شهادة على العصر
لطيفة الزيات*

طُلب إليّ الادلاء بشهادتي وها أنا أفعل، وأدور في دائرة الخواطر الذاتية التي تمليها طبيعة مثل هذه الشهادة، وأنا أدرج نفسي في سياق العصر الذي عشت فيه.

وفي معرض التعريف بالذات أقول إني أحترف مهنة تدريس النقد والأدب الإنجليزي في كلية البنات، جامعة عين شمس، وأمارس النقد أحيانا على الأدب المصري والعربي، وأمارس الإبداع نادرا، إذ تفصل مدة زمنية تقارب الثلاثين عاما بين عملي الإبداعي الأول **الباب المفتوح** ١٩٦٠ وهو رواية والثاني وهو مجموعة قصصية بعنوان **الشيخوخة وقصص أخرى** ١٩٨٦.

ولدت ١٩٢٣ في مدينة ساحلية هي دمياط في أعقاب ثورة البورجوازية المصرية ضد الاحتلال البريطاني سنة ١٩١٩، ووعيت على أصداء هذه الثورة التي لم تلبث أن انتكست في الثلاثينات، كما تمثلت في إنتاجها الفكري والفني والأدبي. وفي أعقاب ١٩١٩ شهدت مصر نهضة فكرية كبيرة احتفاءً بالشخصية المصرية القومية. وربما كان مفهوم الأمة بمعناها العلمي الدقيق مفهوماً يرجع في مصر إلى القرن التاسع عشر، ومع الانفصال عن الإمبراطورية العثمانية، غير أن هذا المفهوم لم يتبلور بكل أبعاده كما تبلور في أعقاب ثورة ١٩١٩، حيث بدأت القومية المصرية تحفر مساراتها في كل نواحي الفكر، وتتجلى في أدب قومي مميز. وارتبط مفهوم الأمة برؤية جديدة للتاريخ لا كظواهر منعزلة، بل كنسق ونظام متكامل تندرج فيه مختلف الظواهر، وبرؤية لتاريخ مصر

---

* الكلمة الافتتاحية التي ألقتها لطيفة الزيات في المؤتمر الدولي الأول عن الأدب المقارن (١٩٨٩)، الذي عقده قسم اللغة الإنجليزية وآدابها بكلية الآداب في جامعة القاهرة، وتم نشر الكلمة ضمن أوراق المؤتمر باللغة العربية ومترجمة إلى اللغة الإنجليزية: **أوراق المؤتمر الدولي الأول عن الأدب المقارن: صورة مصر في أدب القرن العشرين**، ١٩٩١، ص١١-٢٣.

Latifa Al-Zayat, "'Our Times: A Personal View'", *Proceedings of the First International Symposium on Comparative Literature: Images of Egypt in Twentieth Century Literatre*, ed. Hoda Gindi, Department of English Language and Literature, Faculty of Arts, Cairo University, (1993), pp. 11-23.

بتراثه الفرعوني والإغريقي والروماني والقبطي والإسلامي في نسق أوسع وهو تاريخ الإنسانية. وارتبطت بهذه الرؤية ضرورة تفتح الأمة المصرية على تاريخها بتنوعه وضرورة تفتحها على أوروبا، التي احتلت مكان الصدارة فيها الثقافة الفرنسية والإنجليزية. وفي ظل مثل هذه الرؤية التاريخية أصبح الآخر هو الأوروبي وصورة الآخر هي المثال الذي يحتذى، وخاصة ثقافيا وعلميا.

وفي هذا الإطار اتجهت المحاولات للتأريخ لكافة الظواهر الاجتماعية التاريخية وفي مقدمتها الأدب العربي القديم، وتم إضفاء الطابع القومي على الآداب بأشكالها القديمة والجديدة. وارتبطت هذه الرؤية للتاريخ برؤية عقلانية جديدة تربط بين الأسباب والمسببات، وترى منهجا علميا جديداً للتحليل ولرؤية الأشياء.

ورغم استمرار التيارات السلفية، كان المناخ السائد في العشرينات، دون الثلاثينات، مناخا ليبراليا علميا متفتحا على الغرب عبّر عنه الكثير من الرواد أمثال لطفي السيد وعلي عبد الزراق وطه حسين وعباس محمود العقاد وشبلي شميل وسلامه موسى وغيرهم. وقد أدى هذا المناخ العلماني الليبرالي إلى إحراز تقدم ملموس في العلوم والفنون التقليدية، وإلى متغيرات في فن النحت على يد مختار وفي فن الشعر والمسرح والنقد الأدبي، كما أدى إلى ظهور أنواع أدبية جديدة نتيجة للتفاعل مع الثقافات الفرنسية والإنجليزية. وفي العشرينات والثلاثينات عرفنا بداية الرواية والقصة القصيرة والمسرحية الاجتماعية المصرية، وإن عادت بدايات المسرح عندنا إلى الربع الأخير من القرن التاسع عشر. وقد عرفنا هذه الأشكال الجديدة من الأدب والنقد على أيدي رواد من أمثال طه حسين وعباس محمود العقاد وعبد القادر المازني وحسين هيكل وظاهر لاشين ومحمد تيمور ومحمود تيمور وتوفيق الحكيم، وفى هذه الفترة دخل الشعر العربي مرحلة جديدة من مراحل تطوره معبراً عن ذاتية الفرد، ومنتقلا مما هو عام وتقليدي إلى ما هو خاص ومبتكر. وتمثل التطور الذي طرأ على الشعر فى بساطة اللغة المستخدمة التي تقترب من اللغة اليومية، وفى عضوية القصيدة، وفى تمجيد لفردية الإنسان، وخاصة الفنان. وكانت مدرسة الديوان التي أحدثت هذا التغيير في الشعر متمشية مع الاتجاه القومي، وبروز عنصر الفردية كعنصر هام من عناصر هذه القومية، وكانت

مدرسة الديوان متأثرة في هذا الاتجاه بالحركة الرومانسية الإنجليزية، ومن أقطاب هذه المدرسة عباس محمود العقاد وعبد القادر المازني وعبد الرحمن شكري.

وكانت حركة الترجمة الأدبية من الإنجليزية والفرنسية إلى العربية قد ظهرت في النصف الثاني من القرن التاسع عشر وتنامت في أواخره وازدهرت كما وكيفا في أوائل القرن العشرين. وقد قامت حركة الترجمة الأدبية بدور كبير في التمهيد لظهور الأشكال القصصية والمسرحية الجديدة، وساهمت الصحافة في تطوير اللغة وفي تطويعها للتعبير القصصي، وفي توفير دائرة من المتلقين لهذه الأشكال الجديدة.

ولم يأخذ أي من رواد هذه الأشكال الجديدة عن حركة الترجمة، بل أخذوا عن المصادر الأصلية ذاتها، واستوعبوا إلى حد ما ما أخذوا عن الغرب، وأضفوا عليه طابع المحلية. وفي إعادة اكتشاف التراث وإعادة التاريخ للأدب العربي، كان طه حسين يستخدم منهجا يمزج فيه بين منهج Taine الجبري الذي يرجع الظاهرة إلى أسبابها ومسبباتها في البيئة وبين منهج Sainte-Beuve. وكان عباس محمود العقاد يرسي نظريته متأثراً بالنظرية الرومانسية الإنجليزية، ويكتب سلسلة العبقريات التي يؤرخ في كل كتاب منها لعبقرية إسلامية أو عبقرية معاصرة، متأثراً بمفهوم البطل عند توماس كارليل، ومرجعا للتاريخ في كل الحالات للعبقرية الفردية.

وكان هذا جيل الرواد الذي تعلمت منه الكثير وأنا صبية وأنا في مقتبل شبابي، وفي الثانية عشر من عمري تفتحت لي عوالم باهرة الجمال وأنا أقرأ لأول مرة رواية توفيق الحكيم **عودة الروح**، التي يربط فيها بين تاريخ مصر الفرعوني والحديث ويعيد فيها إنتاج واقع ثورة ١٩١٩ من منظور عائلة من البورجوازية الصغيرة. وكانت قراءاتي حتى هذا الحين محصورة على الروايات البوليسية المترجمة، فإذا برواية الحكيم تدخلني في عالم أعرفه ويعرفني، وربما تمنيت منذ ذلك الحين أن أكتب في يوم من الأيام رواية مماثلة لرواية **عودة الروح**، وربما التزمت منذ ذلك الحين بإطار الواقعية الذي تحركت دائما في نطاقه ككاتبة إبداعية.

وقد يكون لي الآن بعض التحفظات على بعض هؤلاء الرواد ومنها تأليه صورة الآخر أو الأوروبي، دون الوعي الكافي بصورة هذا الآخر كالمستعمر والمستغل، ومنها أن اختيارات البعض منهم من الثقافة الأجنبية لم تكن بأفضل الاختيارات المتاحة. ولكن تبقى حقيقة

أنهم كانوا محصلة عظيمة لعصرهم، وأني كنت محظوظة لأني تتلمذت على أيديهم. وتبقى حقيقة أن وعيي تفتح على كتاباتهم وعلى الآفاق العريضة التي فتحوها لإمكانية تطور هذا الوعي، وعلى طموحاتهم اللانهائية والتي انكمشت بعض الشيء في الثلاثينات.

ولكل في مقتبل العمر كاتبه المفضل، وكان سلامه موسى الذي دعا إلى الاشتراكية الفابية هو كاتبي المفضل. وقد أحببت أسلوب سلامه موسى الذي تميز بين الأساليب المعاصرة بالبساطة والمباشرة، والاقتصاد في التعبير، وأحببت، وهذا هو الأهم، توجهه الاجتماعي الاشتراكي. وكان هذا التفضيل المبكر لسلامة موسى مؤشراً لتطور لاحق في حياتي في الأربعينات، ولعلي سبقت الأحداث هنا، ومن الأربعينات للثلاثينات يتأتى أن أعود.

السنة ١٩٣٤، وأنا أقف، في الحادية عشر من عمري، في شرفة بيتنا في شارع رئيسي من شوارع المنصورة، أشاهد استقبال الجماهير لمصطفى النحاس رئيس حزب الوفد أو حزب الأغلبية، حكومة الأقلية برئاسة إسماعيل صدقي تحاول منع الزيارة، تحفر الشارع بخنادق أفقية، لتحول دون سيارة النحاس والتقدم، والناس حفاة جياع، يحملون السيارة. يتجاوزون بها خندقا بعد خندق، والموكب يتقدم. رصاص رجال البوليس يدوي، وأمام صبية في الحادية عشر يسقط أربعة عشر قتيلا من الحفاة والجياع.

ولعل هذا المشهد الذي ساهم في تشكيلي يلخص المحنة التي عاشتها مصر في الثلاثينات، تحت وطأة الحلف الذي أجرته شرائح من البورجوازية المصرية مع المحتل البريطاني ورأس المال الأجنبي، ضد الشعب المصري وحزب الوفد أو حزب الأغلبية. وفي سنة ١٩٣٦ توصل حزب الوفد بدوره إلى معاهدة مع بريطانيا، ولم تكن المعاهدة بالمعاهدة المرضية، غير أن بداية الحرب العالمية الثانية، وإعلان الأحكام العرفية في مصر، أوقف كفاح الشعب المصري ضد الاحتلال حتى نهاية هذه الحرب.

وفى الثلاثينات والأربعينات استحال على مفكري البورجوازية المصرية الاحتفاظ بحلم التغيير، وأوغلت معظم الكتابات في التراث الإسلامي، وتراجع بعض الرواد عن المواقع المتقدمة التي بدأوا بها: وقد بدأ عباس محمود العقاد رائداً للتجديد في الشعر والنقد ومدافعاً صلبا عن الديمقراطية وانتهى بمواقف رجعية تستهدف الحفاظ على الأمر الواقع، وتهاجم كل محاولة للتجديد سواء على المستوى الأدبي أو السياسي. وبدأ

توفيق الحكيم بإرساء التقليد الواقعي في **عودة الروح ويوميات نائب في الأرياف** ثم انفصل عن الواقع واتسمت مسرحياته بالأفكار المجردة دون الشخوص الحية.

وفي الأربعينات كان نجيب محفوظ يرسي دعائم عالمية القَصص الذي امتد إلى اليوم، ويعمق فن الرواية المصرية مطوراً للغة ومطوعاً لها للتعبير الفني الموحي، ومرسيا للتقليد الواقعي في الرواية، وسط اتجاهات رومانسية واتجاهات وعظيه أخلاقية، ومؤرخا، على نمط بلزاك، للواقع الاجتماعي في مصر في فترة الثلاثينات والأربعينات بداية من **القاهرة الجديدة** في ١٩٤٥ وانتهاء بالثلاثية التي انتهى من كتابتها سنة ١٩٥٢. وبدت واقعية نجيب محفوظ أشبه ما تكون بالطبيعية، وهو يعيد في كل مرة إنتاج واقع محكوم بقوى قدرية واجتماعية لا فكاك منها، في ظل منظور يدور فيه التاريخ حول نفسه، ليعود دائما إلى نقطة البداية. وسيظل هذا هو منظور نجيب محفوظ للتاريخ إلى اليوم، طبيعياً كان أسلوبه أم تعبيرياً، مباشراً أو لائذا بتراث الحدوتة والحكاية الشعبية. وستتطور اللغة لخدمة التجديد التقني المتلاحق، وستظل رؤية الكاتب للتاريخ ثابتة، والواقع التاريخي الاجتماعي يعاد إنتاجه على نفس الصورة دوماً، يتغير دائماً ولا يتطور أبداً.

ومن حركة التاريخ الذي لا يدور حول نفسه، خرجت حركة جماهيرية من بين صفوف الطلبة والعمال، متصاعدة مع نهاية الحرب العالمية الثانية، ومعلنة بداية صفحة جديدة من صفحات التحرر الوطني في العالم. وأضافت هذه الحركة البعد الاجتماعي إلى البعد الوطني، وارتبطت المطالبة بلقمة الخبز بالمطالبة بجلاء القوات الأجنبية وسقوط الملكية والحلف المحلي المتعاون مع الاحتلال الأجنبي.

وفي أواخر الأربعينات وأوائل الخمسينات، كانت مصر تقف في منعطف خطير من منعطفات تطورها، وقد استحالت القضية الوطنية إلى قضية اجتماعية، وتجاوزت الجماهير، بمطالبها الاجتماعية، قدرة الأحزاب السائدة في ذلك الحين، وخلقت الجماهير من بين صفوفها، قيادة تقود حركتها الجماهيرية اليومية ضد الاستغلال الخارجي والداخلي، وكانت القيادة المنتخبة من القاعدة إلى القمة هي "اللجنة الوطنية للطلبة والعمال". وتزايد القلق، وشرائح متزايدة من البورجوازية، تنضم إلى حركة العمال والطلبة، والجماهير تتزايد في الشوارع، تسقط جموعها حكومة بعد حكومة، والحركة الجماهيرية تتصاعد، تهدد في بداية الخمسينات باجتثاث النظام من أساسه بمؤسساته

وأحزابه. وكانت حركة الضباط الأحرار ١٩٥٢ هي البديل المقبول للأطراف المعنية دولياً، وربما، إلى حد ما، محليا.

وإلى هذه الحركة الجماهيرية انتسبت، وفي فترة دراستي الجامعية من ٤٢ إلى ٤٦ شاركت في هذه الحركة، وانتُخبت كمقرر من ثلاثة مقررين للجنة الوطنية للطلبة والعمال. وقد صنعتني هذه الحركة الثورية التقدمية، التي لم تفرق بين رجل وامرأة، وما زالت تبقيني إلى اليوم إنسانة قادرة على التصدي، والوقوف على قدمي.

وفى أعقاب ١٩٥٢ تراجع الاتجاه الليبرالي. وتوطد إلى حد ما الاتجاه العلماني، بعد فترة وجيزة من حكم جمال عبد الناصر، وتراجعت النزعة الإقليمية لتفسح الطريق للقومية العربية، ولوحدة العالم الثالث، تحت راية التحرر الوطني، وأسفر العدوان الثلاثي عن جلاء القوات البريطانية وعن العديد من الإجراءات التي ضمنت لمصر حداً أدنى من التحرر من التبعية الاقتصادية. وبعد العدوان الثلاثي التف الشعب حول مشروعه الوطني التحرري، وتوفر الحد الأدنى من الوحدة المشتركة للوجدان ونظام القيم مما أوجد قاعدة عريضة للتلقي تكفل ازدهار الحركات الفكرية والأدبية والفنية. غير أن هذه الانتعاشة الموحية بالتغيير وإمكانية التغيير لم تدم طويلا، وحمل المشروع الناصري، الذي بدا لفترة ناجحا، تناقضاته من البداية، وأجهزت على هذا المشروع غيبة الديمقراطية من جانب، والتدخل العسكري الإسرائيلي من جانب آخر، ورسمت هزيمة ٦٧ الحد الفاصل بين مرحلتين من تاريخ مصر الحديث.

وفي الخمسينات والستينات برز التوجه الاجتماعي في مختلف المجالات الفكرية والأدبية والفنية والنقدية، وسادت حركة نشطة، تجمع في تفاعل ما بين الإنتاج الأدبي والفني والمتلقي لهذا الإنتاج. وارتبطت هذه الحركة النشطة بانتعاشة الطبقة الوسطى التي ازدادت في فترة الناصرية حجماً ووزناً متيحة دائرة واسعة من المتلقين لكل أشكال الفكر. وازدهر المسرح الجاد ازدهاراً كبيراً في هذين العقدين، بعد سيادة المسرح التجاري في الثلاثينات والأربعينات. غير أن ازدهارة المسرح الجاد لم تدم طويلا. فلم يلبث أن انكمش انكماشا ملحوظا في السبعينات والثمانينات.

وفي منتصف الخمسينات قدم نعمان عاشور مسرحية **الناس اللي تحت** ويوسف إدريس المجموعة القصصية **أرخص ليالي**، وعبد الرحمن الشرقاوى رواية **الأرض**، وكان

الثلاثة ممن ساهموا في الحركة الوطنية في الأربعينات. وقد أرسى هؤلاء الكتاب تقليداً في الكتابة سمي إذ ذاك بالواقعية الجديدة، تمييزاً له عن الواقعية التي سادت حتى ذلك الحين في الرواية، بريادة نجيب محفوظ. ويتلخص الجديد الذي قدمه هؤلاء الكتاب في منظور للتاريخ يرى الحقيقة كحقيقة تاريخية اجتماعية متطورة، وصاعدة رغم كل المنحنيات، وفى الإيغال في التصوير الواقعي سواء في المدينة أو القرية، وفى استخدام اللغة العامية كلغة الحوار، وفى اهتمام صميمي بالحدث وشخوصه بدلا من الوقوف منها موقف المتفرج المحايد.

وفي اتجاه ما سمي بالواقعية الجديدة تندرج روايتي **الباب المفتوح** ١٩٦٠، وفي هذه الرواية أعيد إنتاج واقع الحركة الوطنية من ٤٦ إلى ٥٦، وأدخل مع هذا الواقع في حوار مطالبة بمزيد من التغيير، وينأى أسلوب **الباب المفتوح** عن الوصف الذي ساد الرواية المصرية حتى هذا الحين، ويعتمد على السرد الدرامي لمجموعة من اللحظات الدرامية الدالة تحمل التغيير للشخوص، وتوحي بالمطالبة بمزيد من التغيير على مستوى الوطن.

وتبنى تيار الواقعية الجديدة هذا كتاب أصغر سنا من أمثال سليمان فياض وصالح مرسي وعبد الله الطوخي في مجال الرواية والقصة القصيرة، وألفريد فرج وميخائيل رومان ومحمود دياب ونجيب سرور في مجال المسرحية.

وبلغت المسرحية الاجتماعية في الستينات ذروتها، وقطعت شوطاً طويلا في التجريب معتمدة على التراث، وذلك في محاولة لإيجاد مسرح قومي يختلف عن المسرح الأوربي. وتعمق الجانب النقدي في المسرحية الاجتماعية، بل وتنبأت بعض المسرحيات بهزيمة ٦٧ قبل أن تقع الهزيمة، محللة للواقع الاجتماعي تحليلا فنيا متميزا. وفي هذا الاتجاه أشير إلى مسرحية **الزوبعة** لمحمود دياب، ومسرحية **آه يا ليل يا قمر** لنجيب سرور. وقد كتبت كل من المسرحيتين ١٩٦٤، وإن عرضت الأولى على خشبة المسرح قبل الهزيمة بشهور، وعرضت الثانية في أعقاب هزيمة طوت صفحة لتفتح صفحة جديدة ما زلنا نعيشها إلى اليوم.

ويصعب تقييم العقدين الأخيرين، وبلورة اتجاهاتهما العامة، وملاحقة الخريطة الأدبية والفنية والنقدية التي تتطور الآن بشكل ملحوظ، وسأكتفي لذلك برصد بعض الظواهر الاجتماعية والأدبية دون غيرها. استمر نجيب محفوظ يكتب، كما أستمر غيره

من قدامى الكتاب أمثال يحيي حقي ويوسف إدريس وإدوار الخراط، وكذلك فتحي غانم، الذي بنى عالماً قصصياً دائب التجريب يستقر على منظور لوحدة الوجود يعلي الحدس كأداة للمعرفة على العقل. وانضم إلى هؤلاء الكتاب مجموعة من الكتاب، تشكلت في الستينات وبرزت كعنصر فعال في الساحة الأدبية في السبعينات والثمانينات، وأثرت بإنتاجها الأدبي فيمن سبقوها ولحقوا بها من كتاب، وما زال أدب هذه المجموعة يعرف حتى الآن بأدب الستينات. وانضم لهذه المجموعة لاحقا كتاب من مختلف الأجيال، واتسعت الساحة للعديد من الكتاب والنقاد الجدد والقدامي يصعب حصرهم في هذا المجال.

وتمثل الجديد في العقدين الأخيرين في الإنتاج الأدبي لهذه المجموعة من الكتاب التي تشكلت في الستينات، وخرجت بأهم أعمالها الأدبية في العقدين الأخيرين. وتضم هذه المجموعة العديد من الكتاب والشعراء ومنهم يحيي الطاهر عبد الله، وإبراهيم أصلان، وأمل دنقل، وعفيفي مطر، وجمال الغيطاني، ويوسف القعيد، وعبد الحكيم قاسم، وصنع الله إبراهيم، ومحمد البساطي وغيرهم.

ولكل من هؤلاء الكتاب اختلافاته الفردية وتوجهاته الاجتماعية والسياسية ومنظوره للتاريخ، وأسلوبه المميز، غير أن شيئاً ما في رؤيتهم للأشياء، شيئا عزلهم عن النقاد والقراء في الستينات، وقربهم إلى النقاد ودائرة محصورة من القراء في السبعينات والثمانينات. وقد بدأ معظمهم بكتابة القصة القصيرة ولم يتطرق بعضهم إلا لاحقاً إلى كتابة الرواية بما تقتضيه من قدرة على البناء. أما المسرح، وهو الفن الجماهيري المباشر، فلم يقربه أي منهم.

وفي ندوة نقدية في البرنامج الثاني في الإذاعة، قلت قديماً، أمازح واحدا من مجموعة الستينات هذه: لقد كان مشروع جيلي هو تغيير وجه مصر، أما مشروع جيلك فهو عبور الإنسان للطريق العام بسلام دون أن يمسه ضرر.

وتصدق هذه العبارة على بعض كتاب الستينات، ولا تصدق عليهم جميعاً، وتصدق على بدايات هذا البعض، ولا تصدق على كتاباتهم كما تطورت الآن. وسيتجاوز هؤلاء الكتاب وطأة التأثير الأجنبي متمثلا في هيمنجواي وكامي وأقطاب الرواية الجديدة في فرنسا، وسيحفرون مسارهم في الواقع المصري وسيلجأ بعضهم إلى التناص،

(inter-contextuality)، في مفارقة أو مقارنة بين لحظة ماضية من التراث ولحظة حاضرة، وسوف يختلف هذا التراث من تراث مملوكي إلى تراث فرعوني أو شعبي، وسيوغلون في التجديد التقني، والصلة تتقطع فيما بينهم، وبين الرواية الأوروبية، وتقترب عند البعض من الكتابة التراثية المصرية العربية. وسوف ينصرف اهتمامهم إلى مشاكل الخبز والحرية، وتقترب لغتهم من لغة الكلام اليومية وتتراوح بين التسجيل والغنائية، وسوف يتقلص الحوار في عالمهم وتتسع أعمالهم للوصف المسهب وتنأى عن السرد الدرامي، وسوف يقف الكاتب في معظم أعمالهم موقف المتفرج الراصد لمتفرج آخر راصد، هو البطل، أو بالأحرى اللابطل، وسوف يغلب العامل الذاتي على العامل الموضوعي في بعض أعمالهم، والحقيقة الداخلية على الحقيقة الخارجية، وسوف يبقى عالم البعض منهم عالماً محاصراً، وسوف يخيب مسعى اللابطل ويكون موعوداً بالهزيمة دون أدنى فرصة للإفلات، وسوف تسقط المطْلقات، كل المطلقات بالنسبة لمعظمهم، وسوف تبدو الحقيقة في أعمال البعض منهم ذات أوجه متعددة نسبية وهشة ومفتقرة إلى التبرير، مكونة من مجموعة من اللحظات المنفصلة التي لا يكاد يربط بينها سياق، وسوف تتعدد الأصوات في الإنتاج الأدبي، كبديل عن هيمنه الصوت الواحد، وتتعدد الزوايا التي تتلقى منها الحدث، كبديل الزاوية الرؤية الواحدة، وسوف يدورون، وفي معظمهم، ورغم كل أنواع التجريب، والتأثير بكتابات ماركيز وأدب أمريكا اللاتينية، في دائرة الواقعية.

ولم تكف الشكوى في العقدين الأخيرين مما سمي بأزمة الإبداع وبأزمة المسرح وبأزمة النقد، ولن يلتفت الكثيرون إلى حقيقة أن الأزمة في أساسها أزمة تلقي، فقد ضاقت دائرة المتلقين للإبداع والفكر في العقدين الأخيرين. وانقسمت هذه الدائرة على نفسها في دوائر منعزلة، الواحدة عن الأخرى، وتفتقر إلى الحد الأدنى من وحدة الثقافة، ووحدة الوجدان ووحدة القيم. وعمّق من هذا الوضع انتشار التيارات السلفية، وانكماش الطبقة الوسطى كما وكيفاً، وهي الراعية التقليدية للفنون والآداب في مصر. وانعكس هذا سلبا على الإنتاج الفكري والفني والأدبي.

وحين كتبت **الباب المفتوح**، في أواخر الخمسينات، كتبتها في ظل وجود دائرة عريضة من القراء، يجمعها الحد الأدنى من الوجدان المشترك والحد الأدنى من القيم المشتركة. وكنت أعرف مسبقا الأرضية المشتركة التي أقف عليها، بداية، مع القارئ، وكيف أسحبه

برفق إلى قيم أكثر تقدما، وإلى مواقع أكثر تقدما، وكنت أعرف مسبقاً نوعية الإيقاع على الوجدان الذي تستجيب له القاعدة العريضة من القراء، والنغمة الصحيحة الكفيلة بتحريكها.

وفي منتصف الثمانينات، وأنا أكتب **الشيخوخة وقصص أخرى**، كنت كمن يقفز إلى البحر معصوب العينين. وتأتّى أن تكون الدائرة التي أتوجه إليها بالخطاب الروائي دائرة أضيق نتيجة للتعددية في القيم، والتعددية في الوجدان، وتأتّى أن أعزف دون أن أعرف مسبقا نوعية النغمة التي يستجيب لها المتلقي.

وهذا مقوم آخر من مقومات الأزمة الثقافية التي عشناها طويلا والتي تؤذن الآن ببعض الانفراج.