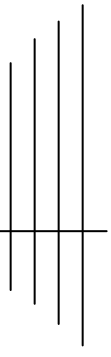
دراسات عربية



رسالة المشرق

هجرة الأنواع وتشكل الرواية الهجين في الأدب العربي الحديث

دراسة لثنائية العربي والغربي في رواية "غابة الحق" لفرنسيس مرَّاش

د.تامر محمد فايز (*)

(١)

توجهت هذه الدراسة في البداية صوب بحث أثر الفلسفة الغربية في تشكل الرواية العربية الحديثة؛ ممثلة في رواية غابة الحق (١٨٦٥م) لفرنسيس مرَّاش (١٨٣٥– ١٨٧٣م). وذلك بسبب ظهور تأثيرات جليَّة لفلسفات غربية في هذه الرواية، تأتي فلسفة الحرية التي بلورها "جان جاك روسو (١٧١٢–١٧٧٨م) في كتابه "العقد الاجتماعي" في مقدمتها. لكن التعمق في قراءة هذه الرواية أظهر أنها تمثل نوعًا من الكتابة السردية الهجين التي تجمع في طياتها بين كثير من الملامح والتأثيرات الشكلانية والمضمونية، العربية والغربية معًا في حالة من حالات التداخل والتماهي في بناء هذه الرواية[١].

يهدف هذا التوجه من الدرس النقدي التطبيقي إلى استكشاف تلك التأثيرات العربية السردية القديمة التي هاجرت زمنيًّا، عبر نوع من التحول الذاتي، لتستقر جماليًّا مع ما جاء من تأثيرات غربية جمالية ومضمونية هاجرت من ثقافتها لتترك تأثيرات جلية في بنية الروايات العربية الأولى/ في طور النشأة.

* – أستاذ الأدب الحديث والأدب المقارن المساعد – قسم اللغة العربية–كلية الآداب–جامعة القاهرة.

تعمل هذه الدراسة وفقًا لمنهج بنيوسوسيولوجي؛ حيث تسعى من خلال هذا المنهج إلى الكشف عن جماليات بناء هذه الرواية، تلك التي تثبت حضور ذلك الشكل الهجين/ العربي الغربي عبر مصادره المتنوعة التي تبدأ بثقافة الكاتب المزدوجة، وبما حصَّله من خبرات متنوعة/ مهجَّنة مكنته من الإسهام في الترسيخ لنشأة الرواية العربية بهذا البناء الجمالي والفكري المهاجر زمنيًّا وجماليًّا والمستقر– تبعًا لفرضية هذه الدراسة– في روايته غاية الحق.

لعلَّ فاعلية هذا المنهج تتبدى في مزاوجة الكشف عن بنى النص الجمالية المتنوعة، بالإضافة إلى الكشف عن القضايا الفكرية والاجتماعية التي تجلت عبر هذه البنى الفنية.

وتبعًا لفرضية الدراسة، فإن إجراءً منهجيًّا لابد من القيام به في البداية؛ وهو ذلك الطرح الخاص بتفسير دلالات الاصطلاحات التي احتواها عنوان هذه الدراسة، وهما: مصطلح هجرة الأنواع، ومصطلح الرواية الهجين.

والمقصود بداية من الهجرة، في الاصطلاح الأول، هو ذلك الحراك الذي يميز تلك العلاقة المركبة بين الأنواع الأدبية العربية الحديثة من جانب، وما استقر فيها من أشكال كتابية أخرى – أدبية أو فلسفية أو غيرها– من جانب آخر، سواء أكانت هذه الهجرة زمنية أو نوعية/ تشكيلية جمالية أو مضمونية، أو هما معًا.

إن دلالة لفظة الهجرة في هذا السياق لا يمكن تجريدها كلية عن بعض من دلالاتها المكتسبة من تلك التفسيرات المعجمية العربية التي قربتها من معنيي "الخروج من أرض إلى أرض" [٢]، والخلط فيما يقوله المتكلم[٣].

وما يمكن فهمه من هذا التفسير اللغوي السابق لاصطلاح الهجرة، يجب أن يدخل في نطاق تأويلي يقارب بين الاصطلاح بمعناه السابق، ومجال استخدامه في الدرس النقدي الأدبي؛ حيث تنفتح دلالات لفظة الأرض في الجزء الأول من التفسير المعجمي – الأرض المُهَاجرَة – لتشمل العلوم الإنسانية والطبيعية وغيرها، بينما تضيق الدلالة في الجزء الثاني/

الأرض المُهَاجر إليها؛ لارتباطها، تأويليًّا، بسياق محدد، وهو ذلك النوع الروائي العربي، لاسيما في مرحلة البدايات/النشأة.

ينطبق الأمر نفسه على تفسير الفهم المعجمي الثاني لاصطلاح الهجرة؛ حيث يجب ألا يفهم من الخلط في الكلام/ الإنشاء الأدبي معناه السلبي المباشر، الذي تحيل إليه لفظة الخلط، لكن ما يمكن فهمه، في هذا السياق، هو ذلك المزج الذي يقع في النص الأدبي/ الرواية بين ما هو مُهَاجِر وما هو مُهَاجَر إليه.

أما مصطلح الرواية الهجين، فإن تلك الصفة التي تلتصق بالرواية في هذا الاصطلاح تفسر معجميًّا بدلالتها المباشرة؛ التي يفهم منها معنى الخلط/المخلوط[٤]؛ ذلك الذي يمكن تأويله – تبعًا لسياق هذه الدراسة – بأنه "نوع من المفارقات البنائية، أو نسيج سردي جديد، تَدخلُ في تكوينه بصورة أساسية المفارقات المتعددة، وعناصر وأساليب من الفنون السردية القديمة، من مثل: المقامة والسيرة والملحمة والرواية التاريخية التقليدية، ومن الرواية الحديثة"[٥]؛ التي تضم بين مكوناتها البنائية عناصر متنوعة من علوم إنسانية وطبيعية وغيرها.

ولكي يتسنى الفهم الدقيق للاصطلاحين السابقين، فإن فهمًا دمجيًّا لابد وأن يسهم في تشكيل وعي القارئ المعاصر بهذه الظاهر؛ إذ تصبح عملية تشكل الرواية الهجين مرهونةً بهجرة الأنواع، شريطة أن يفهمَ المبدعُ/ المُهَجِّرُ شروط هذا النوع من أنواع الهجرة؛ وهي مجموعة من الشروط يمكن حصرها فيما يلي:

أ- أن يفهم المبدع/ المهجِّر أنَّ "هجرة الأجناس الأدبية ما بين الآداب والثقافات كهجرة الأفكار غالبًا ما يصاحبها رموز وصور وتقنيات وإيقاعات جديدة للغة لا عهد لها بها من قبل(...) إلا أن الصيغ التي تتخذها هذه المفردات الثقافية تختلف الفروع التي هاجرت إليها عن الأصول التي انبثقت منها"[٦]، حيث تتعرض هذه الأصول، عند هجرتها أو تهجيرها، "إلى شيء من التحوير جراء استخداماتها الجديدة، أي من خلال الموقع الجديد الذي تحتله في زمان ومكان جديدين"[٧].

ب– أن يدرك المبدعُ/ المُهجِّر أن "الأدب لا ينفتح على الآداب الأخرى فقط، بل على الثقافات المعنية أيضًا"[٨]؛ وهو ما يعني ضرورة إلمامه الدقيق بالثقافتين: المُهَاجِرة والمُهاجَر إليها، من حيث الشروط والسياقات الفكرية والزمكانية على السواء.

هكذا تصبح الدلالات التي يتخذها مصطلح الهجرة – الذي يتكئ عليه مصطلح الرواية الهجين– في هذه الدراسة متنوعة ومرتبطة بطبيعة الدرسين الأدبي والنقدي في الآن ذاته؛ فالهجرة زمنية جمالية معًا في المحور الأول الخاص بالتأثيرات العربية، وهي هجرة زمنية جمالية أيضًا في المحور الثاني الخاص بالتأثيرات الغربية، وأخيرًا هي تهجير قام به كثير من الكتاب الشاميين ليستدعوا، مع عودتهم، مجمل ما هجَّروه من تأثيرات غربية تجلت في بنيات نصوص الأدب العربي الحديث، وفي مقدمته الأدب الروائي.

(١-١)

يظهر مما سبق أن ثمة أطرافًا ثلاثة تحيط بعملية نشأة الرواية الهجين في الأدب العربي الحديث، وهي: الطرف المُهَاجِر؛ الذي ينقسم بدوره إلى طرف عربي قديم وآخر غربي حديث، بما يحويانه من مكونات حضارية يقبع الفكر والأدب في بوتقتها، والطرف المُهَاجر إليه؛ وهو بمنزلة المصبِّ الذي يستوعب بدوره ما تم تهجيره وتهجينه بداخله، ثم الطرف الثالث، وهو المبدع الذي يقوم بعملية تخصيب/ تهجين نوع أدبي جديد يحمل في جيناته وبنيات تكوينه سمات متنوعة من الطرفين السابقين.

ولاستجلاء جوهر الرواية الهجين، ممثلةً في رواية غابة الحق لفرنسيس مرَّاش، فإن فهمًا توضيحيًّا لهذه الأطراف الثلاثة إنما يسهم في فهم كيفيات تبلور هذا النوع من أنواع الأدب/ الرواية، لاسيما في طور نشأته.

يظهر أن البداية بالطرف الأوسط/ المُهَجِّر/ المُهجِّن/ المبدع/ فرنسيس مرَّاش هي الأوفق باعتباره الفاعل في عمليتي التهجير والتهجين والخلق الأدبي الجديد/ الرواية.

يعدُّ فرنسيس مرَّاش، بما يحمله من سمات إنسانية عامة وفكرية ثقافية خاصة، أيقونة دالة على ثقافة عصر بأكمله؛ حيث طبعه ذلك العصر بسمات أساسية، مثل: التنوع والاضطراب

والتناقض على المستويات كافة، أو هو، بتعبير آخر، نموذج جليٌّ للهجنة على مستوى التكوين الشخصي والإبداعي.

فقد عشق فرنسيس مرَّاش وأسرته اللغة العربية وآدابها؛ حيث امتلأت خزانة كتبه بمؤلفات النحو والصرف والأدب، "وله أخ وأخت اشتُهرا أيضًا بالآداب"[٩]؛ وهو، رغم ذلك، وتبعًا لتوصيف واحد من معاصريه، هو لويس شيخو، يتسم بضعف في لغته؛ وهو ما انعكس على سمات أقواله التي حوت "شيئًا من التعقد والخشونة مع الإغضاء عن قواعد اللغة"[١٠].

وقد نشأ في أسرة صاحبة علم وفضل ونشاط ثقافي وسياسي وديني؛ فقد "ولد في أسرة اشتهرت بالأدب؛ فشقيقه عبد الله مرَّاش الصحفي الذي كان محررًا لمرآة الأحوال في لندن عام ١٨٧٦، ومؤلف مختصر تاريخ حلب، وشقيقته ماريانا مرَّاش لها ديوان صغير بعنوان بنت فكر ومقالات في الجنان ولسان الحال" [١١].

وكان أبوه فتح الله المرَّاش صاحب توجه ديني واضح، إذ دافعت أسرته برمتها عن المذهب الكاثوليكي، ورغم أنه – أي فرنسيس مرّاش– كأسرته كان "صادق الإيمان كثير التدين"[١٢]، فإن ذلك أفضى إلى مقتل أحد أفراد أسرته/ بطرس المرَّاش في النزاع الطائفي الذي ساد الشام آنذاك[١٣].

ومن الناحية السياسية، امتلك فرنسيس موقفًا متناقضًا مضطربًا من السلطة العثمانية آنذاك؛ ففي الوقت الذي وصفه فيه جمال باروت " بأنه من العثمانيين الجدد الذين غذت الروح العثمانية الجديدة وعيهم"[١٤]، رأت نازك سابا يارد " أن مدح فرنسيس للعثمانيين في كثير من مؤلفاته لم يكن "إلا تملقًا، بل عرَّض بالسلطة العثمانية، ملمحًا إلى رغبته باستقلال بلاده عنها"[١٥]، أو على حد تعبير عبد الله حنا، ميله إلى التقية "وخوفه وهو في حلب من بطش الحكام وأعوانهم"[١٦].

تنطبق سمات الاضطراب والتناقض نفسها على موقفه من الغرب، لاسيما في علاقته بالشرق؛ فهو مغرم بالحضارة الغربية متمثلة – على وجه الخصوص– في الحضارة الفرنسية التي أحدثت "فورانًا فكريًّا"[١٧] أثَّرَ بعمق في الرقعة التركية بأكملها منذ مطلع القرن الثامن

عشر، وظهر بوضوح في هذه النبرة الأوروبية التقدمية التي تجلت في أدب فرنسيس مرَّاش. وهو رغم ذلك يحوي في مجمل كتاباته موقفًا متغيرًا من الغرب، خاصة من ناحيتي اللغة والسياسة؛ فرغم إتقانه لعدة لغات، وعلى رأسها الفرنسية، فإنه يحثُّ المربية – في در الصدف – على تعليم ابنته اللغة العربية فحسب، حفاظًا على أصالة الجنس والأصل[١٨].

ومن الناحية السياسية "دفعت المصائر المزرية للتنظيمات المرَّاش إلى إعادة تفسير الغرب وتعريفه وإدراك طابعه المتناقض: التقدم واللصوصية. إذ لم تكن البيروقراطية السلطانية الفاسدة مسئولة وحدها عن إخفاق عملية التنظيمات وانتهائها إلى نقيضها، بل قام الغرب نفسه بتفريغها من محتواها، وبالتالي تحويلها إلى إطار يمكن البورجوازية المركانتيلية الأوروبية من زيادة توسعها في البلاد العثمانية ونهبها"[١٩].

ورغم أن مسايرة "نازك سابا يارد" "وجمال باروت" في الآراء آنفة الذكر ممكنة نظرًا لتدعيم آرائهما بمجموعة من الشواهد النصية الواردة لدى فرنسيس مرَّاش، فإن وقفة متأنية تفرض ضرورة القبول الحذر لهذا التمييز الذي ناقشه "شربل داغر" حول التفريق بين "موقف مرَّاش السياسي والأخلاقي الناقد لسلوكات أوروبية، وبين موقفه الداعي للتمدن والعلم والعقل والمساواة، وهي استهدافات وقيم ما تخلى عنها، ولا تختفي تحت ركام مواقفه الخائبة من مأمولات أطاحتها الحروب والفتن والقلاقل"[٢٠].

وإذا أمكن، في هذا السياق، قبول تمييز "شربل داغر" على أساس غلبة قيم العلم والتمدن في مؤلفات المرَّاش، لاسيما الإبداعية الأدبية منها، فإنه يصعب، في الوقت نفسه، قبول عدم وقوع التناقض في البنية الفكرية للمرَّاش في هذا الجانب أيضًا. فقد افتتن بالفعل بالقرن التاسع عشر بما حواه من قيم العلم والعقل والتمدن، وحسبه العصر الذي "تمنطق بكل قوة الأزمان الدابرة (...) وضم شمل الهيئة والمواقع، ورفع صولجان العقل القاطع"[٢١]، وفي الوقت نفسه نفرَ من العلم والتمدن نتيجة لتبدل فطرة البشر وتغير طباعهم؛ مما دفعه للتعبير عن استيائه من العلم والتمدن بقوله "قاتل الله العلم والتمدن إنهما أصل العنت والتَّغَوُّن"[٢٢].

ولمَّا كان كل تناقض لابد أن ينطوي على مرجعيات تسبقه وتؤثر فيه ونتائج تلحق به وتعبر عنه، فإنه يمكن اعتبار هذا التناقض الذي وقع فيه المرَّاش، في معظم سماته ومكوناته، تناقضًا وازدواجية منعكسة عن عصر عاش فيه بتناقضاته وازدواجيته.

فقد عاش في فترة تناقضات متعددة المستويات؛ فمن الناحية السياسية عاشت منطقة الشام – وعلى رأسها سوريا ولبنان – حالتي الشد والجذب السياسيين؛ بين رغبة في الاستفادة من الحركات السياسية الفرنسية المتنورة من ناحية، وبين إنشاء تنظيمات شبابية سورية تدفع ناحية التخلص من السيطرة الأجنبية على البلاد من ناحية ثانية. فقد "سجل عهد محمد علي مرحلة جديدة من مراحل التعرف إلى أوروبا؛ فغدت البلاد أكثر ترحيبًا بالأوربيين من المسافرين والمستوطنين والتجار والمرسلين والمراقبين المستطلعين. وقد وضعت البلاد، لمدة عشر سنوات، تحت إدارة من نوع جديد، قائم على المبادئ التي بثتها حكومة فرنسا الثورية: المركزية، وجيش مدرب ومنضبط، والاستثمار العلمي للموارد الطبيعية، والمساواة بين أتباع جميع الأديان"[٢٣].

وبعد مرور ما يقرب من عقدين من الزمان "تولى المنورون الشباب في الستينيات، في ضوء أفكار عصر التنوير الفرنسي ومبادئ الثورة الفرنسية، الدعاوة للتنظيمات بوصفها الطريق الوحيد الذي يجدد الإمبراطورية ويمكنها من استيعاب روح العصر ويوقف تدهورها، ويعزز وحدتها واستقلالها الوطني، ويدرأ عنها خطر الاستعباد الأجنبي"[٢٤].

وإذا كانت المبادئ الفرنسية المطبقة في بلاد الشام آنذاك قد أسهمت في إيجاد الطرفين المتناقضين سياسيًّا، فإن أمرًا مشابهًا حدث مع الحالة الثقافية والفكرية العامة. فقد انتشرت المطابع والترجمات التي نقلت كثيرًا من العلوم والأفكار التي كان "أكثرها منقولاً عن الفرنسوية في العلوم المستحدثة، كالرياضيات والطب والجراحة وجرِّ الأثقال والفنون العسكرية"[٢٥]. كذلك انتشرت صناعة الصحف لنشر الوعي لدى العرب في هذه الفترة، وكان السوريون قد أدوا دورًا محوريًّا في هذه الصناعة آنذاك؛ حيث "يرجع إليهم الفضل في إحياء النهضة العربية والحركة الفكرية شرقًا وغربًا"[٢٦].

ورغم هذا الحضور العربي السوري في هذه الآونة، فإن الإجراءات التي كان يتخذها حكام هذه المنطقة في منتصف القرن التاسع عشر كانت قد ولَّدت حركة تهجيرية لكثير من الكتاب الشاميين ناحية مصر "طلبًا للحرية النسبية التي كانت تتيحها مصر للكتاب والصحافيين"[٢٧]. وقد دعم هذه الحركة التهجيرية إفساحُ "المجتمع المصري المجال واسعًا أمام الشوام، ولاسيما السوريين واللبنانيين، كي يلعبوا دورًا بارزًا في مختلف المجالات الاقتصادية والسياسية والاجتماعية والثقافية والإدارية والمالية وغيرها"[٢٨].

وفي الوقت نفسه الذي أصبحت فيه العلاقة مع الغرب بمنزلة دافع ناحية نشأة حركة التنوير العربية، تولد اتجاه آخر معاكس لهذا التوجه المتأثر بالغرب، وهو اتجاه يؤْثِر العودة إلى التراث لإصلاح ما هو سائد من حالة ضعف ووهن متعدد المستويات[٢٩]، وهو ما خلق بدوره حالة من حالات الازدواجية في الفكر والثقافة العربيتين آنذاك، ما بين التوجه ناحية الغرب أو التوجه ناحية الذات العربية القديمة.

إذن، حوت شخصية المرَّاش ومجتمعه وعصره مجموعة من المتناقضات التي أسهمت في جعل الأدب بوجه عام، والرواية بوجه خاص، وروايات المرَّاش بالتحديد، تولد فيما يمكن تسميته بـ"الزمن الهجين"[٣٠]. ولكن السؤال الجدير بالذكر في هذا السياق هو، ما العناصر والسمات الشكلية والمضمونية التي تبرهن على هجنة رواية غابة الحق لفرنسيس مرَّاش؛ تلك التي ورثت ما هجَّره المرَّاش من تراثه ومن الغرب بداخلها؟

(٢)

يمكن – تبعًا لفرضية هذه الدراسة – استجلاء هذا الشكل الهجين/ العربي الغربي في رواية غابة الحق لفرنسيس مرَّاش عبر دراسة بنية ثلاثة عناصر، هي: البناء السردي وتشكل عقدة الرواية، ثم بناء شخصيات الرواية، خاصة الرئيسة منها، ثم أسلوب كتابة الرواية وأهم سماتها اللغوية ، وأخيرا البنية الفكرية للرواية.

تتسنى دراسة البناء السردي وتشكل عقدة الرواية في "غابة الحق" عبر دراسة جانبين أساسيين، هما: التشكل الخارجي للبناء الروائي؛ وذلك عبر دراسة التقسيم الشكلي الخارجي لفصول الرواية واختيار عنوانها وعناوين الفصول. ثم دراسة كيفيات بناء الأحداث والعقدة الروائية، وتكشف طبيعة التقنيات المستخدمة في هذا البناء الروائي.

يجمع التقسيم الشكلي لفصول رواية غابة الحق بين التأثيرات العربية والغربية معًا؛ حيث قسمها مؤلفها إلى ثمانية فصول، تسبقها مقدمة عامة للسرد الروائي.

يحمل هذا البناء الشكلي في تكوينه بعضًا من المؤثرات التراثية التي تنتمي بشكل واضح لنصوص تراثية شعبية عربية، خاصة ألف ليلة وليلة؛ تلك التي تفصل بين حكاياتها، أو أجزاء الحكاية الواحدة المطولة، مجموعة من العناوين التي تفصل بين الحكايات المتتالية وبعضها بعضًا من ناحية، وبين أجزاء الحكاية الواحدة المطولة من ناحية ثانية.

يضاف إلى هذا أنه يصعب فصل هذا البناء الشكلي عن التأثيرات الغربية؛ إذ هو تقسيم يحيل إلى بعض الروايات الغربية في القرن التاسع عشر، والمتخذة لتقسيم شكلي متشابه، إلى حد كبير، مع ما ورد في رواية غابة الحق؛ مثل: روايات فيكتور هوجو، كأحدب نوتردام وغيرها، وهي الرواية التي قسمها مبدعها إلى ثمانية عشر فصلاً، وهو نفسه التقسيم الذي اتبعه فرنسيس مرَّاش في معظم رواياته، ومنها: در الصدف في غرائب الصدف، التي قسمها إلى العدد نفسه من الفصول[٣١].

يمتدُّ المزج العربي الغربي المهجن من التقسيم الشكلي للفصول إلى مجمل عناوين الرواية؛ تلك التي تبدأ من عنوان الرواية الرئيس، وتمتد إلى عناوين الفصول الفرعية بعد ذلك.

عنونَ فرنسيس مراش روايته – في نسختها الأصلية المطبوعة في مطبعة القديس جاورجيوس للروم الأرثوذكس في بيروت ١٨٨١م– بـ" كتاب غابة الحق"؛ وهي صياغة تكشف عن ملمح تهجيني شكلي، عربي وغربي، قابع في ذهن المؤلف عند صياغة روايته. حيث تكشف هذه الصياغة ثنائية التركيب للعنوان (كتاب – غابة الحق) بجزأيها عن عديد

من الإشكاليات التي تتماس مع التهجين المقترن بالتهجير للنوع الأدبي من ناحية، وفهم فرنسيس مرَّاش لهذا النوع من ناحية ثانية.

فلفظة كتاب هذه تحتمل في تموضعها الزمكاني عدة دلالات، تبدأ بإدراك سمة وسمت الرواية الغربية في القرن الثامن عشر؛ حيث "كانت سمعة جنس الرواية سيئة، واستمرت كذلك حتى زمن متأخر. فقد رُصد مائتان وستون عملاً تخييليًّا فيما بين ١٧٠٠ و١٧١٥ لم تكتب كلمة رواية على واحد منها، بل ظهرت بدلاً منها كلمة حكايات في ٦٩ أقصوصة، وكلمة أقصوصة تاريخية في ٤٠، وكلمة مغامرة في ٣٠، وكلمة مذكرات في ٢٠. أما الباقي فجاء تحت الأسماء التالية: رحلات، علاقات، خطابات، محاورات، أمثلة، حوليات، وأيضًا حقائق"[٣٢].

ولمَّا كان الموقف المتعنت من مصطلح الرواية في أوروبا آنذاك – وقبلها بزمن طويل– يقوم في الأساس على "رفض القصة الخيالية"[٣٣]، ربما لتعارضها مع التقاليد الكنسية المسيطرة آنذاك، فإن الموقف يختلف عن ذلك في الحالة العربية في القرن التاسع عشر؛ حيث ارتبط في الأساس بعلاقة العرب وسياقات تلقيهم لهذا النوع الأدبي الجديد وضعف صلتهم به؛ وهو ما يبرر– على سبيل المثال– تصريح خليل الخوري بأنهم كمبدعين لا يزالون مبتدئين بهذا الفن[٣٤]، كما يكشف من ناحية ثانية عن سبب اختيار فرنسيس مرَّاش لوضع كلمة كتاب قُبيل عناوين معظم كتبه.

وربما يتبادر تساؤل مشروع إلى ذهن المتلقي عن سبب إطلاق لفظة رواية لدى معظم النقاد على غابة الحق لفرنسيس مرَّاش، وهو ما يجعل الإجابة عن هذا التساؤل تتعلق أيضًا بعنصرين: الأول غربي، وهو المتعلق بإدراك الحياة الثقافية الغربية للصدى الكبير الذي يحدثه استخدام المصطلح/ الرواية، خاصة في القرن الثامن عشر وما تلاه[٣٥]، والثاني عربي، وهو متعلق بفهم النقاد العرب لطبيعة النوع الروائي الهجين المازج بين السمات العربية السردية التقليدية من جانب، وبين سمات غربية تشكيلية ومضمونية من جانب ثان.

ومن ناحية اختيار فرنسيس مرَّاش عنوان غابة الحق لكتابه/ روايته، فإن هذا الاختيار لا يفارق أيضًا تلك الملامح المزجية المزدوجة العربية والغربية؛ حيث فُتحت الحدود بين التركيب الشكلاني/ العربي والمضموني/ الغربي؛ فالتركيب اللغوي الإضافي الذي تبناه فرنسيس مرَّاش في غابة الحق أو غيرها من مؤلفاته يتماشى مع التركيبات اللغوية المعتمدة شكلانيًّا في السرديات العربية القديمة التي تستهل بتركيب لغوي إضافي أو وصفي "ابتدائي" منزوع الخبر، مثل: ألف ليلة وليلة، وسيرة أبي زيد الهلالي والمقامة الحلوانية، وغيرها.

أما المضمون القابع في صياغة العنوان" غابة الحق" فإنه يتماس بوضوح مع صيغة التأثيرات الغربية التي لاحقت غابة الحق في كثير من مكوناتها؛ حيث اعتمد فرنسيس مرَّاش على لفظتين تنتميان بجلاء إلى هذه المؤثرات الغربية في الرواية؛ لفظة غابة، وهي التي تنتمي إلى ملمح رومانسي يتعلق باختيار الإطار المكاني للرواية من ضمن عناصر الطبيعة، ولفظة الحق الممثلة لعنصر تكويني وبنائي أساسي بالنسبة للفلسفات الغربية التي تجلت تأثيراتها في الرواية، مثل: فلسفات روسو ومونتسيكيو، وغيرهما.

أما التحليل النوعي للعنوان – المرتبط بعلاقة العنوان بالنوع الأدبي القابع تحته – فإنه يشير بجلاء إلى انفتاح المؤثرين: الغربي المهجَّر نوعيًّا في الرواية، والعربي المهجَّر زمنيًّا فيها.

فإذا كانت دلالة اللفظة الأولى "غابة" يمكن أن تحيل إلى طبيعة الصراع متعدد المستويات في الوطن العربي، وسوريا خاصة آنذاك، فإن تعارض الدلالات المباشرة بين اللفظتين (غابة – الحق) إنما يشير إلى الإدراك المبكر من فرنسيس المرَّاش لطبيعة النوع الذي يقدمه للمتلقي؛ حيث يقوم هذا التركيب المتعارض دلاليًّا على فتح مسارات التأويل لدى المتلقي، وهو ما يؤدي بدوره إلى الإرهاص بإعمال عنصر التخييل الذي يمثل المهاد الأساسي لصناعة النوع الروائي في العصر الحديث[٣٦]، والذي يتجذَّر في هذه الرواية منذ إعماله عبر استخدام تقنية الحلم في بداية الفصل الأول من الرواية.

يضاف إلى ذلك أنَّ كثيرًا من عناوين الفصول الفرعية للرواية إنما يؤكد على المعنى السابق ذاته؛ فمفردات (الحلم– الهواجس– مملكة الروح – السياسة – المملكة – التمدن– قواد الشر– المحاكمة – اليقظة) إنما تحيل إلى طبيعة الفلسفة الفكرية المسيطرة على ذهن الكاتب أثناء صياغة مضامين وأحداث روايته غابة الحق.

(٣)

لم يقتصر انفتاح الحدود/ التهجين بين العربي والغربي في رواية غابة الحق على هذا التقسيم الشكلي ودلالات العناوين في الرواية فحسب، بل ظهر في أجلى صوره في سمات البناء السردي وتشكل العقدة الروائية.

تظهر أولى ملامح هذا التهجين بين العربي والغربي عبر المقدمة التي افتُتحت بها الرواية قُبيل الفصل الأول؛ حيث حوت هذه المقدمة مجموعة من السمات والمكونات الفنية التي يمكن حصرها في: الملمح التاريخي والملمح الدرامي المؤسِّس للصيغة البنائية/الحوارية/ المسرحية الفاعلة في بناء الرواية.

بدأت مقدمة الرواية بسرد الراوي لما دار بخياله عن أحوال الشعوب والحضارات القديمة وكيفيات قيامها وانحدارها. وهو في هذا المدخل الذي يشبه السرد التاريخي؛ لاسيما أنه لم يؤثِّر بفاعلية فيما تلاه من أحداث روائية بعد ذلك، إنما يحاكي – بوضوح – ما كانت تبنى على أساسه بعض الروايات التاريخية الأوروبية، التي كتبت منذ القرن السابع عشر، من "معاملة التاريخ وكأنه مجرد أزياء: فما يهم هنا ليس إلا غرائب وشواذ المحيط أو البيئة، وليس صورة أمينة فنيًّا لعصر تاريخي محدد"(٣٧).

وفي عجالة أقرب إلى النقلة أو القفزة المسرحية الدرامية السريعة، تظهر قدرة الكاتب على الربط المنطقي بين المقدمة والفصل الأول، حيث يلي النومَ منطقيًّا الحلمُ؛ وهو ما

يجعل النقلة من المقدمة إلى الفصل الأول تسم تركيب الحدث بالكرونولوجية/ المنطقية، وليس بالعاطفية/ التركيب العاطفي الروائي[٣٨]؛ حيث لا يرتبط البناء السردي هنا بالبناء العقلاني المقنع للمتلقي بقبول تطور الحدث، رغم بداية استخدام تقنية الحلم التي تشير إلى عكس ذلك؛ أي إلى بداية استخدام التركيب العاطفي في بناء الحدث الروائي.

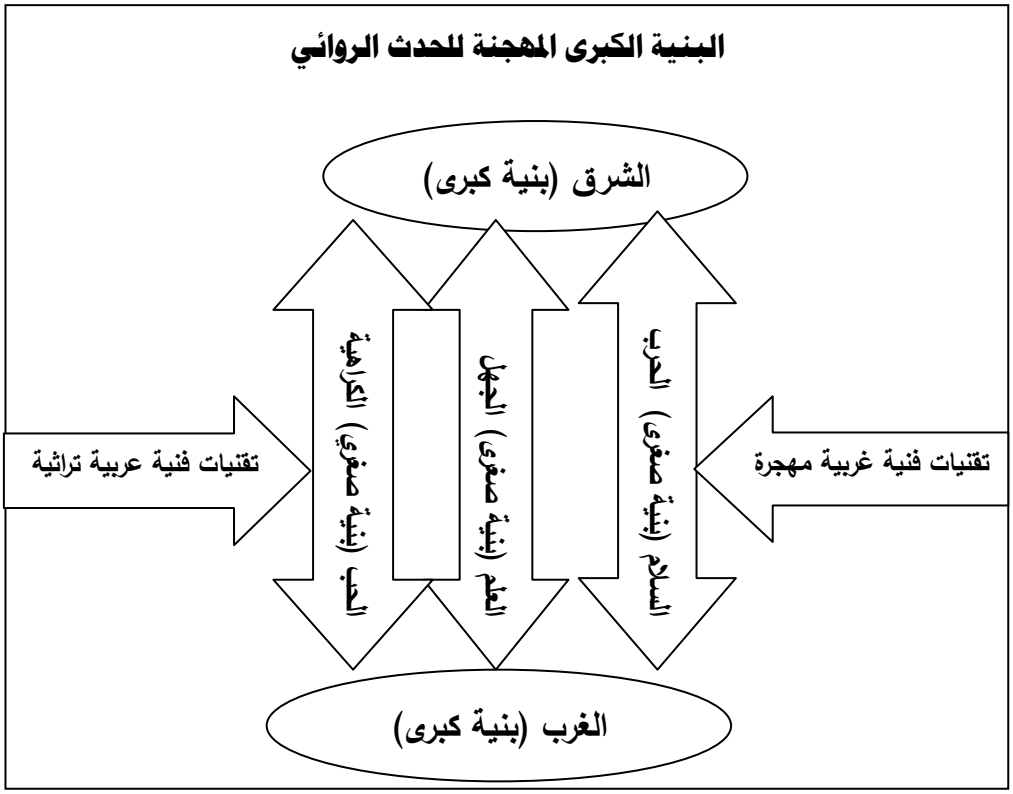
يمكن تبرير هذا التناقض بين استخدام تقنية الحلم وكرونولوجية بناء الحدث عبر فهم ما يمكن أن يقبع وراء مرجعيات فرنسيس مرَّاش الفلسفية، والتي أثرت بجلاء في بناء الرواية.

فقد أشار جان بول سارتر إلى أن التقنية الروائية تحيل "دائمًا على ميتافيزيقا الروائي"[٣٩]، وهذا يجعل من افتراض "شربل داغر" وقوع صلة مباشرة بين بعض كتابات جان جاك روسو ورواية غابة الحق لفرنسيس مرَّاش افتراضًا يحوي درجة من درجات الصواب[٤٠].

ولا تقتصر هجنة الحدث الروائي على الهجنة التقنية، إذ يجب الإشارة إلى أن الحدث الروائي يقوم في جلِّه على هجنة من نوع آخر، تعاضد بدورها تلك الهجنة التقنية، ويسهمان معًا في بناء الحدث الروائي.

تتخذ هذه الهجنة معنى الثنائيات المتقابلة؛ التي تتشكل منها بنية كل جزء أو فصل من فصول الحدث الروائي. فهو حدث يقوم على مجموعة من الثنائيات التي تكشف في بعدها الميتافيزيقي عن تلك الهجنة العربية الغربية بشكل أو بآخر، ومن المهم في هذا السياق الكشف "عن علاقاتها التي تحدد طبيعتها وتكوينها"[٤١]، وأدوارها في بناء الحدث الروائي.

تتمثل هذه الثنائيات المتعارضة في ثنائية الحب والكراهية والحرب والسلام والجهل والعلم والمدنية والتوحش، وغيرها من الثنائيات، لتصبح الرواية بذلك ملتقى مجموعة من الثنائيات التي تبدأ ببنية ثنائية/ مهجنة كبرى هي بنية الشرق والغرب، وتقبع في داخلها مجموعة من الثنائيات المهجنة (التقنية والدلالية) التي تسهم بوصفها بنى جزئية صغرى في جلاء البنية الكبرى المهجنة، وهو ما يمكن تجليته في المخطط البياني التالي:



يسرد الرَّاوي ما وقع له عبر الدخول في الحلم، الذي يدفع المتلقي لعدم التسرع في رفض ما سيعرض عليه من تفصيلات والاندماج مع الراوي فيما يسرده له.

يبدأ الراوي الخارجي – مع بداية الفصل الأول– التنازل عن وظيفته المتمثلة في السيطرة على تقديم عناصر الحكي عبر إظهار بعض الشخصيات في المشهد الحكائي؛ حيث يقدم شخصيتي ملك الحرية وزوجته ملكة الحكمة مع بداية الفصل الأول من الرواية. ورغم الملامح التراثية المتجلية في تقديم هاتين الشخصيتين بشكل يتماس مع شخصيات التراث الأدبي العربي، خاصة شخصيات السير الشعبية والليالي بعرشيهما والأبهة الواضحة عليهما، وخاصة أوصاف شخصية الملكة، فإن تقديم هذا المشهد السردي إنما يحاط في بنيته التشكيلية العامة بمجموعة من التقنيات المزدوجة التي تجمع ما بين التأثيرات العربية القديمة

وغلبة التأثيرات الغربية. أما الأولى فتتضح في مفتتح هذا الحوار بين الملك والملكة؛ والذي يعتمد فيه الراوي على صيغة الشفاهية التي تعتمد على فعلَيِّ الاستماع والمحادثة (فسمعتها تقول له هكذا)[٤٢].

تلتقي هذه الصيغة الافتتاحية للحوار بين شخصيات الرواية مع النسق السائد لجملة الاستهلال في فن المقامات العربية القديمة؛ تلك التي تتشابه مع هذه الجملة الاستهلالية الحوارية في رواية الراوي الخارجي لما سمعه من الملك والملكة. فهذه الجملة الاستهلالية الشفاهية تعدُّ في المقامة "البوابة التي من خلالها تمر المقامة إلى المتلقي"[٤٣]، ويبدأ السرد من خلالها في حكايات ألف ليلة وليلة، ومن ثمَّ في سرد الراوي داخل "غابة الحق".

أما التأثيرات الغربية البادية في تشكل الحوار ما بين الملك والملكة، فتتضح في تلك البنية الدرامية المسرحية الغربية القابعة في تشكيل الحوار ذاته؛ حيث ينطوي بناء هذا الحوار على بعض الملامح الدرامية المسرحية، وهي: التكثيف والتركيز، كما أن الراوي الخارجي يعتمد في الفصل بين أجزاء الحوار نفسه على ما يعتمد عليه مبدعو المسرح ويسمونه بالإرشادات المسرحية؛ وذلك عبر استخدام تقنية المقاطعة أو التقطيع الحواري بين ثنايا حوار الملك والملكة (قاطعته الملكة) [٤٤].

يضاف إلى هذا الملمح الغربي السابق المنتمي لصيغة المسرح، غير المعروفة لدى العرب آنذاك، سمات أخرى للحوار ما بين الملك والملكة تشير إلى قدرة الكاتب على إدماج هذا الحوار الدرامي/ المسرحي بالشكل السردي المنتمي للنوع الروائي الناشئ آنذاك. يتجلى ذلك عبر ما يمكن أن يسمى في هذا السياق "بالحوار الممسرد أو مسردة الحوار"، وذلك عبر مجموعة من العلامات الشكلية التي "تكسر عزلة الحوارات"[٤٥]، وهي علامات قابعة بين ثنايا السرد من ناحية، و جزء لا يتجزأ من منطوق السارد/ الراوي إنْ من حيث التلفظ به أو تلقيه مكتوبًا من قبل المتلقين من ناحية ثانية.

يعدُّ التخلي عن تكرار اسم المتحاورينِ السمة الإدماجية الأولى للحوار الدرامي في قلب منظومة السرد، ثم كتابة التلفظات الحوارية بشكل أفقي متوازٍ لا رأسي متتابع، واستخدام

الأفعال الماضية التي تشير إلى حدوث التلفظ الحواري في زمن الماضي/ زمن السرد، وليس في زمن الحاضر/ زمن الحوار الدرامي المسرحي.

يستمر الراوي الخارجي في تقديم مادة الحكي في الفصل الأول والسيطرة عليها، معتمدًا على الصيغة الشفاهية التراثية التي ترجح غلبة التأثيرات التراثية على الحكي عن التأثيرات الغربية التي تجلت في جانب واحد من الحكايات الفرعية الجديدة في الفصل نفسه.

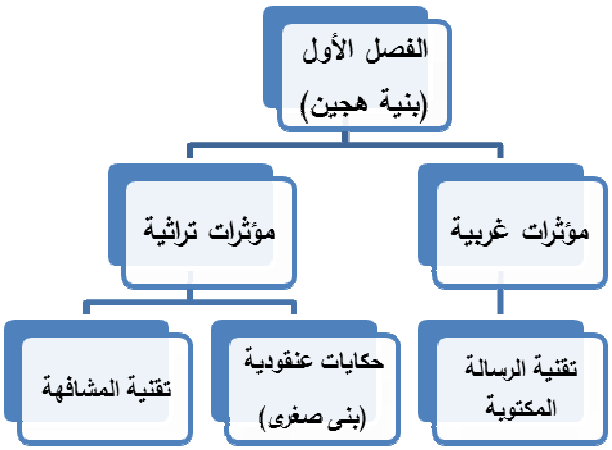
حيث ظهر وزير محبة السلام وقائد جيش التمدن ليقصان معًا ما وقع لهما ضد جيش العناد والبغض، ثم تأتي حكاية ثانية عن حربهما ضد جيش الخيانة وهزيمتهما له، وأسرهم لبعض رجال الجيشين، وكيف أنهما كتبا الحكايتين في حكاية واحدة، وقد أخبرهما الملك بتسلمه الرسالة مكتوبة.

ولمَّا كانت التأثيرات الغربية يمكن أن تتضح في استخدام تقنية الرسالة المكتوبة في قلب منظومة الحكي الروائي في هذا الفصل من الرواية، وهي تقنية تم استخدامها بالنظام "الذي تحققت به هذه التقنية في الرواية الغربية"[٤٦]، واستخدمها المؤلف في هذا الفصل على لسان الشخصيات لتصبح جزءًا من بناء الحدث الروائي، فإن أسلوب حبكة الأحداث كان متأثرًا بالملامح التراثية بشكل واضح؛ حيث استُهل حكي الشخصيتين مع الملك بالتأكيد على استخدام تقنية مركزية في السرد العربي القديم، وهي تقنية أو أسلوب المشافهة، وذلك على لسان الملك المحفز على الحكي.

يضاف إلى ذلك طريقة البناء العنقودي للحكايات المتوالية داخل هذا الفصل؛ إذ بدأ بحكاية الراوي الخارجي عمَّا رآه من صروف الطبيعة، ثم حوار الملك والملكة، ثم حكاية الملك مع شخصيتي قائد جيش التمدن ووزير محبة السلام، وهي – أي هذه الحكايات – لا تترابط سرديًّا إلا عبر تقنية المشافهة سالفة الذكر من جانب، والبناء الخيالي غير العلِّي/ السببي لترابط الأحداث من جانب ثان؛ فالانتقال من حكي الراوي لحكايته هو في البرية إلى حكاية/حوار الملك مع الملكة إنما يتكئ فيه على رابط خيالي مبني على حركة ظواهر الطبيعة التي تكشف بعد هدوئها عن مشهد جديد. كذلك فإن الانتقال من حوار الملك مع

زوجته إلى حكاية الرجلين (قائد جيش التمدن ووزير محبة السلام) مبني على الانتقال الفجائي دون تمهيد في حوار الملك والملكة لمجيئهما، ومن ثمَّ يتبدى الأمر نفسه مع دخول حكاية فجائية جديدة لزنجيين في المشهد السردي يحملان رسالة مكتوبة – في لمحة غربية متجددة – إلى الملك تُظهر استعطاف بعض المسجونين المأسورين لإخلاء سبيلهم وموافقة الملك على ذلك، لينتهي الفصل بطلب الملكة إحضار الفيلسوف.

يتضح بذلك أن الفصل الأول من الرواية يتركب بنائيًّا من مجموعة من الحكايات التي تمهد مضمونيًّا لما يرغب المؤلف في عرضه كالحكاية الإطارية في الليالي، وتبنى شكليًّا ببناء فيه من السمات الغربية بعض الملامح والعربية التراثية معظمها، لاسيما هذا البناء المفكك المعتمد على سيطرة الراوي على الحكي، والمتكئ على تقنية المشافهة العربية التراثية في معظم انتقالاته، وهو ما يدلل بجلاء على حضور التراث الشعبي وتأثيره في وعي الكاتب. وهو ما يمكن تخيله تبعًا للمخطط التالي:



(٣-١)

يظهر الفيلسوف مع بداية الفصل الثاني، ليشير بظهوره إلى عدة ملامح فنية غربية تشي بتأثر الكاتب بها في بنائه لبعض مشاهد الرواية، وهي: ترابط نهاية الفصل الأول مع بدايات

الفصل الثاني بشكل منطقي، وعرض بعض الأفكار الغربية حول مفهوم الفيلسوف عن دورة العبودية وعن الحرية، وذلك عبر أسلوب حواري بينه والملك والملكة.

يتجلى للمتلقي بوضوح في هذا الحوار بين الشخصيات أن ثمة تأثرًا واضحًا من المؤلف ببعض الفلسفات الغربية التي ناقشت مسألتي العبودية والحرية، وعلى رأسها فلسفة جان جاك روسو؛ تلك التي رفض فيها تمامًا مسألة العبودية مهما كان شكلها أو نوعها أو وسيلتها.

وما يمكن ملاحظته بجلاء أن فرنسيس مرَّاش قد تأثر في روايته – بداية من الفصل الثاني– بفلسفة جان جاك روسو، خاصة كتابه العقد الاجتماعي، شكلاً ومضمونًا. فمن ناحية الشكل، اعتمد روسو في "عقده الاجتماعي" على أسلوب الخطابة، حيث تخيل نفسه واحدًا من الخطباء الواعظين يخاطب متلقيًا، ويلقي عليه عظاته[٤٧]، وهو الأسلوب ذاته الذي اتبعه المرَّاش في عرض أفكاره داخل الرواية منذ تسلم الفيلسوف مهمة الراوي الداخلي التي انتقلت إليه بداية من ظهوره في الفصل الثاني وحتى قبيل انتهاء الرواية.

أما من ناحية المضمون، فإن معظم الأفكار التي وردت في الفصلين الثاني والثالث إنما هي منقولة بتحوير سردي من كتاب العقد الاجتماعي لروسو، يضاف إليها بعض الملامح الفكرية التي تقترب من نظرية الحق الطبيعي، والتي تلتقي– إلى حد ما – مع أفكار "داروين" في مؤلفاته؛ وهو ما يمكن إثباته عبر هذه التعادلية بين أفكار ومضامين الرواية، وهذه المرجعيات التي أثرت في فكر فرنسيس مرَّاش[٤٨].

فحديث الفيلسوف – في الفصل الثاني – عن دورة العبودية، وأن الإنسان يخضع مباشرة للعبودية بعد أن يولد حرًّا، وأن عالم الحيوان أيضًا يُخضِع عوالم أخرى، كالعالم النباتي، لعبوديته، هو حديث يمزج بين حديث جان جاك روسو عن الحق الطبيعي ورفض الاستعباد، ونظرية داروين عن أصل الأنواع.

فقد رأى الفيلسوف/ المؤلف/ فرنسيس مرَّاش أن الإنسان يخضع للعبودية منذ ميلاده، وتتعاقب أشكال العبودية عليه عبر توالي مراحل حياته[٤٩] وهو نفسه ما رآه جان جاك روسو

من أن الإنسان يولد "حرًّا، ويوجد الإنسان مقيدًا في كل مكان، وهو يظن أنه سيد الآخرين، وهو يظل عبدًا أكثر منهم"(٥٠).

يضيف الفيلسوف في الرواية أن بقية المخلوقات، حتى النبات، تُخضع كثيرًا من العناصر كي تبقى(٥١)، وهذا نفسه ما يلتقي مع البنية الفلسفية لمبدأ الانتقاء الطبيعي لداروين الذي لا يفرق بينه والصراع من أجل الحياة؛ لذلك فهو يرى أن "غايته مساعدة الحيوان، أو الكائن الحي على وجه العموم، على الاستفادة من البيئة إلى أقصى حد ممكن"(٥٢).

تنمو هذه التأثيرات الفلسفية الغربية في الفصل الثالث من الرواية؛ ذلك الذي حاول فيه الفيلسوف إقناع الملك بعدم قتل المهزومين في الحرب ومساعدة مملكة الروح بدلاً من حربها(٥٣)، وهو الأمر الذي نادى به جان جاك روسو مؤكدًا على "عدم صدور حق قتل المغلوبين المزعوم هذا عن حال الحرب قطعًا (...) وبما أن غاية الحرب هي تقويض دولة العدو، فإن من الحق قتل حماتها ماداموا حاملين سلاحًا، فإذا ما وضعوا هذا السلاح وسلموا أنفسهم عادوا لا يكونون أعداء أو أداة للعدو، بل صاروا أناسًا فقط، وأصبح لا يكون لأحد حق في نزع حياتهم"(٥٤).

لم ينته الفصل الثالث إلا بخضوع الملك والملكة – بعد جدل حواري مع الفيلسوف – لآرائه السابقة التي تعبر عن المضمون الأساسي المسيطر على الرواية، والمشكِّل لبؤرة المعنى فيها.

(٣-٢)

يشير البناء الشكلي العام للفصل الرابع، لاسيما بداية الفصل، إلى تجلي تأثيرات مزدوجة عربية وغربية؛ فالترابط بين الفصلين الثالث والرابع واضح لا يفصل بينهما سوى العنوان، وهو ما يشير إلى لمحة فنية غربية تشبه ما كان يتبدى في الرواية الغربية في القرن التاسع عشر، وتراثية كالتي كانت تحدث في ألف ليلة وليلة.

يضاف إلى ذلك أن البنية السردية لهذا الفصل تقوم على مجموعة من الحكايات التفريعية المتشعبة عن خطبة الفيلسوف الممتدة من الفصول الماضية. فقد انتقل الفيلسوف من حديثه

عن نظام حياة الإنسان إلى تاريخ التسلط الذي يبدأ من الأسرة، ثم تاريخ نزوح الإنسان من الأراضي الصحراوية، وهي حكاية مطولة يقصها على الملك والمستمعين فيما يقرب من عشر صفحات[٥٥].

يشير الفيلسوف في طيات سرده إلى عمق تأثر الرواية بنظرية جان جاك روسو في العقد الاجتماعي؛ وذلك عبر تصريحه للملك بأن الشعب هو منقذ السياسة، وأن نظام الحكم الصحيح هو الذي يرتضي فيه الطرفان ببعضهما البعض "الحاكم والمحكوم"، واضعًا لضوابط الحقوق بين الطرفين، وهو الأمر الذي نص عليه روسو في نظريته عبر عدة مبادئ طرحها في كتابه لإقرار حسن هذه العلاقة، وهي: رفض العبودية، فليس للإنسان سلطة على أمثاله، وسلامة الأطراف المتعاقدة: الحاكم والمحكوم، وإقرار المساواة كأساس للحرية، وربط وجود الرعايا البائسين بالاستبداد، واعتماد رخاء الدولة على توفر الإرادة الموحدة للناس، والتأكيد على أن هلاك الدولة مقرون بالحكم المطلق[٥٦].

تزيد خاتمة الفصل الرابع من عملية ترابط الفصول الروائية، فلم ينته الفصل إلا بطلب قائد جيش التمدن من الفيلسوف أن يشرح له دعائم التمدن الخمس، ليبدأ الفصل الخامس باتخاذ لفظة التمدن، التي تمثل مفهومًا محوريًّا في الثقافة العربية في القرن التاسع عشر، عنوانًا للفصل الخامس، ليكمل الفيلسوف سرده الخطابي شارحًا لقائد الجيش، مقدمًا له درسًا مطولاً في التمدن، مستمدًا عناصره من أصول الفلسفات النهضوية الغربية.

يتلون هذا الخطاب السردي الذي يقدمه المرَّاش على لسان الفيلسوف بالصبغة الغربية التي بحث النقاد لها عن مرجعيات متنوعة، فوجدها جابر عصفور متمثلة في "وعي المدنية المحدثة الذي انطوى عليه المرَّاش"[٥٧]، وهو وعي مرتبط، لدى عصفور، بالوعي الفرنسي والأمريكي وحلم المرَّاش نفسه المنطوي على "الحرية والعدالة والمساواة"[٥٨]. ووجده مجدي فارح متمثلاً في الروح العثمانية الجديدة التي سادت آنذاك، "ورغم أن مرَّاش لم يكن عثمانيًّا جديدًا بالمعنى التنظيمي لجمعية العثمانيين الجدد، فإن الروح العثمانية الجديدة، التي غذَّت وعي جيله، توجه هذه المعالجة إلى حدٍّ بعيد"[٥٩].

وقبل أن تنتهي أحداث الفصل الخامس تفقد تطورية الأحداث منطقيتها عبر استدعاء الرواية تسعة أشخاص تمثل القيم المتعارضة مع دعائم التمدن دون ترابط سببي بين هذا الحدث وما سبق من نهج خطابي تقريري لبنية السرد من قِبل شخصية الفيلسوف. أدى ذلك بدوره إلى وهن الترابط المنطقي بين الفصلين الخامس والسادس، لأن التمهيد في نهاية الفصل لم يؤدِّ دورًا في التهيئة المناسبة لوجود هذه الشخصيات طوال الفصل، وهو ما كان متبعًا بشكل واضح في قصص الليالي المجزَّأة إلى حلقات تمثل كل حلقة سردية منها ليلة من الليالي، وكذلك في المقامات التي كانت تظهر فيها الشخصيات أحيانًا بشكل فجائي غير مبرر.

ولكي تكتمل منظومة السرد الخطابي الذي تسيطر فيه شخصية الفيلسوف على بقية الشخصيات وعلى ذهن المتلقي، فإن الملكة تطلب من الفيلسوف، قبيل ختام الفصل السادس، أن يقف ليخطب في الحاضرين، وكأنه مشهد مسرحي تسيطر عليه شخصية دون أخرى.

(٣-٣)

يكتمل السرد ذو الصبغة الخطابية الشكل، الغربية المضمون، في الفصل السابع؛ حيث وقف الفيلسوف خاطبًا في ملك العبودية ومن معه، معلنًا أنه ضد فكرة العبودية والعنصرية التي رفضها روسو في مشروعه عن العقد الاجتماعي، وتماشت الرواية معه.

ورغم هذا المضمون الغربي، فإن الملامح العربية التراثية لبنية الشكل لا تزال حاضرة في المشهد السردي؛ حيث حدث تفريع سردي من حكاية خطبة الفيلسوف في ملك العبودية، وذلك عندما أمر وزير محبة السلام أحد الزنوج الحاضرين بقص قصته مع العبودية، تلك التي طالت وكثرت تفاصيلها وتسببت في تفريع سردي آخر، حين قصَّ له أخوه، الذي خطف وأسر معه، قصته هو الآخر[٦٠]؛ مما جعل المشهد الحكائي وبنيته السردية في هذا الفصل عبارة عن بنية عنقودية تتوالد فيها الحكايات عن بعضها بعضًا، وهو ملمح سردي تراثي،

لتصبَّ في إبراز المعني المراد من المراشَّ في المضمون، وهو ملمح غربي، لتنفتح الحدود، وتهجن البنى بين الشكل العربي والمضمون/ الغربي.

يعود السرد مرة أخرى للفيلسوف، قبيل نهاية الفصل السابع، عندما يطلب منه وزير محبة السلام استكمال خطبته ليوجه نصائحه لكلٍّ من قواد الجهل والحسد والطمع والبخل والضغينة والنميمة والكذب والنفاق، مرشحًا طرد الكذب والخيانة تمامًا من المملكة.

(٣-٤)

تعود الرواية في الفصل الثامن إلى الحكاية الإطارية، أي إلى الراوي الخارجي، وهو ما يعني انقطاع سرد الراوي الداخلي/ الفيلسوف، ومن ثمَّ انتهاء أحداث الرواية الداخلية والعودة إلى الحكاية الإطار التي بدأت بها رواية فرنسيس مرَّاش وبالطريقة نفسها؛ أي عبر التحول المبني على استخدام ظواهر الطبيعة، والمحفِّز لدور المخيلة في تشكل البنية السردية، ليجد الراوي الخارجي نفسه، بعد أن فتح أجفانه، مضجعًا على فراش النوم تحت سماء اليقظة.

يعني هذا أن البناء الشكلي الإطاري للرواية يلتقي مع أسلوب البناء السردي في ألف ليلة وليلة، التي أطَّرت حكاياتها الداخلية بالحكاية الأم، ثم عادت إليها قبيل انتهاء الليالي. وهو ما يشير من جانب آخر إلى حالة من حالات التجلي القوي لاتخاذ الإطار السردي الفضفاض مجرد تكئة لتقديم مضمون تعليمي واضح.

(٤)

تزداد صيغة الهجنة والتهجير وضوحًا في الرواية عبر إدراك تشكل الزمكان الروائي. فقد تحكمت عدة عناصر في تشكل صيغتيهما، يأتي شكل الحكاية داخل الحكاية الذي اتبعته الرواية في مقدمة هذه العناصر؛ حيث يمكن النظر إلى الزمكان من زاويتين: الأولى الزمكان في الحكاية الإطارية التي يرويها الراوي الخارجي، تلك التي لم يتخطَّ فيها المكان تلك الغابة الفسيحة التي قابل فيها الراوي ملك الحرية وملكة الحكمة، وظل المكان حتى انتهت

الحكايات الداخلية ليستفيق الراوي في الفصل الثامن في برية مقفرة لا تبتعد كثيرًا عن الغابة التي بدأ بها حكايته.

والأمر نفسه حدث مع اتخاذ السرد الروائي لصيغة زمان محددة ومحدودة في الحكاية الإطارية؛ حيث نام الراوي في بداية السرد الروائي، ومرَّت عليه كل تفاصيل وأحداث الحكايات الداخلية في حلمه، ليستيقظ وقت المغرب.

يدلل هذا على ملمح أساسي في تشكيل الزمكان الروائي للحكاية الإطارية، وهو ملمح يثبت التأثيرات الغربية الفاعلة في تشكيل هذا العنصر البنائي الشكلي. فلم تبتعد صيغة الزمكان الروائي في الحكاية الإطارية عن تلك الصيغة المسرحية الغربية التي رسخ لها فرنسيس مرَّاش في روايته، ليقترب الزمكان هنا من صيغة وحدتي الزمان والمكان الغربيتين تبعًا لنظرية أرسطو وشرَّاحه.

أما الزاوية الثانية التي يمكن النظر من خلالها للزمكان الروائي، فتتمثل في رؤية الزمكان في الحكايات الداخلية التي تتوسط الحكاية الإطارية؛ وهي رؤية تشير إلى الابتعاد عن مفهوم الوحدة الغربي آنف الذكر؛ حيث تطرق الرواة الداخليون إلى العديد من الفترات الزمنية والأمكنة المتعددة بما يشير إلى كسر صيغة وحدة الزمكان الماثلة في الحكاية الإطارية.

ذكر الرواة الداخليون العديد من الأماكن داخل الرواية، مثل: القاهرة – الإسكندرية – السودان – تركيا. وكذلك عبروا عن لحظات زمنية طويلة عابرة لصيغة الوحدة الأرسطية، ومقتربة بشكل أو بآخر من صيغة الزمان السيري التراثي العربي، أو صيغة زمن ألف ليلة وليلة المتقطع عبر حكاياتها الفرعية التي أدت إلى ما يمكن وصفه بتكسير الزمن. ومن هذه اللحظات الزمنية ما ورد في الفصل السابع من الرواية على لسان زنجي أمرَه وزير محبة السلام بقص ما وقع له نتيجة للأسر والعبودية، فقص على الحاضرين كيف هرب ممن أسروه، ليقضي ثلاثة أيام حتى وصل إلى الإسكندرية، ثم كيف قضي خمسة أشهر من العمل الدءوب حتى تمكن من الذهاب للأستانة كي يقابل أخاه، ليحكي بدوره، أي أخوه، عما وقع له، وكيف أنه قضى سبع سنوات عند رجل تركي أعتقه بعد ذلك[٦١].

يتضح بذلك أن صيغة الزمكان الروائي كانت قد بنيت لدى فرنسيس مرَّاش على ثنائية العربي والغربي الجماليين؛ وذلك عبر تهجير يليه تهجين للصيغتين في شكل الرواية داخل الرواية.

(٥)

لم يفارق تشكل شخصيات الرواية بنية الهجنة التي وسمت بقية عناصرها؛ حيث جمعت الشخصيات بين تلك الملامح التراثية الشعبية العربية القديمة، لاسيما شخصية المرأة/ الملكة، والملامح الغربية، خاصة شخصية الفيلسوف وشخصيات الرواة.

ظهرت شخصية الملكة منذ بداية الرواية بسمات شكلية وأدوار فاعلة في إطار الحدث السردي بوصفها أقرب ما يكون لشخصيات المرأة في السرديات الشعبية العربية القديمة. فهي تتميز بالجمال الخلاب والحكمة والتعقل بشكل يضاهي شهرزاد في ألف ليلة وليلة، والجازية في السيرة الهلالية. وقد شاركت الملكة في الرواية زوجَها الملك في كل قرار اتخذه للدفاع عن مملكته، مثل: التوقف عن محاربة مملكة الروح أو غيرها من الممالك، وهو نفسه الدور الذي قامت به شهرزاد التي تمكنت بحنكتها من إيقاف القتل الذي مارسَه شهريار في نساء مملكته، وهي أيضًا الجازية الهلالية التي ما فتئت تشترك في المشورة، وتستخدم القص والحيل لإبعاد العدو عنها وعن قومها[٦٢].

أما شخصية الملك فقد تميزت بما ميَّز شخصيات الليالي والسير الشعبية من بحث عن الحرية، بوصفه ملك الحرية؛ فهو شهريار الغاضب "عيناه تتناثر شررًا وهو عاقد الحاجبين، مقطب الوجه"[٦٣]، وهو بطل السير الشعبية "في يده اليمنى صولجان طويل، وقابض باليسرى على رقعة مطوية بغير نظام، وهو معتقل سيفًا ذا شفرتين"[٦٤].

ورغم حضور هذه الأبعاد التراثية وفاعليتها في تشكل بنية شخصيتي الملك والملكة، لاسيما على المستوى الشكلي، فإن دورهما على مستوى فاعلية الحدث الروائي يبدو ضئيلاً مقارنة بشخصيات أخرى داخل الرواية، وهو ما يسم شخصيتيهما بملمح يميز الرواية الغربية

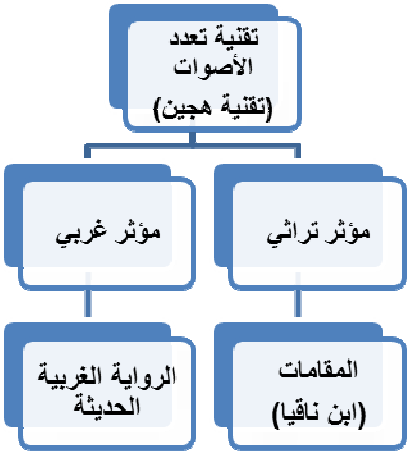
الجديدة، التي قد لا تعتني برسم الشخصيات بالقدر الذي كانت تُعنى به الروايات التقليدية[٦٥]. أدى هذا إلى وصف شخصيات هذه الرواية بأنها شخصيات مجردة "تتحول إلى أمثولات ذهنية"[٦٦]، ومن ثمَّ، فإن المسافة بينها وبين شخصيات المسرودات العربية القديمة قريبة إلى الحد الذي يمكن معه وصفها بأنها "تصوير للنماذج لا للفرد"[٦٧].

تعاملت الرواية مع بقية الشخصيات، مثل الفيلسوف والراوي والزنجي بالمثل. فقد حوت شخصياتهم ملمحًا مشتركًا يجمع بين المؤثرين العربي القديم والغربي الوافد في حالة تهجينية للوظيفة التي قامت بها كل شخصية من هذه الشخصيات.

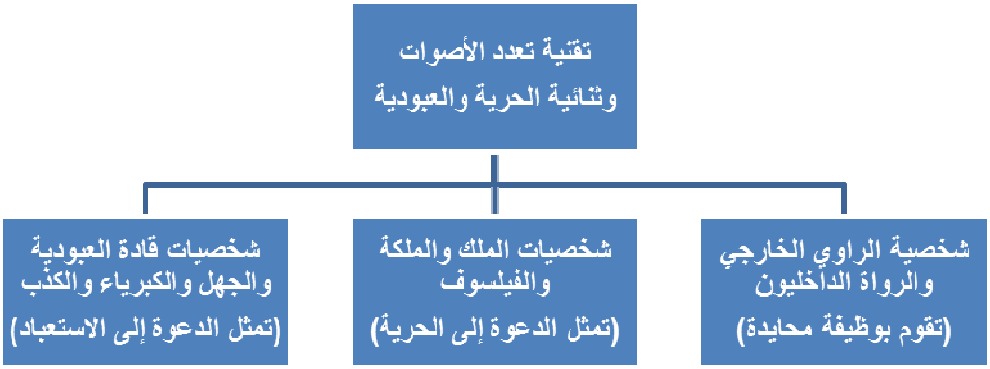
فلم تهتم الرواية بسمات هذه الشخصيات، لكنها جعلت منهم مجموعة من الشخصيات الكرتونية الناطقة بما يرغب المؤلف في التعبير عنه، أو بتعبير آخر، استخدمت الرواية هذه الشخصيات بوصفها أقنعة يستدعيها المؤلف حين يرغب في مناقشة قضية ما داخل منظومة السرد الروائي.

ورغم ذلك فقد أدت هذه الشخصيات وظيفة أساسية هي الحكي أو الرواية داخل منظومة السرد؛ إذ قام كل منهم – بشكل جزئي– بدور الراوي حينًا والمتلقي أو المروي له حينًا آخر. وقد أنتج ذلك ما سُمي في الدراسات النقدية بظاهرة "تعدد الرواة/ البولفونية"، وهي ظاهرة ذات أصول عربية تراثية وغربية في آن. فقد حدث لفن المقامة العربي القديم بعض التغيرات الجوهرية في بنيته السردية، ومنها أنها أفرزت على يد "ابن ناقيا" مظهرًا "من المظاهر الجديدة، وهو إمكانية تعدد الرواة في المقامة"[٦٨]. وهو ما يدعم بشكل أو بآخر تقنية تعدد الأصوات، خاصة عند التعامل مع مقامات "ابن ناقيا" بشكل متوازٍ.

لكن – ورغم ما سبق – فإن من يدقق النظر في هذه التقنية سيلحظ أنها أكثر التصاقًا بالروايات الغربية التي "تولي كل راو حكاية الحدث، كله أو بعضه، من زاوية بعينها، وعلى سبيل التزامن أو التعاقب، وذلك بصوته الخاص الذي يتجاوب وغيره من الأصوات في النسق البنائي العام"[٦٩]. وهو ما يمكن تجليته في المخطط البنائي التالي:



يدعم اختيارَ هذه التقنية في رواية غابة الحق اعتمادُها على تلك الثنائيات التي تنبني عليها منظومتها السردية الكلية، حيث تنبني هذه الرواية على عدة أصوات أساسية تمثل تعددًا فكريًّا، يمكن تقسيمها إلى ثلاث مجموعات تسهم في إجلاء تلك الثنائية المقصودة في هذا السياق، وهي ثنائية الحرية والعبودية.



أتاحت هذه التقنية للكاتب التعبير عن ثنائياته التي بنى عليها روايته؛ حيث أسهمت في عرض وجهات النظر المتباينة، بل والمتعارضة أحيانًا، داخل الرواية؛ ذلك أن هذه التقنية

"تتميز أول ما تتميز بأفقها الموضوعي الذي يتيح لكل الشخصيات أن تتحدث بأصواتها الخاصة، وتصوغ رؤاها المتنوعة، وذلك على نحو يتيح للقارئ المضمر أو المعلن أن يتعرف وجهات النظر المختلفة حول الحدث الواحد، ويرى المشكلة نفسها من كل زواياها، فيدرك الموضوع الأدبي إدراكًا أوسع مدى في الرؤية، وأكثر تأصلاً في صفاته الموضوعية"[٧٠].

يبدو بذلك أن شخصيات الرواية في مجملها قد بنيت على ثنائية فكرية قائمة على التضاد، تعبر عن الحرية والرغبة في تدعيمها من ناحية، والاضطهاد والاستعباد والرغبة في التعامل من خلالهما من ناحية ثانية.

(٦)

لمَّا كانت تقنية تعدد الأصوات تتيح بشكل أو بآخر "تعدد المستويات اللغوية وتعدد الأساليب في الوقت نفسه"[٧١]، فإن الرواية قد تضمنت ما يؤكد على تهجين العربي والغربي في لغتها وأساليب صياغتها.

اعتمدت الصياغة الأسلوبية واللغوية للرواية على نوعين من الثنائيات؛ فهناك الثنائيات اللغوية التي تقوم على علاقات دلالية تضادية والتي تحيل، بشكل ميتا لغوي، إلى الثنائية الثانية، وهي ثنائية العربي والغربي المتجلية في البناء الفكري للرواية. تتمثل الثنائيات من النوع الأول في كثير من الأمثلة الدالة في سياقات التهجين العربي الغربي، مثل: (الشرق/ الغرب)، (الركض/ الوقوف)، (الحرب/ السلام)، (التوحش/ التمدن)، (الحرية/ العبودية)، (الظلام/الضوء)، (الحاكم/ المحكوم)، (الغالب/ المغلوب)، (الدنس/ النقاء)، (الحزن/ الفرح)، (الخوف/ الجرأة)، (العربي/ الإفرنجي)، (الكرامة/ الإهانة)، (الأسود/ الأبيض)، (السلب/ الإيجاب)، (الكذب/ الصدق) [٧٢].

تحيل هذه الثنائيات إلى النوع الثاني من الثنائيات العربية والغربية جمالية الطابع، التي أسهمت في تشكيل البناء اللغوي للرواية. فقد انطوت الصياغات اللغوية والأسلوبية في الرواية على كثير من السمات اللغوية المهجَّرة زمنيًّا من السرد العربي القديم، وهو ما يظهر بجلاء في عدة سمات، تأتي ظاهرة التناص مع القرآن الكريم والإنجيل في مقدمة هذه

السمات؛ حيث تناص الكاتب مع القرآن في عدة مواضع، منها – على سبيل المثال – وصفه للرجال المنتشرين في الغابة بقوله "مثنى وثلاث ورباع"[٧٣]، ليتناص مع القرآن الكريم في قوله "وإن خفتم ألا تقسطوا في اليتامى فانكحوا ما طاب لكم من النساء مثنى وثلاث ورباع"[٧٤].

تناص الكاتب أيضًا مع الإنجيل في روايته حينما جعل أحد المستمعين لكلام الفيلسوف يقرُّ برفض العبودية والامتثال لله فحسب، قائلاً "ولا يجوز التعبد لسوى الله الذي هو قال: للرب إلهك تسجد وله وحده تعبد". تتناص الرواية في هذه الصياغة اللغوية مع إنجيل لوقا؛ حيث ورد فيه "فأجابه يسوع وقال اذهب يا شيطان إنه مكتوب للرب إلهك تسجد وإياه وحده تعبد"[٧٥].

يضاف إلى التناص السابق تضمين الرواية العديد من الأشعار والعبارات المسجوعة التي لا تبتعد عما كانت تبنى عليه لغة الليالي والمقامات. فقد مثلت هذه العناصر ملامح أسلوبية ميزت لغة هذه الأشكال الأدبية، لاسيما فن المقامة الذي كان يحوي في كثير من نماذجه نزوعًا شعريًّا مضمنًا في الكتابة النثرية عبر تجلي العبارات القصيرة والتسجيع والتصريع، وتضمين الشعر في قلب منظومة السرد، وهو ما جعل البنية اللغوية للمقامة بنية متوترة ما بين النثر والشعر[٧٦]. ولا تقتصر هذه السمة الأسلوبية على المقامة بوصفها فنًّا ذا بنية قصصية عربية تراثية فحسب، لكن عبد الحميد يونس استنتج في دراسته عن الملاحم العربية أن كثيرًا من النقاد قد خلصوا "إلى أن ما في الأدب العربي من قصص لا يقوم بالشعر وحده، وإنما يقوم بالنثر أيضًا، بل نراهم قد ذهبوا إلى أن النثر هو العنصر الأكبر في ذلك القصص، وأن الشعر ثانوي فيه"[٧٧].

استخدمت رواية غابة الحق الجمل القصيرة المسجوعة في معظم صياغاتها اللغوية[٧٨]، وكذلك ضمَّت في بنيتها اللغوية الكثير من الأشعار في عدة مواضع داخل الحدث الروائي، فاستخدمته، من ناحية الوظائف، مرتبطًا برغبة الكاتب في التعبير، على لسان الفيلسوف، عن ضرورة اكتراث الإنسان بالأفعال والأشياء كي يشعر بقيمتها[٧٩]، ووظفته أيضًا للتعبير عن أن

التمدن لا يتأتي لإنسان إلا عن طريق المحبة[٨٠]. أما من حيث التشكيل والصورة، فقد رأى "مارون عبود" بأن أشعار فرنسيس مرَّاش إنما ينحو فيها منحي أبي الطيب المتنبي وزهير ابن أبي سلمى[٨١].

(١-٦)

لم تتوقف التأثيرات الأسلوبية واللغوية في الرواية عند التأثيرات العربية التراثية آنفة الذكر فحسب، لكنها هُجِّنَت بمؤثرات أخرى تجمع في سماتها بين ملامح عربية وأخرى غربية. تأتي اللغة الوصفية في مقدمة هذه المؤثرات؛ حيث يجمع أسلوب الوصف في هذه الرواية بين مستويين، هما: أ– مستوى يحاكي اللغة الوصفية العربية التراثية.

ب–مستوى يشبه اللغة الوصفية الغربية الوافدة في الروايات.

استُخدم المستوى الأول من اللغة الوصفية بشكل جليٍّ في وصف بعض الشخصيات في هذه الرواية؛ حيث قدمت الرواية أوصافًا للملك والملكة تقترب من أوصاف أبطال السير الشعبية وألف ليلة وليلة؛ فملك الحرية في الرواية كان "رجلاً مكتسيًا حلة أرجوانية تتلامع كأنوار الضحى، وفي يده اليمنى صولجان طويل، وقابض باليسرى على رقعة مطوية بغير نظام وهو معتقل سيفًا ذا شفرتين، وعلى رأسه تاج مكتوب على إكليله يعيش ملك الحرية" [٨٢].

أما الملكة فكانت "ذات وجه بيضيّ الشكل، يلوح عليه حسن بلغ أعلى درجة من سلم الجمال بأعين تتلامع بأنوار الحور على سواد الكحل، وأجفن كأنها سكرى بخمرة الفتور ومأخوذة بسحر الغزل"[٨٣].

ولمَّا كان الملك/ شهريار في الليالي لا تكتمل بنيته التصويرية سوى بالملكة/ شهرزاد، فإن الأمر نفسه في رواية غابة الحق التي لم يظهر فيها الملك إلا بصحبة الملكة، التي جعلتها الرواية –كما الليالي– تشارك الرجل في وظائفه كافة "فلا يكاد ينفرد الرجل بإحدى الوظائف، بل إن قيمة العقل عندها راجحة والحكمة عميقة"[٨٤]، وهو ما جعل الرواية تطلق عليها، بل وتجعلها، ملكة للحكمة.

يتجلى المستوى الأول من الوصف أيضًا في بناء الرواية لشخصية الفيلسوف الذي وصفته الرواية بأنه "رجل أحرز سمة الوقار، وعلى وجهه تلوح حذاقة الأفكار. فهو ذو جبهة تشير برحابتها إلى تمام العلم والعمل، ونظرات أشد نفوذًا من نبال بني ثُعَل، وكان لباسه جامعًا بين المهابة والاحتشام، جمع الحرف بين الصحة والإشمام، ذو قامة لا تغرب عن العامة ورشاقة تتوقد بها النَّامة"(٨٥).

بينما استخدم المستوى الثاني من اللغة الوصفية بشكل أوضح في وصف الطبيعة، لتقترب لغة الرواية بذلك من وصف الطبيعة في الرواية الرومانسية الغربية التي طالعها فرنسيس مراش أثناء زيارته لفرنسا؛ وهي من نوع الروايات التي "غلَّبَت الوصف على ما عداه"(٨٦).

وصفت الروايةُ الغابةَ التي وردت في الفصل الأول بأنها "غابة عظيمة ذات أشجار ضخمة عالية، بأغصان متكاثفة الأوراق ملتفة بعضها على بعض، بنوع أنه لا يمكن لأشعة الشمس أن تخترق قبابها الشاهقة إلى كبد السماء لكثرة تلبدها الشديد، وهي تفرش على الأرض بساطًا ثخينًا من ذلك الظل الذي لا يتقلص"(٨٧).

تصف الرواية جمال الطبيعة قبل أن تغتالها يد الإنسان والطقس؛ حيث لم تكن الأرض وقتئذٍ "محروثة ولا مزروعة وعديمة كل فلاحة، ومع ذلك فقد كانت تزهو ببساطها السندسي الذي بسطته عليها يد الطبيعة تحت مضارب السحاب، منسوجًا من كل شجر عظيم ونبات وسيم"(٨٨).

أما المؤثر الأسلوبي الثاني الذي جمع بين سمات عربية وغربية معًا داخل الرواية، فهو استخدام أسلوب الحوار داخل السرد الروائي، وهو أسلوب أصبح أكثر فاعلية وتأثيرًا في منظومة السرد الروائي نتيجة لاستخدام الرواية تكنيك تعدد الأصوات آنف الذكر؛ إذ يقوم الحوار في الرواية بما كان يمكن أن يقوم به الراوي من "سرد وتحليل واستبطان وتشويق"(٨٩)، غير أن توظيف تقنية الرواة المتعددين وزعت هذه المهمة السردية على مجموعة من أصوات المتحاورين، وذلك دون أن يتم تكسير البنية السردية "نتيجة لتداخل الأصوات، وبالتالي: تداخل الشخوص، ثم تداخل الأحداث ذاتها"(٩٠).

ينقسم الحوار في هذه الرواية إلى نوعين:

١- حوار مستمد، في سماته، من التقاليد الأسلوبية العربية القديمة.

٢- حوار مهاجر نوعيًّا من نوع أدبي كان سائدًا في فرنسا، واطلع عليه المرَّاش آنذاك، وهو المسرح.

احتوت الرواية أسلوبيًّا على كثير من المواضع التي وظَّف فيها الكاتب صيغة الحوار المشابه فنيًّا لحوارات المسرودات التراثية العربية القديمة؛ وهو نوع من الحوار الذي يقدم في مضمونه نوعًا من القيم والأفكار التقريرية المباشرة التي لا تعمل على تطوير بنية الحدث السردي، أو نماء الشخصية الساردة أو المتحاورة.

تبرز الحوارات بين الفيلسوف وقائدي التمدن والبخل بوصفها نماذج دالة على هذه الصيغة الحوارية التراثية العربية؛ فقد سأل قائد جيش التمدن الفيلسوف في نهاية الفصل الرابع عن دعائم التمدن الخمس، ليبدأ الفصل الخامس بـ "قال الفيلسوف: عن التمدن في اللغة الدخول في المدينة، وفي الاصطلاح ناموس يرشد الإنسان على تجويد أحواله الطبيعية والأدبية. وهذا الناموس يبنى على خمس دعائم، وهي: أولاً، تهذيب السياسة، ثانيًا، تثقيف العقل، ثالثًا، تحسين العادات والأخلاق، رابعًا، إصلاح المدينة، خامسًا، المحبة"[٩١].

من الملاحظ أن هذا النوع من الحوارات يحوي بداخله كثيرًا من السمات التراثية الفاعلة في بنيته، مثل: تلك البداية بأسلوب "قال الفيلسوف" والتي تشير إلى استمرارية تعلق البنية الأسلوبية للرواية بفن المقامة من ناحية وبالليالي من ناحية أخرى، أو بالمرجعية الشفاهية بوجه عام من ناحية أخيرة. يضاف إلى ذلك اتباع أسلوب خطابي بلاغي يُجمل ثم يفصل في أسلوبه الخاص بتقديم المعلومات؛ حيث شغل شرح الفيلسوف لهذه الدعائم جزءًا كبيرًا من متن الرواية، دون أن تقدم تطورًا في أحداثها أو تضيف جديدًا في أبعاد شخصياتها [٩٢].

أما النوع الثاني من أنواع الحوار المُضمن في بنية السرد الروائي، فهو نوع يتسم بما يتميز به الحوار الدرامي المسرحي من تكثيف وتركيز، والأهم من ذلك أنه "يشف عن الأحداث المقبلة"[٩٣]، ومن ثمَّ يسهم في تطوير أو تقدم بنية الحدث السردي.

يتجلَّى هذا النوع من الحوارات في حديث الملكة مع الملك حول كيفية التعامل مع الملك الظالم الذي يضر بمملكتهم. "نعم يجب التغاضي عن هذا الملك الظالم الذي لا يبرح مجتهدًا في زرع زوان الخشونة والتوحش في حقل مملكتنا ذات التمدن والتهذيب، ولا ينبغي الإضراب عن استئصال كل أعوانه وأنصاره الذين يلبسون جلود الحملان وينشرون ما بين خراف رعايانا كلما غفلت عنهم أعين التيقظ والانتباه، واضعين على وجوههم براقع المكر والخديعة (...) كيف يمكنني أن أعامل هؤلاء القوم بما تقتضيه نواميسنا حسبما تشورين، مع أنني قد أفرغت جهدًا طويلاً، وتكلفت تعبًا ليس بيسير حتى أوقعتهم أخيرًا في قبضتي..." (٩٤).

أدى هذا الحوار عدة وظائف أساسية دالة في سياق البنية الأسلوبية لمكونات السرد الروائي: الأولى، وظيفة جمالية تؤكد على تغلغل تقنيات المسرح في بنية السرد الروائي لرواية غابة الحق، والثانية، تقنية كتابية مكنت الكاتب من صياغة الحوار الدرامي داخل السرد بشكل سردي، دون فصل بين أجزاء الحوار، والثالثة، مضمونية تؤكد على إمكانية أداء الحوار لدور إيجابي يسهم في تطوير الحدث في بنية السرد الروائي الفكرية.

يتكرر هذا النوع من الحوار بين الملكة والفيلسوف، لتقدم الرواية من خلاله كيفية انتهاء الحرب وما آل إليه مصير ملك العبودية الذي ناقشت كيفية التعامل معه في حديث الملك في الحوار السابق. " قالت له هل عرفت كيفية نهاية الحرب. نعم قد بلغني أن النهاية كانت انتصارًا لكم، والله يعطي النصر لمن يشاء. ولكن بعد موقعتين يحكيان العوارض بما تكلفناه من تعب شاق، لا راحة إلا بعد تعب، ولا نعيم إلا بعد شقا. وهل بلغك أن ملك العبودية وأعوانه قد أسروا وطرحوا في السجن تحت سطوتنا بعد أن أدرنا عليهم رحى المنايا، وأمطرنا على هامهم البلايا. لا، لم يبلغن أمر الأسر..." (٩٥). أدى هذا الحوار وظيفة الكشف عما آلت إليه مصائر المعارضين لحكم ملك الحرية وملكة الحكمة، وهو ما يسهم في تعرف المتلقي على تطورات بنية الحدث الروائي من ناحية، وتعميق سمات شخصيات المتحاورين، الفيلسوف والملكة، من ناحية ثانية.

كشفت لغة هذه الرواية عن تلك الصيغة الجمالية المهجنة من ملامح تراثية عربية وملامح غربية في آن، كما دللت من جانب آخر على أن ثمة وعيًا لدى كاتب الرواية بالطبيعة المزجية التهجينية بين "لغتين اجتماعيتين في ملفوظ (énoncé) واحد، إنه لقاء في حلبة هذا الملفوظ بين وعيين لغويين مفصولين بحقبة أو باختلاف اجتماعي أو بهما معًا"(٩٦).

ولا تقتصر هذه الصيغة اللغوية الجمالية المهجنة، اجتماعية المنشأ، على التأثير في لغة العمل الروائي فحسب، إنما امتد هذا التأثير إلى البناء الفكري أو الرؤية الاجتماعية التي تتضمنها الرواية؛ إذ تعبر هذه اللغة الهجين عن وعي مزدوج الطابع "الفردي من ناحية والجماعي من ناحية أخرى للغات الخاضعة للتهجين، فهي لغات تتمظهر في الرواية من خلال وعي الأفراد (أصوات الأبطال مثلاً)، ولكنها في بعدها الأقصى تعبير عن وجهات نظر اجتماعية أو عن رؤى متباينة للعالم"(٩٧).

(٧)

عاش فرنسيس مرَّاش حياة مهجنة في مجتمع مهجن، أنشأ نوعًا من الأدب الهجين؛ حيث عانت سورية كثيرًا تحت وطأة الحكم العثماني ثم الغزو الفرنسي، ولم يُعلن استقلالها للمرة الأولى إلا عام ١٩٢٠(٩٨).

وقد سعت الرابطة العثمانية آنذاك إلى حماية "وحدة الدولة واستقلالها في مواجهة التغلغل الأجنبي الغربي الذي استغل عملية التنظيمات كوسيلة لتدخله في شؤون الدولة وتحويلها، في سبعينيات القرن التاسع عشر، إلى دولة شبة مستعمرة على طراز نموذجي"(٩٩).

أفرزت هذه الظروف انقسامًا في الثقافة والفكر السوريين آنذاك، فأضحى المفكرون والمبدعون ما بين مؤيد أو رافض للفكر الغربي الوافد مع الهجوم الغربي في بدايات القرن التاسع عشر؛ حيث انتشر "الفساد في سائر أنحاء الدولة، وتغلغل التأثيرات الأجنبية الغربية في البلاد بين ظهراني الترك وبين ظهراني العرب، ولاسيما تسرب النظريات والأفكار القومية، وتعرض البلاد جميعها لنكسات وفتن خارجية وداخلية، وسرعة سير الدولة في طريق التداعي والانهيار"(١٠٠).

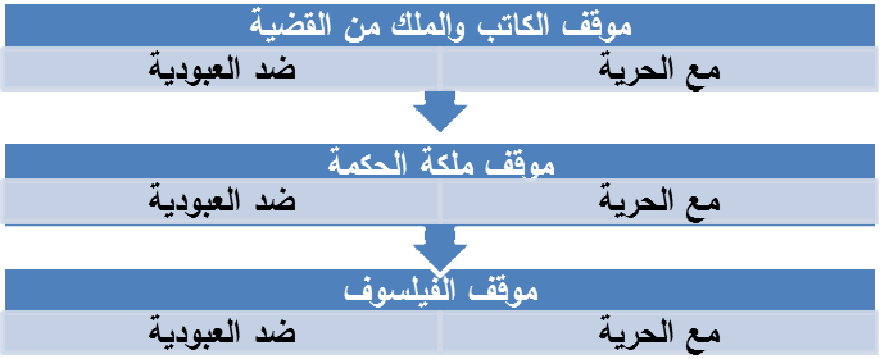
كان هذا السياق العام مولدًا لتلك الفُرقة التي أنتجت تيارين: تيار تقليدي عربي تراثي، وتيار غربي يدعو للتحديث، رغبة في الخروج من هذه الأزمة الحالكة التي مرت البلاد بها، ومن ثمَّ انعكس ذلك على حالة الثقافية عامة والأدب بشكل خاص، ورواية غابة الحق، بوصفها نموذجًا للأدب الهجين، بشكل أكثر خصوصية.

ومن الجليِّ أن ثمة بعض التقنيات السردية استخدمها الكاتب في رواية غابة الحق، مثل: أسلوب الحوار وتعدد الأصوات، في صياغته رؤيته وموقفه من مشاكل مجتمعه، بل لمشكلات الإنسانية عامة.

أسهمت تقنية الأسلوب الحواري بتضافرها مع تقنية تعدد الأصوات في عدم تبني الكاتب لرؤية أيديولوجية ذات اتجاه واحد في عرض قضاياه. وهو ما جعله يعرض موقفه من القضايا التي ناقشها في روايته عبر اعتماد بنية الثنائيات المتعارضة آنفة الذكر.

رفض فرنسيس مراش القهر والعبودية متمسكًا بالحرية والعدل، مُطلقًا على بطل روايته ملك الحرية؛ وهي قيمة إنسانية احتاجت في تحققها واستقرارها إلى مساندة شخصيتي الملكة/ ملكة الحكمة، والفيلسوف بما حوته شخصيته من سمات الثبات والتعقل والحكمة وعرض الآراء في كثير من القيم الإنسانية بشكل أقرب إلى الموضوعية.

ساعدت تقنية تعدد الأصوات أيضًا الكاتبَ في تجسيد موقفه من قضية العبودية والحرية عبر "عدة منظورات مستقلة داخل العمل"[١٠١] الأدبي. فوظف الكاتب شخصيتي ملكة الحكمة والفيلسوف بوصفهما ممثلين لمنظورات أو مواقف مستقلة داخل العمل الأدبي، غير أن التدقيق في المواقف الفردية لتلك الشخصيات يشير إلى أن الكاتب قد جعل منهما منظورين مستقلين من ناحية، ومشتركين مع المنظور الفردي الممثل لشخصية الملك من ناحية أخرى. وهو بدوره منظور يعبر – بشكل أو بآخر– عن موقف الكاتب من قيمتين متعارضتين: هما العبودية والحرية، وهو ما يمكن تمثله في المخطط التالي:



تعدُّ هذه الثنائية التي رسخ لها فرنسيس مرَّاش في روايته نموذجًا لبنية فكرية منعكسة عن تلك البنية الاجتماعية المهجنة الأوسع التي ولَّدتها. فقد أضحى الملك، ومعه الملكة والفيلسوف، رموزًا معبرة، بسماتها وردود أفعالها ومواقفها، داخل الرواية عن تجلى تلك الثنائية التي ماج بها المجتمع السوري آنذاك[١٠٢].

وذلك كله دون أن تطغى وسيلة سردية ما تمكن الكاتب أو الشخصيات من تحديد مواقفهم أو رؤاهم من تلك القضية الضدية التي تجمع في تكوينها البنيوي ما بين الحرية والعبودية. وهو ما جعل من خطاب فرنسيس مرَّاش في هذه الرواية خطابا مرواغًا؛ يخفي قدر ما يظهر، ويعلن قدر ما يضمر، متكئًا على توزيع وجهة نظره بين رواة متعددين، تمثلوا مرة في الفيلسوف، ومرة أخرى في شخصية الملكة أو غيرهما.

وما يجب ذكره في هذا السياق، أن تلك المراوغة إنما تتأتى من تلك الهجنة المراوغة التي بُني عليها العمل الأدبي، سواء في بنياته التشكيلية الجمالية، التي طغى الغربي على بعضها أحيانًا والعربي أحايين أخرى، أو المراوغة المضمونية/ الفكرية التي تجسدت عبر توزيع الرؤية الأيديولوجية الواحدة على عدة أصوات، مكتسيةً بحلة اللغة الحوارية التي تضفي قدرًا من الموضوعية التي تحيل إلى الجماعية دون الفردية في الموقف من تلك القضية الأساسية التي عبرت عنها الرواية.

وغني عن الذكر أن موقف الرواية المفضِّل لجانب الحرية دون العبودية، والعدل دون الظلم، والنور دون الظلام، والصدق دون الكذب، هو موقف لا ينفصم عن تلك الهجنة المضمونية التي اعتمدتها الرواية في بنيتها بوجه عام، ولا ينفصل – في الوقت نفسه – عن "النزوع الإصلاحي لعلل المجتمع التي يعاين الكاتب ويكابد"[١٠٣] بشكل خاص.

حيث يُظهر موقف كاتب رواية "غابة الحق" توافقًا مع رؤية تميل إلى القيم الإيجابية في تلك الثنائيات، وهي التي تحيل بالضرورة إلى مرجعيْهِ الأساسيين: الغربي والعربي، فالأول نودي فيه من قبل جان بول سارتر بالعدل الاجتماعي ورفض الاستعباد، والثاني دعا فيه صائغو التراث الشعبي إلى رفض الشر بوجه عام والميل إلى مناصرة الخير وما يترتب عليه من قيم إيجابية، ترى في مجمل بنيتها الفكرية "أن أفظع الشرور التي تبتلى بها الشعوب هو الاستعمار من الخارج، والظلم الاجتماعي من الداخل" [١٠٤].

وفي هذا السياق، يؤكد عبد الله إبراهيم على أن رواية فرنسيس مرَّاش كانت أقدر من المرويات الشعبية التراثية على التعامل مع تلك الثنائيات الضدية، بحيث قدمت وجهة نظر مؤلفها المضادة للتوحش والمتماشية مع التمدن. حيث يقول "إن التدقيق في هذه الثنائية التقليدية التي تستمد أصولها من الفكرة الموروثة عن العالم المنشطر بين قوى خيرة وأخرى شريرة، يكشف أن مرَّاش مازال ينظر إلى التاريخ تلك النظرة النمطية القائمة على الثنائيات الضدية بين الفكر والواقع. ولكنه لا يقف عند حدود تمثيل ذلك التنازع الثابت الذي صورته المرويات السردية، إنما، وربما يحدث هذا لأول مرة، يقيم حوارًا بين الثنائيتين ينتهي لصالح مملكة التمدن، بعد أن يتدخل الفيلسوف فيكشف أن الحوار وليس الحرب هو الوسيلة المناسبة لنقض التضاد 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"[١٠٥].

ومن ثم تصبح الرواية، من الناحية المضمونية، جماع بنيتين فكريتين مهجنتين ومولدتين عن مجتمع مهجن، هما البنيتان: العربية والغربية معًا.

(٨)

يمكن في نهاية هذا البحث إجمال النتيجة الأساسية الكبرى التي تولدت عنه، وهي أن هذه الرواية تمثل شكلاً جوهريًّا من أشكال الرواية العربية في مرحلة النشأة والتكوين. يقصد بهذا الشكل الرواية الهجين، وهو نوع من الكتابة الروائية، سبق تعريفها في بداية هذا البحث، التي تضم عددًا كبيرًا من روايات مرحلة النشأة، مثل رواية قلب الرجل للبيبة هاشم، ووي. إذن لست بإفرنجي لخليل الخوري، وحديث عيسى بن هشام لمحمد المويلحي، وغابة الحق لفرنسيس مراش،... وغيرها.

تجمع هذه الروايات مجموعة من السمات والمقومات والملامح البنائية المشتركة التي تسمها بالتهجين، والتي يمكن رصدها فيما يلي:

١- مؤلفها يجمع في تكوينه الثقافي بين ثقافتين عربية وغيرها، وفي مقدمتها الثقافة الفرنسية؛ وذلك عن طريق السفر إلى الخارج أولاً، وتعلم لغة الآخر ثانيًا، وقراءة أدب الآخر بلغته ثالثًا، وهذا نفسه ما وقع لفرنسيس مرَّاش مؤلف رواية غابة الحق.

٢- ولد هذا النوع من الروايات في مجتمع/ بيئة مهجنة يتنازعها تياران عربي تراثي وغربي وافد، في حالة من الصراع المتبدي في جوانب الحياة كافة، لاسيما في الثقافة والأدب، وقد انطبقت سمات هذا النوع من المجتمعات على مجتمع فرنسيس مرَّاش، وهو ما أثر بجلاء في روايته غابة الحق.

٣- يجمع هذا النوع من الروايات في بنيته التشكيلية مجموعة من الملامح البنائية المتشابهة، مثل:

أ- تشكل الحدث الروائي من ملامح بنائية عربية تراثية مستمدة من المسرودات العربية القديمة، خاصة المرويات الشعبية، وكذلك ملامح أخرى غربية وافدة حصَّلها الكاتب من ثقافته غير العربية، ومطالعته للآداب غير العربية. وقد اتضح هذا في تشكيل رواية غابة الحق عبر الفقرات التحليلية السابقة للحدث الروائي.

ب- تُبني شخصيات هذه الروايات ولغتها على تلك الهجنة نفسها، التي تجعل منها نماذج معبرة عن رموز وقيم وأفكار تشير إلى أثر التراث العربي، ممثلاً في أشكاله السردية الشعبية والرسمية، والأدب الغربي، ممثلاً فيما هجَّره الأديب مما طالعه منه داخل روايته. وقد أبان تحليل البنى التي تشكلت على أساسها شخصيات هذه الرواية عن هذه السمات الهجين.

ت- تشترك مجموعة من الأنواع الكتابية، خاصة الأدبية، في دعم البنية التشكيلية لهذا النوع من أنواع الروايات، مثل: الكتابات الفلسفية، والأدب المسرحي والشعري... وغيرها. وهو ما اتضح في أثر الكتابات الفلسفية، خاصة العقد الاجتماعي لجان جاك روسو، وفي سمات الكتابة المسرحية، خاصة صيغة الحوار المسرحي، في تشكيل رواية غابة الحق.

ث- يُبنى هذا النوع من الروايات فكريًّا على مجموعة من الثنائيات المتناقضة، والتي تكشف عن هجنة الفكر المؤثر في بنيتها. حيث ظهرت ثنائية الخير والشر التراثية الشعبية العربية في نصوص هذه الروايات بالتوازي مع ثنائيات القيم الإنسانية المتعارضة التي طُرحت لدى المفكرين والأدباء الغربيين داخل بنية هذه الروايات. وقد عبرت البنية الفكرية لرواية غابة الحق عن تأثرها بالبنية الاجتماعية التي تعاني من تلك التعارضات الثنائية على مستوى القيم، لاسيما القيم الإنسانية الكبرى، التي تأتي في مقدمتها ثنائيات: الخير والشر، الحرية والعبودية، الظلم والعدل... وغيرها.

٤- يمثل هذا النوع من الروايات شاهدًا نصيًّا مدونًا على تلك المرحلة الفارقة في تاريخ الثقافة والأدب العربيين، في نهايات القرن التاسع عشر وبدايات القرن العشرين؛ إذ تشير بهجنتها التشكيلية إلى حالة الجدل الفكري والثقافي والأدبي بين العربي والغربي من ناحية، وتكشف عن الموقف من الذات، في إطارها التراثي، والآخر الغربي، في سياقي التهجير والتلقي، من ناحية ثانية.

٥- يبرهن هذا النوع من الروايات على أن العلاقة مع الآخر الغربي كانت تقوم على المهادنة، التي تهدف إلى الاستفادة من منجزه المعرفي من جانب، وتدعيم فكرة استعادة الماضي العربي التليد، لاسيما الحالة الثقافية والأدبية، عبر تهجين هذا الموروث المستعاد بما يتوازى أو يتقاطع معه من ذلك المنجز الغربي من جانب آخر.

هوامش الدراسة:

١- يمثّل هذا البحث استكمالاً لمشروع بحثي كان الباحث قد بدأه عن التحليل الثلاثي الأبعاد للروايات العربية الأولى/ في طور النشأة؛ بهدف استكشاف البعدين: العربي والغربي المسهمينِ في تشكيل الروايات العربية الأولى، ثم الولوج إلى تكشف البعد الثالث الذي يجمع تلك الروايات في أقطار الوطن العربي عبر دراسة التشابهات والاختلافات بين هذه الروايات، وذلك للوصول إلى نظرية عربية للنوع الروائي العربي، لاسيما في مرحلة النشأة والتكوين. وهو مشروع بدأ بدراسة رواية قلب الرجل (١٩٠٤م) للكاتبة اللبنانية لبيبة هاشم (١٨٨٠- ١٩٤٧م). يمكن مراجعة: تامر فايز، جدل الوافد والموروث السرديين في قلب الرجل للبيبة هاشم، مجلة حوليات، العدد السادس عشر، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة البلمند، لبنان: ٢٠١٥، ص ص ٩٩- ١٢٦. وما يجب ذكره منذ بداية هذا البحث هو أن دراسة الملامح الغربية في هذه الرواية تتأتى من القناعة بمبدأ إمكانية وجود الظواهر قبل أن يُنظَّر لها أو تسمى بمسمياتها في النقد الحديث؛ حيث إن الاتكاء فقط على تواريخ تسمية هذه الملامح والتقنيات الغربية في النقد الحديث قد لا يجدي نفعًا في دراسة تلك الروايات التأسيسية، إنما العبرة، في ظننا، تظهر في أن تلك التقنيات كانت موجودة بالفعل في السرد الأدبي قبل أن تطلق هذه التسميات عليها، وإنما سميت هكذا في هذه الدراسة نظرًا لطبيعة هذه الدراسة ومنهجيتها وزمن كتابتها. يضاف إلى ذلك أن كاتب هذه الرواية كان مطلعًا على الأدب الغربي، ويمكن لهذه التقنيات أن توجد في تلك المسرودات الغربية حتى قبل أن تسمى بمسمياتها المعمول بها في الدراسات النقدية الحديثة.

٢- ابن منظور، لسان العرب، الجزء الخامس، بيروت: دار صادر، د.ت، ص٢٥١.

٣- انظر المرجع السابق، ص ٢٥٤.

٤- ابن منظور، لسان العرب، الجزء الثالث عشر، بيروت: دار صادر، د.ت، ص ٤٣١.

٥- شكري عزيز الماضي، أنماط الرواية العربية الجديدة، سلسلة عالم المعرفة، العدد ٣٥٥، الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، سبتمبر ٢٠٠٨، ص ٢١.

٦- نذير العظمة، الإبداع والجنون: هجرة الأفكار والثيمات، مجلة المعرفة، العدد ٤٧٦، دمشق: وزارة الثقافة، مايو ٢٠٠٣، ص١٢٠.

٧- إدوارد سعيد، العالم والنص والناقد، ترجمة عبد الكريم محفوظ، دمشق: منشورات اتحاد الكتاب العرب، ٢٠٠٠، ص٢٧٧.

٨- نذير العظمة، المرجع السابق، ص ١٢٠.

٩- لويس شيخو، تاريخ الآداب العربية " في القرن التاسع عشر والربع الأول من القرن العشرين"، الجزء الثالث، ط٣، بيروت: دار المشرق،١٩٩١، ص ١٧٤.

١٠- المرجع السابق، ص ١٧٢.

١١- حمدي السكوت، قاموس الأدب العربي الحديث، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠١٥، ص٥٦٧.

١٢- لويس شيخو، تاريخ الآداب العربية "في القرن التاسع عشر والربع الأول من القرن العشرين"، مرجع سابق، ص١٧١.

١٣- انظر، المرجع السابق، ص١٧١.

١٤- جمال باروت، حركة التنوير العربية في القرن التاسع عشر: حلقة حلب (دراسة ومختارات)، دمشق: منشورات وزارة الثقافة، ١٩٩٤، ص٧٠.

١٥- نازك سابا يارد، الرحالون العرب وحضارة الغرب في النهضة العربية الحديثة، ط٢، بيروت: دار نوفل للطباعة والنشر، ١٩٩٢، ص٤٣.

١٦- عبد الله حنا، المثقفون في السياسة والمجتمع: الأطباء، دمشق: الأهالي للنشر والتوزيع، ١٩٩٦، ص ٣٣.

١٧- ألبرت حوراني، الفكر العربي في عصر النهضة (١٧٩٨- ١٩٣٩)، ترجمة كريم عزقول، بيروت: دار النهار للنشر، ١٩٦٨، ص٦١.

١٨- انظر، نازك سابا يارد، الرحالون العرب وحضارة الغرب في النهضة العربية الحديثة، مرجع سابق، ص٥٠.

١٩- جمال باروت، حركة التنوير العربية في القرن التاسع عشر: حلقة حلب (دراسة ومختارات)، مرجع سابق، ص٨١.

٢٠- شربل داغر(تحقيق ودراسة) لرواية در الصدف في غرائب الصدف، لفرنسيس مرَّاش، بيروت: دار الفارابي،٢٠١٧، ص٢٨٧.

٢١- فرنسيس مرَّاش، القرن التاسع عشر، ضمن كتاب مجالي الغرر لكتَّاب القرن التاسع عشر، جَمَعَه: يوسف صفير، الجزء الأول من القسم النثري، بيروت: مكتبة المدارس، ١٩٠٦، ص٥١.

٢٢- فرنسيس مرَّاش، الكون العاقل، ضمن كتاب مجالي الغرر لكتَّاب القرن التاسع عشر، مرجع سابق، ص٥٩.

٢٣- ألبرت حوراني، الفكر العربي في عصر النهضة (١٧٩٨- ١٩٣٩)، مرجع سابق، ص٨١.

٢٤- جمال باروت، حركة التنوير العربية في القرن التاسع عشر: حلقة حلب (دراسة ومختارات)، مرجع سابق، ص١٠.

٢٥- لويس شيخو، الآداب العربية في القرن التاسع عشر: من السنة ١٨٠٠ إلى ١٨٧٠، الجزء الأول، بيروت: مطبعة الآباء اليسوعيين، ١٩١٠، ص ٤٤.

٢٦- الفيكونت فيليب دي طرازي، تاريخ الصحافة العربية، الجزء الثاني، بيروت: المطبعة الأدبية، ١٩١٣، ص٣.

٢٧- سلمى الخضراء الجيوسي، الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث، ترجمة عبد الواحد لؤلؤة، ط٢، بيروت: مركز دراسات الوحدة العربية، ٢٠٠٧، ص ٤٥.

٢٨- مسعود ضاهر، الدولة والمجتمع في المشرق العربي (١٨٤٠- ١٩٩٠)، بيروت: دار الآداب، ١٩٩١، ص٣٢٣.

٢٩- انظر، محمد مندور، تأسيس فنون السرد وتطبيقاتها، سلسلة كتابات نقدية، رقم ١٧٢، القاهرة: الهيئة العامة لقصور الثقافة، ٢٠٠٨، ص ٢٣ وما بعدها.

٣٠- فيصل دراج، وضع الرواية العربية في حقل ثقافي غير روائي، مجلة فصول، العدد رقم ٣، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، يوليو ١٩٩٧، ص ٢٥.

٣١- يمكن مقارنة روايتي فيكتور هوجو، أحدب نوتردام، ترجمة أميرة علي عبد الصادق، القاهرة: مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، ٢٠١٢، برواية فرنسيس مرَّاش، در الصدف في غرائب الصدف، تحقيق ودراسة شربل داغر، مرجع سابق.

٣٢- أمينة رشيد، حول بعض قضايا نشأة الرواية، مجلة فصول، العدد رقم ٤، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، أكتوبر ١٩٨٦، ص ١١٥.

٣٣- المرجع السابق، ص٢٩.

٣٤- انظر، مقدمة شربل داغر لرواية: وي. إذن لست بإفرنجي لخليل الخوري، بيروت: دار الفارابي، ٢٠٠٩، ص ٢٠٢. يذكر أن مصطلح "كتاب" شاع في هذا القرن وصفًا للروايات أو بديلاً مقابلاً لمصطلح الرواية ضمن مجموعة أخرى من المصطلحات التي كانت تستخدم لوصف هذا النوع من الكتابة. فقد ذكر سامي سليمان أنه مع "بداية اتصال مثقفي القرن التاسع عشر بنصوص الرواية الأوربية كانت مصطلحات الكتاب والحكاية أكثر المصطلحات شيوعًا لديهم". يمكن مراجعة سامي سليمان أحمد، التمثل الثقافي وتلقي الأنواع الأدبية الحديثة: تجربة النقد العربي في النصف الثاني من القرن التاسع عشر، القاهرة: مكتبة الآداب، ٢٠١٦، ص٥٠.

٣٥- انظر، برنار فاليت، الرواية: مدخل إلى المناهج والتقنيات المعاصرة للتحليل الأدبي، ترجمة عبد الحميد بورايو، الجزائر: دار الحكمة، ٢٠٠٢، ص ٢١.

٣٦- يُجْلِي سامي سليمان الموقف السلبي من عنصر التخييل في هذه الآونة؛ وهو موقف ناتج عن العديد من العقبات الثقافية التي حالت دون تثبيت تلك الأنواع الأدبية الحديثة في دوائر الكتابة والنقد في النصف الثاني من القرن التاسع عشر. وقد أشار أيضًا إلى أن مفهومي "الخيال والتخييل" قد مثلا عقبة في سبيل تقبل الرواية آنذاك، وإن كان هذا التخييل لم يفارق دائرة "الخيال المتعقل" التي ألزم بها نقادُ الإحياءِ الأدباءَ آنذاك كي تُتَقبل أعمالهم الأدبية. ورغم ما سبق، فقد أسهم بعض الكتاب آنذاك، ومنهم فرنسيس مرَّاش، في تثبيت هذا النوع من الكتابة الأدبية في هذه المرحلة؛ معتمدين على نوع من الخيال يجمع في بنيته بين

الخيال المتعقل وغير المتعقل في آن؛ وذلك عبر استخدام مجموعة من التقنيات البنائية الفاعلة في بنية السرد الروائي، مثل تقنية الحلم، والتي تسهم في إبراز هذا النوع المركب من الخيال.

يمكن مراجعة: سامي سليمان أحمد، التمثل الثقافي وتلقي الأنواع الأدبية الحديثة: تجربة النقد العربي في النصف الثاني من القرن التاسع عشر، مرجع سابق، ٢٠١٦، صفحات: ٤٠– ١١٤– ٢٧٣.

٣٧– جورج لوكاتش، الرواية التاريخية، ترجمة صالح جواد الكاظم، ط٢، بغداد: دار الشئون الثقافية العامة، ١٩٨٦، ص١٢.

٣٨– لمراجعة الفرق بين التركيب الكرونولوجي والتركيب العاطفي لبناء الحدث الروائي، انظر، برنار فاليت، الرواية: مدخل إلى المناهج والتقنيات المعاصرة للتحليل الأدبي، مرجع سابق، ص ص ٨٠–٨١.

٣٩– المرجع السابق، ص٢٨.

٤٠– يمكن مراجعة هذه المقارنة التقنية التي قام بها "شربل داغر" ضمن تحقيقه ودراسته لرواية: در الصدف في غرائب الصدف لفرنسيس مرَّاش، مرجع سابق، ص ص ٢٦٨– ٢٦٩.

٤١– صلاح فضل، نظرية البنائية في النقد الأدبي، القاهرة: دار الشروق، ١٩٩٨، ص١٩.

٤٢– فرنسيس فتح الله مرَّاش، غابة الحق، بيروت: مطبعة القديس جاورجيوس للروم الأرثوذكس، ١٨٨١، ص٨.

٤٣– عبد الله إبراهيم، موسوعة السرد العربي، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ٢٠٠٥، ص٢٤٣.

٤٤– فرنسيس مرَّاش، غابة الحق، مرجع سابق، ص١٠.

٤٥– برنار فاليت، الرواية: مدخل إلى المناهج والتقنيات المعاصرة للتحليل الأدبي، مرجع سابق، ص ٤٠.

٤٦– محمد سيد عبد التواب، بواكير الرواية: دراسة في تشكل الرواية العربية، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٧، ص ١٨٣.

٤٧– سيطر الأسلوب الخطابي على صياغة معظم مكونات فصول كتاب العقد الاجتماعي لجان جاك روسو، غير أن بعض المواضع بعينها اتضح فيها تمسكه بهذا الأسلوب، انظر على سبيل المثال صفحات: ٨٥– ١٥٣–١٥٤. جان جاك روسو، العقد الاجتماعي أو مبادئ الحقوق السياسية، نقله إلى العربية عادل زعيتر، ط٢، بيروت: مؤسسة الأبحاث العربية، ١٩٩٥.

٤٨– يرى بعض المفكرين والنقاد أن الأدب والفلسفة ينبعان من "نبع واحد هو نبع الفلسفة البَدِيئة القائمة في ثنايا الكون، المومئة إلى الكلمة، المتعطشة إلى التعبير، العصية على كل تعبير مع ذلك، أو لجانب الحق إن قلنا: إن كلاً من الأدب والفلسفة ليسا إلا محاولتين، من جانبين مختلفين، لكشف الستار وهتك الحجاب. إن الأدب يدور ليلتقي بفلسفة الحياة، وإن الفلسفة المقعدة تَلوب لتدرك فلسفة الحياة". راجع: عبد الله عبد الدايم، بين الأدب والفلسفة، مجلة الآداب، العدد رقم ٣، بيروت: دار الآداب، مارس ١٩٦٢، ص٣.

٤٩– انظر، فرنسيس مرَّاش، غابة الحق، مرجع سابق، ص ص ٢٣–٢٥.

٥٠– جان جاك روسو، العقد الاجتماعي أو مبادئ الحقوق السياسية، مرجع سابق، ص٢٩.

٥١- انظر، فرنسيس مراش، غابة الحق، مرجع سابق، ص ص ٢٣-٢٤.

٥٢- سيد بدوي، أصل الأنواع لداروين، مجلة تراث الإنسانية، العدد رقم ١٢، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للتأليف والترجمة والنشر، ديسمبر ١٩٦٤، ص ٩٨٥.

٥٣- انظر، فرنسيس مراش، غابة الحق، مرجع سابق، ص٣٨.

٥٤- جان جاك روسو، العقد الاجتماعي أو مبادئ الحقوق السياسية، مرجع سابق، ص ص ٣٧- ٣٩.

٥٥- انظر، فرنسيس مراش، غابة الحق، مرجع سابق، ص ص ٤١-٥٠.

٥٦- يمكن مطالعة هذه المبادئ المبثوثة لدى جان جاك روسو في كتابه العقد الاجتماعي أو مبادئ الحقوق السياسية، مرجع سابق، صفحات: ٣٥- ٧١- ٩٤- ١٣١- ١٦٥- ١٩٣.

٥٧- جابر عصفور، تقديم رواية غابة الحق لفرنسيس مرَّاش، دمشق: دار المدى للثقافة والنشر، ٢٠٠١، ص١٤.

٥٨- المرجع السابق، ص١٤.

٥٩- مجدي فارح، الحرية والتمدن في فكر فرنسيس مرَّاش، مجلة الحياة الثقافية، عدد رقم ٢٣٢، تونس: وزارة الشؤون الثقافية، ٢٠١٢، ص ٤٦.

٦٠- استغرق هذا التفريع الحكائي ما يقرب من ثماني صفحات داخل بناء الفصل السابع فأطاله دون أن يقدم جديدًا في بنية السرد الروائي سوى في خدمة الهدف الذي أراده المؤلف. انظر، فرنسيس مراش، غابة الحق، مرجع سابق، ص ص ١٠٧- ١١٥.

٦١- لمراجعة صيغة الزمان المطول المتخطي لصيغة وحدة الزمان في الرواية، طالع: فرنسيس مرَّاش، غابة الحق، مرجع سابق، ص ص ١٠٧- ١١٤.

٦٢- للتعرف على الدور الذي قامت به كلٌّ من شخصية شهرزاد في ألف ليلة وليلة، وشخصية الجازية في السيرة الهلالية، يمكن مطالعة ألف ليلة وليلة، النسخة المقابلة والمصححة على النسخة المطبوعة بمطبعة بولاق الأميرية، المجلد الأول، القاهرة: المطبعة والمكتبة السعيدية، ١٩٣٥، صفحات ٥ وما بعدها. وكذلك يمكن مراجعة عبد الحميد يونس، سيرة بني هلال: أو قصة أبي زيد الهلالي، مجلة تراث الإنسانية، المجلد الأول، العدد الرابع، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للتأليف والترجمة والنشر، ١٩٦٥، ص ٣١٥.

٦٣- فرنسيس مراش، غابة الحق، مرجع سابق، ص٦.

٦٤- المرجع السابق، ص٦.

٦٥- عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية: بحث في تقنيات السرد، سلسلة عالم المعرفة، رقم ٢٠٤، الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، ديسمبر ١٩٩٨، ص٣٢.

٦٦- جابر عصفور، تقديم رواية غابة الحق، مرجع سابق، ص ١٨.

٦٧- سهير القلماوي، ألف ليلة وليلة، القاهرة: دار المعارف، ١٩٥٩، ص ٢٩٨.

٦٨- عبد الله إبراهيم، موسوعة السرد العربي، الكتاب الأول: السردية العربية القديمة، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ٢٠٠٥، ص ٢٣٤.

٦٩- جابر عصفور، المقاومة بالكتابة: قراءة في الرواية المعاصرة، القاهرة: الدار المصرية اللبنانية، ٢٠١٦، ص٢٢٤.

٧٠- المرجع السابق، ص ٢٢٧.

٧١- المرجع نفسه، ص٢٢٩.

٧٢- لمراجعة هذه الثنائيات التضادية، ينظر فرنسيس مرَّاش، غابة الحق، مرجع سابق، صفحات (على التوالي): ٣- ٥- ١٧- ٢٢-٢٩ - ٤٨- ٥٩- ٧٧ -٨٧ - ١٠٣ - ١١٣-١٣١.

٧٣- المرجع السابق، ص٣٤.

٧٤- القرآن الكريم، سورة النساء، الآية رقم ٣. وقد تناص الكاتب مع القرآن الكريم في مواضع أخرى من روايته يمكن مراجعتها في المرجع السابق، صفحات: ٢- ١٨-٥٦- ١٠٥- ١١٠.

٧٥- إنجيل لوقا، طبع بنفقة جمعية التوراة الأمريكانية في المطبعة الأمريكانية، بيروت: ١٩٠٩، ص ٢٣، الآية٨.

٧٦- انظر، محمد أنقار، تجنيس المقامة، مجلة فصول، العدد رقم٣، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، يوليو ١٩٩٤، ص١٤.

٧٧- عبد الحميد يونس، الملحمة المصرية، مجلة المجلة، العدد رقم ١، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، يناير ١٩٥٧، ص٥٨.

٧٨- لمراجعة العديد من الصياغات اللغوية التي تحمل تلك السمات يمكن الاطلاع على فرنسيس مرَّاش، غابة الحق، مرجع سابق، صفحات (على التوالي): ٢- ٧- ٢٠- ٥١- ١٠٣- ١٣٣.

٧٩- المرجع السابق، ص٢٧.

٨٠- المرجع نفسه، ص٨٥.

٨١- انظر، مارون عبود، رواد النهضة الحديثة، مرجع سابق، ص٩٩.

٨٢- فرنسيس مرَّاش، غابة الحق، مرجع سابق، ص٦.

٨٣- المرجع السابق، ص٧.

٨٤- سليمان العطار، شهرزاد امرأة الليالي العربية، مجلة فصول، العدد ٤٨، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٤، ص ١٧٠.

٨٥- فرنسيس مرَّاش، غابة الحق، مرجع سابق، ص ص ٢٠-٢١. ويزداد فهم المستوى الأول من الوصف جلاء عبر معرفة بعض المعلومات عن بني ثُعَل الذين شبه فرنسيس مراش نظرات الفيلسوف، في روايته، بعمق

رميهم للنبال وقوته. وفي هذا ذكر صاحب الأغاني عن أولئك القوم أنهم ينتمون لقبيلة "من طيئ يُنسب الرمي إليهم؛ منهم عمرو صاحب القُتَر. وقوله: "متلج كفَّيه" أي يدخل كفيه في القُتَر؛ وهي بيوت الصائد التي يكمن فيها لئلا يفطن له الصيد فينفر منه". امرؤ القيس (جندح بن حجر بن الحارث الكندي)، ديوان امرئ القيس، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، ط٥، القاهرة: دار المعارف، ١٩٩٠، ص١٢٣.

٨٦- عبد الله إبراهيم، موسوعة السرد العربي، مرجع سابق، ص ٣٨٨.

٨٧- فرنسيس مرَّاش، غابة الحق، مرجع سابق، ص٥.

٨٨- المرجع السابق، ص٤٣.

٨٩- يوسف حسن نوفل، تطور لغة الحوار في المسرح المصري المعاصر، القاهرة: دار النهضة العربية، ١٩٨٥، ص ٢٦٨.

٩٠- محمد عبد المطلب، بلاغة السرد، سلسلة كتابات نقدية، رقم (١١٤)، القاهرة: الهيئة العامة لقصور الثقافة، ٢٠٠١، ص ١١٣.

٩١- فرنسيس مرَّاش، غابة الحق، ص ص ٥٧-٥٨.

٩٢- شَغَلَ شرح الفيلسوف لدعائم التمدن عددًا كبيرًا من صفحات الرواية. انظر المرجع السابق، ص ص ٥٨ – ٩٠. وقد قدمت الرواية حوارًا آخر بين الفيلسوف وقائد البخل، يتسم بما اتسم به الحوار السابق من سمات تراثية، يضاف إليها استخدام لغة تجريدية في عرض مجموعة من المعادلات الرياضية، دون أن يفيد هذا في تشكيل مكونات بنية السرد الروائي.

٩٣- لاجوس إجري، فن كتابة المسرحية، ترجمة دريني خشبة، القاهرة: مكتبة الأنجلو، د.ت، ص٤١٣.

٩٤- فرنسيس مرَّاش، غابة الحق، مرجع سابق، ص ص ٨-٩.

٩٥- المرجع السابق، ص٢١.

٩٦- حميد لحمداني، أسلوبية الرواية: مدخل نظري، الدار البيضاء، مطبعة النجاح الجديدة، ١٩٨٩، ص٨٥.

٩٧- المرجع السابق، ص٨٦.

٩٨- لمراجعة هذه الظروف تفصيليًّا، يمكن مراجعة: غسان محمد رشاد، من تاريخ سورية المعاصر (١٩٤٦-١٩٦٦)، عمان: مركز المستقبل للدراسات الاستراتيجية، ٢٠٠١، ص ص ٩-١١.

٩٩- جمال باروت، حركة التنوير العربية في القرن التاسع عشر: حلقة حلب (دراسة ومختارات)، مرجع سابق، ص٧٠.

١٠٠-عبد الكريم اليافي، التعليم في بلاد الشام في القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين، مجلة التراث العربي، العدد ٤٥، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للتأليف والترجمة والنشر، أكتوبر ١٩٩١، ص١٠.

١٠١–سيزا قاسم، بناء الرواية: دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٤، ص١٩٠.

١٠٢–ربط جابر عصفور بين تبني قيم المجتمع المدني في هذه الرواية وبعض الروايات الشامية الأولى، وشعور أبناء الطوائف المسيحية آنذاك بالحاجة إلى الخلاص مما يعانون منه من مشكلات طائفية وغيرها. لمراجعة هذا الربط الفكري، انظر، جابر عصفور، الرواية والاستنارة، سلسلة كتاب دبي الثقافية، العدد رقم ٥٥، دبي: دار الصدى للصحافة والنشر والتوزيع، نوفمبر ٢٠١١، ص١٧٨.

١٠٣–نبيل سليمان، الراهن والتاريخ في الخطاب الروائي على ضوء التجربة السورية خلال قرن، مجلة الناقد، العدد رقم ٢٠، بيروت: دار رياض الريس، فبراير ١٩٩٠، ص٣٨.

١٠٤–محمد رجب النجار، البطل في الملاحم الشعبية العربية، الجزء الأول، سلسلة الثقافة الشعبية، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠١٨، ص ٤٦٥.

١٠٥–عبد الله إبراهيم، الرواية العربية في القرن التاسع عشر، مجلة علامات في النقد، العدد رقم ٤٩، السعودية: النادي الأدبي الثقافي بجدة، سبتمبر ٢٠٠٣، ص١٥٢.

قائمة المصادر والمراجع:

أولاً: المصادر والمراجع العربية:

١- القرآن الكريم، سورة النساء.

٢- إنجيل لوقا، بيروت: طبع بنفقة جمعية التوراة الأمريكانية في المطبعة الأمريكانية، ١٩٠٩.

٣- إدوارد سعيد، العالم والنص والناقد، ترجمة عبد الكريم محفوظ، دمشق: منشورات اتحاد الكتاب العرب، ٢٠٠٠.

٤- ألبرت حوراني، الفكر العربي في عصر النهضة (١٧٩٨- ١٩٣٩)، ترجمة كريم عزقول، بيروت: دار النهار للنشر، ١٩٦٨.

٥- ألف ليلة وليلة، النسخة المقابلة والمصححة على النسخة المطبوعة بمطبعة بولاق الأميرية، المجلد الأول، القاهرة: المطبعة والمكتبة السعيدية، ١٩٣٥.

٦- الفيكونت فيليب دي طرازي، تاريخ الصحافة العربية، الجزء الثاني، بيروت: المطبعة الأدبية، ١٩١٣.

٧- امرؤ القيس (جندح بن حجر بن الحارث الكندي)، ديوان امرئ القيس، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، ط٥، القاهرة: دار المعارف، ١٩٩٠.

٨- جابر عصفور، الرواية والاستنارة، سلسلة كتاب دبي الثقافية، العدد رقم ٥٥، دبي: دار الصدى للصحافة والنشر والتوزيع، نوفمبر ٢٠١١.

٩- ـــــــــ، المقاومة بالكتابة: قراءة في الرواية المعاصرة، القاهرة: الدار المصرية اللبنانية، ٢٠١٦.

١٠- ـــــــــ، تقديم رواية غابة الحق لفرنسيس مرَّاش، دمشق: دار المدى للثقافة والنشر، ٢٠٠١.

١١- جمال الدين (ابن منظور)، لسان العرب، الجزء الخامس، بيروت: دار صادر، د.ت.

١٢- ـــــــــ، لسان العرب، الجزء الثالث عشر، بيروت: دار صادر، د.ت.

١٣- جمال باروت، حركة التنوير العربية في القرن التاسع عشر: حلقة حلب (دراسة ومختارات)، دمشق: منشورات وزارة الثقافة، ١٩٩٤.

١٤- حمدي السكوت، قاموس الأدب العربي الحديث، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠١٥.

١٥- حميد لحمداني، أسلوبية الرواية: مدخل نظري، الدار البيضاء، مطبعة النجاح الجديدة، ١٩٨٩.

١٦- سامي سليمان أحمد، التمثل الثقافي وتلقي الأنواع الأدبية الحديثة: تجربة النقد العربي في النصف الثاني من القرن التاسع عشر، القاهرة: مكتبة الآداب، ٢٠١٦.

١٧- سلمى الخضراء الجيوسي، الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث، ترجمة عبد الواحد لؤلؤة، ط٢، بيروت: مركز دراسات الوحدة العربية، ٢٠٠٧.

١٨- سهير القلماوي، ألف ليلة وليلة، القاهرة: دار المعارف، ١٩٥٩.

١٩- سيزا قاسم، بناء الرواية: دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٤.

٢٠- شربل داغر، مقدمة رواية: وي. إذن لست بإفرنجي لخليل الخوري، بيروت: دار الفارابي، ٢٠٠٩.

٢١- شكري عزيز الماضي، أنماط الرواية العربية الجديدة، سلسلة عالم المعرفة، العدد ٣٥٥، الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، سبتمبر ٢٠٠٨.

٢٢- صلاح فضل، نظرية البنائية في النقد الأدبي، القاهرة: دار الشروق، ١٩٩٨.

٢٣- عبد الله إبراهيم، موسوعة السرد العربي، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ٢٠٠٥.

٢٤- ـــــــــ، موسوعة السرد العربي، الكتاب الأول: السردية العربية القديمة، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ٢٠٠٥.

٢٥- عبد الله حنا، المثقفون في السياسة والمجتمع: الأطباء، دمشق: الأهالي للنشر والتوزيع، ١٩٩٦.

٢٦- عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية: بحث في تقنيات السرد، سلسلة عالم المعرفة، رقم ٢٠٤، الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، ديسمبر ١٩٩٨.

٢٧- غسان محمد رشاد، من تاريخ سورية المعاصر (١٩٤٦-١٩٦٦)، عمان: مركز المستقبل للدراسات الاستراتيجية، ٢٠٠١.

٢٨- فرنسيس مرَّاش، القرن التاسع عشر، ضمن كتاب مجالي الغرر لكتَّاب القرن التاسع عشر، جَمَعَه: يوسف صفير، الجزء الأول من القسم النثري، بيروت: مكتبة المدارس، ١٩٠٦.

٢٩- ـــــــــــــ، در الصدف في غرائب الصدف، تحقيق ودراسة شربل داغر، بيروت: دار الفارابي،٢٠١٧.

٣٠- ـــــــــــــ، غابة الحق، بيروت: مطبعة القديس جاورجيوس للروم الأرثوذكس، ١٨٨١.

٣١- لويس شيخو، الآداب العربية في القرن التاسع عشر: من السنة ١٨٠٠ إلى ١٨٧٠، الجزء الأول، بيروت: مطبعة الآباء اليسوعيين، ١٩١٠.

٣٢- ـــــــــــــ، تاريخ الآداب العربية " في القرن التاسع عشر والربع الأول من القرن العشرين"، الجزء الثالث، ط٣، بيروت: دار المشرق، ١٩٩١.

٣٣- محمد رجب النجار، البطل في الملاحم الشعبية العربية، الجزء الأول، سلسلة الثقافة الشعبية، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠١٨.

٣٤- محمد سيد عبد التواب، بواكير الرواية: دراسة في تشكل الرواية العربية، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٧.

٣٥- محمد عبد المطلب، بلاغة السرد، سلسلة كتابات نقدية رقم (١١٤)، القاهرة: الهيئة العامة لقصور الثقافة، ٢٠٠١.

٣٦- محمد مندور، تأسيس فنون السرد وتطبيقاتها، سلسلة كتابات نقدية، رقم ١٧٢، القاهرة: الهيئة العامة لقصور الثقافة، ٢٠٠٨.

٣٧- مسعود ضاهر، الدولة والمجتمع في المشرق العربي (١٨٤٠- ١٩٩٠)، بيروت: دار الآداب، ١٩٩١.

٣٨- نازك سابا يارد، الرحالون العرب وحضارة الغرب في النهضة العربية الحديثة، ط٢، بيروت: دار نوفل للطباعة والنشر، ١٩٩٢.

٣٩- يوسف حسن نوفل، تطور لغة الحوار في المسرح المصري المعاصر، القاهرة: دار النهضة العربية، ١٩٨٥.

ثانياً: المقالات المنشورة في الدوريات العلمية:

٤٠- أمينة رشيد، حول بعض قضايا نشأة الرواية، مجلة فصول، العدد رقم ٤، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، أكتوبر ١٩٨٦.

٤١- تامر فايز، جدل الوافد والموروث السرديين في قلب الرجل للبيبة هاشم، مجلة حوليات، العدد السادس عشر، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة البلمند، لبنان: ٢٠١٥.

٤٢- سليمان العطار، شهرزاد امرأة الليالي العربية، مجلة فصول، العدد ٤٨، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٤.

٤٣- سيد بدوي، أصل الأنواع لداروين، مجلة تراث الإنسانية، العدد رقم ١٢، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للتأليف والترجمة والنشر، ديسمبر ١٩٦٤.

٤٤- عبد الحميد يونس، الملحمة المصرية، مجلة المجلة، العدد رقم ا، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، يناير ١٩٥٧.

٤٥- ــــــــــــــ، سيرة بني هلال: أو قصة أبي زيد الهلالي، مجلة تراث الإنسانية، المجلد الأول، العدد الرابع، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للتأليف والترجمة والنشر، ١٩٦٥.

٤٦- عبد الله إبراهيم، الرواية العربية في القرن التاسع عشر، مجلة علامات في النقد، العدد رقم ٤٩، السعودية: النادي الأدبي الثقافي بجدة، سبتمبر ٢٠٠٣.

٤٧- عبد الله عبد الدايم، بين الأدب والفلسفة، مجلة الآداب، العدد رقم ٣، بيروت: دار الآداب، مارس ١٩٦٢.

٤٨- عبد الكريم اليافي، التعليم في بلاد الشام في القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين، مجلة التراث العربي، العدد ٤٥، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للتأليف والترجمة والنشر، أكتوبر ١٩٩١.

٤٩- فيصل دراج، وضع الرواية العربية في حقل ثقافي غير روائي، مجلة فصول، العدد رقم ٣، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، يوليو ١٩٩٧.

٥٠- مجدي فارح، الحرية والتمدن في فكر فرنسيس مرَّاش، مجلة الحياة الثقافية، عدد رقم ٢٣٢، تونس: وزارة الشؤون الثقافية، ٢٠١٢.

٥١- محمد أنقار، تجنيس المقامة، مجلة فصول، العدد رقم٣، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، يوليو ١٩٩٤.

٥٢- نبيل سليمان، الراهن والتاريخ في الخطاب الروائي على ضوء التجربة السورية خلال قرن، مجلة الناقد، العدد رقم ٢٠، بيروت: دار رياض الريس، فبراير ١٩٩٠.

٥٣- نذير العظمة، الإبداع والجنون: هجرة الأفكار والثيمات، مجلة المعرفة، العدد ٤٧٦، دمشق: وزارة الثقافة، مايو ٢٠٠٣.

ثالثاً: المراجع المترجمة إلى العربية:

٥٤- برنار فاليت، الرواية: مدخل إلى المناهج والتقنيات المعاصرة للتحليل الأدبي، ترجمة عبد الحميد بورايو، الجزائر: دار الحكمة، ٢٠٠٢.

٥٥- جان جاك روسو، العقد الاجتماعي أو مبادئ الحقوق السياسية، نقله إلى العربية عادل زعيتر، ط٢، بيروت: مؤسسة الأبحاث العربية، ١٩٩٥.

٥٦- جورج لوكاتش، الرواية التاريخية، ترجمة صالح جواد الكاظم، ط٢، بغداد: دار الشئون الثقافية العامة، ١٩٨٦.

٥٧- فيكتور هوجو، أحدب نوتردام، ترجمة أميرة علي عبد الصادق، القاهرة: مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، ٢٠١٢.

٥٨- لاجوس إجري، فن كتابة المسرحية، ترجمة دريني خشبة، القاهرة: مكتبة الأنجلو، د.ت.