

جوان المشرقي

جيل وراء جيل

المركز
الثقافي
الجامعي

obeikandi.com

الفراء

الى ذكرى أبى

الرجل الطيب

طيب الله ثراه .

ج ٠٤

obeikandi.com

الأجيال لقاء أم صراع؟

obeikandi.com

« جيل بلا أساتذة »

« جيلنا هو آخر الأجيال »

صیحتان انطلقتا فی سماء حیاتنا الأدبیه المعاصره ، فكان لهما من رجع الصدی ما لم یکن لأیه صیحة من الصیحات الّتی عرفتها هذه الحیاة ، لا أقول من منتصف هذا القرن الذی یمكن أن یؤرخ له بالثورة الاجتماعیه الكبّری ٠٠ ثورة ١٩٥٢ ، بل أكاد أقول من طوالع هذا القرن الذی یؤرخ له عادة بالثورة الوطنیه الكبّری : ثورة ١٩١٩ .

الصیحة الاوّلی اطلقها ادیب شاب فی أواخر الستینات ، هو الأدیب القصصی محمد حافظ رجب . وأطلق الصیحة الاخری ادیب رائد فی أواخر السبعینات ، هو الأدیب الكبّیر یوسف أدیس ، وبین صیحة الاوّل وصیحة الاخیر ، عقد كامل من الزمان . خمدت فیہ حیاتنا الأدبیه حتی علاها الصدا ، وخیل للراصد لمسیره هذه الحیاة ، ان السماء من فوقها قد جفت فیها الامطار وان الارض من تحتها قد نضبت فیها الینابیع ، فغدت حیاتنا الأدبیه بلا عطاء ، أو بالأحرى بلا حیاة .

ولم تتصلب الشرایین فی جسد الجیل الرائد فحسب ، حتی تراءى له أن الجیل الطالع بلا عطاء . لا هو قادر علی تقلید القدامی ، وفی ذات الوقت أعجز عن مجاراة المحدثین ، وانما تصلبت الشرایین كذلك فی جسد الجیل الجدید ، فلم یعد یرى فی الجیل الذی قبله ، لا القاب الذی ینبض ، ولا الذهن الذی یشع ، ولا العین الّتی تری وتعیّن الآخرین علی الرؤیة ، فهو جیل ولی الأدبار ، وراح ینعق فوق الأرض الخراب ، فحق علیه القول بأنه جیل بلا وداع .

وفیما بین الجیلین ٠٠ الجیل الذی بلا وداع ، والجیل الذی بلا عطاء ، وقعت تلك الفجوة الكبیره بین الجیلین ، بین الجیل الراض والجیل المرغوض ، وهی الفجوة الّتی نسفت معها كل كباری العبور الّتی كان یمكن ان تشكل

همزة وصل بين الجيلين ، سواء كان ذلك على مستوى اللقاء أو حتى على مستوى الصراع . ففي الصراع نوع من الاتصال ، ولا أقول الوصال بين القطبين المتصارعين . .

حدث هذا عندنا في الفترة الواقعة بين هزيمة ٦٧ ونصر ٧٢ ، عندما عشتت الهزيمة في الضمائر وتمددت في الصدور ، فقامت الرؤية وسقط الظل ، وحدث ما حدث من اهتزاز البوصلة وفقدان الطريق . حتى خرجت النفس العربية من قيعان الذات وشرنقة الاحلام ، تفتش عن جوهرها الحقيقي وتتعرف على جهاتها الأصلية ، وتلمم شتاتها المبعثرة ، محاولة ان تشخص حاضرها في ضوء ماضيها تحديدا لأفاق المستقبل . .

وهذا الذي حدث عندنا في هذه الفترة ، لا نكاد نجد له مثيلا في فترات أخرى مشابهة في كثير من الآداب العالمية التي شهدت الوانا عديدة من الصراع بين الأجيال ، حيث كانت طلائع الجيل الجديد تثور على القيم الفنية التي ارساها رواد الجيل الماضي أو حاولوا ان يرسوها ، وذلك في محاولة بناءة للتبشير بقيم أخرى جديدة . دون ان يحاول الجيل الجديد التأثير ان يلغى عمل الجيل السابق عليه الغاء تاما ، أو ان يعرض عنه اعراضا كاملا ، بدعوى انه لم يجد ما يبني عليه من اعمال هذا الجيل ، أو ان اعمال هذا الجيل لم تثره أو تستفزه حتى يتصدى لها بالنقد أو يشن عليها الثورة . . .

فالجيل الضائع في أمريكا . . جيل همنجواي وفيتزجيرالد ودوس باسوس - لم يقطع صلته بالجيل السابق عليه ، والجيل الروحي في اسبانيا . . جيل لوركا واونامونو واورتيجا اى جاست ، لم يعزل نفسه تماما عما سبقه من أجيال ، والجيل الغاضب في انجلترا . . جيل اوزبورن وكولين ويلسون وهارولد بنتر ، كان محور غضبه على الجيل الذي قبله هو النقد والتقييم ، وعلى الأكثر . . التصدى والتحدى ، وجيل العبث أو اللامعقول في فرنسا ، جيل صمويل بيكيت ويوجين يونسكو وارثور اداموف ، كان يحاول التبشير بقيم فنية جديدة ، لا تقف عند تغيير مضمون العمل الفني فحسب ، بل تتعداه الى الشكل والى فلسفة الفن بوجه عام ، وكذلك الحال بالنسبة لجيل الرواية الجديدة أو الموجة الجديدة في الرواية ، التي ركبها روبير بانجيه ، وناثالى ساروت والآن روب جرييه .

فهذه الاجيال جميعا في الاداب العالمية . كانت معقودة الصلة جيلا وراء جيل ، سواء كانت هذه الصلة معقودة بالتطوير والتغيير أو بالنقد

والثورة ، أما قطع هذه الصلة بالحو والالغاء ، أو بالاعراض والاهمال .
بدعوى ان الجيل الجديد لم يجد ما يبني عليه من أعمال الاجيال السابقة ،
فشعر باليتم الادبى وبأنه جيل بلا اساتذة ، واضطر الى ان يتبنى له آباء
آخرين ، وان يولى وجهة شطر ادباء الغرب ، أو بدعوى ان الجيل الرائد لم
يجد فى محاولات الجيل الذى تلاه ما يبشر بالعطاء الوفير ، فوصفه بالعقم
والجذب وفقدان البشرى أو البشارة ، أو على الاكثر بالاجترار دون الابتكار ،
ومن ثم راح يظن فى نفسه انه الجيل الاخير ، أو انه آخر الاجيال .

**أقول ان قطع الصلة بين الجيلين على هذا النحو الغريب ، هو مصدر
الخطورة والخطر فى هذه الظاهرة الفريدة ، التى لم نجد لها مثيلا فى الآداب
الاجنبية ، ولا نكاد نجد لها مثيلا فى ادبنا العربى ذاته على امتداد عصوره .
فالظاهرة التى يمتاز بها ادبنا العربى على مر عصوره ، هى انه ادب اتصل
قديمه بحديثه اتصالا مستمرا ، دون ان يحدث له فى مسيرته أى انقطاع يعزل
فيه بين القديم والحديث . فهو ادب أصيل ومعاصر معا ، أو ادب يلتقى فيه
باستمرار عنصر الأصالة الى جانب عنصر المعاصرة .**

ومهما اختلفت الظروف التى مرت بادبنا ، أو التى مر بها هذا الأدب
والتي كانت تجبره على السير فى طرق عسيرة أو ملتوية فيتباطأ مرة ،
ويتناقل مرة أخرى ، الا انه ظل لبضعة عشر قرنا من الزمان ادبا موصولا
لا ينقطع ، حيا لا يموت ، أما الحياة فقد ظل يستمدّها من قوة شخصيته ومن
طبيعة الامة التى انتجته ، وأما الاتصال فكان يأتيه من الحضارات التى
اتصلت بالحضارة العربية ، ومن الشعوب التى تعايشت مع العرب ، ومن
الاجيال التى تعاقبت على هذه الحضارات وتلك الشعوب .

هذه الحياة الموصولة أو المتصلة عبر العصور والاجيال ، التى
استمدّها ادبنا العربى من قوته الذاتية ، ومن حيوية الامة العربية ، ومن
اتصاله بالثقافات الوافدة ، هى التى منحته الخصوبة والنماء ، والقدرة
على التجدد والاستمرار ، وعلى الاحتفاظ بالأصول التقليدية المتوارثة غير
منعزلة عن العناصر التجديدية المستحدثة ، وهى التى مكنته من المضى فى
طريق الحياة المتصلة التى مضت فيها الآداب الحية ، على العكس من طريق
الحياة المنقطعة التى مضى فيها الادب اليونانى ، أو الادب اللاتينى ، فكان
مصيرهما هو هذا الانقسام الواضح بين القديم والحديث فى حياة كل من
هذين الأدبين العظميين .

فالأدب اليونانى الحديث معزول الصلة تماما عن الادب اليونانى القديم ، فهو ليس جزءا منه ، وليس استمرارا له ، واذا بدا لنا ذلك الادب اليونانى القديم ، وكأذما يحيا فى ثقافتنا المعاصرة ، بل ويؤثر فيها بشكل أو بآخر ، فهو انما يحيا بنفسه ، ويستمد حياته من قوته الذاتية ، لا من حياة الأمة التى انتجته ، فحياته معقودة الصلة بحياة اليونان القدامى ، ولا علاقة لها على الاطلاق بحياة اليونان المحدثين .

وما يقال عن الادب اليونانى يقال مثله عن الادب اللاتينى ، فكلاهما أدب يستمد حياته من قوته الذاتية لا من أمته الحية ، وكلاهما قد تحول عن اصوله التقليدية فقطع الصلة بينه وبين العصر الحديث .

وهذا كله على العكس من أدبنا العربى ، الذى اتصل قديمه بحديثه اتصالا لا ينقطع ، والذى حافظ على خصائص الآداب القديمة واحتفظ بخصائص الآداب الحديثة ، فى وحدة حية أو حياة واحدة فكان كما وصفه عميده طه حسين ، ذلك الوصف الرائع الذى قال فيه :

« أدبنا العربى كائن حى ، أشبه شىء بالشجرة العظيمة التى ثبتت جذورها وامتدت فى أعماق الأرض ، والتى ارتفعت غصونها وانتشرت فى أجواز السماء ، والتى مضت عليها القرون والقرون ، وما زال ماء الحياة فيها غزيرا يجرى فى أصلها الثابت فى الأرض ، وفى فروعها الشاهقة فى السماء » .

أما ماء الحياة ، هذا الذى يجرى فى اصل الشجرة الادبية ويمتد حتى يصل الى الفروع ، فهو كما لاحظ العميد بحق ، طائفة من الاصول التقليدية التى اعطت هذا الادب طابعه العربى ، والتى صمدت فى وجه كل المحاولات التى بذلت للعدول عنها ، والتى لا يمكن لهذا الادب ان يتخلص منها ، ولن يتخلص منها ما شاء الله له الحياة .

ولقد تمثلت هذه الاصول فى طبيعة اللغة العربية ، أو بالاحرى اللغة العرببة الفصحى ، ومزايا هذه اللغة فى الفن والتعبير ، وكيف ان هذه اللغة انتجت ادبا منطوقا مسموعا قبل ان يكون ادبا مكتوبا مقروءا ، ومن هنا كان حرص العربى على لسانه وما ينطق به هذا اللسان . كما تمثلت فى القرآن الكريم الذى هو آية الآيات فى الاعجاز البلاغى ، ضمن أوجه الاعجاز الاخرى ، والذى اقتضى ثبات هذه الاصول ، فكان المرجع القويم للسان

العربي والذوق العربي ، والقوت اليومي للقلوب والعقول والأرواح ، وتمثلت بعد هذا وذاك فى طابع المحافظة الذى امتاز به العنصر العربي البدوي القديم ، وتميز به وسط من خالطهم من العناصر الأخرى ، واتصل بهم من الثقافات المختلفة ، وهو الطابع الذى لم يتغير أو يتبدل فى مواجهة الحضارة اليونانية التى أخذ العربي منها علومها ، أو الحضارة الفارسية التى أخذ منها حكمتها فى الحياة .

وإذا كانت هذه الخصائص التقليدية هى التى ضمنت لادبنا العربي عنصر «الإصالة» وحمته من أن يتبدد أو يذوب فى آداب الأمم الأخرى ، التى جاءت بها الثقافات الدخيلة أو الوافدة ، مما نتج عن الفتح الإسلامى ، وامتداد أطراف الدولة الإسلامية ، فإن الخصائص التجديدية التى توفر لهذا الأدب عنصر « المعاصرة » هى التى حمته بدورها من أن يتجمد أو يصاب بالعقم والجذب ، أو يفارقه للحياة .

وليس ادل على ذلك من أن الأمة الإسلامية عندما اتصلت بالأمم الأخرى، وتعايشت الثقافة العربية الموروثة مع ثقافات الأمم المستعربة ، سواء كانت الهند والفرس واليونان ، أو بعض الأمم المتأثرة بالثقافة اللاتينية فى اسبانيا، لم يقف الأدب العربي جامدا متحجرا يلوذ بعنصر الثبات والاستقرار ، ويحتمى بجانب الإصالة ، وإنما انتفضت فيه نوازع التجديد فراح يتمثل هذه الثقافات ويستوعبها ، يطورها تارة ويتطور معها تارة أخرى ، وهو ما يتجلى واضحا فى فن الشعر الذى تطورت الفاظه وأساليبه ، وتنوعت أغراضه ومعانيه ، كما تجلى بشكل أكثر وضوحا فى فن النثر الذى استحدث خطبا مطولة وقصصا مفصلة ورسائل موجزة ، ولم يقف التجديد فى الأدب العربي عند فنون الشعر والنثر ، بل تجاوزها الى فنون أخرى أكثر تعقيدا وأشد تركيبا مثل الأدب السياسى ، والفكر العلمى ، والتأمل الفلسفى وألوان أخرى من المعرفة ، بحيث يمكن أن يقال كما قال الدكتور طه حسين : « أن الحضارة الإنسانية التى كان يغلب عليها الطابع اليونانى ، قد غلب عليها الطابع العربي فى القرون الأربعة الأولى للهجرة » .

والذى يهمننا من هذا كله هو أن هذه الخصائص التقليدية والتجديدية التى تميز بها الأدب العربي ، بل العقل العربي بوجه عام ، وهى الخصائص التى تمثلت فيما سميناه بعنصرى الإصالة والمعاصرة . الإصالة التى تمنح هذا الأدب القدرة على الثبات والاستقرار ، دونما جمود أو تحجر . والمعاصرة التى تمكنه من التحول والتطور دونما تشبث أو ضياع ، قد توازنت فى هذا الأدب على مر العصور وتتابع الأجيال ، وإن تغلبت خصائص التقليد

أو عنصر الاصاله تارة وتغلبت خصائص التجديد أو عنصر المعاصرة تارة
أخرى .

هكذا حافظ الادب العربى على عنصر «الاصالة» الذى ضمن له الثبات
والاستقرار فى عصوره الاولى ، فى صدر الاسلام وفى العصر الاموى ،
وهكذا استجاب لدواعى التجدد والتطور بحكم ما تميز به من عنصر «المعاصر»
فى العصور العباسية فى القرن الثانى والثالث والرابع . وهكذا عاد من
جديد يحتوى بطابع الثبات والاستقرار دونما جمود أو موت ، وذلك فى عصور
الركود أو الرقاد ، عندما حدث ما حدث فى التاريخ الاسلامى ، واشتعل
الشرق العربى بنار الحريق ، فتتابعت الغارات من الغرب تحمل الصليب ،
وتلاحقت الغزوات من الشرق تحمل الهمجية ، وخبا نور المعرفة وان بقى
زيت المصباح .

ويأبى الله الا أن يتم نوره ، فتصحو النفس العربية بعد طول رقاد ،
ويبقى العقل العربى بعد ركود طويل ، ويشهد العالم كله النهضة العربية
فى العصر الحديث ، ويواجه الأدب العربى تقاطع طريقين ، يجد لزاما عليه
ان يمضى فيهما معا وفى وقت واحد ، أحدهما هو احياء التراث القديم ،
والآخر هو مواكبة ثقافة الغرب الحديث .

ويعود الادب العربى يستوحى فضيلته الكبرى فى «الاصالة»
و «المعاصرة» . الاصاله تعود به الى الوراثة باعثة فيه مزية التقليد التى
تساعده على احياء الادب العربى القديم ، وبعثه من جديد فى ضوء ثقافة
العصر ، والمعاصرة تدفع به الى الامام ، مستثيرة فيه نزعة التجديد ، التى
تمكنه من التجدد والتطور ومواكبة التيارات الابداعية فى الأدب الغربى
الحديث .

هكذا مضى الأدب العربى فى هذين الطريقين ، طريق العودة الى
المنبع ، وطريق السباحة الى المصب ، وذلك منذ عادت العلاقات بين العالم
العربى والعالم الاوروبى ، واستؤنف الاتصال من جديد بطيئا ضعيفا فى
اواخر القرن الثامن عشر ، سريعا قويا فى القرن التاسع عشر ، الى أن
الغيت المسافات الزمانية والمكانية فى القرن العشرين ، فأصبح الاتصال
ظاهرة طبيعية من ظواهر العصر .

ومهما يكن من أمر بعض الأدياء والمثقفين الذين غلبت عليهم نزعة
التقليد ، فوقفوا عند معطيات التراث القديم وآثروا الاحتفاظ بها والحفاظ

عليها ، دون ان يطوروها الى المفاهيم الذوقية والفكرية الحديثة ، أو البعض الآخر ممن غلبت عليهم نزعة التجديد ، فولوا وجوههم شطر الغرب آخذين بأساليبهم فى التعبير ومناهجهم فى التفكير وطرائقهم فى التصوير ، وكانهم ثمار اوروبية خالصة ، فقد كان أولئك وهؤلاء جميعا اشبه بالدوائر المنعزلة أو الجزر النائية التى لا تعبر الا عن فكرها الخاص ومزاجها الفردى ، دون ان تشكل موجات فى التيار الاكبر الذى مضى فيه ادبنا العربى ، الا وهو تحقيق التوازن السليم بين نزعتى التقليد والتجديد ، وتطبيق المعادلة الصعبة فى الجمع بين عنصرى الاصالة والمعاصرة .

واطلالة ولو عابرة على قادة الفكر ورواد الادب فى العصر الحديث ، تؤكد لنا أن تحقيق هذا التوازن السليم ، أو تطبيق هذه المعادلة الصعبة كانت القضية الكبرى التى شغلت فكرهم الثقافى وأرقت وجدانهم الادبى ، فراحوا يبذلون قصارى جهدهم فى البحث عن الصيغة الملائمة لحياتنا الفكرية والادبية ، التى يتم فيها الحفاظ على خصائصها الاصلية ، دونما انعزال عن الأخذ بأسباب الحضارة الحديثة ، ومواكبة روح العصر .

بعبارة أخرى ، وعلى حد تعبير الدكتور زكى نجيب محمود : كيف يلتقى فى المثقف العربى المعاصر ، صفة العروبة الاصلية ، وصفة التحضر بحضارة العصر ، بحيث تصبح صورته المثلى هى صورة العربى وقد جمع فى كيانه وحدة عضوية منسقة متماسكة ، قوامها أصول رئيسية من التراث العربى ، وأصول رئيسية أخرى من مقومات عصرنا الحاضر ؟

وكان هذا بعينه هو ما حدث فى فكرنا العربى الحديث ، الذى يؤرخ له عادة بمجىء الحملة الفرنسية ، وحدوث المواجهة الكبرى بين الثقافتين : الثقافة العربية الاصلية والثقافة الغربية الدخيلة ، وهى المواجهة التى تمثلت فى ثلاثة من قادة المثقفين فى ذلك العصر ، هم عبد الرحمن الجبرتى ، ورفاعة الطهطاوى ، واحمد فارس الشدياق ، الذين اتخذوا مواقف اصيلة ومتطورة من الحضارة الاوروبية التى حملها يونانبرت الى مصر فى ١٧٩٨ ، ثم استوردها محمد على من بعده . فبالرغم من وقوفهم مبهورين أمام التقدم العلمى والتكنولوجى من ناحية وأمام النظام القضائى الفرنسى من ناحية اخرى ، الا انهم عرفوا كيف يتمثلون هذا كله ، وكيف يعبرون عنه فى كتاباتهم التى اسهمت اسهاما حقيقيا فى مولد الدولة الحديثة فى مصر خاصة وفى العالم العربى بوجه عام .

وكان ما فعله رواد هذا الجيل ، بمثابة الراهصات التى مهدت لما كان ادبنا مشرقا عليه من تطور خطير فى أواخر القرن الماضى وأوائل هذا القرن حيث ظهرت آثار محمد عبده وقاسم امين وعبد الله نديم ، التى جمعت بين التقليد والتجديد ، أو بين الاتباع والابتداع ، وبشرت بفجر حياة جديدة ، يبرز فى سماوات الفكر والادب والفن والنظام الاجتماعى :

ولم يكد هذا القرن يخطو خطوات قليلة حتى ظهر جيل جديد ، حاول أن يحدث تطورا وتغييرا فى فنون الادب ، وان يستحدث الوانا جديدة فى فنون التعبير ، غير منفصل عن اروع وابدع ما فى تراثه العربى القديم ، هكذا حاول محمد المويلى أن ينشئ فن القصة ، كما حاول حافظ ابراهيم أن يتحدث الى سطيج ، أما أحمد شوقى فقد حاول تقليد الشعراء التمثيليين الاوربيين ، وكتب الشعر التمثيلى أو الشعر المسرحى .

وكان من نتائج نشأة الفكرة القومية والفكرة الديمقراطية والفكرة الليبرالية ، لا من حيث هى نظم سياسية واجتماعية وحسب ، ولكن من حيث هى مدارس فكرية ومذاهب عقائدية تأججت فى ضمائر المثقفين وقادة الرأى ، فضلا عن يقظة الضمير الوطنى ، وانتشار التعليم بين طبقات الشعب ، وكثرة الترجمات عن الآداب الاوربية ، وتغير المثل العليا فى السياسة والاخلاق ، والادب والفن ، كان من نتائج هذا كله ان ظهرت المعارك الفكرية والادبية بين الاحبال ، وهى المعارك التى كانت تثار حول الادب والسياسة وحرية الرأى ، سواء فى الصحف اليومية ، أو فى المجلات الشهرية والاسبوعية ، أو فى بعض الكتب التى كانت تشر هنا وهناك .

ولعل من ابرز هذه المعارك المعركة التى دارت بين الكلاسيكية والرومانسية حين هب شباب الشعر الجديد ، ممن تأجج شعورهم بذواتهم الخاصة ، ووعيهم بثقافتهم الحديثة ، ورغبتهم فى تجديد الشعر الذى جمد فى ايدي الكلاسيكيين على قوالب معمارية ثابتة ، واغراض تقليدية متكررة ، فراحوا يديرون ظهورهم لدواوين مطران وشوقى وحافظ ، ويدعون الى شعرهم الرومانسى الجديد ، الذى استلهموه من « ابوللو » وشكلوا جماعتهم التى عرفت بهذا الاسم الاغريقى القديم ، والتى تزعمها أبو شامى وكان من ابرز شعرائها ابراهيم ناجى وعلى محمود طه .

ولم تلبث هذه المعركة ان خمدت ، حتى هبت معركة اخرى تعبر عن الازدهار الادبى والفنى الجديد ، الذى جاء بمجىء ثورة ١٩١٩ وصاحب

مدها الثورى ، حتى غاض ذلك المد بتوقيع معاهدة ١٩٣٦ ، وهو على حد تعبير الدكتور لويس عوض تاريخ اشهار افلاس الديمقراطية الليبرالية فى مصر ، وكانت هذه المعركة تمثل صراع الجيل الجديد مع الجيل القديم ، أو ما عرف فى ذلك الحين بالصراع بين الشباب والشيوخ ، وما سجلته الصحف والكتب والرسائل والمجلات ، التى شهدت معركة العقاد مع شوقى ، ومعركة المازنى مع حافظ ، ومعركة طه حسين مع المنفلوطى .

وإذا الجذوة المصرية تتوهج ، فترسل ضوءها وشررها الى ما حولها من البلاد العربية ، وإذا الادب العربى يحيى فى ذلك الوقت حياة عنيفة خصبة ، وإذا الازمات السياسية تمنحه صلابة ومرونة فى وقت واحد ، وتحافظ فى ذات الوقت على اصالته من ناحية ومعاصرته من ناحية اخرى وعلى تواصل العطاء بين الاجيال من ناحية ثالثة وأخيرة .

فهاهم اقطاب النثر الثلاثة محمد السباعى وزكى مبارك ومصطفى صادق الرافعى يواصلون عطاءهم الادبى ، ويمدون حياتنا الادبية بالكتاب وراء الكتاب ، احياء لتراث الادب العربى القديم ، وتكريبا لروائع الادب الغربى الحديث ، وها هو الرائد محمد حسين هيكل يكتب اسلامياته . . . محمد وابو بكر وعمر وعثمان ، ويكتب غربياته . . . روسو وشكسبير وشيللى وبيتهوفن ، ويعلن « ثورة الادب » ويدعو الى الشرق الجديد وينادى بالحكومة الاسلامية . ويضع زينب ، أول محاولة ناضجة لكتابة الرواية بالمذهب العلمى ، ويقول كل ما يريد أن يقوله فى الاشتراكية ، ويرفع شعار الادب للشعب ، وها هو سلامة مسوى يشبع الفكر العلمى ، ويتشيع لنظرية التطور ، وها هو الزيات يقوم بتعريب « رفايل » و « الام فرتر » و « البحيرة » و « جزابيل » ويذيع الادب الرومانسى فى ارجاء حياتنا الادبية ، وينشئ مجلة « الرسالة » التى اسهمت اسهاما حقيقيا فى ازدهار هذه الحياة .

وبعد اولئك جميعا يجىء عزيز ابازة ليعمق الخط الذى بدأه رائده احمد شوقى ، فى كتابة الشعر المسرحى ، فيكتب مسرحه الشعرى الذى استمد موضوعاته من تاريخ العرب تارة وتاريخ الرومان تارة اخرى ، وحياة الشعب المصرى تارة ثالثة ، كما يجىء محمود تيمور ليطور المحاولات التى بدأها اخوه محمد تيمور فيكتب القصة القصيرة ، ويكون رائدها الحقيقى فى ادبنا العربى الحديث ، ومن بعدهما يجىء محمد فريد أبو حديد لينادى بضرورة تجديد الشعر العربى ، سواء فى اللغة أو فى العروض ، ويجرى تجاربه التجديدية الخطيرة فى الشعر المرسل أو الشعر الحر .

وإذا كان توقيع ساهدة ١٩٣٦ كما ذكر الدكتور لويس عوض هو تاريخ تجميد الكفاح الوطنى والكفاح الدستورى معا ، وبالتالي تاريخ استنفاد جيل ثورة ١٩١٩ طاقته الثورية والحيوية الخلاقة ، وتحوله الى قوة محافظة تمثل الادب الرسمى . فقد كان **توقيع الحكيم** بحق تعبيراً حياً رائعاً عن قدرة الادب العربى على التواصل والاستمرار ، وعلى التجدد والابتكار ، وعلى تجسيد أهم ما فى هذا الادب من خصائص صاحبه على مر العصور والاجيال ، الا وهى الثبات والاستقرار فى مواجهة الازمات ، والتجدد والتطور فى مواكبة روح العصر ، ومن ثم كان هذا الرائد هو همزة الوصل بين الجيلين : جيل المحافظة وجيل التقدمية ، وقنطرة العبور بين الثورتين ثورة ١٩١٩ وثورة ١٩٥٢ .

على انه اذا كان جيل المحافظة قد استحال الى قوة رسمية فى الفكر والادب والفن ، تنكر الجيل التقدمى الجديد وتتنكر له ، وترفض ان تفهمه أو تتفاهم معه أو تساعده على الخروج الى الحياة ، فقد كان لزاماً على المعركة بين الجيلين ان تنشعب ، وان تشهد حياتنا الادبية صراعاً بين القوى التقدمية والقوى المحافظة ، وان يسفر هذا الصراع كما أسفر فى كل عصر عن انتصار الجديد .

والذى يسجله تاريخنا الادبى هو ان الكتاب الثلاثة الذين بذروا بذور هذا الادب الجديد ، الذى قدر له ان يثمر فى عهد الثورة ، هم محمد مندور ونجيب محفوظ ولويس عوض ، الذين رفعوا شعار « **الادب فى سبيل الحياة** » وهو الشعار الذى تجمع حوله كتاب المدرسة الجديدة من الشباب ، الذين كانوا يتأججون بالثورة على انفصال الادب عن الحياة ، ويطالبون باقامة الصلة بين الادب والمجتمع ، وان كانوا يحتلون الآن مكان الصدارة فى ادبنا الحديث ، فى الشعر والمسرح والنقد الادبى والقصة طويلة كانت أم قصيرة .

وكان من الطبيعى ان يتمادى انصار **الادب التقدمى الجديد** فى دعوتهم الى ربط الادب بمطالب الحياة ، وتوظيف الفن لخدمة قضايا المجتمع . وهى الدعوة التى رفعت شعار « **الادب الهادف** » ونادت بأولوية المضمون على الشكل ، وضرورة التزام الاديب أو الفنان بقضايا المجتمع ، والتى حمل لواءها محمود أمين العالم وعبد العظيم أنيس ، وتصدى لها من عقلاء الادب الجديد محمد مندور ولويس عوض ، ممن عارضوا الفهم الضيق لمعنى الالتزام ومفهوم الادب الهادف ، وهو الفهم الذى يسخر الادب لاهداف جزئية ومطالب

مباشرة ، ويهبط به من سماء الدعوة الى حضيض الدعاية ، ومن ثم كانت سخرية محمدمندور من هذا « الادب الهاتف » بدلا من « الادب الهادف » .

ومهما كانت ضراوة هذه المعركة ، الا انها ككل معركة بين القديم والجديد ، انتهت بانتصار ثورية هذا الادب الجديد . وهو الانتصار الذى شهدنا آثاره فى ازدهار حركة الشعر الجديد ، وازدهار المسرح المصرى ، وازدهار الفنون والآدب الشعبية ، واستقرار مبدأ الالتزام بقضايا المجتمع وأشواق الانسان .

وتجىء ثورة التصحيح فى ١٥ مايو لتخفف من غلواء هذا المد التقدمى الجارف ، وتحد من تياره الهادر ، وتصحح موازين القوى فى الحياة السياسية والاجتماعية فضلا عن الحياة الادبية بوجه عام . فتفسح الطريق أمام الاصوات الوطنية المعتدلة التى خفتت طوال هذه الفترة التى كان يطلق عليهم فيها اسم « البورجوازية المناضلة » الا وهى اصوات زكى نجيب محمود ورشاد رشدى وانيس منصور التى عادت تقول كلمتها بصوت جهير .

وكان لكلمتها رجع الصدى فى نفوس كتاب آخرين مثل يوسف السباعى وثروت اباظة ومصطفى محمود . ممن لم تخفت اصواتهم طوال هذه الفترة ، بل أخذوا حظهم من رعاية الدولة وتقدير الادب الرسمى ، الا انهم عادوا بعد ثورة التصحيح وبعد نصر اكتوبر المجيد ، أكثر انتشارا واشد ازدهارا واقدر على العطاء الادبى الوفير .

والذى يهمننا من هذا كله . هو هذا التيار الدافق فى مسيرة ادبنا العربى . الذى تشكل كل موجة من موجاته عصرا وراء عصر ، أو جيلا وراء جيل ، ومهما يكن من قوة هذه الموجة أو ضعف الموجة الاخرى ، الا انها جميعا موجات فى تيار واحد ، له خصائصه الخاصة وسماته الفريدة ، التى تجعله أشبه شىء بالكائن العضوى الحى . الذى تكمن حياته فى خصائصه وسماته ، ألا وهى الثبات والتطور معا أو الاصلالة والمعاصرة فى آن واحد .

من هذا كانت خطورة هاتين الصيحتين اللتين اشرنا اليهما فى مطلع هذا الكلام ، الصيحة التى اطلقها أحد الادباء الشبان ، يعلن فيها أن جيله جيل بلا أساتذة ، والصيحة التى رد بها أحد الادباء الرواد يقرر فيها أن جيله هو الجيل الأخير أو آخر الأجيال .

وليس من شك في أن كلا منهما قد جانبه الصراب ، لان دعوى كل منهما تحمل في طياتها نقيض هذه الدعوى ، فاذا كان جيل هذا الرائد هو الجيل الاخير ، فهذا معناه انه جيل عقيم ، كف عن العطاء ولم يعد قادرا على الانجاب ، واذا كان جيل هذا الاديب الشاب جيلا بلا اساتذة فهذا معناه ايضا أنه قد جاء من عدم أو من فراغ ، ولهذا فهو لا يمكن أن يكون الا استمرارا لمن سبقوه ، وهب جدلا أن ابيه هو بمثابة الوثبة ، الا يجب ان يقف على ارض ما حتى يستطيع أن يثب !؟

ان الشعور باستمرارية الادب وبمسيرة الاجيال هو الذي ينبغي أن يتولد في نفوس الأدباء جميعا ، فيشعر الاديب انه ابن الماضي ووالد الحاضر ، وانه في ماضيه قد أقام من الجيل الذي قبله ، وفي حاضره يحاول أن يفيد الجيل الذي يجيء من بعده .

وهذا الكتاب بفصوله في الشعر والمسرح والرواية والقصة القصيرة ، فضلا عن ادب الرحلات ، هو محاولة تطبيقية لتجسيد هذا المعنى ، في استمرارية الادب عصرا بعد عصر ، وتواصل الاجيال . ٠٠ جيلا وراء جيل .

ولا يسعني في ختام هذا التقديم ، وفي بداية هذه الفصل الا ان اردد وراء الامام الشافعي قوله : « مذهبي صواب يحتمل الخطأ ، ومذهب غيري خطأ يحتمل الصواب » .

جلال العشري

في المسرح
جئيل ما بعد توفيق الحكيم

obeikandi.com

طويلة ٠٠ طويلة ٠٠ تلك الرحلة التى قطعها نعمان عاشور فى مسيرته الفنية ٠٠ بحثا عن واقعية الحوار المسرحى ٠٠ وبلورة للملامح الشخصية المسرحية المصرية ٠٠ وتعبيرا عن دراما التغيير الاجتماعى منذ مصر - الثورة وحتى « مصر النصر » ٠٠ وكان من الطبيعى فنا وتاريخا أن يشعر جمهور المسرح ونقاده بعد ليلة العرض الأولى لمسرحية « الناس اللى تحت » أن مسرحا جديدا قد بدأ ، وأن كاتبها مسرحيا يبشر بميلاد فنى جديد ٠٠

فقد استطاع نعمان عاشور أن يهوى بأول معول فى صرح مسرح الحكيم الكلاسيكى ، فاللغة الفصحى استبدلت بها اللهجة العامية ، والحوار الذهنى الخالص استبدل به الحوار الدموى المملوء بالعفوية والحرارة ، والشخصيات المتخفية المستدعاة من جوف التاريخ ، استبدلت بها شخصيات واقعية نصا وفهما ، نجدها كل يوم فى عرض الطريق ، والعقدة الدرامية التى تقتضيها تقاليد المسرح ، استبدلت بها المشكلة الاجتماعية النابعة من ظروف الحياة ٠٠ ذلك هو المسرح الواقعى الذى كان نعمان عاشور أباه الشرعى وبطله الحقيقى، ومن معطفه خرج لطفى الخولى ويوسف ادريس وسعد الدين وهبه ومحمود دياب وعلى سالم وغيرهم من كتاب الواقعية الاشتراكية ٠٠

غير انه اذا كان لطفى الخولى قد كف عن العطاء بعد مسرحياته الواعدة الأولى « القضية » و « الأرانب » و « قهوة الملوك » وانصرف يوسف ادريس بعد مسرحياته الباكورة « ملك القطن » و « جمهورية فرحات » و « اللحظة الحرجة » الى البحث عن المسرح المصرى شكلا ومعمارا وليس مادة ومضمونا ، كما فى مسرحيته الرائدة « الفرافير » ، واتجه سعد الدين وهبه بعد ثلاثيته الريفية « المحروسه » و « السبنسه » و « كوبرى الناموس » وعلى الاكثر « ياسلام سلم » الى المسرح التجارى ومسرح الكوميديان امين الهندي بالذات كما فى « سد الحنك » و « سبع ولا ضبع » واخيرا الى الاعداد المسرحى كما فى « العمر الحظة » ، ولم يبق على ضفاف الواقعية ممن ذكرنا من الكتاب سوى « الكوميدي » على سالم وان تطور مرة وتعث مرة أخرى ، ثم « التراجيدي » محمود دياب ولوان أكثر مسرحياته لم تر النور حتى الآن .

أقول انه اذا كان هذا كله وكثير غيره قد حدث على خريطة الواقعية المصرية لدى كتاب جيل نعمان عاشور ، فقد ظل هذا الرائد اكثرهم وفاء

لقضايا التغيير الاجتماعى مضمونا . والواقعية الاشتراكية شكلا ، والطابع المصرى سواء فى صنع العقدة أو رسم الشخصيات أو ادارة الحوار . . . فاللغة الأكثر ملاءمة للمسرح المصرى . والمشكلة الأكثر الحاحا على الواقع المصرى ، والشخصية التى هى فى صميمها شخصية مصرية ، هى الركائز المحورية التى ادار عليها مسرحه ، فاذا اضفنا اليها التعبير عن مرحلة التحول الاجتماعى الكبير التى حدثت فى حياتنا العامة . . . التحول من مصر الملكية الى مصر الجمهورية . ومن الواقع الاقطاعى الى الواقع الاشتراكى ، ومن المجتمع الزراعى الى مجتمع الصناعة والتصنيع ، وهو التحول الذى انطوى على الكثير من التناقضات العاطفية والجراحات الاقتصادية والصراعات الايديولوجية مما نشأ عن معانقة التحول ومعاناة التغير ، ادركنا طول الرحلة وعرضها تلك التى قطعها نعمان عاشور .

ورغم الكثير الذى كتبه هذا الكاتب مما لا يرقى الى المستوى . . . فنا وفكرا . . . رأيا ورؤية ، ومما يعد هبوطا بمسرحه نفسه فضلا عن مسرحنا العام مثل مسرحية « **الناس اللى فوق** » التى ليست أكثر من قلب ومسوخ لمسرحية « **الناس اللى تحت** » ومسرحية « **وابور الطحين** » التى هى مسرحية دعائية فاقعة ، بل هى أقرب الى الاوبريت الغنائى منها الى العمل الدرامى ، ومسرحية « **عيلة الدوغرى** » التى رغم جودة مستواها الفنى والفكرى الا انها ليست اكثر من تمصير ذكى لمسرحية « **بستان الكرز** » لأنطون تشيكوف ، هذا فضلا عن مسرحيات مثل « **سيما اونطه** » و « **المغناطيس** » و « **صنف الحريم** » و « **٣ ليال** » و « **عطوة اقندى قطاع عام** » التى اقل ما يقال فيها انها انتكاس بمسرح نعمان عاشور وانتكاس ايضا بالمسرح المصرى الحديث .

أقول ان نعمان عاشور بالرغم من هذا كله الذى كتبه مما لا يرقى الى المستوى اللائق ، بمسرحه نفسه فضلا عن مسرحنا العام ، فان ربايعته المسرحية « **الناس اللى تحت** » و « **عيلة الدوغرى** » و « **بلاد بره** » و « **الجيل الطالع** » تظل فنيا وتاريخيا مصابيح على الطريق نحو واقعنا الاجتماعى ، ونحو شخصيتنا المتبلورة فى المسرح .

فكل واحدة من هذه المسرحيات الأربع هى فى حقيقتها مسرحية (حالة) . . . حالة اجتماعية بعينها مر بها مجتمعنا فى فترة من فترات تحوله الاشتراكى . . . فاذا كانت هذه « **الحالة** » فى مسرحية « **الناس اللى تحت** » هى حالة انهيار الطبقة الرأسمالية القديمة وخروج الطبقة الوسطى الجديدة ، حيث نلتقى بالسخرية الهادفة من بعض النقائص النفسية ، والنقائص الاجتماعية التى كانت سائدة فى بلادنا ، والتى ظلت بقاياها قائمة تصارع

القيم الجديدة فى الحياة ، ومن ثم جاءت المسرحية فى اطار الكوميديا الهادفة أو الكوميديا ذات الرسالة ، من حيث محاولتها التذليل على ان مصر الجديدة ، أى مصر ما بعد الثورة ، خير من مصر القديمة ، أى مصر ما قبل الثورة .

وكم كان معبرا أن نرى احدى شخصيات هذه المسرحية ، وهى تعبر عن جمود مصر القديمة وعدم مسايرتها لخطى الزمن ، بتلك الحركة التى اختتمت بها المسرحية ، حركة رجل واقف فى مكانه ، رافعا يديه الى السماء ، وهو يحرك رجليه فى حركة « ملك سر » ليعلن عن تغير مصر الجديدة ، عن مصر القديمة ، مصر التى ستكون ، وليست مصر التى كانت !!

وكانت فى مسرحية « عيلة الدوغرى » هى تصفية الطبقة الجديدة لكل انتمااتها الى علائق الماضى ، واحلال اخلاقياتها وتقاليدها وقيمها الاجتماعية الجديدة محل القيم الاقطاعية والرأسمالية البائدة ، الأمر الذى جعل الدكتور محمد مندور يطلق على هذه المسرحية اسم « الناس اللى فى الوسط » بعد مسرحيتى « الناس اللى تحت » و « الناس اللى فوق » ويرى أن نعمان عاشور بكتابه لهذه المسرحية قد أتم ثلاثيته الاجتماعية التى صور فيها المجتمع المصرى بطبقاته الثلاث ، وسط احداث الحياة العامة ، وفى قلب التغير الاجتماعى ، حيث نرى « الناس اللى فى الوسط » ممثلين فى « عيلة الدوغرى » وما نزل بهذه العائلة من تفكك وأنانية ، بعد أن مات عنها عائلها الثرى أو الذى كان ثريا ، ثم فقد ثروته ، ولم يبق منها غير بيت بالحلمية القديمة هو كل الميراث ، فتؤدى الضائقة المالية والصراع على الحياة وشدة الانانية التى كثيرا ما تحطم اسر الطبقة الوسطى ، الى اظهار جوهر كل من الاخوة الخمسة الذين تتكون منهم عائلة الدوغرى ، التى كانت تعيش فى مودة وسلام ايام الرخاء الذى استطاع رب الاسرة أن يوفره لهم ، بدأبه وحرصه وبخله الشديد ، المتمثل فى شخصية تابع الأسرة ، « عم على الطواف » الذى خدمها فى المخبز وفى المنزل حتى بلغ السبعين من عمره ، وظل حافيا طوال حياته ٠٠ بل وينصحه أحد أبناء الأسرة أن ينهى حياته كما بدأها ٠٠ حافى القدمين ٠٠

وكانت فى مسرحية « بلاد بره » هى حالة اذابة الفوارق بين الطبقات ، والتخلص نهائيا من تناقضات ذلك المجتمع ، والتطلع نحو ميلاد الانسان الاشتراكى الصحيح ، الذى يتحقق فى مجتمع الكفاية فيه للكل ولا لأحد ، والعدالة فيه للمجتمع ولا لفئة ، وهو ما عبر عنه الكاتب فى بداية المسرحية بقوله على لسان شبوكشى احد أشخاص المسرحية :

« الاحوال اتغيرت ٠٠ انتوا خارجين من البلاد وهى لسه مصر ،
النهاردة اصبحت الجمهورية العربية المتحدة ٠٠ تغير كبير مش بسيط » .

وفى هذه العبارة تكمن الثيمة الاساسية لهذه المسرحية ، ثيمة التغير الاجتماعى الذى حدث فى مجتمع ما بعد الثورة ، وما يترتب على هذا التغير من اختلاف فى وضعية الأفراد ، وتحول فى مواقفهم الاجتماعية . ولكن التغير الذى حدث فى مجتمعنا الثورى ، والذى حققته ثورتنا الاجتماعية ، والذى وجد فى الاشتراكية أبلغ تعبير عنه وأروع صورة له ، لم يكن كنزا انفتح فى الارض ، ولا دينا نزل من السماء ، وانما هو فى صحيحه ، نتيجة حتمية اقتضاها منطق التطور ، وضرورة موضوعية فرضتها حركة التاريخ ، لهذا لم يكن التصدى له أز الخروج عليه الا عنادا ومكابرة ، ان دلا على شئ فانما يدلان على نقص فى الوعى وقصور فى الادراك ، فالواقع قد تغير ، ولا بد لكل فرد ان يحدد موقفه منه . فاما ان يقبل هذا الواقع الجديد ، أو يبحث لنفسه عن واقع غيره .

وهكذا كانت « بلاد بره » هى البديل الآخر لواقعنا الاجتماعى الجديد ، والبديل فى أعين اولئك الذين لم يعترفوا بالواقع وقد تغير ، فاختلت امامهم قوى المجال ، وفقدوا القدرة على الفعل . وآثروا الاندفاع فى عالم طوباوى زائف يعوضهم عن عالمهم الدنيوى المفقود ، فالفعل المسرحى فى المسرحية هو المحاولة الانهزامية التى يقوم بها فريق الفاشلين للخروج الى بلاد بره ، بعد ان رفضوا الانتماء الى الواقع ، وفقدوا القدرة على التكيف معه فى صورته الجديدة .

وهكذا نرى الكاتب يجعل من محمد النمى بطل المسرحية ، أو البطل العمالى الثورى ، الذى كافح طويلا ، وناضل طويلا ، من أجل أن يحصل ابناء طبقة العاملة على حقهم الطبيعى والمشروع فى الحياة ، يجعله يحلم فى نهاية المسرحية بأن يجيء ابنه ميلادا جديدا فى مجتمع جديد ، يخلو من التناقض الطبقي ، ويحيا حياة الكفاية والعدل :

« ابن المستقبل غير دول كلهم ٠٠ غير دول كلهم ٠٠ غير دول كلهم ٠٠
لازم يطلع من رمل الصحرا ٠٠ وحية النيل ٠٠ وطين الارض » .

فقد كانت فى مسرحية « الجيل الطالع » هى حالة الصراع بين الجيلين ٠٠ جيل الآباء وجيل الأبناء ٠٠ فجيل الأبناء أكثر انطلاقا واشد تحررا واقدر على مجاراة روح العصر ، وصحيح انه جيل تخلص من بقايا المعنويات القديمة ، ومن الأطر التقليدية التى جمد عليها جيل الآباء ، ولكن الصحيح

ايضا أنه جيل أطفأ مصابيح بيده ، ولم يشعل بعد مصابيح أخرى جديدة ٠٠
فهل يستمد زيت مصابيح من حضارة الغرب أم يستمد من اصالة الشرق ؟
هل يسلك سلوك الهيبيز أم يرفع شعارات الثورة ؟ هل يردد اغنيات توم جونز
أم يرتدى قمصان جيفارا ؟ تلك هي الحيرة التي يعانها أبناء هذا الجيل ٠٠
« الجيل الضائع » بين اصالته ومعاصرته ، قربانا « للجيل الطالع » فى
ظروف أفضل ، وفى غد أكثر انفتاحا للجميع ٠

وكان من الطبيعى بالنسبة لهذه المسرحية الأخيرة أن تنتهى بطرح
الأسئلة لا بتقديم الأجوبة ، فقد كتبت فى سنوات النكسة ، والظلام يعيش فى
القلوب ، والضياح ينهش فى الضمائر ، والكل يسأل ويتساءل : كيف السبيل
إلى الخلاص ؟ ٠

وكان من الطبيعى ايضا بعد هذه المسرحية الأخيرة ان يكف الكاتب عن
التعبير ، فليس عنده ما يقدمه ٠٠ لا سؤال جديد ولا اجابة على السؤال
القديم ٠

وكان من الطبيعى أخيرا بعد أن حدث ما حدث فى أكتوبر المجيد ، بعد
أن عبرنا من ساحق الهزيمة الى شاهق النصر . ومن فقدان كل شيء لجدواه
التي اكتساب كل شيء دلالتة ومعناه ، ان يعود الكاتب الى ذاته الاصلية ،
يحاسبها ويناقشها ويفتش فيها ليصدر عنها من جديد ٠٠ وهو فى صدوره
عن ذاته وعودته من جديد ، انما يحاول من ناحية ان يقدم اجابة على السؤال
الذى تركه معلقا فوق باب المسرح ، ويحاول من ناحية أخرى أن يجد الصيغة
المسرحية الأكثر ملاءمة لاحتواء المضمون الجديد ٠

ولم يكن يسيرا على كاتب مثل نعمان عاشور ان يرى المسرح يتخبط فى
موجات مسرحية مستوردة أو قضايا درامية مستهلكة ، حتى أصبح الفرق
فى المسرح الشامل أو مسرح الطوابير ، فضلا عن الاستغراق فى المسرح
الغنائى أو الاستعراضى حيث الرقص والموسيقى والغناء ، هو الطابع الغالب
على منتجاتنا المسرحية فى الأعوام الأخيرة ، أقول لم يكن يسيرا عليه أن يرى
هذا كله دون أن يثور « ٠٠٠ وأنا أراجع موقفى من الكتابة للمسرح
على مدى العشرين سنة الماضية ، والى تطورات الحركة المسرحية فى السنوات
الأخيرة ٠٠ وهى تطورات قاصرة أوصلتها الى طريق مسدود لا سبيل فيه أمام
أى انتاج درامى جاد له قيمته الفنية أو الفكرية » ٠

ودون ان يحاول الخروج من المشكلة الى الحل ، أو من الحارة السد
الى الشارع المفتوح : « وكان أن هدانى تأملى الى ما تحت يدي من مادة

درامية غنية فى حياة الكثيرين ممن كتبت عنهم بين أفذاذ رجالات مصر السياسيين والأدباء والمفكرين » .

الحل اذن بالنسبة الى « الجيل الضائع » بين اصالته ومعاصرتة ، (والجيل الطالع) فى غد أفضل ، هو العودة الى تراثنا الماضى استلهاما لاروع ما فيه من سير وصور ، وأنصع ما فيه من أفعال وأعمال ، لا على سبيل التقليد والمحاكاة ، ولا بقصد الترييد والمباهاة ، ولكن استبصارا بنواحي الاصالته ، واستمرارا بها فى واقعنا الحاضر ، واتخاذا لها وقودا روحيا وفكريا فى مرحلتنا الراهنة . . مرحلة الانفتاح والتعمير .

وتكتسب هذه القضية بعدا أخطر اذا وضعنا فى اعتبارنا أن جيل الرواد فى حياتنا الثقافية هو الذى « انفتح » على حضارة الغرب ، اما جيل المعاصرة فى وقتنا الحاضر فهو الذى « تنفتح » عليه حضارة الغرب ، وهذا معناه ضرورة الوعي بتراثنا القومى العريق ، تطويرا له فى ثقافتنا الراهنة ، وامتدادا به فى وجداننا المعاصر ، اعادة لتعمير انساننا المصرى تعميرا حضاريا جديدا .

ومن هنا كان اختيار كاتبنا المسرحى لرفاعه الطهطاوى كأصدق وأسطع مثال على حد تعبيره ، له دلالتة فى الكشف عن المؤثرات الثقافية التى لا تزال تترسب فى باطن البيئته . كنفىض مباشر لدعوات الصارخة الى الحرية والتقدم « . . فلقد تكرر فى حياة معظم المثقفين من بعده صور متعددة من حياة رفاعة ومواقفه وجهاده فى سبيل خلق ثقافة مصرية متحررة . . تستمد اصولها من تراث الماضى ، وترسى قواعدها على مقومات « المعارف العصرية والتدنيات الحديثة » حتى تنتهى الى ما ينطق به مفهومنا الحاضر نفسه ، وهو حتمية الثقافة القائمة على أصالة التراث وروح المعاصرة » .

رفاعة الطهطاوى اذن . . باعتبارده بشيرا للتقدم والصورة الحية البارزة للمثقف المصرى ، الذى أوجدته ظروف عصره فى مفترق الطرق ، فلم يقدم أصالته قربانا لثقافة العصر ، ولا حجبته ثقافة العصر عن تراثه الأصيل وشخصيته المتميزة ، هو المادة الدرامية التى غزل منها نعمان عاشور خيوط مسرحيته الجديدة ، التى يعلن بها تصفية مرحلة فاتت ، ودخول مرحلة جديدة فى التأليف المسرحى .

وقد اختار نعمان عاشور لمسرحيته اطار (الدراما التسجيلية) ملتزما بالحقيقة الموضوعية فى معالجة الواقع الحى ، وتوظيف اللغة العربية لدواعى التعبير الدرامى ، وهذان الجانبان ربما كانا من عناصر « التسجيلية » ولكنها ليسا كل عناصرها بالضرورة ، فالتسجيلية كما صاغها الكاتب الالمانى

هو **خهوت** فى مسرحيته الشهيرة «**النائب**» (١٩٦٣) وكما جسدها المخرج الكبير **اروين بيسكاتور** على خشبة مسرحه الخاص ٠٠ «**مسرح الشعب الحر**» ، وكما مضى فيها كتاب التسجيلية الألمان **أمثال مارتن فالزر** فى مسرحيته «**البجعة السوداء**» و**هانيار كيبارد** فى مسرحيته «**محاكمة اوبنهايمر**» و**بيتر فايس** فى مسرحيته الشهيرة (مارا - صاد) ٠٠ تختلف كثيرا وعميقا عن تلك التسجيلية التى يقدمها لنا نعمان عاشور ٠٠

فالتسجيلية عند هؤلاء اذا كانت تقطع شريحة من التاريخ ، فانما لتقدمها برؤية عصرية ، واذا كانت تبتعد عن عناصر الايهام الدرامى ، فلكى تقترب من عناصر الاغراب الملحمى ، واذا كانت تختار وقائع بعينها ، فهى الوقائع التى تنطوى على مضمون شمولى عام ، بحيث يكون لها تأثير فعال على المصير الانسانى والعالمى ٠٠ وهذا مالا نجده فى دراما نعمان عاشور التى وصفها بأنها «**تسجيليته الخاصة**» ، وهى لا تخرج فى الحقيقة عن ان تكون «**دراما تاريخية**» شأن أى دراما تاريخية أخرى .

ومهما يكن من مواصفات «**تسجيليته**» أو تسجيلية غيره من الكتاب ، فالذى يعيننا الآن هو تجسيده لرفاعة الطهطاوى صورة وسيرة ، ففى ثلاثة فصول وعدة مناظر استعرض حياة أبى الفكر المصرى الحديث ، ومؤسس نهضتنا الثقافية ، وهى الحياة التى امتدت بصاحبها ٧٣ عاما ، انطلاقا من مولده عام ١٨٠١ ٠٠ نفس العام الذى شهد جلاء جيوش الحملة الفرنسية عن أرض مصر ، وانتهاء بوفاته عام ١٨٧٣ ٠٠ اى فى مثل العام الذى شهد يوم عبورنا العظيم منذ مائة عام ، مروراً بالفترة من ١٨٢٦ الى ١٨٣٠ وهى الفترة التى قضاها فى باريس منفتحا على الحضارة الأوروبية منفعلا بها من الأعماق ، وعاد بعدها داعية للحرية السياسية والاجتماعية ، ومبشرا بالديمقراطية الليبرالية ، بل وواضعا البذور الأولى للفكرة الاشتراكية .

اليس هو القائل : «**عشت طول عمرى ولا هم لى الا أن تبلى المعارف كافة صفوف الرعية**» . وهو القائل أيضا : «**لا بد من التسوية بين الأعيان والرعاى فى مادة التعليم الأولى**» ، وهو القائل كذلك : «**يحسن بل يتوجب عدم التفرقة فى تعليم البنين والبنات أصول المعارف الحسنة والمدرجات الحديثة ليكونوا كالرجال سواء بسواء**» .

ولم يكن يسيرا بالنسبة لرفاعة الطهطاوى أن يقول هذا كله دون أن يناضل من أجله طويلا ومريرا ، لذلك حرص نعمان عاشور على إبراز أوجه الصراع الذى خاضه الشيخ العظيم هو وتلاميذه ٠٠ بيومى أفندى ، وعبد الله ابو السعود ، وصالح مجدى ، والشيخ على فرغلى فضلا عن نجله الأول

على فهمى ، الصراع الذى خاضه مع حكام مصر طوال سنوات جهاده ٠٠ مع محمد على ومن بعده ، عباس الاول ، ثم سعيد باشا والخديو اسماعيل الى بدايات حكم الخديو توفيق ، ولم يتوان رفاة الطهطاوى عن الصراع فى وجه كل منهم لدى أول عقبة يضعونها فى طريقه ٠٠ طريق التقدم والحرية ٠٠

كما حرص نعمان عاشور على ابراز رسالته باسلوب المسرح التعليمى فى اكثر من مشهد من مشاهد المسرحية ، والتي عبر عنها فى أحد هذه المشاهد تعبيرا صارخا عندما قال : « نحن كما قلت لكم دواما ٠٠ مصافى الضوء للمعارف العصرية التى يجب ان يلم بها أبناء مصر ٠٠ نحن ستائر النافذة التى تفتح على اضواء الدنيا من حولنا ٠٠ وجل مبتغانا أن نجعل من مصر ٠٠ هذا الوطن الجدير بما يحتاجه اهله من الحرية ومن أسباب التقدم » ٠٠

الحرية والتقدم اذن هما الجناحان اللذان عاد رفاة الطهطاوى ليحلق بهما فى سماء مصر ، وهما الركيزتان المحوريتان اللتان ادار عليهما نعمان عاشور هذا الجهد المسرحى ، لذلك كانت كلماته : « سائما أحلم بالحرية ٠٠ لأن الحرية عماد التقدم » هى آخر ما قاله فى نهاية المسرحية ٠

وهى الكلمات التى مضت من بعده كما الريح السواحة تلتقطها أفئدة ابناء هذه الأرض الخضراء ٠٠ بنيلها الجارى وشمسها المشرقة ٠٠ لتتبت على ضفاف النيل اعلام الفكر التقدمى فى مصر الحديثة ٠٠ من محمد عبده وقاسم أمين وعثمان جلال ، الى لطفى السيد وطه حسين وعلى عبد الرازق ، الى عباس العقاد وسلامة موسى ومحمد مندور ٠٠ بل ان الثورات الثلاث الكبرى فى تاريخ مصر الحديثة الثورة العرابية ١٨٨٢ والثورة الوطنية ١٩١٩ والثورة الاجتماعية ١٩٥٢ لتدين بالكثير والكثير جدا لعلمه وتعليمه وتعاليمه ٠

تلك هى صورة رفاة الطهطاوى وسيرته ٠٠ ابو الفكر المصرى الحديث ٠٠ الذى اتخذه نعمان عاشور نقطة انطلاق نحو مرحلة جديدة فى تطوره المسرحى ، مرحلة الانتقال من دراما التغيير الاجتماعى الى دراما التطور الحضارى ، وهى المرحلة التى فرضتها عليه التساؤلات الملحة التى طرحتها مرحلة العبور الحربى وما استتبعها من انفتاح حضارى ٠٠ والتي أوحى له بتناول المنطلقات الحية من تاريخنا ونضالنا نحو الحرية والتقدم ٠٠ عن طريق المسرح ٠٠

في المسرح الشعري
جِيل مَا بَعْدَ عَبْدِ الرَّحْمَنِ الشُّرْقَاوِيِّ

obeikandi.com

★ « الشعر مش بس شعر

لو كان مقفى وفصيح ٠٠

الشعر لو هز قلبك ٠٠

وقلبى ٠٠ شعر بصحيح !»

★ « الدراما مش حصل وها يحصل ايه ٠٠٠

الدراما ٠٠ ازاي ٠٠ وامتى ٠٠ وفين ٠٠ وليه ؟! » ٠

بهذا المفهوم الجديد عن الشعر ، وتلك الرؤية الخاصة عن الدراما ، كتب نجيب سرور الجزء الاول فى ثلاثيته الملحمية بعنوان (ياسين وبهية) ، ثم عاد وكتب الجزء الثانى فى هذه الثلاثية بعنوان (آه يا ليل يا قمر) ، والجزآن معا يشكلان على احد وجهى العملة تجربة جديدة فى فنى الشعر والدراما ، ويشكلان على الوجه الآخر مرحلة جديدة من نضالنا الفنى من أجل مسرح شعرى .

ولكى نضع تجربة الشاعر المسرحى نجيب سرور فى مكانتها الحقيقية ، من حيث هى تجربة جديدة تثير الكثير من الأسئلة وتطرح العديد من القضايا ، فضلا عن كونها تجربة جادة لهاملا محها الفنية الخاصة ومناخها الفكرى العام ، لا بد لنا قبلا من ان نضعها فى مكانها الطبيعى من خريطة المسرح الشعرى ، أو من المحاولات التى بذلت من أجل ايجاد هذا المسرح . وهى المحاولات الكثيرة المتعددة ، التى - على كثرتها وتعددتها - يمكن اجمالها فى مراحل ثلاث : المرحلة الأولى هى ما يمكن تسميتها بمرحلة (الشعر فوق المسرح) ، والمرحلة الأخرى هى مرحلة (الشعر فى المسرح) ، والمرحلة الأخيرة هى مرحلة (شعر المسرح) .

وعلى الرغم من اجماليتها هذا التقسيم المرحلى وعموميته ، فان ارمصاصات كثيرة كان لايد منها لبلوغ المرحلة الاولى من هذه المراحل الثلاث ، واعنى بها المسرحيات الشعرية التى بدأت مع الشاعر **أحمد شوقى** فى طوالع هذا القرن ، وقامت لها عدة مدارس مختلفة على حد تعبير محمود أمين العالم كتلك المدرسة الكلاسيكية التى يمثلها أحمد شوقى ويواصلها عزيز أباطة ، وكتلك المدرسة الرومانطيقية التى تمثلها مدرسة أبوللو ويقف على رأسها أحمد زكى أبو شادى وعلى محمود طه ، وكتلك المدرسة الرمزية التى يمثلها بشر فارس وسعيد عقل .

على ان المسرحية الشعرية عند هؤلاء جميعا لم تكن تخرج بالشعر عن الحدود الغنائية الخالصة ، بل كانت شيئا ينفرد مضمونه فى صياغته ، فهى عبارة عن مجموعة من القصائد الغنائية موزعة بين عدة شخصيات ، أو هى موضوع معين تعبر عنه مجموعة من القصائد المتناثرة . صحيح كان هناك ما يلضم هذه القصائد الكثيرة ويربطها بذلك الموضوع المعين ، ولكنه الرباط السطحى الخارجى ، الذى لا يشكل نسيجاً عضوياً فى بنية العمل المسرحى ، بمقدار ما يشكل المناسبة التى تلقى فيها هذه القصائد ، أو يقال فيها هذا الشعر .

لذلك ألحت الحاجة الى وجود مسرح شعري يسجل أكثر من هدف واحد فى المجال الدرامى . فهو من ناحية ، يواكب الاتجاه العالمى المعاصر من حيث استدعاء المسرح للشعر ، أو توظيف الشعر لخدمة النص المسرحى ، وهو ما تلقاه بشكل صارخ فى المسرح العالمى المعاصر الذى يمر الان بهذه التجربة . تجربة المسرح الشعري ، والدليل على ذلك مسرحيات الشعراء **أودن وايشروود وكلوديل وأبولينير وكريستوفر فراى** فضلا عن الشاعر العظيم **ت.س. اليوت** . ومن ناحية أخرى ، يتطور بالشعر الخالص من المرحلة الشكلية الى المرحلة العينية . أى يصبه فى قالب الدراما ، وذلك بعد ان بلغت القصيدة الشعرية قممتها فى التعبير ، سواء فى الادب الغربى على يد اليوت فى قصيدته المشهورة (**الأرض الخراب**) أو فى الأدب العربى على يد العقاد فى قصيدته المشهورة ايضا (**ترجمة شيطان**) . ومن ناحية أخيرة يكون مثابة (**البعد الرابع**) فى مسرحنا المصرى ، أعنى يكون اتجاها رابعا يوازى الاتجاه الكلاسيكى الذى بدأه وأنهاه **توفيق الحكيم** ، والاتجاه الواقعى الذى استهله **نعمان عاشور** ومضى فيه لطفى الخولى واستنفذ غايته عند **سعد الدين وهبه** ، ثم الاتجاه التعبيرى الذى افتتحه **رشاد رشدى** واقتفى أثره **ميخائيل رومان وشوقى عبد الحكيم** .

أقول ان الحاجة الحت الى وجود ذلك المسرح الشعري الذى يحقق للمسرحية الشعرية مرحلة جديدة فى حياتها ، فكان عبد الرحمن الشرقاوى هو المسئول التاريخى عنه ، وان وقفت مسئوليته عند حدود المرحلة الأولى من هذه المراحل الثلاث ، التى مر بها تاريخ المسرح الشعري ، واعنى بها مرحلة (الشعر فوق المسرح) وهى المرحلة التى مثلتها مسرحيته الرائدة (مأساة جميلة) . وصحيح ان (مأساة جميلة) كانت بمثابة اللمسة الذهبية التى توجب انتصارات الشعر الجديد ، فجعلته شعرا له صياغته الفنية المتكاملة ، بعد ان كان شيئا يعبر عن انفعالات فردية . . محموده أو فآترة . ولكن الصحيح أيضا ان هذه المأساة كانت أقرب الى الشعر المسرحى منها الى المسرح الشعري ، مما احدث شرخا عميقا بين شكل العمل الفنى ومضمونه فلم تتفجر اللغة من قلب الحدث ، ولا ينبع الشعر من النسيج الدرامى ، وانما ظل الشعر والمسرح - فى مواضع كثيرة - وكأنهما بعدان اثنان لا بعد واحد ، وهو ما جعلنا نطلق عليه عبارة (الشعر فوق المسرح) .

والذى لا شك فيه ان عبد الرحمن الشرقاوى احس بهذا الصدع الكبير فى بنائه المسرحى ، فحاول جاهدا ان يتحاشاه فى جهده الثانى (القتنى مهران) وهى المسرحية الشعرية التى خطت بكايتها خطوات فسيحة الى الأمام ، محققة كيفا اكثر نضجا ، واسهاما اشد تطورا ، ومرحلة جديدة هى التى اطلقنا عليها عبارة (الشعر فى المسرح) .

ولكن هذه المرحلة لم تتبلور تماما ، ولم تصل الى غايتها الا بظهور مسرحية (مأساة الحلاج) للشاعر صلاح عبد الصبور ، فقد استطاع صلاح عبد الصبور بحساسية شعرية أصيلة ، ووعى درامى لا يقل عنها اصالة ، ان يتحاشى التعبير الغنائى الخالص من أجل الوصول الى التعبير الدرامى الصحيح ، وان يكف عن القصائد الشعرية القائمة بذاتها من أجل امتلاك ناصية الحوار المسرحى .

صحيح انه ضغط على الدور الاجتماعى فى جهاد الحلاج ، الذى حاول اصلاح واقع عصره بالوقوف الى جوار الفقراء من العامة ، فضلا عن الوقوف فى وجه الطغاة من الحكام ، ولكن ذلك لم يقلل كثيرا من النناول الدرامى الذى جاء على حساب دينامية الحدث بتجميده فى الاطار الاستاتيكي ، وعلى حساب دموية الشخصية بصبغها باللون الفكرى ، وعلى حساب المادة الكلامية بجعلها أقرب الى المحاوررة منها الى الحوار . فالكلمة اهم من الحركة ، والفكرة اهم من الشخصية ، والصورة اهم من الموقف ،

لذلك وجدنا الشاعر يعمد الى البدائل الفنية لتسخين المسرحية ٠٠ الى وهج
المضمون وحرارة الشعر ٠٠ الى دفء الكلمة ومأساوية القصة .

وهكذا كان لزاما على المسرح الشعري ان يخطو خطوة أخرى الى
الامام ، خطوة ينتقل فيها مما سميناه بالشعر فى المسرح الى شعر المسرح ،
وكان هذا هو ما أقدم عليه الشاعر المسرحى نجيب سرور على خجل
واستحياء فى رواية (ياسين وبهية) ، ثم عن وعى واقترار فى مسرحية
(آه يا ليل يا قمر) .

فقد استمطاع هذا الشاعر وهو ابن مسرح حقيقة ومجازا ، ان يجلو
لنا طبيعة الشعر التمثيلى فى تناقضه مع الشعر الغنائى ، فالأمر عنده ليس
ان نضع الشعر فى المسرح ، ولكن ان ننظم الشعر الصالح للمسرح ، وهو
ما عبر عنه الشاعر المسرحى الفرنسى جان كوكتو بقوله : « فأنا أذن أهاوئ
استبدال الشعر فى المسرح بشعر المسرح ، فالشعر فى المسرح دانتيلا رقيقة
يستحيل رؤيتها عن بعد ، أما شعر المسرح فهو دانتيلا سميكة ، دانتيلا
مصنوعة من الحبال ، أو هو سفينة بأكملها تسيير فى عرض البحر » .

ومعنى هذا ان الحدث المسرحى عند نجيب سرور هو ينبوع الاصلى
الذى تصدر عنه لغة الشعر ٠٠ أقرب الى لغة النثر فى حال تعبيرها عن فئات
الحياة اليومية ، والى مستوى الشعر العالى الرفيع ، وذلك فى المواقف
الاكثر كثافة التى تتشابه فيها الأقدار ، وتتزاحم الخواطر ، ويبيح الشعور .
فلئن كان الشعر الجديد قد عرف طريقه الى المسرح الشعري ، لما يحتوى
عليه من تطوير للشعر العربى الكلاسيكى ، الذى تصلح بحوره للشعر الغنائى
ولا تصلح للحوار التمثيلى ، وذلك بفضل ثورته على وحدة القافية ووحدة
البيت أو السطر ، فضلا عن روتينية التقطيع البيتى العمودى ، الا ان هذا
الشعر الجديد ظل قديما من حيث احتوائه على فصحة اللغة أو فصحة
الأداء ، فلغة القدامى أو المحدثين هى هى ، كل ما هنالك أنها وضعت فى
شكل آخر جديد .

لذلك كان اهم ما يميز نجيب سرور عن سلفية عبد الرحمن الشرقاوى
وصلاح عبد الصبور ، هو انتقاله بلغة الشعر الجديد من فصحة الأداء الى
عامية التعبير . فاللغة هنا ليست تعبيراً عن لسان المقال فحسب بل هى
تعبير أيضاً عن لسان الحال ، ومن ثم فهى تابعة من جوف الحدث ، معبرة
عن واقع الشخصية ، مشكلة فى النهاية نسيجاً عضويًا مع البناء الفنى
للمسرحية .

وإذا جاز لنا ان نميز بين كل هؤلاء الثلاثة ، أستطعنا أن نقول ان مسرح عبد الرحمن الشرقاوى هو مسرح الأشعار التى تغلب على ما فيه من أفكار ، فانت تقرؤه كما لو كنت تقرأ فى ضوء مصباح • ومسرح صلاح عبد الصبور هو مسرح الأفكار التى تجثم فوق ما فيه من أشعار ، فانت تأرؤه كما لو كنت تقرأ فى ضوء شمعة ، أما مسرح نجيب سرور فهو مسرح الأشعار التى تتساق مع ما فيه من أفكار ، فما فيه من شعر على قدر ما فيه من فكر ، دون نقص هنا أو زيادة هناك ، فانت تقرؤه كما لو كنت تقرأ فى وضح النهار •

والآن •• ما الذى يقوله نجيب سرور شعرا فى مسرحيته هذه ••
آه بالليل يا قمر ؟ •

الواقع أن تناول هذه المسرحية بمعزل عن أخت لها سبقتها الى النشر ، ولأخت لها فى طريقها الى النشر ، يعد ناقصا أو مبتورا مادامت هى بمثابة (الوصلة) الثانية فى ثلاثية مسرحية متكاملة • فالثلاثية تمتد على مساحة زمنية عريضة ، لتحكى لا عن مصر ، ولكن عن التحولات الكبرى فى تاريخ مصر ، وعن الآلام الكبرى التى تحملها هذا البلد الأمين على امتداد خمسة آلاف عام • خمسة آلاف عام وهو يعانى من المحتل الاجنبى الغاصب ، الذى أكل خبزه وداس كرامته وحجبه عن النور ليبيته دائما فى سرايب الظلام • فقد حكمه الاثوريون واللوبيون والاثيوبيون والفرس والمقدونيون والرومان ، كما حكمه العرب والديلم والفرغانيون والمغاربة والاكراد ، وأخيرا حكمه العثمانيون والفرنسيون والبريطانيون •

ولكن الشعب المصرى العريق ظل على الرغم من كل هذا يقاوم ولا يكل ، يتحمل ولا يستسلم ، يتوكأ على آلامه وأحزانه ليثبت لكل محتل أجنبى غاصب أن ارادة الحياة فيه لن تموت ، وأنه سيظل أبدا الشعب ابن الحرية ، وربيب الحياة ، وحفيد الحضارة • والذى أبقى على ارادة الحياة فى الشعب المصرى طوال هذه الفترة المهولة من تاريخه المرير ، ليس ايمانه بشمسه المشرقة ونيله الجارى وارضه السمراء فحسب ، ولا هو ايمانه بأن من أراد بلاده بسوء قصمه الله وكفى ، وإنما محافظته على طبيعته السمحة وروحه الأصيل •• ذلك الروح الحزين المرح ، الذى على الرغم مما هو فيه من أحزان ، لا يملك الا ان يتلقى ضربات الحياة بالتهكم والسخرية ، بالنكات والاستهزاء •

لذلك كان المصرى مزاحا بحكم لباقته المستفادة من قدم الحضارة ، ومزاحا بحكم الحوادث التى تلجئه الى التخفيف وقلة الاكتراث ، ومزاحه

فى جميع الاحوال متسم بالصبغة المصرية ، مطبوع بطابع اقليمه وتاريخه ،
بحيث ينم عن خصائصه الفكرية والنفسية ، ويميزه نمطا فريدا بين جميع
الانماط .

أقول أن ذلك الروح الحزين فى مرح أو المرح فى حزن ، هو الذى أبقى
على ارادة الحياة فى الشعب المصرى ، وهو الذى حافظ للمصرى على تراثه
الشعبى دليلا له الى مصريته ، ووسيلة له فى التعرف على ملامحه الفنية
وسماته الفريدة . فلقد بث المصرى تراثه الشعبى أشواقه وشكواه ، واودعه
قصصه وحكاياته ، وأفرغ فيه سليقة طبعه وجعبة ضميره ، فجاء منظويا على
حكمة الحياة ، حافلابعبر الأيام ، مشحونا بتجارب السنين . لهذا لم يكن عبثا
ولا مصادفة بل كان عن قصد وغاية ، أن اتجه نجيب سرور الى المأثر
الشعبى يستوحى منه رموز ثلاثيته المسرحية ، التى بدأها بالحكاية عن عصر
الظلام الذى عاشت فيه مصر أيام الاقطاع ، ثم العصر الذى قاومت فيه
الاحتلال ، وحاولت أن تتبين الخيط الابيض من الخيط الاسود ، وأخيرا
عصر الضياء الذى عرفت فيه مصر طريقها الى الثورة .

والواقع ان هذه العصور الثلاثة ، تكشف عن الحالات الثلاث التى
تلخص طريقة المصرى فى مواجهته للأشياء واستجابته للامور ، فالمصرى
اذا غلبت عليه الكآبة واستخفت به نقائض الأيام ، لجأ الى النكته والفكاهة
يروج بها عن نفسه ، ويفرغ فيها همومه ، واذا غلبت عليه الصرامة ، وأحس
بفقدان الأمل فى الاصلاح ، لجأ الى التدين والعبادة ، وأحيانا الى
(الدروشة) ، لا على سبيل الفرار من الواقع ، ولكن كاسلوب من أساليب
مقاومة الفساد ، اما اذا غلبت عليه الكآبة والصرامة ، وسنحت امامه
فرصة السخط والاحتجاج ، فالثورة هى طريقه وهى سبيله الى الخلاص .

وعلى ذلك فالفن والدين والثورة ، هى الأبعاد الاساسية للنفس
المصرية ، وهى ما حاول أن يكشف عنها نجيب سرور فى ثلاثيته المسرحية .

فأما عصر الظلام ، فهى العصر الذى تمثله حكاية (ياسين وبهية)
على اعتبار أن بهية هى مصر . . . وياسين هو رجل مصر . . . فلاحا فى الجزء
الأول من هذه الثلاثية ، عاملا فى الجزء الثانى ، جنديا فى الجزء الثالث
والأخير .

وأما حكاية (ياسين وبهية) فهى الحكاية الشعبية المعروفة على طول

صعيد مصر ، والتي تروى قصة رائعة عن كفاح بهية من أجل أن تأخذ بثأر حبيبها ياسين ، بعد ان قتله رجال الاقطاع فى ليلة فرحه ، واحالوا ليلة عرسه الى ليلة من ليالى الدم . فاقصة ولو انها مأساة حب الا انها ليست مجرد مأساة فردية خاصة ، بمقدار ما هى مأساة اجتماعية عامة . مأساة رسم كلماتها الدامية سيف الاقطاع الذى كان مصلتا على قلب مصر ، وعلى رقاب ابناء مصر ، مأساة ألهيها صراع الفلاحين ضد ملاك الاراضى ، الذين أذاقوهم الجوع بدلا من الخبز ، والرعب بدلا من الأمن ، والموت بدلا من الحياة . مأساة اعتملت فى ضمير الشعب حتى اصبحت جزءا من مآثره واغنية من احزن أغانيه :

« يا بهية وخبرينى ع اللى جتل ياسين !

جتلوه . . . من فوج ظهر الهجين ! »

وصحيح ان نجيب سرور اتخذ من قصة (ياسين وبهية) خامة فنية لعمله الشعري ، فخلع عنها سترة الشعر العامى ، التى كانت ترتديها القصة فى شكل الموال الشعبى الشهير ، وألبسها قالب الشعر الجديد ، دون أن يتخلى تماما عن الشعر العامى ، الذى كان يطعم به عمله الفنى من حين لآخر ، وصحيح ايضا انه تخلى عن الاطار المكافى الذى نشأ فيه هذا الموال ، ودارت بين جنباته أحداث القصة ، واستبدله باطار مكافى آخر هو قرية (بهوت) احدى قرى الوجه البحرى ، حيث دارت أعنف المعارك فى تاريخ مصر ، وحيث أصبحت هذه القرية رمزا بضراوة الصراع الطبقي فى ريفنا قبل الثورة .

صحيح هذا وذلك ، ولكن الصحيح بعد ذلك كله ، ان معالجة نجيب سرور لم تشوه الجوهر الحقيقى للمأثور الشعبى ، بمقدار ما أمدته بإمكانية أكبر على الأيحاء وفاعلية أقدر على التأثير ، فضلا عن انها لم تبعده عن مجراه الأصيل بمقدار ما طورته وأثرته وأكسبته دلالة عصرية جديدة .

فاذا كان الشاعر لا يروى قصة تاريخية ولا ينقل واقعة تسجيلية وإنما يقدم عملا فنيا ، نسيجه الشعر ، واطاراه المسرح ، فلا ينبغي لنا أن نحاسبه على مدى صدقه التاريخى ، ولا على مدى وفائه لحرفية التراث ، وإنما نحاسبه على مدى قدرته على تصوير العناصر الجوهرية فى الشخصية الإنسانية من جهة ، وتأصيل هذه الشخصية بالمعتقدات الشعبية من جهة

أخرى ، ثم الخروج من هذا كنه بالمعنى الانساني العام والاثر الكلى المطلوب . فالجوهري هنا ليس هو التفاصيل الجزئية المتغيرة ، ولا الاحداث واقعية كانت أو غير واقعية ، وإنما هو الدلالة العصرية الجديدة التي يخلعها الشاعر على مضمون شعبي ماثور . بحيث نخرج في النهاية بوثيقة لا أقول وثيقة تاريخية بل وثيقة نفسية واجتماعية وانسانية ، نفسية تصور الصراع الذي يعتمل في نفوس الشخصيات ، واجتماعية تجسد الحوار الدائر بين ظروف الفرد وظروف بيئته الاجتماعية . وانسانية تطلعنا من خلال المأساة على أنبل وأشرف ما فى ضمير الانسان .

على ان الأهم من هذا كله هو محاولة الشاعر نجيب سرور ان يجمع فى عمله الفنى بين قيمتى الاصاله والمعاصرة ، أعنى بين تراثنا الشعبى من ناحية ، وواقعنا المعاصر من ناحية أخرى . فمن تراثنا الشعبى العريق كما تمثله الأغنية المعروفة « يا بهية وخبرينى ع اللى جتل ياسين » ، ومن تاريخنا الاجتماعى القريب كما تمثله حادثة قرية بهوت ، التى شهدت قبيل الثورة اعنف معركة خاضها الفلاح المصرى ضد قوى الاقطاع ، من هذين المصدرين صاغ نجيب سرور عمله الشعرى ، مازجا فيه بين شخصيات الموال الشعبى وبين حادثة قرية بهوت ، محاولا فيه تقديم معالجة جديدة للحكاية الشعبىة من خلال حادثة حية ومعاصرة .

وليس ادل على ذلك من أن الشاعر يفسر لنا حكاية (ياسين وبهية) ، على أنها حكاية الصراع الطبقي بين الفلاحين وبين قوى الاقطاع ، فإذ كانت الحكاية الشعبىة تسأل فى لهدفه وجزع عمن قتل ياسين بعد أن فجعت فيه خطيبته بهية . . . فهى مسرحية نجيب سرور تفسر الحكاية تفسيرا طبقيًا ، تذهب فيه الى ان الباشا الاقطاعى المسيطر على الناحية ، هو وأعوانه الذين قتلوا ياسين ، قتلوه لأنه حرك أهل القرية وقادهم لاحراق قصر الباشا ، بعد ان حاول الباشا استدراج بهية الى القصر ، حيث ينتظرها المصير المعروف من هتك للعرض واراقة للشرف . ولكن هذه الحادثة الجزئية العابرة ، كانت بمثابة الشرارة التى أشعلت نار الثورة ، والقنبلة التى انفجرت فانفجر معها الحقد الكامن فى قلوب الفلاحين ضد الاقطاع وظلم الاقطاع .

والواقع ان اتخاذ الشاعر لهذه الحادثة « الشرفية » نقطة تنطلق منها ثورة الفلاحين ضد قوى الاقطاع ، انما يدل على دراية كبيرة بالطبيعة المصرىة على حقيقتها . لا كما هى فى الاوهام ، فالشعب المصرى شعب

توارث العقائد والموروثات جيلا بعد جيل ، حتى اصبح له تراثه الشعبى العريق ، الذى يصونه فوق صيانتة للحكومة ، ويغار عليه أشد من غيرته على المال والحياة . فقد يصاب المصرى فى نظامه الاجتماعى ويصمت ، وقد يصاب فى نظامه السياسى ولا يهتم كثيرا ، اما اذا اصيب فى عقائده وموروثاته ، وخاصة ما تعلق منها بوشائج الرحم وآداب الاسرة واخلاق القرية ، فهنا يكون الغضب الذى يرتفع به الى درجة الغليان ، ومنها الى حمى الثورة .

وكما نجد فى مسرحية « ياسين وبهية » محاولة جريئة للتعرف على ملامحنا الفنية الاصيلية ، نجد فيها ايضا تطلعا جريداً نحو التقاط الشخصية المصرية المتميزة عن باقى شخصيات المسرح الاجنبى ، فبهية ليست هى الكترا بطلة الاغريق التراجيدية ، ولا هى ميذا جابلر بطلة اوربا السيكلوجية ، ولا أنا كزيستى بطلة امريكا البراجماتية ، وانما هى بطلة فولكلورية تابعة من باطن الشعب وأعماقه لتعبر عن أخفى خلجاته وأدق أحاسيسه فى سرور متآلم وألم سار ، انها متناسخة فى شخص ياسين ، أو حالة فى روحه تشعرننا بذلك الجذل المحزون فى قلب الفلاح المصرى الذى ينبعث كأنه صوت الارغول يحن حنينه ، ويعول احواله ، يغنى المكتوب وينعى على القدر :

« يا بهية وخبرينى ع الملى جتل اسين !

جتلوه ٠٠٠ من فوج ضره الهجين ! »

على انه اذا كان نجيب سرور فى عمله الفنى الأول ، قد قدم لنا شعرا أكثر مما قدم لنا مسرحا ، وكان أكثر اتساقا مع نفسه حين وصف عمله هذا بأنه « رواية شعرية » ولم يقل « مسرحية شعرية » واذا كان قد طور القصة الشعبية المعروفة ، الى قصة هادفة ومؤثرة ، رغم انه لم يكتبها كمسرحية لها كل مقومات الفن المسرحى ، وانما كتبها كقصيدة شعرية ثورية طويلة ، واذا كان بعد هذا وذاك قد خلط بين العامية والفصحى فى استخدام اللغة ، مما أوقعه فى ثنائية التعبير ، فضلا عن ايراد الحكم والامثال والأحكام العامة ، مما أوقعه فى هوة الخطابية والمباشرة ، اذا كان قد فعل هذا كله فى عمله التجريبي الأول ، فالواضح انه فى عمله الجديد أكثر قدرة على التعبير الدرامى ، واشد تمكنا من لغة الاداء الشعرى .

فهنا مسرحية يلتحم فيها الشكل والمضمون تلاحما عضويا ، وياتقى فيها الشعر والدراما كأرواح ما يكون اللقاء . أما الشعر والتاريخ فهما هنا

بعدان يكمل أحدهما الآخر ، ذلك لأن الشاعر لا يقف عند مجرد الصورة الشعرية ، وإنما يحاول أيضا ان يمزجها بالفكرة التاريخية ، أعنى انه لا يخلع مشاعره على الطبيعة . محاولا بذلك تجسيد تلك المشاعر ، وإنما يخلع مشاعره على التاريخ محاولا بذلك تجريد تلك المشاعر ، وبذلك يضيف الى وظيفة الشعر فى التعبير عن الاشياء ذات الطبيعة الكلية ، ووظيفة التاريخ فى التعبير عن الاشياء الخاصة المحدودة ، أو على حد تعبير ارسطو المعنى الأول : يجمع بين الشاعر الذى يروى ما قد يحدث ، وبين المؤرخ الذى يروى ما قد حدث .

فاذا أضفنا الى ذلك ان الشاعر فى الجزء الاول من الثلاثية كان يقص ما سمعه لا ما رآه ، على اعتبار انه يعاين أحداث هذا الجزء ، سواء تلك التى وقعت فى أقصى الصعيد فى مطالع هذا القرن ، أو هذه التى شهدتها الدلتا قبيل قيام الثورة . مما اضطره الى تسجيل قصته على لسان راوية يحكى عما قد جرى فى بهوت ذات يوم ، ومما اضطره ايضا الى صياغة أحداث القصة فى احدى عشرة لوحة ، هى فى الواقع مقاطع فى قصيدة شعرية طويلة ، يتخللها حوار أقرب الى الحوار القصصى منه الى الحوار الدرامى .

فهو هنا فى الجزء الثانى يصور أحداثا عاشها ، وواقعا كابده وعاناه ، مما يجعله أقرب الى تصوير الحدث منه الى رواية الأحداث ، وأقرب الى استخدام الحوار المسرحى منه الى الحوار القصصى ٠٠٠ فبدلا من (ياسين) فلاح القرية الناثر فى وجه الاقطاع ، يطالعنا هنا (أمين) عامل المدينة الذى يثور فى وجه جنود الاحتلال ، هناك صراع الماضى ضد المحتل من الداخل ، وهنا صراع الحاضر ضد المحتل من الخارج ، هناك ثورة الآباء وهنا ثورة الأبناء ٠٠٠ ثورتى وثورتك وثورة الآخرين !

وكان توفيقا من شاعرنا المسرحى انه جعل الجزء الثانى من الثلاثية يبدأ من حيث انتهى الجزء الاول ، وذلك حين اتخذ من منتصف اللوحة الحادية عشرة والأخيرة فى مسرحية (ياسين وبهية) ، افتتاحية لمسرحية (أه يا ليل يا قمر) فكانت هذه الافتتاحية بمثابة (البرولوج) المستخدم فى المسرح التقليدى ، والذى عاد فى بعض أعمال المعاصرين من امثال يوجين أونيل وجان أنوى وتيفسى وليامز وأرثر ميللر .

ولا يقتصر دور (البرولوج) هنا على ربط ما بين الجزأين ربطا شكليا ، يذكرنا بأحداث الجزء الاول ، ويهيئنا لأحداث الجزء الثانى ، وإنما الربط

هنا ربط موضوعى - يقوم على فكرة من الافكار الراسخة فى المعتقد الشعبى ، وهى فكرة التناسخ :

رغم هذا فالبيذور

ليس تفنى حين تدفن

ربما الانسان ايضا ليس يقنى

حين يدفن ! •

ولهذا قد يعود

هو ياسين لها ••

ذات يوم !

ذات يوم !

فى فراشة ••

أو حمامة ••

أو يمامة ••

هكذا الناس جميعا يؤمنون

فى بهوت

بالتناسخ !

ولكن التناسخ الذى يقصد اليه نجيب سرور ليس هو التناسخ بمعناه الصوفى أو الاسطورى ، الذى يفرقنا فى جو من الغيبية والتجريد ، ينأى بنا عن أرض الواقع ، ويبعدنا عن جدل التاريخ ، وانما هو نوع من العلاء على الاحداث ، والارتفاع بالمأثور الشعبى الى مستوى الرمز الشعرى ، واضفاء بعد فلسفى على الجو العام للمأساة •

ولذلك سنراه على امتداد المسرحية - كما رأيناه هنا - يضرب بجذور مأساته فى باطن الوجدان الشعبى ، ليستخرج من أعماقه تلك المعانى الشعبية الكبرى التى تعرضت لها شخصيات القصة ••• الموت والزمن •••

القضاء والقدر ... الغيب والمصير ، فيرتفع بها الى الافق الفلسفى الذى يعمق أحداث المأساة ، دون ان يفقدها جوهرها الفولكلورى البسيط .

وإذا كان الراوى هو الركيزة المحورية التى دارت عليها أشعار رواية «ياسين وبهية» ، باعتبارها عملا شعريا اكثر منها عملا مسرحيا ، فالراوى هنا فى مسرحية « آه يا ليل يا قمر » سرعان ما يختفى - بعد أن يفرغ من رواية البرولوج - لكى يفسح الطريق امام الكورس ، على اعتبار اننا هنا أمام عمل مسرحى فى المقام الاول ، ولكنه ليس الكورس التقليدى الذى يقوم فى المسرح الاغريقى بدور المعلق على أحداث المسرحية .. يلخص المواقف ويعلق عليها ويصوغ حكمتها النهائية ، وانما هو الكورس الذى يقوم مقام الضمير .. ضمير الفلاح المصرى الذى يسارع الى تسجيل كل حادث فى حياة القرية بانظم والغناء والنشيد ، فاذا هو الملحن ، وإذا هو المغنى ، وإذا هو الشاعر ، وإذا هو الماثور الشعبى .

ولعل الكلام عن الكورس باعتباره المركز الرئيسى الذى تتفرع عنه أحداث المسرحية ، ان يقودنا بالضرورة الى تناول هذه الأحداث .. فها هى بهية بعد أن قتل ياسين تذهب كل يوم لتجلس « تحت ظل النخلتين .. تنتظر رجعة ياسين » ولكن الانتظار يطول ويطول ، فيبدأ ذهابها يقل ويقل ، تذهب يوما وتغيب يومين (واليومين يبقو ثلاثة ، والثلاثة يبقو جمعة ، والجمع تصبح شهور ، والشهور تصبح سنين) . لقد أخلفت بهية وعدها لياسين بعد أن تقدم لها صديقه أمين العطاشجى فى الوابور ، وبعد أن خاضت صراعا مريرا على المستوى النفسى بينها وبين حبه القديم لياسين ، وعلى المستوى الاجتماعى بينها وبين ابيها المحافظ على تقاليد القرية :

لو ياخذها حد تانى ..

أبقى بادفن ابن اخويا مرتين

أبقى بادفن حتى أخويا مرتين

أبقى بادفن حتى بنتى ..

أبقى بادفن عمرى كله ..

الى عشته احلم بغرس الوردتين ..

وازاء هذا الاصرار الابوى العنيد فى حزن أو الحزين فى عناد ، لا تملك بهية الا ان تكبح جماح حبها الجديد ، وعبثا تحاول الام ان تقنع الأب

بالإيتحدى مشيئة الله ، وعبثا يحاول أمين أن يقنعه بوفائه لياسين ، وتضحيته من أجله ، وعبثا يحاول « الكورس » أن يثير معاني الفرح والحنان وانجاب الذرية ، عبثا يحاول الجميع ٠٠ ولكن شيئا بعينه هو الذى يجعل الأب يرضخ فى نهاية المطاف ، ذلك هو الماثور الشعبى الجليل والعميق ، الذى يلخص حكمة الآباء وتجربة السنين ، والذى تلقىه المجموعة ٠٠٠ ضمير الشعب أو صوت الضمير :

يا أبو البنت البالغ بعها
قبل ما شرف البنت يضيع
واستر عرضك قبل ما تعمل
زى المهرة لما تشيع
بنك حرة
بس الحرة بتقلب مهره
لما تشوف الجدعان بره !

وهكذا تتزوج بهية من أمين ، الذى ينتقل بها من بهوت الى بور سعيد ، ليعمل فى كامب الانجليز ، وبذلك ينتهى الفصل الاول الذى دارت أحداثه فى القرية ، لتبدأ أحداث الفصل الثانى فى المدينة .

على ان الانتقال من القرية الى المدينة ، لا يعنى مجرد الانتقال الدرامى داخل مراحل الحدث المسرحى ، وانما هو يعنى ايضا الانتقال الرمضى خارج أحداث المسرحية ، أعنى انتقال النضال فى مصر ، من نضال اجتماعى ضد قوى الاقطاع ، الى نضال وطنى ضد جنود الاحتلال ، وحول هذا المعنى تدور أحداث الفصل الثانى من المسرحية .

فها هو أمين وقد انتقل الى بور سعيد هو وزوجته بهية يعيش على دخله من العمل فى كامب الانجليز ٠٠ أكل كثير وكسوة كثيرة وفلوس كثيرة ، وباختصار عيشة يسيرة لا تكاد تقاس بعيشتهما من قبل فى بهوت .

ولكن ما بالمادة وحدها يعيش الانسان ، فلئن كانت الحياة المادية يسيرة فى جانب ، فما هى الحياة النفسية تصبح عسيرة على الجانب الآخر ، وقد يكون يسيرا على الانسان ان يعيش فقير الحال ، ولكن كم هو عسير عليه

أن يعيش فقير النفس فقير الروح ٠٠ فقير الضمير ٠٠ وتلك هي المشكلة التي تواجه أميين ٠٠ أيتعاطى دخله من الانجليز وهم الذين يغتصبونه اغتصاباً من ارض مصر وعرق المصريين ، أم يتمرد على الانجليز تأثراً ولو أدى به ذلك الى عذاب الحريق ؟ ايظل في خدمة الانجليز يشرب أرقى الخمور ويرتدى أزهى الثياب ، والمصريون بالخارج يهتفون تحت تهديد الرصاص (الجلاء التام أو الموت الزؤام) أم تنتفض فيه كل قوى الاصاله ، فيلقى في وجوههم بالسلاح ولو قامت في وجهه القيامة ؟ أيغمض عينيه عما يراه من سفك للدماء ويسد أذنيه عما يسمعه من احتقار للمصريين ، أم يشهر حواسه جميعاً في وجه الاحتلال وجنود الاحتلال ؟

صدقيني يا بهية ٠٠

احنا ما سبناش بهوت ٠٠

احنا فيها ٠٠

لسه فيها يا بهية ٠٠

واحنا حتى في بور سعيد ٠٠

الرصاصه هية هية ٠٠

والزناد والبندقية ٠٠

والصباغ ٠٠

اللى داس فوق الزناد ٠٠

هو هو ٠٠

وكمان الصوت يا ربى ٠٠

وكمان الصوت يا ربى ٠٠

هو هو ٠٠

بس دكها بربرى ٠٠

دكها كان بيقول « يا كلية » ٠٠

واللى قدامى انجليزى ٠٠

بربرى بيقول « يا دوج » ٠٠

وعبثا يحاول أمين أن يخرج من المشكلة باغراق حواسه فى كئوس الخمر ، ولكن الهروب ليس حلا للمشكلة كما ان الفرار ليس اجابة على السؤال ، وانما المواجهة هى الحل الصحيح ، والنضال هو الطريق الحقيقى الى الخلاص .

وعلى هذا المعنى يفيق أمين ، يفيق من سكره ليحطم زجاجات الخمر ، ويحمل رصاصات السلاح . اما الحكم القديمة (انت مالك . . خليك فى حالك . . العمر ماهوش بعزقة . . كان غيرك أشطر . . ما فيش فايدة) . فكلها حكم بالية ، حكم انهزامية ، بل حكم استعمارية أشاعها الاستعمار فى نفوس الشعب ليلهبه عن حمل السلاح . انها الخمر المعبأ فى رؤوس الكلمات والاقبيون المحشو فى لفافات الكلام . لذلك كان لا بد من الثورة عليها ، وعلى أمثالها من أصناف الخمر والمخدرات ، فأول شروط النضال ، ان يكون الشعب صاحبا غير مخدر ولا مخمور .

وهكذا ينطلق أمين لينضم الى صفوف الشعب ، يخرج معه فى المظاهرات ويطالب معه بالجلاد ، ويهتف معه بسقوط الاحتلال . . وعلى الرغم من كل شىء . . على الرغم من تلاعب الوزارات ، وعلى الرغم من سقوط الشهداء . ينضم أمين الى صفوف الفدائيين . . مضحيا بنفسه . . مضحيا بزوجه . . مضحيا بعياله ، وليست أمامه الا فكرة واحدة : الا يعيش فى وطنه كليا تحت أقدام الانجليز .

وهذا المعنى هو ما عبر عنه الشاعر أرواح تعبيري ، عندما صور العلاقة بين مصر وانجلترا فى ذلك الحين ، تصويرا صارخا ، تبدو فيه العلاقة بينهما كعلاقة الزوج الذى يقسو فى معاملة زوجته ، فان هى غضبت وطلبت الطلاق طلبها هو فى بيت الطاعة :

بهية : المعاهدة تبقى عقد . .

ايوه . . عقد جواز تمام . .

بين بلدنا وبين حكومة الانجليز

كورس : يعنى ايه ؟

بهية : يعنى لما مصر تزعل

ولا تطلب فى الزعل مرة الطلاق . .

يطلبونها الانجليز ٠٠

زى جارية لبيت طاعتهم ٠٠

ويجيبوها بالعساكر للسريير

وببلغ هذا الفصل ذروته عندما يبلغ الصراع فى مصر منتهاه ، يشند النضال ، وتشتد ضربات الفدائيين ، ويبدأ الاسد البريطانى يترنح على ضفاف القتال ، ويلوح للمصريين أنهم يخوضون المعركة الفاصلة ٠٠ معركة المصير .

ولكن الخونة أعوان الانجليز والسراى ، يطعنون النضال من الخلف ٠٠ يحرقون القاهرة ، عقل المعركة ورأسها المفكر ، لكى تهوى بجناحيها صريعة على ضفاف القتال ٠٠ ولا يبقى من آثار المعركة الا الجثث والدماء ورائحة الحريق ٠٠ كل هذا والعدو جاثم بالباب : (ولعوا فى القاهرة ٠٠ ولعوا هناك وطفوها هنا ٠٠ آه يا نارى) .

وعلى هذه الصرخة المكتومة فى غيظ ٠٠ المكبوتة فى حنق ٠٠ يهوى ستار الفصل الثانى ، ليرفع من جديد على الفصل الثالث والاخير .

يبدأ الفصل الاخير حزينا أسفا يعلوه الصراخ ، بعد أن ينزاح رماد الحريق ، ليكشف عن العديد من الضحايا والكثير من الشهداء ٠٠ هنا فى قلب القاهرة وهناك على ذراعى القتال . ومن بين الضحايا الشهداء ٠٠ ضحايا المؤامرة وشهداء الوطن ، ترقد جثة أمين مع غيرها من الجثث داخل مبنى المصنع الكبير ، والعساكر بالباب يمنعون بهية وأمها وغيرهما من النسوة والاهالى ان يبخاوا أو يتسلموا ، أو يلقوا بنظرة على من لهم من بين الجثث ٠٠ زوجا كان أو ابنا ، أبا كان أو أخا ٠٠ فالحكومة تخشى من غضبة الجماهير ، التى قد تؤدى الى اندلاع الثورة :

الجنازة لها تبقى حارة ٠٠

تنقلب تصبح مظاهرة

والمظاهرة تبقى ثورة

تبقى نار ٠٠

نار تدق فى بور سعيد

والشرار يوصل لمصر

كل مصر ٠٠

وعبثا تحاول الحكومة ان تستعين على الشعب بجنود البوليس ، وعبثا تحاول السراى ان تستعين عليه بضباط الجيش ، فالجيش والبوليس كلاهما سرعان ما احس بلا مشروعية موقفه ان هو وقف ضد الشعب ٠٠٠ ضد أهله واخوته ٠٠ ضد نفسه ! وهذا ما عبر عنه احد العساكر الذين جندوا لحراسة الجثث من سخط الاهالى : (أنا عارف احنا مالنا ٠٠ بقى هم يعكوا واحنا يصدرونا ٠٠ نيحى نمسح عكهم) . وعندما سأله الكورس : (هم مين ؟) يرد العسكرى على الفور : (الحكومة والملك) .

ويؤكد المؤلف هذا المعنى قرب نهاية المسرحية ، عندما يقترب أحد العساكر من بهية متوددا من ناحية ، معتذرا من ناحية اخرى تأكيدا لمعنى اقتراب الجيش من الشعب ، وتمهيدا للعلاقة الجديدة التى ستنشأ بين (بهية) وبين الجندى (عطية) بعد علاقتها القديمة بكل من الفلاح (ياسين) والعامل (أمين) وذلك فى مسرحية (آه ٠٠ يا بلد) الجزء الثالث والآخر فى هذه الثلاثية الجميلة والحزينة معا .

وهكذا ينهى المؤلف مسرحيته هذه بذلك الحلم الوردى الجميل ، الذى تراه بهية فى منامها ذات ليلة ٠٠ اذ ترى شيخا عجوزا طيب القلب يوقظها من غفوتها ، ويقودها من يديها ، الى حيث ترى من بعيد خيمة أشبه بتكعبية العنب ، يظهر على بابها شاب يرتدى رداء أخضر ، وفى جيبينه وردة حمراء ، ينادى لها من بعيد . فترى فيه شبيها بياسين ، ثم يظهر لها الى جانبه شاب آخر يرتدى رداء أزرق ، وفى جيبينه وردة حمراء ، ينادى لها هو الآخر من بعيد ، فترى فيه شبيها بأمين ، ثم يظهر لها الى جوارهما شاب ثالث ، يرتدى رداء ابيض وفى جيبينه وردة حمراء ، ينادى لها هو الآخر من بعيد ، فلا ترى فيه الا ما يشبه وجه القمر ٠٠

ويجتمع الثلاثة قرب الخيمة ، ينادون لها من بعيد ، وفى ايديهم ما يشبه القمر ، وتحاول بهية أن تمد لهم يدها ، فيعترضها بحر ، ثم شوك ، ثم كومة نار ، فتنخطاها جميعا واحدة بعد الأخرى حتى تدنو من القمر ٠٠

ورموز الحلم واضحة اذا فسرناها على ان بهية هى مصر ، التى اقترن بها رجال ثلاثة ٠٠ ذو الرداء الاخضر ، وهو الفلاح ، وذو الرداء الأزرق

وهو العامل ، وذو الرداء الأبيض وهو الجندي ، صاحب الثورة البيضاء .
أما الوردة الحمراء فهي الثورة بطبيعة الحال . . الثورة التي قام بها أبناء
مصر جميعا من جنود وفلاحين وعمال ، والتي اعترضها بحور وأشواك
وبنيران ، ولكن مصر استطاعت بفضل ثورتها الرشيدة . . بفضل حكمة
الشيوخ فيها وعزيمة الشباب ، أن تتخطى هذه العقبات واحدة بعد الأخرى ،
لكي تدنو أخيرا من القمر أو من الفجر الجديد ! .

وبهذه النهاية الوردية الجميلة تنتهى مسرحية (أه ياليل يا قمر) . .
الفصل الأول فيها بمثابة الظلام ، والفصل الثانى بمثابة الخيط الأبيض
عندما يتضح من الخيط الأسود من الفجر ، والفصل الثالث والأخير هو
الضياء أو طلعة الفجر الجديد .

والمسرحية فى عمومها ليست كغيرها من القصص التي نجدها فى
المأثور الشعبى ، والتي تشترك فى ملامحها مع حكايات الحب القاتل كحكاية
روميو وجوليت مثلا ، أو حكاية باولو وفرانشيسكا ، أو حكاية تريستان
وايزولدة ، أو حكاية مجنون ليلى ، أو حكاية حسن ونعيمة . . تلك الحكايات
التي تؤدى الى الحب فى الموت أو الموت فى الحب على حد تعبير بودلير ،
وإنما هى رموز مأثورة ذات دلالة ايحائية خاصة ، استغلها الشاعر ليعرض
من خلالها قصته الشعرية الطويلة عن نضال مصر ، وصراعها الدامى فيما
قبل قيام الثورة .

وصحيح ان الشاعر لم يحفل بقواعد الدراما التقليدية من عقد للعقدة
وتشخيص للأشخاص وترتيب للحوار ، فضلا عن الوحدات الثلاث الشهيرة .
فليست هنا عقدة درامية توضع ثم تنفجر ، ولا حركة مسرحية تروح
وتجىء ، وإنما هنا مسرحية جو ومناخ . . مسرحية شرائح تاريخية عامة
أقرب الى المسرح الملحمى الذى وضع أسسه الكاتب العظيم برتولد بريخت . .

وليست هنا أيضا شخصيات بالمعنى الدرامى للشخصية ، الذى يجعلها
تنبثق من خلال تجسيد الصراع لتواجه مصيرها الفردى المحتوم ، وإنما هنا
شخصيات ، ذات دلالة اجتماعية وتاريخية عامة ، لاتعانى مصيرها الفردى
بمقدار ما تصور المصير الجماعى ، وتكشف عن العوامل الموضوعية المتحكمة
فى هذا المصير .

وليس هنا أخيرا حوار بالمعنى المؤلف للحوار ، والذى تعبر به كل
شخصية عن واقع حالها من ناحية ، وعن واقع مقالها من ناحية أخرى ،

بحيث تطلع فى النهاية شخصية فردية متميزة ، وانما الحوار هنا حوار ملحمى الطابع كالذى يستخدم فى الملاحم والأساطير ، وخاصة ان (الكورس) له فى المسرحية دور رئيسى ، بل ان دوره هو الركيزة المحورية التى يدور حولها الحوار . ومن هنا كان الحوار شعريا من ناحية ، وكان من ناحية أخرى حافلا بالأقوال الماثورة والمواويل الشعبية بل والاغنيات الفولكلورية التى تستخدم فى المناسبات الاجتماعية .

وهكذا كان الطابع الملحمى للمسرحية سواء فى الموضوع أو فى الشخصيات أمر فى الحوار ، كفيلا بأن يخرج بالمسرحية عن الاطار التقليدى للمسرح بما فى ذلك الوحدات الثلاث ، فليست هنا وحدة حدث ولا وحدة زمان ولا وحدة مكان ، وإنما ملحمة شعبية تشغل مساحة زمنية عريضة ، وتمتد أحداثها فى أكثر من مكان ، لكى تصور فى النهاية صراع الطبقات الكادحة من عمال وفلاحين ، ضد قوى الاقطاع ، وضد جنود الاحتلال ، تمردا على واقع سىء ، وتطلعا نحو غد أكثر اشراقا ونورا .

ومن هنا كان اختيار شاعرنا لهذه الاسطورة الشعبية الجميلة التى تمكن من خلالها ان يصور واقعنا المصرى فيما قبل الثورة ، وان يفسر الظروف الاجتماعية والتاريخية التى تحكمت فى حركة هذا الواقع ، وان يعمق من خلال هذا كله احساسنا بالواقع الموضوعى ، وبالسببية المتبادلة بين الانسان وبين ظروف مجتمعه ، فالانسان اثر من آثار مجتمعه وهو فى الوقت نفسه عامل من عوامل تغيير هذا المجتمع .

وهذا هو معنى قول الشاعر فى مقدمة مسرحيته : « **الدراما مش حصل وحايجصل ايه .. الدراما .. ازاي .. وامتى .. وفين .. وليه ؟** » .

وكان توفيقا من الشاعر أنه جعل شعبية الموضوع تنعكس على شعبية لشعر ، بل وعلى طريقة أدائه الجماعية . فهنا شعر شعبى بالمعنى الحقيقى ، اقصد المعنى الذى يجعل الفلاحين يتكلمون لغة طعمت بتعبيرات « فلاحى » تنطق بحياة القرية ، كما أن العمال يتكلمون لغة طعمت بتعبيرات « عمالى » تنطق فى الأخرى بحياة الطبقة العاملة ، هذا فضلا عن شعر العامية الذى يستخدمه « الكورس » فى الظروف الاجتماعية التى من قبيل الحزن والفرح ، الولادة والوفاة ، الزيارة والوداع ، الذكر والصلاة ... الخ .

على ان شاعرنا المسرحى فى ارتداده الى الاشعار العامية والشعبية المعبرة عن روح الشعب ، بل عن روح روجه أن صح هذا التعبير ، لا يعود بها

صماء بكماء كما هي ، وانما يأخذها ويطوعها للغة الاداء المسرحي ، بعد أن يصبها في قالب الشعر الجديد ، وبعد أن يربطها بالخلفية التراثية التي لبلادها ، سواء في المعتقد الديني أو في العرف الاجتماعي .

من ذلك مثلا تصوره لفكرة الموت ، ومدى تغلغل هذه الفكرة في حياة المصريين ، حتى أصبح كل شيء عندهم « يموت » وحتى أصبح الموت عندهم في الحياة ، والحياة عندهم في الموت :

• ايه حكاية الموت معنا

• كل حاجة فيها ريحة الموت كده

• حتى شوقنا •• شوق يموت ••

•• حبنا •• بنحب موت ••

•• كرهنا •• نكره يموت ••

•• تبقى صدفة ••

•• ولا عادة ••

•• ولا يبقى الموت دليلنا !

وما أشبه نجيب سرور في ذلك بشاعر القرية الاسبانية العظيم (فيديريكو جارشالوركا) الذي عندما بدأ يختار أسلوبه الدرامي في التعبير ، لم يردد الى اللاتين ولا الى الاغريق ولا حتى الى الطليان ، وانما ارتد الى الاساليب الاسبانية القديمة ، تلك الاساليب التي رآها طيعة كل الطواغية فأخذها ولعبها وأضاف إليها شيئا من وهج الفكر في القرن العشرين .

وعرف أيضا كيف يفيد من الخلفية التراثية التي لبلادها ، فاكتست دراماته بوشاح عجيب من القنوط الفلسفي الذي أخذه عن العرب ، والقنوط الديني الذي أخذه عن المسيحيين ، والقنوط الاجتماعي الذي أخذه عن العجم ، وكان كل هم « لوركا » ان يحتك احتكاكا مباشرا بالناس في بلاده ، لكي يتشرب روح الشعب الدفينة ، ولكي تكون دراماته اسبانية •• اسبانية الى أقصى حد •

على انه اذا كان حوار المسرحية حوارا شعريا في مظهره الخارجي ، في تقطيعه وتنظيمه وقافيته ، فهو ليس بالحوار الشعري الموزون في كل أرجاء

المسرحية . وهذا شيء طبيعي ، لأن الشعر لا يجيء الا فى اللحظات الشعورية الكثيفة التى يرتفع فيها وهج الانفعال ، وتتزاحم فيها الأقدار ، ويحتدم فيها اصراع الدرامى ، اما فتات الحياة اليومية ، وتفاصيل الواقع الاجتماعى ، فهذه بطبيعة الحال ليست فى حاجة الى لغة الشعر ، وانما تكفيها لغة أقرب الى النثر المسجوع .

والواقع ان التعبير العام فى المسرحية هو التعبير العامى ، الذى يرتفع لكثير الأحيان الى مستوى الشعر العالى الرفيع ، سواء من حيث كثافة التركيز ، أو من حيث حرارة الانفعال . كما ان الأساسية جزء من البناء الداخلى للمسرحية نفسها ، بحيث تصبح المسرحية بهذا المعنى مأساة شعرية . الشعر فيها له هزته الانفعالية الخاصة ، وتأثيره الوجدانى الفريد ، الذى يجعل منه فلسفة للغناء الشعبى .

وهذا هو ما عبر عنه الشاعر بقوله : « الشعر مش بس شعر . . . لو كان مقفى وفصيح . . الشعر لو هز قلبك . . وقلبى . . شعر بصحيح ! » .

وهكذا . . هكذا نجد ان الطابع الملحمى لمسرحية (آه يا ليل يا قمر) سواء فى موضوعه أو فى شخصياته أو فى حوارها ، كفيل باخراج هذه المسرحية عن الاطار التقليدى للمسرح ، لكى يضعها فى اطار آخر جديد ، استطيع أن أقول عنه بحق انه انما يوضع لأول مرة على خشبة مسرحنا المصرى المعاصر .

obeikandi.com

في الرواية
جيل ما بعد نجيب محفوظ

obeikandi.com

فى تناولنا لأى كاتب جديد ، وفى تناولنا لأى كاتب روائى بالذات ، لابد لنا أن نتناوله من جانبين ، بالنسبة لمن جاءوا قبله ، وبالنسبة لمن هو فى وسطهم الآن ، فثمة سببية متبادلة بين الأديب وبين تيار عصره ، بمقدار ما يؤثر فى جيله بمقدار ما يتأثر بالأجيال السابقة عليه ، فهو سبب ونتيجة فى آن واحد ، نتيجة لما قبله ، وسبب لما يمكن أن يجيء من بعده ، وإذا صدق هذا بوجه عام ، فأولى به أن يصدق على واقعنا الأدبى ، فما إن تطفو فوق سطح هذا الواقع موجة أدبية جديدة ، حتى تنحسر هذه الموجة فى واحد - أو اثنين على الأكثر - تتبلور فيه ملامح الفترة وقسماتها ، بحيث يصبح محطة على الطريق ، ويصبح لزاما على الراصد للطريق العام أن يقف عند هذه المحطة وقفة تطول أو تقصر .

حدث هذا فى المسرح عندما تبلورت ممارسات التأليف المسرحى فى **توفيق الحكيم** الذى كاد أن يقف وحده فوق خشبة المسرح الكلاسيكى ، وحدث أيضا فى القصة القصيرة عندما انحسرت موجة التأليف الإبداعى فى **يوسف ادريس** باعتباره فارس المرحلة الواقعية ، وكذلك فى الشعر الجديد عندما كان **صلاح عبد الصبور** و**عبد المعطى حجازى** هما فرسا الرهان فى هذه الحركة الجديدة ، ومثل هذا يقال فى **نجيب محفوظ** الذى استطاع بحق أن يستوعب ارهاصات الرواية السابقة عليه ، وأن يضرب ضربته فاذا هو البداية الحقيقية للرواية العربية الحديثة ، وإذا هو من الشموخ والتجدد باستمرار حتى تراءى فى أعين الكثيرين أنه البداية والنهاية معا .

ولكن لما كان الأدب انعكاسا للواقع الخارجى ورد فعل لمواقفه ، وكان هذا الواقع فى تغير وتطور مستمرين ، كان مما يتفق وطبائع الاشياء أن تكون المرحلة الراهنة نسحا لمرحلة سابقة وتعبيرا عن مرحلة أخرى جديدة ، فأديب المرحلة بحق هو ابنها الذى يعايشها ويعبر عنها من الداخل ، وليس أباهما الذى يتجاوزها ليظل عليها من الخارج ، هكذا هو **نعمان عاشور** بأول معول فى صرح توفيق الحكيم الكلاسيكى ليعلم عن بداية مرحلة جديدة فى التأليف المسرحى ، هى المرحلة الواقعية التى لا تزال اشعاعاتها تتمدد حتى الآن ، وهكذا كان يوسف ادريس أيضا بانحسار الموجة التعبيرية فى

القصة القصيرة ، وهى الموجة التى ركبها يحيى حقى باعتبارها آخر من بقى من جيل المدرسة الحديثة ، ولو أن واقعية يوسف ادريس نفسها قد تجاوزتها الآن كوكبة شابة من كتاب القصة القصيرة جاءت بمضامين وانفعالات جديدة ، لتعبّر عن رؤى حضارية مغايرة ، ومثل هذا يقال فى الشعر الجديد الذى كان بمثابة ثورة على الشعر التقليدى ، ثورة لا تقف عند حدود الشكل بل تتعداه الى المضمون بحيث تستكنه الأحاسيس الجديدة والرؤى الجديدة التى جاءت بها حياتنا الجديدة ، وإذا كان صلاح عبد الصبور - ومن بعده عبد المعطى حجازى هو الذى جرؤ على أن يرفع صوته على العقائد باعتباره عمود الشعر التقليدى ، لكى يفتح الطريق واسعا ومممتدا امام شباب الشعر الجديد ، فثمة أصوات أخرى شاعرة بدأت تعلق هنا وهناك ، نتيجة لاتجاه هذا الرائد الى شعر المسرح ، ونتيجة للواقع التاريخى الذى فرضته ظروف المعركة .

وما قلناه عن المسرح والشعر والقصة القصيرة ، نقول مثله عن الرواية ، غير أن الكلام عن الرواية يحتاج الى وقفة أطول ، باعتبارها موضوع حديثنا من ناحية ، وباعتبارها من ناحية أخرى الفن الأكثر تركيبا والأشد تعقيدا ، ففيها نجد على حد تعبير نجيب محفوظ اللحظة أو الموقف الواحد اللذين تمتاز بهما الاقصوصة ، وفيها نجد التحليل والنقد كما فى المقالة ، ونجد الحوار والموقف الدراماتيكي كما فى المسرحية ، وفيها متسع للتعبير الشعرى والخيال الشعرى ان وجد الاستعداد لهما كما فى الشعر .

على أن أية دراسة للجهد العربى المعاصر فى الرواية لا يمكن أن تكون عميقة المدى بعيدة الجذور ، لا لشىء ، الا لاننا حين نتكلم عن الرواية فانما نقصد شكلا بعينه من أشكال التعبير ، له قيمة الفنية الخاصة التى تختلف عن قيم الحكاية بمعناها العام ، وصحيح ان الحكاية تعبير وثيق الصلة بنشأة الانسان وحياة الشعوب ، ولكن الصحيح ايضا أن كل حكاية لا يمكن ان تكون عملا روائيا ، وانما الصورة فى الفن هى التى تجعل من الحكاية ذلك العمل الفنى الذى نسميه . رواية . وعلى ذلك يصبح من العبث التماس بواكير الرواية العربية فى الادب العربى القديم ، أو فى القرآن والمقامات والاساطير الشعبية ، فالرواية لم تنشأ نشأتها الحقيقية الا على ضفاف القرن التاسع عشر وطوال القرن العشرين ، عندما تلاقت الثقافتان . العربية والغربية ، وظهرت القومية الحديثة فيما يعرف بعصر البعث ، وثارت الطبقة الوسطى ثورتها

الكبرى منادية بالتححرر من السيطرة الأجنبية ، مطالبة برفع الظلم والاستغلال
والفساد الاجتماعى .

فوق أرض هذا الواقع وفى ظل هذا المناخ نشأت الرواية العربية
بسيطة ساذجة كأى نبات وليد ، نشأت ضعيفة الاحكام الفنى ، ضئيلة
المضمون الفكرى ، تجاهد للتخلص من النبرة الخطابية والأحاديث المباشرة ،
وتجاهد أيضا للخروج من منبر الوعظ والارشاد ، والدعوة الى حب الوطن
والتمسك بأهداف الدين ، هكذا تحمل محمد المويلى عبء مقاومة فن المقامة
الذى ظل عالقا بالأدب العربى الحديث، فكان عليه ان يحرر العبارة العربية من
غلبة اللفظ فيها على الفكرة ، ومن ترهلها بالزخارف والمصنعات التى تعطل
انطلاق العاطفة وتعوق حركة الوجدان ، وهذا كله لكى يخرج بفن المقامة من
رقعته الضيقة المحدودة ، مطورا اياه الى مادة قصصية وجدت فيها البداية
الاولى لفن الرواية . وهكذا ايضا تحمل محمد حسين هيكل عبء مقاومة
المقالة الفلسفية والنثر الفنى وتصفيتهما من علائق الخطابة الوطنية ،
والمباشرة الدينية ، والصراخ الاجتماعى ، والخروج بهما فى محاولة رائعة
الى حيث التعبير عن أعماق القيم وأخطر القضايا ، ولكن فى الشكل الروائى
الصحيح .

من هنا لا من أى مكان آخر كان حديث «المويلى» و «زيبى» هيكل هما
البداية الحقيقية للتعبير الروائى فى أدب خلا تماما من كل سابقة لهذا الفن
الكبير ، ومن بعد هذين الرائدین اخذت الرواية فى مصر تخطو نحو التعبير
الفنى الاكثر انضباطا ، ونحو المضمون الفكرى الاكثر تعميقا للواقع ، وكلما
ازداد تعمقها للواقع الاجتماعى الحى ، ازداد حظها من الفن ، وكلما اختلفت
زاوية النظر الى هذا الواقع ، تعددت اتجاهات الرواية وتياراتها ، حتى
شهدت فترة ما بعد هذين الرائدین مجموعة اخرى من الرواد ، حاولوا
الرواية ضمن ما حاولوه من مختلف الالوان الادبية فجاءت الرواية فى آدابهم
جزءا من نشاطهم الابداعى العام . وفى هذا التيار كانت تسبح روايات
«سارة» للعقاد ، «ابراهيم الكاتب» للمازنى ، و «دعاء الكروان» لطفه حسين ،
«وسلوى فى مهب الريح» لمحمود تيمور ، «وعودة الروح» لتوفيق الحكيم
«وقنديل أم هاشم» ليحيى حقى و «مليم الاكبر» لعادل كامل .

على ان هذه الاجتهادات الروائية جميعا ، لم تسلم تماما اما من نقص
فى التناول الفنى ، أو من قصور فى المضمون الاجتماعى ، فالبعض تعثر فى
يده التكنيك ، والبعض الآخر وقع فى هوة المنبرية والمباشرة ، والبعض

الاخير تصادى فى التهويم الذاتى ، أو التأمل الفلسفى ، أو الريبورتاج الاجتماعى • وجاء نجيب محفوظ فى ختام الفترة الخلافة بالنسبة لجيل الرواد ، فاستطاع ان يستوعب ما كان شائعا قبله على نحو مبهم مبعثر ، وان يتمثل تطور واقعنا الاجتماعى وتطور نظرتنا الى هذا الواقع ، وان يضرب ضربته فيؤصل الارهاصات التى حاولها جيل الرواد ، ويرسى دعائم الرواية المصرية كأروع وأقوى ما يكون الارساء ، ويشق المجرى عريضا وعميقا كى يسبح فيه من يتلوه من أجيال •

وكانت رحلة طويلة وشاقة تلك التى قطعها نجيب محفوظ عبر التأليف الابداعى فى الرواية ، اذ كان عليه ان يغوص فى واقعنا ، وأن يدرس فن الرواية ، وان يؤلف كل هذا فى وقت واحد ، وهذا معناه بعبارة اخرى انه كان عليه ان يقوم بتأصيل الفن الروائى فى ادبنا العربى ، وان يطوع لغتنا لهذا الفن الجديد ، وان يعبر عن الشخصية المصرية فى واقعها المتأزم والمتطور معا ، باختصار وعلى حد تعبيره كان عليه أن يقوم برحلة بدأت من « سكوت » وانتهت عند ابواب « ساروت » •

والذى اعان نجيب محفوظ فى رحلته الطويلة الشاقة ، هو انه كاتب مقطور فى تفكيره وأسلوبه ، يحاول دائما ان يجدد نفسه ، وان يواكب الواقع من حوله ، وان يكتشف باستمرار عالمه المتغير ، وبذلك استطاع ان يعلو على نفسه ، وعلى كتاب جيله ، فلا يقف عند حدود التعبير عن عصره ، بل يتجاوزها الى التعبير عن العصر الذى تلاه ، وهذه الحقيقة هى التى شكلت منه اكبر كاتب روائى فى المنطقة العربية بأسرها ، وان شكلت منه على الوجه الآخر ، حجر عثرة فى طريق تقدم الابداع الروائى ، ولو أن تبعة ذلك تقع على عاتق الجيل الذى جاء بعده اكثر مما تقع على عاتقه هو ، تماما كما حدث بالنسبة لأرسطو فى العصور الوسطى ، اذ جاء فى ختام الفترة المتميزة بالاصالة فى تاريخ الفكر اليونانى ، وكان نفوذه قد أوشك ان يبلغ ما للكينيسة من سلطان لا يحتمل النقاش ، وكان قد بات فى العلم وفى الفلسفة على السواء عقبة حقيقية فى سبيل التقدم •

وكما كان لزاما على كل خطوة من خطوات التقدم العقلى منذ بداية القرن السابع عشر ، أن تبدأ بالهجوم على رأى من الآراء الارسطية ، اصبح لزاما ايضا على كل خطوة من خطوات الابداع الروائى أن تحاول الخروج نهائيا من معتقل نجيب محفوظ فى الفكر والمادة معا ، وربما كان كعب أخيل ، أو الثغرة الباقية أمام الشباب من جيل ما بعد نجيب محفوظ ، هى معاشتهم

لأحداث عصرهم ، وقدرتهم دون غيرهم على التعبير عن روح هذا العصر .
وهذا ما عبر عنه نجيب محفوظ تعبيراً ذكياً واعياً بقوله : « انما يقاس عملنا
بتعبيرنا عن مصر الامس ، اما تعبيرنا عن مصر اليوم فهو تعبير المخضرمين
المشحونة ابصارهم برواسب الامس . ولا شك عندى فى أن الشبان أقدر منا
فى التعبير عن مصر اليوم والغد » .

ولكن ٠٠ ما هى المكونات التاريخية لمصر اليوم والغد ، او ما هو التيار
الجديد الذى لا بد أن يسبح فيه الكتاب الشبان من جيل ما بعد نجيب
محفوظ ؟

ان فرق ما بين الجيلين ٠٠ هو فرق ما بين التاريخ والحضارة ، اعنى
التعبير عن واقع المجتمع فى ظروف تاريخية بعينها ، والتعبير عن روح
العصر فى اطاره الحضارى العام .

وعلى الرغم من المراحل التاريخية الثلاث التى عاشها نجيب محفوظ
وجاء أدبه تعبيراً عنها ، فهى جميعاً مرايا عاكسة لواقع المجتمع فى هذه
الظروف التاريخية بالذات ، فالمرحلة التاريخية التى تمثلها روايات ٠٠
« عبث الأقدار » و « رادوييس » و « كفاح طيبة » كانت تعبيراً عن التيار
القومى الفروعونى الذى اتجهت اليه الكثرة الكاتبة فى ذلك الحين ، بحثاً فى
اعماق النفس المصرية ، وتشبثاً بها فى مواجهة الاحتلال البريطانى الجاثم .
والمرحلة الاجتماعية التى استهلها بروايته « القاهرة الجديدة » وانهاها
برأئته الثلاثية « بين القصيرين » و « السكرية » و « قصر الشوق » كانت
تعبيراً عن مجتمع يعانى دراما التغيير ، ويضع اخلاقياته الاجتماعية ومثله
العليا السياسية ، بل يضع معنوياته كلها فى آتون ثورة اجتماعية بالغة
التأثير ، أما المرحلة الثالثة والاخيرة التى اطلق عليها اسم الواقعية الجديدة
والتي تبدأ بروايته « اولاد حارتنا » وتنتهى بروايته الشهيرة « ميرومار » فقد
جاءت بعد الثورة ٠٠ خروجاً من بقايا المعنويات القديمة ، وبحثاً عن قيم
اخرى جديدة سواء فى الفن أو فى الحياة .

وهذا معناه بعبارة اخرى ان نجيب محفوظ فى مراحل الادبية الثلاث
كان فى اولها انعكاساً للثورة الوطنية الكبرى ٠٠ ثورة ١٩١٩ ، وكان فى
الاخيرة انعكاساً للثورة الاجتماعية الكبرى ٠٠ ثورة ١٩٥٢ ، وكان فى
المرحلة الوسطى تعبيراً عن فترة ما بين الثورتين ، أقول ان نجيب محفوظ
فى هذه المراحل الادبية الثلاث كان تعبيراً حاداً وصارخاً عن واقع مجتمعه

فى ظروفه التاريخية المتغيرة ، وما هكذا جيل الشبان الذين جاءوا فى ظروف
أخرى مغايرة ، أصبحوا فيها أكثر انفتاحا على العصر بدلا من انغلاقهم داخل
محارة المجتمع ، وأكثر وعيا بمعركة الحضارة بدلا من اتكالمهم على حتمية
التاريخ .

ولئن جاز لنا ان نضع ايدينا على عتبة زمنية معينة نتخذها مؤشرا
لهذا التحول الكبير ، لاستطعنا ان نجدها فى عام ١٩٦٧ وما تلاه من اعوام ،
لا لأنه عام النكسة فحسب ، وهو العام الذى خرجت فيه النفس العربية عن
الاطر المعنوية القديمة لتواجه تحديا حضاريا من نوع خطير ، تحديا يجبرها
على أن تخوض غمار نقد عنيف للذات ، وان تضع تراثها الروحي كله موضع
الامتحان ، وان تعيد النظر فى مضمونها الحقيقى استبصارا بنواحي القوة
واستئصالا لنواحي الضعف . ولكن لانه بالاضافة الى ذلك ، العام الذى
شهد وما تلاه تحولا جذريا خطيرا سواء فى خريطة الارض أو فى اجواز
الفضاء أو فى ضمير الانسان .

فعلى خريطة الارض تصاعدت الثورات المدوية التى تمثلت فى ثورة
فيتنام ، ثورة كوبا ، ثورة انجولا ، ثورة نيجيريا ، ثورة الكونغو ، ثورة
القدس ، أو ما اصطلح على تسميته بأزمة الشرق الاوسط ، وكلها ثورات تتخذ
فى ظاهرها الاقتصادي شكل مواجهة الدول النامية لقوى الاستغلال
الامبريالى ، ولكنها فى حقيقتها العصرية تعبير حضارى ، عن شعور الرجل
الاسود والرجل الاصفر بضرورة فرض وجودهما على الرجل الابيض ،
والتحامهما معا فيما أصبح يطلق عليه اسم العالم الثالث .

وفى اجواز الفضاء تكاثرت الرحلات الفضائية حتى استطاعت بالفعل
أن تغزو القمر ، وان تضع على سطحه قدم الانسان ، وان تعود ببعض من ترابه
واحجاره عاقدة بذلك قرانا سعيدا بين الارض والقمر ، والدلالة الحضارية
لهذا الحدث هى دخول الانسان فى عصر حضارى جديد ، لا تقف فيه
مدركاته عند حدود كوكبه الارضى ، بل تتعدى ذلك لتشمل الكون كله ،
وليصبح الوعى الكونى سمة من سمات الانسان المعاصر .

أما فى ضمير الانسان فقد حدث ذلك الزلزال الباطنى العنيف أو
البركان الروحي الأشد عنفا ، الذى تمثل فى ثورات الشباب على كل ما هو
تقليدى ودوجماتيقى ومضاد لروح العصر ، وعلى كل ما يقيم الاسلاك
الشائكة بين البلد والبلد ، بين اللون واللون ، بين العقيدة والعقيدة ، بين

الطبقة والطبقة ، بين المواطن والانسان . وهى وان كانت ثورات سلبية اتخذت طابع الرفض والتمرد والاحتجاج ، الا انها تنطوى على قوة المعارضة ، وإيجابية البحث عن ايدولوجية انسانية جديدة ، تكون اكثر احتواءا لمتطلبات الانسان المعاصر ، واكثر تعبيراً عن قيمة ورؤاه ومعاييره الجديدة ، ولم تقتصر هذه الثورات الشبانية على دول العالم الرأسمالى ، بل تعدت ذلك الى بعض دول العالم الاشتراكى والى بعض دول العالم الثالث ، مما يدل دلالة واضحة على ان هذه الثورات لم تكن حركة فوضوية ، ولا كانت مظهراً من مظاهر الانحلال ، وانما كانت فى صحتها طرحة لمشكلات جديدة لا تجيب عليها مجموعة الاجابات الجاهزة التى ظن التقليديون انهم يستطيعون ان يواجهوا بها كل موقف جديد .

فى تيار هذا الواقع الحضارى الجديد ، وعبر هذه الشبكة المتداخلة من المواصلات الثقافية واصداء العصر ، يصبح لزاماً علينا ان نتناول انجازات الأديباء الشبان فى الثالث الاخير من القرن العشرين ، وهى الفترة التى تشهد النهاية والبدائية معا بالنسبة لجيلين من الادباء ، جيل الرواد الذى يمضى وجيل الشبان الذى يجيء .

يقول نجيب محفوظ اجابة على سؤال من سأله : من من بين شباب الكتاب بدون مجاملة أو احراج - يمكن ان يعتبر امتداداً حقيقياً لخط نجيب محفوظ ؟

يقول : « أما عن كتاب الشباب فقد قرأت لثلاثة منهم هم : عيد الحكيم قاسم ويوسف القعيد ، وسهير ندا . وقد بدأوا من حيث انتهينا ، أما أين ينتهون فأمر يصعب التنبؤ به ، ولكن الامل معقود عليهم أو على احدهم فى البلوغ بالرواية العربية الى المستوى العالى » .

وفى تقديرى انه لو قدر لنجيب محفوظ ان يقرأ هذه الرواية « حلم الليل والنهار » لما تردد فى ان يضيف الى هذه الاسماء الثلاثة اسم . حسن محاسب .

والصحيح ان هذه الاسماء الاربعة استطاعت بشكل ما ان تعلن عن وجودها ، وان تجاهد جهادا مريراً لكى تقول شيئاً بعد نجيب محفوظ . ورغم الطريق العريض الذى رصفه لهم هذا الرائد وهو طريق « تأصيل » الرواية العربية ، فان المسئولية الملقاة على عاتقهم لا تقل فداحة وخطورة ، وهى مسئولية تعصير « الرواية العربية » والخروج بها من اطار الحلية الى حيث رحاب الفن العالى .

وعلى الرغم من الملامح العامة والقسمات العريضة التي تقرب مما بينهم ، فثمة فروق فردية تميز كلا منهم عن الثلاثة الآخرين ٠٠ أما أولهم وهو عبد الحكيم قاسم فقد لجأ فى روايته « أيام الإنسان السبعة » الى اسلوب الوصف التسجيلى ، رغم مجاراته لاتجاه الواقعية الجديدة ، فهى رواية جريئة وطموحة تحاول جاهدة ان تقدم لنا القرية المصرية بأكملها وهى تتحرك على الورق ، تعاني صراع التحول ودراما التغيير ٠٠ واذا كان الكاتب قد اقتطع الجانب الدينى أو الصوفى فى حياة القرية ، وحاول أن يقدم ابطاله من خلال هذا الجانب ، فان التيمة المحورية التى ادار عليها روايته هى كيف يعيش هؤلاء الابطال فى مجتمع يتغير ، وكيف يقطعون روابط الصلة التى تربطهم بعالم خرافى مضى ، ليستقبلوا عالما عصريا جديدا ؟ لذلك كانت غاية الكاتب هى ان يصور انهيار اسرة الحاج كريم ضمن اطار الانهيار العام الذى اصاب مجتمع القرية نتيجة لتشبهه بالاضرحة وجريه وراء الدراويش .

ولكى يعالج الكاتب هذه الفكرة لجأ الى بناء فنى غريب التركيب ضحى فيه بعنصرى الحدث والشخصية من أجل الإبقاء على عنصر الوصف والتصوير ، فجاءت روايته تسجيليا وصفيا « لناظر واخلاق ريفية » فالرواية من أولها حتى النهاية تسجيل وصفى لمراحل الطقوس والشعائر التى تؤديها القرية فى احتفالها بمولد السيد البدوى ، الذى ينزل فى نفوسهم وقلوبهم منزلة النبى وآل بيته ، حتى انهم يدعونه السلطان ، ويدعون كل عائد من زيارته بالحاج . وهذه الطقوس والشعائر تتم على سبع مراحل كل مرحلة منها تشكل فصلا من فصول الرواية ، تبدأ بما سماه المؤلف « الحضرة » وتنتهى بما سماه « الطريق » ، وفيما بين الحضرة والطريق نمر بالخبيز والسفر والخدمة والليلة الكبيرة والوداع . والواقع ان هذا الكاتب يمتلك هذه الناصبة - ناصبة الوصف التسجيلى - امتلاكا قويا ، يجعله قادرا على اشاعة الجو الذى يصفه ويصوره على نحو يجعل القارئ يعايشه ويحياه .

أما الآخر وهو يوسف القعيد فقد غلب الطابع الرمزى على اتجاهه صوب الواقعية الجديدة ، وهو ان ضحى بعنصر الوصف والتصوير ، الا انه استطاع ان يحافظ على عنصر الحدث مع عدم الاخلال بعنصر الشخصية ، ففي روايته « الحداد » - نطالع حدثا على جانب كبير من القوة والاحكام ، يتمثل فى مقتل الحاج منصور ابو الليل سيد الضهرية ، الذى يقتل بيد مجهولة ترتدى قفاز الحذر وتتستر فى عباءة الظلام ، على ان مقتله ليس هو مقتل البطل التراجيدى الذى يثير فى نفوسنا الشفقة ، ولكنه مقتل

الطاغية الذى ينتزع من نفوسنا الخوف ، أما عائشة ابنته فهى التى تقيم له فى صدرها ماتما وفى القرية حدادا وتصر على ألا يوارى حتى تثار له ، فقد كان لها اكثر من أب ، كان الرجل وكان الحبيب ، فهى تناجيه « لم طالت الغيبة يا أعز حبيب ؟ متى ستعود ؟ لن أؤف الا لك ، ويلتى لن أفرح الا بك ، مصيبتى لن أحب الا أنت ، فأين أنت ؟ » . اما الأم فتكاد تقف على الوجه الآخر من عائشة ، هادئة بلا انفعال ، صامئة بلا ثورة ، كأن الذى قتل شخص آخر غير زوجها ، واما حامد فهو بمثابة المركب الجامع بين النقيضين : يأخذ من اخته الثورة ومن أمه الصمت ، ويقلب الأمر على كلا وجهيه . فالقتيل أبوه والانتقام حتمية تفرضها تقاليد القرية ، ولكنه شاب متعلم ومتحضر ، حصل الكثير من العلم وشيد فى خياله قصورا من الاحلام ، ترى بأى الاثنين يضحى ؟ بعد هذا الثالوث يجىء اثنان آخران لكل منهما فى مقتل الحاج منصور مارب ، أحدهما هو حسن الاعرج الابن غير الشرعى الذى يلقي فى البيت صنوف الصد والاعراض ، فضلا عما يلقاه فى القرية من صنوف المهانة والاحتقار ، ترى هل قتله دفاعا عن الذات على نحو ما فعل سمير دياكوف فى رواية ديستوفسكى الشهيرة «الاخوة كارامازوف» أم تراه لا يقدم على هذه الخطوة حتى لا يخسر بموت أبيه فرصته الكبرى فى الاعتراف به ؟ أما الآخر فهو زهران الرفاعى المجرم الذى تقدم لخطبة عائشة فرفضه أبوها وان تعلقت به أمها ترى هل قتله لينفتح أمامه الطريق ، أم انه لا يمكن ان يكون القاتل ، بعد ان أقسم لعائشة أن يثأر لأبيها وان يكون الثأر هو المهر ؟

والرموز فى الرواية واضحة ، وتزداد وضوحا اذا عرفنا ان القاتل ظل مجهولا حتى امتزج بالمعنى الاسطورى الشعبى القديم ، معنى العفريت ، فالقاتل هو العفريت الرابض على اطراف القرية . قتل الحاج منصور ، وقتل حسن الأعرج من بعده ، ومن بعدهما قتل محمود البرادعى ، ولا أحد يدرى بعد ذلك على من يقع الدور . وهكذا أصبح لزاما على القرية ان تهب جميعا لملاقاة العفريت . وكما تكتسب هذه الرواية بعدا فنيا آخر اذا نظرنا اليها فى ضوء اسطورة اليكترا ، فما اشبه عائشة المصرية باليكترا الاغريقية ، وما اشبه حامد بأورست رمز الانتقام !

وأما الأخير وهو سمير نداء فقد كسا واقعيته الجديدة بعباءة من التجريد ، انزوى فيها الحدث وتاهت معالم الشخصية وشطح الاسلوب فى دروب الخيال . وصحيح ان مضمون التجربة فى رواية «الشقق» هو الذى اقتضى شكلها ، وهو المضمون الميتافيزيقى الذى يعبر عن ارتطام الانسان

بالزمن على رصيف الواقع وعبر مسارب التاريخ ، ولكن الصحيح ايضا ان الشخصيات فى الرواية فقدت هويتها لتتحول الى أبواق فى فم الكاتب . فكل بطل من أبطال الرواية حبيس فترة من فترات الزمن تنطلق من الواقع لتغوص فى أغوار الماضى ، أو ترتدى على شاطئ الحاضر ، أو تعلق فى سماوات المستقبل . سامى نتاج حضارة أفلست وأفران تراث لم يتبق منه الا القشور ، فهو هارب الى اطلال الماضى ، مفعم بمأساة العصر . وسامية هى الاستمرار الطبيعى لمأساة سامى وشريكة له فى معاناة الحصر والضيق . وعلى الوجه الآخر من الرمز ، وفى تعميق واثراء له يندبج جميل تجسيدا كاملا للواقع الحى بل للحاضر المطلق . حاضر الماضى وحاضر المستقبل ان صح هذا التعبير . فهو قابض على احلامه الواقعة فعلا مهما تكن ضحالة هذه الأحلام . وفى تناقض يعمق ما بين النقيضين يجرى مصطفى كلمة العقل فى مهبط العواصف ، وأرض اليقين فى محيط الزواجع والأعاصير ، رغم ما يصيب روحه من هزال وما يعثور جسده من حمى ، وآمال هى الاستمرار الطبيعى لمعركة مصطفى بعد ان طعنها الواقع وأنشبت فيها مخالفه ، ولكن لانها تحمل فى أحشائها نطفة المستقبل ، لا تلبث ان تسقط لتنهض من جديد .

ورغم انحباس هذا المضمون الفكرى الخطير فى اطار التعقيدات الشكلية التى لجأ اليها الكاتب ، حيث تداخلت ابعاد الزمن الثلاثة احدها فى الاثنين الاخرين ، واختلطت صيغ المتكلم والمخاطب والغائب فى ضمير واحد ، وانظمت معالم الشخصيات جميعا فى اسلوب تجریدی ، وان تأثر بأسلوب نجيب محفوظ الا انه فى النهاية اسلوب الكاتب ، أقول رغم هذا كله فان هذه الرواية كما يقول يحيى حقى « انقذتنا من الواقعية اللصيقة بالأرض ، والرومانسية المنهته على حد سواء » .

بعد هؤلاء جميعا يجرى حسن محسب بعدا رابعا يضاف الى ابعاد الرواية الواقعية الجديدة ، فلئن كانت الواقعية الجديدة قد اتخذت عند عبد الحكيم قاسم طابع الوصف التسجيلى ، واتخذت عند يوسف القعيد طابعا رمزيا ، وعند سمير ندا ذلك الطابع التجریدی ، فما هى عند حسن محسب تعلق فوق هذه الأبعاد الثلاثة غير منفصلة عنها ، ولكن آخذة من كل منها متفاعلة معها جميعا فى تركيبية عضوية جديدة . فروايته التى نتناولها الآن « حلم الليل والنهار » لا تخلو من عنصر الرمز ، ولا تتحاشى جانب التجريد ، ولا تفرق تماما فى طابع الوصف التسجيلى ، ولكنها تأخذ من كل من هذه الأبعاد الثلاثة على نحو يجعل منها بعدا رابعا .

وإذا كان كل من هؤلاء الثلاثة قد فض بكارته الأدبية فى عمله الروائى الأول ، فحسن محسب على العكس منهم ، كان قد فضها من زمان فى محاولاته الأدبية الباكرة ، التى كانت بمثابة الارهاص بهذا العمل الروائى الأكثر نضوجا ، والأبعد رؤىة ، فقد طرق هذا الأديب باب الحياة الأدبية ، بمجموعته القصصية الأولى « لحظة حب » التى صدرت عام ١٩٥٨ والتى كانت أقرب الى تحسس الطريق ، أو كانت مجرد تمرين لأصابعه الخمس ، وإذا كانت هذه المجموعة لم تفتح لصاحبها باب الحياة الأدبية ، فقد فتحت الطريق أمام مجموعته الثانية « الكوخ » التى صدرت عام ١٩٦٤ معلنة بحق عن مولد هذا الأديب .

فى « الكوخ » رؤىة واضحة للقصة القصيرة ومفهوم متبلور عنها ، وفيها أيضا المعالجة العصرية للمضمون ، فضلا عن الاسلوب المعجون بالروح المصرى الصميم ، النابع من جوف القرية أحيانا ، ومن قاع المدينة أحيانا أخرى ، وأحيانا أخيرة من قلب العاصمة .٠ من القاهرة .

واتساقا مع هذا الاسلوب الذى هو أقرب الى روح الشعر ، كسا الكاتب شخصياته بنوع من الكآبة الرهيفة والحزن الشفيف ، ولم يحفل بعالم الواقع الخارجى مقدار حفاوته بالعالم الداخلى للانسان ، فالواقع الخارجى كثيف وضغط أما العالم الداخلى للانسان ففيه على الأقل اشعاعة الأمل وخضرة الطريق الى السماء ، وكأنما الحزن والمرارة وزيف الواقع هو الذى جعل أبطال « الكوخ » ينظرون على أنفسهم ، يجترون أشواقهم ، ويحلمون بعالم أضيق ما فيه يتسع لكل احلام الانسان .

وشأن العمل الباكر جاءت « الكوخ » تعبيراً عن ذات الفنان وتصويراً لهوموم الذاتية وأشواقه الخاصة ، وهى هموم وأشواق أقرب الى الرؤى التى تطفو فى هدوء ، وأبعد عن الانفعال المضطرب الذى يصاحب الحركة الخارجية ، ألم يكن دافع الكاتب الى الكتابة هو هروبه من ظروفه الاجتماعية السيئة ، ومحاولته تحقيق التوازن بين العالم الذى يعيشه والعالم الذى يتمناه ؟ .٠٠ اسمعه يقول : « فى المدرسة .٠٠ ازداد احساسى بالفروق الطبقيه ، ومن ثم دفعتنى الضغوط الحادة التى تعانىها أسرته الى ادمان القراءة هرباً من الظروف الاجتماعية السيئة ، الى ذلك « العالم الساحر » الذى أجدّه على صفحات الكتب .٠٠ ومن ثم بدأت أولى محاولاتي للكتابة .٠٠ وجدتنى أوصل الكتابة كعملية خلق ورؤىة ، لعلى أحقق التوازن الذى أفقده فى حياتى بين ما أريده .٠٠ وما أعيشه بالفعل » .

ومهما بدا لنا فى هذه المجموعة من سلبيات ، فلعل ابرز ما فيها انها مجموعة قصص قصيرة وليست شيئاً آخر .

أما مجموعته « التفتيش » التى صدرت عام ١٩٦٧ فليست لها شخصية فنية محددة ، فهى تنقسم الى ثلاثة اجزاء ، الجزء الأول « المنفى » والآخر بعنوان « التفتيش » والآخر بعنوان « قصص أخرى » يصل عددها الى سبع قصص ، تسرى فيها جميعا روح القصة القصيرة ، وتبرز منها آخر قصة وهى « عباس منصور » التى تقارن بين نظريتين أو جيلين من أهل الريف .
جيل قديم كان يرحل الى القاهرة هربا من تخلف القرية وكسادها ، وجيل جديد يتطلع الى اسسوان ويرى فيها خيره ومكسبه ، بعد ان ازدحمت العاصمة ، ولم تعد تحتفل بالوافدين اليها من القرى . وبعد أن يحقق عباس نجاحه فى أسوان .٠ يدعو والد منصور ابنه الهائم على وجهه فى القاهرة ، يدعو للتوجه الى أسوان أرض الخير الوفير .٠٠ والغد القريب .

ومهما يكن من أمر هذا الجزء الأخير بقصصه السبع ، ومهما يكن من قدرة الكاتب على معالجة كل قصة من هذه القصص القصيرة ، معالجة تتراوح درجة الحكمة فيها بين التماسك الذى يصل الى حد الآلية كما فى قصتى « المشكلة » ، و « صخب الصمت » والتلقائية التى تصل الى حد ضياع الرابطة الفنية كما فى قصتى « الحلال » و « نفوس عنيدة » ، ومهما يكن من تطور نظرة الكاتب الى مفهوم القصة القصيرة سواء فى بناء شخصياته وإبراز ملامحها الداخلية والخارجية ، أو فى إيجاد الاتزان بين عناصر قصصه محافظة على وحدتها الفنية وأسلوبها اللغوى ، فان الذى يقال فى أمر هذه القصص السبع انها ضلت طريقها الى هذه المجموعة ، التى لم يكن يكفى الكاتب ان يطلق عليها اسم « التفتيش » وانما كان ينبغى ان يضيف اليها اسم « المنفى » جاعلا من الاسمين معا « المنفى والتفتيش » عنوانا لهذا العمل الأدبى .

فهنا « ثنائية قصصية » على جانب كبير من الطرافة سواء فى شكلها الفنى أو فى مضمونها النفسى والاجتماعى ، كل وجه من وجهى هذه الثنائية يحتوى على أكثر من قصة قصيرة يلفها جميعا مناخ فكرى وفنى عام ، بحيث يشكل منها فى النهاية وحدة فنية ان لم تكن متكاملة فلا أقل من ان تكون متجانسة ، فاذا كانت قصة (المنفى) تدور فى أرجاء المدينة ، فان قصص « التفتيش » تدور فى جوف القرية ، واذا كانت الأولى تعبيرا عن الداخل .٠ داخل النفس البشرية فى مواجهة كل اولئك الأغيار ، فان الثانية تصوير للخارج أو للواقع الخارجى بكل ما فيه من أشياء وأشخاص .
الأولى رواية قصيرة لم تتم ، أما الثانية فقصاص قصيرة تتطلع الى ان تكون رواية !٠

أما رواية « المنفى » فتقع فى أربعة فصول صغيرة ، وتدور فى مجموعة أماكن متعددة ، وتستعرض شخصيات مختلفة ومواقف متباينة ، ولكن هذا جميعه يستقطبه ، « حسام » فتى القرية الذى هجرها ، وجاء يعمل بالمدينة صحفيا فى احدى الجرائد المسائية . وفى هذا العمل يتعرف على الكثير مما لم يكن يعرفه ، يتعرف على الزيف عندما يمضى فى الطرقات ، وعلى الكذب عندما يرتدى ازياء الرجال ، وعلى الاقنعة عندما تتحول لتصبح هى والناس سواء ، ويتعرف على فتاة جميلة تعمل راقصة بأحد الملاهى الليلية فيصدق همومها ، وبشهامته الريفية يتزوجها ، ولكنها ظلت تمزق كرامته كل ليلة على موائد الزبائن حتى طلقها خاسرا بذلك ما تبقى له من أموال ، وخاسرا أيضا ما تبقى له من حب أهله وقريته . ويتعرف على أخرى تعمل فى خلية تنتمى الى منظمة كبرى ، فيتزوجها أملا فى أن يحقق لحياته توازنا فكريا واجتماعيا ، ولكنه سرعان ما يجد نفسه فى السجن ، وسرعان ما يخرج من السجن ليجد أن زوجته كانت قد طلبت الطلاق . اما عمله فى اجريدة فيظل شكلا بلا مضمون ، قلما بلا مداد ، فلا شيء يستقزه ولا حادثة تستثيره ، ولا تتحرك فى نفسه خالجة ولو اندلعت الحرب بسبب كوبا أو بسبب توحيد المانيا أو بسبب الحدود بين الهند والصين : « لقد مللت الحياة فى القاهرة . . بل اننى كرهت الذهاب الى العمل كل صباح لأننى عندما أدخل المدينة أشعر أننى داخل مكانا مغلقا مليئا بأشياء غير طبيعية » .

وازاء هذا الشلل النصفى الذى أصاب قلمه وروحه ، لا يملك مدير تحرير الا ان يستغنى عن خدماته ، وكمن ينتظر هذا القرار ، يلوذ حسام بمكان عند اطراف المدينة ، يناهى به عن ذلك التتين الذى له ألف ذراع ، وليكن هذا المكان ما يكون . . ليكون منفى مادام يبعده عن عذابات المدينة . وعبثا تحاول صديقه سهير أن تعيده اليها ، وعبثا يحاول زملاؤه أن يعيدوه الى اجريدة ، هناك فقط الفتاة الريفية الساذجة التى تمثل كل معانى الحب والخير والأمل هى التى استطاعت ان تعيده الى نفسه فى هذا المكان النائى البعيد ، ولكن هناك يحدث لها ما يدفعها الى الانتحار ، ويموتها يموت فى نفس حسام كل معنى وكل قيمة وكل مثال ، فلا يملك بعد ان اختلت امامه قوى المجال ، وفقد القدرة على الفعل ، وعلى الحركة الموضوعية الا أن يهرع الى القوى الغيبية ، الى مقام السيدة زينب ، عساه يجد فى رحابها الأمان .

وبهذه النهاية الناقصة أو التى لم تتم تنتهى رواية « المنفى » بفصولها الأربعة الصغيرة ، لتبدأ مجموعة « التفقيش » بقصصها الخمس القصيرة ، التى تحاول بشكل أو بآخر ان تتزيا بزى الرواية ، وهى وان اتخذت شكل

الخماسية القصصية الا ان لكل منها عنوانا جانبيا ، ويلفها جميعا جو واحه هو جو القرية ، ومصدر واحد هو التراث الشعبى ، سواء تمثل هذا التراث فى عادة أو سيرة فى قول ماثور • وعناوين القصص تدل على روحها هزيمة أبو زيد ، بنت المليجي ، الولد مخيمر ، الزناتى أبو خليفة ، الشرارة • وكانما استمدت من تجربة واحدة اراد كاتبها أن يعبر عن جوانبها المختلفة . أو ان يستوعبها وهو يصورها واحدة بعد الأخرى •

فالقصة الأولى « هزيمة أبو زيد » تدور حول مأساة الفلاح الذى يحرم من عرق جبينه ومن جنى ثماره رغم حاجته المأساوية الى هذه الثمار ، فأبو زيد يمنع ناظر التفتيش من دخول حقله وجنى ثماره ، وانما القطن يجنيه الناظر بمعرفته هو ولمصلحة الاميرة ، وتكون النتيجة الجوع والخراب وهزيمة أى فلاح حتى ولو كان أبو زيد ، وحتى لو رسم صورة السبع على ساعده الأيمن : « فدادين كثيرة يا دياب زرعناها ونقينا اللطع والدودة من ورق القطن على نور الفرائيس والكاوبات •• وطاب المحصول ، ويضحك علينا الناظر ويمنعنا من جمع القطن ، وزينب ويونس مخطوبين من ست سنين • »

والقصة الثانية « بنت المليجي » تجيء تأكيدا لهذا المعنى وتصعيدا له ولكن فى اتجاه آخر ، فهى تصور الظلم الواقع على الفلاح ، والذى لا يقف عنده وحده ، بل يتعداه حتى يصل الى أهله وأسرتة ، فبنت المليجي تضطر الى العمل فى التفتيش حتى تعول والدها المريض رغم ما تلاقيه من ترهيب الخولى تارة وترغيبه تارة أخرى ، ويقف دياب ابن الكفر عاجزا عن الدفاع عن شرف بنت الميجي ، رغم صورة السبع المنقوشة على نراعه الأيمن •

اما « الولد مخيمر » فهو ابن سليمان سائق حنطور الاميرة ، الذى أنقذ حياتها من حية تعرضت لها فى الطريق ، ويظن نفسه بطلا بين اهل الكفر ومقربا لدى الاميرة ، وتضطره الاميرة فى اليوم التالى أن يسوق الحنطور بسرعة كبيرة حتى ينقلب بهما فى التربة ، وتنقذ الاميرة أمه سليمان فيسوقه الناظر الى عذاب الضرب ، والى الطرد من التفتيش ، فيعود الى ابنة مخيمر بطلا بلا بطولة ، وأبعد ما يكون عن رضا الاميرة •

وتجيء القصة الرابعة صورة مأساوية لعبث الاقطاع بأقدار الفلاحين ، فالزناتى أبو خليفة يؤخذ ابنه عويس الى الدوار هو وجمع من شباب الكفر كى ينوقوا عذاب الضرب أمام عيني الاميرة ، ويثور عويس فى وجه «أبو عطية» خفير التفتيش حتى يقتله ، وبدلا من أن يلقي به فى السجن تصطفيه الاميرة

خفيرا جديدا ، وتنصبه جلادا على أهالى الكفر ، وتضطر الاميرة الى أن يضرب زوجة دياب فيؤلب عليه أهالى الكفر ، ويحاصرونه أمام بيته مقررين قتله ليلا وعلى مشهد من الجميع . وأمام استغاثة عويس لا يملك الزناتى أبو خليفة الا أن يخرج شاهرا فاسه ليكون مقتل ابنه بيده هو لا بأيدي الآخرين .

وأخيرا تجيء « الشرارة » ايذانا بانتهاء هذه الحقبة من تاريخنا الاجتماعى ، حقبة الاستغلال البشع لفلاح النبات فوق ضفاف النيل ، وللأرض التى استخلصها شبرا شبرا من رمال الصحراء وفيضان النهر .

وهى تدور حول « عويس جديد » يجيء الى الكفر هربا من القصر والانجليز اللذين شاركوا فى حرق القاهرة ، ويكون لقاؤه مع الزناتى الذى يجد فيه بعثا لابنه الذى راح ضحية للأميرة ، ويحتضنه الرجل ويأويه ، ويحتضنه دياب وزوجته أم العيال ، ويحتضنه من بعدهم كل أهالى الكفر . وقال الزناتى انه « رجل ولاكل الرجال ، حارب الانجليز فى التل الكبير . وفى القتال . . وكان سيقتل الملك . . اتعرف ما اسمه يا دياب ؟ اسمه عويس . . اسمه عويس يا رجال ! »

وتعلم الاميرة بخبر الغريب ، فتستدعى الشرطة فوراً لمحاصرة دار الزناتى ، ولكنها لا تفلح فى القبض على عويس وان أفلحت فى القبض على الزناتى ، ويساق الرجل الى قصر الاميرة ليلاقى ألوان العذاب ، وكن ضمير الكفر كله يكون فى حالة يقظة وتأهب ، فلا يلبث الاهالى وعلى رأسهم دياب ان يهبوا لانقاذ الزناتى ولو كفهم ذلك حرق القصر وقتل الناظر ومحاصرة الاميرة . ويكون دياب هو الفداء لهذا الحريق ، ويكون دمه هو الزيت الذى توقد به شرارة الثورة .

وبهذه النهاية المؤسسية ولكن فى انتصار ، والمنتصرة واكن بدم التضحية وعبر طريق الفداء ، تنتهى خماسية « التفتيش » التى تتكامل فيما بينها مضمونا وتتطلع من حيث الشكل الى أفق الرواية ، والرواية التى نقرم أصلا على تعدد مجال الرؤية . والذى حدا بى الى اللوقوف وقفة أطول عند هذه الخماسية « التفتيش » هو أنها بالاضافة الى رباعية « المنفى » تعدان - شكلا ومضمونا - بمثابة القنطرة الأدبية التى عبر من فرقها حسن محاسب الى حيث عمله الروائى المتكامل « حلم الليل والنهار » فاذا كانت مجموعته الثانية « الكوخ » تعبيراً عن « الرومانسية المنهضة » وكانت مجموعته الثالثة

« التفتيش » تعبيراً عن الواقعية اللصيقة بالأرض . فإن هذه الرواية بحق انتقال بصاحبها الى مستوى الواقعية الجديدة .

وفرق ما بين الواقعية والواقعية الجديدة ، ان الاولى تعتمد على الحياة نفسها من حيث هى مضمون العمل الفنى ، فيعمد الكاتب الى تصويرها ذلك التصوير الوصفى الدقيق الذى يكشف عن مساراتها القائمة ويبلور ابعادها الراهنة ويستخرج منها ما تتضمنه من قيمة ومعنى ، أى أن الحياة بما تنطوى عليه من أحياء وما يعتمل فى نفوس هؤلاء الأحياء من وجدانات نفسية واجتماعية ، فضلا عن محاولة تصوير هذا كله ، ذلك التصوير الفوتوغرافى الذى يهتم بتفاصيل الامكنة وهيئات الاشخاص على نحو يوهم القارئ بأن ما يقرؤه حقيقة لا خيال ، هى مادة الكاتب الواقعى التقليدى ، على العكس تماما مما نجده فى الواقعية الجديدة حيث المعانى والافكار هى الركائز المحورية التى يدور حولها الكاتب اصلا ، متخذاً من الواقع وسيلة للتعبير عنها ، بمعنى ان الواقع الخارجى بكل ما ينطوى عليه من حياة وأحياء من أحداث وملابس لا يعود مادة للتصوير بمقدار ما يصبح أداة للتعبير فبعد أن كانت الحياة تسبق المعنى الفكرى باعتبارها الواقع أصلا ، اصبحت المعانى الفكرية هى التى تتخذ من الواقع الخارجى مظهراً من مظاهر التعبير .

وهذا ما نراه واضحا فى « حلم الليل والنهار » فهنا رواية تركز على عدة محاور رئيسية يبدأ منها الكاتب ويعود إليها أبدا ، مطورا إياها ذلك التطوير الذى يصعد بها فى النهاية الى لحظة التتوير ، والفكرة المحورية عند الكاتب هى ضرورة وصل الثقافة بالحياة أو بالواقع العملى الحى ، لان الثقافة ان لم تترجم الى سلوك وفعل فهى ليست أكثر من حشو وثرثرة ، وان لم تلتحم بأرض الصراع والعمل فهى كنسيج العنكبوت يثير العجب بدقته ولكن لا نفع فيه ولا فائدة .

« لأننى فلاح لا يمكن ان انسلخ من جلدى ، ومن ثم فإن الأرض ، والفلاح المعروس فى وطنها منذ ٤٠ قرنا قبل الميلاد و١٩ قرنا بعده ، وقصة الاستغلال الانسانى لهذا الفلاح ، الذى انتزع ارضه شبرا شبرا من الصحراء وفيضان النهر ٠٠ ثم انتزعها منه الحكام والغزاة والولاة والاقطاع ، هذه القصة التى بدأت تنتهى بكل ما تمثله من قهر منذ ٩ سبتمبر ١٩٥٢ هى شغلى الشاغل ، هى أهم المؤثرات فى حياتى ٠٠ اجتماعيا وفكريا وفنيا » .

وتجسيدا لهذه الفكرة وتصعيديا لها فى هذا الاتجاه ، لجأ حسن محاسب الى فتى ريفى الأصل ضاق بالمقرية فهجرها غير حاقده عليها ، وتطلع الى

المدينة فبهرتة أضواؤها دون أن تزيفه ، وكان عمله بجريدة من الدرجة الثالثة .
فمكنه ذلك من الفرجة على المجتمع ورؤية الناس من الداخل ، فاذا أكثرهم
رجال جوف ، ضجيج بلا طحن ، انهم كالنصب التذكاري القائم فى ميدان
التحرير وحيدا ينتظر اللاأحد ٠٠ وكم آثار هذا النصب فضول الفتى ، كم
استفزه وكم تحدها ، وكم خيل اليه انه ربما كان هو التمثال الذى تنتظره تلك
القاعدة ، ولكنها تنتظره حيا كى يشعل فى ملابس النار احتجاجا على كل ما
يراه تحت قدميه من زيف وكذب وخداع ٠

وبدلا من أن يقف فوق قاعدة النصب شهيدا ، وبدلا من أن يظل تحتها
منسحقا ، أثر أن يواجه النصب ويتحدها ، فجلس فى مقهى مقابل يجتر
صداماته بعالم الواقع ٠٠ صدامه بالعمل ، وصدامه بالحب ، وصدامه
بالتزواج ، واخيرا صدامه بالقرية ، حدث كل شيء فى نصف نهار فقط ،
وطارده الاحساس بالعار والضياع ٠ وكمن اصابته حمى ، حمى اعادة النظر
فى الحياة ، راح يقرأ رسالة والده لأكثر من مرة : « وأعرفك يا ولدى ان
القدائين بعد ان بعث ترابهما بعمق مترين للمقاول الذى أرسلته الحكومة
لردم البركة ، اصبحا بين غيطان الجيران مثل البركة ، وتحولا الى مصرف
للارض المجاورة ٠٠ وواجب عليك ان تفعل شيئا لمساعدتى » ٠٠

وكمن يقف على حافة عالين كلاهما يقف على النقيض من الآخر ، وقف
الفتى بين المدينة التى تلفة والقرية التى تناديه ، فماذا بقى له فى المدينة بعد
ان ضاع العمل وضاع الحب وضاع الزواج ، حتى لا يستجيب لنداء القرية
حيث الأرض الأم ٠٠ وحيث العودة الى ينبوع ؟ ان البناء لا يبدأ من فوق ،
والسد العالى لن يبنى مرتين ، وظروفنا الاجتماعية تتعرض للكثير من عوامل
التعرية ، اذن فليبدأ من حيث ينبغى ان تكون البداية ٠

ولكنه لن يعود الى القرية طافيا تحت سطح الماء ، عابرا كل الكبارى
وكل القناطر ، يطارده السمك حتى يصل الى البحر الصغير ، ثم تأتى موجة
من حركة شادوف عم طه أبو جلهوم وهو يروى أرضه على الشاطئ ،
فندفعه الموجة الى بئر الساقية التى تقع فيها أرضه ، وتراه أخته هدى
فتصرخ حتى يأتى أبوه ، ويتجمع كل أهالى القرية ٠ لا ٠٠ لن يعود الى القرية
الا على قدميه ، ولن يلبث حتى يردم البركة بأحزانه ، ويحرقها بأشواقه
ويزرعها بتطلعه نحو واقع أفضل ٠

وإذا كانت تلك هى خطوط العرض فى هذه الرواية، وهى الخطوط التى
سطرها الكاتب فى الفصل الأول ثم عاد الى تفصيلها وتجسيدها فى باقى

الفصول ، فهذا معناه ان الرواية لا تبدأ من بدايتها الزمنية ، بل من منتصفها ثم يرتد بنا الكاتب الى الوراء لنعرف الأسباب ويعود بنا الى الامام لنقف على النتائج ، فالبداية نقطة بين الماضى والحاضر ، وهى بداية تضعنا مرة واحدة أمام جسد الموضوع الذى يريد الكاتب ان يكشف عنه ، ثم تضعنا أمام أسبابه وأخيرا أمام نتائجه .

وتعرفنا على الاسباب الرئيسية الثلاثة التى شكلت أزمة هذا الفتى ، الذى وان اطلق عليه الكاتب اسم « خالد » الا انه لا يستطيع ان يخفى فى داخله ملامح « حسام » بطله القديم فى « المنفى » ، فخالده هو الآخر ضائق بعمله فى الجريدة المسائية لا لأنها جريدة من الدرجة الثالثة ، ولكن لانها تقربه من ألوان العفن والزيف التى يعيش فيها الناس من حوله ، حتى كأنهم زيف على هيئة بشر ، وخداع فى صورة حركة ، والعمل هو الآخر لزوجة فى لزوجة أقلام تكتب بلا مداد ، وعقول تتقيأ أى كلام ، وصفحات تسود ولا تقول شيئاً .

وهربا من هذا كله يرتضى خالد فى علاقة عاطفية مع ليلى الطالبة بقسم الاجتماع بالجامعة ، ولكنه أعجز من أن يطور هذه العلاقة ويصعد بها أو بتعبير أدق أعجز من أن يهدفها ويمضى بها فى الاتجاه المشروع ، فالارتباط بالنسبة له أمر صعب ، وهو لا يزال فى خضم الضياع ، وليلى فتاة عصرية ناضجة تقيس خطواتها وتعرف تماما ماذا تريد . وهى تحب خالد حقيقة ولكنه الحب النظيف الذى لا يهوى بها الى حضيض العشيقية ، لذلك كان طبيعيا أن تنفصم هذه العلاقة ، وأن تبقى ليلى فى وجدان خالد ، كما بقيت هباء فى وجدان حسام . الحلم الوردى الجميل الذى لم تمكنه الظروف من ترجمته الى واقع ، ان ليلى هى رمز الارض البكر التى لم تدسها قدم ، ولم يعشش فرقتها انسان .

وكرد فعل طبيعى للعلاقة العاطفية التى اجهضت ، قرر خالد أن يرتضى فى جسد أول امرأة تقابله ، وأول امرأة ، لتكن ما تكون ، المهم ان يجد فى بيتها المأوى ، وفى مطبخها الأكل ، وبين فخذيها الباب المفتوح . انها ليست أكثر من مطلب بيولوجى كالحيوان يلهته الطراد فيقع على أول جيفة تصادفه . ولكن المرأة بعد أن غدر بها زوجان سابقان ، لا تملك الا أن تكبل صاحبنا الثالث فتجعله يوقع لها على شيكات بدون رصيد حتى لا يفكر فى الفرار . وهذا هو ما اضطر والده الى بيع تراب الفدانين انقاذا لابنه من براثن هذه الزوجة . تماما كما حدث بالنسبة لحسام الذى اضطر الى الزواج من راقصة

كباريه كانت تهدر كرامته كل ليلة على موائد الزبائن ، ولكن خالده على العكس من حسام ، لم يلفظ الواقع المرير هربا الى عالم غيبى ، ولكنه اثر العودة الى الينبوع ، الى حيث يستطيع أن يبدأ من الجذور .

وفى القرية يتعرف خالد على الاهالى ، ويتعود على العمل مع أبيه فى الأرض ، وصحيح أن أرض أبيه « العنانى » أصبحت رمزا للمعار أو شيئا اشبه بالمرأة العاقر التى تتندر بها نساء القرية ، وصحيح أنهم جميعا يعرفون قصته التى كانت سببا فى هذا كله ، ولكن الصحيح أيضا أن خالد استطاع أن يعلو على عاره ، وأن يتوكأ على جراحه ، وأن يعمل جاهدا على اصلاح الارض واعدادها للزراعة من جديد ، وما أشبه خالد « بعويس » فى مجموعة « التفتيش » . « عويس » القديم الذى جلب على أهله العار لارتباطه بالأميرة و « عويس » الجديد الذى ترك القاهرة وعاد الى القرية لينفث فيها حياة جديدة .

ويحدث له ما يجعله أكثر التصاقا بالقرية وأكثر اقترابا من الاهالى ، يجد ذات صباح « عطية » مقتولا فى أرض أبيه ، ويذهب لابلاغ الشرطة فيلقى القبض عليه وعلى أبيه تحت ذمة التحقيق ، وفى الحجز يتعرف على « هوانم » واخيها « عطوة » ليجد فيهما مفتاحا للجريمة ، وليست الجريمة بذات اهمية محورية فى الرواية والا تحولت الى رواية بوليسية ، وانما المهم هو اتخاذها مناسبة للتعرف على بعض الملامح السلوكية فى حياة القرية ، أما عطية نفسه فيذكرنا بعطية القديم فى خماسية « التفتيش » غير انه هنا فى « حلم الليل والنهار » يكتسب أبعادا جديدة . فعلى الرغم من أنه قتال قتلة ، وعلى الرغم من أنه أتعب البوليس طويلا ، الا أنه لم يصب أحدا من أهل قريته بسوء ، حتى لقد ترك العمل كغفير فى التفتيش لأنه رفض أن يضرب المزارعين . وأما « هوانم » فهى امرأة فى حوالى الخامسة والثلاثين ، فيها صلابة الرجل وفيها ظراوة المرأة ، فهى كالرجل وسط اهالى القرية ، ورثت عن أبيها معمل الألبان ونجحت تماما فى ادارته حتى جمعت لنفسها ثروة كبيرة ، وبذلك أصبحت مطمعا بالنسبة لأخيها وزوجته ، الأول يطمع فى المعمل ، والاخرى تريد أن تزوجها من أخيها حرصا على هذا المال ، ولكن « هوانم » كامرأة قروية واعية ومتطلعة تدرك هذا كله ، فترفض الزواج من « على بغاغة » بل وترفض الزواج من « عطية » ، ولا يستهويها إلا خالد أفندى . أما خالد فلا يقبلها على الاطلاق ولا يرفضها على الاطلاق ، يتبل فيها ما يذكره بليلى . ثقنتها بنفسها وإيمانها بعملها واصرارها على النجاح ، ولكنه يرفض فيها الانثى الطاغية التى تذكره بأشياء أخرى .

على أن هموم « خالد » أعصى من ان تذييبها سخونة هوانم ، فاصلاح الأرض أهم عنده من أى شيء آخر ، وما يرتبط بتاريخ الأرض أهم عنده من كل شيء ، فها هو يكتب لجريدته بالقطعة حتى ينفق ما يتقاضاه على اصلاح الأرض ، وها هو يجلس الى « احمد عبد الكريم » مفتى القرية ليحكى له عن نشأة القرية ، وعن أصل العائلات المعروفة ، وعن الأيام التى عاشها وهو عسكري بطربوش فى الجيش ، بل وأكثر من هذا ٠٠ حكى له عن ثورات الفلاحين فيما قبل الاحتلال الانجليزى ٠٠ عن أول ثورة زراعية قامت فى الصعيد عام ١٢٥٣ بزعامة « ابن الأحذب » وعن ثورة البحيرة التى لجأ فيها الفلاحون الى احراق القمح واخفائه لاجبار الممالك على النزول عن الخراج ، وعن ثورات اخرى كثيرة قامت فى جميع أرجاء مصر ، وكان الفلاحون يضطرون فيها الى تجويع العاصمة انتقاما من حملات التنكيل التى كان يشنها عليهم الممالك .

ان « احمد عبد الكريم » هنا ليس « العرضحالجى » الذى تصوره « خالد » وليس المفتى الذى تصوره أبوه ، وانما هو ذاكرة القرية الواعية ، وتاريخ البلد الذى لا يضيع ، وما أشبهه بالعرف الاغريقى القديم ، الذى يعرف كل شيء قبل وقوعه ، ويحفظ كل شيء بعد وقوعه ، انه ضمير القرية وصفحة تاريخها المفتوح . « قلت لك يا ولدى ان من يبنى ثقافته على الكتب وحدها يتجمد ، المهم ان يكون مرنا ، يقرأ ويمسير الحياة بتجاربها اليومية » .

على ان القيمة الكبرى لشخصية « احمد عبد الكريم » التى وفق الكاتب فى تصويرها وتوظيفها ، هى أنه مركز الثقل السياسى فى الرواية ، الذى يتكافأ مع « العنانى » باعتباره مركز الثقل الاجتماعى . ففيه تتبلور ملامح ثلاثة أجيال متعاقبة من تاريخ مصر ، الجيل الذى حارب بالسيف مع جيش عرابى ، وقاتل فى التل الكبير وهو جيل الأب ، والجيل الذى خرج فى ثورة ١٩١٩ يهتف ضد الانجليز وضد السلطان ، وهو جيل الرجل نفسه ، والجيل الذى انهزم فى سيناء ، وانكسر فى نصف نهار وهو جيل الابن .

« وتدعو لى بأن أعيش أكثر ٠٠ لماذا ؟ لقد عاد ابنى الاكبر مخيم هاريا من سيناء ، كانت ثيابه ممزقة وأقدامه متورمة ، كان مذعورا كالفأر ، لقد طردته من دارى ، وأوصيت كل أهلى بالألا يسير فى جنازتى اذا مت » .

وكأنما الاحداث على موعد مع نداء الرجل ، فما ان يخرج « خالد » من أزمة مقتل « عطية » حتى يواجه أزمة اخرى جديدة ، لقد أغرقت المياه

أرض أبيه وحولتها الى مستنقع ، وضاع محصول الأرز الذى تعبنا فى زراعته أياما طويلة ، بعضه انسحب مع المياه الى المصارف ، وما بقى كان كالجثث الملقاة فى الطين .

وهكذا فى نصف نهار ضاع كل شيء ، وتجسدت أمام خالد أبعاد المأساة ، فلا تقود معهم لشراء شتل أرز آخر ، ولا وقت لزراعة أرز جديد . فالأرز لا يمكن زراعته بعد مواعده بشهر ، وان جاز ذلك فى أية أرض أخرى فهو غير جائز فى هذا المستنقع أو فى هذه البركة . لا بد اذن من اصلاح الأرض ، وعبثا يحاول خالد مع ابيه العنانى وجاره أبو جلهوم وابن جاره بركات أن يجدوا مخرجا من هذه الأزمة ، وأخيرا لا يجدون المخرج الا فى رهن الأرض ، وشراء تراب وسباخ وحطب وقش بالمبلغ كله ، حتى تتحول من بركة خراب الى أرض صالحة للعباء . ويعطيهم المرابى مائة وعشرين جنيها على ان تعود مائة وخمسين أو تعود له الأرض ، وهكذا يصبح لزاما على خالد ان يخوض معركة حقيقية ، لقد أصبحت الأرض تشكل تحديا بالنسبة له ، فاما ان تعود الأرض ويعود كل شيء ، واما أن تضيع الأرض ويضيع كل شيء . انها ليست معركة كلمة ولكنها معركة فأس ، أو معركة تتحول فيها الكلمة الى فأس .

وبالفعل يخوض خالد معركة الأرض ، وكلمات هوانم تدوى فى اعماقه « انت قادر على ان تجعل الأرض تحمل فى احشائها لو عرقت فوقها ومنحتها الخصوبة ؟ » ويخوضها معه بركات ابن جاره أبو جلهوم وخطيب اخته هدى . وبمقدار ما وفق الكاتب فى تصوير « المفتى » ممثلا للبعد السياسى ، والعنانى ممثلا للبعد الاجتماعى ، وفق هنا ايضا فى تصوير بركات ممثلا للبعد الحربى أو العسكرى واذا كان المفتى والعنانى كلاهما تعبيراً عن جيل مضى ، الجيل الذى واجه المحتل الاجنبى بالثورة السياسية والاجتماعية ، فان بركات هنا والى جواره خالد هما التعبير الرمزى عن الجيل الحاضر ، الجيل الذى يواجه العدو الخارجى فى أتون معركة حربية وحضارية .

ونعود الى بركات لنجده مثالا حيا للجندى المصرى المعاصر الذى خاض معركة اليمى ، وحارب فى سيناء ، وما هو فى طريقه الى السويس ليتدرب على السلاح الجديد ، وفى جبينه آثار رصاص ، وعلى فمه عبارة لا يكف عن ترديدها كما لو كانت نشيدا : « لا يهم أن أموت ، المهم أن نربح أنفسنا وينزاح الكابوس » .

فبركات هو الآخر انما يخوض معركة تحد كبرى ، معركة حياة أو موت ، فاما أن تعود الارض ويعود كل شيء ، أو تضيع الارض ويضيع كل شيء ، انها ليست معركة فأس ولكنها معركة مدفع ، أو معركة يتحول فيها الفأس الى مدفع .

أما قرانه على أخت خالد ، وقبل سفره الى الجبهة بالذات ، فلا يخلو من دلالة رمزية ، ودلالته هي تلك الرابطة الدموية المقدسة بين الجندي فى المعركة والفلاح فى القرية ، كلاهما يناضل من أجل هدف واحد . . الارض .

وببراعة فنان حقيقى ، عمد الكاتب الى تجسيد هذا المعنى فى شكل الرسالة الأولى ، التى ارسلها بركات من الجبهة بعد معركة المدافع التى دمرت فيها صواريخ العدو : « نسيت أقول لك يا خالد أفندى ، اننى عندما اعود سأدفع مهر هدى ، وأرجو أن توافق على أن يكون المهر هو سداد ديونكم للمحاج المرابى » وهذا معناه أن تحرير أرض القرية رهن بتحرير أرض الوطن .

وفى اتساق مع هذا المفهوم وتعميق له فى نفس الاتجاه ، تتحول أرض البركة الى معسكر للجيش الشعبى ، يتدرب فيه الشباب على الدفاع المحلى ، وأرض البركة تلك هى الارض التى تقع عند مشارف القرية فى الناحية القريبة من المقابر ، وهى ايضا الارض التى لم يصلح ترابها بعد لأن تقام فيها المدرسة الجديدة ، وهذا معناه ان القوة هى الاساس الحقيقى للعلم ، وأن المعسكر هو الذى يعد الارض لكى تقوم عليها المدرسة ، أما اختيار الناحية القريبة من المقابر ارضا للمعسكر ، فلأنه الايدان بالبعث الجديد ، والعودة الى الحياة مرة اخرى .

ووعيا من الكاتب بالعلاقة المتبادلة بين معركتى التطهير والتحرير ، اعنى التطهير الاجتماعى والتحرير الوطنى ، على اعتبار أن تطهير الجبهة الداخلية ضرورة لازمة لتحقيق النصر الخارجى ، كشف الكاتب من داخل الرواية عن الجرثومة الخافية وراء الصراعات الاجتماعية الظاهرة ، والخلافات الشخصية الطافية فوق السطح ، فالعمدة بعقليته الرجعية وسلوكه الانتهازى و مترسبات الاقطاع فى وعيه الباطن ، هو الجرثومة التى تتكاثر فى احشاء القرية ، تلد الجوع وتورث الخراب ، فهو الذى أوعز بقتل عطية وتستمر على القاتل حتى يوقع الخوف فى قلوب الناس ، وهو الذى أوعز الى الاهالى بأنه على اتصال برجال الحكومة وكبار الحكام ، حتى نجح فى الانتخابات ، وهو الذى ساعد بالكثير من المال احد الاحزاب القديمة

التي حاولت انتهاز النكسة ، وهو الذى قدم الرشوة لمن قاموا بمعاينة أرضه حتى لا تقام عليها المدرسة .

وكان مما يتفق ومنطق التطور الاجتماعى ان تكون تعرية العمدة على يد أمين الاتحاد الاشتراكى ، الذى كشف عن فضائحه أمام الناس وفى اثناء المعركة الانتخابية ، الأمر الذى أدى فى النهاية الى عزل العمدة . واختيار أمين الاتحاد الاشتراكى بالذات قطبا للصراع الدائر مع العمدة ، له دلالة الرمزية ، فالصراع هنا ليس بين شخصين أو بين منصيين بمقدار ما هو صراع بين ايديولوجيتين ، احدهما تقف على النقيض من الأخرى فى السلوك وفى الهدف . وكشف العمدة علنا وأمام الناس له أيضا دلالة السيكولوجية ، فهو اشبه « بالتطهير » النفسى الذى اعتمل فى وجدان أهالى القرية محررا قلوبهم من الخوف ، ومطلقا كلماتهم فى كل اتجاه ، فلم يعد العمدة رمزا للسلطة ولا تجسيدا لبقايا الاقطاع ، لأنه بانتهاء نظام «العمدية» تنتهى من تاريخ القرية كل متبقيات مرحلة اجتماعية ذهبت ولن تعود .

ان تحرير الانسان من الخوف ، هو الذى يؤدى الى تحرير الارض من الرهن ، وكلاهما يؤديان بالضرورة الى تحرير الوطن من العدو الخارجى . ان أرض العنانى ليست وحدها التى تحتاج الى اصلاح ، وانما القرية كلها فى حاجة الى الاصلاح ، وكما أن أرض العنانى لن تلد الزرع وتؤتى الثمر الا اذا اصلحت ، كذلك القرية لن تنتعش فيها الحياة الا اذا اعيد بناؤها من جديد ، فأرض العنانى هنا هى التعبير الرمضى عن القرية ، وعن البلد ، وعننا جميعا .

وينوع من التنوير الشاعرى الجميل ، ينهى حسن محاسب روايته بأروع ما فى الحياة من معنى . . معنى الميلاد ، ميلاد الزرع وميلاد الحيوان ، و ميلاد الأمل فى أعماق الانسان ، فها هى « بدرية » اخت « بركات » تهلل فى وسط الحقل فرحة بجاموستها التى تلد ، ويسرع والدها ومعه العنانى الى عريشة البهائم ليجذبها رأس العجلة ، وتسرع بدرية الى جسر الأرض لتنتزع بصلتين تكسرهما وتمسح بهما أنف العجلة التى راحت تتمطى ، وراحت أمها تلحسها بلسانها فى لهفة شديدة .

« شردنى وجه بدرية ، وكانت فرحة وموردة ، خفق قلبى ، انطلقت أجرى فى المسقى الذى يمتد فى أرضنا بطولها ، فى منتصف المسقى توقفت ، كان الاحساس بروعة الميلاد يهزنى ، انحنيت حتى اقترب وجهى من تراب

الارض ، كانت البراعم تشيل التراب ، ترفعه بيضاء ٠٠ بيضاء ٠٠ فى لحظة
الميلاد العظيمة ، خيل الى أن الأرض تتمطى ، وباطنها ينفرج ، فينقلت الزرع
الاخضر بأوراقه الصغيرة المرتعشة فى نسيمات الصيف .

نعم ، انها ارض العنانى ، لقد ولدت الزرع ، وولدت من جديد . ويوم
يعود خالد الى عمله فى القاهرة لن يعاوده تمثال المنتحر من فوق النصب
التذكارى المقام فى ميدان التحرير ، وانما ستترأى له صورة تمثال آخر
يوضح فوق هذه القاعدة ، ولابد أنه سيكون تمثالا يرمز الى كل معانى
التحرير والميلاد والحياة من جديد .

في القصة القصيرة
جئيل ما بعد يحيى حقي

obeikandi.com

مهما يكن من تقييم المحاولات الابداعية التي قام بها جيل الرواد فى مجال الابداع الروائى والقصصى ، والتي كانت جزءا من نشاطهم الابداعى العام ، وهم العقاد والمازنى وهيكل وطه حسين ومحمود تيمور وتوفيق الحكيم ويحيى حقى ، فقد جاء نجيب محفوظ فى ختام الفترة الخلاقة بالنسبة لجيل الرواد ، ليقوم بتأصيل الفن الروائى فى أدبنا العربى ، ويطوع لغتنا العربية لهذا الفن الجديد ، ويقوم على حد تعبيره برحلة بدأت من عند والترسكوت وانتهت عند ابواب ناتالى ساروت .

ولكن نجيب محفوظ الذى كان بداية مرحلة فى هذه الرحلة، شاء أن يكون هو نهاية الرحلة كلها ، ومن هنا أصبح لزاما على جيل الأدباء الشبان أن يخرج ثنائيا من مياها نجيب محفوظ الاقليمية الى حيث يستطيعون أن يعيشوا نبضات قلب عصرهم ، وأن يلتزموا التعبير عن روح هذا العصر .

وهذا ما عبر عنه نجيب محفوظ نفسه بقوله : « انما يقاس عملنا بتعبيرنا عن مصر الأمس ، اما تعبيرنا عن مصر اليوم فهو تعبیر المخضرمين المشحونة أبصارهم برواسب الأمس ، ولا شك عندي فى أن الشبان أقدر منا فى التعبير عن مصر اليوم والغد » .

وهذا بالفعل ما حاوله بعض شباب الابداع الروائى ممن انطلقوا بجيادهم من عند ابواب ناتالى ساروت ليملاوا سماء الرواية العربية ركضا وصهيلا ، ويطلقوا عصافير الدهشة فى كل عمل روائى ، خروجا من المؤلف الروائى الى اللامألوف الذى يعلن العصيان على كل الصيغ والأشكال الروائية التي أخذت بحكم الزمن شكل القدر .

وما يقال عن نجيب محفوظ فى مجال الرواية ، يقال مثله عن يحيى حقى فى مجال القصة القصيرة ، فقد جاء هو أيضا فى ختام الفترة الخلاقة لجيل الرواد ، ليقوم بتأصيل القصة القصيرة فى أدبنا العربى ، ويجرى هذا الفن من فنون الأدب على لسان لغتنا العربية ، لا اللغة الفصحى المحلقة فى السماء ، ولا اللهجة العامية اللصيقة بالأرض ، ولكنها اللغة الفنية المتجانسة مع هذا الفن ، المعبرة عنه كأروع ما يكون التعبير .

وهكذا كان يحيى حقى بمثابة التأصيل الحقيقي لارهاصات القصة القصيرة كما بدأها محمود تيمور الذى يعد بحق الرائد الأول لهذا الفن .
ولكن التعبيرية التى حمل لواءها يحيى حقى باعتباره آخر من بقى من جيل الريادة ، وبالذات من المدرسة الحديثة فى كتابة القصة القصيرة ، التى تألفت فى الأربعينات والخمسينات من هذا القرن ، سرعان ما تجاوزتها واقعية يوسف ادريس ، الذى تبلور على يديه هذا الفن مضمونا وشكلا ، وتعبيرا عن واقعنا الاجتماعى ، وتأصيلا له فى وجداننا الحديث .

ومن ثم كان ظهور واقعية يوسف ادريس ايدانا بانحسار الموجة التعبيرية فى القصة القصيرة ، ولو أن واقعية يوسف ادريس نفسها قد تجاوزتها الآن كوكبة شابة من كتاب القصة القصيرة ، جاءت بمفاهيم وانفعالات جديدة لتعبر عن رؤى حضارية مغايرة .

ولكن من المؤسف والمؤسى حقا هو أن يسقط جيل الوسط من بين جيل الرواد وجيل الشبان ، فاذا تكلم الرواد فعن الشبان ، واذا تكلم الشبان فعن الرواد ، وكأننا هى عملية اجهاض لكل الأشجار التى لا تزال واقفة على قدميها ، من ادباء جيل الوسط ، تنثر الطل وتطرح الثمر ، مما يجعل أغلب كتابات جيل الوسط تحتل مكانها فى منطقة الظل الابداعى أو فى ذلك البرزخ القائم بين جيلين !

أقول هذا كله فى بداية تناولى للأديب القصصى صبرى العسكرى ، الذى صدرت له المجموعة القصصية فى أثر المجموعة القصصية ، فاذا به يعبر عن مصر الأمس ، ومصر اليوم .

هنا . . . وهنا فقط . . . نستطيع أن نضع المجموعة القصصية « اللعبة التى انتهت » للأديب القصصى صبرى العسكرى ، على قارعة الطريق الذى بدأه والترسكوت . . . ومضى فيه كتاب كثيرون . . . الى ان انتهى عند ابواب ناتالى ساروت ، أعنى بذلك اننا نستطيع ان نجد فى قصص تلك المجموعة بداية الطريق ومنتهاه . . . الطريق الذى يبدأ باستخدام الشكل التقليدى للقصة القصيرة ، ويمضى فيما بين التقليدى واللاتقليدى حتى يكاد يطرق أبواب أحدث الاشكال القصصية تطورا ، وهو شكل اللاقصة . . . أو الشكل المضاد للقصة القصيرة . وان سبقتها من حيث التأليف مجموعة اخرى هى مجموعة « دعوة الى الحب » التى هى بمثابة بداية البداية . اذ يقدم لنا

فيها باقة من قصص الحب القصيرة ، وكأنها باقة من جميل الزهور التي لا تخذش العين ألوانها ، ولا تؤذي الأنف رائحتها ، لأنها باقة زكية العطر جميلة الألوان ، رف عليها طل الصباح بعد أن سقاها ندى الفجر .

أجل لقد اطلق صبرى العسكرى فى مجموعته القصصية « دعوة الى الحب » الخيال لوجدانه الرومانسى ، فراح يحتفى بنقاوة اللفظ وصفاء التعبير ورهافة المعنى وشفافية الاسلوب . ولكن دونما انعزال عن نبض الواقع ودونما ابتعاد عن حساسية المجتمع ، فهى ليست الرومانسية المجنحة التى تحلق فى السماء بادئة من ذات الأديب منتهية الى ذات الأديب ، ولكنها الرومانسية التى تسعى فوق الأرض تتسمع أشواق الضمير وتصفى الى بوح العاطفة وتحاول أن تصور من وراء الغمام الحلم الوردى الجميل ، حلم المحبين الذين لا يجدون ما يقتاتون به سوى الحب .

ان دعوة صبرى العسكرى الى الحب ، كانت فى حقيقتها صرخة احتجاج عاطفى فى وجه ما كان يكتب فى الخمسينات من قصص عاطفية مريضة أو ملتاعة ، لا تعرف الحب الا من خلال معاناة المشاعر المريضة أو الفواجع المؤسسية ، ولا تتصور الحب فى اقتحام عالم العاطفة السرية والخيال الراقى والاحاسيس الانسانية البسيطة .

ومن خلال هذه الرؤية كتب صبرى العسكرى قصص تلك المجموعة كتب قصة « عقبال عندكم » وقصة « صغيرة ٠٠ ولكن » وقصة « ليس الحب » وقصة « ظلال على وجه الحب » وقصة « جارتنا لاعبة السيرك » وقصة « قراب المدينة » وقصة « عيد الميلاد » وغيرها من قصص « دعوة الى الحب » . كتبها ليقول شيئاً محدداً هو أنه بالرغم من كل شيء ، فان الانسان فى جوهره بسيط للغاية ، أبسط احتياجاته أن يحب دونما ألم أو معاناة ، ودونما عدوان مفروض أو متبادل .

وهكذا لم تكن « دعوة الى الحب » بالنسبة لكاتبها صبرى العسكرى انبثاقاً من قيعان الذات بحثاً عن فيروز الشيطان ، أو عن اللؤلؤة ذات الاصداف السبعة ، أو عن الفروة الذهبية فى أبهاء قصر التيه ، وانما كانت انطلاقة لاستشراف عالم جديد ، عالم يدرك صاحبه تمام الإدراك ان المجهول فيه لايزال . ولكنه يحرص فى ذات الوقت على قض بكارة هذا المجهول ، حتى ولو دخل فى حلبة الصراع مع شيوخ الرومانسية الساذجة ، وعلى الطرف الآخر من قوس الطيف الأدبى ، مع شباب الواقعية المباشرة . وكأنما

كاتبنا لا يزال عند فجر الخليفة قيل أن يطلق على الأشياء أسماء تستر
عريها ، أعنى قبل أن يرتطم بالواقع ، ويدخل الى أرض الصراع والفعل ،
أرض الجدل والتناقض ، فسرعان ما تصطمم العواطف البسيطة والأحاسيس
الندية والانفعالات البكر ، بشتى ألوان الصراعات والتناقضات التى غدت
بمثابة عصب الوعى الحديث وقوته اليومى ، ومن هنا كان انتقال كاتبنا من
مجموعته الباكرة « دعوة الى الحب » الى مجموعته الأخرى « اللعبة التى
انتهت » التى هى بحق الأكثر نضوجا والأرضح تطورا والأقدر تعبيراً .

وربما كان الاحساس بنبض العصر هو الملح الغالب على هذه المجموعة
الأخيرة من القصص القصيرة ، حيث الرأى الفكرى والرؤيا الفنية يلتقيان
معا فى وحدة حية أو حياة واحدة ، ولكن الملح الأغلب على مضمون هذا
الاحساس هو التعبير ببساطة عن تلك التجارب البسيطة التى يعانيتها
البسطاء من الناس . . سواء أولئك البسطاء الذين يلتصقون بالقاع أو
هؤلاء البسطاء الذين يحلقون فى القمة ، فهم فى مجموعهم . . وعلى الرغم
مما بينهم من مسافة اجتماعية . . يمثلون الانسان العادى . . الانسان
الذى يجتر معطيات الحياة ، فيحيلها الى ذاته ويأخذها على عاتقه ويعانيتها
فى أعماقه ويفرزها على أرض الواقع ، فاذا بها تصبح فعلا بعد أن كانت
انفعالا . . واذا بزاوية التناول لدى الكاتب تجسد وجهى الحالة . . الفعل
والانفعال . . السلوك والمعاناة . . بما يجعله يتخذ موقفا ، ويحمل القارىء
على أن يتخذ موقفا هو الآخر ، وهذا معناه بعبارة أخرى . . أن الكاتب فى
هذه المجموعة من القصص القصيرة سواء فى تعبيره عن بسطاء القمة أو
بسطاء القاع ، لا يكتفى بالتصوير السلبي ولكنه يغلف هذا التصوير باطار
من التفكير ، والتفكير الايجابى ، الذى ينادى بضرورة التغيير ، التغيير الى
ما هو أقل ظلما وأكثر عدالة بالنسبة للجميع .

ونظرة ولو عابرة الى قصص هذه المجموعة نتعرف منها على بصمات
الكاتب ، على كل قصة على حدة ، ثم على قصص المجموعة كلها مرة
واحدة ، وهى البصمات التى يمكن وصفها على جناح التعبير بالتصوير
غير العادى للانسان العادى ، وعلى جناح التفكير بالموقف الثورى من
الوضع غير الثورى .

هذان اذن هما الجناحان اللذان يحلق بهما الطائر فوق سطور هذه
القصص القصيرة ، أما قلب الطائر الذى يخفق باستمرار فهو الاحساس
دوما بالمجهول وبالحرز وبالموت ، والتعلق أبدا بالامل فى الميلاد الجديد .

ولا يخفى على القارئ انه الأمل الجريح بل أكاد أقول الأمل المقهور الذى نسمع أنين جرحه وأحيانا عواء قهره ، ابتداء من القصة الأولى « مولد عجل » وانتهاء بقصة « شنق رجل فى حدوة حصان » ومرورا بأغلب القصص وخاصة « حريقة » و « قديمة » و « آخر الليل » و « البشر أعداد » من قصص المرحلة الأولى ثم « هى » و « القطة » و « اللعبة » مبتدأ وخير « أحزان الشيء واللاشيء » من قصص المرحلة التالية للمرحلة الأولى مباشرة .

أقول ان هذا الأمل الجريح أو الأمل المقهور الذى تشفى به قصص هذه المجموعة ، لا يشكل زيادة فى الفهم أو نقصا فى الوعي ، ولكنه استباق الرؤية البصرية المحدودة الى آفاق الرؤيا الحدسية غير المحدودة ، ومن نقطة الانطلاق الى محيط الأشواق يعبر الكاتب من الشاطيء المهجور الذى كانه يوما الى الشاطيء المأمول الذى يكونه يوما بعد يوم ، وذلك فوق بحر متلاطم الأمواج ، يستلزم من السابح فى تياره ٠٠ أن يتمرد ويثور ، أن يتصدى ويتحدى ، أن يعثر على اللؤلؤة ذات الأصداف السبعة أو يأكله البحر ويهلك بالطوفان .

ذلك ان صبرى العسكري اختار ان يبدأ حياته الفنية من ذلك الشاطيء المهجور ٠٠ شاطيء مجتمع ما قبل الثورة ، برفقة هذه الجماعة المثقفة التى ضمت خلاصة التمرد المصرى منذ حوالى ثلاثين عاما ، حيث كان مجتمع قديم ينهار ٠٠ هو مجتمع مصر الملكية أو مصر الفاروقية . ليحل محله مجتمع جديد ينمو هو مجتمع مصر الجمهورية أو مصر الثورة . وكانت القصة القصيرة بالذات ، وربما أكثر من غيرها من فنون التعبير ، تعكس التغيير الجذرى العميق الذى أحدثته الثورة فى هيكل المجتمع المصرى ٠٠ حيث كانت طبقة اجتماعية جديدة تنمو هى الطبقة الوسطى ، وتنمو معها أخلاقياتها وقيمها الاجتماعية الجديدة لتحل محل القيم الاقطاعية والرأسمالية البائدة ٠٠ وكانت المرأة تسعى للتخلص نهائيا من بقايا الحريم ، ومن كافة المعنويات القديمة ، وتسعى للخروج الى الواقع الاجتماعى للمساهمة فى تغييره وتطويره ، والامتداد به نحو غايات أرحب أفقا وأوسع مدى .

أما هذه الجماعة المثقفة من كتاب القصة القصيرة التى اختار صبرى العسكري أن ينضم اليها ، والتى كانت تضم فى اعطافها يوسف ادريس ونعمان عاشور ولطفى الخولى وعبد الرحمن الخميسى واحمد عباس صالح وفتحى غانم وبدر الديب من جيل الريادة ، فضلا عن صلاح حافظ وفاروق

منيب وعبد الله الطوخى ومحمد صدقى وصبرى موسى ، وصالح مرسى ،
وسليمان فياض ، وابو المعاطى ابو النجا وعبد الفتاح رزق وعبد القادر
حميدة من كتاب جيل الوسط ، أقول ان هذه الجماعة المثقفة بكل ما تحمله من
هموم وأشواق ، وبكل ما يعتمل فى داخلها من رغبة فى التغيير والتنوير ،
وبكل ما يطوف بأخيلتها من أحلام أضيقت ما فيها يتسع لكل آمال الانسان .
هى التى لم تكن تجد قبل الثورة مباشرة ، أى أمل فى طريق مرصوف ،
لذلك كان وعيها حادا بالطريق الآخر ، الطريق الذى قد لا يفضى الى شيء ،
وقد يفضى الى كل شيء .

ولم تكن هذه الجماعة الا تجسيدا حيا لمظاهر الاضطراب العنيف الذى
ماجت به الحركة الفكرية والأدبية المصرية ، وهو الاضطراب الذى كان
ولايزال الى الآن عنوانا شاملا لما يمكن ان نسميه فكريا « بالبحث عن نظرية ،
وأديبا « بالبحث عن طريق » ، وتفسير ذلك فلسفيا أن الفكر والأدب
المصريين ، كانا ولايزالان مع تفاوت فى النسب واختلاف فى المقادير ، أو
بالأحرى مع تغيير فى الشكل وتغيير فى الاسلوب ، يعانيان مأزقا أيديولوجيا
على جانب كبير من الخطورة والخطر ، وكانت الحرية بطبيعة الحال هى
محور ذلك المأزق الأيديولوجى .

ومن هنا .. لا من هناك .. ولا من أى مكان آخر تشكلت وفى ذات
الوقت اضطربت حركات التجديد فى الأدب والفن مع الثورة على بقية الاطر
التقليدية فى الفكر والحياة ، ولم يكن غريبا ولا مستغربا أن نجد ثورة
الأدب تلتقى بثورة الفكر على صعيد واحد هو التصدى من أجل التغيير
الاجتماعى ، ولم يكن غريبا كذلك ولا مستغربا أن نجد « الواقعية الاجتماعية »
فى ذلك الوقت تعبيرا أصيلا وصادقا عن أزمة التناقض بين العلاقات السائدة
وبين القيم الجديدة . واستطاع الادب بوجه عام ، وربما القصة القصيرة
بوجه خاص ، أن تلبى صوت النداء الواقعى الدفين فى أعماق الوجدان
المصرى ، ذلك النداء الذى لم يكن صوته يرتفع الا أنينا قبل الثورة ، حتى
أصبح هتافا عاليا وهابرا فى كنف الثورة .

فوق هذا المهاد النظرى نستطيع أن نتناول بالتطبيق قصص تلك
المجموعة التى استهلها صبرى العسكرى بقصته الأولى « مولد عجل »
وكانما الميلاد هنا هو ميلاد الحياة ذاتها ، أو ميلاد الحياة من حيث هى
حياة ، فالقصة تدور فى وسط واقعى بكليته هو وسط القرية .. حيث الناس
البسطاء بأحلامهم البسيطة يلتصقون بالأرض وعيونهم فى السماء ، ويتهللون

لفرحة الميلاد حتى ولو كان ميلاد عجل ، وكأئنا الميلاد هنا ليس ميلاد عجل
ولكنه ميلاد الحياة ذاتها أو ميلاد الميلاد .

ومن العلاقة بين الانسان والقرية على المستوى البيولوجى فى « مولد
عجل » ينتقل الكاتب الى تصوير ذات العلاقة ولكن على المستوى السيكلوجى
وذلك فى قصته الثانية « الناس فى قرينتنا » التى نلتقى فيها بمصطفى شاكى ،
الفلاح الطيب الصبور المحب لأرضه الحنون ، وزرعه الأخضر ، وبقرته
النقطاء ، وكل ما ينتمى الى عالمه القروى الصغير ، على العكس من أخيه
عباس المتبرم بكل شىء حتى بالحر ، وقرص الشمس ، والتراب الساخن ،
وكل ما يذكره بالقرية والأرض والفلاحة .

ان فرحة الميلاد فى القصة الأولى « مولد عجل » تكبر هنا فى القصة
الثانية « الناس فى قرينتنا » لتأخذ شكل الحرص على البقرة باعتبارها مصدرا
من مصادر الحياة ، وعاملا من عوامل اشاعة الرضا النفسى فى قلوب
البشر ، غير أنه اذا كان صبرى العسكرى قد تعاطى القرية فى القصة الأولى
على المستوى البيولوجى ، وتعاطاها فى القصة الثانية على المستوى
السيكلوجى ، فاننا هنا فى قصته الثالثة « حريقة » نراه وهو يتعاطاها على
المستوى السوسيوولوجى أو الاجتماعى ، وكأئنا يصور لنا القرية لا من منظور
واحد ، ولكن من عدة مناظير حتى تكتمل الصورة وبالتالي تتكامل الرؤية .

فالقصة تدور حول ذلك خاطر الأبله الذى سيطر على تفكير عطية
الشيال ، منذ ذلك اليوم الذى رأى فيه رجال النقطة وموظفى الضمان
الاجتماعى فضلا عن العمدة وشيخ البلد وهم يوزعون النقود والخيام على
منكوبى الحريق الكبير الذى التهم معظم دور القرية .

وتمكن خاطر من كل خلايا عقله وجسده وهو يسترجع صورة الجميع
وهم يقبضون التعويض ، بما فيهم أمين العتريس الذى قبض تعويضا عن داره
التي كادت ان تنهدم فوق رأسه قبل الحريق . وقرر عطية الشيال ان يحول
الخاطر الى واقع وان يحرق المخروبة التى يعيش فيها ، حتى يحضر فى اليوم
التالى موظفو الضمان ويدفعوا له التعويض ، مع كلمات حلوة من العمدة
وشيخ البلد كتلك التى قالوها لأمين العتريس .

ولكن تنتهى القصة عندما يفى عطية على صوت شيخ البلد . . شيخ
البلد وحده بلا عمدة ولا مأمور ولا أى موظف من موظفى الضمان الاجتماعى ،
وهو يفض الناس وكان شيئا لم يكن ، وكان الحادث كله لا يستأهل منه الا

عبارة قصيرة لا تملأ بطنا ولا جييا ولا أى شىء على الاطلاق : « شد حيك يا عطية .. مقدر ومكتوب .. عوضك على الله » .

وتتمدد تجربة القرية قليلا فى مجموعة صبرى العسكرى حتى تتسع فتشمل المدينة القروية أو المدينة القرية .. حيث العلاقات وقد تشابكت والأقدار وقد تصادمت والأفراد وقد ارتطم بعضهم ببعض الآخر ، وكان من الطبيعى امام هذه التجربة المركبة ولو قليلا ، ان يجيء التكنيك القصصى مركبا هو الآخر ، حتى تتجانس القصة مضمونا وشكلا ، فهنا فى قصته « يا طماطم » نشعر أكثر بالحبكة القصصية ، وبالجهد المبذول فى رسم الشخصيات وادارة الحوار ، وبحرص الكاتب على العناصر البنائية فى كتابة القصة سواء من حيث البداية والوسط والنهاية ، أو من حيث الوصول التدريجى الى لحظة التنوير .

فالقصة تبدأ باللحظة الحاسمة فى حياة « جمالات » وقد تغيرت نظرتها الى الحياة بعد أن خرجت من المستشفى الأميرى بعد شهرين كاملين من العلاج ، وقررت أن تستأنف رحلتها وحدها بدون المعلم متولى الذى كاد أن يكسر عظامها عظمة عظمة منذ تلك الليلة التى ضربها فيها ، حتى أحدث فى ركبته عاهة مستديمة .

وما أن يشير الكاتب الى هذه الخلفية بسطور قليلة حتى يضعنا مباشرة امام الحدث « حمرة يا طماطم .. قبل مانشطب » . وهنا ندرك على الفور تجاعيد الحياة التى اختارتها جمالات ، واختارت معها أن تستأنف المسيرة . وفورا وفى قلب الحدث ينبثق صوت محمود الشيال وهو يقول فى عبارة قصيرة ما يقال وما لا يقال « ناس لها بخت وناس مالهاش » . فتتهيا أطراف الصراع ليأخذ الحدث فى التطور والامتداد .. احد طرفى الصراع « جمالات » بثدييها الناضجين كأنهما قبيلة من الهمج ، وأنوثتها الطاغية كأنها الطوفان ، ومحمود الشيال بعينيه الزائغتين وشفتيه المتلمظتين وجسده الجائع ، وتعميقا للصراع وتعديدا لأطرافه يعمد الكاتب الى عناصر أخرى مغايرة .. عم جودة الاسكافى الذى يستنكر هذا الوضع ويتأنف من هذه الحالة ، فيتعهد ان يتمم وهو فى طريقه الى الجامع مارا بعربة جمالات « اهدنا يارب .. ياما أنت كريم » .

واستكمالاً لجهات الصراع الأربع ، يعمد الكاتب الى الصوت العلوى بعد ان عمد الى صوت الضمير ، فيجعل الشيخ حسنين يصعد الى مؤذنة

الجامع يؤذن لصلاة العصر ، وبعد أن تكتمل اطراف الصراع ، وتتبلور ملامح الحدث ، يرتد الكاتب بسرعة الى اعماق جمالات ، مصورا الصراع من الداخل بعد أن صور أبعاده من الخارج ، فها هي تجتر احساسا لذيذا بالحرية ، وتمارس شعورا طريا بالانوثة ، وتستعذب صورتها فى أخيلة الرجال وكأنها تتأثر لكرامتها من المعلم متولى ، وهو واقف وراء الزنزانة فى ملابس السجن ، يستجدى كلمة حلوة من السجنان ، بعد أن سامها الوان العذاب .

ولكى يعمق الكاتب الصراع الداخلى فى نفس جمالات ، الصراع بين أن تعيش حرة يطمع فيها كل الرجال ، وبين أن تقف الى جوار المعلم متولى فتقيم له محاميا حتى يخرج من السجن . نراه يعمد الى تطوير الحدث والوصول به الى الذروة ، فها هو محمود الشيال بدافع الغيرة ينقض على عزوز بائع العرقسوس ويطعنه بالخطاف فى رقبتة حتى يسقط على الارض ، ثم يستدير الى جمالات ويكيل لها اللكمات ، ويتجمع الناس فى السوق ويحضر الشاويش ابراهيم ليققاد الاثنين الى قسم الشرطة ، اما جمالات فتقف وحدها لتعانى الما عظيما ومرارة بالغة ووحدة منقطعة النظر ، لقد عاشت تجربة الرجل الواحد فأحست بالطمأنينة أمام الجميع ، وها هي تعيش تجربة كل الرجال فلا تشعر بالأمان أمام رجل واحد !

أن قصة « يا طماطم » قصة مكتملة النضوج يستكمل بها صبرى العسكرى تجربة القرية ، فيقدم فيها القرية على المستوى الانسانى العام ، بعد أن قدمها على المستوى البيولوجى ثم المستوى السيكلوجى ثم المستوى السوسيلوجى ، وهو يتخذها فى ذات الوقت جسرا للعبور الى المدينة ، معلنا عن انتقاله الى مستوى آخر من مستويات التعبير .

والمدينة التى نلتقى بها فى قصص صبرى العسكرى مدينة كسائر المدن ، ولكنه يتناولها من أكثر من زاوية ويطرحها من أكثر من منظور ، بحيث يعطينا فى النهاية الاحساس بالمدينة من حيث هى مدينة لا من حيث هى مدينة معينة أو مدينة بالذات ، فالحكمة والصحافة والليل والزحام ، كلها ملامح حادة على جبين المدينة ، وكلها مداخل واسعة فى الطريق الى قلب المدينة .

وصحيح أن القصة المسماة « قديمة » ضعيفة الاحكام الفنى ، مسطحة المضمون الفكرى ، تكاد تخلو من أية معاناة اجتماعية ، فهى تنبثق من كواليس الحمامة ومكاتب المحامين لتطرح نفسها فى ساحة الحكمة أمام القضاء . الا أنها تكشف لنا عن بداية اهتمام الكاتب بواقع المدينة ، وما

يحتويه هذا الواقع من تشابك فى العلاقات وتصادم فى المصالح واختلاف فى اسلوب التعامل مع الحياة ، وهو ما يتجلى واضحا فى القصة التالية لهذه القصة مباشرة ، وهى المسماة « كلام جرايد » التى تشى بتطور واضح فى صناعة القصة القصيرة .

والفكرة المحورية التى تدور عليها القصة هى أن اخبار السياسة ليست أكثر من وهم فى أذهان البسطاء ، أولئك الذين لا يقدمون فيها ولا يؤخرون ، وليس انشغالهم بها أكثر من ثرثرة على قارعة الطريق ، لأنهم ينظرون اليها على أنها كلام جرايد وانما الذى يعنى هؤلاء البسطاء هو ما يمس حياتهم مسا مباشرا ، حتى ولو كان مستشفى للعلاج أو ملجأ للعجائز .

ويمضى صبرى العسكرى فى تصوير قاع المدينة أو فى تجسيد تجربة المدينة من القاع ، فنراه فى قصته « آخر الليل » يعمد الى الواقعية الفوتوجرافية فى تصوير الأزقة والحوارى والشوارع ، ومن عطفة الطاحونة ، الى درب الابراهيمى ، الى شارع ابراهيم باشا ثم شارع الألفى حيث اعتاد الخواجة خريستو وابنه الصغير نيكولا أن يذهبا كل مساء ، لكى يبدأ الأب جولته على المحلات يعزف الموسيقى ، لأولئك الذين يجلسون وراء الشبابيك الزجاجية المفتوحة ، يتظاهرون بعدم الانصات للموسيقى ، بالاسترسال فى الحديث الذى لا ينقطع ، الى أن يدفع له بعضهم شيئا ٠٠ أى شئ تحت الحاح صوت الموسيقى .

أن صورة التغير الاجتماعى فى المدينة هى التى حرص عليها الكاتب فى هذه القصة ، وكأنما يرصف الطريق الى القصة التالية لها مباشرة ، لكى يقدم لنا دراما التغير الاجتماعى على مستوى المدينة ، بعد أن قدمه على مستوى القرية .

فهنا فى قصته « البشر أعداد » ينتقل صبرى العسكرى من قاع المدينة الى سطح المدينة ، لا ليصور الكادحين فى القاع ولكن الضائعين فى السطح، فالضياح فى الزحام حيث يجد الانسان من حوله الكل ولكن لا أحد ، هو المحور الذى ترتكز عليه القصة فى تصوير دراما التغير الاجتماعى ، وذات الصبى الضائع فى القاع رغم ليلة العيد ، هو الذى نلقاه هنا ضائعا فى السطح رغم عيد ميلاده ، فالكل يحتفلون ٠٠ يرقصون ٠٠ ويشربون ٠٠ وياكلون ٠٠ ويضحكون ٠٠ ويشربون ٠٠ ويعقدون الصفقات التجارية

والعاطفية ، كل هذا بمناسبة عيد ميلاد الطفل ، الطفل الذى لا وجود له بينهم على الاطلاق .

وهنا أيضا يعمد الكاتب الى تصوير الطقس الاجتماعى الذى يعيش فيه مجتمع السطح ، حيث الزحام ولا أحد ، وحيث الشعور بالوحدة فى جوف الزحام ، وحيث الاحساس بالضيق رغم وجود الآخرين .

وينضج التكنيك فى يد الكاتب بشكل واضح ، فيصفو الأسلوب ، ويتكثف الحوار ، وتبزغ التعليقات الفلسفية ، ويبدأ موقف الكاتب الفكرى يتخلق رويدا رويدا . . . واسمعه يقول : « ولكن ذات الرداء الوردى ، مدت يدها لترفع الكأس الى شفيتها الرقيقتين ، كخط الفجر فى أفق الندى » .

ويقول « ولكن الحزن شئ فى القلب . . . والابتسامات سرعان ما تضيع والحزن هو الذى يبقى ، لأنه ليس مجرد أثر على الشفاه » .

ويقول « وكانت البداية لكليهما صعبة بسبب ما بينهما من تشابه فى التكوين ، فكلاهما يميل بالمغريزة الى المنح بسخاء وبغير حدود . . . والميل الى المنح يقلل بالضرورة الرغبة فى الاخذ . ومن هنا نشأ استعدادهما الدائم الى الاستجابة لا المبادرة » . الى أن يقول وكأنما يصل بنا الى لحظة التنوير ، التى تفضح لنا ظلمات هذا المجتمع أو بالاحرى هذه الشريحة من المجتمع .

« وانفضت الشلل . . . وبدأ الضيوف يخرجون جماعات جماعات . . . وماتت ذات الرداء الوردى ناحية زوجها . . . لأول مرة تحدثت اليه . . . ربما لأنه كان الوحيد الذى يعرف طريق البيت جيدا » .

ان قصة « البشر أعداد » هى نهاية مرحلة فى رحلة الكاتب القصصية داخل أرجاء هذه المجموعة ، مرحلة الانخراط فى تجربة المدينة تجسيدا لصورة الواقع الاجتماعى على مستوى القمة والقاع ، وكشفا للأثار النفسية والسلوكية التى أحدثتها دراما التغير وملحمة التطوير ، وهى تمهدنا للمرحلة الجديدة فى تطور الكاتب ، وهى المرحلة التى تقف بنا فى قصته « هى والقطة » على اعتاب العصر ، الى ان تسلمنا الى ما بعدها من القصص التى تقذف بنا قدفا فى جوف العصر . . . حيث نلتقى بانضج قصص هذه المجموعة على الاطلاق .

والملاحظ على هذه القصص الاخيرة ، هو محاولة الكاتب تكسير قالب التقليدى الذى جمدت عليه الواقعية شكلا ، ورفض الانحصار فى التجربة

المعاشية مضمونا ، ومحاولة الافادة من التجارب الجديدة فى كتابة القصة
ويخاصة تلك التى جاءت متأثرة بتكنيك الموجة الجديدة فى السينما المعاصرة ،
كما فى الافادة من روح السيناريو فى بناء القصة ، واستبدال فكرة الموقف
الدرامى بالكادر السينمائى ، والاستغناء عن التتابع المنطقى بين الاجزاء
بالتقطيع احيانا والمزج احيانا اخرى ، واستبعاد لحظة التنوير من أجل احداث
الانطباع الكلى العام .

وربما افقدنا الكثير من هذا كله فى قصة « هى » . والقطة » باعتبارها
جسر العبور بين هاتين المرحلتين حيث تضطرب القصة بين عنصرى الحكمة
والمفاجأة ، بين التقطيع والتتابع المنطقى ، بين الحرص على الوصول الى
لحظة التنوير واعطاء الانطباع الكلى العام ، فضلا عن افتقادها لاي دلالة
عامة تشى بروح العصر ، وبتحكم الكاتب فى الشكل الجديد للقصة الجديدة .
وهذا على العكس تماما من قصة « اللعبة » مبتدأ وخبر » التى تعد البداية
الاكثر تبالورا لهذه المرحلة الجديدة ، ففيها نرى بصمات بيراندللو واضحة
على جبين القصة ، حيث يلتقى الكاتب بأبطال قصته فرق الورق وفى جوف
الحدث ، ويدور بينهم من الحوار ما يتناول قضايا الغد ومسائل الحياة
ومشكلات العصر .

وليس بيراندللو وحده هو الذى نجد بصماته على جبين هذه القصة ،
باعتبارها البداية الحقيقية للمرحلة الجديدة فى تطور أدبنا القصصى ، وانما
كتاب الموجة القصصية الجديدة ايضا نجد لهم مثل هذه البصمات ، فالكاتب
فى هذه القصة لا يتخذ من الاحداث موقف المندمج فيها المتعاطف معها ، وانما
هو على حد تعبير ألان روب جريبه مثل « العنكبوت الساكن وسط نسيجه ،
والذى لا يتدخل وانما يعكس ويسجل من المنطقة التى يقف فيها » .

وتفسير ذلك ان كتاب القصة الجديدة يحرصون على الوفاء بمنهج
الوصف البحت للمظاهرة ، مادامت مادة قصصهم لم تعد فى الذات ولكن فى
الموضوع أى فى العالم الخارجى بكل ما فيه من أشياء أو ما يسمى
« بالشيئية » وبذلك تسقط فى قصصهم الذات الانسانية بما تنطوى عليه من
أحداث تجرى فى الزمان ، ليحل محلها الشيء الموضوعى بما يتصف به من
ثبات فى المكان .

ولما كان مضمون العمل الادبى هو الذى يختار شكله ، وكان هذا الشكل
واضح التأثر بكتاب الموجة الجديدة ، فما ذلك الا لأن الكاتب قذف بكيانه كله

فى هذه المرحلة الى خضم العصر ، بكل ما يمور فى باطن هذا العصر من صراعات أيديولوجية وتناقضات سياسية ومشكلات اقتصادية ، تشكل ما اصطلى على تسميته بروح العصر • والعصر كما ذكرنا هو المناخ الفنى الذى تعيش فيه هذه المرحلة من تطور الكاتب ، وليس العصر بمعناه السطحي الساذج • عصر الهييز والبيتلز والشورت الساخن ، ولكنه عصر الازمات والتحديات والتناقضات والثورات •• عصر الانسان ذى العدة ابعاد وليس الانسان ذو البعد الواحد على حد تعبير هربرت ماركيز •

فعندما يقول بطل القصة لكاتبها « اكتبنا من خلال عصرنا » وعندما يرد عليه الكاتب ساخرا « عصر الهيبى والماكسى والشورت الساخن » يجديه البطل على الفور : « بل وعصر الحروب والازمات •• عصر السياسة التى دخلت كل بيت •• والشعارات التى جرت على السنة الاطفال •• لماذا لا تذكر عصرنا الا بما ذكرت ؟ » •

وبمقدار ما تنقلنا قصة « اللعبة مبتدا وخبر » الى جوف العصر واهتمام كاتبها بتصويره والتعبير عنه ، تنقلنا قصة « احزان الشئ واللاشئ » الى ملمح من أهم ملامح هذا العصر ، وهو صورة المرأة الجديدة بوجه عام ونوعية علاقتها بالرجل بوجه خاص ، وصحيح أن المرأة عند صبرى العسكرى هى المرأة العصرية التى تسعى للخروج نهائيا من بقايا الحريم ومن بقايا المعنويات القديمة ، ولكنها فى ذات الوقت ليست امرأة نزار قبانى التى جردها رجلها من قيودها وأطلقها عاربة فى الشوارع والفتادق والحانات •• ولا هى امرأة صالح جودت التى تؤمن بخلود البطن اكثر من ايمانها بخلود الروح ، والتى لا تجعل حريتها ترتفع عما فوق الركبة لكى تصل الى القلب •

كلا ، ان امرأة صبرى العسكرى امرأة اخرى ، امرأة تؤمن بحريتها الروحية اكثر وبحريتها الاجتماعية اعمق ، وتؤمن كذلك بأن هذه الحرية التى تحصل عليها بأظافرها الطويلة وليس بأحمر الشفاه ، انما تنمو معها اخلاقياتها وتقاليدها وقيمها الاجتماعية الجديدة •

وتصل هذه المرحلة درجة عالية من النضوج والاكتمال فى قصة « اللعبة •• التى انتهت » التى كان ينبغى فى ترتيب قصص هذه المجموعة ان تجيء مباشرة بعد قصة « اللعبة •• مبتدا وخبر » لانهما من ذات النسيج الاسلوبى والتكنيكي ، ولا لان الكاتب أشار اليها فى هذه القصة عندما قال على لسان احدى الشخصيات « لقد بدأت اللعبة •• وكان لابد للعبة ان تنتهى ••

اكل لعبة مبتدأ وخبر « ولكن لأن « اللعبة التى انتهت « هى الاستكمال الفكرى والسياسى على مستوى المضمون لقصة « اللعبة مبتدأ وخبر « التى اكتمل فيها الاسلوب والتكنيك على مستوى الشكل ، فهنا يطرح الكاتب مأساة العصر أو جانبا هاما من جوانب هذه المأساة تلك التى يراها فى ظاهرة الاغتراب ٠٠ اغتراب الانسان عن ذاته وعن ذوات الآخرين الأمر الذى يدفعه الى استخدام أشكال شتى من القهر والتسلط وفرض الذات على بقية الذوات، مما يؤدى فى النهاية الى الاحساس بالضمور واليأس والضياع ، وما يترتب على ذلك الاحساس من موت وهزيمة وانسحاق .

يقول الكاتب مبديا رأيه فى موقف المهرج حسين من فرض ارادته على الجمهور ، انه لو توقف عن الدوران لحظة لتعرف على الحقيقة ، غير انه ظل يدور كالنحلة ٠ وفى رأيه انه كلما كان يدور كان يفقد الاحساس بالزمان والمكان ، وفقدانه لهذا الاحساس معناه الاحساس بذاته فقط ، وهذا هو بداية السقوط والانكسار ٠ وهو بعينه ما حدث لحسين مهرج السيرك ، لم يكف عن الدوران ، وبالتالي لم يتعرف على الحقيقة ٠٠ الى أن يجبره الصبى فرج على التوقف عن الدوران ، ولكنه استخدم لذلك أسلوبا قاسيا ٠٠ استخدم السكين الذى يلمع فى الظلام ، فها هو ينزل من فوق الحلقة ويطلعه على الحقيقة ، ويدرك المهرج العجز حقيقة المأساة ، فيصرخ بأعلى صوته :

« أنت واعم يا فرج ٠٠ لا تصدقنى ؟ تصر على قتلى ؟ أنت أكبر مغفل فى الدنيا يا فرج ٠٠ لست أنا العقبة يا فرج ٠٠ انها اللعبة وقد انتهت ٠٠ لم تعد تناسب العصر ٠٠ هل فهمت ؟ »

وكان حتما ان تقع المأساة وأن يموت المهرج حسين وان يختلط الحابل بالنابل داخل السيرك ، ليصيح أحد الجمهور (مات المهرج) ويرد آخر « يسقط المهرج » ، وبذلك تنتهى اللعبة ، اللعبة التى لم نعرف جيدا متى وكيف بدأت ؟ ولكننا نعرف تماما متى وكيف انتهت ؟ ٠٠

ولكن ترى هل ماتت الاحلام بموت المهرج ؟ ٠٠ وهل هدأت زمجرة الأنوار بعد أن ابتلع البحر اللؤلؤة المفقودة ؟ وهل ضاع الجيل الغاضب ولم تكن اللانهاية التى خرج من الشاطئ المهجور لاستشراقها الاحافة الهاوية ؟ وهل يعاود السباحة فى البحر والطيران فى السماء ، أم أن السماء والبحر نفسيهما قد عادا الى نبعهما الاول ٠٠ حيث الهبولى بدون الصورة ، وصباح الخلق الأول لا يلتقى بفجر مسائه الاخير ؟

ان قصة « شنق رجل فى حدوة حصان » تشى بهذا كله ، ففيها نلتقى بالفكر وقد تحطم على قارعة الطريق ، والنضال وقد استحال صعلة فى المقامى ، والجبل الغاضب وقد ابتلع غضبه وأصبح جبلا ضائعا يعانى الغربية والغرابة والاغتراب . . . وحتى الجبل الطالع انفصم عن هذا الجبل ولم يعد يعنيه فى قليل أو كثير . . . أجل : لقد انتهى عصر الفرسان ، كما صرخ بطل القصة وهو اليم ، ولم يعد أمام الفارس القديم سوى حفنة من الأحلام . . . لا . . . ولا حتى الأحلام . . . فالأحلام لا تقى بثمن القهوة التركى ولا البيرة الدانماركى . . . والليرة هى الليرة . . . قيمتها محفوظة . . . وان هبطت قيمة الانسان فى بورصة هذا العصر . . .

أجل ضاعت الأحلام من بين يدي الفارس القديم ، ولم يعد يرى أمامه رمحا ولا سرجا ولا حصانا . كل ما تخلف من آثار المعركة هو ، الحدوة . . . حدوة الحصان . . . وحتى حدوة الحصان فقدت معناها القديم ، لم تعد رمزا للآفال الحسن ، ولكن أداة لشنق الفارس القديم . . .

ولكن فى قصة « قبل ان يغيب القمر » وقصة « الموت دائما فى الفجر » منقصص المجموعة الأخيرة « المهلى الليلى » يلقي الفارس بوصيته ، ووضيته ان الحب هو اليقين الوحيد ، وان القبلة هى مرادفها اليتيم ، فالمسحب الكثيفة والأمواج المتلاطمة والأعاصير الهادرة تستكين أحيانا كثيرة فى أحضان شمس دافئة أو قمر مضى . . .

وهكذا تعود الرومانسية من جديد ينبوعا لادينا القصصى ، ولكن فى مستوى أكثر تعقيدا وأشد تركيبا ، فهى ليست الرومانسية الحاملة فى مقابل الواقعية السانجة ، ولكنها الرومانسية العصرية فى مقابل الواقعية الجديدة ، وهى الرومانسية التى عادت من جديد فى هذا العصر ، وعلى يد كاتب مثل اريك سيجال فى قصته المشهورة « قصة حب » ينبوعا لا ينضب لفن الرواية والقصة القصيرة . . .

ولكن . . . هذا العود الرومانسى كما يقول الدكتور لويس عوض أتراه نوعا من الاحتجاج على طغيان الواقع على المثال ، أم تراه يأسا من الواقع على مسقرى المضمون ومن الواقعية على مستوى الشكل ، وحنينا الى الرومانسية فيما يشبه حركة الاحياء الرومانسى ؟ . . .

فى تقديرى ان حنين صبرى العسكرى الى الرومانسية فى مجموعته القصصية « المهلى الليلى » لا ينبغى أن يؤخذ على أنه خلاص فردى وملاذ

واحدى ، وكأنى به أوزيريس تجمع أشلاءه ليتم بعث هذا الاله من جديد ، رمزاً لبعث الرومانسية المصرية بعد طول موات • ولكن باعتباره جزءاً من حركة أشمل جرت فى حياتنا الادبية فى مطلع السبعينات وهى حركة الاحياء الرومانسى •

وصحيح ان الزحف الرومانسى الذى شهدته حياتنا الادبية فى السفرة الاخيرة بعد ان بلغت الواقعية •• الاجتماعية والاشتراكية قمة مداها الثورى على امتداد الستينات ، ثم عادت الى الانحسار امام المتغيرات السياسية والاقتصادية ، بل والاجتماعية التى تلت وصاحبت حرب العبور المجيدة •

صحيح ان هذا الزحف الرومانسى كما يقول الدكتور لويس عوض ظهر بعضه مقنعا ، وظهر بعضه الآخر سافرا ، فى الوقت الذى ظهر فيه بعضه الآخر مختلطا لانكاد نميز فيه ذلك الاتجاه • فالنظرة الفاحصة لا يفوتها هذا الحنين الرومانسى فى «ارغول» حسين عفيف ، وفى شجر صلاح عبد الصبور اللبلى ، وفى دفتر ألوان فتحى سعيد ، وفى مرثية عبد المعطى حجازى للعمر الجميل ، وفى عيون فاروق شوشة المحترقة ، فضلا عن جبرانيات ثروت عكاشة التى حاول فيها ان يبعث جبران امام الجيل الجديد •

ولا يفوتنا ايضا ادراك هذا الحنين الرومانسى فى نثرنا الادبى لا فى الشعر وحده ، فها هو مساء يوسف الشارونى الاخير ، يسفر عن وجهه الرومانسى ، بل نكاد نطالع هذا الوجه الرومانسى فى روايات نجيب محفوظ الاخيرة ، رغم غلبة العمار الكلاسيكى على اعماله بوجه عام • وبخاصة « حب تحت المطر » و « الحب فوق هضبة الهرم » و « عصر الحب » •

وفى قصص مصطفى محمود وان تزييا مضمونها الدينى بزى الصوفى الجديد وبخاصة « نقطة الغليان » فضلا عن حب الروائى محمد جلال فى كوبنهاجن ، وسباحته الطويلة فى بحر من الحب ، بل فضلا عن توفيق الحكيم نفسه فى رحلة الربيع والخريف • وما لى أنسى عميد أدبنا العربى طه حسين فى آخر اعماله الروائية « ما وراء الظهر » •

وكأئنا ما كان التكهن بمصير هذا الاحياء الرومانسى فى حياتنا الادبية ، نظرا لتعقد حياتنا الجديدة فيما بعد الحرب ، وفى كنف السلام ، ونظرا لانفتاحنا على متغيرات ثقافية جديدة ، يحدث فيها التلاقى بين أعرق تراثين •• العربى والعبرى ، فالسؤال الذى يطرح نفسه الآن ، ونحن بصدد

هذا البعث الرومانسى الجديد ، هل جاء تعبيراً عن ثورة المثال على الواقع ، والروح على المادة ، وحرية الانفتاح على قيود الانغلاق ، وهذا هو الوجه الايجابى والخلاق فى كل انطلاق رومانسى ؟ أم تراه تعبيراً عن خيبة الآمال التى قذف بها الموح على الشاطيء ، وعن الانسحاب المهزوم أمام الواقع فى شرائق الأحلام ؟

يقول كاتبنا صبرى المسكرى فى قصته « قبل ان يغيب القمر » للمرأة وهو يحاررها :

- تحملينى الليلة
- أرهقناك
- زمنى أرهقنى
- لست عجوزاً
- أين جيل منهزم

ويعود فيقول فى قصة « الموت دائماً فى الفجر » ربما لنفس المرأة أو لامرأة أخرى أو لآى امرأة :

- هل تعرفين ؟ الرجال يحتاجون للنساء اكثر فى زمن الحرب
- ولكننا لسنا فى حرب
- ولسنا فى سلم

ويقول الكاتب معلقاً أنها سحبت يدها من يده ، ولم تشعر بمأساته . . . وأنه بدأ فى نظرها كمن يمثل أنه فى مأساة ، وتلك هى مأساة المأساة . . . أن يعانى البطل المأساة ، ويتصور الآخرون انه يمثل المأساة ولا يعانيتها . . . وأنه كما الشاهد على قبر عصر مضى ، فى الوقت الذى يكون فيه شهيداً أو واحداً من شهداء هذا العصر .

ولكن ماذا يبقى للفارس القديم وقد غدا بطلاً بلا معركة ومناضلاً بلا قضية وثائراً بلا ثورة ؟ الغربية والافتراب والضياع فى المهى الليلى ، وفى سرداب الحب الطحلبى .

وهل أمعن فى الغربية من أن يكون الملهى الليلى فى القاع لا فى السطح،
فى البدروم ، وهل امعن فى الاغتراب من أن يتخيل نفسه سلطانا فى قصر ،
سلطانا من سلاطين الف ليلة وليلة ؟ ٠٠

وفى الملهى يلتقى بمضيفه سمراء « بلون طمى النيل الذى كان » ويمارس
معها الحب الطحلبى ، حب اولئك الذين فقدوا القدرة على الحب . « ود لو لمس
سلسلتها الفقرية ، كان لها غور . تخيل انه دلق فيه كأسا من النبيذ . راح
بيرشفه بتلذذ ، شعر بطعم المنح فى شفثيه » .

ويتمادى الكاتب فى تجربة الغربية والاغتراب ، فلا يكتفى بعبث الأشياء
ولا بالضياح فى جسد المرأة ، ولا بوليمة الجنس يغرَس فيها اصابعه ، ولكنه
يتخيل نفسه مغتربا داخل الرحم ، وكأنما تملكته روح أوديب ، العائد الى
الرحم أبدا : « ليتنى الان فى داخلك . لم اولد بعد » .

وما أن يفيق الكاتب من خياله ويبحث فى داخله ، حتى يجد أن كل شيء قد
مات ٠٠ وهيهات أن يبعث فيه صوت المرأة الحياة من جديد :

– أنت تحملنى عذابك .

– وانت تصنعين عذابى .

– سمها لعبة .

– ليس لى دور .

– انت للعبة .

قالتها المرأة عابثة ، ولكن لعبة العبت التى بدأت كان لابد لها أن تنتهى .
وكان لابد للمرأة أن تكون هى النهاية ، نهاية اللعبة ، لم تظن اليه وهو
يصوب مسدسه الى بطنها العارى ، ولم تدرك انه اطلاق عليها الرصاص ،
لانها كانت قد ماتت ، ولم يكن ما حدث اكثر من مجرد « حادث فى الملهى
الليلى » .

راحت المرأة وبقي الرجل ، او بالاحرى ماذا بقى من الرجل ؟ مجرد
« شعاع فوق سطح واكد » وهو عنوان القصة التى يكاد يتجرد فيها الكاتب
من عنصر الوصف أو السرد مكثفيا بعنصر الحوار ، وهو الحوار الذكى
الملاح ، الذى يجيد الكاتب اطلاقه كما طلقات الرصاص ، فاذا به يوجز المعنى

ويلخص الفكرة وذلك فى أوجز عبارة ، والمعنى الذى يؤكده الكاتب هو العقم والجذب والقحط ، عقم الجيل الذى عانى حرب ١٩٤٨ ، حرب الاسلحة الفاسدة ، وجذب الجيل الذى ذاق حرب ١٩٥٦ حرب العدوان الثلاثى ، وقحط الجيل الذى تجرع حرب ١٩٦٧ حرب النكسة أو الهزيمة ، تقول له المرأة التى تحاوره : « عودك أخضر » فيرد عليها « نتاج القحط » .

ولا ينضح هذا المعنى على لغة الحوار ، ولكنه ينضح كذلك على طرفى الحوار ، فالرجل والمرأة هنا ليسا رجلا وامرأة ، وإنما هما شخصان . مجرد شخصين ، فالرجل بدون الذكر والمرأة بدون الانثى ، ألم تقل له وهما فى ملهى ليلى آخر « لم نأت هنا رجلا وامرأة » فما كان منه الا أن اجابها « وقت الموت تتساوى الأشياء » .

ويا للمأساة عندما تتساوى الاطراف . . الواقع والخرافة . الحكمة والجنون ، الاوج والحضيض ، الحياة والموت ، أليس معنى هذا أن الانسان قد عاد وجها لوجه أمام طلاس الكون ؟

ويزيد الصورة بشاعة ان يشيخ الشاب قبل الاوان ، فتغدو أيامه الحاضرة بل حاضره كله وكأنه مرثية للعمر الجميل ، لقد جفت كل مصادر الماء الذى يمكن به اطفاء الحريق ، حتى الطوفان الذى هو الامل الوحيد الباقى لظهور الانسانية الجديدة ، يياس الكاتب هنا من مجيئه لاطفاء الحريق :

- لم يعد شئء يجدى .
- الانهار لا تصب فى المنبع .
- والتيار يحمل الغرقى .
- فلتبق شراعا فوق السطح .
- سطح راكد .

أما وقد غدا شراعا فوق سطح راكد ، فليس أمامه الا أن يقيم حوارا حول حاجز من حقيقة وهم ، فها هو يفتقد المرأة التى كانت تمثل له كل شئء ، والتى لم يعد يرى غيرها امرأة اخرى . وعندما يقول له صاحبه وهو يحاوره من هى . . تلك التى تأخذك بعيدا ؟ يرد عليه بأنها ليست ليلى العامرية ،

وليست كديواترا ، وليست غادة الكامليا • « انها شىء يسرى فى نظرتك
للدنيا •• انها الاهك الموحى » •

وفى مثل هذه الرؤيا القاتمة ، لا فرق بين الحرب والسلام ، ولا فرق
بين هزيمة وانتصار ، فاذا كان صوت الموسيقى عاليا فطول الحرب صوتها
أعلى ، ولم يخرج من الحرب الا الاشباح ، وعندما تعود الاشباح الى ديارها
يتعرف كل شبح على قبره •

أجل •• حقيقة أو وهم ، لا يهم وانما المهم انه فى زمن الحرب تنقطع
كل الاوصال وتنقسم كل الاشياء ، فلا يعود ثمة مجال لعلاقات موصولة ،
كلها علاقات مهترئة ، لا تكاد تبدأ حتى تنتهى ، كلها علاقات بين رجل وامرأة
وكأنما هو ارتداد الى فجر الخليقة الاول حيث يتجرد كل شىء من كل شىء ،
ومعذا ما وفق الكاتب الى تصويره فى قصص هذه المجموعة « الملهى اللينى »
فنحن لا نكاد نعرف على اسم رجل أو امرأة ، ولا نكاد نجد علاقة تبدأ لكى
تستمر ، وانما هى تبدأ لكى تنتهى ، أولا تكاد تبدأ حتى تنتهى ، واللقاء هنا
بين الرجل والمرأة أو بين أى رجل وأية امرأة ، ليس لقاء العاطفة العطشى
الى الحب والاحساس الجائع الى الجنس ، وانما هو لقاء التوتر فوق حد
الموسى أو حافة الهاوية • يقول كاتبنا للمرأة التى تحاوره فى قصته « الرجال
يعرفون من أصواتهم » • « الرجل تصلبه نظرات المرأة » فترد عليه المرأة « لا بد
انك صلبت كثيرا » فيرد عليها قائلا « من قديم والرجال يصلبون ، فى
الحروب والمضاجع عندما يصلب الرجل ينغرس فى الارض » •

هذا الاعتراف الذى يدلى به ذلك السيد العصرى فى قصة « الرجال
يعرفون من أصواتهم » يقابله فى قصة « اعترافات سيده عصرية » اعتراف
مماثل ، فالحرب عند الكاتب لا تفرق بين رجل وامرأة ، انها الحياة على حد
الموسى أو على حافة الهاوية ، وها هى ربة الحب تفك حمالة ثدييها وتضاجع
اله الخمر ، لأن شرقة الليل سوف تنفتح حين يبدأ النهار ، والنهار فى ليالى
الحرب يموت قبل الاوان ، ولا يبقى سوى « الملهى اللينى » شهادة العصر على
زمن الحرب ، حيث يصمت صوت الانسان ، ولا يسمع الا عواء البشر :
« ليس جديدا ما افعله ، جميع من شربوا قبلى فعلوا نفس الشىء » •

وتنضى السيدة العصرية ، تدلى باعترافها : « هل جريت ان تفقد
انسانا وهو معك ؟ انا جريت ، يقولون البعد يحمى الشوق للرجل ، نسوا ان
الخوف من البعد يقتل أحاسيس المرأة » •

ويموت الاحساس فى المرأة ، وفقدان الوعى لدى الرجل ، يختفى صوت الحكمة ويخلى مكانه لفحيح الخرافة ، ويرتد الانسان الى حلمه البدائى الاول ، حلم الوصول الى ذلك القصر البلورى وسط الغابة المحملة بشتى الثمار المحرمة ، ولكنه ليس الحلم الوردى الجميل ، وانما هو الحلم الموث بخمر الفزع من المجهول ، الذى يدفع الرجل الى قراءة طالع المرأة ، قراءته لا من راحة يدها ولكن من بطن قدمها : « بهره بياض بطن قدمها اليسرى خيل اليه انها لم تظأ أرضا من قبل ، كانت ملساء الا من خط غائر ، قرأ لها الطالع • شعر بالاشفاق عليها • »

ولكن •• الاشفاق عليها من ماذا ؟ من النهاية التقليدية لذلك الموضوع العصرى ، فأحلام الفنان لم تمت بالسكته القلبية ، ولا طائر الشر المسحور سرق أحلامه وهو نائم على الوسادة يغازل القمر ، ولكنها « اللانهاية » التى خرج من الشاطيء المهجور لاستشرافها فلم يجد أمامه سوى حافة الهاوية •

« فى تلك الليلة كان قد امتلأ الى آخره ، لم تعد رأسه قادرة على احتمال أفكاره ، أحس بها تكاد تنفجر •• وضغط بشدة على الفرامل ، فاستطاع دون قصد حقيقى ان يمنع سيارته من الارتطام بالسيارة التى كانت قد توقفت أمامه فجأة ، بسبب زحام السيارات على طول الطريق • »

وانطلق صوت المرأة الجالسة الى جواره : « فيم العجلة » ؟ ولم يرد فكان ردها : « أنتحر وحدك •• لا أريد أن أموت • »

ويقول الكاتب على لسان بطله انه حقيقة لم يفكر فى الانتحار ، ولكن ما البديل ؟ •

البديل كما يقول عنوان قصة « الرجل فى زمن الغربية » وكيف لا يكون رحيل ، وكل شيء وصخر أجرد وأصداء من نعيب اليوم ، وكأن ما جرى على طروادة وبابل ونيوى فى العصر القديم سيجرى أيضا على القاهرة فى العصر الحديث • وبين عزلة المثقفين وعريدة الشهوانيين يتعرى كل شيء ويفترب الانسان حتى عن مسقط رأسه ، حتى عن بلده وعن موطنه الانسان ، ومن التمرغ المحرم فى رغام الحواس يبدو الانسان وقد خلا من أى ايمان ، وكأنما يردد اشعار الشاعر الانجليزى لوس ماكنيس :

« طبول تدق •• »

أوتار من أحشاء الحيوان ••

ولتدر السموات كمائدة الروليت ٠٠

فسنلعب الروليت بالنجوم ٠٠

أو نعاقر بنت الحان عند باب الجلاذ » ٠

ولم يكن عبثا أن يختار البطل أثينا يلقي عليها بمرساته ، حيث أفلاطون وأرسطو وزينوفون وآلهة اليونان ترنو اليه بعين الحكمة وهو غارق فى الملهى الليلى ، كمن يستشعر سلاما أديا فى عالم معزول عن المشكلات ٠ ويجيئته صوت المرأة آية امرأة ، تتلقاه باعتباره زبونا أى زبون :

– لا تبدو من أثينا ٠ ربما كنت من الشمال ٠

– لا ٠ من الجنوب ٠

– من الجزر ٠ ؟

– من مصر ٠

– يا الهى ، أنا ايضا مصرية ٠٠ من شيرا ٠

– يا لطول المسافة ٠

– وطول الزمن ٠٠ يخفف عنى أنى أرى مصريين بين الحين والحين ٠

– اصبحنا عالميين ٠

بل غرباء ، ويا لثمن المأساة عندما يلتقى الغربى بالغريب وحينما يفترق الغرباء ، ان لقاء الغرباء لا يسفر الا عن مائدة عشاء أخير ٠ وقران الغرباء لا يترك من آثار الا « سكيننا على مائدة العشاء الأخير » فها هو كاتبنا صبرى العسكرى أو بالاحرى بطل الكاتب ينهى مشاغله مع الدنيا ويعقد مع نفسه صلحا متفردا ، فلا يحاور سوى ذاته ، ولا يستمع الا لصوت الصمت فى داخله ٠ « منذ وقت قصير ، وهو يكتفى بالحوار مع نفسه ، انها تستجيب لافكاره بأسرع مما يستجيب الآخرون ، وحواره مع الآخريين لم يعد يجدى ، لم يعد أحد يسمع أحدا » ٠

واحتفاء بذلك السلام الذى زرعه مع نفسه زرعاً ، قرر أن يدعو نفسه للعشاء ، قبل أن يختفى العالم ، وعلى مائدة العشاء نذكر أنه ابن جيل آخر ٠ ليس عجوزا وليس شابا ولكنه ابن جيل آخر ، جيل لا يضع بذوره فى الجبل الذى بعده ، جيل أعياء التحليق فى الفضاء ، ولم يعد يقدر على الالتصاق

بالارض . جيل بدا له كما الممثل الفاشل فى مسرحية رديئة . وهكذا .
وهكذا . « كل الاشياء باتت تذكره بأنه مقطوع من شجرة ، لم تعد له جذور ،
ولم يعد قادرا على الاتمار ، جيله هو الآخر أصبح تائها فى عالم الغربة » .

وكان ذلك السكين ذو النصل الحاد ، الذى لمح بين الاطباق ، وبرق
السكين فى ذهنه وظل يبرق ، والعشاء معد ، وظل العشاء معدا ، فقد كان
هو العشاء الاخير .

وكان يمكن لهذه المجموعة القصصية ان تنتهى بهذه القصة « سكين
على مائدة العشاء الاخير » باعتبارها مرآيا عاكسة للأثار النفسية والروحية
المرتبة على حالة الحرب ، وكأن كل قصة حلقة فى سلسلة تنتج عما قبلها
وتؤدى الى ما بعدها ، فيما يمكن وصفه بالرؤية الروائية التى تزيث بزى
القصة القصيرة ، فكل قصة من قصص هذه المجموعة « الملهى الليلى » تكاد
تكون فصلا فى رواية ، فالابطال هم الابطال ، أو بالاحرى البطلان هما البطلان
والظروف هى الظروف . والمناسخ النفسى أو الطقس الروحى هو ذات
الطقس وذات المناخ ، ولذلك لم يكن عبثا بل كان عن قصد وارادة ان اختار
الكاتب لمجموعته القصصية اسما عاما شاملا ، ليس بالضرورة اسم قصة
يعينها من قصص هذه المجموعة الا وهو « الملهى الليلى » .

غير ان صبرى العسكرى وكأنما شاء ان يفتقل بنا الى الشاطئ « الآخر
من القضية ، قضية الحرب ، فقدم لنا فى قصته قبل الاخيرة « رجلا وامرأة لم
يشتركا فى الحرب » وعنوان القصة من قبيل الخدعة الحربية لانه فضلا عن
جو الحرب الذى عاشه هذا الرجل وعاشته تلك المرأة فالنتيجة واحدة ، و
ان الحرب طوفان يغرق الجميع . من اشترك فيها ومن لم يشترك . لان
السلام فى ظل الحرب ليس الا سلاما مدججا باسلاح ، أو هو نوع من المهبوط
الاضطرارى ، كهذا الذى اضطر اليه بطلا هذه القصة قبل الاخيرة ، فهى
المرأة تقول للرجل ، وقد وضعت ذراعيها حول كتفيه وضمت نفسها اليه :
« لم نفعل شيئا لنموت » ولم يكن رد الرجل الا هذه العبارة الموجزة التى
تقطر حزنا واسى : « ولم نفعل شيئا لنعيش » .

وتلك هى أقصى درجات المأساة ، أن يستوى الطوفان ، فلا يعود ثمة
شئ يهم ، لأنه بانتفاء اليقين يستوى الخير والشر ، الفضيلة والرذيلة ، الحق
والباطل ، الجمال والقبح ، بل تستوى الحياة والموت .

وفى مثل هذه الرؤية القاتمة لا فرق عند كاتبنا بين الحرب والسلم ، ولا فرق بين هزيمة وانتصار ، فالحرب تمزق المهزوم والسلم يمزق المنتصر والكل عائد كما الاشباح ، عائد من موت الحياة الى حياة الموت ، فالنجوم كما تقول القصة الاخيرة من قصص هذه المجموعة لاتسقط فى الايدى .

ولكن هل معنى هذا أن الكل باطل وقبض الريح ، لان كاتبنا قد جرد الانسان حتى من نعمة العزاء فى اليقين ، أى يقين ؟ .

ليس تماما ، ذلك لان قصص « الملهى الليلى » وان خلت من الامل ، الامل فى الدنيا على طريقة اليساريين ، والامل فى الآخرة على طريقة اليمينيين ، الا أنها توحى بالخلاص . على أن يكون الخلاص على أيدي جيل آخر ، وفى عصر آخر . ذلك لان قصص صبرى العسكرى ليس لها بطل بعينه ولا تستهدف شخصية بالذات ، وانما بطلها العصر أو روح العصر . وقد حاول صبرى العسكرى من خلال مجموعته الاولى « دعوة الى الحب » التى أرخ فيها للخمسينات . ومن خلال مجموعته الثانية « اللعبة التى انتهت » التى أرخ فيها للمستينات . واخيرا من مجموعته الاخيرة « الملهى الليلى » التى أرخ فيها للسبعينات . حاول من خلال قصصه جميعا ان يكون شاهد اثبات وايضا شاهد نفى على هذا العصر .

في القصة القصيرة
جميل ما بعد يوسف إدريس

obeikandi.com

لئن كان عام ١٩٦٨ عاما بارزا فى تاريخنا السياسى والاجتماعى ،
لانه العام الذى تلا النكسه مباشرة ، وفيه خرجت النفس العربية مما كانت
تعانيه من دورا روحى عنيف ، وزلزال باطنى أشد عنفا . خرجت لتعيد النظر
فى جذورها الأصيلة وتجمع شتاتها من جديد ، عاقدة العزم على أن تتبعث
كوامن القوة فيها ، وأن تكشف عن روحها الثورى الدفين ، مؤمنة أشد
الايمان أن النكسة وأن شوهدت أجزاء من الجسد العربى الا أنها لم تشوه
شيئا من روحه ، وأن القضية ليست قضية جيل بعينه ، وإنما هى قضية
أجيال بأسرها ، لأنها فى أسبابها الأولى وغاياتها البعيدة قضية فكر ومعركة
حضارة ...

أقول أنه اذا كان عام ١٩٦٨ عاما بارزا فى تاريخنا السياسى
والاجتماعى لهذا كله ولكثير غيره ، فهو عام بارز كذلك فى بعض جوانب
حياتنا الثقافية ، وربما كان أهم هذه الجوانب هو جانب القصة بعامة
والقصة القصيرة بوجه خاص ، فكتاب القصة القصيرة كانوا أكثر من غيرهم
انفعالا بالنكسة ، وكانوا أسرع من غيرهم فى التعبير عنها ، اذ راح جيل
بأسره من شباب القصة القصيرة يفكر فى أسباب الكارثة ودلالاتها ، ويفكر
أيضا فى الفكرة العربية فى محاولة التعرف على حاضرنا من ماضينا ،
معالجة لنواحي ضعفنا ، وتأصيلا لأسباب قوتنا ، استعدادا لمعركة المصير .

وكان طرح شباب القصة القصيرة لهذه الاسئلة ومحاولتهم الاجابة
عنها ، هو ما جعلهم جميعا يندرجون تحت عنوان واحد ، ويحملون لافتة
واحدة ، كتب عليها جيل ١٩٦٨ أو « الجيل الروهى » الذى ثار على القوالب
التقليدية فى كتابة القصة ، وراح يدعو الى فن قصصى جديد ، يعبر عن
الجراحات الاقتصادية والسياسية التى أحدثتها النكسة فى جسد مجتمعنا ،
ويعبر فى الوقت ذاته عن قدرة النفس العربية على تجديد شبابها الفنى ،
واستعادة نفسها من جديد .

على أنه لم يكن يمكن لشباب الاتجاهات الجديدة أن يفاجئوا الحركة
الأدبية بتطويرهم الهائل لشكل القصة القصيرة ومضمونها على السواء ،

ما لم تمر القصة بتلك الأزمة العصبية التي مرت بها ، نتيجة لتحول كتابها من جيل الوسط الى الكتابة للمسرح ، فى الوقت الذى كف فيه كتابها من جيل الرواد عن العطاء ، وقصارى ما كانوا يعطونه هو تجاربهم القديمة المتكررة التى تتخذ من ذكريات الماضى مضمونا ، ومن الاطر التقليدية شكلا ، وقصر عن مواكبة التيارات الطبيعية فى العالم من حولنا ، قصورها عن اللهاق بواقعا الحضارى الجديد .

فبعد رحلة طويلة وشاقة عبر التأليف الابداعى فى القصة القصيرة منذ ان نبت هذا الفن على ضفاف ثقافتنا الحديثة والمعاصرة ، بسيطا وليدا كائى نبات جديد ، وبالتحديد منذ أواخر القرن التاسع عشر ، عندما ظهرت الصحافة وانتشرت على نطاق واسع ، وكان لها اكبر الأثر فى نشأة القصة القصيرة لأنه كما كان للتمثيلية مسرحها ، وللشعر ندواته ، كان لا بد للقصة القصيرة من صحافتها التى تتمدد فيها ، وتصل من خلالها الى الجمهور . وصحيح ان القصة القصيرة عندنا بدأت بسيطة ساذجة اذ كانت من حيث المضمون منبرا للوعظ والارشاد ، وكانت من حيث الشكل خطابية النبرة مهزوزة الصورة ضعيفة الاحكام الفنى ، ولكن الصحيح أيضا أننا لا نستطيع ان نطبق أحكامنا الفنية الناضجة على الارهاصات الأولى للقصة القصيرة ، وحسب أصحابها أنهم دكوا الأرض ورموا الاساس ، حتى أخذ البناء الوليد يعلو ويكبر ، متخلصا من المنبرية والخطابة عند محمد تيمور ، متجها نحو المضمون الاكثر تحديدا والشكل الاكثر احكاما عند أخيه محمود تيمور ، الذى يعد بحق الرائد الأول لهذا الفن .

على ان القصة القصيرة من بعد هذا الرائد سرعان ما خطلت خطوات فسيحة فى طريق التطور ، كان يزداد فيها حظها من الفن كلما ازداد تعمقها للواقع ، ومن خلال تطور نظرتنا الى هذا الواقع ظهر للقصة القصيرة اكثر من تيار وأكثر من اتجاه ٠٠ سواء من حيث المضمون أو من حيث التناول ، الى أن بلغت ذروتها عند يوسف ادريس الذى تبلور على يديه هذا الفن شكلا ومضمونا ، وتعبيرا عن واقعنا الاجتماعى ، وتأصيلا له فى وجداننا الحديث .

ولكن هذا الفن بعد أن حقق ذلك كله اذا به فجأة يمر بأزمة قلبية حادة تسكته عن النبض والخفقان ، واذا بهذه الأزمة تبلغ ذروتها فى طوابع العام الذى ذكرناه ، حيث ظهرت بوضوح فى اتجاه الكثرة الكاتبة من جيل يوسف ادريس الى الشكل المسرحى بدلا من شكل القصة القصيرة ، الامر الذى

دفعنى دفعا الى اطلاق صيحة الاسف الحزين عندما قلتها بوضوح
وصراحة : « القصة القصيرة عندنا ماتت ، ولم يبق لها الا ان تدفن أو تحنط
وتوضع فى متحف التاريخ الثقافى ، ولم يبق امام النقاد الا أن يترحموا
عليها ويذكروها بعبارات الحب والوفاء » .

والواقع اننى لم أحاول تسطيح الظاهرة ، ظاهرة اختفاء القصة
القصيرة بارجاعها الى أسباب وهمية أو واهية ، فيها من التفاؤل ما يكاد
يصل الى درجة السذاجة ، ومن الاعتساف ما يبتعد بنا عن تصوير الواقع .
فلم يكن يكفى أن تظهر مجموعة أو مجموعتان أو حتى ثلاث مجموعات
لأقول مع المتفائلين ان القصة القصيرة لاتزال بخير ، وان تيارها لم يتوقف
عن الجريان ، فالجامع التى ظهرت فى تلك الآونة لم تكن تشكل موجات
فى تيار أكبر ينتظمها ، ولا كانت دوائر صغيرة فى حركة أعرض وأعمق ،
وانما كانت فى أسعد حالاتها انفعالات فردية تعبر عن أصحابها أكثر مما
تعبر عن اتجاه أدبى غامر ، وتصدر عن ذواتهم أكثر مما تصدر عن الوجدان
الجمعى بعامية .

اما دعاء التفكير العلمى من ذوى النوايا الطيبة ، فلم يكن يكفى كذلك أن
يفسروا ظاهرة اختفاء القصة القصيرة بتعدد التعبير الفنى نتيجة لتعدد
حياتنا الحضارية ، فالقصة القصيرة لأنها عنصر أدبى بسيط كانت تعكس
حياتنا الأقل تعقيدا ، بعكس المسرح الذى هو بناء أدبى مركب من مجموعة
من العناصر ، ومن ثم كان من الطبيعى أن يجيء هذا الشكل الفنى ليعكس
تطورنا الحضارى فى الوقت الحاضر . ولم يكن هذا التفسير بدوره
الا تفسيراً ينطوى على طيبة القلب أكثر مما ينطوى على سلامة الفكر ،
لأن حضارتنا الحديثة مهما بلغت من التعقيد والتركيب ، فلن تكون أكثر
تعقيدا ولا تركيبا من الحضارة الغربية فى النصف الثانى من قرنها العشرين،
ومع ذلك لم تختلف القصة القصيرة من فوق سطح هذه الحضارة ، ولم يقل
أحد أنها تعبير أدبى بسيط لا يتجانس والتعقيد المائل فى هذه الحضارة ،
والا فبماذا كنا نفسر ظهور رواد القصة القصيرة المعاصرة من أمثال جون
هوسون فى فرنسا وايريس ميردوخ فى انجلترا والبرتومورافيا فى ايطاليا
وجنترجراس فى المانيا وأو . هنرى فى الولايات المتحدة .

ولم يكن يكفى أخيرا أن تفسر أزمة القصة القصيرة باختناق الطلائع
الكاتبة وعجزها عن الوصول الى مجالات النشر ، أو بانغلاق مجالات النشر

امامهم بحجة أن القصة القصيرة لم تعد المادة المقروءة فى الصحيفة أو فى المجلة أو حتى الكتاب . وكانت حجتى فى دحض هذا الرأى أن الأقلام الرائدة فى أدبنا المعاصر هى نفسها الاقلام التى كتبت القصة القصيرة فى سنوات المد القصوى ، وهى نفسها الاقلام التى فرضت القصة القصيرة كأروع وأمتع شكل من أشكال التعبير . وعدت أقولها بوضوح أكبر وصراحة أشد ، أنه اذا كانت الكتابات الشابة قاصرة عن الوصول الى القارئ ، عاجزة عن أن تبعث الروح فى جسد القصة القصيرة بعد أن فارقتة الحياة ، فليس العيب فى الأشياء وانما هو فى الشبان أنفسهم ، اولئك الذين لا يستطيعون أن يضربوا ضربتهم فيعيدوا للقصة القصيرة سلطانها ، ويسرقوا الاضواء من فوق خشبة المسرح ، بعد أن جذبت اليها كتاب القصة القدامى من أدباء جيل الوسط أولهم يوسف ادريس واخرهم فاروق منيب وبينهما عدد ضخم من الابداء ، منهم نعمان عاشور والفريد فرج ولطفى الخولى وسعد الدين وهبة ومصطفى محمود وعبد الله الطوخى ومحمود السعدنى وصالح مرسى وصلاح حافظ ومحمود دياب وشوقى عبد الحكيم .

حدث هذا طوال الفترة السابقة التى بلغت ذروتها كما سبق ان قلت فى طوابع عام ١٩٦٨ ، ولكن النصف الثانى من ذلك العام انبثق عن ظاهرة قصصية هامة طفت فوق سطح حياتنا الثقافية مطالبة بالرصد والتسجيل من ناحية ، فارضة وجودها الشرعى ودلالاتها الطبيعية من ناحية أخرى ، هذه الظاهرة هى ظهور الفورة القصصية التى شكلت انتفاضة حقيقية فى جسد القصة القصيرة بعد أن فارقتة الحياة .

ولم يكن عجباً بل كان من الطبيعى أن تندلع هذه الفورة فى عام ١٩٦٨ وفى ذلك العام بالذات ، فهو العام الذى استطاع فيه شباب العالم ان يحدثوا هزات حقيقية فى كافة مناشط الحياة . فى الفكر والفن وفى السلوك الاجتماعى ، مطالبين بضرورة تغيير الاسس التى قامت عليها حياتنا ، وقامت عليها ثقافتنا ، وقامت عليها بالتالى معايير النقد والتقييم . ولم تقتصر هذه الفورات الشبابية على دول العالم الرأسمالى ، بل تعدت ذلك الى بعض دول العالم الاشتراكى ، بل والى بعض دول العالم الثالث ، مما يدل دلالة واضحة على أن هذه الفورات لم تكن حركة فوضوية ، ولا كانت مظهراً من مظاهر الانحلال ، وانما كانت فى صحيحها طرحة لأسئلة جديدة لا تجيب عليها مجموعة الاجابات الجاهزة التى ظن التقليديون انهم يستطيعون ان يواجهوا بها كل موقف جديد .

وكان من الطبيعي هنا كما كان من الطبيعي في مواقف أخرى ، أن تكون القصة القصيرة أسرع أجهزة الاستقبال الفني الى تسجيل الاحداث والاستجابة لها ، ثم العودة الى ارسالها من جديد ارسالا فيه الشكل الفني وفيه المضمون الفكرى . فهى بحكم شكلها الفني ومساحتها المحدودة الأسرع فى التعبير ، وهى بحكم مجالها الصحفى وانتشارها العريض الأقدر فى التأثير .

هكذا كانت القصة القصيرة فى سنوات الثورة الوطنية الكبرى ثورة ١٩١٩ . كانت تعكس ما يعانىه المجتمع المصرى من قلقلة اجتماعية وبلبال فكرى ، فالأوضاع السياسية مائعة والشعارات الوطنية غير موحدة . . . دعوة تنادى بالاتجاه الى تركيا ، ودعوة تنادى بالاتجاه الى المستعمر البريطانى ، ودعوة تنادى بالاتجاه الى الشعب ، وصراع حاد ما بين هذه الدعوات جميعا .

وهكذا ايضا كانت القصة القصيرة فى سنوات الثورة الاجتماعية الكبرى ثورة ١٩٥٢ . كانت تعكس التغيير الجذرى العميق الذى أحدثته الثورة فى هيكل المجتمع المصرى ، حيث كانت طبقة اجتماعية جديدة تنمو هى الطبقة الوسطى ، وتنمو معها أخلاقيات وتقاليدها وقيمتها الاجتماعية الجديدة ، لتحل محل القيم الاقطاعية والرأسمالية البائدة ، وكانت المرأة ايضا تسعى للتخلص نهائيا من بقايا « الحريم » ، والخروج الى الواقع الاجتماعى للمساهمة فى تغييره وتطويره .

وهكذا أخيرا نجد القصة القصيرة فيما بعد الهزيمة الأليمة ، هزيمة ١٩٦٧ . نجدها دعوة جريئة وطموحة لما يمكن وصفه بالفورة الحضارية ، فابناء هذا الجيل من كتاب القصة ينادون بضرورة الخروج من بقايا المعنويات القديمة ، وتغيير الاسس التى قامت عليها حياتنا الفكرية والروحية ، والتفتيش فى أعماق الشخصية المصرية بحثا عن جذورها الأصيلة ، وتفجيرها لقدراتها الخلاقة ، وانطلاقا بها لمعايشة روح العصر ، والأخذ بأسباب الحضارة العصرية ، فاذا كانت معركتنا مع العدو معركة حضارية فللحضارة أكثر من ساحة نستطيع أن نرفع فيها أعلامنا .

ولقد تمثلت هذه الفورة القصصية فى كوكبة من الكتاب الشبان يشكلون ما يمكن تسميته من ناحية شباب الموجة الجديدة فى القصة القصيرة ، ويسجلون ما يمكن تسميته بالفعل ومن ناحية أخرى « جيل ما بعد يوسف ادريس » فاذا كان يوسف ادريس بالنسبة الى تيار عصره هو عملاق

القصة القصيرة ، الذى تبلورت فيه ملامح الفترة وقسماتها ، فجمع فى فنه ما كان شائعا حوله على نحو مشتت مبعثر ، فان يوسف ادريس هو الجرة الكبيرة التى تكسرت لتشكّل كل كسرة من كسراتها واحدا من كتاب هذا الجيل الجديد ، دون أن يعنى هذا أن الواحد منهم صورة مصغرة أو نسخة مكررة ، وانما معناه أنهم الولادات الجديدة الخارجة لا من عباءة يحيى حقى باعتباره آخر من بقى من جيل الريادة ، ولكن من معطف يوسف ادريس باعتباره زعيم الكتاب من جيل الوسط .

وربما كان على رأس هذه الكوكبة الشابة من الكتاب مجيد طويبا و ابراهيم أصلان و محمد حافظ رجب و عز الدين نجيب و زهير الشايب و ضياء الشرقاوى و جمال الغيطانى و محمد البساطى و عبد العال الحمامى و يحيى الطاهر عبد الله و الأحمدات الثلاثة احمد هاشم الشريف و احمد يونس و احمد الخميسى ، ثم الاديب الذى كثيراما روج لهؤلاء جميعا حسن محسب . فهؤلاء جميعا هم أقرب العاشقين فى هذا الجيل تعبيراً عن هذا المناخ ، وهم فيما بينهم يرسمون علامة غير كاملة ولكنها واضحة على جبين هذا الجيل ، فهم ليسوا حركة وانما هم ظاهرة ، وليسوا ثورة وانما هم فورة ، وليسوا تيارا جارفا ولكنهم نسيم جديد يهب على وجه حياتنا الادبية .

غير أن هذه الكوكبة الشابة من الادباء وان كانت فى صحيحها « كثرة » من أفراد لاجسما واحدا ذا أعضاء ، أعنى اذا كانت أقرب الى الجماعة منها الى الكائن العضوى ، فان تلك الكثرة والحق يقال ليست اشتاتا موزعة الاهداف ، متباينة النزعات ، بل هى كثرة تلتقى حياتها فى عقد واحد دون أن يقضى هذا الالتقاء على فردية الحبة الواحدة . ففيهم جميعا تتجلى روح العصر و ملامحه ، ولكن منهم من يتمثل فيه رفض البناء التقليدى كائنا ما كانت اتجاهات هذا البناء . . . كلاسيكية أو رومانسية أو تعبيرية ، ومنهم من يحاول نقل الفكر والصيغة المصريين من حركة واقعية تعبر عن كياننا الاجتماعى الى مستوى الاساليب الفنية الحديثة ، سواء تلك التى استخدمها أدباء الجيل الغاضب أو التى استحدثها كتاب العبث واللامعقول ، ومنهم من يعمل على المزوجة بين الفن والحياة وبين فن القصة القصيرة وغيره من الفنون الأخرى ، كما فى محاولات من آمنوا بضرورة ربط الفن بالحياة . لأنه فى الوقت الذى كان الفن فيه شيئا آخر غير الحياة ، لم نجد الا نماذج هزيلة من الانتاج الفنى ، كما آمنوا بضرورة التعايش الثقافى بين فن القصة القصيرة وغيره من الفنون ، لانه لا يمكن لكاتب القصة المعاصر أن يبدع شيئا له قيمته الا بجنون يونسكو و هيج يوفتشنكو و مغامرات بيكاسو و صراخ جون أوزبورن .

على أن هذه الملامح المتفرقة التي لانجدها فى واحد على حدة من أبناء هذا الجيل ، وانما نجدها فيهم جميعا مرة واحدة ، هى التى تقودنا بالضرورة الى ملاحظة أهم الفروق التى تميز ما بين الجيلين ٠٠ جيل الوسط الذى تبلور فى فن يوسف ادريس ، وهو الجيل الذى جاء بعد جيل الريادة والذى تبلور هو الآخر فى فن يحيى حقى ، باعتباره آخر من بقى من هذا الجيل الذى كان يضم بين جنباة أحمد خيرى سعيد ومحمود طاهر لاشين وابراهيم المصرى وحسن محمود ومحمود عزى وحبيب زحلاوى وغيرهم من أعضاء المدرسة الحديثة فى القصة القصيرة ، الذين استطاعوا بحق أن يؤصلوا هذا الفن الوليد فى آداب اللغة العربية من ناحية ، وفى وجدان الكثرة القارئة من ناحية أخرى ، وان لم يعد له من ناحية أخيرة تأثير فعال فى الكتابات المعاصرة .

أقول ان فرق ما بين الجيلين جيل الوسط وجيل المعاصرة ، هو أنه اذا كان الجيل الاول قد حاول التعبير عن واقع مجتمعه فى ظروف سياسية واجتماعية بعينها ، فقد حاول الجيل الثانى التعبير عن واقع عصره فى ظروفه الحضارية العامة ، واذا كان جيل الوسط قد انتفع كثيرا بأثار موباسان الفرنسى وتشيكوف الروسى وادجار الان بو الامريكى ، فقد ترددت فى محاولات جيل المعاصرة أصداء من روب جرييه وروبير بانجيه وميشيل بيتور وناتالى ساروت وغيرهم ممن كتبوا ما اصطلحت الصحافة على تسميته بـ « الرواية الجديدة » .

وأخيرا نجد أنه اذا كانت القصة القصيرة من قصص الرواد تتميز أكثر ما تتميز بالحبكة والمفاجأة ، الى جوار العناية الكاملة بتفاصيل الحياة وطريقة التصور ، فضلا عن احكام البناء وبراعة التصوير ، سواء فى اختيار الالفاظ والتراكيب أو فى الاعتماد على هيكل له بداية ووسط ونهاية ، فالملاحظ على بعض كتاب القصة الجديدة حرصهم البالغ على الوفاء بمنهج الوصف البحث للظاهرة ، ذلك لأن مادة قصصهم ليست فى الذات وانما هى فى الموضوع ، أى فى العالم الخارجى بكل ما فيه من أشياء أو ما يسمى بـ « الشئئية » ، وبذلك تسقط فى قصصهم الذات الانسانية بما تنطوى عليه من أحداث تجرى فى الزمان ، ليحل محلها الشئ الموضوعى بما يتصف به من ثبات فى المكان .

غير أنه اذا كان الانسان فى أغلب كتابات جيل الوسط قد ظل يسقط انفعالاته وتصوراته وأفكاره على الأشياء حتى أفقدها شخصيتها الخاصة ، فعند بعض الكتاب أن الاشياء تتمتع بوجودها المستقل تماما عن الانسان ،

وليس على الاديب الا ان يخلصها من الطابع البشرى الذى اعتدنا ان نراها عليه ، وبذلك يصبح الاديب كما يقول ألان روب جرييه « كعنكبوت ساكن وسط نسيجه ، أى انه لا يتدخل وانما يسجل ويعكس من المنطقة التى يقف فيها » .

وثمة ملاحظة يجب أن تؤخذ على كتاب القصة الجديدة جدا ، وهى أنهم جميعا لا يتفوقون على منهج واحد فى تناول القصة ، بمقدار ما يتفوقون على أنهم انما يبحثون عن اسلوب جديد للتعبير . هذا الاسلوب الجديد فى التعبير وان تبدت ملامحه عند بعض كتاب هذه الموجة ، الا أنه فى عمومه لم يتخلق بعد ، وفى تقديري أنه الاسلوب الذى يتجه بحكم منطوق التطور وطبيعة الأشياء الى أن يكون بمثابة ثورة فى الشكل ، توازى الثورة التى أحدثها شكل الشعر الجديد من ناحية ، وتواكب الثورات الاخرى الحادثة فى فنون التعبير من ناحية أخرى . مثل العبثية فى المسرح ، والتجريدية فى التصوير ، واللامقامية فى الموسيقى ، والشيثية فى القصة ، والموجة الجديدة فى السينما .

أما عن قيمة اسلوب هذه الكوكبة من ناحية ، ثم كيف يمكن أن يكون اطارا للتجربة المعاصرة من ناحية أخرى ، فهذا ما لا تجيب عليه المجموعة الواحدة للكاتب الواحد ، وانما لايد من امتداد زمنى وتكاثر كمى يمكن من خلالهما تقييم نوعية هذه الظاهرة تقييما كيفيا متكاملا . وان جاز لنا أن نتناول كتابا من كتاب هذه الموجة فلن يكون تناولنا له كافيا لتقديم صورة كاملة للقصة القصيرة المعاصرة ، وانما هو فى أسعد الاحوال شريحة فى نسيج أولبنة فى بناء أو كادر فى شريط سينمائى ، ومع ذلك فان كانت هى الشريحة التى تدل على النسيج ، واللبنة التى تشير الى البناء ، والكادر الذى يعبر عن الفيلم ففى هذا الكفاية .

وفى تقديري أن الكاتب الذى يفى بهذا كله هو الاديب الشاب جمال الغيطانى الذى صدرت له مجموعة قصصية بعنوان « اوراق شاب عاش منذ الف عام » تعتبر قمة المد الابداعى لكتاب هذه الموجة ، وتعتبر عن كتاب هذا الجيل أصدق وأوفق تعبير .

ولا يقف التجديد الذى يحدثه جمال الغيطانى عند مجرد تكسير القوالب التقليدية التى جمدت عليها الواقعية شكلا ، ولا عند مجرد الانحصار فى التجربة الاجتماعية المعاشية مضمونا ، وانما هو يفيد من التجارب الجديدة

فى القصة الجديدة ، وبخاصة تلك التى جاءت متأثرة بتكنيك الموجة الجديدة فى السينما المعاصرة ، فهو يكتب القصة بروح السيناريو ، ويستبدل الموقف الفنى بالكادر السينمائى ، ويستبعد التتابع المنطقى بين الاجزاء من أجل احداث الانطباع الكلى العام .

وأخيرا لانجده يتخذ من الأحداث موقف المندمج فيها ، وانما هو على حد تعبير الان روب جرييه « العنكبوت الساكن وسط نسيجه » الذى لا يتدخل وانما يعكس ويسجل من المنطقة التى يقف فيها . وهذا ما نراه بشكل صارخ فى قصته الأولى التى تحمل اسم المجموعة ، فهنا أوراق كتبها شاب منذ ألف عام ، وهذه الأعوام الألف لا تنتهى عند اعوامنا الحاضرة ، بل هى تبدأ من هذه الاعوام الحاضرة ، أى انها لا تشكل حقبة تاريخية مضت ، ولكنها تشكل مستقبلا تاريخيا يمكن التنبؤ به ، فاللحظة الزمنية التى يقف فوقها الكاتب ليعكس ويرى هى لحظة مستقبلية بالنسبة لأبناء هذا الجيل ، وهى لحظة تاريخية بالنسبة لأهالى الأعوام الألف القادمة .

وهكذا عثر احفادنا من العلماء على « هذه الاوراق أثناء عمليات تنقيب فى المنطقة الواقعة شمال مصنع المراثى رقم ستين ، حيث قامت منذ ألف عام مدينة كبيرة يحتمل ان يكون اسمها « المنيا » أو « اسسيوط » ، وتخص تلك الاوراق أحد سكان هذه المدينة ، وقد كتبها اثناء الحرب التى نشبت فى تلك الاحقاب البعيدة بين اجدادنا على ضفة النيل ، وبين دويلة صغيرة لم يصلنا غير معلومات ضئيلة عنها وكانت تسمى اسرائيل » .

والكاتب هنا لا يتنبأ مستقبلا ، ولكنه يسجل تاريخيا ، وبعد انقضاء ألف عام ان هذه الدويلة قد اختفت تماما ، وضاعت اخبارها ، كما يسجل احساسات ابناء جيله بازاء هذه الفترة المليئة بالتناقضات قبل انتصار الاشتراكية فى كوكب الارض كله ، كذلك أورد هذا الشاب مختارات من قراءاته ، ومن معالم العصر . وحول هذه المحاور الرئيسية الثلاثة يدير الكاتب كوادره الفنية فاذا به يصف جوانب من حربنا مع اسرائيل ، ثم يعود ليصف نضالنا من أجل ارساء قيم الاشتراكية ، ويعد هذا كله يقدم ملامح للحقبة التى عاشها ابناء هذا الجيل . وهذه الكوادر الفنية وان جاءت فى صورة « مونتاج سينمائى » متقطع ، الا انها فيما بينها وفى محصلتها النهائية تعطى الانطباع التاريخى العام بهذه الفترة ، ومن خلال محاورها الرئيسية الثلاثة . أى ان التقسيم التقليدى لمراحل القصة الثلاث . . البداية والوسط والنهاية ، يستبدل هنا بثلاثة محاور رئيسية ، والتنوير المؤلف

فى القصة التقليدية يستبدل بالانطباع الكلى العام ، والقصة فى النهاية لا تدرك لانها ليست مفهوما وانما ترى لانها بمثابة اللوحة التشكيلية الكبيرة التى يرسمها الفنان .

والطريقة التى لجأ اليها الكاتب لتبرير هذا التكنيك الفنى هى شكل الاوراق المتناثرة التى كتبت على هيئة مذكرات ، والتى عشر عليها احفاد الكاتب من العلماء بعد انقضاء ألف عام ، بعض هذه الاوراق يصف غارة من الغارات التى شنها العدو الاسرائيلى على مصر ، الاظلام الذى خيم على المدينة ، المبانى التى بدت كالأشباح ، الصمت الذى استكن فى الزوايا والاركان ، الموسيقى العسكرية التى كانت تنبعث من الراديو ، الاحساس الحاد بالصمت ، والاحساس الغامض بالخطر ، والتساؤل عما يحدث لو انهار سد أسوان ؟ وما ان تنتهى هذه الصفحة من المذكرات حتى تطالعنا صفحة اخرى مما كانت تذيبه الاذاعة فى الايام الاولى لشهر يونية ، انه النشيد الوطنى « بلادى • بلادى » وسرعان ما يعود القلم فى يد الكاتب كالكاميرا فى يد المصور السينمائى الى جو الغارة ، فيستطرد فى وصف المناخ النفسى الذى احاط بالشاب ، الكآبة فى النفس ، الضيق فى الصدر ، العمق فى العين ، اللون الرمادى الذى يرى من خلاله كل شئ ! وبعد ان يصف الغارة من الداخل ، أعنى من حيث تأثيرها فى الأشياء ، ثم من حيث وقعها على النفوس ، وقبل ان ينتقل الى صفحة جديدة من المذكرات ، يجيء فى الوسط مقتطف من « شكوى الاله رح الى ايزيس » :

« انى أشعر ببرودة أشد من برودة الماء
انى أشعر بحرارة أشد من حرارة النار
ويغرق جسمى فى العرق بينما اهتز من شدة البرد
هناك غشاوة على عيني ولا استطيع الرؤية »

ولا تقف أهمية هذا المقتطف من الناحية النفسية عند مجرد التقابل بينه وبين النشيد الوطنى المقتطف من الاذاعة ، ولا عند مجرد ربط ما بين الصفحتين من المذكرات ، وانما هو من الناحية المضمونية يكثف احساسيس الشاب بجو الغارة ، ويربط ما بين التاريخ الموهل فى القدم والتاريخ الاكثر حداثة ، ويمهد بعد هذا وذاك للصفحة الجديدة من المذكرات ، انها الصفحة التى أعلن فيها المذبح « انسحبت قواتنا الى الضفة الغربية » وببراعة الفنان لا يصدر الكاتب أى تعليق على هذا النبأ الخطير ، وانما ترك التعليق عليه

لكلمات من التاريخ القديم : « وفى هذه السنة نقص ماء النيل ، فشحت الغلال ، ونزل الوباء فى الناس ، فكادت مصر أن تخلو من سكانها ، وكان النيل يفيض على الارض فلا تجد من يزرعها » .

ولا يعود الكاتب الى مذكراته مرة أخرى ليصف الغارة ، ولكن ليصف ما أحدثته الحرب من وقع فى النفوس والاشياء جميعا ، فهو يسير فى أحد الميادين ليغرق فى اللون الأصفر الكئيب ويلحق طعم الشبهة المر ، ومن حوله اناس يسرعون نحو عربة بطيخ ليخطبوا بأكفهم فوق الثمار الخضراء ، وآخرين يهرعون الى احدى دور السينما ليشاهدوا فيلما يعرض أسبوعا ثالثا بناء على طلب الجماهير . ولا يجد الشاب حلا لما يعانيه من دوار وصداع الا بأن يتقدم للطبوع فى كتائب الفدائيين ، ولكن صوتا مسؤلولا يقول له : « كل شيء وله وقت ، عندما تحتاجك سنبعث اليك » .

وتعليقا على هذا الموقف يلجأ الكاتب الى بعض المقتطفات التى ينتزعها من صحف الأيام الأخيرة من يونيو « يجب أن نجد حلا للشباب الذين مازالوا يتسكعون على النواصي ، افتحوا لهم ابواب معسكرات المقاومة الشعبية » ، « هجوم جريء لثوار فيتنام . . مصرع ألف جندي أمريكي » وقبل أن يتخذ الشاب قراره بالخروج من حالة الانفعال الى تجربة الفعل ، أعنى بالانضمام الى مواقع المحاربين والسفر فورا الى الاسماعيلية لمجابهة العدو ، يورد أبياتا من الشعر العامى ، وكأنها وصيته الى الأجيال القادمة ، أو الوصية التى يودع بها جيلا ليستقبل بها أجيالا :

« لو مت ع السرير ابقوا احرقوا الجسد

ونطوروا رمادى ع البيوت »

وهكذا تنتهى القصة الأولى أجمل وأفضل قصص هذه المجموعة ، ولا يعيب هذه القصة سوى الاسلوب الذى هو فى النهاية اسلوب الكاتب ، فلا يعقل فنيا ولا منطقيا أن يكون اسلوب أحفادنا بعد ألف عام هو نفسه اسلوبنا فى هذه الاعوام ، ولا يعقل ايضا ولا يستساغ أن يكون اسلوب العبارات المقتبسة سواء من التاريخ القديم أو من التاريخ الأسطورى ، هو نفسه اسلوب الصحافة فى الايام الأخيرة من يونيو ، وهو أيضا اسلوب الشاب الذى كتب هذه الاوراق . ولو حدث تنوع فى الاساليب ، واختلاف فى التصور ، وتباين فى التعبير ، لازدادت القصة غنى وثراء ، ولكانت أكثر اقناعا وأفضل من ذلك بكثير .

على انه اذا كانت هذه القصة بمثابة رحلة الترحال التى يقوم بها الكاتب عبر المستقبل ، بادئا من الأعوام الحاضرة ، فالقصة الثانية « المقتبس من عودة ابن اياس الى زماننا » بمثابة العودة الى هذه الاعوام نفسها ، ولكن بدءا من الماضى .. والماضى البعيد ..

ومثلما تأثر الكاتب هناك بالموجة الجديدة فى السينما الجديدة ، نراه يتأثر هنا بالموجة الجديدة فى الشعر الجديد ، وأعنى بها موجة التعبير من وراء قناع ، حيث لجأ بعض الشعراء الى شخصيات مستدعاة من التاريخ الأدبى القديم ، ليسقطوا عليها همومهم المعاصرة ، ويعبروا من خلالها عن اشواقهم بشأن تغيير الواقع الراهن .

هكذا فعل صلاح عبد الصبور مع الصوفيين بشر الحافى والحسين ابن منصور الحلج ، وهكذا ايضا فعل عبد الوهاب البياتى مع الشعراء .. المتنبى والمعرى وعمر الخيام ..

ولما كان كاتبنا الشاب بصدد رصد هذه الفترة وتسجيل ملامحها ، كان من الطبيعى أن يستدعى من جوف التاريخ لا شاعرا عالما ، ولا صوفيا زاهدا ، ولكن مؤرخا يفسر ويحلل ليقف على العلل الاولى والاسباب البعيدة . وكان ذلك هو ابن اياس ، المؤرخ المصرى الذى شهد الفتح العثمانى ، وعاصر الاحداث الاخيرة من حكم المماليك الشركاسة بمصر ، ويعتبر كتابه « بدائع الزهور فى وقائع الدهور » من أهم مراجع عصر اضمحلال دولة المماليك .

فماذا لو عاد ابن اياس الى زماننا ، ونظر حالنا فى هذه الايام ؟

يقول الكاتب على لسان ابن اياس من المقتبس الاول فى اليوم الاول ، انه رأى من العجائب والغرائب ما لو رآها واحد من أهل زمانه لانشف جلده ، ومات رعبا ، وراح على نفسه ، فقد رأى الزحام فى الطريق حتى خاله يوم الحشر ، وصدمه الكثيرون حتى كادت عمامته ان تقع ، وسمع شابا ينادى « الضرب جامد ناحية العباسية » فرد عليه آخر « أوقعنا لهم طائرتين » . وكادت السماء تقع فوق بعضها ، والبيوت ترتج ارتجاجا مهولا ، فعاد ابن اياس بذكرته الى الوراء ، أيام كان منادى قلعة الجبل يقرع طبلة

ويتوجه بالنداء الى اهل المدينة :

يا اهل القاهرة

سيخرج الملك المعظم سيف الدين قطز

بعد أيام قليلة لمجاهدة الكفار

ونصرة الدين •

وببراعة ينتقل الكاتب من المقتبس الاول الذى وصف فيه الظرف التاريخى الذى عاشته مصر ، الى مقتبس آخر يصف فيه العلاقات الاجتماعية المتشابكة تحت وطأة هذه الظروف ، وكأنه ينتقل من الكلى العام الى الجزئى الخاص ، ومن المناخ السياسى الى الجو العاطفى ، فهو يحكى عن قصة شاب وقع فى حب فتاة اسمها سعاد ، ولكنه لا يستطيع ان يكشف لها عن حبه حتى تبادلها الحب ، ولا يستطيع ان يتقدم لخطبتها حتى يعيش معها فى زواج ، ويحار الشيخ فى أمر الشاب : « يابنى من أى عصر انت ؟ ومن أى زمان حتى أستريح ، وأعرف بدايتى من منتهى • الا يكفى نطق الجماد وطيران الحديد ، فأى سعاد هذه يا ولدى •• ؟ » •

وتجىء الاجابة على هذه الاسئلة فى المقتبس الثالث الذى يمزج فيه الكاتب بين الظرف التاريخى الذى عاشته مصر ، والظرف العاطفى الذى عاشه الشاب ، وكأنما الكاتب يوحد بين علاقتى الحرب والحب •• بين مصر وسعاد ، وذلك فى علاقة اخرى جديدة • غير أن هذا المقتبس سرعان ما ينتهى باحساس الشيخ انه يعيش فى عصر غير عصره وزمان غير زمانه ، واحساسه بالتالى بأنه غريب حتى عظامه ، فلا هو قادر على أن يفهم شيئاً ، ولا هو قادر على أن يتفاهم مع أحد • وباحساس أهل الكهف الذين لم يستطيعوا ان يعيشوا فى عصر غير عصرهم ، فأثروا العودة الى حيث سعادتهم الحقيقية •• سعادة الصفر ، لعن الشيخ ألف مرة اولئك الذين تمنوا ان يعيشوا ألف عام ، وتلا يقول :

« قال الم اقل لك انك لن تستطيع معى صبيرا » •

والواقع أن هذه القصة تعد من أطرف قصص المجموعة ، سواء من حيث الموقف الفكرى أو الصياغة الفنية ، وفضلاً عما فيها من معاصرة كاملة ، تتمثل فى وصف معالم العصر الذى نعيش فيه ، وابرار ما ينطوى عليه من غرائب وتناقضات ، فيها أيضاً نوع من الاصاله الحقيقية التى

تتمثل فى استلهاهم تراثنا العربى ، وتقديمه مطورا الى المفهوم الذوقى والجمالى الحديث ، وكم تكتسب هذه القصة القصيرة أبعادا أعمق اذا قرئت فى ضوء « رسالة الغفران » لأبى العلاء المعرى وان استبدل الكاتب هنا ابن القارح بابن اياس ، ورسالة الغفران ببدايع الزهور .

بعد تجربتى الحرب والحب تجيء تجربة الموت ، وبدلا من العودة الى الوراء حيث الماضى ، والانطلاق الى الامام حيث المستقبل ، تجيء مواجهة الواقع . . حيث الحاضر ، فهنا قصة تقليدية « الموضوع » ولكنها عصرية المعالجة فهى تدور حول فكرة الثأر التى مازالت بقاياها عالقة بنا حتى الآن ، والتى مازلنا نسمع عنها على طول صعيد مصر ، وفى بعض قرى الريف ، وصحيح ان هذه الفكرة عالجها أكثر من أديب ، وتناولها أكثر من كاتب ، ولكن معالجة أديبنا الشاب تختلف عن معالجة غيره اختلافا كبيرا ، فهو لا يحكى قصة ولا يتلو رواية ، ولكنه يقع على حدث درامى معين ، ما ان ينفجر فوق الورق حتى يفيض بالمشاعر الساخنة ، والرؤى المتصارعة، التى يعانىها الشاب . . بطل القصة . والحدث فى ذاته لا أهمية له ، وانما المهم هو وقع الحدث على نفسية الشاب ، وتطور الحدث من خلال تقاطر المشاعر ، وانثيال الاحاسيس ، وتصارع الرؤى وكأن القصة تدور من الداخل ولا علاقة لها بما هو فى الخارج ، باعتبارها نوعا من الرؤيا الداخلية ، أو المونولوج الداخلى ، وهو ما اصطلح النقد على تسميته بقصة تيار الوعى .

وتبدأ القصة بوصول خطاب الى « محروس » الموظف بالقاهرة ، يفيد ان « عويضة » أقسم على المصحف الا يعود الى بلده الا ملطخا بدم محروس ، ويفيده أخيرا أنه سافر منذ اسبوع قاصدا مصر . وما أن يفرغ « محروس » من قراءة الخطاب الذى أرسله له جده « سيد أبو الغيط » ، حتى يبدأ تيار الوعى فى التدفق والانثيال ، وتبدأ معه « أيام الرعب » عنوان القصة .

« أنا طلعت من صغرى يا محروس يا ولدى ولقيت الناس تشاور على وتقول انى مطلوب ليلة عويضة ، ابوى قتل خاله من اربعين سنة قبل ما تولد ، وقبل ما هو يبجى على وش الدنيا ، حتى لما كنا عيال صغيرين كان دايم يقول انا اللى هقطع جتمارك يا ولد سلامة ، أبوك قتل خالى وأنا اللى حاخذ تاره » .

وعلى امتداد عشرين عاما ظل عويضة يقتل فياض والد محروس ،

يقتله صمما دون أن يريق منه قطرة دم واحدة ، وعبثا يحاول الوالد ان يحتفى فى اهالى القرية ، فعند الجميع ان تلك هى شريعة القرية ، وعلى كل ان يحمى نفسه بالشكل الذى يراه ..

وبعد ان يفرغ الكاتب من تصوير أيام الرعب التى عاشها الأب ، ينتقل الى تصوير أيام الرعب التى عاشها الابن ، وهى أيام تنتهى بمثل ما انتهت أيام أبيه ، بالموت صمما دون ان تراق قطرة دم واحدة . « فى أى مكان هم ياترى ؟ فى أى بيت ؟ أى حجرة ؟ فوق أى سرير تخفق قلوبهم لليوم الذى تنعكس صورته فى أعينهم ثم ينقضون عليه ؟ عندئذ يخلق عريضة لحيته ، ويعدل شال عمته ، يذهب الى أمه فى البلدة ، تقيم ماتم الخال الذى لم يرتفع صوت نائحة عليه من أربعين عاما » .

وتنتابه الهواجس ، وتعشعش فى نفسه المخاوف ، فيظل يدور حول قلقه ، وحول فزعه ، وحول دائرة لا تنتهى من اجترار الذات .. « ربما مات الآن . بعد ساعة بعد يومين حتما سيحدث هذا ، بل ان أى شىء يمكن أن يقع الآن . تستحيل البيوت الى ضباب أزرق فاقع ، يطل لسان أحمر باللعب من شق ينفث فجأة فى السماء . يتحول الناس الى ذرات صغيرة . ينفث تحت قدميه ثقب يغوص فيه حتى يصل الى البلدة المقابلة على الطرف الآخر للكرة الأرضية . أى شىء يمكن ان يقع ، انغراس الجسم المعدنى فى لحمه هو ، عظمه هو ، لكن متى كيف أين لا يدرى .. عندئذ يغمض عينيه ولا يطل على شىء فى الدنيا .. أبدا .. أبدا .. » .

وببراعة يلخص الكاتب أيام الرعب هذه التى يعيشها بطل القصة تلخيصا فيه الذكاء الفنى ، وفيه العمق الفكرى ، عندما ينتقل من هذا المناخ النفسى الحاد ، الى مناخ آخر يتمثل فى الخطاب الرسمى الذى يصل البطل من مكان عمله :

بعد التحية :

ثلثت نظركم الى انكم قد تغيبتم عن العمل خمسة أيام بدون تقديم عذر رسمى . ولما كانت اللوائح لا تسمح بالاجازة العارضة أو التغيب المفاجىء .. لهذا نندركم .

مدير شئون العاملين

وموضوع المعاناة • والخروج هنا ليس الغرض منه مجرد تغيير الموقف
الفنى ، أو تجديد الظرف النفسى ، ولكنه فى المقام الاول تطوير الحدث
الدرامى :

« توقف حسين الكوجى عن العمل • سأل صبييه :

« مش محروس أفندى اللى دخل ده من شوية

« آه •• افتكرو هو •

« لوح الاسطى حسين بيده :

« نسيت أقول له ان واحد سأل عنه ابقى فكرنى أقول له •

وما ان يصل الحدث الى هذا الحد من التطور حتى يخرج الكاتب
بيطله من حال الانفعال الى حال الفعل ، أعنى الى اقامة نوع من الحوار
بينه وبين الواقع الخارجى ، ولو انه الحوار المريض غير السوى ، الذى
يخرج به الى حى الحسين ليهيم على وجهه وسط المجاذيب والدراريش ،
ويدور حول نفسه بلا خلاص ولا أمل فى الخلاص ، يملؤه احساس أليم بأن
عويضة يسعى وراءه يفتفى رأثته يتسمع صوته وهمسه ، حركاته
وسكناته ، ان عويضة يقتله فى هدوء •

ويتجه صوب ضريح الحسين ، والحسين بالذات ليقبل مأوى الرأس
المفصولة عن الجسد ، التى طارت من كربلاء الى مصر مدة أربعين يوماً ،
لتخفيها أم الغلام الفقيرة المسكينة ، وتفنديها برأس ابنها الفقير المسكين •
« قم يا زينة شباب الجنة ، يا ملجأ الشاة المذعورة من الذئب ، يا نور
الأرض ، يا علم المهتدين ، يا مرساة الأمان ، يا نهاية الغربية ، يا مأوى
المسكين ، محروس يناديك أنت » •

ويخرج من المسجد الكبير ليضيع فى الزحام ، ويرتطم بكتل من
الرجال والنساء ، هذا الزحام ولا أحد ، لا أحد يستطيع أن يحميه أو يحمى
فيه ، ويصرخ بكل ما فى أعماقه من قوة : « انتبهى يا غابة من رؤوس
سوداء ، لا بد أن يعرفوا أى خطر يكمن بينهم ، يتهدده ، أى سكين تكاد ان
تلامس رقبتة ، لا بد يا غابة الرؤوس السوداء والعيون والأنوف والضوء
الازرق والأسنان الذهبية ووقع الخطى فى جوف الليل ، لا بد ان يشعروا به
ويتنبهوا اليه » •

وخروجاً من هذا اليأس القاتل والحزن العظيم ، يلقي بجاكته فوق
الرصيف ، ويلوح ببطاقته الشخصية ، ويزعق بأعلى ما يمكن لأوتار حنجرتة

أن تخرج من صوت « - أنا واحد وتمانين ستة وستين جمالية » ويطوح بالبطاقة ، وليلتقطها عويضة ، وليعرفه ، وليقبل من سط هذا الزحام ، ليلتقى بالواحد الأوحده ، ويرحمه من هذا الرعب ، وذلك العذاب .

وتنتهى القصة نهاية ضبابية « دفن رأسه فى صدره وانحنى حتى كاد جسمه أن يتقوس ، وسمع عويضة يشق الزحام واثقا ثقيل الخطى لا يوقفه أحد » فهل كان سماعه لعويضة نوعا من الهلوسة والهذيان ، أم هو سماع واقعى وحقيقى ؟ وهل تعنى هذه النهاية موته موتا نفسيا هادئا ، أم هو الموت الدموى بيد قاتل حقيقى ؟ عموما كنت أحب للنهاية أن تنتهى بما يفيد الموت النفسى أو المعنوى ، والذى يتجلى فى القائه بالبطاقة الشخصية فى عرض الطريق ، فقداننا لذاته ، وتخليها عن هويته . ولولا ما فى النهاية من ضبابية لكانت أكثر انساقا مع البداية الرائعة التى استهل بها الكاتب قصته ، التى هى عبارة عن فقرة صامته فيها كل الدلالة وكل التنوير ، فيها البيانات المثبتة فى بطاقة محروس الشخصية ، الاسم بالكامل ، تاريخ الميلاد ، الديانة ، الوظيفة ، محل الإقامة ، رقم البطاقة ، فصيلة الدم ، وكأن هوية هذا الشاب قد سقطت منه لتلقى على قارعة الطريق ، وليلتقطها أحد المارة ، أو رجال الشرطة ، أو سيارة الإسعاف .

وبعد عيب النهاية لا يعيب هذه القصة فى ذاتها شىء ، وإنما الذى يعيبها هو ارتباطها بقصص هذه المجموعة ، على نحو يجعلها غير متجانسة فى الشكل على الأقل مع القصتين الأوليين ، ولا مع القصتين الاخيريين ، فهذه القصص الاربعة تعتمد فى شكلها على أسلوب الرواية ، وفى روحها على استلهاام التاريخ ، سواء تاريخ الماضى أو تاريخ المستقبل . كما تعتمد فى مضمونها على مناقشة الواقع الراهن من خلال أقنعة الأقدمين أو القادمين .

وصحيح أنه لا يلزم فى المجموعة القصصية ان تتجانس كل قصة مع القصص الاخرى ، ولكن الصحيح انه كلما تجانست قصص المجموعة جميعا ، كان ذلك أقدر على اعاشة القارئ فى مناخ فنى موحد .

والذى لا شك فيه ان هذا التكنيك الطريف أفاد الكاتب فى قصصه الأربع ، تلك الفائدة التى لم تتحقق له فى قصته الاخيرة ، ذلك ان مناقشة الفترة الراهنة من خلال رواية وفى منظور تاريخى ، تجعل نظرة الكاتب أكثر هدوءا واشد تعقلا ، وبالتالي تجعله أقدر على تجسيد الاحداث وصيغها بلون الواقع التاريخى ، وذلك على العكس من مواجهة الحاضر بتجربة من

جوف هذا الحاضر ، اذ تكون الرؤية أكثر تعرضاً للاندفاع العاطفى ، والنظرة غير الموضوعية ، فكلما ابتعد المشاهد عن شاشة السينما أو التلفزيون ، كانت الصورة أنصح ، والرؤية أكثر وضوحاً ، فليس يرى الجبل من كان واقفاً فوق سفحه ، وإنما تزداد الرؤية وضوحاً بمقدار ما يزداد الرأى ابتعاداً .

الحرب والحب والموت ٠٠ تلك هى الأبعاد الرئيسية الثلاثة فى مجموعة جمال الغيطانى كما تمثلها قصصه الثلاث الاولى :

« أوراق شاب عاش منذ ألف عام » و « المقتبس من عودة ابن اياس الى زماننا » ثم قصة « أيام الرعب » تبقى بعد ذلك قصتان ليستا أقل من الثلاث قصص الاولى سواء من حيث أصالة المضمون ، أو حداثة الاطار ، أما القصة الرابعة فهى « هداية أهل الورى لبعض مما جرى فى المقشرة » ٠٠ التى لا تعد قصة بأى معيار تقليدى أو كلاسيكى ، وإنما هى قصة بالمعنى الذى تلتقى فيه الصورة التعبيرية ، مع الخاطرة الوجدانية ، مع الانطباعة النفسية ، وذلك كله فى نوع من النثر الفنى الجميل ، الذى يتخذ من أحداث التاريخ شكلاً ، ومن وقائع الحياة مضموناً ، ويصهر الاثنين معا فى لوحة قلمية ، تذكرنا ببعض المقامات الادبية ، أو ببعض الفصول التى نطالعها فى كتب التاريخ .

وتدور القصة وأنا هنا استخدم كلمة القصة بهذا المعنى الجديد ، فى عصور الممالك ، ربما فى زمن السلطان الأشرف قايتباى ، وعلى الأرجح فى زمن الأشرف قانصوه الغورى ، هذا من ناحية الزمان ، أما من ناحية المكان فهو السجن الكبير الذى كان يسمى فى تلك الأزمنة بأسم المقشرة ، وسمى بالمقشرة لأنه أقيم فى موضع كان يقشر فيه القمح . والأحداث هنا تروى على لسان السجان الذى تولى أمره المقشرة فى ذلك الوقت ، فيصف بشاعة السجن وأهواله ، ومدى ما يقاسيه المسجونون من ألوان العذاب ، وكيف انه فى هذا السجن تخلى الانسان لا عن مبادئه وقيمه ومثله العليا ، بل عن كرامته ، وعن الانسان فى داخله « ٠٠ » وإذا أردت ان تجعل رجلاً من المحابيس الجدد يبكى كالنساء ، ويقول انا امرأة ، فاخبره ان عياله مات منهم اثنين ، وان زوجته طلبت منه الطلاق وتزوجت « .

ويستطرد السجان فى وصف بعض مما جرى فى المقشرة ، فيقول لأحد المحابيس : « واعلم اننا لو فعلنا ما نريد بك تصور أى شئ يخطر لنا ، فلن يتكلم أحد ولن يرفع سبابته احتجاجاً ، ولن تعول عليك امرأة أو تنوح

عليك زوجة » . وربما كان أهم ما يريد السجان أو بالاحرى الكاتب ، ان يصل اليه هو أن هذه المقشرة لا يعلو عليها أحد ، وأنه كلما علا الانسان فى مقامه كلما زادت المقشرة فى ايلامه ، فالأمير فى بيته وعلى نسائه ، ولكنه ليس كذلك فى خارج بيته والا كان مصيره .. المقشرة .

أقول انه لطرافة الصور التى وقع عليها الكاتب فى هذه المقشرة ، ولغرائب الموضوعات التى قص عنها ورواها ، ثم لاسلوب الوصف التعبيرى الذى يقطر دفتاً ويفيض سخونة ، لهذا كله ولكثير غيره ، نأت هذه القصة عن أن تكون قصة بالمفهوم التقليدى ، وأضحت شيئاً آخر ، هو بأى حال من الأحوال نوع من النثر الفنى الجميل .

وعلى الرغم من ان القصة الخامسة والاخيرة فى هذه المجموعة وهى « كشف اللثام عن اخبار ابن سلام » ليست دون مستوى القصص الثلاث الاولى ، لا من ناحية الشكل ولا من ناحية المضمون ، الا انها استطاعت أن تتحاشى الكثير من غرابة القصة الرابعة ، وان تدخل فى اطار القصة المألوفة شكلاً ومضموناً . فهنا قصة تتخذ من اسلوب الرواية اطاراً فنياً تدور فيه ، وهى تدور حول قصة رجل تعرضت حياته لصنوف العذاب والهوان ، وصنوف الصراع والمعاناة ، الأمر الذى جعل منه بحق بطلاً وبالمعنى التراجييدى . والكاتب فى قصته يلتزم بالشكل المنهجى للقصة ، من حيث الحدث الفنى الذى يبدأ ويتطور حتى يصل الى الذروة ، وكذلك من حيث التنوير الفنى الذى يحدث فى النهاية الأثر الكلى المطلوب .

وقد أدار الكاتب قصة بطله تحت عدة عناوين فرعية ، كتلك التى نطالعها فى كتب التراجم والسير ، غير انه ظل من البدء حتى النهاية حريصاً على الخيط الاصلى فى تطور القصة ، ففعل هنا فى « كشف اللثام » .. ما لم يفعله هناك فى « هداية أهل الورى » ، فتحت عنوان « ذكر اصله ونسبه » ، أن تاريخ مولده اقترن بمجىء الوباء العظيم الذى مات فيه أبوه ، وأن عساكر العثمانية اشاعوا بين العامة أنه غريب عن بر مصر ، وأنه يطمع فى ثروات الجراكسة ، وأنه لهذين السببين كان يمر بالطرقات متوقفاً بين لحظة وأخرى ، زاعقاً بأعلى صوته عما جرى فى النهار من جند ابن عثمان ، لذلك التف حوله العوام ، يمشون دائماً وراءه ، ويرددون قوله ، ويلتفون حوله إذ ينام .

وبعد ان يرسم لنا الكاتب الخطوط العامة والعريضة لشخصية بطله ، ينتقل فيما سماه « حاشية » الى تأكيد خط محورى تدور حوله الأحداث ، مؤداه ان ابن سلام رجل من اصحاب الكرامات وخوارق العادات ، فعندما

حاول جنود العثمانية النيل منه ، اطلق ابن سلام صرخته المدوية ، ففر جنود العثمانية هاربين ، وتعالى صياح العامة بالتكبير والتهليل .

ويعود الكاتب الى تأكيد هذا المعنى تحت ما سماه « فصل فيما جرى له عند دخول العثمانية » فيروى كيف انه فى يوم علا فيه صراخ الحريم ، واشتدت فيه آلام العيال ، واستمر النهب والقتل حتى بعد مجيء الغروب ، فى هذا اليوم سمع الجميع صوتا ينادى « راح الصالح بالطالح ولعب السيف فى رقاب الابرياء ٠٠ طرش العثمانية من أهل مصر فى يوم واحد الف الف انسان ، الجثث مرمية تنهشها الغربان لا تجد من يدفنها ، أبدان بلا رؤوس ورؤوس بلا أبدان ، يا حى يا قيوم يا من لك الدوام راح الصالح بالطالح » واذا بهذا الصوت يتردد فى أكثر من حى فى وقت واحد ، ويسمعه أكثر من انسان فى أكثر من مكان ، وكأئنا ابن سلام هنا قد اصبح ضمير الشعب المعبر ، وصوته المنطلق الجهير ، أو كأنما أصبح صوت كل ضمير لم يعد له صوت .

وما أن يفرغ الكاتب من تأكيد هذا البعد الانسانى فى شخصية ابن سلام ، أو بتعبير أدق البعد الفوق انسانى ، حتى ينتقل الى تأكيد بعد آخر هو البعد الفنى أو الوجدانى ، فتحت ما سماه « ذكر أخبار شعره » يروى الراوية ان ابن سلام لم يقرض الشعر طوال عمره ، حتى وقعت الشدة العظمى ، وصال جند ابن عثمان وجالوا وهاشوا على ناس مصر ، عندئذ بدأ ابن سلام يقول الشعر ، وكان شعره آية فى الاعجاز ، حتى أن القاءه لاحدى القصائد استغرق مرة وقتا ينحصر بين اذان العصر ونزول صفرة المغرب . ومن هنا كان الشعر نوعا من الاستجابة الواعية لظروف الواقع الخارجى ، بمقدار ما كان شعرا نضاليا يلتزم بقضايا الواقع من حوله .

وبعد أن يخلص الكاتب الى تأكيد هذين البعدين الرئيسيين فى شخصية ابن سلام ٠٠ الفكر والشعر ، أو الانسان والفنان ، وبعد أن يؤكد على ضرورة التحام الجانبين فى وحدة واحدة ، بحيث تصبح الشخصية البشرية شاعرة بما هى مفكرة ، ومفكرة بما هى شاعرة ، يضرب الكاتب ضربه الفنية فيقدم لنا هذا المثل الفريد فى شكل تراجيدى ، فتحت ما سماه « ذكر أخباره الأخيرة وكيف انتهى أمره » يروى الراوية ان المشاعلية طافوا ثلاثة أيام ، ينادون بأن الكاذب اللئيم ، مدعى الزهد والعبادة ، سوف تدق رأسه بالطبر عند باب زويلة ، ظهر يوم الجمعة . غير أنه طوال هذه الأيام الثلاثة علا النواح من جميع البيوت ، وانتاب الندم الجنود الذين أمسكوا به حتى انهم ألقوا بأنفسهم فوق سور القلعة ، المهم أنه عندما طلع ابن سلام

فوق المصطبة ، جال بعينيه فى الجمع الذى احتشد ، ثم صاح فجأة « أقرأوا الفاتحة » فاهتزت الشفاه وترقرق الدمع خلف الماقي ، وعندما هوى السياف فوق رأسه قيل ان أحجار البوابة رمت دما ، وأن النساء عاطت عياط مهولا ، ارتجت له القاهرة ، وان جسده ظل معلقا فوق بوابة زويلة ثلاثة أيام .

وبهذه النهاية المأسوية الجليلة والحزينة معا ، تنتهى قصة « كشف اللثام عن أخبار ابن سلام » التى استطاع فيها الكاتب أن يستدعى من بطون الكتب ومن جوف التاريخ شخصية غنية الدلالة ، ثرية المضامين ، لينطقها بأعمق وأخفى ما فى ضمير عصرها ، ثم يعود فيسقط هذه الدلالة وتلك المضامين على عصرنا الذى نعيش فيه . ولا شك أن نسيج هذه الشخصية أوسع وأرحب من أن يعالج فى قصة قصيرة ، وإنما اطاره الحقيقى هو الرواية التى تتسع لما فى شخصية ابن سلام من تعدد فى الابعاد ، وترام فى الآفاق ، فضلا عن علاقتها بما حولها من كم غفير من الناس ، سواء أولئك الذين يمثلون جند السلطة ، أو هؤلاء الذين يمثلون عامة الشعب .

وكم يحلو لنا ان نقارن هنا بين شخصية ابن سلام وبين « الزين » فى رواية الطيب صالح الاديب السودانى ، او بينه وبين « زوريا » فى رواية كزافزاكيس الاديب اليونانى ، فكل منهم شخصية شعبية فيها الوعى واللوعى ، فيها الفكر وفيها الشعر ، فيها القدوة وفيها المثل الاعلى ، ثم فيها بعد هذا كله ذلك الشئ الحزين الذى يعبر عما فى أعماق الناس ، وصوت الضمير الذى هو فى النهاية ضمير الشعب .

قلت وأقول ان مجموعة هذا الكاتب . جمال الغيطانى ليست اكثر من شريحة فى كيان ، أو كادر فى شريط سينمائى ، ولكنها فى الحقيقة الشريحة ذات الدلالة ، والكادر الذى يعبر عن شباب جيله ، بمقدار ما يكشف عن خصائصه الخاصة ، ومميزاته الفريدة . وأستطيع أن أقولها بمسؤولية والتزام ، ان المستعرض لكتاب هذه الكوكبة الشابة من جيل ما بعد يوسف ادريس ، قد يستطيع أن يغفل واحدا هنا وآخر هناك ، ولكنه لن يستطيع أن يتعرف على أبرز ما فى هذا الجيل ، ان هو اغفل هذه المهوبة الاصيلية .

جمال الغيطانى .

فی ادب الرحلات
جیل مابعد انیس منصور

obeikandi.com

فى « ٥٠٠ » صفحة من القطع الكبير ، و « ٥٣ » مقالا من كل نوع ، ومقدمة بارعة كأنها الافتتاحية الموسيقية ، ومئات التعبيرات الراقصة التى تجمع بين الرشاقة والذكاء ٠٠ رشاقة العبارة ولماحية الفكرة ، صدر كتاب أنيس منصور الذى اختار له عنوانا هتافيا مثيرا هو « يسقط الحائط الرابع » ٠٠٠

وقارئ هذا الكتاب . بل كل كتب أنيس منصور لا يمكنه ان يقاوم ما فى أسلوبه من إثارة فكرية واغراء ذهنى ، أنه يبهرك بتعبيراته الحركية وصوره الموحية وقدرته على تكثيف المعانى وتجسيم الافكار ، فلا تكاد تجد فى كتاباته لفظة ينقصها الشكل أو جملة خالية من اللون ، وكأنك فى صالة من صالات الفن التشكلى تتفرج على رسام أفكار أو نحات صور . انه يذكرك بالكاتب الفرنسى الجديد ميشيل بيتور الذى يريد لقارئه أن يقف فى وسط الصفحة ، وكأنه يقف فى ميدان من ميادين المدن الساهرة .

والواقع أن عهدا جديدا من الأساليب الأدبية التى قد تطلب لذاتها بصرف النظر عما وراءها من رصيد فكرى يبدأ بكتابات أنيس منصور ، فمنذ أسلوب المفلوطى والرائعى والمأزنى والزيات وطه حسين ، لم يقف فوق سطح أدبنا العربى أسلوب فاقع يشكل مرحلة جديدة اللهم الا اذا كان هو أسلوب أنيس منصور .

على أن أروع ما فى أسلوب أنيس منصور وأخطر ما فيه فى نفس الوقت ، هو انه ليس عاملا مشعا للأفكار ، بقدر ما هو موصل جيد للأفكار ، فتعبيره يسبق تفكيره ، أعنى أن الفكرة لا تحضره ثم يبحث لها عن تعبير ، وإنما قد يحضره التعبير ثم يبحث له عن فكرة .

ومن هنا جاءت فى كتاباته الفقرات التى لا يبحث عما وراءها من معنى ، وإنما يكتفى بما فيها من تكوين داخلى ونسيج لفظى ، وكأنها اللوحة التجريدية تحمل معناها فى تكوينها لأن التكوين نفسه هو المعنى .

وعلى ذلك يمكن القول بأن أسلوب أنيس منصور أسلوب يرى ولا يسمع . والعين هنا أداة فهم لا أداة ادراك . ألم يقل هو نفسه فى شرحه لفلسفة النظرة فى تقديمه لهذا الكتاب « عالم هائل الصقات والاشكال والاحجام والابعاد ٠٠٠ عالم كل ما يربطنى به أنتى أنظر إليه ٠٠ أنتى

أراه .. ان كل شيء منظور .. كل شيء مرئى .. انا انظر فاننا اذن موجود ..
فوجودى هو حريتى فى النظر الى ما حولى » .

وعلى الرغم من افتقار هذا الكتاب الى وحدة القضية أو الموضوع ،
وعلى الرغم مما بين مقالاته من مسافات فكرية وزمنية ، فان دينامية الحركة
الداخلية ، ووحدة الطابع الشخصى ، والنظرة المتجانسة الى المواقف
والاشياء والأشخاص ، مما يخلع على الكتاب وحدته ، ويجعله بمثابة مرحلة
جديدة فى تطور أنيس منصور .

فالكاتب بعد أن تمرغ طويلا فى رمال لا نهاية لها هى رمال الملل ،
ويعد أن قام بدورة كاملة حول العالم رأى فيها الدنيا بالطول والعرض
والعمق ، وباختصار بعد أن انتهت رحلة الغريب فى العالم الغريب ، عاد
أنيس منصور ليعانق نفسه ويرتدى حواسه من جديد ، فاذا به ينظر ولا يرى ،
ينصت ولا يسمع .. يتكلم ولا يقول شيئا ، فهو على حد قوله بلا عينين عندما
ينظر الى داخله ، الى الزحام فى داخله ، الى الوحشة المظلمة فى اعماقه ،
الى الانسان الذى نسيه يصرخ ولم يسمعه ولم يتبينه « فقد اتسعت المسافة
بينى وبينه ... أو بينه وبينى » ...

وتفسير ذلك وجوديا أن الغربية أقامت حائطا رابعا بين الكاتب وبين
نفسه ، وبالتالي بينه وبين ما فى العالم الخارجى من أشياء وأشخاص ،
فكان لابد له لكى يرى باعتباره انسانا ، ولكى يرى باعتباره فنانا ، أن يزيل
الحائط الرابع بينه وبين الناس .

هنا وهنا فقط يستطيع أن يخرج من ذاته ليلتقى بذوات الآخرين ،
فيحدثهم عن نفسه بلا حجل وبلا كبرياء ، هنا وهنا فقط ، يستطيع أن يرى
بعدهم ووضوح المسافات الطويلة . وهنا وهنا فقط ، يستطيع ان يقول : انا
أحيا وهذه هى حياتى الجديدة ، وحياتى هى حريتى فى النظر الى نفسى والى
غيرى ، لانه بسقوط الحائط الرابع تبدأ حياة النور والتنوير » .

تبدأ حياة الأنا أحيا .. لا وحدى ولكن مع الآخرين ..

وهكذا جاءت رحلات أنيس منصور ، انطلاقا من هذه المقولة أو تطبيقا
لهذا « الكوجيتو » وكانت فتحة جديدا فى أدب الرحلات فى ألبنا العربى ،
فما عهدنا فى أدبنا العربى الحديث ذلك الأديب الرحالة الذى صحبنا أو
اصطحبنا فى رحلة عمر ، كتلك التى قام بها أنيس منصور « حول العالم
فى ٢٠٠ يوم » إذ كانت أطول وأروع رحلة فى تاريخ الصحافة . كما كانت
أول دورة كاملة يقوم بها صحفى حول العالم .

فمن القاهرة الى الهند بلد السلام والافاعى والمحبة وعبادة الابقار ، الى مقبرة غاندى عند ملتقى البحور الثلاثة ٠٠ الى بيت عرابى باشا فى كاندى ٠٠ الى أندونيسيا وتحضير الأرواح بالسلة ٠٠ الى جزيرة النهرد العارية ٠٠ الى استراليا قارة الصحة والكانجرو والمال والمستقبل ٠٠ الى الفيلبين التى ترقص نهارا لكل السائحين ٠٠ الى هونج كونج جزيرة الابتسام والفساتين المشقوقة ٠٠ الى اليابان حيث اللؤلؤ والجيشا وكل شىء صغير ٠٠ الى الجنة الحمراء فى جزيرة هاواى حيث البراكين والآناس وبنات الهولا فى ظل القمر ، وتحت أشجار جوز الهند ٠٠ الى امريكا نصف العالم الجديد والسيارات الضخمة والشوارع الجميلة والكواكب والسرعة والملايين من اصحاب الملايين ، الى أوروبا نصف العالم المتحضر ، الى جميع هذه البلدان والبقاع ٠٠ كانت رحلة أنيس منصور التى لم ينقلها الى القارىء ، وإنما نقل اليها القارىء .

وإذا كان هذا الكتاب قد جاء لونا جديدا شائقا فى أدب الرحالة والرحلات ، وإذا كان أنيس منصور قد عاش رحلته هذه بحاسة الصحفى ليكتبها باحساس الأديب ، وإذا كان بعد هذا كله قد فتح طريقا جديدا أمام أدبنا العربى الحديث ، وهو الطريق الذى قطع فيه شوطا وراء شوط ، إذ جاءت رحلته الثانية « اليمن ٠٠ ذلك المجهول » تعميقا لهذا اللون من ألوان التعبير ، وبعدها جاءت رحلته الثالثة « بلاد الله ٠٠ خلق الله » والرابعة « مع أطيب تحياتى من موسكو » والخامسة « أعجب الرحلات فى التاريخ » ثم رحلته المسماة « غريب فى بلاد غريبة » .

أقول انه اذا كان أنيس منصور قد ارتاد أدب الرحلات فى ثقافتنا العربية الحديثة ، على نحو جعل منه رائدا من رواد هذا الادب ، فهل تراه كان الرائد المؤثر الذى ترك بصماته على جبين الجيل الذى جاء بعده ؟

الا ان الاجابة على هذا السؤال ، نجدها فى كتاب « قلب أوروبا أو الشباب الى أين؟ » وهو الكتاب الذى سجل فيه الأديب الصحفى ، أو الصحفى الأديب يوسف فرنسيس ، رحلته فى قلب القارة الأوروبية .

شباب هذا العصر الى أين ؟

ربما كان هذا هو السؤال الحيوى الذى يفرض نفسه على السنة الأولى من السبعينات بعد ان كانت حركات الشباب هى قلب الاحداث فى السنوات الاخيرة من الستينات ، فلم يعد الشباب فى هذا العصر وقودا فى معركة

الاحداث ، لم يعد كما كان فى الحرب العالمية الاولى حطبا يقذف به فى اتون الحرب ، ولا كما كان فى الحرب العالمية الثانية بارودا يتفجر وقتما يراد له . لم يعد الشباب كتابا تحت الطبع . بل أصبحوا كتابا صادرا بالفعل ، كتابا تنعكس على صفحاته كل الأحداث ، وأصبح لزاما على « القادة » ان يطالعوا ما فيه من نبض وأن يستوعبوا ما فيه من خفقات . فاذا كانت مهمة القادة هى رصف الطريق الى المستقبل ، وكان الشباب هم لبنات هذا المستقبل . فأولى بهم ان يشاركوا فى صياغة حياتهم ، وأن يكون لهم رأى فى هذه الحياة . فالحياة القادمة هى حياتهم ، وكما ان جيلا آخر لن يموت من اجلهم ، فان جيلا آخر لن يحيا لهم هذه الحياة .

وتأسيسا على هذه المقولة الفكرية المشحونة بالاحساس الوجدانى الحاد ، انطلق الشباب فى السنوات الأخيرة ، وكلهم اصرار على أن تكون لهم كلمة وان يكون لهم رأى ، وأن يمسكوا زمام المبادرة ان اقتضى الامر . ولم تقتصر هذه الفورات الشبانية على احداث الواقع السياسى والاجتماعى ، بل تعدتها الى آفاق أخرى الى حيث الفكر والادب ، فقد استطاع شباب العالم ان يحدثوا هزات حقيقية فى هذه المجالات ، مطالبين بضرورة تغيير الاسس التى قامت عليها حياتنا ، وقامت عليها ثقافتنا . وقامت عليها بالتالى معايير النقد والتقييم .

ولم تقف فورات الشباب عند دول العالم الرأسمالى ، وانما تعدتها الى بعض دول العالم الاشتراكى ، بل الى بعض دول العالم الثالث ، مما دل دلالة واضحة على ان هذه الفورات لم تكن حركة فوضوية ، ولا كانت مظهرا من مظاهر الانحلال . وانما كانت فى صحيحها طرعا لمشكلات جديدة ، لا تجيب عليها مجموعة الاجابات الجاهزة التى ظن التقليديون انهم يستطيعون ان يواجهوا بها كل موقف جديد .

وكان من الطبيعى بالنسبة لهذا الشباب الجديد ، أن يواجه الواقع بمواقف جديدة أن يرفض ويحتج . وأن يتمرد ويثور ، ان يرفض الاطر الجاهزة والقوالب الجامدة التى درج عليها آباؤه وأجداده ، وأن يخرج الى أرض الواقع ليعانق كل شئ من جديد . كما لو كان يطالع فجر الحياة ، أو يعانق صباح الخلق الأول . وربما كان أكثر ما أمنوا به هو ضرورة ربط الفن بالحياة ، لانه فى الوقت الذى كان الفن فيه شيئا آخر غير الحياة لم نجد سوى نماذج هزيلة من الانتاج الفنى ، وفى الوقت الذى كانت الحياة فيه شيئا آخر غير الفن . لم نجد سوى نماذج بشعة من محترفى السياسة

وقوادى الاستعمار ، وهذا ما عبر عنه **كنجسلى أميس** أحد الادباء الساخطين بقوله : « ان العالم قد شاخ ، لأن العين التى ترى بها الدنيا هى عين امهاتنا وابائنا ٠٠ اننا نعيش فى عصر نرى بقلوب رهبان الكنائس فى العصور الوسطى ، ان آمالنا جميعا تدخل النار حية ، كما دخلها من قبل الراهب « سافونا رولا » لقد احترقت جثته كما تحترق آمالنا دون ان تنزل منها قطرة من دم ، او حبة من عرق » .

وتلك هى الحياة بحكم العادة ، وهو ما يرفضه الشبان الجدد ، انهم يرفضون تعود الواقع أو اعتياد الحياة ، يرفضون أن يعيشوا بحكم العادة وأن يحبوا بحكم العادة ، وأن يندهشوا بحكم العادة ، ويريدون ان يجربوا كل شيء ومن جديد ، فهم يؤمنون بأن حياتهم لا يكون لها معنى الا اذا عاشوها بجنون بيكاسو ، ووهج يوفتشنكو ، وتضحيات جيفارا ، واصرار هوشى منه ، وصراخ جون اوزبورن .

الوجه الآخر للصورة

على ان هذا ليس هو الوجه الوحيد للصورة ، فالصورة لها وجه آخر ، فالى جوار خط التغيير الصاعد ، هناك خط آخر فقد اصحابه الرؤية الصحيحة ، واختلت امامهم قوى المجال ، فلم يسلكوا سوى طريق الانحراف ، حيث جرائم الجنس والعنف ، وادمان العقاقير ، وقتل الغلمان ، واختطاف الفتيات ، والتصلك فى الرصيف العام . وهذا ما تؤكد اخبار الجرائم التى خرجت من أوروبا وامريكا فى السنوات الأخيرة ، وكلها مما يثير الرعب والفرع فى قلوب الناس يوما بعد يوم . وكلها مما يشير الى أن خطرا كبيرا يتهدد الحاضر ، ويشكل تحديا مباشرا لمجموعة النظم الاجتماعية السائدة . وليست جماعات الهيبز مهما اختلفت اشكالها وتعددت أسماؤها ، الا تعبيرا عن الوجه الآخر للصورة : الشعر الطويل ، الملابس الغريبة ، المينى جيب للفتيات ، والقمصان الملونة للشبان ، والنوم على الأرصفة ، والتسكع فى الطرقات ، والتحدث بأعلى طبقات الصوت ، والمناقشات التى تنفجر من لا شيء لتستوعب كل شيء .

وهى جميعا من الظواهر التى اخرجت المؤرخ البريطانى الكبير **أرفولد توينبى** عن صمته ، ليصرخ مع مطلع عام ١٩٧٠ بقوله : « أن الهيبز ناقوس خطر عنيف للمجتمع الأمريكى ! » ثم يضيف كمن يأمل فى مستقبل بلا هيبز ، « ان الاحتمال كبير فى أن تكتسح حركة اجتماعية واسعة حركة الهيبز ، ويعود للشباب احترامه مرة أخرى » .

وكائنا ما كانت صورة الشباب المعاصر بوجهيها ٠٠ المعتم والمشرق ،
فالحقيقة التي تفرض نفسها على وجدان المتأمل لهذه الظاهرة ، أو الباحث
فى أسبابها الأولى وغاياتها البعيدة ، هى أن الاطر الاجتماعية والفلسفية
والدينية السائدة ليست مما يفى بحاجات العصر ، وأن الواقع الجديد أبعد
وأرحب مما تستطيع الايديولوجيات المعاصرة أن تسبر أغواره ، وأن الشباب
مثلما يريدون من المجتمع الرأسمالى أمورا بعينها ، فأنهم يريدون من المجتمع
الاشتراكى بدوره أمورا أخرى ، وهذا معناه بعبارة علمية أنهم يريدون أصولا
جديدة للعقيدة ، وفلسفة أخرى للثورة !

وكان مما يتفق وطبائع الاشياء ان يتصدى من المفكرين من يحاول
الاجابة على هذه التساؤلات الجديدة التي يطرحها الشبان ، أو هذه التحديات
الجديدة التي تفرضها ظروف العصر . وقد تصدى لها من العالم الرأسمالى
هربرت ماركيز الذى اتخذه شباب الطلبة « والانتلجنسيا » فى أوروبا
الغربية والولايات المتحدة ، رائدا لحركاتهم واطلقوا عليه اسم « فيلسوف
الشباب » على الرغم من انه جاوز السبعين من عمره . وقد ذهب هذا
الفيلسوف الى أن المجتمع الرأسمالى لا عقلى فى مجموعته ، وأن انتاجيته
مدمرة للتطور الحر ، فسلامه يصاب بالتهديد المستمر باشعال الحرب ،
ونموه يتوقف على قهر الامكانيات الحقيقية تهدئة للصراع من أجل البقاء ٠٠
فرديا وقوميا ودوليا . ويمضى ماركيز قائلا انه فى المجتمع الراهن المتقدم
صناعيا سواء فى أوروبا الغربية أو فى الولايات المتحدة نجد أن النظام
العقلانى ينمو جنبا الى جنب مع ما سماه « بالاسترقاق التقدسى للانسان
بوساطة أجهزة الانتاج » مما يؤدى فى النهاية الى تدمير حياة أولئك الذين
يخلقون وسائل الانتاج ، ويستخدمونها فى وقت واحد . وعند ماركيز أن
مثل هذا المجتمع ينبغى تدميره بطريقة ثورية ، واحلاله بمجتمع جديد من
حيث المبدأ ٠

وعلى الوجه الآخر من هربرت ماركيز يقف الفيلسوف الماركسى
روجيه جارودى مشيرا الى ما تعانيد الواقعية الاشتراكية من أزمة منهجية
حادة ، متاديا بضرورة طرحها للمناقشة بدلا من كبتها ، وضرورة اجراء
حوار نقدى بشأنها بدلا من أن تترك هكذا فريسة لأعدائها ، أولئك الذين
لا يتوانون عن أن يوجهوا اليها سهام النقد ، ويشنون عليها حرب الاتهامات .
فتغير الواقع عند جارودى يستتبع بالضرورة مراجعة أصول النظرية التي جاءت
اصلا لتعبر عن هذا الواقع ، ولا يعنى هذا تخطى النظرية ، فان كل فلسفة
علمية قادرة بمنهجها الجدلى على استيعاب هذا التغيير . ومن هنا كان

تصدى روجيه جارودى لتحمل مسئولية نقد النظرية الاشتراكية ، واعادة النظر فى أصول الواقعية بقصد مراجعتها وتعديلها فى ضوء الواقع الجديد ، وهذا ما عبر عنه بقوله « لقد اخترنا الطريق الثانى بمحض ارادتنا ، وعليه فقد اخترنا أعمالا حرمنا أنفسنا طويلا من تذوقها باسم المعايير الضيقة للواقعية » .

وقد بدأ روجيه جارودى مراجعته لأصول الواقعية الاشتراكية بمصادرة على جانب كبير من الخطورة والأهمية ، مؤداهما أن الواقعية ينبغي ان تلمس فى الابداعات الفنية ذاتها لا قبل ذلك ، أى أن تعريف الواقعية يكون من خلال الاعمال ، لا من خلال معايير سابقة أو أحكام جاهزة .

والذى يعنينا الآن هو أن دراسة مشكلات الشباب فى عالمنا المعاصر اصبحت ضرورة علمية يفرضها الواقع الاجتماعى ، والفاعلية التكنولوجية ، والوضع التاريخى ، والصراع الحضارى ، بل يفرضها الوجود المادى الشامل فى هذا العصر . غير ان الظواهر التى تمثلها حركات الشباب هى فى تعقدها وتشابكها ، ظواهر جديدة مغايرة لتلك التى تبحثها العلوم الانسانية القائمة . وهذا معناه عدم امكان قيام دراسة حقيقية للشباب ، وهذا من زاوية أخرى وعلى حد تعبير الدكتور فؤاد زكويًا هو المبرر الاول لظهور دراسة جديدة ، او علم جديد ، يختص بالبحث فيما تنفرد به هذه الظواهر من صفات مميزة ، وهو ما سماه علم جديد للشباب .

ولسنا الآن بصدد البحث فى امكان قيام هذا العلم الجديد ، ولا فى بيان مكانه من سائر العلوم الانسانية ، وبخاصة علمى النفس والاجتماع ، وانما الذى يعنينا الآن هو أن نلمس ظاهرة الشباب بحواسنا الخمس ، وأن نضع كفتا يدينا على حركات هذه الشريحة النابضة فى جسد العصر . وكان رائعا أن يظهر فى هذه الايام بالذات كتاب يفى بهذا الغرض ، فيضعنا فى قلب اوربوا أو فى قلب الاحداث ، كى نعيشها ونتمثلها ، كى نسمعها ونراها ، كى نشاهدها كما لو كان ذلك على الطبيعة ، انه كما يقول صاحبه « صورة بالنور والظل لشباب اوربوا » وهو يهديه « الى قلب شبابنا .. ليظل نقيا بلا ظلال » .

هذا هو كتاب « قلب اوربوا أو الشباب الى أين ؟ » الذى وضعه الاديب الفنان يوسف فرنسيس ، وأقول « وضعه » بدلا من « ألفه » لانه كتاب جديد

حقا فى شكله ، فهو لم يقتصر فى تأليفه على الكلمة ، بل الكلمة فيه تقف الى جوار الصورة ، الى جوار الخط ، الى جوار اللون . وكلها وسائل توسل بها « الفنان » الى توصيل الفكرة مصورة ، بمقدار ما توسل بها « الاديب » الى نقل الصورة جياشة بالتفكير . فهو كتاب يقرأ ويرى ، والرؤية هنا أداة وعى وادراك هى الأخرى .

لقد حاول يوسف فرنسيس فى هذا الكتاب أن يطلق الفنان من أعماقه ليرسم بالكلمات ، كما حاول ان يفجر الاديب فى كيانه لكى يعبر بالصور ، ولم يسكت الصحفى فى داخل يوسف فرنسيس بل سارع هو الآخر لكى يقع على ما هو صارخ ، ولكى يقدم اللوحة حية بكل ما فيها من انغام حادة . والوان زاعقة ، وافكار لا معقولة .

وكما كان الكتاب جديدا فى شكله ، كان جديدا ايضا فى مضمونه ، أو بالأحرى فى طريقة عرض ما فيه من أفكار ، وقد أفاد يوسف فرنسيس هنا ايضا من كتابته للسينااريو ، فالكتب رحلة فى « قلب أوروبا » تجول فى قلب اللوحة ، وفى قلب السينما ، وفى قلب الهيى ، وفى قلب الخنافس ، كما تجول فى أحراش القلب ، بل وفى قلب اولئك الذين بلا قلب . وقد عالج يوسف فرنسيس هذه الفصول جميعا بطريقة المونتاج السينمائى ، وجاءت مقدمة الدكتورة سهير القلماوى فى بداية هذه الفصول كأنها « التيتير » فى الفيلم ، غير انها المقدمة التى لا تقتصر على « التقديم » بل تتجاوزه الى المناقشة « والتقييم » .

فعند الدكتورة سهير القلماوى أن « ثورة الشباب التى تنفجر هنا وهناك فى شكل اضراب طلبة الجامعة ليست مجرد مطالبة باصلاح شيء هنا أو شيء هناك ، وانما هى مطالبة بتغيير جذرى فى بنيان المجتمع الانسانى كله » .

وهذا صحيح ، والدليل على صحته ان مناقشات الطلبة لم تقف عند اصلاح التعليم الجامعى ، وانما تعدت هذا النطاق الضيق المحدود الى مناقشة طبيعة العمل الثورى ، ومشكلات تشكل ملامح بارزة فى جبين الثلث الاخير من القرن العشرين ، وتربأ بحركات الطلاب فى الغرب أن تكون استجابة لنداءات الصين الشيوعية ، وتربأ بحركاتهم فى الشرق أيضا ان تكون وراءها اصابع المخابرات الامريكية .

واذا كانت الدكتورة قد عادت تقول : « ان الطلبة فى جميع انحاء العالم وخاصة فى البلاد الرأسمالية يحسون بقصور الدولة فى حقهم » فى

تقديرى ان ثورة الشباب انما هى ثورة عصر أو ثورة على العصر ، لا فرق فى ذلك بين بلاد رأسمالية وأخرى اشتراكية ، بل ان بعض بلاد العالم الثالث شهدت نوعا من هذه الثورة ، مما يبذل دلالة واضحة على طابعها الشمولى العام . أما اذا كان حجمها اكبر فى الدولة الرأسمالية فلأنها لا تزال موطننا للاستعمار ، والاستعمار هو أعدى أعداء شباب هذا العصر .

لهذا كان من الطبيعى بالنسبة لهؤلاء الشباب ان يرفعوا صور جيفارا ، وان يفتنوا بسيرة هذا الثائر العظيم ، لقد استطاع جيفارا ان يحول الواقع الى شعر ، وان يجسد الاسطورة فى العصر الحاضر ، فتحرير كزيبا من براثن الاستعمار الأمريكى والامبريالية العالمية لم يكن هدفا فى ذاته ، وانما كان جانبا من هدفه الاكبر . . . تحرير الانسان . وكان جيفارا يعلم جيدا انه يحارب بمفرده اساطيل الغزو والدمار ، لكنه كان يعلم ايضا ان عصرنا بمقدار ما يحتاج الى عملية انقاذ ، يحتاج ايضا الى عملية تضحية وفداء ، وشاء جيفارا ان يكون « مسيح » هذا العصر .

وماذا بقى لهم من حرية فى هذا العصر ؟

وتجيب الدكتورة على هذا السؤال : « لا شىء » ومضمون « اللاشيئية » عند بعض هؤلاء الشباب هو رفض كل عرف أو تقليد أو نظام ، هو مكنى الرصيف ، واطلاق الشعر ، والاغتراب فى الثياب . وتفسير ذلك عند الدكتورة ان الغالبية العظمى من هؤلاء الشباب وان كانوا قد ولدوا بعد الحرب العالمية الثانية ، الا ان مشكلة الحرب والسلام لا تزال تثيريم ، فهم يدركون فى وضوح معنى حرب عالمية ثالثة ، ويدركون فى عمق معنى الحرب الذرية ، ويدركون فى قوة أن سباق التسليح شر من اعظم شرور هذا العصر .

وتتناول الدكتورة فى دراستها التقديمية والقيمية معا وضع الدول النامية أو دول العالم الثالث ، فترى أن شباب هذه الدول فى فنسفته لهذه الثورة لا يفكر مطلقا داخل حدوده القومية أو المحلية ، وانما هو ينظر الى الانسانية ككل ، والى العالم بوجه عام ، وفى تفسيرها لابعاد هذا الموقف ، تضع تعريفا طريفا لمعنى « النماء » بالنسبة لهذه الدول فتقول : « ان خطر الحرب أو الخوف من الحرب أو الدفاع عن النفس لا يزال يستنزف القدرات الهزيلة فى هذه الشعوب التى اصطلح على تسميتها بالنامية ، والحقيقة عندي انها ليست نامية لانها تسعى الى النماء ، وانما هى نامية بمعنى ان مشكلتها الحقيقية فى تعذر النماء » .

وتخلص الدكتورة من تحليلها لثورة الشباب بالقاء هذا السؤال الذى يحمل فى طياته الاجابة : « ان التحدى هو تحدى عصر التكنولوجيا ، والسؤال العسير هو من ذا الذى سيسيطر على المصير البشرى ؟ عقل الانسان ام العقل الالكترونى ؟ » .

وفى تقدير الدكتورة ان الخروج من الازمة لا يكفى فيه الوعظ ، ولا تكفى فيه العبارات القديمة ، ولا تكفى فيه الايديولوجيات المعروفة مهما بنيت على أسس علمية ، وانما لابد من ايديولوجية جديدة ، ايديولوجية يراعى فيها ان هؤلاء الشبان ليسوا طبقة ، وليست لهم مصلحة الطبقة ، انهم على حد تعبيرها البليغ : « كالفقراء ولكنهم أشد وعيا ، كالمكافحين الاحرار ضد الامبريالية ولكنهم ليسوا مشغولين بمعركة المصير ، انهم بأختصار شباب فكروا بعقل الثلث الاخير من القرن العشرين » .

وبعد مقدمة الدكتورة سهير القلماوى التى هى أشبه « بتيتير » الفيلم السينمائى ، فيه اللماحية والذكاء وفيه الومضة والتشويق ، تجيء فصول الكتاب كما « السينات » فى الفيلم أو المشاهد فى المسرحية ، وعلى امتداد الفصول « تتردد » موتيفة رئيسية كما اللحن الدال فى القصيد السيمفونى ، تلك هى نقطة الانطلاق التى انطلق منها يوسف فرنسيس فى رحلته عبر قلب اوروبا ، ومؤداها ان الكيان الاوروبى يعانى انفصاما عضويا خطيرا ، انفصاما بين « الجسد العجوز » الذى انهكته الحروب ، وهدهته التجارب ، وأرهقه السهر الطويل ، وبين « القلب الشاب » الذى نقل الى الجسد العجوز بيد ساحرة كيد الدكتور برنارد الشهير . ويحاول القلب الشاب ان يحرك الجسم العجوز بأحاسيس جديدة ، وانفعالات جديدة ، يحاول ان يدفع فى شرايينه دماء حارة وعواطف ساخنة ، ولكن الجسد يعاند ويقاوم ويحاول أن يلفظ القلب الدخيل ، وفى هذا الصراع تكمن المأساة ، مأساة الاجيال . . القديمة والجديدة ، وتتركز بالذات فى أعرق مدن أوروبا . . لندن وباريس .

ورغم الصراع ، ورغم المأساة يقرر الجيل الجديد أن يعيش ، وأن يستمر ، وأن يتمدد فى كل مكان . . فى الشوارع والميادين ، فى المدارس والجامعات ، فى المقاهى ودور السينما . لقد قرر الشباب الاوروبى الا يكون حقبة من العمر تتوه فى ادغال السنين وأحراش القرون ، قرر ألا يكون فترة من الزمن تتأرجح فوق حائط التاريخ ، قرر أن يكون حياة كاملة تشكل شيئا خاصا وان انفصل فى ذلك عن كل شيء .

وهذا ما عبر عنه يوسف فرنسيس بقوله « لقد استطاع الشباب أن ينسلخ بنفسه ، ينشق من ماضيه ، يختار لنفسه أسلوباً جديداً للحياة ، بل ويختار لنفسه شكلاً يميزه عن باقى البشر .. شكلاً واحداً يتكرر من بلد الى بلد وكأنه جنس جديد ، ولد فى العشرين من العمر وفى القرن العشرين من الزمن » .

ويصف الفنان هذا الشكل فيراه فى الشعر الطويل المسترسل ، والملابس الضيقة التى تخنق الجسد ، والنظارات المستديرة الواسعة التى تملأ الوجه ، والمينى جيب القصير الذى يكشف معظم السيقان . لقد أصبح الشاب والشابة على حد تعبيره « يكونان معا لوحة جريئة عنوانها « موجة العصر » .

وبواجه يوسف فرنسيس بعض هؤلاء الشبان بسؤال محير :

« اذا كنتم قد ضقتم بالماضى ، فكيف تنظرون الى الحاضر والى المستقبل ؟ »
والرد دائماً مهما اختلفت أساليب صياغته هو :

« نحن نعيش الحاضر .. وهذا هو ما يهمنا لأن حاضرننا هو مستقبلنا !

حقاً انهم يعيشون اللحظة ، لتتحول الى ماض ، وتصبح اللحظة التالية هى مستقبلهم ، فيعيشون باستمرار فى المستقبل .

ثلاث دقائق للقلب

ويمضى يوسف فرنسيس فى رحلته عبر شرايين القلب الاوروبى الجديد ليسمع العديد من الدقات السريعة والباشرة ، ولكن دقائق ثلاثا تستوقف أذنه وتستلفت انتباهه ، انها دقائق مختلفة الايقاع ، ولكنها صارخة الرنين ، احداها هى دقة القلب العاشق ، والأخرى دقة القلب الصاحب ، والأخيرة دقة القلب الكاره ، أو دقة القلب الاوروبى عندما يكون بلا قلب .

وفى لوحات ثلاث يرسم لنا يوسف فرنسيس صورة قلمية لكل من هذه القلوب ، أما القاب العاشق فلم تعد دقائقه تسمع على ضفاف نهر السين ، ولا فى حدائق هايد بارك وسان جيمس ، فهذه أصبحت فى أعين الشباب

أماكن الحب التقليدية ، أما أماكن الحب الجديدة ، فهي الطرقات ، ومحطات المترو ، ودور السينما . فالعشاق فى اندفاعهم الغريب واستسلامهم لعواطفهم يتعانقون فى أى مكان ، وهنا يدخل عامل الوقت ، فكل شىء ينبغى أن يتم بسرعة ، الأكل ينبغى أن يتم بسرعة ، شراء تذكرة السينما أو الاوتوبيس ينبغى ان يتم بسرعة ، وكذلك القبلة ينبغى أن تتم هى الأخرى بسرعة . وهذا الأسلوب فى علاقة الفتى بالفتاة هو الذى خلع على الحب شكلا جديدا ، شكلا أقرب الى « الزمالة » أو « الصداقة » وأبعد عن الغرام الرومانسى الحاد . يقول أحد الشبان الانجليز بعد ان قبل صديقته وتركها تغلت منه لتلحق بالمترو :

- « ان الحب الحقيقى شىء آخر . . ولكن لقد تعودنا على هذه الحياة . . تماما كما تعودنا على السنودتشات ومضغ اللبان » .

وأما القلب الصاخب فلا تسمع دقاته فى أى وقت وفى كل مكان ، وانما تسمعها فى وقت بعينه وفى أماكن بالذات ، فى الليل حيث الضوء الخافت والاركان المعتمة والكهوف والنوادر الخاصة ، وحيث القلوب الشابة تذبج نفسها كل ليلة فى الخمر الرديئة ، وسحب الدخان ، والموسيقى الصاخبة . ان حياة الليل تحتضن اليها الشباب المراهق بألف ذراع ، كل ذراع تقدم له نوعا من الاغراء ، شئات محلات « الستريتيز » التى تتعري فيها النساء قطعة قطعة أمام أعين الشباب ، أسهم النور الحديراء التى تفتن أمامه فى أشرطة النيون تشير الى باب الدخول ، صور النساء فى كل الأوضاع وهى تتشكل فى خطوط انسيابية مثيرة ، ويدخل الشباب مرة ثانية وثالثة ، لينتقل بعدها من ناد الى آخر ، ويرتبط معنى الجنس فى وجدانه بالساق العارية ، والكلمة العارية ، وكل ما هو عار .

وتفسير هذه الظاهرة المرضية عند يوسف فرنسيس أن الشبان يريدون أن يعلنوا عن وجودهم ، وان يلفتوا اليهم الانظار بأى شكل وبأى ثمن ، لذلك تأخذ الظاهرة أحيانا نوعا من استعراض الرجولة ، أو التباهى بالنضوج بالنسبة للجنسين . ومن هنا كانت المباراة فى الأزياء الغربية والملاحم المثيرة، الفتى يرتدى القمصان الوردية والازرار الذهبية ويطلق شعره حتى الكتفين وأكمامه مزودة بالدنتيللا ، كل هذا كى يبدو كما الطاووس الذى يحاول أن يبهز أذنائه ، والفتاة هى الأخرى تسرع الى الفساتين القصيرة التى تنحدر يوما بعد يوم أسفل الرقبة ، وترتفع يوما بعد يوم فوق الركبة ، يقول أحد الآباء مهموما : لم أعد أستطيع أن أصون ابنى وابنتى . . أن الظروف كلها

تتكالب ضدى ٠٠ كتب مثيرة فى المكتبات ٠٠ ميني جيب فى الطرقات ٠٠ أفلام
جنس وأغانى جنس ٠٠ ما الذى استطيع ان أصنعه لأصون ابنى وابنتى من هذا
التيار ؟ »

لا شيء ٠٠ لا شيء على الاطلاق . وليت الظاهرة تقف عند هذا الحد ،
فكثيرا ما يقود الجنس الى أحرش سوداء تسلم الى المخدرات والجريمة ،
وهنا نسمع دقات القلب الاوروبى حين لا يكون له قلب ، انها دقات عنيفة
مروعة تسكت الانفاس وتحجر القلوب ، انها تنطلق من جوف المستشفيات
حيث عشرات بل مئات الحالات المثيرة للالم والحزن . « وجوه صفراء غارت
فيها عيون بلا تعبير ، تحيط بها هالات سوداء ، وأجساد كالخيال ، أشباح
تتحرك فى ذهول ، وكثيرا ما تخرج من الحجرات أصوات تبكى ، أو تستنجد ،
أو ترتجف مع نشيج طويل » .

أنهم ضحايا مخدر « المارجوانا » و« عقار » ل٠س٠د٠

لقد اندفعوا وراء الجنس فى سن مبكرة ، وقادهم الجنس الى الخمر ،
والخمر الى العقار ، والعقار الى المستشفى ، وضاعت صيحات الكبار فى أتون
الصخب والعنف ، وضاعت صيحات رجال الدين ورجال التربية ورجال
الصحافة ، ولم يستطيعوا ان يفعلوا شيئا من أجل انقاذ الضحايا الصغار .

وتجئ الاحصائيات الاخيرة ٠٠ مروعة « ٢٠٠٠٠٠ علبة من أقراص
ل٠س٠د٠ سرقت من صيدليات منشستر فى خلال عام واحد ، بالإضافة الى
١٠٠ مليون علبة تصرف فى أنحاء لندن وضواحيها بروشتات » .

ويكتفى علماء النفس بتحليل الظاهرة : « أنها وسيلة جديدة للانتحار » .
ان جسد أوروبا العجوز لكى يتابع نزوات قلبه الجديد ، استسلم للمادمان
كما يقول يوسف فرنسيس ، ووقع فريسة للأقراص والمخدرات ، وطرق باب
الانحراف والجريمة .

أوروبا بلا قلب

وثمة دقات أخرى مغايرة لهذه الدقات الثلاث ، عرفناها ، وسمعنا
عنها ، ولكننا لم نستطع تقديمها حتى الآن ، وقد اختار يوسف فرنسيس
قلبين من هذه القلوب ، يقف كلاهما على النقيض من الآخر ، ويختلف أحدهما

عن الآخر فى الجوهر وان تشابها فى بعض الاعراض ، أحدهما هو قلب الهيبز والآخر هو قلب البيتنز ، الاول انطلق من امريكا وانطلق الاخر من لندن ، والاشنان وان اغرقا قلب اوروبا الا ان احدهما اغرقه فى الموسيقى والغناء ، واغرقه الاخر فى الكتابة والحزن .

أما قأب الهيبز فيمثل الطريق الهابط المؤدى الى اليأس والضياح ، لقد انطلقت هذه الجماعة من امريكا تملؤها الرغبة الجامحة فى كسر المألوف وتأكيد الذات ، ولو أدى بها الامر الى تحدى كل شىء ، الدين والاخلاق والتقاليد . وشباب الهيبز وأن تشابهوا من حيث المظهر الخارجى مع ملامح شباب اوروبا بوجه عام ، الا انهم يختلفون عنهم من حيث النزاع الداخلية ، فالشباب الاوروبى لا يزال يراعى بعض « التقاليد » ، ولا يزال يحترم بعض « الاخلاقيات » أما شباب « الهيبز » فقد فقد الاحساس بكل قيمة أو معنى أو مثال ، ولم يقف عند حد فقدان الاحساس بل تعداه الى الامتلاء بالتحدى والعداء ، والغريب أن عدد هذه الجماعة يتزايد ويتكاثر باستمرار . «أحصائية فى امريكا عن الرقم المذهل الذى وصل اليه عدد الهيبز ٦٠٢٤٦ معظمهم فقهوا الذاكرة ، أو دخلوا المستشفيات ، أو ماتوا على قارعة الطريق ، كالكلاب الضالة » .

وعبثا يحاول المسؤلون فى اوروبا وفى باريس بالذات ، أن يوقفوا زحف هذه الطيور المهاجرة أو ما يسمونهم ، « السياح الحفاة » ، عبثا تحاول الصحافة الفرنسية والحكومة الفرنسية أن تكشف للشباب الفرنسى عن زيف هؤلاء الضائعين ، وعن أن دعوتهم ليست دعوة دينية وانما هى دعوة انحلالية وليست دينيا جديدا وانما هى انحراف جديد ، وليست « موضحة » وانما هى لون من ألوان الشذوذ ، ولكن الشباب الباريسى لم يقاوم اغراء « الجماعة الجديدة » فمشوا وراءها فرادى فى أول الامر ، وجماعات بعد ذلك ، حتى أغرقوا أحياء « مونمارتر » و « بيجال » و « سان جرمان » واماكن اخرى من باريس . ولم يجد القرار الذى أصدره « الجنرال ديغول » بعدم دخول جماعات الهيبز الى فرنسا ، لان مجموعة كبيرة من الشباب الفرنسى كانت قد تحولت الى هيبز ، ولان الاجراس الذهبية التى صنعها الهيبز كانت تدق فى كل مكان .

وليس المهم الآن هو تشخيص هذا العرض المرضى الذى طفق على جسد اوروبا العجوز ، وإنما المهم هو تفسيره والارتداد به الى أسبابه الاولى ، وعند يوسف فرنسيس أن سبب ظهور هذه الجماعة هو ما يعانيه الشاب

الأمريكي من تضارب وتطاحن ، وحروب وصراعات ، فوالده يسقط صريعا وهو يتكالب على جمع المال ، وأمه أسيرة السيارة الحديثة والمطبخ الآلى ، بل وأسيرة التحرر والانطلاق ، أما مجتمعه فواقع تحت سيطرة الدولار ، وحكومته تورطه وتورط نفسها فى حروب امبريالية لا تنتهى ، وهذه الأبعاد جميعا تطبق عليه من كل ناحية ، فتصيب روحه بالخناق ، وتصيب نفسه بالحصر والضياع ، ولا يملك ازاء هذا كله الا أن يثور على كل شيء ، وأن يتخبط فى كل اتجاه .

وهذا جانب من التفسير ولكنه ليس كل التفسير ، وليس أدل على ذلك من ثورة الشباب الأمريكى المعاصر على البيت الأبيض ، وعلى مقر البنتاجون ، وعلى الرئيس الجديد نيكسون ، انها ثورة تخرج الشباب الأمريكى من دائرة السلب الى مسرح الايجاب ، ليتخذ موقفا دراميا من الأحداث التى تدور حوله ، وليعلن للعالم أنه صاحب رأى وصاحب كلمة ، وانه قادر على أن يعيش عصره ، وأن يساهم فى تشكيل ملامح هذا العصر .

هذا من ناحية ، ومن ناحية أخرى لم يكشف لنا التفسير عن الدواعى الحقيقية لاستجابة الشباب الأوروبى لشباب الهيز ، فاذا كان الشاب اللندنى او الشاب الباريسى لا يعيش فى نفس « الطقس » الاجتماعى الذى يعيش فيه زميله الأمريكى ، فلم يستجيب أستجابته ويقع تحت طائلة الحصر وللضياع ؟ هل تكفى العدوى العصرية او تقليد الأزياء الفكرية تفسيراً لهذه الاستجابة ؟ وان كانت كافية ، فما تفسير مظاهرات الطلبة فى لندن وباريس والمانيا الغربية ؟ فى تقديري أن الظاهرة أكثر تعقيدا وأشد تركيبا مما تصوره يوسف فرنسيس . وأن تفسيرها بروح العصر ، أعنى بتقلب الجو العصرى الذى يعيش فيه الشباب بوجه عام ، هو اسعد التفسيرات الممكنة ، وهو التفسير الذى اتخذ عند روجيه جارودى شكل اعادة النظر فى النظرية الماركسية ، وأتخذ عند هربرت ماركيزو شكل البحث عن ايدولوجية انسانية جديدة ، واتخذ من قبلهما عند الأديب الشاب كولن ويلسون شكل اللانتمى ، الذى تتجسد فيه الأمراض الروحية التى يعانىها شباب القرن العشرين .

لقد نبههم كولن ويلسون الى طبيعة حياتهم ، والى طبيعة نورهم فى هذه الحياة ، نبههم الى أنهم حقائق فى نواتهم ، ولكنهم ليسوا « شيئا » ضمن الحقيقة الكبرى . حقيقة العصر . ومن هنا كانت صيحة « الجيل الساخط » التى أطلقها فى انجلترا جون اوزبورن ، وكانت صيحة « الجيل الصاخب » التى أطلقها فى أمريكا جاك كيرواك ، وكانت صيحة « الجيل

الغاضب ، التي أطلقها فى ألمانيا فولفغانج بورشرت ، فضلا عن صيحة الجيل الجديد فى الاتحاد السوفيتى والتي أطلقها يوفتشنكو ، وكلها صيحات « متواقفة » تكشف عن شىء واحد ٠٠ تمرد الشباب المعاصر على عصره ، وتطلعه نحو شمس جديدة ، أمم بكتب بورشرت رواية كاملة بعنوان « جيل بلا وداع » ؟ ألم يقل فى هذه الرواية بالحرف الواحد : « نحن الجيل الذى يس له وداع ، لا يمكننا أن نعيش وداعا ، بل ليس لنا الحق فى ذلك ، لأن قلبنا المشرد تحدث له أثناء ضلال أقدامنا وداعات لا نهاية لها » .

دقات قلب الموسيقى

على انه اذا كانت دقات قلب « الهيبز » هى دقات القلب الحزين ، فان دقات قلب « البيتلز » فى تقدير يوسف فرنسيس هى دقات القلب المرح ، فهو يقول : « لا يمكن ان يكرن هناك أربعة فى العالم أثروا فى أوروبا مثل خنافس الغناء الانجليز ٠٠ بول ، رينجو ، جورج ، وجون ، بل أثرهم تجاوز الحدود الجغرافية ليصبح مؤثرا فى قارتين ٠٠ أوروبا وأمريكا أيضا » .

وعند يرسف فرنسيس أن معجزة الخنافس ليست فى حصولهم على أوسمة « اعضاء الامبراطورية البريطانية » من ملكة بريطانيا نفسها ، ولا فى الدخول الهائل الذى عادوا به الى بلادهم بعد رحلاتهم خارج لندن ، ولا فى أنهم علموا أنفسهم العزف والغناء بعد أن كانوا لا يعرفون شيئا ، وانما معجزتهم الحقيقية فى الانقلاب الهائل الذى أحدثه فى النوق العام لدى الشباب الاوروبى ٠٠ فى اسماعهم وعواطفهم على السواء .

« لقد نبتوا من وسط الشباب وفهموا فى بساطة أن عصر بتهوفن ومرزار قد انقضى ، و « فالسات » شتراوس لا تعزف الا فى الافلام التاريخية ولا بد من موسيقى جديدة تتناسب مع ملل العالم من القديم وميله الى موسيقى عنيفة ٠٠ تنطق فيها الحيوية بلا قيود ، وتصرخ العواطف بلا سلاسل ٠٠ موسيقى جديدة فى تركيبها ، جديدة فى أسلوبها وكلماتها ، وقد خلق الخنافس ما خاف غيرهم من صنعه ، وصنعوا للشباب الألحان التى تترجم حالتهم النفسية ٠٠ قلقهم ، خوفهم ، صخبهم ، اندفاعهم ، ويتجاوب الشباب الى حد الهوس والجنون » .

وهكذا حقق الخنافس نجاحا هائلا ، انتشرت أقوالهم فى المجالات كأنها الاقوال المأثورة ، وظهرت محلات تحمل أسماءهم ، وتخصص فى بيع

أسطواناتهم ، ووقف الجمهور فى صفوف الحجز الطويلة يتزاحم على أقلامهم واشترى الجمهور البريطانى أسهم مؤسستهم الموسيقية التى تبلغ ٢٥٠٠.٠٠٠ سهم بما يبلغ ٥٤ مليون دولار ، وتحدث عنهم المؤرخ الشهير «مايكل براون» فى كتاب كبير نفذ فور صدوره . وأقام لهم النحات « دافيد واين » معرضا استوحى تماثيله من موسيقاهم ومن زيهم العام .

وبهذا كله أصبح الخنافس خالدين فى قلوب الجيل الحالى من الشباب وسيظلون كذلك ، لأن إيقاع اغانيهم كما يقول يوسف فرنسيس « متجانس تماما مع نبض الدماء الحارة فى القلب الجديد الذى احتل جسد أوروبا » .

ولكن هل يكفى هذا التبرير ؟ ان الفصل الذى عقده يوسف فرنسيس عن ظاهرة الخنافس وعن الموسيقى الجديدة التى اكتسحت أوروبا والتى هزت عروش بتهوفن وموزار وشتراوس ، كان يحتاج الى مزيد من العناية ، والى التفسير الى جوار التبرير ، وفى الكتاب الذى اشار اليه يوسف فرنسيس اشارة عابرة ، وهو كتاب « مايكل براون » الذى سماه « اكتساح الخنافس » والذى صدر فى طبعة بنجوين . ما يكفى لتفسير ظاهرة الخنافس وتحليل موسيقاهم ومدى تأثيرها فى نفوس الشباب . فلا أدرى لماذا مر به يوسف فرنسيس مرورا عابرا ، وكان يذغى ان يقف عنده وقفة أطول ؟

دقات قلب اللوحة

المهم هو أن دقات قلب الموسيقى تقودنا الى سماع دقات قاب اللوحة ، أو الصيحات الشابة فى الفن التشكيلي ، وهو الفصل الذى وقف عنده يوسف فرنسيس وقفه اطول وأعمق ، باعتباره الفن الاقرب الى نفسه من ناحية ، وباعتباره من ناحية اخرى من القسمات البارزة على جبين العصر .

ما الذى يحدث عندما يغلق الفنان عينيه ويرسم بانفعال القلب ؟

هذا هو السؤال الذى تشكل الاجابة عليه التحول الكبير الذى طرأ على بناء اللوحة التشكيلية ، والانقلاب الجذرى الذى يريده فنان اليوم ، اما كيف تحقق ذلك ؟ فمن خلال الصيحة الجديدة التى أطلقوا عليها اسم مدرسة « الهابيننج » أو مدرسة الحدوث ، وهى مدرسة اللوحة التى تصنع نفسها أمام الجمهور ، فالفنان يستقبل زواره فى صالة من اللوحات البيضاء الخالية ، وعندما تمتلئ الصالة ، ويتعالى الهمس ، ويضيق الجميع

بالانتظار ، يأتي بألوانه وفرشاته ليملاً اللوحات الخالية أمام الجمهور ، ويتابعه الجمهور تماما كما يتابع جمهور المسرح الممثلين وهم يقرأ مسود بالحوار . ومع انتهاء الليل يكون الفنان قد انتهى من معرضه ، المعرض الذى أعده ورسمه وباع لوحاته فى ليلة واحدة .

تلك هى مدرسة « الهابيننج » التى اندلعت من امريكا لتغزو فرنسا ولتجد لها صدق فى انجلترا ، والتى تزعمها مجموعة من الفنانين التجريديين وتحمس لها عدد كبير من الجمهور ، يقول « مارفن » أحد الفنانين الشبان من زعماء هذه الموجة الجديدة : « لا فرق بين راقص البايه وفنان ، كل منهما يكمل عمله الفنى أمام الجمهور » ويقول فنان آخر : « لماذا نحرم الجمهور من أحلى عناصر الفن . عملية الرسم نفسها وما فيها من انفعال داخلى ، ان الهابيننج لقاء فريد بين « قلب اللوحة » و « قلب الفنان » . ويقول فنان ثالث : « ان اللوحة الكاملة فى المعرض لوحة واحدة . أما اللوحة التى يرسمها الفنان أمام الجمهور فهى سلسلة من اللوحات تتشكل فى شريط واحد خلال عمل واحد » .

وربما كانت الاهمية الحقيقية لمثل هذه الصيحة الجديدة بأساليبها المختلفة واتجاهاتها المتعددة هو ما تطرحه من تساؤل وما تثيره من اشكال : هل هذا فن ؟ وإذا كان كذلك فما هو الميزان الذى نزن به الفن ؟ وبأى مقياس تقاس مقدره الفنان وأصالته ؟ .

أن حيرة النقاد هنا لا تقل عن حيرة الفنانين ، واختلاف الآراء النقدية لا تقل هى الاخرى عن اختلاف أساليب الفن ، ففى الوقت الذى يرفض فيه ناقد كبير كهيرت ريد مثل هذه « التشنجات » يقبلها ناقد آخر مثل « رينيه ويج » وتقف الكاتبة الفرنسية المعروفة كريستيان روشفور لتقول باندهاش حقيقى : « أنا ادعش لهذا العدد من الفنانين الشبان الذين يعرضون مئات اللوحات والتمائيل كل يوم . متى صنعوها وكيف ؟ » .

وليس من شك فى ان المسألة أكثر تركيبا واشد تعقيدا ، ولا يمكن حلها بكلمة رفض أو كلمة قبول ، فظروف فنان اليوم غير ظروف فنان الامس . ان الدين الذى حرك مشاعر الفنان الكلاسيكى ميكال انجلو وجعله يستلقى على ظهره ليرسم كنيسة السكستين ، أو الحب الذى أثار وجدان ليونارد دافنشى ففضى خمس سنوات متتالية يرسم لوحة « الجيوكيندة » مثل هذا الدافع أو غيره لم يعد يحرك الفنان الشاب المعاصر ، الفنان الذى ارتفع به العلم يوما

هذه التركيبية المزدوجة أو هذا الموقف الثنائى البعد ، هو ما عثر عليه يوسف فرنسيس فى الكثير من الأفلام الرديئة وفى القليل من الأفلام الجيدة ، ويقف بنا عند ثلاثة من الأفلام الجيدة يتمثل فيها نبض الشباب بمقدار ما يتمثل فيها التعبير عن روح هذا العصر ، اولها فيلم « الراهبة » الذى أثار زوبعة هائلة لم يحسمها الا تدخل « اندريه مارو » وزير الثقافة الفرنسية ، الذى سمح بعرض الفيلم للمهرجان فقط ، وهو الفيلم الذى يناقش ظاهرة الدين فى العصر الحاضر ، من خلال رواية كلاسيكية لديدور ، ويحاول على حد تعبير مخرجه الفرنسى « ريفت » ان يعيد الثقة الى من يدينون مجتبع اليوم ويتهمون بالانحلال .

وبعد « الدين » يجيء « الجنس » وهو ما يمثله فيلم « انفجار » الذى أخرجه انطونيونى ، ونال ، جائزة انهرجان ، انه يلخص فى عمق وبراعة تلك الظاهرة التى تفرق الشباب الحاضر ، الحيرة والجرى فى متاهات الحياة ، والبحث عن الحقيقة والمستقبل . لقد استطاع انطونيونى أن يضع عناصر المشكلة جنبا الى جنب ، وان يمزجها فى براعة مدهشة ، بحيث يلتقى الحب بالجنس ، ويسلم الى الجريمة ، وتتعلق الجريمة بالوجود والعدم ، ويتودد الشباب فى كل هذا المزيج بحثا عن الخلاص .

وبعد « الدين » و « الجنس » يجيء « الحب » وهو ما يمثله فيلم « رجل وامرأة » للمخرج الشاب كلود ليلوش الذى يعد واحدا من مخرجى الطليعة فى العالم المعاصر ، ورائدا من رواد الموجة الجديدة فى السينما ، لقد استطاع هذا المخرج الشاب ان يفهم ظاهرة الشباب وأن يعبر عنها ، لا لشيء الا لانه شاب ، لذلك لم يكن عبثا ان اختير وهو دون الثلاثين ليجلس الى جوار اقدم محكمى مهرجان كان وأعظمهم ، فالامل كله معقود على أمثال هذه الدماء الجديدة من الشباب .

وعندما يتكلم ليلوش عن فيلمه « رجل وامرأة » الذى فاز بالجائزة الاولى ، يستوقفه مشهد الحب ، حيث العناق الطويل المملوء بالازمات وتأنيب الضمير ، وحيث القبلة المركبة المعانى بين أرملة شابة لا زال فى قلبها حب زوج مات ، وارمل يريد ان يعيش بكل ما فى قلبه من نبض وحرمان .

ان الفن السابع فى اوروبا رغم سنه البكر عجوز فى تقاليده ، ولكن القلب الجديد فى جسد اوروبا استطاع بحق ان يحطم هذه التقاليد ، وان يفجر الدماء الجديدة فى شرايين العمل السينمائى .

بعد هذه القلوب التي سمعنا دقاتها ، بعد سماعنا لدقات قلب المرسقي ، ثم دقات قلب اللوحة ، ثم دقات قلب السينما ، كان ينبغي على ناقل دقات القلوب أن ينقل لنا ايضا دقات قلب الدراما ، فما أحر الدماء الشابة التي تدفقت في قلب العمل الدرامي في السنوات الاخيرة ، في المسرح وفي الاوبرا وفي الباليه ، تجدييدات شبابية هائلة حدثت في هذه الميادين ، ولم يذاولها يوسف فرنسيس ضمن ما تناوله من ظواهر • صحيح أنه قدم لنا بعض الأوردة والشرابين التي تدفقت في القلب الاوروبي ، ولم يقدمها كلها ، ولكن الصريح أيضا ان اغفال دقات القلب الدرامي بفنونه العديدة انما يشكل نقصا واضحا في صفحات هذا الكتاب •

عموما استطاع يوسف فرنسيس في كتابه الجديد جدا وجيدا ان يجسد لنا بالكلمة والصورة ظاهرة الشباب ، وان يضع كلنا يدينا على قلب هذه الظاهرة ، وان يثير من الاسئلة اكثر مما قدم من الاجابات ، والا يضع النقط فوق الحروف ، وانما يضع نقطا عديدة تبحث لنفسها عن حروف •

لقد أراد هو الآخر أن يقدم لنا كتابا شابا ، لا نفهمه بمقدار ما نعيشه ونحياه ، ان فيه هو الآخر شيئا من جنون بيكاسو ، ووهج يوفتس نكو ، وصراخ جون اوزبورن • وفيه بعد ذلك تحقيق لذلك العناق بين الادب والفن أو بين الكلمة والصورة • وفيه بعد هذا كله صورة بالألوان الطبيعية ، لا بالابيض والاسود فقط ، لعطاء جيل الادباء الشبان في أدب الرحلات ، ذلك الجبل الذي جاء بعد انيس منصور يحاول أن يضيف شيئا أى شيء الى هذا اللون من ألوان الأدب •

obeikandi.com

في اللارواية
جيل ما بعد رشا و رشيدي

obeikandi.com

عصرنا هو عصر الفكر .. لا الفكر النظري الخالص الذى يبدأ وينتهى فى رأس صاحبه ، ولكنه الفكر المخلوط بالعاطفة ، المزوج بالوجدان .. الفكر الذى يخرج من العقل لا ليخاطب العقل ، بل ليتلقفه الاحساس فيحيله الى صورة ترى ، وكلمة تسمع ، وحركة تدرك .. انه باختصار الفكر الحسى أو المحسوس .. حسى لأنه يتحول الى شىء أو شخص أو موقف ، ومحسوس لاننا لانلقاه .. بل نلتقى به .. لقاء حيا مباشرا !!

ومن هنا لم يكن النمط الغالب على ثقافة عصرنا هو نمط الفكر الذى يفرز أفكارا ، ولا الأديب الذى ينتقى ألفاظا ، وانما هو نمط الأديب المفكر أو أديب الفكرة .. الأديب الذى يسير بفكره على الارض ، بعد ان كان يخلق به فى الفضاء ، يحرك به النفس بعد أن كان يبهر به الذهن ، يتجه به به الى الانسان والله ، بعد ان كان يتوجه الى ذات الفكر أو ذات الفن !!

والدكتور رشاد رشدى من بين كتاب جيله أكثرهم اقترابا من هذا النمط ، وأكثرهم تمثيلا لهذه الظاهرة ، لا أقول فى اعماله المسرحية ، ولكن فى اعماله الأدبية ، وبخاصة فى عمليه الأخيرين .. « رحلة قطار » و « الرجل والجبل » اللذين تكاد سطورهما تقطر فكرا ، وتكاد تتجمع قطرات الفكر لتشكل فى النهاية واحدة من القضايا التى تلح على وجداننا المعاصر !!

فاذا كان فى روايته الأولى أو لاروايته ان صبح التعبير ، قد أتجه الى البحث عن الإنسان عبر قضية الحب ، ذلك الشعور الرائع والمروع .. الذى يلتقى عنده المادى والروحى ، الزمانى واللازمانى ، المتناهى واللامتناهى ، والذى يخلع على وجودنا البشرى كل ماله قيمة ومعنى ، فيجعلنا نستعيز عن حب القوة بقوة الحب ، ونشعر أنه الألف والياء فى قصة الحياة ، بل وفى تراجيديا الموت ، على اعتبار ان دموع الحب فى امكانها ان تحول الموتى الى احياء ! .. وماذا تكون المعجزة على حد تعبير الدكتور رشاد رشدى ان لم تكن « لحظة تتغلب فيها ارادة الحياة على كل ارادة أخرى » .. بل وماذا يكون الانسان نفسه ان لم يكن على حد تعبير الشاعر الصوفى جلال الدين الرومى : « الله وقد نفخ فى الطين أنفاس الحب » ..

على انه اذا كان الدكتور رشاد رشدى فى لاروايته « رحلة قطار »
قد أستطاع أن يصل الى روح الأنسان عن طريق الحب ، فهو فى لاروايته
الجديدة « الرجل والجبل » ، قد استطاع كذلك ان يصل الى وجود الله
عن طريق الزمن ، فالحب هو الطريق الى الانسان لأنه نفحة من أنفاس الله .
أما الزمن فهو الطريق الى الله لأنه وهم من أوهام الأبد أو الأزل ، وبمقدار
ما يستطيع الانسان ان يتحرر من وهم الزمن بمقدار ما يستطيع ان يقترب
من الحقيقة أو من المطلق . . أو من الله . الم يقل الدكتور رشاد رشدى
فى هذه اللارواية : « كل ما فى الوجود روح حبيسة سجنها الزمن ، فقط
عندما تتصل بالذات الكبرى ينفك أسرها . . اذ ينعدم الزمن » .

ولكن . . هل يمكن ان تنفصل حياة الأنسان عن الله ، فتصبح دائرة
مظلمة لا يتبين فيها موضع خطاه ؟ .

يقول الدكتور رشاد رشدى . . « نعم . . يمكن » ، ولكنه سرعان ما
يستدرك فيقول ان هذه الحياة تنفذ اليها فى لحظات ومضات من نور لانراه
ولا نعرف مصادره ، مع أنه كل ما فى الحياة ، هذا النور هو إرادة الله ،
تتجلى لنا من حين الى حين ، عندما يرق منا الحس ، وتصفو فينا النفس ،
ونحلق فوق وهم الزمن ، لنرى قبسات من نور الأبدية . ولكن لكى نقوم
بهذا النوع من الرياضات والمجاهدات ، حتى نصل الى هذا المستوى من
المكاشفات والمشاهدات ، لابد لنا من صعود الجبل . . جبل الخلاص من
علائق الارض ، والتخلص من فضلات الزمن ، حتى نقرب من أعتاب المطلق
. . هنا . . وهنا فقط تبدأ رحلة البحث عن الله . .

ان الدكتور رشاد رشدى فى عمليه الأدبيين اللذين هما من قبيل
اللارواية ، حيث يثور على المدرسة النفسية فى كتابة الرواية أو مدرسة
تيار الوعى التى تعتبر الذات مقياس الكون ، كما يثور على المدرسة التقليدية
التي تعتبر حياة الانسان بما فيها من احداث تتمدد فى الزمان . . مقياس
الكون ، يثور على هاتين المدرستين فى كتابة الرواية ليجارى مدرسة
اللارواية فى تركيزها على الموضوع ، لا على الذات ، وفى تصويرها وعى
الانسان لا حياة الانسان ، وفى تحطيمها لفن الزمان من أجل الوصول الى
فن المكان ، انما يطرق بابا جديدا فى حياتنا الأدبية ، هو باب اللارواية أو
الأدب اللاروائى ، لأنه اذا كان الأديب الروائى هو انسان الفكرة ، فالأديب
اللاروائى هو فكرة الانسان .

وقد نصح هذين العاملين تصنيفا تقليديا فندرجهما تحت ما يعرف « بأدب الرحلات » على اعتبار ان الكاتب فى كل منهما انما يقوم برحلة عبر المكان . . . رحلة يرى فيها الأشخاص والأشياء والبلدان ، ويحاول أن يصف ما رآه للأخرين . ولكن الشكل الأدبى الذى صاغ فيه الكاتب رحلته ليس هو الوصف البحث للظاهرة أو لمجموعة الظواهر ، ذلك الوصف الذى يجعل منها رحلة وكفى . . . سواء كانت رحلة فى أجواز الفضاء كتلك التى تخيلها الأديب الانجليزى هـ.ج. ويلز ، أو رحلة فى أعماق البحار كتلك التى صورها الأديب الفرنسى جول فيرن ، أو رحلة فى أحراش الغابات كتلك التى قام بها الأديب الأمريكى جون جنتر « فى داخل أفريقيا » .

اقول ان الشكل الأدبى الذى صاغ فيه رشاد رشدى أدب رحلاته أو رحلاته الأدبية ، ليس هو ذلك الشكل الوصفى البحث ، ولا هو أيضا ذلك الشكل التصويرى الخالص ، الذى نجده عند أنيس منصور فى رحلاته حول العالم ، وفى طوافه فى بلاد الله وبين خلق الله ، ولا عند مصطفى محمود فى رحلاته من المدينة الى الصحراء ، ومرورا بالغابة ، ولا عند يوسف فرنسيس فى رحلاته فى ربوع القارة الأوروبية ، فهذه جميعا رحلات من الخارج ، تسقط الذات على الموضوع ، والوعى على الزمان ، بدلا من أن تركز على الموضوع ذاته ، متحررة من أسر الزمن ، مرتمية فى أحضان المكان .

ومن هنا لم تكن طرائف الأشياء ولا عجائب المخلوقات ولا غرائب الطبيعة هى الشغل الشاغل عند رشاد رشدى ، حيث يحاول ان يبهر القارئ بما يصب فى خياله من معلومات ، وانما شغله الشاغل هو وعى الانسان لا حياة الانسان ، ورؤية البشر لا رواية تاريخ البشر .

أنه لا يستهدف الفكرة ، وانما تفكيرنا فى الفكرة ، ولا يتغيا الصورة ، وانما تصورنا للصورة ، ومن ثم كانت اللاتقليدية فى صياغة رحلاته الأدبية، وهى الصياغة التى اتخذت شكل اللارواية ، وان لم تكنها بالمعنى الاصطلاحي لهذه الكلمة ، وانما اللارواية أو العمل اللاروائى هو أقرب الاوصاف التى يمكننا أن نصف بها ادب الرحلة عند رشاد رشدى .

والسؤال الآن هو هذا . . . اذا كان رشاد رشدى قد طرق بابا جديدا من أبواب التعبير الأدبى ، فهل كان لطرقاته رجوع صدى فى أدياء آخرين ، من جيل ما بعد رشاد رشدى حاولوا هذا اللون من ألوان النثر الفنى ؟ .

الا ان الاجابة على هذا السؤال قد نجدها عند بعض الادباء ، قد نجدها عند الأديب الروائى عبد الله الطوخى فى رحلته فوق النهر ، كما نجدها عند الأديب القصصى عبد الفتاح رزق فى سفره على الموج ، وعند الأديب الصحفى خيرى شلبى فى « فلاحته » فى بلاد الفرنجة ، وارتمائى على ارصفة موانى البحر المتوسط ، قد نجد الاجابة عند أمثال هؤلاء الأدباء ، ولكن الذى تتمثل فيه الاجابة بشكل صارخ هو الأديب الروائى والملا روائى محمد جلال ، وخاصة فى روايته اللاروائية « بحر من الحب » .

فماذا فى هذه اللارواية ؟ ..

« قالت قطعة الجليد وقد مسها أول شعاع من أشعة الشمس فى مستهل الربيع :

« أنا أحب ، وأنا أذوب ، وليس فى الامكان أن أحب وأوجد معا . فانه لا بد من الاختيار بين أمرين : وجود بدون حب ، وهذا هو الشتاء القارس الفظيع ، أو حب بدون وجود ، وذلك هو الموت فى مطلع الربيع » .

هذه العبارة التى قالها الشاعر الكبير أوستروفسكى والتى أوردها الدكتور زكريا ابراهيم فى مطلع كتابه عن « مشكلة الحب » ، والتى يلخص بها الشاعر العلاقة بين الحب والوجود . هى نفسها العبارة التى يمكننا أن نلخص بها العلاقة بين الحرية والوجود .. بل والعلاقة بين الحياة نفسها وبين الوجود .. فهذه « الحاءات » الثلاثة .. الحب والحرية والحياة .. لا بد منها لموجود الانسان ، لأنه بدونها أو بدون أى منها لا يكون وجود الانسان سوى مجرد « تواجد » واذا كان التواجد هو انغلاق الانسان فى حيز المكان فالوجود هو انطلاقه فى تيار الزمان .

والزمان هنا ليس هو الزمان الكمى الذى يعنى « المدة » المحدودة أو اللحظة العابرة ، وانما هو الزمان الكيفى أو الزمان الوجدانى الذى يتصل بمعنى الديمومة أو الصيرورة ، والذى يجعل من الانسان حضورا مستمرا أو استمرارا على الدوام ، لأنه انما يقاس بنبض الحب وخفق الحرية وانبثاق الحياة .

واذا كنا قد قدمنا الحب على الحرية وعلى الحياة ، فلاننا لا نستطيع ان نشعر بالحرية الا اذا احببناها ، ولا نستطيع ان نعيش الحياة الا اذا

أحبيناها ٠٠ وماذا تكون الحرية ان لم تكن هي حب الحرية ٠٠ وماذا
تكون الحياة بدون حب للحياة !؟

الحب اذن هو صباح الخلق الأول ٠٠ أشرق على الانسان فاكسبه
الوجود والمعنى ، اللون والشكل ٠٠ الاشارة والحركة ٠٠ وبقي هو كما
هو نجم حياتنا الأوحد الذى يضيء السبيل أمام كل ملاح تائه ، واذا كنا قد
رأينا فى بعض الأحيان أن نسبح ضد التيار ، فما ذلك الا من أجل العودة الى
المصدر ٠٠ الى المولد ٠٠ الى ينبوع ٠٠ فالحب هو تحدى الموت من أجل
الحرية ومن أجل الحياة ٠

ومن هنا كان الحب هو الألف والياء فى قصة الخلق ٠٠ والبدء
والانتهاء فى رواية الانسان ، ولم يكن عبثا أن تجيء على لسان الأنبياء
عبارة « الله محبة » ولا ان يصف الحكماء الفلاسفة بانها « حب الحكمة » !

وهذا معناه ان الحب قدر ٠٠ قدر الانسان فى ان يعيش ليحب ٠٠
ويحب ليعيش ، ويهتف من أعماق أعماقه « أنا أحب ٠٠ اذن فأنا موجود »
واذا كان سارتر قد وصف الحرية بأنها الشيء الوحيد الذى لا نملك الحرية
فى ان نتخلى عنه ، ففى وسعنا ان نصف الحب بأنه الشيء الوحيد الذى
لا نملك الا أن نحبه ٠٠

ولكن هل معنى هذا أن نضع باقات الزهور على قبر عصرنا الحاضر،
وندير ظهورنا لمشكلات العالم من حولنا ، فلا نحمل هما للصراعات السياسية
ولا التغيرات الاجتماعية ولا الضغوط الاقتصادية فضلا عن الثورات
الايديولوجية والتكنولوجية ، وصراع القوى الأعظم ، وذلك لكى نمضى
مسرعين الى تمثال « ايروس » رب العشق والمحبة فنعفر جباهنا تحت
أقدامه ، اعترافا بفضلته فى السماح لربيب التراب بأن يصعد الى السماء .
وهو ما يزال يذب بقدميه على أرض البشر ؟ ٠٠

كلا بطبيعة الحال ، فالحب العصرى لا يعنى الانسلاخ عن هموم
العصر ، ولا الانفلات من قبضة الحاضر ، وانما هو بشكل أو بآخر وعى
بقضايا المجتمع ، ومعرفة بمشكلات العالم ٠٠

فاذا كان الحب فى العصر الفيكتورى يتم على أساس المقتضيات
الاجتماعية ، بحيث يفترض فيه ان ينمى ما سبق أن أتمه الزواج ، وكان

فى العصر الرومانسى مجرد تجربة شخصية تلقائية تفضى الى الزواج الذى توثقه التقاليد ، فان من أهم خصائصه فى حضارتنا المعاصرة ، انه لا يعطى كل اهتمامه لموضوع الحب ، بقدر ما يعطى هذا الاهتمام لموظيفة الحب ..

وكأنما ليس المهم من أحب ؟ وإنما الأكثر أهمية متى .. وكيف أحب ؟ ..

لهذا اختقت فى عصرنا الحاضر انماط الحب المختلفة وقصصه الشاذة أو النادرة ، فلم نجد هوميروس الذى يتغنى بحب باريس لهيلينا ، ولا شكسبير الذى يتغنى بحب روميو لجولييت ، ولا جوته الذى يتغنى بحب فاوست لمارجريت ، ولا صرفانتس الذى يتغنى بحب دون كيشوت لدولسينا ، ولا تولستوى الذى يتغنى بحب اندرو لنتاشا ، ولا حتى أمير شعرائنا أحمد شوقى الذى يتغنى بحب قيس لليلى .. فهذه التجارب الخارقة من الحب لم يعد لها وجود فى عصرنا الحاضر ، لأن الحب أصبح ايسر من ذلك بكثير .. وأعم واشمل بكثير : فالحب لم يعد هدفا فى ذاته حتى ولو اقتضى فناء المحبوب فيمن يحب ، وإنما هدفا من بين الأهداف ، على الانسان أن يحققه لكى يحيا لا للحب ولكن بالحب !

فالحياة بالحب لا للحب هى الطابع الغالب على عصرنا الحاضر ، وهى التى جعلت من الحب مطلبا ديمقراطيا لا تمارسه القلة ولكن يتمرس به الجميع ..

ومن هنا كان وصف بعض الكتاب لعصرنا لا بأنه « عصر الذرة » ولا « عصر الفضاء » ولا « عصر الأرقام » ولا عصر التحليل النفسى أو التقدم التكنولوجى ، وإنما وصفوه بأنه « عصر الحب » ، ودليلهم على ذلك ان الحب لم يكن فى عصر من العصور يؤرث اهتمام البشر كما هو فى عصرنا الحاضر ، فالصحف والمجلات ، والكتب والاسطوانات ، وأفلام السينما وتمثيلات التلفزيون وعروض المسرح ومعارض الفن التشكيلى ، فضلا عن آلاف الأغنيات التى نسمعها كل يوم وفى كل مكان ، لا تتناول موضوعاتها فى العادة الا من الحب ..

وقد تختلف انماط الحب فيقترن بالجنس أو بالخطيئة ، بالعذاب أو بالواجب ، بالحرب أو الموت ، ولكنه يظل فى النهاية ومنذ البداية هو الركيزة

المحورية التي تدور عليها هذه التجربة الانسانية فى زيتها العصرى أو المعاصر .

وما معنى هذا بالنسبة الى الأديب أو الكاتب ؟ معناه ان أديب الحب أو الكاتب عن الحب لم يعد قاصرا على تجربة جزئية بعينها ، يعيشها ليصورها أو يعايشها ليتصورها ، وإنما هو مطالب بالسياحة فى أرجاء العالم حتى يتمكن من السياحة فى .. بحر الحب . ومن خلال السياحة والسباحة معا ، يستطيع ان يضع الحب فى اطاره العصرى أو فى اطار عصره ، فلا يصبح الحب مجرد تجربة ذاتية يعاينها الأديب ، أو خبرة حياتية يعانقها الكاتب ، وإنما معرفة حية بالواقع المتوتر فوق ذبذبات الحياة ، بالعموم فى بحر الحب .. ضد ومع التيار .. معه للوصول الى المصب ، وضده للعودة الى ينبوع ..

وبذلك لا يقتصر الحب على التجربة أو الخبرة ، وإنما يتجاوزها للوصول الى المعرفة ، وهذا ما عبر عنه باراسيلسوس تعبيراً رائعاً قال فيه : « من لا يعرف شيئاً لا يحب أحداً ، ومن لا يستطيع أن يفعل شيئاً لا يفهم أحداً ، ومن لا يفهم شيئاً لا قيمة له . ولكن من يفهم فانه ايضا يحب .. ويلاحظ .. ويرى .. وكلما ازدادت المعرفة بشيء .. عظم الحب .. » .

وإذا صدقت هذه المعانى بالنسبة للأديب الذى يلتصق بالتجربة من الداخل ، فهي أصدق بالنسبة للأديب الذى يطل عليها ايضا من الخارج ، لأن هذا الأخير مطالب أكثر من غيره لا بمعاينة هذه المعانى فحسب ، بل ومعايناتها ايضا .. والخروج بها من نطاق الانفعال الى آفاق التعبير ، أو من قيعان الشعور الى أسطح الشعر .. وهذا ما حاوله بصدق وعمق الأديب الروائى محمد جلال فى هذا العمل اللاروائى « بحر من الحب » .

وأقول « اللاروائى » لأن صاحبه لم يشأ ان يسجن مضمونه الحى فى قالب الرواية التقليدية بأطرها المحكمة وصيغها الجاهزة ، وإنما حاول ان يجعل مضمونه يختار شكله بكل حرية وانطلاق ، ودونما رقابة خارجية أو سبق اصرار . فإذا نحن وقفنا أمام هذا العمل اللاروائى وعلى جباهنا علامة استفهام ، فما ذلك الا لأننا تعودنا ان نرى شكل العمل الفنى منفصلا عن فحواه ، تعودنا ان نتلقى المضمون من غير ان نعانى تجربة الشكل .. فلنتفق اذن على أننا هنا أمام عمل لاروائى لا ينقل لك مضمونا بعينه وإنما

ينقلك انت الى قلب هذا المضمون ، لا ينقل لك رحلة سياحية وانما يدعوك معه للسباحة فى بحر الحب !

فهنا « لا رواية » تتخذ من الحب مضمونا ، ومن اوربوا أو بعض العواصم الأوروبية مكانا ، اما زمانها فهو صيف أحد الأعوام ٠٠ ربما صيف العام الماضى ٠٠ واما شخصياتها فكل انسان فى عرض الطريق ، خفق قلبه يوما لتلك الكهربية الوجدانية المثيرة ، أو تلك القشعريرة العاطفية الحاملة ، فسرى فى كيانه كله ذلك الخدر اللذيذ الذى نسميه الحب ! •

« هل مزقت اسمك ٠٠ تخلصت من لون عينيك ٠٠ تعال : اننى انتظرك فى لحظة الظلام الدامس ٠٠ قبل أن يبرز الفجر ٠٠ سيبحر زورقى ٠٠ سنذهب الى عالم بلا عذاب » •

فهى اذن ليست دعوة لقراءة رواية تقليدية تكبل المشاعر فى أطر محكمة ، وتعتقل الاحاسيس فى قوالب جاهزة ، وتجعل الحدث الانسانى أو فعل الانسان فى الحياة هو همها الأول والآخر ، على نحو يذكرنا بروايات القرن التاسع عشر ، التى تتحرك فى الاطار الارسطاطاليسى المشهور الذى ارسى قواعده المعلم الأول ، والذى نص على أن تكون موضوعية الوجود مستمدة من الفعل البشرى أو الحدث الانسانى ، بحيث لا تكون رواية ان لم تكن حدوده محكمة أو سلسلة مترابطة من الوقائع والأحداث •

وانما هى أقرب الى الدعوة الى الرواية الجديدة أو اللارواية ، التى دعا اليها كل من روبير يانجيه وميشيل بوتور وناتالى ساروت ومارجريت دورا فضلا عن آلان روب جريبيه ٠٠ أولئك الذين ثاروا على الأشكال التقليدية فى كتابة الرواية ، ونادوا بأن يكون لكل عصر قلبه الروائى ، وان قالب عصرنا الحاضر ليس الرواية وانما اللارواية ٠٠ بمعنى الا تكون مائة العمل الروائى فى الذات ولكن فى الموضوع ، الا تكون فى الانسان ولكن فى العالم ، الا تكون فى النفس الانسانية ولكن فى الواقع الخارجى بكل ما فيه من أشياء مادية أو ما يسميه آلان روب جريبيه « الشيء » •

اسمع أديب الحب يصرخ من قاع بحر الحب :

« اخافه وأعشقه ٠٠ البحر ٠٠ البحر بلا قرار ٠٠ أرتعش احيانا من اللانهاية ٠٠ وأموت ٠٠ فى النهاية • وأحلم بزورق ومياه زرقاء وطاقر

النورس وقمر يضىء لى • كائى فارس •• أركب المجهول •• ترتجف انفاس
نلبى •• أمزق الخوف الذى يملئنى ، أمزق شباك الاشياء الصغيرة التى
تحاصرنى •• أتتنفس أنفاس البحر الابيض •• أسلم نفسى لموجة طلقة ••
كانها ستحملنى الى افروديت ربة الجمال ، وتأخذنى الى عالم بلا أشياء
صغيرة •• عالم بعد قليل سيصبح كل عالمى ••

على انه اذا كان هذا العالم الخارجى له وجوده المستقل عن وجود
الانسان ، بمعنى أنه ليس من صنع خيال الاديب أو ابداع الفنان ، وليس
فى ذات الوقت مجرد اكسسوار فى حياة الانسان ، فالقياس هنا فى هذه
اللارواية ليس فعل الانسان فى العالم ولكن انفعاله بالعالم ، وبكل ما فيه من
معطيات ••• لذلك نرى أديبنا اللاروائى يطفو فوق سطح بحر الحب ،
ويترك نفسه للسباحة فوق امواجه ، وكانما يهتف من جواه « الحب
لا نتكلم » ••

« أغمض عينى •• أخلق •• زورق أحاسيسى تحمله موجة سخية ••
المسيح مصلوب فى كنيسة نوتردام على بعد خطوات •• جاء يقول : من كان
منكم بلا خطيئة •• اشعلت فتاة شمعة من دموعها •• تخيلت الفتى والفتاة
غارقين فى دموعهما •• عشرات من الفتيات والفتيان يشعلون الشموع فى
كنيسة نوتردام •• وتنساب الدموع •• الانسان قتل الانسان •• الوجود
يبحث عن براءته داخل جسد الانسان » ••

وهذا الدور الخطير الذى يلعبه العالم الخارجى كمادة أساسية لفن
اللارواية أو لفن الرواية الجديدة ، وهذا المعيار الجديد لانفعال الانسان
بهذا العالم لا فعله فيه ولا حتى تفاعله معه ، هو الذى جعل دعاة الرواية
الجديدة يحطمون الزمان كمقياس لمغزى الحياة ، ويحلون المكان محل
الزمان ، لأن العالم موجود فى المكان ، ولأن وجود الأشياء فى المكان أرسخ
وأقوى من وجودها فى الزمان ، وربما كان هذا الذى جعل أديب هذه
اللارواية يضع عينيه باستمرار على الشئ فى المكان ، فالأمكنة والامكنة
العميقة ان صح هذا التعبير ، هى التى كانت تقوده فى خطاه ، فيتجه اليها
بكيانه كله ، ويجيئنا صوته من أعماق الشئ :

« لازم فى عالم الكهوف •• على باب كهف من كهوف الموسيقى ••
كهوف الموسيقى مزروعة فى استكهلم كالورود •• الكهف بلا حارس ••
دخلت الكهف •• رائحة لا أعرفها تملأ أنفى •• كائى ركبت سفينة قرصان ••

جمجمة مشدودة الى السقف ٠٠ ساق متناثرة ٠٠ عين طائرة ٠٠ بقايا معركة ٠٠ علم قرصان ممزق ٠٠ قال لى رفيقى فى رحلتى الى الكهف ٠٠ الماضى معلق على الجدران ٠٠ الكهف يأخذ أنفاسك ٠٠ بقايا القرون الوسطى ٠٠ اطار عربة ٠٠ طائر منقرض ٠٠ وأشياء لا معنى لها تحاول ان تقول لك ٠٠ الحياة احيانا بلا معنى !٠ «

اذن ما الذى يجعل للحياة معنى ؟

أو ما الذى يخلع على الحياة مالها من قيمة ومعنى ؟

انه عند اديبنا الفنان ٠٠ الحب ٠٠ والسباحة الهادئة فى بحر من الحب !٠

ولكن الا ينتقل بنا الحديث عن الحب الى الحديث عن الانسان ٠٠ ذلك المستقبل لانطباعات العالم الخارجى ؟٠

اننا مهما انتقلنا فى الرواية الجديدة من أدب الزمان الى أدب المكان ، فهذا لا يعنى طرح الانسان من ملحمة الوجود أو نبذه من دراما الحياة ، وانما الجديد فى الرواية الجديدة هو زاوية الرؤية ٠٠ لا بمعنى التصوير الفوتوغرافى للأشياء ، ولكن بمعنى الرؤية العقلية للعلاقات بين الأشياء ، فالرؤية لا النظرة هى أهم ما تهتم به الرواية الجديدة ، لأن النظرة تقع على الوجوه والبيوت والشوارع والأشجار ولا فتات الحوانيت وواجهات المحال التجارية ، بل وتقع على جسد الانسان دون ان تراه ، أما الرؤية فهى التى تستوعب الشئ لترى نسيجه وتتعرف على خلاياه ، ومن هنا تصبح زاوية الرؤية هى أهم ما يربط البعد الانسانى بأدب المكان ، وزاوية الرؤية معناها الاختيار ، والاختيار معناه حرية الارادة ، وحرية الارادة معناها ٠٠ الانسان !٠

وربما كان هذا هو معنى صراخ اديبنا الروائى ٠٠ الصراخ خوفا من الفرق فى بحر الحب :

« لا نملك شيئا ٠٠ لا نملك غير ان نحلم ٠٠ العالم فقد القدرة على الحلم ٠٠ ينبغى أن نأخذ على عاتقنا مهمة الحلم للعالم » .

وتلك هى زاوية الرؤية التى تفتح الباب على مصراعيه أمام الانسان فى عالم الرواية الجديدة ٠٠ فلا يكفى الانسان الجديد لكى يكون حرا ان ينظر وراءه فى غضب ، أو أن يصرخ بأعلى صوته « يسقط العالم » وانما

الحرية الجديدة هي ان ينظر الانسان أمامه فى حلم ، وان يهتف بلا صراخ ..
انا أبنى العالم أفضل مما هو الآن !

فحلم هو الموج الذى يسبح على صفحته الحب ، ويبحر به الى عالم
بلا عذاب ، فيه اللؤلؤ والمرجان وفيه فيروز الشيطان ، وفيه النورس .. طائر
البحر .. وفيه القمر .. دلالة الحائرين .. وفيه فينوس ربة الجمال ..
مكسورة الذراعين .. الحلم هو طرقات إيدينا على حائط العالم .. العالم
بلا عذاب .. اسمعه يقول .. أديبنا السابح فى بحر الحب :

« هنا خطأ ما فى هذا العالم .. ينبغى ان نحاصره .. ونهاجمه ..
ونقتله .. أبأؤنا كانوا لا يكفون عن الحلم .. ونحن عاجزون عن الحلم ..
سرقوا احلامنا .. شئ ينبغى ان يجيء .. ينبغى أن نصنع شيئاً .. لم
يعد الجنس الواقع فى قبضة التجار جنسنا ، لم تعد أكواب البيرة تروينا ..
لم يعد الانسان الساقط فى احداث الرواية السخيفة انساننا .. لم نعد
قادرين على أن نقف فى طابور هذه الحياة .. مللنا .. مللنا .. مللنا ..
نريد أن نحلم » .

فانسان اوروبا الجديد يؤرقه الجوع الى حلم كبير .. يسهده الظمأ
الى يقين كبير ، قتلته الأرض ، وأبكاها أربعاء الرماد ، وادمعته سوناتا
الشبح ، وارهقته الأفواه اللامجدية ، وأزهقت روحه حالة الحصار ، ولم
يعد يطيق رؤية الغثيان .. وراح يجرى وراء هربرت ماركيز يهتف بسقوط
« الانسان ذو البعد الواحد » ويردد عبارات كتابه « الحب والحضارة »
وجوعه الى هذا اليقين الكبير هو الذى جعله يرتدى بملابسه فى بحر الحب ..
أى حب .. حتى لو شوه الجنس فحذيه .. ولطخت الجريمة خديه ، وعفر
وجهه دخان المخدرات .. فبقايا الحب خير من نيران الحرب ، وانسان
اوروبا الذى اکتوى بنيران الحرب .. أن له الأوان أن يغتسل فى بحر
الحب !

واذا كان الانسان كما يقول الان روب جرييه ينظر الى العالم ، ولكن
العالم لا يجيب على نظرتة ، لا لأن العالم لا يريد أن يبادلہ النظرات كما
يذهب الى ذلك كتاب العبت أو اللامعقول ، وانما لان العالم يتمتع بصفة
واحدة ليس له غيرها وهى الحضور ، فعلى انسان عالمنا الحاضر ، أن يكون
حاضراً هو الآخر .. وان يبادل العالم حضوراً بحضور ، وهذا يعود بنا

الى زاوية الاختيار .. ان يختار الانسان الرؤية التي يرى من خلالها العالم ، ومن خلالها يستطيع ان يكون حاضرا فى قلب العالم !

« هل رأيت مدينتى ؟ مدينتى اسمها .. ما جدوى الاسم ، بلد بد شمس .. الدم فى فمها .. أكلت شمسننا .. تحسس جسدى .. ترى الشمس معنى .. فى جلدى .. لم تصل بعد الى قلبى .. الاساطير تقول .. الشمس نبض الاله .. ينبض قلبى .. لن أموت » .

قالتها فتاة فى أثينا ورددتها فتاها فى باريس .. « ينبض قلبى .. لن أموت » . فالعالم حاضر ، وعلى الانسان ان يكون حاضرا فى العالم .. هذا الحضور هو قطرات الحب .. هو أمواج الحب .. هو بحر الحب .. بحر بلا شيطان .. ينبع من البعيد ويصب فى البعيد .. أوله المطلق .. وآخره الانسان ..

ليس الانسان فى جوهره هو الحب ، لانه قبل الحب « شيء » وعند الحب « كل شيء » وبعد الحب « لا شيء » .

ليس هذا هو المسبب الذى من أجله ربط الابداء بين الحب والموت ، وكأنما قدر على الانسان ذلك المعلق بين السماء والارض ، ان يمضى حياته فى رقص مينا فيزيقى يحاول فيه ان يغلب الحب على الحرب حتى ينجم من غائلة الموت !

« وذات مساء .. حمل تيار نهر من انهار استكهم الذى تحتضنه غابة كثيفة فتاة بعيدا .. لم يرها أحد ، لم يكن أحد فى هذه الساعة من الغروب يجلس فى طرف الغابة الوحشية .. ولم يحمل التيار شيئا عن الفتاة التى راحت تبحث عن حبيبها ، ولا أظن ان احدا فى المدينة التى كساها الجليد اهتم بأن يبحث عن شيء من اخبار الفتاة ذات الربيع العشرين » .

وقصة هذه الفتاة التى تشكل موجة فى تيار « بحر من الحب » ليست قصة فتاة جنت ، وانما هى قصة فتاة أحببت .. ولم يقل الكاتب انها انتحرت بقدر ما قال انها حلمت .. حلمت بالبعيد .. بالسباحة ضد التيار من أجل الوصول الى المنيع ..

لقد ضحت بحياتها من أجل الظفر بمن تحب ٠٠ من أجل ان تتذوق
رشفة من مياه بحر الحب ، ولو أنها غرقت في بحر الحب لكان ذلك نوعا من
الاستشهاد ٠٠ وهذا هو السر في تلك المسحة الالهية التي نراها دائما على
جبين المحبين ، وكأنما استطاعوا ان يصعدوا الى سماء المطلق على أجنحة
جنونهم الالهى !

فانسان اوربا المعاصرة ٠٠ رجلا كان أو امرأة ، لم يعد ذلك الغريب
الذى صوره هنرى باربوس فى رواية « الجحيم » يغلق على نفسه فى احدى
الغرف بأحد الفنادق ، وينظر للعالم من ثقب الباب ، وانما هو المنتمى الى
نفسه وإلى الآخر ، حتى ولو اقتضاه هذا الانتماء الى ان يلقي بنفسه عاريا
فى بحر الحب ، لقد قضى عليه بالحب ٠٠ فلا مفر من ذلك ، واذا كان
الوجوديون قد قضوا عليه من قبل بالحرية ، ولم يجعلوا مثله الأعلى
القديس ، أو الحكيم ، وانما البطل ، فهو فى هذه الأيام لم يعد فى حاجة الى
أبطال ٠٠ ان مثله الاعلى هو الانسان ٠٠ والانسان العادى ٠٠ انسان
الهيبيز الذى ينام فى عرض الطريق ٠٠ يستنشق حياته بلا خجل ، ويتذوق
وجوده بلا حياء ٠٠ ويستحم عاريا أو حتى بملابسه فى بحر من الحب !

واذا كان الفيلسوف الالماني هيجل هو الذى قال : « ان تاريخ العالم
هو تطور الشعور بالحرية ، وهذه هى النهاية الأخيرة للكون » فان شباب
اوروبا المعاصر هو الذى يقول : « كلا ٠٠ تاريخ العالم هو تطور الشعور
بالحب لأن هذه هى البداية الأولى للانسان » .

ولذلك فهم لا يؤمنون بالعبارة التقليدية التى تعرف الفلسفة بأنها
« حب الحكمة » ويرددون مع الفيلسوف الالماني المعاصر مارتن هيدجر
عبارته التى يعرف فيها الفلسفة بأنها « حكمة الحب » .

وهذا معناه ان « حكمة الحب » لا « حب الحكمة » هو الدواء الذى
يبحث عنه صرعى الحب ، هو الغذاء الذى يبحث عنه جوعى الحب ٠٠ هو
الماء الذى يبحث عنه عطشى الحب ٠٠ ألم يقل الدنماركى لأديب بحر الحب ٠٠
« كوبنهاجن قلب الحرية فى العالم ٠٠ المرأة لو خلعت النصف الاعلى
لا يلتفت اليها أحد ، لو خلعت النصف الاسفل تذهب الى محلات العرى ،
أو تنام ليلة فى مركز الشرطة ٠٠ فهى سكيرة ٠٠ أو تذهب الى شاطئ
البحر فهم يسبحون على الشاطئ عرايا » .

قال الدنماركى : « لا أحد يخجل من الجسد ، لانه جسدنا .. أنا وهى وأنت » ثم عاد يقول وهو يدخن نصف سيجارة : « الجنون هو أن تكون هناك قيود » وعندما قال أديب بحر الحب : « ليلة الأحد » قال : « ليلة الأحد هى كل ليالى الدنمارك » .

فالجنون هو القانون الذى يحكم ليالى الحب .. ومن هنا كانت حاجتهم الى ترشيد هذا الجنون ، الى تنظيم تلك الفوضى .. الى حكمة الحب .. حتى يسبحوا ولا يغرقوا فى بحر الحب ! .

وتفسير ذلك عند أحد الفنانين ان جسد اوروبا العجوز .. ذلك الجسد الذى انهكته الحروب واضنته التجربة واستهلكه الزمن ، حتى غرقت بشرته فى ضباب الأيام ، واكتسى وجهه باللون الرمادى .. هذا الجسد العجوز كان فى حاجة لأن تلمسه فى السنوات الأخيرة يد ساحرة .. مثل يد الدكتور برنارد طبيب القلوب الشهير .. تنتقل اليه قلبا شابا جديدا .. ونجحت عملية نقل القلب .. فتحرك القلب الشاب ، وراح ينبض داخل الجسد العجوز ، بل راح يحركه بأحاسيس جديدة ، ويدفع فى شرايينه نبض جديد .. احاسيس تفور بالدماء الحارة .. ونبض يتوهج بانتفاضات الشباب ..

وهذا هو سر التناقضات العنيفة التى تهز اوروبا المعاصرة .. التناقض بين القلب الشاب والجسد العجوز .. ذلك التناقض الذى امتد الى الحياة فغير أسلوبها ، والى الادب فغير اشكاله .. والى الفن فغير الوانه .. والى الموسيقى فغير ايقاعها .. والى الحب فبدل ملامحه .

ان حكمة الجسد العجوز وجنون القلب الشاب يكونان معا تلك اللوحة الغريبة والمثيرة معا التى عنوانها « انسان اوروبا الجديد » وربما وجد هذا الانسان حلا لهذا التناقض فيما سميناه بحكمة الحب .. تلك التى تجعله يعرف كيف يسبح دون أن يغرق فى ذلك البحر العميق .. العميق .. بحر الحب ! .

تلك هى زاوية الرؤية التى اطل منها محمد جلالا على الوضع الأوروبى ، ومن خلالها تلقى معطيات الحضارة الاروبية .. الحب .. داء ودواء .. قدرا وخالصا ، منطلقا ومصيرا .. وهى الرؤية التى ميزته مضمونا وشكلا عن كثير ممن سبقوه الى اوروبا من ادبائنا وكتابتنا

الصحفيين ، فهو لم يرها من خلال الوضع الحضارى الذى يشكل أزمة الصراع بين المدنيتين ٠٠ الغربية والشرقية ، وبذلك يصبح السؤال المطروح هو كيف يواجه انسان الشعوب النامية هذه الازمة ؟ بالاستسلام للحضارة الاوروبية والغرق فيها والأخذ منها بجانب المعاصرة ؟ أم بالأعراض عنها والعودة الى تراثنا القديم حفاظا على عنصر الاصاله ؟

أم باتخاذ موقف ثالث يختلف عن الموقفين السابقين ويتفق مع دول العالم الثالث ٠٠ واعنى به الزواج السعيد بين تراث الشرق وحضارة الغرب ٠٠ أو بين ما سميناه بمعادلة الجمع بين الاصاله والمعاصرة ؟

أقول ان زاوية الرؤية التى اطل منها أديب بحر الحب على الحضارة الاوروبية ، أغنته أصلا عن مواجهة المشكلة التى واجهت عميد أدبنا العربى طه حسين والتى عبر عنها فى كتابه « أديب » ، والتى أرقت وجدان توفيق الحكيم وجسدها فى روايته « عصفور من الشرق » ، كما أقضت مضجع يحيى حقى وصورها فى روايته « قنديل أم هاشم » .

وهى نفس المشكلة التى فرضت نفسها أو فرضها على انفسهم ادباء آخرون من غير مصر ، هى مشكلة الروائى اللبنانى سهيل ادريس ، التى شخصها فى روايته « الحى اللاتينى » وهى ايضا مشكلة الاديب السودانى الطيب صالح كما طرقها فى روايته « موسم الهجرة الى الشمال » .

فهؤلاء جميعا واجهوا مشكلة صراع الحضارتين من خلال زاوية الرؤية التى اطلوا منها على الحضارة الاوروبية ، فكان مضمونهم الروائى هو هذه المشكلة ، وكان اطارهم الفنى هو الرواية التقليدية ٠٠ واقعية كانت أو تعبيرية .

أما أديب بحر الحب فالمشكلة عنده ليست مطروحة أصلا ، لأنه لم يتخذ منها موقفا حضاريا ٠٠ لم يقف على شاطئ الحضارة الاوروبية ليعايش بل ارتضى فى بحر هذه الحضارة ليعيش ٠٠ وبالتالي فهو لم يعان هذه الحضارة وانما عانقها ، ولم ينظر اليها ولكنه رآها ٠٠ بالعين التى تسمع والأذن التى ترى !

وإذا كانت الرؤية هى التى ميزته من ناحية « المضمون » عن غيره من الأدباء الذين واجهوا الصدمة الاوروبية فكتبوا الرواية التقليدية ، فإن

اسلوب التناول هو الذى ميزه كذلك عن غيره من الكتاب الصحفيين الذين سبحوا فى نفس للبحر ٠٠ ولكنهم كتبوا الريبورتاج الصحفى ، وعلى الأكثر أدب الرحلات ، فلسنا هنا أمام رحلة أدبية كذلك التى قام بها انيس منصور فى كتابه الشهير « حول العام فى ٢٠٠ يوم » ولا تلك التى سجلها مصطفى محمود فى كتابه « حكايات مسافر » ولسنا ايضا أمام ريبورتاج صحفى كذلك الذى صوره يوسف فرنسيس فى كتابه « قلب اوربا » وإنما أسلوب التناول عند أديب بحر الحب ، وهو الأسلوب الأقرب الى اللارواية أو الرواية الجديدة ، نون ان يكونه بالمعنى الاصطلاحى الكامل لهذا التعبير ، هو الذى نجاه من الوقوف على احد الشاطئين ٠٠ شاطيء الرواية التقليدية ٠٠ وشاطيء الريبورتاج الصحفى ٠٠

وذلك كله لأن أديب بحر الحب أثر منذ البداية ان يخلع ملابسه وان يسبح هادئا فى بحر يعينه من بحور الحضارة الاوربية ٠٠ أنه بحر الحب .

وكتابه هذا بطاقة دعوة يوجهها الى القارئ كى يسبح معه سباحه هادئة فى بحر الحب ، لانه من فوق سطح الماء ٠٠ يستطيع الانسان ان يكون بعيدا عن الأرض ، قريبا من السماء ٠٠ وعلى أمواج الحب يستطيع ان يخلق عاليا ٠٠ عاليا ٠٠ ويسبح فى البعيد ٠٠ قلبه يخفق بالحب ٠٠ وجناحاه يخلقان بالحرية والحياة .

في الشَّعْر
جِيلٌ مَا بَعْدَ صَلَاحِ عَبْدِ الصَّبُورِ

obeikandi.com

كتابان جديدان لكاتبين جديدين من جيل واحد ، هو الجيل الذى يمكننا ان نسميه على صعيد الشعر بجيل ما بعد صلاح عبد الصبور ، ظهرا فى وقت واحد ، يطرحان اكثر من تساؤل ويثيران اكثر من مشكلة : ففيهما من أوجه التشابه بمقدار ما فيهما من أوجه الاختلاف ، أحدهما لناقد هو فى الاصل شاعر ، والآخر لأديب هو فى الحقيقة ناقد ، الاول يطل علينا من كوة الأدب العربى القديم والحديث ، ويطل علينا الآخر من شرفة الادب الاوروبى الكلاسيكى والمعاصر ، وبقدار ما يصدر أحدهما عن معاناة شعرية يعالج من خلالها اتجاهات الشعر الحر ، يصدر الآخر عن ثقافة نقدية يحاول من خلالها أن يكتب القصة القصيرة ، والاثنان معا بمحاولتهما أن يجدا نفسيهما وأن يوجداهما فى الخارج ، يشكلان ملمحا من ملامح أدب الشباب أو أدب الجيل الجديد ، بكل ما ينطوى عليه هذا الادب من ايجابيات وسلبيات ، أحدهما بموهبته التى تفوق ثقافته ، والآخر بثقافته التى هى فوق موهبته بكثير . .

شاعر العبث الحزين :

أما الاول فهو الشاعر الواعد والواعى حسن توفيق الذى ازدهر فى السنوات الأخيرة ، بعد ان فض براءته فى القصائد التى نشرها فى بعض الصحف الاسبوعية والمجلات الشهرية ، وفى ثلث ديوان « الدم فى الحدائق » الذى اسهم فيه مع زميليه محمد مهران السيد ، وعن الدين المناصرة . ومهما يكن من أمر خروج هذا الشاعر من معطف صلاح عبد الصبور ، وتوكله على مفردات قاموسه الشعري ، فالحقيقة التى تفرض نفسها على الراصد لمسيرة هذا الشاعر ، هى محاولاته النضالية للتملص من قبضة صلاح عبد الصبور ، والتحرر من بصماته الشعرية ، وتحاشى السلبيات التى تقع فيها الكثرة الكاتبة من أبناء جيله سواء من حيث الخطأ فى قواعد النحو ، أو شهوة التجديد من أجل الابهار ، أو تلقى المعلومات شفاها من أفواه لا تجيد سوى التثرثرة .

وصحيح ان شعر حسن توفيق « ينبعث من قلبه ويتسلسل تسلسل ماء الغدير » ولكن الصحيح أيضا ان قلب الشاعر لا يحتضن عاطفة كبرى ، ولا ينز بأحاسيس عميقة ، ولا يكشف عن قصة حب بعينها تحتوى على تجربة وجدانية فريدة ، أو معاناة وجودية متميزة ، وإنما قلب الشاعر كسيارة الأجرة يفتح لواحدة بعد أن تنزل الأخرى ، ففى ثلث ديوان ، فى ثلث ديوان فقط ، نلتقى باكثر من قصيدة مهداة الى اكثر من واحدة ، « الرحيل » وهى مهداة الى

(ل ش) ، « أغنية للمصفاة ، وهى مهداة الى (م ر) « الريح والصيف وانا »
وهى مهداة الى (ف ع) « أغنية اغتراب » وهى مهداة الى (س س) .

وصحيح ايضا ان « موسيقى حسن توفيق من احلى النغمات بين شباب
الشعر الجديد » . فهى موسيقى متوارثة ومستحدثة ، تجمع بين براعته فى
التقنية وقدرته على الموسيقى الداخلية ، ولكن الصحيح كذلك ان اهتمام الشاعر
بالمضمون الفكرى والموضوع الاجتماعى ، فضلا عن قضايا العصر ، أقل
بكثير من اهتمامه بنقاوة اللفظ ، وشقاوة التعبير .

غير أن هاتين السليبتين وان أخذتا على قصائده الأولى والباكرة ، ايام
كان الشاعر يتأرجح على حبال الواقع ويتسكع فوق أرصفه الحياة ، فانهما
لا تؤخذان على قصائده الجديدة التى صقلتها الخبرة ، وأنضجتها تضاريس
الايام ، فنظرة ولو عابرة الى قصيدته « لا شيء يهم » المنشورة بعد صدور هذا
الديوان ، نسمع فيها صوتا جديدا للشاعر ، ونستشعر فيها نفسا مغايرا ،
فبدلا من الملل والغربة والضياح وغيرها من معانى العيب والحزن ، التى
اتخذها الشاعر محاور رئيسية يدير عليها أشعاره ، نطالع رؤية درامية حافلة
بكل معانى الأمل والصراع والالتزام ، اسمعه يقول :

هذا الكوكب مازال يدور . . يدور . . يدور

لا تسألنى أبدا عن معنى وقفنا

أو تسخر من هذا المقدور

فى وقفنا سنظل ندور

يدفن يوم كى يولد يوم

وبدلا من العراك الدائر بين روح الشاعر وواقع الحياة ، حيث كان القبيح
يطغى على الجميل ، والسالب يستوعب الموجب ، والطبل يدوى ولكنه طبل
حزين « فالدم فى الحدايق » ، « والنور كفته الأتئين » ، و « رنين النهاية يقربنا
من تراب القبور » . نطالع موقفا اكثر تكاملا بين شعر الشاعر وشعوره ،
وبين واقعه النفسى والواقع الخارجى ، وبين أشواق نفسه وهموم الناس من
حواله ، ألم يقل الشاعر فى هذه القصيدة :

وسمعت صدى يلسع أذنى يقطر الما

فلتنفض عنا يارب الندما

لاشء يهم !

لاشء يهم !

غير ان شاعرنا حسن توفيق وان كان قد بدأ من فحيح الأنا وعواء الذات ، الى حيث تجربة الواقع وقضايا المجموع ، ليطلع علينا فى قصائده الجديدة شاعرا ومجربا وصاحب رؤية ، فهذا فى تقديري هو شارع الطويل والعريض الذى يستطيع بحق ان يقطع فيه خطوات فسيحه وواسعة تضيف كيفا جديدا الى حركة الشعر الجديد .

أما الوجه الآخر للشاعر ، وجه الدارس الأكاديمى المعنى بقضايا الشعر المعاصر ، والمهموم بدراسة شعر السياب ، فضلا عن دراسة شعراء الأرض المحتلة ، فأخشى أن يجيء هذا لا لحسابه ولكن على حساب شاعريته ، وعلى حساب رحلته فى ليل الشعر الطويل . ولو ان الشاعر وظف دراسته لخدمة شاعريته ، واستثمر قراءاته فى بلورة موقفه الفكرى ، وحول تراكماته الكمية على مستوى الدرس ، الى تحولات كيفية على مستوى الابداع ، لكان بذلك اقدر على الوصول سريعا الى مكان الصدارة بين شباب الشعر الجديد ، ولكان كذلك اقدر على تحاشي الهوة التى يقع فيها الكثيرون من الأكاديميين ، ممن تتنازعهم رغبة البحث وشهوة الابداع ، فاذا بالمنهج العلمى الدقيق والمنضبط يطغى فى النهاية على الرؤية الابداعية التى تتوتر فوق ذبذبات الواقع ، واذا ما يبدعونه يصبح شيئا اقرب الى الهواية ، وما يكتبونه هو الذى يشكل اضافة ثقافية حقيقية .

هذا الوجه الآخر لشاعر « الدم فى الحداثق » هو الذى يطالعنا بكتاب « اتجاهات الشعر الحر » والذى يناقش فيه ظاهرة الشعر الحر من اكثر من منظور نقدى واحد ، بادئا بتصفية العلاقة بين الشاعر والواقع ، وتقسيمها الى شعراء يواجهون الواقع مواجهة المتخاذلين أمامه ، وشعراء آخرين يواجهونه مواجهة المتجاوزين له . ثم يتحدث بعد ذلك عن نشأة الشعر الحر وخصائصه ، مرجعا هذه النشأة الى الشاعر العراقى بدر شاكر السياب ، معتبرا قصيدته « هل كان حيا » المنطلق الحقيقى لحركة الشعر الحر . وأخيرا يتحدث عن ثلاثة أجيال من الشعراء ، جيل الريادة وجيل الوسط وجيل المعاصرة ، ناظرا اليهم من خلال نوعين من الأطر ، الأطر الثقافية من ناحية ، والأطر الاجتماعية من ناحية أخرى .

وربما كان كتاب « اتجاهات الشعر الحر » لحسن توفيق هو ثانى كتاب يكتبه شاعر ، اذا حسبنا كتاب الشاعرة نازك الملائكة « قضايا الشعر » ١٩٦٢ ، واذا اسقطنا كتاب « قضية الشعر الجديد » للدكتور محمد النويهى

١٩٦٤ ، و « الشعر العربي المعاصر » للدكتور عز الدين اسماعيل ١٩٦٧ و « شعرنا الحديث ٠٠ الى اين » للاستاذ غالى شكرى ١٩٦٨ و « الشعر العربي الحديث وروح العصر » للاستاذ جليل كما الدين ١٩٦٤ ، اذا اسقطنا هذه الكتب باعتبارها لكتاب ليسوا أصلا شعراء .

من هذه الزاوية زاوية الشاعر الجديد الذى يكتب عن حركة الشعر الجديد ، يمكننا بل ينبغى علينا ان نتناول هذا الكتاب ، فهو كتاب نقدى يكتبه شاعر ، فيتأرجح بين يديه المنهج العلمى ، وتتوتر على قلمه النظرة الموضوعية ، ويطغى تأثيره ببعض الشعراء على موقفه من شعراء آخرين . ومحصلة هذا كله هى غلبة النظرة الانطباعية أو التأثرية على أية نظرة نقدية أخرى ، خذ مثلا وصفه لأبى شادى بأنه شاعر ضحل الشاعرية ، ووصفه للشاعرة نازك الملائكة بالتخلف والارتداد ، ووصفه للشاعر صالح جودت ، بأن المجتمع قد رفضه ورفض شعره . فهذه كلها احكام لا تنجو من العنف ولا تخلو من الانفعال ، حتى ولو كانت فى حقيقتها الأخيرة أحكاما صحيحة .

على ان هذا كله لا يمنعنا من اثبات بعض الايجابيات التى وفق شاعرنا الباحث فى الوصول اليها ، وأضافتها الى رصيدنا النقدى عن حركة الشعر الحر ، وهى الايجابيات التى يمكننا ان نتسقطها من خلال تصفحنا لفصول الكتاب . اما المقدمة التى عقدها الكاتب عن العلاقة بين « الشاعر والواقع » والتى قسم فيها الشعراء الى اثنين ، بعضهم يواجه الواقع مواجهة المتخائل أمامه ، المنسحق تحت عجلاته ، والبعض الآخر يواجهه مواجهة المتجاوز له ، المنتصر على اسلاكه الشائكة : ففى تقديرى انها لا تضيف جديدا ، الا ان يكون موقف الشاعر نفسه من هذا الواقع ، وانتماءه الى الفريق الآخر ، الذى يقف على رأسه يريخت لا اليوت ، والذى يحرص على ان تزدهر رءوس الناس بالفكر الحر ، بدلا من ان تظل محشوة بالقش والهشيم .

والقيمة الايجابية لهذه التفرقة تتمثل فى اتخاذ الشاعر لها محورا من المحاور الرئيسية التى يدير عليها نظرتة للشعر وتقييمه للشعراء ، فعند حسن توفيق ان هذا الاتجاه الآخر لا يتحقق للشاعر ، أى شاعر ، الا اذا كان شاعرا أصيلا يتميز بالصدق ، والاحتكاك بالواقع ، واستقلال الشخصية ، ويخرج من هذا جميعه بموقف ايديولوجى واضح ، يتعرف من خلاله على مكانه فى حركة المجتمع ، وعلى دوره فى دراما العصر .

هذا عن المقدمة ، اما الفصل التالى مباشرة ، الذى تكلم فيه الشاعر

عن نشأة الشعر الحر وخصائصه ، فهو فى تقديرى اهم اضافة نقدية يمكن ان يضيفها هذا الكتاب ، ففيه تصفية منهجية واعية للاسباب الذى اكتنف نشأة الشعر الحر ، والذى أحاط بأول قصيدة من هذا الشعر، وهل كانت قصيدة « كيريباليسون » للدكتور لويس عوض ، ام قصيدة « الكوليرا » لغازك الملائكة ، ام قصيدة « هل كان حبا » لبدر شاكر السياب ؟ .

والاجابة عند حسن توفيق لا تعنى تفضيل واحدة على الاثنتين الاخرين ، ولكنها ترتد به الى تحليل روح العصر من ناحية ، وخصائص الشعر الحر من ناحية أخرى ، وتطبيق هذا وذاك على كل من القصائد الثلاث من ناحية أخيرة .

ويستهل الشاعر كلامه عن حركة الشعر الحر بقوله : « لا يمكن للباحث المتعمق أن يتصور امكان نشوء حركة شعرية جديدة مخالفة لما سبقها ، لان شاعرا من الشعراء دعا اليها ، فكان ان انساق وراءه بقية الشعراء دون روية أو تفكير ، وذلك ما لم يكونوا مهيبين بطبيعتهم لتعزيد هذه الحركة » . وانطلاقا من هذه المقدمة راح الشاعر يصف روح العصر الجديد ، الذى دعا الى استخدام الشعر الجديد بخصائصه التى تتعلق بالشكل الفنى ، وتلك التى تتعلق بالمحتوى الفكرى . وأعنى بخصائص الشكل الفنى ما يتعلق منها ببناء القصيدة من الناحية العروضية ، وطريقة التقفية ، والصياغة الأسلوبية ، وطريقة استخدام الصور الشعرية ، اما خصائص المحتوى الفكرى فتلك التى تتضمن ارتباط الشاعر بالحياة الاجتماعية العامة ، وطبيعة الدور الذى ينبغى عليه ان يقوم به تجاه مجتمعه وتجاه الانسانية جمعاء .

وتأسيسا على هذا جميعه ، يزعم الشاعر مطمئنا « ان بدر شاكر السياب اول من كتب الشعر الحر فى الوطن العربى ، وليس لويس عوض أو نازك الملائكة» دون أن يلغى هذا قصيدة الأول وقصيدة الأخيرة، باعتبارهما من الارهاصات الهامة والحقيقية التى سبقت حركة الشعر الحر .

وبتحديد البداية الحقيقية للشعر الحر ، تتحدد امام الشاعر اجيال هذا الشعر وهى عنده ثلاثة اجيال ، جيل الرواد الذى كان يعد تجربة الشعر الحر مغامرة خطيرة قد يقدر لها النجاح فتتأصل وقد يصيبها الاخفاق فيرتدون الى الوراء ، الى حيث الشعر التقليدى . وقد اشتمل هذا الجيل

على ثلاثة رواد هم بدر شاكر السياب وعبد الوهاب البياتي وبلث الحيدري ، اما نازك الملائكة فهي وان شكلت ارهاصا حقيقيا بحركة الشعر الحر ، الا أنها عادت فانتكست وارتدت الى الوراء ، وذلك فى ديوانها الرابع والأخير الذى صدر فى عام ١٩٦٨ ، والذى قالت فى مقدمته بالحرف الواحد : « وانى لعلى يقين من ان تيار الشعر الحر سيتوقف فى يوم غير بعيد ، وسيرجع الشعراء الى الأوزان الشطرية بعد ان خاضوا فى الخروج عليها والاستهانه بها » .

اما جيل الرواد فى مصر فقد برز منه عيد الرحمن الشرقاوى ، وصلاح عبد الصبور ، واحمد عبد المعطى حجازى ، وهؤلاء وان خاضوا معارك ضارية مع معادل الشعر الكلاسيكى ، الا انهم مضوا فى طريق كان قد رصفه لهم شعراء العراق .

اما الجيل الثانى فهو جيل الوسط الذى أحس ان الشكل الجديد للقصيدة الشعرية هو الأقدر على تطوير الشاعر فنيا وفكريا ، وهو الافضل فى التعبير عن القضايا التى تشغله بصورة اكثر اكتمالا واكثر نضوجا ، وقد برز من شعراء هذا الجيل فى مصر « كمال عمار ونجيب سرور ومعين بسيسو وفاروق شوشه ومحمد مهران السيد ومحمد ابراهيم ابو سنه وعبد المنعم عواد يوسف » . وان يكن واضحا من هذا الاختيار ان الكاتب ذكر من الشعراء من سقط على الدرب ، مثل نجيب سرور وعبد المنعم عواد يوسف اللذين لا يمكن ذكرهما الا من الناحية التاريخية فقط ، فى الوقت الذى أغفل فيه شعراء لا يزالون على درب الشعر الطويل مثل كامل ايوب وفتحي سعيد ، وعبد القادر حميدة كائنا ما كان حجمهم الشعرى ، وعطاؤهم الفنى بوجه عام .

اما الجيل الثالث والأخير من الأجيال الشعرية التى تعاقبت على درب الشعر الحر ، والذى ظهر بعد ان استقر للقصيدة العربية شكلها الجديد ، فقد ذكر منه الكاتب أمل دنقل ومحمد عفيفى مطر ، متناسيا شاعرا لا يمكن اغفاله من شعراء هذا الجيل وهو بدر توفيق ، ناسيا نفسه فى زحام من ذكر من الشعراء . وان كنت اختلف معه فى وصف قصائد الشاعر محمد عفيفى مطر بأنها غارقة فى ضبابية كثيفة يستحيل فهمها فى اغلب الاحيان ، فمتى كان الفهم هو المحك الأخير فى فهم الشعر الجديد بوجه خاص ؟ وهل يمكننا مثلا ان نرفض قصائد شاعر كبير مثل « أدونيس » لأنها تغرق فى ضبابية مماثلة يستحيل فهمها فى اغلب الاحيان ؟ فى تقديري ان عفيفى مطر شاعر متميز الصوت ، له رؤاه الشعرية الفريدة ، وقاموسه الشعرى الخاص ، وانه فى طبيعة ان لم يكن فى الطبيعة من شباب الشعر الجديد .

وبعد أن استقام للشاعر تصنيف غيره من الشعراء الى أجيال على درب الشعر الطويل ، عاد فصنفهم وفقا لخلفيتهم الثقافية ووضعيتهم الاجتماعية، فسجنهم فى مجموعة من الأطر الكثيفة الضاغطة التى فرضها عليهم فرضا ، التى فرضت عليه هو نفسه مجموعة من التحفظات والتبريرات كلما وجد من الشعراء من يجمع بين أكثر من اطار واحد ، او من ينتقل من هذا الاطار الى غيره ، وهكذا لم تكن الثقافة العربية والثقافة الاجنبية والثقافة الماركسية والثقافية الوجودية ، بالأطر الكافية أو الوافية لاحتواء كل هذه الأجيال من الشعراء ، واذا جاز للثقافة العربية الخالصة أن تشكل اطارا ثقافيا فى مواجهة اطار الثقافة الأجنبية ، والفرنسية بالذات ، فهل يمكن للثقافة الماركسية أن تشكل اطارا ثقافيا فى مواجهة هذين الاطارين ، وكذلك الحال مع اطار الثقافة الوجودية ؟ .

ان الماركسية والوجودية احدهما او كليهما يمكن ان تشكلا ركيزة محورية تدور حولها قصائد شاعر من الشعراء ، ولكن هل يمكن ان تشكلا ثقافة بأكملها يصدر عنها هذا الشاعر ؟ ولماذا الوجودية والماركسية دون غيرهما من المذاهب الفلسفية ؟ أين نصيب البرجماتية ، والوضعية ، والفنومولوجية فى قصائد شعرائنا الجدد ؟ .

فى تقديرى ان تصنيف الشعراء وفقا لمثل هذه الاطر ، يشكل تعسفا كبيرا سواء من الناقد أو من الشاعر ، وكذلك الحال مع الاطر الاجتماعية التى تقف على الوجه الآخر من الأطر الثقافية فى تصنيف الشعراء ، فقد لجأ صاحب كتاب « اتجاهات الشعر الحر » الى سجن الشعراء مرة أخرى فى أطر اجتماعية قسمها الى شعراء بورجوازيين ، ومن سماهم شعراء الصفوة ، ومن أطلق عليهم شعراء البورجوازية الصغيرة . ومن الواضح ان هذا التصنيف ليس التصنيف الجامع المانع على حد تعبير المنطقة ، اعنى التصنيف الذى يجمع كل افراد الظاهرة ويترد من عداهم ، والا أين مكان شعراء الصفوة من البورجوازية من ناحية ومن البورجوازية الصغيرة من ناحية أخرى ؟ أم يكفى ان يكونوا شعراء صفوة حتى لا يكونوا بورجوازيين على الاطلاق ، واذا لم يكونوا كذلك فماذا يكونون ؟ .

فى تقديرى هنا ايضا أن تصنيف الشعراء وفقا لوضعيتهم الاجتماعية تصنيف لا يقل عن تصنيفهم وفقا لخلفيتهم الثقافية ، فالمسافات الاجتماعية ليست واضحة بين الشعراء ، ولا يكاد يوجد التفاوت الطبقي بمعناه الواضح ، وانما الاكتاف تكاد تكون متساوية ، لان الرءوس تكاد تكون كذلك !

وكم كنت اود لمثل هذا التصنيف أن يرتكز على محاور فنية بدلا من تلك المحاور الثقافية أو الاجتماعية ، فيتناول الناقد الشعراء من خلال قضايا الشعر الحر وظواهره ، من خلال ظواهر الرمز والمباشرة ، الوضوح والغموض ، التراث والاسطورة فضلا عن النزعة الدرامية والموقف الثورى ، وكلها ظواهر تحتاج الى وقفات طوال ، على أن تكون هذه الوقفات من خلال تحليل نماذج مختارة ، وهذا ما فعله الشاعر الناقد فى الفصل الاخير الذى تكلم فيه عن ظاهرة الحزن عند شعرائنا الجدد ، مصنفا اياه الى حزن زائف وحزن أصيل ، اما الحزن الاصيل فهو حزن الشاعر الناضج المهموم بقضايا مجتمعه وقضايا العصر من حوله ، واما الحزن الزائف فيرجع الى ثلاثة أسباب فى نظر الشاعر : ضحالة الثقافة وسطحيته ، أخلاقيات الناس وصراعاتهم المستمرة ، انسحاق فردية الانسان .

وصحيح ان الدكتور عز الدين اسماعيل تناول ظاهرة الحزن فى كتابه عن « الشعر العربى المعاصر » ولكن حسن توفيق تناول الظاهرة نفسها من زاوية مغايرة ، فيها تلك التفرقة المشروعة بين أصيل الحزن وزائفه ، دونما اغراق فى أبعاد حضارية أو مستويات ميتافيزيقية من قبيل الموت أو العدم أو الاغتراب أو فقدان الذات !!

ومهما يكن من أمر هذا الكتاب ، فلعل ابرز ما فيه انه يثير من الأسئلة اكثر مما يقدم من الأجوبة ، ويكشف عن وجدان شاعر يرتدى قناع النقد ، ويضيف شيئا الى المكتبة الثقافية .

الوجه والظهر :

وهناك على الوجه الآخر من الشاعر حسن توفيق ، يطالعنا الناقد ماهر شفيق فريد ، وفارق ما بين الاثنين هو فارق ما بين وجه العملة وظهرها أو فارق ما بين الشيء ومعكوسه ، فمعكوس حسن توفيق يطلع علينا بماهر شفيق فريد ، الاول شاعر يرتدى قناع النقد ، والآخر ناقد يتسلق اغصان القصة القصيرة ، الشاعر يحاول ان يتجاوز واقعه ، وان يحذو حذو بريخت الذى خاض حرب الطبقات ، وهام بين البلاد ، يغير بلدا ببلد أكثر مما يغير حذاء بحذاء ، أما الناقد فيرتد عن هذا الواقع ، الى حيث ارض البيوت الخراب ، التى لا ينعم فيها سوى الرجال الجوف . حسن توفيق يحاول جادا وجاهدا ان يتخلص من بصمات صلاح عبد الصبور فى الشعر والتفكير ، اما ماهر شفيق فريد فقد استنم على كف رشاد وشدى ، دون اى محاولة للفكاك من اصابع هذا الساحر العجيب .

ان ما كان يسمى فى اواخر القرن الماضى بالفن للفن لم يعد له مكان فى عصرنا الحاضر ، لم يعد له مكان فى هذا العالم ، وفى عالمنا الثالث بالذات ، الذى تصطرع فيه معارك الحياة ، ويصبح لزاما على الفن ان يكون وقودا فى معركة المصير . وهذه ليست كلمات هتافية ، ولكنها كلمات حقيقية يقتضيها منطق التطور ، وتفرضها ظروف العصر .

وصحيح ان بعض الفلاسفات الانعزالية لا يزال يتردد صداها فى وجدان هذا الناقد الشاب ، وبعض المذاهب النقدية لاتزال تدوى فى أعماقه ، ولكن الصحيح كذلك ان هذا الناقد ذا البعد الواحد ، لو غادر غرفته الضيقة الى حيث الشارع العريض ، ولو احتك بمشكلات الواقع وتضاريس الحياة ، ولو انغمس فى ثقافتنا العربية القديمة والمعاصرة ، مازجا بينها وبين الثقافة الاجنبية فى جانبها الايجابى الهادف ، لو فعل هذا جميعه لأكملت جوانب ثقافته من ناحية ، وزاوج بين ثقافته وخبرته من ناحية أخرى ، وعاد الينا ناقدا مجربا أكثر وعيا بقضايانا ، وأكثر معانقة لحياتنا ، وأكثر انفتاحا على روح العصر .

اقول هذا كله ، لأن المطالع لكتاب « النقد الانجليزى الحديث » يستوقفه ما فى هذا الكتاب على صغره من جهد كبير ، ويستوقفه ايضا ما يصدر عن كاتبه من ثقافة عريضة واسعة ، فيها دأب الباحث وفيها منهجية الاكاديمية ، وفيها نفس عطشى لأكبر عدد من أقذاح الثقافة وأكواب المعرفة ، هذا فضلا عن تمكن كاتبه من اللغة الاجنبية التى يطلع بها على كتب الادب والنقد فى مصادرها الأصلية ، دون أن يتلقى معلوماته شفاها وعن أفواه لا تجيد سوى الترشة !

والكتاب وان يكن اسمه « النقد الانجليزى الحديث » ، الا انه يتناول مدارس النقد الادبى فى بريطانيا والولايات المتحدة الامريكية على مستوى المكان ، ومنذ مطلع هذا القرن حتى الوقت الحاضر على مستوى الزمن ، وهما رقعتان مكانيتان واسعتان ، شهدتا على امتداد هذه الفترة الزمنية لا اقول « نشاطا نقديا منقطع النظير » بل ثورة نقدية عارمة ، تقيم حدا فاصلا بين ما يمكن تسميته بالنقد الكلاسيكى والنقد الجديد .

ومطالعة ولو عابرة لتصدير كتابه « النقد الانجليزى الحديث » الصادر فى عام ١٩٧٠ تستوقفنا فيها هذه الكلمات : « أحب ان أعبر هنا عن

تعاطفى مع المدرسة الجمالية التى تؤمن باستقلال الفن عن كل ما عداه ، وترفض تسخيرها لخدمة أى قضية ، سياسية أو اجتماعية أو خلقية ، مهما تكن نبيلة المرمى . ولا تستوقفنا هذه الكلمات الا لأنها تذكرنا مباشرة بتقديم الدكتور رشاد وشدى لكتابه « ما هو الأدب » الصادر فى عام ١٩٦٠ ، حيث يقول « ٠٠ ان الادب فن له جميع خصائص الفنون الأخرى ، وليس مجرد أى كلام يدعو الى فكرة أو يسجل حقيقة أو يروى خبرا » .

عشر سنوات هى المسافة الزمنية بين الكلمتين ، عشر سنوات وقعت فيها أحداث وأحداث ، ولكن شيئا لم يقع فى وجدان ناقدنا الشاب ٠٠ بل ان الدكتور رشاد وشدى نفسه تغيرت نظرته الى الأدب ، على نحو ما نجد فى مسرحياته « حلاوة زمان » و « اقفرج ياسلام » و « بلدى يا بلدى » التى كساها بغلالة وان تكن رقيقة وشفافة – من الالتزام الاجتماعى ، الا انها غلالة على أية حال !! ولكن ناقدنا الشاب لا يزال غارقا فى تهويمات « الفراشة » ، مأخوذا بحبائل « لعبة الحب » ٠٠ اسمعه يتكلم ضمن من تكلموا من الادباء الشباب فى الاستفتاء الذى أجرته مجلة « الطليعة » ليقول : « على الكاتب ان يضرب صفحا عن ميول معاصريه وتحيزاتهم ، وان يخلق على نفسه باب حجرته ليتصارح مع الكتاب . ان الكاتب مطالب بتقديم الحساب لربة الفن وليس لرؤساء التحرير أو الهيئات الثقافية أو معاصريه » .

فهل يمكن لمثل هذه الكلمات ان تصدر عن شاب مثقف يعيش واقعا ثوريا ، وتخوض بلاده معركة حضارية ؟ وماذا تكون الثقافة ان لم تكن سلوكا وفعلا ، أو ان لم تترجم الى سلوك وفعال . لقد انتهى الزمن الذى كان ينظر فيه الى الادباء والفنانين على انهم طائفة غريبة من الناس ، متفردة بين سائر البشر ، تنطوى على نفسها ، وتجتز أمالها وأحلامها الخاصة ، وأصبح على الادباء والفنانين ان يلتزموا بمعارك شعوبهم ، وقضايا عصرهم . ومصير الانسانية كلها .

وسواء سميناه نقدا « جديدا » كما سماه البعض ، أو « نقدا علميا » كما سماه البعض الآخر ، أو « نقدا حديثا » كما يسميه هذا الكتاب ، فان صلته الوحيدة بالنقد الكلاسيكى أو النقد القديم ، إنما هى فى كلمة « نقد » وحدها ، لأن الفرق بينهما انما هو فرق فى النوع ، أو فرق فى الكيف ان صح هذا التعبير .

والواقع ان عصرنا هذا كما يقول جون كراو رانسوم الذى كان له أكبر الأثر فى اشاعة مصطلح « النقد الجديد » ، يتميز تميزا غير عادى من حيث

الموقف النقدي ، كما ان الكتابات النقدية المعاصرة من حيث عمقها وشمولها قد فاقت كافة اشكال النقد القديم . ومرجع ذلك بطبيعة الحال الى مناهج البحث فى العلوم الانسانية الحديثة ، من العلوم الاجتماعية والسيكولوجية ، الى العلوم الانثربولوجية والفولكلورية ، الى الدراسات السيميائية وسوسولوجيا الادب ، فهذه التقنيات النقدية الجديدة ، أو المناهج الجديدة فى البحث ، التى تعتمد اصلا على فروض أصبحت أساسية فى الفكر الانسانى الحديث ، مثل مبادئ دارون فى علم الاحياء ، وماركس فى علم الاقتصاد ، وفرويد فى علم النفس ، وفريزر فى الدراسات الانثربولوجية . هذه جميعا اصبحت مكونات الناقد الادبى المعاصر ، الذى يختلف اختلافا نوعيا عن الناقد بمعناه الكلاسيكى أو القديم .

ومن هنا كان تعدد اتجاهات النقد المعاصر ، بين جمالية وايديولوجية ، بين نفسية واجتماعية ، بين اخلاقية وانطباعية ، وكانت ايضا محاولة الناقد ستانلى هايمن ان يجمع كل هذه الاتجاهات فى صورة تركيبية واحدة لمن سماه « بالناقد الكامل » .

وانطلاقا من فرق ما بين هذين النوعين من النقد . . النقد القديم والنقد الجديد ، أو ما سماه المؤلف بالثورة على الرومانسية ، باعتبار النظرية الرومانسية الى الادب على انه تعبير عن ذات الفنان ، والى النقد على انه تسجيل لانطباعات الناقد بالعمل الفنى ، وهى النظرية التى نراها عند كل من ورد زورث ، وكولردج ، وشيلى ، وبايرون ، وكيتس ، وماثيو أرنولد وغيرهم من اعلام هذا الاتجاه ، أقول انطلاقا من الثورة على الرومانسية باعتبارها من اهم سمات النقد الحديث ، والاتجاه الى النظرية الموضوعية ، التى ترى ان الادب والشعر بوجه خاص انما هو خلق وليس تعبيراً عن ذات الأديب ، ولا عن أحوال المجتمع ، وهى النظرية التى نادى بها ت. ه. هوم ، وأكدها أ. ر. باوند ، وبلغت ذروتها عند ت. س. اليوت ، انطلاقا من هذه واتجاهها الى تلك ، راح المؤلف يعرض لأهم اتجاهات النقد الحديث التى خرجت على حد تعبيره من معطف اليوت . . ان قبولا أو رفضا ، باعتبار الرجل الذى ارسى دعائم النظرية الموضوعية فى الشعر والنقد على السواء .

وهكذا تناول المؤلف بمنهج حيادى « مدرسة التحليل اللفظى » التى يتزعمها كل من أ. ر. تشاردن ، ووليم أمبسون ، والتى تحصر وظيفة النقد فى فحص « الكلمات على الصفحة » بالترتيب الذى وضعها به الكاتب ، على ان يستعين الناقد فى ذلك باللغويات وعلم المعنى . كما تناول « مدرسة النقد

الإخلاقى» التى تزعمها عدد كبير من النقاد الانجليز والأمريكيين ، التى يعد فـوليفينز أقوى ممثليها على الإطلاق ، وهى المدرسة التى تؤمن بأن القضايا الثقافية والاجتماعية والأخلاقية لا يمكن ان ينفصل أحدها عن الاثنين الآخرين ، على أن تلتزم كتابات الناقد الاخلاقى بالتدقيق ، والبعد عن المهادنة ، وكراهية الاحكام النسبية .

ومن مدرستى التحليل اللفظى والنقد الاخلاقى وهما المدرستان السائدتان فى انجلترا ، ينتقل المؤلف الى الحركة النقدية المنتشرة فى الولايات المتحدة ، التى تعرف باسم حركة النقد الجديد ، وهى الحركة التى تضم نقادا بارزين من امثال كينيث بروكس ، والن تيت ، وروبرت بن وأرن ، وجون كراو وفسوم . والتى تعادى الالتزام ، وتنادى بالنزعة الجمالية ، وتدين أكثر ما تدين لاليوت ، وبخاصة فى ميله الى المحافظة ، ومعاداته للمادية الصناعية ، ووقفه ضد الماركسية والوضعية المنطقية وكل ما من شأنه اقحام العلم على مجالات الروح .

واخيرا ينتقل المؤلف الى الكلام عن مدرستى النقد النفسانى والنقد الاجتماعى ، باعتبارهما المدرستين اللتين تقفان فى مواجهة حركة النقد الجديد ، من حيث رفضهما تفسير الأدب بأية عوامل خارجية ، سواء تمثلت هذه العوامل فى ذات الاديب أو فى ظروف مجتمعه . وتضم هاتان المدرستان كلا من كينيث بيرك وادموند ويلسون اللذين يعدان من أخطر النقاد المعاصرين على الإطلاق .

ومهما يكن من أمر تعاطف المؤلف مع المدرسة الجمالية التى تؤمن باستقلال الفن عن كل ما عداه ، ومهما يكن ايضا من أمر إيمانه بأن الشاعر انما يتوجه بقربانه الى ربة الفن ، فقد وفق المؤلف بحق فى عرض هذه المدارس والاتجاهات ذلك العرض الحيايدى الذى يجمع الى موضوعية المنهج غزارة المادة ، والى احساس الناقد ثقافة الباحث .

اديب الأزهار الحجرية :

وإذا كنا فى حالة حسن توفيق قد انتقلنا من الشاعر الى الناقد باعتباره شاعرا اصلا ، فانتنا فى حالة ماهر فريد ننتقل من الناقد الى الاديب باعتباره الاول على الاصالة ، ذلك ان ماهر شفيق فريد ناقد بالجوهر ، اديب بالعرض كما يقول الفلاسفة ، ومحاولته فى كتابة القصة القصيرة تكشف عن موهبة

فنية دون ثقافته النقدية بكثير ، وكيف يتأتى لانسان أغلق على نفسه باب حجرته ، وراح يتصارع مع الكلمات أن يكتب أدبا ، والادب مهما اختلفت مذاهبه وتعددت مدارسها لابد ان يكون تصويرا للحياة !!

ومن هنا كان صدق الكلمات التي صدر بها قصصه الست القصيرة ، والتي سماها ، **خريف الأزهار الحجرية** ، حيث يقول في هذا التصوير : « لا تدعى هذه الصفحات ، التي كان يراد بها أن تكون قصصا قصيرة ، انها أعمال فنية ، فهي خليط مريب من رومانطيقية عفى عليها الزمن ، وعجز عن الانسلاخ عن الذات وبلوغ الموضوعية التي هى شرط لازم لكل فن جيد » .

وهذا صحيح ، ومصداق صحته تلك المحاولات التي سماها قصصا قصيرة ، ومطالعة ولو عابرة لقصة « مباراة شطرنج » التي استهلها بمقطوعة للشاعر الانجليزى **تتسيون** ، أو قصة « الموت فى الروح » المصدرة بمقطوعة للشاعر الرومانسى **كيتس** ، أو قصة « ساحرة الافاعى » المشيدة على فقرة من قصيدة **شيللى** المشهورة « الى قبرة » أقول ان مطالعة ولو عابرة لواحدة من هذه القصص الثلاث أو لها مجتمعة نخرج منها بنوع من العاطفية المغرقة ، والانفعالات الجياشة ، واجترار هموم الذات لكاتب غير قادر على معانقة الموضوع ، أو الخروج الى الواقع الخارجى . وصحيح ان هذه المحاولات القصصية تكشف عن فهم لفن القصة القصيرة ، وقدرة على معالجة هذا الفن . ولكنه الفهم المحدود بحدود النظرية ، والقدرة القاصرة على استخدام التكنيك مع غلبة الثقافة . ثقافة الكتب واللوحات الموسيقى السيمفونية . على أى نبض فنى أو خفقان ابداعى .

ان هذه المحاولات القصصية أقرب الى ادب اليوميات منها الى ادب القصة القصيرة .

أما عن السؤال الذى يطرحه المؤلف فى نهاية تصديره لمجموعته القصصية ، والذى يقول فيه : « هذا كاتب أوتى حظا لا نزاع عليه من الموهبة الفطرية والثقافة ، فلم لم يؤد اجتماعهما الى صنع قصة واحدة جيدة ؟ » .

فالإجابة . . لان ثمة بعدا ثالثا تحتاج اليه كل من الفطرة والثقافة ، ذلك البعد الثالث هو الذى نسميه . . الحياة . .

ومهما يكن من شيء فإن هذين الكتّابين لهذين الكتّابين بكل ما فيهما من سليات وإجائيات ، وكل ما ينطويان عليه من نضوح وقصور ، إنما يشكلان إضافة حقيقية الى المكتبة الثقافية ، ويشكلان كذلك وثيقة ادبية ومرحلة لكاتبين من جيل ما بعد صلاح عبد الصبور انطلقا على درب الادب الطويل .

في الشعر العائلي
جيل ما بعد صلاح جاهين

obeikandi.com

الا يا طائر الفردوس ان الشعر وجدان
وفي شدوك شعر النفس لا زور وبهتان



« الشعر مش بس شعر

لو كان مقفى وفصيح ..

الشعر لو هز قلبك ..

وقلبى .. شعر بصحيح .. »

هذان المعنيان اللذان عبر عنهما شاعران مختلفان .. احدهما من اصحاب الشعر العمودى التقليدى « عبد الرحمن شكرى » والاخر من اصحاب الشعر الحر الجديد « نجيب سرور » فضلا عن فصحاى الاول وعامية الآخر ان دلا على شىء فانما يدلان على فهم صحيح لطبيعة الشعر وجوهره ، على اعتبار ان الشعر فى حقيقته شعور ، وان اختلفت صياغته أو تغير اطاره .

وصحيح ان كل شاعر يشعر .. بل كل انسان ، ولكن هناك فارق .. وفارق كبير بين الشعور الاصيل والشعور الدخيل ، أو بين الشعور الصادق والشعور الزائف ، الاول وليد تجربة ومعاناة ، أما الاخر فصدى التقليد والمحاكاة ، وفرق ما بين الاثنين هو فرق ما بين الشاعر المطبوع والشاعر المصنوع ، المطبوع هو الشاعر أما المصنوع فليس بشاعر على الاطلاق .

فاذا خلصنا الى أن الركيزة الاولى فى الشعر هى الشعور الصادق ، الذى تتشكل منه مادة الشعر ، وانتقلنا الى الركيزة الثانية لوجدناها فى التعبير الجميل ، وقد يختلف معنى الجمال من فن الى فن .. فاذا كان هو الحركة فى المسرح ، وهو النغمة فى الموسيقى ، وهو اللون فى الفن التشكلى فهو فى المقام الاول الصورة فى الشعر . وقد يفيد الشعر من معنى الجمال فى

هذه الفنون مجتمعه ، قد يفيد من الحركة فى تجسيد الصراع ، ومن النغمة فى وزن الإيقاع ، ومن اللون فى تصوير المناخ ، ولكن اصالته كشعر تظل فى التعبير بالصورة ، فالصورة هى التى تميز الشعر عن غيره من الفنون وبخاصة عن فن النثر ، فالشاعر راسم صور وليس صانع أوزان ، وبمقدار ما تغيب الصورة فى الشعر ، يقترب الكلام من النثر ٠٠ ألم يقل أرسطو ٠٠ وهو المعلم الاول : « ان الشاعر والمؤرخ لا يختلفان من حيث ان احدهما يكتب نظما بينما الاخر يكتب نثرا ٠٠ فتاريخ هيرودوت يمكن ان ينظم ومع ذلك يظل من فن التاريخ ، ويستوى فى ذلك ان يؤدى بالوزن أو بغير الوزن » ٠

التعبير الجميل اذن عن الشعور الصادق ٠٠ هما الركيذتان المحوريتان اللتان يقوم عليهما الشعر ، تبقى بعد ذلك الصياغة التى تختلف من شعر عمودى تقليدى الى شعر حر جديد ٠٠ سواء فى البحور أو القوافى أو الالوزان ومهما يكن بينهما من اختلاف أو خلاف ، فالحقيقة الثابتة فنيا ونقديا هى أن الشعر الجديد باقتصاره على وحدة التفعيلة دون وحدة القافية ، ومحاولته جعل القصيدة كيانا مستقلا فى ذاته ، يكمن مضمونه فى صياغته الطليقة ولغته الحرة ، لا فى تشبثه بالتقفية والموسيقية والديباجية ٠ هذا فضلا عن الاسلوب الغريب فى الاداء الذى أصبح بما ينطوى عليه من تنافر وتضاد ٠٠ وقلق وصراع ٠٠ وقطع وفجوات ، والذى يلفت الانتباه اكثر من سواء ، حتى اصبح التباين بين اسلوب التعبير وبين الشئ المعبر عنه من أهم قرائن هذا الشعر ٠

أقول : ان - الشعر الجديد - بهذا كله ، وكثير غيره ، استطاع ان يثبت نهائيا وبما لا يدع مجالاً للشك ، ان عمود الشعر الجديد قد أقيم ، وأن معبد الشعر التقليدى قد توارى ، وان وعاء هذا الشعر لم يعد قادرا على احتواء الوجدان المركب الذى استجد على حياتنا بعد الثورة ٠

وهكذا لم تكن كلاسيكية شوقى ولا رومانسية فاجى ، الا تعبيرا عن ذلك الانقسام الكبير بين اشكال الشعر القديمة ومضمون الحياة الجديدة ، بل ان ثورة الرومانسيين لم تستطع ان تجدد من قوالب الشعر سوى الرباعيات والخماسيات وما شابهها من مقاطع ٠٠ فأحلت وحدة المقطع الرومانسى محل وحدة البيت الكلاسيكى ، ولكنها لم تتمكن من تحقيق - وحدة القصيدة - وهى الدعامة الرئيسية التى يقوم عليها عمود الشعر الجديد ٠

على انه مهما يكن من آفاق جديدة استطاع أن يجوبها الشعر الجديد ،
فالحقيقة الثابتة فنيا ونقديا كذلك ٠٠ هي أن هذا « الشعر الجديد » ظل
قديما من حيث احتوائه على فصحي اللغة أو فصحي الأداء ، فلغة القدامى
أو المحدثين ظلت كما هي ٠٠ كل ما هنالك انها وضعت فى شكل آخر جديد !

وبذلك أصبح « الشعر الجديد » رغم كل ما ينطوى عليه من ثورية
وتجديد ، يمثل وجها من وجوه الانفصالية بين لغة الشعر ومادة الحياة ،
أو بين قالب الفن ومحتواه ، فهو فى اسعد الاحوال يعبر عن لغة المقال اكثر
من تعبيره عن لغة الحال كما يقول البلاغيون .

وكان غريبا حقا بعد ان تصدت الثورة لتفجير كل ما فى الشعب من
طاقات أدبية وفنية ، لم تكن تعرف كيف تفصح عن نفسها تحت وطأة الادب
الرسمى والفن الاكاديمى ، ألا يظهر تيار شعري آخر يفيد الى اقصى حد من
الانتصارات التى حققها الشعر الجديد ، وبخاصة فى ثورته على بلاغة الشعر
العربى الفخمة النبيرة ، المشرقة الديباجة ، ذات الطابع الميلودى أو الغنائى ،
والمونوفوتى أو الصوت الواحد ، من أجل تحقيق الطابع الهارمونى أو الايقاعى
البوليفونى أو المتعدد الأصوات ، عن طريق نظام العروض الجديد القائم
على وحدة القصيدة بدلا من وحدة البيث ، وعلى نظام القافية المركبة بدلا من
نظام التقطيع البيثى العمودى .

أقول : لم يكن غريبا بل كان مما يتفق وطبائع الأشياء ان يظهر تيار
شعري آخر اكثر اقترابا من لغة الشعب ، واكثر تعبيرا عن هموم وأشواق
رجل الشارع وانسان الطريق ، بعد أن ردت الثورة للشعب اعتباره ،
واعترفت بفتونه الشعبية وتراثه الموروث ، واستطاعت الواقعية الاشتراكية
ان تربط بين الادب والمجتمع ، وان تزيل الصدع القائم بين صورة الفن
ومضمونه وبينهما وبين لغته فى التعبير .

وكان من نتائج اتجاه الادباء الى الواقعية الاشتراكية ، ازدياد
الاهتمام بالتعبير العامى ، وخاصة فى مجالات المسرح والرواية والقصة
القصيرة ، حيث أثبت كتاب المسرح من أمثال نعمان عاشور ورشاد رشدى
والفريد فرج وسعد الدين وهبة ومحمود دياب وعلى سالم ، أن العامية اقدر
من الفصحى فى التعبير عن اغراض الكوميديا العالية بل والتراجيديا

الرفيعة ، خاصة أنهم انما يستمدون موضوعاتهم من واقع المجتمع ،
ويصنعون عقدهم من داخل البيئة ، ويخلقون شخصياتهم من طينة الشعب
كما اثبت ادباء القصة ايضا من امثال يوسف ادريس ومصطفى محمود
ولطفى الخولى وعبد الله الطوخى وصبرى موسى وفاروق منيب ، ان العامية
هى الاصدق فى التعبير عما يدور فى رؤوسهم من افكار ، وعما يخلج فى
أفئدتهم من عواطف ، وكلها عواطف وافكار تستمد خامتها من حياة الشعب ،
وتتناول قضايا التغيير الاجتماعى التى طرأت على حياتنا بعد الثورة .

فى أتون هذا الاحتمار الجديد انبثق تيار الشعر العامى مواكبا لتيار
الشعر الحر من ناحية ، ومطورا من ناحية اخرى لاتجاه الشعر الشعبى الذى
استعمله بيرم التونسي فى العشرينات والثلاثينات من هذا القرن . ولم يقدر
له ان ينمو ويستمر لتواريه خجلا امام الادب الرسمى الذى لم يعترف به ،
ولم يتورع عن وصفه « بالزجل » كما لو كانت تلك الصفة « وصمة عار » .

وفرق كبير بين « الزجل » أو النظم العامى الذى هو أقرب الى المقال
القصير أو الكاريكاتير الخفيف ، وبين « الشعر العامى » بكل مستلزمات
الشعر من تكثيف للشعور ، وتركيب للرؤيا ، وتعميق للصورة . فالأمر اذن
ليس مجرد لغة تستبدل هنا وهناك ومن وقت الى آخر ، وانما اللغة هنا فى
« الشعر العامى » جزء من خميرة الشعور الصادق ، وفى الوقت ذاته نسيج
عضوى فى بنية التعبير الجميل .

واكثر من هذا ، اننا لا نستطيع ان ننسب الى مدرسة الشعر العامى كل
من نظم بالعامية حتى ولو كانوا من الشعراء . فمثلا احمد شوقى
واسماعيل صبرى واحمد رامى ، كتبوا الاغانى التى نظموها بالعامية ،
ولكنها لم تصدر عن شعور عامى ووجدان شعبى ، بمقدار ما كانت صدى
لثقافتهم الشعرية الفصحى ، وتصورهم الشعرى المأثور . ومن هنا كان
الصدع الشعرى والشعورى معا بين الذوق الذى اكتسبوه من شعرهم
الفصيح الخاص ، وبين محاولتهم فرضه على الذوق الشعبى العام .

خذ مثلا هذه الصورة التى يحاول أن يرسمها احمد شوقى :

الفجر شقشق وفاض على سواقي الخميعة

لمح . . كلعج البياض من العيون الجميلة

فالشاعر هنا لم يصدر عن تجربة حية أو معايشة حقيقية ، والا كيف يمكن للفجر بعد أن شقشق ثم فاض حتى ملأ الدنيا نورا ، أن يعود « فيلمح » مجرد يلمح ؟ وكلمح البياض ، أى كلمح الخيط الأبيض من الأسود من الفجر فالصورة هنا زائفة لأن « اللحمان » لا يتأتى الا فى العتمة ، وانما الرؤية هى التى تتم فى وضوح النهار .

وانما الذى جعل الشاعر يزل فى هذا الوصف ، ويخطئ فى رسم هذه الصورة ، هو انه لم يصدر عن رؤية ذاتية حية ، ولكنه صدر عن رثين الالفاظ كما وعته أذنه وكما صاغه على نهج القدامى ، فالصورة المرئية لانهم بمقدار ما يهم الجرس الموسيقى الذى يعتمد على حاسة السمع ، ويخترق من المحصول السمعى لدى القداماء .

خذ أيضا « الحالة » التى يحاول أن يعبر عنها أحمد رامى :

العمر فات فى أمل وخيال والقاب مات من كتر ما مال
وفضلات بعد الملل عندى أمل فى الأمل

فهنا ايضا لم يصدر الشاعر عن خبرة ذاتية أو معاناة خاصة ، وانما جنح الى المبالغة أو الاحالة المعروفة فى الشعر الفصيح ، والتى لا تعبر عن حالة شعورية بمقدار ما تكشف عن ذوق صاحبها الذى اكتسبه من قراءة الشعر العربى ، وصاغه على غرار شعرائه القدامى ، دون ان يكون للعامة هنا أى معنى أو ضرورة . وفى حالة واحدة جعل العمر « يفوت » وجعل القلب « يموت » ، وفى نفس الحالة جمع بين الميل والملل ، وبينهما وبين الأمل ، بل استطاع ان يجمع فى شطرة واحدة بين الأمل والامل . !

وكلها مشاعر لا يمكن ان تصدر عن تجربة حقيقية صادقة ، لان اجتماعها فى حالة واحدة يكاد يكون مستحيلا . ولكن ماذا على الشاعر ، وقد استراح الى رصف هذه الألفاظ بعضها الى جوار بعضها الآخر ، لفظة « فات » وراءها لفظة « مات » ولفظة « الملل » تجيء بعدها لفظة « الأمل » بل ان لفظة « الأمل » تجيء فى الشطر الواحد مرتين . المهم هو موسيقى الالفاظ فى الاذن ، ورثين الكلمات فى الاسماع ، والجرس العذب الايقاع بصرف النظر عن اتساقه مع الواقع أو انطباقه على حقيقة الحال ، وبصرف

النظر أيضا عما فيه من تلاعب بالالفاظ يؤدى الى الغموض والابهام بالنسبة للذوق الشعبى أو للسليقة الشعبية بوجه عام .

ان القرحة الكبرى فى معدة الشعر المصرى هو أنه لم يتفق مصر حتى قيام الثورة ، لم يتفق لها عصر نطقت فيه روحها الشعبية بأعلى صوت وأجلى تعبير ، لتتعرف على ملامحها الحقيقية بلا خجل ولا استحياء ، محاولة فى الوقت ذاته ، وبكل جرأة وكبرياء أن تطور هذه الملامح الى المستوى الذوقى والجمالى الحديث .

والسبب فى ذلك هو ما عانته مصر على امتداد خمسة آلاف عام من حكم الحكام المنعزلين عن الشعب ، وما أدت اليه هذه المساحة الزمنية العريضة من اقامة عزلة حادة بين الشعب والحكومة ، وفوارق دائمة بين الحياة الشعبية والحياة الرسمية ، حتى نتج عن ذلك أن أصبح لمصر لغتان . لغة تحيا بها وتعيش وتمارس حياتها اليومية هى « العامية » ولغة تفكر بها وتعتبر وتقضى طقوسها الرسمية وهى « الفصحى » .

وبالتالى أصبح لها أدبان على حد تعبير العقاد . « أدب مطبوع غير مصقول ، وأدب مصقول غير مطبوع » .

وتلك هى محنة الأدب أو الشعر فى مصر ، فلا هو شعر غربى مصفى تماما من طمى النيل ، ولا هو شعر مصرى صادر عن السليقة المصرية ، معبر عن الطبيعة الشعبية ، مسجل لمزاج الشعب ولغته الخاصة فى الفن والتعبير .

حتى « بنتاعور » شاعر مصر القديمة ، لم يكن شاعر الشعب ، ولا صوت الحياة المصرية ، وانما كان شاعر فرعون أو شاعر الكهان ، بكل ما ينطوى عليه مثل هذا الشعر من طقوس دينية ومراسيم ملكية ، لا أثر فيها لهموم الشعب أو ظروف الحياة .

ومثل هذا يقال على توالى العصور وتتابع الحكام ، حيث لم يكن الشاعر المصرى قادرا على التعبير عن سليقة شعبه ، ولا على استعمال لغة هذا الشعب فى التعبير ، وانما كان مضطرا الى مجازاة الحكام وكبار الرسميين ، مضطرا بالتالى الى التقليد والمحاكاة فى شعره ، والى استعمال اللغة الفصحى فى صياغة هذا الشعر .

والغريب حقا اننا فى الوقت الذى لا نكاد نجد فيه شعرا مصريا اصيلا عند أمثال هؤلاء الشعراء ، نجد هذا الشعر غزيرا وفيرا على طول ريف مصر ، وفى دهاليز الأحياء الشعبية ، تترنم به الطبيعة المصرية بعفوية وتلقائية وصدق ، سواء فى شكل الأغانى أو الملاحم أو الأناشيد التى استطاعت أن تسجل لنا كل حادث فى حياة هذا الشعب ، وطريقة هذا الشعب فى الاستجابة لحوادث الأيام .

ونقرأ الأغانى الشعبية التى حفظتها لنا الآثار على امتداد تاريخ مصر ، فاذا هى أروع تعبير عن مزاج الشعب المصرى . . . ففيها كما يقول العقاد الحزن المرح أو المرح الحزين ، وفيها حكمة الحياة وعمق الايمان ، وفيها شكوى العيش والخوف من المجهول ، وفيها كل ما يدل على قريحة المصريين وشاعريتهم ، وما يجعل منها فى النهاية « ديوان هذا الشعب » .

شاعرية الشعب المصرى اذن وأصالته ، تلتمس أكثر ما تلتمس فى ملاحمه وأناشيده وأغانيه الشعبية ، وتلك حقيقة كان من التوفيق أن تنبه لها الشاعر العامى الحديث فحاول أن يفترف منها ، وأن يصدر عنها ، مطورا اياها الى المفاهيم الذوقية والجمالية المعاصرة .

ومن هنا لا من هناك ، ولا من أى مكان آخر نشأت مدرسة الشعر الشعبى التى كان **بيرم التوفسى** رائدها الأول فى العشرينات والثلاثينات من هذا القرن، وفيما بعد الثورة ظهرت كوكبة من الشعراء حاولت أن تجدد شباب هذه المدرسة . وأن تحيى بيرم من جديد . واستطاعت هذه الكوكبة بفضل القوى الخلاقة التى فجرتها الثورة ان تقيم عمود الشعر العامى ، وان تمده بممكّنات التطور والاستمرار . وكان أمير شعرائها بلا منازع « **صلاح جاهين** » الذى أثبت بالديوان وراء الديوان اصالة الشعر العامى، ومن بعده « **عبد الرحمن الأبنودى** » الذى مضى فى نفس الاتجاه مع تنوع فى الرؤى ، وتعدد فى الايقاعات ، ومن بعدهما « **مجدى نجيب** » الذى استطاع بحق ان يفتح آفاقا جديدة أمام الشعر العامى الجديد .

وصحيح ان كلا من **فؤاد حداد** و**نجيب سرور** ، كان لهما سبق ما فى هذا الطريق ، ولكنه السبق التاريخى الذى يجعل منهما ارهاصا بهذا اللون من ألوان الشعر ، على نحو ما كان **فريد أبو حديد** و**على أحمد باكثير** بتجاريهما فى « الشعر المرسل » ارهاصا بالشعر الحر أو الشعر الجديد ،

الذى حمل لواءه بعد ذلك عبد الرحمن الشرقاوى وصلاح عبد الصبور
وأحمد عبد المعطى حجازى •

وليس أدل على ذلك من اتجاه فؤاد حداد فيما بعد الى الترجمة بوجه
عام ، وصياغة بعض المسرحيات الاجنبية بالشعر العامى ، فلم تعد علاقته
بهذا الشعر سوى « دندنات » يتردد رجع صداها من بعيد ، كأنها أنات أرغول
حابى يذرع بها جنبات الوادى • كذلك اتجه نجيب سرور الى الشعر
التمثيلى أو المسرح الشعرى ، بعد أن أدرك ان الشعر العربى الكلاسيكى
انما تصلح بحوره للشعر الغنائى أو الميلودى ، ولا تصلح للشعر التمثيلى
أو الدرامى على عكس ما فى الشعر الجديد ، وخاصة اذا انتقل بهذا الشعر
الجديد من فصحى الأداء الى عامية التعبير ، ولو ان نجيب سرور اصبح
فى النهاية مجرد شفق حزين •

ونعود الى فرسان الشعر العامى الثلاثة •• صلاح جاهين
وعبد الرحمن الأبنودى ومجدى نجيب ، مسقطين من عداهم ممن ليسوا من
أصحاب الدواوين أو ممن هم « وحيدو » الديوان وليس لهم سوى ديوان
واحد ، دون ان نسقط بطبيعة الحال شاعرا مثل سيد حجاب فى ديوانه
« صياد وجنية » ، وآخر مثل عبد الرحيم منصور فى ديوانه « الرقص فوق
الحصى » ، وآخرين مثل فؤاد قاعود وسمير عبد الباقى وزكى عمر •• لنقول
انهم على الرغم مما بينهم من فروق فردية استطاعوا بحق ان يزرعوا
الاشعار العامية فى حقول حياتنا الثقافية ، وان يفضوا بكاره التركة
الموروثة من الموالم المصرى والشعر الشعبى والملاحم الفولكلورية ، بما فيها
من أناشيد دينية وأساطير قومية وأغانى مناسبات ، وأن يكشفوا فى النهاية
عن وجه مصر ••

أقول لنعود الى فرسان الشعر العامى الثلاثة لنراهم وقد أسهم كل
منهم فى اقامة عمود الشعر العامى ، وبطوره شكل القصيدة العامية
الجديدة ، اما صلاح جاهين فقد غلبت عليه العبارة الغنائية ، التى تغنى
لطوائف الشعب المختلفة اغنيات التفاؤل والامل فى المستقبل • وأما
عبد الرحمن الأبنودى فقد غلبت عليه الفكرة الايديولوجية ، التى تنهل من
تراث الشعر الشعبى ، لتصدر عنه بنوع من التفاؤل القاتم أو الحزين ، واما
مجدى نجيب فتغلب عليه الصورة التشكيلية مع رؤيا نضالية عمادها الحب
والغناء والفرح بالحياة •

وإذا جاز لنا ان نميز بين كل من هؤلاء الثلاثة ، استطعنا ان نقول ان صلاح جاهين هو « الأشعار » التي تغلب على ما فيه من افكار ، فانت تقرأه كما لو كنت تشاهد مسرحية كوميدية ، وعبد الرحمن الابنودي هو « الأفكار » التي تجثم على ما فيه من اشعار ، فانت تقرأه كما لو كنت تشاهد مسرحية تراجيدية ، أما مجدى نجيب فهو الأشعار التي تتوازن مع ما فيه افكار ، فما فيه من شعر على قدر ما فيه من فكر ، دون نقص هنا أو زيادة هناك ، فانت تقرأه كما لو كنت تشاهد مسرحية تراجيكرميدية من النوع الحديث .

بعبارة اخرى نقول انه اذا كانت قراءة صلاح جاهين كما القراءة فى ضوء مصباح ، وقراءة عبد الرحمن الابنودي كما القراءة فى ضوء شمعة ، فان قراءة مجدى نجيب هى القراءة فى وضغ النهار .

والحقيقة ان هذا الشاعر الأخير قطع رحلة قصيرة وايضا غير يسيرة فى مسيرته الصاعدة على طريق الشعر العامى ، حتى استطاع من خلال ديوانه الثالث « لىالى الزمن المنسى » الذى جاء بعد ديوانيه ٠٠ الأول : « صهد الشتاء » والثانى : « الحب فى زمن الحرب » ان يدخل مرحلة النضوج الفنى والفكرى ، وان يثبت جدارته فى احتلال الضلع الثالث من أضلاع هذا الثلاثى .

ونظرة ولو عابرة على دواوينه الثلاثة نستطيع ان نميز فيها بين مرحلتين ٠٠ المرحلة الأولى هى التى يمكن ان نسميها « بشعر الذات » ، ويمكن تسمية المرحلة الثانية « بشعر الموضوع » المرحلة الأولى قطعها الشاعر بديوانيه الأول والثانى ، والمرحلة الثانية هى استهلها بديوانه الثالث والجديد .

والذى أقصده « بشعر الذات » هو أن الشاعر كان يتخذ مادة شعره من تجاربه الخاصة وخبراته الوجودية ، كان يعبر عن آلامه وأماله ، عن همومه وأشواقه ، عن أفراده وأحزانه ، عن جراحاته المخزونة من أيام الصبا والشباب ، وكيف يستنزف هذه الجراحات جرحا بعد جرح ، وقطرة من وراء قطرة :

- ولاقيكى فى عيون الجرح
- ولاقيكى فى صلوات الفرح
- واقراكى فى صلوات الصفح

- نتقابل فى طريق الغريبا
- نتقابل •• والجرح محبة
- نتغرب أغراب أو صحبة
- وفى سوق الدنيا نتقابل

وقد يمزج الشاعر حبه بحب أكبر ، يسكب جراحاته على صدره ، ويريق أحزانه فى حضنه ، ويبكى فى عينيه وفى كل خلاياه ، ولكن هذا الحب الأكبر لا يلبث ان يشى بذات الشاعر ، وهو الذى يحاول ان يسقط حبه الشخصى على حبه لمصر ، يرى فيها ما لاقاه مع حبيبته من حب •• وحرب :

- وكنت الاقيكى
- امى وحبيبتى •• وتلاقينى
- ابنك •• ضناكى ، وتلاقى
- ونمشى من تانى مشوارنا الطويل
- مرة شوك •• نحصده
- ومرة حب •• ، بايدينا نزرعه
- وان ماكانش بنوجده

وسرعان ما يرتد الشاعر الى « وحدته » فيغنى بحرارة ، ويتغنى
بمرارة ، وينتقل من المرارة الى الكآبة أو الحزن العميق ، وكأنما يجعل من
أشجانه شاهدا على قبر الحياة ، بعد أن دارى دمعته طويلا ٠٠ طويلا ٠٠
فى عيون الآخرين ، وبعد أن كان الحب ٠٠ شوق الانسان ، فأصبحت الحرب
قدر الانسان :

يا وحدتى ٠٠

ضهر القمر

بينخ فوق ضهر الولا

وشه الحزين ٠٠ لامس شفايف وردتى

ملس على كتافى ورقد

يا وحدتى ٠٠ وكئنى لسه باتولد .

وقد يتطور الشاعر فى هذين الديوانين من « الرباعية الشعرية » الى
« السوناتا الغنائية » ، الى مغازلة القصيدة الملحمية محاولا بذلك ان ينتقل
بشعره من نطاق « الميلوديا الغنائية » بدائرتها المحدودة ، الى آفاق
« الدراما الملحمية » بمجالها غير المحدود ، كما فى قصيدته الطويلة
« أيوب » التى انهى بها ديوانه الثانى « الحب فى زمن الحرب » .

ولكن هذه القصيدة تظل بعيدة عن البناء الملحمى ، لأنها مجموعة من
القصائد الفرادى ذات الطابع الغنائى لا تجمعها وحدة الموضوع ، وان
استظلها مناخ واحد ، فضلا عما فيها من مجازاة للشعر الجديد فى
استخدامه للأساطير الشعبية كأسلوب من الأساليب الدرامية فى التعبير .

على أنه اذا كانت الأسطورة فى الشعر كالرموز سواء بسواء ، لابد
لها من السياق الشعرى والشعورى الذى ترد فيه ، ومنه تستمد دلالتها
وقوتها على التأثير ، دون ان يكون هناك أى فرق بين الشخصيات التى
دخلت الأسطورة على مر الزمن ، والشخصيات العصرية التى يمكننا أن
نخلع عليها الرداء العصرى ، فهذا ما حاوله مجدى نجيب فى ديوانه الثالث

« ليالى الزمن المنسى » ، الذى اقترب فيه من روح الملحمة ، وان لم يسعفه بعد البناء الملحمى .

فالديوان من أوله الى آخره عمل واحد ، يحكى تاريخ نضالنا الشعبى على امتداد السنين ، فتتداخل فيه الرؤى ، وتتشابك المصائر ، وتتصارع الأقدار ، بحيث يتألف فى مجموعه من عدد من الرموز والشخصيات والاحداث المتداخلة التى يحكمها منطقها الداخلى الخاص ، والتى يجسد فيها الشاعر وجهة نظره الشاملة بازاء الواقع الخارجى أو الحياة بوجه عام .

وبذلك يتم له الانتقال الى المرحلة التى سميناه « بشعر الموضوع » والتى انتقل فيها الشاعر من التجربة الذاتية الخاصة الى الخبرة الكلية العامة ، أو من جزئيات الواقع الى كلييات الحياة . فبعد أن كان الشاعر يحدثنا عن نفسه ، وعن حياته ، وعن استجاباته للأشخاص والأشياء والأحداث ، أصبح يحدثنا عن النضال والثورة ، وعن الإبطال والشهداء ، عن الكفاح والتاريخ ، وهو فى كل هذا أو من خلال هذا كله يدلى برأيه فى معركة التاريخ ، ويفصح عن رؤيته لدراما الحياة .

وهو لا يكتفى بإبداء الرأى والرؤية ، ولكنه يحاول أن يلتمس الطريق الى الخلاص ، بعد ان أدرك أن « صهد الشتاء » وحده لا يكفى ، لأنه مجرد دخان فى الهواء ، وان « الحب فى زمن الحرب » ايضا لا يكفى ، لانه نوع من الهروب أو الفرار ، وانما الخلاص لا يكون الا بالمواجهة . مواجهة « الزمن المنسى » واشعال الثورة فى ظلام لياليه ، لينبج منها ضوء النهار .

وحين يقول مجدى نجيب فى مطلع هذا الديوان :

- باهرب فى الزمن المنسى
- باهرب وفى صدرى رصاصة
- باهرب من ليلة عرسى
- واهدم افراشى الكدابسة

فى لىالى الأئسى

بأهرب ٠٠ فى الزمن المنسى

وأشوف ٠٠

فهو لا يقصد « الهروب » بمعنى الفرار اليأس أو الانسحاب الحزين ،
وانما يقصد العودة الى وراء ، للمراجعة واعادة النظر ، انه يريد أن يرى
أوسع من حدقته ، ويريد أن يبصر أبعد مما ترى عيناه . وهى ارتدادة
الجريح الذى أصابته رصاصة ، وليست غيبة الصريع ، أو الشهيد ، فضلا
عن أنها الارتدادة الى « لىالى الانسى » أو لىالى الفن على طريقة الانسان
المصرى فى مواجهته للأشياء واستجابته للأمور ، فاذا قهرته الظروف ،
ودهمته الكآبة ، لجأ الى النكتة والفكاهة والمرح ليزيح عن نفسه تجاعيد
الحياة ، ويستعيد « الزمن المنسى » ، وهذا هو معنى قوله فى النهاية :

وأشوف ٠٠٠

ناس بيحبو بعض وحبهم مكشوف

لكن بيجمعهم فى النهاية ٠٠ حب بعض

حب التراب والأرض .

على أنه اذا زادت الآلام ، والتهمت العتمة نافورة الضياء ، وتمدد
الظلام فى البيوت وفى القلوب ، ولم يعد الفن قادرا على امتصاص قطرات
الحزن الدفين ، وتوارى الأمل كسيحا لا يقوى على السير ، ضريرا لا يقدر
على الإبصار :

والأمل ماشى بيتطوح على الطرقات ضرير

مين يمسكه من ايده

مين لنا يعيده

ويخطى بيه للنور .

لجأ الانسان المصرى الى « الدين » حيث العبادة والصلاة ، يتخذهما درعا يحافظ به على توازنه الداخلى ، بعد ان تهرأ أمامه الواقع الخارجى ، وفقدت الاشياء رشدها • ولكنه لا يلجأ الى الدين على سبيل الهروب والفرار ، ولكن كأسلوب من أساليب مقاومة الظلم الذى يعربرد فى الطرقات ، والظلام الذى يلبد فى الحدائق ، والقهر الذى يعيش فى الأوكار ، لذلك فالصلاة هنا لكل شىء •• لله •• للانسان •• للحياة :

آخذك وأصلى صلاة الغفران

وأصلى صلاة الحب

وأصلى صلاة الأحزان

وأصلى صلاة الفرح ••

اما اذا اشتد الظلم ، وفاض الظلام ، واحتضر بصيص الأمل على جبين الرجال ، ودبلى البسمة فى عيون الصغار ، تفجرت فى اعماق الانسان المصرى نوافير السخط والغضب • ولم يجد سوى الثورة بديلا عن « الفن » و « الدين » ، سيلا أوحد للخلاص •

وزى أى يوم فى تاريخنا الطويل

التقى نفسه بجسمه الرقيق •• النحيل

وسط مظاهرة بتهتف

ضد الانجليز والملك والقصر

« تحيا مصر •• تحيا مصر » !•

الفن والدين والثورة اذن هى المحاور الرئيسية الثلاثة ، التى يدور عليها نشاط الانسان المصرى منذ آلاف السنين فى مواجهته للظروف واستجابة للأحداث ، وهو ما أدركه مجدى نجيب بوعى أصيل فى هذا الديوان •

والديوان من أوله الى آخره قصيدة واحدة أو بالأحرى موحدة ٠٠
تدور حول نضال شعبنا على امتداد السنين ومرور الأيام ، نضاله ضد قوى
الظلم والظلام ، ضد من ينحرون أمنياته ويذبحون أغنياته ويستحمون بدمه
الحى . وعلى ضفاف نضاله المرير ولكن بصلابة ، الاليم ولكن بعناد ، يصور
لنا الشاعر كيف أنه كلما سقط جسد من أجساد الشهداء ، ارتفعت راية من
رايات الروح ٠

وهو فى تصويره للمعارك التى خاضتها جماهير شعبنا المصرى ،
والشهداء الذين فاضت دماؤهم على أرض الوادى ، لا يحتفل بالمعارك
التقليدية التى تسجلها كتب التاريخ ، ولا يحفل بالانتصارات الحربية التى
تعزى الى القواد والقادة ، وانما الذى يستوقفه حقا هو تلك المواقف
الشعبية الرائعة فى حياة هذا الشعب ٠٠ المواقف التى وقعت فى القرى
والنجوع ، فى العزب والكفور ، فى الأزقة والحوارى ، فى الأحياء والميادين ،
وهناك فى عمق الوادى وعلى ضفاف القتال ٠

كما يقف أمام البطل العادى ٠٠ الانسان المصرى البسيط الذى تضعه
الظروف فى مواقف بعينها ، فتتفجر فيه كل قوى الأصالة والشرف ليدافع
عن أرضه وعرضه ، فلا يملك الا أن تصنع منه الظروف بطلا ٠ وقد يكون
هذا البطل طالبا أو عاملا ، نفرا أو فلاحا ، مدرسا أو ابن بلد ، وقد يكون
ايضا هو ام صابر ٠ وهكذا يصور لنا مجدى نجيب البطولة والنبيل من
خلال مدرسة بحر البقر ٠٠ اشرف وحسنيين وزغلول ، العصافير الصغار
التى لا تزال أجنحتها هناك ترفرف فوق بساط الريح ، بعد ان اطلقا وجه
الشمس رماد البارود ، وعفر وجه القرية دخان الطائرات ٠

ومن خلال كوبرى الجيزة ، حيث سقط عبد الحكيم الجراحى الطالب
الجامعى الذى كان يحب العلم ، ويحب السلام ، ويحب الخضرة ، ويحب
حبيبته ارواح الحب ٠

كائنات خطوته ٠٠ فجر فوق جبين الليل

كائنات بسمته

زى ضحكة بتعلم

تبوس النيل

وكانت نظرتة

فرحانة ٠٠ حيرانة ٠٠ سهرانة

زى جرح الليالى فـ حنك مواويل

وكان شامخ

زى ما يعيش الشموخ على دراع النخيل ٠

ومن خلال معركة دمنهور أيام فرنساوية ، حيث سقط من الرجال
الف وخمسائة من بينهم محمد المهدي ٠ فرد من آلاف الأفراد ، لم يبخل
بروحه من أجل الارض ، ولا بحياته من أجل العرض ، فمات وابتسامته فجر
فوق جبين الليل الطويل ٠

ومن خلال شط القنال ، والرجال الذين لونت دماؤهم مياه البحر ٠٠
من بينهم جواد حسنى واحد من الأبطال ، وجلال الدسوقي ، بطل كغيره من
الأبطال ، وعبد المنعم رياض ، بطل ككل الأبطال وغيرهم ٠٠ وغيرهم ٠٠
ماتوا وعلى وجوههم ابتسامة الفرح الحزين ، الابتسامة التى تعلو جبين
الشهيد :

الولد مصرى وكان أبوه ٠٠ مصرى

وشهم زى ناس الصعيد ٠٠ وناس بحرى

عيونه صافية ٠٠ وصافية

زى صبح أخضر غيطانى ، ع الغيطان صافية

ودراعه مجدافين صغيرين فى بحر الحلم ٠

انه نبيل منصور ، بطل القنال ومعارك القنال ، الذى ترك مدرسته
وكراساته ، ورفض أن يزرع كلماته الا على أرض الوطن الحر ، وأثر الا أن
يعطى الانجليز درسا فى التضحية ونكران الذات ٠

وكثيرون غير أولئك وهؤلاء ، بينهم مصطفى البشتياني ، وأحمد
عبد العزيز ، ومحمد كامل ، وحسنى حماد ، ومصطفى رابع ، وحسن
طوبار ، وأحمد عصمت ، وحجاج الخضرى ، ويوسف سليم ، وعيسى سالم ،
وزهران من قرية دنشواى ، وأم ضابر ٠٠ امى وامك وأم الاخرين :

ناس أكيد ما عرفوش طعم الفرح
لكنهم عرفم أكيد طعم العرق ٠٠ والشقا والتعب
وعشان كده
طالعين كما بركان غضب
لأجل قمحتهم وقطنتهم
يفضل لهم
شمس ودهب

وعندما يذكر الشاعر بطلا من أبطال تاريخنا المدون أو المكتوب ،
لا يذكر الا أولئك الذين كانوا أقرب الى الشعب ، أو كانوا من قاع المدينة
وجوف القرية ، فهو يذكر الشيخ محمد كريم ، والشيخ عمر مكرم ، والشيخ
السادات ، ويذكر عبد الله النديم ، فهم عنده مثل عليا شعبية لم يحرص
الواحد منهم على ماله أو جاهه ، على داره أو أولاده ، على ما كان
وما يمكن أن يكون ، وإنما وهب حياته وفاء للشعب ، كما كان المصريون
القدامى يهبون أجمل بناتهم وفاء النيل ، فكل شيء يهون الا الكلمة التى بها
يكون « الرجل » وبدونها لا يكون ، والتى يقول بها « لا » فى وجه من يقولون
« نعم » ٠ :

لا ... لا ... لا
يعدوا فوق ضحكته
يدوسوا فوق فرحته
يضربوا بالرصاص يا ناس ، جبهته
ممکن ولكن لا ٠٠
ما يعدوا فوق كلمته ٠٠

وكان كلمة « لا » هذه ، عندما يقولها البطل من أبطال مصر ، هي نفسها كلمة « لا » عندما يقولها الله !

على انه اذا كان الفن والدين والثورة هي المحاور الرئيسية الثلاثة التي أدار عليها مجدى نجيب مضامين ديوانه الجديد ، فثمة ملاحظة هامة ادركها هذا الشاعر تكشف عن جوهر الشخصية المصرية الشعبية من ناحية ، وعن فهمه لطبيعة هذه الشخصية من ناحية أخرى ، فالمصرى فى اجاباته واستجاباته يتميز بطابع المحافظة أو الاعتدال ، هذا الطابع هو الذى جعله ينظر بحذر الى كل اتجاه فيه تعصب أو تطرف ، فلم تسكره خمرة العقائدية ، ولم يندفع فى عنف نحو الثورية ، وانما ظل محافظا على توازنه الحضارى على مر العصور ، فلم يحاول تشخيص الله ، كما لم يحاول تأليه فرد من البشر ، حتى فرعون لم يؤلهه المصريون فى العصور السحيقة ، وانما جعلوا منه مثلا أعلى ، تماما كما جعلوا فى العصور القريبة من المتصوف قطبا من الأقطاب .

هذا المزاج المعتدل هو الذى ساعد المصريين على ان يجتازوا طريقهم عبر التاريخ المديد ، فواجهوا غارات المحتل الأجنبى الغاصب من الفرس والرومان ، الى المغاربة والاكراد ، الى المماليك والعثمانيين ، الى الفرنسيين والانجليز لا بالتقوقع المرادف للبقاء ، ولا بالجموح الذى قد يحرقهم الى رماد ، ولكن بالتمسك بأرضهم الطيبة ، وشمسهم المشرقة ، ونيلهم الجارى ، فضلا عن طبيعتهم السمحة وروحهم الأصيل .

وهذا ما حمانا كأمة فى أظلم العصور ، وجعلنا نبدو كمن لا يكثرثون بسفح الزمن ، ولكنهم يعانقون فوهة الخلود ، وهل أروع فى التعبير عن هذا كله من قول صاحب هذا الديوان :

على ضفتك يا نيل

مشيو ٠٠ كثير الناس

ومن ميتك يا نيل

شربوا كثير الناس

وناس راحوا مع ناس

وناس جم ٠٠ وناس ودعوا ناس

وانت اللى باقى كما الأب الحنين

زى فرسان اللقا ٠٠ وشجاع

لا بتودع فى حد

ولا بتعرف فى الوداع ٠

على ان هذه النقطة نفسها التى جعلت مجدى نجيب يضع كلتا يديه على الذات المصرية ، مؤكدا نضوجه الفكرى بالنسبة لديوانيه السابقين ، هى نفسها النقطة التى أكسبت شعره نكهة جديدة ومذاقا خاصا ، لكى تؤكد على الوجه الآخر نضوجه الفنى ٠

فاذا كان « الاعتدال » هو التعبير عن المزاج المصرى ، وعن التكوين النفسى لدى المصريين ، وهو ما نلحظه بشكل ولىضخ فى الأغانى الشعبية التى ينشدها الفلاح المصرى على طول ريف مصر ، والتى يتضح فيها ذلك المرح الحزين أو الحزن المرح ، فضلا عن السرور المتالم أو الألم السار ، فهو فى وحدته على الجسر أو فى تجمعه فى السامر ، يعول على الأرغول ، فتصدر عن عويله تلك النشوة الحزينة ، وذلك الفرح الأليم ، حيث تخذل كل حلاوة الدنيا بكل مرارة الأيام !!

أقول انه اذا كانت تلك هى خصائص المزاج المصرى فى أصلاته وبكارتة وطهارته الأولى ، فهى نفسها خصائص الكثير من أغنيات مجدى نجيب الشعرية أو الشاعرية ، اسمعه يقول :

جرى اللى جرى يا ناس ، ما كنت بيه دارى

أنا بعد يا ناس ٠٠ ما كنت أسترع العيوب دارى

حلفت والله ان نصفنى زمانى

لاركب جوادى ٠٠ وأخذم العدا تارى

وان خدت تارى

يروح عارى

وأعيش عرفان باللى حصل وكان ٠٠٠٠ ،

باللى كان جوه الزمان مخفى ومدارى ٠

لترى كيف اجتمعت حلاوة الدنيا بمرارة الأيام ، وكيف تلاقى الفرح الأليم بالنشوة الحزينة ، وكيف التقت غفلة الحياة بالحنين الى المجهول .
وتلك كما يقول العقاد « هي خصائص الروح المصرية فى الصميم ، لأنها تتراوح بين طرفى المزاج المصرى من الكآبة الساهية والمرح الراقص ، فانت تبطيء فى انشادها فتغلبك الكآبة ، وتسرع فى الانشاد فيغلبك المرح » .

فاذا تركنا الطابع الغنائى فى شعر مجدى نجيب ، وهو أحد شطرى نضوجه الفنى فى هذا الديوان ، وانتقلنا الى الشطر الثانى لوجدناه فى الطابع التشكىلى أو الصور التشكىلية ، فبمقدار ما هو صانع أنغام نجده أيضا وربما أكثر راسم صور ، فالصورة هى أول ما يقع عليه بصر الشاعر ، ثم يترجمها بعد ذلك الى ألفاظ وكلمات ، صحيح أن الألفاظ أو الكلمات تجيء بعد ذلك مموسقة أو مغناة ، ولكنها أصلا تصدر عن صورة مرئية أدركها الشاعر بحاسة البصر ، أكثر منها صورة سمعية التقطها بحاسة السمع ، فنقطة البدء عنده وهو يهم بنظم القصيدة من شعره ، أن ترسم فى عينيه صورة ، يستمد عناصرها مما يراه ، ثم يعبر عنها بعد ذلك بالكلمات التى يصوغها بما يتسق وموسيقى السمع أو رنين اللفظ ، فهو يفكر بالصورة ، وان عبر بعد ذلك بالموسيقى :

قاعدين الولاد فوق التخت يتعلموا التاريخ
وبيكتبوا تواريخ كفاح الجد والأهل والأصحاب
هنا حبوا البشر بعضهم
هنا خطاويهم
كانت رئة للفجر ،
كانت شراع للأمل دائما خطاويهم
قاعدين الولاد فوق التخت فى ايديهم الألوان
بيلونوا الأحزان .

فهنا الصورة الشعرية أقرب ما تكون الى اللوحة التشكىلية التى يرسمها الفنان ، بل واللوحة الواقعية التى تستمد جزئياتها من واقعنا الخارجى ! التخت والكراسات والشراع والألوان ، بل ان اهتمامه باللون والخط والتكوين ، تجعلك تحس وأنت تقرأ الصورة ، أن الشاعر يرسم أكثر مما يكتب ، أو هو يكتب الفكرة بالصورة ، أو هو باختصار يرسم بالكلمات .

وعلى ذلك فالقصيدة من قصائده فى هذا الديوان لا تقرأ فقط ، وإنما تقرأ وترى ، وتسمع فى كثير من الأحيان !

وربما كان أهم ما يلاحظ على هذا الديوان أنه واحدى القصيدة ، أو هو ديوان يكاد يقع فى قصيدة واحدة ، فلا نجد فيه ذلك التبويب التقليدى الذى يفصل بين قصيدة فى الحب ، وقصيدة فى الحرب ، وقصيدة فى الموت ، وقصيدة فى الانسان ، وقصيدة فى السلام ، مما أعتدناه عند كثير من الشعراء ، أولئك الذين يعمدون الى تجزئة الحياة فياخذون منها قطاعات طويلة أو عرضية ، وإنما الديوان هنا حريص على تكامل الحياة ، ذلك التكامل العضوى ، وان اعطى لوحة مصغرة من هذه الحياة .

وعلى ذلك فجميع هذه الأغراض الشعرية لانجدها فى قصيدة على حدة ، وإنما نجدها جميعاً فى هذه القصيدة الطويلة مرة واحدة .

وبعد ٠٠ فهذا شاعر من شعراء المدرسة الحديثة فى الشعر العامى ، وهى المدرسة التى جددت تيار هذا الشعر فى مصر ، بعد أن سكت أرغول بيرم التونسى وتوقف عن العويل والغناء ، وبعد أن أفادت من ثورتنا الاجتماعية الكبرى التى أطلقت العنان لكل الطاقات كى تفكر وتعبر ، ويتردد فكرها وتعبيرها بطول الوادى وعرض الدلتا وعمق التاريخ . وبعد أن واكبت وتجاوبت مع ثورة الشعر الجديد التى قادها عبد الرحمن الشرقاوى فى طوابع الخمسينات ، على تقاليد الشعرين ٠٠ الكلاسيكى والرومانسى معا ، وهى الثورة التى عرفت بثورة العروض على عمود الشعر العربى التقليدى ، والتى استجاب لها شاعر بعد شاعر حتى التفت حولها كتيبة باكملها من شباب الشعر الجديد فى مصر .

ولكن مدرسة الشعر العامى ، أو الشعر الشعبى كما يقال لها فى بعض الأحيان ، بعد ان فرضت نفسها على الوجدان الشعبى بوجه عام ، ووجدان الكثرة المثقفة بوجه خاص ، وبعد ان رفضت تقاليد الشعر العربى القديم ، وهى التقاليد القائمة على وحدة البيت ، ووحدة الصوت ، ووحدة المازورة ، واستبدلت هذا كله بوحدة القصيدة التى تموج بالروى المختلف ، وبالأصوات المختلفة ، وبالأوتار المختلفة ، وبعد ان وظفت هذا الجديد فى شعرها العامى الجديد ، فى ذلك الفيض الهائل من الأناشيد والأغاني الشعبىة ، والملاحم والأوبريتات الاستعراضية ، فضلا عن المسرح الشعرى العامى ، لا تزال تجد نفسها وهى المدرسة الراضة للقديم ، ومدرسة

مرفوضة من انصار القديم ، بل ومختلف حولها حتى من انصار الشعر
الجديد .

على انه اذا كان رفض المدرسة التقليدية للشعر العامى واضحا
ومفهوما ، لأنه يقوم على نفس الأسباب التى يقوم عليها رفضها لشعر
العمود الجديد ، واعتباره الى النثر أقرب منه الى الشعر ، فضلا عن
نظرتها الى الشعر العامى - مجرد لهجته العامية - على انه ليس بشعر
ولا بنثر لأنه ليس بفن على الاطلاق ، فهو فى عرفهم من « الفنون التى
اعرابها لحن ، وفصاحتها لحن ، وقوة لفظها وهن ، حلال الاعراب بها حرام ،
وصحة اللفظ بها سقام ، يتجدد حسننها اذا زادت خلاعة ، وتضعف صنعتها
اذا أودعت من النحو صناعة » . كما وصفه أحد النحاة من أساطين الشعر
الفصيح .

أقول انه اذا كان رفض التقليديين لهذا الشعر واضحا ومفهوما ، رغم
خطورة هذا الموقف الذى يشترط لغتين للتعبير ، احدهما للخاصة أو
للتدوين الأدبى ، والأخرى للعامية أو لمجموع الشعب ، الأولى نكتب بها
ونسجل وندون ، أما الاخرى فنعيش بها ونتخاطب ، نفرح ونحزن ونغنى .

اذا كان هذا هو موقف شعر العمود التقليدى ، فكيف يمكن لشعر
العمود الجديد ، وهو الذى عانى ويعانى من الموقف الرسمى أو الاكاديمى ،
فضلا عن ثورته على شكل الشعر التقليدى ومضمونه معا ، ان يتخذ موقفا
مائعا من الشعر العامى الجديد !؟

أكبر الظن أن الشعر العامى الجديد بقدر ما هو رافض ومرفوض ،
فهو شعر لا يخلو من الأصالة ولا يخلو من الابداع ، ويكفيه فى النهاية انه
الشعر الذى يستخدم لغتنا نحن ، ليهز مشاعرنا نحن ، بتعبيره عن همومنا
وأشواقنا نحن . . نحن أبناء هذا الشعب !

وقد تثار أخيرا مشكلة القومية بالنسبة لهذا الشعر العامى ، على
اعتبار انه « لهجة » ببيئية وليس « لغة » عربية ، وهى المشكلة التى لا تثار
فى حالة الشعر قديمه وجديده ، وهنا لابد من الأخذ بالرؤية الفنية
والاجتماعية ، ما دامت الرؤية الفنية للشعر العامى تساعد على التصوير
الواقعى للحياة القطرية ، كما أن الرؤية الاجتماعية لهذا الشعر تؤدى الى
الوحدة « عن طريق المتنوع » ولا تعنى التعارض أو التناقض بأى حال .

فاذا كنا نرفض الحدود الاقليمية المصطنعة ، ونطالب بوحدة المياه العربية والهواء العربى ، فان هذه « الوحدة » فنيا واجتماعيا تعنى « التنوع » ولانتعارض أبدا مع « التوحد » .

وبعد هذا كله ٠٠ ورغم هذا كله ٠٠ أقول انه اذا كان الشاعر كما يقول العقاد هو من يعرف بشعره ، وكنت قد قرأت هذا الديوان فوجدت فيه الصورة التشكيلية التى تكاد تراها العين ، والجملة الغنائية التى تكاد تسمعها الأذن ، ثم المعانى الشعبية التى نعيشها ونعايشها معا ، فاعلم ان هذا الشعر الذى يسمع ويرى ويعاش ٠٠ هو للشاعر مجدى نجيب !!

obeikandi.com

وللمؤلف .. كتب أخرى

(أ) مؤلفة :

- ١ - حقيقة الفلسفات الاسلامية دار الكتاب العربى
- ٢ - ثقافتنا ٠٠ بين الأصالة والمعاصرة الهيئة المصرية العامة للكتاب
- ٣ - المسرح أبو الفنون دار النهضة العربية
- ٤ - مسرح أو لا مسرح دار المعارف بمصر
- ٥ - سقوط الأتقنة دار الشعب
- ٦ - لن يسدل الستار مكتبة الأنجلو المصرية
- ٧ - مصطفى محمود ٠٠ شاهد على عصره دار المعارف بمصر
- ٨ - الضحك ٠٠ فلسفة وفن دار المعارف بمصر
- ٩ - صرخات فى وجه العصر دار المعارف بمصر
- ١٠ - تياترو ٠٠ فى النقد المسرحى (تحت الطبع)
- ١١ - جيل وراء جيل المركز الثقافى الجامعى

(ب) مترجمة :

● مسرحيات

- ١٢ - القرد الكثيف الشعر ليوجين أونيل روائع المسرح العالمى
- ١٣ - الاله الكبير براون ليوجين أونيل روائع المسرح العالمى
- ١٤ - انظر وراءك فى غضب لجون أوزبورن مسرحيات عالمية
- ١٥ - الجنينة لادوارد ألبي مسرحيات مختارة
- ١٦ - من الوجودية الى العبث سارتر - بيكيت مسرحيات مختارة

● دراسات

- ١٧ - فكرة المسرح
لفرنسيس فرجسون
دار النهضة العربية
- ١٨ - ألبيركامي ٠٠ وأدب التمرد
لجون كروكشانك
دار الوطن العربي - بيروت
- ١٩ - الموسوعة الفلسفية المختصرة
(مع آخرين)
مكتبة الأنجلو المصرية
- ٢٠ - محاورات برتراند راسل
لبرتراند رسل
الهيئة المصرية العامة للكتاب

الفهرس

صفحة	الاهتمام
٣	الأجيال ٠٠ لقاء أم صراع ؟
٥	فى المسرح ٠٠ جيل ما بعد توفيق الحكيم
١٩	فى المسرح الشعري ٠٠ جيل ما بعد عبد الرحمن الشرقاوى
٢٩	فى الرواية ٠٠ جيل ما بعد نجيب محفوظ
٥٣	فى القصة القصيرة ٠٠ جيل ما بعد يحيى حقى
٧٩	فى القصة القصيرة ٠٠ جيل ما بعد يوسف ادريس
١٠٥	فى أدب الرحلات ٠٠ جيل ما بعد أنيس منصور
١٢٩	فى اللارواية ٠٠ جيل ما بعد رشاد رشدى
١٥٣	فى الشعر ٠٠ جيل ما بعد صلاح عبد الصبور
١٧١	فى الشعر العامى ٠٠ جيل ما بعد صلاح جاهين
١٨٧	بالمؤلف ٠٠ كتب أخرى
٢١١	

رقم الايداع بدار الكتب
٨١/٢٠١٦