على الشرف الشخصى يجعل اجتماعهم على أمر واحد حالة شاذة ، مرتجلة ، فلا تتحقق إلا حين يكون أوان الفعل المثمر قد فات. دينهم لا يحضهم على قهر النفس ، ولا يحرمهم من متع الحياة ، ولذلك يبالغون فى المحاسبة على الأخطاء ، إذ ليس ثمة حرمان يبرر الخطأ. ولذلك أيضا هم ميالون إلى تبرئة أنفسهم واتهام الآخرين ، ومن هنا يقل التسامح بينهم ، ويزداد الشقاق.

لا يقولون انهم مذنبون إلا عندما تنزل بهم كارثة عظيمة، فيقولون ، عندئذ إنها عقاب من الله ، ويبحثون فى دينهم عن أسباب لكون البشر جميعا سواء فى ارتكاب الذنوب ، وهم وحدهم الذين يحاسبون عليها. ولا يبحثون عن الأسباب الحقيقية التى جعلتهم يخسرون، وغيرهم يكسبون.

هذه معان نكتشفها شيئا فشيئا ، ونحن نتلمس فى حياة هذه الأسرة بأجيالها الثلاثة ، وإن كنا نتلمس الحقيقة - غالبا - من خلال الجيل الأصغر، الذى يحمل - كما نحمل نحن الآن - ثقل تاريخ طويل ، ربما هجم على خواطرنا فى يوم أو ساعة ، كما عاشته هذه الأسرة الأندلسية بضعة أسابيع .

المقالة هنا نقلا عن كتاب
" القفز على الأحوال " للدكتور شكرى عياد
وقد سبق نشرها فى مجلة الهلال عام مدريد

أبوالمعاطى أبوالنجا
شاعر الألفة والأمل (١)

أرجو ألا يدهش أحد من هذا الخلط المتعمد بين القصة والشعر؛ فالشعر هو مصدر الفنون كلها، لا القصة القصيرة فقط (وهى الفن الذى استأثر بمعظم انتاج أبي المعاطى أبي النجا).

لولا هذه الجمرة فى القلب ، لما وجد نحت ولا تصوير ولا موسيقى ولا.. ولا.. وعندما تلمح وهج هذه الجمرة وتحس دفئها، لا يمكنك إلا أن تسمي ما تبصره أو تسمعه أو تقرؤه شعرا.

ولعل الكتاب الشبان ان يكونوا اكثر ترحيبا بعنوان كهذا، فقد أصبح الارتباط بين القصة القصيرة والشعر أشبه بقانون من قوانين الكتابة الجديدة التى يتحمسون لها، بل ان الفصل بينهما ليحمل فى نظرهم من معانى الاستبداد والجمود ما كان يحمله سور برلين.. ولهذا يسمون ما يكتبونه «نصوصا» يعنون أنها تشكيلات لغوية لا تخضع لمواصفات الشعر ولا لمواصفات القصة، وكأنهم يشترطون على القارىء قبل الولوج إليها ان يستدعى كل ما مر عليه سابقا من نصوص مشابهة أو مخالفة، دون أن يطالب هذا النص الجديد بالتزام «نمط» معين بين تلك النصوص السابقة.

ولكن أبا المعاطى أبا النجا لا يزال يسمى «نصوصه» النثرية القصيرة قصصا قصيرة.. وقد جمع سبع مجموعات منها فى مجلدين أصدرتهما هيئة الكتاب، ظهرت المجموعة الاولى سنة ١٩٦٠م والسابعة سنة ١٩٨٤م ، وخلال هذه المساحة التى تنفرش على أكثر من ربع قرن ظل وميض الشعر يتراءى فى قصص أبي المعاطى أبي النجا، بصورة لا تخطىء فيها شخصيته شخصية شاعر الالفة والأمل . لقد أصبح من عادة النقاد فى أيامنا هذه أن يرتبوا الكتاب أجيالا، والجيل عندهم يساوى عقدا واحدا من السنين، فهناك كتاب الستينيات وكتاب السبعينيات، الخ، والشعراء كذلك . وربما كان هذا الترتيب مناسبا لإيقاع الزمن الذى أصبحنا نعيش فيه، ولكن هذا تراه يناسب الشعر والأدب ؟ لقد عرفنا أحمد رامى فى صبانا بلقب «شاعر الشباب» ولم يزل شاعر الشباب الى أن ترك هذه الدنيا. ولعله كان قد ناهز السبعين أو جاوزها حين نظم «انت الحب» ليلحنها عبدالوهاب وتغنيها أم كلثوم فنجد وهج الشعر أو وهج الحب (هل ثمة فرق بينهما ؟) فى لوعة ابن العشرين.

دعونا من قصة الاجيال ولا تنشغلوا كثيرا بما جرى لنا خلال هذه الاربعين سنة ، حقا ان الزمن دار بنا، لا دوران الرحى كما تخيل الشاعر القديم ، بل دوران آلة جهنمية ، تفرى اللحم والعظام ، ولكن لا

تنسوا أن الشعر يحملنا على جناحه مهما دار الزمن بنا، وأننا بالشعر وبالشعر وحده ، نرتفع فوق الزمن ، نصبح سادته ، نترك هذه الآلة الجهنمية تطحن الفضلات وننشىء فى كل عهد ، بل فى كل يوم ، بل فى كل لحظة ، حياة جديدة .

عدو الشعر الأكبر ليس الزمن ، بل هذه «المذاهب الادبية» المفتعلة التى تحاول أن تدجنه، أن تنتف ريشه ليظل لاصقا بالارض ، وتجمعه فى حظائر لتأخذ بيضه وتبيعه فى أسواق الفن الرخيص.

ولكن الشعر الحقيقى صقر يخترق أجواء المذاهب والنظريات، ليبنى عشه فى الأعالى، حيث يصعد من يريدون أن يستشرفوا حدود الافق.

مسيرته مع القصة..

بلا ضجيج ، لكن بطاقة عظيمة للحب ، يمضى أبوالمعاطى أبوالنجا فى مسيرته مع القصة القصيرة، التى استطاعت طوال تلك الحقبة، أن تتسيد على الأدب النثرى فى مصر، دافعة الرواية الى الخلف، مزيحة المقالة الفنية من الميدان كله تقريبا، ولكن كانت بجانبها حركة نقدية نشيطة. تتولاها بالتقديم أو التفسير أو التوجيه أو التقويم ، حسب الأحوال . وكانت الحركة النقدية فى الخمسينيات والستينيات تستضىء بفكر نظرى افتقدته القصة القصيرة المصرية

فى وثبتها الاولى فى العشرينيات . كان هذا الفكر فى جانب منه - يركز على «فنية» القصة مستفيدا من الاهتمام الذى حظيت به الفنون الأدبية الحديثة داخل الجامعة والمعاهد الفنية بعد أن كانت مهملة فى الأوساط الاكاديمية اهمالاً تاماً، ولكن الجانب الأكبر والأهم من الفكر النقدى كان مستمدا من الفلسفتين الماركسية والوجودية . كانت الاولى - على وجه الخصوص - فعالة فى اخراج القصة القصيرة من جو الغرف المغلقة الذى صارت اليه حين انحصرت فى حدود البورجوازية المقلدة وهمومها الصغيرة ، ولكن انشغال الذات باكتشاف قدراتها الكامنة على التغيير فى عصر متسارع الايقاع مضطرب الاتجاهات كان ينزع بالمبدعين - واعين أو غير واعين - نحو الفكر الوجودى . ويجبر النقاد على التخفيف من صرامة الواقعية الاشتراكية التقليدية . لم يكن أبوالمعاطى أبو النجا يقدر على أن ينأى بنفسه عن هذه المؤثرات فإنها لم تكن - بدورها - ناشئة من فراغ، بل كانت جزءا من واقع تاريخى - محلي وعالمي معقد ومتشابك ولكنه حين يسترجع تجربته الفنية يقرر :

«ان لكل كاتب قضاياه الاثيرة ، وان بوصلته الداخلية قد تنجذب بشدة أمام مشكلات بعينها، نفسية أو روحية، فيصل عطاؤه فيها الى ذرًى لا يصل الى مثلها فى غيرها، وأنه ليس من الحكمة أن نقترح

على كاتب موضوعه، كما أننا لا نقترح على كاتب أسلوبه وطريقته فى الكتابة».

فى حوار مع مجدى حسنين، أدب ونقد، أغسطس ١٩٩٤م ، تستشف من هذه الكلمات المهذبة نغمة الخلاف الأبدى بين المبدع ونقاده، حتى ولو كان الناقد متعاطفا، حتى ولو كان منحاه فى النقد مقتصرا على التفسير، دون التقديم أو الحكم . ألا تراه حين يفسر إنما يختار أشياء بعينها، يراها هى الأجدر بالاهتمام ؟ ليس فى هذا الاختيار نوع من محاولة التأثير فى المبدع ؟ ولكننا لا نفتح الباب لهذه القضية الآن، حتى لا تدخل علينا دخول العاصفة، وبحسبنا أن نقول ان الناقد الوحيد الذى يصغى اليه المبدع (حين يفكر فى ابداعه هو ، وليس فى ابداع غيره) انما هو المبدع ذاته.

ولا تحسبن أن أبا المعاطى يقول هذا الكلام فى أواسط التسعينيات ، لأن وراءه سبع مجموعات قصصية وروايتين مهمتين ، تكفل له نوعا من الاطمئنان ، وشعورا بالثقة من قرائه، فها هو ذا يذيل مجموعته الثانية «الابتسامة الغامضة» ١٩٦٣ م ، بحوار يجريه مع نفسه (الصديق الذى لا يرحم) . انه يضع أمامنا هذه المشكلة :

«لماذا قدر للفنان وحده أن يتخذ من مجتمعه هذا الموقف (اللامبالى) ؟.. لو أن سائقى الترام أو بائعى اللبن أو حتى المدرسين

كفوا فجأة عن أداء أعمالهم ذات صباح لسبب ما: ألا تذهب الجماهير لغفيرة الى بيوتهم فى مظاهرة تدعوهم الى العود ة الى عملهم أو على الاقل لتتبين حقيقة الامر؟ لماذا قدر للفنان وحده أن يتخذ منه مجتمعه هذا الموقف ؟ ويجيبه «الصديق الذى لا يرحم» :

«ان سائق الترام وبائع اللبن والمدرس وغيرهم يلبون للمجتمع حاجات مسبقة : فأنت تنام فى انتظار بائع اللبن ، وتقف على المحطة فى انتظار سائق الترام حتى يصل بك لموعدك المحدد مثل كل الأيام ، وآلاف التلاميذ يتوجهون الى المدارس لسماع دروس أعدت من قبل، وتكررت منذ سنين طويلة . أما الكاتب فمهمته أشق بكثير ؛ انه لا يلبى حاجات قديمة بل انه يستثير لدى قرائه حاجات جديدة ، وحوافز لم تخلق بعد . انه يسبقهم دائما لأنه يقف دائما على حافة المجهول فى نفوسهم وفى حياتهم . انه يستنقذهم دائما من قيود الحاجات القديمة .. ويفتح عيونهم على رؤية جديدة لهذا العالم الذى يبدو لأول وهلة أنه يكرر نفسه بطريقة قاتلة» .

حافة المجهول

واضح أن موضوع الحوار هو الكتابة الفنية أو الإبداع عموما، فالكاتب المبدع الذى يقف بقرائه على حافة المجهول دائما لا يلزمهم بموقف أو فكرة ، فكيف يقبل إلزاما من غيره ولو كان أعظم النقاد أو

أعظم الفلاسفة ؟ لدى الكاتب «بوصلته» كما عبر أبو المعاطى فى حواره الأحدث ، بها وحدها يهتدى، وان كانت - حتى هذه - لا «تقرر» له شيئا.

لقد «عايش» أبوالمعاطى أبوالنجا «الواقعية الجديدة» كما عايشها الناقد أنور المعداوى الذى كتب مقدمة مجموعته القصصية الأولى، وكلمة «المعايشة» هنا قريبة من معناها الاصلى، معناها المكانى، فكلاهما يتحرك فى «الأرض» التى فتحتها الواقعية الجديدة . أرض الواقع الاجتماعى الذى يعيشه ملايين المصريين.

ولكن كلا منهما يتحرك بطريقته : فأما المعداوى فكان قد صاغ معاييره النقدية بعيدا عن أى تأثير مباشر للنظرية الماركسية ، وكان معياره الأول والأساسى هو ما سماه «الأداء النفسى» ، وما نستطيع نحن أن نسميه «الصدق النفسى» مقابلا للصدق الواقعى والصدق الفنى اللذين تحدث عنهما العقاد . ولكنه حين تعامل مع قصص أبى المعاطى الأولى ميز بين نوعين من الإبداع وان كان كلاهما «صادقا» ، وكلاهما يعتمد على التأثير غير المباشر فى وعى القارىء كما هو شأن «الأداء». الجيد : نوع ينطلق من رؤية الكاتب للواقع الخارجى، ونوع ينطلق من فكرة ذاتية للكاتب ، يخلعها على الواقع . وإذا كان المعداوى فى شغفه بالتقسيم قد أقام حداً فاصلا بين النوعين، فإنه فى تفضيله للنوع الاول قد بدا متأثرا بالواقعية الجديدة ، وأما

أبو المعاطى فكان لديه «بوصلته الداخلية» كما يسميها ، أو «أسطورية الشخصية» حسب الاصطلاح الذى حاولت أن أعتمده مقتبسا العبارة من الشاعر الأيرلندى ييتس . وكلتا العبارتين (البوصلة والأسطورة) تشير إلى مبدأ ثابت وعميق فى نفس الكاتب ، إلا أن اصطلاح الأسطورة يمتاز بدلالته على ماهية هذا المسمى ، وهى الاصل النفسى السابق، على العقل، والذى يتغذى بكل التجارب النفسية ـ عقلية أو غيرها ـ على مدى الحياة . أسطورة أبى المعاطى، كما حاول أن يشرحها فى حواره مع مجدى حسنين، مركزها الدين بمفهومه الصوفى (وحدة الوجود) ومن ثم فهى مرتبطة ـ على حد قوله ـ ببحثه عن معنى الفن والادب وغاية العلم، وقبل ذلك كله ـ نقول نحن ـ بمعنى الحياة ومعنى الحب ومعنى الجماعة ومعنى الذات ، هذه هى أسطورة أبى المعاطى التى رافقته فى رحلته ـ كفنان ـ من أرض الواقعية الجديدة إلى أرض الحداثة ، ورحلته ـ كانسان ـ من القرية إلى المدينة ، ومن القاهرة إلى الكويت .

امتزاج الأسطورة بالواقعية

فلنأخذ مثالا واحداً لامتزاج هذه الأسطورة بالواقعية الجديدة ـ أو الواقعية الاشتراكية ـ من قصته «حارس المقبرة» وهى احدى قصص المجموعة الاولى . عبدالعال ينتمي إلى الطبقة الدنيا من أهل القرية؛ طبقة أجراء اليومية الذين لا يملكون شيئا حتى ولا عملا منتظما ، وقد

واتته الفرصة ليقوم بعمل غريب نوعا ما، ومخيف أيضا إلى حد ما، ولكنه فهم أن أجره سيكون أكبر من المعتاد، وهو فى أشد الحاجة إلى المال لأن الشتاء قد حل ولا بد له من أن يدبر كسوة العيال ، وهكذا تقرر أن يبيت ثلاث ليالٍ أمام مقبرة أحد أعيان القرية عقب الدفنة ، فثمة أناس أشرار فى هذا الزمن الأغبر لا يتورعون عن سرقة أكفان الموتى حديثى الوفاة .

الظلام ، والبرد ، والمطر . والوصف المجسد الحى لبنتي عبدالعال وقد جاءتا اليه تحملان طعام العشاء ، وحنانه الخشن وهو يضمهما الى جواره لتنالا شيئا من الدفء ، بينما تتحسس أصابعه مواضع الخروق فى ثوبيهما فى حركة جامدة . كل هذه الأوصاف الطبيعية ترسم صورة موضوعية محايدة لحياة الأجراء فى القرية، والمشاعر التى تتملك عبدالعال حقا ليست الا ردود أفعال مباشرة حين يحس بلذع البرد أو يسمع خشخشة الريح فى أشجار المقبرة.

ويدفعه شعوره بالبرد والخوف إلى المقارنة بين حالته وحالة ساكنى هذه القبور . إنه لم يعد يعرف مكان قبر أبيه لأنه لا يرتفع كثيرا عن الأرض، لأنه بالطبع لا يفكر أن يزوره كما يزور أهل الموتى موتاهم ولكنه يعرف أن كبراء البلد راقدون فى قبورهم متدثرون بأكفانهم ولا يمكنهم أن يشعروا بالبرد . ويسمع صوتا غريبا حتى إذا اقترب منه

تبين أنه ذئب يعالج ازاحة حجر المقبرة التى كلف بحراستها ، فيقذفه ببعض الأحجار وهو قابع فى الظلام ، ويهرب الذئب ولكنه كان قد أصبح مثلا ورمزاً .

لم تعد أصوات المقبرة ولا صمتها يخيفان عبدالعال ، لقد ملأت عقله فكرة الكفن الشاهى الذى لفت به جثة الشيخ عوض فوق الكفن الغالى.. هو وبنتاه أحوج الى هذا القماش... لم يعد خائفا الا من نفسه فقد كاد يصبح مثل هؤلاء الأشرار الذين يسرقون أكفان الموتى ، هو ابن الرجل الدرويش الطيب ولو أنه لا يعرف مكان قبره ، وأخيرا يجىء هذا الذئب ويقلقل الحجر، كأنما ليساعده .

أن يتحول انسان طيب تحت وطأة الفقر والحاجة الى سارق حقير، موضوع مناسب كل المناسبة لقصة قصيرة تسير فى تيار الواقعية الجديدة ... والاسلوب الغنى بالتفاصيل الدقيقة يصور الموضوع تصويرا ناجحا ، ولكن ثمة خيط مشتق من «الأسطورة» يدخل فى هذا النسيج ويلتئم معه .

ان عبدالعال، رغم وضعه الطبقى البائس ، ينتمي الى هذه القرية جسدا وتاريخا، ماضيا وحاضرا . وثمة أيضا ذلك الشعور المبهم الذى يحسه كل مصرى قروى : أنه لا يوجد حد فاصل بين الحياة والموت ، ولا بين الموتى والأحياء . لعل هذا الشعور نفسه قبل أى شىء آخر، هو الذى أوحى إلى عبدالعال بارتكاب جريمته !

فى أول الليل جلس عبدالعال يفكر بأنه هو الآخر (أى مثل الشيخ عوض) سيقضى ليلته ضيفا عند سكان مقابر القرية . عند أهل بلده الأصليين ، مع الناس الكبار أهل البلد الذين زرعوا فى حواريها وشوارعها آلاف الأولاد وتركوهم ينبتون مثل الأرز... ومد عبدالعال بصره ليشاهد على مقربة منه مقبرة الحاج أحمد ببنايتها العالية وبجوارها مقبرة الحاج علوان.. الناس الكبار يظلون كبارا فى مماتهم ولا يفرقهم الموت.. كان هو طفلا يوم أن كان هؤلا الرجال لهم فى البلد شأن.. وراح عبد العال يجهد فى تذكر المناسبات التى كان يرتفع فيها صوته فى القرية حين تحدث فى القرية مصيبة أو حادثة جاموسة تموت.. أو دار تحترق.. أو زراعة تهلك .

وكان الحاج عوض يطوف بالقرية وبصحبته الحاج علوان يدخلان البيت ويخرجان محملين بما يستطيع كل بيت أن يدفع : وهكذا لم تكن المصائب فى تلك الايام تستطيع أن تنفرد بواحد فى القرية .

والشيخ عوض «كان هو الآخر رجلا طيبا من ناس زمان».

أنظر كيف تمتد عروق الأسطورة حتى تصل إلى عهد بناة الأهرام .. كيف يمتزج الرمز بالواقع : المقبرة الكبيرة ، منزل الرجل الكبير ، والرجل الكبير (كبير البلد) ، وبه تكون البلد كبيرة ، ويكون كل فرد فيها آمنا . والمقابر «دار ضيافة» بين الدنيا والآخرة.. وعبدالعال ضيف فى هذه الدار .. ضيف على هؤلاء الضيوف .

ورغم أن الأسطورة تتصارع بعنف مع الواقع حين تسأله ابنته الكبرى عن الجنة التى يذهب اليها الميتون وهناك يأكلون الخوخ والرمان والعسل الأبيض ويلبسون الحرير.. وحين يفكر عبدالعال أن الأكفان كلها تتمزق على أيدى الذئاب ، وأن الذئب الذى طرده الليلة سوف يعود بعد أن تنتهى ليالى حراسته ليتم عمله ، ورغم أن الواقع ينتصر آخر الأمر، واقع الحياة ؛ فإن الأسطورة التى تربط الموتى بالأحياء لا تزال هناك فى عقل عبدالعال ويده وهو ينزع الكفن عن جثة الشيخ عوض :

لو أن الحاج أحمد حي لوافقه على فكرة أن يبقى للميت كفن واحد.....

وحين كانت يداه تضغطان أحيانا على جزء من جسده كان يود أن يقول له : (لا مؤاخذة يا شيخ عوض).....

شاعر الألفة والأمل (٢)

كبار السن منا إذا رجعوا بذاكرتهم أربعين سنة إلى الوراء فقد تهولهم كثرة الحوادث الكبرى التى مرت على بلادنا: حركة الجيش ،وزوال الملكية وقيام الجمهورية - ثلاث حروب مع إسرائيل، صعود القومية العربية وانحدارها. الاشتراكية والانفتاح الذى أعقبها. اليقظة الإسلامية كما تسمى نفسها أو الردة السلفية كما يسميها خصومها، افتقار مصر وارتفاع دول النفط - تغيرات هائلة حقا، ولكنها ما إن تقوم حتى تكتسب نوعا من الشرعية، ثم تصبح جزءاً من الواقع الخارجى الذى لا نكاد نفكر فيه، مثل طلوع الشمس وغروبها، وعودة الشتاء بعد الصيف، والصيف بعد الشتاء، أما التغير الذى لا نستطيع أن نألفه، والذى يمكن أن يلحظه الصغار قبل الكبار - إلى هذا الحد هو سريع الإيقاع - فهو تغير العلاقات بين الناس.

نتحذلق أحيانا فنقول: النسيج الاجتماعى . ويهز بعض الحكماء رءوسهم ويقولون: أنتم تنسون . ليس الحاضر أسوأ من الماضى، ولن يكون المستقبل أحسن من الحاضر.

وكتاب القصة فيهم من كل أصناف البشر. فيهم من تهزهم

الأحداث الجسام، قبل أن تتحول إلى واقع خامد، فيكتبون وهم تحت تاثير اللحظة قصصا يذهب تاثيرها بذهاب اللحظة، إلا قصصاً قليلة تظل لها قيمة بقدر ما تنجح في تكثيف اللحظة حتى تحيلها إلى جزء من عنصر الزمن وهناك كتاب تشغلهم مراقبة أحوال البشر، ويدهشهم دائما أنهم يرونهم اليوم غير ما كانوا بالأمس، فهم في الحقيقة لا يحتفظون بسجلات لأعمال البشر، ولكنهم يحتفظون ، في داخلهم، بنقطة حساسة لا تقيس أفعال البشر اليوم بأفعالهم بالأمس القريب أو البعيد، لكن على الأرجح - بصورة للبشرية يحضنونها في حب وإعزاز، ولو أنهم لا يعرفون مصدرها ثم هناك أيضا ذلك الفريق الثالث الذى ينظر إلى الناس من حوله وبسمة السخرية لا تفارق شفتيه، ولكنه ليرضى نفسه ويرضيهم، ويقول لهم ولنفسه: لست أفضل منكم.

والتصنيف دائماً صعب، وتصنيف الكتاب أصعب من تصنيف سائر الناس، فلا يوجد كاتب يمكن ان تقرنه بآخر، وتلزمهما حكما مشتركا، ولكنك يمكنك أن تقول إننا افترضنا أطرافا ثلاثة في تعامل الكاتب - ولاسيما كاتب القصة القصيرة - مع الواقع المتغير، وان كنا نعلم انه لا يوجد كاتب واحد يقف، بعناد المصر على مبدأ، عند نقطة من هذه النقط الثلاثة، ولكنهم ينتشرون في أماكن مختلفة على رقعة المثلث، فإذا أردنا أن نحدد مكان «أبوالمعاطى أبو النجا» فلعلنا لا نخطىء إذا قلنا إنه أقرب ما يكون إلى النقطة الثانية، وأبعد ما يكون عن النقطة الثالثة.

التمزق في كل مكان

شعر أبو المعاطى أبو النجا منذ وقت مبكر جدا بتمزق العلاقات التى تربط بين أفراد المجتمع والتى ترجع فى أساسها - كما يشعر كل إنسان - إلى عاطفة الحب ربما تخيل فى البداية، وهو القادم من القرية، أن هذا التمزق خاص بمجتمع المدينة، ولكن لا يلبث ان يلاحظ سريانه فى كل مكان، وكأنه الوباء، «نوال» فى القصة الأولى من مجموعته الأولى «فتاة فى المدينة» وضعت ثقتها في الحب، ولكنها تبينت أن حبها لم يكن - بالنسبة للطرف الآخر- إلا علاقة عابرة، فأصبحت تنظر إلى كل تلطف فى المعاملة على أنه شرك منصوب لاصطيادها - حتى الابتسام على وجوه التلميذات الصغيرات يراه المدرس الملتزم خطراً يتهدده (الابتسامة الغامضة ١٩٦٣) والقرية التى كانت «مملكة نبيل، (المجموعة الأولى) تحبوه بكل العواطف الرقيقة ، تتكشف عن طبقية صارمة واستغلال بشع رغم مظهر الوحدة الكاذب فى «قرية أم محمد» وتكملتها «حادثة الوابور» (المجموعة الثانية). هنا ينفذ إلى أسطورة «ابوالمعاطى ابو النجا» - أسطورة «وحدة الوجود» أو على الاقل وحدة الانسانية - عنصر يسبغ على شاعريته الغنائية لون المأساة، مأساة لا تضع دمعة فى عين ولكنها تضع ابتسامة مرة على كل الشفاه فبطل هذه المأساة هو فى الوقت نفسه منبوذ الكوميديا،

أليس هذا هو بطل القرية المصرية؟ الإنسان الفقير المفرد. الذى يقوم بمهمة الانتقام لها من عدوها، وتقوم هى بمهمة تسليمه الى الأعداء، هذه هى وظيفة احمد ابو المكاوى ووظيفة رجب الصعيدى فيما بعد (ضد مجهول).

وفى هذه المجموعة الثانية تتقابل الوظيفتان «الانتماء إلى القرية والفرار منها» فى قصة «الرحيل»، كما يطالعنا وجه نبيل مرة أخرى وقد اصبح اسم سامى - بأحلامه الرومانسية فى «مد البحر» ولكن ثمة فروقا: فنبيل يتجول بدراجته فى دروب القرية «مملكته».. وسامى ينحشر فى القطار وسط حشد من التلاميذ والصبى المراهق نبيل يعرف سلفا أن معبودته «ثريا» سوف تتزوج من قريبها المدرس، ولكن الصبى المراهق الآخر سامى لا يعرف عن معبودته التى أصبح يناديها «أبلا عايدة» إلا أنها توشك ان تتم دراستها الثانوية، وليس ثمة شخص آخر يهدده فى حبه إلا ذلك الولد الضخم الذى يؤلمه أشد الألم إنه لايستطيع أن يضربه لو حاول أن يضايق معبودته . إن العالم المعادى يجعل المحب الصغير اشد تعلقا بمحبوبته وأشد يأساً، حتى ليحلم بأنه مات على صدرها والدماء تنزف منه، ويروى لها هذا الحلم على أنه قصة قرأها!

«الناس والحب» هو عنوان المجموعة الثالثة (١٩٦٦) وهو عنوان دال، فهو لا ينطبق فقط على القصة التى اعطت عنوانها للمجموعة، بل

على قصص المجموعة كلها وكأنها «دراسة» لوجوه مختلفة من علاقة الحب التى تربطُ بين البشر - أو تفرق بينهم وسر هذا التناقض الذى يلمحه الكاتب مرة بعد مرة، وفى تجليات مختلفة، ان الناس - من جهة - يريدون الحب، ويحتفون به أحيانا إلى درجة التقديس ولكنهم - من جهة أخرى - يخافونه أو يتهمونه أو يدينونه، وأبو المعاطى أبو النجا من الكتاب الذين يحسنون «تحريك المجموعات» إن جاز لنا أن نستعير هنا لغة النقاد السينمائيين، فلسنا امام تحليل لعاطفة الحب نفسها (ومثل هذا التحليل يمكن ان يقوم بعشرات المجموعات القصصية لا بمجموعة واحدة، وقد اعطانا أبوالمعاطى نموذجا منه فى «مد البحر».. وسيظل - كما يمكننا أن نتوقع - قادراً على أن يعدد نماذجه كما تتعدد ألوان الحب نفسه) ولكن الظاهرة الأكثر لفتا للنظر فى هذه المجموعة هى انه يصور نظرة المجتمع - ممثلا فى شخصيات متباينة الصفات - إلى عاطفة الحب. فى قصة العنوان نرى كيف تؤثر عاطفة الحب بين شابين فى مجموعة «نصف عشوائية» من البشر (ركاب حافلة معينة فى ساعة معينة) فيعاملونهما بمزيج غريب من الاحترام والود الصامتين، وكأنما اصبحا قائدين للمجموعة فى شعيرة مقدسة، ولكنهم ما إن يلحظوا اختفاء الفتى حتى يبدأ انتقاد علنى لتلك العلاقة التى كانت.تربط بينهما.. أهى غيرة على الحب الذى انهار، على

الشعيرة التى انقطعت فجأة ، أم تذكر متأخر لكل القيود التى تعود الناس ان يحيطوا بها عاطفة الحب؟ وفى «ذراعان» تصوير بالغ الدقة لمحاولة، عاطفة الحب ان تنفذ من خلال هذه القيود الصارمة (حين تتلامس ذراعان على مسند فى قاعة سينما) الجمهور هنا أيضا حاضر بقوة، وأحكامه ليست أقل صرامة وإن تكن غير معلنة وفى كل مجتمع هناك «عنكبوت» مهمته أن يشوه عاطفة الحب، مستغلا مشاعر الحرمان والحسد فى كل فرد، ولكن المحبين انفسهم قادرون على تشويه هذه العاطفة الجميلة حين يكتشفون انها يمكن أن تتحول الى لعبة ممتعة، فيكون «لقاء» الصورتين مريرا وموجعاً.

القرية مسرح العواطف

ولايزال أبوالمعاطى يجد فى مجتمع القرية المغلق بأشخاصه الأقرب إلى الفطرة مسرحا لأشد العواطف احتداماً.. فى (زيارة) يتحول ابن القرية إلى زائر، لايزال الماضى يتمثل له شيئا عزيزاً ممثلاً فى عاطفة الأبوه، ولكن هذا الحب القادر على الفهم والغفران معاً يدفن اليوم، وبقايا ذلك العهد تغرق فى طوفان من الكذب والجحود «الناس والحقيقة» وهناك ثمانى سنوات تفصل بين هذه المجموعة الثالثة والمجموعة الرابعة (الوهم والحقيقة ١٩٧٤). وهذا يجعلنا نأسف أحياناً لأن مجموعة الاعمال الكاملة قلما تثبت تاريخ كتابة اى قصة بمفردها ، ولكننا نميل إلى الاعتقاد بأن قصة «الزيارة» - هذه المرة بلام

التعريف - تنتمى إلى زمن المجموعة الثالثة، أى إلى أواسط الستينات. ففى هذه القصة بلغ الصراع بين القصاص وقريته ذروة الشك والتباعد. الذى يجذبه إلى القرية الآن صورة أخرى منه، ولكنها صورة بقيت فى القرية فشحبت وذبلت، وانقطعت صلتها بمجتمع القرية، حتى زوجته وأولاده، أما مجتمع القرية نفسه فلم يبق فيه شىء مستوراً عن عيون «الزائر» الفاحصة، إنه مجتمع ينافق مجرميه ، ولا يرى الحب إلا مقترنا - بالجريمة - بينما يراه «الزائر» مقترنا بالعوز والوحشة وانانية الآخرين.

لايبدو ان أبا المعاطى شغل كثيراً بالتغيرات السياسية، ولو أن قصة «الوهم والحقيقة» توحى بأنه اصبح يشك فى أن النظام الجديد لا يفضل القديم، وإلا فلماذا أصبح الناس اسوأ مما كانوا ؟ لماذا اختفى الحب والوفاء؟ إذا تخيلنا حركة أبى المعاطى البطيئة داخل المثلث الذى فرضناه فلابد ان نلاحظ انه اقترب - شيئا ما - من تلك النقطة التى تسيطر عندها أحداث اللحظة على وجدان الكاتب، ولكن أسطورته لاتزال تصبغ نظرته إلى الأحداث، لقد اصبح الصبغ قاتما، وكأن فيه شيئاً من حمرة الثورة وشيئا من سواد التشاؤم أيضا، وإن ظل بعيداً عن النقطة الثالثة من رءوس المثلث، نقطة السخرية المرة القاسية.

تستنجد الاسطورة بسيدنا الخضر. وقصة سيدنا الخضر ترمز الى

ان الخير يكمن فى الشر، وأن معرفة هذه الحقيقة هى قمة الحكمة، ولكن شعور أبى المعاطى باضطراب القيم وعجزه عن تحديد موقف منها يجعلانه حائراً مرتبكا فى تعامله مع هذا الرمز، إنه يسترجع شخصية «سيدنا الخضر» فى قصتين مختلفتين: «نانى القطة السمراء» و«عندما بكى سيدنا الخضر».. وبين القصتين يبدو أن «أبوالمعاطى» يمر بأزمة وعى شديدة الحدة، شديدة العمق، ولعل المشكلة السياسية لم تكن هى العالم الوحيد، أو العامل الأهم، فى هذه الازمة، ولكن الذى يهمنا أكثر من هذين العاملين هو الرؤية التى يحاول الكشف عنها. أما فى القصة الأولى فهى رؤية مضطربة مهوشة، تنعكس على بناء القصة واسلوبها. إن أبا المعاطى يفتتحها بمحاولة شبه متعمدة لاستدعاء شخصية سيدنا الخضر من مخزون الطفولة، ولا ينجح فى الحقيقة نجاحاً كاملا، لأن كلام سيدنا الخضر يظل اشبه بهاجس داخلى، ويظل هو عاجزاً عن مواجهته ككائن له وجود خارجى، وتظل القصة التى يرويها سيدنا الخضر شبيهة فى أسلوب السرد والحوار بالقصص التى تعود أبو المعاطى أن يكتبها، فيما عدا فقرة يبدو فيها صدى لأسلوب طه حسين، وكأن «أحلام شهرزاد» أو ترجمة طه حسين «لزاديج» فولتير كانتا تتلصصان على ما يكتب، ولكن الاصوات المتنافرة فى لغة القص ليست إلا صدى للفكرة الناشزة التى

تجاوزت حدود الازمة الطارئة.. فالفكرة فى هذه القصة هى أن الشر يتولد من الخير ـ قلب كامل للحكمة المستفادة من قصة الخضر. أما القصة الثانية «عندما بكى سيدنا الخضر» فقد وضحت فيها الرؤية وضوحاً تاما حين تحددت بالمضمون السياسى.. بدلاً من جمال القطة السمراء الذى يبعث مشاعر الحب والحنان فى أسرة لم تكن تنقصها السعادة ، ولكنه يؤدى فى النهاية الى ضياع صاحبتها الطفلة البريئة ، وضياع القطة نفسها ، نجد «الخير» فى هذه القصة الثانية متمثلا فى «المنفعة» لا فى «الجمال» ولا فى «الحب» ونفهم بسهولة الدرس الذى يلقنه نبى الله الخضر لراوى القصة: وهو أن المنفعة التى يلوح بها الاغنياء ـ أو يقدمونها فعلا ـ للفقراء لابد ان تنتهى باستعباد الاغنياء للفقراء. ولم يعد الخضر هاجساً لا يجسر الراوى على النظر الى وجهه، بل رفيقا عاملا ولكنه ـ على كل حال ـ عامل ينطق بالحكمة ولا يدعو إلى الثورة، وعندما يستطيع الراوى ان ينظر الى وجهه اخيراً لا يستبين ملامحه «فقد كانت عيناه وربما عيناى غارقة فى الدموع».

التأمل فى التغيرات

قبل كارثة الـ ٦٧ كانت النذر واضحة، ولكن الجميع كانوا ينامون ويخدعون انفسهم فعندما وقعت الواقعة بدت صعبة التصديق وبين الحالتين كان الأدب يلاحظ، ويحاول ان ينبه، ظل أبو المعاطى أميل إلى

التأمل فى التغيرات التى كانت تحدث داخل النفوس.. كان هذا هو موضوعه الأثير دائما، وكان - فى الوقت نفسه - يسمح له بأن «يعلق» على ما كان يجرى دون أن يخرج عن دائرة الفن، ودون أن يتعرض للمؤاخذة ايضا. ولكن التشويه الذى اصاب عاطفة الحب لم يعد هو كل ما يسترعى اهتمامه لقد اصبح العجز عن مواجهة الحقائق يؤرقه، وعبر عن هذه الحالة، بأسلوب الواقع، فى قصص مثل «أصوات فى الليل» و«التعب» كما وجد نفسه منساقا - مثل غيره - إلى الاسلوب السيريالى فى قصة مثل «مقهى الفردوس» بنهايتها السوداء أو قصة اخرى مثل «مهمة غير عادية» بنهايتها العبثية التى لا تكتفى بنفى أى معنى للأمكنة أو الاشخاص أو الاشياء بل تصرخ أخيراً بأن فعل الكتابة نفسه لم يعد له معنى، وكذلك فعل القراءة والمقصود بالطبع هو القراءة الجادة والكتابة الجادة، أى بتعبير آخر البحث عن الحقيقة.

لاشك ان هذه حالة اشد تعقيداً وقتامة من حالة العجز عن مواجهة الحقيقة، فقد اصبحت الحقيقة مرة جثة مخبأة فى حقيبة، ومرة اخرى سراباً يمكنك ان تجرى وراءه بلا نهاية (إلا أن تسقط من الاعياء طبعا) ولكن هذا القصاص الذى وصفناه بشاعر الألفة والأمل لم يكن ليستمر على هذه الحالة البائسة لقد اصبح البحث عن معنى الحقيقة لديه هما فلسفياً. يمكننا ان نقول إنه مال - فى وقت ما - إلى فلسفة

الشك، ولكن فلسفة الشك تختلف عن العبثية - لأن الأولى لا تنصب على تأكيد عجزنا الأصيل عن الوصول إلى الحقيقة، وقصة «الصواب والخطأ» مثال للقصة الفلسفية الشديدة الإحكام، نجدنا فيها قريبين - مرة أخرى - من طه حسين ومن فولتير معا، ولكنهما فى هذه المرة لايزيدان على أن يأخذا بيد أبى المعاطى إلى هذا الشكل الفنى ويتركاه يصنع بأدواته ما يشاء.

ويستطيع الناقد ان يجزم بأن الكاتب اخترع هذه القصة ولم يستلهمها من اصل قديم. فرغم الشكل الذى ينتمى الى حكايات الف ليلة وليلة.. ويحتفظ براويتها شهرزاد، تبقى الافكار دالة على منبتها المعاصر. إن الملك «رادا» يجرى اختباراً لمن يطمحون إلى منصب الوزارة ومع ان ظاهر الامتحان هو أنه يقيس ذكاء المتقدمين، فإنه لا يقيس فى الحقيقة إلا قدرتهم على الكذب والنفاق فى سبيل الوصول إلى المنصب المرموق.. وقد استطاع احد هؤلاء أن يحرز نصراً سياسيا عظيما حين تولى الوزارة وأصبح أقرب المقربين إلى الملك، ولكن لغز الامتحان ظل يؤرق هذا الوزير، وظل ضميره يؤنبه لأنه وصل إلى منصبه الرفيع بالغش والخداع. فلم يجد بداً من مصارحة الملك بشكوكه وهنا حكم عليه الملك بأنه احمق، لأنه لم يقنع بالنجاح، بل اصر على معرفة الحقيقة، وما دام هذا شأنه

فلابد له من مبارزة الملك، لأن الملك لا يمكن ان يكون إلا لواحد منهما.

وكان يمكن أن تنتهى القصة هنا، وتبقى النتيجة معلقة، ولكن الكاتب آثر نهاية أخرى اكثر مناسبة لتقاليد الحكاية القديمة، وأكثر تأكيداً - فى الوقت نفسه - للمعنى الذى أراده الكاتب، وهو التباس الحق بالباطل ذلك ان الملك كان يغطى وجهه دائما بقناع فحين سقط أحد المتبارزين قتيلا وجاء الحراس ليحملوا الجثة خارجاً كان القناع يغطى وجه الآخر فلم يعرف أحد من منهما المنتصر.

ولكن أبا المعاطى يقدم لنا فى «وقت الزوال» صورة أخرى للباحث عن الحقيقة صورة يستمدها من ذكريات الطفولة، ويقوم فيها هو نفسه بوظيفة البطل، لقد أصبح وقت الزوال يعنى عنده لحظة الصدق، لحظة الحقيقة المجردة، اللحظة التى ينكشف فيها الشىء بجميع تفاصيله وأبعاده، وتنعدم فيها الظلال التى تطول وتقصر وتقترن هذه اللحظة - فى تجربته البكر - بلحظة الموت الذى واجهه حين أشرف على الغرق، فرأى حياته كلها فى لمحة كلمحة البرق، رؤية الحقيقة - إذا كان لنا أن نراها ستبدأ برؤيتنا لحقيقة انفسنا، وهذه لا تتسنى لنا إلا إذا تسلحنا بالشجاعة لمواجهة الموت، ومع اننا نواجه الموت وحيدين، فإننا فى لحظة معرفتنا لأنفسنا، نعرف ايضا كم نحن جزء من الاخرين.

ومن هذه الرؤية استمد ابوالمعاطى أبوالنجا قصصه عن حرب الاستنزاف: «الأعرج»، «هل يموت الأب؟» «السائل والمسئول» وبها عادت أسطورة الشاعر الأصلية، أسطورة «وحدة الوجود» كما يحب هو أن يسميها، تنعش قلوب المتعبين بالألفة والأمل.