه فى نظر القانون .

القاضى : باعتبارك فى نظر القانون متاعا مملوكا للسلطان الراحل . فقد أصبحت جزءاً من ميراثه وبما أنه توفى عن غير وريث . فقد آلت تركته لبيت المال . متاع عقيم . لا يدر ربحا . ولا يأتى بغلة . وإنى بصفتى أيضا خازنا لبيت المال أقول إنه قد جرت العادة فى مثل هذه الأحوال على التخلص من المتاع العقيم ببيعه فى المزاد . حتى لا تضار مصلحة بيت المال . وحتى ينتفع بحصيلة البيع فيما يعود على الناس عامة . وعلى الفقراء خاصة بالنفع »[1] .

والقانون - فيما يتضح للسلطان والمتفرج فيما بعد - يفرق بين نوعين من التحايل . فهناك تحايل مقبول . لأنه فى حدود حرفية القانون . وهناك تحايل مرفوض لأنه غير قانونى فالقاضى الذى يرفض التواطؤ مع الوزير والسلطان والإعلان عن حجة وهمية للعتق . ويرفض أن يشترى الوزير . السلطان فى السر . لأن ذلك من التحايل المرفوض الذى لا يوائم القانون . هو القاضى نفسه الذى تحايل فى عتق المتاع المباع « السلطان » حين أضاف فى جلسة البيع شرطا . يقضى بأن يعتق المشترى السلطان لحظة تمام البيع . وذلك التحايل داخل فى حدود القانون

---

(١) مسرحية السلطان الحائر ص ٦٥ - ٦٦

ولكن الأمور لا تسير وفق مايدبر ، إذ ينتهى المزاد ببيع السلطان للغانية نفسها التى أنقذت رقبة المحكوم عليه ، وهى ترفض توقيع حجة العتق ، وتقارع القاضى حجة بحجة ، وتناقشه بالمنطق وتصر على الإحتفاظ بذلك المتاع الذى دفعت فيه مالها ، وينذرها السلطان أنه فى هذه الحالة سيتنازل عن العرش .

وهكذا يتكرر مأزق الإختيار بصورة أخرى فى الفصل الثانى ، ويصبح على المرأة أن تختار إما أن تحتفظ بالرجل ملكا خاصا لها ، أو تدعه ، أو بالأحرى تسرحه ليقوم بوظيفته وواجبه نحو شعبه .

وتشترط المرأة أن يقضى السلطان فى بيتها ليلة قبل أن تعتقه . فيقرض عليها القاضى أن يكون ذلك عند آذان الفجر ، وكما كان تأخير المؤذن سبباً فى بدء حركة الحدث . يكون تقديم الآذان سبباً فى إنفراج الأزمة ، وإيذاناً بتوقف الحركة .

فالقاضى الذى لا يهمه من القانون إلا حرفيته . يأمر المؤذن بالآذان بعد منتصف الليل بقليل ، ويطالب المرأة بإطلاق سراح السلطان . والسلطان نفسه يرفض مثل هذا التحايل ، ولكن الغانية تضارعه فى كرمه . فتعتقه .

والشخصيات كما اتضح لك : شخصيات وظيفية ، فنحن لا نعرف عن الوزير شيئاً سوى أنه السلطة التنفيذية ، والقاضى أيضا لا اسم له ولا ذات . إنه القانون مجسما .

ولم يتكلف الكاتب ان يموه علينا بأن يجعل شخصياته تاريخية أو يبرر سلوكها . فأين ذلك الوزير الذى كان يخاطب الشعب ايام سلاطين المماليك ؟ ويحدث الناس عن واجبهم القومى تجاه الوطن والسلطان ؟

وبذلك نقل الكاتب الشخصية من التاريخ الذى لا حظ لها منه إلا فى الزى واللباس فقط إلى شخصية معاصرة ، فهو يتآمر لإخفاء الحقيقة ، فيأمر بإعدام المتهم قبل وصول القاضى والسلطان ، ولكن الغانية تحبط مسعاه

ثم نراه فى الفصل الأخير يتآمر بطريقة عصرية جداً إذ يؤلب الناس على الغانية ، ويشعل غضبهم ، بأن يختلق لها تهمة عصرية ، من عنده ، هى الجاسوسية .

ويوازيه فى الجانب الآخر القاضى الذى لا يرى من القانون إلا حرفيته ويمثل الشعب فى المسرحية شخصان ، هما : الخمار والإسكافى ، وهما أيضا يمثلان نقيضين وإن تشابها ، ولكن بينهما وبين السلطان وحاشيته بون شاسع .

فعامة الشعب مشغولون بأمور حياتهم ، والسلطان بالنسبة لهم متاع من أمتعة الترف ، ولا فرق بين سلطان وسلطان . إلا أن هذه الشخصيات تصغر إلى جانب السلطان والغانية ، فهما عماد المسرحية حقا .

وقد أضفى عليهما الكاتب من فيض عنايته ما جعلهما مثالا لشخوص المسرح فبينهما من التشابه والتضاد ما يربطهما ربطاً متيناً كندين على إختلاف مكانهما . فالسلطان فى عليائه والغانية فى مكانها الزرى من المدينة ، بينهما من أسباب التشابه ما لا نفطن له فى بدء المسرحية ، فكلاهما يسير فى الطريق الذى اختاره ، ولا يحفل بما فى الطريق من أوحال ، وكلاهما يعلو على بقية الشخصيات ولا يجد له نداً يكافئه فيمن حوله ، فالسلطان يرفض تآمر وزيره ، ويسمو على تحايل القاضى ، وهو شجاع لا يعرف المناورة .

أما الغانية فإنها تكشف هذه المناورات ولا تؤثر فيها ، بل هى لاتهتم أبداً بما يقوله الناس عنها ولا تعبأ ولا تبالى بأن تشرح لهم حقيقتها ، لأنه لاخير فى حقيقة لا يصدقها الآخرون » .

ومن المفارقات العجيبة فى هذه المسرحية أننا نكتشف فى البداية أن هذا السلطان المهيب عبد ، (متاع عقيم) وأن هذه الغانية التى يسخر منها الحمار والإسكافى امرأة حرة بكل ما لهذه الكلمة من معنى وهى التى تمنح السلطان حريته فى النهاية ، كما أنقذت رقبة المحكوم عليه فى البداية .

وهذه الغانية تحير الناقد بما ترمز إليه فى هذه المسرحية ، أهى الحرية ؟ أم إنها الشعب المصرى ؟ أم هى الفن الذى يحرر الإنسان من ربقة الأنانية والشر ؟ قد يبدو كل ذلك ممكنا ، ولكن الأقرب عندى إلى الفهم أن تكون تلك الغانية امتداد الشخصية المرأة الشجاعة الفاعلة التى صورها فى « شهر زاد) ، وفى (إبزيس) فهى تحرر الرجل أى تنقذه من عبوديته ولعل الشبه بين شهر زاد ـ التى حررت زوجها من عبودية الشهوة والنقمة عن طريق الفن (القصص) ـ والغانية التى حررت السلطان بعد أن أطلعته على حياة الفن فى بيتها ، لعله شبه مقصود يشير إليه الكاتب من طرف خفى فى ذلك الحوار الكلى بين السلطان والغانية فى الفصل الثالث ، إذ تطلب منه أن يحكى لها قصته ، فيرد عليها متعجباً :

السلطان ـ أنا الآن الذى يحكى القصص ؟ !

الغانية ـ ولم لا ؟ .

السلطان ـ حقاً .. هذا ما ينبغى ! مادمت أنا فى وضع شهر زاد ! هى أيضاً كان عليها ان تحكى القصص الليل بطولة ، فى انتظار الفجر الذى سيقرر مصيرها .

الغانية ـ لا . . أنت السلطان دائماً . . أما أنا فهى التى فى وضع شهر زاد الجالسة دائماً عند قدميك

والغانية التى تحمل تبعة الإختيار ـ كما حمل التبعة ذاتها السلطان أيضاً ـ هذه الغانية من لحم ودم حقاً إنها ليست بغياً كما يظنها أهل المدينة ، بل فنانة قبلت أن تدفع سوء السمعة ثمناً ، لصحبة الفنانين من الرجال ، ولكنها امرأة فيها ما فى طبيعة المرأة من زهو وحب للخيلاء ، فهى دائماً تهفو أن تكون محط الأنظار ، ومحور الاهتمام من كل المحيطين بها وذات خطر فى المدينة التى تعيش فيها ، لذلك فعلت مافعلته لتعلن عن تفوقها بصوت صارخ أفزع الناس وجذب انتباههم إلى قيمة هذه المرأة التى أهدروها قبلا وأزروا عليها . ولا تعارض بين ما تومىء إليـــه شخصية « البغى » من عموم شمل كل امرأة . وبين خصوصية ذاتية بدت خاطفة . حين خلت بالسلطان وسألته عن الحب فى حياته . وترتد آسفة إذ تعلم منه صراحة أن لا مكان للحب فى حياة سلطان محارب مثله . فهى امرأة مفردة داخل النص وإن رمز بها إلى كل النساء .

أما السلطان فقد عمق الكاتب أبعاد شخصيته حتى لم يعد قاصراً على تمثيل الحاكم . بل أضحى يمثل الإنسان حقا إن بينه وبين شهريار شبها إلا أنه شبه طفيف . فشخصيته أبرز فى معالمها وأكثر نضجا فهو لا يجوب الأرض بحثا عن الحقيقة كما فعل شهريار . بل يكشفها فى عقر داره . فلا يصعقه أن يعرف نفسه عبداً ـ فى نظر القانون ـ على ماله من جبروت . ويمضى فى طريقة كالسهم لا يلوى على شىء يتقبل حريته على يد أضعف رعاياه . ويعود إلى قصره وقد اكتسب لا الحرية وحدها بل ما هو أثمن منها وأعنى الحكمة .

وهكذا تتضح لنا السمة الغالبة على مسرح الحكيم فهو دائما يجعل الروح ضد الجسد والعقل ضد العاطفة . أوضحنا ذلك فيما عرضناه من مسرحيات اخترناها . والآن سوف نجدها أيضا فى هذه المسرحية التى جعلناها آخر اختياراتنا من مسرحه ، وأعنى بها « بنك القلق » .

إنشاء بنك القلق ، خاطر قديم من خواطر (أدهم) رأى أن فى الإمكان تحقيقها بعد لقائه مع شعبان ، فالقلق هو العلة السائدة فى هذا العصر .. الجميع يعانون من القلق وبالقلق . وبذلك يضمنان معاشا لا بأس به ، وقبل أن نسترسل مع أحداث المسرحية بالتحليل والتعليق يجدر بنا أن نتعرف على (أدهم) و (شعبان) .

(أدهم) شاب لم يتخرج فى كلية الحقوق وإنما خرج منها ، يطالعنا أول ما يطالعنا فى صالة اللهو التى دخلها محشوراً لا متفرجا كبقية المتفرجين وهو يتأمل ما يدور أمامه وما يجرى حواليه فى هدوء يبلغ حد اللامبالاة ، عندما تقترب منه إحدى الراقصات وتقدم له الورد ولكنه لا يعبأ بها ، فتنضحه بالماء انتقاما منه .. ويضحك الناس ، ولكنه فى هدوء وصمت يحاول أن يبعد قطرات الماء عن ملابسه ، ثم يترك الصالة ، ويخرج فى صمت وبلا اكتراث .

ويلتقى (أدهم) بعد قليل بزميل له من أيام الدراسة غاب هو الآخر ، اسمه : شعبان وكلاهما مفلس ، وكلاهما عاطل ، ولكنهما فيما عدا ذلك على طرفى نقيض فمثلا : (أدهم) يسيره عقله و (شعبان) تسيره حواسه ، (أدهم) يستطيع أن يكبح جماح عواطفه ، بل إن العاطفة لا يكاد يكون لها وجود عنده .. وهو لذلك يبتعد عن المرأة ، فى حين أن حياة شعبان سلسلة من من التسليم المطلق بلا شرط أو قيد لعواطفه ، ولذلك فقد تزوج وطلق مرات ومرات .

وأدهم لا يحب أن يملك شيئا ، لأنه لايحب أن يمتلكه شيء ، فهو تقريبا غير منتم ، وإن كانت صدرت فى وقت ما ـ حين كان يشتغل بالصحافة ـ بعض الآراء التى سجن من أجلها ، ولكنها لم تكن بالنسبة إليه معتقدات يؤمن بها ، أكثر مما كانت أصداء ترددت فى نفسه ، ثم على لسانه ، ثم خفتت وتلاشت ولم يعد لها صوتا[١].

وعلى الرغم من بعد الشقة بينهما كما ترى ، غير أنهما متفقان على إنشاء بنك القلق.

ويقومان بمحاولة بدائية لافتقارهما إلى المال ، فيكتب شعبان إعلانات بخط يده ، يعرف فيها بالبنك وبالمكان وهو شقة أدهم ، لكن هذه المحاولة لا تفلح ، ثم يبرز المشروع إلى حيز التنفيذ ويصبح حقيقة ، بعد أن أعلن عنه صديق صحفى لأدهم ، ويتبناه بعض الأثرياء أو من كانوا أثرياء ، وما زالوا يمتلكون بعض الأرض اسمه (منير عاطف) ويوظف أدهم وشعبان عنده ويمنحهما عقاراً يقيمان فيه مشروعهما الذى عرف باسمهما ، ويبدأ العمل[٢].

ويقبل القلقون الذين نغص القلق عليهم حياتهم وأصبحوا أسراه ، ولكنهم مختلفون فى مصدر القلق ونحواه.

فالأول : يعانى من القلق بالنسبة لابنه المراهق الذى وقع فى حب بنت الجيران ففشل فى الدراسة بعد أن كان من الممتازين (راجع ص ١٣١).

---

(١) راجع مسرحية بنك القلق من ص ١٨ إلى ٦٨ . دار المعارف مصر سنة ١٩٧٩ م .

(٢) راجع ص ٤١ إلى ٧٠ ، ٨٠ ، ٨٤ من المرجع السابق .

والثانى : قلقه نابع من شعوره بأنه لا يعيش فى مجتمع تقدمى بالمعنى الحقيق ، لأن الدين ما زالت له سيطرته ، وعندما يسأله أدهم : هل أنت زنديق . يسأله بدوره : هل أنت مع التقدمية أو الرجعية . إنى أريد القضاء على كل فكر متخلف ، أريد عملا حاسما عنيفا يفسح الطريق أمام كل فكر تحررى تقدمى (راجع ص١٣٤) ويدخل الثالث ليقول : نعم . هذا الإلحاد المتفشى فى البلد .. أنا كل يوم أستيقظ فى الفجر أتوضأ وأصلى ، وأستغفر الله لهذا المجتمع الملحد ، الذى نعيش فيه . هذا الجو المتحلل الذى نتنفسه ، حتى استبد بى القلق على مصير هذه الأمة المؤمنة ، تصور يا سيدى الإذاعة مثلا .. بين كل أغنية وأغنية أغنية .. وأنظر إلى التليفزيون تجد كل مذيعة ومذيعة ، وكل مطربة وراقصة مثل لهطة القشدة ، والعياذ بالله ، ما هذه المغريات .

يا أخى إلى أين نحن مساقون ؟. ويجيبه أدهم : أنت فيما يظهر رجل شديد التدين الرجل : جداً وأشعر بمنتهى القلق على مستقبل الدين » ، (راجع ص ١٣٦ وما بعدها) .

والرجل الرابع : عامل يحب عمله ويتقنه ، وكان المفروض أن يستريح بالله وبهنأ حاله . ويعيش سعيداً مع هذا التوازن النفسى والشعور بالرضى والإحترام لذاته ، ولكن الذى يقلقه أن غيره لا يكرس جهده للعمل ولا يقبل عليه ، فالتراخى والإهمال البادى منهم أرقه وضغط على أعصابه حتى أوشكت على الإنفجار ، إنه يقدس العمل والذين حوله يعبثون بل يسخرون من جده ونشاطه ، فماذا يستطيع أن يفعل ، إنها أزمة أخلاق ، أخلاق منهارة يمارس بها الناس أعمالهم ، وهذا ما يقلقه .

أما الخامس : فهو رجل « زملكارى » النزعة ، يبلغ به الهوس لناديه حد الإعتداء على الاخرين ، وعندما يقول له (أدهم) إنه شديد الإنفعال قد تجاوز

الحد المقبول ، يصيح الرجل فيه قائلا : أنا يا سيدى متحمس ، ويجب أن أتحمس لوجهة نظرى . لمبدئى . لعقيدتى .. لماذا تريد إطفاء حماسى ؟ . .

قل لى مت أحسن . . أنا طاقة يا سيدى . بطاقة أريد أن أقف وسط الملعب وأصيح بملء فمى . .

والسادس يشكو من قلق عام ، فهو يقرأ الجرائد ويسمع الإذاعات ، وينفعل مع كل الأخبار ، ويرتجف من المخترعات الحديثة ، فأصبح رأسه ميداناً عابرة القارات ، وتدور فيه الأقمار الصناعية ، وأصبحت الكرة الأرضية تنطلق بنا حول الشمس وفى جوفها قنبلة موقوتة لا نعرف متى تنفجر ، ونجهل تماماً الذى سيكون عليه الغد ، ولعله لا غد هناك ، هذا ما يقلقه ويؤرق ليله وصبحه .

والسابع تجذبه إلى بنك القلق فكرة ، تصور له هذه الفكرة أن بنك القلق ينبغى أن يكون مكاناً للتنفس ، ففى رأيه أن كل إنسان فى حاجة إلى أن يتكلم وإلى أن يصيح وأن يوافق وأن يعارض ، فهو لذلك يريد أن تكون هناك منطقة حرة يمارس فيها الإنسان هذا العمل الجليل ، ولكن بنك القلق وإن كان صالحاً إلا أنه ضيق ، فهو محتاج إلى مكان أكبر وأوسع ، وهذا هو ما يقلقه أن يتخذوا لهم مقراً أوسع .

أما الثامنة : فهى امرأة تريد أن تزوج ابنتها ولكن الأثمان مرتفعة ، والخطيب دكتور فى الاقتصاد وله مؤلفات فى الاشتراكية ، ولكن من خلال الحوار الذى يدور ندرك أنه لم يستطع التخلص من الكثير من العادات البرجوازية ، وهذا طبعا لايقلقه ، ولكن القلق قلق الأم التى تعانى من طباعها ومطالبها « البرجوازية » فى مجتمع يمر بمرحلة التحول الاشتراكى ، إنه التناقض بين الفكر والرغبة .

والتاسع : رجل متقدم فى السن ، له ولدان ، لا ينتهى العراك بينهما ، ويكيل كل واحد منهما التهم لأخيه دون تحفظ ، فالأول يقول عن الثانى : إنه يسارى ، والثانى يقول عن الأول . إنه يمينى ، ويقول كل منهما عن الآخر : إنه كارثة على البلد ، فالقلق هنا قلق الأب ، فهو يخاف على العلاقة الحميمة بين الأشقاء من أن تتصدع وتنهار ، وهو يريد لها أن تبقى متماسكة ملؤها الحب والوئام .

هذه هى شخصيات ، بنك القلق ، تسعة أنماط بشرية ، لها نصيب كبير من الواقع ولكنها مع ذلك أوسع وأشمل من أن يحدها مكان وإن كان من الممكن ان يحويها زمان ففى مراحل التغيير التى تهز المجتمعات من القاع حتى السطح ، تحدث خلخلات تصيب بعض فئاته بالتفسخ والاهتراء مما يجعلها غير قادرة على التماسك أو التفاعل مع الأحداث الطارئة على مجتمعاتهم والزلزلة لكثير من القناعات القديمة والمواصفات التى ترسخت فى عقولهم ومشاعرهم من زمن .

والكاتب التقط بعض الأفكار التى لم تثبت أمام الوافد الجديد ، وجعلها تتصارع داخل اشخاص تستطيع أن تحس بهم بسهولة ووضوح ، وأن تتذكرهم وتتعرف عليهم فهم ممن يدبون على الأرض حولك ، ثم لك بعد ذلك أن تضحك منهم وترثى لهم فى اللحظة ذاتها ، كل ذلك جاء من الكاتب فى لمسات دقيقة غاية فى الاقتصاد فى التعبير [١] .

ولكن هل اكتفى الحكيم بهذه النماذج التسع ؟ الحقيقة هناك نموذج عاشر لا نتعرف عليه إلا عندما نقترب من نهاية المسرحية ، هذا النموذج هو (أدهم

---

(١) راجع مسرحية القلق من ص ١٣٠ - ص ١٩٦ الطبعة الثالثة دار المعارف مصر سنة ١٩٧٩ .

وشعبان) إذ يكتشف شعبان أن منير عاطف ـ شريكهما ـ يسجل كل ما يدور فى بنك القلق على أشرطة تسجيل . يبيعها لجهة ما ، ليستخدمها فى غرض ما .. وهنا يبلغ القلق قمته ، إذ ينغلق البنك على صاحبيه فلا مفر منه ولا مخرج ولا أمل . . سجن مغلق على صاحبه . . هو سجن القلق .

وليس هذا وحده فى المسرحية ، فهناك نماذج قدمها الكاتب وإن لم تكن فى صراحة النماذج العشرة ، ولكنها لا تقل عنها حيرة وتخبطا .

منها مثلا (ميرفت) الشابة المطلقة التى لا تستقر على حال ، تعيش حياة الزق والشهوة . وخالتها (فاطمة) التى خانت أختها مع زوجها شقيق ، منير عاطف ، الثرى ، ولما اكتشفت الأخت المخدوعة خيانة زوجها مع شقيقتها ، أشعلت فيه وفى نفسها النار ، فمات هو وعاشت هى بعد أن فقدت عقلها فى بيت صغير بالمعادى ، بعيدة عن الأنظار ، بعد أن أوهموا ابنتها (ميرفت) أن أمها ماتت ، وسكن شبح الخيانة داخل فاطمة يقلق ضميرها ، وتعذبها محاولاتها اليائسة للتكفير عن جرمها بعد أن كرست حياتها فى خدمة (ميرفت) ابنة أختها .

ولقد استطاع توفيق الحكيم فى مهارة فائقة وإبداع قدير أن ينسج خيوط القصتين على منوال واحد . . قصة فاطمة وأختها ، وقصة بنك القلق ، فأصبحا نسجا واحداً وإن اختلفت فيه الألوان .

فشعبان المنحرف فى تيار الجنس يشتهى (ميرفت) ولكنه لا يستطيع الوصول إليها إلا إذا مر (بفاطمة) أولا ، فيبدأ بمغازلة الأخيرة قبل الأولى إلى أن يوقعها فى غرامه ، وفى أثناء محاولته تلك يكتشف عندما يقترب من فاطمة أكثر ، حقيقة منير عاطف ، وحكاية تسجيل الأشرطة ، ويزداد القلق وينغلق البنك على كل من فيه .

« ميرفت » بنزواتها التي لا تعرف الارتواء ، وفاطمة بقصة حبها التي لم تفته لأنها لم تبدأ ، وأدهم وشعبان بمحاولتهما الصيد عن طريق (بنك القلق) فإذا بهما يصبحان فريسة مثل غيرهما من الفرائس من نزلاء بنك القلق .

وفي القصتين معاً التوتر يزيد والأزمة تشتد شيئا فشيئا إلى أن تبلغ النهاية. ففاطمة بحبها الجديد لشعبان ، وهو الحب الثاني في حياتها ـ بعد زواجها مع زوج أختها ـ إنما تدخل مرحلة جديدة من القلق أشد مما اعتادت أن تعيشه في مراحل سابقة . . ونحن نعلم أنها مجرد خطوة بالنسبة لشعبان ، فهدفه (ميرفت) ونحن نعلم أيضا أنه ليس من السهل بعد أن يستبد العشق بامرأة جاوزت الخمسين أن تتخلى بعد ذلك عن هيامها وبذا جثم عليها القلق وأخذ يعصرها عصرا .

وميرفت تسير في طريق ملىء بالمنحنيات والحفر ولا شك أن مجرد السير في هذه الطريق يشحن نفسها بالقلق والاضطراب ، فهو صورة مجسمة له ، أو لإحدى صوره عندما تختلط القيم أو تضيع ، فتصبح الدنيا كلها ظلاما يتخبط فيه الإنسان بلا هدف أو معنى ، أو تصبح الدنيا ضوءاً شديداً مبهراً فيسلب القدرة على الإبصار ، فيتخبط فيه الإنسان كما يفعل الخفاش .

وميرفت بضياع القيمة من حياتها ، أو اختلاطها هذا الاختلاط الشديد فيما تعيش فيه ، كانت نموذجاً للقلق لم يقدمه الكاتب بالكلمة وإنما بالسلوك والفعل ، فكان أكثر قدرة على التأثير في المشاهد ، وأرفع قيمة من ناحية الصياغة الفنية .

أما التوتر بالنسبة للذين توافدوا على بنك القلق فقد بلغ أقصاه مع الشخص التاسع وهو رجل غير منحاز ، يتمتع بميراث عريض من الزحابة والنظرة

السمحة فهو يقول لوالديه : إنه ينام أحياناً على جنبه الأيمن وأحياناً على جنبه الأيسر ، دون أن يشعر بفارق ، محاولا بذلك أن يجتث العداء الذى أوشك أن يطوى الشقيقين ويقضى على الحدب بينهما ، ولكن هذا لا يجدى . . أو بمعنى آخر لم تعد الرحابة والسماحة تنفع صاحبها فى عالم اليوم ... إنه لا يعيش وحده فكل من والديه يتهم الآخر بأنه يمينى أو يسارى ويصفه بناء على ذلك بأنه كارثة .

ووسط هذا الصراع الدائم لا يجد الأب راحته . . لقد فقدها إلى الأبد فاذا تجدى الرحابة والبيت الذى يعيش فيه منقسم على نفسه ، فإذا خرج من البيت ليقود سيارته وجد الشارع مضطرباً أيضا . أمور تجعل العقل تختلط فيه الأشياء ويتوه على حد قوله لأدهم : « فى كل خطوة شوارع فى اتجاه واحد ، وشوارع عليها لافتات . . ممنوع الدخول وشوارع تأخذ فيها اليمين فقط . . وشوارع ممنوع فيها الوقوف . . وشوارع يمكن أن تقف فيها على اليمين فقط أو على اليسار فقط » .

أما (أدهم وشعبان) فيصلان بالتوتر إلى أزمته ، فأدهم الذى لا يريد أن يملك حتى لا ينتمى ، وشعبان الذى يعيش فقط على حواسه ولعواطفه ، كلاهما الروح والجسد ينتهى بهما الأمر إلى أن يصبحا حبيسين فى سجن القلق ، بعد أن كان الهدف أن يستفيدا شخصيا من إنشاء بنك القلق . . .

وبهذا التحول الذى فرضه عليهما سياق الحدث ، أى بالتطور الذى أصاب الموقف فبلغ فى النهاية عكس المراد ، تتحقق المسرحية سمتها الدرامية الأساسية . . .

وهذا شكل جديد ، قدم فيه الحكيم مسرحيته تلك ، وهو على طريق التجريب الذى اختطه لنفسه فهو يمزج بين الشكل الروائى والشكل المسرحى إذ فيها أجزاء من الحوار الخالص الذى لا يتخلله سرد ، ولكن لكل جزئية من أجزاء الحوار هذه وحدة منطقية لا تشكل منفردة أو فى مجموعها وحدة درامية ، وإن كانت الرواية كلها بما فيها من سرد وحوار تحقق هذه الوحدة وأغلب الظن أن الحكيم إنما لجأ إلى أجزاء الحوار المفصل لكى يستطيع أن يقدم لنا رواد البنك فى استعراض لا يهمنا فيه أن نتعرف على ماضيهم أو نفسياتهم بل يكفى أن نعرف أنماط القلق المختلفة التى تسيطر عليهم ، فى حين كان يهمه أن يعطينا خلفية (أدهم وشعبان ومنير عاطف ، وفاطمة وميرفت ، فبدون هذه الخلفيات كانت الرواية ستفتقد الكثير من المعنى

هذا هو الشكل الجديد الذى قدم فيه الحكيم عمله الفنى الذى نحن بصدده وأظنك توافقنا إذا قلنا : إنه رواية ذات بناء مسرحى متكامل ، ليس بسبب أجزاء الحوار المنفصلة ، بل بسبب البناء كله ، بكل العناصر الفنية فيه ، فمثلا الأسلوب لا يعنى بالتفاصيل إلا بقدر ما توحى ... فيه اقتصاد شديد فى التعبير ويقوم على لمسات دقيقة ومع ذلك فهى تجمع الأطراف فى صورة ، لا يملك الحس إلا أن ينطبع بها مباشرة . . . وهناك من المواقف الإنسانية ومن الخواطر واللوائح والآلام والآمال ومن المتناقضات والمفارقات ما يجمعها الحكيم بقلمه فى صورة سريعة متلاحقة آخاذة ، ليس من السهل أن ننساها ، بل تعيش معك لتصبح جزءاً من وجدانك .

ومن العناصر التى تجذب الإنتباه فى نسيج «البنك القلق» الشخصيات . . فهى الأخرى رسمها الحكيم بالأسلوب التلخيصى المركز . . عن طريق تصويرها بعيداً عن الوصف ، فجاءت شخوصاً أحياء ، لا مجرد أشخاص فى رواية . .

فالتصوير هو الصفة الغالبة سواء فى السرد أو فى رسم الشخصيات أو فى الحوار .. وفى ينك القلق نلتقى بفكر وفن الحكيم ممتزجين معاً ، بحيث لا نستطيع أن نميز أحدهما عن الآخر ، وإنا لواجدون هذه النماذج فى نهاية الرواية ، فى جزئية الصورة الأخيرة التى قدمها عن (أدم) .

يقول الحكيم : « سرح بفكره سرحة .. وحسب حسبته وقال فى سره : بعد ثمانين عاماً لن يكون أحد من **كل** هؤلاء المزدحمين فى الشارع موجوداً .. لا فى هذا الشارع ولا فى أى شارع آخر فى العالم كله .. سيكون الموجودون أناسا آخرين .. جيل آخر كامل من الناس هم الذين سوف يزحمون هذا الشارع وغيره من شوارع الدنيا .. لماذا ، وقفز بذهنه إلى صورة أخرى بعيدة ، صورة نوح وسفينته ، لقد حدثت مرة حالة تفريغ وتجديد سريعين وهائلين .. جاء الطوفان فجرف للناس جميعا دفعة واحدة ، وبقى من اختاره نوح فى السفينة[1] ، كانت عملية انتخاب دقيقة تخير من **كل** نوع أتقاه وأرقاه ، ولا يدرى أحد أى نظام أقيم على ظهر السفينة أهو النظام الفاشستى أم الديمقراطى أم الشيوعى .

مهما يكن من أمر فلا خلاف فى أن نظام نوح عليه السلام ، كان غاية فى دقته وصلاحيته ، إذ استطاع أن يبقى **كل** هذه الجماعات المختلفة فى حالة نظام تام ، بعيدة عن الفوضى والمجاعة ، وغاض الماء وانحسر ، وطهرت الأرض من أدرانها ، وخرج من السفينة جيل مصفى إلى حياة جديدة .. فما الذى

---

(١) راجع ص ٨٦

نحن لا نوافقه على هذا المعنى فالذين ركبوا مع نوح إنما هم المؤمنون ، فإيمانهم وحده هو الذى أباح لهم أن يكونوا من ركاب السفينة ، ولا دخل لإختيار نوح ولو كان الأمر بيده ما ترك ابنه يغرق .

حدث ؟ إن ما حدث لا يجهله أحد ، لأن التاريخ موجود ، يشهد على أن كل شيء عاد إلى ما كان عليه ، وربما أشنع وأمر ، لماذا ؟ هنا المشكلة ! بعد ثمانين عاما سوف يكون السائرون فى شارع شبرا هذا ، أناسا آخرين ، وربما يلبسون ثيابا أخرى ولكن ما تحت الثياب وداخل الصدور ، لماذا أخرى .. ولكن ما تحت الثياب وداخل الصدور ، لماذا لا تمتد إليه بحسم وبسرعة يد التغيير ؟

إنها عملية التفريخ التى تصنعها الحياة بدأب فى تتابع مستمر ، ولكن الحكيم يرى أن التفريخ هنا يمس المظهر والسطح دون أن ينفذ إلى الأعماق ، ليمنق النفوس من أدرانها ، حتى يصبح الإنسان روحا نقيا شفافا ، لا جسداً مرفكسا فى الخطيئة غارقاً فى الشرور

دائما عند الحكيم : الروح والجسد والعقل والعاطفة ، توالى الصراع بينها فى رواياته وإن اختلفت الأشكال الفنية التى قدم فيها فكره .

والشكل هنا فى هذه المسرحية أو المسرواية كما أطلق عليها هو ، امتزجت الرواية بالمسرحية فى شكل جديد طالعنا به الحكيم ، فكل فصل تقريبا من فصول المسرحية يقدم له بصفحات كتبها سرداً . كما تكتب الروايه ، ثم يقدم المشهد حواراً خالصا . لأنه لا يمكن أن نشاهد شيئا مكتوبا ، وإنما أشخاص يتحاورون على خشبه المسرح ، والملاحظ أن السرد والحوار يكمل بعضهما الاخر ، لذا وجد الحكيم نفسه مضطراً لإطلاق اسم ، مسرواية ، فنحت من من المسرح والرواية اسما واحداً لأن هذا العمل يشتمل عليهما معا .

وبهذه التجربة وبغيرها من التجارب التى ظل يقدمها لنا الحكيم ، أصبح رائد المسرح فى أدبنا الحديث بلا جدال ، وترك بعد ذلك الكتاب يغترفون

من بحوره ، فهو لأنه سار على منهج للتجريب ، تعرض لكل الأنماط الجديدة لتصبح نماذج لغيره ، فهو يقدم التجربة لينتقل إلى تجربة غيرها ، فكأنه أراد أن يحصر عمل الكتاب فى اختياراته هو .

لذا قلنا بما يشبه الجزم : إن مسرح الحكيم مسرح تجريبى ، وقد قمنا بإثبات ذلك من خلال مسرحياته التى اخترنا بعضا منها .

د عبد اللاه محمود حسن محروس
أستاذ مساعد للأدب والنقد
ومشرف على كلية اللغة العربية بجرجا