الجمـهورية الجزائـرية الديمقـراطية الشعـبية
وزارة التعـليم العـالي والبحـث العلـمي

جـامعة الأمير عبـد القادر
للعـلوم الإسـلاميـة قسنطينة

كلية الآداب والحضارة الإسلامية
قسم اللغة العربية

ترجمات مي زيادة الروائية إلى العربية
دراسة تحليلية

بحث مقدم لنيل شهادة دكتوراه العلوم في الأدب العربي الحديث والمعاصر

إعـداد الطالـبة :
أ. رقية شروانة

إشراف الأستاذ:
د. محمد العيد تاورتة

أعضاء لجنة المناقشة:

الاسم واللقب	الرتبة	الصفة	الجامعة الأصلية
أ . د . رابـح دوب	أستاذ التعليم العالي	رئيسا	جامعة الأمير عبد القادر
أ . د . محمد العيد تاورته	أستاذ التعليم العالي	مشرفا و مقررا	جامعة قسنطينة 1
أ . د . نور الدين السد	أستاذ التعليم العالي	عضوا مناقشا	جامعة الجزائر1
أ . د . رابـح طبجون	أستاذ التعليم العالي	عضوا مناقشا	المدرسة العليا للأساتذة
أ . د . سكينة قدور	أستاذ التعليم العالي	عضوا مناقشا	جامعة الأمير عبد القادر
أ . د . ليلى لعوير	أستاذ التعليم العالي	عضوا مناقشا	جامعة الأمير عبد القادر

السنة الجامعية: 1435 -1436هـ/ 2014 -2015م.

بسم اللّٰه الرحمن الرحيم

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

إلى الوالدين

"وقل رب ارحمهما كما ربياني صغيرا"

سورة الإسراء، الآية 24.

إلى روح أمي في الخالدين

إلى النسمة التي آنست وحشتي

إلى الزغرودة التي أبهجت فرحتي

إلى السند الذي فقدته أثناء إعداد هذه الرسالة فقصمني شطرين

ألم الفراق... وحرصي أن أهدي إليها هذا العمل الذي طالما انتظرته بعدة الصابرين

إلى والدي رحمه الله رصيدي ورفيقي

إليكما معا في جنة الخلد إن شاء الله ...

رقية

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

إهداء

إلى المؤمنين الذين صدقوا ما عاهدوا الله عليه

أقدم أسمى معاني التقدير والاحترام وأخص بالذكر

الأستاذ الدكتور نورالدين السد

الأستاذ الدكتور أحمد حيدوش

الأستاذة الدكتورة مي ، جامعة القاهرة

الأستاذ الدكتور سامي ، جامعة القاهرة

إلى أسرتي الصغيرة وجنتي فؤاد وفائز رائد

رقية

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

شكر وتقديرخاص

للأستاذ الدكتور العلامة **محمد العيد تاورته** منارة العلم الذي أخذ بيدي يوم أن أغلقت الأبواب في وجهي ، وظلمني أقرب الناس ، وأعانني في أن يرى هذا البحث النور بفضل حسن توجيهاته وإرشاداته وكريم أخلاقه ، فله مني خالص عبارات الامتنان والاعتراف بالجميل وأسمى معاني التقدير ،فجزاه اللّٰه عني وعن كل طلبة الجامعة الجزائرية المعاصرة خير الجزاء.

آمين

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

"أتمنى أن يأتي بعد موتي من ينصفني ويستخرج من كتاباتي الصغيرة المتواضعة ما فيها من روح الإخلاص والصدق والحمية والتحمس لكل شيء حسن وصالح وجميل، لأنه كذلك لا عن رغبة في الانتفاع به ".

من رسائل مي

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

مقدمة

لقد شكلت مي زيادة ظاهرة بارزة في النهضة العربية الحديثة، وعلامة مميزة خالفت المألوف وحركت السواكن في ليل الجهل والتخلف والتبعية ، ورصدت سيرورة حياة الإبداع العربي وخاطبت وجدانه وعبرت عن آلامه وطموحاته.

امتلكت هذه الشخصية الأدبية زمام الفرادة في ثرائها وعنفوانها فحُقَّ لها أن تُرصد ويُكتب عنها؛ بحثا وتمحيصا وتوثيقا، لكنها بعد أن أدت ما عليها من ضريبة القول والموقف لم يشأ لها زمانها الذي عاشته وضحت من أجله إلا غمطا وظلما... على أن مي زيادة كانت وستبقى حاضرة بكل عطائها وحدائها المتميزين في الذاكرة العربية الحديثة والمعاصرة .

لقد كانت هذه الأديبة متميزة بالنسبة إلى بنات جيلها، ولها إرثٌ موسوعي ضخم تناولت فيه فنونًا أدبية شتى؛ منها الشعرُ والقصة والمقالة والمسرحية، كما أنّ لها ترجماتٍ وأعمالاً أدبيةً كثيرة ، و شاء لها القدر أن تعيش في قلب المخاض العسير لولادة عصر ناهض ، ولقلما شهدت الثقافة العربية على مر عصورها مثيلا لها من حيث الدعوة إلى التجديد والإنفتاح على الغرب والإبداع الأدبي والحضور والجرأة في طرح ما تراه صائبا مخرجا للأمة العربية من محنتها وسباتها .

والغريب أن أديبة بهذا الحجم لم يكتب عن أعمالها الروائية إلا إشارات عابرة - في حدود علمي وقراءاتي - وخاصة الجانب المتعلق بالترجمة وانصرف كثير من الباحثين والنقاد إلى الحديث عن جاذبيتها وجمالها ورسائلها وإلى قدرتها ولباقتها في المحاورة والنقد، وإلى قائمة الهائمين بها، وإلى صالونها الأدبي الذي كان يرتاده الصفوة من رجال الفكر والأدب والنخبة المثقفة التي كان لها دور أساسي في النهضة العربية الحديثة من أمثال: أحمد لطفي السيد ، وعباس محمود العقاد، وشبلي شميل، ومصطفى عبد الرازق، وطه حسين ...وغيرهم.

فمن الكتابات المتداولة والتي تعيد الأفكار نفسها نذكر:

هبة الوادي: مي زيادة بين أديبات العرب قديما وحديثا ، 1956. جميل جبر: رسائل مي، صفحات وعبرات من أدب مي الخالد، 1951. طاهر الطناحي: أطياف من حياة الآنسة مي، 1959. وداد سكاكيني: مي زيادة في حياتها وآثارها، 1969. جميل جبر: مي زيادة في حياتها وأدبها، 1960. عبد السلام هاشم حافظ: الرافعي ومي، 1964. عبد اللطيف شرارة: مي زيادة ، 1965.

وأما إشكالية البحث فقد انطلقت فيها من التساؤلات التالية :

ماهي طبيعة الترجمة عند مي زيادة ، وماهي خصوصيتها بالنسبة لجيلها ، وهل لها رؤية ثقافية وحضارية في هذا الفعل الثقافي التواصلي ؟ ولماذا اختارت هذا التعدد الإبداعي من لغات أجنبية مختلفة ؟ من اللغة الفرنسية والإنجليزية و الألمانية ؟

وكيف ساهمت الترجمة في التقريب بين الشعوب وتبادل الخبرات في الإطار الإنساني الذي كانت مي زيادة تنشده؟ إضافة إلى ما ستثيره هذه الدراسة من أسئلة . خاصة وأن جانب الترجمة عند مي زيادة ما زال بكرا يحتاج إلى دراسات ومنجزات بحثية كثيرة ويستحق الإلتفات إليه بشكل جاد.

ومن هنا تجسدت خطة هذه المقاربة الموسومة بـ " ترجمات مي زيادة الروائية إلى العربية، دراسة تحليلية". وقد ضمت خمسة فصول بالإضافة إلى المقدمة والخاتمة وملاحق تثري موضوع البحث وتكشف عن المزيد من إنتاج مي المبدعة والمترجمة.

تناول الفصل الأول : سيرة مي زيادة وآثارها بين الإبداع والترجمة. حاولت من خلاله التعريف بهذه الشخصية ابتداء من طفولتها ودراستها وثقافتها وسمات شخصيتها، وطموحها في تأسيس وعي جديد بمكانة المرأة ودورها في الحياة والمجتمع وتأكيد حقها بوصفها ذاتا مستقلة.

أما الفصل الثاني فتناول: تقنيات التنظير في بناء النص الروائي المعاصر. حاولت من خلاله رصد مستويات الآليات السردية اعتمادا على مفاهيم تحليل الخطاب السردي ، الصيغة، الرؤية، الصوت، الزمن، الفضاء، وكيف ساعدت الترجمة في توصيف الأحداث واشتغال التقنيات، وتبيان دورها في نشر الوعي بالشكل الروائي وتوسيع دائرة تقبله وتحديد معالمه وسماته .

وضم الفصل الثالث : بنية الخطاب الروائي في رواية (رجوع الموجة) لبرادة. خصصته لمتابعة مدى توفر التقنيات السردية التي تهيمن على المسار السردي للرواية ، وعناية مي زيادة بإبرازها في الترجمة لتخرج النسخة العربية في أحسن صورة.

وجاءالفصل الرابع في تحليل : بنية الخطاب الروائي في رواية (ابتسامات ودموع) لماكس مولر. خصصته لدراسة مختلف تقنيات الخطاب الروائي التي تؤثث الرواية ، وذلك من خلال مقاربة النماذج التي أوردتها مي زيادة في ترجمتها.

و تركز الحديث في القسم الخامس على بنية الخطاب الروائي في رواية (الحب والعذاب) لآرثر كونان دويل. من خلال استعراض التقنيات السردية التي أبرزتها الترجمة العربية ، والكشف عن سمات التعبير في هذا النص وصور التعبير والتركيب التي تتحكم في طبيعة المادة ودلالاتها.

وقد اعتمدت في إعداد البحث على عدة مصادر ومراجع تفاوتت من حيث الأهمية والموضوع، وكانت كقاعدة نظرية وخلفية معرفية قبل الولوج الى الجانب التطبيقي من أهمها على سبيل المثال لا الحصر:

المؤلفات الكاملة لمي زيادة ، جمع وتحقيق : سلمى الحفار الكزبري، الجزء الأول والثاني ،1982 .

وبعض الدراسات الحديثة التي كشفت عن بعض الجوانب المعتمة من حياتها وعطاءاتها الثقافية المتنوعة كرافد من روافد الإبداع منها:

سلمى الحفار الكزبري، سهيل بديع بشروني: الشعلة الزرقاء، رسائل جبران خليل جبران إلى مي زيادة، 1979. فاروق سعد: باقات من حدائق مي زيادة مع مقتطفات من تراثه ، 1980. حسين عمر برادة: أحاديث عن مي زيادة وأسرار غير متداولة من حياتها، 1983. آمنة بن مصطفى الخريجي: مي زيادة نسوية بالأمس نسوية اليوم ، 2014.

إضافة إلى الاستعانة بعدد من المجلات والدوريات التي نشرت مقالات عن مي زيادة وجمعت شتات هذا الجهد بمختلف تمظهراته ؛ كمجلة الهلال (مصر)، ومجلة المقتطف (مصر)، ومجلة الزهور(مصر)، ومجلة الرسالة (مصر)، ومجلة الأديب (لبنان) ، مجلة الدوحة (قطر).

وإذا كانت الأبحاث في مجال الترجمة تصادف اليوم رواجا فإنها إلى عهد قريب كانت مجالا صعبا وعسيرا فمن الصعوبات التي صادفتها عدم وجود دراسات سابقة في الموضوع إلا بعض الإشارات العابرة التي لم استفد منها كثيرا، فحداثة وراهنية الموضوع جعلت البحث فيه يحضى بكم ضئيل من الدراسات ، وبقدر كبير من الجهد في الكشف عن هذا الجانب المهم وإبراز سماته وملامحه.

أما منهجية العمل فقد حرصت في بادئ الأمر على أن يخرج هذا البحث بموضوعية ودقة علمية تبرز مي زيادة على حقيقتها دون تزييف أو تشويه أو مجاملة . متبعة في ذلك المنهج الوصفي التحليلي والمنهج التاريخي في تتبع آثار مي زيادة ومعالم أدبها والظروف والملابسات المحيطة بأدبها عموما ، كما استعنت بآليات و معطيات تحليل الخطاب السردي وخاصة فيما يتعلق بالجانب الإجرائي وآلياته.

وأخيرا اقتطع هذه المساحة لأقول إن هذا البحث ما كان ليرى النور ويخرج إلى حيز الوجود لولا مساعدة أستاذي المشرف : الأستاذ الدكتور محمد العيد تاورته – حفظه الله - الذي أتقدم له بوافر شكري وجزيل إمتناني على ما بذله من جهد وما أسدى إلي من نصح خلال إعداد الرسالة . كما أنني مدينة بالفضل للأستاذ الدكتور رابح طبجون الذي وجهني وزودني بالمراجع التي احتجت إليها ، كما أشيد بالدعم المعنوي الذي حظيت به من طرف زملائي الأساتذة من جامعة قسنطينة3 ، والشكر موصول إلى جامعة الأمير عبد القادر

بقسنطينة على احتضانها لصاحبة هذا البحث وأخص بالشكر عمادة الكلية والمجلس العلمي الموقر وقسم اللغة العربية وكل العاملين في إدارة الجامعة والفريق الساهر على خدمات المكتبة.

كما لا يسعني إلا أن أشكر كل من أسدى لي عونا، وأخص بالذكر الأساتذة الدكاترة الأفاضل أعضاء لجنة المناقشة الذين سيتحملون عناء قراءة هذه الرسالة ويسجلون من ملاحظاتهم وآرائهم السديدة ما يمكنني من تدارك النقائص والخلل. فلهم مني جميعا أسمى معاني التقدير وأخلص عبارات الإمتنان، والإعتراف بالجميل.

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

مدخل :

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

مدخل :

حركة الترجمة الأدبية في مصر من منتصف القرن التاسع عشر إلى الحرب العالمية الثانية

لا جدال في أن الترجمة كانت وستظل الصلة القوية التي تربط بين اللغات والأمم والمجتمعات ، وتسهم في تطور المجتمعات وبالفعل لقد أسهمت بشكل كبير في تطور الفنون من اللغات الأوروبية إلى اللغة العربية و قد لعبت الترجمة الأدبية إلى العربية بشكل خاص دورا كبيرا في البيئة المصرية في نقل العلوم و الحضارات من اللغات الأخرى ، كما كان لها أثر في نهضة الأدب العربي الحديث، فتتجلى أهمية الترجمة و الاتصال بالغرب في نشوء الأدب الروائي العربي الحديث و تبرز مدى تأثر الأدباء من خلال التواصل إما عن طريق الرحلة العلمية أو عن طريق الترجمة ومن هنا يمكن أن نسأل عن مفهوم الترجمة التي نقصدها هنا؟

فلو بدأنا بالمفهوم اللغوي للترجمة وذهبنا إلى لسان العرب لإبن منظورباعتباره أهم عمدة في هذا المجال لوجدناه يقول عن الترجمة ومشتقاتها " الترجمة مشتقة من الفعل : ترجم: التُّرجمان و التَّرجمان : المفسِّر للسان. و في حديث هرقل قال لترجمانه ، التُّرجمان و التَّرجمان بالضم و الفتح : هو الذي يترجم الكلام أي ينقله من لغة إلى أخرى، و الجمع التَّراجم و التاء و النون زائدتان ، و قد ترجمه و ترجم عنه ، و ترجمان هو من المثل التي لم يذكرها سيبويه، قال ابن جني:"أما تَرجمان فقد حكيت فيه تُرجمان بضم أوله، و مثاله: فُعْلُلان كعُترفان ودُحْمُسان ، و كذلك التاء فيمن فتحها أصلية ، و إن لم يكن في الكلام مثل جَعْفُر لأنه قد يجوز مع الألف و النون من الأمثلة ما لولاهما لم يجز كعُنفوان و خِنْذِيان و ريهُقان، ألا ترى أنه ليس في الكلام فُعْلُو و لا فِعْلِي و لا فيعُل؟"[1] لخ

ولكن الذي يعنينا عمليا هو المعنى الاصطلاحي العملي للترجمة، والذي تعددت مفاهيمه واختلفت عند الكتاب فمنهم من يرى أن "الترجمة هي التعبير عن ما هو مكتوب في

[1] ابن منظور : لسان العرب، المجلد الثاني مادة (ب -ت) ، (ط ،1) لبنان، دار صادر للطباعة و النشر، بيروت ، 2000،ص219.)

لغة أولى (هي اللغة المصدر) إلى اللغة الثانية و هي (اللغة الهدف) أي أن الترجمة هي التعبير عن فكرة واحدة أو عدة أفكار بواسطة الكلمات"[1].

ومنهم من يرى أن الترجمة هي فن يقتضي الموهبة و يتطلب التمكن من اللغتين : أن نترجم هو أن نعبر بلغة ما عما قيل بلغة أخرى، و أن نصنع للمعاني كيانا جديدا في قالب جديد، و عادة ما يرجع نجاحنا في النقل ما أحدثه الأصل، و قد يحل محله و قد يفوقه روعة و نجاحا.

وعلى ذلك فإن "الترجمة فن عسير يقتضي موهبة و دراية كبيرة باللغة المنقول منها و المنقول إليها و إحاطة واسعة بمفردات اللغة و تذوقا مرهفا لأساليبها و ظلال المعاني فيها□"[2]

و من خلال هذه المفاهيم يتضح لنا أن الكتاب يلتقون في ضبط عنصر واحد و هو أن الترجمة هي التعبير عن المعنى بلغة من خلال لغة أخرى ، يقول إبراهيم السامرائي في معجمه: إن" الترجمة معروفة على أنها نقل من لغة إلى أخرى، و قد استعملت في العربية بشيء من التوسع فقالوا: ترجمة فلان شرح لسيرته كما جاء في معجمه، إن الترجمة مصطلح معرب للمصطلح تركوم من العبرانية و التركوم هو مصدر و قد أحسن المعرب القديم في جعلها مصدرا".[3]

و بفضل جهود المترجمين الذين اجتهدوا و ترجموا أعمالا أدبية من لغات أوروبية إلى اللغة العربية تم الانفتاح على الآخر، و التعرف على إبداعاته في مجالات مختلفة. ومن هذا المنطلق ازداد الموقف المعرفي للترجمة قوةً، وكسب تأيْداً كبيراً على مرور الأيام.

و للترجمة مكانة معتبرة اليوم، و هذا ما نلاحظه أحيانا في جعل وظيفة – مترجم - في عمل مكتبي تسهل علينا الكثير من الأمور[4].

---

[1] جميل أبو نصيري، إدوار مرقس، بهاء الدين محسن: المتقن في فن الترجمة - من الفرنسية إلى العربية و من العربية إلى الفرنسية -(ط ، 1) لبنان ، دار الراتب الجامعية، بيروت ، 2007.ص23.

[2] إبراهيم زكي خورشيد : الترجمة ومشكلاتها،(د،ط) . دار الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1985، ص5.

[3] إبراهيم السمرائي : معجم الفوائد ، مكتبة لبنان، ط1 ، 1984، ص 51.

[4] ينظر :جورج مونان: اللسانيات و الترجمة، تر: حسين بن زروق – ديوان المطبوعات الجامعية، ، الجزائر، 2000، ص37.

أقسام الترجمة :

و يمكن حصر أقسام الترجمة في: فئات ثلاث:

1- النقل الحرفي: Métaphrase و يقصد بها ترجمة "كلمة بكلمة و سطر بسطر" و هي ما يعرف بالترجمة الحرفية.

2- النقل بتصرف: Paraphrase و معنى ذلك: الترجمة بتصرف حيث يتصرف في الألفاظ و لا يتبعها بالصرامة التي يتبع معنـاه، و هنا لا يحول المترجم نظره عن المؤلف و هذا يسمى بالترجمة الأمينة أو ترجمة المعنى لا اللفظ.

3- المحاكاة:Imitation و يقصد بها عدم التقيد لا باللفظ و لا بالمعنى، و هي تقترب مما نسميه:"الاقتباس" أو "الاستلهام" أو " إعادة الصياغة" Adaptation و المصطلح يعني "التطوع" أيضا".[1]

و أما مفهوم الترجمة عند الدكتور رشيد بن مالك فهي:" النشاط المعرفي الذي بموجبه يتم الانتقال من ملفوظ معطى إلى ملفوظ آخر يعتبر كمعادل" [2].

مراحل الترجمة:

يمكن أن نوجز المراحل التي مرت بها الترجمة في الأدب العربي حتى أوائل الحرب العالمية الثانية بثلاث مراحل:

" - المرحلة الأولى: هي المرحلة العلمية الخالصة.

- المرحلة الثانية:(المحرفة)

حيث ميز هذه المرحلة الحرص على إرضاء القارئ بترجمة القصة المثيرة وقد بدأ الهبوط واضحا - في هذه الفترة – في مضمون القصة المترجمة وفي أسلوب أدائها.

- المرحلة الثالثة: (مرحلة التوسع)

---

[1] ينظر : محمد عناني: نظرية الترجمة الحديثة - مدخل إلى مبحث دراسات الترجمة - (ط،1)، 2003، الشركة المصرية العالمية للنشر – لونجمان -، القاهرة، ص32.

[2] رشيد بن مالك : قاموس مصطلحات التحليل السيميائي للنصوص - عربي -انجليزي -فرنسي،دار الحكمة، الجزائر، 2000.ص 240.

وهي التي تميزت بظهور مجموعة من المترجمين الذين اشتغلوا على القصة أو في ميدان الترجمة العلمية و التاريخية و الأدبية"[1].

حركة الترجمة الأدبية في مصر:

جاءت الترجمة في أدبنا العربي الحديث والمعاصر في ظل النفوذ الأجنبي الذي كان يسيطر على العالم العربي بأسره خلال القرن التاسع عشر و بذلك تم نقل جوانب إيجابية و أخرى سلبية إلى أدبنا العربي و تنوعت وسائل الترجمة [2].

لقد تميزت حركة الترجمة العربية بالعفوية ولم ينظمها تخطيط محكم مسبق، لقد قام المهاجرون السوريون إلى القاهرة بالترجمة الروائية أول الأمر، ثم انضم إليهم المصريون و برز عدد منهم في "مسامرات الشعب" التي احتضنتهم لا كمترجمين فحسب بل كمؤلفين أيضا.

و لكن ترجمة المترجمين المصريين لم تكن أحسن من ترجمة السوريين. و بعضهم اتجه إلى الترجمة الروائية متورطا دون أن تكون له القدرة و الاستعداد لهذا العمل، و من بين هؤلاء، الشاعر حافظ إبراهيم الذي قام بترجمة البؤساء لفيكتور هوجو و لم يكن يجيد اللغة الفرنسية [3].

هنا يجب الإشادة بالجهود المؤسسة لمصطفى لطفي المنفلوطي ، ومحمد حسن هيكل صاحب رواية (زينب) وعميد الأدب العربي الحديث طه حسين و رحلته إلى الغرب و عودته بحمولة معرفية جديدة وعميقة ثم مساهمته بتأليف العديد من الروايات و نتذكر: توفيق الحكيم و رحلته إلى الغرب ثم تأليفه للروايات و العديد من المسرحيات و القصص و المقالات و الكتب النقدية ، ثم نتذكرالناقد محمد مندور ، فضلا عن تأثر العقاد بالقراءات الغربية و تأليفه رواية سارة و أيضا عبد القادر المازني، و في هذا الجو عاشت مي زيادة أدبيا و فكريا

---

[1] أنور الجندي: أدب المرأة العربية.القصة العربية المعاصرة .تطور الترجمة .(د،ط)، مكتبة المعارف ، لبنان : بيروت ، (د،ت) ، ص14.

[2] نفسه ، ص04.

[3] ينظر : عبد المحسن طه بدر: تطور الرواية العربية الحديثة في مصر(1870 - 1938) - (ط ،5)مزيدة ومنقحة، دار المعارف، القاهرة، 1976، ص130.

و ثقافيا ، في ظل هذه الفترة فضلا على أنها جاءت من البيئة اللبنانية المسيحية التي هي أصلا متصلة بالغرب عقائديا و ثقافيا فتأثرت بالأدب العربي وبترجمة هذه الروايات التي أثرت بها الساحة الأدبية العربية.

لقد اتجهت حركة الترجمة في البداية إلى اللغة الفرنسية، نتيجة العلاقة الوثيقة التي ربطت بين المهاجرين السوريين و بين فرنسا، ونتيجة للارتباط الثقافي بين مصر و فرنسا منذ بداية النهضة حتى الاحتلال الانجليزي لمصر سنة 1882. وبدأت سلطات الاحتلال الانجليزي تقاوم نفوذ اللغة الفرنسية في مصر، و تفرض اللغة الانجليزية على التعليم في البلاد المصرية ، مما شجع حركة الترجمة عن الانجليزية و جعلها تسير جنبا إلى جنب مع الترجمة عن الفرنسية. و لكنها لم تقتصر على هاتين اللغتين ، بل تعدتها إلى الايطالية و الألمانية و الروسية، سواء بالترجمة المباشرة من اللغة الأصلية ، أم باتخاذ اللغة الانجليزية أو الفرنسية وسيلة للترجمة عن هذه اللغات□ لخ

الترجمة في مصر وعلاقتها بالإبداع الروائي:

كان للبعثات إلى أوروبا على تعددها و تنوعها مكاسب علمية من خلال احتكاك المصريين بالغرب، و ذلك عن طريق التدريس في مدارسهم، ساعد هذا الاحتكاك على بلورة أفكارهم و تفتحهم فعاد هؤلاء إلى بلدانهم و مارسوا الترجمة و التأليف، مما يعني أن حركة الترجمة في العالم العربي استطاعت، في فترة وجيزة، أن تشقّ طريقها، وأن تُجسِّد فعلاً حيوياً في ميادين الحياة كافة.

و هنا نستحضر كتاب رفاعة الطهطاوي " تلخيص الإبريز في تخليص باريس" و قد تجلى التأثر بالآداب الأوروبية، بوصفها عاملاً فعالاً في تلقيح الأفكار وتطويرها وإعادة تشكيلها، يستجيب لحاجات وجودية وحيوية متعلقة بحقيق الذات، حيث اتجه الأدباء في تلك الحقبة إلى ترجمة القصص العربية و كان الطهطاوي هو الرائد لهذه الحركة فترجم " مغامرات تليماك " ، " لفنلون" و سماها "مواقع الأفلاك في وقائع تيلماك" وللإشارة فإن وقائع تليماك أول مظهر

[1] .م . س –عبد المحسن طه بدر، ص131.

من مظاهر النشاط الروائي المترجم في مصر في القرن التاسع عشر. ثم تلاه "فرح أنطون" بتقديم قصة في الشكل نفسه [1].

كما نشير إلى المجهودات التي بذلت في المجال الروائي ولا تقل قوة و كثرة ، فقد قلد جرجي زيدان برواياته التاريخية " والترسكوت"Walter Scott (1771 - 1822) و قاسم أمين في تحرير المرأة، كما شاركت عائشة التيمورية 1902، و ملك حنفى ناصف 1918 في استلهام الحضارات الغربية، ثم يأتي سامي البارودي 1904 و حافظ إبراهيم 1932.

و لعل أبرز من مثل و طوع الأسلوب للأغراض الحديثة الفنية هو: المازني 1949 في روايته الاجتماعية الموسومة بـ: " إبراهيم الكاتب " و منذ ذلك الوقت كثر التأليف الروائي و نذكر هنا توفيق الحكيم في "عودة الروح" 1933، و بعده العقاد في رواية " سارة " 1938، و " نداء المجهول " 1939 لتيمور، أما طه حسين فقد كان له السبق في إدخال الرواية التحليلية النفسية بكتابه في السيرة الذاتية " الأيام " 1926 التي تعد رائعة من روائع الأدب العربي الحديث. [2]

الترجمة في القرن التاسع عشر:

لعب حاكم مصر محمد علي (1769 -1849) دورا كبيرا في النصف الأول من القرن التاسع عشر في نهضة العلم و الأدب حيث يرجع إليه الفضل في تأسيس مدرسة الألسن عام 1836، و تولى الإشراف عليها رفاعة رافع الطهطاوي(1801 -1872). ثم أنشأ قلما للترجمة عام 1841.

كما أسهم الخديوي إسماعيل في تنشيط حركة الترجمة، و ننوه هنا بمجهودات بعض الأعلام في هذا المجال ومنهم: بطرس البستاني(1819 -1883)، وإبراهيم اليازجي (1847 -1906)، و نجيب الحداد (1867 -1899) الذي نقل إلى العربية مأساة شكسبير (1564 -1616) "روميو و جولييت". وعن الفرنسية نقل "البخيل" لموليير.

---

[1] ينظر : Article 3285 le 15/08/2012. 21:13 http://www.diwanalarab.com

[2] ينظرالموقع نفسه

ومن هنا ينبغي أن نذكر علما كبيرا من أعلام الترجمة إلى العربية ، وهو سليمان البستاني (1856 -1925) الذي كان يتقن اليونانية و الألمانية و الإنجليزية و الفرنسية و الإيطالية، والذي ترجم الإلياذة.

يقول سليمان البستاني عن جهده وعن طريقته في الترجمة:" عمدت إلى ترجمة فرنسية منها، كانت بين يدي ، إلى جانب ترجمة انجليزية، و أخرى إيطالية..."[1] وهذا إلى جانب قدراته العلمية والأدبية الذاتية، و كان يعمل على استشارة أصدقائه في الأعمال التي يقوم بترجمتها قبل طباعتها.

ثم يأتي سليم قبعين (1870 -1951) و ترجمته لقصة تولستوي "لحن كريستر". كما مارس الترجمة معظم الأدباء العرب حتى الذين لا يجيدون لغة أجنبية اشتغلوا أيضا بالترجمة و من بين هؤلاء مصطفى لطفي المنفلوطي (1876 -1924) الذي كان يعيد صياغة أحداث القصص التي يسردها عليه الأصدقاء بعد قراءتها .

ومع أن بعض من لا يحسن اللغات الأجنبية لا يعتد بترجماتهم ،أو هي غير آمنة؛ و قد نقل إلينا مصطفى لطفي المنفلوطي رواية " ماجد و لين " أو تحت ظلال الزيزفون للكاتب الفرنسي ألفونس كار، و "الفضيلة" و في "سبيل التاج" عام 1920. و قام بإهدائه لسعد زغلول و "الشاعر" عام 1921. وكل هذه الأعمال تعد مزيجا بين الترجمة والتأليف ، وقد يكون في هذا السياق الحديث عن بعض أعمال مي زيادة ؛ لقد ترجمت مي زيادة عام 1913 قصة " الحب الألماني"، من أوراق غريب" عن اللغة الألمانية مع أنها لم تكن تتقنها بالقدر المطلوب، و قد أشارت إلى ذلك في المقدمة، و جعلت العنوان بعد الترجمة " ابتسامات و دموع " و هنا نستحضر كتاب جبران خليل جبران (1883 -1931) " دمعة و ابتسامة" و هو كتاب أصدره صاحبه باللغة العربية. ثم أعادت مي زيادة النظر في الترجمة و أعادت طبع الكتاب بعنوان" ابتسامات و دموع " عام 1921.

[1] ينظر: http:// arabic.rt.com الأدب العربي الحديث – ويكيبيديا. الموسوعة الحرة 2012/08/15 17:21
محطات في تاريخ الترجمة العربية 2012/08/15 21:45

كما ترجم أحمد حسن الزيات (1885 -1968) رواية آلام فرتر عام 1919، للشاعر و الروائي الألماني غوته (1749 -1832) و ترجم "روفائيل" للشاعر الفرنسي لا مارتين.

كما ترجم قصيدة "البحيرة" للشاعر نفسه نثرا، و ترجمها نقولا فياض شعرا و الشيء نفسه فعله علي محمود طه ،ثم أجرى الدكتور جمال شهيد مقارنة بين الترجمات الثلاث و اهتدى إلى أن ترجمة الزيات ترجمة أمينة.

ثم حدثت تحولات كمية باتجاه تبلور كيفي للفعل الترجمي كما تبلور ذلك في أعمال الدكتور طه حسين (1889 -1973)، حيث ترجم مأساة:" أديب ملكا " للشاعر الإغريقي سوفوكليس (496 -406) ق.م، و ترجم مأساة " أوديب في كولونا" للشاعر الإغريقي ذاته، و ترجم مأساة "إلكترا" و مأساة "أنتيغونا" و مأساة "أندروماك" و بالتالي نخلص إلى أن طه حسين اهتم كثيرا بترجمة أعمال سوفوكليس التي وصلت إلينا.

و ترجم الدكتور طه حسين أيضا قصة " القدر " لفولتير و قدم لها و ترجم أعمالا إبداعية لأدباء فرنسيين آخرين. إضافة إلى ذلك ترجماته عن الأدبين الإغريقي و الفرنسي ثم قام بوضع مقدمات لبعض الترجمات للأعمال التي قام بترجمتها غيره. "و كان الدكتور طه حسين يرى أننا بحاجة ماسة إلى معرفة الآداب الأجنبية و تقوم الترجمة بدور أساسي في هذا المجال. و رأى ضرورة معرفة الأدب الإغريقي"[1].

و كما نعلم فإن طه حسين ترجم الأعمال الإبداعية الإغريقية معتمدا على اللغة الفرنسية التي كان يجيدها إذ حضر رسالة الدكتوراه في فرنسا و كانت زوجته فرنسية[2].

تأثر الأدباء المترجمون العرب بالغرب :

إن تحديد نقاط تقاطع بين تأثر العرب بالغرب في الترجمة ليس بالأمر الهين، فقد نتج عن تأثر الأدباء بالثقافة الأجنبية كثرة تعريب الكلمات، و دخول عدد كبير من أساليب

[1] الموقع السابق : http:// arabic.rt.com Le 15/08/2012 22:19

[2] الموقع نفسه: محطات في تاريخ الترجمة.

التعبير الغربية التي تبدو واضحة لدى الكتاب و لدى غير المتمكنين من الأدب العربي القديم، و الذين يتعذر عليهم صياغة العبارات المترجمة صياغة عربية أصيلة.

و قد انقسم المترجمون حيال ذلك أقساما:

- قسم يترجم المسرحيات بلغة عامية أو عربية قريبة من العامية، مراعاة لحال الجمهور المصري الذي سيشاهد هذه المسرحيات. و مثل هذا القسم محمد تيمور، و حسين هيكل.

- قسم ينقل باللغة العربية السهلة التي يتكلمها الناس، و لا ترقى إلى اللغة الأدبية، بل هي أشبه بلغة الصحف و مثل هذا الفريق: إبراهيم المازني و محمد عوض.

- و فريق ثالث كان يترجم ترجمة أدبية في المستوى ، ممتازة الأسلوب مثل : خليل مطران الذي ترجم رواية شكبير و ترجمات طه حسين و حسن الزيات[1].

وعموما إن الترجمة كانت منذ أجيال بعيدة وسيلة التواصل المعرفي والعملي والتجاري بين الإنسانية جمعاء، وأن أهميتها ظلت تتزايد نوعياً مع تقدم الحضارة البشرية وتسهيلات التواصل بين الأمم سواء كان هذا التواصل إيجابياً أو سلبياً.

[1] ينظر : إبراهيم أبو الخشب: تاريخ الأدب العربي في العصر الحديث. الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ص ص 67،68.

الفصل الأول :

مي زيادة حياتها وتراثها بين الابداع والترجمة

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

1 - عصرها:

قبل الخوض في الحديث عن " مي زيادة " والتعرف على تفاصيل مسارها يجدر بنا بادئ الأمر أن نسلط الضوء على العصر الذي عاشت فيه هذه الأديبة ونلقي إطلالة خفيفة على أهم ما ميزه من تطورات وأحداث وغيرها...

ومما لا ريب فيه أن " مي زيادة " تصنف ضمن أدباء العصر الحديث، الذي أجمع المؤرخون أنه يبدأ بأواخر القرن الثامن عشر وأوائل التاسع عشر.

وقد اعتاد المؤرخون والباحثون أن يقرنوا العصور بالمتفوقين والنوابغ الذين ظهروا إبانها وبرزت أعمالهم الأدبية والعلمية فيها، وهذا العرف نجده ساري المفعول عند معشر الرجال ولم يسمح بتسمية نسوية لأية امرأة مهما كانت مكانتها العلمية ومهما تمتعت برجاحة الفكر ، ولكن نرى من الوفاء للعصر الذي عاشت فيه الأديبة ومن الوفاء لأدبنا الحديث أن نسمي هذا العصر الذي تألقت فيه الأديبة وبرز فجرها بـ: (عصر مي)، اقتداء بمن سبقوها... [لخ].

وإذا قرن عصر طه حسين باسمه وباسم العقاد وغيرهما، فيحق لنا أن نطلق هذه التسمية(عصر مي)، ونقرن اسمها بالعصر الذي بزغت فيه كأروع ما يكون في الكثير من المجالات، وهذه التسمية أقل عرفان بالجميل لما قدمت هذه النابغة " ولعل المؤرخ والباحث لا يضيق بهذه التسمية فإن عصر مي قد اتسع لعديد من الأسماء المشهورة في حياة الفكر والأدب كشوقي ومطران والريحاني... " [بر].

وقد أسهمت مي زيادة في نهضة الأدب وتجديده، وإيقاظ المرأة العربية عامة والشرقية خاصة من سباتها، ودفعها نحو عجلة التطور والتجديد في الوقت الذي كانت فيه المرأة متقوقعة، محافظة تخشى التغيير والتعبير.

" وقد كان العالم العربي في نشأة مي تحت ظلال الحكم العثماني يعاني القلق والاضطراب "فالناصرة الفلسطينية" التي ولدت فيها ، ولبنان موطن أهلها وقد ضمها تلميذة

1 - ينظر : وداد سكاكيني: مي زيادة في حياتها وآثارها، (ط، 1)، دار المعارف، مصر 1969، ص 9.

2 - نفسه: ص 9.

متفوقة وقريبة محببة، والقاهرة المصرية التي تألق فيها أدبها كان الحكم العثماني قد تولى عنها...، وفي مستهل هذا العصر تقاسم الحلفاء بعد الحرب العالمية الأولى بلاد العرب... " [لخ]

ومن هنا فقد ارتبط مجيء مي إلى الوجود، وإلى مصر خاصة بظروف سياسية صعبة، ومع دخولها إلى مصر، كانت القاهرة تتهيأ لبناء " جامعة القاهرة " ومن جهة استدعاء الكبار من العلماء والشيوخ ومنهم: المصريين، حنفي ناصف وغيرهما، بالإضافة إلى مستشرقين آخرين.

وبافتتاح الجامعة المصرية تبادر " مي زيادة " إلى الجامعة مع الرعيل الأول من طلابها وكان منهم: "زكي مبارك" دخلتها لا لتحصل على إجازة منها أو لقب علمي يقرن باسمها، بل لتتلقى ثقافة عميقة حرة، وتستمع لكبار المحاضرين في البحث والنقد والتوجيه " [بر].

وبذلك أتيح لمي أن تعمق ثقافتها من خلال كبار المحاضرين، كما كان للبعثات العلمية للجامعة -آنذاك -دورا في اتصالها بالغرب ومن ثمة الاطلاع على حضاراتهم والنهل من ثقافتهم .

وفي هذه الفترة بالذات فكر المصريون في النهوض بالثقافة العربية والإسلامية، وكان الأزهر الشريف يمثل الحفاظ عليها، فحققوا التراث ونشروه وأخذوا من ثقافة الغرب ما ينفعهم في المجالات العلمية والفكرية والفنية. بالإضافة إلى هذا أنشأ المصريون دار الأوبرا واستحدثوا لأنفسهم أدبا جديدا في فني القصة والمسرحية وغيرهما... وبقي أدب المقال سائدا شائعا في الصحافة والتأليف، وكانت " مي زيادة " من المشاركين في هذا البناء الأدبي الحديث، من خلال منتداها الأسبوعي الذي كان ملتقى للحوار والنقاش حول ما جَدَّ في الحياة الوطنية والفكرية... [تر].

ومع إطلالة القرن العشرين نشطت حركة التأليف والنشر والترجمة وقوي عودها في الوطن العربي وفي المهجر، وظهرت في صفوف النساء أصداء دعوة الرواد الأوائل، فظهرت "

1 - وداد سكاكيني: مي زيادة في حياتها وآثارها، م. س : ص ص 9. 10.

2 - نفسه: ص 10.

3 - ينظر: وداد سكاكيني :مي زيادة في حياتها وآثارها م. س. ص ص 10. 11.

باحثة البادية " ومقالاتها الاجتماعية "النسائيات"، كما أنشأت كل من " لبيبة هاشم "، و" ماري عجمي " ، و"نجلاء أبي اللمع" ، و"ماري لين عطا الله"... المجلات في مصر وسوريا ولبنان، ولكن تأتي "مي زيادة " في الطليعة، فقد كانت بحق " أديبة العصر " في المقالة والترجمة والخطابة والتأليف باللغة العربية بعد أن صدر لها ديوانها الأول: " أزهار حلم " Fleurs de rêve في القاهرة في أول آذار عام 1911 بتوقيع إيزيس كوبيا [لخ] الاسم المستعار[بر].

2 - مولدها ونشأتها:

"ولدت مي في بلدة الناصرة بفلسطين في الحادي عشر من شهر شباط عام 1886 من أب لبناني هو " إلياس فخور زيادة " الذي هاجر من قريته "شحتول" في جبل "كسروان" إلى فلسطين في النصف الثاني من القرن التاسع عشر، واحترف التعليم في الأرض المقدسة في الناصرة، ومن أم فلسطينية المولد والموطن، سورية الأصل هي " نزهة خليل معمر " تنحدر أسرة أبيها من بلدة "أهدن" في شمال لبنان حيث عرفت منذ القرن السابع عشر غير أن أجداد مي استوطنوا قرية "شحتول" في "كسروان"، وتنحدر أسرة أمها من قرية "الحصن" الواقعة على هضبة في شرقي الأردن اليوم، هي امتداد لجبل حوران، ومازال يقيم في بلدة "الحصن" ومدينة "السويداء" قسم من آل معمر غير أن أجداد نزهة معمر، أم مي، نزحوا عن سورية إلى فلسطين في مستهل القرن التاسع عشر. كان أبوها رومانيا، وأمها أرثودوكسية فسمياها يوم ولادتها "ماري"، ثم رزقا مولودا ذكرا بعدها مات طفلا ابن سنة واحدة، فبقيت وحيدة أبويها..."[تر].

وهكذا قضت الأقدار بأن تنشأ مي وحيدة والديها، لا أخ ولا أخوات كبقية الفتيات، فكانت عين أبويها، تغدقان عليها العطف والرعاية والحنان.

---

1 - إيزيس ISIS: هو اسم زوجة أوزيريس، وهي آلهة الخصب والأمومة عند قدماء المصريين، يرمز إلى العذراء ، أي ماري. وكوبيا كلمة لاتينية تعني الوفرة والغزارة والزيادة.

2 - م. س: ص 10.

3 - سامي الحفار الكزبري: (مقدمة) المؤلفات الكاملة لمي زيادة. ج1 (ط، 1)، مؤسسة نوفل، بيروت، لبنان 1982، ص ص 11، 12.

" ... دخلت مي مدرسة الراهبات اليوسفيات في الناصرة سنة 1892، واستمرت فيها لغاية سنة 1899. ولما بلغت مي عامها الرابع عشر، أدخلها والدها مدرسة راهبات الزيارة في عينطورة واستمرت فيها لغاية سنة 1903.

وفي سنة 1903 انتقلت مع والديها إلى القاهرة حيث عمل في جريدة (المحروسة). وفي دار والدها زادت ثقافتها ونمت موهبتها بسبب البيئة الأدبية والاجتماعية التي أحاطت بها ورعتها. حتى أصبحت تجيد إضافة مع اللغة العربية اللغات: الفرنسية والانجليزية والايطالية والألمانية..."[لخ].

كانت مي زيادة تتميز بكتابة الشعر بالفرنسية، وحبها للعلم وشغفها باللغات، كما كانت تجيد العزف على البيانو، وكان والدها يشجعها ويوجهها ويعقد عليها الآمال، وفي عام 1907 هاجرت أسرة مي إلى مصر حيث احترف " إلياس زيادة " مهنة الصحافة، وعليه فقد أتيح لمي أن تروي ظمأها للعلم في القاهرة التي كانت عاصمة الفكر والثقافة في الشرق، ثم فسخت مي خطبتها مع ابن عمها " نعوم زيادة " بعد مضي فترة على إقامتها في مصر. جاهدت مع أبيها في القاهرة، حيث درست اللغة الفرنسية لبعض العائلات الكبيرة مدة عامين في حين كان أبوها محررا في جريدة المحروسة ثم تولى رئاستها عام 1909، وهنا تحسنت أحوال الأسرة. خالطت مي بحكم عمل أبيها كبار الكتاب والصحفيين وبذلك تبلورت موهبتها، ثم درست اللغتين الانجليزية والألمانية.

وبعد أن نشرت ديوانها الأول ومقالاتها الأولى في جريدة أبيها، لفت إليها الأنظار بما تمتاز به من موهبة وذكاء.

وقد كان " أستاذ الجيل " أحمد لطفي السيد [بر]، أول من وجهها وأهداها نسخة من القرآن الكريم وأرشدها إلى أمهات كتب التراث الأدبي لكي تنقي عبارتها، ويصح بيانها

---

1 - حسين عمر برادة: أحاديث عن مي زيادة وأسرار غير متداولة من حياتها، دار قتيبة للطباعة والنشر والتوزيع، 1983، ص ص 7، 8.

2 - أحمد لطفي السيد(1872–1963): متخرج في مدرسة الحقوق، من أهم رجال الفكر والسياسة، كان من مؤسسي حزب الأمة (مصر)، نقل إلى العربية كتب أرسطو: "علم الطبيعة" و"السياسة" و"الكون والفساد" و"الأخلاق". وجمع إسماعيل مظهر مقالاته في "صفحات مطوية من تاريخ الحركة الاستقلالية" و"المنتخبات " جزآن و"تأملات في الفلسفة والأدب والسياسة

ولفظها، فامتثلت لنصائحه وعملت بها، وخطبت للمرة الأولى يوم 1913/03/24 في بهو الجامعة المصرية فسحرت الحاضرين، وشدتهم بجرس صوتها وأخذت تستقبل مساء كل ثلاثاء الكتاب المعاصرين لها في بيت والدها فاشتهر هذا النادي وشد إليه كبار الكتاب والشعراء والمفكرين.[1] (الخ)

انطلاقا مما سبق يمكننا أن نخلص إلى أن الأديبة " مي زيادة " – اللبنانية أصلا، المصرية إقامة – قد تضاعفت عوامل عديدة لصقل موهبتها الأدبية ودفعها نحو الأمام فقد ساعدها الوسط الذي نشأت فيه، وما تلقته من اهتمام سواء من والدها أو كبار الكتاب والإعلاميين، ثم إرادتها وعكوفها على القراءة والنهل من مختلف العلوم ثم دور الأستاذ " لطفي السيد " في توجيهها الوجهة السليمة نحو دراسة العربية، وهذه كلها عوامل فسحت الطريق أمام " مي زيادة " للنبوغ.

3 - أسماء لمسماة واحدة:

كثيرا ما اعتدنا على معرفة أديب أو فنان باسمه المستعار بدلا من اسمه الحقيقي، وذلك لأن هذا الأديب أو الفنان قد استعار لقبا ما أو اسما ما وذاعت شهرته بهذا الاسم، ومن ثمة أصبح يشكل جزءا من شهرته إن لم نقل من ذاتيته.

وهذا الكلام ينطبق على " مي زيادة "، تلك الأديبة التي عرفناها باسم مستعار وهو " مي " والحقيقة أن " مي توقيع له دلالته الأدبية.

" والاسم... أليس هو أول علامات الفرد في جماعته ؟. على أي شيء يحتوي الاسم ؟ يسأل شكسبير بلسان جولييت ومن منا لم يتساءل عن اهتداء البشر إلى التسمية وعن رائدهم في ذلك ؟ ألا تصغي إلى همس خفي وراء الاسم والكنية عند سماعها للمرة الأولى كأن لهما ذاتا خفية وراء المعنى الظاهر ؟ (...) راجع ما شئت من الأسماء التي تعرف أصحابها معرفة شخصية أو معنوية ترى استحالة تبديل اسم بسواه، كأنما تلك اللفظة

والاجتماع. للتوسع أنظر: حمدي السكوت، قاموس الأدب العربي الحديث، (ط،2)، دار الشروق ، القاهرة ، 2009، ص66.

1 - ينظر: مقدمة الكزبري لمؤلفات مي، ج1، ص ص 12، 13.

التي يعرف بها المرء عن طريق الانتحال أو بالمناداة منذ الولادة. أصبحت جزءا أساسيا من ذاتيته، أو صارت على الأقل من أدل الدلائل عليها... " [لخ]

من الذي دعا مي بهذا الاسم أول مرة ؟ وكيف اهتدت إليه الأديبة ؟ أله دلالة عندها ؟ والذي دعاها إلى تغيير التوقيع من " إيزيس كوبيا " إلى " مي زيادة " ؟

في الواقع إن " مي زيادة " استمعت في يوم من أيام ربيع 1911 إلى لبيبة هاشم تخطب في الجامعة المصرية عن حرية المرأة وكانت الحاضرات – إلا أقلهن – يتلهين بالهمس والمزاح عن الإصغاء، فثارت ثائرة الأديبة الفتية، وما إن رجعت إلى بيتها حتى كتبت أول مقال لها بالعربية تنتقد ما لمسته من تأخر المرأة وشاءت أن توقعه كعادتها باسم " إيزيس كوبيا " إلا أنها استهجنت هذا التوقيع في مقال عربي كعادتها فاستعانت بأمها، فأشارت عليها بأن تنحت من اسمها ماري اسما عربيا جديدا فكان " مي " [بر].

وهذه رسالة " مي " للأستاذ البستاني ،إذ أن الرسالة تكشف عن سبب اختيارها لاسم مي. "... أهديتني الرواية لأنها تحمل اسمي، ولكنك لا تعلم أن هذه الرواية كانت السبب في انتحالي هذا الاسم، إن والدتي قالت لي أنها مثلت دور البطلة في تلك الرواية ، يوم كانت تلميذة في المدرسة، وأن حلاوة هذا الاسم الجميل بقيت على لسانها كل هذا الزمن ؟ وعندما أقبلت على الكتابة بالعربية وأخذت أبحث عن اسم عربي أستعيره للتوقيع ألحت علي المرحومة والدتي في انتحال اسم " مي " الرشيق كل الرشاقة العربي كل العربية، وأغرتني على اتخاذه لي وبخاصة أنه من أسماء عرائس الشعر، وأنه قليل التداول في تسمية الفتيات (...) واتفق كذلك أنه من أول حرف وآخر حرف من اسم "ماري" كما

1 - مي زيادة: عائشة تيمور، المؤلفات الكاملة، ج1، جمع وتحقيق سلمى الحفار الكربزي، (ط،1)، مؤسسة نوفل، بيروت، لبنان، 1982، ص 318، عن مقالها: " حبها لاسمها ".

2 - حديث حول "مي زيادة" في شريط كاسيت مسجل – أذيع من إذاعة لندن في 1982/12/02 ضمن برنامج أصحاب الرأي.

أن "مي" باللغات الأوروبية تصغير "ماري" للتحبب (...) وأخيرا لأنه الاسم الذي أحبته والدتي وسميت به يوما من الأيام ..." [لخ].

ونجدها تكاتب جبران في رسالة تبعث بها إليه في 29 آذار (مارس) 1912 " ... أمضي "مي" بالعربية، وهو اختصار اسمي، ومكون من الحرفين الأول والأخير من اسمي الحقيقي الذي هو ماري وامضي " إيزيس كوبيا " بالإفرنجية غير أن لا هذا اسمي ولا ذاك. إني وحيدة والذي وإن تعدد ألقابي" [بر].

هل كانت " مي " أول فتاة تدعى بهذا الاسم ؟ حينما نتوغل في قراءة كتب الأدب القديم نجد أن "مي " ليست أول عربية دعيت بهذه التسمية، فنجد مثلا أن صاحب الأغاني الأصفهاني ذكره في الجزء السابع من كتابه حيث تحدث به عن السيد الحميري الذي شرح " مي بختج " بأنها الخمر الناضجة أو النبيذ.

كما نجد للشاعر الأموي ذي الرمة أبياتا يتلهف فيها على حبيبته " مي " الأموية إذ يقول فيها: [تر]

خليلي عدا حاجتي من هواكما ومن ذا يواسي النفس إلا خليلها ؟
ألما بمي قبل أن تطرح النوى به مطروحا أو قبل بين يزيلها
فإلا يكن إلا تعلل ساعـة قليلا فإني نافع لي قليـــها

وبعض المطلعين على الفارسية يذهبون إلى أن كلمة " مي " تتشابه مع لفظ فيها كما تتشابه غيره. ونجد العرب تطلق هذا الاسم على بناتها تحببا ومصغرا عن أمية ومي ؟ في حين نجد هذا الاختيار عند "مي زيادة " يقع مصادفة، ذلك أنها كانت تحمل في الطفولة اسم والدة المسيح عليه السلام، لا كما ورد في الكتب السماوية، وإنما في لغة الراهبات التي تعلمتها. [بر]

1 - عبد السلام هاشم حافظ: الرافعي ومي، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر، القاهرة، سنة 1964، ص ص: 131 – 132.

2 - جميل جبر: رسائل مي، صفحات وعبرات من أدب مي الخالد، منشورات مكتبة بيروت، لبنان 1951، ص 7.

3 - وداد سكاكيني: مي زيادة في حياتها وآثارها، ص 21.

4 - ينظر: م. نفسه: ص 21 .

ونعثر لمي على توقيعات أخرى، فتقرأ لها مثلا " الحب في المدرسة " – وهي قصة قصيرة – بتوقيع "شجية". لم هذا الاسم المستعار؟ "... في اسم "شجية" غموض المجهول وكآبة الوحدة...اسم يوحي بصورة باهتة الألوان تحفظ ماضيا عابرا لكينونة فتاة منهوكة القوى ، لا شيء يغريها... أسندت رأسها إلى خشب البيانو مغمضة عينيها ودموعها تسيل على خديها، شاعرة بأنها وحيدة كئيبة مريضة تود أن تنام، تنام لا يزعجها شيء أو أحد، إلا القطة الجميلة التي اعتادت مداعبتها في البيت، لو كانت هنا ! وهل تصطحب القطة البنات لتتعلم مثلهن في المدارس... "[1] (لخ)

فالملاحظ أن الحزن رافق " مي " منذ طفولتها ولا أدل على ذلك من هذه المقتطفات من قصتها: "الحب في المدرسة".

ونقرأ لها في كتابها الصحائف وهي تتحدث عن رحلاتها إلى بيروت – حيفا... هذا العنوان الموقع: "رحلات السندباد البحري" ثم تختم مقالها بالتوقيع نفسه. وفي مطلع مقالتها تقول: " السندباد البحري الثاني ليس إلا أنا الموقعة اسمي أدناه وأنا الموقعة أدناه السندبادة " في الواقع لا سندباد كما يزعم العنوان تلك الحرية أن تطلق على الاسم الذي تختار، السندباد البحري الثاني والذي تختار السندبادة البحرية الأولى، وكلاهما عندي مقبول ومنطبق على حالتي الحاضرة انطباقا نسبيا، كما يقول الذين يكتبون الكتب ويحررون الصحف ولا يرو عنك عنواني أو يعز فيك فتحسبني قاصة عليك مثل ما قص اسمي من قبل ليس لي من ذلك الرجل الذكي إلا الاسم المنتحل هو عظيم وأنا صغيرة وجاهلة وضعيفة ورحلاتي لا تقاس برحلاته لأنها قصيرة لا تتجاوز شواطئ سوريا ومصر المعروفة لمن ألف الاصطياف في لبنان..."[2] (بر) .

والسندباد البحري – كما نعلم – هو رمز الصمود والثبات والبطولة، تاجر سواح مجازف، يصول ويجول البلدان سعيا للبحث... وأثناء بحثه هذا يتعرض لمواقف صعبة، يقال

1 - فاروق سعد: باقات من حدائق مي زيادة مع مقتطفات من تراثه (ط، 2)، منشورات زهير بعلبكي، بيروت،لبنان 1980، ص. 14 نقلا عن الآنسة مي: الحب في المدرسة.

2 - مي زيادة: الصحائف، المؤلفات الكاملة، جمع وتحقيق سلمى الحفار الكزبري، ج2، (ط، 1): مؤسسة نوفل ،بيروت،لبنان، 1982 ص 461، عن مقالها: رحلات السندباد.

عنها أنها محرجة ومثيرة للغاية إذ لا يخرج منها إلا بعد معاناة شديدة وكثيرا ما يستخدمه الشعراء والأدباء رمزا في كتاباتهم.

ونجد لها توقيعا آخر، وقعت به باكورة أعمالها " أزاهير الحلم " وهو: " إيزيس كوبيا " وهو الاسم الذي كانت توقع به كتاباتها قبل عهدها بالكتابة بالعربية وتقول في هذا الصدد: " أول كتاب نشرته هو كتاب(Fleurs de rêves) وقعته باسم " إيزيس كوبيا " وإيزيس هي زوجة أوزيريس وأخته في آن واحد. والعذراء مريم هي عروس الروح القدس وأم المسيح، فإيزيس ترمز إلى اسمي وكوبيا كلمة لاتينية معناها زيادة... " [لخ].

ويحدثنا الدكتور زكي مبارك في مقاله: " عروس الأدب " عن " المادموزيل صبهاء ". وهذا اسم آخر أو توقيع آخر بالأحرى لمي ويعبر عن فتوة ذكية، جميلة: " ... ثم تجيء عروس الأدب النسائي في هذا الجيل، وهي فتاة أعرفها جيدا فقد كانت رفيقتي في الدرس وزميلتي في طلب الأدب والفلسفة بالجامعة المصرية وهي المد موزيل صبهاء: أعرفتم من هي ؟ إن لم تعرفوا فاسمعوا: كان لي بالجامعة المصرية زميلة تنافسي منافسة عنيفة. كنت أضمر لها ظلالا من البغضاء، ولاحظ ذلك إسماعيل بك رأفت فدعاني إلى مكتبه ثم قال: " أتعرف ما معنى مية ؟ هي الخمر بالفارسية، وأهل فارس يسمون الخمارة: "مي خانة" فعرفت يومئذ أن آنسة مي معناها المداموزيل صبهاء... " [بر].

وحينما نتصفح كتابها " بين الجزر والمد "، ونحن نقرأ مقالها " المجمع اللغوي " نجدها تناديه بـ: خالد رأفت ثم تبرز ذلك: " ... كتبت هذه المقالة والمناقشة التالية لجريدة: " الإجبشن ميل " خالد رأفت وهو اسم مستعار بدلا من " مي "... " [تر].

ومهما تعددت أسماء وألقاب مي فتبقى تلك الإنسانة التي عاشت وحيدة. " ... فماري، وإيزيس كوبيا ومي هي أسماء ثلاثة لمسمى واحد وهي ألقاب متعددة لشخص واحد هو تلك الفتاة الحائرة القلقة، التي لم يسلم من حيرتها حتى اسمها، فتغير معها كما تغيرت

1 - فاروق سعد: باقات حدائق مي، ص 16، نقلا عن حديث مي إلى ف ج، مجلة المكشوف، العدد 148.

2 - م. س فاروق سعد، ص 16 نقلا عن زكي مبارك: عروس الأدب.

3 - مي زيادة: بين الجزر والمد، المؤلفات الكاملة، جمع وتحقيق سلمى الحفار الكزبري، ج 1، (ط، 1)، مؤسسة نوفل بيروت، لبنان، ص 429، تجد ذلك في مجالها: " المجمع اللغوي ".

بها الأحوال والأزمان... " [لخ] فكانت تحمل الكآبة بين ثناياها، الحزن يقطعها، فهل كان هذا مزاجها ؟

4 - آثارها قبل المحنة

تصنف مي زيادة بداية ضمن كتاب المقال لأنها أجادت في هذا الفن ووفقت فيه أكثر من ربع قرن وذلك من عام 1911 حتى عام 1940، نشرت أولى مقالاتها في الجرائد والمجلات مثل المحروسة ، جريدة والدها إلياس زيادة ، ومجلة الزهور، وكانت توقع مقالاتها بأسماء مستعارة لكن استقرت على "مي" وهو الاسم الذي اشتهرت به.

حينما نستعرض نتائجها، نجد أن كفة المقالة هي الراجحة فيه. حيث تضم مؤلفاتها مقالات كانت قد كتبتها للصحف والمجلات حتى عام 1924 وهي: " سوانح فتاة " 1922 و " ظلمات وأشعة " 1923 [بر].

قدمت " مي " على – مدى أكثر من ربع قرن – للأدب العربي خدمات جليلة، حيث كتبت فأبدعت في فن المقالة، وترجمت عن لغات مختلفة كما خطبت وحاضرت ، وعليه فقد تركت للمكتبة العربية رصيدا هائلا من إنتاجها الأدبي ومن كتبها:

1 - ثلاث روايات مترجمة من لغات ثلاث إلى اللغة العربية: واحدة عن الفرنسية وهي: " **رجوع الموجة** "1912، والثانية عن الانجليزية وهي: " **الحب في العذاب** " والثالثة عن الألمانية في بدء تعلمها لهذه اللغة ثم أعادت النظر فيها حين أجادتها وهي: " **ابتسامات ودموع** "1913. وهذه الترجمات من تلك اللغات هي موضوع أطروحتنا في هذا البحث.

2 - كتابها عن **باحثة البادية** 1920 ، وكتابها عن **وردة اليازجي** 1924، ومقالاتها عن **عائشة تيمور شاعرة الطليعة** 1924.

1 -محمد عبد الغني حسن: مي أديبة الشرق والعرب، دار الثقافة العربية للطباعة، (د، ت)، القاهرة ،ص 18.

2 - ينظر: مقدمة سلمى الحفار الكزبري لمؤلفات مي الكاملة، ج 1، ص ص 19، 20.

3 - كتابها " **المساواة** "1922 بحثت فيه أمورا اجتماعية، منها الرق والطبقات الاجتماعية، والمذاهب السياسية والاجتماعية السائدة، وقد أحسنت فيه حتى استعظم أحد كبار الأدباء أن يكون من تأليفها وظنه ترجمة لكتاب غربي.

4 - كتابها " **سوانح فتاة** " 1922وهو مجموعة مقالات في الصحف، وكتابها " كلمات وإشارات "1922 وهي مجموعة خطب في المرأة والإنسان وغير ذلك من الأمور الاجتماعية، وكتابها: " **ظلمات وأشعة** " وهو مجموعة مقالات مختلفة الموضوعات.

5 - كتابها: " **غاية الحياة** " وكتابها: " **الصحائف** " 1924 وكتابها: " **بين المد الجزر** "1924.

6 - ديوانها باللغة الفرنسية: " **أزهار حلم** " « Fleurs de rêves » [لخ] 1911.

وقد قامت بجمع هذه المؤلفات سلمى الحفار الكزبري في مجلدين ضخمين سنة 1982 حيث صدرت الطبعة الأولى للأعمال الكاملة لمي. وقد خصتها – الكزبري – بمقدمة شاملة مركزة .

يحتوي المجلد الأول على المؤلفات الآتية:

-**باحثة البادية**: دراسة أدبية نقدية.

-**وردة اليازجي**: دراسة أدبية نقدية.

-**عائشة تيمور**: دراسة أدبية ونقدية.

-**بين المد والجزر**.

-**المساواة**: دراسة اجتماعية في الديمقراطية والاشتراكية.

-**غاية الحياة**: محاضرة ألقتها في الجامعة المصرية الأهلية.

-**الحب في العذاب**: ترجمتها مي عن الانجليزية.

في حين يضم المجلد الثاني المؤلفات الآتية:

-**كلمات وإشارات** (ج1)، **كلمات وإشارات** (ج2): مجموعة خطب ومحاضرات.

1 - نعيم الحمصي: الرائد من الأدب العربي، (ط 2)، دار المأمون للتراث، دمشق ، بيروت، 1979 ،ص ص 779، 780.

-**الصحائف**: منتخبات مي عن الألمانية.

-**رجوع الموجة**: ترجمتها مي عن الفرنسية.

" تتصدر كتاب مي " سوانح فتاة " رسالة من الأديب الشاعر ولي الدين يكن عام 1914 متمنيا أن تجمع مقالاتها في كتاب لما فيها من أفكار (تعلو بالمدارك) وإشراق (ينير جوانب النفوس " فوقع اقتراحه منها موقع القبول لكنها تريثت في نشرها حتى عام 1922، عنوان الكتاب يدل على احتوائه على آراء وخطرات في الحياة والمرأة والمجتمع، إلى جانب صفحات من ذكريات يوم كانت طالبة في مدرسة راهبات الزيارة عينطورة (عائدة تتذكر)... [1] (الخ).

بعد كتاب " سوانح فتاة " يأتي كتابها الثاني وهو " ظلمات وأشعة " وبعد صدوره " كتبت عنه مجلة المقتطف في باب التقريظ والانتقاد، ما يأتي [2] (بر): " عنيت مطبعة الهلال بجمع مقالات الآنسة مي، نابغة الكتاب في هذا العصر، ولا ندري لماذا جعلت عنوانها " ظلمات وأشعة " ولماذا قدمت الظلمات ؟ ونحن لا نود أن نرى في حياتها غير الأشعة، أشعة السرور والشعور بأنها قامت بما يطلب منها البنات نوعها وأبناء قومها، أشعة الابتهاج بأن عملها عرف قدره أبناء العربية من أقاصي الهند إلى أقاصي أمريكا، أشعة الفخر بأن الفتاة الشرقية تفاخر أنبغ فتيات أوروبا فيما تشنه حتى في لغاتهن، وكل من يقرأ " أنا والطفل " و " نشيد نهر الصفا " و " الساعة المفقودة " و" يا سيدة البحار " و " كن سعيدا " يخيل إليه أنه يتلو شعرا فاض من نفس ملأى بالمعاني السامية، نفس تستمد صورها من أفق روحي فوق المادة ".

" ظلمات وأشعة " وهو كما نرى عبارة عن ثنائية ضدية، هذه الأخيرة التي تتكرر في أكثر من عنوان لكتب مي، نذكر مثلا " بين الجزر والمد " ابتسامات ودموع "... ولعل لهذه الثنائية تفسيرها عند الكاتبة "مي" فقد تعكس تأثرها بالفلسفة الإغريقية القائمة على هذه

1 -سلمى الحفار الكزبري: عن مقدمتها لأعمال مي، ج 1، ص 20.

2 - مجلة المقتطف(مصر): ج 62 عدد فبراير 1923، ص 188.

الثنائيات، وقد تعكس أيضا حياتها التي عاشتها بين المتناقضات والأضداد، بين الآمال والأحلام، الأفراح والأحزان... الخ

بعد ذلك يأتي كتابها الموسوم بـ: " الصحائف " ويتضمن جملة من الحكم استنبطتها الكاتبة من الحياة، وكذلك تناولت فيه دراسات عن فنانين مثل: جبران ومايكل أنجيل، ضف إلى ذلك مذكراتها التي كتبتها عن الاصطياف في سوريا، وتعلق السيدة سلمى الحفار الكزبري عن هذا الكتاب: " أما كتابها "الصحائف" فلون جديد من الدراسات الأدبية والنقدية والاجتماعية تناولت فيها كتبا غربية أمثال "مادام دوسيفينيه" و"بيير لوتي" ، وشرقيين أمثال " جبران " في كتابه: " المواكب" والدكتور " شميل " ومن ثم "ولي الدين يكن" و" إسماعيل صبري باشا " اللذين كانا من الأصدقاء الأثيرين ومن رواد ندوتها الأدبية.

يجد القارئ في هذه المقالات والدراسات آراء متنوعة، واستنباطات منطقية تنم على ثقافتها الكبيرة ورؤية أدبية ناضجة ولا أدري لماذا عادت مي إلى مذكراتها القديمة وأقصد بها " رحلات السندباد البحري الثاني " وخصصت لها فصولا في " الصحائف " غير أني أحسب أن حنينها إلى أيام الصبا والرحلات التي قامت بها قبيل الحرب العالمية الأولى بين فلسطين ولبنان هو ما دفعها لتسجيلها ونشرها [لخ] .

وبعد مضي أشهر من صدور " الصحائف " يصدر للأديبة كتابها: " بين الجزر والمد " وهو عبارة عن بحوث تناولت فيها مي اللغة العربية الفصحى، كما عالجت فيه قضايا اجتماعية يومية بطريقة صحفية تولت نشرها " الهلال " عام 1924 مع مقدمة لسلامة موسى.

ودلت هذه المجموعة من البحوث على سعة اطلاع الكاتبة في حقل اللغات وكذا موضوعيتها وهي تعالج القضايا [بر].

ومن بين أعمالها أيضا نجد لها محاضرة بعنوان " غاية الحياة " قامت الأديبة بإلقائها في جامعة مصر حينما دعيت من قبل جمعية " فتاة مصر الفتاة "، حثت في محاضرتها المرأة على العلم والمحافظة على طابعها الشرقي، وكسر القيود والأغلال: " لئلا تبقى عبدة المجتمع ولا

1 - الكزبري ، م. س ،ص 21.

2 - جميل جبر: مي زيادة في حياتها وأدبها، المطبعة الكاثوليكية، بيروت،لبنان، 1960، ص 44.

عبدة الحاجة ولا عبدة الرجل. ولا عبدة قلبها وهو أعظم جائر مستبد ". وقد بدأت في مستهل المحاضرة بالحديث عن الكون والحياة. تطرقت بعدها إلى واجبات الإنسان والصفات التي عليه التحلي بها ومما جاء فيها: " ليس النبيل من ورث نسبا ومالا فاستخف بالناس والأشياء اتكالا على وراثته، بل النبيل من خلق نفسه، وما زال بها يجددها كل يوم بعلمه ليخلف للمستقبل ثمرة مجهوداته " [لخ].

ونعثر لها على مجموعة خطب ألقتها الكاتبة في حفلات ومناسبات رسمية، نشرتها " الهلال " سنة 1922 في كتاب أسمته: " كلمات وإشارات "، تناولت فيه أوضاع المرأة الشرقية ومقارنتها بأوضاع المرأة الغربية، ويعد هذا الكتاب بمثابة السجل لنشاطها الأدبي والاجتماعي ولأبرز الأحداث على الصعيدين.

لقد ذاع صيت " مي " وقامت شهرتها الخطابية على معطيات أدبية وجسدية معا . تضمن كتاب "كلمات وإشارات" الخطب والمحاضرات والمقالات وقد جمعت في جزأين (كلمات وإشارات ج 1، ج 2 "، وترى السيدة سلمى الحفار الكزبري أن الجزء الثاني من " كلمات وإشارات " يكمل الصورة لآثار مي الأدبية، ويلقي الأضواء على ما نذرت له حياتها من حب للثقافة والأدب... [بر].

هذا ونقرأ لها في فن السيرة: " باحثة البادية " 1920 وعائشة تيمور و" وردة اليازجي " 1926 ثم كتابها " المساواة " 1923...

باحثة البادية: هو دراسة لسيرة " ملك حفني ناصف " المعروفة بباحثة البادية وهي رائدة النهضة النسائية العربية، وأولى اللواتي راسلتهن " مي زيادة " وبعد وفاتها سنة 1918 تناولت " مي " سيرتها بدراسة تحليلية بأسلوب رصين، فصورتها تصويرا حيا.

تناولت " مي زيادة " في كتابها " باحثة البادية " كامرأة مسلمة، مصرية، كاتبة، ناقدة ومصلحة، وبعد أن درستها من هذه النواحي تناولت نقد أبحاثها بموضوعية، وقد نجحت

1 - مقدمة الكزبري لمؤلفات مي ،ص ص 22، 23.

2 - ينظر: م، س: جميل جبر، ص 42.

الكاتبة " مي " ووفقت في هذه الدراسة، ولا عجب في ذلك لأنها درست أديبة تشبهها، والرجل قلما يدرك تماما ما تنطوي عليه نفس المرأة من انفعالات ومؤثرات [لخ].

ويعتبر هذا الكتاب عن باحثة البادية سبقا أدبيا في فن السيرة وهذا لعدة معطيات ؛ كونه عملا منهجيا علميا، اعتمدت الكاتبة فيه على العرض الواضح والتحليل الدقيق والدراسة الشاملة لهذه الشخصية ولبيئتها وعصرها، حيث قسمته إلى فصول، ومجرد نظرة عابرة من القارئ تعطيه فكرة مجملة واضحة عن هذا العمل الضخم، و" مي زيادة " بعملها هذا جددت ولم تقلد، أنشأت بذلك مدرسة قواعد، مدرسة جديدة في كتابة السيرة والنقد الأدبي لم تكن متبعة من قبلها. وحينما قدم الدكتور " يعقوب صروف " هذا الكتاب قال في كلمته: " الكتاب صورة صادقة اشترك في نقشها العقل والقلب والخيال فلم تخرج إلى علو البهرجة، ولم يتلفها جفاف البحث المجرد، فجاءت آية يرضى عنها الفن ولا تنكرها الحقيقة " [بر].

وكتب جبران خليل جبران (1883) رسالة إلى " مي " من نيويورك في 3 تشرين الثاني 1920، معربا فيها عن مدى إعجابه بكتاب " باحثة البادية "يقول: " ... ما قرأت قط كتابا عربيا أو غير عربي مثل كتاب " باحثة البادية " [تر]. لم أر في حياتي صورتين مرسومتين بمثل هذه الخطوط وهذه الألوان، لم أر في حياتي صورتين في إطار واحد، صورة امرأة أديبة مصلحة وصورة امرأة أكبر من أديبة وأعظم من مصلحة، لم أر في حياتي وجهين في امرأة واحدة. وجه امرأة يخفي نصفه ظل الأرض ووجه امرأة يغمره نور الشمس، قلت " وجه امرأة يخفي نصفه ظل الأرض، لأنني شعرت منذ أعوام ولم أزل أشعر بأن باحثة البادية لم تتملص من محيطها المادي ولم تتجرد عما يساورها من المؤشرات القومية والاجتماعية حتى حل الموت قيودها أما الوجه الثاني، الوجه اللبناني المغمور بكليته بنور الشمس، فهو في عقيدتي وجه

1 - ينظر: م، نفسه، ص ص 40، 41.

2 - ينظر: مقدمة الكزبري لمؤلفات مي ،ص 24.

3 - باحثة البادية (1886 – 1918): اسم مستعار اتخذته الكاتبة المصرية ملك حنفي ناصف ، وقد اتخذته مي زيادة عنوانا للسيرة التي وضعتها عن ملك ونشرتها دار الهلال بمصر عام 1920. والأديبة ملك هي ابنة الشاعر حفني ناصف ، وتعد أول مصرية تنادي بحق المرأة في التعليم ، من أبرز آثارها "النسائيات"، للتوسع أنظر:حمدي السكوت، قاموس الأدب العربي الحديث، (ط،2)، دار الشروق ، القاهرة ،2009، ص572.

أول امرأة شرقية تعالت حتى بلغت الهيكل الأثيري حيث تنزع الأرواح أجسادها المصنوعة من غبار التقاليد والعادات والزوائد وقوة الاستمرار [1] (لخ).

أما كتابها " عائشة تيمور " [2] (بر) فما قيل عن كتاب " باحثة البادية " يمكن قوله هنا أيضا عن هذا الكتاب.

تناولت مي فيه سيرة الشاعرة، عصرها وخصائصه ثم نتائجها الشعري والنثري حيث حللته من وجهة نظر الأدب المقارن، ودرست فيه أثر انفعالات " عائشة تيمور " ما جعلنا نتمثلها بلحمها ودمها، بأسلوب سهل خال من التعقيد يلائم هذا اللون الأدبي، وهكذا تكون " مي " في كتابها " باحثة البادية " و" عائشة تيمور " حيث وضعت أسس السيرة العلمية في أدبنا العربي. وأول مقابلة معنوية جمعت بين " مي " و"التيمورية" كانت زمن الطفولة حينما سمعت " مي " أنغاما شرقية بمناسبة زواج أحد الأثرياء ترافقها نقرة العود:

كحل بعينيك أم صبغ من الرحمان جفن من الحرام أم سحر من الأجفان

خال بخديك صنع من الديـان توهمت فكر الأنام في الجفن والخالات

تبارك الله ما أحلاك من إنسان

وبعد سماع " مي " هذه الأبيات أدركت بكل قواها الكامنة أنها لعائشة تيمور تلك المرأة التي وقعت زفراتها في وحدة خدها وراء الحجاب فصار الشجن والطرب منها فعالا تتناقله أجواء الأخطار وتتأثر به ليالي الأفراح في نازح الديار [3] (تر).

أما كتابها الثالث فهو: " وردة اليازجي " وقد نسجته على غرار الكتابين السابقين، حيث قدمت حياة الشاعرة وآثارها، وقد حثها الأستاذ سليم سركيس على كتابته، ألقته في جمعية الشابات المسيحيات في القاهرة (أيار عام 1924) وبعد ذلك نشر في المقتطف، ثم

---

1 - سلمى الحفار الكزبري، سهيل بديع بشروني: الشعلة الزرقاء، رسائل جبران خليل جبران إلى مي زيادة، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي دمشق، 1979، ص ص 97، 98.

2 - عائشة تيمور(1840–1902): شاعرة مصرية ،من بيت علم وثقافة فهي ابنة إسماعيل باشا تيمور، وأخوها أحمد باشا تيمور الذين كان لهم الفضل في تطور الأدب العربي الحديث ، لها ثلاثة دواوين شعر بالعربية والتركية والفارسية وكتابين، الأول عنوانه: " نتائج الأحوال في الأقوال والأفعال"، والثاني: " مرآة التأمل في الأمور ". للتوسع أنظر: حمدي السكوت، قاموس الأدب العربي الحديث، (ط،2)، دار الشروق ، القاهرة ،2009، ص305.

3 - ينظر: جميل جبر: مي زيادة في حياتها وأدبها ،ص ص 41، 42.

صدرت طبعته الأولى في 1926 عن مطبعة "البلاغ" وسبب اختصار مي في سيرة " وردة اليازجي " و" اقتصارها على محاضرة فقط كما يقول: "وأردت أن أقوم بالواجب نحو اليازجية مع علمي بصعوبة الكتابة عنها لتشابه المعاني التي تركتها في الشعر والنثر، ولخلو آثارها مما قد كان يرسم صورة عن طبيعتها وميولها الصميمة ". ونلمس في كلام "مي" هذا دلالة أخرى تنم عن إدراكها لأهمية توفر عناصر البحث للإلمام بجوانبه [لخ] .

أما كتابها المساواة والذي نشرته الهلال سنة 1923 فهو مجموعة فصول، حاولت أن تبين فيها إمكانية المساواة في هذه الدنيا، استهلتها بمقدمة تحدثت فيها بشكل مؤثر عن التفاوت الطبقي: " أما رأيت الثرى تنهب الأرض سيارته كأنه السعد أقام من الأبرحة والرواء هالة بينه. وهناك في الزاوية المعدم ويعتفي متأوها في تمرغه حشرة خبيثة تأنف الأرض مسها وتمقت انعكاس ظلها ". ثم استعرضت كيفية نشوء الطبقات الاجتماعية وخرجت بخلاصة تتمثل في إيمانها " بضرورة تنوع الصور وتعدد الطبقات، لأن لولاها لما كانت المدينة ولا كان الوجود الحي. " وهي ترى أن الأرستقراطية لابد منها فهي تعد من ثروة الأمة [ير].

وترى السيدة سلمى الحفار الكزبري أن " مي زيادة " أول من وضع مؤلفا عن قضية المساواة والتفاوت الطبقي [تر].

وقد استعرضت " مي " في كتابها هذا الأنظمة قديما وحديثا، ودعمت ذلك بحجج واستشهادات بآراء أصحابها. و" مي " في هذا المنحى خرجت عن الأدب النسوي الذي كان ضعيفا مقارنة بالأدب المطلق ، والكتاب ظهر بعد مضي ست سنوات من الثورة الشيوعية في روسيا، وبذلك خصه النقاد والصحفيون بانتقاداتهم، واختلفت تعليقاتهم، فمنها ما كان فاترا ومنها ما كان مقرظا ومقدرا، ولكن أغرب ما نسجله هنا هو استغراب أو استنكار الأمير " شكيب أرسلان " [ير] هذا الأثر على الأديبة، حيث قام بمكاتبة صديقه الدكتور

1 - ينظر: مقدمة الكزبري لأعمال مي، ج 1، ص 25.

2 - ينظر: جميل جبر: مي زيادة في حياتها وأدبها، ص 43.

3 - ينظر: مقدمة الكزبري لأعمال مي، ج 1، ص 25.

4 - شكيب أرسلان(1869– 1946): ولد في لبنان ،انصرف لخدمة اللغة العربية طوال حياته ولقب بأمير البيان، صاحب الإمام محمد عبد، وكبار رجال الفكر والنهضة أمثال سعد زغلول وقاسم أمين ، وشيخ العروبة أحمد زكي باشا،من أهم

يعقوب صروف يسأل إن اقتبست " مي " هذا الكتاب عن أحد أو وضعته بنفسها أو ترجمته، ولكن أجابه الدكتور يعقوب صروف بأنها من ألفه مؤكدا له أنها كانت تتحدث عن مثل هذه المواضيع في ندوتها حديث الواعي بما يكتب باللغات الأجنبية [لخ].

إذا راجعنا كتاب مي " المساواة " حيث تتصدى لمشكلة من أدق المشاكل وأشدها خضوعا للمناقشة نجدها تستعرض الأنظمة السياسية الكبرى منذ نشوئها حتى العصر الحاضر فتقول: إن التمايز بين الطبقات وبين الأفراد وبين مظاهر الطبيعة، ظاهرة أصيلة عريقة ولولاها لما كانت الخليقة. ثم تصف نشوء كل الأنظمة: الملكية، الأرستقراطية، الديمقراطية، فتبين أن كلا منها كان مرحلة أساسية في تاريخ البشر وأن كلا منها ساهم في بناء الحضارات. وتضيف أن الأرستقراطية ضرورية لمنفعة الأمة بما تصونه من مبادئ النبل والكرم بفضل التقاليد المتوارثة، لكنها تنتقد فوضى الألقاب المتوارثة في الغرب كما في الشرق، تشرح نشوء العبودية ومنها عبودية المرأة وتنتقل إلى ظهور الديمقراطية في بلاد اليونان حيث دعت الحاجة إلى إشراك أبناء الشعب في الحرب بعد أن كانت ممارستها محصورة في الفرسان المنتمين إلى الأرستقراطية. إلى جانب هذا، يبدو أن أسلوبها في البحث لا يلتزم دائما الأصول العلمية فهي تبحث في موضوع المساواة من غير أن تعرف هذه الكلمة تعريفا دقيقا يبين ما المقصود بها: أمساواة منطقية أو نسبية ؟ أمساواة أمام القانون، أمساواة في المنزلة الاجتماعية أم في الوضع الاقتصادي ؟

ثم تتنبأ بفوز الاشتراكية العتيد من غير أن تدعم نبوءتها ببراهين مقنعة، سوى أنها تقول: "إن الاشتراكية لن تكون أوفى من الديمقراطية في تتميم وعودها."

هذه خلاصة الرسالة التي نلمح من خلالها تطلعات الكاتبة وتحسسها الاجتماعي، ونتبين عدم انحيازها لأي من المذاهب، لأنها في دراستها كانت باحثة ناقدة لا داعية متحمسة. لكن أسلوبها الذي يلتزم الروية والتدقيق وإن اتخذ أحيانا شكلا خطابيا، واستنتاجاتها

أعماله :"الحلل السندسية في الأخبار والآثار الأندلسية"، و"غارات العرب على فرنسا"، و"تاريخ ابن خلدون"، للتوسع أنظر: حمدي السكوت، قاموس الأدب العربي الحديث، (ط،2)، دار الشروق ، القاهرة ،2009، ص274.

1 - ينظر: محمود الشرقاوي: إبراهيم ناجي الشاعر والإنسان، (د، ط)، المكتبة الأنجلو مصرية،القاهرة 1973، ص 216.

الجادة الرصينة، تسجل لها انتصارا كبيرا في معالجة موضوع جموح يستعصى على أكثر الباحثين، جديد على الشرق العربي في مصطلحاته ومضامينه.

5 - محنة مي زيادة:

كانت مي محط عناية فائقة واهتمام من الجميع ، ولكن تتابع حوادث فقد المحيطين بها جعلها تشعر بالوحدة القاسية مما أثر ذلك في نفسيتها المرهفة الشفافة، فقد مات والدها عام 1929،ثم تبعته والدتها الحنون عام 1932 ،فاسودت الدنيا في عينيها، وانعدم أملها بلقاء جبران خليل جبران حيث انتقل إلى جوار ربه أيضا عام 1931.

لقد شكلت هذه الظروف مأساة حقيقية " لمي " جعلتها تنعزل عن المحيط الخارجي فسيطرت عليها الوساويس و الأفكار المتشائمة و هذا أدى إلى إصابتها – ما يعرف في علم النفس – بإرادة الموت تقول :"عندئذ جثوت على سريري و طلبت الموت لا جبنا و لا ضعفا بل شوقا إلى السماء الزرقاء حيث الطهر والنقاوة و الجمال و الكمال"(لخ).

و "توالت على "مي" أحداث الموت، فلا يكاد جرح فقد عزيز يلتئم إلا تصيبها نكبة أخرى، فلم تسلم من نوائب الدهر و قسوته عليها ،فترك في قلبها الرقيق جرحا عميقا لا يندمل و كبدا يحترق على مر الأيام (...) كانت أحداث الموت متسلسلة، فلم تلبث "مي" أن استسلمت للآلام التي فتكت بها و حولتها إلى عجوز شمطاء قبل الأوان ! ..." (بر).

وبعد النهاية المأساوية التي أجبرتها على وضع حد لحياتها التي سادتها المرارة و الاضطراب بامتناعها عن الأكل و الشرب، فكان سعيها إلى الموت عن قناعة و إصرار بعد أن عانت من ويلات الاضطهاد و الاستغلال في زمن لا يقيم للعلاقات الإنسانية وزنا و لا أهمية بل للمصلحة المادية و حسب فكانت ضحية أقرب الناس إليها، حيث زجوا بها في مصحة للأمراض العقلية، إذ عمدوا إلى تشويه صورتها والحجر عليها بغرض الحصول على ثروتها.

1 - عبد اللطيف شرارة: مي زيادة – أدباؤنا 1 – (د، ط). دار صادر ، دار بيروت للطباعة والنشر، لبنان، 1965، ص 94.

2 - عبد اللطيف شرارة: مي زيادة – أدباؤنا 1 – م،س، ص 94.

6 - آثارها إبان المحنة وبعدها:

لمي زيادة مؤلفات لم تظهر إلى الوجود، كتبتها إبان محنتها، وذلك استنادا إلى مقال لطاهر الطناحي، نقرأ تسجيلات لحياة مي في القاهرة بعد عودتها من لبنان في شبه عزلة لا تسمح فيها إلا بمقابلة القليلين جدا، وكنت أنا من هؤلاء، وقد عادت فأسست منزلها تأسيسا جميلا واختارت شقة في عمارة فخمة بقلب القاهرة، وأخذت تكتب وتؤلف، وقد ألفت منذ إقامتها في لبنان إلى أن توفيت إلى رحمة الله. هذه الكتب التي لم تنشر بعد وهي:

- " **ليالي العصفورية** ": وهو يحتوي وصفا لما رأته وعانته في مستشفى العصفورية في بيروت.
- " **في بيتي اللبناني** ": وهو وصف لحياتها بعد خروجها من المستشفى وإقامتها في بيت خاص ببيروت.
- " **المتقدمون** ": وهو رواية باللغة الفرنسية.
- " **علاقة فينيقية بمصر** ": أدب وتاريخ.
- " **مذكراتي** ": ويحتوي على مشاهداتها وذكرياتها في مصر، ولبنان ، وأوروبا، ويتناول كبار العلماء والأدباء الذين عرفتهم والذين كانوا يحضرون مجالس الثلاثاء، وما يدور بينهم من نقاش وطرائف.

ولما قامت الحرب العالمية الثانية كتبت رسالة بليغة في فلسفة الحرب بعنوان " رسالة إلى هتلر " نددت فيها بمساوئ الحرب وما تجره على الإنسانية من شقاء ووبال (لخ)[1].

وكما نرى فإن سجل الأديبة حافل بالإنتاج، وهذه المؤلفات أثرت بها الساحة الأدبية، وقلما نجد أديبة أنتجت ونوعت في إنتاجها مثلما كان شأن " مي " وبخاصة الفترة المثمرة من حياة النهضة العربية في المشرق العربي.

1 - ينظر: طاهر الطناحي: أطياف من حياة الآنسة مي، سلسلة كتاب الهلال، مصر، عدد مارس 1959، ص ص 102، 103.

7 - مي مترجمة:

أبدعت " مي زيادة " في الكثير من الفنون، واجتهدت في الترجمة والكتابة بلغات متعددة.

فمن الذي وجهها يا ترى إلى دراسة العربية ؟ وكيف برعت في اللغة العربية، وهي التي كانت انطلاقاتها باللغة الفرنسية ؟

كانت " مي زيادة " من (عام 1886 إلى عام 1941) في أول عهدها بالكتابة تستعمل اللغة الفرنسية التي تلقت بها جميع دروسها ثم نشرت ديوانها الأول " أزهار حلم " في عام 1911م بتوقيع " إيزيس كوبيا " ولما بدأت تكتب بالعربية في جريدة المحروسة التي كان يصدرها والدها في مصر وأثر الأسلوب الأجنبي غالبا عليها بالإضافة إلى استعمالها بعض الألفاظ الأعجمية أو العامية ووضع الأفعال في غير أماكنها مثل يتكافحون بدل يكافحون، لكنها أقلعت عن هذا الأسلوب بعد أن نصحها بعض المحيطين بها بدراسة اللغة العربية والتعمق فيها ومطالعة الكتب العربية، كما أخذت تقرأ بعناية واهتمام كل ما يكتبه كبار الكتاب في المحروسة وتستمع إلى المحاضرات حتى تكونت عندها ملكة العربية واستقامت لها، مما شجعها على ترجمة رواية فرنسية بعنوان " رجوع الموجة " وكانت أول كتاب نشرته باللغة العربية لكن أهم ما أثر في أسلوب " مي " وطوره في الحقيقة هو القرآن الكريم الذي اهتدت إليه بفضل أستاذ الجيل " أحمد لطفي السيد " الذي تعرفت إليه في بيروت في عام 1911م.

كان " أحمد لطفي السيد " في لبنان وجلس يوما يتناول طعام العشاء في مطعم " يكسو " ببيروت فلاحظ بالقرب منه فتاة لطيفة تجلس إلى مائدة مجاورة وهي تتحدث بالفرنسية حديثا فصيحا مع قنصل فرنسا في مصر وكانت تدافع عن المرأة الشرقية دفاعا حارا قويا فسأل لطفي السيد صديقه " خليل سركيس "، من تكون هذه الفتاة المتحمسة للمرأة الشرقية ؟ فأجابه: " إنها مي زيادة " ابنة الصحفي المعروف إلياس زيادة صاحب جريدة " المحروسة " في مصر وبعد أن انتهت مي " من حديثها مع القنصل قدمها خليل سركيس " إليه ولما رجع " لطفي السيد " إلى مصر من مصيفه ورجعت " مي " أيضا أهدت إليه كتابها

"ابتسامات ودموع" الذي ترجمته عن الألمانية وكانت الفرنسية تغلب عليها وتؤثر في أسلوبها العربي ولاسيما بعد أن أخذت تنشر مقالات بعنوان " يوميات فتاة " في جريدة " المحروسة ".

لاحظ لطفي السيد في هذه المقالات أن كاتبتها بحاجة إلى عناية باللغة العربية فنصحها بقراءة الأدب العربي ودفعه إعجابه بذكائها إلى الاهتمام بتهذيبها وتقويم أسلوبها فكان يقرأ مقالها يوميا ويصحح عليه بالقلم الأخضر ويوقع على هذا التصحيح باسم " لطفي " ويرسله إليها ولا شك أنه كان له فضل كبير في تقويم عبارتها العربية وفي توجيهها الأدبي، وقد زعم بعضهم أن إعجابه بها قد تعدى نطاق المودة العادية إلى الحب الجارف يبدو ذلك من الرسائل التي كان يبعث بها إليها.

في عام 1941م أرادوا أن يؤسسوا ناديا أدبيا مختلطا من الشرقيين والغربيين فدعيت " مي " للاشتراك فيه وأثناء الاجتماع قال لها " لطفي السيد ": لابد لك يا آنسة من تلاوة القرآن الكريم لكي تستفيدي من بلاغة معانيه وفصاحة أسلوبه فقالت: ليس عندي نسخة من القرآن. قال: أنا أهدي إليك نسخة منه ثم بعث لها في اليوم التالي نسخة جميلة مع كتب أخرى في الأدب العربي، فأخذت منذ ذلك الحين تفهم اتجاه الأسلوب العربي وما في القرآن الكريم من روعة وجاذبية وبلاغة عميقة وفصاحة لا نظير لها ساعدتها على تنسيق كتابتها ورقي أسلوبها.

لقد اعترفت " مي زيادة " لطاهر الطناحي، أن أهم ما أثر في مجرى حياتها ككاتبة ثلاثة أشياء هي:

أولا: القرآن الكريم بفصاحته وبلاغته الرائعة.

ثانيا: النظر إلى جمال الطبيعة.

ثالثا: الحركة الوطنية التي لولاها ما بلغت هذه السرعة من التطور الفكري [1].

وتتحدث معترفة ومقرة بذلك: " ... لذلك حكاية طريفة لما صدر كتابي الفرنسي، قامت والدتي تحتج علي وتقول لي: ما في أحلى من اللغة العربية (...) ، أما اللغة العربية فقد

1 - حديث حول "مي زيادة" في شريط كاسيت مسجل – أذيع من إذاعة لندن في 1982/12/02 ضمن برنامج أصحاب الرأي.

تعلمتها من القرآن الكريم على لطفي بك السيد وكان كلما زارنا مرة، انزويت وإياه والدكتور شميل في ركن من بهو الاستقبال، وراح يقرأ علي القرآن ويفسره ويشرح العويص من كلامه ثم أهدى إلي أول كتب عربية طالعتها: " النسائيات " لباحثة البادية، " مجموعة أشعار " للبارودي، " تحرير المرأة " لقاسم أمين... " (لخ).

كانت ظاهرة في عصرها، " مثقفة ومطلعة على عدة لغات أجنبية حيث كانت تحسن تسع لغات أوروبية فهما وقراءة وكتابة ". (بر) وقد أتاح لها هذا الاطلاع على الأفكار الغربية، وكانت كثيرة القراءة للآداب الأفرنجية، ولا تخلو مكتبتها من كتاب أو بحث جديد أو مذهب جديد ذهب إليه ذاهب، كما كانت كثيرة التردد على المكتبة، وخاصة القسم الإفرنجي منها، وقد سافرت إلى أوروبا أكثر من مرة، وزارت الكثير من العواصم.

والحق أنها كتبت باللغات الأجنبية في الصحف والمجلات الأجنبية، ولم يكن هذا تظاهرا منها أو ادعاء بالعلم والمعرفة، فقد كتبت باللغة العربية كما نظمت شعرا فرنسيا في مناسبات تدفعها للنظم، ونشير هنا إلى النشيد الفرنسي الذي نظمته ترحيبا بالطيار الفرنسي "فيدرين" Védrine عند قدومه إلى مصر، حيث لقي هذا النشيد ترحيبا من الفرنسيين وتقديرا من الصحافة الفرنسية (تر).

وقد أجمع الذين عرفوها أنها أتقنت بضع لغات أجنبية تعبيرا بها أو ترجمة عنها، وكان الإتقان متجليا في إجادتها الفرنسية، حيث كانت باكورة أدبها " أزاهير حلم ".

وبعد انتقالها إلى القاهرة، تلقت دروسا عن الألمانية من معلمة بروسية، وفي الصيف عكفت في لبنان في " كوخها الأخضر " على تجربة تقدمه بالألمانية، فترجمت كتابا "

1 - فاروق سعد: باقات من حدائق مي – سيرة مي زيادة مع مقتطفات من تراثها، ص ص 70، 69، نقلا عن: حديث مي إلى فؤاد وحداد: مي تدرس اللغة العربية على القرآن – مجلة المكشوف.

2 - بنان محمد أبو عيد: أجمل أشعار النساء، (ط، 1)، دار الإسراء للنشر والتوزيع، عمان، الأردن 2006، ص 52.

3 - ينظر: محمد عبد الغني حسن: مي أديبة الشرق والعروبة. عالم الكتب ، دار الثقافة العربية للطباعة ، القاهرة، (د، ت)، ص ص 26، 25.

لفريدريك مكس مولر " الموسوم بـ" الحب الألماني " ولم يعجب العنوان أباها المعلم الصحفي " إلياس زخور زيادة"، فاقترح عليها عنوان "ابتسامات ودموع" (لخ).

وبهذه الترجمة تكون " مي " شاركت كتاب عصرها في ترجمة بعض الآثار، من ذلك ترجمتها لثلاث روايات، أما الأولى فهي رواية رومنطيقية للمستشرق الألماني فريدريك ماكس مولر (Frederich Max Muller) تحمل عنوان " الحب الألماني " Deuche Liebe " وعنونتها بعد الترجمة إلى " ابتسامات ودموع " (بر) وحينما نتصفح كتابها نجد تبريرها لهذه التسمية: " الحب الألماني ؟ كلا ليس هذا الكتاب حبا ألمانيا فقط بل هو خلاصة " بسمات الإنسان وعبراته فسميته " ابتسامات ودموع ". فإن كان ذلك تزييفا لفكرة المؤلف الواجب احترامها على كل مترجم، فهو صادق - من حيث اقتناعي الخاص -، أمين للصورة التي ارتسمت منه في نفسي... " (تر).

وبعد صدور هذا الكتاب في طبعته الأولى، انتقده الناقد اللبناني الكبير ميخائيل نعيمة كما انتقد محاضراتها "غاية الحياة" التي ألقتها في الجامعة المصرية.

" وكانت مي قد درست الألمانية، ومذ تعلمتها وأصبحت قادرة على فهم يسير لآدابها، وقع في يدها كتاب عنوانه " الحب الألماني "، فأعجبت به، ونقلته إلى العربية بعنوان " ابتسامات ودموع ". والكتاب ليس إلا أثرا من آثار النزعة الرومانطيقية، أو قطرة من فيضها الدافق الذي غمر أوروبا في أعقاب الثورة الفرنسية وحروب نابليون. " (ير)

ولعدم تمكن " مي " من اللغة الألمانية آنذاك لم تكن راضية عن ترجمة هذا الكتاب الذي صدر سنة 1912، بل أعادت ترجمته في الطبعة الثانية عام 1920 وتداركت ما فاتها في الطبعة الأولى. حيث تقول: "أراني راغبة في تقديم الطبعة الجديدة بكلمة تشير إلى كيفية تعريب هذا الكتاب، وتوضح السبب الذي حملني على استبدال اسمه الأصلي " الحب الألماني

1 - ينظر: وداد سكاكيني: مي زيادة في حياتها وآثارها، دار المعارفالقاهرة ، مصر 1969، ص ص 73، 72.

2 - ينظر: مقدمة الكزبري لمؤلفات مي، ج 1، ص 26.

3 - مي زيادة: ابتسامات ودموع أو الحب الألماني للكاتب: ف. مكس مولر، المؤلفات الكاملة، جمع وتحقيق سلمى الحفار الكزبري، ج 2، (ط، 1): مؤسسة نوفل، بيروت لبنان 1982، ص 621.

4 - عبد اللطيف شرارة: مي زيادة: دار صادر للطباعة والنشر ، دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت ، لبنان، 1965، ص 55.

" Deutshe Liebe " باسم " ابتسامات ودموع " الذي عرف به لدى قراء العربية. وأن أشرح ما يتناول هذه الطبعة من تغير يبدو في كل جملة تقريبا، ومن زيادة أتيت بها في صفحات كثيرة من أغلب الفصول (...) أنشأت أتصفح الكتاب في عزلة " الكوخ الأخضر " ولم أفرغ من الفصل الأول حتى تملكتني روحه الشعرية الفلسفية وأرهفت ذهني، فتمكنت من الإحاطة بالمعنى العام وإن فاتني من معنى المفردات كثير. وما أتيت عليه إلا وعدت أراجع قراءته مرات ومرات حتى ابتهجت بمحاسنه نفسي المنفردة. وعلى قصر باعي بالعربية التي كنت نشرت فيها مقالات ابتدائية قلائل، ومع أني لم يكن لدي معجم ألماني... " (لخ).

إن " مي زيادة " تعترف في هذا الصدد أنها ترجمت هذا الكتاب ولم تكن تجيد الألمانية في تلك الفترة، بل دافعها هو التأثر، وقد فاتها الكثير من معنى المفردات، تقول: " ... وقد قال لي أحد الأدباء عندما نشرت " ابتسامات ودموع " في ذيل " المحروسة " في الشتاء التالي، قال: "أسائل ذاتي ساعة أقرأ ذيل" المحروسة " أأنت ناقلة مكس مولر إلى العربية أم هو ناقلك إلى الألمانية ؟ " (بر).

قد أهدت هذه الرواية إلى أخيها الذي مات طفلا.

وكانت موفقة أكثر في ترجمة الرواية الفرنسية " رجوع الموجة " للروائية الفرنسية برادا عام 1920، غير أننا نجد السيدة سلمى الحفار الكزبري تشير إلى أن الرواية للكاتب الفرنسي " برادا ". "... وأحسب أنها وفقت في الانتقاء والترجمة أكثر من توفيقها في ترجمة الرواية الفرنسية للكاتب " برادا – Brada " وعنوانها (رجوع الموجة – Retour du Flot) " (تر).

كانت ثقافة " مي " الأولى فرنسية، وقد تأثرت بأديبات فرنسيات وأولعت بهن، واستهوتها أشعار "لامرتين"، كما أحبت الشاعر الانكليزي " بيرون " Byron حين اطلعت عليه من خلال " لامارتين "Lamartine (بر).

1 - مي زيادة: ابتسامات ودموع، ص ص 617، 615.
2 - نفسه: ص 617.
3 - مقدمة الكزبري لمؤلفات مي، ج 1، ص 27.
4 - ينظر: عبد اللطيف شرارة: م، س، ص 36.

وتميزت تلك الحقبة بشيوع الأدب الرومانتيكي، فتأثرت بـ" ألفريد دوموسيه " و" شاتوبريان " وأمثالهم، " كما أطالت النظر والفكر في أدب الفرنسيات المشهورات: جورج صاند ومدام دوستال ومدام دوسفينيه، متأثرة بما قرأت لهؤلاء في صباها، ولما كتبت ذكرياتها الأولى أهدتها إلى روح الشاعر لامرتين... "[لخ].

وقد ترجمت عن الانجليزية رواية عنوانها " اللاجئون "، لكنها تصرفت في الترجمة وجعلتها "الحب في العذاب" وقد عثرنا عليها مؤخرا – بعد جهد جهيد وبعد البحث والتنقيب – تباع على المواقع الالكترونية، مثلما، اجتهدنا في سبيل الحصول على الرواية الفرنسية، وتعذر علينا الحصول على الرواية الألمانية بلغتها الأصلية.

وتشير السيدة الكزبري – موضحة لهذه القضية – إلى أنه لم يعثر عليها أي شخص: " ولمي رواية ثالثة نقلتها عن الانكليزية للكاتب الأسكتلندي " كونان دويل – Sir Arthur Conan Doyle " عنوانها الأصلي (اللاجئون – The Refugees) غير أنها جعلته (الحب في العذاب). ونشرتها عام 1917، ولكن أحدا لم يعثر عليها حتى اليوم، كما لم يوفق أحد في جمع فصول رواية كتبتها بالانكليزية ونشرتها في مجلة " سفانكس " – " Sphinx القاهرية عام 1917 بعنوان (ظل على الصخر Shadow on the Roc) "[بر].

وذلك استنادا إلى حديث الأديب جرجي نقولا باز الذي أخذه منها في المجلة البيروتية "الفجر" بعنوان: "في جنائن الأدب": من هي مي ؟ عام 1923... [تر].

- " أزاهير حلم – Fleurs de rêve ": هو باكورة أشعار " مي " بالفرنسية وقعته باسم " إزيس كوبيا " جمعت فيه شعرها الوجداني وخواطرها الحميمة وأهدته إلى شاعرنا المفضل آنذاك "لامارتين" والكتاب على اضطراب أسلوبه فهو عفوي الإيحاء، فياض الشعور، " أزاهير حلم " ليست له قيمته من حيث تاريخ تطور الأديبة إلا في ميدان النتاج ولكنه يمثل مرحلة التمهيد التي يمر بها كل أديب في أول ممارسة للكتابة [يز].

1 - وداد سكاكيني: مي زيادة في حياتها وآثارها. ص 73.
2 - مقدمة الكزبري لمؤلفات مي، ج 1، م، س، ص 27.
3 - ينظر: م، نفسه ، ص ص 26، 27.
4 - ينظر: جميل جبر: مي زيادة في حياتها وأدبها، ص 40.

" وقد لفت انتباه الصفوة من القراء في القاهرة حتى أن خليل مطران كتب لها عنه مقرظا شاعريتها " [لخ].

تمرست " مي " في نظم الشعر في أوائل القرن العشرين وهي تلميذة، ونظمته بالفرنسية، وبعد نشرها لديوانها الأول (زهرات حلم) ذاعت شهرتها وتساءل القراء عن هذه الشاعرة الشابة إزيس ؟ لقد اكتشفوا في كاتبته موهبة، وشخصية ذات نزعة رومنطيقية تمثلت في شغفها بالطبيعة، وقد اشتمل الديوان على مجموعة قصائد، من بينها قصيدة مؤثرة رثت فيها أخاها الذي مات طفلا وعنوانها " نحيب " [بر] كما ضم الديوان بالإضافة إلى قصيدة " نحيب " قصائد أخرى متنوعة منها: كآبة، خرافة مستحبة، لورد بايرن في غابات لبنان، وداع لبنان نقلتها إلى العربية ونشرت في المجلات: كالهلال والمقتطف والرسالة.

فن التراسل: قامت بين " مي " والكثير من أدباء عصرها وخاصة جبران خليل جبران مراسلات عديدة، وقد أبدعت الأديبة في هذا الميدان، وترفعت عن الثرثرة المألوفة في الرسائل، ودونت خواطر على سجيتها، وقد قال عن هذه الرسائل " أنطوان الجميل ": " رسائل مي يجب الاحتفاظ بها لأنها نوع جميل من أدب الرسائل في الأدب العربي، ففي الأدب الفرنسي رسائل لأمثال فلوبير وفولتير وغيرهما، وفي هذه الرسائل تستطيع دراسة الكاتب أكثر من دراسته في مؤلفاته. وعندي لمي بضع رسائل أعتز بها لأنها أثر باق من آثارها. ورأيي أن تجمع رسائلها إلى من اتصلوا بها، وتنشر في كتاب خاص، ففيها ولا شك ثروة كبيرة، وتراث أدبي نفيس. "

وسبب نجاح الأديبات عموما في الفن الترسلي هو ميل المرأة إلى الحديث والبوح في جو حميم، يلائم طبيعتهن، ولا نظن أن هناك من فاق " مي " في الأدب العربي في فن المراسلة [تر]. وعن رسائل " مي زيادة " يقول الأستاذ عباس محمود العقاد في مقاله " رجال حول مي ": " ...

1 - سلمى الحفار الكزبري:" شعلة الإبداع في كتابات النابغة مي " ، مجلة العربي ، الكويت، العدد: 496، ذو القعدة 1420 هـ / مارس (آذار) 2000م، ص 104.

2 - ينظر: م، س، مقدمة الكزبري لآثار (مي زيادة)، ص 17.

3 - ينظر: جميل جبر: مي زيادة في حياتها وأدبها، م، س، ص 45.

ولو جمعت الرسائل التي كتبتها مي أو كتبت إليها من نوع هذا الأدب الخاص [لخ] لتمت ذخيرة لا نظير لها في آدابنا العربية، وربما قل نظيرها عند الأمم الأوروبية التي تصدرت فيها المرأة مجالس الأزياء الأدبية والأزياء الاجتماعية، إلا أن يكون ذلك في عصر الصالونات أو عصر النهضة منذ القرن السابع عشر إلى ما قبل العشرين... " [بر]

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

1 - الأدب الخاص: كما يعرفه العقاد: " هو ذلك الأدب الذي لم يقصد للنشر وإن كان فيه ما يشوق الاطلاع عليه كثيرين غير أصحابه في حياتهم الخصوصية.

2 - عباس محمود العقاد: المجموعة الكاملة، تراجم وسير، ج 17، (ط، 1)، دار الكتاب اللبناني،بيروت، 1980، ص ص: 589، 590 عن مقالة: " رجال حول مي ".

الفصل الثاني

تقنيات التنظير في بناء النص الروائي المعاصر

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

1 - مفهوم الخطاب:

ظهر مصطلح الخطاب في حقل الدراسات اللغوية في الغرب ونما وتطور في ظل التفاعلات التي عرفتها الدراسات ولاسيما المحاضرات التي قدمها فردينان دي سوسير Ferdinand de Saussure (1857 -1913).

1 -1 - لغة: وقد عرفه ابن منظور في لسان العرب كما يلي: " الخطاب والمخاطبة: مراجعة الكلام، وقد خاطبه بالكلام مخاطبة وخطابا، وهما يتخاطبان " [1].

فهو كما ورد في التعريف مراجعة الكلام، " وهو الكلام والرسالة، وهو المواجهة بالكلام، أو ما يخاطب به الرجل صاحبه ونقيضه الجواب، وهو مقطع كلامي يحمل معلومات يريد المرسل (المتكلم أو الكاتب) أن ينقلها إلى المرسل إليه (السامع أو القارئ) يكتب الأول رسالة، ويفهمها الآخر بناء على نظام لغوي مشترك بينهما" [2]. أي أن معنى الخطاب يتمثل في الحوار، الذي يرتبط بدوره بوجود ثلاثة عناصر المرسل، المتلقي، الرسالة.

1 -2 - اصطلاحا:

تذهب بعض الدراسات إلى أن مفهوم الخطاب ، وهو مصطلح حديث غير متفق عليه لتعدد الموضوعات التي يطرحها، لذلك قمنا بتوضيح معناه عند أوائل من درسوه من أعلام الغرب وبعض الدارسين العرب الذين أدرجوا له بعض المفاهيم .

فبالنسبة لأوائل الغربيين الذين حاولوا دراسة هذا المصطلح وتعريفه يكاد يجمع معظم المتحدثين عن الخطاب على ريادة زيليغ هاريس Zellig Harris (1909 -1992) في هذا المجال من خلال بحثه المعنون بتحليل الخطاب، فهو أول لساني حاول توسيع حدود موضوع البحث اللساني بجعله يتعدى الجملة إلى الخطاب. وببقائه ضمن حدود المجال اللساني، ويعرف الخطاب بأنه " ملفوظ طويل أو هو متتالية من الجمل تكون منغلقة، يمكن من خلالها معاينة

---

1 - ابن منظور: لسان العرب، المجلد الخامس، (ط، 1) ، طبعة جديدة محققة ، دار صادر، بيروت، لبنان 2000، ص 98، باب خطب.

2 - ابن منظور: لسان العرب المحيط، المجلد الرابع، دار صادر، بيروت، لبنان ،ص 98، حرف الخاء.

سلسلة من العناصر بواسطة المنهجية التوزيعية وبشكل يجعلنا نظل في مجال لساني محض"[1].

ويسعى " هاريس " من خلال هذا التعريف إلى تطبيق تصوره التوزيعي على الخطاب، والذي من خلاله تصبح كل العناصر، أو متتاليات العناصر في مختلف مواطن الخطاب لا يلتقي بعضها ببعض بشكل اعتباطي، إذ أن التوزيعات التي تلتقي من خلالها هذه العناصر تعبر عن نظام معين يكشف عن بنية الخطاب.

والإضافة الأساسية في تحليل " هاريس " للخطاب، تتعلق بتأكيده على العلاقة الموجودة بين اللغة والثقافة.

أما الفرنسي إميل بنفنست Benveniste (1902 -1976) فقد عرف الخطاب من منظور مختلف، له أبلغ الأثر في الدراسات الأدبية التي تقوم على دعائم لسانية، فهو عنده " الملفوظ منظور إليه من وجهة آليات وعمليات اشتغاله في التواصل، وبمعنى آخر هو كل تلفظ يفترض متكلما ومستمعا، وعند الأول هدف التأثير على الثاني بطريقة ما "[2].

وهكذا يمكننا القول إن الدلالات والمفاهيم الخاصة بـ " الخطاب " قد تعددت عند الدارسين الغربيين، بتعدد مجالاتهم واختصاصاتهم هذا مع ضرورة الإشارة إلى تداخل العديد من هذه التعريفات، وكما انتقل إلينا العديد من المصطلحات الغربية كالبنيوية، والتفكيكية، ... الخ.

انتقل إلى ساحتنا العربية مصطلح الخطاب مؤكدا أثناء عملية انتقاله فروقات واضحة في الفهم والتعريف من دارس إلى آخر [3].

فقد فهم " جابر عصفور " الخطاب على أنه " الطريقة التي تشكل بها الجمل نظاما متتابعا تسهم به في نسق كلي متغير ومتحد الخواص، أو على نحو يمكن معه أن تتألف الجمل في خطاب بعينه لتشكل خطابا أوسع ينطوي على أكثر من نص مفرد" [4].

---

1 - مفهوم الخطاب: أنظر المقالة على موقع http://www.startimes.com/f.aspx.

2 - نفسه، ص ن.

3 - نفسه، ص ن.

4 - سامر سكيك: مجلة أقلام الثقافية ، تصدر على شبكة الانترنت، العدد الأول، ديسمبر 2000، ص 07.

يوصف الخطاب بأنه مجموعة دالة من أشكال الأداء اللفظي، تنتجها مجموعة من العلاقات أو يوصف بأنه مساق العلاقات المتعينة التي تستخدم لتحقيق أغراض معينة.

وليس الخطاب عند " سعيد يقطين " غير الطريقة التي تقدم بها المادة الحكائية في الرواية، قد تكون المادة الحكائية واحدة، لكن ما يتغير هو الخطاب في محاولة كتابتها ونظمها " فلو أعطينا لمجموعة من الكتاب الروائيين مادة قابلة لأن تحكى، وحددنا لهم سلفا شخصياتها وأحداثها المركزية وزمانها وفضائها، لوجدناهم يقدمون لنا خطابات تختلف باختلاف اتجاهاتهم، ومواقفهم وإن كانت القصة التي يعالجونها واحدة ". (لخ)

فالخطاب رسالة من مرسل إلى مستقبل بغية التأثير عليه، ولغاية إقناعه بها عن طريق التأثير عليه بوسائل متعددة وأغلب النقاد العرب الذين يمارسون تحليل الخطاب الأدبي وفق علم الأسلوب بمختلف اتجاهاته، يرون بأن الخطاب الأدبي، إنجاز لغوي، وهو معادل لمفهوم الكلام كما تحدده اللسانيات.

ويرى رشيد بن مالك أننا " إذا أخذنا بعين الاعتبار الممارسات الألسنية، نقول إن الخطاب هو موضوع المعرفة الذي تسعى إلى تحقيقه الألسنية الخطابية يرادف الخطاب، من هذا المنظور، النص، لابد أن نشير هنا إلى أن بعض اللغات الأوروبية التي لا تملك مقابلا لمصطلح الخطاب في الفرنسية والانجليزية احتفظت بالنص، وقد استعمل الخطاب والنص، من جهة أخرى للإشارة إلى العمليات السيميائية غير الألسنية (طقوس، فيلم، شريط مرسوم، تعتبر هذه الأشكال التعبيرية كخطابات أو نصوص) " (بر).

1 -3 - الخطاب الأدبي وآلياته تحليله:

الخطاب الأدبي تشكيل جمالي، استوعب في حدثه اللساني الألفاظ والمعاني والأخيلة والأفكار والرؤى، ويلحظ الدارس المهتم بعلم القص أو السرديات، الأهمية التي أصبح

1 - نفسه، ص 08.

2 - رشيد بن مالك: قاموس مصطلحات التحليل السيميائي للنصوص (عربي – انجليزي – فرنسي)، دار الحكمة، الجزائر، فيفري 2000، ص ص 58، 59.

يكتسيها التحليل السردي للخطاب في الدراسات الأدبية المعاصرة، وإذ تحددت الاختصاصات وتميزت الاتجاهات التي تهتم بدراسة الخطاب الأدبي وأصبحت جل التحليلات تتناول الخطاب السردي أو الحكائي الذي يقوم أساسا على السرد ومنه تستمد طابعها يجمع الدارسون في هذا المجال على أن كل دراسة تتخذ الخطاب السردي موضوعا لها.

وليس من السهل تجاوز الخطاب دون الإمعان في ملامحه وتنوعاته وتقاسيمه المكونة له " فمكونات الخطاب الروائي تعني بدرجة أساسية العناصر البنيوية التي تحضر في الجنس الأدبي على وجه التغليب لا على وجه الاختصاص ذلك أن حدود الأجناس الأدبية نفسها غير واضحة في أكثر الأحيان، فهذا المصطلح – المكون – ينتمي إلى حقل بعيد كل البعد عن الأدب والنقد ولا نبالغ إن قلنا أنه مفهوم ديني، فالتكوين والمكون كلها تحيل إلى مفهوم الخلق الأزلي سواء في الكتب السماوية أو في بعض الشرائع الكونية " [لخ].

وبذلك ينبغي التعامل مع المفاهيم من خلال ماهيتها دون التصرف في شكله أو حتى بنيته يقول "تودوروف Tzvetan Todorov (1939 -...) بأنه " خطاب انقطعت الشفافية عنه معتبرا أن الحدث اللساني العادي هو خطاب شفاف نرى من خلاله معناه ولا نكاد نراه هو في ذاته (...) بينما يتميز عنه الخطاب الأدبي بكونه ثخنا غير شفاف يستوقفك هو نفسه قبل أن يمكنك من عبوره أو اختراقه" [بر].

ومن هنا طرحت البنية السطحية والعميقة للخطاب الأدبي أيا كان نوعه، وهذه البنية التي تنعكس في مخيلة المتلقي حتى في ضعفه وهذا ما لا نجده في الأعمال التراثية القديمة ذلك أن الخطاب في تلك الفترة له وظيفة إخبارية تبليغية تواصلية توظف اللغة توظيفا مباشرا لاعتمادهم على العامل اللغوي في تحليل الخطاب الأدبي وتذوقهم له وفق معايير بلاغية معروفة لا تتجاوز المعنى المطروق " ويمكن رؤية تحليل الخطاب كرد فعل على اتجاه في مجال ألسني تقليدي أكثر – الألسنة الشكلية والألسنة البنيوية – الذي يركز على الوحدات المكونة

1أنظر المقالة على الموقع: http://www.bac2unite.com/.، تاريخ المعاينة 2007/03/02.

2 - الأخضر بن السايح: "الخطاب وآليات تحليله"،أنظر المقالة على الموقع :http://www.alwah.com/alwah20 - تاريخ المعاينة 2007/03/02

للجملة وبنيتها ولا يهتم بتحليل اللغة أثناء استعمالها ويهتم تحليل الخطاب بتحويل مفهوم البنية من مستوى الجملة، أي تلك العلاقات النحوية إلى مستوى نص أطول من الجملة" [لخ] .

إن منجزات العلوم الإنسانية والتجريبية وخاصة اللسانية فرضت نوعا آخر من التعامل مع الخطاب وفق إجراءات جديدة تعتمد على التشريح الكلي لجسد الخطاب الذي يبدأ من أصغر وحدة وهي الصوت وينتقل إلى المعجم اللغوي والصرفي ثم علاقة هذه الوحدات بعضها ببعض " فالتداخل النصي أو الحوارية لدى باختين سمة الفن الرفيع "كما قال [بر]، لذلك اعتبر " باختين " الخطاب السردي أو الرواية بأنها الفن الأعلى لأنها تتميز بالحوارية أكثر من غيرها، والمتخصص للإجراءات النقدية الجديدة في تحليل الخطاب يلمس مصطلح " التداخل النصي " أو " التناص " الذي يمكن اعتباره آلية تكون الرؤية باستخدام عناصر العالم استدخالا بنائيا إنتاجيا توليديا ينتج بفضلها تصورات ودلالات جديدة.

وتستمد الآليات المعتمدة في تحليل الخطاب آلياتها العملية بما أفرزته العلوم الحديثة فالمرحلة الأولى وصفية ظاهراتيه تتقصى تشكلات النص وتتبع الإشارات اللغوية والظواهرية الأسلوبية، أما المرحلة الثانية فتستند في التأويل إلى العلاقة بين الدال والمدلول وتتوخى العثور على المنجز الإبداعي بمعرفة جديدة تتيح اكتشاف دلالة الأشياء والكون عبر النص وخلاله.[تر]

أما الخطاب السردي فطريقة تحليلية تتبع من مكوناته وخصائصه يقول تودوروف: " يبدو أن اتفاقا عاما قد تم في التحليل السردي للوقوف على ثلاثة مقاييس: الزمن والرؤية والطريقة. " [بر] وإذا بحثنا عن الأنماط السردية في تراثنا العربي نجد النموذج الحكائي المعروف في ألف ليلة وليلة أو النمط القصصي في القرآن الكريم، أو ما كتبه الجاحظ في كتابه البخلاء أو مقامات بديع الزمان الهمذاني.

---

1 - سارة ميلز: الخطاب، ترجمة: يوسف بغول، قسنطينة: منشورات مخبر الترجمة في الأدب واللسانيات، جامعة منتوري، قسنطينة، 2004، ص 108.

2 - الأخضر بن السايح: م، س، ص 4.

3 - نفسه، ص ن.

4 - نور الدين السد: الأسلوبية وتحليل الخطاب، ج 2، ص 156.

والخطاب الروائي يختلف عن النمط الحكائي " فالحكاية تسير في خط مستقيم بينما الخطاب الروائي يتلاعب بالزمان والمكان وزمن السرد " [لخ]، وهذا ما نجده في الرواية إذ جرت العادة أن تبدأ من حيث تنتهي الحكاية وإجراءاتها النقدية في التحليل مستمدة من بنيتها وتكوينها فالأنماط الزمنية للسرد في الرواية متعددة الأشكال والألوان فنجد السرد اللاحق والسرد السابق والسرد المتزامن مثلما نجد السرد المتداخل كما يلجأ الروائي إلى تسريع السرد بالاعتماد على الإيجاز والحذف وأحيانا يجد نفسه في حاجة إلى تبطيء زمن السرد بالوصف والحوار وكل كاتب روائي له تقنياته الخاصة في استخدام هذه التقنيات المتعارف عليها في الخطاب الروائي ، " ولا يخرج التحليل عن المناهج النقدية الحديثة المتمثلة في البنيوية والتفكيكية والسيميائية ولكل كاتب روائي آلياته الخاصة في بناء الخطاب الروائي سواء من حيث تواتر الشخصيات ومراتبها السردية في النص أو في بنائها الداخلي (...) أو من حيث علاقة السارد بشخصياته واعتماده على الأشكال السردية المتبعة حيث نجد السرد بضمير الغائب والمتكلم أو المخاطب... " [بر] وبذلك يبقى الخطاب الروائي المعاصر مركز استقطاب الجميع نظرا لشموليته وقدرته على الكشف والاستكشاف في معرفة الذات والآخر ومحاورتها.

ولتحليل الخطاب أهمية في فتح مجالات جديدة للتحليل والدراسة ، ترى " سارة ميلز " أن تحليل الخطاب (النص المكتوب) يهدف إلى إظهار ما بطن من مقاييس وقواعد إنتاج اللغة كما يهتم بالكيفية التي تشكل بها مجموعة من الوحدات المدرجة وتكون تراكيبه. [تر]

1 - الصيغة Mode :

تعد الصيغة إحدى المقولات الأساسية في دراسة الخطاب القصصي، فتودروف يرى أنها "الأسلوب الذي يتوخاه الراوي في تقديم الحكاية ، والطريقة" [ير]، ويرى " جينيت: " أنها

1 - الأخضر بن السايح: م، س، ص 6.

2 - م. س: ص 6.

3 - سارة ميلر: الخطاب، ص 113.

4 - محمد القاضي: معجم السرديات، (ط، 1)، دار محمد علي للنشر ، تونس 2010، ص 278.

الكيفية التي تتم بها حكاية قصة ما، وذلك عن طريق قدرة الراوي على حكي قليل أو كثير مما يروي وفق اختيار وجهة نظر يقوم عليها الحكي " [لخ].

ويتفق معه صلاح فضل في كون الصيغة تطلق على " الكيفية التي يتم بها سرد ما يحكى في القص من قليل أو كثير " [بر].

ويميز جنيت بين خطابين: خطاب الأحداث وخطاب الأقوال بالاعتماد على كمية الاختيار السردي، وغياب أو قلة حضور الراوي المخبر وعلى هذا الأساس فإن:

- في خطاب الأحداث (السرد): يكون حضور الراوي المخبر سائدا بينما تتقلص كمية الإخبار السردي.
- أما في خطاب الأقوال (العرض): فنجد الإخبار في درجة عليا ونجد حضور الراوي في درجة دنيا [تر].

وقد وفقت " مي زيادة " – أو لنقل اختارت رواية من الموقف الأول – في ترجمتها للرواية الفرنسية " رجوع الموجة، واستطاعت أن تقدم لنا من خلالها سردا فياضا بالمشاعر الإنسانية النبيلة، ومليئا بالأحداث، التي عبرت عن الحياة الإنسانية بكل تناقضاتها، وقد استحضرت فيها – من خلال هذا النص المترجم – خصائص الروايتين: التقليدية والحديثة، حيث صورت حبكة تنامت تدريجيا لتصبح عقدة، ثم سارت نحو الانفراج الكلي في النهاية، وهذا ينطبق على خصائص الرواية التقليدية. ومن جهة أخرى نجد أن الراوي يقطع أحداث الرواية ليعود بنا إلى أحداث سبق وقوعها.

1 -1 - صيغة الخطاب المسرود:

وهو الخطاب الذي يرسله السارد إلى المتلقي، مباشرا كان أو غير مباشر. ويكون على مسافة مما يسرده. وقد كثر ورود هذه الصيغة في رواية " **رجوع الموجة** "، ونميز فيه بين عدد

---

1 - أحمد فرشوخ: جمالية النص الروائي (مقارنة تحليلية لرواية النسيان)، (ط، 1)، دار الأمان للنشر والتوزيع، الرباط، 1996 ،ص 9.

2 - صلاح فضل: بلاغة الخطاب وعلم النص، أساليب السرد وأنماطه، (ط.1)، مكتبة لبنان، الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان، 1996 ،ص 392.

3 - ينظر: سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي، ص 19.

من الخطابات المسرودة التي يرسلها السارد / الراوي، إلى المتلقي / القارئ الضمني، وعليه فالرواية عبارة عن سرد لأحداث وقعت لشخصيات معينة.

وكمثال على ذلك الخطاب الذي يروي لقاء " مرغريت " "بألبير" بعد فراق طويل دام لسنوات: **"فاتجها نحو مقعد كان قريبا منهما، وجلسا عليه، ثم شرعت مرغريت تحدق في ملامح ذلك الرجل الذي أحبته مدة طويلة، فرأته شاحب اللون ضعيف الجسم منهك القوى، وعند ذلك مالت إليه كل الميل، وأحسّت بشفقة عظيمة عليه، حتى إن قلبها كاد يذوب حنانا، غير أنه لم يمض إلا القليل من الوقت حتى تذكرت خداعه لها بعد موت ابنتها " إيفون " الوحيدة "**[1] (لخ).

يوضح هذا الموقف الحالة المأساوية التي عاشتها " مرغريت " بعد لقائها بـ "ألبير"، حيث وجدت نفسها بين موقفين صعبين ضاغطين، كاد قلبها ينفجر إزاءهما، واحتارت ماذا تفعل ؟ فقد عاودها الشوق والحنين إلى "ألبير"، فأشفقت عليه وعلى حاله، فهو الرجل الذي أحبته ولم تحب أحدا غيره إلى الآن. وبمجرد تذكرها لخداعه إياها وتعرضها لخيانته إياها مع الحبيبة والصديقة حتى تنقلب أحاسيسها وتتذكر جرح كرامتها وتتألم بحرقة، فعلى الرغم من مرور أعوام على هذا الغدر إلا أنها لم تنس أبدا، ولم تستطع حذف هذا المشهد الموجع من ذاكرتها، وهو الذي غير حياتها، وكان نقطة تحول وانقلاب لها في المشاعر.

" مرغريت الأولى مع ألبير "، وكيف دفعت اليوم ثمن قسوتها اتجاهه في الماضي، وتفاصيل طلاقهما المأساوية، وهذه الخصائص تنطبق على الرواية الحديثة، ويعرف هذا بالاسترجاع...

تبدأ أحداث هذه الرواية من لقاء " مرغريت وألبير " ببعض، بعد فراق طويل، دام لسنوات، وقد صادف هذا اليوم ذكرى وفاة " ايفون " ابنتهما الوحيدة، فتقاسما الحزن والألم معا، لتتطور الأحداث بعد ذلك ويدق قلب " مرغريت " مجددا " لألبير "، ويصعب عليها فراقه. غير أن الظروف تغيرت وتبدلت لأن " مرغريت " صارت زوجة لرجل آخر، وأنجبت منه طفلا، فهي اليوم مقيدة بهذا الرباط ولم تعد حرة مثلما كانت في الماضي وانفصلت عن " ألبير "،

1 - مي زيادة: رواية رجوع الموجة، المؤلفات الكاملة، جمع و تحقيق: سلمى الحفار الكزبري، (ط، 1)، لبنان: بيروت، مؤسسة نوفل، 1982، ص 704.

وأصبحت اليوم مشتتة بين قلبها وضميرها، وازداد الوضع تأزما، واقترح عليها زوجها " روجر " السفر بعيدا لنسيان حبيبها، ولكنه يبقى لهذه العقدة مؤقتا، فلم ينسها السفر " ألبير " بل ازدادت تعلقا به بعدما ساءت حالة " ألبير " الصحية، فضحت بزوجها وابنها وتركت البيت واختارت العيش مع " ألبير " الذي كان يموت يوما بعد يوم، ولكنها ندمت على تركها لألبير وطلاقها منه، وتمنت له الشفاء لتصحح الوضع وتتدارك ما فاتها، وكيف تكفر عن هذه الحماقة التي ارتكبتها في حقها وحقه ؟

تتأزم الأحداث وتصل العقدة إلى قمتها، ويزداد الوضع سوءا، ويقضي الله بقضائه ويحكم بحكمه، ويتوفى " ألبير" وبهذا يكون الفرج النهائي، وتفقد " مرغريت " الأمل في العودة " لألبير "، وتعود إلى زوجها وابنها وبيتها لتجدهما في انتظارها بكل حب، فيزداد قلبها تعلقا بـ " روجر " الذي أحبته أكثر من ذي قبل، ويعيشان في سعادة.

وكما هو واضح فقد جمعت الرواية بين التقنيتين، فجاءت في شكل فني منسجم، حيث بدأ الراوي السرد بعد نهاية القصة، ولم يبدأها من النهاية بل من البداية المفترضة لها، وتلاعب بالزمنين الحاضر والماضي وزاوج بينهما، فيوظف الماضي في سرد الأحداث من بدايتها إلى نهايتها، ويستخدم الحاضر لإيهام القارئ بمزامنته لأحداث القصة ولشخصياتها، وعليه فقد تعددت الصيغ في هذه الرواية.

كما وظفت مي زيادة في النص المترجم الطابع الحواري في نقلها لكلام الغائبين/الشخصيات، ولا تتردد في التعليق على حوار الشخصيات.

كما نعثر في الرواية على صيغ أخرى، حيث يأتي الخطاب المسرود، ثم يليه الخطاب المعروض، يليه الخطاب المنقول ثم المعروض الذاتي، ويرجع هذا إلى طبيعة الرواية التي هي في الواقع سرد لأحداث قصة، وما يجري من حوار بين شخصياتها، وما يقوم بنقله الراوي من كلام على لسانها، ليأتي الحوار الداخلي الذي تناجي به البطلة نفسها عندما تعجز عن الإفصاح.

وسنتطرق فيما يلي إلى هذه الصيغ محاولين الوقوف عندها من خلال ما ورد في الرواية من مقاطع، مراعين الترتيب حسب سيادتها في خطاب الرواية.

2 - الصيغة والخطاب:

تعتبر الصيغة مقولة من مقولات الخطاب الأدبي الأكثر استعصاء وإبهاما وصعوبة وتشعبا وتعقيدا، رغم أهميتها وغناها. ونظرا لأهمية هذه المقولة ظهرت عدة نقاشات وآراء تدور حولها، إذ عرف "جينيت" الصيغة بأنها " الكيفية التي يتم بها حكاية قصة ما وذلك عن طريق قدرة الراوي على حكي قليل أو كثير مما يروي، وفق اختيار وجهة نظر ما يقوم عليها هذا الحكي"[1]. ويقيم بعد ذلك " جينيت " تمييزا بين خطاب الأحداث وخطاب الأقوال اعتمادا على كمية الاختبار السردي من جهة، وغياب أو قلة حضور المخبر من جهة أخرى وعليه فإنه:

- " في خطاب الأحداث (السرد) Récit d'événement: يسود حضور الراوي المخبر وتتقلص كمية الإخبار السردي.
- في خطاب الأقوال (العرض) Récit du parole: نجد درجة عليا من الإخبار ودرجة دنيا من حضور الراوي. "[2]

وفي حكاية الأقوال، ميز " جينيت " بين ثلاثة أنواع من الخطاب هي:

1 - الخطاب المسرود Narrativisé: هو الأبعد مسافة والأكثر اختصارا وقربا من الحدث العام وبالتالي يمكن اعتباره خطابا داخليا مسرودا.

2 - الخطاب المنقول Rapporté: هو الشكل الأكثر محاكاة، يفسح فيه المجال للشخصيات أن تتحدث سواء مع الشخصيات الأخرى أو مع نفسها، فيظهر حوار داخلي (مونولوج)، ولقد اعتبره " أفلاطون " سردا مختلطا، يوجد بكثرة في الملحمة ثم ظهر في الرواية.

3 - الخطاب المحول Transposé: وهو ثلاثة أنواع:

أولا: الخطاب المباشر (المعروض).

---

1 - أحمد فرشوخ: جمالية النص الروائي، (مقارنة تحليلية لرواية لعبة النسيان)، (ط 1)، دار الأمان للنشر والتوزيع، الرباط المغرب، 1996 ص 09.

2 - سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي (الزمن، السرد، التبئير)، (ط، 3)، بيروت: المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 1997، ص 19.

ثانيا: الخطاب غير المباشر: وهو أكثر محاكاة من الخطاب المسرود، إلا أنه لا يعطي أية ضمانة أو أمانة في نقل الأقوال الحقيقية المصرح بها، حيث إنه قد يعبر عن الوقائع بأسلوبه الخاص.

ثالثا: خطاب غير مباشر حر Indirecte Libre: وهو خطاب غير مباشر يغيب فيه فعل تصريحي غيابا يؤدي إلى إحداث خلط بين خطاب مصرح به، وخطاب الشخصية (المصرح ب هاو الداخلي) وخطاب السارد [لخ].

1 -1 -أنواع صيغة الخطاب:

إن المتحكم في تحديد نوع الصيغة، هو نوعية العلاقة التي يقيمها المتكلم مع خطابه من جهة ونوعية المتلقي من جهة ثانية، فهما المعياران الأساسيان لتحديد نوع الصيغة، ويمكن ترتيبها كما يلي:

1 - **صيغة الخطاب المسرود:** إنه الخطاب الذي يرسله المتكلم وهو على مسافة مما يقوله ويتحدث إلى مروي له، سواء كان هذا المتلقي مباشرا أي شخصية، أو إلى مروي له في الخطاب الروائي بكامله [بر].

2 - **صيغة الخطاب المسرود الذاتي:** وهو خطاب يتحدث فيه المتكلم عن ذاته أشياء تمت في الماضي، أي أن هناك بعدا فاصلا بينه وبين ما يتحدث عنه. كما يمكن إدخال التذكر واسترجاع الماضي في هذا النوع من الصيغة، ويمكن اعتباره الصيغة التي قصدها " جينيت " Transposé.

3 - **صيغة الخطاب المعروض الذاتي:** وهي نظير صيغة الخطاب المسرود الذاتي إلا أن هناك فروقات بينهما تتم على صعيد الزمن، فإذا كنا في المسرود الذاتي أمام متكلم يحاور ذاته عن أشياء تمت في الماضي، فإننا نجده هنا يتحدث إلى ذاته عن فعل يعيشه

1 - م، س: ص 197.

2 - نفسه: ص ن.

وقت انجاز الكلام [لخ]. ويرى " عمار زعموش " أن موضوع صيغة الخطاب المعروض الذاتي هو معالجة المرافق الواقعية في وقت انجازها عن طريق التأمل والتمعن فيها [بر].

4 - **صيغة الخطاب المعروض:** هي التي نجد فيها المتكلم يتكلم مباشرة إلى متلق مباشر يتبادلان الكلام بينهما دون تدخل الراوي، وهو الذي يسميه جيرار جينيت Gérard Genette (1930 -...) "Immédiat" ويرى أنه تنويع على الخطاب (Rapporté) [تر].

5 - **صيغة الخطاب المعروض غير المباشر:** وهو أقل مباشرة من المعروض المباشر، لأننا نجد فيه مصاحبات الخطاب المعروض (Para – discours) التي تظهر لنا من خلال تدخلات الراوي قبل العرض أو خلاله أو بعده. وفيه نجد المتكلم يتحدث إلى آخر، والراوي من خلال تدخلاته يؤشر للمتلقي غير المباشر. [بر]

6 - **صيغة الخطاب المنقول:** وهو خطاب وسط بين المسرود والمعروض فالمتكلم فيه ينقل كلام غيره سردا أو عرضا، فيشكل لنا متكلما ثانيا يقوم بنقل أقوال متكلم أول، وهو ينقسم إلى قسمين:

أ - **الخطاب المباشر:** وفيه نجد الراوي أمام معروض مباشر، لكن يقوم بنقله متكلم غير المتكلم الأصل، وهو ينقله كما هو. وقد يقوم بنقله إلى متلقي مباشر (مخاطب) أو غير مباشر. ويميز فيه بين:

1. **الخطاب المباشر الجاهز:** وهو خطاب مهد له الراوي قبل عرضه، بحيث تأتي بعد ذلك رغم استقلاليته الشكلية عن خطاب الراوي تأكيدا له واستشهادا عليه.
2. **الخطاب المباشر المفرغ من جوهره:** وهو الخطاب الذي لا يكتفي فيه الراوي بالتقديم بل يعمد إلى التعليق على ما سيأتي من الكلام، تأويله وشحنه عاطفيا بمجموعة من الدلالات بحيث لا يدرك خطاب الشخصية بعد ذلك، إلا كما أراده الراوي أن يفهم.

---

1 - عمار زعموش: دراسات في النقد والأدب، دار الأمل، الجزائر، 1998، ص 164.

2 - سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي، ص 197.

3 - نفسه، ص ن.

4 - م، س: ص 198.

ب - **الخطاب غير المباشر:** ومثله مثل المنقول المباشر مع فارق، وهو كون الناقل هنا لا يحتفظ بالكلام الأصل، ولكنه يقدمه بشكل الخطاب المسرود. [لخ]

نميز فيه بين:

1. **المتغيرة الموضوعية التحليلية:** تميل إلى نقل خطاب الراوي وخطاب الغير مع الاحتفاظ بمسافة واضحة بينهما بأسلوب موحد.
2. **المتغيرة اللفظية التحليلية:** يعيد مظاهر الصياغة اللفظية الشكلية الضرورية لفهم الموقع الدلائلي للمتكلم.
3. **الخطاب غير المباشر الحر:** [بر] هو مزاوجة بين خطاب الراوي، وخطاب الغير بحيث يحس القارئ حياله بالتردد في نسبته للراوي أو لغيره، وذلك نظرا لعدم استعمال الفعل المعبر على الزمنية.

2 - الرؤية: Vision

تناول النقد الحديث في العربية ظاهرة الرؤية السردية بمستوياتها النظرية والتطبيقية، وقد وردت الرؤية السردية في النقد بمصطلحات عديدة منها: وجهة النظر، المنظور، البؤرة، التبئير. وهذه المفاهيم متداولة في السرديات الحديثة، وإن تباينت بعض الشيء، فهي تدل على الرؤية وتشير إليها. وهي ما يعبر به الشارد عن موقفه من العالم ونظرته إليه.

يعرف " بوث " (Wayne G. Booth) زاوية الرؤية بقوله: " إننا متفقون جميعا على أن زاوية الرؤية هي بمعنى من المعاني مسألة تقنية ووسيلة من الوسائل لبلوغ غايات طموحه " [تر].

فالذي يحدد شروط اختيار هذه التقنية من خلال التعريف هو الغاية الطموحة التي يهدف إليها الكاتب عبر الراوي ويقصد من وراء عرض هذا الطموح التأثير على المروي له أو على القراء بشكل عام.

كما بين " بيرسي لوبوك " وجهات النظرفيما يخص الرؤية فيما يلي:

---

1 - نفسه: ص ن.

2 - إلهام علول: بنية الخطاب الروائي، ص 45.

3 - حميد لحميداني: بنية النص السردي (من منظور النقد الأدبي)، (ط، 1)، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع ،المغرب، 1999 ، ص 46.

التقديم البانورامي: نجد الراوي مطلق المعرفة، يتجاوز موضوعه ويلخصه للقارئ.

التقديم المشهدي: نجد الراوي غائبا والأحداث تقدم مباشرة للمتلقي.

اللوحات: تتركز الأحداث إما على ذهن الراوي أو على إحدى الشخصيات. (لخ)

كما يميز الشكلاني الروسي " توماتشفسكي " بين نمطين من السرد:

سرد موضوعي (Objectif) وسرد ذاتي (Subjectif). " ففي الحالة الأولى يكون الكاتب مقابلا للراوي المحايد الذي لا يتدخل ليفسر الأحداث، وإنما ليصفها وصفا محايدا كما يراها أو كما يستنبطها في أذهان الأبطال، وفي الحالة الثانية لا تقدم الأحداث إلا من زاوية نظر الراوي فهو يخبر بها ويعطيها تأويلا معينا يفرضه على القارئ ويدعو إلى الاعتقاد به". (بر)

يعتبر أغلب النقاد المعاصرين الناقد الفرنسي جون بويون (Jean Pouillon) في كتابه : " الزمن والرواية " أول من فصل القول في زاوية الرؤية هذه ونتعرض هنا لزاوية الرؤية السردية للراوي كما وضعها " جون بويون " معتمدين على مقال " تودوروف " (Todorov) بعنوان: " مقولات الحكي ".

1 - <u>الراوي > الشخصية الحكائية (الرؤية من الخلف)</u> (Vision parderriére):

يكون الراوي عارفا أكثر مما تعرفه الشخصية الحكائية. " تتجلى سلطة الراوي هنا في أنه يستطيع أن يدرك رغبات الأبطال الخفية تلك التي ليس لهم بها وعي أنفسهم، يتضح أن العلاقة السلطوية بين الراوي والشخصية الحكائية هي ما أشار إليه توماتشفسكي بالسرد الموضوعي ". (تر) وحسب تعريف" بويون ": " هي الرؤية التي تكون فيها معرفة الراوي أكثر من معرفة الشخصيات الروائية". (بر)

فكلا التعريفين متماثلين وهو أن يكون الراوي أكثر معرفة بما يدور في خلد الأبطال.

---

1 - سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي، ص 285.

2 - حميد لحميداني: بنية النص السردي، ص 47.

3 - م، س: ص، ن.

4 - آمنة يوسف: تقنيات السرد الروائي بين النظرية والتطبيق، (ط، 1)، الحور للنشر والتوزيع، اللاذقية، سوريا، 1997، ص 54.

2 - الراوي = الشخصية الحكائية (الرؤية مع Vision avec):

تكون معرفة الراوي هنا على قدر معرفة الشخصية الحكائية، فلا يقدم لنا أي معلومات أو تفسيرات إلا بعد أن تكون الشخصية نفسها قد توصلت إليها. " ويستخدم في الشكل ضمير المتكلم أو ضمير الغائب ولكن مع الاحتفاظ دائما بمظهر الرؤية مع والراوي في هذا النوع إما أن يكون شاهدا على الأحداث أو شخصية مساهمة في القصة ".[1] ؟

يعرفها " سعيد يقطين " بقوله: " إنني "مع" ما أفهمه "هكذا" إن الرؤية هنا ليست " رؤية لـ (Vision de) ولكنها رؤية انطلاقا من... (Vision partir de) " [2].

فهذا النمط يجعل القارئ إحدى شخصيات المتن الروائي ومن ثم تنشأ علاقة وطيدة بين القارئ والراوي، نشير إلى أن " الرؤية مع " أي العلاقة المتساوية بين الراوي والشخصية. هي التي جعلها "توماشفسكي" تحت عنوان "السرد الذاتي".

3 - الراوي < الشخصية (الرؤية من الخارج Vision dehors):

لا يعرف الراوي في هذا النوع الثالث إلا القليل مما تعرفه إحدى الشخصيات الحكائية، الراوي هنا يعتمد كثيرا على الوصف الخارجي أي وصف الحركة والأصوات فقط " والخارج هنا ليس إلا السلوك كما هو ملحوظ ماديا، وهو أيضا المنظور الفيزيقي للشخصية والفضاء الخارجي التي تتحرك فيه ثالثا " [3].

لم يشر " توماشفسكي "Boris Tomashevsky (1890 -1957) إلى هذا النوع الثالث من زاوية الرؤية لأنها لم تكن قد ظهرت بشكل واضح إلا بعد منتصف القرن العشرين على يد الروائيين الجدد ووصفت هذه الرواية " بالرواية الشيئية". "لأنها تخلو من وصف المشاعر السيكولوجية كما بعضها يكاد يخلو من الحدث هناك غالبا وصف خارجي محايد لحركة الأبطال وأقوالهم على القارئ إلا أن يجتهد بنفسه لإكسابها دلالة معينة" [4].

1 - حميد لحميداني: بنية النص السردي، ص ص 54، 55.

2 - سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي، ص 289.

3 - نفسه: ص 290.

4 - حميد لحميداني: م، س، ص 48.

وبالتالي فإن الراوي هو المحدد للنمط الحكائي الذي تشمله الرؤية وبذلك تختلف هذه الأقسام حسب دور الراوي نفسه في الحكي.

التبئير Focalisation:

وقد استعمل مصطلح البؤرة والتبئير في اللسانيات التداولية قبل أن ينتقل إلى ميدان الرواية والنقد الروائي. وقد وظفه جيرارجنيت (Gerard Genette) على أساس أنه مبحث من مباحث الصيغة والصوت" وهو انتفاء للمعلومة السردية أداته بؤرة واقعة في مكان ما هي ضرب من المصفاة لا يسمح إلا بمرور المعلومة التي يخولها المقام " [لخ].

والبؤرة كلمة عربية فصيحة تعني الحفرة والفعل منها بأر يبأر بؤرة والبؤرة ترجمة عربية اقترحها أول مرة الباحث المغربي أحمد المتوكل الوظيفي التداولي، في كتبه، ثم شاعت وانتشرت بين اللسانيين العرب فيما بعد ومصطلح التبئير يعني زاوية الرؤية أو وجهة نظر الملاحظ، وجهة نظره في زاوية القصة.

مثلما اقترح مصطلح " وجهة النظر " Point de vue " التي تستعمل في الخطاب النقدي الروائي أما مصطلح التبئير أو بؤرة السرد فهو خاص بالناقدين كلينث بروكس وروبرت وارين ومنهما استمد هذا المفهوم الإجرائي لتحليل البنية السردية للرواية وقد ميّز الباحثون في السرديات بين ثلاثة أنماط من التبئير": [بر].

أطلق " جيرار جينيت " على وجهة النظر مصطلح " التبئير " بتقسيماته الثلاث:

1 - التبئير – في درجة – الصفر أو اللاتبئير (Nom facalisé) الذي نجده في الحكي التقليدي.

2 - التبئير الداخلي (Interne) سواء أكان ثابتا أم متحولا أو متعددا.

1 - محمد القاضي: معجم السرديات، م،س، ص 278.

2 - منتديات الرقراق: أنظر المقالة على موقع http://www.alrakrak.com/t2780-topic#ixzz25O5ATBbT، تاريخ المعاينة: الاثنين 3 سبتمبر 2012 في الساعة 9h05.

3 - التبئير الخارجي (Externe) ولا يمكن فيه التعرف على دواخل الشخصية وظهر هذا النوع في روايات المغامرة عند " سكوت " (Scott)، فيرن " (Verne) وديماس (Dumes).[لخ]

ويؤكد بعد ذلك على أنه من النادر أن يلتزم المؤلف بشكل واحد منها أثناء الحكاية بل غالبا ما يزاوج بينهما ويخلق منها كتلة واحدة متجانسة، أو غير متجانسة حسب مهارة الكاتب وإتقانه لصنعته الروائية.

3 - <u>الصوت Voix</u>:

الصوت السردي ما يتركه الراوي من أثر شخصي في ما يكتب أي الطريقة التي يعتمدها الراوي في السرد فيكون حاضرا في القصة أو خارجها بمعنى آخر الراوي في علاقته بالمروي له. " الصوت هو مقولة لها علاقة بين السارد والمسرود له والقصة التي يرويها، فالسارد هو عماد السرد والفاعل فيه فهو الذي ينظم الخطابات ويختار الصيغ ويقدم ويؤخر في الزمان وينتقل من مكان سواء أمارس حضوره بضمير الغائب أو بضمير الأنا "[بر].

وتظهر أهمية السارد عندما يقوم بسرد أحداث القصة بضمير الأنا، كما أدى هذا إلى ظهور إشكالية تكمن في التداخل بين المؤلف الواقعي بشخصية من شخصيات الرواية، لذلك تحدث "تودوروف (Todorov) عن هذه الإشكالية وبخاصة في القصة التي تأتي على شكل سيرة ذاتية في حالة استخدام ضمير الأنا قوله: " ما إن تصبح الذات المتلفظة ذات للملفوظ حتى تصير الذات التي تتلفظ ذات أخرى... لأن "الهو" و"الأنا" موجودان دوما، فهذا " الأنا " الذي يجري ليس هو نفسه الذي يتلفظ و" أنا " لا تختزل الاثنين في واحد وإنما تجعل من الاثنين ثلاثة"[تر].

بينما يعتمد " جينيت " على تعريف اللغوي فندريس Joseph Vendryes (1875 - 1960) بأنه: " مظهر الفعل اللغوي معتبرا بعلاقته بالفاعل على اعتبار أن الفاعل هنا ليس هو

1 - سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي، ص ص 295، 296.
2 - تزفيطان تودوروف: الشعرية، ترجمة: رجاء بن سلامة، (ط، 2)، دار توبقال للنشر، المغرب، 1990، ص 56.
3 - تزفيطان: م، س، ص 57.

الذي يحقق عمل الفعل أو يقع عليه ولكنه أيضا هو الذي ينقله أو يشارك فيه وإن كان ذلك بطريقة سلبية " [لخ].

ومن هنا نجد الراوي يقوم بدور تخيلي ونجد المؤلف الكلامي يختلف عن عملية الكتابة لأن الخطاب النقدي لا يمكن أن يقول كل شيء دفعة واحدة.

لذلك يميز " جينيت " بين السارد والمؤلف من خلال علاقة السارد بالنص المسرود فيقسمه إلى نوعين:

أ - **السارد غيري القصة:** وهو السارد الذي لا ينتمي إلى العالم التخيلي الذي تحكيه الرواية ويحكيها بضمير الغائب.

ب - **السارد مثلي القصة:** وهو الذي يستعمل ضمير المتكلم في حكاية القصة [بر].

إن " لينتفلت " (Lintvelt) حاول أن يفرق بين السارد والمسرود في القصة، من خلال أربع مستويات:

1 - **المؤلف الواقعي – القارئ الواقعي:** وهما لا ينتميان إلى العالم التخيلي الذي تروي عنه الرواية بل إلى العالم الموجود فعلا ويمثلان طرفا الرسالة الأدبية فالمؤلف الواقعي هو كاتب القصة ومبدعها والقارئ الواقعي هو متلقي الرواية ومستقبلها.

2 - **المؤلف المجرد – القارئ المجرد:** المؤلف المجرد هو الأنا الثانية التي يخلقها الكاتب أثناء إنتاج عمله الروائي وهو يختلف كلية عن الإنسان الحقيقي الذي يرسم في إبداعه صورة سامية له.

وبذلك فإن المؤلف الواقعي والقارئ الواقعي موجودان خارج النص بينما المؤلف المجرد والقارئ المجرد موجودان داخل العمل الأدبي (النص).

3 - **السارد الخيالي – المسرود له الخيالي:** السارد الخيالي هو ينقل العالم الروائي الذي صنعه المؤلف المجرد إلى المسرود له الخيالي.

---

1 - صلاح فضل: بلاغة الخطاب وعلم النص، (ط، 1)، الشركة المصرية لونجمان، القاهرة، 1996، ص 309.

2 - إلهام علول: بنية الخطاب الروائي، ص 23.

4 - **المثلون:** ويظهرون عندما تتولى إحدى شخصيات القصة السرد لشخصية أو شخصيات متعددة في القصة أيضا.(لخ)

1. **علاقة تفسيرية:** " تجيب هذه الحكايات المتضمنة على سؤال من نمط: ماذا حدث للوصول إلى الحدث الحالي ترد على فضول المستمعين داخل القصة وتطفئ فضول القارئ لمعرفة ما حدث". (بر) من ذلك رواية " الحالة العجيبة " للدكتور " جايكل " و " السيد هايد ".
2. **علاقة موضوعاتية:** تظهر هذه العلاقة من خلال اللجوء إلى الإقناع وأخذ العبرة، " هذا النوع من العلاقة لا يؤكد على ضرورة التواصل الزماني والمكاني بين القصتين بل يؤكد ويقوم على علاقة مقابلة أو مماثلة بينهما، من ذلك رواية " الناظر " (LE VOYEUR) لروب غرييه Alain Robbe-Grillet (1922 -2008) (تر).
3. **علاقة التسلية أو الإعاقة:** لا توجد أي علاقة مضمونية بين مستويي القصة إنما فعل السرد هو الذي يضطلع بالوظيفة فيها ويرى " جينيت ": " أن أشهر مثال عليها يوجد في قصص ألف ليلة وليلة التي تصد من خلالها شهرزاد بين الموت المتعلق على رقبتها وتكسب عن طريق تطويل الحكاية ولإثارة اهتمام شهريار تطويلا لزمن حياتها نفسه"(ير).

ومن هنا فإن مقولة " الصوت " ترتبط بالعلاقات بين الراوي وبين من يروي لهم والحكاية التي يرويها، كما أنها ذات علاقة بالزمن لذلك فإن علاقة الصوت بالزمن هي أربعة أنماط سردية:

1 - **السرد اللاحق (Ultérieur):** وهو الوضع الشائع في القص الكلاسيكي الذي يحكي أحداثا ماضية.

---

1 - م، س: ص 24.

2 - جيرار جينيت: خطاب الحكاية بحث في المنهج، ترجمة: محمد معتصم عبد الجليل الأزدي وعمر الحلي، (ط، 2)، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة 1997، ص 244.

3 - نفسه، ص ن.

4 - إلهام علول : بنية الخطاب الروائي، ص 26.

2 - **السرد السابق (Antérieur):** وهو القص الذي يقوم على التنبؤ بالمستقبل مع إشارة للحاضر.

3 - **السرد المتزامن (Simultané):** وهو الذي يقص الحاضر المعاصر للفعل والحدث.

4 - **السرد المتداخل (Intercale):** وهو الذي يقص الأحداث المتأرجحة بين لحظات مختلفة. (لخ)

وربما كان هذا النوع الأخير أشد تعقيدا، لأنه سرد متعدد الوجهات حيث تترابط الحكاية والقصة، بحيث تصبح الثانية تمثيلا لرد فعل الأولى وهذا ما يقتضي درجة عالية من الدقة سواء خلال عمليات التأليف أو خلال عمليات التحليل

4 - الزمن Temps:

يعتبر الزمن من المفاهيم التي اختلف حولها كل من العلماء والفلاسفة والمفكرين، اذ لا يكاد يوجد تعريف متفق عليه وذلك حسب اختلاف وجهة نظر كل منهم.

ويورد صلاح فضل تحديد " أفلاطون " (Platon) للزمن بقوله: " مرحلة تمضي لحدث سابق إلى لاحق " (بز).

أي أن الزمن يشمل حدثين أولهما ماض يمتد وصولا إلى الحاضر وثانيهما في فترة معينة.

أما " أندري لالاند " (A. Lalande) فاعتبره " متصور على أنه ضرب من الخيط المتحرك الذي يجر الإحداث على مرأى من نلاحظ هو أبدًا في مواجهة الحاضر " (تز).

يعطي " لالاند " تصورا حول الزمن فيشبهه بالخيط الذي تتوالى عبره الأحداث في نشاط وديناميكية ويشترط في ذلك ملاحظ يعمل على تنظيم هذه الأحداث في الزمن الحاضر.

وبذلك ركزت الدراسة الأدبية قديما كل اهتمامها على المادة الحكائية لكن " توماشفسكي ". وانطلاقا من تصور " الشكلانيين الروس " يميز بين المبنى الحكائي والمتن

1 - صلاح فضل: بلاغة الخطاب وعلم النص، ص 301.

2 - عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية (بحث في تقنيات السرد)، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، سلسلة عالم المعرفة عدد240، كانون الأول، 1998، ص 261.

3 - نفسه: ص ن.

الحكائي والذي يخضع أساسا " لمبدأ السببية " قوله: " إن المتن الحكائي يمكن أن يعرض بطريقة علمية حسب النظام الطبيعي، بمعنى النظام الوقتي والسببي للأحداث... وفي المقابل المتن الحكائي يوجد المبنى الحكائي الذي يتألف من نفس الأحداث. بيد أنه يراعي نظام ظهورها في العمل، كما يراعي ما يتبعها من معلومات تعينها لنا " [لخ].

لقد كان تصور " الشكلانيين الروس " بداية للاهتمام بعنصر الزمن في الرواية ومنطلقا في مكوناته وخصائصه بهدف صياغة منهجية واضحة لتحديده داخل النصوص الروائية ورسم الخلفيات البنائية والجمالية التي يكشف عنها. وقد كان للتصنيف الزمني وتحديد توقيت توالي الأحداث وفق العلاقة السببية وإعادة صياغتها جماليا أثره في ظهور تصورات.

اعتمدت الشكلانية لتقسيم السرد إلى مظهرين هما: القصة والخطاب، وعلى غرار " الشكلانيين الروس " يميز " تودوروف " (Todorov) بين زمن القصة وزمن الخطاب. " فزمن القصة عنده خطي، ذلك أن العديد من الأحداث في القصة يمكنها أن تجري في وقت واحد، لكن في الخطاب لا يمكنها أن تأتي مرتبة واحدة بعد الأخرى فهي لا تخضع لنظام ترتيب معين وهذا راجع إلى تعدد الانحرافات الزمنية التي تمدنا بها العديد من الخطابات" [بر].

ومن خلال العلاقة بين زمن القصة وزمن الخطاب يمكن رصد ثلاثة أشكال أولهما التسلسل وذلك بسرد مجموعة من القصص المتصلة فيما بينها بعنصر جامع لغايتها، حيث لا يتم سرد القصة الثانية إلا بعد الانتهاء من الأولى، وثانيهما التضمين حيث يتم فيه تخطيب القصة بأن يغلب استطراد السرد، فالقصة الواحدة تحكي ضمنها مجموعة أخرى من القصص ومثال ذلك قصص ألف وليلة، وثالثهما التناوب: ويتحقق من خلال سرد قصتين تتناوبان في مستوى الخطاب فيتم سرد جزء من القصة يتلوه جزء من القصة الثانية ثم العودة من جديد إلى القصة الأولى فالثانية وهكذا إلى نهاية الرواية. [تر]

1 - عمرو عيلان: الإيديولوجيا وبنية الخطاب الروائي – دراسة سوسيو بنائية – في روايات عبد الحميد بن هدوقة، منشورات جامعة قسنطينة، 2001، ص274.

2 - سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي، ص 73.

3 - نفسه، ص 274.

ويرى " تودوروف " أن " مشكلة استعمال الزمن في العمل السردي تطرح بسبب التباين بين زمنية الحكاية (Temporalité de L'histoire) [المسرودة] وزمنية الخطاب، فزمن الخطاب زمن طولي من بعض الوجوه، على حين أن زمن الحكاية متعدد الأبعاد، إذ يمكن أن تجري جملة من الأحداث في الحكاية في وقت واحد، ولكن الخطاب مرغم على تقديم هذه الأحداث واحد تلوى الآخر"(لخ) .

ويختم " تودوروف " تصنيفه الزمن بإضافة مظهرين آخرين هما: زمن الكتابة وزمن القراءة، "فالأول يصبح عنصرا أدبيا بمجرد ما إن يتم إدخاله في القصة أو في الحالة التي يتحدث فيها الراوي في حكيه الخاص عن الزمن الذي يكتب فيه أو يحكيه لنا. أما الثاني فيتحدد في إدراكنا إياه ضمن مجموع النص، ولا يصبح عنصرا أدبيا إلا بشرط كون الكاتب معتبرا في القصة" (بر).

نجد أن " تودوروف "، قد التزم بالحدود الداخلية للنص الروائي دون انطلاقه إلى السياق الزمني الذي أنجز خلاله النص، أو الفترة والمرحلة التي يتلقى فيها القارئ هذا النص، وهو ما يقودنا للقول بأن زمن الكتابة ليس هو زمن الكاتب، كما أن زمن القراءة غير زمن القارئ.

أما " جينيت " الذي يقسم العمل الأدبي بين " القصة " (Histoire) والتي نعني بها المحتوى السردي أو المدلول وبين " الحكي " (Récit)، وهو النص السردي أو الخطاب الدال أما مصطلح "السرد" (Narration)، فيعني به الفعل السردي المنتج للخطاب "(تر).

وبذلك فهو يميز بين " زمن القصة " و" زمن الخطاب "، فالأول هو زمن الأحداث بينما يمثل الثاني بنية هذه الأحداث في نسيج العمل الأدبي، ليخلص " جينيت " إلى أن العلاقة بين زمن القصة وزمن الحكي هي ثلاث النظام، المدة والتواتر (بر).

1 - عبد الملك مرتاض : في نظرية الرواية، ص 289.

2 - عمرو عيلان: الإيديولوجيا وبنية الخطاب الروائي، ص 275.

3 - إلهام علول: بنية الخطاب الروائي، ص 90.

4 - ينظر: المرجع، نفسه، ص ن.

وقد احتلت ظاهرة الزمن في الرواية حيزا كبيرا في النقد الغربي الحديث لأنها تقنية من التقنيات التي يلجأ إليها الروائيون للتلاعب بالزمن الروائي فاستفاد النقد العربي في دراسة هذه الظاهرة من أعمال "جيرار جينيت" و"تودوروف" وغيرهم.

يقسم " سعيد يقطين " الزمن الروائي إلى ثلاثة أقسام وهي:

1 - **زمن القصة:** هو زمن المادة الحكائية في شكلها ما قبل الخطابي، إنه زمن أحداث القصة في علاقتها بالشخصيات والفواعل (الزمن الصرفي).

2 - **زمن الخطاب:** وهو الزمن الذي تعطي فيه القصة زمنيتها الخاصة من خلال الخطاب في إطار العلاقة بين الراوي والمروي له (الزمن النحوي).

3 - **زمن النص:** تعالق زمن الكتابة بزمن القراءة تجدنا أمام ما نسميه " زمن القص ". كما يتجسد من خلال العلاقة بين الكاتب والقارئ على المستوى الدلالي (الزمن الدلالي) [لخ].

يعتقد معظم النقاد الروائيين المعاصرين بوجود ثلاثة أضرب تتلبس الحدث السردي وتلازمه ملازمة مطلقة:

1. **زمن الحكاية أو الزمن المحكي:** وهي زمنية تتمخض للعالم الروائي المنشأ.
2. **زمن القراءة:** وهو الزمن الذي يصاحب القارئ وهو يقرأ العمل السردي.
3. **زمن الكتابة:** ويتصل به زمن السرد مثل سرد حكاية شعبية ما، وبذلك فهو يشابه فعل الكتابة ويرى " تودوروف " أن هذا الزمن مرتبط بصيرورة التلفظ (Enonciation) [بر].

إذن فالزمن حسب " تودوروف " زمنان، خارجي يشمل زمن الكاتب نظرا للدور الذي يلعبه في التحليل بانتمائه إلى زمن ثقافي معين، وزمن القارئ باعتباره المسؤول عن التأويلات الجديدة التي يعطيها كل عصر المؤلفات التي كتبت في الماضي [تر]. والزمن التاريخي " بمثابة الإطار

1 - سعيد يقطين: انفتاح النص الروائي (النص والسياق)، (ط، 2): المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، 2001، ص 49.

2 - عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية، ص 273.

3 - سعيد يقطين: انفتاح النص الروائي، ص 54.

التاريخي للرواية ويستدل عليه من ذكر بعض الأحداث التاريخية أو الأعياد السنوية الدالة عليه بما في ذلك الزمن الفلكي المتمثل في الفصول، الأسابيع، الأيام، الساعات " [لخ].

إلى جانب الأزمنة الخارجية توجد أيضا أزمنة داخلية " يعني الخطاب الممثل الذي يجب أن نميز من خلاله في بداية الأمر بين زمن القصة أو الزمن المروي أو الزمن الممثل، زمنية خاصة بالعالم المروي وزمن الكتابة أو زمن القص، زمن مرتبط بسياق التلفظ حاضر أيضا داخل النص، وزمن القراءة الخاص بالمدة الزمنية الضرورية لقراءة النص " [بر].

1 - **زمن القصة:** يخضع هذا الزمن بالضرورة للتابع المنطقي للأحداث [تر].

غير أن التداخل العميق بين الماضي والحاضر في الرواية الجديدة قد دعا بعض الدارسين بالتمييز في زمن القصة:

أ - **زمن القص (موت الزمن):** وهو زمن الحاضر الروائي أي الزمن الذي ينهض فيه السرد.

ب - **زمن الوقائع:** هو زمن ماض تحكي عنه الرواية ويتم أيضا ترهينه ليتداخل بالزمن الأول [بر].

2 - **زمن الخطاب:** لا يتقيد زمن الخطاب بذلك التتابع المنطقي للأحداث الذي يخضع له زمن القصة، ويرى الناقد " عبد الله إبراهيم " أن "سعيد يقطين " بعد أن يندمج ذلك المثال ويقصد بالمثال طريقة التحليل وتحديد المفاهيم والأدوات الإجرائية ، يقوم بتعميمه على الروايات التي اختارها ميدانيا ثانيا لتحليله بعد الميدان الأول وهو رواية " الزيني بركات " مستنتجا أن زمن الخطاب لا يقدم زمن القصة بالترتيب نفسه ". [سم]

وبالتالي فسرد الأحداث في رواية ما يتخذ أشكالا متعددة وعلى الشكل التالي: [شم]

---

1 - إلهام علول: بنية الخطاب الروائي، ص 96.

2 - رشيد بن مالك: قاموس مصطلحات التحليل السيميائي للنصوص (عربي، انجليزي، فرنسي)، دار الحكمة، فيفري 2000، ص 225.

3 - حميد لحميداني: بنية النص السردي، ص 73.

4 - إلهام علول: بنية الخطاب الروائي، ص 96.

5 - نور الدين السد: الأسلوبية وتحليل الخطاب، ج2، ص ص 168، 169.

6 - حميد لحميداني: بنية النص السردي، ص 73.

← ج د ← ب ← أ

2 -1- **النظام الزمني:** تتم دراسة النظام الزمني في النص الروائي على المقارنة بين ترتيب الأحداث في السرد وترتيب تتابع الأحداث في الزمن الروائي فإذا كان زمن الرواية مرتبا ترتيبا مخصوصا، فليس شرطا أن يتقيد الزمن السردي به ولا يمكن للمقاطع السردية التقيد بهذا النظام الزمني [لخ].

فالنظام الزمني هو نتاج عدم تطابق نظام السرد مع نظام القصة.

2 -1- 1- **الإسترجاعات:** يعرفه " حسن بحراوي " بقوله: "إن كل عودة للماضي تشكل بالنسبة للسرد استذكار يقوم به لماضيه الخاص، ويحيلنا من خلاله على أحداث سابقة عن النقطة التي وصلتها القصة" [بر].

2 -1- 1- 1- **الاسترجاع الخارجي:** يعود فيه السارد إلى ماض سابق لبداية الرواية " ويقف إلى جانب الأحداث والشخصيات ليزيد في توضيح الأخبار الأساسية في القصة وفي إعطاء معلومات إضافية تتيح للقارئ فرصة جديدة في فهم الأخبار كما أن هذه الإستذكارات تخرج عن خط زمن القصة، لتسير وفق خط زمني خاص بها، لا علاقة له بسير الأحداث في القصة " [تر].

2 -1- 1- 2- **الاسترجاع الداخلي:** يعود إلى ماض لاحق لبداية رواية تأخر تقديمه في السرد وهو نوعان:

أ - **الاسترجاع الداخلي الغيري:** يتناول مضمونا قصصيا يختلف عن مضمون الرواية الأول، كأن يتم إدخال شخصية حديثة إلى السرد، ويقوم السارد بالتعريف بها عن طريق العودة إلى ماضيها، أو استرجاع الماضي القريب لشخصية غابت عن الأحداث وتعود للظهور من جديد.

---

1 - نور الدين السد: م، س، ج 2، ص ص 165، 166.

2 - حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي (القضاء، الزمن، الشخصية)، (ط، 1)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، 1990، ص 221.

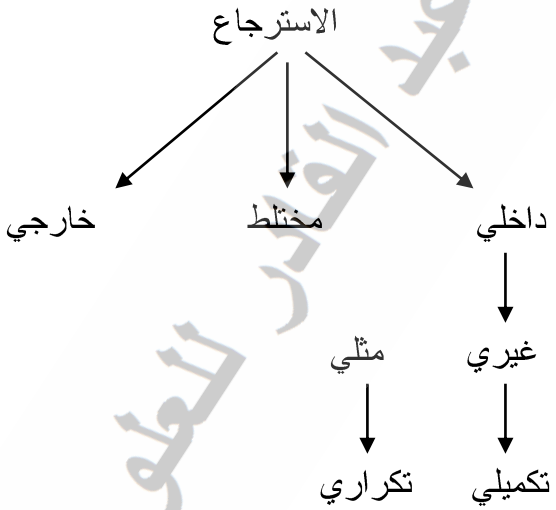
3 - نور الدين السد: م، س، ج 2، ص 170.

ب - **الاسترجاع الداخلي المثلي:** ويتناول المضمون القصصي نفسه الذي تناولته الحكاية وهو نوعان:

- تكراري: لا يبلغ أبعادا نصية واسعة إلا نادرا، ذلك أنه يعود إلى الوراء للتذكير بأحداث سبق الوقوف عليها.
- تكميلي: ويتناول المقاطع التي تأتي لسد فجوة سابقة في الحكاية [1].

2 -1 -1 -3 - الاسترجاع المختلط: وهو استرجاع مزجي ويحدد بخاصية السعة إذ يقوم هذا الاسترجاع على استرجاع خارجي يمتد حتى ينظم إلى منطق الأولى ويتعداه.

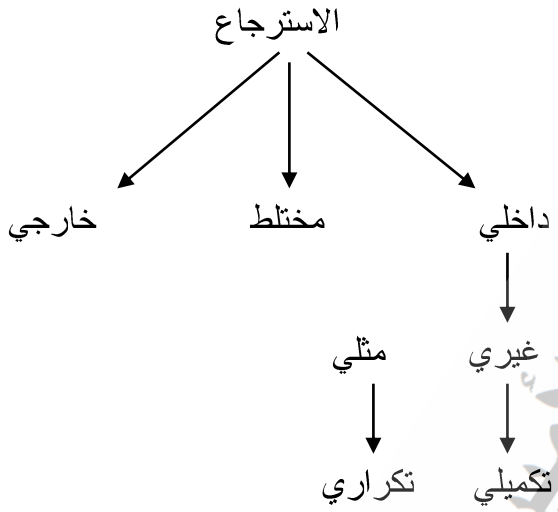
والشكل التالي يمثل تفرعات الاسترجاع [2]:



2 -1 -2 - الاستباق: وهو حكي الأشياء قبل وقوعها " وتعد الرواية بضمير المتكلم أكثر ملاءمة لتوظيف الاستباق من غيرها في طابعها التصريحي بالذات يمكن الراوي من التلميح إلى ما هو مستقبل بالنسبة للقارئ لأنه ماض بالنسبة إليه " [3].

وينقسم إلى ثلاثة أقسام ولا يختلف عن الاسترجاع من أنواعه إلا من حيث أن سعة الأول تتحدد فيما سيأتي في حين أن سعة الثاني موجود فيما مضى والشكل التالي يمثل أنواع الاستباق: [4]

1 - إلهام علول: بنية الخطاب الروائي، ص ص 126، 127.
2 - نفسه: ص 127.
3 - م، س: ص 131.
4 - نفسه، ص 132.



2 -1 -3 - <u>الاستشراف</u>: يعتبر الاستشراف تقنية أخرى من تقنيات السرد وتعرفه " يمنى العيد " بمفهومه الفني " تقديم الأحداث اللاحقة والمحققة – حتما – في امتداد بنية السرد الروائي على عكس التوقع الذي قد يتحقق وقد لا يتحقق ". (لخ)

والاستشراف نوعان: داخلي ويتألف من إشارات مستقبلية تسهم بدورها في وظيفة الخبر الأساسي في القصة وخارجي يتعلق عرضه بالخبر الأساس في القصة. (بر)

2 -2 - <u>المدة أو الاستغراق الزمني (La durée):</u>

يترجمها بعضهم بالديمومة و" تعني المدة الحال التي تمتد من لحظة إلى لحظة أخرى معينة من أجل انجاز عمل ". (تر) وتتمثل تحليل مدة النص القصصي في ضبط العلاقة التي تربط بين زمن الحكاية أو الرواية الذي يقاس بالثواني والدقائق والساعات... والسنوات، وطول النص القصصي أي السرد الذي يقاس بالجمل والفقرات والأسطر والصفحات، وتقود دراسة هذه العلاقة إلى استقصاء سرعة السرد والتغيرات التي تطرأ على نسقه من تعجيل أو تبطئة له.

يدرج بعض الباحثين مستويات أساسية تحت عنصر " المدة " أو " الديمومة " وهذه المستويات هي: (بر)

1 - يمنى العيد: تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، (ط، 1): دار الفارابي، بيروت ، لبنان، 1990، ص 81.
2 - ينظر، نور الدين السد: الأسلوبية وتحليل الخطاب، ج 2، ص ص 167، 168.
3 - نفسه، ص 171.
4 - نفسه، ص 172.

التلخيص أو الإيجاز Résumé.

الحذف أو القطع أو الإسقاط Ellipse.

المشهد Scéne.

التوقف Pause.

2 -2 -1 - <u>سرعة السرد:</u>

تتجلى مظاهر تسريع السرد، من خلال تقنيتي الخلاصة والحذف، حيث يتقلص زمن السرد إلى حده الأدنى، فيختزل لنا الكاتب في عبارات وجيزة أطوارا من القصة كبيرة أو صغيرة بحسب اختلاف الأوضاع الحكائية وتغر الوسائط المستعملة.

<u>التلخيص: Résumé</u>

تعتبر الخلاصة أو التلخيص من الوسائل التي يلجأ إليها السارد في سريع السرد وتمثل مهارة التلخيص جزءا من كفاءة السرد ذاتها، وهي لذلك تعد " عنصرا هاما في الشرح، يتوقف عليه نسبة كبيرة من نجاح التحليل في الوصول إلى البنية السردية "[1].

والتلخيص يعد بمثابة " تقنية زمنية تكون وحدة من زمن القصة تقابل وحدة أصغر من زمن القصة تقابل وحدة أصغر من زمن الكتابة، تلخص لنا فيها الرواية مرحلة طويلة من الحياة المعروضة"[2].

وتحتل الخلاصة مكانة محدودة في السرد الروائي، بسبب طابعها الإختزالي الذي يفرض عليها المرور سريعا على الأحداث.

2 - <u>الحذف Ellipse:</u>

يشكل الحذف أو القطع في الرواية المعارة أداة أساسية، لأنه يسمح بإلغاء التفاصيل الجزئية التي كانت الروايات الرومانسية والواقعية تهتم بها كثيرا.

1 - صلاح فضل: بلاغة الخطاب وعلم النص، ص 314.

2 - حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، ص 145.

ويلجأ الروائيون التقليديون في الكثير من الأحيان، إلى تجاوز بعض المراحل من القصة دون الإشارة بشيء إليها. " ويكتفي عادة بالقول مثلا: ومرت سنتان أو وانقضى زمن طويل فعاد البطل من غيبته... إلخ. ويسمى هذا قطعا ". [لخ]

ويتضح في هذين المثالين أن القطع إما أن يكون محددا أو غير محدد وهو يحقق في الرواية المعاصرة مظهر السرعة في عرض الوقائع، في الوقت الذي كانت فيه الرواية الواقعية تتصف بالتباطؤ.

2 -2- 2 - تعطيل السرد:

تعرضنا فيما تقدم لمظاهر تسريع السرد، من خلال تقنيتي الخلاصة والحذف وننتقل الآن لمعالجة الحركة المعارضة للتسريع، أي ما يتصل بإبطاء السرد وتعطيل وتيرته بالتركيز على ابرز تقنيتين تقومان بهذا العمل، وهم تقنيتي المشهد والوقف.

1 - المشهد: Scéne

ونعبر عنه رياضيا بالمعادلة: ز ن = ز ح على اعتبار (ز ن) هو زمن النص، و (ز ح) هو زمن الحكاية، أي أن زمن النص أو الزمن السردي يقترب إلى حد كبير من زمن الحكاية، إن لم يكن مطابقا له "فالمشهد في السرد هو أقرب المقاطع الروائية إلى التطابق مع الحوار في القصة بحيث يصعب علينا دائما أن نصف بأنه بطيء أو سريع أو متوقف ". [بر]

وإذا عرضنا هذه التقنية على المقياس المعياري الذي وضعه تودوروف سنجد بأن " المشهد هو الذي يحقق تقابلا بين وحدة من زمن القصة، ووحدة مشابهة من زمن الكتابة ". [تر]

يحتل المشهد موقعا متميزا ضمن الحركة الزمنية للرواية، بفضل قدرته على تكسير رتابة الحكي لكون ضمير الغائب الذي لا يزال يهيمن على أساليب الكتابة الروائية.

2 - الوقفة: Pause

على عكس الخلاصة، فإن الوقف أو الاستراحة يمكن أن نعبر عنها بالمتراجحة

1 - م، س: ص 77.
2 - حميد لحميداني: بنية النص السردي، ص 76.
3 - حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، ص 166.

ز ن > ز ح أي زمن النص أطول من زمن الحكاية.

ويعتبر الوقف شكلا من أشكال المفارقات الزمنية " وهو يحصل عموما نتيجة الانتقال من رواية الأحداث إلى الوصف الذي يوقف الأحداث المتنامية إلى الأمام بغية التأمل في مشهد ما أو شيء ما."[1]

فالوصف يقتضي عادة انقطاع السيرورة الزمنية، ويعطل حركتها.

2 -3 - <u>التواتري السردي:</u>

" التواتر في القصة هو مجموع من علاقات التكرار بين النص والحكاية ويعزى إلى "جيرار جينيت" الريادة في الاهتمام بعلاقات التواتر الذي عده أحد السمات الأساسية للزمنية السردية وربطه بمفهوم الجهة عند اللسانيين ويرى " جينيت " أن أي حدث ليس له فقط إمكانية الوقوع إنما أيضا أن يحاور الوقوع مرة أو مرات أخرى ". [2]

أي احتمال تكرار الحكاية في القصة بأشكال مختلفة وهو ما يقودنا إلى التعرف على هذه الأشكال الثلاثة " قص مفرد هو ملفوظ واحد يستدعي حدثا وهو الحالة الأكثر شيوعا وقص مكرر إذ أن عدة ملفوظات تثير نفس الحدث، إما بصفة تكاملية أو بصفة متعارضة ". [3] وذلك عندما يستحضر عدة شخوص نفس الحدث المعيش من خلال وجهات نظر مختلفة ونعثر على هذا المثال كثيرا في رواية الرسائل.

" والقص المؤلف عندما يكون هناك ملفوظ واحد يستدعي عدة أحداث متشابهة ومتتابعة، أنها حالة ملفوظات الماضي الناقص (الماضي الناقص هو زمن التكرار)". [4] وتورد إلهام علول في حديثها عن هذه القضية بأن المثال الأكثر تمثيلا نعثر عليه عند فلوبير Gustave Flaubert(1821 -1880). " في نهاية " التربية العاطفية " (L'éducation

1 - رشيد بن مالك: قاموس مصطلحات التحليل السيميائي للنصوص، ص 128.

2 - إلهام علول: بنية الخطاب الروائي، ص 148.

3 - فرانسوا شوفا لدون: مدخل إلى السميولوجيا (نص – صورة)، ترجمة: عبد الحميد بورايو، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1995، ص 59.

4 - نفسه: ص 60.

sentimental) إنها الجملة القصيرة: " رحل التي تختصر عدة رحلات متتابعة قام بها فريدريك مورو "[1].

4 -1 - أنواع الزمن:

1 - **الزمن المتواصل:** يعرفه " عبد الملك مرتاض " بقوله: " هو الذي يأتي متواصلا دون إمكان إفلاته عن سلطان التوقف ودون استحالة قبول الالتقاء أو الاستبدال بما سبق من الزمن وبما يلحق منه في التصور والفعل ويطلق عليه " الزمن الكوني "، فكأنه الزمن الأكبر الذي يظرف الأحياء والأشياء... وهو زمن طولي متواصل أبدي ولكن حركته ذات ابتداء وذات انتهاء "[2].

وكأن هذا الزمن متصل الوجود، رغم جهلنا لما مضى من أزمنة الأولين وما قبل وجودهم ولكننا نسلم بوجودها إما على سبيل السرود التاريخية، وإما باعترافنا بهذه الظاهرة الزمنية رغم عدم وعينا إياها.

2 - **الزمن المتعاقب:** هذا الزمن تعاقبي في حركيته المتكررة لأن بعضه يعقب بعضه ولأن بعضه يعود على بعضه الآخر دونما انقطاع. " فهذا الزمن ناسخا لنفسه من وجهة، كما أنه لا يتقدم ولا يتأخر وإنما يدور حول نفسه على وجه الدهر "[3]. ونجد هذا الزمن ماثلا خصوصا في دورات الفصول إذ يكرر نفسه برتابة.

3 - **الزمن المنقطع أو المتشظي:** وهو عكس الزمن المتعاقب " هو الزمن الذي يتمخض لحدث معين، حتى إذا انتهى إلى غايته وانقطع وتوقف ومثل هذا الزمن قد لا يكرر نفسه إلا نادرا جدا فهو زمان طولي، لكنه متصف بالإضافة إلى ذلك بالإنقطاعية لا بالتعاقبية ".[4]

ما يلاحظ على هذا الزمن أنه لا يلتقى أبدا ولا يعود إلى الوراء أبدا وهذا ما يجعله غير مستمر رغم أنه طولي.

---

1 - نفسه: ص ن.

2 - عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية، ص 265.

3 - م، س: ص ن.

4 - نفسه: ص ن.

4 - **الزمن الغائب:** لا يفارق هذا الزمن الإنسان منذ ميلاده إلى مماته " وهو المتصل بأطوار الناس حين ينامون وحين يقعون في غيبوبة وقبل تكون الوعي بالزمن (الجنين – الرضيع) وقبل إدراك الصبي السن التي تتيح له تحديد العلاقة الزمنية بين الماضي والمستقبل خصوصا، كان يقول " أمس " هو يريد " الغد " أو العكس " [1].

هذا الزمن لا يلتقي أبدا فكأنه يتكئ على خطوط مستقيمة متقطعة متجهة تلقاء الأمام.

5 - **الزمن الذاتي:** يعرفه " مرتاض " بقوله: " يمكن أن نطلق عليه أيضا " الزمن النفسي " وقد نبه له العرب وإن لم يطلقوا عليه هذا المصطلح وسمي بالزمن الذاتي لأن الذاتي متناقض للموضوعي. " [2]

رغم أن الزمن في كل أطواره موضوع في ذاته إلا أن صورة التعامل معه هي التي تعمل على تحويل موضوعيته إلى ذاتية، لذلك سمي بالزمن الذاتي.

4 -2 - السرد ومكوناته :

4 -2 -1 - تعريف السرد:

" يعني السرد (Narration) التواصل المستمر الذي من خلاله يبدو الحكي (Narrative) كمرسلة يتم إرسالها من مرسل إلى مرسل إليه. والسرد ذو طبيعة لفظية (Verbal) لنقل المرسلة وبه كشكل لفظي يتميز عن باقي الأشكال الحكائية (الفيلم – الرقص – البانتوميم...) " [3].

يركز هذا المفهوم على عنصرين أساسين هما: " عنصر التواصل " و"اللفظية" فالأول يستدعي تتابع حكي أكثر من حدث بشكل مترابط ومتماسك خاليا من الثغرات الزمنية التي قد تؤدي إلى خلل أو زحزحة في سير الأحداث، أما العنصر الثاني ألا وهو " اللفظية " رغم أنه لا توجد إشارة كون الأداة مكتوبة أو شفوية إلا أننا نعتقد أنها مكتوبة ذلك أن الأداة

1 - نفسه: ص ن.

2 - م، س: ص 267.

3 - سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي، ص 41.

المستخدمة في الفيلم هي شفوية يتلقاها المشاهد ببصره وسمعه أثناء رؤيته الفيلم أو غيره من الفنون.

يعرفه " حميد لحميداني " بقوله: " السرد هو الكيفية التي تروى بها القصة عن طريق القناة المتمثلة في الراوي – القصة – المروي له، وما تخضع له من مؤثرات بعضها متعلق بالراوي والمروي له والبعض الآخر متعلق بالقصة ذاتها" [لخ].

وبذلك فإن السرد هو الطريقة التي يقدم بها الروائي عمله المروى ويشترط في ذلك حضور هذه القناة، وبما أن الخطاب الروائي لابد له من كاتب أو متكلم لذلك فإن فعل أو عملية الإنتاج هي التي يمكن اعتبارها السرد بعينه، وخلال الخطاب نتعرف على القصة باعتبارها موضوعه والسرد باعتباره عملية إنتاجية.

1 - **الراوي (Narrateur):** هو " المرسل الذي يقوم بنقل روايته إلى المروي له أو القارئ المستقل وهو شخصية من ورق على تعبير " بارت " – وتابع في هذا التعبير عبد الملك مرتاض – ولأنه كذلك وسيلة وأداة تقنية يستخدمها الروائي ليكشف بها عن عالم روايته "[بر].

ويعرفه " رشيد بن مالك " بقوله: " الراوي هو الذي يخفي أفكار الشخصيات أو يجلوها ويجعلنا بذلك نقاسمه تصوره لنفسية الشخصيات سواء في اختيار الخطاب المباشر أو المحكي ويختار في ذلك النظام التسلسلي أو الانقلابات الزمنية ".[تر] فالقصة وسيلة إضافية لجعل الراوي حاضرا وتتمثل في إبرازه ماثلا داخل العالم المتخيل فلا وجود لقصة بلا راو.

2 - **الراوي (Narré):** المروي على حد تعبير " حميد لحميداني " هو المادة الحكائية التي بين يدي الراوي والتي هو بصدد سرد تفاصيلها وأحداثها أو الزاوية نفسها التي تحتاج إلى راو ومروي أو إلى مرسل ومرسل إليه " [بر].

1 - ينظر:حميد لحميداني: بنية النص السردي، ص 45.

2 - نفسه: ص ن.

3 - رشيد بن مالك: مصطلحات التحليل السيميائي للنصوص، ص 119.

4 - حميد لحميداني: م، س، ص 29.

بذلك فإن هناك صلة وثيقة بين هذا المروي والجمهور المتلقي باعتباره الطرف المتأثر بما يرمي إليه الراوي في المتن الحكائي، فلا يمكن القول بوجود احدهما في بنية رواية ما دون الآخر.

3 - **المروي له (Narrataire):** يتفق مع المروي في كونه يتخذ مكان المستهلك ويختلف عنه بأنه "هو الذي يقابل القارئ أو المتلقي شخصا مباشرا، أو مجموعة أشخاص، كما قد يكون مجتمعا بأكمله كما أنه قد يكون إيديولوجية في قالب تخييلي يخاطبها الروائي ويدافع عنها من خلالها، فهو بغرض التأثير على القارئ حتى يقنعه بآرائه التي ضمنها في الرواية، فالمبدأ في علاقة الراوي بالقارئ هو مبدأ الثقة لأن القارئ ينقاد مبدئيا نحو الثقة في رواية الرواية " [1].

من هنا نجد أن العلاقة بين الجمهور المتلقي والراوي ليست بغرض التأثير فقط بل تعدتها إلى حد الثقة من جانب القارئ الذي له دور أيضا في التأثير على الراوي وما دامت الثقة متبادلة بين الطرفين فهذا ما يساعد على رواج الإبداع الروائي.

4 -2 -2 - أنواع السرد:

1 - **السرد الاستذكاري:** تعود نشأة السرد الاستذكاري كخاصية حكائية في المقام الأول، إلى الملاحم القديمة وأنماط الحكي الكلاسيكي، حيث تطور بتطورها، وانتقل عبرها إلى الأعمال الروائية الحديثة التي ظلت وفية لهذا التقليد السردي، وحافظت عليه بحيث أصبح يمثل أحد المصادر الأساسية للكتابة الروائية.

فكل رواية تتوفر على ماضيها الخاص، مثلما تتوفر أيضا على حاضرها ومستقبلها الخاصين بها. " وهذا الماضي أو سواه من الأزمنة، لا يمكن فهمه إلا في سياق الزمن السردي المتجسد في النص، أي من خلال العلامات والدلائل المؤشرة عليه والماثلة فيه " [2].

إذن فإن كل عودة للماضي تشكل بالنسبة للسرد استذكارا، يقوم به لماضيه الخاص ويحيلنا من خلاله على أحداث سابقة عن النقطة التي وصلتها القصة، ومن بين الأنواع الأدبية

1 - نفسه، ص 45.

2 - حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، ص 121.

المختلفة تميل الرواية أكثر من غيرها إلى الاحتفال بالماضي واستدعائه لتوظيفه بنائيا عن طريق استعمال الإستذكارات التي تأتي دائما لتلبية بواعث جمالية وفنية خالصة في النص الروائي، " وتحقق هذه الإستذكارات عددا من المقاصد الحكائية، مثل ملء الفجوات التي يخلفها السرد وراءه سواء بإعطائنا معلومات حول سوابق شخصية جديدة دخلت عالم القصة، أو باطلاعنا على حاضر شخصية اختفت عن مسرح الأحداث ثم عادت للظهور من جديد ". (لخ)

وهناك وظائف أخرى للاستذكار أقل انتشارا، ولكنها أيضا ذات أهمية كبيرة " مثل الإشارة إلى أحداث سبق للسرد أن تركها جانبا، واتخاذ الاستذكار وسيلة لتدارك الموقف وسد الفراغ الذي حدث في القصة " (بر).

أي يمكن العودة إلى أحداث سبقت إثارتها برسم التكرار الذي يفيد التذكير أو حتى لتغيير دلالة بعض الأحداث الماضية سواء بإعطاء دلالة لما لم تكن له دلالة أصلا أو لسحب تأويل سابق واستبداله بتفسير جديد، وكل ذلك يجعل الاستذكار من أهم وسائل انتقال المعنى داخل الرواية ويمكننا بالتالي من التحقق مما يرويه السرد عن طريق تلك الإرجاعات التي تثبت صحته أو خطأه.

2 - <u>السرد الإستشرافي:</u>

يستعمل مفهوم السرد الاستشرافي للدلالة على كل مقطع حكائي يروى أو يثير أحداثا سابقة عن أوانها، أو يمكن توقع حدوثها " يقتضي هذا النمط من السرد قلب نظام الأحداث في الرواية عن طريق تقديم متواليات حكائية محل أخرى سابقة عليها في الحدوث. أي القفز على فترة ما من زمن القصة وتجاوز النقطة التي وصلها الخطاب، لاستشراف مستقبل الأحداث والتطلع إلى ما سيحصل من مستجدات في الرواية" (تر).

وتعد الاستشرافات الزمنية (Prolepses temporelles) عصب السرد الاستشرافي ووسيلته إلى تأدية وظيفته في النسق الزمني للرواية ككل، أما على المستوى الوظيفي، فهي

1 - نفسه: ص 122.

2 - نفسه: ص ن.

3 - حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، ص 132.

تعمل بمثابة تمهيد أو توطئة لأحداث لاحقة، يجري الإعداد لسردها من طرف الراوي، فتكون غايتها في هذه الحالة هي حمل القارئ على توقع حادث ما أو التكهن بمستقبل احدى الشخصيات.

كما قد يأتي الاستشراف على شكل إعلان (Annonce)، كالإعلان عن زواج أو مرض أو موت إحدى الشخصيات، وهذا النوع من الاستشراف أطلق عليه جيرار جينيت اسم " الاستشرافات الخارجية " تميزا لها عن " الاستشرافات التكميلية ". والغاية من هذا النوع هو ملء ثغرة حكائية سوف تحدث في وقت لاحق من جراء أشكال الحذف المختلفة التي تتعاقب على السرد [1].

أما النوع الثالث فهو " الاستشرافات التكرارية " Prolepses répétitive التي تكرر مسبقا، مقطعا سرديا لاحقا "[2].

وأهم خاصية للسرد الاستشرافي، هي كون المعلومات التي يقدمها لا تتصف باليقينية وهذا ما يجعل من الاستشراف حسب " فينريخ " شكلا من أشكال الانتظار، فإذا لم يقع الحدث بالفعل ليس هناك شيء يؤكد على وقوعه.

5 - الفضاء في العمل الروائي:

يعتبر الفضاء ركيزة من ركائز العمل الروائي، فهو يسهم في بناء بيئة ضرورية تساعد القارئ على تجسيد المواقف وتحليل الأبعاد النفسية والاجتماعية والفكرية للشخصية وبذلك لا يصبح الفضاء غطاء خارجيا أو شيئا هامشيا، بل يصبح هو القالب الذي تتزايد قيمته كلما كان ملتحما مع العمل الروائي.

فالفضاء هو الجغرافية الخلاقة في العمل الفني، وينشأ بتصاهر وجهات نظر متعددة " فهو موجود على عدة مستويات، مستوى الراوي على اعتبار أنه كائن مشخص وتخيلي وأساسي،

1 - المصدر نفسه، ص 132.

2 - المصدر السابق: ص 132.

وعلى مستوى اللغة المستعملة لأنها أداة تحديد المكان، ثم على مستوى الشخوص الأخرى التي يحتويها المكان "[لخ].

أي أن الرواية في علاقتها بالفضاء قد تجسد أو تصور عالما واقعيا معيشا أو عالما مخالفا تماما له، ومن ثمة فهي تخضع إلى دراسة بني داخلية تعالج هذه الواقعية أو تلك، من أجل أن تربط هذا بذلك " فكل مستمد من تأثير الآخر عليه، كتأثير الفنان التشكيلي (الرسام) في صورة طبيعية معينة على روائي أو أديب في موضعه "[بر]. هذا بالإضافة إلى الجانب الجمالي، الذي يتعلق في التكوين المادي للنص الروائي، من حيث شكل الكتاب والأسلوب من عبارات وفقرات أو حتى جمل، وكل ما له علاقة في بناء روائي خاص، فيضفي عليه هذه الجمالية المتميزة.

يمكننا القول بعد هذا، إن الفضاء في الرواية الواقعية يكتسب أهمية بالنسبة للسرد وذلك عند وصفه بشكل مطول ودقيق مثلما يكتسب هذه الأهمية أيضا عندما يؤسس مع غيره من الأمكنة الموصوفة فضاء الرواية بكامله.

وسنحاول تسليط الضوء على مصطلح الفضاء وذلك بتحديد معالمه ضمن الروايات التي ترجمتها "مي زيادة"؛ فالفضاء في هذه الروايات يتعدد ويتنوع، لكن بعد أن نتعرض إلى أهم الآراء والتصورات التي سعت لضبط مفهوم الفضاء على حسب أنواعه.

5 -1 - أنواع الفضاء:

1 - الفضاء الجغرافي: L'espace géographique

يقصد به الإطار المكاني الذي تدور فيه الأحداث، وتتحرك فيه الشخصيات، وينبني عن طريق إمكان اللغة الإيهام بالمكان الذي تصوره القصة المتخيلة. " ويعكس قدرة الروائي على تحويل المكان – حقيقيا كان أو خياليا – الذي تدور فيه أحداث القصة "[تر].

1 - حميد لحميداني: بنية النص السردي، ص 72.

2 - م، س: ص 72.

3 - إلهام علول: بنية الخطاب الروائي، ص 174.

فالفضاء معادل لمفهوم المكان في الرواية، ولا يقصد به بالطبع المكان الذي تشغله الأحرف الطباعية التي كتبت بها الرواية، ولكن ذلك المكان الذي تصوره قصته المتخيلة[لخ].

2 - الفضاء النصي L'espace textuel:

يقصد به " الحيز الذي تشغله الكتابة ذاتها – باعتبارها أحرف طباعية – على مساحة الورق ويشمل ذلك طريقة تصميم الغلاف ووضع المطابع، وتنظيم الفصول وتغيرات الكتابة المطبعية وتشكيل العناوين وغيرها ". [بر]

وهو فضاء مكاني أيضا، لأنه لا يشكل إلا عبر مساحة الكتاب وأبعاده، غير أنه مكان محدود، لا علاقة له بالمكان الذي يتحرك فيه الأبطال، فهو مكان تتحرك فيه – على الأصح – عين القارئ، فهو بكل بساطة فضاء الكتابة الروائية باعتبارها طباعة.

3 - الفضاء الدلالي L'éspace figuré:

هو الفضاء الذي يشير إلى الصورة التي تخلقها لغة الحكي، وما ينشأ عنها من بعد يرتبط بالدلالة المجازية بشكل عام " ويتشكل من خلال قدرة " الهو " على الخروج عن معناها الظاهري للغوص في دلالات مختلفة من خلال تنوع التراكيب اللغوية التي تتيح فرصة كبيرة للقراءة والتأويل " [تر].

إن هذا الفضاء ليس له في الواقع مجال مكاني ملموس لأنه مجرد مسألة معنوية، وأغلب النقاد الذين يتحدثون عن الفضاء كانوا يراعون شرطا أساسيا " هو وجود مكاني معين يمكن أن يدرك أو يتخيل كما يمكن أن يحتوي على أشخاص أو حتى على أحرف طباعية"[بر].

وبالتالي يمكن إقصاء هذا التصور من مجال البحث في الفضاء الروائي، لأنه يبعد الدارس عن موضوع الخطاب الروائي، ويدفع به إلى التيه في مضامين بلاغية أقرب إلى الشعر منها إلى الرواية.

---

1 - حميد لحميداني: بنية النص السردي، ص 54.

2 - حميد لحميداني: بنية النص السردي، ص 55.

3 - إلهام علول: بنية الخطاب الروائي، ص 179.

4 - حميد لحميداني: م، س، ص 61.

4 - الفضاء كمنظور أو كرؤية:

يشير إلى الطريقة التي يستطيع الراوي / الكاتب بواسطتها، أن يهيمن على عالمه الحكائي بما فيه من أبطال يتحركون على واجهة الخشبة في المسرح، يشير حميد لحميداني في حديثه عن هذه القصة إلى أن "كريستيفا" عندما تحدثت عما تسميه الفضاء النصي للرواية، لم تجعل له نفس دلالة الفضاء النصي، فهي تتحدث عما يشبه زاوية النظر التي يقدم بها الكاتب أو الراوي عالمه الروائي، ثم تقول:

" هذا الفضاء محول إلى كل، إنه واحد، وواحد فقط، مراقب بواسطة وجهة النظر الوحيدة للكاتب التي تهيمن على مجموع الخطاب، بحيث يكون المؤلف بكامله متجمعا في نقطة واحدة، وكل الخطوط تتجمع في العمق حيث يقبع الكاتب وهذه الخطوط هي الأبطال الفاعلون (les actants) الذين تنسج الملفوظات بواسطتهم المشهد الروائي " [1](لخ).

بعد هذا العرض لأهم التصورات التي تبحث في الفضاء الروائي، وفي عناصر بناء النص الروائي بشكل عام يمكن القول بأن المفهومين الأولين للفضاء يمكن اعتبارهما مبحثين حقيقيين في فضاء الحكي، بينما يمكن إرجاع الفضاء الدلالي إلى المجاز أو الصورة، والفضاء كمنظور إلى موضوع زاوية النظر عند الراوي.

1 - م، س: ص 61.

الفصل الثالث

بنية الخطاب الروائي في رواية

" رجوع الموجة "

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

ملخص / " رواية رجوع الموجة " المترجمة عن الفرنسية " Retour du Flot " تأليف الكاتب (ة): برادا [1] (لخ)

" رجوع الموجة " رواية فرنسية للكاتبة الروائية "برادا"، أشرنا إلى أننا بعد البحث والتدقيق وجدنا أن مؤلفة الرواية هي كاتبة روائية وليس كاتبا روائيا كما وجدنا ذلك عند أغلب من كتبوا عنها ونخص ذكرا السيدة التي قامت بالجمع والتحقيق لأعمال (مي زيادة) " السيدة: سلمى الحفار الكزبري، كما وجدنا اختلافا في سنة الطبع.

وقد قامت " مي زيادة " بترجمة هذه الرواية لأن بدايتها وانطلاقتها كانت باللغة الفرنسية، وهي اللغة التي كانت تجيدها أكثر من أية لغة أخرى، وقد يرجع السبب في ترجمتها للرواية الفرنسية إلى تأثرها بكاتبات فرنسيات، ونشير مرة أخرى إلى أن أول ديوان صدر لها كان باللغة الفرنسية " زهرات حلم " Fleurs de rêve, par Isis Copia " " ونورد مقتطفا من تعليق الشاعر خليل مطران على هذا الكتاب بعد نشره: " ... هذا كتاب فرنسي العبارة، عربي الخيال، نظم عربية شهيرة، هي الآنسة مي، (ماري زيادة) التي استعارت لها اسم (ايسيس كوبيا) في ما تنشئه باللغة الفرنسية (...) كنا نظن أن الإنسان إذا أتقن لغة أخرى، لاسيما لغة ليست لغة آبائه، فقلما يجيد لغة أخرى، لاسيما لغة من أخوات لغته الوطنية فإذا بالآنسة مي قد أظهرت ما في هذا الظن من الوهم والوهن " [2] (بر).

وقد يعود سبب الترجمة أيضا، إلى الطريقة التي صيغت بها، أو شدها أسلوب الكتابة، أو مضمونها، ومعروف عن " مي " أنها إنسانة تعذبت كثيرا، " عاشت وأحبت " ولم تنل شيئا من تلك المشاعر النبيلة فأحداث الرواية تعكس جانبا من العذاب الذي ذاقته " مي " وتجرعت مرارته، ويتناول موضوعها امرأة تدعى " مرغريت " أحبت هي الأخرى رجلا يدعي " ألبير "

---

1 - برادا "Brada": (1871 – 1938) هي ابنة أحد الأثرياء البريطانيين المغتربين Charles Sansom، قضت معظم طفولتها في مدرسة داخلية للبنات ، بدأت تكتب مقالات صحفية وقصص قصيرة في صحف يومية ومجلات دورية مثل: (Journal des débats),(Le Figaro), (La Revue de Paris) تحت اسم مستعار "Brada"، وهو اختصار لاسم Brademente.. استمرت في الكتابة حتى سن 80 عاما. عاشت حياة بسيطة متنقلة بين باريس موطنها وإيطاليا موطن زوجها المتوفى. نشرت كتابين: " والدي وأنا "، " إمبراطورية " وهما من نوع السيرة الذاتية.

2 - مي زيادة: ابتسامات ودموع أو الحب الألماني ، أوراق متناثرة من مذكرات غريب، جمعها ف. مكس مولر، نقلت إلى العربية بقلم " مي "، (ط 2)، مطبعة الهلال،مصر 1921، ص 123.

حياتها، تزوجته، وأنجبت منه بنتا تسمى "ايفون"، وفجعت بموت وحيدتها، وتألمت أما ممضا، وعانت معاناة هوجاء، جعلتها تنسى من حولها، ولم تكترث بالمؤامرات التي حيكت حولها، لتصدم ثانية في حبها وكبريائها الأنثوي، بتلك الخيانة الفظيعة التي ارتكبها زوجها " ألبير "، مع صديقتها التي ائتمنتها " بلانش "، ويتحطم قلبها، تفقد فلذة كبدها، يخونها حبيبها مع صديقتها، ويتحول بذلك الحب الملائكي الذي تكنه " لألبير" إلى بغض وكره عميق، وقررت الانفصال، وهذا ما وقع فعلا. ثم تمارس عليها أمها ضغطا معنويا وتزوجها من ابن عمها " روجر "، غير أن حب " ألبير " ظل مسيطرا عليها ولم تستطع نسيانه ولا نسيان ابنتها التي فقدتها... وتشاء الأقدار وبعد مضي خمسة أعوام على الانفصال تلتقي " مرغريت " بحبيبها " ألبير "، في ذكرى يوم ميلاد "إيفون" الحادي عشر، وكانت هذه الصدفة بداية لمأساة جديدة، دغدغت مشاعرها وعاودها الحنين إليه، وأشفقت على حاله، ولكنها مرتبطة برجل آخر يدعى " روجر " وأنجبت منه ولدا يدعى " مكسيم "، ووقعت بين نارين، نار الحب والشوق والحنين " لألبير "، ونار عذاب الضمير وارتباطها برجل آخر... وتحولت إلى مريضة، وتأثرت كثيرا، وبالرغم من تفهم " روجر " لوضعها ووقوفه إلى جانبها كي تتخطى محنتها، لكنه فشل في ذلك ... لأن " ألبير " مرض ويحتاج إلى مساندة معنوية، فوقفت إلى جانبه وكسرت كل القيود، وقضت معه آخر ساعات حياته، بكته بحرقة وألم، وبكت حالها وحبها الضائع، وتأثرت لفقدانه، وكانت ساعة الفرج بذلك، وتنحى العذاب عن " مرغريت "، فعادت إلى بيتها وابنها، وزوجها الذي انتظرها في شوق ولهفة، لتجده مباركا لرجوعها وعودتها إلى أحضانه...

وقد وظف السارد زمنين مختلفين الماضي (جلسا، أحبت، مالت، كانت، أدرك، جعل، وجد...)، كما وظف المضارع (تحذق، يذوب، يكن، يراقب، يكدر، يقرأ...)، فزاوج بين زمنين مختلفين – الماضي والحاضر – من خلال هذا الربط ليبين انبعاث مشاعر الماضي، واصطدامها بمشاعر الحاضر. مما يولد انفجارا داخليا في قلب البطلة ويجعلها تشعر بالحقد، وهذا ما يوضحه المقطع التالي: **" أما " " مرغريت " فهمّت أن تتبعه لكن قواها لم تطاوعها،**

وجلست على مقعد هناك وأجهشت بالبكاء لائمة نفسها على قساوتها في معاملة "ألبير" بالماضي إلى هذه الدرجة، وكيف أنها طلبت الطلاق، واتخذت "روجر" قرينا لها فيما بعد."[1] (لخ)

وقد استخدم الكاتب الراوي الغائب المؤنث " هي " للدلالة على أن هذه المرأة المعذبة تعيش غيابا عقليا، فترفض حياة الحاضر، وترحل إلى الماضي راغبة في إصلاحه، وكيف لها ذلك، فالماضي مضى وولى، والحاضر يجب أن نحياه كما هو ويجب أن نتكيف مع المستجدات شئنا أم أبينا، لا خيار لنا.

كما ورد في خطاب آخر كيف يتعامل " روجر " مع زوجته بلطف، منذ ارتباطه بها إلى الآن **" إن روجر على إثر اقترانه بها، لم يطلب منها حبا، لأنه كان عالما بمفهومها، وأحزانها، فلا معنى لتكليفها الحب حينئذ، لأن قلبها مشغول بغير شيء، ولكن كان في أثناء السفر يجتهد غاية الاجتهاد في اكتساب قلبها بكليّته، واشتهى أن تحبه كما يحبها... "**[2] (بر)

ويظهر أيضا في الرواية بعض الشخصيات التي تبدي استعدادها لتلقي الخطاب، فيكون الخطاب المسرود موجه لمتلقي مباشر، من ذلك ما يوجهه "ألبير" لـ "مرغريت" **" آه يا مرغريت، إني من حين فقدت أمي، لم أجد أحدا يكلمني عن "إيفون" عزيزتي، فهي ماثلة أمام عيني آناء الليل وأطراف النهار، ولا تبرح من بالي لحظة واحدة. "**[3] (تر)

يحاول "ألبير" من خلال هذا الخطاب استعطاف " مرغريت "، مرتكزا على نقطة ضعفها كأم فجعت في ابنتها ويذكرها بـ "إيفون"، فهي الموضوع الذي يربطهما ويشغلهما معا ويوجعهما معا.

وما يوجهه "روجر" إلى مرغريت ": **" إني طبيب كما** تعرفين، **وصناعتي قائمة في أن أوجع لكي أشفي، لكني لا أرتضي بمعالجة جسم أزمنت عليه، إن لم يكن للعليل الثقة التامة بي، وعليه فإن كان ذلك كذلك يجب أن تخبريني بأوجاعك وتطلعيني على سائر آلامك لأداويها. فاني أبذل حياتي دونك إذا اقتضى الأمر. "**[4] (ير)

1 - مي زيادة: رجوع الموجة، م، س: ص 210.
2 - نفسه: ص 744.
3 - مي زيادة: رجوع الموجة، م، س: ص 704.
4 - نفسه، ص 736.

فالخطاب موجه إلى " الأنتِ " الذي هو " مرغريت "، موظفا المضارع الذي يدل على الاستمرارية من الحاضر إلى المستقبل، فـ"روجر" متمسك بابنة عمه وزوجته "مرغريت" يحبها، يساندها وأكثر من هذا متفهم لوضعها ومواسي لأوجاعها التي تعانيها اليوم، ليتمكن من معالجة جروحها، فتعيش المستقبل معه سعيدة، فيحضى بذلك الحب المنتظر، ويؤكد ذلك قوله: " **واعلمي أن لك زوجا حنونا للغاية، قد وقف حياته على رضاك، وهو لا يحلم بسوى سعادتك ورفاهتك** " (لخ).

فقد جسد لنا في الخطاب المسرود مسافة موضوعاتية بين ذات السرد والموضوع الذي يقوم بسرده لنا، فهو هنا مجرد ناقل للأحداث حيث تقول:

" **إن مرغريت كانت تعتبر أن سكانها مع رجل ووجودها تحت سقف بيته قبل أن يموت زوجها الأول هو من أشد العار وأقبح الهوان عليها أمام بلانش. وهذا الفكر أي أنها ذات زوجين كثيرا ما كان يعذبها ويكدر صفاء عيشها إذا وجد لديها صفاء وهناء ويدع في قلبها جرحا بليغا بل جروحا قتالة وقد أدرك روجر حق الإدراك جميع ذلك وجعل يراقب حركاتها وسكناتها ويقرأ أفكارها بسهولة...** " (بر)

تنقل لنا " مي زيادة " في هذا المقطع كيف كانت " مرغريت " تتعذب وتتألم عندما تفكر أنها امرأة ذات زوجين، حيث كانت تشعر بالعار والهوان.

وقول السارد أيضا:

" عندما دخلت مرغريت إلى حجرتها غيرت ثيابها وأسرعت إلى حيث ابنها نائم فسمعته يبكي ويصرخ مناديا يا أماه مع أن المرضع كانت تحمله على ذراعيها وتسير به في ارض الغرفة وهو لا يزداد إلا صياحا وبكاء فسألت أمه عن سبب بكائه فأجيبت بأنه يتألم من إحدى أسنانه ولم يكف عن الصراخ حتى تناولته أمه وحملته على ذراعيها وهي تلاعبه وتغني له... " (تر)

1 - مي زيادة: رجوع الموجة، م، س: ص 803.
2 - نفسه، ص 750.
3 - مي زيادة، رجوع الموجة، م، س: ص 812.

ونستشف من هذه الفقرة تعلق " مرغريت " بابنها " مكسيم " وحبها الشديد له، وقد مزجت بين زمنين: الماضي والحاضر، حيث نجدها وظفت في الماضي: دخلت، أجيبت، غيرت)، ووظفت في المضارع: يبكي، يصرخ، تغني، تسير).

وقولها أيضا:

" **حدث بعد أن خرج روجر أن نهضت مرغريت وهي تقصد الذهاب إلى ألبير بعزم ثابت أكيد إذ لم يكن أن يشغلها عنه أعظم شاغل في هذه الحياة كما أنه لم يبق أن يهمها عذاب روجر وقلقه واضطرابه لأن قلبها قسا عليه حتى أضحى صخريا صلدا...** "[1] (لخ)

لقد كانت صيغة الخطاب المسرود موظفة في رواية " رجوع الموجة "، حيث كان لها حيزا لا بأس به على امتداد الرواية، وهي صيغة يتحدث فيها المتكلم عن أشياء تمت في الماضي فيكون الفاصل بين الراوي وما يرويه، فيحكي مرشحا الأنا عن ذاته ويبقى زمن الحكي دائما ماضويا بينهما تذوب المسافة الموضوعاتية، حيث نجده مجسدا في قول " مي زيادة " وهي تسرد حسرة "ألبير" على حياته الماضية وعلى زوجته وتركه لها وعدم المحافظة عليها كما يجب ابتعاده عنها لسنوات عديدة. " **ترى كيف نسيت زوجتي وعلق قلبي بحب امرأة أخرى نعم اني عشت عدة سنوات بعيدا عن تلك التي كنت أعبدها...** "[2] (بر)

فاعتمدت " مي زيادة " على الفعل الماضي لتجسيد سرد الأحداث الماضية في محاولة خلق ذلك الفاصل بين الحاضر وما كان من أحداث ماضية، فهذه الفقرة تصور ذلك الصراع الداخلي الذي كان يحس به "ألبير"، فالبطل – وهو "ألبير" – يسرد للقارئ وقائع حدثت في الماضي.

كما نجد صيغة المسرود الذاتي في قول الساردة: " **إني لا أعلم من أمرها شيئا فإن بلاد الله واسعة أرجاؤها. وأما أنا فقد عزمت على ا نالا أعود إلى باريس حيث أرى آثار سعادتي**

1 - نفسه، ص 817.

2 - نفسه، ص 703.

الماضية وقد توفيت والدتي بعد أن استقدمتني إليها على أن أشكر الله شكرا جزيلا يا مرغريت لأنه قبض لي مرآك... ".[1] (لخ)

ففي هذه الصيغة نجد الراوي يحكي مرشحا الأنا عن ذاته وقد زاوجت بين الزمنيين الماضي والحاضر.

كما نجد صيغة المسرود الذاتي مجسدة في قول الساردة وهي تروي لنا ما كان ألبير يحادث به مرغريت، حيث تركت " مي زيادة " " ألبير " وهو يحكي عن نفسه مرشحا دائما الأنا مجسدا للمسافة الموضوعاتية بينه وبين ما يرويه مازجا الفعل الماضي مع الفعل المضارع، حيث تقول الساردة: " **إني وحقك لم أجن ذنبا ولم أقترف إثما ولم أفكر قط في الخيانة بل أراني متسربلة بثوبي العفاف والأمانة. نعم إني كنت احبك وأحافظ غاية المحافظة على ذلك الحب بيد انك خنت وهدمت سعادتك بيدك...** "[2] (بر)

1 -2 - <u>صيغة الخطاب المعروض:</u>

تظهر صيغة الخطاب المعروض في الحوارات، حيث يتم الحوار بين الشخصيات بعيدا عن تدخل الساردة، فهو حوار خالص دون توجيه أو تأطير من الساردة.

والملاحظ عن صيغة الخطاب المعروض في رواية " رجوع الموجة " أنها تأتي متناوبة مع الخطاب المسرد، وقد شغلت حيزا لا بأس به في الرواية، حيث تسكت الساردة " مي زيادة " عن سرد الوقائع فاسحة المجال للشخصيات كي تتحاور وتتحدث فيما بينها، ونجد هذه الحوارات تطول أحيانا وتقصر أخرى حسب كل حدث وحسب أهميته. فمرات نجدها لا تتعدى سطرا أو سطرين وأحيانا أخرى تحتل الصفحة بأكملها ومن ذلك الحوار الذي دار بين "ألبير" ومدام " فارز ".

" أرى وجهك منيرا في هذا اليوم فالحمد لله على ذلك.

- **نعم إن صحتي تحسنت وتريني مديونا لمعروفك في كل حال فأشكرك ما حييت.**
- **انك تسرني جدا بكلامك هذا تفضل اجلس وبعد قليل تأتي أودت.**

---

1 - مي زيادة: رجوع الموجة، م، س: ص 705.

2 - نفسه، ص ص 705، 706.

- إني أخاف عليك من هذا الحب الوافر لابنتك.
- ولماذا ؟
- وماذا تفعلين فيما بعد حينما تتزوج.
- أحبها اليوم وغدا واعزها في الحالتين وهي الآن صغيرة ولا تتزوج إلا بعد بضع سنين.
- كم سنها.
- 16 سنة.
- وحضرتك كم سنك ؟
- قد بلغت الرابعة والثلاثين.
- ألم تغيري أفكارك السابقة.
- لا بل كل يوم أتمسك بها أكثر " [1] (لخ).

كما يتجسد في الحوار الذي دار بين مدام " فارز " ومدام " بلواي " و" دسباس ".

" مدام فارز: إن الدكتور يمنعها عن أكل الحساء.

دسباس: إن العالم على وشك الانقضاء إذ إن أوامر حضرات الدكاترة تلاشي لذات الموائد.

مدام بلواي: أما أنا فإني اعتبر أنه يجب علينا أن نقرن كل أعمالنا بشيء من السذاجة.

مدام فارز: هذا هو اعتقادي نفسه.

دسباس: نعم. ويجب أن نتناول الطعام كما لو كنا نبتلع دواء مرا.

ألم يحب آباؤنا من قبلنا التوابل وزجاجات الخمر الجيد.

أو لم يكن شأنهم مع كل ذلك عظيما ؟

مدام بلواي: مما لا جدال فيه إن شأنهم كان عظيما جدا وعقلهم أوسع من عقلنا وروحهم أخف وألطف ولم يكونوا يملون من الملاهي والمسرات " [2] (بر).

1 - مي زيادة: رجوع الموجة، م، س: ص ص 766، 767.

2 - نفسه، ص ص 768، 769.

فهذا الحوار من الذي احتل صفحة بأكملها، ونجده أحيانا خاليا من تدخل الساردة التي سكتت وفتحت المجال للشخصيات كي تتحدث وتتحاور فيما بينها.

أما فيما يتعلق بالحوار الذي نجده قصيرا لا إطالة فيه مادار بين " روجر " و" الخادم ".

" ولما حضر الخادم سأله: أين سيدتك مرغريت ؟

- **إنها لم تعد الآن ! إن الطعام مهيأ إن كنت تريد.**
- **يلزم أن ننتظر مرغريت !** [1] (لخ)

حيث نجد في هذا الحوار سكوت الساردة وعدم تدخلها، بل تركها للشخصيات تتحاور فيما بينها.

وقد تأتي صيغة الخطاب المعروض متناوبة مع الخطاب المسرود، وقد تجسد ذلك في الحوار الذي دار بين " مرغريت " ومدام " فارز " عندما أرسلها "ألبير" إليها:

- **" يا سيدة مرغريت هل يسمعنا أحد ؟**
- **لا أحد يسمعنا تكلمي هل من خبر جديد ؟**
- **أريد إن أقول لك أمرا سريّا، والأحرى...**
- **قولي فإني أعرف كل شيء...**
- **وكيف تعرفين ؟**
- **قلت لك اعرف، وماذا يهمّني...**
- **نعم ولكن لا تفهمين غاية مجيئي إلى هنا... أني آتية من قبل ألبير...**
- **لا يعنيني أمره ولا علاقة له بي وليس له عندي رجاء البتة ! "** [2] (بر)

ويبدو من خلال الحوار الفرق بين خطاب مدام "فارز" وخطاب "مرغريت"، فيجسد الحوار الذي دار بينهما حرص السيدة "فارز" الشديد لإيصال الرسالة التي استأمنها عليها "ألبير"، كما يعكس لنا خوفها عليه لذلك فهي تسعى لإقناع "مرغريت" بالإصغاء إلى ما تقوله

1 - مي زيادة: رجوع الموجة، م، س: ص 815.

2 - مي زيادة: رجوع الموجة، م، س: ص 803.

وتحقيق رغبتها، كما كانت حريصة أن لا يسمع أحد بهذا الحديث حتى لا تخلق لها المشاكل.

وتقابلها "مرغريت" بخطاب مليء بمشاعر الكره المتولد عن الغيرة، اتجاه السيدة "فارز".

ومن أمثلة ذلك أيضا الحوار الذي دار بين السيدة "فارز"، والدكتور "توري" بخصوص "ألبير":

" وهل ماتت زوجته ؟

- **كلا بل مطلقة.**
- **أكانت تخدعه ؟**
- **بل كانت تعبده.**
- **إذا هو الخائن.**
- **نعم.**
- **إن ذلك باد في محياه... وأين زوجته الآن ألا ترينها ؟**
- **اقترنت برجل آخر، وهو الدكتور "روجر".**
- **هذا كان تلميذا لي، وهل هو زوجها الآن ؟**
- **لا تلفظ هذا بصوت عال لئلا يسمعك "** (لخ).

نلاحظ غياب السارد غيابا كليا تاركا شخصيات الرواية تتحاور فيما بينها، فيطرح الدكتور "توري" أسئلة على السيدة "فارز"، بغية معرفة أسرار "ألبير" الشخصية، ترد عليه السيدة "فارز" بتحفظ، فتجيبه بإجابات محددة، مبدية كتمانها لأسرار صديقتها ورفضها الكشف عنها.

غير أن الراوي لا يتردد في التدخل أحيانا في بعض الحوارات التي تدور بين شخصيات الرواية وذلك **"بالتأطير لها عن طريق تعليقه عن كلام الشخصية، أو طريقتها في الكلام أو الأثر الذي خلفته في النفس أو غير ذلك من تدخلات الراوي المسماة " مصاحبات الخطاب "**

1 - مي زيادة: رجوع الموجة، م، س: ص ص 772، 773.

المعروض " [لخ] وقد تأتي هذه المصاحبات والتدخلات من الساردة في مستهلّ الخطاب أو في آخره وقد تتخلله وقد ترد مجتمعه في الحوار، من ذلك مثلا ما يجسده الخطاب المعروض الآتي بين "ألبير" و"مرغريت".

" فهز كتفيه وقال: كان يجب أن تسامحيني يا مرغريت... لم لا تغفرين لي ؟ لا تسدلين ذيل العفو وتعودين زوجة لي كالأول ؟

فأطرقت مرغريت إلى الأرض صامتة لا تحير جوابا وجرت دموعها على خدها غير أن قلبها كان يخفق خفوق الغبطة وبعد هنيهة قالت:

- **لقد سامحتك.**
- **لكن سماحك هذا لا يجدي نفعا إلا ومنذ قليل قلت عندما زرت مدفنها يا بنيتي الصغيرة الراقدة تحت الثرى: أتصدقين أن أمك قد تركتني فها أنذا أبكيك وحدي طالما بقين حيا.**

فتحركت الشفقة في قلبها ثانية وقالت: لا بل ابكيها معي

- **نعم الآن ابكيها معك ولكن غدا مع من يجب أن أبكيها ؟**

أما مرغريت ففكرت بولدها الذي كان ينتظر رجوعها إلى البيت فإذا ذاك كفكفت دموعها بمنديل ونهضت ناظرة إلى الساعة ثم قالت لا أرى شيئا.

فاخذ ألبير الساعة ونظر إليها وقال الوقت منتصف الساعة السابعة ". [بر]

ولم تتردد الساردة في هذا الحوار وتدخلت لتبين الحالة السيئة "لألبير" و" مرغريت " على إثر انفصالهما وافتراقهما.

وتدخل الساردة أيضا في الحوار الذي دار بين " مرغريت " و" روجر ":

" هل تعلمين بماذا أفكر ؟

- **لا اعلم قل لي إذا شئت.**
- **مرادي أن أمضي بك إلى جهة الجنوب.**

---

1 - إلهام علول: تحليل الخطاب الروائي، ص 42، 75.

2 - مي زيادة: رجوع الموجة، م، س، ص 706.

- **وماذا يا ترى أفعل في جهة الجنوب ! لا، لا بل أفضل البقاء معك هنا، إن مرغريت لم تتملق بقولها هذا، إنها كانت تعلم حق العلم أن روجر هو سندها الوحيد.**
- **كوني على ثقة بأني ذاهب معك.**
- **ولمن تترك المرضى الذين تعالجهم.**
- **إني أوصي بهم أحد أصحابي الأطباء.**
- **لا بل أفضّل البقاء في العاصمة باريس.**
- **عليك أن تطيعني يا مرغريت، بما أنّي أنا الآمر وصاحب البيت !**
- **قال هذا باسما، فصمت وحدقت به طويلا.**
- **والحالة هذه ينبغي أن تغادري العاصمة.**
- **إن كان كذلك فأنا مريضة جدا، والسفر يتعبني** " [1] (لخ).

وينكشف هنا الحب الكبير الذي يكنه " روجر " لزوجته، فهو يرغب في سفرها ليبعدها عن أحزانها، غير أنها تختلق الأعذار في سبيل بقائها، فهي لا تريد السفر، وقد جاءت تدخلات الراوي متخللة السارد، موضحة حال كل طرف ومقصوده.

1 -3 - <u>صيغة الخطاب المنقول:</u>

اختار الراوي في هذه الصيغة حالة وسطا بين الخطاب المعروض، والخطاب المسرود، فلا يقمع الشخصية كليا، ولا يعطيها مجالا للحديث عن نفسها بنفسها. وقد تناثرت هذه الصيغة عبر فصول الرواية، غير أن الصيغة الغالبة هي صيغة الخطاب المنقول المباشر والذي يأتي منفصلا عن كلام الراوي، باستعمال نقطتي القول. من ذلك " **أهلا وسهلا ومرحبا أيتها الصديقة العزيزة**".

- **(...) ثم قالت صاحبة المنزل: بالحقيقة يا مرغريت إن زيارتك هذه لقد سرتني جدا !** " [2] (بر) فكان الحوار خالصا بين مدام "فارز" و"مرغريت" دون تدخل أو تصرف من الساردة، وقولها أيضا: "**ثم قال توري بحلاوة هذا مقدارها** .

1 - مي زيادة: رجوع الموجة، م، س: ص 734.

2 - نفسه: ص 784.

يلاحظ من خلال ما تقدم أن كلام "تورسي" مستقل تماما عن كلام الساردة، وقد ميّزه بنقطتي القول. كما يدل على ذلك الاختلاف الأسلوبي، حيث انتقل من صيغة الغائب (تأملها) إلى صيغة المتكلم (يخال لي) الدالة على الذات المتكلمة، لينتقل إلى المخاطب (دخولك، تعتين، نفسك) الدال على الذات المتلقية المباشرة، وهذا ما يؤكد أن الخطاب مباشر.

وقد يأتي الخطاب المباشر مندسا في خطاب السارد، فلا ترد أي علامة من علامات القول، التي توحي باستقلاليته، في مثل قوله: " **وفي غد رجوع جان إلى المدرسة سألت أودت أمه. هل عندك من خبر عن ألبير**".[1] (لخ)

فالجملة الموضحة ليست للساردة، وإنما هي "لأودت". فلم تفصل بينها وبين الكلام السابق لها بعلامة القول وإنما عوض ذلك بنقطة، ويمكننا التمييز من خلال الاختلاف في الأسلوب، فقد انتقلت من الماضي الغائب (سألت) الدال على صيغة السرد، إلى المخاطب (عندك) الدال على الخطاب المباشر الموجه إلى متلق مباشر إضافة إلى الخطاب المباشر، فإننا نعثر على آثار للخطاب غير المباشر، ولكن على قلتها، من ذلك قولها: " سأبلغه الكلمات عنها حرفيا لكن بقي علي أن أقول لك كلمة كنت نسيتها وهي أنه يستحلفك ويناشدك باسم ايفون بأن لا تخيبي أمله وهو على فراش الموت "[2] (بر). فهذا القول لمدام "فارز"، وقد تصرفت الساردة فيه والدليل على ذلك حذفها للنقطتين الدالتين على النقل الأمين للأقوال.

كان بينه وبين مرغريت معرفة قديمة: **إني أعرف زوجك حق المعرفة أيتها السيدة الفاضلة وإني اعتبره اعتبارا عظيما.**

- **إني أسر بكلامك غاية المسرة يا حضرة الدكتور...** "[3] (تر)، ثم قولها: " (...) **قالت أودت لأمها لما خلا بهما المكان: كيف تصنعين بعد الآن باستقبال مدام روجر ؟**

1 - مي زيادة: رجوع الموجة، م، س: ص 795.

2 - نفسه، ص 804.

3 - مي زيادة: رجوع الموجة، م، س: ص 785.

- **الخواجا ألبير لا يزورنا في الأيام الرسمية ومرغريت كانت صديقتي الحميمة فليس بوسعي إلا أن أستقبلها نظير الماضي.**
- **نعم لكن يستحيل علينا استقبال الطرفين وهذا غير ممكن.** " [لخ]

فكما هو واضح فإن الساردة لم تتدخل ولم تتصرف في حديث المتحاورين. وتقول أيضا: " **قال لها وهما يتبادلان أطراف الحديث، بعد أن سعلت سعالا شديدا: لا أريد أن تأتي إلى هنا فيما بعد فإن البرد قارص لا يحتمل** " [بر] إن هذا الخطاب المباشر الجاهز الذي دار بين " مرغريت " و" ألبير " يكشف لنا مشاعر " مرغريت "، التي لم تستطع أن تخيفها. فقد اعتادت على رؤيته ولم تعد تقوى على البعاد عنه. وتظهر صيغة الخطاب المنقول كذلك في المقطع الآتي: " **فتأملها القبطان تورسي طويلا ثم قال لها: يخال لي اليوم انك مرغريت الأولى. نعم من حين دخولك بيت روجر هذا تهملين نفسك، ولا تعتنين بملابسك كالأول**" [تر].

وقولها كذلك: " **فامتعض "روجر" من هذا الكلام، ولم يحر جوابا، بل قال لها أنه أسف على هذه الأوقات العذبة التي بها لا يقدر أن يفارقها ولا دقيقة واحدة** " [ير].

وعليه يلاحظ أن الراوي قد تدخل في كلام الشخصية، فقد نقل كلام "روجر" بطريقة غير مباشرة، محاولا في نفس الوقت المحافظة عليه، فنتج أن غابت العلامات المميزة للقول، إضافة إلى صيغة الغائب التي تدل عليها الهاء في (أنه) والياء في (يقدر) فلولا بعض العلامات التي نستطيع بواسطتها أن ننسب الكلام "لروجر" (قال لها، آسف) لقلنا أن الكلام للساردة.

1 -4 - صيغة الخطاب المعروض الذاتي:

وهي الصيغة التي نجد فيها الشخصية تحاور وتحادث نفسها، فهي المونولوج أو الحوار الداخلي، حيث تناقش الشخصية نفسها في قضايا، أو قرارات قد تتعلق بها أو بغيرها، وغالبا ما تظهر هذه الصيغة في حالة التردد أو التأزم في الأحداث، حيث تقول الساردة: " فوقفت تناجي نفسها وقد حارت في أمرها ولم تدر ما تعمل (...) ثم قالت في نفسها لا مانع يصدني عن

1 - نفسه، ص 787.
2 - نفسه،ص 728.
3 - نفسه، ص 791.
4 - مي زيادة: رجوع الموجة، م، س: ص 746.

الذهاب إليه فهو وحيد في هذه الدنيا لا أنيس له ولا تعزية فلا يمكنني أن أخلف وعدي بل لابد من الذهاب إليه الآن على جناح السرعة... "[لخ]، وأكثر صيغ هذا الخطاب وردت من "مرغريت" من ذلك قولها: **" وقالت في نفسها. إن منزلته كبرى بين قومه ومعارفه والجميع يحبونه ويحترمونه فلماذا لا أحبه ؟ "** [بر]

فمن خلال هذا الخطاب تلوم "مرغريت" نفسها، لأنها بخلت زوجها في الحب الذي يستحقه، ولم تمنحه ما هو جدير به، فهو إنسان عظيم بين قومه، له سمعة طيبة والناس يحبونه ويحترمونه بمحبة الجميع، ولكنه يفتقد إلى حبها هي.

كما تحاور نفسها في موضوع آخر محللة الكلام الذي قاله لها القبطان "تورسي": **" نظرت إلى ذاتها مندهشة وقالت: وماذا تغير فيّ عن الماضي ؟ نعم إنه مصيب في كلامه. أن ماضيّ لا يهدم، وما من قوة أرضية تقدر على هدمه لأنه حي في قلبي... "** [تر] وهكذا تصل إلى نتيجة واحدة وهي أن الماضي لا يهدم.

ثم في موضوع آخر تشتعل نار الشوق في قلبها، فتسائل نفسها، منتظرة جوابا يأتي من داخلها، كي يطفئ النار التي تحرق قلبها، ويريح فكرها المحتار المتعب: **" ترى هل نسيني، بل لم لا يكتب لي ويسأل عني ؟ ومن يعلم إن لم يكن انشغل عني بغيري ؟ نعم طالما تمنيت الابتعاد عنه إتماما لواجباتي، غير أني أصارع قلبي وفكري بدون فائدة على ما أرى. "** [ير]

وتسور لنا هذه الفقرة تمزق، تقطع، احتراق "مرغريت"، وصراعها الداخلي بين الاستجابة لمشاعرها وعودتها للحب الأبدي، وبين التزامها مع رجل آخر هو زوجها، وقد عانت جراء هذا الصراع الداخلي، فكانت تتمنى مخرجا عادلا يخرجها من تلك الدوامة.

وتناجي "مرغريت" الحب وتحاوره داخليا وتعتب عليه وكأنه إنسان: **" وأما أنت أيها الحب القوي الجبار، ترى بأي عبارات أكلمك، وبأي لسان أخاطبك، بل أي ألفاظ أسوقها إليك، لعمري إنك لأنت الملك العظيم الاقتدار أنت المستبد بالحكم على شعبك الكثير، لم أيها**

1 - نفسه، ص 719.

2 - مي زيادة: رجوع الموجة، م، س: ص 786.

3 - نفسه، ص 793.

4 - نفسه، ص 803.

الحب لا تصد هجمات الكون عن عبادك، وتمنع الإيذاء عن آلك والتابعين شرعك ومرادك ؟ " (لخ)

كما نجد المرضع تحاور نفسها حوارا داخليا، فتتساءل في قرارة نفسها عن سبب ثورتهم عليها، ولكنها لا تجرؤ على رفع صوتها، بل تكتفي بمحادثة نفسها قائلة: **" يظهر أنه لا ثقة لهم بي، فأي شيء ارتكبت من سوء الأدب يا ترى ؟ "** (بر).

من ذلك أيضا محاورة " روجر " لنفسه: **" إن السكوت لا يصلح إلا في بعض الأوقات، والصمت في غير وقته يكون ضررا محضا، وهذا لا جدال فيه "** (تر).

1 - الرؤية:

وردت الرؤية السردية في النقد الحديث بمصطلحات عديدة منها: وجهة النظر، والمنظور، والبؤرة، والتبئير، وإن تباينت هذه المصطلحات فإنها تستخدم وتتناول في السرديات الحديثة بمفاهيم متقاربة جدا وقد قدمت لنا أحداث رواية " رجوع الموجة " بأسلوب بانورامي، حيث تجاوزت الساردة الموضوع ولخصته للقارئ، وهذا هو التقديم البانورامي " وتكون معرفته مطلقة بالأحداث والأشخاص، إنه يعلم كل ما يدور في صدور الأبطال من هواجس وأفكار " (بر)، وفي هذا الشكل السردي " يركز النشاط السردي من حول رواية لا يكون إحدى الشخصيات ". (سم) فكانت الساردة محايدة ليست لها علاقة بالأحداث ولا بالشخصيات، فالرؤية السردية السائدة في هذه الرواية هي الرؤية السردية من الخلف أو الرؤية من الأعلى، فيكون الراوي عارفا أكثر مما تعرفه الشخصية الحكائية، فيعلم عنها كل شيء ماضيها وحاضرها، وحتى حديثها الداخلي، فالسارد هنا ليست له أي علاقة بالأحداث أو

1 - مي زيادة: رجوع الموجة، م، س: ص 724.

2 - نفسه: ص 717.

3 - نفسه: ص 750.

4 - إدريس بودبية: الرؤية والبنية في روايات الطاهر وطار، (ط،1)، منشورات جامعة منتوري، قسنطينة (الجزائر)، 2000، ص 116.

5 - عبد الملك مرتاض: تحليل الخطاب السردي – دراسة تفكيكية سيميائية مركبة لرواية "زقاق المدق" –، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، (د، ت)، ص 195.

الشخصيات، فيكتفي بسردها وتقديمها لنا، لكنه يخضعها في ذلك إلى منظوره، "وميزة هذا النوع من الرؤية أنها تمكّن الراوي من سبر أغوار الشخوص والاطلاع على عوالمهم النفسية، وما تمر به من رغبات وأسرار"[لخ] .

وتتعمق معرفة الراوي بالشخصيات لدرجة أن ما يعرفه عنها أكثر مما تعرفه هي عن نفسها وهذه المعرفة مطلقة داخلية وخارجية، فيكون بذلك بمثابة الراوي العليم ويستطيع الراوي أن يدرك رغبات الأبطال الخفية هنا [بر] ويظهر هذا في كلام الساردة حيث تقول: " **نعم أن ألبير لو وجد روجر في البيت عندما ذهب إليه لهجم عليه وقبض بيده على عنقه وخنقه انتقاما منه شافيا غليل غيرته** " [تر]. فتسللت الساردة هنا إلى داخل الشخصية الحكائية وقرأت ما بداخلها من فكار ومكونات، فصورت لنا حالتهم ومشاعرهم وردود أفعالهم، فكانت معرفة الراوي أكبر من معرفة الشخصيات، إذ أنه يعلم عنها كل شيء؛ حتى حديثها الداخلي، كان يسمعه كقولها مثلا " **إن لك ولدا تتسلي نبه فهل نشتت شملنا بيدنا من أجل من مات ؟**

فهمّت أن تقول بأعلى صوتها: لا، لم يمت. الميت لا يتألم وألبير يتألم ! فأدرك روجر فكرها..."[ير]

وقد مكنت نظرة السارد الفوقية للأحداث، من مشاهدة أكثر من حدث في وقت واحد، حيث تحدث لنا عن شخصية معينة في مكان معين، وفي الوقت نفسه انتقل إلى شخصية أخرى في مكان آخر كما ورد في قوله: " **خرج روجر، وأضجعت هي على سريرها راغبة في النوم، لكن عينيها كانتا تتفتحان على رغمهما، فلم تجد والحالة هذه إلى النوم سبيلا بل شرعت تفتكر في كل ما جرى...** " [سم] فيتحدث الراوي هنا عما كانت تفعله "مرغريت" و"روجر" في "مونتي كارلو"، ثم ينتقل الوقت نفسه للحديث عن "ألبير" المتواجد في باريس " **عاد**

1 - إدريس بودية: م، س، ص 6.
2 - ينظر: حميد لحميداني: بنية النص السردي، ص 47.
3 - مي زيادة: رجوع الموجة، ص 742.
4 - نفسه: ص 736.
5 - نفسه: ص 751.

الأمل إلى قلب ألبير رويدا ، رويدا ، بعد أن سحقه اليأس، وقتله الملل، وقال إن مرغريت لا تقيم مدة طويلة خارج باريس، لأن ذلك لا يوافق مهنة روجر. " [1] (لخ)

وقد طغى ضمير الغائب (" هو " أو " هي ") على الرواية، حيث وظفته الساردة في حديثها عن "مرغريت" وقصة زواجها الأول " بألبير "، وأوجاعها المتكررة والمتعاقبة، فاجعة موت ابنتها "إيفون"، ثم تعرضها للخيانة من قبل زوجها وصديقتها، وبعدها محنة الانفصال ثم صراعها وتمزقها بين حبها الأول، وواجبها الأسري.

ثم تسرد لنا واقع " ألبير " المأساوي، الذي دفع ثمن غلطة فادحة ارتكبها في حق نفسه وحق زوجته في ماضي حياته، وبعدها معاناة "روجر" الذي كان يبحث عن سبل السعادة مع زوجته، المرأة التي أحبها بصدق وصبر عليها " مرغريت " التي خدعها "ألبير" ولم تستطع نسيانه، والسارد في كل هذا يعرف خبايا كل شخصية في الرواية، ويدرك أحاسيسها، لذلك فهو لا يتردد ولا يتوانى في التعقيب أو التعليق على الأحداث، أو إطلاق بعض الصفات على الشخصيات، وقد ينقطع السرد أحيانا بتدخل الشخصيات، حيث يفسح لها المجال لتتحاور فيما بينها، أو تكلم نفسها، أو تتكلم عن نفسها، فوجدنا إلى جانب ضمير الغائب في الرواية، ضميري المخاطب والمتكلم.

المخاطب يقتضي وجود متكلم ومستمع / متلقي، وتجسد في الرواية بطريقتين:

- فقد يكون المخاطب شخصية من شخصيات الرواية، فينتج حوارا خارجيا.
- وقد يكون المتكلم هو المخاطب نفسه، فينتج ما يسمى بالمونولوج.

فتجزأ الشخصية نفسها – في الحالة الثانية – إلى شقين من أجل التحاور معها، فشق يتساءل وشق يجيب، فتناقش بذلك ذاتها سرا فلا يسمع لها صوتا.

ويكون الحوار مسموعا – في الحالة الثانية – يدور بين اثنين أو أكثر، مما يجعل ضمير المخاطب بارزا، مثلما جاء في قولها: " **... ثم سألها "روجر" قائلا: كيف أنت الآن يا عزيزتي "مرغريت" ؟**

- **أحسن قليلا، وإني أشكرك شكرا جزيلا، ولم أزل أحس ببعض التعب.**

1 - نفسه، ص 753.

- **لا بأس عليك، فألزمي سريرك وخففي عنك قلق الفكر واضطراب البال فأنهما يضنيان الجسم كما لا يخفى عليك"** [1] (لخ).

وهذا الحوار بين "مرغريت" و"روجر"، يظهر لنا بوضوح علامات المخاطبة كالكاف، والضمير المنفصل " أنت " وفعل الأمر (إلزمي، خففي).

وأما ضمير المتكلم فينشأ عندما تتكلم الشخصية عن نفسها، سواء كان ذلك بصيغة السرد مثل كلام المرضع: " **صادفت رجلا بالطريق فسألني باهتمام عن الولد، وبما أن الآداب تقتضي علي بمجاوبته، جاوبته، ولا أراني مخطئة في ذلك** " [2] (بر).

أو عن طريق مناجاة النفس في حديث "ألبير" مع نفسه: **أما "ألبير" وقد التهبت نار الغيرة في فؤاده أقسم في نفسه قائلا: والله لأسترجعنّها ولو كلفني ذلك فقدان حياتي.** " [3] (تر).

يتجلى لنا من خلال هذين القولين مظاهر المتكلم من خلال تاء الفاعل (صادفتُ)، نون المتكلم وياء الفاعل (سألني، وعلي، وجاوبته، واسترجعنها، وحياتي).

فاستعمل ضمير المخاطب يتيح للعمل الروائي أن يشتمل على امتيازات السرد الحداثي. أو الرواية الجديدة " إذ اصطناع ضمير الغائب، يعني أن السرد يكون موجها نحو الأمام انطلاقا من الماضي على حين اصطناع ضمير المتكلم يعني أن السرد يكون موجها نحو الوراء انطلاقا من الحاضر، بينما اصطناع ضمير المخاطب يقوم مقام " هو " ومقام " أنا " في الوقت ذاته " [4] (بر).

إن العمل السردي الذي يحتوي على ضمير المخاطب هو عمل يتصف بالحداثة ويقترب من الإتقان الفني وقد وظفت ضمائر المخاطب، والمتكلم والغائب في رواية " رجوع الموجة "، فأخذت من الكلاسيكية تقنية السرد، وأخذت من الحداثة تقنية الحوار وتكلم الشخصيات بنفسها وتخاطبها.

وتكون الرؤية مع الراوي – الشخصية الحكائية – عندما يكون على قدر معرفة الشخصية، حيث لا يقدم لا معلومات ولا تفسيرات إلا بعد توصل الشخصية الحكائية لها،

1 - مي زيادة: رجوع الموجة، م، س: ص 714.
2 - نفسه: ص 724.
3 - نفسه: ص 732.
4 - عبد الملك مرتاض: تحليل الخطاب السردي، ص 198.

ونميز هنا شكلا فرعيا يتم فيه الحكي بضمير المتكلم فتتساوى شخصية السارد بالشخصية الروائية (السارد، الشخصية).

وبهذا يمكن أن يتحول الحكي بعد ذلك الضمير الغائب دون أن يفقد القارئ الانطباع المتعلق بالسارد الذي يكون قد شارك في الرواية، فيستخدم في الشكل ضمير المتكلم، أو ضمير الغائب... (لخ)[1].

نشير إلى أن الرؤية مع أي أن العلاقة متساوية بين الراوي والشخصية، ويظهر ذلك في قولها: "**ترى كيف نسيت زوجتي وعلق قلبي بحب امرأة أخرى، نعم إني عشت عدة سنوات بعيدا عن تلك التي كنت اعبدها، ثم إنه شعر بنار شوق تحرقه وأراد أن يضمها إلى صدره مستغفرا إياها**" (بر)[2].

وهذا يدل على أن المعرفة لدى الساردة والبطل متساوية وأن الساردة لا تعلم أكثر مما يعلمه البطل نفسه، فالغرض من توظيف ضمير المخاطب وضمير المتكلم هو مخاطبة القارئ أو السامع ومشاركته في الحوار، وهذا هو المفهوم الشائع لضمير المخاطب أم ثانيهما فيكمن في توظيف ضمير المتكلم من أجل المونولوج أو الحوار الباطني، ويتجلى ذلك واضحا رواية " رجوع الموجة " التي تختار رؤية المصاحبة أو الرؤية مع.

أما الرؤية من الخارج، فلا يعرف فيها الراوي إلا القليل مما تعرفه إحدى الشخصيات الحكائية، فيعتمد الراوي كثيرا على الوصف الخارجي أي وصف الحركة والأصوات فقط. ويظهر ذلك في قولها: " **وإذا بامرأة حديثة السن حسنة الهيئة جميلة المنظر ملتحفة برداء واسع...** " (تر)[3].

وقولها أيضا: " **فنظر ألبير إلى هذا النحيف الذي يكاد ينقصف فرأى وجها بجبهة عالية وتحت شاربيه الأسودين شفتان تدلان على الدهاء وكان يحادث أودت** " (ير)[4].

وهذا يدل على أن المعرفة لدى الرواية أقل مما تعرفه الشخصيات الحكائية.

---

1 - ينظر: حميد لحميداني: بنية النص السردي، ص ص 54، 55.

2 - مي زيادة: رجوع الموجة، ص 703.

3 - مي زيادة: رجوع الموجة، م، س: ص 701.

4 - نفسه، ص 768.

2 - الصوت:

يمكن تقسيم أصوات الرواية، وذلك حسب الأهمية والبروز في الحدث الروائي إلى قسمين: أصوات رئيسية، وأصوات ثانوية.

3 -1 - الأصوات الرئيسية:

ونعني بها أصوات أبطال الرواية، الذين ينتمون إلى العالم التخيّلي، وهذه الأصوات هي:

- **صوت " مرغريت ":** يتكرر صوتها في كل فصول الرواية، وصوتها يرتبط بزوجيها "ألبير"، و"روجر" ولكنه ارتبط أكثر بحبيبها "ألبير"، لأنها ظلت متعلقة به، وبقيت تلك الأحاسيس الدافئة التي يحملها قلبها له، منذ زمن ولا يزال يحملها إلى اليوم، والثاني يشكل لها الارتباط عن طريق الزواج.

ويتنوع الصوت عند "مرغريت" ويتخذ أشكالا عدة، فتارة نسمع لها صوت المرأة العاشقة والمعشوقة التي تتعبها مشاعرها، وتعيش صراعا نفسيا، وتارة نسمع صوت الأم التي فقدت ابنتها فيما مضى، وتجعل ابنها "مكسيم" عزاء لها، وأحيانا نسمع لها صوت الزوجة الوفية المخلصة لزوجها، فهي تحاول أن تكتم صوت قلبها في سبيل أداء واجبها الأسري.

- **صوت روجر:** وهو زوج "مرغريت"، تواجد بكثرة في فصول الرواية، ما عدا تلك الفصول التي يتواجد بها صوت "ألبير"، وهذا يعكس العداوة والكره بينهما نتيجة لذلك النزاع القائم على امرأة يحاول كل واحد منهما الفوز بها.

ويتنوع صوته هو الآخر ويحمل دلالات وإيحاءات عدة، حيث يظهر لنا أحيانا ذلك الرجل الصالح المهتم بعمله، حيث يتفانى فيه ويؤديه أداء جيدا، فهو ذلك الرجل الرزين الذي يزن الأمور، ويحسن تقدير عواقبها، وكثيرا ما يظهر لنا صوته في صورة ذلك الزوج الوفي الذي يحب زوجته ويقدس الحياة الزوجية.

- **صوت " ألبير ":** يتكرر صوته في الكثير من فصول الرواية، ليعكس لنا صورة العاشق المتيم الولهان، الذي حطمه اليأس وساوره الندم على فعلته الشنيعة التي أفقدته حبيبته، وأحيانا نسمع منه صوت الأب الذي فجع في ابنته الوحيدة، وها هو اليوم يبكيها ويحترق لذكراها.

3 -2 - الأصوات الثانوية:

وهي الأصوات التي أسهمت في تفعيل الحدث الروائي، وقل دورها من حيث الأهمية.

- **صوت أم " مرغريت ":** يظهر لنا صوت تلك الأم الرءوم التي تحب ابنتها الوحيدة، وترغب في سعادتها، ولكن جهلها وضيق افقها يجعلها تعمل عكس ما تطمح إليه، فقد دفعتها إلى التعاسة بزواجها من شخص لا تحبه، وحكمت على مشاعرها تلك بالإعدام وهذا ما نستشفه من الرواية، فأحيانا يعلو لديها صوت المرأة المتسرعة في إصدار الأحكام، الفاقدة لرزانتها.
- **صوت السيدة " فارز ":** يظهر صوتها بعدة صور، نحسها تلك المرأة المثقفة، ذات الثقافة الباريسية، ثم نجدها صديقة طيبة وفية لأصدقائها وخاصة القدماء، فهي ذات علاقات ومعارف وصداقات في شتى المجالات، وأحيانا يعلو داخلها صوت المرأة الأرملة الباحثة عن الحب الذي لم تذق طعمه مع زوجها المتوفى، فهي امرأة مرهفة بالإحساس، تخاف من المستقبل الغامض، وما يخفيه لها القدر.
- **صوت " أودت ":** ابنة السيدة " فارز " صوتها هو صوت فتاة محبة لامها متعلقة بها، هو صوت الطموحة، الفنانة، وأحيانا يعلو صوت المراهقة ذات الإحساس المرهف، التي تدفعها مشاعرها إلى حب " ألبير "، والتعاطف معه، والشفقة عليه.
- **صوت الدكتور " توري ":** يعلو داخله صوت الصديق الإنساني، وأحيانا صوت المحب الذي وجد الحب لدى السيدة " فارز "، فتدفعه غيرته عليها إلى فعل أي شيء مهما كلفه الأمر في سبيل الحصول عليها، وإبعاد المعجبين عنها.
- **صوت الجد " دسباس ":** والد السيدة " فارز " شيخ مسن، تعدد صوته ما بين الرجل المثقف، والأب الحنون الذي يعالج مشاكل ابنته، والصديق الطيب الذي يحافظ على أصدقائه.
- **صوت القبطان " هنري ":** صوته هو صوت ذلك الرجل الراقي، اللبق، الذي يحسن معاملة النساء، فهو يقدس الجمال ويصرح بعبارات الإعجاب.
- **صوت " زوجة القبطان هنري ":** يعكس لنا صوتها شعور تلك المرأة الغيورة على زوجها.

- **صوت " الطبيب الذي عاين ألبير ":** يعلو داخله صوت الرجل الذي يقوم بأداء واجبه بكل إنسانية وعلى أكمل وجه، يحترم مرضاه ويتعامل معهم بصدق وصراحة...

3 - الزمن:

4 -1 - زمن القصة:

4 -1 -1 - زمن القص:

أدى التداخل العميق بين الماضي والحاضر في الرواية، إلى صعوبة دراسة الزمن فيها. وقد ميز الدارسون بين زمنين: زمن القص الذي يمثل زمن الحاضر الروائي، وزمن الوقائع الذي يمثل زمن الذاكرة واسترجاع الماضي... غير أنه كثيرا ما يتداخل الزمنان، ويتماهى الأول في الثاني، وهذا ينطبق على رواية " رجوع الموجة "، حيث لا نجد إشارة واضحة تدل على بداية عملية القص، فكل ما نعثر عليه هو سرد للأحداث، دون التصريح بظروف السرد أو زمانه، وقد يرجع هذا إلى أن الراوي لا يلعب دورا في أحداث الرواية، فهو لا ينتمي إليها أو لشخصياتها.

4 -1 -2 - زمن الوقائع:

هو زمن استحضار واستذكار الشخصيات لماضيها عن طريق التداعي الحر. ويصعب علينا تحديد الإطار التاريخي لأحداث " رجوع الموجة "، لأن الروائي لم يشر أي إشارة تاريخية محددة (سنوات)، أو أحداث تاريخية بارزة نستطيع من خلالها أن نستنتج زمن الوقائع، فقد اكتفى فقط بذكر الشهور، والمدة الزمنية للأحداث الواقعة، حيث تنتظم أحداث القصة على محورين، ينطلقان من النقطة نفسها (يوم 8 أكتوبر): " كان مساء 8 أكتوبر باردا والجو ملبدا بالغيوم". [1] (الخ)، ليتجه المحور الأول حاملا القصة الأولى إلى الأمام مدة ستة أشهر إلى غاية شهر مارس.

وينطلق المحور الثاني باتجاه الماضي، فيغوص من خلاله الراوي في الماضي السابق لأحداث القصة الأساسية، عن طريق الاسترجاع.

1 - رجوع الموجة، ترجمة مي زيادة، ص 801.

والملاحظ أن الجزء الواقع بعد 8 أكتوبر، هو الذي أولاه الروائي بالغ الأهمية، حيث وقعت معظم الأحداث المذكورة في الرواية واقعة بعد هذا التاريخ، على الرغم من قصر المدة الزمنية (6 أشهر) مقارنة بالمدة المتبقية لهذا اليوم (11 سنة)، إلا أنه كان يكتفي بالإشارة إليها فقط عند الرجوع بالذاكرة إلى الماضي، لاستحضار وقائع معينة.

قبل 8 أكتوبر:

يعود الراوي إلى هذه الفترة، ليستحضر من خلالها أحداثا مضت وانقضت، يسد بها فجوات في الرواية، ولم يكن هذا الاسترجاع متسلسلا، وإنما كان يقفز في كل مرة إلى حادثة معينة تخدم ما هو بصدد الحديث عنه.

يعود الراوي في البداية بذاكرة البطلة إلى انفصالها عن "ألبير": **" وفي أثناء ذلك سمعت صوتا كان قد غاب عنها منذ خمس سنوات "** [لخ]. فيلتقيان بعد هذه المدة التي دامت خمس سنوات، وقد صادفت ذلك اليوم ذكرى وفاة ابنتهما " أيفون "، وذلك بعد انقضاء 11 عشر سنة مضت **" ... من إحدى عشرة سنة يا مرغريت... لو عاشت ابنتنا لكانت بلغت إلى هذا العصر "** [بر]. ثم يضع الراوي القارئ أمام تساؤلات، إن كان " ألبير " و " مرغريت " مرتبطان عاطفيا ويحبان بعضهما إلى هذا الحد، فلم الانفصال ؟ فقد أشار الراوي إلى مسألة الانفصال، ولم يخبرنا بالأسباب المؤدية لذلك، بغية دفع القارئ على مواصلة القراءة وإثارة الفضول لمعرفة أسباب الانفصال، فيقف على الحقيقة ويعرف الأسباب الداعية لذلك، وهو خيانة " ألبير " الفظيعة لـ "مرغريت": **" نعم قد تمثلت لها تلك الخيانة الفظيعة التي تقشعر منها الأبدان، كيف لا. وهي عندما كانت تبكي، وتنوح وفي حالة يرثى لها من الأحزان، رأت بين ذراعي زوجها امرأة أخرى، هي من أعزّ صديقاتها. "** [تر]

ثم يتطرق إلى وضعية " مرغريت " اليوم، ويذكر لنا أنها امرأة " متزوجة "، وأم لولد، ينتظر رجوعها إلى البيت، إذ يقول: **" أما مرغريت ففكرت بولدها الذي كان ينتظر رجوعها**

1 - مي زيادة: رجوع الموجة، م، س: ص 702.

2 - نفسه، ص ن.

3 - نفسه، ص 704.

إلى البيت "[لخ]. ثم يتحدث مرة أخرى عن الحب الكبير الذي جمعهما، وقد ظل "ألبير" يحبها طيلة عشر سنين، إذ يقول: **"من كان يحبك منذ عشر سنوات، ويبذل النفس والنفيس في سبيل رضاك ألست أنا"**[بر].

بعد 8 أكتوبر:

وقد أخلط هذا اللقاء أوراق " مرغريت " وجعلها مبعثرة، مشوشة الفكر، واضطربت نفسيتها، لما نجم عن هذا اللقاء، فقد أحيا تلك المشاعر التي تكنها " لألبير "، وكيف لها أن تنسى هذا الحب الذي سكنها وهذا الشخص الذي سيطر حبه عليها ؟ لكن الوضع يختلف اليوم، فهي مقيدة برباط آخر مع شخص آخر، فقد تغيرت الأمور لأن " مرغريت " أصبحت زوجة لرجل آخر " روجر "، وأم لطفل " مكسيم ".

ظلت " مرغريت " تحت رحمة العذاب النفسي، ووطأة الصراع الداخلي بين رجلين، وقد حاولت التغلب على ذلك وباءت محاولتها بالفشل !

وقد أتعبها هذا الصراع وأرهقها نفسيا، ولم تعد أعصابها تحتمل، ما أدى بها إلى الإصابة بمرض ألزمها الفراش، ولم يستطع حتى زوجها " روجر " الطبيب أن يعالجها، لأن جرحها لا يندمل، ففشل في علاجها، وحاول أن ينسيها الماضي الحزين فقرر السفر بها هروبا من الأحزان، ولم يفلح بسبب ذلك اللقاء المؤلم مع " بلانش "، الصديقة العدوة، التي كانت سبب تعاستها وانفصالها، فازداد الوضع تأزما والأمور سوءا...

فيقرر " روجر " الرجوع إلى باريس، وكان هذا الرجوع رجوعا للديار وللحياة، فقد استرجعت "مرغريت" أصدقائها واهتمامها بنفسها، غير أن مرض "ألبير" الحبيب، قلب موازين الأمور، فبمجرد أن رأته طريح الفراش، يموت تدريجيا حتى استسلمت لأفكارها وشعرت بالندم لانفصالها عنه. لقد أصبح في أسوأ حال، فلم تعد ترى أمامها، لا الزوج ولا الابن ولا البيت ولا العقل ولا الضمير، ولا الشعور بالواجب، فعادت إلى بيتها القديم حيث يقيم زوجها الأول، لتكسب دموعا محرقة عليه كفرت بها عن سنوات البعاد.

---

1 - نفسه، ص 706.

2 - نفسه، ص ن.

وبوفاة " ألبير " كان الجزر الذي يتلو المد، حيث أخذت الموجة معها، مخلفات الزمن الماضي، تاركة الأشياء الثقيلة، التي لا يمكن حذفها، وهي العائلة والزوج والابن، لترجع " مرغريت " إلى حضنهما ودفئهما رجوعا أبديا.

4 -1 -3 - المؤشرات الزمنية:

يحاول الكاتب الروائي إيهام، القارئ بواقعية عمله، لذلك فهو يضعه، ضمن إطار زمني يحده عن طريق المؤشرات الزمنية، التي تدور فيها أحداث الرواية.

4 -1 -3 -1 - الفصول:

وظفت بعض فصول السنة في الرواية، والتي تعد زمنا فلكيا، تجري الأحداث فيه، وهذه الفصول هي:

الخريف: غطي الفصول الخمسة الأولى في الرواية.

الشتاء: غطى أربعة فصول في الرواية.

الربيع: غطى 25 فصلا في الرواية.

وكما نلاحظ فإن هذا التقسيم غير متكافئ، إذ يشغل الربيع مساحة أوسع، وحيزا أكبر في الرواية. فلم كان هذا التوزيع ؟

يتميز الخريف بمظاهر الخراب، والملل، فهو رمز النهاية في كل شيء، حيث يضفي على السنة الضعف، فتفقد الأشجار أوراقها الصفراء اليابسة، ويبعث هذا الفصل على اليأس والإحباط في النفوس، بما يحمله من مظاهر طبيعية كئيبة، من سماء ملبدة، وريح ممتلئة بغبار الأرض الجافة.

ونرى ملاءمة هذا الفصل للأحداث التي وردت فيه، فكان ملائما لحالة " مرغريت "، منسجما مع حالة الإحباط الذي تعرضت له، والحزن الذي أحاط بها من كل جانب، فكانت منهارة، ومعنوياتها منحطة، وكانت الريح تعصف بقلبها الضعيف.

أما " ألبير " الذي فقَدَ جاذبيته ونظارته، كما تفقد الطبيعة حسنها، وهذا ما يؤكده الراوي في قوله: "**ثم شرعت مرغريت تحدق في ملامح ذلك الرجل، الذي أحبته مدة طويلة، فرأته شاحب اللون، ضعيف الجسم، منحط القوى.** "[1]

ويتسم فصل الشتاء بالبرد والريح التي تفسد ترتيب الأشياء على الأرض، وتعكر صفاء البحر وهدوئه، فتهيج أمواجه، وهكذا هي حالة " مرغريت " النفسية، كما جاء في الرواية: " **كنت تراها غارقة في الأفكار والهواجس المؤلمة، وكانت كأمواج البحر، يلاطم بعضها بعضا.** "[2]

فالشتاء ببرودته، يبعث في النفس الحاجة إلى الدفء، وهو ما كانت تبحث عنه " مرغريت " مع "ألبير": " **وفي مساء إحدى ليالي ديسمبر الباردة، قال لها، وهما يتجاذبان أطراف الحديث...** "[3].

فكانت تجد الدفء العاطفي الذي تبحث عنه بجوار " ألبير "، وتمضى الوقت معه في استرجاع الذكريات المشتركة، والتي تعود بهما إلى ماض سعيد، وكان الشتاء يخيّم على المكان ويضفي عليه ظلاما حالكا، فيخترق النفوس التي امتلأت يأسا، ورغبة في تجاوز الواقع واكتناه عوالم العدم، التي لم يعد لها وجود.

وكانت نفوس الأشخاص محملة بشرارات كهربائية انتقامية، تتوهج بمجرد توفر المثير، فبمجرد أن التقى "روجر" "بألبير" كان " **وقوع نظر الواحد منهما على الآخر كوميض البرق، فتوقدت في قلب كل منهما نارا محرقة، دونها جمر الغضا.** "[4]

ويمثل الربيع، بما يحمله من مظاهر الحياة، البهاء والجمال، التفاؤل والأمل، فيمتد إلى النفس، ويخرجها من حالة اللامبالاة، وهو الفصل الذي تستعيد فيه الأرض حياتها وحيويتها،

1 - مي زيادة: رجوع الموجة، ص 704.
2 - مي زيادة: رجوع الموجة، م، س: ص 729.
3 - نفسه، ص 728.
4 - نفسه، ص 732.

والطبيعة جمالها، وقد وردت إشارات إليه في الرواية كقوله: " **صفا الجو وأشرقت الشمس وابتسمت الطبيعة، وغردت الأطيار على غصون الأشجار** " [لخ].

وقوله أيضا: " **كان روجر جالسا في غرفة بهيّة، مزينة بالأزهار على اختلاف أنواعها وأشكالها، تفوح منها الروائح العطرية التي تملأ الفضاء** " [بر].

ويمثل الربيع موسم عودة الطيور المهاجرة، ويمثل في الرواية رجوع " مرغريت " من السفر، ثم عودتها إلى " ألبير "، وبيتها القديم الذي هجرته لظروف قاهرة في ماضي حياتها، ثم رجوعها إلى زوجها "روجر" فرجوعها إلى حياتها.

وقد أثمر هذا الفصل وكان فأل خير على " مرغريت " التي استعادت قوتها بعد رجوعها من السفر، حيث انشرح صدرها، واستقرت أحوالها وهذا ما نستشفه من سطور الرسالة التي بعثت بها لأمها في قول الراوي: " **إن مرغريت كتبت مرارا لوالدتها تخبرها بوفرة انشراحها، وفرط سرورها، وما هي عليه من حسن الحال، وصفاء البال ماديا وأدبيا.** " [تر] وقد أعادت الأمل "لألبير" أيضا، فبعد اللقاءات المتكررة بينهما، عاد له بصيص الأمل في استعادتها واستمالة قلبها من جديد " **وكان بعد أن اجتمع بها في المرة الأخيرة انتعش فؤاده، وحييت آماله وشعر بأن لا طاقة له على العيش بدونها، ولا اصطبار على الافتراق عنها** " [بر].

4 -1 -3 -2 - <u>الأيام:</u>

لجأ الراوي إلى استخدام أسلوب الأيام في روايته، فوظف عبارات تدل على فترة زمنية معينة، مثل: "**وبعد مرور عشرة أيام من اجتماعهما الأخير...**" [سم] وقوله أيضا: " **وفي كل الأيام الماضية...**"[شم] و "**وبعد بضعة أيام...**" [لم]، و " **وفي أحد الأيام...** " [□]، ويصرح في مواطن أخرى

1 - نفسه: ص 739.
2 - مي زيادة: رجوع الموجة، م، س: ص 762.
3 - نفسه: ص 744.
4 - نفسه: ص 742.
5 - نفسه: ص 739.
6 - نفسه: ص 723.
7 - نفسه: ص 700.
8 - نفسه: ص 727.

ببعض أيام الأسبوع، رابطا إياها بمناسبات حميمة مثل ما ورد في قوله: **"هي تستقبل يومي الأربعاء والسبت..."**(لخ) وقوله: **" وفي يوم الأربعاء المعيّن، وصل ألبير... "** (بر) وقوله: **" كان دسباس يستقبل زائريه في منزله يوم الأحد... "** (تر)

وثمة إشارات إلى أيام معينة في السنة صرح بها مباشرة بذكر التاريخ المرافق لها مثل: **" كان مساء 8 أكتوبر باردا... "** (ير). أو يومئ إليه، بحيث يمكننا استنتاج اليوم من السياق اليوم من ذلك قوله: **" عند انبلاج صباح اليوم الثاني... "** (سم) ويقصد اليوم الذي يلي يوم 8 أكتوبر، أي يوم 9 أكتوبر، وكذلك إشارته إلى عيد الفصح * الذي يوافق يوم 14 أفريل من كل سنة (شم).

4 -1 -3 -3 - الساعات:

كثرت الإشارة إلى وقت الساعة في **" رجوع الموجة "**، إذ لجأ الراوي إلى تحديد الأحداث بأوقاتها، في مثل قوله: **" ... فأخذ ألبير الساعة، ونظر إليها وقال الوقت منتصف الساعة السابعة. "** (لم) وقوله: **"وفي أحد الأيام عندما ضربت الساعة الخامسة..."**(□) وفي مثل قوله: **" وفي ذات يوم من أيام شهر مارس البهيجة والساعة الرابعة بعد الظهر. "** (□) و **" الساعة التاسعة من الليل... "** (لح لخ) و **" لم تكن الساعة الثانية بعد منتصف الليل... "** (لخ لخ)

---

1 - نفسه، ص 779.
2 - نفسه، ص 766.
3 - نفسه، ص 788.
4 - نفسه، ص 701.
5 - نفسه، ص 715.

* عيد الفصح: هوعيد يهودي، يطلق عليه أيضا اسم "الفَسْح" ومعناه: الخطو والمرور والعبور. وطبقا لما جاء في سفر الخروج فإن اليهود إنما يحتفلون بفصحهم هذا في الرابع عشر من شهر نيسان (أبريل) بين العشائين أي بين المغرب والعتمة.ويقع الاحتفال بين الغروب والشروق، من ليلة البدر من الشهر التالي للاعتدال الربيعي (في 21 مارس) أي في ليلة الرابع عشر من شهر أفريل ، للتوسع أنظر(محمد بيومي مهران: بنو إسرائيل، الجزء الرابع).

6 - محمد بيومي مهران: بنو إسرائيل، ج 4، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، مصر1999، ص 528.
7 - مي زيادة: م، س، ص 704.
8 - نفسه،ص 725.
9 - نفسه، ص 780.
10 - نفسه،ص 715.
11 - نفسه، ص 825.

ويكتفي الراوي أحيانا بالإشارة إلى الفترة من اليوم، الذي وقع فيه الحدث دون تحديد الساعة وهذا ما نجده في قوله: " **وعندما أقبل أول الليل...** " [لخ] **وعند انبلاج صباح صباح اليوم الثاني** " [ير].

وقوله: " **والنهار قد شاخ، وشمسه كادت تتوارى عن الأبصار، ثم أخذ الفضاء يظلم شيئا فشيئا، إلى أن أقبل الغسق...** " [تر].

فنراه يضبط الأوقات ويحدد زمن وقوع الحدث بقوله: الليل أو النهار أو الصباح، أو ذكر ملامح المحيط والإطار الزمني للحدث.

4 -2 - زمن الخطاب:

4 -2 -1 - النظام الزمني:

4 -2 -1 -1 - الاسترجاعات:

الاسترجاع تقنية جمالية توظف في النص بغية إضفاء صبغة جمالية عليه، فيه " يترك الراوي مستوى القص الأول ليعود إلى بعض الأحداث الماضية، ويرويها في أحداث لاحقة لحدوثها. " [ير] ولا يكون الاسترجاع إلا لأحداث حدثت في الماضي، لأنه يتعذر حكي قصة لم تكتمل وقائعها بعد.

وللاسترجاع أنواع نمثلها في:

1 - الاسترجاع الخارجي: Analepse externe

ونعني به الرجوع إلى ماضي الرواية فيأتي ليتمم إحداث سابقة، وقد اعتمدت " مي زيادة " على هذه التقنية وهذا ما يتجسد في قولها: " **نعم قد تمثلت لها تلك الخيانة الفظيعة التي تقشعر**

1 - مي زيادة: رجوع الموجة، م، س: ص 815.

2 - نفسه، ص ن.

3 - مي زيادة: رجوع الموجة، م، س: ص 744.

4 - سيزا أحمد قاسم: بناء الرواية – دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ، ط1، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1984، ص 40.

منها الأبدان كيف لا وهي انها عندما كانت تبكي وتنوح وفي حالة يرثى لها من الأحزان رأت بين ذراعي زوجها امرأة أخرى هي من أعز صديقاتها... " (لخ).

وقولها أيضا: " **أبكي يا مرغريت اندبي ابنتك واندبي حظ أبيها التعس. نعم أنا هو ذلك الأب السيئ الحظ والد ايفون أليف صباك وشريك حياتك سابقا وقد نسيت ذلك** " (بر).

ومن خلال هذين القولين نجد أن " مي زيادة " وظفت الاسترجاع الخارجي لتساعد القارئ على التوغل مع الشخصية الحكائية في ذاكرتها، لتمكنه من التعرف على أحداث سابقة لبداية القص، دون أن يؤثر هذا على مجرى القصة بل يعمل على إيضاح أحداث أساسية.

2 - الاسترجاع الداخلي: Analepse interne

وظفت " مي زيادة " هذه التقنية التي أكملت بها أحداثا لاحقة لبداية الرواية، وتجسدت في قولها: "...**من إحدى عشرة سنة يا مرغريت... لو عاشت ابنتنا لكانت بلغت إلى هذا العمر** " (تر).

وقولها: " **ألم تكوني زوجتي التي أحببتها قبل أن تعرفي رجلا آخر ؟** " (ير).

وقولها أيضا: " **وأنا سأرجع بدون ريب وأما الآن فلابد من ذهابي على جناح السرعة لمشاهدة ابني الذي قد مل من الانتظار** " (سم).

ومن المقاطع التي جاءت لتسد الفجوات قولها: " **مرغريت لا تخافي. نعم قد كنت زوجك في الماضي**" (شم).

وقولها: " **أما مرغريت ففكرت بولدها الذي كان ينتظر رجوعها إلى البيت فإذا ذاك كفكفت دموعها بمنديل ونهضت ناظرة إلى الساعة ثم قالت لا أرى شيئا** " (لم).

---

1 - مي زيادة: م، س، ص 704.
2 - نفسه، ص 702.
3 - مي زيادة: رجوع الموجة، م، س، ص 702.
4 - نفسه، ص 707.
5 - نفسه، ص ن.
6 - نفسه، ص 704.
7 - نفسه، ص 706.

ومن الأمثلة أيضا التي وردت في " **رجوع الموجة** " ما نجده في المقطع التالي: " **غير أنه لم يكن من سبب لمجيئها سوى مراقبة خيال... خيال فتاة ولدت في ذلك البيت منذ إحدى عشرة سنة إلا أنها، كانت منذ حين رقدت رقادها الأبدي تحت المرمر.** " (لخ)

فهذا " الاسترجاع الداخلي " يصل مداه إلى إحدى عشر سنة مضت، لقد رحل بنا إلى ذلك التاريخ، الذي فقدت فيه " مرغريت "، وحيدتها وفلذة كبدها " ايفون " ليربط هذه الحادثة بذكراها اليوم.

ولم يكتف الراوي باسترجاع هذه الذكرى مرة واحدة، وإنما كان يكرر ذكرها مرات، فكانت تلح عليه ليعيد ذكرها، في مواقف مختلفة، أحيانا على لسان " مرغريت "، وأحيانا على لسان " ألبير "، فكان هذا "الاسترجاع" داخلي مثلي تكراري".

كما كان يلح على ذاكرة " مرغريت " البطلة ذلك المشهد الفظيع الذي بقي راسخا في ذاكرتها، ولم تستطع نسيانه أو محوه، وهو مشهد الخيانة، إذ تقول: " **على أنّ مرغريت عندما رأت ما كان من أمر زوجها ألبير مع صديقتها بلانش، كبر عليها وصعب احتماله، فأسرعت إلى أمها، وقصت عليها الخبر، مظهرة لها عظيم حزنها، وشديد كدرها، غير أن هذه لم تكن ذات عقل ورزانة وحكمة لتسكين جأشها، وتهدئة روعها...** " (بر)

فكانت كلما عاد بها الحنين إلى الماضي وذكرى "ألبير" وحبها الشديد له، حتى تستحضر تلك الصورة المؤلمة، وذلك الموقف الشنيع الذي تعرضت له رأت "ألبير"، فتستدعي ذكريات خيانته لها، مما يؤدي بها إلى صراع داخلي يعذبها، وتكرر هذا السيناريو مرات ومرات، فلم يمل الراوي من تكراره تبعا لذلك.

ومن الاسترجاعات الداخلية الأخرى الواردة في الرواية نجد: " **منذ أربع سنوات مرضت أودت فدعي الدكتور توري هذا لمعالجتها، ومن ذلك الحين أضحى الصديق الصدوق، والمسامر والأليف، والجليس على مائدة طعام هذه الأسرة** " (تر).

---

1 - نفسه، ص 701.

2 - مي زيادة: رجوع الموجة، م، س. ص 712.

3 - نفسه، ص 774.

إن هذا " الاسترجاع الداخلي الغيري "، خص به الراوي شخصية من شخصيات الرواية، فوضح من خلاله علاقة الدكتور " توري " بالسيدة " فارز " وابنتها، وكيف تطورت العلاقة بينهم، فلم تعد مجرد علاقة طبيب بمريضة، بل أصبح صديقا حميما للعائلة.

4 -2 -1 -2 - الإستباقات: Prolepses

هي تقنية أخرى من تقنيات السرد، والاستباق لا يختلف عن الاسترجاع في تقسيماته وأنواعه إلا في كون الأول يتعلق بما سيأتي في حين يتعلق الثاني بما مضى، ويتعلق الاستباق بإيراد حدث أو الإشارة عليه مسبقا، وهو ما يعرف في النقد التقليدي بسبق الأحداث (Anticipation)[1].

فالاستباق هو التنبؤ بالأحداث وإيرادها قبل وقوعها، وقل استخدام الساردة لهذه التقنية في هذه الرواية بل كاد ينعدم ويرجع السبب في ذلك إلى الأسلوب الذي وردت فيه هذه التقنية، فهي عبارة عن سرد لأحداث وقعت وانتهت في زمن ماض.

والتنبؤات التي وجدناها في رواية " رجوع الموجة " هي تلك التي وردت على لسان الطبيب المعاين لحالة "ألبير"، مثلما ورد على لسان الساردة: **" لا أعلم بالتمام... من الممكن أن يموت في هذا اليوم ا وان يبقى حيا مدة 4 أو 5 أيام لا غير "**[2].

وطبعا لا يمكن بأي حال من الأحوال الحكم على كلام الطبيب بالصدق أو الكذب بالمصداقية، لأن الموت والحياة من الأمور الغيبية التي لا يعلمها إلا الله، ويمكن أن نتحقق من التنبؤ مستقبلا بعد انقضاء المدة التي حددها الطبيب، حيث مات فعلا " ألبير " بعد مضي الفترة المقدرة، وعليه فقد صدق هذا الاستشراف، فقد مات " ألبير " في تلك الليلة، إذ يقول: **" ولم تكن الساعة الثانية بعد منتصف الليل إلا سمعت مدام موستل صوتا زعزع أركان ذلك البيت: وا مصيبتاه ! وا لوعتاه ! لمن تتركني... "**[3].

وقد ورد الاستباق في شكل إلان لحدث لم يقع بعد، ولكنه وقع لاحقا.

---

1 - ينظر: يمنى العيد: تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، ط 2، دار الفارابي، بيروت – لبنان، 2005، ص 703.

2 - مي زيادة: رجوع الموجة، ص 818.

3 - نفسه، ص 824.

وقول الساردة في مقام آخر على لسان مرغريت: " أما مرغريت ففكرت بولدها الذي كان ينتظر رجوعها إلى البيت فإذا ذاك كفكفت دموعها بمنديل ونهضت ناظرة إلى الساعة ثم قالت لا أرى شيئا "[لخ] .

أما فيما يتعلق بالاستباق الداخلي، فلم تعتمده الراوية في سردها لرواية " رجوع الموجة " لأنها وفي محاولة لاستباق الأحداث كانت " مي " لا تعتمد عليها كثيرا في إضاءة الأحداث الأساسية على عكس الاسترجاع بنوعيه، والذي وظفته لإضاءة ما هو أساسي في مواصلة السرد.

4 -2 -2 - الحركات السردية:

4 -2 -2 -1 - الخلاصة:

وهي التقنية التي يلخص فيها الراوي مرحلة طويلة تقدر بالساعات أو الأيام أو الشهور أو السنوات، في بضعة أسطر أو صفحات محدودة: " **ومن الواضح أننا لا نستطيع تلخيص الأحداث، إلا عند وقوعها بالفعل** ".[بر]

قول الساردة: " نعم أتذكر جملة أشياء أذكر ايفون الصغيرة وكيف كانت لابسة ثوبا أزرق يعلوه تخريم أبيض وذلك في عيد الميلاد "[تر]، حيث نجد "أودت" ابنة مدام "فارز" قد وردت لنا حدثا يعود إلى الماضي في سطرين اثنين فقط.

ونجد في موضع آخر كيف كان يتذكر "ألبير" سعادته في أيامه الماضية: " وتلك العيشة الرغيدة في ماضي الأيام بين الأحباب والأصحاب "[ير].

ومن الأمثلة الموضحة لهذه التقنية في " **رجوع الموجة** " نجد: " **قد طال الحديث واتسع نطاق الكلام في ذلك المساء. ولم ينفرط عقد اجتماعهم إلا عند منتصف الليل. وهم يدعون لمدام فارز بالعمر المديد والعيش الرغيد**"[سم].

1 - مي زيادة: رجوع الموجة، م، س: ص 706.
2 - حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، ص 145.
3 - مي زيادة: رجوع الموجة، م، س: ص 760.
4 - نفسه، ص 738.
5 - نفسه، ص 775.

فقد لخص لنا الراوي أحداث ليلة كاملة من السمر دامت أزيد من ساعتين، في سطرين.

وكذلك عندما يتذكر "ألبير" ما حدث له ولمرغريت من وراء فعلته الشنعاء: " **عندما جرى ما جرى بخصوص بلانش وغادرت مرغريت بيته ظن أنها ذهبت إلى أمها لتقضي بضعة أيام ثم تسبل ذيل المعذرة عنه وتعود إليه** "[لخ].

ولكنه أخطأ في ظنه لأن "مرغريت" غادرت البيت بشكل نهائي، ولا ترجى لها عودة بعد خيانته لها.

4 -2 -2 -2 - <u>الحذف:</u>

يقوم الراوي هنا بتجاوز بعض المراحل ويسقط جزءا بإسقاط من الحكاية عمدا، وقد يشير إليه بعبارات موحية تدل على تلك المدة الزمنية، وقد لا يشير إليه، ويجب على القارئ أن يدركه بمقارنة الأحداث في الرواية.

وقد استخدمت هذه التقنية كثيرا في " **رجوع الموجة** " ومن الأمثلة الدالة عليها قول الراوية: " **من إحدى عشرة سنة يا مرغريت** "[بر]، وقولها: " **غاب عنها منذ خمس سنوات** "[تر].

حيث تحدثت الساردة عن إحدى عشرة سنة، كما تحدثت عن خمس سنوات دون أن تقدم تفاصيل عن الأحداث التي حصلت خلالها.

وقولها كذلك: " **وبعد مرور عشرة أيام من اجتماعهما الأخير صفا الجو وأشرقت الشمس...** "[ير] فقد أسقط من السرد فترة زمنية مقدرة بعشرة أيام، بما تحمله من أحداث، وذلك ربما لأنها لم تحمل وقائع مهمة تستلزم ذكرها، فلجأ إلى حذفها لتسريع عملية السرد.

4 -2 -2 -3 - <u>الوقفة الوصفية:</u>

تتفاعل البنى الأساسية المتمثلة في الشخصيات والأمكنة فيما بينها وتشيدا عالما روائيا وتتطلب هذه البنى لغة متميزة [لخ]. فإذا حاولنا تتبع مواطن الزمن في صيرورته بين صفحات

1 - مي زيادة: رجوع الموجة، م، س: ص 738.
2 - نفسه، ص 702.
3 - نفسه، ص ن.
4 - نفسه، ص 739.

الرواية نجد أن السرد قد توقف ليفتح باب الصيرورة للعملية الوصفية، هذه التي تقوم على تقديم ملامح إحدى الشخصيات الروائية، ويعمد الراوي في هذه التقنية إلى إيقاف عملية السرد، بوقفات وصفية قد تطول وقد تقصر، فهو يرى أنه من الأليق قبل مواصلة السرد، أن يقدم معلومات عن الإطار الذي تجرى فيه الأحداث. ومن تلك المقاطع الوصفية ملامح شخصية " مرغريت " التي ترد على لسان الساردة التي تتخذ موقع الناظم الخارجي: "**وكانت في ذلك اليوم متبرجة ومزدانة بأحسن زينة، لابسة ثوبا رماديا جميلا للغاية وشعرها الذهبي يلمع فوق وجهها المنير الناصع البياض الممزوج باللون الوردي** " [1]، كما نجد وصفا لملامح "ألبير": "**ذلك الوجه المنير والجبهة العالية البيضاء.** " [2] ونجد وصفا لملامح شخصية "توري": "**فنظر "ألبير" إلى هذا النحيف الذي يكاد ينقصف فرأى وجها بجبهة عالية وتحت شاربيه الأسودين شفتان تدلان على الدهاء.**" [3] ونجد وصفا آخر خصت به الساردة " مرغريت " في بداية الرواية: " **وإذا بامرأة حديثة السن، حسنة الهيئة، جميلة المنظر، ملتحفة برداء واسع، تعبر تلك الطريق بسرعة، وهي تذهب وتأتي، تصعد وتنزل ناحية الرصيف بين شارع ليون، وشارع كوسل. إلى أن وقفت أخيرا أمام أحد بيوت الشارع الثاني، ونظرت مليا واجهته المشرفة على السكة ".** [4]

تتسم المقاطع الوصفية بعناية وتركيز كبيرين على الجوانب التي لها تأثير كبير في إعطاء البناء الدلالي الروائي أبعادا دلالية وأخرى جمالية، غير أننا نسجل قلة هذه المقاطع الوصفية الخاصة بملامح الشخصيات مع القصر الذي تتصف به.

أما فيما يتعلق بالوصف الخاص بالأمكنة الواردة في رواية " رجوع الموجة " فقد جاءت مدرجة في ثنايا الأسطر والصفحات – في كلمة أو أكثر – منشورة هنا وهناك، غير أن هذه الحالة ليست موجودة في كامل الرواية، وإنما في مواضع قليلة منها، وترجع أسباب القلة إلى عدم وجود تأثير كبير لها في تغيير المحاور الأساسية في الرواية أو الانتقال من خلال هذه

---

1 - ينظر: عبد اللطيف محفوظ: وظيفة الوصف في الرواية، (ط، 2)، دار اليسر للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، المغرب، 1989، ص 29.

2 - مي زيادة: رجوع الموجة، ص 791.

3 - نفسه، ص 711.

4 - نفسه، ص 768.

5 - مي زيادة: رجوع الموجة، م، س: ص 701.

الأوصاف من محور لآخر رغم القيمة الجمالية والدلالية التي تضيفها هذه الأوصاف مثل ما ورد في قول الساردة: " ... **بقي في البيت نفسه لأنه كان جميلا بعيدا عن الحركة وضوضاء الناس يكتنفه بستان صغير يحتوي على كثير من الأزهار المختلفة والرياحين المتنوعة وتكسو أرضه الخضرة النضرة والأشجار التي تغرد على أفنانها الأطيار. وكانت حجرته مطلقة الهواء تشرف نوافذها على البستان وعلى أرضه التي كانت تعلوها الخضرة في أكثر الفصول** "[1] (لخ).

ويعد هذا أطول مقطع وصفي للمكان ورد في الرواية.

4 -2 -2 -4 - <u>المشهد:</u>

إن الحوار بين الشخصيات الرواية هو ما يعرف بالمشهد " الذي هو « حواري » في أغلب الأحيان."[2] (بر) والمشهد بتعبير أدق هو زمن الحدث ممتد يقابله زمن الخطاب، ويحتل هذا الأخير **" موقعا متميزا ضمن الحركة الزمنية للرواية، وذلك بفضل... قدرته على تكسير رتابة الحكي بضمير الغائب"**[3] (تر)، وفي هذه التقنية يتطابق أو يكاد زمن الأحداث بزمن السرد، فالمشهد إذن هو لحظة من زمن الرواية يكاد يتطابق فيها زمن القصة بزمن الحكاية، وهو عبارة عن قص مفصّل، وقد كثر استعمال هذه التقنية في " **رجوع الموجة** " إذ كثيرا ما تجسد في حوار خارجي بين شخصيات الرواية يغيب عنه الراوي، من ذلك، المشهد الذي جمع بين السيدة "فارز" و"ألبير".

- **كيف تعيش وحدك ؟**
- **ولم لا أعيش وحدي.**
- **لم لا تزورنا ؟ إني أؤكد لك بأن خبر انفصالك عن " مرغريت " قد غمّنا جدا... وكنت أحبها من كل قلبي.**
- **ذلك الحب مضى الآن.**

1 - مي زيادة: رجوع الموجة، م، س: ص 741.

2 - جيرار جينيت: خطاب الحكاية، ص 108.

3 - نفسه، ص 773.

- **أراها الآن تبتعد عني، ولا أزورها إلا مرة واحدة في السنة، وأظن أنها تفضل قطع هذه الزيارة"**(لخ)

وليس بالضرورة، أن يغيب صوت الراوي في المشهد، كي يتطابق زمن القص مع زمن وقوعه، فقد يتحقق ذلك بحضوره، في مثل المشهد الذي تجسد في حفلة السيدة " فارز " " **وأودت كانت تقول لها كل مرة: لو كان صوتي نظير صوتك لكنت الأولى بين الممثلات في الأوبرا** ".(بر)

ويتجسد في مشاهد أخرى:

- الحوار الذي دار بين " ألبير " و" مرغريت " في أول لقاء لهما بعد الفراق، وهنا نلمح تدخل الساردة فيه: " – **أبكي يا مرغريت اندبي ابنتك واندبي حظ أبيها التعس (...) وشريك حياتك سابقا**.

فقاطعته بجرأة قائلة: **لا أنا لم أنس** "(تر)

- الحوار الذي دار بين مدام "فارز" و"ألبير": " **بالعكس فإن ذلك يسرني**.
- **اخبرني ماذا تصنع وأين تسكن كيف تعيش ولم لا تزورنا.**
- **أسكن باريس وأعيش وحدي في بيتي وفقدت والدتي منذ 6 أشهر وارى المصائب والأحزان من كل جهة ولا أريد أن أثقل على أحد.**
- **كيف تعيش وحدك ؟**
- **ولم لا أعيش وحدي !** (بر)

وكما نلاحظ فهو مشهد مباشر، لم تتدخل الساردة، حيث نراها تترك مهمتها التأطيرية ومن ثمة فقد يكون المشهد بتأطير من السارد أو يكون دونه.

4 -2 -3 - <u>التواتر:</u>

1 - حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، ص 166.
2 - مي زيادة: رجوع الموجة، م، س: ص 754.
3 - نفسه، ص 702.
4 - مي زيادة: رجوع الموجة، م، س: ص 754.

المقصود بالتواتر: النتاج المكون من علاقة تكرار الحدث أو الأحداث في الحكاية انطلاقا من كون حدثا معينا، يمكن أن يتكرر في الرواية، وقد تتكرر العبارات الدالة عليه هي بدورها، فينتج لنا عدة علاقات، بين الحدث والملفوظ الدال عليه، وقد وجدت هذه العلاقات في " **رجوع الموجة** " كما يلي:

4 -2 -3 -1 - <u>التواتر الانفرادي:</u>

أي ما حدث مرة واحدة، وروي / سرد مرة واحدة في كامل المتن الروائي، ويحدث ذلك في " **رجوع الموجة** " حين يتعلق الأمر بحدث ثانوي، ليس له أهمية ولا يلعب دورا خطيرا في تطور الفعل الحكائي. مثلما هو الحال في مرض "أودت" ابنة السيدة "فارز"، ومعالجة "توري" لها.

كما تجسد في لقاء " ألبير " بمدام " فارز " بعد غياب دام سنوات وكان ذلك في " مكان عمومي."[1] (لخ)

هذا الحدث سرد مرة واحدة في كامل الرواية رغم الطول الذي عرفته، سواء في عدد الصفحات التي بلغت 124 صفحة أو في كثرة الأحداث واختلاطها.

وتجسد أيضا في قول الساردة " ... **وبعد أن روت لها حكاية ألبير ومرغريت سألتها: قولي يا والدتي: ترى هل أخطأت مرغريت باقترانها ثانية أو أصابت.**

- **لا شك يا ابنتي العزيزة أنها أخطأت كثيرا وهذا كان قول المرحوم والدك.** "[2] (بر)

ومن ذلك أيضا، ما كان بين " مرغريت " وسلفتها، من علاقات ودية، وزيارات متبادلة إذ يقول: **"لكن في إبّان الربيع، كانوا يتزاورون، على رغم البعد، وكانت مرغريت تحب سلفتها وأولادها الثلاثة."**[3] (تر)

ولم يكن للقصة أي أثر في تحريك الأحداث، لذلك فقد وردت مرة واحدة وغير ذلك كثيرا، كزيارة "روجر" و"مرغريت" لقبر "إيفون"، وقصة وفاة زوجة "دساس"، وزيارة الآنستان "ماسكا" وأختها لبيت السيدة " فارز "...

---

1 - نفسه، ص 753.

2 - نفسه، ص 757.

3 - مي زيادة: رجوع الموجة، م، س: ص 726.

وقد قل تواجد الحدث الذي يروى مرة واحدة، ولعل ذلك يرجع إلى أنه لا يؤثر بالشكل الكافي في سير الأحداث أو تغييرها، على عكس الحدث التكراري.

4 -2 -3 -2 - <u>التواتر التكراري:</u>

غطى هذا النوع من التواتر فحوى النص السردي، وقد كان له أثرا في فهم أغوار الشخصية بما فيها الثانوية منها، كما عمل على الإحاطة بالجانب الدلالي والجمالي في الرواية، والتواتر التكراري هو تلك الحوادث التي وقعت مرة واحدة، إلا أن الراوي يذكرها أكثر من مرة، وهذا النوع من السرد يكون **"تكرار يؤدي وظيفة التأكيد والإلحاح على ما وقع "** [1] (لخ). وبالفعل فقد تأكدت الكثير من الأحداث بتكرارها في **"رجوع الموجة"**، حيث الأدوار المهمة، والفعالة في عملية السرد.

من ذلك نجد وفاة "إيفون"، الذي تكرر (9 مرات في الرواية) [2] (بر)، وخيانة "ألبير" "لمرغريت"، التي تكررت (6 مرات) [3] (تر)، وانفصالها عنه الذي تكرر (5 مرات) في الرواية [4] (بر)، غير أنها تكررت بأساليب مختلفة، وفي مواقع متفرقة، لما تحمله من أهمية في حياة البطلة " مرغريت "، حيث يريد الراوي التأكيد على حدث سابق لزمن السرد، يستحق التأكيد.

ونجد الكثير من الأمثلة حول السرد التكراري في الرواية، فقد قص علينا عذاب " مرغريت " ومعاناتها مع " ألبير " نتيجة خيانته لها عدة مرات: " **مع أن ألبير هذا قد ذاقت في أيامه كؤوس العذاب إشكالا وألوانا ويصعب عليها أن تنسى كل ذلك.** " [5] (سم)

وقد ترك موت "ايفون" أثرا بالغا وجرحا عميقا بداخلها، وحزنت عليها أشد الحزن وظلت تذكرها وتتخيلها " **وتصورت على حين بغتة شخص ايفون منتصبا أمامها فهتفت: ابنتي المحبوبة هلمي إلى داخل قلبي تعالي أقيمي في حضن أمك الحزينة...** " (لخ)

---

1 - يمنى العيد: تقنيات السرد الروائي، ص 87.

2 - مي زيادة: رجوع الموجة، ص ص (701، 702، 704، 705، 710، 712، 739).

3 - نفسه: ص ص (704، 710، 712، 739).

4 - نفسه: ص ص (702، 713، 739).

5 - مي زيادة: رجوع الموجة، م، س: ص 720.

وتقول في موضع آخر: " **وعندما قربا من المدفن أسرعت في مشيتها اشتياقا وحنينا للراقدة فيه وما وقع نظرها عليه حتى هرولت بسرعة شديدة وجثت على ركبتيها خائرة القوى منكسرة القلب حزينة النفس دامعة العين غارقة في بحر من الأحزان** " [1].

وقولها أيضا: " **والوعتاه و واحسرتاه. لم لا تسرع أيها الموت وتأخذني إلى فلذة كبدي ايفون ؟ تعال ولا تبطئ** " [2].

فقد قص علينا هذا الحدث مرات ومرات وكان تكرار ذكر وفاة ابنتها أمرا مهما، لأنه ترك في نفسها جرحا بليغا، جعلها تغرق في أحزانها وتهمل واجباتها الزوجية، ما دفع بزوجها إلى خيانتها، وهذه الحادثة كانت الضربة الثانية التي وجهت " لمرغريت "، فلم تستطع احتمالها، ما أوصلها إلى اتخاذ قرار الانفصال عن " ألبير "، تحت ضغوط نفسية قاسية، ثم ندمت عليه أشد الندم.

كما قص علينا لمرات ذلك الحب الذي يكنه "روجر" لزوجته، والذي ضحى بكل ما يملك في سبيل إرضائها وتوفير حياة هنية لها تنسيها ما تجرعته من مرارة وعذاب، تقول الساردة: " **إن روجر على أثر اقترانه بها لم يطلب منها حبا لأنه كان عالما بهمومها وأحزانها فلا معنى لتكليفها الحب حينئذ لأن قلبها مشغول بغير شيء، ولكن كان في أثناء السفر يجتهد في اكتساب قلبها بكليته واشتهى أن تحبه كما يحبها...** " [3]

فقد كررت الساردة مرارا هذا الحدث، في موطن مختلفة من الرواية، كما كررت لمرات حب "مرغريت" لـ "ألبير".

4 -2 -3 -3 - <u>التواتر المتشابه:</u>

يسرد الراوي هنا ما حدث لمرات أزمنة مختلفة وأوقات متباينة مرة واحدة، ويهدف إلى هذا النوع من السرد إلى اختزال الزمن من خلال الإشارة السردية الواحدة، التي تستوعب ما حدث مرات متكررة، من ذلك ما نجده في " **رجوع الموجة** " من حديث " مرغريت " مع المرضع،

---

1 - نفسه: ص 717.

2 - نفسه: ص 716.

3 - نفسه: ص 718.

4 - نفسه: ص 744.

وتوصيتها إياها بعدم التأخر في العودة: **" لقد قلت لك غير مرة أن لا تتأخري في الرجوع عن الوقت المعين لك "** [لخ] أو خروج "مرغريت" للتنزه مع "المرضع" و"مكسيم" **"وفي أكثر الأيام كانت تخرج للتنزه مع المرضع ومكسيم"** [بر] ثم التقاء المرضع "بألبير" حيث تقول: **نعم أجده مرارا، لكني كل كرة ألمحه عن بعد أسير في طريق آخر ".** [تر]

ملاحظات حول الترجمة:

حاولت مي زيادة في ترجمة رواية " رجوع الموجة " عن الفرنسية للكاتب برادا، أن تعيد صياغة النص مع مراعاة خصائص (النص المصدر) وخصائص(النص الهدف) وفق الخصائص التالية :

- الاهتمام بالمعنى وبمحتوى نصّ المصدر.
- احترام روح اللغة المترجم إليها وتراكيبها.
- الاهتمام بالمجاز والعبارات الاصطلاحية.
- إعادة النظر في النص الهدف لغرض تدقيقه وصقله.
- ابتكار مصطلحات عربية مقابلة للمصطلحات الفنية الأجنبية.
- كما وظفت مي زيادة في النص المترجم الطابع الحواري في نقلها لكلام الغائبين/الشخصيات، ولا تتردد في التعليق على حوار الشخصيات.

مع الحرص على إضفاء طابع الألفة على الأفكار والصورحتى يتقبلها قارئ الترجمة في إطار مفاهيم لغته وأساليبها البيانية.

1 - مي زيادة:رجوع الموجة، م، س: ص 722.

2 - نفسه: ص ن.

3 - نفسه: ص 744.

الفصل الرابع

بنية الخطاب الروائي في " ابتسامات ودموع " أو " الحب الألماني "

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

ملخص رواية " ابتسامات ودموع " أو " الحب الألماني " [1] Deuche libe "للكاتب الألماني: ماكس مولر الألماني " [2]

كما هو واضح من العنوان، فهو عبارة عن ثنائية ضدية، والتي تكررت في بعض عناوين مؤلفات مي زيادة نذكر مثلا: " بين الجزر والمد "، كلمات وإشارات "، "ظلمات وأشعة"... ولعل لهذه الثنائية تفسيرها ومبررها عند الكاتبة " مي "، فقد تعكس تأثرها بالفلسفة الإغريقية القائمة على هذه الثنائيات، وقد تعكس حياتها التي عاشتها بين المتناقضات والأضداد، بين الآمال والأحلام، بين الأفراح والأحزان لمي زيادة، وقد أهدت هذه الرواية إلى أخيها الذي فقدته، حيث رحل وحيث يتم فيها التعبير عن عاطفة الحب الأخوي كما ورد في مقدمة كتابها وقد أشرنا إلى هذا في الفصل النظري، وقد يكون دافع " مي " لترجمة هذه الرواية تأثرها بمضمون الرواية وبعض ما ورد فيها يتعلق بقصة ذلك الطفل.

وبعد صدور هذا الكتاب في طبعته الأولى، انتقده الناقد اللبناني " ميخائيل نعيمة "، كما انتقد كذلك محاضرتها " غاية الحياة " التي ألقتها في الجامعة المصرية.

ويستند في نقده إلى جملة من المعطيات والتي من بينها أنها قامت بالترجمة وهي لم تكن متمكنة من الألمانية آنذاك، فيقول: " ... لعل أغرب ما في كتاب " ابتسامات ودموع " مقدمته وأغرب ما في المقدمة اعتراف المترجمة بأنها عربت الكتاب يوم لم يكن لها من إلمام بالألمانية سوى ما تلقته منها في " عشرين درسا أو أكثر قليلا ! ليقل القارئ ما شاء في هذه الشجاعة الأدبية " أما أنا فأخرس أمام مشهد فتاة سورية تعرب كتابا بكامله عن لغة لا تعرف من روحها وأساليبها وتراكيبها سوى ما نالها منها في عشرين درسا أو أكثر قليلا " ثم تورد لنا ما

---

1 - رواية " الحب الالماني " للمستشرق الألماني " فريدريك ماكس مولر " والتي ترجمتها " مي زيادة " سنة 1912، وأعادت طبعها وتداركت ما فيها من نقص سنة 1921، وقد تصرفت " مي " في العنوان ونقلته إلى: " ابتسامات ودموع".

2 - " فريدريك ماكس مولر " (1823 – 1900) Friedrich Max Muller : مستشرق وعالم لغة بريطاني من أصول ألمانية، اهتم بدراسة اللغة السنسكريتية الهندية القديمة، كما درس الأديان بمنهج مقارن، وصنف الأساطير وفقًا للغرض الذي هدفت إليه. من أعماله: محاضرات في علم اللغة، والمدخل إلى علم الأديان..

قاله " أحد الأدباء " عند اطلاعه على تلك الترجمة في ذيل المحروسة. أأنت ناقلة مكس مولر إلى العربية أم هو ناقلك إلى الألمانية ؟... " [لخ]

وقد أعادت الكاتبة ترجمة الكتاب، واستدركت ما فاتها في الطبعة الأولى، ... بل بعد أن نفذ ما طبعته منها أعادت النظر فيها فأهملت ما زاد وأضافت ما نقص. وأصدرت طبعة ثانية تقيدت فيها بالأصل "معنى وتعبيرا". [بر]

ثم يمضي الناقد في تعليقه على الترجمة وأنه لا يتفق مع " مي " إذ ترى في كتاب " الحب الألماني " آية سحر وبراعة، وهو يراه درسا بسيكولوجيا، لأنه لم يخل – في رأيه – من تحاليل دقيقة ونظرات بعيدة ! ويرى أن المؤلف كان يصور لنا عثراته التي تضعها المدنية الزائفة في سبيل الروح الطاهرة فتصدها عن السبيل القويم. [تر]

ونحن نحترم وجهة نظر الأستاذ الناقد، ونتفق معه فيما ذهب إليه، ومآخذه على المترجمة في كونها قامت بالترجمة في وقت كانت تجهل فيه أساليب وتراكيب اللغة الألمانية، ولكن لا نوافقه في رؤيته التي فحواها أن الكتاب ليس آية سحر، ولا مهبط وحي للنفوس، ذلك أن المترجمة جسدت انطباعها من خلال قراءتها للكتاب بلغته الأصلية، في حين أطلع ناقدنا على الكتاب مترجما، وربما فقد قليلا من سحره وبراعته بعد الترجمة، والمترجمة أدرى به لأنها اطلعت على الكتاب بلغتها الأصلية.

وقد صورت هذه الراوية جملة من الذكريات، وسنوجز ما ورد في كل ذكرى:

الذكرى الأولى: صور فيها الراوي ما علق في ذهنه من ذكريات الطفولة البريئة التي عاشها بين أحضان الطبيعة الخضراء، بما فيها من حدائق ووديان وأزهار وأعشاب التي جعلت طفولته سعيدة إلى جانب ذلك تمتعه بحنان أمه وبدفئها ورعايتها له إضافة إلى وصفه الكنيسة المجاورة لبيته التي لم تنل إعجابه.

1 - ميخائيل نعيمة: الغربال، (ط، 6)، دار صادر للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ص ص 178، 179.

2 - نفسه: ص 179.

3 - ينظر: م، نفسه، ص ص 180، 181.

الذكرى الثانية: يسترجع ذكرياته عن الكنيسة ويصفها من كل الجوانب ثم ينتقل إلى وصف القصر الذي كان بجوار بيته وفرحه الشديد عندما اصطحبه والده إلى القصر ورؤيته للأميرة حيث قام بتقبيلها بكل عفوية، وقد أغضب هذا الأمر أباه، وعدم فهم الابن وتصرفه بتلقائية، فتحرص الأم على توجيه ابنها بعدم إظهار حبه للغرباء، وهذا ما يولد عنده تساؤلات عديدة حول من هم الغرباء ؟ ولماذا لا يجوز إظهار الحب لهم، وتوصل إلى أن الحب هو أساس الحياة وجوهر الروح وهو الأصل الذي غرسته الطبيعة في الكون خاتما بمقولة فيلسوف نستشف من خلالها أن البشر يجتمعون ثم يفترقون دون الأمل في لقائهم مجددا.

الذكرى الثالثة: يعود الطفل مجددا إلى القصر وتتيح له الأميرة التعرف على أولادها والسماح له بمداعبتهم ومشاركتهم ألعابهم، وتبدو لنا هنا بوضوح صفاء وطبيعة قلب هذا الطفل البريء ونقاوته وصدقه ومساعدته للمرأتين عندما طلبتا منه المساعدة ولقد علق في ذهنه صورة لابنة الأمير الكبرى الكونتيس " ماري " وهي فتاة مريضة، طريحة الفراش وكان سريرها رمز نعشها وامتازت بسعة الرحب، رغم ضجيج الأطفال وصراخهم وإزعاجهم لها وصبرها عليهم. وكيف وزعت على الخواتم كتذكار وخصت الطفل بإهدائه خاتما مثله مثل إخوتها والذي لم يحتفظ به، حيث تعفف وفضل تركه لها...

الذكرى الرابعة: تمر الأعوام ويصير الفتى شابا ويعود إلى بلدته لقضاء عطلة الصيف وهو فرحا بلقاء أهله فيسترجع ذكريات الطفولة والأيام التي قضاها في القصر الملكي رفقة الأميرات والأمراء حيث لم ينس تلك الذكريات العزيزة، وبعد هذا الانقطاع لم ينس صورة " الكونتيس ماري ". هذه الأخيرة التي قامت بإرسال رسالة إليه تدعوه فيها إلى لقائه في " الكوخ السويسري " فلم يتأخر في الموافقة وزارها في الموعد المضروب وعند دخوله الكوخ راح يتأمل في الصورة والرسوم المعلقة على جدران الغرفة وهي نفسها التي اختارها لتزيين غرفته بالجامعة، وهذا دليل على توافقهما في الرؤى والأفكار وبأن الصداقة أساس الحياة وأسمى مظاهر الحب الإنساني.

الذكرى الخامسة: يتجدد لقاء الشاب بالأميرة في ذلك المساء، وتميزت هذه الذكرى عن سابقاتها بكونها ذات طابع ديني فلسفي حيث تبادلا أطراف الحديث حول المسيحية والمسيح

واتضح لها بأن الحقيقة في الوحي انطلاقا من قراءاتها اللاهوت الألماني وإدراكها لمعنى كلمة إيمان إضافة إلى الكتب السماوية الأخرى كالإنجيل الذي وصفته بأنه معرض للانحراف حسب ميول البشر وهم يبحثون عن مدى صحته مما يجعله محل تشكيك، ليهتديا إلى أن الشخص المحب هو وحده الذي يميز الصادق من الكاذب، وربط ملكة الحب بملكة الوحي والاستشهاد بآراء الفلاسفة الأخلاقيين كسبينوزا والتأكيد على أن الله هو الحياة الدائمة وبضرورة الاتحاد بالذات الإلهية دون انتظار منفعة، وأخيرا يهدي لها قصة الحياة الدفينة التي تحمل رسالة يعترف فيها بحبه لها.

الذكرى السادسة: بروز طبيب البلدة، وهو طبيب الأميرة حيث يطلب من الشاب عدم زيارتها لأنها مريضة وأنها ستسافر إلى القرية، فيخيب أمل الشاب في الالتقاء بها من جديد ويشعره هذا بالخيبة واليأس والحيرة فأصبح يرى طيف حبيبته الأميرة في كل مكان، ونظرا لمعاناته وألمه الشديد لفراقها اختلق العذر لوالديه وقرر اللحاق بها.

الذكرى السابعة: يصل الشاب إلى القرية " التيرول " التي حازت على إعجابه بمناظر الطبيعية الخلابة وأصبح يتملكه الشعور بالضجر والملل، وقد تسلل الخوف إليه في الليل عندما كان يخيل إليه سماع أصوات خافتة ورؤيته للأشباح في كل مكان، ثم راح يسترسل في وصف الطبيعة بما في ذلك الزهرة النحيفة إشارة إلى حبيبته الأميرة، وبعد مرور أسابيع، وانقطاع التراسل بينهما لأنها تكون قد ماتت، ثم استقر به المقام في القصر أين التقى بالأميرة التي عاتبته لعدم زيارته لها، وكان مظهره على غير العادة، وطلبت منه " ماري " قراءة قصيدة فتاة الجبال التي تتغنى بجمال الفتاة الريفية تصف ابتساماتها وعطفها وما تحمله من أفكار رغم محدودية قاموسها اللغوي إضافة إلى وصفها وهي في الطبيعة تقطف الأزهار وفي الوادي ترعى الأغنام، وستظل هذه الفتاة ذكرى لا تنسى أبدا فهي توحي بالألم والفرح في آن واحد لفراقها وكان المغزى من هذه القصة هو ضرورة الحب بين البشر، وفي الأخير يعترف الشاب بحبه الكبير " لماري " غير أن هذا الاعتراف جعلها تتألم وتطلب منه الانصراف.

وفي الذكرى الأخيرة: وصلت رسالة للشاب من " ماري " تطلب منه فيها عدم زيارتها لأنها تنتظر ضيوفا من المدينة، فآلمه هذا المطلب وأشعره بالحزن والألم وضاق صبره، والتقيا بعدها

واعترفت بدورها بحبها له وشرحت له سبب كتمانها لحبها، وأن أخاها الأمير بعث لها برسالة يدعوها فيها بوجوب افتراقهما، إلا أن الشاب ظل متمسكا بحبه ودعاها إلى ضرورة تحدي قيم المجتمع ولإقناعها استشهد لها بعدة أدلة تمثلت في قصص واقعية حدثت لأشخاص أدت إلى انكسار قلوب المحبين، فرضخت له ووافقته الرأي وقبلت به وفي منتصف الليل أتاه الطبيب بنبأ وفاتها وأعطاه رسالة بها الخاتم الذي رفض الاحتفاظ به من قبل.

صيغة الخطاب المسرود:

نميز في الخطاب المسرود عددا من صيغ الخطابات التي يرسلها السارد إلى القارئ المتلقي، مباشرا كان أم غير مباشر، ويكون على مسافة مما يسرده، فالرواية عبارة عن سرد لأحداث وقعت لشخصيات معينة، من ذلك نجد الخطاب المسرود الذي يصف فيه السارد حالة " الكونتيس ماري " وهي على فراش المرض: " **كانت تكلمنا نادرا غير أن نظرها يرقب كافة ألعابنا. ولم تكن تتذمر مهما أفرطنا في رفع الصوت وإكثار الجلبة بل تنقل يديها إلى جبهتها العاجية وتغمض عينيها كمن يستسلم للنوم. وتشعر بتحسن صحتها في أيام أخرى فتستوي فوق مضجعها ونرى على وجنتيها نضرة الفجر الباكر. فتحدثنا الأحاديث المسلية وتقص علينا الحكايات المدهشة** "[1] (لخ).

يتضح لنا من خلال المقتطف مدى اهتمام البطل السارد بالكونتس ماري وهي على فراش المرض، حيث راح ينقل للقارئ الحالة التي كانت عليها، ومدى العناية والاحترام التي كانت تحظى بهما ممن يحيطون بها، فقد كانت ماري لا تتكلم إلا نادرا أما إذا شعرت بتحسن في صحتها نجدها تشرك الأطفال الحديث وتحكي لهم أجمل الحكايا.

كما ورد في خطاب مسرود انقضاء فترة دراسة البطل السارد وعودته إلى بلدته بعد غياب أعوام: "**انقضت مدة دراستي ومضت معها أوقات السرور والغلو وذوى من أحلامي الجميلة كثير على أنه بقي لي إيماني بالله وحسن ثقتي بالبشر. رأيت الحياة شديدة الاختلاف عما**

1 - مي زيادة: المؤلفات الكاملة. جمع وتحقيق: سلمى الحفار الكزبري. ج2. ط1. مؤسسة نوفل، بيروت، لبنان. 1982، ص 634.

صورته مخيلتي، ولكن الشؤون بدت لإدراكي كبيرة مهمة تزينها المعاني الرفيعة السامية (...) عدت في عطلة الصيف إلى بلدي، فرح العودة وفرح اللقاء ". (لخ)

استعمل السارد زمنين مختلفين: الماضي (كنت، فطرا، وضعتها...) كما استعمل في زمن الحاضر (أسمع، يمثلان، اعرفهما...) فقد ربط بين الماضي والحاضر من خلال المزاوجة للدلالة على الأخلاق التي يتسم بها كل من الأمير والأميرة منذ القديم واستمرارها في الحاضر، والمعاملة الحسنة التي يحظى بها الفقراء والعقاب الذي يتعرض له المعتدون وهذا ما يبينه هذا المقطع: " **وكنت أسمع الثناء الكثير على أخلاق الأمير والأميرة صاحبي القصر وما فطروا عليه من ميل إلى الإحسان وعطف على الفقراء، فضلا عن عدل وإنصاف بهما يمثلان الله تعالى على الأرض في معاقبة الأشرار والمعتدين فحسبتني أعرفهما، وحسبتهما نظير الصورة التي وضعتها لهما مخيلتي بل هما كانا من معاري القدماء لا كلفة بيننا ولا تكلف كأنهما بعض ألاعيبي وجنودي الخشبية** ". (بر)

كما يظهر في الرواية استعداد بعض الشخوص لتلقي الخطاب، فيكون بذلك الخطاب المسرود موجها بمتلقي مباشر، من ذلك ما يوجهها الطبيب للشاب: " ... **إنما جئت أقول لك كان تكف عن زيارة الكونتس ماري. لقد صرفت الليل قرب سريرها وأنت علة اضطرابها فامتنع عن زيارتها إذا كانت حقيقة عزيزة عليك. ستذهب هي إلى البرية قريبا وخير ل كان تسافر أنت أيضا وتغيب مدة. والآن عم صباحا وكن أبدا صالحا كما هو عهدي بك...** ". (تر)

فالطبيب يطلب من الشاب عدم زيارة الكونتس ماري، وينصحه بالسفر بعيدا عنها لأنه سبب اضطرابها.

كذلك ما توجهه ماري لصديقها الشاب: " **ظننت الموت قريبا عندما أعطيك الخاتم، ولم أتوقع أن أعيش هذه السنوات. ولكني عشتها وتمتعت بالجمال كثيرا. كذلك تألمت شديدا ، إنما المرء ينسى هذا في السعادة. و الآن و قد قربت ساعة الفراق فكل دقيقة توازي كنوزا** "

1 - المصدر نفسه: ص ص 644، 643.

2 - م، س: ص 634.

3 - نفسه: ص ص 664، 665.

(لخ). فماري عندما أعطيت الخواتم لإخوتها و لصديقها لم تكن تعلم أنها ستعيش كل هذه السنين لكنها عاشتها بلحظاتها السعيدة و الحزينة.

الخطاب المسرود الذاتي :

لجأت مي زيادة إلى توظيف صيغة الخطاب المسرود الذاتي فشغل بذلك حيزا معتبرا في الخطاب ككل، " و ابتسامات و دموع " صراع داخلي عمدت فيه الأديبة إلى التداعي الحر من اجل العودة إلى الماضي و مقارنته بالحاضر.

يقول السارد و هو يسرد فترة من طفولته: " و **كان صباح عيد الفصح * فأيقظتني والدتي باكرا فوقفت انظر إلى الكنيسة القديمة القائمة إزاء النافذة. لم تكن جميلة كنيسة طفولتي إنما كانت شاهقة، جدرانها ذات منظر مهيب،باذخة قبتها ذات يعلوها صليب مذهب،و تبدو أقدم جميع المنازل المجاورة.و لطالما تمنيت تعرف من يسكنها فنظرت من شبك الباب الحديدي، وأطلت النظر مرة و كان الداخل خاويا خاليا رطبا وليس ثمة نفس واحدة.فصرت افزع كلما مررت بها طلبا للهرب**" (بر)

نلاحظ من خلال المقطع السابق أن السارد زاوج بين الماضي و الحاضر،فاستعماله زمن الماضي كان لغرض وصف الكنيسة وصفا دقيقا دون إغفال أي جانب من جوانبها (نجد ذلك خاصة مع الفعل الماضي الناقص كان).

أما استعماله للزمن الحاضر(تمنيت،يقتضي،تبدو،افزع) فكان بغرض تحقيق أمنيته المتمثلة في الاطلاع على ما بداخل الكنيسة و التعرف على كل كبيرة و صغيرة فيها.

---

1 - م، س. ص 652.

* عيد الفصح: عيد يهودي، يطلق عليه أيضا اسم "الفَسْح" ، ومعناه: الخطو والمرور والعبور. وطبقا لما جاء في سفر الخروج فإن اليهود إنما يحتفلون بفصحهم هذا في الرابع عشر من شهر نيسان (أبريل) بين العشائين أي بين المغرب والعتمة. ويقع الاحتفال بين الغروب والشروق، من ليلة البدر من الشهر التالي للاعتدال الربيعي (في 21 مارس) أي في ليلة الرابع عشر من شهر أفريل للتفاصيل ينظر: محمد بيوني مهران: بنو إسرائيل، ج 4، دار المعرفة الجامعية الإسكندرية، مصر1999، ص 528.

2 - صباح عيد الفصح، عيد يهودي، ص 632.

كما يقوم الراوي بسرد الغموض الذي اكتنفه لدى سماعه لنشيد الفصح في مرحلة صباه مقارنا ذلك بالحاضر حيث يقول : "**لم يتسن لي إلى اليوم معرفة ذلك النشيد الذي هبطت أنغامه على روحي،لا ريب انه من تلك المزامير الرائعة التي تسربت إلى روح لوثر الصارمة. و لم اعد اسمعه مرة أخرى. أما الآن فعندما أصغي إلى موسيقى بيتهوفن أو مزامير مارسلو، أو أجواق هيندل وأحيانا عندما اسمع الأغاني الساذجة في جبال اسكتلندا و التيرول، اشعر بان نوافذ كنيستي القديمة تسطع بنور باهر، و إن عالما جديدا ينفتح أمامي أجمل من عالم الكواكب و أعذب من عرف البنفسج**" [1] (لخ).

ففي المقطع السابق نجد أن السارد وظف زمني الماضي و الحاضر،أما الأول (هبطت، تسربت) فالغرض منه هو الإفصاح عن جهله لنشيد الفصح إذ لم يحدث فيه أي تأثير عندما كان صبيا فلم يسمعه تقريبا سوى مرة واحدة أما توظيفها لزمن الحاضر(يتسن، أسمعه، أصغي، اشعر، تسطع، ينفتح)، فلكي يبين للقارئ انه اليوم و بعد سماعه لأنواع الموسيقى الراقية منها و الساذجة فقد أدرك روعة و قدسية هذا النشيد.

كما يسرد البطل للقارئ وقائع حدث مهم في حياته ألا وهو انقضاء مدة دراسته، وعودته إلى قريته،حيث يقول، "كذلك يعود الطالب منا إلى وطنه بعد غياب أعوام فتخوض نفسه بحر خواطره تحمله منه الموجات المترنحة نحو شواطئ الأيام القصية، وإذ يسمع ساعة البرج تدق يرى كلبا يعبر الشارع هو الكلب الذي طالما لاعبه في الماضي،و هاهو الآن قد كبر و شاخ حتى قام الفراغ مقام أنيابه. وهناك بائع السلع المتجول الذي طالما جربتنا تفاحاته و مازالت في حكمنا ،رغم غبار يلتصق بها و يغلفها ، أشهى صنوف التفاح في العالم.و هناك هدم منزل قديم و شيد غيره مكانه.ذاك كان منزل معلم الموسيقى" [2] (بر).

و من خلال هذه الفقرة نجد أن الكاتب مزج بين أفعال الحاضر (يعود، يخوض، يسمع، يلتصق، يغلفها، نحمله) وأفعال الماضي (لاعبه، كبر، شاخ، قام، شيد، هدم) فالزمن الماضي كان منه سرد أحداث يومياته، حيث أنهى البطل فترة دراسته و عاد إلى بلدته. كما

1 - مي زيادة: ابتسامات ودموع، ص 632.

2 - مي زيادة: ابتسامات ودموع ، م، س: ص 644.

وظف زمن الماضي لسرد ذكريات طفولته البعيدة و ذلك بكل ما فيها من تفاصيل،و خاصة تلك التي تتعلق بقريته،كالكلب الذي لاعبه في صباه،و بائع السلع المتجول الذي لازال يتذكر نكهة تفاحته إضافة لتذكره المنازل التي هدمت فيما بعد.

كما نلاحظ هيمنة الوصف في الخطاب المسرود الذاتي، حيث أن البطل يصف لنا الأحداث الماضية بأدق تفاصيلها، كوصفة "الكونتس ماري" بقوله :"**كانت جدران الغرفة من خشب السنديان يدور حولها نقش برزت فيه وريقات اللبلاب و تصاعدت معرشة في السقف كذلك كانت الطاولات والكراسي و ارض الغرفة من خشب السنديانو قد تحاذى فيها الحفر و النقش. و توزع هنا و هناك كثير من أمتعة ألفتها في غرفة ألعابنا القديمة و قد أضيف إليها أمتعة جديدة، لاسيما الصور و الرسوم. وكانت هي الصور بعينها التي اخترتها لتزيين غرفتي في الجامعة**" [1] (لخ).

فالسارد هنا يقوم بوصف الغرفة بكل جزئياتها (الجدران، الطاولات، الكراسي، ارض، الغرفة، الأمتعة، الألعاب، الصور و الرسوم)، و قد شد انتباهه و هو يتأمل الغرفة صورا و رسوم كانت معلقة على الجدران،جعلت ذاكرته تعود إلى الوراء, فكانت تلك الصور شبيهة بصور غرفته في الجامعة، وهذا إن دل على شيء فإنما يدل على توافقهما في الذوق الفني، و لهذه الغرفة خصوصية و سحر خاص تتفتح فيه براعم الحب بين البطل والأميرة و تصبح السبيل الوحيد لالتقائهما و تبادل الآراء والأفكار بينهما.

صيغة الخطاب المعروض الذاتي :

تتجسد صيغة الخطاب المعروض في المونولوج أو الحوار الداخلي الذي تناقش فيه الشخصية نفسها حول قرار ما قد اتخذته، أو تطرح على نفسها تساؤلات و تفترض إجابات ثم تعيد النظر فيها بإعطاء افتراض جديد،و صيغ هذا الخطاب وردت كلها على لسان بطل الرواية من ذلك قوله : "**غير أني لم أنم إلا بعد أرق طويل متسائلا من هم الغرباء الذين لا تجوز محبتهم.**

1 - مي زيادة: ابتسامات ودموع، م، س: ص 647.

والوعتاه عليك يا قلب الإنسان! إن أوراقك لتجف في ربيع أيامك و الريش يتساقط عن جناحيك قبل الأوان(...)

أليس أن قلب الطفل يكاد ينسحق انسحاقا إذ تهب عليه من الجفاء النسمات الباردة الأولى في هذا العالم الزئبقي؟" (لخ)

يظهر لنا جليا من خلال هذا الخطاب تساؤلات الطفل لمعرفة الأشخاص الغرباء عنه و ضرورة التعامل معهم بحذر،فالسبب الذي دفع الطفل يطرح كل هذه الأسئلة ذلك الموقف الذي ينجم عن غضب والده منه، غير أن الأم في محاولة تفسيرها لتصرف زوجها دست في ذهن الصبي مصطلحا جديدا لم يفهمه و هو"الغرباء" مما فجر لديه أسئلة كثيرة حاول أن يجد لها إجابات و لكنه لم يتوصل إلى شيء.

كما يحاول البطل نفسه لدى رؤيته الأميرة و هي طريحة الفراش تعاني الآلام و الأوجاع في صمت فيتساءل عن وجودها إن كانت لا تؤدي دورا في الحياة قوله :"**و عندما أراها صامتة بائسة وأفكر في أنها لن تعرف يوما لذة النهوض و السير من مكان إلى مكان بمجرد (...) بل إن سريرها هذا في الحياة إنما هو رمز نعش يضمها في الممات، إذ ذاك أساءل نفسي لماذا جاءت هذا العالم وهي أهل لأن تذوق راحة رضية في حضن الله و أن تحمل على أجنحة الملائكة البيضاء على ما نراه ممثلا في الصور المقدسة(...) و لكن كيف أبوح لها بما يجول في خاطري وأنا غافل عن وجوده؟"** (بر)

فالفتى من خلال تساؤله يكشف عن شفقته و حسرته اتجاه الأميرة لأنها قضت حياتها ملزمة لذلك الفراش فلم تتمتع بلحظات الطفولة و التي يعبر فيها الأطفال عادة عن حريتهم المطلقة في اللعب والتجول، كما أنها لم تتذوق لذة السير و التنقل من مكان إلى آخر، فهو يريد أن يخفف من آلامها لكن لا يجد الوسيلة و الطريقة الكفيلة بذلك،و يعلم انه يستطيع معانقتها فمن شأنه أن يتأزم الوضع و يشعر الأميرة بالحزن بدلا من أن يخفف همومها و لكن الله هو القادر على جعلها تستريح إلى الأبد من حياة عاشتها في المرض و الكآبة، كما يناجي

1 - مي زيادة: ابتسامات ودموع ،م، س: ص 635.

2 - مي زيادة: ابتسامات ودموع ،م، س: ص 640.

البطل طرفا وهميا و هو"ملكه الحارس" و يحاوره داخليا من ذلك قوله":.. **متهيئا لمقابلة رسمية مؤكدا "لملكي الحارس" ما اتطمن به و ارتاح إليه؟ أخيرا تشجعت هامسا لنفسي بكلمات سخرية بالحياة،و طرقت بابا كان نصف مفتوح**" [1].

فالبطل يتخيل وجود هذا الملك وكأنه شخصية أخرى ملازمة فيخبره بكل ما يحدث له كما يستشيره في تصرفاته، فالشاب يشعر بالسعادة لأنه سيلتقي الأميرة من جهة و لكنه متردد ومضطرب من جهة أخرى و يعاتب ملكه الحارس لعدم مساعدته و كأنه إنسان. و بعد صراع داخلي يتغلب على اضطرابه ليتشجع أخيرا و يطرق الباب لمقابلة الأميرة.

كما يتجسد الحوار الداخلي في شكل تساؤلات يعجز الراوي عن إيجاد حلول لها،مثلما ورد في قوله: "**كيف لا أرى صديقتي بعد الآن وأنا لا أحيا إلا ساعة أكون بقربها ؟ سأقابلها هادئا لا أتحرك، وصامتا لا أتكلم، بل اكتفي بالوقوف عند النافذة وانظر إليها و هي نائمة تحلم كيف لا أراها؟ بل كيف أودعها؟ هي تعلم، ولا تستطيع أن تعلم، أني أحبها (...) ترى أيجمعنا القدر بلا مأرب؟ ألست أنا تعزيتها، وأليس أنها موضع راحتي؟ (...) و قد تحتقرني الفتاة إن أنا جازفت بحبها لأول إشارة (...) وإذا بكلمة" حبها" تتراجع كالأصداء في جميع أنحاء قلبي مخيفة مروعة."حبها"؟ و ماذا فعلت لأستحقه؟**[2]

فالسبب الذي دفع بالراوي أن يتساءل كل هذه الأسئلة هو مفاجأة الطبيب له و إبلاغه بعدم زيارته الأميرة، و لكن الشاب لم يستوعب فراقه عن أميرته لأنه اعتاد على زيارتها يوميا ليطمئن عليها و يتبادل الأحاديث معها،و يزداد و يزداد صراعه الداخلي تأزما لدى تيقنه بعدم رؤية ماري مجددا و يشعر بالأسى لأنه لم يتمكن من مصارحتها بحبه و لكنه يعيد النظر فيما سبق و بذلك يناقض ذاته فيلوم نفسه لتليه عن "ماري" و هي في أمس الحاجة إليه و يتحدث الشاب مع نفسه و لكن هذه المرة كان شخصية أخرى تناقشه في قضية ما و تخالفه في رأيه، من ذلك قوله :"... **و فوق هؤلاء جميعا لمحت خيال الفتاة سابحا كملك حب و سلام، و رأيتني دليلا لها و صديقا. عندئذ صرخت بأعلى صوتي "يا لك من غبي ! يا لك من غبي !**

1 - نفسه: ص ص 646، 647.

2 - مي زيادة: ابتسامات ودموع ،م، س: ص 665.

أخارت قواك؟ وذل شممك،و بلغ بك الحمق الغرور هذا المبلغ؟ ألا تيقظ و انهض، و اذكر فروقا بينك و بينها (...) غير أن ثقتها هذه الشبيهة بثقة الأطفال، وكيفية تصرفها معك و معاملتها لك، كلها تنم عن خلو فؤادها من عاطفة عميقة تحييك.."[1]

فالمتمعن في هذه الفقرة يعتقد أن هناك - توهم – رأيين مختلفين، فنجد الرأي الأول يحتقر تفكير الشاب لأنه يحلم "بماري" كرفيقة،بل و حبيبة له و هو الأمر الذي يستحيل تحقيقه لان هناك حواجز تفصل بينهما. "فماري" أميرة من الطبقة الراقية و لا يمكنها أن تتخلى عن مكانتها الاجتماعية من اجل شاب فقير، و ليس من مستواها الاجتماعي. أما الرأي الثاني فيجد ماري ساذجة، تصدق أي شخص وتثق به ثقة عمياء كما تعطف و تعامل الناس بكل عفوية،فهي بريئة كالأطفال، لذلك فإن علاقتها بالشاب ما هي إلا مجرد صداقة لأنها لم تعرف الحب يوما فوجدت فيه الشخص الذي يتفهم وضعها لأنها حرمت من أشياء كثيرة كانت تحلم بها.

كما يحاول الشاب نفسه تحت ضغط نفسي حاد ينتابه الاضطراب و التذبذب فيقول:" انقضت الأسابيع و لم أتلق من فتاتي حرفا. فساورني هم جديد إذ قلت لنفسي " ربما توفيت و هي تستريح الآن في حضن السلام الأبدي" **فأقامت هذه الكلمات تحوم حول شفتي (...) الم يقل إنها ضعيفة القلب و انه يتوقع أن تفارق الحياة من يوم إلى يوم؟ فهل اغتفر لنفسي تهاونها إذا غادرت صديقتي الدنيا دون أن أودعها وأبوح لها بحبي و لو في الساعة الأخيرة؟ ألا يتحتم علي البحث عنها الآن لاستمع منها كلمات الحب و الغفران؟**"[2]

والملاحظ هنا هو سيطرة الهواجس على تفكير الشاب و بذلك استسلم للحزن و فكر برحيل الأميرة لمجرد أنها لم تراسله لمدة و مما زاد في يأسه تشخيص الطبيب و تأكيده سوء حالتها بسبب حالتها بسبب تماطله و عدم زيارته الأميرة و خاصة في هذه المرحلة التي تشهد ساعاتها الأخيرة.

3 - صيغة الخطاب المنقول :

1 - مي زيادة: ابتسامات ودموع ،م، س: ص 666.

2 - نفسه: ص 673.

لقد حاز الخطاب المنقول بأنواعه المختلفة على مساحة كبيرة في رواية " ابتسامات ودموع " مقارنة بالخطابات الأخرى من ذلك: الحوار الذي دار بين الصبي أمه بعدما عاتبه أبوه على تصرفه تجاه الأميرة:

فقالت: " ماذا جرى لك يا بني ؟ "

قلت: " آه لو تعلمين ! ذهبت إلى الأميرة فوجدتها جميلة لطيفة مثلك يا أماه فلم أتمالك أن طوقت عنقها بذراعي وقبلت وجنتيها ".

فقالت: " وكيف فعلت ! هؤلاء الناس أشراف أماثل وهم غرباء عنا ".

قلت: " ماذا يهمني كونهم غرباء ؟ أليس لي إن أحب كل من نظر إلي بعينين معسولتين باسمتين " ؟

قالت: " لك أن تحب من تشاء يا بني، ولكن عليك أن تكتم حبك ولا تظهر منه شيئا. " (لخ)

ونرى أن الراوي كان بعيدا كل البعد عن الحوار الذي دار بين الصبي وأمه، فقد نقله بحرفيته دون تدخله فيه، فالطفل يتساءل عن السبب الذي جعل أباه يغضب منه فتحاول الأم توضيح موقف الأب من ابنها، غير أنها تزيد من تشتيت فكر الصبي بقولها: " الغرباء " وهذا ما أدى إلى شعور الطفل بالحزن إذ ليس من حقه أن يظهر حبه لهؤلاء الأشخاص ولاسيما إذا كانوا من الطبقة الراقية.

ولقد تعددت الحوارات بين الأميرة "ماري" والشاب، نذكر منها:

" **فقلت: " لقد اعتاد الناس عيشة الأقفاص منذ الحداثة فإذا ما وجدوا نفوسهم فجأة في الهواء الطلق لا يجرأون على تحريك أجنحتهم، ويتخوفون الاصطدام بالصخور إذا هم حلقوا في الفضاء الوسيع " !**

فقالت: " هو ذلك، وهو عين الصواب وليس نقيضه بالممكن. لا ريب أننا نود أحيانا أن نكون كالأطيار ننتقل على أشجار الغابات ونلتقي فوق الأغصان دون أن يعرف أحدنا الآخر. ولكن اذكر يا صديقي أن بين الأطيار غربانا يؤثر تجنبها (...)

1 - مي زيادة: ابتسامات ودموع ،م، س: ص ص 634، 635.

فأجبت مستهترا بقول الشاعر بلاتن " أي شيء أثبت نفسه خالدا في كل مكان ؟ ذلك هو الفكر الحر رغم قيود الألفاظ ".

فابتسمت ابتسامة رقيقة وقالت: "نعم. لكن لي من ألمي ووحدتي ما يخول لي ما ينكر علي سواي"[1].

والملاحظ أن الراوي مهد لهذا الحوار قبل عرضه مع تدخلاته أثناء نقل الحوار واصفا ملامح وجه الأميرة أثناء حديثها (الابتسامة، الصمت)، وكان النقاش يدور حول موضوعين هامين، تمثل الأول في الحرية، فالناس اعتادوا العيش في جو من العبودية والسجن، وإذا تمتعوا بشيء من الحرية نجدهم لا يحسنون التعامل معها ويتخوفون منها، وأنه حتى ولو استطاع هؤلاء الناس العيش في جو من الحرية، فهناك أشخاص يحدون من حريتهم، ويتمثل الموضوع الثاني في الحب، فنجد الأميرة تتأسف على الأشخاص الذين لا يدركون المعنى الحقيقي للحب، ويؤثرون تجنبه وعدم إظهاره للآخرين، ذلك أن الحب قد يظهر فجأة في حياة الآخرين رغم حرصهم على نكرانه.

أما الحوار الثاني الذي دار بينهما فكان:

- **" ما أعجب تلاقي البشر بعد الفراق الطويل " ! سمعت صوتها العذب يلفظ هذه الكلمات كل منها بردا على قلبي وسلاما.**

فرددت كلماتها قائلا: " ما أعجب التلاقي وما أعجب الفراق ! "

وأمسكت بيدها فأدركت أننا معا وعلى مقربة الواحد من الآخر.

فقالت: " إذا هم افترقوا فما الذنب إلا ذنبهم ". قالت ذلك وصوتها المنسجم النبرات عادة كموسيقى سماوية يتهدج قليلا:

فأجبت: " صحيح، ولكن قولي لي أولا كيف أنت ؟ هل تستطيعين التكلم " ؟

فقالت: باسمة: " يا صديقي العزيز، أنت تعلم أن صحتي غير جيدة، فإذا زعمتها متحسنة فعلت حبا بطبيبي الذي أنا مدينة لعلمه وعطفه بحياتي منذ حداثتي القصوى ".[2]

---

1 - مي زيادة: ابتسامات ودموع ،م، س: ص ص 649، 648.

2 - مي زيادة: ابتسامات ودموع ،م، س: ص ص 675، 676.

فمن خلال هذا الحوار نجد أن "ماري" تعاتب الشاب على عدم زيارتها، إذ مضت مدة طويلة على فراقهما دون اتصال بينهما، لأنه والطبيب أقرب شخصين إلى قلبها، فهما يحبانها ويهتمان بصحتها، لكنها تدرك أن الطبيب يحاول إبعاد الشاب عنها وهي لا ترضى بذلك.

ومن بين الحوارات التي دارت بين الشاب والأميرة ماري، نذكر:

" قالت بصوت متهدج، " ألم يصلك كتاب من الطبيب " ؟

أجبت " كلا "

فقالت: " الأفضل إذن أن تسمع الخبر مني (...) "

فأجبت: " لي يا ماري حياة واحدة وهي قرب (...) "

فأجابت متمهلة: " مني المستحيل حرام يا صديقي. " (لخ)

فالأميرة تطلب من الشاب إنهاء العلاقة التي جمعت بينهما وأن لا يلتقيا مجددا، وبوجوب افتراقهما وأن المجتمع لن يتقبل هذا الحب ولن يعترف به إلا أن الشاب أبدى لها مدى تمسكه بها وحبه الشديد لها، ورغم ذلك تبقى الأميرة متمسكة برأيها وترى بأن الشاب يطلب المستحيل.

وإلى جانب الخطاب المباشر، نجد خطابا آخر يتسم بنقل الأقوال دون تحريف فيه مع عدم استعمال العلامات الدالة على استقلالية الأشخاص عن كلام السارد ومثاله: **" فتنهدت وقالت أنها لو ملكتها لخلص بثمنها زوجها من غيابات السجن...** " (بر).

ما يلاحظ في هذه الفقرة أن الراوي يتصرف في قول المرأة، فهو لم ينقله حرفيا والدليل على ذلك عدم وجود النقطتين الدالتين على النقل الأمين للأقوال، فلو كان نقلا أمينا لقال السارد: " **المرأة للصبي: لو ملكتها لخلص بثمنها زوجها من غيابات السجن** ".

كما نجد أيضا هذا النوع من الخطاب أيضا قوله: " **فقالت البائعة بصوت خلته حزينا إنها لم تبع شيئا منذ الصباح وليس لها من النقود ما ترده إلي، وتمنت أن أشتري تفاحا بعشرين بارة.** " (لخ)

---

1 - نفسه: ص ص 692، 691.

2 - مي زيادة: ابتسامات ودموع ، م، س: ص 639.

إذ لم ينقل الراوي القول بحرفيته وإنما تصرف فيه وذلك بحذف النقطتين الدالتين على النقل المباشر للخطاب.

الرؤية:

إن القارئ لرواية "ابتسامات ودموع" يجد نفسه أمام شخصية واحدة تقوم بدورين في آن واحد: دور السارد ودور البطل، فهل هذه الازدواجية في العمل تدل على أن البطل والسارد متساويين في المعرفة والرؤية أم هناك تفاوت في هذه المعرفة ؟

إن الإجابة عن هذا السؤال تقودنا إلى القول بأن رواية " ابتسامات ودموع " تختار رؤية المصاحبة أو الرؤية مع، مما يدل على أن المعرفة لدى السارد والبطل متساوية أي أن السارد لا يعلم أكثر مما يعلمه البطل نفسه وما يلاحظ في هذه الرواية أن البطل هو الذي يتولى الكشف عن ذكرياته وخوالجه، فالبطل هنا يتكلم بنفسه دون حاجة إلى السارد مستعملا في ذلك ضمير المخاطب المهيمن على الخطاب عندما يخاطب البطل القارئ إلى جانب ضمير المتكلم حينما يحادث نفسه، والغرض من استعماله يتمثل في عنصرين أساسيين:

أولهما: مخاطبة القارئ أو السامع ومشاركته في الحوار وهذا هو المفهوم الشائع لضمير المخاطب.

أما ثانيهما: فيكمن في استعمال ضمير المتكلم من أجل المونولوج أو الحوار الباطني، فالبطل هنا يجزأ نفسه إلى قسمين من أجل التحاور معها، ويظهر ذلك جليا في إحدى ذكرياته وبالتحديد في الذكرى السادسة التي يقوم فيها البطل بتوبيخ نفسه ونعتها بالغباء والحمق والغرور، وذلك عندما أدرك الفروق التي بينه وبين الأميرة، وأنها سوف لن تبادله المشاعر، فيقول: " **والوعتاه عليك يا قلب الإنسان ! إن أوراقك لتجف في ربيع أيامك والريش يتساقط عن جناحيك قبل الأوان (...) نحن نتعلم السير والوقوف والكلام والقراءة ولكننا لا نتعلم الحب، لأن الحب جوهر الروح وجميع قوى الروح تناديه بأصواتها المختلفة...** " [1].

---

1 - نفسه: ص، ن.

2 - مي زيادة: ابتسامات ودموع ،م، س: ص 635.

إضافة إلى ذلك نجد بعض الخواطر التي تراود البطل نفسه من حين لآخر فتجعله تارة فرحا، وأخرى حزينا، فيقول: " **فإذا كان الكل بموجوداته الكبيرة والصغيرة وما يدبرها من حكمة وقدرة، إذا كان هذا الكل بأعجوبة حياته وحياة أعاجيبه صنع كائن أحد فلماذا أنت ترتعد وماذا تخشى ؟ أليس الأحرى بك أن تخر ساجدا مدركا ضعف نفسك وعدمها ثم أن ترفع عينيك نحوه واثقا بحبه وعطفه؟**"[1] (لخ).

وإلى جانب ضمير المخاطب نجد أيضا ضمير الغائب الذي يحتل مساحة لا بأس بها، ويظهر هذا الضمير بكثرة عندما ينتقل البطل من عملية الاستبطان الداخلي وكشف الدواخل المجهولة لدى القارئ إلى العالم الخارجي عندما يحكي عن أشخاص العمل الروائي ويصور لنا حالاتهم، فكأنما ضمير الغائب هو عبارة عن نقلة من الداخل إلى الخارج، ويظهر ذلك في وصفه " الكونتس ماري " إذ يقول: " **كانت الفتاة أبدا مريضة تتألم صامتة لم أرها في حياتي إلا ملقاة على سرير نقال يحمله إلى غرفتها رجلان، ويحملانه منها إذا هي تعبت وأشارت. هناك كانت ترقد بين الأنسجة البيضاء شابكة يديها على صدرها، ووجهها شاحب وإنما مليح ولطيف وعيناها عميقتان لا قرار لغورهما** "[2] (بر).

كذلك وصفه لطبيب البلدة إذ يقول: " **رأيته منذ عرفته كما يقف الآن أمامي وعيناه الزرقاوان الرائقتان تلمعان تحت حاجبيه وشعره الأبيض الكثيف يتلوى جعديا وهو يلبس الجرابات البيضاء وهذا الحذاء ذا العري الفضية...** "[3] (تر)

وعلى الرغم من التنوع في استعمال الضمائر إلا أن هذا أدى في الأخير إلى التقائها جميعا وتداخلها إلى حد الامتزاج رغم التميز في الظاهر.

الصوت:

1 - مي زيادة: ابتسامات ودموع ،م، س: ص 672.

2 - نفسه: ص 640.

3 - نفسه : ص 664.

يمكن تقسيم أصوات الرواية، وذلك حسب أهميتها وبروزها في الحدث الروائي إلى قسمين:

أصوات رئيسية وأصوات ثانوية.

1 - **الأصوات الرئيسية:** هي أصوات أبطال الرواية الذين يتفاعلون فيما بينهم ويؤثرون في مجرى الأحداث وهذه الأصوات هي:

- **صوت البطل / السارد:** يتكرر صوته في كل ذكريات الرواية، والملاحظ أن صوته يرتبط بمعظم الأصوات خاصة صوت "الكونتيس ماري"، وهذا له دلالة، فالبطل / السارد تربطه بماري عواطف ومشاعر الحب والإخلاص التي حملها قلبه لها منذ زمن بعيد ولا يزال إلى غاية اليوم.

ويظهر لنا صوت السارد بعدة أشكال، فبما أنه يسترجع ذكريات ماضيه فإننا نسمع صوت الصبي وما عاشه في أيام طفولته، ولعبه رفقة أبناء الأميرة في القصر، وما كان ينعم به من دفئ وحنان أمه، وتحسره على الأميرة ماري التي آلمه كثيرا ملازمتها للفراش وعجزها عن مشاركته اللعب ونسمع أحيانا أخرى صوت الشاب الناضج الذي أنهى فترة دراسته وعاد إلى بلدته ليلتقي مجددا بالكونتس ماري ويفصح لها عن المشاعر التي يكنها لها.

- **صوت الكونتس ماري:** هي الأميرة التي لازمت الفراش لسنين عديدة نتيجة المرض المزمن الذي عانت منه ولا زالت تعانيه، وقد حظيت منذ صغرها برعاية واهتمام كل من يحيطون بها، والملاحظ أن صوتها حمل دلالة واحدة وهي صورة الفتاة اليائسة من الحياة والتي ترقب موتها في كل لحظة، ويتجلى ذلك عندما أعطت الخواتم لإخوتها وللصبي ظنا منها أن أجلها قد آن، لكن الصبي يعيده إليها وكأنه أحس بأنها ستعيش لسنين أخرى.

- **صوت الطبيب:** يظهر صوته في الذكرى السادسة، وهو طبيب البلدة، معروف بصلاحه وبكفاءته في التغلب على جميع الأمراض والعلل، وهو رجل متقدم في السن إذ شهد تعاقب جيلين اثنين من أهل القرية وكثيرا ما يظهر لنا صوته في صورة ذلك الطبيب المخلص في عمله القائم على راحة مرضاه، ويتجلى لنا هذا بوضوح في عنايته

الكبيرة بالكونتس ماري وحرصه على صحتها لدرجة أنه طلب من الشاب أن يكف عن زيارة الأميرة لأنه سبب علتها كما يزعم، وذلك في قوله: "... **إنما جئت أقول لك أن تكف عن زيارة الكونتس ماري. لقد صرفت الليل قرب سريرها وأنت علة اضطرابها فامتنع عن زيارتها إذا كانت حقيقة عزيزة عليك.** "[1] (لخ)

فصوت الطبيب في هذه الفقرة يبن لنا مدى الحب الكبير الذي يكنه لماري، فهو ليس مجرد طبيب يسهر على راحتها ويصف لها الدواء فحسب، بل إن المشاعر والأحاسيس التي يكنها لها تجعله أقرب إليها من كونه طبيب.

2 - **الأصوات الثانوية:** هي الأصوات التي يكون دورها أقل أهمية بالنسبة للأصوات الرئيسية إلا أنها تسهم في تفعيل الحدث الروائي، نذكر منها:

- **صوت الأب:** يظهر لنا صوته، ذلك الرجل الذي يسعى إلى تربية ابنه تربية سليمة، وتعليمه أسس المعاملة الصحيحة خاصة بالنسبة للأشراف من الناس، ونقصد بهم الأمير والأميرة صاحبي القصر اللذين يكن لهما الأب كل مشاعر الاحترام والتقدير.
- **صوت الأم:** يظهر لنا صوتها، تلك الأم الحنون المعطوفة على ابنها الذي تحميه من الأخطار التي يتعرض لها في صباه، كما تقوم بفك الغموض الذي اعترى ابنها الصغير عندما لم يفهم ولم يستوعب سبب غضب والده منه عندما طوق عنق الأميرة وقبلها كما يقبل والدته، حيث بينت له بأنه لا يجوز أن يفعل ما فعله مع الأشراف من الناس لأنهم غرباء عنا، كما ألزمته بوجوب طاعة والده.
- **صوت المرأتين:** يظهر لنا صوت الأولى تلك المرأة المسكينة المحتاجة إلى ثمن السوار الذي وجدته بحوزة الصبي لتخلص بثمنه زوجها من غيابات السجن، أما صوت المرأة الثانية فيمثل لنا بائعة التفاح التي طلبت من الطفل أن يشتري منها التفاح بثمن باهظ لأنها لم تبع شيئا منذ الصباح وأنها لا تملك من النقود ما ترده إليه...

زمن القصة:

1 - مي زيادة: ابتسامات ودموع ،م، س: ص ص 664، 665.

زمن القص:

إن المتصفح لرواية "ابتسامات ودموع" لمي زيادة – الترجمة عن الألمانية – يدرك التداخل الحاصل في الزمن، إذ يكفي أن نجد كل فصل معنون باسم " ذكرى " لكي ندرك هذا التداخل العميق بين زمني الماضي والحاضر، فهي بالأحرى عبارة عن مجموعة من الذكريات يتم فيها سرد أحداث وقعت وانتهت، إذ لا نجد إشارة واضحة تدل على عملية القص، وإذ ذاك يصبح التلاعب بالزمن أكثر حضورا وتكثيفا، ومن هنا يستحيل تحديد زمن القص الذي استغرقه الراوي في روايته للأحداث.

زمن الوقائع:

يمثل زمن الوقائع زمن الذاكرة، بالانفتاح على ذاكرة البطل / السارد عن طريق التداعي الحر واسترجاع الماضي، والغوص في الذكريات التي لا يكاد يصحو السارد منها، فكلما انتهى من سرد ذكرى ما، يردف ذلك بسرد وقائع الذكرى الموالية، وهكذا إلى أن يصل إلى الذكرى الأخيرة.

فزمن الوقائع ينفتح على ذاكرة البطل الذي يقوم بتوظيف مقتطفات من حياته الطفولية، ويتجلى ذلك واضحا في الذكريات الثلاث الأولى من الرواية حيث يبين لنا أهم ما علق بذهنه من ذكريات طفولته خاصة الأشياء التي تتعلق بالطبيعة كالغابة والنجوم والمخلوقات الصغيرة، إذ يقول في الذكرى الأولى: "... **وتراني مستلقيا على ندي العشب في الغابة العطرية لأريح جسمي المضني. أرفع بنظري إلى زرقة السماء البادية من خلال الوريقات الخضراء...** " [1] (لخ)

كذلك قوله: " **على أني مازلت أذكر أول مرة رأيت النجوم وكانت النجوم تعرفني منذ زمن طويل** (...).

وأذكر كيف اضطجعت مرة على العشب الأخضر وكل ما حولي يموج ويهتز... " [2] (بر)

1 - مي زيادة: ابتسامات ودموع ، م، س: ص 630.

2 - نفسه: ص ص 630، 631.

وأثناء تصفحه لذكريات الماضي يستوقفه معلم هام في بلدته والذي كان يثير في نفسه تساؤلات عديدة يتمثل في الكنيسة القديمة التي لم تنل إعجابه ووصفها بأنها ليست جميلة وأنها تثير فيه مشاعر الخوف والفزع كلما مر بها مما يضطره للهرب إذ يقول: " **وكان صباح عيد الفصح. فأيقظتني والدتي باكرا فوقفت أنظر إلى الكنيسة القديمة إزاء النافذة. لم تكن جميلة كنيسة طفولتي، إنما كانت شاهقة، جدرانها ذات منظر رهيب، باذخة قبعتها يعلوها صليب مذهب، وتبدو أقدم جميع المنازل المجاورة**".[1] (لخ)

كذلك تستوقفه بناية عالية كانت بالقرب من منزله تمثلت في القصر فيسترجع ذكرياته التي قضاها في رحابه، مستهلا ذلك الموقف الذي حصل له مع الأميرة عندما قبلها كما يقبل أمه والعقاب الذي لحق به من طرف والده، ثم يسرد الأحداث التي عاشها في القصر أثناء لعبه مع أبناء الأميرة وتعرفه على الكونتس ماري.

المؤشرات الزمنية:

إن الكاتب الروائي يحاول أن يوهم القارئ بواقعية عمله، لذلك فهو يضعه ضمن إطار زمني يتم تحديده عن طريق المؤشرات الزمنية التي تدور فيها أحداث الرواية، ولقد كثرت الإحالة على مؤشرات الانسياب الزمني كحركة الميقاتيات، تغيير الفصول، الأعياد، الطل، وهذا ما سنتعرض له بالتفصيل.

الفصول: وظفت جميع فصول السنة في الرواية التي تعتبر زمنا فلكيا تجري فيه الأحداث وهي كالتالي:

1 - **الخريف:** يغطي جزءا من الذكرى الخامسة وقصيدة الحياة الدفينة.

2 - **الشتاء:** يغطي جزءا من الذكرى السابعة.

3 - **الصيف:** نجد إشارات له في الذكرى الأخيرة.

4 - **الربيع:** يغطي الذكريات الثلاثة الأولى وقصيدة فتاة الجبال.

1 - نفسه: ص 631.

والملاحظ على هذا التقسيم هو عدم التكافؤ، حيث إن الربيع شغل حيزا كبيرا في الرواية دون بقية الفصول وهو ما يدعونا إلى التساؤل عن سبب اختيار الراوي لهذا الفصل بالذات ؟ ولذلك نقول: إن فصل الخريف يتسم بمظاهر الخراب والدمار فهو رمز النهاية في كل شيء أين تفقد أوراقها الصفراء اليابسة، كما يبعث على اليأس والإحباط النفسي بما يحمله من مظاهر طبيعية كئيبة من سماء ملبدة ورياح محملة بغبار الأرض الجافة ومن إشارات هذا الفصل قول الراوي: " إذ يعود الخريف وتتناثر أوراق كانت بالأمس مفعمة حياة فيعتريها الذبول يبقى ذلك الجذع في مكانه بلا حراك مرتقبا مجيء ربيع آخر... "[لخ] وقوله: " **أتدني الحياة من روحين شأنها بذرات الرمل في الصحراء ثم تبعت بريح سموم فتتلاعب بضعفها وتذرها في الهواء غبارا ؟** "[بر].

كما ورد في قوله أيضا: " **وتنتشر الأوراق فترصع هي وأخواتها بساط الحقول.** "[تر]

وقد لاءم هذا الفصل الأحداث التي وردت فيه، إذ كان البطل يعيشه في حالة نفسية مليئة بالحزن لأن الطبيب منعه من زيارة "ماري" مجددا، نتيجة لحالته الصحية غير المستقرة فهي في تدهور دائم، ولا تسمح لها بأن تستقبل أحدا.

نجد ذلك في قول الراوي: " **أخذت أفكاري وآمالي تتصاعد في جو نفسي ثم تهبط يائسة كأطيار تحاول التحليق في بعيد السماء وهي تجهل أن الأسلاك ضربت حولها سياجا محكما.** "[ير]

أما الأميرة فقد صار جسمها نحيلا هزيلا يوما بعد يوم، كما هو الحال عندما تفقد الطبيعة جمالها والأشجار أوراقها في هذا الفصل مثلما ورد في قوله: " **لست أدري كم كانت سنها، على أنها كانت باعتلالها الطويل وضعفها شبيهة بالأطفال يداريها الجميع، ويذكرونها برفق واحترام.** "[سم]

---

1 - مي زيادة: ابتسامات ودموع ،م، س: ص 659.

2 - مي زيادة: ابتسامات ودموع ،م، س: ص 665.

3 - نفسه، ص 672.

4 - نفسه، ص 666.

5 - نفسه، ص 640.

وقوله أيضا: " **فلمحت في الشفق الضئيل شبحا أبيض أمام نافذة عالية أطلت على البحيرة والجبال المتلظية الساطعة...** " [لخ]

فصل الشتاء:

ما يميز هذا الفصل هو الرياح التي تعمل على تهديم كل شيء وتجعله متراكما على الأرض كما تعكر صفاء البحر وهدوئه فتهيج أمواجه. ولقد وردت إشارات إليه في الرواية: " **رأيت بقايا سفينة أغرقتها العاصفة عائمة على صفحة البحر يتلامس بعضها ويتلاقى إلى حين، ثم تهب الريح فتغرقها شرقا وغربا (...) ذاك مصير بني الإنسان في بحر الحياة.** " [بر]

" **وقد ضرب مجد الغروب فوق قمم الجبال رواقا عسجديا فسبحت الهضاب في زرقة وردية، وتصاعد من الأودية ضباب رمادي (...) ثم اتجه نحو أعالي الجو كبحر ضياء متحرك. وتعدد تلك الألوان والألاعيب هاتيك الأنوار كان يعكس على صفحة البحيرة المضطربة فتبدو فيها ذرى الجبال مراقصة رؤوس الأشجار** ". [تر]

ولقد انعكس هذا الفصل على حالة الشاب وزادت حيرته نتيجة لفراقه للأميرة مدة طويلة، وتملكه الخوف والوحدة بسبب الفراغ العاطفي الذي كان يعيشه مثلما ورد في قوله: " **كنت أخاف في تلك الليالي القمراء، أتسلق أكتاف الاطراد في أدغال ليس بمعروف مداها ولا منتهاها بمأمون، فتتوتر أعصابي ويتيقظ بصري ويرهف سمعي فأرى أشباحا بعيدة مبهمة، وأتوجس أصواتا ذات همس ودوي وطنين تنبعث من كل صوب (...) وتهزه قشعريرة البرد وليس لديه من حرارة التذكار ما يدفئه ومن حلو الرجية ما يتعلل به** ". [ير]

وفصل الشتاء ببرودته ولياليه الطويلة يبعث في النفس الحاجة إلى الدفء وهو ما كان البطلان يسعيان إليه بجوار بعضهما ممسكان بيديهما، ومن ذلك قول الراوي: " **صمت**

1 - نفسه، ص 675.

2 - نفسه، ص 637.

3 - نفسه، ص ص 673، 674.

4 - نفسه، ص 670.

وضغطت على يدها فضغطت على يدي بأنامل ملتهبة وقد بدا التأثر في وجهها وحركاتها (...) وقد هددتها الزوبعة وأنفذت إليها الغيوم واحدة بعد أخرى. " [لخ]

ولقد كانت نفوس الأشخاص أشبه بصورة البرق والرعد عند اصطدامها بمجرد تفكير الشاب اطلاع الأميرة بمشاعره نحوها، وفي هذا يقول: " ... **وقد تحتقرني الفتاة إن أنا جازفت بحبها وأجفلت لأول إشارة إجفال تلك الشجرة عند دوي الرعد في الفضاء.** " [بر]

وقوله أيضا: " **وأرسل الغروب المودع على محياها شعاعا باهتا ففتحت عينيها وحدقت في مدهوشة مستفسرة. فسطع نور عينيها العجيبتين كبرق خاطف بين أجفانها الوطفاء.** " [تر]

وبذلك نلاحظ أن البطل يسترجع ذكرياته مع الأميرة سواء التي تعود إلى ماض بعيد أو تلك الأحاديث الممتعة والشيقة التي جمعتهم في ذلك الكوخ الجميل.

فصل الصيف:

ما يميز هذا الفصل هو الحر الشديد وهذا ما يبعث في النفس الملل والضجر. ولقد وردت إشارات إلى هذا الفصل، مثلما نجد في قول الكاتب: " **كانت الشمس مشرقة على رؤوس الجبال وقد دخلت أشعتها من النافذة ساعة استيقظت من رقادي. أهذه هي الشمس التي شيعتها البارحة بنظرات الرجاء والغرام عندما انبسط قرصها كيد صديق يبارك اتحاد قلبينا، ثم هبطت وتوارت كمضمحل الآمال** ؟ "[بر]

وقوله: " ... **فهدأ روعها وخضب الاحمرار وجنتيها كما تخضب حمرة الشفق رؤوس الجبال، ثم فتحت عينيها البراقتين كشموس منيرة** " [سم]

ولقد شهد هذا الفصل مأساة الراوي المتمثلة في فقدان شخص عزيز عليه وهي ماري وبالتالي نهاية قصة حبه وأحلامه التي عاشها معها طيلة سنوات عدة قوله: " **إنما في أيام الصيف الساكنة الحارة كهذا اليوم، عندما أخلو بالغابة الخضراء في حضن أمي الطبيعية،**

1 - مي زيادة: ابتسامات ودموع ، م، س: ص 695.

2 - نفسه، ص 665.

3 - نفسه، ص 685.

4 - مي زيادة: ابتسامات ودموع ،م، س: ص 677.

5 - نفسه، ص 696.

وتتوه بي أفكاري فلا أعود ادري ما إذا كان في العالم أناس غيري أم أنا وجدت وحدي على الأرض، إذا ذاك تحدث حركة في مقبرة حافظتي وتنهض الذكريات السحيقة من مدافنها وترجع قوة الحب القديم قابضة على فؤادي بشدة فأنادي تلك الفتاة الجميلة."[لخ]

فمن خلال هذه الفقرة نجد أن البطل عندما يحل فصل الصيف تتداعى إليه الذكريات ويحن إلى الماضي الذي كان بالأمس مع الأميرة يزورها ويتبادل معها أطراف الحديث في مواضيع شتى ويشعر بالحزن والحرقة بعد فراق حبيبته، إذ لم يبق من ذكراها سوى رسائلها وذلك الخاتم الذي آثرت إلا أن تتركه له كذكرى حب أبدي جمع بين قلبين، لكن سرعان ما فرق الموت بينهما وهو القدر الذي لا يستطيع أحدا تغييره.

فصل الربيع:

أما الربيع فهو الفصل الذي تسترجع فيه الأرض حياتها والطبيعة جمالها وهو ما يدخل في النفس الفرحة والبهجة.

وقد كان لهذا الفصل مساحة نصية معتبرة مقارنة بباقي الفصول الأخرى ولقد وردت إليه إشارات كثيرة في الرواية، نقرأ مثلا في قوله: " **نوافذ المنزل عديدة تجللها من الداخل الحرائر القرمزية تتدلى منها الطرز الذهبية. وأشجار الليمون المنتصبة في الساحة الفيحاء تغطي الجدران بوريقاتها الغضة وتنشر على العشب أريج أزهارها** ".[بر] ويقول في موطن آخر: " **ما أحبه طفلا إن بكى ظلت شمس السرور مشرقة في عينيه شروق الزهرة الناضرة وراء غيث نسيان، فلا يطول حتى تنفتح أوراقها ويفوح طيبها لأن حرارة الشمس تمتص عنها قطرات المطر** "[تر]. ويقول في الربيع دائما: " ... **وتشعر بتحسن صحتها في أيام أخرى فتستوي فوق مضجعها ونرى على وجنتيها نضرة الفجر الباكر**".[بر]

1 - نفسه، ص 698.

2 - مي زيادة: ابتسامات ودموع ، م، س: ص 633.

3 - نفسه، ص 689.

4 - نفسه، ص ن.

ولقد كان لهذا الفصل انعكاس على طفولة الشاب السعيدة والتي تمتع بمظاهر الطبيعة الجميلة والبديعة ومن ذلك قول الراوي: " **تراني مستلقيا على ندي العشب في الغابة العطرية لأريح جسمي المضني. أرفع بنظري إلى زرقة السماء البادية من خلال الوريقات الخضراء** ".[لخ]

والربيع هو فصل عودة الطيور المهاجرة لذلك فقد بعثت " ماري " برسالة إلى الشاب تدعوه فيها إلى زيارتها بعد فراق طويل يعود إلى طفولتهما، وبذلك تتجدد اللقاءات بين الطرفين ويتحقق حلم الشاب في رؤية الأميرة التي كانت فيما مضى عبارة عن خيال وهمي يراوده في كل لحظة.

" **بلغني أنك ستقيم هنا زمنا. نحن لم نلتق منذ أعوام طويلة. فإن أرضاك نلتقي مرة أخرى فإنني أسر كل السرور بمشاهدة صديق قديم. تجدني وحدي بعد ظهر اليوم في الكوخ السويسري** ".[بر]

كما يصف الراوي فتاة الجبال وما تحمله من رونق الكلمة وجمال التعبير وروعة التصوير وبديع الوصف في رقة وعذوبة، تجول بين الطبيعة تقطف الأزهار كما ترعى الأغنام في واد كثيف الأزهار في جو ربيعي أقل ما يقال عنه أنه جميل ورائع وهذا ما نلمسه في الرواية: " **كل يد تقطف لك الأزهار، أيتها الحسناء، فيا سعد من عاش قربك في واد صغير كثيف الشجر كثير الزهر، يلبس كملابسك ويرعى الأغنام مثلك ! (...) يا فتاة الجبال الحلوة ! وسأحفظ أبدا في ذاكرتي هذه المشاهد البهية حية كما أراها الآن، كوخك الحقير، والبحيرة** ".[تر]

تذكرنا مي – التي قامت بترجمة هذه الرواية عن الألمانية – " في حبها للطبيعة بالكاتب الأمريكي " هنري دافيد ثورو " Henry David Thoreau (1817 -1862) الذي عاش في القرن الماضي، والذي كان يجد غاية المتعة واللذة في رؤية الأزهار والأطيار والحيوان والأشجار والجبال والحقول والذي خاطب الطبيعة بقوله: " **أيتها الطبيعة الغالية ! كم أتذكر**

1 - مي زيادة: ابتسامات ودموع ، م، س: ص 630.

2 - نفسه، ص ن.

3 - نفسه، ص ن.

الآن – بعد نسيان قصير – غابات الصنوبر ! إني أتهالك عليك كما يتهالك الجائع على كسرة الخبز "(لخ).

وقد انعكس هذا الفصل على حكم الراوي المتمثل في وصف آراء الأميرة بالناضجة فهي شبيهة بالطبيعة عندما تفقد جمالها وحسنها ثم تنبعث فيها الحياة من جديد ، وهذا ما نؤكده في قوله: " **ولم تكن آراؤها آراء بل أجزاء حية منها عاشت معها أعواما (...) وقامت تلقي بها على العشب الأخضر** "(بر).

ورغم أن فصل الربيع يحمل دلالات عدة كالحياة والجمال والفرح... وغيرها إلا أن الراوي قد وظفه بشكل مغاير ليعبر عن مدى حزنه الشديد ، فهو يدرك أن اجتماعهم لن يدوم طويلا وسيأتي يوم لا محالة يفترقان فيه، ولأن الأميرة تعاني وحالتها في تدهور دائم فهي كالزهرة التي تفقد وريقاتها الواحدة تلو الأخرى ولقد وردت إشارات إلى ذلك في الرواية: " **أدخلت علينا في يوم حار من أيام الربيع وهي شاحبة كل الشحوب، أما عيناها فكانتا أشد لمعانا وأبعد غورا** "(تر).

وفي موطن آخر، تقول:

" **ورغم ذلك كان الربيع حزينا وخيمت منه فوق نفسينا أوشحة رمادية لأن شهر مايو ورونقه لم ينسنا أن الورود سريعة العطب وأن كل مساء ينزع من زهرة اجتماعنا ورقة** "(بر).

وكأن مي في ترجمتها لرواية الحب الألماني قد عكست نفسيتها الحزينة والكئيبة، فكانت عزلتها تعبيرا عن تلك الروح التي وجدت الهوة بينها وبين الآخرين فاستسلمت للوحدة واليأس فصارت ترى كل شيء حزين حتى الربيع بحلته وجماله البديع.

1 - نفسه، ص 646.

2 - نفسه، ص 680.

3 - محمد عبد الغني حسن: مي أديبة الشرق والعروبة. (د، ط). القاهرة: عالم الكتب. (د، ت). ص 30.

4 - مي زيادة: سوانح فتاة – المؤلفات الكاملة – ج2. ص 522.

وهو ما نجده عندما تلقي الطبيعة بظلالها وإيحاءاتها على أدب "مي" في معرض حديثها عن "قتل النفوس" وهي مقالة تتحدث فيها عن رفيقة لها في الصحراء إذ تعالج فيها مشكلة شك الإباء ببناتهم وما يتركه الشك في نفسياتهن لعدم الثقة بهن. " (لخ)

وهذا ما تشير إليه في مقالها " قتل النفوس ":

" قلت: " مالي أراك حزينة ؟ "

قالت: " يحزنني الربيع ".

قلت: اخبريني ما بك ! "

قالت: " **يحزنني الربيع يحزنني أن أرى مواكبه الجميلة تسير في الفضاء فلا يراه البشر (...) ويحزنني أن لا أكون مستقلة بكوني وأن يكون للآخرين حقوق عليها يفتحونها ويغلقونها كيفما شاؤوا لا مثلما أريد** " (بر).

وهي تقصد بذلك فتح الآباء لرسائل بناتهن وشكهم فيهن.

<u>الأيام:</u>

وظف الكاتب كلمة الأيام في روايته، إذ كثيرا ما يشير إلى فترة زمنية معينة بعبارات تدل عليها من ذلك قوله:

" وكان **ذلك اليوم كئيبا** " (تر)، " **عدت بعد أيام إلى القصر** " (بر). " **تلك أيام هنيئة لأني بعد ساعات المدرسة (...) كان لي أن أتوجه إلى القصر** " (سم). كما يصرح الراوي بيوم من أيام الأسبوع وهو يوم الأحد، عندما قام الطبيب بزيارة ماري من أجل أن يتفقد حالتها: " **ألم تدخل علي يوم الأحد الماضي فجلست قربي وأنت تحسبني مستغرقة في النوم...** " (شم)

---

1 - ينظر: رقية شروانة: التجربة النفسية في أدب مي زيادة. ص 34.

2 - نفسه، ص ن.

3 - مي زيادة: ترجمة: ابتسامات ودموع. ص 635.

4 - نفسه، ص 638.

5 - نفسه، ص ن.

6 - نفسه، ص 677.

ويقول في موطن آخر: " كانت الأميرة تلبس يوما أفعى ذهبية " [لخ]. " **كنت أذهب كل يوم أشارك الأمراء في ألعابهم وأتعلم معهم الفرنساوية** " [بر]. "**أقمت في بيتي العتيق أياما** ". [تر]

الأعياد والعطل:

العطل:

وردت إشارات إلى عيد الفصح من خلال تصفحنا للرواية وهو من الأعياد اليهودية ولم يذكر الراوي التاريخ الموافق له وإنما نستنتج نحن ذلك، إذ يوافق الـ 14 أفريل من كل سنة، يتجسد في قول الراوي: "**وكان صباح عيد الفصح. فأيقظتني والدتي باكرا فوقفت أنظر إلى الكنيسة القديمة القائمة إزاء النافذة** "[ير]. وقوله أيضا: " **وإذ سألت عن الأصوات الفخمة المتصاعدة من أعماق الكنيسة قالت والدتي إن هذا نشيد الفصح**... ". [سم]

وهذا اليوم يحمل مفارقة دينية إذ يحتفل الناس بفصحهم في كل يوم من هذا الشهر ويقام الاحتفال ما بين الغروب والشروق.

الأعياد:

لم يذكر الراوي سوى عطلة الصيف التي تمثل عودة الشاب إلى قريته بعد انقضاء دراسته الجامعية، حيث يقول: " **عدت في عطلة الصيف إلى بلدتي. فرح العودة وفرح اللقاء**... ". [شم]

الساعات:

تكثر الإشارة إلى وقت الساعة في رواية " ابتسامات ودموع " **إذ يلجأ الراوي إلى تحديد الأحداث بأوقاتها وتكررت الإشارة إلى الساعة الخامسة من كل مساء في زيارات الشاب للأميرة ونجد ذلك في الذكرى الرابعة والخامسة " فجاوبت فورا بالانجليزية أني سأزورها في**

1 - نفسه: ص 638.

2 - نفسه: ص 639.

3 - نفسه: ص 646.

4 - نفسه: ص 631.

5 - نفسه: ص 632.

6 - مي زيادة: ابتسامات ودموع ، م، س: ص 644.

الموعد المضروب (...) ولما أزفت الساعة الخامسة اجتزت الحديقة متغلبا على انفعالي ". (لخ).

وهذا ما تؤكده ماري عندما تطلب من الشاب زيارتها مجددا قولها: " **سنجتمع مساء غد في الساعة نفسها** ". (بر)

كما تكثر الإشارة إلى وقت الساعة دون تحديدها مثل: " **طفقت أحصي ساعات هنيئة سأقضيها وإياها في هذه العطلة** ". (تر)

" وكانت تمر الدقائق (...) وإنها ستقابلني بعد نصف ساعة ". (بر) " **صرت أنام ساعات النهار بطولها وأصرف الليالي متجولا** ". (سم)

كما يحدد الراوي زمن وقوع الحدث بذكر الليل والنهار دون تحديد الساعة: " **لقد صرفت الليل قرب سريرها وأنت علة اضطرابها فامتنع عن زيارتها...** ". (شم)

ويقول:

" **دخلت ذات مساء إحدى الفنادق (...) وجلست بين الحضور فتوجهت إلي أنظارهم، ورأيت فيها خيال الشفقة على هذا الغريب التائه في ديارهم، فأمضتني جراح قلبي ومضيت أسعى تحت جنح الظلام حيث لا عين ترى ولا شفيق يشفق** " (لم) " **وبقيت وحدي في الليل الأدهم: أفكاري موجعة، وقلبي سقيم، ونفسي منفردة لا يحبها ولا يريدها في العالم أحد** " (□). ثم يقول: " **خرجت إلى الهواء الطلق وإذا برسول يحمل من الكونتس كتابا (...) فرجوت في تلك اللحظة أعز ما يرجوه العاشق. ويا لسرعان ما خابت آمالي ! سألتني في الرسالة إن ألا أزورها بعد الظهر لأنها تنتظر ضيوفا من المدينة**". (□)

---

1 - نفسه: ص 646.

2 - نفسه: ص 650.

3 - نفسه: ص 651.

4 - مي زيادة: ابتسامات ودموع ، م، س: ص 675.

5 - نفسه: ص 670.

6 - نفسه: ص 664.

7 - نفسه: ص 669.

8 - نفسه: ص 686.

9 - نفسه: ص 688.

والملفت للانتباه أن هذا الارتباط بأوقات معينة من اليوم كالمساء أو الليل ينتاب الشخصيات الاضطراب وتسيطر عليها الهواجس وقد لاحظنا ذلك على الشاب وانشغال فكره بالأميرة وانتظار لقائها بفارغ الصبر، فغالبا ما يولد المساء الوحشة والانقباض لدى الغريب أو خيبة الأمل اليأس لدى من لم يحقق في يومه ما خطط له أو تمناه في أمسه، فالاضطراب وخيبة الأمل واليأس مميزات تطبع أمسيات الأيام العصيبة في حياة الأفراد.

أما الليل فيولد القلق والأرق عندما نصاب بالهموم إذ أن هدوءه وانقطاع الحركة فيه وتوقف الحياة أو ميلها إلى السكون مدعاة إلى الوحدة الخلود إلى النفس وبالتالي تأمل وضعيات هذه النفس وحالاتها والإغراق في التأمل مما يجهد الفرد لاسيما إذا كانت حالاته ووضعياته لا تتلاءم وتطلعاته وآماله.

المشهد:

اعتمد الراوي على المشهد اعتمادا مكثفا حتى أصبحت الرواية مشهدية إذ يستعيد الراوي أحداث الماضي في شكل شريط من الصور الناطقة، وبذلك يصبح القارئ كأنه يشارك الشخصيات الحديث باتصاله الصامت أي كظل ثالث لا يفارق شخصياتها، ومن أم المشاهد التي عثرنا عليها في الرواية.

ذلك المشهد الذي يصوره لنا البطل عندما رافق أباه إلى القصر ونصائح والده المنصبة أساسا على تعامله مع الأميرة عند رؤيتها، وبوصول الأميرة التي ظهرت بمنظر أنيق وجميل لم يتمالك الطفل نفسه من شدة سعادته فعانقها تلقائيا ونسي بذلك ما أوصاه به والده، هذا الأخير صب جم غضبه على الصبي من ذلك قول الراوي: " **أخذني والدي بيدي يوما وقال: " ها نحن ذاهبان إلى القصر. فتأدب. وإذا كلمتك الأميرة أجب باحتشام وقبل يدها ". وكنت في عامي السادس ففرحت فرح أهل هذا العمر (...) صعدت في السلم وقلبي يدق بسرعة. وأخذ أبي يوصيني أن أقول " سموك " في مخاطبة الأميرة (...) رأيت أمامي امرأة طويلة القامة ذات عينين براقتين نافذتين (...) وفي حين ظل أبي واقفا قرب الباب ينحني (...) خففت أنا إلى السيدة الجميلة و(...) ثم طوقت عنقها بذراعي وقبلتها كما أقبل والدتي، فظهر الارتياح على وجهها وداعبت شعري ضاحكة. إلا أن أبي مسك بيدي ودفعني بجفاء قائلا أني صبي شرير**

واني لن أرافقه مرة أخرى (...) نظرت إلى الأميرة أستمد دفاعا فلم أر في محياها غير الرصانة واللطف، وأدرت في القاعة ومن فيها من رجال ونساء لعلي أجد من يشاركني في ألمي فإذا بهم جميعا يضحكون. "[1]

والملاحظ من خلال هذا المقطع حضور الراوي المستمر في المشهد وليس من الضروري حضور الراوي إذ قد يغيب في أحيان أخرى. وهو المشهد الثاني الذي جمع بين الأم والصبي في معرض التعليق على الحادثة وشرح تصرف الأب اتجاهه.

" **فقالت: " ماذا جرى لك يا بني "** ؟

قلت: آه لو تعلمين ! ذهبت إلى الأميرة فوجدتها جميلة لطيفة مثلك يا أماه فلم أتمالك أن طوقت عنقها بذراعي وقبلت وجنتيها ".

فقالت: " وكيف فعلت ! هؤلاء الناس أشراف أماثل وهم غرباء عنا ".

قلت: " ما يهمني كونهم غرباء ؟ أليس لي أن أحب كل من نظر إلي بعينين معسولتين باسمتين "؟

قالت: " لك أن تحب من تشاء يا بني. ولكن عليك أن تكتم حبك ولا تظهر منه شيئا ". [2]

[2]

فالمتمعن في هذا الحوار يجد أنه يعكس لنا تفكير الأم البسيط في محاولة منها أن تنبه ابنها إلى ضرورة الحذر في تصرفاته مع الأشراف لأنهم أقل منهم مستوى ولكنه لم يستوعب كلامها، لذلك وجب عليه أن يطيع والديه لأنه صغير لا خبرة له في هذه الحياة.

كما نعثر على مشهد آخر تعددت وظائفه، وهو المشهد الحواري الذي دار بين الشاب والأميرة ومن خلاله تم تقديم شخصية الطبيب الحريص على صحة " ماري " ولكنه يشرع في إفساد العلاقة بين ماري والشاب، وهذا ما نلمسه في الرواية:

" **قالت باسمة: يا صديقي العزيز، أنت تعلم أن صحتي غير جيدة، فإذا زعمتها متحسنة فعلت حبا بطبيبي الذي أنا مدينة لعلمه وعطفه منذ حداثتي القصوى (...) فقاطعتها خوفا من**

---

1 - مي زيادة: ابتسامات ودموع ، م، س: ص 634.

2 - مي زيادة: ابتسامات ودموع ، م، س: ص ص 635، 634.

أن اسمع كلمة تؤلمني وقلت: " قد يخال السبب وهميا وهو ليس بوهمي (...) " قالت: " كنت أقر أقصائد شاعري المحبوب "وردسورث" قبيل محادثة الطبيب فقالت له: " يا طبيبي العزيز إن الأفكار كثيرة متنوعة والكلام المعبر عنها قليل (...) ولكن أليس أنك تحبني أنت أيضا يا طبيبي الشيخ كما احبك ؟ (...) وأقول أنك خصصتني بمودة شديدة وإنك تغار من صديقي الفتى. ألا تأتيني كل صباح متفقدا حالي (...) ألا تقدم لي أجمل أزهار حديقتك ؟ (...) صديقنا الفتى لم يأت أمرا كهذا فلماذا أقصيته عني " ؟ قلت ذلك بلهجة جمعت بين الجد والمزاح كما اعتدت مخاطبته فتورد وجهه خجلا وأسفت لإيلام عواطفه ". (لخ)

وكأن ماري من خلال هذا المشهد تعاتب الطبيب وتلومه لإبعاد الشاب عنها، إذ أصبحت وحيدة لا يزورها إلا الطبيب ولقد اعتادت على رؤيتهما معا. لأنهما الصديقان الوحيدان لها في وحدتها.

وفي المقابل نجد مشهدا آخر يعرفنا الراوي من خلاله بمناجاة الشاب لنفسه بسبب حالته المتردية فهو محتار من أمره فالأسرة سافرت دون أن يقوم بتوديعها أو حتى مصارحتها بحبه العميق لها، قوله: " **كيف لا أرى صديقتي بعد الآن وأنا لا أحيا إلا ساعة أكون بقربها ؟ سأقابلها هادئا لا أتحرك، وصامتا لا أتكلم، بل اكتفي بالوقوف عند النافذة وانظر إليها وهي نائمة تحلم. كيف لا أراها ؟ (...) بل كيف لا أودعها ؟ هي لا تعلم، لا تستطيع أن تعلم، أني أحبها. وأنا لا أرجو شيئا ولا طمع لي في شيء وقلبي ينبض بانتظام في حضرتها** ". (بر)

وفي مشهد آخر اطلعنا الراوي من خلاله على الرسالة التي بعثت بها ماري إلى الشاب وقام الحاجب بتسليمها له " **خرجت إلى الهواء الطلق وإذا برسول يحمل من الكونتس كتابا، عرفت خط يدها الجميل الرزين فرجوت في تلك اللحظة أعز ما يرجوه العاشق، ويا لسرعان ما خابت آمالي ! سألتني في الرسالة أن لا أزورها بعد الظهر لأنها تنتظر ضيوفا من المدينة،**

1 - مي زيادة: ابتسامات ودموع ،م، س: ص ص 676، 677.

2 - نفسه: ص 665.

ولم تخط كلمة مودة أو كلمة تطمين، وإنما أضافت حاشية معناها أن الطبيب يأتي غدا فاللقاء إلى بعد غد ". (لخ)

ونجد أن هذه الرسالة قد جلبت خيبة الأمل للشاب لأنه لم يحقق ما كان يتمناه.

كما يوضح المشهد الذي دار بين ماري والشاب، ففي الوقت الذي تتحدث فيه ماري نجدها تقدم شخصية الطبيب وأخيها الأمير اللذان يعمدان إلى ضرورة تخليها عن صداقة الشاب لأن سمعتها صارت مثار حكي الناس وثرثرتهم " **قالت بصوت متهدج: " ألم يصلك كتاب من الطبيب ؟ "**

أجبت: " كلا "

فقالت: " الأفضل إذن أن تسمع الخبر مني. اعلم يا صديقي إننا نلتقي للمرة الأخيرة. فلنفترق بلا تذمر (...) لقد أنزلتك على الرحب والسعة لأنك صديقي منذ أعوام طويلة (...) لأني كنت احبك. إنما المجتمع لا يفهم هذا الحب ولا يسمع به. لقد فتح الطبيب عيني واخبرني أن حكايتنا شائعة تتفكه بتفاصيلها أندية المدينة، وكتب إلي أخي الأمير يسألني أن أقطع كل علاقة بيني وبينك. إن أسفي لألمك شديد. ولكن قل انك تعفو عني ولنفترق صديقين كما التقينا ". (بر)

أما المشهد الأخير فقد صور لنا الطبيب الذي زار الشاب فجأة في منتصف الليل لينتقل خبر وفاة الأميرة وليسلم له الرسالة التي خطتها بيدها قبل رحيلها.

" عدت إلى غرفتي ونمت نوما طويلا مثقلا بالأحلام المزعجة. وبعد انتصاف الليل دخل علي الطبيب وقال: " لقد انتقلت ملكنا الطاهر إلى حضن خالقها وهذه وديعة منها إليك ".

فضضت الكتاب فوجدت فيه ذلك الخاتم المنقوش عليه " كما يشاء الله " أعطتنيه في طفولتي ثم رددته إليها، وكان ملفوفا بورقة كتبت عليها الكلمات التي فهمت ساعتئذ " **كل مالك هو لي – خاصتك، ماري ".**

1 - مي زيادة: ابتسامات ودموع ، م، س: ص 688.

2 - نفسه: ص ص 692، 691.

جلست وجلس الطبيب وغرقنا في بحران عقلي يعرفه كل من فوجئ بيأس لا رجاء بعده".[1] (لخ)

ومن خلال هذا الحوار الذي دار بين الطبيب والشاب فأننا نسترجع ماضي الطبيب البعيد والذي ظل سرا مكتوما، ليكشفه بعد ذلك للفتى ويشرح مدى تعلقه بالأميرة والتفاني في رعايتها لأنها الذكرى المتبقية من أمها التي أحبها طوال حياته ومازال مخلصا لذكراها.

والملاحظ أن الراوي استعمل هذه المشاهد لإبراز الفترات المهمة سواء السعيدة منها أو الحزينة لتوافق مجريات سير الأحداث والهدف الذي نستشفه من الرؤية تصوير ما يلاقيه ولاسيما إذا خطف الموت أحدهما وهو الأمر الذي لابد أن يتقبله الشخص المتبقي لأن الحياة مستمرة لا محالة.

الحذف:

إن الأحداث في العمل القصصي قسمان: قسم الأحداث المهمة التي يطيل الأديب الحديث عنها، وقسم الأحداث غير المهمة التي لا تؤثر في مجرى سير القصة، مما يضطر الأديب إلى القفز عنها وعدم ذكرها، وهذا ما يسمى بالحذف، هذا الأخير يعتبر تقنية من تقنيات السرد الروائي الذي يستعمله المؤلف بغية الإسراع في السرد.

وقد وظفت مي زيادة هذه التقنية بكثرة في روايتها –المترجمة – ومن أمثلة ذلك قول السارد: "**غيوم الحزن لا تبقى طويلا في جو حياة الطفل بل تتبدد بتدفقها من عينيه دموعا. لذلك عدت بعد أيام إلى القصر فأعطتني الأميرة يدها وأتيح لي تقبيلها**".[2] (بر)

فقد حذف الزمن الفاصل بين الحادثة الأولى، المتمثلة في التصرف الذي قام به الصبي تجاه الأميرة إذ قبلها بكل عفوية كما يقبل أمه، وبين الحادثة الثانية المتمثلة في زيارة الطفل للقصر مرة أخرى معهم. فالسارد لم يذكر الأحداث التي وقعت خلال هذه الأيام، ربما يعود ذلك إلى عدم وقوع حدث مهم وحتى لا يطيل على القارئ، فقد اكتفى بذكر الأحداث

1 - مي زيادة: ابتسامات ودموع ،م، س: ص 696.

2 - نفسه: ص 638.

الأساسية فقط من أجل السرعة في وتيرة السرد، فهو يقفز على الأحداث التي تغير مجرى القصة. ويقدر الحذف في هذا المقطع بعدة أيام.

كما يظهر الحذف أيضا في قول السارد: " **كذلك يعود الطالب منا إلى وطنه بعد غياب أعوام فتخوض نفسه بحر خواطر تحمله منه الموجات المترنحة نحو شواطئ الأيام القصية** "[1] (لخ).

من خلال هذا المقطع نجد السارد لم يتعرض / يتطرق للأحداث التي عاشها في فترة شبابه بعيدا عن قريته لمزاولة دراسته، وربما يرجع ذلك إلى أن ذكر تلك الأحداث من شأنها أن تجعل القصة طويلة، فتبعث في نفس القارئ شعورا بالملل والضجر، فكان الحذف ملائما لسير الأحداث.

كما يقول السارد: " **قمت أودعها مرة فقالت: " ظننت أن الموت قريبا عندما أعطيتك الخاتم، ولم أتوقع أن أعيش هذه السنوات. ولكني عشتها وتمتعت بالجمال كثيرا** ". (بر)

من خلال هذا المقطع نجد أن الراوي لم يشر إلى الأحداث التي جرت في تلك السنوات، أي من اليوم الذي منحت فيه ماري الخاتم للصبي وقام بإرجاعه لها، إلى اليوم الذي التقيا فيه من جديد، ولم يتعرض لها بالذكر، أي هناك فاصل زمني بين الحدث الأول والحدث الثاني، وربما يعود ذلك إلى أن سرد الأحداث لا يخدم المسار السردي للرواية، والغوص في سرد تلك الفترة الزمنية من شأنه أن يخرج القصة إلى منحى آخر فيتيه بذلك القارئ.

كما يظهر الحذف أيضا في قول السارد: " **انقضت الأسابيع ولم أتلق من فتاتي حرفا** ". (تر)

ما يلاحظ في هذا المقطع أن السارد حذف الأحداث التي جرت في تلك الأسابيع ولم يتعرض لها بالذكر، فقد كان ينتظر من ماري رسالة تطمئنه على حالها أو تدعوها إلى زيارتها، لكنه غفل عن هذه الأحداث حتى يعطي لسرده سرعة ويكون مسايرا لأحداث

1 - مي زيادة: ابتسامات ودموع ، م، س: ص 644.

2 - نفسه: ص 652.

3 - نفسه: ص 673.

الرواية فكان الحذف من باب تقديم الأهم على المهم. أما الحذف الضمني فإننا لم نعثر عليه في الرواية.

الوقفة:

تعتبر الوقفة الوصفية من التقنيات المتبعة في السرد الروائي وذلك بغرض تبطئ وتيرة زمن السرد، ولقد أصبحت هذه التقنية سمة من سمات الرواية الحديثة، ولقد كانت الوقفات الوصفية قبل مدام بوفاري Madame Bovary عبارة عن وصف للمكان أو للزمان أو لإحدى الشخصيات وصفا يرجع في معظم الأحداث على السارد غير المشرك في الأحداث وبالتالي فهو وصف خارج عن زمنية القصة، لكن فلوبير Gustave Flaubert (1821- 1880) حاول تغيير هذا الوضع، إذ حصر الوصف في التأمل الخاص بإحدى الشخصيات، ومن ذلك الوقت أصبح التأمل الوصفي من أهم التقنيات التي يلجأ إليها الكاتب القصصي في الوقفة.

إن رواية " ابتسامات ودموع " تتضمن عدة وقفات وصفية، ومن ذلك وصف السارد / البطل للكنيسة التي كانت على مقربة من بيته، في قوله: " **فوقفت أنظر إلى الكنيسة القديمة القائمة إزاء النافذة. لم تكن جميلة المنزل المجاور (...) وأطلت النظر مرة وكان الداخل خاويا خاليا رطبا (...) ثم بزغت الشمس في أبهى حلة من الأنوار فبهجت جدران الكنيسة القديمة وتألق سطحها المصفح الأشهب ولمعت نوافذها الكبيرة، وسطعت القبة بسناء صليبها الذهبي سطوعا مدهشا تناول كل شيء منها وحواليها وبدا النور السائل من النوافذ الكبيرة حيا متموجا وأبهى من أن يمكن التحديق فيه** ".[1] (لخ)

والملاحظ على هذا الوصف أنه غلب عليه الطابع التأملي حيث قام السارد بوصف الكنيسة وصفا شاملا وبكل التفاصيل ولقد استغرق وصفه لها صفحة كاملة، فالسارد لم يكن مدركا لقدسية هذه البناية لذلك نجده قد اكتفى بتأمل شكلها الخارجي. ونلمس من خلال هذا الوصف أيضا تعجب ودهشة الصبي إزاء هذه الكنيسة العالية، فنجده يسترسل في وصفها من الداخل حيث حازت على إعجابه بجمالها الذي كان غائبا عنه، والذي زادها جمالا وبهاء.

1 - مي زيادة: ابتسامات ودموع ، م، س: ص ص 632، 631.

ذلك النشيد الذي تتعالى أصواته في أرجاء الكنيسة، مما يجعل الجميع متحدين وفي مرتبة واحدة دون أن تكون للفروقات الاجتماعية مكانا بينهم، ولأداء شعائرهم الدينية في جو من الإخاء والمحبة.

ومن الوقفات الوصفية أيضا وصف السارد القصر الذي كان قريبا من منزله فيقول: " **كان على مقربة من بيتنا وإزاء الكنيسة ذات الصليب المذهب بناية شاهقة تعلوها قبب كثيرة. عظمت حتى صغرت حيالها بناية الكنيسة ذاتها. وكانت قببها شهباء كقبب الكنيسة إنما لم تظهر فوقها الصلبان المذهبة بل قامت على الجوانح نسور حجرية وخفقت راية زرقاء على القبة العليا المطلة على المدخل، وقد امتد أمامه سلم يمنة وآخر يسرة ووقف جندي يحرس كلا منهما.**

نوافذ المنزل عديدة تجللها من الداخل الحرائر القرمزية تتدلى منها الطرز الذهبية. وأشجار الليمون المنتصبة في الساحة الفيحاء تغطي الجدران بوريقاتها الغضة وتنثر على العشب أريج أزهارها (...) وترسل النوافذ أبهى أنوارها فأرى خيالات تجيء وتروح (...) بينما نجوم الأوسمة تشع على صدور الرجال والورود والرياحين ترقص بين شعور النساء ". [1] (الخ)

والملاحظ أن السارد – وهو في مقام وصفه للقصر – يقف متأملا له، وكأنه يراه لأول مرة، وهذا ما يبين لنا أن الصبي في حالة اكتشاف دائم للمحيط الخارجي الذي يعيش فيه وخصوصا للمعالم المجاورة لبيته فبعدما اكتشف الكنيسة، وقع نظره أيضا على القصر وراح يتأمله بنظرة متفحصة ومدققة من مختلف نواحيه.

أما الوقفات الوصفية التأملية فتظهر حين يصف السارد شخصية الطبيب فيغوص فيها، مثلما ورد في قول الراوي: " **في صباح الغد طرق بابي باكرا ودخل علي طبيب البلدة الذي كان بصلاحه وعنايته صديق كل نفس فيها (...) لم يتزوج مع أنه حتى في شيخوخته قويا جميلا. (...) عيناه الزرقاوان الرائقتان تلمعان تحت حاجبيه، وشعره الأبيض الكثيف يتلوى جعديا، (...) وهذا الحذاء ذا العري الفضية، وعلى ذراعه هذا الرداء البني الذي قضى عمره**

1 - مي زيادة: ابتسامات ودموع ،م، س: ص 633.

جديدا. وعصاه هذه الذهبية الرأس كان يحملها بعينها أيام طفولتي إذ يقف إلى جانب سريري ليحبس نبضي ويصف لي الدواء ".[لخ]

فتبطئ وتيرة الزمن السردي هنا هو وصف تأملي لشخصية الطبيب فالسارد استوقفته هذه الشخصيات فراح يصف علاقاتها بسكان القرية إذ كان عونا لهم في أسقامهم وأوجاعهم ونعم الصديق لكل فرد من أهل القرية، فهم بمثابة أبناء له. ولم يتوان لحظة عن تقديم مساعدة هم بأمس الحاجة إليها. ونجد السارد قد غاص في وصف تقاسيم وجه الطبيب ومظهره الخارجي وصفا دقيقا متعجبا كونه مازال متمتعا بالحيوية والنشاط ويظهر عليه الشباب رغم تقدمه في السن وكأن الزمن متوقف غير مستمر حيث لم يحدث فيه أي أثر أو تغيير، ويبدو لنا من خلال هذه الوقفة أن شخصية الطبيب قد حازت على اهتمام وإعجاب البطل بما امتازت به من نبل وعطاء للآخرين. كما يصف لنا السارد الكونتس ماري وهي طريحة الفراش بقوله: " **كانت الفتاة أبدا مريضة تتألم صامتة. لم أرها حياتي إلا ملقاة على سرير نقال يحمله إلى غرفتها رجلان، ويحملانه منها إذا تعبت وأشارت. هناك كانت ترقد بين الأنسجة البيضاء شابكة يديها على صدرها ووجهها شاحب وإنما مليح لطيف وعيناها عميقتان لا قرار لغورهما** ".[بر]

فالواضح أن السارد أراد من خلال هذه الوقفة الوصفية تبيان شفقته على الأميرة التي تعاني المرض والسقم فلا تبوح بآلامها وتظهر عكس ما بداخلها من حزن ومعاناة فكان سريرها رمز نعشها، ورغم ذلك بدت صامتة في وجه المرض.

والملاحظ أن السارد قد استطرد في وصفه للكون بما فيه من نجوم، فلك، شلال. حين وقف وقفة مطولة استغرقت حوالي أربع صفحات مما أدى إلى طغيان الوصف على السرد، من ذلك قوله:

" **وكان المساء هادئا جميلا وقد ضرب الغروب فوق قمم الجبال رواقا عسجديا فسبحت الهضاب في زرقة وردية، وتصاعد من الأودية ضباب رمادي فجعل يستحيل لامعا بملامسة**

1 - مي زيادة: ابتسامات ودموع ، م، س: ص 664.

2 - نفسه: ص 640.

الهواء المنير، ثم اتجه نحو أعالي الجو كبحر ضياء متحرك. وتعدد تلك الألوان والاعيب هاتيك الأنوار كان يعيش على صفحة البحيرة المضطربة فتبدو فيها ذرى الجبال مراقصة رؤوس الأشجار وسطح الكنيسة المستدير، وكان تلك الرسوم في الماء كانت هي بعينها الحد الفاصل بين عالمي المحسوس والخيال ".[لخ]

فالوصف هذا هنا متعلق بالزمان (المساء)، والملاحظ أن السارد قد انبهر بهذا المنظر الطبيعي الجميل، فراح يتأمل تلك الأودية والجبال والأشجار بما في ذلك الكنيسة، وكأن الجمال الطبيعي قد انعكس عليها، ويمكن القول بأن الوقفة الوصفية قد أدت إلى تبطئ وتيرة السرد الروائي.

التلخيص:

إذا كان التلخيص في أعراف الكتابة السردية هو"الجزء الذي يلخصه أو يحيط بفكرته الرئيسية أو هدفه الرئيسي؛ فإذا كان السرد يتعلق بسلسلة من الأجوبة على أسئلة معينة فإن التلخيص هو الذي يؤلف الأجوبة على الأسئلة" [بر]. فقد استخلص الراوي لاختصار المساحة النصية عن طريق التكثيف الزمني من خلال الاستعراض السريع لأحداث وقعت، لتصبح هذه التقنية عبارة عن إطلالات عجلى للماضي أو المستقبل على حد سواء وللإيجاز أمثلة عديدة في مواضع مختلفة من الرواية.

يظهر التلخيص في وصف البطل / السارد ربيع شبابه وفي الوقت ذاته العودة إلى ماضيه ولاسيما طفولته المبكرة قوله: " **لكنه يحلو التلفت إلى ربيع الحياة وإلقاء نظرة على هيكل التذكار، سواء أكنا من العمر في قيظ الصيف أو حزن الخريف أو زمهرير الشتاء (...) هذا من أشعر به اليوم**".[تر]

1 - مي زيادة: ابتسامات ودموع ، م، س: ص ص 674، 673.

2 - جيرالد برانس:المصطلح السردي، ترجمة: عابد خزندار ،(ط، 1)، المجلس الأعلى للثقافة ، مصر2003، ص 15.

3 - مي زيادة: ابتسامات ودموع ، ص 630.

فالبطل يلخص لنا في يوم واحد مشاعره وما حفلت به طفولته من ذكريات عبر الفصول الأربعة وكأن كل فصل قد انعكس بمظاهره على مرحلة صباه، فالسارد لم يشأ التفصيل في الأحداث، وإنما أوجز ذلك من خلال الإشارة إلى فصول السنة فالخريف يوحي بالحزن والكآبة، والشتاء يوحي بالهدم والخراب، والربيع يوحي بالجمال والسعادة أما الصيف بحرارته المرتفعة ورياحه الجافة فقد يولد الشعور بالملل والضجر كل ذلك في سطرين تقريبا.

كما يلخص الراوي فترة زمنية قضاها بالجامعة أين يتلقى دراسته هناك خارج قريته من ذلك قوله: "**انقضت مدة دراستي ومضت معها أوقات السرور والخلو وذوى من أحلامي الجميلة كثير.** "[1] (لخ)

يوجز لنا الراوي في هذا المقطع مرحلة دراسته وما تمتع به من أوقات هنيئة وسعيدة بالجامعة إلى جانب أحلامه التي كانت تراوده باستمرار، فلقد لخص لنا الراوي في سطر واحد ما قام به خلال هذه المدة التي دامت سنوات في مزاولة تعليمه بالمدينة وما تزخر به هذه الأخيرة من إمكانات كثيرة تفتقر إليها القرية التي عاش فيها، وكأنه يعطي لنا لمحة موجزة عن هذه الفترة التي قضاها خارج قريته.

كما تجلى التلخيص أيضا في الأسابيع التي قضاها البطل وهو تائه في القرية بين جبالها ووديانها كل ذلك في سطرين قوله: " **فقرعت جرس الدخول وانتظرت، (...) ولا أنا أجرأ على ذكر اسمي لأني قضيت الأسابيع الماضية تائها في الجبال وقد أهملت أمر لباسي وهندامي حتى صرت أشبه بالمتسولين**".[2] (بر)

فالبطل الراوي يذكر لنا الحدث الرئيسي ألا وهو لقاؤه بالأميرة من جديد بعد أن قضى الأيام والأسابيع في سلسلة البحث عنها، جاهلا الأمكنة التي يجوبها تائها بين الجبال والوديان متحملا المشاق والتعب، رغم ذلك استطاع أن يتغلب على هذه الصعاب التي واجهته بعناء كبير مما انعكس ذلك على مظهره إذ أصبح لائق وكأنه من المتسولين.

1 - مي زيادة: ابتسامات ودموع ،م، س: ص 643.

2 - نفسه: ص 674.

كما يلخص لنا السارد يومين بأكملهما في سطرين تقريبا من ذلك قوله: " **وهكذا كل ما حملني بالأمس على القنوط صار اليوم ينبوع أمل. ومازلت بقلبي أعلله حتى تبددت الغيوم من جو مستقبلي السعيد** ".(لخ)

يبين لنا البطل في هذا المقطع الحدث الأهم في كل يوم متجاوزا بذلك الأحداث الثانوية، ففي اليوم الأول كان حزينا لأن ماري رفضت حبه وشعرت بالألم لسماع اعترافه أما في اليوم الثاني فإن شعوره قد تحسن، وزادت ثقته بنفسه، وبذلك فإن رد فعل ماري ما هو إلا مجرد سحابة زائلة لا محالة إذ يمكن أن تغير موقفها اتجاهه بالإيجاب في اليوم التالي.

كما نعثر على تلخيص آخر إذ يوجز لنا الراوي اليومين اللذين قضاهما الفتى وهو بعيد عن حبيبته ومن ذلك قوله: " **وقد كثرت المركبات في اليوم الأول وجاء الفرسان من المدينة فامتلأ القصر بالضيوف والزائرين وخفقت فوق القبة الألوية وصدحت الموسيقى في ساحاته. (...) وظلت الحركة والجلبة في القصر إلى ما بعد ظهر اليوم التالي حيث عاد الضيوف أدراجهم، وآخر مركبة عادت في المساء إلى المدينة كانت مركبة الطبيب** ".(بر)

فالراوي يبين لنا ما حفلا به ذلك اليومين من أحداث بالغة الأهمية، فالحدث الرئيسي الذي ميز اليوم الأول هو توافد الضيوف على القصر فصار مفعما بحركة وحيوية الزوار بعد أن كان خاليا يخيم عليه الصمت في مختلف أرجائه، وفي المقابل نجد الحدث الرئيسي في اليوم الثاني رحيل كل الضيوف عن القصر وكان آخر المغادرين هو الطبيب ليعود كل شيء إلى ما كان عليه من قبل.

الاسترجاعات:

تعد تقنية الاسترجاع من أهم التقنيات التي اعتمدها السارد، فنجد بأن الرواية عبارة عن ثماني ذكريات، تطرق في كل ذكرى إلى حدث، ساردا كل ما علق في ذهن البطل من

1 - مي زيادة: ابتسامات ودموع ، م، س: ص 688.

2 - نفسه: ص 690.

أحداث، ولقد تعدد الاسترجاع ومن أمثلة ذلك نجد الاسترجاع الداخلي، ويتمثل في عودة البطل إلى طفولته المبكرة وسرده لأهم الأحداث التي وقعت في حياته، حيث يقول:

" **على أني مازلت أذكر أول مرة رأيت النجوم وكانت النجوم تعرفني منذ زمن طويل. كنت في ذلك المساء على ركبتي والدتي، ورغم ذلك سرى البرد في جسدي واستولى علي الخوف. (...)**

وأذكر كيف اضطجعت مرة على العشب الأخضر وكل ما حولي يموج ويهتز ويطن ويهمهم. " [1] (لخ)

نلاحظ من خلال هذا الاسترجاع الداخلي أن الراوي قد زاوج بين زمنين زمن الماضي (كانت، سرى، استولى، رفعت...) وزمن الحاضر (أذكر، يموج، يهتز، يهمهم) فالبطل يتذكر مدى حرص أمه عليه وحمايتها له عندما هاجمته الحشرات.

ويعود السارد بذاكرته إلى الوراء، وبالتحديد في عامه السادس أثناء مرافقة والده إلى القصر، فيقول: " أخذني والدي بيدي يوما وقال: " **ها نحن ذاهبان إلى القصر. فتأدب. وإذا كلمتك الأميرة أجب باحتشام وقبل يدها** " **وكنت في عامي السادس ففرحت في فرح أهل هذا العمر.** " [2] (بر)

نلاحظ هنا أن السارد قد استعمل الزمن الماضي أكثر من زمن الحاضر (ذاهبان، كنت، فرحت، كانا...) فكانت مناسبة للأحداث التي وقعت في القصر أين تعرف على الأميرة وتصرفه التلقائي اتجاهها وهو طفل بريء لا يدرك أساليب التعامل مع الأشخاص خاصة الأشراف منهم، فكان رد فعل الأب تجاهه قاسية، وسخرية الحضور الموجود في القصر منه.

أما الاسترجاع الخارجي، فنجده عندما يغوص البطل في ذاكرته ويبدأ بتداعي الأفكار، ويظهر ذلك عندما يستدعي السارد المحلات والمدرسة التي كان يذهب إليها يوميا، والشارع الذي طالما عبره ولقائه بالحيوان اللطيف (الكلب الذي لاعبه عندما كان صغيرا، كذلك

1 - مي زيادة: ابتسامات ودموع ،م، س: ص ص 631، 630.

2 - نفسه: ص ص 634، 633.

تذكره لبائع السلع الذي كان يجوب الشوارع وتذوقه للتفاح الذي كان يبيعه، ووصفه له بأنه أفضل تفاح في العالم رغم ما كان يلتصق به من غبار، وذلك في قوله:

" **كذلك يعود الطالب منا إلى وطنه بعد غياب أعوام فتخوض نفسه بحر خواطر (...) يرى كلبا يعبر الشارع هو الكلب الذي طالما لاعبه في الماضي، وها هو الآن كبر وشاخ حتى قام الفراغ مقام أنيابه. وهاك بائع السلع المتجول الذي طالما جربتنا تفاحاته ومازالت في حكمنا، رغم غبار يلتصق بها ويغلفها، أشهى صنوف التفاح في العالم** ". (لخ)

فكما نرى فقد استحضر البطل كل ما مر به في طفولته من ذكريات وكأنه يتمنى لو أن الزمن يعود به إلى الماضي ليتمتع بتلك اللحظات من جديد.

أما الاسترجاع الداخلي الغيري، فنجده عند إدخال شخصية جديدة في الرواية والتعريف بها من خلال استرجاع وتذكر ماضيها وأفعال قامت بها في الماضي، كما بالنسبة لشخصية الأميرة، حيث وصفها بقوله: " ... **رأيت أمامي امرأة طويلة القامة ذات عينين براقتين نافذتين، تخال آتية توا إلي تمد يدها لأضع فيها يدي. ولملامحها هيئة ألفها ذهني ونصف ابتسامة محجوبة تلعب حول ثغرها بلطف**". (بر)

نلاحظ في هذه الفقرة كيف علقت صورة الأميرة الجميلة في ذهن الراوي، يراح يسترجع مواصفاتها بكل دقة، فهو لم يكن معتاد على رؤية أميرات بمثل هذه الأناقة والجمال.

كما يستدعي صورة الكونتس ماري، فيعرف بها قائلا: " **هي صورة ابنة الأمير الكبرى الكونتس ماري التي توفيت والدتها اثر وضعها، فتزوج الأمير بعدئذ بالأميرة الحالية. تتصاعد تلك الصورة في شفق ذاكرتي بتمهل وإبهام (...) كانت الفتاة أبدا مريضة تتألم صامتة** ". (تر)

ونجد الطفل – من خلال هذا الاسترجاع – قد أثار شفقته منظر الأميرة وهي ملقاة على السرير دون حركة، فراح يصفها بحزن وحسرة لما تعانيه من ألم وكتمانها له دون أن تبوح به إلى أحد.

---

1 - مي زيادة: ابتسامات ودموع ،م، س: ص 644.

2 - نفسه: ص 634.

3 - نفسه: ص ص 640، 639.

ومن بين الشخصيات التي قام السارد باسترجاع ماضيها نجد شخصية " معلم الموسيقى " حيث يقول:

" **وهناك هدم منزل قديم وتشيد غيره مكانه. ذاك كان منزل معلم الموسيقى. ما كان أبهج الوقوف تحت نوافذه في ليالي الصيف والإصغاء إلى ما يبتكره ارتجالا للتسلية بعد ساعات العمل الطويلة، فتنطلق الألحان كأنها بخار تجمع في نفسه خلال النهار فأنشأ يعتقه ليلقي عنه حملا ثقيلا** ". (لخ)

ونستخلص أن هذه الشخصية تركت انطباعا جميلا في ذهن البطل، فكانت ألحانه الشجية بمثابة البهجة والتسلية لسكان القرية إذ كانت تريحهم من عناء العمل وإعياء اليوم الطويل الحافل بالمشاق.

كذلك استرجاعه لشخصية الطبيب: " ... **دخل علي طبيب البلدة الذي كان بصلاحه وعنايته صديق كل نفس فيها. شهد تعاقب جيلين اثنين من أهلها والأطفال الذين دخلوا العالم على يده وصلوا إلى دور الأبوة والأمومة ومازال يعاملهم جميعا معاملة الأب لأبنائه** ". (بر)

في هذا المقطع يعرف السارد بماضي الطبيب إذ كان صديقا لأهل القرية، فكانت علاقتهم به جيدة ومتماسكة، ويشهد له السارد بكفاءته المهنية، حيث استطاع بعلمه وخبرته أن يتغلب على جميع الأمراض، وسهره على راحة ماري التي تعاني منذ طفولتها الأوجاع والآلام للتخفيف من أوجاعها وهو ما يظهر الجانب الإنساني للطبيب في محاولة منه لإبقائها حية مدة من الزمن.

الاستباقات:

وهو إيراد أحداث قبل وقوعها عن طريق التنبؤ، لكن هذه التقنية لم ترد في الرواية المترجمة إلا قليلا وربما يرجع سبب ذلك إلى أن الرواية عبارة عن سرد لأحداث وقعت وانتهت في زمن ماض ومن بين هذه الاستباقات ما ورد على لسان الأميرة التي تنبأت بموتها القريب

1 - مي زيادة: ابتسامات ودموع ، م، س: ص 664.

2 - نفسه، ص ن.

لذلك عمدت إلى توزيع الخواتم على إخوتها ومن بينهم الصبي، فهي لا تريد الاحتفاظ بأي شيء معها شأنها في ذلك شأن ذلك الشخص الذي يوزع ممتلكاته لدى شعوره بدنو أجله ورحيله في أية لحظة ومن ذلك قولها: " **حبذا العيشة معكم طويلا ولكن قد يدعوني الله إليه في القريب العاجل. ولما كنت راغبة في أن لا تنسوني تماما بعد رحيلي جئت كل منكم بخاتم يلبسه الآن في السبابة.** " (لخ)

كما نعثر على تنبؤ آخر عندما يتهيأ الشاب لقضاء العطلة مع ماري لدى رؤيتها حرة واحدة فقط، ومن ذلك قوله: " **وطفقت أحصي ساعات هنيئة سأقضيها وإياها هذه العطلة.** " (بر)

إن تفكير الشاب هذا نجده يتحقق فيما بعد، إذ تصبح اللقاءات متكررة بينهما وكأن الشاب قد قرأ في عيني " ماري " أن لقاءاتهما ستجدد في طفولتهما.

وقد ورد على لسان الطبيب تنبؤ آخر عندما طلب من الشاب السفر إلى التيرول لأن الأميرة ستقضي عطلتها الصيفية هناك، وهو الأمر الذي كان سيفعله الشاب قبل أن يهتدي الطبيب إلى ذلك، من ذلك قوله: "**ستذهب هي إلى البرية قريبا وخير لك تسافر أنت أيضا وتغيب مدة** ". (تر)

ونجد الأميرة تتنبأ بلقائها الأخير مع الشاب، وهذا ما نلمسه في هذه العبارة: " أعلم يا صديقي أننا نلتقي اليوم للمرة الأخيرة، فلنفترق بدون تذمر. " (بر)

وكأن حدس الأميرة دلها بأن هذا هو يومها الأخير وبذلك يبدأ العد التنازلي ويدق ناقوس الخطر عندما يغادر الشاب وتقوم هي بتوديعه كما لو كان الوداع الأخير بينهما وهذا الاستباق يتحقق فيما بعد، ففي منتصف الليل يحمل الطبيب نبأ وفاة الأميرة إلى الشاب. وهو الأمر ذاته الذي يقع للطبيب أيضا إذ يخبر الشاب بأنه آخر لقاء بينهما لذلك عليه أن يعود إلى

1 - مي زيادة: ابتسامات ودموع ، م، س: ص 641.

2 - نفسه، ص 651.

3 - نفسه، ص 665.

4 - مي زيادة: ابتسامات ودموع ،م، س: ص ص 692، 691.

قريته وأهله فليس هناك ضرورة لبقائه. ومن ذلك قوله: "**نحن نلتقي اليوم للمرة الأخيرة: أما أنت فعليك أن تغادر المكان، وأما أنا فأيامي معدودة**"[لخ] .

والملاحظ أن هذا الاستباق قد تم تأكيده من قبل الراوي فيما بعد، من ذلك قوله: " **وافترقنا افتراقا لم يكن بعده لقاء** " [بر].

هذا ما ورد من استباقات في الرواية إذ جاءت على شكل إعلان لحدث معين ثم يتحقق فيما بعد عندما تتطور الأحداث.

الاستشرافات:

إن المتصفح للرواية التي بين أيدينا " ابتسامات ودموع " أو " الحب الألماني "، يلاحظ تعدد الاستشرافات فيها فمنها ما كان تخييليا ومنها ما ظهر من خلال الأمنيات.

ومن الأمنيات التي كانت تراود البطل باستمرار وتمنى تحقيقها نجد قوله: " **وكان صباح عيد الفصح (...) فوقفت أنظر إلى الكنيسة القديمة إزاء النافذة (...) ولطالما تمنيت تعرف من يسكنها فنظرت من شبك الباب الحديدي، وأطلت النظر مرة وكان الداخل خاويا رطبا**... " [تر].

وكما نرى في هذا المقطع، فالكنيسة قد شدت انتباه الطفل فراح يتمنى التعرف عليها من الداخل واكتشافها أكثر، هذا إن دل عن شيء إنما يدل على نمو روح الاطلاع وحب الرغبة لديه.

كما يظهر التمني في الحادثتين اللتين وقعتا للطفل، فالأولى تتمثل في مصادفته امرأة حاولت إقناعه بمنحها العقد لحل مشكلة زوجها السجين وهذا ما نلمسه في الرواية " **فلقيت في طريقي امرأة (...) أن أريها الأفعى ففعلت. فتنهدت وقالت أنها لو ملكتها لخلص بثمنها**

1 - نفسه، ص 697.

2 - مي زيادة: ابتسامات ودموع ،م، س: ص ن.

3 - مي زيادة: ابتسامات ودموع ،م، س: ص 631.

زوجها من غيابات السجن. فلم أتردد لحظة في مساعدتها، ومضيت أعدو تاركا المرأة والسوار الذهبي بين يديها " (لخ).

والثانية تمثلت في ذهابه للسوق ليبتاع التفاح، فيلتقي بالمرأة البائعة التي تمنت من الفتى أن يشتري التفاح بسعر عشرين بارة. قوله: " **فقالت البائعة بصوت خلته حزينا أنها لم تبع شيئا منذ الصباح (...) وتمنت أن أشتري تفاحا بعشرين بارة (...) وسررت أن أحل المشكل بنقدها تلك القطعة**" (بر).

ونستشف من خلال هاتين الحادثتين مدى طيبة الطفل وحبه لمساعدة الآخرين رغم حداثة سنه.

ونعثر على استشراف آخر عن ما ترجو " ماري " تحقيق حلمها المتمثل في رؤية الشاعر " ورد سورث " وزيارة الأماكن رفقته، قولها: " **إني لأضحى أثمن ما لدي لأتمكن من الاصطياف على شاطئ البحيرات حيث يقيم " ورد سورث " فأزور معه الأماكن التي أحب ووصف وأحيي الأشجار التي حماما من ضرب الفؤوس، وأرقب قربه غياب الشمس الذي أبدع في تصويره بالألفاظ إبداع مصورنا "ترنر" في تمثيله بالألوان** " (تر).

فماري تحلم بقضاء عطلة الصيف مع هذا الشاعر ومرافقته في كل الأمكنة التي يجوبها، بما في ذلك مراقبة غروب الشمس لما يدل هذا المشهد على جو من الشاعرية والرومانسية، ولأن " ماري " حساسة ومولعة بفن هذا الشاعر الذي تجد فيه المتعة والتنفيس على ما بداخلها.

كما يظهر الاستشراف من خلال تمني البطل رؤية ماري حسيا نتيجة لفراقهما: " **تمنيت أن أضع يدي على جبهتها وألمس أجفانها لأتثبت من كشخص غير شخصي يحبني ويتوق إلي، شخص أثق به ثقتي بنفسي (...) وما أنا سوى لهاث ضائع في الفضاء غير المتناهي.** " (ير).

---

1 - نفسه، ص ص 638، 639.

2 - مي زيادة: ابتسامات ودموع ،م، س: ص 639.

3 - نفسه، ص 682.

4 - نفسه، ص 691.

فالشاب مولع بحب ماري إذ ظل طيفها يلازمه ليلا نهارا ففي الأيام التي كانت بعيدة عنه كان يتخيلها مجرد ذكرى فحسب فقد اعتاد على رؤيتها كل مساء ليطمئن على حالها و يسترجعا ذكريات الماضي معا.

كما يظهر التمني أيضا في قول الأميرة :" **وددت أن يصحبني هذا الخاتم يوم أفارقكم و لكن البسه أنت فذلك خير و فكر في عندما أحيا بعيد عنكم**"[لخ] .

و الملاحظ أن ماري تتمنى لو تبقى الخواتم معها طيلة حياتها إلا أنها فضلت توزيعها على إخوتها و كذلك الفتى، وكأنها أرادت أن تكون ذكراها خالدة في ذكرى كل من قامت بمنحه الخاتم ليشعروا بوجودها وإن رحلت عنهم.

أما الاستشرافات التخييلية فقد اعتمدها البطل في العديد من المواقف،من ذلك قوله :"**خيل إلي أن "ملكي الحارس" مضى و تلاشى، وحاولت أن أناديه فلم تجبني نفسي إلا بما دلني على أن في العالم مكانا واحدا أجده فيه**" [بر].

فهذا النوع من الاستشراف غير واقعي،فالشاب في هذا المقطع يتوهم وجود ملك يحرمه ويلازمه طوال الوقت،كما يستشيره أيضا و يعمل بنصائحه،يتوهم أحيانا أخرى بفراقه له، فيحاول البحث عنه فلا يجده و لكن شيئا ما بداخله يوجهه إلى المكان و هو الكوخ الذي يوحي له بالحب والراحة مع "ماري".

ويظهر الاستشراف أيضا في صورة يتخيل الشاب فيها مكانا يرسم فيه عالمه الخاص قوله: "**تراءت لي البحيرة القاتمة بأمواجها ترجع صورة الجبال البعيدة يجلل الثلج أعاليها. و سمعت رنين أجراس القطيع وأغاني الرعاة و خلت الشيوخ و الشبان مجتمعين عند المساء في مدخل القرية وفوق هؤلاء جميعا لمحت خيال الفتاة سابحا كملك حب و سلام،و رأيتني دليلا لها و صديقا**" [تر].

1 - مي زيادة: ابتسامات ودموع ،م، س: ص 641.

2 - نفسه، ن ،ص 651.

3 - نفسه، ن.، ص 666.

نلاحظ أن البطل في عالم متخيل،نسج فيه أحلاما و بنى فيه آمالا ، فهو يتوهم قرية بما فيها من جبال مكسوة بالثلج و بحيرة بأمواجها الهادئة و هي بذلك توحي بالهدوء و السكينة ، إضافة لسماعه أغاني الرعاة و صوت أجراس القطيع،و فوق كل ذلك طيف فتاة جميلة و كان هو بمثابة المرشد لها والصديق، فهو يحاول من خلال تصوراته أن يحقق في خياله وأحلامه و شبع بذلك رغباته ومكبوتاته الدفينة التي لم يستطع تحقيقها في الواقع.

كما نجد الاستشراف التخييلي في قوله :"**و يخيل أن الملائكة ترفرف فوق رؤوسهم. نعم خيل إلي أن أجنحة ملائكة الحب و السلام تخيم في تلك الغرفة. نظرت إليها فبدت بثوبها الأبيض كالرؤيا تتجلى في الشفق العابس**" (لخ).

فيخيل للشاب هنا وجود ملائكة تحوم في غرفة الكونتيس ماري و هي بلباسها الأبيض وكأنها ملاك،و النور الذي يظهر على وجهها ما هو إلا انعكاس لنور الملائكة.

وقوله أيضا :"**خيل إلي أن العيون تطل علي من الرسوم مشفقة. ثم اختفت الشفقة و حل الكبرياء مكانها و قالت الصور و أهلها :" أنت لست منا** " (بر).

فالبطل يتوهم بان صور الأشخاص تنظر إليه وتخاطبه، فتارة يتوهم بأنها تشفق على حاله و تارة أخرى بأنه دخيل وأن حبه للأميرة مستحيل و لا يمكن تحقيقه.

التواتر:

1 - التواتر الانفرادي:

ومن الأحداث التي وقعت مرة واحدة وتطرق إليها السارد مرة واحدة، عندما التقى الصبي بالمرأتين اللتين طلبتا المساعدة منه، فالمرأة الأولى طلبت منه السوار الذهبي لتخلص بثمنه زوجها من السجن فوهبها إياه، أما المرأة الثانية فهي بائعة التفاح، فرغبت أن يشتري منها التفاح بثمن أكثر، فكان أن لبى مساعدتها.

1 - نفسه،ص 685.

2 - نفسه، ص 675.

ففي هاتين الحادثتين يظهر لنا حب الطفل لمساعدة الآخرين. كذلك عندما أرسلت الأميرة رسالة للشاب تدعوه فيها لزيارته بعد غياب زمن طويل، إذ تناولها السارد بالذكر مرة واحدة، إذ يقول :"**أقمت في بيتي العتيق أياما فجاءني في ذات صباح رسالة مكتوبة بالانجليزية من الكونتيس ماري،و هذا نصها** ..." [لخ] .

و من الأحداث التي وقعت مرة واحدة و ذكرها السارد مرة واحدة أيضا عندما سافر الشاب إلى التيرول، و جاب الجبال و الوديان إلى أن وصل به المقام إلى الفندق منهك القوى، فإذا به يتخيل شفقة الآخرين عليه فغادر المكان :"**دخلت ذات مساء إحدى الفنادق تعب النفس و الجسد و جلست بين الحضور فتوجهت إلي أنظارهم ورأيت فيها خيال الشفقة على هذا الغريب التائه في ديارهم. فأمضتني جراح قلبي و مضيت أسعى تحت جنح الظلام حيث لا عين ترى و لا شفيق يشفق**" [بر].

2 - **التواتر التكراري:**

من الأحداث التي وقعت مرة واحدة إلا أن السارد تعرض إليها عدة مرات، حيث يذكر في المرة الأولى الحدث ملخصا ثم يعود له عدة مرات،ذاكرا التفاصيل،ما جاء في قوله عند انتهاء فترة دراسته و عودته إلى قريته في عطلة الصيف حيث تكرر هذا الحديث مع تغيير طفيف في الأسلوب، إذ يقول: "**انقضت مدة دراستي و مضت معها أوقات السرور و الخلو و ذوى من أحلامي الجميلة كثير، على انه بقي لي إيماني بالله و حسن ثقتي بالبشر** ..." [تر] و قوله :"**عدت في عطلة الصيف إلى بلدتي فرح العودة و فرح اللقاء،من ذا منا يشرح أسبابه ؟ من ذا الذي يتفهم لذة نتذوقها في أن نرى مرة أخرى ما رأيناه من قبل.**" [بر] و قوله أيضا :"**كذلك يعود الطالب منا إلى وبعد غياب أعوام، فتخوض نفسه بحر خواطر تحمله منه الموجات المترنحة نحو شواطئ الأيام القصية** ..." [سم].

---

1 - مي زيادة: ابتسامات ودموع ،م، س: ص 646.

2 - مي زيادة: ابتسامات ودموع ،م، س: ص 669.

3 - نفسه، ص 643.

4 - نفسه، ص 644.

5 - نفسه، ص ن.

كذلك عدم زيارة البطل للقصر الذي تتواجد به الأميرة منذ سنين مضت حيث يكرر هذا الحديث مع إدخال بعض التغيير عليه، ويتضح ذلك جليا في قوله :"**لم أدخل بعض التعيير عليه،و يتضح ذلك جليا في قوله :"لم أدخل هذا القصر منذ أعوام عديدة** ..." [لخ] و قوله أيضا: " **نعم، منذ أعوام لم اصعد على ذلك الدرج. ورغم ذلك ألفظ كل يوم اسما قطنت صاحبته في هذا القصر ومثلت صورتها في ذهني لا تبتعد عني**... " [بر].

ولعل السارد يكرر هذه الأحداث لحاجة في نفسه، فهو يكرر حادثة عودته إلى بلدته بعد انقضاء مدة دراسته لكي يعطي للقارئ خلاصة تجربته التي عاشها خلال تلك الأعوام لعلها تنير دربه فيما بعد، كما يكرر حديثه عن عدم زيارته للقصر منذ سنين حتى يبين لنا أنه بالرغم من ذلك لا يزال يحتفظ بصورة الكونتيس ماري في ذهنه ومخيلته وأنه شديد التمسك بها فبعده عنها وفراقهما الذي دام طويلا زاده حبا لها رغم قلة معرفته بها.

3 - التواتر المتشابه:

وهو الأحداث التي وقعت عدة مرات إلا أن السارد تعرض لها مرة واحدة، وهذا النوع من السرد يهدف إلى اختزال الزمن من خلال الإشارة السردية الواحدة، التي تستوعب ما حدث مرات متكررة، من ذلك قول السارد: " **كثيرا ما كنت أرفع عيني إلى هناك عند المساء إذ تطلق أشجار الليمون أعذب أنفاسها وترسل النوافذ أبهى أنوارها فأرى خيالات تجيء وتروح واسمع أنغام الموسيقى مترددة من أعالي القصر. ثم تمر المركبات إلى القصر فيرتجل الرجال والنساء ويصعدون على الدرجات وعلى وجوههم سيماء الصلاح والنبل** ". [تر] فالطفل يصف لنا اعتياده على تأمل القصر كل مساء، وملاحظة كل شيء فيه من نوافذ أشجار وأنغام الموسيقى التي تتصاعد من أعاليه، وكل حركة تدب في القصر، فبالرغم من تأمله الدائم للقصر كل مساء إلا أنه ذكر مرة واحدة.

---

1 - نفسه، ص 645.

2 - مي زيادة: ابتسامات ودموع ،م، س: ص 645.

3 - نفسه، ص 633.

كذلك ذهاب الطفل للقصر كل يوم لقضاء أوقات اللعب مع الأمراء، إلى جانب أنه كان يتعلم اللغة الفرنسية معهم يتجلى ذلك في قول الراوي: " **كنت أذهب كل يوم أشارك الأمراء في ألعابهم وأتعلم معهم الفرنساوية** ". (لخ) غير أن هذا الحدث مرة واحدة.

كما يشير السارد إلى بائع السلع المتجول الذي يجوب الشوارع والأزقة ليبيع التفاح قوله: " **وهناك بائع السلع المتجول الذي طالما جربتنا تفاحاته ومازالت في حكمنا، رغم غبار يلتصق بها ويغلفها، وأشهى صنوف التفاح في العالم.** " (بر)

فرغم أن البائع يتردد على الشوارع مرات عديدة لبيع بضاعته إلا أن السارد قد ذكر ذلك مرة واحدة.

كما يظهر التواتر المتشابه في قول السارد: " **كنت أرقد كل مساء واستيقظ كل صباح بهذا اللهف المبرح.** " (تر) فالشاب ينهض كل صباح وهو يشعر بالحماس والشوق لرؤية الأميرة فهذا الحدث يتكرر كل يوم إلا أن السارد تعرض له بالذكر مرة واحدة.

الفضاء:

الفضاء النصي:

التصميم الخارجي للكتاب: " ابتسامات ودموع " رواية مأخوذة من المجموعة الكاملة لمؤلفات " مي زيادة " جمع وتحقيق سلمى الحفار الكزبري، لذلك ما سنشير إليه في دراسة التصميم الخارجي يتعلق فقط بالصفحة التي كتب عليها عنوان الرواية موضوع الدراسة، لأننا سوف نقع في مغالطة لو ربطناها بمكونات المجموعة الكاملة للرواية الواحدة.

ففي الصفحة الأولى كتب اسم المترجمة وعنوان الرواية المترجمة وكتب بالأسفل منها عنوان الرواية "الحب الألماني" وتحته للكاتب ف. ماكس مولر (مؤلف الرواية) وفصل بينهما حرف العطف (أو) الدال على التخيير، والملاحظ أن عنوان الرواية كتب بلون أسود متوسط

1 - مي زيادة: ابتسامات ودموع ، م، س: ص 639.

2 - نفسه، ص 644.

3 - نفسه، ص 669.

السمك واسم المترجمة (مي زيادة) كتب بحجم أكبر من المؤلف الأصلي فالتركيز كله منصب على المترجمة لأن الكاتب يضم مجموعة مؤلفاتها وهي التي قامت بترجمتها ولقد كتب كل ذلك في وسط الصفحة يحيط بها البياض من كل اتجاه ويعكس أحداث الرواية التي يمتزج فيها اليأس بالأمل والحزن بالفرح، تليها صفحة بيضاء، وتلي هذه الأخيرة صفحة بيضاء أيضا لكن أسفل الصفحة اسم المؤلف (ف. مكس مولر) وهذه المرة بخط سميك وبلون أسود وبذلك يفسح المجال للقارئ باب التأويلات، تليها صفحة بيضاء كذلك، أما الصفحة التي تأتي بعدها فقد خصتها للإهداء لأخيها والذي لا يتجاوز خمسة أسطر مكتوب بخط أسود رفيع وفي الأسفل منه كتب بخط اسود سميك اسم (مي) فقط، لتدل على الحزن واليأس الذي يخالج كيان المترجمة.

وسبق هذا الإهداء البياض ولكن البياض الذي يلي الإهداء كان أكبر حجما لتترك القارئ يشاركها حزنها لفقدان أخيها. ولم تنس "مي" شقيقها الذي توفي طفلا... بل ظلت ذكراه ماثلة لها طيلة سني حياتها... تذكرته عند ما كانت تترجم "الحب الألماني" إلى "ابتسامات ودموع" في لبنان فاستهلته بهذا الإهداء: " **إلى العينين اللتين أطبقهما الموت قبل أن ألثمهما. إلى الابتسامة لا اعرف منها إلا خيالها. إلى الاسم العذب الذي لا تهمس به شفتاي دون أن تملأ عيني الدموع. إلى الطفل الذي رحل إلى خالقه ويتم في عاطفة الحب الأخوي فحرمني من حنو الأخ وقبلته وابتسامته ودمعته: إلى أخي الوحيد الذي تقاسمه الأثير والثرى.** "[1] (لخ)

يلي هذا الإهداء صفحة بيضاء كذلك لتتلوها مقدمة " مي " حول سبب ترجمتها للرواية ولتوقع اسمها في نهاية الرواية وتترك بذلك مساحة بيضاء وكبيرة جدا تليها صفحة أخرى عرفتنا " مي " بماكس مولر وبأعماله في مقدمتها للكتاب، كما نجد مقدمة المؤلف للرواية والتي ضمت رسائل نجت من الحريق على حد زعم المؤلف، والملاحظ أن الصفحات الأولى المكتوبة إليها دائما صفحات بيضاء وهذا ما يجعل القارئ في شوق وحماس دائمين، تبث في نفسه الرغبة للولوج إلى أعماق الرواية.

1 - مي زيادة: ابتسامات ودموع، ص 613.

التشكيل الطوبوغرافي في كتابة الفصول:

تقع رواية " ابتسامات ودموع " في تسعين صفحة (90) صفحة، التي تراوح حجم قطعها بين الكبير والمتوسط بكتابة أفقية وخط مضغوط يلائم التفاصيل السردية لأحداث الرواية.

قسمت الرواية التي ترجمتها مي زيادة إلى ثماني ذكريات، هذه الأخيرة معنونة كل ذكرى على حدا (الذكرى الأولى – الذكرى الثانية... الذكرى الأخيرة)، حيث بدت كل ذكرى بتجزئة سردية منفصلة عن الذكرى التي تليها.

ففي الذكرى الأولى توزعت الكتابة في كامل أوراق الصفحة دون ترك فراغ. بينها وبين الذكرى الثانية ربما يرجع السبب في ذلك إلى كون الذكرى الأولى مجرد سرد لطفولة البطل التي عاشها بين عائلته الثانية لأنه ينفتح على العالم الخارجي ويزور قصر الأميرة ويتعرف على أولادها وأما في الذكرى الرابعة فإننا نلحظ أن الراوي يتحدث عن عودته إلى قريته وذلك في عطلة الصيف ثم يترك فراغا بسيطا وكأنه يجذب القارئ إلى تخيل ما قام به في عطلته بعد فترة من الغياب دامت سنوات قضاها في الجامعة.

كما نلحظ أيضا في الذكرى الخامسة لدى تصفحنا الورقة الأخيرة كتب سطرا واحدا ليترك فراغا ثم يليه شرح له بسطر واحد فقط مع ترك فراغ كبير جدا في أسفل الصفحة، ونعثر في الذكرى السادسة على ثلاث نقاط حذف وبذلك فإن القارئ هو الذي يعمد إلى تتمة الحدث وفق معطيات سابقة مثلا: " **فتذوب أيامنا الأخيرة رويدا ورويدا كاحمرار الشفق لدى هجوم الظلام...** "[1] (لخ)، فالليل يولد القلق والأرق إذ يسيطر السكون الذي يدل على الوحدة وكثرة التأمل.

ونجد هذا التوزيع أيضا في الذكرى السابعة ولكن الاختلاف في حجم البياض الذي يترك في آخر الصفحة، حيث انحصرت الكتابة في أعلى الورقة وذلك عندما طلبت ماري من الشاب قراءة قصيدة "فتاة الجبال" لكن في قراءته للقصيدة نجد علامتي تنصيص ومطة لكن دون ذكر للقصيدة في هذه الصفحة بالذات بل ترك البياض لتكتب في صفحة منفردة بعنوان كتب بلون أسود سميك يعلو الصفحة تماما كما كتبت عناوين الذكريات وهو ما يعكس

1 - م، س: ص 666.

بذلك تحول القارئ في محاولة منه تخيل موضوع هذه القصيدة والتي عنوانها يجعل المتلقي وكأنه مبدع ثان بعد المؤلف الأول. والملاحظ أن البياض المتروك في الذكرى يختلف في كل مرة، كذلك نجد فراغا كبيرا في الذكريات الرابعة والخامسة والسادسة، كما يوجد فراغ بين المقاطع السردية والحوارية وأيضا عندما يعرض الراوي قصيدة "الحياة الدفينة" للرسالة التي كتبتها ماري للشاب.

وعادة عند تذكر شخص قريب منا فإننا نذرف عليه الدموع. فسوداوية لون العنوان قد عكست سوداوية النفوس والتشاؤم الناتج عن اليأس والفراق.

الفضاء الجغرافي:

المكان في رواية " ابتسامات ودموع " يتعدد ويتنوع، وهو ليس مجرد إطار للأحداث والشخصيات، فمتى وجد المكان وجد حدث وشخصية، ويمكننا تحديد نوع هذا الأمكنة في هذه الرواية انطلاقا من ملاحظة واحدة يمكن أن نطرحها، ألا وهي أن المكان ينقسم إلى: مكان خارجي والآخر داخلي، فالأول يتمثل في: الغابة، الشارع، الزقاق، الحديقة، البحيرة، الشلالات... أما الثاني (الداخلي) فيتمثل في: الكنيسة، القصر، البيت، المدرسة، الكوخ ومنزل معلم الموسيقى، الفندق... وغيرها من الأمكنة التي حاولنا الإلمام بها جميعا للتعرف عليها حيث ارتبطت باتساع الأرجاء والتحرر والتفتح تارة ونقصد بذلك الأمكنة الخارجية، وبالضيق والانغلاق تارة أخرى ونقصد بذلك الأمكنة الداخلية.

مثلت الراوية المكان في هذا النص الذي ترجمته (مي زيادة)، حيث قامت بتصوير أمكنتها خاصة المنغلقة منها تصويرا دقيقا، ومن هذه الأمكنة نجد وصفها للكنيسة القديمة بقولها: " ... **فوقفت أنظر إلى الكنيسة القديمة القائمة إزاء النافذة. لم تكن جميلة كنيسة طفولتي، إنما كانت شاهقة، جدرانها ذات منظر مهيب باذخة قبتها يعلوها صليب مذهب، وتبدو أقدم جميع المنازل المجاورة (...) وكان الداخل خاويا خاليا رطبا وليس ثمة نفس واحدة** ".[1] (الخ)

1 - مي زيادة: ابتسامات ودموع، ص 631.

ففي الذكرى الأولى يصف السارد عن الكنيسة واصفا إياها بكل تفاصيلها فهو يكتشفها للمرة الأولى، وقد حازت على اهتمامه وأثارت فيه فضولا، وطرحت في نفسه تساؤلات عنها، وبما أنها كانت خالية وخاوية، فقد كانت تثير الرعب والفزع لأنه لم يدركها بعد.

ومن الأمكنة التي أثارت انتباه الصبي ونالت إعجابه ذلك القصر الذي بالقرب من منزله حيث راح يصف شموخه وعظمته وبهاءه، وقد ارتبط القصر في " ابتسامات ودموع " بأيام الطفولة التي قضاها البطل السارد رفقة الأمراء والأميرات حيث كان يشاركهم ألعابهم ويتقاسم معهم أوقات المرح واللهو، كما تعرف في ذلك القصر على الكونتيس ماري التي أحبها وأخلص لها. فيقول السارد واصفا القصر: " **كان على مقربة من بيتنا وإزاء الكنيسة ذات الصليب المذهب بناية شاهقة تعلوها قبب كثيرة عظمت حتى صغرت حيالها بناية الكنيسة ذاتها. وكانت قببها شهباء قديمة كقبب الكنيسة إنما لم تظهر فوقها الصلبان المذهبة بل قامت على الجوانح نسور حجرية وخفقت راية زرقاء على القبة العليا المطلة على المدخل...**"[1] (لخ)

وقد وفق السارد في وصف الأمكنة المنغلقة بكل تفصيلاتها من ديكور وأثاث وأمتعة وصور... وكذلك الموقع صوره بعناية شافية للحدث فإذا مكانه ليس مجرد خلفية إنما يسير فوق تسلسل الأحداث وأفعال الشخوص فيه، فأصبح بالنسبة للقارئ المتلقي مكانا مألوفا مرسوما وفق مخطط منطقي بذهنه قبل قراءته وتتبعه خاصة بالنسبة للكوخ السويسري فنجد السارد يصف موقعه داخل القصر بكل دقة فتتمثل في ذهن القارئ صورته وكذلك بالنسبة لديكور الغرفة، حيث راح يتأملها ويصف كل ما تحتوي عليه، وكثيرا ما كانت تستوقفه بعض الأشياء كالأمتعة التي ألفها في الماضي في غرفة الألعاب في القصر، كذلك شد انتباهه بعض الرسوم والصور المعلقة على جدار الغرفة التي اختارها نفسها لتزيين غرفته.

1 - مي زيادة: ابتسامات ودموع ،م، س: ص 633.

وهذا الفراغ يخلق لنا جمالية في توزيع الكتابة داخل الذكريات، كما يتيح للقارئ الفرصة في إكمال المقاطع ونفور نهايتها سواء أكان الانتقال وفق حالة شعورية أو من حدث قصصي إلى حدث قصصي آخر.

أما الذكرى الأخيرة فإننا نجد الكتابة موزعة تماما كما هو الحال في الذكرى الأولى والثانية دون ترك أي فراغ وبذلك يصبح القارئ مجرد متلقي للعمل القصصي فيغيب دوره وينفرد المبدع فقط في سرد العمل.

عنوان الرواية:

عنوان الرواية هو: " ابتسامات ودموع " المترجمة عن الألمانية. كتب باللون الأسود إضافة إلى عنوانها الأصلي في فضاء أبيض وبخط أكثر وضوحا وسوداوية مقارنة بالخط الذي كتبت به الذكريات والعنوان الذي اختارته " مي زيادة " يعكس لنا الإيقاع الحزين في الرواية وهو ما دفعها إلى ترجمة هذا الكتاب وحتى العنوان الذي تصرفت فيه يعبر عن تأويلها وإسقاطها النفسي الخاص، فسيطرة الحزن عليها هي التي أملت عليها ذلك ووجهتها هذه الوجهة الحزينة.

والعنوان مقسم إلى شقين " ابتسامات – دموع " فهي مضاف ومضاف إليه، ومبتدأ ينتظر الخبر المحذوف فكلمة ابتسامة تشير إلى عدة معان من بينها: السعادة، الفرح، البهجة... وعادة ما تعبر عن ابتسامة الأطفال لأن ابتساماتهم نابعة من البراءة ولكنها وردت بصفة الجمع لأنها تعبر أيضا عن اللحظات السعيدة التي عاشها الراوي.

أما دموع فهي تدل على الحزن والألم، الكآبة، اليأس وعادة ما تعبر عن فقدان شخص عزيز، ولدى تصفحنا لهذه الرواية والتي تضمنت مجموعة من الذكريات نجد الرواية مقسمة إلى قسمين:

فجزء منها يبرز لنا السعادة والفرح ولاسيما في مرحلة الطفولة واللقاءات التي جمعت البطل بحبيبته، والجزء الثاني يدل على الفراق الأبدي بينهما بعد رحيل حبيبته وزيارة قبرها، فالبطل لم يستطع نسيانها بالجامعة، وما هذا إلا دليل على توافقه والكونتيس ماري في الذوق الفني، إذ يقول السارد: " **ولم يكن الكوخ السويسري سوى جناح من القصر ينفتح على الحديقة**

ويتيسر الوصول إليه دون المرور في ساحة القصر الكبرى (...) كانت جدران الغرفة من خشب السنديان يدور حولها نقش برزت فيه وريقات اللبلاب وتصاعدت معرشة في السقف. كذلك كانت الطاولات والكراسي وارض الغرفة من خشب السنديان وقد تحاذى فيها الحفر والنقش... " [1]

وهذا الوصف الرائع للأمكنة يجعل القارئ يتخيلها ويتشوق لزيارتها ويتمنى لو كانت حقيقة...

ملاحظات حول الترجمة:

حاولت مي زيادة في ترجمة رواية " ابتسامات ودموع " عن الألمانية للكاتب الألماني ماكس مولر الألماني، أن تعيد صياغة النص على مرحلتين: ففي المرحلة الأولى سنة 1911، ثم أعادت ترجمته عام 1921 لأنها كما قالت في النسخة الثانية للترجمة قد أهملت طائفة من الأفكار الجميلة والمعاني الرائعة التي لا يجوز الإغضاء عنها ، وتضيف إنها تقيدت في الطبعة الجديدة بالأصل معنى وتعبيرا.

تقول مي زيادة في مقدمة الطبعة الجديدة " **والآن أهدي إليك، أيها القارئ، هذه الطبعة الجديدة .لقد تقيدت بالأصل معنىً وتعبيرًا محاولةً إبرازه إلى العربية بصيغته الشعرية البسيطة خاليًا من الاستعارة الغريبة والتنميق الشرقي» ، والألفاظ التي أكثر المؤلف من استعمالها مثل: خيل إلي « و » حاولت .« قلبي « و » نفسي « و » روحي « و » ظننت جميع هذه الألفاظ وغيرها وضعتها في أماكنها، ولأنها ضروريةٌ للغة التذكار**" [2].

غير أن المقارنة بين الترجمة العربية من جهة والأصل الألماني وترجمته الإنجليزية من جهة أخرى تبين وجود عبارات وفقرات غير مترجمة في النص العربي، ومنها على سبيل المثال فقرة طويلة أولها And when the union takes place، موقعها في الصفحة 97 بعد "فهو لا ينادي بحذفها".

1 - مي زيادة: ابتسامات ودموع ، م، س: ص ص 647، 646.

2 - مي زيادة: ابتسامات ودموع ، م، س: ص13.

نصّ من الذكرى الخامسة :تفتح براعم الحب

(الأصل الألماني)

Welch mensche und Welch creatur begert
zu erfaren und zu wissen den Heimlichen rat und
willen gottes, der begert nicht anders denne als
Adam tat und der boese geist.

الترجمة الإنجليزية

What man or creature desires to learn and to
know the secret counsel and will of God - desires
nothing else but what Adam did and the evil spirit.

الترجمة العربية

وقيل إن الطامع في استجلاء هذه الغوامض وتفهم كلمة الله، إنما
رغبته هذه كرغبة آدم والشيطان(ص.) 96 .

آخر نص

الإنجليزية الترجمة

Then it seems as if the love for the millions
were lost in the love for the one, my good angel,
and my thoughts are dumb in the presence of
the incomprehensible enigma of endless and
everlasting love.

العربية الترجمة

عندئذ يتجمع حبّي للإنسانية، ويتجسّم في حبّي
لشخصها، لشخص ملكي الحارس.
فتخرس أفكاري، وتجثو عواطفي أمام سرّ الأسرار الغامض،
سرّ الحب المتناهي وغير المتناهي(ص.) 170 .
[زيادة، مي .) 1999 (.ابتسامات ودموع].
[Muller,Max.(1902). Memories.]

الفصل الخامس

بنية الخطاب الروائي في رواية " الحب في العذاب " أو اللاجئون "

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

ملخص / رواية " الحب في العذاب " أو اللاجئون The Refugees "[لخ] للكاتب: آرثر كونان دويل ح.Arthur Conan Doyle [بر]

استهلت مي زيادة ترجمتها للرواية بمقدمة أهدت فيها هذا العمل لوالديها، وهذا نص الإهداء:

" إلى الوالدين العزيزين،هذه إحدى ثمار نشأتكما الوحيدة التي عنيتما بتربيتها أكبر عناية، عانيتما ما عانيتما من المشاق، وأنفقتما ما أنفقتما من المال، لوقايتها وتهذيب أخلاقها وترقية مداركها وإعلاء منزلتها بين لداتها، وغرس روح الفضائل في نفسها، كما أنكما قمتما خير قيام بما تستلزمه منكما الأبوة والأمومة فمن أقدس ما تستلزمه من البنوة القيام بمفترض الشكر لكما دائما وإظهار ما يكنه قلبي لكما من عواطف الحب البنوي الراسخ فيه إلى آخر العمر.

فاقبلا هذه الهدية الصغيرة بمثابة طاقة زهر يسر بها قلباكما وتقر بها أعينكما من ابنتكما المخلصة،" مي" [تر].

لقد صور كاتب هذه الرواية التي ترجمتها " مي زيادة " تفكير رجال الكنيسة بإبعاد البروتستانت عن المملكة، فيغادرون فرنسا، بعد أن كانت عائلة " **دي كاتينا** " المكونة من عمه وابنة عمه " أدال " يعيشون في سعادة وهناء، بعدما كان هذا الأخير يتمتع بمكانة، ومنصب قلما يسند لسواه كونه الحارس الشخصي للملك فهو يمثل خزينة أسرار المملكة، كما أنه حريص أشد الحرص على راحة الملك وكل ما يمكن أن يعكر مزاجه. أما الشخص المرغوب فيه فهي " مدام دي مانتنون "، لكونها متميزة، وتختلف عن بقية النساء، فيعجب بها وبصلابتها وبنصائحها الصائبة، ويقع أسير حبها ولكن " مدام دي مونتبان " تقف كحجرة عثرة في طريقها وتسعى جاهدة لمنع كل من " دي كاتينا " و" أموس " جلب أسقف باريس

1 - رواية " الحب في العذاب " معربة عن الانجليزية للروائي الشهير " آرثر كانون دويل "، وهي رواية تاريخية حدثت في عهد لويس الرابع عشر، ترجمتها " مي زيادة " ونشرتها عام 1917، وجعلت العنوان بعد الترجمة "الحب في العذاب".

2 - آرثر كونان دويل (1859 –1930)

3 - الحب في العذاب، تأليف: " آرثر كانون دويل، ترجمة: مي زيادة، ص 659.

لعقد قرانهما فتعترضهما عصابة موالية لها قصد تعطيل مهمتهما، حتى تتاح لها فرصة استمالة الملك مجددا ليخيب أمل " دي كاتينا " لأنه قد خذل الملك وسمح لأعدائه من تحقيق مرادهم غير أن " أموس " وبما أوتي من ذكاء فوت عليهم مخططاتهم وأفسدها، حيث كلف شخصا آخر للقيام بهذه المهمة في حالة عدم وصولهما لتجد " مدام مونتبان " نفسها لا تمثل شيئا للملك فتقرر الابتعاد خفية عن أهل القصر بعد إن أحكمت سيطرتها على قصر الملك وحتى لا تراها عاذلاتها وهي ذليلة، لأن هذا الأخير أصبح يكن لها حقدا دفينا بسبب السنوات التي هجرته فيها، فيتدخل " دي كاتينا " لحمايتها وإلا قضي عليها، ويتوجه "دي كاتينا" لإبلاغ الملك شخصيا بما حدث فيشكره على صنيعه غير أنه يطمع بأن يتخلى عن ديانته ويعتنق الدين الكاثوليكي، ليبرهن عن مدى ولائه وحسن نيته له، بحيث سيصبح القرار رسميا عما قريب وسيرتقي إلى درجة أعلى، لكن " أموري " يرفض كل هذه الامتيازات فيجرد من منصبه، ليطلع عائلته على الأمر فيقررون الفرار جميعا ويتخذون قاربا وجهته أمريكا، إلا أن الظروف القاسية حالت دون ذلك، حيث لازمهم الخوف والرعب طوال سفرهم، بعد ظهور جنود الملك على سطح البحر فيفزع المسافرون، كما يلفت نظرهم سفينة أخرى ظنوا أنها موالية للملك أيضا، فيكتشفون أنهم هاربون بدورهم، ولم يعثروا سوى على رجل واحد كان منهك القوى، ليصطحبوه إلى السفينة ليتضح من خلال كلامه أنه كاهن ديانتهم فيقترح عليهم أن يخدمهم قبل وفاته ويجمع بين "أدال" و"دي كاتينا" بالرباط الأبدي، ويسعد الجميع ولاسيما الزوجين إذ لم يتوقعا حصول هذا خارج ديارهم وفوق هذه السفينة، تستمر معاناة هؤلاء الهاربين فتتحكم السفينة فيضطرون إلى صعود سفينة " سان كريستوف " فتحملهم جميعا.

وتشهد ليلة الهاربين أجواء حزينة إذ حانت ساعة هذا الشيخ، وبما أن الكاهن يتجول عبر أنحائها ليتفقد المسافرين يشد نظره مظهر الشيخ فأراد الصلاة عليه قبل مماته، إلا أن الشيخ أبى ذلك لأنه لو رضي بهذه الديانة لما وجده بهذا المكان، فيفضح سر هؤلاء الهاربين لأنهم بروتستانت ليراقبهم على مدار ساعات كي يتم أسرهم وإرجاعهم إلى فرنسا ثم يعمد إلى تفريق الأصدقاء ويبقى الزوجان وحيدين تحت رحمة الكاهن.

فيتحصل " دي كاتينا " على فراق هؤلاء الأصدقاء وإذا به يلمح إشارة صديقه "أموس" ليخلصه رفقة زوجته ويتواصل سفرهم إلى أن يستقر بهم المقام في غابة أوحت " لدي كاتينا " أن صديقه يقطن قرب هذه الغابة فينبهر بهذا الجمال الرائع ولكن مخاطرها أكبر بكثير من جمالها إذ أنها تحت قبضة الهنود الحمر، ورغم هذا فأنهم يصلون إلى منزل صديق " أموري " السيد "دي لانو"، فيرحب هذا الأخير بزيارتهم غير أن " أموس " ورفاقه يصرون على المغادرة قبل أن تتراكم الثلوج فيضطرون للبقاء مدة طويلة لينضم كذلك "دي لاهوت" حتى يرشدهم إلى الطريق وأثناء سيرهم يشعرون أنهم مراقبون من قبل الهنود فيعمدون على وضع خطة تقيهم شرا، فيقتلون كل من زعيم الهنود وابنه وليواصل سيرهم إلى قصر السيد " دي لانو " يجدوه ممثل بجثته إلى جانب معاونه، فتعقد الدهشة لسانهم ويدرك بذلك مدى قسوة الهنود فلم يجدوا حلا سوى إحراق الغابة حتى يتسنى لهم أن يطلعوا سكان القصر على الأمر، ويستعدوا لخوض معركة ستطول مداها لذلك قاموا بمحاصرة سكان القصر وشددوا الخناق عليهم ليعملوا على إنزال النساء والأطفال في قوارب قصد إرسالهم إلى القصر المجاور لطلب المساعدة، وتشهد تلك الليلة الليلاء معركة عنيفة دوت أصوات المدافع عاليا حتى يمنع الهنود من اللحاق بالقوارب ويشاء القدر أن تقع " أدال " والسيدة " دي لانو " في قبضة الهنود وبما أن هذه السيدة تعرف جيدا طقوس الهنود تطلعه بأنهما سيحرقا أم " أدال " فتكون زوجة لزعيمهم فيرفضان ذلك وبغرض المساعدة تدس لهم مسدسا خفية على الهنود كانت قد جلبته لتقتل نفسها إذا اضطرت إلا أن مصيرها كان الحرق وهي حية، بينما يتم إنقاذ كل من " دي كاتينا " و" أدال " بفضل أصدقائهم.

صيغة الخطاب المسرود:

نميز في الخطاب المسرود عدد من الخطابات التي يرسلها السارد إلى القارئ المتلقي مباشرا كان أو غير مباشر، ويكون على مسافة، مما يسرده، فالرواية عبارة عن سرد لأحداث وقعت لشخصيات معينة، من ذلك نجد الخطاب المسرود الذي يقوم فيه السارد بسرد قصة حب أموري لابنة عمه أدال التي استمرت إلى نهاية الرواية، رغم الأخطار والصعاب التي

وقفت في طريقها ، ومن ذلك أيضا نجد خطاب السارد الموجه للقارئ حين تسرد وقائع الخلاف بين الملك وزوجته مدام دي مونتبان، فقد كانت عدوة بالنسبة إليه، لذلك فهو يسعى جاهدا للتخلص منها ، إلى غير ذلك من الخطابات.

وبخصوص خطاب السارد عن قصة حب أموري وأدال فقد جاء في قول المترجمة: " ... **على أن تبادل هذه النظرات بينهما كان يترجم من اشتداد حبهما حتى أن الواحد منهما لم يكن يود النظر إلى غير وجه حبيبه وهو يحسب ذاته من السعداء، كانت الفتاة تناهز العشرين من سنيها وهي صفراء اللون، جميلة المحيا...**"(لخ).

وقد زاوج السارد بين زمنين، زمن الماضي (كان، جالسين) لأن الأحداث كانت قد وقعت وانتهت، وبين زمن الحاضر (يخالس، يترجم) للدلالة على استمرار العلاقة بينهما وأن حبهما ما يزال خالدا ، كما وظف ضمير الغائب " هما " لأنهما في مقام سرد وتزكية لمشاعر وأحاسيس جمعت بين شخصيتين في العمل الروائي، ويعد الضمير الأنسب لكشف الدواخل المجهولة بالنسبة للقارئ.

إضافة إلى الخطاب المسرود الذي يتضح فيه للقارئ النزاع القائم بين الملك ومدام دي مونتبان في قولها: " **ذهب الملك إلى الكنيسة لتأدية فريضته الدينية، ولكن أنى له ذلك وشخص مدام دي مونتبان ممثل في خاطره بهيئة عدوه متهكمة، وهو عليهم بمقدرتها ودهائها ومكرها...** " (بر)

فالسارد يبين للقارئ الضمني – من هذا المقتطف – حالة القلق والاضطراب التي سيطرت على الملك جراء نزاعه مع زوجته موظفة في ذلك ضمير الغائب لأنه أيسر وصولا إلى القراء، ولأنه يعد أنسب الضمائر التي تكشف عن الدواخل المجهولة بالنسبة للقارئ، فتصبح بذلك واضحة لديه.

صيغة المسرود الذاتي:

---

1 - مي زيادة: ضمن المؤلفات الكاملة. جمع وتحقيق: سلمى الحفار الكزبري. ج 1، (ط، 1)، مؤسسة نوفل، بيروت: لبنان، 1982م، ص 661.

2 - رواية (الحب في العذاب) ضمن الأعمال الكاملة لـ(مي زيادة) جمع وتحقيق: سلمى الحفار الكزبري، ج1، ط1، مؤسسة نوفل، بيروت - لبنان، 1982، ص 682.

وظفت "مي زيادة" من خلال ترجمتها لرواية "الحب في العذاب" صيغة الخطاب المسرود الذاتي توظيفا ملحوظا، حيث شغل حيزا لا بأس به من صيغة الرواية ككل، وهو خطاب يتحدث فيه المتكلم عن ذاته أشياء تمت في الماضي، أي أن هناك بعدا فاصلا بينه وبين ما يتحدث عنه.

تقول الساردة؛ وهي تسرد فترة من حياة الملك، قضاها مع من أحبهن من النساء، ومن بينهن مدام دي مونتبان " : **ثم رجع يفكر إلى ماضي حياته فذكر نسوة أخر أحبهن وأحببنه ثم رغبن عنه عندما رايته خائنا بعهوده، ثم ذكر أن مدام مونتبان لا تشبه هؤلاء الناس إذ إنها لا تحبه فلا يصعب عليها الابتعاد عنه وإنه لم ينزلها في هذه المنزلة الرفيعة لانعطافه نحوها** "[1] (لخ).

ففي هذا المقتطف زاوجت الساردة بين زمنين، الماضي والمستقبل، فهي توظف الماضي (رجع، رغبن، رأيته) حينما تتحدث عن النسوة اللواتي أحبهن الملك وأحببنه وتوظف المستقبل عندما تبين للقارئ بأن مدام دي مونتبان ليست كغيرها من النساء (تشبه، يصعب، ينزلها)، فهي تحب الملك لدرجة أنها لا تستطيع الافتراق عنه، وقد لجأ الملك إلى استدعاء هذه الحادثة، لأنها ذكرته بواقعة يعيشها، فقد أصبح متيما بمدام دي مانتون، التي نفذت إلى أعماق قلبه واستحوذت عليه، في حين أن حبه لمدام دي مونتبان بدأ يتلاشى يوما بعد يوم، وهذا ما جعله يفكر في الانفصال عنها نهائيا وإبعادها عن البلاط الملكي.

كما تسرد الساردة الأيام التي قضاها أموس في أحضان الطبيعة ولشدة تعلقه بها أصبح يلقب بابن الغابات، فحب أموس الكبير للطبيعة شبيه بحب مي زيادة لها، فهي " **بنت الطبيعة الوفية، وعاشقتها المخلصة. وقد سرى حب الطبيعة في نفسها مسرى الدم في العروق، فهي تجد أنسا كبيرا حين ترى جبلا أشم، أو واديا عميقا أو موجا فسيحا، أو غابة مشتبكة الشجر، أو صحراء ممتدة الكثبان، أو نهرا جاريا، أو بحرا مضطربا** "[2] (بر).

---

1 - م، س: ص ص 682، 683.

2 - محمد عبد الغني حسن: مي أديبة الشرق والعروبة، دار الثقافة العربية للطباعة والنشر، (د، ت)، ص 23.

ونظرا لتعلق مي الشديد بالطبيعة، فهي تحاول دائما توظيف مظاهرها في كتاباتها، ويتضح ذلك جليا من خلال هذا المقتطف.

" فمشى الأمريكاني في الغرفة حتى دنا من النافذة وكانت تطل على بستان مملوء بالأشجار فنظر منها وقال هو ذا أشجار كثيفة يا سيدتي فاسمحي لي أن أحمل سريري إلى تحت واحدة منها وأنام في ظلها الظليل لأني معتاد على سكن الخلاء ورؤية المناظر الخضراء.

-فسأله دي كاتينا قائلا: ألم تقطن حتى الآن في إحدى المدن ؟

-إن أبي يقطن نيويورك أما أنا فقد قضيت غابر حياتي في الغابات ". [1] (لخ)

من خلال هذا المقطع نجد أن الساردة توظف الحاضر (تعطل، أحمل، يقطن) الذي يعبر به عن الماضي وكأنه مازال مستمرا، فأموس مازال متعلقا بالطبيعة لدرجة أنه يفضل النوم في الخلاء تحت الأشجار على النوم في إحدى الغرف وتعلقه بها ما يزال مستمرا.

صيغة المعروض الذاتي:

تتجسد صيغة المعروض الذاتي في المونولوج أو الحوار الداخلي الذي تناقش فيه الشخصية نفسها حول قرار ما اتخذته، أو تطرح على نفسها تساؤلات وتفترض إجابات ثم تعيد النظر فيها بإعطاء افتراض جديد من ذلك قول السارد: " **وهي تسأل نفسها عما سبب عاقة الملك عن زيارتها، فنهضت ووقفت أمام المرأة التي راتب ها صورتها الفاتنة فصرخت: أي رجل في العالم لا يسقط عند قدمي حين يراني... هل يقدر من أحبني واعتاد على النظر إلى جمالي أن يهوى غيري ؟... هل تستطيع امرأة في الدنيا أيا كانت أن تغلبني في عراك كهذا وتسلب مني من أريده ؟ لا، لا وأن من الجنون أن أدع هذه الأفكار تؤثر عليّ. الملك أحبني ولن يحب غيري. كما أنه لا يفضل سواي علي ".** [2] (بر)

تختلي مدام مونتبان بنفسها لتحدثها وبما أن صورتها تنعكس على المرأة، فينتابها الغرور بجمالها الفتان الذي يأسر كل رجل بل وتسقطه في شباكها بابتسامة فقط تجعله أسيرا لحبها فلا يستطيع أن يصرف عينيه عنها لسحرها، وبذلك يستطيع الملك أن يتخلى

1 - مي زيادة في ترجمتها لرواية الحب في العذاب، ص 666.

2 - مي زيادة في ترجمتها لرواية: (الحب في العذاب) ضمن الأعمال الكاملة لها، ص ص 741، 742.

عنها ، فهو كالأعمى الذي لا مرشد له، ولكنها تطلق العنان لهواجسها وتحيط بها المخاوف من أن يلتفت الملك إلى مدام دي مونتنون، بل وتتملكها الغيرة لانشغال الملك بسواها ولو لمدة قصيرة لأنها بذلك ستحتل مكانتها وتستحوذ على قلب من تحبه غير أنها تعيد النظر في تلك الخواطر المتشائمة محاولة أن تقنع نفسها بأنها كانت ولازالت تشغل الملك بجمالها فتعود الطمأنينة إلى قلبها شيئا فشيئا.

ويتحدث دي كانتينا إلى نفسه نتيجة لوقوعه أسيرا لدى عصابة لم تتضح له ملامحهم جيدا قول السارد " ... **ولكنه لم ير مسي ودي فيفون لم يعرفه عندما كلمه لأنه كان واضعا قبعته فوق عينيه وقد غير لباسه وصوته فضلا عن تستره بالظلام فقال في نفسه: والله لأجازيهم شر جزاء، وسوف يرون بأي عقاب صارم يعاقب الخائن الذي يضع يده الجانية على رسول الملك** " (لخ).

وقد ولدت عرقلة هذه العصابة لدي كاتينا مشاعر السخط والكراهية اتجاههم لأن الملك أوكله القيام بمهمة شخصية وسرية للغاية ولم يطلع هواه بذلك، ولحجم هذه المسؤولية التي أثقلت كاهله خصوصا بفشله نتيجة لتعرض هؤلاء اللصوص طريقه، وبهذا فسح المجال للأعداء من تحقيق مرادهم بمنع الملك من تحقيق رغبته بالزواج من مدام دي مونتنون، فهم لم يسيئوا إليه فحسب بل أساءوا لشخصية الملك بالذات بمعارضة تنفيذ قراراته.

كما تحدثت مدام دي مونتبان نفسها ولكن هذه المرة عندما يطلب منها الملك توديع ابنها، قول السارد: " ... **نعم إن هذه العجوز تعيش مع هؤلاء الثلاثة بحب متبادل بدون ممانع، وهي هي الحبيبة تكون مقصية، وهي الأم المسكينة تقضي باقي حياتها في البكاء والنحيب، ثم أطرقت قليلا وفكرت في كل هذا تناولت خنجرا صغيرا من بين جواهرها ونظرت إليه مليا ولم تلبث أن اشتد العذاب عليها فقالت في نفسها: إن لم يكن ولدي لي فلن يكون لأحد** " (بر).

1 - مي زيادة : رواية الحب في العذاب،م، س: ص 750.

2 - نفسه: ص ص 771، 772.

تحاور مدام دي مونتبان نفسها محاولة بذلك أن تجد مخرجا من هذا المأزق الذي وقعت فيه، ولأنها جردت من كل شيء كانت تملكه، كما أن نبذ الملك لها وخاصة حرمانها من ابنها أعمى بصيرتها، فكان كل هذا بمثابة صدمة عنيفة لها لم تستطيع أن تستوعبها وكأنها تعيش كابوسا، تمنت ولو أنه يزول في تلك اللحظة، غير أن تفكيرها يقودها إلى القيام بعمل جنوني كونها أم يائسة سيطرت عليها الهواجس والآلام فلم تجد حلا سوى أن تخلص ابنها من حضن تلك المرأة الغريبة التي احتلت مكانها مفضلة موت ابنها على بقائه حيا قرب مدام دي مونتنون.

ويظهر الحوار الداخلي عندما تتأمل أدال كل الركاب على ظهر السفينة كل على حدى، قول السارد: "... **ثم نظرت إلى أموري ذاته وشعرت كأن خنجرا طعن قلبها إذ رأت بأن ثيابه رثت وتغير لونها، ثم نظرت إلى القبطان سافاج الذي كان ناظرا إلى السماء في تلك الساعة، كأنه يسأل السحاب بما يكنه المستقبل، ثم إلى أموس جرين ثم إلى باقي النوتية. أخيرا تنهدت طويلا وقالت في نفسها، ماذا عسا هان يجري بنا ؟** "[1] (لخ)

وعلى رغم من أن أدال قد تحققت أمنيتها بزواجها من أموري إلا أن ذلك يمنعها من التفكير في المجهول الذي ينتظرهم في عرض البحر وبأن هناك مخاطر جمة ستعيق سعادتها التي بدت لها وأنها لن تدوم طويلا، فيرقب نظرها كل فرد من ركاب السفينة وتشعر بمخاوفهم رغم أنهم لا يصرحون بها ويتظاهرون بعدم المبالاة فأدال تشعر بالمرارة وبما يمكن أن يحمله القدر من مفاجآت تجعلهم عرضة للأسر من طرف جنود الملك.

صيغة الخطاب المعروض:

صيغة الخطاب المعروض هي المهيمنة على الخطاب الروائي في رواية " الحب في العذاب " وتتجلى في الحوارات التي تدور بين مختلف الشخصيات، حيث تسكت فيها الساردة عن سرد وقائع الأحداث فاسحة المجال للشخصيات كي تتحدث وتتحاور فيما بينها، وهذه الحوارات قد تطول وقد تقصر حسب كل حدث وحسب أهميته، فمرة تحتل صفحة بأكملها، ومرة أخرى لا تتعدى سطرا أو سطرين، كأن تأتي إجابة عن سؤال مطروح.

1 - مي زيادة : رواية الحب في العذاب، م، س: ص ص 801، 802.

وقد احتلت صيغة الخطاب المعروض مساحة معتبرة في الرواية، وهي متناوبة مع الخطاب المسرود، من ذلك ما دار بين دي كاتينا ومدام دي مونتبان عندما أقبلت نحوه مسرعة " **أنت الحارس الآن أيها القبطان.**

-نعم يا سيدتي.

-يسرني ذلك لأني أعرف أنك لي... اعلم أن الحارس الذي تقدمك غلط وأنكر عليّ أخي مسي ودي فينون الدخول على الملك.

-بل أنا هو ذلك الحارس التعيس الذي بلغ هذا الخبر إلى سيدي شقيقك ".[1]

فغياب الساردة، كان غيابا كليا، فالشخصيتان تتحاوران دون الحاجة إلى تدخل الساردة، فمدام "دي مونتبان" تقوم باستجواب الحارس " دي كاتين " عن سبب منعه لأخيها من الدخول إلى غرفة الملك، فيتضح من خلال الحوار الذي دار بينهما أن الملك هو من أمره بذلك.

ومن بين المحاورات أيضا، نجد الحديث الذي دار بين "أموري" وعمه "تيوفيل" حول سبب مجيئه إلى فرساي، حيث سأله قائلا:

-" ما الذي أتى بك إلى فرساي ؟

-حاجتي التي لا يستطيع قضاءها إلا الملك.

-الملك طيب السريرة جدا لكنه لا يعرف من العالم إلا ما يحيط به ولا يأتي بعمل إلا بعد استشارة أصدقائه. فثق بكلامي ولا ترج منه شيئا.

-لقد رفض طلبي ونبذني ".[2]

فتعجب أموري من رؤية عمه فرساي، بدا واضحا من خلال هذا الحوار، فراح يطرح عليه الأسئلة، ويتضح من خلال أجوبة العم " تيوفيل " أنه جاء لقضاء حاجته عند الملك، وقد أثار دهشته قدرة أموري على التمسك بدينه رغم إقامته بذلك القصر، فقد ترجم هذا التعجب

1 - م، س: ص 679.

2 - مي زيادة : رواية الحب في العذاب، م، س: ص 688.

في صيغة سؤال طرحه على أموري، فأجابه هذا الأخير أن ديانته محفوظة في وجدانه وأنها مغروسة في قلبه ولا يستطيع أحد أن يغيره عن دينه.

فالساردة تغيب غيابا كليا، تاركة شخصيات الرواية تتحاور فيما بينها، غير أنها لا تتردد في التدخل في بعض الحوارات التي تدور بين شخصيات الرواية، وقد تأتي هذه التدخلات في مستهل الخطاب أو في آخره، وقد تتخلله، وقد ترد مجتمعة في الحوار، من ذلك ما نجده في الخطاب المعروض الآتي، بين "دالبير" و"أموس"

" كرما أتركني، ساعدوني أيها الناس !

-فقال أموس وهو يضحك هل تريد أن تحيا ؟ وهل تروم خصوصا أن أترك الحرية لرجليك ؟

-الأمان، الأمان.

-إذن مر جنودك بالذهاب من هنا.

-سمعا وطاعة... ". (لخ)

ويتضح لنا من خلال هذا الحوار، شدة الصراع القائم بين كل من " دالبير " و"أموس"، فتتدخل الساردة موضحة حالة أموس وهو يستهزئ بـ"دالبير" حين يطلب منه النجدة، ثم يستأنف الحوار من جديد، حيث يطلب أموس من "دالبير" أن يأمر جنوده بالانصراف، فيلبي له طلبه حفاظا على حياته.

إضافة إلى الحوار الذي دار بين "دي كاتينا" وصديقه "أموس" حول اللباس الذي ارتداه هذا الأخير، مع تدخلات الساردة في ثنايا الحوار:

" قال دي كاتينا ضاحكا: إن هذا اللون القاتم يوافق الذوق العصري لكن هذين الشكل والزي غريبان.

-أنا لا أبالي بثوبي وحسبي منه أن يستر الجسم.

-فلننظر الآن إلى القبعة...

-فقاطعه أموس وقال: أناشدك الله دعنا من الانتقاد والمزاح وهلم بنا نذهب ". (لخ)

1 - م، س: ص 691.

فتدخل الساردة في نقل الحوار، بدا واضحا من خلال هذا المقتطف إذ صورت لنا " دي كاتينا " وهو يسخر من اللباس الذي ارتداه " أموس " مدعيا أن شكله وزيه غير مألوفين، إلا أن صديقه " أموس " لم يعط اهتماما لانتقاداته لأن اللباس عنده ما هو إلا ستر للجسم، ولأن همه الوحيد هو التجول في فرنسا.

صيغة الخطاب المنقول:

لقد حاز الخطاب المنقول على مساحة معتبرة في رواية " الحب في العذاب "، ويتجسد في الحوار الذي دار بين القبطان وأموس:

" **قال القبطان: يا ليتنا لم نطلق سراحه، بل يا ليتنا ألقينا به في النهر لكنا تخلصنا من شره.**

-قال أموس: الندم على ما فات لا يجدي نفعا وأهم شيء علينا فعله الآن هو أن نسرع في المسير كي نخفي أثارنا عن اللاحقين بنا وإن كانت السيدة تعبة فعلى كل من منا أن يحملها في دوره...".[1]

فالراوي كان بعيدا كل البعد عن الحوار الذي دار بينهما، فقد نقله بحرفيته دون تدخله فيه، ويتضح لنا من خلاله ندم القبطان على إخلاء سبيل الراهب الذي أثار فيهم الرعب والفزع، فيقوم أموس بتهدئة روعهم، ونصحهم بوجوب الإسراع في الهروب حتى لا يتمكن أحد من اللحاق بهم.

ومن ذلك أيضا، الحوار الذي دار بين " دي كاتينا " و"أموس" حول الشيخ الذي التقوا به في الغابة وهم في طريقهم نحو القصر: " **فنظر دي كاتينا إلى أموس وقال: أموس إني مضيت حياتي بين الأبطال. لكني لم أرى رجلا أكثر شجاعة من هذا.**

أجاب أموس، وأنا اقسم لك بشرفي إني رأيت في زماني رجالا أهلا للقب الرجولية، لكني لم أجد بعد رجلا أكثر رجولة وطيبة من هذا الشيخ ".[2]

---

1 - مي زيادة : رواية الحب في العذاب، م، س: ص 699.

2 - م، س: ص 818.

1 - نفسه: ص 821.

يتضح من خلال هذا المقتطف تعجب " دي كاتينا " و"أموس" من أمر هذا الشيخ الذي تعرض لشتى أنواع العذابات الجسدية التي أدت إلى تشويه خلقته فأصبح منظره يرعب كل من يراه، إلا أن ذلك لم يمنعه من أداء واجبه المتمثل في نشر تعاليم الدين المسيحي، فهو لا يخاف العذاب ولا يهاب الموت، وهذا دليل على قوته وبسالته التي أبهرت أموس ودي كاتينا.

إلى جانب الخطاب المباشر، نجد خطابا آخر يتسم بنقل الأقوال دون تحريف فيها مع عدم استعمال العلامات الدالة على استقلالية الأشخاص عن كلام الساردة ومثاله، الحوار الذي دار بين "دي لانو" و"دي كاتينا" عندما أراد هذا الأخير مغادرة القصر والسفر إلى الأقاليم الانجليزية باحثا عن الاستقرار والأمان فيها:

" **قال والحب والحزن يتنازعان فؤاده. ترى ماذا علي أن افعل ؟ بودي أن اقضي فصل الشتاء هنا. لكن ثق يا سيدي دي لان وان أسبابا شخصية تحول بيني وبين ما أتمناه من صميم الفؤاد** ".[1] (لخ)

فقد تصرفت الساردة في قول دي كاتينا، فهي لم تنقله نقلا حرفيا والدليل على ذلك عدم وجود النقطتين الدالتين على النقل الأمين للأقوال.

وقد ورد هذا النوع من الخطاب أيضا في قولها:

" **قالت أدال لا لا إنك لا تعلم أنني امشي بسرعة غريبة حتى أني أؤكد لك أني قادرة على مسابقتك يا ابن الغابات** ".[2] (بر)

فلو كان النقل أمينا لقالت الساردة:

" **قالت أدال: لا لا إنك لا تعلم أني أمشي بسرعة...** ".

فتصرف الساردة في القول بدا واضحا، فقد خلا القول من العلامات الدالة على نقل القول بحرفيته، ونقصد بذلك النقطتين.

1 - مي زيادة : رواية الحب في العذاب، م، س: ص 826.

2 - نفسه: ص 818.

الرؤية والصوت:

-الرؤية:

" الحب في العذاب " رواية تعرض بضمير الغائب، فهو سيد الضمائر السردية وأكثرها تناولا بين السراد، وأيسرها وصولا إلى القراء وهذا يقودنا إلى القول بأن الرواية تختار الرؤية من الخلف، حيث يكون الراوي فيها أكبر من الشخصية الحكائية (الراوي > الشخصية الحكائية)، فالراوي في هذه الحالة عارف أكثر مما تعرفه الشخصية، ويظهر هذا الضمير بكثرة عندما تنتقل الساردة من الاستبطان الداخلي وكشف الدواخل المجهولة بالنسبة للقارئ إلى العالم الخارجي، عندما تحكي عن أشخاص العمل الروائي، وتصور لنا حالاتهم ومشاعرهم وردة أفعالهم، ويظهر ذلك في قولها: " **فصمم النية على أبعادها عنه بأقرب وقت وأن يجعل لها راتبا سنويا يقيض لها أن تعيش عيشة رغيدة كما لو كانت مقيمة في البلاط الملوكي** ".[1] (لخ)

فالساردة قد تسللت إلى داخل الشخصية الحكائية، وقرأت ما بداخلها من أفكار مكنونات، فالساردة هنا أكثر معرفة من الشخصية (الملك) حيث نفذت إلى داخلها وكشفت عن نيتها وما يراودها من أفكار فكأن ضمير الغائب هو عبارة عن نقله من الداخل إلى الخارج، أو هو الوسيلة الأصلح التي يتوارى وراءها السارد فيمرر ما شاء من أفكار وأيديولوجيات وتعليمات وتوجيهات وآراء دون أن يبدو تدخله صارخا ومباشرا، حيث السارد فيه كأنه أجنبي عن العمل السردي أو كأنه مجرد راوي له، كما يجنب الكاتب السقوط في فخ الأنا الذي قد يجر إلى سوء فهو العمل السردي.

واستعمال ضمير الغائب، يتيح للكاتب الروائي أن يعرف عن شخصياته وأحداث عمله السردي كل شيء، وذلك على أساس أنه كان قد تلقى هذا السرد قبل إفراغه في عالم الكتابة، ويتضح ذلك جليا في قول الساردة:

1 - م، س: ص 683.

" ولما حان الظلام نزل الغريب إلى غرفتهما وكل منهما يشجع الآخر مع أن قلبيهما كانا مفعمين هما وغما حتى أن التنهدات العميقة كانت ترفع صدريهما وتخفضهما بدون انقطاع ". (لخ)

فاصطناع ضمير الغائب في السرد يجعل السارد الموضوعي مجرد حاك يحكي لا مؤلف يؤلف، أو مبدع، وقد يتولد عن هذا الاعتبار انفصال النص عن ناصه، وذلك بحكم أنه مجرد وسيط أدبي ينقل، للقارئ أو السامع ما سمعه أو علمه عن سواه، فهو بهذا السلوك ينتقل من وضع السارد الكاتب إلى وضع السارد الشفوي من ناحية أخرى.

-**الصوت:**

تأتي أهمية الصوت من كونه "يدلي بمعلومات عن ذلك الذي يتكلم، وما الذي تتألف منه اللحظة السردية " (بر).

أما زمن السرد ومستوياته:

يمكن القول بأن الزمن الرئيسي للمقام السردي في رواية " الحب في العذاب " غير مزامن لزمن القصة، فالساردة تحكي وقائع قصة تاريخية حدثت عهد لويس الرابع عشر موظفة الزمن الماضي، وذلك من بداية القصة إلى نهايتها، فاصطناع ضمير الغائب يفصل زمن الحكاية عن زمن الحكي من الوجهة الظاهرة على الأقل، ذلك أن " الهو " يرتبط بالفعل السردي العربي الذي يرتبط بكان الذي يحيل زمنا سابقا على زمن الكتابة، فالساردة تستهل قصتها من الماضي، من لحظة تصف فيها البطل (أموري) وهو جالس بالقرب من حبيبته أدال، يبادلها نظرات تترجم مشاعر الحب التي يكنها لها، والسبب في استعمالها للزمن الماضي، كون تلك اللحظة حدثا انقضى: " **كان شاب وفتاة جالسين في غرفة بأحد البيوت في شارع سان مرتان وكل منهما يخالس رفيقه النظر من وقت إلى آخر** ". (لخ)

ثم تغوص في تفاصيل الرواية وتسرد أهم ما ورد فيها من أحداث.

---

1 - مي زيادة : رواية الحب في العذاب، م، س: ص 813.

2 - جيرالد برانس:المصطلح السردي، ترجمة: عابد خزندار ،(ط، 1)، المجلس الأعلى للثقافة ، مصر2003، ص 245.

1 - م، س: ص 661.

وتتضمن القصة الأصلية مجموعة من الحكايات الثانوية تقوم الساردة بسردها، لعل أهمها المغامرات التي قام بها أموري رفقة صديقه أموس والتي أثبتت صفة الرجولة والشجاعة التي اتسم بها كل منها، والواضح أن القصة الثانوية هيمنت بشكل كبير على القصة الأصلية الأولى إلى درجة أنها أصبحت وكأنها هي الحكاية الأصلية.

فللقصص الثانوية غرض موضوعاتي تفسيري في القصة الأصلية، وبعضها يشبه قصة حب أموري، كالعلاقة الموجودة بين هذه القصة وقصة حب الملك كمدام " دي مانتنون " التي استحوذت على قلبه رغم أنه كان متزوجا، إلا أن ذلك لم يمنعه من الزواج منها، بعد أن طلق زوجته وأبعدها عن البلاط الملكي ونفاها إلى مكان بعيد.

ونقطة التشابه بين القصتين، هي الإخلاص في الحب والنضال في سبيله، فالملك تحدى كل من في القصر للاقتران بمدام " دي مونتبان ".

كذلك بالنسبة للبطل لأموري الذي واجه الصعاب، وتحدى الملك وأعوانه ليجتمع في النهاية بأدال ويعيشا في هناء وسرور. ويمكن القول بأن هذه الحكايات الثانوية باجتماعها، تشكل فضاء السرد الذي تقوم فيه الرواية.

تعدد الرواة / تعدد المتلقين:

المؤلف الواقعي / القارئ الواقعي:

يعد " آرثر كانون دويل " المؤلف الواقعي لرواية " اللاجئون " ونظرا لكون مي زيادة واسعة الاطلاع وتتمتع بثقافة واسعة بالإضافة إلى إتقانها لتسع لغات، فقد جعلها تطلع على الرواية بلغتها الأصلية وتتلهف لنقلها من الانجليزية إلى العربية لتحمل عنوان: " الحب في العذاب " غير أنها لم تكن مترجمة لما ورد في الكتاب بقدر ما كانت مبدعة بحق، مبرزة إياه إلى العربية بلغة بسيطة خالية من الاستعارة والتنميق الشرقي، وعلى الرغم من ازدحام المعارف الأوربية والثقافات الغربية في رأسها، فهي لم تأذن لهذه اللغات أن تزاحم مكان العربية، ولم تأذن لثقافة الغرب أن تطغى على شرقيتها، وهي لم تطلع على الآداب الغربية – كما تقول لتقتبس بل لتتعرف بها عن نفسها وتثبت من خلالها وجودها، ويظهر اسم مي على غلاف

المجموعة الكاملة لمؤلفاتها بما فيها رواية " الحب في العذاب " إلى جانب الإشارة إلى اسم المؤلف الحقيقي.

أما القارئ الواقعي، فهو كل إنسان بإمكانه أن يقتني الرواية ويقوم بقراءتها أي أن يمتلكها مادة ومعنى، والقارئ الواقعي هو رمز لتعددية المتلقي أي القراء من جهة وتعدد القراءات وإمكانات الفهم باستقبالات متنوعة من جهة أخرى، وإلى جانب هؤلاء الناس، نجد الدارس الذي يقوم بدوره بقراءة القصة والاجتهاد في تصور أحداثها وبالتالي المساهمة في إنتاج الرواية وكأنه شخصية مشتركة في العمل الروائي.

المؤلف المجرد / القارئ المجرد:

" مي زيادة " هي المؤلفة المجردة لرواية " الحب في العذاب " ويظهر ذلك من خلال الأفكار والمبادئ التي دعت إليها، والتي يمكن أن نستخلصها ونستخلصها وتستشفها من خلال قراءة الرواية، وتتمثل في ضرورة تمسك الإنسان بديانته ومعتقداته وإن كلفة ذلك منصبه أو حياته، وعدم الاستسلام للأمر المفروض عليه إضافة إلى ذلك تصوير لمعاناة المحبين والمخاطر والصعوبات التي واجهتهم إلا أن مشاعر الحب والوفاء التي عرفوا بها ساهمت في تذليل تلك الصعوبات، وجمعت بينهم في النهاية.

أما القارئ المجرد فهو الذي يتلقى هذه الأفكار ويؤمن بها ، فالقارئ موجود داخل الرواية متضمنا فيها، وهو القارئ الذي يشير إليه الكاتب وإن لم يكن المتلقي الوحيد.

السارد الخيالي / المسرود له الخيالي:

تحكي الساردة في رواية " الحب في العذاب " قصة البطل أموري والصعاب التي واجهها، ويكون السرد بضمير الهو في الغالب وهي تقوم بعقد وظيفة اتصالية بالمسرود له الخيالي أو القارئ الضمني وتحاوره حين تستفسر وتعلق وتعتذر، وحين تطرح أسئلة دون أن تجد لها أجوبة مقنعة. فهي تتساءل عن المصير المجهول لأموري وزوجته بعد أن هربا من فرنسا، حيث تقول:

" **لكن كيف يا ترى تكون حياته وحياة زوجته بين قطر غريب لا صديق لها به ولا إلمام لهما بلغته ومشربه وعادته** " [لخ].

فالمسرود له الخيالي حاضر في صفحات الرواية، وإن لم يكن حضوره ظاهرا ودون تعبير عنه بالكلام، غير أن دوره يبرز من خلال قيامه بعملية الاستماع وتلقي الخطاب المرسل له من طرف الساردة.

زمن الوقائع:

تتسم الرواية الحديثة بالتداخل العميق بين الأزمنة، "**فالزمنية القصصية متصلة بزمن الخطاب من حيث العلاقة بين زمن الملفوظ وزمن التلفظ** " [بر]، مما حتم على الدارسين التفريق بين زمن القص وزمن الوقائع في زمن القصة. فزمن القص هو زمن الحاضر الروائي، وزمن الوقائع يمثل زمن الذاكرة التي تفسح المجال أمام الشخصيات لاسترجاع ماضيها عن طريق التداعي الحر، والغوص في الأحلام، ورواية " الحب في العذاب " تبدأ بسرد ماضي الشخصيات، وبالتحديد شخصية أدال وأموري والعلاقة المتينة التي تربطهما منذ الصغر، حيث تقول الساردة:

" **كان شاب وفتاة جالسين في غرفة بأحد البيوت في شارع سان مارتان وكل منهما يخالس رفيقه النظر من وقت إلى آخر (...) كانت الفتاة تناهز العشرين من سنيها وهي صفراء اللون جميلة المحيا نجلاء العينين سوداء الشعر (...) وكان ذلك الشاب يكبرها بعشر سنوات تقريبا تلوح على وجهه علامات الإخلاص...** " [تر].

وبما أن زمن الوقائع ينفتح على ذاكرة الشخصيات، فإن مدام دي مونتبان تلجأ إلى توظيف مقتطفات من حياتها، حتى تبين من خلالها إعجابها وحبها للملك الذي استمر معها رغم مرور الزمن، حيث تقول: "**أنا يا مولاي لا أزال أراك شابا وجميلا كما كنت في ذلك اليوم الذي اكتسبت فيه قلبي لأول مرة يوم أنا "مدموازيل تونى شارانت" فابتسم الملك ونظر**

1 - مي زيادة : رواية الحب في العذاب، م، س: ص 813.
2 - محمد القاضي : معجم السرديات، م، س: ص 240.
3 - نفسه: ص 661.

بحنو إلى الحسناء الواقفة أمامه وقال: أؤكد لك أن مدموازيل توني شارانت لم تتغير أيضا، أرى الوقت يمضي... " [لخ].

أما بخصوص الخيال الجامح، فقد تجسد في تلك الأحلام التي سيطرت على مخيلة أدال، منذ أن جمعت بينها وبين ابن عمها أموري تلك العلاقة الحميمة: " **كم وكم من المرات قد فكرت أدال في هذه الساعة التي بها تقسم حبا وأمانة وطاعة لأموري، كم وكم من الدفعات قد فكرت بها في ماضي حياتها، متأكدة بأن بركة إكليلها ستكون في كنيسة شارع سان مارتان في باريس !** " [بر].

حاولت الساردة أن تبين من خلال هذا المقتطف حلم أدال بأن يتم زواجها من ابن عمها في باريس، لكن يشاء القدر أن تتم مراسيم هذا الزواج على متن سفينة عائمة في البحر.

زمن القص:

على الرغم من أن رواية " الحب في العذاب " قد وقعت في الماضي كأحداث تاريخية إلا أن الراوي قد سعى إلى ترهينها من خلال هيمنة الحاضر على المتن الروائي، ولقد وردت هذه الأحداث متتالية وبذلك فإن الزمن يسير في خط " كرونولوجي "...

فبداية زمن القصة يتحدد فيه اليوم والساعة قول الراوي: " **في الساعة الثامنة من اليوم التالي كان أموري واقعا يحرس باب القاعة المؤدية إلى الغرفة الملوكية وكل من الخدم والحراس في شغل شاغل (...) هذا يحمل الملابس الفاخرة وذاك المناشف الحريرية (...) يحمل طبقا كبيرا من الذهب الخالص والجميع متوجهون نحو القاعة التي تحاذي غرفة الملك لويس الرابع عشر** " [تر].

وهذا الوقت المحدد الذي اعتاد فيه الحرس إعداد كل الترتيبات اللازمة لقرب استيقاظ الملك حتى يتسنى له أن يحضر نفسه بمساعدة الخدم ليتهيأ إلى استقبال وزرائه

1 - مي زيادة : رواية الحب في العذاب، ص 721.
2 - نفسه: ص 801.
3 - م، س: ص 667.

والوفود الزائرة التي تنتظره في القاعة قصد إبداء الآراء حول القضايا التي تعود بالنفع على المملكة.

ومع ذلك فإن هناك تلاعبا في الزمن خلال الاسترجاعات التي تتخلل السرد بين اللحظة والأخرى.

ويبين الراوي مدى ذكاء رجال الدين للقضاء على البروتستان للحصول على مالهم لأنهم أكثر نفوذا في فرنسا، لذلك عمدوا إلى إقناع الملك بضرورة التوقيع رسميا على هذا القرار ليصبح ساري المفعول وبما أن دي كاتينا ينتمي إلى هذه الديانة فإن الملك يضعه في اختبار صعب فيضطر إلى مغادرة القصر نهائيا، قوله" ... **أخذ أموري يقص على الحاضرين ما جرى له مع الملك واخبرهم بالأمر الذي سيصدر قريبا باغتصاب البروتستان للرجوع إلى الديانة الكاثوليكية، وحثهم على الاستعداد للسفر بأقرب الساعات**".(لخ)

يعلم دي كاتينا أن رفضه لطلب الملك سينجر عنه عواقب لا تحمد عقباها لذلك قام بتحذير عائلته قصد الخروج من فرنسا بأسرع وقت ممكن ولأن الخطر أصبح وشيكا فلا مفر منه وهو زرع الخوف لدى الجميع، إذ لم يتوقعوا من الملك أن ينكر عليهم ديانة أجدادهم لأنهم سبق وأن تلقوا وعودا بعدم إيذائهم أو التدخل في عقيدتهم.

وبذلك يستحيل تحديد الزمن الذي استغرقه دي كاتينا رفقة عائلته وأصدقائه من لحظة خروجهم من فرنسا حتى وصولهم إلى منزل السيد " دي لانو " باعتباره الحدث المشكل لزمن القص ، وقصد التسريع في القصة فإن السارد يعمد إلى تصوير المعركة المروعة والتي حدثت بين أهل القصر والهنود قوله: "**أحاط الهنود القصر من الجهة الشرقية، فاشتعلت نار القتال وصارت أصوات البنادق تدوي في ذلك الفضاء، والمدفع يدوي فوق رؤوس الأعداء ويصب عليهم النار والموت (...) يطلقون نارا على أهل القصر ويقتلون الواحد منهم بعد الآخر...** "(لخ).

يضعنا الراوي في إطار حرب متباينة القوى بين عدد الهنود الهائل مقارنة بعدد ضئيل من الرجال المدافعين عن القصر وبأصوات المدافع والرصاص الذي يسيطر على مجريات

1 - مي زيادة : رواية الحب في العذاب،م، س: ص 793.

1 - نفسه: ص 837.

الإحداث وكأننا في كابوس أو أمام فيلم حربي وهو ما ولدّ الرعب والصدمة لدى جميع سكان القصر.

العامل النفسي:

لقد كان لزمن القص علاقة وطيدة بالعامل النفسي نظرا لدوره الكبير في بناء الحاضر الروائي ، قوله: " – **ظل تيوفيل دي كاتينا (...) واقفا بدون حراك يفكر في وسيلة يتخلص بها من الجنود النازلين في بيته، وكان حزين النفس يناجي ذاته ويسأل الله المساعدة وأنه لكذلك إذ رأى رجلين يقتربان منه وهما الحارسان**... ". (لخ)

يظهر لنا الراوي مدى شفقته على عم أموري الذي لم يجد لكلامه صدى من قبل الملك، إذ كان يأمل أن يأخذ قرارا حاسما يضع حدا لهؤلاء الظالمين لمعرفة مدى عدالته وكلمته المسموعة كحد السيف في أرجاء فرنسا إلا أنه فوجئ بتصرفاته وعدم الإصغاء إليه ليتضح له أنه على علم مسبق بالأمر وبصفتهم فردا فردا.

وللعامل الطبيعي دور لا يقل أهمية عن العامل النفسي من خلال الرياح التي ساعدت في تحديد الزمن الحاضر قوله: " **الريح شديدة في هذا الصباح تعصف عائدة على معسكرهم (...) فأعدوا حزما عظيمة من الأغصان الناشفة على معسكرهم في عدة أماكن وأوقدوها وأسرعوا متوجهين نحو القصر ثم نظروا إلى الوراء وإذا باللهيب والدخان يملآن الفضاء كأن السماء تحترق بكليتها** ". (بر)

إن قوة الرياح كانت بمثابة الحافز للهاربين إذ أشعلوا حزمة من النار فإذا بها نارا عظيمة تلتهم ألسنتها كل ما تجده أمامها ولاسيما الهنود الذين كانوا على غفلة من أمرهم يختبئون في الغابة لمهاجمة الغرباء ولاسيما الجنس الأبيض، فأحاطت بهم النار من كل صوب وبشدة الرياح التي تدفعها بقوة فهلك العديد منهم وهم أحياء، وهذا ما سهل على الهاربين التخلص من مضايقتهم بالنظر إلى عددهم الهائل وبالتالي الوصول إلى القصر لتنبيه أفراده من خطر الهنود بعد اكتشافهم للمجزرة التي ارتكبوها في حق أهل القصر المجاور.

1 - م، س: ص ص 686، 687.

2 - نفسه: ص ص 833، 834.

المؤشرات الزمنية:

إن الكاتب الروائي يحاول أن يوهم القارئ بواقعية عمله لذلك فهو يضعه ضمن إطار زمني يتم تحديده عن طريق المؤشرات الزمنية التي تدور فيها أحداث الرواية، ولقد كثرت الإحالة إلى مؤشرات الانسياب الزمني كحركة الميقاتيات وبعض الفصول وهذا ما سنتعرض إليه بالتحليل.

الفصول:

لقد اختار الراوي بعض فصول السنة لتؤطر الزمن الفلكي في الرواية، فكان فصل الشتاء هو المهيمن على غرار الفصول الأخرى، ليليه فصل الخريف كذلك، إذ شهدا كلاهما أحداثا حافلة بالمخاطر والمغامرات، أما فصلا الربيع والصيف فلقد وردت إشارات قليلة لها دون ذكر الأحداث التي ميزت هذين الفصلين.

الشتاء:

يصف الراوي تلك الليلة الباردة والمظلمة وزاد الأمر رعبا أصوات الرعد والقصف وبذلك دق ناقوس الخطر وهو ما يعني وقوع مصيبة أشد هولاً قوله: " **وكانت تلك الليلة باردة جدا كثيرة المطر والرعد فانطفأت الشموع ومع ذلك رأى دي كاتينا أن شبحا آخر نزل من المركبة (...) وسار الجميع نحو القصر**".[1] (لخ)

فالشتاء ببرودته جعل دي كاتينا وصديقه في حالة رعب وقلق دائم وبانطفاء الشموع زاد المكان ظلمة، فخاب أملهما في النجاة إذ أصبح مطلبا صعب المنال.

وبذلك الظلام الحالك السواد صارت وجوه الأشخاص كأشباح تفزع هذين السجنين كلما ألقوا النظر على النافذة وفصل الشتاء بلياليه الطويلة والباردة يبعث الحاجة في النفس إلى الدفء لدى هؤلاء الهاربين قوله:

" **باتوا تلك الليلة في الغابة وقد أوقد أموس نارا عظيمة لترد عنهم البرد القارس ومازال سهرانا حتى انبلج الصباح فقاموا يأكلون شيئا من الزاد**. " [1] (لخ)

---

1 - مي زيادة : رواية الحب في العذاب، م، س: ص 760.

1 - نفسه: ص 818.

فهذه الليلة بجوها الكئيب والمحزن قد حملت إلى أموس الهموم والهواجس المؤلمة لمصير يبدو محيرا في غابة مليئة بالهنود ولمعرفته الجيدة بشراسة هؤلاء القوم فلقد أشعل نارا تقيهم البرد وليظل طوال هذه الليلة يترقب أي خطر قد يمس أصدقائه دون أن تجد نفسه السلام الذي يمكنه من النوم.

كما انعكس هذا الفصل بمظاهره على تصرفات الأشخاص نتيجة للمواقف المحرجة التي عرضت على مرأى منهم وما ذلك القصاص الذي أعده موريس لمدام مونتبان إلا كصاعقة فاجأت دي كاتينا والجميع. قوله: " **وهجم على امرأته فخف ذي كاتينا وحال بينه وبينها ليحميها وكان مارسوا سرع إليها أيضا للقصد ذاته فالتفت المركيز إله بأسرع من البرق وطعنه في عنقه...** ".[1] (لخ)

فكان كل من دي كانينا ومارس وان أسرعا لتخليص هذه المرأة دون أدنى تفكير لجريمة ستقع ضحيتها إحدى النساء والمقربات إلى الملك لكن ردة موريس كانت أسرع فراح ضحيتها الحارس مارسو بدلا من مدام مونتبان التي كادت أن يتحقق هلاكها على يدي زوجها الناقم عليها.

فصل الخريف:

هو رمز للنهاية في كل شيء بمظاهر الطبيعة الكئيبة إذ تفقد الأشجار أوراقها اليابسة، وفي هذا المقابل نجد صحة تيوفيل في تدهور ملحوظ فجسمه صار هزيلا وبذلك فإنه يعيش أيامه الأخيرة، قول الراوي "... **رفع رأسه مستندا في سريره على وسادته وكان منذ أيام لم يتكلم قط غير أكل سوى القليل جدا لأن المرض والهم أثرا بجسمه تأثيرا شديدا** ".[1] (لخ)

فمظهر هذا الشيخ الذي يأبى الكلام يوحي بمدى الهموم التي يضيق صدره وبما يكتمه من ألم وحيرة لمغادرة بلاده كهارب وهو في سنه المتأخرة ولعل الكلمات عجزت عن التعبير عما بداخله ولكي لا يحزن ابنته الوحيدة ظل صامتا بسبب صدمته التي لم يستوعب ما حصل له وبهذه الطريقة المهينة.

---

1 - مي زيادة : رواية الحب في العذاب، م، س: ص 782.

1 - نفسه: ص 809.

وقول الراوي أيضا: " **أقبل الخريف بغزله وأشجانه (...) وتمايلت الغصون دلالا لتعطف النسيم العليل إليها وحزن الجو لقرب الأمطار والثلوج (...) وكان ضيوف قصر سانت ماري يرون هذه التغيرات في الطبيعة والحزن ملء قلوبهم** " [1] (لخ).

إن فصل الخريف بمظاهر الحزن التي يحملها قد ولدت الحزن لدى هؤلاء اللاجئين إذ كانوا يسيرون والكآبة تتملكهم من شدة الخوف أن يلقوا هلاكهم وسط الغابة التي تعج بالهنود الحمر.

أما الربيع فهو الفصل الذي تسترجع فيه الطبيعة جمالها فيدخل في النفس الفرحة وهذا ما انعكس ايجابيا على صحة أدال قول الراوي: " **كانت أدال تعجب لكل ما ترى من أشجار ومياه حتى أموري علمّها أسماء تلك الأشجار وأسماء العصافير التي تغرّد على أغصانها فكانت صحتها تتحسن يوما فيوما وجمالها يتزايد**" [2] (بر).

استطاع الربيع أن يدخل السعادة في قلب أدال بعد أن سيطر الحزن عليها وخاصة بموت أبيها، فذهلت بحلة الغابة الجميلة، من أشجار ومياه وبزقزقة العصافير على اختلاف أنواعها وألوانها فكانت تسأل عن كل ما تقع عينها عليه فكان ذلك الجو ملائما ومفيدا لأدال.

أما الصيف بحرارته المرتفعة فيبعث في النفس الملل والضجر قوله: " **وكان حر الصيف يتلاشى شيئا فشيئا**... " [1] (لخ).

وقد كان فصل الشتاء والخريف مناسبين لأحداث الرواية إذ من خلالهما صور الراوي ألام وعذاب معظم الشخصيات (مدام مونتبان، دي كاتينا أدال، رفاقه...).

فكان فصل الخريف هو أقرب الفصول إلى الكآبة والحزن الذي تشهد فيه الطبيعة فقدانها لجمالها ليحل فصل الشتاء برياحه التي تعمل على هدم كل ما تجده في طريقها وبذلك الرعد والقصف الذي يبث الرعب والخوف في نفوس الشخصيات من ذلك تحطيم

---

1 - مي زيادة : رواية الحب في العذاب، م، س: ص 825.

2 - نفسه: ص 817.

1 - مي زيادة : رواية الحب في العذاب، م، س: ص 825.

السفينة في عرض البحر وبالتالي تحوم الهواجس والأفكار ويعم اليأس ركابها من النجاة سالمين.

كما استعمل الراوي أسلوب الأيام دون أن يعمد إلى ذكر يوم محدد من أيام الأسبوع وإنما ذكر أجزاء هذه الأيام (الصباح، مساء، الليل...) قوله: " **في صباح اليوم التالي خرج دي كاتينا مع عمه أدال يصحبهم أموس جرين وقبطان السفينة " افرام سافاج " من ذلك البيت الذي عاشوا به طويلا** ".[1] (لخ)

قرر دي كاتينا برفقة عائلته وأصدقائه الرحيل لأن الأوضاع قد ساءت وبقاءهم في فرنسا سيعرض حياتهم للخطر.

وقوله أيضا: " ... **وبقيا على هذه الحال حتى غابت الشمس وحان المساء حاملا معه التذكارات الموجعة والأفكار المفعمة هما ومرارة (...) ولما حان الظلام نزل الغريبان إلى غرفتهما (...) مع أن قلبيهما كان مفعمين همّا وغما حتى أن التنهدات العميقة كانت تترفع صدريهما وتخفضهما بدون انقطاع**."[2] (بر)

إن الارتباط بأوقات معينة من اليوم كالمساء الذي تميز باسترجاع الشخصيات أليم الذكرى ولاسيما تلك المخاطر التي اعترضتهم، ومعاناتهم بسفرهم عبر البحر، تلتها الأحداث المفجعة بسبب تحطم السفينة ورغم استنجادهم بسفينة كانت قد حملتهم جميعا لمواصلة سفرهم، لكن أعصابهم كانت على أشدها وحذرهم كان شديدا لدى معرفتهم بأن الراهب قد اكتشف سرهما.

ولقد أرخى الظلام سدوله ليس على المكان فحسب بل على النفوس أيضا وخاصة عندما يسود السكون لتختلي الشخصيات بنفسها، فتغرق في التأمل وهذا ما يولد القلق والوحشة.

1 - نفسه: ص 793.

2 - نفسه: ص ن.

كما وردت إشارات إلى زمن الميقاتية في الرواية قول الراوي: " **سأقابل الملك في الساعة الرابعة بعد الظهر.** " [1] (لخ)

وهو الوقت الذي اعتاد الملك فيه زيادة مدام مونتبان كما زيارة دي كاتينا لمدام مانتنون في الساعة الثانية من أجل معرفة الوقت المحدد الذي سيزور فيه الملك مدام مونتبان ولدى معرفتها بالساعة عمدت إلى تغيير عقرب الساعة قوله: " ... **الساعة الرابعة (...) خرج دي كاتينا من الباب الآخر وبعد أن سار بعض خطوات التفت فرأى مدام دي مانتنون تدير عقارب ساعة كبيرة معلقة على الجدار لكنه لم يدرك عن سر ما فعلت...** ". [2] (بر)

فيعمل أموري على أن يوضح لأموري بأن رسالة الملك قد تم تبليغها إلى الأسقف حتى يطمئن قلبه ويزيل همومه. قوله " **قد ترك المأجور فرساي نحو الساعة العاشرة ونصف والأسقف خرج منها في الساعة الحادية عشر وصل فرساي بعد منتصف الليل...** "[3] (تر).

المشهد:

تتداول مفاهيم هذا المصطلح بين السرديات والمسرح " وينطوي هذا المصطلح على الوصف المبأر أو الحوار في مقابل السرد المجمل الذي يختصر الأحداث غير الهامة في القصة"[4] (يز).

" الحب في العذاب " عبارة عن لوحة مشهدية لاعتمادها المكثف على المشهد إذ يستعيد الراوي الأحداث في شكل الصور الناطقة، وبذلك يصبح القارئ كأنه يشارك الشخصيات الحديث بإنصاته الصامت أي كظل ثالث لا يفارق شخصياتها، ونظرا لكون الرواية تعج بالمشاهد فإننا سنقتصر على أهمها:

من ذلك رؤية أموري لأدال رفقة الهنود على السفينة جعله يحاور نفسه، محتار بما هو فاعل، يقول الراوي:

---

1 - نفسه: ص ن.

2 - مي زيادة : رواية الحب في العذاب، م، س: ص 825.

3 - مي زيادة : رواية الحب في العذاب، م، س: ص ن.

4 - محمد القاضي : معجم السرديات، م، س: ص 394.

" ... لكن هذا كان عندما رأى المركب وفيه زوجته قفز من النافذة إلى النهر وأخذ يسبح إليها (...) وقال في نفسه: سيكون نصيبي ونصيبها واحدا فنموت أو نحيا سوية وما ألذ الموت وهي بين ذراعي... "[1](لخ).

ولقد تكفل هذا المونولوج بتجسيد حركة الزمن لأجل السماح للشخصية بالكشف عن أسرارها ووجدانها فلقد تفاجأ أموري برؤية أدال أسيرة لدى الهنود ، إذ لم تصدق عيناه ما تراه مما جعله يرمي بنفسه في البحر ليكون معها ويحميها من عنجهية الهنود ، فليس لها من تلجأ إليه سواه بعد أن فقدت أباها ، غير مبال بالعواقب التي تنتظره على أيدي الهنود ، فهو يفضل الموت معها على أن يتركها تصارع وحدها المخاطر والمخاوف كسبية لدى الأعداء ويتجلى المشهد أيضا من خلال حوار موريس مع زوجته مدام دي مونتبان الذي تميز بحدة وعنف لأنه بصدد تنفيذ القصاص عليها بعد أن هجرته لسنين طوال، قول الراوي: **ألا أقدر أن أكفر عن سيئاتي ؟**

ستكفرين عنها بموتك.

- منك يا موريس فلم لا تقتلني الآن ؟ ولماذا لا تطعن قلبي بهذا السيف حالا ؟ ها أنا أقول لك: إن السبب في ذلك هو أني في "بورتياك " السيد والآمر... أذبح من أريد دون أن يعارضني أحد. وهكذا حتى قتلت هنالك لا يقدر الملك إن يأخذ بثأر مني. قال هذا وقهقه مستلقيا على ظهره. أما هي فإنها جعلت رأسها بين يديها. وصلت إلى الله ليرحمها ويغفر لها خطاياها الكثيرة "[1](لخ).

رغم أن مدام دي مونتبان قد حاولت استعطاف زوجها باعترافها بخطاياها ، إلا أن توسلاتها لم تشفع لها ، بل زادته إصرارا على تنفيذ وعيده حتى ولو كانت والدة ابنه الوحيد ويعمد إلى تأكيده بهذا المصير الذي أعده لها مسبقا ويصارحها بأن الملك لا يستطيع أن يمنعه من التراجع عن قراره فهو سيد في أملاكه وحر في تصرفاته ، فيتملكها الرعب والخوف لأنها وقعت ضحية لدى زوجها فترى نار الحقد مشتعلة في عينيه و الغيظ باد على وجهه و بهذا

1 - مي زيادة : رواية الحب في العذاب، م، س: ص 844.

1 - مي زيادة : رواية الحب في العذاب،م، س: ص 825.

فإن ساعاتها أصبحت معدودات. ونجد أن حضور الراوي مستمر في هذا المشهد و ليس من الضروري حضور الراوي إذ قد يغيب في أحيان أخرى.

كما نجد مشهدا آخر تمثل في الحوار الذي دار بين دي لهوت و السيد دي لانو قوله:

"**فقال مسيو لانو إلى دي لاهوت:**

- ماذا تفتكر بكل هذا؟

- لا أرى العاقبة حسنة لأنه قد مات كثيرا من رجالنا.

- إذا لم تكن تنتظر موت أحد منا عندما ترى ألف محارب يضربون بيتا صغيرا كهذا.

- انظر رجلا آخر يموت من أحسن رجالنا، مسكين هو" [1] (لخ).

يغيب الراوي عن هذا الحوار لذا لا نجده حاضرا في ثنايا هذا المشهد ليفسح المجال للشخصيات أن تتبادل الآراء و لاسيما تلك المعارك الطاحنة ضد الهنود،و يكشف لنا هذا الحوار اختلال موازين القوى لان الرجال المدافعين عن القصر عددهم ضئيل جدا مقارنة بالهنود الذين يملؤون المكان إلا أن هذا لم يمنعهم من الاستعانة و مواصلة المعركة ضد هؤلاء الوحوش.

و في مقابل هذا نجد مشهدا حواريا دار بين أموري السيدة دي لانو في لحظات و هم أسرى لدى الهنود قول السارد :" **فأخرجت مدام دي لانو طبنجة صغيرة من جيبها،و وضعتها خفية في قبضته وقالت : قد أخذت هذه معي عند مغادرتي القصر،كي اقتل بها ذاتي عندما تدفعني الظروف إلى ذلك. أما الآن فأريد أن أموت حرقا كي أبرهن لهؤلاء الوحوش أني أكثر شجاعة من أعظم باسل فيهم فخذ هذه إذا وفي آخر دقيقة تقتل نفسك (...) فالتفت إلى صديقها و قالت : ها قد أتت ساعتي فالوداع إذا وابتسمت لهما ثم خرجت من الكوخ ثابتة القدم،عالية الرأس**" [1] (لخ).

تشفق السيدة دي لانو على حال هذين الزوجين بسبب يأسهما من النجاة سالمين ولمعرفتهما بعادات تطلع دي كاتينا بأن أدال ستكون زوجة لزعيم الهنود، أما هما فسيلقيان

1 - مي زيادة : رواية الحب في العذاب،م، س: ص 837.

1 - مي زيادة : رواية الحب في العذاب، م، س: ص 850.

حتفهما معا، ولمعرفتها بالصلة المتينة التي تربط هذين الزوجين تحاول مساعدتها بمنحها المسدس و تقنعهما بضرورة الموت معا حتى لا يتسنى للهنود أسرار أدال كجارية لهم وهذا الأمر أكثر فضاعة من مصير الموت نفسه فيلقى قبولا لدى الزوجين ويصور السارد توجه السيدة دي لان والى هلاكها بخطى واثقة من نفسها غير مضطربة أو خائفة بل مبتسمة وثابتة القدمين،شامخة الرأس وكأنها تسعى إلى الموت وتطلبه بشغف كبير.

الوقفة :

تعتبر الوقفة الوصفية من التقنيات المتبعة في السرد الروائي و ذلك بغرض تبطئ و تيرة زمن السرد ، و قد أصبحت هذه التقنية سمة من سمات الرواية و كانت الوقفات الوصفية قبل مدام بوفاري عبارة عن وصف للمكان أو الزمان أو إحدى الشخصيات وصفا يرجع في معظم الأحيان على السارد غير المشارك في الأحداث، و بالتالي فهو وصف خارج عند زمنية القصة، لكن فلوبير حاول تغيير هذا الوضع، إذ حصر الوصف في التأمل بإحدى الشخصيات و من ذلك الوقت أصبح التأمل الوصفي من أهم التقنيات التي يلجا إليها الكاتب القصصي في الوقفة.

و رواية "الحب في العذاب" تتضمن عدة وقفات وصفية و من بينها وصف الراوي شخصية ما، كوصفه شخصية دي كاتينا قوله :"**كان ذلك الشاب (...) تلوح على وجهه علامات الإخلاص والشجاعة، و كان يبدو صافي اللون اسود الشاربين حلو العينين اللتين كأنهما خلقتا لتنظر مرتين أو متوسلتين** ..." [1] (لخ).

يصف الراوي هذه الشخصية بأدق تفاصيلها، مستوحيا من ملامح وجه "أموري سمات النبل والوفاء و البسالة، كل هذه الصفات مكنته من الوصول إلى أعلى الدرجات و جعلته أكثر المقربين إلى الملك بتكليفه المهمات الخاصة دون سواه لأنه محل ثقة و موطن أسرار الملك كما استوقف السارد غرفة مدام دي مانتنون واصفا إياها بقوله :"... **دخل القبطان فإذا به في غرفة صغيرة قليلة الرياش نصب في صدرها تمثال للعذراء نضدت أمامه الزهور و**

1 - مي زيادة : رواية الحب في العذاب، ص 661.

الشموع و وضع عن يمينه كرسيان كبيران الواحد إزاء الآخر جلست على احدهما مدام دي مانتنون ... " (لخ)

يصف السارد هذه الغرفة وصفا تأمليا و يستوقفه تمثال العذراء الذي وضع بداخلها و هو رمز لتمسكها بدينها و من خلال هذا الوصف يتضح لنا مدى بساطة و تواضع هذه المرأة التي لا تسعى إلى النجاة أو الحصول على النفوذ، فهي تختلف عن تلك النسوة اللواتي عرفهن الملك في شبابه، فتكتفي باجرها جزاء عملها، و ترفض كل ما يقدمه الملك من هدايا أو أشياء أخرى حفاظا على كرامتها فلا تهمها هذه المنافع بقدر ما يهمها دينها و معتقداتها و تسعى إلى خدمة الكنيسة بصدق و سعة رحب بأن تبدي آراءها التي طالما وصفت بأنها صائبة.

لقد حظيت "مدام مانتنون باعجاب "مي" إذ عبرت بصدق عما يجول في دخائلها و ماثلتها في أسلوب تفكيرها و آرائها العفوية، و قد زاد في نفسها الافتخار بمعتقداتها أن صورت تمثال العذراء الذي يحمل اسم ماري و هو الاسم الذي يطلق عليها تيمنا بالسيدة العذراء و بذلك نشأت على تعاليم الكنيسة و لازمتها منذ حداثة سنها و استقت تفكيرها من معلماتها الراهبات اللواتي نذرن أنفسهن للمسيحية فلم تؤثر فيها نزعة تزمت و لا تعصب مع حفاظها على الفتها للكنيسة و رعاية المطالب المسيحية، فما انقطعت عن عبادة ربها في سرها و جهرها.

" **ولما توفي والدها كانت تجزل العطاء و الصدقة عن روحه، كما أنها قابلت قداسة البابا ست مرات، و كأني بها كانت تحج إلى كهفه في كل مرة**" (لخ).

كما زاد من التفافها حول عقيدتها تلك المحن التي واجهتها من طرف أقربائها و موت والديها وزاد من صدمتها رحيل جبران دون أن تراه أبدا، فاعتزلت الناس و سيطرت الكآبة عليها فكانت الكنيسة هي سبيل "مي" الوحيد للتأمل و التنفيس عن أحزانها، فرفضت مقابلة الناس عدا القسيسين الذين يخدمون الكنيسة بحب و تفان و تظهر الوقفة الوصفية أيضا عندما يصف السارد إحدى غرف القصر، قوله : " ... **وصل إلى باب فتحه و**

1 - م، س: ص 706.

1 - ينظر: وداد سكاكيني: مي زيادة في حياتها وآثارها. (د، ط). دار المعارف بمصر، القاهرة. (د، ت)، ص 36.

دخل منه إلى غرفة جدرانها مغطاة بالمرائي و أرضها مفروشة بالطنافس المخملية الجميلة و الأقمشة المنسوجة بالحرير و الذهب (...) كانت هذه الغرفة مملوءة من الأثاث النفيس و الرياش الفاخر..." [1] (لخ).

فهذا الوصف الذي يغلب عليه طابع التأمل، يبين لنا مدى فخامة غرفة "مدام دي مونتبان" وهذا يدل على المكانة الرفيعة التي تتمتع بها تلك المرأة و تحظى به من سلطة و نفوذ داخل القصر، و هو يعكس قوة هذه المرأة التي سيطرت على المملكة لمدة سنوات طويلة.

وظف "آرثر كونان دويل" الحذف في الرواية التي ترجمتها مي زيادة "الحب في العذاب" بشكل ملفت للانتباه، إذ احتلت هذه التقنية حيزا لا بأس به في المتن الروائي، و هذا راجع إلى أن ذكر هذه الأحداث غير المهمة يؤدي بالأديب إلى الإطالة في الحديث عنها، فإذا انصرف الأديب إلى التركيز عليها فإن ما من شأنه أن يدخله في متاهة، و ليتجنب الأديب ذلك و يعمد إلى القفز عنها و عدم ذكرها و هذا ما يدعى "بالحذف"، و بعد هذا الأخير تقنية من تقنيات السرد الروائي التي يلجا إليها المؤلف بغية الإسراع في السرد.

و من أمثلة الحذف قول السارد: " **بعد مضي نصف ساعة ارتدى الملك حلته و خرج إلى قاعة الاستقبال حيث كان كثيرون من الوزراء و الأعيان و الشعراء و المصورين بانتظاره، فجلس و اخذ يحدث بعضهم ...**" [1] (لخ).

انتقل السارد مباشرة من تأنيب الملك للحلاق جراء تأخره عن الوقت المحدد إلى توجه الملك للقاعة قصد مقابلة وفود و بذلك حذف السارد الوقت الذي خرج فيه الحلاق من عند الملك و الذي قدر بنصف ساعة دون أن يذكر ما فعله هذا الأخير خلال هذه المدة ليقفز مباشرة إلى ما دار من حوار بين الملك وأعوانه.

كما ورد الحذف في قوله :" **بعد مضي يومين على عقد زواج الملك بمدام دي مانتون كان الملك جالسا في غرفتها الحقيرة و قد اتكأ على منضدة – طاولة – أمامه عليها ورقة**

1 - مي زيادة: الحب في العذاب، ص 718.

1 - مي زيادة : رواية الحب في العذاب،م، س: ص 670.

كتب فيها أمر باسترجاع البروتستان إلى الديانة الكاثوليكية و بالقرب منها قلم و حبر لتوقيع الملك على الأمر" (لخ).

حيث حذف السارد يومين كاملين في مسار الحدث القصصي دون أن يتعرض لها بالذكر أو حتى الإشارة لما قد يصاحب هذين اليومين من مجريات أو يتبعها من عواقب بسبب اقتران الملك بمدام مانتنون و بذلك اكتفى السارد بذكر الحدث الأساسي فقط و المتمثل في ضغوط رجال الدين على الملك من أجل نشر الديانة الكاثوليكية و القضاء على كل من يرفض اعتناقها و لكي يصبح القرار ساري المفعول لابد من توقيع الملك فكان الحذف من باب تقديم الأهم على المهم حتى يعطي السرد أكثر سرعة و ليكون مسايرا لأحداث الرواية.

و يظهر الحذف أيضا في القول السارد :"**بعد مضي يومين أو ثلاثة وصلت السفينة إلى الميناء "كارب ليفي" فسمع دوي المدافع في الفضاء و أخذت الموسيقى تعزف بألحانها المطربة والأعلام الفرنسية تخفق فوق الرؤوس، الأيادي تصفق (...) استقبالا للحاكم الجديد**..." (بر).

حذف السارد الأحداث التي جرت في فترة زمنية تتراوح بين يومين أو ثلاثة أيام و هي المدة التي كان فيها الهاربون على ظهر السفينة التي تحمل المسافرين الفرنسيين أيضا ، و لعل ذكر تلك الأحداث من شأنها أن تجعل القصة طويلة فتبعث في نفس القارئ شعورا بالملل و الضجر، لذلك ذكر السارد الحدث الرئيسي و هو وصول هذه السفينة إلى ميناء "كارب ليفي" حيث استقبل الحاكم بحفاوة و ترحيب كبيرين فلقد كان الجميع في شوق لرؤيته، فكان الحذف من باب ذكر الحدث الأهم على المهم.

ما قدر الحذف و لكن هذه المرة ببضع دقائق لقول السارد :"**بعد بضع دقائق رأى نفسه جالسا على سطحها و المياه الزرقاء تتلاطم حوله، و أصوات الجنود تملأ الفضاء بينما كانوا ينزلون منها إلى الزوارق التي كانت تحملهم إلى الأرض اليابسة**" (لخ).

---

1 - م، س: ص 786.

2 - نفسه: ص ص 808، 809.

1 - مي زيادة : رواية الحب في العذاب، م، س: ص 809.

تجاوز الراوي هذه الدقائق و لم يعمد إلى ذكرها، ففي الوقت الذي كان فيه أموري رفقة عمه ليخفف من آلامه التي بلغت حدتها الذروة نجد أن الراوي قد قفز مباشرة إلى تصوير دي كاتينا و هو مختلي بنفسه فوق السفينة لمشاهدة الأجواء التي يحظى بها الحاكم الجديد، فذكر الراوي الحديث الهام الذي كان على مرأى من أموري ليغض الطرف عن تلك الدقائق و ما تخللتها كونها لا تحدث تغييرا في مجرى القصة و لأجل التسريع في وتيرة السرد.

كما ورد الحذف في قول الراوي :"... **و بعد مشي ساعتين تقريبا في ذلك الليل الدامس (...) وكان الظلام ينقشع شيئا فشيئا لقرب الفجر**" [1] (لخ).

نجد السارد قد حذف المدة التي تفصل بين الحدثين، الأول والمتمثل في ذهاب دي كاتينا وأصدقائه للاستنجاد بصديق السيد دي لانو ليحميهم من شر الهنود، لينتقل مباشرة إلى الحدث الثاني والمتمثل في المشهد المريع لأشخاص معلقين على الأشجار و أثار التعذيب بادية عليهم و كأنهم أشباح دون أن يتعرض السارد إلى ما جرى خلال الطريق بمدة تقدر بساعتين من المشي في الغابات و بذلك عرض السارد الحديث الرئيسي وهو ما آل إليه صديق دي لانو ومعانيه دون الغوص في تفاصيل ثانوية من شأنها أن تجعل القارئ تائها في دائرة مغلقة لا تخدم مسار القصة فيمل منها ويتركها.

التلخيص:

لقد تم توظيف التلخيص بشكل مميز من خلال العرض السريع للأحداث لتصبح هذه التقنية عبارة عن إطلالات عجلى للماضي أو المستقبل على حد سواء وللإيجار أمثلة عديدة في مواضع مختلفة من الرواية.

من ذلك ما ميز مدة أسبوع كامل من الإحداث في ثلاثة أسطر قول السارد: " **مضى أسبوع كامل على هذا الحادث وعاد نجم مدام دي مونتبان إلى الظهور وكان ذكرها يلازم الملك أناء الليل وأطراف النهار، وقد برح من باله ذكر مدام دي مانتون ولم يعد يزورها**

1 - نفسه: ص 832.

كالماضي، بل كان يخصص كل أوقات الفراغ لمدام دي مونتبان وعاد كل من البلاط مقتنعا بأن أيام دولة هذه المرأة قد عادت إلى الظهور... " (لخ).

يوجز السارد خلال هذه المدة ندم الملك عن تصرفه الظالم اتجاه مدام دي مونتبان بإبعاده عنه، مما جعله يضعف أمامها ويستسلم مجددا لها، وبذلك شهدت هذه الفترة عودة مدام مونتبان إلى سابق عهدها وتربعها على القصر من جديد ولاسيما حظوتها بمكانة تفوق ما كانت عليه سابقا، لتصبح الآمرة الناهية في المملكة وبذلك أعادت الاعتبار لنفسها، للذين سخروا منها وظنوا أنها فقدت سلطتها على الملك ولتغيض أعدائها خاصة مدام دي مانتنون التي حاولت أن تسلب منها الملك.

كما يلخص الراوي مدة يوم واحد قرار الملك الارتباط بمدام دي مانتنون وشيوع هذا الخبر في أرجاء القصر كل ذلك في ثلاثة أسطر تقريبا، قوله: " **قبيل ظهر اليوم التالي عرف كل من القصر: أن دولة مدام "دي مونتبان" قد زالت وأن الملك عاد إلى مدام دي مانتنون وسألها أن تقبله بعلا لها.**

فقام الجميع وقعدوا لهذا الخبر، ولم يجسر أحد على ابلاغه لمدام مونتبان التي كانت وحدها تجهله".(لخ)

أعقب هذا القرار ضجة داخل القصر فكانت صدمة لدى الجميع، وخاصة أن مدام دي مانتنون منبوذة في القصر فهي مجرد خادمة لا أكثر، فكانوا يتوقعون أن تكون الزوجة المقبلة للملك هي مدام دي مونتبان، فلطالما حظيت هذه الأخيرة بمكانة أرقى من زوجة الملك نفسها، ولعظمة هذا التصرف، فإن الجميع التزموا الكتمان، دون أن يتجرأ أحد على البوح به إلى مدام دي مونتبان التي انتهت سلطتها ونفوذها على الملك دون أن تدري بالأمر.

ونجد الإيجاز أيضا في قول السارد: " **مضى ذلك اليوم من أوله حتى آخره الصديقين يفكران في وسيلة للتخلص من ذلك السجن الغريب الذي سجنا به.**

1 - مي زيادة : رواية الحب في العذاب، م، س: ص ص 722، 723.

1 - مي زيادة : رواية الحب في العذاب، م، س: ص 729.

ولما أقبل الليل صعدا إلى النافذة ليهتما في إخراج حديدها منها ".[لخ]

يوجز الراوي في ثلاثة أسطر تقريبا ما شهد هذا اليوم من تطور في الأحداث إذ تبيّن لهذين الصديقين بضرورة الخروج من هذا اليوم من تطور في الأحداث حيث تبين لهما ضرورة الخروج من هذا المكان الذي أسرا فيه وهو ما جسّداه ليلا بمحاولة الهروب من النافذة كحل لهما ومنفذ وحيد للخروج من هذا السجن.

ويلخص الراوي ليلة كاملة من الأحداث في سطرين تقريبا قوله: " **مضت تلك الليلة على المسافرين وهم عدا أدال ساهرون على سطح المركب يراقبون حركات الماء والسفينة إذ إن الهواء كان مضادا لهم (...) وظلوا على هذا الحال إلى أن أقبل الصباح** ".[بر]

يعرض السارد الأحداث الرئيسية بدءا من الليل وانتهاءً بالنهار حيث شهد هذا اليوم موجة رياح عاتية وقوية عصفت بالسفينة إلى الوراء، معترضة تقدمها إلى الأمام وقد أدى ذلك إلى سهر جميع الركاب فوق السفينة لقلقهم الشديد وهم موجودين في بؤرة الخطر المحدق الذي يتهددهم على السواحل الفرنسية وبذلك أعطى لنا السارد لمحة موجزة عن معاناة هؤلاء الركاب في ليلتهم الأولى من السفر.

ويظهر الإيجاز أيضا في ليلة حافلة من الأحداث أوردها الراوي في سطرين تقريبا، قوله: " **دوى صوت المدفع الرهيب في ذلك الليل الدامس وفتك بالمركب الأول، إلا أن المركب الثاني نجا وسار على وجه الماء كطير سابح في الفضاء** ".[تر]

تمكن المدافعون عن القصر من نسف المركب الأول للهنود وتحطيمه رميا بنار المدافع غير أن المركب الثاني تمكن من الصمود والنجاة ليتعقب السفينة التي تحمل نساء وأطفال القصر قصد أسرهم كرهائن ويصف لنا الراوي سرعة هذا المركب كالبرق للانتقام منهم بضربهم هذه السفينة التي تحمل الأبرياء وهذا يشكل ضربة موجعة لأبطال القصر.

---

1 - نفسه: ص ص 759، 760.

2 - مي زيادة : رواية الحب في العذاب، م، س: ص 794.

3 - نفسه: ص 842.

الاسترجاعات:

وتعد تقنية الاسترجاعات في رواية " الحب في العذاب " من التقنيات التي اعتمدها السارد للرواية، وذلك لكسر رتابة خط سير الزمن فتجعل إيقاعه متناغما مع إيقاع الشخوص الداخلي، ومن أمثلته نجد الاسترجاع الداخلي، ويتمثل في عودة الملك لويس الرابع عشر إلى طفولته المبكرة ذاكرا أهم ما علق في ذهنه من أحداث:

" **فذكر أباه لويس الثالث عشر الذي توفي إبان طفولته وساست والدته الملك حتى بلغ العشرين من سنيه (...).**

تذكر حروبا شديدة مرت وأيام شدة حلت ".[1] (لخ)

ففي هذا الاسترجاع، يعود الملك بذاكرته إلى الأيام التي خلت وبالتحديد إلى أيام الطفولة، حيث استدعى ذكرى أبيه الذي توفي وهو لا يزال طفلا صغيرا، وأمه التي تولت الحكم من بعده كما استرجع الأيام الصعبة والمريرة التي مرت عليه، وقد وظفت الساردة في هذا المقطع زمن الماضي، أكثر من زمن الحاضر، من ذلك (ذكر، ساست، بلغ، مرت، حلت) فكان الأنسب لسرد أحداث وقعت في الماضي.

واستعمال الاسترجاع الخارجي يجعل الشخصية الحكائية تغوص في ذاكرتها وتبدأ بتداعي الأفكار، ويظهر ذلك عندما يستدعي " موريس " زوج مدام " دي مونتبان " السابق ذكرياته غير المركبة التي أفلتهما إلى القصر بعد عقد قرانهما في الكنيسة، وتذكره للمكان الذي كان يجلس فيه بالقرب من زوجته. وما دار بينهما من حديث ووعود بالوفاء والإخلاص مدى الحياة، فكان هذا الاسترجاع من وحي تلك المركبة التي جمعتها من جديد ولكن في ظروف أخرى غير التي جمعتهما في المرة الأولى:

" **ألا يلذ لك اجتماعنا اليوم في هذه المركبة ؟ لم يبرح من بالك للآن بأنها غير هي هي ذاتها التي حملتنا من الكنيسة بعد عقد إكليلنا إلى القصر. نعم إني كنت جالسا هنا في مكاني كجلوسي الآن أمامك. ألا تذكرين بأني أخذت يدك (هكذا)...** " (لخ).

1 - مي زيادة : رواية الحب في العذاب، م، س: ص 762.

كما تتجسد تقنية الاسترجاع الخارجي في تذكر البطل دي كاتينا المعالم الطبيعية التي كانت تزخر بها الأقاليم الانجليزية التي قضى بها خدمته العسكرية من شواطئ وأنهار وأشجار خضراء كانت تكتسي بها الغابات إذ يقول: " **نعم، تقدمت يا سيدي. لكني لست سعيدا أكثر من الماضي، بل إني أتلهف على الأيام التي قضيتها على شواطئ تلك الأنهار ذات الخرير الشجي ويبرها تلك الأشجار الخضراء** ". (بر)

فبالرغم من النجاح العظيم الذي حققه " دي كاتينا " بعد أن كان جنديا بسيطا، إلا أن حنينه للأوقات السعيدة التي قضاها في أحضان تلك الطبيعة الخلابة يزداد يوما بعد يوم، فكأنه يتمنى لو أن الزمن يعود به إلى الماضي ليتمتع بتلك اللحظات السعيدة من جديد.

وتتجسد تقنية الاسترجاع الداخلي الغيري، عند إدخال شخصية جديدة في الرواية والتعريف بها من خلال استرجاع وتذكر ماضيها وأفعال قامت بها في الماضي، كما هو بالنسبة لشخصية "ديلافون"، فقد ذكره البطل بقوله: " **إن هذه الطريق صعبة جدا لكن صديق يقطن على حافة هذا النهر ولا شك في أنه يسر بمشاهدتنا ويساعدنا على قدر إمكانه.**

أدال أتذكرين اسما قلته أمامك مرارا وهو اسم شارل ديلانون سيد قصر سانت ماري ". (تر)

فقد استرع " دي كاتينا " ذكرى صديقه القديم، وكان يطلق عليه اسم: " الدوق الكندي "، ويتضح من خلال حديثه عنه الثقة الكبيرة التي يضعها فيه فهو يتوسم فيه كل الخير ويأمل أن تكون نجاته على يديه.

<u>الاستشرافات:</u>

وقد وردت على شكل تنبؤات حول المستقبل، ولقد وظفت مي زيادة هذه التقنية بكثرة وسنقتصر على بعضها فقط من ذلك قول الراوي: " ... **لكن كان هناك اثنان لا**

---

1 - مي زيادة : رواية الحب في العذاب، م، س: ص ص 778، 779.

2 - نفسه: ص 678.

3 - م، س: ص 817.

يصدقان ما يريان، ويفكران في أن أيام دي مونتبان ليست بطويلة في بلاط فرساي، وأن ساعتها معدودة محدودة هناك وهما الأب لاشيز وبوسويه أسقف " مو " [لخ].

فرجلي الدين كان لهما حدس بأن الملك سيتخلى قريبا عن مدام دي مونتبان فهي مجرد لعبة جميلة تستهويه مدة من الزمن ثم يتركها عندما يسأم منها، ولأن وقوع الملك مجددا في شباكها نتيجة لمكرها وخبثها وسرعان ما يكتشف الملك أمرها فيبعدها نهائيا عن قصره بل وحتى حياته، وهذا التنبؤ يصدق فيما بعد عندما تتطور الأحداث، حيث يندم الملك عن تصرفاته، ويتضح له صفاء قلب مدام دي مانتنون وعفتها ليختارها زوجة له فيما بعد

ونجد الاستشراف عندما يتخل دي كاتينا مراسيم زفاف الملك بمدام دي مانتنون، قول الراوي: "**فأذعن دي كاتينا والفرح ملء قلبه وهو يرى في مخيلته الملك بالقرب من مدام دي مانتنون والأسقف يبارك زواجهما (...) أنه سيقف يوما هذا الموقف قرب فتاة هيفاء يهواها وتهواه (...) وأضحت ملائكة الأحلام ترفرف فوق عينيه** ". [بر]

سعادة دي كاتينا بوصول الرسالة إلى أسقف باريس جعلته يطلق العنان لمخيلته لتحضره صورة الملك رفقة مدام دي مانتنون يجمعهما الرباط الأبدي بصلوات الأب ومباركته، بل ويذهب إلى أبعد حد ويسقط هاته الأجواء المليئة بالسعادة على نفسها إذ سيأتي دوره كذلك يوما ليقف مكان الملك رفقة فتاة أحلامه أدال ليبارك الرب زواجهما.

كما يتنبأ القبطان دي لاهوت بملاحقة الهنود الحمر لهم نتيجة لقتلهم وقوله: " ... **لكن قبيلته لن تدع دمه يهرق دون أن تأخذ بثأرها ولذا أصبح الخطر المحدق بنا أعظم مما كان** ... ". [تر]

فالقبطان يدرك جيدا أن هؤلاء الهنود لن يتركوا دماء هذين الشخصين وبخاصة إذا تعلق الأمر بقائدهم وولده وبذلك فإن سقوطهم على أيدي الهنود أقل ما يقال عنه سيكون شنيعا وعسيرا، وبالفعل إذ بعد يومين من ذلك الحادث قاموا بتعذيب صديق السيد دي لانو

1 - نفسه: ص 723.

2 - مي زيادة : رواية الحب في العذاب،م، س: ص 758.

3 - نفسه: ص 830.

ومعاونيه والذي كان وجهة هؤلاء اللاجئين لكلب المساعدة، وكأنها رسالة مقصودها من طرف الهنود بأن قصر سانت ماري يستهدف في المرة المقبلة.

وفي المقابل نجد استباقا واحدا فقط: " **... تسير وراءه امرأة بجانب قسيس جليل ويتبعها مئات من الرجال المسلحين (...) أخيرا وقف الجميع فأشار الجميع إلى تلك المرأة بأن تقترب من العمود فانطرحت على قدميه تتوسل إليه باكية وهو معرض عنها. ثم استدعى اثنين من رجاله وأمر بجرها رغما عنها (...) عند ذلك التفتت إلى جهة فرساي (...) الملك الخائن الذي تركها بعد أن أحبها (...) هي فرنسواز دي مونتبان** ". (لخ)

كان السارد يروي لنا الحالة النفسية المتأزمة للسجينين بين جدران الغرفة، محاطة بالحراس، تتملكهما الهموم والأفكار الموجعة وبخاصة أموري الذي عجز عن القيام بمهمته على أكمل وجه، ثم انتقل بنا فجأة إلى حدث متقدم شهد نهاية مدام مونتبان على يدي زوجها، إذ هيأ لها شعلة نار عظيمة بغرض إحراقها وهي حية يحطم غرورها بحسنها وجمالها وبهذا يكون قد ثأر لنفسه من العار الذي لحق به إزاء تصرفاتها اللامبالية وحتى تتذوق كأس المرارة التي تجرعها بسبب خيانتها وجفائها اتجاهه، ويتصور الراوي مدى المعاملة السيئة والمهينة التي تعرضت لها هذه المرأة على مرأى العامة والخاصة وبحضور الكاهن ليطهرها من خطاياها قبل إحراقها، فتتذكر الملك وتلك السنوات التي وهبته إياها، شبابها وأعز ما لديها وضحت بزوجها من أجله وبذلك خسرت كل شيء تملكه.

التواتر:

1 - **التواتر الانفرادي:** هو كل حدث وقع مرة واحدة، وتطرقت إليه الساردة مرة واحدة، كحادثة نجاة الملك على يد دي كاتينا عندما كان على وشك السقوط في حفرة، حيث كوفئ على شجاعته بجعله حارسا في القصر، كذلك زيارة الجندي الأمريكاني أموس لعائلة دي كاتينا، فقد كان أبوه صديقا حميما لوالد أمور وشريكا له في التجارة، وكان الغرض من زيارته لباريس هو أن يتعرف أكثر على

1 - مي زيادة : رواية الحب في العذاب، م، س: ص 761.

المدينة وعلى أهلها، وقد اكتفت الساردة بعرضه مرة واحدة دون التطرق إليه مرة أخرى. أضف إلى ذلك تعرض الحارسان الموكولة إليهما حراسة القصر للعم تيوفيل بالضرب والإهانة بعد أن سمعا الحوار الذي دار بينه وبين الملك: " **قال هذا وهجم الاثنان على ذلك الشيخ فدفعهما بقوة شديدة جدا كادت تعفر وجهيهما بالثرى، ولكنهما عادا فهجما عليه ثانية فقاومهما بشجاعة**."[1] (لخ)

فقد تناولت الساردة هذه الحادثة بالذكر مرة واحدة، ويتضح لنا من خلاله القوة البدنية التي يتحلى بها تيوفيل رغم تقدمه في السن، والتي مكنته من التصدي للحارسين إلى غير ذلك من الأحداث التي حكتها الساردة مرة واحدة بكل تفاصيلها.

2 - **التواتر التكراري:** من الأحداث التي وقعت مرة واحدة إلا أن الساردة تعرضت لها بالسرد مرات عديدة، حيث تذكر في المرة الأولى الحدث ملخصا ثم تعود له مرة أخرى وتكرره ذاكرة تفاصيله، ما جاء في قولها عن زيارة فرقة مكونة من عشرين جنديا لبيت تيوفيل دي كاتينا، إذ كررت هذا الحديث مع تغيير طفيف في الأسلوب ثلاث مرات، كذلك قضاء أموري خدمته العسكرية في كندا وعودته إلى فرنسا بالإجازة، تكرر هذا الحدث أربع مرات، إضافة إلى ذلك تكرر الساردة ذكر رغبة الملك في الانفصال نهائيا عن زوجته دي مونتبان ونفيها بعيدا عن القصر ليتمكن من الزواج من مدام مانتنون فالساردة تكرر هذه الأحداث لرغبة في نفسها، فهي تكرر حادثة زيارة "الدراجون الأزرق" لبيت تيوفيل حتى تتثبت في نفس القارئ الضمني أن الظلم الذي كان يقاسيه البروتستان غير مقتصر على جهة معينة في فرنسا دون الجهات الأخرى، وأن عائلة دي كانتنا غير مستثناة من ذلك حتى وإن كان أموري دي كاتينا يحتل مركزا مرموقا في بلاط الملك، كما تكرر الحديث عن أموري الذي قضى خدمته العسكرية بكندا، حتى تبين للقراء أن معرفته للأقاليم الانجليزية وبيوتها وشوارعها وأهلها مكانه من التعرف على بعض الأصدقاء ومن بينهم أموس الذي كان صديقا وفيا له ومعنيا له في مواجهة الصعاب.

1 - مي زيادة : رواية الحب في العذاب، م، س: ص 687.

3 - **التواتر المتشابه:** هو الحدث الذي يقع عدة مرات، إلا أن الساردة تتعرض له مرة واحدة، وهذا النوع من السرد يهدف إلى اختزال الزمن من خلال الإشارة السردية الواحدة التي تستوعب ما حدث مرات متكررة من ذلك قولها: " **وقد جرت العادة بأن يأتي إليه بعض المستولين في مثل تلك الساعة فيتصدق عليهم، واتفق أن جاءه عندئذ ثلاثة نفعهم بما تيسر** ". (لخ)

فالساردة توضح للقارئ من خلال هذا المقتطف، تعود الملك على التصدق على الفقراء والمحتاجين، إذ يتكرر هذا الفعل النبيل مرات عديدة، إلا أنه تم ذكره مرة واحدة.

كما تصف الساردة اعتياد دي كاتينا على رؤية الملك، إذ يتكرر هذا الحديث كل يوم تقريبا، ويتضح ذلك في قولها: " **اعتاد أن يرى الملك مرات عديدة كل يوم ولهذا لم يهتم كثيرا بهذه المقابلة**".(بر)

فالساردة تبين عدم اهتمام دي كاتينا بمقابلته الملك، لأنه اعتاد على مقابلته بحكم عمله في القصر، فهذا الحدث يتكرر مرات عدة وتتعرض له الساردة بالذكر مرة واحدة.

الفضاء:

الفضاء النصي:

التصميم الخارجي للكتاب:

" الحب في العذاب " رواية مأخوذة من المجموعة الكاملة لمؤلفات " مي زيادة " جمع وتحقيق "سلمى الحفار الكزبري" لذلك سنشير إليه في دراسة التصميم، يتعلق فقط بالصفحة التي كتب عليها عنوان الرواية موضوع الدراسة، لأننا سوف نقع في مغالطة لو ربطناها بمكونات المجموعة الكاملة للرواية الواحدة، وبذلك ستكون دراستنا مقتضبة وموجزة غير معمقة.

1 - مي زيادة : رواية الحب في العذاب،م، س: ص 684.

2 - م، س: ص 740.

لدى تصفحنا الرواية نجد صفحة بيضاء تلتها صفحة أخرى كتب في أعلاها اسم المترجمة بالخط نفسه الذي كتب به العنوان وبلون أسود سميك، ليتوسطهما بياض ويكتب أن الرواية معربة عن الانجليزية، للإشارة أنها مترجمة بخط أسود أقل سمكا، كما يتوسطه بياض أيضا، ليكتب الاسم الحقيقي لمؤلف الرواية وهو " آرثر كانون دويل "، ولكن بسمك متوسط يليه بياض على كافة الصفحة ليكتب في الأخير " الحب في العذاب " – مي زيادة ج م 42 – ".

ولعل ما يثير انتباه القارئ هو عدم الإشارة إلى عنوان الرواية الأصلي " اللاجئون " ولكن مع ذلك فإن العنوان الذي اختارته " مي " متضمنا في الرواية ومناسبا إلى حد ما المتن الروائي وهذا ما سيتضح لنا فيما بعد ثم تلي هذه الصفحة أخرى بيضاء لتأتي صفحة أخرى خصصتها " مي " للإهداء إلى والديها قدوتها في الحياة ولتشكرهما على كل ما قدماه لها من تحفيز مادي أو معنوي لاسيما والدها الذي كان بمثابة القارئ والموجه في كثير من رواياتها ليكتب في وسط الصفحة اسم " مي ".

والملاحظ أن كل صفحة مكتوبة تليها صفحة بيضاء، وهذا ما يتيح للقارئ أن يطلق العنان لخياله حول أحداث الرواية.

ولم تعرف " مي " داخل المتن الروائي بالمؤلف الأصلي كما فعلت في رواية " ابتسامات ودموع " عندما قدمت العنوان الأصلي للرواية " الحب الألماني " وأشارت إلى أن مؤلفها الأصلي هو " ماكس مولر " وسلطت الضوء على حياته والمجالات التي نبغ فيها من أدب وفكر وفلسفة.

كما عللت سبب ترجمتها الرواية وتصرفها في العنوان، لكن في رواية " الحب في العذاب " لا تتعرض لهذه الأمور السالفة الذكر.

التشكيل الطوبوغرافي:

تقع رواية " الحب في العذاب " في 110 صفحات، صورت أحدثا متتالية مرتبطة ببعضها البعض، وقد تميزت الكتابة في صفحاتها بأنها أفقية وبخط مضغوط يلائم التفاصيل السردية لأحداث الرواية.

اكتفت " مي زيادة " بفصل واحد في بداية الرواية تحت عنوان " الفصل الأول " بخط سميك أسود تحدثت فيه عن قصة حب جمعت ين أدال ودي كاتينا، هذا الأخير الذي يعد أحد حراس الملك المقربين وتتطور الأحداث ويعزل دي كاتينا من منصب ليضطر إلى مغادرة بلاده مع عائلته وصديقه خوفا من الاضطهاد بسبب ديانتهم لتبدأ سلسلة المخاطر والأهوال التي تعترض سبيلهم، لكن بقوة صبرهم وشجاعتهم يتمكنون من تذليل هذه الصعوبات، وبذلك تحيل " مي " القارئ أن هناك فصل ثان ولاسيما عندما تفصل في آخر الصفحة بقليل بخمس نجمات (❖❖❖❖❖) لتعرض بذلك النهاية السعيدة التي حظي أموري وأدال بإنجابهما الأول تكون سعادتهما قد اكتملت، وبهذا نصل إلى نهاية مغلقة دون أن يكون للقارئ دور في تصور هذه النهاية.

كما نجد فراغا بين الرسائل والمقاطع السردية والحوارية داخل المتن الروائي وعادة ما ينتهي هذا الحوار بثلاث نقاط قول الراوي: " ... **لكن والدتي كانت ملكة يا مولاي وأرى من الغريب أن تقوم مقامها هذه الـ** ... ". (لخ)

وبذلك فإن القارئ هو الذي يعمد إلى تتمة الحديث وفق معطيات سابقة فابن لويس الرابع عشر يحتقر مدام مانتنون لأنها لا تصلح إن تأخذ مكان والدته، فهي ليست من أشراف فرنسا، وبذلك توحي لنا إشارته إلى مدام مانتنون أنها امرأة عجوز، أرملة، مجرد خادمة في القصر... الخ.

أما اللون الأسود الذي نجده على الصفحة التي كتب عليها العنوان واسم " مي " فهو يدل على الحزن، الكآبة، السوداء والظلمة الذي عاشه كل من البطلين في تلك الأوقات الحرجة التي مرت بهم، كما يعكس لنا ذاتية الأديبة في نظرتها السوداوية للحياة لأنها عاشت وحيدة دون إخوة مما جعلها تنغلق على نفسها وتعيش في عزلة تامة.

عنوان الرواية:

عنوان الرواية " الحب في العذاب "، فنحن إذا أمام ثنائية الحب / العذاب، وتتجسد هذه الثنائية في أدب "مي" بشكل واضح فهي تجمع بين الضدين في عناوين كتبها من ذلك "

1 - مي زيادة : رواية الحب في العذاب، م، س: ص 732.

ابتسامات ودموع "، " بين المد والجزر "، " ظلمات وأشعة "، و" كلمات وإشارات "... وهي السمة المميزة لأسلوبها في الكتابة والتي جعلتها تنفرد بخاصية الثنائية الضدية فهي تمزج بين الأفراح والأحزان، الآلام والأحلام...

غير أن السؤال الذي يتبادر إلى أذهاننا هو: لماذا ربطت "مي" الحب بالعذاب " ؟

هذه نفس " مي الكئيبة " أينما توجد الحياة يوجد الموت وعندما يوجد الحب لابد من وجود الكره وهكذا فإن لكل شيء في قاموس مي ما يقابله أو يناقضه...

وهذا يتضح في روايتها – موضوع الدراسة – عندما تتحدث " مادام مانتون " عن حزنها لوقوع الملك مرة أخرى في أخطائه من مدام دي مونتبان " التي تجره إلى الهاوية. قولها: " **اكتئب لأني أراه سلك طريقا غير مستقيم وهو لا يرى ذلك، أحزن لأني أراه يهمل المملكة ويترك واجباته غير مبال بتتميمها (...) هذا هو موضوع حزني** ".[1] (لخ)

وكأن " مي زيادة " تتحدث على لسان مدام دي مانتون لتعبر عن شعور هذه الأخيرة بالكتابة لمصير الملك بين يدي هذه المرأة الأنانية والمتعجرفة وبذلك تعكس لنا تلك النفسية النزاعة للتشاؤم وكأن الظلام قد سلط على نفسيتها فحسب بل على قلبها أيضا، أضف إلى ذلك أن مدام دي مانتون " قد لازمها اللباس الأسود منذ رحيل زوجها لسنوات طويلة وهو ما يدل على تقديسها لحزنها، لتبقى آلامها دفينة بين أضلاعها لا تبد منها شيئا ولا تفصح لأحد بما يخالجها.

وهو ما يدل على أن " مي " قد اطلعت على عبارة " جبران " القائلة: " أقرب الناس إلى قلبي كئيب لا يعرف سبب كآبته ".[2] (بر)

وهي الصفة التي تنطبق عليها وتطبع أدبها وتبرر سبب توجهها لترجمة هذا النوع من الروايات، ضف إلى ذلك تأثرها بفكر جبران ومعروف عن هذا الأخير أنه يمتلك ثقافة عربية واسعة.

1 - مي زيادة : رواية الحب في العذاب،م، س: ص 724.

2 - عبد اللطيف شرارة: مي زيادة. ص 58.

ويمكن أن نرجح أن تصرف " مي " بالعناوين إنما يعود لإسقاط نفسي عن الحالة التي تعيشها "مي" ومزاجها الكئيب والعنوان منقسم إلى قسمين: " الحب " و" العذاب " فهي مكونة من مبتدأ وخبر، فالحب له معان عدة: ولع، هيام... الخ أما العذاب فيوحي بالمرارة، اليأس، الألم... الخ والرواية تحمل هذا الحب الذي عاشه كل من " دي كاتينا " و"أدال" أضف إلى ذلك شخصيات أخرى كحب الملك لمدام "مانتنون" من خلال اللقاءات المتكررة والرسائل التي كانت متبادلة بين الطرفين.

ويظهر لنا العذاب الذي ألم بمدام دي مونتبان نتيجة تخلي الملك عنها والمشاكل التي واجهتها من قبل زوجها، ومتاعب أدال وأموري وهروبهما من فرنسا وزاد من حزنهما موت والد أدال ورميه في البحر، فقد كان له أثرا كبيرا على الجميع ليأتي بذلك عذاب ومعاناة الزوجين وابتعادهما عن بعضهما ومما زاد الأمر صعوبة هو أسر الهنود لأدال لتكون زوجة قائد الهنود، غير أن أموري يفضل اللحاق بزوجته ليلقيا بذلك مصيرهما معا، كما إن المعارك التي دارت رحاها بين أهل القصر والهنود قد ولدت مشاعر الرعب واليأس ولاسيما بمحاصرة الهنود للقصر وقتلهم لمعظم الرجال المدافعين عنه وبذلك نرى أن العنوان الذي اختارته " مي " قد كان متضمنا لأحادث الرواية، حيث صورت فيه الأديبة الجانب المضيء لحياة البطلين ومختلف الشخصيات الأخرى وعكست الجانب المظلم الذي حل بهما من مخاطر وظروف قاسية واجهتهم.

ومع ذلك فهذا لا يمنعنا من الوقوف عند العنوان الأصلي للرواية وهو "اللاجئون" The refugees" ... والذي أشارت إليه " سلمى الحفار الكزبري " في مقدمتها للمؤلفات الكاملة لمي، رغم أن مي لم تعمد إلى ذكره، كما فعلت في رواية " ابتسامات ودموع "، إذ جعلت من العنوانين مقابلين لبعضهما على الصفحة.

فاللاجئون تحمل دلالات عدة: هروب، ضياع، فرار... كما توحي بالحزن، الخيبة، اليأس، الموت، ... اللاجئون: تصور لنا معاناة كل من عائلة " دي كاتينا " ورفاقه بخروجهم من فرنسا قصد الهروب من الخطر الذي يحيط بهم، لاسيما وأنها يدينون بديانة بروتستانتية، خوفا من تصفيتهم وزجهم في السجن كمجرمين، ولأنهم لجأوا إلى الهروب فقد عانوا الكثير

من الأخطار سواء وهم على ظهر السفينة أو بتنقلهم عبر الغابة دون معرفتهم بمسالكها ليصل بهم المقام إلى قصر " سانت ماري " حيث ظنوا أن عذابهم ومتاعبهم قد انتهت لتبدأ تلك المعارك الشرسة مع الهنود وتوقع بالعديد من الضحايا وكان من بينهم عائلة " سيد دي لانو " ليبقى وحيدا يعيش على ذكرى عائلته.

الفضاء الجغرافي:

يتعدد المكان في رواية " الحب في العذاب " ويتنوع، وهو مجرد إطار للأحداث والشخصيات، إنما هو عنصر فاعل في هذه الأحداث وفي هذه الشخصيات، ويمكننا تحديد نوع هذه الأمكنة في الرواية من ملاحظة واحدة يمكن أن نطرحها ألا وهي أن المكان ينقسم إلى: مكان خارجي وآخر داخلي، فالأول: يتمثل في الغابة، الشارع، البحر... أما الثاني: فيتمثل في: القصر، الكنيسة، الغرفة. وغيرها من الأمكنة التي حاولنا الإلمام بها جميعا للتعرف عليها، حيث ارتبطت باتساع الأرجاء، والتحرر والتفتح تارة، ونقصد بذلك الأمكنة الخارجية، وبالانغلاق تارة أخرى، ونقصد بذلك الأمكنة الداخلية.

وقد قامت مي زيادة من خلال ترجمتها للرواية بالتمثيل للمكان، حيث صورت الأمكنة خاصة المنغلقة منها تصويرا دقيقا، كما صورت الموقع بعناية شافية للحدث، فإذا مكانه ليس مجرد خلفية، إنما يسير وفق تسلسل الأحداث وأفعال الشخوص فيه، فأصبح بالنسبة للقارئ مكانا مألوفا مرسوما وفق مخطط منطقي بذهنه. قبل قراءته وتتبعه خاصة لقصر الملك، فالساردة تصف موقعه بالتفصيل فتتمثل في ذهن القارئ صورته، وذلك في قولها: " **فنظر أموس إلى ذلك القصر العظيم الشاهق البناء، الناصع البياض تكتنفه الجنائن الغناء، وتحف به النوافير ذات الخرير الشجي، وظل أمام هذا المنظر مفتوح العينين والفم** ".[1] (الخ)

وللمكان تأثير في شخصيات الرواية، فقد تحول إعجاب أموس بالقصر إلى حب وتقدير لصاحب القصر وتفانى في خدمته، إذ قدم أموس رفقة صديقه دي كاتينا العديد من التضحيات في سبيل مساعدة الملك ورضاه عنه.

1 - مي زيادة : رواية الحب في العذاب، ص 703.

وقد استطاعت مي زيادة من خلال ترجمتها لرواية " الحب في العذاب " أن تترك لمكانها الفرصة للتعبير عن الأحداث، فهو يتلون بلون الحدث ويبعث على تأويل الحدث قبل وقوعه، فالمكان المنغلق يؤثر مباشرة في نفسية الشخصية البطلة أو غيرها من شخصيات الرواية، وبالتالي فهي في صراع منشود مع الحزن والإحباط المعنوي واليأس والعكس تماما إذا مارس هذا الحدث دوره مع الشخصيات في مكان منفتح متحرر كانت أحاسيس الشخصية تغمرها السعادة والأمل في تحقيق الهدف والخروج من هذا الجو الباعث على الموت والاختناق، وتجدر الإشارة إلى أن الموت كان نهاية واحدة من جملة ثلاثة أشخاص كانوا داخل الكوخ الذي احتجزوا فيه، وهي مدام دي لانو، بينما كان الشخصان الوحيدان اللذان أفلتا من هذا المصير وتمكنا من الخروج من الكوخ – المكان المنغلق – الكوخ – في نفسية الأشخاص تشاؤم وحزن واكتئاب، حيث تقول: " أدخلهم الهنود إلى كوخ صغير عاري الأرض والجدران، وتركوهم هناك وحدهم وخرجوا، فقالت مادام دي لانو: " **وضعونا هنا وذهبوا يناقشون كبار قوادهم ماذا عساهم أن يفعلوا بنا** ". [1] (لخ)

فمادام الكوخ كالسجن يرمز إلى عالم يختلف عن عالم الحرية، في حين أن مي امرأة طليقة تجد الأبواب مفتوحة دائما لتنطلق في رحاب الحرية، كما يرمز للموت الذي هو بالنسبة لها الرجاء والمخلص، والشوق الدائم عندما، وهو مقدس لديها أيضا، كذلك هو الشأن بالنسبة للشخصيات الثلاثة المحتجزة في ذلك الكوخ المنغلق، إلا أن مي زيادة أرادت أن تعبر عن معاناتهم، إذ طال صبرهم أمام الآلام والأحزان.

ملاحظات حول الترجمة:

حاولت مي زيادة في ترجمة رواية " الحب في العذاب " عن الإنجليزية للكاتب آرثر كونان دويل ، أن تتصرف في العنوان أولا : فالعنوان في الأصل الإنجليزي" اللاجئون The Refugees " ، ثم إعادة إنتاج المعنى السياقي الدقيق للنص (المصدر) ضمن قيود البنى

1 - مي زيادة : رواية الحب في العذاب، م، س: ص 848.

القواعدية للغة (الهدف).مع مرونة واهتمام بالقيم الجمالية في النص الأصلي . مع مراعاة روح النصوص المنقولة وهذا هو المطلوب في الترجمة .

وكذلك الاهتمام بالأفكار والصور المستمدة من البيئة أكثر من الاهتمام بالتعبيرات اللغوية الكلاسيكية التي تمسك بها أدباء عصر مي زيادة في المشرق العربي.

أما لغتها فهي اللغة الفصيحة المعاصرة، وهي تمتاز بفصاحة ألفاظها والطول النسبي لجملها، وتكرار بعض الألفاظ والعبارات، وتوقد العاطفة، وبخاصة في مواقف العلاقات الإنسانية النبيلة .

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

خاتمة

لقد جاءت ترجمات مي زيادة للروايات الفرنسية والإنجليزية والألمانية في إطار مثاقفة قام بها جيل الرواد الذين أسسوا لنهضة شاملة في مختلف مجالات المعرفة الإنسانية ، من أمثال حافظ إبراهيم مترجم" البؤساء" لفيكتور هوجوVictor Hugo ، و رفاعة الطهطاوي الذي نقل" مغارات تليماك " ، " لفنلون" Fenelon و سماها "مواقع الأفلاك في وقائع تيلماك" وترجم نجيب حداد الذي إلى العربية مأساة وليام شكسبير William Shakespeare "روميو و جولييت"Roméo et Juliette ، و نقل إلينا مصطفى لطفي المنفلوطي رواية " ماجد و لين " أو تحت ظلال الزيزفون للكاتب الفرنسي ألفونس كار Alphonse Karr ... من مصادرها ومظانها في لغة جميلة وأسلوب أنيق، مع عدم الإصرار على حرفية النصوص المترجمة .

وهذا النوع من الترجمة يسمى النقل بتصرف Paraphrase و معنى ذلك؛ الترجمة بتصرف حيث يتصرف المترجم في الألفاظ ولا يتبعها بالصرامة التي يتبع معناه، و هنا لا يحول المترجم نظره عن المؤلف بحيث يتم ترجمة المعانى لا الألفاظ.

ومن هذا المنطلق كانت مي زيادة تخرج فى أحيان كثيرة عن الأصل فتلجأ إلى الاستطراد والتطويل والحذف والإضافة والتحوير والاستبدال وفقا لموقفها من الأحداث ورأيها في أحوال الحياة والبشر، أو رغبة في إظهار مقدرتها التعبيرية الفائقة.

وإن كانت مي زيادة لم تشذ عما كان معروفا آنذاك فى كثير من الترجمات القصصية، وإن تميزت لغتها بالأناقة والقوة والجمال.

وانطلاقا من التصرف في العنوان ففي النسخة الألمانية من رواية ماكس مولر " الحب الألماني Deuche libe " غيرت مي زيادة العنوان إلى " ابتسامات ودموع " وهذا العنوان لا وجود له فى الأصل الألماني كما هو واضح. وإن لم يكن ترجمة دقيقة تماما له حسبما يمكن أن يلاحظ القارئ من المقابلة بين الأصل والصدى. ذلك أنه ليس فى النص الألماني أى

إشارة للإبتسامات والدموع التى ذكرتها المترجمة . وإن كان من المعروف في تقاليد الروايات الرومانسية أن فيها ابتسامات ودموع ترتبط أساسا بالفراق أو اللقاء.

وكذلك فعلت مي زيادة في رواية آرثر كونان دويل Arthur Conan Doyle " اللاجئون The Refugees " حيث ترجمتها عن الانجليزية بعنوان " الحب في العذاب" .

هذا في الشكل الخارجي للروايات أما في المضمون فهناك تحوير وإعادة تشكيل وتقديم وتأخير، مع تقديم بعض الجزئيات أو تأخيرها عن موضعها، وقد تحوّر بعض المعانى، وقد تكتفى بالتعبير عن الفكرة تعبيرا مقاربا، بل قد تعبر عنه تعبيرا مباعدا ليس فيه من الأصل إلا عبق طفيف. تذكر خلاصة الحدث على وجه الإجمال، ثم تشرع فى صياغة ذلك عربيًّا بأسلوب يضع نصب عينيها جمال العبارة قبل دقتها. وقد تلجأ الى التحوير أو اختصار. وبالإضافة إلى ذلك أن هناك عبارات كثيرة قد اختفت من نص مي زيادة.

وقد تصل فصلين في فصل لكنها في نصوصها المترجمة لا يتم إضافة أحداث ليست في الأصل كما هو الحال عند المنفلوطي في ماجدولين وفي غيرها من الروايات التي ترجمها.

أما في وصف المناظرفهي كما تراه مي زيادة لا كما يراه الكاتب الأصلي ، كما أن تركيب الكلام هو صدى للبيئة الاجتماعية العربية التي عاشت فيها مي زيادة . وتأثيرات ملامح الثقافة العربية على الروايات المترجمة واضحة أيضا.

التدخل أثناء السرد بالتعليق على ما يحدث أو إظهار عواطف الشفقة أو السعادة تجاه الأبطال، أو تحور معنى من المعاني دون أن تفسد الهدف الأسمى الذي يريده الكاتب أو يخرج عن متطلباته.

تقول في مقدمة ترجمتها لرواية ابتسامات ودموع "ستحب هذا الكتاب سواءٌ أكنت معلمًا أو متعلمًا، فيلسوفًا أو شاعرًا، سياسيًّا أوتاجرًا، سعيدًا أو شقيًّا، كبيرًا أو صغيرًا . ستحيا فيه وبه كما حييت . ستنمو به وتتوحد وإياه حينًا فينتزعك من ميدان المزاحمة

والمنافسة والحقد والتهكم والحسد والإجهاد.ستتوحد وإياه مستدعيًا ماضيك، أو مفكرًا في حاضرك، أو مترقبًا مستقبلك .أو هو يمثل لك فصولًا من ماضيك وحاضرك ومستقبلك جميعًا في آن واحد، كائنًا عمرك ما كان، لأن العواطف لا تفنى والقلب لا تدركه الشيخوخة .بل يسير جامعًا من يأسه وآلامه وانتصاره اندحاره خبرةً وقوة توصلانه إلى سبل جديدة ومعارف مطلوبة .وحسبه أن ينبه فيك الذكريات الحلوة المرة من مباغتات الحب والحياة والموت والابتسامات والدموع، وهي إرث بني الإنسان أجمعين"[1] (لخ).

يتداخل في أسلوب مي زيادة المتعلق بالترجمة الشعر والنثر،فهي تنثر بعض العبارات الروائية في أسلوب شعري وعبارات متناسقة. وقد أتقنت الأديبة إضفاء الحركة على عناصر الطبيعة بفضل ما احتارته من أفعال وألفاظ جعلت من الجماد نشاطا وحيوية .

الدقة في الوصف المناسب للمقام والتركيز على بعض التفاصيل وخاصة ما يتعلق بالمواقف العاطفية، ووصف الطبيعة، فقد تكون صدى الذات أكثر من تكون نقل حرفي أمين.

امتازت لغة الأديبة بالسلاسة وبانتقاء الألفاظ فيتناسب اللفظ الذي وقع الإختيار عليه الموضوع المطروح أو حالة الأديبة النفسية ورهافة الحس لديها وعمق تعاطفها مع كل الذين وجب التحسيس بمعاناتهم. ولغة مي زيادة في نصوصها المترجمة لغة شاعرية لا تقل جمالا عن النص المصدر الأدبي ، وتجتمع في أسلوبها رشاقة اللفظ ، وبساطة التركيب ،نظرا لطبيعة نصوصها المختارة التي تغلب عليها الرومانسية والجوانب الشعرية الإيحائية.

في خطاب مي زيادة المتعلق بالترجمة طموح كبير للرقي بالفكر والمعرفة والوعي ، وفيه اتساق مع رؤيتها وقناعاتها.

1- مي زيادة: ابتسامات ودموع ، م، س: ص13.

يغلب على ترجمة مي زيادة أن تكون ترجمة تواصلية، وبخاصة من اللغة الفرنسية التي كتبت بها أيضا ،إلا أنها تميل إلى الترجمة بتصرف أو الترجمة الحرة أحيانا، كما يتبين من ترجمتها عن الألمانية لكتاب (ابتسامات ودموع)

وأخيرا تميزت مي بالشجاعة في الإعراب عن مواقفها بحرية .ساعدها في ذلك كونها مسيحية لبنانية .وتفوقت بجرأتها وبرفضها للتقاليد السائدة على زميلاتها المصريات من أمثال الرائدة "باحثة البادية "ملك حفنى ناصف، باستثناء ما كانت قد قامت به هدى شعراوى رائدة حركة نهضة المرأة في مصر وفى العالم العربي في العقد الثاني من القرن العشرين وقادت مي زيادة مواقفها وكتاباتها ومجمل نشاطها إلى أن تصبح موضع الاهتمام الذي لقيته في مصر على امتداد حياتها، وتؤكد رسائل جبران إلى مي أنها كانت تستحق ذلك الاهتمام بها كامرأة نهضوية وكأديبة مميزة واسعة الثقافة .فهى كانت مبدعة فى أدبها، وفى نقدها الأدبي والاجتماعي .وكانت، في الوقت ذاته، رائدة كبيرة فى تحقيق نهضة المرأة وفى تحريرها من القيود والتقاليد التي كبّلتها على امتداد قرون.

لقد حاولت في هذه الرسالة الإمساك بالمفاصل المؤسسة لجماليات الترجمة عند مي زيادة ،ورصد أهم خصائصها فإن أخطات فمن نفسي ومن الشيطان وإن أصبت فمن الله .

ملاحق

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

ملحق رقم 01

التعريف بأسماء كتاب الروايات التي ترجمتها مي زيادة.

1. **ماكس مولر (1823 – 1900)** [لخ]

فريدريك (ماكس مولر Friedrich Max Muller) مستشرق وعالم لغوي ألماني، عُرف في انكلترا – حيث أمضى معظم سنوات حياته – وعرف عالميا بهذا الاسم. وهو مؤسس فرع البحوث السنسكريتية في جامعة أكسفورد ومؤسس علم الأديان المقارن فيها أيضا. ولد في مدينة ديسار Dessau وتوفي في أكسوفر. وهو ابن الشاعر المعروف فيلهلم مولر Wilhelm الذي لحّن فرانتس شوبرت بعض قصائده. تلقى تعليمه في " مدرسة نيكولاي Nikolai Schule " في لايبزيغ Leipzig، ثم درس في جامعتها الأدب والفلسفة، وأبدى في الوقت نفسه اهتماما باللغات الشرقية، فتعلم العربية والسنسكريتية ثم درسهما، ونشر في أثناء دراسته ترجمة عن السنسكريتية لمجموعة حكايات الحكمة "هيتو بادشا" Hitopadesa " المقتبسة من كتاب " بنجاتنترا أو الأسفار الخمسة Pancatantra "ت. (1844) ولما عرف إلى أين يقوده شغفه العلمي انتقل إلى برلين؛ ثم إلى باريس عام 1845؛ ثم إلى لندن لمتابعة بحوثه في مركز الدراسات السنسكريتية حينذاك بحكم تبعية الهند للتاج البريطاني. وبالتعاون مع شركة الهند الشرقية East India Company نشر كتاب الهندوس المقدس "ريغفيدا " (ر. فيدا Rigveda) مع تفسيره والتعليق عليه في ستة مجلدات، استغرق العمل فيها ربع قرن (1849 -1874)، كما نشر عام 1877 طبعة للنص الأصلي من دون تعليق. وكان في عام 1969 قد ترجم ونشر " أناشيد البراهمانية المقدسة – Rig Veda – Sanhità " بعد أن أقنع الشركة بضرورة دراسة النصوص السنسكريتية القديمة بهدف معرفة تطور الأديان الهندية؛ خطوة أولى في بحوث علم الأديان المقارن.

عمل ماكس مولر منذ عام 1850 محاضرا في جامعة أكسفورد في ميدان تاريخ الأدب وعلم اللغة المقارن، وصار عام 1851 عضو شرف في الجامعة، ثم صار عام 1854

[لخ] http://www.arab.ency.com/index.php?module=pnEncyclopedia&func=display_term&id=-14507. منتدى كذا ميزا ،قسم: الشخصيات التاريخية تاريخ المعاينة الأحد 2 سبتمبر 2012، في الساعة 14:59.

أستاذ كرسي اللغات والآداب الحديثة، وعضو مجلس إدارة مكتبة بودلي Bodleian Library، حيث عمل بين عامي 1865 -1867 أمين قسم الدراسات الاستشراقية. وفي عام 1868 أوجدت جامعة أكسوفرد كرسيا خاصا لعلم الأديان المقارن، وكان ماكس مولر أول من شغله.

وفي خضم انهماك مولر في الدراسات اللغوية والدينية المقارنة، كان لابد من أن يولي اهتماما خاصا بالأساطير، وتعد مقالاته على هذا الصعيد أكثرها إغراءا بالقراءة، فقد وجدها بالتحليل شكلا من أشكالا الوعي بالظواهر الطبيعية، أو نوعا من العلم البدائي في سياق تطور البشرية ثقافيا. كما كان قريبا من أفكار تشارلز داروين فيما يتعلق بتطور الثقافات، وهو يرى أن الآلهة في البداية قد دخلت ميدان الفعل والتأثير في البشر مفهومات مجردة، تبادل معها الإنسان الأفكار أو عبر عن رأيه أمامها، لكنها لم تشخص إلا لاحقا. وهكذا ظهر لـ " الإله – الأب " الهندي – الجرماني أسماء مختلفة: زيوس Zeus، جوبيتر Jupiter، دياوس بيتا Dyaus Pita. إلا أنه من الممكن الرجوع بهذه التسميات كلها إلى كلمة (دياوس) التي تعني "التجلي" أو "الإشعاع"؛ وهي تؤدي إلى: ديفا Deva، ديوس Deus ، وذيوس Theos بوصفها مصطلحات تشير إلى الإله والى الاسم المحدد: زيوس Zeus وجوبيتر Jupiter بمعنى (Deus-pater) أي "الإله – الأب"، وقد كان لهذا التصور تأثيره في فلسفة نيتشه لاحقا. إن استكشاف مولر عالم الأساطير أدى إلى تعمقه في علم الأديان المقارن الذي أثمر بداية من عام 1875 نحو خمسين مجلدا جمعها بعنوان " كتب الشرق المقدسة The Sacred Books of the East "، خارج نطاق الديانات السماوية الثلاث. وفي سنواته الأخيرة كتب مولر في الفلسفة الهندية وحفّز على البحث عن مخطوطات ونقوش شرقية، وكان من نتائج ذلك في حينه اكتشاف بعض الكتابات البوذية الهندية مدونة في اليابان.

يعد ماكس مولر في مؤلفاته وترجماته وشروحاته ، المستشرق الأكثر أهمية في أواخر القرن التاسع عشر، علما أن بحوثه قد أثارت خلافات متنوعة ومتباينة على الصعيد القومي والكنسي، لكنها مازالت محتفظة بريادتها العلمية حتى اليوم.

2. برادا (1871 – 1938)

ولدت " برادا "Henriette Consuela Sansom Brada في باريس هي ابنة أحد الأثرياء البريطانيين المغتربين Charles Sansom، قضت معظم طفولتها في مدرسة داخلية للبنات الواقعة بالقرب من قوس النصر في باريس. وجدت نفسها دون دخل بعد وفاة والدها الذي أنجبها خارج إطار الزواج، حيث لم تنل نصيبها من تركة أبيها التي تقاسمها إخوتها الشرعيون. تزوجت سنة 1868، بكونتيس ايطالي هو: Efisio Quigini Puliga، كان مستشارا بالقنصلية الايطالية بباريس وكان يكبرها بعشرين سنة. توفي في عام 1876 بعد صراع طويل مع المرض.

ولتوفير التعليم لطفليها الاثنين، بدأت تكتب مقالات صحفية وقصص قصيرة في صحف يومية ومجلات دورية مثل: Journal des débats, Le Figaro, La Revue de Paris تحت اسم مستعار "Brada" وهو اختصار لاسم Bradamente.

نشرت بعد ذلك قصصا قصيرة وروايات شهدت إقبالا عليها بالمكتبات ونالت بها عدة جوائز من طرف الأكاديمية الفرنسية. استمرت في الكتابة حتى سن 80 عاما. عاشت حياة بسيطة متنقلة بين باريس موطنها وايطاليا موطن زوجها المتوفى.

كان نجاح رواياتها تغذية معرفتها بالوسط الأرستقراطي الراقي أولا في باريس من خلال احتكاكها بوالدها وعواصم أوروبية من خلال احتكاكها بوالدها وعواصم أوروبية من خلال أسفارها رفقة زوجها الدبلوماسي.

استحسن قراؤها المعاصرون العفوية والنظارة والأناقة والتميز التي كانت تطبع كتاباتها.

حاولت أيضا أنواعا مختلفة. حيث كان كتابها الأول باللغة الانجليزية، الذي نشر في لندن في عام 1873، دراسة لمراسلي ومعاصري Madame de Sévigné.

كما نشرت ملاحظات حول تراجع الارستقراطية وتحرير المرأة، في Notes sur Londres في عام 1895.

نشرت في مرحلة نضجها كتابين تناولت فيهما ذكريات. الأول باللغة الانجليزية والثاني باللغة الفرنسية. في الأول، الذي نشر في عام 1899 تحت عنوان " والدي وأنا " سردت فيه طفولتها وخطواتها الأولى في المجتمع الراقي البريطاني التقارب الكبير مع والدها. أما الثاني، الذي نشر في عام 1921 تحت عنوان " إمبراطورية " سردت فيه ذكرياتها في الداخلية إلى جانب طرائف أخرى وزياراتها لأرملة الكاتب الكبير Balzac. (لخ)

Brada

Un article de Wikipédia, l'encyclopédie libre.

Aller à : **Navigation, rechercher**

Consuela Sansom Henrietta, comtesse de Quigini Puliga, dite **Brada,** née le **24 avril 1847** à **paris** ou elle est morte le **5 août 1938,** est une femme de lettres et romancière française.

Biographie

Fille d'un riche expatrié britannique, Charles Sansom, elle passe la majeure partie de son enfance dans une pension pour demoiselles située près de l'**Arc de Triomphe** à Paris. Etant née hors mariage, elle se retrouve sans ressources à la mort de son père, dont l'héritage est partagé par ses enfants légitimes. Elle épouse en 1868 un comte italien de vingt ans son ainé, Efisio Quigini Puliga, conseiller de la Légation d'Italie à Paris, qui meurt en 1876 des suites d'une longue maladie.Pour subvenir à l'éducation de ses deux jeunes enfants, elle commence alors à écrire des chroniques et des nouvelles sous le pseudonyme de Bradamente, abrégée par la suite en Brada, qui sont publiées dans le **Journal des débats, Le Figaro,** la **Revue de Paris** ainsi que dans plusieurs autres périodiques. Ses romans et nouvelles, qui paraissent bientôt en librairie, connaissent un large succès et sont récompensés à plusieurs reprises par l'**Académie française.** Elle continue ainsi à écrire jusqu'à l'âge de plus de 80 ans, menant à Paris une vie simple entrecoupée de séjours en Italie.

Le succès de ses romans, nourris par la connaissance des milieux aristocratiques qu'elle avait acquise d'abord à Paris et à **Londres,** ou elle avait vécu avec son père,

---

1- http://fr.wikipedia.org/wiki/Brada

puis à **Berlin,** ou elle avait suivi son mari dans sa carrière diplomatique, reposait en large partie sur des « intrigues de la haute société cosmopolite » ou étaient dépeints des « passions et vices supremement aristocratiques ».

Souvent comparée à **Gyp,** elle était appréciée par ese lecteurs contemporains pour « sa spontanéité et sa fraicheur » comme pour « son élégance et sa distinction ».

Elle s'essaya aussi dans des genres différents. Son tout premier livre, écrit en anglais et publié à Londres en 1873, était une étude sur les correspondants et les contemporains de **Madame de Sévigné.** Ses remarques sur le déclin de l'aristocratie et sur l'émancipation des femmes, parues dans ses Notes sur Londres en 1895, attirèrent l'attention de **Henry James.** Elle publia encore dans sa maturité deux livres de souvenirs, l'un en anglais, l'autre en français. Dans le premier, paru en 1899 sous le titre My Father and I (Mon père et moi), elle évoquait sa petite enfance ainsi que ses premiers pas dans la haute société britannique en compagnie de son père, auquel elle se sentait liée par une grande complicité. Dans le second, intitulé Souvenirs d'une petite Second Empire et paru en 1921, elle racontait ses souvenirs de pension et, parmi nombre d'autres anecdotes, les visites qu'elle faisait à la veuve de **Balzac.**

Publications

Chroniques, romans et nouvelles

- Leurs Excellences, 1878.
- Mylord et mylady, 1884.
- Compromise, 1889.
- L'Irrémédiable, 1891.
- A la dérive, 1893.
- Notes sur Londres, 1895.
- Jeunes Madames, préface d'**Anatole France,** 1895.
- Joug d'amour, 1895.
- Les Epouseurs, 1896.
- Lettres d'une amoureuse, 1897 **Texte en ligne**.
- L'Ombre, 1898.
- Petits et grands, 1898.
- Une impasse, 1899.

- Comme les autres, 1902.
- Retour du flot, 1903.
- Isolée, 1904.
- Les Beaux jours de Flavien, 1905.
- Ninette et sa grand'mère, 1906 **Texte en ligne.**
- Disparu, 1906.
- Les Amantes, 1907.
- Malgré l'amour, 1907.
- L'Ame libre, 1908.
- La Brèche, 1909 **Texte en ligne.**
- Monsieur Carotte. La Petite bergère. Le Bal des pantins, 1910.
- Madame d'Epone, 1922.
- Après la tourmente, 1926.
- Cœur solitaire, 1928.
- La Maison de la peur, 1930.
- Prise au piège, 1937.

Varia

- **(en) Madame de Sévigné,** her correspondents and contemporaries, 2 vol, 1873.
- **(en)** My Father and I. A book for daughters, 1899.
- Souvenirs d'une petite Second Empire, 1921.

Scénarios

- Le Coup de feu, Pathé frères, 1911.
- Le Geste qui accuse, Pathé frères, 1913.

Notes et références

Date de naissance indiquée dans son dossier de la Légion d'honneur, ou elle porte le prénom de Marie sous lequel elle était parfois connue. **Base.**

Léonore : QUIGINI – PULIGA DE (archive). Site consulté le 25.10.2009.

1. Le Figaro, 6 août 1938, p 2, col. 5.

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

2. Il s'agit de la pension Beaujon, ou **César Franck** enseignait la musique. – Edward Blakeman, Taffanel : Genius of the Flute, New York : Oxford University Press, 2005, p 50.
3. Né à Turin le 2 avril 1827 et mort à Saint – German – en – Laye le 12 juillet 1876. – La Formazione della diplomazia nazionale (1861-1915). Repertorio bio – bibliografico dei funzionari del Ministero degli Affari Esteri, Università degli Studi di Lecce, Dipartimento di scienze storiche e sociali, Roma : Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, 1987, p 605.
4. Dont La Vie parisienne et L'Illustration ou elle contribua aussi des articles sous la pseudonyme de Mosca. – Georges d'Heilly, Dictionnaire des pseudonymes, paris : Rouquette, 1868, p 54.
5. Eléments biographiques d'après Madame M. S. Van de Velde, French Fiction of To – day, Vol. II. London : Rischler, 1891, p 174 – 176.
6. Marc Angenot, « Des Romans pour les femmes : un secteur du discours social en 1889 » in Etudes littéraires, vol 16, n° 3, 1983, p 334.
7. Journal des débats politiques et littéraires, 6 août 1938, p 2, col 7.
8. Henry James, The Awkward Age, Oxford : Oxford University Press, 1999. Introduction par Vivien Jones, p. xiii-xiii.
9. Comptes rendus dans The Literary World, Vol. XXXI, Boston : E. H. Hames & Co, Jan – Dec. 1900, p 54-55 et The New York Times, 15 April 1900.
10. Paul Jarry, Le Dernier Logis de Balzac, Paris, S. Kra, 1924, p 61. (1)

1- تاريخ المعاينة le 1er septembre 2012 à 1041. http://fr.wikipedia.org/wiki/Brada

3. آرثر كونان دويل (1859 –1930) [لخ]

مؤلف رواية " اللاجئون " المترجمة بقلم (مي زيادة) تحت عنوان " الحب في العذاب "**آرثر كونان دويل.**

السير آرثر كونان دويل (22 مايو 1859 – 7 يوليو 1930) أديب وطبيب بريطاني هو مبتدع شخصية شارلوك هولمز الخيالية. ولد (دويل) في 22 مايو من عام 1859 بإدنبرة – اسكتلندا ، لعائلة ليست بغنية. درس الطب في جامعة إدنبرة وتأثر كثيرا بشخصية أستاذه (جوزيف بل) الذي كان يتمتع بقدرة غير عادية على الاستنتاج. ثم انتقل للعيش في لندن حيث أقام له عيادة هناك. لكن للأسف لم تنجح.

وبعد ثمان سنوات من العمل في الطب فكر آرثر بكتابة قصة وفعلا قام بكتابة أول قصة له بعنوان "الغرفة ذات اللون القرمزي" ولاقت ترحيبا من قبل الناس مما شجعته على طرح قصة أخرى.

عاش دويل حياة صراع مع شخصيته المبتكرة شارلوك هولمز فهو يعتقد إنها قد حازت على شهره أكثر منه شخصيا ولذا أراد قتلها وفعلا حصل ذلك بالفعل حيث قتلها في روايته الشهيرة (قضية شارلوك هولمز) إلا أنه لاقى اعتراضات من قبل جمهوره ومحبيه وقام بحركة مذهلة ورائعة حيث أعاد الشخصية للحياة.

عاش دويل حياة متغيرة مليئة بالمغامرات وكان مؤرخا ، صياد حيتان، رياضيا ومراسلا حربيا. قام بإنقاذ رجلين من الموت شنقا عندما أثبت براءتهما باستخدام نفس الأساليب التي اتبعها في رواياته ومنحته الملكة فكتوريا درجة الفارس (بالانجليزية: Knight) والتي تمنحه لقب (سير Sir) عام 1902 لأعماله الجليلة في بناء مستشفى ميداني في جنوب إفريقيا أثناء حرب البوير الثانية.

توفي السير آرثر كونان دويل عام 1930.

نبذة عن حياته:

آرثر كونان طبيب وروائي و كاتب قصص بوليسية بريطاني،ولد في مدينة ادنبرة، و درس الطب في جامعتها ، مارس مهنة الطب مدة ثماني سنوات،ثم بدا بكتابة القصص الصغيرة للمجلات بهدف زيادة دخله ظهرت أولى قصصه الثماني و الستين:

1 - " دراسة في اللون القرمزي" سنة 1997 ، وفيها يبرز رجل التحري ذو البصيرة الحادة.
2 - "كلب عائلة باسكرفيل" سنة 1902.
3 - "وادي الخوف" سنة 1890.

كما أن مقدرته الأدبية الفذة جلبت شهرة مماثلة لرواياته التاريخية الرومانسية مثل:

1 - "ميكا كلارك" سنة 1888.
2 - "الشركة البيضاء" سنة 1980.

1- http://ar.wikipedia.org/wiki/
تاريخ المعاينة Le 1er septembre 2012 à 18h57

3 - "السير نيجيل" سنة 1906.

التحق دويل بمستشفى ميداني في جنوب إفريقيا خلال حرب البوير (1899 -1902) ولدى عودته إلى انكلترا، انعم عليه بلقب فارس.

و بعد مقتل ابنه الأكبر في الحرب العالمية الأولى، و خلال السنوات الأخيرة من حياته، أصبح دويل من القائلين بمخاطبة

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

ملحق رقم 02

رصد ببليوغرافي بما ألف من كتب عن مي زيادة أو تناول أدبها.

1 - ألفت كمال الروبي: **بلاغة التوصيل وتأسيس النوع** ، سلسلة كتابات نقدية عدد 112، الهيئة العامة لقصور الثقافة ، القاهرة، يوليو 2001.

2 - أنور الجندي: **من أعلام الفكر والأدب**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، (د، ت).

3 - بيدس إميل خليل: **من وحي جبران خليل جبران، رسائل حب**، ط 3، دار الآفاق بيرت، 1982.

4 - جبر جميل:**مي في حياتها المضطربة**، دار الآداب ،بيروت، 1953.

5 - حافظ عبد السلام هاشم: **الرافعي ومي**،وزارة الثقافة والإرشاد القومي، ، القاهرة، (د، ت).

6 - حمادة حسين عمر: **أحاديث مي زيادة وأسرار غير متداولة عن حياتها**، دار قتيبة، دمشق، 1993.

7 - سعد فاروق: **باقات من حدائق مي ،سيرة مي مع مقتطفات من تراثها**،دار الآفاق الجديدة، بيروت، 1983.

8 - سميحة كريم: **مي زيادة كاتبة العربية في القرن العشرين**،الدار المصرية اللبنانية، القاهرة ،بيروت، 1999.

9 - روز غريب:**مي زيادة التوهج والأفول،حياتها، شخصيتها، أدبها، فنها**، مؤسسة نوفل، بيروت، لبنان، 1978.

10 - سليمان كتاني: **مي زيادة في بحر من ظمأ**، ط1 ،مكتبة نوفل،بيروت، 1984.

ملحق رقم 03

رصد ببليوغرافي بما كتب عن مي زيادة وآثارها في المجلات العربية.

1 - إبراهيم مشارة: **مي زيادة وصالونها الأدبي** ،مجلة المعرفة ،سوريا، عدد 525، 1يونيو 2007.

2 - أحمد عبد الحليم عطية: **مي زيادة قراءة في كتاباتها الفلسفية**،ج01، مجلة أدب ونقد،مصر،عدد 17، 1نوفمبر 1985.

3 - أحمد عبد الحليم عطية: **مي زيادة قراءة في كتاباتها الفلسفية**،ج02، مجلة أدب ونقد،مصر،عدد 18، 1ديسمبر 1985.

4 - أسعد حسني: **الآنسة مي زيادة** ،مجلة المجلة الجديدة ،مصر، عدد 2، 1فيفري 1938.

5 - أمين سليمان سيدو: **حصر ببلوغرافي بآثارها وما كتب عنها وعن آثارها**، مجلة علامات في النقد ،المملكة العربية السعودية،عدد18، 1ديسمبر 1995.

6 - أنور الجندي:**أزمة مي زيادة**، مجلة الآداب، بيروت، السنة 11،عدد 10،تشرين الأول، أكتوبر 1963.

7 - جميل جبر: **مي زيادة بعد ربع قرن**، مجلة الأديب،لبنان، عدد 1، 1يناير 1967.

8 - خليل الجر:**مي زيادة في حياتها المضطربة**، مجلة الآداب، بيروت، السنة2، العدد 5، آيار ، مايو 1954.

9 - عيسى فتوح: **على هامش كتاب الشعلة الزرقاء أو رسائل جبران لمي** ، مجلة الأديب،لبنان، عدد 9،10، 1سبتمبر 1980.

10 - كمال نشأت: **ومرت أربعون سنة:مي زيادة حياتها ومأساتها**، مجلة الدوحة،قطر، عدد 1، 1يناير 1982.

11 - عبد الله الغذامي: **صالون "مي" تأنيث المكان وذكورية السياق**، مجلة العربي ،الكويت، عدد 435، فبراير/ شباط، 1978.

12 - عدنان مردم: **مي زيادة للسيدة وداد سكاكيني**، مجلة المجمع العلمي العربي ،سوريا، عدد 2، 1أفريل 1972.

13 - عيسى فتوح: **مي زيادة للسيدة وداد سكاكيني**، مجلة المعرفة ،سوريا، عدد 345، 1يونيو 1992.

14 - عبد اللطيف الأرناؤوط: **رسائل عباس محمد العقاد إلى مي زيادة وصالونها الأدبي** ،مجلة المعرفة ،سوريا، عدد 227، 1أغسطس 2007.

15 - مبارك بن سيف آل ثاني: **على هامش كتاب الشعلة الزرقاء أو رسائل جبران لمي** ،مجلة الدوحة،قطر، عدد 6، 1يونيو 1967.

16 - مصطفى الشهابي: **مي زيادة** ،مجلة المجمع العلمي العربي ،سوريا، عدد 2، 1أفريل 1955.

17 - وداد سكاكيني: **مي زيادة في صداقتها**، مجلة الأديب،لبنان، عدد 12، 1ديسمبر 1965.

18 -

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

ملحق رقم 04

رصد ببليوغرافي بكتابات مي زيادة في المجلات العربية(حسب تاريخ الصدور).

1 - مي زيادة: **ذكرى بعلبك**، مجلة الزهور ، مصر، عدد9، 1 يناير 1912.

2 - مي زيادة: **شيء عن الفن ج1**، مجلة الزهور ، مصر، عدد1، 1 فبراير 1912.

3 - مي زيادة: **شيء عن الفن ج2**، مجلة الزهور ، مصر، عدد2، 1 أبريل 1912.

4 - مي زيادة: **القدر والمقدر**، مجلة الزهور ، مصر، عدد4، 1 يونيو 1912.

5 - مي زيادة: **نشيد نهر الصفا**، مجلة الزهور ، مصر، عدد8، 1 ديسمبر 1912.

6 - مي زيادة: **كيف نقيس الزمان**، مجلة الزهور ، مصر، عدد10، 1 فبراير 1913.

7 - مي زيادة: **تأثير المرأة في العالم** ، مجلة المقتطف ، مصر، عدد4، 1 أبريل 1914.

8 - مي زيادة: **المرأة والتمدن** ، مجلة المقتطف ، مصر، عدد6، 1 يونيو 1914.

9 - مي زيادة: **باحثة البادية** ، مجلة الهلال ، مصر، عدد2، 1 نوفمبر1918.

10 - مي زيادة: **فهل من مدكر؟** ، مجلة الهلال ، مصر، عدد8، 1 مايو1919.

11 - مي زيادة: **المواكب** ، مجلة الهلال ، مصر، عدد10، 1 يوليو1919.

12 - مي زيادة: **نحو مرقص الحياة** ، مجلة الهلال ، مصر، عدد11، 1 أكتوبر1919

13 - مي زيادة: **ليلة عيد النصر**، مجلة الهلال ، مصر، عدد1، 1 أكتوبر1920.

14 - مي زيادة: **الذكرى الجديدة** ، مجلة الهلال ، مصر، عدد2، 1 نوفمبر1920.

15 - مي زيادة: **العيون** ، مجلة الهلال ، مصر، عدد3، 1 ديسمبر1920.

16 - مي زيادة: **يوم الموتى** ، مجلة المقتطف ، مصر، عدد6، 1 ديسمبر 1920.

17 - مي زيادة: **ساعة مع عيلة غريبة(مسرحية)** ، مجلة الهلال ، مصر، عدد6، 1 مارس1921.

18 - مي زيادة: **حكاية السيدة التي لها حكاية** ، مجلة الهلال ، مصر، عدد7، 1 أبريل1921.

19 - مي زيادة: **كن سعيدا** ، مجلة الهلال ، مصر، عدد1، 1 أكتوبر1921.

20 - مي زيادة: **الشجرة**، مجلة الهلال ، مصر، عدد3، 1 ديسمبر1921.

21 - مي زيادة: **بين عامين**، مجلة الحديقة ، مصر، عدد1، 1يناير 1922.

22 - مي زيادة: **أين وطني، خطبة بمناسبة تكريم الأستاذ الجليل جبر ضوميط** ، مجلة الحديقة ، مصر، عدد1، 1يناير 1922.

23 - مي زيادة: **عائدة تتذكر** ، مجلة الهلال ، مصر، عدد4، 1 يناير1922.

24 - مي زيادة: **عام سعيد** ، مجلة الهلال ، مصر، عدد5، 1 فبراير1922.

25 - مي زيادة: **سوانح فتاة، عهد الطفولة** ، مجلة المعرض ، لبنان، عدد4، 1 مايو 1922.

26 - مي زيادة: **أين وطني؟** ، مجلة الهلال ، مصر، عدد1، 1 أكتوبر1922.

27 - مي زيادة: **على الصدر الشقيق(رواية تمثيلية)** ، مجلة الهلال ، مصر، عدد1، 1 نوفمبر1923.

28 - مي زيادة: **هو ذا الربيع**، مجلة الرسالة ، مصر، عدد8، 1 مايو 1923.

29 - مي زيادة: **تأبين فتحي زغلول باشا** ، مجلة الهلال ، مصر، عدد4، 1 يناير1924.

30 - مي زيادة: **من الآنسة مي إلى كل فتاة مصرية** ، مجلة الهلال ، مصر، عدد5، 1 فبراير1924.

31 - مي زيادة: **اليقظة** ، مجلة الهلال ، مصر، عدد6، 1 مارس1924.

32 - مي زيادة: **حديث عن الشرق الأقصى** ، مجلة الهلال ، مصر، عدد7، 1 أفريل1924.

33 - مي زيادة: **الهديتان القادمتان** ، مجلة الهلال ، مصر، عدد8، 1 مايو1924.

34 - مي زيادة: **لورد بايرون في غابات لبنان** ، مجلة الهلال ، مصر، عدد10، 1 يوليو1924.

35 - مي زيادة: **لورد بايرون في غابات لبنان** ، مجلة الهلال ، مصر، عدد10، 1 يوليو1924.

36 - مي زيادة: **العم أبو الحسن يستقبل** ، مجلة الهلال ، مصر، عدد1، 1 أكتوبر 1924.

37 - مي زيادة: **كآبة** ، مجلة الهلال ، مصر، عدد2، 1 نوفمبر 1924.

38 - مي زيادة: **خرافة مستحبة** ، مجلة الهلال ، مصر، عدد3، 1 ديسمبر 1924.

39 - مي زيادة: **وداع لبنان** ، مجلة المقتطف ، مصر، عدد4، 1 نوفمبر1924.

40 - مي زيادة: **ألحان الخريف** ، مجلة المقتطف ، مصر، عدد5، 1 ديسمبر1924.

41 - مي زيادة: **هذه الحياة الإنسانية** ، مجلة الهلال ، مصر، عدد4، 1يناير 1925.

42 - مي زيادة: **أتعرف الشوق والحنين؟** ، مجلة الهلال ، مصر، عدد6، 1مارس 1925.

43 - مي زيادة: **طاقة والأعياد والأفراح شرر وحبب** ، مجلة الهلال ، مصر، عدد3، 1يناير 1930.

44 - مي زيادة: **خسوف القمر الكلي وعودته إلى الإشراق** ، مجلة الهلال ، مصر، عدد1، 1نوفمبر 1931.

45 - مي زيادة: **ظلم الرجال** ، مجلة الهلال ، مصر، عدد3، 1يناير 1932.

46 - مي زيادة: **الحب في المدرسة بين تلميذتين** ، مجلة الهلال ، مصر، عدد1، 1نوفمبر 1934.

47 - مي زيادة: **كلمات عن تنشئة المرأة** ، مجلة المجلة الجديدة ، مصر، عدد5، 1 مايو 1934.

48 - مي زيادة: **بل مصر مصرية**، مجلة الرسالة ، مصر، عدد21، 15نوفمبر 1935.

49 - مي زيادة: **ارتياب(ترجمة)**، مجلة الرسالة ، مصر، عدد79، 7يناير 1935.

50 - مي زيادة: **كلمات في الصداقة**، مجلة الرسالة ، مصر، عدد84، 11 فبراير 1935.

51 - مي زيادة: **السر الموزع**، مجلة الرسالة ، مصر، عدد87، 4 مارس 1935.

52 - مي زيادة: **مساجلة الرمال**، مجلة الرسالة ، مصر، عدد93، 15 أبريل 1935.

53 - مي زيادة: **أمبير جلوا رمز الشبيبة المعذبة**، مجلة الرسالة ، مصر، عدد99، 27 مايو 1935.

54 - مي زيادة: **أمبير جلوا رمز الشبيبة المعذبة**، مجلة الرسالة ، مصر، عدد99، 27 مايو 1935.

55 - مي زيادة: **رسالة الأديب إلى الحياة العربية**، مجلة الرسالة ، مصر، عدد248، 4 أبريل 1938.

56 - مي زيادة: **حاجتنا إلى ثقافة اجتماعية** ، مجلة الهلال ، مصر، عدد4، 1فبراير 1940.

57 - مي زيادة: **تحية الربيع** ، مجلة الهلال ، مصر، عدد5، 1 مارس1940.

58 - مي زيادة: **مختارات من مي** ، مجلة المقتطف ، مصر، عدد4، 1 نوفمبر1941.

59 - مي زيادة: **الموسيقى والأدب يلتقيان،بتهوفن وتلحيناته الخالدة** ، مجلة المقتطف ، مصر، عدد5، 1 ديسمبر1941.

60 - مي زيادة: **الديمقراطية**، مجلة الهلال ، مصر، عدد1، 1 ديسمبر1941.

61 - مي زيادة: **أيها الشرق** ، مجلة الهلال ، مصر، عدد5، 1 مايو1956.

62 - مي زيادة: **حكمة الشهر** ، مجلة الهلال ، مصر، عدد11، 1 نوفمبر1959.

63 - مي زيادة: **موعد**، مجلة الأديب ، لبنان، عدد11، 1نوفمبر 1961.

64 - مي زيادة: **على الصدر الشفيق** ، مجلة الهلال ، مصر، عدد12، 1 ديسمبر1967.

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

ملحق رقم 04

نماذج من كتابات مي زيادة في الترجمة والإبداع من مجلات نادرة.

مسابقة أدبية

إلى شعراء العربية

من الآنسة (مي)

قصيدة من النسق العالي في الشعر الوجداني الفرنسي صاغتها قريحة الآنسة النابغة (مي) ثم ترجمتها هي إلى العربية وقدمتها إلى شعرائنا مقترحة أن ينظموها نظما إلى لغتنا في موعد لا يتجاوز آخر شهر فبراير سنة ١٩٣٥. وقد تفضلت فتبرعت للمجيد الأول بجائزة مالية قدرها جنيهان مصريان. وسيكون الفصل بين الشعراء للجنة من الأدباء سنعلن تأليفها عما قريب «المحرر»

النص الفرنسي

DOUTE

Amie aux grands yeux doux, mon âme vous appelle!
Le vent souffle ce soir, capricieux et lourd,
Il mugit; et sa voix gémissante et rebelle
Fait résonner en moi l' écho rebelle et sourd.
Amie aux grands yeux doux, mon âme vous appelle!

***

Et tristement je rêve, assise entre les fleurs;
L' aile de l' ouragan fouette ma fenêtre,
Le ciel pleure: ah! ces pleurs, ces lamentables pleurs
Que vont-ils remuer aux profondeurs de l' être?
Et tristement je rêve, assise entre les fleurs.

***

Vous souvient-il d' un jour, le premier de l' année,
Où le charmant secret illumina vos yeux,
Où mon âme en votre âme adora son aînée,
Où de vous vint à moi le mot silencieux?
Vous souvient-il d' un jour, le premier de l' année?

***

Un mois s' en est allé, nous touchons à sa fin.
Deux fois durant deux soirs je vous revis encore.
Maintenant que ma joie en est au lendemain
Je languis pour revoir l' ensorcelante aurore...
Un mois s' en est allé, nous touchons à sa fin.

***

Et ce soir est un soir d' adieu, pluvieux et sombre;
Brumeux sont mes pensers et l' angoisse m' étreint;
Mon coeur tout attenàri d' un vilain doute s' ombre:
Si votre coeur n' était q' astucieux et vain?
Et ce soir est un soir d' adieu, pluvieux et sombre...

May Ziadé

الترجمة

ارتياب

صديقتي ياذات العينين الكبيرتين الوديعتين، روحي تناديك!
الريحُ في هذا المساء تهبُّ هوجاء شديدة الوطأة،
الريحُ تجأر، وصوتُها العصيُّ الناحب
يُرجِّعُ في دويِّ الصدى عصيّاً مكبوتاً.
صديقتي ياذات العينين الكبيرتين الوديعتين، روحي تناديك!

***

في اكتئابٍ أحلمُ، جالسةً بين الأزهار؛
جناحُ الأعصار يلطمُ نافذتي،
السماء تبكي: واهاً لهذه الدموع! هذه الدموع المنتحبة
ماذا تحركُ بسيرها في أعماق الكيان؟
في اكتئابٍ أحلمُ، جالسةً بين الأزهار.

***

أتذكرين يوماً هو الأول من العام؟
إذ السرُّ المغرى أنار عينيك،
وإذ روحي عبدتْ فيكِ روحها الأكبر سنّاً،
وإذ منكِ إليَّ جاءت الكلمةُ الصامتة؟
أتذكرين يوماً هو الأول من العام؟

***

شهرٌ تولَّى، وها قد أتينا على نهايته،
رأيتك خلاله مرتين في مسائين اثنين.
والآن وقد أصبح ابتهاجي في غدٍ،
أحنُّ إلى لقاء ذيّاك الفجر الفتّان...
شهرٌ تولَّى، وها قد أتينا على نهايته.

***

وهذا المساءُ الحالك الممطر مساءُ وداع؛
قاتمةٌ هي أفكاري والغمُّ يُطبقُ عليَّ؛
ارتيابٌ خبيثٌ يخالطُ قلبي المستسلم للحنان:
ماذا لو كان قلبكِ مغروراً محتالاً؟...
وهذا المساءُ الحالك الممطر مساءُ وداع...

«مي»

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

مجلة الرسالة(مصر) عدد79، بتاريخ 7يناير 1935.

مختارات من «ميّ»[1]

رحمةُ الله عليها

ونفعنا اللهُ بما خلفتهُ من أدب رفيع

١ — عند قبر ميّ ابنة الهول[2]

الأفق واسع، والليل عميق عميق، وأنوار المساكن وأضواء الشهب في أحشاء الدجى جراح وحروق، وأصوات المدينة تحدث عن أوصاب المدينة جاهلة ما عداها، لذلك جئت انشد الاختلاء والسكينة وراء تلال فصلت بين عمران البشر الضاج المقيَّد وعمرانك المستقلّ في حضن السكوت غير المتناهي

تتتالى على البسيطة شعوب ودول. تأتي بالاديان والشرائع واللغات والعادات وتتبارى هازئة في محق عمل الاجيال زلازل وبراكين وأعاصير وصواعق وأوبئة وثورات وزعازع وطوفانات — وأنت هنا رابض أمام اهرام انتصبت في وجه الفضاء تنقض أحكام الفناء. والهيا كل تلقي بين يديك حديث الدهر بألفاظ الحجر والصوان وتعزّزه بصور الأرباب والملوك والسكاة. وكأن ما نزل بها من العاديات بعض تلك الصور المنيلة خطابها بلاغتهُ وروعتهُ

ها هنا تربض فريداً على وثير الرمال في مملكتك الفيحاء، مملكة الكتمان والايمان والجلال، وعظمة القياصرة حديثة النعمة دميمة حيال عظمتك المجردة الرفيعة. والانسان المتطاول الشغوف بهتك الاستار يدخل ايوان وحدتك السني ولكنك في غيبوبتك غير منظور لهذه الاشباح الفانية، وغير ملموس لهذه الأيدي الذبابية المتنقلة على مخالبك ومنكبيك مزاحاً واستقصاءً

غير ان الانسان ليس بالمازح المستقصي فحسبُ، بل هو خصوصاً اللاعب المتألّم. يتناوله من الكون قهراً دوّار الفواجع والنوائب فيدرك ان الثبات العام منسوج من الوجل والاضطراب، وان البقاء الظاهر مصنوع من التغير

(١) توفيت ظهر الاحد الموافق ١٩ اكتوبر ١٩٤١

(٢) نشرت أولا في العدد الممتاز من جريدة السائح التي تصدر في أميركا

مجلة المقتطف عدد4، بتاريخ 1نوفمبر 1941.

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

والتحول . يدرك مأساة الكفاح بين الحرية والقدَر . يدرك ان عجاجات القوى تضيع جزافاً في شلال الدراري والانسال الجارف الآلهة والمحاربين والشارعين والقديسين والانبياء والقتلة والقتلى سواسية . يرى التعاسة على طريق العروش والصوالجة والتيجان تختلط بقيود المجرمين . يرى الاعراس والجنازات والمواليد والوفيات يتخلّلها العوزُ والبطر، والمرض والعافية ،والخيانة والامانة ، والدعوى والتطير ، والضلال والهدى . وازاء ما يفطّره ويعذّب سواهُ يظلُّ الكون على ما هو والخلائق والاشياء تتوثّب فيه وتتولّد كالمياه الرهوة الرجراجة وكل ما خال منها وشيكاً كان نهايةً تعقبها بداية ، وانقاضاً تستوي عليها الأسس

واذ يزفر طالباً للحوادث تفسيراً يقال لهُ « هذه هي الحياة ! » « ما هذا الا الحياة » « لا تكون الحياة الا كذا » نعم يا أبا الاهوال الساهي ، ازاء الهبة والحرمان ، والوفاء والغدر ، والبياض والسواد ، والفخار والمذلة ، والغلبة والاندحار ، ازاء كل مسرة وكل توجّع التفسيرُ واحدٌ لا يتغير! اننا نفسر الحياة بالحياة، ونداوي داء الحياة بمصل الحياة ، ونهرب من الحياة لنجدنا والحياة وجهاً لوجه

***

وانا صورةٌ من ملايين الصور الحيوية نهضت اتفهّم الحياة كما نهض جميع اولئك الساكين . وكما وقفت قديماً على طريق طيبة تلقي الاسئلة على العابرين وقفت أسأل أبناء السبيل عن معنى الحياة . فقال أحدهم « هي صدر الأم »

فالتصقت بصدر أمي فاذا أنا منهُ في عش دفء وحرارة وحصن مناعة وامان، لاترعبني الرياح العاصفة ، والرعود الداوية ، والبروق الملعلعة والسيول المتدفقة.

ومرَّ يوم فضاق بي صدر امي وعدتُ الى موقفي أسأل « ما هي الحياة »

فأجاب مجيب «هي الدين والتقوى»

فبادرت أمرّغ جبهتي على عتبة المذبح مخفية اداة التقشف والامانة تحت مزركش الاثواب ، وأقرع صدري مستغفرة عن آثام لم أرتكبها وذنوب لم تخطر على بالي فناجتني الصور الصامتة في أُطُرها وهمست لي الصلبان بنكال الحربة والمسامير .فرَّ يوم ، وصدر الهيكل الذي كان ليناً عطوفاً انقلب كالمرمر صلابةً

وبرودةً . وصارت الطقوس الدينية ترتيباً مرسحيًّا . وأرواح البخور التي كانت تنزل عليَّ فيض الوحي والالهام غدت مزعجة كعطور تنشرها ذوات الذوق الكثيف فعدت الى مكاني من السبيل سائلة « ما هي الحياة ؟ »

فقال صوت الغرور « وهل هي للفتاة غير التيه والدلال والتظرُّف ؟ »

فمضيت أساجل مرآتي فتعشّقت صورتي فيها . ولم أكن أفارق تلك الصورة الاّ لأبحث عما يزينها ويجملها . وكان يبكيني مشهد الباكين . فأصبحت وقد تذوّقت لذة اللهو واللعب في نسل خيوط القلوب . ومرَّ يوم ، فأطل شبح الملل في عيني . فعدت أسأل ابناء السبيل « ما هي الحياة »

فعلا صوت الحضارة في صفير البخار وجلبة الآلات وقال « هي الثروة والجاه العالمي وأبهة العمران »

فعدوت في سبيل هذه ، سوى أني لم أصرف ساعة حتى تحجر كياني فعدت واليأس يسحقني أسأل « ماهي الحياة »

سألتُ طويلاً وبكيتُ عزيزاً وقنطت حتى طلبتُ الموت فانبثقت صورةٌ من غور عنائي . لم تتكلم وانما فهمت أن الحياة عندها . أرأيت يا أبا الهول ، النجوم راقصة ؟ بلحظة تململ ثابت النواميس فرقصت جميع النجوم حوالي وخشعت الكائنات سجوداً لدى من هو شفيعها عند ذي الجبروت ، وتناقلت الموجودات صورة وجه واحد ، أو نخرت بنسخ خط من خطوطه وانتحال معنى من معانيه . فاستحدثتْ جميعُ الاشرقة نورها من تألق عينين اثنتين ، وصارت زرقة الجوّ وبهجة الربيع وطلاوة الامواج انعكاساً مبهماً ضئيلاً لتلك البسمة — البسمة البطيئة الرقيقة النادرة . واستدعتني الألوهية الى عرشها فوضعت يدي ويد الباري على لولب الوجود وقتُ واياهُ بادارة حركة الاكوان . فمرَّ يومٌ فقمعت ثورة النجوم وقدمت خضوعها للنظام الأوحد ، وعادت لكل كائن أهميتهُ في الخليقة : فرجعت أسأل العابرين « ما هي الحياة ؟ »

فقال صوت العلم الرزين « أنا الحياة لأني أشرح الحياة »

فألقيت بنفسي في الخضمّ الزاخر أعالج العلم المادي تارة والفلسفة الروحانية أخرى . كم من علم خلقنا ، أيها المليك ، لنبحث عما لا يعلم ، وكم من لغة أبدعنا

لنشرح ما لا يشرح ! فهداني الجهابذة الى القوة التي يتم بها التفاعل الكوني بين الاجرام العاقلة وغير العاقلة فلا تنفلت من عناقها شمس ولا ذرة : الجاذبية فسألت وما هي هذه الجاذبية ، من رآها ، من سمعها ، من لمسها ؟ أهي وسيط يتنقل على نموذج الأثير ، أم هي سيال يتموَّج بنفسه مستقلا عن العناصر ؟ فأجابوا « ذاك سر الحياة وهو مجهول »

الحياة ! مجهول ! لفظتان تمثلان الانفصال والاتحاد جميعاً

هذه الرمال التي تفرش ربوعك بطنافس ناعمة ، منذ اربعة آلاف سنة ، يا حارس الصحراء ، منذ اربعة آلاف سنة ، والعلم يقلب الذرة الواحدة منها ويديرها ، ويقسمها ويجزىء تقسيمها . لقد أوسعها بحثاً ، ونحرها درساً ، وقتلها تشريحاً وتحليلاً متلمساً علّة تركيبها واللغز المتواري وراء محلها . فسارت جهوده من مجهول الى مجهول ومن استفهام الى استفهام ، وما زال مثلي أنا الطفلة الغريرة يسأل « وما هي الحياة ؟ ما هي الحياة ؟ »

وهكذا طال استجوابي للسابلة فضحك كثيرون ومضوا لانهم لم يفهموا والقليلون الذين وقفوا وأجابوا أرهفوا فيَّ اللجاجة والحرقة والأسى

***

يا وليد بابل أم السحر والتعاويذ ، الى أي حقيقة رمز بك الرامزون ؟ لماذا جعلوا بين كفيك درجات خفية تفضي الى سرداب امتد وتاه في مجاهل الاهرام ؟ لماذا أودعوا قلبك مفتاح باب الغيب حيث كان العرافون يستمعون الآلهة الهواتف ولماذا لا يعرف موضع أصغرك الأجوف منك سوى شفتيك المطبقتين على كرّ الأعقاب

تفتر شفتاك دون كشف واعلان ، أتأكيد هذه البسمة أم ايهام ؟ أإشفاق على دماء المفاداة وقد أذيبت فيها الأوحال ؟ أم لأن كل ما هو كائن أقلص من ظل حصاة حيال ما سيكون

هذا نيلك رضاب الطبيعة المحيي عُبدَ من منبعه الى مصبه لما يظهره من أريحية ووفاء ، أتدرك معنى احمراره الصيفي ومعنى خصبه ؟ أتفهم معنى شكل هندسي تجلت به اهرامك الخالدة ؟ أنت الذي نحتك الكلدان قبل ان يرسموا

دائرة البروج ، أتعلم هل كانت هذه الاهرام مناثر للصحراء أم مدافن للفراعنة أم حصون دفاع ، أم مستودعات كنوز ، أم مجتمع عشّاق ، أم محفلاً يدين فيه أوزريس موتاه ؟ أتعلم لماذا أدرجت أوراق البردي وأسرارها الهيروغليفية في الأكفان مع المومياتِ في قلب التوابيت والنواويس ؟ أتعرف معنى سوسن الماء وزهرات عرائس النيل العائمة على النهر المقدّس ؟ نحن الجهّال نعلم ان جميع هذه رموز الى الحياة المتحكمة فينا، وأنت ألم يبقَ لك ما يكتسب ههنا لتحول عينيك وتسكت سكوتاً لا ينتهي ؟

أم أنت لا ترقب هناك سوى ما نرقب ؟ أترصد حركة الأصبع الموجهة الابرة المغنطة نحو الشمال تجر بعدها النظم الشمسية وهيئات الكواكب ؟ أم تستعرض مواكب الأنوار والظلمات ، وجيوش الثوابت والسيارات وجحافل الأمكنة والأزمنة ؟ أم أنت تتهجأ اسم الحياة يخطهُ قلم النواميس بحروف الشموس والمذنبات والسدم والعوالم ؟ أم يذهلك تدفق الفيض الالهي من وراء حجب الوجود ليتكوّن اثيراً وهواءً وناراً وماءً وهيولى ؟

نحن مثلك نترقب ونتوقع ونتوقع ونترقب ، فهل تعلم ما هذا الذي ننتظره وتنتظره الآفاق المنحنية علينا ؟ لقد سُجنّا في حالك الظلمات تخترقها خيوط النور حيناً بعد حين، فنهب نحسبها مقدمة لتحقيق الرجيَّة وما هي غير السراب الخداع فيزيد الظلام حلكاً ونلبث في الانتظار مترددين

لقد دفن نصفك في الرمال المغيرة على علاك وما زلت ترقب الشرق وتبتسم ونحن تغزونا الكوارث وتفتك بنا الدواهي فنظل نترقب ونرجو

أصحيح ان لغزك لغز الدهور أم خلقك الانسان رمزاً له كما خلق آلهته على صورته ومثالهِ ؟ لقد أعطاك من الثور الخاصرتين مكمن الغريزة الجوفية الرامزة الى السكوت ، ومن الأسد براثن التحمس والاستماتة في القتال الرامزة الى الجرأة ، ومن النسر الجناحين المحلّقين في بعيد المدى الرامزين الى المعرفة ، ومنهُ — من انسانيته — أعطاك الرأس مشيراً الى التبصر والارادة المدركة المتغلبة على الغريزة والانفعال والخيال . فكيف يحصر فيك جميع هذه النزعات التي تتجاذبهُ ولا يضيف ما بقي ؟ لماذا لا يكون ابتسامك الدائم صورة الأمل

المتجدد أبداً فيهِ ؟ أليس أنهُ مثلك لأنك مثلهُ ؟ أليس ان في أعماقه أباهول شاخصاً أبداً في السموات العلى كلما ظفر بشروق لبث يتوقع بزوغ كوكب جديد وشروق شمس ساطعة ؟

---

٢ — عائشة عصمت تيمور

... أحصيت الأسباب العمومية لدرس الشاعرة ولكن لديَّ سبباً آخر، وهو مقابلة معنوية جرت لي معها منذ حداثتي القصوى

كان ذلك في تلك البلدة بفلسطين وقد بدا الحي متجلياً ببهجة الأعراس وبهائها لزواج ذلك الوجيه السري . ونُصب صيوان عظيم على سطح الدار الواسعة ليقام فيه مهرجان الفرح كل ليلة . فما يخيم الظلام الاَّ وتأخذ تعزف الآلات الشرقية تحت الخيمة الوضَّاءة بتألق الانوار ومعالم الزينات ، الغاصة بوجوه القوم وأعيانهم من تلك البلدة وضواحيها

إذ ذاك يهرع أهل الحيّ الى الشرفات والنوافذ وسطوح المنازل يتسمعون الى آهات الطرب الشائعة في الفضاء حتى لتتهادى أصداؤها نحو ما جاور من جبال الجليل . والأطفال مغتبطون بأن يحتضنهم صدرٌ دافئ ويحميهم من أهوال الظلام ، فتتنبهُ منهم النفوس لتفهُّم أعجوبة الألحان

كنتُ على ذلك في ليلة فاذا بصوت ينشد على نقرة العود :

كحل بعينيك أم صيغ من الرحمن جفن من السحر ام سحر من الاجفان
خال بخديك أم صنع من الديان توّهت فكر الأنام في الجفن والخالات (١)

تبارك الله ما أحلاك من انسان

سمعت وأصغيت ليس بنفسي كما كانت صغيرة وقتئذٍ بل بكل قواي الكامنة التي سينميها المستقبل وبكل ما في الأيام التي عشتها وسأعيشها من أمل ويأس وسعادة وشقاء . ولعلي استشعرت ببعض ما سأفهمهُ بعدئذٍ من نجوى الموسيقى

(١) كذا في الاصل . أما أنا فاذكره كما كنت اسمعه « توهت فكر الانام بالعين والحاجب »

الشرقية... تقول ان الانسان يجهل كيف ولماذا ولد، ولكنهُ يعلم انهُ يحتاج الى السعادة التي لم يفز بعد منها سوى بفتيت موهوم. تقول للطفل والشاب انهما أكبر سنًّا مما يظنان، وتقول للقويّ الظافر انهُ ضعيف مدحور، وتقول لكل أحد ان حياته كانت الى هذه الساعة خالية سخيفة قحطاء. تقول لهُ ان في الدنيا أموراً لم يختبرها وان جهله لها فقر وضنك وذلّ وعبودية وموت سبق الموت. تقول الاجتهاد والجهاد عقيم النتائج لان العمر قصير سريع العطب، وان كل لحظة يجب ان « تعاش » بأكملها ليستخرج منها أقصى ما تكنّ. تقول ان القلب روي بالعبرات ينتظر اليد القادرة تضرب عليهِ ليتفجّر كصخرة موسى... واذ تنطلق الأصوات سابحة كالأجنحة في فردوس من الألحان، ثم تصبح متفجعة منتحبة، ثائرة عاصفة تلج وتتمادى يخيل ان الفزع قد جوّف تحتها هاوية تترامى فيها الأصداء المرتعشة. فتعكف النفس على حاجتها، ووحدتها وحيرتها بين هذه الهاوية وذلك الفردوس، وتطلب التوازن والراحة في سحر الحب وذوب الحنان... ولكن العمر قصير سريع العطب، وكل ما فيهِ موسوم بوسمه... ولكن الحياة مراوغة في استقامتها، وشحيحة في كرمها، وكل ما فيها كريم شحيح مراوغ مستقيم

هذا بعض ما قاله لي فيما بعد شهيق الأوتار، فهل فهمت منهُ عندئذٍ شيئاً؟ لا أدري. ولكن كم ذا انتقش الظلام بالمشاهد الخلابة لذكر ذلك الشخص العجيب الذي لم يكن أحد يعلم هل كان جمال عينيهِ كحلاً أم صبغاً من الرحمن! ذاك الشخص الذي تاهت بهِ أفكار الناس فتجمهرت لتهتف: تبارك الله ما أحلاك من انسان! أتتصورون أثر هذا الرسم في مخيلة صغيرة شديدة التيقظ، وفي نفس لينة ترتعش أمام مظاهر الفن والجمال حتى لقد تبكي لمرور سحابة زهمة في الأفق الأزرق

***

ولطالما سمعت هذا « الموال » بعدئذٍ من منشدين أصوليين وغواة يقبلون عليهِ إقبالهم على جميع الأدوار المصرية المشوقة. ولكن أكانوا يعلمون من هي شاعرتهُ

أرجح ان تلك كانت نشوتي الموسيقية الاولى فأبقت في أثراً كأنما هو اشارة من روح التيمورية تنبهني. وما تبينت تلك الاشارة الا عند مطالعة ديوانها والاهتداء الى ذلك «الموال» فيه. فأدركت انها حدثتني منذ زمن بعيد تلك الروح التي غاصت نغماتها الحزينة الطروبة في أرواح المنشدين فخبت على أوتارهم ألحاناً، وانطلقت على أمواج الهواء فنًّا وتغريداً وابداعاً. وهكذا تلك المرأة التي وقعت زفراتها في وحدة خدرها وراء الحجاب، صار الشجن والطرب منها فعّالاً تتناقلهُ أجواء الاقطار وتتأثر بهِ ليالي الافراح في نازح الديار

كذلك برقت التيمورية في تلك الظلمة وكان ذلك النور منها رمزاً لنور آخر خطير. ان عائشة عصمت ظهرت حين كانت المرأة في ليل دامس من الجهل فجاءت بارقاً يبشر بحاضر المرأة المصرية ومستقبلها

---

٣ — كولمبوسي

هوذا الرجل الذي يريد تحقيق ما لم يسبقهُ اليهِ أحد. للناس جميعاً أطماع ومآرب: فهذا يسعى الى الثروة، وذاك يشوق الى الحب، وذلك يرغب في السؤدد والتفوق. القائد يبغي فتح المدينة ظافراً، والملك يسره التفاف الرعايا حول أريكته، والعالم يتفرغ لمعالجة الذرات والعناصر، والمكتشف يودُّ استجلاء سر من أسرار الطبيعة. أما هذا الرجل فقد حلّق فوق كل غاز وكل عظيم لأنهُ انما يريد ان يوجد عالماً جديداً

هو فقير فارغ اليد، يُنظر اليهِ بالريبة والتحذر لأنهُ غريب في قومه وعشيرته. هو شاذ مجنون لا يشبه الآخرين. ما ذكر الا ارتسمت على الشفاه ابتسامة التأفف والاستخفاف فرجمهُ السافلون بأقذار سفالتهم، ولوّث اسمهُ الخاملون بأوحال خمولهم

أما أنت ذو الفكر النبيل والنظر الثاقب، فتقدم تجد ان هذا الرجل ليس له من بعض المعدمين الوقاحة والتطاول، ولا من الآخرين المذلة والمسكنة. في ذلك الوجه تدرك إدراكاً مبهماً معنى العظمة والعبقرية. وعلى تلك الجبهة ترى

وسم المجد وقد حاذته علامة الحزن العميق الذي يرافق المجد في الغالب . وفي تينك العينين تبصر تعاقب التثبت والاستقصاء بنظرة تتغلغل فيك وقد ترحد عندها غور الهاوية وشروق الوحي والرؤيا . ثم ينسى هذا الرجل ما يحيط بهِ من الناس والأشياء ناظراً الى عمود النور السائر أمامهُ في الفضاء نحو أبعاد قصية نحو شواطىء مجهولة ، نحو خراب سيصير بهمته عمراناً مجيداً

هذا الرجل هو كولمبس الذي قام يحقق ما لم تتخيلهُ كبار العقول على مرور أربعين قرناً . هذا الذي لا بيت له لم تعد تسعهُ القارات الثلاث . والبلاد والرياض والروح التي فنيت فيها ملايين الآجال دهراً بعد دهر ، وتكيفت في رحابها الحضارات والأديان والأنظمة شكلاً بعد شكل — قد ضاقت بهذا الذي لا حسب له ولا نسب . فاستعمل فضلة من ذكائهِ للتقرب الى أرباب بلاد أخرى فعطفت عليهِ ايزابلاّ الاسبانية ملكة قشتالة وحبتهُ بسفن ثلاث كاملة التجارة جاذرة النعدات فمضى نحو ذلك المجهول المنشود

***

نشر كولمبس شراعه على البحار بيد انهُ ما خطا الخطوة الأولى وراء عمود النور الاّ وتكشفت له الأخطار والمصاعب، قبله وصل الصينيون الى الحد الأقصى حيث تكاد تتقابل البراكين الاسيوية وبراكين اميركا الجنوبية . فوقفوا هناك ثم انقلبوا راجعين قبلهُ . كاد النروجيون ينتهون الى الجهة الشرقية من أميركا الشمالية فوقفوا هناك ثم انقلبوا راجعين . قبلهُ وصل العرب الى سويداء الصحارى المائية فأحجموا أمام بحر الظلمات ثم انقلبوا راجعين . أما هو الفرد الواحد فتابع المسير عنيداً . انعقدت لهُ الأيام على صفحة الماء أسابيع وتكوّنت الأسابيع شهوراً دون ان تقع عيناه على أنس الشواطىء . فتابع المسير عنيداً . الأمواه الكئيبة تحدق بهِ من كل جانب، والوحشة الفيحاء توسع الآفق حواليه، وبحارة السفن يشكون ويتمرّدون، ونفاد الزاد يهدد بالموت جوعاً ويشير بالعودة. ولكن عزيمة الصنديد لم تتزعزع ، وظلت بصيرته ترى ما كلت دونهُ الأبصار وفي وسط الغم واليأس بسمت يوماً أرض الميعاد وراء بكر الشواطىء وتراءى العالم الجديد للعالم القديم الآيس المترقب

٤ — شرر وهبب

حكمة اليوم في مذكرتي تقول ان الدَّعة أقدر من الحدَّة ، كما ان أعظم الدهاء يكون أحياناً في البساطة

***

كيف أشفق على الذي يبدّد ألمهُ في الشكاية والتظلم فلا يبقى منهُ ما يستدعي الشفقة ! كل شفقتي تتجه اليك أنت الذي لا تشكو مع ان ألمك الصامت لاحدَّ له ولا نهاية

***

هل من سبيل الى حل عقدةٍ تستوجب القطع ، وكلما لمستها علمت ان خيوطها من نياط قلبك ؟

***

من خساسة النفاق أنهُ يتكلم بلهجة تحاذي الصدق ويتلوّن بلون الواقع المحسوس

***

الألم الكبير تطهير كبير

***

الاختبار والعلم يصقلان العبقرية ولكن لا يقومان مقامها

***

الألم محسنٌ كبير لانهُ يجرّدنا من الغرور والدعوى

***

سؤال صغير كنت أعيده على نفسي يوم كنت أستمع على مقاعد المدرسة ، للكاهن الصالح الذي كان يشرح لنا التعليم المسيحي ، وما زلت اردده اليوم بلجاجة أشدَّ وحرقة أعمق : لماذا ... لماذا يخلق الله الأشرار؟

***

يحسب بعضهم ان السدود التي يجتهدون كثيراً في اقامتها تكفي لإطفاء نور الشمس وتضييق رحاب الفلك

***

جبَّار هو ذاك الذي يكون شعاره في الحياة : «سأتألم ولكنني لن أغلب»

« المواكب »

بقلم الآنسة مي

اقترحت عليّ مجلة « الهلال » كتابة فصل عن « المواكب » وإني لأجدُ مشقةً في تلبية كل اقتراح لانه يذكرني نوعاً بالفروض المدرسية التي يقيَّد التلاميذ بموضوعاتها المعيَّنة، وإن لم يكونوا بالافكار، وباسلوب إيرادها، مقيّدين. ومؤلف « المواكب » من الكُتاب الذين أُفضل على البحث في مواهبهم الوقوف على رأي الغير فيهم، مؤثرةً على هذا وذاك تصفُّح ما تخطّهُ اقلامهم. ثم ان « المواكب » مراحل نفسية استقرت صورُها في منظوم ومرسوم: فتقدير المنظوم يقتضي حكم الشعراء واللغويين؛ وإيفاء المرسوم حقه لا يُطلب إلاّ من جدارة المصورين؛ فأيّ المواقف أقفُ إزاء هؤلاء وأولئك؟ إن منتهى ما في مقدوري لا يتعدّى الاغتباط بالنظر إلى المعاني وإلى كيفية التصرّف بها، كأحد غواة الفن (Amateur). على ان هذا النظر البسيط لا يتفق مع نظر الآخرين إلا إلى حدٍّ يصبحُ عندهُ مخالفاً لرأي كل من عرفوا جبران خليل جبران مفكراً. وكأني بهؤلاء قد أقاموا عنهم نائباً ينطق بلسانهم في شخص نسيب افندي عريضة الذي وضع « للمواكب » مقدمة دلّت على ما عندهُ من فكرٍ دقيق وفؤادٍ طروب

فنسيب افندي يخبرنا بأن مؤلف « المواكب » كان متمرداً في كل حياته الكتابية، « يعرف ذلك من طالع كتبهُ وأهمها « الارواح المتمردة » و « الاجنحة المتكسرة » فهو يقفُ وأبطاله وبطلاته متمردين لا على عدوٍّ ظاهرٍ حقير بل على الحياة نفسها ». لم افهم جيداً ماذا يقصد بالتمرد « على الحياة نفسها »؟ وأي حياةٍ هي « نفس الحياة » في نظر صاحب المقدمة؟ أحياةُ المدنية التي يعبدها جبران افندي وإن أزعجهُ ما فيها من سخافة، وهو لا يشبعها هجواً وتقريعاً إلا لأنه يعبدها؛ أم حياة الطبيعة التي يؤلهها هذا اللبناني الذي جعل وادي قاديشا في نفسه اندفاع مياهه وجلال الغابة التاريخية القائمة في جواره؟

سلّمتُ بتمرّد « الأرواح المتمردة »، ولكن أليس جوهر « الاجنحة المتكسرة » امتثالاً؟ هناك يمتثلُ صديق سلمى بلا شكوى، ويمتثلُ أبوها بلا شبه

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

مجلة الهلال(مصر) عدد10، بتاريخ 1يوليو1919.

شكوى ، وتمثل هي بشكوى لا بدّ منها لايجاد المادة المفجعة في الرواية . أقول « الرواية » وأعني القصيدة ، لأن « الاجنحة المتكسرة » قصيدة منثورة . أمتمردٌ بطل الرواية الذي تُنتزع منهُ سلمى فلا يعترض ولا يحتج ، ثم يكتب ببساطة : « وهكذا قبض القدر على سلمى وقادها عبدة ذليلة في مواكب النساء الشرقيات التاعسات » ؟ وبعد عقد الخطبة الذي لا يحضرهُ القارىء ولكنهُ يشعر بأنهُ قد تمّ ، يقول البطل : « في نهاية الاسبوع وقد سكرت نفسي بخمرة عواطفي سرت مساء إلى منزل سلمى » ! أمتمردٌ هذا الذي لا تمرأ له فصلاً إلاّ وتعثر على ذكر القضاء والقدر فتجدهما في نظرهِ يداً لا تغالب ، وحكماً لا مردّ له ؟ أمتمردٌ هذا القائل بالتناسخ أي بالنشوء التدريجي والتطوّر المحتّم في خلال أعمار متتابعات ؟ نعم إنه يعتنق نظرية التناسخ ليس باقتناع الفيلسوف المتمذهب بل بعاطفةٍ روائية تبسط لهُ مسرح الانفعالات والأهواء إلى اقاصي الدهور والاجيال ، بدلاً من أن تقتصر على عمرٍ واحد وأعوام بشرية محدودة . وقد أجال قلمه في هذا المضمار حينما كتب « رماد الاجيال والنار الخالدة » (١) ، و « الشاعر البعلبكي » (٢) ومقالة « الجبارة » التي يقال انها نشرت حديثاً في مجلة « العلم العربي » . والقول بالتناسخ ولو على هذه الكيفية الروائية ينفي التمرد لانهُ مُضمرٌ فيه التسليم بتقيّد المعلول بعلتهِ وبرجوع كل حدثٍ إلى سببٍ قديم غائرٍ في الأعمار السحيقة . إنما ذلك الخضوع القصيّ

* * *

كلمة « خضوع » سيضحك منها غير واحد . ولكن هل رأيت رمز الحرية (أو رمز الرجل الذي يظن نفسه حرّاً) في « المواكب » باسطاً جناحيه ، وقد مدّ ذراعيهِ فرحاً متثبتاً من حريته ، بينا تظلّ قدماهُ مغلولتين بقيدٍ فردٍ تعدّدت منهُ العُقَد ، وانطلقت النزعاتُ والميول تشدّ بريش جناحيه إلى الارض ؟ أرأيت الروح الجزئية مسارعة عند الموت إلى حضن الروح الكلية الشاملة ، فتستقبلها هذه بهدوء النظام الذي لا يتغير ولا يتحوّل ؟ ألم تقرأ آخر جملة من كتاب « المجنون » .

(١) من كتاب « عرائس المروج » (٢) كتبت لحفلة التكريم التي أقيمت لخليل بك مطران عام ١٩١٣

وهي هذه : « لماذا أنا هنا ؟ » (١) . ألم تقف على الابيات الخاتمة « المواكب » :

العيش في الغاب والأيام لو نُظمت ... في قبضتي لغدت في الغاب تتئدُ
لكن هو الدهر في نفسي له أرب ... فكلّما رمتُ غاباً قامَ يعتذرُ
وللتقادير سبلٌ لا تغيرها ... والناس في عجزهم عن قصدهم قصروا

أتذكر السطور الاخيرة من « العاصفة » (٢) بعد حديثه مع يوسف الفخري : « نعم ان اليقظة الروحية أخلق شيء بالانسان بل هي الغرض من الوجود (؟) ولكن ألبست المدنية بما فيها من التلبس والاشكال من دواعي اليقظة الروحية ؟ وكيف يا ترى نستطيع انكار امر موجود ونفس وجوده دليل على اثبات صلاحيته ؟ قد تكون المدنية عرضاً زائلاً ، ولكن الناموس الابدي قد جعل الاعراض سلماً تنتهي درجاته بالجوهر المطلق »

حسن جداً !

إذاً نحن أمام رجل متمرد على انظمة البشر . ومن جهة أخرى تراه يدافع عنها مفسراً ما فيها من لُبس واشكال ، مقرراً انها أعراض ضرورية للسير نحو الجوهر المطلق . وهو واثق بذلك إلى حدّ الارتياب في زوال هذه المدنية . فيقول : « قد تكون المدنية الحاضرة عرضاً زائلاً »

إنها عرضٌ زائل بلا « قد » وبلا ريب لأنّ كل مُقبل يسير إلى الإدبار ، وكل صرح يُدركهُ الخراب ليشاد غيرهُ على أنقاضهِ ، وكل مدنية تنهارُ وتتلاشى لتقوم مقامها مدنيةٌ جديدة . « قد » ، « لو » ، « هل » ، « لكن » ، « لماذا » ، أهذه هي الكلمات التي ينصبُّ فيها غيظ المتمردين ؟

أني أراها ، على كل حال ، متفقةً تمام الاتفاق مع قول بطل « الاجنحة المتكسرة » عند ذكر الفراق الاخير (أخير في الرواية) : « وكم مرة فكرتُ منذ تلك الليلة الى هذه الساعة بالنواميس النفسية التي جعلت سلمى تختار الموت بدلا من الحياة . وكم مرة وضعت نبالة التضحية بجانب سعادة المتمردين لأرى أيهما أجل وأجمل »

لنقفنّ هنيهةً عند « سعادة المتمردين » فهي نقطة جوهرية . هو متمرد التمرُّد اللازم للشعور بتلك « السعادة » المفاجئة الفائضة على النفس احساساً جديداً ،

(١) "Why am I here, O God of lost Souls,
Thou who art lost amongst the Gods ?"

(٢) نشرت في « الهلال » و « الفنون »

وتأثيراً لم نختبره من ذي قبل ، وهزة عجيبة تنبسطُ لها جوانب الكيان . هو أليف الحماسة مهبط الوحي ، التي تطلبُ أبداً تحريضاً حديثاً يمكنها من ابداع أساليب مجهولة . وكما تجاوبُ الاصوات والانغام ، وتأتلف الالوان والعطور في هيكل الطبيعة كذلك هي في هيكل الانسان ؛ ولكنها لا تقطنُ لها الا الاعصاب التي دوزنها التوتر والتيقظ ، أعصابُ الشعراء والفنيين ، لا سيما اذا كانوا من الرمزيين . وجبران افندي مع ما يرميه دائماً من اصلاح محسوس ومع ما يبقى عليه من الحصافة والرزانة حتى في أوسع شوارده الشعرية ، كثيراً ما تراهُ في حالة الانجذاب لا يدري أهو يستنشق الألحان ، أو يسمع الالوان ، أو يرقد على حزمة من متجمعات الاشعة ، فينشد :

هل تحممت (كذا) بعطرٍ وتنشّفت بنور
وشربت الفجر خمراً في كؤوس من أثير

فكيف لا يجنح مثل هذا المزاج عن خبرات غير مألوفة ، وأي شيء أطرب للفني من الضرب على اليد القوية التي سنّت قوانين الاجتماع واصطلاحاته ، لا سيما اذا قاومت احدى رغباته ، أو قاسى بسببها العذاب يوماً ؟ هل تألم مؤلف « المواكب » من تلك القيود ؟ انه تألم من بعضها ، بلا شك ، بفكره وقلبه وبكبريائه ، تألماً شديداً حتى بلغ الدرجة الابتدائية من سلم الحكمة حيث يتعلم المرء الجرأة والخروج على ما يعذبه . ولكن هذه القيود ضرورية له ميداناً تبرز فيه قوّته ويمرّن عليها مجهوداته ، فهو لا يُبدلها بألف حريةٍ معاً . انه في حاجة الى ما تقدمهُ اليه من ضغط ومقاومة يصيبان منه خفايا النفس فينبثق في جوانبها ينبوع الوحي والالهام

* * *

ان الاثنينية التي نجدها اليوم في « المواكب » كأنما شخصان اثنان يتحدثان متعارضين ـ شيخ وفتى ، يقول نسيب افندي عريضه ـ قد جاء جبران افندي بمثلها في « العاصفة » . وما هي إلاّ تعدد الوجدانات المقيم في جميع البشر ، فان الشخص الواحد يتكلم بلهجات متباينات في أحوال متشابهة . ومن ذا الذي لم يمتحن هذا الامر في نفسه ؟ فالشخصية التي اكتسبها مُسيّر « المواكب » من الاجتماع ، تلك الشخصية التي تقيدها الشواغل والاطماع بقيود لا تريد التخلص منها لاهتمامها بما يترتب عليها من النتائج ، تراقب نفسها بنفسها وتنظر الى احوال العالم محاسبةً منتقدة ،

فاذا ما أردت تدوين ما تعلم وما هي مختبرة ، استعارت من « المواكب » الرائية الواسعة البحر التي يتفق قرارها البعيد مع صوت الاختبار الجديّ . على أن لهجة هذا الوجدان تناقض نفسها أحياناً ، فاناً تنتقد وآونةً تقرر ما يحسن عندها . ألا يخيل اليك أن يوسف الفخري يتكلم في هذه الابيات الدالة على حب الحياة السامية حياة العزلة والانفراد ، حياة كل شاعر وكل مفكر حقيقي :

فان رأيت أخا الاحلام منفرداً عن قومه وهو منبوذ ومحتقر
فهو النبيُّ وبرد الفـد يحجبه عن أمةٍ برداه الامس تأتزر
وهو الغريب عن الدنيا وساكنها وهو المجاهر لام الناس أم عذروا
وهو الشديد وان أبدى ملاينةً وهو البعيد تدانى الناس ام هجروا

ولما أن يغوص في تلك الحياة العميقة المكتظة بتطواف سوانحه وخيالات أبداعه ، فيشعر كم هو عبدٌ لها ، اذ ذاك يهتف :

والحر في الارض يبني من منازعه سجناً لهُ فهو لا يدري فيؤتسرُ
وهو الطليق ولكن في تسرعه حتى الى أوج مجدٍ خالد صفرُ

الحمد لله الذي أنعم على أهل المجد والشهرة بعقل يدرك بطلان المجد والشهرة ! ما هو المجد ، ان لم يكن تلك اللحظة التي تصرف في أتقان العمل الذي نحسبه آلة الخلود ؟ — جبران اقندي يدرك ذلك ، واتقان العمل يخلق فيه نشوة تدفعه الى الكلام كالمعرّي ساعة يقول :

فالناس ان شربوا سروا كأنهم رهن الهوى وعلى التخدير قد فطروا
فذا يعربد اين صلى وذاك اذا أترى وذلك بالاحلام يختمر
فالارض خمارة والدهر صاحبها وليس يرضى بها غير الألى سكروا

نشوة الاحلام ، نشوة الوحي ؛ ان هذا الفنيّ ليستخدم كل شيء للحصول عليها ، يستخدم حتى أشرف العواطف وأرفعها فيقول :

والحب في الروح لا في الجسم نعرفه كالخمر للوحي لا للسكر ينعصر

وما نشوة الوحي ، ونشوة العواطف ، ومجد الافكار الا سبل مؤدية الى تلك الكعبة التي ما برحت الانسانية سائرة نحوها منذ فجر الوجود ، والتي يحن اليها الشاعر اكثر من غيره ، ألا وهي السعادة . هو يحدّق في موكب السعادة حيناً فتعيد اليه ذكرى كل ما حسبه سعادة في الماضي ، فيقلب شفتهُ لما بقي له من مرارة وملل

ويرسل هذه الحكمة الرائعة :

وما السعادة في الدنيا سوى شبح يُرجى فان صار جسماً ملّهُ البشرُ
لم يسعد الناس الاّ في تشوّقهم إلى الشيع فان صاروا به فتروا

ولكن فتى الغاب واقف بالمرصاد وما ألطف استعماله موسيقى الموشح الخفيف لمعارضة وجدان الخبرة وسوء الظن الصائب : وكثيراً ما يجيء كلامه ضحكاً من الاستهزاء وتهكماً على التهكم فيجيب :

إنما العيش رجاء أحدى هاتيك العلل

* * *

في « المواكب » كما في « المجنون » أكاد اتبيّن تأثير نيتشه وان كانت بسمة التهكم الفني الدقيق التي نراها عند جبران افندي لن تشبه ابداً ضحكة نيتشه ذات الجلبة الضخمة المزعجة . ان الشاعر الثوري فني في كل شيء ونظرة واحدة الى كتاب « المواكب » تكفي لتعيين ما عنده من ذوقٍ بسيط انيق . ولا تفهم المرارة لديه طويلاً لأنه يعود إلى ذكر الطبيعة وحبها وينشد مطرباً حزنه ولهفه بنُغمٍ عذبة :

ليس حزن النفس الا ظل وهم لا يدوم
وغيوم النفس تبدو من ثناياها النجوم

وقد يرتفعُ أحياناً الى أعلى ذُرى التأمل ، فتحسب الامام الغز الي متكلماً :

وغاية الروح طي الروح قد خفيت فلا المظاهر تبديها ولا الصورُ
فما طوت شمألٌ أذيال عاقلة إلاّ ومرّ بها الشرقي فتنتشرُ

فيجيبهُ فتى الغاب بما يدل على اعتقادهِ بوحدة الوجود :

لم أجد في الغاب فرقاً بين نفسٍ وجسد
فالهوا ماء نهادى والندى ماء ركد
والشذا زهر تمادى والثرى زهر حمد
وظلال الحور حور ظنّ ليلا فرقد
اعطني الناي وغنّ فالغنا جسم وروح
وأنين الناي أبقى من غبوق وصبوح

* * *

ولا يفتأ المرء يسائل نفسهُ ما هذا الناي الذي يبقى بعد فناء كل شيء وانينه « سر الخلود » ؟ أهو أداة الفن ريشة كانت أو قلماً أو وتراً ؟ أهو الجاذبية سر تعارف الاكوان ؟ أهو نظام الاستمرار الدائم مع ما يخلله من تحول وانشعاب ؟ أم هو الحياة كل الحياة ؟ لست أعلم ما اذا كان ذلك واضحاً في ضمير الشاعر وهل هو يعني بالناي شيئاً معيناً ؟ ولكن ان غمض علينا هذا المعنى فان كل معنى في صوره الاخاذة جليٌّ وكلاً منها حكايةُ خاطرةٍ وقصيدة رمزية رُسمت بريشة استاذ ماهر جمع بين الحدس الشرقي والاتقان الغربي . وازاء رسم الثالوث الهندي كما ازاء صورة العزم التي رُسمت بيدٍ جريئة لست ادري لماذا ينتابني ذكر بعض الرسوم الخالدة في تاريخ الفن ، فانهيب شاعرة بأن جبران الكاتب ليس الاّ نصف جبران فقط . إنني في كل القليل الذي رأيته من رسومه كما في بعض الكثير الذي قرأته من كتاباته استشف من وراء الظواهر طبيعةً شغوفاً بالاستسلام . ان جبران خليل جبران المتمرد من أخلص اتباع القدرية والجبرية ، وهو ينزع اليهما بقوة اشد من الفكر والارادة ، اعني قوة البداهة الشرقية والحدس الشرقي

فلهذه الاسباب

« وحيث ان جميع القراء يعترضون على هذا البيان

« وحيث انهم يقولون ان ما ابديتهُ هنا ليس الاّ صنفاً من صنوف المنطق النسائي المفعم بالاغاليط والمناقضات

« وحيث ان كل ما عندي من هذا النوع

« فقد حكمت محكمة النقض والابرام (من دولة الادب) عليَّ بالاعتذار إلى « الهلال » عن كتابة بحث في « المواكب » .

وقد اعتذرت

ولكني اودّ ان أضيف مغالطة أخرى ، وهي هذه : اعتقد ان ذاتية الكاتب لم تدرك بعد استعدادها الاقصى ولم تقف بعد على ذروة اقتدارها . سواء في التصوير والكتابة ما زال جبران أقتدي خليل جبران متسلقاً كتف الجبل الذي قيدته الاقدار بالتصعّد عليه . وسيتابع الصعود متمرداً ، ما دام كلفاً بهذا النعت ، وراء ستار الهجو والتهكم بالرموز والامثال ، ولكنه سيصل يوماً الى القمة فنسمع منه عندئذٍ أجمل انغامه ، ونلمحُ أسمى هيئة من نفسه الغنية السنية التي تسطع في ارجائها الاضواء

وترعى في جوانبها الاظلال

قلت « الاظلال » وأعني تلك الاظلال التي « تبدو من ثناياها النجوم » كما يبدو معنى الامتثال والاستسلام من خلال ضجيج النرد والعصيان

(مي)

مناجاة الشرق

[الهلال] جاءنا هذه القصيدة من حضرة ناظمها الاديب وفيها مدح للهلال واهله فنشرناها شاكرين له فضله معتذرين عن نشر ما جاء فيها من المدح

الى كم أحث الشرق والشرق ناعسُ ... وعن مرتقى المجد المؤثل آيسُ
وأدعو وما في القوم الا مماكس ... وآخر عن نيل العلى متقاعسُ
أمن وثبة يا شرق ذات عزائم ... تعاد بها تلك العهود القدامس(١)
بحيث العلى لم ترض الاّك نائلاً ... على انها من دونك اليوم عانس(٢)

***

نهوضاً بني العليا بحزم مشيد ... تكن لكم فيه الفعال النفائس
وجزوا نواصي الاختلاف بعزمة ... تدين لها الاعناق فهي نواكس
اذاً ترتقوا هام السماك وتعتلوا ... سمواً له تعنو الغمام الرواجس(٣)
وتستأصلوا المجد الاثيل بهمة ... تزار بها تيجانه والقلانس
ذروا عنكم أمر النزاع وحاذروا ... خلافاً به تفرى الطلى والمعاطس
ألستم اذا ما الوفق جزت أصوله ... ولم يبق للعلياء والمجد حارس
وثبتم وثوب الضاريات بغارة ... لها تلتوي السمر الطوال المداعس(٤)
ومزقتم ثوب الشقاق بطعنة ... كما تقتضي شاة الفلاة اللغاوس(٥)
ثبوا واقتفوا أثر الوفاق تطلباً ... صيدا ـ سورية

محمد كامل شعيب العاملي
استاذ اللغة العربية في المكتب الرشيدي الاعلى بصيدا

(١) اي القدم (٢) لا تتزوج (٣) اي الغمام الرقيق ذو الرعد (٤) الرماح المشهورة (٥) الذئاب

ملخص عن الأطروحة بالعربية.

إن مي زيادة أديبة متعددة المواهب فقد جمعت إلى جانب الشعر ، كتابة القصة الرواية والمسرحية وغيرها ، وتعد الترجمة رافدا من روافد عبقريتها وسبقها في عالم الكتابة النسوية العربية ، ورغم كثرة الذين كتبوا عن مي زيادة إلا أن قلة منهم اهتموا بالترجمة ولذلك جاءت الإشكالية كما يلي:

ماهي طبيعة الترجمة عند مي زيادة ، وماهي خصوصيتها بالنسبة لجيلها ، وهل لها رؤية ثقافية وحضارية في هذا الفعل الثقافي التواصلي ؟ ولماذا اختارت هذا التعدد الإبداعي من لغات أجنبية مختلفة ؟ من اللغة الفرنسية والإنجليزية و الألمانية ؟ وكيف ساهمت الترجمة في التقريب بين الشعوب وتبادل الخبرات في الإطار الإنساني الذي كانت مي زيادة تنشده؟ إضافة إلى ما ستثيره هذه الدراسة من أسئلة.

ومن هنا تجسدت خطة هذه الدراسة " ترجمات مي زيادة الروائية إلى العربية، دراسة تحليلية". وقد ضمت خمسة فصول بالإضافة إلى المقدمة والخاتمة وملاحق تثري موضوع البحث وتكشف عن المزيد من إنتاج مي زيادة .

تناول الفصل الأول : سيرة مي زيادة وآثارها بين الإبداع والترجمة.

أما الفصل الثاني فتناول:تقنيات التنظير في بناء النص الروائي المعاصر.

وضم الفصل الثالث :بنية الخطاب الروائي في رواية (رجوع الموجة) لبرادة.

وجاءالفصل الرابع في تحليل : بنية الخطاب الروائي في رواية (ابتسامات ودموع) لماكس مولر.

و تركز الحديث في القسم الخامس على بنية الخطاب الروائي في رواية (الحب والعذاب) لآرثر كونان دويل.

وقد اعتمدت في إعداد البحث على عدة مصادر ومراجع تفاوتت من حيث الأهمية والموضوع، وكانت كقاعدة نظرية وخلفية معرفية قبل الولوج الى الجانب التطبيقي .

وإذا كانت الأبحاث في مجال الترجمة تصادف اليوم رواجا فإنها إلى عهد قريب كانت مجالا صعبا وعسيرا فمن الصعوبات التي صادفتها عدم وجود دراسات سابقة في الموضوع إلا بعض الإشارات العابرة التي لم استفد منها كثيرا، فحداثة وراهنية الموضوع جعلت البحث فيه يحضى بكم ضئيل من الدراسات ، وبقدر كبير من الجهد في الكشف عن هذا الجانب المهم وإبراز سماته .

أما منهجية العمل فقد حرصت في بادئ الأمر على أن يخرج البحث بموضوعية ودقة علمية تبرزمي زيادة على حقيقتها دون تزييف أو تشويه أو مجاملة . متبعة في ذلك المنهج الوصفي التحليلي والمنهج التاريخي في تتبع آثار مي زيادة ومعالم أدبها والظروف والملابسات المحيطة بأدبها عموما ، كما استعنت بآليات و معطيات تحليل الخطاب السردي وخاصة فيما يتعلق بالجانب الإجرائي وآلياته.

وفي الأخير ينبغي التذكير ببعض النتائج منها :

- لقد جاءت ترجمات مي زيادة للروايات الفرنسية والإنجليزية والألمانية في إطار مثاقفة قام بها جيل الرواد الذين أسسوا لنهضة شاملة في مختلف مجالات المعرفية الإنسانية ، من أمثال حافظ إبراهيم مترجم" البؤساء" لفيكتور هوجوVictor Hugo ، و رفاعة الطهطاوي الذي نقل" مغارات تليماك " ،" لفنلون" Fenelon و سماها "مواقع الأفلاك في وقائع تيلماك" وترجم نجيب حداد الذي إلى العربية مأساة وليام شكسبير William Shakespeare "روميو و جولييت"*Roméo et Juliette* ، من مصادرها ومظانها في لغة جميلة وأسلوب أنيق، مع عدم الإصرار على حرفية النصوص المترجمة .

- أما في وصف المناظرفهي كما تراه مي زيادة لا كما يراه الكاتب الأصلي ،كما أن تركيب الكلام هو صدى للبيئة الاجتماعية العربية التي عاشت فيها مي زيادة . وتأثيرات ملامح الثقافة العربية على الروايات المترجمة واضحة أيضا.

- التدخل أثناء السرد بالتعليق على ما يحدث أو إظهار عواطف الشفقة أو السعادة تجاه الأبطال، أو تحور معنى من المعاني دون أن تفسد الهدف الأسمى الذي يريده الكاتب أو يخرج عن متطلباته.

- يتداخل في أسلوب مي زيادة المتعلق بالترجمة الشعر والنثر،فهي تنثر بعض العبارات الروائية في أسلوب شعري وعبارات متناسقة. وقد أتقنت الأديبة إضفاء الحركة على عناصر الطبيعة بفضل ما احتارته من أفعال وألفاظ جعلت من الجماد نشاطا وحيوية .

- الدقة في الوصف المناسب للمقام والتركيز على بعض التفاصيل وخاصة ما يتعلق بالمواقف العاطفية، ووصف الطبيعة، فقد تكون صدى الذات أكثر من تكون نقل حرفي أمين.

- امتازت لغة الأديبة بالسلاسة وبانتقاء الألفاظ فيتناسب اللفظ الذي وقع الإختيار عليه الموضوع المطروح أو حالة الأديبة النفسية ورهافة الحس لديها وعمق تعاطفها مع كل الذين وجب التحسيس بمعاناتهم. ولغة مي زيادة في نصوصها المترجمة لغة شاعرية لا تقل جمالا عن النص المصدر الأدبي ، وتجتمع في أسلوبها رشاقة اللفظ ، وبساطة التركيب ،نظرا لطبيعة نصوصها المختارة التي تغلب عليها الرومانسية والشعرية.

- في خطاب مي زيادة المتعلق بالترجمة طموح كبير للرقي بالفكر والمعرفة والوعي ، وفيه اتساق مع رؤيتها وقناعاتها.

- يغلب على ترجمة مي زيادة أن تكون ترجمة تواصلية، وبخاصة من اللغة الفرنسية التي كتبت بها أيضا ،إلا أنها تميل إلى الترجمة بتصرف أو الترجمة الحرة أحيانا، كما يتبين من ترجمتها عن الألمانية لكتاب (ابتسامات ودموع) .

وأخيرا اقتطع هذه المساحة لأقول إن هذا البحث ما كان ليرى النور ويخرج إلى حيز الوجود لولا مساعدة أستاذي المشرف : الأستاذ الدكتور محمد العيد تاورته – حفظه الله - الذي أتقدم له بوافر شكري وجزيل الإمتنان على ما بذله من جهد وما أسدى إلي من نصح خلال إعداد الرسالة .

Résumé/

May Ziada est un auteur multi talentueux qui a sut révéler ses talents bien en poésie, roman, nouvelle, théâtre ou autres. La traduction constitue un autre aspect de son génie et pionnière dans le monde de la littérature féminine arabe. Nombreux sont ceux qui ont écris sur May Ziada, mais très peu entre eux se sont intéressés à ses traduction. C'est pourquoi la problématique formulée dans ce travail est la suivante :

Quelle est la nature de la traduction chez May Ziada ? Qu'est ce qui la caractérise par rapport à ses contemporains? A-t-elle une vision culturelle pour cet acte culturel? Pourquoi a-t-elle choisi cette forme d'expression artistique à partir de langues étrangères différentes, du français, de l'anglais et de l'allemand ? Comment la traduction a-t-elle contribué à rapprocher des peuples et à échanger les expériences dans un cadre humain amplement souhaité par May Ziada? Toutes ces questions et d'autres rencontrées durant la recherche seront adressées dans cette étude

Le plan de ce travail intitulé : «Les Traductions de May Ziada : Etude Analytique » consiste en plus de l'introduction, la conclusion, et des appendices les chapitres suivants :

Chapitre un : Biographie de May Ziada et ses différentes productions en écriture et en traduction

Chapitre deux : Techniques de théorisation dans la construction du texte romancier moderne.

Chapitre trois : La construction du discoure romancier dans le roman « Retour du flot »

Chapitre quatre : Analyse de la construction du discoure romancier dans le roman « L'amour Allemand ou Sourires et larmes » de Max Muller

Chapitre cinq : Construction du discoure romancier dans le roman « Amour dans la souffrance ou les réfugiés »

Ce travail de recherche s'est basé sur un ensemble de références d'envergures divers et de thèmes variés. Mais si la recherche dans le domaine de la traduction rencontre aujourd'hui une franche propagation, elle ne l'a pas était par le passé. En effet, parmi les difficultés rencontrées dans ce travail le manque d'études précédentes du même sujet sauf de quelques rares allusions qui n'ont guère bénéficié la recherche. Vus son originalité, le thème a donc bénéficié d'un très peu nombre de ressources mais a nécessité un immense effort pour dévoiler les portées de ce point essentiel.

Quand à la méthodologie du travail, j'ai adopté une approche objective basée sur une littéralité scientifique afin de découvrir la vrai nature de May Ziada sans aucune déformation, falsification ou éloge. Dans ce sens, j'ai suivi la méthode descriptive analytique et historique

pour recouvrer les traces de May Ziada, et discerner les empreintes et les circonstances de sa littérature tout en utilisant les techniques du discoure narratif, particulièrement ceux qui concernent le coté procédural.

Enfin, parmi les résultats du travail on peut mentionner :

- Les traductions de May Ziada des romans français, allemand et anglais découlent d'un cadre de culturation établit par une génération de créateurs, tel que Hafez Ibrahim et Refaa Tahtawi, qui ont fondé une renaissance globale dans tous les domaines de connaissance humains dans le monde arabe.

- La description des paysages est faite selon la vision de May Ziada non selon l'auteur original. La construction du langage elle aussi écho l'environnement socioculturel arabe vécu par Ziada, éventuellement les empreintes de la culture arabe sont toutes apparentes dans les romans traduits.

- L'intrusion de la traductrice dans la narration en commentant sur les événements et en exprimant des sentiments de pitiés ou de joie envers les héros ou encore l'altération de certains sens sans pour autant détruire le but essentiel de l'auteur ou dévier des besoins du texte.

- L'exactitude dans la description des scènes et la concentration sur certains détails, en particulier ceux qui concernent les situations sentimentales, ainsi que la description de la nature qui peut être une réflexion de soi beaucoup plus qu'une fidèle traduction

- La langue de l'auteur s'est caractérisée par la souplesse et l'assortiment des termes. En effet, le terme choisi correspond exactement au sujet décrit par l'auteur ou encore à son état psychologique, son extrême émotivité et sa compassion avec tous ceux qu'elle voulait faire ressentir leur douleur. La langue de May Ziada dans ses traductions est une langue poétique qui a autant de beauté que celle de l'auteur d'origine.

- Le discoure de May Ziada concernant la traduction comprend sa grande ambition de raffinage de la réflexion, de la connaissance, et de la conscience et reflète une similitude avec sa propre vision et conviction

- La traduction de Ziada est principalement loquace, particulièrement du français, mais elle a aussi tendance à la traduction adaptée ou parfois la traduction libre comme il est clair dans sa traduction de l'allemand du roman « Sourires et larmes »

Enfin, je profite de cet espace pour exprimer ma gratitude pour mon encadreur Professeur : Med L'aid Taouarta sans qui ce travail n'aurait jamais aboutit.

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

Sunury:

May Ziada is a multi-gifted writer whose talents are revealed in poetry, novel writing, short story as well as theatre and other genres. Translation is another aspect of her genius and pioneering role within the Arabic feminine literature. Many researchers have investigated May Ziada's literature, but very few of them have been interested in her translations. That is why the present research addresses the following questions among others:

What is the nature of translation to May Ziada? What characterizes her compared to her contemporary writers? Does she have any cultural vision of this cultural act? Why did choose this multilingual form of expression- from French, German and English? How has translation contributed to bring together people from different cultures and has contributed to the exchange of human experiences that Ziada had always been keen on?

The outline of this work which is entitled "The translations of May Ziada: An analytical Study" includes in addition to an introduction, conclusion and appendices, five chapters. Chapter one is A biography of May Ziada and her different productions in poetry and prose. Chapter two is entitled: Techniques of theorization in the of the modern novel's text construction while chapter three is: The construction of "Return of the wave " novel's discourse. Chapter four is An analysis of the discourse construction of Max Muller's "The German Love or Smiles and Tears ", and chapter five involves: The discourse construction in "Love in Pain or the Refugees"

The work has exploited a wide range of theoretical resources that are varied in terms of importance and themes. Sill, while research on translation is nowadays witnessing a clear widespread, it has not always been so. Indeed, one of the difficulties encountered by the researcher is the scarcity of previous research on the same topic, and the few references found were not of a significant aid. As such, due to its originality, the theme enjoyed a very few

number of references but required huge efforts to uncover the basic aspects of the such an important topic.

Among the many results reached by the research, one may mention the following:

- The translations of May Ziada of novels from French, German, and English are part of a general acculturation framework found by a generation of creators like Hafez Ibrahim and Refaa Tahtawi who put forward a global renaissance in every domain of human knowledge.
- The landscapes description is made according to Ziada's own vision, not according to the original writer's one. The language also echoes the Arabic socio-cultural environment where Ziada lived allowing for the Arabic culture prints to appear in the translated novels.
- The precision in the description of scenes and the focus on certain details such as those concerning the emotional situations, and nature description which is much often a reflection of Ziada's own state more than a mere faithful translation.
- The writer's language was characterized by smoothness and assortment of words. Indeed, every term selected corresponds exactly to the subject described by the author or to her psychological state, her extreme sensitivity and her sympathy with the character whom she wanted to reveal the real sufferings. The language of Ziada in her translations is a poetic one that is not less beautiful than the original writer's one.
- Ziada's discourse concerning translation involves her concerns with the refinement of thinking and knowledge reflecting a similitude with her own vision and conviction
- The translations of May Ziada are essentially loquacious, particularly in the French ones, but she tends also to translate adaptively and sometimes freely as it is the case with her translation of the German novel "Smiles and Tears"

Finally, I cease this occasion to express my deepest gratitude to my supervisor, Pr .Med L'aid Taouarta without whom this work would have never seen light.

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

الفهرس

مقدمة.....أ

مدخل : حركة الترجمة الأدبية في مصر من منتصف القرن التاسع عشر إلى الحرب العالمية الثانية 01

الفصل الأول : مي زيادة: حياتها وتراثها بين الإبداع والترجمة 11

أولا :عصر مي زيادة 12

ثانيا :مولدها ونشأتها 14

ثالثا :أسماء لمسماة واحدة 16

رابعا :آثارها قبل المحنة 21

خامسا :محنة مي زيادة 30

سادسا :آثارها إبان المحنة وبعدها 31

سابعا :مي والترجمة 32

الفصل الثاني تقنيات التنظير في بناء النص الروائي المعاصر 40

أولا :مفهوم الخطاب 41

ثانيا :الصيغة Mode 47

ثالثا :الرؤية Vision 53

رابعا :الصوت Voix 57

خامسا :الزمن Temps 60

سادسا :الفضاء Espace 77

الفصل الثالث: بنية الخطاب الروائي في رواية رجوع الموجة Retour du Flot

تأليف الكاتب(ة): برادا ترجمة (مي زيادة) عن اللغة الفرنسية.....81

أولا : الصيغة: الخطاب المسرود، المعروض، المنقول، المعروض الذاتي.....82

ثانيا : الرؤية.....96

ثالثا :الصوت: الأصوات الرئيسية، الأصوات الثانوية.....101

رابعا :الزمن، زمن القصة، زمن الخطاب، زمن السرد ومستوياته.....103

خامسا :الفضاء:الفضاء النصي، الفضاء الجغرافي.....

سادسا :التواتر:التواتر الانفرادي، التكراري، المتشابه.....

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

سابعا :الفضاء في العمل الروائي، الفضاء النصي، الفضاء الجغرافي..... ....
الفصل الرابع بنية الخطاب الروائي في رواية: ابتسامات ودموع الحب الألماني Deuche libe "
تأليف:فريديريك ماكس مولر ترجمة: مي زيادة عن اللغة الألمانية
أولا : صيغ الخطاب:الخطاب المسرود ، المسرود الذاتي، المعروض الذاتي، الخطاب
المنقول..... 124
ثانيا : الرؤية..... 139
ثالثا : الأصوات: الأصوات الرئيسية ، الأصوات الثانوية..... 140
رابعا : أزمنة الخطاب: المؤشرات الزمنية..... 143
خامسا : أفضية الخطاب..... 176
الفصل الخامس: بنية الخطاب الروائي في رواية: الحب في العذاب " اللاجئون The Refugees
" تأليف: آرثر كونان دويل ترجمة: مي زيادة عن الانجليزية.. 184
أولا : صيغ الخطاب:الخطاب المسرود ، المسرود الذاتي، المعروض الذاتي، الخطاب
المنقول..... 185
ثانيا :الرؤية..... 197
ثالثا :الصوت:تعدد الرواة / تعدد المتلقين، المؤلف الواقعي / القارئ الواقعي.. 198
رابعا :الزمن:زمن الوقائع، زمن القص، المؤشرات الزمانية..... 201
خامسا :الفضاء في العمل الروائي:الفضاء النصي، الفضاء الجغرافي..... 224
خاتمة..... 232
قائمة المصادر و المراجع..... 237
الملاحق
الملخصات
الفهرس