

الدكتور الرشيد بو شعير

المرأة في أدب توفيق الحكيم

إهداء

إلى الليالي السود اللواتي أنجبني أياماً أيضاً..
إلى سآتم الشتاء التي أنجبت أعراس الربيع..
أهدي هذا الكتاب..

رشيد

المقدمة

أثناء قراءتي لبعض أعمال توفيق الحكيم لاحظت أنه يهتم كثيراً بقضية المرأة وعلاقتها بالرجل الفنان، إلى درجة أنه يقتصر أحياناً في العمل الواحد على معالجة هذه القضية، فأجبت أن أقف على آرائه في هذا الموضوع بالتفصيل، فكان هذا البحث الذي جاء في أربعة فصول.

وقد حاولت في الفصل الأول أن أكشف عن بعض المؤثرات التي وجهت آراء الحكيم في المرأة، سواء كانت هذه المؤثرات نابعة من روح مجتمعه وميوله النفسية، وعلاقاته مع النساء، أم من قراءته في الآداب الغربية خاصة. وفي الفصل الثاني عرضت أفكار الحكيم المتعلقة بالمرأة في إطار الأسرة والمجتمع، ووضحت أهم الصفات التي يجب أن تتوفر في المرأة المثالية في نظره، مع ذكر بعض النماذج النسوية التي امتازت بتلك الصفات في أدبه.

وتناولت في الفصل الثالث رأي الحكيم في المرأة بوصفها ملهمة للفنان، وتحدثت عن طابع هذه المرأة الملهمة، وعن الوسائل التي تدفع بها الفنان إلى الإبداع والانتاج.

أما في الفصل الرابع والأخير، فقد حاولت أن أقف على مدى نجاح أو إخفاق الحكيم في رسم شخصيات النساء من الناحية الفنية.

ولعله من حق القارئ الكريم أن ألقت نظره إلى أن هذا

البحث قد أنجز منذ ما يقرب من عشرين سنة، ولكنه ظل
أسير دهاليز النسيان، ولم يكتب له أن يتحرر ويروى النور إلا
في الآونة الأخيرة.

والله الموفق

د. الرشيد بو شعير

الفصل الأول

منابع آراء توفيق الحكيم في المرأة

يمكس القول إن توفيق الحكيم قد استقى أفكاره حول المرأة بصفة عامة من منابع متعددة نحصرها فيما يأتي:

- 1 - الخلفية الاجتماعية.
- 2 - الميول النفسية الذاتية.
- 3 - العلاقات والتجارب مع المرأة.
- 4 - الخلفية الثقافية.

1 - إن الخلفية الاجتماعية التي أثرت في آراء توفيق الحكيم في المرأة هي تلك الخلفية الاجتماعية التي تتميز بالمحافظة على العادات والتقاليد المتوارثة عن السلف. فالرجل في بيئة الحكيم ينظر إلى المرأة على أساس أنها دون مستواه، وأنها مخلوق تابع له بكل معاني التبعية. وكل ما هنالك أنه يحس بشيء من العطف عليها تمليه بعض مكارم الأخلاق والآداب، لتزيده هو نفسه كمالاً وليس لتنال المرأة حقاً من حقوقها بوصفها إنسانة.

إن الرجل في بيئة الحكيم يرى أن قضية الأخلاق مرتبطة غالباً بالأنثى، وليست منفصلة عنها، وقائمة بذاتها⁽¹⁾.

ورغم أن الدين الإسلامي قد أعطى المرأة كثيراً من حقوقها التي كانت تحرم منها - مثل حق اختيار شريك حياتها، ومثل حق التعليم، والميراث، والتملك، وغير ذلك من مبادئ المساواة في القيم الإنسانية والمدنية المشتركة بين الرجل والمرأة⁽²⁾ - فإن هذه الحقوق كانت وماتزال - إلى حد ما - شيئاً والواقع شيئاً آخر.

إن العامة من الناس ينظرون إلى المرأة وكأنها أحت للشيطان، يحب أن يتخذ منها الرجل حذره كي لاتضلّه عن سواء السبيل. بل إننا نجد هذه النظرة حتى عند الخاصة من المثقفين من أمثال الأستاذ «عباس محمود العقاد» الذي ينسب الاغواء في قصة الشجرة التي وردت في الكتب السماوية، إلى حواء، فيقول: «والشيطان حين قال لآدم وحواء: «مانهاكما ربكما عن هذه الشجرة إلا أن تكونا ملكين أو تكونا من الخالدين». قد ألهب في حواء كل علة من علل المخالفة والولع بالمنوع، وسول لها الغواية والاغراء فأكلت وزينت لآدم أن يأكل مثلها⁽³⁾».

ويتناسى الأستاذ العقاد أن حواء لم تقترف الخطيئة وحدها، وإنما شاركها آدم عليه السلام، وهذا يبدو لنا بكل وضوح إذا نظرنا إلى بعض الآيات القرآنية الكريمة التي تخاطب آدم وحواء معاً، كآلية التي تقول: «وقلنا يا آدم اسكن أنت وزوجك الجنة وكلا منها رغداً حيث شئتما ولا تقربا هذه الشجرة فتكونا من الظالمين، فأزلهما الشيطان عنها فأخرجهما مما كانا فيه⁽⁴⁾».

ولعله من المفيد أن نشير إلى أن هذه النظرة الخاطئة إلى المرأة، أو هذه الروح المغالية في المحافظة لم تكن سمة بيئة الحكيم فحسب، وإنما كانت سمة جليلة في سائر مناطق المشرق والمغرب العربيين⁽⁵⁾.

وقد حاول كثير من رجال الفكر والأدب والإصلاح أن يعملوا على تغيير هذه النظرة إلى المرأة، من أمثال «رفاعة الطهطاوي»، و«أحمد فارس الشدياق»، و«أحمد لطفى السيد»، و«طه حسين»، و«ملك حفني ناصف» و«قاسم أمين» و«هدى شعراوي»، وغيرهم من رواد النهضة الحديثة⁽⁶⁾.

وبعد، فما هو موقف الحكيم من هذا الموقف من المرأة؟ الواقع أن الحكيم كان متشعباً بهذه الروح، يأخذ بما تأخذ به غالباً، ولا يحدد عنها إلا نادراً، وبعد تردد، ولهذا فإنه وقف موقف المناهض لحركة تحرير المرأة التي نادى بها قاسم أمين.

ففي مقال للحكيم نشره في كتابه «عصا الحكيم» يهاجم «قاسم أمين»

هجوماً عنيفاً، ويعدّه مسؤولاً عما آلت إليه حال المرأة من فساد الأخلاق وتقليد الرجل في كل شيء⁽⁷⁾.

ويبدو موقف الحكيم المناهض لحركة تحرير المرأة في كثير من أعماله الأدبية؛ فهو في مسرحية «المرأة الجديدة» يعارض الدعوة إلى سفور المرأة واختلاطها بالرجل في الحياة العامة، لأنه كان يعتقد أن السفور يعد خطيراً على فكرة الزواج عند الشباب الذين سوف يصرفون - في رأيه - عن الحياة الزوجية، مادامت المرأة قد أصبحت ميسرة لهم بخروجها سافرة. بل إن السفور خطير حتى على الحياة الزوجية المستقرة، وحياة الأسرة، عندما يختلط زوج هذه بزوجة ذلك.

ففي مسرحية «المرأة الجديدة» نقابل محموداً الرجل الأرملة الغني الذي يمتلك عمارة، ويعيش حياة لاهية مترفة في بيته، ويعمل على إبعاد ابنته «ليلي» الشابة كي لا تتحد من حريته. كما نقابل «ساميا» الذي هجرته زوجته «نعمت» منذ بضعة أشهر، فاضطر إلى أن يشارك «محموداً» حياته الماجنة العابثة، ونقابل أيضاً «سليمان» الفتى الأعزب الذي تربطه بالزوجة «نعمت» علاقات ودية. ونجد «محموداً» يسعى إلى تزويج ابنته «ليلي» من الفتى «سليمان» فترفض، لأنها تؤم بحرية المرأة وبالنهضة النسوية. ونجد «نعمت» تلتقي بصديقتها «ليلي» فتتهمها بأنها أخذت منها زوجها «سامي» الذي أصبح متعلقاً بها. وتتوالى أحداث المسرحية فتفتضح علاقة «ليلي» بـ «سامي»، كما تفتضح علاقة «نعمت» بـ «سليمان» وتفسد الخطبة والزيجة، ويأخذ «سليمان» في الهتاف مناصرة لفكرة السفور على سبيل السخرية:

محمود : جرى في عقله إليه؟.. دا وقت هتاف؟..

سليمان : امال امتي يكون وقته؟.. اهتف قوام: فليحيا السفور.

محمود : فليحيا السفور طبعاً...⁽⁸⁾!

وفي مسرحية «أريد هذا الرجل» يعارض الحكيم حرية المرأة في اختيار شريك حياتها، ويرى أنها سوف تتمادى في استغلال هذه الحرية إلى أقصى

حد بحيث تصبح هي التي تذهب إلى الرجل وتخطبه بدلاً من أن يخطبها هو؛ ففي مسرحية «أريد هذا الرجل» نرى الفتاة «نايلة» تشعر شعوراً قوياً بظلم الرجل وتحكمه واضطهاده فتتورد على أبيها الذي يريد منها أن تكون كالبطائر «الذي لا عمل له إلا انتظار الصياد، فهو يمكث في أحضان الشجر يفلي ريشه ويسرجه بمنقاره، ويغرد في منافذ الأغصان، أو يخطر على أعشاب المروج في انتظار يد القانص الذي قد يأتي وقد لا يأتي»⁽⁹⁾.

وتدفع «نايلة» تحت تأثير هذا الشعور بالاستبداد في مغامرة جريئة غريبة فتذهب إلى مكتب «فؤاد»، وهو من المحاميين اللامعين، وتخطبه بكل شجاعة وبساطة، فتؤدي دور الرجل، وتعطيه مهلة للتفكير، وتعامله كما تعامل المرأة عادة:

«فؤاد : أتقبليني زوجاً يا نايلة؟..

نايلة : لا..

فؤاد : نايلة؟..

نايلة : لا. لا تقلب الوضع من فضلك.. لقد سبقتك أنا وقلت لك إنني أطلب يدك.. وأعطيتك خمس دقائق لتفكر وتجب، وأظن الدقائق الخمس قد مرت..»⁽¹⁰⁾.

ويعلن الحكيم عداوته للمرأة في صراحة تامة في بعض مقالاته، ففي مقال له بعنوان «حماري وعداوة المرأة» الذي نشره في كتابه «حماري قال لي» لا يتصل من تهمة باحتقار المرأة، ويزعم أن العقاد الذي اشتهر هو الآخر بعداوته لها كان صريحاً وصادقاً معها.. يبصرها كما هي، وليس كما يبصرها الشعراء الواهمون.. يبصرها كما حلقتها بارئها: فاكهة شهية غضة، ينخر فيها الدود الذي يحسن بنأان ننفضه عنها ونحن نخفي اشمزازنا، ونطبق عليها بأنيابنا، وننتهمها بأفواهنا لنطرحها جلدة رثة، وقشرة بالية. ويبصرها أيضاً تنفس الرياء والخداع عن غريرة كما تنفس الأوكسجين والهيدروجين..⁽¹¹⁾.

ويرى الحكيم أن المرأة قد تفوق الشيطان في الدهاء والمكر، كما يقرر في

قصته «امرأة غلبت الشيطان» التي يحكي فيها عن امرأة وقعت صكاً مع الشيطان ينص على أن تتخلى عن روحها ليأخذها إلى الحكيم مقابل إعادتها إلى فترة شبابها مدة عشر سنين، وعندما عبت من نبع الحياة وارتوت من الملمات، وجرفتها الأيام إلى السنة العاشرة جاء الشيطان ليذكرها بالصك المعهود فاحتالت عليه ولعبت به لتدخل الجنة لا الحكيم⁽¹²⁾.

وهناك آثار أدبية كثيرة سوف نستعرضها فيما بعد، وكلها تصور لنا جوانب مختلفة من نظرة الحكيم إلى المرأة نظرة متشددة مستبدة غالباً.

وليس من شك في أن توفيق الحكيم يتكبد جادة الصواب في آرائه هذه، فخرج المرأة إلى الحياة العامة أصبح ضرورة بحكم مشاركتها للرجل في جميع المرافق الاجتماعية، وبحكم روح العصر. وكذلك الأمر بالنسبة إلى حرية اختيار زوجها التي لا يمكن أن نحرّمها منها لما يترتب عليها من نجاح أو إخفاق في الحياة الزوجية.

أما تلك العبارات والألفاظ النابية التي يستعملها الحكيم في كتابته - وخاصة الأولى منها - عن المرأة، من مثل «الاحتقار»، و«التفاهة» و«الرياء»، و«الخداع»، و«المرأة تغلب الشيطان»، فإنها صفات في إمكانها أن تنطبق على الرجل مثلما تنطبق على المرأة؛ فهناك من الرجال من هو منافق ومخادع وحقير وتافه.. الح.

2 - وهناك الخلفية النفسية الذاتية التي لعبت دورها في تبلور آراء الحكيم في المرأة. ونسيج هذه الخلفية يتكون من تلك الموروثات التي ورثها الحكيم عن أبيه وأمه، أو البيئة المنزلية التي عاش فيها مرحلة طفولته وسني شبابه المبكر، والتي شكلت شخصيته وطبعها بطابع خاص.

وسوف نحاول أن نرصد بعض هذه الموروثات التي ميزت شخصية الحكيم، وكان لها أثر في توجيه آرائه في المرأة.

يذكر الحكيم في كتابه «سجن العمر» أن أمه كانت حادة الطبع، عصبية المزاج، عنيدة، مصرة، شديدة الانفعال وسريعته، نارية الخلق، كثيرة الشغب

والخصام مع أختها التي لم تكن على وفاق معها؛ «إذ كانت الحصومة والمقاطعة بينهما هي الحياة العادية. أما لحظات الصلح فكانت عابرة كسحب الصيف، أو استثناء، أو شذوذاً لا يصدق إمكان بقاءه الطرفان. وهل يمكن أن يقوم برد وسلام بين نار ونار؟..»⁽¹³⁾.

وقد استطاعت الأم بطبعها هذا أن تسيطر على بيتها وروحها وأولادها سيطرة تامة.

ويذكر الحكيم أيضاً أن أباه كان، على عكس أمه، رجلاً قوي الشعور بمسؤوليته وواجهه بوصفه رب عائلة، كما كان «رجلاً رزيناً وقوراً مطبلاً في التفكير، متأملاً في الكلام قبل الطلق به إلى حد يكاد يوحي ببطء المهم والبديهة»⁽¹⁴⁾.

وقد كان الحكيم ثمرة لقاء بين هذين الطرفين المتناقضين، كان من جهة يحس - أحياناً - بالثورة والانفعال الشديد في أعماقه وكأنه بركان «بمزوف» الذي ينشط ويخمد في فترات ودورات، على حد تعبيره⁽¹⁵⁾.

وكان الحكيم يميل إلى الهدوء، والتعقل، والتأمل، والسرحان إلى درجة أن أمه كانت ما تفتأ تقول عنه: «إنه إنسان غريب لا أحد يعرفه سواي، حتى أصدقائه الذين يعرفونه يظلمونه، إن السكوت، والصمت، والتأمل، والسرحان.. كل هذا لم يأت مع الكبر، ولكنه لازمته منذ طفولته»⁽¹⁶⁾.

وقد ورث الحكيم عن أبيه صفة نفسية أخرى، وهي الولع بالعبارة والاختراع، أو «التوليف» - كما يسميه.. كان أوه - في شابه - يحب أن يتدع له بدعة في القانون، والاجتماع، والسلوك العام، وكل شيء، حتى التدخين فإنه أخذ يتساءل يوماً لماذا يصنع الناس السجائر من التبغ ولا يصنعونها من الأعشاب الكثيرة التي تملأ أحقاق العطارين؟.. ثم راح يخترع سجائر «فلسفية» - على حد تعبير الأستاذ العقاد - قوامها نخة من الأعشاب والزعتر خاصة⁽¹⁷⁾.

وهذه الصفة النفسية انتقلت إلى توفيق الحكيم الذي لاحظها هو بنفسه في

رسالة بعثها إلى أحد أصدقائه يصف فيها طبعه فيقول: «ثم هالك شيء آخر إخالك لم تلتفت إليه، هو طبيعتي التي تميل إلى عدم الأخذ بما يأخذ به الناس جميعاً من أوضاع، هرباً من الوقوع في الابتدال، وشعفاً جنونياً بالتميز والإغراب، ففي لبسي لا أرتدي كما يرتدي الآخرون، ولا أدخن، لأن التدخين عادة عامة، وربما دخت لو انقطع الناس عن التدخين، ولا أهدي إلى حبيبتَي الأزهار الجميلة، ولا العطور اللطيفة، بل أهدي إليها بيغاء في قفص»⁽¹⁸⁾.

وفضلاً عن هذا فإن الحكيم يعتقد أنه لم يرث هذه الملامح النفسية وحدها عن والديه، بل ورث أيضاً ميولاً فنية: كانت أمه تقرأ «سيرة عنترة»، وقصص «ألف ليلة وليلة»، وخاصة أثناء مرضها، وكانت تقص على ابنها توفيق الذي كان ينصت بشغف واهتمام جعله يعيش هذه القصص بكل وجدانه⁽¹⁹⁾. وكان أبوه يحب الشعر ويحفظ منه الشيء الكثير، وخاصة «المعلقات السبع» التي كان يترنم بأبياتها، ويحمل ابنه علي حفظها وفهما وتفسيرها. ويذكر الحكيم في هذا المجال أن أباه ضربه يوماً على وجهه ضربة أسالت الدم من أنفه، لا لشيء إلا لأنه لم يستطع أن يفهم معنى مفردة وردت في بيت من معلقة «زهير بن أبي سلمى»⁽²⁰⁾.

وإذا كانت الميول الفنية لأبويه قد تحطمت وكتبت فيهما من جراء الأعباء المنزلية والمادية التي تفرض نفسها عليهما فرضاً⁽²¹⁾، فإن بذرة هذه الميول الفنية كانت تبث عن متنفس لها في الطفل توفيق الحكيم، تارة عن طريق حب الموسيقى، وتارة عن طريق ممارسة فن الرسم، وأخيراً وجدت جوها الملائم في فن الأدب، وخاصة المسرح، فنمت وترعرعت وأثمرت.

هذا، ويرى الحكيم نفسه أن هذه الملامح النفسية التي ورثها عن أبويه كانت بمثابة القيد الذي لا يستطيع منه فكاًكاً، أو كانت بمثابة جدران تسجنه، ويحاول دوماً أن يتسلقها، وأن يفلت من أغلالها دون جدوى. وكانت هذه الموروثات تضايقه كثيراً حتى أننا نراه يؤكد أنه لا يعيش حياته إلا في نسبة

ضئيلة، أما النسبة الكبرى فهي تلك العجينة من العناصر المتناقضة التي كانت كامنة في تلك النطفة التي منها تكون⁽²²⁾.

وهنا يجدر بنا أن نتساءل: ما هي مكونات شخصية الحكيم؟ هل هي أمه وابوه؟ هل هي مجرد تركيب جديد منهما؟.. وحيننا توفيق الحكيم نفسه بأن شخصية الإنسان لا تتكون مما يرثه عن أبويه وأجداده من الميول النفسية، والمظاهر البيولوجية فحسب، وإنما هناك قدر من الحرية التي تسمح لهذا الإنسان أن يسهم في بناء شخصيته، وأن يفلت - إلى حد ما - من حناق الوراثة.

وهذه الحرية هي حرية الفكر الذي يقاوم الموروث ويخلق المكتسب. ويقول الحكيم في هذا المجال: «حرיתי هي تفكيري. أنا سجين في الموروث، حر في المكتسب. وماشيدته بنفسي من فكر وثقافة هو ملكي، وهو ما اختلف فيه عن أهلي كل الاختلاف. ها هنا مصدر قوتي الحقيقية التي بها أقاوم. نعم، تفكيري وتكويني الفكري. هنا كل حرיתי.. الإنسان حر في الفكر سجين في الطبع..»⁽²³⁾.

وبعد، فالذي يهمنا الآن هو أن نخلص إلى أن هذه الموروثات التي تحدثنا عنها لعبت دوراً لا يستهان به في توجيه آراء الحكيم في المرأة، فإطالة التفكير، والصمت، والسرхан، وميزات نفسية أجبرته على أن يميل إلى العزلة بشكل غريب، فيشعر بانتظام تنفسه، واتساع صدره كلما كان منغمساً في أحضان الوحدة، بل إنه يرى أن مجرد الاختلاط مع الآخرين والاجتماع بهم، ولو كان هؤلاء الآخرون ممن يروقه مجلسهم، أصبح أمراً يشق على نفسه، ويعد من الأهوال⁽²⁴⁾.

وحب الحكيم للعزلة على هذا النحو أدى به إلى الابتعاد عن الحياة الاجتماعية الواسعة بكل ما يصطرح فيها من خير وشر وتجارب إنسانية، وإلى الانطواء على نفسه، ينظر فيها، ويحلل مشكلاتها، حتى أنه أصبح يهرب الحياة الخارجية كما ورد على لسانه: «لم يتح لي في لحظة من لحظات حياتي

أن أحزن لحزن الطبيعة، أو أبسم لابتسامتها، فإن ما عندي من أزمات داخلية شغلت قلبي دائماً عن الطبيعة. إن عيني مصوتان دائماً إلى أعماق قلبي.. (25)

وليس من شك في أن الكاتب الذي يعرض عن المجتمع كل هذا الاعراض لا يستطيع أن ينسجم مع المرأة بوصفها من المجتمع ومن الآخرين من جهة، وبوصفها تشغله عن التفكير في نفسه و«أزماته الداخلية»، وتحمله على التفكير فيها هي من جهة أخرى. وسوف نرى فيما بعد أن «أزماته» هذه غالباً ما تكون فنية إن صح التعبير؛ لأن الفن كان الشغل الشاغل للحكيم، لا يستطيع أن تبعده عن محاله لا المرأة ولا سواها.

وفضلاً عن هذا فإن العزلة كان لها أثر كبير حتى في نوع الفن المسرحي الذي اختاره الحكيم؛ فالمسرح الفكري أو المسرح الذهني الذي يعالج قضايا مجردة بأسلوب الحوار الذي كتب للقراءة، دون الالتفات إلى إمكان تمثيل هذا الحوار على خشبة المسرح أمام الجمهور يتلاءم تماماً مع روح العزلة عند الحكيم. فما دام الحكيم نفسه يعتزل الناس فإن مسرحه هو الآخر يعتزلهم بالضرورة. ومهما حاول الحكيم أن يوهننا بأنه تعمد أن يسلك هذا المهج بإرادته واحتياره رغبة منه «في إدخال هذا اللون في باب الأدب والفكر بعيداً عن باب التجسيد والعرض»⁽²⁶⁾، فإنه لن يقنعنا، ومهما حاول «غالي شكري» أن يدافع عن الحكيم بأنه يناقش هذه الظاهرة في ضوء المناخ المسرحي الذي كان يعيشه»⁽²⁷⁾، فإنه لن يقنعنا أيضاً. صحيح أن المناخ المسرحي للحكيم في مصر كان مناخاً مبتدلاً راكداً، وأن الجمهور تعود أن يشاهد مسرحيات ليس فيها قيمة فكرية إطلاقاً، لأنها تعتمد على الصنعة الحيدة التي تستهدف أن تتفق مع روح العامة من الناس وتخضع لها. وصحيح أيضاً أن الحكيم لمس تلك الهوة الهائلة بين ما كان يمثل في مصر وما كان يمثل في أوروبا من أدب رفيع، فيه غداء للعقل والحس، ولكن مع ذلك فإن هذا ليس بكاف لتسوية اتجاه الحكيم نحو المسرح الذهني⁽²⁸⁾.

ومن البصمات التي تركتها حياة الحكيم الطفولية في آرائه في المرأة نذكر -

على سبيل المثال - أن الحكيم لم يكن مدلاً في صباه، فهو لم يكن ينلقى لماً من أبويه مثل سائر الأطفال، وإنما كان يضرب أحياناً⁽²⁹⁾. وقد كانت شخصية أمه قوية فاستطاعت أن تبرر على أبيه وتعتقد أنها أذكى منه وأسرع فهماً⁽³⁰⁾، فانطعت صورتها هذه في خلد الطفل توفيق الحكيم، وأصبح يعتقد أن المرأة عموماً تميل بطبعها إلى السيطرة على الرجل كما سوضح.

وإذا كنا قد طرقتنا باب علم النفس لنصل إلى هذه النتيجة فذلك لأن هذا العلم لم يعد في إمكان أن دارس أن يحاehl ماله من فهمه وفاعليه في دراسة اتجاهات الأدباء والكتاب. بل إن هالك أعمالاً أدبية كثيرة بدو فهمها معدراً دون الاعتماد على حقائق علم النفس⁽¹¹⁾. وقد برهه هذا العلم على فمته في هذا المجال عد كثيرين من الدارسين والمهتمين بالدراسات الأدبية من أمثال الدكتور «محمد حلف الله أحمد» الذي تابع في جامعة الاسكندرية أبحاثه في العلاقة بين علم النفس والأدب، وتلورت فكرته عن هذه العلاقة في كتابه «من الوجهة النفسية في دراسة الأدب ونقده»، والدكتور «مصطفى سوييف» الذي حاول أن يفسر عملية الابداع الفني من خلال الوجهة النفسية والاجتماعية في كتابه القيم «الأسس النفسية للابداع الفني»، والدكتور «عز الدين اسماعيل» الذي طبق كثيراً من الحقائق التي استمدتها من علم النفس التحليلي في كتابه الموسوم بـ «التفسير النفسي للأدب». وعبر هؤلاء كبرون لا يتسع المجال لذكرهم.

ويكفي أن نذكر أن العالم النفسي «يونج» يرى أن هناك «لا شعوراً» مشتركاً بين كل الناس، وأن هذا «اللا شعور» موروث يجمع نخارب إنسانيه انحدرت إلينا من أسلافنا الدائيين عانته نفوس الأجداد والآباء. وتتأسس إلى فكرته هذه ببحوث التطور البولوحى التي اطلعنا على نقابا حسده نفلتها الوراثية إلينا من الأسلاف⁽¹²⁾. فلا بأس إذن من أن تكون هناك نقايا نفسه أيضاً ورثاها عن أولئك الأسلاف، في رأي «يونج».

وإذا كان «يونج» يعتقد في وجود موروثات نفسية عن القدامى، فإننا

لانشك في وجود موروثات نفسية عن الأبوين تؤثر في الأساء، وتطبع تفكيرهم وسلوكهم وأذواقهم بطابع خاص.

3 - أما عن علاقات الحكيم وتجاربه الخاصة مع النساء، وأثرها في تشكيل آرائه في المرأة، فإن أول ما يتبادر إلى أذهاننا تلك التجربة العاطفية الأولى في بداية مراهقته حين كان طالباً في مرحلة الكفاءة بالقاهرة، وهي تجربته مع الفتاة «سنية» بست الحيران التي أحبها حباً عذرياً، واتخذ منها بطلّة لروايته «عودة الروح»، وهذا ما يعترف به الحكيم نفسه⁽³³⁾.

يرى «محسن»، وهو اسم الحكيم في الرواية⁽³⁴⁾، «سنية» تحادت عمته على سطح المنزل فيعجب بها، وتظهر عليه الحيرة وعلامات الخجل عندما تقدمه لها عمته «رنوبة» وتمدح لها رحامة صوته وبراعته في أداء بعض الأعاني. وتستدعيه «سنية» لزيارتها في البيت ليعلمها العناء وتعلمه العزف على آلة «البيانو» فيطير فرحاً.

وتتكرر اللقاءات بينهما فيتمكن حبها من قلبه ويصبح أسيراً لها، يتطلع إلى رؤيتها بهاراً، ويحلم بها ليلاً، ويكتب فيها الأشعار.

وعندما يريد «محسن» أن يسافر إلى الريف حيث يعيش والده بودع «سنية» ويكي بكاء مرأ إلى حد الشهنق فتشفق عليه وتمسح دموعه وتقبله، تم تهديه منديلاً حريراً كان قد سرقه منها.

ويعود «محسن» من الريف بعد انتهاء عطلته ليحد «سنية» قد وقعت في حب شاب أحر تزوجه فيما بعد، فسود الدنيا في وجهه ويصاب بحزن قاتل يؤثر في دراسته ويسقطه في أعين أساتذته، ويصبح رسونه مؤكداً آخر السنة، بعد أن كان مضرب المثل في التفوق على زملائه. بل إنه أصبح يتمنى الموت، ويتمسح بضريح «السيدة زيب» وهو يذرف الدمع راحياً منها أن تساعده في محنته.

ويجب أن نلفت النظر إلى أن هذا الحب كان من جانب «محسن» فحسب، ف «سنية» لم تكن تبادله الحب من أول الأمر، وإنما كانت تعده

صديقاً أو شيئاً من هذا القبيل. وكيف تحب غلاماً في الخامسة عشرة من عمره؟ بل كيف تحب طفلاً - كما تسميه - لاتخرج من الطهور أمامه، وتضحك من أمها التي كانت تستقبله في بيتها في شيء من التحفظ:

- ماما أنا جيت معايا ضيوف: أبلتي «زنوبة».. وابن أخوها «محسن»..

فنظرت إليها والدتها وقالت:

- ابن أخوها؟..

فقالت «سنية» في شيء من القوة:

- أيوة.. ابن أخوها «محسن»..

فتجهم وجه والدتها قليلاً، وقالت:

- أهو ده اللي ناقص.. جايبه راحل ها..

فتضاحكت «سنية» في تهكم:

- راجل؟.. ودا اسمه راجل؟.. ولد صغير زي ده..

ثم اتخذ صوتها لهجة الجد:

- مااسمعتيش يا ماما؟ يقولوا إن صوته جميل قوي.. دلوقت يعني لك

غناوي «عبده الحمولي»..

فكبر الأمر على الأم وقالت مستنكرة:

- إيه اللي انت بتقوليه ده؟.. ماشاء الله.. يعني لي أنا؟ راجل؟ فقالت

«سنية» في شيء من الجفاء: برضه بتقولي راجل.. ماتضحكيش علينا الناس..

قلت لك دا طفل.. طفل.. تعالي شوفيه بعينيك.. تعالي⁽¹⁵⁾..

فواضح من خلال هذا الحوار الذي يدور بين سنية وأمها، أن سنية لاتعد

«محسناً» رجلاً وإنما تعده ولداً صغيراً لا يخشى منه ولا يحسب له حساب.

و«محسن» نفسه كان يشعر بموقفها هذا أحياناً فينقض قلبه ويدب فيه يأس

هائل، ويتصور أن كل أحلامه عبث، وكل آماله سراب: «من هو؟.. طالب

كفاءة صغير، وما صلته بها؟.. أليست صلة عائلية وبسيطة.. وإذا كانت «سبية» تتلطف معه أليس لأنه غلام صغير؟.. أو على الأقل هي تعامله كذلك، وهو في نظرهما دائماً ذلك الغلام الصغير الذي لا تخرج من ملاحظته أمام والدتها، وأن تقدم له «الشربات» وأن تملأ حيوبه بالحلوى و«الملبس» إذا شاءت؟.. (36).

ولكن محسناً كان بتجاهل وضعه، ويضلل نفسه موهماً إياها بأن «سبية» تميل إليه ميل المرأة إلى الرجل، إلى أن اصطدم بالواقع المر الذي لم يعد ينفع معه أي تضليل، ومني بخيبة أمل فظيعة.

وقد رسبت هذه الخيبة في قرارة وجدان الحكيم، وكان لها أثر كبير في آرائه في المرأة من حيث هي امرأة، إذ كبرت في عينيه خيانة «سبية» له، وأصبح يرتاب في جميع النساء ويتخذ منهن موقفاً مناهضاً معادياً، وكأن الحكيم هنا يتقمص شخصية «شهريار» بطل مسرحيته «شهرزاد» الذي شاهد عبداً أسود مع زوجته الأولى قتلها معاً ثم قرر أن ينتقم من جميع النساء بالزواج كل ليلة من عذراء ليسعك دمها عند الصباح، ويتزوج من عذراء أخرى في الليلة الثانية لتلقى المصير نفسه، وهكذا كان يصنع كل ليلة نهرأ من دماء عذراء حتى زفت إليه «شهرزاد» التي خلصته من عقده.

وإذا كان «شهريار» قد وجد أخيراً المرأة التي تستطيع أن تحل عقده، فإن توفيق الحكيم ظل يبحث عنها مدة طويلة دون أن يجدها.

وقد خيل إليه أنه وحد هذه المرأة في فرسان متمثلة في شخصية «إيمادوران» بائعة التذاكر بمسرح «الأوديون» بباريس، تلك الفتاة الفرنسية التي أحبها حباً كبيراً كان أنضج من حبه لسبية بحكم السن، وبحكم التجربة والثقافة.

كان الحكيم يتردد على مسرح «الأوديون» أثناء إقامته بباريس من حين لآخر، ولكنه أخذ يتردد عليه يوماً لما شعر بأنه يجب موظفة شباك التذاكر، حتى استلقت انتباهها، ونشأت بينهما علاقة لم تدم أكثر من أسبوع، ثم

اكتشف أنها تحب رجلاً آخر، وأنها ربما قبلت أن تنشئ معه هذه العلاقة لتثير
غيرة ذلك الرجل وتقف على مدى حبه لها ليس إلا.

ويصرح الحكيم بأنه للمرة الأولى يعرف الحب الكامل في هذه التجربة،
أي «ذلك الحب الذي يضم القلب والحسد معاً»⁽³⁷⁾

ويعني الحكيم هذه المرة أيضاً بحببة أمل في «إيمادوران» التي عمقت شعوره
بخيانة المرأة وقساوتها، وضاعفت تعقده منها. وقد سجل الحكيم كل
انطباعاته عن هذه العلاقة في روايته «عصفور من الشرق» التي سوف نرحى
الحديث عنها إلى الفصل الثالث من هذا البحث بإذن الله.

وفضلاً عن أثر هاتين التجربتين في آراء الحكيم المتعلقة بالمرأة، فإنهما أثرتا
في آرائه المتعلقة بالفن أيضاً، فهاتان التجربتان ألهمتاه روايتين من أفضل
ما كتب، وهما «عودة الروح» و«عصفور من الشرق» اللتين صور فيهما آلام
المحقق في الحب تصويراً كان ناجحاً فيه إلى أبعد الحدود. وربما كان إخفاقه
المتكرر هو الذي نبهه إلى قيمة الألم الناتج عن الإخفاق في الحب بالنسبة إلى
الكاتب، لأن الحب الفاشل في رأيه، يولد إحساساً هائلاً بالحرمان الذي يصهر
النفس، وينفع الكاتب في التصوير العاطفي والتحليل النفسي. أما الحب
السعيد الذي ينتهي نهاية طبيعية فإنه لا يفيد الكاتب إطلاقاً - في رأي الحكيم
طبعاً - وذلك لأن هذا الحب لا يولد الشعور بالألم والحرمان، بل يولد الشعور
بالاكتفاء العاطفي.

وفي هذا المجال يقول الحكيم: «في رأبي أن تصوير حالة الشبع العاطفي
عملية مموجة ثقيلة الدم، أشبه بمن يحدثك عن تفصيلات وجة دسمة
أكلها. في حين أن من يحدثك عن جوعه وحرمانه أنل وأقرب لفسك
ومشاركتك. وهذا هو الفرق بين كاتب الأدب الجنسي وكاتب الأدب
العاطفي...»⁽³⁸⁾

وسوف نعرض ونناقش فكرة الحكيم هذه بشيء من التفصيل في الفصل
الثالث من هذا البحث.

وليس من شك في أن للحكيم تجارب أخرى مع المرأة سواء في مصر حيث اعترف هو نفسه بذلك⁽³⁹⁾، أو في فرنسا حيث أتيج له أن يتصل بالمرأة على نطاق واسع⁽⁴⁰⁾.

ولكن هذه التجارب كانت مادية بحتة، ولم تؤثر في آرائه - بالطبع - كما أثرت تجربته مع «سنية» و«إيمادوران» اللتين أحس معهما بالحلم الرفيع.

أما ما يذكره الحكيم من أنه كان يحس في مرحلة الطفولة بشعور خاص نحو صبية⁽⁴¹⁾ في مثل سنه أو أصغر قليلاً - كان يتشوق على لقاءها واللعب معها، ويشعر بالغضب المكتوم والحسرة والاكتئاب كلما لمحها تفضل طفلاً آخر عليه، وتهتم به، فلا اعتبار له عندنا، لأنه مجرد ميل طبيعي في سن مبكرة، وليس تجربة حب. وهذا ما نقوله أيضاً عن المغنية «الأسطي حميدة»، وهي التي سماها «شحلح» في روايته «عودة الروح» التي كان يطرب لسماع أغانيها ويحفظها، ويرجوها أن تعلمه العزف على بعض الآلات. وقد اشتد إعجابها بها إلى حد أنه شعر نحوها «باحساس يكاد يشبه الحب»⁽⁴²⁾.

ومهما يكن من أمر، فإن الذي نأخذه على الحكيم هو حكمه على النساء بصفة عامة من خلال تجربته مع امرأتين أو نساء قلائل، وكان من الأولى أن يحكم على المرأة بغض النظر عن كونه أخفق في حبه لها أو لم يخفق.

4 - أما عن منبع الخلفية الثقافية للحكيم، فإنه عندما سافر إلى فرنسا استطاع أن يطلع على المسرح الأوروبي اطلاعاً واسعاً، وأن يتأثر بعدة كتاب غربيين ويقلدهم في بعض أشكالهم الفنية، كما اعترف هو نفسه في مقدمة «مسرح المجتمع»⁽⁴³⁾.

ولم يأخذ الحكيم بعض الأشكال الفنية عن الغربيين فحسب، وإنما أخذ عنهم أيضاً بعض الاتجاهات في المسرح، مثل الاتجاه الفكري أو الذهني الذي ظهر في القرن الماضي في الآداب الغربية، والذي ابتدأه «هنريك إبسن» النرويجي⁽⁴⁴⁾، وبرع فيه كل من «حورج برناردشو» الإيرلندي، و«لويجي بيرانديللو» الإيطالي. والملاحظ أن الحكيم كثيراً ما كان يبيدي إعجاباً بهؤلاء

الثلاثة خاصة، أي «إيسن» و«شو» و«بيرانديللو»⁽⁴⁵⁾، ويرى أن مسرحهم هو المسرح الذي يلتزم بروح المسرح الحقيقية⁽⁴⁶⁾، كما يرى أن مسرحهم يتلاءم مع مزاجه، و«يتناسب مع طبيعته»⁽⁴⁷⁾.

ويعترف الحكيم بأنه سار على نهج «بيرانديللو» في أول مسرحياته الذهبية، وهي «أهل الكهف» فيقر «مي زياده» على مذهبته إليه من وجود صلة فكرية وفنية بينه وبين هذا الكاتب في رسالة بعثتها إليه⁽⁴⁸⁾. ويعلق الحكيم على ما ذهبت إليه «مي» فيقول: لقد أدهشتني حقاً في رسالتها هذه عندما ذكرت «بيرانديللو» وهي في صدد الكلام عني، فعلى كثرة ما كتب هؤلاء الكتاب المشاهير عن «أهل الكهف» لم يسطع واحد من هؤلاء أن يكتشف الصلة الفكرية والفنية التي تربطني بهذا المؤلف الإيطالي⁽⁴⁹⁾.

وإذا كان الحكيم قد تأثر بالأشكال الفنية والاتجاهات الفكرية في مسرح كل من «إيسن» و«شو» و«بيرانديللو» فليس من شك في أنه تأثر كذلك بآرائهم في المرأة، وهذا ماسنحاول توضيحه الآن.

(أ) إيسن: لعل المتأمل فيما كتبه «إيسن» يلاحظ أنه رسم نمادح لנסاء يعتبرن مثلاً رائعاً في التضحية والوفاء والصبر على تحمل المشاق. ونسنتطبع أن نلمس هذا في كثير من مسرحياته.

ففي «بيت الدمية» نجد «تورفالد هيلمير» الزوج المحترم وكل من بمت بصلة إلى أسرته يعاملون «نورا» الشابة معاملة الدمية الحميلة الغريرة التي لاتقدر عواقب الأمور ولاتحمل همأ، ولاتلقي بالألثنيء، برغم أنها أم لثلاثة أطفال، ويعتقدون كلهم أنها تبذر دراهم زوجها الفقير بلا حساب، وأنها ورثت هذه الصفة عن أبيها المتلاف. ولكن حقيقة «نورا» تختلف في الواقع تمام الاختلاف عن هذه الصورة. ولو عرف من حولها حقيقتها غيروا رأيهم فيها، فالحقيقة أن «نورا» لم تكن مسرفة وإنما كانت تدخر من ميرانية العائلة ومن ثمن ثيابها، وتعمل بالإبرة دون علم زوجها أو معارفها لتسدد أقساط مبلغ من المال كانت قد اقترضته من أجل علاج زوجها الذي كاد يفتك به مرض السل. وقد

أخفت «نورا» حكاية هذا الدين لئلا يشك زوجها في شرفها ويعتقد أنها أتت أمراً مشياً من جهة، ولئلا تغضب هذا الزوج الذي يتكدر صفوه حين تذكر أمامه فكرة الاقتراض، من جهة أخرى.

وقد زعمت «نورا» لزوجها وللجميع أن هذا المبلغ معونة من أبيها الذي مات، واحتفظت بسردينها ولم تطلع عليه أي أحد إلا عندما اضطرت لذلك اضطراراً في نهاية المسرحية⁽⁵⁰⁾.

وفي مسرحية «الأشباح» نلني مسز ألفتج الأرملة تعيش في وحشة قاسية في قرية الترويج الساحلية، وتنفق حياتها في سبيل إيهام الناس وإقناعهم بأن زوجها «الكابتن ألفتج» عاش شريفاً ومات شريفاً.

ولكن وحشة هذه الأرملة تنتهي بقدوم ابنها الوحيد «أوزوالد ألفتج» من باريس، حيث كان يدرس فن الرسم منذ عشرين سنة، فتأس به وتسرك كثيراً. ويזורها في بيتها القس «ماندرز» - وهو صديق قديم لآل «ألفتج» - بعد عيبة طويلة، ليسوي أموراً تتعلق بإشرافه على ملجأ للأيتام أنشأته باسم زوجها الراحل لإحياء لذكراه العطرة، وتخليداً لاسمه.

ويقبل «أوزوالد» على القس «ماندرز» فيرحب به، ويدور بينهما حديث يكشف عن اختلاف آرائهما في الحياة، فالشاب «أوزوالد» يستمرى حياة الحرية والفوضى التي يحيها الفنانون في باريس، حيث يستطيع أن يتصل بالمرأة، ويعيش معها دون رباط شرعي، والقس «ماندرز» يرى أن هذه الحياة بوهيمية فاسقة تخالف روح الدين والنظام ولاتناسب الرجل المحترم الشريف.

وحين يختلي القس بأب الشاب يعنفها كثيراً باسم الدين على ماآلت إليه حال ابنها ويضع مسؤولية انحرافه على عاتقها وحدها، لأنها لم تتول تربيته وتنشئته في جو الأسرة، وقصرت في واجبها بوصفها أمماً، فلم تستطع أن تتحمل عبء الأمومة التي تقبله كل امرأة صالحة راضية، وتخلت عن ابنها وهو في سن السابعة، حين أرسلته ليتعلم في مدارس الغربية.

ويذكر القس «مسز ألفتج» بماضيها السيء وبذنوبها وآثامها التي اقترفتها

في حق زوجها الراحل الطيب الذكر المرحوم «الكابتن ألفنج»، فهي تسمى أنها قد هربت منه يوماً ما، وأنها التجأت إلى «ماندر» تصف له تعاستها وأسها وترحوه أن يأويها، ولاريب في أن هذا يعد ترمداً على أقدس الروابط الإنسانية ولايتفق مع تعاليم الكنيسة، ولو صح ما قائلته مسز ألفنج آنذاك عن سوء مسلك زوجها.

وعندما تسمع «مسز ألفنج» هذا الكلام المؤلم من القس تصطر إلى أن تقص عليه أخبار زوجها الذي مات فاجراً مثلما عاش فاجراً، وهذا بشهادة تقرير الطبيب الذي يؤكد أنه مات بداء «السفلس»، فهو قضى أعوامه يضاجع النساء الساقطات، ويشرب الخمر، ولم يكتف بأن يفعل هذا خارج المنزل، وإنما كان كثيراً ما يفعله داخله على مرأى من زوجته. وتمادى في وعيه إلى أبعد الحدود فغازل خادمتها وأفسدها فحملت منه.

أما قصة هذا الزوج الصالح الذي ارتد عن غيه، وغدا مثلاً لمكارم الأخلاق فكانت أسطورة بنتها هي في عالمها الشقي الذي كانت تعيش فيه مع هذا الزوج الخليع⁽⁵¹⁾، فقد كافحت كفاحاً مريراً من أجل أن تستر مساوئ زوجها، وأن توهم الناس بأنه مستقيم في سلوكه وأخلاقه، وذلك بالإسهام في وحوه البر والإحسان باسمه هو لا باسمها. وهكذا فإن زوجها كان يستمتع بملذاته، ويعريد، ويفسق، وينال الذكر الحسن والسمعة الطيبة، بينما هي تعاني من العذاب الفظيخ وتحمل الصليب في صمت وشجاعة. أما الابن الذي جاء القس يلومها من أجله، ويحملها مسؤولية انحرافه، فإنها أرسلته إلى فرنسا في صغره لتبعده عن الجو الموبوء الذي يشيعه أبوه في المنزل، وهي قد احتملت لوعة فراقه طوال هذه المدة ليسأ سليم القلب والعقل.

لقد فعلت كل هذا من أجل زوجها في حياته، وهي الآن تواصل كفاحها من أجله أيضاً بعد مماته، فتنشئ ملجأً للأيتام باسم زوجها حتى يذكره الناس ويشنوا عليه.

وفي نهاية المسرحية تكتشف مسز ألفنج أن ابنها الشاب مصاب هو الآخر

بداء «السفلس» الذي انتقل إليه من أبيه عن طريق الوراثة. ومع ذلك فإنها لا تتخذ على زوجها الخليع الذي حكم عليها بالشقاء طوال عمرها، بل إنها تكتم عن ابنها سر مرضه، وتسعى إلى اقناع الناس جميعاً - كما تعودت - بأن زوجها كان المثل الأعلى لكل فضيلة⁽⁵²⁾.

وفي مسرحية «عدو الشعب» نرى «مسز ستوكمان» ربة البيت الطيبة تصمد إلى جانب زوجها الدكتور «توماس ستوكمان» وتشجعه وتحمل معه ما أصابه من عناد الرأي العام واجتماع الناس المتغطرسين عليه.

وموحز القصة أن الدكتور «توماس ستوكمان»، وهو طبيب لإحدى القرى بالنرويج، يكشف للأهالي بأبحاثه أن قريتهم مركز للمياه المعدنية الصالحة للاستشفاء، فيلفت أعيان القرية، وعلى رأسهم العمدة «بيتر ستوكمان» أخوه، إلى هذا الكنز، ويستفيدون منه بإنشاء حمامات للاستشفاء والاصطيفاء، ويتهافت السواح والمرضى على القرية من كل صوب، فينتعش اقتصادها بعد ركود وفقر، وتحسن حال سكانها، ويعممهم الرخاء.

وقد عرف أهل القرية فضل الدكتور «توماس ستوكمان» عليهم فأجوه واحترموه. وبعد أعوام قليلة تتعفن المياه المعدنية وتتلوث بميكروب «التيفوئيد»، فيتنبه الدكتور «ستوكمان» لخطر هذا الوباء على السكان والوافدين على القرية، ويعد تقريراً مفصلاً لإحدى الجرائد يشرح فيه أسباب هذه الظاهرة، ويحذر الناس من الخطر المحدق بهم. ولكن الأهالي يقفون كلهم في صف واحد ضد الدكتور «ستوكمان» يتألبون عليه، ويمنعونه من نشر تقريره الذي سوف يلطخ سمعة قريتهم فلا يؤمها أي أحد، ويخرب اقتصادها، وتتدهور حال سكانها.

وينفض عن الدكتور «ستوكمان» كل أصدقائه وأقاربه، ويلقبونه «بعديو الشعب» ويطرد أبنائه من مدرسة القرية، ويفصل من وظيفته في القرية، ويقاطع مقاطعة تامة، فلا يجد من يؤيده أو يدافع عنه سوى زوجته الطيبة «مسز ستوكمان» التي كانت تتحدى معه كل الناس غير مبالية بما يلحقها

وأبنائها في هذا السبيل⁽⁵³⁾. وما تفتأ تؤكد له أنها ستثبت إلى حواره حتى أحر رمق من حياتها.

وفي «هيدا جابلر» نرى «هيدا» التي تنتمي إلى طبقة السلاء، تغامر وتعب من الحياة حتى ترتوي وتسام، ثم يموت والدها، وتشعر بأن الس قد تقدمت بها ولما يطلب يدها أي أحد من أصدقائها ومعارفها، فتخشى أن تقى عاساً، وترضى أن تتزوج من رجل من الطبقة الوسطى التي تعتقد أنها دون طقتها. وكان هذا الاعتقاد يجعلها تحتقر زوجها، وتوحي إليه دائماً بأنها منفوقة عليه، بل إنها كانت لا تكفي بالإيحاء، وإنما تصرح بما تعتقده إلى بعض أصدقائها تصریحاً مرأ، حين مدح زوجها بطيبة القلب والاستقامة:

«براك : إن استقامته وحس سيرته فوق كل شك.

هيدا : ولست أرى فيه ما يعث على السخرية. هل ترى أنت فيه شيئاً من ذلك⁽⁵⁴⁾؟

ثم إن «هيدا» امرأة تمقت فكرة الأمومة، وترى أنها تقيدها، وتفصل أن تعيش كالرجال حياة الخشونة والمغامرات، حتى أن الدكتور «علي الراعي» بعدها من النساء اللواتي «يشعرن برغبة جارفة في أن يصبحن رجالاً»⁽⁵⁵⁾. ولنستمع إلى حوارها مع صديقها «براك» الذي يذكرها بالأمومة التي يمكن أن تكون مصدراً لسعادتها فنسكته وتؤكد له أنها لا تفكر إطلاقاً في أن تصبح أما مثل الأخريات:

«براك : .. لنفرض أنه حدث كما يقول الناس - بلغة مهذبة - أن مسؤولية عظيمة أصبحت من نصيبك؟ (باسماً) مسؤولية جديدة يا مسز هيدا؟

هيدا : (غاضبة) اسكت! لى يحدث شيء من هذا القبيل!

براك : (بحذر) ستكلم في هذا الموضوع مرة ثانية بعد سنة من الآن - على أكثر تقدير..

هيدا : (بحزم) ليس لدي استعداد لشيء كهذا أيها القاضي براك.

لأشأن لي بالمسؤوليات!..

براك : هل أنت مختلفة عن عامة النساء إلى حد أنك ليس لديك استعداد لواجبات؟

هيذا : أوه.. قلت لك اسكت!.. كثيراً ما يبدو لي أن هناك شيئاً واحداً في العالم لدي استعداد له.

براك : (يقترّب منها) هل لي أن أسألك ماهذا الشيء؟

هيذا : (واقفة تنظر إلى الخارج) أن أقتل نفسي من الملل..⁽⁵⁶⁾.

وبالفعل فإن «هيذا» تتحرر في آخر المسرحية، وكان انتحارها حتماً لامفر منه، لأنها شخصية انتحارية بطبيعتها.

والذي يهمنا الآن - بعد أن وقفنا عند بعض النماذج النسوية التي نستطيع من خلالها أن نأخذ فكرة عن تصور «ابسن» للمرأة المثالية المضحية الوفية التي تجعل سعادتها قرباناً على مذبح زوجها مثلما فعلت «نورا» و«مسز ألفنج» و«مسز ستوكمان» - هو أن نشير إلى أن الحكيم يرسم لنا صورة المرأة المثالية على نحو ما يريد «ابسن» تماماً، وهذا ما يبدو لنا بكل وضوح في شخصية «ايزيس» و«شهرزاد» و«عنان» اللواتي يعتبرن بحق نماذج رائعة للتضحية والنضال من أجل الأزواج، كما سنرى فيما بعد.

ويلتقي الحكيم مع «ابسن» أيضاً في دعوة المرأة، إلى الالتزام بحدود أنوثتها وطبيعتها، وتحذيرها من التشبه بالرجل، وإنكار وظائفها الحيوية، ف «ابسن» يجعل نهاية «هيذا» التي تريد أن تكون مثل الرجال نهاية مأساوية، والحكيم هو الآخر يحمل حملة شعواء على النساء اللاتي يمتنن الأمومة ويجرين في أثر الرجل، ويقلدنه في كل شيء⁽⁵⁷⁾.

والراجح أن الحكيم متأثر إلى حد بعيد بآراء «ابسن» في المرأة.

(ب) برناردشو: من الملاحظ أن «برناردشو» يطرح في بعض كتاباته قضايا تتصل بعلاقة المرأة بالرجل. ونحن هنا نريد أن نتناول مسرحيتين من مسرحيات «شو»، إحداهما تعالج قضية الصراع بين الرجل العالم العبقرى، أو الفنان

المبدع، وبين المرأة التي تمقت علمه وإبداعه وفنه وعصريته، ويقاومه مقاومه شديدة. والأخرى تعالج قضية الصراع بين الرجل الذي يريد أن يحلق في السماء، وأن يكون أكبر من الإنسان العادي وبين المرأة التي تشده إلى الأرض، وتسخر من إرادته.

أما المسرحية الأولى فهي «بحماليون»، وأما الثانية فهي «الإنسان والسوبرمان».

في «بحماليون» يرى الأستاذ الجامعي «هيجنز» البارح في علم اللسانيات ينتشل الفتاة «أليزا دوليتل» بائعة الزهور الفقيرة من الشارع، ويريد أن يحرب فيها علمه وفنه فهذب لسانها، وينمي عقلها، ويحعل منها سيده من سيدات المجتمع المحترمات.

وتبدأ تجربة «هيجنز» العنيفة فأخذ في تعليمها كيفية الطق السلم، وفي تسمية ثقافتها باصطحانها إلى معارض الفن والمسارح ودور «الأوبرا».. وتسمر التجربة ستة أشهر استطيع خلالها أن يقوم لسانها وأن بشكل عقلها الساذج تشكياً جديداً، بحيث أن من براها أو يحدنها يعتقد بأنها سيده أرسقراطية. وهكذا تنجح تجربة الأستاذ، ونصح مدبنة «لندن» بلهج بدكر رهرة المنجم الجديدة الآسة «أليزا دوليتل».

ولكن «أليزا» بعد أن تعيرت حالها ثور على الأساد «هيجر» الذي كان يظر إليها نظرة العالم إلى الأداة الحامده التي أدت دورها ولم بعد في حاحه إليها، فالأستاذ يعدها رهاهاً على مهارته في علمه ليس إلا، أما هي في ذاتها فليس لها أي قيمة عنده.

وتتحرر الفتاة فيما تفعله بعد أن أصحت سيده محترمه: هل تعود إلى حياتها السابقة فتبيع الزهور وتعيش في حماة الطليقة الفقيرة؟ كلا، إنها لا تستطيع أن تفعل هذا الآن بعد أن عرفت الحياة العيا. إنها الآن تطالب بحقها في هذه الحياة الكريمة. إنها تطالب بحقها في الاحترام والحب والحنان، ولكن أستاذها «هيجنز» لا يريد لها كل هذا. إنه يريد لها أن تقبل بالعيش في سمانه

الباردة.. سماء الفكر والفرن. إنه «علمها قواعد السلوك وراضها على العادات التي تمتع السيدات المهذبات من كسب قوتهن بعرق جبينهن دون أن يمنحها دحل السيدات المهذبات»⁽⁵⁸⁾.

ويخبرها الأستاذ «هيجنز» بين الحياة الفلسفية الفكرية الباردة، العالية، والحياة الواقعية الحارة، على السفح حيث يتزوجها «خنزير مكتنز بالعواطف الرخيصة وبالمال الكثير، له شفتان سميكتان»⁽⁵⁹⁾. يقبلها بهما، ونعلان سميكان يضربها بهما، فتختار الحياة الثانية، وتتزوج رجلاً من الطبقة السفلى، لأن الحياة الأولى، حياة الفكر البارد.. حياة «هيجنز» لانتلاءم مع مزاجها وطبيعتها وأنوثتها المتفتحة. وقد شعر «هيجنز» بعد ذهاب «أليزا» أنه سحين ذاته، وتمنى لو يستطيع أن ينقل من عقل الدات ليحيا مع «أليزا» عند السفوح⁽⁶⁰⁾، ولكن هيهات، فقد قررت «أليزا» مصيرها وانتهى الأمر.

وفي «الإنسان والسوبرمان» نجد الشاب «جون تانر» صاحب الآراء التقدمية الذي لا يتقيد بالعادات والمواضعات الاجتماعية، يؤمن «بالإنسان الأعلى» أو «السوبرمان» الذي بشرت به أبحاث العالم الإنجليزي «داروين»، والفيلسوف الألماني «بيتشه»، ويريد أن يكون ذلك الإنسان الأعلى سيد الطبيعة، كما يريد من صديقه الفنان «أوكتافوس» أن يكونه أيضاً، فيحدره من الوقوع في شباك الفتاة «آن» التي يحبها، لأن الفنان الأصيل - في رأي «جون تانر» ينبغي ألا «يقع أبداً في مخالبا امرأة، أو يقبل أن تلتهمه في عرينها هذا الذي يسمونه بيت الزوجية»⁽⁶¹⁾، بل يحس به أن يتفرغ لفنه وحده، وأن يعزف عن المرأة والزواج وإنجاب الأطفال. إن المرأة أداة الطبيعة لخلق الحياة، والفنان أداة الطبيعة لخلق حياة أسمى. والمرأة تضحي بنفسها راضية لتقوم بوظيفتها الحيوية⁽⁶²⁾، فكيف لاتضحى إذن بالفنان في سبيل عوايتها الحيوية؟؟.

نعم، إن الفنان يستطيع أن يتصل بالساء، ولكن اتصاله بهن، في رأي «جون تانر»، يتم بغرض تشريحهن ودرسهن وسبر أغوار نفوسهن، واتحادهن وسائل يذكين فيه موهبة الفن، ويزودنه «بالرؤى والأحلام» التي يتخذها مادة

هامة لفنه، ليستخدمهن «أدوات راضية لإلهامه. فهن يحسن أنهن يفترسه وهو في الحقيقة يفترسهن»⁽⁶³⁾.

ولكن «جون تانر» الذي يعتقد هذه الأفكار ويدعو صديقه إلى اعتناقها، ويعمل بكل قوته كي ينجو من الوقوع في حبال المرأة وعبث حياة العكر، أو حياة «الإنسان الأعلى»، ترغمه «أن» نفسها على الزواج منها في بهاية المسرحية وهو الذي كان يحذر صديقه مها.

وبهذا يخفق «جون تانر» في أن يصبح إنساناً أعلى، أو «سوبرماناً» متمرداً على الطبيعة.

وبعد، فإن الذي يقارن بين «شو» في هاتين المسرحيتين وبين «الحكيم» في مسرحيته «بجماليون» و«شهرراد» يجد تشابهاً كبيراً بين القضايا التي يطرحها كل منهما؛ إذ يلاحظ أن «شو» و«الحكيم» شغلا بقضية واحدة في مسرحية «بجماليون» التي كتبها كل منهما بهذا الاسم، وهي قضية الصراع بين الرجل العبقري المبدع، وبين المرأة التي ترمز إلى الحياة⁽⁶⁴⁾، فإذا كان «هيجنز» «شو» يصارع «أليزا» التي خلقها هو حين تنمرّد عليه، وتضيق بحياة الفكر الباردة، وتريد أن تكون أنثى، فإن «بجماليون» «الحكيم» يصارع «حالاتبا» التي خلقها هو أيضاً حين تتحول إلى امرأة حية من نسيج اللحم والدم، بعدما كانت تمثالاً عاجياً. وإذا كان «هيجنز» شو قد تخلى عن تمثاله «أليزا» معرضاً بذلك عن الحياة الواقعية في الأرض، ومفضلاً الحياة الفكرية في السماء، ثم ندم على مافعل وأحس ببرودة سماء الفكر، وتمنى لو أنه يستطيع أن يعيش مع «أليزا» في الأسفل، فإن «بجماليون» «الحكيم» كان هو الآخر يطلب من الآلهة أن تسمح زوجته «جالاتيا» الحية تمثالاً عاجياً كما كانت، ثم يدم ويشعر بالعرلة القاسية ويتوسل إلى الآلهة من جديد أن تعيد زوجته إلى الحياة.

وباختصار فإن كلاً من «هيجنز» و«بجماليون» لم يستطيعا أن يسكتا نداء الحياة في قلبيهما، ولم يكتفيا بالفكر والفن فحسب. والملاحظ أن هذا النوع من الصراع نجده في بعض مؤلفات الحكيم الأخرى، وخاصة في «العش

الهادئ» و«ياطالع الشجرة» اللتين سوف نتحدث عنهما في الفصل الثالث،
ياذن الله.

ويمكن القول إن كلاً من الكاتين قد شغلا أيضاً بقضية واحدة في
مسرحتيهما «الإنسان والسوبرمان» و«شهرزاد» وهي قضية الصراع بين
الرجل الذي يريد أن يتأله، أو يريد أن يكون إنساناً أعلى عن طريق الفكر،
وبين المرأة التي تعد «أداة في يد قوة الحياة»⁽⁶⁵⁾ والتي تشمل إرادته هذه
وتسخر منها، ف «جون تار» «شو» يتهرب من حواء ويتطلع إلى حياة الفكر
أو حياة الإنسان الأعلى، ولكنه يخفق فيما يتطلع إليه، ويتزوج «آن»،
و«شهريار» الحكيم يصبو إلى أن يمد نداء الحسد والقلب والعاطفة ويحلق في
السماء بعقله وحده:

«شهريار»: إني براء من الآدمية. براء من القلب. لا أريد أن أشعر. أريد أن
أعرف⁽⁶⁶⁾.

ويترك «شهريار» قصره وزوجته، ويخرج هائماً على وجهه يضرب في
ساكب الأرض منقياً عن الحقيقة، باحثاً عن المعرفة، ولكنه يعود مدحوراً إلى
زوجته بعد رحلة طويلة، ويعترف لها بإحفاقه الذريع، ويظل معلقاً بين الأرض
والسماء، تسخره دوده القلق.

وبعد، فإننا نكاد نجزم مطمئنين بأن الحكيم قد اتكأ على «شو» فنقل عنه
بعض الأفكار المتعلقة بقضية الصراع بين الفن والفكر وبين المرأة والحياة.

جـ) لويجي بيرانديللو: إن «بيرانديللو» يقاوم الهضة السوية مقاومة
عنيفة، وينصب قلمه للحملة على المرأة العاملة ويدعوها إلى أن تترك العمل
الذي يفسد أنوثتها التي تجعلها تسيطر على الرجل.

فالمرأة، في رأي «بيرانديللو» يحسن بها ألا تضطلع بمسؤوليات الرجل
إطلاقاً، ولو فعلت فإنها لا بد أن تخسره، ولذا فعليها أن تلتزم بحدود طبيعتها
وأنوثتها وواحساتها التي تنحصر في القيام بمهام الأمومة والعائلة.
ويدعو «بيرانديللو» كل امرأة إلى أن تشبه نفسها بـ «الأرض - أمناً جميعاً -

فتستقبل البذور وأشعة الشمس وقطرات المطر، وتخرج للعالم أطيب الثمرات.. تلك هي رسالتها وسر عظمتها في الحياة⁽⁶⁷⁾.

ومن هنا فإن بيرانديللو كان يجعل بطلات مسرحياته العصريات يعشن حياة تعيسة. وهذا ما يبدو لنا من خلال مسرحيته «ست شخصيات تبحث عن مؤلف» و«ستر العرايا» اللتين نريد أن نقف عندهما قليلاً.

ففي مسرحية «ست شخصيات تبحث عن مؤلف» نقابل سيدة تدو في ثياب الحداد حزناً على زوجها الذي مات منذ شهرين، ونقابل رجلاً كهلاً كان زوجاً لهده السيدة في السابق، ولكنه طردها عندما علم أنها تحب سكرتيراً له كان يستخدمه وانتزع منها ابنهما الوحيد ليشأ نشأة سليمة بالريف.

ولحقت هذه السيدة بعشيقتها السكرتير وقضت معه أعواماً طوالاً أنجبت خلالها بنتين وولداً مه، وحين مات العشيق وتركها وأبنائها الثلاثة في فقر مدقع، اضطرت إلى أن تعمل في محل للخياطة عند عجور فاسدة الأخلاق تدعى «مدام باتشي».

وكانت هذه العجور تتخذ من محلها مكاناً تجمع فيه النساء بالرجال، فاستغلت فقر هذه السيدة الأرملة واستدرحت ابنتها الكبرى للتأجير شرفها. وكان الرجل الكهل - زوج الأرملة السابق - من رواد محل «مدام باتشي»، فشاءت سخرية القدر أن يلتقي ذات يوم بالفتاة ابنة زوجته، وكادت الفتاة أن تكون فريسه له لولا حضور الزوجة التي أحدثت تصرخ وتعرفه باستها.

ولما يقف الرجل الكهل على حقيقة الموقف، ويدرك الحالة المزرية التي انتهت إليها أسرته يعمل على لم الشمل ويعود بالزوجة وولدها وابنتها إلى داره.

وبعد عودة الزوجة إلى بيت زوجها تواجهها مشكلة أخرى عويصة، وهي ارورار ابنها الأكبر عنها؛ ذلك الابن لاتلين له قاة.

تلك هي مأساة هذه العائلة التي حملت معها قصتها وأخذت تحث عن مؤلف يصوغها صياغة فنية، ووجدت ضالتها في شخصية مخرج بإحدى المسارح.

وقد رأى المخرج في هذه القصة عملاً أدبياً رائعاً لا يحتاج إلى مؤلف يصوعه، بل اكتفى باتخاذ أفراد هذه العائلة ممثلين يعرضون مأساتهم بأنفسهم، فرح كل واحد بهذه الفكرة ما عدا الابن الأكبر الذي أصر، برغم الحاح أبيه وتوسلات والدته، على عدم المشاركة في التمثيل وعرض عار أمه، وخزي والده على خشبة المسرح:

«الأب : (يذهب إلى الابن في غضب جامح) ستفعل ذلك.. ستقوم بالدور من أجل أمك.. من أجل أمك.

الابن : (أكثر عناداً) لن أقوم بشيء بالمرّة.

الأب : (يمسك به من خياقه) اسمع الكلام، ألا ترى كيف تسترضيك؟ أليس لديك ذرة من الشعور بالنبوة؟

الابن : (يمسك به) لا. لا. انهوا هذا الموضوع نهائياً.

الاب : يجب أن تطيع، يجب أن تطيع.

الابن : ما هذا الجنون الذي طرأ عليك؟ ألا تحجل من أن تستعرض خزيك وعارنا أمام الجميع؟⁽⁶⁸⁾.

وهكذا فإن «بيرانديللو» ينقل إلينا في مسرحيته هذه مأساة عائلة كانت ربها التي لم تلتزم بواجباتها بوصفها ربة عائلة، هي السبب في تشتت أفراد هذه العائلة وانحذارهم إلى هوة فظيعة من التعاسة والعداب. وقد كان نصيب ربة هذه العائلة أكبر من نصيب غيرها، فهي التي ذاقت مرارة الفقر والحرمان والهوان، وهي التي احترقت بنار البعد عن ولدها أعواماً ثم التقت به أخيراً فأنكرها واصرف عنها.

وصفوة القول: إن هذه السيدة كانت شقية في حياتها، لأنها لم تؤدي رسالتها كما ينبغي، وانتهكت حرمة الحياة العائلية المقدسة التي يجعلها بيرانديللو.

وفي مسرحية «ستر العرايا» نرى «أرزيلىا دارى» الفتاة المثقفة التي لم تتجاوز عشرين ربيعاً من عمرها تتشائم تشاؤماً كبيراً، وتسيء الظن بالحياة دوماً، ولا تؤمن بما يسميه الناس أملاً أو سعادة أو حظاً.

كانت «أرزيلىا» تعلم بت قنصل سياسى بمدينة «إرمير» يمتلك قصرأ مشرفأ على البحر. وحدث يوماً أن تلك البت هوت على صخور شاطئ البحر فماتت، وطردت «أرزيلىا» من القصر، وسافرت إلى روما حيث اكتشفت أن خطيبها الضابط البحرى «فرانكو» قد خانها ونأه للاقتران بامرأة أخرى.

ويشند يأس «أرزيلىا» وتشاؤمها فتقدم على الانتحار، ولكنها تقذ بأعجوبة. ولم يكن اقدمها على الانتحار بسبب خيانة خطيبها - كما رعت للناس - وإنما كان بسبب نوع من «التهافت العصي»⁽⁶⁹⁾ الذي يجعلها سوداوية المزاج، فهي لم تكن تحب خطيبها، بل كانت هي نفسها نخونه مع مخدومها ومع أشخاص آخرين. ويأتي خطيبها لمقابلتها والاعتذار لها والتكفير عن خطئه فترفض أن تراه رفضاً باتاً، إمعاناً منها في إيهام الناس واقناعهم بأن خيانة هذا الخطيب هي الدافع لاقدمها على الانتحار.

وقد التجأت «أرزيلىا» إلى الكذب والتضليل كي تبدو أمام الناس طاهرة نقية، أو كي تستر حماتها، كما صرحت بذلك هي نفسها في نهاية المسرحية حين أشرفت على الموت: «..أجل، إننا جميعاً عرايا، نحاول أن نستتر عرينا بثوب فيه شيء من الحشمة، فنكذب. ولم أكن أملك مثل هذا الثوب لأبدو طاهرة نقية، فاصطبعت تلك الأكذوبة.. أكذوبة الفتاة التي تنتحر بسبب خيانة خطيبها.. لقد أردت أن أحوك ساعة موتي ثوباً يكون حميلاً بعض الشيء»⁽⁷⁰⁾.

ويظهر من خلال هذه المسرحية بشكل واضح أن «بيرانديلو» كان ضد نهضة المرأة حين جعل من «أرزيلىا» شهيدة الحياة العصرية التي اندفعت المرأة في غمارها⁽⁷¹⁾.

والملاحظ أن هذا هو رأي الحكيم في المرأة أيضاً، فهو كثيراً ما يدي تحوفة

الشديد من «أن يؤدي تيار الحياة العصرية إلى جرف المرأة بعيداً عن واجبها الأسمى»⁽⁷²⁾، أي واجب الاهتمام بالأسرة والأمومة، والأعمال المرلية. وكثيراً ما يدعو المرأة إلى أن تكون إلهة أو ملكة في البيت تستمتع بثمرة عمل الرجل وكدحه⁽⁷³⁾، ويمقت المرأة التي تكره البيت، وتنسى أنوثتها. فالحكيم يرى أن المرأة سوف تخسر إذا لم تقف عند حدود أنوثتها التي حلفت لالتزامها. ويتخيل أن البطلة الفرنسية الشهيرة «جان دارك» لاتأسف على شيء أسفها على موتها عذراء، فما من عقاب ينزله القدر بامرأة أفضع من أن يميتها عذراء⁽⁷⁴⁾.

ولايستبعد أن يكون الحكيم قد تأثر برأي «بيرانديللو» هذا في المرأة، لأن الحكيم دائماً يبدي إعجابه بهذا الكاتب الإيطالي ويعده من العمالقة في عالم المسرح كما سبق لنا أن وصحننا⁽⁷⁵⁾.

وبعد، فإذا سلمنا بأن الحكيم قد تأثر بكل من «إيسن» و«برناردشو» و«لويجي بيرانديللو» في بعض آرائه المتعلقة بالمرأة، فإننا لانعني بهذا أنه كان يجهل أصول هذه الأفكار تماماً ثم اكتشفها عندهم وتبناها، وإنما نعني أنه كان يحس على نحو ما إحساساً معيناً متولداً عن ملاحظاته وتجاربه وعلاقاته الخاصة بالمرأة، ثم وجد ترجمة معبرة عن إحساسه هذا في كتابات هؤلاء المؤلفين، فتأثر بهذه الترجمة المعبرة عن إحساسه العام.

هوامش الفصل الأول:

- (1) «يوميات امرأة لا مبالية» نزار قباني، منشورات برار قباني، بيروت 1969. ط 2 ص 27 - 28.
- (2) واهي علي عبد الواحد: المساواة في الإسلام، دار المعارف، ط 2، القاهرة 1965، ص 30 - 34.
- (3) محمد، أحمد سيد: المرأة في أدب العقاد، مطبعة العث، فسنطية 1970. ص 113.
- (4) سورة البقرة (آية 38، 39).
- (5) سعد الله، أبو القاسم: دراسات في الأدب الجزائري الحديث. دار الآداب، بيروت، ص 71 - 76.
- (6) عوض، لويس: قضية المرأة، دار المعرفة، الطبعة الثانية، القاهرة 1966، ص 8.
- (7) الحكيم، توفيق. عصا الحكيم، المطبعة المودحية، القاهرة، ص 194.
- (8) الحكيم، توفيق: المسلح المتنوع، المطبعة النموذجية، القاهرة 1956، ص 635.
- (9) الحكيم، توفيق: مسرح المجتمع، المطبعة النموذجية، القاهرة، ص 238.
- (10) الحكيم، توفيق: مسرح المجتمع، ص 251.
- (11) الحكيم، توفيق: حمامي قال لي، المطبعة المودحية، القاهرة، ص 107.
- (12) الحكيم، توفيق: أرني الله، المطبعة النموذجية، القاهرة، ص 135 - 142.
- (13) الحكيم، توفيق: سجن العمر، المطبعة النموذجية، القاهرة، ص 18.
- (14) المصدر نفسه، ص 44.
- (15) المصدر نفسه، ص 70.
- (16) من مقالة قصيرة نشرت ب «أحر ساعة»، العدد 2102 - 5 فبراير 1975.
- (17) الحكيم، توفيق: سجن العمر، ص 42 - 43.
- (18) الحكيم، توفيق: زهرة العمر، المطبعة المودحية، القاهرة، ص 43 - 44.
- (19) الحكيم، توفيق: سجن العمر، ص 88.
- (20) المصدر نفسه، ص 107.
- (21) كانت والدته الحكيم شديدة القلق دائماً على أمر معاشها، ولم يكن والده يملك سوى مرتبه الشئيل الذي يقبضه أحر الشهر (انظر المصدر نفسه، ص 45)

- (22) الحكيم، توفيق: سجن العمر، ص 288.
- (23) المصدر نفسه، ص 288 - 289.
- (24) الحكيم، توفيق زهرة العمر، ص 143.
- (25) الحكيم، توفيق. زهرة العمر، ص 209 - 210.
- (26) (مجهول المؤلف) توفيق الحكيم يتحدث، مطابع الأهرام، القاهرة 1971.
- (27) شكري، غالي: ثورة المعتزل، مكتنة الأجلو المصرية، القاهرة 1966، ص 33.
- (28) انظر ص 21 من هذا البحث.
- (29) الحكيم، توفيق: سجن العمر، ص 72.
- (30) المصدر نفسه، ص 44.
- (31) اسماعيل، عز الدين: التفسير النفسي للأدب، دار العودة ودار الثقافة، بيروت 1963، ص 13-16.
- (32) سويف، مصطفى. الأسس النفسية للإبداع الفني، دار المعارف، ط 2، القاهرة 1959، ص 199.
- (33) (مجهول المؤلف): توفيق الحكيم يتحدث، ص 198.
- (34) طاهر، صلاح: أحاديث مع توفيق الحكيم، دار الكتاب الجديد، القاهرة 1971، ص 35.
- (35) الحكيم، توفيق: عودة الروح، المطبعة المودحية، القاهرة، ص 90 - 92.
- (36) الحكيم، توفيق عودة الروح، ص 250.
- (37) توفيق الحكيم يتحدث، ص 197.
- (38) طاهر، صلاح: أحاديث مع توفيق الحكيم، ص 136.
- (39) الحكيم، توفيق. سجن العمر، ص 149.
- (40) الحكيم، توفيق. رحلة بين عصريين، دار الكتاب الجديد، القاهرة 1972، ص 13 - 15.
- (41) الحكيم، توفيق: سجن العمر، ص 80.
- (42) الحكيم، توفيق. سجن العمر، ص 97.
- (43) الحكيم، توفيق مسرح المجتمع، ص 8.
- (44) مندور، محمد: مسرح توفيق الحكيم، دار بهضة مصر، الطبعة الثانية، القاهرة، ص 38.
- (45) طاهر، صلاح: أحاديث مع توفيق الحكيم، ص 63، 110، 112، 120.
- (46) المصدر نفسه، ص 125.
- (47) المصدر نفسه، ص 174.
- (48) الحكيم، توفيق: وثائق من كواليس الأداء، مؤسسة أحرار اليوم، القاهرة 1977. سلسلة كتاب اليوم، عدد 120، ص 73 - 74.

- (49) المصدر نفسه، ص 75.
- (50) عوض، لويس: المسرح العالمي، دار المعارف، القاهرة 1964، ص 224 - 238.
- (51) المصدر نفسه، ص 245.
- (52) المصدر نفسه، ص 239 - 252.
- (53) المصدر نفسه، ص 253 - 265.
- (54) اسن، هريك. هيلدا جابلر، ت. ف شاهين، مطبعة لجنة التأليف والترجمة، القاهرة 1961، ص 111.
- (55) المصدر نفسه، المقدمة، ص 10.
- (56) المصدر نفسه، ص 125 - 126.
- (57) الحكيم، توفيق: عصا الحكيم، المطبعة المودجية، القاهرة، ص 194 - 201.
- (58) عوض، لويس المسرح العالمي، ص 360.
- (59) المصدر نفسه، ص 362.
- (60) الراعي، علي: مسرحيات توفيق الحكيم، الهلال، فبراير 1968، ص 104.
- (61) عوض، لويس: المسرح العالمي، ص 310.
- (62) المصدر نفسه، ص 311.
- (63) المصدر نفسه، ص 11.
- (64) هذا بعض الطرطراً عن أيديولوجية «شوه» الاشتراكية التي ندعو إليها في مسرحيته.
- (65) عوض، لويس المسرح العالمي، ص 318.
- (66) الحكيم، توفيق: شهرزاد، دار الكتاب اللبناني، بيروت 1973، ص 65.
- (67) أمين، حسونة محمد: بيرانديلو، دار المعارف، القاهرة، الطبعة الثانية، ص 65.
- (68) بيرانديلو، لويجي: ست شخصيات تحت عن مؤلف، ترجمة محمد اسماعيل محمد، الشركة التعاونية للطباعة والنشر، القاهرة، ص 145.
- (69) أمين، حسونة محمد: بيرانديلو، ص 118.
- (70) المصدر نفسه، ص 128.
- (71) المصدر نفسه، ص 65.
- (72) الحكيم، توفيق. تحت شمس الفكر، المطبعة المودجية، القاهرة، ص 237.
- (73) الحكيم، توفيق حماري قال لي، ص 84 - 92.
- (74) الحكيم، توفيق. عصا الحكيم، ص 183.
- (75) انظر ص 22 من هذا البحث

الفصل الثاني

موقف توفيق الحكيم من المرأة في الأسرة والمجتمع

تختلف مكانة المرأة باختلاف الأمكنة والأزمنة والأطر التي توحد فيها. ونحن هنا سوف نعرض لموقف توفيق الحكيم بالقدر الذي يوضح رأيه في مكانة المرأة ودورها في إطار الأسرة والمجتمع.

ونلاحظ من البداية أن الحكيم يعتقد أن الوظيفة الطبيعية التي يحب أن تشغلها المرأة هي أن تعمل في البيت بذكاء وإرادة وحذق، وأن تؤدي واجبها بوصفها زوجة مستقيمة، وأماً مثلى، وإنسانة مضحية بسعادتها من أجل الآخرين، وناكرة لذاتها في سبيل الغير دوماً.

وهذه المرأة المثالية نرى صورتها في كثير من مؤلفات الحكيم التي سوف نقتصر على التعرض لأربع صور منها في هذا الفصل. وتمثل هذه الصور في كل من «إيزيس»، و«شهرزاد»، و«شمس النهار»، و«الغاية» في مسرحية «السلطان الحائر».

أ) إيزيس: تركز أسطورة «إيزيس وأوزوريس» في الديانة المصرية القديمة على الصراع بين الخير الذي يمثله «أوزوريس» إله النماء والحصب والريادة، وبين الشر الذي يمثله أخوه «ست» الإله المتغطرس الذي لا يتورع عن فعل أي شيء من أجل تحقيق أغراضه الدنيئة.

كما ترمز هذه الأسطورة أيضاً إلى فكرة البعث التي كان يؤمن بها قدماء المصريين، وخاصة بعث الخير الذي لا يموت كما لم يموت «أوزوريس» الذي عاد إلى الحياة برعم أن أحاه الشرير قتله وقطعه إرباً إرباً.

ونحن لانريد هنا أن نلخص الأسطورة كما رواها «بلوتارك» اليوناني⁽¹⁾ في

صيفتها الأولى، وإنما نريد أن نلخص مسرحية «إيزيس» لتوفيق الحكيم الذي اعتمد على الأسطورة القديمة، ولكنه حور فيها لتصلح إطاراً للفكرة التي يعالجها فيها.

ففي مسرحية «إيزيس» للحكيم نرى «طيفون» المحتال يغدر بأخيه «أوزوريس» الملك الطيب، بأن يقيم وليمة يدعو إليها كثيراً من الأعيان من بينهم أخوه «أوزوريس». وفي اثناء الوليمة يحضر صندوقاً كبيراً مرصعاً بالجواهر واللاآئى، ويظهر استعداده لأن يهدي هذا الصندوق لمن يكون على قدر قامته تماماً. ويتقدم الحاضرون بالتتالي ليحربوا الصندوق، فلا يوفق أي واحد منهم، وعندما يتقدم «أوزوريس» ويرقد فيه يسرع «طيفون» وأصحابه المتآمرون فيغلقون الصندوق إغلاقاً محكماً، ثم يلقونه في وادي النيل ليحمله إلى البحر، ولكن بعض الملاحين يرون الصندوق يطفو على سطح الماء فينتشلونه ثم يبيعونه إلى ملك «بيلوس»، وهي من مدن الشام.

ويمكث «أوزوريس» لدى ملك «بيلوس» مدة طويلة يحظى أثناءها باحترام كبير من الملك ومن الشعب الذي تعلم منه كثيراً من المهارات المتعلقة بالزراعة، وكان «أوزوريس» يزعم للناس في «بيلوس» أنه عمد لأحد الأعيان، وأن سيده هو الذي وضعه في الصندوق وألقى به في النيل.

ومنذ اللحظة التي اختفى فيها «أوزوريس» نرى زوجته «إيزيس» تعمل المستحيل في سبيل البحث عن روحها المفقود، وتلجأ إلى كل الوسائل التي يمكن أن تعيده إليها. فتلجأ إلى السحر والرقية، وترد على لائميها بقولها: «عندما نفقد شيئاً عزيزاً فإننا نلتمس المعجزة حيث تكون»، وتلجأ إلى الضرب في مناكب القرى لتلتقط أنباء الصندوق، فتعلم بعد مشقة كبيرة أنه يبع إلى ملك «بيلوس» وتشد الرحال إلى الشام حيث تلتقي بزوجها المحبوب الذي يكشف حينئذ عن شخصيته الحقيقية، وتعود به إلى وطنها، حيث يواصل خدمة الشعب متذكراً تحت اسم «الرجل الأخضر» الذي أطلق عليه اعترافاً بجميله وبركته، وحيث تضع «إيزيس» ابنهما «حورس». ولكن «طيفون» الشرير يعلم بعودة أخيه، فيرسل أعوانه الذين يلقون القبض

عليه، ويقتلونه ويقطعونه إرباً إرباً، ويوزعون أشلاءه في أرجاء بلاد مصر.
وهنا تبدأ «إيزيس» كفاحاً مريراً من أجل الانتقام لزوجها، فتختفي بابنها
«حورس» حتى يتعرع ويستكمل قواه، ويصبح شاباً قوياً، وتمثته على أحد ثأر
أبيه الحير.

وتدفع «إيزيس» ابنها الشاب ليارز «طيفون»، غير أن الابن لا يقوى على
المبارزة ويهزم، ويوشك أن يقتل لولا تدخل «شيخ البلد» الذي وعدته «إيزيس»
برشوة كبيرة ليعمل على نجاح ابنها.

وأخيراً ينتصر «حورس» على خصمه «طيفون» عندما يحتكمان أمام
الشعب الذي يقف على حقيقة «طيفون» الغادر فيخلعه من العرش، وينصب
«حوريس» ملكاً. ومن خلال هذا الملخص السريع للمسرحية تتضح لنا
شخصية «إيزيس» التي تفانت في خدمة زوجها والوفاء له حتى النهاية.
وضحت بسعادتها من أجله، فاستحقت بذلك أن تحوز على حبه ورضاه إلى
درجة أن صورتها لم تكن تفارق ذهنه أثناء عيابه بمملكة «بيلوس»:

«الملك : لقد حدثنا عنك أيتها السيدة، وهو القبل الكلام عن نفسه وعن
ماصيه.

إيزيس : (لزوجها) تحدثت عني؟

أوروريس : (هامساً) هذا ما لم أستطع كتمانها.

إيزيس : (للك) ماذا قال عني؟

الملك : قال إنك كل ما يعتز به، ويحرص عليه في تلك البلاد البعيدة.
لم يكن له من شؤونه ما يفكر فيه غيرك أنت وماصرت إليه⁽²⁾.

ولولا «إيزيس» التي سهرت على تربية ابنها «حوريس» حتى شب،
واستعانت ب «توت» - وهو أحد الكتاب - وب «شيخ البلد» وملك «بيلوس»،
من أجل الانتقام لزوجها، لما خسر «طيفون» الذي يمثل القوى الشريرة في
المسرحية. وبهذا تكون «إيزيس» قد عملت على انتصار الحير وهزيمة الشر.

ويقارن توفيق الحكيم بين «إيزيس»، و«بنيلوب»⁽³⁾ اليونانية فيفضل «إيزيس»

التي لم تكتفي بالجلوس في بيتها وانتظار زوجها الغائب كما فعلت «بيلوب» وإنما قامت تبحث عنه وتناضل، وتعرض للأخطار، فالوفاء عند بيلوب هو وفاء سليلي، أما الوفاء عند إيزيس فهو وفاء إيجابي⁽⁴⁾، على حد تعبير الحكيم.

ب) شهرزاد: اعتمد توفيق الحكيم في هذه المسرحية على قصة «ألف ليلة وليلة» التي ورد فيها أن الملك «شهريار» أمسك في إحدى الليالي زوجته الأولى «بدور» تخونه مع عبد أسود فأراق دماءهما معاً، وقرر أن ينتقم من جميع النساء بأن يتزوج كل ليلة عذراء ليقتلها في الصباح.

وزفت إليه أخيراً الفتاة شهرزاد ابنة وزيره فاحتالت عليه وأفلتت من الموت بفضل القصة الذي كانت تقصه عليه وتشوقه إلى سماع بقية، حتى امتدت حياتها ألف ليلة وليلة وكانت قد حملت مه في أثنائها وأنجبت صبياً، فعز على «شهريار» أن يقتلها وأقلع عن عادة إراقة دماء العذارى.

ولكن توفيق الحكيم عدل في هذه الحكاية واتخذ منها وعاء علاج فيه قضية من قضايا الفكرية التي شغلته في أعقاب الحرب العالمية الأولى بعد ذهابه إلى فرنسا واطلاعه على الفلسفات المادية، والنزعات الالحادية التي كانت تغمر المحيط الثقافي في تلك الفترة، والتي صدمت مزاج الحكيم الراحل الشرقي المنتسب بالروح الدينية.

وهذه القضية هي: هل يستطيع الإنسان أن يكون عقلاً محضاً؟ هل يستطيع أن يسكت نداء قلبه وشعوره وحسده ويعيش بغيره فحسب؟.

وقد أحاب الحكيم في كتابه «التعادلية» بأن الإنسان السوي هو الذي «يعادل» بين الفكر والشعور اللذين يجب ألا يحتل التوازن بينهما، فيصاب الإنسان بالأمراض النفسية، لأن ما «يطلق عليه وصف الأمراض العقلية والعصبية ماهو إلا اختلال في هذا التعادل، أما بتضخم الشعور تضخماً يلغى إلى جانبه أو يعطل مهمة الفكر، فيرتد الإنسان طفلاً في أعوامه الأولى. وإما أن يطغى الفكر ويكبت الشعور، فترتبك أداة الإدراك في الإنسان»⁽⁵⁾.

ونمودج الإنسان الذي يكبت الشعور، ويريد أن يكون متحرراً من كل

الزغعات الإنسانية هو «شهريار» الممثل للموضح الذي أرادته الفلسفة الأوروبية⁽⁶⁾، وهو يظل مسرحية الحكيم التي يريد أن تناولها الآن.

تتدئ المسرحية في آحر مراحل وحشية الملك «شهريار»، فلا تصور لنا ما كان يفعله كل صبيحة بالعدارى، وإنما تكتفي بتصوير فتكه ب «راهدة»، وأمره أحد السحرة تعذيب رحل بعمسه فى دن مملوء بدهس السمسم، وفيما عدا ذلك فإن المسرحية تقدم لنا «شهرياراً»، وقد أصبح يعيش للتأمل وإطالة النظر فى السماء، وكأنه من عباد النجوم.

وقد مر «شهريار»، قبل أن يصل إلى هذه الحال، بمرحلة أخرى، وهي المرحلة العاطفية القلبية التي نقلته إليها «شهرزاد» بحكاياتها الممتعة، فقد كان جسداً بلا قلب، ومادة بلا روح، فاستطاعت «شهرزاد» أن تخلقه حلقاً جديداً، وأن تفعل به «ما فعلته كتب الأنبياء بالبشرية الأولى»⁽⁷⁾، على حد تعبير الوزير «قمر».

ولكن أحداث المسرحية تتوالى فمجد «شهرياراً» وقد أصبح يكر العاطفة انكاراً تاماً، كما أصبح مصاباً «بداء» خطير هو داء «حب المعرفة»، فيطلق صبحته: «إنى براء من الآدمية. براء من القلب. لا أريد أن أشعر. أريد أن أعرف»⁽⁸⁾. ويتمزق لمعرفة من تكون «شهرزاد»، ولكن «شهرزاد» لا تكشف عن نفسها النقاب، ولا تشفى عليه إلى المعرفة، وإنما تكتفى بأن تقدم له حرعة كل ليلة بما تقصه عليه، ولكن هذه الحرعة تزيد ظمأه، وكأنها من ماء البحر. وبهذا نستحيل «شهرزاد» إلى رمز للمعرفة الشاملة التي تمنع على الإنسان الذي مايفتأ يطرح الأسئلة ولايحاب بغير الصمت، ويستحيل «شهريار» إلى رمز لهذا الإنسان القلق الهم إلى اكتناه كل شيء⁽⁹⁾.

وبضيق «شهريار» بآدميته فيحاول أن يتهرب منها بالذهاب إلى حانات الأفيون، وبالرحيل والنحوال، ولكنه لم يستطع أن يفعل شيئاً، ولم يستطع أن يعلى من الأرض التي تشده إليها بقوة، ولم ينفعه الرحيل ولاغيره، فراه يعود إلى قصره قائلاً: «ها أنذا فى القصر من جديد. إلام انتهيت؟ إلى مكان البداية،

كثور الطاحون، على عينيه غطاء، يدور ثم يدور ثم يدور، وهو يحسب أنه يقطع الأرض سيراً إلى الأمام في طريق مستقيم⁽¹⁰⁾.

وهكذا فإن «شهريار» أراد أن يتحرر من الأرض بكل ضعفها البشري، ويخلق في السماء، أي فيما هو أسمى من الإنسان، فكانت النتيجة أن ترك الأرض ولم يبلغ السماء⁽¹¹⁾، وإنما بقي يتأرجح بينهما في قلق وشقاء. وأصبح كالشعرة التي أصابها بياض الشيخوخة، ولم يعد لها من علاج سوى الاقتلاع من رأس الحياة، لأنها تكره الهرم وتحب التجدد:

«شهرزاد :.. ما أنت إلا شعرة في رأس الطبيعة.

شهريار : كلما ابيضت نزعته.

شهرزاد : لأنها تكره الهرم.

شهريار : نعم.

شهرزاد : تنزعها كي تعود من جديد.

شهريار : فنية قوية⁽¹²⁾».

وقد جاهدت «شهرزاد» جهاداً كبيراً من أجل زوجها، فقد جاهدت من أجل شفائه من وحشيته وغلظته الفظيعة حين كان يريق دماء امرأة كل يوم، وجاهدت حين رآته يتنصل من آدميته ويتطلع إلى السماء، فحاولت أن تشده إلى الأرض وإلى طبيعته البشرية. ونراها في بهاية المسرحية تعرض نفسها للموت في هذا السبيل باستقدام عبد أسود إلى حدرها محاولة بذلك أن تثير غيرة زوجها، وأن تعيده إلى حالته السوية حتى ولو كان في ذلك هلاكها. ولكن هذا الزوج يظل بارداً جامداً كالثلج، سيما يقدم وزيره «قمر»، الذي كان يكتنم حبه لـ «شهرزاد»، على الانتحار بمجرد أن يرى العبد يخرج من الخدر سالماً معافى. وهنا فقط تفقد «شهرزاد» أملها في روحها:

«العبد : (خائفاً) مولاي..

شهريار : (للعبد) اذهب.

شهرزاد : ألا تقتله وتقتلني؟

شهريار . كلا .
العد . (يخرج فرحاً بالحاة!)
شهرزاد : شهريار!
شهريار . لم تنظرن إلي هكذا؟
شهرزاد أنت رجل هالك..(13)».

ومن هنا تكتسب «شهرزاد» قيمتها في نظر توفيق الحكيم الذي يضعها في مرتبة «إبريس» لما لس المرأتين من وشائج الشبه.. فكلتاها قد فعلت شيئاً محيداً من أحل روحها(14)

جـ) شمس النهار: في هذه المسرحية أيضاً ينطلق الحكيم من أحواء «ألف ليلة وليلة» ليقدم لنا أحداثاً ظاهرها رومانسي، ولكن مضمونها واقعي معاصر. وتتلخص هذه الأحداث في أن الأميرة «شمس النهار» بنت السلطان أرادت أن تحتار زوجاً مناسباً لها، فتقدم لطلب يدها كثير من الأمراء يعرضون عليها اللآلئ والخواهر والجاه، والقصور الفخمة، والجزر الجميلة، ولكنها كانت ترفضهم وتأمّر بجلدهم، لأن كل هذه الأشياء التي يعرضونها عليها أشياء مبتدله لانعريها.

وتفتح باب القصر أمام كل من يرغب في خطبتها فيلحه «قمر الزمان»، وهو من عامة أفراد الشعب، وعندما تسأله عما سيقدمه لها يجيبها بأنه لا يملك أي شيء يستطيع تقديمه غير نفسه.

ومن خلال الحوار الذي يدور بين الأميرة وهذا الرجل، نكتشف أنه معتر بشخصيته، مقدر لقيمة الإنسان في ذاته بغض النظر عما يملكه من مال ونفوذ وسلطان.

وتعجب به الأميرة «شمس النهار» فتقبله خطيباً، وترضى بأن تترك قصر أبيها وتنتهه متنكرة في ثياب فارس ليواحقها الحياة معاً مجردين من السلطة والمتاع، وليس معهما أي سلاح إلا مايرد عنهما للصوص، ويمكهما من بعض الصيد، وكأنهما آدم وحواء.

ويستطيع «قمر الزمان» أن يعود أميرته «شمس النهار» على الاعتماد على نفسها في إنجاز العمل، فيعلمها كيف تستولد النار من الحجر كما يفعل الإنسان الأول، وكيف تحصل على لقمة العيش، وكيف تعد المائدة، وكيف تدخر الطعام الرائد عن حاجتها.. الخ.

وقد وجدت «شمس النهار» سعادة عظيمة كانت تجهلها، فحينما كانت في قصر أبيها كانت «تأكل السمك جاهراً» على حد تعبير المثل الصيني، أما مع «قمر الزمان» فإنها أصبحت تصطاده وتجهزه بنفسها، وتجد فيه لذة أكثر من ذي قبل:

«قمر : تسلم يداك يا شمس النهار.. يخيل إلي أنني لم أذق السمك قبل اليوم.

شمس : أتسخر؟

قمر : بل أقولها من أعماق قلبي.. وحلقتي.. إني أكاد ألتهم أصابعي.

شمس : وأنا أيضاً.. أتصدق - إذا قلت لك - إنها ألد أكلة ذقتها في حياتي؟

قمر : أتعرفين لماذا؟

شمس : لماذا؟

قمر : لأنك صنعتها بيدك.. ما نصنعها بيدنا هو جزء ما.. جزء من حياتنا يتكشف لنا⁽¹⁵⁾».

ومن الواضح إذن أن قيمة هذه المرأة تتمثل في كونها استطاعت أن تقدر جوهر الإنسان في ذاته، وألا تؤخذ بمظاهره البراقة الرائفة التي تمسسه في نطاق محدود، فتركت حياة القصور ووقفت أمام الحياة وجهاً لوحه في تحدٍ وشجاعة نادرة.

ولهذه المرأة قيمة أخرى تتمثل في أنها أرادت أن تحلق أناساً آخرين، وتفتح عيونهم على الحقيقة التي اكتشفتها، وتوردهم منها صافياً من ماهل السعادة، ألا وهو العمل⁽¹⁶⁾. وقد استطاعت أن تعيد خلق أحد الأمراء، وهو الأمير

«حمدان» المترفع المتكاسل الذي ترك شؤون إمارته تسير كيفما اتفق، حتى سدت أخلاق الرعية، وتفشت السرقة، وانتشر داء الإهمال والتداعي والتواكل.

قابلت الأميرة «شمس» وخطيبها رحلين في برية يحفيان ملاً كانا قد سرقاه من حزبة الأمير «حمدان» فقنضا عليهما وبزعاها مهما، وحاولا أن يقنعاها بأن الواجب يقتضي أن يذهبا إلى قصر الأمير ليعافيهما، فغافلاهوا وفرا، ولكهما عادا فسلما نفسيهما إلى الأمير بمحض اختيارهما، بعد أن اقتنعا بأهمية العمل وبأفكار الأميرة وقمر.

وتأخذ الأميرة وخطيبها المال المختلس إلى الأمير «حمدان» فيمدح نزاهتهما ولكنه لا يدي أسفه على اختلاس هذا المال، معتقداً أنه سوف ينفق في إمارته ويعود إلى الخزينة عن طريق التجارة والمكوس، والضرائب. ويؤمن تاج الأمير على هذه الفكرة، ولكن «شمس النهار» ترفضها، لأنها تفسد الأخلاق:

«الأمير : في الواقع.. خزائني لست تخسر شيئاً في آخر الأمر.. إنهم فعلاً لن يأكلوا الدنانير.. ومادام لا أحد يأكل الدنانير.. ومادامت كلها ستنفق..

التابع : فكلها إذن ستدخل جيبيك..

الأمير : هذا مؤكد..

التابع : لاحسابة إذن في شيء.

شمس : في الأخلاق...⁽¹⁷⁾».

ويعجب الأمير «حمدان» برجاحة عقل «شمس النهار» فيعرض عليها أن تكون خادمة له في قصره، فترفض، وتعلمه كيف يخدم نفسه بنفسه، وكيف يكتشف السعادة النابعة من العمل، فيترك هو الآخر قصره، وينضم إليها وإلى خطيبها.

وفي نهاية المسرحية نرى الأميرة قد صارت تشعر بأنها تحمل رسالة يجب

أن تبلعها إلى الناس، وأن تحلقهم كما حلقت الأمير «حمدان»، فتودع حطيبها الذي أحته وأحبها في صمت وتختفي⁽¹⁸⁾:

«قمر : لى نفترق بالروح أبدأ.

شمس : حبا أقوى من كل شيء.

قمر : نعم ولكن.. ولكن رسالتك أقوى..

شمس : رسالتى؟.. نعم.

قمر : نعم يا شمس النهار.. لانسى ذلك..

شمس : سنلتقى أيها الحبيب.. سنلتقى وستفخر بي وبعملي⁽¹⁹⁾».

وهكذا فإن هذه المرأة تصبح بدأ لإيزيس، وشهرزاد، بل إنها قد تموقهما؛ فإذا كانت كل من إيزيس، وشهرزاد، قد فعلتا شيئاً عظيماً من أحل روجيهما، فإن الأمير «شمس النهار» تريد أن تفعل شيئاً عظيماً من أحل جميع الناس.

د) الغانية: استقى الحكيم أحداث مسرحية «السلطان الخائر» من تاريخ الماليك بمصر. وتتلخص هذه الأحداث في أن أحد السلاطين يكتشف فجأة ريف موقعه وسلطته عندما يعرف أنه ليس سداً حقيقياً، ولكنه عبد رقيق نسي الملك السابق أن يعتقه قبل تنصيبه سلطاناً. ومادام العبد لا يمكنه أن يحكم شعماً حراً في الشرع، فإن الواجب يقتضي أن يبحث عن وسيلة لتصحيح وضعه بوصفه سلطاناً. وتثير السلطان بين أمرين: هل بحمار وسيلة الفانون، أم القوة؟ وتدحل قاضي القصة الممثل الرسمي للقانون فأبنى في هذه المسألة بيع السلطان في المزاد العلني بوصفه ملكاً لبيت المال، شريطة أن يعتقه الذي يشتريه فوراً.

ومعنى هذا الشرط أن المشتري لا بد أن يحازف بماله لافتداء السلطان. ومن ياترى سيرضى بهذا؟ لم يوجد أي أحد أئدى استعداده لدفع ثمن أكثر مما دفعته عانية مشكوك في أخلاقها وشرفها، ورسا المراد عليها. ولكن هذه الغانية أتت أن تتخلى عن السلطان الذي أصبح ملكاً لها إلا إذا فضى ليلة في منزلها فتعمل به ما تشاء، وتعتقه عند سماع صوت المؤذن وهو يؤذن لصلاه الفجر.

ويتدخل قاضي القضاة مرة أخرى فيتحايل ويحبر المؤذن على الصعود إلى
المئذنة في منتصف الليل والنجوم متلائية في كبد السماء، كي تعجل الغاية
بعق السلطان الذي لا يليق به أن ينام في بيت امرأة غير شريفة.

ويعضب السلطان، ويرى فيما فعله القاضي عبثاً وتلاعباً واحتيالاً يتنافى مع
القانون والشرع والأخلاق، فيمنع الغانية من التوقيع على صحيفة العتق بهذه
الطريقة المزرية التي لاتخدم القانون الذي أصبح يريد أن يحضع له حتى
النهاية، فيصيح قائلاً:

«يا للعار.. كفى.. كفى!.. أبطلوا هذا العبث.. كفوا عن هذا الصغار..
لاني أرفض رفضاً باتاً أن نوقع بهذه الطريقة.. وأنت يا قاضي القضاة ألا تخجل
من اللعب هكذا بالقانون؟»⁽²⁰⁾

وهنا تبرر لنا الغاية التي ينظر إليها الآخرون نظرة الريبة والاحتقار عملاقة
إذا قيست بقامة القاضي الذي أصبح قزماً بانتهاكه حرمة القانون على هذه
الصورة المضحكة، وذلك عندما تقبل أن تصحى بمالها وأن تنازل عن
السلطان بمحص حربتها، وهي التي كان بإمكانها أن تحتفظ به مادامت قد
اشترته أمام الملاء، ومادام القانون نفسه سوغ موقفها لو شاءت أن تملكه. وبهذا
استحمت الغاية تمدبر الحكيم وتقدير السلطان.

«السلطان : فلتقدم بالشاء على كرم هذه السيدة النبيلة.

اسمحي لي يا سيدتي أن أوجه إليك شكري، وأنا أرحو منك أن
تقلمي رد مالك إليك؛ إذ لم يعد هنالك من سبب يدعو إلى
خسارة مالك.. أيها الورير: فليدفع إليها من مالي الخاص ما
يعادل المبلغ الذي خسرت.

الغاية : لا.. لا يا مولاي السلطان. لاتسترد مني هذا الشرف.. ما من
ثروة في الأرض تعدل عندي هذه الذكرى الحميلة التي سأعيش
عليها طول حياتي. إني شيء زهيد أسهمت في حدث من
أعظم الأحداث»⁽²¹⁾.

وهكذا يضع الحكيم هذه المرأة في مرتبة «إيريس» و«شهراد»، والأميرة «شمس النهار»، لأنها ضحت كثيراً، وفعلت شيئاً حليلاً حقاً من أجل الشعب الذي يحتاج إلى حاكم شجاع وعادل مثل هذا السلطان الذي أبت أن تستبد به وتحرم الآخرين منه.

وقد أبدى الحكيم إعجابه بهذه المرأة ودكرها عندما تحدث عن «إيريس» في تصريح له⁽²²⁾.

* * *

وبعد، فإننا من خلال هذه النماذج النسوية التي استعرضناها يبدو لنا بوضوح كيف أن الحكيم يرى أن المرأة المثالية المنشودة هي تلك المرأة المضحية التي لاتعيش لنفسها، وإنما تعيش للآخرين.

وهؤلاء الآخرون يحب أن يكونوا أولاً وقبل كل شيء ممثلين في زوجها وأبنائها الذين خلقت لرعايتهم والسهر على راحتهم.

فالمرأة الصالحة والعظيمة - في نظر الحكيم - هي تلك التي تهذب أطفالها، وتنشئهم على حب المثل العليا، وتعين زوجها وتنصحه في كل أمر يأتيه، وإذا شذ هذا الزوج يوماً عن نصحتها فإنه يضل، هي تلك التي تتحمل قسوة الحياة، وتذوق مر الكأس من أجل زوجها، وتسهر عليه «كما تسهر العين القطة على المصباح المضنيء، وتحرص على استمرار تألقه، وتمسح عنه الدخان، وتملؤه بالزيت من حين إلى حين⁽²³⁾».

وانطلاقاً من هذه الفكرة عن المرأة المثالية الصالحة يرى الحكيم يحمل حملة شعواء على أولئك الزوجات اللواتي لايفهمن أرواجهن بل يتعصن حياتهم، ويحلن بينهم وبين القيام بعملهم، وهذا في كثير من الأعمال الأدبية، ففي مسرحية «الشیطان في خطر» التي شرت عام 1951 يتخيل الحكيم أن «الشیطان» زار فيلسوفاً شهيراً في ظلام الليل ليفكر معه في البحث عن حل لمشكلة الحرب التي أصبحت تهدد العالم بالفناء والدمار، وبالتالي فإنها أصححت تهدد «الشیطان» نفسه، مادام عمله معلقاً بوحود البشر في هذا العالم.

ولكن هذا «الشیطان» يجد الفيلسوف نفسه يعاني من الحرب التي تشنها عليه زوجته، ويقف حياؤها مكتوف الأيدي، لا يدري كيف يتصرف، فيمنى «الشیطان» بخيبة أمل كبيرة، وينصرف، وهو يرتعش خوفاً من أن تصيبه هذه الروجة الخطيرة بمكره:

«الفيلسوف: الحرب في حجرتي... (يشير إلى زوجته) وهي التي أعلنتها..

الشیطان : (منصرفاً) يا خيبة أمني في حضرتك...

الفيلسوف : تصرف؟ وتركني مهدداً؟ أنقذني!..

الشیطان : دعني أنقذ نفسي أولاً من هنا. قبل أن تلقى في المحرة قبلكم الذرية!...»⁽²⁴⁾.

وفي المسرحية التي تحمل عنوان «لاتبثني عن الحقيقة» ينتقد الحكيم الزوجة التي لاتضع ثقتها في زوجها، وتنغص عليه حياته، وتجبره على أن يلتجئ إلى تزييف الحقائق، فنحن نجد في هذه المسرحية أدياً ذا أسلوب رقيق، يترجاه أحد أصدقائه أن يكتب له رسالة غرام لخطيبته، فيبلي رغبته، ويستوحي الخطابات التي كان يكتبها لزوجته عندما كانا خطيبين. وتعرثر الزوجة على هذه الرسائل في جيب روحها فتتحول إلى «نايبة عمومية» بتحقيقاتها وأسئلتها وتحرياتهما، حتى يضطر هذا الزوج إلى أن يلفق لها قصة غرام بينه وبين فتاة أخرى، مقتعاً بأن كشف الحقيقة للزوجة ينقلب في نظرها «كذباً يحتاج في علاجه إلى كذب في ثوب حقيقة»⁽²⁵⁾.

ويعد الحكيم عمل المرأة في البيت واحاً أسمى من كل واحب، يحس بها أن تؤديه كما ينبغي، ويرفض كل أمر يعوقها عن القيام بهذا الواجب المثالي، فيبدي تحوفه الشديد من خروجها الى الحياة العامة، لئلا يجرفها تيار العصر، ويعدها عن مهمتها السامية، فراه يزدري تلك المرأة التي تأنف من العمل بالبيت وتمفضل الطواف وارتباد الملاهي ودور السينما، ولاتدرك أن عليها واحبات نحو زوجها وأبنائها وبيتها، بل تعتقد أنها «ليست مسؤولة عن بيت ولا مطبخ ولا أولاد، لأن هذا من عمل الخدم والمريات. أما هي

فوظيفتها في الصباح الطواف بحوانيت الزينة والثياب والذهاب إلى الخياطات، وفي الظهر استقبال زوجها بالطلقات، وفي العصر التعلق برقننه ليخرج بها إلى النزهة(26)».

ونرى الحكيم أيضاً يعد عمل المرأة خارج البيت عائقاً لها عن تأدية واجبها النبيل، فيشن حملة شعواء على النساء العاملات في مختلف مرافق الحياة.

ففي مسرحية «جسنا اللطيف» التي ألفها الحكيم بناء على طلب السيدة «هدى شعراوي» - وهي من اللواتي دافعن عن حرية المرأة وكرامتها - لتمثل في دار الاتحاد النسوي عام 1935، يستخر الحكيم من امرأة تعمل بإحدى شركات الطيران، وتتأخر دائماً عن موعد دخولها إلى البيت بسبب هذا العمل، بل إنها تصطر في كثير من الأحيان أن تناول طعامها في المطار، بينما زوجها يعاني من الجوع في البيت، وينتظر أوبتها بفارغ صبر، ويصبح متأففاً: «ماشاء الله.. ماشاء الله.. أنا هنا في البيت، واقع من الجوع، وهي في السماء عمالة تجري بالطيارة، من «الشلال» لـ «أبو زعبل»، وأهي دلوقت دايرة تتلاكح وتلف بين السحاب»(27).

وفي مسرحية «النائبة المحترمة» نجد رجلاً متزوجاً من امرأة تعمل نائبة في البرلمان، وتهمل طفلها الصغير الذي يتولى أبوه تربيته وإطعامه، وهددهه بالليل ريشما تأتي أمه التي تأحرت في البرلمان تناقش المشاريع، وتتصل به في الهاتف فتخبّره بأنها لا تعرف بالضبط متى ستحضر:

«الأب : ألو.. نعم يا عزيزتي.. ميمي لا يزال مستيقظاً.. لا يريد النوم بدون حكاية.. ماذا تقولين؟ أنا أقص عليه؟؟ حكاية العيل والبغاء؟ لا أعرفها.. ماذا؟ اخترع له؟ رسا يقدر بي.. وأنت؟ أين أنت الآن؟ في البهو الفرعوي.. شيء حميل حدأ.. في الاستراحة مفهوم.. ومتى تحضرين؟ لا تعرفين بالضبط.. مناقشة ميزانية وزارة الأشغال. ماذا إذن؟.. آه.. استحواب عن مشروع تعليه خزان جبل الأولياء.. طبعاً.. طبعاً معلوماتك الصية

ضرورة حدأ في هذا الموضوع.. أفندم؟ أحرص؟.. خرست
وقطعت لسائي..» (28).

فمن خلال هذا الص يتضح أن الحكيم يستنكر فعل هذه النائبة، ويسحر من تصرفانها سحرية حمية، لأنها أرادت أن تجعل الرجل يقوم بالأعمال المنزلية التي خلقت لها المرأة. والأدهى من هذا - في رأي الحكيم - أن هذه النائبة التي ضحت بروجها وصغيرها من أحل وظيفتها السياسية، لا تصلح للعمل السياسي إطلاقاً، فهي «عبارة عن بغاء في قفص.. تحفظ كلمات مما بلوكة رجال السباسة، كي ترددها، وهي في ريشها الأحمر والأخضر والأصفر» (29).

وفي قصة بعوان «حماري والقاضية» يحلم الحكيم نفسه بأنه تزوج قاضية في محكمة مصر الانتدائية الأهلية وأنه يرحر تحت قيود هذه الزوجية «الطريفة» في قاعة ورضى مد سوات.

وكعاده العاملة دوماً فإن زوجته كانت تتركه وحده مع طفله الصعيرة التي كانت نضايقه سؤلها عن أمها المتأخرة لتطعمها.

ويوماً أخذ يتساءل عما يصنع زوجته في المحكمة، ودفعه حب الإطلاع والفضول إلى أن بحرى الحواب، فترك الطفلة تتغدى مع المريية وذهب إلى المحكمة، فإذا به يحمد زوجته القاضية تتشج بالوسام الأحمر فوق رداء أسود، ويبدو أنها «حلت بعض أزراره عمدأ» لتكشف من تحته عن ثوبها الوردي اللون. ولم سس أن تمر «مر الكرام» على وجهها بقليل من مسحوق التحميل، وأن تحط على فمها خطأ أحمر «يستطيع قراءته ذوو الأفهام». وكانت تستمع إلى محام شاب من الذين «يحسنون تليمع شعورهم وتنعيم وجوههم، وتنعيم أصواتهم» بدافع عن متهمة قتلت زوجها لتفر مع حبيبها، ويستطيع هذا المحامي أن يحجح في مهممه، إلى درجة أنه حمل القاضية على البكاء رافة بتلك المتهمة⁽¹⁰⁾!

والملاحظ أن الحكيم في هذه القصة يعتقد أن المرأة العاملة تشكل خطراً على شرف الروح من حيث أنها تغوي المتعاملين معها من الرجال، وتغريهم

بجمالها، مهما كانت تشغل وظيفة عالية؛ «المرأة هي المرأة دائماً، سواء ألبست النقاب والحلخال، أم الروسام وخوذة القتال»⁽³¹⁾. هذا فضلاً عن عدم كفاءتها في العمل، وفضلاً عن إهمال بيتها.

ويذهب الحكيم في معارضة المرأة العاملة إلى درجة اعتبارها مريضة بما يسميه «عقدة الرجل»⁽³²⁾.

ففي حوار للحكيم أجراه معه «فؤاد دوار» يصرح بأنه يخالف المرأة التي أصبحت تطالب في المجتمع بوظيفة تشبه وظيفة الرجل، وتحس أنها مساوية له في كل شيء وفي كل أعمال الحياة، بحيث تضخم هذا الإحساس بالمساواة إلى درجة أنه يمكن أن يسمى «عقدة الرجل».

والسبب في مرض المرأة بـ«عقدة الرجل» في رأي الحكيم يعود إلى ما رسب في أعماق وجدانها منذ أجيال عديدة من تفضيل الذكر على الأنثى، وفرح الأبوين حين يرزقان بمولود ذكر، وحزنهما حين يرزقان بمولود أنثى⁽³³⁾.

ومن هنا فإننا نجد الحكيم يهاجم «قاسم أمين» ويخاطبه في لهجة تشيع فيها نغمة العتاب والأسى والأسف، لا لشيء إلا لأنه دافع عن حرية المرأة، وأطمعها في منافسة الرجل وتقليده في كل شيء، حتى في الرذيلة، وارتكاب المعاصي والموبقات، ورفض البقاء في البيت، وازدراء الأمومة: «لقد حققنا أملك نحن الرجال (يخاطب قاسم أمين)، وأدخلنا المرأة المدارس الابتدائية والثانوية، ولكنها أبت إلا أن تدخل الجامعة. فأدخلناها الجامعة.. وتخرجت فيها طبيبة، ومحامية، ومدرسة، وأديبة، وفيلسوفة.. إلخ وإلى هنا لا بأس. ولكن لا شيء يقف بالمرأة عند حد.. إنها تريد أن تكون سياسية، وأن تدخل البرلمان، وأن تكون وزيرة ورئيسة وزارة.. لأن كلمة «البيت» في نظرها أصبحت مرادفة لكلمة «السجن».. ومن أراد إقامة فاصل بين الحسين تعرض لنقمتهم، واعتبره خادشاً لكرامتهم. إنهن والرجال سواء. إذا سبح رجل في بحر، وجب أن يسبحن معه، وإذا دخل ملهى لا بد أن يدخلن معه. وإذا دحن كان لهن أن يدخن، وإذا احتسى الخمر، كان الخمر لهن حلالاً. وإذا لعب

الورق كان القمار بعيرهن سحافة. ما من رذيلة يأتيها الرجل إلا كانت اليوم للمرأة حقاً من حقوقها المكتسبة»⁽³⁴⁾.

ويحاول الحكيم أن يأنس إلى رأيه في ضرورة اقتصار المرأة على العمل المنزلي بسنة الطسعة السى بذهب إلى أنها شاءت أن تفرق بين الحسنين، وأن تجعل الرجل يكذ وينعب ويتحمل مشاق الحياة الجسدية الضرورية في الخارج، بينما كانت المرأة مند بداية فحر الإنسانية تهتم بالعمل في البيت وخدمة الأسرة، فعندما كان الإنسان يحيا حياة بدائية زودته الطبيعة بعضلات قوية ليكافح حارج الكهف، ويصطاد الوحوش في الغابات تاركاً أنثاه في كهفها ترعى الأطفال، وبهيء لهم طعامهم مما يصيده، وتشملهم بالعطف والحنان الضرورين للأمومة.. وتمر آلاف السنين، وهذا التقسيم في العمل بين المرأة والرجل قائم، وإن كان الصيد قد اتحد اليوم أشكالاً وألواناً جديدة، فأصبح عبارة عن أسماء أخرى غير أسماء الوحوش، مثل المناصب، والمال، والحاه، والنفوذ، والعلوم. وأصبح الكهف عبارة عن منزل مريح تعنى فيه المرأة تنشئة صغارها حسب ما تقتضيه قواعد الصحة الحسمية والعقلية والخلفية.

وإذا كانت مئات الآلاف من الأعوام - في رأي الحكيم طبعاً - لم تستطع أن نقلب أوضاع الجنسين فما بال المرأة «لا تكف عن تكذيب الطبيعة» الآن، وتحاول أن نغير سة هذه الطبيعة، فتعمل ما يعمله الرجل، وتنافس في الحري وراء الوظائف، وتحوض عمار الكفاح في مختلف ميادين السياسة والحاه والسلطان، وتمقت البيت والأمومة¹⁴.

وإذا كان الحكيم قد رفض خروج المرأة إلى العمل، فإنه رفض أيضاً - اتفاقاً مع منطقته هذا - الوسيلة التي تمكها من العمل، وتحولها لأن تتوظف مثل الرجل، ألا وهي الثقافة.

إن تقييف المرأة، في نظر الحكيم، يجب أن نحذره كل الحذر. وبالإضافة إلى أن الثقافة تبعد المرأة عن رعاية شؤون الأطفال وعن الأعمال المرلية التي يؤثر احتلالها في الحياة الزوجية المستقرة. وبالإضافة إلى عدم صلاحية المرأة،

وسؤ كفاءتها في العمل، فإن هناك أخطاراً أخرى يخشاها الحكيم، نجمها فيما يأتي:

أولاً: إن الدارس لفسفة المرأة يلاحظ أنها تميل بطبيعتها إلى السيطرة على الرجل، فهي لا تطمح إلى المساواة به، بل ترغب في السيادة عليه: «هل تستطيع امرأة أن تقول لي: إن هنالك امرأة في الوجود تعيش لغرض آخر غير سلب الرجل؟ إنك إذا فتحت رأس امرأة ما وجدت فيه غير هذه العاية: السطو على رجل»⁽³⁶⁾.

وما دامت الثقافة تنمي قدراتها العقلية التي سوف تستغلها في تحقيق رغبتها في السيطرة، فإن هذه الثقافة تصبح سلاحاً خطيراً في يدها تشهره في وجه الرجل لتخضعه وتذله. ولتأمل أمر حواء أم البشر التي كان يكفي «أن يلقتها إبليس» شيئاً من الإدراك، وأن يلقي في روعها قبساً من الذكاء، لتخرج على الفور آدم من جنة عدن»⁽³⁷⁾. وإذن فلا يجوز أن نسمح للمرأة بأن تثقف وأن تدخل الجامعات، إذا كانت هذه الجامعات تخرج لنا «شيطانات صغيرات، قد أكسبهن الخروج إلى المجتمع، والاختلاط بالرجال، والاتصال بذوي الأفهام شيئاً كثيراً من الفطنة والذكاء»⁽³⁸⁾.

ونستطيع أن نقف على مدى حوف الحكيم من ذكاء المرأة ومن سطوتها على الرجل حين نراه يؤمن بفكرة قوة المرأة وضعف الرجل. هذه الفكرة التي خصص لها مسرحية كبيرة تعالجها، وفي مسرحية «مصير صرصار» التي يحدر بنا أن نقف عندها قليلاً.

ففي «مصير صرصار» نجد «عادلاً» الزوج الذي رأى نفسه في «صرصور»⁽³⁹⁾ اكتشفه في حوض الحمام يحاول أن يتسلق جداره، وأن ينجو من الهلاك بجلده. ويمكث «عادلاً» في الحمام مدة طويلة يراقب هذا الصرصور الذي يكافح كفاح «سيزيف» ويعطف عليه عطفاً بالعاء، مما جعل زوجته «سامية» تشك في سلامة عقله وتستدعي طبيب الشركة التي يعملان بها.

ومن خلال الحديث الذي يدور بين «سامية» والطبيب ندرك أن هناك توحداً قائماً بين هذا الروح والصرصور، فإذا كان الصرصور «يتسلق، ثم يتدحرج، ثم يسقط»⁽⁴⁰⁾. وهكذا دواليك، فإن «عادلاً» أيضاً يحاول أن يتسلق ويحرج من سحن روجنه القوبة التي تفرض عليه شخصيتها، ولكنه يتدحرج ويسقط هو الآخر ولا يستطيع أن يحرج:

«الدكتور : ما هو اعتقادك في شخصية زوجك؟.

سامية : من حيث؟.

الدكتور : من حيث القوة والضعف؟.

سامية : بالنسبة إلى من؟.

الدكتور : بالنسبة إليك طبعاً.

سامية : أنا.. أعتقد أن شخصيته أضعف من شخصيتي.

الدكتور : وهل تعرف ذلك؟.

سامية : إنه يصرح دائماً أنني متسلطة عليه.. وأني أرغمه على إطاعة أوامري.. وأني أصطهده..»⁽⁴¹⁾.

فهذه الروجة تمكنت من أن تسيطر على زوجها بشكل جعله يصاب بـ (عقدة الانبطهاد). ويفد الحكيم ذلك الرأي التقليدي القائل بضعف المرأة، ويعده رأياً حرافياً، وخطأ يدل على بلاهة الرجل، وسذاجته، ولهذا نراه يتساءل وينادي بلسان المرأة: «من الذي يسميني ضعيفة؟ يبدو لي أنني منذ عشت على الأرض حتى اليوم وأنتم تعيشون في غلظة تعذيبها دائماً بلاهتكم معشر الرجال!..»⁽⁴²⁾. فالمرأة «تستطيع أن تقلم أظافر الأسد»⁽⁴³⁾، ويخطيء من يحسبها ضعيفة.

ويرى الحكيم أن الحمال من الوسائل التي تسلط المرأة على الرجل، فبالجمال يمكنها أن تقف في طريقه امرأة ناهية مهددة، كما يفعل قطاع الطريق. وبالجمال يمكنها أن تجرده من كل ما عنده من «وقت وقلب ومال، وحاه، وشهرة»⁽⁴⁴⁾.

ثانياً: إن المرأة المثقفة تستطيع أن تحصل على مناصب ووظائف في المجتمع، وهي بهذا تنافس الرجل وتزاحمه في أسباب رزقه⁽⁴⁵⁾.

ثالثاً: إن الثقافة بالنسبة إلى المرأة تتيح لها أن تعمل خارج البيت أعمالاً تؤثر في أوثقها، فتحشوش يداها ويفقد سحرها الذي بدوع الرجل إلى الضلال والعظمة. فالرجال لا يستطيعون أن ينتجوا وأن يكافحوا دون أن «تحكمهم الأيدي الناعمة»، والحكيم يحشى كثيراً على الأنوثة من الحامعات التي يرى أنها تصب عقول النساء «في قالب عقل الرجال وتسلب معاملها الكيمائية من أيديهن النعومة اللارمة»⁽⁴⁶⁾ التي تدفع الرجال عادة إلى الكفاح.

رابعاً: من صالح المرأة ألا تتعب من أجل الثقافة والحصول على الشهادات التي تمكنها من العمل، لأن الرجل يستطيع أن يجلبها مشقة العمل وأن يكفل لها معيشة طيبة من غير أن تخرج من البيت، ويستطيع أن يوفر لها منصاً أسمى من كل المناصب، وهو منصب «الملكة» أو «الآلهة» التي تجنى ثمرة عمله وجهده. نعم، إن الرجل يكد، وينصب، ويجاهد لتمتع المرأة: «فالحطاب في الغابة يكد كالعبد الرقيق طوال بهاره ليعود عند الأصيل إلى ملكة أو إلهة في داره، يضع عند أقدامها أجر جهاده.. وإن «نابليون» بعد كل معركة كان يرسل إلى أعتاب «حوزفين» أخبار انتصاراته كأنها القرابين. وإن كل عظيم إنما يعمل ويجهد، ويناضل، وينهزم ويفوز، ووراء خاطره شح امرأة موجودة أو غير موجودة: أم، أو زوجة، أو صديقة، يهدي إليها أحر الأمر ثمرات نضاله»⁽⁴⁷⁾.

* * *

وبعد، فهل يعني كل هذا أن توفيق الحكيم يعصل أن تقى المرأة حاهلة أمية؟ كلا، فإننا نجد الحكيم على العكس من ذلك يدعو إلى تعليم المرأة وتشقيفها، ويعجب بكثير من النساء الشهيرات اللواتي كان لهن فضل لا يكر على الأدب والفكر والحدل، سواء في الشرق أم في الغرب. ففي الشرق يلاحظ أن الكتب الأدبية العربية مليئة بأحبار لا تنتهي عن

ذكر النساء المثقفات اللاتي كن ينظمن محالس أدبية تفتحت فيها كثير من قرائح الشعراء والمغنين، أو اللاتي كان لهن إنتاج أدبي لا تكرر قيمته، من أمثال «سكينة بنت الحسين»، و«علية» أحت «هارون الرشيد»، و«رابعة العدوية» و«عائشة التيمورية»، و«سلمى صانع» و«مي زيادة». وفي العرب أيضاً يلاحظ أن هناك كثيرات من النساء اللواتي كان لهن أثر كبير في الحركة الأدبية والعلمية والفكرية من أمثال «مدام دي بومادور»، و«مدام دي ستايل» و«مدام ريكاميه»، و«هيلين كيللر» و«مدام كوري»⁽⁴⁸⁾.

ويرى الحكيم أن المرأة المثقفة هي وحدها التي تستطيع أن ترقى بالمجتمع، وذلك بتفتيح ملكة الإحساس بالجمال عند الطفل وتربية ذوقه تربية سليمة. ذلك الذوق الذي يعد شرطاً أساسياً في تمييز الإنسان عن الحيوان.

ومما يؤسف الحكيم أن يرى المرأة المصرية مفتقرة إلى هذا الذوق والإحساس بحمال الأشياء والكون والفنون والأفكار، ويعتقد أن رقي مصر منوط برقي ذوق المرأة: «كم من المصريات تعتبر الأزهار في بيتها ضرورة كضرورة الطعام والشراب؟ إذا وصلت المصرية إلى هذه الدرجة من الحس المرهف، وبلغت في دقة مشاعرها حداً لا تستطيع معه أن تستعني في حياتها اليومية عن الجمال في الألوان والأصوات والأفكار، فلقد حق لنا أن نصيح فرحين مهللين بحق: إن مصر لا تقل رقياً عن أرقى الدول حضارة»⁽⁴⁹⁾!

ولكن يجب أن نشير إلى أن الحكيم لم يتراجع عن رأيه السابق المتعلق بثقافة المرأة، فكل ما في الأمر أنه يجب أن تثقف المرأة لتبقى في البيت لا لتعمل أو تزاحم الرجل في التهافت على المناصب. يجب أن تثقف لتكون شريكاً محترماً للرجل الذي ينبغي أن يجد فيها متعته العقلية والروحية، ولتكون زينة البيت ومعلم الجيل، فالمرأة الأمية الجاهلية مثل الخادم أو الجارية التي لا تفقه في الحياة شيئاً، ولا تفهم معنى الجمال والحب⁽⁵⁰⁾. أجل، إذا كان المنصب الملائم للمرأة هو منصب «الملكة» أو «الإلهة» في البيت فيجب أن تكون جديرة بهذا المنصب في رأي الحكيم: «أما شبع رجالنا طوال الأحيال

الماضية حلوساً في القهوات والحانات يأس بعضهم بعض، هارين من وحشة المنزل الذي لا يحوي غير ساء كالحادامات؟ إن المرأة للبيت، ولكنها لكي تكون بحق ملكة البيت وقرة عينه يجب أن تتقف أكمل الثقافة!»⁽⁵¹⁾

والذي يلاحظ هنا أن الحكيم يتفق مع «قاسم أمين» من حبت اتخاذ تعليم المرأة وتثقيفها وسيلة من وسائل إمتاع الرجل، ف«قاسم أمين» يؤكد أن الرجل المثقف بمتاز بذوق مهذب، ويميل إلى الأشكال اللطيفة، والإحساسات الرقيقة، والمعاني النبيلة، ويود أن يجد بحانبه إنساناً آخر يشاكلة في هذا الميل، وبمهمه ويمتعه. وإذا كانت امرأته جاهلة لا ذوق لها «لم يلبث أن يرى نفسه في عالم وحده وامرأته في عالم آخر»⁽⁵²⁾.

* * *

وبعد، فإننا نأخذ على الحكيم أغلب هذه الآراء التي استعرضناها والتي أقل ما يمكن أن يقال فيها إنها حيالية بعيدة عن الواقع. وسوف نحاول أن نوضح هذا فنقول: إن الحكيم كان متعسفاً وخيالياً بعيداً في تصور المرأة المثالية التي أعطانا نماذج منها تمثل في «إيزيس» و«شهرزاد» و«شمس النهار» و«الغانية»

فهذه السامح يستطيع أن نعهدها نماذج أسطورية قد لا توجد سوى في دهن الحكيم أو في «جمهورية أفلاطون» أو «مدينة الفارابي»، أو في أساطير الأولين. والملاحظ أن النماذج الثلاثة الأولى هي بالفعل مأخوذة من الأساطير التي سسحها حيال الإنسان الممتنع. فأين المرأة التي تقبل أن تضحي بكل شيء من أجل زوجها أو من أحل الآخرين دون أن تلتفت إلى حقوقها على نفسها، ودون أن تنتظر من زوجها أو من هؤلاء الآخرين أن يفعلوا شيئاً من أحلها؟؟.

ونشير إلى أن بعض النقاد يرون أن الحكيم كان بجانب المرأة، وكان صديقاً لها عندما تصور النموذج المثالي لها على هذا النحو، ويعدون تصوره هذا تطوراً كبيراً في آرائه في المرأة: ومن هؤلاء النقاد نذكر الدكتور «محمد مندور» الذي يذهب إلى أن الحكيم يغير نظرتة إلى المرأة في «إيزيس» تغييراً أساسياً، فيجد الزوجة في شخصيتها و«يمدح موقفها الإيجابي الفعال في

الدفاع عن زوجها وولدها.. فأين هذا من موقف عدو المرأة السابق وشكك في إخلاصها وقدرتها؟»⁽⁵³⁾.

ونذكر أيضاً الدكتور «مصطفى علي عمر» الذي يرى هو الآخر أن الحكيم قد غير نظرتة إلى المرأة في الآونة الأخيرة تحت تأثير عدة عوامل من أهمها عامل الزواج، حيث يذهب إلى أن الحكيم ظل عدواً للمرأة لفترات طويلة من عمره حتى قدر له أن يتزوج وهو في سن الأربعين، «فدفعته هذه الحادثة الهامة إلى رؤية جديدة في المرأة، وأصبح صديقاً لها»⁽⁵⁴⁾.

والحقيقة أن الحكيم لم يتغير رأيه في المرأة إطلاقاً؛ فتصوره للمرأة المثالية أعلنه قبل ظهور مسرحية «إيزيس» التي نشرت عام 1955، وذلك في كتابه «تحت شمس الفكر» الذي نشره سنة 1938.

وقد جاء في هذا الكتاب أن المرأة المثلى هي تلك التي تضحي من أجل الآخرين، وتسهر على زوجها «كما تسهر العين اليقظة على المصباح المضيء»، تحرص على استمرار تألقه، وتمسح عنه الدخان، وتملؤه بالزيت من حين إلى حين»⁽⁵⁵⁾.

ثم إن الحكيم لم يكن صديقاً للمرأة في «إيزيس» كما يبدو للدكتور «مندور»، وإنما كان أقرب إلى مناهضتها منه إلى ودها، لأنه يريد أن يحردها من صفاتها البشرية، ويجعل منها قديسة أسطورية لا توجد في الأرض، وإنما توجد في السماء، أو بتعبير آخر: لأنه يريد أن تكون نوراً بلا دخان، وثمره بلا بواة، وزهره بلا أشواك. ولو كان صديقاً لها حقاً لأحبها كما هي، بطهرها وبأحطائها، بورها وبدخانها، وبعطرها وبأشواكها.

وما يقال في «إيزيس» يقال أيضاً في الأميرة «شمس» و«شهرزاد» و«الغانية» إلى حد ما.

كما أننا لا نفهم دعوة الحكيم للمرأة إلى الترام البيت، وقصر نشاطها على تربية الأطفال والطبخ والغسيل، ورعاية الزوج. فكل هذه الشؤون البيتية لا تستحق أن ترصد لها المرأة نفسها ووقتها وفراغها وحياتها، خاصة وأن التقدم

العلمي والتكنولوجي الحديث يجعل أداء هذه الواجبات المرلية سهلاً لا يستغرق سوى وقت قصير.

فماذا تفعل المرأة سائر وقتها إذن؟ يجب عليها أن تعمل وأن تحترف حرفة كي تواجه نكبات الدهر حين يموت زوجها أو يتخلى عنها. بل يحب عليها أن تعمل قبل الزواج أيضاً لتحقيق استقلالها الاقتصادي، حتى إذا ما اختارت زوجها اختارته عن حب وتقدير، وليس لأنه سوف يستطيع أن يعولها بحكم أنه عامل وأنها عاطلة.

وبالإضافة إلى هذا فإن العمل يجعل المرأة تحس بأن لها كرامتها الذاتية والاجتماعية، لأن العاطل - سواء كان رجلاً أم امرأة - يحز في نفسه الشعور بالاتكال على الآخرين في معيشتة، ويقل احترامه لذاته. هذا فضلاً عما لاحظته «رفاعة الطهطاوي» من فساد أخلاق النساء المتعطلات، لأن «فراع أيديهن من العمل يشغل ألسنتهن بالأباطيل، وقلوبهن بالأهواء وافتعال الأقاويل»⁽⁵⁶⁾.

أما الدعوة التي يوجهها الحكيم إلى المرأة بأن تكون «إلهة» في البيت تنتظر الرجل أن يقدم لها حصيلة جهاده ونضاله، فدعوة تقوم على أساس الجهل ببعض الحقائق التي أشرنا إليها، كما تقوم على أساس المغالطة، لأن الحكيم لا يقدم لها هذه الدعوة حباً فيها، وإنما حباً في الرجل ذاته، والحكيم نفسه يذكر هذا صراحة - كما رأينا - ويؤكد أنه لا ينظر إلى مصير النساء، بل يحشى على مصير الرجال إذا أصبح النساء يعملن مثل الرجال، واخشوشنت أيديهن «ففقدت سحرها الذي يدفع الرجال إلى الكفاح والنضال والعظمة»⁽⁵⁷⁾.

ومعنى هذا أن الحكيم يريد من المرأة أن تكون وسيلة وحسب، أي يريد منها أن تكون سلماً يرتقى إلى العظمة.

والحكيم هنا يثير قضية شاع الاعتقاد بها في كثير من أوساط المثقفين وغير المثقفين، ولذا فإنه يحس بنا أن نقف عندها قليلاً، وهي قضية «الأنوثة» التي يخشى الحكيم أن تفقدها المرأة العاملة.

إن المرأة تتميز بأعضاء وأجهزة بيولوجية خاصة بها، تحدد ذاتيتها المعية، وتضعها في إطار لا تستطيع أن تحيد عنه. وهذا الإطار الذي يقيدنا هو الذي يشكل أنوثتها. ومع أن هذه الأعضاء والأجهزة البيولوجية لن تتغير إطلاقاً مهما قامت المرأة بأي عمل من الأعمال فإن البعض - من أمثال الأستاذ الحكيم - يذهبون إلى أن المرأة فقدت أنوثتها في العصر الحديث.

وقد يذهب أحد إلى القول بأن الأنوثة شيء في شخصية المرأة غير الأعضاء والأجهزة البيولوجية. نعم، إن هذا معقول، فللمرأة شخصية تختلف عن شخصية الرجل، سواء في الهيئة أم في الحركات أم في طريقة الحديث واللباس، أم في الذوق والاهتمامات. ولكننا إذا نظرنا إلى الشخصية نظرة موضوعية، بغض النظر عن كوننا رجالاً أو نساء، ننتهي إلى أن كل هذه الأمور بمثابة عادات ارتبطت بالمرأة عبر التاريخ، وتأصلت فيها إلى أن أصبحنا نعتقد أن الأنوثة لا تتم دونها؛ فنحن تعودنا أن نرى المرأة تقوم بأعمال معينة إلى درجة أننا أصبحنا نكر عليها إذا قامت بأعمال أخرى ونتهمها في أنوثتها.

وبعد، فإن المرأة لا يمكنها أن تشعر بحريتها إلا بالعمل وباقتحام ميادين الحياة العامة، وليس بالمنصب الذي يرشحها إليه الأستاذ الحكيم كي تكون محافظة على أنوثتها.

ونؤاخذ الحكيم كثيراً حين يراه يعتقد أن المرأة العاملة تنافس الرجل في أسباب معيشتها، لأن المرأة العاملة لا تنافس الرجل، وإنما تساعده في الإنتاج وتحسين ظروفه الاقتصادية، وتأخذ نصيبها من الكد والسعي والجهاد. ثم إنه من المؤسف حقاً أن نرى المجتمعات الغربية تستفيد من كل فرد - حتى العجزة وذوي العاهات - وتجعله يسهم في عملية الإنتاج من أجل رفاهية الإنسانية وتقدمها، بينما نرى مفكراً وأديباً مرموقاً مثل الأستاذ الحكيم يريد أن يشل نصف المجتمع بأكمله ويحرمه من الإسهام في العمل والإنتاج.

ونؤاخذ الحكيم أيضاً لاعتماده على بعض الأسباب الواهية التي يذكرها لتسويغ دعوته إلى بقاء المرأة في البيت، ومن هذه الأسباب ما يذهب إليه من

أن المرأة العاملة تعوي زملاءها في العمل وتعريهم بجمالها. مع أن الذين تت معهم المرأة أو تزاملمهم هم الذين قد يصايقونها ويعاكسونها أحياناً، فلماذا يطالب الحكيم بتربيتهم وتعليمهم كيف يحترموا النساء العاملات؟¹⁹.
ومن هذه الآراء المرفوضة أيضاً قول الحكيم بعدم كفاءة المرأة في العمل فالمرأة تبرهن عن جدارتها وكفاءتها في كثير من الميادين التي ترتادها في الاجتماعيات - سواء في الصحة أم المحاماة أم القضاء، أم الصحافة، أم التعليم والوراثة، أم في سائر الوظائف المختلفة. وهذا ما يعترف به الحكيم فـ أحياناً⁽⁵⁸⁾. وحتى ولو افترضنا أن المرأة لم تنجح في بعض ميادين العمل الواجب علينا أن نأخذ بيدها، ونصير عليها حتى تتدرب بالتدريج وتصل ماهرة.

وأخيراً فإننا نرفض بشدة ما يرتبته الحكيم من وحبوث ثقيف المرأة لتبقى البيت وإمتاع زوجها بثافتها، وكأنها لعبة يتسلى بها بدلاً من الذهاب المقاهي؛ فالمرأة لا بد أن تثقف لتفيد نفسها وأسرته ومجتمعها ووطنها إمتاع زوجها.

هوامش الفصل الثاني:

- (1) محمد عياد، شكري البطل في الأدب والأساطير، دار المعارف، الطبعة الثانية، القاهرة 1971، ص 130 - 133.
- (2) الحكيم، توفيق: ايزيس، المطبعة المودجنية، القاهرة، ص 85.
- (3) هي روحة «أوديوس» ملك حريرة «إيتاكا» في الأساطير اليونانية، وأحد أبطال حرب «طروادة» التي وصفها «هوميروس» في ملحمتيه الشهيرتين «الليادة» و«الأوديسا». وقد ذكر «هوميروس» أن البطل «أوديسيوس» غاب عن قصره مدة عشرين سنة بسبب الحرب، وأن روحته «بينلوب» ظلت طوال هذه المدة تراوغ الطامعين فيها، وتعدهم بأن تحتار واحداً منهم بعد أن تفرغ من ثوب كانت تنسجه بالهار، وتقص سيجحه بالليل حتى عاد روحها، يرجع إلى كتاب «قصة الأدب في العالم» لأحمد أمين وركي نجيب محمود، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة 1955، ح 1، ص 145 - 147).
- (4) الحكيم، توفيق: ايزيس، ص 166.
- (5) الحكيم، توفيق. التعادلية، المطبعة النموذجية، القاهرة، ص 11.
- (6) طاهر، صلاح أحاديث مع توفيق الحكيم، ص 66.
- (7) الحكيم، توفيق. شهرزاد، ص 45.
- (8) المصدر نفسه، ص 65.
- (9) مدور، محمد: مسرح توفيق الحكيم، ص 60.
- (10) الحكيم، توفيق. شهرزاد، ص 150.
- (11) Pellat charles, aboul Hussein Hiam cheherazeds Societe Nationale de'editon et de distribution. alger 1976 p33
- (12) الحكيم، توفيق. شهرزاد، ص 158 - 159.
- (13) الحكيم، توفيق: شهرزاد، ص 162.
- (14) الحكيم، توفيق. ايزيس، ص 155.
- (15) الحكيم، توفيق شمس النهار، المطبعة النموذجية، القاهرة، ص 63 - 64.
- (16) مدور، محمد مسرح توفيق الحكيم، ص 176.
- (17) الحكيم، توفيق: شمس النهار، ص 119 - 120.
- (18) سوف بعض الطرف عن النهاية التي عدلها الحكيم باقتراح من المخرج «موح نشاطي» تملقاً

للجمهور على ما يبدو، ويعتمد هذه النهاية التي كنت في الأول (انظر مسرح توفيق الحكيم لمطور، ص 175)

- (19) الحكيم، توفيق: شمس النهار، ص 174
- (20) الحكيم، توفيق: السلطان الحائر، المطبعة المودحية، القاهرة، ص 171.
- (21) المصدر نفسه، ص 175.
- (22) طاهر، صلاح أحاديث مع توفيق الحكيم، ص 132.
- (23) الحكيم، توفيق: تحت شمس الفكر، ص 231.
- (24) الحكيم، توفيق: المسرح النوع، ص 761.
- (25) المصدر نفسه، ص 800.
- (26) الحكيم، توفيق: تحت شمس النهار، ص 237 - 238.
- (27) الحكيم، توفيق: مسرح المجتمع. المطبعة المودحية القاهرة. ص 693.
- (28) المصدر نفسه. ص 66 - 67.
- (29) الحكيم، توفيق: مسرح المجتمع. ص 80 - 81.
- (30) الحكيم، توفيق: حماري قال لي. ص 93 - 98
- (31) المصدر نفسه. ص 95.
- (32) طاهر، صلاح أحاديث مع توفيق الحكيم. ص 30
- (33) المصدر نفسه ص 130 - 131.
- (34) الحكيم، توفيق: عصا الحكيم. ص 197 - 198.
- (35) الحكيم، توفيق: حماري قال لي. ص 87
- (36) الحكيم، توفيق: تحت شمس الفكر. ص 226.
- (37) الحكيم، توفيق: حماري قال لي. ص 87.
- (38) الحكيم، توفيق: حماري قال لي. ص 86
- (39) صبيحة «صرصور» أصبح من صبيحة «صرصار» التي استعملها الحكيم (انظر «المنجد في اللغة والأدب والعلوم» للريس معلوف المطبعة الكاثوليكية - بيروت 1965. الطعة الثامنة. ص 421).
- (40) الحكيم، توفيق: مصير صرصار. المطبعة المودحية. القاهرة. ص 91
- (41) الحكيم، توفيق: مصير صرصار. ص 138 - 139.

- (42) الحكيم، توفيق: عصا الحكيم. ص 156.
- (43) الحكيم، توفيق: أدب الحياة. الشركة العربية للطباعة والنشر القاهرة 1959. ص 96 - 98.
- (44) الحكيم، توفيق: تحت شمس الفكر. ص 226.
- (45) الحكيم، توفيق. تحت شمس الفكر ص 217.
- (46) الحكيم، توفيق: حماري قال لي. ص 92.
- (47) الحكيم، توفيق. حماري قال لي. ص 90 - 91.
- (48) الحكيم، توفيق: تحت شمس الفكر. ص 223
- (49) الحكيم، توفيق تحت شمس الفكر. ص 220 - 221
- (50) الحكيم، توفيق: حمار الحكيم. ص 110 - 111.
- (51) الحكيم، توفيق: تحت شمس الفكر. ص 216.
- (52) أمين، قاسم. تحرير المرأة. دار المعارف. القاهرة 1970 ص 51
- (53) مدور، محمد. مسرح توفيق الحكيم. ص 83.
- (54) من مناقشة للناح مع الدكتور «مصطفى علي عمر».
- (55) الحكيم، توفيق. تحت شمس الفكر ص 231.
- (56) موسى، سلامة: المرأة ليست لعبة الرجل. دار مصر للطباعة. القاهرة 1960. ص 58
- (57) الحكيم، توفيق حماري قال لي ص 91 - 92
- (58) الحكيم، توفيق المسرح المنوع ص 534 - 535

الفصل الثالث

آراء توفيق الحكيم في المرأة الملهمة للفنان

إن نظرة على إنتاج توفيق الحكيم تدلنا على مدى ذلك التنوع في كتاباته، سواء من حيث القوالب الفنية أم من حيث المواضيع التي حركته وأهمته، فقد كتب في عدة أشكال فنية، كالقصة والمسرحية والرواية، بل إنه حاول أن يبتكر أشكالاً فنية جديدة كما فعل في كتابه «بنك القلق»⁽¹⁾ الذي جمع فيه بين عنصري الرواية والمسرحية على نحو يكمل أحدهما الآخر في التعبير الفني، وكما فعل في كتابه «أشعب» الذي جمع فيه بين مميزات الرواية ومميزات القصة القصيرة⁽²⁾، وكما فعل في كتابه «قالبا المسرحي» الذي حاول فيه أن يبتكر قالباً مسرحياً خاصاً مستخرجاً من باطن التراث العربي القصصي الاخباري، معبراً بذلك عن رغبته في الخروج عن نطاق القوالب المسرحية العالمية⁽³⁾.

أما بالنسبة إلى الماهل التي استوحاها الحكيم أو استلهمها، فإنها عديدة ومتنوعة، أهمها تجاربه العاطفية مع المرأة؛ إذ يلاحظ أن أغلب آثاره الناضجة لها صلة وثيقة بحياته العاطفية وأحاسيسه الذاتية الخاصة: فروايت «عصفور من الشرق» تعد صيغة فنية لعلاقته بالفتاة الفرنسية «إيما دوران»، وروايته «عودة الروح» تعد إلى حد ما تحويراً فنياً لقصة حبه للفتاة المصرية «سنية»، ومسرحيته «بجماليون» ما هي إلا تصوير لعلاقته بالمرأة⁽⁴⁾ بوصفه فناناً. وكذلك الأمر بالنسبة إلى مسرحياته «يا طالع الشجرة» و«شهرزاد» و«العش الهاديء».

وليس معنى هذا أننا ننظر إلى هذه الآثار بوصفها سيرة ذاتية للحكيم. كلا، إننا ننظر إليها على أساس بذور التجربة الشخصية تستغرق أكثر أحداثها. وهذا ما يؤكده الحكيم في حديث أجراه معه «غالي شكري»، وذلك عندما

استفسره عن بعض النقاد الذين حاولوا أن يعقدوا موازنة بين شخصيته وشخصية بطلي «عودة الروح» و«عصفور من الشرق»، فأجاب بقوله: «الصلة بيني وبين «عودة الروح» و «عصفور من الشرق» هي نفس الصلة الروائية المعتادة عند الروائيين جميعاً، عندما يكتبون على أساس التجربة الشخصية مع التصرف الذي تفرضه الحكمة الروائية⁽⁵⁾».

فالحكيم إذن لم يصدر في حل آثاره عن دوافع موضوعية، وإنما صدر عن دوافع ذاتية متصلة بحياته وتجاربه أشد الاتصال.

أما ما كتبه في معالجة بعض المشكلات الاجتماعية فإنه لم يكتبه عن رغبة نابعة من داخله وإنما كتبه تحت تأثير عدة دوافع معية، كالرد على القاد الذين اتهموه بالقصور عن الكتابة في القضايا الاجتماعية، والاعتزال في قصره العاجي، وظروف عمله لفترة طويلة بالصحافة⁽⁶⁾ التي تتطلب نوعاً من الأدب الذي يتناول مشكلات المجتمع الراهنة.

وحتى في المؤلفات التي تبدو لنا ذات طابع اجتماعي، مثل «يوميات نائب في الأرياف» فإن الحكيم لم يخرج في الحقيقة عن إطار دانيته وتجاربه. فشخصية «نائب الأرياف» هي شخصية الحكيم نفسه الذي رمى به القدر في أرياف مصر ليعمل بها فترة من حياته نائماً عاماً، فراح يبكي حظه العاثر في مرارة وأسى: «إبي أعيش مع الجريمة في أصفاد واحدة، إنها رفيقي، أطلع وجهها في كل يوم، ولا أستطيع أن أحادثها على انفراد»⁽⁷⁾.

وبعد، فإذا كان أهم ملهم أو منبع نهل منه الحكيم على سحيته هو تجاربه الذاتية مع المرأة؛ فمن هي هذه المرأة؟ وهل تعد امرأة عادية مثل سائر النساء، أم أنها تتميز بطابع خاص بها؟.. هذا ما سحاول أن نجيب عنه في هذا المحث:

طابع الملهمة عند الحكيم:

قبل أن نتعرض للملهمة وطابعها عند الحكيم لا بد أن نلقي ضوءاً كاشفاً على مفهومه للفن من جهة، وعلى مفهومه للفن من جهة أخرى؛ وذلك

بسبب العلاقة الوثيقة بين هذين المفهومين وتصور الحكيم للملهمة.

ما الفن عند الحكيم؟.. إنه نوع من السمو الروحي إلى العوالم السحرية، والأبراج العاحية المرتفعة عن ابتذال ورتابة الحياة. إنه تلك الروح الصوفية الطاهرة. إنه السماء بشفافيتها وصفائها، وليس الأرض المعمورة في وحلها وأدرانها.

ولهذا فإننا لا نستغرب عندما نرى الحكيم يرد بعف على «أحمد أمين» الذي يعجب بالأدب الأمريكي لأنه يعالج مشكلات المجتمع ومسائله اليومية، ويتعد عن الخيال والأساطير والأوهام والأحلام السحرية، ويدعو الأدباء العرب أن يحدوا حذو الأمريكيين الذين مارسوا الحياة في شتى شؤونها: «فلأديب العربي أن يستوحي «أمراً القيس» أو «شهرزاد».. ولكن يجب أن يكون ذلك نوعاً من الأدب، لا كل نوع، ولا هو النوع العال ولا هو الأرقى»⁽⁸⁾.

نقول: إننا لا نستغرب إذا رأينا الحكيم يرفض دعوة «أحمد أمين» هذه بشدة وحرم، ويؤكد في وضوح أن «استيحاء أساطير الأولين والرومان، وامرء القيس، وشهرزاد، هو النوع الأرقى في الأدب.. في كل أدب.. لا في الماضي وحده، ولا في الحاضر.. بل في الغد أيضاً، وبعد آلاف السنين، ما دام الإنسان إنساناً!»⁽⁹⁾.

ويؤكد الحكيم أن الإنسان الأعلى هو ذلك الذي «يصون الجمال الفني»⁽¹⁰⁾ من التورط في وحل الأرض، ويسعى إلى المتعة البعيدة عن الحياة اليومية، «فالص الخالص لوجه الجمال الفني هو الأرقى والأبقى»⁽¹¹⁾.

ولعله من فضول القول أن نشير إلى أن الحكيم في رأيه هذا كان متكباً جادة الصواب، فمهما حاول الفنان أن يفصل بين الفن والحياة فإنه لا يستطيع إلى ذلك سبيلاً، لأن الخاصية الأولى التي يجب أن يتميز بها هذا الفنان بوصفه إنساناً حياً هي «قابلية التأثر والتنبيه»⁽¹²⁾ التي يترتب عليها السعي المتصل نحو التكيف، على حد تعبير «مصطفى سويف»⁽¹³⁾.

وإذا كان الحكيم قد حاول أن يفصل بين الفن والحياة معتقداً أن الكتابة في الحياة الواقعية أو الدعوة إلى فكرة اجتماعية تؤدي إلى الضعف في الناحية الفنية، وتكون «على حساب الفن»⁽¹⁴⁾. فإن هذا خطأ كبير، لأن الفن لا يتعارض مع الحياة الواقعية والدعوة إلى مبادئ خاصة.

لم يعد هناك جدال حول العلاقة بين الفن والمجتمع، والفن والحياة حتى بالنسبة إلى أولئك الذين يعيشون في أبراجهم العاجية، ويسجدون لربة الفن وحدها كما يدعون. الفن موقف، ومهما تنوعت مذاهبه واتجاهاته وتياراته، ومهما طوح أصحابه بالسمو إلى العوالم العليا أحياناً، أو بالانصرهار في المشكلات الاجتماعية أحياناً أخرى، فإن الحياة هي التي تفرض ذلك الموقف. ولا يستثنى من ذلك موقف الحكيم الذي حاول في مرحلة من مراحل فنه أن يثبت أنه إنما يعيش للفن دون سواه.

إن فكرة «الفن والمجتمع» ينبغي ألا تقتصر - ولا يمكن أن تقتصر - على الدعوات الفجة إلى جعل الفن مادة للإصلاح الاجتماعي أو دعاية لأفكار معينة. ولو كان الأمر هكذا لوجدنا المبرر للحكيم في جزعه من هذا الربط الطفولي وهروبه إلى أبراجه العاجية. إن الفكرة تتسع لتشمل جوانب أهم وأشمل. والحكيم عندما يطرح في مؤلفاته - وخاصة المسرحية منها - مشكلات تبدو علمية إنسانية [مشكلة القوة والقانون في «السلطان الحائر»، مشكلة الإنسان والمكان في «شهرزاد»، مشكلة الإنسان والزمان في «أهل الكهف».. إلخ] ويحاول أن يؤكد فيها أنه إنما يتسامى عن الصغائر الدعائية والإصلاحية للفن، يظل - برأينا - فناً مرتبطاً بالمجتمع على نحو ما.

فالقضايا الإنسانية الكبرى التي تبدو للوهلة الأولى غير مرتبطة بمجتمع معين نجدها تكتسب سماتها المحددة في نهاية المطاف، وتظهر، بعد التحليل، مرتبطة بالأدب العربي وبالروح المحلية، راسية فوق تراب له لونه ورائحته الخاصة، متجهة في روحها إلى الإنسان، سواء كان في الأرض العربية أم في أي أرض؛ فالأديب مرتبط بأبناء بيئته ومجتمعه، «لا يتوجه إلى كل الناس إلا

من حلالهم»، على حد تعبير «سارتر»⁽¹⁵⁾. وتلك هي غايته الأولى.

ومن الإنصاف أن نشير إلى أن الحكيم قد عدل عن رأيه في الآونة الأخيرة، ولم يعد يحاول أن يفصل بين الفن والحياة، حيث يقول في كتابه «أدب الحياة»: «إن الأدب الجديد في مستقبل أيامنا سيكون كما أتصوره ناعماً من صميم التحررة الحية لعامل في مصعده أو حندي في معركته أو فلاح في حقله أو كل شحص في مجاله..»⁽¹⁶⁾.

ذلك هو مفهوم الحكيم للفن، فما هو مفهومه للفنان؟.. الفنان عند الحكيم هو ذلك المخلوق الذي قدم حياته قرباناً على مذبح «أبولو» إله الفن الذي يؤمن به كأشد ما يكون الإيمان، ويحاهد من أجله كأحس ما يكون الجهاد. إنه ذلك الذي ما برح ينادي: «يجب أن أؤمن بالفن.. الإيمان بالفن هو «التعويذة التي تفتح لي الطريق. إني أؤمن بـ«أبولو».. أؤمن بـ«أبولو» إله الفن الذي عفرت جبيني في تراب هيكله»⁽¹⁷⁾. إنه ذلك المخلوق الذي باع شبابه لشيطان الفن، مثلما فعل الحكيم في كتابه «عهد الشيطان» الذي وهب فيه حياته هذا الشيطان من أحل الفن وخلود الفن؛ فإذا كان «فاوست» قد وهب حياته مقابل تمكّيه من أن يتمتع بملذات الحياة المختلفة، فإن الحكيم يتنازل عن هذه الملدات مقابل تمكّيه من أن يتمتع بلذة أخرى هي لذة الفن والمعرفة دون أسف، كما حاء في الحوار الآتي:

«- أيها الشيطان!.. أيها الشيطان!.. ارز إلي، وخذ مني ما تشاء، وأعطني ما أريد!..»

- ماذا تريد مني؟.

- المعرفة!..»

هل تدرك معنى هذه الكلمة؟.

- نعم.. أريد أن تمنحني تلك النفس التي تعيش للمعرفة.. أريد أن تعطيني ما أخذت من «فاوست».. أعطني «نفس فاوست» التي أخذتها منه.. أريد أن تكون لي نفس «فاوست» أو نفس «جوتة»!..»

- وماذا تعطيني أنت مقابل هذا؟...

- كل ما تطلب..

- الشاب!..

- هو لك!..» (18).

وقد احترم الحكيم «عهد الشيطان» فأخذ يقرأ كل شيء يصادفه، ويفرق وقته كله في القراءة والكتابة. فكان يلتهم ما أنتحتة القريحة الإسائية من تاريخ وفلسفة وفنون، بل إنه كان يطالع حتى الكتب العلمية والطبية والهندسية والرياضية وغيرها⁽¹⁹⁾. وكان يظل يكسب أحياناً لمدة عشر ساعات في اليوم متتالية دون أن يفطن إلى أوقات الطعام⁽²⁰⁾. وكان يرفض التمتع بالشمس والجمال مع أصدقائه في «نيس» أو «جراس» أثناء العطلة الصيفية ليلقي بنفسه في «أتون تلك الحمى المستعرة»⁽²¹⁾. .. حمى القراءة والكتابة. وحتى الحب فإنه لم يكن بالقوة التي تحرجه من توازنه. إما الذي أحرجه عن طوره هو حب الأدب والفن، وقد حلت المطامع الأدبية عنده محل المطامع العاطفية⁽²²⁾.

ويرى الحكيم أن الفنان من واحده أن يعلم أن كل حاسة من حواسه تطلب غذاء فياً أو حمالاً سامياً يرضيها، وأن هناك عاقرة اسطاعوا أن يعبروا عن هذا الجمال وأن يوفروا غذاء لهذه الحواس، وتمكنوا من «صبه في قوالب فنية رائعة: هي الكتب، والصور، والتماثيل، والمعاند، والسمفويات، والأوبرات، والأناشيد، والتمثيليات، والأشعار، والأزهار.. إلخ»⁽²³⁾؛ فالمعرفة الكاملة يجب أن تدخل من جميع الأنواع والوافد وليس من باب أو نافذة واحدة.

ومن هنا فإننا لا نشك في صدق الحكيم عندما يتغنى بحه للرسم والمتاحف⁽²⁴⁾، والموسيقى و«الأوبرات»، إلى درجة المغالاة أحياناً؛ كأن يحدثنا عن زيارته المتعددة لمتحف «اللوافر» بباريس، وعن الأوقات الطويلة التي كان يقضيها هناك أمام روائع لوحات مشاهير الرسامين، يتأملها تأك وتوعدة، فهو لا يمر أمام اللوحة مرور الكرام أو مرور السائحين، وإنما يبحث «عن سر اختيار

هذه الألوان دون تلك وعن مواطن برودتها وحرارتها، وعن رسم أشخاصها وبروز أخلاقهم واتساق جموعهم، وحركتهم وسكوبهم»⁽²⁵⁾، وكأن يحدثنا عن شغفه بالموسيقى والموسيقين الكبار إلى حد الهوس؛ إذ أن أول ما يأسف عليه حين يعود «من باريس» إلى «القاهرة» (بعد أن قضى بفرنسا ثلاث سنوات) هو تلك المتعة التي كان يجدها في الاستماع إلى الموسيقى، وأول فقرة يكتبها إلى أحد أصدقائه الفرنسيين لحظة هم بمغادرة «باريس» هي: «بعد بضع ساعات أكون قد فارقت «باريس» المحبوبة.. أسافر هذا المساء بقطار الساعة التاسعة، وغداً 25 مايو تكون الباخرة «راولبندي» قد أقلعت حاملة جثمانى، وإن سئلت عن الروح قل إن روحه في قاعة كونسير بـ«ليل»⁽²⁶⁾.

* * *

ذلك هو مفهوم توفيق الحكيم للفن والفنان. والآن نتساءل: إذا كان الفنان الحقيقي، في نظر الحكيم، هو ذلك المخلوق العجيب الذي «تزوج الفن» وعاشه وأعطاه حياته كلها، فهل يستطيع أيضاً أن يتزوج المرأة وأن يعاشرها؟ وماذا سيعطيها إذا كان قد منح الفن كل شيء؟!.

يجيبنا توفيق الحكيم نفسه بأنه يمكن للفنان أن يعيش مع المرأة وأن يتزوجها، ولكن هذه المرأة ليست ككل النساء؛ إنها المرأة التي تدرك أن حياتها مع هذا الفنان ينبغي ألا تكون مشابهة لحياة الأخريات من النساء. إنها المرأة التي تبذل حياتها من أجل هذا المخلوق الذي يبذل هو الآخر حياته للفن دون أن يأسف. إنها تلك المرأة التي تُعنى بهذا المخلوق العجيب، فتزيل همومه، ولا تنتظر منه أن يزيل همومها ومتاعبها. إنها تلك المرأة الصامتة الصبور التي تضحى بحياتها برضى وسرور. إنها تلك المرأة التي تضع في قلبها هذه الكلمة: «إنما يعيش الفنان من أجل الفن، وتعيش هي من أجل الفنان»⁽²⁷⁾.

ولعل أوضح نموذج لهذه المرأة في أعمال توفيق الحكيم هو «عان» بطلانة مسرحية «الخروج من الجنة» التي سقفت عندها قليلاً فيما بعد؛ فـ«عان» تحس

أن زوجها «مختاراً» فإن موهوب ولكنه يهمل هذه الموهبة، ويركن إلى حياة الترف والتراخي، فتبذل حياتها وسعادتها من أجل أن تنفض عنه عبار الكسل وتدفعه إلى الإنتاج الأدبي.

والشخصية التي تناقض نموذج «عنان» وتضاده تماماً هي «درية» بطلة مسرحية «العش الهادي» التي تعد «فكرياً» الأديب بأنها ستبذل كل ما في وسعها لتوفير الجو الملائم الذي يحتاجه الأديب كي يؤلف، وأنها ستجعل عش الزوجية صالحاً لهبوط طائر الوحي الفني عليه واستقراره فيه:

«فكري : أليس الوحي من لوازم عملي؟»

درية : بالتأكيد.

فكري : هذا الوحي بأجنحته الرقيقة أين يهبط؟

درية : أين؟

فكري : في عش.. لا بد له من عش.

درية : طبيعي.

فكري : عش الوحي يجب أن يكون عندي هو عش الزوجية.. وعش

الزوجية هو عش الوحي...

درية : اطمئن.. سأجعل الوحي لا يفارق العش!..

فكري : بماذا؟

درية : ما الذي يحبه الوحي؟

فكري : الهدوء..

درية : سأفرش له البيت بالهدوء..»(28).

ويخدع «فكري» فيتزوجها، ولكنها تنكت عهدها، وتخون وعدّها فتقلب «العش» جحيماً لا يطاق، وتفرش البيت بالضجيج والمناقرات، بل تطلب منه أن يحمل عنها كل المصائب والهموم، لا أن تحملها هي صامته مستسمة، كما يحب الحكيم. بل إنها لتذهب إلى أبعد من هذا فتبدي رغبتها في حرق ما يكتبه زوجها!..

ويحاول «فكري» عبثاً أن يكتب، ولكن طائر الوحي لا يزوره، وأنى له بريارته في هذا الحو المشحون بالاصطراب؟:

«درية»: فلأحدثك عن نزول مصيبة على رأسي وحدي..
فكري · مصيبة!!.. شيء جميل.. حدثيني عنها بتأن.. وتفصيل..
وهدوء.. ووضوح.. من يدري.. ربما هبط علينا منها.

«درية»: «ثائرة» هبط عليك منها ماذا؟.. أهذا كل ما يهكم من الأمر؟..
تقضى علي أنا المصائب والمتاعب والهموم.. فتبادر أنت لا إلى
حملها عني.. بل إلى نقلها ووضعها في هذا الورق.. هذا الورق
الذي أكرهه.. وأمقتة، وأود لو أمزقه وأحرقه.. وأحرقه»⁽²⁹⁾.

تلك هي «درية» التي تمثل المرأة العادية التي تصادفها في حياتنا اليومية.
فهل يمكننا أن نصادف «عنان» أيضاً؟ كلا، إننا نشك في وجود امرأة مثلها في
العالم، لأن المرأة - عادة - تريد أن تتمتع بحياتها الخاصة، ولا ترضى أن تحرم
مها مهما كان الأمر.

وإذا كانت هذه المرأة من صرع حيال الحكيم، فهل يستطيع أن يكتفي بها
ويستغني عن المرأة الموجودة؟ الواقع أن الحكيم كان يتوق إلى أن يعيش مع
المرأة في الحياة، لا في الخيال، ولو لوقت قصير، ولهذا نراه يتضرع إلى شيطان
الفن أن يطلقه من أعلاله قليلاً ويسمح له بأن يحيا معها لحظة واحدة، إلا أن
هذا الشيطان يأبى عليه في شدة بحجة «تفاهة» هذه المرأة الموحودة في الحياة،
محذراً إياه أن يطمع في نعيم يحنيه منها، لأنها ستفقد السيادة على نفسه،
وتحل الفوضى في حنته الهادئة الصافية. جمة الفكر والفن والتأمل والإبداع.
وقد حثه شيطانه على أن يبقى دائماً مع شبح تلك المرأة المثالية التي تسكن
حياله وأحلامه، والتي «ينبغي أن تكون امرأة لا ككل النساء؛ فهي اللور بغير
مصباح، وهي قطرات النشوة، وهي عروس لها جسم المرأة، وكل شيء جميل
في المرأة، متدثرة في رداء من الخيال الذهبي»⁽³⁰⁾ ذلك الرداء الذي يحولها أن
توحي إليه بحير ما يبدع.

وكأننا بتوفيق الحكيم يقب في الواقع عن هذه المرأة الخيالية التي تهب الفنان حياتها، فلما يئأس من وجودها يصب لعته على المرأة من حيث كونها امرأة.

* * *

ومهما يكن من الأمر، فإن الحكيم الفنان لم يستطع أن يشتد ميله إلى المرأة الواقعية التي تتمسك بالشروط البشرية، وظل يعاني من صراع مزمن عيف بين نزوعه إلى الحياة مع هذه المرأة المصنوعة من لحم ودم، وبين إرادته في أن يستغني عنها، ويقنع بالحياة مع شبح تلك المرأة المثالية التي تهمة حياتها بوصفه فناناً وليس بوصفه إنساناً أو بتعبير آخر: إنه ظل يعاني من الصراع بين الحياة والفس.

وتردد هذا الصراع في عدد من مؤلفات الحكيم، وخاصة في «بحماليون» و«يا طالع الشجرة» و«العش الهادى».

ولتقف قليلاً عند «بحماليون» و«يا طالع الشجرة» بوصفهما المسرحيتين اللتين تصوران لنا هذا الصراع أكثر من غيرهما.

بحماليون: هناك أسطورة يونانية تقول بأنه كان بجزيرة «كريت» مثال بارع أراد أن يقصر حياته على القرن وحده، ويعزف عن الزواج والحب، ولكن الآلهة «فينوس» - إلهة الحب - تغضب من تصرفه هذا ومن كبريائه، فتملأ قلبه بحب تمثال امرأة من صنع يديه، اسمه «جالاتيا».

وملك حب هذا التمثال على الفنان كل كيانه، واضطربت في قلبه رغبات الحياة، فأخذ يتوسل إلى الآلهة أن تنفث الروح في «جالاتيا» فاستجابت الآلهة لتوسله ونفخت الروح في «جالاتيا» فأصبحت حية، وتزوجها الفنان، وأنجب منها ابناً شيد مدينة «بافوس» بجزيرة «كريت»⁽³¹⁾.

أخذ الحكيم هذه الأسطورة اليونانية مضيفاً إليها بعض الأبطال من الأساطير اليونانية الأخرى، وأخرج لنا رائعته «بحماليون» التي يصور فيها الصراع العاتي بين الفنان والحياة.

تبدأ المسرحية فإذا بنا نرى «بجماليون» يعيش حياة العزلة في محراب الفن بعيداً عن المرأة، بعيداً عن الحب، ولكنه مع ذلك فإنه يحب تمثاله الجامد الذي أودعه حياً حوياً، ويعتقد أن هذا التمثال أكمل وأجمل مما أبدعته الحياة نفسها. ومن هنا فإنه يقيس قامته إلى قامة الآلهة، بل إنه ليذهب إلى أبعد من هذا فيحس بتموقه على الآلهة التي لا تستطيع أن تسمو على نفسها، وأن تخلق شيئاً خالداً وجميلاً جمالاً محضاً لا يشوبه نقص، لأنها مقيدة بالنواميس. أما هو الإنسان الفاني فإنه يستطيع بقوة فه أن يبدع الجمال الخالد الذي لا يخالطه قبح. ولنستمع إلى هذا الحوار الذي يدور بين «فيوس» وإلهة الحب ونصيرة الحياة، وبين «أبولون» إله الفن ونصيره:

«فيوس : أكاد لا أصدق أن هذا العمل يخرج من بين أصابع فانية!..
أبولون : هؤلاء البشر يا فيوس يمتازون عما - نحن الآلهة - هذا الامتياز:
في طاقاتهم أحياناً أن يسموا على أنفسهم أما نحن فلا نستطيع
أن نسمو على أنفسنا.. إن قوة الفن أو ملكة الخلق عند هؤلاء
لقادرة أحياناً أن توجد مخلوقات جميلة ليس في إمكاننا نحن
الآلهة أن نأتي بمثلها أو نجاريهم في شأوها.. لأنهم أحرار في
السمو، ونحن سجناء النواميس.
فيوس : (كالمخاطبة لنفسها) قوة الفن!.. ما قوة الفن تلك التي يستطيع
بها الهالك أن يحلق الخالد؟»⁽³²⁾.

وتتابع قراءة المسرحية فنجد أن «بجماليون» أخذ يعاني من التعاسة والشقاء برغم ما يتمتع به من موهبة الإبداع التي تحسده الآلهة الخرافية عليها.. وسر تعاسته وشقائه يكمن في كونه يحس بأن حياته باردة مملّة من جهة، وبأنه في حاجة إلى أن يتلقى ويأخذ كما يمنح ويخلق من جهة أخرى، ولهذا فإننا نجده يرثي للآلهة الذين يظلون يمنحون كل شيء طوال الأبد، ولا يأخذون أي شيء:

«بجماليون :.. لقد تعبت.. أريد الآن أن أشعر أن هنالك من يخلق لي،

ويعطسي، ويحذب علي.. ويمنحي.. لأول مرة أحس كاهلي
ينوء تحت وقر الخلق وبرودته ووحده وقسوته!.. لأول مرة أرثي
للآلهة الذين لا يعرفون - طول الأند - غير المح والعطاء، دون أن
يتلقوا شيئاً غير دخان من البخور وهباء من الناء!..»⁽³³⁾.

ويتضرع «بحماليون» - تحت وطأة شعوره بالتعاسة والسأم - إلى الآلهة
الأسطورية كي تبث الحياة في تمثاله الحامد فتأخذها الرأفة به، وتلبي رعبته
فتحيي «جالاتيا» ويتزوج منها.

ولكن «بحماليون» لم يرض عن «جالاتيا» الحية التي تزوجها، وعقد موازنة
بينها وبين «جالاتيا» كما كانت سابقاً حامدة، فانتهى من تلك الموازنة إلى
نتيجة رهيبة، وهي أن «جالاتيا» الجامدة أفضل من «جالاتيا» الحية: إن تلك
منزهة عن كل نقص وكل سهو وكل سخف، إنها الحمال مقطراً من حلال
ألف مصفاة من الصبر الطويل، والعمل المضني، والتجربة المتصلة⁽³⁴⁾ أما هذه
فنفسها أحياناً حركة طائشة، وأعمال مبتذلة، وأحاديث سخيفة. ويصيق
«بحماليون» بـ«جالاتيا» الحية السخيفة الماية، فيرحو الآلهة أن تعيدها كما
كانت تمثالاً بارداً، فتحقق الآلهة رجاه، إلا أنه يعاني من جديد من حياه
السأم وبرودة الوحدة، فيندم ندماً شديداً، ويطلب الآلهة مرة أخرى أن تعيد
إليه زوجته الحية، فتتحير الآلهة في أمره وتفله، وتتشاور فيما بينها ثم تقرر أن
تلبي طلبه، وتعود إليه «جالاتيا» زوجته الحية التي نمرح بعودتها كثيراً أول
الأمر، ولكنه يراها من جديد أقل حمالاً وكمالاً من «جالاتيا» العاحية التي
تحلى فيها روعة الفن.

وهكذا يظل «بحماليون» متردداً بين الحياة والفن، ولم يبق له سوى ناب
واحد للخروج من متاهة هذا التردد الذي يصيبه، وهو الموت.

إنَّ الصراع بين الفن والحياة صراع يعاني منه الحكيم نفسه - كما وضحا
سابقاً - بحيث يمكننا أن نعد «بحماليون» هو الحكيم بعينه، أو أنه معادل
موضوعي للحكيم بتعبير آخر.

يا طالع الشجرة: في مسرحية «يا طالع الشجرة» يطرح الحكيم القضية نفسها التي يطرحها في «بحماليون»؛ إذ أن قضية الصراع بين الفنان والمرأة هي محور هذه المسرحية كما سنرى.

تبدأ المسرحية فنقابل «المحقق» الذي يبحث عن سبب احتفاء الزوجة «بهانة» التي خرجت منذ ثلاثة أيام لتشتري بكرة خيوط تنسج به ثوباً لابنتها «بهية» التي لم تولد بعد، ولكنها لم تعد. ثم نقابل الزوج «بهادر» المشغول بشجرة البرتقال التي يمتلكها في حديقة بيته، والتي تسكن تحتها «الشيخة خضرة» - وهي السلحفاة التي ترمز إلى الحصب والنماء⁽³⁵⁾، كما نقابل «درويشا» دكياً يدرك أشياء يعجز المحقق عن إدراكها.

وقد كان الروح «بهادر» وزوجته «بهانة» يتعاشان في صراع حاد بالرغم مما يبدو لنا من اتفاقهما لأول وهلة؛ فالزوج يفكر دوماً في شجرته التي ترمز إلى الفس⁽³⁶⁾. تلك الشجرة العجيبة التي يحلم أن تطرح له «البرتقال في الشتاء، والمشمش في الربيع، والتين في الصيف، والرمان في الخريف»⁽³⁷⁾. أما الزوجة «بهانة» فإنها تحلم بميلاد ابنتها «بهية» برغم أنها بلعب سن العقم.

ولكن المأساة أن حلم «بهادر» لن يتحقق إلا بشرط واحد، وهو أن تسمد الشجرة بحثة إنسان كما يتنأ الدرويش.

«الزوج : شجري هذه ممك أن تطرح كل هذه الفاكهة المختلفة في الفصول المختلفة؟»

الدرويش : إذا تعذت بالسماذ الذي تعرفه..

الروح . أي سماذ تعني؟..

الدرويش : إذا دون تحتها حسد كامل لإنسان.. فإنها تتغذى بكل ما فيه من متناقضات..»⁽³⁸⁾.

ومن هنا فإننا نرى المحقق يتحده بأنظاره إلى «بهادر» ويتهمه بقتل زوجته العائبة، إلا أن هذه الزوجة تظهر بعد اختفائها ويبدأ الزوج في طرح كثير من

الأسئلة عليها فلا تجيب بعير الصمت. وحين يضيق بصمتها يقتلها ويدفن جثتها تحت الشجرة.

والحقيقة أن «بهادر» لم يقتل روحته لأنها لم تجب عن أسئلته، وإنما قتلها من أجل تسميد شجرته بجثتها كي تنمو وتزدهر، وتلد أنواعاً مختلفة من الثمار.

وهكذا تكون نهاية الصراع بين المرأة «بهانة» التي تنافس الفنان عن طريق الإنجاب بالرحم، وبين الفنان «بهادر» الذي ينافس المرأة عن طريق الإنجاب بالفن، ويرضى أن يضحي بهذه المرأة من أجل الفن⁽³⁹⁾.

ولكن «بهادر» إذ يقتل «بهانة» ويقدم جثتها قرباناً على مذبح الفن، يكتشف في ذات الوقت أنه قتل نفسه هو أيضاً، أو قتل هدفه الذي يسعى إليه، وذلك عندما يكتشف أن حثة زوجته قد اختفت، كما يجد «الشيخة خضرة» التي اتخذت مسكنها تحت الشجرة، قد ماتت بموت «بهانة»:

«الزوج : اختفت.. الحثة اختفت..

الدرويش : اختفت من موضعها؟

الزوج : اختفت.. غير موجودة حيث تركتها.

الدرويش : لعلها في الحديقة؟

الزوج : ومن الذي نقلها؟ إني لم أكن قد نقلتها بعد؟

الدرويش : اذهب على كل حال وانظرا!..

الزوج : (وهو ذاهب) هذا غريب.. غريب!.. (يذهب إلى الحديقة يتبعه

الدرويش بنظراته).

الدرويش : وحدتها؟

الزوج : (صائحاً من الحديقة).. لا.. لم أجدها.. ولكن.. الشيخة

خضرة..

الدرويش : ما بها؟ الشيخة خضرة؟

الزوج : ميتة.. وملقاة في الحفرة!..⁽⁴⁰⁾.

ومعنى هذا أن «بهادر» قد خسر النفس والحياة معاً حين قتل زوجته، لأن المرأة تعد أهم مصدر يلهم الفنان، وهذا باعتراف الحكيم نفسه الذي يشبه الفنان «قيثارة» لا تستخرج منها الأنعام الجميلة سوى أنامل المرأة الرقيقة⁽⁴¹⁾. وهكذا نرى أن مسرحيتي «حماليون» و«يا طالع الشجرة» تعكسان لنا بوضوح مدى معاناة الحكيم من الصراع بين النفس والمرأة.

* * *

وأياً ما يكون الأمر فإن الحكيم حاول أن يفلت من قبضة «شيطان فنه» وتعاليمه الصارمة التي ولدت في نفسه هذا الصراع العنيف فأقام علاقات مع نساء قليلات كما أشرنا من قبل. ولكن الملاحظ أن هذه العلاقات كانت من نوع آخر يختلف عن العلاقات العادية بين المرأة والرجل، وتفسير ذلك أن الحكيم كان يضيف على هؤلاء النساء ثوباً مثالياً ذهبياً من نسيج أحلامه، يشبه ذلك الثوب الذي ترتديه المرأة الخيالية، أو أنه كان يخيل إليه أنهم يرتدين هذا الثوب الجميل وهن في الحقيقة مجردات منه.

وقد استلهم الحكيم هؤلاء النساء في بعض مؤلفاته مثل «الرباط المقدس» و«عصفور من الشرق» و«عودة الروح».

والسؤال الذي يطرح الآن هو: كيف كان توفيق الحكيم يستلهم المرأة؟ أو كيف كانت المرأة تلهمه؟.. هذا ما سنحاول معرفته في الفترة الآتية من هذا المبحث.

طريقة استلهام المرأة عند الحكيم:

إذا كانت الآلهة أو الشياطين الملهمة بالنسبة إلى القدماء منسجمة مع الفنان كأحس ما يكون الانسجام، وصديقة له، وتوحي إليه بروائع الفنون التي تسحر الناس، وتجعلهم يؤمنون بأن هذا الإنسان الذي صدرت عنه ليس إنساناً عادياً، فإن المرأة الملهمة بالنسبة إلى توفيق الحكيم تختلف عن ملهفات الآخرين من حيث معاملتها له: فلكي

تلهمه لا بد من أن توجه إلى فؤاده نبالاً من ألم، ولا بد أن تجعله يعاني من العذاب القطيع.

ولكن كيف تعذبه وتجعله يتألم؟.. إنها تصل إلى هذا بثلاث وسائل رئيسية: فهي تارة تؤلمه بتخيب ظنه فيها، وتارة تؤلمه برفضه والتعالي عليه والاستخفاف به، وتارة أخرى تؤلمه بجمالها الخارق.

وفي الحالات الثلاث نحن أمام الصورة الرومانسية للعلاقة بين الفنان والكون. ولتوضيح طريقة تعذيبه سنحاول أن نستعرض بعض آثار الحكيم التي تؤنسنا إلى ما نذهب إليه.

ولنعرض أولاً لروايته «عصفور من الشرق» التي تعد - كما أشرنا سابقاً - صيغة فنية لقصة حبه للفتاة الفرنسية «إيمادوران» التي حدثنا عنها في «زهرة العمر».

وقد سمى الحكيم نفسه في هذه الرواية «محسناً»، وسمى صاحبته «سوزي دييون».

تنفتح الرواية على «محسن» يتجول في ميدان «الكوميدي فرانسيز» بباريس، وينتهي إلى تمثال الشاعر «دي موسيه» وهو يستوحى عروس الشعر، فيقف الفتى «محسن» يتأمل عبارة نقشت على قاعدة التمثال غير مبال بالمطر الذي كان يتهاطل عليه وحده في الميدان. والعبارة هي «لا شيء يجعلنا عظماء غير ألم عظيم». ويتطلع إلى وجه الشاعر فيلقي قطرات المطر تتساقط على خديه، ويتخيلها دموعاً، فيترك قلبه لبكائه.

وتتوالى أحداث الرواية فنستطيع أن نميز من خلالها شخصية الفتى «محسن» الخارق في تأملاته وأحلامه، المتعبد في هياكل الفن حيثما وجدها. كما نعرف من خلالها أيضاً طبيعته الإنسانية، وذلك عندما يسمع جدة صديقه «أندريه» تعلم حفيدها الصغير «جانو» كراهية الألمان أعداء الفرنسيين، فيتساءل في أعماقه: «بأي حق تستطيع أم أن تنشئ ولداً على العداوة والبغضاء؟»⁽⁴²⁾.

وبقع «محسن» في حب «سوزي» عاملة شباك التذاكر بمسرح «الأوديون» الذي كان يتردد عليه، ولكن حبه هذا يختلف عن حب الآخرين، لأن طبيعته الخيالية الحاملة ستلعب دوراً كبيراً في تحديد نهايته.

كان «محسن» يذهب يومياً إلى شباك المسرح، ويختلس النظر إلى «سوزي» منتظراً انفضاض الزبائن، ليتقدم منها قائلاً: «بونجور مدموازيل»، وعندما ترد عليه تحيه يتأملها قليلاً، ثم ينصرف وهو يقول: «أورفوار مدموازيل»، ويطلق العنان لخياله الذي يحولها من امرأة عادية عاملة كغيرها من العاملات إلى ملكة ليس لها مثال في الواقع، وإنما يمكن أن يكون لها مثال بين ملائكة السماء، فهو يراها في شباكها «تشرق على الناس بعين من فيرور، وهم يبرون أمامها الواحد تلو الآخر، من كل جنس ومن كل طبقة، فيهم الفقير. وفيهم الموسر. ثم بين يديها كل يوم هذا الموكب، وهي تبسم من شباكها بين أن وأن، دون أن يعرف أحد سر قلبها!..»⁽⁴³⁾.

ومن البديهي فإن هذه النظرة الخيالية إلى «سوزي» تقابل من الآخرين بابنسام وسحرنة، بل إن زوجة صديق «محسن» نفسها تتساءل: «أهذه المرأة في باريس؟ أم في كتاب ألف ليلة وليلة!»⁽⁴⁴⁾.

ويصحه صديقه «أندريه» أن يظن إليها بوصفها امرأة عادية موجودة في الواقع، وتعيش كما يعيش بقية النمل البشري، فيقترح عليه أن يقدم إليها طاقة من الرهر، ثم بدعوها إلى العشاء معه في مطعم من المطاعم حتى يفوز بها. ولكنه يتردد ويشك في نزول تلك الملكة عن عرشها بفضل طاقة زهر، أو قارورة عطر.

ومع ذلك فإنه يبدو أن «محسناً» قد أصغى إلى نصيحة صديقه وزوجته فراح يقتضي أثر «سوزي» ويحاول أن يتقرب منها بشتى الوسائل، فقد تمكن من معرفة «اسمها» الذي كان يجهله، كما تمكن من معرفة الفندق الذي تقيم فيه، فنزل هو الآخر فيه، واستطاع أن يقابلها في الفندق، وأن يتجادب معها أطراف الحديث، ويبشها أشواقه، ويبرح لها بحبه.

وقد وجد تجاوباً منها فانعقدت الصلة بينهما، وصارا يأكلان معاً، ويتزهان معاً.

وكانت دهشته عظيمة عندما رأى أن المسألة أهون مما كان يتصور. وهكذا أخذت هذه الملكة تنزع ثيابها الملائكية الخيالية شيئاً فشيئاً إلى أن تخلت عن كل هذه الثياب وتجردت من كل المميزات الملكية التي كان يراها فيها «محسن»، وندت على حقيقتها المرة البشعة، وذلك عندما رآها «هنري» - مدير المسرح الذي تعمل به - معه في أحد المطاعم، فما كادت الفتاة تبصره حتى امتنع لونها وأمسكت عن الكلام وأخذت تتأمل صور إحدى المجلات شاردة الفكر غير حافلة بوجود «محسن» معها. ولاحظ «محسن» اهتمامها بـ«هنري» واستحفافها به فغلى الدم في رأسه، وأخذ يسألها في مرارة عن موقفها هذا المزري به، وهي تجيبه بالصمت القاتل:

«- ماذا دهاك؟ فلم تجبه، فقال لها بصوت هامس يقطر مرارة:

- أهذا هو صاحبك هنري؟ فلم تجب، فمضى يقول:

- لماذا تسكتين الآن عن الحديث معي؟.. فلم تجب، فقال:

- أريد أن أعرف معنى اهتمامك الآن فجأة بهذه المجلة وهذه الصورة؟ فلم

تجب، فقال:

- تريدان أن تفهميه في بساطة أنني إنسان لا خطر له عندك، وأنتك تتناولين

معين العشاء من غير رغبة أو سرور؟ فلم تجب، فقال في غضب مكتوم ساحر:

- ثقي أن خليلك قد اقتنع الآن كل الاقتناع أنك تفضلين قتل الوقت

بمطالعة المجلة، على الحديث مع مثلي.. نعم، لقد فهم الآن أنني لا أساوي شيئاً

في نظرك»⁽⁴⁵⁾.

وهكذا يستمر في توجيه الأسئلة وهي تصر على الإطراق والصمت المهين.

إلى أن ضاق صدره وصار لا يحتمل أكثر مما احتمل، فأوماً إلى الخادم، ودفع

إليه قيمة «الحساب» وودعها، ثم مضى على عجل مغموماً يرقص المأ كالتاثير

المذبوح.. أيس سيذهب؟ وماذا سيفعل بعد خيبة أمله فيها؟ إنه سيعود إلى عالمه الخالم الصافي وإلى حياته الشبيهة بحياة الصوفيين، إنه سيهرب من المرأة إلى شبحها، إنه سيعود إلى سمائه المزدهة عن أدران الأرض وشروها، لينبي هنالك شيئاً جميلاً ثابتاً؛ «إد لا ينبغي أن نبي شيئاً جميلاً فوق هذه الأرض. هذه الأرض المتعيرة المتحركة برمالتها ومائها ودوائها»⁽⁴⁶⁾. نعم، إنه سيرتفع إلى سمائه ليعيش في قصره السحري الذي يشيده بموسيقى «بتهوفر»، و«فاجنر» خاصة، ويساعده في تشييده صديقه «إيفان» الروسي المريض، ذلك الفيلسوف الفنان الذي يمقت الواقع أشد المقت، ويتغنى بالخيال والأحلام والروح، ويرى أن الفرق الوحيد بين الحيوان والإنسان إنما هو الخيال، وأن «اليوم الذي يستطيع فيه الحيوان أن يحيا دقيقة واحدة خارج الواقع والمادة يكون آخر عهده بالحيوانية»⁽⁴⁷⁾، وبحمل حملة شعواء على «كارل ماركس» الذي ألقى قبلة «المادية والبغضاء واللهفة والعجلة بين الناس، يوم أفهم الناس أن ليس هنالك غير «الأرض» - يوم أخرج «السماء» من الحساب»⁽⁴⁸⁾.

ولكن ماذا سيفعل الفتى «محسن» بآلامه التي سببتها له «سوزي»، تلك الفتاة الأنانية التي اتخذت مه وقوداً لإشعال نار الغيرة في قلب حبيبها «هري»، تلك الفتاة التي حسبته لعبة في يديها؟؟.

إن الفرق بين الفنان وغيره من الناس يكمن في مقدرة الفنان على تحويل آلامه إلى فن يؤثر في الآخرين، فهو يتخذ من آلامه وسيلة للخلق والإبداع، أما آلام الآخرين فإنها عقيمة تعترضهم دون أن يستفيدوا منها كما يستفيد الفنان، ولهذا فإننا نرى «محسناً» يسهر إلى الفجر ليصب آلامه على الورق، ويخرج لنا صفحات مشرقة في الأدب.

وهكذا نرى كيف استطاعت شخصية «سوزي» أن تحرك «محسناً» وتدفعه إلى الكتابة بفضل حية ظه فيها.

وبالطريقة نفسها يستلهم توفيق الحكيم المرأة في كل من «الرباط المقدس» و «وجه الحقيقة».

قرواية «الرباط المقدس» تنفتح على «راهب الفكر»⁽⁴⁹⁾ يعيش حياة هادئة بين الكتب والورق، ويكرس أيامه للفكر والتأمل والتأليف ويريد أن يحيا أفكاره، ويخضع لها في سلوكه، حتى اشتهر أمره بين الناس، واحترموه، وأعجبوا بأرائه وأدبه واستقامته.

وفي أحد الأيام تلقى رسالة من فتاة في الثانية والعشرين من عمرها تطلب منه أن يسمح لها بمقابلته، لأنها تحب الاشتغال بالأدب وتريد أن تفيد من رأيه. فيتساءل في نفسه عما دفع هذه الفتاة إلى حب الأدب والفكر مع أنها في ريعان الشباب، «إنه يعرف المرأة التي تعطي الفكر حياتها هي ولا شك المرأة التي لم تجد رجلاً تمح هذه الحياة!..»⁽⁵⁰⁾.

ولكن بالرغم من شكوك «راهب الفكر» في صدق الفتاة فإنه يتنازل ويضرب لها موعداً، وتكون دهشته عظيمة عندما يحد نفسه أمام فتاة رشيقة، خارقة الجمال، في زهرة عمرها حقاً، فاضطرب أمره وقال في نفسه إن مكان هذه الفتاة ليس هنا، فمظهرها لا ينم عن أنها خلقت للاشتغال بالأدب، وإنما ينم عن أنها خلقت لتخطر في «حلبات السباق في أحدث الأزياء»⁽⁵¹⁾، تنثر في الهواء أحدث العطور، وتترك خلفها «في كل خطوة آلاف النظرات والحسرات والتنهدات»⁽⁵²⁾.

ولا تملك الفتاة إلا أن تبوح له بغرضها من الاهتمام بالأدب؛ فهي لا تحب الأدب، ولكنها مرغمة على حبه حتى تحافظ على حياتها الزوجية، وذلك لأن زوجها مغرم بالقراءة في كتب الأدب، وهي تخشى أن تكون قراءته هذه سبباً في حفر هوة سحيقة بينها وبينه، فيصير كل منهما يعيش في عالمه الخاص، ولذا فإنها جاءت تتوسل إلى «راهب الفكر» كي يعلمها كيف تحب الأدب بأي ثمن.

ويستمر الحوار بينهما فنعرف من خلاله أن الفتاة لعوب، وأن الراهب قد افتتق بها من اللحظة الأولى، وينشأ صراع عفيف في نفس الراهب بين قلبه الذي يحثه على الاستجابة لإعراء الفتاة، وبين عقله الذي يؤنبه ويدعوه إلى

تأدية رسالته التي تماثل رسالة رجل الدين، فيتخيل نفسه «بافنوس» بطل قصة الكاتب الفرنسي «أناتول فرانس» الذي كان مترهباً في صومعة بالصحراء، وسمع عن امرأة تدعى «تايس» تغوي الناس وتضلهم، وحاول أن يرشدها، ويهديها إلى الفضيلة، فقطع الصحراء حافي القدمين حتى قابلها، ولكنه بدلاً من أن يعلمها مبادئه علمته مبادئها، ووقع صريع حبها!

وقابلت الفتاة الراهب مرات أخرى حتى صار لا يطبق غيابها، وأخذ يلبسها تلك الثياب الملكية، التي ارتدتها «إيمادوران» من قبل، فحولها إلى امرأة مثلى تضاهي أولئك النساء القليلات اللواتي تركزن أثراً لا يحى في ذاكرة الإنسانية؛ فهو يراها دائماً في صورة الروجة المثلى، ويعيرها ملامحها وقسماتها، إنها أصبحت تراباً لـ «ماري آن» زوجة «دزرائيلي» التي كانت تكتم مرضها المزمن عن زوجها مدة طويلة، حتى لا تشغله عن القيام بتأدية رسالته السياسية، بل إنها تغدو في نظره مثل «خديجة» زوجة «النبي» (ص) التي كانت تشد أزره في أشد الأزمات، وتسهر على راحته الليلي الطوال، وتضمد جروحها، وتبذل أموالها في سبيل رسالته، ومثل «إيزيس» التي قضت أغلب حياتها تكافح ضد «سيت» الذي غدر بزوجها، وتضرب في مناكب الأرض باحثة عن هذا الزوج، وحين تعلم آخر الأمر بموته وتقطيعه إرباً إرباً، ونثر رفاتة في طول البلاد وعرضها، تطوف باحثة عن بقاياها في كل مكان. وتظل تبحث دون كلل أو ملل أعواماً طويلة، وكلما عثرت على قطعة أو عضو من أعضاء زوجها العزيز تدفنه وتبني عليه نصباً⁽⁵¹⁾.

وقضى الراهب الليلي الطوال ساهراً يناجي الفتاة على الورق، فكتب رسائل بليغة ترسمها لنا في صورة لم تعد من صور البشر، وإنما هي صورة شيء معنوي رفيع، أو أسطورة خيالية أكثر مما هي كائن موجود⁽⁵⁴⁾.

وتتوالى أحداث الرواية فإذا بالحقيقة المرة تتكشف لراهب الفكر أيضاً كما تكشفت للفتى «محسن» من قبل، وإذا بتلك الفتاة التي عدّها من أناد «إيزيس»، و«خديجة»، و«ماري آن» تظهر على حقيقتها فتاة مبتدلة، داعرة،

شهوانية إلى حد المرض، تحون زوجها، ذلك الرجل المثالي، مع أول قادم. وإذا بالصدمة العيفة تصيب «راهب الفكر» وتبلغ حداً يصعب تصويره؛ إذ لم تكن قداسة الحب وحدها هي التي سقطت من السماء إلى الأرض، وتلطحت بسخف الأرض، و«لكن كل شيء.. كل شيء عزيز سقط فجأة من عليائه في التراب وتلوث.. يا له من عجب، كيف استطاعت هذه المرأة أن تكون كذلك!.. وكيف استطاع هو أن يصنع ذلك التمثال الشاهق ببله وطهارته.. يا له من أحمق!.. لقد كان شأنه شأن طائفة الوثنيين الذين صعدوا من الطين والوحل آلهة يعبدونها..»⁽⁵⁵⁾.

وتذكر تلك الأوراق التي كان يقضي الليالي منكباً عليها ليسك فيها عواطفه، فرأى في كل سطر منها ضحكة ممتدة تشهد على عفلة وسذاحه، فلم يتمالك أن انهال عليها يمزقها ويرميها في سلة المهملات.

ولم تقتصر ثورة «راهب الفكر» على هذه الفتاة فحسب، بل تعدتها إلى الثورة على المرأة من حيث كونها امرأة. «المرأة.. ذلك الجهار الذي لا يرسل إلا إشارات الغريزة.. لعنة الله على النساء!.. لعنة الله على النساء!..»⁽⁵⁶⁾.

وهذه الخيبة نفسها يبنى بها الحكيم نفسه في قصته «وحه الحقيقة» المنشورة في كتابه «أربي الله»؛ فقد نزل الحكيم في أحد الفنادق بجوار فتاة رائعة الحسن مصادفة فاحتلت مكانة محترمة في قلبه، وصار يسهر إلى ساعة متأخرة من الليل يسترق السمع من خلال خصاص الباب، ليتمتع بسماع أنفاسها الخفيفة، وسعالها اللطيف، أو صوت كتاب تقلب صفحاته، أو هديل ضحكاتها الصغيرة، وما انفك يقيم لها في رأسه تماثيل من ذهب ويستوحىها فيما يكتبه من سطور.

وعندما يعرض عليه صديقه، وناشر كتبه، أن يسأل عنها ليعرف حقيقتها، يتمتع ويتخوف من الاطلاع على صورتها الواقعية، مكثفياً باتخاذها ملهمة في كتاباته:

«- نحن لم نعرف بعد عن هذه المرأة إلا ما صورته لك مخيلتك.

- يكفيا هذا.. إنها لمخاطرة أن تعرف صورتها الحقيقية.. مخاطرة باهظة الثمن، فالزم الصمت.. ولا تسكت تلك القيثارة التي تسيل على أنعامها نفسي، فإن الطمع قد يذهب عنك حتى تلك السطور التي كت تالها مي..»⁽⁵⁷⁾.

ولكن صديقه هذا يقابل تاحراً كبيراً من معارفه ومعه تلك الفتاة، فيستعلم عنها، ويكشف حقيقتها المرة الشعبة، فإذا بها امرأة فاسدة الأخلاق، متذلة الذوق، وإذا بمطالعاتها الليلية لم تكن في كتاب أدبي، أو حتى في قصة من قصص «ميشيل ريباكو» أو «أرسين لويين»، وإنما كانت في برامج سباق الخيل⁽⁵⁸⁾.

ويحرره صديقه بما وقف عليه من حقيقتها فيحاول أن يتظاهر بالهدوء، ويحاهد في أن يجرد بمراته من العضب والحرن المر، ولكنه لم يتمالك أن صاح به: «لمادا جئت تقول لي هذا الكلام؟»⁽⁵⁹⁾.

واللافت للنظر هنا أن توفيق الحكيم في قصته هذه الأخيرة يخشى من اكتشاف حقيقة المرأة، ويزرع، عن وعي، إلى الحفاظ على ذلك الحلم الجميل الذي بلهغه. إنه يريد هنا أن يعيش مع شبح المرأة وليس مع المرأة نفسها. ولعل الحكيم قد رسم في نفسه صورة خاصة للمرأة الواقعية بألوان حييته وإخفاقه في التجريبتين السابقتين في كل من «عصفور من الشرق» و«الرباط المقدس». لعل ثعبان الحقيقة الواقعية قد لسعه وأدمى فؤاده سابقاً فصار يخشى كل حقيقة، ويحسب الجبل ثعباناً.

والذي يؤنسا إلى هذا أن «عصفور من الشرق» نشرت سنة 1938، كما نشرت «الرباط المقدس» سنة 1944، أما «وجه الحقيقة» فقد نشرت مؤخراً في سنة 1953.

وبعد، فلعلنا قد استطعنا أن نأخذ صورة واضحة عن كيفية إيلام المرأة لتوفيق الحكيم بتحييب ظنه فيها.

أما عن الوسيلة الثانية لتوليد الألم في نفس الفنان، ونقصد بها تعالي المرأة

عليه والاستخفاف به، فإن أفضل نموذج يقربها من إدراكنا هو شخصية «عنان»
بطلة مسرحية «الخروج من الجنة» التي أشرنا إليها آنفاً.
إن «عنان» في هذه المسرحية تعد «إيريس القرن العشرين»⁽⁶⁰⁾ على حد
تعبير الحكيم نفسه.

فقد نظرت «عنان» في حياة زوجها «محتار» الفساح الكسول الذي تعود
الحياة الهنيئة المترفة، وتخلّى عن الإبداع الفني فوحدتها حياة عقيمة غير محدبة
وفكرت في وسيلة تخرجه من هذه الحياة الراكدة الحاملة فاهتدت إلى وسيلة
ناحعة، ولكنها كلفتها ثمناً باهظاً، إنها اهتدت إلى حيلة كتم عواطفها عن
زوجها هذا، وإظهار نفورها منه، وتعاليتها عليه، عسى أن تنشط إرادته،
ويستغل موهبته الفنية، فيدرك المجد والخلود الفني.

وليس من شك في أن هذه الحيلة ليست من السهولة في شيء، فهي
تتطلب من «عنان» أن تتألم آلاماً مضاعفة: تتألم لكتم عواطفها تجاه زوجها
الذي تحبه، وتتألم لأنها تؤلم زوجها وتعذبه.

وتتطلب الحيلة على «محتار» فيحن جنونه، وتتألم ألماً شديداً، ويحاول أن
يلاطفها وأن يتودد إليها أكثر من ذي قبل، فيقدم إليها الهدايا المسسه، وبلهج
رحم لها، ولكن كل هذا لا يحرك ساكناً فيها، فيضطر إلى أن يظاھر هو
الآخر بأنه لا يحبها، فيحيرها عن خيانتها لها مع نساء أحرى، وأنه بسافر إلى
«الأقصر» من أجل عشيقته له:

«محتار : إني ما صارحتك بعد بشيء.. الحقيقة العظمى هي الآتية.

عنان : (في سحرية) العظمى؟.

محتار : نعم.. أنت ولا شك فهمت خطأ لما تربس من ملاطفتي إني

أحبك.. أو أنني أحببتك منذ تروحا.. هذا غلط محص نا

سيده.. لو أن الأمر كذلك لما كنت أسافر الليلة إلى الأقصر

وأتركك وحيدة.. الحقيقة أي أحب يا سبدي حباً مبرحاً..

مؤلماً.

عمان : (باسمة ساحرة) يا للعاشق الولهان.

مختار : وكنت أكنم عنك احتراماً للزوجية»(61).

إذن ف «عمان» هذه هي تلك الشمعة التي تحترق لتضيء السبيل أمام زوجها. بل هي تلك التي شددت عن بقية النساء اللواتي يتشبش بالأرض، والواقع الحي، وفرح الحياة. ومن يا ترى من هؤلاء النساء تستطيع أن تطلب الطلاق من نعلها، لا زهداً فيه، وكرهية له، ولكن إيقاظاً لهيمته وحفاظاً على استمرار إنتاجه الفني؟؟!

وتؤتي حيلة «عمان» أكلها فرى «مختاراً» يعيش في عزلة عاكفاً على الكتابة. وبعد عشر سنوات من طلاق «عمان» نفاجاً بها تزور «مختاراً» لتهنئه. وتهنيء نفسها أيضاً بشهرته ونجاحه الباهر، ولتكشف له الستار عن حيلتها التي آلمته وأسالت قلمه:

«عمان : هذا اليوم كنت أنتظره طول حياتي.. يوم أستطيع أن أقنع نفسي أن شخصي الصغير، كان له يوماً في حياتك بعض الأثر.. إنك لا تدرك مقدار سعادتني حين رأيت مواهبك الدفينة قد بعثت فيك واستبفظت دفعة واحدة، أليس من حقي أن أهشك اليوم يا مختار؟»(62).

وهكذا فإن «عمان» تكون قد حققت ما ينادي به توفيق الحكيم من وجوب صعود المرأة إلى السماء وانتعادها عن الفنان وتكرها عليه، حتى تستطيع أن تؤله، وبالتالي تدفعه إلى الكتابة أو تمي موهبته وتلهمه.

وهناك الطريقة الأخيرة التي تستطيع المرأة بوساطتها أن تؤلم الفنان، وتولد في قلبه العذاب الكافي الذي يدفعه إلى الإنتاج الفني - برأي الحكيم - وهي جعله بهيم بمفاتها وبدوب في حملها المادي على نحو رومانسي صارخ، ولعل أفضل مثال لتوضيح هذه الطريقة هي قصة «راقصة المعبد».

فالحكيم - وهو الراوية في هذه القصة - يقترح عليه مترجم كتبه إلى الفرنسية السد «موريس» أن يتعرف على الراقصة البولوية «ناتالي» التي تمتاز

بجمال من ذلك الوع الذي يسميه الحكيم «جمالاً محيقاً»، ويلومه على عداوته للمرأة وبغضه لها برغم أنها الوحيدة التي تستطيع أن تضرب على أوتار الفنان فتستخرج منها الألحان الخالدة: «إنك تبغض المخلوق الوحيد الذي يستطيع أن بلهملك حير الكتب.. يا للنعمة الزائلة!.. إن هذه الكتب التي كان مقدراً لها أن تخرج من هذا القلب المائم المتثائب..»⁽⁶³⁾.

وتسبح الفرصة للحكيم فيتعرف إلى «ناتالي» بوساطة شيخ ثري، وتنزل معه الفندق الذي يسكنه لتشاطره غرفته، وتستحيل هذه الغرفة المتواضعة إلى ما يشبه الخنة بحلولها فيها، ويغمر الظلام مدينة «باريس» فيتمنى الحكيم للحميلة يوماً هادئاً ويرتمي على فراشه يطلب النوم، ويحاول أن يتسلى بالقراءة، ولكنه لم يستطع فيتأمل في فراشه إلى أن يدركه الصباح، ويقوم فيرتدي ملابس الخروج تاركاً لها هذه الكلمة: «سيدتي.. لم يبق أمامي غير الفرار»⁽⁶⁴⁾. وهكذا هرب الحكيم بمفرده إلى شوارع «باريس» ليسير على غير هدى.

لماذا فر يا ترى لأنها خبيث ظنه فيها كما هو الأمر بالنسبة إلى الفتاة «سوزي» أو غيرها؟ أم لأنها نأت عنه وتكبرت عليه كما هو الأمر بالنسبة إلى الزوجة «عنان»؟ ليس لهذا ولا لذلك، وإنما فر لأنه لم يطلق الدنو من نار حمالها المحرقة، من ناحية، ولأن شيطان فنه يريد أن يسيطر عليه الجمال ليؤله دون أن يبيح له التمتع به من ناحية أخرى.

إن شيطان فنه يريد مه أن ينظر إلى التفاحة ويستششق شذاها الركي، لتسيل لعابه دون أن يطعم في قطعها وأكلها لأنها محرمة عليه، ولو أنه عصى شيطانه وأكل لخرج من جنة الفن السحرية.

ولما أن تنهم هذا الشيطان بالجبوت والقسوة على معاملته لتوفيق الحكيم، فإن هذا الأخير نفسه يتهمه ويسأله في ذلة عن الحكمة في خبروته وقساوته، فيسمع رده الصارم: «.. أتم جميعاً في خدمتي.. أتم لي وما ملكت أيديكم.. أتم رقيق مشدود إلى عجلتي.. لكم أن تنظروا إلى راقصات معبدي.. وأن تتأملوا جمالهن.. وأن تلفظوا أزهارهن.. وأن تستلهموا حسنهن

وحبهم.. ولكن اذكروا دائماً أنهم لسن لكم»⁽⁶⁵⁾.

ولكن مع ذلك فإن الحكيم راض عن شيطان فنه كل الرضا، أو ليس هو الذي عقد معه عهداً تنازل بموجبه عن كل متع الحياة مقابل رحيق الفر؟ إن الحكيم يريد أن يقنعنا بشكواه هذه أنه أدى ضريبة الفن.

* * *

والآن وبعد أن وقفنا على ذلك الدور الذي لعبته المرأة الملهمة في أدب الحكيم عن طريق الإيلام، يمكننا أن نتساءل: هل كان الحكيم يفضل أن يصلب على خشسته عن إرادة ووعي؟ وهل كان ألمه صادقاً أم مزيفاً مصطنعاً؟

يرى «جورج طرايشي» - بحق - أن ألم الحكيم كان ألماً إرادياً مصطنعاً، وليس مفروضاً، لأن الحكيم كان يعتقد بأنه «لا شيء يجعلنا عظماء غير ألم عظيم»، على حد تعبير «دي موسيه»، ومن هنا نراه يجعل من نفسه داعية «الحب الخائب» و«الحب المثالي» و«الفناء في الجمال» عسى أن يملأ نفسه الخاوية كالصحراء ليستطيع أن يكتب بعد ذلك. فالحكيم إذن يستغل عاطفة من أبيل العواطف الإنسانية، وبشوهها ويزيفها من أجل فنه. إن الحب عنده يتحول إلى وسيلة مصطنعة بدلاً من اتخاذه غاية في حد ذاته، وكأنه «لا يريد أن يكتب قبل أن يحيا، ولا يريد أن يحيا إلا ليكتب»⁽⁶⁶⁾.

وتزييف الألم، واحتلاق العذاب على هذا النحو أدى إلى برودة واصطناع وتكلف في المواقف في بعض آثار الحكيم، مثل «راقصة المعبد» و«وجه الحقيقة»، وحتى في «عصفور من الشرق».

لكن السؤال الذي يظل مطروحاً: ما هو السبب في هذا الموقف الشاذ الذي اتخذه الحكيم من المرأة؟

إننا بطرح هذا السؤال دون أن نجد له جواباً شافياً، سواء في مؤلفات الحكيم، أم في المؤلفات النقدية التي صدرت عنه. وهل يسغي على الإنسان

حقاً أن يضحى بملكوت الحياة الطبيعية من أجل أن يكسب ملكوت الفن؟ لقد برهنت التجربة الإنسانية الكبرى بمجموعها، كما برهنت معظم آثار التراث الأدبي الذي استند عليه الحكيم بفسه، على خطل هذه المعادلة العجيبة التي طرحها الحكيم، وحاول جاهداً أن يقنعنا بصحتها، وهي المعادلة التي مؤداها «أن الفن يخرج من النافذة إذا دخلت المرأة من الباب!»، وسجل الأدب العالمي حافل بأسماء مؤلفين استشهد بهم الحكيم في مؤلفاته⁽⁶⁷⁾ وكانوا ينظرون بكل احترام إلى العلاقات الطبيعية بين الرجل والمرأة. وأسماء «جوتة» و«أناطول فرانس» و«تولستوي» تؤكد لنا ذلك. فالتناقض بين الحياة - الحياة التي تمارس فيها المرأة دورها الطبيعي - وبين الفن الذي يعيش فيه الفنان عالمه الذاتي الخاص، غير قائم بالضرورة. ووجود الأول لا يؤدي بالضرورة إلى نفي الآخر، فما السبب الذي جعل «توفيق الحكيم» يتخذ ذلك الموقف يا ترى؟.

إن دراسة حياة الحكيم خاصة تقدم لنا شطراً من الحواب. لكن معلوماتنا عن هذا الموضوع قليلة، ولا تريد عن معرفة التناقض الخاصة التي ذكرها الكاتب في مؤلفاته، بعد أن أضفى عليها المسوح الفني الذي يجعلنا نتردد في النظر إليها بوصفها وثائق نهائية لا يتطرق إليها الشك. إلا أن ما لا بد من ذكره هو أن الحكيم كان متأثراً بماضيه في طفولته، وتكون شخصيته الرومانسية المحافظة، وتجاربه العاطفية المبكرة مع المرأة. ومن يدري، فلعل طيف أمه القاسية التي حطمت موهبة أبيه نظراتها القائمة ومعاملتها الشاذة، وحهلها قيمة الموهبة الفنية هو الذي انطبع في ذهنه، وحدد موقفه من المرأة بصفة عامة فيما بعد. وهذا ما يستأنس إليه «أمين محمود العالم» الذي يذهب إلى أبعد من هذا فيرى أن أثر والديه لا يتحلى في كتبه الأدبية فحسب، وإنما يتحلى أيضاً حتى في كتاباته الفكرية مثل «التعادلية»⁽⁶⁸⁾.

إلا أن دراسة الجانب الاجتماعي الذي كانت مصر تعيشه تجعلنا نفهم بعض أسباب هذا العزوف الشاذ، والابتعاد عن عالم الأرض، لقد ذهب الحكيم إلى بلاد الغرب (وفرنسا تحتل صفحات طويلة من مؤلفاته كما يعرف)

ذهب متأثراً بروح بيئية جعلته خلال إقامته أسير الإقدام والإحجام، ورهين أوهام طالما سخر منها أصدقائه الفرنسيون حسب تصريحه هو نفسه. لقد كانت هذه الروح واحداً من أسباب الجنوح الشاذ لدى الرومانسي الحكيم. حتى إذا ما عاد الكاتب إلى بلاده متشبعاً بروح حديدية، وبنظرة جديدة إلى الكون، نظرة تجعل من الفن وتذوقه محوراً لا يمكن للإنسان الحقيقي أن يتجاوزه. نقول: حتى إذا ما عاد بتلك الروح الجديدة صدمه الواقع الاجتماعي الفاجع الذي كانت تعيشه بلاده بما فيه من تخلف وأمية واحطاط، حتى أنه عبر عنه أكثر من مرة بأنه يكاد يكون «ضرباً من المجتمعات الحيوانية التي لا مكان فيها للإنسانية الإنسان»⁽⁶⁹⁾. والذي صاعف من راوية العاجعة لدى الحكيم هو تضاعف رهافته الحسية التي قرر أن يغديها بالفن الذي كان يعد «باريس» كعتبة له في بلاد الغرب.

وهكذا كان الرفض لدى الحكيم - والرفض يمثل أحد الأسباب الرئيسية للزعوف الرومانسي في الأدب. فهل كان رفض المرأة جزءاً من رفض الواقع الاجتماعي؟ لقد عاش الحكيم دوماً في عالم المثل وحاول في مؤلفاته طرح القضايا الإنسانية الشاملة، وكان يتجه في ذلك إلى فرضين: أولهما الابتعاد من العالم الأرضي الذي لا يمثل إلا الدس والشرور، وثانيهما تصوير القبيض الذي يمكن - ويجب - أن تتحه نحوه مسيرة الحياة.

وقد حسدت نظرة الحكيم إلى المرأة معموم هذه الطفرة الرومانسية إلى العالم. فإذا كانت عوالم الحكيم من النوع الذي لا يوجد إلا في الملكوت السماوي، فإن المرأة التي يحسدها لا توجد إلا في عالم الفن. إنها تظل دوماً السراب الذي نسعى وراءه دون أن نصل إليه، وهي الجمال العلوي الأسمى الذي لا يعرف سره وأعماقه غير الفنان.

* * *

وحتماً، فإذا كان توفيق الحكيم قد استفاد من ألمه فتسامى به إلى الخلق الأدبي، وإذا كان توفيق الحكيم يعتقد بأن الألم يعطي الفن، فهل يسري ذلك

على جميع الأدباء والفنانين؟ هل يعد الألم ضرورياً بالنسبة إلى كل أديب أو فنان؟. وبالتالي: ما مدى صحة هذه الفكرة التي أدلى بها الحكيم؟.

الواقع أننا نجد الألم قد لعب دوراً كبيراً في الحياة الفنية لكثيرين من عاقرة الفن، بل إننا لنجد أغلب الأدباء العظام قد عانوا وقاسوا آلاماً ممضة، سواء من إهمال المجتمع الذي لا يقدر موهبتهم، ويتركهم مشردين ينهشهم الفقر بأنياه، أو من أفكارهم التي تجر عليهم البلوى فتلقي بهم السلطات في غياهب السجون، وتذيقهم ألواناً من التعذيب النفسي والجسدي، أو من مشكلاتهم العاطفية الخاصة التي عانى منها أكثرهم.

وكان لهذا الألم أثر بالغ في إنتاج هؤلاء الأدباء من حيث الصدق، والعمق، والغرارة، وإشراق الأسلوب؛ فمن يستطيع أن ينكر أثر الألم في الشاعر الإنجليزي «كيتس» الذي كان يعاني من مرض جسمه ومرض حبه لـ «فاني براون»⁽⁷⁰⁾؟ أو أثره في الشاعر الفرنسي «ألفريد دي موسيه» الذي يرى أحد النقاد أن ديوانه «الليالي» إنما نبع من مأساة حبه العائر لـ «جورج صاند»⁽⁷¹⁾؟ أو أثره في «أبي القاسم الشابي»، ذلك الشاعر الكئيب الذي اصططلحت ظروفه الاجتماعية والذاتية على إرهاقه وإيلامه، ولكنه استطاع أن يصهر ألمه شعراً رقيقاً؟⁽⁷²⁾.

والجدير بالإشارة هنا أن بعض المفكرين والأدباء كانوا يفلسفون الألم ويرون أنه لازم للعقري، فـ «حوتة» مثلاً يقول: «إذا رأيت كائناً من الكائنات قد امتاز امتيازاً خاصاً، فابحث سريعاً عن الناحية التي منها يتألم بحث الفاحص الدقيق، فستجدها مفتاح كل تكوين وارتقاء»⁽⁷³⁾.

ويرى «نيتشة» أن الألم الشديد يخلص الروح ويحررها، ويرغما على سر أغوار نفوسنا، ويجعلنا أشد عمقاً، وسمواً. هذا فضلاً عن أن اللذة المكتسبة بعد الألم تكون أعمق وأرقى وأسمى بكثير من اللذة السابقة عليه، وذلك لأن الإنسان لا يقدر النعمة إلا بعد أن يفقدها، فإذا ما استعادها بعدئذ قدرها وشعر بقيمتها وتمتع بها عن وعي ودراية، ومن هنا رأينا «نيتشة» يشيد بفضل المرض

عليه ويردد دائماً: «إن المرض هو أول شيء هداني سواء السبيل»⁽⁷⁴⁾، «أنا أعرف الحياة معرفة جيدة، لأنني كنت على وشك فقدانها»⁽⁷⁵⁾.

ولكن مع ذلك فإنه من الصعب علينا أن نقول بضرورة الألم بالنسبة إلى جميع الأدباء، وخاصة أولئك الأدباء الذين لا يريدون أن يتخذوا من الأدب وسيلة للتعسر عن الذات الفردية وما يختلج فيها من مشاعر، وإنما يريدون أن يجعلوا من الأدب فناً موضوعياً و«عاية في ذاته، هم نحت الجمال أو حلقه»⁽⁷⁶⁾، ويحرصون أشد الحرص على إخفاء آرائهم وأفراحهم وأحزانهم، ويلتزمون الجهاد في كتاباتهم مكثفين بالتصوير الموضوعي للحياة والأشخاص والمجتمعات.

ولا نترك الحكيم يردون أن نأخذ عليه شيئاً آخر، وهو حصره الألم في مصدر واحد، وهو مصدر العلاقة بين الرجل والمرأة، فهناك مصادر أخرى متعددة للألم، مثل المشكلات الاجتماعية والإنسانية وغيرها.

هوامش الفصل الثالث:

- (1) الحكيم، توفيق نك القلق. دار المعارف. القاهرة.
- (2) الحكيم، توفيق: أشعب. المطبعة النموذجية. القاهرة. ص 7 - 10.
- (3) الحكيم، توفيق: قالبنا المسرحي. المطبعة النموذجية. القاهرة. ص 9 - 23.
- (4) مندور، محمد: مسرح توفيق الحكيم. ص 26.
- (5) طاهر، صلاح: أحاديث مع توفيق الحكيم. ص 171.
- (6) اشتعل الحكيم بالصحافة مدة ثمان سواك (1943 - 1951).
- (7) الحكيم، توفيق: يوميات نائب في الأرياف. المطبعة النموذجية القاهرة. ص 9.
- (8) الحكيم، توفيق: تحت شمس الفكر. ص 91.
- (9) الحكيم، توفيق: تحت شمس الفكر. ص 91.
- (10) المصدر نفسه.
- (11) المصدر نفسه. ص 95.
- (12) سويف، مصطفى: الأسس النفسية للإبداع الفني. ص 53.
- (13) المرجع نفسه.
- (14) طاهر صلاح: أحاديث مع توفيق الحكيم. ص 192.
- (15) سارتر، جان بول: ما الأدب؟ ترجمة محمد غنيمي هلال. مكتبة الأجلو المصرية. القاهرة 1961، ص 97.
- (16) الحكيم، توفيق. أدب الحياة. ص 19.
- (17) الحكيم، توفيق: زهرة العمر. ص 255.
- (18) الحكيم، توفيق: عهد الشيطان. المطبعة النموذجية. القاهرة. ص 18 - 20.
- (19) الحكيم، توفيق. زهرة العمر. ص 158.
- (20) الحكيم، توفيق: زهرة العمر. ص 161.
- (21) المصدر نفسه. ص 163.
- (22) المصدر نفسه. ص 207.
- (23) المصدر نفسه. ص 232.
- (24) طاهر، صلاح: «توفيق الحكيم والفن التشكيلي»، مجلة الهلال. أول فبراير (1968). ص 143 - 163.

- (25) الحكيم، توفيق: زهرة العمر. ص 40 - 41.
- (26) المصدر نفسه. ص 69.
- (27) الحكيم، توفيق: تحت شمس الفكر ص 225.
- (28) الحكيم، توفيق: مسرح المجتمع. ص 564 - 565.
- (29) المصدر نفسه ص 572.
- (30) الحكيم، توفيق عهد الشيطان. ص 148.
- (31) مدور، محمد: في الميزان الجديد. دار نهضة مصر للطبع والنشر. القاهرة 1973 ص 14.
- (32) الحكيم، توفيق بجمالون. المطبعة النموذجية. القاهرة. ص 34 - 35.
- (33) الحكيم، توفيق. بجمالون. ص 46 - 47.
- (34) المصدر نفسه. ص 129.
- (35) عوض، لويس: دراسات في النقد والأدب. المكتب التجاري للطباعة والتوزيع والنشر. بيروت 1963. ص 242.
- (36) طرايشي، جورج: لعبة الحلم والواقع. دار الطلبة للطباعة والنشر. بيروت 1972، ص 155.
- (37) الحكيم، توفيق. يا طالع الشجرة. المطبعة النموذجية. القاهرة. ص 105 - 106.
- (38) المصدر نفسه. ص 107.
- (39) مندور، محمد. مسرح توفيق الحكيم. ص 156.
- (40) الحكيم، توفيق. يا طالع الشجرة. ص 207 - 208.
- (41) الحكيم، توفيق. تحت شمس الفكر. ص 223.
- (42) الحكيم، توفيق عصفور من الشرق. ص 34.
- (43) الحكيم، توفيق. عصفور من الشرق. ص 50.
- (44) المصدر نفسه. ص 51.
- (45) الحكيم، توفيق: عصفور من الشرق. ص 139 - 140.
- (46) المصدر نفسه. ص 165.
- (47) المصدر نفسه. ص 164.
- (48) المصدر نفسه. ص 80.
- (49) من شخصيات رواية «الرباط المقدس».
- (50) الحكيم، توفيق: الرباط المقدس. دار الكتاب اللساني. بيروت 1973. ص 10.
- (51) الحكيم، توفيق: الرباط المقدس. ص 11.

- (52) المصدر نفسه.
- (53) الحكيم، توفيق. الرباط المقدس. ص 20 - 75
- (54) المصدر نفسه. ص 67 - 82.
- (55) الحكيم، توفيق الرباط المقدس. ص 131.
- (56) المصدر نفسه. ص 218.
- (57) الحكيم، توفيق: أرني الله. المطبعة النموذجية. القاهرة. ص 205.
- (58) المصدر نفسه. ص 224
- (59) المصدر نفسه. ص 226.
- (60) طرايش، جورج. لعبة الحلم والواقع. ص 86.
- (61) الحكيم، توفيق المسرح النوع ص 367.
- (62) الحكيم، توفيق: المسرح النوع. ص 411.
- (63) الحكيم، توفيق: راقصة المعبد. المطبعة النموذجية. القاهرة. ص 43.
- (64) المصدر نفسه. ص 112.
- (65) الحكيم، توفيق: راقصة المعبد. ص 140.
- (66) طرايشي، جورج: لعبة الحلم والواقع. ص 14
- (67) الحكيم، توفيق تحت شمس الفكر. ص 98 - 99.
- (68) محمود العالم، أمين: الإنسان موقف. المؤسسة العربية للدراسات والنشر بيروت 1972. ص 111 - 112.
- (69) الحكيم، توفيق. زهرة العمر. ص 214 - 234.
- (70) إيجيل نطرس سمعان: ملهفات في الأدب الإنجليزي الهلال (ديسمبر 1974) ص 90 - 92
- (71) علي، درويش: الليالي لألفريد دي موسيه. مجلة تراث الإنسانية، عدد 5 حانفي 1964. ص 39 - 49.
- (72) عباس إحسان: لحظة الإبداع عند الشابي. الفكر (عدد حامي 1975) ص 44 - 46
- (73) بدوي، عد الرحمن. نيتشة. مكتبة النهضة المصرية. القاهرة الطبعة الرابعة 1965. ص 108.
- (74) المرهج نفسه.
- (75) المرهج نفسه.
- (76) مندور، محمد: الأدب ومذاهبه. ص 11 - 15

الفصل الرابع

رسم شخصية المرأة عند توفيق الحكيم

سوف ستعرض في هذا الفصل بعض صور النساء في أدب الحكيم، محاولين أن نقف على مدى نجاحه أو إخفاقه في رسم هذه الصور من الناحية الفنية، وداكرين أسباب هذا الإخفاق أو ذلك النجاح.

ولنلاحظ في البداية أن عنصر الشخصية كان مهماً تقريباً في المسرح اليوناني القديم، وهذا يرجع إلى أن المسرح في ذلك الوقت كان متصلاً بالأساطير اتصالاً وثيقاً، فالشخصية كانت تؤخذ من الأسطورة في صورتها المجردة الضبابية، من غير تحديد لأبعادها الجسدية والنفسية والاجتماعية، ومن غير مراعاة لبث روح الحياة فيها، وكسو هيكلها باللحم، وإجراء الدم في عروقها. أما عنصر القصة في المسرح اليوناني فيحظى باهتمام كبير من الشعراء والنقاد على السواء.

وعلى العكس من ذلك فإننا نجد المسرح الحديث يهتم بعنصر الشخصية اهتماماً كبيراً، حتى أن الناقد المجري «لايوس إيجري»، يعطي الشخصية الأهمية الأولى بالنسبة إلى القصة⁽¹⁾، بوصف تلك الشخصية موجهة للأحداث في المسرحية.

ويرى الدكتور «محمد مندور» أن أحداث القصة ومواقفها هي بدورها تحدد أبعاد الشخصية وتبرزها وتشكلها⁽²⁾.

وحليق بنا أن نشير إلى أن رسم الشخصية رسماً جيداً يدل على مدى مقدرة الكاتب، ويدل على أنه يمتلك خيلاً خصماً وملاحظة دقيقة. وهذا هام للغاية في الأدب، لأن الأدب «إيهام بالحياة»⁽³⁾ على حد تعبير الدكتور «محمد

مندور»، أي أن الأدب يستطيع أن يقدم لنا أحداثاً وشخصيات على نحو يوهنا بأن تلك الأحداث وقعت، أو يمكن أن تقع، بالفعل، وأن تلك الشخصيات عاشت، أو يمكن أن تعيش بالفعل. ومعنى هذا أن الأديب الحق هو الذي يخلق الحياة التي تضارع الحياة الطبيعية التي تعد «عماد العمل الفني»⁽⁴⁾، كما يقول الدكتور «رشاد رشدي».

وإذا كان الأمر كذلك فإننا نتساءل الآن: هل استطاع الحكيم - بصفته أديباً - أن يوهنا بالحياة في مسرحه؟ أو هل استطاع أن يخلق شيئاً في مسرحه يماثل الحياة الطبيعية.

الحقيقة أن الحكيم لم يستطيع أن يقدم لنا حوادث أو شخصيات تشبه نظيرها في الحياة الطبيعية إلا نادراً.

فالحكيم لا يقدم لنا أحداثاً مقنعة أو منطقية، أو شبيهة بالأحداث الطبيعية في الحياة، وإنما يقدم لنا أحداثاً تقوم على افتراضات فكرية يفترضها هو نفسه، أو يفترضها القاصص الديني، أو الأساطير القولكلورية، ثم يأخذ بعد ذلك في معالجة النتائج التي يمكن أن تتولد عن هذه الافتراضات أو تحقق⁽⁵⁾. هذا ما يفعله الحكيم في الغالب.

وكذلك فإن الحكيم لا يخلق لنا شخصيات مقنعة تسري في شرايينها دماء البشر، وإنما يقدم لنا شخصيات مجردة لا تتميز بصفات خاصة تحدد أبعادها الجسمية والنفسية والاجتماعية، وتجسدها تجسيداً حياً. ونستطيع أن ستأسس إلى ما نقول بعدة شخصيات في مسرح الحكيم.

فشخصية «إيزيس»، مثلاً، شخصية أسطورية تعر عن رأي الحكيم في قضية الصراع بين الواقع والمثال⁽⁶⁾، وفي المرأة المضحية بسعادتها من أجل زوجها، وليس لها كيان ذاتي مستقل، حتى ولو صح ما يذهب إليه الدكتور «لويس عوض» من أن الحكيم جردها من «جلالها الأسطوري القديم، ومن معانيها الرمزية الخالدة»⁽⁷⁾.

و«شهرزاد» شخصية فكرية مطلقة لا تعكس امرأة بعينها، ويلفها صباب

غامض، أو هي كما قال زوجها «سما صافية»، لأنها لا تدو للجميع بوجه واحد، وإنما تبدو بوجوه عديدة، فهي عند «العبد الأسود» جسد، وعند الوزير «قمر» قلب، وعند زوجها «سحن من اللور» الشفاف، وعند نفسها شيء يخلف عن كل هذه الأسماء:

«شهرزاد : ألم يعد بك رعة أن تعرف من أنا؟.

شهريار : أنت حسد جميل.

شهرزاد : كلا، أنت تموه علي.

شهريار : أنت قلب كبير.

شهرزاد : كلا.

شهريار : أنت عقل وتديير.

شهرزاد : كلا..»⁽⁸⁾.

وقد جعل الحكيم «شهرزاد» شخصية رمزية حاول كثير من النقاد أن يفسروا رمزيتها، ويحلوا لغزها⁽⁹⁾.

وليس من شك في أن رمزيتها هذه تميل بها إلى التحريد والإطلاق والعمومية، أكثر مما تميل بها إلى التحديد والخصوصية.

وهذا عيب في رسم الشخصية، لأنه «من الضروري للشخصية أن تتميز بصفات خاصة حتى تظل مفردة، لا يمكن لإحلال شيء آخر محلها، وأن تتمتع في الوقت نفسه بالعمومية حتى تصبح كونية»⁽¹¹⁾.

وشخصية «حالاتيا» التي ترمز إلى الأنثى، أو إلى الحياة، والتي لا تنفرد، بصفات خاصة بها تميزها عن سائر بنات حواء، تعد من طراز «شهرزاد»⁽¹²⁾.

والأميرة «شمس النهار» ليست ذات شخصية مقنعة، فهي تشذ عن مثيلاتها من الأميرات اللواتي يقترن عادة بالأمراء والملوك، وتفضل أن تتمرد على أبيها فتتخلى عن حياة القصور، وتختار شخصاً فقيراً معدماً ليكون بعلاً لها. ثم تذهب إلى أبعد من هذا فتضحى بحبها على مذبح المبدأ الذي آمنت به، وكأنها من الأنبياء أو من الحوريين. وهذا من غير المعقول

بالنسبة إلى أميرة نشأت نشأة المترفين من الطبقة الحاكمة.

وما يقال في الأميرة «شمس» يقال في «نايلة» التي ذهبت إلى رحل يجهلها تماماً، وراحت تطلب يده للزواج. فهذا التصرف غير مطقي، أو خارج عن المؤلف والطبيعي.

و«عنان» بطلة مسرحية «الخروج من الحنة» التي تضحي بحبها من أجل أن تدفع زوجها إلى العمل، وتطلب الطلاق منه لتولد في نفسه الألم الكافي لإلهامه، امرأة غير مقنعة على الإطلاق، لأنها ليست ننت الواقع الآدمي، وإنما هي ست خيال الحكيم المبتنع، أو بنت افتراضاته، وأفكاره التي «لا تتفق مع الفكر الصحيح، لأنها لا تتمشى مع العادات والطباع الشريفة»⁽¹³⁾.

ومن هنا فإسأ لا تتردد في رفض رأي الحكيم الذي يذهب إلى أن هذه المرأة «موجودة في الحياة على نحو ما»⁽¹⁴⁾.

وبعد، فالملاحظ أن الحكيم مولع بخلق الشخصيات المجردة أو الشاذة عن طبيعة الناس وصفاتهم التي نعرفها.

ف «أوديب» - على سبيل المثال - في مسرحية «الملك أوديب» يفكر تفكراً يتنافى مع منطق الإنسان العادي حين راح يحاول أن يقنع أمه بإمكانية استمرار العلاقة بينهما - برعم أنه يعلم أنها أمه، وأنه لا يحوز أن يعاملها كزوجه - ويحثها على أن تهرب معه من مدينة «طيبة» وأهلها ليعيش معها بعداً عن معارفه، كما جاء في الحوار الآتي:

«جوكاستا : أي واقع نستطيع أن نواجه بعد اليوم؟..»

أوديب : كيأنا الواحد.. أسرتنا المتحدة.. قلوبنا المتحابه.. نفوسنا التي تعمرها المودة، وتدعمها الرحمة.. من في مقدوره أن يهدم كل هذا البناء؟ وأي قوة في إمكانها أن تدك هذا البرح المشيد من حب وعطف وحنان؟..»

جوكاستا : «أوديب»!.. يا.. لست أدري كيف أناديك؟..»

أوديب : ناديني بأي وصف شئت!.. فأنت «جوكاستا» التي أحبها.. ولن

يعير ما بقلبي.. فلاأكن زوجك أو ابك.. فما تستطيع الأسماء،
ولا الصفات أن تبدل ما رسخ في القلوب من العطف
والود!..»⁽¹⁵⁾.

و«صديق ناشا رقيقي» في مسرحية «لو عرف الشباب» يعود إلى صدر شبابه
بعد أن حققه صديقه «طلعت» الطبيب ناكسير الحياة، ولكنه لا يستطيع أن
يتمتع بهذا الشباب، لأن حكمة الشيوخ تكبت الشباب، وتمعه من الانطلاق،
ومعنى هذا أنه لم يعد إلى الشباب بروحه، وإنما عاد إليه بحسبه فحسب، ومن
هنا فإننا نراه يتلهف على العودة إلى الشيخوخة نادماً على ما فعله به صديقه
الطبيب:

«صديق : (بلهفة) متى؟.. متى يمكن ذلك؟..

طلعت : (ندون وعي) غداً..

صديق : (نفرح) غداً.. غداً أعود سيرتي الأولى؟.. يا للسعادة.. قلبي
يدق، كمن سيعود إلى بيته بعد طول السمر!.. إن الشباب ليس
في الحسب.. ولكنه في العس أيضاً.. إنك قد أعطيتني الجسم
الفتي ولم تعطني النفس الفتية الحديدية، التي تبصر الحياة
حديداً..»⁽¹⁶⁾.

و«شهريار» في مسرحية «شهراد» يفقد صفة من أهم الصفات البشرية،
وهي العيرة على الروحة، إذ يجد عدداً أسود في خدر روحته فلا يبالي، ولا
يعير الأمر أدبى اهتمام، حتى أن الدكتور «طه حسين» يعقد جلسة في «القصر
المسحور» - وهو الكتاب الذي ألفه بالاشتراك مع الحكيم - لمحاكمة توفيق
الحكيم، والاستماع إل اتهامات شخصيات المسرحية، فكان احتجاج
«شهريار» على المتهم أن هذا الأخير قذهه بالباطل وافتري عليه كدباً وزورا
عندما جعله ديوثاً، يدخل على «شهرزاد» ويحد عدها بالعد فلا يقتله ولا
يشرب دمه⁽¹⁶⁾، وكان احتجاج الورير «قمر» أنه جعله يتحر من أجل
«شهرزاد» بالرغم من أنه يعلم أنها ليست شريفه⁽¹⁷⁾.

والسؤال الذي يمكن أن يطرح الآن هو: لماذا أخفق الحكيم في رسم شخصياته؟

هناك عدة أسباب جعلت الحكيم يخفق في خلق شخصياته. ومن أهم هذه الأسباب نذكر ما يأتي:

1 - إن الحكيم يعتمد في مسرحه خاصة على الأساطير أو ما يشبهها، كما نرى في «بجماليون» و«الملك أوديب» و«شهرزاد» و«سليمان الحكيم» و«أهل الكهف» و«إيزيس» و«السلطان الخائر».

ولا ريب في أنه من الصعب على الكاتب أن يجرد مثل هذه الشخصيات من صفاتها الأسطورية، وأن يجعلها من البشر العاديين، لأن تجريدها من صفاتها يتطلب خيالاً يكون من القوة بحيث يستطيع أن «يحولها إلى كائنات بشرية تحس وتتألم وتمكر..»⁽¹⁸⁾.

2 - إن الحكيم يميل إلى طرح قضايا افتراضية في مسرحه، كما أشرنا منذ قليل ثم يدرس النتائج التي تتولد عنها لو تحققت، فنراه - مثلاً - في مسرحية «رحلة إلى الغد» يفترض أن سجينين حكم عليهما بالإعدام، وأرادا أن يتفاديا الموت فتطوعا بالسفر في صاروخ هبط بهما على كوكب آخر لا يعرف الموت، واتضح لهما أنه مقضي عليهما بالخلود الذي يعد فظاعة بالنسبة إلى الإنسان، وأنهما أصبحا شيئاً يوجد باستمرار دون أي هدف مثل أي «جبل معدني»⁽¹⁹⁾، أو ظاهرة من ظواهر الطبيعة التي لا تتعير، وفقدنا الشعور بالزمن حين تجمدت بهما الحياة، وتوقفت الحوادث، فاضطرب أمرهما أشد الاضطراب:

«السجين الأول: لن يحدث شيء هنا..

السجين الثاني: (صائحاً) لا تقل ذلك.. وإلا جنت.. أتريد أن أجن؟.. إنني حتماً سأجن.. لا يمكن أن تقبل عقولنا سفه الفكرة.. أن تتجمد الحياة.. أن تقف الحوادث.. ألا يحدث شيء.. سأحس.. سأحس..»⁽²⁰⁾.

وفي «براكسا» يفترض الحكيم مع «أريستوفان» أن النساء استولين على الحكم، وسيطرن على مقاليد أمور الدولة والبلاد بقيادة الفتاة «براكسا»، ثم يعالج ما يتولد عن ذلك من نتائج مضحكة.. وأول هذه النتائج أن النساء يهملن أعباء مسؤولية السلطة، ويشغلن مشكلات الحب. فالفتاة «براكسا» تهمل شؤون رعيتهما، وتصب اهتمامها على انتظار عشيقها قائد الجيش «هيرويموس»:

كاتمة السر : (عند الباب مسرعة): براكسا!.. براكسا!..

براكسا : (تلتفت إليها) ماذا تريدين؟.

كاتمة السر : «هيرويموس»!..

براكسا : «هيرويموس»؟.. أسرع!.. أسرع!.. المرأة، المرأة!..»⁽²¹⁾.

وفي مسرحية «بك القلق» نرى الحكيم يفترض أن ثلاثة رجال يتفقون على الإشتراك فيما بينهم في تأسيس «بنك» يستقبلون فيه الناس لمعالجتهم إذا كانوا مصابين بالقلق، أو ليطلبوا منهم أن يحاولوا معالجتهم هم أنفسهم، إذا لم يكونوا مصابين.

وقد كتبوا لافتة وعلقوها على باب «البنك» جاء فيها ما يأتي: «كلنا مصاب بالقلق من أحل شيء ما. إذا كنت مصاباً بقلق فاحضر إلينا نعالجك. وإذا لم تكن مصاباً فاحضر إلينا وعالجنا. وهي تجربة طريفة. فلا تضيع فرصة هذه التجربة»⁽²²⁾.

وبعد هذا الافتراض «الطريف» يأخذ الحكيم في تخيل الأحداث التي يمكن أن تنتج عنه.

وكذلك الأمر بالنسبة إلى مسرحية «لو عرف الشباب» التي تعرضنا إليها منذ قليل، والتي تفترض عودة «صديق باشا رقيقي» إلى صدر شبابه.

وأياً ما يكون الأمر، فإن هذه الافتراضات الخيالية التي يفترضها الحكيم تجعلنا نحس بأن الأحداث مفتعلة وبعيدة «عن حرارة الحياة الواقعية»⁽²³⁾، وهذا يعكس بشكل أو بآخر على الشخصيات، فلا تتفاعل معها، أو نحكم عليها «ونحبها أو نتمقتها»⁽²⁴⁾.

3 - يرى الحكيم أن المسرح يجب أن يكون فكرياً، يجري الصراع فيه بين قضايا فكرية «منها تتبع رؤيا الحياة، وتتكون ملامح الشخصية»⁽²⁵⁾.

ولهذا فإن الحكيم يؤكد أنه لا يكتب بعض مسرحياته لتمثل وإنما يكتبها لتقرأ فحسب⁽²⁶⁾، لأنها تعتمد على الحدل الفكري الذي قد يتمتع الذهن، ولكنه لا يتمتع المشاهدين على الإطلاق، لأن الشخصيات التي يراها المشاهدون أمامهم لا تحمل مشاعر وعواطف نابضة بالحياة، وإنما تحمل أفكاراً حامدة حافة، وهذا باعتراف الحكيم نفسه في مقدمة «بجماليون» حيث يقول: إن الناس ليتأثرون دائماً بالعواطف التي يحسونها في حياتهم الواقعية، كالحب والغيرة، والحقد والانتقام، والعدالة، والظلم، والصفح والإثم... لكن ماذا هم يشعرون أمام صراع بين الإنسان والزمن وبين الإنسان والمكان، وبين الإنسان وملكاته؟ هذه الأشياء المبهمة والأفكار الغامضة أتصلح لهز المشاعر بقدر ما تصلح لفتق الأذهان؟⁽²⁷⁾.

ومفهوم الحكيم للمسرح على هذا النحو أدى إلى نتيجة حتمية، وهي أن الشخصيات تكون مجرد حاملات أفكار لا غير، وليس لها كيان مستقل بها، أو أبعاد وصفات وألوان خصوصية تميزها.

وبعد، فإنه من الإنصاف أن نشير إلى أن الحكيم قد نجح نوعاً ما في رسم بعض شخصيات رواياته - بعكس ما رأينا في مسرحياته، وخاصة شخصية المرأة المتمردة على المجتمع الذي لا يقدر عواطفها في «الرباط المقدس»؛ فهي زوحة طيب لا يهتم بشيء سوى عمله وواجبه خارج البيت، ومطالعة الكتب داخله. وتلتجئ هذه المرأة إلى «راهب الفكر» ليساعدها في حل مشكلتها التي أصبحت تؤرقها، ولكنه لا يفهمها، ويتهمها بالخروج على الأحلاق السامية، وحينئذ لا تجد بداً من السقوط والاعتراف بذلك في «كراستها الحمراء» متحدية «راهب الفكر» وأفكاره، وزوحها وواجبه، والمجتمع ومواضعاته في وقاحة ورعونة.

فهذه المرأة أقرب ما تكون إلى الشخصية البشرية التي «نحس فيها حرارة

الأحياء وسماتهم من قوة وضعف»⁽²⁸⁾. وقد نجح الحكيم حقاً في رسم صورتها «بحيث نددت شخصيتها نامية إيجابية»⁽²⁹⁾، تسعى إلى تحقيق كيانها الداتي المستقل، وممارسة حريتها بأسلوب الخاص.

وكذلك الأمر بالنسبة إلى شخصية «ثينة» في «عودة الروح»؛ فإن الحكيم استطاع أن يجعلها نامية هي الأخرى تجسد سمات فناة الطبقة الغنية بمصر في أوائل القرن العشرين، سواء في معيشتها، أم في تفكيرها وسلوكها العام.

وربما كان سبب نجاح الحكيم في رسم بعض شخصيات رواياته يعود إلى طبيعة الفن الروائي نفسه؛ فالرواية - بعكس المسرحية - تسمح للكاتب أن يتسع الشخصية ويسلط الأضواء على ماضيها وتفكيرها ووجدانها وعلاقتها الاجتماعية والإنسانية. وكل هذا يحدد أبعادها، ويفخ فيها الحياة، ويجعلها متفردة متميزة عن غيرها.

هوامش الفصل الرابع:

- (1) مندور، محمد. الأدب وفنونه. دار نهضة مصر للطبع والنشر. القاهرة. الطبعة الثانية. ص 105.
- (2) المرجع نفسه.
- (3) المرجع نفسه. ص 90.
- (4) رشدي، رشاد ما هو الأدب؟. مكتبة الأملو المصرية. القاهرة 1971. ص 54.
- (5) مندور، محمد: مسرح توفيق الحكيم ص 40.
- (6) المرجع نفسه. ص 81.
- (7) مندور، محمد: مسرح توفيق الحكيم. ص 82.
- (8) الحكيم، توفيق: شهرزاد. ص 155.
- (9) Pollat charles, Aboul - Hussein Hiam Cheherazade. p 54
- (10) روب جريه، ألان: نحو رواية جديدة. ترجمة مصطفى إبراهيم مصطفى. دار المعارف. القاهرة. ص 35.
- (11) مندور، محمد: في الميزان الجديد. دار نهضة مصر للطبع والنشر. القاهرة 1973. ص 14.
- (12) علي عمر، مصطفى: الصراع الفكري في المسرح المصري في الخمسين سنة الأخيرة (رسالة مخطوطة قدمت لجامعة الإسكندرية سنة 1976 لبليل شهادة الدكتوراه) ص 261.
- (13) الحكيم، توفيق: المسرح المنوع ص 261.
- (14) الحكيم، توفيق: الملك أوديب المطبعة النموذجية. القاهرة. ص 161 - 162.
- (15) الحكيم، توفيق: مسرح المجتمع ص 728.
- (16) حسين، طه، الحكيم، توفيق: القصر المسحور. دار المعارف القاهرة. ص 173
- (17) المرجع نفسه. ص 174.
- (18) مندور، محمد: الأدب ومذاهبه. ص 12.
- (19) الحكيم، توفيق: رحلة إلى الغد. المطبعة النموذجية. القاهرة ص 94.
- (20) المصدر نفسه ص 113.
- (21) الحكيم، توفيق: براكسا. المطبعة النموذجية. القاهرة. ص 53.
- (22) الحكيم، توفيق: بنك القلق. دار المعارف القاهرة ص 29.

- (23) مندور، محمد: مسرح توفيق الحكيم. ص 40.
- (24) حريه، آلان: نحو رواية جديدة. ص 35.
- (25) طاهر، صلاح: أحاديث مع توفيق الحكيم. ص 112
- (26) المصدر نفسه. ص 67
- (27) الحكيم، توفيق: بجماليون. ص 12.
- (28) وادي، طه: صورة المرأة في الرواية المعاصرة. مركز كتب الشرق الأوسط. القاهرة 1973
ص 91.
- (29) المرجع نفسه. ص 92.

الخاتمة

وبعد، فمن خلال كل ما تقدم حلص إلى أن الحكيم كان يتصور المرأة المثالية الصالحة شبيهة بالملائكة والقديسين، تكرر ذاتها، وتضحى بحياتها وسعادتها من أجل الآخرين، وخاصة من أجل زوجها وأبنائها، كما كان يحمل حملة ساخطة على كل امرأة تناقض تلك المرأة المثالية التي رسم ملامحها في ذهنه بألوان ضبابية سحرية.

وقد وقف الحكيم موقف المناهض للعاملات في الحياة الاجتماعية والمرافق العامة، ولم يشجع ثقافة المرأة التي تفتح أبواب العمل في وجهها ما دامت الثقافة تمحو ملامحها المثالية.

ولما كان الحكيم يضع الفن فوق كل اعتبار، ويعتقد أن الفنان الحق هو ذلك الذي يتزوج الفن، ويعيش من أجله وحده، فإنه اتخذ من المرأة منبعاً ثراً للإلهام، ووسيلة كبيرة الأهمية تولد في نفسه الألم الممض الكافي لدفعه إلى الكتابة، وذلك عن طريق تخييب ظنه فيها، أو الاستخفاف به والتكبر عليه، أو صهره بفتنة جمالها. وحين ترفض هذه المرأة أن تكون مجرد وسيلة يعدها الحكيم منافسة له بوصفه فناً أو رجلاً، ويشن عليها حرباً شعواء.

وبهذا يكون الحكيم قد ظلم المرأة كثيراً، لأنه لم يعطها قيمة في ذاتها، وتجاهل رغباتها وحقوقها على نفسها وعلى الآخرين.

وقد اتخذ الحكيم هذا الموقف من المرأة تحت تأثير ظروف معينة، فهناك الظروف النسبية التي وجهت - إلى حد ما - آراءه في المرأة حيث انطبعت في ذهنه صورة أمه التركية القوية الشخصية، الميلالة إلى السيطرة والعناد، مما جعله

يبحث عن امرأة تكون مناقضة لأمه، فتخضع خضوعاً كاملاً، وتكون كالأسطوانة، يسكتها متى شاء، وينطقها متى شاء. هذا بالإضافة إلى أثر تجربتيه مع الفتاة المصرية «بنت الجيران»، والفتاة الفرنسية «بائعة التذاكر». وهناك روح المحافظة المتشددة والتي كان لها أثرها في آراء الحكيم في المرأة. وأخيراً فإن هناك أثر بعض الكتاب الغربيين وإسهامهم في بلورة فكرة الحكيم عن المرأة، وخاصة «برنارد شو» و«إبسن» و«بيرانديللو».

وقد استطاع الحكيم أن ينجح - إلى حد ما - في رسم بعض النماذج السوية من الناحية الفنية في كثير من رواياته، ولكنه أخفق إحفاقاً ذريعاً في رسم هذه النماذج في مسرحياته.

المصادر والمراجع

أ - المصادر:

- 1 - الحكيم، توفيق: أرني الله. المطبعة النموذجية. القاهرة. (د. ت)
- 2 - الحكيم، توفيق: بنك القلقة. دار المعارف. القاهرة. (د. ت)
- 3 - الحكيم، توفيق: راقصة المعبد. المطبعة النموذجية. القاهرة. (د. ت)
- 4 - الحكيم، توفيق: الرباط المقدس. دار الكتاب اللبناني. بيروت 1973.
- 5 - الحكيم، توفيق: زهرة العمر. المطبعة النموذجية. القاهرة. (د. ت)
- 6 - الحكيم، توفيق: عصفور من الشرق. المطبعة النموذجية. القاهرة. (د. ت)
- 7 - الحكيم، توفيق: عودة الروح. المطبعة النموذجية. القاهرة. (د. ت)
- 8 - الحكيم، توفيق: يوميات نائب في الأرياف. المطبعة النموذجية. القاهرة. (د. ت)
- 9 - الحكيم، توفيق: إنزيس. المطبعة النموذجية. القاهرة. (د. ت)
- 10 - الحكيم، توفيق: بجمالين. المطبعة النموذجية. القاهرة. (د. ت)
- 11 - الحكيم، توفيق: بواكسا. المطبعة النموذجية. القاهرة. (د. ت)
- 12 - الحكيم، توفيق: رحلة إلى الغد. المطبعة النموذجية. القاهرة. (د. ت)
- 13 - الحكيم، توفيق: السلطان الحائر. المطبعة النموذجية. القاهرة. (د. ت)
- 14 - الحكيم، توفيق: شمس النهار. المطبعة النموذجية. القاهرة. (د. ت)
- 15 - الحكيم، توفيق: شهرزاد. دار الكتاب اللبناني. بيروت 1973.
- 16 - الحكيم، توفيق: مصير صرصار. المطبعة النموذجية. القاهرة. (د. ت)
- 17 - الحكيم، توفيق: الملك أوديب. المطبعة النموذجية. القاهرة. (د. ت)
- 18 - الحكيم، توفيق: مسرح المجتمع. (مجلد يضم بين دفتيه إحدى وعشرين مسرحية). المطبعة النموذجية. القاهرة. (د. ت)

- 19 - الحكيم، توفيق: المسرح النوع. (مجلد يضم بين دفتيه إحدى وعشرين مسرحية). المطبعة النموذجية. القاهرة 1956.
- 20 - الحكيم، توفيق: أشعب. المطبعة النموذجية. القاهرة. (د. ت)
- 21 - الحكيم، توفيق: أدب الحياة. الشركة العربية للطباعة والنشر. القاهرة 1959.
- 22 - الحكيم، توفيق: تحت شمس الفكر. المطبعة النموذجية. القاهرة. (د. ت)
- 23 - الحكيم، توفيق: التعادلية. المطبعة النموذجية. القاهرة. (د. ت)
- 24 - الحكيم، توفيق: حمار الحكيم. المطبعة النموذجية. القاهرة. (د. ت)
- 25 - الحكيم، توفيق: عصا الحكيم. المطبعة النموذجية. القاهرة. (د. ت)
- 26 - الحكيم، توفيق: قالبنا المسرحي. المطبعة النموذجية. القاهرة. (د. ت)
- 27 - الحكيم، توفيق: حماري قال لي. المطبعة النموذجية. القاهرة. (د. ت)
- 28 - الحكيم، توفيق: رحلة بين عصرين. دار الكتاب الجديد. القاهرة 1972.
- 29 - الحكيم، توفيق: وثائق من كواليس الأدباء. مؤسسة أخبار اليوم. القاهرة 1977.
- 30 - الحكيم، توفيق: يا طالع الشجرة. المطبعة النموذجية. القاهرة. (د. ت)
- 31 - الحكيم، توفيق: سجن العمر. المطبعة النموذجية. القاهرة. (د. ت)
- 32 - الحكيم، توفيق: عهد الشيطان. المطبعة النموذجية. القاهرة. (د. ت)
- 33 - الحكيم، توفيق: أحاديث مع توفيق الحكيم. مطابع الأهرام التجارية. القاهرة 1971.
- 34 - (مجهول المؤلف): توفيق الحكيم يتحدث. مطابع الأهرام التجارية. القاهرة 1971.
- 35 - حسين، طه - الحكيم، توفيق: القصر المسحور. دار المعارف. القاهرة. (د. ت)
- 36 - بيراندليلو، لويجي: ست شخصيات تبحث عن مؤلف. ترجمة إسماعيل محمد. الشركة التعاونية للطباعة والنشر، القاهرة. (د. ت)
- 37 - إبسن، هنريك: هيدا جابلر. ترجمة فوزي شاهين. مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر. القاهرة 1961.

ب - المراجع:

- 1 - سويف، مصطفى: الأسس النفسية للإبداع الفني. دار المعارف. الطبعة الثانية. القاهرة 1959.
- 2 - العالم، محمود أمين: الإنسان موقف. المؤسسة العربية للدراسات والنشر. بيروت 1972.
- 3 - مندور، محمد: الأدب ومذاهبه. دار نهضة مصر. القاهرة. (د.ت)
- 4 - مندور، محمد: الأدب وفنونه. دار نهضة مصر للطبع والنشر. الطبعة الثانية. القاهرة. (د.ت)
- 5 - مندور، محمد: في الميزان الجديد. دار نهضة مصر للطبع والنشر. القاهرة 1973.
- 6 - مندور، محمد: مسرح توفيق الحكيم. دار نهضة مصر. الطبعة الثانية. القاهرة. (د.ت)
- 7 - عياد، محمد شكري: البطل في الأدب والأساطير. دار المعارف. الطبعة الثانية. القاهرة 1971.
- 8 - إسماعيل، عر الدين: التفسير النفسي للأدب. دار العودة - دار الثقافة. بيروت 1963.
- 9 - شكري، غالي: ثورة المعتزل. مكتبة الأنجلو المصرية. القاهرة 1966.
- 10 - عوض، لويس: دراسات في النقد والأدب. المكتب التجاري للطباعة والتوزيع والنشر. بيروت 1963.
- 11 - عوض، لويس: المسرح العالمي. دار المعارف. القاهرة 1964.
- 12 - عوض، لويس: قضية المرأة. دار المعرفة. الطبعة الثانية. القاهرة 1966.
- 13 - أمين، قاسم: تحرير المرأة. دار المعارف. القاهرة 1970.
- 14 - وادي، طه: صورة المرأة في الرواية المعاصرة. مركز كتب الشرق الأوسط. القاهرة 1973.
- 15 - طرايشي، حورج: لعبة الحلم والواقع. دار الطليعة للطباعة والنشر.

- بيروت 1972.
- 16 - سيد محمد، أحمد: المرأة في أدب العقاد. مطبعة البعث. قسنطينة 1971.
- 17 - وافي، علي عبد الواحد: المساواة في الإسلام. دار المعارف. القاهرة 1965. (سلسلة أقرأ).
- 18 - موسى، سلامة: المرأة ليست لعبة الرجل. دار مصر للطباعة. الطبعة الثانية. القاهرة 1960.
- 19 - أمين، أحمد - محمود، زكي نجيب: قصة الأدب في العالم. مكتبة النهضة المصرية. القاهرة، ج 1، 1955.
- 20 - سعد الله، أبو القاسم: دراسات في الأدب الجزائري الحديث. دار الآداب. بيروت. (د.ت)
- 21 - علي عمر، مصطفى: الصراع الفكري في المسرح المصري في الخمسين سنة الأخيرة. (رسالة مخطوطة قدمت لنيل شهادة الدكتوراه من جامعة الإسكندرية عام 1976).
- 22 - سارتر، جون بول: ما الأدب. ترجمة الدكتور محمد غنيمي هلال. مكتبة الأنجلو المصرية. القاهرة 1961.
- 23 - بدوي، عبد الرحمن: نيتشة. مكتبة النهضة المصرية. الطبعة الرابعة. القاهرة 1965.
- 24 - روب جرييه، آلان: نحو رواية جديدة. ترجمة الدكتور مصطفى إبراهيم مصطفى. دار المعارف. القاهرة. (د.ت)
- 25 - قباني، نزار: يوميات امرأة لا مبالية. مشورات نزار قباني. الطبعة الثانية. بيروت 1969.

ج - المراجع الأجنبية:

Pellat Charles, Aboul - Hussein Hiam: Cheherazade. Societe Nationale d'Édition et de Distribution. Alger 1976.

د - الدوريات:

- 1 - تراث الإنسانية. (القاهرة). يناير 1964.
- 2 - الهلال. (القاهرة). فبراير 1968.
- 3 - الهلال. (القاهرة). ديسمبر 1974.
- 4 - الفكر. (تونس). جانفي 1975.
- 5 - آخر ساعة. (القاهرة). 5 فبراير 1975.

صدر للمؤلف

أ - دراسات:

- 1 - دراسات في المسرح الجزائري. ديوان المطبوعات الجامعية. الجزائر 1994.
- 2 - الواقعية في أدب يوسف إدريس. ديوان المطبوعات الجامعية. الجزائر 1994.
- 3 - دراسات في القصة العربية القصيرة. دار الأهالي. دمشق 1995.
- 4 - دراسات في الرواية العربية. دار الأهالي. دمشق 1995.
- 5 - المرأة في أدب توفيق الحكيم. دار الأهالي. دمشق 1996.
- 6 - أثر برتولد بريخت في مسرح المشرق العربي. دار الأهالي. دمشق 1996.
- 7 - الواقعية وتياراتها في الآداب السردية الأوربية. دار الأهالي. دمشق 1996.

ب - أعمال إبداعية:

- 1 - الرجل الذي انتحل اسم برينو (مجموعة قصصية) اتحاد الكتاب العرب. دمشق 1987.
- 2 - الظل الباهت (مجموعة قصصية) اتحاد الكتاب العرب. دمشق 1993

الفهرس

7	المقدمة
9	الفصل الأول: منابع آراء توفيق الحكيم في المرأة
41	الفصل الثاني: موقف توفيق الحكيم من المرأة في الأسرة والمجتمع
71	الفصل الثالث: آراء توفيق الحكيم في المرأة الملهمة للفنان
105	الفصل الرابع: رسم شخصية المرأة عند توفيق الحكيم
117	الخاتمة
119	قائمة المصادر والمراجع