

الأدب المصري بعد الخامس من يونيو

بقلم علي شكرى

البريطاني والعرش العلوي والمتحالفين معهما من كبار الملوك والرؤساء، نضالا ذا وجهين : أحدهما ندعوه بالحرية الاقتصادية والاخر ندعوه بالحرية السياسية . وأقبلت ثورة يوليو العظيمة عام ١٩٥٢ لتسرت انقلا من الظلمة يحتاج الامر في تبديدها دفعة واحدة الى معجزة . ولم تكن ظروف الثورة ومصر والعالم لتسمح الا بقليل من الشموع ، اضاءت لنا الهم فالمهم ، أجلت جنود الاحتلال عن ديارنا واخذت تسن قوانين العدل الاجتماعي المستنعاة . وفي غمرة الانهماك المضي للبحث عن حلول ، لم تصل تجربتنا السياسية بين يوم وليلة الى صيغة يتفق عليها مختلف الاطراف الوطنية حول الحرية . وایمانا عميقا من كتاب مصر بالثورة وليس خروجا عليها ، بل حرصا عميقا ومعاناة صادقة في رؤية ما هو ابعد من اللحظة العابرة ، بادروا من مواقع مختلفة في تقديم الصيغ البديلة لازمة الحرية . ولم تصدر السلطة من جانبها عملا واحدا لهم ، ایمانا منها بانتماهم الجوهري - وليس العارض - اليها . وربما كان توفيق الحكيم في مسرحيته « السلطان الحائر » (١) من اوائل الذين اشاروا وناقشوا مشكلة الشرعية والحكم الديمقراطي مؤثرا القانون على السيف في معالجة شئون الدولة والنسب ، حتى اذا اتصلت هذه الشئون بأكبر المراكز القيادية في المجتمع . ولم يال الحكيم جهدا في التاكيد على هذا المعنى من زاوية جديدة في « بنسك الفلق » ولم ينجح فيها الى استمارة العصر الملوكي من كتب التاريخ كما فعل في « السلطان الحائر » وانما اتجه الى الواقع المعاصر بكل سماته وخصائصه فناقش مباشرة اجهزة الامن فيه ، هذه التي دعونا انعكاس الهزيمة عليها بسقوط دولة المخابرات . ويختلف الفريد فرج ويتفق مع توفيق الحكيم في تناول قضية الديمقراطية . يختلف معه في الاتجاه بها اتجاها تجريديا ، ويتفق معه في اعتبارها اساسا خطيرا من اسس البناء الاجتماعي المعادل .

ويتخذ الفرد في مسرحيته « حلاق بغداد » (٢) ديكورا شعيبا من الف ليلة وليلة . ولم يكن هذا الديكور مجرد معادل رمزي للواقع المصري كما هو الحال في مسرحية الحكيم ، وانما كان يتضمن موقفا فكريا محددا في ارتباط مدلول الحرية بمصلحة الجماهير الواسعة من الشعب ، فهي ليست حرية مجردة ، ليست شكلا جميلا فحسب ، بل هي صياغة سياسية لوضع الشعب في مجموعه ، الاقتصادي - الاجتماعية . لذلك كان « مندبل الامان » الذي يحتاج اليه ايسو الفضول من السلطان مطلبا جماعيا يحتاج اليه كل فرد . مهما اختلف كلاهما في زاوية النظر ، فانهما معا يختلفان مع يوسف ادريس في مسرحيته « الفرافير » و « الهزلة الارضية » (٣) . ذلك أن يوسف قد بلغ بالتجريد في هذين العملين مرحلة الرفض التام لكافة الانظمة السياسية على ظهر هذا الكوكب لانها فيما يرى لم تحقق فكرته المثالية عن الحرية ، ولانه ليست هناك حقيقة موضوعية في هذا الوجود . ولست اشك أن يوسف ادريس في مثل هذه الاعمال قارب الفكر

هل يمكن اعتبار الخامس من يونيو حدا فاصلا بين عهدين في تاريخ الادب العربي ؟

لا اعتقد أن جوابا موضوعيا امينا على هذا السؤال ، يمكن ان نعطيه اليوم أو في الغد القريب . ذلك ان الاحداث الكبرى في حياة الامم لا تعكس صداها على مرآة الادب والفن غداة وقوعها ، وانما يرهص الفنان بهذا الحدث أو ذاك لو انه ارتفع الى مستوى النبوة ، وينتظر سنوات طويلة لا يتعجل خطوها في الرصد والتحليل ، لو انه التقى بموقع المؤرخ للاحداث . وفي احيان كثيرة يرفض الفنان أو ترفض له الطبيعة ان يكون نبيا أو مؤرخا ، ويؤثر على هاتين الوظيفتين ان يلاحق الحدث ويواكب نتائجه . وقد درج نقاد الادب على تخصص ارفع المراتب للكاتب الذي تحبوه الفطرة والخبرة والثقافة بصيرة الانبياء النافذة الى اعماق المجهول ، ولكنهم افسحوا مكانا بارزا للكاتب الذي لا يستبق الحدث حقا ، ولكنه يتمهل في رؤيته عبر الزمن تمهلا يتيح له القدرة على التسجيل الموضوعي الامين . ولا اعلم ما اذا كان تاريخ الادب قد احتفظ في ذاكرة الاجيال بهذه الاعمال التي تتواتر على الاسماع والعيون فور حدوث الحدث . غير أن هذا لا ينفي ما لهذه الاعمال من تأثير بالغ الاهمية على الوجدان ابان اللحظة العابرة ، ولا يبقى لهذا التأثير الموقوت من حقوق على النقاد والدارسين الا في حدود ، « الطواريء » التي يعن عنها ويخفر لها لا في اطار الحياة العريضة باشواقها واحزانها التي لا تحد .

ولست اعتقد أن الادب العربي الحديث يشذ عن هذه القاعدة العامة . فلملي لا اجاوز الصواب اذا قلت أن أدب الخامس من يونيو قد ظهر قبل الخامس من يونيو ، وان أدب ما بعد الخامس من يونيو - في أهم نماذجه - هو امتداد لما ابدعه الكتاب قبل هذا التاريخ . أما هذه الاعمال « المفاجئة » بكسر الجيم وفتحها فانها لا تصوغ قيما باقية تستحق انتباه النقد ، احتفاء أو ازوارا ، لان دورها ينتهي قبل أن يتمكن صداها من الوصول الى مرحلة التقييم . وانه لما يشرف الادب العربي المعاصر انه كان سباقا الى استشراف الفيب الحزين قبل أن تطل علينا الكارثة في حزيناتها الدامي. وانه في ذلك لم يكن عينا لزرقاء اليمامة ، فحسب ، تخترق الحجب وتستكشف المستقبل ، وانما كان مناقلا عنيدا على اكثر الجهات حساسية وواضحها اشتمالا على المخاطر . ولن ينسى تاريخنا الادبي ان بعضا من ادبائنا قد عانى من الاهوال ما يصل في مضمونه الى درجة الاستشهاد ، ومع هذا فقد ظلوا صامدين على خط المواجهة الاول ، لم يعبأوا في قتالهم بالجزء ، من أجل الكل ، ولم تتل منهم وحشة الطريق المجهول اذا تغلى عنهم في منتصفه أو قرب المنتصف اقرب الاصدقاء .

واسمحوا لي ان اتخذ من الادب المصري الحديث مثلا ، مجرد مثال لا أشك في ان له نظائر في بقية ارجاء الوطن العربي ربما كان غيري اكثر الاما واحاطة بها . وفي الادب المصري كذلك ان تناول سوى الشواهد البارزة على بطولة الكاتب العربي في تحدي الهزيمة قبل أن تكشف عن وجهها الدميم في الخامس من يونيو . وكانت قضية الديمقراطية من اهم الجهات واكثرها حساسية في ظل مجتمع الانتقال من ظلمات الاستعمار والملكية والاقطاع وما يعنيه هذا الثالوث لشعبنا من قهر وطفيان وتخلف كان النضال المصري ضد الاحتلال

(١) - الطبعة الاولى - مكتبة الاداب بالقاهرة - ١٩٦٠ .
(٢) الطبعة الاولى - دار النهضة العربية - ١٩٦٤ ومثلت في نفس العام .
(٣) صدرت المسرحيتان في مجلد واحد عن سلسلة « المسرحية » التي كانت تصدرها مجلة المسرح . . عدد مارس ١٩٦٦ .

الوضوي خطوة او خطوات ، ولكنني اعتقد في نفس الوقت انه كان يقوم - عن طريق الفن - بتعرية كاملة للحجج المعادية للحرية . وانه في هذه التعرية لجأ الى الأسلوب الفانتازي احيانا مجرد ان يضخم - فنيا - ويحذر فكريا من الاخطار المحيطة بقضية الديمقراطية .

صدرت هذه الاعمال للكتاب الثلاثة ابان الفترة الواقعة بين ١٩٥٩ و ١٩٦٦ . ولعلنا نذكر ان اولي الصيحات التي ارتفعت عاليا بعد الخامس من يونيو ١٩٦٧ هي صيحة « سيادة القانون » حتى انها اصبحت شعارا رسميا تتبناه الدولة ، كما انها اصبحت في صلب الدراسات التي حلت الهزيمة وابعادها عنصرا رئيسيا . واكرر القول ان جبهة النضال من أجل الديمقراطية كانت ولا تزال من اكثر الجهات حساسية ، لان كتابنا هؤلاء وغيرهم كثيرين ينطقون في الدفاع عنها من معسكر الثورة وهم يعلمون حق العلم ان معسكر الاعداء قد يسحب الارض من تحتهم ويرفع نفس الشعار بصوت ربما كان اكثر ارتفاعا ولاهداف ابعد ما تكون عن الايمان بالحرية . ومع هذا فانهم مضوا في الطريق الصعب المليء بالصخور والايام والاسلاك الشائكة ، فادوا دورهم كأعظم ما يكون الاداء . ولذلك يضع الناقد اعمالهم في ارفع المراتب واعلاها ، مرتبة النبوءة بما كان . ان ادبهم ، وان كان قد صدر قبل الهزيمة بسنوات ، بل ولهذا السبب بالذات ، يعد في نقديري ادب الخامس من حزيران .

والقضية الثانية التي تراقف الحرية هي قضية العدل الاجتماعي، وقد تبناها في صراحة ووضوح كاتب مثل عبد الرحمن الشرفاوي في مسرحيته « الفتى مهرا » (٤) ، وروايته « الفلاح » (٥) وكاتب مثل سعد الدين وهبه في مسرحيته « بير السلم » و « سكة السلامة » وشاعر مثل صلاح عبد الصبور في « مأساة الحلاج » (٦) ويتفق ثلاثتهم على ان مشكلة الديمقراطية في جوهرها هي مشكلة العدل الاجتماعي . وذلك بعد ان دللت تجربتنا الاجتماعية على انه لا انفصال بين الوجه السياسي والوجه الاقتصادي لقضية العدل ، فانحراف احدهما يؤدي بالضرورة الى انحراف الآخر ، وليست صحيحة تلك المعادلة القديمة القائلة بالاهم فالهم لان الاحتياجات الاساسية للنشر لا سبيل السى تصنيفها على نحو هرمي . هكذا كتب عبد الرحمن الشرفاوي مسرحيته « الفتى مهرا » هذا المنتمى الى الثورة ولكنه حين يرى الظلم وقد استفحل - وعلينا ان نلاحظ بناء الفتى المستلهم من العصر المملوكي - التي يتابه بحياته ويخاطب السلطان معذرا ومنذرا ، ويجند السلطان كافة اسلحته في غواية فتى الفتيان ، سلاح التجمع والتقريب ، ولكن مهرا ضحى بنفسه من اجل الآخرين ، لتظل سيرته من بسمده ملهما لا يجارى في الاستبسال من اجل الحق ولو كان مصيبره الاستشهاد . ويعود الشرفاوي في رواية « الفلاح » التي كتب معظم فصولها قبل الخامس من يونيو ، ليناقد قضية « الارض » التي كان قد عاجها من قبل هذا التاريخ بخمسة عشر عاما ، وبعد ان آلت القضية الى قوانين الاصلاح والاستصلاح والجمعيات التعاونية والتجميع الزراعي ، فلا يلو الكاتب جهدا في وضع الاصبغ على الجرح ويشير باصرار الانبياء وشجعانهم ان موطن الداء في تنظيماتنا السياسية . واذا كان عبد الرحمن الشرفاوي قد لجأ الى الرمز المملوكي في « الفتى مهرا » فان جماهير المشاهدين للمسرحية لم تفتهم للحظة واحدة هذه الاشارة او تلك اليماءة فاهتاجت الخواطر كل ليلة في ثورة غاضبة من اجل الثورة . وهذا هو المعنى - ربما ! - الذي فات النقاد الذين هاجموا باسم الثورة ، للاسف ! وهو ايضا المعنى - ربما ! - الذي لا يزال

(٤) نشرت على ثلاثة اعداد في « الكتاب » عام ١٩٦٥ ومثلت عام ١٩٦٦ وطبعت في سلسلة « المكتبة العربية » عن الدار القومية بالقاهرة عام ١٩٦٦ .

(٥) نشرت معظم فصولها بجريدة الجمهورية في ابريل ومايو ١٩٦٧ ثم طبعت في كتاب عام ١٩٦٨ اصدره « عالم الكتب » .

(٦) الطبعة الاولى دار الاداب اللبنانية ١٩٦٦ .

غالبًا عن المسؤولين في مؤسسة المسرح وهم يحرمون ظهورها في موسم الاعادة خوفا من القيل والقال ، بالرغم من زيارة المسؤولين الرسميين والسياسيين للمسرح ومشاهدتهم للمسرحية وتسجيل تقديرهم لكتابها وللعاملين فيها . اذكر هذه التفاصيل لوضح ما عنيته بان بعض ادبائنا قد ناضلوا على خط المواجهة الاول نضالا ضاريا يصل احيانا الى درجة الاستشهاد . فالحق ان هذا « النهج » في استقبال « الفتى مهرا » عند ظهورها كاد ان يكون « نظاما نقديا » من جانب البعض في تلقي الاعمال الفنية الناقدة لسليبيات الثورة . حتى ان صفة « استعلاء السلطة » او العمالة لها قد شاعت ابان تلك الايام ، ولست اميل هنا الى استخدامها ، وانما اكتفي بالقول ان اولئك النقاد كانوا اقصر نظرا من ان يرو الحقيقة الخافية عن العين المجردة ، بينما استنطع بعض الكتاب ان يرو الحقيقة السوداء في الفرفة المظلمة . وما يدل على ان « نظاما نقديا » كاد ان يتكون من جانب البعض في تلقي الاعمال الفنية الناقدة لسليبيات الثورة . ان ما حدث لعبد الرحمن الشرفاوي، تعدد حوته في مستويات مختلفة ، كهذا الذي احاط بمسرحية « بير السلم » (٧) لسعد الدين وهبه ، و « مأساة الحلاج » لصلاح عبسد الصبور . وانه لما يشير الاستياء حقا ان يقبل الاعتراض على هذين العاملين ، من جانب النقد بالنسبة « لبير السلم » ومن جانب مؤسسة المسرح بالنسبة « لمأساة الحلاج » . ولم يحدث في الاغلب الا ان جاء الاعتراض فنيا او فلسفيا وانما كانت في معظمها اعتراضات سياسية صارخة . وكان يدهشني - على ضوء المعرفة الشخصية والفكرية معا - ان الكتاب موضع الاتهام السياسي لا يقفون ولاء وانتماء وانسابا للثورة من نقادهم . في « بير السلم » و « سكة السلامة » (٨) اوضح سعد الدين وهبه بما لا يدع مجالا للشك ان ثمة ازمة عميقة في مجتمع الانتقال الذي نعيشه كأبطال تراجيديين ، نصفنا مع الثورة واهدافها ونصفنا الاخر يتلوى ألما ويترف دوما من التطبيقات المنحرفة والفاصلة هذا « الفصام » في شخصيتها الانسانية هو محور البناء الفكري في المسرحيتين ، وان اتخذت الاولى مسارا رمزيا في شخص « الفان » طيلة العرض ، بينما اتخذت الثانية مسارا واقفيا في هذه المجموعة من الشخصيات التي توقفت بها عربة الاونوبسيس المتجه نحو الاسكندرية في بقعة مهجورة من الصحراء . واذا بهذا المازق الذي يضع الجميع على حافة الموت يكشف اسنارهم الكثيفة من الانقلاب والعز والجاه ويبرز حقيقتهم التي اصطبغت بلون واحد هو المصلحة الشخصية والمصلحة الطبقية ، وبخاصة عند اولئك الذين صورهم سعد وهبه في اطار ما ندعوه الان بلفظ السياسة والاقتصاد « الطبقة الجديدة » . وهي الطبقة التي قادت بلادنا الى كارثة الخامس من يونيو بالاشتراك مع عديد من العوامل الاخرى . ولكنني اردت القول بان « سكة السلامة » كانت الدقة الاولى في ناقوس الخطر الذي نبه الاذهان الى جرثومة السقوط في البناء الاجتماعي . اما « مأساة الحلاج » فضربت المثل على وحدة الفكر والسلوك في حياة قائد الفكر للدرجة التي يبذل فيها هذه الحياة رخيصة على خشبة الصليب ، فداء الايمان بما يقول والعمل على تحقيق ما يقول . ولذلك يدهش المرء لهذه التفسيرات المتنوية التي غمزت صلاح عبد الصبور ولزمت عمله الفني باتهام مستتر حول حرية الفكر وموقف السلطان ومعنى العدل والتعبير العملي عن الفقراء من عامة الناس لاستجداء العرش باسمهم ثم ضربهم بعد ذلك ، الى غير هذه المعاني التي استوحاها الشاعر من سيرة الحلاج ومأساته ، لم يلتزم فيها حرفية التاريخ لانه استودع الكلمة سر الواقع المعاصر وهمس لها بعدابه الشخصي وناجاها بانات شعبه ، قلبت النداء .

وكانت ازمة المنتمى الى الثورة من اكبر الهومم التي اعتلج بها

- التتمة على الصفحة ٥٤ -

(٧) لا تزال مخطوطة مثلت على المسرح لأول مرة في موسم ١٩٦٦ .
(٨) مثلت في موسم ١٩٦٥ ونشرت في كتاب عن دار الكتاب العربي بالقاهرة بتاريخ ٢٠ - ٢ - ١٩٦٧ .

الادب المصري بعد ٥ يونيو

— تنمة المنشور على الصفحة ٢٧ —

صدر المثقفين والثورة على السواء ، فكتب الكثيرون حول ما سمي انذاك بأزمة المثقفين ، وتجاهل معظمهم — عن عمد أو عن غير عمد ، فالنتيجة واحدة — الاسباب الحقيقية لهذه الفجوة التي اتسعت حيناً لدرجة خطيرة بين المثقفين والثورة . ولقد اقبلت خطورة هذه الفجوة من انها كانت بين الثورة والمنتهم اليها من حيث الجوهر وفي خطها العام ولكنهم تناقضوا معها في الوسائل والنفاصيل لان رؤيتهم الثورية انبثقت من واقع مختلف وماض مستقل . وقد تخصص كاتب كبير مثل نجيب محفوظ في متابعة هذه الازمة من بداياتها الاولى، اي من ذلك الميراث الذي تخلف عن المجتمع القديم حيث ردد كمال عبد الجواد بطل الثلاثية كلمات ابن اخيه احمد شوكت عن الثورة الابدية وهو يقبب عن نظريته وراء الاسوار العالية في سجن الطور ، الى عثمان خليل الاسم الجديد لنفس المنتهم القديم وهو لا يزال وراء الاسوار بالرغم من ان بعضا مما دعا اليه وسجن من اجله قد تحقق بانتصار دولة الثورة على سلطة الاستعمار والعرش والاقطاع (٩) . ويختار نجيب محفوظ من الناحية الفنية ان يصور الازمة لا من خلال بطلها المباشر عثمان خليل وانما من خلال انعكاسها على عمر الحمزاوي الثوري القديم الذي فضل حياة الدعة والهدوء والسيارة الكاديلاك على ذلك الطريق الاخر الذي انتهى بزيمه الى غياهب الظلام فكان ذلك انذارا انصاع له وانحنى للعاصفة . ولكن الفنان ببصيرته الداخلية كان يدري أي عذاب يكتوي به هذا المتوقف — جبراً واختياراً — عن النضال، فاهدانا نموذجاً لا ينسى لا يمكن ان تؤول اليه هذه الفجوة مسن الاتساع بين الثورة والمثقفين . وهي القضية التي عاجلها بعدئذ في « ميرامار » (١٠) . فجسد أنماطاً مختلفة من المنتهم وأنماطاً أخرى من اعداء الثورة كحسني علام وطلبة مرزوق من فلول الطبقات المنهارة . ونعلم ان احمد شوكت لا يزال سجيناً باسم « فوزي » وان منصور باهي — هو ثمرة هذا الانحناء الدائم للعاصفة الذي عرفنا بدايته في عمر الحمزاوي فقاتته الهزيمة الى الجنس والنصوف ، أما منصور باهي فقاتته الى الارتداد فالخيانة رموزاً اليها بالعلاقة بينه وبين زوجة استاذة فوزي . على ان الاضافة الهامة التي يضيفها الكاتب في هذه الرواية فهي شخصية « سرحان البحيري » الذي يمثل الانحناء الى الثورة بغير ان يختلف معها في الواقع ولا يستقل عنها في الماضي . فمن هيئة التحرير الى الاتحاد القومي الى الاتحاد الاشتراكي كان سرحان عضواً نشيطاً بمنظمات الثورة تدرج في مسئولياتها حتى وصل ذروة ما يرجوه في مجلس ادارة الشركة التي يعمل بها ، ولكن الوجه الاخر له كان « الانتفاع » بالثورة لا النضال عنها فاختتم حياته هذه الخاتمة الرمزية العنيفة : اخفق في احدى الصفقات المثيرة واكتشف امره فانتحر ! ولين « الشحاذ » و « ميرامار » كل نجيب محفوظ قد ابدع اعظم اعماله الفنية على الاطلاق وهي روايته « ثرثرة فوق النيل » التي كشف فيها اللثام عن مأساة الضياع الدامية في حياة مجموعة من البشر يقضون امسياتهم في دخان المخدر وأيامهم في التلهي بالجنس والموت ما دامت « الحياة » غير ميسورة لهم في ضوء النهار واشراق الشمس .. الحياة التي تخلو من الرعب وامتهان الحرية والكرامة والسلام التي دفع صابر في رواية « الطريق » حياته ثمناً لها دون جدوى . وهي الحياة التي رفعها الحكيم المصري القديم فوق سن الرمح أو سن القلم — فكليهما سواء — حين خاطب فرعون باسم نجيب محفوظ ورسم « ايور » :

ان ندماءك قد كذبوا عليك

هذه سنوات حرب وبلاء

ما هذا الذي حدث في مصر

ان النيل لا يزال يأتي بفيضانه

ان من كان لا يمتلك اضحى الاثرء

يا ليتني رفعت صوتي في ذلك الوقت

لديك الحكمة والبصيرة والصدالة

ولكنك تترك الفساد ينهش البلاد

انظر كيف تمتهن أوامر

وهل لك ان تأمر حتى يأتيك من يحدك بالحقيقة (١١)

هذه الاعمال الشجاعة وغيرها كثير ، قد انارت بالوعي قلوب شعبنا وارتفعت من اعماق الظلمة الى مستوى المسؤولية التي ارتضى الكاتب ان يتحمل تبعاتها يوم امسك القلم . واذا كانت هناك بعض الاذنان لم تسمع وبعض العيون لم تر ، واذا كانت هذه الاذنان والعيون — لسوء حظ أمننا — في مواقع القيادة والسلطة ، فان هذا لا ينفي ان بصائر نقية من غشاوة اللحظة العابرة قد رأت ما هو اعمد من اقدامها وانوفها ، رأت الهول قبل وقوعه ولم تفاجأ بما رأت لانه كان في الحسبان عذاباً مضمناً لا يخفف من وطأته البوح به . اولئك الكتاب كانوا انبياء الهزيمة حقاً ، فلم يخرجوا على الثورة ونظامها وانما ناضلوا سلبياتها من بين صفوفها . ولست اعرف نظاماً سياسياً نقد نفسه بمثل ما نقد النظام المصري نفسه ، ولو اننا طالعنا هذا النقد في صبر وناة لشعرنا حتى النخاع باهمية هذه الكتابات الرائدة في الكشف عن جذور الهزيمة قبل ان تثبت وتزهر وتثمر هذه الفواجع المتلاحقة التي نكبت أمننا . وعندما نقارن بين ما انطوى عليه النقد الذاتي المصري من وقائع حنس بها الادب والفن وسجلها وحذر منها تتيقن من صدق هذه البديهة القائلة بان الكاتب في جوهره مقاتل ، ليس طريقه مفروشا بالورود وانما بأشواكها فعليه ان يناضل نفسه وغيره من اجل ما يعتقد انه الحق ، حتى ولو استشهد في سبيل هذا الحق على يدي اقرب الاصدقاء . فلا ريب ان هذه الكتابات الكاشفة — في مناخ مختلف — كانت تصبغ عونا للثورة لا عليها وسياجاً لنظامها السياسي لا شيئاً له ، مهما تسبب هذا العون او هذا السياج في ظل مناخ مضطرب ، في اختلاط القيم وضياعاها احياناً واستشهاد الانبياء في معابد الصلاة على ايد مؤمنة .

هذه الاعمال الشجاعة ، وغيرها كثير ، هي العصب الحي لادب الخامس من يونيو ، وليست الاعمال التالية لهذا التاريخ — لنفس الكتاب — الا امتداداً لهذه الرؤيا وتعميقاً لها . اما الاعمال التي واكبت الهزيمة حتى الآن فلا ترتفع الى مستوى التاريخ ، وانما تندرج في غالبيتها تحت ما يسمى بادب المناسبات . ولو اننا القينا نظرة على انتاج الحكيم و محفوظ والشرقاوي وسعد وهبه ويوسف ادريس والفريد فرج بعد الخامس من يونيو ١٩٦٧ لما احسنا ان ثمة فرقا جوهرياً بينه وبين انتاجه فيما قبل هذا التاريخ . بل ان الشماتة والتشفي الذي تبدى في قصائد بعض الشعراء لم يعرفا طريقهما الى انتاج اولئك الذين لهم وحدهم الحق في ان يقولوا « أرايتم ؟ لقد قلنا لكم » . وكذلك النواح والويل والندب وتمزيق النفس ونهش الذات ، كل هذه النغمات التي تستريح اليها الاذن ويدعم لها القلب في وقت الحزن والازمات لم تستدرج اولئك الكتاب الى ان يقيموا من ادبهم الجديد سرادق للجزء .

وانما كتب توفيق الحكيم « كل شيء في محله » (١٢) ونجيب

(١١) راجع « ثرثرة فوق النيل » — الطبعة الاولى — مكتبة مصر — ١٩٦٦

(١٢) راجع الطبعة الجديدة التي اصدرها من « المسرح المنوع »

١٩٦٨ .

(٩) راجع « الشحاذ » — الطبعة الاولى — مكتبة مصر — ١٩٦٦ .

(١٠) الطبعة الاولى — مكتبة مصر — ١٩٦٧ وقد نشرت في « الاهرام »

خلال ١٩٦٦ .

محفوف « تحت الظلة » (١٢) لا ينيان شيئا وانما يجسدان بشاعة اللحظة التي نحيها من زاوية البحث عن حل لتجاوزها . فلقد كانت « الفوضى المخيفة » هي أول ما استرعى انتباه الكاتبين من اصداة الهزيمة ، جردها نجيب محفوف في صورة فانتازية تراقصت بها ألوان الجنون والقتل ، وجسدها الحكيم في لوحة واقعية تشابكت فيها خيوط الحقيقة والزيف . ولسان حال الكاتبين ان الهزيمة في ذاتها ليست عيبا اذا لم تكن الاستجابة لها بقاء الحال على نفس المنوال الذي ادى اليها ، حال الجنون والموت والدم . وقد شارك سعد وهبه غداة الهزيمة في الحوار الدائر حول الحل السلمي والحصل العسكري بمسرحيته « المسامير » (١٤) التي اختار لها هذه النهاية المباشرة الصارخة « اضر يا عبد الله » . وهي لا ترتفع من حيث قيمتها الفكرية ومستواها الفني الى مستوى الاعمال التي سبقتها والتي تلتها على السواء « كمسرحيتي » (سبع سواقي) (١٥) و « الاستاذ » (١٦) اللتين كتبهما بعسد ذلك . (وفي « ٧ سواقي ») يجيب على سؤال محفوف والحكيم بان الحال لا يزال كما كان عليه ، فقد احيا من الموت بعض جنودنا الذين لقوا مصرعهم في سيناء وعاد بهم الى القاهرة لشعورهم بالقلق من طول الرقعة في الصحراء التي لم تسترد بعد - وهو نفس الخط الفكري في المسامير - وقد ارادوا ان يدفنوا في مقابر الامام . ولكن مشكلة ثور حول امكانية دفنهم مع شهداء النضال المصري على طول التاريخ . ويستعرض الفنان عبر المشكلة مختلف الوجوه لواقعا الكئيب، ومختلف الوجوه لبطولات نضالنا التي كادت الهزيمة باهوالها ان تسبنا قسماتها . ويلعب الفنان على هذا التوازي المحكم بين الماضي الجيد والحاضر المذنب ليقول انه وان كنا على هذه الدرجة من السوء فاننا لا ينبغي ان نفقد ايماننا وقدرتنا على استعادة انفسنا من لجة الياس فتاريخنا يؤكد هذه القدرة . بل ويختتم الفنان مسرحيته بعودة جنودنا الى سيناء على طلائق الانباء القائلة بان منظمة مصرية في سيناء بدأت العمل .

وفي المسرحية الثانية « الاستاذ » يعالج قضية الديمقراطية على نحو مشابه لتوفيق الحكيم في استعارته الرداء الخارجي للاحداث والشخصيات والمواقف من عصر موغل في القدم ، هو عصر الحضارة السومرية في مسرحية سعد الدين وهبه ، ولكنه يختلف عن الحكيم في النظر الى القضية من موقع الشعب لا من وحي الفكرة التجريدية عن معنى الحرية . ويصل يوسف ادريس بهذه الفكرة الجردة الى اقصى مداها في مسرحيته « المخطون » (١٧) التي تذكرنا برواية « ١٩٨٤ » لجورج اوبرويل ورواية « ظلال في الظهيرة » لارثر كوستلر ومسرحية « الخريت » ليوجين اونيسكو ورواية « العتقاء » للويس عوض . ولكنها تذكر قبل هذه الاعمال وبعدها بمسرحيته السابقة « الفرافير » حيث تغيب فيها كافة الانظمة في محاولة الوصول الى حل لمشكلة الحرية . ولكن هنا في « المخطين » يختار احد هذه الانظمة التي تعلقت بها امال البشرية وهو النظام القائل بالمساواة المطلقة بين الناس، فلا تكون النتيجة الا تحول الانسان الى حيوان آلي او عقل الكتروني بلغة التكنولوجيا الحديثة . وقد اراد الكاتب ان يحذر من اختزال قدرات البشر واراداتهم الى لونين يتيمين هما الاسود والابيض ، لان الحياة اغنى من ان يحدها لونان فقط ، وانما هي « حياة » ونحن « بشر » لان الوجود بطبيعته من التنوع بحيث لا تحده حدود . وكما كانت « الفرافير » بناء فانتازيا جاءت هذه المسرحية فانتازيا مائلة ، وبالتالي

على انني اذا كنت اقول بان ادب ما بعد الخامس من يونيو - في اهم آثاره - هو امتداد لادب ما قبل الخامس من يونيو ، فانني لست انسى في هذا الصدد نقطتين : الاولى ان هذا الامتداد وان كان يؤكد مجموعة القيم التي دعا اليها اولئك الكتاب فاقبلت لهزيمة تملن انهيارها ، فان هذا الامتداد من ناحية اخرى يتجاهل ما تنطوي عليه عليه الهزيمة من « صورة جديدة » للمجتمع تستلزم قيما جديدة غير هذه التي تبناها فيما مضى وادت دورها وانتهت بسقوط مجتمع الهزيمة . النقطة الثانية هي ان الضباب في واقع الامر يغشى العيون بحيث يعسر كثيرا ان ترى بنفس القدرة القديمة على الابصار . وبالرغم من ان واقع ما بعد الهزيمة لا يزال يحمل في قسماته الرئيسية بعض ملامح الوجه القديم لمجتمعنا الا ان الاعتراف العميق بالهزيمة يقتضي اعترافا موازيا بما طرأ على فهمنا من تغيرات ربما لا تظهر بوضوح وجلاء، ولكن هذا لا ينبغي وجودها سلبا وايجابا . ولذلك كانت اجود الاعمال التي ظهرت بعد الخامس من يونيو في الادب المصري الحديث ، مهددة بخطر التكرار المنعزل عما يحدث في باطن الظاهرة من تغير . لا استثنى من ذلك سوى القلة النادرة من انتاج الجيل الجديد الذي عاش سنوات تكوينه الاولى في ظل المناخ المأساوي المضطرب . واستيقظت فيه رعشة الخلق عشية الهزيمة وضحاها .

ومن الطبيعي ان يتمتع الجيل الجديد ، برؤيا ، تختلف من حيث الجوهر عن رؤيا الجيل السابق عليهم ، ذلك هو حكم الزمن وتلك هي مقتضيات التاريخ . . هكذا تابعنا هذه المجموعة من الشعراء والقصاصين الجدد ، تلهج السننهم سكان برج بابل قبل سقوطه ، بشتى اللهجات ومختلف اللغات التي تكاد ان تخرق طبله الاذن في النهاية : صوتها عال وضجيجها مرتفع ، يهمس الواحد منهم فننطلق الكلمات من حلقه كالفدائف المتفجرة دوما ليس هو بالطبع جيل الغضب او العبت او الاحتجاج ، وانما كان ولا يزال جيل التحدي . وهو تحد لما كان وما هو كائن ولا يطعم الى التنبؤ بما سيكون ، وليس من قبيل الصدفة ان يجيد شاعر شاب كمحمد ابراهيم ابو ستة كاروع ما تكون الاجادة حين يكتب قبل الخامس من يونيو مباشرة قصائد مثل (الدفعة والسياف ، طفلة

(١٨) مثلت في نهاية عام ١٩٦٨ ونشرت فسي نفس العمام بسلسلة « مسرحيات عربية » التي تصدرها دار الكاتب العربي بالقاهرة .
(١٩) نشرت المسرحيتان في مجلدين منفصلين عن دار الكاتب العربي عام ١٩٦٩ ولم تمثلا .

(١٣) نشرت اولها بالاهرام في اواخر ١٩٦٧ ثم في كتاب صدر عن مكتبة مصر ١٩٦٩ .
(١٤) مثلت عام ١٩٦٧ ونشرت في سلسلة « مسرحيات عربية » عن دار الكاتب العربي ١٩٦٧ .
(١٥) نشرت في كتاب عام ١٩٦٩ ولم تمثل بعد .
(١٦) مخطوط .
(١٧) مخطوط .

محفوظ ، مع اختلاف جوهرى هو ان بطل صنع الله ابراهيم - وهذا ما لا يدركه الاخرون الذين لا يرون فيه سوى الماضي وبطاقة السجن - لم يعد من البطولة في شيء ، لم يعد هو مناضل الامس القريب ، صفت نضاليتها وصلابته من الداخل ، وامست حياته بلا معنى الا بين احضان امرأة واكله شهية . وقد كتب صنع الله ابراهيم رواية اخرى بمسند الخامس من يونيو دعاها (٦٧) لا ترتفع الى مستوى روايته الاولى وان كانت امتدادا لها اذ مر اليوم الكئيب الدامي امام ناظري البطل وكأنه امام شاشة سينما يشاهد فيلما من افلام الرعب يزيد التحاما بلحم المرأة واقتحاما لمهاج الحياة ولا يكاد يشعر باية رابطة تصل بينه وبين ما يجري من حوله ، لانه فقد هذه الصلة يوم ان صفوه من الداخل تصفية اليمة خلغوا فيها الجئور من الارض .. فاذا تبقى النبات كان هيكلًا هشًا يابسًا لا يقوى على مقاومة نسمة هواء .

ولعل هذه الرؤيا هي التي املت على قصاص مبدع جديد هو جمال الفيطنى ان يكتب قصته « ايام الرعب » ضمن مجموعته التسي صدرت في اوائل عام ١٩٦٩ تحت عنوان « اوراق شاب عاش منذ الف عام » (٢٢) .. وهي المجموعة التي يبرهن كاتبها على ان جيله قد تجاوز بالفعل رؤيا الجيل السابق عليه ، ففي قصة « ايام الرعب » على سبيل المثال نتذكر قصصا اخرى لنجيب محفوظ هي « الخوف » و « الجبار » وغيرها ، ولكن جمال الفيطنى لا يكتفي بصورة تجريدية للرعب والفتونة والظلمة التي اجاد محفوظ تصويرها .. وانما يميل عن التعميم ناحية التخصص فيبدأ قصته ببطاقة الهوية التسي يحملها محروس فياض سلامة ، وتعلن هذه البطاقة ان صاحبها من مواليد ١٩٤٥ وتلك هي اولى السمات الهامة في ايام الرعب « انها تجسد ازمة الجيل الجديد من وجهة نظر هذا الجيل لا من وجهة نظر « المشاهدين » من ابناء الاجيال الاخرى .. ان المشاهدين مهما كان المشهد الذي امامهم حزينا مؤسسا لن نثال منهم في احسن الاحوال سوى دمة رقاقة ، كما ان الجيل الذي تنبأ بالهزيمة ، هو من ناحية اخرى من صنعها ، هو جزء منها لا ينفصل عنها ولا يقدر على تجاوزها . اما الفيطنى وزملاؤه فهم ابطل المشهد الحزين المؤسسي تخترق النضال جلودهم الرقيقة فتصل حتى شفاف القلب والنخاع . وهم لذلك جيل « تجاوز » الهزيمة وتحديدها في مختلف ابعادها . حتى في المستوى الجمالي الخالص يختلف جمال الفيطنى عن معادلات الحارة والخلاء والفتونات فسي قصص نجيب محفوظ ، انه وهو يتابع في صبر الحركة التفصيلية لمحروس فياض سلامة منذ جاءه الخبر اليقين بان عوبضة خرج من السجن وسوف

(٢٢) الطبعة الاولى - كتاب « الطليعة » - ١٩٦٩ .

رعد الحروف والصفر

ديوان جديد

للشاعر الكبير

بلند الحيدري

« دار الآداب »

صدر حديثا

القمر ، السر ، الصرخة والخوف ، غزاة مدينتنا (٢٠) في هذه القصائد جميعها يركز الشاعر على معنى « الخوف » ودلالته التراجيدية على جيلنا العذب بين وقدة القيم الجديدة وتدهسور القيم القديمة ، و « لن ينقذنا ما يأتي من ايام » - كما يقول ابو سنة - فالنار هنالك ما تركت جسرا نعبره بعد ان اصبح هذا الحب - او القيمة الجديدة التي يدعو اليها - سرا غير قابل للبوح وطفلا لقيطا ينكره ابوه .. هذه الرؤى في « الدمعة والسيف » هي هي في « طفلة القمر » المرادف للحرية .. وهي الطفلة التي يقشعر الشاعر من ان يسلمها اهلها لاعنائهم ، فيصرخ :

فلتصمتوا وليخرس اللسان

ان جفت الصروع

او مات في حقولكم ربيع

لان خلف هذه الجدران

تموت طفلة القمر

وفي قصيدة « السر » لا يني الشاعر عن ترديد المأساة في ذروتها عندما تنفك العرى بين الناس وتصبح القوقعة هي ملجأهم اليتيم ، وتحمي سرهم من الذبوع والانتهاك فلا أحد يبوح ما دامت مدينتنا « قبضة شيطان يرقص فيها الذعر » والابحار محال لان احدا لا يطلق بروميثيوس المغلول . ذلك ان بطولتنا في هذا العصر - كما يقول في « الصرخة » ان نطلق بابا تأتي منه الريح ، فتجهر ان الله اله واحد ونهمس ان الله كثير . وينفذ الشاعر الى اعماق الاعماق ، فيلغي المسافة بين الوجه والقناع ، بين السطح والقاع ويمسك « انساننا » بكلتا قبضتيه وبهزه هزا عنيفا حتى ليتقيا سره تحت قدميه فيرسم القيسىء اللوث علامة استفهام دامية :

حين تعلمنا ان نتقن ادوارا عدة

في فصل واحد ،

حين اقمنا من انفسنا آلهة اخرى

وعبدنا آلهة شوهاء ،

حين اجبنا القرقي بالضحكات

حين جلسنا نصخب في اعراس الجن ،

حين اجاب الواحد منا :

ما دمت بخير فليفرق هذا العالم طوفان ،

كنا نحن الاعداء ،

كنا نحن غزاة مدينتنا

وكان صنع الله ابراهيم في روايته « تلك الرائحة » (٢١) التسي صدرت في نسخ قليلة قبيل الهزيمة قد جسد بضمير التكلم هذه الرؤى الشعرية على لسان احد اولئك الذين اتبج لهم الاعتناق من الاسوار العالية لوقت يقصر او يطول .. فلما خرج من ابواب السجن لم يكن في انتظاره احد ولست اقصد بالانتظار ان يجد على بوابة القسم من يفرح بلقياه ، وانما قصدت الانتظار بمعناه العريض ، في الحياة العريضة .. اختلفت هموم الناس عن همومه والتحف كل منهم بمصيره الشخصي في غنى عن مصير اي شيء اخر ولو كان هذا الشيء الاخر اعز ما تمتلك من قيم ، واعمق ما يحقق لنا الوجود . لا الاخ ولا الاخت ، لا الاب ولا الام ، لا الزميل ولا الصديق استطاعوا ان يصنعوا شيئا لهذا « الغريب » الذي اطل عليهم كشيخ عثمان خليل علي عمر الحمزاوي في قصة نجيب

(٢٠) راجع ديوان « قلبي وغزالة الثوب الازرق » المكتبة العصرية بيروت - الطبعة الاولى ١٩٦٥ .

راجع ايضا جريدة الاهرام ٩ - ٢ - ١٩٦٦ وكذلك مجلة « حوار »

عدد ٢١ مارس وابريل ١٩٦٦ .

(٢١) نشرتها مع مقدمة ليوسف ادريس دار يوليو بالقاهرة ١٩٦٦ .

تحت عنوان « فقرات من كتاب الموت » ان رأسه في النهار اضحت هيكلًا حديديا للراديو بهتافه وصداعه ، وفي الليل امست هيكلًا زجاجيا للخمر بمرارته وعناقه . وهو بين الليل والنهار يفتح صنوبر المياه فيسقط منه الدم ويجلس على مائدة الطعام فلا يرى في الأطباق سوى الجماجم ، ويتوقف عند عمود النور ليستأجر المومس ليلة فتجبهه صور الشهداء معلقة تطل منها العيون الرصاصية كالتصال :

وها أنا خلف التوافذ الزجاجية
ارقب عند المغرب الشاحب
طائري الغريب !!

هكذا يصدق الجيل مع نفسه في هذه الرؤبة الضبابية الفائمة ، فالرغم من تجاوزه لرؤيا الجيل السابق ، الا ان ضراوة الهزيمة بلغت حدا لا يتيح الرؤبة النقية من اوشابها . كانت الامور قبل الخامس من يونيو غاية في الوضوح ، بدرجات متفاوتة ومن زوايا متعددة باختلاف الاجيال وتنوع وجهات النظر . ولكن الخامس من يونيو قد اسدل ستارا كثيفا على الابصار وغشاوة ثقيلة على جميع الرؤى . على ان هذا الجيل هو « الامل » في عطاء جديد وجاد لان ادراك الهزيمة لم تفرخ في كيانه جرائم الفناء ، فلم يتاكل بناؤه ولم يتها ، ولا تزال في جنوره مشعلة الحياة .

وبعد ، فلعلي تحدثت عن الادب المصري والخامس من يونيو « لا عن الادب العربي بعد الخامس من يونيو » ولكن عندي الوحيد هو انني لا استطيع ان اجيب الان - والى وقت طويل - عما اذا كان يمكن اعتبار الخامس من يونيو حدا فاصلا بين عهدين في تاريخ الادب العربي .

غالي شكري

القاهرة

يحضر الى مصر ليثار منه للماء خاله التي لم تجف منذ اربعين عاما ، نعيش معه لحظات الرعب الحقيقي وننسى هذا الهيكل الصعدي مسن الاحداث المنطقية . وعندما ينتهي الامر بمحروس ان يخلع ثيابه في ميدان الحسين ويوشك على الجنون يتقدم اليه عويضة وسط الزحام « وانقا » ثقيل الخطى ، لا يوقفه احد » ولا يتبقى امامنا مجال للتروي في تلقف الدلالة العميقة لهذه الشخصية « المطاردة » دون ذنب جنته ، المطاردة حتى شاطئ الجنون، ومع هذا فالجلاد لا يسمع لها بالحياة مع الجنون، ويفضل لها الموت على مرأى من العيون المذهولة او الجدلانة او الصامتة في رعب او هذه التي ترى في الموت والجنون لعبة من احد الحواة .

وربما كانت هذه هي النعمة الاساسية في شعر امل دنقل ، الذي استطاع بقصيدته « البكاء بين يدي زرقاء اليمامة » (٢٣) وقد كتبها غداة الهزيمة بساعات قلائل ، ان يضع شعر الشماتة والتشفي وتمزيق النفس ونهش الذات في مازق حرج .. لانه تمكن بصدق حار مع النفس ان « يعترف » بالهزيمة حقا ، وضاع جيله حقا ، ولكنها الهزيمة والضياع الذي لا تلوكة الالسنه في كلمات ، وانما تتجرعه القلوب والعقول فسي تان وعذاب .. لا يستهويه ان يداعب جرحا او يثير دملا ، لان السادية خلعت من شعره . يخاطب « النبيه المقدسة » :

لا تسكني .. فقد سكت سنة فسنة

لكي اتال فضلة الامان

قيل لي « احرص .. »

فخرست .. وعميت .. واتهمت بالخصيان !
وماذا عن جيل السر والرعب ، هذه المفردات اللامعة فسي ادب الجيل الجديد ؟ يجيبنا امل دنقل في قصيدة له كتبها في مارس ١٩٦٩

(٢٣) الطبعة الاولى - دار الاداب اللبنانية - ١٩٦٩ .

الكواكب

المفكر السائر

اسهام في دراسة الإسلام الحديث

عرف الاسلام خلال قرون نوعا من الجمود القاتل تحول فيها الى عقيدة منكمشة على ذاتها ، ضيقة الافق ، حتى ظن ان الطاقة الدينامية في الاسلام قد استنفدت ، وانه بالتالي بات مقصرا عن مجاراة

التطورات العصرية في مختلف الميادين .. الى ان ظهر اول رد فعل عصري في جزيرة العرب على يد محمد بن عبد الوهاب ، ثم تلته ردود الفعل في شتى الاقطار الاسلامية : الحركة السنوسية في ليبيا ، والحركة المهديا في السودان ، وجمال الدين الافغاني ومحمد عبده .

في هذا الجو الفكري العنيف نشأ الكواكبي مفكرا ثوريا حرا، وجاب البلاد العربية الاسلامية باحثا ومنقبا، ثم وضع لنا كتابيه اللذين ركز فيهما ثورته على الجمود وآراءه الاصلاحية : ام القرى ، وطبائع الاستبداد .

وهذا الكتاب الذي الفه المستشرق الفرنسي نوريير تايير وترجمه علي سلامة دراسة قيمة لآراء هذا المفكر الاصلاحى الكبير ونقد نزيه لها . وهو بحق مساهمة فعالة ونموذج يحتذى في سبيل دراسة مفكري الاصلاح في العصر الحديث دراسة حرة بناءة . ويتضمن الكتاب تلخيصا وافيا لكتابي الكواكبي الشهيرين : ام القرى وطبائع الاستبداد .

٣٥٠ ق.ل

صدر حديثا