ASJP
Algerian Scientific Journal Platform

مجلة افاق للعلوم
Issn: 2507-7228 – Eissn: 2602-5345
https://www.asjp.cerist.dz/en/PresentationRevue/351

المجلد 06 / العـــدد: 01 (2021)، ص 43-63

النقد الخالق عند نجيب محفوظ

دراسة تأويلية لحواراته المنشورة في المجلات الأدبية

The significance of folklore content in identifying popular literature

A study in controlling the term and the concept

د. تـــامر فـــــايز

جامعة القاهرة (مصر)

tamerfaiz70@gmail.com

معلومات المقال

تاريخ الارسال:
20 أكتوبر 2020
تاريخ القبول:
10 نوفمبر 2020

الكلمات المفتاحية:
- ✓ النقد
- ✓ نجيب محفوظ
- ✓ التأويل

الملخص:

تهدف هذه الدراسة إلى تحقيق هدفين أساسيين يتصل كلٌ منهما بموضوع هذا البحث. يتمثل الهدف الأول في محاولة إثبات القدرات النقدية التي امتلكها نجيب محفوظ (1911-2008م)، وتبدت في حواراته المنشـــورة في المجلات الأدبية على مدار ما يقرب من نصف قرن. حيث تفترض هذه الدراسة فرضًا جديدًا يتكئ على اعتبار هذه الحوارات متنًا نصـيًا صـالحًا لاسـتنباط الآراء والمبادئ النقدية التي تعامل نجيب محفوظ من خلالها مع النصـــوص الأدبية وغيرها من المنتجات الثقافية.

Article info

Received
20 October 2020
Accepted
10 November 2020

Keywords:
- ✓ *Criticism,*
- ✓ *Naguib Mahfouz*
- ✓ *interpretation,*

Abstract :

This study aims to achieve two main objectives, each related to the topic of this research. The first goal is to try to prove the critical capabilities that Naguib Mahfouz (1911-2008 AD) possessed, and these were evident in his dialogues published in literary magazines over the course of nearly half a century. This study assumes a new hypothesis relying on considering these dialogues a valid textual body to derive critical opinions and principles through which Naguib Mahfouz deals with literary texts and other cultural products.

www.manaraa.com

مقدمة:

وقد فرض الهدفان السابقان على هذه الدراسة طبيعة المنهج المستخدم فيها؛ وهو منهج يستند على مجموعة من الإجراءات، يتمثل أولها في ضرورة جمع هذه الحوارات التي ستتعامل الدراسة معها، ولم يكن هذا الأمر في البداية باليسير؛ إذ هو محاط بصعوبات جمع ما يقرب من ثلاثين حوارًا وردت فيما يزيد عن عشرين مجلة ثقافية وأدبية[1].

أما الإجراء الثاني فقد تمثل في السعي إلى قراءة هذه الحوارات قراءةً تُعْمِلُ الفهم التأويلي لما ورد عن نجيب محفوظ في حواراته؛ وذلك كي يتمكن البحث من تحديد التوجه النقدي عند نجيب محفوظ من ناحية، ثم استنباط المبادئ والأنماط النقدية التي احتوتها هذه الحوارات من ناحية ثانية.

ولما كانت العديد من السلبيات والصعوبات قد أحاطت بتجميع العناصر والمكونات النقدية لنجيب محفوظ عبر قراءة هذه الحوارات، مثل: توزع هذه العناصر بين الحوارات والتساؤلات المتنوعة التي كانت تطرح عليه، وما كان يتميز به نجيب محفوظ دومًا من حرص وحيطة في التعامل نقديًّا مع إبداعات الآخرين، وكذلك في عرض فهمه لكثير من الاصطلاحات والمفاهيم النقدية، وما أحاط بتلك المضامين الحوارية من غموض نتج عن طرائق صياغة محاوريه لما صدر عنه من معلومات وآراء أثناء الحوار، فإن هذه الدراسة اعتمدت منهجيًّا على التأويل بمعناه النقدي المتواتر والأكثر شيوعًا باعتباره نوعًا من التفسير والبحث عن أوجه مضمرة في الخطاب لا تتبدى في القراءة التجزيئية المسطَّحة؛ وذلك دون الوقوع في ذلك التحيز الذي يفضي إلى التوجه ناحية القارئ أو المؤلف أو النص في التأويل، بل السعي للإفادة منها جميعًا[2].

ورغم أن الحوار يتشكل بطبيعته من ثلاثة عناصر رئيسة، 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، فإن هذه الدراسة تهتم، في المقام الأول، بالعنصر الثالث/ المحتوى أو المضمون، لاسيما في علاقته بالعنصر الأول المرسل/ المتكلم؛ إذ يمثل الجدل بين هذين العنصرين أهمية جوهرية في الكشف عن مجموعة من الدلالات التي يمكن استنباطها من الحوارات، وكذلك الوظائف التي تتعلق بالمتكلم من ناحية وبكلامه/ المحتوى من ناحية ثانية.

ولكي تتخلص هذه الدراسة من ذلك التخوف الذي طرحه "بول ريكور" من أن يقع النص تحت تلك القدرات التأويلية المحدودة للقارئ أو المؤول، ومن ثمَّ يقع معنى النص تحت قوة الذات التي تؤوله، وهو ما يجعل التأويل غير مذعن لذات النص[3]، فإنها، أي الدراسة، قد عوَّلت على بعض المفاهيم التي طرحها "ميخائيل باختين" عن التلفظ والحوار والخطاب، والتي من شأنها وضع هذه الحوارات في سياقاتها الزمكانية من ناحية، وفي أطرها التواصلية من ناحية أخرى لتصبح بعدها نوعًا من الخطابات الدالة، لاسيما في سياق استخلاص التوجه النقدي لنجيب محفوظ.

***

أدرك المفكرون والنقاد منذ القدم أهمية الحوار، مقسمين إياه إلى حوار عادي وحوار هام[4]؛ مدركين ما للعقل والوجدان من أهمية جليَّة في إجراء العملية الحوارية[5]. وقد اتسعت زوايا النظر في التعامل مع الحوار بوصفه خطابًا تواصليًّا في العصر الحديث، فأضاف المفكرون والنقاد مجموعة من العناصر التي يصعب أن تتم العملية الحوارية من دونها.

وهذا ما دفع "ميخائيل باختين" للحديث في أطروحاته عن التلفظ والحوار والخطاب، والإشارة إلى أهمية العملية التواصليَّة المبنية على هذه العمليات؛ فقد وسَّع دائرة النظر إلى الخطاب الحواري باعتباره جزءًا أساسيًّا من عملية التواصل الخطابي التي ناقشها في دراساته، ساعيًا إلى التفريق بين الموضُوعة والدلالة؛ حيث يختلفان في كون الموضوعة تمثل الدلالات التي تتخذها تلك التلفظات الواقعة بين المتحاورين في سياق بعينه، أو بتعبير آخر، هي شيء متفرد " لأنها نتيجة لاصطدام الدلالة وتواجهها مع سياق النطق المتفرد بدرجة مساوية" [6].

www.manaraa.com

أما الدلالة فهي تعني بالنسبة له "جميع لحظات التلفظ المتكررة والمتماثلة مع نفسها في كل تكراراتها، وفي الحقيقة فإن الدلالة لا تدل على شيء، ولكن فيها الطاقة الاحتمالية وإمكانية الدلالة على موضوعة ملموسة"(7).

يعني هذا أن ثمة تطورًا في طبيعة تعامل المفكرين والنقاد مع الحوار بوصفه خطابًا تواصليًّا لا تقتصر أهميته على مضمونه أو طرفي الحوار، إنَّما يؤدي السياق الذي يتشكل فيه الحوار دورًا جوهريًّا باعتباره عنصرًا أساسيًّا ضمن العناصر المعينة على فهم وتأويل هذه الحوارات. فالخطاب يعيش دومًا – تبعًا لباختين- خارج ذاته، ومن ثَمَّ، فإن وضع الحوارات والمحادثات- باعتبارها جزءا أساسيًّا من الخطاب- في سياقاتها التي تعمل على تعريتها وتأويلها في الآن ذاته، إنَّما يكشف عن كثير من دلالاتها الرئيسة والفرعية(8).

ولم يقتصر فهم "ميخائيل باختين" للحوار على أنه نوع من الخطاب الدَّال داخل السياقات على تلك السياقات الخارجية السطحية التي تحيط بالحوار لفهمه وتفسيره، إنَّما ولج إلى أعماق هذه التفسيرات عبر البحث عن الأثر الاجتماعي فيما يقوله المتكلم، وهو ما يعني لديه أن الموضوعة والتلفظ يرتبطان بمجموعة من القيم التي تسهم في استجلائها، ومن ثَمَّ، يمكن للمتلقي/ المحاوِر أو المتلقي العام/الخارجي أن يتكشف الدلالات العامة للخطاب، ثم يفرق بين الجوهري منها والثانوي(9).

ولما كان البعد القيمي للخطاب النقدي يمثل محكًّا جوهريًّا يتفوق – أحيانًا - على الدلالات الزمكانية في الخطاب، فإن فهم السياقات الزمكانية للحوارات/الخطابات المحفوظية إنما يمثل عاملاً جوهريًّا في فهمها وتفسير ما جاء فيها من قيم ومضامين. حيث يلحظ المتتبعُ لحوارات نجيب محفوظ أنَّها قد تشكلت في فترة من أخصب الفترات التي مرَّت بالثقافة العربية عامة والمصرية خاصة، وهي فترة تمتد 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. فقد بدت في هذه الفترة آثار ذلك النزاع الجلي ما بين السلطة وطبقة المثقفين بوجه عام؛ وهو ما جعل النظام السياسي يضرب "بعنف 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"(10).

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 1960 قانون تنظيم الصحافة، الذي حول ملكية كثير من الصحف والمجلات إلى ملكية الاتحاد الاشتراكي المُمَثِّل للنظام آنذاك، ومن هذه الصحف والمجلات: الهلال والأهرام وأخبار اليوم وروز اليوسف(11).

***

تشابه شأن نجيب محفوظ في هذه الآونة مع معظم طبقات المثقفين؛ إذ توقف عن الكتابة لفترة استمرت سبع سنوات بعد قيام ثورة يوليو 1952م، ممَّا جعل الحصول على حوارات له في هذه الآونة أمرًا صعبًا، لاسيما في السنوات الخمس الأُوَل. ولئن كانت السياقات السياسية والثقافية العامة، المتعلقة بالسياق الزمني، التي أدلى نجيب محفوظ فيها بحواراته تتخذ من العنف والسلطوية مبدءًا لها في التعامل مع الأدباء والمثقفين، فإن السياق المكاني الذي أجريت فيه الحوارات كان يقع على طرف نقيض من هذه الرؤية السابقة، فالمقهى هو المكان الرئيس لحوارات نجيب محفوظ، إلا ما ندر، والمقهى بطبيعته مكان يمنح المتحاورين – لاسيما في حالة نجيب محفوظ- شعورًا مزدوجًا؛ فهو مكان يمثل نوعًا من أنواع القيد بالنسبة للمتحاور وإنْ كان قيدًا اجتماعيًّا أكثر منه سلطويًّا نظاميًّا كالذي فُرض آنذاك على السياقين الزمني والثقافي، وهو – أي السياق المكاني/ المقهى- إنما يمنح في الوقت ذاته شعورًا بالطمأنينة، وخاصة للطرف الأول المحاوَر/ نجيب محفوظ؛

www.manaraa.com

حيث يمثل المقهى بالنسبة له جزءًا من نظام حياته الصارم، كما أنَّه يعدُّ الشرفة التي يطلُّ من خلالها على عوالمه الروائية والثقافية عامة، وهو أخيرًا المحتمى الذي يقبع فيه نجيب محفوظ يوميًّا كي يرقب أحوال الفئات التي تمثل له معينَه الذي لا ينضب ومصدر إبداعه المستمر.

ومن هنا، جاءت حوارات نجيب محفوظ محفوفة بكثير من الرهبة والطمأنينة، والجرأة والحذر، والإقدام والتراجع، خاصة في إجاباته عن الأسئلة التي كانت من الممكن أن تتسبب له في مجموعة من المزالق مع السلطة الحاكمة آنذاك. وهذا نفسه ما دفع "سامية محرز" إلى القول بأن نجيب محفوظ كان في حياته دومًا "يتنقل على الخيط الرفيع الفاصل بين الالتزام السياسي الصادق والامتناع السياسي العجيب"[12].

وقد تركت هذه السمات والرؤى المحفوظية آثارها واضحة 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. وقد أدرك محفوظ، بداية، أهمية النقد ووظيفته بالنسبة له بوصفه أديبًا؛ حيث مثل 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 أمر أو موقف 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"[13]. يضاف إلى ذلك السياق الثَّري إبداعيًّا ونقديًّا الذي عاش فيه نجيب محفوظ، خاصة في فترات الخمسينيات والستينيات، والذي أكسبه – فيما يُظنُّ- حسًّا نقديًّا دقيقًا، ومثل بالنسبة له عنصرًا من العناصر المشكلة لثقافته النقدية. إذ يصعب أن تقتصر ثقافة الناقد على مجالين فحسب "الأول المجال اللغوي، والثاني المجال الأدبي"[14]، لكن ثقافة نجيب محفوظ النقدية التي اتضحت في اهتمامه بكتابات النقاد، واتخاذها مضيئا لطريقة الأدبي، ساعدت أيضًا في تشكيل عدته النقدية.

ويُلحظ بداية أن فلسفة نجيب محفوظ النقدية ارتبطت بنظرته الفلسفية الشاملة للحياة؛ وهي فلسفة بنيت بشكل عام على دعامتي: التحليل التركيبي والتفسير، وهما بدورهما يوصلان للقيم الأساسية التي يتبناها، سواء في الحياة أو في الفن والأدب والنقد.

يرى نجيب محفوظ أن الحياة عبارة عن مأساة مركبة قد تفضي إلى الضحك أو البكاء ولكنها مأساة مكتملة الأركان، وأنَّ حلَّ "مأساة المجتمع قد يحل في النهاية مأساة الوجود، أو يخففها، وهي على أيِّ 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"[15].

وبهذا المنهاج الفكري الفلسفي المرتكز على التحليل والتفسير المفضي إلى الوصول لنتائج بعينها، يتعامل نجيب محفوظ مع الفن ومكوناته، لاسيما العملية النقدية؛ فيرى 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"[16].

يفهم من هذا أن رؤيته للعملية النقدية تحوي بداخلها موقفين أساسيين، هما: موقف جمالي يبحث في كيفية 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 قيدها نجيب محفوظ بشرطين أساسيين، هما: الاندماج المفضي بطبيعته إلى إدراك النص جماليًّا، وعدم التطبيق الأعمى للآراء والنظريات النقدية؛ وهو ما يؤدي بدوره إلى إدخال ما يمكن أن يسمى "بالذوق" في العملية النقدية، وهو نوع من التعامل النقدي يفضي بالضرورة إلى "معالجة النص الأدبي نفسه"[17]؛ وذلك عبر الاتكاء على ما يضمه فكر نجيب محفوظ النقدي من خبرات إبداعية، تقرب ما يقوم به تجاه النص الأدبي من عملية النقد الخالق.

أما الموقف الثاني: فهو "موقف مضموني أو وظيفي" يبحث فيه نجيب محفوظ 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، إن من حيث ربط القيمة بالشكل، وإن من حيث ربطها بالمضمون.

www.manaraa.com

ظهر بذلك رفض نجيب محفوظ لحل مشكلة الوجود دون حل المشاكل الاجتماعية، كما رفض أن يُتَعَامل مع النص الأدبي نقديًّا من منظور واحد، شكلاني أو مضموني، أو عبر تقليد أعمى لآراء أو نظريات. ومن ثَمَّ وضع شروطًا عامة للكتابة تتواءم مع هذه الرؤى ذات المنبع الفلسفي؛ وترسخ 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"[18]، وهو ما يتطلب انفعالاً نفسيًّا وفكريًّا 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"[19].

يتطلب هذا أيضًا فهمًا دقيقًا 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 سماه نجيب محفوظ الزمن التاريخي؛ فهو يتصور أنَّ التجربة التي يعانيها سنة 1960 "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"[20].

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"[21].

هكذا يتجلى مفهوم الصدق الفني لدى نجيب محفوظ عبر ربطه بالمحاكاة كما يفهمها، وهي تلك التي تبنى على التعايش والمواءمة دون التقليد الأعمى، وإدراك أثر الزمن التتابعي، الماضي والحاضر، للتنبؤ بمشكلات المستقبل، ومحاولة وضع أو اقتراح حلول لها.

وهو بذلك إنما يرسخ 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 مع يناسبها تبعًا للحظة زمنية معينة، وحالة نفسية محددة من ناحية ثانية.

وكل ذلك إنَّما يحقق - تبعًا لنجيب محفوظ - ما أطلق عليه عملية الإيصال الأمينة الواضحة[22]، 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 – نيابة عن مجتمعه – إلى المتلقي.

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"[23]. ونتيجة لذلك، فإنَّ الفن "في هذه الناحية من القوى المغيرة للحياة إلى الأحسن والأفضل"[24]،" ومن أحشاء كل ذلك يتولد لنا، من العمل الفني

www.manaraa.com

أو الأدبي، تعبير إنساني يزيد من وعينا بالقيم الأساسية: كالحب والعدالة والنزاهة[25]، وهو ما يفضي معه في النهاية إلى أن تصبح "الوظيفة انتماء"[26].

لقد أكمل نجيب محفوظ بكلامه السابق ثلاثية دائرة الإبداع؛ التي تفضي بالضرورة 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"[27].

والصلة القائمة نفسها 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"[28]. كما أنَّه رأى أنَّ القصة القصيرة في هذه الآونة أكثر غزارة من المسرح والرواية لتماشيها مع اللحظات الراهنة؛ مما دفع الجيل الجديد تجاه إبداعها[29].

عندما بدأ العقد الثامن من القرن العشرين كانت الظروف مهيَّأة – تبعًا لنجيب محفوظ – 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 يمر بمرحلة مزدحمة بالقلق والخطر والمواجهة. إنَّ الرواية تحتاج إلى هدوء وروية وأوضاع مستقرة، ولهذا فهي لابد أن تتوارى الآن، ليصبح المسرح هو سيد الموقف"[30].

ظهر بذلك أن نجيب محفوظ قد أبدى 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"[31].

والمبدع لديه لابد أن يعيش حالة من الاستقرار الأسري، الذي يمثل جزءًا أساسيًّا من الاستقرار الاجتماعي[32]، حيث يؤدي هذا الاستقرار، بالإضافة إلى خبراته المتنوعة في بقية المجالات، إلى قدرته على تحديد موقفه إزاء القضايا المتنوعة. 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"[33].

***

يُمكن تأويل هذا الفهم من نجيب محفوظ لأركان العملية الإبداعية عامة والأدبية خاصة أنه كان يعتقد في أن النقد لابد أن يكون من ذلك النوع الذي أطلق عليه شكري عيَّاد "النقد الخالق"؛ وهو نوع مختلف عن توجهات نقدية أخرى. 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"[34]، وإذا كان النقد التكنيكي يهتم بالصنعة الفنية التي تكاد تخلو من القيم الفكرية أو

www.manaraa.com

الجمالية[35]، فإن النقد الخالق 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"[36].

ورغم ما يبدو من صعوبات في تحقق شروط هذه الطريقة في العملية النقدية، مثل ضرورة أن يكون الناقد مبدعًا، وأن ميوله الخاصة قد تتدخل في تفضيل نوع أدبي على آخر أو كاتب على آخر[37]، 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 بجلاء إلى محاولة التخلص من مزلق الميول الذاتية في نقده لكثير من الأعمال والأنواع الأدبية.

يتجلى هذا النقد الخالق في صورتين نقديتين أمكن استخلاصهما من تلك الحوارات، وهما:

أ- نجيب محفوظ ناقدًا تنظيريًّا ومؤرخًا للأدب.

ب- نجيب محفوظ ناقدًا تطبيقيًّا "ذاتيًّا وغيريًّا".

(أ)

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 الملاحظ في حواراته أنَّها لا تقتصر في دلالاتها التنظيرية النقدية على الفن والأدب عمومًا، إنما تفرعت من هذه النظرة مجموعة من الدلالات النقدية الخاصة بأنواع أدبية بعينها، مثل: الرواية والمسرح والسينما.

***

نجيب محفوظ ناقدًا تنظيريًّا "روائيًّا":

صاغ نجيب محفوظ، في رؤاه النقدية التنظيرية، رؤية شبه متكاملة للإبداع الروائي، مما وضعه في صورة المنظِّر الروائي بشكل أو بآخر، وهي وظيفة لا تبتعد عن وظائف الناقد الأدبي؛ حيث إن بعض الكتاب 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"[38].

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"[39]، فإن نجيب محفوظ كان قد استفاد من خبراته الإبداعية التطبيقية من ناحية، ومما طالعه من إبداع روائي غربي وعربي من ناحية أخرى؛ ليصبح واحدًا من أولئك المثقفين الذين تمكنوا عبر هذه الثقافة الفلسفية والتاريخية والفنية المتنوعة من "أن ينتجوا نقدًا وتاريخًا أدبيًّا لها قيمة حقة"[40]؛ منطلقًا من قاعدتين أساسيتين في تنظيره لفن كتابة الرواية: الأولى، هي تفضيل الرواية عمَّا عداها من أنواع أدبية، والثانية، ربط الرواية — أو بتعبير أدق - مفهوم الرواية بالواقعية ورؤيته الخاصة لها.

لقد منح نجيب محفوظ الأولوية للرواية - في كثير من الجوانب - عن بقية الأنواع الأدبية الحديثة، فهي لديه تتميز بميزتين أساسيتين: الأولى، أنَّها أكثر ملاءمة في "التعبير عن الحياة والشعب"[41]، كما أن مزاياها الفنية متعددة "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،

www.manaraa.com

وإنْ وجد 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"[42].

أصبحت السمة الأساسية للرواية لدى نجيب محفوظ 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"[43].

هكذا أضحت الرواية منفتحة على الواقعين: الاجتماعي والأدبي، فأصبحت قادرة على التعبير عنهما معًا، وهو ما جعله يتوسع في مفهومه عن الواقعية كما توسع في مفهومه عن الرواية، عاقدًا الصلات بينهما؛ تلك التي تفرض عليه التمسك بصيغة الواقع طوال حديثه عن الأدب الروائي.

فالواقعية – بوصفها مذهبًا فكريًّا وأدبيًّا - لا تقل اتساعًا، لديه، عن فهمه للرواية باعتبارها نوعًا أدبيًّا يحمل فكر صاحبه، ويحوي كثيرًا من سمات الأنواع الأدبية الأخرى بداخله؛ إذ ينظر إلى الواقعية – على حدِّ تعبيره – ويفهمها "فهمًا شخصيًّا خالصًا"[44]. 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"[45].

ومن أجل إثبات صحة فرضيته في توسيع مصطلح الواقعية ليضم كل المذاهب والتيارات الأدبية، انتقد تقسيمات النقاد والدَّارسين لأنواع الواقعية، مركِّزًا نقده على ما سُمِّي بالواقعية النقدية والواقعية الاشتراكية؛ حيث يجيء الضعف للنوع الأول في رأيه "من سطحية الدراسة التي تشعر 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"[46].

وإذا كان ما سبق من نقد تنظيري للرواية يحمل في طياته نوعًا من الأحكام القيمية المطلقة التي تشير إلى تفضيل الرواية عن بقية الأنواع الأدبية عند نجيب محفوظ، فإن نقده التنظيري قد حاول 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. إذ تطرق في حواراته إلى الحديث عن أسلوب تشكل الرواية ومنابعها، بالإضافة إلى تركيزه الجلي على العناصر الشكلية من حدث إلى شخصية إلى لغة.

فالمدقق في هذه الحوارات يلحظ أنَّه يحدد، بيسر، منابع استقاء رواياته، ثُمَّ يعمد لوضع خريطة متكاملة لصياغة العمل الروائي. فقد كان في مرحلته الأولى يعشق الأشياء "عشقًا، أجلس 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"[47].

وأثناء هذا الرصد من المبدع لتفصيلات الحياة الدقيقة، خاصة في مرحلته الأولى، يعمد حادث أو موقف أو شخص بعينه إلى تفجير ذلك الإحساس الخفي القابع بداخله كمبدع[48]، 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 وتعرفت 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"[49].

تكتمل بذلك الخريطة الإرشادية التي وضعها نجيب محفوظ ليعلِّم الروائيين من بعده، بل ويعطي النقاد فرصة ثمينة 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

www.manaraa.com

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"[50].

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"[51].

لم يترك نجيب محفوظ بقية عناصر الشكل الروائي؛ فحدد موقفه من تشكيل الشخصية واللغة الروائية. فالشخصية الروائية لديه نتاج للواقع ولِمَا يضيفه لها المؤلف، وذلك دون دخل لقانون الوراثة "فلا توارث في الأخلاق أو السجيَّة"[52]، وهو ما جعل المعادلة الرئيسة 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"[53].

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"[54].

ومن ثم 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"[55].

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.

***

نجيب محفوظ ناقدًا تنظيريًّا "مسرحيًّا":

قدَّم نجيب محفوظ أيضًا في حواراته بعض التنظيرات النقدية التي تدلِّل على فهمه – بل وحبِّه- لفن المسرح وإتقانه له رغم قلة إنتاجه فيه، واعترافه بأنَّه من الكتاب التجريبيين، وأنَّه ليس كاتبًا مسرحيًّا ولن يكون[56].

ولا ينفصل فهمه وحبُّه للمسرح عن وعيه النقدي والإبداعي العميق بفن الرواية؛ فكان دومًا يقارن 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"[57]، ثُمَّ إنَّه "يجب أن يمتاز - إلى جانب الإعداد الثقافي - بمعايشة الحياة المسرحية، ثم الميل والقدرة الطبيعية على مواجهة الجمهور"[58].

www.manaraa.com

أمَّا أهم الخصائص الفنية التي يتميز بها المسرح، فقد أظهرها نجيب محفوظ عبر 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"[59].

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"[60].

يضاف إلى ذلك أن المسرح " يجب أن يتميز بالصراع الدرامي، على حين أنَّ الرواية قد تقوم على الصراع الدرامي أو السَّرد الطولي"[61].

ولما 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"[62]، 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 كأداة توصيل للجمهور العام، ومن دونها تفقد الرسالة الحوارية المسرحية أهدافها الأساسية.

ولذلك 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"[63].

ولكي تتحقق هذه الرسالة الأساسية التي يراها نجيب محفوظ 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.

فلابد 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"[64].

لقد منح نجيب محفوظ فريق العمل المسرحي حقوقه كاملة، دون أن ينقص من حق النص أو المؤلف شيئًا، وهدفه في ذلك هو 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.

ومن ثم فإن نجيب محفوظ قد وصل إلى أعمق ما يمكن الوصول إليه تنظيريًّا في التعامل مع المسرح بخصوصيته الفنية؛ تلك التي تجمع بين فنيات كتابة النص المسرحي من ناحية، وتقنيات أو عناصر العرض من ناحية أخرى، متكئًا على مرجع فكري ونقدي عام، قوامه المقارنة بين فني المسرح والرواية.

***

www.manaraa.com

نجيب محفوظ ناقدًا تنظيريًّا "سينمائيًّا":

كشف نجيب محفوظ أيضًا عن فهمه العميق لما يجب أن يقوم عليه السيناريو السينمائي أو العرض السينمائي بعناصره كلِّها. فرأى فيه ما يجب أن يوجد في الأدب عامة، وما تشترك فيه السينما مع المسرح خاصة.

فالسينما يجب أن تحتوى على أهم مقومات الفن والأدب التي أدركها نجيب محفوظ، وهي "الصدق والمواجهة"[65]. كما أنَّها - كالمسرح - 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 يوما إثر يوم"[66].

وما كان إدراكه لأهمية العمل الجماعي في السينما مثل المسرح، إلا 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"[67].

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 البعض 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[68]؛ تلك التي لا فكاك لها عن نظرية النقد، أو هي بالأحرى تمثل متكئا رئيسًا لعمل الناقد خاصة ولنظرية النقد عامة.

***

نجيب محفوظ مؤرخًا للأدب:

يبدو أن مضامين حوارات نجيب محفوظ لا تقتصر على التنظير النقدي للفن والأدب بأنواعه المتنوعة فحسب، إنَّما ظهرت صورة أخرى تشير لدلالات أخرى في حواراته، وهي: دلالات التأريخ الأدبي التي تشير إلى عنصر أساسي من عناصر رؤية نجيب محفوظ النقدية؛ فقد ظهر، في كثير من عناصر حواراته، مؤرخًا للأدب العالمي والعربي والمصري بوجه محدد.

ورغم أن بعض المفكرين والنقاد يفرقون بين مؤرخ الأدب والناقد، فإن هذه القضية تدخل ضمن القضايا الإشكالية في النقد؛ حيث إن المؤرخ الأدبي – في حقيقة الأمر- مثل الناقد يسعى إلى "اكتشاف القوانين التي تتحكم في الظواهر الأدبية نشأة وظهورًا، تطورًا أو جمودًا، إبداعًا أو تقليدًا، تفتحًا أو انطواءً"[69].

وقد اشترط "شكري عياد" لكي يتحول مؤرخ الأدب إلى ناقد أن يتجاوز معرفة الأشكال الأدبية من شعر وسرد ليصل إلى "قيمتها الجوهرية للإنسان: الإنسان بكل طاقاته وبكل مشكلاته"[70].

والسؤال الذي يطرح نفسه في هذا السياق هو، هل استطاع نجيب محفوظ تخطي معرفته بالأشكال الأدبية والتنظير لها والمقارنة بينها على أساس جمالي ومضموني إلى معرفة قيمتها بالنسبة للإنسان؟

وبداية يمكن تقسيم دلالات نقد نجيب محفوظ التأريخية للأدب إلى ثلاثة أنواع أساسية، هي:

www.manaraa.com

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

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

ج- صياغة رؤية مستقبلية للأدب، لاسيما الرواية.

لقد فَهِمَ نجيب محفوظ أن عقد السبعينيات بأكمله هو العقد الأنسب لانتشار القصة أو ما سماه الأقصوصة، وذلك نظرًا لظروف هذه الآونة 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"[71]. 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"[72]. ولذلك فقد توقع أنَّ الجيل الجديد – جيل السبعينيات والثمانينيات – "متجه أولاً إلى القصة القصيرة، وأنَّها مازالت تتفوق على المسرح في الغزارة"[73].

أمَّا في بدايات الثمانينيات، فكانت الظروف التاريخية أنسب - من وجهة نظره - لبروز فن المسرح؛ إذ إنَّ المتأمل في "ظروف اللحظة التاريخية التي تعيشها مصر والوطن العربي 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، أمَّا الرواية فتتجه إلى عرض قطاعات المجتمع ونقدها وتحليلها، ولا يمكن أن يتم هذا في مجتمع يمر بمرحلة مزدحمة بالقلق والخطر والمواجهة. إنَّ الرواية تحتاج إلى هدوء وروية وأوضاع مستقرة، ولهذا فهي لابد أن تتوارى الآن، ليصبح المسرح هو سيد الموقف"[74].

وبناء على هذا، استطاع نجيب محفوظ أن يقسم 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، ويعدد 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"[75].

يمكن للمتلقي بذلك استنتاج أن عقدي الستينيات والسبعينيات – من وجهة نظر نجيب محفوظ - ليست عقود الرواية، وليست زمن الرواية كما ساد – أحيانًا - في الأوساط النقدية، 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 في حالة الرواية. وهو ما أرجعه لحداثة الأنواع الأدبية: كالرواية أو غيرها من الأشكال الأدبية الحديثة.

يعبر نجيب محفوظ عن 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 فقل 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 يفضلُون الروائيين كثيرًا في هذا المجال"[76].

ولم يتوقف تأريخ محفوظ للأنواع الأدبية 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

www.manaraa.com

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 صميم"[77].

هكذا تبدو الحالة السيئة للرواية إبداعًا ونقدًا مقارنة بحالة الأشكال الأدبية الأخرى، وهو ما اشتركت فيه السينما مع الرواية، وهو ما قد يفرض على النقاد - لاسيما المعتبِرِينَ لنجيب محفوظ وآرائه – إعادة النظر في العوامل التي تسببت في انحطاط الأدب والنقد الروائيين آنذاك، وكذلك إعادة التفكير في مقولة زمن الرواية.

ويظهر بذلك أيضًا كيف أن تفضيل نجيب محفوظ لنوع أدبي محدد في فترة زمنية معينة، لم يكن حكمًا قيميًّا بأفضلية نوع أدبي دون نوع آخر، إنما رغبة في توافق هذا النوع الأدبي أو ذاك مع متطلبات العصر؛ أي مع متطلبات إنسان كل عصر أو فترة زمنية محددة، وهو ما يعني أيضًا ربطه أهمية النوع الأدبي بجوهر الاحتياج الإنساني، وقيمة كل نوع بالنسبة للإنسان في زمن محدد؛ ليصبح مفهوم قيمة النوع لديه غير متوقف على ما يحتويه النص من جماليات داخلية فنية فحسب، لكن فيما يمثله أو يحققه نوع بعينه من قيم للإنسان في زمن محدد.

***

لم يتوقف رصد وتقييم نجيب محفوظ لحالة الأدب والنقد عند الأدب الفردي/ الرسمي فحسب، إنَّما سعى لإبراز رصده 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، لاسيما 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 أو ما إلى ذلك"[78].

ولذلك فقد رأى أنَّ القراءة الأولى لليالي في سن المراهقة قد لا تؤدي إلى فهمها كما ينبغي، لكنَّها تحتاج إلى قراءة أكثر وعيًا ونضجًا، وإلى تفهم أنَّ ما أطلق عليه الابتذال في الليالي إنَّما هو الابتذال الطبيعي الإنساني العادي.

لقد 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"[79].

يتضح في هذا السياق أنَّ نجيب محفوظ يعبر عن موقفين تجاه القصِّ الشعبي في هذه الفترة: الأول، هو موقف شائع في النقد آنذاك من اتخاذ موقف أخلاقي حَذِر من الليالي، وهو بطبيعته موقف قديم ومستمر من القصِّ بوجه عام، خاصة القص المكشوف، وما تعرض له من امتهان[80]، والثاني، هو موقف أيديولوجي ذاتي، لا يفصل فيه نجيب محفوظ بين القصِّ الشعبي وموقفه العام من الفن والأدب؛ الذي أعلن فيه كثيرًا أنَّه يجب أن يقوم على الصدق، وهو ما دفعه إلى وسم 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"[81].

ومن ثم فإن انتقاد نجيب محفوظ للموقف الرافض للقص الشعبي/ ألف ليلة وليلة نتيجة لما فيها من ابتذال –كما وصفها الرافضون لها- لهو موقف كاشف 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 للإنسان الطبيعي[82]؛ وهو ما يعني معه تخطي نجيب محفوظ فهم النوع الأدبي، ووصوله لجوهر أو قيمة ما يمثله أو يعنيه النوع نفسه بالنسبة للإنسان، وهو ما يحوله من مؤرخ للأدب إلى ناقد خالق له.

www.manaraa.com

(ب)

نجيب محفوظ ناقدًا تطبيقيًّا " ذاتيًّا وغيريًّا":

تخطَّى نجيب محفوظ الدلالات النقدية التنظيرية في حواراته عن الأدب والفن عمومًا وعن الأنواع الأدبية العربية خصوصًا، وصولاً إلى ما يمكن أن يُطلق عليه دلالات النقد التطبيقي؛ حيث تطرق حديثه إلى نقد أعمال بعينها، كان يأتي ذكرها في الحوارات التي تجري معه. ويمكن تقسيم موضوعات هذه الدلالات النقدية التطبيقية إلى عدة أقسام، هي:

أ- نقد الإبداعات الأدبية الذاتية.

ب- نقد الإبداعات الأدبية لكتاب آخرين، أو مقارنتهم بنقد الإبداعات الأدبية الذاتية.

***

يعدُّ نقد الكاتب لإنتاجه الأدبي من أقدم صور النقد الأدبي؛ حيث يعتمد الأديب في هذا النوع على خبراته الإبداعية السابقة[83]، وهو ما يقرب هذه الصورة النقدية مما أطلقت عليه هذه الدراسة "النقد الخالق".

وقد كان لنجيب محفوظ رأي نقدي واضح في بعض من أعماله الإبداعية، تمثَّلَ في موقفه من رواية أولاد حارتنا وأزمتها، ورأيه في روايته ليالي ألف ليلة، وكذلك موقفه أو تفسيره لتشكيل بعض شخصياته الروائية.

لقد دافع نجيب محفوظ بشدة عن روايته أولاد حارتنا، مفسِّرًا الرموز التي استخدمها فيها، منكرًا ما اعترض عليه النقاد والمفكرون، خاصة الأزهريون، حول أنَّ شخصية الجبلاوي المقتول هي رمز لله. فقد عرف – بل وفَهِمَ جيدًا – 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 مسلم واع لما يريد أن يقول. إنَّني لم أرد قط النَيل من الجبلاوي، على أنَّه مرادف للإله عزَّ وجل، وحاشا لِي أن أفعل ذلك، فإنَّ ذلك ليس في تكويني أو مفهومي الروائي"[84].

فقد ظُلِمَت الرواية من وجهة نظره، وذلك بعدما اتُّهِمَت "بأنَّها تقتل القيم الروحية في وقت هي رواية البحث عن القيم الروحية"[85]. ورغم أن الرواية كانت قد نالت نقدًا إيجابيًّا خارج مصر بعد منعها ومنع الكتابة عنها في مصر[86]، فإنَّه يتمني لو "يعيد الأساتذة الأفاضل من علماء الدين قراءة الرواية بعد التخلص من غشاوة الاتهام، والله يحكم بيني وبينهم في الدنيا والآخرة"[87].

وكما فسَّر نجيب محفوظ التشكيل الفني والرمزي لشخصية الجبلاوي، فإنَّه عمد أيضًا إلى تحليل بعض شخصيات رواياته، لاسيما شخصيات سعيد مهران وياسين وكمال عبد الجواد. إذ يبدو – بداية – أنَّ رؤيته لشخصياته تنطلق من رؤية نقدية اجتماعية، مؤداها أن أغلب شخوصه "يتعثرون بعقبات اجتماعية معينة تشير بوضوح إلى ما يريد الكاتب"[88].

ففي حديثه عن شخصية كمال، تلك التي ألصقها كثير من النقاد بشخصيته، رأى نجيب محفوظ أنَّ كمال كان شخصية ترغب في التخلص من عقائدها الفكرية – لاسيما السياسية – المغلوطة، وهو ما ولَّد لديه الشك والرغبة في المثالية، وهما في نظره يمثلان "صدى لمشكلته الاجتماعية"[89].

وهو 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"[90].

أما شخصية ياسين فقد أكد نجيب محفوظ 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"[91].

www.manaraa.com

وما كان لشخصية سعيد مهران أن تبتعد عن فقد التوازن الاجتماعي الذي حدث لها، خاصة عند مقارنته 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 ومنتم إليه، وهو في أزمة نفسية يتطلع، مسحورًا، للتوازن الذي يتميز به عالم الشيخ جنيدي، وينجذب إليه في لحظات الحيرة"[92].

أما في تحليله لروايته ليالي ألف ليلة، فقد ظهر إدراكه الجلي 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 هو "أنَّ تأثري بألف ليلة في الثلاثية أكبر من تأثري بها في ليالي ألف ليلة نفسها"[93].

***

تتجلى دلالات النقد التطبيقي لنجيب محفوظ أيضًا في نقده لكتابات كتاب آخرين ومقارنته إيَّاها بكتاباته؛ حيث أبدى رأيه بوضوح في أحد الروائيين المجايلين له، وهو الروائي "عادل كامل"، معبرًا عن إعجابه بشخصه الأدبي، معتبره "رائدًا لمدرسة أدبية اتضحت معالمها فيما بعد"[94].

أما عن أعماله الأدبية، فقد أبدى نجيب محفوظ رأيه في معظم رواياته، مدللاً على اهتمامه بأبناء جيله من ناحية، وبالأدب الروائي في عصره من ناحية ثانية.

لقد كان عادل كامل علَى حدِّ قول نجيب محفوظ "مهتمًا بإخناتون بشكل خاص، وبما يمثله في التاريخ الفرعوني من توجه... وإن كان عادل كامل قد طالعنا برواية ويك عنتر المستوحاة من تراثنا العربي، إلا أنَّه سلك فيها ما سلكه في رواية ملك من شعاع الذي اتخذ فيها من شخصية إخناتون محورًا رئيسًا لها وهو الحفاظ على جوهر الأحداث التاريخية ومنحنيات تطورها، والأمانة في عرض الظروف والوقائع التي أحاطت بها واشتبكت معها، على نحو يكاد يكون حرفيًّا، مع شيء ممَّا يقتضيه ويفرضه قانون العمل الفني... أمَّا رواية مليم الأكبر فهي من الأدب الاشتراكي، لذا احتفى بها النقاد الاشتراكيون أيَّما احتفاء، ولا يزالون يحملون لها تقديرًا خاصًّا حتى الدقيقة التي أحدثك فيها الآن، بسبب مضمونها وأفكارها، غير أنَّها مصوغة ومنسوجة بشكل جميل بديع، وكانت تمثل لنا إنجازًا كبيرًا رفيع المستوى بهرنا حقًّا يوم قرأناها واطلعنا عليها"[95].

أما نقد نجيب محفوظ لرواية عودة الروح لتوفيق الحكيم ومقارنتها بثلاثيته من حيث علاقة كلٍّ منهما بثورة 1919، فإنَّه قد حدَّد الاختلافات بين الروايتين في مجموعة من النقاط، هي "أولاً: توفيق الحكيم وهو كاتب من كتاب ثورة 1919 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 تحس 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"[96].

يختتم نجيب محفوظ هذه المقارنة بنسب نفسه وتوفيق الحكيم كلٍّ إلى جيل سياسي بعينه؛ فالحكيم يمثل جيل انتصار ثورة 1919، 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[97].

www.manaraa.com

وقد يختلف المتلقون حول أن نقد نجيب محفوظ التطبيقي إنما يمثل نقدًا جزئيًّا، يؤدي إلى إعطاء أحكام جزئية، لبعض الأعمال الأدبية؛ أي أنه يقدم نقدًا لعنصر بعينه من عناصر العمل الأدبي، مثلما حدث في نقده لبعض كتابات عادل كامل أو توفيق الحكيم. أو أنه يقدم نقدًا إجماليًّا، يعطي أحكامًا نقدية مطلقة، على الأعمال الأدبية، مثلما حدث في بعض أحكامه على الأعمال الأدبية الذاتية أو الغيرية.

لكن، ورغم ما يبدو في هذين الرأيين 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 بعينه أو عنصر محدد في النص الأدبي موضع النقد.

ثم إن الحديث عن عنصر ما من عناصر العمل الأدبي يعدُّ صفة لصيقة بكثير من النقاد؛ حيث "إنه لا يكشف لقارئه كل شيء يريد بيانه، وإنما هو يكشف بعض العناصر، ويلقي الضوء على بعض الجوانب، ممهدا الطريق أمام القارئ أن يقلده بدوره، ويتلقى التجربة على يديه كي يتمها وحده"[98].

يضاف إلى ذلك أن نجيب محفوظ عندما يصدر حكما قيميًّا عامًا أو مطلقًا يستحسن فيه كاتبًا، مثلما حدث مع عادل كامل، أو عملا أدبيًّا، مثل رواية مليم الأكبر، فإنه يقيده بأنه إنما يحكم على شخصه الأدبي، ثم يركز على جوهر عمله الإبداعي؛ عبر كشف مصادره وبنيته الأسلوبية وغيرها من عناصر تشكل العمل الأدبي، ومن ثم تنتفي فكرة الأحكام المطلقة أو العامة من نقده.

***

تبدى بهذا أن ثمة قدرات نقدية من نوع خاص احتوت عليها شخصية وحوارات نجيب محفوظ؛ وهي خصوصية تجلت عبر الصورة المضَمَّنة في هذه الحوارات، والتي احتاجت إلى نوع من التأويل الذي كشف عن كون هذه الخطابات الحوارية خطابات نقدية، سواء عن عمد أو عن غير عمد.

فتبدَّى فيها نجيب محفوظ ناقدًا – وبشكل جليٍّ- لكلِّ من يقرأ هذه الحوارات قراءة متعمقة، بغية الكشف - في طياتها - عن هويات متنوعة لصائغ مضامينها الأساسية/ نجيب محفوظ.

لقد تجلَّى مثقفًا عامًّا ملمًّا بكافة جوانب حضارته بل والحضارات الأخرى، يجمع 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: ثقافيًّا وفنيًّا وأدبيًّا.

ولم يتوقف الأمر عند هذا الحد، لكنه أضفى، بهذه الآراء ووجهات النظر النقدية المتنوعة، مجموعة من التأثيرات التي يصعب حصرها، على من كتب عنه وعن إبداعاته من النقاد؛ فتبدت آراؤه النقدية منعكسة في كتابات النقاد – لاسيما عن فن الرواية- عبر فترة ممتدة من الزمان.

ومنبع كل ذلك هو تلك المقدرة المزدوجة التي احتوتها شخصية نجيب محفوظ بين قدرته على الإبداع وقدرته على النقد، وجلاء تأثيرات الممارسات الإبداعية له على الممارسة النقدية؛ التي بنيت في بعض الأحايين 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 نجيب محفوظ عن نظرية الأنواع الأدبية بوجه عام، وعن لبِّ الإبداع، لاسيما السردي، بوجه خاص، وهو ما حول نقده إلى نقد خالق، يتكئ على فهمه للخلق الفني بوجه عام، ليعيد خلق العمل المنقود فنيًّا مرة أخرى بعد منشئه.

ولذلك فإن معظم ما قدمه نجيب محفوظ من نقد أطلق عليه في هذه الدراسة النقد الخالق؛ الذي اعتمد فيه، بشكل جوهري، على صلته الوثيقة بتلك الأنواع الأدبية التي عاينها عن قرب، لاسيما الرواية وغيرها من فنون السرد.

www.manaraa.com

المصادر والمراجع:

أولاً: المصادر:

1- أحمد عتمان، حوار مع نجيب محفوظ، مجلة القاهرة، العدد 91، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، يناير 1989.

2- أسامة عرابي، حوار مع نجيب محفوظ، مجلة إبداع، الأعداد رقم 1- 3، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2002.

3- السيد الباز صالح وفتحي المجاهد الجمال، الشباب يسأل ونجيب محفوظ يجيب، مجلة الجديد، العدد 7، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، مايو 1972.

4- ألفريد فرج، نجيب محفوظ يتحدث، مجلة الناقد، العدد رقم7، بيروت: دار رياض الريس للكتب والنشر، يناير 1989.

5- بيتر هوفمايستر، نجيب محفوظ صوت مصر وناقل أحداثها، مجلة فكر وفن، العدد 55، ألمانيا: معهد جوتة، 1992.

6- جلال سرحان، حديث مع نجيب محفوظ في عيد ميلاده الخمسين، مجلة المجلة، العدد رقم 73، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، يناير 1963.

7- حسين حمودة، نجيب محفوظ لفصول: ألف ليلة أحاطت بالحضارة الشرقية، مجلة فصول، العدد رقم 2، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1994.

8- رجب البنا، نجيب محفوظ يتحدث، مجلة الأدب، العدد الرابع، القاهرة: إصدارات أمناء المجلة: أمين الخولي، 1960.

9- سامح كريّم، مع نجيب محفوظ، مجلة الفكر المعاصر، العدد رقم 43، القاهرة: المؤسسة المصرية العامة للتأليف والنشر، سبتمبر1968.

10- ـــــــ، لقاء مع نجيب محفوظ وثورة 1919، مجلة الكاتب، العدد 97، القاهرة: المؤسسة المصرية العامة للتأليف والنشر، 1969.

11- سلوى النعيمي، أبونا نجيب محفوظ: وثيقة أدبية، مجلة المجرة، العدد رقم 1، المغرب: دار البوكيلي للطباعة والنشر، أبريل 1996.

12- عايدة الشريف، ذكريات وحديث مع نجيب محفوظ، مجلة الآداب، العدد الثالث، بيروت: من إصدارات الدكتور سهيل إدريس، مارس 1967.

13- عبد الوهاب الأسواني، نجيب محفوظ: أدبنا الحديث ينقصه الموضوع والشكل، مجلة الدوحة، العدد رقم 6، الدوحة: وزارة الثقافة والفنون والتراث، يونيو 1976.

14- غالي شكري، نجيب محفوظ يتحدث عن فنِّه الروائي، مجلة حوار، العدد رقم 3، بيروت: من إصدارات توفيق صايغ، أبريل 1963.

15- فاروق شوشة، مع الأدباء: نجيب محفوظ، مجلة الآداب، العدد 6، دمشق: إصدارات سهيل إدريس،1960.

16- محمد برادة، نجيب محفوظ معه وعنه: مرصد للرأي العام: كثير الأسئلة: مجلة الناقد، العدد رقم 18، بيروت: دار رياض الريس للكتب والنشر، ديسمبر 1989.

17- محمد بركات، حوار حول مسرح نجيب محفوظ، مجلة الهلال، العدد رقم 2، القاهرة: دار الهلال، فبراير1970.

18- محمد صدقي، نجيب محفوظ يتحدث عن أدب الطبقة العاملة، مجلة الرسالة الجديدة، العدد 37، القاهرة: دار التحرير للطباعة والنشر، أبريل 1957.

19- مصطفى عبد الغني، نجيب محفوظ: أشهد، مجلة القاهرة، العدد رقم 158، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، يناير 1996.

20- مندوب مجلة العربي في القاهرة، الأديب القصاص نجيب محفوظ يقول: لا حياء في الأدب كما لا حياء في الدين، مجلة العربي، العدد رقم 9، الكويت: وزارة الإعلام، أغسطس 1959.

21- ناجي نجيب، بين العلم والأدب: حوار مع نجيب محفوظ، مجلة فكر وفن، العدد 25، ألمانيا: معهد جوتة، 1975.

22- ياسين رفاعية، نجيب محفوظ: عن همومنا الحاضرة، مجلة شعر، العدد 42، بيروت: مطبعة رفيق الخال، 1969.

ثانيًا: المراجع:

23- ألفت كمال الروبي، الموقف من القص في تراثنا النقدي، القاهرة: مركز البحوث العربية، 1955.

www.manaraa.com

24- أمبرتو إيكو، التأويل والتأويل المفرط، ترجمة ناصر الحلواني، سوريا: مركز الإنماء الحضاري، 2009.
25- بول ريكور، نظرية التأويل: الخطاب وفائض المعنى، ترجمة سعيد الغانمي، ط2، الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي، 2006.
26- تزفيتان تودوروف، ميخائيل باختين: المبدأ الحواري، ترجمة فخري صالح، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1996.
27- شكري عيَّاد، دائرة الإبداع: مقدمة في أصول النقد، القاهرة: دار إلياس، 1987.
28- صالح داسي، الحوار والمقاولة، مجلة الإتحاف، العدد191، تونس: من إصدارات ولاية سليانة، 2009.
29- عبد الكريم جمعاوي، الروائي حين يصبح منظِّرًا، مجلة البيان، العدد 401، الكويت: رابطة الأدباء الكويتيين، ديسمبر 2003.
30- عزة بدر، المجلات الأدبية في مصر من 1954 إلى 1981م، القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة، 2016.
31- كامل السوافيري، ثقافة الناقد الأدبي، مجلة البيان، العدد 63، الكويت: رابطة الأدباء الكويتيين، يونيو 1971.
32- مجاهد عبد المنعم مجاهد، الناقد وطبيعة النقد، مجلة الآداب، العدد رقم 7، بيروت: من إصدارات سهيل إدريس، يوليو 1955.
33- محمد الكتاني، التأريخ للأدب العربي: تساؤلات ومواقف، مجلة علامات في النقد، العدد 2، السعودية: إصدارات نادي جدة الأدبي، ديسمبر 1991.
34- محمد النويهي، ثقافة الناقد الأدبي، القاهرة: مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، 1949.
35- محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، القاهرة: نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، 1997.
36- ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، ترجمة محمد برادة، القاهرة: دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، 1987.
37- يوسف سامي اليوسف، وظيفة الناقد الأدبي، مجلة المعرفة، العدد 407، دمشق: وزارة الثقافة والإرشاد القومي والإعلام، أغسطس 1997.

الهوامش

(*) مرَّ هذا البحث بعدة مراحل يجب ذكرها في هذا السياق إعمالاً للأمانة العلمية وأمانة التوثيق؛ فقد بدأت النواة الأولى لهذه الدراسة بورقة علمية ألقاها الباحث في مؤتمر النقد الأدبي، دورة عبد القادر القط، عن الدلالات النقدية في حوارات نجيب محفوظ، مايو 2017م. 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، 2018م، بعنوان نجيب محفوظ ناقدًا: مقاربة تأويلية لحواراته في المجلات الأدبية، يحوي في طياته هذه الحوارات، ودراسة مطولة تسبقها. وما تجدر الإشارة إليه هو أن هذا البحث يتماس في معظم جوانبه، بل ويتناص في كثير من فقراته ومكوناته مع البحث والكتاب السابقين، مع إدخال بعض الإضافات والتعديلات التي أَثْرَت الموضوع من وجهة نظر الباحث.

(1) واجه الباحث العديد من الصعوبات في سبيل جمع هذه الحوارات؛ إذ تطلب جمعها الذهاب، أكثر من مرة، إلى دار الكتب والوثائق المصرية، وكذلك مكتبة القاهرة بالزمالك، والمكتبة المركزية بجامعة القاهرة، وما أعقب ذلك من صعوبات تعلقت بالحصول على أعداد هذه المجلات، وتصوير ما احتاجه الباحث منها.

(2) أشار أمبرتو إيكو إلى أن التوجه في التأويل ناحية القارئ فحسب إنما يمثل اهتمام 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. يمكن مراجعة أمبرتو إيكو، التأويل والتأويل المفرط، ترجمة ناصر الحلواني، سوريا: مركز الإنماء الحضاري، 2009، ص ص 33-34.

(3) انظر، بول ريكور، نظرية التأويل: الخطاب وفائض المعنى، ترجمة سعيد الغانمي، ط2، الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي، 2006، ص ص 147-148.

(4) انظر، صالح داسي، الحوار والمقاولة، مجلة الإتحاف، العدد191، تونس: من إصدارات ولاية سليانة، 2009، ص 18.

(5) انظر، المرجع السابق، ص 18.

(6) تزفيتان تودوروف، ميخائيل باختين: المبدأ الحواري، ترجمة فخري صالح، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1996، ص 95.

(7) المرجع السابق، ص95.

(8) انظر، ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، ترجمة محمد برادة، القاهرة: دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، 1987، ص 62- ص 107.

(9) انظر، تزفيتان تودروف، ميخائيل باختين: المبدأ الحواري، مرجع سابق، ص ص 93-96.

(10) عزة بدر، المجلات الأدبية في مصر من 1954 إلى 1981م، القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة، 2016، ص 37.

(11) انظر، المرجع السابق، ص 41.

(12) بيتر هوفمايستر، نجيب محفوظ صوت مصر وناقل أحداثها، مجلة فكر وفن، العدد 55، ألمانيا: معهد جوتة، 1992، ص 43.

www.manaraa.com

(13) سامح كريّم، مع نجيب محفوظ، مجلة الفكر المعاصر، العدد رقم 43، القاهرة: المؤسسة المصرية العامة للتأليف والنشر، سبتمبر1968، ص 80.

(14) كامل السوافيري، ثقافة الناقد الأدبي، مجلة البيان، العدد 63، الكويت: رابطة الأدباء الكويتيين، يونيو 1971، ص28.

(15) غالي شكري، نجيب محفوظ يتحدث عن فنِّه الروائي، مجلة حوار، العدد رقم 3، بيروت: من إصدارات توفيق صايغ، أبريل 1963، ص 74.

(16) سامح كريّم، مع نجيب محفوظ، مرجع سابق، ص 79.

(17) شكري عيَّاد، دائرة الإبداع: مقدمة في أصول النقد، القاهرة: دار إلياس، 1987، ص 33.

(18) ناجي نجيب، بين العلم والأدب: حوار مع نجيب محفوظ، مجلة فكر وفن، العدد 25، ألمانيا: معهد جوتة، 1975، ص 63.

(19) محمد صدقي، نجيب محفوظ يتحدث عن أدب الطبقة العاملة، مجلة الرسالة الجديدة، العدد 37، القاهرة: دار التحرير للطباعة والنشر، أبريل 1957، ص 32.

(20) ألفريد فرج، نجيب محفوظ يتحدث، مجلة الناقد، العدد رقم7، بيروت: دار رياض الريس للكتب والنشر، يناير 1989، ص 27.

(21) سلوى النعيمي، أبونا نجيب محفوظ: وثيقة أدبية، مجلة المجرة، العدد رقم 1، المغرب: دار البوكيلي للطباعة والنشر، أبريل 1996، ص 114.

(22) انظر، غالي شكري، نجيب محفوظ يتحدث عن فنِّه الروائي، مرجع سابق، ص70.

(23) محمد بركات، حوار حول مسرح نجيب محفوظ، مجلة الهلال، العدد رقم 2، القاهرة: دار الهلال، فبراير1970، ص 201.

(24) السيد الباز صالح وفتحي المجاهد الجمال، الشباب يسأل ونجيب محفوظ يجيب، مجلة الجديد، العدد 7، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، مايو 1972، ص 4.

(25) محمد برادة، نجيب محفوظ معه وعنه: مرصد للرأي العام: كثير الأسئلة: مجلة الناقد، العدد رقم 18، بيروت: دار رياض الريس للكتب والنشر، ديسمبر 1989، ص 18.

(26) عبد الوهاب الأسواني، نجيب محفوظ: أدبنا الحديث ينقصه الموضوع والشكل، مجلة الدوحة، العدد رقم 6، الدوحة: وزارة الثقافة والفنون والتراث، يونيو 1976، ص 17.

(27) ياسين رفاعية، نجيب محفوظ: عن همومنا الحاضرة، مجلة شعر، العدد 42، بيروت: مطبعة رفيق الخال، 1969، ص 22.

(28) فاروق شوشة، مع الأدباء: نجيب محفوظ، مجلة الآداب، العدد 6، دمشق: إصدارات سهيل إدريس،1960، ص 20.

(29) انظر، ياسين رفاعية، نجيب محفوظ: عن همومنا الحضارة، مرجع سابق، ص 24.

(30) محمد بركات، حوار حول مسرح نجيب محفوظ، مرجع سابق، ص ص 200- 201.

(31) محمد برادة، نجيب محفوظ معه وعنه: مرصد للرأي العام كثير الأسئلة، مرجع سابق، ص 18.

(32) انظر، مندوب مجلة العربي في القاهرة، الأديب القصاص نجيب محفوظ يقول: لا حياء في الأدب كما لا حياء في الدين، مجلة العربي، العدد رقم 9، الكويت: وزارة الإعلام، أغسطس 1959، ص 114.

(33) محمد صدقي، نجيب محفوظ يتحدث عن أدب الطبقة العاملة، مرجع سابق، ص 32.

(34) شكري محمد عيَّاد، دائرة الإبداع: مقدمة في أصول النقد، مرجع سابق، ص65.

(35) انظر المرجع السابق، ص65.

(36) نفسه، ص ص65-66.

(37) انظر المرجع نفسه، ص66.

(38) عبد الكريم جمعاوي، الروائي حين يصبح منظِّرًا، مجلة البيان، العدد 401، الكويت: رابطة الأدباء الكويتيين، ديسمبر 2003، ص108.

(39) المرجع السابق، ص108.

(40) محمد النويهي، ثقافة الناقد الأدبي، القاهرة: مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، 1949، ص37.

(41) أحمد عتمان، حوار مع نجيب محفوظ، مجلة القاهرة، العدد 91، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، يناير 1989، ص 46.

(42) فاروق شوشة، نجيب محفوظ، مرجع سابق، ص 18.

(43) سامح كريّم، مع نجيب محفوظ، مرجع سابق، ص 79.

(44) ألفريد فرج، نجيب محفوظ يتحدث، مرجع سابق، ص 28.

(45) ناجي نجيب، بين العلم والأدب: حوار مع نجيب محفوظ، مرجع سابق، ص 64.

(46) رجب البنا، نجيب محفوظ يتحدث، مجلة الأدب، العدد الرابع، القاهرة: إصدارات أمناء المجلة: أمين الخولي، 1960، ص 235.

(47) أحمد عتمان، حوار مع نجيب محفوظ، مرجع سابق، ص 47.

(48) انظر، عبد الوهاب الأسواني، نجيب محفوظ: أدبنا الحديث ينقصه الموضوع والشكل، مرجع سابق، ص 18.

(49) سلوى النعيمي، أبونا نجيب محفوظ: وثيقة أدبية، مرجع سابق، ص ص 112-113.

www.manaraa.com

(50) فاروق شوشة، نجيب محفوظ، مرجع سابق، ص 19.

(51) غالي شكري، نجيب محفوظ يتحدث عن فنّه الروائي، مرجع سابق، ص 69.

(52) ألفريد فرج، نجيب محفوظ يتحدث، مرجع سابق، ص 27.

(53) فاروق شوشة، نجيب محفوظ، مرجع سابق، ص 19.

(54) رجب البنا، نجيب محفوظ يتحدث، مرجع سابق، ص 237.

(55) عبد الوهاب الأسواني، نجيب محفوظ: أدبنا الحديث ينقصه الموضوع والشكل، مرجع سابق، ص 16.

(56) يمكن مراجعة تصريحات نجيب محفوظ في هذا الشأن لدى، محمد بركات، حوار حول مسرح نجيب محفوظ، مرجع سابق، ص 202.

(57) جلال سرحان، حديث مع نجيب محفوظ في عيد ميلاده الخمسين، مجلة المجلة، العدد رقم 73، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، يناير 1963، ص 28.

(58) محمد بركات، حوار حول مسرح نجيب محفوظ، مرجع سابق، ص 200.

(59) المرجع السابق، ص 208.

(60) المرجع نفسه، ص 208.

(61) نفسه، ص201.

(62) نفسه، ص 203.

(63) نفسه، ص 201.

(64) نفسه، ص 204.

(65) سامح كريّم، مع نجيب محفوظ، مرجع سابق، ص80.

(66) أسامة عرابي، حوار مع نجيب محفوظ، مجلة إبداع، الأعداد رقم 1- 3، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2002 ، ص ص 116- 117.

(67) سلوى النعيمي، أبونا نجيب محفوظ: وثيقة أدبية، مرجع سابق، ص 115.

(68) انظر، يوسف سامي اليوسف، وظيفة الناقد الأدبي، مجلة المعرفة، العدد 407، دمشق: وزارة الثقافة والإرشاد القومي والإعلام، أغسطس 1997، ص 84.

(69) محمد الكتاني، التأريخ للأدب العربي: تساؤلات ومواقف، مجلة علامات في النقد، العدد 2، السعودية: إصدارات نادي جدة الأدبي، ديسمبر 1991، ص67.

(70) شكري عياد، دائرة الإبداع: مقدمة في أصول النقد، مرجع سابق، ص 39.

(71) فاروق شوشة، نجيب محفوظ، مرجع سابق، ص20.

(72) عايدة الشريف، ذكريات وحديث مع نجيب محفوظ، مجلة الآداب، العدد الثالث، بيروت: من إصدارات الدكتور سهيل إدريس، مارس 1967، ص 28.

(73) ياسين رفاعية، نجيب محفوظ: عن همومنا المعاصرة، مرجع سابق، ص 24.

(74) محمد بركات، حوار حول مسرح نجيب محفوظ، مرجع سابق، ص ص 200- 201.

(75) غالي شكري، نجيب محفوظ يتحدث عن فنّه الروائي، مرجع سابق، ص 72.

(76) المرجع السابق، ص 81.

(77) مندوب العربي في القاهرة، الأديب القصاص نجيب محفوظ يقول: لا حياء في الأدب كما لا حياء في الدين، مرجع سابق، ص 114.

(78) حسين حمودة، نجيب محفوظ لفصول: ألف ليلة أحاطت بالحضارة الشرقية، مجلة فصول، العدد رقم 2، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1994، ص 378.

(79) المرجع السابق، ص 379.

(80) لمراجعة الموقف من القص في هذه المرحلة وما يسبقها، يمكن مراجعة: ألفت كمال الروبي، الموقف من القص في تراثنا النقدي، القاهرة: مركز البحوث العربية، 1955. خاصة الفصل الثاني من الكتاب، والذي عرضت فيه المؤلفة دور السلطة وموقفها الرسمي من القصّ منذ العصور الإسلامية المبكرة.

(81) حسين حمودة، نجيب محفوظ لفصول: ألف ليلة أحاطت بالحضارة الشرقية، مرجع سابق، ص 379.

(82) لمراجعة فهم نجيب محفوظ لما قصده باصطلاح الابتذال الإنساني، انظر المرجع السابق، ص 379.

(83) محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، القاهرة: نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، 1997، ص10. ويؤكد الكاتب في الصفحة نفسها على أن كل كاتب كبير هو " ناقد بالفعل أو بالقوة".

(84) مصطفى عبد الغني، نجيب محفوظ: أشهد، مجلة القاهرة، العدد رقم 158، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، يناير 1996، ص 122.

(85) المرجع السابق، ص 123.

(86) انظر، عبد الوهاب الأسواني، نجيب محفوظ: أدبنا الحديث ينقصه الموضوع والشكل، مرجع سابق، ص 18.

(87) مصطفى عبد الغني، نجيب محفوظ: أشهد، مرجع سابق، ص 123.

www.manaraa.com

(88) فاروق شوشة، نجيب محفوظ، مرجع سابق، ص 20.

(89) ألفريد فرج، نجيب محفوظ يتحدث، مرجع سابق، ص 26.

(90) غالي شكري، نجيب محفوظ يتحدث عن فنِّه الروائي، مرجع سابق، ص 68.

(91) ألفريد فرج، نجيب محفوظ يتحدث، مرجع سابق، ص 27.

(92) المرجع السابق، ص 26.

(93) حسين حمودة، نجيب محفوظ لفصول: ألف ليلة أحاطت بالحضارة الشرقية، مرجع سابق، ص 380.

(94) فاروق شوشة، نجيب محفوظ يتحدث، مرجع سابق، ص 21.

(95) أسامة عرابي، حوار مع نجيب محفوظ، مرجع سابق، ص ص 10- 11.

(96) سامح كريّم، لقاء مع نجيب محفوظ وثورة 1919، مجلة الكاتب، العدد 97، القاهرة: المؤسسة المصرية العامة للتأليف والنشر، 1969، ص 29.

(97) انظر، المرجع السابق، ص30.

(98) مجاهد عبد المنعم مجاهد، الناقد وطبيعة النقد، مجلة الآداب، العدد رقم 7، بيروت: من إصدارات سهيل إدريس، يوليو 1955، ص615.

www.manaraa.com