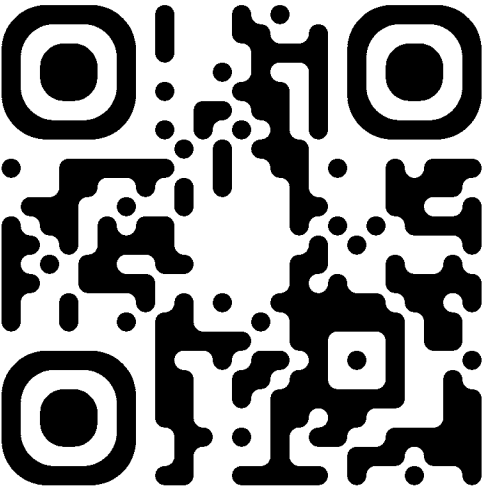
مكتبة

نجيب محفوظ

عن الكتابة

عمرو فتحي



سجل في مكتبة
اضغط الصفحة
SCAN QR

نجيب محفوظ

عن الكتابة

alkarmabooks.com
facebook.com/alkarmabooks
x.com/alkarmabooks
instagram.com/alkarmabooks

الطبعة الأولى ٢٠٢٥
حقوق النشر © دار الكرمة ٢٠٢٥
© عمرو فتحي ٢٠٢٥
الحقوق الفكرية للمؤلف محفوظة

مكتبة
t.me/soramnqraa

فتحي، عمرو.
نجيب محفوظ عن الكتابة / عمرو فتحي - القاهرة: الكرمة للنشر، ٢٠٢٥.
١٦٠ ص؛ ٢٠ سم.
تدمك: 9789779603346
١- مصر - ثقافة - مقالات.
٢- نجيب محفوظ.
أ- العنوان.
رقم الإيداع بدار الكتب المصرية: ١٧٢٢ / ٢٠٢٥

٢٤٦٨١٠٩٧٥٣١

تصميم الغلاف: أحمد فرج

نجيب محفوظ

عن الكتابة

مكتبة
t.me/soramnqraa

عمرو فتحي

الكرمة

إهداء

إلى أبي وأمي ونجيب محفوظ.

«**عبد العال الحمامصي**: ألا يكون مفيدًا أو مضيئًا لطريق النقد أن تكتب لنا ذاتك كتابًا تكشف لنا فيه تجربتك في عملية الخلق الفني؟ بعض كبار الكُتَّاب فعلوا هذا، وكانت تجربة مفيدة ومشكورة.

نجيب محفوظ: هذا ممكن، وأرجو أن أحققه، هأنتذا تحفزني وتذكرني بما خطر لي أحيانًا، ولكني كنت أرجئ تنفيذه، كان يحدث غالبًا أن يخطر لي موضوع لرواية، فأضطر إلى تأجيل هذا المشروع»[1].

المحتويات

مقدمة ١٣

عن الكتابة

الإلهام والكتابة ١٩
الكتابة والقراءة ٢٧
التأثر بالكُتَّاب الآخرين ٣٢
المدرسة التي ينتمي إليها في الكتابة ٣٤
تطور الأفكار ٣٧
هدف القصة ٤٠
الشكل والمضمون ٤١
الواقعية واللغة الفصحى والعامية ولغة الكتابة ٤٥
الشخصيات الروائية ٤٨
الموقف الفكري في كتاباته ٥١
دور الأدب في الحياة ٥٢
النشر ٥٦
النقد ٥٩

السينما والأدب ٦٠
الشهرة ٦١
الكتابة كمصدر للدخل ٦٣

رأيه في أعماله

عبث الأقدار ٦٧
رادوبيس ٦٧
كفاح طيبة ٦٨
خان الخليلي ٦٨
القاهرة الجديدة ٧٠
زقاق المدق ٧٤
همس الجنون ٧٦
السراب ٧٧
بداية ونهاية ٧٨
الثلاثية (بين القصرين - السكرية - قصر الشوق) ٨٠
أولاد حارتنا ٨٨
اللص والكلاب ٩٤
الطريق ٩٧
الشحاذ ٩٧
ثرثرة فوق النيل ٩٨
دنيا الله ١٠٢
ميرامار ١٠٢

تحت المظلة، خمارة القط الأسود، حكاية بلا بداية ولا نهاية، ١٠٦
شهر العسل ١٠٦
المرايا ١٠٧
الحب تحت المطر ١١٢
الكرنك ١١٤
حكايات حارتنا ١١٧
حضرة المحترم ١١٧
ملحمة الحرافيش ١١٩
الحب فوق هضبة الهرم ١٢١
عصر الحب ١٢٢
الباقي من الزمن ساعة ١٢٢
ليالي ألف ليلة ١٢٣
رحلة ابن فطومة ١٢٥
أمام العرش ١٢٦
العائش في الحقيقة ١٢٨
يوم قتل الزعيم ١٣١
حديث الصباح والمساء ١٣٢
قشتمر ١٣٢
الفجر الكاذب ١٣٤
أصداء السيرة الذاتية ١٣٥
أحلام فترة النقاهة ١٣٦

الهوامش ١٣٩

مكتبة
t.me/soramnqraa

مقدمة

حظيت شخصية نجيب محفوظ وكتبه عندي بمكانة وتقدير كبيرين، حتى قبل حصوله على جائزة نوبل في الأدب عام ١٩٨٨. قرأت كتبه وأنا صبي صغير، ثم قرأتها مرات عديدة في مراحل عمرية تالية.

أردت بهذا الكتاب أن أسهم في تسليط الضوء على أهم جانب في حياة نجيب محفوظ، وهو رأيه في الكتابة والعملية الإبداعية، وأن أقدم دراسة نقدية غير تقليدية لأدب نجيب محفوظ، ليس من خلال تحليلات النقاد، ولكن من خلال ما قاله أديبنا الكبير نفسه في تصريحاته وأحاديثه المختلفة في وسائل الإعلام على مر السنين، وأن يكون الكتاب دليلًا مباشرًا - دون وسطاء - لفهم العملية الإبداعية لدى نجيب محفوظ.

كانت أفضل طريقة لتحقيق ذلك هي العودة إلى كل ما هو متاح من كتبه، أو الكتب التي تحدث فيها عن حياته،

أو أحاديثه في الوسائل المكتوبة والمسموعة والمرئية. وللقارئ الكريم أن يتصور حجم هذه المصادر، والوقت والجهد اللذين احتجت إليهما للعثور على ما يندرج تحت موضوع هذا البحث. وتيسيرًا على القارئ، فقد جمعت هذه التصريحات المتفرقة تحت عناوين وموضوعات محددة وهي: الإلهام والكتابة، الكتابة والقراءة، التأثر بالكُتَّاب الآخرين، المدرسة التي ينتمي إليها في الكتابة، تطور الأفكار، هدف القصة، الشكل والمضمون، الواقعية واللغة الفصحى والعامية ولغة الكتابة، الشخصيات الروائية، الموقف الفكري في كتاباته، دور الأدب في الحياة، النشر، النقد، السينما والأدب، الشهرة، الكتابة كمصدر للدخل، رأيه في أعماله.

أتمنى أن يكون هذا الكتاب مصدرًا للسعادة والفائدة في آنٍ واحد لكل قراء نجيب محفوظ، فمصدر السعادة أن نجيب محفوظ هو من يتحدث بنفسه إلى قرائه عن خلفيات كتابة أعماله الإبداعية، ومصدر الفائدة أن القارئ المحب لأعمال نجيب محفوظ، الذي يريد أن يستزيد ويعرف خلفيات كتابة أعماله المحبوبة، أو المهتم الذي يود دراسة العملية الإبداعية لدى نجيب محفوظ، سيجد ما يحتاج إليه - ولأول مرة - في كتاب واحد، فبينما سبق

أن أُعدَّت كتب عن آراء نجيب محفوظ في موضوعات مثل: العدل، والدين، والعروبة، والعلم، والعمل، والثقافة، والتعليم، والحرية، والتقدم، والشباب، والديمقراطية، والأدب، والفلسفة، والفكر، والمنطق، لم يسبق أن تناول كتاب واحد رأي نجيب محفوظ في الكتابة، وتجربته الإبداعية بشكل مركز.

ومن طريف ما لاحظته في أثناء إعداد هذا الكتاب، أن نجيب محفوظ، على الرغم من اختلاف الفترات الزمنية التي أجرى فيها أحاديثه، فقد ظلت آراؤه وأفكاره وقناعاته الأساسية ثابتة لم تتغير، وما تغير وتطور هو أساليبه في الإبداع الفني.

عمرو فتحي

عن الكتابة

الإلهام والكتابة

إن أول ما كون مفهومي للقصة هو قصص القرآن الكريم، فقد كنت وأنا أطالع القرآن، أقرأ قصصه بعناية، لأنها كانت تستهويني كفن روائي راقٍ، كُتبت كأجمل وأفضل ما تكون الكتابة القصصية... كما أن القصص القرآنية كُتبت على أحدث ما يكون الفن الروائي، فالقصة في القرآن لا تبدأ مثل الرواية القديمة في القرن التاسع عشر ببداية ثم تتطور إلى أن تتعقد خيوطها وتتأزم لكي تصل في النهاية إلى نقطة الحل. وإنما هي أقرب إلى تجارب القرن العشرين الحديثة حيث تسلسل الرواية لا يسير وفق التتابع الرتيب للأحداث، وإنما وفق المقتضيات الدرامية التي تحتم أن يرد جزء معين من القصة في هذا الموضع، وجزء آخر في موضع آخر، وقد كان هذا يمثل انقلابًا في الفن الروائي الحديث[٢].

كنت حصيلة ثقافة تبدأ بالتراث والقرآن والحديث وألف

ليلة وليلة والسير الشعبية، وتنتهي بالآثار الروائية والأدبية الغربية، إضافة إلى تجربتي الإنسانية[٣].

أنا أدين للجامعة بالكثير، فقد هيأت لي فرصة للثقافة المعاصرة بطريقة منتظمة وعلى يد خيرة الأساتذة، كما وفرت لي منهجًا للبحث ومراجع واتصالات وعلاقات لم تكن لتتاح إلا فيها. وأنا من الذين يؤمنون بالدراسة المنتظمة الجامعية والمعهدية، وأعتقد أن عصر الفنان غير المنتسب لمعهد قد مضى وانقضى. لقد وضعت الجامعة الأساس المتين ثم نهض جهدي الشخصي على هذا الأساس[٤].

إن أغلب القصص التي نشرتها قد كتبتها وأنا في دوامة انفعال نفسي وفكري، فأنا لا أحب أن أكتب شيئًا وأنا في مثل ظروفي الفكرية الهادئة... إن الأحداث والأنباء تثير الأفكار، وأنا ككاتب أضع نصب عينَي ألا أتخلف عن الحياة، ولا أتجاوزها أكثر من المعقول. أن أعايش حياة الناس حولي لأستشف من وجوههم فهمي لواقعهم، لأسلوب حياتهم، لأفراحهم وأحزانهم وكل قيم وجودهم، حتى أصورها، حتى أعبر عنها... في فترة تكوُّن الفكرة، قد يمر عام أو عامان دون أن أمسك بالقلم،

أما إذا وصلت إلى مرحلة التنفيذ فإن المسألة تتحول إلى عمل يجب أن ينجز، ولن ينجز إلا بالإرادة والصبر، فلا أعرف دلال الإلهام، وإنما أعرف أن عليَّ أن أجلس إلى مكتبي كل يوم ساعة أو ساعتين حتى أفرغ من العمل في عام أو عامين[٥].

قصصي القصيرة تأتي من قلبي مباشرة، أما الأعمال الأخرى فأقوم ببحث مسبق. فقبل أن أبدأ الثلاثية مثلًا قمت ببحث موسع، أعددت ملفًّا لكل شخصية، ولو لم أفعل ذلك لتهت ولنسيت أشياء، أحيانًا تنبثق ثيمة من الأحداث في قصة، وأحيانًا تكون في ذهني ثيمة قبل أن أبدأ. ولو كنت أعرف مسبقًا أنني أريد أن أصور مقدرة الإنسان على قهر كل ما يقع له من شرور فإنني أبتكر بطلًا قادرًا على إظهار هذه الفكرة، ولكنني أيضًا أبدأ القصص بالكتابة بحرية عن سلوك شخصية، متيحًا للثيمة أن تتخلق لاحقًا[٦].

أنا أكتب الموضوع كتابة أولى غير متمهلة وشبه عفوية، ولكني لا أبدأ الكتابة إلا بعد اختمار الفكرة في نفسي، وكذلك الشخوص، ثم أعيد كتابتها بتأنٍّ من أولها إلى آخرها. وفي الكتابة الثانية تتغير تغيرًا

كبيرًا، ولكن الفكرة لا يصيبها التغيير إلا في أضيق الحدود[٧].

أراجع كثيرًا وأحذف كثيرًا، أكتب على الصفحة كلها بل وعلى الوجهين. غالبًا ما تكون مراجعاتي أساسية. وبعد أن أراجع أعيد كتابة القصة وأرسلها إلى الناشر، ثم أمزق كل المسودات وأرميها[٨].

أستقي أعمالي الروائية من المنبع الذي يستقي منه كل روائي في العالم، أي الحياة والذات، وقد تكون الذات أهم من الحياة لأنها هي التي تختار ما يناسبها. وتختلف هنا الاهتمامات بين فرد وفرد، المحيط الذي حولنا متنوع، تلاقي العين مهتمة أحيانًا بالسياسة أو المرأة أو التجارة والمعاملات اليومية، ومن هنا يتنوع الأدب ويثرى[٩].

في تجربة حياتي، مرت فترة لم أكن أبدأ بكتابة الرواية إلا بعد أن أعايش أحداثها مدة طويلة، إلى أن تتبلور الرواية تبلورًا نهائيًّا، أكلم أشخاصًا عديدين وأستقرئ الأحداث، وعندها أبدأ أكتب. أثناء الكتابة قد تتغير أشياء، لكني أظل محتفظًا بطريقي، خصوصًا في الأمور النابعة من الواقع،

لأن الواقع متنوع وهو يحتاج إلى من يسيطر عليه حتى يظهره للناس بصورة معينة. لكنْ هناك أنواع أخرى أقرب للسردية، فيصح أن أبدأ الكتابة وليس في الذهن سوى زاوية صغيرة أو فكرة معينة، وأترك للقلم أن يسيل. أحيانًا كنت أبدأ من لاشيء، لا شيء في ذهني غير الرغبة في الكتابة بدون موضوع سوى كتابة قصة. جربت كل هذه الأشياء[١٠].

حياة الكاتب لا تهم في حد ذاتها، والكاتب لا يصور الحياة كما لو كان في عقله آلة تصوير، وإنما هو يعكس تفاعلات وانفعالات وأفكارًا، يعكس الأشياء التي تشعره بالتعاسة، والعمل الأدبي منبعه مخزون فكري وعاطفي عند الكاتب، يتراكم نتيجة لعلاقته وأسلوب تعامله مع الواقع، وفي كل عمل أدبي شيء حميم، وكأنه جزء من نفس الكاتب[١١].

إن عملية الكتابة في حد ذاتها هي فعل متفائل، لأنها تؤكد أن الكاتب يعتقد أن العالم رغم كل ما يمكن أن يكون به من مآسٍ، يمكن أن يكون أفضل مما هو عليه[١٢].

كل عمل فني مهما كان ملتزمًا بتقاليد سابقة هو ابتكار

جديد، وإلا فهو لا يستحق أن يكون عملًا فنيًّا. فالقارئ لا يقبل على رواية أو قصيدة ليقرأ فيها ما سبق أن قرأه من قبل بأقلام كتاب آخرين، وإنما ليقرأ ما لم يقرأه من قبل، وربما ما لم يكن يتخيله أو يتوقعه[١٣].

القصة هي أساس الفن الروائي، ومحاولات اتباع الرواية الجديدة أفادت الفن الروائي بلا شك وحتى وإن لم يتبعها الجمهور، لأنها تدخل في باب التجريب الفني المفيد للكاتب الروائي، لكن سحر الحكاية لا يقاوم[١٤].

الرواية بكل بساطة هي حكاية تُقدم، لكن من خلال ذلك هي تقدم شخصيات وقضايا اجتماعية أو نفسية أو فكرية. والرواية لها دائمًا فكر، فالرواية كما أعرفها هي الفكرة والشخصيات والسرد[١٥].

لم أكتب قصة قصيرة في كل مجموعاتي القصصية بناءً على تخطيط، تأتيني الفكرة فأضعها في القالب الذي أرتاح إلى أنه سيعبِّر عنها تمام التعبير، قد يكون قالب حدوتة بسيطة أو لامعقول أو قصة حوارية، إلخ[١٦].

أعتقد أن تعبير الإنسان عن تجاربه ضرورة نحتاج إليها

مهما تطور العلم. يمكن أن تتغير الوسيلة، وقد نتفرج على التلفزيون بدلًا من أن نقرأ كتابًا، ولكن الإنسان محتاج إلى عيش تجاربه وتذكرها من خلال الأدب، هذا ضروري جدًّا في حياته[١٧].

قصصي ورواياتي اجتماعية ونفسية[١٨].

الكتابة مسؤولية أمام الفن وأمام المجتمع، فكل كلمة تكتبها من الناحية الفنية ويتقبلها المجتمع هي جميلة ومفيدة وخالدة[١٩].

أنا لا أعتبر نفسي كاتبًا مسرحيًّا، فأنا في الحقيقة غير مؤهل للكتابة لهذا العالم الخطير. المسرح له فنه وعالمه الخاص الرهيب. أنا في الرواية أخاطب شخصًا يقرأ بعينيه الرواية، أما في المسرح فأنا أخاطب حشدًا من المشاهدين وهي تجربة خطيرة... ما كتبته يمكن أن تضعه تحت إطار الحواريات مثل حارة العشاق وعنبر لولو وغيرها. والحوارية في رأيي قصة تعتمد على الحوار في المقام الأول، ولكن البعض يعتبرها مسرحية من فصل واحد[٢٠].

المقال المباشر يضع النقاط فوق الحروف، ولكنه في النهاية ثمرة العقل وحده أو ثمرة الوعي، أما العمل الفني فثمرة يشترك في خلقها الوعي وشبه الوعي واللاوعي، فهو أصدق في التعبير عن أعماق صاحبه. خذ مثلًا، ممكن أن يقرر أحدهم في مقال إيمانه بتحرير المرأة ومساواتها للرجل في كل الحقوق والواجبات، إلخ، وممكن أن نطمئن إلى صدقه فيما يقرر، غير أن العمل الفني قد يكشف لنا عن أركان رجعية فيه هو نفسه لا يفطن إليها، وقد يتمثل ذلك في نهاية بطلة أو في درجة العطف التي نشعر بها أو بضدها ونحن نتابع حكايتها[٢١].

بعد الجائزة لم أكتب إلا القليل، وكنت متوقفًا قبلها لمدة ثلاث سنوات، من عام ١٩٨٧ كتبت بضع قصص قصيرة، الكتابة الآن صعبة، فهم لا يسمحون لي إلا بساعة واحدة للقراءة ومثلها للكتابة، ولا بد أن أستخدم عدسات مكبرة للقراءة[٢٢].

مكتبة
t.me/soramnqraa

الكتابة بعد الحادث

أما الآن فإن عملية الكتابة تأخذ مني تفكيرًا في حد ذاتها، حتى تخرج الكلمة في شكلها المقروء، وحتى لا تنزل

الكتابة عن السطر الذي أكتب عليه... الأفكار موجودة وإن كان بالطبع بحكم السن وما كتبته في الماضي فإن المعين قل عما كان عليه في السابق، كما أن الموضوعات التي تأتيني الآن هي تلك التي لا تنبع من الحقيقة الواقعية التي انعزلت عنها قليلًا خلال السنوات الأخيرة بحكم الحالة الصحية... لقد اقتضى ذلك أن تكون كتاباتي الآن قصيرة، لأن عملية الكتابة نفسها بها بعض المشقة، ومن ثم فإن موضوعاتي الآن هي الموضوعات التي تصلح لهذه المساحة المحدودة، فأنا أكتب الآن الأقصوصة الصغيرة المركزة[٢٣].

الكتابة والقراءة

ماذا يعني الخلود؟ مائة سنة، عدة مئات من السنين، ماذا يكون إذا قورنت بالبداية؟ حقيقة أي كاتب يتمنى أن إنتاجه يبقى، لكن عمري ما ركزت على مسألة الخلود، لا أفكر فيها ولا أتصورها، بالعكس أنا دائمًا خائف من الموت، ولذلك كتبت عنه كثيرًا، لأن الكتابة عن الشيء تحرر الواحد من مخاوفه[٢٤].

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[٢٥].

اختلف النظام الذي أتبعه في الكتابة باختلاف المراحل التي مررت بها في حياتي، وهي ثلاث مراحل: مرحلة الوظيفة، ومرحلة ما بعد المعاش، ومرحلة ما بعد جائزة نوبل. في مرحلة الوظيفة كنت أفرغ من عملي في الثانية ظهرًا، وأعود إلى البيت لتناول الغداء، ثم أستريح لبعض الوقت، ثم أجلس على مكتبي عندما تدق الساعة الرابعة، وأبدأ بالكتابة أولًا لمدة ثلاث ساعات، ثم تليها ثلاث ساعات أخرى للقراءات المتنوعة... في مرحلة الوظيفة كنت أمنح نفسي إجازة من الأدب يومَي الخميس والجمعة[٢٦].

لم يكن جلوسي اليومي للكتابة بالأمر السهل، لأنه يقتضي أولًا أن يكون موضوع الكتابة قد اختمر في ذهني، وكان هذا الأمر يجعلني في حالة تفكير مستمر أثناء وجودي في الوظيفة، وفي أوقات العمل، وفي أثناء المشي، وحتى في وقت تناول الطعام، وفي كل مرة تأتيني تفصيلة من جسم الرواية، وما الرواية إلا مجموعة تفاصيل صغيرة تتجمع وتكون العمل الروائي في النهاية... في بعض الأحيان كنت أسجل بعض الملاحظات والأفكار العابرة التي تأتيني أثناء وجودي خارج المنزل في ورقة صغيرة حتى لا أنساها، وكنت أهتم بتسجيل هذه الملاحظات خلال فترة اهتمامي بالكتابة الواقعية، أجلس على المقهى مثلًا فتجذب اهتمامي ملاحظات وتفاصيل صغيرة كانت تفيدني أثناء الكتابة، وفي مرحلة لاحقة لم تعد لتلك التفاصيل نفس الأهمية حيث انصب اهتمامي الأكبر على الفكر والتأمل[٢٧].

إلى جانب السجائر أحب أن تكون هناك خلفية موسيقية أثناء الكتابة، أجعلها في هامش الشعور ولا ألتفت إليها، ثم إنني لا أتناول أي مشروبات بما فيها الشاي والقهوة. ويدهشني ما أسمعه عن بعض الكتاب الذين يحرصون على تناول الخمر أو الحشيش حتى يهيئوا أنفسهم للكتابة،

فعندما أمسك بالقلم لا بد أن أكون في أقصى درجات الوعي والتركيز والانتباه. ثم إنني لا أستطيع الكتابة إلا على مكتبي في البيت، أما خارجه فلا يمكنني الإمساك بالقلم، وكل أعمالي الروائية كتبتها في البيت باستثناء السيناريوهات، فأغلبها قمت بكتابته على المقهى، وذلك لأنها لا تحتاج إلى نفس درجة التركيز التي تحتاجها الروايات. وعندما خرجت إلى المعاش لم يختلف نظام الكتابة كثيرًا، كنت أذهب إلى المقهى مبكرًا ثم أعود لأبدأ الكتابة ولمدة ثلاث ساعات حيث خصصت فترة الصباح للكتابة، أما القراءة، فكانت في فترة ما بعد الظهيرة حتى بدايات الليل. قبل حصولي على جائزة نوبل أصبت بضمور في شبكية العين، مما جعل موضوع القراءة والكتابة من الأمور العسيرة والمرهقة، وسبب لي هذا الأمر إزعاجًا شديدًا، وهدم النظام الذي سرت عليه طيلة حياتي، بل لم يعد هناك نظام أصلًا، امتنعت عن القراءة نهائيًا، وأصبحت أقصى مدة أجلس فيها إلى مكتبي لممارسة الكتابة ساعة واحدة في اليوم[٢٨].

أحب الخريف والشتاء، وأجد نفسي مقبلًا على الدنيا أكثر في ذلك الوقت من السنة، بينما أجدني أتحمل الصيف بصبر، وكأني أغالب حالة - وإن كانت خفيفة - من

الاكتئاب، وأظل أنتظر حلول الشتاء التالي. لقد كنت أعتبر فصل الصيف عائقًا في عملي الأدبي، وأنه أضاع مني شهورًا طوالًا على مدى السنين دون عمل، أما الآن فأستطيع أن أقول لك إن فصول الصيف هذه أفادتني كثيرًا، لأنها أعطت لي فترات راحة إجبارية، ودون ذلك كنت سأستمر في الكتابة بشكل مستمر، وهذا كان من الممكن أن يجعلني عرضة لبعض ردود الفعل العنيفة مثل السأم الذي يأتي من العمل المتواصل، ويجعل الكاتب يهجر عمله فترات طويلة، لكن توقفي أثناء الصيف كان يجعلني دائمًا أعود للعمل بعد ذلك باشتياق كبير[٢٩].

في الصيف كنت كثيرًا ما أتمشى على النيل في القاهرة أو على شاطئ البحر في الإسكندرية، وكنت أعتاد أن تجيئني بعض الأفكار لكتابات كنت أختزنها لأعود إليها مع حلول فصل الخريف حيث كنت أعود مرة أخرى للكتابة، وقد كنت في بعض الأحيان أدون هذه الأفكار، وفي أحيان أخرى لم أكن أدونها، وكانت تبقى معي حتى أعود إلى الكتابة أو تهرب ولا أصبح قادرًا على استعادتها مرة أخرى[٣٠].

التأثر بالكُتَّاب الآخرين

إن تكويني الأدبي كان نتيجة لقراءة الكثيرين من الأدباء العرب والأجانب. فمن العرب تعلمت قراءة طه حسين والعقاد وسلامة موسى والحكيم والمازني، ومن الأجانب تولستوي ودستويفسكي وتشيكوف وجيمس جويس وكافكا وشكسبير وإبسن وشو. لقد تعلمت من طه حسين مثلًا ثورته الفكرية، كما أن طه حسين أعطاني نماذج مختلفة من فن القصة مثل: قصة الترجمة الذاتية في الأيام، وقصة الأجيال في شجرة البؤس، ومن قراءة العقاد تعلمت الإيمان بقيم معينة، أولها قيمة الفن الأدبي كفنٍ رفيع لا كوسيلة للتكسب في المناسبات، وثانيها قيمة الحرية الفكرية في الديموقراطية، ومن قراءة قصة سارة للعقاد اكتشفت أول مثل للقصة التحليلية، ومن سلامة موسى تعلمت الإيمان بالعلم والاشتراكية والتسامح الإنساني[٣١].

عندما أقول تأثرت فأنا أعني أحببت، إذ أفترض أني أتأثر بمن أحب، أما مدى التأثر ونوعه فلا يعرفه إلا ناقد[٣٢].

لا شك أن أمورًا شتى تجذبني إلى كتاب بالذات. أعرف

أنني مع رواية أو مسرحية كويسة بسحر الأسلوب، بحيوية خاصة في الشخصيات، في جو عام مخلوق من نبل التفكير والتصور والرؤية. مجموع كافة هذه الحاجات تولد عندي انفعالًا خاصًّا، مؤداه أنني في حضرة عمل عظيم[٣٣].

تأثرت كثيرًا بلغة المنفلوطي وبأسلوبه البليغ... كما أنني أخذت عنه أيضًا الجانب الأخلاقي الذي أصبح له في كتاباتي بعد ذلك وجود واضح. وأعمال المنفلوطي كان البعد الأخلاقي فيها كبيرًا، ورغم أن بعض موضوعاتها كانت أجنبية مثل رواية ماجدولين إلا أن روحها كانت إسلامية. إن كتَّاب ذلك الجيل من الرواد كان يغلب عليهم الفكر والنقد، وكل منهم أعطى مثالًا برواية أو اثنتين أو بمجموعة من القصص، وهذا أقنعني أن الأدب هو وسيلة الفكر، لذلك حين وصلت لمرحلة اختيار تخصصي الدراسي اخترت الفلسفة... وهكذا بعد أن كنت درست الفلسفة، بدأت أدرس الرواية، وانكببت على قراءة برنامج متكامل من الروايات العربية والعالمية بما في ذلك ما كنت قد قرأته من قبل، فقد كنت أعيد قراءته بعين جديدة، قراءة تحليلية ومنظمة، وتابعت عصور الرواية من بداياتها، وكيف تطورت من دولة إلى أخرى، فكنت أقرأ الرواية الروسية مثلًا بكبار

فرسانها ثم الرواية الفرنسية والإنجليزية.. وهكذا. ونظرًا لأن عدد الكتب التي كان عليَّ قراءتها كان كبيرًا، فقد كنت أقرأ الكتاب مرة واحدة فقط، حتى الكتب التي كانت تعجبني كنت بدلًا من أن أقرأها ثانيًا كما كنت أتمنى، كنت أقرأ بدلًا منها كتابًا جديدًا، هذا طبعًا باستثناء القرآن الكريم الذي يُعتبر الكتاب الوحيد الذي كنت أعود إليه كثيرًا، وحتى يومنا هذا فإني كثيرًا ما أعود لقراءة القرآن[٣٤].

أستطيع أن أقول أن اقتناعاتي بالفن والأدب هي من المعارف التي لم تتزعزع طوال سنوات حياتي، باعتبارها نشاطًا إنسانيًاساميًا ونبيلًا لا غنى عنه من أجل سلامة الإنسان[٣٥].

المدرسة التي ينتمي إليها في الكتابة

عندما بدأت الكتابة، كنت أعلم أنني أكتب أسلوبًا أقرأ نعيه بقلم فرجينيا وولف، ولكن التجرِبة التي كنت أقدِّمها كانت في هذا الأسلوب. ولقد تبينت بعد ذلك أنه إذا كانت لي أصالة في هذا الأسلوب فهي في الاختيار

فقط. لقد اخترت هذا الأسلوب الواقعي وكانت هذه جرأة، وربما جاءت نتيجة تفكير مني. ففي هذا الوقت كانت فرجينيا وولف تهاجم الأسلوب الواقعي، وتدعو للأسلوب النفسي، والمعروف أن أوروبا كانت مكتظةً بالواقعية لحد الاختناق. أمَّا أنا فكنت متلهِّفًا على الأسلوب الواقعي الذي كتبت به، كان هو أحدث الأساليب وأشدها إغراءً وتناسبًا مع تجربتي وشخصي وزمني، وأحسست بأنني لو كتبت بالأسلوب الحديث سأصبح مجرَّد مقلِّد[٣٦].

إني لم أفكر في المدرسة التي أنتمي لها، فهذه مهمة الناقد أولًا، ولكن إذا تصورنا الطبيعية على أنها الواقعية الملتزمة للمنهج العلمي، فلا يبعد أن أكون ممن يتطلعون إليها، وهذا طبيعي في عصرنا العلمي[٣٧].

موقفي ككاتب يتلخص في أمرين: أولًا، عندي تجربة أود أن أعطيها في شكلها الفني المناسب. ثانيًا، أمامي جمهور معين سيتلقى عني هذه التجربة. وأنا أحافظ قبل كل شيء على الصدق، ولكني لا أتجاهل الجمهور في طريقة الأداء. فأنا لا أتردد في كتابة ما قد يزعج جمهوري من الناحية الموضوعية، ولكني يجب في الوقت نفسه أن

أحترمه، بمعنى أن أكتب له لا لنفسي، فيجب أن تكون عملية الإيصال أمينة واضحة. ولا يبرر الغموض في نظري إلا أن يكون الوسيلة الوحيدة الممكنة دون افتعال. ولم تواجهني في هذا السبيل مشكلة حقيقية، بسبب أن جمهور الكتاب محدود نسبيًّا، وغالبيته من المثقفين الواعين في الحدود المعقولة، وعندما نشرت قصصًا في الأهرام، أي واجهت لأول مرة جمهورًا أكبر كثيرًا من المعتاد، لم أغير طريقتي وآمنت أن التذوق عادة، وأن أسلوبًا ما قد يقابل أول الأمر بشيء من الحيرة أو النفور ثم لا يلبث أن يسود. ومن ناحية أخرى فما دام الكاتب صادقًا فغالبًا ما تجمع بينه وبين قرائه ظروف متجانسة تحقق الاستجابة[٣٨].

لقد استخدمت جميع هذه الأساليب في رواياتي، ولكن دون أن أغرق في واحد منها أو أنتسب إلى مدرسة محددة، فأنا لم أقتنع مثلًا بأن أكتب رواية قائمة كلها على تيار الوعي، لكني استخدمت هذا الأسلوب في الكثير من رواياتي حين وجدت له ضرورة، كما كتبت قصصًا وروايات دون حدوتة، أما الالتزام الوحيد الذي كان يربط كل أعمالي فهو التراث[٣٩].

تطور الأفكار

القاص يمكن أن يعبر عن أكثر الأفكار المجرَّدة والفلسفية ما دام يملك أدواته الفنية، وما دامت الفكرة واضحة في ذهنه، دون أن يسقط في الغموض الشديد، الذي يضر بالعمل الفني، ويضيع مجهود كاتب القصة. والإنسان في الفن عمومًا لا بد أن يحاول إرضاء نفسه والتعبير عنها، عليه أن يكتب كل ما يريد أن يعبِّر عنه، ثم يرضى بنصيبه بعد ذلك. يعني لم يثبِّط همتي مثلًا أن أكتب عن أفكار مجرَّدة، وأنا أعلم أن زبائن هذا النوع من القصة قليلون، فإذا كانت هناك قصة بسيطة زبائنها كثيرون، وأخرى زبائنها قليلون، فإنني أكتب الاثنتين ما دمت راضيًا عنهما، وعلى القارئ أن يقرأ القصة التي تعجبه[٤٠].

الأفكار المتطورة بدأت بالوطنية، في الوقت الذي شُغل فيه الناس بالقضية الوطنية، ساقني ذلك إلى مصر الفرعونية باعتبارها أصل القومية المصرية. تلا ذلك اهتمام واضح بالأفكار الاجتماعية مبعثه شعور بالاضطهاد الاقتصادي والسياسي كما ترى ذلك في «القاهرة الجديدة»، «خان الخليلي»، «زقاق المدق»،

«بداية ونهاية». ومرحلة أخيرة تتمثل في «الثلاثية»، وهي عبارة عن دراسة تبدأ من التاريخ الحديث حتى اليوم وقد تبلورت فيها الاشتراكية كغاية لتطورنا وعلاج لآلام مجتمعنا. أما الفكرة الثابتة في جميع المراحل فهي الإيمان بالفن كجوهر لا يجوز التضحية بقيمته الجمالية في سبيل هدف أو مبدأ، إذ لا تناقض بين الفن الجميل والهدف النبيل[٤١].

إن المتتبع لأعمالي الروائية يلاحظ تطورًا واضحًا ومهمًّا في طريقة التناول والمعالجة، نشأت لأسباب طبيعية ومنطقية سواء في الكاتب أو البيئة، وكثيرون من النقاد والباحثين الذين كتبوا دراسات ووضعوا أطروحات، رصدوا هذا التطور وقسموه أدوارًا فنية مختلفة[٤٢].

الوصف شيء ضروري، ولو بالقدر الذي يوحي فيه بالمكان والزمان، ولكننا في هذه الأيام نعيش عصر الكاميرا، ولقطة واحدة لا تستغرق أكثر من دقيقة ونصف الدقيقة تغني عن وصفٍ يقوم به الروائي في عدة صفحات. إذن فعلى الرواية أن تبحث عن مجالات لا تشترك فيها مع الكاميرا، لأنها لن تستطيع أن

تزاحمها، فضلًا عن أن تتغلب عليها. الإنسان المعاصر لم يعد يطيق الوصف، لأن الكاميرا تقدم ما لا تستطيع الرواية تقديمه. إنه لا يستطيع أن ينافس التلفزيون أو السينما[٤٣].

لقد ولدت في القاهرة، في أحيائها القديمة وعشقتها، وأعتقد أن أساس الكتابة نوع من العشق: لمكان، للناس، لمثل أعلى. هذه الأحياء القديمة صارت بالنسبة لي كل شيء وكأنني زوج امرأة واحدة. طبيعي إذن أن تكون مسرح تجاربي كلها، وأكون في أحسن حال وأنا أكتب عن الحارة، ولذلك جعلتها رمزًا للعالم كله وغيرت فيها كما أريد[٤٤].

لارتباطي العاطفي بالمكان، «خان الخليلي» كنت سأسميها الحب والموت ثم استبعدت الفكرة وانتصر المكان، «زقاق المدق» نصحوني بتغييره لأنه صعب في النطق وانتصر المكان، «بين القصرين»، «ثرثرة فوق النيل»، وانتصر المكان، الأماكن تسلطت على النفس. بالكتابة عن مكان ما أتحرر منه[٤٥].

هدف القصة

القصة هدفها تصوير النفس الإنسانية والتعبير أيضًا عن هذا السؤال الهام، ما هي حياتنا؟ وماذا نصنع بها؟ والدراسات النفسية تعطي إجابات علمية عامة ولكن الدراسة الأدبية مصدرها الإلهام والتجربة الشخصية[٤٦].

الرواية كشكل فني مرنة جدًّا، وتستطيع أن تهضم جميع 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 إننا نستطيع أن نفرض مناقشات طويلة وعويصة مما يعتبر إدخاله في المسرح مغامرة من المغامرات[٤٧].

القصة أو الرواية لا بد أن تعطي القارئ شيئًا لا يجده في غيرها من الوسائل[٤٨].

الكاتب لا يستطيع إلا أن يكون مهمومًا بحاضره، وهذا هو الفرق بينه وبين المؤرخ، فالكاتب حين يعود إلى التاريخ،

فذلك لأنه وجد فيه ما يساعده على التعبير عن الحاضر، أما المؤرخ فاهتمامه بالتاريخ يكون لذات التاريخ[٤٩].

الشكل والمضمون

أنا لا أفرق بينهما. الشكل عندي يخدم الموضوع وهو ملتحم معه، لم أبحث يومًا عن الشكل كشيء منفصل أو موضة، بالعكس كانت قراءاتي في الأشكال متقدمة جدًّا عن كتابتي. كنت تجد قراءتي للأشكال عصرية جدًّا، لكن كتابتي أقدم منها، لماذا؟ الذي كنت أريد أن أقوله هو أنني لست بحاجة إلى الأشكال الحديثة[٥٠].

الحقيقة أنني لا أبحث عن الجديد، إنما أبحث دائمًا عن المناسب، المناسب لموضوعي. عندما يكون مناسبًا لموضوعي أسلوب واقعي تقليدي، أكتب بهذا الأسلوب الواقعي التقليدي. وعندما يكون مناسبًا لموضوعي أن أكتب متأثرًا بالتراث، مثل «ليالي ألف ليلة» أو «رحلة ابن فطومة»، أكتب بأسلوب تراثي. في بعض الظروف دفعني المجتمع المصري أن أكتب بما يُسمى أسلوب اللامعقول، إذن أنا لا أعرف تجريبيًّا ولا أعرف جديدًا ولا أبحث عنهما، إنما أبحث

عن موضوعي وعن الأسلوب الذي يناسبه... أنا لا أحب التقليد ولا الجري وراء الموضة. الفن لا يعرف ذلك[٥١].

الرمز في الفن له أكثر من وظيفة، قد نلجأ إليه إذ يكون أيسر من المواجهة، وقد نختاره كبديل موضوعي للأصل ليكتشفه القارئ بنفسه، ويعيد خلقه فننتشله بذلك من الابتذال والروتين. وأهم من ذلك عندما تلح علينا موضوعات لا نسيطر عليها السيطرة الكافية، ويكون قُصارى جهودنا أن نقترب منها، لا أن نحيط بها. وأحيانًا يختصر الرمز صورة واسعة في لمحة عابرة، ما كنا نصل إليها بالمباشرة إلا في عمل كبير عريض دون ضرورة لذلك، فضلًا عن أننا قد نتوه في تفاصيله، فيفلت المغزى المطلوب منا[٥٢].

أعتقد أنه من الأفضل أن يبدأ الروائي بنشر القصة القصيرة أولًا، هذا طبعًا إذا توافر عنده الاستعداد والموهبة، لماذا؟ لأنه عن طريق القصة القصيرة يمكن أن يصل إلى القارئ بشكل أسهل، إنما أن يصل القارئ برواية، فهذا من أصعب ما يكون، كما أنه لن يستطيع أن يقنع صحيفة، أو حتى يقنع ناشرًا لضخامة حجم الرواية، ولأن الناشر لا يقدر أن يغامر بنشر رواية لأديب لم يصبح له اسم بعد.. الرواية

من الصعب أن تقنع جريدة بنشرها لأنك غير معروف، أما القصة الجيدة فمن السهل نشرها في المجلات، وهذا ما نلاحظه الآن، حيث أصبحت القصة القصيرة بابًا ثابتًا لا تخلو منه جريدة أو مجلة(٥٣).

بعد ١٩٦٢، شعرت أنني أريد أن أكتب في هذا الجنس الأدبي (القصة القصيرة)، وأصبحت كتابة القصة القصيرة هدفًا لي تمامًا مثل كتابة الرواية، وهذا ربما يفسر لك غزارة الإنتاج فيما بعد في المجموعات القصصية التي كتبتها في الستينات والسبعينات وحتى الآن، كل ذلك بسبب انبعاث صادق في نفسي لأهمية دور القصة القصيرة في الأدب(٥٤).

أما مسألة أن بعض قصصي القصيرة تتفق في الفكرة العامة مع بعض رواياتي، فهذا صحيح وجائز جدًّا، وهنا تكون الفكرة تتحمل أن تُكتب في الشكلين: القصة والرواية، والأمر يتعلق أولًا وأخيرًا بمدى وجود مادة عندي أستخرج منها شخصيات ووقائع وأحداثًا تنتج رواية كاملة.. وعمومًا أنا أكرر الأفكار التي تلح عليَّ باستمرار، إذا ألحت عليَّ الفكرة أعيد الكتابة عنها في شكل رواية أو قصة قصيرة أكثر من مرة، ويمكن أيضًا أن أكتبها في شكل

مقال بشكل مباشر، أما الفكرة البسيطة فإنني أكتبها مرة واحدة في شكل قصة قصيرة أو رواية، مجرد موقف مثلًا أصفه ثم أنتهي منه ولا أعود إليه بعد ذلك، وأحتاج دائمًا لتكرار الفكرة التي تلحُّ عليَّ حتى أتحرَّر منها تمامًا[٥٥].

العمل الأدبي الأكثر تأثيرًا، والأكثر قدرة على البقاء، ليس هو العمل الأكبر من حيث الكم أو عدد الصفحات، ولكنه العمل الأقوى من الناحية الفنية، أي من حيث الصدق الفني والحرفة الفنية، أحيانًا تكون القصة القصيرة أقوى من الرواية، والعكس صحيح، وجائز جدًّا أن كاتب قصة قصيرة لم يكتب رواية واحدة في حياته، ربما تأثير قصته أقوى من تأثير الرواية[٥٦].

قد يقول البعض إنه في القرن الحادي والعشرين لن يجد القارئ الوقت لقراءة رواية من خمسمائة أو ألف صفحة، ولكننا لا نعرف ماذا سيحدث في القرن القادم، فربما استغنى الناس عن القراءة، سواء كانت قصة قصيرة أو رواية، وربما استبدلوا ذلك كله بمشاهدة التلفزيون. وعمومًا حجم الرواية ليس مبررًا للانصراف عنها، لأن إقبال القارئ على الرواية يعتمد على عاملين هما: الموضوع المكتوب، والثاني هو الحالة النفسية للقارئ.

ففي وقت من الأوقات لم يكن يُطلق على الرواية اسم «رواية» إلا إذا كانت ثلاثة أو أربعة أجزاء، وأنا لا أعرف الحالة النفسية التي سيكون عليها إنسان القرن القادم حتى أتنبَّأ بما سيختاره للقراءة[٥٧].

الواقعية واللغة الفصحى والعامية ولغة الكتابة

ليست الواقعية صورة لما يقع، ولكن صورة لما يُحتمل وقوعه. الواقع يتغير في الواقعية، ولها معادلة: الواقعية = الواقع + الفن. فالشخص في الحياة ليس هو حرفيًّا في الرواية، وكذلك الحادثة والزمان والمكان، فماذا يمنع أن تكون لغة الحوار في الرواية مختلفة عن الواقع في نطقها ولهجتها فقط؟ لقد أضعفت الواقعية العامية بعد أن تهيأ للبعض أنها وحدها كافية، بينما الفصحى تجعل الكاتب يتحرى الواقعية النفسية والمادية إلى أعماقهما[٥٨].

إن أكبر صراع في حياتي مع اللغة العربية منذ أول كتاب، في «عبث الأقدار» تجد أسلوبًا قرآنيًّا. كما تعلمنا أن

الأسلوب لا علاقة له بالموضوع، وعندما جئت إلى الأدب الواقعي كان الأمر صعبًا، كان الأسلوب لا يمشي في يدي، لا يطاوعني. دخلت في صراع بلا شعور بيني وبين اللغة، ربما لو كنت أدري أنني في صراع كنت فقدت الاتجاه، لكن الخناقة دارت في اللاشعور. كيف أذلل اللغة؟ كيف أطوعها؟ كيف يكون الحوار مقبولًا مع أنه فصيح؟ ولذلك إذا استعرضت بعض القصص الأولى ستجد أشياء مضحكة، على سبيل المثال ربما تجد شخصية في مقهى بلدي، وتتحدث بأسلوب فصيح متقعر، لم يكن هناك مثال أحتذيه، كل العباقرة الذين سبقونا لم يكتبوا عن أحياء شعبية، وإذا كتب فإنه يكتب الحوار بالعامية، ليست هناك مشكلة، وإنما أن تطور اللغة كي تصبح فنية وواقعية فتلك مشكلة، وهذا أصعب ما وجدته أو صادفته في حياتي الروائية[٥٩].

أما أنا فحكَّاء أحكي للناس بدلًا من الرجل الذي كان يجلس على القهوة ويقول للناس: أول ما نبدي اليوم نصلي على النبي، ثم يقص عليهم حكاياته. إذن لا بد أن تكون مهمة هذا الرجل الأولى هي كيف يطوع هذه اللغة العظيمة، لغة الحكي. لقد كنا في ذلك الوقت مدرستين: أناس قالوا الفصحى لا تصلح للحكي، وأن العامية هي لغة الرواية،

وبعضهم كتب الرواية كلها بالعامية مثل محمد عفيفي ومصطفى مشرفة. أما أنا فقلت إن الفصحى هي لغة الرواية، لكن كيف تكتب بها رواية واقعية مثل «زقاق المدق» على سبيل المثال؟ الحل هو أن نطورها ونطوعها وستصلح وقد صلحت بالفعل، وكان اعتزازي بالفصحى نابعًا من أمرين، أولًا أنها لغة القرآن، وثانيًا أنها لغة القومية، لذلك فلن أتركها من أجل الرواية، ولكنني سآتي بالرواية إليها[٦٠].

هكذا نشأتُ، لغة الكتابة هي الفصحى، وهذا هو الطبيعي ولم يكن اختياريًّا، وحين اقترح البعض استخدام العامية في الكتابة استغربت، رغم أني أكتب الفصحى وفي ذهني العامية، لأني أعتقد أن وجود لغة موحدة واحدة أفضل للإنسانية وللثقافة. ولو استمرت أوروبا تكتب باللاتينية لكان هذا أفضل لثقافتها، كان الكتاب يصدر في إحدى البلاد، إنجلترا مثلًا، وتقرأه أوروبا كلها، أما اليوم فالكتاب بإحدى اللغات يحتاج إلى ترجمة لكي يقرأه الناس في البلاد الأخرى. أما نحن، ونحن نمتلك لغة واحدة، كيف تكون لنا لغة واحدة من المحيط إلى الخليج فنقوم بتقسيمها إلى عاميات مختلفة، لو كتبنا بالعاميات المحلية لاحتجنا إلى مترجمين لكي يقرأ بعضنا البعض، حتى في البلد الواحد، فلو كتبت أنا بالعامية، وكتب الأبنودي

بالعامية لاحتجنا إلى مترجمين لكي يقرأ أحدنا ما يكتبه الآخر، ولأضعنا وحدتنا على المستوى العربي، ولأضعنا وحدتنا على مستوى البلد الواحد[٦١].

أعتقد أنني ألتزم بالواقعية في الأعمال الواقعية في كل شيء عدا اللغة، وكثيرًا ما توحي الفصحى بسمو وهمي، مرجعه التركيب اللغوي نفسه، لا منطق المتحدث[٦٢].

الشخصيات الروائية

شخصيات رواياتي يجيء جوهرها دفعة واحدة كما تجيء الأفكار، ولكن بناءها يتم على فترات، على مثال تبلور الشعر، ونتيجة للرؤية والملاحظة والخيال والذكريات والأحلام والواقع، بل قد تمتص الشخصية الواحدة شخصيتين أو أكثر، فضلًا عن اندساس المؤلف برؤيته ومزاجه وكافة تعقيداته الواعية وغير الواعية[٦٣].

العلاقة بين الشخصية الروائية والشخصية الطبيعية تظهر في المعادلة الآتية: الشخصية الروائية = الشخصية الطبيعية + 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 إننا في النهاية ننسى الأصل، ولا يبقى لنا إلا الشخص الخيالي باعتباره الخادم لفكرتنا ولإحساسنا. فلكل شخصية أصل في الحياة، ولكنها في الرواية غيرها في الحياة، وإلا ما كانت فنًّا على الإطلاق. خذ مثلًا: الحجر في الجبل والحجر في الفيلا. ستجده في الحالة الثانية أخذ معنى جديدًا، واكتسب وظيفة جديدة[٦٤].

لقد قدمت المريض وقدمت السوي والصحيح. وعندما قدمت المريض فإنني لم أقدمه كشيء كريه، بل قدمته بعطف إنساني واضح، ويندر أن تقرأ كتابًا من كتبي وتخرج بانطباع أنك تكره كل شخصياته. ويجب أن يتفهم القارئ معنى وجود الشخصيات المريضة في رواياتي، فالحالات التي تتحدث عنها قليلة، كما يجب التماس العذر في ذلك. فدائمًا هناك الإنسان الذي تدهور وانكسر، والإنسان الذي عانى من السلبيات والهزائم، ما كونه على الشكل السلبي، هكذا كانت نماذجي الروائية الغالبة[٦٥].

كل الشخصيات التي قدمتها وفيها شيء من الشر، كان اتهامي للظروف المحيطة بها وليس لها. لم أقدم شخصية بشكل يجعل القارئ يكرهها، لا تغيب عني أبدًا الجوانب المضيئة من الشخصية، مهما كانت بشاعة الجوانب الأخرى. أنا لا أكره الناس، ولكنني أفهمهم على حقيقتهم في واقعهم القاسي، أحبهم في واقعهم القاسي[٦٦].

كل شخصية ولها أصل واقعي، من هذا التفصيل الصغير يمكن لي أن أبني حياة كاملة، أضيف من عندي ما يناسب العمل. وكثيرًا ما يقرأ الأشخاص الذين كتبت عنهم في كتبي ولا يتعرفون على أنفسهم، ولو تعرفوا عليهم لكانت «الوقعة وحشة» المصير الروائي يختلف عن المصير الحقيقي والناس يخلطون بينهما... الناس لا تحب أن يكشف أحد أسرارها، والسيرة الذاتية نوع من كشف أسرار الآخرين، أنتِ لم تستأذنيهم في ذلك، وهم لم يسمحوا به[٦٧].

أحب شخصيات رواياته إليه

السيد أحمد حبه للحياة ولصداقاته وللناس، جامع في تكوينه بين الدنيا والدين، مرهف وقوي العاطفة، جمعته

من أكثر من شخصية، ولكن تحول إلى شخص حي محبب ومثير للعواطف والتساؤل في وقت واحد. معجب أنا أيضًا بشخصيتين: زهرة في «ميرامار» والست المهدية في «الباقي من الزمن ساعة»[٦٨].

الفتوة أنا استعملته عمومًا كغطاء لمعانٍ أخرى، يعني تلاقي الحرافيش كلها فتوات، هي فتوات ومش فتوات، هي شخصية غنية، تقدر تمثل فيها الحاكم أو الغازي أو المستبد[٦٩].

الموقف الفكري في كتاباته

إن هناك قيمًا معينة ترسبت في وجداني، وأحببتها طول حياتي، ولذلك فلا بد أن تدافع أعمالي عنها. أهم هذه القيم هي العدالة الاجتماعية تحت أي اسم، فهي قيمة لا يمكن أن تنفصل عن ضميري، وهناك قيم أخرى تلح عليَّ دائمًا كالحرية والحقيقة والعلم. فلا أتصور أن هناك رواية من رواياتي تخلو من الدعوة إليها أو على الأقل لا تدعو إلى عكسها[٧٠].

إذا شئت أن أختار لك قوى تدفع بالإنسان في معترك الحياة وتحكم وجوده كله فهي: الخبز والموت. الخبز للإشباع المادي والثقافي والروحي كله، وهو غاية الإنسان. كما أن مشكلة الموت يمكن التغلب عليها بطرق مختلفة، باعتناق عقيدة الخلود بعد الموت، باعتناق المبدأ العلمي البسيط: ما يوجد لا يعدم، إذ إن العلم يعرف التحول، ولا يعرف العدم، أو بالتطلع إلى انتصار بعيد جدًّا، يستخدم الإنسان في تحقيقه كل ما وُهب من قوى روحية ومادية[٧١].

دور الأدب في الحياة

أنا شخص يحب الأدب، شخص يؤمن بعمله ويخلص له. شخص يحب عمله أكثر مما يحب المال أو الشهرة، طبعًا لو جاء المال والشهرة فأهلًا بهما وسهلًا، ولكنهما لم يكونا قَطُّ هدفي. لماذا؟ لأنني أحب الكتابة أكثر من أي شيء آخر. قد يكون هذا ضارًّا، ولكنني أشعر أنه بدون الأدب لا معنى لحياتي[٧٢].

دور الأدب في الحياة يتوقف على الأديب نفسه، فلكل

أديب رؤية خاصة تحاول أن تستخلص من الدراما الإنسانية معنى. وهذا المعنى يدور حول محورَي الخير والشر. وأنا كأديب أعرض هذه الرؤية - بما فيها من استحسان لقيم واستهجان لقيم أخرى - على الناس، وأحاول أن أجعلهم يشاركون فيها. إذن للأدب في نظري صفة مباشرة، وهي أنه فن جميل وصفة أخرى غير مباشرة هي محاولة خلق ضمير جديد في نفس القارئ[٧٣].

إن الأدب يقوم على رؤية الأديب للحياة، والفلسفة تثري هذه الرؤية وتمنحها عمقًا، ذلك إذا استطاع الأديب أن يستفيد منها. فالفلسفة هي التي تعطي المعنى للعمل الأدبي، لأنها تصقل رؤية الأديب إلى الحياة[٧٤].

إن ما يفرق بين الأديب الحق ومن يكتب قصصًا للتسلية، هو أن الأديب له رؤية هي التي تدفعه للكتابة وهي التي تتشكل وفقها أعماله الأدبية، فالرؤية هي المرشد والموجه للفنان، والرؤية هي التي تعطي للعمل الفني طعمًا وعمقًا وفلسفة، لكن الرؤية أشمل من الفلسفة أو الأيديولوجية[٧٥].

لقد كتبتُ كل القصص في ظل عهود كان التفاؤل فيها يُعتبر نوعًا من التخدير والرضا بالواقع، ونهايات قصصي الحزينة ليس كل ما فيها هو الحزن، إن فيها حثًّا على الثورة على أوضاع المجتمع وتغيير نظمه... طالما هناك إنسان يستغل الآخرين، فالفساد والشر قائمان. الذي يستغل شرير والمستغَل بائس، والعلاقات بينهما حقد وكراهية، وما بين الشر والبؤس لا تطلع إلى الله. إنني أطلب الحياة، حياة إنسانية، علاقات الناس تقوم على الحب والتعاون حتى يستطيعوا أن يتجهوا إلى الله. أنا لست فيلسوفًا، ولكني أحلم وهذه أحلامي. أتطلَّع إلى لون من ألوان الحياة تستطيع أن تُطلِق عليه الصوفية الاشتراكية، حياة هي التطلُّع إلى الله، والإنسان لا يستطيع أن يعرفه إلا إذا ارتفعت حياته إلى مستوى نظيف خالٍ من المفاسد والشرور[٧٦].

أنا شخصيًّا حين يُترجم لي كتاب أتمنى نجاحه بلا شك، كما أني كأديب أتمنى لو كنت كاتبًا عالميًّا، لكني أنا شخصيًّا أومن إيمانًا عميقًا بأن هدفي الأول والأخير هو الوصول إلى قرائي. معنى قرائي أي القراء الذين يمكن أن يستجيبوا إلى رؤيتي الفنية، لا يهمني بعد ذلك أن ينبذني

الجيل الذي يتلوهم، وإن كنت أتمنى ألا ينبذني، كذلك لا يهمني ألا يحس بي أو يستجيب لي قراء العالم، وإن كان من الأفضل لو أنهم استجابوا، فهدفي الأول واضح وهدفي الثاني لا يستوقفني[٧٧].

ليس التعريف الصحيح للكاتب بأنه الذي يكتب، ولكن الأصح أن تقول إنه الذي يُقرأ. وطالما أنه لم يصل إلى قرائه بعد فهو مشروع كاتب ليس إلا، مهما يكن رأيه في نفسه أو رأي أصدقائه فيه، وإذا اعترف به النقاد قبل أن يلتفت إليه أحد من القراء، فاعترافهم اجتهاد وتنبؤ، ولكنه لا يصبح كاتبًا حتى يهبه قراؤه شهادة الوجود... والحق أنه ما من كاتب إلا ويكتب للجمهور ما يهتدي إليه بفطرته، وقول البعض أنه لا يهتم بالجمهور قول غير صحيح وغير أخلاقي. والأدب كغيره وظيفة اجتماعية لها أهميتها لأنها رسالة موجهة للجمهور... على كل كاتب أن يقدم خير ما عنده بخير ما يملك من قدرة وإتقان، وأن يهتم بإيصال اهتمامه بالتعبير دون تضحية بقيمة من قيم الفن والإبداع[٧٨].

النشر

في سنة ١٩٣٩ نشر لي سلامة موسى أول رواية وهي «عبث الأقدار»[٧٩].

في سنة ١٩٤٣ كان لديَّ من المؤلفات الجاهزة: «رادوبيس» و«كفاح طيبة» و«القاهرة الجديدة»، ولم يكن لديَّ ناشر واحد، فضلًا عن أن جميع دور النشر رفضت النظر في مؤلفاتي. ثم أنشأ الصديق الأديب عبد الحميد جودة السحار لجنة النشر للجامعيين، واتفق معي على نشر جميع مؤلفاتي المخزونة وقد كان، ومن يومها لم أغيره[٨٠].

في سنة ١٩٤٣ بدأنا النشر في لجنة النشر للجامعيين... كان الكتاب يُطبع منه ألفا نسخة فقط حتى أصدرت روز اليوسف سلسلة الكتاب الذهبي، طبعة شعبية. طلبوني، ذهبت إلى سعيد السحار أخبره لأنني كنت أخلاقيًّا ملتزمًا بطباعة كتبي عنده. وافق بشيء من الضيق، قال: انظر إلى كتبكم، طبعنا من كل كتاب ألفي نسخة فقط، بعض الكتب مضى عليها عشر سنوات، ولكن ما زال متبقيًا منها في المخزن ما بين أربعمائة أو

خمسمائة نسخة، فما بالك بكتاب سيُطبع منه خمسة عشر ألفًا، بالطبع لن تصدر طبعة ثانية منه أبدًا. المهم اتفقنا وسلمت روز اليوسف رواية «خان الخليلي»، وفوجئت بوضع جديد، لأول مرة يُعلن عن كتاب لي، إعلانات متوالية، صورة كاريكاتورية للمؤلف وهو يقدم كتابه، شكل جديد من النشر. وإذا بالخمسة عشر ألف نسخة تنفد في أسبوع، ليس ذلك فقط ولكن المخزون من الكتب في مخزن سعيد السحار ينفد، ثم يعاد طبع الروايات وتباع، طبعة ثانية، ثالثة، رابعة. الكتاب الشعبي لم يقتل الطبعات الأخرى بل أحياها، كيف تفسر ذلك؟ لا أدري. كان تفسيري أن عدد القراء كبير، وأن الطبعة الشعبية وصلت إليهم، وصلت إلى قراء كنا نجهل الطريق إليهم. كانت لجنة النشر للجامعيين تعلن بشكل محدود جدًّا، مجرد إعلان صغير، لكن روز اليوسف قامت بحملة إعلانية كبيرة... فرق كبير أن تطبع كتابًا في دار نشر، وأن تطبعه في سلسلة شعبية. إذا كان السحار له الفضل في طباعة كتبي، فإنني مدين بالانتشار إلى الكتاب الذهبي[٨١].

لو كان هناك ناشر اقتنع بكتاباتي لنشرت منذ عام ١٩٤٠، كلهم رفضوا أن ينشروا رواياتي، ومن الغريب أنني

حصلت وقتها على جوائز، منها مثلًا جائزة قوت القلوب الدمرداشية للرواية، وكانت عن رواية «رادوبيس» مناصفة بيني وبين أحمد باكثير، وكانت قيمتها أربعين جنيهًا، وكان حصولي على عشرين جنيهًا يومها حدثًا كبيرًا، لأن راتب مدير الإدارة وقتها كان لا يصل إلى هذا المبلغ. كما حصلت بعدها على جائزة مجمع اللغة العربية عن رواية «خان الخليلي» قبل أن تصدر مطبوعة. وكانت الجوائز يومها لها قيمة كبيرة من الناحية المادية ومن الناحية النفسية على المؤلف، فقد تأكدت من أن هذه الأوراق المتراكمة في مكتبي لها قيمة، ومن أن الذي يعترف بقيمتها أساتذة كبار وأعضاء في مجمع اللغة، وطبعًا لم تكن هناك واسطة ولا محسوبية لأننا كنا كُتَّابًا مجهولين[٨٢].

مسودات أعماله

لم أكن أحسب أن لها قيمة، أولًا بأول كانت تروح «الزبالة». لو كنت احتفظت بالمسودات وبالدراسات الشخصية لكل أبطال أعمالي، كنت أحتاج بيتًا آخر أحفظها فيه، وكان سيدر عليَّ ثروة هائلة[٨٣].

النقد

واجهني نوعان من النقد: نقد يتعلق باللغة أو بالتكنيك القصصي، وهذه أمور قابلة للتغيير، ويمكن الاستفادة فيها بالنقد العام أو الخاص، بل إن المواظبة على الكتابة من شأنها أن تدفع بالكاتب فيها إلى الأمام دائمًا. ونقد أخطر شأنًا يتعلق بموقف الكاتب من الحياة كما ينعكس من عمله الفني، وبالجوانب التي يهتم بإبرازها في تجربته الفنية. وفي ذلك قيل كلام غير قليل عن التحليل والتعليل والتفاصيل، هذه أمور أشد التصاقًا بطبيعة الكاتب وتغييرها ليس بالهين، ولا هو بالأمر اليسير الخطورة. وبخاصة أنني ما سمعت رأيًا في ناحية إلا وسمعت رأيًا معارضًا من ناحية أخرى. سمعت أن التفاصيل عندي كثيرة، ولا داعي لها، وسمعت أن أهم ما تمتاز به قصصي هي التفاصيل وقيل لي إن تحليلك متعب، وقيل لي إنني لا أستحق القراءة إلا لتحليلي. فوجدت أن أسلم طريقة هي أن أعبر عن نفسي بإخلاص وبالطريقة التي يستكمل بها التعبير في نظري. وأن للقارئ أن يأخذني بخيري وشري، وأن يبحث عما يريحه من ناحية أخرى، وهذا هو الطبيعي والأسلم[٨٤].

السينما والأدب

السينما قدمت خدمات جليلة جدًّا للأدب من حيث إنها نشرته لغير القراء، وأقصد بغير القراء الأميين - وهم كثر في عالمنا - أو المتعلمين غير المثقفين. فأيًّا كانت قدرتها في التحويل، فلها الفضل في أنها يسرته إلى وجدان هؤلاء الناس. الأدب أيضًا وهو يتابع السينما عرف ملامح الأسلوب الجديد، إنه أسلوب قائم على التركيز والإشارة والرمز، وليس السرد والإسهاب في الوصف إلى آخره[٨٥].

المخرجون كلهم لهم أفضال عليَّ، ولا يوجد لديَّ واحد مفضل، فأنا لا أنسى صلاح أبو سيف في «بداية ونهاية»، وكمال الشيخ في «اللص والكلاب»، وحسن الإمام في «زقاق المدق»، وحسام الدين مصطفى في «السمان والخريف» وغيرهم. فكل مخرج صاحب فضل، الأديب إذا لم تبرز أعماله أصبح في عزلة أو يُقرأ فقط بين مجموعة من الأصدقاء. فالسينما تخلق الجماهيرية الحقيقية للأدب[٨٦].

الشهرة

الشهرة الحقيقية أن يُعرف المرء لدى من يفهم عمله ويقدره، وهي بهذا المعنى تعني التوفيق في العمل والفوز بتقدير عارفيه، فلا يمكن أن يزهد فيها إلا من يزهد في التوفيق والنجاح. وهي كما ترى نسبية ولا يمكن أن تكون مطلقة، فمجال شهرة العالم محدود بالعلماء الذين يشاركونه تخصصه والعلماء المتصلين بتخصصه وطلابه، على حين أن شهرة المونولوجست مثلًا تمتد لتشمل الملايين من البشر. لذلك لا يصح أن نأسى لضيق مجال شهرة العالم بالقياس إلى المونولوجست، طالما أن كلًّا منهما قد بلغ القمة في مجاله، ولا ملامة على الجمهور العريض إذا عرف أحدهما وجهل الآخر. فكل فريق يهوى من يعرفه ويتعامل مع إنتاجه. ولا وجه لاتهام الجمهور الكثيف في تلك الحال بالجهل أو الجحود، فالهوى هنا دليل على الوفاء لمن تحب أو لمن تسع قدراتك أن تحبه. وعلى أي حال فالشهرة لا تنطبق في جميع الأحوال على القيمة، ويظل العلم فوق قمة الأنشطة الإنسانية وإن حظي رجاله بأقل مساحة من الشهرة العامة. وفضلًا عن ذلك فالعدل يتحقق بطريقته، فقد تدوم الشهرة المحدودة أجيالًا وأجيالًا، لقوة إبداعها وأثرها المتجدد

في المعرفة والحياة، وقد تتلاشى الأخرى في الجيل الواحد نفسه[٨٧].

نحن لا نعرف في مصر الكتَّاب الشعبيين، فنسبة الأمية عالية وتصل إلى ٦٠٪، أما الـ٤٠٪ الباقية فلا يقرأ ٩٠٪ منهم أدبًا أو ثقافة... أنا انتشرت عن طريق وسائل غير أدبية مثل السينما والتلفزيون، هناك من يظن أنني كاتب تلفزيوني، ويحاسبني على السيناريو والحوار وكل شيء، ولذلك بدأت أنزعج من الأشياء التي كنت أتساهل فيها، فكنت أعطي القصة لمنتج أو مخرج وأقول له: أنت حر فيما تفعله فيها ومن يريد قراءتي فليقرأ الكتاب. اتضح خطأ هذا الاعتقاد لأن الأغلبية الساحقة ترى دون أن تقرأ. تستطيع أن تقول إنني معروف على مستوى الشعب، ولكنني لست كاتبًا شعبيًّا، لأن الكاتب الشعبي غير موجود في مصر، تجده في أمريكا وأوروبا، وكتبه تباع في المترو بالملايين[٨٨].

الحق أني لا أفكر في النجاح وأنا أكتب، لا لأني لا أهتم به، وإنما لأن التفكير فيه قد يفسد العمل كله، كما يصيب الأرق المتفكر في النوم وهو يستعد له[٨٩].

الكتابة كمصدر للدخل

كنت دائمًا موظفًا حكوميًّا، بل إنني على العكس كنت أنفق على الأدب، على الكتب والورق، لم أحقق مالًا من الكتابة إلا بعد وقت كبير. نشرت حوالي ثمانين قصة بلا مقابل، حتى رواياتي الأولى نشرتها بلا أي مقابل. حينما تُرجمت قصصي إلى الإنجليزية والفرنسية والألمانية. «زعبلاوي» بالذات نجحت نجاحًا هائلًا وجنيت بسببها مالًا أكثر من أي قصة أخرى[٩٠].

كنت أحب الكتابة أكثر من حبي لنتائجها، فهناك من يكتبون من أجل المجد والشهرة، ومن أجل المال، فإذا المجد لم يجئ ولم يجئ المال فهم يمتنعون عن الكتابة، أما أنا فكانت جائزتي في الكتابة نفسها التي ترضيني في حد ذاتها. ولا أقول إنني لا أحب المجد والمال، ولكن إذا لم يأتِ أي منهما فإنني أعمل وكأنهما قد جاءا، فسعادتي بالكتابة كانت أكبر من أي شيء[٩١].

رأيه في أعماله

(مرتبة حسب صدورها)

عبث الأقدار

تطرح قضية الصراع بين القوة والقدر[٩٢].

يوم أخرجت روايتي الأولى «عبث الأقدار» كنت أظن أني صنعت شيئًا عظيمًا حقًّا، ومرت بي الأيام فإذا بي أراها عبث أطفال مش عبث أقدار[٩٣].

رادوبيس

تصور ملكًا عابثًا في ملذاته وتنتهي بموته[٩٤].

أثناء الحرب العالمية الثانية تعرضت روايتا «القاهرة الجديدة» و«رادوبيس» للرقابة، اعتبروني يساريًّا، الرقباء اعتبروا «رادوبيس» عملًا مهيجًا لأن الشعب فيها يقتل ملكًا، وكان ملكنا لا يزال حيًّا، أوضحت لهم أنها مجرد

حكاية تاريخية، ولكنهم زعموا أنها تاريخ مزور وأن الملك المقصود لم يتعرض للقتل على يد شعبه، وإنما مات في ظروف غامضة[٩٥].

كفاح طيبة

يطغى عليها الطابع التاريخي، وتصور صراع أحمس لطرد الهكسوس من مصر وتحرير وادي النيل[٩٦].

خان الخليلي

«خان الخليلي» تصور الأجواء الشعبية في حي سيدنا الحسين: التقاليد والأغاني والعادات، وتتحرك هذه الرواية أساسًا حول شخصية أحمد عاكف وإبراز ملامحه الوجدانية، وتزدحم هذه الرواية بالتحليل والتفصيل في إطار زمني محدد من يناير ١٩٤٢ إلى ٣٠ مايو من نفس السنة[٩٧].

بطل «خان الخليلي» كان زميلًا لنا في إدارة الجامعة،

واسمه أحمد عاكف، وقد جاء يشكرني بعد قراءته للرواية على محبتي له للدرجة التي جعلتني أطلق اسمه على بطل الرواية، والإبقاء على اسم أحمد عاكف كما هو كان تحديًا مني لأنني أغير في الشخصية ومصيرها للدرجة التي تجعل صاحب الشخصية لا يعرفها. وشخصية أحمد عاكف في «خان الخليلي» بها الكثير من ملامح الشخصية الحقيقية، ولكنه لم يكن يشعر بها، ومن هذه الملامح الأساسية: غروره الكاذب، ولأن أحدًا لا يعترف بأن لديه غرورًا كاذبًا فإنني كنت مطمئنًّا وأنا أضع اسمه للرواية من أن الأمر لا يحمل أي خطر. كان أحمد عاكف أعلى مني وظيفيًّا، وأذكر أنه تم تكليفه بتأسيس إدارة جامعة الإسكندرية عند إنشائها، وكان أول مدير لجامعة الإسكندرية (جامعة فاروق الأول في ذلك الوقت) هو الدكتور طه حسين. وقد كتب أحمد عاكف إحدى الرسائل، فأدخل عليها الدكتور طه حسين بعض التعديل، فثار أحمد عاكف ودخل وهو نصف مجنون على طه حسين مستنكرًا أي تعديل على ما يكتبه قائلًا له: أنا لا أقل عن أي أحد منكم. فرد طه حسين: إن هذا شيء يسعدنا جدًّا، واتصل بالقاهرة ونقله فورًا. لم يستمر أحمد عاكف في جامعة الإسكندرية بضعة أيام، وكانت خسارة كبيرة له، وضيع عليه غروره الكاذب

وظيفة السكرتير المساعد لإدارة جامعة الإسكندرية والتي كانت تعني حصوله على رتبة البكوية[٩٨].

رواية «خان الخليلي» وهي رواية محزنة جدًّا، بطلها رجل شديد الإحباط انتهت بمأساة، لكن آخر سطر فيها كان البطل قد انتقل إلى منزل جديد، وبدأ يفكر في حياة جديدة، أي أن النهاية في هذه الرواية مفتوحة وليست مع الإحباط[٩٩].

«خان الخليلي» و«القاهرة الجديدة»، قالوا عند نشرهما إن الأدب مفروض أن يقدم المثاليات، كانوا ما زالوا يحيون في الرومانسية الجميلة، لم يكونوا قد فهموا الواقعية الموجودة في مثل هذه الأعمال، كانت مزعجة لهم غاية الإزعاج. «مزعجة لمن؟»، لمن كانوا يقرأون في ذلك الوقت. «والنقاد؟»، لم يهتموا بما أكتبه غير بعد ذلك بكثير، لم يلحقوا بنا سوى بعد هذا بفترة طويلة[١٠٠].

القاهرة الجديدة

عملت في وزارة الأوقاف ومجلس النواب وإدارة الجامعة... في إدارة الجامعة اصطدمت بنماذج بشرية

أخرى، فبطل «القاهرة الجديدة» عرفته وهو طالب وتتبعته إلى أن حصل على وظيفة ولكن سقوطه بدأ وهو طالب[١٠١].

محجوب عبد الدايم عدمي، هزأ بالقيم الاجتماعية وتحلل منها بفلسفته الخاصة، فهو يردد طظ في مواجهة كل ما يثنيه عن مطامعه من وازع أخلاقي أو ديني أو اجتماعي. إنه لا يؤمن بهذه الدعائم الثابتة، لا يؤمن بالتقاليد، أصبح حرًّا من كل القيود، نظر إلى المجتمع وهو حر، فرأى عند التطبيق أنه هو نفسه مشترك عمليًّا مع المجتمع ومنتمٍ إليه، إذ هو يشق طريقه في خضمه بلا أخلاق. في النظر هو حر، وفي العمل هو جزء متمم للكل (المجتمع). وهذا الموقف يتضح في مواجهة موقف زميلين له أحدهما اشتراكي والآخر متدين ويؤمنان بالإصلاح[١٠٢].

كانت كشفًا وتعرية غير معقولة «القاهرة الجديدة». أذكر أن الشيخ سيد، وكان يعمل في وزارة الأوقاف، قال لي إن الناس منزعجة، هل ما تكتبه حقيقة؟ لقد كان شقيق طه حسين، أنا اتشعبطت في اسم طه وقلت إنني أفعل مثلما يفعل الدكتور طه. قال لي يا أخي اكتب عن الحب

والرومانسيات. الناس كانت منزعجة، لم يكن عدم الفهم المزعج، يصح أن الفهم يكون مزعجًا[١٠٣].

روايتي «القاهرة الجديدة» كشفت فضائح وزراء ومسؤولين فجاء الرقيب وألغى أحد فصولها[١٠٤].

كنا نعيش في أيام محجوب عبد الدايم في ظل الأزمة العالمية التي بدأت في الثلاثينات، وكانت الحالة الاقتصادية في مصر حرجة إلى أبعد الحدود، فسوق القطن كانت راكدة، وكان جميع الأعيان والملاك في أزمة، كانوا كثيري ودائمي الاقتراض في البداية، ثم كانوا يشهرون إفلاسهم بعد ذلك. أما المطمئنون بعض الشيء فكانوا أصحاب الدخول الثابتة... كانت مرتباتهم رغم ضآلتها الشديدة بالقياس إلى الآن، هي المضمونة والباعثة على الاطمئنان، وكان كل شيء رخيصًا جدًّا، على الأقل لكونه متدهورًا آنذاك. وبرغم هذا اليسر كان الموظفون يعانون من ناحية أخرى، والسبب أنه صدرت قوانين تمنع التعيين والترقيات إلى أجل غير مسمى، ولذلك كان دخول الحكومة في ذلك الوقت عزيز المنال، فكانت الواسطة مطلوبة بإلحاح، والوسائط كانت متعددة: نفوذ، نقود إلى آخره... فلم يكن من المعقول أن أترك هذا الواقع

وأكتب رواية تاريخية أخرى، أو رواية رومانسية يملأ الحب جنباتها، في حين أنني أشعر وأعيش ظروفًا مؤلمة موجعة إلى حد غير محتمل، ظروف مجتمعنا وأيضًا ظروف العالم... المادة الأصلية للرواية مقتبسة من البيئة الجامعية التي عشناها في الفترة ما بين ١٩٣٣ و١٩٣٤، بإيجابياتها التي ظهرت في الرواية وبسلبياتها التي تعتبر استثناء، ووُجدت أيضًا في الرواية[١٠٥].

أحب أن أحدد هنا إطار العيوب في هذه الرواية، فقد قدمت في الحكي تعريفًا بالأبطال، التعريف الكامل المباشر... كان هذا النوع مشهورًا في الروايات الأوروبية خاصة عند ألدوس هكسلي. فمثلًا تجد في عمل من أعماله أن كل الكلام يدور حول الشخصية، وليس هناك حدوتة يحكيها المؤلف كما تلاحظ أن الحبكة محذوفة، هناك تقديم للشخصيات فقط لا أكثر. ولكن ليس من شك في أننا لو عرفنا الشخصيات من خلال الأحداث والتطور لكان أمتع وأنسب لأسلوبي الذي اتبعته بعد ذلك من خلال روايات الشخصية البحتة التي تأثرت بها وقدمتها في صدر شبابي... محجوب لم يكن ثائرًا ولا حتى متمردًا، لأنه ببساطة شديدة إنسان بلا موقف، موقفه الوحيد، إذا أسميناه موقفًا، أن يأكل ويضمن

أكل الغد حتى لو أكل أهله، يأكل كل شيء وكل أحد إلا نفسه[١٠٦].

زقاق المدق

«زقاق المدق» رواية حزينة لأن حياتنا كانت تعيسة جدًّا[١٠٧].

هي من أكثر الروايات عمقًا في التعبير عن المأساة النابعة من الطبيعة الجغرافية[١٠٨].

في عام ١٩٤٧ كتبت «زقاق المدق»، وكانت جديدة وأعتبرها نقطة مهمة في حياتي[١٠٩].

من النقاد من رأى أن حميدة في «زقاق المدق» ترمز لمصر، ولكنني لم أقصد مطلقًا شيئًا من ذلك النوع. حينما سمعت للمرة الأولى أن حميدة ترمز لمصر أخذتني المفاجأة، بل وشيء من الصدمة. شككت أن النقاد قرروا ببساطة أن يحولوا كل شيء وكل شخص إلى رموز[١١٠].

إن إسماعيل صدقي في «بداية ونهاية» له وزن زيطة في «زقاق المدق» وهو ماثل في كل أحداثها[١١١].

في أيام الحروب تكثر نماذج حميدة وتنتشر، وقد انتشرت بالفعل نتيجة لأشياء كثيرة، الأزمة الاقتصادية والارتفاع المفاجئ للأسعار، وتهديد الموت للناس في كل لحظة، جعلهم لا يفكرون في غير اللحظة التي يحيونها، وأن يتركز كل اهتمامهم على ماذا يمكن أن يخطفوه فكثرت هذه النماذج[١١٢].

أول رواية تُرجمت لي هي «زقاق المدق»، نُشرت الترجمة أول مرة من خلال ناشر لبناني اسمه خياط، ولم أحصل أنا أو المترجم على أي أجر، لأن خياط خدعنا، ثم أعادت هينمان نشرها نحو عام ١٩٧٠ وبعدها تُرجمت إلى الفرنسية وسرعان ما بدأت ترجمات أخرى لأعمالي[١١٣].

لم أتعرف بتوفيق الحكيم إلا عقب صدور «زقاق المدق»، وطلب هو أن يتعرف بي فذهبت إليه بالمقهى أمام بنك مصر القديم[١١٤].

تعود معرفتي بالشيخ زكريا أحمد إلى صديق مشترك

هو صلاح زيان، وهو من الأعيان، كان صلاح زيان من سكان العباسية، وقد تعود على إقامة سهرة يومية في منزله يحضرها الشيخ زكريا أحمد... لم يكن الشيخ زكريا يحب القراءة، وربما كانت «زقاق المدق» هي روايتي الوحيدة التي قرأها وأبدى إعجابًا بها للدرجة التي جعلته يعيد صياغتها ويحكيها أمامنا كأنه المؤلف بطريقته المثيرة لضحكنا وضحكه هو أيضًا. ولا أعرف من أين جاء الشيخ زكريا بالوقت اللازم لقراءة «زقاق المدق»؟ فقد كان يسهر يوميًّا حتى الصباح، وينشغل دائمًا بألحانه وأعماله الجديدة والكثيرة جدًّا التي لا يجد لها الوقت الكافي لدرجة أنه كان يلحن وهو يجلس بيننا[١١٥].

همس الجنون

كانت عبارة عن قصص قصيرة كتبتها في السنوات من ١٩٢٩ إلى ١٩٣٩، عشر سنوات مستمرة ومتصلة. هناك الكثير من هذه المرحلة لم تُضم إلى مجموعة «همس الجنون» لأن الذي اختار المجموعة اكتشف أنها دون المستوى، عهدت بهذه المهمة إلى الصديق المرحوم عبد الحميد جودة السحار وقد وافقته على اختياراته، لقد

حملت إليه كل قصص المرحلة منشورة في المجلات أشكال وألوان[١١٦].

أول مجموعة قصصية ظهرت لي في الأربعينات، كانت فيها نزعة أقرب إلى اللامعقول، ولكنني لا أستطيع تصنيفها تحت هذا التيار[١١٧].

كل مجموعة «همس الجنون» كانت في الأصل روايات، فكنت أكتب من رواياتي المخزونة قصصًا قصيرة وأرسلها للمجلات، وكنت تجد فيها أثرًا لكاتب مقالة لأنني كنت أكتب مقالات أولًا. وتستطيع أن تعتبرها قصة ما بين المقالة والقصة[١١٨].

السراب

كان رجلًا غنيًّا جدًّا ومستهترًا جدًّا، ولم يكن له علاقة بالأدب أو القراءة. وكان هذا الرجل عزوفًا عن النساء، وكان يكره والده ويصفه بما وصفته في الرواية، وجاءه صديق مشترك بيننا وقال له، على سبيل الفكاهة: عارف الرواية الأخيرة لنجيب محفوظ؟ قال له: «السراب». قال

له: أيوه دي قصتك أنت، الرواية عنك أنت. ولم يكن صديقي هذا قد قرأ الرواية أو له علاقة بالأدب فاعتبر أنني كتبت الرواية للإساءة به وللتشنيع عليه، فهدد بقتلي، وتدخل الأصدقاء عندما وصلت المسألة إلى هذه المأساة، وكانت محنة مررت بها[١١٩].

هذه الرواية على وجه التحديد التي ظن الكثيرون أنها تطبيق لنظرية فرويد، وهي أبعد ما يكون عنه. لأن عقدة أوديب تنشأ في الطفل من إحساسه بالمنافسة مع أبيه تجاه أمه، فيخرج الطفل مضمرًا الكراهية لأبيه حبًّا لأمه. وبطل الرواية لم يرَ أباه إلا بعد أن تخطى مرحلة الطفولة، فكيف تتكون عقدة أوديب إذن عنده؟[١٢٠]

مكتبة
t.me/soramnqraa

بداية ونهاية

إن «بداية ونهاية» هي في الواقع إدانة لمجتمع ما، ولم يكن من الممكن ولا السليم أن أوزع هذه الإدانة بين المجتمع وضحاياه[١٢١].

في «بداية ونهاية» مناقشة أخلاقية مهمة جدًّا، وإن كانت

لا تدور في حوار مباشر بين الأبطال. ومحور هذه المناقشة هي شهامة حسن (البلطجي، مهرب المخدرات، الفتوة) وحبه لإخوته، بينما الشرير الحقيقي هو حسنين صاحب المظهر النظيف والمكانة المحترمة. حسن فيه فضائل وطبيعة الرجل الذي يواجه المجتمع ويتحمل المسؤولية بشجاعة، عنده إحساس بأسرته وبالعلاقات العائلية رغم أنه يعايش عشيقته بلا زواج. لقد تعلم الأخلاق في الشارع، ويريد أن يعيش كما يعيش الناس بذراعه، والمجتمع كله في ذلك الوقت يرى كيف عاش إسماعيل صدقي في رياسة الوزارة بالقوة والعنف. فكيف يرى حسن أي عيب في طبيعة عمله في مثل ذلك الجو السياسي[١٢٢].

أما نفيسة فقد كان حسنين يرضي أحلامها في الخروج من الظروف التعسة، ونفيسة هي التي صنعت حسنين، لذلك أحبته أكثر مما أحبت إخوته، وقتلت نفسها لإنقاذ سمعته ومستقبله، كان حسنين معبودها وعزاءها، وقد آثرت قتل واقعها التعس في شخصيتها على تعريض أحلامها الوردية للضياع والدمار في شخصيته[١٢٣].

البطلة الحقيقية في «بداية ونهاية» هي الأم التي جمعت شمل الأسرة الممزقة[١٢٤].

الثلاثية
(بين القصرين - السكرية - قصر الشوق)

في الحقيقة أن فكرة «الثلاثية» جاءتني على دفعات. أستطيع تحديد اللحظات الأولى، كنت أقرأ كتابًا عن أجرومية الرواية، في الواقع أنا قرأت العديد من الكتب عن فن الرواية، أول ما تعرض له هذا الكتاب الرواية التي يسمونها رواية الأجيال، أو رواية الأزمان التي تعرض أجيالًا عديدة متوالية، أعجبني الشكل... وفي هذه الأثناء أصدر طه حسين رواية شجرة البؤس، وجدتها قريبة جدًّا من هذا النوع، أقصد رواية الأجيال، ولكنها قصيرة إلى حدٍّ ما... سيطرت الفكرة عليَّ تمامًا، وهنا بدأت أقرأ الروايات الكبرى التي تعرض للأجيال، قرأت ملحمة أسرة فورسايت لجلزورثي والحرب والسلام لتولستوي وآل بودنبروك لتوماس مان. في لحظة معينة شعرت أنني وصلت إلى نقطة معينة امتلكت فيها زمام الموضوع، هنا نقطة لا بد من توضيحها وهي أنني لم أعتد قراءة أعمال معينة قبل أن أكتب إحدى رواياتي، ولكن هذه القراءات كانت جزءًا من ثقافتي واطلاعي... إن تسعين في المائة من شخصيات «الثلاثية» لها أصول واقعية، بعضها من عائلتنا، بعضها من جيران، بعضها من أقارب... إن

«الثلاثية» هي العمل الوحيد الذي يحتوي جزءًا كبيرًا من عقلي وقلبي[١٢٥].

كتبت «الثلاثية» وأنا في عنفواني، صبور، جلود، عمل كهذا كان يحتاج إلى صبر، إلى صحة. لو أنك رأيت أرشيف «الثلاثية» ستدرك مدى ما أقول، ما خططته من أجل كل شخصية، كل شخصية كان لها ما يشبه الملف حتى لا أنسى الملامح والصفات، خاصة أنني أعمل في كل سنة من أكتوبر إلى أبريل فقط، بسبب مرض الحساسية الذي يصيب عينَي، كذلك التخطيط للرواية كلها بحيث تمضي في بناء متماسك... كتبتها في أكثر من أربع سنوات، بدقة بهدوء بتأنٍّ تحدوني الرغبة إلى أن أنهي شيئًا جيدًا[١٢٦].

خلصت كتابة «الثلاثية» قبل الثورة المصرية عام ١٩٥٢، وهي فيها استشراف للمستقبل، فتنتهي بثلاثة تيارات، تيار يساري وتيار إسلامي وتيار انتهازي، والواقع لما تنظري للآن تجدي فيه التيارات دي بس تطورت، فيها اللي قوي وفيها اللي تراجع وكلها بتتبادل التأثر، التيار الإسلامي موجود بشكل محسوس جدًّا. التيار اليساري، وأقصد هنا اليساري أكثر مما كنت أعنيه في «الثلاثية»،

كل المدنيين واللي بيقفوا موقف خاص من الحكم الديني، هذا أيضًا موجود ثم الانتهازيين اللي بيعيثوا في الأرض فسادًا، الصراع ده بيظهر بشكل رمزي في «ملحمة الحرافيش»[١٢٧].

بعد أن انتهيت من «الثلاثية» ذهبت بها إلى سعيد السحار، كانت «الثلاثية» رواية واحدة عنوانها «بين القصرين»... نظر سعيد السحار إلى الرواية وتساءل ما هذا؟ قلت: رواية جديدة «بين القصرين»، أمسك بالرواية قلب صفحاتها الألف قال: كيف أطبع هذه؟ إن ذلك مستحيل. عدت إلى البيت وأنا في منتهى الحزن، شوف.. كان في مكتبي أحيانًا ثلاث روايات لم تُنشر ولكنني لم أضق بذلك قَطُّ، ولكن في هذه الليلة حدث لي انهيار، أبعد هذه السنوات من العمل، أبعد هذا الجهد الشاق لا أستطيع نشر أكبر وأعز عمل؟ مررت بأيام يأس، وفي إحدى المرات كنت في نادي القصة وتحدثت عن روايتي الضخمة التي فشلت في نشرها، وإذا بالمرحوم يوسف السباعي يطلبها مني قال: نحن سنصدر مجلة، لا أذكر متى دار هذا الحديث بالضبط قبل الثورة أم بعدها؟ لقد انتهيت من «الثلاثية» في أبريل ١٩٥٢. يوسف السباعي أخذ مني «بين القصرين» كلها وكانت

نسخة مخطوطة، أي لم يكن لديَّ صورة منها، لم أكن قد نسختها على الآلة الكاتبة، نعم كان من الممكن أن تضيع، لو أن هذه النسخة الوحيدة فُقدت من المرحوم السباعي لأي سبب لضاعت الثلاثية إلى الأبد، ثم صدرت مجلة الرسالة الجديدة وبدأ نشر «بين القصرين». من الذي شعر بنجاح المسلسلة؟ سعيد السحار، قال لي إن الرواية ناجحة ولكن صدورها في كتاب واحد مستحيل لأنها ضخمة جدًّا، أقترح تقسيمها إلى ثلاثة أجزاء بدلًا من ثلاث فترات. سألته: والاسم؟ قال: سمها ثلاثة أسماء. ومن هنا جاء عنوانا قصر الشوق والسكرية وأصبحت «بين القصرين» ثلاثية... صدرت الثلاثية وانتشرت بسرعة، كان أول كتاب يروج لي خارج السلسلة الشعبية هي «بين القصرين» ثم توالت الطبعات والرواج حتى بدأ تزوير الكتب في بيروت سنة ١٩٦٥. منذ ١٩٦٥ حتى سنة ١٩٧٠ ضعفت حركة التوزيع ضعفًا كبيرًا، ماتت الكتب بينما أصدقاء سعيد السحار في الخارج يرسلون إليه النماذج المزورة. ولم يكن هذا بالنسبة لي فقط إنما لعديدين... ولكن في عز ألمي بسبب التزوير كنت أجد عزاء من نوع آخر، إذ أوصلنا الكتاب المزور إلى مناطق لم نصلها مثل شمال أفريقيا، والسبب أننا لم نكن نجيد عملية التوزيع، كان انتشارًا أدبيًّا وليس ماديًّا. لقد طُبع

من أعمالي أكثر من مليون نسخة لم أتقاضَ حقوقي إلا عن مائة وخمسين ألفًا أو مائتين. الطريف أن المزورين كانوا يحتفظون باسم مكتبة مصر وسعيد السحار على الأغلفة، نفس الأغلفة ولكنها باهتة قليلًا[١٢٨].

معقول جدًّا أن تكون «الثلاثية» أو غيرها هي كتاب المؤلف وليس سواها. بمن تأثرت بهذه «الثلاثية» بالذات؟ أنا طيلة عمري لم أنضوِ تحت مدرسة بالذات لأن قراءاتي كانت عامة ومتعددة. كنت أقرأ للقمم جميعها. تقول لي إن فيها تأثرات بالروس، قد يكون هذا معقولًا لأنني عشقت الروس[١٢٩].

في العباسية عشت أول قصة حب حقيقية في حياتي... كنت ألعب كرة القدم في الشارع مع أصدقائي، وكان بيتها يطل على المكان الذي نلعب فيه، وأثناء اللعب شدني وجه ساحر لفتاة تطل من الشرفة. كنت في الثالثة عشرة من عمري، أما هي فكانت في العشرين، فتاة جميلة من أسرة معروفة في العباسية. رأيت وجهًا أشبه بلوحة الجيوكندا التي تجذب الناظر إليها من اللحظة الأولى، ربما جذبني إليها بالإضافة إلى جمالها أنها كانت مختلفة عن كل البنات اللائي عرفتهن قبلها، لم تكن فتاة تقليدية

مثل بنات العباسية، بل كانت تميل إلى الطابع الأوروبي في مظهرها وتحركاتها، وهو طابع لم يكن مألوفًا آنذاك. ظل حبي قائمًا لهذه الفتاة الجميلة من بعيد ومن طرف واحد، ولم أجرؤ على محادثتها أو لفت انتباهها إلى حبي الصامت، واكتفيت منها بمجرد النظر. وكانت متعتي الكبرى أن أجلس بعد انتهاء مباراة الكرة قبيل المغرب وأوجه نظري صوب الشرفة التي تقف فتاتي فيها وأطيل النظر إلى وجهها الجميل، استمر الحب الصامت لمدة عام كامل، وكم كان حزني شديدًا عندما تزوجت فتاتي وانتقلت إلى بيتها الجديد... ولقد صورت قصتي مع تلك الفتاة في رواية «قصر الشوق» مع تعديلات تتفق مع الإطار العام الذي وضعته للرواية. وأعترف صراحة بأن شخصية كمال عبد الجواد في الرواية تتشابه معي إلى حد كبير حتى في قصة حبي الأول، وإن كان كمال استطاع الوصول إلى حبيبته[١٣٠].

كمال في «الثلاثية» يمثل جيلي، أفكارنا واختياراتنا ومشكلاتنا وأزماتنا النفسية[١٣١].

هي غالبًا ظروف بيئة أو مجتمع، ياسين في «الثلاثية» الذي يظن البعض أنه ورث الانحلال عن أمه، إنما يرجع

انحلاله في الواقع لبيئته ولتفتحه المبكر على علاقات أمه الغرامية. بينما لو كان ياسين نشأ من الأول في بيت السيد أحمد عبد الجواد فلربما كانت شخصيته تختلف، لا توارث في الأخلاق أو السجية[١٣٢].

أما أحمد عبد الجواد فرغم أنه عاش حياتين متناقضتين في نفس الوقت، حياة الصرامة والجد والورع والخضوع الديني الكامل في النهار، وحياة القصف واللهو والطرب والشراب والمجون في الليل إلا أنه لم يعانِ أزمة من ذلك التناقض. لقد وفق أحمد عبد الجواد بين حياتيه بتفسيره الخاص لدينه، فحقق لشخصيته درجة من الانسجام لا تجوز إلا لإله، وهو نفسه كان إلهًا وله شخصية بطريركية كاملة، كان رب أسرة وإلهها[١٣٣].

الست أمينة وزوجها سي السيد كانا يقطنان المنزل المقابل لنا في حي الجمالية، وكان بيتهما مغلقًا باستمرار ونوافذه لا تفتح أبدًا، ولا يخرج من البيت إلا سي السيد، وهو رجل مهيب الطلعة، وكانت أمي تصحبني معها لزيارة هذه السيدة في بيتها حيث لم يكن مسموحًا لها بالخروج، لذلك كنا نزورها ولا تزورنا هي. أما والدتي فقد كانت تتمتع بحرية نسبية بخلاف الست أمينة، فقد كانت أمي

مغرمة بالآثار المصرية القديمة وكانت تصحبني معها إلى الأنتكخانة (المتحف) والأهرام وأبو الهول وغيرها من المناطق الأثرية بالقاهرة[١٣٤].

العلاقة بين الرجل والمرأة لها أهمية نفسية واجتماعية وفلسفية بالنسبة للكاتب، ولكني كتبت عن طبقة كانت في زمنها خاضعة للقيود، أما الآن فالعلاقات بين الجنسين أكثر بساطة من أيام زمان... في «الثلاثية» شخصية الأم لم تكن انهزامية... كانت مغلوبة على أمرها، ولكنها كانت سيدة البيت في النهاية، شخصية محترمة. زوجة ياسين عبد الجواد كانت صبية عالمة ثم أصبحت سيدة مجتمع، ألا تستحق الإعجاب؟ امرأة فرضت على أسرة زوجها احترامها. والجيل الثالث في «الثلاثية» مثل البنت التي تزوجها أحمد ابنة عامل المطبعة كانت متعلمة وإيجابية، المسألة مسألة تطور[١٣٥].

«بين القصرين» تعبر عن تحول مجتمع أو يقظة مجتمع من سباته على دق ثورة. «قصر الشوق» تبرز فيها العوامل الطبقية كعامل من عوامل إفساد هذه الثورة، وفي «السكرية» تتجدد ثورات مع دخول شباب جديد إلى المسرح[١٣٦].

أمينة أقوى من سي السيد، لقد حملته هي في الآخر، ولم يعد سي السيد في النهاية يعرف الدنيا إلا عن طريق أمينة[١٣٧].

أولاد حارتنا

«أولاد حارتنا» قصة واقعية استغلت الزمن للدلالة على معناها... إن الأشخاص في «أولاد حارتنا» ليسوا مقصودين لذاتهم، ولذلك لم يختصوا بوصف أو تحليل إلا بالإشارة إلى أنهم يمثلون أجيالًا متتابعة لا أشخاصًا[١٣٨].

الزمن بالنسبة للفرد هو هادم لذاته ومفني شبابه وصحته والقاضي على أصدقائه وأحبائه. والموت هو النهاية، هو الفناء. ولقد خرجت بدرس تأملي للزمن والموت وهو أن أنظر إليهما بعين الإنسان الاجتماعي لا الفردي. هما أمام الفردي مصيبة لكنهما أمام الاجتماعي وهم أو لا شيء. ماذا يفعل الزمن بالمجتمع البشري؟ لا شيء أو هو يرقيه وينهض به. ففي أي لحظة ستجد مجتمعًا واسعًا ومركزًا مشعًّا بالحضارة. ماذا يفعل الموت بالمجتمع

البشري؟ لا شيء، ففي أي لحظة ستجد مجتمعًا يعج بالملايين[١٣٩].

ما دامت الحياة تنتهي بالعجز والموت فهي مأساة. بل إن تعريف المأساة لا ينطبق على شيء كما ينطبق على الحياة... وقد قلت ذلك في «أولاد حارتنا»، قلت: إن معالجة الشرور الاجتماعية بالاشتراكية يفرغ الإنسان لمعالجة مأساته الأولى وهي الموت. فإذا انقلب أهل الحارة - حارة الجبلاوي - بفضل توزيع الوقف بالمساواة والعدل والإنسانية، أتيحت لهم الفرصة ليكونوا جميعًا سحرة (علماء)، وليعكفوا على حل مشكلة الموت. وإذن فحل مأساة المجتمع قد يحل في النهاية مأساة الوجود أو يخففها، وهي على أي 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[١٤٠].

«أولاد حارتنا» لا تضيف جديدًا إلى الفلسفة الإنسانية، هذا حق، ولكني متى ادعيت أني فيلسوف بالمعنى الحقيقي لهذه الكلمة؟ الفيلسوف هو الذي يضيف جديدًا للفلسفة

الإنسانية. أما الأديب المتفلسف فهو الذي يعبر تعبيرًا فنيًّا عما يأخذه من هذه الفلسفة، وهو يفيد الفلسفة بذلك، لأنه يحولها إلى تجربة حية تعيش في النفس البشرية، بعد أن كانت معادلة عقلية يختص بها الفلاسفة وتابعوهم... لقد ألبست الأسطورة ثوب الواقع لتزداد للواقع فهمًا وأملًا[١٤١].

إنها فى بعض الأحيان الحارة الواقعية التي عرفتها طفولتي، وأحيانًا هي رمز للوطن مثلما في «زقاق المدق»، وأحيانًا هي رمز للدنيا كلها مثلما في «الحرافيش» أو في «أولاد حارتنا»[١٤٢].

أردت من الكتاب أن أبين أن للعلم مكانًا في المجتمع تمامًا مثل الدين الجديد، وأن العلم ليس بالضرورة في صراع مع القيم الدينية. أردت أن أقنع القراء أننا لو نبذنا العلم لنبذنا معه الإنسان العادي. غير أنه أسيء فهمها لسوء الحظ. أساء فهمها أولئك الذين لا يعرفون كيف يقرأون قصة، وبرغم أن الكتاب عن الحارات ومن يديرون الحارات (الجيتوهات) أسيء تأويله واعتُبر كتابًا عن الأنبياء أنفسهم. وبسبب هذا التأويل لا تزال القصة تعد صادمة. وهذا طبيعي، إذ هي وفقًا

لهذه القراءة تصور الأنبياء حفاة قساة، ولكنها بالطبع أليجوريا، وليست الأليجوريا مجهولة في تراثنا. ففي قصة كليلة ودمنة على سبيل المثال هناك أسد يمثل السلطان، ومع ذلك لم يقل أحد أن المؤلف جعل من السلطان حيوانًا. هناك ما ترمي إليه القصة، والأليجوريا لا ينبغي أن تُقرأ حرفيًّا، ولكن هناك جانبًا من القراء لا يملكون هذا الفهم(١٤٣).

أول رواية نُشرت لي في الأهرام فكانت «أولاد حارتنا» عام ١٩٥٩ والتي كانت أول عمل لي لا أبعث به إلى الناشر، وإنما قدمته للأهرام حسب اتفاقي مع الأستاذ هيكل. الآن حين أنظر إلى ما أصابني من هذه الرواية ومن سوء الفهم الذي اكتنفها، أقول ربما كانت تلك هي الرواية التي كان يجب أن أكتفي بإصدارها في كتاب، ولا تنشر مسلسلة على الجماهير. لم أكن أتصور من قريب أو بعيد ما ستأتي به لي هذه الرواية من متاعب وذلك دليل على حسن نيتي. فقد دهشت في البداية حين قوبلت الرواية بضجة أثناء نشرها على حلقات بالأهرام، لكن يُذكر للأستاذ هيكل أنه أصر على استمرار النشر كاملًا رغم كل شيء إلى أن اكتملت الرواية(١٤٤).

إن المقصود بالجبلاوي هو قوة التدين أو الإيمان في النفس البشرية ثم إن موت الجبلاوي هذا لم يره أحد في الرواية ولا حتى من أذاع الخبر، ولعل في هذا إشارة إلى فترة ما في تاريخ البشرية أنكر فيها العلم وجود الدين وكان يزهو بنفسه، فقد وجد عرفة في الرواية أنه قد سقط تحت سيطرة الحاكم ناظر الوقف بعد أن قيل إن الجبلاوي قد مات، فعاد هو نفسه يقول لا بد من إحياء الجبلاوي مرة أخرى. فما معنى ذلك؟ معناه أنه إذا كانت قد مرت عليه فترة شك أراد أن يتخلص من أي قوة أخرى عدا قوة علمه، وألا يثق بأي شيء إلا بنفسه، فقد أدرك بعد ذلك أنه بحاجة إلى المبادئ يقيم عليها علمه، ويكون في ذلك خير حارته والناس والخلاص من الشر. إذن لو تأملت لوجدت أن «أولاد حارتنا» كانت أول من قال تعبيرًا شاع فيما بعد هو «العلم والإيمان»، فقد عرف عرفة أن علمه لا قيمة له إلا بمبادئ الجبلاوي، ولذلك طالب بضرورة إحيائه، وهو طبعًا لم يمته ولم يحيه، لأن المسألة كلها تدخل في إطار الرمز، فقد كفر بالجبلاوي ثم عاد وآمن به، هذا ما حدث في الرواية... هي تنتهي إلى الإيمان(١٤٥).

عدت إلى الإنجيل والتوراة وأنا أكتب هذه الرواية،

وقد أفاداني بالفعل، لكني كنت قد قرأتهما من قبل، فكانت قراءتي الثانية لهما قراءة دراسية لأستفيد بهما في الرواية[١٤٦].

الغريب في «أولاد حارتنا» هو الأسلوب الروائي، والذي يقرأ لم يتعرف على الرواية جيدًا. لم تحدث بين الذي صادرها وبينها ألفة. والذي صادرها قيل له إن هناك رموزًا معينة لا يمكن تناولها في عمل روائي بهذا الشكل وهو يريد من الأديب إذا عمل رمزًا أن يحترمه... لقد صودرت الرواية بسبب سوء فهم لا أكثر ولا أقل، وهي لا تستحق المصادرة[١٤٧].

من الواضح جدًّا أنني لا أستطيع أن أخرج مصر من هذه الرواية، فهي وإن كانت تأريخًا للبشرية فأنا كتبتها بعد نجاح ثورة يوليو، وبعد أن حققت إنجازات خطيرة كنا نحلم بها في شبابنا، ولكني كنت دائمًا أضع يدي على قلبي خوفًا من شيء واحد: هل تستمر الثورة في طريق الأنبياء، طريق الحق والعدل والمساواة أم ستنحرف إلى أسلوب الفتوات[١٤٨].

أنا تعمدت ذلك فعلًا، حتى تكون الرموز واضحة وليس

فيها غموض، وأردت أن أقول إنه منذ بدء الخليقة ومع تعاقب الأنبياء، كان هناك من يحاول أن ينحرف بجوهر الدين الصحيح إلى مزيد من القهر واستعباد الناس... أنا أعتبر العلم رسالة إلهية يجب أن تسخر لخدمة الإنسان وسعادته، فالبحث العلمي يجعل الإنسان في النهاية يعود إلى حظيرة الإيمان، ولذلك فلا ننسى أن عرفة كان يعمل لإحياء الجبلاوي من جديد[١٤٩].

وبرغم أني كنت في ذلك الوقت مسؤولًا عن جميع أنواع الرقابة، نصحني رئيس الرقابة الأدبية ألا أنشر الكتاب في مصر تجنبًا للصراع مع الأزهر، معقل الإسلام الرئيسي في القاهرة. صدرت في بيروت ولم يُسمح لها بدخول مصر، كان ذلك سنة ١٩٥٩ في عهد ناصر[١٥٠].

اللص والكلاب

الجريمة عندي هي الجريمة الاجتماعية، فأنا تجذبني الجريمة التي تظهر فيها بصمات المجتمع وأحواله السيئة، بحيث لو كان المجتمع أفضل لما وجدت هذه الجريمة، فمثلًا في «اللص والكلاب» لو لم تكن تلك الظروف

السيئة التي كانت تستحق الإدانة لما أطلق البطل النار ولما سرق أو ارتكب الجريمة[١٥١].

استوحيت القصة من لص روع القاهرة لفترة، كان اسمه محمود سليمان، حين خرج من السجن حاول أن يقتل زوجته ومحاميه اللذين نجحا في الهروب من القتل، ولكنه هو تعرض للقتل في ثنايا ذلك. أنا ابتكرت القصة من شخصيته، كنت في ذلك الوقت أعاني من إحساس ضاغط ومستمر بأنني مطارد، وكنت على قناعة بأن حياتنا في ظل النظام البوليسي في تلك المرحلة كانت بلا معنى. وهكذا حينما كتبت القصة كتبت معها قصتي أنا، وإذا بقصة جريمة بسيطة تصبح تأملًا فلسفيًّا. فقد حملت شخصية الرواية الرئيسية سعيد مهران كل حيرتي وهواجسي، جعلته يمر بتجربة البحث عن إجابات لدى الشيخ ولدى الساقطة ولدى المثالي الذي خان أفكاره من أجل المال والشهرة، وهكذا ترين أن الكاتب ليس مجرد صحفي، فهو يضفر مع القصة شكوكه وأسئلته وقيمه. هذا هو الفن[١٥٢].

الحقيقة أنها تجربة أدبية جديرة بالدراسة من ناحية أنها الوحيدة في أعمالي التي يتعرف الناقد والقارئ العادي

فيها على العمل الأصلي والعمل الفني معًا، فنستطيع أن نرى كيف تناول العمل الفني الحقيقة وأعاد خلقها لأهدافه الخاصة[١٥٣].

سعيد وصل لدرجة من الإيمان بالمبادئ، محجوب عدمي وسعيد مؤمن، لقد سرق سعيد وقتل ومع أنه لم يصل لدرجة ثائر، فإن نظرته للأمور لم تكن ذاتية أو نفعية مثل محجوب، كان يحارب قوى الفساد ولا يتوافق معها[١٥٤].

سعيد مهران يطمح لأن يتوازن العالم المادي مثل توازن عالم الشيخ جنيدي المجهول. إن الشيخ جنيدي لا يعبأ بأنسام عالمنا لأنه في نظره عالم أشباح مزيف غير حقيقي، أما سعيد فيرى أن عالمنا حقيقي لأنه متعلق به ومنتمٍ إليه، وهو في أزمة نفسه يتطلع مسحورًا للتوازن الذي يتميز به عالم الشيخ جنيدي، وينجذب إليه في لحظات الحيرة[١٥٥].

يوم صدور رواية «اللص والكلاب» أكد النقاد - جميع النقاد - أنها كتبت بأسلوب جديد وهي الرواية العربية الأولى التي استُعمل فيها تيار الوعي... ولعلي أول روائي عربي استعمل اللعب على الزمن وتبادل الضمائر في روايتي «اللص والكلاب»[١٥٦].

الطريق

إن الجرائم التي أُعنى بها في معظم الأحيان، جرائم خاصة أو يمكن أن نسميها جرائم فلسفية، مثل من يبحث عن الخير لكنه يضيع أو ينحرف، والمثال على ذلك رواية «الطريق» التي كان يبحث فيها البطل عن الحقيقة المطلقة، لكن قدمه زلت في الشر، فبدلًا من أن يصل إلى ما كان يصبو إليه وصل إلى حبل المشنقة[١٥٧].

الشحاذ

بطل «الشحاذ» في بحثه عن وجوده أو المطلق من الممكن أن يندرج تحت المثل الفلسفي، هذا البطل تقلب في حالات جنسية كثيرة. والجنس في هذه الحالة أقرب إلى الروايات التي تبدو فيها أسبابه الفلسفية، لكننا مع ذلك لا نستطيع أن نغفل الظروف الاجتماعية[١٥٨].

عندما تريد الوصول إلى الحقيقة، فإما أن تصل إليها بالمنهج العلمي وباستخدام العقل والمنطق، أو تصل إليها عن طريق أشبه بالتسول والشحاذة. ولأن بطل هذه

الرواية لم يكن من أهل المنهج العلمي فكان سبيله إلى الحقيقة هو التسول الفكري، ومن هنا جاءت التسمية[١٥٩].

ثرثرة فوق النيل

المضمون في هذه الرواية حتَّم اختيار الشكل، وهذا المضمون دعت إليه القضية الإنسانية الأزلية: أين يقف الإنسان بين كل هذا الكون؟ وما هي قيمته وسط هذا الوجود الطويل العريض الأزلي والأبدي؟... العوامة مكان ثابت، حتمت اختيار هذا الإطار الذي تتحرك فيه الأحداث وهو لا يتحرك، والاعتماد في هذا الإطار أساسًا قائم على الحوار[١٦٠].

بعد نشرها ثار المشير عبد الحكيم عامر، وبلغني أنه هدد وتوعد بإنزال العقاب بي، بسبب النقد العنيف الذي ضمنته الرواية عن سلبيات قائمة في المجتمع، وسمعه البعض وهو يقول: «نجيب زودها قوي ويجب تأديبه ووقفه عند حده». وعندما تخرج كلمة «ويجب تأديبه» من المشير عامر، فإنها تحمل معاني لا تخفى على الذين عاشوا في ذلك العصر، كما أن لها معاني

خاصة عندي، حيث ربطت صداقة حميمة بين المشير وابن أختي حازم النهري، وتزاملا في الدراسة الابتدائية والثانوية، وكان المشير مقيمًا تقريبًا في بيت أختي ويناديها بـ«طنط». وفي حفل زفاف ابنة أختي بعد قيام ثورة يوليو ١٩٥٢ حضر المشير واصطحب معه أنور السادات، كان ذلك قبل نشر رواية «ثرثرة فوق النيل» بسنوات... وعندما جاء ثروت عكاشة لتهنئتي بجائزة نوبل حكى لي تفاصيل ما دار في كواليس السلطة عن أزمة رواية «ثرثرة فوق النيل». فقد كان عكاشة وقتئذ وزيرًا للثقافة، وبينما هو يستعد لرحلة عمل إلى إيطاليا استدعاه جمال عبد الناصر وسأله عما إذا كان قد قرأ الرواية، ولما لم يكن قد قرأها فقد طلب منه عبد الناصر قراءتها وإبداء رأيه فيها بعد عودته من إيطاليا. قرأ الدكتور ثروت عكاشة رواية «ثرثرة فوق النيل» في أثناء رحلته، وفي أول لقاء له مع الرئيس عبد الناصر دافع عنها وفند اتهامات المهاجمين لها، وأكد للرئيس أنني أنبه إلى أخطاء موجودة، وليس لديَّ سوء نية في مهاجمة نظام الحكم، ثم قال له إن من الضروري أن يتوافر للأدب قدر من الحرية لينقل صورة واقعية حقيقية عن المجتمع، وإذا لم يجد الأدب هذا القدر من الحرية مات واضمحل تأثيره. واستطاع

الدكتور ثروت عكاشة إقناع عبد الناصر بأن حرية الأدب هي أفضل دعاية للنظام في الخارج. وبالفعل اقتنع عبد الناصر وقال للدكتور ثروت عكاشة: «اعتبر المسألة منتهية». وهكذا تراجع المشير عبد الحكيم عامر عن تهديده بعقابي بعد تدخل عبد الناصر. ولكن مصدر دهشتي من تهديد المشير هو أنه لم يراعِ صداقته القوية بابن أختي، وكنت أظن أن هذه الصداقة ستشفع لي ولو قليلًا[١٦١].

«ثرثرة فوق النيل» كانت تصور عزلة وسلبية المثقفين في فترة من الزمن، عزلتهم عن الحياة. أي كانت تعبر عن الاغتراب في فترة من الزمن. الاغتراب ابتدأ بالواقع المحدود وانتهى بواقع غير محدود. فكان النموذج لهذا الاغتراب هو هذا الغائب ورمزه هذا التخدير، ولذلك كان أنيس زكي يحيا في غيبوبة والحضور بشخصيته مع شخصيات زالت من التاريخ مرة من فترة الفراعنة، ومرة من فترة العصور الوسطى، كان دائمًا سارحًا مع التاريخ، بعد ما غاب عن الواقع كبديل عن الواقع[١٦٢].

العبث هو أن تحس أنك مريض. المرض شيء طارئ والأصل هو الصحة، لم أكن في أي وقت من الأوقات

عبثيًّا. فالعبثي الأصيل لا يتصور أن للعالم معنى، في حين أن أزمتي تعود إلى أني لا أستطيع تصور انتفاء المعنى، لا أتصور أن العالم ليس له معنى حتى لو لم أعرف هذا المعنى. وأنا حين أدفع بشخوصي لمقاومة العبث أريد أن أقترح شيئًا يصل بنا إلى الطمأنينة. وأنا في «ثرثرة فوق النيل» لم أكن متشائمًا كما ذهب البعض، فالقصة تعبر عن الإحساس بالعبث. ولكن رغم صعوبة اللحظة الراهنة، نرى أنيس زكي الشخصية المحورية في الرواية في النهاية يتخيل أول حيوان نزل من أعلى الشجر نزل إلى الحياة. هناك حلقة أو نقطة من الحياة لا يرضى عنها، ولكنها نقطة البدء يحس أن الإنسانية قد قطعت شوطًا هائلًا في طريقها ولا بد أن تمضي في الطريق[١٦٣].

الشكوى أو الصرخة الوجودية التي تنتهي إليها الثرثرة هي تعبير عن الالتزام المبهم، الالتزام غير المقيد، وهي تعكس صعوبة الموقف الاجتماعي السياسي الذي تعالجه الرواية وصعوبة تحديد مخرج منه. وبصفة عامة نستطيع أن نقول إن هناك تناسبًا طرديًّا بين تأزم المشكلة الاجتماعية وشعور العجز وبين السؤال عن معنى ومغزى الوجود[١٦٤].

دنيا الله

مجموعة «دنيا الله» تتميز فيها فكرة الموت بطابع انتصار الإنسان على الموت، الموت كان دائمًا يغزو خيالي بإلحاح وإثارة. إنني أجد فرقًا بين مواجهة الموت بالبكاء كأن الدنيا تزلزلت وبين مواجهته بالدهشة والتساؤل والحيرة[١٦٥].

عناصر قصة «دنيا الله» تشير إلى بيئات كثيرة تقلبت فيها من مثل بيئة الوظيفة وأحوال الموظفين والحالة العامة للشعب وبيئاته المختلفة وحرمانه الشديد في كافة عصوره وفتراته، في الوقت الذي كُتبت فيه أو قبله وتطلعه أيضًا لحياة أفضل[١٦٦].

ميرامار

هو الحقيقة مفيش بنسيون اسمه بنسيون «ميرامار»، وإنما كان في عمارة كلها بنسيونات على طريقة إسكندرية تحتها قهوة اسمها «ميرامار»، وكانت دي قهوة أعيان وأغلب اللي بيقعدوا فيها الشيوخ والنواب

بتوع البرلمان، وأنا ما أظنيش قعدت في القهوة دي كتير لأنها كلها رجالة كبار. إنما البنسيون قضيت فيه صيفية وكانت صاحبته واحدة ست ألمانية، والألمان دول ناس نظاف جدًّا وتلاقي الأوضة في غاية الأناقة والنظافة وغاية الرخص[١٦٧].

المدة التي استغرقتها كتابة هذه الرواية هي من أكتوبر ١٩٦٥ إلى مارس ١٩٦٦... بدأت كأشخاص منذ عام ١٩٥٥، وفكرتها لم تتبلور إلا عند كتابتها فتغير كل شيء فيها، معاشرة أصدقاء في الإسكندرية، وخادمة فلاحة كانت تخدم أحدهم، وكنت معجبًا بها[١٦٨].

أما روايتي «ميرامار» فقد نُشرت كاملة دون حذف كلمة واحدة منها في جريدة الأهرام، ثم ظهرت بعد ذلك في فيلم سينمائي، وشاهدها عدد من أعضاء الاتحاد الاشتراكي في عرض خاص، فاعترضوا على الفيلم وقالوا إنه يتضمن هجومًا صريحًا على النظام، وطالبوا بمنع عرضه. وجن جنون منتج الفيلم جمال الليثي وراح يشكو في كل مكان حتى وصل صوته إلى الرئيس عبد الناصر، وكلف عبد الناصر نائبه أنور السادات بمشاهدة الفيلم، وكتابة تقرير عنه ليتخذ قرارًا عادلًا في القضية. ولما سمعت

أن عبد الناصر اختار السادات للفصل في أزمة الفيلم قلت لنفسي: عليه العوض الفيلم راح. وفي اليوم التالي للعرض الخاص الذي شاهد فيه السادات الفيلم فوجئت بخبر منشور في جريدة الأهرام أصابني بالاستغراب والدهشة، فالسادات لم يوافق فقط على عرض الفيلم بل إنه أدلى بتصريح يمثل دعاية صريحة له. فقد أكد السادات أن الفيلم بريء تمامًا من تهمة العداء للنظام، ودعا الجمهور إلى مشاهدة الفيلم. ضربت كفًّا بكف ولم أفهم تفسيرًا لهذا الموقف إلا بعد وفاة عبد الناصر حيث اتضح لي أن السادات لم يفعل ذلك إلا من منطلق عدائه للاتحاد الاشتراكي ونكاية فيه. وتم عرض الفيلم وحقق نجاحًا جماهيريًّا كبيرًا بفضل دعاية السادات له، وحقق رقمًا قياسيًّا في أسابيع العرض وقتذاك، فقد استمر عرضه ١٩ أسبوعًا متصلة. أذكر أن الشخصية التي أداها الفنان يوسف وهبي في الفيلم كانت شخصية شريرة لا يمكن التعاطف معها، ولكن بفضل براعة يوسف وهبي الفائقة وخفة ظله تحولت إلى شخصية محبوبة، وهكذا فعل يوسف وهبي عكس ما أردته فقد أردت الهجوم على الرجعية، أما يوسف وهبي فقد قلب هدفي إلى دعاية للرجعية[١٦٩].

زهرة، هذه الشخصية في أصلها نشأت نشأة طبيعية كبنت في البنسيون الذي تخيلته، إنما ظروف هذا البنسيون وما يمثله الأشخاص داخله من مواقف سياسية مختلفة جعلت هذا الاستنتاج طبيعيًّا، أعتقد أنني كنت محايدًا ثم بينت لها عيوبها؛ الجهل ووقوعها بسهولة في حبائل ذلك الشخص سرحان البحيري الذي خدعها وأرى أنه لو لم يحاصرها بخداعه لها ما كانت وقعت في حبائل... مصر خدعت بأشياء كثيرة جدًّا وبأفراد لا حصر لهم والأسماء كثيرة، أحبطت فيهم[١٧٠].

أزمة سرحان البحيري أولًا شخصية. ظروفه الاجتماعية، شبابه، طموحه، ضعف خلقه، عدم إيمانه بالقيم الحقيقية، هي كلها التي وقفت وراء انحرافه السياسي وانحرافه العاطفي... انحراف سرحان البحيري نجد ضرره ينعكس على الكل، يهز مجتمعًا بكليته[١٧١].

عندما كتبت زهرة... كان في وعيي بالدرجة الأولى أنها تمثل مصر، لأنني كنت أكتب خلال هذه المرحلة بالرموز، ولذلك قال لها البطل في آخر الرواية: إذا كان خاب أملك فيمن أحبوك دوري على غيرهم[١٧٢].

تحت المظلة، خمارة القط الأسود، حكاية بلا بداية ولا نهاية، شهر العسل

أنت تقول أن أدبنا لم ينحرف إلى الرمزية والتعبيرية والعبثية بشكل يمثل ظاهرة إلا في فترات التأزمات ومصادرة الحريات، وبصفة خاصة في أعقاب هزيمة ١٩٦٧ وهذا صحيح بالنسبة لكتاباتي أنا، فالظروف التي مررنا بها خلال تلك السنوات أثرت في نظرتي الواقعية الواضحة، وأحدثت فيها ما أحدثت من اضطراب، سمه بما تشاء من أسماء. وهذا واضح في مجموعاتي القصصية: «خمارة القط الأسود»، «تحت المظلة»، «حكاية بلا بداية ولا نهاية»، «شهر العسل»[١٧٣].

هذا الشكل القصصي أنا اخترته عقب الهزيمة، كانت الحقيقة فترة انكسار نفسي كبير وطريق مسدود، وكنا بنتكلم، يعني المشكلة كلها تحولت إلى حوار، مفيش شيء ثابت قدامنا بحيث نسقط عليه عمل روائي كبير يحتاج إلى قدر من الاستقرار. إنما كانت البلد كلها بتناقش، فالمناقشة دي أخرجت خمس مسرحيات من فصل واحد، وحوالي عدد كبير من ٢٠ إلى ٣٠ قصة قصيرة حوارية، كأنها مسرحية من فصل واحد[١٧٤].

المرايا

أخذت من الجمهور وأصحاب المصالح نماذج لقصصي ورواياتي. وكان يتردد علينا كثيرون في وزارة الأوقاف، ومن هؤلاء نماذج كثيرة في رواية «المرايا». ووزارة الأوقاف كانت بمثابة حكومة مصغرة، وزارات مصر كلها تلتقي عند الأوقاف، من زراعة وصحة وتربية وتعليم... تجد في أعمالي خاصة في رواية «المرايا» شخصيات عديدة من تلك التي قابلتها في حياتي الوظيفية، ومنها شخصية البطلة في إحدى قصص «المرايا» والتي أفسدوها وحولوها إلى فيلم أميرة حبي أنا، وهي قصة واقعية كانت تصلح لفيلم كوميدي لأن اثنين من الانتهازيين أراد كل منهما استغلال الآخر فضاعا وهلكا... فبطلها مدكور وهذا ليس اسمه الأول إنما اسم العائلة، شاب من عائلة معروفة وعمه هو عبد الخالق باشا مدكور، وكان متزوجًا من ابنة عمه الغنية وألحقوه بوظيفة في وزارة الأوقاف، وكان شديد التأنق، والبطلة واسمها برلنت كانت موظفة جديدة في إدارة التحري بالوزارة، وعملها هو إجراء تحريات عن العائلات التي تتقدم للوزارة طالبة الإحسان، وكانت بهذه الإدارة فتيات وسيدات حتى لا تتحرج العائلات أثناء هذه التحريات. وبرلنت فتاة جميلة ومتحررة وكثيرًا ما

كنا نمازحها أنا وعبد السلام فهمي، ولقد قمت بتغيير اسمها في الرواية. وقد وضع مدكور عينه على برلنت التي لم تمانع في إقامة علاقة معه واتفقا على الزواج في السر خوفًا من بطش حماه الباشا، وأمضيا أسبوع عسل في الإسكندرية، وفي نهاية الأسبوع طلقها بعد أن استمتع معها ونال ما اشتهاه. عادت برلنت إلى العمل وقصت علينا أنا وعبد السلام فهمي ما جرى ووجهنا إليها اللوم، واكتشفت برلنت بعد ذلك أنها حامل، ولم يكن مصيرها مأساويًا، لأن شخصًا آخر يعمل مقاولًا أعجب بها وتزوجها ومنحها الستر وكانت نهايتها حسنة... كانت مثالًا للأخلاق الضعيفة وحصلت على ترقيات وعلاوات، وسمعت أنها سهلت الأمور لكبار الموظفين من الوزراء ووكلاء الوزارة، وأصبحت أقوى شخصية في وزارة الأوقاف. أما مدكور فإن نهايته جاءت مثل روايات يوسف بك وهبي. فبعد سنوات طويلة كنت أسير في ميدان التحرير وسط الحديقة المواجهة للميدان، ووجدت أمامي شخصًا شكله بائس للغاية، واقترب مني وصافحني، وعرفته، إنه «مدكور»، وعلمت أن عمه عبد الخالق باشا حاول إصلاحه وعلاجه من الشم والإدمان ولم يفلح، فأجبره على طلاق ابنته وأخذ أحفاده ورباهم، وكان مدكور قد تم فصله من وزارة الأوقاف. هذا الشاب الذي

كان وسيمًا وجميلًا ويتمتع بالصحة والعافية طلب مني بضعة قروش ليأكل، وحين لقيته لم يكن قد ذاق الطعام لمدة ثلاثة أيام ولم أره بعد ذلك[١٧٥].

قد لا يصدق أحد أنني كنت في يوم من الأيام كابتن في كرة القدم، واستمر عشقي لها حوالي عشر سنوات متصلة في أثناء دراستي بالمرحلتين الابتدائية والثانوية، ولم يأخذني منها سوى الأدب، ولو كنت داومت على ممارستها فربما أصبحت نجمًا من نجومها البارزين. وعلاقتي بالكرة ترجع إلى الفترة التي انتقلنا فيها إلى العباسية، كنت وقت ذلك قد التحقت بالمدرسة الابتدائية، واصطحبني شقيقي ذات يوم لزيارة صديق حميم له من عائلة الديواني... وعندما فرغنا من تناول الغداء اقترح أن يصطحبنا لمشاهدة مباراة في كرة القدم بين فريق مصري وآخر إنجليزي. وكم كانت دهشتي كبيرة عندما فاز الفريق المصري، فقد كنت أعتقد حتى ذلك الوقت أن الإنجليز لا ينهزمون حتى في الرياضة. رجعت يومئذ إلى البيت وذهني كله معلق بكرة القدم وبأسماء الفريق المصري الذي هزم الإنجليز، وخاصة كابتن الفريق حسين حجازي نجم مصر ذائع الصيت في ذلك الوقت... وإلى جانب حسين حجازي من النجوم المشهورين في تلك الفترة

علي الحسني وكان من فتوات بولاق ويلعب في مركز الدفاع، وتميز ببنيانه القوي وطريقة لعبه العنيفة... وفي «المرايا» أشرت إلى شخصية علي الحسني. وبعد نشر الرواية فوجئت به يتصل بي تلفونيًّا ليشكرني على تذكري له، جاءني صوته ضعيفًا خافتًا، وعرفت أن المرض أنهكه وأنه لا يغادر فراشه، وتعجبت من الحال الذي وصل إليه هذا العملاق(١٧٦).

لتأثري بشخصية سيد قطب وضعتها ضمن الشخصيات المحورية التي تدور حولها رواية «المرايا» مع إجراء بعض التعديلات البسيطة، ولكن الناقد المدقق يستطيع أن يدرك أن تلك الشخصية فيها ملامح كثيرة من سيد قطب... هو أول ناقد أدبي التفت إلى أعمالي وكتب عنها، وكان ذلك في الأربعينات، وتعرفت عليه في ذلك الوقت حيث كان يجيء بانتظام للجلوس معنا في كازينو أوبرا وكانت العلاقات التي تربطنا أدبية أكثر منها إنسانية. ميز سيد قطب في تلك المرحلة تحرره وذكاؤه وموهبته الأدبية خاصة وأنه كان من تلاميذ العقاد المخلصين. والعقاد على ما أذكر هو الذي توسط له لدى النقراشي باشا لإرساله في بعثة دراسية إلى الولايات المتحدة الأمريكية، وكنت أعده لسنوات طويلة من رواد الاستنارة والفكر الجريء

المتحرر. وكان آخر لقاء جمعنا معًا في بيته في حلوان حيث ذهبت لزيارته بصحبة آل السحار عقب خروجه من السجن بعفو صحي، ذهبت إليه رغم معرفتي بخطورة هذه الزيارة وبما يمكن أن تسببه لي من متاعب أمنية. في تلك الزيارة تحدثنا في الأدب ومشاكله ثم تطرق الحديث إلى الدين والمرأة والحياة، وكانت المرة الأولى التي ألمس فيها بعمق مدى التغيير الكبير الذي طرأ على شخصية سيد قطب وأفكاره، لقد رأيت أمامي إنسانًا آخر، حاد الفكر متطرف الرأي، ويرى أن المجتمع عاد إلى الجاهلية الأولى، وأنه مجتمع كافر لا بد من تقويمه بتطبيق شرع الله، انطلاقًا من فكرة الحاكمية. وسمعت منه آراءه دون الدخول معه في جدل أو نقاش حولها، فماذا يفيد الجدل مع رجل وصل إلى تلك المرحلة من الاعتقاد المتعصب، وعرفت منه أنه تلقى عرضًا للعمل في العراق، ورغم إغراءاته المادية ومميزاته الكبيرة فإنه رفضه، لأنه لا يريد أن يترك مصر. وعندما سمعت بخبر اشتراك سيد قطب في مؤامرة قلب نظام الحكم، وصدور حكم الإعدام عليه لم أتوقع أبدًا تنفيذ الحكم، وظننت أن مكانته ستشفع له، وإن لم يصدر عفو عنه، فعلى الأقل سيخفف الحكم الصادر ضده إلى السجن المؤبد على الأكثر ثم يخرج من السجن بعد بضع سنوات. وخاب ظني ونُفذ حكم الإعدام بسرعة

غير معهودة أصابتني بصدمة شديدة وهزة عنيفة، فرغم الخلاف الفكري بيني وبين سيد قطب فإنني كنت أعتبره حتى اليوم الأخير من عمره صديقًا وناقدًا أدبيًّا كبيرًا، كان له فضل السبق في الكتابة عني ولفت الأنظار إليَّ، وفي وقت تجاهلني فيه النقاد الآخرون[١٧٧].

لقد استفدت كثيرًا من الواقع، بل إنني جسدت شخصيات زميلاتي في العمل عندما كنت أعمل في وزارة الأوقاف في رواية «المرايا»[١٧٨].

كل تلك المتاعب لا تُذكر بجانب تلك التي حدثت بعد النكسة، ولم تكن خاصة بي وحدي بل قاسى منها كل أدباء مصر. وكانت أغلب معاناتي مع إدارة الأهرام، رفض الأستاذ هيكل نشر رواية «المرايا» فنشرتها أنت في مجلة الإذاعة والتلفزيون[١٧٩].

الحب تحت المطر

لم تكن الحملة ضد الناصرية قد بدأت، كنت أكتب بمعزل عن أي شيء سوى ضميري وما أقتنع بصحته. وكانت

صورة النظام هي الصورة الناصرية، ولكن الموقف تغير بعد قليل، ولم تكن لي أية علاقة من قريب أو من بعيد بهذا التغير، ولا شأن لي بأية حملات شُنت بعدئذٍ. لقد قلت ما كنت أقوله في ظل عبد الناصر لو كان حيًّا. وفي حياته كتبت ما أريد بكل ما أملك من أدوات التعبير. ولكن ماذا أفعل وقد فوجئت بعد شهور قليلة أن كتبًا تغزو السوق ضد الناصرية. وها أنت تذكرت حكاية «الحب تحت المطر»، وكيف كان لها ثلاثة أصول، لقد حذفوا الجزء الخاص بالجبهة كاملًا. وكدت أنا نفسي أُحجم عن نشر الرواية في كتاب، لولا أن الناشر طالبني في هذه الحال بدفع أجرة المطبعة. وجد نفسه أمام أحد أمرين، إما أن يطيع أوامر الرقيب، أو يخسر ثمن الصف. وهو لن يخسره طبعًا، وإنما أنا الذي سأعوضه. لذلك قبِلت أن يصدر الكتاب مراقبًا، فلم أكن أستطيع أن أدفع التعويض. كان النظام هو مراقبة الكتاب بعد طبعه، وبالتالي فمن لا يمتثل لتعليمات الرقابة المرفقة بالنص المخطوط عليه تقع المسؤولية القانونية والخسارة المادية معًا. وأصبحت الرواية المنشورة كأنها طائر كسير الجناح ليس له سوى جناح واحد، فلم نعرف حياة المجند حتى نبرر السخط والغضب[١٨٠].

رفض الأستاذ أحمد بهاء الدين عندما كان رئيسًا لتحرير الأهرام نشر رواية «الحب تحت المطر» فنشرتها في مجلة الشباب بعد أن حذفت منها الرقابة أشياء كثيرة[١٨١].

الكرنك

هذه الرواية أدانت شيئًا واحدًا في الفترة الناصرية، وهو الإرهاب، وهي ليست جديدة بالنسبة لأعمالي، فهي استمرار لـ«ميرامار» و«ثرثرة فوق النيل» ولعشرات القصص القصيرة التي جُمعت في «تحت المظلة» و«شهر العسل» و«حكاية بلا بداية ولا نهاية» وغيرها في مجاميع أخرى. يعني أنها تمثل الموقف الذي التزمته من ثورة يوليو منذ قيامها، وهو موقف المعارض البنَّاء المنتمي، ولم يتغير بالنسبة لي. وأنا في عالم السياسة باتمسِّك بقيمتين هما الحرية والعدالة الاجتماعية[١٨٢].

ليست «الكرنك» هجاء ولكنها محاسبة للنفس[١٨٣].

كانت أكثر الروايات التي عانيت في نشرها، حيث قدمتها

إلى الأستاذ محمد حسنين هيكل وبعد أن قرأها ظن أنها هجوم مباشر على عهد عبد الناصر، فحمل أصول الرواية وذهب إلى مكتب توفيق الحكيم يشكوني إليه، وقد حكى لي الحكيم استنكار هيكل لما جاء في الرواية وقال له: يرضيك كده، خد شوف نجيب باعت لي إيه؟[١٨٤].

رواية «الكرنك» لها وضع خاص بين رواياتي، فقد كنت أجلس في مقهى ريش عندما سمعت أخبار المعتقلات والقصص التي تُروى عما حدث للمعتقلين السياسيين في سجون عبد الناصر، وقد تألمت كثيرًا مما سمعت وقلت في نفسي إن الكتابة عن هذا الموضوع مغامرة، وأغلب الكتاب سيجدون رهبة وخوفًا من إثارته حتى لا يتعرضوا للأذى، فلماذا لا أكتب أنا عنه؟ رغم أنني لم أعش تجربة الاعتقال ولا أعرف تفاصيلها، ولكنني اقتنعت بإمكانية سرد الأحداث على لسان الراوي. وعندما انتهيت من كتابة «الكرنك» قدمتها إلى عبد الحميد جودة السحار لإصدارها من مكتبة مصر. وكان الأسلوب المتبع في ذلك الحين أن تقوم دار النشر بجمع الرواية وإرسالها إلى الرقابة. وكان الرقيب آنذاك هو طلعت خالد وكان يداوم على الاتصال بي تلفونيًّا بصفة شبه يومية ليطلب حذف فقرة أو تغيير جملة أو يبدي اعتراضًا على رأي

معين، وهكذا إلى أن تم طبع الرواية، فاكتشفت أنه تم تشويهها، وأن الأصل مختلف تمامًا عن النسخة التي طُبعت وظهرت في المكتبات. وطلبت من السحار وقف عملية النشر، ولكنه أقنعني أن الوقف معناه خسارة مادية كبيرة له... وسلمت أمري إلى الله ووافقت على ظهورها بهذا الشكل المشوه[١٨٥].

لقد ألفت رواية «الكرنك» في بداية عهد السادات، حينما كان نظام الحكم امتدادًا لنظام عبد الناصر. وبالمصادفة بدأ الهجوم على العهد الناصري بعد أقل من سنة، فاختلط الأمر على الناس وظنوا أن «الكرنك» جزء من هذه الحملة والحق أنني بريء من كل هذا[١٨٦].

«الكرنك» و«الحب تحت المطر» هما العملان الروائيان الوحيدان اللذان ظهرا بهذه الصورة الناقصة حيث يختلف الأصل إلى حدٍّ ما عن الصورة التي ظهرت للناس، وللأسف ليس عندي أصول الروايتين لأعيد نشرهما كاملتين من جديد[١٨٧].

أردت أن أقول إن كل إنسان خليط من نوازع الخير والشر، وأن النظام الذي يعيش في ظله هو الذي يغلب جانبًا على

الآخر. فخالد صفوان جاء من القرية وانضم إلى الثورة وطنيًّا من الوطنيين ثم رأت أن تنشئ جهازًا للإرهاب، وأن تجعله على رأس وحدة من وحداته. فتطلب واجبه أن يغلب عليه نوازع الشر، حتى صار وحشًا، فلما انفض النظام وتعرض هو نفسه للسجن تأمل حياته ووقف على سر المأساة التي لعب فيها دور الجلاد والضحية معًا. وعندما أُجري تلك المبادئ على لسانه فكأنما أقول: إذا كان هذا هو الرأي الذي انتهى إليه الوحش فكيف لا يكون رأي الناس جميعًا؟[١٨٨].

حكايات حارتنا

أنا كتبتها رواية لها فصول، والفصول حكايات، لكن كل حكاية يمكن اعتبارها عملًا متكاملًا[١٨٩].

حضرة المحترم

أعطتني الوظيفة فكرة جيدة عن النظام والبيروقراطية، وعرفتني بنماذج بشرية كثيرة، وأظن أن الوظيفة والمقهى

والحارة هي مصادر ثلاثة رئيسية في أدبي. وتجد الموظف في كثير من أعمالي القصصية والروائية[١٩٠]

عمومًا فالموظف المصري مجتهد ويؤدي خدمات، ولكن عيبه الأساسي شعوره بأنه أعلى من الناس. هذا الاستعلاء يعطيه إحساسًا بالامتياز بعد أن يئس من إنصافه، ولأن الحكومة لم تنصفه فكان عليه أن يعوض خسائره بنفسه وعلى حساب الشعب[١٩١].

أما بالنسبة لرواية «حضرة المحترم» فإن المستوى المادي للرواية هو الوظيفة والموظف، ولكن في المستويات الداخلية لها فإن البطل يتطلع إلى العناية الإلهية، ولذلك غلبت عليها اللغة الدينية. ومن يقرأ «حضرة المحترم» خطأ على أنها رواية عن موظف وحياته في الوظيفة، سوف يجد تناقضًا بين موضوعها وأسلوبها. فبطل «حضرة المحترم» يتدرج في مقامات الصوفية، ويرتقي في الوظيفة، وكلما وقع في خطيئة فإنه يعتبرها خطايا السائر في الطريق الصوفي، وكل مطالعاته ليست بهدف التغيير أو الصعود الاجتماعي، وإنما من أجل الوصول بالمعنى الصوفي أيضًا. وعندما تأتيه الترقية في الوظيفة فإنه يسمع المرسوم أو القرار وهو راقد، لأنه لا يستطيع أن يصل إلى أكثر من

ذلك. وفي كتاباتي أعتني بالجزء المادي وأعطيه حقه الواقعي[١٩٢].

ملحمة الحرافيش

انتصار أكتوبر... ألهمني ولكن بالطريقة الأدبية، فقد تأثرت بالحرب نفسيًّا، ولذلك ما استلهمته منها هو روحها وليس تفاصيل معاركها، وروح أكتوبر هي أعظم ما فيها. لقد ظهرت تلك الروح بشكل واضح في «الحرافيش» التي أعتبرها ثمرة من ثمرات ٦ أكتوبر، فليس لي أدب قبلها بهذا التفاؤل وبهذه البطولة وبهذه الهمة، إنها ملحمة حقيقية[١٩٣].

أعتقد أن «ملحمة الحرافيش» متأثرة بالحكايات الشعبية المصرية والعربية، فيها الراوي المصري يحكي على سجيته[١٩٤].

التكية ترمز إلى العقيدة، والساحة تشير إلى التجارة، أما القرافة فتدل طبعًا على الموت، وكلها حقائق الحياة الأساسية[١٩٥].

«الحرافيش» استغرقت في كتابتها سنة، فكرت فيها حوالي سنة، واستغرقت كتابتها سنة أخرى، كانت دفقة خيال لا يحتاج إلى جهد كبير مثل الذي احتاجته «الثلاثية»[١٩٦].

هي مليئة بالبهجة والإشراقات الروحية والفنية وبعيدة عن جو الحزن والمشاكل. والتفسير الوحيد لذلك هو أنني كتبتها عقب انتصار أكتوبر ١٩٧٣، وكانت الأجواء في مصر وقت ذاك توحي بالتفاؤل والأمل والإشراق، فانعكس ذلك على جو الرواية التي نُشرت لأول مرة مسلسلة في مجلة أكتوبر، عندما كان يرأس تحريرها أنيس منصور. وكنت قد أرسلت الرواية بعد كتابتها إلى علي حمدي الجمال لنشرها في الأهرام، ودخل أنيس منصور إلى مكتب علي حمدي الجمال فلمح الرواية على مكتبه، فصمم على أن يحصل على الرواية وينشرها في مجلة أكتوبر، وهو ما حدث وكان ذلك في عام ١٩٧٦[١٩٧].

مفيش عمل من أعمالي رؤيته ضاعت خالص في السينما زي «ملحمة الحرافيش». ليه بقى؟ لأن «ملحمة الحرافيش» رواية واحدة مقسمة إلى عشر حكايات، فهي

رؤية واحدة ورواية واحدة قائمة بنفسها. كانوا بياخدوها للسينما أجزاء، ويعتبروا كل واحدة قائمة بنفسها، فتخرج عن السياق العام وعن المشاركة في الرؤية الواحدة، وتطلع في النهاية كأنها صراع بين أهل حارة فتوات وغير فتوات، وقصة حب وحاجة عادية. فضاعت الرؤية هنا بسبب التقسيم، لأن «ملحمة الحرافيش» لا يُعبر عنها إلا بفيلم واحد، وده متعذر يبقى في مسلسل تلفزيوني[١٩٨].

الحب فوق هضبة الهرم

كل رواياتي التي كتبتها في فترة السبعينات تتميز بوجود خط نقدي صارم وتعرية واضحة لمرحلة الانفتاح. وعندما تقرأ «أهل القمة»، «الباقي من الزمن ساعة»، «الحب فوق هضبة الهرم»، تلاحظ وجود انتقادات صريحة لهذه السياسة[١٩٩].

في قصة «السماء السابعة» من مجموعة «الحب فوق هضبة الهرم»... لا أعتقد أني أتكلم عن رؤيتي لما بعد الحياة بشكل واقعي، ولكني أتخيل أن روح الإنسان لها مدارج في الرقي وبأنها لا نهائية[٢٠٠].

عصر الحب

الراوي في «عصر الحب» يمثل نوعًا من الذاكرة الجماعية. الناس تتكلم وتتعايش ثم يتدخل الراوي ليقول لك ما حدث بعد ذلك، إنه مجرد طريقة للإيجاز. فلا تحتاج مثلًا بعد تحديد هوية الراوي أن تفسر لماذا يحكي بطريقة معينة؟ وقد يكون أتى من شيئين: تلمسي للوسائل الشرقية في الكتابة، واتجاهي الكلي نحو الإيجاز. عبر الراوي أتمكن من أن أسرد في مائة صفحة الرواية التي كنت أسردها في أربعمائة صفحة. القصص الشرقية ليست طويلة إجمالًا، الراوي يختصر السبيل، إذا أخذت الأمور من وجهة نظر الشخصيات تطول الرواية إلى ما لا نهاية[٢٠١].

الباقي من الزمن ساعة

«الباقي من الزمن ساعة»، هنا الإيقاع الذي كنت أكتب به تغير، فقد أصبح أوجز وأسرع. والمدهش أنني كتبت رواية تتناول حياة أجيال في ثورة ١٩١٩ وهي «الثلاثية» في ألفي صفحة، وحينما أردت كتابة رواية مثيلة لها

تتناول ثلاثة أجيال أيضًا من هذا العصر وهي «الباقي من الزمن ساعة»، لم تستغرق أكثر من مائتي صفحة. هل هو عنصر السرعة؟ ربما ولكن بالإضافة لذلك فإن الفرد لم يصبح مهمًّا بذاته، أن تمسك بشخصية مثل أحمد عبد الجواد لتصفه من شعر رأسه إلى أخمص قدمه لم يعد موجودًا الآن. لم يصبح للفرد أهميته المركزية السالفة، بل أصبح مجرد اسم وظيفة وموقف وكأنها رؤية عامة وليست رؤية خاصة تفصيلية، لقد تراجع دور البطل الرئيسي[٢٠٢].

ليالي ألف ليلة

كتبت «ليالي ألف ليلة» بعد أن قرأت ألف ليلة وليلة قراءة جديدة. إنها قراءة جديدة لألف ليلة وليلة[٢٠٣].

لقد قرأت ألف ليلة وليلة عدة مرات وفتنتني قصصها، ولقد أردت أن أصنع منها رواية متكاملة[٢٠٤].

لما قرأتها وصنفت قصصها إلى أنواع وجدت إنه ممكن وإن في عندي دافع للعمل تحت لواء ألف ليلة. أنا

حاولت أعمل منها كل متكامل مش حكايات مسلسلة مستقلة. بعض الحكايات كانت بتوحي لي بحكاية جديدة خالص وبعضها كانت بتوحي لي بإضافات جديدة للأصل. إنما المنهج الأساسي بتاعها أنني حاولت أعمل من هذا العالم المتسع ده أحصره بقدر الإمكان في مكان واحد وزمان واحد، وأجعل بين الحكايات وبين اللي بيتلقى الحكايات اللي هو شهريار علاقة جدلية تتمشى مع سير الرواية وفي الآخر نلاحظ أثرها وتطويرها له[٢٠٥].

عندما وقعت حادثة المنصة التي قُتل فيها السادات، كنت أيامها أنشر رواية مسلسلة في جريدة مايو التي تعتبر جريدة السادات، لأنها هي الناطقة بلسان حزبه الحاكم واسم الرواية «ليالي ألف ليلة»، وفي الرواية تحريض على قتل الحاكم. فلما وقعت حادثة المنصة توقف نشر حلقات الرواية لمدة أسبوعين لضيق المساحة ولحرص الجريدة على متابعة أخبار حادث الاغتيال ونتائجه، ثم عادت لنشر بقية الحلقات، ثم ظهرت الرواية في كتاب... وحمدت الله أنه لم يُنتبه إلى ذلك فربما اعتبروني من بين المحرضين على الجريمة وقدموني للمحاكمة[٢٠٦].

أعتقد أنني في هذه الرواية قد عبرت عن اهتماماتي الكبرى الأساسية، وأنني قمت بذلك في مزيج بين ما يمكن أن تسميه الواقعية السياسية والتأملات الميتافيزيقية، ولك إن شئت أن تقول التأملات الصوفية. لقد وجدت في ألف ليلة مساحة كبيرة تمكنني من التعبير عن هذا المزيج متباعد الأطراف[٢٠٧].

مكتبة
t.me/soramnqraa

رحلة ابن فطومة

رواية على نسق رحلة ابن بطوطة... وأنا أضع أحداثها من أفكاري. وقد سميتها «رحلة ابن فطومة» وذلك تيمنًا نسبة لاسم والدتي[٢٠٨].

الحقيقة أنني لم أعش حياتي في أي وقت دون الانتماء. وأقول الانتماء لأن التعريف هنا مقصود، ذلك أن انتمائي لم يتغير في الجوهر. هناك قيمتان أساسيتان هما الحرية والعدالة الاجتماعية، يقال لي إنهما لا تجتمعان ولكني لست مقتنعا أبدًا. لست أفهم لماذا يجب حين أعطيك حقك أن أصادر رأيك؟ لست مقتنعًا... ربما في روايتي «رحلة ابن فطومة» قد اعترفت لهذا النموذج بأنه حقق

أكبر عدالة في التاريخ، وانتقدت الدكتاتورية التي لا مبرر لها[٢٠٩].

لو كان الإسلام يُطبق بالشكل الصحيح في الدار الإسلامية لما أصبح هذا هو الوضع، وقد حاولت أن أؤكد هذا المعنى في مناقشات الرحالة ابن فطومة. وتتفرع من هذه القضية عدة قضايا، لعل أهمها وأكثرها تأثيرًا هي قضية الاجتهاد في الإسلام، وهي بالتأكيد أحد أسباب ما نحن عليه الآن[٢١٠].

إن التعبير الفني في «رحلة ابن فطومة» هو أساس الرمز، لأني إذا قدمتها في إطار الواقعية - وهذا ممكن - كانت القضايا تتداخل وتسبح في مصر وبلاد العالم شرقًا وغربًا، لكن من خلال الرمز استطعت أن أركزها وأحددها، وبالتالي فإن الرمز كان ميسرًا للتعبير عما أردت[٢١١].

أمام العرش

جاءت لتخاطب الجيل الجديد وتضرب لامبالاته وجهله بأمجاد أجداده، ولهذا تصورت هذا الحوار مع حكام

مصر. «أمام العرش» ما كانت لتثير خلافًا لولا ما جاء عن عبد الناصر. والحقيقة أن من يثيرون هذا الخلاف هم نوع غريب من الناس يرى الكمال المطلق في شخصية ما أو يمرغون التراب بشخصية أخرى، وقد ذكرت كل إيجابيات عبد الناصر، ولكن عندما توقفت عند نقطة معينة تمثل سلبياته أصبحت في نظر هؤلاء ضده ومأجورًا للهجوم عليه. وأنا والله غير متحامل عليه، وليس عندي سبب واحد للهجوم على عبد الناصر[٢١٢].

يكاد يكون «أمام العرش» هذا هو العمل الوحيد الذي كتبته ولا أعده عملًا فنيًّا، لقد كتبته في ظل ظروف كان الإحساس فيها طاغيًا بأن هناك أخطاء كبيرة قد وقعت، وأنها السبب فيما أصاب حياتنا العامة والخاصة من إحباطات ونكسات. وأنتِ إذا قرأتِ المحاكمات في هذا الكتاب، وبخاصة المحاكمات في العصر الحديث، فسوف تتبينين أن المؤلف يريد أن يقول إن كل المصائب التي حلت بنا إنما كانت نتيجة لأمرين؛ أولًا: أننا لم نكن على تقدير جيد لقدراتنا في التعامل مع العالم الخارجي. ثانيًا: أننا في الداخل لم نكن نحكم أنفسنا بطريقة تتلاءم مع العصر الحديث، وإنما كان حكمنا أقرب إلى حكم العصور الوسطى، وهذا هو الذي أضاع منا كل شيء،

حتى النوايا الحسنة وحتى الإخلاص. والحقيقة أنني لم أقصد التحامل على أحد، اتُّهِمْتُ أنني ضد عبد الناصر، أبدًا لست ضده، ولا ضد أحد. ولكن الحزبيين عندنا لا يرون الأمور كما هي، فأنت إما معهم مائة في المائة، وإما ضدهم مائة في المائة. لقد تعودوا التقديس، وألفوا مشيخة الطرق، رئيس الحزب هو شيخ طريقة ومقدس، ونحن نعيب على إيران أنها تأخذ بنظرية الإمام المعصوم، وللأسف الشديد كل حزب عندنا ينظر إلى رئيسه على أنه إمام معصوم[٢١٣].

العائش في الحقيقة

عندما كتبت الروايات الفرعونية الثلاث في بداية رحلتي مع الأدب، كان في نيتي أن أواصل السلسلة وأكتب التاريخ الفرعوني كله بنفس الطريقة. ولما حدث التحول ولم أواصل العمل في هذا الاتجاه بقيت في وجداني شخصية أخناتون بكل ما تحمله من ثراء وغموض. وبعد سنوات طويلة وقع في يدي كتاب بالفرنسية عن أخناتون يتضمن آراء غريبة ومتناقضة لم أسمع بها من قبل. أثار الكتاب ما أحمله في وجداني

من تقدير لهذه الشخصية، وقررت التوقف عند أخناتون والكتابة عنه، فجاءت رواية «العائش في الحقيقة» لا تتضمن رؤية درامية بقدر ما هي عرض لوجهات النظر المختلفة في هذه الشخصية التاريخية المثيرة، خاصة أنني أضفت للرواية شخصيات من صنع خيالي ليس لها أصل تاريخي. وأخناتون كما تصورته هو شخصية سابقة لعصرها، مثيرة للتعاطف معها، مضحية في سبيل فكرتها وما تؤمن به من مبادئ، فهو رجل يدعو للسلام والتوحيد في عصر كان يرفض مثل هذه الأفكار. ومن الثابت تاريخيًّا أن الكهنة هم الذين تآمروا عليه ليقضوا على أفكاره التي كانت تمثل ضررًا شديدًا على مصالحهم ونفوذهم[٢١٤].

وجدت الأجانب مهتمين جدًّا بأخناتون، ووجدت عنه عشرات الكتب، قرأتها ووجدت أن هناك اختلافًا شديدًا حول شخصيته. وهناك تباين حاد في الآراء حوله، ووجدت حوله أسماء عديدة، فوضعت هذه الآراء على لسان المحيطين به، وبهذا تحدثت عن أخناتون وعن نفرتيتي وعن عصرهما الذي عاشا فيه... كانت ملكة عظيمة لها دور كبير إلى جانب زوجها، وكان لها دور مؤثر بعد ذلك في هدم أفكاره... أخناتون كان مثل الأنبياء،

كان مثاليًّا ضحى بالحكم والملك في سبيل أفكار الحب والسلام. كان السلام والجمال والحب والتأمل هو رسالته في الحياة[٢١٥].

أخناتون، أنا مع إخلاصه للتوحيد، بمعنى أنني مقتنع تمامًا بأن ولاءه كان لهذه القضية. ولكني مقتنع كذلك بموقف القائد الذي قال له اترك العرش وتفرَّغْ للدعوة. هذه حكمة صادقة، فليس المطلوب هو تقويض إمبراطورية لحساب نشر العقيدة. وليس من عمل الدعاة استغلال السلطة المادية لنشر الدعوة. انزل إذن عن العرش واترك لنا الإمبراطورية. ولذلك كان جانب كبير من نفسي مع حور محب القائد. أي أنني معجب بأخناتون ودعوته، ولكني لست موافقًا على فرض الدعوة بقوة العرش. لقد تجاهل أخناتون الواقع فإمبراطوريته تستغيث به وهو ينادي بالحب. لا يريد أن يعاقب أحدًا في الدولة لأنه يعتقد أن الحب هو العلاج حتى استشرى الفساد. ليست مثالية فقط وإنما خطأ في معالجة الواقع[٢١٦].

أخناتون شخصية تاريخية ولكنه معاصر أيضًا، ولو أنصفت هيئة الأمم لوضعت صورته شعارًا لها بصفته الأب الروحي

لمبادئها، مع فارق واحد أنها لا تكاد تطبق مبادئها، أما هو فقد طبقها في زمانه ودفع غالي الثمن[٢١٧].

لعل أخناتون هو أول ثائر في العصر القديم، لأن ثورته كانت أساسًا موجهة ضد تقاليد دينية راسخة من تعدد الآلهة إلى الوحدانية، وواجه بها كهنة مصر والرأي العام كله. ولكن عيبه أن ثورته كانت فوقانية لأنه كان يعمل من فوق العرش وليس كبقية الأنبياء، واستخدم نفوذه كملك ففرض مذهبه قبل أوانه، ولذلك فللأسف أمكن إزالته بعد فترة قصيرة عندما تغلبوا عليه[٢١٨].

يوم قتل الزعيم

لم تكن السيدة جيهان قد قرأت الرواية، وقد زرتها بنفسي وشرحت لها أنها رواية وليست كتابًا تاريخيًّا، وانتهى الأمر عند هذا الحد[٢١٩].

ما عبرت عنه في الرواية هو نوع من استشعار الخطر قبل وقوعه، وفي هذه النقطة أريد أن أنبهك إلى شيء أنه حتى في أثناء حياة الأديب ممكن أن يحدث شيء من اللبس،

فالرواية منشورة وتاريخ إصدارها مكتوب ونشرت مسلسلة قبل تلك الحوادث بأكثر من عام، ومع ذلك كتب لي أحد القراء ما يفيد أنني استوحيت الرواية من مقتل السادات[٢٢٠].

حديث الصباح والمساء

كان القصص القرآني أول ما شكل عندي مفهوم الفن الروائي، من حيث المضمون السامي لهذه القصص، وأيضًا من حيث الأسلوب الفني في روايتها، حيث تسلسل الرواية لا يسير وفق التتابع الرتيب للأحداث، وإنما وفق المقتضيات الدرامية التي تحتم أن يرد جزء معين من القصة في هذا الموضع، وجزء آخر في موضع آخر... وهو تأثير ممتد في كتاباتي بشكل عام، لكن لعله أوضح ما يكون في «حديث الصباح والمساء»[٢٢١].

قشتمر

«قشتمر» آخر ما كتبت. من أوائل المقاهي التي جلست عليها فترة طويلة من حياتي قهوة قشتمر، وكنت وقت

ذاك من سكان العباسية ولي فيها شلة ضخمة جمع بين أفرادها حب كرة القدم وحياتنا في نفس الحي كجيران، ولم يكن لأعضاء هذه الشلة أي علاقة بالأدب. كانت قهوة قشتمر تبتعد عن قهوة عرابي الشهيرة بمسافة محطة ترام واحدة، ويوجد موقعها على ناصية شارع يؤدي إلى حي الظاهر، واسم هذا الشارع هو قشتمر، فسُمي المقهى باسمه. وحسب معلوماتي فإن قشتمر هذا اسم وزير مملوكي[٢٢٢].

صلاح جاهين رحمه الله، ولقد تعرفت عليه بعد تكوين شلة الحرافيش بوقت طويل، ولكنه ما إن انضم إلينا حتى واظب على حضور جلساتنا إلى أن اقترن بزوجته الثانية السيدة منى قطان، فشغلته أمور الزواج ومسؤولياته وانقطع عن الحضور... عندما مات صلاح جاهين بالطريقة المأساوية التي نعرفها... حزنت وتأثرت لوفاته، وقررت أن أكتب كل ما أعرفه عنه في عمل روائي وكنت أعرف الكثير. واتضح لي أن هذا القرار قد يسبب لي مشاكل كثيرة، خاصة وأن الرواية إذا ما كتبتها سوف تتضمن شخصيات معاصرة بالإضافة إلى وقائع وأحداث ليس لي الحق في سردها. وتوصلت في النهاية إلى أن أكتب رواية عن شخصية

صلاح جاهين على أن أعدِّل وأغير قليلًا في ملامحها حتى لا يتعرف عليها القراء، وكتبت رواية «قشتمر» وعبرت فيها عن مأساة هذا الرجل. والطريف أن ابنه بهاء جاهين تعرف على شخصية والده بسهولة عندما قرأ الرواية على الرغم مما حاولته من إدخال تغييرات في ملامحها. وإلى جانب صلاح جاهين ضمت رواية «قشتمر» شخصية أخرى أكن لها كل التقدير والاحترام والمودة وكان صاحبها من خارج الوسط الأدبي وهو المرحوم الألفي مأمون[٢٢٣].

هي نوع من السيرة الذاتية من خلال أربعة أبطال ومصر[٢٢٤].

الفجر الكاذب

قصص «الفجر الكاذب» قديمة، بعد الجائزة لم أكتب إلا القليل وكنت متوقفًا قبلها لمدة ثلاث سنوات[٢٢٥].

أصداء السيرة الذاتية

هو كما يدل عنوانه نوع من السيرة الذاتية الخفيفة، فهو ليس سيرة حياتي وإنما صداها... أما أنا فحياتي عادية ليس فيها شيء خارق يستحق الكتابة، لذلك فقد أخذت بعض اللحظات أو الأفكار ذات المغزى التي مرت عليَّ في حياتي وقدمتها في شكل أدبي، هذا كل ما في الأمر(٢٢٦).

كتبت «أصداء السيرة الذاتية» في ظروف مرضية كخواطر، ولم أفكر في نشرها لأنها كانت بمثابة تنفيس عن ضيق شعرت به في لحظة ما، وذكريات عبرت أمامي وأردت تسجيلها. وعندما أجريت جراحة في لندن وعدت لأقضي فترة نقاهة أكملت كتابتها، وأعدت قراءتها فشعرت أنها تحتاج لبعض التعديلات، خاصة أني كتبتها بطريقة عشوائية فعدلتها وكتبتها دون أدنى تفكير في نشرها. وهذا السؤال كان أصدقائي يطرحونه: لماذا لا تريد نشرها؟ فكنت أقول لهم لأني لا أراها رواية أو مجموعة قصص قصيرة وليست شعرًا بالضرورة، فكيف أنشرها وتحت أي مسمى؟ فاقترحت عليهم قراءتها ونقدها بصراحة تامة، مع أني أخشى استطلاع

آراء النقاد في أعمالي قبل نشرها، ولم ألجأ لذلك طوال عمري. فتركتها فترة طويلة حتى طلبت جريدة الأهرام مني عملًا لتنشره فقررت تقديمها، وقلت لو كانت صالحة فسأتخلص منها بالنشر وإن لم تكن فلن تنشر، ولكنها حظيت بالقبول والنشر[٢٢٧].

أحلام فترة النقاهة

الأحلام جاءت كتطور طبيعي بعد «أصداء السيرة الذاتية»[٢٢٨].

عندما بدأت العلاج كان يتضمن أن أحرك أصابعي بالكتابة مما يفيد العضلات بشدة، ثم خلال هذا التحريك بالكتابة جاءتني فكرة أن أصنع من الأحلام قصصًا قصيرة... في قصص الأحلام لم أعد أستطيع العمل بهذه الطريقة التي تتضمن الكتابة والتعديل بعد الكتابة لأنني لم أعد أرى جيدًا، فضعف نظري لا يسمح لي بقراءة ما كتبته بعد الانتهاء منه، بالتالي لا أتمكن من إجراء أي تعديل على الورق. فالطريقة المتاحة الآن هي أن أكتب في عقلي وأقوم بالتعديل في عقلي أيضًا قبل أن أكتب على الورق. هذا

التعديل في عقلي قد يتكرر مرة أو اثنتين أو عدة مرات إلى أن أستقر على ما أريد فأحفظه وأكتبه... ومن حسن حظي وجود الأستاذة سناء البيسي وتحمسها لنشر قصصي الجديدة، فقد كان من الوارد أن أقدم هذه القصص بما تتضمنه من رؤية جديدة لناشر آخر، ويكون رأي هذا الناشر الآخر من رأي الأستاذ يوسف القعيد، ويقول لي هذه ليست قصصًا[٢٢٩].

أنا الذي كتبت أكثر من خمسين رواية ومجموعة قصصية قصيرة بخلاف المسرحيات ما عدت أستطيع تأليف سوى حكايات قصيرة جدًّا مبنية على أحلام، لكن الأحلام بلا حدود، هي خواطر حقيقية نابعة من الأحلام أو شكل من أشكال التأمل أقوم بتحويلها بعد ذلك إلى قطع أدبية لا أكتبها كما أستقبلها. إنها تدور في ذهني وتتحول، إنها كيمياء غريبة، فهناك الفكرة المجردة ثم الإنتاج الأدبي. إن العملية تنجح كثيرًا ولكن أحيانًا لا تنجح، هذه العملية الداخلية تستمر من أسبوع إلى أسبوعين، لكن إذا لم تؤدِّ إلى شيء لا أصر. إن الحلم هو حدود عالمي[٢٣٠].

هذا بالنسبة لي معين جديد للكتابة، فقد كنت في السابق تأتيني أفكار الكتابة من حديثي مع الناس أو من جلوسي

على المقهى أو غير ذلك من مخالطتي اليومية للحياة. وقد تصورت بعد أن انقطعت عن هذا الاختلاط بسبب ظروفي الصحية أن مصدر إلهامي قد ذهب بغير رجعة، لكني فجأة وجدته يطل عليَّ من جديد في أحلامي وكأنه يقول لي: لا تقلق سآتي لك بالأفكار والقصص دون أن تخرج إلى الشارع[٢٣١].

مكتبة
t.me/soramnqraa

الهوامش

(١) الحمامصي، عبد العال. هكذا تكلم نجيب محفوظ: محاورات، الهيئة العامة لقصور الثقافة، الطبعة الأولى، ديسمبر ٢٠٠٥.

(٢) سلماوي، محمد. حوارات نجيب محفوظ. القاهرة: مركز الأهرام للنشر، الطبعة الأولى، أغسطس ٢٠١٥.

(٣) قاسم، هاشم. نجيب محفوظ: الديموقراطية هي أهم شيء، مجلة النهار العربي والدولي، العدد ٤٠٨، ١٩٨٥.

(٤) فرج، نبيل. نجيب محفوظ حياته وأدبه. القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٦.

(٥) صدقي، محمد. نجيب محفوظ يتحدث عن أدب الطبقة العاملة، مجلة الرسالة الجديدة، العدد ٣٧، أبريل ١٩٥٧.

(٦) شافعي، أحمد. ترجمة وتقديم. بيت حافل بالمجانين: حوارات باريس رفيو. القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠١٥.

(٧) شكري، غالي. نجيب محفوظ يتحدث عن فنه الروائي، مجلة حوار، العدد ٣، أبريل ١٩٦٣.

(٨) شافعي، أحمد. ترجمة وتقديم. بيت حافل بالمجانين: حوارات باريس رفيو. القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠١٥.

(٩) فاضل، جهاد. أسئلة الرواية: حوارات مع الروائيين العرب. ليبيا - تونس: الدار العربية للكتاب، ١٩٨٩.

(١٠) فاضل، جهاد. أسئلة الرواية: حوارات مع الروائيين العرب. ليبيا - تونس: الدار العربية للكتاب، ١٩٨٩.

(١١) سلامة، فوزية. حوار مع نجيب محفوظ، مجلة سيدتي، العدد ٢٥٩، ١٩٨٥.
(١٢) سلماوي، محمد. في حضرة نجيب محفوظ. القاهرة: الدار المصرية اللبنانية، ٢٠١١.
(١٣) سلماوي، محمد. في حضرة نجيب محفوظ. القاهرة: الدار المصرية اللبنانية، ٢٠١١.
(١٤) سلماوي، محمد. في حضرة نجيب محفوظ. القاهرة: الدار المصرية اللبنانية، ٢٠١١.
(١٥) سلماوي، محمد. في حضرة نجيب محفوظ. القاهرة: الدار المصرية اللبنانية، ٢٠١١.
(١٦) عبد الشكور، محمود. نجيب محفوظ يُحدِّث اليوم السابع عن قصصه القصيرة: أكرر نفس الفكرة في أكثر من قصة حتى أتحرَّر من الإلحاح، مجلة اليوم السابع، ٢٠ يوليو ١٩٩٠.
(١٧) نعيمي، سلوى. في عيد ميلاده السادس والسبعين نجيب محفوظ: مقياسي هو نفسي، مجلة كل العرب، العدد ٢٨٨، فبراير ١٩٨٨.
(١٨) الذوادي، رشيد. أحاديث في الأدب. القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٦.
(١٩) الذوادي، رشيد. أحاديث في الأدب. القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٦.
(٢٠) فوزي، محمود. اعترافات نجيب محفوظ. القاهرة: دار الشباب.
(٢١) فرج، نبيل. نجيب محفوظ حياته وأدبه. القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٦.
(٢٢) خشبة، سامي. نجيب محفوظ: لست متعصبًا لا للتحديث ولا للأصالة ولكن للأكثر صدقًا، مجلة العربي، العدد ٣٩٥، أكتوبر ١٩٩١.
(٢٣) سلماوي، محمد. حوارات نجيب محفوظ. القاهرة: مركز الأهرام للنشر، الطبعة الأولى، أغسطس ٢٠١٥.

(٢٤) ناشد، عادل. نجيب محفوظ ثرثرة على البحر. القاهرة: دار ومطابع المستقبل، ١٩٩٣.
(٢٥) كريم، سامح. مع نجيب محفوظ، مجلة الفكر المعاصر، العدد ٤٣، سبتمبر ١٩٦٨.
(٢٦) النقاش، رجاء. نجيب محفوظ صفحات من مذكراته وأضواء جديدة على أدبه وحياته. القاهرة: مركز الأهرام للنشر، الطبعة الأولى، ١٩٩٨.
(٢٧) النقاش، رجاء. نجيب محفوظ صفحات من مذكراته وأضواء جديدة على أدبه وحياته. القاهرة: مركز الأهرام للنشر، الطبعة الأولى، ١٩٩٨.
(٢٨) النقاش، رجاء. نجيب محفوظ صفحات من مذكراته وأضواء جديدة على أدبه وحياته. القاهرة: مركز الأهرام للنشر، الطبعة الأولى، ١٩٩٨.
(٢٩) سلماوي، محمد. حوارات نجيب محفوظ. القاهرة: مركز الأهرام للنشر، الطبعة الأولى، أغسطس ٢٠١٥.
(٣٠) سلماوي، محمد. حوارات نجيب محفوظ. القاهرة: مركز الأهرام للنشر، الطبعة الأولى، أغسطس ٢٠١٥.
(٣١) سرحان، جلال. حديث مع نجيب محفوظ في عيد ميلاده الخمسين، مجلة المجلة، العدد ٧٣، يناير ١٩٦٣.
(٣٢) شكري، غالي. نجيب محفوظ يتحدث عن فنه الروائي، مجلة حوار، العدد ٣، أبريل ١٩٦٣.
(٣٣) فاضل، جهاد. أسئلة الرواية: حوارات مع الروائيين العرب. ليبيا - تونس: الدار العربية للكتاب، ١٩٨٩.
(٣٤) سلماوي، محمد. في حضرة نجيب محفوظ. القاهرة: الدار المصرية اللبنانية، ٢٠١١.
(٣٥) سلماوي، محمد. نجيب محفوظ: وطني مصر، حوارات، دار الشروق، ١٩٩٧.
(٣٦) جبريل، محمد. حوار مع نجيب محفوظ، جريدة الجمهورية، ٢٨ أكتوبر ١٩٦٠.

(٣٧) شوشة، فاروق. مع الأدباء: ١ - نجيب محفوظ، مجلة الآداب، العدد ٦، ١٩٦٠.
(٣٨) شكري، غالي. نجيب محفوظ يتحدث عن فنه الروائي، مجلة حوار، العدد ٣، أبريل ١٩٦٣.
(٣٩) سلماوي، محمد. حوارات نجيب محفوظ. القاهرة: مركز الأهرام للنشر، الطبعة الأولى، أغسطس ٢٠١٥.
(٤٠) عبد الشكور، محمود. نجيب محفوظ يُحدِّث اليوم السابع عن قصصه القصيرة: أكرر نفس الفكرة في أكثر من قصة حتى أتحرَّر من الإلحاح، مجلة اليوم السابع، ٢٠ يوليو ١٩٩٠.
(٤١) شوشة، فاروق. مع الأدباء: ١ - نجيب محفوظ، مجلة الآداب، العدد ٦، ١٩٦٠.
(٤٢) قاسم، هاشم. نجيب محفوظ: الديموقراطية هي أهم شيء، مجلة النهار العربي والدولي، العدد ٤٠٨، ١٩٨٥.
(٤٣) عبد الكريم، لوتس. حوار مع نجيب محفوظ في أكتوبر ١٩٨٨، جريدة المصري اليوم، ٢١ ديسمبر ٢٠١٧.
(٤٤) نعيمي، سلوى. في عيد ميلاده السادس والسبعين نجيب محفوظ: مقياسي هو نفسي، مجلة كل العرب، العدد ٢٨٨، فبراير ١٩٨٨.
(٤٥) فوزي، مفيد. أسماء لامعة مع مفيد فوزي. القاهرة: مكتبة مدبولي، ١٩٧٤.
(٤٦) البنا، رجب. نجيب محفوظ يتحدث، مجلة الأدب، العدد ٤، ١٩٦٠.
(٤٧) كريم، سامح. مع نجيب محفوظ، مجلة الفكر المعاصر، العدد ٤٣، سبتمبر ١٩٦٨.
(٤٨) ناشد، عادل. نجيب محفوظ ثرثرة على البحر. القاهرة: دار ومطابع المستقبل، ١٩٩٣.
(٤٩) سلماوي، محمد. في حضرة نجيب محفوظ. القاهرة: الدار المصرية اللبنانية، ٢٠١١.

(٥٠) فاضل، جهاد. أسئلة الرواية: حوارات مع الروائيين العرب. ليبيا - تونس: الدار العربية للكتاب، ١٩٨٩.
(٥١) فاضل، جهاد. أسئلة الرواية: حوارات مع الروائيين العرب. ليبيا - تونس: الدار العربية للكتاب، ١٩٨٩.
(٥٢) كريم، سامح. مع نجيب محفوظ، مجلة الفكر المعاصر، العدد ٤٣، سبتمبر ١٩٦٨.
(٥٣) عبد الشكور، محمود. نجيب محفوظ يُحدِّث اليوم السابع عن قصصه القصيرة: أكرر نفس الفكرة في أكثر من قصة حتى أتحرَّر من الإلحاح، مجلة اليوم السابع، ٢٠ يوليو ١٩٩٠.
(٥٤) عبد الشكور، محمود. نجيب محفوظ يُحدِّث اليوم السابع عن قصصه القصيرة: أكرر نفس الفكرة في أكثر من قصة حتى أتحرَّر من الإلحاح، مجلة اليوم السابع، ٢٠ يوليو ١٩٩٠.
(٥٥) عبد الشكور، محمود. نجيب محفوظ يُحدِّث اليوم السابع عن قصصه القصيرة: أكرر نفس الفكرة في أكثر من قصة حتى أتحرَّر من الإلحاح، مجلة اليوم السابع، ٢٠ يوليو ١٩٩٠.
(٥٦) عبد الشكور، محمود. نجيب محفوظ يُحدِّث اليوم السابع عن قصصه القصيرة: أكرر نفس الفكرة في أكثر من قصة حتى أتحرَّر من الإلحاح، مجلة اليوم السابع، ٢٠ يوليو ١٩٩٠.
(٥٧) عبد الشكور، محمود. نجيب محفوظ يُحدِّث اليوم السابع عن قصصه القصيرة: أكرر نفس الفكرة في أكثر من قصة حتى أتحرَّر من الإلحاح، مجلة اليوم السابع، ٢٠ يوليو ١٩٩٠.
(٥٨) شوشة، فاروق. مع الأدباء: ١ - نجيب محفوظ، مجلة الآداب، العدد ٦، ١٩٦٠.
(٥٩) الغيطاني، جمال. نجيب محفوظ يتذكر. القاهرة: أخبار اليوم. ١٩٨٧.
(٦٠) سلماوي، محمد. حوارات نجيب محفوظ. القاهرة: مركز الأهرام للنشر، الطبعة الأولى، أغسطس ٢٠١٥.

(٦١) خشبة، سامي. نجيب محفوظ في أول حوار شامل بعد نوبل، جريدة الأهرام، ١٥ أكتوبر ١٩٨٨.
(٦٢) فرج، نبيل. نجيب محفوظ حياته وأدبه. القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٦.
(٦٣) كريم، سامح. مع نجيب محفوظ، مجلة الفكر المعاصر، العدد ٤٣، سبتمبر ١٩٦٨.
(٦٤) شوشة، فاروق. مع الأدباء: ١ - نجيب محفوظ، مجلة الآداب، العدد ٦، ١٩٦٠.
(٦٥) قاسم، هاشم. نجيب محفوظ: الديموقراطية هي أهم شيء، مجلة النهار العربي والدولي، العدد ٤٠٨، ١٩٨٥.
(٦٦) نعيمي، سلوى. في عيد ميلاده السادس والسبعين نجيب محفوظ: مقياسي هو نفسي، مجلة كل العرب، العدد ٢٨٨، فبراير ١٩٨٨.
(٦٧) نعيمي، سلوى. في عيد ميلاده السادس والسبعين نجيب محفوظ: مقياسي هو نفسي، مجلة كل العرب، العدد ٢٨٨، فبراير ١٩٨٨.
(٦٨) خشبة، سامي. نجيب محفوظ: لست متعصبًا لا للتحديث ولا للأصالة ولكن للأكثر صدقًا، مجلة العربي، العدد ٣٩٥، أكتوبر ١٩٩١.
(٦٩) بطيشة، عمر. برنامج «حوار الإنسان والمكان»، حوار مع نجيب محفوظ. القاهرة: الإذاعة المصرية، ١٩٨٦.
(٧٠) دوارة، فؤاد. عشرة أدباء يتحدثون. القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، الطبعة الثالثة، ١٩٩٦.
(٧١) فرج، ألفريد. نجيب محفوظ يتحدث عن نجيب محفوظ، مجلة الناقد، العدد ٧، يناير ١٩٨٩.
(٧٢) شافعي، أحمد. ترجمة وتقديم. بيت حافل بالمجانين: حوارات باريس رفيو. القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠١٥.
(٧٣) دوارة، فؤاد. عشرة أدباء يتحدثون. القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، الطبعة الثالثة، ١٩٩٦.

(٧٤) سلماوي، محمد. حوارات نجيب محفوظ. القاهرة: مركز الأهرام للنشر، الطبعة الأولى، أغسطس ٢٠١٥.
(٧٥) سلماوي، محمد. حوارات نجيب محفوظ. القاهرة: مركز الأهرام للنشر، الطبعة الأولى، أغسطس ٢٠١٥.
(٧٦) جبريل، محمد. حوار مع نجيب محفوظ، جريدة الجمهورية، ٢٨ أكتوبر ١٩٦٠.
(٧٧) فرج، نبيل. نجيب محفوظ حياته وأدبه. القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٦.
(٧٨) محفوظ، نجيب. حول التحرر والتقدم. جمع وإعداد: فتحي العشري. القاهرة: الدار المصرية اللبنانية، ١٩٩٦.
(٧٩) دوارة، فؤاد. عشرة أدباء يتحدثون. القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، الطبعة الثالثة، ١٩٩٦.
(٨٠) الأديب القصاص نجيب محفوظ يقول: لا حياء في الأدب كما لا حياء في الدين، مجلة العربي، العدد ٩، أغسطس ١٩٥٩.
(٨١) الغيطاني، جمال. نجيب محفوظ يتذكر. القاهرة: أخبار اليوم. ١٩٨٧.
(٨٢) العناني، سلوى. نجيب محفوظ لقاءات وحوارات. القاهرة: الدار المصرية اللبنانية، الطبعة الأولى، ديسمبر ٢٠٠٦.
(٨٣) العناني، سلوى. نجيب محفوظ لقاءات وحوارات. القاهرة: الدار المصرية اللبنانية، الطبعة الأولى، ديسمبر ٢٠٠٦.
(٨٤) شوشة، فاروق. مع الأدباء: ١ - نجيب محفوظ، مجلة الآداب، العدد ٦، ١٩٦٠.
(٨٥) الأطرش، ليلى. برنامج «بحر القوافي»، حوار مع نجيب محفوظ. الإمارات: تليفزيون الشارقة، ١٩٩٣.
(٨٦) مظهر، أحمد. حوار مع نجيب محفوظ، مجلة الكواكب، العدد ٨٦٥، ٢٧ فبراير ١٩٦٨.

(٨٧) محفوظ، نجيب. حول العلم والعمل. جمع وإعداد: فتحي العشري القاهرة: الدار المصرية اللبنانية، ١٩٩٦.
(٨٨) الشاذلي، محمد. أيام مع نجيب محفوظ حكايات وحوارات. القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٢٢.
(٨٩) بدران، جمال. كتاب في الطريق مع الأستاذ نجيب محفوظ، مجلة الكتاب العربي، العدد ٧، ١٠ ديسمبر ١٩٦٤.
(٩٠) شافعي، أحمد. ترجمة وتقديم. بيت حافل بالمجانين: حوارات باريس رفيو. القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠١٥.
(٩١) سلماوي، محمد. حوارات نجيب محفوظ. القاهرة: مركز الأهرام للنشر، الطبعة الأولى، أغسطس ٢٠١٥.
(٩٢) الذوادي، رشيد. أحاديث في الأدب. القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٦.
(٩٣) دوارة، فؤاد. عشرة أدباء يتحدثون. القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، الطبعة الثالثة، ١٩٩٦.
(٩٤) الذوادي، رشيد. أحاديث في الأدب. القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٦.
(٩٥) شافعي، أحمد. ترجمة وتقديم. بيت حافل بالمجانين: حوارات باريس رفيو. القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠١٥.
(٩٦) الذوادي، رشيد. أحاديث في الأدب. القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٦.
(٩٧) الذوادي، رشيد. أحاديث في الأدب. القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٦.
(٩٨) النقاش، رجاء. نجيب محفوظ صفحات من مذكراته وأضواء جديدة على أدبه وحياته. القاهرة: مركز الأهرام للنشر، الطبعة الأولى، ١٩٩٨.
(٩٩) عبد الله، عصام. نجيب محفوظ: الصدى الفكري والتفاؤل الحذر، مجلة القاهرة، العدد ٦٧، ١٩٨٧.

(١٠٠) القعيد، يوسف. نجيب محفوظ من شرفة الـ٨٧ عام، مجلة المصور، ٥ ديسمبر ١٩٩٧.
(١٠١) النقاش، رجاء. نجيب محفوظ صفحات من مذكراته وأضواء جديدة على أدبه وحياته. القاهرة: مركز الأهرام للنشر، الطبعة الأولى، ١٩٩٨.
(١٠٢) فرج، ألفريد. نجيب محفوظ يتحدث عن نجيب محفوظ، مجلة الناقد، العدد ٧، يناير ١٩٨٩.
(١٠٣) القعيد، يوسف. نجيب محفوظ إن حكى.. ثرثرة محفوظية على النيل. القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠١٥.
(١٠٤) قاسم، هاشم. نجيب محفوظ: الديموقراطية هي أهم شيء، مجلة النهار العربي والدولي، العدد ٤٠٨، ١٩٨٥.
(١٠٥) حسن، رجب. نجيب محفوظ يقول، حواراته في البرنامج الثاني بالإذاعة المصرية. القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، سلسلة مكتبة الأسرة، ١٩٩٩.
(١٠٦) حسن، رجب. نجيب محفوظ يقول، حواراته في البرنامج الثاني بالإذاعة المصرية. القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، سلسلة مكتبة الأسرة، ١٩٩٩.
(١٠٧) الكاتب الذي يعبر عنك، مجلة البوليس، العدد ١٧١، ١٢ يوليو ١٩٥٩.
(١٠٨) الذوادي، رشيد. أحاديث في الأدب. القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٦.
(١٠٩) العناني، سلوى. نجيب محفوظ لقاءات وحوارات. القاهرة: الدار المصرية اللبنانية، الطبعة الأولى، ديسمبر ٢٠٠٦.
(١١٠) شافعي، أحمد. ترجمة وتقديم. بيت حافل بالمجانين: حوارات باريس رفيو. القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠١٥.
(١١١) فرج، ألفريد. نجيب محفوظ يتحدث عن نجيب محفوظ، مجلة الناقد، العدد ٧، يناير ١٩٨٩.

(١١٢) حسن، رجب. نجيب محفوظ يقول، حواراته في البرنامج الثاني بالإذاعة المصرية. القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، سلسلة مكتبة الأسرة، ١٩٩٩.
(١١٣) شافعي، أحمد. ترجمة وتقديم. بيت حافل بالمجانين: حوارات باريس رفيو. القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠١٥.
(١١٤) النمنم، حلمي. نجيب محفوظ كل سنة وأنت طيب، مجلة المصور، ١١ ديسمبر ١٩٩٢.
(١١٥) النقاش، رجاء. نجيب محفوظ صفحات من مذكراته وأضواء جديدة على أدبه وحياته. القاهرة: مركز الأهرام للنشر، الطبعة الأولى، ١٩٩٨.
(١١٦) القعيد، يوسف. نجيب محفوظ إن حكى.. ثرثرة محفوظية على النيل. القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠١٥.
(١١٧) النقاش، رجاء. نجيب محفوظ صفحات من مذكراته وأضواء جديدة على أدبه وحياته. القاهرة: مركز الأهرام للنشر، الطبعة الأولى، ١٩٩٨.
(١١٨) فوزي، محمود. اعترافات نجيب محفوظ. القاهرة: دار الشباب.
(١١٩) فوزي، محمود. اعترافات نجيب محفوظ. القاهرة: دار الشباب.
(١٢٠) عريبي، علاء. نجيب محفوظ في القمة، صحيفة الوفد، ٢ أبريل ١٩٨٧.
(١٢١) سلماوي، محمد. نجيب محفوظ: وطني مصر، حوارات، دار الشروق، ١٩٩٧.
(١٢٢) فرج، ألفريد. نجيب محفوظ يتحدث عن نجيب محفوظ، مجلة الناقد، العدد ٧، يناير ١٩٨٩.
(١٢٣) فرج، ألفريد. نجيب محفوظ يتحدث عن نجيب محفوظ، مجلة الناقد، العدد ٧، يناير ١٩٨٩.
(١٢٤) سلامة، فوزية. حوار مع نجيب محفوظ، مجلة سيدتي، العدد ٢٥٩، ١٩٨٥.

(١٢٥) الغيطاني، جمال. نجيب محفوظ يتذكر. القاهرة: أخبار اليوم. ١٩٨٧.
(١٢٦) الغيطاني، جمال. نجيب محفوظ يتذكر. القاهرة: أخبار اليوم. ١٩٨٧.
(١٢٧) الأطرش، ليلى. برنامج «بحر القوافي»، حوار مع نجيب محفوظ. الإمارات: تليفزيون الشارقة، ١٩٩٣.
(١٢٨) الغيطاني، جمال. نجيب محفوظ يتذكر. القاهرة: أخبار اليوم. ١٩٨٧.
(١٢٩) فاضل، جهاد. أسئلة الرواية: حوارات مع الروائيين العرب. ليبيا - تونس: الدار العربية للكتاب، ١٩٨٩.
(١٣٠) النقاش، رجاء. نجيب محفوظ صفحات من مذكراته وأضواء جديدة على أدبه وحياته. القاهرة: مركز الأهرام للنشر، الطبعة الأولى، ١٩٩٨.
(١٣١) شافعي، أحمد. ترجمة وتقديم. بيت حافل بالمجانين: حوارات باريس رفيو. القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠١٥.
(١٣٢) فرج، ألفريد. نجيب محفوظ يتحدث عن نجيب محفوظ، مجلة الناقد، العدد ٧، يناير ١٩٨٩.
(١٣٣) فرج، ألفريد. نجيب محفوظ يتحدث عن نجيب محفوظ، مجلة الناقد، العدد ٧، يناير ١٩٨٩.
(١٣٤) نجيب محفوظ: اكتشفت أهمية المرأة.. فتزوجت بالصدفة!! شخصيات رواياتي النسائية جزء من الواقع، صحيفة السياسي، ٣ مايو ١٩٩٢.
(١٣٥) سلامة، فوزية. حوار مع نجيب محفوظ، مجلة سيدتي، العدد ٢٥٩، ١٩٨٥.
(١٣٦) فرج، نبيل. نجيب محفوظ حياته وأدبه. القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٦.
(١٣٧) ذهني، سهام. ثرثرة مع نجيب محفوظ. القاهرة: كتاب اليوم، دار أخبار اليوم، ٢٠٠٢.

(١٣٨) البنا، رجب. نجيب محفوظ يتحدث، مجلة الأدب، العدد ٤، ١٩٦٠.
(١٣٩) شوشة، فاروق. مع الأدباء: ١- نجيب محفوظ، مجلة الآداب، العدد ٦، ١٩٦٠.
(١٤٠) شكري، غالي. نجيب محفوظ يتحدث عن فنه الروائي، مجلة حوار، العدد ٣، أبريل ١٩٦٣.
(١٤١) شكري، غالي. نجيب محفوظ يتحدث عن فنه الروائي، مجلة حوار، العدد ٣، أبريل ١٩٦٣.
(١٤٢) سلماوي، محمد. نجيب محفوظ: وطني مصر، حوارات، دار الشروق، ١٩٩٧.
(١٤٣) شافعي، أحمد. ترجمة وتقديم. بيت حافل بالمجانين: حوارات باريس رفيو. القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠١٥.
(١٤٤) سلماوي، محمد. حوارات نجيب محفوظ. القاهرة: مركز الأهرام للنشر، الطبعة الأولى، أغسطس ٢٠١٥.
(١٤٥) سلماوي، محمد. حوارات نجيب محفوظ. القاهرة: مركز الأهرام للنشر، الطبعة الأولى، أغسطس ٢٠١٥.
(١٤٦) سلماوي، محمد. في حضرة نجيب محفوظ. القاهرة: الدار المصرية اللبنانية، ٢٠١١.
(١٤٧) الشاذلي، محمد. أيام مع نجيب محفوظ حكايات وحوارات. القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٢٢.
(١٤٨) ناشد، عادل. نجيب محفوظ يرحب بمحاكمته، مجلة الدوحة، العدد ١٠، ١ أكتوبر ١٩٧٧.
(١٤٩) ناشد، عادل. نجيب محفوظ يرحب بمحاكمته، مجلة الدوحة، العدد ١٠، ١ أكتوبر ١٩٧٧.
(١٥٠) شافعي، أحمد. ترجمة وتقديم. بيت حافل بالمجانين: حوارات باريس رفيو. القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠١٥.
(١٥١) سلماوي، محمد. نجيب محفوظ: وطني مصر، حوارات، دار الشروق، ١٩٩٧.

(١٥٢) شافعي، أحمد. ترجمة وتقديم. بيت حافل بالمجانين: حوارات باريس رفيو. القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠١٥.
(١٥٣) فوزي، محمود. اعترافات نجيب محفوظ. القاهرة: دار الشباب.
(١٥٤) فرج، ألفريد. نجيب محفوظ يتحدث عن نجيب محفوظ، مجلة الناقد، العدد ٧، يناير ١٩٨٩.
(١٥٥) فرج، ألفريد. نجيب محفوظ يتحدث عن نجيب محفوظ، مجلة الناقد، العدد ٧، يناير ١٩٨٩.
(١٥٦) قاسم، هاشم. نجيب محفوظ: الديموقراطية هي أهم شيء، مجلة النهار العربي والدولي، العدد ٤٠٨، ١٩٨٥.
(١٥٧) سلماوي، محمد. نجيب محفوظ: وطني مصر، حوارات، دار الشروق، ١٩٩٧.
(١٥٨) أبو كف، أحمد. المرأة والجنس في أدب نجيب محفوظ، مجلة الهلال، العدد الثاني، السنة ٧٨، فبراير ١٩٧٠.
(١٥٩) ناشد، عادل. نجيب محفوظ ثرثرة على البحر. القاهرة: دار ومطابع المستقبل، ١٩٩٣.
(١٦٠) حسن، رجب. نجيب محفوظ يقول، حواراته في البرنامج الثاني بالإذاعة المصرية. القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، سلسلة مكتبة الأسرة، ١٩٩٩.
(١٦١) النقاش، رجاء. نجيب محفوظ صفحات من مذكراته وأضواء جديدة على أدبه وحياته. القاهرة: مركز الأهرام للنشر، الطبعة الأولى، ١٩٩٨.
(١٦٢) حسن، رجب. نجيب محفوظ يقول، حواراته في البرنامج الثاني بالإذاعة المصرية. القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، سلسلة مكتبة الأسرة، ١٩٩٩.
(١٦٣) نجيب، ناجي. بين العلم والأدب حوار مع نجيب محفوظ، مجلة فكر وفن، العدد ٢٥، ١ يناير ١٩٧٥.
(١٦٤) نجيب، ناجي. بين العلم والأدب حوار مع نجيب محفوظ، مجلة فكر وفن، العدد ٢٥، ١ يناير ١٩٧٥.

(١٦٥) فرج، ألفريد. نجيب محفوظ يتحدث عن نجيب محفوظ، مجلة الناقد، العدد ٧، يناير ١٩٨٩.
(١٦٦) حسن، رجب. نجيب محفوظ يقول، حواراته في البرنامج الثاني بالإذاعة المصرية. القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، سلسلة مكتبة الأسرة، ١٩٩٩.
(١٦٧) بطيشة، عمر. برنامج «حوار الإنسان والمكان»، حوار مع نجيب محفوظ. القاهرة: الإذاعة المصرية، ١٩٨٦.
(١٦٨) حنورة، مصري. نجيب محفوظ وفن صناعة العبقرية. القاهرة: دار الشروق، الطبعة الأولى، ٢٠٠٨.
(١٦٩) النقاش، رجاء. نجيب محفوظ صفحات من مذكراته وأضواء جديدة على أدبه وحياته. القاهرة: مركز الأهرام للنشر، الطبعة الأولى، ١٩٩٨.
(١٧٠) حسن، رجب. نجيب محفوظ يقول، حواراته في البرنامج الثاني بالإذاعة المصرية. القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، سلسلة مكتبة الأسرة، ١٩٩٩.
(١٧١) أبو كف، أحمد. المرأة والجنس في أدب نجيب محفوظ، مجلة الهلال، العدد الثاني، السنة ٧٨، فبراير ١٩٧٠.
(١٧٢) نجيب محفوظ: اكتشفت أهمية المرأة.. فتزوجت بالصدفة!! شخصيات رواياتي النسائية جزء من الواقع، صحيفة السياسي، ٣ مايو ١٩٩٢.
(١٧٣) دوارة، فؤاد. عشرة أدباء يتحدثون. القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، الطبعة الثالثة، ١٩٩٦.
(١٧٤) رضا نصر الله، محمد. برنامج «الكلمة تدق ساعة»، حوار مع نجيب محفوظ. السعودية: التليفزيون السعودي، ١٩٧٨.
(١٧٥) النقاش، رجاء. نجيب محفوظ صفحات من مذكراته وأضواء جديدة على أدبه وحياته. القاهرة: مركز الأهرام للنشر، الطبعة الأولى، ١٩٩٨.

(١٧٦) النقاش، رجاء. نجيب محفوظ صفحات من مذكراته وأضواء جديدة على أدبه وحياته. القاهرة: مركز الأهرام للنشر، الطبعة الأولى، ١٩٩٨.
(١٧٧) النقاش، رجاء. نجيب محفوظ صفحات من مذكراته وأضواء جديدة على أدبه وحياته. القاهرة: مركز الأهرام للنشر، الطبعة الأولى، ١٩٩٨.
(١٧٨) نجيب محفوظ: اكتشفت أهمية المرأة.. فتزوجت بالصدفة!! شخصيات رواياتي النسائية جزء من الواقع، صحيفة السياسي، ٣ مايو ١٩٩٢.
(١٧٩) النقاش، رجاء. نجيب محفوظ صفحات من مذكراته وأضواء جديدة على أدبه وحياته. القاهرة: مركز الأهرام للنشر، الطبعة الأولى، ١٩٩٨.
(١٨٠) شكري، غالي. نجيب محفوظ من الجمالية إلى نوبل، نسخة مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، ٢٠٢٤.
(١٨١) النقاش، رجاء. نجيب محفوظ صفحات من مذكراته وأضواء جديدة على أدبه وحياته. القاهرة: مركز الأهرام للنشر، الطبعة الأولى، ١٩٩٨.
(١٨٢) رضا نصر الله، محمد. برنامج «الكلمة تدق ساعة»، حوار مع نجيب محفوظ. السعودية: التليفزيون السعودي، ١٩٧٨.
(١٨٣) فرج، نبيل. نجيب محفوظ حياته وأدبه. القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٦.
(١٨٤) النقاش، رجاء. نجيب محفوظ صفحات من مذكراته وأضواء جديدة على أدبه وحياته. القاهرة: مركز الأهرام للنشر، الطبعة الأولى، ١٩٩٨.
(١٨٥) النقاش، رجاء. نجيب محفوظ صفحات من مذكراته وأضواء جديدة على أدبه وحياته. القاهرة: مركز الأهرام للنشر، الطبعة الأولى، ١٩٩٨.

(١٨٦) عبد السميع، عمرو. حوارات الحب والفن والحرية. القاهرة: مكتبة التراث الإسلامي، ١٩٩٤.
(١٨٧) النقاش، رجاء. نجيب محفوظ صفحات من مذكراته وأضواء جديدة على أدبه وحياته. القاهرة: مركز الأهرام للنشر، الطبعة الأولى، ١٩٩٨.
(١٨٨) النقاش، أمينة. حوار مع نجيب محفوظ، آفاق عربية، فبراير عام ١٩٧٦.
(١٨٩) العناني، سلوى. نجيب محفوظ لقاءات وحوارات. القاهرة: الدار المصرية اللبنانية، الطبعة الأولى، ديسمبر ٢٠٠٦.
(١٩٠) النقاش، رجاء. نجيب محفوظ صفحات من مذكراته وأضواء جديدة على أدبه وحياته. القاهرة: مركز الأهرام للنشر، الطبعة الأولى، ١٩٩٨.
(١٩١) فوزي، مفيد، أسماء لامعة مع مفيد فوزي. القاهرة: مكتبة مدبولي، ١٩٧٤.
(١٩٢) النقاش، رجاء. نجيب محفوظ صفحات من مذكراته وأضواء جديدة على أدبه وحياته. القاهرة: مركز الأهرام للنشر، الطبعة الأولى، ١٩٩٨.
(١٩٣) سلماوي، محمد. حوارات نجيب محفوظ. القاهرة: مركز الأهرام للنشر، الطبعة الأولى، أغسطس ٢٠١٥.
(١٩٤) فاضل، جهاد. أسئلة الرواية: حوارات مع الروائيين العرب. ليبيا - تونس: الدار العربية للكتاب، ١٩٨٩.
(١٩٥) ناشد، عادل. نجيب محفوظ ثرثرة على البحر. القاهرة: دار ومطابع المستقبل، ١٩٩٣.
(١٩٦) الغيطاني، جمال. المجالس المحفوظية. القاهرة: دار الشروق، ٢٠٠٤.
(١٩٧) النقاش، رجاء. نجيب محفوظ صفحات من مذكراته وأضواء جديدة على أدبه وحياته. القاهرة: مركز الأهرام للنشر، الطبعة الأولى، ١٩٩٨.

(١٩٨) الأطرش، ليلى. برنامج «بحر القوافي»، حوار مع نجيب محفوظ. الإمارات: تليفزيون الشارقة، ١٩٩٣.
(١٩٩) النقاش، رجاء. نجيب محفوظ صفحات من مذكراته وأضواء جديدة على أدبه وحياته. القاهرة: مركز الأهرام للنشر، الطبعة الأولى، ١٩٩٨.
(٢٠٠) ناشد، عادل. نجيب محفوظ ثرثرة على البحر. القاهرة: دار ومطابع المستقبل، ١٩٩٣.
(٢٠١) نصر الله، يسري. حوار مع نجيب محفوظ: مصر.. الانفتاح.. الكتابات الأخيرة، أريد أن أنصح ولا أريد أن أستثير آلام الناس. جريدة السفير، ٤ يناير ١٩٨١.
(٢٠٢) بطيشة، عمر. شاهد على العصر. القاهرة: أخبار اليوم، كتاب اليوم، العدد ٢٣٢، أغسطس ١٩٨٤.
(٢٠٣) فاضل، جهاد. أسئلة الرواية: حوارات مع الروائيين العرب. ليبيا - تونس: الدار العربية للكتاب، ١٩٨٩.
(٢٠٤) سلماوي، محمد. حوارات نجيب محفوظ. القاهرة: مركز الأهرام للنشر، الطبعة الأولى، أغسطس ٢٠١٥.
(٢٠٥) أبو النصر، وفيق. حوار مع نجيب محفوظ، برنامج المجلة الثقافية الناطقة، الإذاعة المصرية، أكتوبر ١٩٨١.
(٢٠٦) النقاش، رجاء. نجيب محفوظ صفحات من مذكراته وأضواء جديدة على أدبه وحياته. القاهرة: مركز الأهرام للنشر، الطبعة الأولى، ١٩٩٨.
(٢٠٧) حمودة، حسين. نجيب محفوظ لفصول: ألف ليلة أحاطت بالحضارة الشرقية، مجلة فصول، العدد ٢، ١٩٩٤.
(٢٠٨) فريد، أماني، ماذا يكتب نجيب محفوظ، مجلة الهلال، العدد ١٠، أكتوبر ١٩٨١.
(٢٠٩) شكري، غالي. نجيب محفوظ من الجمالية إلى نوبل، نسخة مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، ٢٠٢٤.

(٢١٠) ذهني، سهام. ثرثرة مع نجيب محفوظ. القاهرة: كتاب اليوم، دار أخبار اليوم، ٢٠٠٢.
(٢١١) خيري، وجيه. حوار مع نجيب محفوظ، مجلة الجيل السعودية، فبراير ١٩٨٤.
(٢١٢) عبد السميع، عمرو. حوارات الحب والفن والحرية. القاهرة: مكتبة التراث الإسلامي، ١٩٩٤.
(٢١٣) عبد الكريم، لوتس. حوار مع نجيب محفوظ في أكتوبر ١٩٨٨، جريدة المصري اليوم، ٢١ ديسمبر ٢٠١٧.
(٢١٤) النقاش، رجاء. نجيب محفوظ صفحات من مذكراته وأضواء جديدة على أدبه وحياته. القاهرة: مركز الأهرام للنشر، الطبعة الأولى، ١٩٩٨.
(٢١٥) العناني، سلوى. نجيب محفوظ لقاءات وحوارات. القاهرة: الدار المصرية اللبنانية، الطبعة الأولى، ديسمبر ٢٠٠٦.
(٢١٦) شكري، غالي. نجيب محفوظ من الجمالية إلى نوبل، نسخة مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، ٢٠٢٤.
(٢١٧) فرج، نبيل. نجيب محفوظ حياته وأدبه. القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٦.
(٢١٨) ناشد، عادل. نجيب محفوظ ثرثرة على البحر. القاهرة: دار ومطابع المستقبل، ١٩٩٣.
(٢١٩) شكري، غالي. نجيب محفوظ من الجمالية إلى نوبل، نسخة مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، ٢٠٢٤.
(٢٢٠) ناشد، عادل. نجيب محفوظ ثرثرة على البحر. القاهرة: دار ومطابع المستقبل، ١٩٩٣.
(٢٢١) سلماوي، محمد. حوارات نجيب محفوظ. القاهرة: مركز الأهرام للنشر، الطبعة الأولى، أغسطس ٢٠١٥.
(٢٢٢) النقاش، رجاء. نجيب محفوظ صفحات من مذكراته وأضواء جديدة على أدبه وحياته. القاهرة: مركز الأهرام للنشر، الطبعة الأولى، ١٩٩٨.

(٢٢٣) النقاش، رجاء. نجيب محفوظ صفحات من مذكراته وأضواء جديدة على أدبه وحياته. القاهرة: مركز الأهرام للنشر، الطبعة الأولى، ١٩٩٨.

(٢٢٤) محمد أحمد، مكرم. نجيب محفوظ بعد حصوله على نوبل: الجائزة الوحيدة التي لم أفكر فيها هي جائزة نوبل، أعد الحوار للنشر يوسف القعيد، محمد الشاذلي، سلامة مجاهد، نجوان عبد اللطيف، مجلة المصور، العدد ٣٣٤١، ٢١ أكتوبر ١٩٨٨.

(٢٢٥) خشبة، سامي، نجيب محفوظ: لست متعصبًا لا للتحديث ولا للأصالة ولكن للأكثر صدقًا، مجلة العربي، العدد ٣٩٥، أكتوبر ١٩٩١.

(٢٢٦) سلماوي، محمد. في حضرة نجيب محفوظ. القاهرة: الدار المصرية اللبنانية، ٢٠١١.

(٢٢٧) إمام، آمال. شاهد معاصر، شخصيات رائدة تدلي بشهاداتها على نصف قرن. القاهرة: دار طيبة للنشر والتوزيع والتجهيزات العلمية، ٢٠٠٤.

(٢٢٨) سلماوي، محمد. في حضرة نجيب محفوظ. القاهرة: الدار المصرية اللبنانية، ٢٠١١.

(٢٢٩) ذهني، سهام. ثرثرة مع نجيب محفوظ. القاهرة: كتاب اليوم، دار أخبار اليوم، ٢٠٠٢.

(٢٣٠) محفوظ، نجيب. رحابة حلم. مجلة الكتب وجهات نظر، العدد ٩٣، أكتوبر ٢٠٠٦.

(٢٣١) سلماوي، محمد. حوارات نجيب محفوظ. القاهرة: مركز الأهرام للنشر، الطبعة الأولى، أغسطس ٢٠١٥.

عمرو فتحي

عمرو فتحي من مواليد عام ١٩٧١ بالجيزة، ويشغل حاليًّا منصب مدير إدارة النظم والمعلومات بغرفة الصناعات الكيماوية باتحاد الصناعات المصرية، حصل على دبلوم دراسات عُليا تخصص تذوق فني من المعهد العالي للنقد الفني بأكاديمية الفنون. صدر له عن دار الكرمة: «موسوعة أغاني عبد الحليم حافظ» (٢٠١٩)، و«قائمة القراءة: كبار الكُتَّاب يرشحون لك أجمل وأهم الكتب» (٢٠٢٣).

مكتبة
t.me/soramnqraa

لأول مرة، كتاب واحد يجمع أهم ما قاله نجيب محفوظ عن الكتابة.

يجمع هذا الكتاب الصغير في حجمه، الكبير في قيمته، ما نثره كاتبنا الكبير في حواراته العديدة من آراء وتأملات في حرفة الكتابة، ومَن قرأ لهم وتأثر بهم، وحديثه عن الإلهام وكيف يكتب، وعلاقة الشكل بالمضمون، واستخدام الفصحى والعامية، وموقفه الفكري، ورأيه في دور الأدب في الحياة، وكيف نشر أعماله، ورأيه في النقد وفي السينما وفي الشهرة.

يحتوي هذا الكتاب أيضًا على قسم ثانٍ جمع آراء نجيب محفوظ في أعماله المختلفة وظروف كتابتها وملاحظاته عليها.

جمع الباحث الدؤوب عمرو فتحي هذه التصريحات من عشرات الحوارات النادرة والمتفرقة، ورتبها ليقدمها لكل محب ومهتم بالأدب.

إنها إطلالة مركَّزة على أدب كاتبنا الكبير نجيب محفوظ على لسان أديب نوبل نفسه.

مكتبة
t.me/soramnqraa

ISBN 978-977-9603-34-6
789779 603346

الكرمة