الأدب المصري بعد الخامس من يونيو

بقلم غالي شكري

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

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

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

واسمحوا لي ان اتخذ من الادب المصري الحديث مثالا ، مجرد مثال لا أشك في ان له نظائر في بقية ارجاء الوطن العربي ربما كان غيري اكثر المامًا واحاطة بها . وفي الادب المصري كذلك لن أتناول سوى الشواهد البارزة على بطولة الكاتب العربي في تحدي الهزيمة قبل أن تكشف عن وجهها الدميم في الخامس من يونيه . وكانت قضية الديمقراطية من اهم الجبهات واكثرها حساسية في ظل مجتمع الانتقال من ظلمات الاستعمار والملكية والاقطاع وما يعنيه هذا الثالوث لشعبنا من قهر وطغيان وتخلف كان النضال المصري ضد الاحتلال البريطاني والعرش العلوي والمتحالفين معهما من كبار الملاك والرأسماليين، نضالا ذا وجهين : احدهما ندعوه بالحرية الاقتصادية والاخر ندعوه بالحرية السياسية . واقبلت ثورة يوليو العظيمة عام ١٩٥٢ لترث اثقالا من الظلمة يحتاج الامر في تبديدها دفعة واحدة الى معجزة . ولم تكن ظروف الثورة ومصر والعالم لتسمح الا بقليل من الشموع ، اضاءت لنا الاهم فالمهم ، أجلت جنود الاحتلال عن ديارنا واخذت تسن قوانين العدل الاجتماعي المستطاعة . وفي غمرة الانهماك المضني للبحث عن حلول ، لم تصل تجربتنا السياسية بين يوم وليلة الى صيغة يتفق عليها مختلف الاطراف الوطنية حول الحرية . وايمانا عميقا من كتاب مصر بالثورة وليس خروجا عليها ، بل حرصا عميقا ومعاناة صادقة في رؤية ما هو أبعد من اللحظة العابرة ، بادروا من مواقع مختلفة في تقديم الصيغ البديلة لازمة الحرية . ولم تصادر السلطة من جانبها عملا واحدا لهم ، ايمانا منها بانتمائهم الجوهري — وليس العارض — اليها . وربما كان توفيق الحكيم في مسرحيته « السلطان الحائر » (١) من اوائل الذين اشاروا وناقشوا مشكلة الشرعية والحكم الديمقراطي مؤثرا القانون على السيف في معالجة شئون الدولة والشعب ، حتى اذا اتصلت هذه الشئون بأكبر المراكز القيادية في المجتمع . ولم يأل الحكيم جهدا في التأكد على هذا المعنى من زاوية جديدة في « بنك القلق » ولم يجنح فيها الى استعارة العصر المملوكي من كتب التاريخ كما فعل في « السلطان الحائر » وانما اتجه الى الواقع المعاصر بكل سماته وخصائصه فناقش مباشرة اجهزة الامن فيه ، هذه التي دعونا انعكاس الهزيمة عليها بسقوط دولة المخابرات . ويختلف الفريد فرج ويتفق مع توفيق الحكيم في تناول قضية الديمقراطية . يختلف معه في الاتجاه بها اتجاها تجريديا ، ويتفق معه في اعتبارها اساسا خطيرا من اسس البناء الاجتماعي المعادل .

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

---

(١) — الطبعة الاولى — مكتبة الاداب بالقاهرة — ١٩٦٠ .

(٢ الطبعة الاولى — دار النهضة العربية — ١٩٦٤ ومثلت في نفس العام.

(٣) صدرت المسرحيتان في مجلد واحد عن سلسلة « المسرحية » التي كانت تصدرها مجلة المسرح .. عدد مارس ١٩٦٦ .

الفوضوي خطوة او خطوات ، ولكني اعتقد في نفس الوقت انه كان يقوم – عن طريق الفن – بتعرية كاملة للحجج المعادية للحرية . وانه في هذه التعرية لجأ الى الاسلوب الفانتازي احيانا لمجرد ان يضخم – فنيا – ويحذر فكريا من الاخطار المحيطة بقضية الديمقراطية .

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

والقضية الثانية التي ترافق الحرية هي قضية العدل الاجتماعي، وقد تبناها في صراحة ووضوح كاتب مثل عبد الرحمن الشرقاوي في مسرحيته « الفتى مهران » (٤) ، وروايته « الفلاح » (٥) وكاتب مثل سعد الدين وهبه في مسرحيته « بير السلم » و « سكة السلامة » وشاعر مثل صلاح عبد الصبور في « مأساة الحلاج » (٦) ويتفق ثلاثتهم على ان مشكلة الديمقراطية في جوهرها هي مشكلة العدل الاجتماعي.. وذلك بعد ان دلت تجربتنا الاجتماعية على انه لا انفصال بين الوجه السياسي والوجه الاقتصادي لقضية العدل ، فانحراف احدهما يؤدي بالضرورة الى انحراف الاخر ، وليست صحيحة تلك المعادلة القديمة القائلة بالاهم فالمهم لان الاحتياجات الاساسية للنشر لا سبيل الى تصنيفها على نحو هرمي . هكذا كتب عبد الرحمن الشرقاوي مسرحيته « الفتى مهران » هذا المنتمي الى الثورة ولكنه حين يرى الظلم وقد استفحل – وعلينا ان نلاحظ بناء الفتى المستلهم من العصر المملوكي – التي يتأبه بحياته ويخاطب السلطان محذرا ومنذرا ، ويجند السلطان كافة اسلحته في غواية فتى الفتيان ، سلاح التجمع والتقريب ، ولكن مهران ضحى بنفسه من اجل الاخرين ، لتظل سيرته من بعده ملهما لا يجارى في الاستبسال من اجل الحق ولو كان مصيره الاستشهاد . ويعود الشرقاوي في رواية « الفلاح » التي كتب معظم فصولها قبل الخامس من يونيو ، ليناقش قضية « الارض » التي كان قد عالجها من قبل هذا التاريخ بخمسةعشر عاما ،وبعد أن آلت القضية الى قوانين الاصلاح والاستصلاح والجمعيات التعاونية والتجميع الزراعي ، فلا يألو الكاتب جهدا في وضع الاصبع على الجرح ويشير باصرار الانبياء وشجاعتهم الى موطن الداء في تنظيماتنا السياسية . واذا كان عبد الرحمن الشرقاوي قد لجأ الى الرمز المملوكي في « الفتى مهران » فان جماهير الشاهدين للمسرحية لم تفتهم للحظة واحدة هذه الاشارة او تلك الايماءة فاهتاجت الخواطر كل ليلة في ثورة غاضبة من اجل الثورة . وهذا هو المعنى – ربما ! . الذي فات النقاد الذين هاجموها باسم الثورة ، للاسف ! وهو ايضا المعنى – ربما ! . الذي لا يزال غائبا عن المسئولين في مؤسسة المسرح وهم يحرمون ظهورها في مواسم الاعادة خوفا من القيل والقال ، بالرغم من زيارة المسئولين الرسميين والسياسيين للمسرح ومشاهدتهم للمسرحية وتسجيل تقديرهم لكاتبها وللعاملين فيها . اذكر هذه التفاصيل لاوضح ما عنيته بان بعض ادبائنا قد ناضلوا على خط المواجهة الاول نضالا ضاريا يصل احيانا الى درجة الاستشهاد . فالحق ان هذا « المنهج » في استقبال « الفتى مهران » عند ظهورها كاد أن يكون « نظاما نقديا » من جانب البعض في تلقي الاعمال الفنية الناقدة لسلبيات الثورة .. حتى أن صفة « استعداء السلطة » او العمالة لها قد شاعت ابان تلك الايام ، ولست أميل هنا الى استخدامها ، وانما اكتفي بالقول ان اولئك النقاد كانوا اقصر نظرا من ان يروا الحقيقة الخافية عن العين المجردة ، بينما استطاع بعض الكتاب ان يروا الحقيقة السوداء في الغرفة المظلمة . وما يدل على أن « نظاما نقديا » كاد أن يتكون من جانب البعض في تلقي الاعمال الفنية الناقدة لسلبيات الثورة . ان ما حدث لعبد الرحمن الشرقاوي، تعدد حدوثه في مستويات مختلفة ، كهذا الذي احاط بمسرحية « بير السلم » (٧) لسعد الدين وهبه ، و « مأساة الحلاج » لصلاح عبد الصبور . وانه لما يثير الاستياء حقا ان يقبل الاعتراض على هذين العملين ، من جانب النقد بالنسبة « لبير السلم » ومن جانب مؤسسة المسرح بالنسبة « لمأساة الحلاج » .. ولم يحدث في الاغلب الاهم ان جاء الاعتراض فنيا او فلسفيا وانما كانت في معظمها اعتراضات سياسية صارخة .. وكان يدهشني – على ضوء المعرفة الشخصية والفكرية معا – ان الكتاب موضع الاتهام السياسي لا يقلون ولاء وانتماء وانتسابا للثورة من نقادهم . في « بير السلم » و « سكة السلامة » (٨) اوضح سعد الدين وهبه بما لا يدع مجالا للشك ان ثمة ازمة عميقة في مجتمع الانتقال الذي نعيشه كأبطال تراجيديين ، نصفنا مع الثورة واهدافها ونصفنا الاخر يتلوى ألما ويترف دوما من التطبيقات المنحرفة والفاسدة هذا « الفصام » في شخصيتها الانسانية هو محور البناء الفكري في المسرحيتين ، وان اتخذت الاولى مسارا رمزيا في شخص « الغائب » طيلة العرض ، بينما اتخذت الثانية مسارا واقعيا في هذه المجموعة من الشخصيات التي توقفت بها عربة الاوتوبيس المتجه نحو الاسكندرية في بقعة مهجورة من الصحراء . واذا بهذا المأزق الذي يضع الجميع على حافة الموت يكشف استارهم الكثيفة من الالقاب والعز والجاه ويبرز حقيقتهم التي اصطبغت بلون واحد هو المصلحة الشخصية والمصلحة الطبقية ، وبخاصة عند اولئك الذين صورهم سعد وهبه في اطار ما ندعوه الان بلغة السياسة والاقتصاد « الطبقة الجديدة » . وهي الطبقة التي قادت بلادنا الى كارثة الخامس من يونيو بالاشتراك مع عديد من العوامل الاخرى . ولكنني أردت القول بأن « سكة السلامة » كانت الدقة الاولى في ناقوس الخطر الذي نبه الاذهان الى جرثومة السقوط في البناء الاجتماعي . اما « مأساة الحلاج » فضربت المثل على وحدة الفكر والسلوك في حياة قائد الفكر للدرجة التي يبذل فيها هذه الحياة رخيصة على خشبة الصليب ، فداء الايمان بما يقول والعمل على تحقيق ما يقول . ولذلك يدهش المرء لهذه التفسيرات الملتوية التي غمزت صلاح عبد الصبور ولزمت عمله الفني باتهام مستتر حول حرية الفكر وموقف السلطان ومعنى العدل والتعبير العملي عن الفقراء من عامة الناس لاستجداء العرش باسمهم ثم ضربهم بعد ذلك ، الى غير هذه المعاني التي استوحاها الشاعر من سيرة الحلاج ومأساته ، لم يلتزم فيها حرفية التاريخ لانه استودع الكلمة سر الواقع المعاصر وهمس لها بعذابه الشخصي وناجاها بانات شعبه ، فلبت النداء .

وكانت ازمة المنتمي الى الثورة من اكبر الهموم التي اعتلج بها

– التتمة على الصفحة ٥٤ –

(٤) نشرت على ثلاثة اعداد في « الكاتب » عام ١٩٦٥ ومثلت عام١٩٦٦ وطبعت في سلسلة « المكتبة العربية » عن الدار القومية بالقاهرة عام ١٩٦٦ .

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

(٦) الطبعة الاولى دار الاداب اللبنانية ١٩٦٦ .

(٧) لا تزال مخطوطا مثلت على المسرح لاول مرة في موسم ١٩٦٦ .

(٨) مثلت في موسم ١٩٦٥ ونشرت في كتاب عن دار الكتاب العربي بالقاهرة بتاريخ ٢٠ – ٢ – ١٩٦٧ .

الادب المصري بعد ٥ يونيو

ـ تتمة المنشور على الصفحة ٢٧ ـ

***

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

ان نـدماءك قـد كذبوا عليـك
هـذه سـنوات حرب وبـلاء

***

ما هـذا الـذي حـدث في مصر
ان النيـل لا يزال يأتي بفيضانه
ان من كان لا يمتلك اضحى الان من الاثرياء
يا ليتني رفعت صوتي في ذلك الوقت

***

لديك الحكمة والبصيرة والعـدالة
ولكنك تترك الفساد ينهش البـلاد
انظـر كيف تمتهـن أوامـرك

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

هذه الاعمال الشجاعة وغيرها كثير ، قد انارت بالوعي قلوب شعبنا وارتفعت من اعماق الظلمة الى مستوى المسئولية التي ارتضى الكاتب ان يتحمل تبعتها يوم امسك القلم . واذا كانت هناك بعض الاذان لم تسمع وبعض العيون لم تر ، واذا كانت هذه الاذان والعيون ـ لسوء حظ امتنا ـ في مواقع القيادة والسلطة ، فان هذا لا ينفي أن بصائر نقية من غشاوة اللحظة العابرة قد رأت ما هو ابعد من اقدامها وانوفها ، رأت الهول قبل وقوعه ولم نفاجأ بما رأت لانه كان في الحسبان عذابا مضنيا لا يخفف من وطأته البوح به . اولئك الكتاب كانوا أنبياء الهزيمة حقا ، فلم يخرجوا على الثورة ونظامها وانما ناضلوا سلبياتها من بين صفوفها . ولست اعرف نظاما سياسيا نقد نفسه بمثل ما نقد النظام المصري نفسه ، ولو اننا طالعنا هذا النقد في صبر واناة لشعرنا حتى النخاع باهمية هذه الكتابات الرائدة في الكشف عن جذور الهزيمة قبل ان تنبت وتزهر وتثمر هذه الفواجع المتلاحقة التي نكبت امتنا . وعندما نقارن بين ما انطوى عليه النقد الذاتي المصري من وقائع حدس بها الادب والفن وسجلها وحذر منها نتيقن من صدق هذه البديهية القائلة بأن الكاتب في جوهره مقاتل ، ليس طريقه مفروشا بالورود وانما باشواكها فعليه ان يناضل نفسه وغيره من أجل ما يعتقد انه الحق ، حتى ولو استشهد في سبيل هذا الحق على يدي أقرب الاصدقاء. فلا ريب ان هذه الكتابات الكاشفة ـ في مناخ مختلف ـ كانت تصبح عونا للثورة لا عليها وسياجا لنظامها السياسي لا شينا له ، مهما تسبب هذا العون او هذا السياج في ظل مناخ مضطرب ، في اختلاط القيم وضياعها احيانا واستشهاد الانبياء في معابد الصلاة على أيد مؤمنة .

هذه الاعمال الشجاعة ، وغيرها كثير ، هي العصب الحي لادب الخامس من يونيو ، وليست الاعمال التالية لهذا التاريخ ـ لنفس الكتاب ـ الا امتدادا لهذه الرؤيا وتعميقا لها . اما الاعمال التي واكبت الهزيمة حتى الان فلا ترتفع الى مستوى التاريخ ، وانما تتدرج في غالبيتها تحت ما يسمى بادب المناسبات . ولو اننا القينا نظرة على انتاج الحكيم ومحفوظ والشرقاوي وسعد وهبه ويوسف ادريس والفريد فرج بعد الخامس من يونيو ١٩٦٧ لما احسسنا ان ثمة فرقا جوهريا بينه وبين انتاجهم فيما قبل هذا التاريخ . بل ان الشماتة والتشفي الذي تبدى في قصائد بعض الشعراء لم يعرفا طريقهما الى انتاج اولئك الذين لهم وحدهم الحق في ان يقولوا « أرأيتم ؟ لقد قلنا لكم ». وكذلك النواح والعويل والندب وتمزيق النفس ونهش الذات ، كل هذه النغمات التي تستريح اليها الاذن ويدمع لها القلب في وقت المحن والازمات لم تستدرج اولئك الكتاب الى ان يقيموا من ادبهم الجديد سرادق للعزاء .

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

---

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

(١٠) الطبعة الاولى ـ مكتبة مصر ـ ١٩٦٧ وقد نشرت في « الاهرام » خلال ١٩٦٦ .

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

(١٢) راجع الطبعة الجديدة التي اصدرها من « المسرح الممنوع » ١٩٦٨ .

محفوظ « تحت المظلة » (١٣) لا ينفيان شيئا وانما يجسدان بشاعة اللحظة التي نحياها من زاوية البحث عن حل لتجاوزها . فلقد كانت « الفوضى المخيفة » هي أول ما استرعى انتباه الكاتبين من اصداء الهزيمة ، جردها نجيب محفوظ في صورة فانتازية تراقصت بها ألوان الجنون والقتل ، وجسدها الحكيم في لوحة واقعية تشابكت فيها خيوط الحقيقة والزيف . ولسان حال الكاتبين ان الهزيمة في ذاتها ليست عيبا اذا لم تكن الاستجابة لها بقاء الحال على نفس المنوال الذي ادى اليها ، حال الجنون والموت والدم . وقد شارك سعد وهبه غداة الهزيمة في الحوار الدائر حول الحل السلمي والحل العسكري بمسرحيته « المسامير » (١٤) التي اختار لها هذه النهاية المباشرة الصارخة « اضرب يا عبد الله » . وهي لا ترتفع من حيث قيمتها الفكرية ومستواها الفني الى مستوى الاعمال التي سبقتها والتي تلتها على السواء « كمسرحيتي « سبع سواقي » (١٥) و « الاستاذ » (١٦) اللتين كتبهما بعد ذلك . (وفي « ٧ سواقي » يجيب على سؤال محفوظ والحكيم بان الحال لا يزال كما كان عليه ، فقد احيا من الموت بعض جنودنا الذين لقوا مصرعهم في سيناء وعاد بهم الى القاهرة لشعورهم بالقلق من طول الرقدة في الصحراء التي لم تسترد بعد ـ وهو نفس الخط الفكري في المسامير ـ وقد ارادوا ان يدفنوا في مقابر الامام . ولكن مشكلة تثور حول امكانية دفنهم مع شهداء النضال المصري على طول التاريخ . ويستعرض الفنان عبر المشكلة مختلف الوجوه لواقعنا الكئيب، ومختلف الوجوه لبطولات نضالنا التي كادت الهزيمة بأهوالها ان تنسينا قسماتها . ويلعب الفنان على هذا التوازي المحكم بين الماضي المجيد والحاضر المعذب ليقول انه وان كنا على هذه الدرجة من السوء فاننا لا ينبغي ان نفقد ايماننا وقدرتنا على استعادة انفسنا من لجة اليأس فتاريخنا يؤكد هذه القدرة .. بل ويختتم الفنان مسرحيته بعودة جنودنا الى سيناء على طلقات الانباء القائلة بان منظمة مصرية في سيناء بدأت العمل .

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

(١٣) نشرت اولا بالاهرام في أواخر ١٩٦٧ ثم في كتاب صدر عن مكتبة مصر ١٩٦٩ .

(١٤) مثلت عام ١٩٦٧ ونشرت في سلسلة « مسرحيات عربية » عن دار الكاتب العربي ١٩٦٧ .

(١٥) نشرت في كتاب عام ١٩٦٩ ولم تمثل بعد .

(١٦) مخطوط .

(١٧) مخطوط .

فنحن لا نقيس النتائج التي يوميء بها الكاتب بمعايير الواقع الحرفي ، وانما نتصور الامر على انه صورة مكبرة للواقع المشوه تميل احيانا في مبالغتها نحو الكاريكاتير ، ولكنها مبالغة فنية قصد بها المؤلف ان يحذر وينذر مما يمكن ان تؤول اليه الامور لو أهدرنا قيمة الحرية لمصلحة قيمة اخرى، حتى ولو كانت هذه القيمة هي الاشتراكية . وعلى النقيض من هذا التصور للحرية والعدل،كتب الفريد فرج مسرحيته «التبريزي» (١٨) مستلهما من جديد ديكور الف ليلة وليلة ، مؤكدا من جديد على قضية الاشتراكية كحل ناجح لمشكلات هذا المجتمع المتخم بالفقر للغالبية والثراء للقلة ، وكذلك عبد الرحمن الشرقاوي في عمليه العظيمين « الحسين ثائرا » و « الحسين شهيدا » (١٩) فانه يربط فيهما رباطا لا تنفصم عراه من الفكر والسلوك . ولا يحتاج منه الامر الى اتخاذ التاريخ ديكورا رمزيا وانما هو يضرب من التاريخ مثلا واقعيا في شخصية من اعظم شخصيات تراثنا هي شخصية الحسين ثائرا وشهيدا .

واذا كان النقاد في معظمهم قد تعلموا درسا من هزيمة يونيو فلم يتصدوا لهذه الاعمال الجديدة بأية تفسيرات أو تأويلات يساء استخدامها عند الضرورة فان بعض المؤسسات التي اتخذت في الماضي موقفا محايدا من الاعمال الفنية المختلف بشأنها راحت تتراجع عن سابق عهدها واخذت تتدخل بما يشكل عقبة حقيقية امام تطور كتابنا وفنانينا،وامام ضمائرهم المناضلة على الخطوط الاولى من الجبهة المعادية للاستعمار والصهيونية والرجعية .

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

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

(١٨) مثلت في نهاية عام ١٩٦٨ ونشرت في نفس العام بسلسلة « مسرحيات عربية » التي تصدرها دار الكاتب العربي بالقاهرة .

(١٩) نشرت المسرحيتان في مجلدين منفصلين عن دار الكاتب العربي عام ١٩٦٩ ولم تمثلا .

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

فلتصمتوا وليخرس اللسان
ان جفت الضروع
أو مات في حقولكم ربيع
لان خلف هذه الجدران
تموت طفلة القمـر

وفي قصيدة « السر » لا ينى الشاعر عن ترديد المأساة في ذروتها عندما تنفك العرى بين الناس وتصبح القوقعة هـــي ملجأهم اليتيم ، وتحمي سرهم من الذيوع والانتهاك فلا أحد يبوح مـــا دامت مدينتنـــا « قبضة شيطان يرقص فيها الذعر » والابحار محال لان احدا لا يطلـق بروميثيوس المغلول . ذلك ان بطولتنا في هذا العصر ـ كما يقول فـــي « الصرخة » ان نغلق بابا تأتي منه الريح ، فنجهر ان الله اله واحـــد ونهمس ان الله كثير . وينفذ الشاعر الى اعمق الاعماق ، فيلغي المسافة بين الوجه والقناع ، بين السطح والقاع ويمسك « انساننـــا » بكلتا قبضتيه ويهزه هزا عنيفا حتى ليتقيأ سره تحت قدميه فيرسم القيـــء الملوث علامة استفهام دامية :

حين تعلمنا ان نتقن ادوارا عدة
في فصل واحد ،
حين اقمنا من انفسنا آلهة اخرى
وعبدنا آلهة شوهاء ،
حين اجبنا الغرقى بالضحكات
حين جلسنا نصخب في اعراس الجن ،
حين اجاب الواحد منا :
ما دمت بخير فليغرق هذا العالم طوفان ،
كنا نحن الاعداء ،
كنا نحن غزاة مدينتنا

وكان صنع الله ابراهيم في روايته « تلك الرائحة » (٢١) التـــي صدرت في نسخ قليلة قبيل الهزيمة قد جسد بضمير المتكلم هذه الرؤى الشعرية على لسان احد اولئك الذين اتيح لهم الانعتاق مـــن الاسوار العالية لوقت يقصر او يطول .. فلما خرج من ابواب السجن لم يكن في انتظاره احد ولست اقصد بالانتظار ان يجد على بوابة القسم من يفرح بلقياه ، وانما قصدت الانتظار بمعناه العريض ، في الحياة العريضة .. اختلفت هموم الناس عن همومه والتحف كـــل منهم بمصيره الشخصي في غنى عن مصير أي شيء اخر ولو كان هذا الشيء الاخر اعز ما نمتلك من قيم ، واعمق ما يحقق لنا الوجود . لا الاخ ولا الاخت ، لا الاب ولا الام ، لا الزميل ولا الصديق استطاعوا ان يصنعوا شيئا لهذا « الغريب » الذي اطل عليهم كشيخ عثمان خليل علي عمر الحمزاوي في قصة نجيب محفوظ ، مع اختلاف جوهري هو ان بطل صنع الله ابراهيم ـ وهـذا ما لا يدركه الاخرون الذين لا يرون فيه سوى الماضي وبطاقة السجن ـ لم يعد من البطولة في شيء ، لم يعد هو مناضل الامس القريب ، صفيت نضاليته وصلابته من الداخل ، وامست حياته بلا معنى الا بين احضان امرأة واكلة شهية . وقد كتب صنع الله ابراهيم رواية اخرى بعـــد الخامس من يونيو دعاها (٦٧) لا ترتفع الى مستوى روايته الاولى وان كانت امتدادا لها اذ مر اليوم الكئيب الدامي امام ناظري البطل وكانـه امام شاشة سينما يشاهد فيلما من أفلام الرعب يزيده التحاما بلحـــم المرأة واقتحاما لمباهج الحياة ولا يكاد يشعر باية رابطة تصل بينه وبيـن ما يجري من حوله ، لانه فقد هذه الصلة يوم ان صفوه مـــن الداخل تصفية اليمة خلعوا فيها الجذور من الارض .. فاذا تبقى النبات كـــان هيكلا هشا يابسا لا يقوى على مقاومة نسمة هواء .

ولعل هذه الرؤيا هي التي املت على قصاص مبدع جديد هو جمال الغيطاني ان يكتب قصته « أيام الرعب » ضمن مجموعته التـــي صدرت في اوائل عام ١٩٦٩ تحت عنوان « اوراق شاب عاش منذ الف عـــام » (٢٢) .. وهي المجموعة التي يبرهن كاتبها على ان جيله قد تجاوز بالفعل رؤيا الجيل السابق عليه ، ففي قصة « ايام الرعب » على سبيل المثال نتذكر قصصا اخرى لنجيب محفوظ هـــي « الخوف » و « الجبـــار » وغيرها ، ولكن جمال الغيطاني لا يكتفي بصورة تجريدية للرعب والفتونة والظلمة التي اجاد محفوظ تصويرها .. وانما يميل عن التعميم ناحيـة التخصيص فيبدأ قصته ببطاقة الهوية التـــي يحملها محروس فياض سلامة ، وتعلن هذه البطاقة ان صاحبها من مواليد ١٩٤٥ وتلك هي اولى السمات الهامة في ايام الرعب « انها تجسد ازمة الجيل الجديد مـــن وجهة نظر هذا الجيل لا من وجهة نظر « المشاهدين » من أبناء الاجيـــال الاخرى .. ان المشاهدين مهما كان المشهد الذي امامهم حزينا مؤسيـــا لن ننال منهم في احسن الاحوال سوى دمعة رقراقة ، كمـــا ان الجيل الذي تنبأ بالهزيمة ، هو من ناحية اخرى من صنعها ، هـــو جزء منهـــا لا ينفصل عنها ولا يقدر على تجاوزها . اما الغيطاني وزملاؤه فهم ابطال المشهد الحزين المؤسي تخترق النصال جلودهم الرقيقة فتصل حتـــى شغاف القلب والنخاع . وهم لذلك جيل « تجاوز » الهزيمة وتحديهـــا في مختلف ابعادها . حتى في المستوى الجمالي الخالص يختلف جمال الغيطاني عن معادلات الحارة والخلاء والفتوات فـــي قصص نجيـــب محفوظ ، انه وهو يتابع في صبر الحركـــة التفصيلية لمحروس فياض سلامة منذ جاءه الخبر اليقين بأن عويضة خرج مـــن السجن وسوف

---

(٢٠) راجع ديوان « قلبي وغازلة الثـوب الازرق » المكتبة العصريـــة بيروت ـ الطبعة الاولى ١٩٦٥ .
راجع ايضا جريدة الاهرام ٩ ـ ٢ ـ ١٩٦٦ وكذلك مجلة « حوار » عدد ٢١ مارس وابريل ١٩٦٦ .

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

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

رحلة الحروف الصفر

ديـوان جديـد

للشاعر الكبير

بلند الحيدري

صدر حديثا « دار الآداب »

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

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

لا تسكتي .. فقد سكت سنة فسنة
لكي أنال فضلة الامان
قيل لي « اخرس .. »
فخرست .. وعميت .. وائتممت بالخصيان !

وماذا عن جيل السر والرعب ، هذه المفردات اللامعة في ادب الجيل الجديد ؟ يجيبنا امل دنقل في قصيدة له كتبها في مارس ١٩٦٩ تحت عنوان « فقرات من كتاب الموت » ان رأسه في النهار اضحت هيكلا حديديا للراديو بهتافه وصداعه ، وفي الليل امست هيكلا زجاجيا للخمر بمرارته وعناده . وهو بين الليل والنهار يفتح صنبور المياه فيسقط منه الدم ويجلس على مائدة الطعام فلا يرى في الاطباق سوى الجماجم ، ويتوقف عند عمود النور ليستأجر المومس ليلة فتجبهه صور الشهداء معلقة تطل منها العيون الرصاصية كالنصال :

وها أنا خلف النوافذ الزجاجيه
ارقب عند المغرب الشاحب
طائري الغريب !!

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

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

القاهرة — غالي شكري

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

الكواكبي

المفكر الثائر

إسهام في دراسة الإسلام الحديث

عرف الاسلام خلال قرون نوعا من الجمود القاتل تحول فيها الى عقيدة منكمشة على ذاتها ، ضيقة الافق ، حتى ظن ان الطاقة الدينامية في الاسلام قد استنفدت ، وانه بالتالي بات مقصرا عن مجاراة التطورات العصرية في مختلف الميادين .. الى أن ظهر أول رد فعل عصري في جزيرة العرب على يد محمد بن عبد الوهاب ، ثم تلته ردود الفعل في شتى الاقطار الاسلامية : الحركة السنوسية في ليبيا ، والحركة المهدية في السودان ، وجمال الدين الافغاني ومحمد عبده .

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

وهذا الكتاب الذي الفه المستشرق الفرنسي نوربير تابيير وترجمه علي سلامة دراسة قيمة لآراء هذا المفكر الاصلاحي الكبير ونقد نزيه لها . وهو بحق مساهمة فعالة ونموذج يحتذى في سبيل دراسة مفكري الاصلاح في العصر الحديث دراسة حرة بناءة.

ويتضمن الكتاب تلخيصا وافيا لكتابي الكواكبي الشهيرين : أم القرى وطبائع الاستبداد .

صدر حديثا — ٣٥٠ ق.ل