ملف

عودة
أبو المعاطى أبو النجا
من المنفى

قراءة أبو النجا فى الرواية العربية/ فريدة النقاش . رؤيا النفس، رؤيا العالم/ د. صلاح السروى .المثقف والجماهير والسلطة/ د. رمضان بسطويسى. حوار مع أبو المعاطى أبو النجا/ مجدى حسنين .ببليوجرافيا بأعماله

ملف

قراءة «أبو النجا» فى الرواية العربية

فريدة النقاش

من قبل أن ينشغل علم الاجتماع الأدبى بصورة واسعة بمسألة التلقى دأب نفر- ولو محدود- من النقاد العرب الذين لم ينتشر عملهم على نطاق واسع بمعالجة هذه المسألة عمليا حين وضعوا نصب أعينهم وهم يكتبون النقد الأدبى مستويات القراءة المتعددة مفترضين شقة واسعة بين هذه المستويات والتى اجتهدوا ليخاطبوها جميعا.

من بين هؤلاء النقاد الروائى والقصاص المبدع أبو المعاطى أبو النجا فى كتابه «قراءة فى الرواية العربية». الذى صدر عن الهيئة المصرية العامة للكتاب فى ستة فصول عام ١٩٨٨

ويبين لنا الكتاب كيف أنه تابع إنتاج زملاء له فى مصر الوطن العربى وبشغف قارئ عاشق ينبئ عن دراية واسعة بتطور الرواية فى الوطن العربى رغم أنة يتحوط حين يقدم رأيا فى رواية «مدرسة العراه» للدكتور يحيى الرخاوى قائلا.

«لانبالغ إذا قلنا (كبداية) أنها رواية قضايا وشخصيات بنفس الدرجة ونفس العمق ربما لأول مرة (فى حدود علمى) أجد رواية يتوازن فيها حضور الشخصية الانسانية ، وحضور القضية

الفكرية، ودون أن نشعر بأن وجود أحدهما فى أى مرحلة من المراحل كان على حساب وجود الآخر أو منفصلا عن وجود الآخر..» وتقترب مجموعة المقالات هذه فى خطوطها العامة من المدرسة الواقعية- الاجتماعية فى النقد، ومن أهم خصائصها أنها ترى الى الدال والمدلول فى جدلهما الحى الخلاق لأنها تحيل الأدب أولا الى واقع الحياة بكل غناه وترى فيه إعادة تركيب كاشفه لهذا الواقع، ساعية للارتقاء به وهى تمسك بطرفى التناقض وتشتغل على هذه المساحة التى نادرا ماتكون خالية بينهما، وقد تبدو كذلك، أى خالية من اللحظات القليلة التى يهدأ فيها الصراع ويملؤها الفن بالمفردات المنتقاه الدالة على غنى الحياه.. يقول الكاتب فى معالجته لرواية «العدوى» للروائى الفلسطينى «وليد أبو بكر».

«كيف يجرى الصراع داخل الذات؟، والى أين تمتد جهات القتال فى الداخل والخارج، وفى هذا العمل تسقط الحدود الوهمية بين الداخل والخارج، وتتعرى الخيوط الدقيقة المتشابكة التى تربط بين العالمين. وبناء عليه فليس هناك شكل ثابت أو شكل فى حد ذاته أى صالح لكل زمان ومكان وموضوع «فالأمر فى كل الأحوال رهن بطريقة استخدامه» كما يقول أبو النجا عن تعدد الأصوات.

وتتسع مساحة النقد الواقعى- الاجتماعى لإبراز مغزى تزاوج الفنون.. القصيدة- المشهد اللوحة وهو مايتكرر بصورة قصديةودالة فى القراءات النقدية التى بين أيدينا، يقول عن «النهايات» لعبد الرحمن منيف»

«إلى هنا ويبدأ المؤلف يبدع قصيدته الرائعة فى عده مشاهد تنتظم الرحلة، ولكن كل مشهد يوشك أن يكون فى حد ذاته لوحة فريدة متميزة..» ويتابع فى ثلاثية حنامينا «حكاية بحار» سيمفونية البحر والبحار، وهو الوصف الذى يطلقه أيضا على عمل يحيى الرخاوى حين يرى فيه (سيمفونية مصرية خالصة».

ولعل جدل الواقع والمثال أن يكون أهم المنطلقات النظرية للمدرسة الواقعية - الاجتماعية فى النقد والتى ترى أنه لاواقع ثابت ولامثال أبدى على العكس من كل المدارس الأخرى، ويتسع كل من الواقع والمثال فى إطار هذه المدرسة لكل المستويات النفسية والشعورية ، الوجودية الكونية والروحية وهى تتفاعل فيما بينها لتعكس فى بنيتها الجمالية وفى علاقتها المتشابكة بالمجتمع والتاريخ طبيعة البنيات الاجتماعية فى الرحلة المعنية

يقول عن حنامينا

«ومع تطور أحداث الرواية يلوح أن المثل الأعلى فى هذه الحياة القاسية المتغيرة يبدو هو الآخر مراوغا وقابلا للتغير، وإن فيه من المراوغة بقدر مافيه من السحر والجاذبية، فهل تنتهى

رحلة البحث عهن الأب بمحاولة لصياغة جديدة له؟

ويتوفر أبو النجا على قدرة على التلخيص الذى يضئ ويعلق ، وتبرز فيه روح الناقد الفنان يقولد عن عساف بطل النهايات».

«كانت روحه تمتلئ باليأس أمام الحماقة، وربما زاده الشراب ضعفا فترك حماقة الضيوف تقول حنكته هذه المرة».

وفى تلخيصه لحبكة رواية الرخاوى حيث تقوم كل شخصية من شخصياتها برواية القصة من خلال رؤيتها الخاصة يقول:

«ولكنه هنا هو أنسب الأشكال الأدبية لرواية تحكى قصة «المواجهة» حيث يتيح هذا الشكل فرصة كبرى للظاهر والباطن، ثم هو يتيح أفضل الفرص للمؤلف ليقول مالا تقدر كل شخصية فى حدودها على قوله.. وللقارئ ليرى من خلال هذا التعدد والتنوع مالاتستطيع كل شخصية رؤيته..»

ويقول فى مكان آخر.

«ولكننا لانفهم بعض دوافع يأسه إلا من خلال علاقته بكمال نعمان الفنان الذى بدأ حياته ثوريا ثم حاول أن يعبر عن ثورته من خلال فن ملتزم، ثم انتهى الى الإيمان بفن حر لا التزام فيه ثم واجه محنه العجز عن إكمال آخر لوحاته فوصل الى عيادة الطبيب.. تحت راية الحرية أيضا..»

وعن رواية الجازية والدراويش للجزائرى «عبد الحميد بن هدوجه» يقول:

«وفى بهو المرايا المتقابلة الذى

يتيحه بناء هذه الرواية أن الدراويش ليسوا سوى نوع من الثوار، لقد رفضوا واقعا قاصرا وعاجزا، ونجحوا فى اطلاق قواهم الكامنه»..

ويوسع - على طريقته- تعريف رواية المقاومة من قراءته للعدوى «لوليد أبو بكر» وهذا التأكيد على الوعى الذاتى للبطل، دوره فى نجاح مقاومته للمرض سمه أساسية فى شخصية بنيه البطل، وفى كل الشخصيات الايجابية فى الرواية، وقد أدى هذا التأكيد الى جوار قدرة المؤلف على التوظيف الذكى لبعض عناصر من الزمان، وبعض الشخصيات على أن يجعل هذا الحدث الواقعى البسيط الذى يحترم فيه المؤلف كل شروط وظروف الواقع النفسى والاجتماعى للشخصيات على أن يجعله قادرا على الاشعاع بدلالات رمزية كبيرة تتجاوز كل المعطيات الواقعية المحددة، فالرواية تصبح بدون أدنى تكلف أو ادعاء رواية من روايات المقاومة..

وثمة هم رئيس يحرك الناقد وهو يتتبع قضية التغيير الى الأفضل التغيير الثورى، ألا وهى التغيير بالناس وليس نيابة عنهم ففى الجازية والدراويش.

«ومع تقابل صوت عايد وصوت الطيب فى الفصلين الأخيرين ترق الحواجز، وتتقاصر المسافات بين الطيب وحامية وعايد وجميلة ويلوح أن هؤلاء الأربعة هم أبطال الزمن القادم الذين تنعقد عليهم الآمال فى انجاز التغيير بالناس وفيهم ومعهم».

وفى رواية الرخاوى يتساءل عن كنه البطل.. فهل:

«هو المؤلف الذى هو الطبيب فى الرواية، الذى يصطحب أبطاله فى رحلتهم الصعبة من واقع أزماتهم التى دفعتهم الى عيادته ليمشى معهم فوق الصراط المستقيم الى فردوس (لاتجرى من تحته الأنهار)، يؤكد لهم أنه هنا، والآن، وأنه يفتش عنه معهم وبهم، وأنهم قد يكونون دليله لهذا الفردوس بقدر ما هو دليلهم له؟».

ولهذه القضية المؤرقة جذور فى بناء عالمه الابداعى وخاصة فى روايته الملحمية العظيمة «العودة الى المنفى» عن سيرة الفنان الثورى عبد الله النديم، ففى بنائه الخيالى- الواقعى لشخصية عبد الله النديم هناك الحاح دائم على أن البطل كان مؤرقا دائما باكتشاف فعالية الناس وإضاءة خفاياها التى لايعرفونها هم أنفسهم وإطلاق شرارتها ومبادرتها باعتبار هذا كله هو الضمان الأكيد لاستمرار العمل الثورى فى مواجهة كل الظروف فى المد والجزر فى الهزيمة والانتصار، واعتبار الفعل الانسانى الدءوب نوعا من إبداع يحلق فى مملكة الممكن ويضفى على الانجاز الصبور نبلا وجلالا.

ولايفوت أبو النجا أن يقدم كتابه الرقيق للحياة الثقافية المصرية والعربية حين ينتهى من قراءته الثاقبة

لرواية الرخاوى قائلا:

«وأشعر بالذنب حيال مؤلف يعطى من وقته وجهده وذوب قلبه لعمل كبير فى زمن لايسمح لأحد بالكتابة الجادة أوبا لقراءة المتأنية، وكأنه مكتوب علينا أن نعيش مع الخفة وأن نموت بها، ومكتوب على كل عمل جاد وكبير أن يعيش فى الظل والصمت والخفاء أولايعيش..»

ألا نلمح فى هذا العتب الأسيان إحالة ضمنية الى وضع «أبو النجا» هو نفسه ككاتب كبير أهمله النقد وانشغلت عنه الأضواء التى تؤكد فى كل فرقعة تحدث حقيقة أن ليس كل مايلمع ذهبا؟

ويسوق أبو النجا فى نقده مفهومين أجدنى أختلف معه من منطلقهما الأول هو مفهوم التوازن الذى يطلقه عند تحليل شخصية وليد مسعود فى رواية جبرا ابراهيم جبرا «البحث عن وليد مسعود» ويفسر اختفاءه فى نهاية الرواية نتيجة لعجزه عن إقامة هذا التوازن.

«بحثا عن أرض جديدة أكثر صلابة تعينه على استرداد توازنه المفقود هى الأرض المحتلة- كما نعتقد وصال رؤوف آخر المتطلعات الى قمة وليد مسعود».

ولكننا سرعان ما نكتشف أن هذا الاعتقاد لايخص وصال رؤوف وحدها وإنما هو اعتقاد أبو النجا نفسه.

«هل ثمة معنى خاص لكون وليد مسعود فلسطينيا مادام يجسد مشكلة انسانية عامة على هذا النحو؟ أعتقد أنه يوجد هذا المعنى الخاص فاذا كان هذا المعنى مجرد شكل من أشكال النضوج الانسانى بالنسبة لأى فرد، فإن له عند الفلسطينى أكثر من معنى، أنه من ناحية ضرورة، فأرضه مزروعة بالمتناقضات على نحو ربما لم يصادفه انسان من زماننا. إن التوازن هو بمعنى من المعانى أرضه التى لابد أن يتشبث بها حتى يستعيدأرضه. هو موطنه المؤقت حتى يستعيد موطنه الدائم. ولنتذكر دائما أنه ذلك التوازن الذى لايفوق الحركة أو الثورة، أو أنه الثورة التى لاتملك ترف فقدان توازنها الخاص...»

ورغم براعة التفسير الذى تتبع الكاتب عناصره بدقة إلا أن مفهوم التوازن يقف على الطرف الآخر النقيض لمفهوم الثورة، ففى التوازن تتعادل الميول فلا يغلب أحدها غيره، وفى الثورة تحدث قطيعة مع الماضى وينتصر الجديد، بحيث لايمكننا موضوعيا أن نناظر بين بنيه شخصية تسعى لاحداث هذا التوازن أو تحفق فى إحداثه وبين بنيه الثورة التى هى عملية تجاوز للعالم القديم بما فيه من توازنات، فضلا عن أن لحظة التوازن فى الوعى الفلسفى وفى عملية التغير الدائمة هى لحظة سريعة العبور وخاطفة.

المفهوم الثانى الذى أجدنى أختلف فيه مع المؤلف هو مفهوم الخصوصية

وماسماه بالخصوصية المصرية والتوازن رفض مقنع لقانون التراكم والتغير الكيفى لأنه يفترض بقاء طرفى التناقض بشكل دائم على حالهما.

يقول . مرة أخرى عن التوازن فى معالجته لرواية أصوات «لسليمان فياض»:

«فالعدالة ليست مجرد أن تأخذ شيئا من هنا لتعطية هناك، العدالة فى جوهرها توازن عميق بين الدوافع هنا وهناك ، وتفهم بالغ لحركة هذه الدوافع..»

وحين يختل هذا التوازن، فمن يدرى قد يقوم المظلومون أنفسهم بعملية ختان للعدالة والحرية..»

وهو يحل مفهومى التوازن واختلال التوازن مكان التخلف والتقدم فى حالة القرية المصرية التى تنزل فيها الفرنسية «سيمون» فتقوم نساء القرية بختانها بعد تنظيف سيقانها من الشعر.. وهو يفسر قتل «سيمون» الفرنسية باعتباره انتصارا للقانون الأزلى للقرية- كأن لاشئ يتغير أبدا- ويرى من سلوك نساء القرية معها «خصوصية مصرية» فيبدو مفهوم الخصوصية مرتبطا بالقديم والمتخلف الرازح على صدور الناس وعقولهم، ومرة أخرى هى:

«لحظة اضطراب العقل، فى لحظة عجزه عن التوازن بين قانون قديم كالأزل وقانون لما تتضح معالمه..»

هنا، ومرة أخرى نجد فكرة التوازن مرتبطة بمفهوم ضيق للغاية للخصوصية التى ترفع الظواهر الأنثروبولوجية مثل عادات الختان لمستوى الملمح القومى.

ولعل مفهومى التوازن والخصوصية هذان أن يقفا وراء امتناعه الواضح عن الخوض فى مسألة الرمز السياسى رغم قوله بأن الرواية حافلة بالرموز الأحمر فى «الجازية والدراويش» إذ من الواضح جدا لأى قارئ عادى للرواية أن الأحمر هو المناضل الشيوعى الذى يلقى حتفه فالاطار العام للرواية هو رحلة مجموعة من الطلبة بقرية يستهدفون اقناع أهاليها بالنزوح لقرية أخرى لأن حكومة الثورة سوف تبنى سدا فى قريتهم الأصلية. كان الطيب فى الحقيقة مقسوما قسمين: قسم مع الطلبة وقسم مع الأهالى، أما الأحمر فكان يقول للطيب عن السكان:

- أن رءوسهم جد صغيرة ، ولو وضعت فيها أفكارا كبيره إنفجرت

- ماذا تريد أن تضع فيها؟

- لا أدرى؟ ربما أضع فيها أحلاما حمراء بمستقبل يلمس أشد الخيالات ضيقا.. ربما كان ذلك جزء من سر الأحمر وسحره، قدرته على أن يحول الفكرة الى حلم والرغبة الى شوق..»

فحين كتب هدوجه روايته هذه كان الشيوعيون الجزائريون ملاحقين بعضهم فى المنفى والآخرون فى السجون.. ويحيل هذا المصير الذى يلقاه الأحمر بعد أن غزا القرية بسحره الى المصير

الواقعى للبطل الشيوعى الذى لابد أن يستدعى على التو رواية أخرى لاتقل أهمية فى الأدب الجزائرى المعاصر هى رواية «اللاز» للطاهر وطار والتى تقع أحداثها فى زمن حرب التحرير وتتحدث عن دور الشيوعيين ومصيرهم بحيث يستحيل على أى ناقد أن يتجاهل الرمز السياسى فى الحالتين.

ومع ذلك فإن العرض النقدى البارع الذى قام به أبو النجا يدلنا بحدسه العميق على الكيفية التى يمكن أن نقرأ الرواية بها فى ضوء مايجرى الآن فى الجزائر

«لكن فعل القتل يحتاج الى نوع من الايمان بما يدعو الى القتل ، وهو لم يكن يملك إيمان الدراويش بالماضى، ولا إيمان الأحمر بالمستقبل»..

وهانحن نشاهد الآثار المأساوية التى يلحقها الايمان بالماضى بالجزائر الآن.

كذلك يتوقف أبو النجا فى منتصف الطريق حين يمتنع عن تحديد الطبيعة الاجتماعية للعالم الذى يدفع الانسان دفعا الى الغربة والإزدواج والتمزق والتناثر شظايا ، فهل هو شئ آخر غير عالم السلع الرأسمالى المشوه والتابع؟

كذلك فإن القراءة الثانية لرواية وليد أبو بكر العدوى تبقى قراءة ناقصة لأنها لم تتقص هذه الوشائج العميقة بينها وبين أوضاع الثورة الفلسطينية.

ورغم هذه الملاحظات فإن النقد الواقعى مثله مثل الفن الواقعى يرفضن أن يحول الوجود الإنسانى إلى وهم فارغ، ويحذر دائما من مخاطر إقامة الجسور الأسمنتيه بين الخيالى والواقعى وهو يحفر بدأب منقبا عن جذور هذا الوهمى فى الواقع الاجتماعى- الاقتصادى التاريخى حيث يتشكل الجمالى من اللقاء السعيد بين طاقة شعور ووقائع جرى تنظيمها ليتولد) الجمالى اجتماعيا ونحن احوج ماتكون الى هذا النقد ليحتل مساحة تتسع بانتظام فى حياتنا بعد أن راجت موضة المعالجة الشكلية الخالصة ومايمكن أن نسميه عبادة الشكل المجرد بالرغم من هذه المفارقة الا وهى أن الشكل هو أرقى تعبير عن الاجتماعى والطبقى فى الفن.

ولكن وبسبب التجريد والتهويم لايندر أن تكون ساحة النقد الشكلى فارغة من المعنى والمغزى، وأصبح المعيار الشكلى المجرد والمختزل فى مجموعة ألا عيب هو أداة تقييم الاعمال التى يستحيل أن تندرج موضوعيا فى خانة مايمكن أن نسميه بالفنون الوضعية التى تفتت الواقع وتكرسه قائلة باستحالة تغييره أو الخروج من متاهاته الملغزة التى تكاد تنفصل نهائيا عن المجتمع، وتنفى أى فعالية عن الإنسان.. وتتراكم نتاجات مثل هذا النقد الذى يعجز بالضرورة عن دفع الحركة الفنية للأمام ناهيك عن الإسهام أصلا فى بناء حركة.

ملف

رؤيا النفس، رؤيا العالم

د. صلاح السروى

تحتل عملية تصوير النفس الإنسانية حيزا هاما فى الابداع القصصى عند محمد أبو المعاطى أبو النجا. من حيث كون هذه النفس جوهرا محوريا يقوم حسب تكوينه العقدى ونزوعه الغريزى اللامرئى، بتوجيه السلوك الأنسانى وجهة قد لايدرى صاحبها تعليلا منطقيا لها، فضلا عن الآخرين. إن النفس الانسانية حسب ذلك، إنما هى عالم مستقل قائم بذاته، حامل عناصره ومكوناته وتفاصيله، وكذلك قوانين حركته وفعالياته المحددة، التى تتجاوز العالم القائم بالفعل محققة عالما آخر زاخرا بكل الاسقاطات والأمنيات، أو كما يقول د. مصطفى صفوان فى مقدمة ترجمته لكتاب تفسير الأحلام لسيجموند فرويد «إنها لغة الانسان بما هو راغب، فى مقابل لغة الانسان بما هو عارف(١). فهناك لغتان تترجمان عن عالمين على قدر نسمى من الاستقلال: الأولى لغة الداخل، والأخرى لغة الخارج، وعلى قدر مابين هذين العالمين من اتساق وانسجام يكون استواء الشخصية وحيويتها الروحية والسلوكية، والعكس يكون حينما

تضطرب العلاقة بينهما، فإن عالم الداخل ينعزل مستقلا بذاته خالقا تهاويمه وحياته الخاصة التى تبرز ناشزة وغريبة، قياسا على الواقع الخارجى المعاش (٢).

غير أن قصص أبو المعاطى أبو النجا لاتطرح الأمر من زاوية التضاد أو التصالح بين هذين العالمين، وإنما تطرحه من زاوية أثر الخارج على الداخل، ومن ثم رد الفعل العكسى من ناحية النزوع السلوكى الذى يصوغه العالم النفسى الداخلى للشخصية. خاصةإذا تميزت هذه الشخصية بتكوين نفسى حساس ومرهف. ولذلك نحصل دائما فى أعمال هذا الكاتب على رصد مزدوج لكلا العالمين فى نفس الوقت، وهو مايغنى عالمه القصصى ويثرى إجاباته عن حقيقة الإنسان وحقيقة الواقع معا. وهذا الأمر كذلك هو مايجعله متفردا ومتميزا عن كتاب القصة ذوى الميل نحو الكتابة النفسية ، مثل ناتالى ساروت وأندريه جيد وغادة السمان وعبد الفتاح رزق، فلدى هؤلاء يدور الحدث داخل النفس لاخارجها، متأثرا بعوامل ومحركات لامرئية ولاواقعية. كما أنه يختلف كذلك عن منهج دوستويفسكى الذى يكرس كل جهده الفنى للتعبير عن سلوك الشخصية فى مراحل نشوزها النفسى والسلوكى الفعلى (٣).

إن القصة عند أبو المعاطى أبو النجا، تبعا لذلك، لاتقوم على علاقة صراعية مباشرة بين أقطاب داخل النفس الواحدة، ولابين داخل النفس وخارجها كما نجد عند عبد الفتاح رزق مثلا(٤). وانما تقوم على علاقة حوارية تأخذ طابعا تامليا فى الغالب، بحيث يصبح البناء القصصى قائما على التراكم والتوالد الفكرى والنفسى، وليس على عنصر الأزمة المفضية الى واقع مغاير، إنه يقوم على عنصر التداعى التأملى الذى يخلقه واقع خارجى يمثل تحديا أو مثيرا لعالم داخلى خصب، ومن ثم تصبح القصة عبارة عن وصف استجابات هذا العالم الداخلى لذلك المثير الخارجى، ماضية نحو استخلاص الدلالات الفنية والفكرية لهذا السرد.

وإذا كان العالم الخارجى (الواقع) متغيرا ومتحولا أبدا، فإن هذه الاستجابات لابد أن تكون بدورها على نفس الوتيرة من الحركة والتغير، ومن ثم يمكن التفريق بين مجموعة من القصص كتبت قبل عام ١٩٦٧ وأخرى كتبت بعده، ترتيبا على مايحمله هذا التاريخ من دلالة فارقة مثلت تحديا، بمواضعات ماقبلها ومابعدها، على إنسان هذه الأعمال . فالواقع قبل ذلك التاريخ كان يطرح حلما ورديا ويقينا إجتماعيا وسياسيا، ومن ثم قيميا لايتزعزع، جعل الكاتب يتعامل مع الواقع الخارجى بمنهج إيمانى خال من التساؤل والشك، تحتل الرؤية النضالية

جانبا أساسيا منه. كما احتلت الأنا الجماعية فيه دورا أكبر مما فى المرحلة اللاحقة نجد ذلك بوضوح ناصع فى قصص «قرية أم محمد» ، «حادثة الوابور»، «الابتسامة الغامضة»، «سحابة الغبار»، وغيرها . ثم جاءت الهزيمة لتزلزل ذلك اليقين وتستبدله باهتزاز قيمى وأخلاقى ، وخلل اجتماعى، أثر بأبعاده النفسية ودلالاته السياسية على تكوين الشخصية الفكرى ومسلكها النفسى والروحى ومن ثم المادى معا ولذا سوف تظهر لدينا فى هذه المرحلة كمية لا بأس بها من التساؤلات والتأملات ومحاولات تعليل ماحدث. ومحاولات البحث عن إجابة تفى وتتوافق مع حجم ماحدث. وهو ماتبرزه بوضوح قصص «ذلك الوجه وتلك الرائحة» ، «الوهم والحقيقة»، «أصوات الليل»، وقت الزوال».. وغيرها.

وسوف أحاول فيماسيلى من هذه الدراسة اختبار صحة هذه الافتراضات عن طريق تقسيم أعمال الكاتب فى القصة القصيرة إلى قسمين رئيسيين(٥)، ثم تحديدهما على أساس تاريخ النشر:

الأول: قصص استقرار اليقين. وهي التى نشرت بين عامى ١٩٦٠و١٩٦٦.

والثانى : قصص إهتزاز اليقين. وهى التى نشرت بين ١٩٦٧و١٩٨٤.

وذلك من خلال ثلاثة محاور رئيسية ، أمكن رصدها فى أعمال الكاتب، تمثل مناط الفعل وأقطاب الحركة القائدة للسرد. وتتراوح هذه المحاور بين مناطق الانفعال المختلفة ، تبدأ بأنا الفرد، من حيث احتلالها لبؤرة السرد المركزية، فلا يشاركها فيه الا مايمثل المثير الخارجى، ويليها محور الأنا والآخر الذى تشترك فيه أنا الفرد مع الاخر فى علاقة ، تولد الحدث والانفعال معا، بحيث يصبح هذا الاخر عنصرا مشاركا رئيسيا على مستوى توليد الحدث والانفعال وليس مجرد مثير محايد كما فى المحور الأول. ثم يأتى المحور الثالث تذوب فيه الأنا الفردية فى الضمير الجمعى، فلا تمثل تلك الأنا الا العين الراصدة والمنفعلة فى إطار الانفعال الجماعى الأشمل.

تلك المحاور الثلاثة إذن هى:

١- الأنا الفردية

٢- الأنا والآخر

٣- الأنا والجماعة

ولاتمثل هذه المحاور نسقا حركيا ينتظم الانتاج القصصى عند الكاتب، فيفضى أحدها الى الآخر أو يترتب عليه، وإنما هى تنويعات على نشاط الأنا الرئيسية فى القص، فحينا يأتى متمحورا حول ذاته منشغلا بها، وحينا يأتى فى علاقة مع آخر، وفى الأخير يأتى متماهيا فى جماعة أو مندمجا فيها بما لا يفقده خصوصية هذه الأنا.

أولا :قصص استقرار اليقين.

فى هذا القسم نلحظ نوعا من استقرار القيم والمفاهيم، كما نلمس رؤية إيجابية، متفائلة على نحو عام، تظلل جوانب القصة. مثل الروح المتدفقة نحو العمل، ومحاولات التواؤم مع الجماعة وتصويب مفاهيمها وسلوكياتها من خلال دينامية نقدية لاتغفل التعاطف معها والسعى نحو فهمها، فالأنا الفردية هنا ليست متناقضة مع الجماعة ولكنها راغبة بصدق فى فهمها والتعامل الايجابى مع مواضعاتها، كما نلمس أيضا الحس الاجتماعى الواضح من خلال طرح القضية الاجتماعية والتفاوت الطبقى بتعاطف واضح مع الفقراء و المطحونين، مثلما نجد فى قصة «حارس المقبرة» من خلال تكنيك المفارقة الساخرة التى تجسدها وضعية الموتى الذين يتدثرون بأكثر من ثوب ثمين ، والأحياء الذين لايجدون مايسترون به أجسادهم . ورغم أن البطل يقوم بالسرقة إلا أن القصة لاتدينه كمجرم ، بل كضحية. ولانستطيع أن نفصل هذا التوجه عن طبيعة المرحلة السياسية والاجتماعية التى كانت سائدة قبل عام ١٩٦٧.

-١-

يبرز هذا المعنى بوضوح فى قصة «الاخرون» من مجموعة «فتاة فى المدينة» التى نشرت عام ١٩٦١ ، حيث نقابل محمود المراسل العسكرى الذى يذهب الى الاسماعيلية ليلتقى بالفدائيين الذين يقاتلون الانجليز عام ١٩٥١، وإذا كان الهدف المعلن من هذه الزيارة هو تغطية بطولات هؤلاء الرجال فإن الهدف الحقيقى له كان أن «يتحدث اليهم ، ليعرف لماذا أتوا الى هنا؟ لماذا جاء واليقامروا بحياتهم؟ »(ص ٣٨ المجلد الأول). أن هذا التصريح أنما يخفى استخفافا أو تعجبا وربما استنكارا لما يمكن أن يصنفه تحت عنوان المغامرة المجانية أو التعرض للخطر دون مقابل محدد بمعايير الأنا الفردية التى لايرى العالم إلامن من خلالها. وهو يبرر ذلك بعدد من الاسئلة الوجودية التى لايستطيع أن ينفذ من خلالها الا الى النتيجة السابق استنتاجها وهو خطل هذا المسلك.إن يفهم- كما تقول القصة- أن ..«يناضل الانسان، أن يتألم، أن يشقى من أجل حياة سعيدة. أما أن يفقد الانسان حياته نفسها، فهذا مالايمكن تصوره بحال... هل هناك شئ أغلى من الحياة ذاتها، حتى يمكن أن نبذلها من أجله؟ يقولون الحرية ولكن ماهى الحرية؟ إنها إحدى حاجات الحياة، وحين نفقد الحياة ، نفقد معها حاجتنا الى الحرية.» أن هذا التحليل ذا الطابع الفكرى الفلسفى التأملى لاينطلق الا من ذات تنطوى على نفسها ولا تعترف بحقيقة أوجدارة أى شئ الا بما يحقق لها مردودا على المستوى الفردى الذاتى، وهو فى ذلك يطرح نفيا واضحا لمفهوم الآخر، أو «الأخرون» كما يقول عنوان القصة. القضية إذن هى هؤلاء الآخرون

هل هم موجودون حقيقة، وهل هناك حاجة لهم، وهل يستحقون التضحية من أجلهم.. تواصل القصة: «يقولون الحرية من أجل الآخرين، ولكن من هم الآخرون هؤلاء؟ إنه لايكاد يحس بهم وهم أيضا هل تراهم يحسون به إلا حين يحتاجون اليه؟ وهل يحس بهم إلا حين يحتاج اليهم؟ وحين يموت الانسان ماذا سيبقى منه ليحتاجه الآخرون؟» هكذا يصل صاحبنا الى لاجدوى ولامعنى كل مايصنعه هؤلاء غير أن هناك واقعا آخر يؤرقه ويجعل هذه الخواطر- رغم وجاهتها المنطقية المباشرة- غير مبررة أو فاقدة للمصداقية،أولها أنه لايستطيع البوح بها أو مناقشةأحد فيها، فضلا عن إقناعه بها، وأهمها هو أنه لايمكن لهذه الأعمال البطولية الفائقة أن تكون ناتجة عن نوع البله أو الخبل العقلى، ومن ثم تدعمت رغبته فى اكتشاف حقيقة النفس التى تقوم بتلك البطولات متجاوزة تساؤلاته «المنطقية» تلك. الا أنه يخطو خطوة أخرى من خلال معايشته الممتدة لهؤلاء الرجال ، حين يتساءل:« أليس من الجائز أن تكون الحرية بالنسبة لهم هى لب الحياة وقيمتها وأن تكون الحياة بدون حرية أمرا لاقيمة له؟» غير أنه يعود رادا على تساؤله قائلا:« أليسوا أيضا يفقدون حريتهم حين يفقدون حياتهم، أليس الموت عبودية مطلقة؟» ص ٤٠. ورغم أن التساؤل الأخير ينكص بالأمر الى وضعيته الأولى، إلا أننا نلمس من خلال صيغة التساؤل فى الفقرة بصفة عامة أنه قد تزحزح بدرجة مانحو أن يجد يقينا مخالفا لما كان فى مفتتح القصة ، وهو مايتواصل عبر صفحات من السرد التأملى إلى أن تكون تجربته مع الموت حين يكتشف حقيقة أن حياته لايمكن الحفاظ عليها دون حياة الآخرين بل انها لامعنى لها، وأكثر من ذلك فإن الموت فى سبيل الآخرين إنما هو حياة من نوع معين أخذ يدرك كنهه بعد لأى. وذلك حين ترسم القصة المشهد الوحيد بها فى نهايتها حين أخذ يتجول مع رفيق من الفدائيين وفاجأتهم دورية انجليزية اشتبك معها هذا الرفيق وعندما أصيب فى مقتل أضطر هو إلى أن يأخذ البندقية ويواصل إطلاق النار، وحين نفذت الزخيرة وأصيب أدرك فى هذه اللحظة معنى أشياء كثيرة. أن هذا الرفيق عندما قتل، قد منحه بموته حياة جديدة. وها قد جاء الدور عليه ليمنح الآخرين حياة منحت له من قبل، ومن ثم شعر « لأول مرة بهؤلاء الآخرين، يحس بهم كأنهم قطعة منه ، ولأول مرة يدرك الصلة العميقة التى تربطه بهم، إنه يمنحهم الحياة التى يفقدها هو » ص ٤٤. وتأخذ القصة فى تعداد نماذج هؤلاء الآخرين الأبرياء البسطاء الذين يحتوى كل منهم على طاقة لا حدلها من البذل والتضحية حين يكتشف المعنى الحقيقى للحرية والحياة.

إن القصة بهذا الطرح إنما هى دراسة نفسية فكرية الكيفية ارتقاء الوعى من

حالة عدمية وجودية ترى أن «الجحيم هو الآخر» بتعبير سارتر الى حالة سوية متأنسنة ترى أن الحياة هى الاخر وبدونه تنعدم أية قيمة حقيقية للحياة، ومن ثم جدراته بالتضحية من أجله، خاصة أنه بدوره يحيا بفعل تضحيات الآخرين. هكذا يتقدم أبو المعاطى أبو النجا الى أكثر من أن يكتب قصة يرصد فيها التحولات النفسية لبطل منشغل بعالمه الداخلى، الى أن يطرح كتابة واقعية محملة بروح إيجابية كفاحية وثابه.

-٢-

باختلاف نسبى عما سبق تأتى «ذراعان فى مجموعة الناس والحب ١٩٦٦ لتطرح تنويعه أخرى على مسار العلاقة بالآخر، جوهرها أن هذا الآخر ليس مثيرا للتساؤل أو العداء، إنه هنا كيان مكمل ، متفاعل مع احتياجات الأنا ومطورلها. حيث تبرز القصة التفاهم التلقائى الذى يتم بين ذراعى فتى وفتاة تصادف جلوسهما فى مقعدين متجاورين بدار السينما، وفى الوقت الذى يسرد الروای بضمير الأنا بصورة مطولة مشاعره وأحاسية تجاه هذا التفاهم بين ذراعة وذراع الفتاة وتطورات هذا التفاهم ومايثيره من مكامن نفسية وعاطفية وربما غريزية ، وألاعيبه التى استخدمها حرصا على أن يبقى الوضع على ماهو عليه إن لم يتطور إلى أكثر من ذلك ، نفاجأ أن الفتاة تبادله نفس النزوع وان كان بصورة أقل جرأة. وهو مايطرح موقفا مختلفا عن مارأيناه فى قصة «فتاة فى المدينة»، حيث لم تحتج هذه الفتاة على أن الآخر عاملها على أنها مجرد «شئ» ولم تقل كما قالت بطلة القصة السابقة - على لسان الراوى-:«أن هذا الشاب لايعنى شيئا.. فهو لايعرفها. ولم تكن بالنسبة اليه سوى مصادفة سعيدة يشكر عليها (..) إنه لم يأت الى هنا من أجلها هى»ص١١. ومن الواضح أن الموقف السابق بالنسبة لـ «فتاة فى المدينة) ، حيث أهملها حبيبها واختفى من حياتها دون كلمة واحدة هو المسئول عن ذلك، ومن ثم فموقف السينما المشابه لموقف قصة «ذراعان» والمناقضه له فى النتيجة- إنما هو موقف مرضى لاينم عن سلوك طبيعى، خاصة حين يقول الراوى «إنها لاتنكرأن أعماقها كانت تحلم بشئ كهذا حين أغمضت عينيها على ذلك المنظر الفاتن، أن يكون بجوار رجل(...) رجل جاء معها ، جاء من أجلها.» إن مايعنينا هنا فى المقام الأول هو تغير النظرة للآخر من حيث هو مشارك لا من حيث هو نقيض، من حيث هو طرف فى الفعل وليس موضوعا للفعل أو التأمل، ومما يلفت النظر فى قصة «ذراعان»هو ذلك الانسجام التام بين مفردات الجو القصصى وبين داخل الراوى وهو مايؤدى أن يصبح ماكان يتصوره اقتناصا إنما هو سعى متبادل بين طرفين يحتاج كل منهما الآخر،

بنفس القدر الذى يحتاجان فيه لمشاهدة قصة الحب التى كانت تعرض وقتها، وكأنها كانت تترجم وتعبر عن وضعيتهما. حتى أن بناء القصة جاء مقطعا الى مشاهد ممنتجه على طريقة بناء الفيلم السينمائى.

وسنجد هذا المعنى يتردد بوضوح على تنويعات مختلفة فى قصص «الصمت» و«مملكة نبيل» و«الناس والحب» و«الطابور» الخ.

-٣-

وعلى نحو ثالث سنجد موقفا من «الاخر»، مختلفا عن الموقفين السابقين، فالأنا هنا فى خدمة الآخر وليست فى مجرد علاقة معه، خاصة إذا كان هذا الآخر جماعة أو معنى تلتئم حوله الجماعة، حيث يتطوع فى ملماتها ويقوم بالمآثر من أجلها ورغم أن هذا لايقابل إلا بالنكران والجحود من كبارها الذين يخافون على وضعيتهم من هذا الصاعد الجديد، إلا أنه رغم انكساره المادى يبقى رمزا خالدا لارادة الجماعة وزادا لبأسها عند الشدائد.

يتجسد هذا المضمون بقوة فى قصة «قرية أم محمد» فى مجموعة «الابتسامة الغامضة» ١٩٦٣، حيث تقع القرية فى خصومة مع قرية مجاورة نتيجة مقتل أحد أبنائها على يد واحد من أبناء تلك القرية الأخرى، ورغم أن القتيل يخص أسرة كبيرة إلا أن باقى أعيان القرية اعتبروا أن الأمر يخصهم لأن القتلة يعملون أجراء لديهم، وهم إذا سكتوا عن ذلك فيمكن أن يطالهم الأمر، أما باقى السكان فاعتبروها مسألة شرف يخص القرية كلها، ولأن أحدا من القرية لايجرؤ على الأخذ بالثأر، فإنهم يستدعون ابن القرية الشريد (أحمد أبو المكاوى) ليقوم بتلك المهمة وبعد قيامة بها يقوم الكبار بالارشاد عن مكانه مقابل فك الحصار عن قريتهم غير أن السكان البسطاء لايصدقون ذلك ويشيعون أنه قد هرب ولم يمسك به أحد والقصة تفجر بذلك عداة معان فى ضربة واحدة، فهى قد طرقت قضية التفاوت الطبقى فى الريف المصرى، وعالجت العلاقة غير العادلة بين من يملكون ومن لايملكون الى جانب طرحها لمفهوم البطل الشعبى الذى يقوم بالأعاجيب ويفعل الافاعيل بما يعجز عنه الافراد العاديون. ورغم أن الصراع بين هذه القرية والقرية الأخرى يقوم على أساس قضية غير عادلة من الأساس حيث أن الجريمة الأولى قد تمت ثأرا الطرد بعض الفلاحين المستأجرين من أرضهم، إلا أن القتيل لم يكن صاحب أرض، وكان مبرر قتلة هو أنه قريب المالك الذى قام بطرد الفلاحين، ومن ثم أصبحت عملية الأخذ بالثأر موزعة من الناحية الأخلاقية حسب بسطاء القرية وحسب أحمد ابو المكاوى بطل القصة الذى تبرع بمكافأته لأبناء القتيل الأول..

هكذا يصبح البسطاء والفقراء هم الخاسرين فى كل الاحوال سواء قتلة أو مقتولين. والقصة تنحاز بوضوح الى هؤلاء وتسخر ضمنيا من الملاك ومن جبنهم وخستهم، ومن ثم تمجد البطل الشعبى الذى رغم نبله وشجاعته يتلقى القصاص والنكال، وهذه المفارقة التى يقوم عليها بناء القصة هى ماتبرر بقوة عملية البطل الشعبى وارتباط اسمه بالخوارق والمعجزات.

ثانيا : اهتزاز اليقين

وعلى نقيض قصص المرحلة السابقة سوف نجد قصص هذه المرحلة التى تضم مجموعات «الوهم والحقيقة»، «مهمة غير عادية» ، «الزعيم» «الجميع يربحون الجائزة» . سيطرة واضحة لجو الهزيمة والانكسار ، كما نلمس أثر التحولات الاجتماعية والاقتصادية التى تمت فى فترة السبعينات حيث تتبدى هذه الملامح من الوجهة الفنية من خلال شيوع روح التساؤل والتأملات ذات الطابع الفلسفى الوجودى انمحاء والفوارق بين الصواب والخطأ وهو مايولد بالمقابل رغبة ملحة فى اكتشاف الفوارق بين الوهم والحقيقة، حيث تصبح هذه الرغبة محورا رئيسيا يحكم حركة الشخصيات ويدفعها الى اجترار ذاتها والاغراق فى مونولوجاتها الذاتية . سوف نلاحظ هنا اختفاء الحدث فى معظم القصص أو تواريه فى حيز ضيق من القصة، بينما يتغلب تكنيك السرد التأملى القائم على استبطان الذات وطرح انطباعاتها على طريقة التداعى الحر للمعانى. كما سيبرز الرمز الكثيف وسيصبح عنصرا تقنيا بالغ الأهمية.

-١-

تتجلى هذه المعانى بوضوح فى قصة «أصوات فى الليل» من مجموعة «مهمة غير عادية» حيث ترمى القصة بدلالاتها الرمزية الى إسباب ماحدث عام ١٩٦٧، من زاوية الاستسلام للحلم والوهم والاستغناء به عن الحقيقة التى هى أولى وأجدر بالاكتشاف، فعندما يسمع الراوى أصواتا تجوس فى شقته أثناء نومه وتتراءى له مشتبكة مع ذكريات وتهويمات تأخذ طابع الحلم، فإنه لايكلف نفسه عناء التأكد من إحكام إغلاق باب منزله، ويستنيم الى «كون حوادث السرقة قليلة فى حيهم» وأنه بالتأكيد يحلم ، الى أن يصحو على وقع الكارثة وقد تجرد منزله من أثمن محتوياته:«الويل لو فقد القدرة على التمييز بين أصوات الحلم وأصوات الحقيقة بين الزمن الثابت والزمن المتحرك ».(ص ١٦٠ المجلد الثانى) ولايخفى مافى الرمز من وضوح وايحاءات ،فهو يكاد يرسم صورة موازية للواقع التاريخى، غير أنها هنا تأخذ طابعا تأمليا مليئا بالتداعيات والاستطرادات والتفاصيل التى تحدد وتؤكد استقلال وتكامل هذا العالم الخاص، بحيث يبدو عالما قائما بذاته

دون الحاجة الى تفسيرة من الخارج، وهو الأمر الذى يبتعد به عن الأليجورية أو البناء الفني الموازى للواقع الخارجى بحيث لايمكن فهمه الا فى ضوء معرفة عميقة بهذا الواقع، إننا إذن بإزاء بناء على قدر من الاستقلال والتكامل الذاتى ولايشترك مع الواقع الخارجى الا فى الدلالة الكلية التى تطرح بدورها درس التجربة المريرة سواء فى حياة الوطن أو حياة الشخصية القصصية. حيث تبرز الخسارة هنا ليس على المستوى المادى فقط وإنما وقعها الأكبر يتركز على الجانب المعنوى الذى يتحطم من جرائها: «كيف يقول لها أن الرجل الذى يعجز عن التمييز بين أصوات الحلم وأصوات الحقيقة لايمكن أن يكون رجلا سليما؟» (ص ١٧٨ المجلد الثانى) إن عجزه عن التعبير عن مبررات إخفاق فى التفريق بين الحقيقة والحلم أو قل الوهم، هو مايؤدى بالبطل فى النهاية الى مايشبة الجنون أو الذهول.

وتتنوع هذه الدلالات فى قصص «الوهم والحقيقة» (لاحظ العنوان)، «مقهى الفردوس» ، ذلك الشتاء وقت الزوال،، الخ حيث تحتل الحيز الأكبر فى قصص هذا المجلد.

-٢-

وإذا كانت قصص المحور السابق تدور أحداثها فى المقام الأول داخل نفس الشخصية ، بحيث يمكن أن نقول أنه نوع من المونولوجات وأحاديث النفس التى تستدعى الذكريات وتجسد الانطباعات، فإن قصص هذا المحور تحفل «بالحكاية» بدرجة أكبر، ويقوم بناؤها على مفهوم المشهد بصورة أكثف، بحيث يدخل الفرد فى علاقة مع الآخر، الذى يقوم بدور المفجر المشارك للحدث القصصى. وإن كانت تشترك قصص هذا المحور مع سابقاتها ولاحقاتها فى السمات الدلالية التى تجسدها هذه المرحلة.

فى قصة «ذلك الوجه وتلك الرائحة» من مجموعة «الجميع يربحون الجائزة» نلاحظ سيطرة الاحساس بالخطر والغربة عن العالم على البطل الذى يشعر على الدوام بأنه يشم رائحة دخان فى كل مكان يذهب اليه، ورغم أن أحدا- وزوجته خاصة- لا يشاركه الإحساس بذلك الشعور الذى يمتزج دائما برؤى كابوسية مرعبة مليئة بالهلاك والرعب:«رأيت أسراب الطيور وهى تفزع من أعشاشها وتصرخ فى السماء المليئة- بالدخان، رأيت الكلاب والقطط والدجاج وهى تجرى على غير هدى هنا وهناك».. الخ (ص ٤٠١ المجلد الثانى) ، ولاندرى إن كان ذلك يحدث فى خيال الراوى أم فى الحقيقة الا فى نهاية القصة حينما يقدم الكازينو، الذى يجلس فيه مع زوجته على شاطئ البحر، مفاجأته التى هى عبارة عن سفينة تحترق ، حتى إذا تيقن البطل من أن تلك هى مصدر الرائحة، قام من مكانه متجها نحوها قائلا: «لو كان ما أراه حلما ملتكن تلك نهايته، ولو كان

واقعا فهذه أفضل نهاية» (ص ٤٠٦ المجلد الثانى). غير أن المشير فى الأمر أن صوت الميكروفون الذى كان يعلق على هذا المشهد الغريب أخذ يقول « لاتنزعجوا أيها السادة، فذلك أيضا جزء من العرض». هكذا يعبر أبو المعاطى ابو النجا عن احساس بطله الذى وصل الى حافة الانتحار تحت وطأة واقع يسير نحو نهايته، يزيد من هذه الفاجعة أن أحدا لايشعر بذلك سواه فتشتد القرية ويحكم الحصار حول الشخصية الى الحد الذى يبدأ معه فى الشك فيما أذا كان مايشعر به وهما أم حقيقة، ممايؤدى الى نهايته على النحو الذى رأيناه.

ولايخفى ماترمى اليه السفينة المحترقة ككيان سيميولوجى دال على الوطن أو المكان الذى بقل الجميع، وإذا كان الجميع عن هذه الكارثة لاهين فتلك هى الكارثة الحقه التى لايملك ازاءها البطل الا الانتحار.

ونلاحظ تكرار المضمون الذى يدور حول أن الوهم هو المسيطر، وأن الحقيقة مراوغة وأن لاحدود بين الصواب والخطأ فى قصص هذه المرحلة، ففى القصة التى يبين أيدينا على سبيل المثال تتشابه وجوه جميع من يقابلهم مع وجه أحد بلدياته (حسن شقة) وهو الوحيد الذى كان يشم معه تلك الرائحة. رغم أن أحدا منهم لايمكن أن يكون هو فهم لايشمون أية روائح، وهو مايوحى لنا بأن شيئا ماقد حدث لهؤلاء البشر جعلهم على هذه الدرجة من الغفلة فلا يميزون بين الحقيقة والوهم. وفى قصة «السائل والمسئول» من مجموعة «الوهم والحقيقة» نلاحظ هذه العبارة على لسان عريف على الجبهة «لقد حدث فى حياتنا شئ فظيع بعض أسبابه أن الناس كانوا يصدقون كل مايقال لهم، أنهم كفوا عن توجيه الاسئلة: إنهم نسوا عادة الحذر (ص ١١٨ المجلدا لثانى). ولكن الملاحظ هنا أنه رغم تشابه المحتوى مع القصة السابقة ، إن القصة تخو بقوة اكبر نحو الخروج من دائرة الرؤيا النفسية الباطنية الخاصة الى رؤيا العالم والواقع الخارجى وإن كان من خلال بصيرة الداخل الحساس المرهف.

-٣-

وهذا الأمر سنجده متحققا بدرجة أكبر فى قصص هذا المحور الأخير ، حيث ستكتسب الأنا الجماعة حضورا أكبر وفاعلية أكثر، بما يجعل من الأنا الفردية جزءا من كل حوار متفاعل متحرك ، وليس محورا وقطبا أو حد لحركة الحدث والسرد، نجد ذلك فى قصص «الاعرج» و«هل يموت الأب» و«السائل والمسئول» و«حين بكى سيدنا الخضر» و«السيد م م وحكايته مع الوجه الذى لايتغير» «والجميع يربحون الجائزة».. الخ حيث يسود الاهتمام بالقضية الاجتماعية وهموم الفقراء وكشف عناصر الخلل الاجتماعى ، كل ذلك جنبا الى جنب مع الهم

الوطنى الذى يسيطر بوضوح على معظم قصص هذا المجلد.

فى قصة «عندما بكى سيدنا الخضر» فى مجموعة «مهمة غير عادية» يستلهم الكاتب شخصية سيدنا الخضر ليصاحب الراوى فى رحلة الى عمله معلقا على مشاهدات الطريق كاشفا دلالات هذه المشاهدات، حيث يتواصل لدينا الخيط النقدى المحذر من خطورة مايحدث من تحولات على الصعيد الوطنى والاجتماعى. ولاتخفى دلالة شخصية الخضر فهو الذى صاحب سيدنا موسى فى رحلته القرآنية ليكشف له ما استغلق عليه فهمه، وهو ما يحيلنا مرة أخرى لقضية البحث عن الحقيقة، وقد سبق استلهام تلك الشخصية فى قصة «نانى القطة السمراء» فى نفس المجموعة، ولكن الخضر هنا يبدو كما لوكان يعمل مع الراوى فى «مؤسسة البناء»، وهو الامر الذى يحمل دلالتين متجاورتين متمازجتين فالأمر يتعلق بمؤسسة البناء التى تجرى محاولات السيطرة عليها وهو مايشكل صيحة تحذيرية مما يحدث الآن، حيث أن البديل سيكون الهدم، وكونه يحذر من ذلك وهو أحد عمالها فهذا مايعنى أن الكاتب يعطى مساحة إضافية للفعل لتلك الطبقة من العاملين. وحين تتوقف بجوارهما عربة فارهة ويطلب صاحبها منهما الركوب لتوصيلهما، يرفض الخضر، وهو ما يدهش الراوى غير أن الخضر يجيب عليه بحكاية ذلك الرجل الذى يفد الى القرية بالفاكهة الغريبة اللذيذة ويهادى الناس بها حتى إذا أحبوها باعهالهم وإذا لم يستطيعوا الدفع أجل السداد لحين الانتهاء من جنى المحصول، فإذا عجز المحصول عن السداد أخذ منهم الأرض ليزرعها بأشجار فاكهته الغريبة. ولعل التوازى بين القصتين واضح بما يكفى لتوضيح النهاية المنتظرة لعملية إغراء العاملين بركوب السيارات الفارهة وفتح الخط تمهيدا للاستيلاء على هذه المؤسسة. ولاينسى الخضر أن يضع يده على الخلل الذى يصاحب عمليات التحول تلك قائلا: «حين توجد أماكن خالية فى سيارة يقودها رجل وحيد فى الوقت الذى يسير فيه على الطريق نفسه عشرات الرجال والنساء فى برد الشتاء أو فى حر الصيف فمعنى ذلك أن ثمة خللا فى الأمور يابنى، ولن يستقيم الخلل بأن يفسح لى ولك مكانا فى سيارته، (ص ٢٢٦ المجلد الثانى)، ولعل البديل لذلك واضح. هكذا يتجه ابو المعاطى ابو النجا بنا الى وجهة اجتماعية تقدمية لاتخطئها العين، وهو مارأيناه فى قصص المجلد الأول، غير أن الفارق هنا هو تلك الرؤية الناقمة المحذرة، الباحثة عن إجابات لأسئلة تؤرق هذه المرحلة وتدفعه دفعا الى الانهيار.

وبذلك تكون قد اكتملت لدينا محاور وأشكال العلاقة التى يعقدها أبو المعاطى أبو النجا بين الأنا والعالم،

حيث نلاحظ هنا- خلافا لقصص المرحلة السابقة- بروز الرؤيا العدمية المتشائمة حيث تصحبنا القصص الى حافة الكارثة التى حاقت بنا، وتحاول البحث عن إجابة ، فتغرق فى التأملات والرمز والفانتازيا ويعانى بطلها الغربة والحصار فيجن أو ينهار. لكن رغم ذلك تصل صرخة أبو المعاطى ابو النجا الى كل الأسماع وتفعل فعلها القوى.

*****

إن الشخصية التى تقدمها قصص ابو المعاطى ابو النجا بصفة عامة ليست إيجابية الا فى القليل النادر وإنما هى شخصية ذاته عالم داخلى- نفسى فكرى- خصب وعميق وحساس لذلك يحتل الأثر المتوالد لديها عن حركة الخارج- النقطة البؤرية ، وتصبح بنيتها الداخلية وحركتها الموارة العنيفة المليئة بالانفعالات والاسترجاعات والتداعيات وهى البنية المهيمنة على تكنيك القص، ولعل ذلك ناتج عن عزلتها وغربتها وعدم قدرتها على التأثير فى الخارج بنفس القدر. غير أن ذلك قد أنقذ الشخصية من النمطية والتلخيص الفكرى أو الاجتماعى للواقع المعاش وخلق منها شخصيات على قدر غير عادى من التفرد والتأثير ، كما أن عالمها الداخلى الموار ذلك يعتبر بمثابة حيلة فنية فعالة لاثارة كثير من الافكار والمشكلات والقضايا دون أن تقع فى براثن التقريرية او الخطابية المباشرة.

ساعد على ذلك أن المنظور المستخدم فى بناء هذه القصص إنما هو المنظور الداخلى الذى يقوم على تقمص الكاتب للشخصية ويتحدث بلسانها، مع مايترتب على ذلك من نتائج تتمثل فى الكشف عن سرائر الشخصية وعالمها الباطن، وتحديد مجال الرؤية بما يتاح لها من ناحية أخرى، وهو غير ذلك المنظور التقليدى العليم والمحيط بجميع الأمور والعوالم ويعرف ماضى الشخصية ومستقبلها. أما المنظور الداخلى المستخدم هنا فهو الذى يسمح فقط برصد الخارج بعين الداخل، ومن ثم الأثر المرتد عن هذا الرصد من حركة نفسية وانفعالات.

إن هذه الطريقة فى البناء هى المسئولة عن أن حركة الحدث يتم اختزالها واختصارها لافساح الطريق أمام الحركة الداخلية ، وهو مايؤدى فى أحوال كثيرة الى أن تصبح القصة عبارة عن استرسال تأملى قد يطول (٦) الى حد الاملال ، لأنه غير محدد بإمكانيات الحدث المنطقية ولذلك فإن قصص أبو المعاطى أبو النجا ليس بها صراع بالمعنى المألوف ولكن بها علاقة من نوع مابين داخل النفس وخارجها، بما يجعلها تطرح انطباعا على النحو الذى سبق ذكره.

هوامش

– فرج أحمد فرج –التحليل النفسى والقصة القصيرة، فصول صيف ١٩٨٢

٢– أنظر د. صلاح السروى، الحرية والجنون، دراسة فى الأدب الروائى عند عبد الفتاح رزق، مجلة فصول شتاء ١٩٩٤، المجلد الثانى عشر، العدد الرابع ٣٢٨

٣– أنظر على سبيل المثال الحرية والعقاب والابلة والمراهق لديستويفسكى

٤–أنظر على سبيل المثال يامولاى كما خلقتنى ، واغتصاب أوراق مجهولة

٥– صدرت فى مجلدين عن الهيئة المصرية العامة للكتاب عام ١٩٩٢و١٩٩٣

٦– هذا الرأى سبقنى اليه د. سيد حامد النساج فى دراسته بعنوان الحلقة المفقودة فى القصة القصيرة» فصول المجلد الثانى –العدد الرابع ١٩٨٢ ص ١٢٧.

ملف

المثقف والجماهير والسلطة

د. رمضان بسطاويسى

تكتسب الرواية مكانه خاصة فى مشروع «أبو المعاطى أبو النجا» الجمالى، وفى رؤيته الفكرية فهى مرتبطة برؤيته لمسار الوعى لجيل عاصر أحداثا وطنية وتاريخية، حيث كان هذا الجيل يطرح أسئلة كثيرة عن مستقبل التجربة الوطنية، وعن دور المثقف فى فترة حرجة من تاريخ مصر وقدم أبو المعاطى أبو النجا روايتين هما: ضد مجهول، والعودة الى المفى، ففى الرواية الأولى التى صدرت عن روايات الهلال يؤرخ لتجربة الجيل الذى ينتمى إليه أبو المعاطى أبو النجا وهى جزء من مشروع طموح لدى الكاتب لاستكمال هذا التاريخ النفسى والاجتماعى والسياسى والفكرى لهذا الجيل ، وكيف كان وقع الأحداث عليه؟ ويطرح سؤالا عن الكيفية التى ينظر من خلالها للأحداث التى كان يمور بها الوطن، وهذه الرواية هى الجزء الأول من هذا المشروع الذى يقدم فترة ماقبل الثورة حيث تم تشكيل وعى هذا الجيل وفق مفردات ومفاهيم مختلفة عن الجيل الذى تربى بعد ثورة يوليو ١٩٥٢.

وتدور هذه الرواية فى ريف مصر فى قرية «الزهايرة» ، حيث يعرض

الملامح النفسية لهذا الجيل، صبرى، أحمد، شريف، والأول والثانى ينتميان إلى طبقة الفلاحين، بينما الثالث ينتمى إلى الطبقة الارستقراطية فى القرية، والرواية تقدم مقطعا عرضيا من حياة هذا الجيل، ولاسيما طريقة إنفاقه للوقت فى محاولة المعرفة، وفهم مايدور فى الواقع، ومناقشة الانتماءات السياسية فى تلك الفترة، وكيف كان الأغنياء من شباب هذا الجيل ينتمون إلى الماركسية، فالتقدم لابد أن يتم من خلال خطة تنمية يشارك من خلالها الشعب بأكمله، وليس الفقراء فحسب، بينما انحاز الفقراء من شباب الفلاحين إلى التعاطف مع (سيد قطب) ولاسيما كتابه: عن العدالة الاجتماعية فى الاسلام. وهذا يعنى أن الرواية لاتمثل تأريخا فحسب لهذا الجيل، وإنما تقدم مناقشة عميقة، وتحليلا دقيقا لجذور الاتجاهات السياسية فى الواقع المصرى بعد ثورة يوليو ١٩٥٢. فقد بدأ هؤلاء الشباب فى التفكير فى ضرورة أن يكون هنالك ناد بالقرية يجمعهم وهى صيغة سياسية لتجميع هذا الجيل رغم اختلاف انتماءاته الاجتماعية. والرواية هى رحلة للقيام بهذا الدور، أو البحث عن الصيغة التى تجمع أبناء الوطن الواحد رغم اختلاف الانتماء الفكرى والاجتماعى من أجل تقدم الوطن. ولكن المؤلف لايتوقف عند هذا فحسب، وإنما يناقش فى الرواية أيضا مفهوم العمل، وكيف أنه وسيلة للعيش، فرجب الصعيدى يصبح المسجد لديه هو بيته، حين يصيبه المرض، ويصبح غير قادر على العمل، فجهده الذى يبيعه نظير مايسد رمقه لم يعد متاحا، و«رجب» تركيبة خاصة من البشر، يقاوم فرط الوعى بالمخدرات، لينجو من التفكير المؤلم فى المصير الذى ينتظر بلدا ليس فيه للفقراء دور حقيقى، غير مايسمح به الأغنياء.. وفكرة النادى التى طرحها (البك) فى القرية، كانت توجد بصورة بدائية حين يتجمع أهالى البلد، وبعض التلاميذ أمام دكان «الخلفاوى» يقرأون تعليقات الصحف عن مشروع اتفاقية الجلاء، ويناقشون الأمور الخاصة بهم، ولهذا فهناك صيغ كانت مطروحة من قبيل الممكن الذى يتيحه مجتمع القرية، الذى يعيشه أهل (الزهايرة) حيث يعملون دائما كجماعات فى أعمال البذار والتنقية والحصاد، ولكنهم يعيشون حياتهم بعد ذلك كأفراد، فبعيدا عن أوقات العمل لا يلتقى الناس كجماعة إلا فى المناسبات، وفى المآتم، والأعراس، وفى الموالد، وفى المساجد لاداء الصلاة. فالعمل هو الذى يجمعهم، وهو فرصة للكلام والفعل معا، اللذين يتفجران من وجود الجماعة ذاتها. ويرسخ فى وجدان الجماعة أن التجمع خارج دائرة العمل نذير سوء، ولهذا كانوا يتجنبون أى تجمع خارج العمل. ولهذا فإن فكرة النادى، كانت تبدو ترفا بالنسبة لمجتمع ليس فيه الحد الأدنى من شروط الحياة الاجتماعية الآمنة،

ولعل هذا الجزء هو مايفسر لنا انصراف الناس عن المشاركة السياسية فى صنع القرار، لأن قرار حياتهم الوجودى مهدد، فلماذا التفكير فى القرارات الأخرى حتى لو كانت فى صالحهم، لكن الأفق الذى يتحركون من خلاله يبعدهم عن الوعى بهذا، ولهذا يتحرك الفرد فى هذه الرواية بدافع غريزى هو الخوف من البعد عن جوهر الحياة التى يعيشها وهى العمل اليومى...

ويبدأ شباب القرية فى محاولة دفع هذا الخوف الغريزى من خلال العمل الجدى فى إنشاء النادى من خلال الإمكانات المتاحة دون حاجة الى أهل القرية الذين يرون أنها بعيدة عن عالمهم الشحيح من شروط الحياة.. وتنجح لعبه كرة القدم فى تجميع شباب القرية..

والرواية بتفاصيلها الغنية تدعو الى ضرورة أن يكون للمرء طريق ولو كان خاطئا، و هى دعوة الى تجاوز حالة الخوف والتوجس التى تسيطر على الفلاحين، وتجعل كلامنهم وحيدا، لايثق بأحد، يكتم ذعره وهواجسه. والغريب أنهم يعملون معا، ولكنهم لايفكرون معا، ولايشعرون معا، مع أن كل واحد منهم يشعر ويفكر بنفس الأمور التى يفكر فيها غيره، ولايفصل بينهم غير الهواء وغير جدران عاجزة قميئة. وتطرح الرواية سؤالا لم تنجح ثورة يوليو فى الاجابة عليه، لماذا لم تحاول الثورة إزالة الحواجز بين الناس ليصبحوا فكرا واحدا وشعورا واحدا من أجل هدف واحد؟ وهذا السؤال لايزال مطروحا الآن أيضا، مما ينذر بوجود انشطار سياسى واجتماعى بين السلطة والجماهير.. جعلت حجم المشاركة فى أى انتخابات تحدد حجم مشاركة الجماهير

فى صنع القرار السياسى.. ولعل هذه الاسئلة التى تطرحها الرواية، هى التى تبين جذور اهتمام الكاتب بمشكلة التقدم الاجتماعى، والعدالة، والمشاركة السياسية، وطبيعة التجربة السياسية التى يعيشها الوطن، وهل من الممكن أن تصل الى نتيجة أخرى غير ما وصلنا إليه، لولا هذا التاريخ الذى بدأ من بدايات الثورة، وجعل مساحة مشاركة الجماهير محدودة إلا فى الحيز الذى تتيحه السلطة، وهو حيز غائب عن اهتماماتها الحقيقة..

نحن هنا أمام كاتب لايرى فى الكتابة ترفا، أو نوعا من التعبير عن مشاعر دفينة،إنما الكتابة لديه تساؤل، ومحاولة لفهم الواقع المصرى، ومانعيش فيه. يفكر المرء لو كان قدر له أن يكمل هذه الرواية، ويصل الى مرحلتنا الراهنة، كيف كان يطرح الاسئلة، وماهو شكل الوطن الذى لم يكن «تستوعبه قرية الزهايرة، التى رغم بساطتها تطرح نفس الاسئلة التى نطرحها اليوم على اختلاف المعطيات الاجتماعية والسياسية.. رغم الزلزال الفكرى الذى عصف بالعالم فى العقدين الأخيرين، وماتحولت إليه صورة الخريطة الاجتماعية فى مصر، وظهور الانفتاح والطفيليين، والهجرة الى العمل بالخارج، وماأحدثه ذلك كله على جسد الوطن من ملامح وقسمات..

هذه الرواية تطرح مشروعا، لم يكتمل لأسباب كثيرة، وتبدو الأعمال التى تلته وهى تحاول استكمال الطريق الذى بدأته ولكن فى صيغ أخرى هى القصص القصيرة ،التى يستكمل بها المؤلف ملامح هذه المراحل التى أعقبت خروج هذا الجيل من القرية للتعليم والمشاركة بعد ذلك فى بناء العالم.

لكنى ماهى الملامح الجمالية التى تميز هذه الرواية، وتميز أسلوب الكاتب فى تلك المرحلة من تاريخ الكتابة المصرية؟

يحسب للكاتب أنه قدم رواية لاتقوم على شخص واحد، أو بطل أوحد وإنما البطولة للمكان الذى يتحرك فيه الأفراد الذين وزع الكاتب اهتمامه عليهم بقدر متساو، فاهتم بأحمد، وشريف وصبرى بالقدر الذى اهتم فيه برجب الصعيدى، هذه الشخصية الهامشية التى يرفضها مجتمع القرية، وجعلنا نتعاطف معها على نحو يجعلنا على وعى بالمصير الذى ينتظرنا جميعا حتى لو كان كل واحد منا يفكر فى ذاته كفرد، وينفصل عن المجموع البشرى الذى ينتمى إليه.. واستطاع الكاتب عن طريق ضمير الغائب أن يقدم صيغة للسرد لم تكن شائعة فى ذلك الوقت، حيث كان يتدخل المؤلف بالتحليل والتفسير، وإنما حاول هنا تقديم صيغة لتاريخة الوعى فى جانبيه الموضوعى والوجدانى، فصبرى الذى يعيش فى كنف عمه بعد وفاة والده يستشعر حرمانه من حق الخطأ، الذى يتاح لابن

عمه، فيشعر بحدود الحرية التى تفرضها ظروفه عليه..

لقد قدمت هذه الرواية فى وقت كانت مأساة الفرد هى الشغل الشاغل لكثير من الأعمال الأدبية كانت مأساة المكان هي التى تشغل المؤلف. وهو يحلم بالتقدم والعدالة الاجتماعية لوطنه ، ويمتلك الكاتب هذا الحس اللغوى الذى لانكاد نراه من فرط شفافيته فى نقل العالم الذى يريد تقديمه ، فى الوقت الذى انشغل فيه البعض بالتجريب فى الكتابة لبناء مجد شخصى ، فى مجتمع لاتزال الثقافة فيه هامشية..

والرواية الثانية تتخذ من شخصية «عبد الله النديم» نمطا لتقديم رؤية الكاتب حول فاعلية المثقف ودوره فى الحركة السياسية،فلم يكن الكاتب يقصد التأريخ لتجربة عبد الله النديم كما حدثت فى التاريخ، وإنما هو اختيار ينم عن قصد ورؤية، تتخذ من التاريخ مجرد أداة لتقديم نظرة عميقة للواقع السياسى والاجتماعى الراهن، فهو يريد دراسة الواقع الراهن، واكتشاف روح العصر، وأهداف الأمة ومشروعها وعلاقة المثقف بغالبية الجماهير والسلطة من خلال أداة هى التاريخ، ولذلك فهذه ليست رواية تاريخية بالمعنى المدرسى الذى قدمه جورجى زيدان فى رواياته عن تاريخ الاسلام، وتاريخ اللغة العربية، وإنما هى رواية تتخذ من حياة النديم وعصره مادة لعرض رؤية الكاتب للعالم، وما يحيطه من مشكلات يريد أن يتخذ موقفا منها..

ولذلك يمكن القول أنه ليست هناك رواية تاريخية، بالمعنى الذى تصلح فيه الرواية كمصدر من مصادر التوثيق للتأريخ، لأن هذه الرواية تنتمى إلى فن، يقصد من خلاله الكاتب إلى تقديم رؤية للعالم.. وقد ظهرت هذه الرواية بعد نكسة ١٩٦٧، ولذلك فهى تمثل محاولة لإعادة بناء الذات من خلال وعى جديد، وعى لايقوم بجلد الذات أو تعذيبها ، وإنما وعى يحاول اكتشاف الأسس التى يمكن أن يقوم عليها البناء الجديد..

تتكون الرواية من خمسة أجزاء ، لكن قبل أن نبدأ فى تحليل الرواية، لابد أن نشير إلى (اهداء المؤلف) حيث يهدى المؤلف الرواية إلى شعب مصر العظيم، حيث يقول: «أقدم واحدا من أبنائه، من أعظم أبنائه، عبد الله النديم» وهذايعكس اهتمام الكاتب بمصير هذا الشعب، واهتمامه بالقضايا الكلية التى تشغله.. ولهذا فحين يقدم هذه الرواية عن عبد الله النديم، لايهتم به كشخص إنما كقضية، وكقيمة وكمعنى وكطريق لممارسة المثقف.

والدليل على ذلك، أنه فى الجزء الأول من الرواية يدخلنا الى عالم الرواية دون تمهيد عن حياة النديم أو مولده، وإنما يقدم لنا بعض الشخصيات التى كانت مؤثرة فى ذلك الوقت، وأثرت فى

تشكيل وجدان عبد الله النديم وفكره، مثل شاهين باشا كنج، وعبد العزيز بك حافظ. وينقلنا الى العالم مباشرة، وكيف بدأ النديم حياته ، وكيف كان ينتقل بين قرى مصر ليلقى قصائدة وليبحث عن لقمة العيش. وسط الجماعة، فأتاح له هذا معرفة عميقة بالبشر والناس.ويرصد أبو المعاطى أبو النجا تطور النديم من صورة الأديب اللاذع، الساخر، إلى الأديب الذى يستخدم أدبه لخدمة قضية وطنه. ويكشف لنا عن أن طبيعة حياة النديم المتنقلة بسبب الظروف السياسية قد أدت الى عدم تحوله الى فئة الطبقة المتوسطة من الموظفين، الذي يكيفون حياتهم وفق هذا الثبات المكانى، والتدرج الوظيفى، فهذه الهجرة المستمرة بين أرجاء الوطن جعلته لايستكين الى يقين زائف، وانما يبحث دائما، ويتعلم عبر العلاقة اليومية الحية مع الشعب المصرى، الغائب دوما، التعبير عنه فى مختلف القضايا، وهذا التنقل الدائم جعله يبحث عن الحقيقة دائما، وقد بدأ النديم فى كتاباته بمحاولة للفهم. وفق ماتتيحه الأعمال والقضايا التى كانت متداولة فى ذلك الوقت، فقد كتب النديم عن (الخصومه المنيعة فى الرد على أهل الطبيعة)، و«الستر المسدول فى دلالة الانجيل على الرسول» ،و«الفكرة المطيعة فى تطبيق الطبيعة على الشريعة» ويكتب عن موضوعات جديدة يخرج فيها عن إطار الموضوعات التقليدية السابقة،فيكتب عن«الشجرة الغشاشة فى أولاد مصر الحشاشة»، و«شد الدبلاق فى اكتاف أهل بولاق»،«وحاورينى ياطيطة فى الطربوش والبرنيطة».. وهكذا فقد انتقل من الموضوعات القديمة الى مناقشة قضايا عميقة بأسلوب ساخر ولاذع، مثل حيرة المصرى فى البحث عن هويته، الذى جسده النديم فى الصراع بين الطربوش والبيرنيطة. واستطاع النديم عبر هذه الرحلة الحية أن يتخلص من التكلف الذى يصبغ أسلوبه، ويقترب أكثر فأكثر من قضايا الوجود الاجتماعى والسياسى.. وقد بدأ هذا بالكتابة عن جمال الدين الافغانى، الذى عرف عن طريقه كيف يمكن للأديب أن يكون مفكرا وصاحب قضية يدافع عنها..

وقد نهج الكاتب فى هذا الجزء نهجا خاصا حيث قدم صورة للارستقراطى الذى يهتم بالأدب والفكر، ولاسيما فى صورة عبد العزيز بك حافظ، ولذلك فإن هذه الرواية لاتقدم النديم فحسب، وإنما تقدم نماذج عديدة معه فى نفس الوقت ، واعتمد أبو المعاطى فى تقديم عالمه على مايسمى «ثقافة المكان» ، حيث قدم ثلاثة أماكن هى (بداوى) المنصورة والمحروسة.. وهى ذات ارتباط عضوى بالشخوص والأحداث التى يقدمها عالم الرواية.. وفى الجزء الثانى من الرواية يقدم الكاتب تجربة عودة عبد الله النديم الى الاسكندرية ، حيث قابل جمال

الدين الأفغانى، ووجد آلافا من اليونانيين والقبارصة والمالطيين والايطاليين والفرنسيين والانجليز والشوام والمغاربة، تركوا بلادهم وجاءوا الى مصر، ليصبحوا بعد فترة من أصحاب الدكاكين، وجاءوا وهم لايملكون غير ثيابهم.. وهذا المناخ جعله ينضج فى اتجاه الثورة، وأصبح يقول للفلاح فى مجلته «التنكيت والتبكيت» (أنت تشق الأرض بفأسك باحثا عن رزقك، فلم لاتشق بالفأس صدور ظالميك» وبدأ يدرك أن الثورة هى تغيير طفيف فى اتجاه الحركة والفكر، بحيث لاتتحول اللغة وهى أداته فى معركته الى سجن، وإنما تتحول الى وسيلة للتنوير، واستنهاض الروح، ودفع الخوف..

وفى هذا الجزء ننتقل مع النديم من مرحلة الى أخرى، وكان قد نجح فى أن يعمل كمهرج يقدم للباشا ورأفاقه تسلية رخيصة ومبتذلة، وأكسبه العمل وكيلا لدائرة توتنجى بك معرفة واسعة بما يعانيه الفلاح المصرى، فلقد شاهد ماهو أكثر فظاعة من الفشل أو السجن أو الموت، حيث عاصر أهم حدث مر فى مصر عام ١٨٧٧، حيث جفت المياه فى النيل، ومات الزرع وجفت الضروع، وتحولت الكلاب الضالة إلى وحوش مفترسة، وشاهد الموت فى كل مكان.. ولكنه ليس الموت العادى الذى يعتبر ترفا بالنسبة لهذا الفناء المروع الذى أحدثته المجاعة فى هذا العام التعس. ويبحث كل فرد وحده عن الحياة، فى هذا العالم الذى تسقط فيه كل اللغات، وتسقط كل العلاقات، وتستحيل الرغبات البشرية اللانهائية إلى رغبة واحدة لامثيل لضرواتها، وهى رغبة البقاء.. وفى هذا العالم الذى وقف النديم على حدوده ذاهلا مروعا، كان كل شئ يفقد معناه من جديد، وهو يحمل معه هذا الإرث، وهو ذاهب يتحدث الى إخوانه فى الاسكندرية.

ترى ماذا يمكن أن يكتب من عايش هذا الحدث الرهيب؟، لقد أدرك النديم أن الافكار إن لم تقترب من الضرورة، فإنها تكون غير ذات جدوى، مادامت الحياة الانسانية ذاتها قريبة هذا القرب المروع من التدمير الحيوانى. هذا فى الوقت الذى ازدادت فيه سيطرة فيضة الاجانب، واتضحت صورة السلطة وأبعادها المتعددة لدى النديم، وحاول النديم فى تلك الفترة إيجاد لغة موحدة تجمع بين الفلاحين والأعيان والمثقفين ضد طغيان السلطة، هذه اللغة هى الارضية التى ينبغى أن تحمى الشعب من ضياع ملامحه، وسقوطه بين أيدى الأجانب وسلطان الخديوى.

وفى الجزء الثالث يقدم الروائى دور عبد الله النديم فى الثورة العرابية خلال المدة من سبتمبر ١٨٨١ إلى احتلال بريطانيا لمصر فى سبتمبر ١٨٨٢، خلال هذه السنة الطويلة حاول النديم أن يقدم نموذجا للمثقف المصرى ودوره فى الحركة الوطنية دون ادعاء. وقد ساعده على ذلك خبرته بالشارع

المصرى، حيث كان النديم قد أصبح استاذا سياسيا بالمعنى المحدد لهذه الكلمة، اذ التقط اللغة التى تتيح له التواصل مع الشعب المصرى، فكان يخطب ويمثل وينشئ الجمعيات الأهلية التى تخلق مجالا لتوحيد صفوف الأمة عبر العمل اليومى السياسى.. كل هذا ساعده على الاقتراب من نبض الشارع المصرى، والتفاهم معه، حيث كان يستشعر أنه فرد عادى وسط هذا الحشد الذاهل المرح، وكان هذا الشعور يجعله يستنهض الناس فى المقاهى والشوارع دون مشقة..

وتقدم صورة للعلاقة بين النديم وعرابى، والدور الذى قام به النديم فى الحركة العرابية، وهى نموذج لتلاحم الجيش والشعب ودور الكلمة فى الثورة الشعبية، وصيغة ممكنه لما يمكن أن يقوم به المثقف ، وقد جاءت هذه الفرصة لإظهار أهمية الكلمة فى وقت كان يشك فيه النديم فى جدوى الكلمة فى رفع معاناة الشعب المصرى المقهور.. وازدادت مساحة الحوار فى هذا الجزء بين النديم وعرابى ليقدم صورة للقاء حول هدف واحد..

وفى الجزء الرابع من الرواية يقدم عالما مختلفا عن ذى قبل، وهو عالم يصلح وحده لأن يكون ملحمة لآلاف المصريين المضطهدين من قبل السلطة ، أو لقمة العيش، وهو قصة اختفاء النديم لمدة تسعة أعوام تنتهى بالقبض عليه سنة ١٨٩١. فبعد أن استشعرت السلطة خطورته على التحريض الثورى بدأت سلسلة من المطاردات له، وجاب النديم خلالها معظم الربوع المصرية، والأجمل أنه اختبر فى هذه المرحلة معدن المصريين وتعاطفهم وقدرتهم على التواصل والعطاء.. وهى مرحلة تستهوى أى كاتب لما تحفل به من المغامرة، لكن الكاتب أعطى للسنة التى قضاها النديم مع عرابى أضعاف المساحة التى كتب فيها عن التسع سنوات التى قضاها النديم مطاردا، وهذا ينم عن قصد فى إعطاء المساحة الكلية للرواية لهذا الحضور الحى لقضية الشعب المصرى، وعلاقة المثقف بالجماهير والسلطة. واختبار لقدرة عبد الله النديم على الصمود فى وجه كل صنوف القهر والاضطهاد والمطاردة.. وفى هذا الجزء نتعرف على الملامح الانسانية لعبد الله النديم وعلاقته بزوجته، ورغم هذا لم ينقطع اهتمام النديم بقضايا الوطن.

وفى الجزء الخامس من الرواية يقدم المؤلف دراسة لحالة النديم حين تم نفيه الى يافا، حيث اعتبرها إجازة، وعودته الى مصر بعد ذلك واصداره للاستاذ، ودوره فى التنوير والثورة على التخلف والرجعية.. ثم تنتهى الرواية بنفيه الى الاستانة حيث توفى النديم فى العاشر من اكتوبر سنة ١٨٩٦.

إن رحلة ابو المعاطى أبو النجا مع الرواية هى رحلة مع الفكر السياسى والاجتماعى، تبين لنا أننا أمام مفكر استخدم الرواية لتقديم أفكاره..

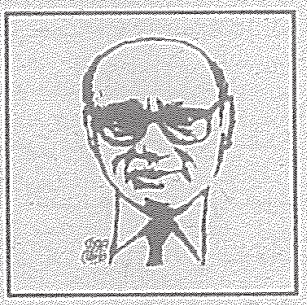
حوار

أبو المعاطى أبو النجا يتحدث:

نحن فى حاجة إلى معجزة

حوار

مجدى حسنين



استطاع الكاتب «أبو المعاطى أبو النجا» أن يحفر اسمه بوضوح فى عالم القصة القصيرة والرواية العربيتين، فلا يمكن لمؤرخ مسيرة القص والحكى، إلا أن يقف طويلا أمام إنجازه الإبداعى، الذى يمثل الحلقة الريادية الوسطى فى تطور فن القص العربى، تلك الحلقة التى تضم يوسف إدريس وعبد الفتاح الجمل وسليمان فياض وفاروق خورشيد وعبد الحكيم قاسم ويوسف الشارونى وابراهيم أصلان ومحمد مستجاب..وغيرهم ممن حملوا راية التطوير واستكمال المسيرة التى بدأت على يد شحاته عبيد ونجيب محفوظ ويحيى حقى.

أنجز «أبو المعاطى أبو النجا» حتى الآن سبع مجموعات قصصية وروايتين. صدرت- مؤخرا- فى سلسلة الأعمال الكاملة عن هيئة الكتاب المصرية.

وفى هذا الحوار فتح «أبو المعاطى

أبو النجا» قلبه للحديث، قدر مافتح عالمه الإنسانى والإبداعى، ومديده ليأخذ بأيدينا للتجوال داخل كنوزه وسراديبه.

وحدة الوجود

■ فى البداية سألته عن النشأة الأولى بالقرية.. وحقب التعليم التى دخل إليها، ومن بينها التعليم الدينى.. كيف ترك كل هذا ظلاله على كتابته الأدبية؟

– فقال:

طبعا كان لنشأتى فى القرية، ثم لتأثرى بثقافة القرية المعاشة، بما تعنيه من حفظ القرآن الكريم، وقراءة السير الشعبية، عن «أبو زيد الهلالى» و«الزير سالم» و«سيف بن ذى يزن»، والاتصال المباشر بالطبيعة.. بزرعها وحيواناتها وناسها، كان لذلك كله تأثير عميق على تكوينى النفسى والروحى والعقلى، ثم اللغوى بعد ذلك، بعض هذه التأثيرات ظهر– ولايزال– فى اهتمامى الشديد باللغة، وحرصى على السيطرة عليها، وتطويعها لما أريده، وتوظيفها بالكيفية التى أجدها مناسبة، وبعضها ظهر– ولا يزال– فى إحساسى بالدين، فلم يكن الدين أبدا بالنسبة لى مجرد اعتقاد، ألتمس منه الأمن والراحة واليقين أو شعائر وعبادات تسلمنى إلى بر الأمان، وكان الدين عندى نتاجا لشعور قوى بأننى جزء من هذه الطبيعة التى أتعامل معها فى القرية بشكل يومى ومباشر، مع ذلك فأنا مختلف عنها، ففيم الاتفاق؟ وتفيم الاختلاف؟ ومامعنى ذلك؟ والى أى شئ يقودنى؟.. وكان الإبحار للبحث عن إجابات لمثل هذه الأسئلة، هو معنى الدين عندى، وربما لم أكن أجد كل الاجابات التى ترضى قلقى وطموحى فى التعليم الذى تلقيته فى المعاهد الأزهرية، أو فى دار العلوم بعد ذلك، ولكنها كانت مجاهدات على الطريق، تقودنى إلى طرق فى الماضى، أو تدفعنى إلى آفاق فى المستقبل، ولكنى أتذكر الآن عن هذه المرحلة، وأظننى مدين بذلك لنشأتى فى القرية، بما يمكن أن أسميه شعورى القوى بوحدة الوجود، فبحثى عن معنى الدين كان يرتبط أشد الارتباط ببحثى عن معنى الفن والأدب وغاية العلم، وأتذكر أننى من شدة إحساسى بوطأة هذا البحث وقسوته، وكنت فى ذلك الوقت قد وصلت الى مرحلة التعليم الجامعى بكلية دار العلوم، بدأت أتعرف على بعض الأدباء والمثقفين فى القاهرة، ونشأت علاقة حميمة بينى وبين الأستاذ «أنور المعداوى»، أتذكر أننى لم أكن أجرؤ، وربما لم أكن أجد القدرة أو الفرصة على أن أبوح له بمعاناتى الداخلية، فكتبت له رسالةشخصية خاصة أتخفف فيها من بعض هذه المعاناة وألتمس منه المساعدة، والرسالة

كلها بحث عن معنى الدين والفن وغاية المعرفة وشعور مرير باللاجدوى، وظللت أنتظر رده على رسالتى فى حديث شخصى،أو رسالة خاصة، ولكنه لم يفعل ، فقط قال لى: انتظر ولم يكن أمامى سوى أن انتظر، وبعد شهر فوجئت برسالتى الخاصة جدا، والصريحة جدا، منشورة فى مجلة «الآداب» البيروتية، ومعها رد «أنور المعدواى» تحت عنوان كبير هو «حيرة الفن والانسانية» ولعل سطور هذه الرسالة، التى لايتسع المجال لنشرها هنا، بما تحمله من حرارة هذه المرحلة من العمر وقلقها، تجيب على هذا السؤال بأفضل وأصدق مما أستطيعه الآن.

واقعية القرية

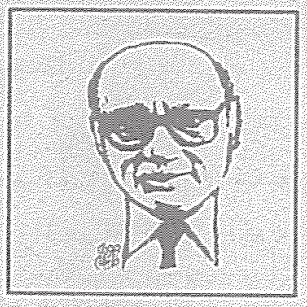
■ تمثل القرية جزءا رئيسيا فى كثير من أعمالك.. كيف ترى العلاقة وتطورها بين الكاتب والقرية، وهل تغيرت عما كانت عليه فى زمن «زينب» لمحمد حسين هيكل ، عن زمنك أنت، وعن الزمن المعاصر، خاصة أن «د.سيد النساج» أشار الى أن القرية عندك لم تكن للحديث عن الإقطاع والاشتراكية كما فعل الكثيرون من أقرانك، كما لم تكن فرصة للانطلاق الرومانسى الحالم كما فعل السابقون عليك، ولكنك أثرت كما أكد نقاد آخرون مثل فاروق عبد القادر وأحمد عباس صالح ود. عبد القادر القط، أن تتجه لتحليل وتصوير أوجه العلاقة المعقدة بين الفرد والجماعة، ولم يبد تأثرك بالواقعية الاشتراكية سوى فى ثلاث قصص هى «حق» و«قرية أم محمد» و«حادثة الوابور».. وهل ترى أن زمان الواقعية الاشتراكية قد ولى ، وأنها ماتت بفعل تكنولوجيا الحداثة والتقنيات المعاصرة التى أثرت على فن القصة القصيرة شكلا ومضمونا؟

أوافق تماما على أن أزمة العلاقة بين الفرد والجماعة، كانت هى الهم الغالب على القصص التى كتبتها فى المجموعات الثلاث الأولى، ومع أن هموما أخرى فكرية وروحية ونفسية فرضت نفسها بعد ذلك ، إلا أن مشكلة العلاقة بين الفرد والجماعة ظلت تتجلى بصور مختلفة ، حتى فى معظم ماكتبت بعد ذلك، وبخاصة فى روايتىَ «العودة إلى المنفى» و«ضد مجهول» وهذا طبيعى جدا.. فقد بدأت الكتابة الجادة فى بداية الستينات ، وهى المرحلة التى طرحت فيها ثورة ٢٣ يوليو ١٩٥٢ تطبيقها للاشتراكية، وهو التطبيق الذى برزت من خلاله أزمة العلاقة بين

الفرد والجماعة بقوة، فالفكرة الاشتراكية على المستوى النظرى قد يبدو أنها تحد من طموح الفرد المتفوق لمصلحة الجماعة، أو بعبارة أدق تسعى الى توظيف تفوقه وامتيازه لتحقيق درجات من التقدم للجماعة، ولكننا على مستوى الواقع لم نكن نجد هذا ، أو على الأقل لم نكن نجده بالصورة المرجوة، وظهرت إشكالات بلاحصر، فمن ذا الذى يحدد مصلحة الجماعة وحاجاتها الحقيقية، وأسلوب إشباعها المناسب فى ضوء ظروف واقعية محددة؟ بل من ذا الذى يصف هذه الظروف ويحددها بدقة وأمانة وموضوعية؟ وقد كان يقوم بذلك أحيانا أفراد، ربما بعيدون عن الموهبة الفائقة بمقاييس الانتخاب الطبيعى ، وكيف يتم توظيف إبداع الفرد الموهوب فى خدمة الجماعة، دون أن يؤثر ذلك سلبا على حريته، التى هى من أهم شروط إبداعه؟ وأحيانا كنا نرى ضياع أفراد موهوبين دون أن تحقق الجماعة أضطراد نموها وتقدمها فى طريق واضح المعالم، ومن هنا فقد كان من الطبيعى أن تكون أزمة العلاقة بين الفرد والجماعة من أبرز الهموم الفكرية والفنية التى تعنى بها قصصى فى هذه المرحلة. وحتى القصص التى أشار إليها «د.سيد النساج» كنموذج للتأثر بالواقعية الاشتراكية، كانت تلمس أيضا جوانب من أزمة العلاقة بين الفرد والجماعة، ولاتعارض بين الأمرين ، فالواقعية الاشتراكية منحى فى رؤية الواقع، وأزمة العلاقة بين الفرد والجماعة كانت جزءا من الواقع ، وفى بعض جوانبها كانت تظهر بوضوح أعمق وأكمل فى منظار الواقعية الاشتراكية. وليست المسألة أن زمان الواقعية الاشتراكية قد ولى، ولكن مشكلات الواقع نفسه هى التى تغيرت فى أنساقها وايقاعاتها وتعقدها، إلى درجة فرضت أنواعا من التغير فى تقنيات الكتابة نفسها تتناسب أكثر مع ذلك التغيير.

■ بين البحث عن الحرية ومحاولة الالتحام بالجماعة، تبرز إشكالية خاصة بمفهومك للحرية.. ماهو؟ وهل حرية الأديب تختلف عن حرية المواطن؟ وهل تضيق مساحات الحرية لتقف عند حدود العمل السياسى أم تشمل جوانب أخرى؟

– قد يعطى سؤالك انطباعا بأن البحث عن الحرية فى قصصى، يمضى فى اتجاه مقابل لمحاولة الالتحام بالجماعة، وكأن الالتحام بالجماعة يعنى بالضرورة فقدان الحرية؟ ولست أظن أن الحرية عندى كانت بأى مقياس هى حرية فى فراغ، فمثل هذه الحرية هى نوع من العدم. وابتداء أؤمن بالحرية لنفسى وللناس بالمقدار نفسه، وفى الظروف نفسها، والحرية ليست كلمة ولكنها مبدأ وإمكانية وفعالية، فأناحر بمقدار ماأعرف، ودائما أزداد حرية



بزيادة معارفى ومعلوماتى، وأنا حر بمقدار ماأستطيع أن أستخدم هذه المعلومات فى مواجهة قيود الضرورة ، فالحرية مبدأ نعرف بدايته ، ولكن لانعرف الى أين يمكن أن ينتهى. حدود الحرية المشروعة للفرد، هى احترام حرية الفرد الآخر، وحدود الحرية المشروعة للجماعة هى احترام حرية الجماعة الأخرى، والمجتمع الحر هو الذى يسمح لأفراده بالنمو الى أقصى مدى ممكن أن تصل إليه قدراتهم وإمكاناتهم، ومع أن الحرية قيمة ومبدأ ،فإنها عند التطبيق يصبح لها بعد تاريخى، إنها رحلة ممتدة فى التاريخ، المبدأ قديم منذ اليونان ، لكن ماذا تحقق لليونان منها؟ وماذا تحقق بعد ذلك لكل جيل وعصر؟ وماذا سيتحقق للأجيال القادمة؟..

ولاتختلف حرية الأديب فى الجوهر عن حرية المواطن، سوى أن الأديب يمارس حريته مرة كمواطن حين يذهب للإدلاء بصوته فى الانتخاب مثلا، ومرة أخرى كأديب حين يعبر عن رأيه فى قضايا مجتمعه ومشكلاته بالكتابة الأدبية أو غيرها. قد تبدأ مساحة الحرية بالعمل السياسى ولكن علينا أن نوسع حدودها بكل السبل لتصل إلى المواطن البسيط.

■ بدأت قراءتك الأدبية بالاطلاع على القصص الروسية المترجمة التى كانت تنشرها مجلتا «الرسالة» و«الرواية» ورأى «أنور المعداوى» فى أعمالك الأولى تأثرا شديدا بالكاتب «انطون تشيكوف» ، وأنك تلميذ مجتهد فى مدرسته. هذا الانفتاح على الأدب الروسى فى ذلك الوقت هل ترجعه الى الهموم الواحدة بين الواقعين المصرى والروسى، وهل الأمر يمكن أن يختلف لوبدأت بقراءة كتاب من أمريكا أو أوروبا الغربية؟

– لاأنفى أن الهموم المتشابهة– على الأقل فى الإطار العام– بين الواقع المصرى والواقع الروسى، كان لها تأثير على انجذابى للكتاب الروس فى تلك الفترة المبكرة من حياتى ، ولكن من المهم هنا أن أوضح أن ماكان يجذبنى الى «تشيكوف» لم يكن فقط موضوع قصصه، بقدر ما كان منحى كتابته، فنوعية الهموم الإنسانية التى كان يتوقف عندها، وطريقته الهادئة الناعمة فى نسج خيوطها، وشعوره القوى بكبرياء الانسان البسيط، فلاحا أو صانعا، وأحيانا بهوانه على نفسه، كل ذلك كان هو ما يجذبنى بقوة الى هذا الكاتب، وكان «تشكيوف» فى ذلك يختلف عن «جى.دى. موباسان» وغيره من كتاب القصة القصيرة، الذين كانت تترجم أعمالهم فى الوقت ذاته، وكانت

قصصهم تصور مجتمعات مختلفة، وتعنى بالحبكة الفنية بطريقة مختلفة، وكنا نقرأ لهم أيضا، ولكن يبدو أن كل كاتب يتأثر اكثر، وبخاصة فى المرحلة الأولى من الكتابة، بمن هو أقرب الى مزاجه أو تكوينه النفسى.

دهشة الابداع

■ المتأمل فى أعمالك القصصية ، سيلاحظ أن أوائلها اتسمت بالطول النسبى، وغلبة الجانب الفكرى عليها، مما أفقدها- فى نظر البعض- الحيوية والحرارة والتدفق ، وكاد الصراع الدرامى فيها أن يتوارى وراء الصراع الفكرى، ولكن وضحت فى القصص التالية وحدة الفكر والشعور، وتحقق التوازن بينهما، وبدا اهتمام واضح بالشكل الفنى.. فهل تؤمن بتطور تقنيات الكاتب مع تقدم التجربة، وأن تطوروعيه سيؤدى حتما إلى تطور أدواته الفنية؟ لدرجة التركيز على الموقف الشعورى للانسان المصرى كما اتضح فى قصص أخرى؟

- الى حد كبير هذه الملاحظة صحيحة، فقد تصادف أن كانت بداية جيلى مع الكتابة ، مع بداية ثورة تطرح مفاهيم جديدة، وتهدف الى تغيير كبير، وكنا نواجه هذا كله بالتفكير بصوت عال، ورغبة عميقة فى الوصول إلى نوع من اليقين ، عن طريق الفكر، وعن طريق الفن على السواء، ولكن مع تطور التجربة ونمو الخبرة، بدأنا نكتشف مستويات أعمق من الوعى، ونستخدم تقنيات جديدة تسهم بشكل أفضل فى سبر هذا المستويات . ولكن هذا التسليم المبدئى بصحة هذه الملاحظة فى عمومها، لايمنعنى من أن أسجل بعض الملاحظات على الجانب الآخر:.

أولا: توجد فى المجموعة الأولى قصص لاتنطبق عليها ملاحظة غلبة الجانب الفكرى، بل يتوازن فيها الجانبان النفسى والفكرى، مثل قصص «مملكة نبيل» و«خروج عن الموضوع» و«حارس المقبرة» و«فتاة فى المدينة» و«فى الطابور» ..أو على الأقل هذا ماأراه.

ثانيا: فى مثل هذه القصص كانت تنمو بذور الاتجاه الذى سميته فى سؤالك «الموقف الشعورى للانسان المصرى»، وأود أن أشير هنا الى أننى كنت أختار موقفا متفجرا يتكافأ فيه تأثير الشخصية وثقلها مع تأثير الحدث الخارجى وثقله، فتتاح الفرصة لرؤية متوازنة ، سواء فى كشفها عن خفايا الذات أو خفايا الموضوع، وأظن أن مثل ذلك التوازن كان واضحا فى قصص «خروج عن الموضوع» و«مملكة نبيل» و«فى الطابور».

وأنت تعرف أن هناك قصصا تكون

الشخصية بتركيبتها الفريدة هى العامل المؤثر فى أحداثها ، وفى الموقف الذى تتفاعل معه الشخصية، كما أن هناك قصصا يكون الحدث الخارجى بخصوصيته، هو العامل الموجه لسلوك الشخصية أو الشخصيات فى القصة، ولكنى كنت أوثر دائما الموقف الذى يتيح أفضل فرصة لرؤية خفايا الشخصية وخفايا الواقع الخارجى فى لحظة تفاعل نادر، لعله مرض التوازن مرة أخرى.

■ لكنك تساءلت يوما عن العلاقة التى تجعل الكاتب يختار موضوعاته ومايناسب طريقته وأسلوبه، أم أن الأمرين معا- الموضوع والطريقة- رغم مابينهما- من علاقة ، يخضعان لنمو الكاتب وتطوره فى الحاضر والمستقبل.. كيف تجيب على هذا السؤال اليوم بعد كل هذا التطور الذي حققه إبداعك فى الساحة الأدبية؟

- دعنى أوضح فى البداية السياق الذى جاء فيه هذا التساؤل، وهو أنى كنت أتحدث فى ذلك الوقت عن نوع من الهاجس الذى كان يلح على آنذاك، بأن لكل كاتب قضاياه الأثيرة، وأن بوصلته الداخلية قد تنجذب بشدة أمام مشكلات بعينها، نفسية أوروحية، فيصل عطاؤه فيها الى ذرى لايصل إلى مثلها فى غيرها، وأنه ليس من الحكمة أن نقترح على كاتب موضوعه، كما إننا لانقترح على كاتب أسلوبه وطريقته فى الكتابة.

وإذا عدنا إلى سؤالك، سنجد أن المسألة هنا أنه طوال حياة الكاتب- أى كاتب- هناك جدل دائم بين خصوصية ذاته، وبين العالم الخارجى الذى يعيش فيه، فذات المتنبى غير ذات أبى العلاء غير ذات عمر بن أبى ربيعه، وكذلك كان يختلف العالم الخارجى الذى عاش فيه كل واحد منهم ، قليلا أو كثيرا، بعض الكتاب لديهم ذوات كثيفة- إذا صح التعبير- لديهم طبائع غالبة ، لها قدرة على التهام العالم الخارجى، وإعادة إنتاجه فنيا، بصور تستمد أغلب ألوانها من هذه الذات، وأنت مع نتاجهم تعيش فى عالم من القلق أو الشك أو الطموح أو الزهد أو الحزن أو الفرح أو اللهو.. وبعضهم لديه ذات شفافة- إذا صح التعبير أيضا- تقوم بدور أكبر فى كشف خفايا العالم الخارجى، إذ لديها شعور قوى بحيادية هذا العالم الخارجى وموضوعيته ، مثل هذه الذات تتسلل إلى العالم الخارجى وكأنها الماء الصافى، تزيل عنه الأتربة، وتذيب الكثير من التفاصيل التى لاتعنى شيئا كثيرا، وتبقى على التفاصيل ذات الدلالة، التى تشير الى القوانين الكبرى لهذا العالم ، مثل هذه الذات من الصعب أن تجد ما يدل على خصوصيتها، سوى ميلها الى

اختيار هذا الجانب أو ذاك من العالم الخارجى للكشف عن قوانينه، ومع التسليم بأنهما- الذات والعالم- يخضعان للتغير بوتائر مختلفة، فإن النسب تظل محفوظة بين أسلوب كل كاتب فى مدى التأثر بهذا التغير الذى يتم للذات أو للعالم الخارجى، وبكيفية ظهوره فى العمل الأدبى.

ومن هنا فلعلك ترى أن إجابتى على هذا السؤال لن تتغير كثيرا بعد هذه السنوات من التجربة، وأظننى من هذا النوع من الكتاب الذى يميل إلى الإنصات لما يحدث من تغييرات فى العالم الخارجى، بقدر مايميل إلى الإنصات إلى صوته الداخلى، انبثاقا من شعور قديم- لعله شعور دينى- بأننى جزء لاينفصل عن هذا العالم الخارجى، عليه أن يتوازن معه، وأنه فى هذا التوازن من الجمال بقدر مافيه من الحقيقة.. المصيبة التى لابد أن نعترف بها جميعا، أن وتائر التغير وايقاعه فى العالم الخارجى فى هذه العقود الأخيرة، وبخاصة بالنسبة لنا نحن أبناء العالم الثالث، قد فاقت كل حد، وأننا فى حاجة إلى معجزة للمحافظة على التوازن، على أى درجة من التوازن.

■ **وبماذا تفسر تعدد الأصوات داخل القصة، بين وحدانية ضمير المتكلم المسيطرة، وبين لغة الحوار التى قد تأتى عامية عند الضرورة، وفصحى سهلة فى الغالب؟**

-هذا التعدد نابع من شعورى القوى- كما سبق أن أشرت- بوجود عالم خارجى موضوعى ومحايد ومليئ بالتنوع والتعدد فى شخوصه ومواقفه، وهذا لاينفى ولايتعارض، مع أن كل هذه الأصوات المتعددة بشخوصها والمتنوعة بحواراتها، خارجة عن ذات واحدة. وحتى إذا كانت القصة مكتوبة بضمير الأنا المتكلم، فليس معنى ذلك أن هذه القصة بعينها هى التى تعبر عن الكاتب، فالكاتب الحقيقى يختفى وراء كل الأصوات، لأنه يحتوى فى ذاته كل شخوص، قصصه، ودون أن تفقد هذه الشخوص حريتها واستقلالها وخصوصيتها، وهذا هو معنى موهبة الكاتب، وإذا كنت تسأل عن صوت الكاتب بين كل هذه الأصوات، فهو كامن فيما يخرج به القارئ من قراءته لكل أصوات شخصيات العمل الأدبى للكاتب.

أما عن لغة الحوار فإننى استمدها من النبع نفسه الذى استمد منه الشخصيات، فأنا آخذ الشخصيات بلغتها، وإذا كان هناك نوع من الاختيار للشخصيات ذاتها، فإن لغتها تخضع للاختيار ذاته، حين يكون ذلك بين الضرورة التى تبيح العامية،أو تؤثر الفصحى السهلة.

ومع اعترافى بأن لكل كاتب بصمته الخاصة التى تظهر فى كل مايكتب، وبأن الأسلوب هو الرجل، فإن لكل قصة إيقاعا خاصا، قد يجعلها تتفرد بأسلوب

متميز يلائم منحاها الذى قد يكون واقعيا أو خياليا أو ساخرا أو جادا.

هوارد فاست ساعدنى

■ روايتك «العودة إلى المنفى» عن حياة عبد الله النديم، التى حصلت على جائزة الدولة عام ١٩٧١، متى فكرت فى كتابتها، وما الأسباب التى دعتك إلى التوجه إلى التاريخ؟ وماالجديد الذى أضافته هذه الرواية الى فن كتابة الرواية التاريخية؟ وهل تراجعت هذه الرواية بعد جورجى زيادان؟

-الحقيقة أننى منذ قرأت عن حياة النديم، خلال دراستى الجامعية، وقعت فى أسره، ولكنى لم أفكر جديا فى كتابة حياته فى شكل روائى ، إلا بعد أن قرأت رواية «المواطن توم بين» للكاتب الأمريكى «هوارد فاست» فقد ساعدتنى هذه الرواية بشكلها الفنى المبهر، على حل الكثير من المشكلات الفنية التى يمكن أن تعترض طريق الكاتب، وهو يحاول أن يجد الصيغة المناسبة للمزج بين السيرة الذاتية لشخصية من الشخصيات التاريخية الكبيرة، وبين الشكل الروائى، بل لقد دفعتنى الى أن أقرأ بقية أعمال «هوارد فاست» التى تناولت حياة شخصيات تاريخية متميزة، فقرأت روايته عن حياة «سبارتاكوس» العبد الثائر ومحرر العبيد فى روما القديمة، وروايته «ديمقراطى أمريكى» .. وكنت أدرك أن كتابة رواية تاريخية بهذا المستوى عن حياة «عبد الله النديم» تحتاج الى تفرغ كامل لدراسة عصره ، ودراسة الثورة العرابية ، التى كان جزءا منها، كما شكلت إطار حياته، وجاءت الفرصة فى عام ١٩٦٦، حين حصلت على منحة تفرغ، وكان التفرغ نظاما جديدا استنته وزارة الثقافة آنذاك ، وفى الحقيقة كنت أرغب- وكنا نعيش فى ظل ثورة قام بها الجيش- أن أبحث عن جذور هذه الفكرة فى الثورة العرابية، كانت ثورة قام بها الجيش أيضا، كما كنت أجد فى علاقة «عبد الله الديم» بهذه الثورة نموذجا لعلاقة المثقف المدنى بالسلطة ، كما كنت مبهورا بملاحظةأن «النديم» كان أيضا نموذجا لقدرة المثقف على الوصول إلى الجمهور وإلى الناس بفكره وفنه، وإلغاء المسافة التى كنا نشعر بأنها تفصل فى حياتنا الواقعية فى مصر بين المثقف والجمهور.

تلك كانت أهم دوافعى فى البداية ، وحين جاءت بعد ذلك بقليل نكسة ١٩٦٧، وجدت نفسى أعيش فى الواقع اليومى، ماكنت أعيشه فى دراستى عن حياة «عبد الله الديم»، وآنذاك بدت لى صورة

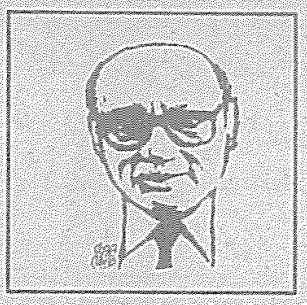
صمود «النديم» فى وجه الهزيمة، وقدرته وقدرة الشعب المصرى على حمايته من سلطان الانجليز- الذين كانوا يهددون بالموت كل من يفكر فى إخفائه- لمدة تسعة أعوام، بدت لى ملحمة الصمود هذه، وقصة التلاحم بين البطل والشعب من أفضل مايمكن أن أقدمه لشعب مصر، وهو يواجه محنة الهزيمة عام ١٩٦٧.

أما عن العلاقة بين الأدب والتاريخ، فهى لا تختلف كثيرا عن العلاقة بين الأدب والواقع، وأحيانا يكون التاريخ أداة لتفسير ظواهر فى الواقع الراهن، نحتاج لفهمها إلى العودة إلى التاريخ، كما أن التاريخ يقدم أحيانا عناصر أوظواهر تكون مصدر إلهام للفنان فى مخاطبته للحاضر ولا أظن أنه من الدقة أن نقول أنه كتابة الرواية التاريخية قد تراجعت، وإنما يمكن القول بأن أساليب كتابتها قد تنوعت ، وليس صدفة أن تكون جميع أعمال الروائى اللبنانى «أمين معلوف» الحائز على جائزة الجو نكور الفرنسية ، على روايته «صخره طانيوس» كلها تنتمى الى مجال الرواية التاريخية. وسيبقى الجديد دائما هو فى الموقف من التاريخ، ماذا نختار منه؟ وكيف تتم معالجة المادة التاريخية؟

القارئ إكمال لوجودى

■ قلت مرة: «لو شككت لحظة فى وجود قارئى لما قدرت على أن اكتب حرفا».. وأضفت فى نفس السياق: «إنك فى حالة استغناء أيضا عن هذا القارئ».. لمن تكتب إذن.. وهل هناك قارئ محدد تتوجه إليه بالكتابة، أم إنك تكتب لقارئ مطلق قد يوجد اليوم أو فى المستقبل؟

– هذا صحيح.. لو شككت لحظة فى وجود قارئى لما قدرت على أن أكتب حرفا.. فقارئى هو فرد فى المجتمع الذى أعيش فيه وأنتمى اليه، وقد يكون فردا من أبناء الإنسانية التى أنا جزء منها، ومأكتبه ، أو ما اكتب عنه، معناه وقيمته ودوره كل هذه أمور ماكان يمكن أن يكون لها وجود، لو لم يكن هناك «آخر» أكتب له، عن المعنى والقيمة والدور وقارئى هو الآخر الذى لايكتمل وجودى بدونه، وهو معى قبل الكتابة وأثناءها وبعدها ، بطريقة غير محددة، فأنا لا أتمثل أمامى قارئا بذاته أو بصفاته لتجيئ كتابتى على مقاسه ، فقارئى لاينتمى إلى طبقة معينة أو جنس أو دين أو وطن. قارئى هو أساسا الشخص الذى قد يتفق أو يختلف مع ما أكتب، ولكنه يشعر دائما، ويحرص دائما على أن يكون طرفا فى حوار مع ما أكتب، لأنه يشعر بأنه ينمو مع الخبرة التى تقدمها أعمالى، وأنه قادر على أن ينمى هذه الخبرة من خلال الحوار معها أو حولها، إنه يطمئن الى



مدى صدقى، ويلعب بمتعه مع خيالى، ويثق فى أننى لا أخافه ولا أتملقه ولا أغشه، بل مستعد أن أقول له ما أعتقد أنه الحقيقة، ولو كانت ستؤدى إلى أن أفقده كقارئ هكذا جاء السياق وأظن أن الاستعداد لهذا النوع من الفقد، لايعنى بأى حال الاستغناء عن القارئ بالمعنى العام.

سليمان فياض وأنا

■ تتميز صداقتك للكاتب «سليمان فياض» العريقة والحميمة عن غيرها من الصداقات، خاصة أنها تخطت حدود الزمالة فى الدراسة والأدب، الى رفقة فى العديد من دروب الحياة.. كيف ترى هذه الصداقة الآن، ومادور الذى قام به جيلك فى الحياة الأدبية والثقافية؟

-دعنى أتوقف أكثر عند معنى الصداقة فى حياتنا، وفى حياة ذلك الجيل، فالإنسان فى كل مراحل حياته يحتاج الى الصديق والى الصداقة، ونحن فى بداية الطريق نكون ناقصى التجربة والخبرة بشكل لانحسن تقديره ولانملك الوسيلة لنعرف المدى الحقيقى لهذا النقص، ولذلك تكثر العثرات والآلام، وهنا يأتى دور الصداقة ،فالصديق هو ذلك الإنسان الذى لاتخجل ولاتخاف من أن تكشف أمامه عن جراحاتك ونواقصك ، وما أكثر ما يحتاج الإنسان فى بداية حياته لمثل هذا الصديق. الإنسان فى هذه المرحلة يحتاج الي الدعم والمساندة والتصديق والاعتراف، ولايتسع المجال هنا لذكر عشرات المواقف التى لاأدرى ماالذى كان يمكن أن يحدث «لسيلمان» فياض» أولى، لولم يقف أحدنا الى جوار الآخر، يعزره ويسنده ولو بدمعة صادقة، ربما كان «سليمان فياض» هو الأكثر اتصالا معى بين أبناء جيلى، لأنه بالرغم مما بيننا من اختلافات أحيانا فى المزاج، أو التكوين النفسى، فأنا أقرب الى المحافظة والحذر، وهو أقرب الى التحرر والاندفاع، فإنه يربط بيننا نوع من التسامح الذى يجعل كلا منا يقبل الآخر كماهو، ولكن ماأود أن أؤكده هنا أن نعمة الصداقة كانت سابقة بين الكثيرين من أبناء جيلنا، فقد كنا -ولانزال- رغم اختلاف الظروف والتوجهات والأوضاع، نحرص على علاقاتنا كأصدقاء وهو الأمر الذى أعتقد أن الاجيال الجديدة ربما تفتقر اليه، وإن كنت أرجو أن أكون مخطئا.

ببليوجرافيا

-محمد أبو المعاطى أبو النجا
- الميلاد: قرية الحصاينة- مركز

السنبلاوين- محافظة الدقهلية، فى ٧ فبراير ١٩٣١.

- أصر والده على تسميته «محمد أبو المعاطى» تيمنا بولى من أولياء الله بإحدى قرى الزقازيق

- أتم مرحلة التعليم الأولى بمعهد الزقازيق الدينى، ثم بمعهد المنصورة ، الى أن التحق بكلية دار العلوم عام ١٩٥٢، وحصل على الليسانس عام ١٩٥٦.

- حصل على دبلوم التربية من كلية التربية بجامعة عين شمس ١٩٥٧.

* أصدر سبع مجموعات قصصية وروايتين حتى الآن وهى:

فتاة فى المدينة (دار الآداب ١٩٦١

- الابتسامة الغامضة (الدار القومية للنشر- القاهرة) ١٩٦٣

- الناس والحب دار الآداب البيروتية) ١٩٦٦

- الوهم والحقيقة الهيئة المصرية للكتاب) ١٩٧٤

- مهمة غير عادية دار الآداب البيروتية) ١٩٨٠.

- الزعيم (هيئة الكتاب المصرية) ١٩٨٢

- الجميع يربحون الجائزة (مختارات فصول- القاهرة)١٩٨٤

-رواية : العودة الى المنفى (سلسلة روايات الهلال- القاهرة) ١٩٦٩- مجلدين.

- رواية : ضد مجهول (سلسلة روايات الهلال- القاهرة) ١٩٧٥

- دراسة: قراءات فى الرواية العربية (هيئة الكتاب المصرية) ١٩٨٥

الوظائف والعمل:

- من ١٩٥٨- ١٩٦١- عمل مدرسا فى المدارس الإعدادية للبنات بوزارة التربية والتعليم ، متنقلا بين مدارس المنصورة والقاهرة.

- ١٩٦١- ١٩٧٤ عمل بمجمع اللغة العربية بالقاهرة، وتدرج فى مناصبه من محرر الى رئيس تحرير.

- ١٩٧٤-١٩٩٠ سافر إلى الكويت وعمل هناك فى مجالين، الأول مشرفا ومديرا للعلاقات العامة بمعاهد للتعليم الفنى فى الهيئة العامة التعليم التطبيقى والتدريب ، وهى المعاهد التى يلتحق بها الحاصلون على الثانوية، وذلك فى الفترة من ١٩٧٥- ١٩٨٣.

أما المجال الثانى فهو العمل بمجلة «العربى» الكويتية، التى مايزال يعمل بها حتى الآن، محررا ومشرفا ورئيسا للقسم الأدبى، ثم مشرفا على مجلة العربى الصغير فى الفترة التى صدرت فيها وهى من ١٩٨٦-١٩٩٠. ومنذ عودته عام ١٩٩٠ يعمل مديرا لمكتب «العربى» بالقاهرة.

- متزوج وله أربعة أبناء ،ثلاث بنات وولد واحد، إثنان طبيبان، وواحدة مدرسة بكلية الصيدلة، أما الرابعة فمازالت تدرس بكلية الفنون الجميلة.