الواقع الأدبي في مصر الحديثة

بقلم الدكتور احمد كمال زكي

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

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

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

اننا بذلك نقول بوجود ثقافة اجتماعية ـ ولو في حالة هبوط ـ تمكن بونابرت من تخليصها بسهولة من براثن الباشوات والسناجق والاغوات والخشداشية ، ولكن هذه الثقافة لم تتضح في الادب الا بعد أن أحكم الاتصال باوروبا . وكأنه كان يبدو ان مخلفات السلفيين ـ وقد تبلورت في المدائح النبوية والسير الشعبية ـ لا تستطيع مصالحة نظام الحكم والاقتصاد القائمة .

والواقع ان الادب العربي عاش في مصر حتى في أزهى عصوره غريبا ، وكان عالة على ما ينتجه الجاحظ والمتنبي وبديع الزمان وابي العلاء المعري ، ولم يبرز من برز كابن هشام والحريري الا بعد أن عارض شخصا معينا او اعتمد عليه اعتمادا كليا .. فابن هشام يعتمد ابن اسحاق ، والحريري يعتمد بديع الزمان ، والاعجب من هذا ان من كان يستطيع أن يكون « شيئا » كيوسف السراج الشاعر يحمله سوء طالعه بوجود عملاق ينهب طاقاته واتجاهاته ، والا فما تقول في ابي تمام الذي اتصل به في مطالع شبابه ؟

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

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

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

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

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

(٢)

لكن هل استمر هذا الفصل ؟

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

(*) نص البحث الذي تنشره بالانكليزية هيئة اليونيسكو بناء على طلبها .

وظهر ان من العبث وقوف المستعمر ـ في صورة كرومر مثلا ـ أمام الفكر الذي اتصل بالغرب أو عاشه واهتدى الى الوسيلة التي تطوع قوى المثقف ذهنيا وذوقيا وسيكولوجيا بل جسديا أيضا للتطور المطرد ، بما يتضمن هذا من قلع للجذور الكلاسيكية ما لم تكن له بها حاجة ما .

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

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

أفليس يعني هذا أن اليقظة المصرية على حملة بونابرت واحتلال الانكليز كانت قد أصبحت سمة من سمات المجتمع الجديد ، أو بعبارة أخر ى تمكن الاديب ـ وكان قد اصبح شديد التعاطف مع سائر الشعوب العربية كما أصبح المثقف والمفكر لها ـ من امتلاك القوة على أن يعيش بأخلاقية المعلم الذي يعرف حدود النشاطات الاجتماعية ، ومن ثم ارتبط بالشعب تلميذا واستاذا ورائدا ، كما ارتبط به عاملا من عوامل المقاومة على الرغم مما كان يبدو من توزع الادباء طبقيا على برجوازيين واقطاعيين واشتراكيين ؟

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

وفي هذه الحال علينا أن نقسم ادباء مصر الحديثة الى أقسام لا تتفق وطبقتهم بقدر ما تحدد نوع نتاجهم ، ولا أعني هنا بالنوع ما يطلق عليه اسم الجنس الادبي Literary Genre وانما أعني ما يربطه بالقدم والحداثة . وهنا نجد السلفيين ينتمون أساسا الى الازهر ، ونطلق عليهم تجاوزا اسم الكلاسيكيين ، وندخل فيهم من يأخذ نفسه بأساليب القدماء . وفي المقابل نجد المجددين قد انحدر منهم جيل الادباء الثوريين ومن حملوا لواء الاشتراكية والوحدوية فانبثقت نزعات السخط واللامبالاة والغضب والعبث . وبين أولئك وهؤلاء ثمة أدباء يأخذون من القديم شيئا ومن الجديد شيئا ، وينجحون بقدر ما يحمل نتاجهم من شروط النجاح ، بغض النظر عن اي اتجاه او مذهب أو مدرسة فكرية ينتمون اليها . فتارة يمينيون ، وتارة يساريون ، وتارة ضائعون بين اليمين واليسار ، وأكثر من تارة لا يعرفون من هم والى أين يسيرون .

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

محمود سامي البارودي السلفي مجدد في عصره ، وتلميذه شوقي نيو كلاسيكي ، ولكن هذين اذا قيس بهما ابراهيم ناجي وعلي محمود طه وضعا في القديم بلا جدال ، في حين يبدو الاخيران مذبذبين أو من شعراء الوسط الضائع في نظر شعراء هذا الجيل الذي يأخذ بنظام القصيدة المرسلة .

واليوم نضع صلاح عبد الصبور وعبد المعطي حجازي وكمال نشأت وكمال عمار وعبده بدوي وملك عبد العزيز وأمل دنقل وكاتب هذا البحث في جانب الجديد ازاء السلفيين من أمثال عزيز أباظه وصالح جودت ومحمود غنيم والعوضي الوكيل وعبد القادر محمود ، بينما يوضع في الوسط كل من فوزي العنتيل ومحمد الجيار وحسن فتح الباب ومحمد أحمد الغزب وسعد دعيبس وكيلاني حسن سند .

والامر نفسه نراه في مجالي القصة والرواية ، حتى اننا نعد اليوم من السلفيين طه حسين ، ومحمود تيمور ، وعبد الحليم عبد الله منتمين الى المويلحي صاحب « حديث عيسى بن هشام » والى محمد تيمور وهيكل . في حين أن مدرسة محمود طاهر لاشين وعيسى عبيد وعبد القادر المازني التي ينتمي اليها يحيى حقي ومثلث الجديد في عشرينات هذا القرن وثلاثيناته تبدو في نظر نجيب محفوظ ـ الجديد ـ ويوسف ادريس والشاروني وادوار خراط وشكري عياد والشرقاوي وعبدالرحمن فهمي قديمة . ويعد من الوسط كل من ثروت أباظه ـ وقد لجأ أخيرا الى أسلوب الوجودية الفني ـ وأمين يوسف غراب ومحمود البدوي وعبد الله الطوخي وسليمان فياض . وأحدث الجميع فئة نكتب القصة المضادة أو اللاقصة Anti - Story ومنهم فاروق خورشيد وعبد الغفار مكاوي ـ في أعمالهما الاخيرة بخاصة ـ ومحمد أبو المعاطي أبو النجا وفاروق منيب ومحفوظ عبد الرحمن .

وفي مجال المقالة الادبية تتعقد الرؤية وتتسع الرقعة وتختلط الاسماء ، ولكنها تبدو وليدة المقامة التي بلورها الخريري . ونرى فيها محمد عبده وابراهيم المويلحي والمنفلوطي سلفيين بالقياس الى ما أنتجه طه حسين والعقاد وهيكل والمازني والزيات ـ وقد أوجد هؤلاء مقال النقد بصفة خاصة ـ ومعهم جماعة كالشيخ علي يوسف وعبد القادر حمزة وأمين الرافعي الذين كتبوا في السياسة ، ومصطفى الرافعي وأحمد أمين اللذين كتبا في الاجتماع . على أن مصطفى الرافعي حين تصدى لطه حسين ومن لف لفه من مجددي عصره حمل راية الاقدمين ، فعد سلفيا متزمتا . واليوم لا ترى من كتاب المقالة سوى قلة أذكر منها ـ على سبيل المثال لا الحصر ـ زكي نجيب محمود وزكي عبد القادر وأنيس منصور ومحمود أمين العالم ورجاء النقاش وغالي شكري ، ونلحظ ان فارق السن بين هؤلاء شديد التفاوت ، كما يتراوح عملهم بين الادب الخالص ونقده والاجتماع والسياسة .

وعلى هذا النحو تمضي فاذا الجيل اللاحق جديد بالنسبة الى الجيل السابق ، واذا الحياة الادبية شديدة التنوع ـ بخاصة بعد أن التحمت الشعوب العربية التحاماتها الاخيرة الموفقة ـ حتى لنحتاج الى مراجعة النتاج المعاصر في ضوء نظرية الاجناس الادبية Literary Genres لنتبين الخطوات التي قطعها كل جنس على حدة . غير اننا سنكتفي بثلاثة أجناس فقط هي : القصة والشعر والدراما ، لانها في رأي أغلب الدارسين أبرز ما يشكل حياتنا الادبية في هذه الايام .

(٣)

اما القصة فلعلها الجنس الادبي الوحيد الذي لا ينازعنا فيه أحد من الشعوب العربية ، لا من حيث الكم فحسب ، وانما كذلك من حيث النوع . ولذلك أسباب كثيرة منها أن الشعب المصري بطبيعته قصاص ، وطفت القصة على مجالات العلم طوال قرون ، وقد كان الطالب الريفي في مصر يلتحق بالازهر فيرى علماءه الذين طالما سيطروا على الفكر الاسلامي لم تشغلهم غالبا شؤون الحياة الاجتماعية بقدر ما شغلتهم فكرة السيطرة ـ ولو بطرق غير سليمة ـ على العقول بقص الخرافات والمعجزات التي يمكن أن ينجزها الدين . وكأنما أعيدت حلقات « أهل الذكر » التي عرفتها مساجد البصرة والكوفة وبغداد ، حيث يفسر قصص القرآن بسرد مسهب مفعم بالغرائب والعجائب . وفي هذه المرحلة طبع « حديث الاسراء والمعراج » في اطاره الشعبي ، كما طبعت أخبار الجساسة تحت اسم « ضوء الساري في خبر تميم الداري » وهي ضرب من الروايات التي تحمل طابع الملاحم الاغريقية ، أو ملحمة أوديسيوس بصفة خاصة ، على الرغم من انها في جوهرها تحكي قصة

اسلام احد صحابة رسول الله .

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

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

على ان ذلك في الحق اجدى على القصة أعظم جدوى ، وان يكن اجدى أيضا على من ترك الازهر سعيا وراء الحقيقة فاهتدى اليها او كاد ، ومن هؤلاء الافغاني ومحمد عبده وطه حسين وأحمد أمين وأمين الخولي الرائد الذي بين لتلاميذه ـ في رحاب الجامعة قبل أن يصدر مجلة الادب ـ ان الفن أحد الحقائق الاساسية في الحياة ، وان للقصة من حيث هي فن من الاهمية ما قد يكون لتجربة علمية أو نظرية فلسفية أو مسلمة دينية .

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

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

وعلى ذلك فلنقل ان لفن القصة في مصر جذورا قديمة ، وهذه الجذور توغل في تربتين خصبتين : تربة السيرة الشعبية من ناحية ، وتربة المقامة من ناحية أخرى . وفي التربة الاولى نمت الرواية التاريخية التي كان من أقطابها جرجي زيدان ومحمد فريد أبو حديد ، وغذت التربة الثانية شجرة المقالة القصصية التي كان من روادها مصطفى لطفي المنفلوطي ـ حتى وهو مترجم على نحو ما ـ وأعقبه المازني في طوره الرومانسي قبل أن يجنح مع بعض الشباب من ذوي النزعة الواقعية الى مناهل الغرب لاقتباس الاساليب التي تمكنهم من ان يوازنوا بين نزعاتهم الخيالية ومنطق الواقع . ووراء الاثنين طه حسين ، وقد عبر عن تجاربه في اطار ذاتي قريب من الشعر الغنائي ، حتى ليكتب « الايام » قصة ، ويكتب « المعذبون في الارض » قصصا يسميها أحاديث ، وبين هذه وتلك يأخذ باساليب المحدثين حتى يستقيم له « تكتيك » الروائيين الغربيين فيكتب « شجرة البؤس » و « دعاء الكروان » ونحوهما .

وقد كان أصحاب المدرسة الحديثة اذ ذاك يملأون الآفاق صخبا ، بالترجمة والاقتباس حينا ، وبالتقليد حينا آخر ، وبالابتكار الذي يقوم على قيم فنية نابعة من البيئة المصرية حينا ثالثا . وتمكن لاشين وعبيد طوال العشرينات من هز الارض تحت « المقامبين » وشاركهما في هذا كتاب القصة التاريخية الذين لم تصرفهم أبعاد السيرة الشعبية عن استشراف آفاق وولتر سكوت ومن يدور في فلكه . وهكذا ظهر ان من الضروري الاطلاع على كل نتاج أوروبا ، بخاصة في روسيا وانكلترا وفرنسا ، بل راح كل قاص يحتذي كاتبا أوروبيا معينا، ولم يكن ثمة بأس من سلبه في كثير من الاحيان !

وفي الاربعينات بدأت تطفى موجة الواقعية الجديدة ، وهذه لم ترحم أحدا من القاصين ، فاضطربت الارض من تحتهم ، واذا توفيق الحكيم ومحمود تيمور ومن من جيلهما يعجزون عن الخروج من الاضداد بطريقة مقنعة ، فمنهم من طلق القصة طلاقا بائنا كالحكيم ، ومنهم من أكب على « المضمون » يخضعه لحاجات العصر بلا عناية بالشكل كيوسف ادريس (*) ، ومنهم من وجه عنايته الى الصياغة اللفوية فاصبح برغمه تلميذا بارا للمقامبين ، وأشهر هؤلاء محمود تيمور .

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

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

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

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

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

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

(*) يجب أن نقرر هنا آسفين ان جل قصاصي الشباب اليوم في مصر يهملون اللغة اهمالا هائلا ، وحتى الذين يكتبون « القصة الشعرية » من أمثال مصطفى بركات يضنون على أدائهم اللغوي الجميل بالتصويبات النحوية المطلوبة ، ولنقرأ على سبيل المثال « انغام الليل » و « الحادي » و « زهرة البنفسج » .

الشاعر كفاروق خورشيد ـ بصفة خاصة ـ وكمحفوظ عبد الرحمن صاحب مجموعة « البحث عن المجهول » .

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

(٤)

واذا انتقلنا الى الجنس الادبي الثاني الذي نتجرد له بالتقييم ـ وهو الشعر ـ ظالعتنا حياة يصطرع فيها القديم والجديد بلا هوادة، ولا يكاد يمضي يوم حتى نرى أشلاء المتصارعين تعرض في مقالات نقدية جامحة ، والقليل منها يتسم بالموضوعية والاتزان .

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

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

ولعل هذا هو ما دعا بعضنا الى أن يقول ان شعراء الرعيل الاول ـ على رغم أهتمامهم بالقضايا الاجتماعية والقومية ـ كانوا أبواقا للطبقة الحاكمة باستثناءات محدودة تظهر لدى الكاشف والغاياتي اللذين مجدا كل حركة استقلالية من جانب الشعب .

وفي مطالع العشرينات من هذا القرن ظهر على المسرح عبد الرحمن شكري وعبد القادر المازني وعباس العقاد منبهين الى ان جيل شوقي يعجز عن ربط وجدانه تماما بالاحداث التي تهز طبقات الشعب ، ومن ثم فهو جيل فاشل ولا يتميز فيه شاعر عن شاعر ، واذن فليكن شعرهم ضربا من الصحافة التي لا تنفعل على نحو انفعال الادب الدائم بالحياة. وبدت هذه حقيقة غامضة كان من نتائج الجدل فيها للكشف عنها ، انبثاق شعر الوجدان الذي يمثل فئات من الطبقة المتوسطة المترددة الخائفة على ما أحرزته من مكاسب .

وهكذا انعطف الشعر الى الداخل مقتصرا على التجارب الذاتية التي يمجدها الاتجاه الرومانسي بوجه عام . والواقع ان ظروف الحياة اذ ذاك لم تكن تسمح بطفيان الوجدان الجماعي الذي يستطيع اذا أحسن ابرازه أن يربط الفرد بالمجتمع على قاعدة الصالح وغير الصالح ، وهذا شيء لم يكن من السهل أن تجيزه الطبقة الحاكمة الضالعة مع المستعمر .

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

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

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

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

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

مع أصحاب الشعر المرسل .

وكانت المحصلة المضمونية رفضا وثورة ، والمحصلة الشكلية عدما واعادة بناء ، وبعبارة أخرى كانت الرؤية عند أصحاب الشعر المرسل تنبثق عن ضغط أزمة مرهقة ، وتمتد جذور هذه الازمة في الذات نفسها وفي الحضارة الكونية كلها ، ولكن الشعراء لم ينطلقوا من الرفض ليستقروا عليه ـ فان هذا معناه العقم التام ـ وانما انطلقوا من الرفض لاكتشاف الحقيقة ، أو فلنقل اكتشاف حقيقة الفطرة في ذاتنا القومية على نحو ما حدد ذلك خليل حاوي شاعر لبنان المجدد (١) .

وبجانب الاصوات المجددة في العراق ولبنان وسوريا ـ ومن أبرز أصحابها السياب والخال وأدونيس وبلند حيدري (٢) ـ ترادفت قصائد صلاح عبد الصبور والشرقاوي وعبد المعطي حجازي ودنقل وأمثالهم ، محاولة النفاذ الى الاصول العميقة لقضايانا المصيرية ، متكئة على تراثنا الفولكلوري والتاريخي من ناحية وآخذة بأسباب الثقافة الغربية التي تتسع لها حاجاتنا من ناحية أخرى . وهكذا تفجرت ينابيع الحيوية لشعرنا الجديد ، وامتدت رؤية هذا الشعر الى خارج نطاق العلم المحدود بالظواهر المحسوسة ، دون أن تتخلى قط عن شيء بدهي ، وهو أن تراث الشعر والشعر الجديد وحدة عضوية مؤكدة .

واذا كان التقليديون لا يزالون الى اليوم ينعون على الشعراء المجددين منهجهم ، فان حملتهم تتجه في المحل الاول الى المعايير المعروضية أو الى ما حدث من « تدمير » وحدات الخليل المفردة ، وتأتي بعد ذلك دعوات الغموض والاحالات وما يجري هذا المجرى .

ومع ذلك فأصحاب الشعر المرسل ماضون في جد ، وتشهد دواوين شاعر كصلاح عبد الصبور على أنهم في الطريق الصحيحة ، على رغم العثرات التي يتردى فيها بعضهم ، ذلك ان كل محاولة ـ لما يكتنفها من شد وجذب واضطراب ـ لا تبرأ من الخطأ قط ، والذي يخطىء يدلل بخطئه على أنه يبتكر ، والا كان عليه ايثارا للسلامة أن يقلد فيرضي المقلدين .

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

(٥)

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

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

غير أن أول عمل تمثيلي من جانب المحترفين في أواسط القرن التاسع عشر وكان على يد مارون نقاش (١٨١٧ ـ ١٨٥٥) اللبناني نبه الى قيمة الدراما على الرغم من انعدام الروح الجماعية في الشرق العربي كله . فكانت مجهوداته قاصرة ومضطربة أو مهوشة ، وبالمثل يقال هذا عن نجيب الحداد الذي تعود أن ينهب المسرحيات الغربية .

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

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

ولقد انبثق عن هؤلاء جيل كبير كتب للمسرح الواقعي ، وعرض بعضه لشتى قضايا الانسان ، مصطنعا اللغة العربية أحيانا ولغة الجمهور الدارجة أكثر الاحيان .

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

وأما لويس عوض فقد قدم « الراهب » وقدم ألفريد فرح « حلاق بغداد » ثم « سليمان الحلبي » في حين قدم صلاح عبد الصبور « مأساة الحلاج » نظما رفيعا مقتديا فيه بمسرحية اليوت الشهيرة « جريمة في الكاتدرائية » وناظرا من قريب ومن بعيد الى مسرحيتي « شرف الله » لانوي و « جان دارك » لبرنارد شو .

فاذا أضفنا الى ذلك ترجمة بعض المسرحيات العالمية ـ حتى ما يكتبه أعداء المسرح كيونيسكو وصامويل بيكيت ـ تبين لنا على الفور أن العالم العربي الذي تمثله مصر ـ دراميا ـ يشهد نهضة مسرحية لا شك فيها .

ومع ذلك فنحن اذا حاولنا أن نتريث قليلا نرى أن مصر في حقيقة الامر تعيش تجربتين في الادب المسرحي : الاولى تجربة التقليديين الذين يأخذون بنظام المنظر المسرحي والفصل والديكور والعرض المتدرج والترتيب الذي يربط الشخصيات بأحداث تكشف عن الصراع وتطوره تطورا يرتبط بمنطق أرسطو المعروف ، والثانية تجربة اعداء المسرح التقليدي الذين لا يتقيدون بهذا التكتيك الموروث ولا يعنيهم أن يستوعبوا في أعمالهم ـ مع انهم قادرون ـ دقائق الدراما بالمعنى الذي يفهمه الكلاسيكيون .

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

---

(١) الدليل اوضح ما يكون في ديوانه العظيم « بيادر الجوع » .
(٢) لا ادري اين اضع اليوم الشاعرة الكبيرة نازك الملائكة !

القيم التي أرسيت دعائمها في ظل التحكم البريطاني وأعوانه وتهيىء في الوقت نفسه فرصة لانداع شرارة التفكير الحر .

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

لقد كان توفيق الحكيم ـ الذي كتب أخيرا كما يكتب اللامعقوليون (١) ـ مثلا مشجعا على هذا التوازن ، وسار سيرا ثابتا عبر التاريخ .. وعلى الرغم من انه طفر طفرة تبدو غير طبيعية ، فانه لم يفسد عطاءه على نحو ملموس . وانني اذ أستشهد بتوفيق الحكيم أرجو ان أنبه الى ان وقوفه الواعي على الفنون كلها وعلى تواريخها ساعده على البروز ، في حين افتقد ذلك كثير من كتاب الدراما فكانت النتيجة اختلاط التجربتين عند أكثر من واحد ، واضطراب طائفة بين الاستمرار في تجربة التقليديين وبين التمرس على تجربة العبثيين .

ولا أدري الى أي مدى يمكن أن نقدر أصالة الجميع ، غير اننا نستطيع أن نتبين التالي :

مصر المعاصرة ـ كرائدة في المسرح العربي ـ لم يظهر فيها بصفة عامة الدرامي العظيم الذي يمكن أن نحتفل بذكراه كما يحتفل الانكليز ـ مثلا ـ بشيكسبير . وهذا معناه انها حتى اليوم لم تستظهر تماما اسرار التخطيط الكلاسيكي للمسرح ، وهي من اجل ذلك أو بناء على حقيقة التطور الطبيعي أعجز من أن تقف على ما يقف فوقه العبثيون ، لانها لم تسر في الطريق الشاق الطويل الذي ساروا فيه ـ واحدا بعد الاخر ـ حتى اليوم ، والنتيجة ان الطفرة العبثية واهنة لا ينفع فيها تمكن بعض الفنانين من الثقافة الاجنبية ، ولا كذلك الادعاء بأن مجتمعنا يتغير جذريا ولا بد من أن تتغير أبعاده الفنية .

ومع التسليم بهذه المقولة ، فاننا نرى ان كل ما يعرضه الدراميون لا يحتاج من حيث هو موضوع الى اطار أوسع من الاطار الكلاسيكي .. فاذا كان الدكتور رشاد رشدي يكتب « رحلة خارج السور » وشوقي عبد الحكيم يكتب « شفيقة ومتولي » مصطنعين اصطناعا الثورة على التقليدية ، فاننا نحس في آخر الامر أن كلا منهما أخذ نفسه بلا مبرر بأساليب معقدة وملتوية ليقرب من مسرحية كمسرحية « في انتظار جودو » لصامويل بكيت ، والنتيجة ضياع وحدة الاداء المنشود (٢) .

والدعوة الجديدة التي بدرت من جانب بعض الطليعيين كيوسف ادريس ونجيب سرور لخلق مسرح مصري مائة في المائة آسرة جذابة ، ولكن الوسيلة صعبة . أن يوسف ادريس يرى ان من العجز استعارة أقنعة الاغريق اذا أردنا أن نبرز مادتنا المصرية ونبلور مضمونها في اطار هو من صنعنا وليس من صنع أوروبا ، ولكن هل اذا جمعنا بين السامر الشعبي واهمال الحائط الرابع ـ كما يرى ادريس ـ نوجد الدراما المصرية الاصيلة ؟

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

ونحن لا نقول بامكان خلق المادة المصرية وبالتالي خلق المسرح المحلي الذي يوضع في اطاره المناسب ، ولكن نقول بضرورة اصطناع عنصر الامانة في التعبير عن أي موضوع . أن برتولد بريخت الذي يوضع في الجانب المقابل للتقليديين ولا يدرج من العبثيين في قائمة واحدة لم يدع انه خلق مسرحا محليا ، ولم يفتعل للتعبير أي أسلوب مشروع أو غير مشروع . لقد كان يكتب وهو يضع أمامه هدف الافادة والتوعية ، الا انه لم يفرض رأيه فرضا . وعلى الرغم من ايمانه بجدوى التخلص من قيود الكلاسيكيين ، فهو مثلهم يستخدم الكورس ، وهو مثلهم يتجه بممثليه الى المشاهدين ، ثم هو قد يستعين بالالفتات المكتوبة استعانته بالمشاهد السينمائية والاقنعة .

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

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

(٦)

على هذا النحو تبدو الحياة الادبية في مصر المعاصرة ...

خطوات صائبة على الطريق ، ومحاولات قد يخطئها النجاح ، الا ان ثمة عطاء يرتفع ـ أحيانا ـ الى مستوى مسؤوليات العصر . واننا لننتظر من النقاد الكثير ، لدعم هذه النهضة ، لا بالاقوال المزجاة القائمة على المدح والقدح ، وانما بالرأي المسدد المدعم بأسباب الثقافة النقدية المطلوبة .

القاهرة — أحمد كمال زكي

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

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

دراسات ادبية
من منشورات دار الآداب

- من أدبنا المعاصر
للدكتور طه حسين
- قضايا جديدة في أدبنا الحديث
للدكتور محمد مندور
- مشكلة الحب
للدكتور زكريا ابراهيم
- تجديد رسالة الغفران
لخليل هنداوي
- دراسات في الادب الجزائري
لابو القاسم سعد الله
- بابا همنغواي
لهوتشنر
- الادب المسؤول
رئيف خوري