

الواقعة الأدبية في مصر الحديثة

يقدمه الدكتور محمد كمال زكي

انني أزمع أن مصر الحديثة في مجالات الادب لم تولد الا بعد أن أقيمت منشئتان أوروبيتان وهما : المطبعة الاولى والجريدة الاولى ، وكان الازهر كبقوة فكر لا يزال يحمل راية القرآن وتفسيراته التي أصبحت تتضمن كل شيء الا التفسير .

حقا كانت مهمة المنشأة الاولى - ابتداء من يناير سنة ١٧٩٩ - طبع مراسيم بونابرت وبياناته ، إلا أنها مع ذلك أخرجت « وصايا لقمان الحكيم » و « قواعد اللغة العامية المصرية » و « تمارين للقراءة من الادب العربي » لجان جوزيف مارسيل ، الى جانب عدة كتب من تأليف ديغيت كبير أطباء الحملة وغيره . وفي الوقت نفسه صدرت جريدة « لوكورنيه دي ليجيت » (بريد مصر) بالفرنسية ومجلة « لاديكاد ايجيسيين » (العشرة المصرية) لنشر أبحاث أعضاء المجتمع العلمي المصري ، وفي سنة ١٨٠٠ أسند مينو لاسماعيل الخشاب مهمة اصدار جريدة أخرى اسمها « لافريسمان » (التنبيه) ولكن لم يهيا لها التطور لاضطراب أحوال البلاد !

ولا ندري هل استمرت المطبعة في مصر بعد عودة الفرنسيين الى بلادهم ، ولكننا نعلم ان ظاهرة النسخ اليدوي كانت سائدة أيام محمد علي حتى أنشأ مطبعة بولاق سنة ١٨٢٠ وأصدر عنها جريدة « الوقائع المصرية » . ومن هذه الثغرة ظهر كبار مفكري وأدباء مصر الحديثة ، وأذكر منهم رفاعة الطهطاوي « مونتسكيو الشرق » وفارس الشدياق أعظم أديب حتى عام ١٨٨٧ ، وكان قد بدأ حياته برما بالعثمانية وختنها داعيا لها . كما أذكر اسماعيل الخشاب الى جانب الشيخ حسن الططار والسيد الدرويش أصحاب الصور الشعرية اللفظية المثقلة بمحسنات البديع !

ومع ذلك كان الفارق بعيدا في المستوى الفكري بين أصحاب النثر والذين ينظفون ، بل يمكن أن نقول ان الافكار السياسية والاجتماعية التي صدر عنها الشدياق في أدبه لم يكن لها اثر في شعر الشعراء والمتشاعرين ، فكان من العبث أن يحاول أحد تحديد سمات الاديب المصري في أوائل عهد مصر الحديثة .

(٢)

لكن هل استمر هذا الفصل ؟

أو ان شئنا الدقة سألنا : هل استمر هذا الفصل طويلا ؟ ذلك ان من المؤكد ان الاديب المفكر كان قد ظهر والاحتلال الانكليزي - الذي بدأ سنة ١٨٨٢ - يرفع راياته فوق مصر ، وكانت قد ظهرت ثلاثة معاقل للثقافة ، أو فنلقل ظهر مقلان الى جانب الازهر ، وهما دار العلوم ودار المعلمين ، وكلتا الدارين اعتمدت على محصلات الازهر أساسا . وكان ابن دار العلوم يمدن علوم الازهر في صورة حدد اطارها بعض مبعوثي أوروبا المحافظين ، في حين كان ابن دار المعلمين يتلقى التعليم المدني ويذهب الى أوروبا ويعود يحمل اسم المثقف المستنير الذي استوعب الفكر العلمي استيعابا حقيقيا يكاد يكون كاملا . ولم يكن هذا الضرب من المثقفين يختلف عن اجتاز طريق حياته بعيدا عن الازهر وزار أوروبا مبعوثا من الجامعة المصرية الناشئة ثم عاد مؤهلا لان يتنادى بالايديولوجيات الحديثة كسلامة موسى وتوفيق الحكيم ولطفي السيد وطه حسين الازهري الفاضل .

في عملية تقييم أدبنا الحديث (١) يصبح من النوافل اعتبار الحملة الفرنسية على مصر سنة ١٧٩٨ وما ترتب عليها من اتصالات بأوروبا عاملا حاسما في تكوين هذا الادب . فلا شك ان التطورات الاجتماعية - او المادية بصفة عامة - كانت تهيه السبيل الى ما يجعل النتاج الفكري يستوعب ثم يتمثل شتى جوانب الحضارة الغربية التي اهل بها نابليون بونابرت ، حتى ليتمكن الزعم انه بقدر ما كان المجتمع يقوم بانشطة عمرانية في أي مجال يزداد عدد المثقفين .

ولكن الذين يصورون تاريخ مصر في العصر المملوكي - وهو الذي اثبتت عنه مصر الحديثة بعد عدة قرون - عصر قحط وخواء وخمول ، يحيدون عن الجادة ، فقد وفد بونابرت على مصر وفيها ارهاصات بجديد استمد أسباب نمائه من ثورات قصدت التخلص من الحكم الاجنبي وانقضاء على العلاقات الاقطاعية . واشترك الازهر بمفكره المسلمين في اذكاء روح الجهاد تحت أي شعار ، وربما عمل بشكل ما على الانضمام الى القوى الكفاحية . ومن قبيل ذلك تأييده للامير شيخ العرب همام بن يوسف الهواري (١٧٦٩) منشئ أول جمهورية في الصعيد على أساس المساواة والعدل وتحقيق تكافؤ الفرص أمام جميع المصريين ، تشبها بما وقع في فرنسا بعد ثورتها العظيمة . وكان غريمه علي بك الكبير - صديقه سابقا - قد بنى سياسته على قاعدة الاستفادة من خبرات الانكليز ، واتبع ذلك نفسه محمد أبو الذهب الذي حكم من سنة ١٧٧٢ الى سنة ١٧٧٥ .

وأيا ما كان الامر فان اشتباك السياسة المصرية بأسباب الحياة في أوروبا كان يحقق نوعا من الايجابية والحيوية ، ومن ثم لم يكن عجيبا أن تنزع مصر الشرق الاوسط ، أو فنلقل على الاقل يستشعر اقطابها حاجة الى تحقيق السيادة المصرية ، وان يكن من الخطا الادعاء بوجود فكرة قومية واضحة على نحو من الانحاء .

اننا بذلك نقول بوجود ثقافة اجتماعية - ولو في حالة هبوط - تمكن بونابرت من تخليصها بسهولة من برائن الباشوات والسناجق والافواج والغشداشية ، ولكن هذه الثقافة لم تتضح في الادب الا بعد أن احكم الاتصال بأوروبا . وكأنه كان يبدو ان مخلفات السلفيين - وقد تبلورت في المدائح النبوية والسير الشعبية - لا تستطيع مصالحة نالم الحكم والاقتصاد القائمة .

والواقع ان الادب العربي عاش في مصر حتى في أزهى عصوره غربيا ، وكان عالة على ما ينتجه الجاحظ والمثني وبديع الزمان وأبي العلاء المعري ، ولم يبرز من برز كابين هشام والحريري الا بعد أن عارض شخصا معيناً او اعتمد عليه اعتمادا كليا . فابن هشام يعتمد ابن اسحاق ، والحريري يعتمد بديع الزمان ، والاعجب من هذا ان من كان يستطيع أن يكون « شئنا » كيوسف السراج الشاعر يحمله سوء طالع، بوجود عملاق ينهب طاقاته واتجاهاته ، والا فما تقبول في أبي تمام الذي اتصل به في مطالع شبابه ؟

أفيكون من الخطأ بعد ذلك أن نقول ان مصر الادبية بعد الحملة الفرنسية كانت على وجه الاطلاق غير مصر العربية المملوكية التركية ؟

(١) نص البحث الذي نشره بالانكليزية هيئة اليونيسكو

بناء على طلبها .

وظهر ان من العبث ووقوف المستعمر - في صورة كرومر مثلا - امام الفكر الذي اتصل بالقرب او عاشه واهتدى الى الوسيلة التي تطوع قوى المتقف ذهنيا وذوقيا وسيكولوجيا بل جسديا ايضا للتطور الطرد ، بما يتضمن هذا من قلع للجذور الكلاسيكية ما لم تكن له بها حاجة ما .

وكان سلامة موسى الذي ولد سنة ١٨٨٧ - أي بعد أن جثم الإنكليز على صدورنا بخمس سنوات - يقول ان في وسعنا ان نعيش كما نريد ونقول ما نريد لان فينا من جعل صناعته الحرية . وقبل أن يموت سنة ١٩٥٨ كان قد اتفق مع غيره من الرواد على ان الاقتصر على الغذاء الفكري الذي قدمه القادة الاشتراكيون - في العالم - ليس ينبغي أن يكون وحده زاد الاديب الجاد ، وانما على الاديب أن يستوعب كل القضايا الفكرية من مثالية ومادية قديمة وبورجوازية حتى يتمكن من ازالة الالغفة وتحطيم السدود .

والمعجب ان هذا بدأ يحدث وميزانية التعليم - على ما حددها كرومر - لا تزيد على واحد في المائة من ميزانية الدولة !

أفليس يعني هذا ان اليقظة المصرية على حملة بونابرت واحتلال الإنكليز كانت قد أصبحت سمة من سمات المجتمع الجديد ، او بعبارة أخرى تمكن الاديب - وكان قد أصبح شديد التعاطف مع سائر الشعوب العربية كما أصبح المتقف والفكر لها - من امتلاك القوة على أن يعيش باخلاقية المعلم الذي يعرف حدود النشاطات الاجتماعية ، ومن ثم ارتبط بالشعب تلميذاً واستاذاً ورائداً ، كما ارتبط به عاملاً من عوامل المقاومة على الرغم مما كان يبدو من توزع الادباء طبقياً على برجوازيين واقطاعيين واشتراكيين ؟

لقد جاء وقت اندمجت فيه أغلب عناصر الادباء على رغم ازدهام الموروثات الطبقية في نفوسهم حتى بدأ لكثير من الدارسين ان أغلب الادباء أخذوا حقيقة بصراعات تعدد الايديولوجية التي تصدر عنها عادة طبقتهم . ونسي هؤلاء ان ثمة كثيرين لم يتحدثوا اطلاقاً عن الانتماءات الطبقية كسلامة موسى مثلا ، وكطه حسين ، وكمحمد حسين هيكل الى حد بعيد وليس الى ابعد حد !

وفي هذه الحال علينا ان نقسم ادباء مصر الحديثة الى اقسام لا تتفق وطبقتهم بقدر ما تتحدد نوع نتاجهم ، ولا أعني هنا بالنسوع ما يطلق عليه اسم الجنس الادبي Literary Genre

وانما أعني ما يربطه بالقدم والحداثة . وهنا نجد السلفيين ينتمون اساسا الى الأزهر ، ونطلق عليهم تجاوزاً اسم الكلاسيكيين ، وتدخّل فيهم من يأخذ نفسه بأساليب القدماء . وفي المقابل تجد المجددسين قد اتحد منهم جيل الادباء الثوريين ومن حملوا لواء الاشتراكية والوحدوية فانشقت نزعات السخط والامبالاة والفضبوالعبث . وبين اولئك وهؤلاء ثمة ادباء يأخذون من القديم شيئاً ومن الجديد شيئاً ، وينجحون بقدر ما يحمل نتاجهم من شروط النجاح ، بغض النظر عن اي اتجاه او مذهب او مدرسة فكرية ينتمون اليها . فتارة يمينيون ، وتارة يساريون ، وتارة ضائعون بين اليمين واليسار ، وأكثر من تارة لا يعرفون من هم والى أين يسيرون .

ولقد وجد الجميع في كل وقت طوال القرن التاسع عشر ، وفي كل عقد من عقود القرن العشرين ، بحيث يمكن أن نتصور - على سبيل المثال - الوضع هكذا :

محمود سامي البارودي السلفي مجدد في عصره ، وتلميذه شوقي نيو كلاسيكي ، ولكن هذين اذا قيس بهما ابراهيم ناجي وعلي محمود طه وضعاً في القديم بلا جدال ، في حين يبسندو الاخيران مذئذبين او من شعراء الوسط الضائع في نظر شعراء هذا الجيل الذي يأخذ بنظام القصيدة المرسلّة .

واليوم تضع صلاح عبد الصبور وعبد المعطي حجازي وكمال نشأت وكمال عمار وعبد بدوي وملك عبد العزيز وأمل دنقل وكاتب هذا البحث في جانب الجديد ازاء السلفيين من امثال عزيز ابازله وصالح جودت ومحمود غنيم والموضي الوكيل وعبد القادر محمود ، بينما

يوضع في الوسط كل ممن فوزي العنتيل ومحمد الجيار وحسن فتح الباب ومحمد أحمد العزب وسعد دعيبس وكيلاني حسن سند .

والامر نفسه نراه في مجالي القصة والرواية ، حتى اننا نعد

اليوم من السلفيين طه حسين ، ومحمود تيمور ، وعبد الحليم عبد الله

منتمين الى المولحي صاحب « حديث عيسى بن هشام » والى محمد

تيمور وهيكل . في حين ان مدرسة محمود طاهر لاشين وعيسى عبيد

وعبد القادر المازني التي ينتمي اليها يحيى حقي ومثلت الجديد في

عشرينات هذا القرن وثلاثيناته تبدو في نظر تجيب محفوظ - الجديد -

ويوسف ادريس والشاروني وادوار خراط وشكري عياد والشرقاوي

وعبدالرحمن فهيم قديمة . ويعد من الوسط كل من ثروت ابازله - وقد

لجأ أخيراً الى أسلوب الوجودية الفني - وأمين يوسف غراب ومحمود

البدوي وعبد الله الطوخي وسليمان فياض . وأحدث الجميع فئة

تكتب القصة المضادة او اللقصّة Anti-Story

ومنهم فاروق خورشيد وعبد الفغار مكايي - في أعمالهما الاخيرة

بخاصة - ومحمد أبو المصاطي أبو النجا وفاروق منيب ومحمود

عبد الرحمن .

وفي مجال المقالة الادبية تتعقد الرؤية وتتسع الرقعة وتختلط

الاسماء ، ولكنها تبدو وليدة المقامة التي بلورها الخيري . ونرى

فيها محمد عبده وابراهيم المولحي والمنطوطي سلفيين بالقياس الى

ما أنتجه طه حسين والعقاد وهيكل والمازني والزيات - وقد أوجد

هؤلاء مقال النقد بصفة خاصة - ومفهم جماعة كالمشيخ علي يوسف

وعبد القادر حمزة وأمين الرافي الذين كتبوا في السياسة ، ومصطفى

الرافي وأحمد أمين اللذين كتبوا في الاجتماع . على ان مصطفى

الرافي حين تصدى لطه حسين ومن لف لفه من مجدي عصره حمل

راية الاقدمين ، فقد سلفياً متزمتاً . واليوم لا ترى من كتاب المقالة

سوى قلة اذكر منها - على سبيل المثال لا الحصر - زكي نجيب محمود

وزكي عبد القادر وأنيس منصور ومحمود أمين العالم ورجاء النقاش

وغالي شكري ، ونلاحظ ان فارق السن بين هؤلاء شديد التفاوت ، كما

يتراوح علمهم بين الادب الخالص ونقده والاجتماع والسياسة .

وعلى هذا النحو تمضي فاذا الجيل اللاحق جديد بالنسبة الى

الجيل السابق ، واذا الحياة الادبية شديدة التنوع - بخاصة بعد

ان التحمت الشعوب العربية التحاماتها الاخيرة الموفقة - حتى لنحتاج

الى مراجعسة النتاج المعاصر في ضوء نظرية الاجناس الادبيّة

Literary Genres لتبيين الخطوات التي قطعها كل جنس

على حدة . غير اننا سنكتفي بثلاثة اجناس فقط هي : القصة والشعر

والدراما ، لانها في رأي أغلب الدارسين أبرز ما يشكل حياتنا الادبية

في هذه الايام .

(٣)

اما القصة فلعلها الجنس الادبي الوحيد الذي لا ينازعنا فيه احد

من الشعوب العربية ، لا من حيث الكم فحسب ، وانما كذلك من حيث

النوع . ولذلك أسباب كثيرة منها ان الشعب المصري بطبيعته قصاص،

وظفت القصة على مجالات العلم طوال قرون ، وقد كان الطالب الربفي

في مصر يلتحق بالآزهر فيرى علماءه الذين طالما سيطروا على الفكر

الاسلامي لم تشغلهم غالباً شؤون الحياة الاجتماعية بقدر ما شغلهم

فكرة السيطرة - ولو بطرق غير سليمة - على القول بقص الخرافات

والمعجزات التي يمكن ان ينجزها الدين . وكانما أعيدت حلقات « اهل

الذكر » التي عرفتها مساجد البصرة والكوفة وبغداد ، حيث يفسر

قصص القرآن يسرد مسهب مقمم بالقرائب والمعائب . وفي هسذه

الرحلة طبع « حديث الاسراء والمعراج » في اطاره الشعبي ، كما طبعت

أخبار الجساسة تحت اسم « ضوء الساري في خبر تميم الداري »

وهي ضرب من الروايات التي تحمل طابع الملاحم الاغريقية ، او ملحمة

اوديسيوس بصفة خاصة ، على الرغم من انها في جوهرها تحكي قصة

اسلام احد صحابة رسول الله .

ومن ناحية اخرى كانت السير الشعبية تملأ فراغ الطالب بعد ان يترك حلقات الدرس في صحن الجامع ، واذا هذا الطالب يقع على ما تحفزه اليه طبيعته ، فيرتاح للقصة بقدر ما ينفر من متون اللغة والنحو والفقه وحواشي البلاغة ونصوص الادب المعقدة .

ومضى هذا ان اواخر القرن الماضي - حيث كان المجتمع المصري ينصهر تحت حرارة تجارب المثقفين المائدين من أوروبا - كانت تقدم الدليل على ان رجل الدين في مصر الذي كان في كثير من الاحيان رائد الفكر وصاحب القيادة الشعبية - ونموذج ذلك السيد عمر مكرم - لم يعد قادرا على اثبات انه ليس اداة لتعطيل حركة التطور ، وانه من حيث هو جامعة قديمة لا يحشو العقول بالفتيات والخرافات .

على ان ذلك في الحق اجدى على القصة اعظم جدوى ، وان يكن اجدى ايضا على من ترك الازهر سعيا وراء الحقيقة فاهتدى اليها او كاد ، ومن هؤلاء الاففاني ومحمد عبده وطه حسين وأحمد امين وأمين الخولي الرائد الذي بين لتلاميذه - في رحاب الجامعة قبل ان يصدر مجلة الادب - ان الفن أحد الحقائق الأساسية في الحياة ، وان للقصة من حيث هي فن من الأهمية ما قد يكون لتجربة علمية او نظرية فلسفية او مسلمة دينية .

هذا ولا نستطيع ان نهمل دور المقامات كفن قصصي راق فتن به الدارسون على مختلف مشاربهم وأهوائهم . واذا كنا ننصون ان هذا الفن ترك بصمات اصابعه على كل فنون القول حتى مطالع القرن العشرين ، فاننا نترك كيف كان أشد تأثيرا في القصة التي كانت بذورها تلقى بسخاء في مساح العلم واللاهو على حد سواء . ولقد بين لنا محمد المولحي صاحب « عيسى بن هشام » كيف اننا نستطيع في اطار المقامة ان نشرح أخلاق أهل العصر وأطوارهم على نسق التصوير والتخييل ، ومن هنا يمكن ان يكون للقصة المتخيلة هدف اجتماعي - الشيء الذي لم يكن قبل - ولعل ذلك ما دعا جمال الدين الاففاني الى ان يصف المولحي بأنه موسى الذي اضطر الى اصطناع السحر لسحق الباطل .

ولكن العجيب ان جماعة من « عليه » القوم ذهبوا الى والسد المؤلف وشكوا اليه من ان ابنه يصطنع أسلوب « العوام » حيث ينبغي ان يصطنع الوقار ، ومع ذلك فقد مضى المؤلف ليضع اول قصة نقدية في مصر - يمكن ان تكون أساسا لجانب كبير من قصصنا الحديث .

وعلى ذلك فلنقل ان لفن القصة في مصر جذورا قديمة ، وهذه الجذور توغل في تربتين خصبتين : تربة السيرة الشعبية من ناحية ، وتربة المقامة من ناحية اخرى . وفي التربة الاولى نمت الرواية التاريخية التي كان من أقطابها جرجي زيدان ومحمد فريد أبو حديد ، وغنت التربة الثانية شجرة المقالة القصصية التي كان من روادها مصطفى لطفى المنفلوطي - حتى وهو مترجم على نحو ما - واعقبه المازني في طوره الرومانسي قبل ان يجنح مع بعض الشباب من ذوي النزعة الواقعية الى مناهل الفرب لاقتباس الاساليب التي تمكنهم من ان يوازئوا بين نزعاتهم الخيالية ومنطق الواقع . ووراء الاثنين طه حسين ، وقد عبر عن تجاربه فسي اطار ذاتي قريب من الشعر الفناني ، حتى ليكتب « الايام » قصة ، ويكتب « المذبذبون فسي الارض » قصصا يسميها احاديث ، وبين هذه وتلك يأخذ بأساليب الحديثين حتى يستقيسهم له « تكتيك » الروائيين الغربيين فيكتب « شجرة البؤس » و « دعاء الكروان » ونحوهما .

وقد كان اصحاب المدرسة الحديثة اذ ذاك يملون الافاق صخبا ، بالترجمة والاقتباس حينا ، وبالانقليد حينا آخر ، وبالابتكار السذي يقوم على قيم فنية نابعة من البيئة المصرية حينا ثالثا . وتمكن لاشين وعبيد طوال العشرينات من هز الارض تحت « المقاميين » وشاركهما في هذا كتاب القصة التاريخية الذين لم تصرفهم ابعاد السيرة الشعبية عن استشراف آفاق وولتر سكوت ومن ينور في فلكه . وهكذا ظهر ان من الضروري الاطلاع على كل نتاج أوروبا ، وبخاصة في

روسيا وانكلترا وفرنسا ، بل راح كل قاص يحنذي كاتباً أوروبا معينا ، ولم يكن ثمة بأس من سلبه في كثير من الاحيان !

وفي الاربعينات بدأت تطفئ موجة الواقعية الجديدة ، وهذه لم ترحم أحدا من القاصين ، فاضطربت الارض من تحتهم ، واذا توفيق الحكيم ومحمود تيمور ومن من جيلهما يعجزون عن الخروج من الاضداد بطريقة مفتحة ، فمنهم من طلق القصة طلاقا باننا كالحكيم ، ومنهم من اكب على « المضمون » يخضه لحاجات العصر بلا عناية بالشكل كيوسف ادريس (١٤) ، ومنهم من وجه عنايته الى الصياغة اللغوية فأصبح برغمه تلميذا بارا للمقاميين ، وأشهر هؤلاء محمود تيمور .

ولكن على الرغم من ان ميلاد القصة الحديثة شهد ميلاد الرواية الحديثة ، فان الشيء الذي لا شك فيه هو ان القصة كانت أسرع في النمو والارتقاء . واذا كان نجيب محفوظ يكاد يقف وحده في ميدان الرواية التي تسمى مجازا « الرواية المضادة » - ويشاركه فيها روائيون عرب خارج مصر كسهيل ادريس وغسان كنفاني - فثمة كثيرين يكتبون القصة القصيرة المضادة محتذيين أسلوب كامو وسارتر وسيمون دي بوغوار ، ومعتمدين على تحطيم صرح الزمن المتطور ، مع اصطناع الرمز والتداعي أو تيار الوعي stream of consciousness الذي هو في الحقيقة أحد أفرع اللاوعي ، وسيئده بلا منازع جيمس جويس في روايته العجيبة « اوليس » .

وبدانا لنحظ في الايام الاخيرة ان نجيب محفوظ - وله قصص قصيرة مختلفة - يرسم الخطوات العريضة للقصاصين للخروج من دائرة مأساة الوجود الفردي الى دائرة الوجود الجماعي أو الاجتماعي اذا شئنا الدقة . وفي روايته « ميرامار » التي أعقبت سلسلة من روايات حطم فيها اطار الرواية التقليدية - على نحو ما ترى في ثلاثيته الشهيرة - نرى ان مفهومه للعمل الروائي يقوم على شيئين : على الاحتجاج أولا ثم على القص المباشر التواكب قصير الجمل ، ليؤكد ان شخصيات الحياة ليست في الحقيقة سوى خيالات يفصل بعضها عن بعض لتندور في فلك خاص كل خيال منها هو صانعه وحاكم على نفسه فيه بالسقوط والضيق .

على انه لم يصل بعد الى ما وصل اليه الآن روب غرييه ونابالي ساروت وكلود أولييه الفينومينولوجية .

انه لم يزل حيث وقف كامو في مثل عمله « السقطة » La Chute ولم يزل شبانا القاصون وراءه وكانهم ينتظرون الاذن منه للخروج نهائيا الى مدرسة الشكل التي ثارت على التقليديين من ناحية - وعلى من يأخذون بالاتجاهات النفسية وتيارات الوعي أو اللاوعي من ناحية اخرى .

ويطالعنا هنا هؤلاء الذين ذكرناهم في ذيل قائمة القاصين ، وهم المحدثون الذين لا يعتبرون الانسان محور الكون ومقياسه ، وانما يعتبرونه مجرد شيء كأي شيء في الخارج ، والمعمل فقط في العمل القصصي هو انفعال الانسان بالشيء لا فعله فيه . ولربما اقتربوا في هذا من أعمال الآن روب جرييه ، الا انهم عاجزون حتى الآن عن الخروج من أسر مدرسة جيمس جويس .

ومن هنا صح لنا ان ندرجهم وراء نجيب محفوظ كقصاص وكروائي ، والحقيقة انهم قدموا أعمالا طيبة مهما يكن رأي النقاد الكلاسيكيين أو الاكاديميين فيهم . والحقيقة أيضا انهم خرجوا من دائرة المضمون المحدود الى المضمون الانساني الذي يناقش أخطر القضايا في بساطة وتلقائية ، وكانهم أشبه بالشعراء الذين يبحثون عن الحقيقة ويظنون يبحثون بلا وصول ، بل منهم من يصطنع أسلوب

(*) يجب ان نقرر هنا اسقين ان جل قصاصي الشباب اليوم في مصر يهملون اللغة اهمالا هائلا ، وحتى الذين يكتبون « القصة الشعرية » من امثال مصطفى بركات يظنون على ادائهم اللغوي الجميل بالتصويبات النحوية المطلوبة ، ولتقرأ على سبيل المثال « انعام الليل » و « الحادي » و « زهرة البنفسج » .

شيء لم يكن من السهل أن تجيزه الطبقة الحاكمة الصالحة مع المستمر .

وعلى الرغم من أن هذه نقلة جوهرية في مفهوم الشعر ورسالته فقد ظل محتفظا بالنسج التقليدي الذي يلب عليه طابع التفرير ، وبدت شخصية الشاعر - التي لم تكن تظهر بوضوح من قبل - حزينة بانسة تطرح مرارتها وانكسارها بنهج نقدي تحليلي . ظهر هذا عند شكري ، وتركز لدى العقاد ، واشتد خصوبة في شعر المازني . فكان لا بد أن ينشئوا الديوان لظهور جدوى الاتجاه الذاتي في التعبير الشعري ، وليس لكشف تعامل « الشيوخ » مع أصحاب السيادة ووسمهم بالخيانة .

وكان من الممكن أن يؤتي ذلك ثمره بخاصة ان المفترين المررب في مهاجرهم الاميركية قد رفعوا أصواتا قوية اعتبر من أهم خصائصها الرمزية التي تستغلب العالم في الذات ، وذلك داخل حدود صيقة اختلطت فيها معطيات الحواس على نحو ما رأينا - بشكل ما - عند بشار بن برد قديما ، فكان للشهوة لون أحمر وللقنديل صوت حالم ولليل خطى تسمع ، وبين قبضات المسف التي أخذت تطبق بقوة على أعناق الاحرار انسحب الشعر في جملته الى ما وراء الحياة . ولم تجد مفامرات الشاعر أحمد زكي أبو شادي ولا مجاهدات شعراء أبولو في مجالات القومية ، ففقد الجميع إيمانهم بالبقاء المنفصل الواعي ، وهموا ما قدروا على التهويم . حتى اذا انتصف المقدس الرابع استعد أبو شادي للهجرة ، ثم تم له ما أراد سنة ١٩٤٦ بينما كان ناجي وعلي طه ومحمود حسن اسماعيل يبحثون عما تبلور أخيرا في ديوان الشاعر الأخير « أين الفر؟ » .

وهكذا ضاع الشعر في البحث عن الحقيقة مضمونا ، وان يكن فارق الكلاسيكيين في تحديد أبعاد الرؤية الفنية . ويحدث في هذه الأثناء أن يتحول محمود حسن اسماعيل - ولكن في هودة - الى ما أشعر الشباب انه « يساعدهم » على بناء ما سمي فيما بعد بقصيدة الشعر المرسل ، وعلى الرغم من أنه توج كفاحه بديوانه العظيم « لا بد » فقد ظل محافظا على النسيج القديم في الجملة ، بينما سار الشباب في ثقة زعزعت الأرض من تحت التقليديين . ولسان كبيرهم الشاعر عزيز أباطه - وهو خليفة شوقي اليوم بلا منازع - تعرض أصحاب الشعر المرسل لحمالات ضغط متعددة ، ورموا بالفموض ، وبأنهم يوردون صورا متلاحقة لا رابط بينها تاركين للقارئ مهمة استيحاء هذه الصورة واستكمالها وسبر أعماق شحناتها العاطفية .

وبالإضافة الى ذلك ظهر المجددون حراسا على قيم الذات وعلاقاتها المتفاعلة بالمجتمع - وهذا ما أضعف حجج الكلاسيكيين - واستعانوا بالفلسفات الاشتراكية وبأسباب الثقافة المصرية وبموروثات الشعب الفولكلورية ، وبكل ما يجعل القصيدة المرسله عطاء جما . ومن ثم تبين بوضوح ان التعبير على قاعدة وحدة التفعيلة - وذلك هو الشعر المرسل - أكثر استيعابا لما عجز عن استيعابه الشعر القديم ، مما زاد في سخط أصحابه ، وأذاعوا زورا ان الشعارين - يقصدون أصحاب القصيدة المرسله - يريدون تحطيم صرح التراث وان عملهم تدفع اليه نزوات طارئة ومحاولات فجة لتقليد شاعر كتوماس اليوت وآخر كازرا باوند .

والآن وقد كاد يسكت صوت المحافظين تاركين المستقبل أن يقول كلمته ، فاننا نستطيع أن نقول بكل ثقة ان القصيدة الجديدة تمثل فعلا الواقع الاجتماعي الذي تعيشه مصر . فمن ناحية قلبت المكتشفات العلمية الأخيرة أغلب النظريات الكلاسيكية ، وظهر من ناحية أخرى ان منطق أرسطو ليس هو المنطق السليم - بخاصة في العمل الفني - وانه لا طائل وراء الارتباط بالزمن المعروف وبالسرعة المألوفة . واذن فلا بد من خلق الصور المناسبة لتجربة العصر وبايقاع يتفق وسرعة العصر ، فلم يكن عجيبا أن يتعاطف بعض كبار الأكاديميين - كالدكتور سهر القلماوي والدكتور زكي محمود والدكتور عبد القادر القط -

الشاعر كفاروق خورشيد - بصفة خاصة - ومحموظ عبد الرحمن صاحب مجموعة « البحث عن المجهول » .

والنتيجة التي ينبغي أن نصل اليها هي أن الاعمال الروائية والقصصية لا تزال تنتظر الكثير ، وأخشى ما أخشاه هو ازدياد هجرة الروائيين والقصاصيين الى حيث يجدون الرزق في الكتابة للمسرح والسينما والتلفزيون . ولقد هاجر بعضهم فعلا كسعد الدين وهبة وعبد الرحمن فهمي ويوسف ادريس ، ويستعد بعض الآخرين للهجرة ، وهنا تقع الكارثة التي تودي بفن رفيع يخاطب وجداناتنا ويثيرنا بأيسر سبيل وأجمله .

(٤)

وإذا انتقلنا الى الجنس الادبي الثاني الذي نتجد له بالتقييم - وهو الشعر - ظالمنا حياة يصطرع فيها القديم والجديد بلا هودة، ولا يكاد يمضي يوم حتى نرى أشلاء المتصارعين تعرض في مقالات نقدية جامعة ، والقليل منها يتسم بالموضوعية والاعتزان .

ولا جدال في أن مصر الحديثة لا تحمل اليوم راية الشعر العربي، على الرغم من أن عملية بعثه تمت بأيد مصرية بارعة ، واستطاعت هذه الأيدي أن تضم شعراء العربية قاطبة . . فكان البارودي ومن بعده أحمد شوقي وحافظ ابراهيم ومحرم نسيم ومطران المنصر يقدمون للعالم العربي خير ما يمكن أن تكون جميلة ورائحة القصيدة العربية ، وكان من الصعب على مدرسة الديوان التي تزعمها المازني والعقاد أن تقطع هذه الأيدي أو حتى تجرحها ، ثم كان انبثاق مدرسة أبولو في العشرينات تدشينا لاتجاه شوقي الذي ينبغي أن يفدر ويفسد ، والذين تخرجوا في هذه المدرسة - وأشهرهم علي محمود طه و ابراهيم ناجي ومحمود حسن اسماعيل - كانوا عناوين صريحة للعمل الفني المحكم الذي لا تظهر فيه آثار الصنعة ، ولكن في اطار القدماء الذي يحكمه وحدة البيت الملقى .

وخلال المرحلة القصيرة التي ولد فيها الشعر المصري الحديث رأينا شعراء الرعيل الاول الذي خلف البارودي لا ينزعون عن الحياة كما يتوهم بعضنا في ضوء الالتزام بالصياغة التقليدية ، فلقد تمكن هؤلاء ببراعة من تطوير قيم هذه الصياغة في حدود المعنى - واللفظ أحيانا - حتى أضافوا خبرات جديدة نابعة من العصر وصراعاته مباشرة ، بغض النظر عن طبيعة موقف كل شاعر . فقد كان شوقي منبر دعوة للخديوية ، وتفننى حافظ بمآثر الدخيل وعملائه في الوقت الذي تفتى فيه بأمجاد مصر ، وبدأ شعر نسيم السياسي في جملته دعاية ماجورة للاحتلال البريطاني دون ان تشفع له ملاحظه الإسلامية .

ولعل هذا هو ما دعا بعضنا الى أن يقول ان شعراء الرعيل الاول - على رغم اهتمامهم بالقضايا الاجتماعية والقومية - كانوا أبقا للثقافة الحاكمة باستثناءات محدودة تظهر لدى الكاشف والفائتي الذين مجدا كل حركة استقلالية من جانب الشعب . وفي مطالع العشرينات من هذا القرن ظهر على المسرح عبد الرحمن شكري وعبد القادر المازني وعباس العقاد منبهين الى ان جيل شوقي يعجز عن ربط وجدانه تماما بالاحداث التي تهز طبقات الشعب ، ومن ثم فهو جيل فاشل ولا يتميز فيه شاعر عن شاعر ، واذن فليكن شعرهم ضربا من الصحافة التي لا تنفعل على نحو انفعال الادب الدائم بالحياة . وبدت هذه حقيقة غامضة كان من نتائج الجدل فيها للكشف عنها ، انبثاق شعر الوجدان الذي يمثل فئات من الطبقة المتوسطة المترددة الخائفة على ما أحرزته من مكاسب .

وهكذا انطف الشعر الى الداخل مقتصر على التجارب الذاتية التي يمجدها الاتجاه الرومانسي بوجه عام . والواقع ان ظروف الحياة اذ ذاك لم تكن تسمح بظهور الوجدان الجماعي الذي يستطيع اذا أحسن ابرازه أن يربط الفرد بالمجتمع على قاعدة الصالح وغير الصالح ، وهذا

وددت المحصلة الموضوعية رفضاً وتورة ، والمحصلة الشكلية ندماً وإعادة بناء ، وبعبارة أخرى كانت الرؤية عند أصحاب الشعر المرسل تنبثق عن ضغط أزمة مرهقة ، وتمتد جذور هذه الأزمة في ابدات نفسها وفي الحضارة الكونية كلها ، ولكن الشعراء لم ينظفوا من الرفض ليستنفروا عليه - فان هذا معناه القم النام - وانما انظفوا من الرفض لاكتشاف الحقيقة ، أو فلنقل اكتشاف حقيقة الفطرة في ذاتنا القومية على نحو ما حدد ذلك خليل حاوي شاعر لبنان المجدد (١) .

وبجانب الاصوات المجددة في العراق ولبنان وسوريا - ومن أبرز أصحابها السياب والخال ودونيس وبلند حيدري (٢) - ترادفت فصائد صلاح عبد الصبور والشرفاوي وعبد المظي حجازي ودنقل وانثالهم ، محاولة النفاذ الى الاصول العميقة لقضايانا المصرية ، منكرة على تراثنا الفولكلوري والتاريخي من ناحية وآخذة بأسباب الثقافة الغربية التي تتسع لها حاجتنا من ناحية أخرى . وهكذا تفجرت ينباع الحيوية لشعرنا الجديد ، وامتدت رؤية هذا الشعر الى خارج نطاق العلم المحدود بالظواهر المحسوسة ، دون أن تتخلى قط عن شيء يدهي ، وهو ان نرات الشعر والشعر الجديد وحدة عضوية مؤكدة .

وإذا كان التقليديون لا يزالون الى اليوم ينمون على الشعراء المجددين منهجه ، فان حملتهم تتجه في المحل الاول الى المصاير المعروضة أو الى ما حدث من « تدمير » وحدات الخليل المفردة ، وتأتي بعد ذلك دعوات القموض والاحالات وما يجري هذا المجرى . ومع ذلك فاصحاب الشعر المرسل ماضون في جد ، وتشهد داوين شاعر كصلاح عيد الصبور على انهم في الطريق الصحيحة ، على رغم العثرات التي يسردى فيها بعضهم ، ذلك ان كل محاولة - لا يكتنفها من شد وجذب واضطراب - لا تبرا من الخطأ قط ، والذي يخطئ يدلل بخطئه على انه يبتكر ، والا كان عليه اثاراً للسلامة ان يقلد فيرضي المقلدين .

أجل .. ان الشعر المرسل هو شعر مصر الحديثة ، وبكل طاقات اصحابه الشبابية التي تلح على الرمز والاساطير وفلسفات العصر ترتقب ابداعات لن يقلل من شأنها شيء ، حتى ولو كان هذا الشيء هو الالم أو الحزن أو التشاؤم المفضي الى الموت ، فحسب الشاعر ان يحتج وينبه ويوصي ، وللغادة بعد ذلك ان يعملوا لاعادة بناء الحياة .

(٥)

هذا عن الشعر والقصة ، فماذا عن الدراما أو المسرحية بصفة عامة ؟

نقول في ايجاز ان هذا الجنس الادبي دخيل على مصر الحديثة ، ودعنا من كل ما يقال عن خيال الظل والقراقوز والسامر الشعبي وما يجري هذا المجرى .. فان الحضارة المصرية - بعد طورها الفرعوني - لم تكن تحتاج الى أن تنمي نموذجاً أو نظاماً يتجاوب بالمسرح مع الثقافة الحديثة . أبأؤنا المؤسسون كانوا حذرين - وبالاخص منهم الاجتماعيون - من أن نجاح التجارب الغربية يجب أن يمتد الى الدراما كمعطى ثقافي أو تعليمي عام . ولم تتغير وجهة النظر هذه الا بعد الحرب العالمية الاولى على أكثر تقدير ، وبعيدا عن الجامعة وخريجي الجامعة بوجه عام .

غير أن أول عمل تمثيلي من جانب المحترفين في أواسط القرن التاسع عشر وكان على يد مارون نقاش (١٨١٧ - ١٨٥٥) اللبناني نبه الى قيمة الدراما على الرغم من انعدام الروح الجماعية في الشرق العربي كله . فكانت مجهوداته قاصرة ومضطربة أو مهوشة ،

(١) اندليل اوضح ما يتون في ديوانه العظيم « بيدار الجوع » .

(٢) لا ادري اين اضع اليوم الشاعرة الكبيرة نازك الملائكة !

وبالمثل يقال هذا عن نجيب الحداد الذي تعود أن ينهب المسرحيات الغربية .

ولم يكن التأليف الدرامي اذ ذاك معدوما ، فقد وضعت مسرحية « أبو الحسن المغفل » مأخوذة عن « ألف ليلة وليلة » وعرضت لأول مرة سنة ١٨٥٠ ، وكانت هناك أيضا مسرحية « السليط الحسود » عرضت بعد عام واحد من كوميديا المغفل ، وقد تأثر فيها مارون النقاش بكل من موليير وانطون فرنسيسكو غرازياني .

وإذا كان علينا أن نسجل لمصر انها سبقت العالم العربي كله في اقامة المسارح الحقيقية كمسرح الازبكية (سنة ١٨٦٨) فان يعقوب صنوع استطاع أن ينه الى خصوبة التربة المصرية ليعز بنور الدراما ، الا أن عدم الاصاله جعلت الحصاد شيئاً تافهاً ، وظلت التمثيليات المصرية في جملتها بلا شكل مسرحي .. وراحت الفرق التي بدأت تظهر ابتداء من القرن العشرين تقدم خليطاً من « الفارس » و « الميلودراما » و « التراجيكميديا » بلا عطاء اجتماعي كبير ، الى أن ظهر كبار الممثلين من أمثال يوسف وهبي والريحاني والكسار . وفي الوقت نفسه نزل كبار الابداء الى ميدان التأليف المسرحي ومن هؤلاء أحمد شوقي وحافظ ابراهيم ومحمود تيمور الذي وضع « حفلة شاي » وبشير فارس الذي وضع للمسرح الرمزي « مفرق الطريق » وتوفيق الحكيم الذي خلط الرمز بقضايا المجتمع فنقل المسرح المصري نقلة ضخمة نحو أصول الدراما الحقيقية .

ولقد انبثق عن هؤلاء جيل كبير كتب للمسرح الواقعي ، وعرض بعضه لثنتي قضايا الانسان ، مصطنعا للغة العربية أحياناً ولقصة الجمهور الدارجة أكثر الاحيان .

من هؤلاء نعمان عاشور وميخائيل رومان والفريد فرح وسعد الدين وهبه ولطفي الخولي على تفاوت بينهم ، ومنهم عبد الرحمن الشرفاوي الذي كتب بالشعر عن كفاح الجزائر - في حرب الاستقلال - مسرحية جميلة فكانت أقوى دليل على ان الشعر العربي يستطيع - خارج أنماطه التقليدية - أن يستوعب دقائق الدراما ، وقد اتبعها بمسرحية « الفتى مهرا » فصادف التوفيق نفسه .

وأما لويس عوض فقد قدم « الراهب » وقدم الفريد فرح « حلاق بغداد » ثم « سليمان الحلبي » في حين قدم صلاح عبد الصبور « مأساة الحلاج » نظماً رفيعاً مقتدياً فيه بمسرحية اليوت الشهيرة « جريمة في الكاتدرائية » وناظراً من قريب ومن بعيد الى مسرحيتي « شرف الله » لاني و « جان دارك » لبرنارد شو .

فاذا أضفنا الى ذلك ترجمة بعض المسرحيات العالية - حتى ما يكتبه اعداء المسرح كيونيسكو وصامويل بيكيت - تبين لنا على الفور ان العالم العربي الذي تمثله مصر - درامياً - يشهد نهضة مسرحية لا شك فيها .

ومع ذلك فنحن اذا حاولنا أن نترتث قليلاً نرى ان مصر في حقيقة الامر تعيش تجرّبتين في الادب المسرحي : الاولى تجرّبة التقليديين الذين يأخذون بنظام المنظر المسرحي والفصل والديكور والعرض المتدرج والترتيب الذي يربط الشخصيات بأحداث تكشف عن الصراع وتطوره تطوراً يرتبط بمنطق أرسطو المعروف ، والثانية تجرّبة اعداء المسرح التقليدي الذين لا يتقيدون بهذا التكنيك الموروث ولا يعنيه أن يستوعبوا في أعمالهم - مع انهم قادرون - دقائق الدراما بالمعنى الذي يفهمه الكلاسيكيون .

والواقع ان كل شيء كان يوحي في البدء بان الدراميين المصريين يؤثرون الاخذ بالتجربة الاولى ، يساعدهم على ذلك ان الثقافة الانكليزية - وهي محافظة في الجملة - كانت السائدة بينهم . في حين كانت الثقافة الفرنسية تجد سبيلها الى المغرب العربي ولبنان ، واستطاعت هذه الاجزاء من الوطن العربي أن تفتح صدرها لسارتر وتلاميذه وكل اصحاب اللامعقول والبعث absurd . فوجد المصريون لونا من التعبير الدرامي يمكن أن يصور حالتهم ، في الوقت الذي كانت فيه ثورة يوليو سنة ١٩٥٢ تنبه الادهان الى فساد كثير من

القيم التي أرسيت دعائمها في ظل التحكم البريطاني وأعوانه ونهية في اوقف نفسه فرصة لاندلاع شرارة التفكير الحر .

هذا بصفة عامة ، وكان من الممكن - في ضوء هذا - ان يعكف الدراميون على انتهاب لما يقوم نظرهم وعلى ما يوفر لهم التوازن بين حاجات المجتمع المصري وحاجة الفن الاصيل . . بين القضية التي يحتشدون لها ، وبين الاطار الذي يناسبها .

لقد كان توفيق الحكيم - الذي كتب أخيرا كما يكتب اللامعقوليون (1) - مثلا مشجعا على هذا التوازن ، وسار سيرا ثابتا عبر التاريخ . . وعلى الرغم من انه ظفر طفرة تبدو غير طبيعية ، فإنه لم يفسد عطاءه على نحو ملموس . وانني اذ أستشهد بتوفيق الحكيم أرجو ان أتبه ابي ان وفوفه الواعي على الفنون كلها وعلى تواريتها ساعده على البروز ، في حين افتقد ذلك كثير من كتاب الدراما فكانت النتيجة احتلاط التجريتين عند أكثر من واحد ، واضطراب طائفية بين الاستمرار في تجسرة التقليديين وبين التمسك على تجسرة المبتدئين .

ولا أدري الى أي مدى يمكن ان نقدر أصالة الجميع ، غير اننا نستطيع ان نتيين التالي :

مصر المعاصرة - كرائدة في المسرح العربي - لم يظهر فيها بصفة عامة الدرامي العظيم الذي يمكن ان تحتفل بذكراه كما يحتفل الاكتل - مثلا - بشيكسبير . وهذا معناه انها حتى اليوم لم تستظهر تماما اسرار التخطيط الكلاسيكي للمسرح ، وهي من اجل ذلك او بناء على حقيقة التطور الطبيعي أعجز من ان تقف على ما يقف فوقه المبتدئين ، لانها لم تسر في الطريق الشاق الطويل الذي ساروا فيه - واحدا بعد الآخر - حتى اليوم ، والنتيجة ان الطفرة المبتدئية واهنة لا ينفع فيها تمكن بعض الفنانين من الثقافة الاجنبية ، ولا كذلك الادعاء بان مجتمعنا يتغير جذريا ولا يد من ان تتغير ابعاده الفنية .

ومع التسليم بهذه المقولة ، فاننا نرى ان كل ما يعرضه الدراميون لا يحتاج من حيث هو موضوع الى اطار أوسع من الاطار الكلاسيكي . . فاذا كان الدكتور رشاد رشدي يكتب « رحلة خارج السور » وشوقي عبد الحكيم يكتب « شفيقة ومتولي » مصطنعين اصطناعا الثورة على التقليدية ، فاننا نحس في آخر الامر ان كلا منهما أخذ نفسه بلا مبرر بأساليب معقدة وملتوية ليقرب من مسرحية كمرحبة « في انتظار جودو » لصامويل بيكيت ، والنتيجة ضياع وحدة الاداء النشود (2) .

والدعوة الجديدة التي بدت من جانب بعض الطليعيين كيوسف ادريس ونجيب سرور لخلق مسرح مصري مائة في المائة أسرة جذابة ، ولكن الوسيلة صعبة . ان يوسف ادريس يرى ان من العجز استعارة افئدة الاغريق اذا أردنا ان نبرز مادتنا المصرية ونبلور مضمونها فسي اطار هو من صنعنا وليس من صنع أوروبا ، ولكن هل اذا جمعنا بين السامر الشعبي واهمال الحافظ الرابع - كما يرى ادريس - توجد الدراما المصرية الاصيلية ؟

ان نظرة متفحصة في مسرحيته الناجحة « الفرافير » لا تكشف عن انه ينفصل عن تجارب أوروبا في المسرح القديم والمسرح الجورجوازي ، فمسألة السامر الشعبي مثلا سبقتها اليها الدراما الكنسية في أوروبا ، وعملية الغاء الحافظ الرابع شيء يعرفه المسرح الشرقي منذ قديم ، واذن فدعوته تدل على احساس حقيقي بضياع ملامح الدراما المصرية ، ولكنها لا ترسم الطريق التي تبين - على الأقل - كيف لا يضيع نتاجنا المسرحي في زحمة التقليد .

ونحن لا نقول بامكان خلق المادة المصرية وبالتالي خلق المسرح المحلي الذي يوضع في اطاره المناسب ، ولكن نقول بضرورة اصطناع

(1) لا يعني هذا اني معه على طول الخط .

(2) من المؤكد اننا نستطيع بسهولة الغاء كثير من قيم الرواية التقليدية ولكننا نرى ان المسرح الذي يطمح الى التجاوب مع الجماهير يجب ان يظل حريصا على أكثر قيمه ، حتى وان مجلت البورجوازية !

عصر الامانة في التعبير عن أي موضوع . ان برتولد بريخت الذي يوضع في الجانب المقابل للتقليديين ولا يدرج من المبتدئين في قائمة واحدة لم يدع انه خلق مسرحا محليا ، ولم يقتل للتعبير أي أسلوب مشروع أو غير مشروع . فقد كان يكتب وهو يضع امامه هدف الافادة والتوعية ، الا انه لم يفرض رأيه فرضا . وعلى الرغم من ايمانه بجدي انتخلص من قيود الكلاسيكيين ، فهو مثلهم يستخدم الكورس ، وهو مثلهم يتجه بمثليه الى المشاهدين ، ثم هو قد يستعين باللافتات المكتوبة استعانت به بالمشاهد السينمائية والاقنعة .

انه نموذج ، ولكنه ليس صاحب دعوة كيوسف ادريس ، ولا يمكن الزعم انه لا يصدر عن دلالات قومية . بالعكس ، لقد اثار اكبر المشكلات ذات الدلالات القومية ، غير انه أعطى البرهان على ان الفنان ما دام يصدق مع نفسه ومع مادته ومع مضمونه يصبح اختيار تكنيكه في لا محل ، بمعنى ان التجربة - لا المؤلف - هي التي تفرض التكنيك . وفي هذه الحال يقترب من النجاح كل من ابتعد عنه ، وعندي لو ان رشاد رشدي - او حتى نجيب سرور صاحب ياسين وبهية - تناول الموضوع في حدود ما يحتاج اليه من تشكيلات وتنظيمات ، فانه من غير شك يضع ما يلتفت وما ينمي الحركة الدرامية في مصر .

ومع كل ذلك ، فان الدراما عندنا تشر بمزيد من الخير ، وتبعث حياتها على الامل ، بخاصة اذا نشط لها امثال نعمان وعبد الصبور ونجيب سرور مبتعدين عما يخرج الجمهور بعنف عن نفسه !

(٦)

على هذا النحو تبدو الحياة الادبية في مصر المعاصرة . . . خطوات صائبة على الطريق ، ومحاولات قد يخطئها النجاح ، الا ان ثمة عطاء يرتفع - أحيانا - الى مستوى مسؤوليات العصر . واننا لنتنظر من النقاد الكثير ، لدعم هذه النهضة ، لا بالاقتوال المزجاة القائمة على المدح والقدح ، وانما بالرأي المسدد المدعم بأسباب الثقافة النقدية المطلوبة .

أحمد كمال زكي

القاهرة

دراسات ادبية

من منشورات دار الآداب

- من أدبنا المعاصر
- للدكتور طه حسين قضايا جديدة في أدبنا الحديث
- للدكتور محمد مندور مشكلة الحب
- للدكتور زكريا ابراهيم تجديد رسالة الفران
- لخليل هندواي دراسات في الادب الجزائري
- لابو القاسم سعد الله بابا همفواي
- لهوتشنر الادب المسؤول
- رثيف خوري