

RE

Columbia University
in the City of New York

THE LIBRARIES



في الثّقافة المِصرِية

تأليف

عبد العظيم أنيس

محمّد أمين العالم

أضواء على نتاج

محمد عبد الحكيم عبدالله

ابراهيم المازني

أحمد شوقي

حافظ ابراهيم

عبد الرحمن بدوي

توفيق الحكيم

عباس العقاد

طه حسين

نجيب محفوظ

عبد الرحمن الشرقاوي



في الثغافه المصريه

تأليف

عبد العظيم أنيس

محمود أمين العالم

أضواء على نتاج

محمد عبد الحكيم عبدالله

ابراهيم المازني

احمد شوقي

حافظ ابراهيم

عبد الرحمن بدوي

توفيق الحكيم

عباس العقاد

طه حسين

نجيب محفوظ

عبد الرحمن الشقراوي

دار الفكر الجديد

١٩٥٥

893.19
AL45

الطبعة الاولى
ايار - سنة ١٩٥٥

جميع الحقوق محفوظة

مقدمة

بقلم حسين مروه

من رابطة الكتاب العرب

هذا كتاب اختص به مؤلفاه ثقافة مصر وحدها ، فلماذا أقدم له اذن ؟
سؤال لا بد ان يرد الى بعض الاذهان ، ولعل في مطاوي السؤال شيئاً
من الاعتراض على الكتاب نفسه . . ومن هنا يلد سؤال آخر :

لماذا جعل المؤلفان هذا الكتاب « في الثقافة المصرية » ، لا في الثقافة
العربية بوجه عام ، ما دام الامر في هذا الباب ، ان الحدود الفاصلة بين ثقافة
هذا البلد العربي وثقافة ذاك البلد العربي ، نكاد نحتاج في تعرفها الى شيء من
الجهد ، ولا سيما الحدود الفاصلة بين ثقافات تلك البلدان العربية التي يمكن القول
بانها تتقارب وتتفاعل في معظم الخطوط الهامة الكبرى من اوضاعها ، كمصر
وسورية ولبنان والعراق والاردن ؟

والواقع انني اقدم لهذا الكتاب ، واكبر همي ان اجيب عن هذا السؤال
الاخير نفسه ، وذلك بان اؤكد هذا التقارب والتفاعل ، ثم ان اوضح ان هذه
الدراسات المعمقة هنا في نقد الثقافة المصرية ، لم توضع - واقفاً - لهذا

الغرض وحده ، بل اراها وضعت لتصلح ان تكون نقداً للثقافة في كل بلد من هذه البلدان العربية ، التي يقول السؤال ان بينها تقارباً وتفاعلاً في الخطوط الهامة الكبرى من اوضاعها الشاملة .

واوضح ما يدل على هذا ، ان واضعي هذه الدراسات ، انما وضعها وهما يخوضان معركة فكرية هي معركتنا نحن الآن هنا في لبنان ، ومعركة اخواننا الكتاب العرب الواقعيين هناك في سورية والاردن والعراق والسودان والجزيرة ، وحتى بلدان المغرب العربي في الجانب البعيد ، نعتي بها هذه المعركة الازلية الابدية بين كل جديد وكل قديم ، بين ثقافة تنعكس فيها آراء وافكار ومفاهيم وقيم تسند مصالح فئة من المجتمع يكاد يتلاشى دورها التاريخي وينقضي ، وبين ثقافة تنعكس فيها آراء وافكار ومفاهيم وقيم تريد ان تدل على مكان فئة تكد في المجتمع جديداً ، لكي تنقل هذا المجتمع الى دور تاريخي جديد ، ثم لكي ترفع هذا المجتمع الى منزلة ارحب وفضاء اوسع وانسانية اسمى وحياة اجمل وافضل .

فن هذا التقارب والتفاعل بين كثير من اوضاع الحياة العربية في مصر وبين كثير من اوضاع الحياة العربية في غير مصر من اقطار العرب ، ومن هذه الوحدة في المعركة الفكرية الحاضرة التي خاضها مؤلفا الكتاب ونخوضها نحن اليوم في كل بلد عربي - من هذا التقارب والتفاعل ومن هذه الوحدة في المعركة الفكرية ، نرى في هذا الكتاب ، في هذه الدراسات النقدية المعمقة التي احتواها ، ان الامر فيه لا يختص الثقافة المصرية الا بوجوده من الاختصاص تنبع من قسماة البيئة المصرية ، التي لا بد ان تنفرد بها كل بيئة وان تقاربت مع غيرها في سائر القسماة والملامح والخصائص .

ومعنى هذا انك لو جعلت عنوان هذا الكتاب « في الثقافة العربية » ما خرجت عن موضوعه ، او مواضيعه المتنوعة ، الا من حيث يعني باوضاع مصرية تنبثق من حياة المصريين في بيئتهم الاجتماعية الخاصة ، والا من حيث الامثلة التي تدور عليها دراسات الكتاب ، فان هذه مصرية خالصة ، ولكنها هي ايضا تعكس وجوها شتى من التقارب بين ثقافة عربية في مصر وثقافة عربية في غير مصر من ديار العروبة ، كما تعكس وجوها اخرى أظهر دلالة على وحدة المعركة التي يخوضونها في مصر ونخوضها في غير مصر من ديار العروبة هذه .

وفي رأبي انه كان من حق المؤلفين - مع ذلك - ان يضعوا دراساتها على هذا النحو من التخصيص ، في حيز الثقافة المصرية ، ذلك ليكونا اقرب الى الدقة في التحديد والتعيين وضبط المقاييس ، من حيث ان تجربتها الحية التي ينبغي ان تبدأ منها نقطة الانطلاق الى المقاييس العامة ، انما هي تجربة عاشت وتكاملت في هذا الحيز من الثقافة العربية العائشة في ارض مصر والمنعكسة عن حياة مصر . ولعله كان من الخير لنا ان المؤلفين اختصوا الثقافة المصرية بهذا النقد العلمي ، ولم يعمها الى الثقافة العربية ، فانها استطاعا بهذا التخصيص ان يتناولوا موضوعها ، او مواضيعها ، في نطاق تجربتها الخاصة ، بحيث تهيأ لهما ان يتمثلا التجربة ، وان ينطلقا منها الى المقاييس العامة على بصيرة وتدبر وتعمق وامتلاء ، فجاءت دراساتها - بفضل هذا - اوفى واكمل منها لو انها جعلوا وكدها الى نقد الثقافات العربية بوجه عام ، دون تمثل حقيقي حي لكثير من جوانب هذه الثقافات العربية في خارج مصر .

ولست اقصد بهذا ان اتهم المؤلفين بنقص في تمثل جوانب الثقافات العربية غير المصرية ، بل اقصد ان الثقافة المصرية هي أعلق هذه الثقافات بتجربتها الحية النامية ، فهي - اذن - اقرب لان تكون عندهما مصدر انطلاق الى المقاييس العامة في حيوية وترابط عضوي متكامل متواتق .

ولعلي ارى ان معظم الخير الذي نفيده من دراسات هذا الكتاب جاءت من هنا ، اي من هذا الترابط العضوي المتكامل المتواتق بين تجربة المؤلفين الفاضلين وتمثلها لنتائج الثقافة المصرية الخاصة ، وبين هذه الحدود والضوابط النقدية التي انتهت اليها دراساتها القيمة في هذا الكتاب .

على ان في هذه الدراسات النقدية ، امرأ آخر غير مسألة تقارب الاوضاع في البلدان العربية وتفاعلها ، امرأ يدعوننا ، بأشد توكيداً من مسألة التقارب والتفاعل هذه ، الى ان نجعل من دراسات هذا الكتاب متركزاً لنقد ثقافتنا العربية كلها في سائر بلدان العروبة ، على هذا النحو من النقد الجديد ، مهما اختلفت الاوضاع العامة في هذه البلدان .

وهذا الامر الآخر ، هو ان المؤلفين الفاضلين أقاموا دراساتها النقدية « في الثقافة المصرية » على اسس علمية موضوعية تصلح ان تكون مقياساً دقيقاً لكل محاولة من هذا القبيل لنقد أية ثقافة عربية في أي بلد عربي ، وان لم يكن

شيء من التقارب في الاوضاع العامة بين مصر وبين ذلك البلد ، اذا صح هذا الافتراض واقعا .

بل يمكن القول ، الى ذلك ، ان هذه الدراسات - بكونها قد بنيت على أسس علمية موضوعية منضبطة - تصلح ان تكون مقياسا دقيقا ايضا لنقد اية ثقافة وادب وفن ، أيا كان الوطن الذي تنتسب اليه الثقافة او ينتسب اليه الادب والفن ، ما دامت الأسس التي تقوم عليها هذه الدراسات انما هي ذات وجود موضوعي ، مستقل عن ذوات الافراد وعن الوان عواطفهم ومذاهب عقولهم وتختلف اذواقهم او توافقها ، كما هو مستقل عن تخالف البيئات او توافقها كذلك .

وليس استناد النقد في هذه الدراسات الى أسس موضوعية ، يعني إلغاء الاثر الشخصي في تكوين الصيغ الثقافية ، من ادب وفن وافكار ونظريات وقيم فكرية واجتماعية ، بل ذلك يعني ، كما قرر المؤلفان ان « الثقافة ، كتعبير فكري او ادبي او فني او كطريقة خاصة للحياة ، انما هي في الحقيقة انعكاس للعمل الاجتماعي الذي يبذله شعب من الشعوب بكافة فئاته وطوائفه ، ومظهر لما يتضمنه هذا العمل الاجتماعي من علاقات متشابكة ، وجهود مبذولة ، واتجاهات » (ص ١٨) .

ويزيد هذا الامر وضوحا ، ما قاله المؤلفان ايضا من « ان المفكر او الفنان او الاديب عندما يعبر ، انما يختار مادته الخام من عناصر هذا المجتمع ومن علاقاته المتفاعلة ، اراد هذا ام لم يرد ، قصد هذا ام لم يقصد ، وان هذه العناصر والعلاقات تكشف في داخلها عن موقف محدد من هذا الاخطبوط الاستعماري الجاثم على وجداننا القومي ، المعرقل لعملياتنا الانتاجية الابداعية . وعلى هذا ، فان اختياره لمادته الخام ، ومعالجته لهذه المادة ، ستحدد صدقه في مواجهة هذا الواقع ، وفي صياغة حر كته والتعبير عنه » (ص ٢٣) .

نرى من ذلك كله ان الرجوع بتحديد مفهوم الثقافة ، اية كانت صيغها التعبيرية ، الى حركة التطور الاجتماعي ، وكون هذه الحركة تعمل دائما

وفق قوانين موضوعية، ليس يلغي اختيار الافراد ولا الاثر الشخصي في ابداع العمل الثقافي، بل هو يحله مكانه الحق من عملية التطور، ويجعل قضية «اختيار» الفرد لمادته الخام و «اختياره» للطريقة التي يعالج بها هذه المادة، ثم اختياره في صياغة حر كته والتعبير عن موقفه من الواقع - اقول : انه يجعل قضية اختيار الفرد، مفكراً كان ام اديباً ام فناناً، امراً حقيقياً لا ينكر اثره في الابداع الفكري او الادبي او الفني، ولكنه اثر انعكاسي يرتبط ارتباطاً تفاعلياً مع حركة القوانين الموضوعية للتطور الاجتماعي .

وهنا لا بد من العودة الى مسألة مفهوم الثقافة من الاساس، لنرى الى الجهد القيم الذي اضطلع به المؤلفان، في تحديد المدلول الحقيقي للثقافة، وفي وضع هذا الامر ضمن نطاقه العلمي الصحيح، بحيث كشف النقاب عن محاولات المفكرين الرجعيين لان ينحرفوا بمدلول الثقافة عن حقيقته الموضوعية المتحركة المتطورة، الى تفسير جامد لا يقبل حركة ولا نمواً ولا تطوراً، وانما يقف عند بعض المظاهر العرضية الثانوية المتجمدة، كما فعلت. س. اليوت بجمله الدين اساساً للثقافة الانكليزية، بل الاوروبية عامة .

وقد وضع المؤلفان هذه القضية وضماً علمياً صحيحاً، وحددا جوانبها تحديداً منفتحاً، واسع الافق، يتقبل انواء والنور، ويتحرك مع التاريخ بطواعية ومرونة وتوافق، ويتجاوب مع قوانين التطور الاجتماعي على اروع ما يكون التجاوب، فاذا الثقافة بمدلولها العلمي التطوري هذا، لا تنكر الدين عاملاً مساعداً من عواملها، كما لا تنكر الوضع الجغرافي، ولا تجعل العامل الاقتصادي اساساً الاوحد، وان كان هو العامل الحاسم في العملية الاجتماعية التي تكون الثقافة احدى ثمراتها .

فالثقافة - اذن - بهذا المدلول العلمي المتطور، ليست سوى « محصلة لعملية متعددة العوامل، يقوم بها المجتمع بكافة فئاته ومختلف وسائله»، وهي « ترتبط بهذه العملية المتفاعلة، لا ارتباطاً معلول محدد بعملة محددة، وانما ارتباطاً تفاعلاً كذلك » .

ومن هنا نعلم ان هذا المدلول العلمي للثقافة يجعل منها ذاتها « عاملاً موجباً فعلاً، كذلك، في العملية الاجتماعية نفسها » .

في ضوء هذا التفسير استطاع المؤلفان ان يضعا للثقافة المصرية حدودها ومشخصاتها ومعالمها ، وفي ضوءه كذلك استطاعا ان يبرهنا على فساد كون الجنس او العنصر عاملاً في تكوين ثقافة ما ، او اساساً لتحديد ثقافة ما ، وان يفضحا - تبعاً لفساد نظرية الجنس - خرافة التفرقة بين العقلية الشرقية والعقلية الغربية ، وان يخلصا من ذلك الى هذه الحقيقة العالمية الثابتة ، وهي ان « العقل الانساني واحد مشترك في خصائصه الجوهرية ، وليس ثمة عقل شرقي وعقل غربي ، او ثقافة شرقية وثقافة غربية ، وانما هي اختلافات تقوم على اساس تعابير الملبسات الاجتماعية وتمايز المستويات وتنوع العمليات الاجتماعية » (ص ٢٠-٢١) .

والمهم عندنا في هذا كله ، ان تحديد الثقافة بهذه الحدود العامة الموضوعية ، يؤدي بنا الى تحديد قضية الادب والفن ، بما انها مظهران حقيقيان من مظاهر الثقافة ، بل بما انها اقوى ما تعبر بهما ثقافة كل شعب عن نفسها بشكل جهالة الصياغة والمضمون معاً .

فان التحديد القيم لمفهوم الثقافة على الوجه الذي اسلفنا ، يقضي حتماً بان يتخذ التعبير الفني ، او الادبي ، طابع الحركة التفاعلية في المجتمع ، عن وعي كان ذلك من الفنان او الاديب ام عن غير وعي ، كما يقضي هذا التحديد حتماً بان يكون لكل اديب او مفكر او فنان موقف معين من « العملية الاجتماعية » في كل وطن وشعب ، سواء أكان هذا الموقف ايجابياً ام سلبياً ، وسواء أ جاء عن قصد وتفكير ام كان مجرد تأثر انعكاسي لا قصد فيه ولا تفكير .

وعلى هذا الصعيد الواقعي نفسه ، رأينا المؤلفين يحددان العلاقة مثلاً بين نظرية الزمان والقدر عند توفيق الحكيم وبين تاريخ مصر القومي ، والعلاقة بين الرمزية الشعرية عند بشر فارس وبين المستويات الاجتماعية في مصر ، كما يشير ان الى الدلالة الاجتماعية للاخلاق عند شوقي .

وعلى هذا الصعيد الواقعي بالذات ، رأينا المؤلفين ايضاً يحددان مقومات النقد الادبي القائم على اساس المدرسة الواقعية الجديدة ، ومقومات الادب الابداعي نفسه كما تفهمه المدرسة الواقعية الجديدة هذه ، ذلك بانها يريان - من على هذا الصعيد - « ان الادب بناء متراكب ينمو نمواً داخلياً ويصوغ واقعاً اجتماعياً صياغة منسقة » (ص ٥٠) .

وفي نطاق هذا التحديد المنطلق المنفسح للادب ، نرى كيف تتحول قضية

الصياغة والمضمون في العمل الادبي ، او قضية الصورة والمادة ، من مفهوم «الكلاسيكي» الجامد ، الى مفهومها البنائي الجديد ، فاذا هي تخرج من اسار ذلك الفهم القاصر لعلاقة الصياغة بالمضمون ، او علاقة الصورة بالمادة ، الى رحابة هذا الفهم المتطور الذي يرى علاقة كل منهما بالآخر علاقة الحلية الحية النامية بالحلية الحية النامية ، في الجسم الحي الواحد النامي الذي يتألف منهما ، ويقوم كيانه عليهما مجتمعين مترابطين متفاعلين ، بعد ان كانت علاقة ما بينهما قائمة في اذهان القدامى واتباعهم من المحدثين ، على « المزاوجة » و « الثنائية » المفتعلة المتحجرة ، التي تفترض ان لكل من الصياغة والمضمون وجوداً مستقلاً عن وجود الآخر في دلالاته ومعناه ، وان اتصل به في واقعه العملي البنائي ..!

ومن هذا التفريق بين فهم المدرسة النقدية القديمة وبين فهم المدرسة الواقعية الجديدة ، لعلاقة الصياغة بالمضمون ، او الصورة بالمادة في العمل الادبي ، نخلص مع المؤلفين الى التفريق بين ادب هؤلاء الذين لا يزالون يتبعون المدرسة القديمة ، وبين ادب الواقعيين الآخذين بمضمون الدلالة الاجتماعية الموضوعية لادب ، فنرى الى ما يتميز به ادب اولئك « من جمود وانفصال عن حركة الحياة » وما يتميز به ادب هؤلاء من حيوية وحركة وتجاوب مع نبضات الحياة . ثم نخلص من ذلك الى امر هذه التهمة التي يرددها اتباع المدرسة القديمة في النقد والادب ، حين يتحدثون عن الحركة النقدية الجديدة ، من انها تحتفل بالجانب الاجتماعي من العمل الادبي اكثر من احتفالها بالجانب الفني ، اي الشكلي ، او الصياغي . وهذا نرى من اين تصدر هذه التهمة المعادة المبتذلة .

ان هذه التهمة تصدر حقاً من ذلك الفهم « الكلاسيكي » لعلاقة الصورة بالمادة ، الذي يفرغ على العمل الادبي وجوداً « مزدوجاً » ذا طبيعة « ثنائية » ثم يقصر طبيعة الصورة على اللفظ ، ويقصر طبيعة المادة على المعنى .

هكذا اكتشف المؤلفان مصدر التهمة ، وهو كشف ذو اهمية حقاً ، لانها بذلك استطاعا ان يردا الامر الى نصابه ، فيوضحا ان اللفظ او اللغة ليست الا اداة من ادوات الصورة ، وما هي بالصورة ذاتها ، وان المعنى كذلك ليس هو الا اداة من ادوات المادة في الادب ، وما هو المادة نفسها . « فالمعاني والالفاظ ، سواء بسواء ، وسائل وادوات لما هو اجل واعظم » (ص ٤٣) . فما هو هذا « الأجل والاعظم » ؟ .

يحيينا المؤلفان بأن صورة الادب هي « حركة متصلة في قلب العمل الادبي ،
تنبصر بها في دوائره ومحاوره ومنعطقاته ، وننتقل بها في داخل العمل الادبي من
مستوى تعبيري الى مستوى تعبيري آخر ، حتى يتكامل لدينا البناء الادبي كائناً
عضوياً حياً » (ص ٤٤) . واما مادة الادب ، فهي كما يقول المؤلفان :
« احداث تقع وتحقق داخل العمل الادبي نفسه ، ويشترك التذوق الادبي في
وقوعها وتحقيقها ، وهي بدورها عمليات متشابكة متفاعلة ، يفضي بعضها الى بعض
افضاء حياً لا تعسف فيه ولا افتعال ، والصورة - في الحقيقة - هي جماع هذه
العمليات المفضية ، هي هذه الحركة النشائية المنجبة في داخل العمل الادبي بين
احداثه لابرازها وربطها بالعناصر الاخرى التي يتكامل بها البناء الادبي »
(ص ٤٥) .

وفي هذا الضوء يتبين لنا ان تهمة احتفال المدرسة النقدية الواقعية بالجانب
الاجتماعي اكثر من احتفالها بالشكل الادبي ، تهمة متناقضة نشأت عن قصور
الفهم « الكلاسيكي » عن ادراك هذا التوافق العضوي بين صورة الادب
ومادته ، بين صياغته ومضمونه ، او قصوره عن ادراك ان العمل الادبي
« تركيب عضوي يتألف من عمليات بنائية تتكامل فيها الصورة والمادة تكاملاً
عضوياً حياً » (ص ٤٩) .

وفي هذا الضوء نفسه ايضاً ، يبدد المؤلفان وهماً شائعاً يتصل بتلك التهمة
ذاتها ، وهو ان توكيد الحركة النقدية الجديدة في تحديد الدلالة الاجتماعية
للمضمون الادبي ، يعني اهمال قيمته الفنية ، او صياغته الادبية .

يبدد المؤلفان هذا الوهم الشائع بقولهما ان تحديد الدلالة الاجتماعية للمضمون
الادبي ، يؤدي - بالعكس - الى « الكشف عن كثير من الاسرار الصياغية »
(ص ٥٠) . وذلك واضح بناء على هذا الفهم الجديد لعلاقة الصياغة بالمضمون ،
كما حدده المؤلفان ذلك التحديد الرائع الذي تقدم .

ولكن الامر يزداد وضوحاً وجلاءً وقوة اقتناع ، حين ننتقل في صفحات
الكتاب ، من المقاييس العامة هذه الى الجزئيات والتفاصيل ، اي الى النقد
التطبيقي ، فنقف مع الدكتور عبد العظيم انيس عند شخصية « علي طه » في
رواية « فضيحة في القاهرة » لنجيب محفوظ ، فنرى هذه الشخصية باهتة ، اذ
نرى « علي طه » ليس بذئبي هدف واضح ، لقد « اختلطت عليه المسائل . كان

مهياً للاشتغال بالسياسة . ولكن السياسة كما يعرفها هو ، لا كما يعرفها الناس ، ولو وجد حزباً ذا مبادئ اجتماعية لا مشترك فيه بلا تردد ، ولكن اين هذا الحزب ؟ . فهل ينتظر حتى تنشأ الاحزاب الاجتماعية ثم يشترك بها ، ام يأخذ هو في الدعوة اليها منذ الآن ؟ . لا شك ان الانتظار اسهل واحكم ، اذ ما جدوى الدعوة الى اصلاح الاجتماعي في بلد لا يشغله شاغل عن الدستور والمعاهدة . (من رواية « فضيحة في القاهرة ») .

يريد نجيب محفوظ ان يصور « علي طه » ذا اتجاه اشتراكي ، فنراه هكذا يفهم « مضمون الموقف الاشتراكي في بلد شبه مستعمر كصر ... فالاشتراكية اذن لاتعني عنده - اي نجيب محفوظ - موقفاً وطنياً سليماً من المعاهدة والدستور ، وانما تعني موقفاً اجتماعياً فقط ، كأن قضية الكفاح الاجتماعي يمكن ان تعزل عن قضية الكفاح الوطني في بلد كصر ، وكأن الاستعمار ليس هو العقبة الاولى في القضاء على المظالم الاجتماعية » (ص ١٦٧) .

اذن ، هنا خطأ في المضمون عند نجيب محفوظ ، وقد ادى هذا الخطأ في المضمون الى خطأ في تكوين شخصية انسانية من شخصيات الرواية ، وهذا معناه الخطأ في الصياغة الروائية ، لانه جاء « بتخطيط باهت لشخصية مصبوبة في قوالب ميتة » .

ف « لماذا كان علي طه هكذا في الرواية ؟ . والاجابة الواضحة ، هي ان مفهوم نجيب محفوظ عن الحياة والاشتراكية والقضايا الوطنية ، كقضية المعاهدة والدستور ، هي التي قضت على « علي طه » في الرواية وقدمته لنا في هذه الالوان الباهتة الميتة » (ص ١٦٧) .

ونقف ايضاً مع الاستاذ محمود امين العالم - احد مؤلفي الكتاب - عند رواية « اهل الكهف » لنرى الى « مأساة الزمن عند توفيق الحكيم » كيف تبرز في مضمون العمل الادبي ، فتتأثر بها الصياغة الروائية تبعاً للمضمون . ذلك اذ نرى توفيق الحكيم يصور في « اهل الكهف » مصر الحديثة ، فاذا هي « مصر المهزومة الخائنة المكبوتة ، الخاضعة لسيطرة ملوكها المفروضين وحكامها المستبدين ، مصر التي نعرفها من اساطير كهنة الفراعنة وامثال عجائزنا وعجرتنا ، لا مصر الشعب ، ولا مصر الكفاح » (ص ٨٤) . هذا خطأ واضح في المضمون الادبي للرواية ، قد استتبع خطأ في صياغتها

الروائية الفنية ، اذ جاء ابطالها وقد « أفقدهم توفيق كل ارتباطاتهم الحية
بواقعهم الانساني الكبير . لم تعد الحياة عندهم عملية وجهداً ومشاركة ... »
« كانت حياتهم الجديدة ضيقة للغاية بمحدود رغباتهم المحدودة . لم تكن عملية
بحق ، بل كانت علاقة شخصية ذات طرف واحد ثابت ، فيه استقطاب وجود .
ولهذا كان الزمن - الذي هو في الحقيقة عملية موضوعية خلاقة - في هذه
المسرحية ، حداً للعلاقة الشخصية » (ص ٨٥) .

من هنا يبدو جلياً أروع ما يكون الجلاء كيف يكون الخطأ في المضمون ،
خطأ في الصياغة نفسها ، وكيف يتواءم المضمون والصياغة هذا التوافق العضوي
الذي يأبى التفكير ويرفض « التزاوج » و « الثنائية » بين الدلالة الاجتماعية
في المضمون الادبي وبين الدلالة الجمالية في الصياغة والتعبير .

ونقف مثل ذلك مع الاستاذ محمود امين العالم مرة اخرى في بحث « الشعر
المصري الحديث » ، نرى كيف يطبق هذه المقاييس النقدية القائمة على أسس
الدلالة الاجتماعية الموضوعية للادب ، وكيف تظهر لنا - خلال عملية التطبيق
هذه - حركات التكامل الحي في قلب العمل الادبي ، فتجعل من صورة الادب
ومادته وحدة عضوية تتنامى وتتصافر على تحديد القيمة الفنية والدلالة الاجتماعية
في عمل واحد وفي آن واحد معاً .

ونرافق الاستاذ العالم وهو يستعرض مختلف التيارات الشعرية المصرية في
مرحلة ما بين مفتح القرن العشرين وبين عام ١٩٤٦ ، وما أعقب هذه المرحلة
حتى اليوم ، ثم نرافقه وهو ينفذ من خلال الظواهر التعبيرية الى جوهر الدلالات
الاجتماعية القائمة في مضامين الشعر وطرائقه الصياغية ، فاذا بنا نجد انفسنا
وكأننا نستعرض هذه التيارات الشعرية نفسها في بلدان عربية غير مصر ، في لبنان
مثلاً او في سورية او في العراق . ثم اذا بنا نجد مشابه كثيرة بين هذا التيار
هنا وذاك التيار هناك ، الا ما تقتضيه فوارق لا بد منها في طبائع بعض الظروف
والملاسات الاقتصادية والاجتماعية والسياسية الداخلة في الاطار الخاص بالبيئة
المصرية .

وندقق في مصدر هذه الالفة بيننا وبين البحث فنرى ذلك يرجع الى امرين
اثنين : اولهما هذا التقارب الواضح بين بلداننا العربية هذه في كثير من القضايا
الوطنية والملاسات السياسية ومقتضيات التطور الاجتماعي ، وثانيهما هذه الأسس

النقدية التي يعتمد عليها البحث ، بما فيها من تجاوب وتناغم مع حركة القوانين الموضوعية للتطور الاجتماعي ، وبما فيها من حيوية الفهم لحقيقة العلاقة بين الصياغة والمضمون ، او الصورة والمادة في العمل الادبي ، كما شرحنا من قبل .

ولا بد ان نقف ، بعد ، مع المؤلفين في باب « حصاد المعركة » عند هذه المناقضة الطريفة بينها وبين الدكتور طه حسين في قضية ادب الطبيعة ، فان الدكتور طه حسين يرى ان القول بكون مضمون الادب في جوهره يعكس مواقف ووقائع اجتماعية ، انما يفضي الى القول بان « كل اثر ادبي لا يصور الوقائع والمواقف الاجتماعية عندنا ليس ادباً ، ومعنى ذلك ان الادب لا ينبغي ان يصف الطبيعة التي نعيش معها على هذه الأرض ، فالانهار والاشجار والجبال والسهول والوديان والحيوان ، وما شاء الله من هذه الاشياء التي تتألف منها الطبيعة ، لا تصلح موضوعاً او مضموناً للاديب » (هذا الكلام للدكتور طه حسين) .

وهنا لا نستطيع ان اكنم القارئ اني رأيت المؤلفين عند هذه القضية يبلغان ذروة من الابداع الادبي ، ويتخطيان مهمة النقد المجرد ، بما يصنعان من إحكام الصلة بين ادب الطبيعة هذا وبين الادب ذي المضمون الاجتماعي ، ويصوران لنا بوضوح رائع كيف ان ادب الطبيعة انما هو - في الحقيقة - « ادب انساني يعكس مشاعر وتجارب انسانية ، وانه ليس تسجيلاً لطبيعة عارية تماماً من الظلال الانسانية ، وانما هو تعبير عن خبرة انسانية » (ص ٧١) . ولكن هذه الاشارة لا تكفي دلالة على مكان الابداع في هذا الموقف ، وانما يحتاج الامر الى ان نقف انت مع المؤلفين عند عرضهما الرائع للأمة - الناطقة في هذا الباب .

وهكذا نسير مع المؤلفين في صفحات الكتاب ، موضوعاً موضوعاً ، وفكرة فكرة ، وقضية قضية ، فنجد هذا التوافق الحي بين المقاييس العامة وبين مشخصاتها التطبيقية ، ونجد هذا التوافق نفسه ايضاً بين القوانين الموضوعية للتطور الاجتماعي وبين التطبيق الدقيق اليقظ لهذه المقاييس ، بحيث يصح - كما قلت اول الامر - ان نجعل من هذه الدراسات مرتكزاً لكل محاولة نقدية ثقافية في اي بلد من بلداننا العربية ، وان نتخذ من هذه الدراسات كذلك منهجاً علمياً للكشف عن كنوز ثقافاتنا الوطنية ، ولاحياء تراثنا الفكري العربي القديم

حين يتيسر لنا ان نتوفر على إحياء هذا التراث وفق أسس نقدية موضوعية حية من هذا القبيل .

لقد جاءت هذه الدراسات في وقت الحاجة الى مثلها ، لكي نضع مسألة الادب الواقعي ، ومسألة الثقافة الوطنية للبلدان العربية ، في مكانها من حركة التحرر الوطني العارمة الواثبة في اقطار الشرق كله ، وفي مكانها ايضاً من هذه المعركة الضارية التي يخوضها اليوم كتاب العرب الاحرار الى جانب قوى السلم والاستقلال والتقدم ، ضد الكتاب الآخرين الذين يقفون في المعركة - عن وعي وغير وعي - الى جانب قوى الحرب والدمار والاستعمار ، تلك التي يشتد بها اليوم سعار الاضطهاد للفكر الانساني التقدمي في كل مكان ، لان هذا الفكر يلاً قلوبها رعباً ، ويزلزل اركانها زلزالاً ...

وبعد ، من اجل هذا كله كان حقاً علي أن اقدم لهذا الكتاب ، وان اختص به مؤلفاه الفاضلان ثقافة بلدهما مصر ، ثم بهذا كله أجيب عن سؤال من يسأل: لماذا جعل المؤلفان كتابهما هذا « في الثقافة المصرية » ولم يجعلاه في الثقافة العربية بوجه عام ؟..

ونحسب - آخر الامر - ان الاستاذ محمود امين العالم والدكتور عبدالعظيم انيس ، أغنى نفساً وعقلاً ، واكثر امتلاءً بشعور الحق والخير والواجب ، من ان يحتاجا الى الشكر على جهدهما القيم العظيم هذا .

حسين مروه

من رابطة الكتاب العرب

بيروت - ايار (مايو) ١٩٥٥

من أجل ثقافةٍ مِصرِيةٍ

كتاب ما كنت أتوقع من صاحبه غير ما طالعته فيه من جمود
ورجعية ؛ فصاحبه الشاعر الناقد الانكليزي ت. س. إليوت (١) ،
من اكبر الرؤوس الرجعية في الفكر الحديث ، والكتاب تحديد
لمعنى الثقافة بما يتفق وكافة مقومات الرجعية من تجميد لحركة
الواقع ، وتجاهل لقوانينه ، واغفال لقيم الانسان او تجريدها تجريداً
يحل بحقيقتها الحية . وما كاد هذا الكتاب يظهر منذ سنوات حتى
سارعت الهيئة - التي منحت هذا العام جائزة السلام لمارشال الامريكي ،
وجائزة الادب لتشرشل الانكليزي - فتوجته باحدى جوائزها .
على انني اردت ان اقول ، منذ البداية ، ان هذا الكتاب قد اثارني
- على ما كنت أتوقع منه ومن صاحبه - بما امتلأ من مغالطات وسوء

(١) ت. س. إليوت في : « نحو تعريف الثقافة » .

فهم لكافة القضايا الانسانية الكبرى، مثل الحرية والعدالة والقانون والتاريخ والتطور وغير ذلك . وانعكس هذا كله على تحديده للأساس الموحد للثقافة .

لم يعالج ت. س. إليوت في هذا الكتاب غير تحديد مدلول الثقافة في مجال الحياة الانكليزية الحديثة، وان يكن ألحق بالكتاب عدة محاضرات له عن وحدة الثقافة الاوروبية . وانتهى في كتابه الى ان المسيحية هي الاساس الموحد ، والقوة الموجهة للثقافة الانكليزية خاصة والاوروبية بوجه عام . ولكن يمكن القول ان ت. س. إليوت يقدم قاعدة عامة في هذا الكتاب لتحديد مفهوم كل ثقافة، هذه القاعدة هي الدين .

وانا اذ انكر على ت. س. إليوت ان يجعل من الدين أساساً لوحدة الثقافة ، فإنما انكر كذلك كل محاولة لاقامة الثقافة على اساس جامد واحد، سواء أكان هذا الاساس شيئاً مادياً او عقيدة روحية . فالقول بالاعمال الاقتصادية او الوضع الجغرافي او الجنس أساساً محدداً فريداً للثقافة قول لا يقل خطأ عن اتخاذ الدين أساساً موحداً لها .

فالثقافة كتعبير فكري او ادبي او فني او كطريقة خاصة للحياة، انما هي في الحقيقة انعكاس للعمل الاجتماعي الذي يبذله شعب من الشعوب بكافة فئاته وطوائفه، ومظهر لما يتضمنه هذا العمل الاجتماعي من علاقات متشابكة ، وجهود مبذولة ، واتجاهات . فالاساس الذي تقوم عليه الثقافة اذن ، ليس شيئاً جامداً ، او عقيدة محددة ، وانما هو عملية لها عناصرها المتفاعلة ، واتجاهها المتطور .

وعندما يحدد ت. س. إليوت الاساس الموحد للثقافة الانكليزية بالدين ، فهو انما يتجاهل الوضع الاجتماعي الراهن في انكلترا بما يتضمنه من اشكال متعددة في المراكز الاقتصادية والاجتماعية ، وما تحققة الفئات المختلفة من الشعب الانكليزي من ابنية اجتماعية ، وما تستهدفه من تغييرات في العلاقات الاجتماعية ، داخل مجتمعهم الواحد ، وما يربط مجتمعهم بمجتمعات اخرى من ارتباطات متنوعة ، كرابطة الاستغلال التي تربطهم بمستعمراتهم ، ورابطة التحالف والتصارع والخلاف التي تربطهم بالدول الاستعمارية الاخرى كأمریکا مثلاً . والثقافة الانكليزية الحديثة انعكاس لهذه العملية الاجتماعية التي يمارسها الشعب الانكليزي بجميع فئاته ، وبما يتفاعل داخلها من جهود ، وقوى ، وعلاقات واشكال من الصراع والتناقض ، وما يعتمدها من تقدم او نكوص .

حقاً ، ان الدين هو احد مقومات الثقافة ، ولكنه ليس لاساس الموحد لها . اما الاساس ، فهو هذه العملية المتفاعلة المتجهة التي يقوم بها المجتمع بجميع فئاته .

وكذلك شأن العوامل الاقتصادية ، فليست هي اساساً فريداً للثقافة ، وان تكن جانباً حاسماً من جوانب العملية الاجتماعية . فنحن لا نستطيع ان نحكم على عمل فني ، او قصيدة شعرية ، او نظرية فلسفية ، بان نردها الى عامل اقتصادي معين ، لان هذا العامل لا يمكن ان يكون علة مباشرة لهذا العمل او ذاك . وانما هو فحسب ، عامل حاسم موجه من العوامل المتفاعلة في

العملية الاجتماعية التي 'تعد وحدها اساساً لهذا التعبير الفني ، او
الادبي ، او الفلسفي .

و كذلك شأن العوامل الجغرافية . فمن الخطأ البالغ ان نغني
ثقافة من الثقافات بان نردها الى صفات مناخية ، يتميز بها اقليمها
الجغرافي ، كأن تتميز ثقافة البحر الابيض المتوسط مثلاً بميزات
هذا البحر من اعتدال وتوسط ، او تتميز الثقافة المصرية ، كما يقول
الدكتور طه حسين ، « بالاعتدال المصري الذي يشق من اعتدال
الجو ، ويأبى على الحياة الانسانية ان تسرف في التجديد » .

حقاً ، ان الوضع الجغرافي ، عامل من العوامل المساعدة في تكوين
العملية الاجتماعية ، وله تأثيره في صياغة المظهر الخارجي للثقافة ،
ولكن من الخطأ البالغ كذلك ، ان نقيم أوجه التماثل بين الطبيعة
الجغرافية والطبيعة الثقافية . فاعتدال الثقافة المصرية ، وعدم اسرافها
في التجديد ، قد يرجع الى عوامل متعددة ، متغايرة في مقدورها ، ان
نستقرئها من تاريخنا الاجتماعي الطويل الحافل بألوان من الاستبداد
والسلط والغزو .

و كذلك شأن الجنس . إنه لا يصلح اساساً لتحديد الثقافة ،
فالجنس ، من ناحية ، فرض غير علمي ، لم تتضح بينة واحدة على قيامه ،
بما يجعل علماً كعلم الجغرافيا الجنسية اقرب الى التآمر منه الى العلم .
ويدخل في هذا الشأن تلك التفرقة السطحية بين الشرق والغرب ،
بين العقلية الشرقية والعقلية الغربية ، وهي تفرقة كذلك ليس لها
اي سند علمي . فالعقل الانساني واحد مشترك في خصائصه الجوهرية ،
وليس ثمة عقل شرقي وعقل غربي او ثقافة شرقية وثقافة غربية ، وانما

هي اختلافات تقوم على اساس تغير الملبسات الاجتماعية وتمايز المستويات وتنوع العمليات الاجتماعية .

الثقافة اذن لا تقوم على اساس ثابت محدد ، وانما هي محصلة عملية متعددة العوامل ، يقوم بها المجتمع بكافة فئاته ومختلف وسائله . والثقافة ترتبط بهذه العملية المتفاعلة لا ارتباط معلول محدد بعلة محددة ، وانما ارتباط تفاعل كذلك ، بما يجعل من الثقافة نفسها عاملاً ووجهاً فعالاً ، كذلك ، في العملية الاجتماعية نفسها .

اذا كان هذا هو مدلول الثقافة ، فما هي حدود ثقافتنا المصرية ، وما مشخصاتها ومعالمها ؟ على الرغم من الأهمية البالغة لهذا الموضوع ، فان الدراسة الجادة لم تمسه بعد . حقاً ، لقد افرد له الدكتور طه حسين سطوراً في نهاية كتابه عن مستقبل الثقافة ، ولكنها سطور غامضة غائمة . واكتفى الدكتور طه بان يقرر ان « لمصر مذهبها الخاص في التعبير ومذهبها الخاص في التفكير » .

وعندما نتساءل نحن : ما هي شخصية ثقافتنا المصرية ، فلا يكفي ان نقول انها انعكاس لهذه العملية الاجتماعية الكبيرة التي يمارسها المجتمع المصري بمختلف فئاته ، اذ ان هذا انما ينطبق على الثقافة كمدلول عام ، ولكننا محتاجون الى تحديد هذه العملية فيما يتعلق واقعنا المصري . اننا لن نقوم بالدراسة التفصيلية للعوامل الاقتصادية والاجتماعية التي تتفاعل بها العملية الاجتماعية التي تمارسها فئاتنا الشعبية جميعاً ، وانما نكتفي بالاشارة الى الوضع الاجتماعي العام ، وهو واضح بين بذاته .

فلاستعمار لا تزال جيوشه تجثم على بقعة عزيزة من بلادنا ،

والاستعمار لا يزال يضع العراقيل في وجه اقتصادنا القومي الناهض ،
والاستعمار لا تزال آثاره البغيضة عالقة بوجداننا الثقافي ونظمنا
التعليمية .

هذا هو واقعنا المادي الذي لا سبيل الى انكاره ، ولا سبيل الى
اغفال دلالاته الموضوعية في كافة جوانب حياتنا القومية . وعمليتنا
الاجتماعية انما هي في الحقيقة موقف معين من الاستعمار ، ومحاولة
جاهدة دائبة للتحرر منه ، في اشكاله المختلفة الاقتصادية والسياسية
والعسكرية والثقافية . والمواطن المصري ، بوعي او بدون وعي ،
جزء غير منفصل من هذا الوضع الاجتماعي العام . وحياتنا الخاصة
بكل ما فيها من انفعال وتعاطف وجهد وبناء ، انما ترتبط من قريب
او بعيد ، بهذا الواقع الاجتماعي العام ، اردنا ذلك ام لم نرد ،
فالفلاح الذي لا يعرف الرابطة بين فقره وبورصة نيواورليانز ،
والموظف الذي لا يعرف الرابطة بين ارتفاع مستوى المعيشة
والاستعداد للحرب ، والبائع الجائل الذي لا يدرك القانون المتحكم
في سلعته البسيطة ، انهم جميعاً وغيرهم من الفئات المختلفة ، انما
يصنعون نسيج حياتنا الاجتماعية ، وهم جميعاً يكافحون من اجل حياة
افضل ، وهم بهذا انما يكافحون بوعي او بدون وعي ، للتحرر من
سيطرة الاستعمار . ومشكلاتنا الصغيرة التافهة والكبيرة الجليلة ،
كالبطالة والحب والتدين والانحلال والحرية والزواج والريثة
والخير والمرض والصحة ، هي جميعاً ثمرات الوضع الاجتماعي العام .

من اجل هذا ، تعد عمليتنا الاجتماعية موقفاً معيناً من الاستعمار ،
موقفاً معيناً من السيطرة الاجنبية على حياتنا الاجتماعية في مظاهرها

المتخلفة . ولا شك ان احدى هذه المواقف كذلك في عملياتنا الاجتماعية ،
الحياة ، ومصانعة الاستعمار ، وتنفيذ خطته بما يتفق والمصالح المحلية
لصنائه وعملائه واعوانه . وعلى هذا تأخذ العملية الاجتماعية اتجاهين :
اتجاهاً يعبر عن حركة بناء واقعنا المصري والقضاء على كافة القوى
المعركة لنموه وتطوره ، واتجاه يعبر عن هذه القوى نفسها التي تعرقل
تطور واقعنا الاجتماعي .

وعلى ضوء هذا ، نستطيع ان نصوغ لثقافتنا مدلولها الحقيقي ،
وان نتعرف الى قوانينها ، وتكشف اتجاهاتها . حقاً ، انني لا اقصد
ان يعكف المفكر المصري على تحديد خطة منظمة للكفاح المسلح ،
والاديب على الترنم بأقاصيص الفداء ، والموسيقي على الاناشيد الحماسية .
لا ... بل اقصد ان المفكر او الفنان او الاديب عندما يعبر انما
يختار مادته الخام من عناصر هذا المجتمع ومن علاقاته المتفاعلة ، أراد
هذا ام لم يرد ، قصد هذا ام لم يقصد . وان هذه العناصر والعلاقات
تكشف في داخلها عن موقف محدد من هذا الاضطراب الاستعماري
الجاثم على وجداننا القومي ، المعرقل لعملياتنا الانتاجية الابداعية .
وعلى هذا ، فان اختياره لمادته الخام ، ومعالجته لهذه المادة ، ستحدد
صدقه في مواجهة هذا الواقع وفي صياغة حر كته والتعبير عنه .

ان « عودة الروح » لم تشترك اشتراكاً فعلياً في ثورة ١٩١٩ ،
ولكنها عبرت عن مرحلة حاسمة من مراحل غوّننا القومي . و« بجماليون »
ثار على الحياة العاملة المنتجة وفضّل عليها الخطوط الجامدة للتمثال ،
وبهذا عبر عن مرحلة جديدة من حياة توفيق الحكيم في مواجهة
تاريخنا القومي . والوجوديون في مصر ، لا يقولون صراحة نحن

حونة ، نحن لا نؤمن بالقومية المصرية لان القومية تجريد ، ولا بكفاح المستعمر لاننا احرار ان نفعل او لا نفعل ، والامر لدينا سواء ، ولكنهم بدعوتهم الى الفردية المطلقة والحرية المطلقة انما يتخذون موقفاً نكوصياً من الاستعمار ، من عملياتنا الاجتماعية الناهضة . وموسيقى عبد الوهاب الحماسية « احياناً » لا تعبر عن وجدان قومي حقيقي ، وانما عن ضحالة فنية وزيف تعبيري ، ولكن ألحان سيد درويش الشعبية غير الحماسية مثل « يا عم حمزة » و « الديك بينده كو كو كو كو » و « الشياطين » انما توحد الوجدان المصري وتعبّر عن اتجاهاته النامية .

اذا كانت الثقافة انعكاساً لعملية الواقع الاجتماعي وكان واقعنا الاجتماعي كفاحاً من اجل التحرر ، كان علينا ان نحدد مدلول الثقافة المصرية من داخل اطار هذا الواقع المصري . ما هي العلاقة مثلاً بين نظرية الزمان والقدر عند توفيق الحكيم وبين تاريخنا القومي ؟ ما هي العلاقة بين الرمزية الشعرية عند بشر فارس وبين مستوياتنا الاجتماعية ؟ ما هي الدلالة الاجتماعية للاخلاق في شعر شوقي ؟ ان الكشف عن هذه المفاهيم وغيرها وتحديد دلالتها على ضوء واقعنا الاجتماعي ... هو السبيل لتحديد المدلول العام لثقافتنا المصرية وتعميق جذورها المختلفة .

على ان مثل هذه الدراسة الاجتماعية للتعبير الثقافي في مختلف صوره ، لا تعني اهدار قيمته الفنية ان كان تعبيراً ادبياً او فنياً ، بل قد يساعد ذلك على تفسير كثير من المشكلات الفنية المستعصية . ولأضرب لذلك مثلاً بسيطاً : ان موقف توفيق الحكيم من الحياة

هو الذي يحدد صياغاته الفنية في هذا الحوار الفكري وهذه الشخصيات الجامدة غير المتطورة التي تزدهم بها مسرحياته . وعدم استيعاب طه حسين لواقعنا الحي بنفاصيله المتفاعلة المتطورة، سواء في الريف أو المدينة في «دعاء الكروان» ، هو الذي أفرغ صياغة هذه القصة من الحركة ، وجعلها أقرب الى التجريدات النغمية . وهكذا ، ان دراسة موقف الفنان أو الاديب من الحياة لا تمس ابداً فنية ما يكتب وما يؤلف ، بل تساعد على الكشف عن كثير من الاسرار الفنية الخافية .

على ان الذي يعنيننا هو ان نذكر ان السبيل السليم للكشف عن خصائص ثقافتنا المصرية هو تحليل مختلف التعابير الفنية والادبية والفكرية في تفاعلها مع واقعنا الحي ، تحليل لا يكشف عما لها من وحدة وتماسك ، ويعكس ما تتضمنه من مواقف واتجاهات وقيم... وهذا ما سنحاول القيام بجانب منه في هذا الكتاب .



في الأدب الواقعي

ثارت معركة بين شباب الادب وشيوخه ، او بمعنى أدق بين
انصار المدرسة الواقعية واعدائها . فالمدرسة الحديثة تريد ان تربط
الادب بالمجتمع ربطاً حياً ، وان تجعل منه صورة صادقة ومرآة مبدعة
لحياة المجتمع في قلقه وأمله وتطلعه . ومن الطبيعي ان هذه المدرسة
لم تكتمل عناصر وضوحها بعد ، كما ان انتاجها لم يخرج - بطبيعة
الحال - عن طابع المحاولة والتجربة . فهو في حكم الجنين الذي أوشك
على استقبال الحياة والبشر . وفي رأيي انه من المصلحة ان نحدد
بشكل واضح - نحن انصار المدرسة الواقعية - افكارنا وان نضعها
في اطار علمي حتى نساعد بذلك ، من اليوم ، على المساهمة في تشكيل
هذا الجنين وصياغته الصياغة المرجوة . واذا كان لهذا المقال من
هدف ، فهو المساهمة في القاء ضوء على جانب مهم من جوانب المعركة
الاهو وتحديد معنى « الواقعية في الادب » .

ان الادب نتاج اجتماعي ما في ذلك ريب . فالاديب نفسه وليد البيئة التي نشأ فيها وترعرع في احضانها . انه ليس بالخلق الذي ظهر فجأة وسط غابة عذراء ليختار ان يكون اديباً . ومن المسلم به اليوم ان صور الاديب وخياله ومشاعره ومزاجه الفكري مستمدة من واقع المجتمع الذي نشأ فيه . وفضلاً عن ذلك فعملية الكتابة والطباعة والنشر عملية اجتماعية لا يمكن تصور قيامها بغير الناس ، الذين يكتب الاديب وينشر لهم ويؤثر فيهم .

فالاديب اذن وليد المجتمع الذي اثر فيه ثم عاد هو ليؤثر فيه بدوره بالكتابة والنشر . وهو بهذا الوضع فرد له فلسفته : اعني نظرتة الى العالم والعصر الذي يعيش فيه والمجتمع الخاص الذي غا في احضانه ، بما في ذلك طبقاته المختلفة والصراع الذي يعتمل في اعماقه . وسواء شاء بعض الناس ان يعترفوا بهذا ام لم يشاءوا ، فالحقيقة هي ان هذه النظرة - او قل هذه الفلسفة - لا بد ان تتضح معالمها في مجموع الانتاج الادبي لكل اديب ، في قصصه او مقالاته او قصائده .

فمن واجب الاديب الواقعي ان يكون ذا نظرة متكاملة الى العالم الذي يحيا في داخله ، نظرة تعبر عن فهم مترابط لهذا الكون واطواره ، وبشكل خاص ينبغي ان يتضح هذا جلياً في فهمه لمجتمعهم الخاص وتجاوبه معه . فالاديب في مصر مثلاً لا يكفي ان يقتصر فهمه على القرية مثلاً ، اذا كان قد نشأ في القرية ، او على الحياة في القاهرة اذا كان اديباً قاهرياً ، وانما الواجب ان يكون ذا فهم مهم متكامل للمجتمع المصري كوحدة ، وعلى بيئة من القوى المختلفة التي تتصارع في احشائه . ومن الملحوظ في كثير من الاحيان ان النظرة الجزئية

الضيقة للبيئة والتجربة البشرية المحدودة لها اثار ابعد من تلمس الجانب الفني فقط في انتاج الاديب . وفي ذلك يقف الكاتب الفرنسي فرنسوا مورياك مثلاً واضحاً امام كل المهتمين بقضية الادب .

فأفة ادب مورياك هو ضيقه في حقل التجربة البشرية . وعلى عكس بلازاك لا يستطيع مورياك ان يحتضن العالم او المجتمع الفرنسي في نظرة واحدة . وبمجرد ان تترك احدى شخصيات قصصه منطقة « الجيرونند » في فرنسا ، او بمعنى أدق الطبقة « الراقية » منها ، تفقد موضوعها وروعها . فمورياك هو الرسام الماهر لحياة الطبقة « الراقية » في الجيرونند ، الرسام الماهر لنفاقها وبشاعة حياتها وانحطاطها الفكري والخلقي ، هو يفعل هذا بشكل لا يدع لك مجالاً للشك في انه يحقرها ويلعنها من كل قلبه .

ولكن مأساة مورياك انه لم يستطع ان يتقدم خطوة واحدة بعد ذلك ؛ فهو يلعن التجربة الاجتماعية التي غاصر وجودها في الجيرونند ، ولكنه لا يستطيع ان يرى في فرنسا اية قوة اجتماعية يمكن ان يضع فيها ثقته في مستقبل الانسان ، من هنا يبدأ اليأس يتسلل الى ادب مورياك . ولو كانت حياة المجتمع الفرنسي كلها على طراز الطبقة « الراقية » في منطقة الجيرونند ، لكان من حق مورياك وغيره ان يياسوا ، ولكن هناك الطبقات العاملة في فرنسا ، وهي تقف في معركة الحرية ومن حولها حلفاؤها . ومورياك لا يريد ان يرى هذا ، لا يريد ان يرى الامل الذي يحيي الثقة في الانسان ومستقبله . وشيئاً فشيئاً ، اذا بالكاتب العظيم مورياك ، الثائر على الكاثوليكية وعلى النفاق الاجتماعي ، يحتفي خلف مورياك محرر

«الفيغارو»، اذا به ينكمش شيئاً فشيئاً الى صومعته الانفرادية وقوقعته الميتافيزيقية ، فيخلق لنفسه عالماً من الاوهام والثرهات، وحياة غيبية ما من صلة لها بالواقع الذي يواجهه اليوم ملايين البشر .

وما يقال عن مورياك يمكن ان يقال عن كثير من الادباء المصريين في هذه الناحية ، خذ مثلاً احسان عبد القدوس وقصصه . ان هنالك سؤالاً لا بد ان يتبادر الى اذهان الكثيرين من المعنيين بقضية الادب في مصر : لماذا يختار احسان كل ابطال قصصه افراداً في طريق الهاوية الى الانحلال الخلقي والتعفن النفسي وتدهور الضمير ؟ لماذا كانت الدعارة وبيع الاجساد بالمال موضوعاً عاماً في انتاج احسان الادبي ؟ ان احسان يجيبنا بقوله « لا استطيع غير ذلك ، هذا هو الواقع » .

ومن المسلم به ان ابطالا من هذا الطراز موجودون احياء في مصر ، وانه يستطيع ان يجدهم متى ذهب اليهم وقضى معهم بعض الوقت في ملاهي عماد الدين او سهرات الاوبرج او نوادي السباق او حفلات الطبقة « الراقية » . فمثل هذه الاماكن مملوءة بالارواح الميتة التي لا تعرف هدفاً لوجودها ، مملوءة بالنفوس التي حطمها الضجر والجنون وشراء الاجساد بالمال وتعاطي المخدرات وموت الضمير .

ولكن هل صحيح ان مصر كلها على هذا الطراز ؟ ان هناك مصرأ اخرى ، مصر التي يعيش فيها ملايين من العمال والفلاحين والطلبة والموظفين يعملون في المصانع والحقول والمعامل والدواوين ، مصر التي يتصارع في ضميرها القلق والامل ، مصر التي حاربت في

القتال وما زالت تصارع دفاعاً عن استقلالها وشرفها وحرمتها . وبالاختصار هناك شعب بأسره يضطرب بالحياة والقلق والتطلع الى المستقبل . ومثل هذه الحياة ، مثل هذه الملايين من أبناء الشعب ، تستطيع ان تزود الفنان بمادة حية لفنه لو شاء هو ان يختار .

على ان هناك فرقاً واضحاً بين قصص موريالك وانتاج احسان . موريالك كما أسلفت يرسم حياة الطبقة « الراقية » في منطقة الجيروندي فيفضحها ، واحسان يكتب عن ابطال الطبقة « الراقية » في مصر فتكاد تحس انه يريد ان يثيرك نحو الشفقة بهم والعطف عليهم ، ومثل هذه المقارنة تلقي ضوءاً على معنى الواقعية في الادب . فالواقعية لا تتمثل فقط في اختيار الموضوع ، وانما في الشكل الذي يصب فيه هذا الموضوع ، في الاسلوب الذي يعبر به الكاتب عن هذا الموضوع .

ان من المعترف به ان احسان يتناول في قصصه الواقع ، ولكنه رغم ذلك ليس من انصار المدرسة الواقعية ، لان الواقع الذي يتناوله محدود ، وهو بمثابة خبرة بشرية ضيقة . وحتى هذا الواقع المحدود لا يتناوله احسان في اطار عام من فهم صحيح للواقع الكلي للمجتمع المصري ، ولا بالاسلوب الذي يقتضيه هذا الفهم .

لقد اخترت الكلام عن احسان بالذات حتى أوضح ان المعركة القائمة اليوم ليست على وجه التحديد نضالاً بين شيوخ الادب وشبان ، اذ ان احسان نفسه من هؤلاء الشبان ، وانما هي قائمة بين اعداء المدرسة الواقعية وانصارها .

وفي هذا المجال يقف تاريخ توفيق الحكيم درساً قاسياً لكثير من دبائنا . لقد أنتج توفيق الحكيم « عودة الروح » و « يوميات

نائب في الارياف» وهو انتاج ممتاز بلا ريب . ففي «عودة الروح»
يقدم لنا توفيق قطاعاً مستعرضاً للمجتمع المصري في مرحلة الثورة
الوطنية، وفي «اليوميات» يقدم لنا قطاعاً مستعرضاً للحياة في الريف
المصري . ولم يكن توفيق في حاجة الى ان يكون واعظاً او داعية
حتى يشير فينا كل مشاعر العطف في القصة الاولى، وكل عوامل السخط
في القصة الثانية . لم يقل لنا توفيق في يومياته ان هناك هوة سحيقة بين
عقلية المشرع واضع القوانين وبين واقع وعقلية هؤلاء الفلاحين الذين
تطبق عليهم القوانين، لم يقل لنا ان هناك ظلماً صارخاً يقع على هؤلاء
الفلاحين من ملاك الاراضي ويمثلي السلطة التنفيذية، وهو لم يكن في
حاجة الى ان يقول لنا كل ذلك لانه واضح تمام الوضوح في اختيارد
لوقائع القصة والحوار . ولكن ! هل أدرك توفيق الحكيم ان هذا
الواقع الذي تحدث عنه ليس جامداً ولا ساكناً، وانما هو متغير متطور؟
هل فهم قوى الريف والمجتمع التي كانت تبشر من ذلك الحين بالقضاء
على هذه الاوضاع المفزعة؟ هل عبر توفيق عن هذا الفهم والادراك
في اليوميات او في غيرها؟ الجواب في رأيي بالنفى . ومن هنا يتضح
خطر السخط وحده . فالسخط الذي لا يصاحبه امل مستمد من
الواقع ، ينتهي حتماً الى اليأس ، واليأس يوصل صاحبه الى البرج
العاجي بانفراديته وانعزاليته . وهو نفس ما حدث لتوفيق الحكيم .
وشيثاً فشيئاً اخذ وجه توفيق الحكيم، كاتب «عودة الروح»
و «يوميات نائب»، يخففي خلف توفيق الحكيم مؤلف «حمار الحكيم»
و «راقصة المعبد» .

ان هذا يضع يدنا على الضرورة الثانية من ضرورات الواقعية
في الادب . لا يكفي ان يكون فهم الاديب متكاملأ، وانما ينبغي

ان يكون فهماً متطوراً كذلك . هذه هي النظرة الوحيدة التي
تحترم حياة الانسان وتؤمن بمستقبله ، وهي نظرة تجعل من صناعة
الادب رسالة ، ومن الاديب رسولاً مسؤولاً .

ان على اكتاف الادباء المصريين مسؤولية جسيمة نحو الشعب
الذي يكتبون له ، واذا كان كثير من شيوخ الادب قد قصروا في
اداء هذه الامانة ، فالامل معقود على شبابنا في ان يعوضوا النقص ،
وان ينتجوا لنا من الادب ما نفاخر به بين الآداب العالمية الواقعية .



مِنْ أَجْلِ ادِّبِ وَقَمِ

واقعية في الادب ... وواقعية في الفن ، وواقعية في السياسة ،
وواقعية في التعليم ... هذه هي الصيحات التي فرضت نفسها في المرحلة
الاخيرة على الفكر المصري الحديث . والناس يتحدثون عن هذه
الواقعية فيستجيبون لها استجابة غامضة ، قلما وقف عندها انسان ليسأل
نفسه عن مضمون محدد حقيقي لها ... وانا ازعم ان تيار الواقعية في
الفكر المصري قد اصبغ من القوة بحيث بات شاقاً على كثير من
المفكرين المصريين - الذين يجدون في هذا النوع من التفكير خطراً
على تراثهم الفكري وانتاجهم الفني - ان يهاجموه علانية ، وان يناوئوه
جملة ، وان يعلنوا صراحة انهم اعداء الداء لمثل هذا الاسلوب من
التفكير ، لان مشاكل العصر الحديث في مصر - في السياسة او
الادب او الاجتماع - تلح على الناس إلحاحاً شديداً منذ زمن طويل .
وفي الادب يتساءل الناس كذلك : لماذا لم يحقق الادب المصري

الحديث كل ما كان يروجوه الناس من تعبير عن وجدانياتهم وعواطفهم؟
لماذا لا يرى الناس - غالباً - حياتهم في مرآة الادب الحديث، في ضعفها
وقوتها، في صراعها وازماتها، في علاقاتها بالمجتمع المصري وكافة
مشاكله، في سخطها ورضاها، في أملها وقلقها؟

وأجاب ثوار الادب : لان كتابنا لم يعرفوا الواقعية في الكتابة
الادبية، ولان الذين عرفوها وقبسوا منها يوماً من الايام، تخلوا عن
هذا القبس فيما ألفوه حديثاً.

ولكن هذه الاجابة لا تكفي . فمن ألزم الضرورات اليوم ان
نحدد تحديداً واضحاً، الخطوط العريضة لمفهومنا عن الاسلوب الواقعي
في الادب، لان بعض الكتاب والمثاقدين قد دخلوا، في غفلة من الزمن،
المعركة مع الثوار، يحملون معهم علم الثورة الادبية ويحاولون ان
يمزقوه خلسة، ويأخذوا كثيراً من انصار الثورة ويوجهوهم الى
طريق مظلم سحيق ثم يقولون : هذا هو طريق الادب الواقعي .
وفي نهاية هذا السبيل لا ينتظرهم الا آداب الجريمة والدعارة . فكم
من كاتب « مرموق » ألف قصصاً جنسية مثيرة سماها أدباً واقعياً،
وكم من اديب ألف عن الجريمة فروج لها وقال : انا مع ثوار الادب .
وقد كان علينا ان ننتظر حتى تخرج لنا قصص امثال « ليلة خمر »
او « طريق الخطايا » او الى الخ... حتى نعرف ويعرف الناس معنا
معنى الادب الواقعي !!

نحن اذن نرفض الفكرة المتسلطة على عقول الكثيرين ، وهي
ان تجربة خاصة وقعت للكاتب تعني ادباً واقعياً ، لان الحياة تزخر
بالتجارب المتناقضة والعواطف المتباينة ، وتجربة كاتب من الكتاب

هي نقيض تجربة آخر ، فايها يكون الواقع وايهما لا يكون ؟ هذ هو الموضوع .

والمسألة ليست عسيرة الحل اذا ادر كنا ان هناك في كل مجتمع واقعاً اكبر يستمد وجوده من التطور العام للمجتمع ، في سياسته واقتصاده وفكره وفنه ، وهناك التجربة الشخصية للكاتب ، وهي جزء صغير من الواقع وقد تكون نقيضه . وكل كاتب لا يحاول ان يفهم تجربته الشخصية في ضوء الواقع العام هو بلا شك كاتب فقير . وربما كان من الاوفق ان نضرب مثلاً واحداً يضيء لنا الطريق ؛ خذ مثلاً تمثيلية توفيق الحكيم المسماة « براكسا » او مشكلة الحكم . في هذه التمثيلية سخرية لاذعة بالمرأة ، وتحقير لتطلعها الى حقوقها المشروعة في المشاركة مع الرجل بالذات . ولكن ماذا يقول الواقع الاكبر في هذه المسألة بالذات ؟ انه يقول - واتحدى اي انسان ان ينكر هذه الحقيقة - ان العصر الحديث قد سجل تقدماً مرموقاً للمرأة المصرية في التعليم ومشاركة الرجل في الاعباء الاجتماعية المختلفة . وان هذا التطور جزء من الحركة النسائية العالمية التي فرضها التطور العام في اتجاه الحياة الرأسمالية . وربما كان لتوفيق الحكيم ، في حياته الشخصية ، اكثر من تجربة شخصية غير سارة او غير موفقة بالنسبة للمرأة ، ولكن هل ينهض هذا عذراً له في ايجاءاته الصريحة في قصصه وتمثيلياته عن المرأة بشكل عام ؟

من هنا تبدو اهمية الوعي بالنسبة لكل كاتب وفنان . فبدون هذا الوعي يصبح من الميسور ان يخلط الاديب بين التجربة الخاصة والتجربة الاجتماعية العامة ، فيعمم حيث لا يجب التعميم ويصل اديه

بذلك الى مضمونات خطيرة ربما لم يكن هو يقصدها في بادئ الامر .
ولو كانت كل استجابة تلقائية للحياة تقرب الكاتب من الواقع لما
كان ثمة خلاف بيننا وبين غيرنا . ولكن الحقيقة ان طبيعة الواقع
ليست واضحة وضوحاً مباشراً ، كما قد يبدو لاول وهلة ، وان كل
فنان في حاجة الى ان يبذل مجهوداً في تحليل تجاربه حتى يستطيع
ان يرى الحياة على حقيقتها .

والحقيقة الثانية ان عنصر الاختيار قائم وموجود في الادب .
فالاديب لا يكتب لنا كل حياته اليومية منذ قيامه في الصباح الى
وقت اوبته الى فراشه في المساء ، ولو فعل هذا لقدم لنا خليطاً
مضحكاً لا يمكن ان يستسيغه انسان . وانما يختار بعض تجارب حياته ،
ويؤلف بين هذا البعض بقوة فنه ويضيف اليها من خياله ما يكون
منها وحدة كاملة ، ثم يقدم لنا هذا كله في اطار ادبي . فعنصر الاختيار
واضح اذن ، ومن هذا الاختيار والتآلف يظهر لنا دور الكاتب
- بوعي او بدون وعي - في الايحاء الى القارئ بفكرة معينة او
عواطف خاصة . ومن هذه النقطة بالذات تظهر لنا مشكلة السلوك
في الادب ، فكل ايحاء للقارئ بالافكار والعواطف قد يكون
ايحاء انسانياً خيراً ، وقد يكون ايحاء شريعياً ، قد يكون ايحاء يعزل
الانسان اكثر فاكثراً عن الواقع ويجعله يدير ظهره للحياة ، وقد
يكون ايحاء بالاندفاع نحو الحياة واعتصارها ، قد يكون ايحاء
بالحد والياس ، وقد يكون ايحاء بالتعاطف مع المجموع والامل
والثقة في الانسان . وقد سجل الادب الاميركي الحديث - وما اكثر
ما سجل - كل ايحاءات الدعوة الى الانحلال الجنسي وارتكاب الجريمة

والانتحار ... الخ. ولم يسلم الادب المصري الحديث من هذه الاتجاهات كذلك. والمسألة هنا ليست على الاطلاق مسألة مبادئ، وانما هي اسلوب التناول. فنحن لا نعتز مطلقاً على وجود شخصيات السكارى في القصة المصرية، او على تناول شخصيات العاهرات في الادب المصري، نحن نريد ان نؤكد هذا مرات ومرات حتى لا يساء فهمنا. ولكن شتان بين اسلوب واسلوب في تناول هذه الامور، فكسليم غوركي تناول في قصصه القصيرة شخصية امرأة احترفت الدعارة (ليلة خريفية)، وبرناردشو تناول ايضاً هذه الحياة في تمثيلية «حرفة مسز وارن». ومن ناحية اخرى تناول جيمس كين حياة امرأة عاهرة في قصته «ماض كله مشين»... ولكن الفرق بين شو وغوركي من ناحية وبين كين من ناحية اخرى، هو الفرق بين من يوحى بفهم هذه الحياة الشائنة ودوافعها وبين من يوحى بتمجيدها، وهو الفرق بين من يبرز الجوانب الايجابية في شخصية العاهرة، فيعرفنا ان المعدن الانساني واحد، وبين من لا يرى الا العناصر الخفية في حياتها.

وقد عجز كثير من الكتاب في العصر الحديث ان ينكروا دور الادب في السلوك الانساني وتأثيره على الناس، ولا سيما بعد ان ظهرت السينما المعتمدة على القصة الحديثة واتسع نفوذها. فلجأ البعض الى اثاره قضية اخرى، فهم يقولون: نحن لا ننكر عنصر الايجاء في الادب، ولكننا ننكر ان من الايجاء ما هو خير وما هو شر، لاننا لا نعلم، بعد، الفرق بين الخير والشر! والناس في مصر لا يحتاجون الى من يشككهم في الفرق بين

الخير والشر ، لان الحياة الواقعية قد علمت الناس معنى الخير ومعنى الشر . وهل يستطيع عاقل ان ينكر ان كفاح سبعين عاماً ضد الاستعمار ومؤمراته ، من اجل حياة حرة ديمقراطية نظيفة ، قد علم الناس اين الخير واين الشر ، اين هم الاخيار واين هم الاشرار ؟ وهل يعز على اي كاتب في مصر ان يرى كيف يمكن ان يقف في صف قوى الخير ضد قوى الشر ؟ ماذا يقول هؤلاء المشككون في « الايام » لطفه حسين او « فضيحة في القاهرة » لنجيب محفوظ او « عودة الروح » للحكيم ؟ هل ينكرون انه انتاج كتاب يعلمون الفرق بين الخير والشر كما يعلمه عامة الناس ؟

الأدب بين الصياغة والمضمون

كتب هذا المقال رداً على مقال للدكتور طه حسين في جريدة «الجمهورية» وعنوانه «صورة الادب ومادته» بتاريخ ١٩٥٤/٢/٥ ، وفيه يقدم الدكتور طه حسين النظرة النقدية المدرسة القديمة ، التي تقوم على اساس ان « اللغة هي صورة الادب وان المعاني هي مادته » ، وأضاف الدكتور طه حسين اليها عنصراً ثالثاً في الدراسة الادبية وهو ما سماه عنصر الجمال ، وان لم يوضح نظرته اليه . وقد كان هذا المقال فاتحة معركة ادبية استمرت اسابيع عديدة ، اشترك فيها الدكتور طه حسين بسلسلة من المقالات في جريدة «الجمهورية» والاستاذ العقاد في صحيفة «اخبار اليوم» والمؤلفان في جريدة «المصري» .

والمقالات الثلاث : « الادب بين الصياغة والمضمون » ، « عبقرية العقاد » ، « حصاد المعركة » التي ترد في هذا الكتاب ، هي الجهد الذي ساهم به المؤلفان في هذه المعركة الادبية :

قضية آثارها عميد الادب ، ما كان لنا ان نحجم عن تحديد موقفنا منها ، وهي قضية حمل اعباءها عميد الادب وحواريه من أدبائنا القدامى طوال ربع قرن من تاريخنا القومي الحديث .

والقضية هي : طبيعة العلاقة بين صورة الادب ومادته او بين صياغته ومضمونه .

ونحب ان نقرر اولاً ان ما تُتَّهَم به حر كتنا النقدية من تغليب للجانب الاجتماعي ، انما يرجع الى ما أشاعه هؤلاء الادباء القدامى من فهم قاصر لهذه العلاقة بين صورة الادب ومادته ، والى ما يتميز به ادبهم من جمود وانفصال عن حركة الحياة ، والى ما رسَّبه في وجداننا القومي من قواعد نقدية فجّة لا تفضي بالابداع الفني الا الى أزقة متقفلة .

ولهذا ، فعندما نتقدم لتحديد موقفنا من هذه القضية ، فإنما نحدد موقفنا كذلك من المدرسة القديمة ، سواء في النقد او الابداع .

* * *

هكذا عرض عميد الادب للقضية ، وهكذا اهتدى الى حل لها : « ان اللغة هي صورة الادب ، وان المعاني هي مادته » ، و « ان صورة الادب ومادته شيئان لا يفترقان ، او هما شيء واحد ، ان شئت ، وأضف اليهما عنصراً ثالثاً ، ان صح ان يستعمل العدد في مثل هذا الموضع ، هذا العنصر يلزمهما لزوماً لا فكاك منه وهو عنصر الجمال . »

ومن هذه المقومات الثلاثة : اللغة والمعاني والجمال الذي « لا فكاك منه » يتضح الموقف النقدي للمدرسة القديمة .

الا اننا نرى ان قصر الصورة على اللغة ، وقصر المادة على المعاني لا يكشف عن إدراك سليم لحقيقة الظاهرة الادبية ، ذلك ان اللغة

أداة من أدوات الصورة . فإن قصرنا الصورة على اللغة ، فقد تحدثنا
لا عن الصورة بل عن الأسلوب . ان « الأسلوب الشائق الرائق
الذي يحسن موقعه عند سامعه » ليس صورة للادب ولا صياغة له ،
بل هو مظهر خارجي او أداة من أدوات الصورة . وكذلك شأن
المعاني ، فليست مادة للادب بل إحدى أدواته كذلك . فلو قدمت
لنا جملة جميلة رائعة شائقة تحفل بمعنى « لم يسبقه اليه احد » ، لما كان
في هذا وحده دافع الى ان نعدّها من الادب ، فالمعاني كالالفاظ ،
سواء بسواء ، وسائل وادوات لما هو اجلّ واعظم .

ولو راجعنا تاريخ النقد العربي القديم ، لوجدنا انه لا يخرج في مجمله
عن البحث الجاد عن اللفظة الرائقة للمعنى الفريد . ولو تأملنا ما يقوله
عميد الادب اليوم في قلب القرن العشرين ، وبعد اجيال من التطور
الثقافي والتجارب النقدية التي لا حصر لها ، لما وجدناه يخرج عن ترديد
هذا الموقف النقدي القديم ، المسرف في القدم . والحق أن ازمة
التعبير الادبي في مصر تقوم - الى حد كبير - على هذا الاحتفال
البالغ بالاسلوب ، وهذا الوقوف الجامد عند حدود المعاني المنفردة
المتناثرة ، نجد هذا في الحكم النقدي ، وفي التعبير الادبي ، أنثره
وشعره على السواء . وكلما كان نقاد العرب القدامى يعدون بيتاً من
الشعر أبلغ ما قالته العرب ، وبيتاً آخر أهجى ما قالته العرب ، وبيتاً
ثالثاً أمدح ما قالته العرب ، والى غير ذلك من افعال التفضيل ،
لا يزال نقادنا وادباؤنا من المدرسة القديمة يحتفلون كذلك بهذا المعنى

الواحد ، أو البيت المنفرد لما فيه من أسلوب رائع ومعنى شائق .
فالعقاد مثلاً يترجم بهذا البيت :

وتلفتت عيني فمد خفيت عني الطلول تلفت القلب
فلا نلبث ان نقرر انه يساوي عنده الف قصيدة ، لماذا ؟ لان
العقاد ، مثله في ذلك مثل بقية ادبائنا القدامى ، لا يبصر بالظاهرة
الادبية في الوحدة العضوية المتكاملة للعمل الادبي ، وانما في البيت ،
في المعنى ، في النادرة اللطيفة ، في العبارة المنفردة .
هذا هو جوهر ازمتنا التعبيرية في ادبنا المصري الحديث ، وهذا
هو مصدر ما يعانیه نقدنا الادبي من جمود وقصور وعجز .
من اجل هذا نكتب ، لنحدد طبيعة الظاهرة الادبية ، وطبيعة
العلاقة بين صورة الادب ومادته .

ان الادب صورة ومادة ، ما في هذا شك . ولكن صورة
الادب كما نراها ، ليست هي الاسلوب الجامد ، وليست هي اللغة ،
بل هي عملية داخلية في قلب العمل الادبي لتشكيل مادته وإبراز
مقوماته . ونحن لا نصف الصورة بانها عملية ، مشيرين بذلك الى
الجهود الذي يبذله الاديب في تصوير المادة وتشكيلها ، بل لما تتصف
به الصورة نفسها في داخل العمل الادبي نفسه ، فهي حركة متصلة في
قلب العمل الادبي ، تتبصر بها في دوائره ومحاوره ومنعطفاته ،
وتنتقل بها داخل العمل الادبي من مستوى تعبيرى الى مستوى تعبيرى
آخر حتى يتكامل لدينا البناء الادبي كائناً عضوياً حياً . وبهذا الفهم
الوظيفي للصورة تتكشف امامنا ما بينها وبين المادة من تداخل
وتفاعل ضروريين . فمادة العمل الادبي ليست بدورها معاني - كما

يقول عميد الادب والمدرسة القديمة - بل هي احداث ، لا من حيث انها أحداث وقعت بالفعل ، ويشير العمل الادبي الى وقوعها، بل هي أحداث تقع وتتحقق داخل العمل الادبي نفسه، ويشارك التذوق الادبي في وقوعها وتحققها ، وهي بدورها عمليات متشابكة متفاعلة يفضي بعضها الى بعض إفضاء حياً ، لا تعسف فيه ولا افتعال . والصورة - في الحقيقة - هي جماع هذه العمليات المفضية ، هي هذه الحركة النامية المتجهة - في داخل العمل الادبي - بين أحداثه لابرازها وربطها بالعناصر الاخرى التي يتكامل بها البناء الادبي . وعلى هذا فالمعاني وحدها قيم متجبرة لا تصلح مادة للعمل ، بل هي وسيلة من وسائله المختلفة لتحقيق أحداثه وخلق ارتباطاته المتكاملة .

ولنضرب على ذلك أمثلة من القصة والشعر . اما القصة فليجئنا جويس القصص الايرلندي، وهي قصة « يوليسز » التي تصور فيما يقرب من ثمانمائة صفحة ، يوماً واحداً من حياة رجل في دبلن . ومضمون الرواية او مادتها ، هو الانهيار والتناقض والتفسخ والانحلال التي تتميز بها الحضارة الحديثة ، وابطال الرواية عناصر مريضة مهزومة يحركها الانحراف والشذوذ ، وتجمعها الفجيعة الحضارية الواحدة . ولقد استعان جويس على إبراز هذه المادة بعدة وسائل صياغية ، منها المونولوج الداخلي والتداعي الحر للمعاني وتداخل الأخیلة وعكس اتجاه الزمن ، وبهذه الوسائل تمكن جويس ان يصور بحق الانهيار والتفسخ ، وان يكشف عن عمق أعماق شخصياته المنحرفة . ولو اختار جويس صورة ادبية اخرى لمضمون روايته لما تمكن من إبرازه على هذا الوجه الفريد . وفي هذا العمل الادبي نجد الصورة الادبية ،

بوسائلها الصياغية المختلفة، تعمل على تنمية ابطال الرواية والكشف عن باطنهم وما يتضمنه من انحراف ، وابرار المضمون المريض ابراز فائقا . ولقد وقف جويس عند حدود ابراز الجوانب المنهار من الحضارة الحديثة دون ان يكشف الجوانب الاخرى المتروية النامية في هذه الحضارة ، ولهذا وقفت به الصورة الادبية عند هذا المضمون الخاص .

ولو قارنا بين هذه الرواية ورواية « العاصفة » لآليا اهرنبرغ لوجدنا فارقا ضخماً في المضمون وفارقاً ضخماً في الصياغة كذلك . فرواية اهرنبرغ لا تصور واقعاً مريضاً متحللاً ، بل معركة ... تتابع عملياتها المتطورة من الكفاح المرير للقضاء على الاخطبوط النازي في اوروبا، وما يواجه هذه العمليات من عقبات وصعاب ، وفي خلال هذه العمليات تنمو الحياة في اشخاص الرواية نمواً طبيعياً ، وتمازج علاقاتها تآزراً سليماً يتفق مع الحركة المتجهة لاحداث الرواية . ولقد استعان اهرنبرغ على ابراز هذه الحركة ، في ابطاله ووقائعه، بقطاعات سريعة من المشاهد التي تتناثر في جبهة عريضة تمتد بين باريس وبرلين وكيمف ، ولكنها تتكامل جميعاً في وحدة نامية هي وحدة المعركة . ولو استعان اهرنبرغ بالصورة الادبية لرواية جويس لتحولت احداثه الروائية من حركة نامية صاعدة الى حركة ناكسة داخل ابطاله ، ولجلدت الحركة وثقلت ومات الاتجاه . ونذكرنا رواية جويس بشعر ت. س. إليوت ؛ فإليوت سواء بسواء كجويس، يحمل على الحضارة الصناعية الحديثة ويتهمها بانها ارض خراب لاخصوبة فيها، وبأن انسانها كائن اجوف مليء بالفراغ

والقش والتفاهة . وشعر إليوت دعوة ملحة لرفض هذه الحضارة
والعودة الى سلطان الكنيسة كخلاص للانسان من ازمته الراهنة .
وشعر إليوت في معظمه لا يخرج عن هذا المضمون العام ، ولقد تمكن
من ابرازه والكشف عنه وصياغته في صورة ادبية فريدة كذلك ،
مستعيناً ببعض ما استعان به جويس من مونولوج داخلي ، وتداع
حر للمعاني ، وفواصل شعورية مفاجئة ، وانطباعات سريعة . وهذه
الصورة الادبية الخاصة وقف إليوت ، عند الكشف عما يحتاج الضمير
الانساني الحديث من ازمات وتناقضات واستسلام ، دون ان يكشف
عن الجانب الآخر من هذا الضمير وما يتفاعل فيه من جهود صادقة
للكفاح والتحرر والبناء .

ولو قارنا بين إليوت وشاعر آخر هو مايا كوفسكي لوجدنا
كذلك فارقاً ضخماً في المضمون والصياغة . فمايا كوفسكي فنان
صانع للشعر كذلك ، ولكنه يجد الحضارة الصناعية الحديثة ،
ويستبصر بالحركة الصاعدة للتاريخ ويصوغ كل هذا شعراً حياً دافقاً
يعلي ارادة الانسان ، ويصور جهوده المظفرة من اجل البناء والحرية
والحياة الفاضلة الصحيحة . وهو يستعين في صياغة هذا المضمون
بوسائل تنبض بالحركة والحرارة والحياة . فالكلمة المفردة والمقطعات
السريعة ، والتداخل بين العمليات النامية تشارك جميعاً في ابراز هذا
المضمون الشعري الجليل . ولو اتخذ مايا كوفسكي منهج إليوت الشعري
سبيلاً له ، لأراق دماء شعره وأسكت نبضاته ، ولانطوى مضمونه
مريضاً عاجزاً .

وفي ادبنا المصري الحديث نجد اولاً ان الصياغة الفنية تكاد

تكون ظاهرة نادرة في الشعر ، فالشعر لا يزال ابياً منفردة متناثرة لا تربطها وحدة فنية وان ربطتها وحدة في الموضوع . فهذا الشاعر الفحل - امير الشعراء احمد شوقي مثلاً - يؤلف القصيدة من ثلاثمائة بيت في الحرب او في التغني بآثار مصر القديمة مثلاً ، فلا يعالج الموضوع معالجة ادبية بحيث يكون له مضمونه المصوغ او مادته المصورة ، بل هي ابيات متناثرة لمعانٍ لا رابط بينها غير وحدة القافية او وحدة الوزن او وحدة الموضوع من قريب او بعيد ، فهي ابيات منظومة كحبات العقد ، يؤلف بينها خيط رهيف من قافية او بحر او موضوع عام . اما وحدة العمل ، اما الترابط والتآزر بين عمليات الصياغة وعمليات المضمون ، اما وحدة الصورة والمضمون ، فظاهرة تكاد تكون معدومة - كما ذكرنا - حتى اليوم في شعرنا المصري الحديث .

وفي القصة المصرية الحديثة - القصيرة والطويلة على السواء - تقدم واضح نحو البناء الفني ، نجد ذلك عند محمود تيمور ونجيب محفوظ بوجه خاص . وكذلك الشأن في الادب المسرحي عند توفيق الحكيم . اما الجانب الاكبر من القصص الاخرى لأدبائنا القدامى ، فاقرب الى السرد او الغناء النثري منها الى البناء الفني المتكامل ، الذي يتألف من عمليات صياغية متآزرة .

والشعر والقصة في مصر ، لا يزالان بوجه عام يتعثران في مضمون اجتماعي محدود ، يقفان عند الفئة المتوسطة من واقعنا الاجتماعي العام ، يصوران مشاكلها وحياتها وآمالها تصويراً جامداً راكداً ينقصه

الاستبصار بكافة ما يتفاعل به واقعنا المصري جميعاً من حركة
وتطور ونحو ...

وهكذا يتضح موقفنا من العمل الادبي ، صورته ومادته ، انه
ليس لغة ومعاني ، بل هو تركيب عضوي يتألف من عمليات بنائية
تتكامل فيها الصورة والمادة تكاملاً عضوياً حياً .

اما العنصر الثالث الذي يسميه عميد الادب بالجمال ، فاننا نعهده
مفهوماً غامضاً ، لا يصلح للكشف عن مقومات العمل الادبي .
وحاجتنا الى التبصر بهذه العملية المتآزرة التي يتألف منها العمل
الادبي ، أشد من حاجتنا الى الوقوف عند هذا المفهوم الغامض
المطلق الذي لا تقضي دلالاته الى وظيفة واضحة . وإن جاز لنا ان
نقول ، إن تحقق الاتساق والتآزر بين الصورة والمادة ، وتكامل
العمل الادبي ، هو ما يمكن ان يسمى بالجمال الادبي . على ان المهم
لدينا هو ان ندرك وتأمل وتنبصر بالعمليات المتفاعلة النامية ، لا ان
نقف عند حدود الكلمات المطلقة .

ونحب ان نستخلص بما سبق ان ذكرناه الامور الآتية :

اولاً — ان مضمون الادب في جوهره احداث تعكس مواقف
ووقائع اجتماعية .

ثانياً — ان الصورة الادبية او الصياغة ، عملية لتشكيل هذا
المضمون وابرز عناصره وتنمية مقوماته .

ثالثاً — ان تحديد الدلالة الاجتماعية للمضمون الادبي لا يتعارض مع تركيز قيمة الصورة او الصياغة الادبية ، بل قد يساعد على الكشف عن كثير من الاسرار الصياغية .

رابعاً — ان النقد الادبي — على هذه الأسس السابقة — ليس دراسة لعملية الصياغة في صورتها الجامدة فحسب ، بل هو استيعاب لكافة مقومات العمل الادبي وما يتفاعل فيه من علاقات واحداث وعمليات . وبهذا ، يصبح الكشف عن المضمون الاجتماعي ومتابعة العملية الصياغية للعمل الادبي ، مهمة واحدة متكاملة .

خامساً — ومن هذا ، نقرر كذلك ان العلاقة بين الصورة والمادة او بين الصياغة والمضمون لا تكون علاقة متآزرة متسقة الا في الاعمال الادبية الناجحة ، اما العمل الادبي الفاشل فهو ذلك العمل الذي يقوم بين صياغته ومضمونه تخلخل وتنافر وعدم اتساق . وعلى هذا ، فان المدارس الفنية التي تهتم بالشكل قبل المضمون ، كالتكعيبية مثلاً ، او بالمضمون قبل الشكل ، كالسيرياوية والمستقبلية مثلاً ، مدارس فنية غير مكتملة . هذه هي الأسس العامة التي تقوم عليها حركتنا النقدية والابداعية على السواء ، وهذه الأسس نعد انفسنا على خلاف بين مع اصحاب المدرسة القديمة .

اننا نؤمن ان الادب بناء متراكب ينمو نمواً داخلياً ويصوغ واقعا اجتماعياً صياغة متسقة .

اننا لا نقف من التعبير الادبي موقفا جامداً ، يخلي العمل الادبي من صورته على حساب مادته او العكس ، بل اننا نؤكد ما بين الصورة والمادة من تفاعل وتداخل وتشابك ، بدون ان يقوم العمل الادبي ، ولا تتحقق له وحدة .

ولكننا لا نستطيع ابدأ ان نحصر الصورة في حدود اللغة ، ونضيق المضمون في نطاق المعاني ، كما يفعل عميد الادب وتشايعه في ذلك مدرسته النقدية والابداعية ، لاننا نعد الابداع الادبي مرحلة تتجاوز طلاوة الاسلوب وتفوق لطافة المعنى ، ولأننا نعد العمل الادبي بناء تتكامل صورته ومادته بعملية باطنة فيه ... هي كماله وحقيقته .

هذا هو موقفنا من الادب ... صورته ومادته ، وهذه هي مقومات حركتنا النقدية .



عَبْقَرِيَّةُ الْعَقَادِ

كتب هذا المقال رداً على مقال للاستاذ العقاد في جريدة «اخبار اليوم» بعنوان «الى ادعياء التجديد ... اقرأوا ما تنتقدونه» بتاريخ ٢٧/٢/١٩٥٤ . واذا تجاوزنا الجانب الخاص بالشتايم والقذف الشخصي في مقال الاستاذ العقاد ، فمن الممكن تلخيص وجهة نظره في ان ما نادى به المؤلفان من الوحدة العضوية المنكاملة للعمل الادبي ، ليس شيئاً جديداً ، بل ان الاستاذ العقاد ذكر مثل هذا الكلام منذ اربعين عاماً ، وقد استشهد ببعض مؤلفاته القديمة للتدليل على موقفه .

واخيراً تنازل فتكلم العقاد ... ووجه الينا الخطاب باعتبارنا « ادعياء التجديد » وهو شرف - لو يعلم الناس - عظيم ، لان العقاد مشغول عما يشوره « الادعياء » في مسائل الادب والثقافة بما هو أهم

من هذا وذاك ... ربما بمسائل حكم الارض ، وربما بمشاكل حكم السماء ! انه يريدنا ان نتصوره - وكما تمنينا ان نصدق هذا - رجلاً لا يعرف التفاهات ، ينظم امور البشرية حائماً ، وعينه نصف مغلقة ، ودخان لفافته يحيط به من كل جانب ويرسم له الدوائر التي يسبح اثرها في تفكير عميق ، لا توقظه منه تفاهات التافهين او دعاوى المدعين امثال هذين « الاستاذين بالمدارس الثانوية او العالية ..! » وهو في حاجة الى اصدقاء - او قل ان شئت اتباع - يوقظونه من السبات العميق ويقولون له : افق يا مولانا الكاتب الكبير ، فان الادعياء والتافهين يتقولون عليك الاقاويل وينشرون عنك الاكاذيب ، فيصحو الكاتب الكبير - نستغفر الله بل الرب العظيم - من غفوته وينهرهم على صحوته ويقول لهم : دعوا التافهين والمدعين في غيهم يعمهون ..!

ولكنه شرّفنا فخالف هذه السنة ، هذه المرة ، ورضي ان يوقظه اتباعه لرسالة وجهناها الى عميد الادب العربي الدكتور طه حسين . فقد كتب الدكتور طه مقالة في جريدة يومية عنوانها « صورة الادب » ناقش فيها - في ادب - مسألة العلاقة بين الصورة والمادة في العمل الفني نقاشاً لا نقرّه عليه ، ومع ذلك فقد تكرم في ختام مقاله وسألنا ان نبدي رأياً في هذا الموضوع ، ولم نرد ان نخيب لعميد الادب رجاء ... لم نرد ذلك لاننا نعتقد ان مسائل الادب والثقافة ليست وقفاً على الكتاب « العظام » ، بل تستطيع ان تتسع فتسع كلام « التافهين » و « الادعياء » ، فان كتبنا يا مولانا الكاتب الكبير قد اخطأنا الفهم ، وتوهّمنا ما لا يجوز ان يتوهّم ، فاعفّر لنا

هذه الزلة الحقاء ... فمثلك يعفو ... ومثلنا يشوب .

وكتبنا رسالتنا في هذا المنبر الحر « المصري » بعنوان « الادب بين الصياغة والمضمون » ، ناقشنا فيها - قدر جهدنا واطلاعنا وفهمنا - العلاقة بين صورة الادب ومضمونه ، وضربنا فيها الامثلة من الادب المصري والغربي الحديث ، واكدنا الوحدة الفنية العضوية بين عنصري الادب ، وبرزنا الجوانب الايجابية في تقدم القصة المصرية من ناحية الصياغة على يد كتاب مثل تيمور والحكيم ونجيب محفوظ ، ثم خالصنا موقفنا في النقد الادبي على الصورة التالية :

اولا - ان مادة الادب في جوهرها ، (او انشئت مضمونه) ، ليست المعاني كما يقول الدكتور طه وان كانت المعاني احدى ادواتها ، اما المضمون فهو احداث العمل الادبي ، وهي التي تعكس مواقف ووقائع اجتماعية .

ثانياً - ان الصورة الادبية (او الصياغة ان شئت) ليست اللغة كما يقول الدكتور طه ... وان كانت اللغة اداة من ادوات الصورة . وانما الصورة في تقديرنا هي عملية لتشكيل المضمون وابراز عناصره ، وتنمية مقوماته تنمية طبيعية في داخل العمل الفني .

ثالثاً - انه ما دام كل عمل ادبي له جذوره الاجتماعية الكامنة في موقف الاديب من الحياة وفي علاقته بالبيئة الاجتماعية ، فلا مفر من ان ينعكس هذا الموقف في الصورة الادبية . وان هذا التحديد لا يتعارض مع تأكيد قيمة الصورة او الصياغة ، بل قد يساعد على الكشف عن كثير من اسرار هذه الصياغة .

رابعاً - ان النقد الادبي - على هذه الأسس السابقة - ليس

دراسة لعملية الصياغة في صورتها الجامدة، بل هو استيعاب لكافة مقومات العمل الادبي وما يتفاعل فيه من علاقات واحداث وعمليات، وبهذا يصبح الكشف عن المضمون الاجتماعي، ودراسة عملية الصياغة للعمل الادبي، مهمة واحدة متكاملة.

هذه هي الأسس العامة للحرارة النقدية كما نفهمها .

وفي معرض التدليل على موقف المدرسة النقدية المعاصرة أشرنا اشارة عابرة الى الاستاذ العقاد ، ولم يكن هدفنا تعقبه في نظراته الادبية بالتفصيل ، لانه لم يكن هناك مجال لذلك .

ولم يعجب هذا الكاتب الكبير ... لم يرق في نظره اننا لم نرفعه الى اعلى عليين او نخفضه اسفل سافلين . فرغم ان رسالتنا هذه موجهة في حقيقة الامر الى الدكتور طه حسين ، ورغم انها رسالة تناقش مسألة صياغة الادب ومضمونه ولا تستهدف في اساسها التعرض لاعمال اي كاتب من الكتاب المصريين بالنقد او التحليل ، الا ان عبقرية العقاد تصر ، رغم كل شيء ، على ان هذه الرسالة لم تكتب الا للتهجم عليه ، وانه « مقصود بهذه الحملة لغير وجه الادب والامانة الثقافية » .

ونحن نشكر له ثورته التي كانت دافعاً لنا على ان نكشف عن موقفه الادبي بالتفصيل ، متخذين من كتاباته في النقد وانتاج الشعر حجة لنا لا علينا . ولكننا نريد قبل ذلك ان نعتذر عن خطأ غير مقصود وقع في النقل من مسودة مقالتنا السابقة ، خطأ في كلمة واحدة لعلها سر ثورة العقاد ، وجعلتنا كما وردت في صحيفة « المصري » هي « فالعقاد مثلاً يترجم بهذا البيت :

وتلفقت عيني فمد خفيت عني الطول تلفت القلب

فلا نلبث ان نقرر انه يساوي عنده الف قصيدة «، والصحيح كما ورد في اصل المقالة هو استبدال كلمة قصة بكلمة قصيدة . وبين كلمتي قصة وقصيدة من التشابه ... ما يبرر الخطأ المطبعي . ويستطيع القارئ ان يرجع الى كتاب العقاد « في بيتي »، صفحة ٢٨-٢٩، ليرى اننا لا نتجنى عليه بهذا الكلام؛ ففي صفحة ٢٨ يقول: « ان خمسين صفحة من القصة لا تعطيك المحصول الذي يعطيكه بيت كهذا البيت :

وتلفقت عيني فمذ بعدت عني الطلول تلفت القلب « ويقول عن القصة : « انها كالحروب الذي قال التركي عنه انه قنطار خشب ودرهم حلاوة . » (صفحة ٢٩) . وما يجدر ذكره اننا قلنا في مقالتنا « فلا نلبث ان نقرر » ولم نقل « فلا يلبث العقاد ان يقرر »، والفرق بين المعنيين واضح ليس في حاجة الى تفسير . هذا اولا ... اما الامر الثاني فهو ان العقاد يواجهنا باقتباسات من كتبه القديمة يؤكدها مناداته بالوحدة الفنية للعمل الادبي ، اقتباسات يقول انها تتعارض مع النظرة الجزئية للعمل الادبي التي تنتهجه بها ...

واول ما نريد ان نؤكد ان المناداة بالوحدة الفنية للعمل الادبي ليست امراً من ابتكار العقاد، بل هي قديمة قدم ارسطو نفسه . اما الحقيقة التي لا تحتاج الى مجهود كبير في برهانها، فهي ان العقاد لم يفهم هذا الكلام الذي قرأه لأرسطو ومن جاءوا بعده ، ولم يحققه لا في موقفه النقدي ولا في شعره الذي نشره ... او لعله اقرب الى الدقة ان نقول ان الوحدة الفنية التي كانت في ذهن العقاد حين قال هذ

الكلام هي وحدة الموضوع ، وحدة الخاطر ، وحدة المعنى ، وحدة العنوان ، لا أكثر ولا أقل . هذا هو جوهر نقده - على سبيل المثال - لقصيدة شوقي في رثاء مصطفى كامل ؛ يقول في صفحة ٤ من الديوان : « اما التفكك فهو ان تكون القصيدة مجموعاً مبدداً من أبيات متفرقة لا تؤلف بينها وحدة غير الوزن والقافية ، وليست هذه بالوحدة المعنوية الصحيحة » ...

فالوحدة الفنية عنده هي الوحدة المعنوية لا الوحدة العضوية الحية .

ودليل ذلك هو موقفه في نقد رواية قبيز لشوقي . فقد ضمن شوقي لنفسه وحدة الموضوع حين ألف هذه الرواية ، اذ انما تتناول احداث مرحلة تاريخية في مصر ، فماذا بقي على العقاد ان ينقد ؟ انه يقول لنا في مقدمة نقده لقمبيز انه يستهدف امرين من هذا النقد : احدهما تصحيح الشبهات التاريخية التي تمس سمعة مصر .

وثانيهما « وهو الأهم عندنا » إقامة معيار للشاعرية المبتكرة يثوب اليه بعض القراء الذين يستخفون بالشعر ويجعلونه من الخسة والهوان ، بحيث تغنى فيه صناعة اللفظ والطلاء .

وجميل ان يقول العقاد هذا الكلام العام . ثم غضي في داخل الكتاب لنبحث عن هذا المعيار للشاعرية المبتكرة ، فلا نجد الا ملاحظات عن النظم والنحو وكثرة الفصل والوصل والهمز . . الخ .

ففي صفحة ٦-٧ يقول : « وأولى هذه الملاحظات قصر النفس واضطراب القوافي والاوزان ، فان من جمال النظم في الرواية

التمثيلية التي تتلى على الاسماع ان نسيجهم الثقافية ولا تفاجيء الآذان
بالنقلة البعيدة في الموقف الواحد .

وفي صفحة ١٣ ملاحظة ثانية في التدليل على اضطراب النظم
وهي حيرة شوقي « في تقليب الاسماء كلها اعياء الوزن واستعصى
عليه سبك الاسم الاصيل فيه ، ففانيس تارة فانس وتارة فنيس .. الخ »

وفي صفحة ١٤ ملاحظة ثالثة عن النظم وهي « كثرة التجوز
القبيح في الفصل والوصل والهمز والتخفيف ... فيجرو ويهزا ويقروا ..
تجىء عنده في مواقع يجرو ويهزا ويقروا ... الخ . »

اما الملاحظة الرابعة (صفحة ١٥) فهي ان الرواية لم تخل من
مخالفة لقواعد النحو والصرف !

فهل هذا معيار الشعاعية المبتكرة عند العقاد ؟ اين اذن فهم
العقاد لوحدة العمل الفني ؟ اين فهمه للوحدة العضوية والنمو الداخلي
للعمل الادبي ؟ أليس هذا دليلاً على ان العقاد لم يفهم ما رده عن
معايير النقد الادبي منذ اربعين سنة كما يقول ؟

ان العقاد لم يعرض اطلاقاً لنقد شوقي من حيث تفكك وحدة
الرواية الفنية ، بل تعرض لامور خارجية كاضطراب الثقافية واخطاء
النحو ، ذلك انه - وفق فهمه القاصر للوحدة العضوية - اعتقد ان
رواية قبيز موحد فنياً ، باعتبارها تحتوي على موضوع واحد متسلسل ،
وهذا غير صحيح . فالحقيقة ان الوحدة الفنية هي اول ما ينقص كل
روايات شوقي ، فكل قصائدها غنائية ، لا مسرحية ... ووجود

البيت « باعتباره وحدة فكرية مقفلة قائمة في ذاتها » لا يزال يميزها على الرغم من وحدة المعنى والموضوع في القصيدة .

على ان دراسة العقاد لابن الرومي دليلنا كذلك على ما نذهب اليه ، من ان العقاد لم يفهم من البنية الحية الا وحدة الموضوع او وحدة المعنى ، لا الوحدة العضوية .

ولقد استشهد العقاد في مقاله بنص للحاتمي - سبق ان ذكره في كتابه عن ابن الرومي - يؤيده فيما يذهب اليه من القول بالبنية الحية للقصيدة . ونحن نسوق هنا النص بأكمله ليتكشف لنا مدلوله الحقيقي . يقول الحاتمي : « مثل القصيدة مثل الانسان في اتصال بعض أعضائه ببعض ، فتمت انفصال واحد عن الآخر وبأينه في صحة التركيب كان الجسم ذا عاهة تتخون محاسنه وتعفى معالمة ، وقد وجدت حذاق المتقدمين وارباب الصناعة من المحدثين يحترسون في مثل هذه الحال احتراسا يجنبهم شوائب النقصان ويقف بهم على محجة الاحسان ، حتى يقع الاتصال ويؤمن الانفصال ، وتأتي القصيدة في تناسب صدورها واعجازها وانتظام نسيبها بمدحها كالرسالة البليغة والخطبة الموجزة لا ينفصل جزء منها عن جزء » . ثم يقول : « فاما الفحول الاوائل ومن تلاهم من المخضرمين والاسلاميين فمذهب التعامل عن كذا الى كذا ، وقصارى كل احد منهم وصف ناقته بالعق و النجاة والنجاء ، وانه امتطاهها فأدرع عليها جلباب الليل ، وربما اتفق لاحدهم معنى لطيف يتخلص به الى غرض لم يتعمده . »

ومن الواضح البين بنفسه في هذا النص ، ان المقصود هو وحدة الموضوع في القصيدة الواحدة لا الوحدة العضوية . ونحن لا نأخذ على الحاتمي او غيره من نقاد ذلك العصر حدود هذا الفهم ، بل انه ليعبر عن مستوى مرتفع ودرجة متقدمة في تذوق العمل الادبي في تاريخ النقد العربي .

الا ان الذي يدعو الى الاسف حقاً ، ان يسقط العقاد هذه السقطة الفكرية ، فيتصور ان القول بوحدة الموضوع هو نفسه القول بالبنية الحية او الوحدة العضوية للعمل الادبي ، ثم يدعي انه من القائلين بها منذ اربعين سنة .

وعندما يعرض العقاد لصناعة ابن الرومي ، في الفصل السادس من كتابه عن ابن الرومي ، يشير - في هذا النص الذي سبق ان ذكره في مقاله كذلك - الى ان ابن الرومي « جعل القصيدة «كلاً» واحداً لا يتم الا بتمام المعنى الذي اراده على النحو الذي نحاه ، فقصائده « موضوعات » كاملة تقبل العناوين وتنحصر فيها الاغراض ولا تنتهي حتى ينتهي مؤداها وتفرغ جميع جوانبها واطرافها . » ص ٣٠٨ .

ومن هذا النص كذلك لا يخرج فهم العقاد الامر عن مجرد وحدة الموضوع ، وحدة العنوان . اما الوحدة العضوية للعمل الادبي ، اما اعتبار القصيدة بنية حية ، فكلام رده العقاد دون ان يفقه منه حرفاً .

والحق الذي ينبغي ان يقال في دراسة العقاد لابن الرومي ، انه لم يقيم بواجب الدراسة الفنية لهذا الشاعر العظيم ، بل قصر الفصل الذي خصه لصناعة الشاعر على دراسة سطحية للغاية من خارج الشعر لا من داخل تراكيبه وعلاقاته الفنية ، أشار فيها الى طول نفسه وشدة استقصائه للمعنى واطالته ، والى انه يستريح الى الاطالة كما يستريح الجواد الكريم الى سعة المضمار ، والى حبه للمعارضة والى لازمة استخدامه للافعال المزيّدة والمستثقات ، الى غير ذلك من المسائل التي لا تعد وحدها شيئاً في دراسة فنية الشاعر .

ولكن الحق ، ان ابن الرومي يتميز في بعض شعره ، الى جانب الوحدة المعنوية او وحدة الموضوع ، التي تنبه اليها النقاد القدامى وتبعهم في ذلك العقاد ، بوحدة عضوية حقيقية تستطيع الدراسة الجادة ان تستقصيها عنده وعند بعض الشعراء ، وخاصة شعراء العصر الجاهلي وشعراء الصعاليك .

وما لنا نذهب بعيداً ولا نقدم امثلة من شعره هو (اي العقاد) كدليل حاسم على انه نسي حتى ان يلتزم بوحدة المعنى والموضوع في القصيدة الواحدة ، في معظم انتاجه الحديث ولا نقول كله .

ففي ديوانه الاخير « بعد الاعاصير » يقدم لنا هذه القصيدة بمناسبة عودة النقرashi من مجلس الامن والتي مطلعها :

أقام الحقوق ووفى الذمم ونادى فلباء نادي الامم

الى ان يقول عن الملك السابق « فاروق » :

وما اتخذت غير فاروقها	عماداً يحاط وركناً يؤم
ولا عرفت مثله في العلا	صديقاً يشاركها في القسم
فدته البلاد وفدّى البلا	د بعالي التراث وغالي القيم
مليك يلوذ به عرشه	وكم ملك بالعروش اعتصم
وذو علم تستظل الملو	ك باعلامها ويظل العلم
وراع رعيته عزه	اذا عز بالصخر باني الهرم
ابى الملك الا كما شاءه	منيع الجوار رفيع الدعم

... الخ. ماقال لا فض فوه .

ودع عنك ياسيدي القارئ مايتبادر الى ذهنك من ان هذا نفاق
رخيص للملك فاسق كان عدواً للحركة الوطنية وحقوق الامة . فنحن
نتحدث عن الجانب الشكلي من النقد الادبي اليوم ولا نعدوه الى سواه .

ودع عنك انه من « آداب مصر الرسمية التي تجري على تقاليد
الحاكين » وهي الآداب التي زعم العقاد في مقاله ، في جرأة يحسد
عليها ، انه قضى حياته يحاربها ، دع عنك هذا كله مؤقتاً ... وانتبه
لما سنفعله .

نحن لن نفعل بهذه القصيدة اكثر مما فعله العقاد في بعض قصائد
شوقي لاثبات تفككها، فلو اننا اخذنا الابيات الثلاثة الاخيرة مثلاً
وأعدنا ترتيبها على الوجه الآتي :

مليك يلوذ به عرشه وكم ملك بالعروش اعتصم
ابى الملك الا كما شاءه منيع الجوار رفيع الدعم
وراع رعيته عزه اذا عز بالصخر باني الهرم
وذو علم تستظل الملو ك باعلامها ويظل العلم

لو فعلنا هذا ، لما شعرت باي تغيير في وحدة القصيدة ، وليس بعد هذا دليلاً على تفسخ العمل الفني وانهيائه ... وقد ضربنا مثلاً واحداً لضيق المقام ، والذي يتابع قصائد العقاد يجد اكثرها على هذا المنوال ... فلا وحدة عضوية بالمعنى السليم ولا حتى وحدة المعنى والموضوع في بعض الاحيان ...

وفي القصة لم يكن العقاد اكثر توفيقاً في المحافظة على الوحدة الفنية منه في الشعر . وكل من يقرأ قصة «سارة» لا بد ان يكتشف افتقاد الوحدة الفنية تماماً وافتقاد النمو الداخلي لحوادث القصة . فلا تطوير للبطل ولا تطوير للحوادث ، بل هي اشبه بالمقالات التحليلية والافكار المفروضة من الخارج ، لا الاحداث المتطورة داخلياً .

لقد اخذ علينا العقاد اننا ضربنا مثلين بقصة «العاصفة» لايليا اهرنبرغ وشعر مايا كوفسكي ، وظن واهماً اننا قد ارتكبنا جرماً شنيعاً بهذا التمثيل . ونحن لم نكن نقصد من هذا التمثيل الا ان نقدم في القصة والشعر ادبيين مختلفان في موقفهما الاجتماعي عن الادبيين الآخرين اللذين مثلنا بهما في نفس المقالة ، نعني جويس وإليوت ، حتى نكشف عن الدور الذي تقوم به الصياغة الادبية في ابراز هذا الموقف الاجتماعي ، وبذلك نؤكد ما نريد تأكيداً من ان الصياغة لها

دور بالغ في ابراز المضمون الذي هو بالتساكيد مضمون اجتماعي خاص .

وكان من واجبنا اذن ان تقدم اديبين على طرفي نقيض من الناحية الاجتماعية لنبرز فكرتنا ووجهة نظرنا .

ولكن العقاد لم يفهم هذا طبعاً ، وسارع الى استعداء السلطان علينا . ولم يجد شيئاً اطرف لشم اهرنبرغ من ان يقول انه يهودي ...

فهل كان معياراً لهجوم على كاتب من الكتاب مسألة دينه ؟ وهل ينسى يا ترى الاستاذ الكبير اسفاهه في هذا المجال ومحاولاته البائسة في جريدة «الاساس» لاثبات ان حسن البناء من اصل يهودي حتى يبرر على هذا الاساس الجرائم التي ارتكبها زعيم حزبه المنحل ، والتي ادين اخيراً من اجلها ؟

نحن نسأل ، ولعل عند الكاتب الكبير بعض الجواب !..

* * *

ان المهم بعد هذا الحديث الطويل ان نلخص موقفنا اولاً ، وان نتقدم برجاء الى الاستاذ العقاد ثانياً ... اما الموقف فهو ان العقاد ، على الرغم من انه يدعي انه نادى بما ننادي به نحن اليوم من وحدة فنية عضوية للعمل الادبي ، فانه لم يفهم ما نقوله نحن ، فمنع لانقف عند حدود ارسطو اذ قال بالوحدة الداخلية للقصيدة ، وانما تجاوزنا هذا الموقف في الامور الآتية :

اولاً — اننا لم نعتبر العلاقة بين المضمون والصياغة علاقة ثابتة جامدة، بل اعتبرناهما عمليتين متفاعلتين حيتين.

ثانياً — اننا أضفنا عاملاً ثالثاً في بناء العمل الفني وهو المضمون - لا كمجرد مضمون - بل كموقف اجتماعي .

ثالثاً — اننا لم نقف عند حدود النقد « الفني » البحث ولا النقد الاجتماعي البحث للعمل الفني، بل كشفنا عن مقدار الترابط الطبيعي والتداخل الحي بينهما؛ فنحن لا نقول بالبنية الحية للعمل الفني فقط - كما قال العقاد فعلاً في بعض كتبه وان لم يفهم ما قاله ولم يحققه - بل نحدد طبيعة هذه البنية الحية ونكشف عن كل العناصر المكونة لها، ثم لا نفصل هذه البنية عن المضمون الاجتماعي . وبهذا نوحده في نظرة واحدة نوعين من الدراسة طالما فصل كثير من النقاد بينهما... وهكذا نوسع من مجال النقد الادبي .

اما الرجاء فاننا نوجه اليك في خشوع يامولانا الكاتب العبقري : وهو ان تقرأ هذه المقالة لعلك تفهم ! فنحن نخشى ان تظننا احدي الاقاويل والا كاذب التي تداع عنك فلا تحفل بها ... ولذلك فنحن نستحلفك بكل ما هو غال لديك ان تقرأها .

نستحلفك بالفاروق الذي :

فدته البلاد وفدته البلا د بعالي التراث وغالي القيم

نستحلفك بحق بريطانيا العظمى ... بكتاب هتلر ذي الورق

المصقول والضمن المعقول... نستحلفك بجريدة «الاساس» ومقالاتك
الفريدة في جريدة «الاساس»...

نستحلفك بكل هذا ان تقرأ وان تفهم... فان أبيت - وعذرك
لا شك اننا ادعياء - فمنحن نستحلف اصدقاءك المخلصين - نستغفر الله
بل اتباعك الساجدين - ان يقطعوا عليك جبل الفكر في مشاغل
حكم الارض والسماء ، وينبهوك الى مقالة التافهين والادعياء !..



حصّة المعركة

كتب هذا المقال لتلخيص النتائج الموضوعية
للمعركة الادبية التي جرت بين المؤلفين من ناحية
والدكتور طه حسين والاستاذ العقاد من ناحية
اخرى. وهي بصفة خاصة رد على مقال الدكتور
طه حسين في جريدة الجمهورية بتاريخ ٤/٣/٥ هـ
بعنوان « يوناني فلا يقرأ »، وفيه يدعي الدكتور
طه حسين ان ما كتبه المؤلفان في مقال « الادب
بين الصياغة والمضمون » يستحيل فهمه ، كما حاول
ايضاً ان يخلص منه الى ان « كل أثر ادبي لا
يصور الوقائع والمواقف الاجتماعية ليس ادباً
عندنا، ومعنى ذلك ان الادب لا ينبغي ان يصف
الطبيعة التي نعيش معها على هذه الارض ، وان
كل الاشياء التي تتألف منها الطبيعة لا تصلح
موضوعاً او مضموناً للادب »... والحقيقة ان
في هذا تفسيراً خاطئاً لموقف المؤلفين ، وهو ما
سيوضح في هذا المقال .

عندما نتساءل : ما حصادنا من معركة النقد التي ثارت بين

الدكتور طه حسين والعقاد وبيننا في الاسابيع الاخيرة ، نتبين للأسف انها قد انخرفت عن اتجاهها الموضوعي الاصيل .

قلنا ان العمل الادبي صياغة ومضمون ، وان الصياغة عملية نامية في داخل العمل الادبي لابرار المضمون وتشكيله ، وإن المضمون أحداث متطورة كذلك داخل العمل الادبي، وان الصياغة والمضمون عمليتان متفاعلتان متداخلتان . ثم قلنا بعد ذلك ان مضمون الادب يعكس مواقف ووقائع اجتماعية .

قلنا هذا ، فإذا حدث ؟.. لم يلبث العقاد ان سارع الى الرد علينا . فدار حول نفسه ثم دار حول نفسه ثم أسلمنا الى اقرب « نقطة بوليس » ، وعندما صرخ فينا « لقد قلت ان القصيدة بنية حية منذ اربعين سنة اي قبل ان تولدوا يا أدياء التجديد » ، قلنا له في هدوء وبساطة : « حقاً لقد قلت ذلك ، ما في هذا ريب ، ولكنك لم تفهم من البنية الحية غير وحدة المعنى ، ووحدة الموضوع ، ووحدة العنوان ، لا الوحدة العضوية للعمل الادبي » . وسارع العقاد مرة اخرى الى الرد علينا . فدار حول نفسه ثم دار حول نفسه ثم أسلمنا مرة ثانية الى اقرب « نقطة بوليس » . ويبدو ان الامر سيبدأ دائماً هكذا عند العقاد وينتهي هكذا دائماً ، للأسف .

اما الدكتور طه حسين فتبين ان حديثنا عن العلاقة بين المضمون والصياغة « يوناني لا يقرأ » على حد تعبيره . اما قولنا بأن مضمون الادب يعكس وقائع ومواقف اجتماعية ، ففهم بعضه في عناء على حد تعبيره كذلك ، اما بعضه الآخر ، فسارع الى نقده نقداً يخرج به عن مدلوله الحقيقي .

فعندما قلنا إن مضمون الادب في جوهره يعكس مواقف ووقائع اجتماعية ، ما كنا نعتقد أن مثل هذا الكلام الواضح البسيط سيخلص منه الدكتور طه حسين الى أننا نقول إن : « كل أثر ادبي لا يصور الوقائع والمواقف الاجتماعية عندنا ليس ادباً ، ومعنى ذلك ان الادب لا ينبغي ان يصف الطبيعة التي نعيش معها على هذه الارض ، فالأنهار والأشجار والجبال والسهول والوديان والحيوان وما شاء الله من هذه الاشياء ، التي تتألف منها الطبيعة ، لاتصلح موضوعاً او مضموناً للادب » ، ولا ندرى تماماً كيف استخلص من قولنا أن المضمون الادبي يعكس وقائع ومواقف اجتماعية ، هذا النص العجيب الغريب الذي ينسب مفاهيمه لنا .

على اننا لا نستطيع ان ننكر على الدكتور طه حسين معرفته بحقيقة أولية هي ان ادب الطبيعة في الآداب العالمية جميعاً ، قديمها وحديثها ، انما هو ادب انساني يعكس مشاعر وتجارب انسانية ، وانه ليس تسجيلاً لطبيعة عارية تماماً من الظلال الانسانية ، وانما هو تعبير عن خبرة انسانية . فالدكتور طه يعرف دون ريب ان الطبيعة عند الشعراء الرومانسيين الانكليز غير الطبيعة عند الشعراء الرومانسيين الفرنسيين والالمان ، بل تختلف بين شاعر وآخر من شعراء قومية بعينها ، باختلاف موقفها من الحياة . فالطبيعة في شعر «ورد زوورث» محال ان تهب عليها «رياح الغرب» التي تهب على طبيعة «شيلي» ، والدكتور طه يعرف ولا شك ان غابة الرموز عند «بودلير» الشاعر الرمزي ، غير رموز الغابة عند «إلوار» الشاعر الواقعي ، وان النظرة الى بحيرة «ألفرد دي موسيه» الأسيانية غير

النظرة الى عيون «إلزا» في شعر «أرغوان» النابض المتوفز . والدكتور طه يعرف دون ريب ان 'قبرة' «شيلي» ذات مدلول انساني يختلف عن المدلول الانساني لغراب محمود حسن اسماعيل و كروان العقاد ، وان الطبيعة عند شوقي التي يرى منها « بديع صنع الباري » تختلف عن طبيعة ابن الرومي المتبرجة « تبرج الأنثى تصدّت للذكر » ، وأن أغنية الخريف المتفائلة عند الشاعر لو نجفلو ، تختلف عن أغنية الخريف وانغامها الرتيبة عند الشاعر فيرلين ... والدكتور طه يعرف دون ريب مئات الامثلة الاخرى ، في الشعر والقصة ، لانه يعرف دون ريب كذلك أن النظرة الى الطبيعة نظرة انسانية ... جد انسانية ، وان هذه النظرة الانسانية تعكس موقف الفنان من الحياة ، التي هي بدورها وقائع اجتماعية .

وعندما قلنا إن مضمون الادب يعكس مواقف ووقائع اجتماعية ، لم نكن نعتقد أن هذا القول يمكن ان يفهم منه اننا نقصر مضمون الادب على تصوير الوقائع والمواقف الاجتماعية ... ولكن هكذا شاء الدكتور طه حسين ان يحمل كلامنا مفاهيم ليست فيه . وهكذا انحرفت معركة النقد من اتجاهها الموضوعي الاصيل ، ولم يكن لها حصاد فكري عميق .

الهارب من الحياة

ابراهيم المازني كاتب مصري معروف بانتاجه الادبي الغزير في ميادين متعددة منها ، الشعر والمقالة والقصة الطويلة والقصيرة . وكثيرون يذكرون بلا ريب مجموعة قصصه « في الطريق » و « صندوق الدنيا » ... وكثيرون كذلك قد تأثروا بكتابه « حصاد الهشيم » و « قبض الريح » اكثر مما تأثروا بقصصه واقاصيصه .

وبما لا ريب فيه ان المازني نسيج فريد بين الكتاب المصريين المشهورين ، لان معظم الآخرين - كطه حسين او الحكيم - قد تطور ادبهم مع الزمن وتميزوا في مراحل زمنية مختلفة بميزات متباينة غير متسقة ، فلا يسهل ان نفهم ادبهم الا في ضوء فهم متطور لمراحل حياتهم . اما المازني فقد كان مخلصاً طول حياته لفلسفة واحدة يتكامل فيها كل انتاجه الادبي من شعر ومقالة وقصة ، هذه الفلسفة هي الهرب من الحياة ... ونحن نستطيع ان نلقي كثيراً

من الضوء على هذا الكلام بأمثلة مختلفة من شعر المازني ونثره .
ولكني لا اعرف مثلاً اوضح ولا اسطع من قصته المشهورة « ابراهيم
الكاتب » .

ان « ابراهيم » شخصية متميزة ، يعيش بيننا آلاف من نماذجها
من المثقفين المصريين اليوم ، وسيعيشون غداً . موقفها من الحياة بعيد
عن ان يكون فهماً موضوعياً لها وترتيباً للمسؤوليات الاجتماعية
على اساس هذا النهم ، حتى في مسائل الحياة الخاصة . وما دام الانسان
لا يفهم الحياة فلا مفر من ان ينكرها وان ينكمش فرقاً وخوفاً
منها ومن مسؤولياتها ، والانكار يعني القلق ... يعني التشاؤم ...
يعني اليأس ثم الهروب . وهذا هو بالدقة موقف « ابراهيم » بطل
القصة .

كان ابراهيم متزوجاً وتوفيت زوجته عن طفل تركته له ، وشاءت
الظروف ان يدخل ابراهيم المستشفى لاجراء عملية جراحية . وهناك
يلتقي بـ « ماري » المريضة السورية ، فيقع في حبها وتبادله هذا الحب .
و « ماري » تطمع في ان تكون علاقتها به اسمى من علاقة العشيق ...
اعني تطمع في الزواج منه . ولكن اوهام ابراهيم الاجتماعية تقول
له انت ماري ليست ندا له من ناحية الوضع الطبقي . فما
العمل اذن ؟

قرر ابراهيم ان يهرب من ماري ، وسافر الى عزبة بعض اقاربه .
وهناك مرة اخرى يقع ابراهيم في حب « شوشو » ابنة خالته التي
تصغره باعوام ، وهنا تبدأ مشكلة جديدة . فـ شوشو اخت اخرى

تكبرها باعوام ، « سميحة » ، والتقاليد الاجتماعية للأسرة لا تسمح ان
تتزوج شوشو قبل اختها ، وعلى ابراهيم اما ان يتزوج سميحة او لا
يتزوج على الاطلاق .

ومرة اخرى يقرر ابراهيم الهرب من مواجهة المشكلة ويسافر
الى الاقصر . وهناك يلتقي بليلي ، فتاة مصرية عرف ماضيها رجال
من كل صنف وطبقة من كبار وصغار ، من اقوياء وضعفاء ، من
ظرفاء وثقلاء ... ويقع ابراهيم للمرة الثالثة في حبها .

ولكنه يصاب بمرض النموينيا ، فتقوم ليلي على قريضه حتى يحضر
اقاربه وتعرف منهم ومن اوراقه الخاصة ان شوشو تحب ابراهيم وانه
لا يزال يحبها . فما العمل اذن ؟

ان ليلي حامل من ابراهيم ، ومع ذلك فهي تقرر - شهامة منها -
الهرب منه بعد ان تترك له خطاباً تقول فيه « ان المستقبل كما ترى
لا امل فيه ، وخير لي ولك ان نقصر من الآن ، وما زالت في القلب
صبوة » . وتزعم ليلي لابراهيم انها لم تكن جادة في حبه ، وانها كانت
تتصنع الذوبان بين ذراعيه وهو يضمها ويعصرها ... « هي صناعة
أتقنتها يا صاحبي بالمرانة والتدرب ، فلا عجب ان اخدعك ... » . اما
شوشو فينتهي بها الامر الى الزواج من احد اقاربها الدكتور محمود ،
ويعرف ابراهيم انها راضية سعيدة في زواجها .

هكذا تترك كل شخصيات القصة ابراهيم وحده في الحياة حائراً
يتساءل « ما الحسن والقبح ؟ ما الحزن والمرور ؟ ما الخير والشر ؟ » .
حتى يقول « الموت على الاقل راحة ، فليت الحادي يعجل بنا فقد
سئمت الحياة ... »

تلك هي قصة « ابراهيم » في تركيز وإيجاز . ومنها نرى انه انسان تحر كه مخاوف اجتماعية هائلة قوامها ان كل انسان لا ينبغي ان يتزوج الا من طبقته ، وعلى هذا الاساس يرفض فكرة الزواج من « ماري » التي أحبته وأحبها ، « فقد فطن ابراهيم الى ما في علاقتها من حرج ، ورأى انه لا يستطيع ان يرضاها زوجة وانها تطمع فيما هو اسنى من مرتبة الخليفة » .

واكثر من ذلك ، ان ابراهيم انسان لا يقدر على مواجهة التقاليد الاجتماعية التي تحارب زواجه بشوشو ، فلا يقاوم ولا يصر بل يستسلم من اول لحظة ويهرب بسفره من مواجهة المشكلة ، وحتى عندما عاد الى « ماري » في آخر القصة لم يملك الا ان يتركها سريعاً لانه دخل يوماً عليها وهي نائمة ، « والنوم حالة ذهول ... وقد أحسست بعد برهة ان معين عظمي قد نصب ، واني لم اعد اعباً أناثة هي ام مية » .

ان من المستحيل ان نفهم شخصية ابراهيم الا في اطار المرض . ولم يكن صدفة ان المازني قد تكلف مرض ابراهيم مرات في خلال القصة حتى يلقي كل الضوء على زوايا هذه النفس الانسانية الحائرة المريضة التي طلبت العطف والمحبة فلم تجدهما ، وحاولت - عبثاً - ان تفهم حقيقة وجودها من داخل نوازعها وصراعها فقط ، لا في ضوء علاقتها الخارجية بالبيئة الاجتماعية كوحدة . ومن هنا يبدو ابراهيم انساناً عاجزاً خلال كل القصة عن ان يفهم اي شيء فهماً موضوعياً ... حتى ابسط مبادئ تطور الحياة الاجتماعية في مصر . وحين ذهب الى

الريف، جرى بينه وبين فلاح مسن حديث « وقع من قلب ابراهيم »
وأعجبه، وفيه يقول هذا العجوز شاكياً متبرماً :

— بلدنا ؟ الشبان ما بيعرفوهاش يا افندي . بيرحلوا ويجعدوا
في البنادر، يبيعتهوهم المدارس يجوموا ما يطيجوش البلد تاني .»

وهي شكوى لا تستحق عند كل مدقق اي سخط وتبرم ، لان
تطور الحياة المصرية في طريق الصناعة قد دفع كثيراً من الفلاحين
الذين فقدوا الارض الى المدن دفعاً، مجئاً عن العمل . وهي ظاهرة
اجتماعية جديرة بالفهم والتحليل، وليست مدعاة للشكوى او السخط .
وابراهيم يعيش على اوهام اجتماعية ليست اوهام عصره دون
شك، وانما هي مستقاة من البيئة الاقطاعية قبل كل شيء . فحين يقول
لنا في القصة « ان المرأة بطبيعتها عاجزة عن الاحساس بالآلام العامة »،
نجد ان الحياة الواقعية - التي انبتت جان دارك ومدام كوري
وغيرهما - تكذبه .

على ان ابلغ دليل على ان « ابراهيم » اقرب الى ان يكون
شخصية سيكوباتية هو موقفه من الحب في خلال القصة . فمن الظواهر
الانسانية الشاذة ان يحب انسان ثلاث نساء في وقت واحد : ماري
وشوشو وليلي ، وهو امر لا يستقر فهمه الا في حالة النفس الانسانية
المریضة ، واساسه النفسي ان الحب مجلبة للعطف الذي هو في أشد
الحاجة اليه . ومثل هذا « الحب » خليق ان ينتقل في سهولة ويسر
من امرأة الى اخرى، ما دام العطف متوافراً عند كل منهن على
كل حال .

منذ اعوام كتب دكتور مندور دراسة لقصة « ابراهيم الكاتب » ،
وما زلت اذكر انه قال معجباً ان ابراهيم نموذج بشري ... وهذا
صحيح . ولكن ما يجب ان يقال كذلك انه نموذج بشري يستحق
الثناء اكثر مما يستحق الاعجاب .

وما من نقد جدي يستطيع ان يعترض من ناحية المبدأ على
دراسة شخصية سيكوباتية من خلال القصة ، ولا ان يكون مثل هذا
النموذج البشري بطلا لها . وانما آفة هذه الدراسة التي حاولها المازني
انها كانت من « الداخل » ، اعني انها دراسة تعرض هذه النفس
الانسانية في صراعها الداخلي وتقلباتها النفسية وشرودها الفكري
وقلقها وفزعها من الحياة وانطوائها على داخلها ، باعتبارها عمليات داخلية
لا صلة لها بالاحداث الاجتماعية في البيئة الاجتماعية ، كأن هذه الحالة
النفسية ليست مستمدة من علاقاتها الخارجية بالمجتمع ولا متأثرة به .
ولهذا جاءت القصة وهي لا تكاد تضيف شيئاً جديداً عن فهمنا للحياة ،
ولا خصوصية جديدة في احساسنا بها .

وهذا امر مفهوم في ضوء فهمنا حياة المازني نفسه ، لان الحقيقة
ان موقف ابراهيم في الحياة هو موقف المازني نفسه ، وهو موقف
قوامه التشاؤم واليأس والهروب والفردية المغرقة والتفكير دائماً
في القبر !

ومع ذلك فمن السخف ان نعتقد ان الحياة تهرب من الذين
يحاولون الهرب من واقعها ، وهو امر جدير بالنباه كثير من المثقفين
المصريين الذين يمثلون هذا الدور اليوم . وكما لا يستطيع ابراهيم

- رغم كل مواقفه الهروبية - ان يتخلى عن نصيبه في المسؤولية عن كل ما حدث له ولرفاقه في القصة ، كذلك لم يمنع موقف الهرب من الحياة كاتباً كالمازني من ان يكون في يوم من الايام رئيس تحرير جريدتي «الاتحاد» و«السياسة»، وهما من الصحف التي كانت في الماضي الغابر لسان حال الملكية المصرية والاقطاعيين المصريين !.. وهو درس - لكثير من المثقفين المصريين - لو يعلمون عظيم !..

مأساة الرمن عند توفيق الحكيم

هو موضوع قديم قديم ، ولكنه متجدد ابداً . أثاره ادباؤنا القدامى منذ سنة ١٩٣٣ دون ان يجعلوا منه - شأنهم دائماً - معركة جادة تكشف عن مقوماتنا الثقافية ، بل اكتفوا بالمسة الرهيفة والهمسة المشفقة والاسلوب الرتيب . الموضوع من حيث الشكل هو « مسرحية أهل الكهف لتوفيق الحكيم » ، ولكنه من حيث الموضوع « جوهر المأساة المصرية » .

عندما كتب توفيق الحكيم « أهل الكهف » ، لم يكن يقصد من ورائها صياغة قصة قديمة بكلمات جديدة ، بل كان يرمي في المحل الاول الى كتابة « مأساة مصرية على اساس مصري » . كان يرى - كما يرى كثيرون غيره - ان المأساة اليونانية انما تقوم على اساس الصراع بين الانسان والقدر ، وكان يرى ان المأساة المصرية - على خلاف ذلك - انما تقوم على الصراع بين الانسان والزمن . وبهذا

الوعي المرید بواقعه القومي واساسه الفاجع كتب الحكيم اهل
الكهف « مأساة مصرية » .

ثلاثة رابعهم كلبهم ؛ مرنوش ومشلينيا، وزيان مسيحيان
لدقيانوس عدو المسيحية ، يهربان الى كهف بصحبة الراعي يميلخا
وكلبه قطير ، وذلك عندها انكشف لدقيانوس امر دينهما الجديد .
يهربان خوفاً من وحوش دقيانوس وعسفه ومذابحه الدامية التي لا
تنتهي . كان ثلاثتهم من ابناء معركة المسيحية الاولى . يضمهم
الكهف ثلاثمائة عام ، ثم يستيقظون بمعجزة خارقة ، هي ان الزمن
مس شعورهم واطفارهم ولكن لم يمس اعمارهم وقلوبهم .

وفي المسرحية يربط كلا منهم بالحياة الجديدة شأن خاص .
مرنوش ... تربطه زوجة وابن وهدية يحرص على تقديمها دائماً الى
ابنه الطفل . ومشلينيا ... تربطه عشيقة ، بريسكا ابنة دقيانوس نفسه .
ويميلخا ... تربطه غم ترعى الكلا في مكان لا يعرفه سواه .

وتأخذ المسرحية في الحركة خارج الكهف ... وسرعان ما يعود
يميلخا وحيداً الى الكهف من جديد ، لان « كل شيء تغير » ، « هذا
العالم ليس عالمنا » ، « إنا موتى ... انا اشباح ... انا استقياء ... لا امل
لنا الآن في الحياة الا في الكهف . الكهف هو ما نملك من مقر في هذا
الوجود » . ويرفض مرنوش ومشلينيا، حتى هذه اللحظة من المأساة ،
ان يعودا الى الكهف ، لأنهما على حد تعبير يميلخا « أعميان لا تبصران
... اعمارنا الحب » .

ولكن مرنوش وسرعان ما يلحق به ، لانه يكتشف ان زوجته

وولده قد ماتا . ان ولده قد مات شيخاً هرمأ في سن الستين . « مات قبل ان يفرح بهديتي التي كنت احملها اليه » ، « ولدي قد مات ولا شيء يربطني الآن بهذا العالم ... هذا العالم الخيف » ، « هذه الحياة الخيفة لا مكان لنا فيها » ... ويعود الى الكهف .

اما مشلينيا ... فانه يتشبث ببهو الاعمدة ينتظر عشيته بريسكا ابنة دقيانوس ، ولكنه سرعان ما يتبين هو كذلك ان بريسكا ماتت منذ ثلاثائة عام ، وان الذي يظنها بريسكا ليست الا شبيهة بها . وهكذا يدرك هو ايضاً ان « قلبه لم يعد هنا وانه لا يصلح للحياة ... لا يصلح للزمن » ، « نعم صدق مرنوش لقد فات زماننا » ... ويغادر البهو الى الكهف .

الا ان معجزة جديدة تتحقق ، ان يحب بريسكا الشبيهة ، وبهذا يرتبط بالحياة الجديدة خلال قلبه . وتجنبه كذلك بريسكا الشبيهة ، وتأتي اليه في الكهف بعد ان تكون قد تيقنت من موته ، لم تشأ المجيء اليه وهو على قيد الحياة ، لانه محال ان يجمعها الحب في هذا العالم ، وجاءت الى الكهف لتموت الى جانبه .

ويموت مرنوش في الكهف كافرأ بالبعث بعد ان شاهد افلاسه ، اما مشلينيا فيموت مؤمناً ... لأن له قلباً يحب . وينغلق الكهف عليهم جميعاً . وتنتهي المأساة ، المأساة المصرية عند توفيق الحكيم .

حقاً إنها مأساة مصرية ما في ذلك شك . وقد يتساءل قارئ ، ولكن اين مصر هنا ، بين هذه الشخص والالعاقات ؟ لا يكفي ان اشير الى نص كبير بارز على لسان مرنوش يقول فيه « لا فائدة

من تزال الزمن ، لقد ارادت مصر من قبل محاربة الزمن بالشباب ،
ولكن الزمن قتل مصر وهي شابة وما تزال ولن تزال . ولن يزال
الزمن ينزل بها الموت كما شاء ، وكلما كتب عليها ان تموت » .
ولكن مصريتها في ان ما تعرفه من بعض الاساطير الفرعونية ،
والخطوط الرئيسية لكتاب الموتى ، وما تلشغ به عجائزنا في مصر
الحديثة ، قائم بارز في المسرحية في العودة الى الكهف ، وفي التطلع
الى البعث ، في هذا الفهم الخائر للزمن ، كما سيتضح لنا بعد قليل .

فعندما نتساءل كيف نشأت المأساة وكيف انتهت ، نجد انها
بدأت بان عادت الحياة الى ابطالها بمعجزة ... وانتهت بان فقدوا
الحياة لعجزهم عن التكيف مع الحياة . كان ليمليخا حياة قديمة وغنى
ترعى الكلاً ففقدوها ، وكان لمرنوش زوجة وابن ففقدهما - ومن هذا
الاحساس بالفقد نشأ احساسهم بالزمن .

ولهذا كان الزمن رمزاً للعدم ، وكانت الحياة هي الخلو من
الاحساس بالزمن .

الفقدان والحرمان والوحدة والضيعة ، هي اذن المفاهيم الاساسية
للزمن عند توفيق الحكيم . ولهذا كان الزمن رمزاً للموت والعدم .
ولهذا كانت السعادة واللقيا والحياة لها رمز آخر ، هو البعث الدائم ،
وهو الوجود خارج الزمن ، الوجود في الابد ، الوجود في المطلق .
ان اهل الكهف كما قلنا مأساة مصرية بحق ، ولكنها مأساة مصر
المهزومة الخائعة المكبوتة ، الخاضعة لسيطرة ملوكها المفروضين
وحكامها المستبدين ، مصر التي نعرفها من اساطير كهنة الفراعنة
وامثال عجائزنا وعجرتنا ، لا مصر الشعب ولا مصر الكفاح . ان

ابطال اهل الكهف عاشوا قبل الكهف في معركة المسيحية الاولى...
كافحوا في معركة تثبيتها ونشرها ، ولكنهم عندما استيقظوا
وخرجوا من الكهف ، أفقدهم توفيق الحكيم كل ارتباطاتهم الحية
بواقعهم الانساني الكبير . لم تعد الحياة عندهم عملية وجهداً ومشاركة،
لم تكن « طريقاً للرب » كما علمهم يوحنا ، بل كانت « غنماً يرعى
الكلأ » « وزوجة وابناً » « وعشيقة » . فلما لم يعثروا عليهم أحسوا
بالزمن ... بالعدم ... بالكهف . لم يثر سؤال واحد بينهم بعد
خروجهم من الكهف حول معركة بناء المسيحية في طرطوس ، هل
استكملت أم لم تستكمل ؟ لم يبرز تساؤل جاد عن حقيقة الحياة
الجديدة .. كعملية .. كواقع متفاعل .. كبناء مشترك ..
كعلاقات وقوى .. بل كانت الحياة عندهم علاقة ذات طرف واحد .
« انا وغنمي فقط » ، « انا وزوجتي وابني فقط » ، « انا وعشيقتي فقط »
... اما انا والعالم .. انا وانتم .. انا والناس ... انا وهم .. انا
ومعركة المسيحية ... فعلاقة لا انعكاس لها في المأساة . كانت حياتهم
الجديدة ضيقة للغاية بمحدود رغباتهم المحدودة . لم تكن عملية حية
بحق ، بل كانت علاقة شخصية ذات طرف واحد ثابت ، فيه
استقطاب وجود . ولهذا كان الزمن - الذي هو في الحقيقة عملية
موضوعية خلاقة - في هذه المسرحية حداً للعلاقة الشخصية ، ومن
اجل هذا يُعد عدماً .. يعد موتاً وكهفاً مصمتاً ، يعد مقابلاً ونقيضاً
للحياة ، لان الحياة ليست الا « انا وغنمي » « انا وزوجتي وابني »
« انا وعشيقتي » .

ولكن مصر عندما أخرج توفيق الحكيم هؤلاء الثلاثة من كهفهم

كانت تغلي بامور اخرى . كان ذلك عام ١٩٣٣ ، ولو سبقنا هذا التاريخ بقليل لنضع في حسابنا الفترة التي أنضج فيها توفيق الحكيم هذه المسرحية قبل ان يخرجها الى الناس ، لما تغير واقعها المصري في شيء . كانت مصر تعيش آنذاك في لحظات رهيبة حقاً من تاريخها القومي ، تذكرينا بلحظات اضطهاد المسيحية . كان في الحكم دقيانوس مصر « صديقي باشا » ، وهو رئيس حزب الشعب الموهوم ودستور سنة ١٩٣٠ ، وكانت الكتلة الشعبية خارج الحكم منذ سنة ١٩٢٨ ، منذ اليد الحديدية التي فرضها « محمد محمود باشا » والانكليز والملك فؤاد .

... وكانت الحريات مكبوتة ، والصحافة مصادرة ، والدستور ملغى ، والسجون مكتظة ، ولم تتعد الفترة التي تمكنت فيها الكتلة الشعبية من العودة الى الحكم غير بضعة اشهر ، من يناير الى يونية سنة ١٩٣٠ ، ثم خرجت الى معاركها اليومية دفاعاً عن الحرية ... والدستور في حدود مفاهيمها الطبقية .

وكان صديقي باشا . . . وكان القتلى والجرحى . . . في بلبيس والزقازيق والمنصورة ... وكانت الاعتقالات والمعارك في كل مكان يقودها الطلبة والفلاحون والعمال والموظفون .. وكان دستور جديد مزيف . . . وبرلمان جديد مزيف . . . وكانت الازمة تطحن وتطحن فئات الشعب . القطن يهبط سعره من ٢٦ ريالاً الى ١٥ ريالاً ، بل الى عشرة ريالات عن القنطار الواحد ، والمحاصيل تندر ، والكرايبج أداة لاستخلاص الضرائب من اجساد الفلاحين .

وكانت معارك رائعة ضد الدستور المزيف والبرلمان المزيف ،

وكان صراع الشعب رهيباً جباراً ضد الاستعباد والاستعمار ،
واختلفت مواقف المواطنين آنذاك واختلفت أنصبتهم من الحركة
الوطنية ، مواطنون سُجنوا ، وآخرون قُتلوا بالرصاص ، او
بالكرابيج ، وآخرون سُردوا ، وبعضهم خان وتعاون مع دقيانوس ،
وبعضهم هرب وقبع في بيته « سنين عدداً » .

...وفي هذا الوقت تماماً ، خرج ثلاثة من كهف توفيق الحكيم ، وهم
يملئخا ومرونش ومثلينيا ، خرجوا الى الناس ، ولكنهم سرعان ما
عادوا ثانية الى كهفهم وانغلق عليهم ، لانهم ما وجدوا في الحياة غنماً
ولا زوجة ولا ابناً ولا عشيقة ، لانهم استشعروا الزمن عدماً لا
حياة ، وفقدوا لا عملية بنائية ، ونكوصاً لا كفاحاً .

ان مسرحية اهل الكهف ، كما سبق ان ذكرنا ، مأساة مصرية بحق ،
ولكنها مأساة مصر من جانبها المهزوم الذليل ، مصر التي ترى الزمن
عدماً اسود لا حركة للتطور والنمو والنضوج ، مصر التي ترى الزمن
ثقلاً وقيداً لا تياراً دافقاً خلافاً وعملية نامية ، مصر التي تؤمن بالبعث
الخاوي من حركة الحياة ، لا مصر التي تؤمن بالواقع الحي المتطور ،
مصر التي تؤمن بمفهوم للزمن جاف أعجمي ، لا مصر التي تؤمن
بحركة الواقع الحي ، وتكافح من اجل تثبيت سيطرة ابنائها
على حياتهم .

ولهذا كانت هذه المسرحية من الادب الرجعي ، الذي وإن
عكس جانباً من الحياة المصرية ، الا انه لا يشارك في حركتها

الصاعدة، بل يقبع عند علاقاتها وقواها الخائرة المهزومة .

حقاً ان الزمن الاسود والبعث الغيبي كانا في مصر القديمة ومازالا في بعض أمثلتنا الشعبية ، الا ان الزمن والبعث في مصر القديمة كانا خطة تأمرية مكنت الكهنة من نهب أقوات الشعب واستنفاد طاقاته ، كان أسطورة من صنع الطغيان والاستبداد تجعل من الزمن خصماً عليك لا حليفاً لك ، حتى تتمكن من سلبك واستعبادك واستعباد ابنائك باسم الزمن الاسود ... حتى تتمكن من ان تجعلك أعزل ... محروماً من الايجابية . . من القدرة على الثورة ، من القدرة على ان تفهم ان الزمن حليف حي لك ، ومظهر متطور لواقعك الحقيقي ، وأداة مشمرة فعالة في كفاحك ضد أعداء الحياة .

حقاً ان اهل الكهف ، قصة مصرية تعكس فهماً مصرياً للزمن يرتبط بأشد العصور نكوصاً ورجعية وتعسفاً ، ويتفق مع مشاعر الهروب والهزيمة ، ويؤكّد فلسفة التخاذل والهروب ، ويحارب العقل والبصيرة ، ويدافع عن الغيب واللامعقول .

انه لا يجعل من الزمن وقوداً نفدّي به معركة الحياة ، ضد أعداء الحياة ، بل يتخذ كهنهً عديمياً مظالمها .

وقد يتساءل قارىء : أليس لهذا المفهوم الرجعي للزمن انعكاس على فنية المسرحية ؟ حقاً إن المسرحية ليست على درجة كبيرة من حيث التماسك الفني ؛ فالأفكار تتداعى في استدلال منتظم ، ولكن المشاعر لا نبض فيها ولا حياة ، والمنطق الفني للعمل يكاد يكون منعدماً . فنطق العودة الى الكهف منطق مفروض على المسرحية ،

وليس مستمداً من ضرورة حياة كامنة فيها ، ومنطق العلاقات
الداخلية ، فيه من التأمل الفكري المجرد أكثر مما فيه من الصدق
الانساني . ولا شك ان مصدر هذا العجز الفني ، ان فلسفة المسرحية
مستمدة لا من نبض الواقع الحقيقي ، وانما من فلسفة فئة تتأمل
الواقع دون ان تتحرك معه ، ودون ان تشترك فيه ، ودون ان
تضيف اليه ... ولكن للمسرحية وحدتها الفكرية المتناسكة وحوارها
المتسلسل ، وهذا هو مصدر ما فيها من جمال ، ولكنه جمال
شاحب ... مريض .

هذه الأخلاق الوجودية

لم تعد الوجودية بالنسبة للفكر المصري خاصة والعربي بوجه عام، إحدى النظريات الأوروبية في الوجود، بل أصبحت، نتيجة لمجهودات راعيها الأكبر في مصر الدكتور عبد الرحمن بدوي، تياراً فكرياً ينتظم طائفة من المثقفين، متخذاً من تاريخنا الروحي العربي أصولاً غير الأصول الأوروبية، ومن التصوف الإسلامي مصدراً يصدر عنه في المذهب الوجودي العربي الذي يريد الدكتور بدوي «إقامته فلسفة شاملة لجيلنا هذا في هذا العصر» - على حد تعبيره .

وفي هذا المقال لن نعرض لهذا المذهب تفصيلاً، وإنما سنقتصر على نقد آخر تعبير عن هذا المذهب قدمه الدكتور بدوي، يمس أخطر مشكلة من المشكلات الانسانية، هي المشكلة الاخلاقية، في رسالته الصغيرة «هل يمكن قيام أخلاق وجودية؟» (١)

على اننا، قبل ان نعرض لهذه الرسالة، سنحرص على بيان الخطوط العامة لمذهب الدكتور بدوي .

يسهل الدكتور بدوي بناء المذهبي بالتمييز بين الذات الفردية، او ما يسميه بالوجود الماهوي ، وهو الوجود الحقيقي، وبين الوجود بين الموضوعات ، وهو على حد تعبيره وجود زائف، بل هو وجود تشتت وضلال وتزييف للذات الحقة .

والانتقال بين الوجود الماهوي او وجود الذات الفردية الى حالة الوجود المتحقق . . سقوط . فالاتصال بالغير ، وبالاشياء سقوط للذات .

فالشرف في رتبة الوجود يتناسب تناسباً عكسياً مع الاتصال بالغير وبالاشياء .

والوجود الذاتي وجود مستقل بنفسه في عزلة تامة من حيث الطبيعة عن كل وجود للغير ، ولا سبيل الى التفاهم الحق بين ذات وذات، اذ ان كلامها عالم قائم وحده ، او على حد تعبير كبير كجورد « كل فرد بذاته عالم ، له قدس اقداسه الذي لا يمكن ان تنفذ اليه يد اجنبية . »

وعلى هذا، فبين الذوات، بين الافراد، هوّات غير معبورة ، هي ما يسميها الدكتور بدوي بالعدم ، ولهذا لا يتحقق اتصال بين ذات وذات عبر هذه الهوات الا بالطفرة . ولما كان العدم هو هذه الهوات بين الافراد ، كان العدم بالتالي أصلاً للفردية، وكان كذلك مصدراً للحرية . « فالذات الفردية وحيدة داخل نفسها ، وحيدة وإياها ، » ولهذا فهي في حال من الحرية المطلقة .

الا ان هذه الحرية تُنقض لو انتقلت الذات الفردية من حال العزلة الى حال الاتصال ، الاتصال بالغير . ولهذا فان أقل الناس حرية هو اكثرهم ارتباطاً بالناس وبالأشياء ، واكثرهم حرية أقلهم ارتباطاً بالغير .

وليس معنى هذا ان الدكتور بدوي يطالب الفرد بالبقاء في عزله متوحداً دون اتصال ، بل يدفعه الى الخروج من ذاته ، يدفعه الى ما يسميه بالسقوط ، الى الاتصال بالغير ، لانه بهذا الانتقال الى الغير ينتقل من حال الامكان الى حال التحقق . ولهذا كان الفعل والدعوة الاخيرة للمذهب . . افعل . . افعل . . إن خطيئة الفعل خير من براءة اللافعل . افعل . . افعل . . اي شيء ، لان الفعل ينبغي ان يكون مطلقاً من كل قاعدة او شرط او قانون . انه الفعل فيحسب ، المتجدد الذي يزداد قيمة كلما انسلخ عن المألوف . افعلوا . . افعلوا . . ولو أدى ذلك الى الخطأ .

والدكتور بدوي بهذا المفهوم الاطلاقي للفعل ، يختلف عن مفهوم الفعل عند سارتر ، ويقترّب من مفهوم الفعل العشوي عند أندريه جيد ، هذا الفعل المطلق الذي لا يقيده التزام ولا تحده مسؤولية . كما ان التشابك بين الذوات عند سارتر لا نجده هنا عند الدكتور بدوي ، بل نجد الفرد عند الدكتور بدوي اكثر انعزالا ونفورا وتوحداً ، ولا يعدو الآخرون بالنسبة اليه غير مجرد أدوات لتحقيق امكانياته وإثراء تجاربه . وكذلك يستقل الدكتور بدوي بمفهوم خاص للعدم أقرب الى مفهوم الخلاء في إطار الفيزياء التقليدية .

ولسنا كما ذكرنا بسبيل نقد مذهب الدكتور بدوي ، وانما نحن

نعرض لخطوطه العامة فحسب ، تمهيداً لنقد رسالته عن الاخلاق الوجودية . ولهذا نكتفي بان نذكر ان أهم ما يميز مذهبه الوجودي العام هو الاطلاقية في الشعور بالفردية ، والعشوية في الفعل ، والميكانيكية في تحديد مفهوم العدم .

اما موقفه من الاخلاق الوجودية ، فهو موضوعنا في هذا المقال ولكن ماهي الاخلاق اولا..؟ الاخلاق كما يقول الدكتور بدوي مستهلا رسالته الصغيرة في هذا الموضوع : تقويم ، اي حكم على شيء او مسلك بقيمة معينة ، ولكن التقويم لا يكون الا بالقياس الى معيار عام ، كأن تحكم على مسلك بانه ، خير ، مثلاً قياساً الى معيار عام ، هو ما يسمى بالمثل الأعلى لهذا المسلك . وهذا المعيار موضوعي بالضرورة ، او ليس من صنع الذات الفردية ، والا ما أمكن ان يقوم مسلكها ، وانما هو معيار خارج عنها ، منسوبة اليه . هذا هو المفهوم العام للاخلاق كما يراها الدكتور بدوي . اما الوجودية او بالاحرى الموقف الوجودي عنده - كما رأينا - فهو الفردية المنعزلة ، المتوحدة ، المنفصلة عن الاغيار ، المتضي عليها بالحرية المطلقة ، التي لاتتخذ من الاغيار غير ادواتها لاثراء ذاتها . وفي مثل هذا التفرد والانفصال والحرية المطلقة تنقسم كل علاقة بينها وبين القانون والقاعدة ، « فينبها وبين القانون عداوة مستحكمة . »

واذا كانت الاخلاق - كما رأينا - شكلاً من اشكال التحديد والنسبة والتقنين ، لانتبهنا بالضرورة الى استحالة الاخلاق في الفعل الوجودي ، لاستحالة ان يخضع هذا الفعل لشرط او يمثل لقاعدة . ورسالة الدكتور بدوي الصغيرة عن الاخلاق الوجودية ، لاتخرج

في جوهرها عن تحديد تلك المقدمات واستخلاص هذه النتيجة استخلاصاً حاسماً . إلا انه قام خلال هذا بنقد مختلف المفكرين الوجوديين الذين ترددوا في استخلاص هذه النتيجة الضرورية من تلك المقدمات الضرورية كذلك ، استخلاصاً قياسيماً صورياً .

والملاحظ على ما وجهه الدكتور بدوي من نقد الى هؤلاء المفكرين ، من امثال كبير كجورد ويسبرز وهيدجر وسارتر والسيدة سيمون دي بوفوار ، انه لم يحترم ما يحاط تجربتهم الوجودية الحية من تناقض ، ولم يدفعه ذلك الى التشكك في المقدمات الوجودية ، وانما دفعه الى إتهام هؤلاء المفكرين بعضهم بالتناقض وبعضهم بالعجز وبعضهم بسوء الفهم . هذا الى ان عرضه لموقف سارتر من الاخلاق يقتصر على كتابه « الوجود والعدم » ، ويفعل رسالته الصغيرة « الوجودية نزعة انسانية » ، وفيها يقرر سارتر قواعد اخلاقية تكاد تكون في حسم فكرة الواجب عند « كانت ».

لقد أبصر الدكتور بدوي عند هؤلاء المفكرين جميعاً مقدمات وجودية واحدة لم تقض الى نتائج واحدة . والمقدمات الوجودية كما ذكرنا هي الفرد المنعزل المنفصل المقضي عليه بالحرية المطلقة ، ومثل هذه المقدمات انما تحتم بالضرورة القول باللاأخلاقية ، اي بانعدام النسبة الى معيار موضوعي . ولكن اذا كانت الوجودية ليست مجرد تفكير في الوجود ، بل هي في المحل الاول خبرة حية ، واذا كان هؤلاء المفكرون جميعاً بلا استثناء قد اخفقوا في استبعاد الاتجاه الاخلاقي من خبرتهم الحية ، أفلا يدعونا هذا الى ان نغير من مقدماتهم وننتهزها هي بالخطأ ، بدلا من اتهام مواقفهم بالتناقض والعجز ؟ أليس

التناقض والعجز مظهرين للتعارض بين المقدمات النظرية والخبرة الحية ؟ ألا يدفع بنا هذا الى ان نتهم القول بالفردية المنعزلة والانفصال والحرية المطلقة ، بانه قول باطل وتجريد مخل لا تكشف عنه خبرة حية ؟ وان الخبرة الوجودية نفسها ، وعلى الرغم منها ، تكشف عن تشابك وتداخل ضروري بين الذوات والافراد ، مما يجعل الترابط جوهرها ، والتفرد بجانب حقيقةها . ! ان الوجودية - كما يقول اصحابها - فلسفة تنبع من الخبرة الحية ، لا نتائج تستخلص من مقدمات استخلاصاً منطقياً ميكانيكياً . والتجارب الوجودية ، بهذا العجز عن انكار الموقف الاخلاقي ، انما تقضي على كافة مقدماتها المزعومة ، وتكشف عن فساد نسيجها المذهبي نفسه .

ولهذا فان نجاح الدكتور بدوي في الفصل في هذه القضية ، بدحضه كل موقف أخلاقي في قلب المذهب الوجودي ليس نجاحاً مذهبياً .. ابدأ ، بل هو في الحقيقة ادخال للمنطق الشكلي والضرورة الاستدلالية في قلب التجربة الانسانية الحية . فنتائج التي ينقض بها الاخلاق نتائج منطقية مستخلصة من مقدمات ، لا نتائج نابعة من خبرة حية ذات اعماق حقيقية .

هكذا وضع الدكتور بدوي المشكلة وهكذا قام بحلها ... لما كان الوجود الذاتي تفرداً ، وانعزالاً ، وكانت الحرية المطلقة صفته الاولى ، وكانت الاخلاق قيوداً وحداً ، فلا اخلاق للوجود الذاتي بحق . وبهذه النتائج المنطقية الجامدة سارع الدكتور بدوي الى تعريفات متعددة لأشكال السلوك الانساني . فالواجب مثلاً هو الالتزام الذي يفرضه الغير على الذات الفردية ، والخير هو خارج

قسمة الذات على الذوات الاخرى ، والعدل هو التنازل عما لك طمعاً فيما لن تنال ، والمسؤولية هي اطراح عبء الاختيار عن النفس لالقاءه على الغير ، الى آخر هذه التعريفات التي لا تنبع من خبرة حية صادقة ، ولا تكشف عن دلالات وظيفية حقيقية ، وانما هي 'تستخلص استخلاصاً منطقياً جامداً من مقدمات جامدة كذلك . ومن هذه المقدمات وهذه النتائج ينتهي الدكتور بدوي الى لا أخلاقية الوجودية .

وعصب هذه اللا أخلاقية هو الفعل . . فالفعل هو الغاية . « وخطيئة الفعل خير ألف مرة من براءة الالفعل » . اما هذا الفعل فهو الفعل المطلق من كل قاعدة او شرط او قانون .

ولكن الدكتور بدوي في هذه الرسالة الصغيرة لا يترك فعله المطلق مطلقاً ، وانما يسارع الى نسبته الى صفات نسمعها دائماً في كل مجال تقويمي : مثل « فعل الامر » والوجوب ، والتفضيل ، والأحقية . ورسالة الدكتور تنتهي بهذه الاحكام التي 'تستهل بهذه الصفات التقويمية ، مثل « الوجودي الحق هو الذي يفضل ان يخاطر بوجوده على ان يفقد ذاته » ، و« افعل ماشئت ما دام جديداً » ، الى غير ذلك . وهو في الوقت نفسه متمسك تمسكاً واضحاً بقيم أخلاقية تذكرونا باخلاق السادة عند الفيلسوف نيتشه ، مثل الغزو والانتصار والتعالي . « اي معنى للوجود بدون الغزو والانتصار والتوسع باستمرار » ، مع ان اطلاقية الفعل والحرية كانت تحتم عليه ألا يقيدوها - كما يرى هو - بهذه التحديدات .

وهكذا يتبين لنا ان الدكتور بدوي ينتهي منطقياً من مقدماته

الى ان الوجودية لا أخلاقية ، إلا انه لا يلبث ان يكشف هو ايضاً
عن موقف أخلاقي لا يختلف في شيء عن التقويم النيتشوي لأخلاق
السادة .

* * *

وبعد ... لقد حرصنا في هذا التحليل السريع على ان ننقد
المسألة الأخلاقية من داخل المذهب الوجودي عند الدكتور بدوي ،
اي عن طريق بيان عدم التماسك الداخلي في بنائه المذهبي . ولكن
هذا موقف غير سليم وحده وغير كاف .

فهذه النظرة الاستعبادية للأخلاق ، بما تتضمنه من مفهوم مجرد
مطلق عن الفعل الانساني والحرية الانسانية والذات الانسانية ، نظرة
ينبغي ان تبين بوضوح دلالتها الخبيثة .

ان الوجودية فلسفة فردية موهلة تنكر الحقيقة الموضوعية للواقع
الانساني ، ذلك لانها تعد الحقيقة الوجودية الاصلية هي الوجود
الذاتي الفردي ، اما ما دون ذلك فضلال وتشتت .

غير ان الحقيقة التي تكشف عنها خبرتنا الحية ، ومعارفنا العلمية
المنضبطة ، سواء في علم النفس او الاجتماع او فلسفة التاريخ ، تؤكد
ان الذات الفردية موجودة بالفعل ، لا كعنصر منعزل مستقل تماماً ،
بل كجزء من وضع اقتصادي واجتماعي عام . والوجوديون انما
يعزلون الفرد الانساني من وضعه الاجتماعي وسياقه التاريخي ، ثم
يبحثون عن حقيقته في اعماق اعماقه الباطنة ، في مشاعره وعواطفه
وانفعالاته الغامضة ، من قلق وقنوط وفقدان للمعنى ورغبة في الموت ،
ويعدون النسيج الاصيل لوجود الانسان ، ولكنها في الحقيقة

مشاعر وعواطف وانفعالات ناتجة عن عملية العزل والانفصال التي يقوم بها الموقف الوجودي . فالفرد كما نقول جزء من نسيج اجتماعي وتاريخي عام ، وعندما نعزله عن هذا النسيج نقوم في باطنه هذه المشاعر والانفعالات التي يعدها الوجوديون ينبوع الوجود نفسه ، وان تكن في الحقيقة نتيجة لعزل الفرد عن تيار الوجود الاجتماعي الحي ، الذي هو ترابط وتآزر وبناء اجتماعي وتاريخي مشترك . ان الجوهر الاصيل للانسان ليس في ذاته الفردة المنعزلة ، بل في علاقته الموضوعية بواقعه الاجتماعي والتاريخي ، اما عزله كذات فردة فعمل فيه تعسف وافتعال ، بل هو موقف مريض بجانب الوضع السليم لطبيعة الامور . ولهذا فان الوجودية تقوم بتجريد الانسان من واقعه الوجودي الحقيقي . واذا كانت الوجودية تهتم هيكل بالاغراق في الكلية والعمومية ، لما في هذا من تجريد وخروج عن حركه الحياة ، فان الوجودية نفسها باغراقها في الذاتية الفردية ، اغما تقوم بشكل آخر من اشكال التجريد ، وهو عزل الفرد عن حركه الحياة الحقيقية ، التي هي تشابك وتفاعل وتشارك ومساهمة جماعية لا تلغي الفردية ، بل تؤكدها كعنصر فعال في العملية الاجتماعية .

ولكن الوجودية لا تكتفي بعزل الذات الانسانية عن نسيجها الاجتماعي التاريخي ، بل هي تتجاهل تجاهلاً تاماً القيمة الموضوعية لحياتنا الانسانية والدلالة العلمية لواقعنا . فالوجودية لا تقر بما في الواقع الخارجي من قوانين وضرورات ، ولا تعترف بما يتحقق به تاريخ الانسانية ايضاً ، من قوانين اقتصادية واجتماعية ، لان الفرد الوجودي صانع للتاريخ ، صانع للقيم .

ومن هذه الناحية تعد الفلسفة الوجودية نكوصاً بحضارتنا الانسانية ، لان الحضارة الانسانية - كما نعرفها - هي جهودنا الجماعية الواعية ، التي نتعرف بها على الضرورات المادية ، ونحاول بها السيطرة على هذه الضرورات وتوجيهها لخدمة الانسان . والوجودية دعوة الى التفكك والتشتت والتحلل في وحدة جهودنا الحضارية المتآزرة ، ومحاولة للقضاء على قيمنا العلمية الموضوعية في السياسة والاجتماع والتاريخ وعلوم الطبيعة . وعلى هذا فان ما ينادي به المذهب الوجودي من دعوة الى الفعل المطلق والحرية المطلقة ، انما هو في الحقيقة دعوة الى وأد كل فعل ، وكبت كل حرية . فالفعل الانساني والحرية الانسانية وظيفتان اجتماعيتان متفاعلتان مع واقع مادي حي ، ولهما قوانينهما التي لا تحدد من فاعليتهما . وعلى هذا ، فالقول بالحرية المطلقة والفعل المطلق انما يهدف في الحقيقة الى القضاء على الحرية والفعل نفسه ، لأن الاطلاق إغفال عن قوانين الفعل وحدود الحرية ، ودعوة الى التسلط وسلب الآخرين حرياتهم . وقدرتهم على الفعل السوي المتكامل .

وبهذه الأخلاقية ، التي ينتهي اليها مذهب الدكتور بدوي ، لا نقضي على الوظيفة السلمية للذات الانسانية وحدها ، بل نقضي على الذات نفسها ، لأننا سنجنّبها الارتباط السوي والمسلّم السليم مع واقعها الحي ، هذا الى جانب أن هذا المفهوم الفوضوي للفعل والحرية والأخلاق ، انما يضع حداً للتطور الانساني في حدوده الاجتماعية والفردية على السواء ، لان التطور الانساني - كما ذكرنا - جهد جمعي منظم واعٍ ، يقوم على استبصار بضرورات الواقع من اجل السيطرة عليها وتوجيهها . وبهذه الاطلاقية للفعل ، والاطلاقية للحرية

والأخلاقية ، وبهذه الفرديات المنعزلة التي تتقوم بها الوجودية ، يصبح المجتمع الانساني عناصر متخالفة متنازعة متصارعة ، لاستهدف غير غاياتها الفردية واطماعها الفردية ، دون استبصار بهدف موحد عام .

اما تلك المفاهيم الانسانية الحقة ، التي يقدمها بعض المفكرين الوجوديين مثل الالتزام والمسؤولية ، فمفاهيم جوفاء مفرغة من الدلالة ، لا تقضي بالانسان الى موقف موضوعي جدّي ، بل تواجهه دائماً بأزقة مقفلة ، ذلك لانها تقوم على غير اساس ثابت ، ودون تأكيد لثبات الطبيعة الانسانية .

وهذه المفاهيم في الحقيقة انما هي تعبير عن مشاعر فجة غير ناضجة ، ذلك أن المسؤولية الانسانية الحقة ، ليست مجرد كلمة جوفاء ، او شعور متضخم ، بل هو ، كما ذكرنا ، تبصر ووعي بحدود الضرورة وقيام فعلي بتبعاتها . حقاً ان سارتر يذكر انه يستشعر مسؤولية العالم على كتفيه ، ولكن مسؤولية العالم لا تكون بهذا الاستشعار الرومانسي الغامض الغائم ، وانما تكون ، كما ذكرنا ، بالمعرفة الواعية لهذا العالم ، بقوانينه السائدة فيه ، وقواه المحركة له ، ومشكلاته الموضوعية .

إن الوجودية في الحقيقة موقف عاطفي انفعالي من العالم ، والانسان والتاريخ ، وهي في الحقيقة عملية اغتراب - كما يعرف احد مفكرهم الفيلسوف - لا عملية التزام واستشعار بمسؤولية انسانية حقيقية .

واذا كانت محاولة الدكتور بدوي جادة « في اقامة مذهب في

الوجودية لجيلنا هذا، في هذا العصر»، كما يقول ، فما أجدر جيلنا هذا، في هذا العصر بالذات ، ان يقف جاداً في وجه هذه المحاولة ، دفاعاً عن حرية جيله ، وثقافة عصره .

ففي أيامنا هذه تتجمع شعوب الارض التي طال أمد استغلالها واستعبادها ، تتجمع لتضرب الاستعمار العالمي الضربة الاخيرة القاتلة ، لتحقيق بهذا حريتها الوطنية والاجتماعية ، وفي هذه الايام ، كذلك ، تقف الوجودية في جوانب عديدة من العالم ، دعوة عربية لتفتيت الروابط وتمزيق العلاقات والتحالفات والاتحادات ، وتلقن الانسان الحديث روح الهزيمة والموت ، او روح الانتصار الرومانسي الأجوف الخالي من اي معنى جدّي .

ولهذا ، فان الوجودية ليست طريقاً ثالثاً ، كما يدعي اصحابها ، بين اليمين واليسار ، بل هي طريق واضح للنكوص والهزيمة والرجعية .

وعندما نبحث ، نحن ابناء الشرق العربي ، عن فلسفة جديدة لنا ، ينبغي ان نضع في حسابنا ان الفلسفة التي نريدها ليست تلك الفلسفة التي تلقننا ان الوجود عدم ، وأن القلق هو عين الوجود ، وأن الفعل المطلق والحرية المطلقة هما سبيلا الحياة الحقيقية : افعل ... افعل .. وليكن فعلك مطلقاً من كل قاعدة او شرط او قانون . لا ... إننا نرفض مثل هذه الفلسفة ، لأننا نؤمن ان الفرد ليس كائناً منعزلاً ، وان حقيقته ليست في باطنه العميق الخبيء فحسب ، وان فعله ليس مجرد فعل مطلق ، لأننا نؤمن ان الفرد عضو متكامل في جماعة ، وان عضويته الجماعية هي استكمال اصيل لوجوده الفردي ،

وان عزله عن جماعته استباحة لدمه ، واهداراً لحقيقته ، وان حقيقته
ليست في باطنه فحسب ، وانما في مساهمته الجادة كذلك في بناء الواقع ،
في بناء الحياة ، في الادراك الواقعي لقوانين الضرورة . وان فعله
كحريته ، جهد واعٍ منظم ، لأن الفلسفة التي نريدها في شرقنا
العربي ، إنما تعكس ايماننا بالعلم وقوانينه الموضوعية ، تعكس احترامنا
للتاريخ الانساني الجليل ، الحافل بالجهود والانتصارات والقيم ،
تعكس كفاحنا المظفر ضد قوى الاستعمار والرجعية .



الشعر المصري الحديث

خصائصه واتجاهاته العامة

من مؤتمرات العلماء ، واحتجاجات التجار واصحاب الحرف الصغيرة ، نشأت قوميتنا المصرية في مفتتح القرن التاسع عشر، نشأت من عمليات التجمع والترايط والتآزر بين فئتنا الشعبية خلال حركات المقاومة السلبية حيناً ، المسلحة احياناً ، ضد جشع المماليك، واعتماد الفرنسيين، وطفعان الولاة الاتراك، ومؤامرات محمد علي . وانصبت هذه الحركات جميعاً في الربع الاخير من القرن التاسع عشر في ثورتنا العربية، التي شارك فيها كبار الملاك والتجار والعلماء والمثقفون ورجال الجيش من الوطنيين ، مشاركة مريدة ، تهدف الى تحرير الميزانية المصرية من سيطرة الاستعمار ، وتأمين حق هذه الفئات في توجيه مصير بلادها .

ومن هذه العمليات المتآزرة ، نشأ شعرنا المصري الحديث ،
ر كيمكا في بدايته كمعارك العلماء ، مفككاً حيناً كاحتجاجات التجار
وتحركات اصحاب الحرف الصغيرة ، قوياً عارماً - اخيراً - كحجر كتنا
العربية ، حزيناً بالغ الحزن ، كهذا المصير الذي انتهت اليه ...
عندما تدخلت الجيوش البريطانية للدفاع عن الخديوي الخائن ، وسحق
حركة الشعب وتحويل بلادنا الى مزرعة قطن .

وشعر البارودي العظيم صدى رائع لهذه الحركة المناهضة ،
لمعركتنا الاولى في بناء قوميتنا المصرية ، ثم هو تعبير بالغ عن هزيمتنا
المبكرة . حقاً ، ان البارودي لم يذكر الثورة التي شارك فيها الا
ببيت شعري هنا وآخر هناك ، لم يؤلف في وصف معارك الثورة ،
وتحديد معالمها ، على ان ذلك لا يعني انه « لم يكن ممثلاً للثورة
العربية التي كان زعيماً من زعمائها (١) » ، اذ ليس من الضروري
لشاعر حركة من الحركات التاريخية ان يكون تعبيره عنها تعبيراً
مباشراً ، والتجربة العامة التي يستمد منها البارودي قصائده ، بما فيها
من فخر واعتزاز وهزيمة ، تجعله شاعر هذه المرحلة الاولى من مراحل
وعينا القومي . لقد عبر البارودي اصدق تعبير عن أحاسيس طبقة
حاكمة جديدة في طريقها الى النمو والتعاظم ، وعما صادفه وجدانها
من عقبات ومصاعب .

حلبت أشطر هذا الدهر تجربة

وذقت ما ذقت من صاب ومن غسل

(١) - عباس محمود العقاد - « شعراء مصر وبيئاتهم في الجيل الماضي » ،

فما وجدت على الايام باقية
أشهى الى النفس من حرية العمل

والبارودي لم يكن مقلداً كما يُتهم احياناً . حقاً ، لقد اتخذ صياغة تقليدية خالصة لنقل تجاربه الحقيقية والتعبير عن واقعهِ الاصيل . فالبارودي في الحقيقة لم يعبر عن القاعدة الشعبية العريضة ، التي كانت تتحرك بها الثورة العربية ، وانما عبر عن تلك الفئة العليا من كبار الملاك والتجار وكبار العلماء . لقد كان رجل حكم وسلطان . ولهذا بقيت صياغته تتصف بالعتاقة والاستعلاء والوقار .

وفشلت ثورة الطبقة الوسطى الى حين ، وارتبطت أشلاء الثورة من كبار الملاك والتجار بالاستعمار البريطاني ، وراحوا يربطون مشروعاتهم بمشروعاته الجديدة ، ويشاركونه على جهاز الدولة .

واخذ الوجدان المصري يتدخل حول مفهومات قومية مختلفة (١) ، هل هي الخلافة الاسلامية ، ام النمو في ظلال الراية البريطانية ، ام الاستقلال التام ؟ .. وكان بين المفهوم الاسلامي والمفهوم الاستقلالي ترابط يفسره اتجاه الوطنيين الى الدولة العثمانية ، لتظاهروا على طرد المستعمر الغاصب . وكان الوطنيون يمثلون الفئات الصغيرة من الشعب ، اما رجال الراية البريطانية فيمثلون اصحاب المصالح الحقيقية في البلاد ، او بتعبير آخر « سداة البلاد واعيانها » ، وكان لهم حزب سموه بحزب الامة ، ومشروعات نامية أطلقوا عليها

(١) - يراجع في ذلك كتاب : «الاتجاهات الوطنية في الادب المعاصر»
الجزء الاول - الدكتور محمد حسين - مكتبة الآداب .

« شركة الامة » ، وكانت لهم نظرية سياسية صاغها لهم فيلسوفهم الاكبر « لطفي السيد » . رأى لطفي السيد ان البلاد تتأرجح بين سلطين : سلطة فعلية ، هي سلطة الاستعمار ، وسلطة شرعية ، هي سلطة الخديوي . ولهذا راح يدعو الى سلطة ثالثة بين السلطين ، هي سلطة الامة ... تنمو بينهما وتستفيد من وجودهما . واخذت « الجريدة » لسان حالهم تدعو الى التعاون والمشاركة في مشروعات المستعمر ، وتبغض الثورة عليه .

وخلال الحرب العالمية الاولى ، اثرت هذه الطبقة إثراء كبيراً - طبقة سرة البلاد وأعيانها من كبار الملاك العقاريين - واخذ جانب منها يتجه الى الصناعة . وتعاضم مفهوم الاستقلال . وحدثت ثورة ١٩١٩ ، شاركت فيها قاعدة ضخمة من الفلاحين والعمال والفئات الصغيرة ، وان تزعمتها هذه الطبقة المتخمة .

وانتهت الثورة دون ان تحقق اهدافها الوطنية العامة ، بل أدت الى توثيق العلاقات بين هذه الطبقة الجديدة وبين الاستعمار البريطاني على حساب الحركة الوطنية ، واخذ الكفاح الوطني يأخذ اسلوب المفاوضات والمساومات . وتألفت الاحزاب للتعبير عن الفئات الشعبية المختلفة ، الاحرار الدستوريون ، الحزب الوريث لحزب الامة ، وحزب الوفد الممثل للفئة المتوسطة ومراتبها ، الدنيا والصغرى ، وفقد الحزب الوطني جانباً كبيراً من قاعدته الشعبية لانتقالها الى حزب الوفد . وفي سنة ١٩٢٠ تأسس بنك مصر ، وفي سنة ١٩٢٢ أعلن التصريح الذي يمنح مصر استقلالاً تقيده تحفظات معينة . ومن ثم ، بدأت مرحلة جديدة من التوافق بين « اصحاب المصالح الحقيقية »

وبين الاستعمار البريطاني ، واستمرت حتى اعلن فيلسوف هذه المرحلة ، لطفي السيد ، في سنة ١٩٤٦ ، ان المعاهدة التي وقعها « اصحاب المصالح الحقيقية » سنة ١٩٣٦ أصبحت غير ذات موضوع . كان ذلك عقب الحرب العالمية الثانية ، ووصول هذه الطبقة الى مرحلة عليا من غورها الاقتصادي والسياسي .

وخلال هذه المرحلة الطويلة ، منذ مفتتح القرن العشرين حتى اعتبار معاهدة ١٩٣٦ « غير ذات موضوع » ، تحقق للشعر المصري الحديث ثلاث تيارات اصيلة لكل منها اسلوبه الخاص ، ومضمونه المعين .

قام بمثلو التيار الاول بصياغة مشاعر القومية المصرية ، وساهموا في حمل لواء القضايا الكبرى والدفاع عنها وبلورتها... ولكن في حدود فلسفة طبقة خاصة من « سرة البلاد واعيانها » . كان شوقي وحافظ ومحرم ونسيم ومطران ، المناير الداعية لتلك السلطة الثالثة بين السلطتين ، بل كانوا على ارتباط مباشر بأفرادها ارتباطاً يتفاوت بين شاعر وآخر ، ولو تأملنا المدائح والمراثي في دواوين هؤلاء الشعراء لاستخلصنا ثبناً طويلاً باسماء أعرق الأسر المصرية وأعلاها شأنًا وأكثرها جاهًا ، ولتكشف لنا من بينها « اصحاب المصالح الحقيقية » في البلاد ، سراتها واعيانها . كان شعراء هذا التيار الاول يتابعون هذه الطبقة الصاعدة في غوها وتأرجحها وتقلقلها ، ويروجون لفلسفتها السياسية ، ويفنون بمشاعرهم وأحاسيسهم ، ويبيكون لأحزانها ، ويهللون لأفراحها ، ويساهمون في صياغة مفاهيمها العاطفية والاجتماعية على

السواء . بل اننا نجد في بعض قصائد شوقي - كقصيدته في لجنة
« ملنر » - ما يكاد ان يعد نظماً شعرياً لنظرية « لطفي السيد »
السياسية ، كقوله مجبذاً التعاون مع المستعمر البريطاني ، « وندخل
القصر الى جنبه » ، او قوله مدافعاً عن القيد الذي يقيدنا به الاستعمار
البريطاني ، « زمانكم لم يتقيد به » .

وكذلك شأن « حافظ ابراهيم » ، وخاصة في قصائده عن
« كرومر » ، اذ هي دعوة خالصة الى التعاون والتسامح ، كقوله :

ووال القوم أنهم كرام ميامين النقيبة أين حلوا
لهم ملك على التاميز أضحت ذراه على المعالي تستهل
وكقوله مشيراً الى الراية البريطانية :

نرجو حياة حرة مضمونة في ظل راية

وكقصيدته في حادثة « دنشواي » التي يشكوف فيها قضاة دنشواي
الى عدالة « اللورد كرومر » .

اما شعر نسيم السياسي فيكاد الجانب الاكبر منه ان يكون
دعاية سياسية مأجورة للاحتلال البريطاني .

ولقد تمسك شعراء هذا التيار الاول بالصياغة التقليدية ، الا
انهم تمكنوا من تطوير قيمها في حدود اللفظ والمعنى فحسب ، وان
احتفظوا بالقيم الشكلية القديمة مع استحداث تغييرات جانبية ، وان
لم تكن حاسمة . فتمثيلات « شوقي » امتداد لمقطعاته وقصائده
الغنائية ، وملاحم « محرم » تجميع كمي لقصائده القديمة ، وأقاصيص
« مطران » هي ذات القصيدة العربية البيتية التركيب ، المقطعة
التماعير ، التقريرية النسج .

على ان هذه التغييرات، التي نقول عنها بانها لم تكن حاسمة ،
أضافت خبرات جديدة الى النسيج الشعري العربي ، وخاصة عند
« مطران » . فلقد تمكن مطران من ان يصب في القصيدة العربية
أبعاداً وجدانية جديدة ، لم يحسن هو الاستفادة منها ، لطبيعة
ارتباطاته الاجتماعية ، وان تكن استجالت الى تيار شعري قائم بذاته
عند طائفة اخرى من الشعراء .

ومن المهم ان نذكر ان شعراء ذلك التيار الاول كانوا شعراء
للقضايا العامة ، القضايا القومية والاجتماعية لمجتمعنا المصري في اطار
الفلسفة الخاصة للطبقة الحاكمة آنذاك . وارتباطهم بهذه القضايا العامة
هو مصدر ما في صياغتهم التعبيرية من جمود وتقيرية ، ومصدر ما
في شعرهم من انعدام للتجربة الشخصية . وينتسب الى شعراء هذا
التيار الاول طائفة اخرى من الشعراء ، تتفق معهم في الصياغة اتفاقاً
تاماً ، وان اختلفت معهم في الاتجاه السياسي العام ، ومن بين هؤلاء
« الغاياتي » و « الكاشف » ، فهما يمثلان اتجاهاً وطنياً حاسماً ، لا
تأرجح فيه ولا مهادنة ، يعكس مفهومات الحركة الاستقلالية التي
بشر بها الحزب الوطني .

ولقد أدين الغاياتي بسبب ديوانه الشعري الوطني ، وحكمت عليه
محكمة جنايات القاهرة في أغسطس آب سنة ١٩١٠ بالحبس سنة ، وصدر
الحكم عليه غيابياً لوجوده آنذاك في الاستانة ، فسافر الى سويسرا
وبقي في المنفى الى ان عاد الى مصر سنة ١٩٣٧ .

اما الكاشف فظل في مصر مخلصاً لقيمه الوطنية والديمقراطية ،
يعبر عنها بين الحين والحين ، كقوله في عام ١٩١٩ :

للاستراكية العقبى اذا شملت شتى الشعوب وجاراها المجارونا
فلا الكثيرون ملكا للأقليتنا ولا الأقلون ملكا للكثيرينا
ولا ترى واحداً ملأى خزائنه بالمغنيات وآلافاً يجوعونا
ولا ترى درة في رأس محتكم تهفو اليها قلوب المستظليتنا

او كقوله في مارس (آذار) سنة ١٩٢٣ على أثر تصريح ٢٨
فبراير (شباط) سنة ١٩٢٢ بالاستقلال :

يا عيد الاستقلال انت له خيال أم حقيقة ؟
للعق أم للرق ما خطو ك في تلك الوثيقة ؟

• • •

ان أطلقوا أمن البلاد فمنهم ليست طليقة
وحديقة أضحت ولكن للغريب جنى الحديقة .

وانزل الكاشف عن الحياة العامة... وعاش في الريف المصري :
أقت في الريف لا أشتى بطاغية من الرجال ولا لاه ولا ضال
وعشت بالرطب من بقل وفاكهة فيما ملكت وماء فيه سلسال
أطلت فيه اعتزال العالمين ولي بكل ناحية همي واشغالي

الى ان مات مغوراً سنة ١٩٤٨ ، ميتة هادئة بسيطة .

وعلى الرغم من ان موقف الغاياتي والكاشف من القضايا الوطنية
مختلف كل الاختلاف عن موقف حافظ وشوقي ونسيم ، الا انهم
يتفقون جميعاً في الصياغة التقليدية للقضايا العامة ... وهذا ما يميز
التيار الاول في الشعر المصري الحديث .

اما التيار الثاني ، فلقد ساوق التيار الاول ابتداء من العشر

سنوات الثانية من القرن العشرين ، وعبر عن اتجاهاته الرئيسية في البداية « شكري » و « المازني » و « العقاد » ، ثم حمل لواء التعبير عنه بعد ذلك « ابوشادي » . ويمثل شعراء هذا التيار الثاني الفئة الصغيرة من الطبقة الوسطى ، وهي فئة ساخطة فلكة ، مترددة شاعرة بذاتها ، ثرة بالامكانيات الخصبية ، والمميزة الاولى لشعراء هذا التيار انهم حاولوا التخلص من التعبير عن القضايا العامة كما كان يفعل شعراء التيار الاول ، وأرادوا الاقتصار على التجارب الذاتية او الشخصية ، متأثرين في ذلك « بمطران » الى حد كبير ، الا انهم في الحقيقة احتفظوا بالنسج التقليدي لصياغة تجاربهم الذاتية . ومن طبيعة النسج التقليدي انه - كما ذكرنا - بئس ، متقطع ، تقريبي . ولهذا جاءت الكثرة الغالبة من تجاربهم ، تجارب غير متمثلة ، تجارب متعقلة ، اقرب الى التعبير التحليلي منها الى التعبير الحي . ولقد حاول شكري ان يخرج عن الصياغة التقليدية بالتححرر من القافية ، فتحرر من القافية ، ولكنه استبقى وحدة البيت التعبيرية ، وذلك كقوله في قصيدته « نابليون والساحر » :

سدلت بنابليون سالة الكرى والنوم لا يعنو لكل عظيم
في ليلة قلب اللثيم كقلبها زنجية قد عريت من حلبيها
خرج العظيم يخط في ترب العرا خط المدلس في تراب الطالع
يمشي وحيداً في الخلاء وحوله جيش من الآراء والعزمات
... الخ ...

ولم تنجح التجربة ، ولم يتطور بها « شكري » . وشعر « شكري » - في الحقيقة - نقد للجانب الاخلاقي من الطبقة الصاعدة صاحبة السلطة

الجديدة . وهو نقد مريب ، نافذ ، حزين ، فيه وضوح غير كامل
بهزيمة فئته الصغيرة في ظل هذه الطبقة المتناحرة الطموحة .

وسار « العقاد » في شعره على ذات النهج النقدي التحليلي ، وان
يكن أكثر مرارة وحدة وفاعلية ، وارتبط بحزب الوفد ، وكان
حزب الفئة الدنيا من الطبقة المتوسطة وفئاتها الصغيرة في الريف
والمدينة ، وكان على رأس الفئات الشعبية ، وخاصة بعد القضاء على
حزب الطبقة العاملة سنة ١٩٢٤ . وشارك « المازني » في ذات الاتجاه
الذاتي الذي سار عليه العقاد ، وكان شعره تعبيراً خالصاً عن تجارب
شخصية في حدود الاطار القصائدي العام ، وان خصبته قيم جديدة
في حدود اللفظ والمعنى . وكان من الطبيعي لشعراء الفئة الصغيرة ،
شعراء الذاتية والشخصية ، شعراء الكتلة الشعبية آنذاك ، ان يقفوا
بالمرصاد لشعراء القضايا العامة ، شعراء « سراة البلاد واعيانها » . الا
ان شعراء الشخصية ، كما ذكرت ، لم يتمكنوا من القيام بثورة
شكلية اصيلة في التعبير ، وان اختلفوا مع شعراء الطبقة الحاكمة في
طبيعة مضامينهم الذاتية . ولهذا جاء نقدهم لهؤلاء الشعراء ضعيفاً ،
متهاقناً ، وان يكن بالغ الاثر . فنقد « العقاد » لـ « شوقي » عميق
الاتجاه الذاتي في التعبير الشعري ، ولكنه لم يفد في تجديد بناء
القصيدة . حقاً ، لقد أشار « العقاد » الى البنية الحية العضوية ، ونقد
« شوقي » بمقتضاها ، الا انه لم يفهم دلالتها الحقيقية ، فلقد اعتبرها
وحدة العنوان ، او الموضوع الواحد للقصيدة الواحدة ، وفهمها
ناقداً وحققها شاعراً - في كثير من الاحيان - في اطار هذا الفهم
القاصر . وشعر « العقاد » محدود بحدود الشكلية التقليدية ، مع استحداث

في اللفظ والمعنى ، واقتصار في الأعم الاغلب على ترجمة التجارب الذاتية ، والحرص على الموضوع الواحد ، ولكنه لم يتخلص من البيئية المقلدة ومن التقريرية في التعبير ، ولم يسعفه الهيكل التقليدي للشعر على التعبير الفني عن تجاربه الذاتية ، فلم يعبر عنها ، وانما عرضها عرضاً تقريرياً ، فيه جانب من التلوين والبريق الذي يهب التعبير مساحة الفن لا حقيقته . هذا هو مصدر ما نحس به في شعر العقاد من ازدواج عقلي - حسي .

حقاً ، « ان الادب الرفيع لم يخل قط من عنصر التفكير » ، كما يقول العقاد (١) . ولكن التفكير في الشعر غير التفكير في التعبير الفلسفي ، كما ان الحس والوجدان في الشعر غير الحس والوجدان في وثائق الاعتراف النفسي . ان الفكر والحس ضرورتان متآزرتان في داخل التعبير الشعري ، على ان يكون التعبير عنها تعبيراً ، لا هو بالمنطقي ، ولا هو بالنفسي ، بل يكون فنياً . ليعرض الشعراء ما يشاؤون من افكار ودلالات مجردة ، على ان يكون ذلك في اطار صياغة فنية متمثلة . وهذا ما لم ينجح فيه العقاد ، فلأ شعره بالتأملات الفكرية واستبقاها في طبيعتها التقريرية البحتة ، ولم يعالجها معالجة فنية ، بل نظمها وقفاها ... وطرز بعض حواشيها . المشكلة ليست مشكلة الفكرة في الفن بل هي معالجة الفكرة في الفن . و « العقاد » و « شكري » لم ينجحا في التخلص من ازدواج الفكر والحس في شعرهما ، لانهما حاولا التعبير عن تجارب ذاتية خالصة ، في اطار شكلي

لا يصلح الا للقضايا العامة التقريرية . ولهذا كان الطابع العام لشعرها
طابعاً تحليلياً . ولهذا كذلك لم تنجح تجارب العقاد التي استحدثت
فيها موضوعات جديدة في ديوانه « عابر سبيل » ، بل انها تكشف
عن ازدواج واضح بين حساسية وفكر غير متمثلين ، في اطار صياغة
جامدة . ولقد انتهى العقاد بشعره الى غير ما بدأ به ، فعاد الى القضايا
العامة ، والقصائد التقليدية صياغة ومضموناً . ذلك انه في السنوات
الاخيرة ترك قضيته الاولى ، قضية فئته الصغيرة ، وخرج على قاعدة
الوفد وقيادته ، وارتبط باحد احزاب الاقلية ، الحزب السعودي ،
فمدح الملوك ، وحشد القصائد لتبرير المسلك السياسي لحزبه الرجعي ،
وكان تحت قبة البرلمان المصري يجلس في صفوف المعارضة ، في الجلسة
التاريخية التي أنغى فيها زعيم الكتلة الشعبية معاهدة ١٩٣٦ .

والى هذه المدرسة التي وضع بذورها « مطران » وامتد بها
« شكري » و« المازني » و« والعقاد » ، ينتسب « احمد زكي ابوشادي »
من دعاة التجربة الذاتية ، ومن المبدعين فيها ، وهو الى ايمانه بهذه
التجارب الشخصية ، مؤمن بالعقل الانساني ، حريص على الدفاع عن
القيم الانسانية الكبيرة ، مشارك في البناء القومي مشاركة اصيلة
واعية . واذا كان شعر العقاد اقرب الى التحليل العقلي منه الى
الوجدان المتفعل ، فشعر « ابي شادي » اقرب الى الوجدان المتفعل
منه الى التحليل العقلي ، على الرغم من انه رجل علم وتجربة ، ولكنه
يتعثر سواء بسواء كالعقاد في ذات الازدواج بين الفكرة والحساسية ،
لالتزامه النسيج الرتيب للتعبير الشعري . حقاً ، لقد جدد في اللفظ
والمعنى ، ولكنه لم يخرج عن اطار البحر او مجزؤه ، ولم يتحرر من

التسلسل المنطقي للقصيدة العربية ، وهو يعبر عن انفعاله تعبيراً مباشراً ، ويعرض لافكاره عرضاً مباشراً كذلك ، دون هضم او تمثّل ، فالتجربة الشعرية عنده محدودة بحدود الانفعال ثم التعبير المباشر عن هذا الانفعال .

وشعر « ابي شادي » سجل ضخم حافل بقيم انسانية وقومية جليلة . لقد نضج هذا الشاعر الكبير ، وأنضج حوله مدرسة شعرية مستحدثة ، هي مدرسة « ابوللو » ، في وقت لم يعد فيه « اصحاب المصالح الحقيقية في البلاد » من الحكماء في حاجة بعد الى شعراء . فلقد انتهى عصر شعراء « سراة البلاد وأعيانها » ، عصر شوقي وحافظ وان بقي مطران ذكرى لهذا العهد المنصرم . ولم يكن لنظام المجتمع القائم آنذاك ما يتيح لابي شادي ان يكون شاعره الكبير ، لان المدلول الطبقي للدولة في ذلك الوقت لم يكن يسمح بشاعر ، صغر او كبر ؛ كان ذلك ابتداء من سنة ١٩٢٧ عندما استل محمد محمود باشا يده الحديدية وأطبقتها على الحركة الشعبية ، عهد اتحاد الصناعات والتعريفية الجمركية ، والازمة الشاملة ، وعزل الكتلة الشعبية عن الحكم ، وظغيان صدقي الرهيب . لم يدرك هذا الشاعر ان ميزان القوى قد تغير ، وان هؤلاء الذين يحكمون لا يصلحون للدفاع عن القيم الانسانية والثقافة الحية . لم يدرك ابو شادي ان الشاعر آنذاك كان مقضياً عليه ان ينزل عن الحياة الانسانية العامة ، او ان يبحث له عن مصدر جديد للسلطة ، للحكم ، للقيم ، للحياة ، وابو شادي لم يتبين هذا المصدر الجديد . كان يعرفه ، تعرفه اشعاره وأغنياته التي غناها لشعبه المصري العزيز ، غناء عذبا صافيا

مخلصاً نبيلاً ، ولكنه لم يتبين ان قضيته هو كشاعر ، هي نفسها قضية هذا الشعب نفسه . ظل ابو شادي يعبر عن قيمه ومثله العليا ، مدافعاً عن رسالة الحس والعقل ، والديمقراطية ، وحيداً بين مدرسته التي تملقت عنه جزءاً صغيراً من رسالته ، جانب الحس والتجربة الخاصة ، ولم يتفتح لها أفقها الانساني الرحب . هكذا نشأت حول ابي شادي مدرسة « ابو لو » ، تمارس التجارب الذاتية وتمتدح الابعاد الباطنة ، دون ان تعرف القيم الانسانية العامة التي لاتنفصل عن رسالة استاذها ابي شادي ، ومن هذه المدرسة نبع تيار ثالث في الشعر المصري الحديث ، تيار عبر تعبيراً كاملاً عن ارادة السلطة الحاكمة ... انفصال الشاعر عن المجتمع ، عن القضية العامة ، انفصلاً كاملاً . وظل ابو شادي في مصر يمارس قيمه الانسانية ، وحيداً منعزلاً .

و كأني وحدي المسيء باحساني لعصري او انه لم يسعني .
ولهذا لم يلبث ان غادر مصر يائساً سنة ١٩٤٦ .

ثم حالوا بين المثالية العليا لفكري وبين شعبي وبيني .
فترحلت حيث تحترم الاحرار وحيث الهواء طلق لذهني .

ولكن ابا شادي ترك مصر ، ترك شعبه الذي نسج له اعذب أغنياته وأنبأها ، في ذات السنة التي اخذ فيها هذا الشعب المكافح يتجمع وتتلاقى صفوفه ، وتتربط عناصره وفئاته وراء أروع قيادة شعبية في تاريخه الحديث هي ، اللجنة الوطنية للطلبة والعمال . وراء هذه القيادة استهل الشعب معاركه المسلحة لطرد الجيوش البريطانية من المدن المصرية الكبيرة ، ولإطفاء المشاعل الزائفة التي أوقدها الطاغية « فاروق » من حطام حياة الشعب الديمقراطية . في هذا الوقت تماماً

في سنة ١٩٤٦، غادر «ابوشادي» مصر لانه كان يؤمن بالشعب ايماناً
انفعالياً غائماً، لو انه أدرك واقعنا المصري ادراكاً علمياً لظل هنا
شاعراً كبيراً لهذا العملاق الجديد، الذي اخذ منذ ذلك الوقت يتحفز
حتى تمكن سنة ١٩٥١ من الغاء معاهدة سنة ١٩٣٦، ومن استئناف
معركة مسلحة رهيبة ضد الجيوش البريطانية على ضفاف
قناة السويس .

ولكن مدرسة ابي شادي سبقته منذ ١٩٣٣ الى التخلي عن الايمان
بقدره الشعب، سبقته الى الانفصال عن الحياة العامة، سبقه « ناجي »
الى « ما وراء الغمام » ، وسبقه « علي محمود طه » الى « ما وراء
البحار » مع « الملاح التائه » ، وسبقه « محمد ابو الوفا » الى معاناة
« انفاس محترقة » ، وامتدت عمليات التخلي والانفصال بعد ذلك
عند « الصوفي » في « الالحان الضائعة » ، حتى وصلت الى آخر دواوين
« محمود حسن اسماعيل » « اين المفر » . وتعددت الاتجاهات التي قد
تغاير في تفاصيلها ، ولكنها تلتقي عند هذا القرار الجنائزي ...
انفصال الشاعر المصري عن مجتمعه .

لم يعد في الاطار الاجتماعي القائم آنذاك موضع لشاعر . فاندفع
الشعراء الى سياحاتهم الخاصة داخل ذواتهم الفردة المنعزلة ، وامتألت
اشعارهم بالتهاوليل والرؤى والاشباح والارواح، وتشنجت بالموسيقى
المفرغة من الدلالة ، وتعلقت بالانتصارات الموهومة والاحكام
الفجة عن الحياة .

لم يستحدث هذا التيار الثالث صياغة ثورية لتجاربه . جدد
شعراؤه كذلك في حدود اللفظ والمعنى ، واستحدثوا الصور والأخيلة

المفرقة ، واستعانوا بالاساطير والتأئم ، ولكن بقيت حدود التعبير في اطار القيم الشكلية المعتادة . ولهذا تورط هؤلاء الشعراء في موقف مزدوج كذلك بين مضمون ابتداعي وصياغة اتباعية في احيات كثيرة ، وان تراوح هذا وتفاوت بين شاعر وآخر من شعراء هذا الاتجاه . ومن هذا الاتجاه حدث استقطاب رمزي عند « بشر فارس » . وان تكن رمزية « بشر » رمزية متعقطة ... هي امتداد للتيار العام ، تيار الانفصال عن الحياة ، وهو يحاول تحقيق ذاته بالتعبير الموحى ، على ان جانباً كبيراً من شعر « بشر » الرمزي دفاع منظوم عن مذهبه الرمزي ، دفاع واع يقظ ، كقوله في بداية قصيدته « زيارة » :

لو كنت ناصعة الجبين	هيهات تنفضني الزيارة
ما روعة اللفظ المبين	البحر من وحي العبارة

و كقوله في قصيدته « الى فتاة » :

بصريني يا « وضوح »	ثروة القطب الخطير
انا في وهج الفتوح	يقظ لكن حسير
خف بي كشف طموح	وكبها فهم كسير

وشعر « بشر » يعاني كذلك هذا الازدواج بين الصياغة التقليدية التي تثقل شعره بالتحليل والتقرير ، وبين المضمون الموحى ، ولهذا طغى جانب التعقل في شعره على جانب الايحاء . وليس « لبشر فارس » تيار في الشعر الحديث الا في بعض المحاولات الفردية التي لم يتحقق لها نجاح بعد .

ويقف محمود حسن اسماعيل وسطاً بين الرمزية والابتداعية . وعلى الرغم انه بدأ حياته الشعرية بديوان « اغاني الكوخ » ، الا انه في الحقيقة يتمثل الريف المصري ، بأناسه وحيواناته وادواته واجوائه ، كرموز لانفعالاته وطاقاته الذاتية ، لا كواقع انساني حي ، له أبعاده الخاصة وملابساته الموضوعية ، يتمثله رموزاً لتهويماته الخيالية المفرطة ، التي يعبر عنها في أغلب الحالات ، في اطار تعبيرى اتباعي . ويكثر محمود حسن اسماعيل التعبير بالصور ، ولكنها صور غير متآزرة ، غير مترابطة ، متجانفة ، تقيم الرؤيا بدلا من ان تريدها وضوحاً . ذلك انه بدلا من ان يجسد المعنويات في مظاهر مادية محسوسة ، يخلخل المظاهر الحسية ويشتمها في تجاربه الى معنويات غائمة . وهو في ذلك على العكس من اسلوب « ناجي » التجسدي . فالظلام عند « محمود حسن اسماعيل » أسمى الارض ، والموج تباريح النهد ، والريح فزع شرود ، والدموع اغاني ، والعطر خطايا ، وهكذا ...

وازدحام الصور عند محمود حسن اسماعيل وانعدام ترابطها الحي ، وتتركز الصور في اغلب الاحيان في الحدود البيئية المقلقة ، يبدد مغامراته الخيالية ، ويضيف من تجاربه الوجدانية . ولو قامت أخيلته في قوام شعري مرسل ، لنجح في اقامة بناء فني أفضل من هذه التراكيب المجردة بالأخيلة .

أواه . . . يا ربي لو لم اكن عبداً لهذا الخيال
على ان « محمود حسن اسماعيل » غط كامل لانفصال الشاعر
عن الحياة .

لقد جاهد محمود حسن اسماعيل دائماً لكي يوظف قواه الشعرية في ركاب عظيم ، شأن الشعراء الأوائل ؛ فهو محمد محمود باشا تارة ، وهو الطاغية فاروق تارة أخرى ، ولكن القمم التي راح يتعلق بها اخذت تتداعى الواحدة بعد الاخرى ، فساعد هذا على تغذية انفصامه عن المجتمع ... وسقط الشاعر في هاوية « الشك » ، وعب من « خمر الزوال » وطواه « نهر النسيان » ، ولكنه جاهد يائساً للحصول على اكبر قدر ممكن من الكسب الخيالي ، النغوم الموهوم ، ونجح في هذا ...

وهناك تجربتان شعريتان تنسبان في الحقيقة الى هذا التيار الثالث، تيار الانفصال عن الحياة ، أولاها للدكتور « لويس عوض » في ديوانه « بلوتولاند » ، وقصائد اخرى . وليس بين قصائد هذا الديوان ما يُعد تجربة جديدة بحق في الشعر العربي ، وان تكن لبعض قصائده أهمية كبرى في الشعر الشعبي العامي ، وفي تطوير اللغة العامية المصرية وتطويعها للتعبير الفني الناضج . اما التجربة الثانية ، فللدكتور « عبد الرحمن بدوي » فيما يسميه بالشعر الوجودي في ديوانه « مرآة نفسي » ، والتجربة ليست اصيلة ، بل هي مثقلة بالافتعال والتجريد . على ان أهم ما يرتبط بهاتين التجربتين نظريتان للشعر ، عرضها كل من الشاعرين ، عرضها الدكتور « عوض » في مقدمة ديوانه ، وعرضها الدكتور « بدوي » في مقدمة ديوانه وفي الفصل الخاص بالشعر الوجودي ، في كتابه « الانسانية والوجودية في الفكر العربي ».

وسنعرض لهما في مقال مستقل عن « نظريات نقدية في الشعر الحديث » .

والمهم ان نذكر أن هذه التجارب جميعاً لم تخرج عن اطار الشكلية الاتباعية الا في حدود اللفظ والمعنى ، اما تركيب القصيدة فلم يتغير . وهذا مصدر ما نستشعره في أشعار هؤلاء جميعاً من ازدواج وتجانف بين المضمون والصياغة . وما يزال هذا التيار الثالث سائداً عند طائفة من شعرائنا حتى اليوم .

ولكن سيادته في الحقيقة - كظاهرة اجتماعية عامة - انتهت من سنة ١٩٤٦ حينما تكوّنت أخطر قيادة شعبية في مصر ... اللجنة الوطنية للطلبة والعمال .

ووراء هذه اللجنة ، قامت الجماهير بتطويق المعسكرات البريطانية في المدن المصرية الكبرى ، ووراء هذه اللجنة خرجت أضخم المظاهرات الوطنية والديمقراطية ، وفي ظل هذه اللجنة عمّد بالدم والنار شعراء وادباء ومفكرون ، يقفون اليوم على رأس الحركة الشعبية الجديدة . ولم تستطع الطبقة الحاكمة الرجعية آنذاك ، التي خرجت من الحرب العالمية الثانية أكثر تحمّة واكتنازاً ، لم تستطع ان تترك هذه اللجنة تفسد عليها خططها في المساومة والاستغلال والخيانة . ولهذا سارعت بان وضعت على رأس الحكومة أخلص ابنائها ، «صديقي باشا» - راعياها في ازمة سنة ١٩٣٠ - ليحمي خياناتها السافرة الجديدة ... ونجح صديقي في القضاء على اللجنة الوطنية ، ولكنه لم ينجح في وقف المد الثوري المتعاظم ، وحدثت مأساة فلسطين ، وكشرت الرجعية عن انيابها الزرقاء ... بلا حياء ...

وتعاضم المد الثوري ، فأسقط حكومات الاقلية الرجعية ، وتمكن من ان يعيد الى الحكم قيادته الشعبية التقليدية ، ثم لم يلبث ان دفعها الى الغاء معاهدة سنة ١٩٣٦ ، ثم سارع الى تنظيم كفاح مسلح ضد الجيوش البريطانية الغاصبة ، وانفتح السبيل لتغذية حرب ثورية شاملة تتبلور بها ومن خلالها قيادة شعبية من طراز جديد ... تقضي على الاستعمار والرجعية في آن . ولكن ... حدث حريق القاهرة . واذا كان الشعر المصري الحديث قد نشأ من عمليات المقاومة والكفاح من اجل بناء قوميتنا المصرية ، فلقد أخذ هذا الشعر المصري اتجاهاً جديداً من خلال هذه العمليات الكفاحية الجديدة ، اتجاهاً جديداً في المضمون ، واتجاهاً جديداً كذلك في الصياغة . لم يعد الشاعر الجديد يربط عند احد من سراة البلاد واعيانها ، او يطيل جلوسه في النوادي ومقاهي السمر ، او يحلق باجنحته فيما وراء الغمام والبحار ... بل انه هنا ، اذا سأله اين ، أجابك :

هذا انا ، عند القتال وفي يدي أمل الخلود
 هذا انا ، والمدفع الرشاش والحقن المبيد
 وابي هنالك في الحقول النائيات من الصعيد
 يحنو على برسيمه وبقلبه أمل وليد
 متجمعاً في جلسة هي سعدة يوم الحصيد
 يستنبت الارض الشحيحة بالجهود وبالجهود (١)
 انه في المعركة اذن ، واع يقظ ، تنسم جدية الحياة على تعابيره ،

ويرتبط مصيره الفردي - حتى في أخص مشاعره - بالمصير الكبير
لأمته .

أحسناء ما غيرتني السنون

ولا غيرتك

احبك ما زلت ... لكنني

صحت على صرخات الجموع

وخطو الفناء الى أمتي (١)

وهو يعرف من اين يستقي الينابيع الأصيلة لغنه ولنبالة روحه
الشاعرة .

فمشيت أحتضن الجموع لكي تباركني الجموع (٢) .

وهو مدرك لواقعه ، متبصر في اصرار وحزم ، حقيقة تبعاته
الاجتماعية :

كيف نغفو في بلاد نائرة	كيف نغفو والذي فرقنا
وأحال العيش ناراً ساعرة	أشعل النار بجوف القاهرة
أشعل النار البغي القاهرة	وخبت نار القتال الطاهرة (٣)

ان الشاعر المصري يعود الى مجتمعه بالأمل ، بالحياة ، بالكفاح
المستنير ، وهو يشارك مشاركة جادة مع الشعراء من امثاله ، والادباء
من امثاله ، والمفكرين من امثاله ، في معركة بناء الحياة الجديدة .
وهم شعراء صغار ، صغار في اعمارهم ، صغار في تجاربهم ، صغار في

(١) - الشعر لنجيب سرور

(٢) - الشعر لمحمد فوزي العنيل

(٣) - الشعر لمحمد كمال عبد الحليم

تعبيرهم ، ولكنهم كبار حقاً في هذه الاعباء الانسانية الكبرى التي يتحملونها ، والقيم العليا التي يؤمنون بها . ولم يُنضجوا في عملية بناء الحياة الجديدة مضامين جديدة فيحسب لأشعارهم ، بل تمرسوا بقيم شكلية جديدة تتفق وهذه المضامين المشرقة ، وان تفاوت هذا بين شاعر وشاعر . والحديث عن هذا الشعر الجديد يتعلق بامور أعمق وأدق من ان يتناولها هذا العرض ، ولهذا سأكتفي بالإشارة الى خصائصه العامة :

اولاً : يتميز هذا الشعر الجديد اولاً بعودة شاعره الى الارتباط بالحياة الاجتماعية العامة ، ولقد اتخذ للتعبير عن هذه الرسالة الاساسية للشعر سبيلاً جديداً . فهو لا يعرض للقضايا العامة كما كان يفعل «حافظ» و «شوقي» و «محرم» عرضاً تقريراً ، بل انه يتمثل هذه القضايا العامة خلال تجاربه الذاتية . وهكذا جمع الشاعر الحديث بين ظاهرتين متعارضتين في التعبير الشعري السابق ، جمع بين التعبير التقليدي العام والتعبير الذاتي ، جمع بين التجربة الشخصية والقضية العامة ، فخلص القضية العامة من الجمود والتقيرية ، وخلص التجربة الذاتية من الخصوصية والانعزال . فقضية انسانية كبرى كالسلام ، لم يعد الشاعر الجديد يدبج فيها القصائد التحليلية المطولة ، واذا هو يتلقفها ويتمثلها خلال تجاربه الخاصة . يكتب «عبد الرحمن الشرقاوي» كأب مصري خطاباً الى «ترومان» ليقول له في بساطة ويسر :

فدعني أقل لك اني أب ... أب ليس غير
وانت أب ... وكلانا حنون .

ومن خلال هذه الرابطة الانسانية الجليلة يحدثه عن طفله عزة ..
وعن ذكرياته عنها قبل سفره ...

تحاول جاهدة ان تسير وكانت لعهدي لم تقعد
فحيناً تلوذ الى حائط ... فان لم تجد فإلى مقعد
فان لم تجد وقفت لحظة لتضرب ما حولها باليد
ويا طالما رنحتها الخطى ويا طالما وقعت ضاحكة
لتنهض عازمة من جديد.. كذلك تمضي بنا المعركة
تدربها عثرات الطريق.. وتدفعها خبرة التجربة

وهكذا اخذ ينتقل انتقالاً متمثلاً من الحدث الخاص الى الحدث
العام ، ثم يخلص من حديثه مع ترومان الى قوله :

واني لأدعوك باسم الأبوة ، باسم الحياة وباسم الصغار
لنعقد حلفاً يصون السلام ويرعى المودات بين الكبار
فأنت أب قد صنعت الحياة، ولن تصنع الموت للآخرين

وهكذا تنبض القضية العامة بلمسات قريبة ... قريبة أشد ما
تكون ألفة وحياة .

وكمال عبد الحليم يعبر لنا على لسان احد اطفاله الذين لم يولدوا
بعد ... عن فراقه عن زوجته ... هكذا ...

ولكنني بعد لم اولد
فمالي من حاضر او غد

ويأبى الوزير وانصاره
ويخشون ان يشهدوا مولدي
ويأبى الطغاة دعاة الحروب
إعادة امي الى والدي
انا كائن بعد لم يولد
انا والسلام على موعد

واحمد كمال زكي يتمثل لنا قضية استشهاد فلاحه مصرية هي
« ام صابر » في معارك القتال ... ومن داخل الحدث الذاتي يبني
قصيدته وينتهي بها الى دلالتها العامة . يتلقى « ام صابر » وهي في
طريقها الى ابنتها رتيبة :

امس كانت في انتظار
تعصف الذكري بها قبل الرحيل
لرتيبة
وترد النوم عن جفن ثقيل
تتشاء
ثم تخطو بوعاء من خشب
وقناة من رغيف
وبقايا من ادام
وزكيبة ...

ثم يستكمل عناصر حدثه الشعري الخاص حتى يفضي بها الى
استكمال التعبير عن قضيته العامة ... « وام صابر لن تموت » .

وهكذا يمكن القول ، بأن الصفة الاولى للشعر الجديد ، انه يشارك في القضايا الانسانية العامة ، ويعبر عن التجارب النمطية تعبيراً ذاتياً من داخلها .

ثانياً : والخاصية الثانية لهذا الشعر صياغته الجديدة . والشعراء القدامى ادر كوا تختلف صياغتهم عن مطاولة التجارب العميقة ، ومن منا لا يذكّر صرخة « حافظ ابراهيم » المدوية :

آن يا شعر ان نفاك قيودا قيدتنا بها دعاة الحال
فارفعوا هذه الكهائم عنا ودعونا نشم ريح الشمال

ولكن محاولتهم جميعاً وقفت بهم عند شأو محدود ، فلم يجدوا الا في حدود اللفظ والمعنى كما ذكرنا ، وان بقي الهيكل العام للقصيدة او للمقطوعة تقريرياً جامداً .

وأدرك الشاعر المصري الجديد ، ما يليق به الشكل او الصياغة من ظلال قائمة على مضمون تجاربه ، ولهذا اُعتقد بادىء ذي بدء انه سيقضى على الشكل قضاء اخيراً... فكهذا اعتقد الشاعر « عبدالرحمن الشرقاوي » وهو يقول :

هل جئت ابحت هاهنا عن شكل تعبير جديد
الشكل ... ان الشكل تعبير تسيل الروح منه
انا لا ارى التعبير شيئاً غير ما عبرت عنه

ولهذا يطالب زملاءه ان يجاربوا :

الرغبة العمياء في شكل يحطم محتواه

ان الشاعر الجديد اذن يحذر الشكل الجامد الذي قضى على
المضامين القديمة بالجود والضخالة ، ولهذا لا يود ان يعترف بان الشكل
شيء غير ما عبر عنه . ولكن ما عبر عنه انما هو في الحقيقة خبرة
مصاعة مشككة تختلف عن الصياغة القديمة اختلافاً حاسماً جدياً .
والمظهر الاول لهذا الاختلاف هو استناد الشعراء على التفعيلة الواحدة
لا البحر ، كوحدة للتعبير الشعري ، وهي تجربة ترجع الى محاولة
قديمة للشاعر « باكثير » . على ان هذا الاساس النغمي ليس هو
وحده الذي يعطي للصياغة الجديدة دلالتها الجوهرية ، حقاً هو احدى
وسائلها المسعفة . ولكننا قد نجد بين الشعراء من يستخدم البحور
الكاملة ، ولا يجرمه هذا من التجديد في الصياغة ، وان حرمة
البيتية الكاملة من طوعية التفعيلة الواحدة ، فهناك طائفة من الشعراء
المحدثين تستخدم التفعيلة الواحدة اساساً ، وتبقى صياغتها الشعرية
تقريرية جامدة ، وطائفة اخرى لم تجرب بعد الاستناد الى التفعيلة
الواحدة ، ولكنها نجحت - كما ذكرت - في بناء صور متداخلة
متكاملة .

وشأن التفعيلة في ذلك ، شأن القافية . فالشعر الجديد يتخلص
من القافية ، الا ان تخلصه من القافية ليس هو الحك الحاسم لجذته .
وفي الابنية الشعرية الجديدة نلتقي بالقافية احياناً . حقاً ، انها لا
تتلاحق في رتبة وجود ، بل تلمع هنا وهناك في ارتباطات متواحة
طبعة . على ان التخلص من القافية هو احدى الوسائل المسعفة على
البناء الفني الجديد ، وليس شرطها القاطع . والظاهرة الأصلية في
الشعر الجديد كما يبدو لنا ، هي استعاضته بالصور المتآزرة لابرار مضمون

العمل الشعري ، وبلورة عناصره ، او بتعبير آخر ، ان المظهر الجدي للصياغة الجديدة هو الخروج عن التقريرية الى التعبير بالصور تعبيراً بنائياً . وقد يتخذ الشاعر الى جانب تعبيره بالصور وسيلة اخرى ، هي الحوار الجاني لابراز عنصر او كشف صراع ، او تطوير حدث او استحداث صورة ، او تضخيم زاوية رؤية .

وعلى هذا فالتفعيلة الواحدة وانعدام التقفية ، والتقفية المتراوحة والحوار الجاني ، والتعبير بالصور ، كلها وسائل صياغية متكاملة لابراز المضمون إبرازاً فنياً . ويحقت المضمون او يرف بحسب مقدرة الشاعر على استخدام ادواته الصياغية ، واطرها سائناً في رأينا ، التعبير بالصور . ولنضرب على ذلك مثالا : تبادل شعراؤنا القدامى حادثة « دنشواي » في قصائدهم المعروفة ، وخاصة قصائد « شوقي » و « حافظ » ؛ فشوقي يعرض لحادثة « دنشواي » بهذه الابيات :

السوط يعمل والمشاتق أربع	متوحديات والجنود قيام
والمستشار الى الفطائع ناظر	ترمى جلود حوله وعظام
في كل ناحية وكل محلة	جزعاً من الملاء الأسيف زحام
وعلى وجوه الشاكين كتابة	وعلى وجوه الشاكيات رغام

وحافظ يقول في قصيدة طويلة يستقبل بها اللورد كرومر بعد الحادثة في دنشواي :

في دنشواي وانت عنا غائب	لعب القضاء بنا وعز المهرب
حسبوا النفوس من الحمام بديلة	فتسابقوا في صيدهن وضوبوا

نكبوا وأفقرت المنازل بعدهم لو كنت حاضراً أمرهم لم ينكبوا
 خليتهم والقاسطون بمرصدهم وسيأطهم وحبالم تنأهب
 جلدوا ولو منيتهم لتعلقوا بحبال من شققوا ولم يتهيموا
 شققوا ولو منحوا الخيار لأهـ لو بلطى سياط الجالدين ورحبوا
 يتحاسدون على الممات، وكأسه بين الشفاء وطعمه لا يعذب
 موتان : هذا عاجل متسريرنو، وهذا آجل بترقب
 والمستشار مكاثر برجـاله ومعاجز ومناجز ومحزب
 يختال في انحاء متبسماً والدمع حول ركابه يتصب
 طاحوا بأربعة فأردوا خامساً هو خير ما يرجو العميد ويطلب
 حب يحاول غرسه في أنفـس يحنى بمغرسها الشاء الطيب. الخ

في هاتين القصيدتين أفلح كل من حافظ وشوقي في إبراز صورة
 وصفية عن الحادثة، ضمخوها بعطور زائفة لم تغلخ في الارتفاع بهذه
 الصورة فوق مستوى الوصف والتقرير . ومن خلال معاركنا
 الوطنية الاخيرة ، طاف في وجدان الشاعر الجديد ، التعبير الشعبي
 عن الحادثة ، حادثة دنشواي نفسها ... وهو تعبير بسيط . . اصيل :

نَزَلُوا عَلَى دِنشَوَايَ لَا خَلَّوْا نَفْرَ وَلَا خَوْهَ
 اللَّيْلِ انشَقَّ مَاتُ وَاللَّيْلِ فَضْلُ فِي السَّجْنِ حَذْفُوهُ
 يَوْمَ شَنَقَ زَهْرَانُ كَانَ صَعْبَ وَقْفَاتِهِ
 كَانَ لَهُ أَبُ شَجِيعَ يَوْمَ الشَّنَقِ لَمْ فَاتُهُ
 كَانَتْ لَهُ ابْنُ بَيْنُوخَ عَلَى السَّطْحِ هُوَ وَأَخَوَاتُهُ

ويتلقف الشاعر الجديد « صلاح الدين عبد الصبور » الحدث

خلال « شق زهران » ، احد ابناء دنشواي ، فيتمثله ويفيض تعبيره من داخل الحدث نفسه ، ولكنه اذ يقوم على بناء معالم الحدث ، يستخدم صوراً متعددة يؤازر بين عناصرها واطرافها ، ويصوغ منها وحدة فنية متكاملة . هكذا عبر صلاح الدين عبد الصبور في قصيدته « شق زهران » عن هذا الحدث العام تعبيراً فنياً ، فرش لنا اولا ارض الحدث ببطانة وجدانية ، ثم راح يبرز من فوقها بطله زهران في معالنه الخارجية :

كان زهران غلاماً
أمه سمراء ، والاب مولد
وبعينيه وسامه
وعلى الصدغ حمامه
وعلى الزند ابو زيد سلامه
ممسكا سيفاً ، وتحت الوشم نبش كالكتابه
اسم قرية
دنشواي .

ومن هذه المعالم الخارجية راح يتعمق حياته الباطنة ، وخصياته الذاتية ، تمهيداً لاستقبال الحدث الرهيب :

شب زهران قويا
ونقيبا
بطاً الارض خفيفا
واليفنا
كان ضحاً كالوعاً بالغناء

وسماع الشعر في ليل الشتاء
وغت في قلب زهران زهيرة
ساقها أخضر من ماء الحياة
تاجها أحمر كالنار التي تصنع قبله
حينما مر بظهر السوق يوماً
ذات يوم

ثم عاد يرسم المعالم الخارجية للحدث :

مر زهران بظهر السوق يوماً
واشتري شالا منمنم
ومشى يخال عجباً مثل تركي معمم
ويحيل الطرف ، ما احلى الشباب
عندما يصنع حبا
عندما يجهد كي يصطاد قلبا

كان يا ما كان أن زفت لزهران جميله
كان يا ما كان أن أنجب زهران غلاما وغلاما
كان يا ما كان ان مرت ليالیه الطويله
وغت في قلب زهران شجيرة
ساقها سوداء من طين الحياة
فرعها احمر كالنار التي تحرق حقلا

عندما مر بظهر السوق يوماً
ذات يوم .
مر زهران بظهر السوق يوماً
ورأى النار التي تحرق حقلاً
ورأى النار التي تصرع طفلاً
كان زهران صديقاً للحياة
ورأى النار تحتاج الحياة
مد زهران الى الأنجم كفتاً
ودعا يسأل لطفاً
ربما ... سورة حقد في الدماء
ربما ... استعدى على النار السهء

وما زال حتى أبرز الحدث نفسه :

وضع النطع على السكة والغيلان جاءوا
وأتى السياف « مسرور » واعداء الحياة
صنعوا الموت لأحباب الحياة
وتدلى رأس زهران الوديع

وسارع الشاعر مرة أخرى الى المعالم العامة لقريته ، يبرز حزنها
وثكلها :

قريتي من يومها لم تأتدم الا الدموع
قريتي من يومها تأوي الى الركن الصديع
قريتي من يومها تخشى الحياة

ثم خُصَّ أخيراً إلى لب تجربته الشعرية بعد أن أفاض في إبراز
عناصرها بصورة المتعددة :

مات زهران وعيناه حياه
فلهذا قريتي تحشى الحياه

والفارق واضح بين مفهوم هذه الصياغة الحية المتحركة ، وبين
مفهوم الصياغة التقريرية الجامدة في قصائد شوقي وحافظ الخاصة
بمحادثة دنشواي نفسها .

أما الوسيلة الصياغية التي أشرنا إليها ، وسيلة « الحوار الجانبي » ،
فالشعر المصري الجديد يستعين بها في بعض قصائده . وحسبنا أن
نشير إلى الحوار الفريد بين الشاعر عبد الرحمن الشرقاوي وزوجته
في قصيدته « عزة » ، أو بينه وبين السلطات في قصيدة من أب مصري
إلى « ترومان » ، أو الحوار بين التلاميذ ومدرس الجغرافيا في نفس
القصيدة ، أو بين الشاعر وأبناء بلده ... في نفس القصيدة كذلك .

ونشير كذلك إلى قصيدة طفل للشاعر صلاح الدين عبد الصبور ،
حيث يقوم هذا الحوار الجانبي بالدور الأكبر في إبراز الحدث الفاجع
الذي يكون مضمون القصيدة .

على أن ما يعنينا هنا ببيان ، هو أن الحوار الجانبي ، إحدى
الوسائل الصياغية التي يستعين بها الشاعر الجديد لإبراز حنيات خاصة
وأجواء معينة في مضمونه الشعري ، وهو وسيلة خصبة تمتد عملية
البناء بالصور - جوهر الشعر الجديد - بأبعاد تعبيرية طالما كانت
عصية في الصياغة التقريرية القديمة .

ثالثاً : والخاصية الثالثة للشعر الجديد ، هي ما نراه من زوال الازدواج بين الحس والفكر ، بين التعقل والشعور ، وقيام تفاعل فني خصب بينهما . والامثلة على ذلك عديدة .
ومن البين ، ان زوال الازدواج بين الحس والفكر في الشعر الجديد ، اغا هو ثمرة لمعالجة القضايا العامة معالجة بنائية تأليفية ، لا معالجة تقريرية جامدة ، كما كان الشأن في الشعر القديم .
رابعاً : والخاصية الرابعة ، هي استخدام الشاعر الجديد لكثير من الاجواء والتعابير والمصطلحات الشعبية ، والتبسط في استخدام الاساليب اللغوية الى حد النسيج العادي البسيط . نلمح هذا في اكثر من موضع في شعر عبد الرحمن الشرقاوي ، وكمال عبد الحلیم ، وصالح الدين عبد الصبور ، واحمد كمال زكي .

ولنضرب مثالا على ذلك من قصيدة « الملك لك » لصالح الدين عبد الصبور . يعرض الشاعر في هذه القصيدة لقضية الانسان على هذه الارض ، لكفاحه في سبيل تثبيت ملكوته الانساني الكبير . ومن الواضح انه يعارض بها قصيدة الشاعر ت. س. إليوت « الرجال الجوف » ، وهي معارضة ايديولوجية لا معارضة بلاغية ، كما كان شأن المعارضات القديمة . والشاعر المصري يعارض المفهوم الضائع التافه المتشتت الذي يلصقه ت. س. إليوت بالانسان ، ويدفعه به الى القضاء على متناقضاته وخوائه الروحي بالارتباط بقيم غيبية . الشاعر المصري يعارض مفهوم الانسان على هذا النحو ، ويستعين باحدى الفقار الاخيرة من قصيدة ت. س. إليوت كعنوان لقصيدته « الملك لك » ، ولكنه يغير من دلالتها تغييراً كاملاً . فبعد ان كانت تعبر

عند ت. س. إليوت عن ارادة الله ، اصبحت تعبر عند الشاعر
المصري عن ارادة الانسان .

وعندما اراد الشاعر المصري ان يعرض لدلالته الخاصة المغايرة
لدلالة ت. س. إليوت ، راح يصوغ بناء تعبيرياً يستمد كافة صورته
وقيمه من بيئته الاجتماعية : من الفاظها واساطيرها وتقاليدها ...

وسنكتفي بايراد فقرة من قصيدته التي نشير اليها لبيان ما نريد
ان نقرره هنا ، من ان الشاعر الجديد يستعين بمفردات وتعابير عادية
لابراز الصورة التي يريد التعبير عنها :

صباي البعيد
احسن اليه ، لألعبه
لأوقاته الحلوة السامرة
حنيني غريب
الى صحبتي
الى اخوتي
الى حفنة الاشقياء الظهور ينامون ظهراً على المصطبة
وقد يلهمون بقصر مشيد
وباب حديد
وحورية في جوار السرير
ومائدة فوقها الف صحن
دجاج وبط وخبز كثير

• • •

الى أمي البرة الطاهرة
تخوفني نعمة الآخرة
ونار العذاب
وما قد أعدوه للكافرين
وللسارقين ولللاعبين
وتهتف ان عثرت رجليته
وان طننت نخلة حوليه
وان أرمد الصيف أجفانيه
باسم النبي

وفي الليل كنت انام على حجر أمي
واحلم في غفوتي بالبشر
وعسف القدر
وبالموت حين يدك الحياة
وبالسندباد وبالعاصفة
وبالغول في قصره المارد
وأصرخ رعباً
وتهتف أمي باسم النبي

وقصيدة عبد الرحمن الشرقاوي من أب مصري الى «ترومان»
ملئية بهذه التعبيرات العادية والمفردات الشعبية الدارجة، التي تبرز
الاجواء الحقيقية للصور المصاغة . ولنضرب مثالا بهذه الصورة
السريعة التي يعرض لنا فيها عبدالرحمن الشرقاوي عودته الى قريته :

وعدت مع الصيف للقرية
لألقى رفاق الصبا كلهم
وتسأل أمي « ماذا رأيت هناك في طرق القاهرة ؟ »
فقلت لها « قد رأيت الجنود من الانكليز »
ف قالت « نعم !! »

فقلت « وكيف ! ؟ » ، ف قالت « كذا ! ! » وفي عينيها
دمعة تضطرم

ولا تنسجهم
وفي صدرها زفرة حائرة
وفي وجهها حسرة تأثرة
وقال الرفاق « ألا قل بربك ما هذه القاهرة
وكيف تسير عليها الحياة ويمشي الصباح بها والمساء
وكيف اذا غربت شمسها تضاء المصابيح ... ام لا تضاء
وكيف الشوارع .. هل من زجاج .. وكيف يقوم عليها البناء ! »
فقلت لهم « قد رأيت القصور ! »
فقالوا « القصور ! ؟ وما هذه ؟ . فإننا لنجهلها يا ولد »
فقلت « اسمعوا يا عيال ... اسمعوا ... القصر دار مجبج (البلد) »
فحكّوا القفا وهم يعجبون
ومدوا رقابهم سائلين
وهم خائفون :
وهل يسكن القصر جن يطوف طواف العفاريت حول القبور

وهل كنت تمشي بجانب القصور ؟

ألم ير كبوك ؟

ألم يخفقوك ؟ »

فقلت لهم « ان اهل القصور أناس ... سوى انهم ... »

— « مثلنا ؟ »

وظلوا يضجون حولي « أناس ؟ أناس همو ؟ أهو مثلنا ؟ »

فقلت لهم « ان اهل القصور أناس . . سوى انهم . . غيرنا »

وهكذا يتبسط الشاعر الجديد في نسيجه اللغوي ويغامر فيستعين بمفردات عامية احياناً، وتعايير شعبية تمكنه من ابراز صورته .

خامساً : والخاصية الخامسة ، خاصة خارجية للشعر الحديث ، وهي في الحقيقة تنبع من خاصيته الاولى ، خاصة ارتباطه بالحياة الاجتماعية . هذه الخاصية الخامسة ، هي قابليته للانتشار على شكل جماهيري واسع . فقصيدة عبد الرحمن الشرقاوي من أب مصري الى « ترومان » اصدرتها لجنة الفنانين والكتاب انصار السلام ، وهي لجنة جماهيرية ، وطبعت من القصيدة ثلاث طبعات : طبعتان في مصر وطبعة في احدى البلاد العربية الشقيقة (لبنان) ، ووزعت على نطاق جماهيري واسع . وهناك قصائد اخرى لغير عبد الرحمن الشرقاوي ، تمتعت بذات الانتشار الجماهيري ، وان اختلف اسلوب الانتشار .

سادساً : هي خاصية اخيرة ، ليست للشعر الجديد ، وانما هي للشاعر الجديد ، وهي مصدر ما في شعره من جدة ونضارة ، وحركة وحياة ، تلك الخاصية هي اشتراكه الفعلي في عمليات الكفاح بين مواطنيه .

ويجهر شعر عبد الرحمن الشرقاوي وكمال عبد الحليم في أكثر
من قصيدة لهما بهذه المشاركة والانضواء في الكفاح .
ولنضرب مثالا على ذلك من نشيد «صلاح بشري» للشاعر كمال
عبد الحليم . وصلاح بشري شاب سوداني مكافح ، مات وهو في
السجن . ونتخير من هذا النشيد فقرة لنؤيد ما نقول :

سجنوه ... أمرضوه
أعدموه ... في الليالي
ثم عادوا وجدوه
يحتوي كل مكان

...
في النشيد ... في الدموع
في الشمال في الجنوب
في هتافات الجموع
في انتفاضات الشعوب

...
في المنافي ... في السجون
في الحقول ... في الرياح
يتغنى الثائرون
فلتتش ذكرى صلاح

...
ليت من يبكي عليه
ويؤاسي الناجين

ضم للحزب يديه
لنبيد الغاصبين
او كقول الشاعر في فقرة اخرى من هذا النشيد :
فلتكن ذرى صلاح
رمز حزب لا يبيد
ولنعبر بالسلاح
عن اماني الشهيد

ان الشاعر الجديد يشارك اذن مشاركة فعلية في تحقيق الاهداف التي يؤمن بها ، ولا نجد هذه الخواص الست الا لدى قلة من الشعراء الجدد ، وتتحقق عند كل منهم بتفاوت واضح . وهناك طائفة اخرى من الشعراء ، تشارك بقسط وافر في حركة الشعر الجديد ، وان تكن تقف موقفاً وسطاً ، تختفها ازدواجية في موقفها الاجتماعي والصياغي على السواء ، ومن هؤلاء الفيتوري والعنتيل . ويعد محمد الفيتوري امتداداً للمدرسة ناجي ، فهو يعيش داخل مأساته الخاصة ، ومشاعره الحادة ؛ لم يتخلص من الأطر التقليدية للتعبير ، ولكنه يتميز بقدرة خارقة - تفوق قدرة ناجي - على ابراز القسمات وتجسيد الرؤيا واصطناع الصور ، في جو رمزي غيبي . وفوزي العنتيل ما يزال يعاني كذلك من موقف مزدوج بين قيم شكلية جامدة لشعره ، وعواطف جديدة وان تكن مترددة لم يتم لها نضوج بعد . وهو ممزق بين الفردية المنطوية المعزولة ، والفردية المنضوية في معركة بناء حياتنا المصرية الجديدة ، ولكنه قادر على ان يسبغ على قيمه الشكلية الجامدة ، وحدة فنية متآزرة الى حد كبير .

وسيكون لهذين الشاعرين شأن كبير لو نجحنا في التخلي عن قيود الشكل التقليدي، وفي استيعاب الآفاق الانسانية الجديدة، والمشاركة في تعميق ابعادها الرحبة .

وبعد ، لقد كنت اعرف منذ البداية ، ان التناول العام لأي موضوع ، يفقدنا المعرفة المنضبطة لقوانينه الداخلية . وانا لم افعل غير ان أشرت من بعيد الى خطوط عامة لحركة الشعر المصري الحديث . فما اكثر ما تورطت فيه من تعميمات، وانا لا أشك في ان الدراسة الموضوعية والموضعية لكل شاعر ، هي السبيل الأقوم لامتحان هذه التعميمات . ولكننا في الحقيقة لا نستطيع ان نتناول الظواهر الجزئية مهما دقت ، تناولا مباشراً ، وعلينا ان نتناولها دائماً مسلحين بفروض عملية او نظريات موقوتة ، يؤيدها او يخفف من غلوائها ، او يدحضها واقع التجريب .

ليكن تناولي السابق اذن مجرد فروض تمهيدية "فجس" بها واقعنا الشعري الحديث .

في الرواية المصرية الحديثة

لم يكن هدي من هذه الدراسة ، تناول كل
انتاج الروائيين المصريين بالدراسة والتحليل ،
فربما احتاج هذا العمل الجليل الى كتاب كامل ،
وانما تناولت بالدراسة فقط الروايات التي اعتبرها
علامات مميزة اكثر من غيرها في تاريخ كفاحننا
الوطني والفكري . فالى هؤلاء الذين لم اتعرض
لانتاجهم اعتذاري ، والى هؤلاء الذين تناولت
اعمالهم الادبية بالنقد والدراسة املي في ان
يصفحوا عني ان كنت قد اسرفت في تعميم
الاحكام او شططت في النقد والتقدير .

« عبد العظيم »

من توفيق الحكيم
الى نجيب محفوظ

— ١ —

منذ اكثر من نصف قرن والرواية المصرية في ارتفاع وانخفاض ،
في مدّ وجزر ، تتقاذفها تيارات مختلفة ، من الوعي بالحياة الى فقدان
الاتجاه ، من الجدية الاصلية الى الانحلال المفرق ، من الوطنية الى
الخيانة ، من تقدير عميق للمسؤولية التاريخية التي تفرضها الظروف على
كل ذي قلم الى تحلل قائم من المسؤوليات ، من نظرة جزئية وتجربة
شخصية الى نظرة فيها مسحة العموم والاحاطة بالوطن في ضمة واحدة .
ومن خلال هذه التيارات المتناقضة ظهر حصاد مصر في القرن العشرين
من الرواية العربية ، وهو حصاد غمر الاسواق ، وطبق الآفاق ،
ودرت على اصحابه في كثير من الاحيان ما لا يعد ولا يحصى من
الثروات ؛ ومع ذلك فليس مقياس النجاح والفشل هو عدد النسخ
المباعة من رواية ما . فالحقيقة ، ان الرواية المصرية قد خف نبضها ،
وبهت لونها بعد ان وضع توفيق الحكيم « عودة الروح » ، ومنذ ان
أدار طه حسين ظهره « للايام » ، وبدأ الكثيرون يشكّون ما اذا
كانت الرواية المصرية قد ماتت فعلاً ...

ومن المسلم به ، ان « الايام » ليست رواية بالمعنى الفني المفهوم ، وربما أضفنا « يوميات نائب في الارياف » كذلك الى « الايام » في هذا المجال . فالصياغة اللازمة للرواية بمفهومها الحديث تنقص الكتابين ، فهما اقرب الى الحكاية منهما الى الرواية بمعناها الغربي الحديث *Novel* . ومع ذلك فمن منا لم يخفق قلبه وهو يقرأ « الايام » ؟ ومن منا لم تغمره أحاسيس العطف والسخط والسخرية وهو يقرأ « اليوميات » ؟ العطف على هؤلاء الفلاحين البؤساء ، والسخط على السلطة التنفيذية ، وملاك الاراضي الكبار ، والسخرية بالقانون الذي تفصل بين واضعيه وبين السكادحين في الريف هوة سحيقة ليس لها قرار .

ان الاعمال الاولى الادبية لطله حسين وتوفيق الحكيم هي ، فوق كل شيء ، وثيقة اجتماعية مصرية خطيرة ، لا من حيث انها تقدم قطاعاً مستعرضاً دقيقاً للحياة المصرية في هذه المرحلة فقط ، بل من حيث انها موقف اجتماعي محدد لكل كاتب منهما . فانت تستطيع ان تقرأ « الايام » فتدرك عن القرية المصرية دقائق كثيرة ، وتلمس في وصف طه حسين صدقاً وافية ، وتفهم امور التعليم في القرية ، ورهبة الريفي امام الموت ، وحياة العائلة المصرية في اعماق فقرها وبؤسها ورد فعلها والموت يختطف احد افرادها ، وشخصيات اجتماعية ذات دلالة وجلال : الشاعر في القرية ، سيدنا صاحب الكتاب ، والعريف ساعد سيدنا الايمن ... الخ . هذه الشخصيات التي هي اقرب الى النماذج البشرية منها الى افراد عاشوا في قرية طه حسين ، وكل هذا جميل . ولكن « الايام » فوق كل ذلك بسمة في فهم الحياة

الاجتماعية المصرية ، انها تعبير عن الامل العميق الذي ساور المثقفين المصريين في هذا الزمان ، فكأن طه حسين كان يقول لهم من خلال « الايام » : « انظروا الى الطريق الذي هو مفتوح امامكم وان امتثلاً بالعقبات . انه طريق المستقبل وانه لطريقكم ! » .

ألم يكافح فتى « الايام » ، وهو الضريف الفقير ، ليتعلم بالازهر فبلغ مأربه ؟ ألم يكافح ضد معاقل الظلام والاستبداد واضطهاد الفكر في داخل الازهر فانتصر ؟ .. نعم ، ان « الايام » مليئة بالكوارث الاليمة : اخته الصغيرة التي تموت كالتوراة اليانعة في الحقل الاخضر اذ تدهمها العاصفة ، واخوه طالب الطب الذي اختطفه الوباء وقد اجتاح القرية كلها ، وهو نفسه فتى « الايام » الذي دفع من بصره ضريبة للفقر وسوء الاحوال الاجتماعية . ورغم ذلك كله ، فهناك بسملة الامل ... فقد وصل طه حسين !

ومن خلال هذه القصة الانسانية ، ستلمح راية عالية رفعها طه حسين ووضعها امام كل ذي عينين وكتب عليها : « ان طريق المستقبل لا يزال مفتوحاً » ... ولعل هذا يفسر كثيراً لماذا استقبلت « الايام » في مصر والشرق العربي هذا الاستقبال الحماسي . انها لا تحمل معالم الرواية من الناحية الفنية في قليل او كثير ، ولكنها تحمل كلمة المستقبل الذي يتطلع اليه الكثيرون من المثقفين .

ولكي يتأكد هذا المعنى تماماً ، أود ان الفت الانظار الى رواية المازني « ابراهيم الكاتب » . ان الروايتين صدرتا في مرحلة زمنية

واحدة في مصر تقريباً ، ومع ذلك فانت لا تجد احتفالاً بين الجمهور القارىء بهذه الرواية كما تجد بالنسبة لـ «الايام» . ان الصياغة الفنية في رواية المازني متقدمة عشرات المرات عن «الايام» ، وهي تحمل بين طياتها سمات الرواية الحديثة بالمعنى الغربي المفهوم . ولا يمكن ان يدعي احد ان المازني كان كاتباً مغموراً ، ومع ذلك فالفرق بين الروايتين كان في مضمونيهما اللذين هما على طرفي نقيض . فشخصية ابراهيم (وهي الشخصية الاولى في رواية المازني) ، هي شخصية مثقف مصري ، كاتب واديب . ولكنه يواجه الحياة بالهرب منها ، ويواجه التقاليد الاجتماعية بالاستسلام لها ، ويواجه الظواهر الاجتماعية بالفهم السطحي لها . انه موقف ، قوامه التشاؤم واليأس والهروب والفردية المغرقة والتفكير دائماً في القبر .

« لقد سئمت الحياة ، فليت الحادي يجعل بنا » . تلك هي صرخة ابراهيم في ختام الرواية ، انها صرخة الشخصية الانسانية التي طلبت المحبة والعطف على أسس فردية بحتة ، فلم تجدهما ، وحاولت عبثاً ان تفهم حقيقة وجودها من داخل نوازعها وصراعاها الفردي فقط ، لا في ضوء علاقاتها الخارجية بالبيئة الاجتماعية المصرية كوحدة .

هنا اذن روايتان (الايام ، و ابراهيم الكاتب) : اولاهما تمثل روح المثقف المصري في المرحلة الاولى من الحركة الوطنية المصرية ، والثانية تمثل عزلة الكاتب وبعده عن الكفاح الوطني والاجتماعي . اولاهما تفتقر الى ناحية الصياغة الفنية ، والثانية أقل افتقاراً الى هذه الناحية ، ولكن اولاهما تحمل في النهاية كلمة الامل . اما الاخرى فهي تحمل كلمة اليأس . ومن هذه الناحية كان طه حسين اكثر تعبيراً

عن روح عصره ، ولهذا كان استقباله اكثر حماساً وابقى ذكراً . وما يقال عن « الايام » من هذه الناحية يقال اكثر منه عن « عودة الروح » لتوفيق الحكيم . ان هناك فوارق كثيرة بين الروايتين . فعودة الروح اكثر اكتمالا من ناحية الصياغة كذلك ، وان كانت هناك مأخذ فنية اخرى بالنسبة لها . و« عودة الروح » رواية لها طابعها السياسي الصريح (اذ تقع حوادثها في مرحلة ثورة ١٩١٩) ، و« الايام » لا تحمل هذا الطابع السياسي الصريح ، ومع ذلك فشخصية محسن (بطل عودة الروح) عريضة لدينا ، أثيرة الى قلوبنا جميعاً . محسن الشاب الصغير الطالب بالمدرسة الثانوية ، الذي تنافس هو وكل اعمامه الشبان على حب « سنية » فدفعته بهم الثورة المصرية جميعاً الى السجن . وهناك يجمع بينهم جميعاً حب أعمق من حب سنية ، هو حب بلادهم ، بل يتحول حب سنية في نهاية الرواية ليكون بمثابة رمز الى هذا الحب الهائل العميق للوطن ، وهو حب لا يوقف لفرد ولا يتباغض من اجله اثنان ، بل يلتقي عليه الجميع . الكل في واحد كما يقول توفيق الحكيم . والرواية تنتهي واشخاصها الاساسيون في السجن ، ولكنهم في السجن راضون ، مغتبطون ، يتسمون ويضحكون ويحبون ، ويتطلعون الى مستقبل سعيد .

فتوفيق الحكيم في هذه الرواية ، وطه حسين في « الايام » ، كانا اذن معبرين عن روح عصرهما وواقعه ، وعن الموقف العام للمثقفين المصريين في المرحلة الاولى من الصراع الوطني في مصر . ويبقى بعد ذلك ان نوضح ما نعني بروح عصرهما في هذه المرحلة :

لقد ظلت قيادة الحركة الوطنية المصرية في يد الطبقة الوسطى

وممثليها السياسيين (حزب الوفد) الى عام ١٩٣٦ تقريباً . ومن هذه القيادة استمدت الطبقة الوسطى بجميع فئاتها ، املاً في المستقبل وثقة في انها ستحقق الاستقلال الوطني والديمقراطية . نعم ان الخيانات تقع هنا وهناك ، واحزاب تتواطأ مع الاستعمار ، وعائلة مالكة رهن مشيئته ، ولكن قضية الاستقلال ، لا بد ان تتحقق تحت راية البورجوازية الوطنية . ففي كل يوم معركة ، وفي كل ساعة قتال وضحايا ؛ قادة من الوفد يسجنون ، وقادة يأخذون اماكنهم في الصفوف ، وقادة آخرون يهتفون في المحاكم العسكرية البريطانية : « تستطيعون ان تحكموا علينا بالاعدام ، ولكنكم لا تستطيعون ان تحكمونا » . حكومات رجعية تلغي الدستور ، وتحكم بالحديد والنار ، ولكن زعماء الوفد ينامون في الطرقات ليجمعوا الجماهير حول قضية الدستور ... لا استسلام للاستعمار ، ولا لأجيده الملك فؤاد ، بل كفاح دام يقوده الوفد وتلتف حوله الجماهير ، ولا سيما جماهير البورجوازية الصغيرة في المدن والريف . وفي هذه المرحلة تدرك معاقل الارهاب الفكري بمدفعية الفكر الجديد والحرية الفكرية ، التي هي أمل الآمال عند المثقفين البورجوازيين آنذاك .

فطه حسين يدفع بكتاب « الشعر الجاهلي » ليقدم منهاجاً في الثورة الفكرية ، وعلي عبد الرزاق يقذف بكتاب « الاسلام واصول الحكم » ليدمغ الملك فؤاد والخلافة دمغة قاضية ، والجامعة المصرية يزحف اليها ، في أسماهم البالية ، ابناء البورجوازية الصغيرة ليتعلموا ويتسلحوا ويستلموا جهاز الدولة ، وبنك مصر يؤسس برأسمال وطني . وفي هذه الظروف ايضاً ، يقف احد اعلام المثقفين البورجوازيين

(الاستاذ العقاد) تحت قبة البرلمان ويهتف : « في سبيل الدستور يجب ان نخطم اكبر رأس في مصر » (يعني الملك فؤاد) ، فتؤدي به هذه الصيحة الى السجن تسعة شهور .

هذه هي اذن روح العصر كما نعيشها : حركة وطنية ديمقراطية ، تحمل لواء زعامتها البورجوازية الوطنية ، وابناء هذه البورجوازية من مثقفيها الاعلام ، يحملون اعلاماً كتب عليها : « سنلتصر » ... ولكن هذه المرحلة التاريخية انتهت بابرام معاهدة سنة ١٩٣٦ . فقد أوهمت الاحزاب المصرية جزءاً واسعاً من الجماهير في ذلك الوقت ، ان الكفاح الوطني قد انتهى ، وساور الشك كثيرين آخرين : أتكون هذه المعاهدة البغيضة هي نهاية المطاف ؟ أتكون هذه المعاهدة ثمن الدماء التي بذلها آلاف الضحايا من الجنود المجهولين ؟ أيمكن ان يكون هذا صحيحاً ؟ ..

وفي الوقت ذاته ، سبقت الازمة الاقتصادية العالمية المعاهدة ، وسحقت جماهير البورجوازية الصغيرة في الريف والمدن سحقاً : ضاعت الارض لمن يملك الارض ، وغلت الديون العقارية الاعناق ، وافلس آلاف من التجار الصغار ، وران الغم على نفوس الكثيرين ، وسيطر الشك على القلوب . وفي هذه الظروف ، القى كثير من مشاهير المثقفين البورجوازيين اعلامهم على الارض ، وآثروا السلامة والمال ، واتجهوا بانتاجهم الادبي الى المشاكل السطحية ودراسة الظواهر الفردية المنعزلة ، او اصطناع المشاكل الغرامية .

ويكفي ان نلقي نظرة عامة على طه حسين في « دعاء الكروان » ، وتوفيق الحكيم « في الخروج من الجنة » مثلاً (مسرحية) ، والعقاد في

« سارة » ، لندرك معنى هذا الكلام . ففي القمص الثالث ، على تباعدها في امور كثيرة ، عواطف غريبة عن المجتمع المصري لا تفرض نفسها من حياة جدية ، بل يملئها الاصطناع في غالب الاحيان . فستجد فيها الخادمة المصرية التي تتعلم الفرنسية وتتزوج من مهندس الري انتقاماً لاختها (دعاء الكروان) ، وستجد فيها « عنان » المرأة المرفهة الثرية ، التي تعيش كجوارى هارون الرشيد ليعلن لها حبيبها انه مستعد لان يطحن عقداً ماسياً بألف جنيه قرباناً لحبها (الخروج من الجنة) ، وستجد فيها المرأة التي تتاجر بجسدها وتحب « همام » وغيرهمام في نفس الوقت ، وفي داخل اربع جدران (سارة) . وليس يُقصد بهذه السطور ان تكون نقداً كاملاً لهذه الاعمال الادبية الثلاث ، وانما هي اشارة عابرة ، يدرك منها القارئ الفارق الذي طرأ على موقف هؤلاء الكتاب الثلاثة من ناحية القدرة على التعبير عن الحياة الواقعية . ولم يكن هذا هو موقف كل المثقفين المصريين القدامى ، فقد بقي قليلون حائرون يغمروهم الشك في الاستقلال والحرية بعد معاهدة سنة ١٩٣٦ ، ويشفقون على المثل القديمة التي أوشكت ان تضيع ، يلاحظون المأساة التي تحيط بهم وبالطبقة الوسطى عموماً ، ولكنهم لا يرون قوة سياسية تستطيع ان تقود الكفاح وتكمل المعركة . فشلت الطبقة الوسطى في ان تقود الشعب الى شاطئ الاستقلال والحرية ، ولم تظهر بعد في طليعة الميدان السياسي الطبقة التي ستأخذ على عاتقها مهمة إكمال هذا الكفاح العنيد : الطبقة العاملة المصرية .

هنا اذن مرحلة جديدة مظهرها الاساسي ، الهدوء النسي والقلق والشك . وفي هذه الظروف وعى نجيب محفوظ بواقع عصره وتلفت حوله ، فجاءت رواياته تعبيراً عن مأساة البورجوازية الصغيرة المصرية في وضعها الجديد .

ان من المهم ان نؤكد قبل الاستطراء ، ان نجيب محفوظ هو كاتب البورجوازية الصغيرة ، وليس المعبر عن القوى الاجتماعية الجديدة ، التي تكافح لكي تؤكد وجودها : اعني الطبقة العاملة المصرية . ولكننا نظلمه ولا ننصف انفسنا اذا لم نؤكد كذلك انه روائي مصري قدير . وفي تعبيره عن هذه الطبقة الاجتماعية ومشاكلها كان صادقاً رائعاً في معظم الاحيان .

اما ان قصصه تصور البورجوازية الصغيرة المصرية في عصرها الجديد فواضح حين ندرس رواياته الاربعة الهامة : « فضيحة في القاهرة » ، « خان الخليلي » ، « زقاق المدق » ، « بداية ونهاية » .

ففي رواية « فضيحة في القاهرة » نجد « محبوب » الشخصية الاولى فيها : طالب جامعي فقير ينحدر من أسرة متواضعة ، ابوه موظف بسيط أصابه الشلل ، وابنه في المرحلة النهائية من التعليم الجامعي . والجامعة حينذاك تموج بكل الافكار : افكار الذين يؤمنون بانه لا حل لمشكلة مصر الا بطرد الاحتلال الاجنبي وقيام افكار تحارب الخرافة بالعلم ، والفردية بالايمان بالمجتمع .. وافكار الذين بحثوا عن حل في الدين وأنكروا آنذاك ما نسميه نحن بالقضية الوطنية ، ونادوا بما أسموه هم القضية الاسلامية . ولكن « محبوب » لا يحاول ان يتخذ موقفاً من كل هذا ، بل يستغرق حياته كلها بالبحث

عن الوظيفة ، وينتهي البحث عن الوظيفة الى ان يكون قوَّاداً ...
وفي «خان الخليلي» سنجد الأسرة المصرية البسيطة : أب متقاعد
وابنان ، احدهما لم يكمل تعليمه ليعول العائلة (احمد) ، والآخر شاب
بسيط مرفقه يعمل بعيداً عن العائلة في الريف (رشدي) ، نموذج
للعائلة المصرية الفقيرة التي تحاول ان تظهر على غير حقيقتها وتريد ان
تستتر على فقرها .

وفي قصة « بداية ونهاية » ايضاً سنجد من جديد هذه العائلة
البورجوازية الصغيرة : مات عائلها وقد ترك من ورائه صبيين بالتعليم
الثانوي (حسنين وحسين) وفقى ضائعاً لا يصلح للدراسة وان أجاد
الفناء والعراك (حسن) ، وفتاة صغيرة ساذجة (نفيسة) . وفي ظل
ظروف بشعة من الفقر والفاقة ، تجاهد العائلة جهاداً غنياً : معاش
ضئيل تدفعه الحكومة ، ونفيسة تعمل ليل نهار على ماكينته الخياطة
لتزيد الايراد ، وحسن الشاب العربيديدير المعارك على القهوات في
حي المومسات « كلوت بك » ولا يرضى على العائلة من حين لآخر
ببعض المال والمساعدة . فأموال حسن التي اكتسبها من تجارة
الخدرات ، ومن عشيقته التي تحترف الدعارة ، هي التي اركبت
حسين القطار الى طنطا حين عين في وظيفة حكومية هناك ، ومن
هذه الاموال ايضاً دفع حسنين القسط الاول من مصاريف الكلية
الحربية .

هنا ترى بدقة ، العائلة البورجوازية الصغيرة التي لا تائف ان
تستخدم اي طريق للحصول على المال ، بشرط ان يظل مجهولاً
عن العيان .

وحق في « زقاق المدق » ، هذا الحي الشعبي الاصيل ، لم يقدم لنا نجيب محفوظ شخصية واحدة من شخصيات الطبقة العاملة المصرية ، على كثرتها ، بل قدم لنا « عباس الحلو » ومحبوبته « حميدة » ... عباس الحلو الحلاق صاحب الدكان الذي لا يرضى به بديلاً ... نعم ، لقد رضي عباس بعد ذلك ان يهجر دكانه ويستغل عاملاً بالمعسكرات البريطانية ، ولكن ذلك الى اجل موقت بتوفير المال الكافي الذي يرجع به الى الزقاق للزواج من محبوبته حميدة .

وهكذا سنبجد دائماً ، ان البورجوازية الصغيرة في المدينة الكبيرة (القاهرة) ، هي الشريحة الاجتماعية التي توفر نجيب محفوظ على دراستها بكل اوهامها وفرديتها ، بكل آمالها وتناقضاتها ، بكل رغبتها في التخلص من الجذور القديمة التي تربطها بالطبقات الشعبية الفقيرة .

في « بداية ونهاية » مثلاً ، سنبجد المثل الاروع لهذا الموقف الاجتماعي متجسداً في حسنين : هذا الشاب الصغير الذي لا يسوءه ان تعمل اخته خياطة ، وانما يسوءه ان يعلم الناس ذلك ، لان هذه المهنة ليست « جديرة » بأسرة حسنين ، وهو يعلم في قرارة نفسه انه لو لا مكيته الخياطة لما أكمل تعليمه ، وهو يسوءه ان يعلم الناس ان اخاه حسن قد انقلب الى « فتوة » في « درب طياب » ، واصبح يعيش على ما تكسبه عشيقته من احتراف الدعارة وتجارة المخدرات ، ومع ذلك لا يسوءه في اعماق ضميره ان يعرف انه من هذه الدعارة والمخدرات دفع حسن له القسط الاول من مصاريف الكلية الحربية . ان حسنين هو نفسه محور هذا التناقض الاجتماعي الحزن ، الذي لم

يجراً على ان يواجهه مواجهة عامة واعية . وقد ترك نجيب محفوظ
لاخيه حسن ان يؤدي هذا الدور ، وان يكشف لحسنين (حين
جاء يعاتبه على حياته « غير الشريفة ») ، في مواجهة عاصفة بينهما ، حقيقة
موقفه المتناقض :

— حياة شريفة ! ... لا تعد هذه العبارة على مسمعي ، فقد
أسقمتني . أنحسب ان حياتي وحدها غير الشريفة ؟ يا لك من ضابط
واهم ! حياتك انت غير شريفة كذلك . فهذه من تلك . ولقد جعلت
منك ضابطاً بنقود محرمة ، مصدرها تجارة المخدرات واموال هذه
المرأة (وأشار الى صورة عشيقته) ، فانت مدين ببذلتك لهذه المومس
والمخدرات . ومن العدل اذا كنت ترغب حقاً في ان اقلع عن حياتي
الملوثة ، ان تهجر انت حياتك الملوثة . فاخلع هذه البسلة ولنبدأ
حياة شريفة معاً !

وحسنين هو نفسه الذي اراد ان يتبرأ من حب « بهية » (محبوبته
ايام التلمذة والفقر) ، ويتنكر لعوده بالزواج منها بعد ان اضحى
ضابطاً في الجيش ، لانه اراد ان يتزوج بنت احمد بك يسري ، الرجل
الثري الذي كان يعطف على العائلة ايام المحنة ... انه يريد ان يتنكر
لطبقته وان يضع بينه وبين ماضيه ستاراً حديدياً من النسيان . ومع
ذلك فماضيه يطارده ، والطبقة البورجوازية الكبيرة لا تريد ان تقبله
في صفوفها ، ويسري بك لا يريد ان يزوجه ابنته ، وهو يعلم
ماضيه البسيط .

وحسنين هو نفسه في قمة زهوهِ وخيلائهِ ، يدعى الى مركز

البوليس في حي السكاكين ليتسلم اخته «نفسية» ، التي ضبطت في بيت من بيوت الدعارة ، فتذهله المفاجأة الحزنة وينعقد لسانه .
وحين ينفرج هذا اللسان ، يكون اول ما يخطر على باله ان يسأل
اخته عن رفيقها قائلاً : أكان يعرفني ؟

حسنين اذن هو هذا النموذج البشري الذي يتحرك في اطار
هذه الطبقة الاجتماعية ، ويحمل في قلبه كل اوهامها وفرديتها ، وعلى
كتفيه كل اوزارها وتناقضاتها . وهو في نهاية القصة يلجأ الى التخلص
من هذه التناقضات بحل فردي « غוזجي » عند كل فرد من
البورجوازية الصغيرة يبحث عن حل لمأساته ، معزول عن جذوره
الشعبية الاصلية : هذا الحل هو ان ينتحر حسنين . وقد كان . ولا
يحسن القارئ ان هذا الموقف من خصائص رواية « بداية ونهاية » ،
بل هو اتجاه عام في كل روايات نجيب محفوظ . فكم هناك من
اختلافات بين شخصية « محبوب » في رواية « فضيحة في القاهرة »
وبين حسنين ، ومع ذلك ففي اعماق نفسيهما هما من معدن اجتماعي
واحد . لان محبوب هو ايضاً نفس الشخصية التي كانت امامها في
الجامعة فرصة البحث عن حل اجتماعي عام بتحالف ابناء البورجوازية
الصغيرة مع هذا « الماضي » ، الذي يريد ان يطرحه خلف ظهره
(اعني الطبقات الشعبية) . وقد حدثه اصدقاؤه في الرواية نفسها
عن هذا الحل الجديد ، فلم يكلف نفسه عناء التفكير في جدّيته .
وكانت اجابته الحامسة : « طظ للسياسة ، طظ للمعارك السياسية ،
طظ للاشتراكية ! »

وكان في ظنه ، انه وامثاله يستطيعون ان يشقوا طريق الحياة كما يهوون ، بعيداً عن الحلول السياسية العامة ، بحلول فردية خاصة ، وانه سيجد الوظيفة المنشودة . ولقد وجدها . ولكنه وجدها ملوثة باهدار شرف زوجته . فقد كان عليه ان يقدم زوجته للوزير المختص عربوناً لبقائه في وظيفته ، ولدوام ترقيته . ولم اجسد حواراً لخص حقيقة مأساة محبوب وامثاله ، كما لخصه حوار محبوب وهو بالحانة في قبة السكر والعريضة مع احد رفاقه السكرى :

« — علام يدل امتلاء الحانة بالواردين ؟

— يدل على ان دستور سنة ١٩٢٣ افضل من دستور سنة ١٩٣٠

— اتحسب ان دستور سنة ١٩٢٣ يعود ؟

— اين هو الآن ؟

— في ضريح سعد مع جثث الفراعنة .

— فليحفظوه هناك حتى نستحقه .

— هل انت وفدي ؟

— كلا ، انا حنبلي .

— واي فرق ترى بين الاثنين ؟

— الحنبلي ينقض وضوءه خيال الكلب .

— والوفدي ؟

— ينقض وضوءه خيال الظل .

— اذن انت حر دستوري ؟

— انا ؟ .. انا في الحقل .

— انت كبش اذن ذو قرنين ... »

... نعم انه حديث السكارى ... ولكنه حديث سكارى يحملون في اعماق ضميرهم جوهر المأساة . وهي مأساة الذين يعلمون ان دستور سنة ١٩٢٣ افضل من دستور سنة ١٩٣٠ (دستور صديقي الزائف) ، ولكنهم يخفون جنبهم عن الكفاح من اجل الدستور الاول بالقول ، اننا لانستحقه . ومأساة الذين يعلمون ان الوفدي آنذاك هو «الخبلي» (اي المتشدد في المطالب الوطنية) ، ولكنهم يخفون حقارتهم باحتقاره . وهو ايضاً حوار الذي يعلم انه يعربد في الحانة ، والوزير يعربد مع زوجته في منزله ، فتلسعه كلمة رفيقه في السكر لسعة النار حين يقول له : « انت كبش ذو قرنين يا محبوب » !! .

وفي كل روايات نجيب محفوظ ستجد هذه النماذج الاجتماعية امثال حسنين ومحبوب ، مع اختلاف في الظلال وتفاوت في التردى بالهاوية والوعي بحقيقة ما يقولون ويعملون .

وفي كل روايات نجيب محفوظ ستجد ايضاً هذه النهاية التي لا مفر منها حين تخرج البورجوازية الصغيرة تبحث عن حل فردي لتناقضاتها ، بعيداً عن الحل الاجتماعي العام : هذه النهاية هي الكارثة . فمحبوب بطل « فضيحة في القاهرة » ، يبدأ تاريخه امامنا بعد اصابة والده بالشلل ، وينتهي بزوجة الوزير تفتحهم على محبوب منزله لتجد زوجها « الكبير » في احضان زوجته ، فتواجه محبوب بالكلمة التي تلخص بها عبرة حياته : انت قواد ... ويلخص محبوب نفسه المنهارة

وحقده على ماضيه حين يلنفت الى والده ويقول : انتهى كل شيء ..
انتهت الوظيفة والمهية ... هلمّ نتسول معاً ...

وفي « خان الخليلي » ، تبدأ حياة الأسرة امامنا بكارنتين قاسيتين :
كارثة الغارات الجوية ايام الحرب الاخيرة ، التي دفعت الأسرة ان
تهجر حيّها المتهدم وتنقل الى حي « خان الخليلي » ، في جوار الحسين
ابن بنت رسول الله ، حتى تجد في جواره اطمئناناً وأمناً ، وتنتهي
باصابة « رشدي » بالسل ، ثم وفاته في ريعان الصبا والشباب .

وفي « بداية ونهاية » ، تبدأ حياة الأسرة امام القارىء ب وفاة الاب
العائل الوحيد لها ، وتنتهي امام القارىء ، وحسن مشغن بالجراح ،
يطارده البوليس وهو في النزاع الاخير ، ونفيسة تضبط في بيت
يُدار للدعارة بحبي السكاكين ، فيأخذها حسنين ضابط الجيش ويلقيها
في النيل ، ثم يلقي نفسه وراءها .

وفي « زقاق المدق » ، ستلتاك في النهاية نفس الكارثة التي واجتهك
في الروايات الثلاث السابقة : فعباس الحلوي يعود بعد شهور من العمل
المرهق في المعسكرات البريطانية ، يحمل المهر الذي حلت به محبوبته
حميدة ، وآمالاً عريضة في ان يضمه هو وحميدة عش واحد صغير ،
فاذا به يجد ان انوار ملاهي القاهرة قد اجتذبت محبوبته الجميلة الفقيرة ،
وانها هربت من « زقاق المدق » لتعمل راقصة في حانة . وتسوقه
الاقدار الى حتفه حين تسوقه صدفة الى هذه الحانة ، فاذا به يرى
حميدة في جلسة شاذة بين نفر من جنود الانكليز : هذا يسقيها خمرأ
وهذا ينحني عليها ويقبلها ، وحف بها آخرون يشربون ويعربدون .

بهت عباس وتسمر في موقفه ، ثم طمس الدم الفائر بصيرته واندفع
الى الحانة كالجنون صائحاً : حميدة !

ثم دارت المعركة بينه وبين جنود الحلفاء بالسكاكين والكراسي
والزجاجات الفارغة ، وتفجر الدم غزيراً من انف حميدة وفمها وذقنها ،
واختلط صراخها بزئير السكارى الهائجين .

وعاد النذير الى الزقاق يحمل الانباء التعيسة :

— قُتل عباس الحلو ... قتله الانكليز .

وقفة عند نجيب محفوظ

— ٢ —

أوضحنا ان نجيب محفوظ هو روائي البورجوازية الصغيرة المصرية في وضعها الجديد، عقب المرحلة الاولى للكفاح الوطني في مصر. وأهميته الاولى تتمثل في انه يمثل المرحلة الثانية للكفاح الوطني والاجتماعي، التي تميزت بالهدوء النسبي والقلق والشك، وصراع البورجوازية الصغيرة تحت رحمة الازمات الاقتصادية، والبحث عبثاً عن قيادة سياسية جديدة بعد ان فشلت الطبقة الوسطى المصرية في ان تقود الكفاح الوطني الى شاطئ الحرية والاستقلال. فحزب الطبقة العاملة المصرية، الذي فتح آمالاً واسعة في الصراع الوطني والديمقراطي، قد قضى عليه سعد زغلول بالمحاكمات الشهيرة سنة ١٩٢٤، ثم طرد الانكليز والملك فؤاد سعد زغلول من الحكم بعد ان أدى هذه المهمة التاريخية « النبيلة » .. وجاءت أجهزة المخابرات الاجنبية وأجهزت على اسلاء حزب الطبقة العاملة نهائياً الى عام ١٩٢٧. وحتى حزب الوفد الذي علقت عليه اقسام واسعة من الجماهير آمالاً عريضة، سجل رسماً ولأول مرة فشله في قيادة الكفاح الوطني بالمساومة التي تمت في

معاهدة سنة ١٩٣٦ ، وهي مساومة قوامها ان تأخذ البورجوازية نصيباً اكبر في جهاز الدولة ، نظير ان تظل القوات البريطانية رابضة على مشارف قناة السويس . وسجلت الاحزاب المصرية جميعها موافقتها على ان تظل مصر منطقة نفوذ بريطانية .

هذه اذن المرحلة التي نغنيها ، وهي مرحلة بدأت باهتة في اوائل الثلاثينيات ، ثم امتدت الى نهاية الحرب العالمية الثانية . ومن حقنا هنا ان نقول كلمة عن نظرية المراحل هذه في الدراسة . فمن اسخف السخف ان يظن ان هذه المراحل التاريخية في الصراع الوطني في مصر ليست سوى مراحل منفصلة غير متشابكة ، والحقيقة ان من منطق الاسلوب العلمي ان ينظر الى هذه المراحل كمرحلة متداخلة متشابكة اولاًها افضى الى ثانيها ، وكان من منطق الاشياء ان يحدث ذلك . وانما أردنا ان نقسم تاريخنا الى مراحل محددة ، لا شيء الا بهدف توضيح الامور وتبسيطها وتسهيل فهمها ، ولأئنا - في الفصل الثالث من هذه الدراسة - سنعرض لمرحلة جديدة بدأت بعد الحرب العالمية الثانية في مصر ، واستمرت الى اليوم ، وهي مرحلة وقف عبد الرحمن الشرقاوي ، بكل ما في روايته « الارض » من قوة وضعف ، ممثلاً لها .

ودليلنا على هذه النظرة الى نجيب محفوظ يتضح اذا لاحظنا الاختيار الزمني لرواياته الاربعة الهامة (فضيحة في القاهرة - بداية ونهاية - خان الخليلي - زقاق المدق) ، فهي جميعاً تقع في هذه المرحلة التاريخية في مصر . وهو في الحقيقة يجتو تجاربه الذاتية القديمة ، وهو شاب صغير في الجامعة وفي الاحياء الشعبية ، ثم يفرغها اليوم ويقدمها

الينا قصصاً . وليس يعنيننا ، هنا ، العام الذي صدرت فيه الرواية ، وإنما يعنيننا أكثر ما يعنيننا الزمن الذي تقع فيه حوادثها ، فمن هذه الحقب الزمنية يجتو الفئان تجربته ويرسبها الى ان يحين لديه الوقت لكتابتها . ولدينا الأمثلة الكثيرة على هذا . خذ مثلاً « الايام » للدكتور طه حسين ، و « المصابيح الزرق » للاستاذ حنا مينه . ان كلتا الروايتين قد صدرت متأخرة عن الحقبة الزمنية التي تعبر عنها بعشرات السنين . ومن السخف ان تسقط احدى هاتين الروايتين اسقاطاً اعمى على مرحلتنا الحاضرة ، لان كل مرحلة لها حدودها التاريخية . ومن حقهم علينا ان ندرك ان الزمن هو العلامة المميزة لهذه الحدود .

نجيب محفوظ اذن هو المعبر عن مأساة البورجوازية الصغيرة في المرحلة الثانية للكفاح الوطني ، وهو يحرك غاذجه البشرية في اطار هذه الطبقة الاجتماعية ويحملهم اوهامها وفرديتها ، ويضع على اكتافهم كل اوزارها وتناقضاتها . والحقيقة ، انه حين يعبر عن مأساة البورجوازية الصغيرة ، فانه يعبر بالدرجة الاولى عن مأساته هو ، وحدود فهمه هو ، وهو موقف عام بالنسبة لكل كاتب . فكل قارئ لبيب يستطيع ان يستشف حدود فهم الكاتب ونظرته الى مجتمعه (وربما نظرته الى العالم) خلال قصصه . والاحاديث التي تجري على لسان الابطال كثيراً ما تكون احاديثه وهمساته هو . وكل من يقرأ لنجيب محفوظ سيدرك تمام الادراك انه قد عاش هذا النوع من الحياة ، وفهمه وأدرك في اعماق اعماقه سيخفه ونفاقه ، والنهاية الفاجعة التي تصادف البورجوازية الصغيرة في مصر اليوم ، حين

تخرج لتبحث عن حل فردي لتناقضاتها . ولكن نجيب محفوظ لا يتقدم خطوة في الفهم بعد ذلك . انه يسجل مأساة طبقة ، ولكنه لا يرى ابعدها منها . ومن هنا يخرج كل قارئ لنجيب محفوظ والغم يملأ قلبه ، والضيق يسيطر على مشاعره ، واليأس (او ما يشبه اليأس) يجري في دمه .

نعم ، ان بعض روايات نجيب محفوظ تحوي شخصيات باهتة تتحدث عن الاشتراكية ، ولكنها اشتراكية حاملة مثالية ، حدودها الحقيقية ، فكرة باهتة عن العدالة الاجتماعية ، وليست فهماً جدياً لمضمون الاشتراكية . سنجده هذه الشخصية الباهتة في رواية « فضيحة في القاهرة » ممثلة في علي طه : هذا الشاب الذي لم نعرف عنه كثيراً في الرواية ، ولم نعرف اي نوع من التجربة الذاتية عاشها سوى انه أحب « احسان شحاته » ، ووقف من الناس موقف المعلم ، وحمل في نفسه « بذور التناقض » ، اذ كان كثيراً « ما يستهين بالملابس والمال كل ونظام الطبقات ولكنه كان يلبس فيتناق ، ويأكل لذيذ الطعام حتى يشبع وينفق عن سعة » ، وهو على اي حال لم يكن ذا هدف واضح « ولكن اختلطت عليه المسائل . كان مهيباً للاشتغال بالسياسة ، ولكن السياسة كما يعرفها هو لا كما يعرفها الناس ، ولو وجد حزباً ذا مبادئ اجتماعية لا مشترك فيه بلا تردد ، ولكن اين هذا الحزب ؟ فهل ينتظر حتى تنشأ الاحزاب الاجتماعية ثم يشترك بها ، ام يأخذ هو في الدعوة اليها منذ الآن ؟ لا شك ان الانتظار أسهل وأحكم ، اذ ما جدوى الدعوة الى الاصلاح الاجتماعي في بلد لا يشغله شاغل عن الدستور والمعاهدة ... ومثل هذا الاقتباس كفيلا ان يوضح

حدود فهم نجيب محفوظ نفسه لمضمون الموقف الاشتراكي في بلد
 شبه مستعمر ك مصر . فالاشتراكية اذن لا تعني عنده موقفاً وطنياً
 سليماً من المعاهدة والدستور ، وانما تعني موقفاً اجتماعياً فقط ، كأن
 قضية الكفاح الاجتماعي يمكن ان تعزل عن قضية الكفاح الوطني في
 بلد ك مصر ، وكأن الاستعمار ليس هو العقبة الاولى في القضاء على
 المظالم الاجتماعية . وخلاف هذا الكلام لن تجد شخصية حية بمثابة
 علي طه في الرواية ، انه تخطيط باهت لشخصية مصوبة في قوالب
 ميتة . وهنا نجد المثل الاروع على صلة الصياغة بالمضمون عند كل
 كاتب ، لان السؤال الذي يواجهنا ولا بد له من جواب هو : لماذا
 كان علي طه هكذا في الرواية ؟ والاجابة الواضحة هي ان مفهوم
 نجيب محفوظ عن الحياة والاشتراكية والقضايا الوطنية ، كقضية
 المعاهدة والدستور ، هي التي قضت على علي طه في الرواية وقدمته
 لنا في هذه الالوان الباهتة الميتة . ولو فهم نجيب محفوظ ان الكفاح
 الاجتماعي غير معزول عن الكفاح الوطني ، لما عزل بطله في الرواية
 (علي طه) عن المجتمع المصري ، الذي لا يشغله شاغل عن الدستور
 والمعاهدة ، اي لما عزله عن هذه القضايا السياسية الهامة ، ولكان
 من المحتمل ان نرى هذا النموذج البشري ، من خلال المعارك التي
 يخوضها ، اكثر حيوية وأشد اقناعاً لنا كشخصية انسانية حقيقية .

على ان الحديث عن الاشتراكية ليس قاصراً عند نجيب محفوظ
 على رواية « فضيحة في القاهرة » ، وانما يمتد الى شخصية بمثابة في
 رواية « خان الخليلي » : شخصية لن تعرف شيئاً عن حياتها الخاصة ،

وتجربتها الذاتية ، وانما ستصدمك بآرائها السياسية والاجتماعية في
فجاجة غير متوقعة . وفوق هذا ، فستجد عند نجيب محفوظ حنيناً
عميقاً الى الماضي في مصر ، حنيناً كأنه الهمس المشبوب عن القاهرة
المعزية ، واحياءها القديمة ، وماذنها السامقة ، وعلاقات الناس التي
كانت كلها « خيراً وبركة » . ومن الامور ذات الدلالة في فهم
نجيب محفوظ ، ان رواية « فضيحة في القاهرة » كانت تحمل اسم
« القاهرة الجديدة » في طبعها الاولى . وتتضح هذه الدلالة حينما
نراه يقدم لنا الابطال الاساسيين الذين يلقي عليهم أشد الاضواء في
القاهرة الجديدة ، أفاقين وقوادين ومنافقين ووزراء مرتشين ، يعتدون
على زوجات الموظفين ، فكأنه يريد ان يقول لنا ان القاهرة الجديدة
هي قاهرة الافاقين والقوادين والمنافقين والوزراء المرتشين . والحقيقة
ان نجيب محفوظ لم يعكس لنا اساساً الا جانباً من القاهرة الجديدة ،
اما جوانبها الاخرى المتمثلة في مظاهرات الطلاب السياسية ،
واضرابات العمال النقابية ، فلن تجد لها أثراً يذكر عنده .

وستلمس هذه النزعة ذاتها عنده في رواية « خان الخليلي » . ان
خان الخليلي حي شعبي اصيل مجاور للأزهر ، زحفت اليه « الحضارة
الحديثة » فكانت العمارات الجديدة ، ومن داخل هذه العمارات
جدت على الحي أسر البورجوازية المتوسطة من الموظفين ، وحملت
اليه بعض « شرور » القاهرة الجديدة . وقد قدم لنا « زقاق المدق »
كأنه الواحة وسط الصحراء ، يكاد يكون معزولاً تمام العزلة عن
العالم الخارجي ، عن القاهرة الجديدة : فيه الحب العفيف بين عباس
الخلو وحميدة ، وفيه الحياة البسيطة ، حتى اذا خرجت حميدة من

هذه الواحة الضيقة الى عالم القاهرة الجديدة ، انقلبت الى موس ،
واذا خرج حسين كرشة الى عالم المعسكرات البريطانية ، انقلب الى
هذه الشخصية الكريهة ، التي لا نشك ان نجيب محفوظ كان يمتتها
وهو يصورها .

تلك هي بشكل عام حدود الدلالة الاجتماعية لأدب نجيب محفوظ ،
فما هي دلالته الفنية ؟ اننا لا نعزل هذه عن تلك ، الا لغرض تبسيط
البحث وتوضيحه . وقد ضربنا مثلاً واحداً ، بعلي طه ، للدلالة على
الصلة العميقة بين المضمون والصياغة . وما يقال عن علي طه يقال عن
غيره من الابطال الصغار في بعض روايات نجيب محفوظ .

لقد بدأ نجيب محفوظ رواياته الهامة الاربع برواية « فضيحة في
القاهرة » ، وهي أضعف انتاجه من الناحية الفنية ، وتتمثل فيها
فجاجة المبتدئ الذي لم يستقر على حال بعد . وأبرز ما نأخذه على
نجيب محفوظ في هذه الرواية ، هو ان شخصية محبوب (وهو البطل
الاساسي) شخصية « مستوية » بشكل عام . والذي نقصده هنا بكلمة
مستوية ، هو انها شخصية بدأت كريمة حقيرة وانتهت كريمة حقيرة ،
لا يتمثل فيها عنصر النمو والتطور والاستجابة للمؤثرات الاجتماعية العامة
او الخاصة . ومن واجبات الكاتب ان يقدم لنا النموذج البشري ، الشخصية
الانسانية في حركتها ، وفي تأثرها ، وفي غورها ككائن حي ، وهو
ما يسمى عادة بديناميكية الرواية . وبهذا الاسلوب فقط يمكن ان
يضيف الكاتب الى فهمنا للحياة فهماً جديداً ويرفعنا الى مستوى أعلى
من الوعي بالحياة والواقع . هذه مهمة الروائي الاصيل . ونجيب
محفوظ لا يفعل لنا شيئاً في هذا الاتجاه حينما يقدم لنا محبوب من

اول صفحة في الرواية، تجري على لسانه هذه الانعكاسات النفسية
الغريبة :

« — وانت يا استاذ محبوب ، ما رأيك في المناظرة ؟

— طظ .

— هل المبادئ ضرورية ؟

— طظ .

— غير ضرورية اذا ؟

— طظ .

— الدين ام العلم ؟

— طظ .

— في أيها ؟

— طظ .

— وهل طظ هذه رأي يُرى ؟

— انها مثلي الاعلى . »

اما لماذا يثق محبوب هذا الموقف، فامر لا نعلم نحن عنه شيئاً.
ومن الطبيعي حينما تصدمك هذه المواقف من اول صفحة ان تستنتج
نهاية شخصية محبوب في الرواية دون عناء كبير ، وهو امر يقلل
جداً من قيمة الاثر الفني، ويفتح حماس القارىء وقدرته على المتابعة .
ولكن نجيب محفوظ يتقدم من ناحية التماسك الفني والفهم
الروائي تقدماً واضحاً في رواية « زقاق المدق ».. وفي « بداية ونهاية »
يصل الى قمة روعته الفنية . فالحوار متماسك ، والشخصيات في كلتا
الروايتين ، بشكل عام ، شخصيات روائية مقنعة ، اي تقنع كل من
يعرف مصر ، انها شخصية حية ، لا قوالب زائفة ميتة ، مثل زينة

صانع العاهات ، والدكتور البوشي مدعي طب الاسنان ، وعم كامل
بائع البسبوسة . ولولا اصرار نجيب محفوظ على ادارة الحوار باللغة
العربية الفصيحة في هاتين الروايتين ، لكان حظه من النجاح الفني
أوفر وأكمل . فالحقيقة ان نجيب محفوظ يستفز القارئ بحواره
القصيح الذي يجري على لسان شخصيات من صميم قلب الشعب المصري
واحياؤه الشعبية ، والقارئ يعلم تمام العلم ان المعلم كرشه صاحب
القهوة وزوجته لا يتحدثان في الواقع على الطريقة الآتية :

« — تكلمي . لماذا تضعين الوقت سدى ؟

— أمستعجل انت يا معلم ؟

— أتجهلين هذا ؟

— ما الذي يدعوك الى هذه العجلة ؟

—

— تب الى الله يا معلم وارعو . الله يقبل التوبة ولو جاءت

متأخرة . »

كما يدعي امامنا نجيب محفوظ في « زقاق المدق » ، ان القارئ
يعلم ذلك ... ويعلم ايضاً ان نجيب محفوظ يناقض نفسه حين يضع
هذا الكلام جنباً لجنب مع منظر عباس الحلو الحلاق وهو يغني
الموال المصري الشهير :

هلبت يا قلبي على طول الزمان ترتاح
وتنول وصال اللي تهوى وفيه ترتاح

.

مثل سمعناه منقول عن ذوي الخبرة

الصبر يا مبتلي جعلوه للفرج مفتاح .
ومن الانصاف ان نقول ان الحوار في « بداية ونهاية » أقل
استفزازاً للقارىء منه في « زقاق المدق » ، ومرد ذلك سببان ، اولهما
ان اللغة الفصحى في الرواية الاولى أسلس وأسهل منها في الرواية
الاخيرة ؛ فهي خالية من « خست » و « بش » ... الخ هذه
الكلمات . وثانيهما ان البيئة التي يقدمها لنا نجيب محفوظ في « بداية
ونهاية » (وهي بيئة المثقفين من ابناء البورجوازية الصغيرة) تختلف
عن البيئة الشعبية الاصيلة التي قدمها لنا في « زقاق المدق » ، ولذا
يكون الحوار الفصيح أقل نبوّاً في الحالة الاولى عنه في الحالة الثانية .
ولكن السؤال يظل كما هو في الحالتين : نغني ، لماذا يصبر نجيب
محفوظ على الحوار الفصيح في كل رواياته ؟ .

وهو يعلم تمام العلم ، ان الناس ، وخصوصاً في « زقاق المدق » ،
لا يتحدثون هكذا ، وانه حين يفعل ذلك انما يضع بين القارئ وبين
الغوص الى اعماق الشعور بالموقف الدراماتيكي حاجزاً واضحاً !..
ان اصدقاء نجيب محفوظ يعلمون ذلك بانه كتب روايته وهو يطمع
الى تقديمها لنيل جوائز المجمع اللغوي ، الذي لا يقبل حواراً بالعامية .
ولو صح هذا السبب لكان في تقديرنا غير كاف . والسبب الأهم في
تقديرنا ، هو ان نجيب محفوظ قد راقب الجو الشعبي المصري الاصيل
من « الخارج » . انه لم يعيش هذه التجربة الانسانية في زقاق المدق
كو احد من شخصياته الاصيلة ، يتحرك من خلال حر كتهم العامة ،
ويشارك كأحدهم في مشكلاتهم ، ويعاني التجربة الذاتية في اعماقها ،

بل كان بمثابة المراقب والمسجل اكثر من اي شيء آخر . وادارة الحوار باللغة العامية يلقي عليه مسؤولية فنية لا قبل له بتحملها بحكم موقفه . فكل تعبير عامي في الاحياء الشعبية الاصلية له وقعه وحساسيته ودلالته في نقل المشاعر كاملة . وليس من مخرج لكل روائي « مثقف » يرى الغابة من الخارج الا في اللجوء الى اللغة الفصحى ، لتغطية موقفه ، ولا يستثنى من هذا التفسير الا عبدالرحمن الشرفاوي في رواية « الارض » ، فهو المثقف المصري الوحيد الذي استطاع ان يقدم لنا حواراً عامياً شعبياً (بين الفلاحين المصريين) يقتنع الجميع انه حوار حقيقي لا زيف فيه .

بقيت نقطة خطيرة اخيرة تتعلق بالتطور الفني عند نجيب محفوظ . فالذين يقرأون رواياته الاربع السالفة الذكر سيلحظون تحولا فنياً في مشكلة بطل الرواية . ففي رواية « فضيحة في القاهرة » يقف محجوب دون منازع البطل الاساسي لها ، ورغم انه يمثل شخصية « مستوية » من الناحية الفنية ، الا انه « بطل » حقيقي موجود وقائم في مصر ، انه نموذج اجتماعي لا سبيل الى انكار وجوده . اما في الروايات الثلاث ، التي تلت هذه الرواية ، فلن تجد بطلا بالمعنى المفهوم . ان من الصعب ان يدعى ان عباس الخلو هو بطل « زقاق المدق » ، او ان احمد عاكف هو بطل « خان الخليلي » ، او ان حسنين هو بطل « بداية ونهاية » . وربما كانت هذه الشخصيات هي اول نماذج كل رواية ، ولكن سنظل نفتقد شخصية كشخصية الام عند غوركي او كشخصية « إما » في « مدام بوفاري » ، او « هيشكاف » في « مرتفعات وذرنبغ » . ونجيب محفوظ نفسه لا يدعي انه مهم

بشخصية « البطل » ، بالمعنى الكلاسيكي المعروف في الرواية الغربية ،
وانما يظن المعجبون به ، انه بالقضاء على فكرة « البطل » قد تقدم
من الناحية الفنية ، وقدم لنا دراسة اوسع بتناول مجموعة من
الشخصيات في مستويات متقاربة من ناحية الاهتمام والتجربة . ان
« حميدة » لا تقل من ناحية « البطولة » عن عباس الحلو في « زقاق
المدق » ، وحسن لا يقل « بطولة » عن حسنين في « بداية ونهاية » ،
ورشدي لا يقل ايضاً عن احمد عاكف من هذه الناحية في « خان
الخليلي » .

ومها كان رأينا في هذا الاتجاه من ناحية التقييم الفني ، الا انه
ظاهرة جديرة بالتسجيل ، لانه يعكس ردة واضحة عن اتجاه الرواية
المصرية في عهدها الاولى ، ردة واضحة عن « عودة الروح » للحكيم
و « ابراهيم الكاتب » للمازني و « الايام » لطف حسين . وما من شك
ان هذه الردة عند نجيب محفوظ متأثرة باطلاعه على الادب الغربي
البورجوازي في القرن العشرين ، الذي يحمل نفسه في أغلبه هذا
الاتجاه . ولكن هذا التفسير على صحته غير كاف . فالحقيقة ان نجيب
محفوظ ، ككاتب بورجوازي يجتر تجارب مرحلة تاريخية في مصر
تميزت بالهدوء النسبي والقلق والشك ، لا يستطيع ان يقدم لنا « البطل »
الثوري بمعناه الحقيقي . اذ اين هو هذا البطل في مصر آنذاك ؟ أهو
الطالب ؟ أهو المثقف ؟ أهو العامل ؟ انه ليس هذا او ذاك في
الظاهر . وحين يعجز الكاتب عن ان يرى جنين هذا الثوري ممثلاً
في العامل المصري ، في مرحلة هادئة نسبياً من الناحية السياسية
والاجتماعية (وكل كتاب البورجوازية الشرفاء كنجيب محفوظ

يعجزون عن رؤية ذلك دون شك) يكون من الطبيعي ان يتجه الى قتل فكرة البطل في الرواية . فنحن يجب محفوظ يعكس بهذا الموقف الفني عكساً سلبياً طبيعة المرحلة التاريخية التي اجتريها زمناً طويلاً وأفرغها لنا في رواياته . وهو مثل آخر جديد على الصلة العميقة بين المضمون والصياغة الفنية ، بين فهم الكاتب العام وأسلوب كتابة الرواية . ولسنا نعني هنا ان تكون « البطولة » دائماً بالمعنى الاجتماعي والسياسي الشريف ، فمحجوب في « فضيحة في القاهرة » بطل ايضاً ، وان كان بطلاً سلبياً ، وهي بطولة المثقف الذي ينهار الى الهاوية ويبيع قلبه وضميره لقاء المال . انه نموذج بشري كان موجوداً في مصر ولا يزال .

ولسنا نعني هنا بالرد على وجهة نظر الداعين الى قتل « البطل » في الرواية . فسنتناول هذا بالتفصيل بعد قليل ، وانما أردنا ان نقرر هذه الظاهرة ، وان نقرر معها ان آثارها قد امتدت الى كتاب احرار مثل عبد الرحمن الشرقاوي في رواية « الارض » وحنا مينه في « المصاييح الزرق » . ولست اظن ان احداً يدعي ان « عبد الهادي » هو بطل « الارض » ، او ان فارس هو بطل « المصاييح الزرق » ، ربما كانا فتياها الاولين ، ولكن فكرة بطولة الشخصية الروائية مقتولة في الروايتين . وبدلاً منها قدمت ما سمي في بعض الاوساط الادبية « بطولة شعب » . وقد عبر الاستاذ شوقي بغدادي في مقدمة « المصاييح الزرق » عن هذا الاتجاه تعبيراً واضحاً مؤيداً حين قال :

« هذا هو طابع الروايات التي لا يحتمل فيها دور البطولة شخص

واحد، وانما مجموعة كبيرة من الاشخاص . عندئذ يجب ان تصور كل واحد منهم على حدة في نفس الوقت الذي تصورهم فيه معاً ، الى ان قال : « ولكن فارساً ليس هو بطل الرواية وان كان فتاها الاول . فقصة « المصابيح الزرق » ليست من هذا النوع الذي يصبّ فيه كل النور على شخص واحد . انها من النوع الذي يكون البطل فيه عادة حارة او شارباً او بلدة كاملة احياناً » .

ولنا رد على هذا الكلام عند عرضنا لرواية الشرقاوي « الارض » والمرحلة التي تجتازها الرواية العربية اليوم .

وقفه عند
عبد الرحمن الشرقاوي

— ٣ —

لو وقف العالم المدقق يتتبع معالم التغيرات الاقتصادية والاجتماعية والسياسية، التي بدت في مصر واضحة بعد الحرب العالمية الثانية، لأصابته الدهشة من وفرة هذه التغيرات وعمقها. فرأس المال الذي بدأ حراً مستقلاً وطنياً في بنك مصر سنة ١٩٢٠، لم يعد وطنياً مستقلاً اليوم. وقد اخذت مكانه شركات لا تحمل اسماً جديداً وانما تحمل دلالة جديدة، وهي اندماج رأس المال الوطني القديم في رؤوس الاموال الاجنبية، بريطانية كانت او امريكية. واخذ تطور الصناعة المصرية الكبيرة مظهراً مزدوجاً: فمن ناحية تميزت بالتوسع البطيء الذي حقق رغم ذلك تمداً كبيراً بالقياس الى بلد شبه مستعمر كمصر، ومن ناحية اخرى تشكلت بالطابع الاحتكاري منذ البداية، في مجموعات أساسية كالنسيج والكحول والسكر وفي تجارة القطن. نعم، فحول زراعة القطن نشأت مجموعة قليلة من البيوت التجارية الكبيرة، التي تخصصت في شراء القطن وحلجه وكبسه ثم تصديره الى الخارج، في رعاية بيوت تجارية بريطانية. ومن ناحية ثالثة، اخذ رأس المال

الاجنبي مظهراً جديداً. ففي الماضي، حين كانت البورجوازية ترفع، في نهافت، علم الثورة ضد المستعمر، كانت الشركات البريطانية في مصر، بريطانية لجماً ودماءً. ثم هدأت الاحوال وكبرت البورجوازية المصرية في ظل الاستعمار و« ثابت الى رشدھا »، فقبلت ان تندمج هي ورؤوس الاموال الاجنبية في شركات واحدة تحمل اسماً مصرياً، وتدّعي انها صناعية وطنية وان كانت في الحقيقة غير ذلك. ولو تتبعنا كل شركات بنك مصر اليوم لما وجدنا واحدة منها ذات رأس مال مصري خالص، حتى شركة مصر للتشيل والسينما تعرض اليوم لغزو رأس المال الامريكي. وقد اثارت هذه السيطرة، البورجوازية المصرية الكبيرة في يوم من الايام. كان ذلك عام ١٩٤٩، اذ أقر البرلمان السعودي قانوناً بان يكون رأس المال المصري في كل شركة جديدة ٥١ بالمائة على الأقل. ولم تطل مقاومة البورجوازية امام زحف رأس المال الامريكي والبريطاني وعناده، فعادت وسلمت عام ١٩٥٣ « بحق » الاجنبي في اغلبية رأس المال.

هنا اذن طبقة اجتماعية كاملة تملك ثروة البلاد وتحتكر كل صناعاتها وتجارها الاساسية في تحالف اقتصادي مع الاستعمار، وتكبت رأس المال الوطني الذي لم يلوث بالاموال الاجنبية. طبقة لم يعد يهمها كثيراً تنمية الانتاج المصري، لانها تحتكر السوق وتضمن حماية المستعمر لمصالحها، وتنتج في داخل البلاد ما لا يستطيع المستعمر ان يصدره لمصر، او ما يكمل الانتاج في البلاد الاستعمارية ذاتها. ولم يكن من المعقول ان تمر هذه التطورات الاقتصادية الهامة دون ان تعكس نفسها في المجالين السياسي والاجتماعي. فالبورجوازية

التي حملت علم الثورة ضد المستعمر في الماضي، وقادت الجماهير عام ١٩١٩ من أجل الاستقلال والديمقراطية، لم تعد قادرة على المضي في هذا الطريق، بل ازداد تصميم اجرائها الكبيرة على ان تحطم اي محاولة من جانب اي طبقة اجتماعية جديدة للنهوض بهذه الالغاء التاريخية. وقد شهدت مصر الاحتفال بمعاهدة ١٩٣٦ باعتبارها معاهدة الشرف والاستقلال. وحين ادركت الجماهير ان الشرف والاستقلال لا يقتربان من هذه المعاهدة وهبت تحاول تحطيمها، قوبلت بمقاومة عنيفة لا من المستعمر فحسب، بل من مجموعة الحكام الذين عبروا عن مصالح البورجوازية الكبيرة والاقطاع.

لقد شهدت مصر في المراحل الاخيرة اتجاه اقسام متزايدة من كبار ملاك الاراضي نحو تشغيل اموالهم في الشركات الصناعية والتجارية. وعلى هذا الاساس تحققت كتلة التحالف من المستعمر والبورجوازية الكبيرة والاقطاع؛ وهي كتلة اقتصادية وجدت تعبيرها السياسي في حكم مصر بالحديد والنار معظم الاحيان، منذ الحرب العالمية الثانية الى اليوم.

ولكن، ضد من تتحالف هذه الكتلة السياسية؟.. ان هناك اقسام البورجوازية الوطنية، التي لاتزال تعادي المستعمر وامواله، وهناك جماهير الفلاحين من صغار الملاك وفقرائهم المتعطشين الى الارض التي سلبت منهم شيئاً فشيئاً.

وهناك الطبقة العاملة المصرية، التي اثبتت وثبتت كل يوم انها اهم طبقة اجتماعية موجودة في مصر. فقد صاحب تطور الصناعة المصرية

في شكلها الاحتكاري الغالب عليها، تطوراً موازياً في غو الطبقة العاملة
 المصرية ، حتى أصبح تعدادها اليوم يفوق مليون عامل صناعي
 يعملون في مجموعات كبيرة . وكان من الطبيعي ان يصاحب ذلك
 ايضاً غو الحركة العمالية ذاتها . وليس الاعتراف بقوانين النقابات
 ١٩٤٣ ، و ابرام قانون عقد العمل الفردي ١٩٤٤ ، الا مكاسب حققها
 كفاح عمال النسيج والمواصلات منذ عام ١٩٣٧ . ثم جاءت اول
 معركة سياسية وقفت فيها الطبقة العاملة المصرية موقفاً مستقلاً عن
 الاحزاب البورجوازية ... لقد كان تكوين « اللجنة الوطنية للعمال
 والطلبة » عام ١٩٤٦ حدثاً تاريخياً تتضائل امامه كثير من احداث
 السياسة المصرية . ففي يوم ٢١ فبراير (شباط) ، حدثت اول مظاهرة
 سياسية جماهيرية حاول العمال تنظيمها بالاتفاق مع الطلاب ، احتجاجاً
 على بقاء القوات البريطانية ، فضرهم المستعمر برصاص المدافع
 الرشاشة . ثم توالى بعد ذلك الاحداث التي اثبتت بها الطبقة العاملة
 وجودها النقابي وكيانها السياسي : فهناك مظاهرات ٦ ابريل (نيسان)
 سنة ١٩٤٨ ، التي قادها عملياً عمال النسيج بالاشتراك مع جنود البوليس
 في حركة سياسية ثورية ، وهناك الموقف الرائع الذي وقفه العمال
 المصريون من معركة قنال السويس سنة ١٩٥١ ، وهناك الدور
 الذي لعبوه في مظاهرة نوفمبر (تشرين الثاني) سنة ١٩٥١ ، حيث
 سار مليون مصري بانسجام رائع في شوارع القاهرة يحتجون على
 بقاء القوات البريطانية بعد الغاء المعاهدة . وليست هذه إلا امثلة
 سريعة لان المجال لا يتسع هنا لتتبع كل كفاح الطبقة العاملة ، في
 مجالها السياسي والنقابي بعد الحرب الاخيرة .

امامنا اذن تجربة اجتماعية جديدة، عبرت عن نفسها تعبيراً واضحاً منذ انتهاء الحرب الى اليوم . وان ازمت السياسة المستمرة في مصر، وحكم شعبها في ظل الاحكام العرفية والسيجون والمعتقلات، منذ سنة ١٩٣٩ الى اليوم، وحريق القاهرة سنة ١٩٥٢، ليست بالدرجة الاولى إلا تعبيراً عن هذه المحاولة اليائسة التي يحاول بها المستعمر وحلفاؤه منع الطبقة العاملة المصرية من ان تتحد سياسياً، وان يتسع نفوذها فيمتد توجيهها الى الاقسام الواسعة من جماهير الشعب المصري.

* * *

ومن خلال هذه التجربة الاجتماعية الجديدة ، خرج كتاب وشعراء جدد يتميزون تمام التميز عن كتاب مصر القدامى وشعرائها، بل خرج فنانون في جميع اتجاهات الثقافة الشعبية، من رسم ونحت وموسيقى ، وان لم يتح لهم الى اليوم ان يُعرفوا على نطاق قومي . وكما أثر الشعراء الجدد ان يطلّوا الى الابد موقف الشاعر الرسمي، شاعر المناسبات، وان يلجأوا الى الحركة الشعبية السياسية يستوحونها فتوحى اليهم، ويعبرون عن طاقاتها الكامنة، التي لم تنفجر كاملة الى اليوم، يأخذون منها ويعطونها، كذلك نشأت حول الحركة الشعبية السياسية مجموعة من الروائيين والقصصيين المصريين الذين آثروا ان يطلقوا البرج العاجي وينكروه ، وان يجعلوا الجماهير الغفيرة من الشعب مصدرراً لاهامهم وفنهم، وان ينغمسوا في هذه المعركة الوطنية الديمقراطية بكل ما اوتوا من قوة ؛ مجموعة من الفنانين يعرفون للفن دلالة الاجتماعية، ويدركون ان من العبث اصطناع موقف الحياد

امام هذا الصراع السياسي والاجتماعي ، الذي يزاوله الشعب المصري اليوم . فاما مع الشعب وإما ضده ، إما تعبير عن مصالح الجماهير الشعبية ، وإما تعبير عن مصالح الاستعمار واذا به ، إما استلهاهم العواطف الشريفة من الجماهير الغفيرة : من الانسان الوليد في مصر ، وإما استلهاهم الخوف والقلق والشك والخيانة من جانب الاستعمار وحلفائه ، من جانب الانسان الذي يحتضر .

ولم يتردد هؤلاء الكتاب في ان يحملوا اقلامهم وينزلوا الى ميدان المعركة . وقد عرفنا منهم اسماء كثيرة ، وقرأنا من انتاجهم شيئاً ليس بالقليل . وليس من شك ان « الارض » لعبد الرحمن الشرقاوي هي اهم إنتاج روائي صدر باسم هؤلاء الكتاب الاحرار حتى اليوم ، بل ما من شك انها وثبة في عالم الرواية المصرية الحديثة .

والى هؤلاء الذين لم يقرأوا « الارض » ينبغي ان نسوق التحذير خوف الظن بان احداثها تتناول الحياة المصرية والمعارك السياسية منذ ان ظهرت الطبقة العاملة المصرية على مسرح السياسة بعد الحرب العالمية الثانية .

فالواقع ، ان « الارض » تتناول احداث مصر في اوائل الثلاثينيات ، اي حينما كانت البورجوازية المصرية لا تزال تقود الجماهير في المعارك السياسية والاقتصادية . ومن سخرية القدر ان كتاب البورجوازية قد اولوا ظهورهم لهذه المرحلة الهامة من تاريخ مصر ، وتركوا لأحد كتاب مصر الاحرار ان يسجلها في رواية « الارض » . وليس في

ذلك من عجب، فان البورجوازية امام الاختيار الصريح اليوم، بين الوطنية والحياة، تتنكر حتى لماضيها .

ان « الارض » رواية كبيرة تعرض قصة فلاحي احدى القرى المصرية ، يناضلون الاقطاع ويناضلون الحكومة من اجل الارض والماء والكرامة والحياة ، وهي في الوقت ذاته ، تروي طرفاً من كفاح شعب في سبيل التحرر من لعنة الاستعمار والديكتاتورية . ومن المستحيل ان نلخص مثل هذه الرواية الكبيرة في هذه الصفحات القليلة، انها تيار دافق من العواطف والحوادث والفواجع والمسرات. ورغم انها تتناول احداث قرية معينة بذاتها (قرية الكتائب) إلا انها اوسع في اصلتها وابعادها العاطفية واشراقها ودلالة حوادثها من ان تكون معبرة فقط عن هذا الحيز الاجتماعي المحدود ؛ انها قصة كل قرية مصرية، ومعظم ابطالها نماذج موجودة حية في اية قرية مصرية، لن تخطئهم حيناً تزورها : « وصيفة » الفلاحة الشابة، الساذجة الجميلة، التي تعذبها هواجس الحب والاستقرار، وتتطلع الى اهل البندر في اكبار وإجلال وإشفاق . وعبد الهادي الشاب القوي السامق كشجرة، الشامخ بكبرياء الثورة على الظلم الاجتماعي والتمهدي لسلطان الحكومة المركزية والحائر في متاهة الحب الساذج، يريد ان يتوجه بالنهاية الطبيعية من زواج وإنجاب .

ومحمد افندي (المدرس بالمدرسة الازلامية) الطبيب المغرور ، المثقف الجاهل، الذي يتيه بين الناس بتفوقه اذ يتقاضى دونهم جميعاً مرتباً ثابتاً من الدولة ؛ ومحمد ابو سويلم (شيخ الخفر السابق) الذي تتمثل فيه خشونة الفلاح المصري ، وغيرته على الشرف ، وصبره على

الظلم وانفته منه ؛ والشيخ الشناوي فقيه القرية ، الدعي المنافق الذي يتزلف الى الحكام ، ويستغل الدين ستاراً لقضاء حاجاته ومآربه الشخصية ؛ وخضرة العاهرة ، التي تبيع جسدها كل يوم لشباب القرية لقاء كوز من الذرة او بعضاً من ثمار الخيار ، ولاتفك تحدث بنات القرية عن اسرار الحياة الجنسية وتعايبن بالاشارات المفحوشة ؛ وعلواني المعتز بانه عربي ، الشريد البائس الذي يعيش من حراسته حقول بعض الملاك ، والذي يحرص على شرب الشاي نهار مساء ، كما يحرص الانسان على الحياة .

وهي كلها نماذج في طابعها العام واضحة الاشواق ، متميزة القسبات ، لا يمكن ان تختلط في ذهنك على ما بينها من قرب ووشيجة واتصال . وتلك هي عبقرية الشرقاوي في الابداع الفني . ولكن الرواية لا تقدم هذه الشخصيات المتميزة فقط ، بل هي تقدمها مصرية صميمة لا يمكن ان تنقلها الى اي قطر آخر وتتصورها هناك : مصرية صميمة في عاداتها وتقاليدها ، في احاديثها ولهجتها ، في هزلها وجدها ، وفوق ذلك كله مصرية في صفات المشاكل الاجتماعية التي تتحرك في داخلها . ان مشاكل الماء الذي سلب ، والطريق الزراعي الذي فرض ، والدستور الذي ألغي ، هي صفات واضحة لمصر في هذه المرحلة . وقد اسقط الشرقاوي ، بشكل حاسم ، انسانيته في الزمان والمكان . ولن يخطئك ان تعرف ان مصر هي مسرح الحوادث ، وليست اي بلد آخر ، حتى اذا لم يكن المؤلف قد ذكر اسم مصر ، ولن يخطئك ان تعلم انها مرحلة إرهاب صديقي وحكم البلاد بالحديد والنار ، حتى اذا لم يقل لنا هذا في صراحة ووضوح . وهي ظاهرة جديدة بالتفكير

والتدبر ، لان بعض الروائيين المصريين (كما سيأتي الحديث بعد) ، يكتبون كأنهم لا يعيشون في مصر في القرن العشرين ؛ فرواياتهم تصلح ان تدور حوادثها في اي زمان ، وفي اي قطر من العالم . على ان إبداع الشرقاوي لا ينحصر في تقديم هذه النماذج البشرية الرائعة ، بل هو يضيف الى هذا ، ابداعه في تصوير الريف المصري ، بحيث تكاد تلمس كل نورة قطن فيه بيدك ، وتشم رائحة ارضه وغباره بانفك ، وينبض قلبك فرحاً لكل عرس يجري فيه ، كأنه عرس تم في محيطك ، ويضطرب قلبك فرحاً وانت تقرأ عن الجاموسة التي اوشكت ان تغرق في الساقية والفلاحون يحاولون انقاذها ويككون . ولست ادري كيف استطاع الشرقاوي ان يستحوذ على قلوبنا بهذه الصور . وانما الحقيقة ، انه مع هذه الواقعية في تقديم الحياة ، قد أثبت في « الارض » انه شاعر اصيل ، قادر على ان يحرك العواطف البشرية تحريكاً عنيفاً ، فانت معه تضحك وتبكي كأنك في الحياة نفسها .

وثمة ظاهرة في « الارض » جديرة بالتسجيل ، تعرض لها الاستاذ محمد ابراهيم دكروب ، هي ظاهرة الحوار . هذا الحوار « الذي تحسه يجري سلساً عذبا طبيعياً ، فتخال الشرقاوي لم يجهد في كتابته . ولكنك ، اذا ما قارنت بين الكلام الذي يصدر مثلاً عن عبد الهادي او علواني ، ثم الكلام الذي يصدر عن محمد افندي او الشيخ حسونة ، لأحسست بالفرق الكبير بين تفكير شخص وشخص من خلال كلمات شعبية مصرية ، ولرايت بوضوح ، ان الكلام الذي يقوله الشيخ حسونة ، لا يمكن ان يقوله عبد الهادي ، وكذلك العكس .

فالشخصيات في هذه الرواية ، كانت هي التي تتكلم ، لا المؤلف ولا اي شخص آخر .

كان عبد الهادي يتحدث بلسان عبد الهادي نفسه ، كما يتحدث في الحياة ، وحسب كل موقف ، فترى كلماته ملأى بعنفوان الفلاح المصري الكريم ، وطرافة اللهجة المصرية الحلوة ، المفعمة بتراث من كلمات ونكات وامثال ، تعبر عن تراث ضخم من احداث الكفاح . وهذا يعني ان المؤلف كان منقسماً ، في حالة التأليف ، الى هذا العدد الكبير من شخصيات الرواية ... وكان عليه ان يحافظ في الحوار ، ليس فقط على عادات الشخص واخلاقه ولهجته ، بل ايضاً على درجة ثقافته ، ونسبة عمره ، وما يدخل في كلماته من عبارات شبه فصيحة اذا كان مثقفاً ، كالشيخ حسونة مثلاً . وليس هذا بالعمل الهين ، انه وحده عمل جهد ، ومعاناة ابداع ، وقفزة بفن التأليف الروائي العربي (١) .

وربما كان من الانسب ، لالقاء الاضواء على كل جوانب «الارض» ، ان نلجأ الى مقارنتها ، باعتبارها معبرة عن انتاج الكتاب الاحرار في مصر اليوم ، بانتاج اي روائي من الروائيين البورجوازيين الشبان مثل الاستاذ محمد عبد الحليم عبدالله . وقد اخترته بالذات وفي ذهني اعتباران : اولهما ، انه كاتب جاد ، يحاول باخلاص ان يلعب دوراً في حدود مفاهيمه في إثراء الرواية المصرية ؛ ولا يمكن من هذه

(١) - محمد ابراهيم دكروب : « الارض » قفزة بالفن الروائي العربي الحديث - «الثقافة الوطنية» العدد ٦٢ - ١٩٥٤

الناحية مقارنته مثلاً باحسان عبد القدوس او يوسف السباعي . اما
 السبب الثاني ، فهو ان انتاجه قد حاز دائماً على تقدير الدوائر الادبية
 الرسمية ، حتى اعطي في رواية « شمس الخريف » جائزة الدولة . فمن
 ناحية الدلالة الاجتماعية ستلمس فرقاً شاسعاً بين ابطال الشرقاوي
 وابطال عبد الحلیم عبدالله . فعند الشرقاوي ابطال ايجابيون
 (وخصوصاً عبد الهادي ومحمد ابو سويلم) تربطهم بالحركة الاجتماعية
 العامة روابط فهم واضح ، واحساس بمسؤولية اجتماعية . انهم طيبون
 ساذجون ، محدودون في فهمهم ، ولكنهم ، مع ذلك ، بشر لادى
 يعرفون من اين يأتي الظلم ، ومن هو ممثله في قريتهم ؛ وفي كثير
 من الاحيان يعرفون كيف يحاولون ان يدفعوه . اما عند عبد
 الحلیم عبدالله ، فهم ابطال تجمع بينهم الفجیعة الاجتماعية ، ويربطهم
 السخط على المجتمع والقيم الاجتماعية في كل الظروف ، ولكنهم دائماً
 ينتهون بأن يطويع المجتمع ويؤمهمهم : يهزمهم في افكارهم ، وفي
 مشاعرهم وحبهم ، وفي ثورتهم على البالي من التقاليد والعادات
 والافكار . وبمعنى آخر ، انهم ابطال سلبيون ، لا يحسون بأية وشیجة
 تربطهم بملايين الساخطين في المجتمع المصري . ومن هنا ضلعت عواطفهم
 وضاعت وانطوت في داخل فجیعتهم الشخصية . ينطبق هذا على
 « لیلی » القیطة (راجع رواية لقیطة) او السيدة « ف » في « شمس
 الخريف » او « اميرة » في « بعد الغروب » . والنتیجة المنطقية لهذا
 الموقف الفكري والفني معاً ، ان مهاد *fond* هذه الروايات الثلاث
 قد ضاق ، حتى لتتس انهم يعيشون في صحراء جرداء ، او في غابة
 عذراء ، لا في داخل مجتمع يعج بالحركة والتطور والاندفاع . وقد

كان عند المؤلف فرص ذهبية لتوسيع هذا المهـاد وإثرائه بعناصر الحياة الشعبية الرائعة، التي تعيش بعض شخصياته في داخلها : فمختار قد عمل ساعياً للبريد مدة طويلة (شمس الخريف)، ولىلى المـرضة قد عاشت في الاحياء الفقيرة رداً طويلاً (لقيطة) ، وعبد العزيز قد استغل ناظراً للزراعة في احدى القرى المصرية معظم الرواية (بعد الغروب) . ومع ذلك ، فلن تحس دلالة هذه الوظائف الاجتماعية ، في هذه الروايات الثلاث .

ان مختار ، ساعي البريد ، يكاد لا يقدم لنا تجربته الاجتماعية كساعي بريد يرى الناس صباح مساء ، ويعرف مشاكلهم ومشاكلهم ؛ ولىلى ، فتاة منعزلة تمام الانعزال عن الحي الشعبي الذي تسكن فيه ؛ وعبد العزيز ، ناظر زراعة في قرية لن تحس على الاطلاق ان بها فلاحين . ولم ينتج هذا الموقف اثره في فقر الرواية بشكل عام فحسب ، بل قد اثر تأثيراً خطيراً على فهم الشخصيات الاساسية في الروايات الثلاث ذاتها . ومن هنا تحس دائماً عند محمد عبد الحليم عبد الله موت شخصياته اكثر من حياتها ؛ انها قوالب فنية مصبوبة ، لا شخصيات انسانية واقعية . ومن هنا لا يرفعنا المؤلف الى مستوى جديد من فهم الواقع ، ولا الاحساس به . اما عند الشرقاوي ، فالوقوف جد مختلف : ان في « الارض » مهاداً اجتماعياً غنياً بشخصياته المتميزة في غالب الاحيان ، المفهومة في مشاعرها وافكارها، وهي شخصيات واضحة نفهم موقفها وعواطفها دائماً ، ولكنها اكثر من ذلك ضرورة ايضاً لفهم الشخصيات الاولى في « الارض » : فمسعود ابو قاسم شخصية ثانوية في « الارض » ، ولكنها ضرورية لفهم جانب من جوانب

شخصية « عبد الهادي » ، جانب الرحمة والشعور بالمصيبة المشتركة ، حتى مع الذين أسال دماءهم وأسالوا دمه ؛ والشاويش عبد العاطي ، شخصية ثانوية كذلك في الرواية ، ولكنها ضرورية لفهم بعض جوانب شخصية « وصيفة » والعمدة وعبد الهادي . وهكذا ستجد دائماً ان « الارض » هي كل مترابط تكاد لا تتحرك شخصياتها الا بهدف دبره المؤلف وقدره ، وهذا هو الموقف الفني السليم . وجدير بكل روائي مسؤول ان يفهم ان هناك فارقاً هاماً بين النموذج الذي يقدمه في الرواية وبين الفرد الحقيقي في الحياة ، ان الاثنين موجودان في الحياة ، وهما اكبر وأعقد من ان تضمهما رواية واحدة . ولكن ما يميز الشخصية الروائية عن الفرد الحقيقي ، هو ان كل جزء من حياة الاول ذو دلالة وضرورة لتصوير الصراع القائم في الرواية . وبمعنى آخر ، فالشخصية الروائية لا ينبغي ان تقول كلمة واحدة ، او تتحرك حركة واحدة لا تستهدف كشف جانب هام ذي مغزى من جوانبها . ولهذا ، فهذه الجوانب الهامة في النموذج التي يكشفها تطور الرواية ، لها علاقة رمزية بالواقع ، انها تركز الواقع . فواقف الاختيار امام النموذج الروائي ، والاحكام المتكررة التي تجري على لسانه عن الحياة والبشر ... الخ (وهي التي ستحدد طبيعة النموذج لدى القارئ) ، كلها ذات دلالة ومغزى . بينما في واقع الحياة قد تكون بعض احكام الفرد ذات دلالة ، وقد تكون عرضية ينقصها ، في الظاهر ، الارتباط بالحركة الصاعدة في الواقع الاجتماعي . ولهذا ، فغناصر الاختيار الواعي للحوادث والحوار اساسي وضروري بالنسبة لكل كاتب . عند هذه النقطة بالذات ، تتدخل مشكلة فكر الكاتب

وفلسفته الاجتماعية . وقد فهم الشرقاوي هذا الموقف السليم بشكل عام ، وعبر عن هذا الفهم في «الارض» . اما محمد عبد الحليم عبد الله فلم يفهم ، ولذا حفلت رواياته باحاديث ليست ذات دلالة في فهم ابطال رواياته ، بل هي ذات دلالة في فهم شخصية المؤلف وبوادره النفسية المتقلبة فحسب . ان الشرقاوي يحرك ابطاله في حدود فهمه للحركة الاجتماعية المصرية ، انه لا يفرض عليهم تفكيره الحالي ، ولكنه لا يستبعده تماماً في موقفه من اختيار الحوادث ، وما تصدره هذه النماذج من احكام ؛ انه يربطهم بشكل ما في خيط الحركة الصاعدة للتاريخ . اما عند عبد الحليم عبد الله ، فالخيط الحاسم الذي يربطهم جميعاً ، هو ايمان المؤلف بالقدر الاعمى ، القدر الذي فرق بين ليلي وجمال ، وبين مختار وزوجته ، وبين عبد العزيز واميرة .

وقد فرض هذا الايمان بالقدر الاعمى عند المؤلف - دون وعيه بذلك - منطقاً مفروضاً على الحوادث ، لا مستقنى من خلال ضرورة من ضرورات الحركة الداخلية لها . فنطق موت زوجة « مختار » في « شمس الحريف » ، مفروض على الرواية فرضاً لانه يؤدي بالمؤلف الى تأكيد ايمانه بالقدر ، والوصول بالقارئ الى الموقف الذي يبدو ان المؤلف مولع به جد الولع : نغني ترك الشخصيات الانسانية في ظلال الحزن والفجيرة ، وسخرية الحياة بمن يسعون عليها ، وقد أدى هذا الموقف بشكل عام الى تعسف ظاهر في الحوار . ان من المستحيل ان نتصور اية شخصية انسانية تتحدث بالطريقة التي يدير بها محمد عبد الحليم عبد الله الحوار في رواياته . ولو صدقنا هذا الحوار لكان معناه ان الناس جميعهم فلاسفة مثاليون ، وان كانوا لا يكتبون ولا

يقرأون . ان من المستحيل ان نتصور « ليلي » اللقيطة ، الممرضة
الفقيرة ، تقول مثل هذا الكلام مع احد مرضاها وهي تبوح له
بسرّها :

« — انا في ظلام من دنياي يا ابي ، لا تشرق عليّ شمس ، ولا
يحيني شعاع ! انا لحن غير مطرب ... انا سرّ كان يجب ألا يذاع ،
وحديث كان يجب ألا يشاع ! انا كلمة غير واضحة ولا مفهومة !
انا مبتدأ ما له من خبر ، وفعل ما له من فاعل ! انا واغلة على مائدة
الوجود ، اطعم ، والناس بي برمّون ، فلا انا مسكّة ، ولا هم
راضون . » ...

من المستحيل ان نصدق ان يصدر مثل هذا الحديث عن « ليلي » .
ومن المستحيل ان نصدق ان « سكيّنة » ، الفتاة القروية الساذجة ،
الجاهلة الفقيرة ، تفق من حبيبها « مختار » هذا الموقف الذي أراد
المؤلف منا ان نصدقه ؛ ان « مختار » طالب ثانوي ، قرر الهرب من
اهله بالاسكندرية الى القاهرة ، وهو في الوقت ذاته يحب فتاة ريفية
(سكيّنة) في قرية مجاورة للاسكندرية ، وقد ذهب لوداعها « فلما
فرغت من غنائها قلت : سكيّنة ... فقالت وكأنها تومئ الى انها
بدأت تعيا بأمر قلبها : لست سكيّنة ... انما انا مسكيّنة ... فابتسمتُ
في تشاؤم ، وبانت على وجهي دلائل جد صريح ، فألقت اليّ بنفسها
خالصة ، فشرعت اقول : استمعني اليّ ، فالامر هام عظيم ... انا
مسافر . فلم تنطق بحرف ، بل زمت شفة على شفة كأنها تكظم
بكاء ... ثم سألتني وعيناها دامعتان : الى اين ؟ قلت : الى القاهرة .
فسألت : ولن يرى كل منا حبيبه بعد ذلك ؟ فبرقت عيناها بالدموع

ثم أمسكت الالسن وتولت الجوارح شرح ما جاشت به النفس في صمت طويل ، حتى جال من حولنا هدهد ينقر ويفتش ويبحث وينقب ، فسألناها مبتسماً هازاً رأسي : عمّ يبحث ؟ فقالت : يقولون انه لا يزال يفتش عن كنوز سليمان ... من يومها حتى يومنا هذا . ! قلت : اذن ، نعم المثابرة . قالت بصوت يهدجه حياء ووله : ولن ينقضي عمله حتى ينقضي ما بيننا ، ليتنا لم نلتق .

وأدرت كلامها في قلبي ، فاستعذبه القلب حتى انتبهت هي الى نعيم غراب على شجيرة الجيز ، فنظرت اليّ وفي عينها تشاؤم اهل الريف ، فابتسمت لها مهوياً الامر ، فسألني : لماذا لا نرى بينها غراباً غير اسود ؟ كلها سود . فقلت ما جاد به خاطري ، وان كان قولاً لا طائل تحته : لانه من رهبان الطيور ! لكنها استعذبت قولي فقالت : هذا حسن . اذن فلا تنسى ، سأحبك ما دامت الغربان في ملابس الرهبان ، والهدهد يبحث عن كنوز سليمان ... ثم التقت شفقتانا « ...

ولو كانت سكينه ، الفتاة القروية الساذجة الجاهلة الفقيرة ، تستطيع ان تعبر عن عواطفها في هذا الوضوح والصراحة والشكل المصقول ؛ ولو كانت تستطيع ان تقول لحبيبها « سأحبك ما دامت الغربان في ملابس الرهبان ، والهدهد يبحث عن كنوز سليمان » .. فليت شعري ، ماذا بقي للفتاة المثقفة ، ذات التجربة العاطفية الواضحة في المدن ؟ ان الزيف الواضح سيدهشك دائماً في مثل هذه المواقف العاطفية الكثيرة في روايات المؤلف . وحين تنقل بصرك الى مقابل « سكينه » في رواية « الارض » (نعني وصيفة) ستجد امامك امرأة

من لحم ودم ، فيها سذاجة المرأة الريفية التي تهتف من اعماقها :
— حلاوة يا امه ... بريزة ! بريزة بحالها .

وفيها خفة روحها ، وانعدام تجربتها العاطفية في جانبها المهذب
المصقول ، وإسقاطها لكل التجارب العاطفية في جانبها الجنسي مباشرة ؛
فهي تقول لفتاها وهو يحيرها بكلمات غزله التي أجادها في المدينة
ومن الافلام السينمائية :

— يا اختي بلا وكسة ! انت بتتكلم كده ليه يا اخويا ؟..
والنبي ما انا فاهمة منك حاجتن تخلق ... ما تقول يا اخويا كده
بالمقتسر ... عايز إيه ... عايز إيه يا ضناي !؟

ومع ذلك فالعواطف الغامضة ، التي يحوم حولها الخوف على
« الشرف » الريفي ، تعربد في داخلها وهي في شوق الى هذا العالم
المجهول ذي الباب المقفول ، الذي هو عالم الاسرار بالنسبة لها : عالم
الحب . ولذا تجد عزاءها وراحتها في الغناء ، وهو اقصى ما يمكن ان
تحققه من تجسيد لعواطفها الغامضة امامها ، فتغني وهي مع فتاها
وحيدتين :

قدام بيت الي با أحبه
شجرة وظله ومغني وهوا

.....

او تهتف في العرس وسط الرجال وهي تصور مقدم حبيبها
الجريء الجسور ، الثائر على الظلم :
وفرش منديله ...
عالم مله ...

والحلوة تيجي له

عالمه ...

جدع يالي ورا الحيط

انت حلي ولا ضيف

انا ضيف ومعايا سيف

اقطع رؤوس الظالمين

فيردد الرجال وهم يصققون كف العرب :

الظالمين ... الظالمين

تلك هي وصيفة : الشخصية الريفية المقنعة ، التي لا زيف ولا بهتان في تصويرها ...!

كان انجلز يقول عن الروائي الفرنسي بلزاك : « حتى فيما يختص بالتفاصيل الاقتصادية ، تعلمت من اعمال بلزاك اكثر من كل كتب المؤرخين المحترفين والاقتصاديين والاختصاصيين جميعاً في ذلك الوقت. » وما اجدونا ان نقول قولاً مشابهاً عن الشرقاوي ، فانه يعلمنا كثيراً من التفاصيل الاجتماعية والفكرية والسياسية للمجتمع المصري في هذه الحقبة التاريخية .

ولكن هل يعني هذا ان « الارض » كرواية تقديمية خالية من العيوب ؟ الحقيقة ، ان هناك عدة مأخذ فنية لا مفر من التعرض لها هنا . وفي الوقت الذي يجب علينا ان نشيد باعمال كتابنا الاحرار وننبه الناس اليها ، يجب ألا نغمض عيوننا عن عيوبها ، لاننا اولاً طلاب حقيقة وكال ، لا اصحاب زيف وبهتان ، وطلاب الحقيقة

والكمال في الادب ، يدر كون ان الادب ذي المضمون العظيم يجب ان يحافظ على الشكل العظيم كذلك . فبدون هذا الشكل ينعدم الفرق بين الادب و كتيب الدعاية . وهي حقيقة يجب ان يأخذها كل الكتاب الاحرار بعين الرعاية والاهتمام الشديد .

ان كتاب البورجوازية يلقون دائماً الاتهام جزافاً في وجوهنا باننا ننشد وجه الدعاية السياسية لا وجه الادب . ويكون ردنا عليهم بليغاً حين ننتج للشعب ادباً نهتم بدلالته الفنية كما نهتم بدلالته الاجتماعية . ويكون ردنا ابلغ حينما يتقدم نقادنا لاعمال كتابنا الاحرار ، يخلوونها ويكشفون عن عيوبها الفنية .

بهذه الروح عنيت ان اتناول عيوب رواية « الارض » . وبعض هذه العيوب الفنية تناولها الاستاذ محمد ابراهيم دكروب في مقاله السائف الذكر حين يقول : « في بداية الرواية نرى الشرقاوي يروي لنا الاحداث بلسان فتى في الثانية عشرة من عمره - لعله الشرقاوي نفسه - وتستمر الاحداث تُروى بلسان الفتى حتى نصل الى صفحة ٤٩ ، وفجأةً يختفي الفتى عن مسرح الرواية ، وتستمر الاحداث تُروى بلسان الغائب ... واثناء غياب الفتى عن المسرح تقع في القرية احداث ضخمة لا بد وان تُصل عائلته بنارها ، خاصة وان عائلة الفتى لها وزنها في القرية ، ولكننا لا نلمس اثر الفتى ولا لعائلته طيلة الجزأين من الرواية حتى نصل الى صفحة ١٤٢ من الجزء الثاني ، التي تبدأ بعبارة : ثم اقبل الخريف على قريتي ... ومنذ هذه الصفحة ، يعود الفتى - ابن الثانية عشرة - الى رواية الاحداث بلسانه ، ويعود هو وعائلته الى مسرح الاحداث ! »

« فكيف حدث هذا ؟ واين كانت عائلة الفتى - الراوي - اثناء هذه المدة ؟ .. الرواية لاتنبئنا بهذا ، بل هي تؤكد ان العائلة والراوي نفسه بقوا في القرية ! فكيف - اذن - لم يتأثروا بالاحداث وقد أصلت بنارها كل فرد في القرية ، وهزت الريف المصري ، وهزت القاهرة كلها والحكومة ؟ »

وظني ان الشرقاوي لم يدرس مشروعاً كاملاً لهذه الرواية قبل كتابتها ، بل نشرها على حلقات اسبوعية في صحيفة المصري ، وكان من نتيجة ذلك ان وقع في هذا الخطأ الفني الذي لم يكن ليجوز ان يقع فيه .

اما العيب الثاني فقائم على تصوير شخصية الشاويش عبدالله (من قوة المهجانة) الذي نزل القرية مع زملائه لتأديبها وضرب اهلها بالسياط ، وإجبارهم على النوم المبكر . وقد فعل كل ذلك ، ولكنه بقوة سحرية مفاجئة انقلب الى رجل طيب يجلس مع الاهلين ويشرب الشاي معهم ، ويعتذر عما بدر منه ، ويرتفع الى مستوى من الوعي السياسي دون مسبب مفهوم ، فيحدثهم عن عائلته في السودان المضطهدة ويغني في نغم حزين :

اشمعي جفاهم ابيض وجفانا جالوص طين

واشمعي الخير حدامم ... واحنا شحاتين

ثم تمتد بركانه المفاجئة فيعتدي على مأمور المركز دفاعاً عن اهل القرية . اما لماذا تحول الشاويش عبدالله هذا التحول المفاجيء وكيف ، فامر لا نعلم عنه شيئاً . وليس اخطر على الروائي من المبالغة في تبسيط المواقف الفنية ، فالحياة نفسها معقدة وليس من مهمتنا ان

نزول من اعمالنا الفنية هذا التعقيد . ان عسكري الهجانة في مصر
غودج بشري واضح القسما : مثال القسوة والغطرسة والانفصال
عن الشعب . ولم يكن من حق الشراوي ان يبعدنا عن هذا التصوير
الواقعي له ، فيقدم لنا الشاويش عبدالله بهذه الصورة الغريبة ، حتى
ولو كان الشاويش عبدالله موجوداً في قرية الشراوي كما صوره هو .
ولا يعيب الحياة ولا الفن ان يوجد اشخاص مضطهدون هم في الوقت
ذاته اداة الدولة في اضطهاد الجماهير وازهاها . نحن نعرف ان هذا
هو الواقع . ومن واجب الروائي ان يقدم فهماً جدياً لهذه الشخصيات
الانسانية في موقفها التاريخي بدلا من ان نضيع الوقت في اصطناع
مواقف انسانية زائفة لها .

وثمة عيب ثالث بدا في ختام الرواية ، وهو ظهور عم « كساب »
سائق العربى الحنطور . والحقيقة ان منطق ظهوره مفروض على
الرواية فرضاً ، ولا تختمه ضرورة من ضرورات غوها الداخلي .
وهو مفروض بهدف انتهاء الرواية النهاية التي ارادها الشراوي لها .
فعم كساب هو الذي اشار لنا الى مصير « وصيفة » ، وهو الرجل
الذي « عاش في الاسكندرية عاملاً في النسيج ، وعندما قامت الثورة
اشترك فيها ... وبعد الثورة اشترك في اضرابات العمال ، وسجن من
اجل الاضراب وذاق المر ... وفي السجن لقي عمالاً يفهمون اشياء
لم يكن يعرفها ، ومنهم تعلم كثيراً من الاسرار . وخرج من السجن
فعاد يبحث عن عمل ، وحاول ان يشتغل فلم يجد احداً يرضى ...
لانه سجن مرة من اجل الاضراب . فعليه ان ينتظر السنوات حتى
ينظف صحيفة السوابق . وهو ينفق هذه السنوات في القرية ، يسوق

العربة الحنطور ويدخر المال ، متأكداً انه في يوم ما سيعود الى الاسكندرية ليستأنف حياته من جديد ... وهو يعلم ان الرجل يجب ان يرفع رأسه دائماً ، ويجب ان يدرك ان في الامكان دائماً ان يبدأ من جديد . هكذا علمه الذين لقيهم في السجن . (« الارض » ص ١٦٥ الجزء) .

والايحاء هنا واضح الدلالة . ان عم « كساب » اذن هو ممثل الطبقة العاملة الصناعية في القرية . ولكن عم كساب كان موجوداً في القرية طول هذه المدة التي حدثت بها الاحداث الهائلة : الصراع من اجل الماء ، والكفاح ضد الطريق الزراعي ودستور صديقي وتزييف الانتخابات . ولم نعرف شيئاً واحداً طول الرواية عن مساهمته في المعركة ولا توجيهها . فما اتعسه هذا من ممثل للطبقة العاملة الصناعية الذي يظهر فجأة في نهاية الرواية ورجال ينفضون غبار المعركة ، ورجال آخرون ذهبوا الى السجن من اجل نفس المعركة . وحتى من الناحية الشخصية ، لم يملك الشقاوي الا ان يثير كراهيتنا له . فبعد ان عبأ كل عواطفنا طول الرواية لنبارك زواج عبد الهادي ووصيفة ، اذا به يفاجئنا ان عم كساب (وهو في عمر والد وصيفة) قد اتفق منذ زمن مع محمد ابوسويلم على الزواج منها ، وانه قرران يشتوي ارضاً على الزراعية فيبني عليها داراً جديدة ، ويساهم في اقامة ما كينة طحين في القرية . اما متى تم ذلك فلا نفهم ! ولماذا يتقف هذا الرجل الهرم هذا الموقف المضحك من صبية في عمر ابنته (وهو الرجل الواعي من الناحية الاجتماعية والسياسية) وماذا تم في قراره الماضي بالعودة الى عمال النسيج بالاسكندرية ، فامر لا نفهمه كذلك .

بقيت مسألة اخيرة تعرضت لها في الفصل السادس ، و وعدت باكمالها
 في هذا الفصل ، وهي مسألة « البطل » في « الارض » ، وقد قدمت
 في الفصل السابق ان عبد الهادي ليس بطل « الارض » وان كان
 فناها الاول ، وان فارس ليس بطل « المصاييح الزرق » وان كان
 فارسها الاول كذلك . وقد ذكر ايضاً ان هذه الظاهرة الفنية
 - نعتي تقديم مجموعة من الشخصيات الروائية في مستويات متقاربة من
 ناحية الاهتمام والتجربة - ليست جديدة ، فقد سبقها اليها نجيب
 محفوظ متأثراً باطلاعه على الادب البورجوازي الغربي الحديث . وهو
 اتجاه في رأي غير سليم ، ويجب ألا يتأدى الكتاب الاحرار في البلاد
 العربية في الانزلاق اليه . ان الاعتبارات السياسية والاجتماعية امام
 الكتاب الاحرار تفرض عليهم ان يقدموا البطل الثوري لكل مرحلة
 من تاريخنا على حقيقته وفي حدوده الواقعية دون مبالغة او تزيف .
 وهو موجود دائماً في كل مراحل حياتنا ، في طليعة قوات الشعب ،
 ومع ذلك فكتابنا لا يقدموه لنا كاملاً . فاذا قيل ان الشعب هو
 البطل ، كان ردنا على ذلك ، ان هذا تزيف للواقع . فالشعب في
 المجتمع الرأسمالي نفسه طبقات مختلفة لا تتساوى في اهميتها في المعركة
 السياسية ، ولا في فهمها ومصالحها من المعركة ، وحتى في داخل
 الطبقة الواحدة لا يستطيع اي كاتب جاد ان ينكر ان هناك طليعة
 وجماهير . ولذا ، فمن الناحية المادية لا يمكن ان ننكر وجود البطل .
 انه حي ، اليوم وبالأمس ، لن نجهد اذا ذهبنا للبحث عنه . ومسألة
 تقديمه امام الجماهير القارئة مسؤولية اجتماعية وسياسية بالنسبة للكتاب

الاحرار اذا ارادوا ان يساهموا جديدا باقلامهم في معركة التحرير والديمقراطية .

ولكن هذا الموقف الذي ندعو اليه بالنسبة الى البطولة لا تمليه اعتبارات المسؤولية الاجتماعية والسياسية الملقاة على عاتق الكتاب الاحرار من القضايا العاجلة اليوم فحسب ، بل تمليه ايضاً ، وبنفس الأهمية ، اعتبارات فنية خطيرة .

ونقطة البدء عندي في بحث هذا الموضوع ، هي ما اراه من ان المهمة الاساسية للروائي ، هي خلق الشخصية الانسانية ؛ فالرواية في طبيعتها عملية خلق ، ومن المتفق عليه طبعاً ، ان تأخذ هذه العملية صورة واقعية ، فتخلق الشخصية الانسانية في مهادها الحقيقي ووسط علاقاتها الاجتماعية الواقعية . ان هذه المهمة للروائي ، هي التي تضع اساساً الحدود بينه وبين الداعية السياسي وبين عالم الاجتماع والاقتصاد والمحلل النفسي . والروائي ينتفع من كل هؤلاء ، ولكنه لا ينبغي ان ينافسهم في مهماتهم .

وقد نشأت تقاليد الادب الغربي في القرن الثامن عشر (اي المراحل الاولى لانتصار البورجوازية على الاقطاع) على هذا الاتجاه: اتجاه خلق الشخصية الانسانية وجعلها قلب العمل الادبي الروائي . ولكننا اليوم نشهد تحولاً خطيراً في الرواية الغربية البورجوازية الحديثة ، له دلالاته الاجتماعية بلا جدال . فمع الاسف لم تعد مسألة خلق الشخصية الانسانية الشاغل الرئيسي للروائي الغربي الحديث . ان الرواية الحديثة اليوم تسكدهم بكل شيء تقريباً ، الا خلق الشخصية الانسانية . وفي الادب الانكليزي والفرنسي الحديث أمثلة

كثيرة تدل على الهرب من هذا الالتزام . لقد اختفت الشخصية الانسانية (او كادت) من الرواية المعاصرة ، وباختفاءها كان طبيعياً ان يحتفي « البطل » كذلك ، اذ انه الضرورة الحتمية لكل محاولة لخلق الشخصية الانسانية . وقد قدمنا ، في الفصل السابق ، اننا لا نعي دائماً بكلمة « البطل » ، البطل الاجتماعي الشريف ، فهناك ابطال ايجابيون ، وهناك ابطال سلبيون .

وقد كانت عملية القضاء على « البطل » ضرورة من ضرورات التطور في رواية القرن التاسع عشر ، فرضها انحلال الواقعية الفنية . وحين كتب فلوبيو « مدام بوفاري » ، كان لا يزال مهتماً بخلق شخصية « إما » اولاً ، وان ساعدته طريقته الفنية الخالقة على ان يوسع طاقاته الفنية الى حدود رسم صورة كاملة لمقاطعة نورمان في الوقت ذاته . اما زولا مثلاً ، فقد اهتم ان يكتب عن موضوعات اكثر من اهتمامه بخلق شخصيات بشرية ، اهتم ان يكتب عن الحرب ، عن المال ، عن الدعارة ، عن اسواق باريس وهلم جرا ... نعم ، لا يزال من الممكن الى اليوم ان نقرأ اعمال زولا بكثير من الغبطة والسرور ، وذلك لما له من حيوية وعاطفة وجياشة وطبيعة فنية لا جدال فيها . ولكن الآلاف من روايات الروائيين الغربيين ، الذين لا يملكون صفات زولا ، يستحيل علينا قراءتها . وفي ظل هذا الموقف الجديد ، قدم كثيرون من الروائيين الغربيين فلسفتهم في الموضوع ، قائلين ان مهمتهم هي ان يخلقوا « أناساً عاديين في ظروف عادية » . والحقيقة انهم بهذا الادعاء قد تخلوا عن الواقعية والحياة في آن واحد . فتقديم « أناس عاديين في ظروف عادية » لا يعني الا عزل الانسان

عن القوى المحركة للمجتمع ، لا يعني الاتضيق التفاعل المتبادل بين الشخصية الانسانية والعالم الخارجي عن طريق تحطيم الزمن والمنطق الداخلي للحوادث ، وهو بمعنى آخر ، لا يعني الا قتل عملية الخلق بانكار الشخصية التاريخية للانسان .

والواقع ، ان البورجوازية لم تعد تقبل الانسان في الزمن ، الانسان الذي يعمل بجد في العالم ، الانسان الذي يغيره العالم ويغير العالم ، الانسان الذي يجاهد ليخلق نفسه من جديد ، الانسان التاريخي . اذ ان قبول البورجوازية لهذا الانسان ، يعني بالتبعية ادانة العالم البورجوازي ، والاعتراف بالمصير التاريخي للرأسمالية والاستعمار ، وبالقوى التي تعمل في المجتمع من اجل هذا المصير .

ان مواجهة مشكلة البطل اليوم عند الروائي البورجوازي تعني تحديد موقف : تأييد او كراهية . والكاتب البورجوازي الحديث يفرع من اتخاذ موقف في اي شيء ، انه يخشى القوى الهائلة التي ستنتقل من عقالها في رواياته اذا حاول ان يخلق هذه الشخصية الانسانية ، الحبيبة او الكريمة . ولذا ، فهو يفضل ان يتعرض لعالم هادئ من الحداث ، وغرف الاستقبال ، والاحاديث الطويلة ، والتحليل الرهيف للمشاعر . ومن المسلم به ، ان هذه الامور ليست الانعكاسات للعالم الخارجي الذي يخشاه الكاتب ، ولكنها انعكاسات رهيفة صلتها بالعالم الخارجي ليست واضحة تماماً ، لا عند القارئ ولا عند الدولة .

هذه هي الدلالة الحقيقية للتطور الذي ميز الرواية الحديثة في الغرب . ولسنا ندعي ان كتابنا الاحرار قد وصلوا الى هذه الحدود

المنطرفة ، ولا ان هذه الافكار قد خطرت في ذهنهم ، وانما ندعي ان هذا اتجاه عام امتدت آثاره الفنية الى روائيين كثيرين في البلاد العربية ، ولا سيما نجيب محفوظ . وكان هناك بعض التأثر اللاواعي بها عند كتابنا الاحرار وهم يؤلفون . وحين نعود الى مراجعة « الارض » في ضوء هذه المناقشة ، نجد ان « عبد الهادي » قد قُدم حقيقة كشخصية ايجابية لم تستكمل دراسة كل جوانبها في الرواية . فنحن لا نعلم شيئاً عن حياته الخاصة ، حياته بالمنزل مع امه التي سمعنا عنها ولم نلقها في الرواية . ونحن لا نعلم شيئاً يذكر عن تجربته داخل السجن في البندر ، وقد تم هذا الاهمال في دراسة شخصية عبد الهادي لحساب تقديم شخصيات متقاربة في الاهمية معه في الرواية . وانك لتخرج من قراءة « الارض » وقد فهمت جوانب هامة من شخصيات مختلفة ، ولكنك لا تملك الا ان تشعر بان هناك نقصاً واضحاً في فهم كل واحدة على حدة . ولم يكن من الممكن ان يتعرض الشقواوي لشخصيات مختلفة ويعطيها نفس الاهمية الفنية ، ويوفي كل واحدة حقها من الدراسة الجدية .

وان نفس المنطق لينطبق على « المصابيح الزرق » مع فارق واحد ، هو ان فارساً اسوأ من عبد الهادي بكثير في خاتمة حياته في الرواية .

ولسنا نجد ختام هذا المقال خيراً من ان نقتبس شيئاً عن موقف غوركي من مسألة البطل اذ يقول : « يجب ان نظهر على المسرح

المعاصر بطلا واقعيّاً بأوسع ما في هذه الكلمة من معنى ، وعلينا ان
نظهر للناس الكائن المثالي، الذي يرتقبه العالم منذ الازل .
وليس من شك ان هذه الكلمة لغوري لا ترتبط بالمسرح فتحسب،
بل هي المهمة الرئيسية للفن التقدمي الحديث . فلنعد للبطل ، المثل
الاعلى، الذي قضت عليه واقعية القرن الماضي باعتباره فلتة لا وجود
لها في الحياة .



المحتويات

صفحة	
٥	المقدمة
١٧	من اجل ثقافة مصرية
٢٧	في الادب الواقعي
٣٥	من اجل ادب واقعي
٤١	الادب بين الصياغة والمضمون
٥٣	عبقرية العقد
٦٩	حصاد المعركة
٧٣	الهارب من الحياة
٨١	مأساة الزمن عند توفيق الحكيم
٩١	هذه الاخلاق الوجودية
١٠٥	الشعر المصري الحديث
١٤٣	في الرواية المصرية
١٤٦	١ - من نجيب محفوظ الى توفيق الحكيم
١٦٣	٢ - وقفة عند نجيب محفوظ
١٧٧	٣ - وقفة عند عبد الرحمن الشرقاوي

دار الفكر الجديد - بيروت

تتابع تقليدها في نقل اروع الدراسات وأهم الابحاث العالمية،
فتقدم الى قراء العربية ، تحفة الكاتب البرازيلي جورج امادو .

فارس الامل

الكتاب الذي نقل الى اكثر اللغات وطبع عشرات المرات؛
لاول مرة باللغة العربية .

نقله اليها مترجم المؤامرة الكبرى على روسيا

احمد غريبه

يصدر قريباً

وقد خض مؤلف الكتاب دار الفكر الجديد ، بمقدمة خاصة
للطبعة العربية .

المؤامرة الكبرى على روسيا

بقلم الكاتبين الامير كيين

ميشال سايرز و البير كان

نقلها الى العربية

احمد غربية

الوثيقة التاريخية الهامة التي تكشف الستار عن اهم الاحداث
والمؤامرات الاستعمارية ، التي رافقت الثورة الاشتراكية
الكبرى .

حقائق تذايع لاول مرة باللغة العربية ، بعد ان تداولتها
الايدي في جميع انحاء العالم بملايين النسخ .

القصة الحقيقية الكاملة لحياة المتآمر تروتسكي .

صدرت عن

دار الفكر الجديد - بيروت

فهرس

فاتنا ان نذكر في الفهرس - قبل صفحات - اسم كاتب كل دراسة
من دراسات هذا الكتاب... ونحن اذنعذر عن هذا الخطأ ،
نشرها الفهرس الكامل :



صفحة

مقدمة	 بقلم	حسين مروة ٥
من اجل ثقافة مصرية	»	محمود امين العالم ١٧
في الادب الواقعي	«	عبد العظيم انيس ٢٧
من اجل ادب واقعي	«	عبد العظيم انيس ٣٥
الأدب بين الصياغة والمضمون	»	محمود امين العالم ٤١
عبقريّة العقاد	»	عبد العظيم انيس ٥٣
حصاد المعركة	»	محمود امين العالم ٦٩
الهارب من الحياة	»	عبد العظيم انيس ٧٣
مأساة الزمن عند توفيق الحكيم	»	محمود امين العالم ٨١
هذه الاخلاق الوجودية	»	محمود امين العالم ٩١
الشعر المصري الحديث	»	محمود امين العالم ١٠٥
في الرواية المصرية الحديثة :		

١ - من توفيق الحكيم الى نجيب محفوظ

٢ - وقفة عند نجيب محفوظ

٣ - من نجيب محفوظ الى الشراوي

عبد العظيم انيس ١٤٥



صدر حديثاً

الشنق.ل.

المصابيح الزرق — رواية — بقلم حنا مينة ٢٥٠

٥٠ — العاميات الشعبية في لبنان —

صفحات مطوية من التاريخ اللبناني

بقلم يوسف خطار الخاو

ابشيرون — رواية سوفياتية — بقلم مهدي حسين ٢٠٠

الحائز على جائزة ستالين

٣٠٠ — اكثر من قلب واحد — ديوان شعر —

للشاعر شوقي بغداددي

تحت الطبع

بالحب — رواية سوفياتية — بقلم فاندا فاسيليفسكا

تطلب جميع منشورات دار الفكر الجديد — بيروت من

الدار نفسها ومن جميع المكتبات في جميع البلاد العربية .

دار الفكر الجديد — بيروت . ص.ب ٣٢٥٤

هاتف : ٢٢٩١٢

DATE DUE

JUL 15 2009

GAYLORD

PRINTED IN U.S.A.

893.79

AL45

NUMBER 7

Columbia University
in the City of New York

18 19 20 21 22 23

06671225

UND

JAN 18 1956

COLUMBIA LIBRARIES OFFSITE



CU58866957

893.79 AL45

Fi al-thaqafah al-Mi

P