دار المنظومة
DAR ALMANDUMAH
الرواد في قواعد المعلومات العربية

العنوان:	الرواية العربية وتفكك الموروث السردى
المصدر:	مجلة العلوم الإنسانية
الناشر:	جامعة البحرين - كلية الآداب
المؤلف الرئيسي:	إبراهيم، عبدالله
المجلد/العدد:	ع 12
محكمة:	نعم
التاريخ الميلادي:	2006
الشهر:	صيف
الصفحات:	226 - 267
رقم MD:	182090
نوع المحتوى:	بحوث ومقالات
قواعد المعلومات:	HumanIndex
مواضيع:	الثقافة العربية، الرواية العربية، الرويات السردية، الادب العربى، الادب الغربى، الرواية الغربية، النصوص الادبية، السرد العربى القديم، الصيغ البلاغية، اللغة العربية
رابط:	http://search.mandumah.com/Record/182090

© 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 وتفكّك الموروث السردي

د.عبدالله إبراهيم *

الملخص

يعنى هذا البحث بوصف الكيفية التي تفككت بها المرويات السردية العربية القديمة، وتحولها إلى رصيد سردي انبثقت منه الرواية العربية الحديثة، خلال القرن التاسع عشر الميلادي، وهو يكشف طبيعة عالم السرد القديم، وتحلّل أساليب التعبير التقليدية ، ثم الظروف الثقافية التي تبلورت من خلالها ملامح النوع الروائي. فالسمات الخاصة بالرواية العربية لم تنبثق فجأة من العدم، إنما هي تطوير، وإعادة تجميع للعناصر السردية والأسلوبية التي شهدت انهيارا بسبب تغير النسق الثقافي العام، فأعيد تشكيلها في نوع جديد هو الرواية.

* *أستاذ مشارك/ كلية الإنسانيات/ جامعة قطر.*

Arabic novel and the disintegration of the heritage of the narrative

Dr. Abdullah Ibrahim

Abstract

The present research aims at uncovering the ways by which old Arab narratives were disintegrated, in the 19 th century, and how such narratives came to constitute a whole and complete narrative heritage to produce the modern Arab novel.

Further, the research attempts to show the true nature of the words of the narrative and their traditional ways of expression, in addition to exposing the cultural conditions that helped crystallise this new literary genre. The features characteristic of modern Arab novel did not, in fact, emerge from nothingness; but came out as a legitimate and natural development and a reassembly of these old narratives and their stylistic elements which witnessed a collapse due to the change of the general cultural context of the era.

١ - المدخل

استدرجت قضية أصول الرواية العربية ومصادرها ونشأتها وريادتها آراء كثيرة، منها: ما تنكر على الأدب العربي السردي إمكانية أن يكون أصلاً من أصول الرواية، و أخرى تراه محضناً ترعرعت في أوساطه بذور هذا النوع الأدبي، وغيرها تؤكد أن المرويات السردية العربية هي الأب الشرعي للرواية العربية، وثمة آراء تراها مزيجاً من مناهل عربية وغربية، وهنالك أخيراً الرأي الشائع الذي يرى أن الرواية مستجلبة من الأدب الغربي، وأنها دخيلة على الأدب العربي من ناحية الأصل والأسلوب والبناء والنوع، وأن المعايير المشتقة من الرواية الغربية هي التي شاعت في الرواية العربية، ووظفت فيها؛ وعليه فالرواية، بمفهومها النوعي نبتة مستعارة من بستان الغرب، وأنها لاقت رواجاً؛ لأن الثقافة الغربية قد هيأت لها أرضية مناسبة في القرن التاسع عشر، فيسرت أمر ظهورها وقبولها في الأدب العربي، وأن الرواية العربية بأرقى نماذجها وأشكالها إنما تنحو منحى غربياً في نوع من المحاكاة الظاهرة لما يستجدّ في الرواية الغربية، وبخاصة في القرنين التاسع عشر والعشرين.

ومن الواضح أن هذه الآراء تتشابك في تعارضاتها، وتتقاطع في تناقضاتها؛ لأسباب ،منها: أن بعض أحكامها لا تستند إلى أرضية شاملة من التصورات التي تأخذ بالاعتبار كل التطورات والتداخلات الثقافية المعقّدة التي شهدتها الثقافة العربية في القرن التاسع عشر على وجه التحديد، وأن بعضها يجرّد النوع الروائي من أبعاده الشاملة، والمبالغة في تحديد خصائصه وتضييقها واشتقاقها من نصوص معينة بوصفها نصوصا استكملت شروط النوع الروائي بصورة نهائية. إلى ذلك فإن كثيرا من الآراء تريد انتزاع الرواية من السياق الثقافي الذي يغذّيها بخصائصها وملامحها العامة ووظيفتها،ويصطنع لها رصيداً مستعارا من سياق آخر. وعلى العموم، فليس ثمة موضوع التبست حوله الآراء وتضاربت وتعارضت مثلما حصل في

موضوع أصول الرواية العربية ومصادرها ونشأتها وريادتها؛ وذلك يعود إلى تغليب مرجعية مؤثرة على أخرى، أو اختزال ظروف النشأة إلى سبب دون آخر، فضلاً عن الميل الواضح إلى اعتماد مبدأ المقايسة بين الرواية العربية والغربية، ويبدو واضحاً أنه لم يول اهتمام جاد ودقيق وموضوعي للبحث في المهاد الثقافي الذي أدت تفاعلاته المتنوعة إلى مخاض صعب وطويل ومعقّد تبلورت ملامحه خلال عشرات السنين ليكون ممارسة سردية دائمة التطور والتجدّد هي الرواية.

أقول إنه لم يول اهتمام معمّق وجاد ودقيق وموضوعي، ليس بهدف التقليل من قيمة كثير من الدراسات والبحوث التي تعرّضت للبحث في هذه القضية الشائكة،إنما لأن معظمها اتبع الطريقة التقليدية في تاريخ الأفكار، الطريقة الخطية التي تتعقّب الحوادث، وتؤرخ الوقائع،ولاتستنطق السياقات الثقافية، وعلاقات التراسل بين تلك السياقات والظواهر الأدبية، ولا تلتفت إلى التفاعلات الضمنية بينهما، تلك التفاعلات المتوارية وراء الأحداث، والمختفية في تضاعيف النصوص الأدبية السائدة،ولم تلتفت إلى التفكّك غير المنظور والبطيء للمرويات السردية القديمة، ولا إلى الكيفية التي تقوم بها النصوص بتمثّل المرجعيات المتحوّلة. وفي الغالب ،لم يجر بحث في عملية انكسار النسق التقليدي لتلقي المرويات الموروثة وبداية انهيار الأبنية السردية، وتحللها، وامتصاص كثير من سماتها الفنية والدلالية من قبل النصوص السردية التي انفصلت تدريجيا عنها، لكنها مازالت تعتاش على خصائصها العامة، فالسمات المميزة للنوع الجديد لا تنبثق فجأة من العدم،إنها تستظل بسمات الأنواع السابقة، لكنها تقوم، في الوقت نفسه، بتنحية بعضها، والتمرد على الأخرى، وتوظيف ما تراه مناسبا كرصيد لها، وهكذا يقع انعطاف غير منظور في كيفية ترتيب المكونات الأساسية للبنية السردية،دون الانقطاع الكلي عن الترتيب الشائع لمكونات تلك البنية، وبمرور الوقت تتبلور السُّنن الجديدة شيئا فشيئا، وتلوح معالم نوع جديد؛فتشكّل الأنواع، وتحلّلها، لا يمكن رصده من قبل الدراسات التي تهدف إلى

البحث في تاريخ الأنواع، الأمر يقتضي منهجية بحث تُدْرِك الترابط الخفي بين النصوص من جهة، وبين النصوص ومرجعياتها من جهة أخرى، وأخيراً بينهما والسياقات الثقافية، بما في ذلك عملية التأويل والتلقّي التي تلعب دورا غاية في الأهمية في كل ذلك.

إنّ السرد قوامه الأساس حكاية، والفرق بين المرويات السردية الشفوية والسرود الكتابية فرق في البنية، والأساليب ، وأشكال التعبير، والعوالم المتخيلة التي تشكّل محتوى ذلك التعبير. وحينما يتأزّم نوع سردي تبحث الحكاية عن بنية وأسلوب وشكل مختلف،وعالمٍ افتراضي خاص. فالسرود الشفوية تمثّل ، في الغالب، فكرة اعتبارية تبلور تصوراً تخيليّا عن عالم مفترض ذي جوهر ثنائي التكوين، فيما السرود الكتابية تعنى بتمثيل عالم ذي مرجعيّات متنوعة، بما في ذلك تفاصيل المكان والزمان وملامح الشخصيات وأنظمة الحدث. السرود الشفوية تقتضي مهارات إصغائية لدى كل من الراوي والمتلقّي، فهما يتشاركان في طقس خاص من طقوس الإرسال والتلقّي يقوم على الكلام والحركة والإيماء، والتنويعات الصيغية في المخاطبة،والإنشاد، والتماهي مع العالم الخيالي، فذلك العالم الافتراضي يصاغ عبر تراسل لفظي وحركي، وغالبا ما تكون النزعة الأخلاقية هي البؤرة التي يتمركز حولها السرد، وتتضاءل أهمية السرود الشفوية ووظيفتها، حينما يتعرّض نسق الإرسال والتلقّي إلى التغيير، فتظهر السرود الكتابية التي تقتضي مهارات أخرى بصرية وذهنية.

يمثل السرد العربي في القرن التاسع عشر مرحلة التحوّل وليس القطيعة ، التحوّل عن النسق التقليدي، وبداية تأسيس نسق جديد.لقد جرى تحوّل بطيء وغير منظور أحيانا في وظيفة السرد، وفي أساليبه، وفي تركيب عناصره، ومكوناته. والحق ففي السرود يصعب الحديث عن قطيعة، فالتفكّك الداخلي للمرويات السردية القديمة، والتشكّل البطيء للأنواع الحديثة هو فعل متزامن ومتداخل وليس له نهاية محددة، ولا بداية واضحة، تكشف ذلك حالة تفكّك المقامات التي استغرقت زمنا طويلا، بدأ

متزامنا مع لحظة تشكلها[1] .وبالمثل فإن تشكّل الرواية قد خضع للقانون الثقافي الخاص بالتمثيل في مستوياته الواعية وغير الواعية.

حينما يدور الحديث حول ظاهرة سردية ذات طابع أدبي -ثقافي ، مثل الرواية، لابد من التركيز على كيفيات التمثيل، والوظائف، والتحولات البنائية في صيغ السرد وتراكيبه وأبنيته، وأخيرا إلى كيفية تلقيه. وكل بحث يتوخَّى الدقة والموضوعية ينبغي له الكشف عن طبيعة التركة التي ورثتها الرواية العربية ،تلك التركة الثمينة التي تراكمت طوال أكثر من ألف عام،ثم بدأت في القرن التاسع عشر تتأزّم،في إشارة واضحة،وإن كانت مبكرة،إلى بداية الانهيار الذي استغرق ما يزيد على قرن من الزمان.

تتأزم أبنية الأنواع ، وتكفّ عن التطوّر،حينما تُدعم بتصورات نقدية مدرسية تستخلص منها قيما فنية مطلقة، ومعايير ثابتة، فيصبح الخروج عليها إثما، وتجديدها مروقا، والامتثال لها أمانة وفضيلة.تتخمّر داخل النوع نفسه مظاهر رفض له، وهنالك تنثر بذور التمرد والاحتجاج،قبل مدة طويلة من ظهورها علنا. وكل نوع تثبت خصائصه يتأزم بناؤه، لأنه يضمر في طياته نوعا جنينيّا يترقّب الظهور، وإذا ما تأزّمت الأنواع كلها لظروف تاريخية وثقافية ، كما هو الأمر بالنسبة للمرويات السردية العربية القديمة، في القرن التاسع عشر ،فإنه من وسط التأزم الكلي، يتبلور نوع يرث من جهة كثيرا من خصائص تلك المرويات، ويقوم من جهة ثانية بتكوين خصائصه. عمليات التحلّل البطيئة، وعمليات التشكّل الأكثر بطأ تُحدث ارتباكا في التصورات القائمة بخصوص الربط المباشر بين الأسباب والنتائج.

لم يفلح بحث يقصد ربطا مباشرا بين المؤثرات والنتائج في الوصول إلى تثبيت حقائق نهائية، إلا إذا اختزل الظاهرة الروائية إلى ظاهرة نصية محدودة ومنتسبة إلى مدونات معينة مغلقة وموثّقة، وأهملها بوصفها ظاهرة ثقافية تضمر أنساقا من

ضروب التمثيل السردي المرتبطة بسياق ثقافي خاص، فالأدب السردي كان يتعرض لتغيير وإعادة تشكيل في آن معا. وليس خافيا أن المرويات السردية القديمة قد استكملت شروطها النوعية قبل قرون، وأن الأزمة فيها قد نشطت، وصارت النصوص تتصادى فيما بينها،فتبعث مجددا، في نوع من التكرار الظاهر، الخصائص نفسها المهيمنة في النوع. وفي مثل هذه الحال يتجه التفكير الأدبي المباشر، والراغب في الحفاظ على المعايير ، أكثر ما يتجه، إلى إحياء خصائص الأدب الكلاسيكي، وبعث روحه في سياق ثقافي بدأ يشهد تحوّلات جديدة،حصل ذلك في الشعر عند الإحيائيين، وعند كتّاب النثر الذين بذلوا جهودا استثنائية من أجل بعث تقاليد النثر القديم،وكما نجد عددا كبيرا من الشعراء طوال القرن التاسع عشر وشطرا من القرن العشرين ممن سعوا إلى التمسك الأعمى بتقاليد الشعر العربي الموروث في نوع من العناد الغامض الذي يفتقر إلى الحس التاريخي الذي ينزع إلى التغير والتحوّل، فإننا نجد أضعافهم ممن بذلوا جهدا لا ينكر في إحياء تقاليد النثر، وبخاصة تلك التقاليد الأسلوبية النثرية التي اعتمدتها المقامات والرسائل الديوانية. ولا يمكن تفسير ذلك إلا بتحول شروط الأنواع الشعرية والسردية إلى معايير نهائية، وعدم الوعي بوظيفتها، تلك الوظيفة التي بدأت تحول دون إضفاء قيمة خاصة على النص، فقيمته متأتية ليس من خصائصه الأسلوبية الفردية،ومن وظيفته التعبيرية والتمثيلية ، إنما من أنه يعيد إنتاج خصائص النوع الذي يتصل به، فيداعب متلقيا مستسلما ، تمرّس على ذائقة محددة الشروط،وتدرب على مهاراتها، ولا يريد تغييرها، كونه لايعي أهمية البدائل، ولا يعرفها،ويخاف منها، فالنص الأدبي، طبقا لهذا التصوّر، يكون نصا أدبيا ليس في التعبير عن نسق دلالي خاص به، إنما في امتثاله لشروط محددة. لم يمض أكثر من قرن، وإذا بتلك المعايير تتناثر، وتتحوّل التركة إلى ذكرى. إن الذائقة التقليدية، في إنتاج الأدب وتلقيه تتغير ببطء، وبذلك تشجع ضمنا إشهار التمرد. حصل ذلك في الشعر الحر ، وقصيدة النثر ، ووقع نظير

له في الرواية والقصة القصيرة. وينبغي علينا الآن أن نقترب إلى طبيعة الموروث السردي الذي تمخّضت عنه الأشكال الأولى للرواية العربية في القرن التاسع عشر، الأشكال التي تفاعلت فيما بينها لبلورة هذا النوع الجديد.

ذهب ريكور إلى أن «التراثية» هي المفتاح لتشغيل النماذج السردية، ومن ثَمَّ تحديد هويتها، ولاشك في أن تشكيل تراث ما يعتمد على تفاعل عاملين هما «المبتكر» و«الراسب»، وللثاني تعزى النماذج التي تشكل أنماط الحبكات الخاصة بالأنواع الأدبية. ولكن ينبغي عدم إغفال حقيقة أساسية، وهي أن تلك النماذج ليست ماهيات أدبية ثابتة، إنما هي تنبع من تاريخ مترسّب طُمس تكوينه من قبل، وإذا سمح ذلك الترسب بتحديد هوية أثر أدبي ما، فإن تلك الهوية لا تزول باستنفاد النماذج التي ترسبت قبله، وهنا تدخل أهمية الابتكار. فالنماذج نفسها إنما نبعت من ابتكار أسبق، تتغير القوانين الأدبية تحت ضغط الابتكار، لكنها تتغير ببطء، بل إنها تقاوم التغيير بسبب عملية الترسب، وهكذا يظل الابتكار القطب المضاد لقطب التراث، وهناك دائما متسع للابتكار إلى حد أن ما تمّ إنتاجه، هو دائما عمل فريد، فالقوانين التي تشكل نوعا من القواعد التي تتحكم بتأليف الأعمال الجديدة، تتجدد بدورها بحيث يصير ما قبلها نمطا باليا، فكل عمل هو إنتاج أصيل، وكينونة جديدة في عالم الخطاب، ولكن العكس لا يقل عن ذلك صدقا، إذ يظل الابتكار سلوكا تحكمه القواعد، لأن عمل الخيال لا يأتي من فراغ. فهو يرتبط، بطريقة أو بأخرى، بالنماذج التي يوفرها التراث، غير أن بوسعه الدخول في علاقة متغيرة مع هذه النماذج. ويظل نطاق الحلول واسعا بحق بين قطبي التكرار الذليل والانحراف المحسوب، مرورا بجميع درجات التشويه المنظّم، فالحكايات الشعبية والأساطير والمرويات التراثية تقف قريبة من قطب التكرار، ولكن ما أن نترك وراءنا هذه المرويات التقليدية حتى ينتصر الانحراف على القانون[٢].

هذا التصور غير منقطع عن تصور آيزر للرصيد الذي تنبثق منه النصوص ،

فرصيد النص الأدبي «لا يتكون فقط من معايير اجتماعية وثقافية ؛ فهو يضم عناصر أدب الماضي بكل تراثه مع تلك المعايير» ووظائف الرصيد أنه «يعيد صياغة العناصر الأدبية المألوفة بحيث تتحول إلى خلفية لعملية التواصل ، ويقدم إطارا عاما يمكن وضع رسالة النص أو معناه فيه» وعليه فإن « المعايير الاجتماعية والإيحاءات الأدبية التي تشكل العنصرين الأساسيين للرصيد الأدبي تستمد من نسقين مختلفين تمام الاختلاف، أولهما من أنساق الفكر التاريخية، والآخر من ردود الأفعال الأدبية القديمة تجاه المشكلات التاريخية» [٣]. لكن التفسير الضيق والمباشر لمفهوم النص الأدبي ووظيفته يوحي بفكرة القطيعة بين الأنواع ورصيدها؛ لأنه لا يتلمّس الأبعاد غير المرئية في العلاقات، ولا يحفر في الموجهات الثقافية العامة التي ترسم للأنواع مساراتها الأسلوبية والبنائية والوظيفية. وإلى مثل ذلك أشار ريكور حينما قرر أنَّ وجهة النظر التأويلية للتجربة الأدبية تختلف عن رؤية التحليل البنيوي المستندة إلى اللسانيات لها. فهي تذهب إلى أن النص الأدبي وسيط بين الإنسان والعالم، وبين الإنسان والإنسان، وبين الإنسان ونفسه. والوساطة بين الإنسان والعالم هي ما يصطلح عليها بالمرجعية، والوساطة بين الناس هي ما يعرف بالاتصالية، والوساطة بين الإنسان ونفسه هي الفهم الذاتي. والعمل الأدبي يتضمن هذه العناصر الثلاثة: المرجعية والاتصالية والفهم الذاتي. تبدأ المشكلة التأويلية حين تفرغ اللسانيات وتغادر، وهي تحاول أن تكشف ملامح جديدة للمرجعية ليست وصفية، وملامح للاتصالية ليست نفعية ، وملامح للتأملية ليست نرجسية، مادامت هذه الملامح وليدة العمل الأدبي. بعبارة أخرى تقف التأويلية عند نقطة تتقاطع فيها الصياغة الصورية(الداخلية) للعمل الأدبي، وإعادة التصوير (الخارجية) للحياة [٤].

يفضي بنا كل هذا إلى البحث في طبيعة الموروث السردي الذي شكّل رصيدا خصبا للرواية العربية في القرن التاسع عشر.

٢ . العالم الافتراضي للسرد العربي القديم

يلاحظ أن العالم المتخيل الذي أنشأته المرويات السردية العربية القديمة، بما فيها السير الشعبية والحكايات الخرافية،والمقامات، عالم منقسم على نفسه بين الخير والشر. فأبطاله الرمزيون متعارضون في منظوماتهم القيمية والنفسية والاعتقادية، ويأخذ ذلك التعارض غالباً شكل صراع بين الأقطاب المتناقضة، فيحل التعارض بانتصار الخير على الشر ،ثم ينشأ مجدداً بظهورهما، فالعوالم التخيلية الافتراضية في تلك المرويات تتألف من تعاقب مستمر لنوازع متضادة يجسدها أخيار وأشرار، وبذلك فمضمونها يقوم على نوع من صراع القيم. ومن اليسير وصف تلك المضامين بأنها تجريدية، لها صلة بالتصورات الثقافية السائدة في عالم يرجع علة حركته إلى مفهومي الخير والشر، فهي حركة سكون دائرية لا تفضي إلى نوع من التقدم، فكلما انهزم شر، استجد آخر، وليس ثمة خير دائم. وعلى العموم يختزل العالم إلى صراع حول جملة من الثوابت الإيجابية والسلبية التي يتكرر ظهورها كموجهات لأفعال الشخصيات، وهي تتوزع لتمثيل تلك الثوابت، وما أن تستأثر قيمة ما بالأهمية إلا وتواجه بقيمة مضادة. والانتصار المؤقت لإحدى القيم، يعني انتهاء وحدة سردية، وذلك قبل أن تظهر وحدة أخرى؛ لمعالجة صراع انبثق من رحم الوحدة الأولى. فالحركة الدائرية لأبطال السير والخرافات وخصومهم محكومة بتناوب دائم، لا يوجد فيه منتصر أخير، ولا مهزوم نهائي، فما دام ثمة شر في العالم فينبغي أن يظل الأخيار في يقظة تامة؛ إذ سرعان ما يفاجئهم الأشرار.

وفي الوقت الذي يسعى الأخيار فيه إلى تحقيق عالم مستقر، يعمل الأشرار على زرع الفوضى فيه. وغالباً ما تكون الوضعية الأولية لعوالم السرد الشفوي القديم، وضعية ثبات واستقرار، وينطلق الصراع في اللحظة التي يعبث فيها الأشرار بتلك الوضعية، ويخسرون، ثم تبدأ الحركة مجدداً. فالثبات قرين الخير، والاضطراب

لصيق الشر. وهذا التنازع المتواصل بينهما، لا يمكن أن ينتهي، لأنه متصل بالرؤية الدينية – الثقافية للعالم، تلك الرؤية التي تختزل تناقضات العالم إلى ثنائية ضدية دائمة الحضور، وهي: الخير والشر. واستناداً إلى هذه الرؤية تتوزع المحاور الدلالية في السرد القديم؛ لتأخذ شكلها النهائي في صورة قطبين متنافرين.

يندرج أبطال السير الشعبية والحكايات الخرافية في فئة الأخيار، ويندرج خصومهم في فئة الأشرار، فالأميرة ذات الهمة، وسيف بن ذي يزن، وعنترة بن شداد، وأبو زيد الهلالي، والظاهر بيبرس، وعشرات غيرهم من أبطال الحكايات الخرافية في «ألف ليلة وليلة» و «مائة ليلة وليلة» و«الحكايات العجيبة والأخبار الغريبة»، ينذرون أنفسهم لمقاتلة الأشرار الذين يفسدون العالم بضلالهم وشرورهم. فيغادرون بلادهم من أجل القضاء على الشر الذي يقع دائما في ممالك أخرى خارج دار الإسلام، وأحياناً يتسرّب إلى عالمهم حينما يقتحم الآخرون تلك الدار. ويفوزون إثر مصاعب جمة، لكن الشر سرعان ما يندلع في مكان آخر، يقوم به أشخاص غايتهم هزم الخير والقضاء عليه، فيستعينون لذلك بالسحرة والمشعوذين الذين برعوا في ميدان الكفر والضلال .

لأسباب تتصل بنشأة المرويات السردية، وروايتها الشفوية في عالم ذي ثقافة عربية – إسلامية، ينتدب الأبطال أنفسهم للدفاع عن قيم متصلة بتلك الثقافة، فعالم الآخر وأبطاله يمثلون الشر، وهم يحيطون بعالم الخير من كل جانب، ويتوزعون إلى أحباش و روم وهنود، وينتمون إلى عقائد أخرى، ويختلفون عن الأخيار بثقافتهم وأعراقهم وعقائدهم. وهكذا يتوسع المجال الخاص بصراع الأضداد ليشمل العالم القديم بأجمعه، فثمة في القلب عالم خيّر مهدد بالخطر من شتى جوانبه، وفي السير الشعبية الضخمة ، على وجه الخصوص، وهي الأكثر تأثيرا في اللاوعي الجمعي،والتي صاغت المخيال الإسلامي ، صوغا رمزيا ، وقامت بتمثيله لمدة طويلة، يندرج الصراع في سياق وجودي وعقائدي وثقافي وعرقي شامل، فالعالم

منشطر إلى عالمين، والشخصيات منقسمة إلى فئتين، وهنالك دائما تحديات قائمة، ما دامت المواجهة أبدية بين ما هو خير وما هو شر. على أنه، وحتى في الحكايات الخرافية، فخلف حكايات الحب والغرام والضياع والاغتراب والمجد تظهر المنظومات القيمية؛ لتحدد مسار الأفعال واتجاهاتها ودلالاتها.

يريد الأخيار إحلال الوحدة محل الانقسام، والوصول إلى تثبيت عالم مشبع بالفضيلة والإيمان، لكن الأشرار يسعون دائما إلى تقويض ذلك وإفساده. وكلما انتهت جولة من الغزوات والحروب والمنازعات، أعقبتها أخرى، في تناوب لا ينتهي، وتغلق تلك النصوص الطويلة و العالم يمور بالشر، فيما يقتطف الموت الأخيار واحداً بعد الآخر، دون أن يتطّهر العالم من دنسه بصورة نهائية،الخير ينتصر لكن نبع الشر لا ينضب.وهو أمر يلمس بدرجة ما في المقامات منذ الهمذاني، مرورا بالحريري، والسرقسطي، وابن الصيقل الجزري، وصولا إلى اليازجي، فالشخصية السلبية التي تتورط في الخداع،سرعان ما تُكشف بـ«التعرّف» فتنتهي خدعة، لكن سيل الخداع الجارف لاينتهي،فسرعان ما يظهر المخادع، في مكان آخر، متنكّرا في هيئة مختلفة، لينكشف مجددا، وتظل تتكرر الوحدات السردية، بصورة مقامات متماثلة في البنية السردية، بطريقة لا تختلف عن تكرار الوحدات السردية في السير الشعبية والحكايات الخرافية.

٣. تفكك المرويات السردية

تمثل المرويات السردية العربية أنموذجاً واضحاً للأنواع المتحولة في تشكّلها وتفكّكها؛ فشأنها شأن الآداب السردية الشفوية لا تعرف النقاء ولا الثبات النهائي،إلا من جهة تخيل أنها كذلك، وهي مهجّنة من عناصر متعدّدة امتزجت في سياقات أدبية، ثم حوّرت، وكُيّفت، ودُمجت فيها عناصر أخرى في عصور لاحقة. ومن اللازم

التأكيد على أنه كلما جرى فحص لبنية المرويات السردية العربية القديمة، وفي مقدمتها الحكايات الخرافية والسير الشعبية، فإننا نجد أنها شبكة تجميعية معقدة من الوحدات السردية ذات الجذور المختلفة، وأنها بدورها تتناسل وتتكاثر، وتتبادل المكونات فيما بينها، ويقترض نوع من نوع، فكثير من الوحدات السردية اندرجت في سياق السير والخرافات على حد سواء، وذابت في السياقات النوعية وأصبحت جزءاً من النسيج العام فيها. فسيرة «سيف بن ذي يزن» أدرجت فيها كثير من قصص العجائب وقصص الجن وقصص الحيوان والأخبار التاريخية، و «ألف ليلة وليلة» ضمت في إطارها الخرافي عناصر هي مزيج من السير الشعبية، وحكايات الحب، والقصص الديني، والأسفار، والأخبار، والإسرائيليات، وقصص الحيوان والجن. وقد تكامل تشكيل تلك المرويات طوال عدة قرون من الرواية الشفوية التي تحذف وتضيف بتأثير من حاجات التلقي.

إن البنية الثقافية، بقيمها الدينية والاجتماعية قد تحول دون رواية وحدة سردية، تنافى النسق السائد من القيم، كما أنها قد تضيف وحدات جديدة تفرضها تلك البنية ذاتها ،وتحتاج إليها، وتبالغ فيها كالوحدات العجائبية والشبقية في «ألف ليلة وليلة». وهذا يفسر اختلاف المرويات حسب الأماكن التي تروى فيها، وحسب الأزمنة والمدونات التي عثر عليها لكثير من تلك المرويات، وهي تختلف اختلافا كبيرا فيما بينها، ومثال ذلك «ألف ليلة وليلة» فرواياتها متعددة، وحكاياتها مختلفة. بل إن الحكاية الإطارية الأساسية: حكاية شهريار وشهرزاد تعرضت في كثير من النسخ لاختلاف واضح. تكشف ذلك الكيفية التي تشكّل فيها هذا الكتاب من مناهل عدة،والكيفية التي تشكّلت بها السير الشعبية [٥].

يلزم التأكيد على أن تلك المرويات كانت دائما عرضة للتفكك والاستبدال والإضافة، فالسيرة الهلالية تفكَّكَ كثير من وحداتها الكبرى، وبدأت تروى بوصفها وحدات سردية مستقلة، وسيرة الظاهر بيبرس أضيف إليها ملحق مطول في تمجيد

أسرة محمد علي؛ لأنها كانت تروى في مصر على زمان العائلة الخديوية. ويغلب أن سيرة الأميرة ذات الهمة قد تغيرت هي الأخرى، فالمقرّي يشير إليها على أنها «حديث البطّال»[٦]. والبطّال هو إحدى الشخصيات الشطارية فيها، وليس الرئيسة المعقودة للأميرة ذات الهمة، ثم ابنها عبد الوهاب، الأمر الذي يرجّح أن الأجزاء الخاصة بـ«البطّال» كانت تروى منفصلة في القرن السابع عشر الميلادي، حيث كان يعيش المقري صاحب «نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب».

لعل أبرز ما تتصف به المرويات الخرافية والسيرية هو استقلال الوحدات الحكائية فيها، فالإطار العام لتلك المرويات، إنما هو خيط ناظم يجمع تلك الوحدات وينضدها واحدة بعد الأخرى، وفيما يبدو أن ترتيب الوحدات الحكائية يوافق المسار العام لسيرة البطل، إلا أن كل وحدة لها مكوناتها وموضوعها، وباستثناء كونها تندرج في ذلك الخيط، فإن لها شبه استقلال عمّا قبلها وعمّا بعدها، ولعل ذلك يظهر بصورة أكثر وضوحا في «ألف ليلة وليلة» فلا ترابط بين الوحدات الحكائية إلا من ناحية كونها خرزات يربطها نسق التراسل بين شهرزاد وشهريار. وإذا تركنا جانباً المرويات الشفوية، والتفتنا إلى نصوص كتابية مثل المقامات، نجد أنها الأخرى قد تضمنت عناصر شذت عن النسيج الداخلي شبه المتجانس للنوع، كما رسخ في مقامات الهمذاني والحريري، وظلت تلك العناصر تتفاعل فيما بينها، في ازدياد مطّرد، أدّى في نهاية المطاف إلى تفكّك النوع وتحلله .

والأمر الذي يمكن أن ننتهي إليه، هو أن المرويات السردية العربية القديمة – باستثناء المقامات التي التزمت البنية التقليدية –كانت في رحلة تحول نوعي مستمر، وأنها لم تعرف الاستقرار النهائي، بالمعنى الكامل الذي يمكن التأكيد فيه على أنها أنواع ثابتة لها خصائص نهائية، فنحن نكاد لا نعرف البذور الأولى لها، ولا الإضافات التي لحقت بها، ولا الأجزاء التي حذفت منها، وتلك المشكلة لن تحلّ إلا استنادا إلى دراسة تقارن بين النسخ ، وتكشف عن مسار التحولات السردية فيها،

وهو أمر صار في عداد الصعاب الحقيقية بالنسبة للحكايات الخرافية والسير الشعبية بسبب عدم توافر المتون المدونة لها، ناهيك من أن الآداب الشعبية والخرافية تنهض في تعارض واضح مع فكرة التدوين الكتابي، الذي يحول دون انفتاحها تأثرا وتأثيرا في المرجعيات التي تقوم بتمثيلها،فكل محاولة لتقييدها كتابيا ستفضي إلى وقف تطورها السردي والدلالي،وما وصل إلينا هو المدونات المتأخرة جداً التي كانت متداولة في القرن التاسع عشر.

بين أيدينا الطبعات الشعبية التي اعتمدت على تلك المدونات، وهي التي جعل الرواة منها مجرد دليل لمتابعة الخط العام للأحداث. وكل الدارسين الذين اهتموا بموضوع رواية تلك المتون، خلصوا إلى أن المادة المروية كانت تتجدّد، إضافة وحذفاً، مع كل راوٍ، ومع كل رواية،وفي كل بلد؛فالروايات العراقية والشامية والمصرية والمغربية للسير الشعبية العربية الكبرى فيها اختلاف كبير فيما بينها،وروايات «ألف ليلة وليلة» تختلف باختلاف البلاد والرواة، ولهذا فإن بعض الوحدات الصغيرة كانت تتضخم، حسب السياق الذي تروى فيه، لتصبح وحدة كبيرة وشبه مستقلة، وهذا الأمر يفسر ضخامة تلك المرويات والزمن الطويل الذي تستغرقه روايتها، وقد تتراوح بين عدة أشهر، وتصل أحياناً إلى سنة كاملة، كما هو الأمر بالنسبة لسيرة «الأميرة ذات الهمّة».

لم تطبع تلك المرويات كاملة أول الأمر، إنما كانت تطبع أجزاء متتالية، يكاد كل جزء يعنى بوحدة حكائية تمثل مغامرة كاملة يقوم بها البطل. فسيرة الأميرة ذات الهمة طبعت في سبعين جزءاً، وسيرة عنترة في خمسة وخمسين، وسيرة الظاهر بيبرس في خمسين، وسيرة سيف بن ذي يزن في سبعة عشر جزءاً. وهو أمر شمل السير الأقل شهرة وأهمية، حصل ذلك، قبل أن تُجمع في مجلدات كاملة ،فيما بعد، وحتى السيرة الهلالية، طبعت منفصلة الأجزاء حسب المراحل الثلاث التي تكوّن الخط العام لمسيرة الهلاليين في التاريخ. وجدير بالذكر أن كل هذا تم في معظمه،

خلال النصف الثاني من القرن التاسع عشر، وهو الوقت نفسه الذي كانت تنشر فيه المجلات و الصحف والروايات المؤلفة أو المقتبسة أو المعرّبة ، والتي كان اهتمامها ينصرف إلى المغامرة والترحال والمفاجأة والنهايات السعيدة، على غرار تلك الوحدات المجتزأة من سياق المرويات السردية، وفي محاكاة لاتخفى لعوالمها، وأبنيتها، وأساليبها.

كان التماثل كبيراً بين تلك الأجزاء المطبوعة من السير والخرافات وكثير من حوادث الروايات وشخصياتها التي تكتب على غرارها، أو تقتبس وتحور أحداثها بما يوافق ذائقة التلقّي الشائعة آنذاك ، الذائقة التي تمرّست في تقبّل المرويات السردية من قبل، وحتى فيما يختار من روايات الفرسان والمغامرات والمطاردات التي تقع أحداثها على خلفيات تاريخية، وكثير من تلك الروايات تُغيَّر أسماؤها وتنشر بلا ذكر للمؤلف الأصلي، وأحيانا تحوّر اسماء الشخصيات والأحداث، ويشار إلى اسم الكاتب العربي أحيانا، واهمال اسم المؤلف الحقيقي، وإغفال أسماء الرواة في الآداب السردية الشفوية معروف، وبالإجمال فقد تداخلت المرويات القديمة بالمؤلفة والمقتبسة والمعرّبة على غرارها ،ومن الواضح أنها كانت رائجة، فقد تخصصت في نشرها مجلات كثيرة اختصت بها دون غيرها، وشاعت، وكثر طبعها ونشرها وتأليفها ، وبدأت تلك المرويات تتفكك وتتحلل، وكأنها حكايات قائمة بذاتها، وقد انفصلت عن السياقات الناظمة لها. وصار المتلقون يتابعونها كحكايات قائمة بذاتها، إذ غالباً ما يتعذر، لكثير من الأسباب تتبّع السلسلة الطويلة التي قد يستغرق أمر طباعتها سنوات عدة. وكانت تنشر بوصفها حكايات للتسلية ؛لأنها تقوم أساسا على المغامرة . وقد لاحظ الطهطاوي ذلك منذ عام ١٨٦٧م، في مقدمته لتعريب رواية «فنيلون» التي سماها «مواقع الأفلاك في وقائع تليماك» واعتبرها حكايات بُتراً ومتقطعة[٧]، وهي ذاتها «كتب الأكاذيب الصرفة»،التي أشار إليها محمد عبده في عام ١٨٨١م، وأورد أنه «يذكر فيها تاريخ أقوام على غير الواقع، وتارة تكون بعبارة

سخيفة مخلة بقوانين اللغة، ومن هذا القبيل كتب أبو زيد، وعنتر عبس، وإبراهيم بن حسن، والظاهر بيبرس . والمشتغلون بهذا القسم أكثر من الكثير ، وقد طبعت كتبه عندنا مئات المرات، ونفق سوقها، ولم يكن بين الطبعة والثانية إلا زمن قليل» [٨].

تداخلت المرويات السردية الموروثة، بالمؤلفة، والمعربة التي امتثلت في عناصرها الأساسية للشكل الشفوي وبنيته وعالمه الافتراضي، طوال النصف الثاني من القرن التاسع عشر، وكانت تلك المرويات الموروثة رصيدا قويا لايجهز النصوص الجديدة بالأساليب والأبنية فقط، إنما يزودها بالعوالم المتخيلة،وظل هذا الترابط بينهما قويا إلى العقود الأولى من القرن العشرين.

٤. تفكك الأساليب الموروثة

رسخت المرويات السردية الشفوية والكتابية القديمة ضربين متمايزين من أساليب التعبير اللغوي، يتصل كل منهما بطبيعة الأدب الخاص به. فالمرويات الشفوية طورت الأساليب اللغوية المتصلة مباشرة بالبنية الذهنية والذوقية للعامة، ومعلوم أن «العامة» في الثقافة العربية لها موقع مهمّش على مستوى الفعل والتاريخ والوعي والهوية، وقد تجاوزت تلك الأساليب عقبات التفاصح المغالى فيه الذي شاع في الكتابة النثرية الفصحى، ودمجت أساليب تلك المرويات عناصر متعددة من اللهجات والصيغ الجاهزة، والأشعار الدارجة، والمقاطع الوصفية المنتزعة من سياقات كتب أيام العرب، وكتب الأخبار، وانطباعات الرحالة، فضلاً عن مزيج متنوع تتصل موارده بلغات الشطار والعيارين والبخلاء والمتطفلين والمكدّين؛ وبذلك تشكّلت تلك الأساليب؛ لتعبر عن المواقف الانفعالية والشاجية من جانب؛ ولتعبر عن التطلعات السرية والمختزلة للعامة تجاه العالم الذي تعيش فيه من جانب آخر. وقد أضفت السياقات الثقافية التي يترتب فيها تلقي تلك المرويات قيما اعتبارية خاصة

عليها، وبذلك عمّقت الأبعاد الدلالية لأساليبها. وصُبغت تلك الأساليب بالخصوصيات البيئية المحلية المتنوّعة حيثما أنشدت وجرى تداولها، فتقبّلت اللهجات المحكية، وكل هذا يؤكد أن أساليب المرويات الشفوية كانت دائمة التطور؛ لأنها كانت مفتوحة على المكونات التعبيرية مهما كانت مصادرها، وقد ساعد على ذلك التداول الشفوي لها؛ إنتاجاً وإنشاداً وتلقياً. فجاءت صياغاتها خليطاً من الإطناب والمخاطبة والحوار والمباشرة، فتضمنت مزيجاً متفاعلاً يشع بالدفء والإيحاء والعفوية والسلاسة، مع الأخذ في الحسبان التكرار والإسهاب وعدم الترابط الشائع في الصيغ الشفوية. وبسبب كل ذلك ظهر توافق واضح بين المتكلم ووعيه الثقافي، فالرواة المتصلون بالأوساط التي تتلقّى تلك المرويات، وهم الذين ركّبوا هياكل تلك المرويات، ونقّحوا صياغاتها الأسلوبية عبر الزمن حذفاً وتبديلاً وإضافة، وتشبعوا بعوالمها، وامتداداتها في الواقع الذي يعيشون فيه، كانوا يستقون لغتهم من الأوساط التي تتفاعل معها، ولذلك لا نجد بوناً واضحاً بين الشخصية وكلامها، فهما كل مندمج في سياق ثقافي واحد .

ولم يتردد الرواة في تكييف اللغات واللهجات والألفاظ والأشعار والحكم، والتهجين فيما بينها وصولاً إلى أسلوب خاص بمروياتهم. والرواية كنوع أدبي لم تكن بعيدة عن هذا النسيج المتنوع من العناصر ، فهي كما يذهب باختين: ظاهرة متعددة من ناحية الأسلوب واللسان والصوت، وتتضمن وحدات أسلوبية غير متجانسة.. كالسرد المباشر، وإعادة تكييف المرويات السردية الشفوية والمكتوبة، وتتضمّن كتابات أخرى متنوعة أخلاقية، وفلسفية، واستطرادات ، وأوصاف إثنوغرافية، وأخيرا خطابات الشخوص الروائية نفسها، وهذه الوحدات الأسلوبية اللامتجانسة تتمازج عند دخولها إلى الرواية؛ لتكوّن نسقا أدبيا منسجما، ولتخضع لوحدة أسلوبية عليا تتحكم في الكل ... فالأصالة الأسلوبية للجنس الروائي تكمن في تجميع الوحدات المذكورة داخل الوحدة العليا الكلية، ولذلك فأسلوب الرواية هو تجميع ، ولغة الرواية

هي نسق من اللغات[٩].

أما المؤلفات الكتابية، فسرعان ما غزاها التكلّف والصنعة والمبالغة، وبسبب شيوع الأساليب المتصنَّعة في الكتابة النثرية في الدواوين والمجالس والمناظرات والمجالات التعليمية الخاصة بتلقين علوم البلاغة وغريب اللغة، فإن السرود الكتابية، ومثالها المقامات، قد امتثلت تماما للتكلف والمغالاة في التعبير الفصيح، وتدرج الأمر فيها، تبعاً لتدرج التفاصح، فأسلوب بديع الزمان غير أسلوب الحريري، وأسلوب الأخير غير أسلوب ابن الصيقل الجزري، وأسلوب الجزري ليس مطابقا لأسلوب اليازجي؛ فثمة استغراق متواصل في التكلف وتعمد الغموض والمغالاة في التصنَّع، وبذلك أجهز على البداهة الأسلوبية، وحل محلها الانتقاء المحايد للألفاظ الغريبة والغامضة والمهجورة، للتدليل على جدارة المؤلف، أكثر من الاهتمام بالأبعاد الرمزية والإيحائية التي تحتاج إليها النصوص السردية. وظهر بون شاسع يفصل المتكلم عن كلامه، كما أن التأليف أصبح ميداناً لتجريب القدرات اللغوية لممارسي الكتابة، وقبل ذلك الامتثال لمعايير التصنَّع كما استقرّت في القرون المتأخرة في كتب البلاغة.

وعلى العموم لم يعد الأسلوب وسيلة للتواصل المباشر بين النص والمتلقي، في السرود الكتابية، كما كان الأمر في المرويات الشفوية، بل أصبح الأمر مجالا لاختبار الكفاءة التأليفية في رصف صيغ الترادف والتضاد والجناس والطباق والتورية والاستعارة، والتمحّل في استثمار المعجم اللغوي بما يحتويه من غريب ومهمل وحوشي وملتبس ومتروك وغامض، وكل ذلك يحول دون إشاعة التراسل الحار والمباشر بين النصوص وألفاظها من جهة، والنصوص ومتلقيها من جهة ثانية. وجرى تثبيت معايير أسلوبية تجريدية ومتعالية، يصار القياس فيها بموجب دلالة اللفظة المفردة وليس السياق اللغوي الشفاف المعبر عن الحال الموصوفة الذي ينبغي للمفردة أن تندرج فيه، وتمتثل لحاجاته التعبيرية، بهدف إنتاج دلالة نصية وليس دلالة معجمية . وهذا قد يفسر جانباً استبداد المفهوم الشائع للبلاغة في العصور المتأخرة بوصفه

الكفاءة في نظم الصيغ البلاغية البديعية ورصفها، دون الاهتمام الحقيقي بالمظهر الإبلاغي للخطاب، إذ لم تعد غاية البلاغة هي الإبلاغ بأفضل الطرق وأيسرها وأوجزها، كما كان الأمر من قبل، إنما أصبحت البلاغة هي البراعة في التكلف والتصنَّع . وهذا يكشف الأزمة الداخلية للأساليب المتفاصحة التي كانت مجرد معايير أسلوبية، تحاول تجريبها بناء على قواعد مدرسية، دون أن تتفاعل مع المرجعيات الثقافية والاجتماعية التي لا تعرف الثبات، إنما هي في تحول دائم . وبدل أن يصار إلى حل هذه المشكلة، فقد جرى اعتبار الأساليب المتفاصحة هي المعيار الوحيد السليم للتعبير الدلالي الذي ينبغي أن يحتذى. وظل الأمر يتفاعل بكل تعقيداته إلى مطلع القرن العشرين.

لقد انتهى النثر العربي في القرن التاسع عشر إلى إفراز نمطين أسلوبين من التعبير اللغوي، لكل منهما خصائصه وسماته ودرجة تمثيله للمرجعيات الثقافية، ويمكن الاصطلاح على أسلوب المرويات السردية الشفوية بـ «نموذج التعبير اللغوي المفتوح» فيما يمكن الاصطلاح على التأليف النثري الكتابي بـ«نموذج التعبير اللغوي المغلق»؛ ذلك لأن الأول، بفعل آلياته الداخلية الشفوية، ووظائفه التواصلية، ظل متفاعلاً مع المرجعيات، ولصيقا بها، بما يجعله يتقبل كل التطورات الحاصلة والممكنة فيها، أما الثاني فقد جرد معياراً ثابتاً ومتعالياً ومنفصلاً عن كل مقتضيات التعبير التي لا تعرف الاستقرار والثبات، ولهذا فقد كان يقترض خصائصه من التعقيدات المدرسية المتصنَّعة للتعبير التي استفحلت في العصور المتأخرة، وقطع الصلة المباشرة بالعالم الحي، وأعاد تنميط صياغاته ضمن أفق محكم ومغلق من القيود فيما يتصل بالإيقاع المسجوع الخاص بالوحدات التركيبية للتعبير، والجفاف والتمحّل والحذلقة الخاص بالمعنى.

ومن المفيد القول إن كلا النموذجين قد استخدما خلال القرن التاسع عشر، ولكن ذلك الاستخدام أفضى إلى نتيجتين مختلفتين، فلغة الصحافة التي تعاظم تأثيرها

بالتدرج منذ منتصف القرن التاسع عشر، ارتقت بالنموذج الأول وطورته لأغراضها، وهذبته وكيّفته لكل مقتضيات التعبير اليومي، ونظراً إلى أنه كان مفتوحا على المتغيرات، فقد تقبل استعمال الصحافة له، بما في ذلك تنقيح صياغاته المسهبة، والتخلص من الأشعار المقحمة فيه، ولم تكن ثمة مسافة قاطعة بين لغة الصحافة والمرويات السردية، وأمكن مع الزمن، تذليل الصعاب التي من المنتظر أن تظهر في تحول كبير مثل هذا؛ فالصحافة وأساليبها اللغوية كانت شيئاً جديداً آنذاك.فمُهّد الأمر للرواية بأن تأخذ به في أول أمرها، ثم كيّفته لأغراضها التعبيرية في الوصف والتخيل، فصار وسيلتها التعبيرية . وسرعان ما تبنت المعرّبات الأدبية المزيج الجديد وأشاعته، أما النموذج المغلق فقد استعمل في مجال آخر إذ تعمد بعض «الكُتَّاب» المضي في استخدامه، دون الانتباه للأزمة الداخلية التي كان يعانيها، وأهمها الانغلاق على نموذج تعبيري تجاوزه الزمن، والتجريد والترفع عن المتغيرات الحيوية في المرجعيات الثقافية، وكانت النتيجة محاكاة لأساليب القدماء في هذا المجال.

وصف العقاد الأساليب الكتابية النثرية المتكلّفة الشائعة في القرن التاسع عشر، فقال:« إن الكتابة كانت «قوالب جامدة محفوظة تنتقل في كل رسالة، ويزج بها في كل مقام، وتُعرف قبل أن يمس الكاتب قلمه ويليق دواته. وكانت للمعاني القليلة المحدودة صيغ وقوالب لا يعتورها التصرّف والتبديل إلا عند الضيق الذي لامحيص عنه، والإفلاس الذي لا حيلة فيه. وكانت أغراض الكتابة كخطب المنابر تعاد سنة بعد سنة بنصّها ولهجة إلقائها، ووحدة موضوعاتها، كأنها تعاد من حاكية لا تفقه ما تقول على آلات حاكية مثلها لا تفقه ما تسمع! وانحسرت الذخيرة اللفظية- التي تتناول منها الأقلام- في أسجاع مبتذلة وأمثال مرددة وشواهد مطروقة، وآيات من القرآن تقتبس في غير معارضها، ويحذر المقتبسون أن يغيروا مواضع نقلها، وترتيب الجمل التي تسبقها وتلحق بها كحذرهم من تغيير حروفها وكلماتها. فإذا جمعت هذه الذخيرة المحفوظة بين دفتي كتاب فقد جمعت عندك كل ما خطه المنشئون من قبل

وكل ما في نيتهم أن يخطّوه من بعد، واستغنيت عن الأقلام والأوراق والمحابر وأدوات الكتابة كلها، ومنها المنشئون والمحبرون»[١٠].

ومضى العقاد يصف، رغبة بعض الكتاب في إحياء تقاليد الكتابة النثرية، ممثلة بالمقامات، ويكشف عن تململ رواد التجديد من ذلك «كان الاحتفال بالكتابة علامة الغيرة على اللغة والقدرة على مجاراة الأقدمين فيها، وكانت المقامة بأسجاعها ومحسناتها مثلا للكلام المحتفل به، ودليلا على العناية بإحياء القديم، في الوقت الذي كان إحياء القديم فيه هدف النهضة وغاية القدرة التي تؤهل صاحب القلم لحمل أمانة الكتابة في العصر الحديث ، فشاع أسلوب المقامة في مقالات الصحف، وفي مراسيم الحكومة، وفي كتب التاريخ، والجغرافيا، وفي نقل الكلام المترجم، وشرح الكلام المنقول. ولا جرم كان من التجديد أن يتنبه رواد التجديد لخطأ هذا الرأي ، وان يختاروا الأسلوب المرسل لموضوعات الكتابة المرسلة التي تطلب للفائدة وتحقيق العلم والفهم ، ولا تحتاج من تجميل البلاغة إلى مقصد غير مقصد الإبانة والإقناع وصحة اللغة، وما تنطوي عليه من صدق التعبير وسلامة لفظه ومعناه»[١١].

وكما هو واضح فإن الامتثال للمعايير النثرية كان بحد ذاته يشكل موقفا أخلاقيا، فليس يمكن بسهوله التخلّي عن معايير ارتفعت في وعي الكتَّاب إلى قواعد نهائية لكل تعبير نثري. فمثال ناصيف اليازجي في «مجمع البحرين» على سبيل المثال، هو مقامات الحريري، ولأنه كذلك يصفه لويس شيخو بأنه «عمدة البلغاء في وقته»[١٢]. وشيوع روح المحاكاة في الكتاب للأساليب المتكلّفة دفع مارون عبود إلى القول بأن اليازجي«يستوحي الكتب القديمة، ولا يستلهم غيرها.. وكأنه ذات مجرّدة عن المكان والزمان»[١٣] ولم يكن ذلك بخافٍ عن جورجي زيدان الذي أكّد أنه أودع مقاماته من « فنون الإنشاء وصناعات البديع، ومن غريب اللغة ألفاظها المنتقاة، وأمثال العرب والآيات الشريفة، ما دلّ على طول باعه وغزارة محفوظه، وذلك فضلا عما أودعها من المسائل العلمية في كل فن، وما ضمن شرحها من تواريخ العرب وأنسابهم

ووقائعهم»[١٤].

كان الشعور الخاص ببعث الأساليب النثرية للقدماء قد بدأ يتفاقم، وهو شعور يعبّر عن حس لغوي مجرد عن فهم البعد التعبيري والتمثيلي للأدب، الذي اتخذ صيغته النهائية عند اليازجي باعتباره حاملا لمعرفة لغوية وبلاغية وليس تشكيلا لسانيا تمثيليا، ولهذا، كما يقول هاملتون جيب، أوقف اليازجي «حياته على بعث اللغة العربية، والعودة بها إلى سابق مجدها، وتخليصها مما علق بها من شوائب التجديد في الأسلوب والمعنى، وهو أعظم عالم عربي في عصره دون نزاع.. غير أن عمله هذا كان اعتباطيا، إذ قام على التنكّر لكل ماله علاقة بروح العصر»[١٥]لقد كان «شيخا من شيوخ الأدب العربي تأخر به الزمن»[١٦]. وليس غريبا أن توصف مقاماته بأنها غير صادرة عن أية حقيقة، وإنما إنشاء وتقليد لا غير، ولا جدة فيها ولا صدق، بل هي «تمارين في الفصاحة والبلاغة استوحاها من ناثري العهد المدرسي» [١٧]. فجاء ت باردة باهتة اللون لا ابتكار فيها.

لم تكن هذه الأحكام خاطئة بحق اليازجي، فهو نفسه رسم في مقدمة «مجمع البحرين» الهدف الامتثالي لكتابه. اقترن الهدف بأمرين متوازيين أراد اليازجي تحقيقهما: الوظيفة اللغوية بتقليد أساليب القدماء ، فقد أكد أنه قد تحرّى في كتابه ما استطاع من «الفوائد والقواعد، والغوا رب والشوارد، والأمثال والحكم والقصص التي يجري بها القلم ، ويسعى إليها القدم، إلى غير ذلك من نوادر التراكيب، ومحاسن الأساليب، والأسماء التي لا يعثر عليها إلاّ بعد جهد التنقير والتنقيب» ثم المحاكاة السردية لرواد المقامات؛ إذ يعترف بأنه جاء متطفلا على « مقام أهل الأدب من أئمة العرب، بتلفيق أحاديث تقتصر على شبه مقاماتهم من اللقب» وذلك إنما هو حسب قوله: « ضرب من الفضول، بعد انتشار ما أبرزه أولئك الفحول»[١٨] . وفي الأمرين كان محاكيا من الدرجة الأولى، ومع أن مقاماته استأثرت بأهمية بالغة في عصرها؛ لأنها كانت بيانا لإحياء التقاليد الكلاسيكية للكتابة العربية، وامتدادا

للجهود العظيمة في التراث النثري القديم، وبخاصة أن سؤال المغايرة لم يكن مطروحا بوضوح، فالمحاكاة هي النموذج الأمثل للإبداع في كل تصور إحيائي، ولكن تلك القيمة سرعان ما انهارت حينما اكتسب الأسلوب المرسل الطلق في الكتابة موقعه في الرواية والصحافة، وجرت عملية واسعة لإعادة تقويم جهود اليازجي ليس في ضوء المؤثرات التي تأثر بها، ونهل منها ، وحاكاها، إنما في ضوء المعايير الجديدة التي غزت الكتابة بكل أنواعها. فهمت محاولة اليازجي بأنها أشبه بعملية إحياء لأسلوب محتضر،قدمت حلا مؤقتا، لكنه غير مسعف، لذلك الأسلوب من الانهيار بعد مدة وجيزة.

على أن الأمر لم يقتصر على اليازجي ؛ فقد حذا حذو الحريري والسرقسطي وابن الصيقل الجزري وكُتَّاب النثر الديواني عددٌ من كُتّاب المقامات والنثر خلال القرن التاسع عشر منهم: البربير ،والمنيّر، ونيقولا الترك ،والآلوسي، والأحدب ، وإبراهيم اليازجي، وعبد الله فكري، وغيرهم كثير، ويحسن أن نتريث قليلا عند الأخير منهم ، فله مقامات يحاكي بها القدماء؛ وكتابته النثرية ظلت مهيمنة إلى أواخر القرن التاسع عشر، فقد أورد علي مبارك في كتابه « نخبة الفكر في تدبير نيل مصر» قول الشدياق عنه: «ممن برع في هذا العصر، وحق له به الفخر، في الإنشاءات الديوانية، وهي عندي أوعر مسلكا من المقامات الحريرية، الأديب الأريب الفاضل العبقري عبدالله بك فكري المصري، فلو أدركه صاحب المثل السائر(=ابن الأثير) لقال: كم ترك الأول للآخر؟».[١٩] وصفه حسين المرصفي في «الوسيلة الأدبية» بشيء مماثل كما ينقل عنه علي مبارك، قال : هو«الأمير الجليل، صاحب الوقت الذي لو تقدم به الزمان لكان له بديعان، ولم ينفرد بهذا اللقب علامة همذان، عبدالله بك فكري»[٢٠] .وليس ذلك بكثير على (علي مبارك) فقد كان فكري هو الذي راجع كتابه « علم الدين» من ناحية الصياغة اللغوية. كما وصف بأنه كان «محبّرا طويل الباع في الإنشاء متفننا في ضروب الكلام ، راسخ القدم في علوم البلاغة ذلق

اللسان»[٢١] وهو الذي « لعب دورا كبيرا في إعادة الكتابة الديوانية إلى العهد الجديد من عهود الصنعة البديعية و«حافظ على الأداء البديعي في رسائله وكتاباته»[٢٢].

كان اليازجي وفكري معارضين للقدماء بالمعنى الأدبي لمفهوم المعارضة، أي مطابقتهم بالموضوع والشكل والقصد والأسلوب.هذا النمط من الرغبة في الكتابة ينشأ حينما تتصلّب معايير التعبير الأدبي، إلى درجة تصبح فيها سدّا يحول دون التفكير في الخروج عليها، إنما تصبح غاية الكتابة هي في محاكاة نماذجها العليا، وكانت مقامات الحريري قد تعالت في الوعي الكتابي النثري؛ لتصبح الدستور الأسمى لكل كتابة نثرية عربية في القرون الوسطى.

أشار عبد الفتاح كيليطو في الفقرة الأخيرة من كتابه «المقامات» إلى التحول الذي ظهر في مفهوم الأدب في العصر الحديث، وذلك حينما وجد الأدب العربي نفسه أمام مفترق طرق، خلال القرن التاسع عشر، إذ بدأ ت تتبلور فكرة قبول الأدب بمعناه الحديث. ولأن الإنسان لا يصفي حساباته مع الماضي بالإشاحة عنه، فسيكون مفيدا الانكباب على هذا التحول والقيام بجرد لما كسبته الثقافة العربية (أو خسرته) في هذا التحول [٢٣]. وفي كتابه «لسان آدم»، حاول من خلال الوقوف على نموذج مقامات الحريري، أن يقدم وصفا لجانب من ذلك التحول، وبوضوح أشار إلى أن الحريري، الكاتب الأعظم انتشاراً بين القراء ما بين القرن الثاني عشر، والقرن التاسع عشر، صار اليوم منسياً للغاية. لقد تعرضت الأنساق الأدبية لتحول عميق في العالم العربي نتيجة للتأثير الذي مارسه الأدب الأوربي، فصار الحريري رمزاً لكتابة لا يجب إعادة إنتاجها. نكتب اليوم ضد الحريري [٢٤] . ولما كان كيليطو يتحدث عن «أنساق»، فمن الواضح أن الحريري قد طور نسقاً في التعبير الأدبي إلى درجة انغلق فيها على نفسه، فأعيدت فيها صياغة البلاغة العربية في ضوئه. وحسب كيليطو، ففي الحقبة الكلاسيكية، كان الكتاب الذي يجد فيه كل عربي نفسه هو مقامات الحريري، فتلك النصوص كانت تسوق القارئ في التعرجات المختلفة للأدب

القديم : الشعر والنثر، الأنواع الشعرية والسردية، البلاغة، الأمثال، والشخصيات المثلية .. منذ صدور المقامات حظيت بمرتبة رفيعة، المرتبة العليا، فتفوقت بذلك على جميع الكتب الأخرى.كان هذا الكتاب بالنسبة للجميع، مجموع الأدب، وحصيلة كل الكتب السابقة. ولم يكن تعظيمه، خارج اللغة العربية، بأقل تألقاً: ترجم، واحتفي به في السريانية، والفارسية، والعبرية، والحال أنه حين يبلغ كتاب مثل هذه الدرجة من الامتياز، فإن جهد الإبداع ينكبح: من العبث، بعد المقامات، الكتابة والاستمرار في الكتابة. إن الفشل الذريع لكل أولئك، وما أكثرهم، الذين قلدوا الحريري هو من هذه الناحية ذو دلالة. والمؤلف نفسه لم يكتب شيئا بعد رائعته، إن لم يكن مؤلَّفين متواضعين في النحو. بعد أن كتب الكتاب، لم يبق سوى الاكتفاء بالشرح أو الصمت. وهكذا كانت المقامات خاتمة إبداع الآداب العربية [٢٥].

يلزمنا أن نمضي مع كيليطو الذي رسم لنا مسار انهيار أسلوب المقامة، وما يفضي إليه ذلك من تمزق وحيرة، فيقول: اليوم مات الحريري..لم يعد العرب يتعرفون على أنفسهم في الصورة التي تعكسها عنهم المقامات. بل قد يحصل لهم أن يتساءلوا كيف استطاع مثل هذا المؤلف، في الماضي، أن يثير كل هذا الإعجاب. ويعتقدون أنهم قد فسروا كل شيء حين يحيلون على انحطاط قد يكون أصاب الآداب العربية، ويكون الحريري أحد المسئولين الرئيسيين عنه . إن المؤلف الذي أبهج القراء طوال ثمانية قرون، لم يعد ينظر إليه إلا كمشعوذ متغضن، وساحر رهيب، وإليه ينسب «الجنون» الذي استبد بالذوق الأدبي الكلاسيكي. هذا الانقلاب في الموقف إزاء الحريري بدأ انطلاقاً من اللحظة التي اكتشف فيها العرب الأدب الأوربي. قياساً إلى هذا الأدب، فإن المقامات وعدداً كبيراً من النصوص القديمة يحكم عليها بالتصنع، والتفخيم، والطنين، وباختصار فهي غير قابلة للقراءة. عدم الأمانة هذه للتراث الكلاسيكي تسبب إحساساً بالخطأ و انزعاجاً عميقاً. فمن جهة لا يقبل العرب صورتهم الماضية التي يقدمها لهم الحريري (بوصفها صورة رمزية لكتابة بالية)، لكنهم، من جهة

أخرى، ينقادون بصعوبة إلى التسليم بأن نتاجهم الأدبي لم يعد سوى انعكاس باهت للأدب الغربي. لذلك لا يتبنون نموذجاً لهم لا ألف ليلة وليلة ولا المقامات، ولا الأدب الغربي. وفي نهاية المطاف، فإن غياب كتاب نموذجي يتطابق مع غياب نموذج. وبالنسبة لعرب اليوم الكتاب هو ما لم يعد موجوداً وما لم يوجد بعد [٢٦].

النتائج التي توصل إليها كيليطو على غاية من الأهمية، لكنها تشتغل في ضوء واقع الأدب العربي في النصف الثاني من القرن العشرين، وليس خلال القرن التاسع عشر، القرن الذي بدأ فيه نوع من التحسّس تجاه نفوذ الحريري، بوصفه رمزا للأسلوب المتصنَّع، ففي تلك الحقبة المملوءة بالتمخضّات والتحولات جرت في آن واحد عملية إحياء للحريري وعملية تخطّيه، وذلك يعود من جهة إلى أن التشبّع بأسلوبه قد بلغ الذروة، فصاغ الذائقة التقليدية في الكتابة النثرية،ومن جهة أخرى إلى الإحساس بأنه كفّ عن وظيفته التعبيرية، ولم يعد قادرا على القيام بمهمة التمثيل المطلوبة. وعليه فالنتائج التي توصل إليها كيليطو لا تأخذ في الحسبان المؤثرات المتفاعلة آنذاك، ولهذا فهو يتحدث عن «حقائق» منجزة بالنسبة له. لكن أمرها لم يكن محسوما في تلك الفترة .

اعتبر الحريري عقبة في وجه التطور في أساليب التعبير،ولكن الأساليب المنشودة البديلة،لم تأت من الغرب،كما ينتهي كيليطو إلى ذلك،فاستشعار الحيرة فيما يخص الأساليب المناسبة كان قد انبثق في الثقافة العربية في القرن التاسع عشر قبل المؤثّر الغربي،الذي تأخر طويلا.كان سجال الأساليب قد اندلع قبل أن تتم علاقة مباشرة بالأدب الغربي، والواقع، وهذا ما يغفله كيليطو فإن المنازعة بين الأساليب قد انبثقت قبل ذلك بكثير،فالمرويات السردية،وفي مقدمتها السير الشعبية والحكايات الخرافية،كانت ، فيما نرى قد تشكّلت بهدف تلبية مطالب المخيال العربي-الإسلامي العامي المهمّش الذي أقصته ثقافة رسمية متفاصحة، وقد نجحت تلك المرويات في تمثيل المطالب الخاصة بذلك المخيال، طوال قرون عديدة، وفي خط موازٍ لهيمنة

الأساليب المتفاصحة، وهي أساليب كان حضورها واضحا كونها وسيلة لتدوين الثقافة المتعالمة: الدينية والتاريخية والفلسفية والمعارف اللغوية، ولكن بجوارها تماما، وبعيدا عن الأضواء ،كانت الأساليب المرسلة الحرّة تحقق تطورات على غاية من الأهمية،لكنها ظلت دون رصد يبين مزاياها،ومن ذلك الأدب الجغرافي الذي تقع في القلب منه كتب الرحلات، وقد نأى بنفسه عن التصنَّع الذي اكتسح التعبير منذ القرن الخامس الهجري، ومنه فن الخبر الذي تمثله المدونات الكبيرة ، ومثالها كتب الطبقات بأنواعها ، وكتب التراجم، ومنها السير الموضوعية والذاتية، وهي غزيرة في التراث الأدبي، وبعد ذلك تأتي المرويات السردية ذات الأساليب المشبعة بالدفء الخاص ببلاغة العامة كالسير الشعبية والحكايات الخرافية.

هذه الأشكال الأسلوبية المتنوعة والشائعة والمتطورة بفعل التداول الشفوي الذي لم يربطها بمعايير نهائية لم يجر وصفها، ولم يكتب تاريخها، بل نظر إليها من الثقافة المتعالمة نظرة دونية بوصفها أساليب منحطّة وساقطة.وهي التي ورثها تدوين المرويات في القرن التاسع عشر،وقبلت تلك الأساليب وشاعت،وذلك قبل أن يتم التعرّف على الأساليب الغربية، ولم يلحظ كيليطو ذلك ، ولم يدخله بوصفه العنصر الأكثر أهمية في رهان الأساليب في ذلك الوقت.إن القول بالمؤثر الغربي في تلك الفترة قول يفتقر إلى الدقة،وهو يحتاج إلى إعادة بحث، من أجل ترتيب الحقائق مجددا في ضوء الواقع الثقافي للقرن التاسع عشر.

لقد ورث الأدب العربي في ذلك القرن تركة أسلوبية من نوعين، متفاصحة جرى حولها جدل انتهى بعد مدة طويلة إلى الاستغناء عنها، وأخرى طبيعية ومرسلة ومفتوحة،كانت محل استهجان من الثقافة الرسمية،لكنها استخدمت في التعبير النثري، وتمّ تبنيها بعد تطوير جرى عليها، وظهرت في الروايات المبكرة منذ منتصف القرن التاسع عشر،على يد خليل الخوري وفرنسيس مرّاش ثم سليم البستاني، وظلت مشرعة على التطورات اللاحقة. والأمر الذي لم يثر انتباه باحث متّقد الذكاء

مثل كيليطو هو الصعوبات الناشئة، التي تبلغ أحيانا درجة المستحيلات،في موضوع استعارة الأساليب، فالكلام بوصفه ترتيبا اختياريا من النظام المعياري للغة، كما هو الأمر في الأساليب الأدبية لا يستعار من الآخر.إنه ممارسة أدبية تتم في سياق ثقافي يضفي عليها، بتأثير من التلقي، سماتها الخاصة.

لم يستعر العرب الأساليب المتفاصحة من غيرهم، إنما تطورت استنادا إلى حاجات التعبير والتلقي ضمن سياق ثقافي خاص، وبالتناظر لم يستعيروا الأسلوب المرسل، إنما ورثوه عن المرويات السردية التي تفكّكت، وطوروه؛ ليوافق النوع السردي الجديد.وتطور النوع الروائي كان إلى هذه اللحظة يرافقه تطور في الأداء اللغوي،فالنوع يتطور بأسلوبه، والأسلوب يتطور بالنوع الذي يعبّر به.ينتهي كل من الأسلوب والنوع إذا انفصلا عن بعضهما تماما،وإذا انغلقا على بعضهما تماما، وقع ذلك في الحالة الأولى مع المرويات السردية التي انفصلت البنية السردية المكوّنة لشروط النوع عن الأسلوب الخاص بها،فتفكك النوع ، وتطور الأسلوب حينما ورثه نوع بديل متصل بفضاء السرديات نفسه، ووقع ذلك في الحالة الثانية مع المقامات حيث انهار النوع وأسلوبه لتشابكهما التام، وتلازمهما الكامل. ينبغي دائما أن تترك مسافة رمزية تتفاعل فيها الأنواع والأساليب بحرية تتيح إمكانية تطورهما معا. ومع ذلك فالمؤثر الغربي ينبغي أن يؤخذ في الحسبان بدلالته الثقافية العامة وليس اللغوية والأسلوبية الخاصة والمباشرة.

ليس خافيا أن الأساليب الأدبية تستجيب لمعايير الذوق السائد، وتتحول بتحوّلها، ولا نعدم أن نجد كُتَّاباً يتطلعون إلى تحديث الأساليب، ويقومون بذلك، فيلاقون عنتا في بداية الأمر، لكنّ ذلك بذاته يتسبب في ترقية الذوق وتطور الأساليب، فالأساليب لا تتطور عبر المحاكاة للنماذج الجاهزة فيها، إنما في الانحراف التدريجي والمتواصل عنها.كما أن الأساليب يجري تقديرها في سياق ثقافي معين دون آخر،فإذا لم يعد اليوم مقبولا أسلوب الحريري؛ فذلك لا يعود إلى أنه ضعيف وركيك؛ إنما لأن الذوق

الثقافي وجد أساليب أخرى تفوقه قدرة على التعبير عن حاجاته، وتتوافق مع متطلباته. إلى ذلك فالأساليب يجري تقديرها أو رفضها بحسب الحالة الثقافية للوسط الذي يتلقّى الكتابة، وتصلح مقامات الحريري وألف ليلة وليلة أن تكونا مثالا على ذلك، فكتاب المقامات للحريري الذي اكتشفه الأوربيون في القرن التاسع عشر، بفضل المستشرق «سلفستر دي ساسي»، وترجم إلى معظم اللغات الأوربية الحية، لم ينجح أبداً، في غزو جمهور غربي عريض. ظلت معرفته محصورة ضمن المتخصصين في الأدب العربي الذين يرون في معظمهم، وعلى غرار«أرنست رينان» أنه «كتاب في الظاهر، تافه في العمق، والذي إذا قومنا شكله حسب أفكارنا الأوربية يتجاوز كل ما يمكن تصوره في مجال «سوء الذوق»[٢٧]. وإذا قورن أمره بكتاب ألف ليلة وليلة، الذي غذّى المخيال الغربي بصورة الشرق المطلوبة والمرغوب فيها، فإنه، طبقاً لكل المعايير كتاب خاسر. ولكن، حينما نقلب وجه المقارنة، وننظر إلى الكتابين في سياق الثقافة العربية القديمة، فلا نجد إلا إشارات هامشية عن ألف ليلة وليلة عند المسعودي وابن النديم، وبدرجة أقل عند التوحيدي والمقرّي . وأهم الإشارات تلك التي يوردها ابن النديم،الإشارة التي يكتنفها الازدراء، فالكتاب غث بارد في ذهن ذلك المفهرس العظيم [٢٨]. وحده كتاب الحريري استأثر،في الثقافة العربية، منذ صدوره إلى القرن التاسع عشر بأكثر من ثلاثين شرحاً، كما يقول «بروكلمان»[٢٩]. فما الذي يجعل رينان يصف كتاب الحريري بأنه «تافه في العمق»؟ وما الذي يجعل ابن النديم يحكم على كتاب ألف ليلة وليلة، بأنه «غث بارد»؟ فيما، على العكس من ذلك يغزو الكتاب الأول جمهوراً عريضاً من الثقافة العربية، والثاني جمهوراً عريضاً في الثقافة الغربية، إنه- فيما نرى- اختلاف المعايير والأنساق الثقافية للتأليف والتلقي في الثقافتين المذكورتين في عصرين مختلفين.

أردنا بكل هذا التأكيد على أن الوعي الواضح بالتجديد اللغوي لم يكن عميقا وجذريا آنذاك، فمازالت الذائقة التقليدية مهيمنة، وتقريظ أسلوب أدبي يندرج في

سياق الامتثال لسطوة تلك الهيمنة. لكن الفوارق اتضحت فقد جرت محاكاة النموذج المغلق بدرجة ما من قبل الطهطاوي وعلي مبارك-على سبيل المثال-، بدرجة أقل مما قام به اليازجي، وقلة من الكتَّاب من تنبه لعدم جدوى الأخذ بنموذج مغلق،كما هو، بل الأجدى محاولة تطويره، وتكييفه طبقا للمتغيرات الثقافية العامة، وهو ما قام به إلى حد ما المويلحي في «حديث عيسى بن هشام»، لكن النموذج نفسه انكمش على نفسه شيئا فشيئا، وذلك قبل أن تعصف به الأزمة النهائية، فيتحلل ويتلاشى في النصف الأول من القرن العشرين. وبمقابل ذلك تبنَّت الصحافة والرواية النموذج المفتوح وانخرط فيه نخبة من الكتاب ،فضلا عمّا ذكرنا،مثل: أديب إسحاق، وعبد الله النديم، وقاسم أمين، ومصطفى كامل، وجورجي زيدان، ويعقوب صروف، وغيرهم.

جعلت التطورات الثقافية، ومنها الأدبية، النموذجين المذكورين في مفترق طرق حاسم ونهائي، فالنموذج الأول انفتح على الحاضر والمستقبل، وأخذ بالتفاعل مع الأساليب المستحدثة، فأغناها واغتنى بها، وغذاها وتغذّى منها، أما الثاني فقد انغلق على معاييره، معانداً نسق التطور وسننه ،واستعار نموذجه الأعلى من الممارسة المدرسية المتصلّبة للتعبير الذي اقتضته ظروف لها صلة بالفكر اللغوي والبلاغي القديم، وكل محاولات التجديد ذهبت هباء في نهاية المطاف، لأنها ظلت تهتدي بتلك المعايير القديمة. إنهما نموذجان اتجها اتجاهين مختلفين، أحدهما اندرج في سياق التطور الطبيعي للغة وألفاظها واستعمالاتها الجديدة، والآخر اعتصم بذاته في محاولة للثبات استناداً إلى مجموعة من القواعد التي رسختها تجربة تعبيرية محددة ، فوضع نفسه في تحد مباشر مع الزمن، وكانت النتيجة تقبل النموذج الأول وشيوعه، بعد صقله وتهذيبه، وهجر النموذج الثاني وانحساره، ثم التخلي تماماً عنه في وقت لاحق. وهكذا فإن مخاض الأساليب في الأدب العربي الحديث شهد صراعاً مريراً، وتعسراً واضحاً طوال مائة عام، بل أكثر، وذلك قبل أن يتم الأخذ النهائي

بأسلوب وترك آخر.

كان روحي الخالدي، الرائد الأكثر أهمية في الأدب المقارن، قد أشار إلى أمر مثل هذا منذ عام ١٩٠٢م حينما كان يكتب في فرنسا كتابه «تاريخ علم الأدب عند الإفرنج والعرب وفيكتور هوكو» الذي صدرت طبعته الأولى في عام ١٩٠٤م في القاهرة، ففي سياق الصراع المحتدم بين المذهبين الكلاسيكي والرومانسي في الآداب الأوربية في مطلع القرن التاسع عشر، قال: إن: «انقلاب الأخلاق والعادات والأطوار استلزم انقلاب اللهجة وتغيير التعبيرات»[٢٠]. وهذه ملاحظة ثاقبة تشفّ عن تصور صحيح يربط بين الحراك الاجتماعي والثقافي، والربط بين المرجعيات والوسائل التمثيلية، وللتدليل على تفاقم الصراع بين اتجاهين أدبيين يورد الخالدي مثلا على التحولات الثقافية في ألمانيا في نهاية القرن الثامن عشر حيث استعر الصراع بين الأسلوبين الكلاسيكي المصنَّع والرومانسي الحر، وهذا المثل الذي استقاه الخالدي من نظرته المستندة إلى فهم مقارن للآداب والعادات والثقافات يصلح في إضاءة المشكلة التي نعالجها الآن، قال:« جاء أدباء الألمان بطرز جديد من الأدب كان له رواج على مرسح اللعب(= المسرح) وأقبل الناس عليه إقبالا عظيما. مع أن الطرز الجديد الذي جاءوا به كان عاريا عن تلك الصور والأساليب البديعة التي في مؤلفات أهل الطريقة المدرسية(= الكلاسيكية) وخاليا عن ذلك التصنَّع أو التعمّل الذي كانوا يتكلّفون له، ومجردا عن تلك المحاسن التي كانوا يؤلفونها تأليفا.وإنما كان كلام الأدباء الألمانيين في هذا الطرز الجديد صادرا عن تأثر وتهيّج وانفعال في النفس، وعن إحساس في القلب، فنفخ هذا الانفعال والإحساس الروح في كلامهم، وصيّره كلاما حيّا تألفه أرواح المستمعين وتحنّ إليه. ولم يقصد أدباء الألمان فيما ألّفوه الامتياز بالفضل والعلم بين الخواص، وإنما كانت غايتهم إفهام كلامهم لعَوَامِّ الناس ولجميع الأصناف من أولاد البلد الذين يقال لهم:(بورجوا) فمن أجل هذا عدلوا عن الأخذ بعالي الطبقة من الإنشاء المصنّع، واستعملوا اللهجة المألوفة بين قومهم وأبناء

بلدهم، وجعلوا اهتمامهم في نفخ روح الحياة في كلامهم، وأدخلوا فيه كلّ ما يُحدث انفعالا في النفس، وتهيّجا في العواطف بغير تهافت على البديع من الألفاظ ولا على رعاية من القواعد،وصوروا في كلامهم الغرائب والعجائب التي تشوق الأسماع لاستطلاع حقائقها، ولا تطمئن القلوب إلا بعد الوصول لنهايتها؛فإن الأذن تعشق بطبعها الأخبار، ولذا نرى عوامَّنا في كل قطر وبلد يدورون وراء القصّاص(الحكواتي) من قهوة إلى أخرى، ويتلذذون بسماع ما يتلوه عليهم من أخبار عنترة بن شداد، والزير سالم أبي ليلى المهلهل، والزناتي خليفة،وعلي الزئبق عايق زمانه، وقصة الملك سيف(=بن ذي يزن) ، والملك زاد بخت بن شهرمان، وجميع ما ورد في ألف ليلة وليلة من الحكايات.وإذا بات بطل الرواية في ضيق وكرب لا يهدأ بالهم، ولا تنام أعينهم إلا بعد تمام الخبر، وفهم ماجرى له [٣١] .

إن الخالدي الذي ربط بين سياقين ثقافيين من أجل استنباط ظاهرة التحوّل الأسلوبي لم يجانب الصواب، وبخاصة أنه قد دعم الفكرة بأمثلة من الأدب العربي في القرن التاسع عشر، فإذا مضينا بالفكرة إلى النهاية الطبيعية لها،أمكن القول: إن التعارض بين النموذجين أصبح واضحا، فالنموذج المغلق يريد أن تستجيب العملية الأدبية الإبداعية لمعايير التصنَّع الموروث، وطبقا لتصوره فتلك الصنعة هي الإبداع الأدبي بعينه. لم يعد ينظر إلى الأسلوب كوسيلة تمثيل أدبي، إنما صار الأسلوب المصنَّع هو الأدب ذاته، وهذا تعبير عن درجة خطيرة من التأزّم الداخلي في النموذج المغلق الذي صادر العملية الأدبية المتنوّعة ،ذات المكونات المتعددة والوظائف الإيحائية والجمالية والاجتماعية من أجل وسيلة التعبير، التي اختزلت مفهوم الأدب ذاته. وبالمقابل راح النموذج المفتوح ينظر إلى الأمر نظرة مختلفة تماما، كانت الغاية التمثيلية هي الأساس لديه، والأسلوب عنصر يندرج في شبكة متعددة العناصر، وظهر المتلقّي بوصفه غاية الأدب، صارت العملية الأدبية تعيد ترتيب مكوناتها:المؤلف(=حسب الدلالة العربية هو الجامع وليس المبتدع) والنص

والمتلقّي. وقع التقاء لا ينكر أبدا بين المؤلف والمتلقّي في دائرة النص السردي، المؤلف يرسل والمتلقّي يستقبل، والنص هو الرابط بين مقاصد المؤلف ومقاصد المتلقّي، وهذا التفاعل الذي كانت أصوله معروفة في المرويات السردية الشفوية حرر النشاط الأسلوبي من القواعد الثابتة والمعايير المطلقة، ولهذا كان (العوامّ) بحسب تعبير الخالدي يدورون وراء الرواة الذين يكيّفون المرويات السردية لحاجات التلقي الناشطة آنذاك.

حقا كان القصّاص على درجة كبيرة من الأهمية،وكانوا يقتسمون المدن فيما بينهم والأحياء، ولهم مواعيد وطقوس خاصة في القص، وفي القاهرة،كما يقول عبد الحميد يونس، كان لمنشدي المرويات السردية نقابة لها شيخ يرأسها، ويشرف على مصالحها، ومصالح أفرادها، ويشجع على رواجها[٣٢]. ولم يقتصر الأمر على القاهرة، فطوال القرون الأخيرة وحتى منتصف القرن العشرين كانت المرويات السردية محل احتفاء في كل مكان تقريبا[٣٣]. ومازال الأمر قائما في بعض المدن الكبرى مثل دمشق حتى بداية القرن الحادي والعشرين .

لم يكن ذلك ليحدث دون إثارة استياء بالغ من أنصار النموذج المغلق، فقد طالما وجّه ذم إلى هذه المرويات، وجرى التحذير منها، لما فيها من التخليط والأكاذيب المتخيلة،وفي المشرق العربي يوجد ربط واضح بين دلالتي الفعلين: قصّ وكذب، ومن ثم بين قاص وكاذب، وهو أمر يخالف تماما الدلالة المعجمية العربية التي تربط بين القص والصدق، والتي استخدمت في القرآن، فالقص هو « الخبر المقيّد بالدقة والصواب والحق واليقين والاعتبار والتدبّر والحسن»[٣٤]. والقاص كما تجمع مصادر اللغة والمعاجم هو الذي يتتبّع الأخبار، ويتقصّاها بدقة. جرى تغيير كبير في دلالة اللفظ، وهو نوع من الإكراه والانتقاص الذي يعبّر في ثقافتنا عن صراع المفاهيم والدلالات بسبب اختلاف المرجعيات الثقافية.ورثت الرواية هذه التركة الثقيلة، وألحقت بالروائي الصفة ذاتها التي كانت ألحقت بالقاص، فتنكّر كثير من كبار

الروائيين خضوعا لسلطة التقاليد.

وما دمنا قد وضعنا تفريقاً واضحاً بين النموذجين اللذين أشرنا إليهما، وهما اللذان هيمنا على التعبير الأدبي النثري في أول نهضة الأدب ونشوء الرواية العربية، فيحسن بنا في هذا السياق، أن نستعين بتوصلات تدعم هذه الفكرة، وتعمقها، كان قد توصل إليها جملة من المنخرطين في النشاط الأدبي. فقد رأى مارون عبود، أن الكتَّاب في القرن التاسع عشر كانوا «يحذون حذو كاتبين، بل ينسجون على طراز كتابين: مقامات الحريري ومقدمة ابن خلدون، الأول يمثل الأسلوب الصناعي الأجوف المموّه، والثاني يمثل الأسلوب المحكم. فقصر العقول عن البحث حمل فريقا على اتباع خطى الحريري، أما المفكرون - وما كان أقلهم في هذه الفترة - فكانوا يؤثرون ابن خلدون لجريانه مع الطبع وملاءمته لروح العصر، وظل الصراع مستمراً حتى انكسر قلم القاضي الفاضل والحريري في آخر صفحة من كتاب عيسى بن هشام للمويلحي، ومجمع البحرين لليازجي، وليالي سطيح لحافظ إبراهيم»[٣٥].

واضح أن هذا الرأي لا يتعارض والتفريق الذي أشرنا إليه. فهو يشير إلى أسلوبين، هجر أحدهما، وتم تطوير الآخر وتبنيه، وبقدر تعلق الأمر بأسلوب الرواية، فهو متصل في نظرنا، بالموروث الخصب والعريق الخاص بالمرويات السردية الشعبية، وقد أعيد تهذيبه وتجديده من قبل الصحافة والرواية. والواقع أن الانتهاء إلى أسلوب نثري ليس بالأمر الهين، وفي هذا السياق يؤكد جيب أن تاريخ جميع الآداب يثبت أن « ابتكار أسلوب نثري متصرّف قوي التعبير أصعب كثيرا من ابتكار أسلوب شعري، وأن الأول يحتاج إلى وقت طويل من التطور والممارسة في الإنشاء»[٣٦]. ولم يتحقق الوصول إلى تلك النتيجة دون صعاب كبيرة. فتبنّي الأساليب النثرية المتفاصحة كان مثار احتجاج الشدياق منذ منتصف القرن التاسع عشر، حينما أصدر كتابه «الساق على الساق فيما هو الفارياق» هذا الكتاب الذي أورث منذ صدوره إلى الآن خلافا لاينتهي ،إلى درجة وصف بأنه كتاب فحش ومجون « ودّ كل

أديب لو ربأ بنفسه ونزّه قلمه عن تسطيره» ؛ لأن صاحبه «شحنه بالقصص المجونيـــــة» [٣٧]، فيما ذهب شيخو إلى أن الشدياق «لم يرع فيه جانب الأدب»[٣٨]. وبالمقابل احتفى به آخرون على أنه دشَّن الخطوة الأولى لتحديث الأساليب العربية النثرية، فالعنوان التهكّمي والمسجوع للكتاب، والذي ينطوي على تورية تحيل إلى المؤلف، والمبالغة أحيانا في المحاكاة الأسلوبية الساخرة لكتَّاب النثر التقليدي، ودمج النثر المسترسل بمقامات تقف كخواتم تنذر بشرّ في نهاية الأقسام الأساسية للكتاب، كل ذلك لا يخفي الروح التعرضية التي تحتجّ على هيمنة تلك الأساليب، وبراعة الشدياق الاستثنائية في الفكاهة تضمر احتجاجا ضمنيا من ذلك الأسلوب الذي استبدّ بالتعبير النثري، وهكذا فهو يحاكي ولكنه ينتقد، في نوع من التعبير عن سخط لم يعد أمر ستره ممكنا. لقد انتقد السجع، المظهر الأكثر بروزا في النثر القديم، واعتبره «ساقا خشبية» ينبغي الحذر من الاتكاء عليها في التعبير، لأنها تحول دون أن يحقق التعبير مقاصده الأساسية، تلك المقاصد المعبّر عنها بالتوافق بين التعبير الأسلوبي والنظام الدلالي في العالم المتخيّل الذي تقوم النصوص ببنائه، والمفارقة التي يحتجّ لها الشدياق تتمثّل فيما يأتي: إنّ كتَّاب النثر التقليدي الذين يبالغون في التسجيع لم يدركوا طبيعة الانقسام الواقع بين العالم الفني المتخيّل في مقاماتهم، وأساليبها التعبيرية؛ ففيما تمثّل المقامات عالما يحاكي الواقع، من خلال انتخاب شخصيات تمر بمآسي ومصائب تشبه تلك التي يمر بها الإنسان الحقيقي، فإنهم يتكلّفون تصويرها بالفقر المسجوعة، والعبارات المرصّعة، وفيما الشخص يبكي ويشكو ويتظلّم، فإذا بالمؤلف يتعمّد إظهار براعته الباردة في التسجيع والتجنيس والترصيع والتورية والاستطراد[٣٩].

كان عمل الشدياق مهجنا من مشارب عدّة، فهو في جانب منه محاكاة للمقامة العربية،لكنه لا يلتزم بقواعدها الكاملة، وهو في جانب آخر صدى للمؤثرات الفكرية الغربية التي عرفها الشدياق مباشرة، وهو من جانب ثالث تشرّب الروح القصصية

التي كانت سائدة في المرويات السردية العربية، كالسير الشعبية ، وحكايات ألف ليلة وليلة[٤٠]. وهو نوع من الكتابة الهادفة إلى اكتشاف هوية صاحبها الذي تنقّل بين البلدان والثقافات والديانات [٤١] . ولم يجانب جورجي زيدان الحق تماما حينما قال: إن أسلوبه بشكل عام، كان يتصف بـ« السلاسة وارتباط المعاني بعضها ببعض، واتساقها مع التوسع في التعبير وتتبع الموضوع إلى جزئياته مع مراعاة الموضوع الأصلي والعودة إليه»[٤٢]. ولكن احتجاجات الشدياق الضمنية مازلت دون درجة التحول إلى مبدأ نهائي يصلح أن يقتدى، وهو نفسه يلتذّ في كثير من الأحيان في السير المستقيم وراء أسلاف النموذج المغلق، حينما يتعمّد أن يفرد صفحات كاملة من كتابه للغريب والحوشي من الألفاظ.

وعلى الرغم من ذلك فلقد تم ضبط المفارقة، ولم يعد أمر السكوت عليها ممكنا، فمحمد عبده، الشيخ الجليل الذي تشبّع بذلك الموروث، تحسّس بوضوح هيمنة الأساليب المتفاصحة على التعبير، وأشار إلى أنها لا تعنى بغير توافق الجناسات، وانسجام السجعات، وهي إلى ذلك مفرّغة من المعاني الجليلة، وأبعد ما تكون عن الأساليب الرفيعة، وهذا بالنسبة لمحمد عبده من أدنى طبقات القول[٤٣]. ورد هذا النقد المباشر في سياق شرح نصّ رفيع القيمة الفنية، وظّف المعطيات الأسلوبية، بما فيها السجع،في سياق تعبيري مفيد، ضمن عصر كانت فيه البنية السجعية تحقق أغراضها التعبيرية،إنه «نهج البلاغة» لكن تلك البنية التي كانت تؤدي وظيفة مهمة في عصر تبلور «النهج» لم تعد تؤدي غرضها في عصر شرح محمد عبده له.لم يستطع الإمام الشارح الصمت إزاء هذه المفارقة.

أشاع هذا الاحتجاج جَرَاءةً لاتخفى ضد التصنَّع ، لكنها جراءة كانت تتشكّل ببطء، ويسهم فيها بعد الشدياق ومحمد عبده، نخبة من المنخرطين في الكتابة الجديدة، فلقد بدأ شعور متعاظم ينشأ ضد المقامات في نهاية القرن التاسع عشر بوصفها معرضا للبلاغة والألفاظ الغريبة، ولأنها لا تتضمن مغزى سوى ذلك،كما

يؤكد جورجي زيدان[٤٤] .إنها إذن تفتقر إلى المرامي السردية التي من أسس وظائفها تمثيل عالم ما،لقد تنكّبت المقامات المتأخرة عن ذلك،وشغلت بالحيل اللغوية، والإغراب اللغوي.ثم أسهم محمد حسين هيكل بهذا الجدل المحتدم،فدعا إلى أن تشفّ اللغة عما يريد الأديب أن يحمّلها، وفي هذه الحالة ينبغي له التخلّص من أساليب الصنعة التي تحول دون ذلك، فبالتعبير الطبيعي الشفّاف يتكوّن الأدب،يتحقّق ذلك بهجر عصر أدبي انقضى تمثله المقامات،والانتقال إلى عصر الأدب القومي الذي تمثله الرواية والقصة القصيرة والمسرح والشعر الوجداني[٤٥].

أصبحت المقامات، كما تمّ بعثها مجدّدا، وبخاصة في بلاد الشام، في محاكاة واضحة لأساليب الحريري،تقف في طريق ظهور الرواية، كما خلص محمد يوسف نجم إلى ذلك، فالمقلدون الشاميون، هم الذين التمسوا في المقامات طلبتهم، واتخذوها مثلا يحتذ ونه، ومنوالا ينسجون عليه ، وذلك عطّل النهضة القصصية؛ لأن المقامة بإطارها الصلب الجامد، وبإنشائها المتكّلف المرهق، وحكاياتها التي تتوارى خلف الشغف بالإغراب اللغوي، والحرص على تسجيل المعارف والعلوم، لم تكن لتلائم روح العصر الأدبية، ولم يكن مقدّرا لها أن تعيش وتزدهر وتواكب النهضة الأدبية الحديثة، وعلى الرغم من ذلك،فقد ظهر في مصر مَن حاول ، ربما لآخر مرة، إنقاذ المقامات من المصير الذي آلت إليه،وكما يؤكد نجم، فإن المصريين حاولوا بعث المقامة مجددا(=كما حاولوا بعث الشعر التقليدي) ،إنه بعث في «ثوب قشيب لاءم روح العصر إلى حد كبير» كما ظهر الأمر عند المويلحي في «حديث عيسى ابن هشام»، وحافظ إبراهيم في «ليالي سطيح» ومحمد لطفي جمعة في «ليالي الروح الحائر» وغير ذلك[٤٦]. لكن تلك المهمة لا ينتظر منها أكثر ما انتهت إليه.

يصعب الآن موافقة نجم فيما إذا كان ذلك البعث قد حقق أغراضه بالمعنى الكامل، شأنه في ذلك شأن البعث الشعري الذي ذهب أدراج الرياح. فليس من الحكمة نسيان العلاقة الصميمة والمتفاعلة بين النصوص ومرجعياتها وسياقاتها

الثقافية، ولايمكن تجريدها من ذلك. الأنواع تصل إلى نهايات محتَّمة، فتتحلّل عناصرها، ويعاد ترتيب مكوناتها لتنبثق ، في ضوء مؤثرات جديدة، أنواع أخرى. ففي ظل متغيرات جذرية، وحراك دائم،لم يعد أمر قبول الأساليب المتفاصحة مقبولا. وكل هذا أدى إلى تصدّع تلك الأساليب، وانهيار قيمتها الفنية ،وتم بإزاء ذلك تطوير أساليب المرويات السردية الشفوية؛ لتوافق ضربا آخر من حاجات التعبير المستجدّة، فورثت الرواية كل ذلك، وطورته، واستقام أسلوبها الأدبي الخاص المتصل بتلك الأساليب منذ منتصف القرن التاسع عشر.

الحواشي

١- عبدالله إبراهيم، السردية العربية، بيروت ، المركز الثقافي العربي ، ١٩٩٢، انظر ص ١٨٧-١٩١ وط٢، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ٢٠٠٠،ص٢٠٩-٢١٣.

٢- بول ريكور،ترجمة سعيد الغانمي، بيروت ، المركز الثقافي العربي،٢٠٠٠، ص ٤٥-٤٦.

٣- فولفجانج إيسّر، فعل القراءة، ترجمة عبد الوهاب علوب، القاهرة، المجلس الأعلى للثقافة،٢٠٠٠،ص٨٥.

٤- الوجود والزمان والسرد، ص ص٤٧،٤٨.

٥- السردية العربية ص٧١ - ٩٢، وط٢ص ٨٥ ، ١٠٥.

٦- المقري (= أحمد بن محمد) نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب ، تحقيق إحسان عباس،بيروت،دار صادر ، ١٩٦٨ ، ٢: ٢٩٠.

٧- رفاعة رافع الطهطاوي ، الأعمال الكاملة . تحقيق محمد عمارة ،بيروت ،المؤسسةالعربية للدراسات والنشر ، ١٩٨١، ج٥ص ٣٤٨.

٨- محمد عبده ، الكتب العلمية وغيرها. جريدة الوقائع المصرية في ١١ مايو ١٨٨١ ، وقد أعادت مجلة فصول نشر الوثيقة، انظر ص٢٠٧-٢٠٩ العدد الأول لسنة ١٩٩١، وانظر علي شلش، نشأة النقد الروائي في الأدب العربي الحديث،القاهرة، مكتبة غريب،ص ٢٣.

٩- ميخائيل باختين ، الخطاب الروائي، ترجمة محمد برادة، القاهرة ، دار الفكر للدراسات والنشر ،١٩٨٧، ص٣٨،٣٩.

١٠- عباس محمود العقّاد،مراجعات في الآداب والفنون، بيروت، دار الكتاب العربي، ١٩٦٦، ص١٥٦ ،١٥٧.

١١- عباس محمود العقّاد،عيد القلم ، بيروت ، المكتبة العصرية، د ت،ص ٤٩.

١٢- لويس شيخو ، تاريخ الآداب العربية في القرن التاسع عشر، بيروت،مطبعة الآباء اليسوعيين،١٩٢٦ ،ج٢ ص ٣٨.

١٣- مارون عبود، رواد النهضة العربية،بيروت، دارالعلم للملايين،١٩٥٢،ص ٦٦.

١٤- جورجي زيدان ، بناة النهضة العربية، دار الكاتب العربي، ١٩٨٢، ص ١٦٣،١٦٤.

١٥- هاملتون جيب،دراسات في الأدب العربي،دمشق،المركز العربي للكتاب ،ص٣٣.

١٦- م.ن.ص ٤٥.

١٧- سهيل إدريس، محاضرات عن القصة في لبنان، معهد الدراسات العربية العالية،١٩٥٧ ص٤.

١٨- ناصيف اليازجي ، مجمع البحرين، بيروت ، دار صادر ، ١٩٦٦،ص٩و١٠.
١٩- علي مبارك، نخبة الفكر في تدبير نيل مصر ،انظر الأعمال الكاملة ، تحقيق محمد عمارة، بيروت،المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ١٩٨١،ج ٣ص٥٥١.
٢٠- م.ن. ٣: ٥٥٢.
٢١- رشيد يوسف عطا لله، تاريخ الآداب العربية، تحقيق علي نجيب عطوي، بيروت ، مؤسسة عز الدين، ١٩٨٥، ج٢ ص٣٦٦.
٢٢- محمد القاعود ، مدرسة البيان في النثر الحديث، القاهرة، دار الاعتصام، ١٩٨٦، ص ١٥،١٦و ص٣٩.
٢٣- عبد الفتاح كيليطو ، المقامات : السرد والأنساق الثقافية ،ترجمة عبد الكبير الشرقاوي ،الدار البيضاء، توبقال ١٩٩٣، ص ٢٢٠.
٢٤- عبد الفتاح كيليطو ، لسان آدم ، ترجمة عبد الكبير الشرقاوي ، الدار البيضاء ، توبقال ١٩٩٥، ص ٧٧.
٢٥- م.ن. ص ٧٥.
٢٦- م.ن.ص ٧٦.
٢٧- م.ن.ص ٧٥.
٢٨- ابن النديم(محمد بن إسحاق) الفهرست، تحقيق رضا تجدد، طهران، ١٩٧١ص٣٦٣.
٢٩- كارل بروكلمان ،تاريخ الأدب العربي ،ترجمة عبد الحليم النجار ، القاهرة ، دار المعارف ،ج ٥ص ١٤٧ - ١٥٠.
٣٠- روحي الخالدي،تاريخ علم الأدب عند الإفرنج والعرب وفيكتور هوكو، تقديم حسام الخطيب، دمشق،الاتحاد العام للكتاب والصحفيين الفلسطينيين،١٩٨٤،ص ١٤٨.
٣١- م.ن. ص ١٥٤،١٥٥.
٣٢- عبد الحميد يونس، الهلالية في التاريخ والأدب الشعبي،القاهرة، مطبعة القاهرة،١٩٥٦ ص١٢٣
٣٣- السردية العربية ص ١٤٠،١٤١وط٢ ص١٥٨،١٥٩.
٣٤- م.ن.ص٤٩ وط٢ ص ٦١.
٣٥- مارون عبود ، المجموعة الكاملة ،بيروت، دار مارون عبود ، ص ٤٣٦، ٤٣٧.
٣٦- دراسات في الأدب العربي، ص٢٥.
٣٧- رشيد يوسف عطا لله، تاريخ الآداب العربية،ج٢ ص٣٦٤.
٣٨- تاريخ الآداب العربية في القرن التاسع عشر،ج٢ ص٨٦ .

٣٩- أحمد فارس الشدياق، الساق على الساق، إعداد عماد الصلح، بيروت ، دار الرائد العربي، ١٩٨٢ ص٧٠ و٨٣.
٤٠- إبراهيم السعافين، تطور الرواية العربية في بلاد الشام،بيروت، دار المناهل، ١٩٨٧، ص ٣٧و٣٩.
٤١- جابر عصفور،فجر الرواية العربية:ريادات مهمّشة، مجلة فصول،القاهرة،ع٤/١٩٩٨ ص١٥.
٤٢- بناة النهضة ص ١٩٦،١٩٧.
٤٣- محمد عبده، شرح نهج البلاغة، بيروت ، مؤسسة الأعلمي،ص٦.
٤٤- جورجي زيدان،تاريخ آداب اللغة العربية،بيروت ،مكتبة الحياة، ١٩٩٢،ج٢ص٦١٠.
٤٥- محمد حسين هيكل، ثورة الأدب، القاهرة ، دار المعارف ، ص١١ و٣٩.
٤٦- محمد يوسف نجم، القصة في الأدب العربي الحديث، بيروت، دار الثقافة، ص١٢،١٣.