دار المنظومة
DAR ALMANDUMAH
الرواد في قواعد المعلومات العربية

العنوان: الرواية العربية في القرن التاسع عشر
المصدر: علامات في النقد
الناشر: النادى الأدبى الثقافي بجدة
المؤلف الرئيسي: إبراهيم، عبدالله
المجلد/العدد: مج 13, ج 49
محكمة: نعم
التاريخ الميلادي: 2003
الشهر: سبتمبر
الصفحات: 139 - 200
رقم MD: 209320
نوع المحتوى: بحوث ومقالات
قواعد المعلومات: AraBase
مواضيع: الخصائص الفنية، الأدب الروائي، الأدب العربي، التاريخ، القرن 19م، الروايات العربية، السردية، الروائيون العرب، الأسلوبية، النقد الأدبي، الموروثات السردية، الميثاق السردي، التمثيل السردي، التحول السردي
رابط: http://search.mandumah.com/Record/209320

© 2021 دار المنظومة. جميع الحقوق محفوظة.
هذه المادة متاحة بناء على الإتفاق الموقع مع أصحاب حقوق النشر، علما أن جميع حقوق النشر محفوظة. يمكنك تحميل أو طباعة هذه المادة للاستخدام الشخصي فقط، ويمنع النسخ أو التحويل أو النشر عبر أي وسيلة (مثل مواقع الانترنت أو البريد الالكتروني) دون تصريح خطي من أصحاب حقوق النشر أو دار المنظومة.

الرواية العربية في القرن التاسع عشر

عبدالله إبراهيم

1. مدخل

تكشف خارطة السرد العربي الحديث في القرن التاسع عشر عن غنى خاص في مجال التأليف الروائي، وبغضّ النظر عن الأحكام النقدية الشائعة في حقّه، وكثير منها أسقطت قيماً لاحقة على حقبة التشكّل الأولى للنوع الروائي، فإنّ تلك المدوّنة السردية شديدة التنوّع والثراء، ولعلّها الوثيقة الرمزية الأكثر تعبيراً عن الانتماء المزدوج لأسلوبين ورؤيتين ونسقين ثقافيين؛ فهي تتصل بالمدوّنات والمرويات السردية في كلّ ذلك، وتنفصل في الوقت نفسه عنها؛ تتصل بها لأنّها ورثت مكوّناتها العامة، واستوحت عوالمها التخيّلية، وموضوعاتها، وصيغها التعبيرية، وتنفصل عنها لأنّها انشقّت بوضوح عن القوالب الأسلوبية والأبنية السردية المقفلة والثنائية الضدّية للقيم الشائعة في الموروث السردي، وبدأت ببطء تشكّل خصوصياتها في كلّ ذلك، وليس خافيا أن ذلك استغرق زمناً طويلاً. ولا يعتبر اتصال الرواية في أول أمرها بالمرويات السردية انتقاصا لها، ولا يعدّ انفصالها ميزة لها، فالحراك البنيوي والأسلوبي في الآداب القومية يؤدّي باستمرار إلى تحوّلات أجناسية وأسلوبية ودلالية، فيعاد تقويم الآداب في ضوء هذه التحوّلات الكبرى، ويتّضح لكلّ باحث يستغرقه حال الثقافة العربية في القرن التاسع عشر أنّه كان القرن الذي شهد بداية هذه التحوّلات التي تفاعلت، فيما بينها، فأفضت إلى تغيير كبير في الأدب بأنواعه ووظائفه، والثقافة بشكل عام، فيما بعد. ويسعى هذا البحث إلى إبراز الخصائص السردية والدلالية للنصوص الريادية التي صاغت الملامح الأساسية للرواية العربية في نشأتها الأولى.

2. الخوري و«ويْ.إذن لست بإفرنجي»: انتزاع الريادة السردية

في سياق تحليل المدوّنة السردية الروائية في القرن التاسع عشر، لا يمكن تخطّي الدور الريادي الذي قام به «خليل الخوري» (1836-1907) صاحب جريدة «حديقة الأخبار» ومؤسسها، الذي وصفه «مارون عبود» بأنّه «أوّل رواد التجديد»[1]، فقد تبنّى نشر الروايات المؤلّفة والمعرّبة منذ بداية صدور جريدته في عام 1858، ولعلّ أول رواية مؤلّفة نُشرت فيها هي رواية «البرّاق بن روحان» التي لم يرد ذكر لمؤلّفها، وبدأت في الظهور اعتبارا من العدد 40 في السنة الأولى لصدور الجريدة، ثم انصرف اهتمام «الخوري» إلى نشر الروايات المعرّبة بداية برواية «المركيز دي فونتاج» التي بدأ نشرها في العدد 52 من السنة الأولى 1858 ثم أعقبتها رواية «الجرجسين» بداية من يوم السبت الموافق 28 آذار/مارس 1859. وكلا الروايتين من تعريب «سليم نوفل». وتابعت الجريدة نشر روايات أخرى منها على سبيل المثال «فصل في بادن» ورواية «بولينه موليان».. وإبّان المدة التي كانت تنشر فيها الرواية الأخيرة بدأ «الخوري» ينشر روايته «وَيْ. إذن لستُ بإفرنجي» التي ظهر فصلها الأول في العدد 93الصادر يوم الخميس 13 تشرين الأول/ أكتوبر 1859 وقدّمها «الخوري» قائلاً: «إذا كنتَ أيها القارئ مللتَ مطالعة القصص المترجمة، وكنتَ من ذوي الحذاقة، فبادر إلى مطالعة هذا التأليف الجديد المسمّى: «ويْ. إذن لست بإفرنجي» ووضع للرواية مقدمتين سمّى الأولى مقدّمة المقدّمة، والثانية المقدّمة[2]. وإثر انتهاء النشر بمدة وجيزة صدرت الرواية كاملة بكتاب في 162 صفحة، وذلك في عام 1860.

يكشف التقديم المذكور حقيقة ينبغي أن تؤخذ بالاعتبار بصورة كاملة، وهي أنَّ «الخوري» قرّر أمرين متلازمين، الأول كثرة المعرّبات الروائية من اللغات الأخرى، إلى درجة أشعرته بالملل، كما يلمس من

مخاطبته القارئ، وتلك حقيقة يكشف عنها اهتمام «حديقة الأخبار» بالمعرّبات، ونرجّح أنّه كان يقصد تلك المعرّبات دون سواها، إذ لم يكن التعريب قد شاع آنذاك في تلك الفترة المبكّرة، بحيث يصبح ظاهرة عامة تستحق هذه الإشارة، ولا تكشف فهارس المعرّبات إلا عن نص معرّب واحد قبل ذلك، هو «مطالع شموس السير في وقائع كارلوس الثاني عشر» لـ «فولتير» وهو تعريب لنص ذي صبغة تاريخية أكثر منها سردية - تخيلية، وعن هذا الأمر يتأدّى الثاني، وهو ضرورة العناية بالمؤلّفات، ويتقدّم «الخوري» نفسه لذلك في روايته، فكأنّه بذلك يريد لفت الانتباه إلى أهمية التأليف الروائي وضرورته. وإذا أُخذ الأمر بظاهره فيمكن تأويل كلام «الخوري» على أنّه ضرب من الشعور بالحاجة إلى التأليف أكثر منه للتعريب، والإشارة إلى هذه الحاجة تظهر وعياً أولياً بضرورة الكتابة الروائية، مع أهمية التأكيد على أنَّ المعرّبات التي ظهرت في «حديقة الأخبار» خلال السنة الأولى من صدورها، كانت تخضع لشروط التأليف السردي الموروث، ولا تراعى فيها الدقة والأمانة.

لم ينقطع «الخوري» كثيراً عن أساليب التعبير الموروثة، كما حدث لمعاصره «فرنسيس مرّاش»، لكنهما يشتركان في تكريس النصّ لغايات اعتبارية، وهو أمر لازم السرد القديم، وتكشف لغته في بداية الأمر نوعاً من الامتثال للأسلوب التقليدي، لكن ذلك لم يثبت إلى النهاية، على أنّه - شأن جميع الروائيين في النصف الثاني من القرن التاسع عشر، والشطر الأعظم من النصف الأول من القرن العشرين - ظل معنياً بالتعليق المحايث على الأحداث، والتفسير المصاحب لها، كما نجد ذلك عند «سليم البستاني» و«جورجي زيدان» و«هيكل» وغيرهم؛ إذ تظهر تعليقات الكاتب على الأحداث كجزء من النصّ، كما هو شائع في ذلك الزمان، فالرّاوي الذي هو قناع المؤلّف، في تلك المرحلة، يوجّه الأحداث على نحو

مباشر من خلال تدخّلات ظاهرة، كقوله، على سبيل المثال، في الفصل السابع: «لا شك أنّك، أيها المطالع العزيز، قد نظرت بالعيان كلّما (كذا) شخّصناه لك من الصفات والسمات حيثما قد أطلنا بك المقام في هذه المدينة التي قد سلبت منّا قيمة الزمن، كان يجب ألاّ نصرفها لو سلكنا على مبادئ التوفير. لقد جاء الوقت الذي صار ينبغي به أن نرحل قبل أن تمنعنا نبال الأمطار، ومعامع الأنوا (كذا)، لأننا قد قطعنا بها رأس الخريف وذنبه فهاجمتنا أقدام الشتا (كذا) بجيوش الغيوم التي راحت تكسي بنات السما (كذا) بنسيج قطنها المندوف المتراكم في ساحة الفضا (كذا) مبتهجاً بعلايم الأمان حيثما لا تقدر أن تتوصل إليه يد الشجار الطويلة فتخطفه إلى بطون السفن الإنجليزية... لكن قبل أن تشغلنا أهبة السفر يجب أن تفتكر إلى أي مكان نوجّه خطواتنا، فأظنك ترغب المسير إلى دمشق، لكن هذه المدينة لا يوجد بها شيء نحدّق به (كذا) بأبصارنا إليه لأنّ يد التفرنج لم تدن منها بعد، فلم تزل على أصل فطرتها العربية»[3].

هذه السلسلة المتواصلة من الصيغ البلاغية التقليدية انتشرت في تضاعيف النصّ، وقد بدا التعسّف واضحاً في التسجيع، مع ميل لا يخفى نحو التبسيط اللغوي الذي يقترب إلى العامية أحياناً، وتلك الصيغ ترد ضمن خطاب موجّه إلى المتلقّي، يستخدم كوسيلة سرديّة لتغير مسار الأحداث والأمكنة، لكن المؤلّف يستثمر الموقف ليعلن عن أفكاره الشخصية، ومنها التأكيد على عدم تفرنج دمشق. وفي ظلّ سياق ثقافي مازال في بداية تطوّره ليس من الممكن تصوّر انقطاع كامل عن الموروث الأسلوبي من جهة، ولا التخلي عن القيمة الاعتبارية للنصوص المكتوبة. فقد جاءت الرواية العربية الأولى بصورة كتاب أخلاقي اجتماعي وضعه مؤلّفه بأسلوب قصصي ينتقد فيه بدقة الأخلاق والعادات[4].

تعنى رواية «الخوري» باللقاء الأول مع الغرب، ذلك اللقاء الذي عرفته بلاد الشام قبل غيرها، فوجد طريقة إلى الأدب الروائي، ولم يكن المؤلّف يكتب دون أن يلحظ ما يترتب عليه من مهمة اجتماعية وأخلاقية، وذلك ما دعاه شأن غيره من الكتّاب إلى الاهتمام بالبعد الاعتباري لروايته، التي كانت تتراوح بين نوع من المغامرة الارتحالية في أماكن متعددة، والأحداث المباشرة التي يراد بها التعبير عن جانب من عصر المؤلّف. والملاحظة التي تفرض حضورها هنا خاصة باللغة والأسلوب وطريقة السرد؛ فقد كان «الخوري» انتقائياً في ألفاظه، وذلك حال دون السلاسة التعبيرية التي ظلّت تلمس بوضوح إلى عقود بعد «الخوري»، ولكنّه هيّأ للتخلّص من الصيغ الجامدة في النثر المتصنّع، وإن لم يفلح كثيراً في ذلك، وجاء أسلوبه أقرب إلى محاكاة الأساليب الشائعة في المرويات السردية، لكنّها أكثر عناية في اهتمامه بالصورة الفنية. ومرجع ذلك الاختلاف الذي يظهر بين الأداء الشفوي في تلك المرويات والكتابي في رواية «الخوري»، وأخيراً وضعت رواية «وي. إذن لست بإفرنجي» السُنن الأولى للسرد الذي تتداخل فيه، في وقت واحد، مسارات السرد الحكائي وتعليقات المؤلف، ثم العناية البالغة بالحركة والتنقل وقلة الاهتمام بالبعد الواقعي للشخصيات، وعدم مراعاة الترتيب الزمني للوقائع بدقة، وخضوع العلاقات بين الوقائع للصدفة وليس للعلة، بما يكشف سيادة العلاقات السردية على حساب العلاقات المنطقية بين الأحداث، وهذه السُنن اللغوية والسردية المستعارة بمجملها من المرويات السردية ستلازم الرواية العربية في طور نشأتها الأول.

3. «المرّاش» و«غابة الحق»: دمج التعارضات الأسلوبية وتمثيل العوالم المتعارضة

في الفترة التي كان «الخوري» قد نشر روايته، كان «فرنسيس

مرّاش الحلبي» (1835-1874) يعدّ نفسه لكتابة رواية من نوع مختلف، يصار التركيز فيها على القيمة الذهنية والرمزية للسرد، وبلغة لا تمتثل للموروث السائد إنما تحاول الاحتجاج عليه في التركيب والغاية، وتلك الرواية هي «غابة الحق» التي صدرت في عام 1865، وكان «مرّاش» قد أصدر قبل ذلك في عام 1861 كتاباً يستعين بالسرد وسيلة له، وهو «درّ الصدف في غرائب الصدف» ثم أصدر بعد «غابة الحق» بعامين كتابه «رحلة باريس» وفي هذا نريد التأكيد منذ البداية إلى أنّه ظل يتحرّك في مجال السرد الذي انصرف كليا إليه، كما سنجد ذلك في روايته «غابة الحق» التي كتب معظم فصولها أثناء إقامته في باريس. وقد اتفق معظم الدارسين الذين اهتموا بـ «مرّاش» على أنّه حاول التوفيق بين الوظيفة الفكرية للأدب والغايات الجمالية التي يوفرها السرد الأدبي، كما عبّر «لويس شيخو» عن ذلك بقوله: «إنّه جمع في روايته بين الفلسفة والأدب» و«أودعها الآراء السياسية والاجتماعية على صورة مبتكرة»[5].

هذه الطريقة في الصوغ الأدبي هي التي جعلت «الفيكونت دي طرّازي» يقول عن الرواية: بأنّها «كتاب أخلاقي وضعه على أسلوب القصة، وضمّنه انتقاداً دقيقاً للأخلاق والعادات»[6]، فيما وصفه «الزيّات» لذلك بأنه «أقدم دعاة التحديث، وأول رسل التجديد»[7]. وما جانب «مارون عبود» الصواب حينما أكد في عام 1949، وبعد مرور 75 سنة على وفاة «مرّاش»، بأنّه كان على قصر عمره «زعيماً أدبياً ترك دويّاً وأنّ روايته «غابة الحق» التي طبعت ستّ مرات حتى عام 1990، قد كتبت على غرار «رؤيا يوحنا» كونها تبدأ بالحلم وتنتهي به، إنما هي طراز خاص، فالخيال فيها يبلغ مداه الأبعد، وقد استولى فيه المؤلّف على الأمد. العرض والسياق جيدان، والقصّ يمشي على رسله، أما الأبطال فلا سمات لهم، ولم يستعر المؤلف لشخوصه الأجساد التي تنبثق منها أعمالهم

وآراؤهم وأفكارهم بل ناب هو عنهم جميعا، واكتفى بأسمائهم، ثم راح يقول بلسانهم ما يقول. وقد يُعذر على ذلك لأنّهم رموز لا أشخاص، ولكنه في كل حال مسؤول عنهم لأنّه أبدعهم. أما العبارة فخيالية سهلة، ولكنه ينقصها شيء لتخرج ناتئة بارزة، إنّها كتلك الرسوم التي لم تفز بحظها الكامل من الألوان والخطوط، والإنشاء على ما فيه من خيال وصور قلّما نحسّ فيه تلك الحركة، ولا ذلك الزخم»[8].

يتضمن رأي «عبود» جملة من الأوصاف والأحكام التي تصلح منطلقا لتحليل رواية «غابة الحق» ويمكن القول بأنّه أنصف الرواية حينما أبان مزاياها وعيوبها معاً. وليس لنا الآن أن ننتقص من رأي «عبود»، فمن الصعب الحصول على أفضل منه في النقد العربي خلال الحقبة التي صدر فيها، تلك الحقبة التي شاعت فيها الانطباعات والأحكام، إلى ذلك فقد التفت إلى جملة من القضايا المهمة التي لم تكن مثارة آنذاك بصورة ملحّة، ومنها قضية الأسلوب السردي في الرواية، وقضية البناء، وقضية الخيال. فوجد تلازماً بين العرض والسياق، ويفهم من ذلك أنّه كان يقصد بذلك الطريقة التي بنيت فيها الأحداث والشخصيات والخلفية الزمانية - المكانية لهما، وما يترشّح عن ذلك من سياق دلالي، سيؤكد «عبود» أنّه سياق رمزي. وبحسب المصطلح السردي الحديث يمكن القول: إنَّ «عبود» كان يقصد شيئاً قريباً مما نعرفه الآن بالبنية السردية والدلالية للنصّ، مع ضرورة التأكيد بأنَّ هذه المصطلحات ودلالاتها ووظائفها لم تكن مثارة في النقد الروائي العربي في حياة «مارون عبود». وترد إشارته حول القصّ/ السرد الذي رآه سلساً مرسلاً، وهي إشارة معبرة عما يتّصف به النص، ومن هذه الناحية فأنّه أنصف نصّا ظهر قبل أكثر من ثمانين سنة من الوقت الذي كتب فيه «عبود» رأيه.

وبعد كل هذا تظهر مجموعة من الطعون على الرواية، وفي مقدمة

ذلك غياب التشخيص، وهذه الملاحظة على درجة بالغة من الأهمية فـ «مارون عبود» يتفهّم سبب ذلك كون الأشخاص في الرواية يحيلون على رموز، والمؤلّف انتقاهم لدلالتها الرمزية، وليس لماثلتها نماذج واقعية، أو محاكية للشخصيات المستعارة من الواقع، ولا تغيب هذه الملاحظة عن كل قارئ للرواية، فـ «غابة الحق» نصٌّ يتشكّل سردياً من منظومة متكاملة من الرموز، وهذا يفسر ملاحظة «عبود» في أنّ «مرّاش» كان يُنطق شخصياته بأفكاره هو، فالأفكار مصمّمة كجزء من الوظيفة الإصلاحية والانتقادية للنصّ، ولم يكن هذا أمراً غريباً عن فنّ الرواية بصورة عامة، فقد كانت الشخصيات حوامل دلالية لأفكار الروائيين إلى درجة تزاح فيها الشخصيات جانباً في كثير من المواقف، فيخاطب المؤلّفون القراء كأنهم جزء من البنية السردية للنصّ الروائي، وهذا يكشف عدم استقلالية الشخصية داخل النسيج الفني للعمل الأدبي، وسيمرّ زمن طويل قبل أن يتحقق ذلك.

الروائي ملزم بمراعاة السُّنن الثقافية للتلقّي في عصره، فهي التي تتحكّم في نوع الأدب الذي يجري قبوله، وكانت تلك الحقبة مشبعة بالسمات الأسلوبية التي أوجدتها المرويات السردية، فجاءت الرواية لتعبر عن استجابة مباشرة لتلك الشروط التي تفترض في الآداب السردية، بغض النظر عن نوعها مغزىً قيمياً. بدأت الرواية العربية كرواية إصلاح؛ لأنَّ ذائقة التلقّي كانت تفترض في المادة الحكائية أن تحمل رسالة أخلاقية، واستجابت الرواية لهذا الشرط، وبمرور الوقت بدأ ذلك المغزى الأخلاقي يتراجع، وتوارى شيئاً فشيئاً صوت المؤلّف الفردي ورؤيته وموقفة الفكري، وبدأت النصوص تعبر ضمناً عن القيم الثقافية، انتقلت الرواية من المستوى الفردي إلى المستوى الحواري.

وجدير بالذكر أنَّ «باختين» كان استقصى هذه الظاهرة، واعتبر أنَّ

روايات «دستويفسكي»، التي بدأت بالظهور خلال النصف الثاني من القرن التاسع عشر، وفي فترة قريبة من ظهور روايات «الخوري» و«مرّاش» و«سليم البستاني»، من أوائل الروايات التي بدأت تعرف تعدّداً في الأصوات، إذ وقع انفصال بين رأي المؤلف ورأي الشخصية، ففي تلك الروايات «يظهر البطل الذي بنى صوته بطريقة تشبه بناء صوت المؤلف نفسه في رواية من نمط اعتيادي. إنَّ كلمة يتلفّظ بها البطل حول نفسه هو بالذات، وحول العالم تكون هي الأخرى كاملة الأهمية تماماً مثل كلمة المؤلّف الاعتيادية. إنّها لا تخضع للصورة الموضوعية الخاصة بالبطل بوصفها سمة من سماته، كذلك هي لا تصلح أن تكون بوقاً لصوت المؤلّف. هذه الكلمة تتمتع باستقلالية استثنائية داخل بنية العمل الأدبي، إنَّ أصداءها تتردّد جنباً إلى جنب مع كلمة المؤلّف وتقترن بها اقتراناً فريداً من نوعه، كما تقترن مع الأصوات الكبيرة القيمة الخاصة بالأبطال الآخرين»[9].

ظلت الرواية العربية، إلى النصف الأول من القرن العشرين تعتبر الشخصيات أقنعة رمزية للكتّاب، ومع أنَّ الرواية الحديثة بعد ذلك حاولت أن تدمج بين الرؤى الفكرية الخاصة بالمؤلّفين مع تلك الخاصة بالشخصيات، حينما جعلت البحث وظيفة من وظائفها، كما تجلّى الأمر في روايات «أُمبرتو إيكو» لكن ذلك لم يتضح أثره في الرواية إلاَّ وقت متأخر. كانت الشخصيات في السرد القديم تقوم بوظيفة القناع الذي يستتر خلفه الكتّاب. وأخيراً تأتي الملاحظة الخاصة بالأسلوب اللغوي، وهي ملاحظة تكشف استبداد المعيار اللغوي الموروث الذي تمرد عليه «مرّاش»، ولم يتمكّن «عبود» من تقديره، فمن الصحيح بالنسبة لـ «عبود» أنَّ «مرّاش» كان ذا عبارة خيالية سهلة، لكنّها منقوصة في مكان ما، إنّها كالرسم الشاحب في خطوطه وألوانه، تغيب

عن الأسلوب الحركة والزخم، ويقارن «عبود» بين أسلوب «مرّاش» وأسلوب كاتبين معاصرين له، فيقول «ليس للمرّاش شقشقة تعبير أديب إسحاق، ولا هديره، ولا صحة تعبير الشدياق، ولا ظرفه، ولا تهكمه، لكنه أسمى خيالاً منهما، وقد ذكرت هذين الاسمين لأنهما كانا سيدي الحقبة التي وجد فيها المرّاش»[10].

يحتاج التأكيد الأخير منا إلى وقفة قصيرة، فـ «مارون عبود» فيما يخص هذه القضية الدقيقة لجأ، لأنّه لم يجد نظيراً لأسلوب «مرّاش»، إلى المقارنة، وقادته المقارنة إلى ما نعتبره في ضوء التطوّرات الأسلوبية التي وقعت في العربية خلال القرن التاسع عشر ميزة خاصة للمرّاش وليس نقصاً، فأسلوبه خلو من السمات التي ميّزت معاصرين له، هما الشدياق وأديب إسحاق، إنّه أكثر بُعدا عن التصنّع، أكثر سلاسة، أكثر هدوءاً، لا تفاصح فيه ولا شقشقة، وبعبارة «عبود» إنّه مفارق للحركة اللفظية الطنّانة، والزخم الذي يدفع به التوتّر اللفظي. وكل ذلك يغيب عن أسلوب «مرّاش» لأنَّ المرجعيات التي صاغت أسلوبه، وأثرت فيه مرجعيات فلسفية ودينية وعلمية، وبحسب «مارون عبود»: «هو متأثّر بالعلم والفلسفة أكثر من جميع كتّاب عصره، نزّاع إلى إصلاح المجتمع يدعو إلى الأخذ بالحضارة الحديثة، أما ثقافته فمتأثرة بالدين، ولغته تكاد تكون لغة الكنيسة المستعربة حديثا»[11].

لم يتفرّد «مارون عبود» باستخلاص هذه الظاهرة، فقد كانت مثار انتباه مجموعة من الدارسين، بل إنَّ هذا الحكم استقاه «عبود» من «الحمصي» الذي أكّد منذ فترة طويلة على أنَّ المرّاش «كاتب مبادئ وتفكير، وذو خيال مبدع، عبارته رقيقة، سهلة، ركيكة أحياناً، ليس لها نصاعة أديب إسحاق ولا هديره، ولا جزالة الشدياق وظرفه وتهكمه، غزير الأفكار، خطابي اللهجة في كل من شعره ونثره، ولعله أسبق كتّاب عصره

للمطالبة بإنشاء دنيا جديدة يسودها السلام، ويرف عليها الوئام في كتابه «غابة الحق»»[12]. ووصف «شيخو» أسلوبه بأنه يتميّز بـ «الترفّع عن الأساليب المبتذلة فيطلب في نثره ونظمه المعاني المبتكرة والتصوّرات الفلسفية، فلا يبالي بانسجام الكلام وسلاسته، فتجد لذلك في أقواله شيئا من التعقّد والخشونة مع الإغضاء عن قواعد اللغة»[13]. وفسّر رشيد عطا الله الأمر قائلاً «أدى به حرصه على حفظ استقلاله الفكري إلى نبذ قوانين الإنشاء ظهرياً وكسر قيود اللغة نفسها»[14].

لو نظرنا إلى أسلوب «مرّاش» في ضوء الاتجاهين السائدين في عصره، الأسلوب الذي ورث التصنّع وبالغ في تقليده، والآخر المرسل الذي ورث أسلوب المرويات السردية، فإننا سنجد أن أسلوبه يختلف عنهما معاً فمن ناحية أولى هو يختلف عن الأسلوب الأول؛ لأنّه يتجنب التصنّع البلاغي القائم على تعقيد لا مسوّغ له يحول دون التعبير الدقيق عن المقاصد، ولا يوحي بها إيحاءً فنياً شفافاً، ويتجنّب التكرار الإيقاعي في الجمل الذي يعبر عنه السجع، ويبتعد عن الاسهاب الذي تفرضه مقتضيات التصنّع والتسجيع، فجملته مصقولة، واضحة، دقيقة، مباشرة، تتابع فيها الجمل في نوع من التلازم الهادف إلى التعبير عن فكرة، وليس إدّعاء مهارة، ومع أنّ الأفكار تتلوّى أحياناً بسبب أنّها تعالج موضوعات جديدة، وقضايا غامضة بطبيعتها، لكنّه لا يلجأ إلى تقليد الأساليب المتصنّعة، ولا يستعين بالغريب؛ فأسلوبه مسترسل قريب إلى الأسلوب الثاني، لكنه - وهذه هي الناحية الثانية - أبعد ما يكون عن سهولته المتأتية من سهولة الأفكار فيه، وبساطته التي تنحدر من الصيغ الجاهزة، فأسلوب «مرّاش» في «غابة الحق» يتميز بالفخامة التي لا يقصد منها التعقيد، والوضوح الذي لا يهدف منه إلى التبسيط.

وينبغي الإقرار أنّ هذه السمة الأسلوبية على وجه التحديد لم تكن،

في حدود علمنا، واضحة في غير «غابة الحق»، لقد كان الأسلوب التقليدي يحتضر ببطء، لكنه ينتفض أحياناً ليقاوم مقاومة شرسة على يد «اليازجي» و«عبدالله فكري» - على سبيل المثال - أما الأسلوب الحديث الذي يعدّ استمراراً لأسلوب المرويات السردية فأنّه يتشكّل شيئا فشيئاً بعد أن راحت الكتابة الصحافية تمتص صيغه الجاهزة، وتعيد صوغه ليلائم مقتضيات التعبير السليم، وهكذا فأنَّ أسلوب «مرّاش» قد أدى وظيفتين معاً، من جهة: عجّل بأفول الأسلوب الأول، ومن جهة أخرى: أضفى على الأسلوب الثاني عمقاً ورونقاً فكرياً بعد أن كان أسير المرويات الشعبية التي هي تمثيل لمخيال يبتعد تماماً عن أي صياغة تركيبية غامضة لا في الأفكار ولا التعبير. ليس من الخطأ القول إنَّ أسلوب «مرّاش» كان خاصاً، ومبكّراً في قدرته الاستكشافية على تدشين الأسلوب الأدبي الذي شاع في العربية بعد ذلك بنصف قرن. فقد وصف باحث متخصص في أدبه ذلك الأسلوب بأنّه: ثورة في عالم الأدب في زمانه... فهو بسيط غير متكلف، فلا يتحرّز عن استخدام المفردات العامية أحياناً، فهو من هذه الناحية يوصف بأنّه فلكلوري، وهو أسلوب رومانسي كونه مملوءاً بالاستعارات الجميلة القائمة على مبدأ التشخيص، ومن هذه الناحية يمكن اعتبار المرّاش السلف المؤثّر في أدب جبران خليل جبران، هذا فضلاً عن شيوع الروح العلمي في ذلك الأسلوب بسبب دراسة المرّاش للطب[15]. وهو أسلوب تشبّع بالمؤثّر الأدبي الرومانسي «في استخدامه الرموز والرؤى والنثر التوراتي، إلاّ أنّه مزج هذا الدخيل بتعابير قرآنية، وأبيات من الشعر القديم»[16].

تعتبر «غابة الحق» من التجارب الروائية المبكرة التي تستند فيها الأحداث والشخصيات إلى رؤية كلية خاصة بالمؤلف تهدف إلى تمثيل فكرة التغيير الاجتماعي، ومن هذه الناحية فقد سبقت كثيراً من الروايات

التي كانت تعرض أحداثها بمعزل عن الخلفيات الفكرية إن لم نقل إنّها بلا خلفيات فكرية، إنما مجرد سلسلة من الأحداث المشوّقة، فيما تنخرط «غابة الحق» في معمعة مشكلات التحديث والعدالة والاستبداد والصراع بين مفاهيم الحرية والعبودية؛ فحدث الرواية مصمّم لكشف الصراع المستحكم بين مملكة التمدّن وشعارها الحرية ودولة العبودية وشعارها التوحش، والشخصيات تتوزع لتمثيل هذا الصراع الذي كان شاغلاً فكرياً أساسياً عند «مرّاش». فهي «رواية رمزية موضوعها الاجتماع الإنساني وما يعرض له من ألوان السلم والحرب والعدل والحرية والعبودية والتمدن والتوحش»[17].

إنَّ التدقيق في هذه الثنائية التقليدية التي تستمد أصولها من الفكرة الموروثة عن العالم المنشطر بين قوى خيّرة وأخرى شرّيرة يكشف أنَّ «مرّاش» مازال ينظر إلى التاريخ تلك النظرة النمطية القائمة الثنائيات الضدّية بين الفكر والواقع. ولكنه لا يقف عند حدود تمثيل ذلك التنازع الثابت الذي صورته المرويات السردية، إنما، وربما يحدث هذا لأول مرة، يقيم حواراً بين الثنائيتين تنتهي لصالح مملكة التمدّن، بعد أن يتدخّل الفيلسوف فيكشف أنَّ الحوار وليس الحرب هو الوسيلة المناسبة لنقض التضادّ بينهما. ولعل هذه القضية على غاية من الأهمية في سياق تلك الحقبة التي كانت الآداب تعبر فيها عن نوع من الصراع الدائم بين هاتين الفكرتين.

وتتضمن «غابة الحق» أكثر من مستوى سردي، فإطارها العام ينتظم من خلال حلم الراوي الذي يستعين بالسرد الذاتي لتقديم عالم تعرض أحداثه وشخصياته بأسلوب يمزج بين المشاهد المسرحية والصيغ الحوارية الطويلة التي تذكر أحيانا بالمحاورات السقراطية لأفلاطون التي لا تتغير فيها المشاهد، ولكن تتنامى فيها الأفكار عبر الحوارات التي تسعى

لتوليد تصوّرات مختلفة عن الأحداث. وقد وصف «روجر ألن» تلك الشخصيات بإنّها «ترمز لصفات مجرّدة أكثر من كونها عوامل تغيير حيوية»[18].

يقوم الحلم بتأطير الحدث، ويتوارى الراوي - الحالم، لينبثق عالم «غابة الحق» من مشاهد طويلة وشاملة تكشف نوع الصراع بين الأفكار الدالة على تصوّرات سياسية واجتماعية معينة، وهنا تتسرّب أفكار «مرّاش» في سياق حوار الشخصيات التي ترمز إلى أفكار أكثر مما تحيل إلى عناصر سردية بذاتها. ويمكن اعتبار هذه المستوى من الأحداث هو المستوى الثاني، ولا نعدم في تضاعيفه ظهور مستوى ثالث يعبر عن تجارب اعتبارية للشخصيات، ومثال ذلك تجارب العبدين ياقوت ومرجان التي تُعرض برؤى سردية ذاتية لتبيّن نوع التحوّل الذي طرأ على علاقات الشخصيات فنقلها من علاقات الاستعباد إلى عالم الحرية. وهذا التركيب السردي المختلف عن نظائره في تلك الحقبة يضفي على «غابة الحق» قيمة فنية خاصة، فالقصدية في التركيب تخدم الرؤية الخاصة بالمؤلّف الذي جعل من أحداث الرواية بالمستويات السردية التي أشرنا إليها تقوم بتمثيل فكرته عن الحرية والعبودية، وعن التمدن والتوحش، وأخيراً، وهذا هو المهم فيما نرى، الدخول في حوار يقود إلى ذوبان أطراف الثنائية، وتنتهي الرواية دون احتمال لانبثاق فكرة شريرة مرة أخرى، فقد نجح السرد في إعادة ترتيب العلاقات بما يؤدي إلى فكرة واحدة.

تتجلّى القيمة الفنية لرواية «غابة الحق» ليس من دلالتها الإصلاحية، إنما من أنّها نهضت بمهام ثلاث: الأولى: التخلّص من أسر الأسلوب المصنّع، وتخطيه إلى أسلوب دقيق ينضح بالأفكار والمعاني، ويعبر عنها. والثانية: في أنها ركّبت جملة من العناصر السردية تركيباً مختلفا عن المرويات السردية الشائعة التي تقوم على المصادفة والتشويق،

وغياب الأسباب، وأخيراً: قامت بما نعتبره أمراً على غاية من الأهمية، ألا وهو التمثيل السردي لقضية اجتماعية معقّدة، وهي: التعارض بين مفهومي الحرية والعبودية، والوصول إلى حل لهذه القضية المعقدة.

4. سليم البستاني: إعادة تركيب الموروث السردي

في الوقت الذي عرفت فيه رواية «غابة الحق» وشاعت، كان «سليم البستاني» (1846-1884) يتأهب للقيام بتأليف أول سلسلة متكاملة من الروايات في تاريخ الأدب العربي، تلك السلسلة القائمة على الحركة والمغامرة التي بدأها بروايته «الهيام في جنان الشام» وظهرت ابتداءً من العدد الأول من مجلة «الجنان» الذي صدر في بيروت خلال شهر كانون الثاني/ يناير من عام 1870، وقد ختم الرواية بالفقرة الآتية المعبّرة عن الفهم الشائع للرواية في أول أمرها، كما يراها «البستاني»: «إنني أرجو مطالعي هذه الرواية أن يعاملوني بالعفو والصفح، إذ انني مع تراكم الأشغال، لم أقدر أن أتفرّغ حقّ التفرّغ لكتابتها، فكنت أقدّمها للطبع مسودة بدون تنقيح ولا تبييض. وقد اعتنيت بجمعها من صفات الفضلاء والرذلاء والعقلاء والجهلاء، ولم أترجمها عن أعجمي، ولا نقلتها عن عربي. والمأمول أنَّ الزمان يمنّ علي بزمان يمكنني من أن أقدّم لقراء (الجنان) 1871 رواية حبيّة تاريخية، موضوعها (زنوبيا) ملكة تدمر، وكان الفراغ من كتابتها في مدينة بيروت، في اليوم التاسع والعشرين من شهر تشرين الأول 1870 للميلاد حساباً غربياً»[19].

تصلح هذه الخاتمة مفتاحاً للحديث عن أمور وردت فيها، وأخرى تثار ضمناً كجزء من السياق اللازم لمنح هذه الخاتمة أهميتها، ويحسن أن نبدأ بما تشيره دون أن تصرّح به، وفي مقدمة ذلك التلازم بين الكتابة الصحافية والكتابة الروائية، ولم يقتصر ذلك على «سليم البستاني»

وحده، أو التأليف الروائي العربي في منتصف القرن التاسع عشر وما بعده، كما نلاحظ ذلك عند «خليل الخوري» الذي دشّن ذلك التقليد حينما نشر روايته «ويّ. إذن لست بإفرنجي» في جريدته الأدبية الخاصة «حديقة الأخبار» كما أشرنا من قبل،إنما كان الأمر تقليداً شاع في القرن التاسع عشر. ففي الفترة ذاتها التي كان ينشر فيها «الخوري» و«البستاني» رواياتهما متسلسلة في «حديقة الأخبار» ثم «الجنان»، كان «دستويفسكي» (1821-1881) ينشر رواياته الكبرى في الصحف والمجلات الروسية، وكان يتعرض لمضايقات قضائية لأنّه لا يستطيع في بعض الأحيان تسليم فصول تلك الروايات إلى المطابع قبل الموعد المحدّد للصدور الدوري لتلك المطبوعات؛ الأمر الذي يفقد مصداقية وعودها للقراء، أو يحول دون تغطية صفحاتها. وكثير من فصول أشهر رواياته كتبت بسرعة تحت تهديد الدعاوى القضائية، أو الإلحاح المباشر من أصحاب المجلات من أجل إكمال السلسلة المتفق عليها حسب العقود بين المؤلف والمجلة. وهو أمر لا يرد ذكره مع «الخوري» و«البستاني»؛ لأنّهما كانا ينشران في صحف ومجلات تعود إليهما.

ومعروف أيضا أنَّ «ديكنز» (1812-1870) كان أيضاً في إنجلترا يواظب في تلك الفترة، أو قبلها بسنوات قليلة على نشر رواياته في الصحف والمجلات البريطانية،ولا يقتصر الأمر على روسيا وإنجلترا، إنما شمل فرنسا وألمانيا وإيطاليا وغيرها، إلى درجة لا يمكن فيها الفصل بين تلازم النشأة المشتركة للصحافة - وبخاصة الأدبية - والرواية، وكان ذلك شائعاً طوال النصف الثاني من القرن التاسع عشر في الأدب العربي، فقد احتضنت «حديقة الأخبار» و«الجنان» و«البشير» و«حديقة الأدب» و«المقتطف» و«الهلال» و«المشرق» و«المنار» وغيرها - وكلها صدرت قبل مجيء القرن العشرين - الكتابة الروائية على نحو ما كان جارياً في

العالم آنذاك، وذلك قبل مدة طويلة من الانفصال النسبي بين الصحيفة أو المجلة والرواية، حينما بدأ في وقت متأخر نشر الروايات بكتب مستقلة.

ذهب باحث تخصّص في دراسة مجلة «الجنان» إلى أنّها «المجلة العربية الأولى في العالم العربي التي اهتمت بالروايات المصنّفة منها والمترجمة والقصص التاريخية والأقاصيص والملح»[20]. على أنَّ الأمر المثير أنَّ النشر المتسلسل لروايات تقوم على المغامرة والحركة المطعّمة بالغرام كان يجذب المتلقّين ويشدّهم لمتابعة تلك الدوريات، وذلك ما دفع بعض الأدباء، بسبب الإقبال المتزايد من القراء على تلك الروايات، إلى التفكير بإصدار دوريات خاصة بالرواية، وهي كثيرة، وقد أحدثت حركة غير مسبوقة في تنشيط عملية التأليف والتعريب الروائي، ونُشرت فيها مئات الروايات بين مؤلفة ومعرّبة، وهي دون غيرها التي لعبت دوراً حاسماً في تطوّر هذا الفن وإشاعته ونشره والتعريف به. ومن المؤكد أنَّ «سليم البستاني» كان من النخبة الرائدة في هذا المجال، ففي غضون أقل من عقد ونصف من السنين، وفي سن الثانية والعشرين بدأ بإنجاز ما أصبح فيما بعد أول سلسلة متكاملة من الروايات العربية القائمة على المغامرة والحركة.

وتشير الخاتمة بوضوح إلى أنّه كتب الحلقات نصف الشهرية لرواية «الهيام في جنان الشام» خلال الأشهر العشرة الأولى من عام 1870، فاكتملت الرواية في نهاية تشرين الأول/ أكتوبر من العام نفسه، وهذا يؤكد أنّه كان يواصل الكتابة والنشر دون الأخذ بالاعتبار للاتجاهات المحتملة لأحداث الرواية، فهو يكيّفها لحاجة المجلّة وتتابع النشر، وترد إشارات في تضاعيف الرواية إلى أنَّ بعض أحداثها وقعت في العام السابق 1869. وما أن وافته المنية في عام 1884 إلاَّ وخلّف، في الأقل، تسع روايات جميعها نشرت في«الجنان» بين الأعوام 1870 و1884. وهي

على التوالي فضلاً عن «الهيام في جنان الشام» و«زنوبيا» التي أشار إليها في الخاتمة المذكورة: «بدور» و«أسماء» و«الهيام في فتوح الشام» و«بنت العصر» و«فاتنة» و«سلمى» و« سامية» هذا فضلاً عن مجموعة من المسرحيات مثل «قيس وليلى» و«الإسكندر» و«يوسف واصطاك». وكان مجيداً للإنجليزية والفرنسية والتركية.

إنَّ تفصيل ما أثارته ضمنياً خاتمة الرواية ينقلنا الآن إلى ما صرّحت به، وفي مقدمة ذلك الركاكة الأسلوبية للنصّ طبقاً لمعايير البلاغة التقليدية، ثم حرّية المؤلّف في اقتحام السياق السردي للرواية، واستبعاد الراوي، ومخاطبة القارئ مباشرة، والكشف عن الظروف الخارجية التي احتضنت نشأة النصّ، واستغلال ذلك للإعلان عن رواية جديدة ذات حبكة «حبية - تاريخية». وقد لجأ «سليم البستاني» في هذه الرواية إلى إحدى أشهر الحيل السردية في الرواية، وهي الإدعاء بواقعية الأحداث، ومطابقة الوقائع الخطابية للوقائع الحقيقية، وهو ما يصطلح عليه بـ «السرد الكثيف» إذا يخترق الراوي السرد، وينطق باسم المؤلّف مباشرة،وهي تقنية إيهام سردية كانت شائعة في الرواية طوال القرن التاسع عشر،لكنها تكشف حقّ المؤلّف في التعبير المباشر عن أفكاره في ذلك الوقت.قال «البستاني»: بأنّه أجّل وضع خاتمة للرواية بانتظار أن «يمنّ عليّ الزمان بخبر صحيح عن نهاية الحبيب والحبيبة، وكنتُ أخشى أن يبلغني خبر موتهما، أو موت أحدهما؛ لأنّه معلوم أن خبر عدم توفيقهما، هو ما يكدر المطالع ويكدّرني»[21].

وسنجد أمراً مماثلا عند «جورجي زيدان» فيما بعد. والواقع أنَّ دمج الظروف المحيطة بالتأليف مع أحداث النصّ، تمّ في هذه الرواية على نحو يبدو بريئاً، فلم يرد منه المؤلّف خدعة حقيقية للإيهام بين الراوي والمؤلّف، إنما القصد منه - فيما نرجّح - كشف ملابسات التأليف الأدبي، وربما فهم

طبيعة التمثيل السردي في بداية أمره، وربما بهدف التشويق، وهو فهم أولي لم يرتق بعد إلى الوعي بأهمية التمثيل السردي كما انتهى إليه الأمر في الرواية العربية في الفترة اللاحقة. وهذا الأمر كان شائعاً آنذاك، ويكشف عن غياب الحدود الفاصلة بين العالمين الواقعي الخاصّ بالمؤلّف والتخيّلي الخاصّ بالراوي، فكان الاجتراء على الأخير قائماً، وكلّ هذا مختلف عن الصيغ التي يلجأ إليها السرد الكثيف لتمرير الخدع السردية التي منها إيهام المطابقة بين العالمين المذكورين وبين المؤلف والراوي وغير ذلك.

كل ذلك سيقربنا إلى الموضوعين الأكثر أهمية في هذه الخاتمة، وهما براءة التأليف الخاصّة بالرواية ومضمون العالم التخيّلي فيها. فـ «البستاني» يؤكد أنها من تأليفه، فلا هي ترجمة عن «أعجمي» ولا اقتباس عن «عربي» والحقيقة فإنّ هذا التأكيد الذي يحرص المؤلّف على تثبيته، يفضح نمط التأليف والتعريب والاقتباس الذي كان شائعاً في تلك الحقبة، فقد كان التعريب لا يراعي الدقة ولا الأمانة، وغالباً ما تؤخذ الهياكل العامة للنصوص الروائية ثم تغير الوقائع الجزئية والتفصيلية حسبما يرتئي المعرّبون، فتغير أسماء الشخصيات والأمكنة والأزمنة والأحداث، وتكيّف الموضوعات حسب الحاجة، ونادراً ما يشار إلى كل ذلك، فتغير النصوص ولا يذكر أسماء كتابها، وبها تستبدل أسماء المعرّبين أو المؤلّفين، وهو أمر يشمل التعريب والاقتباس على حد سواء، وبهذا كانت تطمس الخصائص البنائية والأسلوبية والدلالية للنصوص الأصلية،ويحلّ محلّ ذلك ما يراه المؤلّفون أو المعرّبون مناسباً، وتحذف العنوانات الأصلية ، أو تغير جزئياً، ويُستبعد المؤلّفون الأصليون، وتتداخل النصوص ومرجعياتها، وتستغل لإقحام أحداث جديدة، وأشعار لا علاقة لها بالمتون الأصلية، وهذا أمر مارسه عدد لا يحصى من الكتّاب في تلك السنوات المبكرة من التأليف والتعريب، ونجد أمثلته عند الكتّاب

في بلاد الشام ومصر. وظل شائعاً إلى العقود الأولى من القرن العشرين. ولا يكاد معرّب يستثنى من ذلك بداية من «الطهطاوي» وصولاً إلى «حافظ إبراهيم» و«الزيات» فضلاً عن أعداد كبيرة من كتاب الروايات، وكان «البستاني» يريد تبرئة نفسه من هذه التهمة التي لم تكن مستكرهة آنذاك، وقد شاعت في العقود اللاحقة.

وأخيراً تجيء إشارته التي تخصّ مضمون العالم التخيلي في روايته، وهي إشارة على غاية من الأهمية، ولا تقتصر على هذه الرواية، إنما على رواياته الأخرى، بل ومجمل التأليف الروائي في ذلك الزمن. فالعالم التخيّلي منمّط ومنشطر على نفسه، إنّه مبني على نماذج تجريدية متعارضة طرفها الأول تم تشكيله من عالم «الفضلاء» و«العقلاء» وطرفها الثاني تم استعارته من عالم «الرذلاء» و«الجهلاء» وهكذا فقد بثّ التناقض الأخلاقي بين النموذجين، وسيكون هذا التناقض هو الحافز لحركة الأحداث، والناظم لخصائص الشخصيات، وهو الخلفيّة التي تُعرض عليها نوازع الخير والشر في صراع مرير قاسٍ وطويل، عماده التضحية والمغامرة والوفاء والإخلاص والصدق من جانب، والخداع والتضليل والكيد والكذب والأنانية من الجانب الآخر.

وبناء على الفرضية الأخلاقية التي تطرح كمسلّمة لا شك فيها، فإنَّ كلّ عناصر البناء الفني في النصّ تكون رهينة الأفق الأخلاقي للمعنى، وتتحرّك في مسار ثابت ينتهي دائماً بانتصار الخير، وهزيمة الشرّ، وعلى الرغم من أنّ الحبكة النصّية تطرح إمكانات متعدّدة للتشويق والإطناب وتعويق لحظة الظفر النهائية، فإنَّ النتيجة هي فوز الأحباب والعشاق والأخيار من الفضلاء والعقلاء، وخسارة المعارضين من الأدنياء الذين هم وحدهم الرذلاء والجهلاء في عالم يحتاج إليهم كعلامة سوداء، ليظهر الخير الأبيض. وخلف كل حركة وموقف ثمة تضادّ دلالي وبنيوي، للإيهام بأنَّ

عالم الحكاية هو عالم الحياة، فالأخيرة تحتاج دائماً إلى العبرة والموعظة، ذلك ما كان يشغل الفكر القديم، ويشكّل صلب فرضياته الفكرية والأدبية والدينية والأخلاقية، وقد تجلّى في المرويات السردية العربية التي جهزت الرواية العربية في أول نشأتها بنظام دلالي مقنّن وكامل ومتلازم العناصر. هذا الأمر يُدعم لدى «البستاني» والروائيين اللاحقين بإشارات لا تغفل عن الوظيفة الأخلاقية للرواية، فهو يحدد في رواية «أسماء» وظيفة الرواية في عصره بالصورة الآتية: «المقصود من روايات كهذه الروايات إصلاح الهيئة الاجتماعية ببسط المبادئ الصحيحة»[22].

وذلك أمر يرد أيضاً في رواية «بدور» التي يؤكد فيها أنّه ينبغي للروايات أن تكون «موافقة لمشرب الشبان، مع المحافظة على الآداب، ومجانبة كل ما يهيج الأميال الفاسدة»[23] ويطّرد في معظم رواياته، فالوظيفة الأخلاقية للرواية حاضرة في ذهنه، والمقصود من كتابتها ونشرها، هو «غرس الآداب في القرّاء»[24]. والهدف منها «تمكين الأهالي من الحصول على فكاهات جامعة بين أسباب الملاهي والنفع»[25]. وفي ضوء كل هذا تفهم إشارة «روجر ألن»، التي ذهب فيها إلى أنّ «البستاني» في رواياته قد بدأ «الخطوة الأساسية لتهيئة القرّاء لذلك النوع الأدبي، وذلك بالربط بين عناصر الترفيه وعناصر الإرشاد في عمل واحد»[26].

يعرف «البستاني» أنّ تلك الوظيفة وذلك الهدف لا يتحققان إلاّ بحدث مداره حكاية حب يحتضنها سياق ثقافي عام؛ فالحقائق التي يتقصّد الروائي إرسالها إلى المتلقّي لا تُقبل إن لم ترفق بحكاية مشوّقة، ولهذا يحرص على التأكيد بأنّ كثيراً من القرّاء لا يحبون الحقائق المفيدة، بل يكتفون بالوقوف على خبر العاشق والمعشوقة، و«هذا خطأ مبين؛ لأننا لا نقدر أن نفهم حقيقة مركز العاشق ولا مركز المعشوقة، ولا الحوادث

الجارية، ما لم نقف على تواريخ أزمانهم وعلى عاداتهم وحروبهم، هذا وكم من فائدة تاريخية يحصل الإنسان عليها بواسطة روايات، فيكون قاصداً الوقوف على خبر المتحابّين، فيعثر بحقيقة تاريخية أو نتيجة حكمية أو إصلاح أو تنكيت يلزمه أكثر من غيره، فالضجر من الكلام عن هذه الأمور في بلاد ظروفها كظروف بلادنا خطأ عظيم»[27]. ويتكرّر الأمر ذاته في روايات أخرى. وكان «البستاني» شأنه شأن معظم الروائيين في النصف الثاني من القرن التاسع عشر يوقف مسار الأحداث، ويتدخّل لإبداء أفكاره الخاصّة، فيما له صلة بوظيفة التمثيل السردي في النصوص، وهذه ظاهرة كانت شائعة منذ «خليل الخوري» و«مرّاش»، وظلت إلى «زيدان» و«هيكل» وما بعد ذلك.

يُختزل العالم التخيّلي في روايات «سليم البستاني»، بأحداثه وشخصياته ونظامه الدلالي إلى نماذج أخلاقية متنازعة شديدة الشبه بعالم المرويات الخرافية والسيرية الموروثة، وتتجلّى الفكرة المهيمنة من خلال الصراع بين النماذج المجُسّدة للفضائل والرذائل، ففي رواياته التسع التي ذكرناها تقوم الحبكة السردية على تعارض نوايا ورغبات وإرادات ورؤى وتطلّعات، وتتركّب الأحداث لتبرهن على أنَّ المصالحة بين عالمي الخير والشر أمر مستحيل، ولابد من هزيمة الأشرار ليستقيم شأن العالم الفني التخيّلي. والشخصيات الخيّرة والشريرّة تواجه قدرها المحتّم، فهي مدرجة كوسائل لإثبات نظرة أخلاقية للعالم، وموتها في هذه الرواية وانبعاث أشباهها في الرواية الأخرى، وظهور هذه واختفاء تلك، هو أمر مقدّر كتعاقب الليل والنهار. فالنهاية هي ليست ختام فكرة فلسفية، إنما إقفال لحادثة في سلسلة من الحوادث الرتيبة المتتالية التي لا تمايز جذرياً فيما بينها، إنما تنويعات ضئيلة جداً في درجة اختلاف الوقائع وليس النسق البنائي والدلالي فيها. فثمة تصميم ثابت يفضي دائماً إلى نتائج معروفة؛ لأنَّ نظام القيم الموزع في النصوص يتكرر فيها جميعاً بوتيرة واحدة

فلا يجوز الاعتراض عليه، فالخيّر فاضل ومتسامح ولا يحقّ له إلحاق الأذى بالآخرين، والشرّير مخادع ومضلّل وطامع، ولا يحق له أن يقوم بعمل خيّر. ولابد للمتلقّي أن ينحاز إلى نماذج الخير، ليشارك في صوغ عالم عادل مُطهّر من دنس الأشرار.

ويسود التشكيل الثنائي تلك النماذج، ففي الرواية الأولى «الهيام في جنان الشام» يتأسّس التعارض بين «وردة» و«سليمان» رمزي الخير، و«البدو» و«الأوباش» رمزي الشر، وهو الأمر الذي يتواتر ظهوره كنسق مغلق في بقية الروايات. فـ «أسماء» و«كريم البغدادي» في رواية «أسماء» يقابلهما ويعارضهما «بديع» و«بديعة». و«ريمة» و«ماجد» في رواية «بنت العصر» يقابلهما ويعارضهما «جميلة» و«أنيس»، وهكذا الأمر بالنسبة لـ «فؤاد» و«فاتنة» و«سلمى» و«راغب» و«سامية» و«فؤاد» في الروايات الثلاث الأخريات، فهم جميعاً يواجهون على التوالي «مراد» و«صابر» و«المأمور العثماني» و«صالح» و«واصف» و«فائز». وحتى في الروايات التي تستثمر الموضوعات التاريخية فإن الثنائية الضدّية هي النسق المهيمن، فـ «زنوبيا» و«جوليا» في مواجهة «الإمبراطور أورليانوس» والقادة الرومان. وفي روايتي «بدور» و«الهيام في فتوح الشام» تظهر «بدور» و«عبدالرحمن الداخل» في الرواية الأولى، و«سلمى» و«سالم» في الثانية، بمواجهة «الخليفة السفاح» و«القرصان» و«جوليان» و«أوغسطا» على التوالي. على أنّه في الرواية الأخيرة يدعم نسق التضادّ الصراع الأكبر بين «المسلمين» من جهة و«الرومان» من جهة أخرى في أثناء عملية فتح بلاد الشام. إلى ذلك فإنّ نماذج الخير و نماذج الشر تتقوّى بشخصيات تساعدها في إنجاز أفعالها. ولا تخلو رواية من هذه الشخصيات الثانوية التي تسهّل للأبطال أعمالهم وتحقق لهم رغباته، وتستخدم ضدّ خصومهم، وهو أمر شديد الشبه بما ظهر في السير الشعبية والمرويات الخرافية.

حينما ندقّق النظر في البناء الفني لروايات «البستاني» التأسيسية، وروايات معاصريه طوال النصف الثاني من القرن التاسع عشر، نجد أنّه بناء قائم على هذا النسق المغلق من الأحداث المعبرة عن أفكار ثابتة وجاهزة، على أنَّ «البستاني» ومجايليه، كانوا يستثمرون ذلك النسق لبث بعض الأفكار الإصلاحية، والحال فنقدهم كان خاصاً بالسلوك، ولم يصل إلى الأفكار المولّدة لتلك الأنساق المغلقة، وكما يقول «ميشيل جحا»: فالهدف الذي كان يتوخّاه «البستاني» من نشر رواياته هو «الموعظة، وأخذ العبرة والإصلاح الاجتماعي الذي كان يسعى إلى تحقيقه «ورواياته» تجمع بين التسلية والترفيه والترويح عن النفس والفائدة والغاية منها تربوية وتعليمية وتثقيفية»[28].

سيمرّ وقت طويل قبل أن تنهار تلك الأنساق المغلقة، وتتحرّر الرواية العربية من هيمنة الفكر القديم. ومما اهتم به أولئك الكتّاب،وعلى رأسهم «البستاني» ثم «جورجي زيدان» فيما بعد، هو نقد السلوك والعادات، والدعوة للأخذ بالتمدّن الغربي في مظاهره الخارجية التي كانت قد انتشرت في ربوع بلاد الشام ومصر وبلاد عربية أخرى. ولذلك فإنَّ «طرّازي» في تقويمه للبعد الإصلاحي المبثوث في روايات «البستاني»، يذهب إلى أنَّ قلمه كان «أعظم ترجمان للتمدن الغربي في ديار الشرق»[29].

وهذه الملاحظة، بذاتها، لم تفت «محمد يوسف نجم» الذي خلص إلى تقويم تلك التجربة الروائية الرائدة بقوله: «هي أول نتاج ضخم في أدبنا، وعلى الرغم من الإطار الرومنطيقي الصريح الذي يلفّها وما يفرضه من المبالغات والصدف والبعد عن الواقع وفتور الشخصيات وبُعدها عن الطبيعة الإنسانية، وجفاف العرض وضعف الأسلوب، لا نستطيع إلاَّ أن نسجّل لصاحبها فضل السبق في هذا الفن، وتنبيه أذهان الكتّاب إليه،

ولفت نظر عامّة القراء إلى ما يحويه من لذة وفائدة. وعيب «البستاني» الأول أنه كتب ليعظ ويُصلح، لا ليحقّق مُثلاً فنية، نصبها أمام عينيه. وهذا العيب تخفّفه معرفتنا لروح الأدب في هذه الفترة، فقد كان الأدباء.. ينتجون الأدب على اختلاف ألوانه لتحقيق غاية اجتماعية هي الإصلاح والتهذيب»[30].

وفي سياق لا يتقاطع مع هذا الرأي، قال باحث آخر «من الحق أن نقرّر أنَّ السمات الفنية لم تكتمل لدى البستاني، إذ نفتقد الروابط والتحليل والاستبطان، ونلتقي بالسطحية والتفكّك والتناثر والعظة وعدم رسم الشخصيات، والمباشرة، والتاريخ ، والجغرافيا، والاجتماع... إلخ، فكأن مهمته الصحفية قابعة في عمله هذا،كما نلتقي بالسجع والإطالة والمصادفات والتضخيم والتهويل، مما يجعل عمله بداية تمهيدية لا عملاً فنياً قصصياً ناجحاً»[31].

5. «علي مبارك»: «علم الدين» وتعطّل الميثاق السردي

في هذا الجو المشبع بالأهداف الاعتبارية، لا يمكن للنصوص الأدبية أن تنأى عن الانخراط في وظائف متّصلة بالسياق الثقافي العام للعصر الذي ظهرت فيه، فهي، كما يذهب «آيزر»، تشكّل رد فعل للمواقف المعاصرة لها، وتلفت الانتباه إلى المشكلات التي تحدّدها معايير عصرها، على الرغم من أنَّ تلك المعايير لا تقدم حلولا لها[32] وقد استشعر نخبة من الكتّاب بأنَّ السرد يصلح وسيلة لتمثيل الأهداف الاعتبارية،نجد ذلك واضحا في المقدّمة التي وضعها «علي مبارك» (1823-1893) لكتابه «علم الدين» وجاء فيها: «وقد رأيت النفوس كثيراً ما تميل إلى السِّيَر والقصص وملح الكلام، بخلاف الفنون البحتة والعلوم المحضة؛ فقد تعرض عنها في كثير من الأحيان؛ لاسيما عند السآمة والملال من كثرة الاشتغال

وفي أوقات عدم خلو البال. فحداني هذا أيام نظارتي ديوان المعارف إلى عمل كتاب أضمّنه كثيراً من الفوائد في أسلوب حكاية لطيفة، ينشط الناظر في مطالعتها، ويرغب فيها رغبته في ما كان من هذا القبيل، فيجد في طريقه تلك الفوائد ينالها عفواً لا عناء، وحرصاً على تعميم الفائدة وبث المنفعة، فشرعت في جمع هذا الكتاب، مستمداً من عناية الله... فجاء كتابا جامعاً، اشتمل على جمل شتّى من غرر الفوائد المتفرقة في كثير من الكتب العربية والإفرنجية، في العلوم الشرعية والفنون الصناعية وأسرار الخليقة، وغرائب المخلوقات وعجائب البر والبحر، وما تقلّب نوع الإنسان فيه من الأطوار والأدوار في الزمان الغابر وما هو عليه في الوقت الحاضر.. على نمط يسمو من السآمة، ولا يميل إلى الملالة،مفرغا في قالب سياحة شيخ عالم مصري، وسِم بعلم الدين مع رجل إنكليزي، كلاهما هيان بن بيان، نظمهما سمط الحديث لتأتي المقارنة بين الأحوال المشرقية والأوروبوية»[33].

هذه المقدمة تشير إلى جنس كتاب «علم الدين» الذي ظهر في عام 1882 فالمؤلّف يشير بوضوح إلى أنَّ هدفه فيه: الفوائد المتفرّقة في كثير من الكتب العربية والإفرنجية، في العلوم الشرعية والفنون الصناعية وأسرار الخليقة. والإطار السردي المتقطّع والرتيب إنما جاء بهدف تجنّب السآمة والملال من كثرة الاشتغال وفي أوقات عدم خلو البال. ويكاد الكتاب يكون موسوعة تتضمن المعارف السائدة في النصف الثاني من القرن التاسع عشر بداية من المعلومات الجغرافية والتاريخية والعلمية والدينية في العالمين الشرقي والغربي، وصولاً إلى استخدام البخار في تسيير القطارات، وتكاليف بناء السكك الحديد وأطوالها في العالم، وحديث مفصّل عن مواسم الأعياد، والخانات والفنادق، والبريد، والملاحة، والبراكين، والمسرح، والقهوة، والحشيش، واللؤلؤ، والحشرات، والحيوانات، والجيولوجيا، وعشرات الموضوعات الأخرى، ومنها علوم اللغة العربية،

وتاريخ العرب، وقضايا فقهية ودينية، وشرح العادات الاجتماعية والأخلاقية وغيرها. وتختنق الحركة السردية وسط هذه الاستطرادات اللانهائية التي تقتحم الحديث وتتشعّب، ثم فجأة ينتهي الكتاب، والشخصيات قد وصلت باريس في طريقها إلى بلاد الإنجليز دون أن تنجز الغرض الذي يمكن اعتباره (الميثاق السردي) المحرّك للأحداث ألا وهو الاتفاق بين علم الدين ورجل إنجليزي ويقوم بموجبه علم الدين بتدقيق معجم «لسان العرب» بهدف نشره لصالح الإنجليزي،فينطلقان من مصر إلى بريطانيا لتحقيق الهدف، يرافقهما برهان الدين، ابن علم الدين ثم يلتحق بهم فيما بعد يعقوب.

ينتهي الكتاب دون أن يتحقق مضمون التعاقد على مستوى الفكرة وعلى مستوى السرد. والحقّ فمضمون الكتاب، والطريقة الاستطرادية، والهدف المعلن في المقدمة وفي تضاعيف الكتاب يتعارض مع الميثاق المذكور، فالمؤلف يريد أن يجعل منه سمط الحديث للمقارنة بين الأحوال المشرقية والغربية. ولكن هذا لا يعني غياب المكونات السردية في كتاب «علم الدين» على العكس تماماً فقد كانت الحركة السردية الابتدائية موفّقة، فالمؤلف ابتدع شخصيتين خياليتين «كلاهما هيان بن بيان»، وهو في هذا يحذو حذو «الحريري» و«اليازجي»، وقد أشارا في مقاماتهما إلى فكرة اختلاق الشخصيات، ثم ابتدع فكرة التعاقد، وأخيراً أطلقهما في رحلة داخل فضاءين ثقافيين مختلفين: العالم الشرقي والعالم الغربي. لكن الرغبة العارمة لأن يكون الكتاب موسوعة إخبارية وتاريخية جعل الحركة السردية تتضاءل، وتتوقف أحيانا، وظلّ الأمر يتفاقم؛ أدى في النهاية إلى توقف الكتابة في منتصف الطريق دون أن تتحقق نتائج تلك الحركة، ولا يُعرف الآن فيما إذا كان «علي مبارك» قد توقّف عن الكتابة والشخصيات تتجوّل في باريس، أم أنّه أنهى الكتاب، واقتصر الأمر على نشر الأجزاء الأربعة الأولى فقط منه. وإذا أخذنا المقدّمة في الاعتبار

كدليل على الهدف من الكتاب، فإنَّ مضمون الكتاب ورسالته تحققا، لأنَّ المؤلّف أورد كلّ ما وعد به في المقدمة، سوى المضي في تحقيق الميثاق السردي إلى نهايته، ولما كنّا نرى أنَّ هنالك تعارضاً بين طبيعة الميثاق ومضمون الكتاب، وأنَّ المؤلّف كان اصطنع ذلك الميثاق لترتيب مادة الكتاب المستعارة من عشرات الكتب العربية والأجنبية، فقد انتفت أهمية ذلك الميثاق الذي لم ترد أية إشارة إليه إلاَّ لحظة توثيقه في القاهرة ثم نُسي نهائيا، فحلّ محلّه الهدف الذي شدّد عليه «مبارك» في المقدمة. ومن المؤكد أنَّ كتاباً يهدف إلى تحقيق الرسالة التي أرادها المؤلّف لن ينتهي على الإطلاق، فلابد من وقفه عند نقطة ما فجأة دون إبداء أي سبب. وقع تعارض لا يخفى بين مسوغات السرد ورسالة الكتاب. ولم يكن ممكناً، في نهاية الأمر إلاَّ وقف الاثنين معاً.

لم يستطع «علي مبارك» التوفيق بين الحركة السردية التخيّلية التي تمثّلها علاقة الشخصيات المتخيّلة في النصّ، والرسالة التي يلحّ على إيرادها في الكتاب، كما نجح فيما بعد «جورجي زيدان» في التوفيق بين الحركة السردية المتخيّلة والمادة التاريخيّة، و«محمد المويلحي» في الانسجام بين تجوال الشخصيات، ووصف المظاهر المستحدثة بعد عصر الباشا «أحمد المنيكلي»، ولم يكن ذلك بدعة في عصر «علي مبارك»، فقد كان «جورجي زيدان» يورد قوائم بمصادر بعض رواياته التاريخية، وكثير من المسرحيات آنذاك كانت تقوم على أخبار وردت في الكتب الأدبية والتاريخية، ومنها مسرحيات «مارون النقّاش» و«إبراهيم الأحدب»، ولكن الأمر مع «علي مبارك» جاء ليعطّل الأحداث، ويقدّم فصولا إخبارية معرّبة بتصرّف عن كتب أجنبية حول كشوفات علمية وجغرافية، أو نصوصاً من المعاجم وكتب التاريخ والدين، فصولاً تعليمية مبسّطة يضعها الإنجليزي أمام «علم الدين»، ليبيّن له تقدّم الحضارة

الغربية، وفصولاً تعليمية يقدمها «علم الدين» للإنجليزي ليبين له الماضي العريق لثقافته العربية - الإسلامية.

تشكّل فكرة الارتحال إطاراً مناسباً لبعث حركة سردية شائقة، وهذه الفكرة راسخة في الموروث السردي العربي، ظهرت في مرويات الإسراء والمعراج، وفي السير الشعبية، وفي معظم الحكايات الخرافية التي تضمنها كتاب «ألف ليلة وليلة» وتكرّست بصورة نهائية في المقامات عند الهمذاني والحريري وابن الصيقل الجزري والسرقسطي واليازجي وعشرات غيرهم، وفي «رسالة الغفران» و«رسالة التوابع والزوابع»، وفي كتب الرحلات إلى درجة يبدو السرد القديم قرين حركة ارتحال وعودة. ويبدو أن «علي مبارك» قد وجد هذا الإطار مناسباً له، كما سيجد ذلك «المويلحي» فيما بعد، لكن الاستمرار في نمط من الكتابة جعل التناقض يتفاقم بين الأمرين.

ينطلق الإنجليزي و«علم الدين» وابنه من القاهرة باتجاه بريطانيا، ويصلون الإسكندرية بالقطار، فتكون الرحلة مناسبة لعرض مفصّل حول نشأة السكك الحديد في العالم، ثم ينطلقون بحراً إلى مرسيليا، وتكون مناسبة لمزيد من التفصيل في كل ما يصادفون، ثم تنطلق المجموعة صوب باريس محطتها الأخيرة في الكتاب، وهناك تقدّم تفصيلات كثيرة حول العالم، ولكنّ كلّ ذلك لا يخلو من الفصول السردية منها جولات «إبراهيم» و«يعقوب»، بل إن حكاية «يعقوب» الطويلة التي تتوازى مع حركة المجموعة تعتبر إحدى أهم العناصر السردية في الكتاب، فالراوي الذي يطلق على نفسه صفة «ناقل الحديث» يتلاعب بحكاية «يعقوب» فيقوم بتقطيعها وتوزيعها على كثير من الفصول، فيضفي على الكتاب روح الحركة والخيال. ومصطلح «ناقل الحديث» مستعار من السير الشعبية.

ليس من المناسب الآن محاكمة هذا الكتاب طبقا للتصوّرات الخاصة بالدراسات السردية المعاصرة، لكن من المفيد القول: إنَّ رسالة الكتاب الصارمة قد حالت دون انفتاح السرد على وظيفته الطبعية، فقد ظهرت الشخصيات المنمّطة الجاهزة ثقافياً وعقائدياً وسلوكياً، فلم تطوّر في الأفعال السردية، إنما استخدمت الشخصيات وسائل لتلخيص مئات الصفحات المبثوثة في الكتب المختلفة، فالشخصيات لا تنطق بشيء خاص إنما تورد معلومات مستعارة من كتب يشار إليها علناً في المتن أحياناً، ويتم تجهيلها أحياناً أخرى، وكثير منها تقارير إخبارية كانت تنشرها الصحف والدوريات والكتب التعريفية التي بذل «علي مبارك» جهداً كبيراً في تعريبها وتلخيصها، فأصبحت شاهداً تاريخياً الآن على لحظة الدهشة الأولى بالعالم الغربي في النصف الثاني من القرن التاسع عشر.

إذا أدرج كتاب «علم الدين» في سياق المرحلة التي نتحدّث عنها الآن، فيبدو وكأنّه لحظة توقّف بين «البستاني» الذي توفي بعد ذلك بقليل و«جورجي زيدان" الذي بدأ بعد عقد يستأنف مسار «البستاني»، فـ «علم الدين» كما كرّر «علي مبارك» كثيراً، إنما هو كتاب يتوسّل بالحكاية أسلوبا له، لكنّه لم يوفّق في ذلك، فقد تقهقر الفعل السردي لصالح المادة التوثيقية الثقيلة والتعريفية، ولكنّ الكتاب من ناحية أخرى كشف سياقين مختلفين حول فكرة التمدّن: السياق الغربي القائم على العلوم التجريبية، والسياق الشرقي المنهمك بالعلوم الشرعية، ومن هذه الناحية كان كتاب «علم الدين» وسيطاً مهماً، يضمر رسالة تدفع ضمناً بفكرة المقارنة بين عالمين مسوقين بفكرتين مختلفتين عن نفسيهما ووجودهما. ويخيّل لنا أنَّ هذا هو السبب الذي من أجله وصف «لويس شيخو» الكتاب بأنّه جاء على «طرز رواية أدبية عمرانية» وأنَّ علي مبارك «أودعها كثيراً من المعارف والفنون، كالتاريخ، والجغرافية،

والهندسة، والطبيعيات، وغير ذلك، مما قرّب إلى قرائه فهمه بمعرض شهي»[34]. ووافقه في ذلك «رشيد عطا الله»، وأضاف: بأنه «أودعها الفرائد الجمّة»[35].

وكان «عبدالمحسن طه بدر» قد صاغ ملاحظاته حول الكتاب، فقال: بأن «علي مبارك لا يهتم بهذه الرحلة إلاّ باعتبارها وسيلة تتيح له الفرصة لتقديم معلوماته، وكثيراً ما ينسى هذه الصلة ليتحدّث في فصول خالصة عن العلم وحده، كما أنّ الشخصيات لا وجود لها إلاّ باعتبارها أداة لعرض معلوماته، ومن مظاهر عدم الاهتمام بالعناصر الروائية اختفاء العنصر الغرامي والتشويق، وهي ظواهر تتصل بها الرواية التعليمية بصورة خاصة، كما يسود الأسلوب العلمي الجاف جو الكتاب كله»[36]. وبالإجمال فإنّ الغرض من الكتاب «تقديم معلومات إرشادية»[37].

6. «جورجي زيدان»: التمثيل السردي للتاريخ

بدأ «جورجي زيدان» (1861-1914) سردياً من حيث انتهى «سليم البستاني»، وشأن سلفه الذي أنجز في مدة وجيزة مجموعة كبيرة من الروايات، فإنّه، هو الآخر، وفي غضون ثلاثة وعشرين عاماً، أنجز ثلاثاً وعشرين رواية، بدأها بـ «المملوك الشارد» في عام 1891، وختمها بـ «شجرة الدر» في عام وفاته. وقد احتذى البستاني في إنتاجه الروائي، سواء تعلق الأمر بالأبنية السردية والدلالية للنصوص الروائية، أو في الظروف المرافقة لعملية الكتابة والنشر، فكما كان الأول يحث جهده للوفاء بحاجة مجلة «الجنان» الدائمة والمتجدّدة كل نصف شهر،فإن الثاني كان يمخض قدراته كل شهر لإشباع حاجة مجلة «الهلال» إلى درجة لم يكن يعرف من رواياته التي يكتبها إلاّ خطوطها العامة، وبهذا الصدد يقول: «من الغريب ما يتفق لنا من هذا القبيل أننا ننشر الفصل من

الرواية ونحن على غير بيّنة من الفصل الثاني، أي أننا نضع حوادث كل فصل أو بضعة فصول في حينها، ويبقى سائر القصة في علم الغيب. فلو سئلنا أن نقص ما بقي منها ما استطعنا إلى ذلك سبيلاً، إلاَّ إذا سئلنا عن غرض الرواية بوجه الإجمال (أي عن هيكلها) فلا نظن القارئ أكثر تشوقاً إلى مطالعة الرواية منا إلى كتابتها؛ فإننا نفرغ من كتابة الفصل ونحن تشوّقاً إلى كتابة ما يليه تطلّعاً إلى ما سيكون بعده، فنحن والقارئ في ذلك سواء»[38]، ويشرح «زيدان» السبب: «إن ما ننشره من رواياتنا في الهلال إنما هو ابن يومه فلا نكتب الرواية عند كل هلال إلاَّ ما نحتاج إلى نشره في ذلك الهلال، ولانفعل ذلك إلاَّ اضطراراً لما تحتاج إليه الروايات التاريخية من المراجعة والتنقيب لتمحيص الحوادث التاريخية، وتطبيقها على الحوادث الغرامية حتى لا يظهر فيه تكلّف أو ضعف»[39]. وكما كنا قد بيّنا ذلك، فالأمر كان شائعاً في الرواية العربية آنذاك.

كانت تاريخيات «زيدان» قد بدأت بالظهور في الحقبة التي ازدهر الاهتمام فيها بتأليف الروايات التاريخية وتعريبها، وروايات المغامرات والحب. وإذا كان «البستاني» يعتبر أنموذجاً للتأليف من بين عدد كبير دونه أهمية وتأثيراً، فإن عدداً وافراً من الروايات التاريخية الأجنبية كانت قد بدأت بالظهور معرّبة إبان تلك الفترة، من ذلك أنَّ تعريبين متتاليين لرواية «الكونت دي مونت كريستو» لـ «إسكندر دوماس»، ظهر الأول، الذي قام به «سليم صعب» في عام 1866، في بيروت والثاني في القاهرة قام به «بشارة شديد» في سنة 1871، وبعد عشر سنوات فقط، عرّب «قيصر زينية» رواية دوماس الأخرى «الكونت دي مونغوميري» وصدرت في القاهرة مسلسلة في جريدة «الأهرام» خلال عام 1881 ثم رواية «الفرسان الثلاثة» في أربعة أجزاء بتعريب «نجيب حداد»، ظهر في

القاهرة عام 1888 هذا فضلاً عن روايات أخرى كثيرة لـ «فولتير» و«فينلون» و«شاتوبريان» و«سكوت» وغيرهم.

هذا الأمر كان مثار اهتمام «زيدان» ومتابعته، فقد أورد رصداً لظاهرة الإقبال على التعريب الروائي في كتابه «تاريخ آداب اللغة العربية» ومما قال فيه إنَّ معاصريه «قد أكثروا من نقل الكتب عن الفرنساوية والإنكليزية والإيطالية، وهي تسمى في اصطلاح أهل هذا الزمان» روايات «والروايات المنقولة إلى العربية في هذه النهضة لا تعدّ ولا تحصى، وأكثرها يراد به التسلية، ويندر أن يراد بها الفائدة الاجتماعية أو التاريخية أو غيرها». وما أن ينتهي من رصد ذلك إلاَّ وينتقل إلى وصف الكيفية التي تلقى بها القرّاء العرب تلك الروايات، دون أن ينسى الفارق بينها والمرويات السردية العربية «رحّب قرّاء العربية العقلاء بهذه الروايات لتقوم مقام القصص التي كانت شائعة بين العامة لذلك العهد مما ألّفه العرب في الأجيال الإسلامية الوسطى، نعني قصة علي الزيبق وسيف بن ذي يزن والملك الظاهر. فضلاً عن القصص القديمة كعنترة وألف ليلة، فوجدوا الروايات المنقولة عن الإفرنجية أقرب إلى المعقول مما يلائم روح العصر»[40].

والحق فقد اكتسحت المعربات التاريخية المحاكاتية عالم السرد العربي الحديث في الحقبة التي كان «زيدان» منهمكا في تاريخياته، وبخاصة روايات «دوماس الأب» التي توصف عادة بأنها «نهر خارق من السرد» يركز فيها على تاريخ فرنسا، هادفاً من ذلك إلى جذب القراء الذين كانوا يجهلون أشياء كثيرة عن تاريخ بلادهم بعد أن تربّعت بوصفها إحدى الدول الأوربية الكبرى. لكن «زيدان» الذي شغف بهذه السرود التاريخية التي تهدف هي الأخيرة إلى تأسيس وعي بالماضي، كان يريد من وظيفة هذه السرود أن تحقق الهدف نفسه كما تقرّر في تاريخيات «دوماس» و«سكوت» ولكن بأسلوب مختلف.

وسط تفاعل النصوص المؤلّفة والمعرّبة التي شاعت في النصف الثاني من القرن التاسع عشر، وبخاصة الاقتباس غير المقيّد الذي ازدهر آنذاك، ظهرت على التوالي تاريخيات «زيدان» لتقدّم أول سلسلة،شبه متكاملة، تقوم على تمثيل سردي تاريخي للأحداث العربية - الإسلامية منذ العصر الجاهلي إلى الانقلاب العثماني في نهاية العقد الأول من القرن العشرين، وعلى الرغم من أن العمر لم يسعف «زيدان» بإكمال السلسلة، فظلت بعض العصور دون تغطية، إلاّ أنّه كان يعلن باستمرار أنّه في سبيله لإعادة تفريغ التاريخ العربي - الإسلامي من مظانه الكبرى والمعقّدة وتقديمه مبسطاً ومتتالياً.

ومن أجل شدّ الانتباه كان يختلق قصة حبّ، أو ينتزع من ذلك التاريخ حكاية ليجعلها الوسيلة التي بها يستكشف الوقائع التاريخية. ولهذا كان يشير دائماً وبإلحاح،وفي معظم رواياته، إلى أنه ينتقل إلى مرحلة، بعد أن فرغ من تقديم أخرى، بحيث يبدو التصميم والقصدية واضحين، وما الحكاية إلاّ وسيلة لإثارة الاهتمام، وكان يذكر المصادر الأصلية التي يستعير الأخبار التاريخية منها. وبعد أن أتم سبع روايات تاريخية وجد أنّه من اللازم عليه تقديم تفسير لطبيعة الكتابة التاريخية - السردية لديه، وبذلك فقد استنبط القانون العام الذي سار عليه، والذي سيسير عليه إلى النهاية، وقد جاء ذلك عام 1902 في المقدمة المهمّة التي وضعها كمدخل لرواية «الحجاج بن يوسف الثقفي» وبيّن فيها تصوّره لمجموعة من القضايا، وفي مقدمتها، وظيفة الرواية التاريخية عنده، ووظيفتها عند الكتّاب الأوربيين، ووظيفة الحكاية الفنية داخل النصّ، وأخيراً كشف النقطة الأساسية في كل مشروعه الروائي، وهي اعتبار رواياته مرجعاً شأنها شأن كتب التاريخ، قال: «رأينا بالاختبار أنَّ نشر التاريخ على أسلوب الرواية أفضل وسيلة لترغيب الناس في مطالعته، والاستزادة منه، وخصوصاً لأننا نتوخّى جهدنا في أن يكون التاريخ حاكماً

على الرواية لا هي عليه كما فعل بعض كتبة الإفرنج. وفيهم مَن جعل غرضه الأول تأليف الرواية، وإنما جاء بالحقائق التاريخية لإلباس الرواية ثوب الحقيقة، فجرّه ذلك إلى التساهل في سرد الحوادث التاريخية بما يضلّ القرّاء. وأما نحن فالعمدة في روايتنا على التاريخ، وإنما نأتي بحوادث الرواية تشويقا للمطالعين. فتبقى الحوادث التاريخية على حالها، ندمج فيها قصة غرامية، تشوق المطالع إلى استتمام قراءتها، فيصح الاعتماد على ما يجيء في هذه الروايات من حوادث التاريخ مثل الاعتماد على أي كتاب من كتب التاريخ من حيث الزمان والمكان والأشخاص، إلاّ ما تقتضيه القصة من التوسع في الوصف مما لا تأثير له على الحقيقة»[41].

كان «جورج لوكاش» قد قرّر بأنَّ الرواية التاريخية نشأت في مطلع القرن التاسع عشر، ثم أبدى ملاحظة مهمّة، ذهب فيها إلى أنّه يمكن العثور على روايات ذات موضوعات تاريخية في القرنين السابع عشر والثامن عشر أيضاً، ويستطيع المرء إذا ما أحس ميلا في نفسه إلى ذلك، أن يعتبر الأعمال القروسطية المعدّة عن التاريخ الكلاسيكي أو الأساطير «أسلافاً» أو مقدمات للرواية التاريخية، وهي في الحقيقة، تعود إلى ماض أبعد حتى تبلغ الصين أو الهند[42]. وطبقاً لـ «لوكاش»، الذي قدّم دراسة معمّقة عن الرواية التاريخية، تكون هذه الرواية، بمعناها الحقيقي، حديثة عهد في الآداب الغربية، وهي رواية لا يراد بها أداء وظيفة التاريخ، إنما استثمار المناخ التاريخي، وتوظيفه كخلفية للوقائع، كما كان «فرح أنطون» قد حدّد تلك الوظيفة في وقت مبكّر، حينما قال: «إنَّ الروايات التاريخية لا يقصد بها سرد وقائع التاريخ وأرقامه، فإنَّ طالب هذه الوقائع والأرقام يلتمسها في كتب التاريخ حيث تكون قريبة المنال ليجردها عمّا ليس منها، لا في الروايات المطوّلة التي تشتبك وقائعها الخيالية بها، ولا يصبر طالب التاريخ على مطالعتها، وإنما المقصود من

الروايات الخيالية... تكميل التاريخ في جوانبه الناقصة»[43]. وهذا ردّ ضمني على ما ذهب إليه «زيدان» في جعل التاريخ حاكماً على الرواية لا هي عليه كما فعل بعض الروائيين الغربيين.

من الواضح أنَّ الفوارق الدقيقة بين التاريخ كخطاب موضوعي، والسرد كفنّ لتشكيل الأحداث كانت ملتبسة في ذهن «زيدان»، وكان إحساسه بها باهتاً، فلم يكن يظن أنّه بوساطة السرد سينزلق ترتيب الأحداث ودلالتها إلى سياق غير سياقها، وإعادة تشكيلها سردياً لن يحافظ بأي شكل من الأشكال على أبعادها الموضوعية أو شبه الموضوعية، ولهذا فإنَّ جوهر عمل «زيدان» الملتبس هذا سينتهي به إلى الانقسام على نفسه، فهو في الوقت الذي يريد أن يجعل «التاريخ حاكماً على الرواية لا هي عليه كما فعل بعض كتبة الإفرنج» فإنّه لم يألُ جهداً في بث المواعظ الاعتبارية المتعدّدة الأبعاد والأغراض في تضاعيف رواياته، وبذلك كان يستخلص عبرة، فالتاريخ غادر ميدانه كسلسلة وقائع، وأعيد تركيبه ليكون مصدر عبرة وعظة، في حين يريده هو أن يكون مرجعاً. وبعيداً عن الأغراض المباشرة لاستخدام التاريخ كخلفية للحكايات عند «زيدان» - وبعضها خاص بعملية إشباع حاجات التلقّي المتزايدة لهذا الضرب من التأليف الروائي آنذاك - فإننا نظن أنّه كان يريد تأسيس وعي ميسّر بالتاريخ، وثمة بون شاسع بين كتابة التاريخ والوعي به؛فالكتابة ممارسة تعليمية، والوعي مجاهدة تفكيرية.

حدّد «زيدان» الوظيفة الخاصة بالرواية التاريخية كما فهمها وكتبها، وبدا أقلّ تشدّدا مما صرّح به من قبل، فقال: «لا نريد بالرواية التاريخية أن تكون حجّة ثقة يرجع إليها في تحقيق الحوادث وتمحيص الحقائق، ولكننا نريد أن تمثل التاريخ تمثيلاً إجمالياً بما يتخلّله من أحوال الهيئة الاجتماعية(= المجتمع) على أسلوب لا يستطيعه التاريخ المجرد

إذا صبر الناس على مطالعته.. فإذا جرّدت روايتنا من عبارات الحب ونحوه كانت تاريخاً مدقّقاً يصح الاعتماد عليه، والوثوق به، والرجوع إليه، وإن كنا لا نطلب الثقة بها إلى هذا الحدّ، وإنما نعرف لها مزية هي تشويق العامّة لمطالعة التواريخ باطلاعهم على بعضها على سبيل الفكاهة»[44]. وذهب أكثر من ذلك إلى تفصيل وظيفة الرواية التاريخية بشكل عام، فقال: «بالروايات التاريخية نهيّئ الناس لمطالعة التواريخ وإن يكن في تأليف الرواية من المشقّة أضعاف ما في تأليف التاريخ مع ظهور فضل مؤلّف التاريخ أكثر من ظهور فضل مؤلّف الرواية، ولكن غرضنا الفائدة العامة وأقرب الطرق إليها من حيث التاريخ الطريقة القصصية التي نحن سائرون فيها. زد على ذلك أنَّ لهذه الطريقة في نشر التاريخ مزية لا تتأتى لنا في التواريخ المحضة، نعني بها تمثيل الوقائع التاريخية تمثيلاً يشخص تلك الوقائع تشخيصاً يقرب من الحقيقة، تتأثر منه النفس فيبقى أثره في الحافظة فضلا عمّا يتخلّل ذلك من بسط عادات الناس وأخلاقهم وآدابهم مما لا يتأتى بغير أسلوب الرواية إلاَّ تكلفا»[45].

وعلى الرغم من هذا التفصيل الذي كان القصد منه بيان الكيفية التي وظفت فيها المادة التاريخية، فقد وجّه «زيدان» نقداً إلى الروايات التاريخية الأجنبية التي كانت الحكاية فيها حاكمة على التاريخ، وهذا نقد مبطّن لـ «والتر سكوت» و«إسكندر دوماس» كونهما غلّبا المكوّن الحكائي في رواياتهما على المكون التاريخي. ومع أنَّ «زيدان» كان حذراً مما اعتبره خطأ لديهما، الأمر الذي جعله يشطر رواياته إلى شطرين متوازيين: عرض أحداث تاريخية وعرض أحداث تخيّلية، فإنه، حينما لا يستطيع العثور على شخصيات تاريخية حقيقية يمكن ربطها بعلاقة حب رومانسية، كان يبتدع تلك الشخصيات من مخيلته؛ فشخصيات رواياته تتحدّر عن مصدرين: الذاكرة التاريخية والمخيلة الإبداعية، ومثال النوع الأول شخصيات رواية «العباسة» ورواية «أبي مسلم الخراساني» وبعض

شخصيات «عذراء قريش» ومثال النوع الثاني شخصيات رواية «الانقلاب العثماني» و«أسير المتمهدي» و«جهاد المحبين».

اهتدى «زيدان»، فيما يخص المحتوى الدلالي للعالم الفني في تاريخياته،بالموروث السردي القديم الذي جهّزه بالنسق الدلالي العام، كما كان قد جهز «البستاني» من قبله عبر الحبكات العاطفية القائمة على المغامرة. وبالإجمال، وكما مرّ بنا كثيرا من قبل، فالروايات العربية إلى العقود الأولى من القرن العشرين كانت تنهل نسيجها الدلالي من المرويات السردية التي تقوم على الاستقطاب الثنائي المتضادّ بين الفضائل المطلقة والرذائل المطلقة، ولم يُخرق هذا النسق على الرغم من تغير الموضوعات بين تاريخية واجتماعية ودينية وأخلاقية، فثمة امتثال لذلك النسق، وقد ظلّ «زيدان» يفكر داخل هذا الإطار، فهو يضع شخصياته في منازعة أخلاقية أولية قوامها مناصرة الخير ومعاداة الشر، ويفصّل شخصياته على أساس الطبائع الثابتة، ولا يدخل تغييراً يذكر عليها إلى النهاية، إذ تظهر وتختفي وهي حاملة لطبائعها القارّة، فكأنَّ الخير والشر ليسا مفهومين زمنيين وثقافيين واجتماعيين منظورين، إ نما هما طبعان وغريزتان ونزعتان لهما ثبات مطلق. وهو لا يسمح بالتحوّل من هذا إلى ذاك، إلاَّ نادراً جداً، فشخصياته نماذج مقفلة في مسارين لا تخرج عنهما؛ لأنَّ التداخل والتحوّل سيفسد ثبات النسق الأخلاقي، وهذا يفضي إلى انهيار سلم القيم في العالم الفني الذي رسخه الفكر القديم على ركائز ثنائية متعارضة.

هذا الانقسام الدلالي والحكائي، أي الانقسام الخاص بالقيم والآخر الخاص بالمناوبة بين المادة التاريخية والتخيلية، أضفى نسقية ثابتة على رواياته، وكان مثار نقد واضح تقدّم به نخبة من الدارسين، منهم «المازني» الذي قال: «إنَّ الحكاية عند جورجي زيدان مشوّشة مضطربة؛ لأنّه لم يتولّها برويّة، ولم يتعهّدها بنظر وتدبّر.. وهو لا يحلّل أخلاق أبطاله، ولا يشرح لك شخصياتهم.. ولم يعن بتمييزهم، كما لم يعن بالقصة

(= الحكاية) ولم يعن باللغة»[46] و«شوقي ضيف» الذي رأى أنَّ رواياته ليست روايات بالمعنى الدقيق «إنما هي تاريخ قصصي تدمج فيه حكاية غرامية، وهو تاريخ يحافظ فيه الكاتب على الأحداث دون أي تعديل، ودون أي تحليل للمواقف والعواطف الإنسانية»[47]، ثم «سهيل إدريس» الذي فصّل الأمر بوضوح أكثر، مبيناً مظاهر الضعف المتوطّن فيها، لأنَّ «تحليل نفسيات الأبطال يكاد يكون معدوماً، فهو يبدأ بإعطاء صفات الشخصيات التي تقوم بالأدوار الرئيسية، وهي صفات عامة لا يراعي فيها الشعور البشري المتقلّب، وإنما يحتفظون بأخلاقهم وعاداتهم إلى النهاية، ثم أنّه يحرص على وصف جميع أبطاله، وكشف الستار عن شخصياتهم وصفاتهم بحيث أنَّ حسّ المفاجأة لدى القارئ يصاب بضربة فيتنبّأ بكل شيء ويزهد بالقراءة. ثم أنَّ تعليقات المؤلف وعظاته ودروسه تبدو نابية في سياق السرد، من غير أن تشرح شيئاً»[48]. وهذه الملاحظات الانتقادية التي انصرفت إلى المظهر السردي لروايات «زيدان» لم تحجب التقريظ الواضح للمظهر الأسلوبي فيها ،فقد وصفه «رشيد يوسف عطا الله»، وهو من معاصريه: بأنّه «كان يرسل لفظه مسوقاً للمعنى المطلوب، دون تكلّف أو صنعة»[49] فيما أكد «مارون عبود»: بأنه «كان يرسل عبارته على السليقة بلا تكلّف ولا تصنّع»[50].

كل هذا سيفضي بنا إلى أنَّ كلّ روايات «زيدان» إنما هي تنويع ضعيف ومحدود لحبكة واحدة، وتغير نوع الأحداث وزمانها ومكانها وشخصياتها، لا يقود إلى تغيير في نظام العلاقات السردية فيما بينهما، هنالك نسق تكراري دائري مغلق في البناء والدلالة، أضفى على عناصر البناء الفني (الشخصية + الحدث + الزمان + المكان) سمات يصعب استبدالها وتغييرها. فالشخصيات تظهر حاملة لأفكار وملامح وأفعال لا تعرف التغيّر، وهي تُصوّر منذ البدء على أنّها أنموذج فكري وأخلاقي، وليس إنسانياً. وكلّ الأحداث إنما تُنضّد لدعم خصائص النموذج لتجعله

في تضادّ مع أنموذج مناقض، وكما لاحظنا ذلك من قبل في روايات «البستاني»، فإنّ روايات «زيدان» تنهج الأسلوب ذاته. فـ «سلمى» و«سليم» في رواية «جهاد المحبين» لكونهما خيرين وطيبين ومحبين، فإنّهما يوضعان بالضدّ من «وردة» و«الخدم» لأنّ الأخيرين يسعيان لإفساد علاقتهما الخيرة. و«العباسة» و«جعفر البرمكي» ممثلاً الخير، هما ضدّ «زبيدة» و«الفضل بن ربيع» لأنّهما شريران يحولان دون زواجهما. والأمر نفسه يتكرر بين «شيرين» و«رامز» من جهة، و«صادق» و«الأب» من جهة ثانية في رواية «الانقلاب العثماني»، وبين «فدوى» و«شفيق» من جهة، و«عزيز» من جهة أخرى في رواية «أسير المتمهدي». وبين كل من «أسماء بنت مريم» و«محمد بن أبي بكر» و«أبو مسلم الخراساني» و«جلنار» من جهة، في روايتي «عذراء قريش» و«أبو مسلم الخراساني» و«الأمويون» و«دهقان مرو» و«ابن الكرماني» من جهة أخرى. ويقاس ذلك الأمر في «غادة كربلاء» و«فتاة القيروان» و«شارل وعبد الرحمن» و«الأمين والمأمون». ومجمل أعمال «زيدان» الروائية.

مرّ زمن طويل قبل أن يخفت وهج التاريخيات في الكتابة الروائية، فقد أورثها «زيدان» لـ «محمد فريد أبي حديد» ثم «علي الجارم» فـ «محمد سعيد العريان» و«إميل حبشي الأشقر» وغيرهم، وستستأثر باهتمام «نجيب محفوظ» في مطلع حياته الأدبية قبل أن ينعطف إلى موضوعات أخرى. ولكن سلسلة «زيدان» التي لاقت صدىً طيّباً لدى المتلقّي، وظلّت لمدة طويلة تستأثر بالاهتمام، امتصّت بصورة شبه كاملة الموضوع التاريخي، فانتهت الرواية التاريخية في الأدب العربي بتلك السلسلة، والمحاولات التي جاءت بعد ذلك ظلّت، إلى حدّ بعيد، تدور في الأفق البنيوي والدلالي لها، وقد ظهرت تلبية لحاجة أخلاقية وثقافية تريد نوعاً من معرفة الماضي، وبتوفّر البدائل انحسرت الظاهرة

نفسها؛ لأنّها غيرت ترتيب المكونات، فبدل أن تتحرّر من قيد المادة الوثائقية، فتجعلها مرجعية للتفسير والفهم، جعلتها الهدف الأول، وذلك أمر لا يستقيم مع التمثيل السردي بدلالته الفنية. وفي الوقت الذي كانت تتوالى فيه روايات «زيدان» ظهر كتاب «حديث عيسى بن هشام» لـ «المويلحي» الذي نقض بقوة ظاهرة كل عناصر الثبات التي كانت شائعة من قبله في النصوص الروائية: الثبات الدلالي والبنيوي.

7. «المويلحي»: التحوّل السردي ونقض الثبات التقليدي

تبيّن لنا كيف قامت النصوص الروائية بتمثيل سردي شفّاف للمرجعيات الثقافية في القرن التاسع عشر، بتمثيل جرّد تلك المرجعيّات من أبعادها المحتملة، وعرضها باعتبارها أنماطاً أخلاقية متعارضة تقوم الشخصيات بالتعبير عنها، فالشخصية بؤرة رمزية لموقف خيّر أو شرّير، ومن وسط اصطراع الأنظمة القيمية تبلور الشخصيات حضورها، وتبيّن لنا أيضاً، وبخاصة عند «الخوري» و«البستاني» و«زيدان» غياب قانون الاحتمال في العلاقات السردية، وفي الأحداث، وفي أفعال الشخصيات، ذلك القانون الذي يجعل إمكانية وقوع الأحداث محتملة، والحقّ فمعظم الروايات العربية في القرن التاسع عشر محكومة بقانون آخر هو قانون الصدفة والدهشة القائمة على الحركة والمغامرة، وحتى التعليقات والحواشي والتدخّلات التي يقوم بها المؤلّفون لم تكن قادرة على الحدّ من الإيقاع السريع والمتراكم للأحداث التي تريد أن تضع الخصوم في مواجهة مباشرة، لتكشف تعارض القيم، وهذا القانون بكامله بما فيه الإيقاع السريع مستعار من المرويات السردية، وفي مقدمتها سير الفرسان والحكايات الخرافية، وعلى العموم فالآداب القديمة، بسبب آليات التعبير الشفوي التي ظلّت مؤثّرة فيها حتى بعد تدوينها وانتقالها إلى المرحلة

الكتابية، تتميّز بكل ذلك، فهي تختزل الأحداث وسلوك الشخصيات إلى أنماط جاهزة، فيما الآداب الحديثة، تقوم على الضدّ من ذلك بتمثيل سردي كثيف، يتضمن التنوّع والتفصيل الكاملين للمرجعيات الثقافية، والأحداث الخاضعة للاحتمال، والشخصيات تحرّرت من النسق التعارضي التقليدي، واشتبكت في علاقات أخرى نابعة من إمكانات محتملة الوقوع.

يعتبر كتاب «حديث عيسى بن هشام» لـ «محمد المويلحي» (1858-1930) الوثيقة السردية الأكثر أهمية التي عبرّت، في خاتمة القرن التاسع عشر، عن هذا التحوّل، فالكتاب بشخصياته ونظامه القيمي والدلالي بدأ بحالة معينة، ثم انتهي بحالة مختلفة تماما، تغيّرت القيم، والشخصيات، والمنظورات السردية، حتى اللغة والأسلوب. إنّه كتاب التحوّلات التي فرضت وجودها في كلّ شيء. ومن اللازم أن نتتبّع الكيفية التي تجلّت فيها التحوّلات الدلالية والفنية في هذا الكتاب الذي يقيم اتصالاً واضحاً بـ «مقامات الهمذاني»، إنّه نوع من المحاكاة في التسمية لتلك المجموعة من النصوص التأسيسية، فـ «مقامات الهمذاني» كانت منفتحة ومتحرّرة بدرجة ما من قيود الصنعة البلاغية الصارمة التي تعاظم أمرها فيما بعد،اعتبارا من «الحريري»، وليس مستبعداً أن يكون «المويلحي» على وعي بكل ذلك، فحاول أن يتخطّى الموروث المتصنّع، ويعود إلى الأصل التأسيسي الذي انبثق عنه النوع، ويستثمر في الوقت نفسه الوظيفة الانتقادية لمقامات البديع التي فضحت بشكل لا غبار عليه البنية الاجتماعية في القرن الرابع الهجري.

ولم يكن «المويلحي» الوحيد الذي قبل دور التابع لسلف عظيم، فتاريخ المقامات، نهض على نوع واضح بالإقرار لمديونية أدبية للسابقين، فقد أقرّ «الحريري» بأنه يتلو تلو «البديع»، وإنّه « لن يكون ضالعاً

شأن ذلك الضليع»[51]. وبعده أعلن «ابن الصيقل الجزري» بأنّه يحذو حذو «الحريري»، الذي هو «أوحد زمانه، وأرشد أوانه» وقَبِلَ أن يكون الفرس الثاني في السباق فيما «الحريري» هو الأول[52]. ثم «اليازجي» الذي شدّد على رغبته المحاكاتية في تقليد رواد المقامات بتطفله على «مقام أهل الأدب من أيمة العرب، بتلفيق أحاديث تقتصر على شبه مقاماتهم من اللقب» «وهو» ضرب من الفضول، بعد انتشار ما أبرزه أولئك الفحول[53]. ومن وسط هذا التقليد العريق انبثق أمر المحاكاة المويلحية، كما يبدو أول وهلة، والحق فلا نجد، إذا تمعّنا جيداً في التاريخ الأدبي للمقامات، سوى نزر يسير من كتّاب المقامات يحاكون حرفياً من سبقهم، فتاريخ المقامات العربية هو في حقيقته تاريخ تمرّد على شكل المقامة أكثر منه تاريخ امتثال له، ومن هذه الناحية يمكن اعتبار «المويلحي» من أواخر السلسلة المتمرّدة على الشكل التقليدي للمقامة، فالإقرار بالإفادة من شكل أدبي لا يحول دون الخروج عليه، والشكل الذي استقام صرحه على يدي «البديع» في القرن الرابع الهجري/ العاشر الميلادي، سرعان ما عرف طوال القرون العشرة اللاحقة نخبة من المتمرّدين أضعاف ما عرف من الممتثلين.

لقد خرج على الشكل التقليدي عدد كبير من المقاميّين، مثل: ابن ناقيا، ثم الزمخشري، وابن الجوزي، والشاب الظريف، وظهير الدين الكازروني، ثم ابن الوردي، والقوّاس، والسيوطي، والخفاجي، والكريدي، والشيرازي، والسويدي، والورغي، والشدياق، والأنصاري، ومحمد فريد وجدي، ولا نجد بين هؤلاء من امتثل للبنية السردية التقليدية للمقامة امتثالاً تاماً، باستثناء حفنة لا تزيد على أصابع اليد الواحدة، في مقدمتهم الحريري الذي قلّد الهمذاني،والسرقسطي الأندلسي وابن الصيقل الجزري اللذان قلّدا الحريري، ثم اليازجي الذي قلّد هؤلاء، وبخاصة الحريري. وإلى هذا الخروج المتواصل نعزو تفكّك نوع المقامة وانهياره[54].

ولم ينج «المويلحي» من كل ذلك، ولهذا ليس من المنتظر أن يحاكي «الهمذاني» محاكاة كاملة، إنما رغب في أن ينتمي إلى نسق من التعبير السردي الشائع الذي استعمل منذ البداية وسيلة بارعة ومقنّعة للنقد الاجتماعي، وقيمة كتاب «المويلحي» تتحدّد من أمرين، أولهما: التحرّر من الشكل الضيق والقصير لشكل المقامة، والثاني: تعميق الوظيفة الانتقادية، وإشهارها، لكنه حافظ على الشكل العام للبنية السردية للمقامة، تلك البنية القائمة على تلازم الراوي والبطل، وتناوب السرد بينهما، وقيام الحدث على فعلهما، وبخاصة فعل البطل أكثر من الراوي. اهتدى «المويلحي» بشكل صار مع التاريخ مرناً ومنفتحاً، فأفاد منه، وطوّره إلى درجة كان الخروج عليه طبقا للآراء النقدية الراغبة بذلك، لا تقل أهمية عن تلك الآراء القائلة بمحاكاته.

تتصدّر كتاب «المويلحي» سلسلة من الإعاقات السردية التي تحول دون تحرّر الحكاية وانطلاقها، ومن الواضح أنَّ «المويلحي» تقصّد وضع تلك الإعاقات وترتيبها لكي يتجنّب سوء الفهم الذي ينتظره من وراء الكتاب المملوء سخرية من كل شئ، ففضلاً عن العنوان الذي يحيل على جهد «الهمذاني» فيدرأ بذلك خطر الوهم المنتظر من الناقدين له،وردت إشارة في الصفحة الأولى وتحت العنوان تؤكّد بأنَّ النبي كان «يمزح ولا يقول إلاَّ حقّاً» وهذه الإشارة يراد منها تبرئة الكتاب من المقاصد المختبئة في غلالة المزاح، فما يحتويه هو الحقّ، وإن جاء ذلك بوسيلة التخيّل الأدبي.

يبدو أنَّ ذلك لم يكن كافياً بالنسبة لـ «المويلحي»، فقدّمه بإهداء يحاكي به إهداءات القدماء التذللية التي تتضمنها مقدمات كتبهم، وكأنه يربط كتابه بمن يهديه لهم: والده المويلحي الكبير، وجمال الدين الأفغاني، ومحمد عبدة، واللغوي الشنقيطي، والشاعر البارودي، وهم نخبة العصر

في زمنه من أدباء وعلماء دين ولغة وشعراء، ثم ثبّت صورة من رسالة موجّهة إليه من «جمال الدين الأفغاني»، يشيد فيها به، ويأمل منه أن يتحوّل من إرهاصاته الأولى إلى تعبير معجز «ليس بعد الإرهاص إلاّ الإعجاز» وقد حرص على إدراجها لتضفي عليه قيمة، وتوجّه قراءته توجيهاً معيناً، ثم خاتمة للشيخ «سالم بو حاجب» صاحب الإفتاء في المملكة التونسية، وصف فيها «المويلحي»: بأنّه «جهبذ نحرير، ذو قلم تخرّ له سحرة البيان ساجدين» على أنّ كلّ هذا لم يحل دون أن يضع «المويلحي» للكتاب مقدّمة تهدف إلى توضيح ما قد يُساء فهمه،فقد أشار إلى أنّ الكتاب، وإن وضع على نسق التخييل، فإنّه «حقيقة متبرّجة في ثوب خيال لا أنه خيال مسبوك في قالب حقيقة» وكشف أخيراً المغزى الاعتباري فقال: إنّه في هذا الكتاب حاول شرح «أخلاق أهل العصر وأطوارهم» ووصف «ما عليه الناس من مختلف طبقاتهم من النقائص التي يتعيّن اجتنابها، والفضائل التي يجب التزامها»[55].

وعلى الرغم من كل هذا فقد وجد بعض منتقديه أنّه كان «يسير في طريق لا تحمد مغبة المضي فيه بإنشاء كتاب يجري مجرى أدب العوام»[56] وتبدأ بعد كل سلسلة الإعاقات السردية هذه «العبرة» من الكتاب، وهو يصطلح عليها عبرة مع أنها ليست سوى إطار سردي عام تنبثق من خلاله شخصية الباشا، لكنّها تصلُح لأن تضع الشخصية الرئيسة في مواجهة جملة من القيم المختلفة.والكتاب بأجمعه يقوم على نسق المفارقة بين عصرين وثقافتين ونمطين متعارضين من أنماط الحياة، ولذلك فهو وثيقة رمزية بالغة الدلالة في نقد السلوك، ومساءلة القيم الاجتماعية، وفي الوقت الذي يسعى فيه الراوي إلى تثبيت وضعية الباشا في عالم جديد لا يوافقه في منظومة القيم، يصدر الباشا عن منظومة أخلاقية صارمة في نقد الآخرين.

يتنزّل كتاب «المويلحي» في اللحظة الفاصلة بين عصرين وثقافتين، في بداية الكتاب لا يستطيع الباشا الانفصال عن عصره وقيمه، ولا يتقبّل العصر الذي بُعث فيه وقيمه،هذا من جهة، ومن جهة أخرى لا يستطيع المجتمع تفهّم قيم الباشا المندثرة، وسلوكه الاستعراضي كونه من أتباع «محمد علي» و«إبراهيم باشا»، وكونه ناظراً للجهادية، ولا يقبل أن يتخلّى عن قيمه أو أن يهذبها، ولكن ينتهي الكتاب، وقد أصبح الباشا في حال مختلفة تماماً عمّا كان عليه. ولهذا فالكتاب يقوم بتمثيل الاصطراع العميق والمعقّد بين أنساق قيمية متعارضة، لكنّها سرعان ما تخضع لقانون التحوّل. وليس «حديث عيسى بن هشام» وحده النصّ السردي الفاصل بين نسقين مختلفين من القيم، فالأعمال الأدبية السردية الكبرى هي التي تتنزّل أحداثها ومقاصدها الرمزية في اللحظة الفاصلة بين العصور، ويمكن التمثيل على ذلك بأثر أدبي مشهور، هو كتاب «دون كيخوته» لـ «ثربانتس». يعيش «دون كيخوته» الشخصية الرئيسة في كتاب «ثربانتس»، مثلما يعيش الباشا في كتاب «المويلحي» في الحد الفاصل بين عصرين لكلّ منهما نسقه الثقافي، وما يحدث انقساماً عميقاً في وعي كل منهما هو وقوفهما في النقطة الفاصلة بين ثقافتين: الأولى: تنتمي إلى عصر في طريقه للأفول، والثانية: إلى عصر لم تتبيّن بعد معالمه الواضحة، فـ «دون كيخوته» يستعيد قيم الفروسية في عصر طوّر قيما مختلفة، والباشا يستحضر قيم ما قبل منتصف القرن التاسع عشر، في نهاية ذلك القرن، وهذا التباين ينعكس واضحاً في سلوكهما وأفعالهما واختياراتهما وعلاقاتهما بالآخرين.

بتأثير من قراءة روايات الفرسان، ينتدب «دون كيخوته» نفسه لإعادة الاعتبار لقيم الفروسية وثقافة عصرها إلى درجة يخيّل له فيها أنه يذوب في شخصية الفارس «أماديس الغالي» وبالنظر إلى أنّه يعيش حقيقة في عصر لا يوقّر قيم الفروسية وثقافتها، فإنَّ كلّ المعاني المتّصلة

بأفعاله تنقلب لتعطي دلالات مضادّة لما يتصوّرها هو؛ ذلك أنَّ النسق الثقافي الجديد يحول دون منح المعنى القديم دلالته الحقيقية، إنما يضفي عليه فائضاً من دلالاته هو،وهكذا تظهر كل أفعال «دون كيخوته» ساخرة ومتناقضة وتنطوي على مفارقة لا يمكن السكوت عليها. والحقيقة فإنّها تنجز من قبل صاحبها بحسن نية وطبقاً لشروط النسق الثقافي الذي تشبّع به، لكنّ مقتضيات النسق الثقافي الجديد تجري اختزالاً وإكراهاً، فتعيد إنتاج تلك الأفعال داخل سياق مختلف، فتُسقط عليها دلالات تظهرها بوصفها أفعالاً شاذّة وغريبة، وكان «دون كيخوته» يريد أن يصير فارساً في عصر لم يعد قادراً على احتمال فكرة الفارس أصلاً، وعلى هذا فإنَّ كل مقاصده تقود إلى عكس ما يريده منها. في نهاية المطاف يكتشف خطأه، يتوصل إلى أنّه خُدع لأن محاولته الفردية في بعث نسق ثقافي محتضر كانت مغامرة مضللة، ويتمنى لو كان قد دخل مدخلاً آخر يتّصل بإنارة العقل. وليس هذا حكم قيمة بصدد أفعال «دون كيخوته»، إنما أمر يراد منه الإشارة إلى أنَّ الأفعال لا تكتسب دلالاتها إلاَّ إذا أُنزلت ضمن السياقات الثقافية الحاضنة لها. فهي المفسّر الذي يغذّيها بالمقاصد المناسبة، لأنَّ تلك المقاصد تترتب ضمن فضاءات تلك السياقات وليس خارجها.

ويخيّل لنا بأنَّ القيمة الاستثنائية لكتاب «المويلحي» تنبثق من كونه أكثر النصوص قوة في تمثيل هذه الفكرة في نهاية القرن التاسع عشر، حيث تدور أحداثه. فالشخصية الرئيسة فيه تبحث عن اتصال متكامل بعالم منسجم مع نفسه، لكن العالم المذكور انتقل إلى الأخذ بجملة مغايرة من القيم، وفي ضوء هذه المفارقة يعاد تفسير أفعال الشخصية الرئيسة تفسيراً ساخراً، لأنّها تصدر عن رؤية صارمة ومنسجمة مع نفسها، لكنّها تفسّر في ضوء نظام متحلّل من القيم، وهذا التناقض، بصورته المعروضة لم يكن مثارا لدى «البستاني» و«زيدان» من قبل،

ولكن في العمق من هذا التماثل بين «دون كيخوته «والباشا» أحمد المنيكلي» يقع أيضاً اختلاف لا يقل أهمية، وهو أن توّقف «دون كيخوته» عن دوره جاء في أول الأمر بناء عن ميثاق مشتق من عالم الفروسية، أن يوقف تمثيل دور الفارس إذا خسر رهان إحدى المنازلات، وبعد ذلك فجأة، وفي الأيام الأخيرة ينقطع عن ذلك العالم، فيما يتنامى هذا الموقف لدى الباشا شيئاً فشيئاً، من رفض كامل، إلى دهشة، فتعجب، فعزوف، فترقّب، ومشاركة، ثم انخراط. يبدو التغيّر سريعاً جداً في حالة «دون كيخوته»، فيما يتنامى التغيير لدى الباشا طوال كتاب «حديث عيسى بن هشام».

يكاد الراوي والباشا في «حديث عيسى بن هشام» يتطابقان في منظورهما، في أول الأمر، ولا تكاد المدة الزمنية الفاصلة بينهما، وهي قرابة نصف قرن تُحدث تمايزاً بينهما، مما يمكن معه القول بأنَّ منظور الراوي يحيل على منظور «المويلحي» نفسه، فبعد أن يُحبس الباشا، يتركه الراوي بانتظار المحاكمة، وهو يفكّر قلقاً ومضطرباً بما أصاب الرجل «من ضربات الدهر المتتالية، وهو غريق في دهشته وحيرته، لا يدرك مضّي الزمن، ولا يدري ما الحال، ولا يعلم بتغيير الأمور، وما أحدثه الدهر بعد عهده، وزوال دولته من تبدّل الأحكام وانقلاب الدول»[57]. فالراوي هنا يشفق على الحال التي أصبح فيها الباشا بسبب جهله بتغير الزمن، ولكن سرعان ما يتوصل إلى أنَّ إبقاء الجهل خير من إظهار المعرفة؛ فذلك الجهل قد يساعد الباشا في موقفه، فلا يرتّب عليه ذنباً لم يتقصّد ارتكابه، ولهذا يواصل الراوي: «وكنت هممت أن أكاشفه بشرح الأحوال، وتفصيل الأمور عند أول مصاحبتي له لولا ما دَهمنا به القضاء المحتوم فأوقعنا فيما ألمّ بنا، ثم فكّرت بعد ذلك فكان من حسن التدبير، وسداد الرأي عندي أن يبقى الرجل جاهلاً بالأمر حتى ينتهي من خطبه، ويكون جهله بتغيير الأحوال قائماً بعذره في التخلّص من محاكمته. ثم

عقدت العزيمة على أني لا أفارق صحبته بعد ذلك حتى أُريَه ما لم يرَ وأُسمعه ما لم يسمع، وأشرح له ما خفي عليه، وغمض من تاريخ العصر الحاضر؛ لأطّلع على ما يكون من رأيه فيه عند مقابلته بالعصر الماضي، ولأعلم أي العهدين أجلّ قدراً، وأعظم نفعاً، وما الفضل الذي كون لأحدهما على الآخر»[58].

من الواضح أنَّ الراوي يعيد توظيف جهل الباشا من أجل معرفته هو أولاً، ومعرفة الباشا ثانياً، فالمناسبة بحد ذاتها تصلُح لكشف الاختلاف بين العصرين، فهو لا يريد من جهة إلحاق الضرر بالباشا بسبب جهله، وصدمة انبعاثه من القبر، ولهذا يحاول أن يجعل من جهله دليلاً على براءته، وهو يريد من جهة ثانية أن يكتشف الباشا بنفسه اختلاف العصرين، وهو من جهة ثالثة يريد أن يتعرّف أي العصرين أجلّ قدراً وأعظم نفعاً، ويبدو لنا أنَّ هذه الموازنة القلقة بين ثلاثة مسارات للسرد ترتبط برغبات الراوي هي المحفّز للحركة السردية في كتاب «المويلحي». وينبغي مواصلة الربط بين منظور الراوي ومنظور الباشا ،فهما منظوران متقاربان، يلتقيان في أكثر من نقطه، لكنهما لا يتماهيان ببعضهما، فالسرد يمايز بين كل المنظورات التي تتخلّل الكتاب، وكل هذا لا يخفي سمة الفضول التي أشرنا إليها في منظور الراوي. يقول الباشا معبراً عن تذمّر واضح من تغير الأحوال «اللهمَّ عفوك وصفحك، هل قامت القيامة، وحان الحشر فانطوت المراتب، وانحلّت الرياسات، وتساوى العزيز بالذليل، والكبير بالصغير، والعظيم بالحقير، والعبد بالمولى، ولم يبق لقرشيٍّ على حبشيٍّ فضل، ولا لأمير منّا على مصريّ أمر؟ ذلك ما لا يكون ولا تحتمله الظنون»[59].

وليس هذا هو الموقف الوحيد الذي يبدي فيه الباشا موقفه، فالكتاب يحتشد بسلسلة متواصلة من العلامات الخاصة بهذا الأمر، وما يعزّز ذلك، ويكشف اندماج الباشا في عالمه القديم، وإخلاصه للأسرة

الخديوية - التي رفعت شأنه، فصاحَب كبراءها - قوله بعد أن يبلغه الراوي بحبس الأمير أحمد سيف الدين سليل الأسرة، ومحاكمته طبقاً للقوانين المدنية في البلد: «كيف لا تخرّ الجبال الشمّ إذا استنزلوا منها الأرَاويّ العُصْم (= الوعول)؟ وكيف لا تنشقّ القبور، وينفخ في الصور، وقد انحطّ المقام وسفل القدْر، وحقّت كلمة ربك على مصر: «فجعلنا عاليها سافلها»؟ ومادام حفيد محمد علي في السجن على ما تروي يخضع لحكم القانون، ويتوسّل بتلك الوسائل، وتتشفّع أمهُ بتلك الشفاعات، فما عليّ من عار فيما تدعوني إليه، فاذهب بي حيث تريد، وليتهم كانوا يقبلون مني أن أكون فداءً لابن سادتي، وأولياء نعمتي، فتضاف عقوبته إلى عقوبتي»[60]. لايمكن، في مطلع الكتاب، تصوّر إمكانية فصل الباشا عن عصره، وتنجح خطة الراوي شيئاً فشيئاً في إخراجه منه، وذلك هو المغزى الحقيقي لكتاب «المويلحي» بأجمعه.

يمرّ الباشا بثلاثة أطوار أساسية في حياته الجديدة: طور أول: يرفض فيه القيم المستحدثة بكاملها، ويقع ضحية هذا الرفض، وطور ثان: ينقطع فيه مع الراوي للتأمل فيه بأحوال العصر الذي بعث فيه، وأخيراً، طور ثالث: يندفع برغبة ظاهرة للاندراج بذلك العصر، بعد أن يستوعب الصدمة الأولى. تمرّ الأطوار المذكورة عبر حلقة متكاملة من التحوّلات، فبعد الموقف الأولي الذي يكشف التعارض التام بين منظومتي القيم، يبدأ الباشا شيئاً فشيئاً الامتثال للأمر الجديد، وهو ليس امتثالاً كاملاً إنما هو نوع من الصمت المعبّر عن عجز يختلف عمّا بيناه في الطور الأول الذي كان يحتج فيه على كل تصرف يصدر عن الآخرين، ويعبر الراوي عن الموقف الجديد، حينما يتجاهل المحامي وجودهما وينصرف في ادعاء ظاهر إلى بعض الطقوس الدينية التي يهدف منها الإيقاع بهما، فلا يحتجّ الباشا على ذلك، ويتقبّل الموقف بصمت «فقمنا للانصراف، وسرت مع صاحبي وأنا غريق في الأفكار، أتدبّر وأعتبر وأعجب مما رأيت من سكون

الباشا وسكوته وحسن احتماله وصبره بعد أن كان شديد الحدّة، سريع الغضب، يرى القتل واجباً لأدنى هفوة وأقل سبب، فأصبح بفضل وقوعه في هذه الخطوب المتتالية، والرزايا المتتابعة لين العريكة، واسع الصدر، موطأ الكنف، كثير الاحتمال حتى أنّه لم يأنف، ولم يتأفف من كل ما رأيناه في يومنا هذا، بل كانت حالته حالة الفيلسوف الحكيم الذي يجعل دأبه البحث، والتأمل في أخلاق الناس أثناء التعامل معهم، وازددت يقينا بأنه لا شيء أسرع في تهذيب النفوس وتربيتها على التخلّق بالأخلاق الفاضلة مثل ممارسة الخطوب، ومصارعة النوائب»[61].

يكشف هذا الطور عن تحوّل عميق في موقف الباشا، وبخاصة حينما يدفع به الراوي باتجاه جملة من التجارب التي تعيد صوغ وعيه بالعصر الذي بُعث فيه، والراوي يعلّق على ذلك التحوّل، بعد أن يكتشف زيف الأثرياء وخداعهم وتعلّقهم بالمظاهر الاستعراضية حينما يزوران قصر حفيد الباشا، وقد حكم الدائنون بحجزه «وقضينا مدّة في مثل هذا الحديث، وأنا متهلّل مستبشر بما أراه ينمو ويثمر في نفس الباشا من التعلّق بالمباحث العقلية، والتعمّق في معرفة الأخلاق النفسانية حتى صار من دَيدَنه أن يستنبط من كل حادثة يشاهدها ما يرتقي به إلى عالم الفضيلة والحكمة، وازددت يقينا بأنّ الرجل المرتفع القدر لايزال غِراً بالأمور غافلاً عن حقائق الأشياء، فإذا وقع في أشراك الخطوب استنارت بصيرته، واستضاءت قريحته، وعلم بطلان ما كان فيه بحقيقة ما وصل إليه»[62]. هذه المواقف، ثم العزلة، بعد أن يبلّ الباشا من مرضه، ويعودان من الإسكندرية، تمكّنه من إعادة تغيير شاملة بموقفه، فتجربة المرض التي تعقب بعثه المشوب بالغموض، وحالة عدم التوافق مع العالم، ثم الاعتكاف بعيداً في عزلة بصحبة الراوي، كل ذلك يتفاعل بصورة إيجابية في تغيير موقفه، فقد كانت العزلة انقطاعاً عن الهموم التي أثارتها عملية بعث الباشا. كانت الأمور متوازنة، فجاء البعث ليخلّ

بمعادلة التوازن، وجاء الاعتزال لاستيعاب كل ذلك،يقول الراوي: «اعتزلتُ بالباشا مدة من الدهر، نستملح العزلة، ونستعذب عليها الصبر، ونعيش فيها عيش الحكماء، من حسن الرضا بحسن الاكتفاء، ونستروح راحة البعد عن هذا العالم وأذاه، وإغماض الجفون على قذاه، مؤتنسين كل الائتناس بالوحشة من الناس، بعد الذي شهدنا من أعمالهم ورأينا، وسمعنا من أقوالهم ووَعينا، وقاسينا من عشرتهم ما قاسينا»[63] وتتمخض جملة التجارب والتأملات عن موقف مغاير تماماً، يثير عجب الراوي.

يرافق الراوي الباشا إلى كثير من «المحافل المشهودة» لرجال الدين وكبار القوم من الأمراء (= حُذف هذان الفصلان من الكتاب لحساسيتهما، بداية من الطبعة الرابعة، وتخلو منهما، ومن بعض المقاطع القصيرة المحذوفة، الطبعات الحديثة من الكتاب) ويلحظ التغيّر الذي اعتراه، فما أن يقترح الراوي عليه الانفراد والاعتزال ثانية، حتى يكون جوابه حاسماً «ما بالك تقطع علي الطريق في البحث والتحقيق، ومالك تحرمني أن نقتصر على ما في الكتب والأوراق لمعرفة الآداب والأخلاق، فنترك النظر للخبر، واللمس لَلبس، والممارسة للمقايسة.. على أنّه قد زال عنّي في هذه المدة ما كان يعترضني من الغضب والحدّة، وانقلب العسر من أمري يسراً، وغدا التقطيب بحمد الله بشْراً، وصرت لا أقابل عيوب الخلق بغير الحلم والرفق، وتعلّمت أن أتحلّم ولا أتألّم، وأتبصّر ولا أتحسّر، وأتدبّر ولا أتضجّر. فأنا اليوم أتفكّه بمخالطتهم، وأتروّح بمباسطتهم، فلم يبق لك من عذر وجيه، ترتضيه بعد ذلك وترتجيه»[64].

وأخيراً ينفلت الباشا من عصمة الضوابط الموروثة التي كانت تقيّده فيدفع الراوي نفسه لخوض غمار الحياة الجديدة، وكما يقول الراوي، فقد «تمكّن من الباشا حبّ الاستكشاف والاستطلاع لدرس الأخلاق وسبر

الطباع، وتبدّلت الوحشة عنده بالائتناس في مخالطة الناس، فصار يلحّ عليّ ويلجّ في الطلب أن أذهب به في هذا السبيل كلّ مذهب، وأنا أداوره وأحاوله وأماطله وأطاوله، وهو لا ينفكّ يستنجزني ويستقضيني، وإذا استعفيته لا يعفيني»[65].

مسار التحولات الواضح في شخصية الباشا ومنظوره وقيمه يكشف الظاهرة التي غابت عن النصوص الروائية التي سبقته، وكانت تمتثل لنظام صارم من الحدود والثبات،فيما يقدّم كتاب «المويلحي» رحلة تحوّل، لا تقف بالباشا عند حدود بلده، بل تنقله إلى الغرب، ولكن ضمن هدف يختلف عمّا ظهر في كتاب «علم الدين» لـ «علي مبارك». فقبل بداية الرحلة الثانية، يتبلور مغزى كبير، وهو أنَّ كثيراً من أوجه الخراب والفساد جاءت بسبب التقليد الأعمى والمحاكاة السلبية للغربيين، فالصديق المرافق للباشا والراوي، يقول، في فصل دال بعنوان «المدنية الغربية»: إنَّ سبب الفساد والخلل «هو دخول المدنيّة الغربية بغتة في البلاد الشرقية، وتقليد الشرقيين للغربيين في جميع أحوال معايشتهم كالعميان لا يستنيرون ببحث ولا يأخذون بقياس، ولا يتبصّرون بحسن نظر، ولا يلتفتون إلى ما هناك من تنافر الطباع، وتباين الأذواق، واختلاف الأقاليم والعادات، ولم ينتقوا منها الصحيح من الزائف، والحسن من القبيح بل أخذوها قضية مسلّمة، وظنّوا أنَّ فيها السعادة والهناء، وتوهّموا أن يكون لهم بها القوّة والغلبة، وتركوا لذلك جميع ما كان لديهم من الأصول القويمة، والعادات السليمة، والآداب الطاهرة... واكتفوا بهذا الطلاء الزائل من المدنية الغربية، واستسلموا لحكم الأجانب يرونه أمراً مقضيّاً، وقضاء مرضياً، وخرّبنا بيوتنا بأيدينا، وصرنا في الشرق كأننا من أهل الغرب، وغن بيننا وبينهم في المعايش لبُعد المشرق من المغرب»[66].

نجح «المويلحي» منذ البداية في تشكيل عالم تخيّلي يحتمل

الإمكان، ومع أنَّ ظهور الباشا من قبره اعتبر عند معظم الدارسين فوق كل احتمال، لكن المتلقّي سرعان ما يتقبل ذلك؛ لأنّه يعرف بأنَّ ذلك متصل بهدف أكبر وهو وضع الأنظمة القيمية في تصادم، وبمرور الأحداث، واندماج الباشا في العالم الجديد، تغيب أهمية البعث، فلا يسأل أحد لماذا لم يعد الباشا إلى قبره في نهاية المطاف؟ وبخاصة أن إشارة «عيسى بن هشام» الافتتاحية بأن الحادثة ترد بصورة حلم. هذا العالم التخيّلي الذي يؤلف قوام النص، يتنازعه قطبان: عالم جديد واقعي بمستحدثاته في العلاقات والسلوك والأنظمة واللغة، وعالم قديم ذهني خاص بالباشا مملوء بالأوامر والنواهي والصرامة والتضحية والمثل الكبرى. والكتاب يقوم بتمثيل للكيفية التي تنتصر فيها قيم العالم الأول، على الرغم من سوء كثير منها، وتنهزم قيم العالم الثاني، وفي هذا فالباشا أكثر اتصالاً بعصره من «دون كيخوته» الذي انبثق وعيه بالخطأ في اللحظات الأخيرة من حياته، فيما مضى الباشا يتفاعل بالتدريج، فلم يكن التغيير لديه مفاجئاً.

يُبعث الباشا في عالم مغاير لعالمه القديم، اختلاف في التقاليد، والوظائف، والأدوار، ومعالم المدينة، والعلاقات الاجتماعية، وأمام كل هذا يجد نفسه غريباً في بلده بصورة كاملة، لكن الراوي يقود الباشا في تجارب حياتية كثيرة يتخطّى فيها غربته ودهشته، ولنقف فقط على التباين بين نمطين من التعارضات في كل ذلك، ففي عصر الباشا، لا يسمح التجوال ليلا إلاَّ بكلمة مرور، ولا تُركب إلاَّ الجياد، وكان القوّاس هو المسؤول عن الأمن، وعلوم الأزهر هي السائدة، ويحصل صاحب الشأن على أوراق الالتزام عند انتهاء التعليم، وعند الخصومة فمرجع الأمر بيت القاضي، والجميع يخضعون للقانون الهمايوني، والفتاوى وأمور الناس الشرعية تجد لها حلا في كتب «ابن عابدين» وغيرها، والغرباء يسكنون الخانات، وبالمقابل، وفي العصر الذي بعث فيه الباشا أصبح التجوّل حراً

في أي وقت، وبالجياد المطهّمة استبدلت الحمير، والبوليس هو الذي يسهر على توفير الأمن، وحلّت علوم الإفرنج محل علوم الأزهر، والشهادة الدراسية محل أوراق الالتزام، والمحاكم الأهلية هي المرجع لفضّ المنازعات بين الناس، والقانون الإمبراطوري الفرنسي هو المعمول به، وبكتب الفقه استبدلت كتب «دللوز» و«جارو» و«بودري» و«فوستين هيلي» وبالخانات استبدلت «الأوتيلات». وهذا مثل على حالة التغيّر التي يلاحظها الباشا، إلى ذلك فهو، في كثير من الأحيان، يجد نفسه لا يفهم دلالة الألفاظ المستحدثة التي لم تكن شائعة في عصره، وأمثلتها كثيرة تتناثر في معظم صفحات الكتاب، ودلالتها غامضة بالنسبة له، مثل: الكرافات، مونشير، الأوتوموبيل، البرنس،الكارت، نوته، الأوتيل ، اللوكانده، الميكرسكوب، الفونغراف، بوفيه، الكلوب، البوسته، اكسبريس، المانفيستو، البليار، البورصة، البنك... إلخ، وكل هذا المفردات دالة على نمط حياتي مختلف عمّا كان عليه الباشا في حياته، ولهذا بدل أن يغلق أذنيه دونها، كان يزداد رغبة في التعرّف إليها. وتترافق تحوّلات الوعي في الكتاب بتحوّلات السرد الذي يتحرّر مع مرور الوقت من الطابع المحاكاتي الأولى للمقامة، فينفتح السرد على مشاهد كبيرة مفعمة بالحيوية، وبخاصة حالات الإخفاق التي يتعرّض لها الباشا في مركز الشرطة، والنيابة، والمحاكم، وهو يدخل متاهة الحياة الحديثة، ثم المتابعة الشائقة لشخصيات مثل العمدة والخليع والتاجر، ومع أنَّ السمة الوعظية لا تغيب عن الكتاب لكن عرض التناقضات بذاتها، والحوارات المعمّقة حولها، وتأثيرها في مصائر الشخصيات، كل ذلك يضفي سمة خاصة على الكتاب.

استأثر «حديث عيسى بن هشام» باهتمام عدد كبير من الباحثين، وكثير منهم شغلوا بالقضية التي ظلت مهيمنة منذ البداية إلى الآن، وهي جنس الكتاب ولم يلتفت بدرجة كافية إلى أمر التحولات القيمية والدلالية

والسردية في الكتاب، فقد ذهب «هاملتون جيب» إلى أنَّ شهرة «حديث عيسى بن هشام» لا تعزى إلى حكايته أو مغزاه إنما إلى «أسلوبه البارع واقتداره على الوصف» وأضاف أنَّ المويلحي «جمع فيه بين أحسن ما في أسلوب المقامة من خواص وبين أسلوب حديث يتسم بالسلاسة والفكاهة» وأضاف «لقد واتر ببراعة بين النثر المسجوع في الأقسام السردية.. ومقاطع حوارية صيغت بأسلوب سهل حديث،لم يتنكّر في بعض أجزائه للغة الدارجة»[67]. وفسّر «العقاد» تقيّد «المويلحي» السجع، إلى أنّه وضع الكتاب «نسق المقامات، واختار له اسم راويته كأسماء رواتها، فالتزم فيه ما كانوا يلتزمونه في مقاماتهم من الأسجاع والأوضاع»[68]. فيما ذهب «علي الراعي» إلى أنَّ «الباحث المدقّق يرى في هذا الكتاب صراعاً ملحوظاً بين فنّ المقامة وفنّ الرواية؛ فالمقامة تغلب على الكتاب في أوائل الفصول ثم لا يلبث ما في الفصل من قصة أن يتغلّب على المقامة، فيصبح الدفع باتجاه الرواية أوضح»[69].

أما «شوقي ضيف» فيرى بأنه «وسّع جنبات المقامة القديمة... وخرج بها إلى حوار واسع، تأثر فيها بطريقة الغربيين في قصصهم، فالحوادث تتطوّر والشخصيات تُصوّر بنزعاتها النفسية في المواقف المختلفة»[70] وقال «راميتش» بأن «الناظر في حديث عيسى بن هشام يلاحظ أن المويلحي لا يلجأ إلى تنميق الأسلوب والعناية به إلاَّ إذا كان الحديث على لسان عيسى بن هشام أو الباشا. أما غيرهما من أشخاص الكتاب فيجري الحديث على ألسنتهم سهلاً لا أثر فيه للتنميق والتجميل»[71]. كان تأثير كتاب المويلحي واضحاً في الأدب العربي فيما بعد، كما ظهر ذلك في كتاب «ليالي سطيح» لـ «حافظ إبراهيم»، وقد نشره في القاهرة إبان تلك الفترة، وهدف فيه على غرار «المويلحي» إلى النقد، وكتاب «محمد لطفي جمعة» «ليالي الروح الحائر» الذي صدر بالقاهرة 1912 واستفاد فيه من قالب المقامة، وهدف إلى النقد أيضاً،

وبذلك يمكن القول بأن كتاب «المويلحي» أسهم في بذر الحراك الناقد للتحرر من قيد التصوّر التقليدي المغلق لبناء الشخصيات والأحداث الذي كان شائعاً من قبل.

8. خاتمة

تكشف المدوّنة السردية العربية في القرن التاسع عشر عن الإرهاصات الأولى لتشكّل النوع الروائي، ومع منتصف القرن كشف النوع عن نفسه عبر ولادة عسيرة كانت ثمرة مخاض أفول المرويات السردية، وراحت الهوية السردية للنوع الروائي تظهر بالتدريج مع كل مرحلة جديدة، ونص جديد، ويرتبط ظهور النوع الجديد باللحظة الرمزية التي انفصلت بها العوالم التخيلية وأساليب السرد عمّا كان شائعاً في الموروث السردي من قبل، واتخذت منحىً مختلفاً، ومع أن التقارب بينهما مازال ملحوظاً، لكن الاختلاف النوعي بدأ يعلن عن نفسه، مع رواية «وي. إذن لست بإفرنجي» ثم كشف عن نفسه بصورة أكثر وضوحا في رواية «غابة الحق» وراح يتبلور بصورة ملفتة للنظر مع «البستاني» و«زيدان» وبلغ درجة كبيرة من الوضوح في «حديث عيسى بن هشام».

يهمنا كثيراً أن نؤكد على أن التمايز بين العوالم التخيلية، والأساليب السردية التي قامت بتشكيلها، يتضمن اختلافاً بين ما كان عليه في المرويات السردية، وما أصبح عليه في النصوص الروائية، على أن ذلك لا يوهمنا بقطيعة بينهما؛ فالسمات المشتركة كانت كالنسغ الصاعد تجري في أوصال المرويات والنصوص. وراحت قضية إمكانية وقوع الأحداث، واحتمالية الأفعال تتدرج بصورة مواكبة لكل ذلك، ولم تعد المغامرة المجرّدة الخالية من المنطق السردي الذي يدفع بها وينظّمها مقبولاً، ولكن مازلنا بعيدين عن السرد الذي يكسو الوقائع والأحداث بغطاء سميك يبعدها عن روح الحركة السريعة والمفاجئة، وينقلها إلى

ترتيب سردي محكوم بمنطق التحول الداخلي الذي تفرضه رؤى الشخصيات وأفكارها، ولم يتحقّق ذلك في نهاية المطاف إلا في «حديث عيسى بن هشام» على أن اللغة الروائية أعلنت عن نفسها، وتخفّفت النصوص من روح التجريد والتكرار، وصارت المرجعيات الأصلية للرواية، وهي المرويات السردية تتوارى مع الزمن، فذاب التناقض الثنائي الثابت في المرويات، وبه استبدل التحول الذي تتكافأ فيه مكونات البنية السردية والدلالية للنصوص، كما تجلّى على يد «المويلحي» فالمدونة السردية العربية الحديثة هي ثمرة التشّقق المؤلم للعوالم التقليدية التي أعلن عن انهيارها النسقي التدريجي في القرن التاسع عشر.

المصادر والمراجع

1) مارون عبود، المؤلفات الكاملة، بيروت، دار مارون عبود، مج 2 ص 113.

2) تنظر أعداد جريدة حديقة الأخبار في مكتبة الجامعة الأمريكية بيروت مصورة على ميكروفيلم، وقد تم الاطلاع عليها ومراجعتها مباشرة.

3) خليل الخوري، وي. إذن لست بإفرنجي، حديقة الأخبار، العدد 102 الخميس الموافق 15 كانون الأول/ ديسمبر 1859.

4) انظر كتاب «خليل الخوري: فقيد الشعر والصحافة والسياسة» جمع إدارة حديقة الأخبار، بيروت، مطبعة حديقة الأخبار، 1910 ص 29.

5) لويس شيخو، الآداب العربية في القرن التاسع عشر، بيروت، مطبعة الآباء اليسوعيين، 1926 ج 2 ص 45 وانظر سامي الكيالي، الأدب العربي المعاصر في سوريا: 1850-1950، القاهرة، دار المعارف، 1959 ص 42-43.

6) الفيكونت فيليب دي طرّازي، تاريخ الصحافة العربية، بيروت، المطبعة الأدبية، 1913، ج 1 ص 104.

7) أحمد حسن الزيّات، تاريخ الأدب العربي، بيروت، دار الثقافة، 1978، ص 511.

8) فرنسيس فتح الله مراش، غابة الحق، بيروت، دار الحمراء، 1990، ينظر مقدمة مارون عبود ص 10.

9) م.ب. باختين، قضايا الفن الإبداعي عند دوستويفسكي، ترجمة جميل نصيف، بغداد، دار الشؤون الثقافية، 1986، ص 11.

10) مارون عبود، مقدمة غابة الحق، ص 10.

11) م.ن. ص 11.

12) أورده سامي الكيالي، الأدب العربي المعاصر في سوريا، ص 45.

13) الآداب العربية في القرن التاسع عشر، ج 2 ص 46.

14) رشيد يوسف عطا الله، تاريخ الآداب العربية، تحقيق علي نجيب عطوي، بيروت، مؤسسة عز الدين، 1985، ج 2 ص 326.

15) حيدر حاج إسماعيل، فرنسيس المرّاش، لندن، دار رياض الريس، 1989، ص 16-17.

16) نازك سابايارد، الرحالون العرب وحضارة الغرب في النهضة العربية الحديثة، بيروت، مؤسسة نوفل 1979، ص 128-129.

17) فرنسيس المرّاش ص 10.

18) روجر ألن، نشأة الرواية. انظر تاريخ كيمبردج للأدب العربي، جدة، النادي الأدبي الثقافي، 2002، ص 267.

19) سليم البستاني، الهيام في جنان الشام، الجنان، مجلد عام 1870.

20) سليم البستاني، افتتاحيات مجلة الجنان البيروتية 1870-1884 إعداد وتحقيق يوسف قزما الخوري، بيروت، دار الحمراء، 1990، ج 1 ص 35.

21) سليم البستاني، الهيام في جنان الشام، مجلد عام 1870 ص 703.

22) سليم البستاني، أسماء، مجلة الجنان، مجلد عام 1873.

23) سليم البستاني، بدور، مجلة الجنان، مجلد 1872.

24) البستاني، أسماء، الجنان، ج 4 لسنة 1873 ص 32.

25) البستاني، مجلة الجنان، ج 6 لسنة 1875 ص 442.

26) نشأة الرواية، ص 267.

27) البستاني، الهيام في فتوح الشام، الجنان، ج 5 لسنة 1874 ص 101.

28) ميشال حجا، سليم البستاني، دار رياض الريس للكتب والنشر، 1989، ص 46.

29) فيليب دي طرازي، تاريخ الصحافة العربية، بيروت، المطبعة العربية، 1913، ج 2 ص 69.

30) محمد يوسف نجم، القصة في الأدب العربي الحديث، بيروت، دار الثقافة، ص 76.

31) يوسف حسن نوفل، بيئات الأدب العربي، الرياض، دار المريخ، 1984، ص 232.

32) فولفجانج إيسّر، فعل القراءة، ترجمة عبدالوهاب علوب، القاهرة، المجلس الأعلى للثقافة، 2000 ص 9.

33) على مبارك، الأعمال الكاملة، تحقيق محمد عمارة، بيروت، المؤسسة العربية، 1979، ج 1 ص 320-321.

34) لويس شيخو، تاريخ الآداب العربية 1800-1925، بيروت،دار المشرق، 1991 ج 3 ص 223.

35) تاريخ الآداب العربية، ج 2 ص 394.

36) عبدالمحسن طه بدر، تطور الرواية العربية في مصر، القاهرة، دار المعارف 1968، ص 66.

37) نشأة الرواية، ص 270.

38) عبدالفتاح عبادة، جرجي زيدان، ص 133 أورده محمد يوسف نجم، القصة في الأدب العربي الحديث، ص179-180.

39) جورجي زيدان، عذراء قريش في عالم الغيب، الهلال، فبراير 1899 ص 277.

40) جورجي زيدان، تاريخ آداب اللغة العربية، القاهرة، 1914، ج 4 ص 230.

41) جورجي زيدان، الحجاج بن يوسف الثقفي، القاهرة، دار الهلال، 1950، انظر المقدمة.

42) جورج لوكاش، الرواية التاريخية ترجمة صالح جواد الكاظم، بغداد، دار الشؤون الثقافية، 1986، ص 11.

43) فرح أنطون، فتح العرب لبيت المقدس، القاهرة، 1919، ص 152.

44) جورجي زيدان، الهلال، مايو 1899ص 429 ورد النص كاملاً في ملحق كتاب «الرواية التاريخية في الأدب العربي الحديث» قاسم عبده قاسم وأحمد إبراهيم الهواري، القاهرة، دار المعارف، 1979، ص 158-159.

45) م.ن. ص 158.

46) نقلاً عن الهواري، نقد الرواية في الأدب العربي الحديث في مصر، دار المعارف 1983 ص 65.

47) شوقي ضيف، الأدب العربي المعاصر في مصر، القاهرة، دار المعارف، 198 ص 211.

48) سهيل إدريس، محاضرات عن القصة في لبنان، معهد الدراسات العربية العالية، 1957 ص 18.

49) رشيد يوسف عطا الله تاريخ الآداب العربية، ج 2 ص 394.

50) مارون عبود ،المؤلفات الكاملة ج 1 ص 453.

51) أبو القاسم بن علي الحريري، مقامات الحريري، بيروت، دار صادر، 1965 ص 11.

52) ابن الصيقل الجزري، المقامات الزينية، تحقيق عباس مصطفى الصالحي، بيروت، دار المسيرة، 1980 ص 76.

53) ناصيف اليازجي، مجمع البحرين، بيروت، دار صادر، 1966، ص 10.

54) عبدالله إبراهيم، السردية العربية، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 2000 ص 208-213.

55) محمد المويلحي، حديث عيسى بن هشام، القاهرة ،مكتبة الثقافة الدينية، ص 6.

56) علي الراعي، دراسات في الرواية المصرية، القاهرة، الهيئة المصرية للكتاب، 1979، ص 10.

57) حديث عيسى بن هشام ،ص 23.

58) م.ن. ص 23.

59) م.ن. ص 24.

60) م.ن. ص 53.

61) م.ن. ص 106-107.

62) م.ن. ص 135.

63) م.ن. ص 169.

64) م.ن. ص 210.

65) م.ن. ص 242.

66) م.ن.ص 372-373.

67) هاملتون جيب، دراسات في الأدب العربي، ص 86 و87.

68) عباس محمود العقّاد، مراجعات في الآداب والفنون، بيروت، دار الكتاب العربي، 1966 ص 158.

69) دراسات في الرواية المصرية، القاهرة، 1979 ص 19.

70) شوقي ضيف، الأدب العربي المعاصر في مصر، القاهرة، دار المعارف، 1988 ص 241.

71) يوسف راميتش، أسرة المويلحي وأثرها في الأدب العربي الحديث، القاهرة، دار المعارف، 1980 ص 391.

* * *