ثنائية "العقل" و"القلب"
قراءة تأويلية في المسرح التاريخي لتوفيق الحكيم

د. أحمد صلاح محمد إبراهيم●

مقدمة:

بسم الله الرحمن الرحيم

الحمد لله الواحد الأحد، الفرد الصمد، الذي لم يلد و لم يولد، و لم يكن له كفوا أحد. والصلاة والسلام على النبي المصطفى، والرسول المجتبى، محمد صلى الله عليه وسلم.

أما بعد ..

فمع دخول الحملة الفرنسية مصر (١٧٩٨ – ١٨٠١م) بقيادة نابليون بونابرت، طالع المصريون ما اختالت به فرنسا عليهم من عناصر الحضارة التي حققوها على مستوى الميدانين المدني والعسكري، بيد أن هذا كله قوبل من المصريين بالنفور والإعراض لكونه طل عليهم في ثياب المحتل المغتصب للأرض والثروات.

فلما خرجت تلك الحملة من مصر، وارتأى محمد علي ومن تلاه من أصحاب عرش مصر إرسال بعثات علمية إلى فرنسا لتطالع مظاهر حضارتها، وتفيد من جوهرها، تفتحت أعين أفراد هذه البعثات على الصورة كاملة، وقدروا الفجوة التي صارت تفصلنا عنهم[١]. وصار هؤلاء جميعا –وفي مقدمتهم مثقفوهم وأدباؤهم – في صراع داخلي بين التمسك بتراثهم الديني وحضارتهم الإسلامية التي تؤمن بالله ومعجزاته وما أخبر عنه من غيبيات، أو الارتماء في أحضان تلك الحضارة الوافدة التي لا تعترف بأي سلطان على الإنسان سوى عقله وما يصل إليه من نتائج مبنية على الأدلة المادية[٢]، أو محاولة الجمع بين التوجهين من خلال التمسك بتراث الدين وأسسه وحضارته والاعتزاز به بجانب التعاطي مع الحضارة الغربية والإفادة من منجزها العقلي فيما لا يتصادم مع أسس الدين.

وقد كان توفيق الحكيم (١٨٩٨ – ١٩٨٧م) أحد المثقفين الذين رأوا في أنفسهم القدرة على معالجة هذه القضية في صورة ثنائية "العقل" و"القلب"؛ وذلك بما

امتلكه من موسوعية علمية وثقافية تراثية ومحدثة مكنته من أن تكون له وجهة نظر إشارية رمزية في مؤلفاته الإبداعية وواضحة جلية في مؤلفاته الفكرية.

وإذا كان هذا البحث بحثا أدبيا في المقام الأول، فإنه سيقتصر على تتبع هذه القضية خلال مسرح توفيق الحكيم التاريخي فقط؛ حتى يتهيأ لهذا البحث العرض المفصل لوجهي الرمز في هذه المسرحيات، ويعرض لها بشيء من العمق، وهو ما يتحقق عبر تمهيد وثلاثة مباحث وخاتمة على النحو الآتي:

تمهيد:	مسرح توفيق الحكيم .. بين الفكر والإبداع
المبحث الأول:	صراع "العقل" و"القلب" بين الشرق والغرب .. تأويل اجتماعي فلسفي لمسرحية "أهل الكهف"
المبحث الثاني:	"العقل" و"القلب" في دورة الحضارة الإنسانية .. قراءة في مسرحية "شهرزاد"
المبحث الثالث:	صراع "العقل" و"القلب" في دائرة الرمزية التجريدية .. قراءة في مسرحية "الملك أوديب"
خاتمة:	توضح منهج توفيق الحكيم في تشكيل الرمز داخل العمل الدرامي، وما توصلنا إليه من نتائج تحليل هذا الرمز فيما يخص ثنائية القلب والعقل بالأعمال المسرحية الثلاثة محل الدراسة.

على أن يقوم منهج هذا البحث على التأسيس لرمزية عناصر هذه المسرحيات الثلاث باستجلاء مفاتيحها، وبيان كيفية توظيف هذه الرموز وتطورها داخل العمل الدرامي، وتحليل ما تحمله هذه الرموز من أفكار أساسية ودقيقة حول ثنائية "العقل" و"القلب"، مستعينين على استخراج هذا الأفكار بالنص الدرامي ذاته، إضافة إلى مؤلفات توفيق الحكيم الفكرية التي عرضت لهذه الثنائية بكثير من الوضوح والجلاء، وهو ما يخدم منهجية تأويل هذه المسرحيات، ويضيء جنباتها الإشارية والدلالية، ويقدم رؤى جديدة في قراءتها على أسس نقدية علمية قويمة.

تمهيد: (مسرح توفيق الحكيم .. بين الإبداع والفكر)

على مساحة نصف قرن من الزمان، أخرج توفيق الحكيم ما يربو على عشرين مسرحية طويلة، وضعفها تقريبا من المسرحيات ذات الفصل الواحد، إضافة إلى عدد وافر من الروايات والمجموعات القصصية.

وإذا كان هذا البحث موجها لدراسة قضية واحدة في جنس أدبي واحد هو جنس المسرح، فإننا ينبغي أن نشير إلى أن مسرح توفيق الحكيم ينقسم قسمين، قسم ذي مادة تاريخية، وآخر ذي مادة اجتماعية. وأننا سنقتصر في عرض القضية محل الدراسة على ثلاث من مسرحياته التاريخية، وهي المسرحيات التي يؤكد توفيق الحكيم نفسه أنها لم تكن مجرد أساطير أخرجت في إطار فني، وإنما "وضعت كلها لخدمة قضية خاصة بالإنسان ومصيره .. قضية يعتنقها المؤلف، ويبدو اتجاهها في هذه الأعمال كلها"[٣].

ولعل ذلك يتفق مع رؤية توفيق الحكيم العامة لتحقيق نظرية التعادلية في الأدب، فهو يرى أن الأعمال الأدبية تقوم دائما على تعادل قوى التعبير وقوى التفسير، حيث إن "التعبير يشمل الأسلوب والموضوع: أي الشكل والمضمون. وبه يمكن أن يتم الأثر الأدبي أو الفني في ذاته.. أما التفسير، فهو الرسالة التي يحملها الأثر الأدبي أو الفني بعدئذ للبشرية؛ ليقول فيها كلمته عن وضع الإنسان في كونه وفي مجتمعه"[٤].

إذن، فالأحداث والأساطير التاريخية التي شكل منها توفيق الحكيم بعض مسرحياته تمثل قوى التعبير التي يحقق توفيق الحكيم من خلالها فكرة الابتكار الأدبي من خلال محاكاة قضايا الإنسانية المعاصرة بغرض تقديم لتفسير الإنسان في الوجود، وهو ما يمثل الهدف الأسمى من وجهة نظره، "فالموضوع في الفن ليس بذي خطر. وليست الحوادث والوقائع في القصص والشعر والتمثيل بذات قيمة، ولكن القيمة

والخطر في تلك الأشعة الجديدة التي يستطيع الفنان أن يستخرجها من هيكل تلك الموضوعات والحوادث والوقائع"[٥].

وبذلك، فإن مهمة القارئ أو المتلقي لمسرح توفيق الحكيم التاريخي هي دراسة قوى التعبير وما تحويه من إشارات وتعبيرات في سبيل الوصول إلى التفسير الذي يخيل إليه أن الكاتب قد ابتغاه من وراء ذلك التعبير[٦]. وهي مهمة غير يسيرة، خاصة أن الكاتب ذاته يعترف بقصديته الإيجاز في حواراته المسرحية، فصفة الحوار عنده هي "التركيز والإيجاز، والإشارة التي تفصح عن الطبائع، واللمحة التي توضح المواقف"[٧]، كما أنه لا يعلن عن حقيقة مقصوده مباشرة، وإنما فقط يعين القارئ على اكتشاف الحقيقة بنفسه فـ "الكاتب مفتاح للذهن، يعين الناس على اكتشاف الحقائق والمعارف بأنفسهم لأنفسهم"[٨]، دون أن يمارس عليهم سلطة في الحكم على ما توصلوا إليه بالتصويب أو التخطئة، وإنما "الكاتب يكتب ما يكتب، والقارئ يفهم ما يفهم"[٩].

ولتحقيق وجهة نظر كاملة لرؤية توفيق الحكيم حول قضية ثنائية "العقل" و"القلب"، فإننا لن نكتفي بعرض نموذج واحد من مسرحياته التي نرى أنها تعرض لهذه القضية؛ وذلك لأن كلا من هذه المسرحيات عرض لمجموعة أفكار وتوجهات تتفق مع غيرها من مسرحياته بما يمثل تأكيدا لها، أو تنفرد عنها بما يمثل إكمالا لرؤية المؤلف وزيادة بيان لعناصر القضية كاملة. وقد دعا توفيق الحكيم لذلك في مقدمة مسرحيته "الملك أوديب"، فقال: "إن القارئ أو الناقد الذي يتتبع فكرة أو اتجاها في مؤلفات كاتب لم يُعْرف بعد في آدابنا العربية الحديثة؛ فالنقد الأدبي هنا لم يزل في طور النقد الصحفي الذي يتناول الكِتَاب منفصلا عن هيكل آثار المؤلف. وما من ريب في أنه سيعقب هذه المرحلة طور أرقى، هو طور (النقد الإنشائي) الذي يعكف فيه الناقد على مجموع أعمال مؤلف بعينه؛ ليستخرج منها فكرة وينشئ مذهبا"[١٠]. وتحقيقا لهذا المطلب؛ فإننا سنتناول كل مسرحيات

الحكيم التاريخية التي عرضت لهذه القضية، مع الاستعانة كذلك بمؤلفاته الفكرية؛ وذلك لأن هذه المؤلفات تتسم بسيماء الوضوح، لكنها في حاجة إلى جمع وترتيب ومضاهاة بما تم التوصل إليه من نتاج قراءات أعماله الإبداعية؛ فيعضد بعضها بعضا، وتكتمل رؤية الأديب الفيلسوف الإبداعية الخاصة بهذه القضية.

المبحث الأول

صراع "العقل" و"القلب" بين الشرق والغرب ..

تأويل اجتماعي فلسفي لمسرحية "أهل الكهف"

تعد مسرحية "أهل الكهف" أولى مسرحيات توفيق الحكيم صدورا للجمهور، حيث رفع عنها القلم عام (١٩٢٩م)، وخرجت طبعتها الأولى عام (١٩٣٣م)، وترجمت إلى اللغات الفرنسية والإيطالية والإسبانية، وعرضتها على خشبة المسرح الفرقة القومية بمصر كما عُرِضَتْ ترجمتها الإيطالية على مسرح دير "مونريالي" بمدينة "باليرمو" بإيطاليا[١١].

وتتكون مسرحية أهل الكهف من أربعة فصول، حيث تبدأ باستيقاظ فتية الكهف الثلاثة: يمليخا ومرنوش ومشلينيا من سباتهم بعد احتمائهم به هربا من الملك دقيانوس عدو المسيحية، ثم يكتشفون متوالين أنهم مكثوا بالكهف ثلاثة قرون، فيعترفون بعجزهم عن التعايش في زمنهم الجديد، فيعودون إلى الكهف مرة أخرى منتظرين الموت.

(١ – ١)

ولعل أبرز ما يلفت انتباهنا خلال عرض المسرحية منذ بداياتها هو مخالفة توفيق الحكيم للتوصيف القرآني لدرجة إيمان فتية الكهف، خاصة مرنوش. فإذا كان القرآن الكريم يصف الفتية كلهم بقوله: "**إِنَّهُمْ فِتْيَةٌ آمَنُوا بِرَبِّهِمْ وَزِدْنَاهُمْ هُدًى**"، وهو التوصيف الذي يضعهم في مرتبة إيمانية عليا، فإن توفيق الحكيم يحيد عن هذا

الوصف في عرضه شخصية مرنوش الذي يظهر في حديثه مع يمليخا مخطئا في حق الله والمسيح، جاحدا فضلهما، غير معترف بعلمهما؛ مما دفع يمليخا إلى أن يخرجه من زمرة المؤمنين[١٢]:

يمليخا: هو المسيح شاء لكما النجاة.

مرنوش: نعم .. ولكن أية نجاة هذه التي تفصل بيني وبين امرأتي وولدي؟ آه! كلما أذكر ابني ينهض هذا الصباح ولا أقبله .

يمليخا: كم تحب أهلك؟

مرنوش: إني إنما أحيا بهما ولهما.

يمليخا: صبرا! إن رحمة الله قريب.

مرنوش: حقيقة! قرب السماء من الأرض! تلك الرحمة الاتي لا تسعف إلا من يستطيع الانتظار!

يمليخا: لا تسخر .. إن الله حق ..

مرنوش: لا شأن لله بنا هاهنا. نحن اللذان أوقعنا بنفسينا في التهلكة .. ومع ذلك .. فإني ما أوقعت نفسي.

يمليخا: كل شيء على هذه الأرض بأمر الله.

مرنوش: إلا ما نحن فيه .. فقد حدث بفعل إنسان.

يمليخا: (مستنكرا) أستغفر الله! هذا كلام لا يلفظه مؤمن!

وبذلك يتضح لنا أن توفيق الحكيم يروم من وراء هذه المسرحية ما يتجاوز العرض المسرحي لحدث تاريخي إعجازي عرض له القرآن الكريم وتفاسيره وبعض مصادر الأديان السماوية السابقة[١٣] إلى دلالات رمزية تنكشف عنها الحجب من خلال ملاحظة التناظر بين الفارق الزمني الحادث بين بدايات عصر النهضة الأوربية التي كانت في القرنين الخامس عشر والسادس عشر الميلاديين ومطالعة المصريين لها من خلال الحملة الفرنسية التي شنها نابليون في خواتيم القرن الثامن عشر وبدايات

القرن التاسع عشر (١٧٩٨ - ١٨٠١م)، أي ثلاثة قرون تقريبا، وبين المدة التي مكثها الفتية بالكهف، والتي حددها الله - سبحانه وتعالى - بقوله: "**وَلَبِثُوا فِي كَهْفِهِمْ ثَلاثَمائَةٍ سِنِينَ وَازْدادُوا تِسْعًا**". وهو ما يشير إلى أن "أهل الكهف" يرمزون لـــ"أهل مصر"، فما كانت ظلمة الكهف التي نص عليها الحكيم إلا ظلمة الجهل التي سادت مصر طيلة هذه القرون، وما كان ميل الشمس عن باب الكهف سوى رمز لاحتجاب نور العلم والحضارة عنها، ثم ما كان ذهول الثلاثة حينما دخل عليهم أهل طرسوس بالمشاعل ووصفوهم بالأشباح والموتى إلا ترميزا لما أصاب المصريين من هول ما رأوه، فعلى الرغم من نص المؤلف على انتشار الضوء، فإنهم من هول الصدمة ظلوا جامدين[١٤]:

"**ويخرج الجميع في غير نظام تاركين بعض مشاعلهم. ويخلو المكان للثلاثة وكلبهم والضوء منتشر ولكنهم ساهمون جامدون كالتماثيل كأنما أرعبتهم هم أنفسهم هذه الكلمات: "أشباح وموتى"، أو كأنهم لا يفهمون مما رأوا وسمعوا شيئا**".

ولعل هذا الرمز يفسر لنا اختيار توفيق الحكيم "أهل الكهف" عنوانا لمسرحيته، فقد كانت القصة القرآنية تتيح له أن يجعل العنوان "أصحاب الكهف" لقوله تعالى: "**أَمْ حَسِبْتَ أَنَّ أَصْحابَ الْكَهْفِ وَالرَّقِيمِ كانُوا مِنْ آياتِنا عَجَبًا**"[١٥]، أو أن يجعله "فتية الكهف" لقوله -ـــ تعالى ـــ- أيضا: "**إِنَّهُمْ فِتْيَةٌ آمَنُوا بِرَبِّهِمْ وَزِدْناهُمْ هُدًى**"[١٦]، وهو الوصف نفسه الذي وظفه المؤلف في مسرحيته في أحد المواضع[١٧]. لكنه اختار هذا العنوان (أهل الكهف) ليكون مناظرا لـــ(أهل مصر). كما أن هذا يقدم لنا تفسيرا لاختيار المؤلف إحدى الروايات الثلاث لعدد هؤلاء الفتية، حيث أعلم الله - تعالى - أن اليهود في عصر النبي ـــ صلي الله عليه وسلم ـــ مختلفون في عددهم ما بين ثلاثة وخمسة وسبعة "**سَيَقُولُونَ ثَلاثَةٌ رَابِعُهُمْ كَلْبُهُمْ وَيَقُولُونَ**

خَمْسَةٌ سادِسُهُمْ كَلْبُهُمْ رَجْمًا بِالْغَيْبِ وَيَقُولُونَ سَبْعَةٌ وَثامِنُهُمْ كَلْبُهُمْ"[١٨]، فكان أن اختار العدد ثلاثة ليكون مناسبا للاتجاهات الثلاثة التي افترق عليها مثقفو مصر حيال التراث والحداثة الغربية التي يرمز إليها أهل طرسوس في المسرحية، كما أنه كذلك يقدم تعليلا لاختيار المؤلف مدينة طرسوس لتكون محلا لأحداث المسرحية بدلا من مدينة أفسوس التي حددها بعض المفسرين والباحثين قديما وحديثا محلا للحدث التاريخي الواقعي[١٩]؛ وذلك لأن طرسوس مدينة تمثل الحدود بين العرب والروم، وهو ما يلائم رمزية التقاء أهل مصر بالحضارة الأوربية الحديثة[٢٠].

(١ – ٢)

وتبقى النتيجة الأهم من بين كل هذه النتائج، وهي أن كل فرد من أفراد فتية الكهف الثلاثة يرمز إلى أحد الاتجاهات التي ظهرت بالمجتمع المصري خلال العصر الحديث. فبأثر من اطلاع العرب عامة والمصريين خاصة على الحضارة الأوربية الحديثة التي قامت على أساس النظرة المادية الخالصة التي تنادي بعدم الاعتراف إلا بما كان محسوسا معقولا، وإنكار أيٍ مما يخالف ذلك، ظهرت في مصر والعالم العربي ثلاثة اتجاهات ثقافية اجتماعية، هي الاتجاه المحافظ الذي استعصم بالتراث ـــ وفي مقدمته الدين وأسسه القلبية ـــ ونفر من كل ما يأتي من الخارج حاملا بصمات الحضارة الغربية، والاتجاه العقلي الذي ارتمى في أحضان الحضارة الغربية ونادى بمحاكاتها والانخلاع من كل ما تبقى من تراث الأمة محتكما للعقل في كل أموره، والاتجاه الوسطي الذي حاول التمسك بتراث الأمة وما يحمله من عبق روحانيات الإسلام وغيبياته وحضارته وتعاليمه وبالنافع من الحضارة الغربية التي لا تنافي تلك التعاليم.

فإذا برحنا بدايات المسرحية وتقدمنا مع أحداثها، فإننا نلفيها متطابقة تماما مع ما ذهبنا إليه؛ وذلك لأن أهل الكهف الثلاثة مختلفون من حيث إيمانهم القلبي العقدي وإيمانهم العقلي المادي، فعلى الرغم من أن الثلاثة يدينون بالنصرانية، فإن قوة إيمانهم

العقدي مختلفة وفق الحوار الذي أسس له المؤلف منذ الفصل الأول وامتد إلى الفصل الأخير، والذي تغلب عليه الثنائية؛ ليوجه الحكيم وجهة نظر المتلقي للمقارنة بين كل واحد منهم والآخر، فنخرج بنتيجة أننا أمام ثلاث شخصيات تمثل ثلاثة اتجاهات مختلفة، فيمليخا الراعي يمثل الاتجاه المحافظ، فهو أعلاهم مترلة إيمانية عقدية قلبية، حيث يكثر طيلة حديثه من ذكر الله والمسيح، ويرجع إليهما الأمر كله والفضل كله، ويدافع عنهما وعن حقيقتهما. أما مرنوش، فهو إن كان يدين بالمسيحية اسما، فإنه على خلاف ذلك واقعا، حيث يجحد فضلهما، ولا يعترف بعلمهما، حتى إنه يوبخ يمليخا على كل ما يذكره في حقهما، كما سبق بيانه.

ومع ضعف إيمان مرنوش العقدي، نلحظ أنه يحكم عقله – وعقله فقط – في كل شيء، ففي سبعة مواضع – ستة منها في الفصل الثاني خاصة – ينكر على يمليخا ما يزعمه من أنهم لبثوا في الكهف أكثر من ثلاث ليال أو أسبوع على الأكثر؛ وذلك لأن العقل لا يحكم بأكثر من ذلك[٢١]:

يمليخا : إنها ليست ليلة واحدة ــ قلت لك ــ بل أعواما !

مرنوش : (يصيح) إن لي عقلا قبل كل شيء. إن لي عقلا! ها هو ذا في رأسي أحس وجوده. وهذا الكلام الذي تقول ينكره هذا العقل.

وبناء على ذلك، فإن يمليخا يثق في قدرة الله تعالى ومعجزاته، ويرى نفسه أهلا لاختصاصها له تبعا لقوة إيمانه، في حين يكفر بها مرنوش لخروجها عن حدود المعقول، كما أنه ينكر عن نفسه صفة الإيمان التي ترتقي به لأن يكون أهلا لمعجزة تنجيه من بطش دقيانوس[٢٢]:

يمليخا: لعلنا مكثنا شهرا.

مرنوش: ويحك! شهرا؟! وأين كنا طول هذه المدة؟

يمليخا: كنا نياما.

مرنوش: أهذا كلام عاقل؟

يمليخا: ولَمَ لا؟ إني سمعت من جدتي ووالدتي وأنا صغير أن راعيا اعتصم بغار من سيل هائل، وكان مؤمنا بالله والمسيح، فنام شهرا حتى انقطع السيل، فصحا وخرج سالما كما دخل دون أن يشعر بالزمن.

مرنوش: تلك أساطير عجائز.

يمليخا: إني أومن بهذه الأسطورة ولا أرى فيها عجبا. لقد قيل إن الجثث لا تفسد سريعا في الغار لرطوبة المكان، فكيف والشهر ممطر، وكيف وإرادة الله والمسيح تشاء النجاة لذلك المؤمن!

مرنوش: (نصف ساخر) وفي حالتنا هذه؟ ما تقول؟ أهو المطر والسيل؟ أم إرادة الله والمسيح؟

يمليخا: في حالتنا هذه كذلك .. ألم أقل إني رأيت الشمس تميل عن الكهف على نحو عجيب، أليس ذلك كي لا تؤذي حرارتها أبداننا؟ هي إرادة الله والمسيح شاءت هذه الأعجوبة لتنجي المؤمنين.

مرنوش: (في تهكم خفيف)المؤمنين؟ أشكرك يا يمليخا! أظن أن لولا وجودك معنا ما كانت إرادة الله والمسيح شاءت لنا أية أعجوبة!!

أما مشلينيا، فهو في درجة وسطى بين الاثنين، فالرجل ذو إيمان قلبي يؤوب به إلى الصواب حينما يخطئ في حق الله، ويعجب بإيمان يمليخا. ويظهر ذلك جليا في

حواره مع رفيقيه بعد أن رفض مرنوش اقتراحه بأن يذهب إلى الملك ليزعم أمامه أن مرنوش ليس مسيحيا حتى لا يصيبه أذى[٢٣]:

مشلينيا: (يعود إلى القعود في قنوط) يا إلهي! ماذا أستطيع لك إذن.

يمليخا: دع الأمر للمسيح.

مشلينيا: ليت المسيح يعلم! أستغفر الله! أعتقد أنه يعلم، وأنه سيخفف عنك.

مرنوش: متى؟

يمليخا: متى؟ اللهم رحماك! إنا لا نملك حق سؤال كهذا. إنما ينبغي لنا أن نعتقد.

مشلينيا: إني أعجب بإيمانك يا يمليخا.

وفي حوار آخر يدور بين مشلينيا ومرنوش بعد أن قص عليهما يمليخا قصة لقاء له بأحد الرهبان الذين زادوه دينا وإيمانا، يقرر مشلينيا لمرنوش أنهما بعيدان عن الله، وأن قلبيهما مشغولان بغير الله، في حين لا يرى مرنوش أي بأس في ذلك[٢٤]:

مشلينيا: (في شبه دهش) مرنوش! أسامع؟

مرنوش: نعم.

مشلينيا: ما تقول في ذلك؟

مرنوش: أقول إن هذا الراعي يتكلم هراء، ولا أفهم ما يقول.

مشلينيا: أنت لا تفهم شيئا سوى أنك غبت ليلة عن امرأتك وولدك.

مرنوش: (في شبه تهكم) وأنت ماذا فهمت منه؟

مشلينيا: فهمت أننا بعيدان عن الله، وأن قلبينا مشغولان بغير الله.

مرنوش: وأي بأس في ذلك.

يمليخا: (مستنكرا) اللهم رحماك!

ولعل هذا الحوار قد أشار لنا إلى أن مشلينيا في درجة إيمانية أعلى من مرنوش، وهو ما أكده توفيق الحكيم من خلال إشارته إلى أن إيمان مرنوش كان ضعيفا من الأساس؛ لأنه ما آمن بالمسيحية إلا ليستطيع الزواج من المرأة التي أحبها، في حين أن مشلينيا كان سببا في إيمان محبوبته الأميرة بريسكا بنت دقيانوس، حيث حبب إليها المسيحية ودعاها لها فلبت دعوته[٢٥]:

مشلينيا: لولا امرأتك المسيحية لما كنت اعتنقت دين المسيح .. أنت الوثني المؤمن بالوثنية وساعد دقيانوس الأيمن في مذابحه السابقة.

مرنوش: ولولاك أنت لما اعتنقت الأميرة بريسكا دين المسيح، وهي المؤمنة بدين أبيها دقيانوس.

مشلينيا: (يكتم اغتباطه) مرنوش! أتراها حقيقة تركت دينها لهذا السبب؟

مرنوش: وهل في هذا شك؟

أما الجانب العقلي لدى مشلينيا، فيظهر في امتلاكه عقلا يقوده إلى مراجعة نفسه باستمرار، وإن كان هذا لا يحول دون تردده أو نكوصه عما يدافع عنه، لكن المهم أنه شخصية تهوى تراثها الديني، وتمتلك – في الوقت ذاته – من العقل ما تستطيع به أن تزن الأمور وتراجع النفس، فهو بذلك يمثل الاتجاه الوسطي. ولعل أوضح دليل على ذلك هو الحوار الذي دار بينه وبين مرنوش بعد خروج يمليخا ليحضر الطعام[٢٦]:

مشلينيا: أتدري يا مرنوش ما يجول برأس هذا الراعي الآن؟

مرنوش: ماذا؟

مشلينيا: ألا ترى أنه أسرع إلى مغادرة المكان؛ لأنه لم يطق سماع كلامك؟

مرنوش: حسنا فعل.

مشلينيا: نعم. ولعله أصاب في رأيه. أنا أيضا أشك.

مرنوش: فيم تشك؟

مشلينيا: حبنا لأنفسنا أقوى من حبنا لله. وأكاد أرى أنا لا نثق بالله كثيرا.

مرنوش: ألم نصل له؟

مشلينيا: نعم، كي تسأله الخير لامرأتك وولدك.

مرنوش: وأنت لبريسكا.

مشلينيا: كنا نصلي له على الأقل .. ولكن مذ جئنا الكهف فنحن لا نفكر في غير من .. (مستدركا) فأنت لا تفكر في غير من تحب. إذًا أنت ناقم عليّ وعلى الله والمسيح، وعلى كل من سبب لك الفراق. فلتنقم علي يا مرنوش ولا بأس. أما الله والمسيح ...

مرنوش: لست ناقما عليك يا مشلينيا، ولا على الله والمسيح ... لأني لست أفكر في أيكم الآن.

مشلينيا: أرأيت؟ هذا عين ما أريد قوله. إنا لا نفكر قط في الله.

مرنوش: مشلينيا! أتصغي إليّ؟

مشلينيا: نعم.

مرنوش: إن الله وقد خلق لنا قلوبا قد نزل عن بعض حقه علينا.

مشلينيا: (بعد تفكير يصيح في فرح) قد تكون صادقا في هذا يا مرنوش .. (في شك) لكن ..

مرنوش: ماذا؟

مشلينيا: الراعي. هذا الذي نبهنا إلى الله الآن. ألا ترى كيف يذكره والمسيح في كل وقت!

مرنوش: إن صاحبك الراعي لخليّ. فما يضيره أن يمنح قلبه كله لله أو

للشيطان.

مشلينيا: (في تأمل أو كمن يقنع نفسه) أصبتَ ...

ففي هذا الحوار تتضح شخصية مشلينيا بجلاء، فالرجل قابل لإعمال عقله بدليل شكه (**أنا أيضا أشك**) وكذلك تأمله ما يسمعه "(**في تأمل أو كمن يقنع نفسه**) **أصبتَ**". أما عبارة "(**بعد تفكير يصيح في فرح**) **قد تكون صادقا في هذا يا مرنوش ... (في شك) لكن ...**"، فتظهر – إضافة إلى تفكيره وشكه – تفاعله مع ما يصل إليه، وفرحه بالحق الذي يهديه إليه فكره. أما الجانب القلبي الإيماني فحاضر بقوة أيضا، فلديه الرغبة في التقرب لله تعالي "**حبنا لأنفسنا أقوى من حبنا لله. وأكاد أرى أنا لا نثق بالله كثيرا.**"، كما أنه يصعب عليه أن يصف نفسه بالبعد عنه سبحانه، إضافة إلى دفاعه عن الله والمسيح " **كنا نصلي له على الأقل .. ولكن مذ جئنا الكهف فنحن لا نفكر في غير من .. (مستدركا) فأنت لا تفكر في غير من تحب. إذًا أنت ناقم عليّ وعلى الله والمسيح، وعلى كل من سبب لك الفراق. فلتنقم علي يا مرنوش ولا بأس. أما الله والمسيح ...**"، مع ملاحظة استمرار إعجابه بإيمان يمليخا " **الراعي. هذا الذي نبهنا إلى الله الآن. ألا ترى كيف يذكره والمسيح في كل وقت!**".

وبذلك يتبين لنا أن توفيق الحكيم جعل لنا من الشخصيات الثلاث رموزا للاتجاهات المصرية الثلاثة حيال الحداثة الغربية، فمن اتجاه سلفي محافظ منبت تماما عن الحداثة (يمليخا)، واتجاه مادي عقلي يدعو إلى الانقطاع عن التراث بما يحويه من دين وإلى الارتماء في أحضان الغرب وحداثته (مرنوش)، واتجاه ثالث وسطي تهفو نفسه لتراثه الديني والثقافي مع إعمال عقله وتفكيره حيال واقعه (مشلينيا)؛ ولذلك فقد كانت أقوى الحوارات حدة ورفضا لرأي الآخر الحوارات الدائرة بين يمليخا ومرنوش، وهو ما يمثل حالة الاحتقان التي سادت الوسط الثقافي المصري بين هذين الاتجاهين.

وبعد أن تبينت لنا رمزية كل من الشخصيات الثلاث، فإنه ينبغي أن نقف عند ملاحظتين توضحان وجهة نظر توفيق الحكيم حيال الاتجاهات الثلاثة التي ترمز لها هذه الشخصيات:

أولا – إذا نظرنا إلى "مرنوش" بوصفه ممثلا للاتجاه المادي العقلي، فإننا نجد الحكيم يجعل أصحاب هذا الاتجاه لا يعتمدون الدليل المادي دائما، وإنما ينكرون القدرة الإلهية حتى لو ظهرت في صورة مادية. فبعد عودة يمليخا إلى الكهف، وإخباره مرنوشَ ومشلينيا بما كان بينه وبين الفارس الصياد، وإثباته طول الفترة الزمنية التي مكثوها بالكهف بدليلين ماديين، هما طول أظافره وبعثرة شعره، وتصديق مشلينيا له بدليلين آخرين هما طول شعر رأسه وطول لحيته على الرغم من أنه دخل الكهف حليقا، إذا بمرنوش يصدقهما بأن شعر رأسه قد طال وأن لحيته صارت شبيهة بلحى القديسين، بيد أنه سرعان ما رفض ظن يمليخا أنهم مكثوا شهرا بالكهف، مستندا إلى العقل الذي يفترض أنه يؤمن بالأدلة المادية، ويبني عليها نتائج[٢٧]:

يمليخا: لعلنا مكثنا شهرا.

مرنوش: ويحك! شهرا؟! وأين كنا طول هذه المدة؟

يمليخا: كنا نياما.

مرنوش: أهذا كلام عاقل؟

وكذا كان الأمر في جميع المواضع التي دعا فيها مرنوشُ إلى تحكيم العقل، فقد كان هذا هو الموضع الأول، أما المواضع الأخرى فقد كانت بعد هذه الأدلة المادية وغيرها مما أخبره بها يمليخا حين غادر القصر قاصدا غنمه، فوجد أن مدينة طرسوس قد تغيرت معالمها تغيرات لا تكون خلال أيام، كما تطورت ثياب أهلها الذين أخبروه إجماعا بأن الفارق بينهم وبينه ثلاثمائة عام.

ثانيا – أن هناك قاسما إنسانيا مشتركا لدى فتية الكهف الثلاثة رغم اختلاف توجهاتهم، ويتمثل هذا القاسم المشترك في صفة المروءة، حيث تتضح هذه الصفة في يمليخا من خلال تصرفاته، فقد ترك غنمه وتوجه برفيقيه الوزيرين مرنوش ومشلينيا تجاه الكهف حتى يستنقذهما من أيدي الملك دقيانوس، وكذلك تبرع هو بالخروج لشراء ما يحتاجونه من طعام رغم ما كانوا يعتقدونه من خطورة الموقف بالخارج. كما أنها تتضح في مرنوش ومشلينيا من خلال الحوار الذي دار بينهما وتذكير كل منهما الآخر بحفظه سره وبما ضحى به من أجل الحفاظ عليه وإسعاده. فمرنوش حفظ سر الحب الذي كان بين مشلينيا وبريسكا، وعمل على تضليل كل من الملك والوصيفات حينما ذهب مشلينيا بها لأداء مراسم دخولها المسيحية، ومشلينيا حفظ سر مكان إقامة مرنوش وزوجته المسيحية، وكان يأتي لهما محتجبا بظلمة الليل حاملا الطعام والفاكهة، حين لم يأتمنا أحدا سواه.

وتستمر هذه الصفة إلى خواتيم المسرحية، حيث نجد أن يمليخا حينما سيقرر أن يعود إلى الكهف ويأبى ذلك صاحباه يودعهما وداعا حارا طالبا منهما أن يذكرا عهدهما معه بالكهف ويستودعهما الله هانئين بشباب قلبيهما في حياتهما الجديدة[٢٨]، وكذلك حينما يحشرج مرنوش يدعو مشلينيا إلى أن يضع يده اليسرى في يد يمليخا[٢٩]، أما مشلينيا فيدعو الله لمرنوش بالرحمة ويستغفر له عما بدر منه[٣٠].

ومن الواضح أن حرص توفيق الحكيم على إظهار ذلك القاسم المشترك يرجع إلى موضوعية نظرته إلى أصحاب الاتجاهات الثلاثة بالمجتمع المصري، إضافة إلى وجهة نظره الفلسفية تجاه البشرية عامة بغض النظر عن رأيه في صواب أصحاب أي اتجاه وخطئهم، حيث يرى أن أي إنسان لا تخلو شخصيته من جزء مضيء نقي، وهو ما صرح به قائلا: "لقد لاحظ أحد النقاد الأجانب أن مسرحي يقوم على أشخاص تتحدد مراكزهم، لا بالنسبة إلى الخير والشر، بل بالنسبة إلى الحقيقة والواقع .. هذا صحيح، فأنا لم أبرز قط أشخاصا ينتمون إلى الخير مطلقا، أو على

الشر مطلقا ..... فالإنسان عندي قيمة ثابتة، تلحق بها أحوال متغيرة من الخير والشر، والصحة والمرض. وإن من يأتي عملا يضر الغير، يستطيع أن يأتي عملا ينفع الغير؛ وهو لذلك ليس خيرا ولا شريرا، ولا صحيحا ولا مريضا في أحواله العادية، إنما هو موضع تتعادل فيه وتتوازن هذه الحالات المختلفة المتغيرة"[٣١].

(١ – ٣)

وبانتهاء المؤلف من التأسيس للرمزية الاجتماعية لأهل الكهف الثلاثة خلال الفصل الأول، يبدأ خلال الفصل الثاني بالانطلاق من النظرة الاجتماعية الواقعية إلى النظرة الفلسفية المطلقة من خلال تعميم قصة أهل الكهف خارج حدود زمانهم ومكانهم. فعندما يسأل الملكُ غالياسَ عن احتمالية مكث أصحاب الكهف به أحياء مدة القرون الثلاثة، يجيب غالياس بعدم استبعاد ذلك مستشهدا بقصة مناظرة وردت بكتب الهند عن فتى ياباني يدعى أوراشيما، غاب أربعة قرون، ثم ظهر قبل أن يذهب وشيكا مرة أخرى[٣٢]. ولا يتوقف توفيق الحكيم عند ذلك القدر بل يصرح تصريحا مباشرا بأن قصة أصحاب الكهف لها ما يناظرها لدى كل أجناس البشر في كل زمان[٣٣]:

الملك: **(متفكرا) عجبا يا غالياس! إذن في تلك البلاد أيضا يعتقدون في عودة من يختفي بعد هذا القدر الهائل من السنين؟!**

غالياس: **نعم يا مولاي. ولعل لكل جنس من أجناس البشر قصة كهذه.**

الملك: **إذن لا ريب عند الناس في أن من ذهب سوف يعود؟!**

غالياس: **نعم يا مولاي. ومن مات سوف يبعث. تلك قصة البشرية الخالدة.**

ومن خلال هذا المهاد الفلسفي، يبدأ توفيق الحكيم في بيان وجهة نظره الفلسفية التي يغلب عليها استشراف المستقبل عن توصيف الواقع من خلال عرضه كيفية تعامل فتية الكهف الثلاثة – وفق ما يرمزون إليه – مع أهل طرسوس الذين يرمزون لأهل الحضارة الغربية الحديثة.

فتبعا لهذا التقسيم الرمزي لأصحاب الكهف الثلاثة، قام ترتيب اكتشافهم للحقيقة وارتدادهم إلى الكهف الذي يتخذ في هذه الحال رمزا للتراجع عن الحضارة المادية الغربية والانكفاء على الذات مرة أخرى، رغم اختلاف تقبلهم لها منذ البداية وانتهاجهم نهجها.

فقد كان يمليخا أول من كشفت له الحجب عن حقيقة الواقع والتغير الحادث، وذلك تبعا للاتجاه الثقافي الذي رمز إليه، وهو الاتجاه الذي تأمل أصحابه بعين الريبة كل ما وفد عليهم من ثقافات خارجية. فمنذ أول وهلة له بالقصر لحظ ما غفل عنه صاحباه على الرغم من أنهما كانا أعلم منه بمظهر القصر لطول مكثهما به وتعاهدهما له[٣٤]:

مشلينيا: (صائحا في الخارج) لم يتغير شيء يا يمليخا! ها هو ذا بهو الأعمدة كما تركناه أمس.

مرنوش: نعم بهو الأعمدة لم يتغير .

يمليخا: (في صوت كالعويل) كل شيء تغير، كل شيء تغير .

ثم يستكمل ملاحظة التغيرات سابقا صاحبيه، حيث ينتقل من التعميم إلى التخصيص، ملاحظا تغير الثياب الرسمي للملك وجنوده[٣٥]:

يمليخا: (الذي ما انفك يتأمل ما حواليه بأعين زائغة مرتاعة يهمس لمرنوش) انظر إلى ملابس هذا الملك وهؤلاء الجند، في أي بلد نحن؟!

كما أنه يتفرد دونا عن صاحبيه ببيان خوفه من أهل القصر – بادي الرأي – قبل أن يصدر منهم أي تصرف حياله يخيفه منهم "**(هامسا لمرنوش) إني خائف من**

هذا القصر"[٣٦]، وهو ما يعكس حالة التوجس والريبة التي أصابت أصحاب هذا الاتجاه منذ بداية مطالعتهم لأهل الغرب وسماعهم عنهم.

أما بعد أن عرف يمليخا الحقيقة كاملة، ورجع إلى القصر مخبرا صاحبيه، فقد أضاف إلى خوفه منهم كراهيته لأهل القصر خاصة، ولأهل العصر عامة[٣٧]:

يمليخا: (يسمع حركة فيجفل) من القادم؟ إنهم آتون.

مرنوش: (ناظرا إليه) لماذا تخاف منهم هكذا؟

يمليخا: (كالهامس) لست أحبهم.

وهما الكراهية والخوف اللذان دفعاه إلى تقرير استحالة حدوث تفاهم بينه وبينهم فضلا عن تحقق التماهي الرامز إلى التواصل والتمازج الحضاري[٣٨]:

يمليخا: تفهم أننا لا ينبغي أن نمكث بين هؤلاء الناس لحظة واحدة.

مرنوش: ما الذي يخيفك من هؤلاء الناس يا يمليخا؟ أليسوا بشرا؟ أليسوا من الروم؟

يمليخا: كلا، إنهم ناس لا يمكن أن نفهم من هم، ولا يمكن أن يفهموا من نحن.

وتبعا لتقرير هذه الاستحالة، فقد رأى يمليخا أن بقاءه وسط أهل ذلك العصر هو قتل له وإنهاء لحياته "**إني أموت إن مكثت هنا**"[٣٩].

وإذا كان خوف يمليخا من أهل القصر مبدئيا غير مبرر كما ذكرنا، فإنه ينبغي ملاحظة أن خوفه وكراهيته لهم فيما بعد مخالطته لهم أثناء ذهابه باحثا عن غنمه كان متبادلا، فقد أظهر أهل طرسوس خوفهم منه وكراهيتهم له أيضا، حتى إن كلابهم قد أخافت كلبه قطميرا وخافت منه في الوقت ذاته[٤٠]:

"آه لو تعلمان أيها الأعميان ما رأيت الآن في شارع بطرسوس إن كانت هذه بعد مدينة طرسوس! لو رأيتماني وقد أحاطت بي ناس في ثياب غريبة وعلى

وجههم ملامح عجيبة، وهم ينظرون إلي نظرات كاد قلبي ينخلع منها. وكأنهم يتفحصون أمري تفحص من يحسبني من عالم الجن. وأينما سرت فهم في أثري بنظراتهم المستطلعة الحذرة. لا أستطيع مخاطبة أحد منهم، وإن فعلت فلا أحسبني أجد مجيبا بل نظرات صامتة فزعة. يخيل إلي أني أموت جوعا قبل أن يمد إلي أحدهم يده بطعام. إنهم يظنوني ولا ريب من خلقة لا تأكل ولا تشرب .. ولا شك أني إن أردت سكنا فلن يسكنني أحد بجواره، وإن هبطت مكانا فالكل هاربون وتاركوه لي لينظروا إلي عن كثب بعيونهم المستطلعة الحذرة التي لا تتغير نظراتها .. بل إني سمعت أثناء هذا نباحا خافتا مخنوقا، فانتبهت فألفيت كلبي قطميرا كذلك قد أحاطت به كلاب المدينة ترمقه وتشمه كأنه حيوان عجيب، وهو يحاول الخلاص من خناقها ولا يجد إلى ذلك سبيلا".

ولعل هذا يشير إلى وجهة نظر توفيق الحكيم حيال العلاقة المتبادلة بين أصحاب هذا الاتجاه المحافظ وأهل الحضارة الغربية، فقد تبادلا مشاعر الكراهية؛ وفقا لارتياب كليهما من الآخر، وتوقع الشر من جهته.

وبناء على موقف أصحاب هذا الاتجاه حيال الحضارة الغربية، وارتيابهم منها فور معرفتهم بها، فإن توفيق الحكيم يجعل يمليخا – دونا عن صاحبيه – يعود إلى الكهف دون أن يغير ملابسه التي خرج منه بها. وهو ملحظ يشير أخيرا بشيء من الجلاء والوضوح إلى رأي المؤلف في أصحاب هذا الاتجاه، ففي مقال له بعنوان "**المعنى الإنساني لوحدة الزي**"، نطالع توفيق الحكيم يثور ثورة عارمة على ذلك التوجه بالمجتمع المصري الذي يدعو إلى خصوصية الزي، فإذا به يزكي رأي أحد المفكرين القائل: "إن الشعوب المنحطة هي أكثر الشعوب تمسكا بتقاليد الزي"[٤١]، ثم يزيد عليه قائلا: "وأزيد أنا على هذا المفكر بقولي: إن فكرة التميز بشعار خاص ليست فقط فكرة بربرية في عصرنا الحاضر، ولكنها تدل كذلك على ضعف الإدراك في أمة من الأمم، فإن من علامات الإدراك الضعيف عدم اتساع أفقه

للأفكار الإنسانية"[٤٢]. وبذلك تتجلى لنا رؤية توفيق الحكيم حيال أصحاب هذا الاتجاه بما يأخذه عليهم من رجعية وضعف إدراك وضيق أفق فيما يتعلق بالتعامل مع الآخر المتحضر، بل إنه يختم المقال بإضافة صفة "العزلة الذهنية"، حيث يقول: "إن ما رأيته من اتجاه الناس نحو استنكار كل تغيير للبالي العتيق. هذا الاستنكار العنيف وتكالب الناس شباب الجيل الجديد مع الأسف الشديد على الاحتفاظ بروح (القبيلة) الجامد، كل هذا أدهشني وأحزنني ودلني على أن عقليتنا في ذاتها لم تزل تميل (إلى العزلة الذهنية)، وأن جراثيم (البربرية) ما زالت متأصلة في نفوسنا، وأن أمامنا وقتا طويلا قبل أن نهضم الأفكار الإنسانية في ذاتها، ونصبح أهلا للانضمام إلى هيئة الأمم المتحضرة التي لا تتميز باختلاف الزي واللباس، والتي اتجهت كلها إلى وحدة الزي إيذانا بوحدة الإنسانية"[٤٣].

وعلى الرغم من رأي توفيق الحكيم فيما يتعلق بعلاقة أصحاب هذا الاتجاه بالحضارة الغربية، فإنه يتوقع لهم أن يظلوا على موقفهم طيلة حياتهم، وأنهم يموتون واثقين بما آمنت به قلوبهم، حيث يظل يمليخا متعلقا بالله والمسيح إلى آخر حياته، طالبا من المسيح الرحمة[٤٤]، مشهدا الله والمسيح على حالته التي صار إليها[٤٥].

ويأتي مرنوش تابعا ليمليخا في معرفة الحقيقة والارتداد إلى الكهف. وربما يتناقض هذا – لأول وهلة – مع المنطق الذي يرى وجوب تأخر مرنوش عن مشلينيا تبعا لكون الأول يمثل النموذج الأكثر اتساقا مع أهل العصر من حيث تهميش الإيمان القلبي وتقديم الإيمان بالعقل المادي، إلا أنه من الواضح أن توفيق الحكيم رأى أن تطرف أصحاب هذا الاتجاه سيرتد بهم سريعا في الاتجاه المعاكس.

فلم يلبث مرنوش أن تزيَّا بزي أهل العصر وحلق رأسه ولحيته[٤٦]، حتى تعرف سريعا على حقيقة الفارق الزمني الذي صار يفصل بينه وبين أهل العصر وأن ابنه مات وهو يكبره سنا. وأثناء رحلة بحثه تلك عن أسرته زاد تعرفه على أهل العصر،

فرأى ازدراءهم له وعدم تقبلهم إياه، وأن تغيير ملابسه بما يناظر ملابسهم لم يكن كفيلا بأن يزيل الفوارق بينه وبينهم: "**هؤلاء الناس غرباء عنا. ولا تستطيع هذه الثياب التي نحاكيهم بها أن تجعلنا منهم. لقد عرفني الناس من وجهي ومن كلامي برغم ثيابي فتبعوني أنا والعبد. وحتى العبد الذي نصبه الملك لخدمتي ما كان يفهم أغلب ما أقول، وكان يبتعد عني كأني أجرب أو أبرص**"[٤٧]. وهو ما يشير إلى ما يرتئيه توفيق الحكيم ختاما للعلاقة بين أصحاب هذا الاتجاه وأصحاب الحضارة الغربية، وهو أن أصحاب هذه الحضارة لن يطول ترحيبهم بأصحاب هذا الاتجاه الذين تخلوا عن عقيدتهم وتراثهم وارتموا في أحضانهم.

أما رؤية توفيق الحكيم حيال ما ينتهي إليه أصحاب هذا الاتجاه فيما يتعلق بمنهجهم، فهو كفرهم بالعقل، حيث أعلن مرنوش بعد أن تعرف على الحقيقة، وعزم على العودة إلى الكهف، كفره بإيمانه بالعقل المادي: "**يا ربي، لماذا تركتني فريسة للعقل؟!**"[٤٨]؛ وذلك لأن هذا العقل محدود بما يطالعه في زمانه ومكانه دون قدرة على تخطي تلك الحدود: "**ولم يبق لي إلا العقل. فهأنذا للعقل وحده. وها هو ذا يعيدني إلى عالمه .. عالم الزمان والمكان**"[٤٩].

وإذا كان العقل بهذا العجز فإنه قابل لأن ينخدع، لكن هذا الكفران بالعقل لن يكون كافيا في نظر المؤلف لأن يتبعه إيمان قلبي بما أنكره سابقا من عقيدة غيبية، وإنما يموت مرنوش كافرا دون أن يهديه قلبه الذي صرح سابقا لمشلينيا أنه قد مات[٥٠]:

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

مرنوش: أحمق! أَوَلَمْ نَرَ بأعيننا إفلاس البعث؟!

مشلينيا: أستغفر الله! أنت الذي عاش مسيحيا تموت الآن كوثني؟!

مرنوش: (في صوت خافت) نعم .. أموت الان ..

مشلينيا: مجردا عن الإيمان..

مرنوش: مجردا .. عن كل شيء .. عاريا كما ظهرت .. لا أفكار ولا عواطف .. ولا عقائد ..

فإذا انتقلنا إلى شخصية مشلينيا، فإننا لا بد أن نلحظ قبل أن نستعرض مواقفه بالمسرحية ملاحظتين:

أولا – أن مشلينيا بوصفه شخصية تجمع بين القلب والعقل يرمز للاتجاه الذي يرتضيه توفيق الحكيم وينافح عنه. فالشخصية السوية في نظر توفيق الحكيم هي تلك الشخصية التي تجمع بين العقل والقلب، والحياة الروحية السليمة هي التي تعادل بين الفكر والشعور؛ وبذلك فإن الإنسان كائن متعادل ماديا وروحيا[٥١]. وإن اختلت هذه التعادلية فإنه ينتج عنها ما تعانيه معظم الإنسانية في العصر الحديث من قلق ناتج عن هذا الاضطراب الناشئ عن اختلال ميزان تعادل القلب والعقل[٥٢]، وبذلك يصير هذا الاختلال سبب تأخر مسيرة الرقي الكامل للإنسان[٥٣].

ثانيا – إذا كان أهل طرسوس – بصفة عامة – قد رمزوا إلى أصحاب الحضارة الغربية الحديثة كما طالعنا في تحليل شخصيتي يمليخا ومرنوش، فإنه يهمنا هنا تخصيص شخصية بريسكا الصغرى بهذه الرمزية؛ وذلك لأن تفاعل مشلينيا لن يكون مع أهل طرسوس عامة مثل صاحبيه، وإنما سيكون مع بريسكا الصغرى.

وقد استغل توفيق الحكيم شخصيتي بريسكا الكبرى بنت دقيانوس وبريسكا الصغرى من حيث اتفاقهما اسما ورسما في الترميز للحضارة الأوربية في العصرين الوسيط والحديث.

فالأميرة بريسكا بنت دقيانوس رمز لأوربا في عصورها الوسطى التي كان للكنيسة فيها الكلمة العليا؛ مما فرض روحا دينية على عموم شعوب أوربا؛ لذلك نجدها دائما توصف بـــ(القديسة)، كما يصفها مشلينيا وصفا روحيا طاهرا: "**إني أعرف**

بريسكا بسيطة وديعة صافية النفس، مؤمنة القلب، طاهرة الضمير، وما عرفتها قط قديرة على التصنع والتخابث والختل"[٥٤]. يضاف إلى ذلك تخلف حضاري مادي، أشار إليه مشلينيا في وصفها مقارنا إياها ببريسكا الصغرى قائلا: "**إنك ما كنت على هذا الذكاء!**"[٥٥]، ومعاودا بيان ذلك مضيفا إليه طغيان عاطفتها ومشاعرها على عقلها وفكرها: "**يوم كنت أقل ذكاء وأعمق قلبا**"[٥٦].

أما بريسكا ابنة الملك النصراني، فقد وظفها توفيق الحكيم رامزا بها إلى الحضارة الغربية الحديثة، فقد وصفها بذكاء العقل مضافا إليه صفات الخبث والختل والخيانة كما سبق بيانه من خلال مقارنة مشلينيا بين الاثنتين[٥٧]، كما أنها تظهر مستهترة بالدين: "**قلب المرأة يتسع لله وغير الله**"[٥٨]، متهكمة من جدتها القديسة بريسكا بنت دقيانوس[٥٩]:

الأميرة: لا شك أن هذه القديسة كانت تفضل أن تكون امرأة، لو أنها استطاعت.

غالياس: لا تتهكمي يا مولاتي. أتوسل إليك أن لا تتهكمي على جدتك العظيمة.

وهو ما دفعها إلى رفض فكرة أن تصبح قديسة كجدتها[٦٠]:

غالياس: من يدري يا مولاتي! قد تكونين أنت أيضا كما كانت، وتصدق فيك نبوءة العراف!

الأميرة: (في تهكم) أنا .. قديسة؟! كل شيء إلا هذا.

غالياس: هذا ليس بكثير على ...

الأميرة: كلا. لست أريد. ليس هذا حلمي.

وبذلك فقد أكد المؤلف وجهة نظره حيال الحضارة الغربية بطريقة أكثر وضوحا وجلاء مما سبق من خلال الموازنة بين هاتين الشخصيتين. وهي النظرة التي عممها على لسان بريسكا في حديثها لمشلينيا، حيث وصفت الزمن نفسه بالصفات التي

سبق أن وصفها بها مشلينيا، دون حاجة لاستقراء رمزي: "**فإن هذا الزمن كما قلت أنت لم يعد فيه صفاء في النفوس، ولا عمق في القلوب، ولا وداعة سماوية، ولا شيء واحد من تلك الأشياء التي تحبها**"[٦١].

ووفقا للملاحظة الأولى، فإننا نجد أن مشلينيا كان سابقا صاحبيه في تجديد مظهره من خلال التزيي بزي أهل العصر وحلق رأسه ولحيته وشاربه[٦٢]:

"**مولاي! إني لست خليقا بالمثول بين يديك والتحدث إليك الآن، وأنا على ما ترى من سوء الحال. أيأذن لي مولاي قبل كل شيء في الذهاب إلى حجرتي أغير ملابسي هذه، وأحلق شعري الأشعث ولحيتي الطويلة؟**".

وهو ما يتفق مع رؤية توفيق الحكيم لأي أمة تبغي تجديد الحياة والفكر والخروج عن العزلة والجمود إلى التجدد والتعاون مع العالم من ضرورة عدم تميزها بزي معين يناظر زي أرقى الدول حضارة، دون أن يرى لذلك أي خطر على ثقافة الأمة وتقاليدها وقوميتها[٦٣].

ووفقا لهذه الملاحظة أيضا، فإننا نجد أن مشلينيا كان أقدر من صاحبيه على التعامل مع أهل العصر وملاطفتهم، وهو ما يتضح في ذلك المشهد الذي جمع بين الثلاثة[٦٤]:

مشلينيا: (باسما) عجبا! ألم تغيرا بعد ما أنتما عليه من هيئة زرية وثياب أثرية؟

مرنوش: (محدقا فيه) هذا أنت يا مشلينيا؟!

مشلينيا: (باسما) كما ترى. (يمليخا يلمس أطراف ثوب مشلينيا مستطلعا) أيعجبك الثوب يا يمليخا؟

مرنوش: (وهو يستطلع كذلك ويتأمل مشلينيا) حدثنا كيف استطعت أن تنقلب هذا المنقلب؟!

مشلينيا: (باسما منشرحا) الأمر بسيط. طلبت إلى الخدم والعبيد أن يأتوني بموسي أحلق ذقني وشعري، فلبوا الأمر .. ولكن ..

مرنوش: ولكن ..؟

مشلينيا: ولكن طفقوا يتغامزون ويتلامزون، وكأن بهم رهبة، فصرت بهم ألاطفهم وأستدرجهم وهم فرقون ...

ويضاف إلى ذلك أن مشلينيا كان الاستثناء الوحيد في عدم تحدثه عن ملاحظة أي تغير أصاب القصر أو مدينة طرسوس، وهو ما يعني أن تلك التغيرات التي أكثر من تعدادها يمليخا وتبعه في بعضها مرنوش لم تمثل بالنسبة له ملحظا جوهريا فارقا[٦٥].

وبذلك فإنه يتضح لنا أن شخصية مشلينيا تمثل توفيق الحكيم نفسه فيما يتعلق بمنهج تعامله مع الحضارة الغربية الوافدة. فهو يدعو الشباب إلى ألا يحيلوا تمسكهم بحضارتهم الشرقية والمصرية سجونا وحصونا تعزلهم عن المشاركة في النشاط الفكري العالمي، وألا يخافوا من حضارة الغرب لأن روحنا أقوى وأعمق من أن تسيطر عليها حضارة وافدة[٦٦]، كما يدعوهم إلى أن يطالعوا كل ثقافة ويعنوا بكل حضارة؛ أملا في أن يُخْرجوا للعالم مدنية جديدة تفوق كل مدنية موجودة، دون أن يؤثر ذلك على إيماننا وعقيدتنا؛ وذلك لأننا سنأخذ ما في رؤوسهم من علم وندع ما في قلوبهم من عقائد[٦٧].

ونتيجة لكل ما سبق، فقد استطاع مشلينيا إطالة فترة مكوثه بين أهل ذلك العصر، حيث كان آخر الثلاثة ارتدادا إلى الكهف؛ كما كان كذلك الاستثناء الوحيد في انتهاء علاقته بأهل العصر بعدم خوفهم منه، بل إقبالهم عليه ومحبتهم له. فقد تخلل وأعقب الحوار الحاد بين مشلينيا وبريسكا الصغرى بعض العبارات التي تومئ إلى بداية تحول في العلاقة، حيث صرحت له بأنها ما عادت تخاف منه: "**الأمر العجيب أنك لم تعد تخيفني**"[٦٨]، ثم أبانت عن إعجابها بحديثه: " **جميل هذا الدرس الذي تلقيه علي أيها القديس! ..... ثق بقولي ما أجملها رسالة إلينا!**"[٦٩]،

وأتبعت ذلك بتصريحها لغالياس بأنها لم تفزع من مشلينيا[٧٠]، ووصفته بـــ"**الفتى الجميل**"[٧١]. كما تطورت الحالة القلبية لها سريعا، فإذا بها تتبع مشلينيا إلى الكهف، وتطلب من غالياس مساعدته لتحول بينه وبين الموت، وتصرح عدة مرات بأنها تحبه[٧٢]:

مشلينيا: (في صوت خافت) بريسكا ..

بريسكا: (في فرح جنوني) تلفظ اسمي! أأنت حي! أأنت حي بعد؟؟ مشلينيا .. مشلينيا .. لا تمت لا تمت ..! غالياس أسرع .. قليلا من الماء .. قليلا من اللبن .. من الطعام .. أسرع .. أتوسل إليك .. أتوسل إليك .. (غالياس يخرج مسرعا).

مشلينيا: (في بطء وجهد) لا .. نفع ..

بريسكا: بل عش .. عش لي .. لا تمت. إني أحبك.

وقد وازت حالة التحول العاطفي والسلوكي لدى بريسكا الصغرى تجاه مشلينيا حالة تحول أخرى لديها، وهي تحولها من العقلانية المستهزئة والمستهترة بالدين إلى النقيض، فبعدما طالعناه من سخرية بريسكا الصغرى من جدتها الكبرى القديسة، إذا بنا نطالعها تنهى غالياس بما قد يظن إهانة للقديسين[٧٣]:

غالياس: ... إنكِ اليوم تتكلمين كما يتكلم هؤلاء القديسون!

بريسكا: لا تهن القديسين يا غالياس.

ثم تقرر أن تموت بالكهف مع أهله الثلاثة لتموت قديسة[٧٤]:

غالياس: ... إني أعجب بإيمانك هذا.

بريسكا: إياك أن تشك يا غالياس.

غالياس: حاشا .. يا مولاتي! إني مؤمن .. مؤمن .. غير أن ...

بريسكا: ماذا؟

غالياس: غير أن إيمانك يبهرني. إنك تتكلمين كالواثقة بحقيقة ما تقولين. بل كمن رأت وعاشت مرة في ذلك العالم الآخر! لا يا مولاتي .. إيمانك من نوع فوق طاقتي .. وفوق طاقة البشر فهمه....

وهو تحول يؤكد تأويله ما قرره توفيق الحكيم أكثر من مرة في مؤلفاته الفكرية، حيث لحظ في زمانه بشريات تحول علماء الحضارة المادية الغربية إلى الله والدين والقلب[٧٥].

لكن، أيكون تواصل أهل الشرق من أصحاب الاتجاه الوسطي مع أهل الحضارة الغربية المادية هو سبب تحول تلك الحضارة من العقل إلى القلب ومن المادة إلى الغيب؟

هذا ما تومئ إليه هذه المسرحية، خاصة أن التحول كله كان من جهة بريسكا لا مشلينيا، فقد مات مؤمنا كما عاش حياته مؤمنا جامعا بين القلب والعقل، بعد أن حفظ له قلبه إيمانه: "**أشهد الله .. أني أموت مؤمنا! أشهد المسيح أني أؤمن بالبعث! لأن لي .. قلبا يحب**"[٧٦]، كما أومأ توفيق الحكيم إلى ذلك أيضا في حديثه عن الغرب قائلا: "ونحن نعرف أنه الآن في شبابه المضطرب ونشاطه المتقد لا يمكن أن يتريث ليبحث عندنا عن معونة! .. ولكن، غدا، عندما يقعده الكبر، وتذله الهزيمة، ويذهب عنه الغرور، ربما وقف لحظة، وتلفت حوله يلتمس الهداية؛ فلن يجد له عندئذ من هاد غير الشرق، مهبط الحكمة ومنبع النور!"[٧٧].

وكذلك فقد اتفقت هذه المسرحية ومؤلفات توفيق الحكيم الفكرية في الإيماء إلى أن مرحلة التحول الحضاري الغربي من العقل إلى القلب سيعقبها خفوت نجم هذه الحضارة – كأي حضارة سالفة – لتكون البشرية في انتظار صعود نجم حضارة جديدة. وهو ما يفسر أمر موت بريسكا داخل الكهف، وهو ما رآه بعض الباحثين غير مبرر[٧٨]. ففي ظل هذا التأويل، يرمز الكاتب إلى نهاية دورة حضارية، ودخول العالم كله فترة من الانزواء الحضاري، وانتظار انبعاث دورة حضارية

جديدة، وهو ما رمز إليه توفيق الحكيم من ترك الملك معاول بجوار جثث أصحاب الكهف ليتمكنوا حال استيقاظهم مرة أخرى من الخروج؛ إشارة إلى بدء دورة حضارية جديدة قد تكون من المشرق أو من مصر خاصة، فقد رمز الكهف منذ بداية المسرحية إلى مصر، وهو ما تنبأ به الحكيم ورجاه في قوله: "إن الذي سيحدث معروف وإن طال الأمد! .. إن شمس الغرب الفاترة الباردة الشاحبة العجوز لا بد أن تغرب يوما، وأن يحل الظلام في الأرض، فمن أين تطلع مرة أخرى فتية قوية؟ .. إذا لم يكن في الأفق شرق!!"[٧٩].

(١ – ٤)

وبذلك تتضح لنا رؤية المؤلف حيال أصحاب الاتجاهات الثقافية المصرية الثلاثة في الثلث الأول من القرن العشرين، فأصحاب الاتجاه الأول/المحافظ سيتحفظون ويمتنعون منذ البداية عن التعامل مع أصحاب الحضارة الغربية؛ لما سيستشعره الطرفان حيال بعضهما من ارتياب وخوف، ولما سيطالعه أصحاب هذا الاتجاه كذلك من أصحاب الحضارة الغربية من استعلاء ونبذ لهم وتهكم بهم.

أما أصحاب الاتجاه الثاني/العقلي المادي، فإنهم سيرتدون سريعا عن هذه الحضارة الغربية؛ وذلك للفارق الحضاري الذي امتد على مدى ثلاثة قرون، حتى ولو حاول بعض أصحاب هذه الاتجاه اتخاذ المظاهر الخارجية لهذه الحضارة نفسها، فإنهم لن يستطيعوا أن يتماهوا فيها، كما أن أصحاب هذه الحضارة لن يتقبلوه بوصفه واحدا منهم، وهو ما قرره مرنوش في حديث يشبه حديث الفلاسفة المنظرين للتعايش الحضاري: "**هؤلاء الناس غرباء عنا. ولا تستطيع هذه الثياب التي نحاكيهم بها أن تجعلنا منهم. لقد عرفني الناس من وجهي ومن كلامي برغم ثيابي**"[٨٠].

أما الاتجاه الثالث الذي يعادل بين توظيف العقل والقلب، فهو الأقدر – من وجهة نظر المؤلف – على التعامل مع الحضارة الغربية والتعايش معها لأطول فترة ممكنة، فهو جدير بالاحترام لتمسكه بتقاليده، قادر على التعايش لامتلاكه العقل المميز الذي تعتمد عليه الحضارة الغربية بصورة أساسية. كما أن أصحاب هذا الاتجاه سيكونون السبب الرئيسي في تحول الحضارة الغربية العقلية إلى القلب والروح مرة أخرى، قبل أن تتروي هذه الحضارة، ويصير العالم في حالة انتظار بزوغ فجر حضارة جديدة، يأمل الحكيم أن تكون مشرقية مصرية.

المبحث الثاني

"العقل" و"القلب" في دورة الحضارة الإنسانية

قراءة في مسرحية "شهرزاد"

صدرت الطبعة الأولى من مسرحية شهرزاد عام (١٩٣٤م)، أي بعد صدور مسرحية "أهل الكهف" بعام واحد، وحازت ترجمتين أولاهما للغة الفرنسية عام (١٩٣٦م)، والأخرى للغة الإنجليزية عام (١٩٤٥م)ـــ

وتتألف مسرحية شهرزاد من سبعة مناظر تدور حول صراع شهريار في محاولة اكتشاف حقيقة شهرزاد وحقيقة ما وراءها، إلى أن تنتهي بإعلانه فشله في تحقيق مرامه.

(١ – ٢)

ونستطيع أن نصرح – بادئ ذي بدء – بأن توفيق الحكيم يعرض من خلال المناظر السبعة لقضية رحلة الإنسان في بحثه عن حقائق الوجود وما وراء الوجود وإدراك دقائقها، في مراحل أربع متوالية تمثل دورة حضارية كاملة.

كما نستطيع أن نقرر أن توفيق الحكيم قد مهد لهذه القضية بفكرة على جانب كبير من الأهمية، وهي اختلاف رؤية الإنسان لطبيعة الأشياء وفق طبيعته وطبيعة ملكاته. وكأن توفيق الحكيم خلال هذا المحور يناصر إحدى النظريات الفلسفية،

وهي نظرية الذاتية، التي ترى أنه لا حقيقة مطلقة في هذا الكون، وأن ما يراه كل إنسان ليس بالحقيقة المطلقة، وإنما هو الحقيقة من وجهة نظره الذاتية فقط[٨١].

فمع بدايات المنظر الأول للمسرحية، يؤسس توفيق الحكيم لثلاث قضايا متشابكة متلازمة تمهد لفكرة المسرحية. وهذه القضايا الثلاث هي: ادعاء أحد طرفي الحوار فهم قضية ونفي الطرف الآخر صحة هذا الفهم، واختلاف البشر في الحكم على الأشياء، وعدم استطاعة الإنسان أن يقطع بحقيقة مطلقة.

أما قضية ادعاء أحد طرفي الحوار فهم قضية ونفي الطرف الآخر صحة هذا الفهم، فتظهر جلية في حوار الجلاد والعبد الأسود، حيث يدعي العبد مرتين فهمه للقضية مثار الحوار، ويسأله الجلاد متعجبا عما فهمه، فيجيبه العبد، ويستدرك عليه الجلاد بما يعني أن فهمه المزعوم لم يكن في محله[٨٢]:

العبد: أين سيفك أيها الجلاد؟

الجلاد: شريت بثمنه أحلاما.

العبد: فهمت.

الجلاد: ماذا فهمت؟

العبد: سر بذخك البارحة في خان أبي ميسور. شهد دخان القنب العطر بما نالني من فضلك وجودك.

الجلاد: إنما هو حق الغرباء الأضياف.

العبد: وما عساك تصنع في حق مولاك؟

الجلاد: لم أعد بعد جلاد الملك

العبد: فهمت.

الجلاد: ماذا فهمت؟

العبد: أليس اليوم عيد العذارى؟

الجلاد: لم تبق بالملك حاجة إلى جلاد.

العبد: (في إعجاب) يا لجسد شهرزاد!

الجلاد: كلا. ليس حب شهرزاد هو الذي يصرف الملك الآن عن ذبح العذارى.

أما قضية اختلاف البشر في الحكم على الأشياء، فتظهر في حديث الساحر والجارية حول العبد الأسود، حيث نطالع اختلافهما حول الحكم عليه في صفات يتخيل الإنسان أن الحكم عليها لا يقبل خلافا؛ لأنها صفات تؤيدها ظواهر مادية تثبتها أو تنفيها[٨٣]:

الساحر: ألم أحذرك أن تقربي هذا العبد الأسود؛ فإن في عينيه نظرات الفجرة؟

الجارية: (همسا) ليس هرما.

الساحر: بم تهمسين كمن به مس؟ هاتي يدك ولندخل. لعلك ارتعت من قبح هذا الرجل.

الجارية: ليس قبيحا.

فقد كان الأولى أن يختلفا حول طبيعة نظراته – فاجرة كانت أو غير فاجرة – لأنه شيء معنوي دقيق قد يحتمل خلافا، لكن توفيق الحكيم يجعل الخلاف حول صفات مادية لا يتصور – عادة – أن يدور حولها اختلاف الرؤى.

ويتابع توفيق الحكيم التأسيس لهذه القضية من خلال حوار الجلاد والعبد حول استماعهما لصوت، وهو ما يدرك بإحدى الحواس كذلك، حيث تنبعث من نافذة دار الساحر آهة أو أَنَّة مستطيلة غريبة؛ فيُثْبِت أحدهما سماعه لصوت يشبه نعيب البوم، وينفي الآخر سماعه أي صوت[٨٤]:

الجلاد: (هامسا) أسمعت؟

العبد: ماذا؟

الجلاد: صوت كنعيب البوم.

العبد: (يجيل النظر فيما حوله) البوم! أين؟ لست أرى بوما. لا تملأ الدنيا شؤما أيها الجلاد العاطل!

الجلاد: (يهم بالانصراف) فلتهنأ بالصمم حتى لا تسمع!

ثم تأتي القضية الثالثة والأخيرة، وهي قضية عدم استطاعة الإنسان أن يقطع بامتلاكه الحقيقة المطلقة حول أمور أيضا لا يتخيل أن تحتمل رأيين، وذلك من خلال إجابة الجلاد على العبد بقوله "يزعمون"[٨٥]:

العبد: (يرهف الأذن) اسمع! ما أحسنه غناء وما أغربه! لمن هذه الدار؟

الجلاد: (في صوت المسر) للساحر. وإلى هذه الديار يأتي الملك سرا كي يختلي بالساحر.

العبد: الساحر؟ والد العذراء؟

الجلاد: يزعمون.

ومن خلال إجابة الجلاد كذلك على أحد أسئلة العبد بـــ "يقولون"[٨٦]:

العبد: عجبا! لم يعد الملك أيضا في حاجة إلى الملكة تروي له القصص حتى يدركها الصباح فتسكت عن الكلام المباح؟

الجلاد: (في صوت السر) الملك مصاب بخبل.

العبد: من حبها؟

الجلاد: بل بخبل حقيقي.

العبد: كيف علمت؟

الجلاد: يقولون ...

وبذلك فإن توفيق الحكيم قد مهد لقضية بحث الإنسان عن حقائق الوجود وما وراء الوجود بأمر شديد الوضوح لكل ذي إدراك، وهو أن الحقائق المحيطة

بوجودنا الخاص التي يمكننا أن نتيقن من صحتها بإحدى حواسنا هي عرضة للخلاف فيما بيننا، ولا يستطيع الإدراك ولا العقل الجمعي أن يتفق عليها.

(٢ – ٢)

وبعد انتهاء توفيق الحكيم من عرض هذه القضايا الثلاث، تبدأ إشعاعات الرمز الدرامي تتبدى لنا رويدا رويدا على طول أحداث المسرحية، حيث يتراءى لنا أن شهرزاد ترمز للطبيعة، فشهريار يقرن بينها وبين الطبيعة: "**أعرف كذلك أن وزيري السابق أنجب شهرزاد، كما أعرف أن الله خلق الطبيعة؛ كي لا يقال إن شهرزاد بنت لقيط، وكي لا يقال إن الطبيعة بنت المصادفة**"[٨٧]، ثم يشبهها بالطبيعة وفقا لموسوعيتها العلمية: "**أهي امرأة تلك التي تعلم ما في الطبيعة كأنها الطبيعة؟!**"[٨٨]. ومع طول هذا الحوار يستمر شهريار في تشبيهه لها بالطبيعة التي تسير وفق نظام وحساب دقيق، حيث يقول لها: "**أنت تعرفين. تعرفين كل شيء. أنت كائن عجيب، لا يفعل شيئا ولا يلفظ حرفا إلا بتدبير، لا عن هوى ومصادفة. أنت تسيرين في كل شيء بمقتضى حساب، لا ينحرف قيد شعرة، كحساب الشمس والقمر والنجوم**"[٨٩]. وبعد أن تصلح شهرزاد من شأنها، وتكشف عن محاسن جسدها، يتفرس فيها شهريار، ويكون هذا الحوار[٩٠]:

شهرزاد: لماذا تنظر إلي هذه النظرات؟ كأنك ما رأيتني قط إلا الساعة!

شهريار: (يشيح بوجهه) كلا، لست أريد أن أرى منك هذا.

شهرزاد: لماذا؟

شهريار: هي أيضا تفعل هذا، تبدي لنا من حسنها، وتحجب عنا سرها.

شهرزاد: من هي؟

شهريار: (كالمخاطب نفسه) الطبيعة.

إذن، فشهرزاد ترمز إلى الطبيعة أو الوجود المادي[٩١]، فناسب ذلك أن تصفها العذراء بأنها كل شيء، ولا يُعْلم عنها شيء[٩٢]:

العبد: أود أن أراها.

العذراء: أجئت من أجلها؟

العبد: نعم، وأود أن أعرف من هي.

العذراء: هي كل شيء، ولا يُعْلم عنها شيء.

ومع قول العذراء الأخير، يتضح لنا أن القطع بحكم مطلق في معرفة حقيقتها سيكون أصعب من القضايا التي اختلف حولها في بداية المنظر الأول؛ ولذلك فإن الشخصيات الثلاث التي تطوف حول شهرزاد ستنظر لها نظرات مختلفة، وهي نظرات تتواءم وطبيعة كل منهم، فشهريار سيراها في مرحلة بحثه العقلي أنها "عقل عظيم"، في حين تنفي هي ذلك[٩٣]:

شهريار: ... ما أنت إلا عقل عظيم !

شهرزاد: (باسمة) أنت يا شهريار تراني في مرآة نفسك.

شهريار: إني أرى الحقيقة.

شهرزاد: (ساخرة غامضة) دائما الحقيقة !!!

أما وزيره قمر، الذي يتحكم فيه دائما قلبه الفياض عاطفة وحبا، فسيرى شهرزاد "قلبا كبيرا"، وتستنكر منه شهرزاد ذلك أيضا[٩٤]:

الوزير: ... ما أنت إلا قلب كبير!

شهرزاد: (باسمة) إنك تراني في مرآة نفسك.

الوزير: إني أرى الحقيقة.

شهرزاد: (في نبرة غامضة وبسمة غريبة) الحقيقة !!!

ثم يأتي العبد الأسود الذي يرمز للغريزة والشهوة وحب الأجساد، فيصرح لشهرزاد بأنها "جسد جميل"[٩٥]:

العبد: (يتأملها) ما أنت إلا جسد جميل !

شهرزاد: (باسمة) حتى أنت أيضا تراني في مرآة نفسك!

العبد: إني أرى الحقيقة.

شهرزاد: دعوا الحقيقة في مكانها هادئة. اذهب ..

وبذلك تتم فكرة التمهيد فيما نرى، فحقائق الكون المطلقة لا سبيل لبلوغها، وإنما يرى كل إنسان ما تيسر له منها وفق طبيعته ورؤيته وإمكاناته البشرية[٩٦].

(٢ – ٣)

أما القضية الأساسية للمسرحية، فهي فلسفة الحكيم تجاه الحضارة الإنسانية، حيث يظهر لنا أن شهريار يمثل الإنسانية في مراحل تطورها الحضاري. فقد كان شهريار أولا مطلقا غرائزه دون حد، يتلذذ بجسد عذراء كل ليلة ثم يسفك دماءها مع بزوغ الفجر؛ وذلك انتقاما من جنس النساء جميعا بسبب خيانة زوجته الأولى له، وهو ما تطلعنا عليه المسرحية سريعا في منظرها الأول، حيث تبدأ أحداثه في يوم عيد العذارى الذي تقيمه المملكة احتفالا بما أنجزته شهرزاد من شغل الملك عن أن يستكمل مسيرة القتل[٩٧].

وإذا كانت شهرزاد ترمز إلى الطبيعة كما سبق ذكره، فإن كل من كُنَّ يشغلن موضعها من شهريار يتخذن الرمز ذاته، أي أن شهريار كان في الحقبة السابقة على شهرزاد يعيث في الطبيعة فسادا، وهو ما يمثل مرحلة الإنسانية الأولى في سلم الدورة الحضارية، حيث يتسم بالهمجية والغوغائية والقتل والإفساد في الأرض.

أما المرحلة الثانية، فتمثل بداية مرحلة الرقي الحضاري، وذلك حين يتحرك قلب شهريار تجاه شهرزاد ويتحرق شوقا إليها، فتأخذ المرحلة سمة العاطفة محل سمة الجسد، وقد أشار المؤلف سريعا إلى هذه المرحلة في حديث الجلاد والعبد[٩٨]:

العبد: (في إعجاب) يا لجسد شهرزاد!

الجلاد: كلا. ليس حب شهرزاد هو الذي يصرف الملك الآن عن ذبح العذارى.

فحديث العبد يشير إلى المرحلة الأولى، ونفي الجلاد (الحب) عن شهريار يومئ للمرحلة الثانية، واستخدامه كلمة (الآن) يوضح أن شهريار قد اجتاز أيضا هذه المرحلة، وانتقل إلى المرحلة الثالثة التي تبدأ بها أحداث المسرحية.

وتتمثل المرحلة الثالثة في اتجاه شهريار شطر البحث العقلي المادي فقط، مع الانقضاء التام لآثار المرحلة الثانية واستنكار أي دور للقلب أو الروح. فالوزير قمر يصفه بأنه "**رجل بلا قلب**"[٩٩]، كما تصفه شهرزاد بذلك موضحة أن هذا القلب يمثل مرحلة ماضية، دون أن ينفي هو[١٠٠]:

شهرزاد: لا تنفع الصغير أسفاره، ما دام لا قلب له.

شهريار: (ساخرا) ما وظيفة القلب: الحب؟!

شهرزاد: من يدري؟

شهريار: الحب! كيف تلفظ هذه الكلمة؟ لا ريب أنها كلمة أثرية من بقايا العصور الأولى ..

وقد كان توفيق الحكيم حريصا منذ أن أشار إلى اعتماد شهريار في هذه المرحلة على عقله فقط أن يبين عن رأيه فيما سيؤول إليه هذا البحث العقلي عن حقائق الطبيعة، وذلك حين وصفته شهرزاد بالتعاسة[١٠١]:

شهرزاد: كل البلاء يا شهريار أنك ملك تعس، فقد آدميته، وفقد قلبه.

شهريار: إني براء من الآدمية. براء من القلب. لا أريد أن أشعر. أريد أن أعرف.

وبجوار هذه المبادرة بإظهار الرأي في مرحلة الحضارة الإنسانية العقلية، فإنه يتضح لنا أن توفيق الحكيم يرى أن الاعتماد على العقل فقط في محاولات استشراف حقائق الطبيعة وقوانينها إنما هو خبط عشواء على غير هداية، فشهريار أثناء تطلعه

للسماء والنجوم بالليل البهيم يولي ظهره للنور المنبعث من غرفته، ويقف في ركن مظلم؛ وهو ما يعطي الظلام في هذا السياق رمزية العشوائية والضلال[١٠٢]:

العبد: أيها الجلاد، انظر! ما هذا الضوء المتفجر هناك؟! كأنه ينبوع من النور!

الجلاد: (ينظر إلى جهة الضوء) تلك حجرة الملك.

.....

الجلاد: (يقود العبد بضع خطى) حدق في الشرفة المظلمة هناك، ماذا ترى؟

العبد: لا شيء.

الجلاد: انظر إلى الركن الأيسر من الشرفة!

العبد: نعم، نعم. أرى شبحا جامدا كأنه عمود بناء.

الجلاد: ذلك هو.

العبد: (يتأمل ببصره) وما باله يطيل النظر في السماء كعباد النجوم.

الجلاد: ذلك شأنه في مثل هذا الوقت من كل ليلة. وأحيانا يقضي الليل كله ساهرا جامدا كما ترى.

ولذلك فإنه أثناء بحثه قد لا يتورع عن إزهاق الأرواح والإفساد في الكون، كما كان في المرحلة الأولى تماما؛ سعيا إلى ما يراه يحقق مصلحته الشخصية أيضا، دون أن يبالي بحيوات الآخرين. فقد استعان شهريار بالساحر الذي يتخذ من ذبح فتاة تدعى زاهدة العذراء المجنونة وسيلة لمحاولة الكشف عن حقيقة شهرزاد. ومن الواضح أن اختيار اسم هذه الفتاة ولقبيها دال على ما يرمي إليه توفيق الحكيم، فالزهد والعذرية والجنون دوال على براءة هذه الفتاة ونقائها وضعفها وعدم امتلاكها شيئا من أمرها، وكأنها ترمز لبقية البشرية التي تقع فريسة للحضارات العقلية التي تعمل على مصلحتها فقط، حتى لو اقتضت هذه المصلحة الإضرار

بالآخرين بل سفك دمائهم. وهو ما قررته له شهرزاد بعد أن عاد إليها من تلك المحاولة خاضعا مذعنا، دون أن ينكر[١٠٣]:

شهريار: أنا في أوج العقل والمعرفة.

شهرزاد: أنت شهريار قبل ألف ليلة وليلة لم تتقدم، ولم تتغير.

شهريار: بل تغيرت.

شهرزاد: كنت في ذلك العهد تسفك الدماء، وها أنت ذا اليوم تفعل أيضا.

شهريار: كنت أقتل لألهو، واليوم أقتل لأعلم.

شهرزاد: سيان ...

ويستمر توفيق الحكيم خلال هذه المحاولة في توظيف رمزية الظلام، حيث إن الساحر – قبل مجيء شهريار إلى منزله – يطفئ المصباح المضيء بباب داره[١٠٤]، ثم تحذر العذراء العبد من الانتظار بجوار منزل الساحر، وتخبره بأنهم آتون لإطفاء المصباح، دون تحديد المقصود بذلك المصباح الذي سيطفئونه، أهو مصباح الحياة، أم الخير، أم الحقيقة؟ ... إلخ، لكنه على أية حال إشارة إلى الظلمات المتراكبة التي سار في نفقها شهريار خلال بحثه العقلي المادي[١٠٥]:

العذراء: اذهب أيها العبد! ابتعد عن هذا المكان. إنهم آتون لإطفاء المصباح!

العبد: (في قلق وخوف) المصباح؟ ألم يطفئه أبوك؟! (يشير إلى مصباح الدار)

العذراء: (تلفظ الآهة الغريبة) آه ..

وإذا كان توفيق الحكيم قد وظف إمكانيات الضوء والظلام بوصفها إحدى التقنيات الدالة على وجهة نظره حيال هذه المرحلة من الحضارة، فقد وظف كذلك تقنية الألوان. فبالإضافة لما استقرأناه من اسم الفتاة المقتولة ولقبها، فإن

اللون الأخضر الدال على الخيرية في التراث الإنساني يصب في هذا النهر الدلالي ذاته، حيث يشير الغمام الأخضر المتصاعد وسط الظلام بدلالته السابقة إلى مقتل هذه الفتاة على أيدي هؤلاء الظلمة الغوغائيين المفسدين، حيث تقول للعبد: "**إن طاف بك في الظلام غمام أخضر، فاذكر زاهدة المجنونة!**"[١٠٦]؛ ولذلك فقد خيم الذعر والفزع على العبد ومعه الجلاد حينما عاينا ذلك متحققا، وكأن شَرًّا يكاد يترل بالمكان جراء ظهور هذا الغمام الأخضر[١٠٧]:

الجلاد: ... **هلم بنا !**

العبد: (**يحدق في الظلام**) **بل انتظر .**

الجلاد: (**في وجل خفيف**) **ماذا بك أيها العبد؟**

العبد: (**يومئ بأصبعه**) **أرى شيئا .. آخر .. في الظلام ..**

الجلاد: (**في رجفة**) **ماذا ترى؟**

العبد: (**يشير هامسا**) **أرى .. هناك .. انظر ..**

الجلاد: (**فزعا**) **ماذا؟**

العبد: (**في خوف**) **غمام أخضر .. طائف .. هناك..**

الجلاد: (**يهمس**) **رباه ..**

العبد: (**في همس**) **أرأيت؟**

الجلاد: (**في رجفة**) **فلنترك هذا المكان ..**

ويهمنا – تتميما لبيان وجهة نظر توفيق الحكيم – حيال المرحلة العقلية من المسيرة الحضارية للإنسانية أن نتوقف عند وصف المؤلف لشهريار على لساني زاهدة العذراء وشهرزاد، فقد تكرر وصف الاثنتين لشهريار خلال هذه المرحلة بالطفولة، فزاهدة تصفه في حديثها مع العبد قائلة: "**ما زال الرجل طفلا**"[١٠٨]، كما أن شهرزاد تتهكم منه عقب عودته من دار الساحر قائلة: "**كنت أحسبك قد**

جاوزت طور الطفولة"[١٠٩]، ثم تخبره قبل سفره ورحيله بأن بينه وبين الطفولة خطوة[١١٠].

ويهمنا من بين تلك السياقات جميعا التي وصفت فيها شهرزاد شهريار بالطفولة أن نقف أمام سياق بعينه؛ لضرورة مقارنته بإحدى المقالات الفكرية لتوفيق الحكيم ليستبين لنا مراده من هذا الوصف المتكرر خلال هذه المرحلة من المسرحية.

فحين عاد شهريار لشهرزاد بعد محاولته الفاشلة لدى الساحر للوصول لحقيقتها، جرى بينهما حوار حاد، اتهمها فيه عدة مرات بالكذب والمكر والخداع[١١١]، واتهمته فيه بأنه ضل السبيل بالسحرة والكهان[١١٢]، ورمته بالعمى والغفلة[١١٣]، وأنه أجهد عقله حتى اضطرب وجُنَّ[١١٤]، بيد أنها فجأة داعبت شعره بأناملها، واستطاعت أن تفتنه بجمالها الظاهري، وتنسيه أمر البحث عن حقيقتها، فنام في حجرها، ثم قالت له كالمخاطبة نفسها: "**نَمْ .. نَمْ .. نَمْ .. أيها الطفل الذي أتعبه اللعب**"[١١٥].

ففي مقابل هذا المشهد، نضع مقالة توفيق الحكيم "**صنع الأجيال**" التي يصف فيها الإنسان حين يظن أن علمه قد مكنه من التحكم في أمور الطبيعة بالطفولة، في حين يجعل الطبيعة أمًّا له. وثمة تناقض بين ما يحققه الإنسان خلال هذا الطور الحضاري العقلي من إنجازات ووصف توفيق الحكيم له بالطفولة. فما مقصوده من هذا التوصيف؟ وما انعكاس ذلك على المسرحية التي يتكرر فيها وصف شهريار بالصفة ذاتها؟

إن توفيق الحكيم يروي خلال مقالته ما أكده عالم بيولوجي أمريكي من أنه سيكون في مقدور كل زوجين بعد خمس سنوات أن يختارا نوع المولود الذي يريدانه، ذَكرًا كان أو أنثى. فيعلق الحكيم على هذا الأمر قائلا: "إن العلم يريد أن يضع في يد الإنسان مفتاحا رهيبا من مفاتيح الطبيعة الحكيمة! .. العلم! .. هذا

النهم الذي يسكن رأس الإنسان، ويدفعه إلى ما لا ينبغي له أن ينال! .. لكأني بالطبيعة – هذه الأم الرحيمة – وقد لمحت يد طفلها الإنسان تمتد خلسة إلى وسائدها لتجذب من تحتها المفتاح، تهب قائلة لنفسها مرتابة قلقة:

- أيها الأحمق، تريد أن تصرف كل أمورك بيدك؟ أخشى ألا تكون على ذلك قديرا، ولا به جديرا! .. إني أدبر لك شأنك، متحللة من كل نزواتك، مرتفعة عن كل صغائرك. أرى مسيرك لا في نطاقه الفردي المحدود، بل في علاقته بمصاير غيرك من الأحياء! .. إنك ستندم على كل هذا الترق يوما!

وكأني بالإنسان يقول للطبيعة بلسان العلم:

- لم أعد طفلا، ما دمت قد عثرت على مفتاحك، فإني أهل لأخذه واستخدامه!

فتهمس الطبيعة:

- كل الأطفال يقولون ذلك، ويمضون بالمفاتيح إلى الخزائن الممنوعة، بحثا عن الحلوى أو المتعة، فيبعثرون ما فيها، ويلقون الاضطراب في نظامها! افعل ما شئت، وسنرى منك ما يكون! .."[١١٦].

فإذا استمر الإنسان في تنفيذ هذا المقترح، فإن المتوقع في نظر توفيق الحكيم أن يذهب الناس جميعا إلى الصيدليات لشراء الدواء الذي يجعلهم ينجبون الذكور، فتظهر مشكلة عالمية، هي البحث عن الأنثى. وحينئذ يسعى الناس يطلبون الدواء الذي ينجب الأنثى، فتظهر مشكلة البحث عن الرجل. وبذلك تكون الإنسانية بين احتمالين لا ثاني لهما، فإما أن يستطيع الإنسان أن يقر التوازن لكن بثمن باهظ من الجهد بعد زمن طويل، وإما أن تتدخل الطبيعة بنفسها لتعيد النظام، وتمنع الإنسان من تفسير نواميسها "هنا لا نرى مناصا من تدخل الطبيعة .. هذه الأم اليقظة الصابرة، لا يمكن أن يبلغ بها التغاضي والتسامح حد الإهمال؛ فهي ما

تكاد تلمح العبث من طفلها، قد انتهى إلى الحد الذي يفسر النواميس، حتى تنهض مسرعة إليه، تمسك زمام الأمر بيديها؛ لتقر النظام في نصابه بطرائقها، وتعيد التوازن إلى حاله بأساليبها!"[١١٧]. وبعد أن تحل أمر تناسب أعداد الذكور والإناث بخططها ودهائها "عند ذلك يتم لها النصر، وتقنع من الإنسان بهذا الدرس .. فلا تريد منه إلا أن يشعر بغروره، ويعتبر بزقه، ويسمع همسها وهي تحنو عليه باسمة، غافرة، مشفقة:

- أشبعت لعبا؟! .. ألا يحسن بك الآن يا بني أن تدعني أتولى أمرك؟!"[١١٨].

إن هذه المقالة توضح لنا مقصود توفيق الحكيم بتوصيف الإنسان المعتد بعقله ونتائجه بالطفل. ففي حين أن هذا الإنسان قد بلغ اغتراره بعقله حدا لا نهاية له، وظن أن بإمكانه أن يتوصل من خلاله إلى نواميس الطبيعة والكون، فإن هذه النواميس لا تراه أكثر من طفل أتعبه اللعب، وأن ما يظنه من حكمة عقله وتقديره لا يعدو أن يكون حمقا ونزقا وعبثا، ينتهي في النهاية بعجزه عن تفسير نواميس الكون؛ فـ "**يشعر بغروره، ويعتبر بزقه**".

وإذا كانت الطبيعة بإمكانها من خلال هذه المقالة أن تنهض مسرعة لتمسك بزمام الأمر بيديها، وتوقف عقل الإنسان عند حده، فقد تمثل هذا الحل في المسرحية من خلال إغراء شهرزاد لشهريار بفتنة جمالها الجسدي لتوقف إعمال عقله، وتوجهه وجهة أخرى؛ لينطلق جهة المرحلة الرابعة من مراحل التطور الحضاري الإنساني.

ولا يعني ما استدللنا عليه من رأي توفيق الحكيم في تقييم قدرة المرحلة العقلية من الحضارة الإنسانية أنه يرى أن العقل عاجز تماما عن أن يصل إلى أي حقيقة من حقائق الكون، وإنما يرى أن العقل ذو حدود، فهو يستطيع أن يصل إلى بعضها، دون أن يحقق المعرفة الكاملة التي تمكنه من تفسير نواميس الكون والتلاعب بها

كما سبق أن أشارت مقالته السالفة؛ ولذلك فإن شهريار لم يقرر لشهرزاد أنه يجهلها تمام الجهل، وإنما أنه يريد أن يزداد علما بها: "**أقسم لك أني في حاجة إلى أن أعرف عنك أكثر مما أعرف**"[١١٩].

فإذا انتهت هذه المرحلة ببيان رأي المؤلف في سماتها ومحدودية ما تحققه من أهداف، فإنه ينتقل إلى المرحلة الرابعة والأخيرة من مراحل التطور الحضاري الإنساني، وهي المرحلة المتحققة بارتحال شهريار بحثا عن الحقيقة.

وقد قدم توفيق الحكيم لهذه المرحلة بإشارتين على جانب كبير من الأهمية، وهما حديث شهرزاد له قبل سفره، حيث تعقد مقارنة بينه وبين قمر الذي يرمز إلى القلب أو الروح بما يمتلكانه من صفاء، فتصف قمرا بالرجولة في حين تستمر على وصف شهريار بالطفولة[١٢٠]:

شهرزاد: قمر رجل.

شهريار: قمر ما زال طفلا.

شهرزاد: الطفل أنت يا شهريار.

شهريار: أنا كذلك عندك دائما. لا بأس! فليبق إذن في خدمتك الرجل، وليذهب الطفل فيجوب الأقطار؛ كي يعود غلاما رشيدا.

كما تخبره بأن القلب قد يصل إلى ما لا يصل إليه العقل من حقائق[١٢١]:

شهرزاد: يقال إن رجلا بقلبه قد يصل إلى ما لا يصل إليه آخر بعقله.

شهريار: (يبحث بعينه عن قمر الذي انسل إلى الخارج) أستبوحين له؟

شهرزاد: لست أدري.

إن هذين الحوارين يظهران مؤشرين إلى طبيعة المرحلة الجديدة، فشهريار الذي أجهد عقله حتى اضطرب وجن – كما أخبرته شهرزاد سلفا – سيتوجه جهة أخرى، ويتخذ وسيلة جديدة للمعرفة، وهي القلب والروح، فقد شبع من الأجساد، وما صار بحاجة إلى البحث في المادة، وإنما أن يعي كالروح[١٢٢]:

شهريار: ... لن أعود إلى جسدك الجميل. لن يسكرني ريق ثغرك، ونفح شعرك، وضمات ذراعيك. شبعت من الأجساد! شبعت من الأجساد! شبعت من الأجساد!

شهرزاد: أصبحت لا تشعر.

شهريار: لا أريد أن أشعر، كنت قبل أشعر ولا أعي .. اليوم أنا أعي ولا أشعر كالروح.

وتبعا لذلك؛ فإن شهريار يصرح بأنه يسعى إلى التحرر من الحدود الإنسانية، وهو ما يعني أنه يروم أن يهرب من جسده[١٢٣]، وأن يلقي بنفسه في عوالم الغيب[١٢٤]:

شهريار: أود أن أنسى هذا اللحم ذا الدود، وأنطلق .. أنطلق ..

قمر: إلى أين؟

شهريار: إلى حيث لا حدود ..

وما كان له ذلك إلا بعد أن استنفد كل ما يستطيعه من جهد خلال مرحلته السابقة، حيث وصفته شهرزاد للعبد بأنه: "**آدمي استنفد كل ما في كلمة جسد وكل ما في كلمة مادة من معنى، قد استحال الآن إلى إنسان يريد الهرب من كل ما هو مادة وجسد ..!**"[١٢٥].

ولذلك فإن شاغله في البحث خلال هذه المرحلة لن يكون شهرزاد؛ لأنه الآن لا يبحث في أسرار الطبيعة، وإنما يبحث فيما وراء الطبيعة، وهو ما ناسب كذلك أن يصرح بأنه يسعى إلى التحرر من المكان الذي يمثل الفراغ المادي الذي تشغله الأجساد وتتحرك من خلاله[١٢٦]:

شهرزاد: لو كنت أعلم أن ستنطلق يوما كالفكر الشارد لما قصصت عليك تلك القصص.

شهريار: ليست تلك القصص هي التي تجعلني أنطلق.

شهرزاد: بلى.

شهريار: إنما هو الضيق. ذراعاك ضيقتا الخناق على عنقي.

شهرزاد: (باسمة) ذراعاي الفضيتان! واهًا لي ..! أتبغضني اليوم إلى هذا الحد؟

شهريار: من ذا يبغض شهرزاد؟ أتصدقين ذلك؟ وهل ذنبي أن أحس في نفسي الآدمية بزوال صفة المكانية؟!

وهو ما أكد عليه ساعة العودة حين سألته شهرزاد عن تذكره لها أثناء السفر، فأنكر أن تكون قد أخذت أي حيز من تفكيره[١٢٧]:

شهرزاد: أما كنت تذكرني أثناء السفر؟

شهريار: ما ذكرتك إلا ساعة الرحيل وساعة الوصول. أما فيما بينهما، فما كنت أعيش إلا في الزمان والمكان المحيطين بي.

وإذا كانت المسرحية من مبدئها لم تحدد لنا السياقين الزماني والمكاني اللذين وقعت بهما أحداثها، فإن توفيق الحكيم قد سَمَّى لنا وجهة شهريار التي قصدها في مرحلته الروحية هذه، وهي تسمية ذات دلالات غنية.

فشهريار تارة يصرح بأنه سيسافر إلى بلاد واق الواق، وهي بلاد خرافية لا وجود لها على أرض الواقع[١٢٨]:

شهرزاد: ... إلى أين تسافر يا شهريار؟

شهريار: إلى أين أسافر؟

شهرزاد: نعم، إلى أين تسافر؟

شهريار: إلى بلاد واق الواق.

ولعل تسميته بلادا خيالية غير واقعية تتماهى مع رغبته في التحرر من المكانية الخانقة، ومع بحثه الذي يرمي إلى ما وراء الطبيعة.

وتارة أخرى، يشير شهريار في معرض حواره مع وزيره قمر إلى أنهما نزلا بمصر والهند[١٢٩]، فرأيا إيزيس بمصر، وبيدبا بالهند[١٣٠]. وتحديد هاتين الدولتين خاصة له دلالة لدى توفيق الحكيم؛ وذلك لأن توفيق الحكيم يرى أن الحضارتين المصرية والهندية حضارتان روحيتان، بخلاف الحضارة الإغريقية التي تعد حضارة مادية: "كل شيء في مصر إلهي؛ لأن مصر التي منحتها الطبيعة الخير واليسر وسهولة العيش وكفتها مشقة الجهاد في سبيل المادة استلقت منذ الأزل تتأمل ما وراء المادة. حظها في هذا حظ الهند: أمة كثيرة الخير دانية القطوف، لا حاجة بها إلى الكفاح، ولا عمل لها إلا استمرار ترف الحكمة العليا، انقطعت هي أيضا من قديم تحت أشجارها المقدسة تبحث عما وراء الحياة. مصر والهند حضارتان قامتا على الروح؛ لأنهما قد شبعتا من المادة، والإغريق على النقيض، أمة لم تشبع من المادة"[١٣١].

وبذلك فإن اختيار هاتين الدولتين وجهة لبحث شهريار في هذه المرحلة كان اختيارا ذا مغزى، كما أن ختام هذه الفقرة بتعليل توجه الحضارتين إلى الروح بسبب شبعهما من المادة ليتوازى مع تكرار شهريار المذكور سلفا "**شبعت من الأجساد**"؛ وهو ما يؤكد صحة ما ذهبنا إليه من تفسير لطبيعة هذه المرحلة، حتى إن توفيق الحكيم نفسه يشرح هذه الجملة خاصة بقوله عن شهريار: "حتى جاءته شهرزاد فكشفت له عن اللذة الروحية، فإذا هو ينقلب إنسانا يعشق كل ما هو روح، ويمقت كل ما هو مادة"[١٣٢].

أما ناتج هذه المرحلة، فلم يختلف لدى توفيق الحكيم عن سابقتها، فقد عاد شهريار يجر أذيال الخيبة دون أن يصل إلى مبتغاه الذي سافر باحثا عنه. وهو ما أشار إليه في عبارات رمزية شفيفة حين نزل بخان أبي ميسور. فقد ألفى شهريار

ووزيرُه الجلادَ ممددا على فراش هناك، وحينما أراد أبو ميسور استنهاضه ليفسح المكان لشهريار ووزيره، كان هذا الحوار[١٣٣]:

أبو ميسور: **(يمد يده إلى الجلاد) عجبا ..!**

شهريار: **ماذا؟**

أبو ميسور: **له ساق كساق الرجل!**

شهريار: **شبه لك يا أبا ميسور! من أين يأتيكم الرجل؟**

أبو ميسور: **(يفحص ساق الجلاد) صدقت .. إذن ما هذه؟**

الجلاد: **(بغير حراك) لا تلمسها وصاحبها غائب.**

قمر: **(يهس) مولاي! هذا جلادك القديم!**

شهريار: **غائب أين؟ وكيف ترك ساقه ها هنا..؟**

الجلاد: **تركها مزروعة في الأرض. وهل خلقت الساق لتسير؟**

شهريار: **عجبا! ولم خلقت الساق إذن؟**

الجلاد: **لتبقى مزروعة في الأرض، تحمل الجذع والأغصان والأفنان**

فحديث الجلاد يبدو في ظاهره حديث رجل مغيب العقل غير واع لما يقول، لكن ردود شهريار الجادة عليه تشير إلى أنه حديث ذو قيمة. فالإنسان مزروع في الأرض بساقيه، غير مؤهل لأن يتخلى عن آدميته بقدراتها المحدودة ليصل بنفسه إلى حقائق الوجود أو ما وراء الوجود[١٣٤]. وهو ما عاد فأكد عليه شهريار لاحقا، حيث أشار إلى ساقيه، وقال لوزيره قمر: "**كيف تقول إنا سافرنا، وهذه الأوتاد تربطنا إلى الأرض؟!**"[١٣٥]، كما نفى أمام شهرزاد أن يكون قد سافر أو تحرك، فقال: "**لم أسافر، ولم أتحرك**"[١٣٦].

ولعل توفيق الحكيم قد مهد لهذا المعنى الأخير الخاص بالإنسان وعجزه وضآلته في هذه الحياة من قبل هذا الحوار، ففور إخبار شهريار أبا ميسور بأن هناك رجلا

راقدا على الفراش، خلع أبو ميسور نعله ليقتله به، في حين عرض عليه شهريار أن يلتقطه بأصبعيه ويلقي به خارج المكان[١٣٧]، وفي ذلك من تحقير الإنسان ما فيه![١٣٨] ولعلنا يعنينا في هذا المقام استجلاء موقف توفيق الحكيم من كلتا المرحلتين الأخيرتين "العقلية" و"القلبية" اللتين خصص لهما جوهر أحداث المسرحية ، وبيان ما تستطيع كل منهما أن تصل إليه. فالواضح من سياق هذه المسرحية أن توفيق الحكيم يميل إلى أن المرحلة الرابعة مرحلة أسمى وأرقى من سابقتها؛ لأن القلب والروح يستشفان ما لا يستشفه العقل؛ ولذلك فقد قالت شهرزاد لشهريار قبل رحلته: "**يقال إن رجلا بقلبه قد يصل إلى ما لا يصل إليه آخر بعقله**"[١٣٩]، كما أن توفيق الحكيم جعل شهريار يخوض مرحلة البحث العقلية كاملة في غياهب الظلام، فهو يقف ناظرا إلى السماء من ركن مظلم في شرفة حجرته، ويتوجه إلى دار الساحر في طريق مظلم، حتى إن الساحر قد أطفأ مصباح باب منزله، ثم يعود إلى القصر في ظلام بعد منتصف الليل. أما مرحلة البحث القلبية الروحية، فقد كانت في وضح النهار، فقد ابتدأ شهريار رحلته، و"**شمس الصباح تملأ الأرجاء**"[١٤٠].

وبانتهاء هذه المرحلة، نجد توفيق الحكيم ينهي حياة الأشخاص الثلاثة الرئيسية التي تحوم حول شهرزاد، فقد قتل قمرٌ نفسَه بالسيف الذي اشتراه من الجلاد عقب تبينه صدق ادعاء خيانة شهرزاد لشهريار مع العبد الأسود[١٤١]، وهو العبد الذي حكمت شهرزاد بأنه يقتل بعتقه[١٤٢]، فكان عتق شهريار له إيذانا بقتله، كما حكمت بعد ذلك بأن شهريار هالك إن لم يقتل العبد ويقتلها[١٤٣]، فكان عفو شهريار عنهما مؤذنا بهلاكه[١٤٤].

(٢ – ٤)

وبغياب هذه الشخصيات الثلاث المحيطة بشهرزاد، يرمز توفيق الحكيم إلى انتهاء دورة حضارية، تطور الإنسان خلالها عبر أربع مراحل ليصل إلى نقطة البدء مرة أخرى، دون أن يكون قد وصل إلى ما يشبع عقله وقلبه من الحقائق التي قضى حياته كلها في سبيل حيازتها؛ ولذا يقول شهريار: "**ها أنذا في 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 الأمام في طريق مستقيم!**"[١٤٥].

وبأفول هذه الدورة، تكون البشرية في انتظار دورة حضارية جديدة يسير فيها الإنسان بقوة، آملا في أن يحقق ما لم يحققه سالفوه في الدورات السابقة، دون أن يدري أنه يسير على خطى سالفيه، وأن النتيجة في الختام لن تفرق كثيرا[١٤٦]:

شهريار: كلا. لست أريد الجلوس. لست أحب الجلوس إلى هذه الأرض .. دائما هذه الأرض! لا شيء غير الأرض! هذا السجن الذي يدور. إنا لا نسير، لا نتقدم ولا نتأخر، لا نرتفع ولا ننخفض. إنما نحن ندور. كل شيء يدور. تلك هي الأبدية. يا لها من خدعة! نسأل الطبيعة عن سرها فتجيبنا باللف والدوران.

شهرزاد: (باسمة) نعم أنت تدور. وأنت الآن في نهاية دورة.

شهريار: النهاية تتلوها البداية في قانون الأبدية والدوران.

شهرزاد: أما كنت تعرف هذا من قبل؟

شهريار: كنت أحسب الطبيعة أحذق من هذا.

شهرزاد: (باسمة) إلى هذا الحد أنت ناقم على الطبيعة؟

شهريار: إنها تقارعني بسلاح العجز: السجن، داخل حلقة تدور.

شهرزاد: (باسمة) لا أظن أنها تقارعك أو تتكلف لك. ما أنت إلا شعرة في رأس الطبيعة!

شهريار: كلما ابيضت نزعتها!

شهرزاد: إنها تكره الهرم.

شهريار: نعم.

شهرزاد: تنزعها كي تعود من جديد.

شهريار: فتية قوية.

شهرزاد: نعم.

شهريار: كل ما يكبر ترجعه إلى الصغر. كل غاية تتبعها بداية. إلى متى هذه الدائرة التي لا مخرج منها؟

وبهذا المعنى الأخير ينتهي المشهد الأخير من المسرحية بين شهرزاد والعبد، فبعد أن يودع شهريار شهرزاد وينصرف في صمت، يكون هذا الحوار[١٤٧]:

شهرزاد: (كالمخاطبة لنفسها) دار وصار إلى نهاية دورة.

العبد: (يتحرك فجأة) أستطيع أنا أن أعيده إليك.

شهرزاد: خيال! شهريار آخر الذي يعود. يولد غضا نديا من جديد. أما هذا فشعرة بيضاء قد نزعت!

(٢ – ٥)

وبانتهاء المسرحية على هذا المشهد يتبين لنا أن توفيق الحكيم لم يجمع بين "العقل" و"القلب" في أي مرحلة من المراحل الأربع لدورة الإنسان الحضارية؛ ولعل هذا راجع لبنائه المسرحية وفق ما طالعه من الحضارة الغربية، وما توقعه لمستقبلها. ولعله راجع كذلك إلى أن جمع الحضارة الإنسانية بين العقل والقلب في إحدى مراحلها يوجب – وفق نظرية التعادلية – أن يصل الإنسان إلى الحقيقة التي يرومها. ومن المحال أن يحوز الإنسان خلال هذه المسرحية الحقيقة الكاملة؛ لأنها متعلقة بجوهر الطبيعة وما وراء الطبيعة، والتي يقر توفيق الحكيم بعجز أي دورة

حضارية عن تحصيلها؛ وذلك لأنها لو حَصَّلتها لما كان هناك معنى لنشوء دورة حضارية جديدة تبتدئ عملية البحث من جديد أو تستكملها، فالإنسان/شهريار يظل مصاحبا الدنيا/شهرزاد لأنه يجهلها[١٤٨]؛ ولذلك فإنها لا تنيله ما يريد، وتصف سؤاله عن حقيقتها بأنه يطلب المحال[١٤٩]. فلو نال ما أراد لزهد فيها، ولما صار للحياة الإنسانية معنى على ظهر البسيطة[١٥٠].

وبذلك، فإن هذه النتائج الأخيرة توضح لنا ما غاب عن الدكتور محمد فتوح أحمد في تحليله لشخصية شهريار، فقد نظر إليه بوصفه إنسانا به قصور عظيم، مرجعا ذلك لما حسبه في شهريار من أنه ناقض بين ما هو ليس متناقضا بطبيعته مثل القلب والعقل، كما أنه لم يلتمس التكامل بين ما ينبغي أن يتكامل بحسب جوهره كالتكامل بين الجسد والروح[١٥١]. فمن الواضح أن الدكتور فتوح لم يلحظ التحول الذي تحوله شهريار بين البحث العقلي والبحث القلبي، وإنما توقف فقط لدى مرحلة العقل، كما أنه لم يلتفت إلى أن شهريار لا يرمز إلى إنسان ناقض بين قوتين أو طبيعتين، وإنما شهريار رامز لدورة الحضارة الإنسانية في تطور وسائلها عبر الزمن، فإذا كانت الحقيقة التي يبحث عنها هي الحقيقة الكلية للكون، فإنه لن يهتدي أبدا إلى الجمع بين هذه القوى أو الطبائع ليتحقق له ما أراد[١٥٢].

ولعل غياب هذه الرمزية كذلك عن الدكتور فتوح قد زاد من تباعد ما بناه عليها من استنتاج عما وصلنا إليه، فقد حسب أن تشبيه شهرزاد لشهريار بالشعرة البيضاء التي لم يبق إلا انتزاعها في انتظار ظهور شهريار جديد أقوى يعد تصويرا رامزا لانتظار ظهور إنسان سوي – خلاف طبيعة شهريار المتناقضة – بما يخدم فكرة الخلود المصرية أو التناسخ الهندي[١٥٣]. وهو ما لا نذهب إليه معه، فليس المنتظر ظهور إنسان سوي؛ لأن شهريار الحضارة الإنسانية لا يمكن له تحقيق الكمال أصلا، وإنما المنتظر بدء دورة حضارية جديدة يكون لدى أبنائها ثورة البحث عن المعرفة من جديد بكل قوة بما يحقق لها جزءا إضافيا من المعرفة عبر

الوسائل ذاتها التي وظفها شهريار لتحقيق جزء معرفي في سبيل الوصول إلى الحقيقة الكلية. وهو بذلك لا يخدم أيا من أفكار الخلود أو التناسخ لدى الحضارتين القديمتين لمصر والهند، وإنما يخدم فكره الفلسفي الوجودي الذي ينطبق على الحضارة الإنسانية عامة في كل زمان ومكان.

المبحث الثالث

صراع "العقل" و"القلب" في دائرة الرمزية التجريدية..

قراءة في مسرحية "الملك أوديب"

في عام (١٩٤٩م) أخرج توفيق الحكيم مسرحيته "الملك أوديب" محاكيا بها عمل سوفوكليس الخالد "أوديب ملكا"[١٥٤]، وهي المحاكاة التي ترجمت إلى الفرنسية عام (١٩٥٠م)، ثم إلى الإنجليزية عام (١٩٨١م).

وتتشكل مسرحية الملك أوديب من ثلاثة فصول تتراوح أحداثها بين القصر وساحته، حيث تُفْتَتح المسرحية على محنة أهل مدينة طيبة مع مرض الطاعون، فيطلبون من ملكهم أوديب أن يغيثهم، فيخبر الكاهنُ أوديبَ أنه أرسل كريونَ أخا الملكة جوكاستا إلى المعبد ليستلهم الوحي في كيفية النجاة، فيأتي الوحي بضرورة الاقتصاص من قاتل الملك السابق لايوس وأن قاتله هو أوديب، فينكر أوديب أولا، ثم تنكشف له الحجب ليتبين صدق الوحي وكريون، ويستيقن أنه قتل لايوس الذي اكتشف أنه أبوه، وتزوج من أمه جوكاستا، فتنتحر جوكاستا من هول الصدمة، ويفقأ أوديب عينيه، ويغادر المدينة.

(٣ – ١)

وإذا كان توفيق الحكيم قد صرح عدة مرات في مقدمة هذه المسرحية وملحقها بأنه عمد خلالها إلى أن يخرج عن الأصل المحاكى بما يتناسب مع شخصيته المسلمة العربية الشرقية، وإذا كان كذلك قد أعلن أنه أحال محور صراع مسرحيته

هذه ليدور حول الواقع والحقيقة[١٥٥]، فإنه يبقى علينا البحث في نظرة توفيق الحكيم وفكرته الخاصتين اللتين أراد إنفاذهما في هذه المسرحية لعرض ذلك الصراع بين الواقع الملموس والحقيقة غير الملموسة.

ويتمثل مفتاح بحثنا عن نظرة المؤلف وفكرته داخل هذه المسرحية في طرح سؤال يظهر من خلاله الصراع، وإتباعه بسؤال آخر تُبْنى على إجابته فكرة التأويل.

أما السؤال الأول، فهو: أي حقيقة تلك التي يبحث عنها أوديب أو معظم شخوص المسرحية؟ وأما السؤال الآخر، فهو: ما الوسيلة أو الوسائل التي يجدر بالإنسان أن يستعين بها ليقترب من هذه الحقيقة أو يصل إليها؟

وإذا تعرضنا لإجابة السؤال الأول، فإننا نجد أن هناك حقيقة كبرى كان بحث أوديب عنها منبع أحداث المسرحية الجسام، وهي حقيقة أصله التي خرج من مملكة كورنت باحثا عنها. وبجوار هذه الحقيقة ظهرت حقيقة أخرى، أرغمت الأقدارُ أوديب ومن حوله على البحث عنها، وهي حقيقة الطاعون الذي نزل بمملكة طيبة، وكيفية الخلاص منه. وهي الحقيقة التي ستكشف الإجابة عنها النقاب عن الحقيقة الأولى؛ ولذلك فإنها تأخذ حيز الصدارة، وتدور حولها معظم صراعات المسرحية .

أما إجابة السؤال الثاني المتعلق بوسائل الكشف عن الحقيقة، فإنها هي التي تقوم عليها فكرة تأويل قراءة المسرحية كاملة، دون إغفال أن هذه الوسائل المستخدمة ستتعدد وفق طبائع شخوص المسرحية المختلفة بما يوصل القارئ إلى هدف المؤلف. فشخوص المسرحية بما فيهم أسرة أوديب لم تتمحور حول إثبات عظمة بطل المسرحية فقط كما ظن الناقد الفرنسي مارينباك[١٥٦]، وإنما يقوم بعضها بدور الاتجاهات المقابلة لاتجاه أوديب في سبيل الوصول إلى الحقيقة.

(٣ – ٢)

وإذا كان البحث عن حقيقة مرض الطاعون سيكشف النقاب عن حقيقة أصل أوديب كما ذكرنا، فإنه ينبغي التريث أمام هذه الحقيقة لتبين كيفية البحث عنها، حيث نجد أن أوديب وكريون وكبير الكهان يمثلون الشخوص الأساسية التي تسعى في سبيل بلوغها.

ولا تعد هذه المشاركة دليلا على اتحاد وسائل البحث لدى هذه الشخصيات الثلاث الأساسية، وإنما يمثل أوديب اتجاها، ويمثل كبير الكهان وكريون الاتجاه المقابل. حيث تطلعنا دقائق حوارات المسرحية على أن الوسيلة الوحيدة لدى أوديب هي العقل، والعقل فقط. فأوديب يطلب لكل مسألة البراهين والحجج العقلية المادية، دون أن يعترف بأي دور لوحي الإله في الوصول إلى أي حقيقة، أو مع مجادلته في ذلك الوحي، أو تكذيبه، أو إهانته الآلهة أنفسهم في أحايين أخرى. أما كبير الكهان وكريون، فهما شديدا الإيمان بوحي الإله، يلتمسان لديه الحقائق، ويحفظان نص ما أوحى به إليهما، ويعملان بمقتضاه، ويراجعانه في أمره إذا اقتضت الضرورة ذلك.

ومن خلال اختلاف وسيلتي البحث لدى هؤلاء الشخوص الثلاثة يعرض لنا توفيق الحكيم فكرة الصراع بين الاتجاهين العقلي والقلبي، فأوديب هو صاحب الاتجاه الأول، وكبير الكهنة وكريون هما صاحبا الاتجاه الآخر.

ولعل أول حوار يكشف عن صراع هذين الاتجاهين معا كان ذلك الذي جرى عندما دخل كبير الكهنة على أوديب القصر مذكرا له بما حل بأهل طيبة من محنة الطاعون[١٥٧]:

الكاهن: ... والأمر كما ترى، لا ينفع فيه حل الألغاز، ولا فك الأحاجي .. وليس لنا من مخلص إلا الرجوع إلى الإله!

أوديب: وهل أنا الذي يمنعكم من الرجوع إلى الإله؟!

الكاهن: **إنك لا تمنعنا! ولا تستطيع! ولكنك تبحث دائما فيما لا ينبغي البحث فيه، وتسأل دائما أسئلة لا يجب أن تطرح! إن وحي السماء عندك موضع فحص وتنقيب!**

أوديب: **لو كان في يدي التجرد من طبيعتي!**

الكاهن: **لا حاجة بك ولا بنا إلى ذلك .. لقد التمسنا من رجل آخر أن يمضي إلى معبد دلف ليستخير الإله فيما يخلق بنا أن نصنع؛ حتى يرفع هذا الغضب عنا!**

أوديب: **ومن الرجل الذي أوفدتموه؟**

الكاهن: **هو كريون.**

جوكاستا: **أخي؟!**

الكاهن: **إنه – فيما نعلم وتعلمون – رجل لا يجادل في الحقيقة، ولا يماري في الواقع .. ولن يقول للكهان في معبد دلف: أقيموا لي البرهان المحسوس على أن هذا الوحي هبط عليكم من الإله حقا، ولم يهبط من أذهانكم؟"**

فوحي السماء لدى أوديب في هذا الحوار "**موضع فحص وتنقيب**"، أما لدى الكاهن وكريون، فهو الحقيقة والواقع.

وبعد ذلك الحوار يستدعي أوديب الكاهن ترسياس إلى القصر، فيقول له ترسياس بعد أن صارا وحدهما في بهو القصر: "**أعرف لماذا دعوتني .. وما بي حاجة إلى وحي السماء؛ لأقرأ ما في نفسك .. الشعب يطالبك بإنقاذه، وليس علاج الطاعون هو وحده الذي يثير همك .. ولكنه الخطر القائم حولك .. الكهنة لا يحبون تفكيرك، ويضيقون بعقليتك، ويأنسون بمثل كريون!**"[١٥٨].

وحين يعود كريون من معبد دلف، ويدخل على أوديب القصر في صحبة كبير الكهنة، ويخبران أوديب بما أوحت به الآلهة من سر حقيقة محنة الطاعون، وكيفية

الخلاص والتطهر منها، ثم يفاجئه الكاهن بتصريح الوحي بأنه هو قاتل الملك "لايوس"، حين ذلك يظهر صراع هذين الاتجاهين من جديد[١٥٩]:

أوديب: أنا؟! قاتل لايوس؟! أجننت أيها الكاهن؟!

الكاهن: لم أُجَنّ .. ولكنه الوحي الذي جاء به كريون من معبد دلف!!

أوديب: الوحي قال: إني أنا القاتل؟!

الكاهن: تكلم يا كريون!

كريون: أجل! تلك هي الحقيقة! أرويها كما سمعتها! ولا أزيد حرفا على ما سمعت .. هكذا أوحت السماء: أوديب هو قاتل لايوس!

أوديب: (في ضحكة مغتصبة) أنا القاتل؟! أهذا معقول؟!

الكاهن: إني حقا لفي حرج شديد! ولكن!

أوديب: ومتى قتلت ملككم، وأنا لم أره؟ ومتى فعلت ذلك؟ وأين؟

الكاهن: لسنا ندري .. وليس إلينا نحن توجه هذه الأسئلة! إنما نحن نبلغك ما جاءنا به الوحي!

أوديب: وحي من؟ وحي كريون؟ أو وحيكم يا رجال الدين؟

فهذا الحوار يزيد في الكشف عن المفارقة بين أصحاب الاتجاهين، ففي حين يتمسك كريون بالوحي، ويحرص على أن يرويه بنصه "**أجل! تلك هي الحقيقة! أرويها كما سمعتها! ولا أزيد حرفا على ما سمعت .. هكذا أوحت السماء: أوديب هو قاتل لايوس!**"، يوظف أوديب عقله "**أنا القاتل؟! أهذا معقول؟!**"، ثم يكذبهما فيما أتيا به: "**وحي من؟ وحي كريون؟ أو وحيكم يا رجال الدين؟**".

ويستمر هذا الحوار بين اتهام أوديب للطرف الآخر بالكذب والخيانة مصحوبا بالتهديد والوعيد، وبين دفاع الطرف الآخر عن نفسه، فيكون من ضمن هذا الدفاع ما يكشف عن أن تمسك كريون بالوحي هو ما دفعه إلى أن يتنازل

لأوديب عن العرش تماما كما تنازل أوديب عن عرش كورنت في سبيل البحث عن الحقيقة: "**لقد كان السلطان في يدي قبل أن تقدم علينا .. فتزلت لك عنه؛ طبقا لمنفعة الشعب، وطاعة لنصيحة أهل القداسة والإلهام!!**"[١٦٠]، فيقابله أوديب باتهام له بأنه يريد الآن الانقضاض على العرش بتخطيط من رجال الدين، فيذكره الكاهن بأن رجال الدين يطيعون الوحي الذي كان عليه هو أن يتلقاه بإذعان لأنه صوت الحق، فيكذبه أوديب في أنهم يتلقون وحيا يسمعونه ولا يسمعه هو، ويتهمه بأنه يريد أن يقنعه بأنه ملعون من الإله، ويعلل لذلك باتباعه عقله، وعقله فقط: "**ولماذا أنا ملعون من الإله؟ ألأني لا أتقبل ما تنسبونه إليه، إلا بعد بحث يرضي عقلي؟ لو قلتم ذلك، وجرؤتم عليه، لما وجدتم مني اعتراضا**"[١٦١].

ويضاف إلى هذه الحوارات ما يبين عن إهانة أوديب للآلهة، فهو يصف ما يأتي به الكهنة بالهراء أثناء حديثه مع جوكاستا بعد انصراف كبير الكهنة من القصر عقب إخباره له بإيفادهم كريون إلى الآلهة يستفتيهم في أمر الطاعون، إلا أن جوكاستا زجرته عن ذلك الاتهام، موضحة أنها مدينة بسعادتها للآلهة[١٦٢]:

أوديب: لا تخافي!! إني لست خائفا .. ما من شيء يخيفني حقا، إلا أن أرى خطرا يدنو منك ومن أولادنا .. أما هراء هؤلاء الكهان ...

جوكاستا: لا تقل ذلك يا أوديب! .. لا تقل ذلك أمام أولادنا .. اعلم أني مدينة بسعادتي للإله!

أوديب: أواثقة أنت من ذلك؟

جوكاستا: كف عن هذه الأسئلة المشئومة ...

ويعاود أوديب تلك النغمة في حديثه أيضا مع جوكاستا عقب انصراف ترسياس من بهو القصر[١٦٣]:

أوديب: (كالمخاطب نفسه) لا ينبغي أن أعتمد إلا على يدي هذه! يدي هذه التي تعرف كيف تبطش بكل من يتعرض لي ولكم بسوء!

وحشا كان أو بشرا أو إلها!

جوكاس لا تهن الإله يا أوديب! أنت مدين له بسعادتنا .. وهو لا يمكن أن

تا: يريد بك شرا...

وبعد كل هذا القدر من تعالي أوديب بعقله وتكذيبه الوحي واستهزائه به، ينتهي به المطاف إلى أن يعترف بعد تضافر كل البراهين والأدلة على صدق ما أوحت به السماء، وأنه قاتل أبيه، وزوج أمه: "**لقد انجلى الآن كل شيء لي ولكم، وانحسر النقاب عن وجه القاتل .. صدقت يا كريون! .. وصدق الوحي الذي جئت به من معبد دلف! ألتمس منك المغفرة!**"[١٦٤]، كما يعترف بأن عقله كان سبب هلاكه، فينسب إليه كل البلايا التي حلت به: "**كل شيء تحالف على شقائنا .. حتى عقلي الذي لبث الأعوام يبحث عن حتفي .. إلى أن أخرج لنا ذلك الشبح الذي استوى في الفضاء، يعصف بحياتنا الباسمة، ويزلزل واقعنا الجميل، ويمنعنا من التلاقي في عش نسجناه من ريش تآلفنا الطويل**"[١٦٥].

أما الكاهن وكريون، فقد استمرا في تأكيد صدق موقفهما، فيقول أولهما لأوديب: "**إنما أردت صادقا أن أستعين بالإله على طرد الطاعون من أرضنا! ولقد بلغتك بما جاء به الوحي .. وتلك كل جريمتي عندك**"[١٦٦]، كما يظل كريون متمسكا أمام الجوقة التي تمثل الشعب برواية نص وحي السماء دون نقصان أو زيادة[١٦٧]، ثم يقسم أمامها وأمام أخته جوكاستا عدم زيادته شيئا عن نص الوحي: "**وإني لأقسم .. أقسم أني ما زدت شيئا على ما سمعت ووعيت من وحي معبد دلف**"[١٦٨]. كما يرفض أن يعمل عقله في أمر الوحي حينما طلب أوديب أن يسمح له أهل طيبة بأن يغادرها مصطحبا أسرته معه، فيقول: "**إن ما طلبت يا أوديب لأخطر من أن أقره بغير إذن .. إن الوحي قد يغمض أحيانا علينا .. لا بد في أمرك من بعض التريث ...**"[١٦٩].

فإذا نظرنا إلى الصفة التي ظلت ملاصقة لأوديب طيلة المسرحية بوصفه ممثلا للاتجاه العقلي وحقيقة هذه الصفة، ألفيناها صفة "البطولة"، فأسرته وأهل طيبة جميعا – باستثناء ترسياس – يعتقدونه بطلا بلا منازع، فهو الذي خلصهم من "أبي الهول" الذي أرق أهل طيبة كثيرا، في حين أن هذه البطولة بطولة زائفة جاءت نتاج كذبة افتراها وأشاعها ترسياس. وإذا أضفنا إلى ذلك عاقبة أوديب ، وما حل به من إذهابه بصره بسبب فقدانه صوابه بعد انتحار جوكاستا، وتدمير أسرته بعد تركه أبناءه في رعاية خالهم وعزمه الخروج من "طيبة"، فإننا ندرك طبيعة نظرة توفيق الحكيم وتقييمه لهذا الاتجاه الذي يمثله أوديب.

وإذا نظرنا في المقابل إلى وصف كريون وعاقبته بوصفه ممثلا للاتجاه النقلي، ومعه كبير الكهنة، فإننا ندرك الفارق. فقد أضفى المؤلف على كريون من طيب الصفات على ألسنة عدة شخصيات ما يؤكد رضاه عن الاتجاه الذي يمثله، فهو في نظر جوكاستا مستقيم الطباع، سوي الخلق، نقي الضمير[١٧٠]، وهو في نظر كبير الكهنة حازم في الرأي، صلب في الحق، مستقيم المسلك[١٧١]، حتى إن أوديب نفسه ليعترف له في خواتيم المسرحية ببعض هذه الصفات: "**اتخذوا لكم يا صغاري من كريون مثلا وقدوة! هذا الرجل السوي الخلق، النقي السريرة، المؤمن النفس! .. وإياكم .. إياكم أن تتخذوا من أبيكم مثلا .. بل اجعلوا لكم من مصيره موعظة**"[١٧٢]. وكأن هذه الشهادة وهذه النصيحة التي ذيلت بها الشهادة من الممثل للاتجاه الأول للممثل للاتجاه الآخر إشارة من المؤلف إلى ما سيؤول إليه أصحاب الاتجاه الأول من اعتراف بخطإ اتجاههم ومسلكهم في مقابل صاحبي الاتجاه الآخر اللذين كانت عاقبتهما هي أفضل عواقب شخصيات المسرحية الأبرز وأسلمها. وهو ما أشار إليه الدكتور عز الدين إسماعيل بقوله: "لقد انصرف أوديب عن القيم الروحية واحتقرها، وآمن بعقله وذكائه، ولكنه يتبين آخر الأمر أن هذا العقل خدعة، وأن ملاذه الوحيد هو الإيمان. فالإنسان

ليس مجرد عقل، والحياة ليست مجرد حقيقة جامدة صارمة، بل هناك الجانب الروحي، جانب الإيمان اللازم للإنسان وللحياة على السواء"[١٧٣].

ولا يكتفي توفيق الحكيم ببيان مجرد موقفه من الاتجاه العقلي، ولا يكتفي كذلك بما أشار إليه في عدة مواضع من تنظيره في مقدمة المسرحية وذيلها من أنه يكتب وفق رؤيته الإسلامية العربية، وإنما نستطيع أن نعثر في أرجاء المسرحية على أسباب اتخاذه ذلك الموقف من أصحاب ذلك الاتجاه، فقد عرض في عدة حوارات لأوديب مع شخصيات مختلفة أن العقل لا يمكن له بأي حال من الأحوال أن يكون وسيلة موضوعية لمعرفة الحقائق والوصول إليها، فهو – بادئ ذي بدء – غير مهيأ سوى للتعرف على الحقائق ذات الأدلة المادية، فإن خفيت تلك الأدلة وتوارت خلف حجب الغيب، فإن العقل عاجز عن أن يتعرف عليها؛ وهو ما استطاع المؤلف أن يوظفه من خلال الصراع الذي صرح هو نفسه به بين الواقع والحقيقة، فالواقع – كما وصفه هو، وكما ذكرنا سلفا – ملموس؛ أي أن العقل قادر على أن يتعاطى معه، في حين أن الحقيقة – كما وصفها هو، وكما ذكرنا سلفا – غير ملموسة؛ وهو ما يعني عجز العقل عن التعرف عليها، خاصة إن بقيت الأدلة عليها غير محسوسة كذلك؛ ولذلك فإن البحث عن الحقيقة الثانية – حقيقة محنة مرض الطاعون – لم تقل أهمية في أحداث المسرحية عن البحث عن الحقيقة الأولى – حقيقة أصل أوديب – وذلك لأن الحقيقة الثانية ما كان لها أي تعليل مادي يستطيع العقل أن يتعرف عليه وأن يعالجه؛ من أجل ذلك فطن كبير الكهنة – كما سبق بيانه – إلى أن أحاجي أوديب العقلية التي نال بها صفة البطولة لدى أهل مملكة طيبة – مستحقا لها أو غير مستحق – لن تفيدهم هذه المرة في شيء، وأنه لا بد من استفتاء الوحي، وهو ما لم يكن أوديب بطبيعته العقلية مهيأ له، فاستعيض عنه بكريون لأداء هذه المهمة.

ومن أجل ذلك أيضا، أكد توفيق الحكيم في ثلاثة مواضع على أن هناك حقيقة أخرى ثانوية، لا يستطيع أن ينفيها أوديب ولا أن يماري فيها لأنها بداخله هو، وهي شعوره بالانقباض، لكنه لا يستطيع أن يجد لهذا الشعور تعليلا ولا تأويلا عقليا؛ وذلك – بالتأكيد – عائد إلى باطنية هذا الشعور، وهو ما لا يستطيع العقل أن يتعامل معه كذلك، فهو يقر بحقيقة ما يشعر به، ويقر كذلك بعجزه عن التعليل: "**انقباض لا أدري له علة .. لكأن شرا مستطيرا يتربص بي**"[١٧٤]، وهو يحس شيئا يخيفه من كلمة "الهناء" التي نطقت بها جوكاستا دون أن يجد لإحساسه تفسيرا كذلك[١٧٥]، ثم هو يعترف أمام جوكاستا بالعجز التام عن معرفة ما يكتنفه: "**ما عدت أرى شيئا فيما يكتنفني من ضباب! كل ما أعرف هو أن كارثة تهددني .. من أي جهة؟ لا أدري! .. من أي يد؟ .. لا أدري! .. إني كأسد في غابة، يحس من حوله شباكا منصوبة، لا يعلم موضعها، ولا واضعها! .. إني أتلمس كالأعمى، وأتحسس! .. فلا أبصر شيئا، ولا أحدا! .. إنما أشم رائحة خطر، يدنو مني!**"[١٧٦].

ولا يقوم موقف توفيق الحكيم من أصحاب الاتجاه العقلي على هذا السبب فقط، وإنما يستند أيضا إلى أمر آخر، هو أن العقل قد يصيبه اضطراب يذهب بموضوعية حكمه على الأمور أو التعرف على الحقائق، فمن أمثلة ما يصيب العقل اضطراب النفس، حيث يقول ترسياس لأوديب: "**هدئ من روعك يا أوديب! ..فما يطفئ مصباح العقل غير عواصف النفس**"[١٧٧]، ومن أمثلة اضطرابات النفس الغضب، وهو ما اتهم به الكاهنُ أوديبَ: "**إن الغضب لا شك قد أعماك يا أوديب** ..."[١٧٨]، ثم ما أقر به أوديب نفسه محاولا أن ينفي عن نفسه ذلك: "**أنا لا أحب أن يعميني الغضب عن الحق**"[١٧٩]، كما أن الحب يقوم بهذا الدور ذاته، فتقول جوكاستا لأوديب: "**إن حبك لأسرتك قد أعماك**"[١٨٠]. ومن الواضح من هذه المواضع الأربعة أنها جميعا تشير إلى اضطراب عقل أوديب خاصة، وهو ما يجلي

وجهة نظر المؤلف من أن اتخاذ أصحاب الاتجاه الذي يمثله أوديب من عقولهم أداة منفردة للمعرفة والوصول إلى الحقيقة لا يسلم من نقص وخطأ بسبب كثرة ما قد يعرض لعقولهم البشرية من مؤثرات نفسية تفقدها موضوعيتها وصوابها، وذلك في مقابل وحي السماء الذي لا يشوبه أي عارض من هذه العوارض، وهو ما يعترف به أوديب ذاته بعد أن تكشفت له كل الحقائق: "**إن السماء لا تظلم أبدا؛ لأنها ميزان لا يعرف الخلل، ولا الميل، ولا الانحراف ولا الهوى! .. وما نراه منها جورا، ليس إلا عجزنا عن رؤية ما توارى في الضمائر...**"[١٨١].

ونتيجة لكل ذلك، فإن توفيق الحكيم يرى أن العقل قاصر عن بلوغ الحقيقة مهما وصلت حدته ونبوغه، ومهما اغتر أصحابه به، فظنوا أنهم بلغوا به مبلغا عظيما، وهو ما عبر عنه على لسان الجوقة التي اتفقت على عدم استطاعة العقل الإحاطة بدقائق ما حوله، فقد يجهل الإنسان ما هو قريب عنه مخدوعا بإبصاره كل ما هو بعيد، فتقول الجوقة معبرة بلفظة "إنسان" لتكون أنسب للرؤية الفلسفية العامة التي يرجو توفيق الحكيم إيصالها إلينا: "**من كان يتخيل أن الستار سيرفع عن هذه الأشياء المروعة؟! ومن كان يتصور أن أوديب يجهل من حقيقته ما كان يجهل! هذا البطل الذي لج في البحث، وحذق حل اللغز، يعمى عن شأنه، فلا يرى أي امرأة في فراشه، ولا أي ولد أنجب، ولا أي رجل قتل؟!**

لكأن هذا الإنسان الذي قبض على أكثر مما ينبغي له من سر، قد أفلت منه أصغر ما يلتصق بشخص الإنسان من أمر .. لقد تطاول حتى هاجم أبا الهول ينتزع سره .. وتضاءل حتى خفي عليه ما في بيته، وما في قدمه! ما أتعس هذا الإنسان الذي جعل ينقب في الأعماق، فما انبثق له غير نبع شقائه!"[١٨٢].

ولعل توفيق الحكيم قد استلهم في رسم شخصية أوديب ما طالعه عن الحضارة الأوربية العقلية وما توقعه لها، حيث أوضح في غير موضع مدى تعالي تلك

الحضارة بعقلها وتحديها الإرادة الإلهية في سبيل تأليه الإنسان وجعله سيدا لهذا الكون. وهو ما رفضه توفيق الحكيم، ونسب إليه شعور إنسان العصر الحديث بالقلق والاضطراب وهو ما اتصف به أوديب ولم يجد له تعليلا عقليا[١٨٣]، ودعاه إلى أن يعلن أن إرادة الإنسان غير موجودة بالكلية إذا ما قورنت بإرادة السماء[١٨٤]، أو أنها محدودة في إطار نواميس الكون، وفي هذه الحالة فإنه ليس على الإنسان إلا أن يجاهد ويقاوم، لكنه في النهاية لن يخرج عن هذه النواميس[١٨٥].

(٣ – ٣)

إذن، مَثَّل أوديب من جهة وكريون والكاهن من جهة مقابلة الاتجاهين الرئيسين اللذين يمثلان فكرة الصراع بين الاتجاهين العقلي والقلبي، فهل ثمة اتجاه ثالث ظهر خلال ذلك الصراع بين هذين الاتجاهين؟

في ظل صراع العقل والقلب، تظهر شخصية جوكاستا محترمة للآلهة مؤمنة بالوحي، فهي تُذَكِّر أوديب مرتين – سبق إيرادهما – بأنهما مدينان للآلهة بسعادتهما[١٨٦]، وهي تتضرع مرتين للإله والسماء أثناء تحقيق أوديب في أمر مقتل الملك لايوس[١٨٧]. بيد أن توقيرها للآلهة وإيمانها بالوحي ليس مناظرا لإيمان كريون وكبير الكهان. فإذا كان كريون يحرص على نقل نص الوحي، ويفهمه فهما مباشرا دون تأويل، ويطلب العودة لاستفتاء الآلهة فيما غمض، فإن جوكاستا – حينا – تنكر عمل الإنسان بالوحي؛ بزعم عدم قدرة الإنسان على فهم الوحي الفهم الأمثل، فهي تدلي برأيها فيما شجر بين أخيها كريون وزوجها أوديب من خلاف حول وحي الإله لكريون بأن أوديب قاتل لايوس بقولها: "**إليَّ أن أدلي برأيي فيما شجر بينكما من خلاف؟! .. لست أرى فيكما كاذبا ولا باغيا! ما من شك عندي في أن كريون قد سمع ما جاء به! وقد نقله إليك يا أوديب وهو خالص النفس، نقي الضمير! .. ولكن وحي السماء أرفع مكانا من أن يدركه البشر في كل حين! .. قلما استطاع بشر أن يحسن فهم الوحي الإلهي! إن إرادة**

الإله لها من المرامي ما لا يتسع له ذهن إنسان! فلن يكون إذن لمخلوق سلطان كامل على الغيب، ولا قدرة كاملة على التنبؤ"[١٨٨]. وتستعرض جوكاستا لإثبات وجهة نظرها تلك حادث زوجها لايوس الذي أخبره ترسياس بأن هناك نبوءة بأن ابنه سيقتله، وأن لايوس تخلص من ابنه، وكانت نهاية لايوس بأنه قُتِل على يد جماعة لصوص بعد أن أهلك ابنه، وهو ما يعني أن تفسير النبوءة – فيما تعتقد هي – لم يكن صحيحا، ثم تستكمل وجهة نظرها قائلة: "**إن الوحي – كما ترون – لا يصدق في كل الأحوال .. والسماء لا تهمس بكلامها لكل الآذان! إنها أحفظ لسرها مما تظنون .. ولغتها لا يفهمها كل إنسان .. وهي تؤثر أن تسفر عن نواياها بالأفعال لا بالأقوال .. إن القول هو لغتنا نحن البشر .. أما لغة الإله فهي الفعل .. إياكم أن تتخذوا مما جاء به كريون دليلا! إنما هو شيء سمعه .. لا ينبغي أن يكون له أثر .. أو أن يرتب عليه قرار!**".[١٨٩]

وحينا آخر، تتجه جوكاستا إلى إعمال عقلها في فهم نص الوحي، فهي تقول لأوديب عما اقترفه بحق لايوس: "**مات بيدك، على كره منك! .. ما أحسب السماء تطالبك فيه بهذا الثمن الفادح**"[١٩٠]، كما أنها تعمل عقلها كذلك في تفسير أمر السماء، فحينما أتى رسول مدينة كورنت لإخبار أوديب بأن أهلها يطلبونه ملكا عليها، قالت: "**يا للسماء! .. التي تقطع وتصل! .. أرأيت كيف تظلم نفسك يا أوديب؟! .. لقد أردت التخلي عن عرش طيبة .. فها هو ذا عرش يأتيك من السماء!**".[١٩١]

فجوكاستا إذن تمثل تيارا وسطا، وهو التيار الذي يعلن الإيمان بالإله وما يتزله من وحي ويتعامل معه بصيغة التقديس والتوقير، لكنه في الوقت ذاته يعمل عقله حيال ذلك الوحي، فيعطل العمل به بحجة عدم قدرة الإنسان على فهمه الفهم الأمثل، أو يفهمه بما يتوافق مع ميول ذلك العقل لا بما يقتضيه ظاهر الوحي.

ولا ريب أن إظهار خطأ جوكاستا في المثال الذي ضربته في الموضع الأول الخاص بعدم إصابة الكهنة في فهم نبوءة مقتل لايوس على يد ابنه، وكذلك خطؤها في تأويل إرادة السماء بتولية أوديب عرش كورنت بدلا من طيبة، يظهران موقف توفيق الحكيم من هذا التيار الفكري، فأعمل عقله طالبا تعطيل العمل بالنقل مع إيمانه به، أو أعمله مؤولا النص السماوي بما يتناسب وميوله العقلية.

(٣ – ٤)

وبذلك، فإن توفيق الحكيم في هذه المسرحية يعرض لنا فكرته عن صراع اتجاهي العقل والقلب، من خلال الترميز له بثلاثة اتجاهات في المسرحية. ومن خلال هذا الصراع تتضح لنا رؤية توفيق الحكيم المعارضة للاتجاه العقلي الذي يريد أن يتحرك في هذا الكون معتدا بإنسانية الإنسان بمعزل عن الوحي، أو محاولا فرض إرادته هو غاضا الطرف عن إرادة الإله من خلال أقداره. وهو ذلك الاتجاه الذي شاع في الحضارة الغربية، وبدأ يتسرب منذ نهايات القرن التاسع عشر وبدايات القرن العشرين إلى المشرق العربي الإسلامي. يقول توفيق موضحا الفارق بين رؤيته ورؤية أندريه جيد في محاكاتهما لأوديب سوفوكليس: "هكذا يرى الفكر الأوربي المعاصر الإنسان وحده فقط في هذا الكون. وهو أمر، وإن أدركه عقلي المتابع لتطورات العقل البشري، فلا يؤمن به قلبي الشرقي الديني! .. لقد رأيت أنا أيضا في قصة أوديب تحديا من الإنسان للإله أو القوى الخفية. ولقد أظهرت هذا التحدي على نحو أبرز، ولكني أبرزت كذلك – في عين الوقت – عواقب هذا التطاول؛ لأني ما شعرت يوما أن الإنسان وحده في هذا الكون"[١٩٢]؛ ولذلك فإن هذه الرؤية مناصرة لضرورة تمسك الإنسان بالدين والوحي تمسكا خالصا، دون محاولة تدخل الإنسان بعقله في تأويل نصوص الوحي للخروج بتأويل وفهم منحرف عن ظاهر النص الديني المقدس.

خاتمة

تعد النتيجة الأولى المستخلصة من خلال هذه الدراسة أن توفيق الحكيم لا يهدف في مسرحياته التاريخية إلى مجرد عرض درامي لأحداث تاريخية، وإنما يوظفها توظيفا رمزيا ليعرض من خلالها عددا من أفكاره ورؤاه الاجتماعية والفلسفية.

ومن أجل ذلك، فإن توفيق الحكيم يبادر منذ الفصول والمناظر الأولى لمسرحياته بالإفاضة بأضواء لكشف ما ترمز إليه شخصيات مسرحياته، دون أن تؤدي هذه المبادرة الكاشفة بتقنية الرمز إلى التسطيح؛ وذلك لأن كل ما يصدر من خلال هذه الشخوص الرامزة من أقوال وأفعال خلال بقية فصول المسرحية ومناظرها يصبح مغلفا بغلالة رمزية بحاجة إلى مجهود وتدقيق من لدن المتلقي ليستخلص وجهة نظر المؤلف حيال تلك القضايا التي يرمز إليها. كما أن هذه الرمزية قد يتسع مداها لتشمل الزمان والمكان فيتخذان دلالات أوسع وأعمق من مجرد كونهما وعاء يشتمل الشخوص والأحداث.

ولا تعني هذه الإفاضة الكاشفة اتفاق النقاد حول ما قصده المؤلف من وراء شخصياته، فلئن كانت حوارات هذه الشخصيات منذ بدايات الأعمال المسرحية لا تبخل علينا بالكشف عما ترمز إليه، فإن هذا لا يعني اتفاقنا جميعا حول الرمز المقصود؛ وذلك بسبب لغة الحوار الكثيفة الفياضة بالدلالات التي أتاحت للنقاد الاختلاف وفق خلفياتهم الثقافية والعلمية أو قدرتهم على التعامل مع النص الأدبي أو إحاطتهم بسيرة المؤلف وما أحاط بها من سياقات اجتماعية وثقافية أو إحاطتهم كذلك برؤاه الاجتماعية والفلسفية التي صرح بها في مؤلفاته الفكرية.

وبالوضع في الاعتبار أن النقد الأدبي علم لا بد من أن يقوم على الأدلة والبراهين، فقد قامت القراءة التأويلية في هذه الدراسة معتمدة في المقام الأول على نص الأعمال المسرحية، مستندة على عدد وافر من الشواهد النصية، متتبعة دقائق الاختيارات اللغوية المبثوثة داخل النص، دون أن تغفل عن مفاتيح الرمز المتاحة لها

من خلال المقارنة بين الحدث التاريخي الأصلي ونظيره الدرامي، مؤيدة كل ما تصل إليه من دلالات بوجهات نظر المؤلف في منتجه الفكري.

واعتمادا على هذه الرؤية وذلك المنهج، قامت هذه الدراسة متتبعة ثنائية "العقل" و"القلب" في ثلاث من مسرحيات المؤلف التاريخية هي وفق ترتيب صدورها: أهل الكهف، وشهرزاد، والملك أوديب، محاولة تأويلها تأويلا رمزيا يجلي رؤية توفيق الحكيم حيال هذه الثنائية. وهو التأويل الذي أثبت أن كلا من هذه المسرحيات الثلاث يعرض لقضية هذه الثنائية من زاوية معينة، تتماثل أحيانا وتتكامل أحيانا أخرى، دون أن تتناقض.

فإذا نظرنا إلى مسرحية أهل الكهف، ألفيناها تعرض قضية الاتجاهين العقلي والنقلي لدى الشرق – خاصة مصر – ولدى الحضارة الغربية، حيث ترمز المسرحية من خلال فتية الكهف إلى الاتجاهات الثلاثة التي سادت مصر في العصر الحديث عقب اتصالها بالحضارة الغربية، فيظهر يمليخا ممثلا للاتجاه المحافظ المتمسك بموروثه الديني القلبي، ومرنوش ممثلا للاتجاه العقلي المادي المتأثر بالحضارة الغربية، ومشلينيا ممثلا للاتجاه الوسطي، وبذلك يرمز الكهف إلى مصر وأهل طرسوس – وعلى رأسهم بريسكا الصغرى – إلى أهل الحضارة الغربية في العصر الحديث، حيث يرى توفيق الحكيم أن أصحاب الاتجاه الوسطي هم أكثر الاتجاهات الثلاثة قدرة على التعامل مع الحضارة الغربية؛ وذلك لقدرتهم على إزالة الحواجز بينهم وبين أصحاب تلك الحضارة؛ ولذلك يقبل عليهم أهل تلك الحضارة ولا ينفرون منهم، خلافا لأصحاب الاتجاهين الآخرين.

أما هذه الثنائية فيما يخص الحضارة الغربية، فتتمثل في بريسكا الكبرى والصغرى، حيث تمثل الكبرى الحضارة الغربية في العصور الوسطى، حين كانت الكنيسة تمسك بزمام الأمور هناك، مقدمة القلب على العقل، ثم أتت الحضارة الغربية الحديثة متمثلة في بريسكا الصغرى بما تمثله من اتجاه عقلي مادي مستهتر بالقلب

وما يتعلق به من إيمان. وهنا يتوقع توفيق الحكيم لهذه الحضارة – وفق رؤيته الفلسفية وما استقرأه من اتجاهات بعض مفكريها – أن تتحول مرة أخرى جهة القلب، وهو ما تتحول إليه شخصية بريسكا حين تتعلق بمشلينيا، فترتضي أن تدفن معه حية بالكهف لتبعث معه في عالم آخر قديسة مع القديسين، وحينئذ يصور المشهد الأخير أفول نجم هذه الحضارة، حيث يكون العالم بانتظار بزوغ شمس حضارة أخرى من الكهف ذاته، أي من مصر خاصة أو المشرق عامة.

فإذا انتقلنا إلى مسرحية شهرزاد، فإننا نجد أن ثنائية العقل والقلب تتحول لتمثل اتجاها عاما لمسيرة الحضارة الإنسانية في سبيل الوصول إلى الحقائق الكلية العليا الخاصة بالطبيعة وما وراءها أو والوجود الفيزيقي والميتافيزيقي، حيث تمثل مسيرة شهريار دورة حضارية إنسانية من أربع مراحل، يمثل فيها القلب المرحلتين الثانية والرابعة، ويحتل العقل المرتبة الثالثة. وفي كلتا المرحلتين الأخيرتين العقلية والقلبية اللتين تركز عليهما أحداث المسرحية لا يظفر شهريار إلا بالترر اليسير مما يطلبه من المعرفة الكونية. ثم تكون نهاية شهريار رامزة للأمر ذاته الذي انتهت به حياة أهل الكهف والأميرة بريسكا، وهي انتهاء دورة حضارية، واستشراف دورة حضارية أخرى تعيد الكَرَّة من جديد مكملة مسيرة البحث عن الحقائق الكبرى.

وأخيرا، تأتي مسرحية الملك أوديب التي يحيد فيها توفيق الحكيم عن الأصل ليحيل الصراع بين الإنسان والقدر إلى صراع بين الإنسان/العقل والإنسان/القلب، حيث تمثل الصراع الأكبر في المسرحية حول الوصول إلى حقيقية صارت غيبية – إلى حد بعيد – وهي معرفة قاتل الملك لايوس، فيظهر أوديب ممثلا للاتجاه العقلي الذي يطلب الدليل المادي دائما في مقابل كريون والكاهن الممثلين للاتجاه القلبي المؤمن بالغيب ووحي الإله، وهنا ينتصر المؤلف للاتجاه القلبي بإظهار صحة ما آمنوا به من وحي وخطأ أوديب فيما اتهمهما به. أما الاتجاه الوسطي الذي تمثله

جوكاستا، فإنه يختلف عن وسطية مشلينيا في مسرحية أهل الكهف، فقد كان مشلينيا جامعا بين العقل والقلب بلا سلطان للأول على الآخر، أما جوكاستا فقد كانت تعمل العقل في تأويل نص وحي الإله، وهو ما رأى المؤلف خطأه بخلاف رؤيته لصحة موقف مشلينيا، فكان مصير جوكاستا هو الانتحار هربا من الحقيقة التي فشل تأويلها العقلي لنص الوحي في بلوغها.

مصادر البحث

مؤلفات توفيق الحكيم المسرحية:

١. أهل الكهف، مكتبة مصر، ١٩٨٨م.
٢. بجماليون، مكتبة مصر، د.ت .
٣. شهرزاد، مكتبة مصر، ط٣، ١٩٨٨م.
٤. الملك أوديب، مكتبة مصر، ١٩٨٨م.

مؤلفات توفيق الحكيم الفكرية:

١. تحت شمس الفكر، مكتبة مصر، ١٩٨٨م.
٢. تحت المصباح الأخضر، مكتبة مصر، ١٩٨٨.
٣. التعادلية مع الإسلام، مكتبة مصر، ١٩٨٨م.
٤. فن الأدب، مكتبة مصر، ١٩٨٨م.
٥. من البرج العاجي، مكتبة مصر، ١٩٨٨م.
٦. يقظة الفكر، مكتبة مصر، ١٩٨٨م.

مؤلفات نقدية حول مسرح توفيق الحكيم:

١. د. أحمد شمس الدين الحجاجي، الأسطورة في المسرح المصري المعاصر، دار المعارف، ١٩٨٤م.
٢. د. أحمد عتمان، المصادر الكلاسيكية لمسرح توفيق الحكيم، الشركة المصرية العالمية للنشر (لونجمان)، ط١ ، ١٩٩٣م.
٣. د. أحمد هيكل، الأدب القصصي والمسرحي في مصر، دار غريب، ١٤٣١هـ ـ ٢٠١٠م.

٤. د. إسماعيل أدهم وإبراهيم ناجي، توفيق الحكيم، كلمات عربية للترجمة والنشر، د. ت.
٥. د. تسعديت آيت حمودي، أثر الرمزية الغربية في مسرح توفيق الحكين، دار الحداثة، ط١، ١٩٨٦م.
٦. د. عبد الحميد شيحة، في الأدب المسرحي، مكتبة الآداب، ط١، ٢٠٠٧م.
٧. د. عز الدين إسماعيل، قضايا الإنسان في الأدب المسرحي المعاصر، دار الفكر العربي، ١٩٨٠م.
٨. د. محمد فتوح أحمد، جدليات النص الأدبي، دار غريب، ط١، ٢٠٠٧م.
٩. د. محمد مندور، مسرح توفيق الحكيم، معهد الدراسات العربية العالية، ١٩٦٠.
١٠. محمود أمين العالم وعبد العظيم أنيس، في الثقافة المصرية، دار الثقافة الجديدة، ط٣، ١٩٨٩م.
١١. Abdulmalik Nagi Hussein, The Image of Woman in Tawfiq Al-Hakim's Scheherazade, European Academic Research, Vol IV, Issue ١ / April ٢٠١٦ .
١٢. Katarí na Kobzosova, Traces of the Thousand and one Nights in Tawfiq al-Hakim's Works, Asian and African Studies, volume ٢٣, number ١, ٢٠١٤ .
١٣. M. M. Badawi, Modern Arabic Drama in Egypt, Cambridge University Press, first published, ١٩٨٧ .

مؤلفات أدبية وفكرية أخرى:

١. رفاعة الطهطاوي، تخليص الإبريز في تلخيص باريز، مطبعة دار الكتب والوثائق القومية بالقاهرة، (١٤٣٧هـ - ٢٠١٦م).
٢. سوفوكليس، أوديبوس ملكا، ترجمة: د. طه حسين، المركز القومي للمسرح والموسيقى والفنون الشعبية، ٢٠٠٢م.
٣. مجمع اللغة العربية بالقاهرة، المعجم الفلسفي، الهيئة العامة لشئون المطابع الأميرية، ١٤٠٣ه - ١٩٨٣م.

• مدرس بقسم الدراسات الأدبية، كلية دار العلوم – جامعة القاهرة، وخبير بمجمع اللغة العربية بالقاهرة

[1] للقارئ أن يُقَدِّرَ حجم هذه الفجوة من خلال كتاب "تخليص الإبريز في تلخيص باريز" للإمام رفاعة الطهطاوي الذي خرج ضمن أول بعثة علمية مصرية إلى فرنسا، حيث قدم له الإمام الأكبر حسن العطار شيخ الجامع الأزهر حينها واصفا ما رآه الطهطاوي في باريس بالعجائب، فقال: "فإن السفر مرآة الأعاجيب، وقسطاس التجاريب. وقد أودع في هذه الرحلة مؤلفها الأديب الأريب، والفاضل الذكي اللبيب، ما شاهده من عجائب تلك البلاد، وأحوال هؤلاء العباد" (تخليص الإبريز في تلخيص باريز، مطبعة دار الكتب والوثائق القومية بالقاهرة، ١٤٣٧هـ – ٢٠١٦م، ص ١). أما المؤلف نفسه، فقد نهى قارئ كتابه عن أن يظن أن ما سيذكره بهذا الكتاب يعد من الخرافات أو المبالغات، فقال: "وإياك أن تجد ما أذكره لك خارقا عن عادتك؛ فيعسر عليك تصديقه، فتظنه من باب الهذر والخرافات، أو من حيز الإفراط والمبالغات. وبالجملة، فبعض الظن إثم، والشاهد يرى ما لا يراه الغائب" ص ٤ .

[2] وقد كانت هذه السمة من ضمن السمات المجتمعية التي لحظها الطهطاوي خلال بعثته إلى فرنسا، حيث ذكر أن أهل باريس إنما يحسنون ويقبحون بالعقل، ويصوبون كل عمل يأذن فيه العقل، ويقولون إن سائر تعبدات الأديان التي لا يعرفون حكمتها من البدع والأوهام، ويرون القساوسة أعداء للأنوار والمعارف. انظر: تخليص الإبريز في تلخيص باريز، ص ١٩ ، ١٢٨.

[3] توفيق الحكيم، فن الأدب، مكتبة مصر، ١٩٨٨م ص ٢٩٤ .

[4] توفيق الحكيم، التعادلية مع الإسلام، مكتبة مصر، ١٩٨٨م ص ١٠٤ .

[5] فن الأدب، ص ١٢ .

[6] يقول الدكتور عز الدين إسماعيل: "إن ما أنتجه كتابنا من النمط الفلسفي من المسرحيات – تلك التي تعالج قضايا الإنسان – قليل، لكنه رغم قلته يستحق منا عناية خاصة؛ لأن هذه المسرحيات تعد مشاركة واضحة من جانبنا في الحياة الأدبية داخل الإطار العالمي". (قضايا الإنسان في الأدب المسرحي المعاصر، دار الفكر العربي، ١٩٨٠م، ص ٥).

[٧] فن الأدب، ص ١٤٠. وانظر كذلك قوله: "للمسرحية عندي اعتبار خاص؛ ذلك لأن الحوار – بما فيه من إيجاز وتركيز – هي القالب الأدبي القريب إلى سليقتي المحبة للنظام. فالفن عندي نظام، والنظام عندي هو الاقتصاد، أي البيان بلا زيادة ولا نقصان". فن الأدب، ص ١٣٤ .

[٨] توفيق الحكيم، يقظة الفكر، مكتبة مصر، ١٩٨٨م، ص ١٦ .

[٩] يقظة الفكر، ص ١٢٣ .

[١٠] توفيق الحكيم، الملك أوديب، مكتبة مصر، ١٩٨٨م ص ٤٨ .

[١١] انظر: توفيق الحكيم، بجماليون، مكتبة مصر، (د.ت)، ص ١٣. ويقظة الفكر، ص ١١٥ ، ١١٦ . ولم يرتض توفيق الحكيم العرض المصري لها، في حين أشاد إشادات بالغة بالعرض الإيطالي والجهد المبذول فيه.

[١٢] توفيق الحكيم، أهل الكهف، مكتبة مصر، ١٩٨٨م، ص ٢٢ ، ٢٣ . ومن الجلي أن الأستاذ إسماعيل أدهم لم يلحظ هذا الفارق بين التوصيف القرآني وتوصيف توفيق الحكيم، فزعم أن توفيق الحكيم لم يفارق عرض القرآن للقصة إلا بعد أن خرج أهل الكهف من كهفهم (انظر: توفيق الحكيم، كلمات عربية للترجمة والنشر، (د. ت)، ص ٦٨).

[١٣] انظر عرض الدكتور عبد الحميد شيحة للمصادر الدينية الإسلامية والمسيحية التي استقى منها توفيق الحكيم أفكار مسرحيته وشخصياتها في: (في الأدب المسرحي، مكتبة الآداب، ط١، ٢٠٠٧م، ص ٧٩ : ٨٦) . علما بأن الدكتور محمد مندور قد رأى من خلال المقارنة بين ما ورد في هذه المصادر وما وظفه توفيق الحكيم في المسرحية أن المؤلف اعتمد بشكل أساسي على القرآن الكريم وتفاسيره (انظر: مسرح توفيق الحكيم، معهد الدراسات العربية العالية،١٩٦٠م، ص ٤٧) . أما الدكتور أحمد شمس الدين الحجاجي، فقد حصر مصادر توفيق الحكيم لهذه المسرحية في القرآن الكريم وثلاثة تفاسير أبرزها تفسير الطبري، واستبعد استفادة المؤلف من أي مصدر آخر (انظر: الأسطورة في المسرح المصري المعاصر، دار المعارف، ١٩٨٤م، ص ١٣٤).

[١٤] أهل الكهف، ص ٤٥ ، ٤٦ .

[١٥] سورة الكهف، الآية ٩ .

[١٦] سورة الكهف، جزء من الآية ١٣ .

[١٧] انظر : أهل الكهف، ص ٥٨ .

[١٨] سورة الكهف، جزء من الآية ٢٢ .

[١٩] انظر إشارة الدكتور أحمد شمس الدين الحجاجي إلى تفضيل توفيق الحكيم اختياره مدينة طرسوس على مدينة أفسوس، مع ما في ذلك من مخالفة عد من المصادر القديمة والحديثة، مع تقديمه تعليلا لذلك الاختيار لا علاقة له بالمنحى الرمزي الذي أشرنا إليه، في: الأسطورة في: المسرح المصري المعاصر، ص ١٣٦ ، ١٣٧ .

[٢٠] بمطالعة قراءات النقاد السابقة علينا لتأويل هذه المسرحية، نجد الأستاذ إسماعيل أدهم يرى أن توفيق الحكيم بنى شخصيات أهل الكهف الثلاث ليس على أساس أنها شخصيات حقيقية وإنما شخصيات زائفة تتحرك من خلال اللاوعي أو العقل الباطن؛ وذلك لأنها لا خيار لها وإنما يسيرها الزمان كيفما شاء؛ فهي شخصيات مضطربة – مناظرة لشخصية المؤلف؛ وفق منهج الأستاذ أدهم في الربط بين العمل الفني ومؤلفه – لعدم استطاعتهم التكيف مع الحياة الجديدة التي بعثوا فيها وما يكتنفها من عادات وتقاليد غير متسقة مع حياتهم، كما أنه يرى – ولا أدري سببا – أن توفيق الحكيم يظهر في هذه المسرحية منكرا لفكرة البعث (انظر: توفيق الحكيم، ص ٦٧ ، ٦٨).

أما الدكتور محمود أمين العالم، فقد ارتأى أن هذه المسرحية ترمز من خلال قضية صراع الإنسان مع الزمن إلى جوهر المأساة المصرية الممتدة عبر العصور؛ وذلك لأن مصر مبتلاة منذ القدم بظلم الحكام الذين يسلبونها ثرواتها؛ مما يدفع المصريين دوما إلى أن يتخلوا عن حياتهم في الزمن الحاضر ليستشرفوا نعيم البعث والخلود، وهو نفسه ما حدث لأبطال المسرحية الذين افتقدوا الحياة بعد أن عادت إليهم بمعجزة لعجزهم عن التكيف مع الحياة؛ وبذلك فقد صار الزمن في المسرحية رمزا للعدم، وصارت الحياة هي الخلو من الإحساس بالزمن، محاولا إسقاط أحداث المسرحية وبعض شخصياتها على الفساد السياسي الذي عانت منه مصر منذ عام (١٩٢٨م) إلى وقت خروج المسرحية؛ وبذلك فإن هذه المسرحية تنتمي – من وجهة نظره – إلى الأدب الرجعي الذي يصور مصر من الجانب المهزوم الذليل لا من الجانب المكافح (انظر:

في الثقافة المصرية، دار الثقافة الجديدة، ط٣، ١٩٨٩م، ص ٦٢ : ٦٧). ولا ريب أن هذه النظرة تقع على النقيض مما سنذهب إليه، كما أن محاولة الدكتور العالم إسقاط المسرحية على أحداث سبقت ظهور المسرحية بقليل إسقاط غير موفق؛ لأن توفيق الحكيم صرح أنه رفع قلمه عن المسرحية عام (١٩٣٠م)، وبدأ في صياغتها عام (١٩٢٨م)، وهو ما يحول دون أن يكون المؤلف قد قصد إلى ترميز هذه الأحداث السياسية التي ظن الدكتور العالم أنها عاصرت كتابته للمسرحية.

وقد تبع الدكتور عز الدين إسماعيل الدكتور محمود العالم في تأويله المسرحية على أساس فكرة الصراع بين الإنسان والزمن مستفيدا بذلك من إشارات توفيق الحكيم نفسه عن محور هذه المسرحية، لكنه تعمق التأويل، فصار الصراع من وجهة نظره في الحقيقة صراعا بين الزمن الذاتي الذي يحياه الإنسان بداخله وبين الزمن الموضوعي الخارجي الذي يدور الإنسان في فلكه (انظر: قضايا الإنسان في الأدب المسرحي المعاصر، ص ٢٣٥ : ٢٤٧).

أما الباحث بول استاركي (Paul Starkey)، فقد ذهب في رسالته للدكتوراه Theme and Form in the Works of Tawfiq al-Hakim) إلى أن جوهر فكرة المسرحية يكمن في فتية الكهف لا في بريسكا، حيث يرمز هؤلاء الفتية إلى حالة المصريين الراهنة التي تستيقظ من قرون الضعف والركود لتواجه تحديات القرن العشرين والحضارة الغربية، وأن نظرة الحكيم المتشائمة التي اعترته عقب عودته من فرنسا هي التي دفعته إلى أن يعود الفتية إلى الكهف مرة أخرى استنادا لتصريح يمليخا بأنهم صاروا ملكا للتاريخ، وأنهم أرادوا العودة إلى الزمن، لكن التاريخ ينتقم. (نقلا عن كتاب الدكتور محمد مصطفى بدوي: Modern Arabic Drama in Egypt, Cambridge University Press, first published, ١٩٨٧, p ٣٤).

وأخيرا ــ يأتي الدكتور عبد الحميد شيحة ليقدم تأويلا أكثر دقة لإسقاط فتية الكهف الثلاثة على الواقع المصري، حيث أشار إلى رمزيتهم لثلاثة اتجاهات، فقال: "وثمة تفسير آخر يتناول المسرحية في ضوء الظروف والمعطيات التي عجت بها الساحة الثقافية في مصر آنذاك، والتي انقسمت بسببها خيارات المثقفين بين السلفية والتغريبية والوسطية، والتي تركت آثارها على

النتاج الأدبي لتلك الفترة". (في الأدب المسرحي، ص ٩٧ ، ٩٨). ولعل هذه الإشارة هي أقرب الرؤى التأويلية لما اهتدينا إليه خلال قراءة النص المسرحي وما أرشدتنا إليه مفاتيح الرمز عبر هذه المسرحية.

[٢١] أهل الكهف، ص ٨٢ . وانظر بقية المواضع ص ٤٢ ، ٧٩ ، ٨٠ ، ٨١ ، ٨٧ .

[٢٢] أهل الكهف، ص ٤٢ ، ٤٣ .

[٢٣] أهل الكهف، ص ٢٤ .

[٢٤] انظر : أهل الكهف، ص ٢٧ .

[٢٥] أهل الكهف، ص ٣٥ ، ٣٦ .

[٢٦] أهل الكهف، ص ٢٩ : ٣١ .

[٢٧] أهل الكهف، ص ٤٢ . ويضاف إلى هذه الأدلة ما استشعروه جميعا فور استيقاظهم من آلام بالظهر والضلوع، حتى قال مرنوش نفسه: "كأنما نمت عليها عاما". انظر: أهل الكهف، ص ١٣ ، ١٤ ، ١٨ ، ٢٣ .

[٢٨] انظر: أهل الكهف، ص ٩٠ .

[٢٩] انظر: أهل الكهف، ص ١٦٧ .

[٣٠] انظر: أهل الكهف، ص ١٦٩ .

[٣١] التعادلية مع الإسلام، ص ٦٩ .

[٣٢] انظر: أهل الكهف، ص ٥٧ ، ٥٨ .

[٣٣] أهل الكهف، ص ٥٩ .

[٣٤] أهل الكهف، ص ٦٣ .

[٣٥] أهل الكهف، ص ٦٥ .

[٣٦] أهل الكهف، ص ٦٧ .

[٣٧] أهل الكهف، ص ٨٢ .

[٣٨] أهل الكهف، ص ٧٨ .

[٣٩] أهل الكهف، ص ٧٩ .

[٤٠] أهل الكهف، ص ٨٩ ، ٩٠ .

[41] توفيق الحكيم، تحت شمس الفكر، مكتبة مصر، ١٩٨٨م، ص ١٥٢ .

[42] تحت شمس الفكر، ص ١٥٢ .

[43] تحت شمس الفكر، ص ١٥٣ .

[44] انظر: أهل الكهف، ص ١٥٨ ، ١٦١ .

[45] انظر: أهل الكهف، ص ١٦٢ .

[46] انظر: أهل الكهف، ص ٩٩ .

[47] أهل الكهف، ص ١٠٦ .

[48] أهل الكهف، ص ١٠٩ .

[49] أهل الكهف، ص ١١١ .

[50] أهل الكهف، ص ١٦٨ .

[51] انظر : التعادلية مع الإسلام، ص ٤٠. وانظر كذلك قوله في الكتاب ذاته: "فلنؤمن إذن بالقلب وحده، تلك قوته. ولندع العقل يفكر في مجاله وحده، تلك أيضا قوته. وهذا التعادل بين الشخصيتين يكفل سلامة الشخصية الإنسانية" ص ٥٢، وكذلك قوله: "على أن الحقيقة التي أحب أن تستقر في وضعها الصحيح أني (تعادلي) أي أن إرادة الإنسان في كفتها تعادلها الإرادة الإلهية في كفة أخرى، والعقل البشري في كفة يعادله الإيمان في كفة. بهذا التعادل يعيش الإنسان ويعمل" ص ٥٩ .

[52] انظر : التعادلية مع الإسلام، ص ٤٦ .

[53] انظر : التعادلية مع الإسلام، ص ٦٥ . وبذلك كله يتضح لنا أن شخصيتي يمليخا ومرنوش وما ترمزان إليه تمثلان شخصيتين قلقتين مضطربتين لا يرضى عنهما المؤلف، ولا يمكن لهما أن يحققا غاية البشرية في تحقيق الرقي الكامل. وفي ضوء ذلك نفهم إشارة المؤلف إلى أن فكرة اختلال التعادل بين العقل والقلب في إطار مشكلة الزمن كان موضوع مسرحية أهل الكهف. انظر : التعادلية مع الإسلام، ص ٤٧ .

[54] أهل الكهف، ص ١١٦.

[55] أهل الكهف، ص ١١٩ .

[٥٦] أهل الكهف، ص ١٢٣ .

[٥٧] انظر كذلك حديثها إلى غالياس ناقلة مقارنة مشلينيا بينها وبين بريسكا بنت دقيانوس: "**قال إن القديسة بريسكا كانت عميقة القلب، أما أنا فلا. وإنها كانت ذات صوت ملائكي لا يكاد يسمع، أما أنا فلا. وإنها كانت ذات وداعة وصفاء وحياء جميل، أما أنا فلا**" ص ١٣٨ .

[٥٨] أهل الكهف، ص ٥٠ .

[٥٩] أهل الكهف، ص ٥١ .

[٦٠] أهل الكهف، ص ٥٣ .

[٦١] أهل الكهف، ص ١٤٢ .

[٦٢] أهل الكهف، ص ٦٧ ، ٦٨ .

[٦٣] انظر: تحت شمس الفكر، ص ١٤٩ : ١٥١ .

[٦٤] أهل الكهف، ص ٨٣ . وانظر كذلك ص ٨٤ ، ٨٥ .

[٦٥] سبق أن ذكرنا سبق يمليخا إلى ملاحظة التغيرات التي حلت بالقصر والمدينة، أما مرنوش، فقد شارك يمليخا في ملاحظة تغيير الملك ثيابه وثياب جنده، حيث وجه حديثه للملك قائلا: "مولاي، أصبت والله بتعجيل هذا التغيير في الملبس والمظهر عما كان عليه الحال في حكم الوثني دقيانوس؛ حتى يتميز حكمك المسيحي عن حكمه" ص ٧١ . وكذلك في ملاحظة ما حل بمدينة طرسوس من تغيير، حيث يقول لمرنوش بعد طوافه بالمدينة ومطالعته الحقيقة: "ثم المدينة! أهي طرسوس؟ مستحيل أن تكون طرسوس!" ص ١٠٦ .

[٦٦] انظر : يقظة الفكر، ص ١٠٤ ، ١٠٥ .

[٦٧] انظر : فن الأدب، ص ١١٥ : ١١٧ .

[٦٨] أهل الكهف، ص ١١٩ .

[٦٩] أهل الكهف، ص ١٢٣ .

[٧٠] انظر : أهل الكهف، ص ١٣٨ .

[٧١] انظر : أهل الكهف، ص ١٣٩ .

[٧٢] أهل الكهف، ص ١٧٣ ، ١٧٤ . وانظر كذلك قولها له: "**انهض يا مشلينيا. إني منذ حادثتك للمرة الأولى وكأني أحبك منذ ثلاثمائة عام، وسوف أحبك إلى ألوف الأعوام .. قم بالله .. تجلد .. تجلد .. تجلد ..**" ص ١٧٥ .

[٧٣] أهل الكهف، ص ١٣٦ ، ١٣٧ .

[٧٤] أهل الكهف، ص ١٧٧ ، ١٧٨ . وانظر كذلك قول غالياس لها في خواتيم حديثه معها قبل توديعها: "**إنك قديسة يا مولاتي! نعم، إنك قديسة بين القديسين .. وهذا ما يعزيني ..**" ص ١٩١ .

[٧٥] انظر : فن الأدب، ص ٩٨ . والتعادلية مع الإسلام، ص ١٦٩ ، ١٧٠ ، ١٧٦ .

[٧٦] أهل الكهف، ص ١٧١ .

[٧٧] فن الأدب، ص ١١٤ .

[٧٨] يقول الدكتور أحمد هيكل: "كذلك يمكن أن يؤخذ على المسرحية هذه النهاية التي اختارتها بريسكا لنفسها، فإذا صح أن نهاية القديسين كانت طبيعية لتقطع علاقاتهم بالزمان، حتى لقد أصبح الوجود بالنسبة إليهم عدما، فإن ذلك لا ينطبق على بريسكا مهما أحبت ومهما تعلقت بمشلينيا، ومهما أرادت أن تكون شبيهة بجدتها. فهذه النهاية غير مسوغة بالقدر الكافي، وفيها جانب غير معقول، حيث لا يتصور أن تلجأ فتاة إلى كهف ليغلق عليها مع جثث هامدة، بحجة أنها تحب جثة من هذه الجثث". (الأدب القصصي والمسرحي في مصر، ١٤٣١هـ ـ ٢٠١٠م، ص ٣٨٥) . علما بأن الدكتور محمد مندور كان قد سبق إلى هذه الملاحظة جامعا بين مشلينيا وبريسكا، حيث تعجب من إيقاف توفيق الحكيم محاولة نجاح مشلينيا في الانتصار للحياة وإصراره على إعادته للكهف مع اتباع بريسكا له، ونفى توصله لمبررات ذلك. (انظر: مسرح توفيق الحكيم، ص ٤٩ ، ٥٢).

[٧٩] فن الأدب، ص ١١٨ . وانظر أيضا تقريره وجوب تبدل الحال بيننا وبين الغرب وإن طال الأمد في: (تحت شمس الفكر، ص ١٩) .

[٨٠] أهل الكهف، ص ١٠٦ .

[٨١] انظر: مجمع اللغة العربية بالقاهرة، المعجم الفلسفي، الهيئة العامة لشئون المطابع الأميرية، ١٤٠٣هـ - ١٩٨٣م، المعجم الفلسفي، ص ٨٧ .

[٨٢] توفيق الحكيم، شهرزاد، مكتبة مصر، ط٣، ١٩٨٨م، ص ١٧ ، ١٨ .

[٨٣] شهرزاد ص ١٦ ، ١٧ .

[٨٤] شهرزاد، ص ١٩ .

[٨٥] شهرزاد، ص ١٨ .

[٨٦] شهرزاد، ص ٢١ .

[٨٧] شهرزاد، ص ٤٧ ، ٤٨ .

[٨٨] شهرزاد، ص ٤٩ .

[٨٩] شهرزاد، ص ٥١ .

[٩٠] شهرزاد، ص ٥٣ .

[٩١] تناولت عدة دراسات سابقة رمزية شهرزاد، وتقاربت فيما وصلت إليه، فقد رأى الدكتور محمد مندور أن شهرزاد ترمز "للمعرفة الكلية الشاملة"(مسرح توفيق الحكيم، ص ٦٨)، وكذا رأى الدكتور محمد مصطفى بدوي أنها ترمز للكون الذي لا تسبر أغوار أسراره (Modern Arabic Drama in Egypt, p ٤٢)، ثم ذهبت الدكتورة تسعديت آيت حمودي إلى أنها رمز "لأسرار الطبيعة والحياة، هي الكون بأسره" (أثر الرمزية الغربية في مسرح توفيق الحكيم، دار الحداثة، ط١، ١٩٨٦م، ص ٢١٥). والحق أن كل أصحاب هذه التأويلات قد توسعوا عما أشار إليه توفيق الحكيم في المسرحية، فنقلوا رمزية شهرزاد من الطبيعة إلى الكون بأسره والمعرفة الكلية الشاملة، وهو ما لا يصح؛ لأن شهرزاد – كما تظهرها الدراسة – ترمز للطبيعة المادية فقط؛ ولذلك فإن شهريار سيبحث عن حقيقتها في مرحلة بحثه العقلي. أما المرحلة القلبية التالية، فإنه سيزهد عن البحث في حقيقتها إلى البحث فيما وراءها، أي ما وراء الطبيعة.

علما بأنه ثمة دراسة حديثة للدكتور عبد الملك ناجي حسين خصصها عن صورة شهرزاد في مسرحية توفيق الحكيم بوصفها الشخصية الأبرز، حيث قدم فيها ثلاث عشرة صورة لشهرزاد مختلفة الدرجة إيجابا وسلبا، مستوحاة من هيئتها ومكانها وحواراتها وأفعالها وصراعاتها وما

تقوم به من دور حيال الأشخاص المحيطين بها، محاولا في بعض هذه الصور الربط بين تأويلاته وصورة المرأة التي يفتقدها توفيق الحكيم في واقعه فيستعيض عنها بفنه أو موقف الحكيم المعلن حيال المرأة فيما يتعلق بما لها من حقوق وما عليها من واجبات، دون أن يُعَنِّي الباحث نفسه بمحاولة التوفيق بين هذه الصور الثلاث عشرة، وإنما يتكامل بعضها ويتناقض بعضها الآخر. (انظر:

Abdulmalik Nagi Hussein, The Image of Woman in Tawfiq Al-Hakim's *Scheherazade*, European Academic Research, Vol IV, Issue ١ / April ٢٠١٦, p ٤٨٠ : ٥٠٠ .

[٩٢] شهرزاد، ص ٢٥ .

[٩٣] شهرزاد، ص ٥١ .

[٩٤] شهرزاد، ص ٣٨ ، ٣٩ .

[٩٥] شهرزاد، ص ٧٥ ، ٧٦ . وقد سبقنا الأستاذ إسماعيل أدهم والدكتور محمد مندور والدكتورة تسعديت آيت حمودي لاستجلاء ما ترمز إليه شخصيتا الوزير قمر والعبد الأسود، على خلاف فيما بينهم في توجيه هذين الرمزين، حيث رأى الأستاذ علي أدهم أنهما تمثلان المرحلتين الأوليين من شخصية شهريار قبل مرحلة العقل، وأن شخصية شهريار بهذه المراحل الثلاث تمثل شخصية توفيق الحكيم نفسه. أما الدكتوران مندور وتسعديت فقد ذهبا إلى أن شخصيتي الوزير والعبد تمثلان جانبين من جوانب شخصية شهريار ذاته يكملان جانب العقل (انظر على الترتيب: توفيق الحكيم، ص ٧١، ومسرح توفيق الحكيم، ص ٧١، وأثر الرمزية الغربية في مسرح توفيق الحكيم، ص ٢٢٤ ، ٢٢٩). أما نحن، فنرى أن كلتا الشخصيتين بمعزل عن شخصية شهريار، فلم تكن شخصيته دراميا بحاجة إلى شخصيات ثانوية تجسد جوانبه الشخصية المتعددة المتوازية زمانيا لأن المؤلف – فيما نرى – يبغي إظهار شخصية شهريار بجانب واحد فقط خلال كل مرحلة على حدة، كما أن تجسيد صور شخصية

شهريار السابقة على مرحلة العقل – كما يرى الأستاذ أدهم – لا يقبل أن يظل لها وجود درامي خلال مرحلة العقل. إضافة إلى أنني لا أجد مسوغا لربط تطور شخصية شهريار بتطور شخصية توفيق الحكيم!!

[٩٦] من الملاحظ أن الدكتور محمد مصطفى بدوي يرجح ما ذهب إليه بول استاركي (Paul starkey) من أن الشخصية المحورية في المسرحية هي شهرزاد لا شهريار، وأن القضية الأساسية في المسرحية هي تلك القضية التي جعلناها تمهيدية، وهي اختلاف البشر وفق طبائعهم وإمكانياتهم في نظرتهم للحقيقة. (انظر:

Modern Arabic Drama in Egypt, p ٤٢ .

[٩٧] انظر: شهرزاد، ص ١٨ ، ٢٢.

[٩٨] شهرزاد، ص ١٨ .

[٩٩] شهرزاد، ص ٦٥ .

[١٠٠] شهرزاد، ص ٦٦ .

[١٠١] شهرزاد، ص ٤٧ .

[١٠٢] شهرزاد، ص ٢٠ ، ٢١ . ولا ينفي ذلك ما ذهب إليه الدكتور محمد مصطفى بدوي من أن تقنية النور والظلام تشارك عددا من التقنيات الأخرى في الإيحاء بجو الأسطورة الذي غلف به المؤلف أجواء المسرحية. (انظر:

Modern Arabic Drama in Egypt, p ٣٦ .

[١٠٣] شهرزاد، ص ٤٢ .

[١٠٤] انظر: شهرزاد، ص ٢٣ .

[١٠٥] شهرزاد، ص ٢٦ .

[١٠٦] شهرزاد، ص ٢٦ .

[١٠٧] شهرزاد، ص ٢٩ ، ٣٠ .

[١٠٨] شهرزاد، ص ٢٤ .

[١٠٩] شهرزاد، ص ٤٢ .

[١١٠] انظر: شهرزاد، ص ٦٦ ، ٦٧ .

[111] انظر: شهرزاد، ص ٤٤ ، ٤٧ ، ٥٣ .

[112] انظر: شهرزاد، ص ٤٣ .

[113] انظر: شهرزاد، ص ٤٥ .

[114] انظر: شهرزاد، ص ٤٥ .

[115] شهرزاد، ص ٥٦ .

[116] فن الأدب، ص ٢٧١ .

[117] فن الأدب، ص ٢٧٢ .

[118] فن الأدب، ص ٢٧٣ .

[119] شهرزاد، ص ٥٠ .

[120] شهرزاد، ص ٦٥ ، ٦٦ .

[121] شهرزاد، ص ٦٨ .

[122] شهرزاد، ص ٦٧ .

[123] انظر تصريحه لوزيره قمر بأنه إنسان هرب من جسده، ص ٩١ .

[124] شهرزاد، ص ٦١ .

[125] شهرزاد، ص ٨١ .

[126] شهرزاد، ص ٦٤ ، ٦٥ .

[127] شهرزاد، ص ١٠٣ .

[128] شهرزاد، ص ٦٣ .

[129] وكذلك ذكر العبد لشهرزاد أن شهريار في طريقه إلى مصر أو الهند، ص ٧٦ .

[130] انظر: شهرزاد، ص ٨٨ ، ٨٩ .

[131] تحت شمس الفكر، ص ٤٦ .

[132] توفيق الحكيم، تحت المصباح الأخضر، مكتبة مصر، ١٩٨٨م، ص ٤٧ ، ٤٨. وقد غابت هذه المرحلة عن رؤية الدكتور محمد مندور، حيث أشار إلى أن شهريار على طول المسرحية يمثل العقل الخالص، وأنه مر قبل هذه المرحلة بمرحلة واحدة فقط هي العاطفية القلبية

(انظر: مسرح توفيق الحكيم، ص ٦٦ ، ٦٧). وقد سبقه في ذلك الأستاذ علي أدهم حين ذهب إلى ما سبق بيانه من أن العبد/الجسد والوزير قمر/القلب يمثلان مرحلتين متتاليتين من شخصية شهريار تسبقان مرحلة العقل التي يظهر عليها طيلة أحداث المسرحية.

[١٣٣] شهرزاد، ص ٨٤ ، ٨٥ .

[١٣٤] انظر: أثر الرمزية الغربية في مسرح توفيق الحكيم، ص ٢١٦ ، ٢١٧ .

[١٣٥] شهرزاد، ص ٨٦ ، ٨٧ .

[١٣٦] شهرزاد، ص ١٠١ .

[١٣٧] انظر: شهرزاد، ص ٨٤ .

[١٣٨] يلاحظ أن الدكتورة تسعديت آيت حمودي قد التفتت إلى بعض من التغير الذي أصاب شهرزاد عقب رحلته، دون تنبهها إلى ما رمز إليه توفيق الحكيم من انتقال شهريار من مرحلة لأخرى في دورة الحضارة الإنسانية، فقالت: "وعندما عاد شهريار من رحلته المضنية، بدا وكأنه ارتفع قليلا عن المستوى العادي للإنسان، وأصبح كأنه صوفي يخترق ببصيرته عالم الغيب، فهو يفهم ذلك الهذيان الغريب الذي يسمعه في خان أبي ميسور، ويرى الأشياء على غير ظاهرها. وهو يبدو وكأنه قد تجاوز حدود الغيرة وكل شهوة أرضية، فهو لا يحرك ساكنا عندما يسمع بخيانة شهرزاد له مع العبد، ومع ذك فهذا التحول لا يقوده إلا إلى نهاية محتومة، وهو أن يظل معلقا بين الأرض والسماء". أثر الرمزية الغربية في مسرح توفيق الحكيم، ص ٢١٥ ، ٢١٦ .

[١٣٩] شهرزاد، ص ٦٨ .

[١٤٠] شهرزاد، ص ٥٧ .

[١٤١] انظر: شهرزاد، ص ١١٠ .

[١٤٢] انظر: شهرزاد، ص ٨٠ .

[١٤٣] انظر: شهرزاد، ص ٩٩ ، ١٠٩ .

[١٤٤] انظر: شهرزاد، ص ١٠٩ .

[١٤٥] شهرزاد، ص ١٠١ .

[١٤٦] شهرزاد، ص ١٠٦ ، ١٠٧ .

[١٤٧] شهرزاد، ص ١١١ ، ١١٢ .

[١٤٨] انظر تصريح شهرزاد لشهريار بأنه يبقي عليها لأنه يجهلها، وبأنه لو زال الحجاب لما طاق عشرتها لحظة. شهرزاد، ص ٤٤ ، ٥٠ .

[١٤٩] انظر: شهرزاد، ص ٥٠ .

[١٥٠] أشار جورج ليكونت في مقدمة ترجمة المسرحية إلى اللغة الفرنسية عام ١٩٣٦إلى قضية وجوب استمرار الإنسانية في البحث، دون أن يلتفت إلى جوهر المسرحية المتمثل في تطور مراحل الحضارة الإنسانية ولا أن يستقر على ما ترمز إليه شهرزاد، وإنما جعل قضية استمرار الإنسانية في البحث متوارثة جيلا بعد جيل، فقال: "ذلك لأن الحق الذي لا شبهة فيه أن منشأ العظمة في القلق الإنساني هو أنه عضال لا طب له. وربما كان من أسباب عظمته أيضا أنه ضروري للإنسان، باعتباره باعثا على بحثه المتصل، وعلة لتلك الغريزة، التي تدفع كل جيل على الرغم من هزائمه ومغارمه أن يؤدي الشعر إلى الجيل الذي يعقبه؛ ليدخل به ساحة الأمل". ترجم هذه المقدمة أحمد حسن الزيات، وجعل لها توفيق الحكيم صدارة الطبعة الثالثة من النسخة العربية، ص ١٣ .

[١٥١] محمد فتوح أحمد، جدليات النص الأدبي، دار غريب، ط١، ٢٠٠٧م، ص ٢٨٨ ، ٢٨٩ .

[١٥٢] من الواضح أن الباحثة Katarí na KOBZOŠOVÁ قد وقعت فيما وقع فيه الدكتور فتوح كذلك وزادت عليه، فقد ذهبت إلى أن (الجسد/ العبد) و(القلب/ الوزير قمر) و(السحر/ الساحر) و(المخدر/ الجلاد في خان أبي ميسور) و(العقل/ شهريار) تمثل الاتجاهات المتعددة للبشرية الإنسانية لفهم الطبيعة التي تمثلها شهرزاد، وأن المسرحية تفترض أن سبيل الإنسان لفهم العالم وللإجابة عن الأسئلة التي تتحرك بداخلنا هو أن يجمع بين الجسد والقلب والعقل في توافق وتناغم. (انظر:

Katarí na Kobzosova, Traces of the *Thousand and one Nights* in Tawfiq al-Hakim's Works, Asian and African Studies, volume ٢٣, number ١, ٢٠١٤, p ١٧٩)

فقد زادت على الدكتور فتوح جمعها بين الشخصيات الأساسية التي كانت تدور حول شهرزاد لمعرفة سر حقيقتها وغيرها من الشخصيات (الساحر، الجلاد)، كما أن موضوع المسرحية لم يكن فهم العالم الذي نستطيع تحقيقه بالجمع بين الطبائع الثلاث (الجسد، القلب، العقل)، وإنما هو التوصل لحقائق الوجود الفيزيقية والميتافيزيقية، وهو ما يرى المؤلف صعوبة تحقيقه لدى أي حضارة إنسانية – بله الأفراد – سوى بمقدار محدود.

[١٥٣] جدليات النص الأدبي، ص ٢٨٩ ، ٢٩٠ .

[١٥٤] انظر : ملخص ما جاء في أساطير اليونان حول قصة أوديب في: (قضايا الإنسان في الأدب المسرحي المعاصر، ص ٦٣ : ٦٦) . وانظر أصل مسرحية سوفوكليس "أوديبوس ملكا" الذي ترجمه الدكتور طه حسين، المركز القومي للمسرح والموسيقى والفنون الشعبية، ٢٠٠٢م. ولمطالعة قراءة تفصيلية مقارنة بين العملين الدراميين يراجع كتاب الدكتور أحمد عتمان: (المصادر الكلاسيكية لمسرح توفيق الحكيم، الشركة المصرية العالمية للنشر "لونجمان"، ط١ ، ١٩٩٣م، ص ٥٣ : ٧٢) . أما مقارنة مسرحية توفيق الحكيم بأصلها لسوفوكليس وبمحاكاة أندريه جيد وعلي أحمد باكثير وعلي سالم، فيطالع كتاب الدكتور أحمد شمس الدين الحجاجي: (الأسطورة في المسرح المصري المعاصر، ص ٩٩ : ١٣٢) .

[١٥٥] الملك أوديب ٤١ : ٤٣ .

[١٥٦] انظر ترجمة مقدمته الفرنسية للمسرحية في ملحق ذَيَّل به توفيق الحكيم مسرحيته ص ١٧٦.

[١٥٧] الملك أوديب، ص ٦٦ ، ٦٧ .

[١٥٨] الملك أوديب، ص ٦٩ .

[١٥٩] الملك أوديب، ص ٩٣ ، ٩٤ .

[١٦٠] الملك أوديب، ص ٩٥ ، ٩٦ .

[١٦١] الملك أوديب، ص ٩٧ .

[١٦٢] الملك أوديب، ص ٦٨ .

[١٦٣] الملك أوديب، ص ٧٩ .

[١٦٤] الملك أوديب، ص ١١٦ .

[165] الملك أوديب، ص ١٤٢ .

[166] الملك أوديب ص ١٠١ ، ١٠٢.

[167] الملك أوديب ص ١٠٦ .

[168] الملك أوديب، ص ١٠٨ .

[169] الملك أوديب، ص ١٥٠ .

[170] انظر : الملك أوديب، ص ١٠٤ .

[171] انظر: الملك أوديب، ص ١٠٥ .

[172] الملك أوديب، ص ١٦٩ .

[173] قضايا الإنسان في الأدب المسرحي المعاصر، ص ١١٤ .

[174] الملك أوديب، ص ٥٦ .

[175] انظر : الملك أوديب، ص ٦٤ .

[176] الملك أوديب، ص ٧٩ ، ٨٠ .

[177] الملك أوديب، ص ٧٣ .

[178] الملك أوديب، ص ٩٧ .

[179] الملك أوديب، ص ٩٩ .

[180] الملك أوديب، ص ١٣٩ .

[181] الملك أوديب، ص ١١٨ .

[182] الملك أوديب، ص ١٤٧ .

[183] انظر : التعادلية مع الإسلام، ص ١٢٩ .

[184] انظر : توفيق الحكيم، من البرج العاجي، مكتبة مصر، ١٩٨٨م، ص ٨٥ .

[185] انظر : التعادلية مع الإسلام، ص ١١٤ ، ١١٥ .

[186] انظر: الملك أوديب، ص ٦٨ ، ٧٩ .

[187] انظر: الملك أوديب، ص ١٢٧ .

[188] الملك أوديب، ص ١٠٨ .

[189] الملك أوديب، ص ١٠٩ .

[190] الملك أوديب، ص ١١٧ .

[191] الملك أوديب، ص ١١٩ .

[192] الملك أوديب، ص ٤٧ . وانظر تكراره هذا الهدف من المسرحية في تعقيبه على مقدمة مارينباك ص ١٨٣.