النقد في حوارات الأدباء وتأثيراته في نقد إبداعاتهم الأدبية

نجيب محفوظ نموذجًا(*)

د. تامر فايز

أستاذ الأدب الحديث والأدب المقارن المساعد

قسم اللغة العربية– كلية الآداب– جامعة القاهرة

الملخص باللغة العربية:

تقوم هذه الدراسة على فرضية ترى أن حوارات الأدباء– لا سيما نجيب محفوظ– تمثل خطاباتٍ صالحةً للدراسة النقدية؛ بهدف استخلاص أهم المضامين المطروحة فيها، وعلى رأسها المضامين النقدية. يضاف إلى ذلك أنها دراسة تبحث أيضًا في مدى تأثير مضامين تلك الحوارات في نقد إبداعات نجيب محفوظ، سواء تم استخدامها بشكل سلبي أم إيجابي.

وقد توصلت الدراسة بالفعل إلى احتواء حوارات نجيب محفوظ على بعض المقومات والصيغ والمقولات التي أثبتت قدراته النقدية الجليَّة على المستويين النظري والتطبيقي؛ حيث اهتم بصياغة بعض الأطروحات النقدية التنظيرية، والمتعلقة بتاريخ الأدب، مطبقًا إياها على بعض الأعمال الأدبية الخاصة به، أو بغيره من المبدعين.

كما أظهرت الدراسة كيف أن مضامين هذه الحوارات المحفوظية قد أثرت بوضوح في كثير من النقاد الذين قدموا دراسات لشخصيته أو لأعماله الإبداعية؛ حيث اعتمدوا على بعض مقولاته في تحليل بعض أعماله الأدبية من ناحية، وتقييمها من ناحية ثانية.

الكلمات المفتاحية: حوارات الأدباء– نجيب محفوظ– النقد التنظيري– النقد التطبيقي– التأثير النقدي.

Abstract:

Criticism in the Debates of Literary Writers and its Impact on Criticizing their Literary Creations

Naguib Mahfouz as a Model

This study depends on the hypothesis that the debates of literary writers - especially Naguib Mahfouz - represent speeches suitable for critical studyto derive the most important contents depicted in them, foremost of which are the critical contents.It also explores the extent to which the contents of these debates influence the criticism of the creations of Naguib Mahfouz, whether they are applied negatively or positively.

The study has already established that the debates of Naguib Mahfouz contain some elements, phrases and quotes that proved his evident critical abilities, both in theory and practice, where he was interested in formulating some theoretical critical theses related to the history of literature, applying them to some of his literary works or the works of other creators.

The study, likewise, showed how the contents of Mahfouz's debates have clearly impacted many critics who presented studies of his personality or creative works by relying on some of his sayings in analyzingand evaluating some of his literary works.

Keywords: Literary writers' debates – Naguib Mahfouz - theoretical criticism – practical criticism – critical impact.

مقدمة البحث:

اعتمدت هذه الدراسة على فرضية جوهرية مؤداها أن حوارات الأدباء – لا سيما حوارات نجيب محفوظ– حوت في طياتها ما جعلها خطاباتٍ صالحةً لإعمال مقاربة نقدية تهدف إلى الكشف عن أهمية المضمامين التي احتوتها بوجه عام، والدلالات والمقولات والصيغ والمبادئ النقدية التي تجلت فيها خاصة، وأظهرت نجيب محفوظ (١٩١١– ٢٠٠٦م) بوصفه ناقدًا يمتلك مقومات الناقد الأدبي والثقافي العام، مُعولاً على مجموعة من المصادر والآليات النقدية التي مكَّنته من التعامل النقدي مع إبداعاته الذاتية والنصوص الأدبية التي أبدعها غيره من الأدباء.

يضاف إلى ما سبق فرضية أخرى ترى فيها الدراسة أن الآراء النقدية التي تبدت في تلك الحوارات كانت قد أثَّرت بشكل جليٍّ في كتابات النقاد عن إبداعات نجيب محفوظ؛ عبر الاعتماد على بعضٍ من مقولاته لتحليل وتفسير بعض العناصر والمكونات الشكلية أو المضمونية التي تضمنتها أعمال نجيب محفوظ الأدبية، وهو ما أثَّر في تقييم بعض النقاد لأعماله من خلال الارتكان إلى هذه المقولات الواردة في حواراته.

ولكي تتحقق الدراسة من صحة تلك الفرضيتين، فإنها استندت إلى مجموعة من الإجراءات المنهجية التي بدأت بجمع الحوارات التي مثلت المادة الخام للدراسة من ناحية، وقراءتها عبر منهج تأويلي يسهم في الكشف عن مكونات الفهم النقدي لدى نجيب محفوظ من ناحية ثانية. والمقصود بالتأويل/ المنهج التأويلي في هذا السياق معناه النقدي المتواتر والأكثر شيوعًا باعتباره نوعًا من التفسير والبحث عن أوجه مضمرة في الخطاب لا تتبدى في القراءة التجزيئية المسطَّحة؛ وذلك دون السقوط في ذلك التحيز الذي يفضي إلى التوجه ناحية القارئ أو المؤلف أو النص في التأويل، بل السعي للإفادة منها جميعًا. وقد أشار أمبرتو إيكو إلى أن التوجه في التأويل ناحية

القارئ فحسب إنما يمثل اهتمامَ من يرون أن التأويل الصحيح إنما يعتمد على نية الكاتب، ولكنه يؤكد على أن هناك جانبين آخرين يمكن لنظرية التأويل الاهتمام بهما، وهما: قصد المؤول أو القارئ وقصد النص(١).

ثم عمدت الدراسة– بعد ذلك– إلى مطالعة مجموعة من الدراسات النقدية التي كتبت عن نجيب محفوظ وإبداعاته؛ وذلك بهدف التوصل إلى مدى تأثير هذه الحوارات، وما ورد بها، في كتابات بعض النقاد عن شخصيته وإبداعاته من ناحية ثالثة.

(١)

لقد عجَّت المجلات الأدبية العربية بالحوارات التي أجريت مع نجيب محفوظ، مثل مجلات: القاهرة وإبداع والهلال والبيان الكويتية والدوحة القطرية وغيرها في الفترة من (١٩٥٧– ٢٠٠٥). وقد أجرى هذه الحوارات مجموعة من الشخصيات المتخصصة، أو غيرها، في مجالَي الأدب والنقد عمومًا، مثل: أحمد عتمان وفاروق شوشة وغالي شكري وعبد الرحمن أبو عوف وألفريد فرج وحسين حمودة ومصطفى عبد الغني وسامح كريّم وعبد الوهاب الأسواني وسلوى النعيمي وعصام عبد الله، وغيرهم. ومن البدهيّ أن الحوار يضم بطبيعته ثلاثة عناصر أساسية، هي: المرسل والمتلقي والرسالة/المحتوى، وهي عناصر يمثل كلٌّ واحد منها أهمية خاصة، ويؤدي مجموعة من الوظائف والدلالات تبعًا لمجموعة السياقات التي يُجرى فيها حوار بعينه. وقد اهتمت هذه الدراسة، في المقام الأول، بالعنصر الثالث/ المحتوى أو المضمون، لا سيما في علاقته بالعنصر الأول المرسل/ المتكلم؛ إذ يمثل الجدل بين هذين العنصرين أهمية جوهرية في الكشف عن مجموعة من الدلالات والمقومات التي يمكن استنباطها من الحوارات، وكذلك الوظائف التي تتعلق بالمتكلم من ناحية وبكلامه/ المحتوى من ناحية أخرى.

وقد فهم النقاد منذ القدم ما للحوار من أهمية، مقسمين إياه إلى حوار عادي وحوار يتميز بأهميته[٢]، مدركينَ ما للعقل والوجدان من أهمية جليَّة في إجراء العملية الحوارية[٣]. وقد اتسعت زوايا الرؤية في التعامل مع الحوار بوصفه خطابًا تواصليًّا في العصر الحديث، فأضاف النقاد مجموعة من العناصر التي لا يمكن أن تتم العملية الحوارية من دونها. وهذا ما وجَّه ميخائيل باختين ناحية الحديث في أطروحاته عن التلفظ والحوار والخطاب، والإشارة إلى أهمية العملية التواصليَّة المبنية على هذه العمليات؛ فَوسَّع دائرة النظر إلى الخطاب الحواري باعتباره ركنًا أساسيًّا في عملية التواصل الخطابي التي ناقشها في دراساته، ساعيًا إلى التفريق بين الموضُوعة والتلفظ؛ حيث يختلفان في كون الموضوعة تمثل الدلالات التي تتخذها تلك التلفظات الواقعة بين المتحاورين في سياق بعينه، أو بتعبير آخر، هي شيء متفرد لأنها تنتج عن "اصطدام الدلالة وتواجهها مع سياق النطق المتفرد بدرجة مساوية"[٤].

يعني هذا أن ثمة تطورًا في طبيعة تعامل النقاد والمفكرين مع الحوار بصفته خطابًا تواصليًّا لا تقتصر أهميته على مضمونه أو على أهمية طرفي الحوار، إنَّما يؤدي السياق الذي يُجرى فيه الحوار دورًا جوهريًّا باعتباره عنصرًا أساسيًّا ضمن العناصر المعينَة على فهم هذه الحوارات وتأويلها. فالخطاب يعيش دومًا– فيما رأى باختين– خارج ذاته، ومن ثَمَّ، فإن وضع الحوارات والمحادثات– بوصفها جزءًا أساسيًّا من الخطاب– في سياقاتها التي تعمل على تعريتها وتأويلها في الآن ذاته، إنَّما يكشف عن كثير من دلالاتها الرئيسة والفرعية[٥]. ولم يكن فهم ميخائيل باختين للحوار مقتصرًا على كونه نوعًا من الخطاب الدَّال داخل السياقات على تلك السياقات الخارجية السطحية التي تحيط بالحوار لفهمه وتفسيره، إنَّمَا ولجَ إلى أعماق هذه التفسيرات عبر البحث عن الأثر الاجتماعي فيما يقوله المتكلم، وهو ما يعني لديه أن الموضُوعة والتلفظ يرتبطان بمجموعة من القيم التي تسهم في استجلائها، ومن ثَمَّ، يمكن

للمتلقي/المحاوِر أو المتلقي العام/الخارجي أن يتكشف الدلالات العامة للخطاب، ثمَّ يفرق بين الجوهري منها، وما لايحوي أهمية في مضامينه(٦).

ورغم أنَّ البعد القيمي يمثل محكًّا جوهريًّا يتفوق – أحيانًا– على الدلالات الزمكانية في الخطاب، فإن فهم السياقات الزمكانية للحوارات/الخطابات المحفوظية إنما يشكل عاملاً مؤثِّرًا في فهم ما جاء بها من قيم ومضامين وتفسيرها. حيث يلحظ المتتبعُ لحواراته أنَّها قد تمَّت في فترة من أثرى الفترات التي مرَّت بالحضارة والتاريخ المصريين، وهي فترة امتدت من العقد السادس من القرن العشرين وحتى منتصف العقد الأول من القرن الحادي والعشرين. وليس يخفى على من يدقق النظر في هذه الفترة مدى ما أحاط بالحالة المصرية عامة والثقافية الأدبية خاصة من اضطرابات وتذبذبات، تركت آثارها على مناحي التعبير كافة، ومنها حوارات الأدباء. لقد تجلَّت في هذه الفترة آثار ذلك الصراع المحتدم ما بين السلطة وطبقة المثقفين بوجه عام؛ وهو ما جعل النظام السياسي يضرب "مظاهر المعارضة التي صدرت من اليمين أو اليسار، وفرض الرقابة على الصحف وحل الأحزاب. وتبلورت الأزمة الفكرية مع النظام السياسي في ثلاثة اتجاهات، هي: أزمته مع اليسار، الأزمة مع التيار الديني، الأزمة مع الكتاب ذوي الاتجاهات الليبرالية"(٧).

يضاف إلى ذلك ما تعرضت له المجلات الأدبية المصرية – التي نشرت معظم حوارات نجيب محفوظ– من اضطرابات وتوقفات متتالية، وتمت السيطرة على ما يقدم فيها في المجالات كافة؛ حيث أصبح لزامًا على كل من يؤسس مجلة أدبية ألَّا يخوض في عالم السياسة، بحجة ما أُطلِق عليه آنذاك الشرعية الثورية، وهو ما أدى بدوره إلى اتخاذ قرارات كان من شأنها استقطاب هذه المجلات، ومن يكتبون فيها، إلى جانب النظام؛ فصدر عام ١٩٦٠ قانون تنظيم الصحافة، الذي حول ملكية كثير من الصحف

والمجلات إلى ملكية الاتحاد الاشتراكي المُمَثِّل للنظام آنذاك، ومن تلك الصحف والمجلات: الهلال والأهرام وروز اليوسف وأخبار اليوم(٨).

***

تشابه حال نجيب محفوظ في هذه الفترة الزمنية مع معظم طبقات المثقفين؛ إذ توقف عن الكتابة لمدة سبع سنوات بعد قيام ثورة يوليو ١٩٥٢، ممَّا جعل الحصول على حوارات له في هذه الآونة أمرًا صعبًا، لا سيما في السنوات الخمس الأولى. ولئن كانت السياقات السياسية والثقافية العامة التي أدلى نجيب محفوظ فيها بمعظم حواراته قد اتخذت من النهج السلطوي أسلوبًا لها في التعامل مع الأدباء والمثقفين، فإن السياق المكاني الذي أجريت فيه الحوارات كان يقع على طرفي نقيض من هذه الرؤية السابقة؛ فالمقهى هو المكان الأساسي الذي أجريت فيه الحوارات، إلا ما ندر، والمقهى يمنح بطبيعته المتحاورينَ– خاصة في حالة نجيب محفوظ– شعورًا مزدوجًا؛ فهو مكان يمثل قيدًا بالنسبة للمتحاور، وإنْ كان قيدًا اجتماعيًّا أكثر منه سلطويًّا نظاميًّا كالذي فُرض آنذاك على السياقين الزماني والثقافي، وهو– أي السياق المكاني– إنما يمثل، في الوقت ذاته، شعورًا بالطمأنينة، وخاصة للطرف الأول المُحَاوَر/ نجيب محفوظ؛ حيث يمثل المقهى بالنسبة له جزءًا من نظام حياته الروتيني، كما أنَّه يعدُّ الشرفة التي يطلُّ من خلالها على عوالمه الثقافية عامة، والروائية خاصة، وهو أخيرًا المحتمى الذي يقبع فيه نجيب محفوظ يوميًّا كي يرقب أحوال الفئات التي تمثل له مصدر إبداعه المستمر. ونتيجة لهذه الظروف الحضارية العامة والتموضع الزمكاني لتلك الحوارات، فقد جاءت محاطةً بكثير من الرهبة والطمأنينة، والجرأة والحذر، والإقدام والتراجع، خاصة في إجاباته عن الأسئلة التي يمكن أن تتسبب له السقوط في مزالق كثيرة مع السلطة الحاكمة آنذاك. وهذا نفسه ما دفع سامية محرز إلى القول: بأن نجيب محفوظ "يتنقل على الخيط الرفيع الفاصل بين الالتزام السياسي الصادق والامتناع السياسي

العجيب"[٩]. وقد أثَّرت هذه الظروف– بالإضافة إلى سمات ورؤى نجيب محفوظ– على فهمه للعملية النقدية وما ينبغي أن يقوم به الناقد تجاه النص المنقود، ومن ثم اتضح أثر هذا الفهم على توجهه النقدي عامة، وصور النقد المتنوعة لديه على وجه التحديد.

لقد وَعَى نجيب محفوظ بأهمية النقد ووظيفته بالنسبة له بوصفه أديبًا؛ فمثل النقد بالنسبة له عاملاً مضيئًا لأعماله وكاشفًا له عن كبواته، وهو ما تجلى في قوله: "وبفضل النقد المضيء حصلتُ على مفتاح سحري، فإذا التبس عليَّ أمرٌ أو موقفٌ وأحببت أن أكتشف جوابًا عصيًّا شرعت في كتابة شيء ما، قصة قصيرة مثلاً أو مسرحية ذات فصل واحد، أبدأ من الصفر حتى أبلغ الجواب بطريقة ما"[١٠]. يضاف إلى ذلك أهمية السياق الثَّري الذي عاش فيه إبداعيًّا ونقديًّا، خاصة في فترتي: الخمسينيات والستينيات، والذي أكسبه حسًّا نقديًّا، ومثَّل بالنسبة له عنصرًا من العناصر المشكِّلة لثقافته النقدية. إذ يصعب أن تقتصر ثقافة الناقد على مجالين فحسب: "الأول المجال اللغوي، والثاني المجال الأدبي"[١١]، لكن ثقافة نجيب محفوظ النقدية التي اتضحت في اهتمامه بكتابات النقاد، واتخاذها مضيئًا لطريقة الأدبي، ساعدت أيضًا في تشكيل عدَّتِه النقدية. ومن الملاحظ، بداية، أن فلسفة نجيب محفوظ النقدية ارتبطت بنظرته الفلسفية الشاملة للحياة؛ وهي فلسفة بنيت بشكل عام على دعامتي: التحليل التركيبي والتفسير، وهما دعامتان يوصلان بدورهما إلى القيم الأساسية التي يتبناها، سواء في الحياة أم في الفن والأدب والنقد على وجه التحديد. فقد رَأَى نجيب محفوظ أن الحياة مأساةٌ مركبةٌ قد تفضي إلى الضحك أو البكاء، ولكنها مأساة مكتملة الأركان، وأنَّ حلَّ "مأساة المجتمع قد يحل في النهاية مأساة الوجود، أو يخففها، وهي على أيّ حال تعطي للحياة معنى يستحق أن نعيش من أجله، أما التركيز على مأساة الوجود مع تجاهل مآسي المجتمع فلن يحل مأساة الوجود، من جهة، ويحول العالم إلى عبث

وبكاء أو ضحك كالبكاء"[١٢]. وتعويلاً على هذا المنهاج الفكري الفلسفي المرتكز على التحليل والتفسير المفضي إلى الوصول لنتائج بعينها، تعامل نجيب محفوظ مع الفن ومكوناته، لاسيما العملية النقدية؛ فرأى أنَّ التعامل المنهجي في النقد يقتضي "أن أندمج في العمل الفني، أسأله عما يريد قوله، وكيف حقق ذلك. ثم عن قيمة ما حققه دون تحيز، وأن أفيد من تراث النقد ما أمكن، دون الوقوع في تطبيق أعمى للآراء والنظريات"[١٣].

يُستنتجُ من هذا أن رؤيته للممارسة النقدية تتضمن بداخلها موقفين أساسيين، هما: موقف جمالي يبحث في كيفيات تحقيق النص الأدبي لهدفه أو لرسالته؛ وهي كيفية جمالية تتحدد شروطها تبعًا للنوع المنقود من ناحية، ولطريقة تعامل الناقد مع النص من ناحية أخرى؛ وهي طريقة قيَّدها نجيب محفوظ بشرطين أساسيين، هما: الاندماج المفضي بطبيعته إلى إدراك النص جماليًّا، وعدم التطبيق الأعمى للآراء والنظريات النقدية؛ وهو ما يُفضِي بدوره إلى إدخال ما يمكن أن يسمى "بالذوق" في العملية النقدية، وهو نوع من التعامل النقدي يؤدي بالضرورة إلى "معالجة النص الأدبي نفسه"[١٤]؛ وذلك عبر الاتكاء على ما يضمه فكر نجيب محفوظ النقدي من خبرات إبداعية، تقرِّب ما يقوم به تجاه النص الأدبي من عملية النقد الإبداعي. أما الموقف الثاني: فهو موقف مضموني أو وظيفي يبحث فيه عن الرسالة أو الهدف الذي يرغب العمل الأدبي في تحقيقه؛ مقيِّمًا، بعد ذلك، ما توصل إليه العمل الأدبي؛ وذلك عبر الحكم عليه دون تحيز، وهو ما يعني معه إدراك نجيب محفوظ لمبدأ القيمة ودوره في عملية نقد الأعمال الأدبية، إنْ من حيث ربط القيمة بالشكل، وإنْ من حيث ربطها بالمضمون.

رفض نجيب محفوظ بذلك أن تُحلَّ مشكلة الوجود دون أن تُحلَّ المشاكل الاجتماعية، كما رفض أن يُتَعَامل مع النص الأدبي نقديًّا من منظور أحادي التوجه،

شكلاني أو مضموني، أو عبر تقليد أعمى لآراء أو نظريات. ومن ثَمَّ وضع شروطًا عامة للكتابة تتواءم مع هذه الرؤى ذات المنبع الفلسفي؛ وتعمل على ترسيخ موقفيه النقديين آنفي الذكر فكانت الدعائم الثلاث للكتابة لديه، هي: الصدق ورفض المحاكاة العمياء والفهم الصحيح للزمن من وجهة نظره.

لقد اتخذ الصدق الفني عامة والأدبي خاصة دلالات متنوعة لدى نجيب محفوظ؛ إذ ينبع بداية من صدق التجربة التي يعايشها الكاتب وصدق التعبير عنها؛ فلابد للكاتب دومًا "أن يكون ذاته، صادقًا مع تجربته"(١٥)، وهو ما يحتاج إلى انفعالٍ نفسيٍّ وفكريٍّ باللحظة الزمنية التي يعايشها المبدع، وبالفكرة التي يرغب في الكتابة عنها، وهذا نفسه ما جعله يقول: إنَّ "أغلب القصص التي نشرتُها قد كتبتُها وأنا في دوامة انفعال نفسي وفكري؛ فأنا لا أحب أن أكتب شيئًا وأنا في مثل ظروفي الفكرية الهادئة الآن"(١٦). يحتاج هذا أيضًا إلى فهمٍ دقيقٍ من المؤلف لعلاقته بالزمن؛ فلابد أن يرتبط باللحظة الزمنية التي كتب عنها، وكذلك باللحظات السابقة عليها، أو ما يمكن أن يسمى بالزمن الاجتماعي؛ أو كما أطلق عليه نجيب محفوظ الزمن التاريخي؛ فهو يتصور أنَّ التجربة التي يعانيها سنة ١٩٦٠ "تتضمن إحساسًا بجميع الأحداث السابقة على ذلك التاريخ إلى يوم ميلادي، بل إلى يوم ميلاد الأرض إن شئت. ولن يتسنى لنا فهمها الفهم النفسي والاجتماعي الكامل، إلا إذا تصورناها في موقعها التاريخي المتأثر بالماضي كلِّه"(١٧). كذلك لا يتحقق هذا الصدق في الفن والأدب عبر التقليد الأعمى أو المحاكاة الجوفاء؛ حيث يرفض التقاليد الاجتماعية الجديدة في الحياة تلك التي تمثل تقليدًا أعمى، والأسلوب الفني يسير لديه وفق المنطق نفسه. وقد عبَّر عن رفضه لفكرة التقليد الأعمى بقوله: "أنا مزود بثقافتي الخاصة، قرأت الحوارات الداخلية والتعبيرية والرمزية، لكن لا أسلوب منها كان يناسب التعبير عن تجربتي الخاصة، الأمر ليس تقليعة، ولم يكن مطلوبًا منِّي أن أصف الزقاق منذ البداية بأسلوب رمزي

أو تعبيري، هذا ليس منطقيًّا، ولم يكن سَيُفهَم. وفي أوروبا لم يكن يظهر أسلوب دون أن يكون أسلوب آخر سابق له قد استنفد، بينما نحن لم نبدأ بعد، أما أنصار الأساليب الجديدة فليسوا أحرارًا مستقلين، فأغلب كتاب العالم ذوو أساليب مقترضة"[١٨]. يتجلى بهذا مفهوم الصدق الفني لدى نجيب محفوظ عبر ربطه بالمحاكاة كما يفهمها، وهي تلك التي تقوم على التعايش والمواءمة دون التقليد الأعمى، وإدراك أثر الزمن التتابعي، الماضي والحاضر، للتنبؤ بمشكلات المستقبل، ومحاولة وضع أو اقتراح حلول لها.

يرسّخُ محفوظ بذلك لثنائية الذات والواقع في التعامل الإبداعي، ومن ثمَّ النقدي مع النصوص الأدبية؛ ساعيًا إلى إحداث حالة من التوازن بينهما، وذلك عبر المواءمة بين مفهومي الصدق، الذي يحيل بدوره إلى مفهوم الالتزام من ناحية، والذات الإبداعية التي تنتقي ما يناسبها تبعًا للحظة زمنية معينة، وحالة نفسية محددة، من ناحية ثانية. يحقق كلٌّ ذلك ما أطلق عليه محفوظ عملية الإيصال الأمينة الواضحة[١٩]، وهو ما يعني وضعه المتلقي في الحسبان أثناء تشكل العملية الإبداعية، مما يؤدي بالضرورة إلى تحويل تلك الخطابات إلى نوع من الخطاب التواصلي الاجتماعي؛ ذلك الذي يحقق فيه الفن رسالة ينقلها الأديب إلى المتلقي نيابة عن مجتمعه. وبالتبعية، يحقق كلٌّ من الصدق الفني وإيصال الرسالة الأمينة إلى المتلقي وظيفة من الوظائف التي يجب أن يؤديها الفن عمومًا والأدب خصوصًا لدى نجيب محفوظ؛ فالوظائف الفنية والأدبية لدية تتراوح بين: الإمتاع والكشف عن جوهر الإنسان وتغيير حياته للأفضل، ومن ثَمَّ تحقيق ما يمكن أن يسمى بالانتماء. فالهدف الأسمى للفن لديه هو "أن يعطي الإنسان صورة لنفسه من الناحيتين: المادية والروحية مُفَسَّرَة من وجهة نظر معينة، هي وجهة نظر الكاتب، والتي تمثل، في نفس الوقت، وجهة نظر زمان ومكان بكل أبعادهما"[٢٠]. ونتيجة لذلك، فإنَّ الفن "في هذه الناحية من القوى المغيرة للحياة إلى الأحسن والأفضل"[٢١]، "ومن أحشاء كل ذلك يتولد لنا، من العمل الفني أو الأدبي،

تعبير إنساني يزيد من وعينا بالقيم الأساسية: كالحب والعدالة والنزاهة[٢٢]، وهو ما يفضي معه في النهاية إلى أن تصبح "الوظيفة انتماء"[٢٣].

أكمل نجيب محفوظ بذلك ثلاثية دائرة الإبداع لديه؛ تلك التي تشير إلى تمكنه من التعامل مع النصوص الإبداعية نقديًّا. فبعد موقفيه السابقين من التعامل النقدي مع النص، شكلانيًّا ومضمونيًّا من ناحية، وتعريجه على دور المؤلف وموقفه من عملية الإبداع من ناحية ثانية، فإذا به يكمل الدائرة الإبداعية النقدية بحديثه عن المتلقي بوصفه جزءًا محوريًّا من العملية الإبداعية ومن ثمَّ النقدية؛ وهو ما جعله يلحُّ على ضرورة التوصيل الأمين لرسالة المجتمع إلى المتلقي عبر المبدع. ونتيجة لذلك رأى نجيب محفوظ أنَّ شكلاً محددًا من أشكال الفنون أو الآداب، إنَّما يصلح في فترة معينة دون غيرها؛ رابطًا بين وظيفة الأدب والظروف الحضارية التي تمر بها الثقافة صاحبة هذا الأدب، ضاربًا المثال بكتابة ما بعد الهزيمة، تلك التي يبدأ دورها من "التطهير النفسي من الهزيمة، ثم المعاونة على البناء من جديد"[٢٤]. والصلة القائمة ذاتها بين الأدب واللحظات التاريخية في حضارة ما هي ما دفع بمحفوظ إلى تفضيل نوع أدبي على آخر تبعًا لمتطلبات اللحظة ذاتها أو ما يمكن تسميته بملاءمة النوع للسياقات العامة، وهو ما جعله يعقد الصلة بين انتشار الرواية والاستقرار السياسي والاجتماعي، وبين القصة والرواية ولحظات الاضطراب والقلق، وهو ما يقربه – من هذه الناحية – من منهاج النقاد أصحاب التوجه الاجتماعي. ففي بدايات العقد السابع من القرن العشرين رأى نجيب محفوظ أنَّ القصة القصيرة، أو ما سمَّاه الأقصوصة، هي الأقرب لروح العصر المشحون بالانفعالات والقلق؛ فهو "عصر اضطراب وقلق وقلقلة، والرواية تحتاج إلى قدر من الاستقرار، أما عند الاضطراب فاللقطة السريعة أجدى في التعبير عن الموقف"[٢٥]. كما أنَّه رأى أنَّ القصة القصيرة في هذه الآونة أكثر غزارة من المسرح والرواية لتماشيها مع اللحظات الراهنة؛ مما دفع الجيل الجديد تجاه كتابتها[٢٦].

وعندما بدأ العقد الثامن من القرن العشرين كانت الظروف مهيَّأة– في رأيه – لانتشار المسرح؛ فقد رأى أنَّنا نعيش آنذاك "عصر المسرح ولا جدال، فهذه اللحظة المزدحمة بالكثير من الأفكار والمشكلات لا يمكن مناقشتها إلا عن طريق المسرح، أما الرواية فتتجه إلى عرض قطاعات المجتمع ونقدها وتحليلها، ولا يمكن أن يتم هذا في مجتمع يمرُّ بمرحلة مزدحمة بالقلق والخطر والمواجهة. إنَّ الرواية تحتاج إلى هدوء وروِيَّة وأوضاع مستقرة، ولهذا فهي لابد أن تتوارى الآن، ليصبح المسرح هو سيد الموقف"(٢٧).

أبدى محفوظ بذلك رأيه في كثير من العناصر المشكِّلة للأدب بوجه عام، لكنه لم يقتصر على هذه العناصر السابقة، بل أبرز اهتمامه أيضًا بعنصري المبدع والدافع نحو الإبداع عامة. فالدافع الأساسي نحو الإبداع، هي المشكلات المادية والروحية "فلو خلا عالمي الخاص من المشكلات والمعاناة لَمَا استطعت أن أكتب ما كتبت"(٢٨). والمبدع لديه لابد أن يعيش حالة من الاستقرار الأسري، الذي يمثل جزءًا أساسيًّا من الاستقرار الاجتماعي(٢٩)، حيث يؤدي هذا الاستقرار، بالإضافة إلى خبراته المتنوعة في بقية المجالات، إلى قدرته على تحديد موقفه إزاء القضايا المختلفة. والمبدع في هذا الصدد لابد أن "يجاوز موقفه إنْ كان ذلك في استطاعته، وأنا أراه عسيرًا، فينتقل روحيًّا من طبقة إلى طبقة؛ من طبقة الحاضر إلى طبقة المستقبل، وإمَّا أنْ يستبدل بموقفه القديم إزاء مشكلاته الاجتماعية موقفًا جديدًا، إزاء المشكلات المعروفة بالميتافيزيقية، إنْ هو استطاع أن يقنع نفسه بذلك"(٣٠).

هكذا يبدو أن نجيب محفوظ فَهم العملية النقدية بوصفها عملية إبداعية تختلف عن كثير من أشكال النقد الأخرى، فإذا كان النقد الانطباعي يركز على بعث الخواطر والذكريات التي يلتذ بها المتلقي "دون أن يعنينا وجودها في النص نفسه أو في أنفسنا، أو كون المتعة الجمالية التي نحصل عليها من العمل تخص العمل ذاته أو تحدث لنا بسببه"(٣١)، وإذا كان النقد التكنيكي يهتم بالصنعة الفنية التي تكاد تخلو من القيم

الفكرية أو الجمالية[٣٢]، فإن النقد الإبداعي كما فهمه محفوظ يعني "أن الناقد بفضل تمرسه بالتجربة الإبداعية، يدخل في قلب العمل، ويشارك المنشئ في جميع خطواته، بخبرة تضاهي خبرته أو تفوقها؛ ومن ثم يمكنه أن يقارب الدقة في فهم العمل على جميع مستوياته، وتذوقه بحسب ما في العمل نفسه من إمكانيات التذوق، والحكم عليه تبعًا لذلك"[٣٣]. وإذا كانت مجموعة من الصعوبات تكتنف تحقق شروط هذا الأسلوب في العملية النقدية، مثل ضرورة أن يكون الناقد مبدعًا، وأن ميوله الخاصة قد تتدخل في تفضيل نوع أدبي على آخر أو كاتب على آخر[٣٤]، فإن نجيب محفوظ كان قد خالف هذه الشروط محققًا إياها بطريقة عكسية؛ حيث أفاد من خبراته الإبداعية، ووعيه بشرائط وحدود الأنواع الأدبية فيما قدمه من نقد، كما أنه سعى إلى محاولة التخلص من مزلق الميول الذاتية في نقده لكثير من الأنواع والأعمال الأدبية.

(٢)

لقد تجلى النقد عامة، والنقد الأدبي خاصة، في عدة صور أمكن استخلاصها من تلك الحوارات المحفوظية، وهي:

أ- سرد الذات/ نقدها.

ب- النقد التنظيري والتأريخ للأدب.

ج- النقد التطبيقي "الذاتي والغيري".

***

لم يتفق النقاد حول كتابة نجيب محفوظ سيرتَه الذاتية؛ فرأى غالي شكري أنه واحد من ذلك الجيل الذي سعى لسرد/ نقد ذاته، غير أنه لم يكن "رائدًا في أدب الاعتراف الروائي، فقد سبقه معظم رواد القصة على نحو من الأنحاء: توفيق الحكيم في عودة الروح، وطه حسين في الأيام، والعقاد في سارة، والمازني في إبراهيم الكاتب، وغيرهم"[٣٥]. وإن كان غالي شكري قد ميَّز نجيب محفوظ عن سابقيه فيما يخص

سرد/ نقد الذات بإضافته للقضايا الفكرية للأجيال السابقة عليه في فن الرواية، فإن محمد بدوي لم يرَ فيما قدم نجيب محفوظ سردًا/ نقدًا واضحًا لذاته، إذ إنَّ "الجميع يكتبون عن ذواتهم من الساردين والناظمين، فيما يبدأ محفوظ مشروعه الكتابي بنفي ذاته عن الكتابة، وتمويهها، بل إنَّ هذه الذات تظللها بالمعاني هاربة من أيدي القراء والنقاد، لأن صاحبها لا يكتبها، بل يمعن في إبعادها وتمويهها، حتى إنه، وصار ملء السمع والبصر فيما بعد، يظل متأبيًا على التحديد، أيامه غائبة وقسماته لا تقبض عليها العيون. وكان طبيعيًّا لكثير من القراء والنقاد الذين تعودوا من كتَّابهم أن يكتبوا قصص عقولهم وقلوبهم، أن يتساءلوا عن هذا الكاتب الذي يخلق عالمًا آخر مختلفًا، ويصوغه على هذا النحو من المعرفة الوثيقة، تجار صغار وعوالم ومهمشون وطلبة متمردون وموظفون حالمون ونساء من طبقات مختلفة... وحين يأتي كتاب آخرون من بعده، متمزقين بين رفضه والانبهار به، يشعرون بالمفارقة: الرجل الذي أدمن سرد حيوات الناس وترميزها وإثقالها بالمعاني، لم يتحدث مرة واحدة عن نفسه بوضوح وحسم"[٣٦]. تبدت الذات المحفوظية – لدى محمد بدوي – متوارية خلف عوالمها المتنوعة بحجة أنه يرغب في إخفائها أو تمويهها، أو أنَّه ينفِّذ نصيحة المازني التي أدلى له فيها بأن الأدب الواقعي دائمًا ما يسبب المشكلات لكاتبه، ومن ثَمَّ وجب الابتعاد عن سرد الذات، وبدا أن نجيب محفوظ قد فهم الرسالة التي أرادها المازني[٣٧].

يُفهم من هذا أن ثمة قراءة تجزيئية اعتمد عليها النقاد في فهم السرد/ النقد الذاتي لدى نجيب محفوظ؛ حيث اعتمد غالي شكري على تصريحه بأنه هو كمال عبد الجواد في الثلاثية، عاقدًا الصلة بينهما لإثبات وجود شكل السرد/النقد الذاتي فيما يقدمه نجيب محفوظ، بينما رأى محمد بدوى أن نجيب محفوظ مالَ إلى نصيحة المازني فأخفى ذاته. وهو ما يشير إلى أهمية الرؤية التكاملية لما أدلى به نجيب محفوظ في حواراته، تلك التي تشير إلى رؤية سردية/ نقدية ذاتية متكاملة لنجيب محفوظ، تحتاج

إلى تجميعها وتنظيمها، ومن ثَمَّ تأويلها عبر مجمل حواراته. ومن الجليّ أنَّ العناصر التي امتلات بها حواراته عن ذاته سوف تفيد في فهم هذه الدلالة/الصورة الأولى التي يمكن تسميتها "بسرد/ نقد الذات" والتي تتبلور في عدة جوانب يمكن رصدها في مجموعة السمات الذاتية الخاصة بالشخصية وردود أفعالها وتثقيفها، ولكن هذا العنصر سيركز في الأساس على سرد/ نقد الشخصية لمكونات ذاتها وبشكل شبه مباشر.

ويمكن الاعتراف، في هذا السياق، مع نجيب محفوظ بأنَّه من محبِّي السِّلم؛ وهذا جليٌّ في ردِّه على سؤال وجَّهه له عبد التواب عبد الحي في حواره معه؛ حيث كان رد نجيب محفوظ عليه قاطعًا "أنا يا عم رجل مسالم"(٣٨)، وهو ما يوازيه تصريحه، غير مرة، بأنه لا يرغب في الحديث عن ذاته بشكل متعمق، وأن الكاتب يختلف عن الإنسان الاجتماعي؛ حيث إنَّ الكاتب "إنسان فقط، هكذا ببساطة"(٣٩). يضاف إلى ذلك عدم رغبته في الإدلاء بمضمون رواياته الجديدة قبل صدورها، وهو ما تبدَّى في حواره مع أماني فريد عن أحدث رواياته؛ إذ صرَّح لها بأن الأولى هي: باقي من الزمن ساعة، والثانية "رواية على نسق رحلة ابن بطوطة، وهي سر من ناحية المضمون، والمهم هنا أنها رواية رحلات لواحد من مصر"(٤٠). ولكن، هل يعني هذا أنَّ نجيب محفوظ لم يكن يرغب بالفعل في نسج سرد/ نقد ذاتي يسهم في الكشف عن كثير من جنبات شخصيته ومكونات أدبه؟

تأتي الإجابة عن هذا السؤال قطعية بالنفي، لا سيما إذا ما وُضِعت السياقاتُ المتنوعة في الحسبان؛ حيث يتكلم في فترات يكسوها القهرُ لكلِّ من يعبر عن رأيه صراحة دون مواربة، ويدلي بالحوار وسط المقاهي الشعبية على مقربة من كثير من الجالسين الذين يستمعون ما أمكن لحواراته، وهو ما يدفع بطبيعة الحال إلى إحداث نوع من الحيطة في استخدام التعبيرات والآراء الذاتية. ورغم هذا، فإن قراءة متعمقة

لهذه الحوارات وما يحيط بها من ردود أفعال، خاصة من ناحيته، تكشف بجلاء عن أهم ملامح نجيب محفوظ الذاتية– الداخلية والخارجية– وعن نقده لها.

وهو ما يمكن استجلاؤه بداية عبر التعبيرات الأسلوبية التي كثيرًا ما كان يستخدمها في حواراته مع الأدباء والنقاد والمفكرين؛ حيث تظهر سمات الوضوح والصراحة والقدرة على المواجهة في كثير من حواراته، وهو ما يَجُبُّ معه سمة المراوغة التي أطلقها عليه محمد بدوي في حديثه عنه. لقد تبلورت جرأة محفوظ المحفوفة بالتواضع في تصريحه لسلوى النعيمي بأنه لم يكتب عام ١٩٨٨ لأنَّه لم يجد موضوعًا يكتب عنه، وأنَّه ينتقد ذاته كثيرًا لعدم حبِّه للسفر[٤١]، ثم إنَّه يعترف لمحمد بركات بأنه ليس كاتبًا مسرحيًّا، وإنما هو فقط مجرِّب لكتابة المسرح[٤٢]. ثمَّ إنَّه يعترف لسامح كريِّم بأنه مقصرٌ بالفعل في كتابة أدب الفلاحين[٤٣]، ويزيد على ذلك – في حواره مع غالي شكري – أنَّ أدبه قد لا ينال إعجاب الجميع، ويعبر عن ذلك بشكل قطعي، قائلاً عن تقدير واهتمام الجميع بفنه وأدبه: "لا أعتقد أصلاً بصحة هذا الفرض[٤٤].

يضاف إلى ذلك نقد نجيب محفوظ لكثير من عناصر حياته الشخصية في حواراته أثناء سرده لمكوناتها، بدءًا من تصريحه باسم والدته ووصولاً لروتين حياته اليومية وكيف يسير وفق منطق لا يقبل التغيير؛ فاسم والدته فاطمة، وهو ما جعله يتخير مسمى رواية "رحلة ابن فطومة، تيمنًا نسبة لاسم والدتي"[٤٥]، على حدِّ قوله. أما عن مسألة إخفاء زواجه، فلم يكن رغبة في التخفي أو الابتعاد عن المجتمع بقدر ما كان تجنبًا لما سماه سخافات الصحافة والإذاعة.

وقد عبَّر عن ذلك بأسلوب إنشائي مستخدمًا صيغة النفي فيما يخص انغلاق حياته الذاتيه، قائلاً: "ليس في حياتي الخاصة شيء مغلق، وقد نشرت وأعيد نشرها إلى حد الملل. ولم يكن زواجي سرًّا، فمنذ اليوم الأول والأهل والأصدقاء الخصوصيون– لا الزملاء الأصدقاء– يعلمون به، أمَّا إخفاؤه عن الزملاء فقد تجنبت

به منذ البداية أن يصبح موضوعًا سخيفًا في الصحافة والإذاعة"[٤٦]. أما نظام حياته اليومية، فقد صرح به في حواراته أكثر من مرة، معطيًا درسًا منظمًا ودقيقًا لمن يريد الجمع بين وظيفته الحكومية وهوايته وحبه للفن والأدب؛ فمنذ الصغر يتبدى حب نجيب محفوظ للنظام والعمل "فقد نظمتُ نفسي عندما كنت طالبًا، نظرًا لأنشطتي المتعددة، كنت أرغب في الظهور، وكان يلزمني أن أثابر في عملي، كما كنت أحب لعبة كرة القدم، مشاهدة الأفلام والاستماع إلى أم كلثوم، ولذلك كان علىَّ أن أحسن تنظيم وقتي بشدة، أصدقاء كثيرون لِي كانوا يبالغون في كرة القدم ويفشلون في الدراسة، أو الدراسة بنهمٍ إلى حد لا وجود لوقت ثالث لديهم، أنا لا، نظمتُ أموري وبقيت كذلك إلى الآن، وأيامي حافلة بالأنشطة المختلفة. بلا تنظيم يتفتت يومك، ولا تعرف بدايته ولا نهايته"[٤٧]. وإذا كان للمتلقي أن يعلم أن الحوار السابق كان قد أدلَى به عام ١٩٩٦، فإنَّه ينبغي أن يعرف أيضًا أنَّه يتبع النظام نفسه على مدار سني عمره؛ حيث سبق أن أدلى بالمعلومات نفسها في عام ١٩٦٨ في حواره مع سامح كريّم، قائلاً: "طبيعي أن يؤثر عملنا على نمط حياتنا اليومية؛ فالخفير الذي يعمل ليلاً يلتزم بأسلوب في الحياة غير أسلوب الموظف الذي يعمل نصف النهار الأول ... نتيجة انقسام حياتي بين الوظيفة وبين الأدب اقتضى الأمر إخضاعها لنظام دقيق، حتى يتيسر لي دائمًا، وبصفة مستمرة، مواصلة التصنيف والتأليف. ولظروف خاصة وحتمية اقتصر موسم عملي الأدبي على الفترة ما بين أكتوبر وأبريل من كل عام، ولم أعتبر ذلك خسارة مطلقة، إذ أخذت من أشهر: مايو ويونيو ويوليو وأغسطس وسبتمبر راحة نسبية، واختلاطًا بالناس والأماكن، فنضجت خبرتي بالمكان الضيق الوحيد الذي عاشرته على ظهر الأرض، وهو القاهرة"[٤٨].

كان نجيب محفوظ يبحث عن الظروف الملائمة التي تناسب كل فكرة يرغب في تحويلها إلى عمل أدبي؛ حيث "دائمًا أتطلع للوصول إلى مثل أعلى لم يتحقق بعد،

والواقع أن ظروفي الآن لا تسمح لِي إلا بمعالجة الأفكار الممكن تنفيذها في أوقات فراغ موظف مثلي، ولذلك فأنا أؤجل الأفكار التي تستدعي جهدًا طويلاً متصلاً لا يتاح لي الآن لحين تفرغي"(٤٩).

وعندما تقدم به السن وساءت حالته الصحية لم يوار هذه الحقيقة، فعبَّر عنها صراحة في كثير من حواراته مبرزًا مشكلات الكبد والمعدة والعيون التي حلَّت به عبر سني عمره المتتالية، راصدًا إيجابياتها وسلبياتها، فظهرت إيجابيات هذه الحالة في حواراته مع أسامة عرابي وعايدة الشريف وعبد التواب عبد الحي. وقد تمثلت هذه الإيجابيات في جانبين أساسين: الأول، أنَّ رداءة الحالة الصحية دفعته إلى الاتجاه نحو الحلم والتفلسف في أعماله، وذلك رغم حبِّه للحياة والحركة "إنَّها مفارقة مأساوية – لا شك – تعكس طبيعة المناخ الذي فُرِض عليَّ، ونوع الحياة التي أجبرت على التكيف معها، والعمل بقوانينها. فلم أجد أمامي من واقع للاستلهام سوى الحلم الذي قد يثير الفتنة، بيد أنه يمنحك بعضًا من أسرار الواقع، ومفاتيح التعامل معه، واكتشاف روح عالم يموج بأطياف شتَّى: وجودية وفلسفية، لكنها أبدًا رحلة استكشاف واستبصار بعد أن عجزت عن الحياة كما ألفت واعتدت من قبل، فأصبحت قادرًا على الحلم فحسب"(٥٠). أما الإيجابية الثانية الناتجة عن سوء حالته الصحية، فهي أن هذه الحالة منعته من تعاطي الخمر والحشيش كما كان يحدث أحيانًا ولا تقبلها معدته أو كبده؛ وهو ما حدث يوم عيد ميلاده مع زميل الإبداع عادل كامل عندما رفضت معدة نجيب محفوظ الخمر، والأمر ذاته حدث عندما منعه طبيبه شرب الخمر عندما أصيب بالكبد عام ١٩٤٨، واعتبرها نجيب محفوظ ظروفًا إيجابية "أنقذتني وقادتني إلى الطريق القويم"(٥١).

أما سلبيات التدهور الصحي فقد عبر عنها في حواراته مستهجنًا منع صحته له من مشاهدة ما كان يحبه في المسرح والسينما، لا سيما في المراحل الختامية من

حياته؛ فقد ضعف سمعه، ولم يعد يسمع على حد تعبيره أصوات الأفلام السينمائية، كما أنَّ "مشاكلي الصحية تمنعني حتى من الذهاب أصلاً"(٥٢). وهذا نفسه ما لاحظه عبد الرحمن أبو عوف في حواره معه عندما عبر عن ذلك بقوله: "غير أن جملة ظروف صحية ونفسية لا يعلمها إلا من يصاحبه عن قرب تجعله يدرك أنَّه قليل المشاهدة للسينما، وحتى أفلامه لا يتحمس كثيرًا لرؤيتها"(٥٣).

وقف السبب ذاته حائلاً أمام مشاهدته المسرح رغم حبِّه للعروض المسرحية، وهو ما جعله يعبر عن ذلك بأسى واضح قائلاً: "لقد كنت من أشد المغرمين بالذهاب إلى المسرح، ولم أكن لأترك مسرحية واحدة دون أن أشاهدها، ولكنني منذ سنوات أصبت بضعف السمع في أذني اليسرى، وذهبت لأشاهد مسرحية حلاق بغداد لألفريد فرج فلم يصل إليَّ أكثر من ربع حوار المسرحية، ولم تعد تجدي معي سماعة الأذن؛ لأنها تضخم الصوت وتضخم الضجيج أيضًا فتصيبني بصداع شديد، ومنذ هذا اليوم لم أذهب إلى المسرح"(٥٤).

لا يخفى أيضًا على من يتابع حوارات نجيب محفوظ بدقة وإمعان حديثه عن تكوينه الفكري والثقافي والسياسي، منذ الطفولة ووصولاً لمراحل تشكُّل أبرز إبداعاته؛ حيث كانت الفلسفة ثم المصادر الأدبية العربية والغربية هي أبرز مصادر تكوين شخصيته الثقافية عامة والأدبية على وجه الخصوص. فقد دَرَسَ الفلسفة ودرَّسَها، و"كانت فلسفة كانط أقرب فلسفة إلى اقتناعي"(٥٥). ولم يدرس الأدب مباشرة، بل كانت الفلسفه هي المعبر للولوج إلى عالم الأدب؛ يعبر عن ذلك بقوله: "لم أدرس الأدب في كلية الآداب، فقد تخرجت في قسم الفلسفة سنة ١٩٣٤، وكنت أكتب مقالات في الفلسفة والاجتماع وأنا طالب، وكذا إلى ما بعد تخرجي بعامين، ثم اتجهت إلى الأقصوصة وظللت أكتبها أربع سنوات، ثم تبين لِي أن الأدب هو هدفي الحقيقي، لا الفلسفة كما كنت أظن، ولذلك بدأت دراسته دراسة منظمة، في سن متأخرة نسبيًّا،

وكانت طريقتي هي الاطلاع على الآثار الخالدة في الأدب العربي والعالمي، مستعينًا بكتب النقد والتوجيه، وبما كتبه في هذا الشأن أساتذتنا الكبار: طه حسين، العقاد، المازني"(٥٦).

لقد جمع إلى جانب مصادر ثقافته العربية الأصيلة تلك الثقافة الغربية التي أفادته على المستويين الفلسفي والأدبي، وهو ما ظهر في ردّه على فاروق شوشة عن سؤاله حول المصادر الغربية التي أثَّرت فيه، قائلاً: "الواقع أنِّي قرأت أوّل ما قرأت لطه حسين والمازني والحكيم والعقاد. كما أنِّي قرأت للقمم المعروفة في الفن الروائي، أمَّا أحبهم إلى نفسي فأقل تصفية يمكن أن أصل إليها في ثلاثة، وهم: تولستوى، بروست، مان"(٥٧). وقد شاركت هذه الثقافة المزدوجة لنجيب محفوظ في مساعدته على تشكيل أسلوبه الخاص، وهو ما مكَّنه من هضم "مختلف الاتجاهات والأساليب والتقنيات السردية الأجنبية ويصهرها مع ما توفر في تجارب أبناء جيله من كبار الكتاب من العقاد إلى طه حسين إلى سلامة موسى إلى توفيق الحكيم، لينحت أسلوبه الخاص المتميز عن تشارلز ديكنز وعن إيميل زولا وعن غيرهما من مشاهير الكتاب، وخاصة رواد الواقعية"(٥٨). حتى تكوينه السياسي لم يكن خفيًّا على مُطَالِعي حواراته، بل مثَّل فيها جزءًا من سرد/ نقد الذات المحفوظية. وما يمكن ملاحظته في هذا السياق أنَّ ذاته السياسية اكتسبت خبراتها بشكل عملي تفاعلي وليس عن طريق المطالعة أو الاستماع فحسب. فقد كان ابن عمه يصطحبه معه منذ طفولته عند توزيعه لمنشورات ضد الإنجليز، وكانت ثورة ١٩١٩ وشخص سعد زغلول يمثلان رمزين أساسين في تكوين الذات السياسية المحفوظية، وهو ما جعل المظاهرة الأولى له لنصرة القضية الوطنية وسعد زغلول(٥٩).

تحدد بذلك موقفه من كل شيء بناءً على اعتقاده السياسي في إخلاص سعد زغلول، فانتمى سياسيًّا إلى حزب الوفد، واعترض اجتماعيًّا على الطبقة الارستقراطية

التي لم تكن عونًا لسعد زغلول، بل إنَّه تعلم القراءة في بداية حياته كي يتتبع أخبار سعد زغلول في الصحف والمجلات التي كانت تكتب عنه آنذاك(٦٠).

تجلَّى بذلك أن الذات المحفوظية قد اتضحت عبر كثير من التلفظات/ الخطابات السابقة التي مثَّلت وسائط دلالية متنوعة لتجلية نقد هذه الذات، ورغم ذلك، فإن ثمة وسائط أخرى يمكن استخلاصها من حوارات نجيب محفوظ، تشير في سياقاتها العامة – حال دمجها بالدلالات التلفظية السابقة – إلى المضمر الذي تكنّه شخصيته، ولكنه يتجلى عبر ردود أفعاله أثناء الحوارات. مثَّلت تلك الإيماءات الجسديَّة التي صاحبت خطاباته الحوارية هذه الدلالات غير التلفظيَّة؛ حيث كانت تصدر منه مجموعة من الإيماءت تشير في مجملها إلى طبائع أساسية تتضمنها شخصيته. من أهم هذه الإيماءت: لحظات الصمت التي تتوسط حواراته، وتقع زمانيًّا بين إلقاء السؤال والرد عليه من قِبلِهِ، وهو ما بدا في حواراته مع عاطف فرج ورجب البنا وعبد التواب عبد الحي، كذلك إيماءة الضحك التي تنتاب محفوظ أحيانًا عند الدخول مع المحاور في نقاش شديد قد يتحول إلى جدل، وتأتي هذه الإيماءة لتعيد الحوار إلى حالته الهادئة؛ مما يجعل من هذه الاستجابات غير التلفظية نوعًا من أنواع "توجيه الحوار"(٦١) من قبل نجيب محفوظ. يضاف إلى ذلك، خلع محفوظ نظارته وقوة إشارات يديه أثناء الحوار واقترابه من المحاور وطلبه تكرار السؤال مرة أخرى، لا سيما في حواره مع عاطف فرج(٦٢).

أدَّت هذه الإيماءات عدة وظائف: أهمها، التأكيد على مجموعة من السمات الذاتية لنجيب محفوظ، تلك التي تشير إلى صبره وتمهله وحبِّه للهدوء والتروي، ذلك الذي يتجلى في صمته ومنح نفسه فرصة للتفكير في رده قبل أن يدلي به. وإذا ما أضيف إلى ذلك تبسمه دومًا ورغبته في تكرار السؤال وقوة حركة اليدين أثناء الإدلاء بالإجابات، فإنَّه يتجلى للمتلقي مدى العمق والثقة التي تميِّز الذات المحفوظية، لاسيما

حال المواجهة مع الآخر. والدلالة الأعمق ممَّا سلف هي أن هذه الإيماءات قد تحوِّل الخطاب بين نجيب محفوظ وسائليه من كلام يومي عادي إلى خطاب رمزي، تحمل رسائله العديد من الرموز الكاشفة بعمق عن شخصيته ومدى ارتباطه بفنه من ناحية وبعصره من ناحية ثانية، وهو ما يؤكد على أن نموذج الاتصال الذي تمثله هذه الحوارات هو نوع من نماذج "الاتصال الأيديولوجي بالمعنى الدقيق للكلمة"(٦٣)، وهذا ما يبرر موقف نجيب محفوظ الذاتي/النقدي من كثير من مكوناته الذاتية الأسرية والتعليمية والسياسية، وغيرها.

ظهر بذلك أن ثمة سردًا/ نقدًا ذاتيًّا شبه متكامل ورد في حوارات نجيب محفوظ، سواء من حيث الجانب الذاتي/ السمات والحالة الصحية والأسرية العائلية، وكذلك الثقافي والسياسي. وهذا ما ينفي معه صحة مجموعة من المقولات المستقرة عن الذات المحفوظية في الكتابات النقدية العربية؛ تلك التي تشير إلى غموض شخصية نجيب محفوظ، وعدم القدرة على تفسير كثير من كتاباته بسبب تقوقعه حول ذاته. وهو ما يعني بالضرورة أن تلك الجوانب الذاتية التي أمكن رصدها في حواراته، والتي تبدت في صورة سرد/ نقد السيرة الذاتية، إنَّما يمكن لها أن تجلِي كثيرًا مما جاء في أدبه وصعُب على النقاد تفسيره أو تأويله بحجة غموض شخصية المؤلف، وهو ما يفعِّل – من جانب آخر – دور عنصر المبدع في تفسير النصوص الأدبية المحفوظية في تلك الفترة التي مثلت أوج ازدهار إبداعه.

(٣)

اتضح مما سبق أنَّ ثمة نظرة كلية وشاملة كانت قد تشكلت في ذهن نجيب محفوظ حول الفن والإبداع بصفة عامة، والإبداع الأدبي ونقده بصفة خاصة. وهي نظرة مبعثها فلسفي أولاً، وحياتي عام وفني خاص ثانيًا. لكن المُلاحظ في حواراته أنَّها لا تقتصر في دلالاتها التنظيرية النقدية على الفن والأدب عمومًا، إنما تفرعت من هذه

النظرة مجموعة من الدلالات/ الصور النقدية الخاصة بأنواع أدبية بعينها، مثل: الرواية والمسرح والسينما.

***

النقد النظري/ التنظيري الروائي:

تشكَّلت، لدى نجيب محفوظ، رؤية تنظيرية شبه متكاملة للإبداع الروائي، مما وضعه في صورة المنظِّر الروائي بشكل أو بآخر، وهي وظيفة لا تبتعد عن وظائف الناقد الأدبي؛ حيث إن بعض الروائيين عملوا على "إنجاز خطاب نقدي تنظيري محاذ لإبداعهم، ينظرون من خلاله للإبداع الروائي كصيرورة إنتاجية وتقبلية أيضًا، ويبدون منظورهم الخاص إزاء القارئ أو الناقد، أو إزاء ما يشغل بال منظري العمل الروائي"(٦٤). ورغم أنه "في الأدب العربي، ومنذ عصر النهضة، لم يتجسد مفهوم الناقد النظري الذي بإمكانه أن يعبر عن الذات الأصيلة، ولم تتجسد كذلك معالم واضحة لنظرية عربية في النقد تعمل على وضع اليد على الوظائف الملقاة على عاتقه"(٦٥)، فإن نجيب محفوظ كان قد وظَّف خبراته الإبداعية التطبيقية من ناحية، وما طالعه من إبداع روائي عربي وغربي من ناحية أخرى؛ ليصبح واحدًا من أولئك المثقفين الذين تمكنوا عبر هذه الثقافة الفلسفية والتاريخية والفنية المتنوعة من "أن يُنتجوا نقدًا وتاريخًا أدبيًّا لها قيمة حقة"(٦٦)؛ منطلقًا من قاعدتين أساسيتين في تنظيره لفن كتابة الرواية: الأولى، هي تفضيل الرواية على غيرها من أنواع أدبية، والثانية، ربط الرواية– أو بتعبير دقيق– مفهوم الرواية بالواقعية ورؤيته الخاصة لها.

رأى نجيب محفوظ أنَّ الأولوية يجب أن تكون للرواية دون بقية الأنواع الأدبية الحديثة، حيث تتميز لديه بميزتين أساسيتين: الأولى، أنَّها أكثر ملاءمة في "التعبير عن الحياة والشعب"(٦٧)، كما أنها تحوي الكثير من المزايا الفنية "فالحق أنَّها من حيث الإمكانية: تتضمن إمكانيات الأقصوصة والمقالة والمسرحية والشعر؛ أي أنَّها تتسع

لكل تعبير أدبي. في الرواية تجد اللحظة أو الموقف الواحد اللذين تمتاز بهما الأقصوصة، وفيها تجد التحليل والنقد كما في المقالة، وتجد الحوار والموقف الدراماتيكي كما في المسرحية، وفيها متسع للتعبير الشعري والخيال الشعري، وإنْ وجِد الاستعداد لهما كما في الشعر، بل إنَّ في الرواية إمكانيات الوسائل التعبيرية الأحدث منها: كالإذاعة والسينما. وبينما تجد في كلِّ شكل فني مجالاً محدودًا للتعبير لا يستطيع الفنان أن يتجاوزه، فإنَّ الرواية لا حدود تحدها، فهي شكل فني لا نظير له"(٦٨).

لاحظ محفوظ أنَّ السمة الأساسية للرواية تتجلَّى في أنَّها "كشكل فنِّي مرنة جدًّا، وتستطيع أن تهضم كل الأشكال الفنية السابقة عليها: كالمسرح والشعر والملحمة. فكما تقوم على الاسترسال من الممكن أيضًا أن تقوم على الشكل الدرامي الأميل إلى التركيز، وإلى إعطاء الصدارة للحوار، وهي تستطيع أن تناقش الفكر كما تستطيع التعبير عن الحياة، بل إنَّها تستطيع أن تفرض مناقشات طويلة وعويصة مما يعتبر إدخاله في المسرح مغامرة من المغامرات"(٦٩). وبهذا تنفتح الرواية على الواقعين: الاجتماعي والأدبي، لتصبح قادرة على التعبير عنهما معًا، وهو ما جعله يتوسع في مفهومه عن الواقعية كما فعل في صياغة مفهومه عن الرواية، عاقدًا الصلات بينهما؛ متمسكًا بصيغة الواقع طوال حديثه عن الأدب الروائي.

إنَّ الواقعية– بوصفها مذهبًا فلسفيًّا وفكريًّا– لا تقل اتساعًا، لديه، عن فهمه للرواية باعتبارها نوعًا أدبيًّا يحمل فكر صاحبه، ويضم كثيرًا من سمات الأنواع الأدبية الأخرى بداخله؛ إذ ينظر إلى الواقعية – على حدِّ تعبيره – ويفهمها "فهمًا شخصيًّا خالصًا"(٧٠). فأضحت بذلك "استلهام الواقع، النفاذ إليه لاستجلاء معناه؛ أي نرجع إلى الواقع بأبعاده المختلفة: الزمان، المكان، الناس. هذا هو تصوري لمعنى الواقعية... وكل أدب في نظري هو أدب واقعي"(٧١).

وقد انتقد تقسيمات النقاد والدَّارسين لأنواع الواقعية، لإثبات صحة فرضيته في توسيع مصطلح الواقعية ليضم كل المذاهب والتيارات الأدبية، مركِّزًا نقدَه على ما سُمِّي بالواقعية النقدية والواقعية الاشتراكية؛ حيث يتأتَّى الضعف للنوع الأول "من سطحية الدراسة التي تُشعر القارئ بأن هذه القصة أو تلك إنَّما تعرض مسألة شخصية لا تعني الناس جميعًا، والنوع الثاني يجيئه الضعف من عدم المواءمة بين الهدف وبين العلاج الفني المطلوب"(٧٢).

ولمَّا كان ما سبق من نقد تنظيري للرواية يحمل بداخله نوعًا من الأحكام القيمية المطلقة التي تشير إلى تفضيل الرواية عن بقية الأنواع الأدبية، فإن نقده التنظيري قد سعى إلى إثبات مشروعية هذه الأحكام؛ فلم يكن مقتصرًا على توسيع مفهوم الرواية وذكر أهم خصائصها – المتمثلة في المرونة – وربطها بمصطلح الواقعية فحسب، إنَّما كان تنظيره الروائي أعمق وأشد تفصيلاً من ذلك؛ حيث تطرق في حواراته إلى الحديث عن منابع تشكل الرواية وأسلوبيتها، بالإضافة إلى تركيزه الواضح على العناصر المكونة للشكل الروائي من حدث وشخصيات ولغة. فالناظر في هذه الحوارات يلحظ أنَّ نجيب محفوظ يحدد منابع استقاء رواياته، ثُمَّ يعمد لوضع خريطة متكاملة لصياغة العمل الروائي. فقد كان في مرحلته الأولى يعشق الأشياء "عشقًا، أجلسُ في المقهى ألاحظ هذا الرجل أو ذاك كيف يدخن السيجارة وكيف يتحدث، وانعكس عشق الأشياء في التفاصيل اليومية. وفي الفترة الثانية بدأت التأمل والتدبر والتفكر، وبدأت أفلسف هذه الأشياء"(٧٣). وحين يرصد المبدع تفصيلات الحياة الدقيقة، خاصة في مرحلته الأولى، فإنَّ حادثًا أو موقفًا أو شخصًا بعينه يتسبب في تفجير ذلك الإحساس الخفي القابع بداخله كمبدع(٧٤)، وبعدها – أي في مرحلته الثانية – يصبح قادرًا على أن يستغل تفصيلاً صغيرًا وواقعيًّا، كي يصل من خلاله إلى "تشييد حياة بأكملها؛ وذلك عن طريق إضافة ما يتطلبه العمل الروائي منِّي. ومتى حدث وتعرفتُ على شخصيات

ما من الأشخاص الذين أصفهن غالبًا في كتبي، ويقرؤون ذلك دون أن يتعرفوا بالفعل على أنفسهم، فإنَّ ذلك سيكون بمثابة مصيبة لي: المصير الروائي يختلف عن المصير الواقعي الفعلي، والناس يضيعون بين الاثنين"(٧٥).

يكمل نجيب محفوظ بذلك خريطته التوجيهية التي وضعها ليعلِّم الروائيين من بعده، بل ويعطي النقاد فرصة حقيقية لفهم آليات تشكل العمل الروائي في ذهنه خاصة، وفي أذهان المبدعين عامة؛ حيث تبدأ الرواية "من إحساس ما، فكرة ما، موقف ما. ولكن قد يحدث ذلك قبل الشروع في التنفيذ بأعوام: عام واحد، عامين، عشرين، وقد يعاود الكاتب إحساسه أو فكرته أو الموقف في أوقات متباعدة حتى يعلم يومًا أن فكرته– مثلاً– نضجت وتبلورت، وأنَّها تطالب بالخروج. عند ذاك أشرعُ في عمل تخطيط عام يبني مراحلها دون ذكر للتفاصيل والمواقف والأحوال. ثُمَّ أبدأ في الكتابة، فتأتي أشياء كثيرة، وكأنَّها تأتي من وحي القلم. فأنا أبدأ العمل وصورته العامة واضحة، العامة فقط دون تفاصيل"(٧٦). ولا يتوقف نجيب محفوظ بعد ذلك عند الكتابة الأولى الناتجة عن هذا المخطط السابق، لكنه يعمد إلى كتابة الرواية مرة ثانية "بتأنٍّ من أولها إلى آخرها، وفي الكتابة الثانية تتغير تغيرًا كبيرًا. ولكن الفكرة لا يصيبها التغيير إلا في أضيق الحدود"(٧٧).

لم يتجاهل نجيب محفوظ بقية عناصر الشكل الروائي؛ فحدد موقفه من تشكيل الشخصية واللغة الروائية. فالشخصية الروائية لديه نتا ج للواقع ولِمَا يضيفه لها المؤلف، وذلك دون دخل لقانون الوراثة "فلا توارث في الأخلاق أو السجيَّة"(٧٨)، وهو ما جعل المعادلة الأساسية في تكوين الشخصية الروائية لديه، هي "الشخصية الروائية = شخصية طبيعية + المؤلف. فإظهار شخصية طبيعية في عمل فني كما هي في الحياة محال؛ فليس لدينا الوقت أو الفرصة لمتابعة شخص في الحياة – في ظروفه وأحواله – ولو انقطعنا له. الشخصية الطبيعية عند دخولها في الرواية تتخذ وظيفة

جديدة وتدل على معنى جديد، وتكون جزءًا من لوحة كبيرة، حتى أنَّنا في النهاية ننسى الأصل، ولا يبقى لنا إلا الشخص الخيالي باعتباره الخادم لفكرتنا ولإحساسنا. فلكل شخصية أصل في الحياة، ولكنَّها في الرواية غيرها في الحياة، وإلا ما كانت فنًّا على الإطلاق"(٧٩).

ولئن كان هذا هو موقف نجيب محفوظ من الشخصية الروائية، وهو موقف لا ينفصل بطبيعته عن فكرة الصدق والمعايشة التي اشترطها في فن كتابة الرواية، فإنَّ موقفه من لغة الرواية لا يبتعد بشكل أو بآخر عن رؤيته الكلية/ العامة لفن الرواية في تشكيله الفني أو الموضوعاتي؛ حيث يفهم لغة الرواية على أنَّها لغة توحِّد بني البشر وتصل إليهم جميعًا، وقد رأى هذه اللغة متمثلة في هذا المزيج بين ألفاظ فصيحة مستخدمة وبعض الألفاظ العامية التي قد تتماشى معها، أو ما أطلق عليه اللغة العصرية؛ تلك التي "تماشي أغراض الحياة العصرية. وهذه اللغة تكون من الحي من الألفاظ القديمة ومن الألفاظ المشتركة بين الفصحى والعامية، ومن الألفاظ العامية التي يجب إدماجها في اللغة الفصحى لتثرى وتتطور"(٨٠). ومن ثَمَّ، وافق على إدماج ألفاظ الحضارة الحديثة بالفصحى، وهو ما عبَّر عنه بقوله: "من حق أدوات الحضارة الحديثة أن نسميها بلا ازدواجية، بل من حق الألفاظ أو التعبيرات العامية أن نفتح لها باب الفصحى لتثري بها. المهم أن نتجنب التزمت والاستهتار معًا"(٨١).

وبذلك تصبح خريطة تأليف النص الروائي مكتملة لدى نجيب محفوظ، بدءًا من مصادر تحصيل/ استلهام المادة الروائية، ومرورًا بتشكيل الأحداث والشخصيات واللغة الروائية، ووصولاً إلى الصياغة الثانية أو الختامية للرواية، والتي تحسِّن من أسلوب كتابتها كثيرًا من وجهة نظره.

* * *

النقد التنظيري "المسرحي":

ظهرت في حوارات نجيب محفوظ أيضًا بعض التنظيرات النقدية التي تدلِّل على فهمه وإتقانه لفن المسرح رغم قلة إنتاجه فيه، واعترافه بأنَّه من الكتاب التجريبيين، وأنَّه ليس كاتبًا مسرحيًّا ولن يكون(٨٢). ولا يفارق فهمه وحبُّه للمسرح وعيَه النقدي والإبداعي العميق بفن الرواية؛ فكان يقارن دومًا بين خصائص وسمات الأدبين: المسرحي والروائي من حيث طبائع المؤلف والخصائص الفنية، لاسيما اللغة. فالكاتب المسرحي دون الروائي "رجل يجب أن يعيش في جو المسرح ويمارس التجربة المسرحية وراء الكواليس، ويدرس احتياجات هذا الفن على الطبيعة"(٨٣)، ثُمَّ إنَّه "يجب أن يمتاز – إلى جانب الإعداد الثقافي – بمعايشة الحياة المسرحية، ثم الميل والقدرة الطبيعية على مواجهة الجمهور"(٨٤).

أمَّا أبرز الخصائص الفنية التي يتميز بها المسرح، فقد حددها نجيب محفوظ في آليتي ربط السمات الفنية الشكلية بالمضمون من ناحية، ومقارنة السمات الأساسية لفن المسرح بما يجب أن تكون عليه في فن الرواية من ناحية ثانية. فالمسرح "يحتاج إلى تركيز شديد وحيز مكثف، أمَّا الرواية فتحتاج إلى صبر طويل وعناء متصل، فضلاً عن أنَّ الرواية تحتاج إلى عقلية تحليلية، بينما يحتاج المسرح إلى عقلية تركيبية"(٨٥). كذلك يجب في المسرح "أن يجتمع الإنسان والتجربة والمضمون ليعبر عنهم التعبير الكامل الكافي من خلال عنصري الموقف والحوار، وهذا يفرض درجة عظمى من الانتقاء والاختيار والتركيز الشديد، ولهذا فالمسرح يناسبه المشكلات الفكرية والاجتماعية والنفسية أكثر ما يناسبه عرض حياة بكل أبعادها، فهذا مجال الرواية"(٨٦). يضاف إلى ذلك أن المسرح "يجب أن يتميز بالصراع الدرامي، على حين أنَّ الرواية قد تقوم على الصراع الدرامي أو السَّرد الطولي"(٨٧).

ولمَّا كانت هذه العناصر الفنية المسرحية تتجلى عبر الحوار المسرحي، باعتباره الأسلوب اللغوي الجوهري في كتابة المسرح، فإنَّ موقف نجيب محفوظ من لغة الحوار المسرحي يتباين عن موقفه من لغة الرواية؛ إذ رأى أن المسرح يحتاج "إلى وسيلة خاصة من وسائل التعبير باللغة لتخاطب بها الجماهير، وهي اللغة العامية"(٨٨)، وذلك دون الرواية التي احتاجت – في رأيه – إلى الفصحى، مع عدم الامتناع عن إضافة ألفاظ الحضارة الجديدة إليها. وإذا كانت اللغة العامية هي العنصر المكوِّن للحوار المسرحي من وجهة نظره، فإنَّ مفهوم الحوار المسرحي لديه اتخذ طابعًا خاصًّا، ارتبط فيه بالعامية بوصفها أداة توصيل للجمهور العام، ومن دونها تفقد الرسالة الحوارية المسرحية أهدافها الأساسية. ومن ثمَّ فإن الحوار الذي يعنيه نجيب محفوظ في هذا السياق "ليس حوار الشخصيات على الورق، وإنَّما هو حوار المسرح مع المجتمع. حوار هذا الفن مع مجتمع ما في لحظة زمانية ومكانية معينة في ظل ظروف خاصة... ولست أعرف فنانًا أو فنًّا أبلغ في التأثير على المجتمع من فنان يُجري عن طريق فنِّه حوارًا مع المجتمع الذي يعيش فيه"(٨٩).

ورغبة في تحقق هذه الرسالة الأساسية التي يراها تمثِّل هدفًا/ وظيفة لفن المسرح، وهي حوار الفن مع المجتمع، فإنَّ ثمة حالة من حالات العمل الجماعي لابد أن تقوم عليها العملية المسرحية بعناصرها المتنوعة؛ حالة من التواصل المباشر بين فريق العمل بأكمله والجمهور المستهدف من العرض. فيجب أن يخضع العمل المسرحي "لإمكانيات المخرج والممثل ومهندس الديكور والإضاءة والفنان الموسيقي. إنَّه فريق كامل لكل منهم عالمه، والكاتب مجرد عازف في هذا الفريق، ولا يمكن أن يدعي أنَّه أسهم في العرض المسرحي بأكثر من خُمس هذا العرض. ومع هذا فقد تبقى للعمل المسرحي، أقصد النص، قيمة أدبية أخرى تبقي عليه وتجعله صالحًا للقراءة لأجيال متعاقبة. إنَّ النص المسرحي – مهما كان هو – مجرد كلمات صامتة تجسد بالنطق

والحياة على يد المخرج ورجال المسرح جميعًا. وأنا أؤمن أن من حق هؤلاء أن يفسِّروا نص الكاتب كما يحلو لهم التفسير بشرط واحد، هو ألا يغير هؤلاء من كلمات المؤلف"(٩٠).

منح نجيب محفوظ فريق العمل المسرحي حقوقه كاملة، دون أن يُنقص من حق النص أو المؤلف شيئًا، هادفًا إلى توصيل المسرح رسالته كاملة لجمهور المتلقين كما ينبغي لها أن تكون، وهو ما يعني فهمه النقدي العميق لطبيعة هذا الفن المتكئ على مجموعة من القيم الجمالية التي ترجع إلى الشكل من جانب وإلى المضمون من جانب آخر.

***

النقد التنظيري "السينمائي":

تبدى أيضًا فهم محفوظ العميق لما يجب أن يقوم عليه السيناريو السينمائي أو العرض السينمائي بعناصره مكتملة. فرأى فيه ما يجب أن يوجد في الأدب عامة، وما تشترك فيه السينما مع المسرح خاصة. حيث يجب أن تحتوي السينما على أهم مقومات الفن والأدب التي أدركها نجيب محفوظ، وهي "الصدق والمواجهة"(٩١). كما أنَّها– مثل المسرح– لابد أن تقوم على جماعية العمل؛ حيث إنَّ العمل فيها "عمل جماعي، وليس فرديًّا بالمرة. أي يتشارك فيه الجميع بما فيهم الممثلون، بحيث يتكاملون ويتناغمون... ولا يعيب السيناريست– أبدًا– أن يصغي إلى ملاحظات المخرج، أو أن تتفق رؤاهما حول العمل، فهما لا يعملان في جزر منفصلة أو معزولة، بل هناك حوار دائم بينهما ما فتئت أسبابه ووشائجه تتصل وتترابط"(٩٢).

يمثِّل إدراكه لأهمية العمل الجماعي في السينما إيمانًا راسخًا منه بقيمة تسخير الأعمال الأدبية لخدمة المتلقين، الذين يحتاجون في السينما، مثل المسرح، فريقًا للعمل يخدم هذه القاعدة الجماهيرية التي قد لا تتوفر للأدب المكتوب. فمن المعروف – تبعًا

لنجيب محفوظ – أنَّ "الرواية تكتب لبضعة آلاف من القراء المتعلمين، بينما السينما تجعلها في متناول الملايين من المشاهدين سبعين في المئة منهم، يجب أن لا ننسى، لا يعرفون القراءة والكتابة"(٩٣).

يُلحظ بذلك أن رؤية نجيب محفوظ المتسعة لمفهوم الواقعية والواقع، وخدمة الأدب لهذا الواقع واستلهام مادته منه، كانت مسيطرة على معظم ما قدَّم من ملاحظات أو آراء نقدية، سواء في حديثه عن الفن والأدب عمومًا أو في حديثه عن نوع أدبي بعينه، مثل: الرواية والمسرح والسيناريو السينمائي. ذلك أنَّه كان مرنًا بالقدر الكافي في حديثه عن متطلبات الأنواع الأدبية التي تحتاج إلى العرض– دون الأنواع المكتوبة فحسب– موافقًا على التأويلات التي يمكن لفريق العمل أن يقدمها في العرضين: المسرحي والسينمائي. وهو ما يعني، من زاوية أخرى، قدرة نجيب محفوظ – بوصفه ناقدًا ومنظرًا للفن والأدب– على إدراك الفروق النوعية بين أنواع الأدب المكتوب وبعضها بعضًا من جانب، وبين أنواع الأدب المكتوب وما يعرض منه: كالمسرح والسينما من جانب آخر. وهو ما يفضي معه إلى أن إدراك نجيب محفوظ لماهية وطبيعة الأنواع الأدبية، يعني– في الآن ذاته– تمكنه ووعيه بما يسمى بنظرية الأدب(٩٤)؛ تلك التي لا فكاك لها عن نظرية النقد، أو هي بالأحرى تمثل متكئا رئيسًا لعمل الناقد خاصة ولنظرية النقد عامة.

***

التأريخ للأدب عند محفوظ:

ظهر نجيب محفوظ، في كثير من حواراته، مؤرخًا للأدب العالمي والعربي والمصري بوجه محدد. ورغم أن بعض النقاد يفرقون بين مؤرخ الأدب والناقد، فإن هذه القضية تدخل ضمن القضايا الإشكالية في النقد؛ حيث إن المؤرخ الأدبي مثل الناقد

يسعى إلى "اكتشاف القوانين التي تتحكم في الظواهر الأدبية نشأة وظهورًا، تطورًا أو جمودًا، إبداعًا أو تقليدًا، تفتحًا أو انطواءً"(٩٥).

وقد اشترط "شكري عياد" أنه لكي يتحول مؤرخ الأدب إلى ناقد فيجب عليه آنذاك تجاوز معرفة الأشكال الأدبية من شعر وسرد ليصل إلى "قيمتها الجوهرية للإنسان: الإنسان بكل طاقاته وبكل مشكلاته"(٩٦). ولكن هل استطاع نجيب محفوظ تخطي معرفته بالأشكال الأدبية والتنظير لها والمقارنة بينها على أساس جمالي ومضموني إلى معرفة قيمتها بالنسبة للإنسان؟

يمكن، بداية، تقسيم الدلالات/الصور النقدية المرتبطة بالتأريخ للأدب عند نجيب محفوظ إلى ثلاثة أنواع أساسية، هي:

أ- الانتباه إلى سيطرة نوع أدبي دون آخر وربط ذلك باللحظة الزمنية، والخروج من هذا بتقسيم للأجيال الأدبية.

ب- تفهم الموقف من القص الشعبي في بدايات القرن العشرين.

ج- تشكيل رؤية مستقبلية للأنواع الأدبية، خاصة الرواية.

لقد أدرك نجيب محفوظ أن عقد السبعينيات هو العقد الأنسب لانتشار القصة أو ما سماه الأقصوصة، وذلك نظرًا لظروف هذه الفترة المضطربة؛ فالعصر "أنسب للأقصوصة منه للرواية؛ إذ إنَّه عصر اضطراب وقلق وقلقلة. والرواية تحتاج إلى قدر من الاستقرار، أما عند الاضطراب فاللقطة السريعة أجدى في التعبير عن الموقف"(٩٧). ولذلك كانت ميوله الإبداعية في منتصف هذا العقد متجهة ناحية كتابة الإبداع "القصصي، سواء في القصة القصيرة أو القصة المتوسطة "وأراها مناسبة لما أريدُ التعبير عنه في هذه الفترة"(٩٨). ولذلك فقد توقع أنَّ الجيل الجديد- جيل السبعينيات والثمانينيات- "متجه أولاً إلى القصة القصيرة، وأنَّها مازالت تتفوق على المسرح في الغزارة"(٩٩). وكانت الظروف التاريخية في بدايات الثمانينيات أنسب- من وجهة نظره

– لبروز فن المسرح؛ إذ إنَّ المتأمل في الظروف العامة لتلك المرحلة "سيدرك على الفور طبيعة ذلك الموقف المشحون بالصراع الحاد الذي يصل إلى ذروته بالصدام المباشر والحرب. وأكثر الأشكال الأدبية والفنية التي تناسب هذا الموقف هو الأدب الإعلامي، وأقرب الأشكال الأدبية والفنية إلى أدب الإعلام، من حيث الإيجاز والمباشرة والتوجيه ومن غير إخلال بالقيمة الفنية، هي: الشعر والقصة القصيرة والمسرحية من ذات الفصل الواحد. وهذه الفنون هي أنسب الألوان الأدبية التي يمكن أن توجد في ظل المواقف الحادة الخاضعة للتغيير من لحظة إلى أخرى. أقول: إنَّنا نعيش الآن عصر المسرح ولا جدال، فهذه اللحظة المزدحمة بالكثير من الأفكار والمشكلات لا يمكن مناقشتها إلا عن طريق المسرح"(١٠٠).

وبناء على هذا، استطاع تقسيمَ أجيال الكتَّاب في هذه العقود إلى جيلين أساسيين: الأول، الذي ينتمي إليه هو وزملاؤه يعده جيل الرواية، بينما يصنف الجيل التالي له على أنَّه جيل الأقصوصة. ثُمَّ يعدد الأسباب التي أدَّت إلى إقبال الجيل التالي له على الأقصوصة دون الرواية، وهي: "أولاً، أنَّ بدء النشاط الأدبي يكون بالأقصوصة عادة، ثانيًا، ترحيب الصحف والمجلات بالأقصوصة، ثالثًا، تحتاج فترات الانتقال والفترات الثورية إلى اللقطات السريعة أكثر من الأعمال الطويلة التي تنبع عادة من مجتمعات مستقرة"(١٠١).

يُستنتجُ مما سبق أن عقدي الستينيات والسبعينيات– في رأيه– ليست عقود الرواية، كما يمكن التوصل إلى نتيجة أخرى ربط فيها نجيب محفوظ حالة الإبداع الروائي بالنقد الروائي في السياق نفسه؛ حيث يمكن إيجاد ناقد قصصي أو شعري جيد في هذه الفترات، وهو ما يصعب التحصل عليه في حالة الرواية؛ وذلك لحداثة تلك الأنواع الأدبية. يشير نجيب محفوظ إلى ذلك بقوله: "الأشكال الأدبية الحديثة أشكال مستوردة، وقد يكون لبعضها أصول في تراثنا، ولكنها في هيئتها المستعملة مستوردة،

فجذورها لم تتمكن من الثبات بعد. والرواية بصفة خاصة شكل شبه مجهول، فدراستها في أوروبا نفسها حديثة نسبيًّا بالقياس إلى المسرح أو الشعر. ولذلك فقلَّ أن تدرس رواية دراسة نقدية تكنيكية على وجه مشبع. ولا شك أن الروائيين مسئولين عن ذلك، لكن مسئولية النقد أفدح؛ إذ كان عليه أن ينشر مفهوم الرواية وأن يبصر الروائيين بشكلهم الفني، ولكن النقاد عندنا لا يَفضلُون الروائيين كثيرًا في هذا المجال"(١٠٢).

لم يتوقف التأريخ للأنواع الأدبية لدى محفوظ عند الرواية والقصة والمسرح فحسب، لكنه اهتم أيضًا بتاريخ السينما المصرية في حواراته؛ فقد استطاع أن يلخص ما مرت به السينما من حالات ازدهار أو اضمحلال، معبرًا عن ذلك بقوله في نهاية الستينيات من القرن المنصرم: "لقد بدأت السينما في مصر بداية طيبة، ثم أدركتها الحرب فانهارت انهيارًا مروعًا، وهي اليوم في عصر الإفاقة والبعث، ولكنها مازالت غارقة في الاقتباس، عدا بعض الجهود التي تبذل في إخلاص، محاولةً خلق أدب سينمائي مصري"(١٠٣). تبدو بذلك الحالة الرديئة للرواية إبداعًا ونقدًا مقارنة بحالة الأشكال الأدبية الأخرى، وهي حالة اشتركت فيها السينما مع الرواية، وهو ما قد يفرض على النقاد إعادة النظر في العوامل التي تسببت في انحطاط الأدب والنقد الروائيين آنذاك، وكذلك إعادة التفكير في مقولة زمن الرواية!. ويتجلى بذلك أيضًا كيف أن تفضيل نجيب محفوظ لنوع أدبي محدد في فترة زمنية معينة، لم يكن حكمًا قيميًّا بأفضلية نوع أدبي على نوع آخر، إنما رغبة في توافق هذا النوع الأدبي أو ذاك مع متطلبات العصر؛ أي مع متطلبات إنسان كل عصر أو فترة زمنية محددة، وهذا يعني أيضًا ربطه أهمية النوع الأدبي بجوهر الاحتياج الإنساني، وقيمة كل نوع بالنسبة للإنسان في زمن محدد؛ ليصبح مفهوم قيمة النوع لديه غير مرتبط بما يحتويه النص من جماليات داخلية فنية فحسب، لكن فيما يمثله أو يحققه من قيم للإنسان في زمن بعينه.

***

أبرز نجيب محفوظ أيضًا إدراكه للموقف من القص الشعبي في بدايات القرن العشرين، وهو موقف تمثل في الموقف الأخلاقي الذي تمثَّله الوجدان الشعبي تجاه كثير من مرويات ومدونات الأدب الشعبي، لا سيما ألف ليلة وليلة؛ حيث يَروي أنَّ التعرف على ألف ليلة وليلة في جيله كان "خفية وتسللاً. لم نكن نستطيع أن نذكرها في حديثنا وقتذاك، لم نكن نستطيع أن نقول في بيوتنا: إنَّنا نقرأ ألف ليلة وليلة، لا تستطيع أن تعرف كل الأسباب الكامنة وراء هذا، ولكنَّك تستطيع أن تربط هذه الأسباب بحاجز أخلاقي"(١٠٤). ولذلك رأى المطالعة الأولى لليالي في سن المراهقة قد لا تؤدي إلى فهمها بشكل صحيح، لكنَّها تحتاج إلى قراءة أكثر وعيًا ونضجًا، وإلى تفهم أنَّ ما أطلق عليه الابتذال في الليالي إنَّما هو الابتذال الإنساني الطبيعي. عبَّر عن ذلك بقوله "لقد اكتشفت في هذه القراءة الثانية الناضجة، أنَّ ألف ليلة وليلة قد استطاعت أن تعبر عن عالم بأكمله، بعقليته وبعقائده وبخيالاته وأحلامه. لقد اكتشفت أنَّها عمل فريد بحق، تقف في مصاف الأعمال الإنسانية الكبيرة... إنَّ مؤلف ألف ليلة وليلة، أو بالأصح مؤلفيها، قد رووا وكتبوا بعفوية عن واقع الحياة، فخرج واقع الحياة، هذا بكل ما فيه من عمق وبساطة معًا, وأيضًا بكل ما فيه من خصوصية وابتذال، كل هذا قد خرج في كل واحد لا يتجزأ"(١٠٥). إذن عبَّر نجيب محفوظ عن موقفين تجاه القصِّ الشعبي في هذه الفترة: الأول، موقف نقدي شاع في النقد آنذاك متخذًا موقفًا أخلاقيًّا حَذِرًا من الليالي، وهو بطبيعته موقف قديم ومستمر من القصِّ بوجه عام، خاصة القص المكشوف، وما تعرض له من امتهان(١٠٦)، والثاني، موقف أيديولوجي ذاتي، لا يفصل فيه نجيب محفوظ بين القصِّ الشعبي وموقفه العام من الفن والأدب؛ ذلك الموقف الذي أعلن فيه كثيرًا أنَّ الأدب يجب أن يقوم على الصدق، وهو ما دفعه إلى وصفِ الليالي بالصدق في قوله: "لقد صيغت ألف ليلة في الحقيقة فيما يشبه دائرة

معارف نفسية اجتماعية متكاملة، وسعت إلى أن تحتوي الحقائق الإنسانية بكل ما فيها من مستويات وبكل ما فيها من جوانب حقيقية، خفية أو معلنة"(١٠٧).

وبذلك فإن انتقاد نجيب محفوظ للموقف الرافض للقص الشعبي/ ألف ليلة وليلة نتيجة لما فيها من ابتذال– كما وصِفَت من قبلِ الرافضين لها– يعدُّ موقفًا كاشفًا عن وعي نجيب محفوظ بقيمة ألف ليلة وليلة التي تمثل في ابتذالها، تبعًا له، جزءًا من مكونات الإنسان الطبيعي؛ أو بتعبير آخر، تمثل جزءًا من ابتذال طبيعي بالنسبة إلى الإنسان الطبيعي(١٠٨)؛ وهو ما يعني معه تخطي نجيب محفوظ فهم النوع الأدبي، ووصوله إلى جوهر أو قيمة ما يمثله أو يعنيه النوع نفسه بالنسبة للإنسان، وهو ما يحوله من مؤرخ للأدب إلى ناقد لنقده.

(٤)

النقد التطبيقي "الذاتي والغيري":

تخطَّى نجيب محفوظ وظيفة الناقد التنظيري للأدب في حواراته، ليصل إلى ما يمكن أن يُطلق عليه النقد التطبيقي؛ فتطرق إلى نقد أعمال بعينها، كان يأتي ذكرها في الحوارات التي تجري معه. ويمكن تقسيم موضوعات هذا النقد التطبيقي إلى عدة أقسام، هي:

أ– نقد إبداعاته الذاتية.

ب– نقد إبداعات كتاب آخرين، أو مقارنتهم بإبداعاته الذاتية.

***

يعتبر نقد المبدع لإبداعه الأدبي من أقدم صور النقد الأدبي؛ إذ يتكئ الأديب في هذا النوع على خبراته الإبداعية السابقة(١٠٩). ومن الجلِّي أن نجيب محفوظ كان له آراؤه النقدية الواضحة في بعض من أعماله الإبداعية، تمثَّلت في موقفه من رواية أولاد

حارتنا وأزمتها، ورأيه في روايته ليالي ألف ليلة، وكذلك موقفه أو فهمه وتأويله لتشكيل بعض شخصياته الروائية.

دافع نجيب محفوظ بشدة عن روايته أولاد حارتنا، مفسِّرًا الرموز التي استخدمها فيها، منكرًا ما اعترض عليه النقاد حول أنَّ شخصية الجبلاوي المقتول هي رمز لله. فقد فهم موضع الاعتراض من قِبَلِ النقاد حول هذه المسألة، مفندًا إياه بقوله: "إنّ هناك – إذا توخينا حسن النية أو الدقة مع سوء النية – أكثر من دليل على أن صاحب الرواية مسلمٌ واعٍ لما يريد أن يقول. إنَّني لم أرد قط النَيلَ من الجبلاوي، على أنَّه مرادف للإله عزَّ وجل، وحاشا لِي أن أفعل ذلك، فإنَّ ذلك ليس في تكويني أو مفهومي الروائي"(١١٠). لقد ظُلِمَت الرواية من وجهة نظره، وذلك بعدما اتُّهِمَت "بأنَّها تقتل القيم الروحية في وقت هي رواية البحث عن القيم الروحية"(١١١). ورغم أن الرواية كانت قد انتقدت بشكل إيجابي خارج مصر بعد منعها ومنع الكتابة عنها في مصر(١١٢)، فإنَّه يتمني لو "يعيد الأساتذة الأفاضل من علماء الدين قراءة الرواية بعد التخلص من غشاوة الاتهام، والله يحكم بيني وبينهم في الدنيا والآخرة"(١١٣). وكما فسَّر نجيب محفوظ البناء الفني والرمزي لشخصية الجبلاوي، مفندًا آراء النقاد، فإنَّه عمد أيضًا إلى تحليل بعض شخصيات رواياته، لاسيما شخصيات: سعيد مهران وياسين وكمال عبد الجواد. إذ يبدو أنَّ رؤيته لشخصياته تنطلق من رؤية نقدية اجتماعية، مؤداها أن أغلب شخوصه "يتعثرون بعقبات اجتماعية معينة تشير بوضوح إلى ما يريد الكاتب"(١١٤). فعند حديثه عن شخصية كمال، تلك التي شبهها كثير من النقاد بشخصيته، رأى نجيب محفوظ أنَّها شخصية ترغب في التخلص من عقائدها الفكرية المغلوطة، وهو ما ولَّد لديه الشك والرغبة في المثالية، وهما في نظره يمثلان "صدى لمشكلته الاجتماعية"(١١٥). وهذا ما جعل نجيب محفوظ يعتبره "لا منتميًا، ولكنه لا منتمٍ من نوع خاص؛ إذ إنَّه نزع إلى الانتماء بشكل واضح وإنساني، وإن يكن غير محدد

المعالم"[١١٦]. وفي حديثه عن شخصية ياسين أكد على أنَّها أيضًا نتاج لذلك الصراع الاجتماعي المستشري في بيئته آنذاك؛ حيث ظنَّ البعض "أنَّه ورث الانحلال عن أمِّه، إنَّما يرجع انحلاله في الواقع لبيئته ولتفتحه المبكر على علاقات أمِّه الغرامية، بينما لو كان ياسين قد نشأ من الأول في بيت السيد أحمد عبد الجواد، فلربما كانت شخصيته تختلف"[١١٧].

ولم تبتعد شخصية سعيد مهران عن فقد التوازن الاجتماعي الذي حدث لها، خاصة عند مقارنتها بشخصية أخرى في الرواية، هي شخصية الشيخ جنيدي؛ حيث إنَّ "سعيد مهران يطمح لأن يتوازن العالم المادي مثل توازن عالم الشيخ جنيدي المجهول. إنَّ الشيخ جنيدي لا يعبأ بأنسام عالمنا، لأنَّه في نظره عالم أشباح مزيف غير حقيقي، أمَّا سعيد فيرى أن عالمنا حقيقي، لأنه متعلق به ومنتمٍ إليه، وهو في أزمة نفسية يتطلع، مسحورًا، للتوازن الذي يتميز به عالم الشيخ جنيدي، وينجذب إليه في لحظات الحيرة"[١١٨].

وفي نقده لروايته ليالي ألف ليلة تجلَّى إدراكه لتأثيرات التراث الشعبي في أدبه؛ فأقر بإمكانية تأثير ألف ليلة وليلة وغيرها من نصوص الأدب الشعبي في هذه الرواية، غير أنَّه أكد على نتيجة أخرى أكثر أهمية في إطار الاستلهام أو التأثيرات غير المباشرة للتراث الشعبي في رواياته، ومؤدى هذه النتيجة يظهر في قوله: "إنَّ تأثري بألف ليلة في الثلاثية أكبر من تأثري بها في ليالي ألف ليلة نفسها"[١١٩].

***

يتضح النقد التطبيقي عند نجيب محفوظ أيضًا في تناوله النقدي لإبداعات كتاب آخرين ومقارنته إيَّاها بكتاباته؛ إذ عبَّر عن رأيه في أحد الروائيين المجايلين له، وهو الكاتب الروائي "عادل كامل"، مبرزًا إعجابه بشخصيته الأدبية، معتبرًا إيَّاه "رائدًا لمدرسة أدبية اتضحت معالمها فيما بعد"[١٢٠]. أما عن أعماله الأدبية، فقد عبَّر نجيب محفوظ

عن رأيه في معظم رواياته، مدللاً على اهتمامه بأبناء جيله من ناحية، وبالأدب الروائي في عصره من ناحية أخرى(١٢١).

أبدى نجيب محفوظ أيضًا رأيه النقدي في رواية عودة الروح لتوفيق الحكيم وقارنها بثلاثيته من حيث علاقة كلٍّ منهما بثورة ١٩١٩. فقد حدَّد الاختلافات بين الروايتين في مجموعة من النقاط، هي: أن توفيق الحكيم بوصفه كاتبًا من كتاب ثورة ١٩١٩ "صوَّر مصر في قصته الخالدة عودة الروح جاعلاً من الثورة ذروتها الفنية. أما أنا فتلاحظ أن في الثلاثية اندلاع الثورة في نهاية الجزء الأول، ولكن الجزء الأكبر من الرواية فقد انصبَّ على النتائج، مثل: الإلحاح على مشاكل الفقر في الجماهير، وتصوير التيارات الفكرية الجديدة التي انتهت في الجزء الثالث، وذلك بالصراع بين الإخوان المسلمين والشيوعيين. ثانيًا: في عمل الأستاذ توفيق الحكيم عودة الروح تحسُّ بأنه يبدأ التنازع بين الأفراد، وينتهي بالتوافق في أحضان الثورة، وتسود نغمة النصر في أحداث الرواية. بينما في روايتي الثلاثية يمكن أن تلاحظ أنَّه يعقب التماسك الاختلاف والانحلال وانحدار العمل السياسي نحو التفكك والفساد الذي ينتهي بالتبشير بمبادئ جديدة"(١٢٢).

ينهي نجيب محفوظ تلك المقارنة بالتفريق بين جيله وجيل توفيق الحكيم من الناحية السياسية؛ فالحكيم يمثل جيل انتصار ثورة ١٩١٩، بينما هو وجيله يمثلون جيل الهزيمة وانتكاسات ما بعد هذه الثورة، ممَّا يشير إلى إلمام نجيب محفوظ وإحاطته بالحالة السياسية، بل والثقافية العامة، التي يمكن من خلالها تصنيف الأعمال الأدبية، بل والأجيال الأدبية برمتها(١٢٣).

قدَّم نجيب محفوظ بذلك نقدًا لعنصر بعينه من عناصر العمل الأدبي، مثلما حدث في نقده لبعض كتابات عادل كامل أو توفيق الحكيم. وقدَّم نقدًا إجماليًّا، يعطي، من خلاله، أحكامًا نقدية مطلقة، على الأعمال الأدبية، مثلما حدث في بعض أحكامه

على الأعمال الأدبية الذاتية أو الغيرية. ورغم ما يبدو في هذا الاستنتاج السابق من صواب ظاهري، فإن عدة ملحوظات يجب أن تذكر في هذا السياق، وهي: أنه ليس من الضروري أن يقدم الناقد تحليلاً أو تفسيرًا لكل عناصر العمل الأدبي، خاصة أن حالة المتن الحواري، الذي تعمل عليه هذه الدراسة، هي حالة مقيدة بطبيعة المتن نفسه؛ حيث يوجه المحاور سؤالاً بعينه لنجيب محفوظ، فيدفعه للحديث عن جانب، أو عنصر، بعينه في النص الأدبي المنقود. ثم إن الحديث عن عنصر بعينه من عناصر العمل الأدبي يعدُّ نهجًا واضحًا لدى بعض النقاد؛ إذ إن الناقد آنذاك "لا يكشف لقارئه كلَّ شيء يريد بيانه، وإنما هو يكشف بعض العناصر، ويلقي الضوء على بعض الجوانب، ممهدًا الطريق أمام القارئ أن يقلده بدوره، ويتلقى التجربة على يديه كي يتمها وحده"(١٢٤).

***

اتضح فيما سبق أن ثمة ملامح نقدية خاصة تضمنتها حوارات نجيب محفوظ؛ وهي خصوصية تجلت عبر الصورة المُضَمَّنة في هذه الحوارات، والتي احتاجت إلى نوع من التأويل الذي كشف عن كون هذه الخطابات الحوارية خطابات نقدية، في جزء منها، سواء عن عمد أم عن غير عمد. ظهر محفوظ إذن في صورة المثقف الموسوعي الشامل الملمِّ بكافة جوانب حضارته بل والحضارات الأخرى، جامعًا في خلفياته الثقافية بين التوجهين: الغربي والعربي؛ وهو ما أسهم في تخليق صورته النقدية التي ظهر عليها؛ فتمكن– عبر هذه الخلفيات– من نقد الثقافة والفنون والآداب لذاته ولمبدعين آخرين، وفي لغته ولغات الحضارات الأخرى التي اطَّلع عليها مستفيدًا منها: فنيًّا وأدبيًّا.

وقد نتج كلُّ ذلك عن تلك المقدرة المزدوجة التي احتوتها شخصية نجيب محفوظ والتي جمع فيها بين قدرته على الإبداع من ناحية وعلى ممارسة النقد من ناحية ثانية،

وجلاء تأثيرات ممارساته الإبداعية على ممارسته النقدية؛ التي اعتمدت في بعض الأحيان على الذوق، وبعضها الآخر على السعي إلى التفسير المبني على فهم قواعد الأدب ومن ثمَّ قواعد النقد، وبعضها الأخير على التقييم النابع من موازاة العمل الأدبي نقديًّا مع ما يعرفه عن نظرية الأنواع الأدبية بوجه عام، وعن جوهر الإبداع، خاصة السردي، بوجه خاص. والسؤال البحثي الذي يطرح نفسه في هذا السياق وسعت الدراسة للإجابة عنه، هو: هل أثرت حوارات نجيب محفوظ وآراؤه النقدية بالفعل في كتابات النقاد عن إبداعه؟

(٥)

تتطلب الإجابة عن السؤال السابق حصر وقراءة وتحليل كل ما كتب عن نجيب محفوظ ليكون الرد موضوعيًّا، وهو ما يصعب التمكن منه عمليًّا. لذلك فإن هذه الدراسة تخيرت مجموعة من النماذج البارزة التي كتبت عن شخص نجيب محفوظ وأدبه لتثبت من خلالها أنَّ الإجابة عن السؤال هي بالإيجاب. فقد تأثرت كثير من الدراسات النقدية بما ورد في حوارات نجيب محفوظ، متخذةً طابعين أساسيين، هما: الأحكام الإيجابية أو السلبية نتيجة الاعتماد على هذه الحوارات. وما يجب قوله في البداية: إنَّ مَن وظَّف هذه الحوارات بشكل إيجابي فاق إلى حدٍّ بعيد مَن أوَّلها بشكل سلبي في تعامله معها أثناء الكتابة عن نجيب محفوظ، ولكن ما تشترك فيه معظم الدراسات النقدية، يمكن حصره في مجموعة من الزوايا التالية:

أولاً: قد لا تخلو دراسة تناولت أدب نجيب محفوظ من التأثر بمضامين حواراته، وهو ما يمكن التثبت منه عبر مطالعة هذه الكتابات أو بعضها، أو على أقل تقدير مطالعة حواشي ومرجعيات هذه الدراسات التي تثبت جلاء وعمق هذه التأثيرات.

ثانيًا: شكَّلت هذه الحوارات مرتكزًا أساسيًّا اعتمده النقاد في إصدار أحكام نقدية لصالح أو ضد شخص نجيب محفوظ وأدبه، بل وصل الأمر ببعضهم إلى حدِّ اتخاذ

بعض تصريحاته بوصفها فرضية محورية كي يقيم عليها دراسته عن أدبه. ومنهم على سبيل المثال لا الحصر: غالي شكري ومحمد محمود عبد الرازق وحسن عيد.

ثالثًا: لم تسعَ الكتبُ التي جمعت بعض حواراته إلى دراسة مضامينها أو تأثيراتها على نقاده؛ حيث اعتمدت بشكل أساسي على هذه الحوارات في التقديم لها، دون نقدها أو حتى مناقشتها للتثبت من موضوعيتها أوصلاحيتها للتطبيق.

***

لقد وظَّفَت بعض الدراسات النقدية القليلة ما أدلَى به نجيب محفوظ من أراء وتفسيرات نقدية أو ثقافية في حواراته لإصدار أحكام سلبية على شخصه أو كتاباته. فرأي الناقد الجزائري محمد البشير الهاشمي أن حصول نجيب محفوظ على جائزة نوبل لم يكن سوى مكافأة له على تحيزه للغرب. وهو في ذلك متأثر بتلك العلاقة الوطيدة التي تربط نجيب محفوظ بالثقافة والأدب الغربي والتي صرَّح بها كثيرًا، متهمًا نجيب محفوظ بالانسلاخ من الجذور العربية لمحاباة الغرب، مستشهدًا بمقولة وردت في كتاب تجديد الفكر العربي لزكي نجيب محمود، كي يدلل على صحة ادعائه. غير أنَّ حقيقة الأمر تقتضي إثبات أنَّ هذا الناقد كان قد أخطأ في الأساس عندما نسب تلك المقولات لنجيب محفوظ؛ حيث تداخلت لديه الأسماء ما بين زكي نجيب محمود ونجيب محفوظ! مُطلِقًا على الثاني زكي نجيب محفوظ، كما ورد في حواشي دراسته، وهو ما يشير إلى مدى السطحية وخطورتها التي يتعامل بها بعض الباحثين مع مقولات المفكرين والأدباء(١٢٥).

تمَّ أيضًا استغلال بعض النقاد لبعض حوارات نجيب محفوظ للادعاء بأنَّه يضمر عداءً واضحًا للنقاد ويستهين بتعليقاتهم وتحليلاتهم، وهو ما تجلَّى لدى الناقد أحمد مطلوب في دراسته "عبث نجيب محفوظ بالنقاد"؛ تلك التي عوَّل فيها على مرجعية أساسية هي حوارات نجيب محفوظ، وقدَّم لدراسته بقوله "لم يعبث بالنقاد أديب كما

عبث بهم نجيب محفوظ، فقد استمرأ – منذ تألق نجمه– ما يكتب عنه وراح يصغي إليه بارتياح حينما تضمه المجالس، ويسخر منها حينما يعود إلى نفسه باحثًا عن صحة ما قيل فيه"[١٢٦]. وعلى المنوال نفسه، اعترض كمال نشأت على حوار لنجيب محفوظ رآه فيه رافضًا للفن وللأدب القديم، وهو حوار ورد في مجلة البيان الكويتية عدد يناير ١٩٨٩م، وكان نجيب محفوظ يبرهن فيه على عدم أهمية القديم إذا لم يخضع لمتطلبات العصر[١٢٧]. وما يجب ذكره في هذا السياق أن إدراك كمال نشأت لتصريح نجيب محفوظ كان قاصرًا عن إدراك البنية الدلالية العميقة للحوار؛ تلك التي تبرز رؤية نجيب محفوظ التي أكَّد فيها على ضرورة تسخير الفن والأدب – أيًّا كان زمانه أو لغته أو شكله – لخدمة الحاضر، بل والمستقبل كما تثبت جلُّ حواراته.

***

أما الشقُّ الثاني الذي استفاد فيه النقاد من الأطروحات والتفسيرات النقدية لنجيب محفوظ في حواراته فكان الأغزر كمًّا والأعمق كيفًا؛ حيث اعتمدت معظم الكتب التي سعت إلى رصد حواراته على تقديم متنها اعتمادًا على ما ورد في تلك الحوارات من معلومات، سلموا بها دون محاولة للاعتراض أو التفنيد لهذه الحوارات، إنَّما كانت مجرد مقدمات لهذه الكتب الحوارية.

يمكن تلمس ذلك في كتاب رجاء النقاش "نجيب محفوظ: صفحات من مذكراته وأضواء جديدة على أدبه وحياته" الصادر عن مركز الأهرام للترجمة والنشر عام ١٩٩٨، وكتاب محمد سلماوي "وطني مصر" الصادر عن دار الشروق عام ١٩٩٧، وكتاب فؤاد دوارة "عشرة أدباء يتحدثون الصادر عن الهيئة المصرية العامة للكتاب عام ١٩٩٦، وكذلك كتابه "نجيب محفوظ من القومية إلى العالمية" الصادر عن الهيئة المصرية العامة للكتاب عام ١٩٨٩.

أمَّا الكتابات التي درست أدب نجيب محفوظ مستفيدة من حواراته، فهي كثيرة ويصعب حصرها، لكن ثمة دراستان أساسيتان استفادتا بجلاء من حوارات نجيب محفوظ، وهما: المنتمي لغالي شكري، ونجيب محفوظ حياته وأدبه لنبيل فرج.

لقد بنى غالي شكري فرضيته المحورية، القائمة على فكرة الانتماء، اتكاءً على التصريح الذي أدلى به نجيب محفوظ في حواراته بأنه هو كمال عبد الجواد في الثلاثية، وهو ما صدَّر به غالي شكري كتابه بانيًا عليه جلَّ أطروحته(١٢٨). وقد أثَّرت أيضًا آراء وأطروحات نجيب محفوظ في معظم القضايا الفرعية التي ناقشها غالي شكري في كتابه، وأسهمت في توجيه أحكامه النقدية، ومنها على سبيل المثال لا الحصر، اعتماده على حوارات نجيب محفوظ في تقييمه للجيل الأدبي السابق على جيل محفوظ ومدى تأثيره في إبداعه، حتى أنَّه افترض أنَّ شخصيتي أحمد شوكت وعدلي كريم اللتين ظهرتا في نهاية الثلاثية ما هما إلا لقاء فريد بين نجيب محفوظ وسلامة موسي "وسوف نعرف فيما بعد أن شخصية أحمد شوكت ليست إلا امتدادًا رمزيًّا لشخصية كمال عبد الجواد كما كان يرجو ويأمل"(١٢٩).

أما نبيل فرج فقد اعتمد في كتابه – وبشكل شبه كليٍّ – على ما ورد في حوارات نجيب محفوظ حول آرائه في كل القضايا التي ناقشها في الكتاب، مثل: موقف نجيب محفوظ من الحب والموت أو الثورات المصرية التي عايشها أو موقفه من العدالة الاجتماعية والحرية الفردية، أو موقفه من تحويل أعماله الأدبية إلى السينما، والتي رأى فيها ما رآه محفوظ من أن السينما حققت لأعماله رواجًا كبيرًا لم يكن يتحقق لولا هذا التحويل من النص الأدبي المكتوب إلى العرض السينمائي(١٣٠).

ولم تقتصر الدراسات التي تأثرت في أحكامها القيمية والجمالية الفنية بحواراته على الكتب المنشورة فحسب، لكن كانت هناك مجموعة كبيرة من الدراسات المنشورة في الدوريات العلمية، والتي جعلت من مضامين حوارات نجيب محفوظ فرضيات

أساسية قامت عليها. ومنها على سبيل المثال: دراسة إدوار الخراط "نجيب محفوظ: القدرية كموقف من الكون"، المنشورة بمجلة نزوى عام ١٩٩٤، تلك التي عرض فيها تصريحات محفوظ التي أدلى من خلالها بأن رواياته الأولى تاريخية لكنها تتمسك بقضايا الحاضر، رائيًا – إدوار الخراط – أنَّها "ليست بالروايات التاريخية، وهي ليست على اليقين روايات رومانتيكية، مهما أحب الكاتب أن يسميها بذلك. بل هي في ظني الإرهاصات الأولى للأبنية العقلية التي سوف يبنيها نجيب محفوظ، والتجارب الأولى التي يتيح فيها لمقومات فكره الأساسية أن تتشكل خلقًا سويًّا"(١٣١). ونتيجة لذلك فقد أصدر إدوار الخراط حكمًا قيميًّا على أسلوب كتابة نجيب محفوظ في هذه الفترة بأنه أسلوب تقليدي قديم – جاحظي على حدِّ تعبيره – كان يمكن لمحفوظ أن يتخلص من كثير من هذه التأثيرات الأسلوبية القديمة(١٣٢).

وباستخدام المنهجية نفسها، أقام محمد بدوي أحكامه في دراسته المعنونة "أقنعة نجيب محفوظ: أفكار أولى حول كتابة الذات" المنشورة في مجلة ثقافات عام ٢٠٠٢. حيث بنى فرضيته وحكمه الأساسي، وهو أنَّ نجيب محفوظ لم يكتب عن ذاته وأنَّه ليس لديه أدب اعترافات، بناء على الحوار الذي دار بين نجيب محفوظ والمازني، والذي نصح فيه الثاني الأولَ بضرورة إخفاء الذات عند كتابة الأدب الواقعي، حتى لا تسبب الكثير من المشكلات لصاحبها، معقبًا – أي محمد بدوي – على هذا الحوار بقوله: "ومن الواضح أن محفوظ فهم الرسالة فشكر أستاذه ومضى"(١٣٣). رأى محمد بدوي بهذا أن نجيب محفوظ سعى لإخفاء ذاته قدر الاستطاعة، حتى أنَّ شخصية كمال التي صرَّح نجيب محفوظ بأنَّها تمثله لا تمثِّل – في ظن محمد بدوي – إلا حكمًا ورقيًّا؛ حيث إنَّ "كمال عبد الجواد هو نجيب محفوظ، لكنه نجيب محفوظ ورقي، ابتعد عن الشخص الذي استلهم منه، ولم يعد دالاً على تاريخ شخصي أو ذات فردية متعينة"(١٣٤). ونتيجة لهذا قاربَ محمد بدوي بين تصريح نجيب محفوظ بأنَّه كمال عبد

الجواد وبين رأيه المتمثل في أن الواقعية لديه لا تعني تقليدًا صرفًا للواقع، فكانت النتيجة – التي لم تخرج عن تأثيرات تصريحات نجيب محفوظ – أن كمال ما هو إلا نجيب محفوظ في شكله المتحوِّر أو الورقي على حدِّ تعبيره.

ظهر بذلك مدى ما تركته حوارات وتصريحات نجيب محفوظ من آثار سلبية كانت أم إيجابية على كلِّ من حاول أن يكتب عنه، لكن الموضوعية تقتضي الاعتراف بأن هذه التأثيرات كانت عميقة للدرجة التي جعلت بعض الدراسات تبني فرضياتها وعناوينها، بل وأحكامها تحت تأثير واضح لهذه الحوارات.

***

تبدَّى بذلك أن نجيب محفوظ ظهر بوصفه ناقدًا – وبشكل جليٍّ– لكلِّ من يقرأ هذه الحوارات قراءة متعمقة، بغية الكشف– في طياتها– عن هويات متنوعة لصائغ مضامينها الأساسية/ نجيب محفوظ، كما اتضح كيف أن آراءه وتصريحاته النقدية كانت فاعلة في التأثير على نقاده بشكل سلبي أو إيجابي.

غير أن سؤالاً جديدًا بدأ يتبدى في الأفق قبيل انتهاء الباحث من هذه الدراسة، وهو، هل من المنهجي أو الموضوعي الاتكاء على تصريحات أو آراء المبدعين في تحليل أعمالهم الإبداعية؟ وفي هذا السياق، نرى أنَّه لابد من التفريق بين المبدع المبدع – أي المبدع الصِّرف– والمبدع الناقد؛ أي المتمكن من أدواته النقدية التي تمكنه من التعامل مع الفنون والإبداعات الأدبية من وجهة نظر نقدية، دون الإبداعية التي تشغله عند تأليف إبداعاته الأدبية. وقد كشفت مراجعة ردود نجيب محفوظ على تساؤلات محاوريه عن امتلاكه لهذه الأدوات بما لا يقل عن أيِّ ناقد في عصره كان قد وهب نفسه للنقد فحسب. حيث امتلك القدرة على صياغة رؤاه العامة حول الفنون والآداب، مُطَعِّمًا ذلك بفهمه لمجموعة المصطلحات الجوهرية التي تسهم في كشف فهمه لكل مجال من المجالات التي قدَّم نقدًا لها. يضاف إلى ذلك قدرته على الربط بين مقولاته

التنظيرية وتطبيقاته على مجموعة الظواهر والنصوص الأدبية التي أثبتت وعيه الدقيق بماهية هذه المصطلحات في علاقاتها بالنوع الفني أو الأدبي التي ترتبط به، كما أشار هذا أيضًا إلى قابلية هذه المصطلحات للتطبيق لدى نقاد آخرين، ليس نجيب محفوظ من بينهم. يعني هذا أنَّ ثمة رؤية نقدية كانت قد تشكلت بجلاء فيما قدمة نجيب محفوظ في حواراته عبر نصف قرن؛ والتي أثبتت أنَّ ثمة صورة أخرى لنجيب محفوظ كانت تحتاج إلى بعث، ربما أفاد منها الباحثون والقرَّاء؛ بدليل تأثيرها على كثيرين منهم.

***

هوامش الدراسة:

(*) مرَّت هذه الدراسة بالعديد من المراحل التي يجب ذكرها في هذا السياق إعمالاً للأمانة العلمية وأمانة التوثيق؛ فقد بدأت النواة الأولى لها بطرح الفكرة في مؤتمر النقد الأدبي، دورة عبد القادر القط، عن إمكانية وجود دلالات نقدية في حوارات نجيب محفوظ، مايو ٢٠١٧م؛ وذلك لمناقشة الفكرة مع الحاضرين. ثم سعى الباحث لاستكمال جوانب هذه الدراسة، بعد أن قام بجمع تسعة وعشرين حوارًا لنجيب محفوظ من بطون المجلات الأدبية المصرية والعربية، فنشر كتابًا في الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠١٨م، بعنوان نجيب محفوظ ناقدًا: مقاربة تأويلية لحواراته في المجلات الأدبية، يحوي في طياته هذه الحوارات، ودراسة مطولة تسبقها، ثم نشر الباحثُ بحثًا بعنوان: النقد الخالق عند نجيب محفوظ: دراسة تأويلية لحواراته المنشورة في المجلات الأدبية، مجلة آفاق للعلوم، المجلد السادس، العدد الأول، الجزائر: جامعة زيان عاشور، ٢٠٢١. وما تجدر الإشارة إليه هو أن هذا البحث، الحالي، يتماس في بعض جوانبه، بل ويتناص في بعض من فقراته ومكوناته مع البحثين والكتاب سالِفِي الذكر، مع إدخال بعض الإضافات والتعديلات التي أَثْرَت الموضوع وأكملته من وجهة نظر الباحث؛ ليصبح في شكله الأمثل.

١- راجع: أمبرتو إيكو، التأويل والتأويل المفرط، ترجمة ناصر الحلواني، سوريا: مركز الإنماء الحضاري، ٢٠٠٩، ص ص ٣٣-٣٤.

٢- انظر، صالح داسي، الحوار والمقاولة، مجلة الإتحاف، العدد١٩١، تونس: من إصدارات ولاية سليانة، ٢٠٠٩، ص ١٨.

٣- انظر، صالح داسي، الحوار والمقاولة: أهداف الحوار، مجلة الإتحاف، العدد ١٩٤، تونس: من إصدارات ولاية سليانة،٢٠٠٩، ص ٦.

٤- تزفيتان تودوروف، ميخائيل باختين: المبدأ الحواري، ترجمة فخري صالح، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ١٩٩٦، ص ٩٥.

٥- انظر، ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، ترجمة محمد برادة، القاهرة: دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، ١٩٨٧، ص ٦٢- ص ١٠٧.

٦- انظر، تزفيتان تودروف، ميخائيل باختين: المبدأ الحواري، مرجع سابق، ص ص ٩٣-٩٦.

٧- عزة بدر، المجلات الأدبية في مصر من ١٩٥٤ إلى ١٩٨١م، القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة، ٢٠١٦، ، ص ٣٧.

٨- انظر، المرجع السابق، ص ٤١.

٩- بيتر هوفمايستر، نجيب محفوظ صوت مصر وناقل أحداثها، مجلة فكر وفن، العدد ٥٥، ألمانيا: معهد جوتة، ١٩٩٢، ص ٤٣.

١٠- سامح كريّم، مع نجيب محفوظ، مجلة الفكر المعاصر، العدد رقم ٤٣، القاهرة: المؤسسة المصرية العامة للتأليف والنشر، سبتمبر١٩٦٨، ص ٨٠.

١١- كامل السوافيري، ثقافة الناقد الأدبي، مجلة البيان، العدد ٦٣، الكويت: رابطة الأدباء الكويتيين، يونيو ١٩٧١، ص٢٨.

١٢- غالي شكري، نجيب محفوظ يتحدث عن فنِّه الروائي، مجلة حوار، العدد رقم ٣، بيروت: من إصدارات توفيق صايغ، أبريل ١٩٦٣، ص ٧٤.

١٣- سامح كريّم، مع نجيب محفوظ، مرجع سابق، ص ٧٩.

١٤- شكري عيَّاد، دائرة الإبداع: مقدمة في أصول النقد، القاهرة: دار إلياس، ١٩٨٧، ص ٣٣.

١٥- ناجي نجيب، بين العلم والأدب: حوار مع نجيب محفوظ، مجلة فكر وفن، العدد ٢٥، ألمانيا: معهد جوتة، ١٩٧٥، ص ٦٣.

١٦- محمد صدقي، نجيب محفوظ يتحدث عن أدب الطبقة العاملة، مجلة الرسالة الجديدة، العدد ٣٧، القاهرة: دار التحرير للطباعة والنشر، أبريل ١٩٥٧، ص ٣٢.

١٧- ألفريد فرج، نجيب محفوظ يتحدث، مجلة الناقد، العدد رقم٧، بيروت: دار رياض الريس للكتب والنشر، يناير ١٩٨٩، ص ٢٧.

١٨- سلوى النعيمي، أبونا نجيب محفوظ: وثيقة أدبية، مجلة المجرة، العدد رقم ١، المغرب: دار البوكيلي للطباعة والنشر، أبريل ١٩٩٦، ص ١١٤.

١٩- انظر، غالي شكري، نجيب محفوظ يتحدث عن فنِّه الروائي، مرجع سابق، ص٧٠.

٢٠- محمد بركات، حوار حول مسرح نجيب محفوظ، مجلة الهلال، العدد رقم ٢، القاهرة: دار الهلال، فبراير ١٩٧٠، ص ٢٠١.

٢١- السيد الباز صالح وفتحي المجاهد الجمال، الشباب يسأل ونجيب محفوظ يجيب، مجلة الجديد، العدد ٧، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، مايو ١٩٧٢، ص ٤.

٢٢- محمد برادة، نجيب محفوظ معه وعنه: مرصد للرأي العام: كثير الأسئلة: مجلة الناقد، العدد رقم ١٨، بيروت: دار رياض الريس للكتب والنشر، ديسمبر ١٩٨٩، ص ١٨.

٢٣- عبد الوهاب الأسواني، نجيب محفوظ: أدبنا الحديث ينقصه الموضوع والشكل، مجلة الدوحة، العدد رقم ٦، الدوحة: وزارة الثقافة والفنون والتراث، يونيو ١٩٧٦، ص ١٧.

٢٤- ياسين رفاعية، نجيب محفوظ: عن همومنا الحاضرة، مجلة شعر، العدد ٤٢، بيروت: مطبعة رفيق الخال، ١٩٦٩، ص ٢٢.

٢٥- فاروق شوشة، مع الأدباء: نجيب محفوظ، مجلة الآداب، العدد ٦، دمشق: إصدارات سهيل إدريس،١٩٦٠، ص ٢٠.

٢٦- انظر، ياسين رفاعية، نجيب محفوظ: عن همومنا الحضارة، مرجع سابق، ص ٢٤.

٢٧- محمد بركات، حوار حول مسرح نجيب محفوظ، مرجع سابق، ص ص ٢٠٠- ٢٠١.

٢٨- محمد برادة، نجيب محفوظ معه وعنه: مرصد للرأي العام كثير الأسئلة، مرجع سابق، ص ١٨.

٢٩- انظر، مندوب مجلة العربي في القاهرة، الأديب القصاص نجيب محفوظ يقول: لا حياء في الأدب كما لا حياء في الدين، مجلة العربي، العدد رقم ٩، الكويت: وزارة الإعلام، أغسطس ١٩٥٩، ص ١١٤.

٣٠- محمد صدقي، نجيب محفوظ يتحدث عن أدب الطبقة العاملة، مرجع سابق، ص ٣٢.

٣١- شكري محمد عيَّاد، دائرة الإبداع: مقدمة في أصول النقد، مرجع سابق، ص٦٥.

٣٢- انظر المرجع السابق، ص٦٥.

٣٣- نفسه، ص ص٦٥-٦٦.

٣٤- انظر المرجع نفسه، ص٦٦.

٣٥- غالي شكري، المنتمي: دراسة في أدب نجيب محفوظ، القاهرة: مكتبة الزناري، ١٩٦٤، ص ٨.

٣٦- محمد بدوي، أقنعة نجيب محفوظ: أفكار أولى حول كتابة الذات، مجلة ثقافات، العدد رقم ٣، البحرين: من إصدارات جامعة البحرين، يوليو ٢٠٠٢، ص ٨٢.

٣٧- انظر، المرجع السابق، ص٨١.

٣٨- عبد التواب عبد الحي، حشيش نجيب محفوظ، مجلة الهلال، العدد رقم ١٢، القاهرة: دار الهلال، ديسمبر ٢٠٠٥، ص ١٧٠.

٣٩- سلوى النعيمي، أبونا نجيب محفوظ: وثيقة أدبيَّة، مجلة المجرة، العدد رقم ١، المغرب: دار البوكيلي للطباعة والنشر، أبريل ١٩٩٦، ص ١١٧.

٤٠- أماني فريد، ماذا يكتب نجيب محفوظ، مجلة الهلال، العدد رقم ١٠، القاهرة: دار الهلال، أكتوبر ١٩٨١، ص ٢٤.

٤١- انظر، سلوى النعيمي، أبونا نجيب محفوظ: وثيقة أدبية، مرجع سابق، ص ١٠٧- ص ١١١.

٤٢- انظر، محمد بركات، حوار حول مسرح نجيب محفوظ، مرجع سابق، ص ٢٠٢.

٤٣- انظر، سامح كريّم، لقاء مع نجيب محفوظ وثورة ١٩١٩، مجلة الكاتب، العدد ٩٧، القاهرة: المؤسسة المصرية العامة للتأليف والنشر، ١٩٦٩، ص ٣٤.

٤٤- غالي شكري، نجيب محفوظ يتحدث عن فنِّه الروائي، مرجع سابق، ص ٦٩.

٤٥- أماني فريد، ماذا يكتب نجيب محفوظ، مرجع سابق، ص ٢٤.

٤٦- غالي شكري، نجيب محفوظ يتحدث عن فنِّه الروائي، مرجع سابق، ص ٦٩.

٤٧- سلوى نعيمي، أبونا نجيب محفوظ: وثيقة أدبية، مرجع سابق، ص ١١٦.

٤٨- سامح كريّم ، مع نجيب محفوظ، مجلة الفكر المعاصر، العدد رقم ٤٣، القاهرة: المؤسسة المصرية العامة للتأليف والنشر، سبتمبر١٩٦٨، ص ص ٧٧-٧٨.

٤٩- جلال سرحان، حديث مع نجيب محفوظ في عيد ميلاده الخمسين، مجلة المجلة، العدد رقم ٧٣، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، يناير ١٩٦٣، ص ٢٨.

٥٠- أسامة عرابي، حوار مع نجيب محفوظ، مجلة إبداع، العدد رقم ١- ٣، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٢، ص ١٧.

٥١- عبد التواب عبد الحي، حشيش نجيب محفوظ، مرجع سابق، ص ١٦٤.

٥٢- سلوى النعيمي، أبونا نجيب محفوظ: وثيقة أدبية، مرجع سابق، ص ١١٦.

٥٣- عبد الرحمن أبو عوف، نجيب محفوظ يتحدث عن تحويل أعماله إلى السينما، مجلة البيان، العدد رقم ٩٧، الكويت: رابطة الأدباء الكويتيين، ١٩٧٤، ص ٧٧.

٥٤- محمد بركات، حوار حول مسرح نجيب محفوظ، ، مرجع سابق، ص٢٠٩.

٥٥- رجب البنا، نجيب محفوظ يتحدث، مجلة الأدب، العدد الرابع، القاهرة: إصدارات أمناء المجلة: أمين الخولي، ١٩٦٠، ص ٢٣٥.

٥٦- مندوب جريدة العربي في القاهرة، الأديب القصاص نجيب محفوظ يقول: لا حياء في الأدب كما لا حياء في الدين، مرجع سابق، ص ١١٢.

٥٧- فاروق شوشة، مع الأدباء: نجيب محفوظ، مرجع سابق، ص ٢٠.

٥٨- أحمد الحمروني، نجيب محفوظ: سيرة مثالية في الحياة والأدب، مجلة الحياة الثقافية، العدد ١٧٨، تونس: وزارة الثقافة والمحافظة على التراث، ديسمبر ٢٠٠٦، ص ٤٤.

٥٩- انظر، سامح كريّم، لقاء مع نجيب محفوظ وثورة ١٩١٩، مرجع سابق، ص ٢٥.

٦٠- انظر، المرجع السابق، ص ص٢٦- ٢٩.

٦١- يمكن مراجعة المقصود بمفهوم "توجيه الحوار" والعديد من الأساليب المستخدمة في إحداثه لدى: جوهانس شفيتالا، محاولات لتحليل الحوارات وتصنيفها وتوجيهها، ترجمة عمر بلخير، مجلة الخطاب، العدد الثاني، الجزائر: جامعة مولود معمري، دار الأمل للطباعة والنشر والتوزيع، مايو ٢٠٠٧، ص٣٦٩.

٦٢- كثير من الحوارات التي وردت في هذه الدراسة تجلّت فيها إيماءات نجيب محفوظ أثناء الحوار، ومنها: عاطف فرج، حوار مع نجيب محفوظ، مجلة الهلال، العدد رقم٨، القاهرة: دار الهلال، أغسطس ١٩٧٩. ورجب البنا، نجيب محفوظ يتحدث، مرجع سابق، وعبد التواب عبد الحي، حشيش نجيب محفوظ، مرجع سابق.

٦٣- تزفيتان تودوروف، ميخائيل باختين: المبدأ الحواري، مرجع سابق، ص ١١٦.

٦٤- عبد الكريم جمعاوي، الروائي حين يصبح منظِّرًا، مجلة البيان، العدد ٤٠١، الكويت: رابطة الأدباء الكويتيين، ديسمبر ٢٠٠٣، ص١٠٨.

٦٥- المرجع السابق، ص١٠٨.

٦٦- محمد النويهي، ثقافة الناقد الأدبي، القاهرة: مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، ١٩٤٩، ص٣٧.

٦٧- أحمد عتمان، حوار مع نجيب محفوظ، مجلة القاهرة، العدد ٩١، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، يناير ١٩٨٩، ص ٤٦.

٦٨- فاروق شوشة، مع الأدباء: نجيب محفوظ، مرجع سابق، ص ١٨.

٦٩- سامح كريّم، مع نجيب محفوظ، مرجع سابق، ص ٧٩.

٧٠- ألفريد فرج، نجيب محفوظ يتحدث، مرجع سابق، ص ٢٨.

٧١- ناجي نجيب، بين العلم والأدب: حوار مع نجيب محفوظ، مرجع سابق، ص ٦٤.

٧٢- رجب البنا، نجيب محفوظ يتحدث، مرجع سابق، ص ٢٣٥.

٧٣- أحمد عتمان، حوار مع نجيب محفوظ، مرجع سابق، ص ٤٧.

٧٤- انظر، عبد الوهاب الأسواني، نجيب محفوظ: أدبنا الحديث ينقصه الموضوع والشكل، مرجع سابق، ص ١٨.

٧٥- سلوى النعيمي، أبونا نجيب محفوظ: وثيقة أدبية، مرجع سابق، ص ص ١١٢- ١١٣.

٧٦- فاروق شوشة، نجيب محفوظ، مرجع سابق، ص ١٩.

٧٧- غالي شكري، نجيب محفوظ يتحدث عن فنِّه الروائي، مرجع سابق، ص ٦٩.

٧٨- ألفريد فرج، نجيب محفوظ يتحدث، مرجع سابق، ص ٢٧.

٧٩- فاروق شوشة، نجيب محفوظ، مرجع سابق، ص ١٩.

٨٠- رجب البنا، نجيب محفوظ يتحدث، مرجع سابق، ص ٢٣٧.

٨١- عبد الوهاب الأسواني، نجيب محفوظ: أدبنا الحديث ينقصه الموضوع والشكل، مرجع سابق، ص ١٦.

٨٢- يمكن مراجعة تصريحات نجيب محفوظ في هذا الشأن لدى، محمد بركات، حوار حول مسرح نجيب محفوظ، مرجع سابق، ص ٢٠٢.

٨٣- جلال سرحان، حديث مع نجيب محفوظ في عيد ميلاده الخمسين، مرجع سابق، ص ٢٨.

٨٤- محمد بركات، حوار حول مسرح نجيب محفوظ، مرجع سابق، ص ٢٠٠.

٨٥- المرجع السابق، ص ٢٠٨.

٨٦- المرجع نفسه، ص ٢٠٨.

٨٧- نفسه، ص٢٠١.

٨٨- نفسه، ص ٢٠٣.

٨٩- نفسه، ص ٢٠١.

٩٠- نفسه، ص ٢٠٤.

٩١- سامح كريّم، مع نجيب محفوظ، مرجع سابق، ص٨٠.

٩٢- أسامة عرابي، حوار مع نجيب محفوظ، مرجع سابق، ص ص ١١٦- ١١٧.

٩٣- سلوى النعيمي، أبونا نجيب محفوظ: وثيقة أدبية، مرجع سابق، ص ١١٥.

٩٤- انظر، يوسف سامي اليوسف، وظيفة الناقد الأدبي، مجلة المعرفة، العدد ٤٠٧، دمشق: وزارة الثقافة والإرشاد القومي والإعلام، أغسطس ١٩٩٧، ص ٨٤.

٩٥- محمد الكتاني، التأريخ للأدب العربي: تساؤلات ومواقف، مجلة علامات في النقد، العدد ٢، السعودية: إصدارات نادي جدة الأدبي، ديسمبر ١٩٩١، ص٦٧.

٩٦- شكري عياد، دائرة الإبداع: مقدمة في أصول النقد، مرجع سابق، ص ٣٩.

٩٧- فاروق شوشة، نجيب محفوظ، مرجع سابق، ص٢٠.

٩٨- عايدة الشريف، ذكريات وحديث مع نجيب محفوظ، مجلة الآداب، العدد الثالث، بيروت: من إصدارات الدكتور سهيل إدريس، مارس ١٩٦٧، ص ٢٨.

٩٩- ياسين رفاعية، نجيب محفوظ: عن همومنا المعاصرة، مرجع سابق، ص ٢٤.

١٠٠- محمد بركات، حوار حول مسرح نجيب محفوظ، مرجع سابق، ص ص ٢٠٠- ٢٠١.

١٠١- غالي شكري، نجيب محفوظ يتحدث عن فنّه الروائي، مرجع سابق، ص ٧٢.

١٠٢- المرجع السابق، ص ٨١.

١٠٣- مندوب العربي في القاهرة، الأديب القصاص نجيب محفوظ يقول: لا حياء في الأدب كما لا حياء في الدين، مرجع سابق، ص ١١٤.

١٠٤- حسين حمودة، نجيب محفوظ لفصول: ألف ليلة أحاطت بالحضارة الشرقية، مجلة فصول، العدد رقم ٢، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٤، ص ٣٧٨.

١٠٥- المرجع السابق، ص ٣٧٩.

١٠٦- لمراجعة الموقف من القص في هذه المرحلة وما يسبقها، يمكن مراجعة: ألفت كمال الروبي، الموقف من القص في تراثنا النقدي، القاهرة: مركز البحوث العربية، ١٩٥٥. خاصة الفصل الثاني

من الكتاب، والذي عرضت فيه المؤلفة دور السلطة وموقفها الرسمي من القصِّ منذ العصور الإسلامية المبكرة.

١٠٧- حسين حمودة، نجيب محفوظ لفصول: ألف ليلة أحاطت بالحضارة الشرقية، مرجع سابق، ص ٣٧٩.

١٠٨- لمراجعة فهم نجيب محفوظ لما قصده باصطلاح الابتذال الإنساني، انظر المرجع السابق، ص ٣٧٩.

١٠٩- محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، القاهرة: نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، ١٩٩٧، ص١٠. ويؤكد الكاتب في الصفحة نفسها على أن كل كاتب كبير هو " ناقد بالفعل أو بالقوة".

١١٠- مصطفى عبد الغني، نجيب محفوظ: أشهد، مجلة القاهرة، العدد رقم ١٥٨، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، يناير ١٩٩٦، ص ١٢٢.

١١١- المرجع السابق، ص ١٢٣.

١١٢- انظر، عبد الوهاب الأسواني، نجيب محفوظ: أدبنا الحديث ينقصه الموضوع والشكل، مرجع سابق، ص ١٨.

١١٣- مصطفى عبد الغني، نجيب محفوظ: أشهد، مرجع سابق، ص ١٢٣.

١١٤- فاروق شوشة، نجيب محفوظ، مرجع سابق، ص ٢٠.

١١٥- ألفريد فرج، نجيب محفوظ يتحدث، مرجع سابق، ص ٢٦.

١١٦- غالي شكري، نجيب محفوظ يتحدث عن فنِّه الروائي، مرجع سابق، ص ٦٨.

١١٧- ألفريد فرج، نجيب محفوظ يتحدث، مرجع سابق، ص ٢٧.

١١٨- المرجع السابق، ص ٢٦.

١١٩- حسين حمودة، نجيب محفوظ لفصول: ألف ليلة أحاطت بالحضارة الشرقية، مرجع سابق، ص ٣٨٠.

١٢٠- فاروق شوشة، نجيب محفوظ يتحدث، مرجع سابق، ص ٢١.

١٢١- انظر، أسامة عرابي، حوار مع نجيب محفوظ، مرجع سابق، ص ص ١٠- ١١.

١٢٢- سامح كريّم، لقاء مع نجيب محفوظ وثورة ١٩١٩، مجلة الكاتب، العدد ٩٧، القاهرة: المؤسسة المصرية العامة للتأليف والنشر، ١٩٦٩، ص ٢٩.

١٢٣- انظر، المرجع السابق، ص٣٠.

١٢٤- مجاهد عبد المنعم مجاهد، الناقد وطبيعة النقد، مجلة الآداب، العدد رقم ٧، بيروت: من إصدارات سهيل إدريس، يوليو ١٩٥٥، ص٦١٥.

١٢٥- انظر، محمد البشير الهاشمي، الفتاة المسلمة ودعوات الانفتاح، مجلة المنهاج، العدد ٣٦، لبنان: مركز الغدير للدراسات والنشر، ٢٠٠٥، ص ١١٤- ص ١٢٠.

١٢٦- أحمد مطلوب، عبث نجيب محفوظ بالنقاد، مجلة البيان، العدد رقم ١٢٤، الكويت: إصدارات رابطة الأدباء الكويتيين، ١٩٧٦، ص ٦.

١٢٧- انظر، كمال نشأت، نجيب محفوظ وإهماله الأدب القديم، مجلة المعرفة، العدد رقم ٣٢٤- ٣٢٥، دمشق: وزارة الثقافة، ١٩٩٠، ص ص ٢٢٠- ٢٢١.

١٢٨- انظر، غالي شكري، المنتمي، مرجع سابق، ص٧ وما بعدها.

١٢٩- المرجع السابق ، ص ١٣٦.

١٣٠- انظر، نبيل فرج، نجيب محفوظ: حياته وأدبه، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب،١٩٨٦، ص ص ٥١-٥٢.

١٣١- إدوار الخراط، نجيب محفوظ: القدرية كموقف من الكون، مجلة نزوى، العدد رقم ١، عمان: مؤسسة عمان للثقافة والنشر والإعلان،١٩٩٤، ص ٥٤.

١٣٢- انظر، المرجع السابق، ص ٥٥.

١٣٣- محمد بدوي، أقنعة نجيب محفوظ: أفكار أولى حول كتابة الذات، مرجع سابق، ص ٨١.

١٣٤- المرجع السابق، ص٨٦.

***

مصادر ومراجع الدراسة:

أولاً: المصادر والمراجع العربية: (الكتب والمقالات المنشورة في الدوريات العلمية):

١- أحمد الحمروني، نجيب محفوظ: سيرة مثالية في الحياة والأدب، مجلة الحياة الثقافية، العدد ١٧٨، تونس: وزارة الثقافة والمحافظة على التراث، ديسمبر ٢٠٠٦.

٢- أحمد عتمان، حوار مع نجيب محفوظ، مجلة القاهرة، العدد ٩١، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، يناير ١٩٨٩.

٣- أحمد مطلوب، عبث نجيب محفوظ بالنقاد، مجلة البيان، العدد رقم ١٢٤، الكويت: إصدارات رابطة الأدباء الكويتيين، ١٩٧٦.

٤- أسامة عرابي، حوار مع نجيب محفوظ، مجلة إبداع، العدد رقم ١- ٣، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٢.

٥- إدوار الخراط، نجيب محفوظ: القدرية كموقف من الكون، مجلة نزوى، العدد رقم ١، عمان: مؤسسة عمان للثقافة والنشر والإعلان، ١٩٩٤.

٦- السيد الباز صالح وفتحي المجاهد الجمال، الشباب يسأل ونجيب محفوظ يجيب، مجلة الجديد، العدد ٧، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، مايو ١٩٧٢.

٧- ألفت كمال الروبي، الموقف من القص في تراثنا النقدي، القاهرة: مركز البحوث العربية، ١٩٥٥.

٨- ألفريد فرج، نجيب محفوظ يتحدث، مجلة الناقد، العدد رقم٧، بيروت: دار رياض الريس للكتب والنشر، يناير ١٩٨٩.

٩- أماني فريد، ماذا يكتب نجيب محفوظ، مجلة الهلال، العدد رقم ١٠، القاهرة: دار الهلال، أكتوبر ١٩٨١.

١٠- جلال سرحان، حديث مع نجيب محفوظ في عيد ميلاده الخمسين، مجلة المجلة، العدد رقم ٧٣، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، يناير ١٩٦٣.

١١- حسين حمودة، نجيب محفوظ لفصول: ألف ليلة أحاطت بالحضارة الشرقية، مجلة فصول، العدد رقم ٢، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٤.

١٢- رجب البنا، نجيب محفوظ يتحدث، مجلة الأدب، العدد الرابع، القاهرة: إصدارات أمناء المجلة: أمين الخولي، ١٩٦٠.

١٣- سامح كريّم، مع نجيب محفوظ، مجلة الفكر المعاصر، العدد رقم ٤٣، القاهرة: المؤسسة المصرية العامة للتأليف والنشر، سبتمبر ١٩٦٨.

١٤- ــــــــــ، لقاء مع نجيب محفوظ وثورة ١٩١٩، مجلة الكاتب، العدد ٩٧، القاهرة: المؤسسة المصرية العامة للتأليف والنشر، ١٩٦٩.

١٥- سلوى النعيمي، أبونا نجيب محفوظ: وثيقة أدبية، مجلة المجرة، العدد رقم ١، المغرب: دار البوكيلي للطباعة والنشر، أبريل ١٩٩٦.

١٦- شكري عيَّاد، دائرة الإبداع: مقدمة في أصول النقد، القاهرة: دار إلياس، ١٩٨٧.

١٧- صالح داسي، الحوار والمقاولة، مجلة الإتحاف، العدد١٩١، تونس: من إصدارات ولاية سليانة، ٢٠٠٩.

١٨- ــــــــــ، الحوار والمقاولة: أهداف الحوار، مجلة الإتحاف، العدد ١٩٤، تونس: من إصدارات ولاية سليانة، ٢٠٠٩.

١٩- عاطف فرج، حوار مع نجيب محفوظ، مجلة الهلال، العدد رقم٨، القاهرة: دار الهلال، أغسطس ١٩٧٩.

٢٠- عايدة الشريف، ذكريات وحديث مع نجيب محفوظ، مجلة الآداب، العدد الثالث، بيروت: من إصدارات الدكتور سهيل إدريس، مارس ١٩٦٧.

٢١- عبد التواب عبد الحي، حشيش نجيب محفوظ، مجلة الهلال، العدد رقم ١٢، القاهرة: دار الهلال، ديسمبر ٢٠٠٥.

٢٢- عبد الرحمن أبو عوف، نجيب محفوظ يتحدث عن تحويل أعماله إلى السينما، مجلة البيان، العدد رقم ٩٧، الكويت: رابطة الأدباء الكويتيين، ١٩٧٤.

٢٣- عبد الكريم جمعاوي، الروائي حين يصبح منظِّرًا، مجلة البيان، العدد ٤٠١، الكويت: رابطة الأدباء الكويتيين، ديسمبر ٢٠٠٣.

٢٤- عبد الوهاب الأسواني، نجيب محفوظ: أدبنا الحديث ينقصه الموضوع والشكل، مجلة الدوحة، العدد رقم ٦، الدوحة: وزارة الثقافة والفنون والتراث، يونيو ١٩٧٦.

٢٥- عزة بدر، المجلات الأدبية في مصر من ١٩٥٤ إلى ١٩٨١م، القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة، ٢٠١٦.

٢٦- غالي شكري، نجيب محفوظ يتحدث عن فنِّه الروائي، مجلة حوار، العدد رقم ٣، بيروت: من إصدارات توفيق صايغ، أبريل ١٩٦٣.

٢٧- ــــــــــــ، المنتمي: دراسة في أدب نجيب محفوظ، القاهرة: مكتبة الزناري، ١٩٦٤.

٢٨- فاروق شوشة، مع الأدباء: نجيب محفوظ، مجلة الآداب، العدد ٦، دمشق: إصدارات سهيل إدريس،١٩٦٠.

٢٩- كامل السوافيري، ثقافة الناقد الأدبي، مجلة البيان، العدد ٦٣، الكويت: رابطة الأدباء الكويتيين، يونيو ١٩٧١.

٣٠- كمال نشأت، نجيب محفوظ وإهماله الأدب القديم، مجلة المعرفة، العدد رقم ٣٢٤- ٣٢٥، دمشق: وزارة الثقافة، ١٩٩٠.

٣١- مجاهد عبد المنعم مجاهد، الناقد وطبيعة النقد، مجلة الآداب، العدد رقم ٧، بيروت: من إصدارات سهيل إدريس، يوليو ١٩٥٥.

٣٢- محمد البشير الهاشمي، الفتاة المسلمة ودعوات الانفتاح، مجلة المنهاج، العدد ٣٦، لبنان: مركز الغدير للدراسات والنشر، ٢٠٠٥.

٣٣- محمد الكتاني، التأريخ للأدب العربي: تساؤلات ومواقف، مجلة علامات في النقد، العدد ٢، السعودية: إصدارات نادي جدة الأدبي، ديسمبر ١٩٩١.

٣٤- محمد النويهي، ثقافة الناقد الأدبي، القاهرة: مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، ١٩٤٩.

٣٥- محمد بدوي، أقنعة نجيب محفوظ: أفكار أولى حول كتابة الذات، مجلة ثقافات، العدد رقم ٣، البحرين: من إصدارات جامعة البحرين، يوليو ٢٠٠٢.

٣٦- محمد برادة، نجيب محفوظ معه وعنه: مرصد للرأي العام: كثير الأسئلة: مجلة الناقد، العدد رقم ١٨، بيروت: دار رياض الريس للكتب والنشر، ديسمبر ١٩٨٩.

٣٧- محمد بركات، حوار حول مسرح نجيب محفوظ، مجلة الهلال، العدد رقم ٢، القاهرة: دار الهلال، فبراير ١٩٧٠.

٣٨- محمد صدقي، نجيب محفوظ يتحدث عن أدب الطبقة العاملة، مجلة الرسالة الجديدة، العدد ٣٧، القاهرة: دار التحرير للطباعة والنشر، أبريل ١٩٥٧.

٣٩- مصطفى عبد الغني، نجيب محفوظ: أشهد، مجلة القاهرة، العدد رقم ١٥٨، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، يناير ١٩٩٦.

٤٠- محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، القاهرة: نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، ١٩٩٧.

٤١- مندوب مجلة العربي في القاهرة، الأديب القصاص نجيب محفوظ يقول: لا حياء في الأدب كما لا حياء في الدين، مجلة العربي، العدد رقم ٩، الكويت: وزارة الإعلام، أغسطس ١٩٥٩.

٤٢- ناجي نجيب، بين العلم والأدب: حوار مع نجيب محفوظ، مجلة فكر وفن، العدد ٢٥، ألمانيا: معهد جوتة، ١٩٧٥.

٤٣- نبيل فرج، نجيب محفوظ: حياته وأدبه، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب،١٩٨٦.

٤٤- ياسين رفاعية، نجيب محفوظ: عن همومنا الحاضرة، مجلة شعر، العدد ٤٢، بيروت: مطبعة رفيق الخال، ١٩٦٩.

٤٥- يوسف سامي اليوسف، وظيفة الناقد الأدبي، مجلة المعرفة، العدد ٤٠٧، دمشق: وزارة الثقافة والإرشاد القومي والإعلام، أغسطس ١٩٩٧.

ثانيًا: المراجع المترجمة:

٤٦- أمبرتو إيكو، التأويل والتأويل المفرط، ترجمة ناصر الحلواني، سوريا: مركز الإنماء الحضاري، ٢٠٠٩.

٤٧- بيتر هوفمايستر، نجيب محفوظ صوت مصر وناقل أحداثها، مجلة فكر وفن، العدد ٥٥، ألمانيا: معهد جوتة، ١٩٩٢.

٤٨- تزفيتان تودوروف، ميخائيل باختين: المبدأ الحواري، ترجمة فخري صالح، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ١٩٩٦.

٤٩- جوهانس شفيتالا، محاولات لتحليل الحوارات وتصنيفها وتوجيهها، ترجمة عمر بلخير، مجلة الخطاب، العدد الثاني، الجزائر: جامعة مولود معمري، دار الأمل للطباعة والنشر والتوزيع، مايو ٢٠٠٧.

٥٠- ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، ترجمة محمد برادة، القاهرة: دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، ١٩٨٧.