

جامعة النجاح الوطنية
كلية الدراسات العليا

التاريخي والمتخيل في رواية "مي ليالي إيزيس كوبيا ثلاثمائة ليلة وليلة في جحيم العصفورية" للروائي واسيني الأعرج - دراسة نقدية تحليلية

إعداد

روان باسل محمد البزور

إشراف

أ. د. عادل الأسطة

قدمت هذه الأطروحة استكمالاً لمتطلبات الحصول على درجة الماجستير في اللغة العربية وآدابها بكلية الدراسات العليا في جامعة النجاح الوطنية في نابلس، فلسطين.

2021م

التاريخي والمتخيل في رواية "مي ليالي إيزيس كوبيا ثلاثمائة ليلة وليلة في جحيم العصفورية" للروائي واسيني الأعرج – دراسة نقدية تحليلية

إعداد

روان باسل محمد البزور

نوقشت هذه الأطروحة بتاريخ 2021/06/17م، وأجيزت

أعضاء لجنة المناقشة

التوقيع

د. عادل الأسطة
.....

د. زين الدين العواودة
.....

1. أ. د. عادل الأسطة / مشرفاً رئيسياً

2. د. زين الدين العواودة / ممتحناً خارجياً

3. د. نادر قاسم / ممتحناً داخلياً

الإهداء

إلى اللذين جعلتا قلوبهما مشاعل أهدني بها في هذه الحياة، والدي العزيزين.

إلى أخوتي، هنا وفي الغربة، محمد ويسار

إلى صغيري الذي غيبته المعتقدات الصهيونية خالد

وإلى أختي هتاف

إلى أحفادنا

إلى المستقبل الجميل في عيونهم

مجد وكرم وآية وباسل

إلى زوجي العزيز

إلى صديقاتي جميعهن

أهدي عملي المتواضع

الشكر والتقدير

لله الفضل والمنة

أتقدم بجزيل الشكر والعرفان إلى معلمي علمني الأبجدية منذ نعومة أظفاري، وإلى أساتذتي مع تلمذت على أيديهم في قسم اللغة العربية في جامعة النجاح الوطنية.

وأتقدم بالشكر الخاص إلى الأستاذ الدكتور عادل الأسطة الذي أفدت مع توجيهاته وإرشاداته الكثير.

والشكر موصول إلى عضوي لجنة المناقشة، الدكتور زيب العايد العواودة، أستاذ الأدب والنقد في جامعة بيت لحم، والدكتور نادر قاسم، أستاذ الأدب الحديث في جامعة النجاح الوطنية على ما قدماه مع ملاحظات وتوجيهات سديدة.

الإقرار

أنا الموقع أدناه، مقدّمة الرسالة التي تحمل العنوان:

التاريخي والمتخيل في رواية "مي ليالي إيزيس كوبيا ثلاثمائة ليلة وليلة في جحيم العصفورية" للروائي واسيني الأعرج – دراسة نقدية تحليلية

أقرّ بأنّ ما اشتملت عليه هذه الرسالة إنّما هو نتاج جهدي الخاص، باستثناء ما تمّت الإشارة إليه
حيثما ورد، وأنّ هذه الرسالة كاملة، أو أيّ جزء منها، لم يقدّم من قبل لنيل أيّ درجة علميّة، أو
لقب علمي، أو بحث لدى أيّ مؤسسة تعليميّة أو بحثيّة أخرى.

Declaration

The work provided in this thesis, unless otherwise referenced, is the
researcher's own work, and has not been submitted elsewhere for any other
degree or qualification.

Student's Name:

اسم الطالبة: روان باسل محمد السبور

Signature:

التوقيع: روان السبور

Date:

التاريخ: ٢٠٢١ / ٦ / ١٧

فهرس المحتويات

الرقم	الموضوع	الصفحة
	الإهداء	ج
	الشكر والتقدير	د
	الإقرار	هـ
	فهرس المحتويات	و
	فهرس الجداول	ط
	الملخص	ي
	المقدمة	1
	الدراسات السابقة	4
	الفصل الأول: جدل التاريخي والمتخيل في الرواية	23
1.1	مفهوما التاريخي والمتخيل	14
1.2	الشخصيات التاريخية والمتخيلة في الرواية	17
1.2.1	الشخصيات التاريخية	18
1.2.2	الشخصيات المتخيلة	24
1.3	آليات توظيف التاريخي مع الشخصيات	31
1.4	الأحداث التاريخية والمتخيلة	38
1.5	التناسق وآلية توظيفه في الرواية	45
1.5.1	المنقول الحرفي	51
1.5.2	المنقول غير الحرفي	68
1.6	التاريخ المتخيل	82
1.7	الأحداث بين الرواية والواقع	85
	الفصل الثاني: موضوعات بين الرواية وأدب مي	94
2.1	المرأة والرجل	95
2.2	الشرق والغرب	105
2.3	التربية الدينية	110
2.4	الأصدقاء	116
2.5	الزواج	126

الرقم	الموضوع	الصفحة
	الفصل الثالث: العتبات النصية في الرواية	128
3.1	عتبات الرواية	129
3.1.1	عتبة العنوان	129
3.1.2	عتبة التصدير	138
3.1.3	عتبة الاستهلال	139
3.1.4	عتبة الخاتمة	142
3.1.5	عتبة الشكر	142
3.2	عتبات المخطوطة	143
3.2.1	عتبة العناوين الداخلية للمخطوطة	143
3.2.2	العتبات الباقية	151
3.3	اختلاف الطباعات	151
	الفصل الرابع: جماليات التشكيل الفني في الرواية	172
4.1	الزمن	173
4.1.1	الزمن الكتابي	173
4.1.2	زمن كتابة مي مخطوطتها	175
4.1.3	زمن القص والقصة في المخطوطة	176
4.1.4	الإيقاع الزمني في الرواية	180
4.1.4.1	الترتيب	180
4.1.4.2	المدة	186
4.1.4.3	التواتر	193
4.1.5	تأثير زمن ياسين الأبيض/واسيني الأعرج	196
4.2	المكان	199
4.2.1	المكان في الاستهلال "في ملابسات مخطوطة ليالي العصفورية" وفي الخاتمة "هي لم تمت، لكنها شبّهت لهم"	199
4.2.2	المكان في المخطوطة	202
4.2.2.1	المكان المعادي/ المخيف	203
4.2.2.2	المكان الآمن/ الأليف	211
4.3	اللغة	215

الصفحة	الموضوع	الرقم
222	الخاتمة	
224	قائمة المصادر والمراجع	
b	Abstract	

فهرس الجداول

الرقم	الموضوع	الصفحة
جدول (1)	تعديلات بحجة النحو أو غيره لم تكن ثمة حاجة إليها	154
جدول (2)	الأخطاء الطباعية وتصحيحاتها، بالخط الغامق، في إحدى الطبعتين أو في كليتهما	156
جدول (3)	الأخطاء النحوية وتصحيحاتها في إحدى الطبعتين أو في كليتهما	157
جدول (4)	الفترات الزمنية	187

التاريخي والمتخيل في رواية "مي ليالي إيزيس كوبيا ثلاثمائة ليلة وليلة في جحيم العصفورية"
للروائي واسيني الأعرج - دراسة نقدية تحليلية

إعداد

روان باسل محمد البزور

إشراف

أ. د. عادل الأسطة

الملخص

تتناول الباحثة في هذه الدراسة رواية "مي ليالي إيزيس كوبيا ثلاثمائة ليلة وليلة في جحيم العصفورية" وتدرسها دراسة نقدية تحليلية، مقارنة المادة الأدبية بالمادة التاريخية، باعتبارها رواية تاريخية، كما لا تغفل عن البناء الفني فيها.

تشتمل الدراسة على مقدمة وأربعة فصول وخاتمة وقد تناولت الباحثة في المقدمة أهمية هذه الدراسة وأهدافها، وقدمت موجزا لمحتوياتها، ووضحت المنهج المتبع فيها وذكرت أهم مراجعها.

أما الفصل الأول فتبين الباحثة فيه التاريخي والمتخيل في الرواية، فتدرس الشخصيات في ضوء هذين المفهومين من حيث تصنيفها إلى حقيقية ومتخيلة وآليات توظيف التاريخي معها، والأحداث أيضا. كما تستقصي النصوص السابقة في الرواية وتصنف آليات توظيفها إلى نوعين: منقول حرفي وآخر غير حرفي، وتدرس الأحداث التاريخية المنقولة إلى الرواية نقلا متخيلا تحت عنوان التاريخ المتخيل، وتخصص عنوانا هو "الأحداث بين الرواية والواقع" تتطرق فيه إلى ما لم يحسن الأعرج توظيفه في الرواية.

أما الفصل الثاني فدرست فيه موضوعات محددة توضح تصور مي لها في الرواية وأدبها وهي المرأة والرجل والشرق والغرب والتربية الدينية والأصدقاء والزواج.

أما الفصل الثالث فتخصصه لدراسة العتبات في الرواية وفي المخطوطة، كل على حدة، كما تدرس، بالاعتماد على المنهج التكويني، اختلاف طبقات الرواية وقد اقتصر في هذا على

طبعتي بردية ودار الآداب، بالإضافة إلى طبعة الأهلية التي اتخذتها أساسا في الدراسة، مع تقديم أسباب لهذا الاختلاف.

وفي الفصل الرابع تتطرق الباحثة إلى دراسة جماليات التشكيل الفني في الرواية فتدرس الزمان والمكان واللغة.

المقدمة

تتقارب الرواية، من حيث كونها حاضنة لأجناس معرفية كثيرة، مع التاريخ، أحد روافدها. فالعلاقة بين الرواية والتاريخ قائمة، فكلاهما خطاب سردي، كما يشكل التاريخ قصة جاهزة للروائي، هذا بالإضافة إلى أن الأدب مصدر رئيس من مصادر استقصاء تاريخ فترة زمنية ما، إذ إن الكثير من المعلومات التاريخية تستقى من السنة شعرائها وأدبائها. وبحسب طريقة اتكاء الرواية عليه تُميّز الرواية التاريخية الخالصة التي تجعل من التاريخ عمودها الفقري من الرواية الأدبية التي "تستفيد من التاريخ فتمر أحداثها بموازاة التاريخ الذي يضيء الأحداث"⁽¹⁾.

وعلى الرغم من كون التاريخ، بمادته الجاهزة، أحد روافد الرواية إلا أنها تخضعها لبنيتها فلا تحتفظ بها، كما هي، ولا تنقلها بحذافيرها. فيتبع الروائي مبدأ الاختيار والانتقاء فلا يأتي بجميع الأحداث والشخصيات بل يركز على أحداث أو شخصيات بعينها متجاهلاً أخرى، كما يضيف إليها من خياله، ويعتمد إلى تكسير ترابنية الزمن التاريخي. فالغاية من الرواية التاريخية ليست إعادة كتابة المكتوب أصلاً، لذا فإن أسئلة من قبيل هل الرواية التاريخية هي التاريخ بحد ذاته؟ لم تعد مجدية، وذات نفع. فلا فائدة ترجى من إعادة كتابة ما دُونَ في مصادره إلا إذا تنوول بطريقة فنية تشكل عنصرَ جذبٍ للقراء؛ كون أسلوب التاريخ منفراً.

تتمحور هذه الدراسة حول اتكاء الروائي واسيني الأعرج على التاريخ وكيفية توظيفه في روايته "مي ليالي إيزيس كوبيا ثلاثمائة ليلة وليلة في جحيم العصفورية"، كما تتناول البناء الفني فيها. وتكمن أهميتها من حيث كونها من الدراسات الجامعية النقدية التحليلية الأولى لهذه الرواية، ولعل هذا ما دعا الباحثة إلى دراستها.

وتسعى الدراسة إلى تبيان التاريخي والمتخيل في الرواية والإجابة عن أسئلة عديدة، منها:

أ. ما الكيفية التي نقل بها الروائي التاريخ إلى روايته؟

(1) الشمالي، نضال: الرواية والتاريخ بحث في مستويات الخطاب في الرواية التاريخية العربية. إربد: عالم الكتب الحديث.

ب. هل كانت الرواية، موضع الدراسة، ناقلة أمينة للتاريخ الحقيقي، أم إن الروائي تلاعب بأحداث، وشخصيات؛ ليقدم فكرة ما؟

ت. هل تغيرت نظرة مي، بين الرواية وأدبها، لموضوعات مثل المرأة والرجل، والشرق والغرب وغيرها؟

ث. هل تتصل من زمنه في أثناء كتابته عن زمن غير زمنه؟

ج. هل راعى التنوع اللهجي واللغوي للشخصيات، أم جعلها جميعها تتحدث بمستوى لغوي واحد؟

تتألف الدراسة من مقدمة وفصول أربعة، اشتمل الفصل الأول على استقصاء التاريخي والمتخيل، وتوظيفهما في المادة الروائية من شخصيات وأحداث وآليات هذا التوظيف، وتناولت الباحثة بالدرس توظيف التاريخي عبر استحضار النصوص السابقة وآلياته، وبينت مواطن الاتكاء على أحداث لم تنقل بكامل تاريخيتها وتطرفت إلى الأحداث بين الرواية والواقع.

أما الفصل الثاني فاشتمل على دراسة نظرة مي وتصورها لموضوعات محددة بالاعتماد على كل من الرواية وأدبها.

والفصل الثالث مخصص لدراسة العتبات في الرواية والمخطوط، ودراسة طبعات الرواية، بالاعتماد على المنهج التكويني، واختلاف هذه الطبعات، وتقديم أسباب هذا الاختلاف.

أما الفصل الرابع فتناول البنية الفنية، فدرست فيه الباحثة الزمن والمكان واللغة.

واحتوت الخاتمة على أهم النتائج التي خلصت إليها هذه الدراسة.

ارتأت الباحثة تحليل الرواية تحليلاً نقدياً، إذ عمدت إلى استقصاء المادة التاريخية فيها ومقارنتها بمصادرها التي تحدثت عن مي زيادة، مع الإفادة من مناهج أخرى؛ كالسيميائي، والتكويني، والتناص. مستفيدة من دراسات نظرية حديثة لفن الرواية والسرد لـ (باختين) و(طودوروف) و(جيرار جنيت)، وغيرهم، وكذلك من الدراسات العربية لعبد الملك مرتاض ويمنى العيد وسعيد يقطين وغيرهم

وقد واجهت الباحثة بعضاً من المعوقات أبرزها عدم تمكنها من الحصول على بعض الكتب التي كانت مصدراً رئيساً من مصادر الأعرج في كتابته روايته مثل كتاب جريوس زيادة، وكذلك عدم تمكنها من الحصول على طبعة الرواية الصادرة عن دار موفم.

ولا بد من الإشارة إلى أن صدور كتاب د. محمد عبيد الله المعنون بـ "رواية السيرة الغيرية" كان في أواخر عهد الباحثة بالكتابة ولم تستطع الحصول عليه والإطلاع على ما فيه إلا بعد انتهائها من كتابة موضوعات رسالتها.

الدراسات السابقة

حظيت الرواية منذ صدورها بالعديد من الدراسات والمراجعات التي توقفت أمام مضمونها وبنائها الفني، ويلحظ القارئ أحيانا أن هناك قدرا من التداخل فيما بينها وتحديدًا فيما يخص الخدعة الفنية. من الدراسات دراسة محمد عبيد الله التي عنوانها "رواية السيرة الغيرية"⁽¹⁾ وقد تألفت من تمهيد وفصول ثلاثة متنوعة في موضوعاتها.

في الفصل الأول تطرق إلى تضافر الحكمة والبنية للإيهام بحقيقية المخطوطة. فالحبكة قائمة على مبدأ العثور على مخطوطة، والحكاية الإطارية، من خلال كتابة المقدمة وإضافة الهوامش وذكر المصادر وغيرها، تمت هذا الإيهام لدى القارئ، وكذلك فإن الغلاف الداخلي للمخطوطة ساهم في تأكيده.

وقدم ملاحظات حول البناء الزمني للرواية فالرواية خضت للتطور الزمني المتسلسل مسطرة الضوء على المرحلة الأخيرة من حياة مي، لكن توظيف مفردة "ليلة" من وجهة نظره كان مرتبطا بالسرد الشهرزادي وبالمعاناة أكثر من كونه زمنا فعليًا للأحداث. وكذلك فإن التواريخ في بداية الفصول كان اختيارها اعتباطيا.

كذلك قدم مقارنة بين الحكايتين، حكاية مي وحكاية شهرزاد، فمي، على عكس شهرزاد، تقدم حكاية مكتوبة لا مروية شفاهيا، وعلى الرغم من أن ثمة تشابها بين الحكايتين، إذ إن السرد مقاومة، إلا أن شهرزاد حررت نفسها، من خلاله، فيما لم تفعل مي فقد ماتت وحيدة مظلومة.

وفي الفصل الثاني درس التناس في الرواية مواضعه وآلياته، فأتى على التناس مع كتاب الريحاني "قصتي مع مي" مجريا مقارنة بين هذه النصوص في الكتاب الأصل وفي الرواية مستخرجا التغييرات الطارئة، وقد تناول أشكال إفادة الأعرج من الكتاب ومنها نصوص بصورة اقتباسات مضمنة تتمثل في أحاديث مي وقد وظفت باعتبارها جزءا مما كتبتة مي في

(1) عبيد الله، محمد: رواية السيرة الغيرية قضايا الشكل. والتناس. وجدل التاريخي والمتخيل. الدوحة: دار كتارا للنشر.

المخطوطة، وباعتبارها حواراً بين مي والريحاني. ومنها أيضاً حوادث ومواقف تتعلق بدور الريحاني أو أدوار شخصيات أخرى. ويخلص إلى أن الأعرج بدا متأثراً جداً بموقف الريحاني فقد تبني رأيه ولم يعبأ بآراء الآخرين.

ويصنف الاقتباسات من حيث الإخفاء والتصريح إلى اقتباسات مخفية غير مصرح بها، على سبيل المثال ما نقله من أعمال مي، واقتباسات موثقة موضوعة بين قوسي الاقتباس أو مبرزة بخط أسود أو مائل ومحال إليها في الهامش، ويتساءل: إن كان الأعرج قد طبق هذه الآلية على بعض المقتباسات فلماذا لم يطبقها على النصوص السابقة جميعها؟ وكذلك التوثيق المضرب وتقنية القصاصة.

وقد خلص إلى أن الثقل المرجعي جعل الرواية مهددة بمحدودية التخيل، ولم يغفل عن طرح مشكلة التوثيق؛ إذ إن الأعرج لم ينتهج في اقتباساته منهجاً واحداً.

وفي الفصل الثالث تناول جدل التاريخي والتخييلي وفيه يأتي على أن معظم الشخصيات في الرواية هي حقيقية تاريخية، وأن حضورها كان في خدمة الشخصية الرئيسية مي، ورغم أن معظم الوقائع التاريخية صائبة في الرواية إلا أن الأمر لم يخل من أخطاء، ومما يدخل حيز الخطأ، في رأيه، نسبة أقوال حقيقية لشخصيات حقيقية لم نقلها هي في الواقع، فهذا ليس من التخيل في شيء؛ فالتخيل يأتي لإغناء المادة التاريخية لا العبث بها، ويتطرق إلى أن إثبات الشذوذ لا ينصف مي، ويرى أنه من الأفضل لو راعى الأعرج أثر مرضها النفسي على كتابتها، وأن الرواية غضت الطرف عن كثير ممن دافعوا عنها وساندوها في محنتها، وأنها ركزت على موقف المثقفين السلبي آنذاك، ولم تتطرق إلى الموقف الدفاعي لمثقفين غيبتهم الرواية.

ومنها، دراسة "شعرية النص الغائب في رواية "مي إزيس كوبيا ثلاثمائة ليلة وليلة في جحيم العصفورية" لواسيني الأعرج"¹ المنتظمة في فصلين، قدمت الباحثتان في الفصل الأول التناص

(1) براج، إيمان. وبن شويخ، صفاء: شعرية النص الغائب في رواية "مي إزيس كوبيا ثلاثمائة ليلة وليلة في جحيم العصفورية" لواسيني الأعرج". جامعة محمد بوضياف. 2020/2019.

تقديمًا نظريًا، وفي الفصل الثاني درستا تجلياته في الرواية وصنفاتها إلى أربعة هي: التناص الأدبي وأدرجتا في هذا الباب التناص مع الأدب الفرنسي والتناص بين النص المترجم والنص الأصلي. والتناص الديني الإسلامي والمسيحي فدرستا تحت هذا البند التناص مع القرآن الكريم ومع الأحاديث النبوية ومع شخصيات دينية وكذلك التناص مع الأمثال والتناص التاريخي.

لكن الدراسة لم تقتصر على رواية "مي ليالي إيزيس كوبيا" وإنما درست الباحثتان التناص في رواية "مملكة الفراشة" للروائي نفسه دون أن تشيرا إليها في المقدمة أو في متن الرسالة أو حتى في الهوامش، فقد كانتا توثقان مقتبسات هذه الرواية على أنها من رواية "مي ليالي إيزيس كوبيا".

علاوة على هذا لم توفق الباحثتان في دراستهما التناص في رواية "مي ليالي إيزيس كوبيا" توفيقًا تامًا فقد كانتا، في أمثلة جاءت بها من الرواية، تضعان فرضيات نظرية لدراسته، دون أن يكون ما تستنتجانه من تناص مناسبًا لتلك الفرضيات، إذ يبدو أنه حشر للنظرية وإخضاعها للنص المدروس، وهذا واضح في دراستهما التناص مع القرآن الكريم.

ولم نستطع الاطلاع على دراسة لعباضي أحمد المعنونة بـ "التاريخ وجماليات الرواية العربية الجديدة رواية "مي ليالي إيزيس كوبيا" لواسيني الأعرج أنموذجًا".

ومن الدراسات، أيضًا، دراسة موفق رياض نواف مقدادي، المعنونة بـ "سيمائية العتبات في رواية: مي ليالي إيزيس كوبيا ثلاثمائة ليلة وليلة في جحيم العصفورية للروائي واسيني الأعرج"⁽¹⁾ وقد تناول فيها النص المحيط لرواية الأعرج "مي ليالي إيزيس كوبيا"، من خلال دراسة سيميائية عتبة الغلاف بنوعيه الأمامي والخلفي، وعتبة العنوان، وعتبات الفصول، وعتبة المؤلف، وعتبة الاستهلال، وعتبة النهاية. ويخلص الباحث إلى أن تقطيع كلمة رواية في أعلى صفحة الغلاف توحى بأن هذا العمل ليس رواية بالمفهوم التقليدي لها، فالكتاب يجمع بين سيرة ذاتية وغيرية لمي، ويؤول عدم إيراد "ثلاثمائة ليلة وليلة في جحيم العصفورية" في الغلاف

(1) مقدادي، موفق رياض نواف: دراسات العلوم الإنسانية والاجتماعية. مجلد 46. عدد 3. 2019

الخلفي بأن القارئ بعد انتهائه من القراءة سيستعيد صورة مي الحقيقية لا مي التي حاول أقرباؤها تشويهها، أما عن العنوان فإن مكوناته بتناقضاتها تفتح أمام المتلقي آفاق تأويله، وتدفعه لقراءة الرواية، ويخلص الباحث إلى أن عتبات الفصول ترتبط بعضها ببعض، ويشير إلى أن التأريخ الموجود في هذه العتبات يدل على الواقعية، ويتطرق إلى أن الروائي، من خلال عتبة الاستهلال، قد شوق المتلقي ليقبل على قراءة الرواية، ويرى أننا أمام نهايتين نهاية المخطوطة ونهاية الرواية وهما متوافقتان توافقا تاما، وقد حققت عتبة الشكر هدفين الأول حين شكر من ساهم في إنجاز العمل والثاني حين ربط الشكر بقصدية الكتابة.

حظيت الرواية بالعديد من المقالات الصحفية، فقد كتب عنها الكثير، ومنها، مقالة محمد عبد الرحمن "إيزيس كوبيا؟ .. شخصية معروفة تعرف عليها"⁽¹⁾ التي يلقي فيها الضوء على اختيار الأعرج اسم "إيزيس كوبيا" في روايته كونه مرتبطا بمي زيادة، فهو الاسم المستعار الذي وقعت به ديوانها الأول "أزاهير حلم"، كما تطرق إلى الظروف القاسية التي مرت بها، فقد فقدت أباهما وجبران وأمها وبقيت وحيدة تجابه الأقرباء الذين حاكوا ضدها المؤامرات للحجز على أموالها إلى أن تمكنوا من وضعها في العصفورية، حتى تدخل الريحاني وبعض الشخصيات لإنقاذها.

ومن المقالات، أيضا، مقالة رزان إبراهيم "ليالي إيزيس كوبيا" لواسيني الأعرج: مروية حزينة لعالم مي زيادة⁽²⁾ وفيها ترى أن الحيلة الروائية التي انتهجها الأعرج تمنح الرواية بناء تركيبيا جماليا يجذر واقعية النص وقد استطاع أن ينتج تقريرا ثقة عن تجارب مي، التجارب التي لم يحصرها في فترة إقامتها في العصفورية وحسب، وقد استعان بنتاج مي الأدبي بالإضافة إلى قراءته ما أنتج عن مي، وما يميزه من غيره ممن حاولوا إنصافها، أنه قدم تجربتها على نحو جمالي لا خطابي. وإذا كان الأعرج قد نفى عنها الجنون فإن من خلال شذرات في الرواية لم ينف حالة عصابية عاشتها مي، وتتساءل إبراهيم إن كانت مي عانت من حالة عصابية فكيف كتبت كلاما مرتبا في مخطوطها؟ وتعود لتجد إجابة عن هذا في كتاب "الأدب والجنون" الذي تحدث عن كتاب كانوا قادرين على التحكم بموادهم الأدبية وهم في حالة اضطراب حادة.

(1) عبد الرحمن، محمد: إيزيس كوبيا؟ .. شخصية معروفة تعرف عليها. اليوم السابع. 2017/10/31

(2) إبراهيم، رزان: "ليالي إيزيس كوبيا" لواسيني الأعرج: مروية حزينة لعالم مي زيادة، القدس العربي. 2017/11/13

وتأتي مقالة دعد ديب "ليالي إيزيس كوبيا - مي زيادة بين التغيب والنكران"⁽¹⁾ على اللعبة الفنية التي انتهجها كثير من الروائيين مثل يوسف زيدان وأمين معلوف والأعرج نفسه في "البيت الأندلسي" وترى أن هذا الأسلوب بات تقليديا فالاتكاء على سيرة شخصية شهيرة أو نص رائج أسلوب مكرور متسائلة عن المخيلة المبتكرة لدى الروائي الذي يعتمد هذا الأسلوب، وفيها لخصت، في ضوء الرواية، مقتضبة مأساتها وما فعله بها جوزيف ليعمق الأصدقاء مأساتها بالتخلي عنها، الأصدقاء الذين تعرت مفاهيمهم مقدما تفسير الأعرج لهذا الموقف بالغيرة أو قلة الوفاء معرجة إلى تربيتها الدينية وتشابه تجربتها وتجربة (كاميل كلوديل).

فيما سلطت مقالة مولود بن زادي "رواية" مي ليالي إيزيس كوبيا": واسيني ينفذ الغبار عن حقبة عامة في حياة مي زيادة"⁽²⁾ في عناوينها السبعة الضوء على موضوعات في الرواية، وقد خلص الكاتب إلى أن الرواية قدمت صورة دقيقة لـمي، وأن الأعرج شكك في صدق علاقتها بجبران؛ إذ لم ترض أن تكون رقما في حديقة نسائه، ويرى أن الرواية تتدرج ضمن السرد الأطروحي لكون الروائي أثار من خلالها مسائل وجودية وفلسفية، كما أشاد بجهد الأعرج الذي بذله في سبيل جمع المخطوطات وضبطها وترتيبها.

ويؤكد محمد الصادق في مقالته "واسيني الأعرج ينصف مي زيادة: كيف استكثر المجتمع على المرأة أن تنجح؟"⁽³⁾ أن الأعرج رد الاعتبار إلى مي زيادة منصفاً إياها، رغم أن أدباء وكتاباً كثيراً سبقوه في الكتابة عنها، ناقلاً عنه أن الدافع وراء كتابته الرواية هو الدفاع عن المخفي في حياة مي كاشفاً عن رحلة بحثه عن مرضها فقد قصد الجامعة الأمريكية والتقى بكثير من أقاربها وحاول زيارة العصفورية لكنه منع، مؤكداً أن جبران لم يكن معشوقها فقد قرأ رسائلها ولم يعثر على الحب القوي بينهما.

(1) ديب، دعد: ليالي إيزيس كوبيا- مي زيادة بين التغيب والنكران. جبرون. 2018/5/23

(2) بن زادي، مولود: رواية "مي ليالي إيزيس كوبيا": واسيني ينفذ الغبار عن حقبة عامة في حياة مي زيادة، مؤسسة أبجد الثقافية. 2018/6/23

(3) الصادق، محمد: واسيني الأعرج ينصف مي زيادة: كيف استكثر المجتمع على المرأة أن تنجح؟. الجريدة.

ومن المقالات التي تناولت الرواية، أيضاً، مقالة حسين أبو عايد "الأعرج: العشق أدخل مي زيادة إلى مستشفى الأمراض العقلية"⁽¹⁾ التي يورد فيها تصريحات الأعرج في أثناء توقيعه الطبعة المصرية الخامسة الصادرة عن دار بردية، فالأعرج لم يتوقع نجاح الرواية، كاشفاً عن أن الدافع لكتابه هذه الرواية هو الدفاع عن مي وإنصافها، ويرى أن ما أودى بها إلى هذا المصير هو الحب، فجوزيف زيادة الذي أحبته هو من قادها إلى ظلام العصفورية.

أما يونس بورنان فقد تطرق في مقالته "الكاتب الجزائري واسيني الأعرج يهدي فلسطين طبعة من "ليالي إيزيس كوبيا"⁽²⁾ إلى أنها الرواية الأولى عربياً التي كشفت جانباً مظلماً من حياة مي زيادة، متوقفاً توقفاً سريعاً أمام المؤامرة التي حيكّت للنيل من مي، ويرى أن الأعرج استغل القصة ليتوقف أمام معضلات خطيرة من بينها وضع المرأة في المجتمعات الشرقية والذكورة، لكن هذه المقالة وقعت في مغالطات فقد عنون الكاتب الرواية بـ "مي، واسيني وليلة من ليالي إيزيس كوبيا"، ووضع مجموعة من النصوص التي نص على أنها مأخوذة من الرواية، بين علامتي تنصيص، دون أن تكون اقتباسات حرفية، كما جعل جوزيف زيادة ابن عمه مي، وأنها بقيت في العصفورية 300 ليلة وحسب.

ويرى عادل الأسطة في مقالته "واسيني الأعرج في روايته الجديدة "مي ليالي إيزيس كوبيا"⁽³⁾ أن الاقتباسات التي تصدرت الرواية لم تكن للتزيين بل تمت إلى منتهى بصله واضحة، ويتطرق إلى موضوعات منها هوية مي زيادة كما أظهرتها الرواية، وتربيتها الدينية التي أثرت في حياتها، ويأتي على لعبة الشكل الفني في الرواية التي لجأ إليها روائيون عرب قبل واسيني.

وفي مقالته "مذكرات مي زيادة وخيالات واسيني الأعرج"⁽⁴⁾ يطلق شريف الشافعي لفظة "الكتاب"، دون أن يجنسه، على عمل الأعرج الأدبي، ويأتي على تصنيف دار الآداب على أنه

(1) أبو عايد، حسين: الأعرج: العشق أدخل مي زيادة إلى مستشفى الأمراض العقلية. المدينة. 2018/8/18

(2) بورنان، يونس: الكاتب الجزائري واسيني الأعرج يهدي فلسطين طبعة من "ليالي إيزيس كوبيا". العين.

2018/12/11

(3) الأسطة، عادل: واسيني الأعرج في روايته الجديدة "مي ليالي إيزيس كوبيا". الأيام. 2018/6/24

(4) الشافعي، شريف: مذكرات مي زيادة وخيالات واسيني الأعرج، المدن. 2019/3/14

رواية على الرغم من خلطها بين كونها إبداعا روائيا تخيليا وترجمة أدبية، فيما عدها الأعرج رواية تاريخية. ويأتي الكاتب على بعض القضايا التي أثارها الرواية فيرى أن الخوض في المثلية لا ينصف مي وأن ما قاله النقاد بحق الرواية من أنها إنصاف لمي وانتصار للمرأة العربية كلام شعاري مؤكدا على أن الكشف عن تفاصيل مؤامرة جوزيف هو أبرز إنصاف لمي.

على الرغم من إشارة ميرنا ريمون الشويري، في مقالتها "و هل أنصف واسيني الأعرج مي زيادة عندما اتهمها بالشذوذ الجنسي؟"⁽¹⁾، إلى أن الرواية محاولة لإنصاف مي إلا أنها تؤكد إجحافها بحقها في نقاط عدة، وتعدد الكاتبة مواطن إنصاف الرواية مي، منها الحديث عن هجانة ثقافتها، ونصرتها المرأة وإضاعتها الفترة الأصعب من حياتها، وكذلك في تقريبها بين تجربتي مي و(كاميل كلوديل) بحيث تبدو مي، جراء هذا التقريب، رمزا للتمرد النسائي، ومن ناحية أخرى فإنها ترى في التأكيد على ميل مي إلى النساء، وإقامتها علاقة جنسية مع ابن عمها، إجحافا بحقها لا إنصافا لها. بالإضافة إلى عدم ذكر ريادتها في عدم الفصل بين حقوق المرأة والإنسان.

وركز حسن الوزاني في مقالته "كتب لم يكتبها أحد"⁽²⁾ على المخطوطة متتبعا خط سير البحث عنها وما رافقه من مصاعب حتى كاد يؤدي بحياة الباحثين، الأبيض و خليل، ومن جانب آخر يرى أن لعبة المخطوطة أغرت الكثيرين على المستويين العربي، مستحضرا "تغريبة العبد"، والإنساني إذ لم يقف الأمر عند حد اختلاق المخطوطات بل تعداه إلى اصطناع كتب لا وجود لها سوى في إشارات داخل النصوص الروائية أو المسرحية وغيرها، ذاكرا كتابا عديدين منهم (فرانسوا روبالي) في كتابه "السيدة دي مونبنسييه".

وتقدم مقالة⁽³⁾ "في البحث عن مخطوطة "ليالي العصفورية" لواسيني الأعرج" لجمال شحيد تلخيصا لمجريات الرواية بدءا من حصول الأبيض على المخطوطة معرجا إلى علاقة مي

(1) الشويري، ميرنا ريمون: وهل أنصف واسيني الأعرج مي زيادة عندما اتهمها بالشذوذ الجنسي؟. الحوار المتمدن.

2019/5/22

(2) الوزاني، حسن: كتب لم يكتبها أحد. العرب. 2019/7/13

(3) شحيد، جمال: في البحث عن مخطوطة "ليالي العصفورية" لواسيني الأعرج، الفيصل. 2020/1/1

ب(كاميل كلوديل) وربطها بين جوزيف زيادة و(رودان)، مشيراً إلى أن "المذكرات" تتوقف عند أساليب المعالجة في العصفورية التي تزيد حالة النزول سوءاً. كما تناول في مقالته نصرة بعض أصدقائها لها وعدم تخليهم عنها.

فيما تضم مقالة عادل الأسطة⁽¹⁾ "واسيني الأعرج في روايته الجديدة" "مي ليالي إيزيس كوبيا"⁽¹⁾، المنشور جزء منها عام 2018، 33 عنواناً تنوعت موضوعاتها، ومنها ما كان مكملاً لغيره، وفيها تناول الكاتب دلالات الاسم "إيزيس كوبيا" وتطرق إلى قضية التجنيس، وقد لاحظ أن لتربيتها الدينية علاقة بعناوينها الداخلية، كما انعكست على علاقتها بالعقاد. ويتساءل عن وضع الأعرج العنوان الفرعي "ثلاثمائة ليلة وليلة" بخاصة أن الليالي تفوق الـ 301، لكنه يرى أنها تذكر بـ "ألف ليلة وليلة" فمي/شهرزاد تقص عما فعله جوزيف /شهریار بها.

تطرق، أيضاً، إلى لعبة الشكل الفني في ثلاثة عناوين مؤكداً على أن ما جذبته للرواية حكايتها لا شكلها المطروق، ورأى أن هذه الرواية، بالإضافة إلى تحقيقها المتعة، شكلت وسيطاً معرفياً من خلال اطلاعنا على حياة مي وعلاقتها بالأدباء، ويبيّن أن الأعرج أنصف، في روايته، مي، وقد تنبه الباحث إلى تأثير الزمن الكتابي على الزمن الروائي من خلال بعض الألفاظ التي أقر الأعرج بأنها كانت موجودة في ذلك الزمن. وفي رأيه فإن الأعرج لم يتمثل اللهجات الحاضرة في الرواية تمثلاً تاماً، ويبدو حضور اللغة الفرنسية مبرراً فنياً؛ كونها ترد على السنة شخصيات فرنسية، أما العائلة فتبرز بصورتين الأولى مع والديها وقد كانت ودية، والأخرى مع عائلتها الممتدة، وقد كانت عادية تحولت إلى خلاف. وتبرز في الرواية صورة المتقنين سلبية آنذاك، ولم يغفل عن مثلية مي فيرى بأن مي ضحية الأم الثانية، وأنها لم تقدم على علاقة بل عبرت عن رغبة، كما يبرر ذكر المجانين نزلاء العصفورية أنه قد جاء في معرض الدفاع عن النفس واتهام المجتمع المسؤول عن كثير من حالات الجنون.

ويرى أوميد عبد الكريم إبراهيم في مقالته "ليالي إيزيس كوبيا" .. السرد يقاوم طغيان النسيان⁽²⁾ أن كثيراً من المبدعين الذين عانوا لضنك العيش أو لظلم البشر تراكم الغبار فوق قصصهم أما

(1) الأسطة، عادل: واسيني الأعرج في روايته الجديدة "مي ليالي إيزيس كوبيا". الأنطولوجيا. 2020/1/15

(2) إبراهيم، أوميد عبد الكريم: "ليالي إيزيس كوبيا" .. السرد يقاوم طغيان النسيان. الخليج. 2020/9/1

مي زيادة فقد أحيى الأعرج سيرتها موثقاً حياتها للأجيال ويعرض مجموعة من آراء قارئات الرواية.

يضمن نبيه القاسم مقالته "رواية تكشف عن المخفي في علاقة مي زيادة والرجال الذين أحاطوا بها"⁽¹⁾ مقالةً سابقةً يتساءل فيها عن علاقة مي بزوار صالونها، وعما فعلوه حين زج بها في العصفورية. مشيراً إلى أن الأعرج الذي قد جعل من هذه العلاقة ثيمة مهمة في روايته ساند مي في غضبها عليهم. ويرى أن هؤلاء كانوا ينظرون إلى مي الأنثى على حساب مي الأديبة، مستشهداً بما كتبه سلامة موسى وغيره عن مي، ويتطرق مسهباً، في ضوء الرواية، إلى علاقتها بالعقاد مع الالتفات إلى علاقتها بغيره مثل سلامة موسى وغيره، ويؤكد الكاتب أن للأعرج أسبقية في كشف هؤلاء الأصدقاء فمن سبقه ممن تناولوا حياة مي ركزوا على مأساتها وعلى حبها لجبران فيما منح الأعرج مساحة من روايته لكشف المستور. لكن هل كان القاسم ممن انطلت عليهم الخدعة ووهمو بأن الأعرج عثر حقا على مخطوطة مي؟ وكيف صرح له الأعرج بأن كل ما في روايته المستوحاة من المذكرات صحيح ولم يزد عليه حرف؟ ماذا عن الجانب التخيلي في الرواية إذن؟

وينقل أحمد منصور في مقالته "مي زيادة تكتب ل ابن عمها "تعالى أنا سأموت" .. من السبب في موتها؟"⁽²⁾ عن الأعرج كشفه عن تفاصيل موتها إذ إن الحب هو من قتلها فابن عمها الذي أحبته وأحبها والذي كانت ترى فيه أباهاً وأمها بعد موتها هو من تسبب في الحالة النفسية التي آلت إليها مي بعيد زواجه من امرأة فرنسية. ولم يكتف بذلك بل استغل ضعفها وحبها له وجعلها توقع له على توكيل يحرّمها التصرف بأموالها.

(1) القاسم، نبيه: رواية تكشف عن المخفي في علاقة مي زيادة والرجال الذين أحاطوا بها. الاتحاد. 2020/12/4

(2) منصور، أحمد: مي زيادة تكتب ل ابن عمها "تعالى أنا سأموت" .. من السبب في موتها؟. اليوم السابع. 2021/2/11

الفصل الأول

جدل التاريخي والتمثيل في الرواية

الفصل الأول

التاريخي والمتخيل في الرواية

1.1 مفهوم التاريخي والمتخيل

إن ما يهم الرواية التاريخية "ليس إعادة سرد الأحداث التاريخية الكبيرة، بل الإيقاظ الشعري للناس الذين برزوا في تلك الأحداث"⁽¹⁾ وبالتالي تتميز من التاريخ في أنها "إعادة تدوين الماضي على نحو جمالي لا حيادي"⁽²⁾. ولا تقف عند سردها التاريخ وحسب بل "تحلل وتفكك، وتناقش، وتتخذ موقفاً - أو مواقف - تعارض السائد"⁽³⁾. ولكي لا تكون الرواية التاريخية تكراراً للتاريخ، على أنه مرجعها الأساس، ولكي تكون بفنيتها تختلف عن التاريخ فقد لجأ الروائيون إلى التلاعب والتحويل والتحوير في الأحداث، والوقائع، والشخصيات، ووصل بهم الأمر، في بعض الأحيان، إلى اختلاقها، وكذلك في تقديم أحداث على غيرها أو تأخيرها؛ كسراً لسردية التاريخ المعتمدة على التسلسل الزمني. فالروائي الذي تمنعه المصادقية من العبث بمجريات الماضي يجد متنفسه في الخيال الذي يضيفه إلى الرواية فتضحي الرواية التاريخية، بحق، ليست هي التاريخ بل تكون "نصاً تسجيلياً للتاريخ ردف التاريخ الحقيقي بمادة متخيلة"⁽⁴⁾

تعرف الرواية التاريخية على أنها رواية "حقيقية، أي، رواية تثير الحاضر، ويعيشها المعاصرون بوصفها تاريخهم السابق"⁵ وهي، أيضاً، "خطاب أدبي ينشغل على خطاب تاريخي مثبت سابق عليه انشغالا أفقياً، يحاول إعادة إنتاجه روائياً، ضمن معطيات آنية، لا تتعارض مع المعطيات الأساسية للخطاب التاريخي. وانشغالا رأسياً عندما تحاول إتمام المشهد التاريخي من

(1) لوكاش، جورج: الرواية التاريخية. ترجمة صالح جواد الكاظم. ط2. بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة. 1986. ص 46

(2) الشمالي، نضال: الرواية والتاريخ بحث في مستويات الخطاب في الرواية التاريخية العربية. عالم الكتب الحديث. إربد. 2006. ص108

(3) إبراهيم، رزان محمود: الرواية التاريخية بين الحوارية والمونولوجية. عمان: دار جرير للنشر والتوزيع. 2012. ص10

(4) صيداوي، رفيف رضا: الرواية العربية بين الواقع والتخييل. ط1. بيروت: دار الفارابي. 2008. ص95

⁵ لوكاتش، جورج: الرواية التاريخية. ص89

وجهة نظر المؤلف إتماما تفسيريا أو تعليليا أو تصحيحيا، لغايات إسقاطية أو استذكرية أو استشرافية⁽¹⁾.

إن كتابة الرواية التاريخية ليست من السهولة بمكان؛ فعلى كاتبها الإتكاء، للإفادة من الأحداث والوقائع التاريخية المرادة موضوعا للرواية، على مرجعية حقيقية تتطلب، بطبيعتها، العودة إلى قراءة الموضوع، المنوية الكتابة عنه، في كتبه ومصادره التاريخية؛ إحاطة له من جوانبه كلها. وبالتالي فهي مرجعية نفعية يفيد الكاتب منها شرط ألا يخالفها؛ حفاظا على الأمانة التاريخية التي تعني عدم معارضة هذه الحقائق، وعدم العبث بها على نحوٍ يغير في صدقيتها بل عليه أن يبقى عليها كما وردت في مصادرها. فلا يجعل كاتب الرواية التاريخية المنتصر مهزوما ولا يجعل المهزوم منتصرا بل يحافظ على حقيقة النصر أو الهزيمة وغيرها من الحقائق. وهذه الأمانة ثقيلة على الروائي لذا على الحذر أن يكون حاضرا في ذهنه في أثناء الكتابة؛ لئلا يخالف الصدق التاريخي.

فالروائي في الرواية التاريخية "يخلط مجموعة من الحقائق والوقائع مع الخيالات"⁽²⁾. فبالإضافة إلى المرجعية الحقيقية ثمة مرجعية أخرى تخفف وطأة سرد الأحداث التاريخية، وإن كان بلغة أدبية، وتخفف، أيضا، عبء تحمل الروائي الثقل الأمانة في أثناء الكتابة، لذا فهو يتخذ من الحقائق "نواة ينطلق منها خياله الخالق، ينسج حولها من رؤيته؛ ورؤاه الإبداعية"⁽³⁾. فيمزج الحقائق بالخيال وهذه المرجعية هي التخيلية الجمالية التي يتلاعب بها الروائي متحررا واجدا متنفسا من ثقل الأمانة التاريخية. لكن هذا التحرر مرهون، أيضا، بعدم معارضة الخيال للتاريخ بل على الخيال أن يؤازر التاريخ لا أن يخالفه تحقيقا لميزة تمتاز بها الرواية التاريخية هي الصدق "إن الرواية التاريخية تمتاز عن غيرها من الأعمال القصصية بارتباطها بصدقية العمل، تنافسها في ذلك السيرة الذاتية أو الغيرية"⁽⁴⁾. وبالتالي "ينبغي على الفنان ألا يلوي عنق الحقيقة

(1) الشمالي، نضال: الرواية والتاريخ. ص 117

(2) إبراهيم، رزان: الرواية التاريخية بين الحوارية والمونولوجية. ص 37

(3) قاسم، قاسم عبده: الرواية التاريخية في الأدب العربي الحديث. القاهرة: دار المعارف. 1979. ص 7

(4) الشمالي، نضال: الرواية والتاريخ. ص 126

التاريخية في سبيل الإبداع الفني، فإن ذلك يعد تزييفا للتاريخ؛ وينأى بالأثر الفني عن خاصية أولية تميزه وهي "الصدق"⁽¹⁾.

فالرواية التاريخية تحتاج إلى الدقة فعلى الروائي ألا يخالف حقائق التاريخ امتثالا للأمانة والصدق التاريخيين وإذا اتخذ من الخيال متنفسا له فعلى الخيال ألا يخالف هذه الحقائق أيضا.

إن لكل رواية تاريخية مرجعيتين رئيسيتين هما المرجعية الحقيقية، وهي نفعية، والمرجعية التخيلية التي تمثل الناحية الجمالية لهذه الرواية. ومن المؤكد أن على الروائي الموازنة بين المرجعيتين وألا يُغلب إحداها على الأخرى بل عليه أن يوازن بين الصدقين الفني والتاريخي؛ لئلا "يغير في تكوين هذا اللون ويحيله إلى شيء آخر"⁽²⁾.

حين يكتب الروائي عن مرحلة تاريخية ما فإنه حر في انتقائه أحداثا بعينها لموضوعه وحر في تجاوز ما لا يريده من أحداث ووقائع، وهذه أولى المراحل التي يمر بها كاتب الرواية التاريخية، عملية الانتقاء أو الاختيار. وتجاوز الأحداث يخلق فجوات في السرد ما يحدث خللة في الرواية فتبدأ المرحلة التالية مرحلة التغيير الضرورية لربط الأحداث المنتقاة وهذا التغيير يكون سطحيا أو عميقا كثيرا أو قليلا ويكون أيضا بإضافة سياقات وأحداث جديدة متخيلة. وفي المرحلة الأخيرة وهي مرحلة التركيب تعتمد الرواية التاريخية على رحلتين: رحلة في المكان تقوم بها الشخصية، ورحلة في ذهن فتكون حركة المكان مصحوبة بحركة في الأفكار والمشاعر.⁽³⁾

(1) قاسم، قاسم عبده: الرواية التاريخية في الأدب العربي الحديث. ص 8

(2) الشمالي، نضال: الرواية والتاريخ. ص 124

(3) ينظر: إبراهيم، رزان: الرواية التاريخية بين الحوارية والمونولوجية. ص 13

1.2 الشخصيات التاريخية والمتخيلة في الرواية

من المسلّم به اقتران الأحداث في أية رواية بالشخصيات فلو لم يكن ثمة شخصيات تُنشئ الحدثَ ما نشأ فهي من يخلقه وهي من يطوره.

في دراسته الرواية التاريخية يرى نضال الشمالي أن شخصياتها نوعان⁽¹⁾، الأول: شخصيات تاريخية حقيقية جيء بها من كتب التاريخ، قد تحقق وجودها في زمن ما سابق. والنوع الثاني شخصيات تاريخية متخيلة اختلقها خيال الكاتب فلا وجود لها في الحقيقة.

تمثل الشخصيات التاريخية الحقيقية عبئاً ثقيلاً على الروائي؛ فالأمانة التاريخية تفرض قيودها الثقيلة عليه في أثناء تعامله معها فلا يستطيع التصرف بها كما يحلو له؛ لئلا تفقد روايته صدقها التاريخي. هذا من جهة، ومن جهة أخرى فإن الكتابة عنها تتطلب من الروائي قراءة الكثير من الكتب والمراجع التاريخية وغيرها التي تحدثت عن هذه الشخصية؛ لئلا يقع في الخطأ. ومن هنا فإن ما يخفف وطأة هذا العبء هو الشخصيات المتخيلة التي تشكل متنفساً له ومهرباً فهي "متعة الروائي وإنقاذ له من التبعية التي تفرضها شخصيات النوع الأول"⁽²⁾. فيضع لمساته كما يشاء؛ فلا مرجعية تضيق عليه حريته. "إن الشخصية التاريخية تفرض بحضورها في العمل طوقاً يحد من حرية الكاتب لا تخففه إلا الشخصيات المتخيلة"⁽³⁾. ومن الأساليب التي يلجأ إليها الروائي للحد من سطوة الشخصيات التاريخية إغفال دورها، أو تحويلها إلى شخصيات ثانوية قليل إسهامها في الحدث الروائي⁽⁴⁾.

وإذا كان وجود الشخصية المتخيلة يخفف من الثقل فإنه من ناحية أخرى قد يصعب على الروائي حين تجرى حوارات بين شخصية حقيقية وأخرى متخيلة. ف "لا تقف الصعوبات عند المرجعية التاريخية فحسب، بل يتعدى ذلك إلى المرجعية التخيلية عندما تتورط الشخصيات التاريخية في

(1) ينظر: الشمالي، نضال: الرواية والتاريخ، ص 130

(2) المرجع السابق نفسه.

(3) المرجع السابق: ص 226

(4) ينظر: المرجع السابق: ص 130-131

حوار أو موقف مع شخصيات متخيلة، إذ لا تكفل لنا النصوص التاريخية دائماً الوثائق التي نحتاجها⁽¹⁾. على الرغم من هذا يحاول الروائي التحرر من ثقل قيودها. ومن صور التحرر في التعامل مع الشخصيات التاريخية الحقيقية التأمل النفسي والمونولوج الداخلي. ونسب أعمال تاريخية إلى الشخصيات المتخيلة، وأعمال لا تاريخية إلى الشخصيات الحقيقية⁽²⁾.

وبالنظر في رواية واسيني الأعرج، قيد الدراسة، فإنني أجده قد وظف النوعين من الشخصيات، فاستدعى شخصيات تاريخية حقيقية، كما استلهم خياله شخصيات متخيلة.

وتعد شخصية مي زيادة الشخصية الحقيقية الرئيسة، كون الرواية توهم بأنها، أي الرواية، هي المخطوطة التي حكّت فيها مأساتها، وهي أديبة عربية ولدت في فلسطين من أب لبناني وأم فلسطينية درست متنقلة بين مدارس الناصرة ولبنان إلى أن أنهت تعليمها الثانوي ثم انتقلت مع أسرتها إلى مصر. تنشأ مي نشأة أدبية فتكتب المقالات وتلقي الخطب وتؤسس صالونا أدبياً يحضره كبار مثقفي ذلك العصر. بعد إشراق حياتها يأتي الغروب فيموت والدها ويلتحق به جبران ثم أمها لتجد نفسها وحيدة مطموعا بها وبأموالها، وتبدأ وسوس تسيطر على عقلها لتبعث برسالة إلى قريبها جوزيف زيادة يصطحبها، على إثرها، هذا الأخير، إلى لبنان ويدخلها إلى العصفورية.

تكتب مي، مستدعية ذكرياتها، مخطوطتها. وقد ذكرت، في الرواية، الشخصيات التي كانت حولها إبان محنتها، وهي إما شخصيات تحقق وجودها في التاريخ، سواء أكانت على علاقة بمي أم لا، وإما شخصيات متخيلة.

1.2.1 الشخصيات التاريخية

لا يمكن وضع الشخصيات التاريخية التي وردت في الرواية في بوتقة واحدة، بل إنني أميز قسمين منها، هما: الشخصيات الحقيقية التي كانت حول مي، وعلى علاقة وطيدة بها، وهي التي استدعاها الروائي، والآخر الشخصيات التاريخية المتحقق وجودها في التاريخ، لكنها لم تكن أبداً

(1) الشمالي، نضال: الرواية والتاريخ. ص 227.

(2) ينظر: المرجع السابق: ص 229. 233.

على علاقة، ولو من بعيد، بمي. إلا أن ثقافة الروائي جعلته يضيفها؛ لأن تجربتها تتشابه وتجربة مي.

ومن الشخصيات التاريخية التي جمعتها بمي علاقة:

1. جوزيف زيادة⁽¹⁾

ابن عم والد مي زيادة، جمعتهما، في الرواية، قصة غرامية في عينطورة، إحدى مدارس لبنان تلقّت مي تعليمها فيها، لكنه يتركها مسافراً إلى باريس ليكمل دراسته في الطب ويتزوج هناك بامرأة باريسية تكبره بعشرين عاماً، فينكسر بذلك قلب مي. يبني الأعرج هذه القصة الغرامية بناءً على ما طالعه في كتاب "مي زيادة أو مأساة النبوغ" من أنها "آثرت" جوزيف" على أخويه نعيم ولويس إذ كان وسيمًا، يدرس الطب في بيروت، ويحب الأدب، ويتقن فن الحديث، ويؤكد أهلها أنها كانت تتوقع أن يخطبها جوزيف"⁽²⁾.

كانت في يد جوزيف وثيقة قوية تثبت ضعف مي وأن كل ما حصل كان بموافقتها، هي الرسالة التي بعثت بها إليه بتاريخ 28/9/1935 إذ استغلها ضدها. فعلى الرغم من خذلانه لها كان الرجل الذي لجأت إليه لتبته ما أصابها فأرسلت إليه رسالة تخبره فيها عن حالتها النفسية المتدهورة، أو بالأحرى عن شيء متغير فيها لا تستطيع تسميته، وقد مثلت رسالتها القشة التي قصمت ظهر البعير فسافر إليها، بعيد وفاة زوجته، ليطلع على ما أصابها، يضاف إليها رسائل أصدقائها التي بعثوا بها إليه عن حالتها المتردية⁽³⁾.

ومع ذلك فالمثبت تاريخياً هو أن علاقة تمهد للارتباط، في عينطورة، جمعتهما بنعيم شقيق جوزيف، وأن السبب الرئيس وراء إكمالها التعليم في مدرسة اللعازاريات، إضافة إلى نصيحة الأب آرنست سارلوت لوالديها، هو أنها رأت أن المراسلة لن تكشف لها عن شخصية نعيم

(1) جوزيف اسكندر زيادة، تربطه بمي علاقة قرابة من جهة الأب. درس الطب في بيروت ثم تخصص التوليد في فرنسا.

(2) الكزبري، سلمى الحفار: مي زيادة أو مأساة النبوغ. ج1. ط1. بيروت: مؤسسة نوفل. 1978. ص98

(3) ينظر: جبر، جميل: مي في حياتها المضطربة. بيروت: دار بيروت للطباعة والنشر. 1953. ص 146. وينظر:

الكزبري، سلمى الحفار: مي زيادة أو مأساة النبوغ. ج2. ص 232 - ص 233.

بدقة، وبالتالي لا بد من أن تكون قريبة منه. إذ كانت متأرجحة بين القبول والرفض. وحين اكتشفت أن رسائله إليها ليست من كتابته هو بعثت له بخاتم الخطبة وسلسال ذهبي ورسالة تنهي بها ما بينهما⁽¹⁾.

يقنعها، جوزيف، وهما في مصر، بأن توقع له على توكيل ينقل أملاكها إليه ويطلب إليها العودة إلى لبنان لتكون بين أهلها وأحبّتها، وهذا سيساعد على شفائها وتحسن حالتها. توافق مي شرط أن يعيدها إلى مصر حالما تطلب ذلك، لكنه، في لبنان، ينكث بوعده؛ لينتهي بها الأمر في مصح الأمراض العقلية.

تظهر الرواية جوانب من شخصية جوزيف منها انتهازيته والبحث عن مصلحته أولاً، فقد عاملها، وهما في مصر، بكل لين ورفق، ثم اختلفت هذه المعاملة في لبنان حين قدم الطبيب والمرضة لأخذها إلى العصفورية. ففي تتساءل: "هل هو نفس الكائن الذي احتضن وجهي وهو يوشوش في أذني: حبيبة قلبي أنا هنا"⁽²⁾، ومنها، أي جوانب الشخصية لجوزيف، تأثيره في الآخرين في تشكيل صورة مي كما يريد هو من أجل الزج بها في العصفورية والتصرف بثروتها فقد كان صاحب التأثير في د. (ميلر) ليسرّع بنقلها إلى العصفورية⁽³⁾، تساعد في ذلك يده الطويلة⁽⁴⁾، هو القادر على إخراجها في غضون أقل من نصف ساعة، إلا أنه لم يفعل. وهذا حقيقي فأمين الريحاني يتحدث عن شيء شبيه في تغير موقف القنصل المصري بعد مقابلة جوزيف له⁽⁵⁾.

(1) ينظر: سلمى الحفار: مي زيادة أو مأساة النبوغ. ج1. ص 98 - 123

(2) الأعرج، واسيني: مي ليالي إيزيس كوبيا. ط1. عمان: دار الأهلية للنشر والتوزيع. 2018. ص 63

(3) ينظر: المصدر السابق: ص 133 يقول (ميلر): "ربما تسرعت في تشخيص حالتك بسبب يقين جوزيف بأنك على حافة الجنون ويريد إنقاذك قبل فوات الأوان"

(4) ينظر: المصدر السابق. ص 161

(5) ينظر: الريحاني، أمين: الأعمال العربية الكاملة. مج9. ط1. بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر. 1986. ص 615 - 623. كان قد اتفق أن تنقل مي من رايبز إلى منزل خاص بها لكن المال كان عائقاً فتم الاتفاق على إخبار جوزيف زيادة ليوفر المال. وقد أكد لأمين أنه سيفعل. إلا أنه منحه شيكاً بالمال ما ترفضه مي. فعاد إليه لأخذ المال نقداً لكنه وضع في الواجهة قنصل مصر ثم ذهباً معه إليه ليدخل زيادة مسرعاً يسبق أمين إلى غرفة القنصل ويبقى معه فترة ليخرج الأخير مقرراً عدم إخراج مي من رايبز.

في الرواية يظهر، في مواضع، إدراك مي بأنه ضحية لمؤامرة عائلية⁽¹⁾. وربما ما جاء على لسان نعيم في حديثه مع أمين الريحاني يثبت أن جوزيف زيادة تورط بهذه القضية رغم أن المستفيد هم أبناء عمها فيقول: "لسنا نحن الوارثين لمي، بل أبناء عمها بمصر"⁽²⁾

2. أمين الريحاني⁽³⁾

من أصدقائها الذين صدقوا جنونها بادئ ذي بدء فسافر إلى أمريكا مدة ثمانية أشهر دون مراسلتها ليعود ذات يوم وهي نزيلة مستشفى رابيز مقررا زيارتها، تعرض مي عنه في الزيارة الأولى لتتقبله في الثانية معاتبة إياه. كان أمين بعد اكتشافه المؤامرة التي أطاحت بمي أحد المنقذين الذين ساهموا بتحريض الرأي العام لصالحها، ومساندتها في محنتها، ومما قدمه لها أيضاً، وورد في الرواية، توفيره منزلاً لها في الفريكة تقيم فيه ريثما يؤذن لها بالسفر إلى مصر. بعد أن ماطل جوزيف، بحسب ما ورد في "قصتي مع مي"، في توفير المال لاستئجار منزل لها. وقد عللت مي ما فعله بأنه تكفير عن تخليه عنها، فهو يشعر بعقدة التخلي.

3. مارون غانم⁽⁴⁾

سيد الخير، كما تصفه مي، تاجر في الناصرة، قارئ معجب بأدب مي زيادة، أرسل لها في تلك السنة رسائل عدة لم تجب عن أي منها ليفاجأ بأنها نزيلة العصفورية فيزورها، ويقرر ألا يغادر لبنان إلا حين تغادر مي العصفورية، فيضع بعض ماله ومحاميه خدمة لهدفه النبيل.

4. خليل خوري⁽⁵⁾

أحد أصدقائها الذين ساهموا بقوة في إخراجها من العصفورية وهو من دعاها للإقامة فترة في منزله حيث الطبيعة الجميلة.

(1) ينظر: الأعرج، واسيني: مي ليالي إيزيس كوبيا. ص 213. 214

(2) الريحاني، أمين: الأعمال العربية الكاملة. ص 614

(3) (24 / 11 / 1876 - 8 / 1940) فيلسوف وأديب لبناني ولد في الفريكة. هاجر إلى نيويورك وهو صغير. له مؤلفات عدة منها: "ملوك العرب".

(4) (1895 - 1949) وجيه لبناني. زاول التجارة في فلسطين. كما عمل في القنصلية الفرنسية بحيفا.

(5) (1884 - 1967) رجل قانون عمل قاضياً في السودان.

5. فؤاد حبيش⁽¹⁾

صاحب جريدة "المكشوف" التي ظلت تتاصررها من بداية محنتها إلى نهايتها، دون أن تغيّر رأيها، كما فعلت بعض الصحف، رغم التهديد والوعيد الذي تعرضت له، وكان إلى جانب المحامي حبيب أبي شهلا صاحب اقتراح الندوة التي أظهرت للعالم صحة عقل مي زيادة.

6. استر يواكيم⁽²⁾

المرمضة النشيطة في رابيز، تتحدث عن مي بأسلوب يجعل السيدة من آل الجزائري تقوم بكل احترام من فراشها⁽³⁾، الحارسة الطيبة التي قارنتها بأصدقائها الذين أكلوا من ملحها طويلا ثم باعوها. وقد خرجت من المستشفى لتعيش معها في أثناء الإقامة في منزل نزلة أبي طالب.

7. (ميلر)⁽⁴⁾

مدير العصفورية آنذاك أفاد من حبه للأدب لينتقرب من مي، قريبة صديقه، مدعيا أنه مستشرق انجليزي، وهذه خطة ليكتشف مرضها ويختبر نفسيّتها.

لم تحسم مي موقفا موحدا تجاه (ميلر)، فعلى الرغم من لطفه وحنانه والأمان الذي يثيره فيها، إلا أنها لم تكن مرتاحة له، إذ خشيت أن يكون مسخرا من جوزيف ضدها. تشعر مي بأنه قارب على اكتشاف المؤامرة، إذ يعترف لها بتسريعه في قرار الإتيان بها إلى العصفورية، فيقنن جوزيف بجنونها أثر على قراره بتسريعه. ومع هذا فقد كان واضحا في تشخيص حالتها فهي تعاني من حالة انهيار عصبي. يبدو (ميلر) في الرواية أنه ليس الطبيب المسؤول عن الزج بمي

⁽¹⁾ (1904 - 1973) ولد في غزير في لبنان عمل في مجلات وجرائد مختلفة وأسس جريدته الخاصة "المكشوف" في الأول من أيار 1935 ومن كتبه "رسول العربي".

⁽²⁾ ممرضة في رابيز آنذاك

⁽³⁾ ينظر: الأعرج، واسيني: مي ليالي إيزيس كوبيا. ص 189

⁽⁴⁾ مدير مصح الأمراض العصبية آنذاك.

في العصفورية، وفي الحقيقة يؤكد (مانوكيان)، الطبيب المعاون ل(ميلر)، ذهابه مع الأخير لاعتقالها⁽¹⁾. ومي في حديثها مع الريحاني تذكر طبيبا وممرضة⁽²⁾.

كما ورد في الرواية العديد من الأسماء الحقيقية التاريخية كالدكتور مارتين، والقاضي، آنذاك في محكمة بداية بيروت، بشارة طباع، ومعاونيه أكرم عازار وإحسان بيضون، والمحامين حبيب أبي شهلا وبهجت تقي الدين، وراجي الراعي، والأديب طاهر الطناحي، والأديب والفنان يوسف الحويك، وفارس الخوري وزوجته أسماء، وبدرية الأيوبي. كما وردت أسماء أصدقائها، ورواد صالونها مثل: سليم سركيس، وإدريس بك راغب، وطه حسين، وعباس محمود العقاد، وسلامة موسى وغيرها من الأسماء التي تحقق وجودها في الواقع. وكذلك آل الجزائري الذين وقفوا إلى جانبها وساندوها في محنتها.

أما الشخصية الحقيقية التي لم تكن على علاقة بمي، واستحضرها الروائي في روايته جاعلا منها ومن مي صديقتين تتراسلان فهي شخصية (كاميل كلوديل). فهي شخصية حقيقية "ولدت عام 1864 لعائلة برجوازية متدينة شغفت بالفن والنحت"⁽³⁾، تكالبت عليها عائلتها، أمها وأخوها، مع حبيبها (رودان)، لزوجها في العصفورية، والتخلي عنها نهائيا، وقد توفيت في المصح عام 1943. إن استحضارها لم يكن عبثا ف (كاميل كلوديل)، مثل مي، تأمرت عليها العائلة والحبیب لإيداعها مستشفى المجانين. وفي الرواية، أثر لملاحظة الروائي هذا التشابه بين التجربتين على لسان (بلوهارت) التي أسبغ عليها إدراكه هذا، فنقول: "الغريب، وجدت شيئا كبيرا بينك وبينها. شيء ما غامض كليا، وضع هذه المصائر المتقاطعة في نفس المسالك. حزننت لوضعها القاسي. لا أقول إن مصيرها يشبهك، لكنها مثلك عانت ومازالت تعاني من ظلم مجتمع الضعيفة. فنانة في كل عقلها وبهائها، ترمى في مصحة عقلية معزولة"⁽⁴⁾ وتذكر مي،

(1) الكزيري، سلمى الحفار: مي زيادة أوأساة النبوغ. ج2. ص245. يقول الطبيب (مانوكيان): " طلب الي الدكتور ميللر. المدير. أن أصحبه إلى منزل الدكتور زيادة لنقل قريته الأدبية مي إلى مستشفىنا"

(2) ينظر: الريحاني، أمين: الأعمال العربية الكاملة. مج9. ص 592

(3) الدغشيم، الهنوف: كاميل كلوديل بين العتمة والضوء. 14 مايو 2016. الجزيرة. Com. تاريخ الزيارة 2018/9/10
https://www.al-jazirah.com/2016/20160514/cm20.htm?fbclid=IwAR0e2Ix6jqE9D0P5bDr9z2rxUdyhbFYnei_E1RE8my4V4RjRcllxAr7EgwQ

(4) الأعرج، واسيني: مي ليالي إيزيس كوبيا. ص120

في الرواية، هذا الشبه "كم كنت أشبهها"⁽¹⁾ فالظلم العائلي لم يقتصر آنذاك على المرأة الشرقية وحدها. في النهاية كان ثمة فرق بين التجربتين فمي وجدت في النهاية من وقف إلى جانبها وأخرجها.

وكان الأجدد بمي التي نذرت قلمها للكتابة عن النساء ودعوتهن للتحرر ونبذ سيطرة الرجل أن تكتب عن هذه المرأة المضطهدة، إلا أنني لم أجد ولو إشارة في كتابتها عن (كاميل كلوديل) فكيف تكون صديقتها إذن؟ ويمكن إضافة دليل آخر، إلى جانب هذا، يؤكد انعدام العلاقة بينهما، وهو عدم عثوري في جميع الكتب التي درست مي زيادة، حياة وأدبا واطلعت عليها على هذا الربط بين قصتيهما، فكان للأعرج، لثقافته، السبق في هذه المقاربة. أخلص من كل هذا إلى أن شخصية (كاميل كلوديل) ليست متخيلة، وإنما المتخيل العلاقة المتبلرة في الرسائل التي جمعتها بمي إذ لا صحة لهذه العلاقة في الواقع.

وثمة شخصيتان كانتا حول مي في الحقيقة ولم تردا في الرواية كشخصيات بل تطرق إليها الأعرج آخذا مواقفها أو ناقلا بعض ما روته من شهاداتها عن مي. وهما شخصية الطبيب المعاون (مانوكيان) وشخصية المحامي جوزيف باسيلا⁽²⁾، فيعيد الأعرج إلى مي ما نقله (مانوكيان) عنها إذ تقول "أريد أن أموت"⁽³⁾ وهو ذاته ما قاله (مانوكيان): "كانت رغباتها تتلخص بأن ندعها تموت"⁽⁴⁾، وغيرها.

1.2.2 الشخصيات المتخيلة

يحتّم فعل كتابة الرواية التاريخية أن يكون الروائي قارئاً جيداً لمجموعة من المصادر والمراجع التي يفيد منها للإحاطة بموضوع روايته. وحين لا تسعفه هذه المصادر وتلك المراجع بكل ما يحتاجه تغدو قراءته هذه توليدا يسير "باتجاهين متبادلين، من النص إلى القارئ ومن القارئ إلى

(1) الأعرج، واسيني: مي ليالي إيزيس كوبيا. ص 153

(2) ينظر: هذه الدراسة. ص 33-34

(3) الأعرج، واسيني: مي ليالي إيزيس كوبيا. ص 49

(4) الكزبري، سلمى الحفار: مي زيادة أو مأساة النبوغ. ج 2. ص 245

النص⁽¹⁾ فالنص يمنح القارئ والقارئ يمنح النص أيضا في عملية تبادلية. وبهذا فإن القراءة عملية تأثير وتأثر "فبقدر ما يقدم النص للقارئ، يضيفي القارئ على النص أبعادا جديدة، قد لا يكون لها وجود في النص"⁽²⁾ ولا يكون القارئ مجرد مرآة يعكس ما رمى إليه صاحب النص بل يغدو النص "مرآة يتمرأى فيه قارئه على صورة من الصور"⁽³⁾ وبملاء الفراغات، من خلال تعدد القراءات، يكتسب النص ثراءه، إلى جانب صيرورة القراءة واستمراريتها.

لم تكن الكتب التي ألفت الضوء على مأساة مي قد ذكرت جميع تفاصيل حياتها آنذاك. حتى الكتاب الأكثر تفصيلا وهو كتاب "مي زيادة أو مأساة النبوغ" لسلمى الحفار الكزبري، أغفل تفاصيل هي من صميم الحياة اليومية في العصفورية، فليس في هذه الكتب مثلا، ذكرا، ولو بسيطا، للنزلاء الآخرين فيها. وبخاصة أن مي ظلت هناك فترة غير قصيرة ولا بد أن شاهدت خلال شهورها العشرة هناك بعضا منهم، وسمعت أصواتهم، وحصلت مواقف بينها وبينهم.

وهكذا فإن فراغا يخلقه إغفال هؤلاء وغيرهم يسده الروائي ويملؤه باختلاق شخصيات يستدعيها المنطق والواقع. وليس ملء الفراغ هو الداعي إلى اختلاقها، فقد أفاد الأعرج منها وطوعها محملا إياها أحداثا مختلفة، لم يسقطها على شخصيات حقيقية؛ لئلا يخالف التاريخ صدقه وأمانته، أو محملا إياها أحداثا وقعت، وثبتت في التاريخ، فنسبها إلى الشخصيات المتخيلة لا إلى الشخصية التي قامت بها في الحقيقة، أو ممررا من خلالها حقائق تجاهل، في روايته، واقعتها التاريخية واهتم فقط بها هي، أو ممررا من خلال هذه الشخصيات رؤيته وثقافته.

1. الخالة مادلين⁽⁴⁾

عاملة في العصفورية، ويبدو من الرواية أنها المسؤولة عن إحضار الطعام إلى غرف المرضى، ومن الطبيعي أن يكون ثمة عاملات وعمال هناك. فعملها، إذن، شيء مفترض وجوده، فلا

(1) علوي، حافيظ اسماعيلي: *مدخل إلى نظرية التلقي*. مجلة علامات في النقد. مج10. ج34. شعبان. 1420 ديسمبر 1999. ص96

(2) المرجع السابق. ص 97

(3) المرجع نفسه.

(4) ينظر: الأعرج، واسيني: *مي ليالي إيزيس كوبيا*. ص 46

مؤسسة بلا عاملات ينقلن الطعام أو ينظفن، لكن الكتب أغفلت مثل هذه الشخصيات ويعود هذا، في رأيي، إلى إغفال مي، في أثناء حديثها لأصدقائها أو للصحافة عن محنتها، هذا الجانب. ففي حواراتها ركزت على القهر الذي سببه لها لبنان والأهل والأصدقاء، وعلى وجعها النفسي والشخصي، وعلى المؤامرة والخروج من مأزقها، فإذا كانت طوت هذه الصفحة حفاظاً على كرامتها المتمثلة في أن امرأة بعقلها تحجز مع مجانيين فإن الأصدقاء طووها لأنهم لا يعرفون عنها شيئاً. وربما أهملت مي الحديث أو الكتابة عن هذه الشخصية، كونها لم تؤثر سلباً على مشكلتها، واكتفت بالرواية أو الكتابة عمّن آذاها.

إن إسقاط هذه الشخصيات من المصادر جعلها تترك فراغات وراءها، وقد عمل الروائي على تعبئتها؛ ليسهم في تمرير حقائق عن مي، فالخالة مادلين أضاعت بحضورها فكرة عدم قبول مي الطعام، إذ كانت تضرب عنه احتجاجاً على الظلم الممارس ضدها بوضعها في مكان يسيء إليها وإلى مكانتها.

2. المجانيين

هذه الفئة أيضاً سقطت من المصادر وأشير إليها إشارة سريعة في حوار لمي. أما في الرواية فقد حضرت هذه الفئة بكثرة، فلا يمكن الكتابة عن حجز في العصفورية مدة شهور عشرة، كما في بعض المراجع⁽¹⁾، وتسعة كما في أخرى⁽²⁾، دون الإتيان على نزلاء المكان، ودون التعرف إليهم. وهو ما يفترضه الروائي في مخطوطة مي. ولم تتحدث مي في مقابلاتها، كما سلف، إلا عن قهرها، وإن أشارت في مقابلة لها مع جريدة "الحديث" إلى النساء العاريات "أنفجر في النهار على مواكب النساء العاريات"⁽³⁾، الجملة التي ألهمت واسيني بقصتي ماجدة التي تتجرد من ملابسها أمام مي⁽⁴⁾، و(إيزميرالدا) التي تتمشى عارية في نوباتها⁽⁵⁾.

(1) ينظر: الطناحي، طاهر: أطياف من حياة مي. الكويت: دار الهلال. 1974. ص 18

(2) ينظر: جبر، جميل: مي في حياتها المضطربة. ص 149. حسن، محمد عبد الغني: مي أديبة الشرق والغروب. القاهرة: عالم الكتب. ص 48

(3) سعد، فاروق: باقات من حدائق مي. ط 2. بيروت: منشورات زهير بعلبكي. 1980. ص 345

(4) ينظر: الأعرج، واسيني: مي ليالي إيزيس كوبيا. ص 168

(5) ينظر: المصدر السابق. ص 139

ولم يغفل الروائي، وهو يكتب، الكتابة على لسان مي عن المجنونات اللواتي كن معها ف "حربي كبيرة في كل ليلة مع المجنونات اللواتي يفتحن أفواههن وعيونهن عن آخرها لتخويني أو ربما كانت تلك حالتهم"⁽¹⁾ لقد أتت مي على نساء يتعرين ويلبسن كما يشأن، وتحدثت عن صرخات تخرج من حناجرهن معاتبة الرب.

عمد واسيني إلى ملء الفجوات بإتيانه على ذكر مجموعة من المجانين والمجنونات، بعضهم رأتهم مي خلال جولة لها مع الطبيب في الأقسام كالرجل، ومريم، وآخرون تعرفت إليهم في الحديقة كماجدة، و(إيزمير الدا):

أ. المجنون الذي لم يمنح اسما وقد قتل زوجته لأنها خانتة.

ب. مريم التي طعنت زوجها لأنها وجدته مع امرأتين، فأدخلت إلى السجن وخرجت من هناك ممسوسة، وقد تعرضت للاغتصاب وحملت مرات عدة، وفي مراحل لاحقة خنقت طفلاتها، ما دفع من حولها إلى علاجها باللجوء إلى الرقية والشعوذة، حتى جنت تماما.

ت. ماجدة التي نزلت في ليلة عرسها، وبغياها عن وعيها خاف زوجها، وألقى بنفسه من الطابق الخامس، ونقلت هي إلى العصفورية.

ث. (إيزمير الدا) التي قطعت عضو زوجها إثر خيانتة لها.

3. ليليان⁽²⁾

المسؤولة في العصفورية عن قراءة رسائل المرضى قبل إرسالها، وكانت تسمى "غزالة العصفورية"، وهي أيضا المسؤولة عن إخبار المرضى بالزيارات والزائرين. وقد اختلقها واسيني ليمرر للقارئ حدث زيارة مارون غانم العصفورية، ليرى مي. فالمصادر لم تورد هذا الاسم، حتى لم يذكر (مانوكيان)، في مقابلة معه، اسمها حين تحدث عن زيارة مارون مي⁽³⁾.

⁽¹⁾ الأعرج، واسيني: مي ليلي إيزيس كويبا. ص 66

⁽²⁾ ينظر: المصدر السابق. ص 146

⁽³⁾ ينظر: الكزبري، سلمى الحفار: مي زيادة أو مأساة النبوغ. ج2. ص 245

4. مدام شوكت

"اسم على مسمى"⁽¹⁾ ممرضة في العصفورية، خشنة، ثقيلة، هي من كبلت مي بجاكيت المجانين لأول مرة، كما أنها المسؤولة عن إطعامها قسرا بوساطة الأنابيب، في أحيان كانت تلاطف مي وفي أحيان أكثر تسخر منها.

في الرواية يظهر جهل مدام شوكت بمكانة مي الأدبية، فهي تسخر من فكرة الصالون الأدبي⁽²⁾. لهذا كانت مي تخاطبها بـ مدام شوكي Choquer التي تعني بالفرنسية الصدمة. كما تعرف الرواية بصفات الخلفية من خلال سرد مي، فهي البدينة صاحبة الجسد الشبيه بملاك من الوزن الثقيل، والصدر البارز، والكتل الشحمية.

لم يكن لـ مدام شوكت منظار واحد تنتظر منه إلى مي لترى فيها العاقلة أو ترى فيها المجنونة. فتارة تؤمن بأنها، بثافتها وعلمها، لا تشبه بقية المجانين، وأن وجودها في العصفورية، خطأ. وطورا نجدها تخاطبها بـ "المجنونة المصرية"، وربما مرض مي النفسي هو ما يدفع مدام شوكت للقول: "أحيانا تقول عنها هي هنا عن طريق الخطأ لثقافتها وعلمها وصبرها، ونعومة لغتها، وفي أحيان أخرى تصاب بهستيريا فتتحول إلى وحش كاسر"⁽³⁾.

إن المجيء بشخصية مدام شوكت خدم الروائي إذ حملها آراء شخصيات حقيقية موافقة لها أو معارضة، كما سيظهر لاحقا⁽⁴⁾.

كما أن لقب المجنونة لم يكن جديدا على أذني مي، فقد كانت زميلاتها، في مدارس لبنان، ينادينها بهذا اللقب؛ لانطوائها وغرائبيتها عنهن⁽⁵⁾.

(1) الأعرج، واسيني: مي ليالي إيزيس كوبيا. ص 48

(2) ينظر: المصدر السابق. ص 81

(3) المصدر السابق. ص 79-80

(4) ينظر: هذه الدراسة. ص 30-32

(5) ينظر: جبر. جميل: مي في حياتها المضطربة. ص 18

5. (بلوهارت) / سوزان

الملاك الأزرق، وهي الممرضة التي وقفت، بعلاجها وإنسانيتها، إلى جانب مي. حضرت (بلوهارت) محاضرة لمي وقرأت أدبها، فهي الممرضة المثقفة التي خاطبت مي بصفتها كاتبة. وكانت ممن رفضوا اتهام مي بالجنون وآمنوا بأن ثمة مؤامرة وراء ذلك، إلا أن مي راودها الشك في (بلوهارت) وظنت أنها يمكن "أن تكون مستعملة من طرفهم لكسر إضرابي"⁽¹⁾ وقد أُنذرت إدارة العصفورية سوزان أو (بلوهارت) ثلاث مرات وفصلتها مدة شهر؛ لأنها تعاطفت مع مي، إذ كانت صلة وصل بين مي والصحف، وقد أحضرت أيضا كتب (كامي كلوديل) إلى المصححة لمي.

تتقل مي على لسان (بلوهارت) نصيحتها لها بألا تتحدث، في الندوة التي ستعقد للحكم بعقلانيتها أو جنونها، عن الضغينة، "اتخذت موقفا شبيها بما نصحني به كل من كان قريبا مني، حتى (بلوهارت)، أن لا أتحدث عن الكراهية، والضغينة، أو ما آلمني طول فترة العصفورية وما تلاها"⁽²⁾ وهي نصيحة خليل الخوري في إحدى رسائله إلى مي⁽³⁾.

وإذا كانت مدام شوكت متخيلة، فلا يمكن القول إنها هي ذاتها من جاءت لتعتقل مي، فإن شخصية (بلوهارت) قريبة جدا من شخصية ممرضة كانت في حينه تعمل في العصفورية وقد كتب عنها راجي عشقوتي، بعيد لقائه بها، مقالة نقلتها سلمى الحفار. فحدثته عن إيمانها بأنها "لم تكن مجنونة، بل فرضوا عليها الجنون"⁽⁴⁾، كما كتب عن رفضها الطعام، ورفض مقابلة أي شخص حتى الأطباء، وعن نقلها إلى غرفة مليئة بالحشرات، وسؤالها عن جبران، وأن مي لم

(1) الأعرج، واسيني: مي ليالي إيزيس كوبيا. ص 52

(2) المصدر السابق. ص 227

(3) ينظر: الكزبري، سلمى الحفار: مي زيادة وأعلام عصرها. ط1. بيروت: مؤسسة نوفل. 1982. ص 452 يقول الخوري في رسالته المؤرخة 1938/3/17 إلى مي أي قبيل الندوة في الويست هول 1938/3/22: "ولكن ينبغي أن تكوني حازمة في الموضوع فلا فائدة من إعادة الكلام في تفاصيل القسوة والشدة التي أجروها عليك - أنا لا أقول لك أن لا تفكري في مأساتك ولكن لا فائدة من الكلام عنها بالشكل الذي ألفته - ولا فائدة من القول إنك تكرهين الصحفيين أو الأطباء أو القضاة أو أهل لبنان على العموم - لا أقول تكرهين بل تشكين منهم ومن إهمالهم إياك - كل هذا صحيح ولكن لا فائدة من تكراره لا لك ولا لأحد - ورجائي أن تغلعي بعد الآن من هذه الشكوى في الحديث العام لعدم فائدته"

(4) الكزبري، سلمى الحفار: مي زيادة أو مأساة النبوغ. ج2. ص 252

تتحدث إليها إلا بعد أن ارتاحت لها. وقد أفاد واسيني من تعاطف هذه المريضة مع مي وصورها في شخصية (بلوهارت).

والخلاصة أن شخصية (بلوهارت) مختلفة، ولكنها متكئة على شخصية ممرضة حقيقية.

إن وجود هاتين الممرضتين أسهم في مساعدة الروائي، من خلال الحوارات المجراة على لسانيهما مع مي، على تسليط الضوء على مأساتها، وتمرير الكثير من الحقائق، وعلى كسر رتابة السرد أيضا. ثم إنه أسند إليهما أفعالا ربما هي غير تاريخية، متخيلة، كجلب الورق والأقلام لمي. وأسند إلى مدام شوكت فعلا تاريخيا لشخصية تاريخية هو إطعامها قسرا.

6. الأطباء والممرضون

في أثناء وجودها في العصفورية ذكرت مي أسماء أطباء رئيسيين عدة، منهم من ترك أثرا طبيا في نفسها، وعاملها برفق ولين، مصدقا أنها ضحية مؤامرة "أطبائكم طيبون"⁽¹⁾، فالحكيم غسان يعرف قدر مي الكاتبة، فقد سمع بصالونها الأدبي، وحفاظا على حياتها يأخذها في جولة في أقسام المستشفى ليقنعها بتناول الطعام وشرب الأدوية، وقد نجح في ذلك. لقد تفوق على الأطباء الذين كانوا يجبرونها على تناول الطعام من خلال الأنابيب. كان الحكيم غسان يعامل مرضاه بلين فيقبل رؤوسهم، وكان يؤمن بأن مي ضحية مؤامرة، وما لفتها في غسان حنانه في معاملتها، ما جعلها ترى في حنانه حنان أبيها الذي فقدته.

ومن جهة أخرى، ثمة أطباء سيئون وممرضات سيئات، فوجههم صفراء وباردة وعابسة ومخيفة وهمماتهم قاسية، يحكون عن تورطهم الكبير مع مجنونة لا تشبه الأخريات. تشبههم بعصاة تحاسب أحد زبائنهم. فالطبيب الكبير الذي اعتقلها من منزل جوزيف عنفها؛ لذا كرهته.

تصف مي معاملتهم لها وصفا ليس لصالحهم، فهم حين يسمعون صوت المريض "يتراکضون مثل البقر الوحشي المرعوب من صوت الطائرات المروحية الجامد"⁽²⁾ لا لمساعدته ولكن لكي

(1) الأعرج، واسيني: مي ليالي إيزيس كوبيا. ص 75

(2) المصدر السابق. ص 135

يلجموه. ومع الزمن "تعودت على شراستهم. كلما رأيتهم يتجارون نحوي في بهو بناية الأقواس، في العصفورية، استسلم لهم وأسلمهم جسدا منها ومنتهكا" (1)

يفعلون ما سبق لعدم إيمانهم بسلامة عقلها، ولعدم ظنهم أنها تعاني فقط من انهيار عصبي، لا من الجنون، ولهذا واجهت هذه التهم بالإضراب عن الطعام والدواء وبالصراخ، لكن هذا كله لم يفلح في إخراجها من العصفورية، لذا فإنها رأت أن الأطباء هناك "بعضهم قتلة ولصوص، مثل الصحفيين أيضا" (2)

والمرضات والعاملات، مثل الأطباء، ينظرون إليها على أنها مجنونة "في مخ المرضات، أنا أشبهن* إن لم يكن مرضي أكثر استعصاء من جنونهن" (3) وكن يسميها المجنونة المصرية (4)

في مستشفى رابيز اختلف الوضع، فقد عاملها الأطباء والمرضات معاملة طيبة جدا، فالمرضة هناك "تضمني إلى صدرها طويلا" (5) ولمسات الأطباء والمرضات فيه تعيد للمريض إنسانيته، وما تحتاجه المريضة هو الراحة والأمان، لا الحجز والتكبل كما في العصفورية حيث "فقدت كل شعور بالأمان" (6)

1.3 آليات توظيف التاريخي مع الشخصيات

بلا أدنى شك ثمة حضور لافت لنصوص سابقة في رواية الأعرج، فهو يكتب رواية تاريخية تحتم عليه الاتكاء على المصادر والكتب، وبالتالي فإنه يستعين بمجموعة من النصوص السابقة متمثلة بالرسائل والمقالات والآراء في الصحف والكتب وكذلك المقابلات الشخصية يوظفها في نصه الروائي على هيئة سرد أو حوار منقول نقلا مباشرا أو نقلا غير مباشر.

(1) الأعرج، واسيني: مي ليالي إيزيس كوبيا. ص 136

(2) المصدر السابق. ص 210

* تقصد المجنونات

(3) الأعرج، واسيني: مي ليالي إيزيس كوبيا. ص 142

(4) ينظر: المصدر السابق. ص 132، 135، 153

(5) المصدر السابق. ص 178

(6) المصدر السابق. ص 188

وقد مهدت له ذلك شخصياته بنوعيهما؛ المتخيلة والحقيقية، لكن اللافت أن واسيني كان ينسب بعض النص التاريخي لشخصية غير تلك التي تفوهت به في الحقيقة. فثمة كلام حقيقي أو أفعال حقيقية كانت من نصيب شخصيات متخيلة. وكلام حقيقي ينسب إلى شخصيات حقيقية أخرى غير تلك التي قالته في الواقع.

ويعود السبب في هذا إلى أن بعض الشخصيات الحقيقية أُسقطت من الرواية ولم تسقط أقوالها أو أفعالها فنسبت إلى غيرها، وهذه الشخصيات هي الطبيب المعاون (مانوكيان) والمحامي جوزيف باسيلا والصحفي سعيد فريحة، وإن مر اسم هذا الأخير مرورا عابرا، فكان لزاما أن تسند أقوالها وأفعالها التي ارتأى الروائي إدراجها إلى غيرها من الشخصيات الحقيقية كانت أو متخيلة. أسهمت الشخصيات المتخيلة، كما الحقيقية، إسهاما فعالا في هذا الحمل الثقيل، ومما أسنده إلى شخصيات متخيلة ما ورد على لسان مدام شوكت:

"لن تحزن البشرية عليك، ولن يتغير العالم بعد موتك. سيستمر عاديا وكأن شيئا لم يكن. يا أنسة مي استردي حقك أولا، ثم موتي بعدها إذا شئت. لو كنت مكانك لفعلت هذا بلا تفكير مطلقا لأن الانتحار ليس حلا. حل الذين لا مخ لهم"⁽¹⁾. إن هذا الكلام يذكرنا بما نقله العقاد في "رجال عرفتهم" عن أنطون الجميل "كلما لاحظ عليها نوبات العناد والإصرار في أيام مرضها الأخير، فرمما قال لها وهو يظهر قلة المبالاة:

• ماذا تظنين وأنت تهملين صحتك هذا الإهمال؟ أظننين أن العالم الأدبي يجفل من احتجارك الصامت هذا ويجلس للبكاء عليك أو للضراعة بين يديك.. التفتي إلى نفسك.. التفتي لمصلحتك، وإلا فأنت الباكية وحدك لما يصيبك من هذا الإهمال، وهذا العناد..⁽²⁾

فقد نابت مدام شوكتي مكان أنطون الجميل في كلامه هذا. كما أنه حملها ما ذكرته روز غريب عن نظرية (فرويد) وتطبيقها على حالة مي من أنه تمركز جنسي يدعى (الليبيدو)، فقد جاء على لسان شوكت في حوارها مع الطبيب.

(1) الأعرج، واسيني: مي ليالي إيزيس كوبيا. ص 49-50

(2) العقاد، عباس محمود: رجال عرفتهم. القاهرة: دار الهلال. 1963. ص 217

"شفت يا دكتور، لم يكن الدكتور جوزيف مخطئاً عندما قال إن عندها حالة تمرکز جنسي، وتضخم ليبيدو لم يتم تصريفه بالشكل المناسب والطبيعي، وفي الوقت المناسب. هي تصرفه بهذا الشكل العنيف ضدي"⁽¹⁾ إن الزج باسم جوزيف زيادة يدعونا للتساؤل: هل حقاً تفوّه جوزيف بكلام كهذا في الحقيقة؟

لم يصدر عنه شيء كهذا، بل إنه تحدث عن معاناتها من الاضطهاد ليس غير. وهذا الرأي الذي نسبته واسيني، عبر شوكت، إلى جوزيف ليس في الحقيقة سوى ما طرحته روز غريب من أسباب ارتأى أصحابها أنها السبب في انهيار مي؛ مفندة بعضها موافقة على بعضها الآخر.

في كتابها "مي زيادة التوهج والأفول" تعزو غريب اضطراب مي إلى عوامل عدة وتري، بداية، أن له "أساساً ولو جزئياً في التوجيه التقليدي الذي أحاط بتربيتها. فقد كانت - كما نعلم من أخبارها - شديدة الحذر، تخشى إغصاب الناس، ومس شعورهم"⁽²⁾، وإذا كان هذا العامل يبدو لصيقاً بها وموغلاً في بعده الزمني عن عام اضطرابها، فإن ثمة عوامل جاءت في فترات متقاربة ربما كان لها الأثر الأكبر في إبراز هذا الاضطراب وجعله واضحاً في حالتها. ففي 1935، عام كتابتها الرسالة إلى جوزيف، بلغت مي من العمر تسعة وأربعين عاماً وفي هذا السن تحدث تغييرات فيزيولوجية يضعف بسببها نشاط الغدد التناسلية، وتتعرض المرأة فيه للوهن أكثر، وهذا العامل الثاني الذي تحمله غريب اضطراب مي النفسي. وإذا كانت غريب فندت في صفحة سابقة من كتابها العامل الذي عزا إليه أكثر الدارسين اضطراب مي - أعني فقد الأهل والأحبة، إذ إنها لا تراه عاملاً مباشراً، إن صح التعبير، في الاضطراب بل سبباً في عامل من عوامله وهو المتاعب التي سببها الفقد لها "إذ حاول استغلالها المستغلون واصطياد ما لديها من ثروة ولو قليلة"⁽³⁾ وما حصل معها في العصفورية من تحقير وسوء معاملة أيضاً.

إن روز في تحليلها لاضطراب مي رفضت بعض العوامل التي جاء بها الدارسون كعامل الفقد كما سلف، والكبت الجنسي أيضاً. فكثير ممن تناولوا مي بالدرس عزوا مرضها إلى عنوستها

(1) الأعرج، واسيني: مي ليالي إيزيس كوبيا. ص 93

(2) غريب، روز: مي زيادة التوهج والأفول حياتها أدبها شخصيتها فنّها. ط1. بيروت: مؤسسة دار نوفل. 1978. ص82

(3) المرجع السابق. ص83

وكبتها الجنسي⁽¹⁾ وتفند غريب هذا بقولها إن مي وجدت "في الإنتاج الفكري مصرفا للطاقة الجنسية والعاطفة الأمومية"⁽²⁾ وترفض الإتكاء على ما جاء به (فرويد) حين ربط مظاهر الشذوذ بالعوامل الجنسية إذ إنه "يزعم أن العصاب يمثل ارتدادا إلى مرحلة من مراحل اللبيدو أو الطاقة الجنسية القائمة في اللاوعي"⁽³⁾ محتجة بتخطئة تلاميذه له.

إن، إن لفظة (اللبيدو) التي قالتها مدام شوكي للطبيب عن مي تذكر بما نقلته غريب عن (فرويد) في تنفيذها للعامل الجنسي المتسبب في الهبوط النفسي عند مي. وكأن مدام شوكت تتبنى تحليل (فرويد).

ويذهب الأعرج بعيدا من ذلك حين ينسب إليها فعلا كان (مانوكيان)، وهو طبيب معاون في العصفورية لم يرد ذكره في الرواية، من يقوم به وهو تغذيتها قسرا⁽⁴⁾.

ويمكن القول إن اختلاق شخصية (بلوهارت) ساعد واسيني كثيرا في تمرير رأي مي في الزواج وفي تمرير خلافها مع أمها بسببه، فيسقطه على (بلوهارت) التي تقول: "درجة أن تفكر المرأة على شو الزواج؟ شو اللي رايح يتغير؟ أصلا شو الفائدة إذا تباع حريتك مقابل زواج لا شيء فيه يغري؟ حكاية طويلة. وحياتك يا آنسة مي أحيانا أرفض حتى التفكير في الموضوع، سبب خلافي مع أمي التي تريد أن تدفع بي نحو زواج كيفما كان الرجل الذي يقابلني"⁽⁵⁾ ففي رسائل

(1) ينظر: جبر، جميل: مي في حياتها المضطربة. ص 147، 150. فهمي، منصور: محاضرات عن مي زيادة مع رائدات النهضة النسائية الحديثة. القاهرة: معهد الدراسات العربية العالية. 1955. ص 202. الشناوي، كامل: الذين أحبوا مي. مصر: دار المعارف. 1972. ص 20. شرارة، عبد اللطيف: مي زيادة، بيروت: دار صادر للطباعة والنشر. 1965. 68

(2) غريب، روز: مي زيادة التوهج والأفول. ص 62

(3) المرجع السابق. ص 79

(4) ينظر: الكزبري، سلمى الحفار: مي زيادة أو مأساة النبوغ. ج 2. 245. يقول: "وأشرفت بنفسي على تغذيتها بالحليب والبيض والبروتينات عن طريق أنبوب من الفم. وآخر من الأنف مدة أربعة أشهر. ثلاث مرات يوميا لأنها كانت ترفض تناول أي طعام. أو علاج من فمها. وفي حاجة ملحة للتغذية والنقوية"

(5) الأعرج، واسيني: مي ليالي إيزيس كوبيا. ص 91

مي إلى جبران وإلى يعقوب صروف تبدي موقفاً مشابهاً من الزواج وتتحدث عن خلاف مع أمها التي تريد تزويجها.⁽¹⁾

وكان لهذه الشخصية فائدة في تعريف القارئ بمضمون الجرائد التي كانت تكتب عن مي. فقد كانت (بلوهارت) تقرأ لمي الكثير مما تكتبه عنها الصحافة ومنه "خليني أقرأ ماذا قاله عدد اليوم: إن المأساة التي عاشتها، وتعيشها مي في الحقيقة، كان سببها ظلم الأهل، بالطعن في عقليتها واضطهادها، بشكل معلن، دون علم أولي الأمر في الحكومة اللبنانية، حتى علمت الصحافة الأدبية وشنت حملة عنيفة غرضها إنصاف مي"⁽²⁾

ويعكس الأعرج من خلال (بلوهارت) ما رآه من تشابه بين تجربتي (كاميل كلوديل) ومي⁽³⁾.

لقد أفاد واسيني من تصريحات مي لجريدة "الحديث" ووظفه حواراً مع (بلوهارت)⁽⁴⁾ تارة ومع خليل الخوري طوراً آخر⁽⁵⁾. وكذلك فقد نسب إلى مي ومن حولها موقف خليل الخوري في الخوض في الكراهية وعدمها في أثناء ندوتها⁽⁶⁾. وهو موقف سجله خليل في رسالة كتبها لمي، كما مر سابقاً⁽⁷⁾.

(1) ينظر: الطناحي، طاهر: الساعات الأخيرة. ص 114-115. وينظر: الكزبري، سلمى الحفار: مي زيادة وأعلام عصرها. ص 43 إذ إن ثمة رسالة مبعوثة من مي إلى يعقوب صروف تذكر فيها "يزعجني الكلام في مسألة الزواج إذا كنت أنا السبب والموضوع. ولكني على رغم ذلك أقول لك إنني أرى الأمر على عكس ما تراه والدتي. فلا نتفق في ذلك مطلقاً"

وينظر أيضاً: الكزبري، سلمى الحفار: مي زيادة أو مأساة النبوغ. ج 1. ص 324 إذ تورد سلمى مجموعة من الأسباب التي تراها سبباً في إغراض مي عن الزواج ومنها الغرور والشهرة. ومثاليته المفرطة في الحب. وترى أن الأرجح تعلقها بجبران.

(2) الأعرج، واسيني: مي ليالي إيزيس كوبيا. ص 155

(3) ينظر: هذه الدراسة. ص 21

(4) ينظر: الأعرج، واسيني: مي ليالي إيزيس كوبيا. ص 156

(5) ينظر: هذه الدراسة. ص 81

(6) ينظر: الأعرج، واسيني: مي ليالي إيزيس كوبيا. ص 227 تقول مي "اتخذت موقفاً شبيهاً بما نصحني به كل من كان قريباً مني. حتى (بلوهارت). أن لا أتحدث عن الكراهية. والضغينة. أو ما آلمني طوال فترة العصفورية وما تلاها"

(7) ينظر: هذه الدراسة. ص 27

ولم يتوقف الأمر على ما سبق بل تعداه إلى نسبة كلام شخصيات حقيقية إلى شخصيات أخرى، فما ورد على لسان حبيب أبي شهلا: "شعرنا بسرعة بأن جو الدعوة كان ملبداً بالغيوم التي تحجب الحقيقة عن بصر القضاء إذ كانت أقرب إلى تقارير القضاء الغامضة"⁽¹⁾ كلام صادر عن جوزيف باسيلا⁽²⁾ الذي لم يحضر ذكره في الرواية، بل حضر كلامه "شعر الوكيلان أثناء المحاكمة بأن جو الدعوى ملبد بالغيوم التي قد تحجب الحقيقة عن أبصار القضاة وبصائرهم وضمائرهم: جو تضافرت على إيجاده تقارير الأطباء الغامضة، والتخرصات التي نسجها أنسابها حولها، وأطلقوها في الأندية والمحافل السياسية، ولدى أولى الأمر من فرنسيين ولبنانيين"⁽³⁾

ليس هذا وحسب، بل إن واسيني أورد كلاماً لباسيلا على لسان مي قد أخبرها به حبيب وبهيج، محامياها "عندما رأى أنسابي أن الحجر على حريتي لا يستقيم لهم، قانونياً، تقدموا بدعوى الحجر، أمام محكمة بداءة ببيروت التي كان يرأسها يومها بشار طباع. وكان شاباً، في مقتبل العمر معروفاً بضيق صدره. واعتداده برأيه وتبحره في القانون..."⁽⁴⁾ إن الكلام السابق هو كلام جوزيف باسيلا، وهو: "... وعندما رأى أنسابها أن الحجر على حريتها ومالها لا يستقيم لهم إلا بالحجر عليها قانونياً تقدموا ضدها بدعوى الحجر هذه، وأقاموها أمام محكمة بداءة بيروت التي كان يرأسها المرحوم بشار طباع. وكان الطباع يومذاك في مقتبل العمر، مشهوراً بضيق صدره، واعتداده برأيه، وتبحره في القانون، على قلة احتفال بالحركة الأدبية، وبأدباء العرب وآثارهم، ولا سيما أدباء النهضة. فكان طبيعياً أن يجهل كل شيء عن مي ومنزلتها، والدور الذي نهضت به على مسرح الحياة الفكرية والفنية والأدبية زهاء ربع قرن، وكان طبيعياً أن ينعكس جهله بها على إدارة المحاكمات انعكاساً ظهر أثره في العصبية التي تحكم ببعض تصرفاته، وشابت بعض ملاحظاته، ما أدى إلى إثارة وكيل مي: الأستاذين حبيب أبو شهلا، وبهيج تقي الدين، واصطدامه بهما مراراً عديدة، وكان يحيط به القاضيان الأستاذ إحسان

(1) الأعرج، واسيني: مي ليالي إيزيس كوبيا. ص 222

(2) شخصية جوزيف باسيلا شخصية حقيقية وهو محام كان يتدرب في تلك الفترة.

(3) الكزبري، سلمى الحفار: مي زيادة أو مأساة النبوغ. ج2. ص 283

(4) الأعرج، واسيني: مي ليالي إيزيس كوبيا. ص 221

بيضون، والشيخ أكرم عازار اللذان كانا في مطلع عهدهما بالقضاء، لا تزيد معرفتهما بمي على معرفة رئيسهما بها"⁽¹⁾.

وفي الرواية يصبح كلام راجي الراعي أمام المحكمة مونولوجا داخليا يجري في ذهن مي "كل من سيقراً الدعوة سيتساءل: هل ستقوى مي على إلقاء محاضرة؟ هل هي من سيكتب كلمتها، أم سيعاونها آخرون أكثر تعقلاً؟ هي إذن تقرأ وتكتب، فكيف قال عنها بعض الأطباء في تقاريرهم إنها لا تكتب ولا تقرأ؟ قيل إنها فقدت صوتها من شدة صراخها في العصفورية، فكيف ستقرأ نص محاضرتها. هي إذن شبيهة بطائر الفينيق الذي يقوم من رماده. كل هذا افترضته في الآخرين من ثقل ما سمعوه عني"⁽²⁾. ما ورد سابقا في ذهن مي كان جزءا مما قاله راجي الراعي أمام القضاء "وأخذ الناس يتساءلون أنقوى مي على إلقاء محاضرة؟... هي إذن تقرأ وتكتب، فكيف قال عنها الأطباء في تقاريرهم إنها لا تكتب ولا تقرأ؟ وهي إذن تجمع في القرطاس حكما وآيات، فكيف قيل إنها لا تجمع إلا رمادا؟ وهي إذن ذلك الطائر الغريد فكيف فقدت القدرة على التغريد"⁽³⁾

كما أن بعض كلام الراعي يرد على لسان أحد حضور محاضرة مي في (الويست هول) إذ سمعته يقول: "إن الحجر على هذه النابغة هو حجر على الأدب العربي وعلى الأمة العربية، وعلى العبقرية العربية، فلا تعدموها بسطرين من قلمكم.. وهي عاقلة فلا تجعلوها بحكمكم مجنونة. إن في عنقها قيذا، وهي السيدة الفريدة المبجلة، فاخلعوه عنها، ودعوها تنتشق الهواء الطلق، فورها الملايين من الخلق ينتظرونها"⁽⁴⁾ إن النص السابق يحضر حرفيا مع تعديل في "إن في عنقها قيذا" التي في الأصل "إن على عنقها نيرا"⁽⁵⁾.

(1) الكزبري، سلمى الحفار: مي زيادة أو مأساة النبوغ. ج2. ص 282

(2) الأعرج، واسيني: مي ليالي إيزيس كوبيا. ص 229

(3) الكزبري، سلمى الحفار: مي زيادة أو مأساة النبوغ. ج2. ص 297

(4) الأعرج، واسيني: مي ليالي إيزيس كوبيا. ص 236

(5) الكزبري، سلمى الحفار: مي زيادة، أو مأساة النبوغ. ج2. ص 298

وكذلك فإن ما ورد عند بعض الباحثين من أن مي كانت تخبر أصدقاءها عما تؤلفه من كتب يصبح جزءا من حوارها مع فؤاد حبيش لجريدة "المكتشف"⁽¹⁾ وأصبحت الرسالة التي كتبها د. (مارتن)⁽²⁾ عن حالة مي حوارا بينهما في منزلها⁽³⁾

ومن الجدير ذكره أن بعض الرسائل بين مي والآخرين لم تحضر على هياتها الحقيقية، أعني رسالة، بل أصبحت في الرواية حوارا مع المرسل إليه الحقيقي تارة⁽⁴⁾، ومع غيره طورا آخر⁽⁵⁾.

1.4 الأحداث التاريخية والمتخيلة في الرواية

إن العلاقة التي جمعت مي بـ (كاميل كلوديل) لافتة للنظر. امرأتان بارزتان كل بين قومها، إحداها شرقية والأخرى غربية، تجمعهما التجربة الأليمة ذاتها تتعارفان وتتصادقان.

إن هذا يخلق استغرابا لدى القارئ يدفعه إلى التساؤل عن حقيقة هذه العلاقة، فهل حقا كان ثمة علاقة بين هاتين المرأتين المتشابهتي التجربة في الأدب والفن وفي المأساة أيضا؟

عند العودة، بداية، إلى المصادر كافة التي درست مي لم أجد ذكرا لتلك الصداقة، حتى إنني لم أعثر على إشارة ولو صغيرة تدل عليها، رغم أن حكاية كهذه لافتة لا تغفل. والكتاب الذي جمع ما أمكن جمعه من رسائل مي "مي زيادة وأعلام عصرها" لم يأت على رسائل من مي إلى (كاميل) أو من (كاميل) إلى مي. ومن جهة أخرى فإن ما يؤكد انعدام صداقتهما أن مي لم تتحدث عنها في أدبها، رغم أن اقتياد (كاميل كلوديل) إلى العصفورية كان سابقا على اقتياد مي بثلاث وعشرين سنة، وكان قصة نحاعة مشهورة اقتيدت ظلما إلى العصفورية لا تعني الأدبية التي تناصر المرأة بشكل عام وتدافع عنها، وقد كتبت عن عديدات بينهن امرأة ألمانية هي (كارمن سيلفا).

(1) ينظر: الأعرج: واسيني. مي ليالي إيزيس كوبيا. ص 238

(2) ينظر: الكزبري، سلمى الحفار: مي زيادة، أو مأساة النبوغ. ج 2. ص 301

(3) ينظر: الأعرج، واسيني: مي ليالي إيزيس كوبيا. ص 215

(4) ينظر: المصدر السابق. ص 119

(5) ينظر: المصدر السابق. ص 197

إن الصداقة التي جمعت مي و(كاميل) في الرواية ومن ثم مراسلاتهما معا ليست إلا حدثا متخيلا أبدعه خيال الروائي المثقف ليقول إن المرأة الشرقية ليست وحدها المضطهدة، بل إن ثمة غربيات تعرضن للظلم نفسه، ومن جهة أخرى فإن التشابه في حالتيهما هو ما دعا الروائي إلى توظيف قصة (كاميل). وتعود هذه الصداقة المتخيلة إلى وقت لقاء مي بالفنصل الفرنسي إذ طلبت منه عنوان (كاميل) في مصحها⁽¹⁾.

ولعل ما يساعد على إيهام القراء هو إتقان مي للغات، وبخاصة الفرنسية، لغتها الأولى في الأديرة، فقد ساعدتها على المراسلة مع الفنانة الفرنسية. وهي نقطة استغلها الروائي ليموه الحيلة. لقد استقى واسيني قصة (كاميل) بعد اطلاعه على قصة مي؛ ليخلق علاقة تجمعهما معا ولينسج قصتين تقومان على التوازي.

رغم إجهاد مي النفسي في فترة ما قبل إدخالها المصح لم يرو عنها أنها أدت شخصا أو أنها فكرت بالإيذاء، مع أن ألقابا ألصقت بها كأكلة الحديد وقاتلة الأطفال. وفي الرواية مواضع⁽²⁾ تشير إلى محاولتها قتل جوزيف، كتلك المحاولة التي جاءت بعد المكالمات الهاتفية التي تسأل عن الدكتور (ميلر). إلا أن رأسها الدائرية حمته من مية وقتتذ تارة، وطورا تمنىها ذلك لولا عجزها.

وفي الحقيقة فإن لا شيء يثبت رغبة مي - أو تفكيرها - في قتل جوزيف، ولم يثبت عنها أنها حاولت ذات مرة طعنه. فهل ما ورد في الرواية حقيقي ولم يدون في الكتب؛ لأن مي أخفته في داخلها ولم تفصح عنه، وقد افترض الروائي نيتها القيام به؟.

في إفادته التي وجب أن تكون مؤذية لها؛ ليضمن دخولها إلى العصفورية، لم يصرح جوزيف زيادة بشيء من قبيل هذا، وإلا فما الذي يمنع من أبعاد أطفاله عنها، في الحقيقة، خوفا عليهم، من أن يقول إنها حاولت إيذاءه؟⁽³⁾.

(1) ينظر: الأعرج، واسيني: مي ليالي إيزيس كوبيا. ص 95

(2) ينظر: المصدر السابق. ص 60. 63

(3) ينظر: الكزبري، سلمى الحفار: مي زيادة أو مأساة النبوغ. ج 2. ص 232 - 234

لقد وظف الروائي خياله ليثبت ذكاء مي وفطنتها، كما عرف عنها من خلال المكالمات الهاتفية التي تلقتها بعيد مغادرة مارتين، المستشرق الإنجليزي، منزل جوزيف زيادة، لتكتشف على إثرها الخدعة التي يحضرها جوزيف⁽¹⁾.

في مشهد نقلها إلى العصفورية، بعيد اكتشافها الحيلة، فقد عبّ الأعرج المتروك من القصة، فلا يمكن أن يصدق أن امرأة عاقلة تجر إلى العصفورية دون أن تعترض صارخة وضاربة وبأكية، ولم تقل لنا المصادر الكثير عن مشهد اعتقالها ووقعه الكبير في نفسها، سوى ما نقله أمين الريحاني عنها:

"وجاء الطبيب المعالج في العصفورية تصحبه ممرضة وكانت تلك في تاريخ العصفورية أول مرة خرج فيها طبيب إلى بيت مريض ليحمله إلى المارستان، وعندئذ حنان أقاربي ووفائهم وحرصهم على صحتي وعلى كرامتي ظهرت في أجلى المظاهر إذ كتفني طبيب العصفورية بجاكيت المجانين تساعده الممرضة ونفحني بإبرة مورفين بساقي وأنا أصبح من فرط الوجع"⁽²⁾ وفي مشهد اعتقالها واقتيادها في الرواية يصور مقاومتها ووحشية أقاربها. فقد شمت، كحيوان مفترس، الخطر، فأغلقت باب غرفتها بخزانة واختبأت تحت طاولة استطاع جوزيف سحبها من تحتها بعد تسديدها ضربة له. وبلغت شراستها في دفاعها عن نفسها أن أسقطت الخزانة على الممرضة التي لولا تدخل الطبيب لقتلت.

إلى جانب فاعليتها في أحداث حقيقية يرتئها الروائي فإن الشخصيات المتخيلة تفضي، بطبيعة الحال، إلى أحداث متخيلة. وعلة هذا التخيل أنه من الغريب وغير المنطقي أن تخط مي مذكراتها في العصفورية، الأمر الذي انتهجه الأعرج في روايته، ولا تذكر شيئاً مما شاهدها هناك أو مما سمعته. فمما رأته علاقة حارس العصفورية بالمجنونة (إيزميرالدا) فهما على علاقة تفضي إلى حملها منه ومن ثم مغادرتهم العصفورية⁽³⁾، ومما سمعته حوار بين حارسي العصفورية عنها يقول أحدهما إنها الكاتبة الشهيرة⁽⁴⁾.

(1) ينظر: الأعرج، واسيني: مي ليالي إيزيس كوبيا. ص 59-60

(2) الريحاني، أمين: الأعمال العربية الكاملة. مج 9. ص 592

(3) ينظر: الأعرج، واسيني: مي ليالي إيزيس كوبيا. ص 137-140. 181

(4) ينظر: المصدر السابق. ص 138

ربما يكون الشيء الموافق للحقيقة، في العصفورية، هو أن الروائي خلال سرده قصتي ماجدة و(إيزميرالدا) يأتي على ذكر خلعهما ملابسهما، مستمداً ذلك مما روته مي لـ "الحديث". لكن القصص الأخرى لم ترد في أي مصدر تاريخي. إنها قصص متخيلة.

وكعلاج لمي وثنيها عن إضرابها يرافقها الحكيم غسان في جولة في أقسام المستشفى لتقرر بعدها تناول الطعام وشرب الأدوية، وهذا ما لم ينقله أي مصدر.

ومما أسبغ الروائي عليه خياله رد العقاد على رسالة مي التي تخبره فيها بقسوته على جبران فيجيبها العقاد: "ماري حبيبتي، العكس هو ما يفاجئني، أما أن تدافعي عنه، فذاك أمر طبيعي"⁽¹⁾ ولم تكن هذه إجابته في الحقيقة، وإنما أرسل لها رسالة يقول فيها "وصلني خطابك الرقيق، وقرأته، وكم كنت أود أن أسمع أو أقرأ النقاط التي وافقت عليها وعارضتها في مقالي عن المواكب لجبران، وأنا أعرف أن له مكانة في نفسك"⁽²⁾ وكأن هذا التعديل في رسالة العقاد يوحي للقارئ بالخبرة التي يشعر بها العقاد.

ومن الأحداث التي كانت ملتبسة في الواقع وملتبسة في الرواية أيضاً زمن كتابتها مخطوطتها. ففي الرواية، تكتب مي مخطوطتها في العصفورية، وتذكر أنها كتبت بداية، لعدم استجابتهم لطلبها بإحضار أوراق وقلم رصاص، على باكيت سجائر "فتحتة كليا وبدأت أدون حزني على بياضه، بخط ناعم كأنها آثار سرب من النمل، ربها للمسافات. القلم الصغير سرقته من الممرضة مادام شوكي"⁽³⁾ ثم تجدد طلبها من الممرضات أوراقا وقلمًا وطاوله تقوم مقام مكتب لتكتب مذكراتها "جددت طلب الأوراق والقلم، فجاءتني ممرضة أخرى، أراها لأول مرة. كانت لطيفة جداً. سوزان أو سوزي. الجميع هنا ينادونها (بلوهارت). كانت أكثر نعومة من كل من رأيتهم في العصفورية، جاءتني بقلم رصاص صغيرين ومبراة، وبعض الأوراق، وممحاة

(1) الأعرج، واسيني: مي ليالي إيزيس كوبيا. ص 119

(2) العقاد. عامر: لمحات من حياة العقاد المهجولة. ط 1. بيروت: دار الكتاب العربي. 1968. ص 169.

(3) الأعرج، واسيني: مي ليالي إيزيس كوبيا. ص 49

جزء منها أزرق والجزء الثاني أحمر، باهت⁽¹⁾ وفي موضع لاحق تكتب مي قائلة: "صممت أن أقول كل شيء"⁽²⁾

إن التأكيد على بدء الكتابة في داخل العصفورية لم يأت على لسان مي وحدها، ففي حوارها مع (بلوهارت) تقول الأخيرة: "بس كويس أنك تكتبين قليلا هنا"⁽³⁾، وكذلك د. (ميلر) الذي يؤنبها على إضرابها رغم حصولها على العديد من الحقوق "تحصلت على الكثير من حقوقك، حق الاطلاع على الصحافة، حق الكتابة على الورق، حق العزف على البيانو..."⁽⁴⁾ وحين زارها مارون غانم "كنت أنوي أن أكتب شيئا لم أعرف من أين أبدأ. بقيت كثيرا أنظر إلى الورقة وقلم الرصاص"⁽⁵⁾ إنها تكتشف، وهي في ظلام العصفورية، أن الأقدار، من خلال حكاية (كاميل)، كانت تومض لها بنهاية قريبة من نهاية (كاميل)، فتفكر في الكتابة عن تلك المرأة التي ظلمت، إلا أنها لم تستطع⁽⁶⁾. وتؤكد، للريحاني، طلبها، في العصفورية، الطاوله لتكتب "منذ ذلك اليوم وأنا أكتب ذاكرتي وألمي"⁽⁷⁾.

وفي مقدمة الرواية يقر ياسين الأبيض، المؤلف الضمني، كتابتها مخطوطتها في العصفورية قائلا: "في الجوهر، كنت أريد معرفة دقائق فترة حجزها بمستشفى الأمراض العصبية والنفسية، العصفورية، ببירות، التي سجلت فيها يومياتها الموجهة"⁽⁸⁾

إن ما سبق يؤكد للقارئ أنها كتبت مخطوطتها وهي في المصح، لكن المراجع لم تتفق فيما بينها إن كانت قد كتبت مخطوطتها في العصفورية أو بعد خروجها منها. ويجدر الانتباه إلى أن الرواية ليست المخطوطة وحدها، بل أيضا كتاباتها بعد العصفورية في لبنان والقاهرة، ولكن

(1) الأعرج، واسيني: مي ليالي إيزيس كويبا. ص 50

(2) المصدر السابق. ص 53

(3) المصدر السابق. ص 100

(4) المصدر السابق. ص 129

(5) المصدر السابق. ص 147

(6) ينظر: المصدر السابق. ص 153

(7) المصدر السابق. ص 196

(8) المصدر السابق. ص 9

الصادم أنها تقول في بدايات كتاباتها "عمري اللحظة، تخطى عتبة الخمسين سنة بقليل. 56 سنة"⁽¹⁾ وبغض الطرف، هنا، عن العمر الذي لم تبلغه مي، فإن هذه العبارة تظهر أنها كانت تكتب على مراحل عدة، داخل العصفورية وخارجها.

يذكر جميل جبر أنها في الفريكة، بعد خروجها من العصفورية، وفي سهراتها هناك مع أصدقائها "كانت تروي لأخصائها بعض أشعارها بالفرنسية أو تحدث عن كتابها "ليالي العصفورية" ثم تعود إلى فكرة واحدة معينة، فكرة الاضطهاد"⁽²⁾ وهو كلام غير محدد لوقت شروعها في الكتابة، فهل كتبتها وهي في العصفورية، كما تقول الرواية، أم وهي في منزلها بالفريكة؟ وفي موضع آخر يقر جبر بأنها، وهي في العصفورية، كانت تدون انطباعاتها "وبقيت مي تسعة أشهر في العصفورية لا تود أن تقابل أحدا. تنتابها الأزمات العصبية فتثور وتنتحب وتمزق وتكسر. ثم يعاودها الهدوء فتدون انطباعاتها وخواطرها الغريبة"⁽³⁾

ربما كان طاهر الطناحي الأكثر وضوحا في كلامه والأكثر إيصالا للفكرة التي تقول إنها لم تكتب مذكراتها في العصفورية إذ يقول: " وذات يوم زارها بالمستشفى * الأستاذ فلкс فارس، فكان أول شخص رآته من أصدقائها بعد عامين لم تر فيهما صديقا، ولم تمسك فيهما قلما، ولم تقرأ كتابا"⁽⁴⁾. وتؤيد وداد سكايني ما جاء به جبر حين تذكر ما ورد في بعض الصحف اللبنانية من "أن ميا كانت تحدث زوارها في بيروت عن كتاب خطير سمته "ليالي العصفورية" وكانت في وحدتها تتابع قراءتها لمؤلفات في حضارة الفينيقيين"⁽⁵⁾ إلا أن روز غريب تبدو حاسمة حين تقول "وفي ذلك المكان الشبيه بالسجن كتبت مذكرات سمته "ليالي العصفورية"⁽⁶⁾ وسلمى الحفار

(1) الأعرج، واسيني: مي ليالي إيزيس كويبا. ص 45

(2) جبر، جميل: مي في حياتها المضطربة. ص 156

(3) المرجع السابق. ص 149

* يقصد مستشفى رابيز

(4) الطناحي، طاهر: الساعات الأخيرة. ص 95

(5) سكايني، وداد: مي زيادة في حياتها وآثارها. القاهرة: دار المعارف. 1969. ص 203

(6) غريب. روز: مي زيادة التوهج والأفول. ص 75

تتقل عن نور مرعي قولها: "ولا شك في أن مخطوطتي كتابيها اللذين حدثتنا عنهما" ليالي العصفورية" و "المنقذون" كانتا موجودتين في مكتبتها"⁽¹⁾

لكن السؤال الذي يلح هو: هل كانت مي قد أطلعت أحدا من أصدقائها المقربين على مخطوطتها التي يؤيد جزء منهم كتابتها لها في العصفورية؟ وهل يعني مجرد الحديث عن الكتاب وإخبار الأصدقاء عنه أنه كان جاهزا؟

لكن لو اطلع أحد منهم عليها لكتب عنها ولأدرج مقتبسات علقت في ذهنه منها فيما كتب، ولما اكتفوا جميعا بالفكرة العامة التي حدثتهم مي عنها. ومن ناحية أخرى إن الفترة التي قضتها مي، منذ دخولها العصفورية وحتى مغادرتها لبنان، نهائيا، أي قرابة السنوات الثلاث كافية لأن تكون هذه المخطوطة المبدوءة كتابتها في العصفورية، كما يقول بعضهم، حيث الوجد والألم جاهزة لا لإطلاع الأصدقاء عليها وحسب، بل للنشر أيضا لو كان وضع مي المادي يسمح بهذا آنذاك.

وأغلب الظن أن أحدا لم يطلع عليها لأنها لم تكن جاهزة واكتفى الجميع بإشارتها إليها في ليالي سمرهم وبهذا تؤكد عبارة "كانت تحدث زوارها" أنها كانت آنذاك لا تزال في طور الكتابة، وأنها لم تنتهها.

وفيما يتعلق بوفاتها يكتب الدارسون أن جيرانها قلقوا حينما امتنعت عن الخروج بضعة أيام متواصلة، فحطموا باب شقتها ليجدوها ممددة في سريرها⁽²⁾، إلا أن الرواية لم تتبن هذا. فحين شعرت مي بالتعب والألم هاتفت طبييبها، فطلب منها إبقاء باب شقتها مفتوحا إلى حين وصوله مع سيارة الإسعاف، وحينما وصل كانت في شبه غيبوبة⁽³⁾

(1) الكزبري، سلمى الحفار: مي زيادة أو مأساة النبوغ. ج.2. ص 441

(2) ينظر: الكزبري، سلمى الحفار: مي زيادة أو مأساة النبوغ. ج.2. ص 439

(3) ينظر: الأعرج، واسيني: مي ليالي إيزيس كوبيا. ص 273

1.5 التناسـ والتوظيفـ في الرواية

ينقل (طودوروف) عن (شكولوفسكي)، أحد الشكلايين الروس، قوله "إن العمل الفني يُدرك في علاقته بالأعمال الفنية الأخرى، وبالاستناد إلى الترابطات التي نقيّمها فيما بينها. وليس النص المعارض وحده الذي يبدع في توازن وتقابل مع نموذج معين، بل إن كل عمل فني يبدع على هذا النحو"⁽¹⁾

وكان هذا البذرة الأولى للتناسـ الرامي إلى أن النص، أي نص، ليس خلقا من عدم، وأنه "مهما كان موضوع الكلام، فإن هذا الموضوع قد قيل من قبل بطريقة أو بأخرى"⁽²⁾. فالكلام لولا إعادته لنفد، كما قال سيدنا علي، كرم الله وجهه.

يمثل التناسـ، إذن، تفاعلا بين نص حاضر ونصوص سابقة يحشدها إليه لدواع مختلفة عامدا إلى إعادة خلقها لتتبلر في النص الحاضر المنفتح. ويميز (طودوروف) بين نوعين من النصوص؛ الأول أحادي القيمة وهو الذي لا يستحضر نصوصا سابقة، والآخر متعدد القيم وهو الذي يجمع نصوصا مختلفة سابقة له.⁽³⁾

إذن، إن الأديب حين يبدع نصّه، يعود إلى نصوص غائبة يستحضرها فيه، بوعي منه أو بلاوعي. الأمر الذي يعكس ثقافة الأديب، إذ يوظفها في أدبياته. فأدب كل أديب إنما هو صورة عن ثقافته وفكره. ويتعلق التناسـ أيضا بثقافة القارئ المساعدة له على كشف مواطنه، ولكن المهم ليس اكتشاف التناسـ، وإنما "أن نعمل على الشحنة الحوارية للكلمات والنصوص"⁽⁴⁾ فالخلق الجديد لهذه النصوص ربما يكون مختلفا عن الخلق الأول، إذ إنها تقوم بوظائف في النص الراحلة إليه.

⁽¹⁾ طودوروف، طزفيطان: الشعرية. ترجمة شكري المبخوت ورجاء بن سلامة. ط1. الدار البيضاء: دار توبقال للنشر. 1987. ص 41

⁽²⁾ طودوروف، طزفيطان: ميخائيل باختين المبدأ الحوارية. ترجمة فخري صالح. ط2. بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر. 1996. ص 124-125

⁽³⁾ ينظر: طودوروف، طزفيطان: الشعرية. ص 40

⁽⁴⁾ ساميول، تيفين. التناسـ ذاكرة الأدب. ترجمة د. نجيب غزاوي. دمشق: منشورات اتحاد الكتاب العرب. 2007. ص

وتجلت هذه الفكرة، فكرة العلاقة بين النص والنصوص السابقة، بعد الشكلايين الروس، في الحوارية التي تؤكد على "أن كل خطاب، عن قصد أو عن غير قصد، يقيم حوارا مع الخطابات السابقة له، الخطابات التي تشترك معه في الموضوع نفسه"⁽¹⁾، بمعنى أن النص "مكان تبادل بين بقايا بلاغات يعيد توزيعها أو يبادلها عبر بناء نص جديد انطلاقا من نصوص سابقة"⁽²⁾. وقد اتكأت (جوليا كريستيفا) في كتاباتها على (باختين) فترى النص إنتاجية، ومما تعنيه هذه الإنتاجية "ترحال للنصوص وتداخل نصي، ففي فضاء نص معين تتقاطع وتتفاى ملفوظات عديدة مقتطعة من نصوص أخرى"⁽³⁾.

ويعني التناص "أن يتضمن نص أدبي ما نصوصا أو أفكارا أخرى سابقة عليه عن طريق الاقتباس أو التضمين أو التلميح أو الإشارة أو ما شابه ذلك من المقروء الثقافي لدى الأديب، بحيث تندمج هذه النصوص أو الأفكار مع النص الأصلي وتندغم فيه ليتشكل نص جديد واحد متكامل"⁽⁴⁾.

ولأن الرواية، قيد الدراسة، تشكل خطابا متعدد القيم من حيث استحضارها عددا هائلا من النصوص، فإنني أتساءل عن مصادر هذه النصوص، فما الكتب التي اطلع عليها الروائي؟ وكيف وظفت النصوص فيها؟ ثم ما الوظيفة التي يؤديها هذا الحضور للنصوص؟

في "في ملابسات مخطوطة ليالي العصفورية" يلّمح الأعرج عبر المؤلف الضمني ياسين الأبيض، دون التصريح المباشر باعتماده على كتبهم ودراساتهم، إلى أسماء الدارسين والباحثين قائلا: "تمنينا معا لو كان برفقتنا، في تلك الليلة السعيدة، سلمى الحفار الكزبري، فاروق سعد، محمد عبد الغني حسن، وداد السكاكيني، روز غريب، حسين محمد عمارة، أنطون فوال، منصور فهمي، جميل جبر، طاهر الطناحي، سهيل البشروني، آمال داعوق سعد، أحمد الطويلي،

(1) طودوروف، طزفيتان. ميخائيل باختين المبدأ الحوارية. ص 16

(2) سامبول، تيفين: التناص ذاكرة الأدب. ص 10

(3) كريستيفا، جوليا: علم النص. ترجمة فريد الزاهي. ط1. الدار البيضاء: دار توبقال للنشر. 1991. ص 21

(4) الزعبي، أحمد: التناص نظريا وتطبيقيا. ط2. عمان: مؤسسة عمون للنشر والتوزيع. 2000. ص 11

نوال مصطفى، عبد اللطيف شرارة، وكل الذين منحوا مي شيئاً من أعمارهم لينصفوها قليلاً فقط، لو كانوا هنا، معنا، في هذا المكان تحديداً، لشربنا نخب مي"⁽¹⁾

ولعل المانع من التصريح بالامتيان من كتب هؤلاء تلك اللعبة الفنية التي اتخذها عصبا لروايته والمتمثلة بإيهام القارئ بالعثور على مخطوطة مي الحقيقية، فيغدو الاعتراف بالامتيان من هذه الكتب منذ بداية الرواية نقضا لهذه اللعبة الممارسة. عدا أنه يكتب رواية لا دراسة.

ولإزالة هذا الإيهام، وتحقيقاً للأمانة، يكتب في نهاية روايته "شكر" لكل من أسهم في إنجاز الرواية، ويذكر، صراحة، اعتماده على العديد من المصادر. فإنجاز الرواية حتم عليه البحث في المكتبات الافتراضية والورقية، كما أن أصدقائه أمدوه بالأبحاث والدراسات اللازمة، بالإضافة إلى أنه أفاد، عن مي، كثيراً من الوثائق والأفلام، ومن الكتاب التوثيقي عنها لجريوس زيادة.

وتتنوع النصوص السابقة الحاضرة في الرواية وتتعدد مشاربها، فمن نصوص مستقاة من كتب دارسين وباحثين تناولوا مي؛ حياة وأدبا، إلى أخرى مأخوذة من أعمال مي الأدبية، ومن رسائل جبران إليها، وكذلك من أعمال أدبية لأدباء عاصروها، وأخرى من أدب الأعرج نفسه.

فالتناص، في الرواية، بناء على هذه المشارب، نوعان العام حيث "نجد أنفسنا أمام علاقة نص الكاتب بنصوص غيره من الكتاب"⁽²⁾، والمقيد حيث نكون أمام "علاقة نصوص الكاتب بعضها ببعض"⁽³⁾

ومن جهة أخرى، فإنه من الملاحظ، في تمييزه النصوص السابقة من النص الذي كتبه هو شخصياً، عدم انتهائه أسلوباً واحداً. فجاءت في تناثرها لا تحكمها آلية واحدة ولا تنطبق على كل منها جميع الآليات المتبعة. ومن هذه الأساليب الاقتباس دون مزدوجين، والهوامش التي لعبت دوراً مؤازراً للمقتبسات، بإطلاعها القارئ، على مصدر النص الأصلي. لكن الكثير من النصوص التاريخية ترك دون إشارة إلى مصدره، فبدأ جزءاً من النص الروائي.

(1) الأعرج، واسيني: مي ليالي إيزيس كوبيا. ص 36-37

(2) يقطين، سعيد: انفتاح النص الروائي النص والسياق. ط2. الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي. 2001. ص 95

(3) المرجع السابق نفسه.

وبالإضافة إلى تحديد المرجعية النصية، فإن للهوامش دورها في المساهمة في ترجمة بعض النصوص الواردة في النص الروائي باللغة الفرنسية إلى العربية أو العكس⁽¹⁾، وكذلك حددت سنوات بعينها تساعد القارئ على الإلمام بما يكتب عنه⁽²⁾، وأخيرا كانت تعرف بأشياء أو أشخاص ذكروا في المتن⁽³⁾.

إن الهوامش في تحديدها المرجعيات النصية قليلة مقارنة بالهوامش التي كانت تحيل إلى سنوات بعينها أو تلك التي كانت للتعريف بشيء ورد في المتن. وتتقارب مع الهوامش التي ترجمت نصوصا فرنسية في المتن إلى اللغة العربية أو العكس. وربما يميل القارئ عادة إلى تصديق ما يجيء في الهوامش.

وتعد الإشارة، في مواضع عدة من الرواية، إلى الشخصية التاريخية التي نقل كلامها، تعد أسلوبا آخر منتهجا في تحديد النص على أنه مرجعي، فيرد اسم الشخصية الحقيقية متبوعا بقولها من مثل "أتذكر دوما كلمة هدى شعراوي رائدة صالوني: مي تعرف قدر نفسها في تواضع جميل"⁽⁴⁾.

ينقل كاظم جهاد عن (لوران جيني) تصنيفه حالات التناص المساعدة "في القبض على العمل الذي يمارسه الكاتب العامل بالتناص على ما يريد مناصسته من نصوص سابقة، قديمة أو معاصرة"⁽⁵⁾ إلى التحرير والخطية والترصيع. فالأول يعني تحويل غير المكتوب إلى مكتوب في النص الجديد، والأخير يمثل مجهودا "لاختزال التعارضات التركيبية بين النصوص الآتية من مصادر مختلفة"⁽⁶⁾ فربط بين العناصر جميعها بعبارة تضمن تماسك الجميع، أو باللجوء إلى وصلات بينها تعتمد على وحدات دلالية، مما يفقدها استقلالها في السياق الجديد، وفي الخطية

(1) ينظر: الأعرج، واسيني: مي ليالي إيزيس كوبيا. الصفحات: 48، 50، 86، 100، 145، 155، 160، 215

(2) ينظر: المصدر السابق. الصفحات: 106، 109، 110، 113، 114، 121 وغيرها.

(3) ينظر: المصدر السابق. الصفحات: 96، 150، 158، 186، 190

(4) المصدر السابق. ص 184

(5) جهاد. كاظم: أدونيس منتحلا. ط2. القاهرة: مكتبة مدبولي. 1993. ص 50

(6) المرجع السابق. ص 52

"يعمد الكاتب إلى ما يشبه تسوية لعناصر النص الأصلي الذي يتناصه هو أو يناصه وعناصر نصه الجديد في فضاء الصفحة وداخل حدودها المادية. بعد هذه التسوية فحسب، يقدر أن يفيد من بدائل أخرى، تشويش تراتب المقاطع مثلاً، أو التوكيد على بعض الأسطر بطبعها بحروف مختلفة، مائلة أو سميكة"⁽¹⁾، لكن في الرواية، قيد الدراسة، لا يمكن العلامات الطباعية أسلوباً مميزاً للنصوص بعضها من بعض فهناك عبارات وفقرات بخطوط مائلة، أو غامقة، أو تجمع الصفتين. وهذه الخطوط بأنواعها لا تعني بالضرورة أنها مقتبسة، فثمة نصوص مقتبسة جاءت بحرف النص الروائي نفسه، دون إمالة أو تغميق. ومن النصوص المميزة ما يشير إلى أسماء كتب لمي نفسها أو لغيرها، أو مقالات لمي، وهذا لا يعني أن جميع الكتب المذكورة ظهرت بخط مميز⁽²⁾. كما أن ثمة أسماء أمكنة تميز حرفها كالعصفورية وببيروت⁽³⁾. وبعضها متخيل لا نص مقتبس⁽⁴⁾، وكان لبعضها خلفيته التاريخية ومنها، على سبيل المثال لا الحصر، رسالتها إلى جبران ورسالته إليها⁽⁵⁾، وما كتبه سلامة موسى عنها⁽⁶⁾، وبعض مما قاله الآخرون عنها. ومما جاء جامعاً للصفتين، الإمالة والتغميق، كلام الأمير عبد الله وإيميل إدّه⁽⁷⁾.

ومن هنا لا يمكن الجزم بأن النصوص غامقة اللون، أو المائلة، أو المتصفة بالصفتين هي النصوص المقتبسة فقط. ولهذا فإن القارئ لن يستطيع أبداً الكشف عن النص التاريخي في داخل النص الروائي؛ لتماهييه فيه.

(1) جهاد. كاظم: أدونيس منتحلاً. ص 51

(2) في الرواية ترد مجموعة من أسماء الكتب فلمي مثلاً يرد "ليالي العصفورية" و"مذكراتي" و"بيتي اللبناني". ولغيرها يرد "في الشعر الجاهلي" لطفه حسين. و"يوميات سرفانتس في الجزائر" للأعرج نفسه. ومن مقالاتها "هذا هو الرجل". ومن الكتب التي لم يمل الخط فيها "المواكب" لجبران.

(3) ينظر: الأعرج، واسيني: مي ليالي إيزيس كويبا. ص 11

(4) ينظر: المصدر السابق. ص 55 ومنه: "فشلنا في الزواج. نعم فشلنا فيه. لم يكن أخوك نعوم هو السبب ولا أهلك. ولا حتى أهلي الذين ظل والدي مرتبطاً بهم بقوة. ولكنك أنت. أنت وحدك حبيبي. ولا أحد غيرك."

(5) ينظر: المصدر السابق. ص 89 ومنها "لا تكتب لي إلا عندما تشعر بالحاجة إلى ذلك. تألم قلبه كثيراً. رد بحزنه الشفيف: هناك في مشارق الأرض صبية ليست كالصبايا. وقد دخلت الهيكل قبل ولادتها..."

(6) ينظر: المصدر السابق. ص 251

(7) ينظر: المصدر السابق. ص 219-220

ومن جهة أخرى، فإن النصوص حين ترحل من عمل إلى آخر لا تحضر على هيئة واحدة، فقد تحدث (باختين) عن اتجاهين أساسيين لبث خطاب الآخر في خطاب المؤلف تتجلى فيهما العلاقات المتبادلة بينهما؛ أولهما الأسلوب الخطي الذي "يتمثل ميله الأساسي في خلق خطوط محيطية واضحة وخارجية لخطاب الآخر"⁽¹⁾، والآخر الأسلوب التصويري وفيه يبدد كلام المؤلف "كثافة خطاب الآخر وانغلاقه على ذاته لكي يمتصه ويمحو حدوده"⁽²⁾

وعند (جيرار جنيت) فالتناص يشترط "التواجد اللغوي (سواء أكان نسبياً أم كاملاً أم ناقصاً) لنص في آخر"⁽³⁾ وهو "علاقة الحضور المترامن بين نصين أو عدة نصوص (ممارسة الاقتباس والسرقة الأدبية والتلميح)"⁽⁴⁾

يصنف الزعبي نماذج التناص في صنفين مباشر يتم فيه اقتباس النص بلغته ويُدْرَج تحته الاقتباس والتضمين والاستشهاد، والثاني التناص غير المباشر ويتعلق بما يستحضر بمعناه لا بحرفيته ويفهم من التلميحات ويدخل ضمنه أيضاً تناص اللغة والأسلوب⁽⁵⁾.

وخلاصة الأمر إن الاتكاء على النصوص السابقة كان ظاهراً جلياً في الرواية ولا نبالغ إذا قلنا إن الجانب الحقيقي، في الرواية، المعتمد على النصوص السابقة، يغلب الجانب المتخيل، وهذا الأخير في جزء منه مبني بشكل كبير على جانب تاريخي، فهو يكتب ما يفترض أن مي كتبه. وقد حضرت هذه النصوص السابقة بشكل ظاهر تارة وبشكل متخف طورا، ويتجلى الظاهر في أوضح صورته بالاقتباسات مدعمة بالهوامش، وإن كانت دون أقواس، ويتجلى أيضاً بالإشارة إلى الشخصية، وهذا يسهل عملية الكشف عن مواطن التناص، على العكس من الشكل المتخفي الذي يحتاج إلى الإطلاع على جميع النصوص لإدراكه.

(1) طودوروف، طزفيتان: ميخائيل باختين المبدأ الحوارية. ص 136

(2) المرجع السابق.

(3) جنيت، جيرار: مدخل لجامع النص. ترجمة عبد الرحمن أيوب. بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة "آفاق عربية".

1985. ص 90

(4) ساميول، تيفين: التناص ذاكرة الأدب. ص 18

(5) ينظر: الزعبي، أحمد: التناص نظرياً وتطبيقاً. ص 20

ويتوقف محمد بنيس عند آليات ثلاثة تعبر عن مدى الوعي بالنصوص السابقة، وهذه الآليات هي الاجترار وفيها يُعدُّ النصُّ الحاضرُ النصَّ الغائبَ نموذجاً جامداً. والامتصاص وعندها يغدو النصُّ جوهرًا قابلاً للتجدد ويعاد صوغه وفق متطلبات تاريخية لم تكن توجد في المرحلة التي تمت فيها الكتابة. والأخيرة هي الحوار وتمثل نقد النص الغائب.⁽¹⁾

ينقل كاظم جهاد أنماطاً ستة لتدخلات الكاتب فيما ينقله من نصوص ومنها التضخيم أو التوسع، وفيه يحول الكاتب النص "ويحرفه بأن ينمي فيه، في الاتجاه الذي يريد، عناصر دلالية أو مسارد شكلية يراها هو فيه"⁽²⁾، والقلب بأنواعه وهو الأكثر شيوعاً؛ "لما فيه من عمل للتضاد يذهب بعكس الخطابات الأصلي المستدخل في علاقة تناصية"⁽³⁾.

وفي تفاعل الرواية، قيد الدراسة، مع هذه النصوص لم تتخذ آلية واحدة. ولعل الملاحظ أن تطبيقها لآليتي الامتصاص والحوار كان قليلاً جداً، بل ونادراً إذا قورن بآلية الاجترار متمثلة بالاقتباس، معدلاً عليه وغير معدّل.

1.5.1 المنقول الحرفي

ويشتمل هذا على نوعين الأول المنقول الحرفي غير المعدل عليه، ويقصد به ما نقله الروائي من مصادره كما هو دون تحوير أو تغيير بحذف أو إضافة أو تبديل، والآخر المنقول الحرفي المعدل عليه، وهو المنقول أيضاً كما ورد في مصادره لكن الروائي أجرى عليه، بشكل طفيف، إحدى طرق التعديل أو جميعها. ولا يفهم من اقتباس النصوص السابقة، أو تكرارها واستحضارها كما هي، أن العملية اعتباطية ولا تحمل أي مدلول أو مجرد حشو زائد في الرواية بل إنه، مع الإضافة والتحويل، يقوم بوظيفة تثبيت إيهام القارئ أن المخطوطة هي ذاتها مخطوطة مي.

(1) ينظر: بنيس، محمد: ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب. ط2. بيروت: دار التنوير للطباعة والنشر. 1985. ص253

(2) جهاد، كاظم: أدونيس منتحلاً. ص 54

(3) المرجع السابق. ص55

إن المنقول الحرفي نقلاً حرفياً قليلاً، وورد في مواضع، منها:

1. ما قاله العقاد عن مي "متدينة، تؤمن بالبعث، وأنها ستقف بين يدي الله يوماً، ويحاسبها على آثامها، بالرغم من شعورها بالحياة، وإحساسها العميق الصادق، وذكاؤها الوضاء..."⁽¹⁾. وهو منقول عن كامل الشناوي في الحوار الذي أجراه مع العقاد: "متدينة تؤمن بالبعث، وأنها ستقف بين يدي الله يوماً، ويحاسبها على آثامها، فكانت برغم شعورها بالحياة، وإحساسها العميق الصادق، وذكاؤها الوضاء..."⁽²⁾.

2. قول مي في الرواية: "أين رجال الأدب في لبنان؟ أين رجال القانون؟ أين الجمعيات النسائية؟ أين نصيرات المرأة؟ ألم توجد بينهم واحدة تدافع عني أنا التي قضيت السنين الطوال أدافع عن حق المرأة، ووقفت قلبي على خدمة بنات جنسي، ورفع مستواهن، ورد الظلم عنهن؟"⁽³⁾ إنه مأخوذ عن حوارها مع جريدة "الحديث" "أين رجال الأدب في لبنان؟ أين رجال القانون؟ أين الجمعيات النسائية؟ أين نصيرات المرأة؟ ألم يوجد بينهن واحدة تدافع عني أنا التي قضيت السنين الطوال أدافع عن حق المرأة، ووقفت قلبي على خدمة بنات جنسي، ورفع مستواهن، ورد الظلم عنهن؟ أجل، أين هؤلاء وأولئك؟"⁽⁴⁾

3. وقول هدى شعراوي "مي تعرف قدر نفسها في تواضع جميل"⁽⁵⁾ المأخوذ من كتاب محمد عبد الغني حسن⁽⁶⁾.

4. بيتا طاهر الطناحي:

عودي إلى مصر مثل الشمس ساطعة تزجين ضيك آيات وعرفانا
قد حزنا لبعده طال موعده وكم حسدنا على الأيام لبنانا⁽⁷⁾

(1) الأعرج، واسيني: مي ليالي إيزيس كوبيا. ص 173

(2) الشناوي، كامل: الذين أحبوا مي. ص 25.

(3) الأعرج، واسيني: مي ليالي إيزيس كوبيا. ص 257

(4) سعد، فاروق: باقات من حدائق مي. ص 344.

(5) الأعرج، واسيني: مي ليالي إيزيس كوبيا. ص 168

(6) حسن، محمد عبد الغني: مي أديبة الشرق والعروبة. ص 168

(7) الطناحي، طاهر: الساعات الأخيرة لطائفة من أعلام الشرق والغرب. د.م. دار الهلال. ص 97

5. جزء من خطبتها "كولومبوس وفتح أميركا"⁽¹⁾: "هو فقير اليد، ينظر له بالريبة والتحذر، لأنه غريب في قومه وعشيرته. هو شاذ مجنون، لا يشبه الآخرين. ما ذكر إلا ارتسمت على الشفاه ابتسامة التأفف والاستخفاف، فرجمه السافلون بأقذر سفالتهم، ولوث اسمه الخاملون بأوحال خمولهم"⁽²⁾.

6. رسالة جبران إلى مي المؤرخة في تشرين الأول 1923⁽³⁾ "الأفضل أن نبقي هنا. هنا في هذه السكينة العذبة. هنا نستطيع أن نتشوق حتى يدنينا الشوق من قلب الله"⁽⁴⁾

وإذا كان هذا النوع من النقل قليلا جدا، ومواضعه محصورة فإن المنقول الحرفي المعدل عليه كثير جدا، ويتخذ الأشكال الآتية: التعديل بالإضافة أو الحذف أو التبديل أو تغيير ترتيب الكلمات في الجمل.

التعديل بالإضافة

فقد طبق في عدة نصوص منقولة، فتمثل في إضافة كلمة من مثل إضافة كلمة (الحشرة) في "احتضر على مهل وأموت شيئا فشيئا كحشرة"⁽⁵⁾، وكلمة (الخشنة) في "سكبتها في تلك السيارة، وأنا بين الطبيب، وتلك الممرضة الخشنة"⁽⁶⁾، وكلمة (البائس) في "حتى لا تحزنوا على مصيري البائس"⁽⁷⁾، وكلمتي (الغريبة والمجنونة) "ألم يوجد أحد بينكم يفكر في زيارة هذه الأديبة، الصحافية الغريبة والمجنونة"⁽⁸⁾ وهي كلمات تعبر عن ألم طاع في نفس مي التي تمت خيانتها والتخلي عنها.

(1) ينظر: زيادة، مي: كلمات وإشارات. د. م. دار الجمل للنشر والتوزيع. 2017. ص 53

(2) الأعرج، واسيني: مي ليالي إيزيس كوبيا. ص 224-225

(3) جبران، جبران خليل: الشعلة الزرقاء. تحقيق سلمى الحفار الكزبري وسهيل بشروني. ط2. بيروت: مؤسسة نوفل.

1984. ص 112

(4) الأعرج، واسيني: مي ليالي إيزيس كوبيا. ص 116

(5) المصدر السابق. ص 47

(6) المصدر السابق. ص 178

(7) المصدر السابق. ص 157

(8) المصدر السابق. ص 157

وفي رسالتها إلى جوزيف "لم أعد أكتب منذ زمن طويل. كلما حملت نفسي على ذلك، يظهر شيء قاهر يقضي على انطلاق تفكيري، ويشل حركة يدي"⁽¹⁾ أضاف الفعل (يشل) لأنه، باعتقادي، الأنسب لما بعده من عدم وجوده.

وكانت الإضافة، في بعض المواضع، وسيلةً لتحويل الجملة إلى سؤال كما في "أي لبنان هذا الذي لم يوجد فيه واحد يبكي على محنتي التي انطوت على محن كثيرة؟"⁽²⁾. فقد أضيف اسم الاستفهام أي، ولكي تستقيم الجملة بعده أضيف الاسم الموصول الذي. ووسيلةً، أيضاً، للتودد لمخاطبها، حين تحولت فيه المنقولات من حوار مع الصحافة إلى حوار مع خليل خوري "يا سيدي خليل خوري بأن أكون صادقة"⁽³⁾ فقد أضيف أسلوب النداء (يا سيدي) مرتين في الصفحة نفسها.

ولا يقتصر الأمر على ألفاظ، بل تعداه إلى إضافة أشباه جمل أيضاً "في الوقت الحالي"⁽⁴⁾ وجمل فيقتبس من "رسالة الأديب إلى المجتمع العربي" "تحتاج إلى الأديب يأخذ منا ويعطينا، فيرسل صوته أريبا، رصينا، مسيطرا آخذا، حضانا. ونحتاج إلى رسالة الأديب قويمة، غنية، عنيدة، ملهمة لتوقف قوميتنا في مكانها المشروع، في معرض القوميات بميدان العمران العظيم.

والسلام عليكم جميعاً"⁽⁵⁾ مضيفاً جملة السلام⁽⁶⁾. وكذلك جملة "زرعوا فيّ الإحساس بالغربة"⁽⁷⁾

التعديل بالحذف

له حضوره في منقولات الرواية أيضاً، وكان، كالإضافة، حذف ألفاظ وشبه جمل وجمل، ومن أمثلته، مع مراعاة أن الخط الغامق يمثل المحذوف منها في الرواية.

(1) الأعرج، واسيني: مي ليالي إيزيس كوبيا. ص 159

(2) المصدر السابق. ص 257

(3) المصدر السابق. ص 258

(4) المصدر السابق. ص 215

(5) المصدر السابق. ص 235

(6) ينظر: زيادة، مي: كلمات وإشارات. ص 274

(7) الأعرج، واسيني: مي ليالي إيزيس كوبيا. ص 156

1. قول فارس الخوري المنقول من مقال منشور عام 1938 ومعاد نشره في 2015، فقد نقله هكذا في الرواية "يمكنني أن أقول بكل صراحة إنني تحدثت إلى أناس كثيرين في بيروت فلم أر فيهم من هو أعقل من الأنسة مي. وأزيد على ذلك أنني سمعت من بعضهم أخطاء لم تفه مي بواحدة منها. هي بحالة عقلية تامة، لكن صحتها الجسدية ضعيفة (جدا)".⁽¹⁾ ففي المقال نجد "لكن صحتها الجسدية ضعيفة جدا"⁽²⁾

2. من قصاصة سلامة موسى:

يستحضر الأعرج، في روايته، إحدى قصاصات موسى التي يتحدث فيها عن مي بعيد العصفورية وهي:

"وقعدنا نتحدث، وجعلت تلومني لأنني لم أسأل عنها..."⁽³⁾ فهي في كتاب "تربية سلامة موسى": "وقعدنا نتحدث، (فروت لنا كيف خطفوها من القاهرة إلى مارستان العصفورية في لبنان، وكيف كانوا يتربصون بأعلى مقهى قريب في الشارع القريب من منزلها. ثم شرحت لنا ما كابدته من عذاب في هذا المارستان) وجعلت تلومني..."⁽⁴⁾

3. ما اقتبسه من خطبة جبران التي ألقته في حفل تكريم خليل مطران⁽⁵⁾: "التفت الأمير إلى نديمه، قائلاً: يسرنا وجود الشاعر البعلبكي في بلادنا، وسوف تقربه (ونكرمـه)، وزاد بعد دقيقة بصوت منخفض: إنما الشاعر طائر غريب المزاي، يفلت من مسارحه العلوية، ويجيء نحو هذا العالم مغرداً، فإن لم نكرمه، يفتح جناحيه ويعود طائراً إلى موطنه"⁽⁶⁾

(1) الأعرج، واسيني: مي ليالي إيزيس كوبيا. ص 184 - 185

(2) [https://ar.wikisource.org/wiki/%D9%85%D8%AC%D9%84%D8%A9_%D8%A7%D9%84%D8%B1%D8%B3%D8%A7%D9%84%D8%A9/%D8%A7%D9%84%D8%B9%D8%AF%D8%AF_244/%D9%85%D8%AD%D9%86%D8%A9_%D8%A7%D9%84%D8%A2%D9%86%D8%B3%D8%A9_\(%D9%85%D9%8A\)](https://ar.wikisource.org/wiki/%D9%85%D8%AC%D9%84%D8%A9_%D8%A7%D9%84%D8%B1%D8%B3%D8%A7%D9%84%D8%A9/%D8%A7%D9%84%D8%B9%D8%AF%D8%AF_244/%D9%85%D8%AD%D9%86%D8%A9_%D8%A7%D9%84%D8%A2%D9%86%D8%B3%D8%A9_(%D9%85%D9%8A)) منقول عن مخلص. عبدالله: محنة الأنسة (مي). مجلة

الرسالة. العدد 224. 1938/3/7. تاريخ الزيارة 2018/11/15

(3) الأعرج، واسيني: مي ليالي إيزيس كوبيا. ص 251

(4) موسى، سلامة: تربية سلامة موسى. القاهرة: مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة. 2014. ص 227

(5) ينظر: سعد، فاروق: باقات من حدائق مي. ص 485

(6) الأعرج، واسيني: مي ليالي إيزيس كوبيا. ص 112

4. إيراده منشورا فيسبوكيا يعلن فيه صاحبه عن مزاد علني لبيع مقتنيات الأدبية مي زيادة وقد نشر هذا المنشور حقا، وأورده أشرف عبد الحميد في مقاله "العربية نت تكشف حقيقة بيع مقتنيات مي زيادة" المنشور في 25 أكتوبر 2015 وفيه يدرج الكاتب تدخلاته من قبيل "وختم قائلا" و "أضاف الصحافي" و "قال" فيما حذف الأعرج هذه العبارات معيدا إلى المنشور وحدته كما كتبه صاحبه⁽¹⁾.

وتجدر الإشارة إلى أن ثمة منقولات اختلفت صياغتها في الرواية، فالنص الآتي⁽²⁾ كرر مرتين؛ الأولى فيها تعديل بالإضافة والتبديل والحذف "كان على الصحفيين في لبنان تحديدا ومصر وفلسطين، أن يدافعوا عني، لا لأنني زميلتهم ولكن لأنني مظلومة. إن لم يكن إكراما لي، فليكن لوالدي. أن يسألوا عني مثلا. أن يقوموا بزيارتي عندما سمعوا بخبر جنوني لمعرفة مبلغ ما في هذا الخبر من الصحة"⁽³⁾ والمرة الأخرى التي كرر فيها النص نفسه كانت الأقرب إلى النص الأصلي⁽⁴⁾ فلم يعدل عليها سوى بإضافة ما بين قوسين "و) لقد كان على الصحفيين في لبنان، إن لم يكن إكراما لي، (بل) إكراما لوالدي، أن يبدوا شيئا من الاهتمام، أو شيئا (من الواجب) نحو زميلهم وابنة زميلهم، أن يسألوا عنها، أو يقوموا بزيارتها عندما سمعوا بخبر عنها لمعرفة مبلغ ما في هذا الخبر من الصحة"⁽⁵⁾.

التعديل بالتبديل

وقد كان هذا النوع حاضرا إذ استبدل كلمة بأخرى، كاستبداله بالأولى الماضية "أنا لا أتكلم اليوم، لقد قلت كل ما أريد قوله في الزيارة الماضية"⁽⁶⁾ وهي في نصها (الأولى)⁽⁷⁾.

(1) ينظر: الأعرج، واسيني: مي ليالي إيزيس كوبيا. ص 28

(2) سعد، فاروق: باقات من حدائق مي. ص 344

(3) الأعرج، واسيني: مي ليالي إيزيس كوبيا. ص 156

(4) ينظر: سعد، فاروق: باقات من حدائق مي. ص 344

(5) الأعرج، واسيني: مي ليالي إيزيس كوبيا. ص 240

(6) المصدر السابق. ص 194

(7) الريحاني، أمين: الأعمال العربية الكاملة. ص 591

واستبدل بـ "الساحرة"⁽¹⁾ في الأصل "الساحقة"⁽²⁾ في الرواية. وأيضا فقد استبدل بالجملة "برحا به"⁽³⁾ الجملة "قد وصلا إلى الأفاصي"⁽⁴⁾، واستبدال بـ "من"⁽⁵⁾ "لدى"⁽⁶⁾. واستبدل بـ "في"⁽⁷⁾ حرف العطف الواو "إن لي في ربوعك ملكا مساحته ثلاثة أمتار طولا، ومترين عرضا. على تلك البقعة ترفرف أفكارى، وعواطفى تطوف هناك بضريح لم تضع عليه يد زهرة منذ ثلاثة أعوام. يا واحة الأغاريد والأزهار أعدي لي طاقة أضعها على ذلك الضريح، وكوني يا مصر وفية"⁽⁸⁾

واستبدل بـ (لأن) (أغلب) في "لأن الناس الذين زاروني عند وصولي إلى بيروت كانوا يحدثونني بأحاديث تدل على اعتقادهم بجنوني"⁽⁹⁾. فهي في الرواية أغلب⁽¹⁰⁾. وقد تم تغيير الفعل من عدت إلى عاد "بعد ثلاثة أيام عاد"⁽¹¹⁾ لأن النص في أصله ورد على لسان أمين في كتابه⁽¹²⁾ ولكنه في الرواية جعل على لسان مي لذا اقتضى هذا تبديل الفعل من المتكلم إلى الغائب. أو من المتكلم إلى الغائب كما في "أن يسألوا عني مثلا، أن يقوموا بزيارتي.."⁽¹³⁾ وهي في الأصل يسألوا عنها.. زيارتها⁽¹⁴⁾ وتبديل ل(كان) بأن⁽¹⁵⁾. و "فأمسكت عن زيارتك"⁽¹⁶⁾ وهي في الأصل

(1) الكزبري، سلمى الحفار: مي زيادة أو مأساة النبوغ. ج2. ص298

(2) الأعرج، واسيني: مي ليالي إيزيس كوبيا. ص 240

(3) سعد، فاروق: باقات من حقائق مي. ص 345

(4) الأعرج، واسيني: مي ليالي إيزيس كوبيا. ص 258

(5) الكزبري، سلمى الحفار: مي زيادة أو مأساة النبوغ. ج2. ص302

(6) الأعرج، واسيني: مي ليالي إيزيس كوبيا. ص 219

(7) زيادة، مي: الأعمال المجهولة الكاملة لمي زيادة، تحقيق جوزيف زيدان. ط1. أبو ظبي: منشورات المجتمع الثقافي. 1996. ص 326 - 327

(8) الأعرج، واسيني: مي ليالي إيزيس كوبيا. ص 245

(9) سعد، أمل داعوق. فن المراسلة عند مي زيادة، ط1. بيروت: دار الآفاق الجديدة. 1982. ص 284

(10) ينظر الأعرج، واسيني: مي ليالي إيزيس كوبيا. ص 197

(11) المصدر السابق. ص 194

(12) الريحاني، أمين: الأعمال العربية الكاملة. ص 591

(13) الأعرج، واسيني: مي ليالي إيزيس كوبيا. ص 156

(14) ينظر: سعد، فاروق: باقات من حقائق مي. ص344

(15) ينظر: الأعرج، واسيني: مي ليالي إيزيس كوبيا. ص 173

(16) المصدر السابق. ص 195

(زيارتها) ولكن تم التبديل هنا مناسبة لأسلوب الحوار، ففي الرواية تحول قول أمين في بداية كتابه إلى حوار بينه وبين مي. واستبدل واسيني التركيب "منذ سنة وعشرة أشهر"⁽¹⁾ بتركيب "قبل مدة طويلة" ⁽²⁾

وإذا كانت النصوص السابقة معدلا عليها بطريقة واحدة، حذفًا أو إضافة أو تبديلًا، فإن ثمة مواضع كان فيها شكلان من أشكال التعديل أو أكثر، هما الحذف والتبديل، ومنها: "عندما رأى أنسبائي أن الحجر على حريتي لا يستقيم لهم، قانونيا، تقدموا ضدي بدعوى الحجر أمام محكمة بداءة ببيروت.." ⁽³⁾ فقدت وردت في كتاب "مي زيادة أو مأساة النبوغ" على الشكل التالي: "... وعندما رأى أنسباؤها أن الحجر على حريتها ومالها لا يستقيم لهم إلا بالحجر عليها قانونيا تقدموا ضدها بدعوى الحجر هذه وأقاموها أمام محكمة بداءة ببيروت"⁽⁴⁾

فالتبديل متمثل بتحويل الضمير من الغائب إلى المتكلم في كلمة الحرية. وبحذف "ومالها" و "هذه وأقاموها".

أو الإضافة والحذف كما في قصاصة العقد، فقد أضيفت لفظة (ششت)، وحذف حرف العطف الفاء⁽⁵⁾ في "فزرت" و "فاتجهت" فهي في الساعات الأخيرة "فزرت" "الآنسة" مي ورأيتها ترتجف وهي تفتح الباب، وتشير إلى المسكن الذي أمامها وتضع إصبعها على فمها تحذرنى من الظلام. قالت: "ألا ترى هذه الحجرات وما فيها من النور؟ إنها خالية خاوية فلماذا ينيرونها في هذه الساعة؟..." "فاتجهت إلى تلك الحجرات وسألت عاملا وجدته عند بابها، فعلمت منه أنهم يعدونها للتسليم في اليوم التالي، وهو أول الشهر وأول تاريخ الإيجار.. فلما أنبأتها بما علمت بدا عليها الخوف وخطر لها أنني أخفي عنها المؤامرة أو أشارك مع المتآمرين"⁽⁶⁾

(1) الريحاني، أمين: الأعمال العربية الكاملة. ص 587

(2) الأعرج، واسيني: مي ليالي إيزيس كوبيا. ص 195

(3) المصدر السابق. ص 221

(4) الكزبري، سلمى الحفار: مي زيادة أو مأساة النبوغ. ج.2. ص282

(5) ينظر: الأعرج، واسيني: مي ليالي إيزيس كوبيا. ص249

(6) الطناحي، طاهر: الساعات الأخيرة. ص11

وحين شاهد ياسين الأبيض وروز خليل، خلال زيارتهما الجيزة، هرم أبي الهول، استدعت ذاكرته جزءا من خاطرة كتبتها مي عن أبي الهول ونشرتها في كتابها "ظلمات وأشعة" فيورده:

"لقد دفنت نصفك الرمال المغيرة على علاك، وما زلت ترقب الشرق وتبتسم، ونحن تغزونا الكوارث، وتفتك بنا الدواهي. فنظل نترقب ونرجو. أصبح أن لغزك لغز الدهور؟ لماذا لا يكون ابتسامك الدائم صورة الأمل المتجدد أبدا فيه"⁽¹⁾

تبدو شبه الجملة "فيه" مفتاحا لأسئلة مثل: في مَنْ؟ أو في ماذا؟ وهذا الضمير، الهاء، يعود على من في النص المقتبس؟

إلا أن النص المقتبس لا يسعف في معرفة الإجابة، وبالعودة إلى خاطرة مي أجد أن ثمة نصا محذوفا يفسر هذا الضمير ويزيل الإبهام عنه:

"أصبح أن لغزك لغز الدهور أم خلقك الإنسان رمزا له كما خلق آلهته على صورته ومثاله؟ لقد أعطاك من الثور الخاصرتين مكنم الغريزة الجوفية الرامزة إلى السكوت، ومن الأسد برائن التحمس والاستماتة الرامزة إلى الجرأة، ومن النسر الجناحين المحلقين في بعيد المدى الرامزين إلى المعرفة، ومنه - من إنسانيته - أعطاك الرأس مشيرا إلى التبصر والإرادة المدركة المتغلبة على الغريزة والانفعال والخيال. فكيف يحصر فيك جميع هذه النزعات التي تتجاذبه ولا يضيف إليها ما بقي؟ لماذا لا يكون ابتسامك الدائم صورة الأمل المتجدد أبدا فيه؟"⁽²⁾

إنه الإنسان.

إن، أحدث الحذف الذي مارسه الأعرج على النص الأصلي التباسا في المعنى أو إثارة لسؤال لم تكن إجابته لتعرف إلا بالعودة إلى النص الأصلي، ولو كان الحذف قد طال فيما طال، شبه الجملة لما كان ثمة التباس يثير تلك الأسئلة.

(1) الأعرج، واسيني: مي ليالي إيزيس كوبيا. ص 29

(2) ينظر: زيادة، مي: ظلمات وأشعة. القاهرة: مؤسسة هندواي. 2011. ص 88-89

وكذلك فإن الجملة الأولى قد غير تركيبها فنجم عنه تغيير في المعنى، وإن كان طفيفاً، ففي نص مي "لقد دفن نصفك في الرمال المغيرة على علاك" لم تسند فعل الدفن إلى الرمال، وقد أسنده الأعرج إلى الرمال "لقد دفنت نصفك الرمال المغيرة على علاك" وتكون "المغيرة على علاك" باباً يؤكد للأعرج إسناده.

والتبديل والإضافة من مثل تعامل الأعرج مع رسالة جبران خليل جبران⁽¹⁾ "هناك في مشارق الأرض صبية ليست كالصبايا، وقد دخلت الهيكل قبل ولادتها، ووقفت في قدس الأقداس، فعرفت السر العلوي الذي اتخذته جبابرة الصباح"⁽²⁾ فأضاف حرف العطف الواو وحول كلمة تحفزه إلى اتخذته.

وكذلك "لعل معرفتي تسع لغات، ستجعل هذا الوطن أكثر اتساعاً. يفيض قليلاً عن حدود وطنيتي. يجعلني أنظر إلى العالم كله كأنه وطني الأكبر"⁽³⁾ التي هي في الأصل "لعل معرفتي لتسع لغات زادت في حدود وطنيتي، وجعلتني أنظر إلى العالم كأنه وطني الأكبر"⁽⁴⁾

ومما اجتمعت فيه الطرق جميعها ما اقتبسه حرفياً معدلاً عليه من أدب مي نفسها⁽⁵⁾ "ساعات النهار تسير ببطء. (على أن) الشمس لم تشرق اليوم. هنا، لكنها تتخفى وراء الغيوم، وتتلفع بدثار من الأسرار. الجو رمادي الأديم. (و) الأفق متشابه الألوان في جميع جهاته. (و) الأرض مغتمة، حسرى، والمطر الخريفي على وشك الانهيار."⁽⁶⁾ فالخط الغامق مضاف إلى النص، وما بين قوسين محذوف، وما تحته خط مبدل من كلمات آخر قريبة. وكذلك "هيدي مين رح يقدر يتزوجها. محظوظة أنها وجدت نعوم. إن شاء الله ما تعصص. منحب نزوجها لابن عمها حتى يظلوا الرزقات شركة وجوات البيت، ما بياخذهن غريب، وما بروحوا لبرا. أهلك أهلك ولا

(1) جبران، خليل جبران: الشعلة الزرقاء. ص 35

(2) الأعرج، واسيني: مي ليالي إيزيس كوبيا. ص 89

(3) المصدر السابق. ص 52

(4) حسن، محمد عبد الغني: مي أدبية الشرق والعروبة. القاهرة: عالم الكتب. ص 65

(5) سعد، فاروق. باقات من حدائق مي. ص 417

(6) الأعرج، واسيني: مي ليالي إيزيس كوبيا. ص 164

تهلك. وحدة مثل هيدي لا قر تشيل ولا ترقيع بترقع، ولا (غزل) بتغزل⁽¹⁾ فقد اجتمع فيها الحذف والتبديل والإضافة فهي في نصها الأصلي "هيدي مين راح يتزوجها. كنا بنحب نعطيها لابن عمها حتى يظلوا الرزقات شركة وجوات البيت. قال المثل أهلك ولا تهلك. ولكن واحدة مثلها لا قر بتشيل، ولا ترقيع بترقع، ولا غزل بتغزل"⁽²⁾

وقد نقل أيضا الأعرج في هامش في الرواية من مقال "سوليدير إلى العصفورية"⁽³⁾ تعريفه بتاريخ العصفورية مضيفا إليه أو مبدلا به أو حاذفا منه.⁽⁴⁾

وأيضا "لماذا لا ترتدين ثيابك وتغادرين هذا المستشفى؟

- إلى أين وأنا لا مال لي؟..."⁽⁵⁾

وهي في الأصل: - "لم لا تنهضين فترتدين ثيابك وتخرجين من هذا المستشفى؟

- إلى أين أذهب وأنا لا مال لي؟..."⁽⁶⁾

وشمل التعديل أيضا ما استحضر من رسائل مي في الرواية، وألحظ في بعضها تغييرا في ترتيب الكلمات تقديما أو تأخيرا، فطبق هذا، إضافة إلى التبديل والحذف، في رسالتها إلى جبران "أشاركك في المبدأ الأساسي القائل بحرية المرأة. كالرجل، يجب أن تكون المرأة مطلقة الحرية بانتخاب زوجها من بين الشبان، تابعة بذلك ميولها وإلهاماتها الشخصية، لا كيفية حياتها في القالب الذي اختاره لها الجيران والمعارف. حتى إذا ما انتخبت شريكا لها، تقيدت بواجبات تلك الشراكة تقيدا تاما. أنت تسمي هذه سلاسل ثقيلة حبكتها الأجيال، وأنا أقول إنها سلاسل ثقيلة،

(1) الأعرج، واسيني: مي ليالي إيزيس كوبيا. ص 205

(2) جبر، جميل: مي في حياتها المضطربة. من ص 22 - ص 23

(3) كنعان، نادين: سوليدير إلى العصفورية. الأخبار. 17 شباط 2012 تاريخ الزيارة 26 مارس 2020.

https://al-akhbar.com/Archive_Turath/65469?fbclid=IwAR0linoLFBWiv_WLHPk6PelrxcB2_9v3z8Svq9aGxpyGtLbSN68sC_Zr9tY

(4) ينظر: الأعرج، واسيني: مي ليالي إيزيس كوبيا. ص 9-10

(5) المصدر السابق. ص 202

(6) الريحاني، أمين: الأعمال العربية الكاملة. ص 597

نعم، ولكن حبكتها الطبيعة...⁽¹⁾ فالعبارة التي تحتها خط توافق ما نقله فاروق سعد في كتابه "باقات من حقائق مي" وتخالف ما نقله طاهر الطناحي فتزد عند هذا الأخير "وأنا أقول، نعم، سلاسل ثقيلة"⁽²⁾ ويبدو أن العلة وراء هذا التعديل ورود هذه الرسالة في كثير من المصادر مختلفة بعضها عن بعض في كلمات وأحرف. ولا يفهم من هذا التوافق بين روايتي الأعرج وسعد أن الأول نقلها موافقة تماما لرواية الأخير، فثمة اختلاف بينهما في كلمات.

ولتكن الفقرة الآتية مثالا آخر مع الانتباه بدايةً إلى أن الجمل والألفاظ التي تحتها خط تمثل ما وجد في الأصل وحذف في الرواية. أما المائل فهو ما بدّل فيه وعدّل عليه بتغيير ترتيب الجمل أو الضمائر أو تبديل كلمة بأخرى. والغامق هو الذي أضافه الروائي وهو ليس موجودا في الأصل.

"كان كرهني لهم أشد يوم نشرنا خبر جنوني، وأوجدوا عند الناس في الشرق وفي الغرب فكرة، بل اعتقادا بأن مي مجذوبة. ولو أن إساءتهم لي اقتصرت على ذلك، لكان الأمر، لكن هناك ما هو أمر وأفظع. زرعوا في الإحساس بالغربة والعزلة. أنا صحافية، وبنت صحافي ولقد كان على الصحافيين في لبنان تحديدا ومصر وفلسطين، أن يدافعوا عني، لا لأني زميلتهم ولكن لأني مظلومة. إن لم يكن إكراما لي، فليكن لوالدي. أن يبدوا شيئا من الاهتمام شيئا من الواجب نحو زميلهم وابنة زميلهم أن يسألوا عني مثلا. أن يقوموا بزيارتي عندما سمعوا بخبر جنوني لمعرفة مبلغ ما في هذا الخبر من الصحة. لقد زارني ناس لا أعرفهم إلا من كتاباتي وتحسروا كثيرا علي وقاسمونني، ولو من بعيد، آلامي ولحظات حسرتي، ودافعوا عني بمالهم. يفترض أن معشر الصحافيين يتحرون الحقيقة في كل مكان. بدل اهتمامهم بالرجال، وما يقولون وبالنساء وما يلبسن، وغرقهم أحيانا في أتفه المواضيع وإخراجها إلى قرائهم، أن يهتموا بما يهم أرضهم، ومستقبل هذه الأمة. أنتم يا زملائي وزملاء والدي ألم يخرج من المجموعة، واحد يدافع عن الحق، ويسأل عن مي؟ يتحرى فقط حقيقة جنونها؟ ألم يوجد أحد بينكم يفكر في زيارة هذه

(1) الأعرج، واسيني: مي ليالي إيزيس كوبيا. ص 113-114

(2) الطناحي، طاهر: أطيف من حياة مي. ص 114

الأديبة، الصحافية النايعة الغريبة المجنونة التي تخنق الأطفال، وتأكّل الحديد؟ وقد تقولون إن هذا الذي أشيع عني كان كحقيقة راهنة عندكم، إنكم لم تشاؤوا زيارتي حتى لا تحزنوا على مصيري البائس؟ قد يكون ذلك صحيحا. لكن هذا الاعتقاد وتلك الشفقة لا ينبغي أن تضع حجابا من الإهمال والنسيان بين الصحافيين والأدباء، وبين زميلتهم مي. إن مي لا أهل لها، أبي وامي وأهلي هم الصحافيون، هم الأدباء، هم رجال القلم. أفما كان يجدر بكم أن تحيطوني ببعض العناية عسى أن تخففوا عني وطأة الجنون"⁽¹⁾

فمثلا هذا النص المقتبس من حوارها مع جريدة "الحديث" الذي نشرته المكشوف عام 1938 والذي اطلعت عليه في كتاب فاروق سعد "باقات من حقائق مي"⁽²⁾ يمثل التعديلات بأنواعها التي أجراها واسيني على النصوص المقتبسة، ففيه إضافة وحذف إذ كان يختار واسيني ما يريد ويترك ما لا يريد ويضيف عليه ما يريد. وفيه أيضا تبديل في الكلمات وتحويل للضمائر بعضها.

فالإضافة تتراوح بين إضافة حرف وكلمة واحدة إلى كلمتين ثم إلى جمل وهي على الترتيب:

- فقط و همزة الاستفهام.
- البائس
- يفترض
- الغريبة المجنونة
- زرعوا فيّ الإحساس بالغربة والعزلة
- لقد زارني ناس لا أعرفهم إلا من كتاباتي وتحسروا كثيرا علي وقاسموني، ولو من بعيد،
آلامي ولحظات حسرتي، ودافعوا عني بمالهم

(1) الأعرج، واسيني: مي ليالي إيزيس كوبيا. ص 156 - 157

(2) ينظر: سعد، فاروق: باقات من حقائق مي. ص 343- 344

- أن يهتموا بما يهم أرضهم، ومستقبل هذه الأمة.
- تحديدا ومصر وفلسطين، أن يدافعوا عني، لا لأنني زميلتهم ولكن لأنني مظلومة.
- أما التبديل فكان تغييرا في بعض الضمائر واستبدال كلمات بأخر، وتمثل أيضا في تغيير الجمل من حيث اختيار كلمات أخرى، بدل الأصلية، مع الحفاظ على المعنى، وأيضا بالإضافة إلى تحويلها سؤالا:
- فليكن: بل إكراما
- بدل اهتمامهم: إنكم تهتمون
- وغرقهم أحيانا في: إنكم تبحثون / عن
- ينبغي: يمكن
- يتحرون، تتحرون.
- يسألوا عني مثلا. أن يقوموا بزيارتي عندما سمعوا بخبر جنوني: عنها/ أو يقوموا بزيارتها/ بخبر عنها.
- أن: إنكم
- كان كرهى لهم أشد: وكرهى لهؤلاء أشد
- ألم يخرج من المجموعة، واحد يدافع عن الحق، ويسأل عن مي؟: أنتم يا زملائي وزملاء والدي لم يوجد واحد يسأل عن مي
- ألم يوجد أحد بينكم يفكر: لم يوجد واحد بينكم

أما المحذوف فهو أيضا جمل وكلمات وحروف:

- أنا صحافية، وبنت صحفي ولقد
- أن يبدو شيئاً من الاهتمام شيئاً من الواجب نحو زميلهم وابنة زميلهم
- النابغة
- إن
- وأمي
- أنتم يا زملائي وزملاء والدي.

فهذا النص أعلاه يجمع بين مظاهر التعديل من إضافة وحذف وتبديل، وكان التبديل في الضمائر كي يتناسب مع المتكلمة، ففي اللقاء تحكي عن نفسها وكأنها تحكي عن غيرها بضمير الغائب. أما هنا فاستعادت ضمير الأنا.

ومنها أيضا، أعني النصوص المعدلة بالطرق جميعها، ما نقله الأعرج من كتاب "قصتي مع مي"⁽¹⁾، مع مراعاة التقنية التي طبقتها على النص السابق لتمييز التعديل، "أخرجوني من بيتي قبل الساعة الرابعة بعد الظهر، وأوصلوني إلى مكاني في القطار، وغابوا عني، فبقيت جالسة حتى عاد الدكتور والرجل الآخر وثالثهما طنوس فاعور الذي بقي في البيت بعدنا لإقبال الشبايبك والأبواب. وعندئذ قام القطار، إذا نحن في منتصف الساعة السادسة. ومنذ الأسبوع الأول في بيروت، ذكرت الدكتور جوزيف، بوعده، وقلت له إنني أرغب في الرجوع إلى بيتي. فأنا بخير ولا أحتاج إلى أي شيء. فطيب خاطري ببعض الكلمات، وأبقاني عنده شهرين ونصف شهر على مضض مني، وأنا اطالبه بالعودة. حتى استكمل برنامجه في أمري على ما أظن، فأرسلني قهرا إلى "العصفورية"، بحجة التغذية، وباسم الحياة ألقاني أولئك الأقارب في دار المجانين أحتضر على مهل وأموت شيئاً فشيئاً"⁽²⁾

(1) الريحاني، أمين: قصتي مع مي. ص 15-16

(2) الأعرج، واسيني: مي ليالي إيزيس كوبيا. ص 20

ولعل اللافت أن الأعرج بدل بعبارة "والرجل الآخر وثالثهما طنوس فاعور الذي بقي في البيت بعدنا لإقبال الشبايبك والأبواب" عبارة "الرجلان الآخران" لئلا يذكر اسم طنوس فاعور وربما يعود السبب إلى أن هذه الشخصية لم تستحضر في الرواية أو لأنه لم يرد لفت النظر إلى أسماء حقيقية أخرى كانت متورطة في الجريمة ضد مي.

وبتمعن هذه المواضع، أعني المنقول الحرفي المعدل عليه، أجد أن منها ما تجتمع فيه كل طرق التعديل⁽¹⁾ في مقابل العثور على طريقة واحدة في بعض منها، أو طريقتين.

ومما اجتريه الأعرج محملاً إياه دلالة جديدة لا تقف عند حدود الإيهام بالمخطوطة خواطر ثلاث لمي زيادة من كتابها "ظلمات وأشعة" موزعة بين صفحاته. إنها ترتبط من حيث التسلسل ببعضها إلا أن سببا ما جعل مي زيادة تفصلها وتوزعها ففي "من كوة الحياة"⁽²⁾ تتأمل مي وجوه الناس، وهي واقفة عندها، مدركة أن شيئا ما يجعلها مختلفة عنهم ويجعلهم مختلفين عنها، وهذا الشيء هو السعادة التي تتحرق للتعرف إليها. وبعد أن اهتدت إلى ما ينقصها تسير "نحو مرقص الحياة"⁽³⁾ فتفهم أن الشعور والعاطفة مع الأنفة والسكوت مؤلمان حين يكون الاحتياج مشعلا ناره والشخص مدركا ما يحتاجه. وأخيرا بعد الطريق المحفوفة بالغرباء والأعداء والأصدقاء هي "في مرقص الحياة"⁽⁴⁾ فتتعرف إلى كل شيء في هذه الحياة وضده "فتذمرت مع الضعفاء، وانتصرت مع الأقوياء، وتواكلت كالطفيليين، وتنشطت كالنبلاء، فعرفت كيف يعز الناس وكيف يذلون، كيف يجوعون وكيف يشبعون"⁽⁵⁾. وأن لكل إنسان، مهما كان فرحا، حزنا يؤلمه لتنتهي بها الرحلة في أطراف المرقص ولم تعثر على سعادتها بعد، كآخرين غيرها، معللة النفس بالآمال. هذه الخواطر الثلاث جمع الأعرج منها اقتباسات ثلاثا ودمجها معا خالقا منها نصا واحدا⁽⁶⁾ كاشفا بذلك عن علاقة الخواطر ببعضها، لكنه لم يراع الترتيب الذي ارتأت مي توزيعها

(1) ينظر: الأعرج، واسيني: مي ليالي إيزيس كوبيا. الصفحات: 156، 159، 173، 194، 202، 205، 215

(2) ينظر: زيادة، مي: ظلمات وأشعة. ص 7

(3) ينظر: المصدر السابق. ص 31

(4) ينظر: المصدر السابق. ص 59-60

(5) المصدر السابق. ص 59

(6) ينظر: الأعرج، واسيني: مي ليالي إيزيس كوبيا. ص 252-253

فيه فيبدأ في روايته بـ "نحو مرقص الحياة 1" فـ "في كوة الحياة" فـ "في مرقص الحياة" مع تعديلات طفيفة كالإضافة والحذف والتبديل ودون أقواس أو إشارة.

يأتي المجيء بهذه الخواطر المدمجة معا بُعيد وصولها إلى القاهرة، بعد المأساة في لبنان فكانت خواطرها المنشورة عام 1923 إضاءة لما سيحصل معها فيما بعد، فبحثها عن السعادة لم يسفر إلا عن الخيبة ومصح العصفورية.

وقد جمع بين المنقول المعدل وتوظيف الخيال، في مهاتفة طه حسين لمي، حين أراد زيارتها، فكانت المهاتفة مزيجا منها جميعا، مع أن المتخيل يشكل الجزء الأكبر، في حين أن الكلام الحرفي المعدل فيها ⁽¹⁾:

"- ههههه عزيزتي مي يؤسفني ألا أكون قديسا

- ولماذا لا تكون قسيسا

فضحك الدكتور طه مرة ثانية وقال لمي:

- إنك تطلبين المستحيل." ⁽²⁾

وكذلك العبارة "إذا أحببت أن تشوفني بسيطة. أنا هذه الأيام لا أرى إلا القساوسة كن قسيسا وتعال" ⁽³⁾ التي عدلت عما نقلته وداد سكاكيني: "لا تترني أبدا فأنا لا ألقى إلا الذين نذروا أنفسهم للدين، فإذا كنت قسيسا فلا بأس بلفائك" ⁽⁴⁾

(1) الأعرج، واسيني: مي ليالي إيزيس كوبيا. ص 263

(2) سكاكيني، وداد: مي زيادة في حياتها وآثارها. ص 38

(3) الأعرج، واسيني: مي ليالي إيزيس كوبيا. ص 263

(4) سكاكيني، وداد: مي زيادة في حياتها وآثارها. ص 37

1.5.2 المنقول غير الحرفي

لم يعتمد واسيني النقل الحرفي وحده، بل لجأ أيضا إلى النقل غير الحرفي، فحكاية تصوير فيلم وثائقي عن مي زيادة في العصفورية "المكان الأنسب"⁽¹⁾ ورفض إدارة سوليدير التصوير هي حكاية منقولة، ففي مقال "سوليدير إلى العصفورية" يذكر كاتبه أن شركة إنتاج تعمل على فيلم يتناول حياة مي زيادة تقدمت بطلب لتصوير مشاهد في العصفورية لكن طلبها رفض.

كما نقل أحداثا حصلت في الحقيقة مع مي، ولها حضورها التاريخي، دون أن يكون النقل حرفيا معدلا أو غير معدل عليه. بل كانت الأحداث حاضرة إما بالإشارة إليها أو بتغيير الجملة مع الحفاظ على مضمونها أو الإحالة وتقتصر هذه الأخيرة على كتب وردت في الرواية. ومما أشير إليه الكوابيس التي كانت تنتابها وهي في العصفورية "أصرخ حتى وأنا نائمة حتى أقوم مذعورة"⁽²⁾ فهذه مستقاة من التقارير الطبية "حيث كانت فريسة كوابيس نومها، وهواجس في صحوها تدل على ارتيابها بأقربائها كافة"⁽³⁾، ومنها أيضا آلام الفم التي عانت منها، فقد أتى الروائي على ذكرها "الآلام التي كانت تملأ فمي منذ ليلة البارحة"⁽⁴⁾ في الحقيقة لقد عانت آلاما بسبب تغذيتها، قسرا، بالأنابيب. وقد جاء في شهادة الممرضة أليس سلامة ما يؤكد هذا "كنا نحضر لها وجبة شهية مرتين في اليوم، ونضعها في غرفتها، ونخرج منها، فتأكل وحدها، وفي الليل خاصة، قبل أن تنام. ولقد عمدنا إلى هذه الطريقة بعد أن لاحظنا عجزها عن المضغ بشكل طبيعي، وأوجاعا أليمة في حنكها ونيرتها وأضراسها، رحمها الله، نجمت عن تغذيتها قسرا بالأنابيب في العصفورية، مدة طويلة من الزمن"⁽⁵⁾. وربما يتعجب القارئ ويظن أن الروائي كان متجنبا حين ذهب إلى أن وزنها في العصفورية وصل إلى 28 كيلو فقط⁽⁶⁾، لكن هذه حقيقة

(1) الأعرج، واسيني: مي ليالي إيزيس كوبيا. ص 9

(2) المصدر السابق. ص 66

(3) الكزبري، سلمى الحفار: مي زيادة أو مأساة النبوغ. ج2. ص243

(4) الأعرج، واسيني: مي ليالي إيزيس كوبيا. ص98

(5) الكزبري، سلمى الحفار: مي زيادة أو مأساة النبوغ. ج2. ص 250. وأيضا في مقابلتها مع جوزيف في الصفحة 234 من الكتاب نفسه يقول الأخير مؤكدا هذا: "كانت ترفض تناول الطعام أمام الممرضات فيضعن الأكل لها في صينية بالقرب من غرفتها لتتهض في الليل وتتناوله"

(6) ينظر: الأعرج، واسيني: مي ليالي إيزيس كوبيا. ص99. 134

أوردها الطناحي في كتابه "الساعات الأخيرة" ومكثت على هذه الحال عشرة أشهر، عانت فيها أشد الآلام وضعفت بنيتها ونقص وزنها حتى صار 28 كيلو جراماً⁽¹⁾. وقد ازداد في رابيز، بعد العصفورية، "لكني استعدت بسرعة وزني في رابيز"⁽²⁾ وكان مارون غانم بعث إليها رسالة يعبر فيها عن فرحه، لأن وزنها ازداد 2 كيلو بعد أيام عشرة فقط من دخولها رابيز⁽³⁾.

ولم يغض الروائي الطرف عما واجهته جريدة "المشكوف" من التهديد والوعيد لوقوفها إلى جانب مي في محنتها ومساندتها إياها، كاشفة الظلم الممارس عليها. فقد أتى عليه "حقيقة وقفة الصحيفة معي لا تنسى، وهي تتعرض اليوم لهجمات كثيرة لأنها كشفت عن هذه الدسيمة، ولاقت ما تلاقيه كل صحيفة حرة من تهديد ووعيد"⁽⁴⁾، ولم يغفل كذلك عن عدد "المشكوف" المخصص لمأساة مي، ولا عن الصورة الخاصة بها التي رسمها يوسف الحويك⁽⁵⁾.

وفي الرواية تتكرر لازمة الانتحار⁽⁶⁾ ما يدفع إلى التساؤل: هل كانت مي حقا تفكر بالانتحار، أم أن الروائي قد تجنى عليها حين جعلها تفكر مرات عدة به؟

إن ثنائية الانتحار والتربية الدينية حضرت في الرواية، كما حضرت فيما كتبه الأصدقاء والدارسون "بدأت تتأبني الرغبة في الانتحار... ولولا خوفي مما تعلمته مع الراهبات اليوسفيات، وراهبات عينطورة، ورغبتني المجنونة في فضح عائلتي التي قهرتني، كنت أنهيت علاقتي بالحياة وارتحت نهائياً."⁽⁷⁾ وفي كتابه "مي في حياتها المضطربة" يأتي جبر على محاولتها الانتحار، قبل السفر إلى لبنان، بتناولها حبات من الغاردينال، وما منعها من المواصللة صدى عظة المرشد عن خطيئة الانتحار التي سمعتها في وجدانها المخدر⁽⁸⁾. وفي موضع آخر

(1) الطناحي، طاهر: الساعات الأخيرة. ص 94

(2) الأعرج، واسيني: مي ليالي إيزيس كوبيا. ص 203

(3) ينظر: الكزبري، سلمى الحفار: مي وأعلام عصرها. ص 449.

(4) الأعرج، واسيني: مي ليالي إيزيس كوبيا. ص 155 - 156

(5) ينظر: المصدر السابق. ص 218. وينظر: الكزبري، سلمى الحفار: مي زيادة أو مأساة النبوغ. ج 2. ص 291

(6) ينظر: الأعرج، واسيني: مي ليالي إيزيس كوبيا. ص 79. 101. 173

(7) الأعرج، واسيني: مي ليالي إيزيس كوبيا. ص 61

(8) ينظر: جبر، جميل: مي في حياتها المضطربة. ص 144

يذكر أنها تحاول خنق نفسها وهي في العصفورية⁽¹⁾. ويعلل عبد اللطيف شرارة محاولة الخنق هذه بأن "هذه الجنة لم تكن، في واقع الأمر، سوى ثورة منها لكرامتها، وتمرد على نظرة الآخرين إليها"⁽²⁾ بينما تؤكد الحفار على أن إيمانها القوي "هو ما منعها من الانتحار، لأن الانتحار إثم كبير لا يغتفر"⁽³⁾

إن الأعرج لم يكن متجنباً على مي زيادة، فهو يستحضر الانتحار ك فكرة راودتها عن نفسها في حياتها الحقيقية بناء على ما أورده دارسوها، إلا أنه لا يستحضر طرق الانتحار التي ذكرها، بل إنه، بالإضافة إلى حضورها فكرة، يأتي بمشهد انتحار جديد إذ فكرت مي، في الرواية، بالانتحار غرقاً⁽⁴⁾.

ومن الحقائق التي استحضرها الأعرج في روايته⁽⁵⁾ تخصيص مي يوماً خاصاً بالعقاد، هو يوم الأحد، بناء على طلبه، ففي رسالة تنقلها أمل داعوق تمنحه مي اختيار اليوم الذي يناسبه عدا الثلاثاء⁽⁶⁾ لأنه لم يكن يحب الاجتماع ببعض من كانوا يحضرون إلى صالونها في ذلك اليوم. كما أنه لم يغفل عن السينما التي كانا يذهبان إليها لحضور فيلم ما - أعني سينما الفانوس السحري⁽⁷⁾ وهذا حقيقي، فقد كانت ترافق العقاد في "اليوم الذي تعلن فيه "كنيسة الظاهر" عن أفلام الفانوس السحري، فلا اعتذار عن حفلتها بل لا بد أن يذهبا معا إليها"⁽⁸⁾.

ولم يكن النقل غير الحرفي مقتصرًا على الإشارة، بل ثمة منقول محور مغير فيه من مثل بكائها في الرواية، حين تحكي لخليل الخوري عن وجعها "لم أستطع يومها، كتم دموعي التي ساحت

(1) ينظر: جبر، جميل: مي في حياتها المضطربة. ص 149

(2) شرارة، عبد اللطيف: مي زيادة، بيروت: دار صادر للطباعة والنشر. 1965. ص 69

(3) الكزيري، سلمى الحفار: مي زيادة أو مأساة النبوغ. ج 2. ص 170

(4) ينظر: الأعرج، واسيني: مي ليالي إيزيس كوبيا. ص 61

(5) ينظر: المصدر السابق. ص 172

(6) ينظر: سعد، أمل داعوق: فن المراسلة عند مي زيادة، ص 280. فمما ورد في الرسالة "أما عن اقتراحك الحضور في غير الثلاثاء فإني أترك لك اختيار اليوم والوقت على أن يكون الموعد مساء"

(7) ينظر: الأعرج، واسيني: مي ليالي إيزيس كوبيا. ص 172

(8) حمادة، حسين عمر: أحاديث عن مي زيادة وأسرار غير متداولة من حياتها. ط 1. دمشق: دار قتيبة للطباعة والنشر والتوزيع. 1983. ص 169

بغزارة. أخرجت منديلا صغيرة، هو في الأصل لأمي، لم يفارقني طوال حياتي" (1) وفي حوارها الحقيقي مع الجريدة تبكي "وهنا بكت مي بكاء ممزوجا بالألم والحقد ثم مدت يدها إلى تحت الوسادة فأخرجت منديلا ومسحت به دموعها" (2)

إن ما يلفت الانتباه في النص الروائي هو تلك الإضافة الخاصة بالمنديل "هو في الأصل لأمي" ويفتح أمامنا المجال لتتساءل: هل خصص الأعرج المنديل لأمها تعبيرا عن القيمة الكبيرة التي ينطوي عليه أم أن هناك سببا آخر دعاه إلى تخصيصه؟

في حديثه عن حالة مي النفسية قبيل المؤامرة يرى محمد عبد الغني حسن أن فقد الأحبة مهد لهذه الحالة، فممتلكات والديها تشعل ذكرياتها "وترى في منديل أمها وفي قميص أبيها ما يهيج لها أحر الذكريات" (3)

ومنه، في الرواية، أيضا قولها: "كنت أتساءل وسط حرائقي المعزولة، هل يعيد الدمع المدرار، إلى ضلوعي، أقدم مكنوناتي العاطفية لأرضي وناسي ووطني، ولبناني؟" (4) المحور عن "هل يكفر لبنان عن إساءته إلى مي؟ وهل يعيد إلى ضلوعها أقدم ما كانت تنطوي عليه وهو حبها للبنان" (5)

ومما استحضره، مغيرا في كلماته محافظا على معناه، تلك الرسالة التي بعث بها العقاد إلى مي يخبرها أنه لن يحضر ندوتها، لأنه "يستثقل بعض الحاضرين. ثم ذكر لها "مصطفى الرافعي". وقال: "ماذا يعجبك في هذا الرجل الثقيل الأصم" (6) فيقول لها العقاد في الرواية: "ماذا عشقت في رجل أصم وأبكم، ومعتوه، وربما مجنون أيضا" (7)

(1) الأعرج، واسيني: مي ليالي إيزيس كوبيا. ص 258

(2) سعد، فاروق: باقات من حدائق مي. ص 345

(3) حسن، محمد عبد الغني: مي أديبة الشرق والعروبة. ص 43

(4) الأعرج، واسيني: مي ليالي إيزيس كوبيا. ص 258

(5) سعد، فاروق: باقات من حدائق مي. ص 345

(6) حمادة، حسين عمر: أحاديث عن مي زيادة وأسرار غير متداولة من حياتها. ص 163 - 164

(7) الأعرج، واسيني: مي ليالي إيزيس كوبيا. ص 184

ولم يغفل واسيني الكتابة عن إضراب مي عن الطعام في لبنان "أضربت عن الأكل، ليس فقط احتجاجا على عدم السماح لي بالعودة إلى مصر، ولكن أيضا خوفا من أن يدسوا لي سما في الطعام، ورفضاً للفظائع التي كانت تمارس ضدي في كل لحظة. حتى مصوغاتي الخفيفة التي جئت بها من القاهرة، سرقوها مني"⁽¹⁾ وفي "قصتي مع مي" ينقل الريحاني أن مي تحكي عن إضرابها عن الطعام في مصر وفي لبنان أيضا⁽²⁾.

ومن المنقول غير الحرفي أيضا ما أثبتته الأعرج في الرواية من طلب العقاد وطه حسين من لطفي السيد نشر رسائل مي واعتراض الأخير على هذا الطلب قائلا "لو تعارضت الفضيحة مع رذائلنا التي فعلناها في صالون مي، أننشر رذائلنا ونناقض الفضيحة؟ لم تكن ملائكة معها مطلقا لكل واحد منا أحقاده على الغير بسببها، بأنانية غير مسبوقة"⁽³⁾ ولم يكن هذان هما من طلبا النشر، بحسب ما نقله حسين حمادة، بل إن طه حسين شجع على نشرها حين سئل عنها، أما الطالبان الحقيقيان فهما خليل مطران وأنطون الجميل، واعترض السيد عليهما بقوله: "ما يعنيني أن هذه الرسائل سر أودعه أصحابها بين يدي مي فصار سراها هي، لا أحد سواها يملك إذاعته، حتى الذين كتبوا هذه الرسائل لا يملكون أن يذيعوها. إن المنطق السليم يحتم أن تظل هذه الرسائل هي وجثمان مي سرا في مقبرة واحدة"⁽⁴⁾ يبدو السبب، وراء رفض السيد، أخلاقيا بحثا، بينما الأعرج يتلاعب محولا إياه إلى تجريح الطالبين، خاصة العقاد.

ويغدو أدبها بصيص نور على حياتها، فيستقي الأعرج من "مذكرات عائدة"* قدرتها على الإلقاء "لما كنت تلميذة في مدرسة الراهبات بعينطورة، كنا نكلف بالإلقاء خطب، تساعدنا المعلمات على إنشائها. كان هذا يدفعني إلى التأليف، والمشاركة، والمغامرة في إلقاء الخطب"⁽⁵⁾ وهذه الفكرة

(1) الأعرج، واسيني: مي ليالي إيزيس كوبيا. ص 60

(2) ينظر: الريحاني، أمين: الأعمال العربية الكاملة. ص 592

(3) الأعرج، واسيني: مي ليالي إيزيس كوبيا. ص 280

(4) حمادة، حسين عمر: أحاديث عن مي زيادة وأسرار غير متداولة من حياتها. ص 13

* نظرا للبس الذي قد يقع فيه بعض القراء فإن هذه من أعمال مي زيادة الأدبية وتختلف عن "عائدة تتذكر" فكل منها موضوعه.

(5) الأعرج، واسيني: مي ليالي إيزيس كوبيا. ص 109

عن مي مستقاة من كتابتها "لم يكن هذا المونولوج الصامت متناسقا كما نجعل تفكيرنا إذ نكتب
فروض الإنشاء للتمرين أو للمسابقة"⁽¹⁾

والنوع الأخير لهذا النقل غير الحرفي يتمثل في إحالته إلى كتب منها ما هو لمي زيادة "بين
الجزر والمد"⁽²⁾، والثاني لدانتي "الكوميديا الإلهية"⁽³⁾. والثالث هو عنوان الكتاب الذي جمعت فيه
رسائل جبران إليها "الشعلة الزرقاء"⁽⁴⁾ وربما لا تكون إحالة في هذا الكتاب؛ لأن هذا العنوان
ورد في رواية الأعرج "طوق الياسمين"⁽⁵⁾

ويمارس الروائي، في توظيفه أدبها، الاجترار، بعيدا عن النقل الحرفي وعن النقل غير الحرفي
لبعض أعمال مي زيادة الأدبية من رسائل ومقابلات صحفية، كما يمارس قوانين التناص فلا
يقف عند حدود النقل، بل يتعداه إلى محاورته أدبها محاوره ناقد، أو توسعه فيه مضيفا إليه أو
مغيرا فيه ليقلب معناه وفق رؤية ارتآها لدلالة أرادها.

ويتجلى حواراه مع أدب مي حينما أعادت (بلوهارت) مي إلى عام 1922 العام الذي ألفت فيه
محاضرتها "كولومبوس وفتح أمريكا" أو "هو ذا الرجل" على طلبة الجامعة الأمريكية في
(الويست هول). في هذه المحاضرة تناولت مي شخص (كريستوف كولومبوس) مادحة، فقد حقق
ما لم تحققه أمم من قبله، حين اكتشف أمريكا، وما تبع هذا الاكتشاف على العالم من حضارة
وعمران. فبالإضافة إلى أن هذا الاستحضار قرّب بينها وبين الممرضة (بلوهارت) فإن الأعرج،
من خلال الشخصية (بلوهارت)، استغله لينقد، على لسان (بلوهارت)، محاضرة مي قائلا: "ولم
تذكرني أن كريستوف كولومبس غير نظام العالم المستقر كليا ودفع به نحو مغامرة ما زلنا إلى
اليوم ندفع ثمنها. كان وراء تشريد أكثر الشعوب ترسحا بالأرض، الهنود الحمر. وظللت أحكي
مع صديقتي: كيف لامرأة عظيمة وذكية مثل مي، تقفز فوق هذا؟"⁽⁶⁾

(1) سعد، فاروق: باقات من حقائق مي. ص 414

(2) الأعرج، واسيني: مي ليالي إيزيس كوبيا. ص 148

(3) المصدر السابق. ص 107

(4) المصدر السابق. ص 100

(5) الأعرج، واسيني: طوق الياسمين. رسالة في الصباية والعشق المستحيل. ط 2. دمشق: ورد للطباعة والنشر. 2007.

ص 71

(6) الأعرج، واسيني: مي ليالي إيزيس كوبيا. ص 75

ويحاور الأعرج، أيضا، رواية "سارة" للعقاد، ناقلا ما قاله كاتبها من أن هند هي ذاتها مي⁽¹⁾:
"اختلفنا بعمق. لم أكن سارة التي اشتهاها، فحشرني في هند"⁽²⁾ وكذلك كتاب "على السفود"، فيرى
أن هذه المعركة بين الرافعي والعقاد لم تكن ثقافية أبدا، وإنما كانت بسبب الغيرة التي اشتعلت
بينهما بسبب مي⁽³⁾

ومن أدبها الذي تلاعب فيه معيدا إنتاجه، ليخدم رؤية معينة، قصتها "الحب في المدرسة"
فيستحضرها الأعرج ممهدا لها عبر الشخصية المتخيلة (بلوهارت)، لقد خدمته هذه الشخصية،
بشكل كبير، حين ألقى على كاهلها العديد من الحقائق، كما مر سابقا، فكانت وسيلته الناجحة.
وقد استغل الأعرج هذه الشخصية حين جعلها تحيل إلى شخصيتين كتبت عنهما مي في "عائدة
تتذكر" وفي "الحب في المدرسة" الأولى (أوجيني) الراهبة التي تكبر التلميذة عائدة في السن
تتعلق فيها الأخيرة تعلقا يصل إلى حد الغيرة عليها من التلميذات الأخريات. والثانية (ألفيرا)
أمها، كما هي العادة في الأديرة، التي كانت تهتم بطفلتها شجيرة كثيرا، وتنفر الأخيرة لسبب
نتعرف إليه في آخر القصة.

تذكر هذه القصة بقصة أخرى كانت مي قد كتبتها منشورة في "سوانح فتاة" بعنوان "عائدة تتذكر"
فعائدة طفلة في الثانية عشرة من العمر تحب اللعب والجري، لكنها وحيدة الروح "تكونت بينها
وبين إحدى الراهبات، على مرور الأيام، صداقة حارة تنشأ أحيانا بين النساء الجامعات بين
غزارة العواطف وحدة الذكاء"⁽⁴⁾ كانت (أوجيني) تدرّس في المدرسة الخارجية بينما تتلمذ عائدة
في المدرسة الداخلية، وقلما اجتمعت الصديقتان، بناء على قوانين الدير الصارمة. وذات مجازفة
لرؤية (أوجيني)، يهول قلب الطفلة الصغيرة منظر (أوجيني) محتضنة هند، إحدى التلميذات؛
لفقدتها أمها. وبعيد اكتشاف الخيانة تدخل في حالة كآبة لا تستطيع معها عزف البيانو "ألقت

(1) ينظر: الطناحي، طاهر: أطراف من حياة مي. ص 78

(2) الأعرج، واسيني: مي ليالي إيزيس كوبيا. ص 173

(3) ينظر: المصدر السابق. ص 183-184

(4) زيادة، مي: سوانح فتاة. القاهرة: مؤسسة هندواي. 2012. ص 68

برأسها إلى خشب الآلة الموسيقية، على أن يدا لطيفة اجتذبتها مداعبة شعرها وخدها، فصرخت الفتاة قائلة: "اتركيني!"⁽¹⁾ وبعد هذه الممانعة أخذت تبكي على صدر الراهبة اللين.

عند هذا الحد يقف السرد عن علاقة الراهبة بالتلميذة لتعود مي عام 1934، وتكمل تلك العلاقة، فتكتب في "الحب في المدرسة" عن شجيرة ذات السنوات دون الثانية عشرة تربطها بالراهبة الأم، حسب قوانين المدرسة التي تعين لكل طفلة دون الثانية عشرة راهبة تعتني بشؤونها، تربطها علاقةً وطيدة، ف(ألفيرا) تحب شجيرة وتغار عليها وتمنحها هدايا كثيرة ولا تقابل شجيرة هذا إلا نافرة معارضة. وذات مساء تلقي الطفلة، في الظلام، رأسها على خشب البيانو باكية، لتلتقطه يد (ألفيرا) مداعبة شعرها ماسحة دموعها. وبعد مقاومة شجيرة مقاومة شكلية ما تلبث أن تستسلم لحضن الراهبة. عندها يفيض نور الغرفة فجأة، حاجبا الظلام عن راهبة وطفلة متعانقتين، كاشفا عن وجه الراهبة المفتشة التي تستنكر فعل الاختلاء في الدير، وتتهم (ألفيرا) بتقبيل الطفلة. وعلى إثر هذا تطرد (ألفيرا) من الدير، وتبعث شجيرة لها رسالة تعبر فيها عن حبها وغيبتها الشديدة عليها من خطيبها، ابن عمها، طالب الطب. وتنتهي هذه القصة بزواج (ألفيرا) من ابن عمها.

تشكل "عائدة تتذكر" و "الحب في المدرسة" ما يطلق عليه سعيد يقطين التفاعل النصي الذاتي، ومفاده أن الكاتب قد ينتج نصا "ومن خلاله تتجلى لنا طريقة محددة يمكن أن نميز بها كتاباته. وتبرز هذه الطريقة في اعتماده أسلوبا محددا وعوالم خاصة يقوم بإنتاجها ويتميز بها"⁽²⁾ ويبرز هذا التفاعل بشكل واضح حين تكون نصوص الكاتب تتفاعل مع بعضها اللاحق مع السابق.

وإن كان بالإمكان استنتاج فوارق بين الراهبتين في القصتين، من مثل أن (أوجيني) ليست، مثل (ألفيرا)، معلمة للطفلة، كما أنها أقل، في عواطفها، اندفاعا من (ألفيرا) تجاه الطفلة، فإن تشابها واضحا نلمسه بين القصتين، ففكرة تعلق الطفلة بالراهبة مكرورة، والمشهد الذي استدعته قريحة مي مكرور، فهل يكشف هذا التكرار عن كتابتها حدثا حقيقيا؟

(1) زيادة، مي: سوانح فتاة. ص70

(2) يقطين، سعيد: انفتاح النص الروائي. ط2. الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي. 2001. ص123

في مقالها "كيف أُلّف قصصي؟" يبدو أن من الممكن أن تكتب مي عن "ذكرى قديمة تثيرها رؤية لون أو منظر من المناظر أو حادثة من الحوادث"⁽¹⁾ فهي ترى " أنه ليس هناك قصص خيالية مما كتبه القصصيون، بل كل ما كتب واقعي كسائر ما تسمع به وتراه من حوادث الحياة"⁽²⁾

يتعامل الأعرج في روايته مع "الحب في المدرسة" من حيث أنها حدث حقيقي أرخت له مي في أدبها، فينقل القصة مغيرا فيها ومضيفا إليها. ومما طالته يد التغيير اسم الراهبة فقد استبدل بـ (ألفيرا) (هيلينا)، واقتبس جزءا من رسالة شجية إلى (ألفيرا)، مع إشارته في الهامش إلى أنه مستوحى من "الحب في المدرسة"، جاعلا منه رسالة بعثتها (هيلينا) إلى مي، ولم تنتهِ القصة في روايته كما انتهت، في قصة مي، بزواج الراهبة، بل بانتحارها. ومما أضافه إلى القصة في روايته إقدام (هيلينا) على مص أصابع مي كلما أرادت العزف، بحجة تليينها، دون أن تدرك الصغيرة المغزى الجنسي وراء هذا، ودون أن تعرف أن اهتمامها بها في تلك الليلة من حيث الحمّام والمكياج، ونومهما معا في سرير واحد، توحى للقارئ بشذوذ جنسي عند (هيلينا) وتأثر مي به.

لم تكن (بلوهارت)، باهتمامها بمي، بوابة لاستحضار (ألفيرا) / (هيلينا)، فما أعاد ذاكرة مي إلى الوراثة شيء أكبر من الاهتمام "لا أدري ما الذي أيقظها في؟ ربما أصابعها الناعمة، وجسدها الحي"⁽³⁾. تتكرر في الرواية، في الفصل الثاني تحديدا، عبارات توحى بشذوذ جنسي عند مي "مدت لي يدها الناعمة. تلمستها. اشتهيت تقبيلها. الوحيدة في هذا العالم الأصم من يهتم بي. تأملت نقاوة كفها، وكأنها لم تقم بأي عمل شاق في حياتها. قبلتها. أحب أصابع المرأة لأن بها شيئا من اللغة الخفية. لا أحب كثيرا أيدي الرجال لأنني لا أرى فيها أية نعومة"⁽⁴⁾ وحينما تقبلها (بلوهارت) على جبهتها "أتحسس بشهوة حرارة القبلة. أتساءل: أمن همس الملائكة صنعت هذه

(1) قول، أنطون: مي زيادة نصوص خارج المجموعة. ط1. بيروت: دار أمواج للطباعة والنشر. 1993. ص 14

(2) المرجع السابق نفسه.

(3) الأعرج، واسيني: مي ليالي إيزيس كوبيا. ص 123

(4) المصدر السابق. ص100

المرأة؟⁽¹⁾ تستسلم لها مي "مثل طفل. تقبلني من جديد على يدي. أشعر بشيء غريب في كل جسدي"⁽²⁾ وعند احتضانها مي تشعر الأخيرة "بانتماضة جسدها ودفئه ونعومته"⁽³⁾

لكن، ما الهدف الذي ابتغى الأعرج تحقيقه من هذا التلاعب؟ وهل كانت هذه الزوائد وهذا التلاعب بالقصة دفاعا عن مي أم إثباتا لتهمة؟ فهل كانت مي حقا شاذة جنسيا؟

لم تكن لفظة الشذوذ غريبة عما قرأته عنها عند من كتبوا. ففي رسالة منها إلى إميل زيدان مؤرخة بـ 1929 / 1/21 تقول فيها: "... وعلام لم أكتب إليك مباشرة فأقول منذ اللحظة الأولى ما أقوله الساعة من أنني شديدة الخجل؟ هذا ما لا أستطيع الرد عليه، ولكنه كذلك، وقد يكون سببه في أنني "شاذة" كما يروق لبعضهم أن يسموني أحيانا"⁽⁴⁾ وفي كتابه "محاضرات عن مي زيادة" يأتي منصور فهمي على إلصاق صفة الشذوذ بمي عندما يكتب: "فأدركت أنها ما زالت في حوزة تلك الحالة النفسية وفي ذلك العصاب والشذوذ الذي يلبس الجنون"⁽⁵⁾ ونلاحظ أن هذه الصفة لم تكن تحمل معنى الإلتواء الجنسي وإنما الغرائبية والاختلاف عن الآخرين. لكن، في مقدمتها "الأعمال المجهولة" تقتبس عادة السمان جزءا من رسالة منشورة في كتاب "أدبيات لبنانيات" بعثتها جبهان غزاوي إلى سميرة عزام تقول فيها "قال فريق بشذوذها، واتهمها بأنها لم تحب أحدا حتى ولا جبران، وهناك من اتهمها بجفاف العاطفة وجمودها، والتواء الناحية الجنسية عندها، وهناك من ادعى أنها مائعة متطيرة لدرجة أنها جنت عندما سرقت منها رسائل جبران"⁽⁶⁾ ما يعني أن ثمة من أطلق هذه الصفة لا من حيث الغرائبية، وإنما من حيث الميول الجنسي. وتتطرق سلمى الحفار إلى أقوال المتجنين على مي، إلا أن هذا الاتهام يتجه، في معناه، نحو الجنون ليس غير. فتقول: "لقد سمعنا الكثير من الأحاديث عن هذا الشذوذ، وقرأنا ما كتبه المتجنون على مي الذين ذهبوا إلى أبعد من ذلك وعدوه جنونا"⁽⁷⁾

(1) الأعرج، واسيني: مي ليالي إيزيس كويبا. ص 102

(2) المصدر السابق نفسه.

(3) المصدر السابق. ص 123

(4) الكزبري، سلمى الحفار: مي وأعلام عصرها. 353

(5) فهمي، منصور: محاضرات عن مي زيادة، ص 207

(6) زيادة، مي: الأعمال المجهولة لمي زيادة، ص 10

(7) الكزبري، سلمى الحفار: مي زيادة أو مأساة النبوغ. مج 1. ص 17

فهذا التلاعب الممارس على قصة "الحب في المدرسة" وهذه الإضافة والجمل الموحية بالميل الجنسية المنثورة، في الرواية، يوسع من دائرة اتهام مي، بل ويثبت التهمة التي وجهت إليها فيما مضى. إلا أنني ألحظ، في الرواية ذاتها، تناقضا في تبني هذه الفكرة وبين حبها جوزيف زيادة وتعلقها به. وإنه لمن المستغرب أن تحاول رواية كتبت دفاعا عن مي إثبات تهمة الشذوذ الجنسي عندها.

ومن جهة أخرى فإن في توظيفه هذه القصة، على أنها حدثت مع مي شخصيا، خلا لم يتنبه إليه الروائي، فهو يكتب عنها وهي في مدرسة عينطورة، وفي هذه المدرسة عادة هي تعيين راهبة كبيرة كأم لكل راهبة دون الثانية عشرة، وقد نسي الأعرج أن مي درست هناك بين عامي 1900 و 1903 - أي إن عمرها كان يتراوح بين الرابعة عشرة والسابعة عشرة - أي إنها، بحسب سياسة الدير، لم تكن بحاجة إلى أم.

ويمكن أن أضيف إلى تلك القصة عملا آخر لمي، هو ملكة رومانيا (كارمن سيلفا) المرأة التي كتبت عنها مي مقالا نشر في جريدة "المحروسة"⁽¹⁾ عام 1924. فهل كان الأعرج مكتفيا بما أوردته مي عنها؟ أم أن ما كتبتة مي كان أرضية يؤسس عليها الأعرج معرفا أكثر بهذه المرأة؟.

تحكي مي في مقالها، آنف الذكر، عن ملكة رومانيا التي حاولت ترتيب أمر زواج ولي عهد رومانيا من إحدى وصيفاتها، بعد إعجابه بها، دون أية مشكلات "ولكنها لم تنجح لأن أمثالها في الفكر والعقل قليلون ولم تستفد من ذلك إلا عداوة الفتاة وداوة الشعب وغضب ذويها"⁽²⁾ فاتهمت بالجنون ولم يكن بيدها إلا أن تلجأ لصديقتها وإلى قبر ابنتها المتوفاة. ولأن كتاباتها تنتقد السياستين؛ الداخلية والخارجية، لألمانيا، فقد أحرقت بعد سرقتها، وسجنت هذه الملكة في أحد القصور. واسمها "الذي تحسدها عليه ملايين النساء هجرته غير مكرثة به لتأخذ لها اسما مجردا من الأتعاب: كارمن سيلفا، وهذا الاسم هو فخرها وتاجها وصولجانها"⁽³⁾.

(1) ينظر: زيادة، مي: الأعمال المجهولة لمي زيادة، ص 77

(2) المصدر السابق، ص 78

(3) المصدر السابق. ص 78-88

ولاستحضار هذه الشخصية في الرواية اتخذ الأعرج من الموسيقى مدخلا وسببا، ففي حوار مي والطبيب (ميلر) تكشف مي عن تعلمها "عزف موزارت على البيانو. كانت تعجبني سيمفونياته. ولكن ليس وحده. كارمن سيلفا أيضا"⁽¹⁾ ويستفهم الطبيب عن علاقة (كارمن) بالعزف لتحكي مي عن (اليزابيث) ملكة رومانيا التي اتهمت بالجنون وتركت الحكم والوجاهة واستعارت اسم (كارمن سيلفا) لتكتب. وكان ملجؤها صديقتها (هيلينا) وقبر ابنتها ماري المتوفاة. وتكريما لها يؤلف (جوفان إيفانوفيتش) السيمفونية التي تحمل اسمها.

وإن كان من الجلي اعتماد الأعرج على المقال، إلا أنه لم يعبأ بكل ما فيه ولم يكتف به أيضا. فالمقال لا يذكر الاسم الحقيقي لها، وإن كان قد أعلن أنها اتخذت اسما بديلا لاسمها الحقيقي، كما أنه لا يسمي كلا من الصديقة والطفلة باسميهما. وفيه لا تعرض مي، في الرواية، لجهود (كارمن سيلفا) في الترجمة المتعرض لها.

إن الظلم الذي تعرضت له (كارمن) يجعل مي، كما تصرح في الرواية، تكره ألمانيا، وفي الواقع فإن هذا سبب يضاف إلى سبب آخر هو الحرب العالمية الأولى "فإني منذ إشهار الحرب أتحاشى كل ما هو ألماني من مؤلفات وموسيقى وفنون. إن ألمانيا التي تدوس حقوق الضعفاء، وتتبختر غرورا على الأقوياء، وتفثك بالأطهار والأبرياء، ألمانيا الضخمة التي تحاول هدم مدنية شيدتها مدنيات، لا تستحق أن تكرم الآن بأفرادها، مهما كان أولئك الأفراد عظماء وأبرارا"⁽²⁾، فتبدو الإضافة على هذا المقال موسعة دائرة معارف القارئ عن (كارمن سيلفا).

وتطبق هذه الآلية أيضا على الرسالة التي بعثها العقاد إلى مي، رادا عليها، حين أخبرته بقسوته على جبران. يغير الأعرج في الكلمات لتغيير الدلالة وتحويلها "ماري حبيبتي، العكس هو ما يفاجئني، أما أن تدافعي عنه، فذاك أمر طبيعي"⁽³⁾ ولم تكن هذه إجابته في الحقيقة⁽⁴⁾ وكأن هذا

(1) الأعرج، واسيني: مي ليالي إيزيس كوبيا. ص 71

(2) زيادة، مي: الأعمال المجهولة لمي زيادة، ص 69

(3) الأعرج، واسيني: مي ليالي إيزيس كوبيا. ص 119

(4) ينظر: هذه الدراسة. ص 40

التعديل الرامي إلى التحويل في الدلالة يوحي للقارئ بالغيرة التي يشعر بها العقاد، وكذلك بتلميحه لها بحبها جبران.

والآلية الأخرى للتناص هي آلية القلب، وقد تمثل في تغيير الألفاظ إلى أضدادها. ففي حوار مي زيادة مع الممرضة التي التقاها راجي عشقوتي تسأل الممرضة مي عن جبران، فتدرد قائلة "أف... مات جبران، ليش بعد نحكي عنه!"⁽¹⁾ لكن هذا يحضر في الرواية مختلفاً تماماً، فالأعرج يضيف إلى الحوار الحقيقي، بينها وبين الحويك، حواراً إضافياً متخيلاً يتعلق بجبران، فيترحم الحويك عليه، ما يدفع مي للقول: "نترحم على من يموت، جبران حي"⁽²⁾ مؤكداً الأعرج بذلك على العلاقة العميقة بينهما.

يأتي هذا الاستحضار الغزير للنصوص السابقة، وللشخصيات الحقيقية، انتصاراً للأمانة التاريخية وعونا للروائي على إيهام القارئ، إلى جانب لعبة المخطوطة، بحقيقة نسبة المخطوطة إلى مي، فمن سيعرف عن قضيتها أكثر منها؟

وعن التناص الذاتي، فلم يستطع الأعرج التوصل من لغته وعباراته وكتابته كلمات بالعامية، فقد رافقه معجمه، فلفظنا الحرائق والقتلة تتكرران في الرواية وهما لفظتان كثيرتا التردد في رواياته السابقة، ومنها "طوق الياسمين"⁽³⁾ و"ملكة الفراشة"⁽⁴⁾ و"سيدة المقام"⁽⁵⁾، كما أن له رواية عنونت بـ "جسد الحرائق، نثار الأجساد المحروقة". كما حضرت جملة "هل تسمعين الأشياء الثمينة التي تتكسر الآن بحزن كبير في الداخل"⁽⁶⁾ فيقول: "لأنني يومها سمعت صوت الأشياء التي تكسرت بداخلي فجأة مثل شجرة عجوز"⁽⁷⁾، وفي الرواية عبارة مألوفة عند الأعرج هي "كيف

(1) الكزيري، سلمى الحفار: مي زيادة أو مأساة النبوغ. مج2. ص 254

(2) الأعرج، واسيني: مي ليالي إيزيس كوبيا 204

(3) ينظر: الأعرج، واسيني: طوق الياسمين رسالة في الصباية والعشق المستحيل. ص56، 64، 67 وغيرها.

(4) ينظر: الأعرج، واسيني: مملكة الفراشة. ط1. نابلس: المكتبة الشعبية ناشرون. 2013. ص258

(5) ينظر: الأعرج، واسيني: سيدة المقام مراثي الجمعة الحزينة. ط5. دمشق: ورد للطباعة والنشر والتوزيع. 2007.

ص108، 204، 238، 239

(6) الأعرج، واسيني: سيدة المقام. ص 225

(7) الأعرج، واسيني: مي ليالي إيزيس كوبيا. ص 91

للرب أن يتواطأ مع القتلة"⁽¹⁾ ففي إهداء "طوق الياسمين" يقول: " وأنظر بعين أخرى للجنون والأقدار الصعبة التي كادت أن تعصف بنا في الصيفين الهمجيين من سنتي 1984 و1994 حين تواطأ ضدنا الله والقتلة والمأزومون"⁽²⁾ فقتلة مي أصدقائها الذين تخلوا عنها، وأهلها الذين تسببوا في دخولها العصفورية والأطباء الذين صدقوا الكذبة، والصحفيون الذين كتبوا ضدها في الجرائد. والقتلة في نظر الأعرج هم الإرهابيون الذين اعتدوا على الفن وأهله في العشرية السوداء، في الجزائر، وقد قتلوا منهم بالفعل.

ترد في روايته على لسان الدكتور محمود، طبيبها في مصر "سافري. لا تترددي. أنت بحاجة إلى ذلك. الحياة جميلة وتستحق أن تعاش"⁽³⁾ وهي عبارة لن أقول إنها تخص الأعرج رغم ورودها في روايته "سيدة المقام" "الدنيا جميلة وتستحق أن تعاش"⁽⁴⁾ وكذلك في "طوق الياسمين" "مريم، امرأتي الهاربة من حلم مجنون، افتحي عينيك على وسعها ولو مرة واحدة، في حياتك. وسترين أن الدنيا جميلة وتستحق أن تعاش"⁽⁵⁾ فهي أيضا عبارة تخص مي ففي رسالة منها إلى جبر ضومط مؤرخة بـ 1921/8/14 تكتب مي قائلة: "وهل الحياة تستحق حقيقة أن "تعاش" غير أن تلك الحالة النفسية لا تدوم..."⁽⁶⁾

وفي الرواية التي تروي القسم الأكبر منها امرأة لبنانية فلسطينية مصرية ترد عبارة متداولة بين الجزائريين في حياتهم العامة "أكلوا ملحنا" وهي عبارة واردة أيضا في "طوق الياسمين" "هكذا يقول زملاء أكلوا ملحنا، وأكلنا ملحهم"⁽⁷⁾ فعلى لسان مي في حوارها مع (بلوهارت) وإستر يواكيم ترد هذه "لقد كانت حارستي الطيبة في مستشفى رابيز. لم أشعر بأية غربة. الخير فيكم

(1) الأعرج، واسيني: مي ليالي إيزيس كوبيا. ص 103

(2) الأعرج، واسيني: طوق الياسمين. ص 7

(3) الأعرج، واسيني: مي ليالي إيزيس كوبيا. ص 260

(4) الأعرج، واسيني: سيدة المقام. ص 167

(5) الأعرج، واسيني: طوق الياسمين. ص 152

(6) الكزبري، سلمى الحفار: مي وأعلام عصرها. ص 169

(7) الأعرج، واسيني: طوق الياسمين. ص 48

أكثر من المثقفين الذين دخلوا بيتي، وأكلوا ملحي"⁽¹⁾ إنه أيضا لا يتصل من جزائريته حتى حين يكتب عن مشرقية.

1.6 التاريخ المتخيل

وأعني بالتاريخ المتخيل تلك الأحداث التاريخية التي حدثت في الحقيقة وقد نقلها الأعرج إلى روايته من مصادرها نقلا متخيلا - أي إنه لم ينقلها بكامل تاريخيتها بل حور فيها وعدل عليها، وإن كان ما حوره أو عدله طفيفا. وهذا ما عرفه عبد الله إبراهيم الناقد العراقي بالتخيل التاريخي الذي يكون "من نتاج العلاقة المتفاعلة بين السرد المعزز بالخيال والتاريخ المدعم بالوقائع"⁽²⁾

ومن هذه الأحداث اللقاء بين مي ويوسف الحويك كونه مرتبطا بحدث آخر مفصلي في حياة مي، فحين كانت مخطوبة لابن عمها نعيم شدتها رسائله وكاد، جؤاء هذه الرسائل، يوقع بها في شبابه، لولا اكتشافها أنه كان يستكتب جوزيف أخاه تارة، والحويك طورا آخر، لتبعث إليه بالخاتم وسلسال ذهبي ورسالة تقول فيها: "الأسلوب أسلوب جوزيف. والخطبة ملغاة"⁽³⁾.

لا يغفل واسيني هذه القصة، ففي الرواية يصطحب أمين الريحاني الحويك لزيارة مي في مستشفى رابيز ليدور، بينها وبين الحويك، حوار تكشف مي له فيه عن معرفتها بأنه كان وراء رسائل نعيم. وهذا قد حدث فعلا، والتقى الحويك بمي وكان لا يعرفها ويظن أنها لا تعرفه "عرفت مي عن طريق أمين الريحاني عام 1938، رحمها الله. كانت تسكن بيتا صغيرا في رأس بيروت، وقد غادرت لتوها مستشفى رابيز"⁽⁴⁾ فاللقاء تم في منزلها في نزلة أبي طالب لا

(1) الأعرج، واسيني: مي لياي إيزيس كوبيا. ص 211

(2) علي، عزيزة: التخيل التاريخي لعبد الله إبراهيم يدفع إلى تخطي مشكلة الأنواع الأدبية. الغد. 2018/2/18. تاريخ الزر

<https://alghad.com/%D8%A7%D9%84%D8%AA%D8%AE%D9%8A%D9%84-%D8%A7%D9%84%D8%AA%D8%A7%D8%B1%D9%8A%D8%AE%D9%8A-%D9%84%D8%B9%D8%A8%D8%AF%D8%A7%D9%84%D9%84%D9%87-%D8%A5%D8%A8%D8%B1%D8%A7%D9%87%D9%8A%D9%85-%D9%8A%D8%AF%D9%81/>

(3) الكزبري، سلمى الحفار: مي زيادة أو مأساة النبوغ. ج 1. ص 123

(4) المرجع السابق. ص 124

في رابيز كما في الرواية⁽¹⁾. وفيها، أيضا، ما يدل على تأكيد الأعرج للقاء في رابيز لا في المنزل وهو قول الريحاني "حببت أخبرك فقط أنني وجدت لك سكنا على رأس الجبل في انتظار بيت في الفريكا"⁽²⁾ وليس هذا المتخيل وحسب بل إن معرفة الحويك بها متخيلة، فهو في الحقيقة لا يعرفها، "تقولي يا سيدتي إنك تعرفيني... أما أنا فحائر لأن ذاكرتي أقوى من أن تنسى شيئا هاما كالتعرف إلى شخصك"⁽³⁾ إلا أن الأعرج في الرواية يؤكد المعرفة السابقة "رجل من معدن فريد. هو اللي حكى لي عن مصائبك"⁽⁴⁾

وفي الرواية⁽⁵⁾ أيضا، يستقي الأعرج مما كتبه أمين الريحاني في قصته مع مي، ويبرر غيابه عنها بالسفر إلى أمريكا ودفاعه عنها مع أصدقائهما رسالة يبعث بها إليها وهي في رابيز. وفي الواقع فإن الريحاني لم يبعث قبل لقائه مي برسالة، ويؤكد هذا خلو كتاب "مي زيادة وأعلام عصرها" الجامع الرسائل من وإلى مي من هذه الرسالة.

وفي الواقع أقامت مي، بعيد العصفورية، حوارا مع جريدة "الحديث" نقل في الرواية على هيئة حوار مع كل من (بلوهارت) ومع خليل الخوري. فمما نقله على لسان مي في حوارها مع (بلوهارت): "كان كرهى لهم أشد، يوم نشروا خبر جنوني، وأوجدوا عند الناس في الشرق وفي الغرب فكرة، بل اعتقادا بأن مي مجذوبة"⁽⁶⁾ ومما نقله على لسانها في حوار مع خليل الخوري: "نعم يا سيدي. لقد كنت ألعن وطني، وعندما يلعن المرء من يحب، يكون الألم واليأس قد وصلا إلى الأفاصي"⁽⁷⁾

فحوارها هذا حقيقي وقد أجراه معها سعيد الفريجة الصحفي في جريدة "الحديث" لا مع هاتين الشخصيتين: المتخيلة والحقيقية.

(1) ينظر: الأعرج، واسيني: مي ليالي إيزيس كوبيا. ص 203

(2) المصدر السابق. 206

(3) الكزبري، سلمى الحفار: مي زيادة أو مأساة النبوغ. ج 1. ص 124

(4) الأعرج، واسيني: مي ليالي إيزيس كوبيا. ص 203

(5) ينظر: المصدر السابق. ص 171

(6) المصدر السابق. ص 156

(7) المصدر السابق. ص 258

تتألم مي، في الرواية، لموقف أصدقائها من محنتها وتخليهم عنها وتذكر طه حسين الذي انضم إلى موكب المتخلين، وتأتي، مقارنة، على تذكر وقوفها إلى جانبه حين تخلص عنه أصدقاؤه إثر محاكمة كتابه "في الشعر الجاهلي" ومن ثم طرده من الجامعة⁽¹⁾.

وللتأكد من موقفها الحقيقي تجاه منع كتاب "في الشعر الجاهلي" تجدر العودة إلى مقالاتها ومؤلفاتها، علّ نجد شيئاً يؤكد أو ينفي ما ألصق بها في الرواية، فثمة مقالان لها تأتي على ذكر طه حسين فيهما الأول "كلمة بحث في شخصية الدكتور طه حسين"⁽²⁾ والآخر كتبت به بعيد تسببها في مصالحة بينه وبين أحمد حسن الزيات بعنوان: "كلمات في الصداقة"⁽³⁾، وفي كليهما لم تأت على ذكر موقفها من كتابه هذا. فعلى أي شيء اتكأ الأعرج في إسناد هذا الموقف لمي؟ هل افترضته ثقافة الروائي التي تدرك أن محاكمة وقعت لطفه حسين إثر كتابه هذا أم إن له جذورا حقيقية؟

في كتابه "لمحات من حياة العقاد المجهولة" ينقل عامر العقاد جزءا من حديث صحفي مع طه حسين يقول فيه: "إن الذي لا أنساه ولن أنساه، ولا يمكن أن أنساه عن العقاد.. هو موقفه في أزمة كتاب "في الشعر الجاهلي" عندما ثار مجلس النواب علي أكثر من مرة في أيام الوفديين. مرة كان رئيس اللجنة ويصا واصف، كلهم كانوا ثائرين. لكن العقاد النائب الوفدي حينئذ قام ودافع عني دفاعا حسنا، وكان وفديا صميما.

وأيام محاولة إخراجي من الجامعة قام العقاد يقول لهم.. على مهلكم فأنتم إذا أخرجتم فلان من الجامعة. فلن تجدوا من يستحق أن يجلس مكانه"⁽⁴⁾

أخلص من هذا إلى أن هذا الموقف ليس في الواقع لمي وليس أيضا من خيال الروائي، بل إنه استمد من موقف العقاد آنذاك من محاكمة طه حسين. مع الإشارة إلى أن صالون مي الأدبي "أسهم في توسيع الجدل الذي دار حول كتاب الدكتور طه حسين "في الأدب الجاهلي"⁽⁵⁾

(1) ينظر: الأعرج، واسيني: مي ليالي إيزيس كوبيا. ص 183

(2) ينظر: زيادة، مي: الأعمال المجهولة لمي زيادة، ص 133

(3) ينظر: زيادة، مي: كلمات وإشارات. ص 219

(4) العقاد، عامر: لمحات من حياة العقاد المجهولة. ص 310

(5) زيادة، مي: كلمات وإشارات. ص 27-28

1.7 الأحداث بين الرواية والواقع

إن كتابة الرواية التاريخية ليست أمراً سهلاً، فهي لا تتطلب التيقظ الدائم في أثناء الكتابة وحسب، بل إنها تعتمد اعتماداً رئيساً على القراءة الدقيقة للمعلومات في مصادرها، وما ينبني عليها من فهم صحيح. فعلى هذا الفهم تبني الرواية، فإن كان فهم المقروء صحيحاً لم يخالف الروائي التاريخ أبداً، وإذا فهم خطأ سُنُقِلَ إلى الرواية كذلك، وبالتالي يكتب الروائي ما ينافي التاريخ؛ الأمر الذي لا يعجب النقاد الذي يولون التاريخ أهمية كبرى، لا أولئك الذين يرون أن التعرف إلى مدى توافق الروائي مع التاريخ مهمة المؤرخ لا الناقد. إذ يظهر من حرص النوع الأول على سلامة المعلومات التاريخية وصحتها أنهم عدوا من يلوي عنق الحقيقة مزيفاً للتاريخ، إذ "ينبغي على الفنان ألا يلوي عنق الحقيقة التاريخية في سبيل الإبداع الفني، فإن ذلك يعد تزيفاً للتاريخ؛ وينأى بالأثر الفني عن خاصية أولية تميزه وهي "الصدق". فالصدق الفني ينبغي ألا يجور على الصدق التاريخي"⁽¹⁾.

فالخيال وسيلة لتجاوز ضغط الصدق دون مخالفة التاريخ. لكن في الرواية اختلاف عن الواقع في نواح بعضها نستطيع الجزم أنه ناجم عن خطأ مطبعي، خاصة أنه تم تصحيحه في صفحات سابقة عليه أو لاحقة. وبعضها ربما جاء نتيجة لبلة في فهم المقروء، وبعضها، وإن كنا لا نعهده خطأ، فهو ناتج عن تعدد روايات التاريخ عن الحادثة ذاتها مع اختلاف في جزئية ما بينها، فهذا يوقع الروائي في حيرة من أمره، ليقرر الروائي القارئ إثرها تبني رواية واحدة، واعتمادها في روايته. ففي تقديمه لكتاب الناقدة رزان إبراهيم "الرواية التاريخية بين الحوارية والمونولوجية" يرى الدكتور خالد عبد الرؤوف الجبر أن الرواية التاريخية "تقوم على وقائع سردها الكتب والوثائق، وبعضها كان خفياً ورد في مصادر قليلة أو غير معتمدة، وبعضها روي بروايات متعددة يبلغ تعددها درجة التناقض"⁽²⁾.

(1) قاسم، قاسم عبده: الرواية التاريخية في الأدب العربي الحديث. ص 8

(2) إبراهيم، رزان: الرواية التاريخية بين الحوارية والمونولوجية. ص 10

فالأعرج اصطدم، في مراجعه، بروايتين متناقضتين عن حادثة اقتياد مي إلى العصفورية، ففي "قصتي مع مي" ينقل الريحاني حديث مي التي أخبرته أن من اقتادها كانا طبيباً وممرضة. إلا أن سلمى الكزبري تذكر أن الطبيب (مانوكيان) في العصفورية أخبرها أنه هو والدكتور (ميلر) من ذهباً لاقتيادها⁽¹⁾.

فأي الروايتين أدق؟ إن الإجابة عن السؤال السابق ليس هو مجال هذا البحث، لكن المنطقي أن ما ترويّه مي هو الصائب وقد اعتمد واسيني رواية مي لا رواية الطبيب (مانوكيان). كما أن حواراً بين مي والطبيب (ميلر) يبين عدم ذهاب هذا الأخير إلى منزلها يوم اعتقالها.⁽²⁾

في الرواية التاريخية تعدّ الهوامش وسيلة من وسائل الإيهام⁽³⁾ بواقعية الرواية وبصحة معلوماتها، فالقارئ حينما يطالعها يعتقد أن ما دونّ فيها صحيح وهو في الغالب كذلك. رغم أن ثمة ممن كتبوا روايات تاريخية لجؤوا إلى الهوامش لينبهوا القارئ إلى أن بعض ما يقرأه خيال كرواية "عهر مقدس" لأميرة عز الدين⁽⁴⁾. وقد لجأ واسيني إلى هذه الوسيلة تأكيداً على التاريخية، وإن كنت أعتقد أن هوامش هذه الرواية ليست إلا محاولة لحصر التاريخي لدى القارئ؛ لإيهامه بأن كل ما عداها في الرواية هو ما كتبه مي في مخطوطتها.

يؤرخ واسيني في هامش دخول مي مستشفى رابيز، الذي نقلت إليه مباشرة بعد خروجها من العصفورية، فيقول: "نقلت مي إلى مستشفى نيقولا رابيز ومكثت فيه من 28/01/1937 إلى 14/02/1937"⁽⁵⁾ أي إنها مكثت فيه ثلاثة أسابيع فقط. ويؤكد هذا على لسان مي: "الثلاثة أسابيع التي قضيتها في مستشفى نيقولا رابيز"⁽⁶⁾. في الحقيقة إن مي بقيت في هذا المستشفى قرابة الشهور العشرة⁽⁷⁾. وهذه الفترة التي حددت في الهامش، مع خطأ في السنة، تخص

(1) ينظر: الكزبري، سلمى الحفار: مي زيادة أو مأساة النبوغ. ج2. ص 245

(2) ينظر: الأعرج، واسيني: مي ليالي إيزيس كوبيا. ص 133

(3) إبراهيم، رزان: الرواية التاريخية بين الحوارية والمونولوجية. ص10

(4) ينظر: عز الدين، أميرة: عهر مقدس. ط1. الجيزة: ن للنشر والتوزيع. 2013. ص41. 44. 66. وغيرها.

(5) الأعرج، واسيني: مي ليالي إيزيس كوبيا. ص 179

(6) المصدر السابق. ص 207

(7) ينظر: تيم، منى الشرافي: أدب مي زيادة في مرايا النقد. ط1. بيروت: الدار العربية للعلوم ناشرون. 2010. ص31

مستشفى الجامعة الأمريكية التي غادرت مستشفى نقولا رابيز إليها⁽¹⁾ عام 1938 لا عام 1937 كما في الهامش. إلا أن ذكر مستشفى الجامعة لم يرد في الرواية أبداً. ورغم قراءات الأعرج لكتب جاءت على ذكره إلا أنه قد اختلط عليه الأمر، ففي مقاله "هل ماتت مي زيادة مقتولة في القاهرة؟" يظهر أنه يعد مستشفى نقولا رابيز جزءاً من الجامعة الأمريكية، فيقول "قبل أن يتم نقلها إلى مستشفى نيقولا رابيز، بالجامعة الأمريكية"⁽²⁾

ولكي يضمن أهلها بقاءها محتجزة قاموا برفع قضية حجر عليها في محكمة بداءة بيروت بتاريخ 1938/2/17⁽³⁾، وحين رأوا أنهم فشلوا في الحجر عليها في لبنان، إذ رفضت الدعوة، رفعوا قضية الحجر عليها في مصر بتاريخ 1938/4/19⁽⁴⁾. وفي الرواية يجيء على لسان مي أن الحجر في مصر كان سباقاً على حجر لبنان:

"هو رفع ضدي حجراً في مصر، ولن يتوقف عند هذا الحد. سيعود برفع دعوى حجر علي في بيروت"⁽⁵⁾ ويؤكد الترتيب هذا ما دون في الهامش في الصفحة ذاتها "هو ما سيحدث في 18. 2. 1937"⁽⁶⁾. إن الاستشراف الجلي في لغة المقتبسين هذين يكشف عن هذه البلبلة، إذ إن حرف الاستقبال السين في (سيعود، سيحدث) يظهر أن رفع قضية حجر لبنان جاء تالياً بعد رفع قضية حجر مصر.

(1) ينظر: الكزبري، سلمى الحفار. مي زيادة أو مأساة النبوغ. ج2. ص273. تيم، منى الشرافي: أدب مي زيادة في مرآة النقد. ص 31

(2) الأعرج، واسيني: هل ماتت مي زيادة مقتولة في القاهرة؟. 2 يناير 2018. القدس العربي. تاريخ الزيارة

2018/11/11. https://www.alquds.co.uk/%ef%bb%bf%d9%87%d9%84-%d9%85%d8%a7-%d8%aa%d8%aa-%d9%85%d9%8a%d9%91-%d8%b2%d9%8a%d8%a7%d8%af%d8%a9-%d9%85%d9%82%d8%aa%d9%88%d9%84%d8%a9-%d9%81%d9%8a-%d8%a7%d9%84%d9%82%d8%a7%d9%87%d8%b1%d8%a9%d8%9f/?fbclid=IwAR3qt9BU10IDYT5Zq5gS67QQLmpCix4f1R_QdCMmvWkzJ30q_xJEKN2dNk

(3) ينظر: الكزبري، سلمى الحفار: مي زيادة أو مأساة النبوغ. ج2. ص276

(4) ينظر: المرجع السابق. ص281

(5) الأعرج، واسيني: مي ليالي إيزيس كوبيا. ص163

(6) المصدر السابق نفسه.

في بدايات المخطوطة المفترضة عبارة "عمري اللحظة، تخطى عتبة الخمسين سنة بقليل. 56 سنة"⁽¹⁾ وإذا كنا نعلم أنها ولدت عام 1886 فإن مي بلغت السادسة والخمسين عام 1942 وهو العام التالي لوفاتها.

وهل كانت مي زيادة قد وضعت في المدرسة منذ ولادتها حتى بلوغها السادسة من عمرها لنقول: "استلمتني من يدي أُمي، مدرسة اليوسفيات في الناصرة، مدينتي المعشوقة التي كتموا صرختها، حتى عامي السادس"⁽²⁾؟ يظهر من المقتبس أن مي غادرت المدرسة حين بلغت السادسة، إلا أن الطبيعي أن تدخلها في هذه السن لا أن تتخرج فيها. بالإضافة إلى أن المراجع قد تناولت هذا الأمر⁽³⁾.

ولكن، في موضع آخر، أقر الروائي بأن مي دخلت إلى المدرسة حين كان عمرها ست سنوات⁽⁴⁾ فيكون النص السابق ناجما عن خلل في التعبير ليس غير⁽⁵⁾.

ومن المواضيع التي كان فيها اختلاف عن الواقع تحديد الروائي جنس أولاد اسكندر زيادة، ابن عم والد مي، فسأوى عدد الإناث بعدد الذكور، فهم ولدان وفتاتان جوزيف ونعوم وماري ولويز⁽⁶⁾. وفي الحقيقة هم ثلاثة ذكور جوزيف ونعوم ولويس وفتاة واحدة هي ماري⁽⁷⁾.

وفي الرواية يستنتج القارئ غير المطلع على المصادر التاريخية أن مي لم تكن تعرف مارون غانم قبل لقائها به في العصفورية، لكن المثبت أنه كان صديقا لوالدها منذ كانوا في الناصرة،

(1) الأعرج، واسيني: مي ليالي إيزيس كوبيا. ص 45

(2) المصدر السابق نفسه.

(3) ينظر: تيم، منى الشرافي: مي زيادة في مرايا النقد. ص 16. تقول "تلقت مي زيادة الدروس الابتدائية وتعلمت الموسيقى واللغتين الفرنسية والإيطالية عند راهبات اليوسفيات في الناصرة إلى أن بلغت الثالثة عشرة من عمرها". الكزبري، سلمى الحفار: مي زيادة أو مأساة النبوغ. ج 1. ص 86 تقول: "وعندما بلغت ماري السادسة من العمر أرسلها أهلها إلى مدرسة الراهبات اليوسفيات"

(4) ينظر: الأعرج، واسيني: مي ليالي إيزيس كوبيا. ص 109

(5) ينظر: المصدر السابق. ص 45

(6) ينظر: المصدر السابق. ص 143

(7) ينظر: الكزبري، سلمى الحفار: مي زيادة أو مأساة النبوغ. ج 1. ص 97. وينظر: الريحاني، أمين: الأعمال العربية الكاملة. ص 626، 638، 645

وأنه كان في الفترة الأخيرة يرسلها بصفته معجبا بأدبها، ولم تكن ترد على رسائله، وحين زار لبنان سأل عن السبب فعرف بإقامتها في المصحح النفسي. لكن المثبت، أيضا، يبين أنها كانت على معرفة سابقة به، تنقل سلمى الحفار عن الطبيب المعاون الذي شهد لقاءها بمارون قوله "وذلك يوم فوجئت بدخول زائر عليها من أصدقائها القدامى، لم تكن تتوقع زيارته، أو زيارة غيره"⁽¹⁾ ويذكر انفراج أساريرها حينذاك "انفجرت أسارير وجهها وحدثته عما جرى معها، وما يجري..⁽²⁾ بالإضافة إلى أنها تعرّف، في الهامش، بمارون غانم وتذكر أنه "قد تعرف بمي ووالديها وأعجب بنبوغها وشخصيتها وأخلص في صداقتها"⁽³⁾

يبدو للقارئ في الرواية رفض مي، وهي لا تزال في العصفورية، مقابلة جوزيف زيادة فليليان تذهب إليها لتخبرها عن قدوم رجل يرغب في مقابلتها، فترد مي "من يا ترى؟ أكيد جوزيف؟ أنا ما بدي إياه. لا أريد رؤية وجهه. لقد جرحني ومزقني من الداخل بسكين حاد. قلت لكم إنني لا أريد أن أراه، مهما كانت الذرائع. وقعت على ورقة فيها إشعار واضح: لا أريد زيارة من قتلني."⁽⁴⁾

وفي موضع آخر، وهي لا تزال حبيسة العصفورية، تقول: "منذ أوقفت الإضراب نهائيا، تغير كل شيء فجأة، وأصبحت أحس باستكانة نسبية، باستثناء بعض النوبات التي كانت فوق إرادتي عندما ينتابني وجه جوزيف الذي طلب من الإدارة رؤيتي العديد من المرات، لكنني رفضت ذلك كليا. ووقعت على وثيقة من أجل ذلك"⁽⁵⁾ إلا أن الواقع أنها رفضت رؤيته وهي في رابيز لا وهي في العصفورية. وحينما زارها الريحاني في رابيز في أواخر 1937 وأوائل 1938 أثبت أن جوزيف أخبره بأنه لم يرها منذ ثلاثة أشهر⁽⁶⁾. أي وهي في رابيز. وتذكر أليس سلامة، الممرضة في رابيز، لسلمى الحفار من زار مي، فتقول: "زارها الكاتب الكبير أمين الريحاني،

(1) الكزيري، سلمى الحفار: مي زيادة أو مأساة النبوغ. ج2. ص245

(2) المرجع السابق. ص246

(3) الكزيري، سلمى الحفار: مي وأعلام عصرها. ص 449

(4) الأعرج، واسيني: مي ليالي إيزيس كوبيا. ص146

(5) المصدر السابق. ص 154

(6) ينظر: الريحاني، أمين: الأعمال العربية الكاملة. مج9. ص 610

وشرع في الحملة الصحفية والقضائية مع آل الجزائري وغيرهم التي شددت أزرها، وساعدتها على استرداد حريتها وحقوقها، بعد فترة طويلة على ما أذكر. أما أقرباؤها فلم أر أحدا منهم خلال تلك المدة، ما عدا الدكتور جوزيف زيادة الذي حاول الدخول عليها لتفقدتها، فمنعته من ذلك، وطلبت من الدكتور رابيز والقائمين على المستشفى ألا يسمحوا له بزيارتها أبدا⁽¹⁾.

ولا أدري كيف استطاعت مي المتوفاة عام 1941 الاطلاع على كتب ومقالات في مجلات نشرت بعد وفاتها منها كتاب "تربية سلامة موسى" المنشور سنة 1947، فبعد عودتها إلى مصر، بعد فصل العصفورية، زارها مع صديق وكانت تبدو بحالة يصدق فيها الإنسان جنونها. ففي الرواية تقول مي "وقصاصات سلامة موسى لم تكن أكثر رحمة"⁽²⁾ وتعرض واحدة⁽³⁾ وردت في الكتاب المذكور أعلاه المنشور بعد وفاتها بست سنوات. فكيف ذلك؟

وإذا اعتقدت بأن موسى نشرَ هذا الجزء عنها قبيل وفاتها فإن في مقدمة الكتاب ما ينفي هذا الافتراض "و" تربية سلامة موسى" هي سيرتي أبسطها لقراء الجيل الجديد حتى يعرفوا ما لم يروه أو يختبروه من الحوادث التي مرت بنا فيما بين 1895 و1947 وأعود وأكرر أنها ليست تاريخا وإنما هي وقع التاريخ في نفسي. وسيرتي هي أولا وآخر تربيتي. وقد اقتبست العنوان من هنري آدمز، ووجدت في معناه مغزى قد ينفع به القارئ.

وقد كتبت فصول هذه السيرة في سنتين ونشرت بعضها في المجلات؛ ولذلك قد يجد القارئ تكرارا⁽⁴⁾. فهل نفهم من هذا أنه قد بدأ بكتابة هذه السيرة في عام 1945 ونشرها عام 1947 وأن ما نشره في المجلات كان خلال هاتين السنتين وكانت، بطبيعة الحال، مي متوفاة؟

وعدا عن المقدمة فإن الذي يؤكد نشره كتابه بعد وفاتها، وأن ما كتبه عنها لم ينشر في الصحف أو المجلات في أثناء حياتها، هذا بالإضافة إلى العنوان "ذكريات من حياة مي" الموحى بموتها

(1) الكزبري، سلمى الحفار: مي زيادة أو مأساة النبوغ. ج2. ص251 - 252

(2) الأعرج، واسيني: مي ليالي إيزيس كوبيا. ص250

(3) ينظر: المصدر السابق. ص251

(4) موسى، سلامة: تربية سلامة موسى. ص 12

وأن بعض حياتها أصبحت ذكريات، وبالإضافة أيضا إلى صيغة الفعل الماضي فيما اقتبسها الأعرج، هو حديثه في كتابه تحت هذا العنوان عن وفاتها "ودعتني الظروف إلى الاغتراب عن القاهرة نحو شهر، فلما عدت قرأت نعيها في الصحف، سبعة أو ثمانية سطور في عمود الوفيات هي كل ما بقي عن مي بعد موتها"⁽¹⁾.

وليس هذا وحسب، فقد أكد الأعرج⁽²⁾ لي اعتماده، فيما اقتبسها، على هذا الكتاب لا على مقالات نشرت قبل وفاة مي.

وهذا اللبس لم يحصل مع كتاب سلامة موسى وحده، بل إن الأعرج يدرج في روايته جزءا من حوار كامل الشناوي مع العقاد في كتابه "الذين أحبوا مي" المنشور عام 1972 والذي ذكرت في مواضع منه وفاتها⁽³⁾ يقول فيه العقاد: "مي متدينة تؤمن بالبعث وأنها ستقف بين يدي الله يوما، ويحاسبها على آثامها. بالرغم من شعورها بالحياة، وإحساسها العميق الصادق، وذكائها الوضاء"⁽⁴⁾. وكذلك ينشر الأعرج قصاصة للعقاد⁽⁵⁾، تطلع عليها مي، يكتب فيها ما يشي بمرضها النفسي وهي مقتبسة من تقديمه كتاب "الساعات الأخيرة" للطناحي، وبعيدا عن سنة النشر التي لم نستطع التوصل إليها، فإن الكتاب يتناول الساعات الأخيرة من حياة مجموعة من الأدباء العرب، من بينهم مي، والغربيين، ويكتب الطناحي عن مي "وفي الساعة العاشرة وخمس دقائق من صباح نهار الأحد، التاسع عشر من ذلك الشهر خفق قلب مي" الخفقة الأخيرة⁽⁶⁾ وبالتالي فإن الكتابة عنها جاءت نالية لموتها. وقد أشار عامر العقاد في كتابه "غراميات العقاد" إلى سنة نشر هذا التقديم في مجلة الهلال عام 1962⁽⁷⁾.

(1) موسى، سلامة: تربية سلامة موسى. ص 229

(2) في حوار مع الروائي على موقع التواصل الاجتماعي - فيسبوك بتاريخ 2021/3/11

(3) ينظر: الشناوي، كامل: الذين أحبوا مي. ص 6. 20

(4) الأعرج، واسيني: مي ليالي إيزيس كوبيا. ص 173

(5) ينظر: المصدر السابق. ص 249

(6) الطناحي، طاهر: الساعات الأخيرة. ص 98

(7) ينظر: العقاد، عامر: غراميات العقاد. بيروت: دار الكتاب العربي. 1973. ص 97

وهنا لا بد من إثارة سؤال بعيدا عن هذا الخطأ وهو: إذا أراد واسيني من وراء قصاصاته أن يثبت خيانة أصدقائها لها واختلاف مواقفهم تجاهها باختلاف حالتها النفسية، واستطاع أن يثبت هذا بقصاصاتهم هم أنفسهم، فهل اطلع الروائي على ما كتبه منصور فهمي عن زيارته مي قبيل سفرها إلى لبنان، أي قبيل وضعها في العصفورية، والمنشور في كتابه "محاضرات عن مي زيادة"⁽¹⁾ وفي كتاب سلمى الحفار الكزبري "مي زيادة أو مأساة النبوغ"⁽²⁾ أيضا، وهما كتابان اعتمد الأعرج عليهما في روايته، رغم أن ما حصل معه، في هذه الزيارة، لا يختلف في معناه عما حدث مع العقاد وموسى، أم إنه تناساه؟

وكذلك أنى لها الاطلاع على ما قاله طه حسين عن صالونها وعلى ما قاله العقاد، في حقها من أنها بارعة في إدارة الحديث في حواريهما مع محمد عبد الغني حسن المنشورين في كتاب الأخير "مي أدبية الشرق والعروبة" عام 1942 أي بعد وفاتها، وقد نص الكاتب، في مقدمة كتابه، على أن هذه الأحاديث قد أديرت عقب وفاة مي؟

وأیضا فإن رسالة رئيس الجمهورية إميل الده مؤرخة في الرواية ب 3 أيار⁽³⁾ وهي في الحقيقة 2 أيار.⁽⁴⁾

أما ما يمكننا إدراجه تحت الخطأ المطبعي، أو الخطأ الناجم عن السهو، في أثناء الكتابة، لأنه ذكر صحيحا في صفحات سابقة أو لاحقة فهو مثل تسميته جريدة "المكشوف" بالكشاف⁽⁵⁾، وإطلاقه اسم مدرسة الراهبات العزريات، على مدرسة في الناصرة اسمها اليوسفيات⁽⁶⁾، وعلى الرغم من الخطأ الاملائي في كتابة اسم المدرسة، العزريات، إلا أن كونها مدرسة في لبنان

(1) ينظر: فهمي، منصور: محاضرات عن مي زيادة، ص 205

(2) ينظر: الكزبري، سلمى الحفار: مي زيادة أو مأساة النبوغ. ج 2. ص 373 تنقل عنه قوله "حين زارها عنوة وشاهدها في حال من الإعياء"

(3) الأعرج، واسيني: مي ليالي إيزيس كوبيا. ص 220

(4) ينظر: الكزبري، سلمى الحفار: مي زيادة أو مأساة النبوغ. ج 2 ص 304

(5) ينظر: الأعرج، واسيني: مي ليالي إيزيس كوبيا. ص 209

(6) ينظر: المصدر السابق. ص 106

معروف، وكذلك تأريخه رسالتها إلى جوزيف 28 سبتمبر⁽¹⁾ 1938، التي هي في التاريخ نفسه لكن عام 1935. ومنها أيضا وقد أرخ الأعرج في هامش⁽²⁾ لمحاضرة مي في قاعة الويست هول ب 22 مارس 1939 وقد وقعت حقيقة في عام 1938 لكنه عدل عن ذلك واضعا التاريخ الدقيق في موضع آخر من الرواية⁽³⁾ وكذلك عبارة "الاختلاف لا يفسد للود قضية" التي نقلت تارة خطأ⁽⁴⁾ وطورا بشكلها هذا الصحيح⁽⁵⁾.

ولعل اللافت للنظر أن بعضا من أسماء الكتاب وردت في توطئة الرواية "في ملابس مخطوطة ليالي العصفورية"⁽⁶⁾ خطأ وهم حسين محمد حمادة وأنطون قوال وسهيل البشروني، فقد وردت أسماؤهم على النحو الآتي حسين محمد عمارة وأنطون فوال وسهيل البشروني، وكذلك فقد ورد اسم العقاد في المتن الروائي على أنه محمود عباس العقاد⁽⁷⁾ لا عباس محمود العقاد.

(1) ينظر: الأعرج، واسيني: مي ليالي إيزيس كوبيا. ص 146

(2) ينظر: المصدر السابق. ص 11

(3) ينظر: المصدر السابق. ص 226

(4) ينظر: المصدر السابق. ص 186

(5) ينظر: المصدر السابق. ص 172

(6) ينظر: المصدر السابق. ص 37

(7) ينظر: المصدر السابق. ص 183

الفصل الثاني

موضوعات بين الرواية وأدب مي

الفصل الثاني

موضوعات بين الرواية وأدب مي

2.1 المرأة والرجل

يرى محمد عبد الغني حسن أن مي كانت وفية لجنسها النسائي مدلا على ذلك بأنها "ما تركت مناسبة للحديث عن المرأة إلا انتهزتها، ولا تركت فرصة للنهوض بالمرأة إلا اختلستها"⁽¹⁾ فكانت "تتبع بشوق أخبار النهضة في مصر والبلاد العربية وتنتشر في بعض الصحف مقالات نقدية وتحربية من أجل المرأة"⁽²⁾

ففي أعمالها تتجلى مناصرتها المرأة ودفاعها عن حقها في الكتابة، فالفتيات، أسيرات الأزياء، صرن يكتبن أدبا "ليس بمعنى تسويد الصحائف فحسب بل بمعنى الانتباه للشعور"⁽³⁾ داعية النقاد، لكي يساندوهن، إلى التساهل، إذ إنه من غير العدل "أن ترمى جميع أعمالنا بالضعف النسائي وأن يطلق عليها الحكم بلا بحث ومقارنة"⁽⁴⁾ فهن "مبتدئات ولأننا بنات يوم تشرق علينا شمس نخلق أنفسنا بأيدينا، ونكتشف الطرق في غابات مهجورة، ونمهد السبل بين الصخور والأدغال لنا وللاتيات من بعدنا"⁽⁵⁾. فالجيل بات "يرقبنا بنظرة خاصة تائقا إلى تصفح نفس المرأة في ما تصف به ذاتها وليس في ما يرويها عنها الكاتبون"⁽⁶⁾ إذ إنه أصبح تواقا إلى صوت جديد ينادي من على الأندية ومنابر الطروس مشيرا إلى نقطة من الحياة منسية"⁽⁷⁾

ومن جهة أخرى فإنها تبث، بشكل مباشر، استنكارها حجب المرأة ومنعها من المشاركة في كثير من مجالات الحياة فتقول: "في هذا الاجتماع البهي لم نسمع إلا أصوات الرجال مادحة، مقرظة،

(1) حسن، محمد عبد الغني: مي أديبة الشرق والعروبة. ص 115

(2) سكاكيني، وداد: مي زيادة في حياتها وآثارها. ص 113

(3) زيادة، مي: المؤلفات الكاملة. مج2. ص 513

(4) المصدر السابق. ص 514

(5) المصدر السابق نفسه.

(6) المصدر السابق. ص 513

(7) المصدر السابق. ص 153

معجبة، شاكرة، مفتخرة. وصوتي الصوت الوحيد الغريب بين تلك الأصوات القوية الجميلة إنما ارتفع ليقوم مقام رجل غائب. والآن أريد أن أتكلم بنفسي وبصوت جنسي"⁽¹⁾، ولأنها من أوائل من دعوا إلى مشاركة المرأة في الحياة بمظاهرها المختلفة فقد عاتبت في رسالة لها، نشرت، فيما بعد، في "المحروسة" و"مجلة سركيس"، لطفي بك السيد على غياب النساء ومنعهن من حضور حفل تأبين فتحي زغلول باشا قائلة: "حفلة جلييلة أقامتها مصر لتأبين فتاهها. ومصر كسائر بلاد الله، على ما أظن، تتألف من رجال ونساء. لم تكن الحفلة قاصرة على هيئة الحكومة أو على طائفة المحامين والعلماء. بل كانت عمومية جامعة بين المحمدي والعيسوي والشرقي والأجنبي على السواء. غير أنكم نبذتم جنسا واحدا: وهو الجنس الذي منه رفيقة مهد فتحي باشا ورفيقة نعشه، والدته وزوجته."⁽²⁾ كما بنث هذا الاستنكار بشكل غير مباشر حين كانت تلفت النظر إلى كونها الفتاة الأولى التي تدشن منبرا ما "عندما دعيت إلى محادثكم في هذا المساء قيل لي إن وقفتي هذه بمثابة التدشين لهذا المنبر من الجانب النسوي. وإن هذه القاعة الجميلة التي تعالت فيها أصوات كثيرين من فضلاء الشرق والغرب لم ينطلق بعد بين جدرانها بلاغ من امرأة أو فتاة"⁽³⁾ وكأنها بهذا تدعو سامعيها إلى فسح المجال للفتيات لارتقاء المنابر. وعلى الرغم من هذا فإنه لم يفتها أن تعبر عن شكرها الجزيل وإعجابها الشديد بهذه الجمعيات التي أتاحت للمرأة الحق في إعلاء صوتها وإسماعه الآخرين، وإن كانت مبتدئة ومدشنة بها "فإنني كذلك أشكرها لدرجها أسماء النساء في سجل خطبائها"⁽⁴⁾

ولأن الارتقاء بالمرأة هو "قوام النهضة العائلية"⁽⁵⁾ فترقية العائلة تبدأ "بترقية المرأة"⁽⁶⁾ لم تنس مي، في كتاباتها، العائلة ناقدة إياها النقد البناء لتوجيهها نحو التربية القويمة التي يجب أن تنشئ أبناءها، إناثا وذكورا، عليها، التربية التي ترمي إلى "توسيع دائرة الحياة وتأهيل الفرد بحزق

(1) زيادة، مي: المؤلفات الكاملة. مج2. ص 23-24

(2) المصدر السابق. ص 478

(3) المصدر السابق. ص 143

(4) المصدر السابق. ص 142

(5) المصدر السابق. ص 118

(6) المصدر السابق نفسه.

والتصرف باعتدال بين تشب الشؤون مستخرجا وسائل السعادة⁽¹⁾ كما سلطت الضوء على حرية المرأة ومعاناتها من القيود الأسرية منتقدة بعضا من تصرفات العائلة التي تؤثر سلبا على الفتاة، فكتبت في "قتل النفوس" عن فتاة يراقب أفراد عائلتها جميعهم الرسائل التي تكتبها لأختها المتزوجة بعيدا والتي "لي بها ولها بي ولع عظيم فنتكاتب مرة في الأسبوع. على أن تمر رسائلها تحت نظر والدي ووالدتي وأخي وأختي وأخي الأصغر حتى تنتهي إلي بالتالي لأنني أحدث أفراد العائلة سنا. ولا يلقي خطابي إليها في صندوق البريد إلا بعد أن يطلع عليه وينتقده ذوي⁽²⁾ محذرة مي من عواقب مثل هذه المعاملة المقيتة التي تنعكس سلبا على الفتاة كونها "تحملي على الشك في صلاحي وكرامتي. وقد يدفعني الغيظ والكبرياء إلى فعل ما لا أفعله لو كان لأهلي بي ثقة"⁽³⁾ وأنها قد تفضي إلى طريقين إما التمرد وإما العبودية.

تعبّر مي عن نقصان حريتها الشخصية فلا تستطيع السفر لكونها فتاة لا رجلا "ولو كنت رجلا أي لو كان لي تمام الحرية بالسفر والانتقال لطلقت القلم والقرطاس شهورا أفضيها في خلوة سعيدة على قمم لبنان" لكنها تشعر بنقصها كونها فتاة فتكمل قائلة: "ولكنني فتاة فقط ومهما تحررت الفتاة بفطرتها وميولها فهي أبدا عبدة والديها لا تفعل غير ما هما فاعلان. كما شاءت العادة وشاء الاصطلاح"⁽⁴⁾

ومن جهة أخرى، في "من والد إلى ولده"، فإنها تبدي إعجابها برسائل كتبها أحمد حافظ بك عوض إلى ولده وترى أنه في تملصه من ضغط العاطفة أقرب إلى الإنصاف "وجاهرت غير مرة برغبتك في أن يتخرج ولدك على الاستقلال الفردي، وجوهر التصريف العقلي. أي تربية الذهن تربية واسعة مطلقة تعودده النظر الصائب إلى مسائل الحياة المختلفة، وحل المشكلات والأخذ بمقتضيات الأحوال"⁽⁵⁾ لا كما يفعل أكثر الآباء "طرح الأولاد في معترك العمر بلا عدة

(1) زيادة، مي: المؤلفات الكاملة. مج2. ص 524

(2) المصدر السابق. ص 523

(3) المصدر السابق نفسه.

(4) الكزبري، سلمى الحفار: مي زيادة وأعلام عصرها. ص 140

(5) زيادة، مي: المؤلفات الكاملة. مج2. ص 498

ولا ذخيرة، وقد قيدوهم من جهة بما نقلوا إليهم من خصائص وراثية وحاجات بشرية، وقيدوهم من جهة أخرى بقيود المرتبة والبيئة والمجتمع" (1)

لكن، في أعمال مي، ليست الفتاة وحدها من يعاني من القيود الأسرية بل الرجل أيضا فمسرحية "ساعة مع عيلة غريبة" تدور أحداثها حول رجل هو شفيق الذي تحاول عائلته، عبر شخصية (ماتانتياس)، أخيه، كبح جماح حريته وإخضاعه لسيطرتها "أتظن أنني سأحتمل هذا طويلا دون أن أدعك تشعر بأن لك من يسيطر عليك؟" (2) هازئة من اختياراته محاولة ثنيه عنها وجعله يعيش ميول عائلته نفسها "ألست نحن أفضل من هذه الوريقات عدة إبليس؟ أليس مجلسنا أهلا لك حتى تقضي الساعات مسجوننا في غرفتك، وعندما تخرج إلينا لا تعطينا غير الدقائق التي تقضيها على المائدة؟ أهكذا يصطاف الناس؟ أهكذا يتنزهون ويعيشون؟" (3) لكنه يدافع بشراسة عن ميوله وحرية "ثق بأنني لن أفعل ما يؤذيني بل أتمتع بحريتي باعتدال. أحب أن أشعر بأنني حر مطلق الحرية" (4) وتبدو كلمة الحرية مستهجنة لدى هذه العائلة فتستفزها "أخوك يريد خيرك وينصحك وأنت تقول له "أنا حر"؟ نجنا يا الله من أولاد الجيل الجديد دا" (5) فكل ذنبه أنه لم يعد طفلا وأنه يريد "أن أفكر بنفسي، وأعمل لنفسي، وأعتمد على نفسي. وهم يقذفون علي بآرائهم ونصائحهم في كل حين. وما هي قيمة الرأي يا ترى أنني لم أطلبه أنا؟ وقد أطلبه وأسمعه دون أن أتبعه. ثم إذا استشرت غيري كل خطوة فكيف أعرك الأمور فأخطئ هنا وأصيب هناك، وأكتسب من الفشل والنجاح اختبارا هو في الحقيقة أكبر وأقدر ما يقود المرء في هذه الحياة المتشعبة السبل؟" (6)

وعلاوة على هذا تتعق مي، في خطبها، من قيود الشخصية الفردية وقد تجلى هذا الانعتاق في أمور كثيرة منها أنها كانت تنطق، لا باسمها الشخصي، وإنما باسم الفتاة الشرقية، تقول: "ذلك لا

(1) زيادة، مي: المؤلفات الكاملة. مج2. ص 496

(2) المصدر السابق. ص 597

(3) المصدر السابق. ص 597 - 598

(4) المصدر السابق. ص 598

(5) المصدر السابق نفسه.

(6) المصدر السابق. ص 601

يثنيني عن المصارحة بأنني في هذه الجلسة قد انعتقت من قيود الشخصية الفردية. فكبرت ونموت وتضاعفت متعددة متكاثرة حتى صرت النوع النسائي كله في أمس الشرق ويومه⁽¹⁾، كما أن في تكريمها والاهتمام بها تكريم الفتاة الشرقية فلئن كانت "أول فتاة عقد لها مثل هذا الاجتماع في هذه الجامعة وكنت أول فتاة وقفت لمثل هذا الاجتماع على هذا المنبر الجليل، فكلمتي الأولى هي إهداء الشكر باسم الفتاة الشرقية لأجل هذه التسوية الجميلة."⁽²⁾ وكأنها ترى في نفسها كل نساء الشرق "أتكلم الآن بحرقه كأني صوت المرأة الصامت منذ أجيال"⁽³⁾

فالاحتفاء بها ودعوتها إلى الاجتماعات والأندية، في رأيها، ليس احتفاء بشخصها وإنما هو احتفاء بالفتاة الشرقية من خلال شخصها، "لو علمت أن الاحتفاء بي وحدي مجردة لحبس الخجل كلمة الشكر على شفتي ولاختلجت يدي وهي تحمل الكأس. ولكني أعلم أن الغاية من هذا التكريم أبعد من أن تحصر في فتاة، وأعظم من أن توجه إلى فرد. وإنما الغاية منه تشجيع الفتاة الشرقية عموما التي تقولون لها في شخصي إن في الشرق روحا جديدة تطلب نهضتها، وإن عيونكم ترقبها وقلوبكم ترعاها منتظرة ما ينم عن رغبتها في النهوض أو عن مجرد ميلها إليه، لتمدوها بالقوة والتنشيط الممكن"⁽⁴⁾ بل هي واسطة في سبيل النهضة النسائية "أيها السادة أعضاء لجنة الاحتفال. اتخذتموني واسطة، وأردتم أن يكون هذا الكوخ حجرا معنويا في صرح النهضة النسائية"⁽⁵⁾

كما أنها شاهدة على ارتقاء مصر ووقوفها في مرتبة رفيعة، لا بصفتها الشخصية، وإنما بتمثيلها الفتاة الشرقية "أنا الشاهد الثاني، ليس أنا بصفتي الشخصية، ولا أنا وفاء سوريا المصرية فحسب، بل أنا الفتاة الشرقية يشركها الرجل في جليل أعماله..."⁽⁶⁾

(1) زيادة، مي: المؤلفات الكاملة. مج2. ص 118

(2) المصدر السابق. ص 114

(3) المصدر السابق. ص 36

(4) المصدر السابق. ص 9-10

(5) المصدر السابق. ص 10

(6) المصدر السابق. ص 81

لعل موقف الرجل الشرقي من المرأة الشرقية هو الموضوع الأكثر دورانا في كتابات مي، بخاصة الخطب. ففي فكره مرت المرأة بثلاث مراحل ففي البدء لم تكن سوى "عبدة تخفي جهلها وذلك تحت الأثواب الحريرية، وتتسى قيودها الدهرية لاهية بالأساور والجواهر".⁽¹⁾ ثم تحولت إلى زينة في فترة تالية "يدعوها إلى الاجتماعات العالمية والسهرات الراقصة، حاسبها زينة من الزينات"⁽²⁾ ثم بدأ الرجل يتفضل عليها شيئا فشيئا بالحرية "صرتم تدعونها إلى حفلاتكم الأدبية وتعطونها فيها مكانا رجييا. بل صرتم جاعلين للفتاة الشرقية صوتا - صوتا صغيرا، ولكنه صوت على كل حال - بين أصوات الشعراء والخطباء، منشطيهما إلى ذلك بقوة، ومرغميها على تناسي ما هي عليه من الضعف والقصور"⁽³⁾

وترصد هذا التغير العظيم فالرجل الذي كان "سيذا ظالما جائرا مستهترا - كما يقول الوشاة- انقلب ذلك الصديق الجاد المثقف. ويده التي اعتادت إشارة الضغط والسحق والاستخفاف - كما يقول الوشاة- انقلبت فجأة يدا كريمة ترسم تلك الإشارة الأنيقة العطوفة المثيرة الحماسة: إشارة ضفر إكليل العز لرأس الفتاة الشرقية"⁽⁴⁾ كما أنه كفر عما جناه⁽⁵⁾ فباتوا "يساعدوننا بأقلامهم وبألسنتهم وبممثلهم"⁽⁶⁾.

وترى مي أن في هذا كله استعدادا لمساعدة المرأة والاعتراف بحقوقها فدعت الرجل إلى الاستمرار في "تعضيد المرأة"⁽⁷⁾ كما دعتة إلى السماح للمرأة بأن "تتعرف وجودها"⁽⁸⁾

ويكمن، من خلال أعمالها عامة وخطبها خاصة، اعتقادها بأن حرية المرأة بيد الرجل فهي نعمة منه⁽⁹⁾ "لقد كنتم محسنين، كنتم خصوصا منصفين"⁽¹⁰⁾ لأنهم نادوا بتعليم الفتاة وتحرير المرأة

(1) زيادة، مي: المؤلفات الكاملة. مج2. ص 44

(2) المصدر السابق نفسه.

(3) المصدر السابق نفسه.

(4) المصدر السابق. ص 118

(5) ينظر: المصدر السابق. ص 119

(6) المصدر السابق. ص 36

(7) المصدر السابق. ص 118

(8) المصدر السابق. ص 277

(9) ينظر: المصدر السابق. ص 46

(10) المصدر السابق. ص 45

وترى أنه حررها شيئاً فشيئاً⁽¹⁾، وبفضله أصبح صوت المرأة الخافت "الذي لم يتعود إلا همس الطاعة وتمتمة التمرد المبهم، يرتفع الآن آتياً من بعيد من عمق أعماق الدهور السوداء"⁽²⁾ وهو من "أوقفني في مكاني جاعلاً صوتي يتصاعد حراً ويسطو قاهرًا فعلاً، لا لأنه صوت فتاة بل لأنه صوت الفرد الإنساني المكمل"⁽³⁾ وترى مي أن في هذا كله دليلاً على استعداد الرجل لمساعدة المرأة والاعتراف بحقوقها⁽⁴⁾ فالرجل، إذن، كما تراه مي، "موجد الحركة النسائية عندنا، والرجل منشطها، والرجل مؤيدها"⁽⁵⁾ فأنصار المرأة "أسمى وأشرف رجال زماننا، إنهم يحترمونها جهادها، ويعترفون بحقوقها"⁽⁶⁾ هذا من جهة، ومن جهة أخرى فإنها تربط حرية الرجل وتقدمه بحرية المرأة "أيها الرجل 1 لقد أذللتي فكنت ذليلاً. حررني لتكن حراً"⁽⁷⁾

على الرغم من محاولتها، من خلال أدبها، تحرير المرأة ورفع مكانتها بدءاً من الوحدة الأصغر في المجتمع، الأسرة، بالدعوة إلى التربية القويمة التي توجب على الوالدين "أن يقوموا بما عليهم نحو الأبناء ثم فليتركوهم وشأنهم"⁽⁸⁾ وأن كل فرد له الحق في أن يحيا حياته معتمداً على نفسه مسؤولاً عما يقوم به من أعمال وإلا لخرج أبناء لا يستطيعون الاعتماد على أنفسهم، ففي رأيها أن "الفتاة التي اعتادت الانقياد لآراء والديها وعجزت عن إتيان عمل فردي تدفعها إليه إرادتها بالاشتراك مع ضميرها، ما هي إلا عبدة"⁽⁹⁾ وأنه "لا خير في رجال ليس لهم من الرجولة غير ما يدعون، إن هم سادوا فعلوا بالقوة الوحشية وهي مظهر من مظاهر العبودية. أولئك سوف يكونون أبداً أسرى الأهواء وعبيد الصغائر الهابطة بهم إلى حيث لا يعلمون"⁽¹⁰⁾ إلا أنها، في الرواية، وبعد شهور العصفورية، تخلص إلى أن نضالها من أجل تحرير المرأة الشرقية لم يؤت

(1) ينظر: زيادة، مي: المؤلفات الكاملة، مج 2، ص 44

(2) المصدر السابق، ص 36

(3) المصدر السابق، ص 81

(4) ينظر: المصدر السابق، ص 108

(5) المصدر السابق، ص 45

(6) المصدر السابق، ص 35

(7) المصدر السابق، ص 36

(8) المصدر السابق، ص 525

(9) المصدر السابق نفسه.

(10) المصدر السابق نفسه.

أكله ف"المرأة التي فتحت عينيها على الاستعباد، ستبدو لها الحرية جريمة في حقها. والرجل الذي رضع القوة والجبروت وسلطان الذكورة، في ثديي أمه، لا يمكنه أن يكون حراً إلا بكسر قيد قرون الظلام"⁽¹⁾

فحتى الجمعيات النسائية التي منحتها، في الواقع، كل طاقتها خذلتها في النهاية ولم تقف إلى جانبها كما يجدر برسالتها، ففي رسالة مؤرخة عام 1938 من محمد نبيه المرتيني وهو صحفي وأديب سوري إلى مي يسلط الضوء على تخاذل هذه الجمعيات في وقفها مع مي إبان محنتها قائلاً: "وشد ما يؤلمني أن يكون الرجل وحده هو الذي دافع عن مي في مصيبتها، وتظل الكاتبات - إن كان ثمة كاتبات سواك - في راحة بال وهدوء، لا يعنين إلا بزينتهن، ولهوهن، ومتعهن"⁽²⁾ وتشير مي إلى هذا الخذلان في رسالة منها إلى سنية هانم قائلة: "شكراً لك وللأخوات جميعاً، وإن قضيتي كانت مقدمة الفرصة لظهور الجمعيات النسائية، وقد تخاذلت جمعيات بيروت أمامكن، وأمام جمعيات النساء الفلسطينيات"⁽³⁾ كما تذكر صراحة في حديث صحفي تقصير الجمعيات النسائية "أين الجمعيات النسائية؟ أين نصيرات المرأة؟ ألم يوجد بينهن واحدة تدافع عني أنا التي قضيت السنين الطوال أدافع عن حق المرأة، ووقفت قلبي على خدمة بنات جنسي، ورفع مستواهن ورد الظلم عنهن؟"⁽⁴⁾ وفي الرواية، أيضاً، تستذكر ما لقيته من المرأة الشرقية بعدما فعلته من أجلها "أهذه المكافأة التي أعدتها لي المرأة الشرقية بعد جهاد طويل"⁽⁵⁾

أنت مي في "حكاية السيدة التي لها حكاية" على بقاء المرأة، رغم تحررها، في قبضة الرجل ناقلة ما قاله السنيور ف.: "مسكينة هي عندما لا تكون شريرة! مهما علت في عين نفسها، ومهما تحررت من قيودها، ومهما بالغت المناديات بحقوقها في رفعها إلى مستوى الرجل فإن حياتها، كل حياتها، تظل في قبضة هذا الرجل الذي تزعم أنها مثيلته وما هي في الواقع سوى ما

(1) الأعرج، واسيني: مي ليالي إيزيس كوبيا. ص 234

(2) الكزبري، سلمى الحفار: مي زيادة وأعلام عصرها. ص 464

(3) المرجع السابق. ص 504

(4) سعد، فاروق: باقات من حدائق مي. ص 344

(5) الأعرج، واسيني: مي ليالي إيزيس كوبيا. ص 185

يريد هو أن تكون. فإذا كان حرا نبيلاً جعلها حرة نبيلة، وإن كان ذليلاً حقيراً حقرها وأذلها. فهي ألعوبته، وهي عبدته⁽¹⁾.

كتبت مي عن الانتقادات التي وجهت لباحثة البادية، ملك حفني، كونها امرأة "ذات رأي شخصي وذاتية حرة في ذلك الوسط الرجعي"⁽²⁾ قائلة إنه على الوسط أن يكون "راقياً جداً ليقدر الفرد الراقى وإلا أهملها، وعد نبوغه جنونا"⁽³⁾ كانت تظن، وقتذاك، أنها، تختلف عن سواها؛ لما خصت به من احتفاء واحتفالات وتكريم، لكنها تجد نفسها، في الرواية، في مصافهن مدركة أنها مثلن "غبية إن ظننت أنني امرأة فوق أي شبهة؟ وأني أصبحت فوق الصغائر. في النهاية لست إلا امرأة صغيرة، سقط متاع أمام ذكورة متجبرة وقوانينها. في ما نفعتني ثقافتني في عمق عفن الطمع والكرامية؟"⁽⁴⁾ ونقول، أيضاً: "ماذا أسلوي كامرأة أمام ذكورة متخلفة، حتى ولو كان مستواي عالياً؟ كنت أظن أن هذا لن يحدث إلا للأخريات، وها أنا ذي أواجه نفس الكابوس."⁽⁵⁾

وعلى الرغم من دفاعها عن كتابة المرأة؛ لأنها، في النهاية، لا تتفصل عن النوع الإنساني تكتب كما يكتب الرجل تماماً "لقد غالى بعض المفكرين، لا سيما بعض الذين أقنعوا نفوسهم بأنهم مفكرون؛ لقد غالى هؤلاء في فصل المرأة عن النوع الإنساني الذي كادوا يحصرونه في الرجل. والواقع أن كل حمية تهز المرأة إنما تتطلق من النفس الإنسانية الشاملة، وكل نقص يشوبها إنما يرجع إلى العجز البشري الشائع، وكل أثر من آثار ذكائها إنما هو وجه من وجوه الفكر الإنساني العام"⁽⁶⁾ إلا أنها، في الرواية، تعرب عما عانتته وتعاينته ف"أن تكون رجلاً يكتب، فهذا تحصيل حاصل، أن تكتب امرأة لا بد أن يكون لها ظل"⁽⁷⁾ فقد قالوا إن هناك "من يتخفى ورائي ويكتب لي، في البداية قالوا والدي، واليوم يؤكدون أنه عشيقتي الذي لم يحصل شرف اللقاء به"⁽⁸⁾

(1) زيادة، مي: المؤلفات الكاملة. مج2. ص 592 - 593

(2) المصدر السابق. ص 91

(3) المصدر السابق نفسه.

(4) الأعرج، واسيني: مي ليالي إيزيس كوبيا. ص 66

(5) المصدر السابق. ص 73

(6) زيادة، مي: المؤلفات الكاملة. مج2. ص 514

(7) الأعرج، واسيني: مي ليالي إيزيس كوبيا. ص 166

(8) المصدر السابق نفسه.

وفي رسائل الأب(أنستاس ماري الكرملّي) ما يؤكد هذا فيقول لها في رسالة مؤرخة عام 1920: "لأدبك هنا عشاق كثيرون: فمن قائل إن الكاتب هو رجل يكتب عنك المقالات، ومن قائل إنها لك لكن أحد الأدباء ينقح لك العبارة، ومن قائل إنها من نتاج فكرك وقلمك"⁽¹⁾ ويعود إلى ذكر هذا الأمر في رسالة أخرى مؤرخة عام 1921 ما يجعله شيئاً حقيقياً عانت منه مي في حياتها فيقول: "كتابك إلي أزال كل ريب من أدمغة من كان يتهمك بانتحال ما هو نتاج قريحتك الوقادة"⁽²⁾

إن الأفكار التي رسمتها في سبيل تحرير المرأة في أدبها، رغم تحقق الكثير منها، في الواقع، "امتزجن بالحياة"⁽³⁾، تنهار في الرواية مقابل انتصار الواقع الذي تسيطر عليه عقلية متخلفة، فالرجل الذي كفر عما جناه ضد المرأة وأعطى "وعدا بمتابعة تعضيد المرأة في سبيل النور والعرفان"⁽⁴⁾ نراه في الرواية لا يزال حاقداً، من خلال حقه على مي، على المرأة "أتساءل أحياناً لماذا كل هذا؟ إذا كانت لديهم أحقاد ضدي لأنني امرأة شرقية غادرت نهائياً شرنقي اليقين والاستسلام، فليخجلوا"⁽⁵⁾ فهم معتادون أن المرأة الشرقية خائفة مستسلمة

تري مي في الرواية أن "هذا العالم محكوم عليه بالموت ما دامت المرأة لا سلطان لها فيه"⁽⁶⁾ وهذا الرأي نجده في أعمالها، إذ كانت تجد في جهل المرأة "ذلك الضعف الشائن والنقص الهائل"⁽⁷⁾ السبب في أن مدنية القرون المنصرمة لم تؤت أكلها "لم تأت بتمام واجبها بعد، ولم تصلح من الأحوال إلا البعض اليسير"⁽⁸⁾؛ كونها اتكأت على جنس واحد دون الآخر، لكن مدنية

(1) الكزيري، سلمى الحفار: مي زيادة وأعلام عصرها. ص 111

(2) المرجع السابق. ص 120

(3) زيادة، مي: المؤلفات الكاملة. مج 2. ص 566

(4) المصدر السابق. ص 118

(5) الأعرج، واسيني: مي ليالي إيزيس كوبيا. ص 51

(6) المصدر السابق. ص 116

(7) زيادة، مي: المؤلفات الكاملة. ص 29

(8) المصدر السابق نفسه.

الغد ليست "مدينة الرجل وحده، بل هي مدينة الإنسانية، لأن المرأة آخذة بالصعود إلى مركزها الحقيقي بقرب الرجل"⁽¹⁾.

2.2 الشرق والغرب

على الرغم من اطلاع مي على الأفكار الغربية سواء أكان عبر الكتب أم عبر المشاهدة العينية إلا أنها بدت "محافظة على تقاليدها الموروثة—وعادات أهلها وقومها، فما عرف عنها أنها احتقرت تقليدا، أو ازدرت بعرف شرقي عام. بل عرف أنها كانت تبالغ في الظهور بمظهر شرقي"⁽²⁾

ويبدو، جليا، في أعمالها، تبجيلها العظيم للشرق فتتغنى به وبتاريخه وبالذكاء الشرقي الذي صنعه ف "التاريخ الشرقي تاريخ مجد وفخر، ولكن هناك شيئا أعظم منه وهو الذكاء الشرقي الذي أوجد التاريخ"⁽³⁾، فللشرق، منذ القدم، فضل على غيره من الأمم فمناه "نقلت مبادئ العلوم والفنون والصناعة والتجارة إلى اليونان، إلى الرومان، إلى العالم"⁽⁴⁾

ويستدعي هذا الماضي العريق أن نكون أهلا له عبر تهيئة مستقبل عظيم "لكم ماض عظيم فكونوا له أهلا بتهيئة مستقبل عظيم"⁽⁵⁾، مستقبل يليق تاريخه بعراقة التاريخ القديم "فهل نحن ذاكرون أنه علينا أن نستخرج من مستقبلنا تاريخا لا يخجل حياله التاريخ القديم؟"⁽⁶⁾

ولن يضير هذا المستقبل العظيم حالة الضعف التي يمر بها الشرق، فهي، على أية حال، من وجهة نظر مي، أمر طبيعي ف "كل ما في الكون متموج إلى الأبد: فالأرض متموجة وأمواجها الجبال والسهول، والمياه والبحار متموجة وأمواجها دوائر ودوام ومد وجزر، والأثير يتموج ناقلا في تيه الفلك الأصوات والأنوار والحر والبرد، وفي المادة تتموج العناصر الكيماوية تموجا

(1) زيادة، مي: المؤلفات الكاملة. ص 33

(2) حسن، محمد عبد الغني: مي أديبة الشرق والعروبة. ص 51

(3) زيادة، مي: المؤلفات الكاملة. ص 13

(4) المصدر السابق نفسه.

(5) المصدر السابق. ص 108

(6) المصدر السابق. ص 14

عجيبا، والنفس الإنسانية متموجة بعواطفها وأفكارها ورغائبها وميولها. وكذا أحوال الشعوب تصعد وتتحدر، وترتقي وتتحط، وتتقدم وتتقهقر⁽¹⁾

وتدرك مي الضعف الذي يعتري الشرق كما تدرك أسبابه "ها هو فكري تتبين له نقائصك وشدائدك، واحتياجاتك وتضارب نزعاتك. أنت فقير بنظمك وترتيبك ومنهاجك، أنت أعزل قد جردك قضاء الزمن. غير أن معائبك كان فعلها في تجريدك أكثر من فعل قضاء الدهر وقدره. إن العلوم تنقصك، ومواردك العديدة المبعثرة متملصة منك. وأنت مقسم لا مجموع لك"⁽²⁾ وعلى الرغم من هذا تبقى ثقنتها بمستقبل الشرق "راسخة لا تتزعزع"⁽³⁾ داعية إياه إلى النهوض "فنهوضا إذن، رغم قيودك ورزاياك، وانكسار عزمك وخمود همك"⁽⁴⁾

وبطبيعة الحال، فإن النهضة قوامها الشرقيون أنفسهم، لكن حال بعض الشرقيين قد أرق مي، فهم، من بين الشعوب، الأقل "حرصا على ذخيرة الماضي وعلى ما يجب أن نحفظ به لتكوين شخصيتنا الجديدة. نحن من أقل الشعوب غيرة على ثروتنا النبيلة ومن أقلهم اهتماما بلغتنا العربية الجميلة"⁽⁵⁾ فثمة منهم من "يتكلمون لغات الأجانب كأبنائها، ولكنهم يسيئون لفظ العربية ويفخرون بأنهم يجهلون"⁽⁶⁾ وليست مي في هذا ضد تعلم اللغات فهي من تتحدث لغات تسعا، بل تدعو إلى تعلم اللغات دون أن تحتل هذه مكان اللغة الأم "تعلموا ما شئتم من اللغات، ولكن عززوا لغتكم أولا وتعلموا فنون الشعوب وعلومهم واطلعوا على اكتشافاتهم ومعارفهم ولكن اذكروا ما سبق إليه قومكم من المعارف والعلوم"⁽⁷⁾

(1) زيادة، مي: المؤلفات الكاملة. مج2. ص 14

(2) المصدر السابق. ص 220

(3) المصدر السابق نفسه.

(4) المصدر السابق. ص 222

(5) المصدر السابق. ص 163

(6) المصدر السابق نفسه.

(7) المصدر السابق. ص 164

وتتحسر على هؤلاء مقارنة إياهم بالأقليات غير العربية، التي، رغم اندماجها في أمة غير أمتها، ما زالت "تحتفظ بالحنين القديم إلى لغتها وأصلها، تلتفت الوقت بعد الوقت إلى ماضيها السحيق، إلى الأرض التي أحبها الآباء والجود"⁽¹⁾

ولم يفت مي التنبيه من الغرب وتربصه بالشرق "توقف الشرق زمنا فقال الغرب: "هو ذا الشرق في سبات عميق يشبه الموت". لكن لم يلبث أن نفث الشرق عنه أكفان الهوان ونهض نهضة أدهشت من كان يحسبنا في غفوة لا تعقبها يقظة"⁽²⁾ فقد كانت ترى "أن الصراع بين الشرق والغرب سيظل متتابعاً بين الفريقين، فالغرب يدافع عن ثروته وحياته، والشرق المتيقظ يطلب كذلك ثروته وحياته"⁽³⁾

والغربي، مهما عاش في الشرق، يبقى " لا يفهم طبيعتنا الشرقية تماماً"⁽⁴⁾ و"هو لا ينظر إلينا إلا بعين الغرب للشرق أي بعين الاستفهام الدائم، بعين الاستغراب والاستحسان اللذين يتجاذبانه أمام كل حركة من حركاتنا"⁽⁵⁾

في أعمالها، تكشف مي عن ضياعها، تقول: "ولدت في بلد، وأبي من بلد، وأمي من بلد، وسكني في بلد، وأشباح نفسي تنتقل من بلد إلى بلد، فلأي هذه البلدان أنتمي"⁽⁶⁾. فالشعوب تتكرها وترفضها "فهؤلاء يقولون: "أنت لست منا لأنك من طائفة أخرى".. ويقول أولئك: "أنت لست منا لأنك من جنس آخر"⁽⁷⁾ وتتنازعها، إزاء هذا التشتت والضياع، من الداخل، أفكارها فهل "أنتقد بلغة جماعتي وهي، على زعمهم، ليست لي ولم توجد لأمثالي؟ أم أكتفي بلغة الغرباء وأنا في نظرهم متهجمة عليها؟ أصون عادات قديمة يحاربها اليوم الناهضون أم أقبل الأساليب الحديثة فأكون لسهام المحافظين هدفاً؟"⁽⁸⁾

(1) زيادة، مي: المؤلفات الكاملة. مج2. ص 163

(2) المصدر السابق. ص 15

(3) حسن، محمد عبد الغني: مي اديبة الشرق والعروبة. ص 59

(4) زيادة، مي: المؤلفات الكاملة. مج2. ص 542

(5) المصدر السابق نفسه.

(6) المصدر السابق. ص 365

(7) المصدر السابق. ص 364-365

(8) المصدر السابق. ص 365

ويلازمها هذا الضياع في الرواية فتكتب عن حروب شنت ضدها فقد قيل إن "هناك من من يتخفى ورائي ويكتب لي"⁽¹⁾ إذ "كيف لامرأة لغتها الأولى الفرنسية أن تذهب نحو عربية لا تتقنها؟"⁽²⁾ وتكتب أيضا عن صراعها الكبير مع رجال "كلما تعلق الأمر بامرأة مزقت الشرنقة مقابل ثمن غال دفعته من أعصابها وراحتها، أخرجوا سكاكينهم"⁽³⁾ ليقولوا في النهاية: "من هذه الشرقية التي باعت أصولها وشرفها للغرب؟"⁽⁴⁾

تغنت مي، في أعمالها، بالرجل الشرقي وبتغيره نحو الأفضل "خيل إلي أن حجاب الدهور قد أزيح عن رجال الشرق في الماضي والحاضر، وتصورتهم يتوحدون والمتكلم، مستغفرين عما جنوا ضد المرأة وضد نفوسهم وضد الوطن سهوا وجهلا"⁽⁵⁾ إلا أنها، في الرواية، تدرك أن هذا التغني قد ذهب أدراج الرياح وأن شيئا مما كتبت لم يغير به، فالعقلية الشرقية أقوى مما ناضلت به مي ومن أجله، ففي الرواية تصل إلى نتيجة أنه "في النهاية رجل شرقي لن يتغير"⁽⁶⁾ كما تحمل (بلوهارت) الرأي نفسه "لقد بذلت جهدا عظيما لكن الرجل الشرقي لا يتغير بسهولة"⁽⁷⁾

وإن كانت مي تبدي، في الرواية، سخطا عظيما بعيد فصول العصفورية تجاه الشرق إلا أن أعمالها التي كتبت بعد شهور العصفورية لا تحمل هذا السخط، بل كانت ما تزال تدعو الشرق والشرقيين نحو التقدم⁽⁸⁾

تظهر الازدواجية التي يعاني منها الشرقي بخاصة المثقف جلية في الرواية ف "هو حدائي ومنفتح لكن يحافظ على رجل الدين المتخفي فيه، يتحكم في كل حياته"⁽⁹⁾ فالمثقف قد تربى "في

(1) الأعرج، واسيني: مي ليالي إيزيس كوبيا. ص 166

(2) المصدر السابق نفسه.

(3) المصدر السابق. ص 167

(4) المصدر السابق نفسه.

(5) زيادة، مي: المؤلفات الكاملة. مج2. ص 118

(6) الأعرج، واسيني: مي ليالي إيزيس كوبيا. ص 250

(7) المصدر السابق. ص 91

(8) ينظر: زيادة، مي: المؤلفات الكاملة. مج2. ص 263

(9) الأعرج، واسيني: مي ليالي إيزيس كوبيا. ص 91

شرقنا الجريح، على كل وسائل النفاق التي تضمن استمراره. استطاع أن يوائم بين تقاليد الرعب الآتية من جوف الزمن الأسود، وقشور الدين الثقيلة بشكليات مرهقة، وحداثة ولدت معطوبة في الأساس⁽¹⁾ إن هذه الازدواجية "رهينة ثقافة فيها الكثير من النفاق والخوف من كل ما هو جديد"⁽²⁾

ولقد تناولت مي في كتاباتها الازدواجية التي منبعا "التساهل في قبول العادات الأوروبية المتفشية بيننا وبين الاستعباد الشرقي الراكد في مستنقعات نفوسنا"⁽³⁾ ففي "قتل النفوس" جاءت على ذلك الشرقي الذي "ينهى شقيقته عن مراسلة صديقة لها خوفا من أن يطلع أخوها على تلك الرسائل"⁽⁴⁾ وهو نفسه الرجل الشرقي الذي "يقضي ليله وشقيقته هذه حول طاولة البوكر مع شبان آخرين وفتيات أخريات؛ ورأيته وإياها يحتسيان الجعة في حانة يتصاعد في جوانبها لهات السكاري"⁽⁵⁾

ومي التي بجلت الكثير مما يفتح آفاق التحرر والحرية في الشرق على غرار ما كتبتة عن رأيها في اختلاط الجنسين في التعليم في رسالة إلى جبر ضومط مؤرخة عام 1920 "ليس ليذهلني سبق الكلية غيرها من المدارس السورية في تخطي هذه العقبة إلى التسوية الصالحة بين الجنسين، وفتح أبواب إمكانات كثيرات أمام المرأة، وأمام المجتمع - بالتبع - وهي التي امتاز خريجوها بحرية الفكر، والجرأة المعنوية، والميل إلى الإنصاف والاعتماد على النفس. صفات فطر عليها الأمريكي فجاء ينشرها في أمة أذلها العذاب الطويل، وكاد ضغط الاستعباد يلاشيها"⁽⁶⁾. لكنها، في الرواية، تستسلم في النهاية فنقول: "أعتقد أن هذه الشهور علمتني ما لم أكن أعلمه طوال حياتي الماضية. لقد صرخت، وحاولت أن أنقل غربا حيويا ومفيدا وعقلانيا،

(1) الأعرج، واسيني: مي ليالي إيزيس كوبيا. ص 234

(2) المصدر السابق. ص 91

(3) زيادة، مي: المؤلفات الكاملة. مج 2. ص 524

(4) المصدر السابق نفسه.

(5) المصدر السابق نفسه.

(6) الكزبري، سلمى الحفار: مي زيادة وأعلام عصرها. ص 116-117

نحو بيوتنا ونسائنا، لكنني أدركت أن المسافات الضوئية لا تسد بقرار أو برغبة⁽¹⁾ ف "لا شيء في هذا الشرق الذي أخفق في كل شيء، حتى في أن يكون هو. خسر شريقته، وأخفق في أن يكون غرباً"⁽²⁾

2.3 التربية الدينية

لم يعرف عن مي "تهاون في أمور دينها أو زيغ في عقيدتها، بل كانت متدينة كثيرة التدين"⁽³⁾، إذ إنها، منذ الصغر، فتحت "عينها وسمعها على نور الحياة وترانيم الدين، وكانت نشأتها وحدثاتها في ظلال شعور ملأ منبتها وبيتها إيماناً بالله وتعاليمه"⁽⁴⁾

وعلى الرغم من اختلاف المذهب الطائفي لأبويها إلا أنها لم تتحيز "إلى أحدهما في مذهبه بل التزمت منذ نشأتها ما في سجيته السمة"⁽⁵⁾ كما أنها لم تكن "متعصبة لدين، ولكنها كانت متدينة، ولم تمس نزعات الفكر الحر المسرفة أحياناً - التي كانت تحيط بها - صميم إيمانها"⁽⁶⁾. كونها "لم تكن مؤمنة بقلبها وعواطفها فقط كما يفعله كثير من الناس، بل كانت متدينة بعقلها وتفكيرها"⁽⁷⁾

ولقد كانت مي تجل الصلاة فتقول: "لا أعرف شيئاً أجمل وأسمى من الصلاة في أي دين من الأديان، لأنها ترفع النفس إلى أعلى درجات الارتقاء ومحاولة الدنو من روح الحياة الكبرى. هي مناجاة العابد للمعبود، هي شكر المخلوق للخالق واستعطافه لاستئصال عطايه"⁽⁸⁾ ولم تكن تستحسن الصلاة الآلية التي لا يشترك فيها العقل والقلب معا "الصلاة المتعاقبة ألفاظها بين الشفاه والأصابع تعد منها أرقاما معينة - لأنها أبعت إلى التنويم المغناطيسي منها إلى الإيقاظ

(1) الأعرج، واسيني: مي ليالي إيزيس كوبيا. ص 234

(2) المصدر السابق. ص 166

(3) حسن، محمد عبد الغني: مي أدبية الشرق والعروبة. ص 67

(4) سكاكيني، وداد: مي زيادة في حياتها وآثارها. ص 27

(5) المرجع السابق. 28

(6) حسن، محمد عبد الغني: مي أدبية الشرق والعروبة. ص 161

(7) المرجع السابق. 68

(8) زيادة، مي: المؤلفات الكاملة. مج 2. ص 545

الروحي"⁽¹⁾ ف "ما هو الدين إن لم يكن قوة روحية. وما غاية الإنسان من الصلاة سوى الارتفاع إلى مصادره العليا ليكون عندها أقرب إلى الاتصال بالله؟"⁽²⁾

وتعزو وداد سكاكيني هذه التربية الدينية إلى مدارس الراهبات التي التحقت بهن مي في فلسطين ولبنان فلقد تلقت هناك "توجيها دينيا من معلماتها الراهبات المنصرفات للتعبد والتدريس"⁽³⁾، دون أن تغفل دور العائلة "فلئن كانت ماري زيادة وهي طفلة وناشئة تدرج في الأحاد نحو المعبد وتحس في رعاية الوالدين شعورا دينيا قويا، وتجد صدها ومعناه في السلوك والحياة، فإنها في المدرسة عاشت على توجيه الدير"⁽⁴⁾

وفي الرواية، كان للمدارس الدينية التي التحقت بها مي أثر مقيت في نفسها، وعته منذ الصبا، فمدرسة اليوسفيات في الناصرة ليست "مخيفة فقط ولكن متحكمة في مصائر الأطفال الآتين إلى الدنيا بفرح، فيخلق عليهم في علبة."⁽⁵⁾ كما أن هذه المدارس متحكمة في مصائر الأجساد قاتلة رغباتها ف"طفولتي المعاندة سرقته مني مدارس الراهبات التي صلبت جسدي حتى حولته إلى حجر أصم، يابس، بلا تربة، ولا رمل، ولا ماء، على الرغم من الغوايات والطراوات التي كانت تحيط بجسد كنت أكتشفه في كل النقطة، أو على مرايا الحمام، أو في عيون الآخرين، أو مرتسما كالغيمة الشهية التي لا أملك القدرة على وضع حدود لها، ولا أن ألمسها أو يلمسها غيري..⁽⁶⁾ فهناك، في تلك المدارس، "الموت الصامت لكل ذرة حية في الجسد"⁽⁷⁾.

فهي ممزقة بين ما تجبرها عليه الأديرة وبين ما يريده جسدها ف "في كل ليلة، كنت أرى وجهي، وشفتي، وأتخسس نهدي المتفتحين، ونهود صديقاتي النافرة، وهي تهتز بغواية وشهوة"⁽⁸⁾

(1) زيادة، مي: المؤلفات الكاملة. مج.2. ص 545

(2) المصدر السابق. ص 266

(3) سكاكيني، وداد: مي زيادة حياتها وآثارها. ص 28

(4) المصدر السابق نفسه.

(5) الأعرج، واسيني: مي ليالي إيزيس كوبيا. ص 106

(6) المصدر السابق. ص 45

(7) المصدر السابق نفسه.

(8) المصدر السابق نفسه.

و"كنت أريد لهذا النهد أن يكبر بسرعة، وينام في كف غير كفي"⁽¹⁾ لكن، في الأديرة، الأجساد تولد "لا لتكون مشرقة ومانحة للحياة، ولكن لتمحي ويحل محلها ضباب أسود. ولا وظيفة لها سوى التخفي، والحرص عليها من أية لمسة ذكورية"⁽²⁾ فهناك "الضوابط ثقيلة وقاهرة لنداءات الداخل"⁽³⁾

بقي هذا الأثر في نفس مي ظلا يلاحقها لم تستطع أبدا التحرر من سطوته؛ فقد تمنعت عن العقاد الذي رغب بها وأرادها في فراشه لا لشيء إلا لأن جسدها ليس ملكها فثمة "شيء ما في داخلي كان يرجعني في كل مرة إلى تربيتي في الدير"⁽⁴⁾. فتكاد تصرخ كلما مد "كفه الرجولية نحو جسدي الذي كان يرتعش كلما مسه، يا حبيبي أنا امرأة مسيجة بال ممنوعات، من كل الجهات، ما زلت أحمل في داخلي ظلام الأديرة، وأوامر أمي..."⁽⁵⁾

لا تحرم هذه الأديرة بتربيته الصارمة مي من حريتها في جسدها وحسب، بل تؤثر في أبسط أشكال حريتها في حياتها اليومية "ماذا لو صعدت على الروشة ورفعت صوتي عاليا، كمن يعيش في دغل خال من كل حياة، وصرخت ملء قلبي وأحاسيسي، وجنوني أيضا: يا ذرية القبح والضغينة، ما زلت هناaaaaaaaa، لن أموت كما تشتهووووون. لكن شيئا يكبلني، ربما تربية الأديرة الخائفة..."⁽⁶⁾

لكن هذه الضوابط قد تنساها مي وتحرر منها حين تحب فجوزيف زيادة "أول حب، ولا أعتقد أن رجلا واحدا غيره، استطاع أن يهزني من أعماقي. ويغير نمط حياتي، أنساني ضوابط الأديرة التي كنت أتهيا لها"⁽⁷⁾ ف "حتى الدين، ووصايا الأديرة، تختفي كلها أمام عاصفة الحب"⁽⁸⁾.

(1) الأعرج، واسيني: مي ليالي إيزيس كوبيا، ص46

(2) المصدر السابق نفسه.

(3) المصدر السابق. ص109

(4) المصدر السابق. ص172

(5) المصدر السابق نفسه.

(6) المصدر السابق. ص220

(7) المصدر السابق. ص206

(8) المصدر السابق. ص241

وتحمل التربية الدينية الصارمة وجها آخر إيجابيا فحين كانت تدخل مي في نوبات اكتئاب حادة كان الانتحار أول ما تفكر فيه "الحل الوحيد الذي كلما انغلقت السبل، انتابني كما الغيمة الهاربة بلا خوف"⁽¹⁾ فلا شيء يردعها كما يردعها خوفها من الرب "ولولا خوفا مما تعلمته مع الراهبات اليوسفيات، وراهبات عينطورة، ورغبتى المجنونة في فضح عائلتى التى قهرتني، كنت أنهيت علاقتي بالحياة وارتحت نهائيا"⁽²⁾ وكلما فكرت في الانتحار جاءها صوت "الأخت الكبيرة في داخلية عينطورة. لا يوجد أكثر ألما للرب مثل الانتحار. العذابات امتحان للنفوس العالية التي تمنح جسدها لإنقاذ الآخرين"⁽³⁾ فتتمثل وقتئذ عقوبة الرب فخوفها منها "يجعلني أتقلص في فراشي، وأبرد، وأكش رعبا مما ينتظرني هناك. أنسى أو أتتاسى كل ما يقتلني عشرات المرات في اليوم"⁽⁴⁾ فهذه المدارس، وبخاصة اليوسفيات "منحتني القدرة على تحصين النفس من الخطايا".⁽⁵⁾

وكان الانتحار واردا في حياة مي التي تكالبت عليها الظروف الصعبة ففي كتابه "مي في حياتها المضطربة" يأتي جميل جبر على خيار الانتحار فاشتداد عوارض الهستيريا عليها "حملها يوما أن تأخذ أربع حبات من "الغاردينال" بغية الانتحار وكانت تواصل الأخذ عندما سمعت في وجدانها صدى عظة المرشد عن خطيئة الانتحار"⁽⁶⁾ وكأن ما تربت عليه في الأديرة منعها من مواصلة ما بدأت به من خطيئة.

وعلى صعيد آخر فإن للأهل الدور الأعظم في هذه التربية الدينية، وبالتالي فإنهم يتحملون المسؤولية الأعظم تجاه ما أثرت به هذه المدارس على مي "لقد قتلني أهلي، ومحووا جسدي بتربية دينية هم من اختاروها لي، حماية لي من زمن خطير كان يرتسم في أفق داكن"⁽⁷⁾ فوالدها

(1) الأعرج، واسيني: مي ليالي إيزيس كوبيا. ص 79

(2) المصدر السابق. ص 61

(3) المصدر السابق. ص 101

(4) المصدر السابق نفسه.

(5) المصدر السابق. ص 45

(6) جبر. جميل: مي في حياتها المضطربة. ص 144

(7) الأعرج، واسيني: مي ليالي إيزيس كوبيا. ص 45

حينما وضعها في داخلية عينطورة "كان يدرك جيدا أنه كان يحاصر قلبي بالمعادن الخشنة، وبلغة الموت والاستغفار الدائم. وبدل أن يضع في جسدي نورا سخيا، منحه مساحة ضافية من الموت والظلمة القاسية، لم أكن في حاجة لها لأستقيم وأقي نفسي من مزلق الأخلاق".⁽¹⁾

تصور مي آلامها بآلام المسيح عليه السلام "أشعر كلما غفوت قليلا، أن تجربتي في الألم كلها، كانت كأنها من طعم سيدنا المسيح ودمه، وهو يقطع درب الآلام حاملا على ظهره صليبه ومساميره"⁽²⁾ وكما حمل المسيح صليبه وتحمل الألم ليخفف آلام الآخرين فإن مي لم تنس أبدا "أنه مكتوب علي أن أحمل صليبي على ظهري وأمشي إلى أن تخف الآلام نهائيا"⁽³⁾ لكن مي قاومت منتزعة "المسامير التي صلبت جسدي على خشبة الموت"⁽⁴⁾ لتتخطى الألم ولتجعل الآخرين يدركون أنها ليست "مجنونة بل وعاقلة، وتفكر في مآل أمتها"⁽⁵⁾

وكان مي بآلامها امتداد لآلامه، عليه السلام، وكأنها تسير مقتفية خطاه عندما قررت ألا تتحدث عن الضغينة وإنما عن الحب "اتخذت موقفا شبيها بما نصحني به كل من كان قريبا مني، حتى بلوهارت، أن لا أتحدث عن الكراهية، والضغينة، أو ما آلمني طوال فترة العصفورية وما تلاها، ولكن عن الحب"⁽⁶⁾ ففي الليلة السابقة "أقسم أن أبانا الذي في السماوات، كان يتحدث معي بقوة عن صمته وآلامه التي لا تنتهي. ويأمرني بعينه المتعبتين أن أفتقي كل خطواته وأسير في إثر دمه، في درب الآلام. حدثني الليلة الماضية وطلب مني أن أفجر الحب الذي في، وأن لا أترك مساحة، ولو صغيرة للضغينة."⁽⁷⁾

وتجعل مي من موقف المسيح تجاه من آذوه موقفا لها تجاه من آذوها بخاصة جوزيف "وهو يدلني على المسلك، مشيت وراءه. رأيته يسلم على حائط الجامع الأبيض، ثم يمضي نحو كنيسة

(1) الأعرج، واسيني: مي ليالي إيزيس كوبيا. ص 107

(2) المصدر السابق. ص 183

(3) المصدر السابق. ص 226

(4) المصدر السابق. ص 227

(5) المصدر السابق نفسه.

(6) المصدر السابق نفسه.

(7) المصدر السابق. ص 227-228

البشارة، محاولاً أن ينسى كل الذين أدموه، أن يمسخهم من نظره ويجعل من البياض رؤاه الأخيرة⁽¹⁾ فالمسيح غطى بالبياض عليهم تماماً مثلما فعلت مي مع الكثيرين بعمامة "والصمت الذي اختلط بالبياض الذي كان يملأ المدرج لدرجة أنه أخفى الكثيرين من أمام وجهي"⁽²⁾ ومع جوزيف خاصة ف"عندما غادرت الجامعة الأمريكية وحاولت أن أتذكر قسماته التي بدت مشدودة في القاعة، لم يحضرني شيء منها سوى ملامح ممسوحة، عوضها فراغ أبيض"⁽³⁾

وللمسيح حضوره في أعمالها "ولم يفتأ ذلك الوحي المعذب يهمس في سورته، وذلك الاحتياج المتوهج يضرم في ناره. ففهمت أمراً آخر وهو أنه حيث تكون العاطفة متيقظة مرهفة فهناك النزاع الأليم والاستشهاد— وإذا رافقتها الأنفة وشرف السكوت على مضض الحروق والكروب فهناك مأساة الصلب تتجدد مع الأيام"⁽⁴⁾ ولعل ما حصل مع السيد المسيح ترك أثراً عميقاً في روحها فها هي ذا تصور نفسها في عذابها بالمسيح تقول: "أما أنا لم يبق لي من آثار موتاي سوى الأتقال المعلقة في يدي وعنقي. أُنقل إذا حاولت طرحها والفرار جرت قدماي ما هو أُنقل منها. فهبطت على طريق جلجلتي تشير نحوي أصابع المتشفين الساخرين، وليس من يد رحمة تعين وتؤاسي"⁽⁵⁾ فهذا "الحزن الصامت المنبثق عن تعذيب المسيح وحوارييه والمبشرين برسالته، وما كابدوا من إرهاب الرومان ينعكس في رهافة شعورها وتوقد تفكيرها"⁽⁶⁾

ومن ناحية أخرى فإن هذا التدين، بحسب وداد سكاكيني، قد جر عليها الويل، بالإضافة إلى أمور أخر فالتربية الدينية "كانت من أشد العناصر قسوة عليها في سبب محنتها"⁽⁷⁾ فقد "وضعت نفسها بين جذران صفيقة في حبس النساء المتبتلات، فلو لم تنشأ في ظلال الرهبانية وتعاليم

(1) الأعرج، واسيني: مي ليالي إيزيس كوبيا. ص 228

(2) المصدر السابق. ص 234

(3) المصدر السابق. ص 257

(4) زيادة، مي: المؤلفات الكاملة. مج 2. ص 312

(5) المصدر السابق. ص 365

(6) سكاكيني، وداد: مي زيادة حياتها وآثارها. ص 29

(7) المرجع السابق. ص 175

الدير لما قست على نفسها بالحساب العسير، ولو أنها أخذت في صباها بضرب من المرح والحرية لكان لها شأن آخر في مقاومة محنتها والتغلب عليها⁽¹⁾

وعلى الرغم من هذا فإن دينها لم يضعف بتتابع المصائب بل زادت متانتها ف "لم ترعزع الأحداث الأخيرة التي اصطلحت عليها شيئاً من ثبات إيمانها، بل زادت إيماناً وثباتاً"⁽²⁾ "على أن مصباح إيمانها، وإن لم يقو على حذف قلقها أو تعديله فإنه بقي في قلبها ويدها لا ينطفئ وكانت الشعلة تموج مع رياح عمرها، وحوادث حياتها"⁽³⁾، بل على العكس فقد كانت الكنيسة "تهدد نقيمتها في طوبيتها، فما تخلت عن صلاتها وإن لم تجد في الاعتكاف راحة وأماناً"⁽⁴⁾ وكانت مي "في أيام مرضها أشد إيماناً بدينها ولهجا بموضوعات الدين من سائر أيامها"⁽⁵⁾ وفي الرواية يتجلى هذا عندما آمنت بأن الله معها ولن يخذلها وعندما عادت إلى الكنيسة مجدداً.

2.4 الأصدقاء

في حياتها، قبيل مأساتها، كانت مي، لمكانتها الأدبية التي برزت أيما بروز فيما كتبت وفي صالونها الأدبي، محاطة بالكثير من الأصدقاء، الذين كانوا، في جلهم، رواداً لهذا الصالون الذي عقد مساء كل ثلاثاء قرابة ربع قرن، وهناك تبادلّت مي معهم الآراء والأحاديث التي لو جمعت "لتألفت منها مكتبة عصرية تقابل مكتبة "العقد الفريد ومكتبة "الأغاني" في الثقافتين الأندلسية والعباسية"⁽⁶⁾ فقد كان له "الطابع الأدبي الذي لم يتغير، ولم يزاحمه شعار آخر"⁽⁷⁾، ومن هؤلاء عبد العزيز فهمي وخليل مطران وأنطون الجميل والرافعي وطه حسين ويعقوب صروف وغيرهم الكثير.

(1) سكاكيني، وداد: مي زيادة حياتها وآثارها. ص 175

(2) حسن، محمد عبد الغني: مي أديبة الشرق والعروبة. ص 67

(3) سكاكيني، وداد: مي زيادة حياتها وآثارها. ص 33

(4) المرجع السابق. ص 178

(5) حسن، محمد عبد الغني: مي أديبة الشرق والعروبة. ص 191

(6) العقاد، عباس محمود: رجال عرفتهم. ص 208

(7) سكاكيني، وداد: مي زيادة حياتها وآثارها. ص 117

ولقد تيمت النفوس بها "فقد تنافس في صداقة هذه الأدبية كثير من أعلام الفكر والأدب المعاصر، أبدوا إعجابهم بنبوغ فتاة عربية جميلة الشباب والبيان، كانت تخاطب عقولهم بثقافتها ولباقة فنّها، في عصر ومجتمع لم تبرز فيه أدبية مثلها، فكان يخطب ودها ورضاها من كان في عمر أبيها وجدها، أما أترابها وأندادها من المتيمين الذين قنعوا بالنظرات والخطرات فقد أودعوا أمانيتهم وصباياتهم قصائد ورسائل عبروا فيها عن آرائهم وأهوائهم، وبعض منهم كانوا يرتقبون السوانح للتلميح في التنويه والإعجاب، وكان لقاءهم بمي في مجلسها الأدبي سببا في انسراح أكثرهم وراء الوهم والخيال"⁽¹⁾

أما مي فقد كانت حفاوتها بهؤلاء "مقصورة على التحايا الرقيقة والبشاشة المضيفة"⁽²⁾ كما يليق في العرف الاجتماعي بالمزور فإن "قات" "ميا" أن تتقبل هذه التحيات، أو وجب عليها- كما يخطر على بال الأقدمين- أن تصدها بالعبوس والغضب، فليست هي زيارة "ندوة" إذن.. ولكنها زيارة واحدة قد تنتهي كما تبتدئ عند باب الدار"⁽³⁾ فقد عرفت مي "منذ نشأتها بالحفاظ والتحرز من كل ما يسيء إلى حقيقتها وسمعتها"⁽⁴⁾

وليس في رسائلها المنشورة في كتاب "مي وأعلام عصرها" ما يدل أو يوحي بعلاقة غرامية مع أحد، وإن ظهر من ادعى ذلك، بل جمعتها بهم صداقات متينة. والرافعي واحد من الذين ادعوا الصلة الغرامية بمي التي سرعان ما نفثها قائلة: "لم تزد عن حدود التعارف العابر "السطحي" وذلك بعد الحفل التأسيسي لفرح أنطون إذ كنا من المتكلمين في هذا الحفل، ثم لما عدت إلى بيتي كلمني رئيس إحدى الجمعيات الخيرية طالبا موعدا لزيارتنا مع الرافعي وحضرا فرحبنا بهما، ولفت نظري رفيقه إلى رفع صوتي أو كتابة كلامي لأن الرافعي أصم.. ثم أرسل إلي مؤلفاته وأرسلت إليه شكري وتقديري ولم يكن في رسائلي إليه إلا إجابة عن مسائل وجهها إلي في شؤون أدبية"⁽⁵⁾

(1) سكاكيني، وداد: مي زيادة حياتها وآثارها. ص 123

(2) المصدر السابق نفسه.

(3) العقاد، عباس محمود: رجال عرفتهم. ص 211

(4) سكاكيني، وداد: مي زيادة حياتها وآثارها. ص 133

(5) المرجع السابق. ص 204

لكن، ما موقف هؤلاء إبان مأساتها؟

إن الحوادث التي مرت بها مي في فترة ما قبل العصفورية قد تركت أثرا سلبيا في حالتها النفسية "فانقبضت وعاودتها الكآبة والجفوة"⁽¹⁾ فأغلقت بابها "في وجوه الذين تفقدوها في عزلتها، وعكفت على القراءة والكتابة"⁽²⁾ على أنها، كما يقول طه حسين، "لم تقطع صلتها بالناس فجأة وإنما قللت لقاءهم وتجنببت ما يدعو إلى هذا اللقاء، وأخذت لا تلقى الناس إلا بميعاد يطلبونه وتستشار المذكرات لتحديده. وأخذت المذكرات تبخل بهذا التحديد شيئا فشيئا حتى أصبح لقاء مي مقتصرًا على أصدقائها الأذنين"⁽³⁾

وبعيد إدخالها العصفورية لم يحرك أحد ساكنها، وإنما عمدوا إلى تبرير هذا المصير فمنصور فهمي يثبت حادثة تؤكد مرض مي ففي عام 1936 وبعد أن أشيعت الأنباء عن عزلتها طرق بابها "فإذا بالسيدة التي فتحت لي الباب إنسانة نفشاء الشعر، مشعثة الرأس، شاحبة الوجه، مقرحة العين يلف جسمها المترهل، جلباب أبيض فضفاض" ويكمل قائلا إن مي وقفت دون أن تتكلم ولم تشر إليه بالدخول بل "ظلت واقفة أمامي ناظرة إلي وهي شبه باسمة وباكية ومتوسلة"⁽⁴⁾ عارضا عليها خدمتها والوقوف على شؤونها إلا أن "السيدة التي أوجه كلماتي القاطعة والصادقة لا تجيب، وتظل تغمرني بنظرات فيها العطف وفيها الحنان"⁽⁵⁾

وحتى بعد عودتها من لبنان لم تسلم مي من ألسنة أصدقائها وأقلامهم فسلامة موسى يأتي على أنه قصد زيارتها بعد عودتها من لبنان إلى مصر "فخرجت لنا امرأة مهدمة كأنها في السبعين وقد اكتسى رأسها بشعر أبيض مشعث. وكان وجهها مغضنا قد تقاطعت فيه الخطوط، وكان هندامها يبدو مهملا"⁽⁶⁾ وقد ظننها الخادمة، وفي أثناء حديثهما معه كانت تضحك تارة وتبكي

(1) سكاكيني، وداد: مي زيادة حياتها وآثارها. ص 176

(2) المرجع السابق نفسه.

(3) حسن، محمد عبد الغني: مي أديبة الشرق والعروبة. ص 181

(4) فهمي، منصور: محاضرات عن مي زيادة، ص 205

(5) المرجع السابق، ص 206

(6) موسى. سلامة: تربية سلامة موسى. ص 227

أخرى، وأنه، أيضا شاهدها "متبذلة، بل في رثاء شاذة، وهي تحمل كرنبة كبيرة وتسير بها نحو بيتها"⁽¹⁾

ولهذا كانت مي، في الرواية، عاتبة على أصدقائها "حتى أصدقائي تخلوا عني. وبدل أن يدافعوا عني، راحوا يكيلون لي التهم القاسية. وجعلوا من كآبتي مادتهم لذبحي. كنت مآدبتهم المفضلة في جلساتهم الواسعة"⁽²⁾ فلم يحاولوا الدفاع عنها "ماذا لو أثار طه حسين زوبعة، وهو سيدها وقادر عليها؟"⁽³⁾ بل لم يقفوا إلى جانبها ولو بالكلام "ماذا لو كتب طه حسين عني شيئا صغيرا، سطرين لا أكثر، حبا في هذه الصداقة؟ ماذا لو كان العقاد وفيما لحب نبت كبيراً؟"⁽⁴⁾.

كان موقفهم يشكل ألما فوق ألما "قلبي يؤلمني كلما تذكرت أحبابي في مصر. لا أنسى جحودهم"⁽⁵⁾ وتتساءل "أيعقل أن يكونوا كلهم مثل بعض؟ كيف استسلموا لصحافة كاذبة وهم أعرف الناس أنني لم أكن مجنونة؟"⁽⁶⁾ إن تخاذلهم عن نصرتها قهر قلبها "كان قلبي مقهورا من جيش الأصدقاء هناك، إذ لا أحد حرك إصبعه الصغير"⁽⁷⁾

في رسالة من خليل الخوري مؤرخة 1938/5/2 يقول فيها: "أنا متأكد تماما أن الأعمال الشاذة التي نراها فيك كسوء معاملة بعض الأصدقاء وغيره غير ناشئة عن ضعف في العقل، فأنت أعقل منا - وأني أخشى كثيرا، وأقول لك بصراحة أننا نشتم من أعمالك كثيرا من الكبرياء والحق"⁽⁸⁾ وتقر مي في إحدى رسائلها عام 1939 إلى سنية هانم أن "هناك جماعة من الذين اشتغلت معهم عدة أعوام، ما زلت اعتذر عن استقبالهم وسأستمر في الاعتذار"⁽⁹⁾

(1) موسى. سلامة: تربية سلامة موسى. ص 229

(2) الأعرج، واسيني: مي ليالي إيزيس كوبيا. ص 118

(3) المصدر السابق. ص 183

(4) المصدر السابق. ص 119

(5) المصدر السابق. ص 183

(6) المصدر السابق. ص 120

(7) المصدر السابق. ص 242

(8) الكزبري، سلمى الحفار: مي زيادة وأعلام عصرها. ص 461

(9) المرجع السابق. 501

ولأن "المرارة التي كانت تملأ قلبي كانت أكبر من أن أتحملها. منهم." (1) لا لصمتهم وحسب، ف "الكثير منهم قال عني كلاما غريبا، قبل وبعد العصفورية" (2) قررت، بعيد وصولها إلى القاهرة، ألا تستجيب لمن يهاتفها ف "ضربت على نفسي سياجا لأنني كنت فقط أريد أن أرتاح. لم أستطع تقادي بعضهم. العقاد، سلامة موسى، ولطفي السيد أصيبوا بخيبة كبيرة لأنهم لم يجدوا المرأة التي تتافسوا عليها" (3). لكنها في نهاية المطاف "رفضت أن تقابل أحدا من أصدقائها الذين سألوا عنها متأخرين وكانت تعلم أراجيف السوء والجنون التي شاعت بشأنها وسكوت من ادعوا صداقتها" (4) فأغلقت الأبواب في وجه الكل ولم تعد تستقبل أحدا (5) وآثرت، عوضا عنهم، "الجدد من الأصدقاء" (6) الذين كانوا يزورونها في المستشفى بحب واهتمام.

في عتابها العقاد لتخلفه عن الوقوف معها إبان مصيبتها تقول مي في الرواية "ماذا لو ركض محمود عباس العقاد من القاهرة، إلى بيروت، ألم أكن حبيبته التي ألهمته بكتاب، ومنحته ما لم تمنحه لأحد غيره" (7) ويشير الهامش في تلك الصفحة إلى رواية سارة وتقول في موضع آخر "اختلفنا بعمق، لم أكن سارة التي اشتهاها، فحشرنني في هند" (8) فهل كانت هند، في رواية سارة، هي مي زيادة؟

في عام 1938 نشر العقاد روايته "سارة" التي تدور أحداثها حول همّام وسارة اللذين تعرفا بادئ ذي بدء في "بيت من بيوت الحجرات المفروشة تديره خائطة فرنسية، ليكن اسمها "ماريانا" (9) إذ قصد إليه همّام، وقتئذ، لزيارة صديقه الأستاذ زاهر المقيم فيه لكنه لم يجده بل وجد ماريانا وفتاة

(1) الأعرج، واسيني: مي ليالي إيزيس كوبيا. ص 248

(2) المصدر السابق نفسه.

(3) المصدر السابق. 248

(4) سكايني، وداد: مي زيادة حياتها وآثارها. ص 185

(5) ينظر: الأعرج، واسيني: مي ليالي إيزيس كوبيا. ص 261

(6) سكايني، وداد: مي زيادة حياتها وآثارها. ص 188

(7) الأعرج، واسيني: مي ليالي إيزيس كوبيا. ص 183

(8) المصدر السابق. ص 173

(9) العقاد، عباس محمود: سارة. القاهرة: مكتبة غريب. 1938. ص 80

أخرى مليحة أسماها الراوي "سارة"⁽¹⁾ فأخذا يتجاذبان معا أطراف الحديث لتتطور العلاقة، فيما بعد، إلى مواعيد ونزهات.

وسارة هذه امرأة عابثة ضعيفة "لا طاقة لي على دفع الغواية"⁽²⁾ فلم "تحبس في محابس الأفكار والعادات والتقاليد، فهي أبدا في أيدي العواطف والنوازع كعجينة الخلق المهيأة للصوغ والتركيب في كل ساعة"⁽³⁾ فقد "شغلته جواذب الجسد قبل أن تفقه معناها"⁽⁴⁾ وكان من اجترائها وعبثها أن " اعترفت له بعلاقتين سابقتين"⁽⁵⁾

وحدث أن اعترفت له في أحد الأيام "بأنني زللت في المصيف وانغمست في صلة غرامية ليس فيها غرام في الحقيقة"⁽⁶⁾ وقد كان اعترافها بمثابة القشة التي قسمت ظهر البعير فتلهت العلاقة وتخلخت الثقة على إثره، فهمام "لم يسلم من الاحتراس والتوجس منذ تلك الساعة، ولم يزل على تفاهم دخيل بينه وبين طواياه أنه لا يأوي إلى حصن حصين"⁽⁷⁾

فالدلائل من قبيل "فلتات اللسان وشوارد الخاطر وعلامات الزينة والحلي والملابس وما إلى ذلك من علامات هي لمن يعهدها أثبت من البراهين وأصدق من الشهود"⁽⁸⁾ كانت تساهم في إثارة شكوكه وظنونه المريرة فبقي "صاحبنا كالمشود بين حبلين يجذبه كلاهما جذبا عنيفا بمقدار واحد وقوة واحدة، فلا إلى اليمين، ولا إلى اليسار، ولا إلى البراءة، ولا إلى الاتهام... بل يتساوى جانب البراءة وجانب الاتهام فلا تنهض الحجة هنا حتى تنهض الحجة هناك، ولا تبطل التهمة في هذا الجانب، حتى تبطل التبرئة من ذلك الجانب، وهكذا إلى غير نهاية وإلى غير راحة ولا استقرار"⁽⁹⁾ ما دفعه إلى مراقبتها حتى تأكد من خيانتها له.

(1) العقاد، عباس محمود: سارة. ص 36

(2) المصدر السابق. ص 24

(3) المصدر السابق. ص 75

(4) المصدر السابق. ص 64

(5) المصدر السابق. ص 21

(6) المصدر السابق. ص 24

(7) المصدر السابق نفسه.

(8) المصدر السابق. ص 125

(9) المصدر السابق. ص 20

يؤكد عامر العقاد حقيقة الرواية هذه وأن سارة هي امرأة في حياة العقاد اسمها الحقيقي أليس⁽¹⁾، وليس الأستاذ زاهر إلا صديقه الأستاذ أحمد صبري السربوني⁽²⁾، وليست ماريانا إلا خياطة إيطالية تدعى خريكليا⁽³⁾ "وقد خلد العقاد نفسه تلك العلاقة بقلمه حينما شرع في كتابتها على صفحات مجلة "الاثنين والدنيا" التي كانت تصدرها دار الهلال قبل سنوات ثم أصدرها في رواية كاملة تحمل اسم "سارة"⁽⁴⁾

اللافت في هذه القصة هند الفتاة التي كان يحبها العقاد قبل لقائه بسارة "يحبها الحب الذي جعله ينتظر الرسالة أو حديث التلفون كما ينتظر العاشق موعد اللقاء، وكانا كثيرا ما يتراسلان أو يتحدثان، وكثيرا ما يتباعدان ويلتزمان الصمت الطويل إثارا للتقية واجتتابا للقال والقليل وتهدة من جماع العاطفة"⁽⁵⁾

وقد "كانا أشبه بالنجمين السيارين في المنظومة الواحدة، لا يزالان يحومان في نطاق واحد، ويتجاذبان حول محور واحد، ولكنهما يحذران التقارب... لأنه اصطدام"⁽⁶⁾ وقد أدركت هند هذه أنه غير معزول عن عالم النساء، لكنها "لم تكن تحفل اتصاله بالنساء ما دام اسمهن نساء لا يلوح من بينهن اسم امرأة واحدة"⁽⁷⁾

وقد توطدت علاقته بسارة وأوغلت، دون أن يعذبه ضميره بسبب هند، "لأنه لم يخن هذا ولم يقصر في حقها عليه، ولا وهم أنها تغضب من أمر لا عهد بيه وبينها فيه"⁽⁸⁾ إذ لم تكن علاقته بهند تشبه في أي جانب منها علاقته بسارة.

(1) ينظر: العقاد، عامر: غراميات العقاد. ص 108

(2) ينظر: المرجع السابق. ص 102

(3) ينظر المرجع السابق. ص 103

(4) المرجع السابق. ص 101

(5) العقاد، عباس محمود: سارة. ص 103

(6) المصدر السابق. ص 104

(7) المصدر السابق. نفسه.

(8) المصدر السابق. ص 105

ويورد العقاد ما بينهما من فروقات فسارة تحطم ما حولها من قيود وأغلال وهند تسعى إلى إيجادها⁽¹⁾، والأولى "لها عدة البساطة والرخاسة"⁽²⁾ فيما للأخرى "عدة المتانة والمجاملة"⁽³⁾ وإذا كانت الاثنان جميلتين فإن الجمال في هند كالخندق المحيط بالحصن الحامي له فيما يكون جمال سارة كالبستان المحاط بنهر هو جزء منه لا حاجز دونه⁽⁴⁾

فهل كانت هند هي مي زيادة؟

في حوار مع العقاد يقول كامل الشناوي "ولقد رأيت كل ملامح "مي" في قصة "سارة".. إن "مي" هي البطلة المنافسة "سارة"⁽⁵⁾ مؤكداً "إن "مي" هي هذه الأخرى ولا شك"⁽⁶⁾ وقد اعترف العقاد الذي لم يخف دهشته من هذا الاستنتاج قائلاً: "لقد حاولت جهدي أن أكتف هذه الحقيقة عن أقرب الناس إلي، وكان في عزمي أن أجهر بها يوماً، ولكن بعد أن يصبح هوانا العفيف تاريخاً يجب أن يسجل"⁽⁷⁾

ولقد عرف الشناوي من صديق العقاد أن مي تبادلته الحب و"أن العفة كانت علاقة مميزة "لمي" الأدبية و"مي" الأنثى"⁽⁸⁾ وأن أقصى ما ناله العقاد منها قبلة على جبينها أو على جبينه.⁽⁹⁾

"كانت العلاقة بين الأنسة مي وعباس العقاد - في أولها - علاقة أدبية"⁽¹⁰⁾ ومكث كل منهما مدة من الزمن لم يصرح، في رسائله، بما يشعر به تجاه الآخر، ويعلل الطناحي عدم البوح هذا بأن "كلا منهما تربى تربية دينية، ونشأ منذ طفولته وصباه على العادات والتقاليد الشرقية التي كانت

(1) ينظر: العقاد، عباس محمود: سارة. ص 105

(2) المصدر السابق نفسه.

(3) المصدر السابق نفسه.

(4) ينظر: المصدر السابق نفسه.

(5) الشناوي، كامل: الذين أحبوا مي. ص 23

(6) المرجع السابق. ص 24

(7) المرجع السابق نفسه.

(8) المرجع السابق. ص 25

(9) ينظر: المرجع السابق نفسه.

(10) الطناحي، طاهر: أطراف من حياة مي. ص 88

في ذلك الحين تسيطر على الشباب، وعلى الحياة الشخصية والاجتماعية⁽¹⁾ فالعقاد "كبرياء يشبه كبرياء "المتنبي"⁽²⁾ حين يطلب من حبيبته أن تصله ليصلها أما مي ففي طبعها "حياء شديد، وفي خلقها احتشام كبير درجت عليه منذ صباها كفتاة شرقية عربية تحافظ على التقاليد، وكانت ذات فطنة واحتفاظ بكرامتها"⁽³⁾

وهكذا حتى بعث العقاد إليها برسالة مضمونها قصيدة فصارحته في رسالة بما تكنه تجاهه قائلة: "وحسبي أن أقول لك إن ما تشعر به نحوي هو نفس ما شعرت به نحوك منذ أول رسالة كتبتها إليك وأنت في بلدتك التاريخية أسوان"⁽⁴⁾

وحدث أن اتفق كل منهما على أن يكون يوم لقائهما الأحد من كل أسبوع لا الثلاثاء، يوم الصالون⁽⁵⁾، وكانا يذهبان "كعادتهما من آن لآخر - لحضور حفلة الفانوس السحري في "كنيسة حي الظاهر". وكانت هذه الكنيسة تعرض في مساء كل "يوم أحد" فيلما دينيا عن حياة المسيح وتعاليمه، وحياة القديسين المسيحيين، لأنها كانت تتخرج من أن تخرج معه إلى حفلة عامة، أو إلى دار من دور دور السينما"⁽⁶⁾ وهو ما أتت على ذكره مي في الرواية.

في الرواية تأتي مي على رأي العقاد في صالونها وفي إدارتها الحديث "يقول إن الصالون جميل، لكنني أنا أجمل من كل شيء. أنا ملكة التوجيه، وإدارة الحديث، بين مجلس المختلفين في الرأي والمزاج والثقافة واللغة"⁽⁷⁾ وقد أعجب العقاد بمي إدارتها الحديث وتوجيهه بين المختلفين فكرا فقد "وهبت ملكة الحديث في طلاوة ورشاقة قادرة على إدارة الحديث بين جلسائها المختلفي المزاج والرأي والثقافة والمكانة"⁽⁸⁾ وليس أدل على براعتها في هذا كالا اجتماع الذي عقد للتشاور

(1) الطناحي، طاهر: اطياف من حياة مي. ص 89

(2) المرجع السابق نفسه.

(3) المرجع السابق نفسه.

(4) المرجع السابق. ص 90

(5) ينظر: المرجع السابق. ص 97

(6) المرجع السابق. ص 103

(7) الأعرج، واسيني: مي ليالي إيزيس كوبيا. ص 171

(8) سكاكيني، وداد: مي زيادة حياتها وآثارها. ص 48

في الاحتفال بالعيد الخمسيني للمقتطف "وكان اجتماع هذا المجلس عندها في إبان المنازعات السياسية التي وصلت بكثير من الكتاب والأدباء إلى حد التقاطع والعداء. وكان منهم من حضر هذا المجلس وهم متشيعون إلى شتى الأحزاب منتمون إلى مختلف الهيئات. فقضينا عندها ساعتين نسينا فيهما أن في البلد أحزابا أو منازعات سياسية بفضل براعتها في التوفيق بين الآراء والأمزجة، وقدرتها على توجيه الحديث إلى أبعد الموضوعات عن الخلاف والملاحاة"⁽¹⁾

وأما عن تدينها فقد استحضرت ما قاله العقاد فيه، في حوار مع كامل الشناوي⁽²⁾، "متدينة، تؤمن بالبعث، وأنها ستقف بين يدي الله يوما، ويحاسبها على آثامها، بالرغم من شعورها بالحياة، وإحساسها العميق الصادق، وذكائها الوضاء..."⁽³⁾. ولم يكن يرى أن تدهور حالتها النفسية في أواخر حياتها قد أثرت على تدينها وعلى فطرتها الدينية بل على العكس "كانت مي في أيام مرضها أشد إيمانا بدينها ولهجا بموضوعات الدين من سائر أيامها"⁽⁴⁾

في الرواية يبدو العقاد حانقا على كل من حاول التقرب من مي أو نجح في هذا ومنهم جبران خليل جبران "والآن عرفت شعورك، وعرفت لماذا لا تميل إلى "جبران خليل جبران"⁽⁵⁾ ولقد كانت مزهوة بغيرته منه فتقول له "ولكن طبيعة الأنثى يلذ لها أن يتغاير فيها الرجال وتشعر بالازدهاء حين تراهم يتنافسون عليها.. أليس كذلك"⁽⁶⁾ وفي رسالة أخرى تقول له "إن من يقول هذا الشعر جدير بأن يغار منه "جبران"، لا أن يغار من "جبران"⁽⁷⁾ في إشارة إلى نقده كتاب المواقب.

وفي حوار مع محمد عبد الغني يكشف العقاد عن الفرق بينها وبين جبران قائلا: "كانت في حياتها كلها أقرب إلى المحافظة وأدنى إلى التمسك بالتقاليد. فالفرق بعيد بينها وبين كاتب مثل

(1) حسن، محمد عبد الغني: مي أدبية الشرق والعروبة. ص 190

(2) ينظر: الشناوي، كامل: الذين أحبوا مي. ص 25

(3) ينظر: الأعرج، واسيني: مي ليالي إيزيس كوبيا. ص 173 + 250

(4) حسن، محمد عبد الغني: مي أدبية الشرق والعروبة. ص 191

(5) الطناحي، طاهر: أطيف من حياة مي. ص 90

(6) المرجع السابق. ص 91

(7) المرجع السابق. ص 100

جبران خليل جبران، فهو يمثل الخياليات ويسبح في الأثيريات. وليس في كتابتها جنوح إلى الغموض أو ميل إلى اصطناع الأسرار على النحو الذي يشاهد في كتابات بعض أدباء المهجر وخاصة جبران⁽¹⁾

فالعقاد يرى أن إعجاب مي بجبران إعجاب المناقضة لا المماثلة ويعني بذلك "أن الإنسان إما أن يعجب بصفة فيه موجودة في غيره على شكل أعظم وأوسع، وإما أن يعجب بصفة ليست فيه ولكنه يرجو أن يتصف بها، أو يكمل صفاته بإضافتها إليها. فمي في وضوحها واستقامة تفكيرها وبعدها عما سميناه بالأثيريات والخياليات هي في الواقع نقيض جبران⁽²⁾

2.5 الزواج

يرى منصور فهمي أنه "كان من المتعذر على "مي" أن تشبع رغبات أنثويتها مع أي رجل أو أن تهدر كرامة ذهنها المليء وذوقها الرفيع بمعايشة أو مجارة من ليسوا في رفعة مستواها من العلم والذوق"⁽³⁾ وعلى الرغم من كثرة الرجال حولها إلا أنها لم تعثر على القرين المناسب، فكل من ذكائها وذوقها وعلمها لم ييسر لها ذلك "ولعل السعة في مجال التخيير كلاهما كان يعطل ميا من أن تتخذ لها صاحباً شريكاً في الحياة في الزمن المناسب حين كانت حاجتها الأنثوية تدعو إلى هذا الرفيق المشروع"⁽⁴⁾

ويبدو أن مي لم تكن تحب الخوض في موضوع الزواج "يزعجني الكلام في مسألة الزواج إذا كنت أنا السبب والموضوع"⁽⁵⁾ رغم أنها تقدس الحياة العائلية وتحترم الزواج وتضع التفاهم شرطاً أولياً لأن به السعادة التي تود إيجادها في المنزل الذي ستدخله⁽⁶⁾، ومع ذلك فإن رفضاً للزواج يلح مما كتبه في رسالتها إلى جبران "هل كان لدي وسيلة أخرى لأحولك عن هذا

(1) حسن، محمد عبد الغني: مي أدبية الشرق والغروب. ص 186

(2) المرجع السابق نفسه.

(3) فهمي، منصور: محاضرات عن مي زيادة، ص 181

(4) المرجع السابق. ص 182

(5) الكزبري، سلمى الحفار: مي زيادة وأعلام عصرها. ص 43

(6) ينظر: المرجع السابق. ص 44

الموضوع وأذكرك أنني وحيدة أبوي"⁽¹⁾ فربما تكون وحدانيتهما سببا في تقوية الزواج فلم تكن مستعدة لليوم الذي "تهجر فيه مصر إلى نيويورك، لأنها كانت تعيش ابنة وحيدة بين أبوين شيخين في القاهرة يحبانها كل الحب، ويحرصان على وجودها بينهما كل الحرص، ولا يستطيعان أن تفارقهما"⁽²⁾

ولعل مي حملت (بلوهارت)⁽³⁾ رؤيتها للزواج فمي ترفض الزواج الذي لن يحقق لها ما تريد من سعادة لأنها به تشقى نفسها وتشقى الغير "لكن والدتي تظن أنني مع الزمن أغير أفكارى، وهذا ما نراه في المستقبل: لكنى اعتقد عكس ما تظن"⁽⁴⁾ فالزواج موضع خلاف بين الأم وابنتها لكن مي تقر في النهاية "لن أتزوج على غير رضى والدي، ولكنى أحفظ لنفسى حق الرفض. فقد ترى والدتي رجلا جامعا في نظرها لجميع الصفات من جمال وغنى وصحة ومركز اجتماعي وأنا لا أشعر نحوه إلا بقليل من الإشفاق الباسم. وكل ما أطلبه ساعة لا يرضيني من يعجبها هو أن أترك وشأني سعيدة وسط كتني وأوراقى"⁽⁵⁾

وتخالف مي جبران الرامي إلى التمرد في موضوع الزواج فتري أن المرأة المتزوجة محاطة بالقيود، القيود الحريرية كما تسميها، فلا تجدر بها خيانة زوجها ففي رسالتها إلى جبران تقول: "أنت تسمي هذه سلاسل ثقيلة، حبكتها الأجيال، وأنا أقول إنها سلاسل ثقيلة، نعم. ولكن حبكتها الطبيعة التي جعلت المرأة ما هي، فلن يتوصل الفكر إلى كسر القيود الطبيعية لأن أحكام الطبيعة فوق كل شيء. لم لا تستطيع المرأة الاجتماعية الاجتماع بحبيبها على غير علم من زوجها؟ لأن باجتماعها هذا السري، مهما كان تخون زوجها وتخون الاسم الذي قبلته بملء إرادتها وتخون الهيئة الاجتماعية التي هي عضو عامل فيها."⁽⁶⁾

(1) فهمي، منصور: محاضرات عن مي زيادة، ص 192

(2) الطناحي، طاهر: أطراف من حياة مي. ص 128-129

(3) ينظر: الأعرج، واسيني: مي ليالي إيزيس كوبيا. ص 91

(4) الكزبري، سلمى الحفار: مي زيادة وأعلام عصرها. ص 44

(5) المرجع السابق. ص 44

(6) فهمي. منصور: محاضرات عن مي زيادة، ص 188

الفصل الثالث

العتبات النصية في الرواية

الفصل الثالث

العتبات النصية في الرواية

3.1 عتبات الرواية

3.1.1 عتبة العنوان

بات الالتفات إلى النص الموازي أمراً ضرورياً، لاحتوائه على مداخل "تجعل المتلقي يمسك بالخيوط الأولية والأساسية للعمل المعروض"⁽¹⁾ فيما يعرف بالعتبات أو المناص.

ويعرف (جنيت) المناص على أنه "كل ما يجعل من النص كتاباً يقترح نفسه على قرائه أو بصفة عامة على جمهوره"⁽²⁾. وهو على نوعين: المناص النشري والمناص التأليفي، فالأول "كل الإنتاجات التي تعود مسؤوليتها للناسر"⁽³⁾ والآخر "يمثل كل الإنتاجات والمصاحبات الخطابية التي تعود مسؤوليتها بالأساس إلى الكتاب/ المؤلف"⁽⁴⁾، وينقسم كل منهما إلى النص المحيط والنص الفوقي.

وتكمن أهمية النص الموازي في أنه يسعى إلى "تقشير جيولوجيا المعنى بوعي يحفر في التفاصيل وفي النص الأدبي الذي يحمل في نسيجه تعددية وظلالاً لنصوص أخرى"⁽⁵⁾

ويعد العنوان "من أهم العناصر التي يستند إليها النص الموازي (Paratexte)"⁽⁶⁾ وقد منحته السيموطيقا أهمية كبرى "باعتباره مصطلحاً إجرائياً ناجعاً في مقارنة النص الأدبي، ومفتاحاً أساسياً يتسلح به المحلل للولوج إلى أغوار النص العميقة قصد استنطاقها وتأويلها"⁽⁷⁾

(1) حمداوي، جميل: *السيموطيقا والعنونة*. عالم الفكر. مج 25. عدد 3. يناير - مارس. 1997. ص 102

(2) بلعابد، عبد الحق: *عتبات (جبرار جنيت من النص إلى المناص)*. ط 1. الجزائر: الدار العربية ناشرون. منشورات الاختلاف. 2008. ص 44

(3) المرجع السابق. ص 45

(4) المرجع السابق. ص 48

(5) حليفي، شعيب: *النص الموازي للرواية (استراتيجية العنوان)*. الكرمل. العدد 46. 1992. ص 83

(6) حمداوي، جميل: *السيموطيقا والعنونة*. ص 102

(7) المرجع السابق. ص 96

ويقترح (كلود دوشي) عناصر ثلاثة للعنوان هي: العنوان والعنوان الثانوي والعنوان الفرعي " وهو عامة يأتي للتعريف بالجنس الكتابي للعمل"⁽¹⁾ إلا أن (جيرار جنيت) أطلق على ما يعرف بالجنس الكتابي مصطلح المؤشر الجنسي، وأن العنوان الفرعي "عنوان شارح ومفسر لعنوانه الرئيسي"⁽²⁾ ويرى أن العنوان يخضع لمعادلة:

عنوان + عنوان فرعي

عنوان + مؤشر جنسي⁽³⁾

في الرواية، موضع الدراسة، جعل الروائي "مي" عنوانا رئيسا لعمله الأدبي وقد ظهر في الصفحة الأولى للغلاف وفي صفحة العنوان المزيف وفي صفحة العنوان متبوعا بالعنوانين الفرعيين "ليالي إيزيس كوبيا" و"ثلاثمائة ليلة وليلة في جحيم العصفورية"، إلا أنه ورد دون تابعه الفرعي الثاني على ظهر الغلاف وفي الصفحة الرابعة منه.

ومن حيث مكوناته الدلالية فإن العنوان الذي بين يدينا تضمن ثلاثة منها، وهي المكون الفاعل المتجسد بـ "مي" و "إيزيس كوبيا"، والمكون الآخر للعنوان هو الزمني المتمثل بـ "ليالي" و"ليلة وليلة"، كما تعين لفظنا "جحيم" و "العصفورية"، المسبوقتان بحرف الجر "في" الدال على الظرفية المكانية، المكون الفضائي.

ومن الواضح، بعد التدقيق والتحليل، أن لكل مكون عنصرين هما على علاقة وثيقة بعضهما ببعض، فاللاحق يؤدي وظيفة تخدم السابق في تحديده وتضييق تأويلاته والوصول إلى قصد الروائي الحقيقي منه، من العنوان.

فالعنوان "مي"، بلا شك، "يقود القارئ صوب الشخصية الرئيسية ويعلن عنها"⁽⁴⁾، وهو فضفاض؛ فلا يحدد مي بعينها، ولا نعرف إن كانت شخصية روائية أم شخصية لها جذور في الحقيقة،

(1) بلعابد، عبد الحق: عتبات (جيرار جنيت من النص إلى المناص). ص 67

(2) المرجع السابق. ص 68

(3) ينظر: المرجع السابق نفسه.

(4) قطوس، بسام: سيمياء العنوان. عمان: وزارة الثقافة. 2002. ص 49

فالمتلقي سيعجز، من خلاله وحده، عن الوصول إلى حقيقة مي التي تبقى مبهمة في ذهنه. وما يساعده على إزالة إبهامها عاملان: الأول هو العنوان الفرعي الأول "ليالي إيزيس كوبيا" فالاسم، فيه، كفيل، إن كان المتلقي مطلعاً، بتبيان أن المقصودة هي مي زيادة، لأنه الاسم المستعار الذي وقعت به باكورة أعمالها "أزاهير حلم". ولكن يغدو كل من العنوانين الفرعيين قاصراً عن الوصول بالمتلقي إلى إجابة شافية عن سؤال: من مي؟ - إن افترضنا أن ليس جميع متلقي الرواية هذه ذوي ثقافة- فيكون المسعف في حالة هذا النوع من المتلقين صورة الغلاف، إذ إن العتبات، وإن كانت كل منها تقوم بوظيفة تختص بها، تتضافر معاً، فتتمثل صورة الغلاف هنا وسيلة مساعدة في توضيح العنوان الذي قد يؤدي للقارئ إلى تأويلات مختلفة. لكن فضل عتبة الغلاف لا ينسحب على جميع الطبقات⁽¹⁾.

هذا من جهة، ومن جهة أخرى فإن القارئ حين يتلقى العنوان "مي" يكون أفق توقعاته انعكاساً لما يعرفه عن مي زيادة، فقد يتوقع أن يقرأ عن حياتها الشخصية، وقد يتوقع أن تركز الرواية على حياتها الأدبية وكتاباتهما، وقد يتوقع أن يقرأ عن علاقاتها بأدباء عصرها. فيكون العنوان الفرعي "ليالي إيزيس كوبيا" محددًا دائرة توقعاته، إذ إنه لن يقرأ إلا عن ليالٍ تخص (إيزيس كوبيا)، مي. وبهذا انتقلنا من دائرة تأويل عام إلى تأويل ضيق. وقد ساهم العنوان الفرعي الأول في توضيح العنوان الرئيس.

ويثير العنوان الفرعي "ليالي إيزيس كوبيا" أسئلة جديدة ف "ليالي" قد تكون خبراً لمبتدأ محذوف، وقد تكون مبتدأ لم يأتي خبره وهذا الحذف النحوي يؤدي إلى غموض في الدلالة، فللقارئ، حينئذ، تقديره المحذوف: فهل هي ليالي إيزيس كوبيا السعيدة، أم التعيسة؟ وله أسئلته، أيضاً: ما الليالي التي اختصت الرواية بالكتابة عنها؟ ولم خصت الرواية هذه الليالي دون غيرها؟ فهل كان لها أثرها في حياة مي؟ وهل كان هذا الأثر إيجابياً أم سلبياً؟ وهل لأدبيّة اسم (إيزيس كوبيا) علاقة بها، فهي ليالي الكتابة والإبداع؟ ولم الكتابة عن ليالي مي لا عن صباحتها بما يوحيه

(1) طبعة بردية 2018 تضع صورة الأعرج على غلافها.

الصباح من بهجة وسعادة وأمل متجدد وبما يوحيه الليل من كآبة ووحدة؟ ولم الحديث عن جمع لا عن مفرد؟ وهل هذا يرسخ الدلالة المرادة والمبتغاة؟

وهذا جميعه يغري القارئ بالولوج إلى أعماق النص للإجابة عن أسئلته. ويختلف القراء في نظرتهم لليل فلكل انطباعه عنه: فهل هي ليالي الهموم والأحزان؟ أم ليالي السمر واللهو؟ أم ليالي الوحدة والاختلاء؟ أم ليالي الكتابة؟ وهل هي كئيبة طويلة أم سعيدة قصيرة؟

ويوقف سيل الأسئلة هذه التي توسع دائرة التأويل العنوان الفرعي الآخر "ثلاثمائة ليلة وليلة في جحيم العصفورية" بحصره الدلالة التي تنطوي عليها "ليالي" وبتحديد عددها والمكان المقضية فيه. فيبدأ المتلقي بحذف خياراته المبهجة وتأويلاته السعيدة، فالمضمون قد أصبح واضحاً: إنها ليالي عذاب وألم وظلم، فهو لن يقرأ، إذن، عن ليالي حياتها الأدبية في مصر أو حياتها الشخصية في دول عدة بشكل عام، وإنما عن ليالٍ محددة من حياتها قضتها في مكان محدد هو العصفورية. ويغدو الجمع موحياً بترسخ هذا الألم والظلم الذي عانت منه الأدبية مي زيادة، فليس الألم خاصاً بليلة واحدة قد يشفى منها المتألم، بل إنها ليالٍ بتكرارها رسخت ألمه.

ويشكل المكون الفضائي بمفردتيه الجحيم والعصفورية مكوناً مأساوياً، فكلتا المفردتين توحى بالسلب؛ فالجحيم مأوى المسلوب نعيمهم والعصفورية مأوى المسلوب منهم عقولهم، أو مأوى المتهمين بغياب عقولهم، والعقل نعيم. كما توحى كلتاها بالعذاب، فالعصفورية، وإن كانت المكان الأفضل للمجانين الذين يضايقهم الآخرون خارج أسوارها، فإنها تضيق على نزلائها مانعة بالحجز والتكبير تعبيرهم عن أنفسهم، وإن كان هذا التعبير مدوياً.

وهكذا فإن ثمة جحيمين: دنيوي، هو العصفورية، وأخروي، وكأن العصفورية تقابل بعذابها وحرمانها جحيم الآخرة. ففي النهاية لا يمكن للعصفورية إلا أن تكون جحيم العقلاء.

وخلاصة القول إن أجزاء العنوان كان اللاحق منها مفسراً، وموضحاً غموض السابق، ومزيلاً إبهامه، ومحدداً دلالاته مسيرها نحو وجهة واحدة. فـ (إيزيس كوبيا) تزيل إبهام مي، و"ثلاثمائة ليلة وليلة في جحيم العصفورية" تحدد دلالة "ليالي" عددها والمكان الذي قضيت فيه. فالقارئ

بتناوله العنوان بأجزائه يتدرج في الوصول إلى قصد الروائي الحقيقي من عنوانه بتدرجه من العام إلى الخاص إلى الأكثر خصوصية. ولعل عنوان الرواية، يقرأ باتجاه عكسي، من الأسفل إلى الأعلى، أي من الأكثر خصوصية فالخاص فالعام، مانحا قراءة جديدة أوسع أفقا تناسب مضمون الرواية كله، فإذا كان "ثلاثمائة ليلة وليلة في جحيم العصفورية" يشير إلى جزئية المأساة، و"ليالي إيزيس كوبيا" تؤول، من خلال الاسم الأدبي (إيزيس كوبيا)، على أنها الحياة الأدبية لها ولنا توقعاتنا عن هذه الليالي، تكون "مي" فاتحة الأفق للمتلقي بتكهن المضمون مدرجا تحتها كل ما يتعلق بمي زيادة، وبهذه القراءة وهذا التأويل نستطيع تحليل وجود معلومات آخر عن مي زيادة لا تتعلق بالعصفورية.

والعنوان على علاقة بالنص نفسه فهو "الجزء الدال من النص الذي يؤشر على معنى ما، فضلا عن كونه وسيلة للكشف عن طبيعة النص والمساهمة في فك غموضه"⁽¹⁾. وقد عبر (جون كوهن) عن هذه العلاقة حين عد العنوان مظهرا "من مظاهر الإسناد والوصل والربط المنطقي، وبالتالي، فالنص إذا كان بأفكاره المبعثرة، مسندا، فإن العنوان، مسند إليه"⁽²⁾. يعد الجزار العنوان رسالة صادرة من مرسل إلى مرسل إليه محمولة على رسالة أخرى هي العمل، وكلتا المرسلتين مستقلة ومكتملة. لكن هذا الاستقلال لا يمنع تفاعلها، فدراسة العنوان تتم من خلال مستويين؛ الأول بالنظر إليه على أنه بنية مستقلة لها اشتغالها الدلالي، والآخر في أن إنتاجيته الدلالية تتخطى حدوده متجهة إلى العمل. وهذا التفاعل لا يتمثل بالتفاعل السيموطيقي بين هاتين المرسلتين وحسب، وإنما بين كل من المرسل والمرسل إليه أيضا، فالمرسل يتأول عنوانه من عمله وكأن العنوان ناتج تفاعل بين كل من المرسل والعمل. لكن المرسل إليه يبدأ بالعنوان متأولا، من خلاله، العمل. وبهذا يمثل كل من العنوان والعمل علامتين كاملتين لكل منهما دال ومدلول، وتنشأ علامة وسيطة بينهما هي هدف التحليل⁽³⁾

(1) حليفي، شعيب: النص الموزاي للرواية (استراتيجية العنوان). ص 83

(2) حمداوي، جميل: السيموطيقا والعنونة. ص 97

(3) ينظر: الجزار، محمد فكري: العنوان وسيموطيقا الاتصال الأدبي. الهيئة المصرية العامة للكتاب. 1998. ص 19 -

إن عنوان الرواية، موضع الدراسة، مكثف وفيّ لمضمونها، مختزل إياه، والنص مفصل عنوانه؛ فكل فصل في الرواية اختص بمجموعة من الليالي التي ذكرها العنوان، ومن جهة أخرى فقد تكرر في الرواية الاسم المستعار (إيزيس كوبيا) في مواضع عدة⁽¹⁾ وربما تميّز هذا الاسم وتكراره هما ما جعل الأعرج، رغم أنه انتقد الاسم عبر شخصية ياسين الأبيض "من بين كل الذين سموها، إيزيس كوبيا، الكناري، ماري، مي، وغيرها، لا أحد فيهم وفق في تسميتها. لهذا أسميتها غيمة الناصرة"⁽²⁾، إلى وضعه في العنوان الرئيس وكذلك وجوده في صفحة غلاف المخطوطة تابعا اسم مي، فإذا سلمت بأن مي حقا من وضعته، فإنني أدرك أن الأعرج اختار الاسمين اللذين اختارتهما مي. وربما نستشف من عنونته باسمي (إيزيس كوبيا) ومي هذه الخلطة العجيبة في نفس مي زيادة المرأة الشرقية المحافظة على شرقيتها والمنفتحة على الثقافة الغربية⁽³⁾.

ولا يقتصر تلقي القارئ العنوان على علاقته بالعمل مساهما في فك غموضه والولوج إليه، وفيما يوحيه للقارئ من توقعات وتأويلات قد تصيب وقد تخطئ "بحيث لا يبدأ المتلقي في تلقي النص أو في قراءة العمل المبدع من نقطة الصفر، وإنما يبدأ مما يؤسسه العنوان من معرفة أو إحاء"⁽⁴⁾ وإنما، أيضا، بما يستحضره هذا العنوان، في ذهن المتلقي، من خطابات سابقة. ويصبح هذا النوع من العناوين المحتوية نصها والمنفتحة على نصوص آخر علامات مزدوجة⁽⁵⁾

فـ "العنوان - أيا كان نوع عمله - لا يتمكن من إنتاجه الدلالية، اللهم إلا بفضل كونه نصا بالقوة فالعنوان - كما سبق القول - يتلقى مستقبلا عن العمل وقبله أيضا وهذا وذاك هو مدخل تلقي العمل نفسه، إذن لا بد للعنوان من إنتاجية دلالية قادرة على توريث المتلقي في عمله"⁽⁶⁾

(1) ينظر: الأعرج، واسيني: مي ليالي إيزيس كوبيا. ص 47، 167، 110

(2) المصدر السابق. ص 35

(3) ينظر: حسن، محمد عبد الغني: مي أدبية الشرق والعروبة. ص 51-59

(4) قطوس، بسام: سيمياء العنوان. ص 60

(5) ينظر: حمداوي، جميل: السيموطيقا والغونة. ص 98

(6) الجزار، محمد فكري: العنوان وسيموطيقا الاتصال الأدبي. ص 26

فالافتتاح على النصوص يشكل عاملاً مساعداً في فهم النص إذ "إن المقارنة بالنص الذي تم استحضاره تتور القارئ، لأنه يدرك التماثل الموجود بين القصيدة ومرجعها النصي على الرغم من الاختلافات الممكنة على المستويين الوصفي والسردي"⁽¹⁾، والتناص "هو الذي يهب النص قيمته ومعناه ليس فقط لأنه يضع النص ضمن سياق، ولكن - أيضاً لأنه هو الذي يمكننا من طرح مجموعة من التوقعات عندما نواجه نصاً ما، وهو -أيضاً- الذي يزودنا بالتقاليد والمواضيعات والمسلّمات التي تمكننا من فهم أي نص (عمل) نتعامل معه، والتي أرسّتها نصوص سابقة، ويتعامل معها كل نص جديد بطريقته."⁽²⁾

فالعنوان الفرعي، "ثلاثمائة ليلة وليلة في جحيم العصفورية"، يعيد إلى ذاكرة المتلقي كتاباً من الموروث القديم هو "ألف ليلة وليلة"، ف "تحيلنا كلمة "ليالي" إلى ليالي "ألف ليلة وليلة"، ويفترض أن يكون هناك مخاطب/ متكلم ومخاطب/ مروى عليه، وهذا غير موجود"⁽³⁾ ويلتقي الكتابان لا في طريقة العنوان، العدد والزمن، وحسب، فالمرأة هي الفاعلة فيهما، كما أنها لم تكن امرأة عادية في كليهما، وإلا لما وجدنا هذا الأثر خلف كل منهما، ففي التي تكتب حكاية جنونها مدافعة عن عقلها مبرئة له من تهمة الجنون تقابل شهرزاد التي تقص حكاياها لتؤجل موتها في كل ليلة لليلة أخرى، والرجل هو سبب الفعل؛ فشهریار كان سبباً في قص حكايا ألف ليلة وليلة وجوزيف زيادة وما فعله بمي زيادة كان سبباً في كتابتها مخطوطتها. ويبدو فعلاً الكتابة والقص فعليّ نجاة من موت محتوم، موت مادي يسلب الروح في حالة شهرزاد، وموت معنوي يسلب السمعة الطيبة في حالة مي "أكتب فقط لكي لا أموت بالجنون والجنود"⁽⁴⁾، فالأدب وسيلتهما المقاومة.

(1) حمداوي، جميل: *السيموطيقا والعنونة*. ص 99

(2) الجزائر، محمد فكري: *العنوان وسيموطيقا الاتصال الأدبي*. ص 24

(3) الأسطة، عادل: واسيني الأعرج في روايته الجديدة "مي ليالي إيزيس كوبيا". الأنطولوجيا. 2020/7/15. تاريخ الزيارة

http://alantologia.com/blogs/32406/?fbclid=IwAR3e1J_J5of9Mss9PwGIOGWpg. 2021/2/2

Y7bij1DO8DhFxsx6ODMZKe8-PRXnWGGahE

(4) الأعرج، واسيني: *مي ليالي إيزيس كوبيا*. ص 44

ولـ "ألف ليلة وليلة" أثره في أعمال سابقة للأعرج، منها: نساء كازانوفاً⁽¹⁾ ورمل الماية⁽²⁾، فقد أثر فيه هذا الكتاب، إذ إنه في "أثناء دراسته بالمدرسة القرآنية، اطلع مصادفة على نسخة من كتاب «ألف ليلة وليلة»، ومن هنا كان هذا الكتاب مدخلاً له إلى الاهتمام بالأدب وباللغة العربية ليس فقط إرضاء لجذته، وإنما أيضاً لجمال النص"⁽³⁾.

ومن جهة أخرى فإن هذه الرواية توهم بكونها مخطوطة مي زيادة المعنون بـ "ليالي العصفورية" وقد تكرر ورود هذا العنوان في 13 موضعاً في الرواية. ولعل لفظة "ليالي" مستوحاة من مخطوطة مي تماماً كلفظة "العصفورية"، وتحيط هاتان اللفظتان بباقي العنوان الفرعي "إيزيس كوبيا ثلاثمائة ليلة وليلة في جحيم" فيصبح ما بينهما شارحاً عنوان المخطوطة محدده من حيث الشخصية والعدد، أي إن "ليالي العصفورية" مخطوطة يحكي عن ثلاثمائة ليلة وليلة عاشتها مي في جحيم هو العصفورية.

وقد حقق عنوان الرواية وظائف ذات اتجاه مزدوج نحو كل من العمل الأدبي والمتلقي معاً، إذ بات هذا العنوان معينا رواية الأعرج وخصوصاً بها فيما يعرف بالوظيفة التعيينية "التي تعين اسم الكتاب وتعرف به للقراء بكل دقة"⁽⁴⁾، وفيها تشترك "الأسامي أجمع وتصبح بمقتضاها مجرد ملفوظات تفرق بين المؤلفات"⁽⁵⁾ فهي تخص الكتاب بهذا الاسم وتحفظه له فيصبح بهذه التسمية من السهل على القراء تداول الكتاب والعثور عليه لقراءته، والوظيفة الثانية هي الإغرائية التي

⁽¹⁾ ينظر: إبراهيم، رزان: "ما لم تحكه" ألف ليلة وليلة عن المرأة". القدس العربي. 2017/9/10 تاريخ الزيارة

<https://www.alquds.co.uk/%EF%BB%BF%D9%85%D8%A7-%D9%84%D9%85-%D8%AA%D8%AD%D9%83%D9%87-%D8%A3%D9%84%D9%81-%D9%84%D9%8A%D9%84%D8%A9-%D9%88%D9%84%D9%8A%D9%84%D8%A9-%D8%B9%D9%86-%D8%A7%D9%84%D9%85%D8%B1%D8%A3%D8%A9/>

⁽²⁾ ينظر: الدلي، سروة يونس: شخصيات ألف ليلة وليلة من البناء إلى التوظيف في الرواية العربية. ط1. عمان: دار الخليج للنشر والتوزيع. 2018. ص 186-190

⁽³⁾ واسيني الأعرج يمتدح "ألف ليلة وليلة". الجمل بما حمل. تاريخ الزيارة 2020/6/3 <http://www.aljaml.com/%D9%88%D8%A7%D8%B3%D9%8A%D9%86%D9%8A%20%D8%A7%D9%84%D8%A3%D8%B1%D8%AC%20%D9%8A%D9%85%D8%AA%D8%AF%D8%AD%20%C2%AB%D8%A3%D9%84%D9%81%20%D9%84%D9%8A%D9%84%D8%A9%20%D9%88%D9%84%D9%8A%D9%84%D8%A9%C2%BB>

⁽⁴⁾ بلعابد، عبد الحق: عتبات. ص 86

⁽⁵⁾ قطوس، بسام: سيمياء العنوان. ص 50

تغري القارئ محركاً فضوله للقراءة، وبالتالي محركاً قدرته الشرائية⁽¹⁾ فهو، بهذا، وسيلة اقتصادية لزيادة المبيعات والأرباح عبر زيادة القراءة، فالعنوان، باختصاصه بمرحلة العصفورية من حياة مي، إلى جانب الإيهام بأن هذا العمل هو ذاته مخطوطتها، جذب المتلقين. والوظيفة الأخرى الوصفية "التي يقول العنوان عن طريقها شيئاً عن النص"⁽²⁾ والتي تعمل "كمفتاح تأويلي للعنوان"⁽³⁾ وتأويلي للنص أيضاً، وقد كان العنوان مخلصاً لنصه، وهنا يبرز دور المتلقي في التأويل والتكهن.

ولعل اللافت في الرواية هو حضور لفظتي "ليالي" و"يوميات" في مواضع دون تفرقة بينهما، بل تبدوان كأنهما شيء واحد. فمثلاً تكتب مي في بداية المخطوطة "عمرى اللحظة، تخطى عتبة الخمسين سنة بقليل. 56 سنة. لا شهادة لي وأنا أكتب هذه اليوميات"⁽⁴⁾ فهي في أخريات حياتها إذن، بالإضافة إلى تبني الرواية فكرة الكتابة في العصفورية، فأعتقد، بداية، أن هذه الكتابة تعود إلى "بيتي اللبناني" أو "مذكراتي"، لكنها، في موضع آخر، توظف اللفظتين معاً دون دلالة واضحة تخص كلا منهما، فما هي ذا تخبر أصدقاءها بدمجها كتابين في يومياتي وليالي في العصفورية⁽⁵⁾. ويؤكد ياسين اللادلالة وراء اللفظتين "في الجوهر، كنت أريد معرفة دقائق فترة حجزها بمستشفى الأمراض العصبية والنفسية، العصفورية، ببيروت، التي سجلت فيها يومياتها الموجعة"⁽⁶⁾، وكذلك العبارة الختامية للمخطوطة "انتهت يوميات ليالي العصفورية تمت صباح يوم الأحد في 19 أكتوبر 1941"⁽⁷⁾ وتغلب، في الورود، لفظة "ليالي" لفظة "يوميات"، فالأخيرة تكررت ثلاث مرات واحدة منها على لسان ياسين. فيما ترد الأولى عنواناً للمخطوطة، في

(1) ينظر: بلعابد، عبد الحق: عتبات. ص 85

(2) المرجع السابق. ص 87

(3) المرجع السابق نفسه.

(4) الأعرج، واسيني: مي ليالي إيزيس كوبيا. ص 45

(5) ينظر: المصدر السابق. ص 238

(6) المصدر السابق. ص 9

(7) المصدر السابق. ص 268

أغلبها، 13 مرة. ولكننا "لا نقرأ يوميات مؤرخة. ولو قرأنا يوميات من ربيع 1936 إلى خريف 1941 لوجب أن نقرأ ألفي ليلة وليلة/يومية ويومية"⁽¹⁾

3.1.2 عتبة التصدير

يعد تصدير الكتاب عتبة أخرى تشق الطريق واسعا أمام القارئ في تلقيه النص عبر تأويله وربطه بما يتبعه. وتصدير الكتاب اقتباس "بإمكانه أن يكون فكرة أو حكمة تتموضع في أعلى الكتاب"⁽²⁾ ويعد المكان القريب من النص المكان الأصلي للتصدير⁽³⁾، وقد تلا، في رواية الأعرج، صفحة العنوان المزيف وسبق "في ملابسات مخطوطة ليالي العصفورية".

إن الأعرج صدر روايته باقتباسات ثلاثة لمرأتين لم تكونا عاديتين في زمنهما هما مي زيادة و(كاميل كلوديل)، بالإضافة إلى أن كلا منهما تعرضت للتجربة ذاتها، رغم غريبة الأخرى.

وليست المقتبسات الثلاثة موحية بالإيجابية والفرح، بل إنها تعكس ألما دفينا في روحيهما، وإذا كانت (كاميل كلوديل) قد كتبتة إثر تجربتها السيئة، فإن مقتبسي مي زيادة كتبها قبل تجربتها المرة.

وتقوم هذه المقتبسات بما توحيه من مأساة وحزن بوضع المتلقي وجها لوجه أمام ما سيقروءه في النص، فهي تقدم "تعليقا على النص، تحدد من خلاله دلالاته المباشرة"⁽⁴⁾. ولعل حضور عبارة "أتمنى أن يأتي بعدي من ينصفني"، وهي من رسالة إلى يعقوب صروف⁽⁵⁾، رهين بأثرها الكبير في نفس الأعرج، فقد شعر، إثر اطلاعه عليها، أنه المعني. وتختزل العبارة الهدف من الرواية وهو الدفاع عن مي زيادة، ففي ندوة في القاهرة قال: "إن رغبته في الدفاع عن التاريخ الغامض

(1) الأسطة، عادل: واسيني الأعرج في روايته الجديدة "مي ليالي إيزيس كوبيا". الأنطولوجيا. 2020/7/15. تاريخ الزيارة

http://alantologia.com/blogs/32406/?fbclid=IwAR3e1J_J5of9Mss9PwGIOGWpg .2021/2/2
Y7bij1DO8DhFxsx6ODMZKe8-PRXnWGGahE

(2) بلعابد، عبد الحق: عتبات. ص 107

(3) ينظر: المرجع السابق نفسه.

(4) المرجع السابق. ص 111

(5) جبر، جميل: مي في حياتها المضطربة. ص 79

والمخفي في حياة الروائية اللبنانية هو الدافع وراء كتابته هذه الرواية، وتابع: «أحسست بأن مي تشعر بظلم كبير وتتمنى من ينبش في تاريخها لإنصافها»، واستطرد: «تأثرت بسؤال طرحته مي «متى يأتي من ينصفني؟»، فشعرت بأنني المعني بهذه الجملة، وقلت لزوجتي سأتصدى لهذه القضية. وعندما قرأت سيرتها الذاتية أصابتنى الدهشة، إذ قيل إنها أصيبت بالجنون في آخر حياتها.⁽¹⁾ وقد تكررت في الرواية "إني أموت، لكني أتمنى أن يأتي بعدي من ينصفني"⁽²⁾ تأكيداً على أمنيته، وتحقيق الأعرج لها.

والجملة الثانية المصدرة بها الرواية هي "أراني في وطني تلك الغريبة الطريفة التي لا وطن لها" من خاطرة "أين وطني" المنشورة في كتابها "ظلمات وأشعة" تعكس غربتها وقسوة لبنان ومصر عليها. ويتلاقى أثر تجربة (كاميل كلوديل) الملخص في مقتبسها المهاجم الله على سكوته على الظلم مع أثر تجربة مي؛ فمي أيضاً هاجمت الله في بداية مأساتها جراء الظلم. وهذا الربط بين هاتين المرأتين متشابهتي التجربة يعكس ثقافة الأعرج.

3.1.3 عتبة الاستهلال

يعد الاستهلال عتبة تسهل على الكاتب مهمته وعلى القارئ خوضه تجربة قراءة الكتاب، فمن حيث ارتباطها بالنص، تضمن "القراءة الجيدة للنص"⁽³⁾. ومن حيث ارتباطها بالقارئ، تشكل عنصراً جاذباً للقارئ ليكمل القراءة "يحركه دافع الفضول، وينشطه في ذلك أيضاً القدرة الإقناعية للكتاب، ويحركه قرائياً ذلك الاستهلال الذي يصدر به الكاتب عمله"⁽⁴⁾. لكن حضورها لا يعد حضوراً رئيساً مثل حضور عناصر مناصية آخر كالعنوان واسم المؤلف.

(1) الصادق، محمد: واسيني الأعرج ينصف مي زيادة، كيف استكثر المجتمع على المرأة أن تتجج؟ الجريدة. 1 أغسطس 2018. تاريخ الزيارة 20/10/2019. https://www.aljarida.com/articles/1533052667255835100/IwAR13jBuTVaOidUyDLXrKlIK08qO7YCJ-GUWj0yAfq8jiUz_hLKwZqy19Pvc?fbclid=

(2) الأعرج، واسيني: مي ليالي إيزيس كوبيا. ص 281

(3) بلعابد، عبد الحق: عتبات. ص 118

(4) المرجع السابق. ص 119

ويعرفه (جنيت) على أنه "كل ذلك الفضاء من النص الافتتاحي بدئيا كان أو ختميا، والذي يعنى بإنتاج خطاب بخصوص النص، لاحقا به أو سابقا عليه"⁽¹⁾. وهو، بحسب كاتبه، أنواع فيكون استهلالا واقعيا في حالة كتابته من شخصية واقعية كالمؤلف ويسمى حينها الاستهلال التأليفي، أو أحد أصدقائه ويسمى عندها الاستهلال الحقيقي، وثمة الاستهلال التخيلي إن أسند إلى شخصية مفترضة.

وقد اختار الأعرج لروايته استهلالا عنوانه "في ملابسات مخطوطة ليالي العصفورية" بما تحمله "ملابسات" من معنى الالتباس والاختلاط وعدم الوضوح، وما ينتجه كل هذا من مشقة في الوصول إلى المخطوطة الضائعة. وقد شكل الاستهلال نصا مؤسسا للنص التالي، المخطوطة، موضحة كاشفا حيثياته. ففيه يكشف المؤلف الضمني ياسين الأبيض، عبر الضمير أنا، الظروف الممهدة للبحث عن المخطوطة؛ فعدم تحقق الهدف الرئيس، وهو إعداد فيلم وثائقي عن مي زيادة، بمنع التصوير داخل العصفورية، أدى به وبصديقه روز خليل إلى الالتفات إلى المخطوطة.

ومن ثم فإن رحلة البحث والتنقيب عن أي دليل يقوده إليه تبدأ بأعمال مي زيادة مرورا بالتنقل عبر بلدات ومدن كثيرة، ناقلا ما كان يتناهى إلى مسامعها من حكايات حول المخطوطة، من قبيل أنها خبئت بين جداري بيتها في الفريكا، وأيضا أنها كانت تخبئ ما تكتب في الغابة، وهكذا حتى وصلوا إلى امرأة في جونيا منحتهما، حين رأت فيهما شيئا مختلفا عن الباحثين الآخرين، الورقات الثلاثة الأولى من المخطوطة دون مقابل سوى إنصاف مي، وقد اكتملت المخطوطة بين يديهما حينما زارا مصر لمقابلة أم الصبايا التي منحتهما بقية المخطوطة مع كيس بلاستيكي، مقابل عائد مادي.

ويبدي الأبيض آليته في التعامل مع المخطوطة إذ نظمها وأعاد ترتيب الأوراق؛ لتسهيل قراءتها، ورمم الكلمات المحوكة، بفعل الرطوبة والدموع والحشرات، ولم يضيف إليها شيئا سوى عناوين صغيرة وفرعية؛ لتبيان ثقل الظلم، وأبقى على العنوان الرئيس كما هو.

(1) بلعابد، عبد الحق: عتبات. ص112

إن هذا الاستهلال يسهم في توليد إيهام لدى القارئ بأنه سيطلع، عما قليل، على مخطوطة مي زيادة الحقيقية، وبهذا يمارس الاستهلال إغراء على القارئ دافعا إياه لقراءة النص.

وفيه أيضا تظهر الفكرة الرئيسة للمخطوطة/ النص وهي الكشف عن تورط عائلة زيادة بما حدث مع ابنتها، وبالتالي نيل مي منها، فيضيء الاستهلال بهذا الجانب المهم في النص، وكذلك في استعراضه مواقف بعض أصدقائها.

ويحقق الاستهلال وظيفة القصد وهو من الوظائف المهمة "لتقديمه تأويلا للنص من طرف الكاتب وفيه يعلن عن قصده"⁽¹⁾ فيتكشف، عبر مؤلفه الضمني، قصده وهو إنصاف مي وإرجاع ما سرق منها، ويرتبط هذا القصد بالتصدير "أتمنى أن يأتي بعدي من ينصفني". لكنه يمارس نوعا من نقد العمل حين يقول "لا أدري إذا ما كنت أنصفتها"⁽²⁾ و "لا أدري إذا أرجعت لها ما سرق منها"⁽³⁾. كما نقد الأبيض جهود السابقين في الوصول إلى المخطوطة، إذ باءت جميعها بالفشل.

ويطلق الأعرج في الاستهلال مصطلح "الكتاب المشترك" الذي ربما يكون المقصود به المخطوطة، فيفصل بهذا بين المقدمة، كتابة ياسين الأبيض، والمخطوطة، كتابة مي، فيقول "أدخر التفاصيل لوقت آخر، يوم إنجاز الكتاب المشترك مع روز"⁽⁴⁾ و "لكن هذا أمر لا يخص هذا العمل مطلقا. ربما تحدثت عنه بالتفصيل في الكتاب المشترك"⁽⁵⁾ وقد حكى عنه في المخطوطة، وكذلك "يمكنني أن أحكيها لاحقا في الكتاب المشترك مع روز"⁽⁶⁾، وربما يكون الكتاب المشترك ما سيكتبه مع روز "حول رحلتنا بحثا عن الليالي"⁽⁷⁾ لا ما بين أيدينا الآن.

(1) بلعابد، عبد الحق: عتبات. ص 123

(2) الأعرج، واسيني: مي ليالي إيزيس كوبيا. ص 32

(3) المصدر السابق. ص 33

(4) المصدر السابق. ص 16

(5) المصدر السابق. ص 17

(6) المصدر السابق. ص 30

(7) المصدر السابق. ص 35

وبشكل الاستهلال مع الخاتمة زمنا واحدا، فهو قد بدأ في الاستهلال بقراءة المخطوطة في صالة المخطوطات، وحالما أنهاها وأراد الخروج، تمثلت له مي بصوتها.

3.1.4 عتبة الخاتمة

يستعرض، فيها، الأوراق التي لم تكن مع المخطوطة، وإنما في الكيس البلاستيكي وهي تقرير أو وثيقة الدكتور محمود وبعض القصصات الأخرى. وينطوي العنوان "هي لم تمت لكنها شبعت لهم" على رسالة إلى أولئك الذين ظنوا، أنهم بإدخالها العصفورية سيبقي ما فعلوه بها طي النسيان وستبقى هي، في نظر كل من عرف القصة، من جانبهم، المذنب، وظنهم، أيضا، بأنهم، بإخفائهم المخطوطة، سينتصرون على الحقيقة والحق وأن سر العائلة لن يكشف، فالرواية بمخطوطتها هي الرد على هؤلاء، فقد ظهرت المخطوطة فاضحة العائلة ومؤامرتها، ناشرة قصة الظلم التي تعرضت لها، كما أن الأعرج في هذه الخاتمة، على لسان الأبيض، لا يزال يمارس إيهامه بأن ما قرأناه هو مخطوطة مي، مؤكدا على أن دور الأبيض لم يكن سوى تحقيق كتابها السري⁽¹⁾.

3.1.5 عتبة الشكر

تعد هذه العتبة قليلة الحضور في الرواية، أو لعلها لا تحضر إلا في الروايات التي اعتمد روائيوها على غيرهم في توفير جزء من مادتها، لأنهم بحاجة إليها لإتمام أعمالهم الأدبية⁽²⁾.

تحتاج الرواية التاريخية، بخاصة، مصادر ووثائق تحقيقا للأمانة التاريخية والصدق، قد يكون من الصعب الحصول عليها منفردا، بل بتضافر جهود الآخرين، وقد عاد الأعرج، "لإنجاز هذا العمل الصعب" على حد تعبيره، إلى العديد من الوثائق والمصادر والدراسات المتخصصة والأبحاث والأفلام التي وفرها له بحثه في المكتبات الافتراضية والورقية وأصدقاء له ومديرو

(1) ينظر: الأعرج، واسيني: مي ليالي إيزيس كوبيا. ص 276

(2) مثل رواية أولاد الغيتو اسمي آدم للروائي اللبناني إلياس خوري إذ كتب تحت عنوان "إشارات" شكرا لمن ساعدوه في عبور أمكنة الرواية وأزمنتها ولمن فتحوا أبواب ذاكراتهم له وكذلك أشار إلى قراءته شهادات ونصوصا وكتبا مكنته من كتابة رواية.

مراكز علمية ومؤسسات وجامعات. ولم يكتف الأعرج بأخذ معلوماته من الكتب، بل أثر أن يزور أماكن مي، في لبنان ومصر وفي فلسطين، يسأله أصدقاء ومرافقون. لهذا كله كان من الواجب أن يشكر "كل من ساهم، من قريب أو من بعيد في إنجاز هذا العمل الصعب"⁽¹⁾

في هذا النوع من الروايات تمثل عتبة الشكر الشيء الأكثر حقيقية فيها، لأنها تخرج الرواية من متخيلها إلى حقيقتها، أو هي العتبة التي تقف عند حدودها الرواية بتخييلها لتبدأ الحقيقة بالظهور. فيعود صوت الروائي الفعلي للكلام، واضعا بين يدي القارئ مصادره، هذا من جهة، ومن جهة أخرى، فإن الشكر يمثل نسفا لما رسخه الروائي، في ذهن القارئ منذ بداية الرواية وصولا إلى عتبة الشكر، من إيهام بحقيقية المخطوطة؛ لأنه يكشف ظروف الكتابة ومصادرها المتعددة. هذه الظروف وتلك المصادر ما يجعل المخطوطة متخيلة لا حقيقية. فذكر المصادر تعني عدم كون المخطوطة مخطوطة حقيقية، بل كتابتها اعتمادا عليها.

3.2 عتبات المخطوطة

3.2.1 عتبة العناوين الداخلية للمخطوطة

تعرف العناوين الداخلية على أنها "عناوين مرافقة أو مصاحبة للنص، وبوجه التحديد في داخل النص"⁽²⁾ وتفترق هذه العناوين عن العنوان الأصلي في كونها خاصة موجهة إلى القراء فيما هو عام موجه للجمهور، وكذلك ليس ضروريا وجودها على عكس العنوان الأصلي⁽³⁾. وقد توفرت هذه العناوين مترسدة كل فصل من فصول الرواية بالإضافة إلى وجودها في الفهرس في نهاية الرواية. وهي:

ج. مريمتهك أنا ياالله، فلماذا تخليت عني؟ ليلة 16 أيار وما تلاها

ح. وانزويت تتألمني كأنك لم تكن معنيا بالامي. ليلة 2 حزيران 1936 وما تلاها

(1) الأعرج، واسيني: مي ليالي إيزيس كوبيا. ص 283

(2) بلعابد، عبد الحق: عتبات. ص 125

(3) ينظر: المرجع السابق نفسه.

خ. خصني بحضنك يا الله، لكي أعرف أنني منك. ليلة 14 أيلول 1936 وما تلاها

د. سامحهم يا ربي، فهم لا يعلمون. ليلة 28 كانون الأول وما تلاها

ذ. يا أبتاه.. بين يديك أستودع روعي. ليلة 8 آذار 1938 وما تلاها

ر. اغسليني يا أمي من دمي وثريني بصدرك. ليلة 2 شباط 1939 وما تلاها

والحظ مراوحة العناوين الداخلية للمخطوطة بين الجمل الخبرية والإنشائية، فـ "مريمتك أنا يا الله" جملة خبرية اسمية "تفيد بأصل وضعها ثبوت شيء لشيء"⁽¹⁾، و"انزويت تتأملني، كأنك لم تكن معنيا بآلامي" جملة خبرية فعلية "موضوعة أصلا لإفادة الحدث في زمن معين"⁽²⁾ هو الماضي. ولعل الأفعال الماضية في كلتيهما دالة على أن الكتابة جاءت بعد وقت من المأساة؛ لأن الأفعال ماضية وقد تغيرت المواقف مع الزمن.

ولعل استخدام الخبر، في هاتين الجملتين، هو الأكثر مناسبة؛ فكلتاها تخاطب الله عاتبة لائمة، والخبر، كونه يحتمل الصدق والكذب بحسب الموقف، أي إنه في ذاته متغير، بالإضافة إلى الأفعال الماضية، الدالة على انتهاء الأمر، دليل تغير الموقف وتبدله.

وتصبح الجمل الإنشائية، بعد الإدراك وتغير الموقف نتيجة تغير الوضع، بما تحمله من معنى الطلب والإرادة، دلالية، فلجؤوا إلى أسلوب الأمر الذي هو "صيغة تستدعي الفعل، أو قول ينبئ عن استدعاء الفعل من جهة الغير"⁽³⁾ والذي كان موجها إلى الله في عنوانين، الله الذي خاطب في العنوانين السابقين على أنه متخل ومنزو، وهذا التغير في طريقة الخطاب نتيجة التغيرات الحاصلة مع مي، فإله المتخلي أصبح حاضرا يخاطب بصيغة الأمر الذي، في أصله، "لا يؤمر به إلا المخاطب الحاضر"⁽⁴⁾ وقد خرج عن معناه الحقيقي إلى معانٍ أخرى، فالأمر في "خصني

(1) عتيق، عبد العزيز: علم المعاني. بيروت: دار النهضة العربية. 1974. ص 50

(2) المرجع السابق. ص 51

(3) ابن حمزة، يحيى: الطراز المتضمن لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز. ج 3. بيروت: دار الكتب العلمية. 1980.

ص 281-282

(4) فضل، عاطف: تركيب الجملة الإنشائية في غريب الحديث. إربد: عالم الكتب الحديث. 2004. ص 96

بحضنك يا الله، لكي أعرف أنني منك" و "سامحهم يا ربي، فهم لا يعلمون" أفاد الدعاء وهو "الطلب على سبيل الاستغاثة والعون التضرع والعفو والرحمة"⁽¹⁾. وذلك لأنه "من الأدنى إلى الأعلى"⁽²⁾ وأما الأمر في "اغسليني يا أمي من دمي، ودثريني بصدرك" فأفاد الالتماس وهو "طلب الفعل الصادر عن الأنداد والنظراء المتساوين قدرا ومنزلة"⁽³⁾. كما يصبح أسلوب النداء في "يا أبتاه... بين يديك، أستودع روحي" لجوءا وتوجها مباشرا إلى الله.

ومن ناحية أخرى، فإن هذه العناوين في أغلبها جمل فعلية دالة على الحركة والتغير، وقد تكررت فيها الأفعال بأنواعها الماضي والمضارع والأمر، وهذا يسهم في رصد التغير والتطور على حالة مي، فالماضي "تخليت، انزويت"، يحمل معنى السلبية، لكنه ماضٍ وقد تم وانتهت سلبيته؛ فالله لم يعد متخليا بل أصبح مساندا، والمضارع دال على الاستمرار بما تحمله الأدوات السابقة عليه من معنى مستقبلي "لكي أعرف" فالتعليل المتضمن في "كي" يعني انتظار إشارة ما، وتفيد الزيادة في "أستودع" الطلب، فيما تحمل أفعال الأمر معاني إيجابية.

وتفضي العناوين بعضها إلى بعض فـ "مريمك أنا يا الله، فلماذا تخليت عني؟" يثبت العنوان اللاحق "وانزويت تتأملني، كأنك لم تكن معنيا بآلامي" فالانزواء يؤكد التخلي، و"كأنك لم تكن معنيا" تثبت أنه كان معنيا في وقت ما بها وبآلامها، فتفيد "كأن" الشك والظن حين يكون خبرها مشتقا أو جملة أو شبه جملة⁽⁴⁾. وبهذا المعنى يتناسب هذا العنوان مع "مريمك أنا يا الله" التي تحاول، من خلاله، استعطافه وتذكيره بمدى قربها منه.

والعنوان "سامحهم يا ربي، فهم لا يعلمون" أحد نتائج "خصني بحضنك يا الله، لكي أعرف أنني منك". وهي في أغلبها تتجه في خطابها إلى الله، وهذا يتفق مع ما نقل عنها من عودة إلى الله في

(1) عتيق، عبد العزيز: علم المعاني. ص 83

(2) زايد، فهد خليل: الإعجاز القرآني في علم المعاني. عمان: دار يافا العلمية للنشر والتوزيع. 2009. ص 230

(3) عتيق، عبد العزيز: علم المعاني. ص 84

(4) ينظر: الشمري، عبد الفتاح محيي: الجملة الخبرية في نهج البلاغة. ط1. عمان: دار صفاء للنشر والتوزيع. 2012.

آخريات حياتها⁽¹⁾. واتجه الخطاب في العنوان الأخير إلى الأم. بالإضافة إلى أن العنوانين الأخيرين يوحيان بأزوف النهاية، وتمثل هذه العناوين متسلسلة التطور في حالة مي، كما سيظهر تاليا.

ولا تقف العناوين في علاقتها معا وحسب، فهي تتجه، إلى جانب هذا، باتجاهين آخرين الأول نحو نصوصها التي تعنونها، والآخر تتجه عائدة نحو العنوان الأصلي محققة ما يعرف بالوظيفة الوصفية التي تساعد في ربط العلاقة بين العناوين الداخلية وفصولها من جهة وبينها وبين العنوان الأصلي من جهة أخرى ومن ثم تحقق الوظيفة التواصلية بين العناوين جميعها وبين النص.⁽²⁾

تتقارب العناوين الداخلية في الرواية مع العنوان الرئيس من حيث كونها جملا مثله إلا أنه جمل اسمية فيما هي جمل فعلية إلا واحدة اسمية. فالرواية في فصولها المعنونة ترصد التغيرات والتطورات الحاصلة في حياة مي زيادة، بدءا من المأساة مرورا ببدء انحلال الأزمة وانتهاء بموتها، فالأحداث متطورة غير ثابتة، وهذه الحركة وهذه الدينامية تنتجها الجمل الفعلية، وتقتصر عن أدائها الاسمية.

يوضح يحيى بن حمزة أن الجمل الخبرية الاسمية تكون للاختصاص والتحقيق والتأكيد، فيما تكون الجمل الخبرية الفعلية حين لا يكون ثمة تأكيد⁽³⁾، فالفعل يعني الحركة سواء في الماضي الذي يعني تمام حدوثها، أو المضارع المفضي إلى حدوثها الآن أو الأمر الطالب حدوثها في المستقبل. بينما كان عنوان الرواية جملا اسمية بما توحيه الجملة الاسمية من ثبات وعدم تغير، فالمأساة، رغم الحل في النهاية، بقيت لصيقة بمي زيادة ثابتة في روحها. والعنوان الداخلي "مريمتك أنا يا الله" جملة اسمية أيضا وهو العنوان المتحدث عن بداية المأساة الثابتة، التي لن يستطيع شيء مسحها من حياة مي.

(1) ينظر: حسن، محمد عبد الغني: مي أدبية الشرق والعروبة. ص 191

(2) ينظر: بلعابد، عبد الحق: عتبات. ص 126 _ 127

(3) ينظر: ابن حمزة، يحيى: الطراز. ج2. ص 25-26

ومن جهة أخرى، فإن هذه العناوين الداخلية جاءت مفصلة العنوان الأصلي في فرعه الأخير "ثلاثمائة ليلة وليلة في جحيم العصفورية"، فتتوزع هذه الليالي الثلاثمائة على فصول الرواية الثلاثة الأولى، إلى جانب جزء من ليالي الفصل الرابع. والليالي التي تلي ليالي العصفورية، في الفصول الثلاثة الأخيرة، هي ليال ويوميات أدمجت مع المخطوطة "ليالي العصفورية" وربما تُستشف من "ليالي إيزيس كوبيا". بمعنى آخر، أدت العناوين الداخلية وظيفة توضيح العنوان الأصلي، بأجزائه الثلاثة.

وترتبط هذه العناوين الداخلية بنصوصها من خلال تحديدها الفترة الزمنية والليالي الخاصة بكل فصل، وبتكثيف النصوص وتوليدها في آن، فالعنوان، "مقارنا بما يعنونه - شديد الفقر على مستوى الدلائل، وأكثر غنى على مستوى الدلالة"⁽¹⁾ فـ مريمك أنا يا الله، فلماذا تخليت عني؟ يساعد على الإمساك بفكرة عن النص قبل الولوج إليه؛ فهو الإطار العام الذي يحيط به، إذ إن في هذا الفصل بداية المأساة والظروف المهيئة لها. فالجملة "لماذا تخليت عني؟" تعطي انطبعا، قبل الشروع بالقراءة، بأن صدمة نفسية عنيفة تلقتها مي جراء أمر خطير حصل معها لتنتقل من الضعف إلى اللوم والعتاب، ويتكرر هذا العنوان في داخل النص.⁽²⁾

وعبر رصده، في جزأيه، التطورَ في لجوئها إلى الله جاء العنوان ملخصا نصه، فتختزل مي ضعفها متوجهة إلى الله مستدرة رحمته في "مريمك أنا يا الله" كونها، في البداية، لا تزال تملك أملا بمساندة الله، فالإنسان في حالة فقدانه التضامن البشري معه يلجأ إلى ربه، فاستعطفته وناشدته "أنقذني يا ربي مما أرى"⁽³⁾ ورجته "يا ربي أرجوك لا تتخل عني"⁽⁴⁾، ولم تكن كاف الخطاب في "مريمك" عبثا، بل إنها موحية بالصلة العميقة بينها وبين المخاطب، الله، وكأنها ملك له فعليه رحمتها.

(1) الجزار، محمد فكري: العنوان وسيموطيقا الاتصال الأدبي. ص 23

(2) ينظر: الأعرج، واسيني: مي ليالي إيزيس كوبيا. ص 44

(3) المصدر السابق. ص 63

(4) المصدر السابق. ص 64

لكن موقفها سيتغير حين تفقد الأمل بالنجاة، ويصبح عدم التوجه إلى الله، نمط حياتها آنذاك، يتطابق مع "فلماذا تخلّيت عني؟" إذ إنها أدركت تخلّيه "كنت وحيدة أمام الفراغ، بعد أن تخلّى الله عني وتركني أواجه مصيرا صنعوه لي"⁽¹⁾ فتحجم عن استعطافه واستدرار شففته "لم أعد أصرخ لكي ينقذني الله. لقد فعل فيّ البشر ما أرادوه على مرأى من جبروته وسلطانه. لم يعد يسمعي مطلقاً"⁽²⁾

وهذا الانتقال من الخبر، الموحى بالضعف، إلى الإنشاء الطلبي، الدال على اللوم والعتاب، يعبر عن صدمة وتغير جرائها، فيغدو الاستفهام وهو "طلب المراد من الغير على جهة الاستعلام"⁽³⁾، في حالتها، طبيعيا لأنها بحاجة إلى معرفة سبب إحجامه عن مساعدتها وتخليه عنها، بعد أن قدمت له سببا لينقذها، فهي مريمتة.

ويعكس الفعل الماضي، هنا، "تخلّيت" حدوث الفعل وانتهائه، فلم تستخدم المضارع "يتخلّى" الدال على الاستمرار، ذلك لأن الله، فيما بعد، عاد، كما سنرى، إلى جانبها.

وفي وانزويت تتأملني كأنك لم تكن معنيا بآلامي ألحظ أن موقفها من الله يتطور، فلا تقف عند حد التخلي عن فكرة اللجوء إليه، بل إنها تعاتبه "ماذا حدث يا ربي؟ كيف تركتهم ينكلون بي وانزويت تتأملني كأنك لم تكن معنيا بآلامي"⁽⁴⁾ وإذا كان ما حدث، في الفصل الأول، "بتواطؤ كل من عرفتهم"⁽⁵⁾ فهنا ينضم إليهم الله في توأطئهم "كنت أشعر أن الرب كان متواطئاً"⁽⁶⁾

ولعل الفعل "انزويت" بدلالاته السلبية، وهي التنحي، وافق ما شعرت به مي، في خضم مأساتها، من أن الله وقف متقربا لا يحرك ساكنا، فهو لم يكتف بالتخلي عنها بل إنه وقف يتأملها، بما في تأمل الوجد من إحساس بالذل والمهانة.

(1) الأعرج، واسيني: مي ليالي إيزيس كوبيا. ص 66

(2) المصدر السابق. ص 78

(3) ابن حمزة، يحيى: الطراز. ج3. ص286

(4) الأعرج، واسيني: مي ليالي إيزيس كوبيا. ص 102

(5) المصدر السابق. ص 52

(6) المصدر السابق. ص 129

لكن، رغم الدلالة السلبية للعنوان في جزئه الأول "وانزويت تتألمني"، أن ثمة دلالة إيجابية في جزئه الثاني "وكأنك لم تكن معنيا بآلامي"، فـ "كأن" التي لا تعني تحقق الفعل، و"لم تكن" القالبة دلالة المضارع إلى الماضي تثبتان، معاً، أن الله كان، في وقت مضى، معنيا بمي زيادة متلاقيا بهذا مع العنوان "مريمتك أنا يا الله".

وقد تكرر هذا العنوان، في النص، بنصه تأكيداً على حدوثه ودلالة على تأثيره في نفس مي⁽¹⁾. ويبدو التطور في أبهى صورة في **خصني بحضنك يا الله لكي أعرف أنني منك** فننتقل من الجمل الخبرية التي تحتل الصدق، أو الكذب، إلى الجمل الإنشائية التي ينضوي تحتها طلب حدوث شيء هي بحاجة إليه، ففعل الأمر "خصني" قد خرج عن معناه الحقيقي إلى الدعاء؛ لأنها تحتاج إلى رسائل وإشارات من الله، دالة على مساندته لها في مأساتها. وبالفعل فإن هذا الفصل يشهد انفراجات في الأزمة، منها: زيارة مارون غانم لها في العصفورية وبدء القضايا في المحاكم بعد توكيله محاميه، وأيضاً وقوف جريدة "المكشوف" إلى جانبها فاضحة الظلم، وأخيراً رسالة أمين الريحاني التي تحمل في طياتها عودة الأصدقاء حولها مجدداً، لتشعر بأنها لم تعد وحيدة، وتقول "أشعر بالملائكة التي نسيته، أونفرتني، تحيط بقلبي من جديد"⁽²⁾ ولم تعد تتمنى الموت كما كانت سابقاً⁽³⁾. وبعد هذه الانفراجات يأتي **سامحهم يا ربي، فهم لا يعلمون** وربما يعتقد القارئ، بداية، قبل الولوج إلى النص، أنها تسامح عائلتها وجوزيف، إلا أن أمل القارئ سيخيب بعد القراءة، فتقول مي: "ماذا لو اعتذر لي جوزيف عن خطئه القاتل، وجثا عند قدمي كما يفعل عند القديسات، واعترف بخطئه القاتل، وطلب مني أن أرى صدقه في عينيه، هل كنت سأغفر له؟ لا اعتقد. لا أدري"⁽⁴⁾، والشيء ذاته ينطبق على أصدقائها في مصر، فـ "قلبي يؤلمني كلما تذكرت أحبابي في مصر. لا أنسى جحودهم. سأظل أقول هذا الكلام وأكرره بلا توقف"⁽⁵⁾، وكذلك جميع الأصدقاء "القتلة" "إذا كان يشبه الآخرين، ليعد على أعقابهِ"⁽⁶⁾.

(1) ينظر: الأعرج، واسيني: **مي ليالي إيزيس** كوبيا. ص 101

(2) المصدر السابق. ص 164

(3) ينظر: المصدر السابق. ص 61

(4) المصدر السابق. ص 179

(5) المصدر السابق. ص 183

(6) المصدر السابق. ص 203

فمن هم إذن الذين تريد مي أن تسامحهم في عبارتها؟

إن المسامحة خاصة بأصدقاء اعتقدوا بجنونها ثم تراجعوا، مثل أمين الريحاني الذي نقرأ عن زيارته لها معتذرا، وعتابها له وعما فعله من أجل نصرتها وإخراجها من الظلم. فـ "الذين نحبهم نغفر لهم في آخر الوقت"⁽¹⁾

وتعظم الحاجة إلى الله، فثمة، في الفصل التالي، لحظة مفصلية في حياتها "إما أن تعيدني إلى بيتي في القاهرة، أو ترميني نهائيا في العصفورية من جديد"⁽²⁾ فبات الحل بيد الله وحده، وقد اقتبس هذا العنوان من الكتاب الديني المقدس، لوقا، يا أبتاه... بين يديك، أستودع روعي فاللتناس الديني مناسب للأمر العظيم الذي يحتاج معجزة لتجاوزه. ولأنها ودیعة بین يدي الله حفظها "كأنی قادمة من عالم الأموات"⁽³⁾ وفي هذا الفصل تتجلى عودتها إلى الدين بزيارتها الكنيسة⁽⁴⁾.

إن العنوان الأخير "اغسليني يا أمي من دمي، ودثريني بصدرك" موح بالنهاية فالأم الميتة هنا نذير بموت مي وقربه، ففي هذا الفصل، الأخير من المخطوطة، تموت مي عائدة إلى حضن أمها. وفيه أيضا قصاصات العقاد وسلامة موسى التي أساءت إليها وكذلك تذكرها حوارها مع خليل - وهو، في أصله مقابلة مع جريدة - كاشفة من خلاله النقاب عن موقف رجال الأدب والصحافة تجاهها، عاتبة عليهم. وكأن آثار العصفورية ما تزال عالقة بروحها، فتطلب الغسل من دمها الملوث جراء المأساة. وقد تكرر العنوان في هذا الفصل مرتين⁽⁵⁾، تأكيدا على حاجتها للطهارة ونسيان العصفورية، وتأكيدا على موتها أيضا. وكذلك تكرر في خاتمة الرواية "هي لم تمت لكنها شبعت لهم".

(1) الأعرج، واسيني: مي ليالي إيزيس كوبيا. ص 194

(2) المصدر السابق. ص 226

(3) المصدر السابق. ص 228

(4) ينظر: المصدر السابق. ص 227

(5) ينظر: المصدر السابق. ص 267. 268

3.2.2 العتبات الباقية

إن إضافة عتبات خاصة بالمخطوطة، دون عتبات الرواية ككل، يعد تأكيداً آخر للإيهام الذي أراد الأعرج أن يمارسه على متلقيه عبر الفصل بين كتابته وكتابة مي، فبالإضافة إلى العناوين الداخلية للمخطوطة، فإنه قد خصص لها صفحة غلاف ومقدمة وخاتمة. فنجد في صفحة الغلاف عنواني المخطوطة؛ الرئيس "ليالي العصفورية" والفرعي "تفاصيل مأساتي، من ربيع 1936 إلى خريف 1941" تعتليهما الأديبة باسميها مي زيادة و(إيزيس كوبيا). وتؤدي الإضافة "النسخة الأصلية الكاملة التي تم العثور عليها في صحراء الجيزة ودير عينطورة في بيروت" دوراً مهماً في تأكيد العثور على المخطوطة، وبالتالي التصديق بأنها مخطوطة مي وتصديق الرحلة التي قام بها الأبيض وروز، وكعادة المخطوطات فإن اسم محققها/محققها يكتب على الغلاف. ولعل لفظة "تعليق" في "تحقيق وترتيب وتعليق" دال على الهوامش وأنها من صنع الأبيض وزميلته.

وقد كان للمقدمة المعنونة بـ "بدء الليالي"، كونها ترد على لسان مي ومقتبسة من مخطوطتها، وهي في الأصل جزء من حوارها مع أمين الريحاني، كان للمقدمة دورها في جعل المتلقين يصدقون إيهام الروائي، خالفاً لديهم الرغبة والتشوق لمعرفة ما بداخل تلك المخطوطة فيندفعون للقراءة، وكذلك فإن المقدمة تلخيص للمأساة المبدوءة باستقدامها من مصر انتقالاً بها إلى منزل جوزيف زيادة ومن ثم إلى العصفورية، وتظهر فيها كذلك مؤامرة الأهل. وكانت الخاتمة أيضاً تلخيصاً لما كتب في المخطوطة، من حيث أنها فضحت من زج بها في دهاليز العصفورية ومن تخلوا عنها، وكذلك حديثها عن أحببهم وأحبوها، وعن موتها وتلاشيها في النهاية.

3.3 اختلاف الطبعات

صدرت الرواية في أول طبعة لها عن دار موفم، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية في الجزائر، وكانت طبعتا داري الأهلية والآداب مترامنتين في الصدور، فيما تأتي طبعة دار بردية متأخرة قليلاً عنهما.

كان الاعتماد، في هذه الدراسة، الطبعات الثلاث الأخيرة؛ لأنها الطبعات الوحيدة التي استطعت الحصول عليها. وقد لاحظت على العمل الأدبي في طبعاته الثلاث، تطوراً وتحسناً على أصعدة

عديدة كالطباعة، وتقادي الأخطاء، ومن حيث التحسينات تعد طبعة الأهلية الأولى بين هذه الطبعات الثلاث وبردية الأخيرة، فيما تأتي طبعة الآداب بينهما.

إن النص النهائي لعمل أدبي ما، في النقد التكويني، هو "محصلة عمل، أي إنشاء تدريجي وتحول يظهر في فترة زمنية منتجة، كرسها المؤلف لكي يبحث عن الوثائق أو المعلومات وتحضير نصه، ومن ثم كتابته، والتصويبات التي يدخلها عليه مرة تلو المرة"⁽¹⁾ وهذا الإنشاء التدريجي يترك آثارا مادية يسعى النقد التكويني إلى تأويلها، ويعد الحصول على مخطوطة العمل الأدبي أمرا معقدا، وقد لا يتم، على أية حال، ولذلك فإن دراسة الطبعات المختلفة للعمل نفسه كافية، إذ إنه بإنتاج الطبعة الأولى يصبح لدينا نص العمل الأدبي "غير أنه ليس بالضرورة النص في حالته الأخيرة. فقد تعاد طباعته مرات عديدة في حياة الكاتب، مما يمنح هذا الأخير فرصة إدخال تعديلات فيه من خلال طبعات تجريبية جديدة مصححة"⁽²⁾. وتعد الرواية، بطبعاتها الثلاث، مادة غنية لهذا النقد.

على الرغم من أن طبعة بردية هي الأخيرة بين الثلاث طبعات إلا أنها تمثل مخطوطة أولية للعمل الأدبي، لكن في صورة طبعة جديدة، ففي مكالمة هاتفية مع الروائي واسيني الأعرج بتاريخ 16/7/2019 علمت أن الطبعتين المعتمدتين، لكمالهما، إن جاز التعبير، إذ إن هناك اختلاف واضح بينهما، هما طبعتا دار الأهلية ودار الآداب فيما تعد طبعة بردية، باختلافاتها، ناقصة، وذلك لأن الدار نشرت ملفا أوليا كان قد بعث به الروائي إليها لم تكن قد اكتملت فيه الرواية لنقص في الوثائق اللازمة للكتابة، ولم تنشر الملف الرئيس الذي أرسله إليها بعيد حصوله على الوثائق واكتمال روايته. وبالتالي، فإنني أستطيع القول إنني حصلت، وإن كان بشكل غير مقصود، على مخطوطة للرواية.

لا يقتصر التمييز بين طبعات الرواية الثلاث الصادرة عن دور نشر مختلفة على أمور شكلية تخص كل دار على حدة، فبعد الدراسة والتصنيف والاستقراء وجدت أن ثمة اختلافا جوهريا في

(1) دو بيازي، بيارك: النقد التكويني. مدخل إلى مناهج النقد الأدبي. تأليف مجموعة من الكتاب. ترجمة د. رضوان ظاظا. مراجعة: د. المنصف الشنوفي. الكويت: عالم المعرفة. 1997. ص 13

(2) دو بيازي، بيارك: النقد التكويني. مدخل إلى مناهج النقد الأدبي. ص 28

الرواية نفسها، إلى جانب الشكلي، وبالتالي لا يعود الاختلاف بين طبعات دور النشر المختلفة، بناء على سياسة الدار في إخراج كتبها وحسب، إنما يكشف هذا الاختلاف الجوهرى عن يد طولى للكاتب نفسه، وتعد طبعة دار بردية الحاضنة الأهم له.

ويمكن حصر التغييرات الشكلية في موضوعات ثلاثة يتعلق الأول بالفراغ، والثاني بالأرقام المجزئة فصول الرواية كافة والآخر بالغلاف. ولقد تركت بردية فراغا في نهاية كل رقم من أرقام كل فصل وبدء الرقم التالي في صفحة جديدة، بالإضافة إلى أنها تفادت، إلى جانب دار الآداب، غالبا، الفراغات الناجمة عن خلل، في أثناء الطباعة، في طبعة الأهلية⁽¹⁾. وكذلك أجد أن بعض الفقرات تصبح فقرة واحدة⁽²⁾، أو الفقرة الواحدة تصبح اثنتين⁽³⁾. وقد أزالـت بردية وحدها، دون تينك الطبعتين، الأرقام المجزئة المقدمة، لأنها لم تكن بعد قد تمت. ولعل السهو، في أثناء الطباعة، تسبب في نسيان الأهلية ترقيم القسم الثاني من الفصل الثالث، والمؤكد على السهو هذا أن رقم (1) متبوع برقم (3) فيها متجاوزة الرقم اثنتين، وترقيم الآداب القسم نفسه بالرقم اثنتين لا ثلاثة، فتفادت بردية هذا السهو وأضافت رقم (2) وتميزت، أيضا، من طبعة الآداب، حين ارتبكت الأخيرة في ترقيم فصول المخطوطة فجعلت الفصل الرابع، منه، مرقما بـ (3) والخامس بـ (4) والسادس بلا ترقيم.

وكان للغلاف نصيب من هذا الاختلاف، ففي الوقت الذي اتخذت فيه كل من دار الأهلية والآداب وضع صورة الأدبية مي زيادة، ارتأت دار بردية أن تضع صورة الأعرج، مضيضة صفحة قبل التصدير تحمل صورة مي زيادة. وكذلك فإن الأهلية هي الطبعة الوحيدة التي تتضمن فهرسا بالمحتويات.

إلى جانب التعديل الشكلي التي تميزت به بردية فإنها تشكل، أيضا، الحاضنة الأهم للتعديل الجوهرى الممارس على الرواية؛ متنها وهوامشها وتصديرها، وكذلك على العناوين الداخلية

(1) ينظر: الأعرج، واسيني: مي ليالى إيزيس كوبيا. ط الأهلية. ص 59. 73

(2) ينظر: المصدر السابق. ط بردية. ص 150

(3) ينظر: المصدر السابق. ط بردية. ص 141. 229

للرواية والمخطوطة على حد سواء. وجرى هذا التعديل، في الغالب، حذفًا وإضافة وتبديلًا، وقد طالت هذه العمليات الثلاثة كلمات وتراكيب لغوية وفقرات وأجزاء أيضًا. ويعود في جزء بسيط منه للدار نفسها، وفي أغلبه، للروائي واسيني الأعرج، كما عرفت من دار بردية⁽¹⁾.

إذن، أسهمت دور النشر، إلى جانب الروائي، في التعديل الجوهرى للمتن الروائي، إلا أن دورها اقتصر على التدقيق اللغوي، عادة غالبية دور النشر قبيل طباعة الكتب وإخراجها للقراء، فيما كان الدور الأبرز في التعديل المتجلي في الحذف والإضافة والتبديل للروائي، إلا حين يتعلق الأمر بالتدقيق اللغوي، فإن مرده إلى الدار.

إن طبعتي بردية والآداب طبعتان حاولتا، قدر الإمكان، أن تتفاديا الأخطاء التي حفلت بها طبعة الأهلية، فثمة أخطاء تداركتها كل من الطبعتين، وأخطاء تداركتها إحدى الطبعتين، وأخطاء لم تتداركها أي منها فبقيت على حالها. ويمكن تصنيف هذه الأخطاء إلى طباعية كزيادة حرف في الكلمة أو تبديله أو نقصانه منها، وأخطاء صرفية من حيث التعامل مع المصادر، وأخطاء نحوية.

وتجدر الإشارة إلى أن ثمة تعديلات، بحجة النحو أو غيره، لم تكن ثمة حاجة إليها؛ لأنها صحيحة في الحالتين، وهذا جدول بها:

جدول (1) تعديلات بحجة النحو أو غيره لم تكن ثمة حاجة إليها

الجملة	الأهلية	ص	الآداب	ص	بردية	ص
"الكثير من موظفي العصفورية توقف عن..."	توقف	165	توقف	203	توقفوا	226
"خلفها سكينه الحاد"	خلفها/ الحاد	139	خلفتها/ الحادة	171	خلفها/ الحاد	191
"عن أمريكا ودورها الحضاري. أتذكر أنك حكيت بخير كبير عن اكتشاف.."	اكتشفا ف	75	اكتشاف	92	اكتشفا فها	100
"وها أنا ذي أخطاه إلى السبعة"	السبعة	57	السبع	71	السبعة	72

⁽¹⁾ حوار مع صفحة الدار على موقع التواصل الاجتماعي فيسبوك بتاريخ 2019/5/30

اختلفت الآداب، في تدقيقها اللغوي، عن بردية، فقد أولت اهتمامها بالفعل على حساب كل من الاسم والظرف وشبه الجملة، فقد عدلت التراكيب وبدلتها بحيث تبدأ، في غالبيتها، بالأفعال مثل "بدأ كل شيء بفكرة"⁽¹⁾ فهي "كل شيء بدأ بفكرة"⁽²⁾ وغيرها الكثير، كما أنها عدلت التركيب (أن+لا+الفعل المضارع)⁽³⁾ المعتمد في تينك الطبعتين إلى (ألا+الفعل المضارع)⁽⁴⁾، وقد عمدت إلى تعديل ما لا حاجة لتعديله كالسبعة والسكين، كما ظهر في الجدول السابق، لكن بحسب لها الالتفات إلى نقص في جمل لولا إضافاتها ما استقام معناها، فالعبرة "حشرتني (إيزمير الدا) في كنت لا أعرف عنه"⁽⁵⁾ ناقص معناها لنقصان لفظة ما، فأضافت الآداب لفظة "أمر" ليستقيم المعنى وتصبح الجملة تامة "حشرتني (إيزمير الدا) في أمر كنت لا أعرف عنه الكثير"⁽⁶⁾، وأضافت كذلك حرف الجر الباء⁽⁷⁾ إلى كلمة قصة؛ لتستقيم الجملة نحويا "الأمر طبعاً لا يتعلق بحالتها الصحية التي يمكن أن تصيب أي شخص، لكن قصة الاستيلاء على أملاكها وحجرها، من طرف العائلة، ووضعها تحت الوصاية بسبب جنونها، كما زعموا؟"⁽⁸⁾ فلا يمكن أن تكون قصة اسم لكن؛ لانعدام وجود خبرها. وأيضاً، فقد صوبت، نحويًا، جملاً لم تلتفت إليها تينك الطبعتان أبداً مثل "طمع الآخرين وجشعهم"⁽⁹⁾ بدلاً من "طمع وجشع الآخرين"⁽¹⁰⁾ و "من وريقات مخطوطة الدير نفسه"⁽¹¹⁾ بدلاً من "نفس وريقات مخطوطة الدير"⁽¹²⁾ وأخيراً فقد تفادت

(1) الأعرج، واسيني: مي ليالي إيزيس كوبييا. ط الآداب. ص 8

(2) المصدر السابق. ط أهلية. ص 7. ط بردية. ص 8

(3) ينظر: المصدر السابق. ط الأهلية. ص 160. ط بردية. ص 218

(4) ينظر: المصدر السابق. ط الآداب. ص 197

(5) المصدر السابق. ط الأهلية. ص 181. ط بردية. ص 246

(6) المصدر السابق. ط الآداب. ص 222

(7) ينظر: المصدر السابق. ط الآداب. ص 14

(8) المصدر السابق. ط بردية. ص 14. ط الأهلية. ص 13

(9) المصدر السابق. ط الآداب. ص 9

(10) المصدر السابق. ط الأهلية. ص 9. ط بردية. ص 10

(11) المصدر السابق. ط الآداب. ص 35

(12) المصدر السابق. ط الأهلية. ص 30. ط بردية. ص 37

خطاً صرفياً وقعت به تينك الطبعتان وهو المصدر محو⁽¹⁾ فقد جاءت في الأهلية وبردية ممحاة⁽²⁾.

جدول (2) الأخطاء الطباعية وتصحيحاتها، بالخط الغامق، في إحدى الطبعتين أو في كليهما

الجملة	الأهلية	ص	الآداب	ص	بردية	ص
"المخطوطة ضاعت"	ضاعت	15	ضائعة	17	ضائعة	18
"... ثم في مدرسة الراهبات اللعزاريات"	اللعزاريات	109	اللعزازيات	135	اللعزاريات	148
"تلفني ثم تلفني، حتى تغطيني كلياً"	تلفني	268	تلفني	327	تلفني	365
"لم تكن مدرسة الراهبات العزريات..."	العزريات	106	اللعزازيات	130	العزريات	143
"أمها وأبوها ماتا غبنا وكمدت عليها"	كمدت	278	كمدت	340	كمدت	378
"لا يسمح بإدارة ممتلكتك"	ممتلكتك	162	ممتلكاتك	199	ممتلكتك	222
"سيدي الكبير، خليل خوري"	خوي	258	خوري	314	خوي	350
"كلها سارت في ما خططته الدكتور جوزيف"	خططته	134	خططه	165	خططه	184
"شوف حبيبين وحياة العذراء مو أنا"	حبيبين	193	حبيبي	237	حبيبين	263
"عرفته من ظلهن"	ظلهن	193	ظله	237	ظلهن	264
"أن هوسي الأول بدا منذ تلك"	بدا	142	بدأ	176	بدأ	195

(1) ينظر: الأعرج، واسيني: مي ليالي إيزيس كوبيا. ط الآداب. ص37

(2) ينظر: المصدر السابق. ط الأهلية. ص32. ط بردية. ص40

جدول (3) الأخطاء النحوية وتصحيحاتها في إحدى الطبعتين أو في كليهما

الجملة كما في الأهلية	الأهلية	ص	الآداب	ص	بردية	ص
"ولا أستجب لأي شخص"	استجب	248	استجيب	303	استجيب	336
"اليوم سأוכל محامي"	محامي	154	محاميا	189	**	210
"كانت أفيد من كل المرات"	أفيد	22	أكثر إفادة	25	أفيد	26
"وإلا لماذا اخترته من بين العديد الرجال"	العديد الرجال	184	العديد من الرجال	226	عديد الرجال	250
"الانهيار يمكن أن يشفى"	يشفى	73	يشفى	89	يشفي	97
"لا لتكون مشرقة...، ولكن لتمحي"	لتمحي	46	لتمحي	57	لتمحي	56
"انس أنك كاتبة"	انس	119	انسي	146	انس	161
"لم يفعله حتى أصدقائي المقربين"	المقربين	149	المقربون	184	المقربون	204

وإن كان التدقيق اللغوي ضرورة لسلامة اللغة حاملا جمالية ما فإنه، في غالبه، لا يحمل بين طياته تغييرا دلاليا لمقصد الرواية، لكن المتن نال نصيبا من التعديلات التي تحمل دلالات مهمة ومن مظاهره الإضافة والحذف والتبديل.

ولا بد، قبل البدء بالدراسة، من الإشارة إلى أن الإضافة في طبعة بردية، لأنها تمثل مخطوطة أولية للرواية، هي ذاتها الحذف على تينك الطبعتين، والحذف فيها هو الإضافة في الآخرين.

حضرت الإضافة بوصفها شكلا من أشكال التعديل في طبعتي الأهلية والآداب في مقابل خلو طبعة بردية منها، وتحديدًا في الأجزاء الثلاثة الأولى، بالإضافة إلى المقدمة، وقد طال كلمات وتراكيب اللغوية وفقرات، وكذلك، أجزاء كاملة. ويعود هذا إلى أن الملف المعتمد في بردية لطباعته هو ملف أولي لم يكن الروائي حينئذ قد تحصل على الوثائق المطلوبة للكتابة، كما مر سابقا.

إذن، يعد غياب الوثائق اللازمة سببا في النقص، فيما أسهم توفرها بالإضافة، ويندرج تحت هذا السبب عدم إيراده، في طبعة بردية، اسم الباحثة نوال مصطفى إلى أن استطاع الحصول على

كتابها والإفادة منه في الرواية، فأضافها إلى طبعتي الأهلوية والآداب، وعدم ذكره، أيضا، في طبعتي بردية والآداب، موضوعين اعتمد في كتابتهما على كتاب "الأعمال المجهولة" لجوزيف زيدان أولهما الحديث المستفيض الموجود في الأهلوية⁽¹⁾ عن (كارمن سيلفا)، رغم حضور اسمها في تينك الطبعتين، والآخر عدم كتابته القسم السادس الموجود في الأهلوية⁽²⁾ في الفصل الخامس كاملا في طبعة بردية، مضافا إلى هذا كله أن طبعة بردية لم تفصل، في العناوين الداخلية، الليالي، كما نجدها في تينك الطبعتين، ولهذا لم يرد في هذه الطبعة، أو أضيف إلى تينك الطبعتين الحديث عن الفصول الأربعة الدالة على الليالي⁽³⁾.

وليس بالإمكان، في هذا البحث، إدراج مواضع الإضافة جميعها، إلا أن نقاطا مشتركة تجمع معظمها تتمثل بالدوافع الكامنة وراء إضافتها، ولعل الدافع الأبرز، وراء غالبية الإضافة، أسباب تتعلق بالتوضيح، ومن أمثلته إضافته "بينهم وبين الثروة" ففي حوارها مع الدكتور يسألها عن سبب اتهامها بالجنون، فتبدي له حقيقة ما يريد أهلها الوصول إليه وما تسبب لها بما هي عليه، ميراثها، تقول:

"- كنت حذرة منهم فقط لأنني كنت أسمع محاولاتهم التخلص مني لأنني كنت عائقا بينهم وبين الثروة"⁽⁴⁾

ففي بردية لا توجد "بينهم وبين الثروة"⁽⁵⁾، وكذلك إضافته "هنا، كازيمودو" إلى العبارة "المجنونة كما يسمونها هنا، أو (إيزمير الدا)، وأمير الحديقة، كازيمودو"⁽⁶⁾ فيما لم ترد هذه في طبعة بردية⁽⁷⁾

(1) ينظر: الأعرج، واسيني: مي ليالي إيزيس كوبيا. ط الأهلوية. ص 71

(2) ينظر: المصدر السابق. ط الأهلوية. ص 243-244

(3) ينظر: المصدر السابق. ط الأهلوية. ص 78. 98. 164

(4) المصدر السابق. ط الأهلوية. ص 69

(5) المصدر السابق. ط بردية. ص 93

(6) المصدر السابق. ط الأهلوية. ص 137-138. ط الآداب. ص 169

(7) ينظر: المصدر السابق. ط بردية. ص 189

ومن دوافعها، أيضا، التصويب مثل إضافة لفظة "ظلّ" إلى العبارة "السيد أحمد لطفي السيد الذي ظلّ معي بقلبه الطيب"⁽¹⁾ فلا يستقيم المعنى إلا بها. ففي طبعة بردية تخلو هذه الجملة من هذا الفعل ما يؤدي إلى خلل، وربما، مرد هذا إلى الناشر الذي لم ينتبه له في أثناء الطباعة فأسقطت من طبعة بردية⁽²⁾. ومما أضيف أيضا "نالوا منها مقتلا"⁽³⁾، و"تتغوط في كل الأمكنة"⁽⁴⁾ وغيرها. ومن جانب آخر فإن ثمة إضافة ليست في محلها فتضاف العبارة "كنت أتساءل" دون أن يليها سؤال "كنت دائما أتساءل، لا بد أن يوجد سبب ما يتخفى وراء طمسها، إذا لم تكن قد مزقت أو أحرقت بيد مي نفسها، في حالة من حالات اكتئابها الحادة"⁽⁵⁾، وتضاف، أيضا، عبارة "ملاكي الحبيب"⁽⁶⁾ وهي في أصلها خاصة ب (رودان) في رسالته إلى (روز بوري) جعلت، في الرواية، على لسان (كاميل كلوديل)⁽⁷⁾ في رسالة منها إلى مي، فهل يجدر ب (كاميل) أن تكتب، إلى مي، بأسلوب رودان؟.

ومن الإضافات ما كان مربكا مثل إضافة "سيدنا الحسين" في المثال الآتي: " - إذن نلتقي في مقهى الفيشاوي، وأفثحكم (أفسحكم) هناك، تشوفوا القبو الذي كان يخفي ثوار 1919، والطابعة التي كانت تطبع منشوراتهم. وبعدها ننتقل للثت (للست) زينب وثيدنا الحثين (سيدنا الحسين).

- أليست أم الصبايا

- بالضبط يا معلم..."⁽⁸⁾

(1) الأعرج، واسيني: مي ليالي إيزيس كويبا.. ط الأهلية. ص 78. ط الآداب. ص 95

(2) ينظر: المصدر السابق. ط بردية. ص 104

(3) المصدر السابق. ط الأهلية. ص 9. ط بردية. ص 10. ط الآداب. ص 10

(4) المصدر السابق. ط الأهلية. ص 13. ط بردية. ص 15. ط الآداب. ص 14

(5) ينظر: المصدر السابق. ط الأهلية. ص 8. ط بردية. ص 9. ط الآداب. ص 9

(6) ينظر: المصدر السابق. ط الأهلية. ص 122

(7) المصدر السابق. ط بردية. ص 206

(8) المصدر السابق. ط الأهلية. ص 27. ط بردية. ص 33. ط الآداب 31

فالقارئ يظن، بداية، أن المقصود بالست زينب المسجد المشهور في القاهرة، بدليل ذكر سيدنا الحسين، المسجد الذي يبعد عنه بضع كيلومترات وحسب، لكن الجواب "أليست أم الصبايا" يغير من فهم القارئ ويربكه، ففي العبارة ما يوحي بأنها المسجد وفيها ما يثبت أن المقصود بها أم الصبايا، فمن هي؟ لذلك لم تكن "سيدنا الحسين" موجودة في طبعة بردية كون السيدة زينب المعنية هي أم الصبايا، فثمة مواضع آخر في الرواية يظهر فيها اسم أم الصبايا على أنه الست زينب⁽¹⁾.

أما الحذف في طبعتي الآداب والأهلية فقد كان التعديل الأقل ظهوراً وتمثل في مجموعة قليلة من الجمل والكلمات وتركز، في الغالب، في المقدمة. وربما لا تحمل دلالة مهمة للرواية إلا أن حذف لفظة "الغريب"⁽²⁾ الدالة على ازدواجية الأهل في تعاملهم معها، لكن حذف لفظة "با"⁽³⁾ من التركيب "يابا" غير ضروري، بل لا يستقيم المعنى دونها، وربما هذه سقطت سهواً في أثناء الطباعة.

أما التبديل فقد طال كلمات وتراكيب ومواقع صفحات أيضاً. وقد توصلنا، بعد جمع التراكيب المبدلة وتصنيفها، إلى مجموعة من الأسباب الرامية إلى التبديل منها إعادة الصياغة لأسباب بلاغية وجمالية مثل العبارة "مثلثك يا كامى كلوديل، أنا أيضاً كنت أحبه"⁽⁴⁾ التي ستصبح "مثلثك * يا كامى كلوديل، قتلني جوزيف بضربة جافة، ولم أعرف كيف أدخل باب الكراهية لأصفي حسابي معه؟"⁽⁵⁾، و"صرخة (إيزمير الدا) القاسية"⁽⁶⁾ بدلا من "المجنونة"⁽⁷⁾، و"العثور عليها يوما"⁽⁸⁾ بدلا

(1) ينظر: الأعرج، واسيني: *مي ليالي إيزيس كوبيا*. ط الأهلية. ص 27. 278

(2) المصدر السابق. ط بردية. ص 13

(3) المصدر السابق. ط بردية. ص 118

(4) المصدر السابق. ط بردية. ص 209

* هكذا في الرواية. والصحيح "مثلثك"

(5) الأعرج، واسيني: *مي ليالي إيزيس كوبيا*. ط الأهلية. ص 152

(6) المصدر السابق. ط الأهلية. ص 139

(7) المصدر السابق. ط بردية. ص 190

(8) المصدر السابق. ط الأهلية. ص 16. ط بردية. ص 17

من "وجودها"⁽¹⁾ و"يقال إن الممرضة سوزان التي أقامت في البيت، بعد سفر مي إلى القاهرة، خبأته هناك خوف سقوطه بين أيدي الأهل. كانت سوزان وإستر يواكيم، تساعدانها على تحمل ليالي العصفورية الباردة"⁽²⁾ بدلا من "البيت كانت تقيم فيه الممرضة مؤقتا، هي وممرضة ثانية اسمها إستر يواكيم، كانتا تساعدانها على تحمل ليالي العصفورية الباردة"⁽³⁾ و"يحق لي أن أحلم، ولو ثانية واحدة، قبل أن أغيب نهائيا"⁽⁴⁾، ففي الأهلوية أكثر تفصيلا "دعوني الآن أحلم فقط ولو في عمق الغياب. يحق لي ذلك ولو لثانية واحدة، قبل أن أسير بخطى هادئة نحو أبدية الخلاص"⁽⁵⁾، وكذلك "هذا الليل مثقل بالضباب والغموض"⁽⁶⁾ بدلا من "هذا الليل ثقيل ومثقل، ليس بالخوف، ولكن بالضباب"⁽⁷⁾ والعبارة "ثم إعادة قراءتها كما يليق بنص خرج من حرج عميق"⁽⁸⁾ بدلا من "وإعادة قراءتها مرات ومرات"⁽⁹⁾

ومنها، أي الأسباب الرامية إلى التبديل، أن يكون النص الجديد أكثر مناسبة للنص من حيث الدلالة، فاستبدل ب "على مدار سنة"⁽¹⁰⁾ العبارة "على مدار أكثر من ثلاث سنوات"⁽¹¹⁾، فهذا الاستبدال يوحى بتفصيل أكثر للجهود المبذولة بحثا عن المخطوطة، فقد قضى سنة، بحسب هذه الطبعة، الأهلوية، يقرأ أعمال مي للإمساك بطرف خيط عن المخطوطة، وسنوات ثلاثا آخر قضائها، رفة روز، متنقلا بين مدن عدة، وكذلك استبداله بلفظة "بهذوء"⁽¹²⁾ لفظة "بسرعة" في "من كان يظن أن الطفلة التي أدهشت الكثيرين في عز الربيع الساحر في عز ضجيج حرب

(1) الأعرج، واسيني: مي ليالي إيزيس كويبا.. ط بردية. ص 18

(2) المصدر السابق. ط الأهلوية. ص 16. ط الآداب. ص 18

(3) المصدر السابق. ط بردية. ص 19

(4) المصدر السابق. ط بردية. ص 20

(5) المصدر السابق. ط الأهلوية. ص 18

(6) المصدر السابق. ط الأهلوية. ص 147. ط الآداب. ص 181

(7) المصدر السابق. ط بردية. ص 201

(8) المصدر السابق. ط الأهلوية. ص 34. ط الآداب. ص 40

(9) المصدر السابق. ط بردية. ص 43

(10) المصدر السابق. ط بردية. ص 9

(11) المصدر السابق. ط الأهلوية. ص 8

(12) المصدر السابق. ط بردية. ص 152

عالمية كانت تكبر بسرعة عندما صممت أن تعير صوتها لجبران⁽¹⁾، ولعل هذا يناسب ما جاء،
تالياً، في الرواية، من نضج سريع لموهبة مي الأدبية، إذ تقول "كبرت بسرعة كفاكهة سرقت
منها العديد من مراحل النضوج عندما رأيتني أنضخ من خلال الجرائد"⁽²⁾، ولفظة "يتساءلون"
في العبارة "كل الناس يتساءلون هنا ما الذي أتى بك إلى هذا المكان؟"⁽³⁾ أكثر مناسبة لهذا النص
من لفظة "يقولون" فثمة سؤال يتبعه والإتيان بلفظة "حماية" ومحو جسدي بتربية دينية، هم من
اختاروها لي، حماية لي من زمن خطير⁽⁴⁾ بدلا من لفظة "حمائتي" وينطبق هذا، أيضا، على
إحلال لفظة "القتلة" محل لفظة "المليونريين"⁽⁵⁾ في العبارة "كل هؤلاء القتلة الذين ارتموا على
فنانة بلا وسائل دفاع الذين اشتركوا في هذا الاختطاف كلهم كانوا مليونريين"⁽⁶⁾ فلو بقيت كما
هي لكانت مكرورة في النص. وفي العبارة "لا أقبل بهذه الصفة المجانية"⁽⁷⁾ ألحظ أنه نعت جنون
مي بالصفة والصفة لصيقة بالموصوف، عادة، وقد كانت في بردية "التهمة"⁽⁸⁾ الدالة على شيء
سلبي ألصق بالإنسان، لا على شيء ينبع من داخله كالصفة، وبهذا التبديل كانت الأقرب إلى
وضع مي، ووضع لفظة المفبركة في "وموت المرفوضين في حوادث السير المفبركة"⁽⁹⁾ بدلا من
الغامضة⁽¹⁰⁾ فعلى الرغم من أن كليهما تعلن عن شيء غريب ومريب إلا أن معنى المؤامرة في
المفبركة أوضح.

(1) الأعرج، واسيني: مي ليالي إيزيس كويبا. ط الأهلوية. ص 112. ط الآداب. ص 138

(2) المصدر السابق. ط الأهلوية. ص 117

(3) المصدر السابق. ط الأهلوية. ص 122. ط الآداب. ص 150

(4) المصدر السابق. ط الأهلوية. ص 45. ط الآداب. ص 56

(5) المصدر السابق. ط بردية. ص 209

(6) المصدر السابق. ط الأهلوية. ص 152. ط الآداب. ص 187

(7) المصدر السابق. ط الأهلوية. ص 148. ط الآداب. ص 182

(8) المصدر السابق. ط بردية. ص 203

(9) المصدر السابق. ط بردية. ص 27

(10) ينظر: المصدر السابق. ط الأهلوية. ص 23. ط الآداب. ص 26

وقد تبدل اللفظة بمرادفها ليؤدي المعنى نفسه، تقريبا، فجاءت الكلمة "حادا"⁽¹⁾ بدلا من "باتا"⁽²⁾ في "رفضاً باتا" والجملة "عثرت"⁽³⁾ بدلا من "وجدت"⁽⁴⁾، والكلمة "مجنون"⁽⁵⁾ بدلا من "مصطول"⁽⁶⁾، والجملة "أخبرتني"⁽⁷⁾ بدلا من "أعلمتني"⁽⁸⁾.

لكن، وعلى الرغم من الحرص على تنقيح الطبعات، إلا أن طبعتي الأهلية والآداب، في تبديلهما الممارس على المخطوطة، أعني طبعة بردية، لم تكونا موفقتين، في المواضع كلها، في التبديل للأفضل، فلفظة "كوة" كانت الأكثر مناسبة للنص، لولا الخطأ المطبعي، في طبعة بردية التي كتبتها "قوة"⁽⁹⁾، فحلت محلها لفظة "خشب" الأقل مناسبة في تينك الطبعتين "من قاده نحو حجرة فيها خشب ومسامير خشنة؟"⁽¹⁰⁾، وكذلك فإن تحويل الضمير في "سأوكله" إلى اسم ظاهر هو "المحامي" في العبارة "اليوم سأوكل محامي للقيام بكل الإجراءات القضائية"⁽¹¹⁾ لا داعي له وإبقاء الضمير أكثر مناسبة للنص من حيث التركيب "سأوكله للقيام بكل الإجراءات القضائية"⁽¹²⁾، لأن المحامي واللقاء به ذكرا قبيل التوكيل فتقول مي: "في برنامجي اليوم عنصر جديد، اللقاء مع المحامي الذي وضعه لي الرجل الطيب...."⁽¹³⁾ فلا حاجة لتكرار لفظ "المحامي"، وإنما يكتفى بهاء الضمير العائدة عليه. ومنها أيضا وضع لفظة استمالت⁽¹⁴⁾ في العبارة "عندما استعادت

(1) الأعرج، واسيني: مي ليالي إيزيس كويبا.. ط الأهلية. ص 9. الآداب. ص 10

(2) المصدر السابق. ط بردية. ص 10

(3) المصدر السابق. ط الأهلية. ص 34. ط الآداب. ص 39

(4) المصدر السابق. ط بردية. ص 42

(5) المصدر السابق. ط الأهلية. ص 50. ط الآداب. ص 62

(6) المصدر السابق. ط بردية. ص 61

(7) المصدر السابق. ط الأهلية. ص 128. ط الآداب. ص 157

(8) المصدر السابق. ط بردية. ص 175

(9) المصدر السابق. ط بردية. ص 63

(10) المصدر السابق. ط الأهلية. ص 51. ط الآداب. ص 63

(11) المصدر السابق. ط الأهلية. ص 154

(12) المصدر السابق. ط بردية. ص 210

(13) المصدر السابق نفسه.

(14) ينظر: المصدر السابق. ط الأهلية. ص 11. ط الآداب. ص 12

الكثير من أصدقائها⁽¹⁾ بدلا من استعادت، فالاستمالة تخبئ معنى سلبيا في الرجوع، على عكس الاستعادة التي تكشف معنى الفقد أولا، ثم عمل شيء إيجابي لتستعيدهم.

وينسحب هذا الأمر، أيضا، على تبديل كلمات صائبة في بردية وإحلال كلمات غير صائبة مكانها في تينك الطبعتين، ففي بردية كان مقهى ريش⁽²⁾ مكان لقاء ياسين وروز بالأسطى عادل، إلا أن تينك الطبعتين بدلتاه إلى الفيشاوي⁽³⁾، فمقهى ريش هو الذي يحتوي الطابعة والقبو، في الواقع، لا مقهى الفيشاوي، وهكذا فقد استغني، في الرواية كلها، عن ذكر ريش لصالح الفيشاوي⁽⁴⁾.

ولم يخدم التشكيل التيبوغرافي، في الرواية، وظيفة دلالية كاملة، أو ثابتة. فالكتابة المائلة تستعمل "عندما يراد تمييز فقرات بكاملها داخل الصفحة أو عند الاستشهاد"⁽⁵⁾ بالإضافة إلى الكتابة البارزة. إلا أنها لم تستخدم استخداما ثابتا ممارسا على الرواية جميعها بطبعاتها المختلفة، فنجد أن الخطوط المائلة في غالبها حوارات منقولة، ونصوص مقتبسة، ورسائل، وعناوين كتب إلا أنها، في الطبعة ذاتها، نجدها مائلة مرة وغير مائلة في أخرى.

كان لهذه التعديلات، في طبعة بردية، جانبان؛ فمن جانب عملت على تحسين فهم بعض العبارات التي وردت في طبعة الأهلية بشكل يجعل القارئ مرتبكا حيالها، ومن جانب آخر؛ أدى بعضها إلى خلق إرباك آخر، ليس موجودا في تينك الطبعتين. ومما أزال الإرباك الأمثلة الآتية:

1. نقرأ في طبعة الأهلية "ثم جاءتنا أم الصبايا ببعض الوريقات من المخطوطة بدءا من الصفحة الرابعة، ثم الخامسة والسادسة. عرفت خط مي بسرعة. تفحصتها روز تحت الضوء. هزت رأسها بالموافقة.

(1) الأعرج، واسيني: مي ليالي إيزيس كويبا.. ط بردية. ص 12

(2) ينظر: المصدر السابق. ط بردية. ص 33

(3) ينظر: المصدر السابق. ط الأهلية. ص 27. ط الآداب. ص 31

(4) ينظر: المصدر السابق. ط بردية. ص 33، 38، 380

(5) لحمداني، حميد: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي. ط 2. بيروت: المركز الثقافي العربي. 1993. ص 59

- ليش تحديد الصفحة الرابعة؟

تساءلت أم الصبايا.

- لأننا بل بساطة نملك الصفحات الأولى والثانية والثالثة.⁽¹⁾

يكشف هذا الحوار عن تناقض مكمّنه تسأول أم الصبايا "ليش تحديد الصفحة الرابعة" وتبرز التناقضَ لفظة "ليش" التي لا يصح أن تخرج من امرأة مصرية، وكذلك فإنها تعرف أنها تملك المخطوطة بدءاً من الصفحة الرابعة فلم هذا التسأول؟

إلا أن هذا الحوار كان مختلفاً وأكثر منطقية في طبعة بردية، فالسؤال "ليش تحديد الصفحة الرابعة" ينطلق من روز أو ياسين رغم امتلاكهما الصفحات الأولى، ليتأكدنا من أنها المخطوطة التي يبحثان عنها لا نسخة منها أو مخطوطة أخرى، ففي بردية "ثم جاءتنا أم الصبايا ببعض الوريقات من المخطوطة بدءاً من الصفحة الرابعة، ثم الخامسة والسادسة. عرفت خط مي بسرعة. تفحصتها روز تحت الضوء.

- ليش تحديد الصفحة الرابعة؟

- لأننا بكل بساطة لا نملك الصفحات الأولى⁽²⁾

فالسؤال صادر، إذن، إما عن ياسين أو روز، والإجابة صادرة عن أم الصبايا التي كانت بالفعل لا تمتلك الصفحات الأولى، لأن امرأة من جونيا تمتلكها.

2. في حوار بين مي والأميرة، في طبعة الأهلية، تبدو الأميرة على معرفة سابقة ب(إيزمير الدا):

- "محنتك خرجت من العصفورية، وكل الناس يعرفونها اليوم. تهون. الأمير سعيد، مصر على أن يوقف هذه المهزلة. اتصل بشخصيات نافذة في الشام، منهم عائلة الأيوبي، ورفعوا عريضة

(1) الأعرج، واسيني: مي ليالي إيزيس كوبيا. ط الأهلية. ص 30-29. ط الآداب. ص 35-34

(2) المصدر السابق. ط بردية. ص 37

للدولة اللبنانية، وللحاكم الفرنسي، ضد حجزك وحجرك. الدنيا ظالمة. شوفي هذه المسكينة. عائلتها جننتها. وهي من الجبل. عشقت عاملا في حديقة المدينة. وهي هنا مرتبطة به بطريقتها الخاصة. كل واحد فينا يحمل قصته المعاندة."⁽¹⁾

لكن ما يظهر في الرواية يكشف عن أنها لم تلتق بها إلا منذ قليل في رابيز حيث زارت مي فتعدل طبعة بردية هذا الحوار فيصير الحديث عن (إيزميرالدا) على لسان مي، لا على لسان الأميرة:

"- محنتك خرجت من العصفورية وكل الناس يعرفونها، تهون، سمو الأمير سعيد، مصر على أن يوقف هذه المهزلة، اتصل بشخصيات نافذة في الشام، منهم عائلة الأيوبي، ورفعوا عريضة للدولة اللبنانية، وللحاكم الفرنسي، ضد حجزك وحجرك.

- الدنيا ظالمة، شوفي هذه المسكينة، عائلتها جننتها، وهي من الجبل، عشقت عاملا في حديقة المدينة، وهي هنا مرتبطة به بطريقتها الخاصة، كل واحد فينا يحمل قصته المعاندة"⁽²⁾

3. في الأهلية حوار بين ياسين وحارس المقبرة:

- طبعا أعرفها. فيه اللي يقولوا عنها أنها كانت حبيبة الباشا. احبها لعبقريتها، ولجمالها. وقتلها ابن عمها من شدة الغيرة عليها، وأبوها وأمها ماتا غنا وكمدت عليها؟ ربما هذه قصة لا تروق لك.

- ليس فقط إنها لا تروق لي، ولكنها غير صحيحة.

- يزورها ناس كثيرون؟

- لا. قليل جدا. أكاد أقول لك صراحة، لا أحد منذ سنوات"⁽³⁾

(1) الأعرج، واسيني: مي ليالي إيزيس كوبيا.. ط الأهلية. ص 192. ط الآداب. ص 236

(2) المصدر السابق. ط بردية. ص 262

(3) المصدر السابق. ط الأهلية. ص 278

وممكن اللبس هنا السؤال "يزورها ناس كثيرون" فقد صدر عن حارس المقبرة وهو لا يصح، منطقيا، له ذلك، فعدل في طبعة بردية ليثار هذا السؤال من ياسين الأبيض، منتظرا إجابة الحارس.

"- ليس فقط إنها لا تروق لي، ولكنها غير صحيحة. يزورها ناس كثيرون؟

- لا. قليل جدا. أكاد أقول لك صراحة، لا أحد منذ سنوات". (1)

وفي الآداب تظهر هذه العبارة، أعني "يزورها ناس كثيرون" (2) في سطر وحدها، كما في الأهلوية، لكن دون إشارة حوار أي دون شرطة -.

ومن التعديلات ما غير تقنية سردية، ففي الأهلوية "قالت مي بصوت يكاد يسمع" (3) فالسارد ليس مي، وتشاركها الآداب بذلك، لكن من دون مي "قالت" (4) إلا أن بردية تنسب السرد لمي "قلت بصوت يكاد يسمع" (5) فقد تغير سارد العبارة في الطبعات الثلاث. ولعل بردية انتبهت إلى أن الضمير المعمول به هو الأنا، فمي تكتب بنفسها فلا حاجة لضمير الغائب.

أما الجانب الآخر من التعديل في طبعة بردية فيتمثل في:

1. الحوار بين مي وليليان، ففي الأهلوية كان صوابا:

- مرحبا سيدة ماري

- مرحبا ليليان

- عرفتني؟ جئت أبلغك عن رجل يقول... (6)

(1) ينظر: الأعرج، واسيني: مي ليالي إيزيس كوبيا. ط بردية. ص 378

(2) المصدر السابق. ط الآداب. ص 340

(3) المصدر السابق. ط الأهلوية. ص 160

(4) المصدر السابق. ط الآداب. ص 196

(5) المصدر السابق. ط بردية. ص 218

(6) المصدر السابق. ط الأهلوية. ص 146. ط الآداب. ص 180

ولكنها في بردية:

- مرحبا سيدة ماري

- مرحبا ليليان

- عرفتني؟

- جئت أبلغك عن رجل يقول... (1)

إن "عرفتني" ليست، بطبيعة الحال، صادرة عني مي، وإنما صادرة عن ليليان، فلماذا الفصل بين جملتي ليليان؟

2. "عندما أعادوني إلى غرفتي، استقبلتني ممرضة شابة، أراها للمرة الأولى، وجهها دافئ كغيمة" (2) تقصد (بلوهارت) لكنها في الطبعة ذاتها تتحدث، قبل هذا، عن (بلوهارت) ولقائهما الأول (3).

3. "أسمع همهمة: سمير، كازيمودو، أخرجنا من هنا، الحراس الجدد يدورون ويفتشون عنها في كل مكان." (4) لا شك أن سمير هو الحارس الآخر مع كازيمودو أضفي عليه الاسم في هذه الطبعة دون غيرها، إلا أن علامات الترقيم أحدثت، من حيث المعنى، إرباكا للقارئ فالنقطتان الرأسيتان تجعلانه منادى عليه لا مناديا.

وهذا في الأهلية "أسمع همهمة الحارس الثاني الذي اتجه نحوهما كأنه كان يعرف المكان بدقة، بينما ظل صديقه ينتظر في الطريق الصاعد نحو المرتفع. كازيمودو.

- كازيمودو، أخرجنا من هنا... (5)

(1) الأعرج، واسيني: مي ليالي إيزيس كوبيا. ط بردية. ص 200

(2) المصدر السابق. ط بردية. ص 99

(3) ينظر: المصدر السابق. ط بردية. ص 62

(4) المصدر السابق. ط بردية. ص 191

(5) المصدر السابق. ط الأهلية. ص 139

4. ومنه أيضا هذا الحوار:

- تتفقين معي أنه تعذيب؟

- ما دام فيه رفض منك للأكل، نعم. ما يفرض عليك بالقوة، حتى ولو كان من أجل الحفاظ على حياتك، لا يمكن إلا أن يسمى كذلك⁽¹⁾

"- تتفقين معي أنه تعذيب؟

- ما دام فيه رفض منك للأكل، نعم. يفرض عليك ذلك بالقوة حفاظا عليك، لا يمكن إلا أن يسمى كذلك⁽²⁾

فحذف "ما" أحدث بلبلة في التركيب ف" لا يمكن" جواب لأداة محذوفة لا يستقيم التركيب والمعنى دونها.

تختلف، من خلال التعديلات، طريقة الأعرج في تعامله مع المخطوطة، ففي طبعتي الأهلوية والآداب بيدي آلية ترميمه لها، فهو نظم صفحاتها ورمم الكلمات وأضاف عناوين صغيرة وفرعية وترك العنوان الرئيس كما هو، أما في طبعة بردية فاختلف الأمر، فلم يضيف العناوين الصغيرة والفرعية، بل وأضاف "ثلاثمائة ليلة وليلة في جحيم العصفورية". وكذلك فإن الأسطى عادل تختفي لشغته نهائيا من طبعة بردية.

لقد طال التعديل، أيضا، هوامش الرواية، نحو الأفضل أو الأسوأ، ومن مظاهره الطارئة عليها الحذف منها، فقد حذفت عبارة "الذي كانت مساعدته وعشيقته"، الواردة في هامش في كل من بردية⁽³⁾ والآداب⁽⁴⁾، من طبعة الأهلوية⁽⁵⁾ التي كانت على صواب في هذا لأن العبارة ليست على

(1) الأعرج، واسيني: مي ليالي إيزيس كوبيا.. ط الأهلوية. ص 118

(2) المصدر السابق. ط بردية. ص 160

(3) المصدر السابق. ط بردية. ص 129

(4) المصدر السابق. ط الآداب. ص 117

(5) ينظر: المصدر السابق. ط الأهلوية. ص 96

علاقة بما قبلها. وتخطى الطبعات الثلاث⁽¹⁾ في تحديدها فترة إقامة مي في رابيز إذ تحصرها في ثلاثة أسابيع في الهوامش، وهي في الواقع عشرة أشهر. وفي الأهلوية والآداب تكتب، في المتن، عبارة "الاتفاق لا يفسد للود قضية"⁽²⁾، سهواً، خطأ، ويتم تصحيحها في الأهلوية في هامش لاحق⁽³⁾ فيما تبقى في الآداب على خطئها في هذا الهامش⁽⁴⁾، أما بردية فكانت صائبة في المتن والهامش أيضاً⁽⁵⁾. ومنها، أيضاً، أن ما كان متنا في بردية "نحن في 1903"⁽⁶⁾ يصبح هامشاً في تينك الطبعتين⁽⁷⁾ مع تعديل طفيف، وكذلك تعرضت الهوامش، أيضاً، للحذف فقد حذف هامش⁽⁸⁾؛ لكونه مكروراً في آخر المخطوطة⁽⁹⁾ وحذف الآخر، ربما لكونه كلمة فرنسية مكتوبة بالعربية بلفظها الفرنسي. وبقيت الهوامش الأخرى، على حالها في الطبعات الثلاث، دون تغيير سوى إضافة الآداب أسماء الأشهر الإنجليزية، ولعل الآداب الطبعة الوحيدة التي نظمت أشهرها، في العناوين الداخلية والهوامش، بحيث أوردتها على الطريقة الصحفية الاسم بالعربية والإنجليزية معاً، فيما ترددت تينك الطبعتان، بردية والأهلوية بين الأسماء الفرنسية تارة وطورا الأسماء العربية وطورا آخر الإنجليزية.

لم تسلم العناوين الداخلية، هي الأخرى، من التعديل، فقد اختلفت، في الطبعات، بدءاً من المقدمة التي عنونت بـ "في ملابس مخطوطة ليالي العصفورية" في الآداب والأهلوية وعنونت بـ "غيمة الناصرة" في بردية وهو اسم أطلقه الأبيض، المؤلف الضمني، على مي بعدما لم تعجبه الأسماء الأخرى لها، ويتكرر مرتين فيها "لماذا تخلوا عنك يا غيمة الناصرة"⁽¹⁰⁾ وغيره⁽¹¹⁾،

(1) ينظر: الأعرج، واسيني: *مي ليالي إيزيس كوبيا*. ط بردية. ص 243 ط الأهلوية. ص 179. ط الآداب. ص 220

(2) المصدر السابق. ط الأهلوية. ص 186. ط الآداب. ص 229

(3) ينظر: المصدر السابق. ط الأهلوية ص 186

(4) ينظر: المصدر السابق. ط الآداب. ص 229

(5) ينظر: المصدر السابق. ط بردية. ص 254

(6) المصدر السابق. ط بردية. ص 195

(7) ينظر: المصدر السابق. ط الأهلوية. ص 143. ط الآداب. ص 176

(8) ينظر: المصدر السابق. ط بردية. ص 20

(9) ينظر: المصدر السابق. ط بردية. ص 368

(10) المصدر السابق. ط بردية. 43

(11) ينظر: المصدر السابق.

بالإضافة إلى العنوان الداخلي الخاص بالفصل الرابع الذي عنون في تينك الطبعتين بـ "سامحهم يا ربي فهم لا يعلمون" وفي بردية كان عنوانه "اغفر لهم يا ربي فهم لا يعرفون" ألفاظ مرادفة رغم الاختلاف بينها. ومن ناحية أخرى فإن تينك الطبعتين فصلتا الليالي في عناوينهما الداخلية إلا أن بردية، مخطوطة الرواية، لم تفصل.

تفردت بردية بتصديرها الجملة الثانية لمي زيادة كاملة وهي "أراني في وطني تلك الغريبة الطريدة التي لا وطن لها يكفي أن نحب شيئاً ليصير لنا؟ رغم حبي اللافح، أراني في وطني تلك الغريبة الطريدة التي لا وطن لها" وحددت مصدرها "الهلال، تشرين الثاني، 1922" فقد اختصرت في تينك الطبعتين إلى "أراني في وطني تلك الطريدة التي لا وطن لها" ولعل العبارة تحمل دلالة الحب العميق الذي تكنه مي زيادة لوطنها، فهي لم تحدد أي الأوطان، لكن مقالتهما تحدد أنها في الشام مصرية وفي مصر شامية، وبالتالي هي غريبة أينما حلت.

وخلاصة الأمر إن الرواية، في أي من طبعاتها، لم تكن في جهوزية تامة للطباعة والنشر، فبردية، وإن كانت مخطوطة أولية، فإنها تحمل أصلاً أفضل لم تأخذ بها تينك الطبعتان، وكذلك فإن الطبعتين الأخريين فيهما تصويبات وإصلاحات تتفوق بها على بردية. فكان من الأجدر أن تمارس التعديلات الفضليات على الطبعات جميعها، مع تفادي الأخطاء أو الهفوات، القائلة في بعضها.

الفصل الرابع

جماليات التشكيل الفني في الرواية

الفصل الرابع

جماليات التشكيل الفني في الرواية

4.1 الزمن

4.1.1 الزمن الكتابي

بعد "ثلاث سنوات من التنقلات المتتالية"⁽¹⁾ في العديد من العواصم، قضاها كل من ياسين وروز باحثين عن آثار مي زيادة، بخاصة مخطوطة "ليالي العصفورية"، عثرا على أوراقها الثلاثة الأولى في جونيا في لبنان، ليتم لهما امتلاكها كاملة في مصر، محطة البحث الأخيرة.

وبالاستناد إلى حادثة الطائرة المصرية التي تحطمت في أثناء رحلتها من باريس إلى مصر بتاريخ 19 مايو 2016⁽²⁾ يظهر أنهما زارا مصر وحصلا على المخطوطة بعد هذا التاريخ، إذ إن الأعرج قد أفاد من هذه الحادثة في روايته⁽³⁾؛ ليؤرخ رحلتها إلى مصر موهما بحقيقة الرحلة التي قاما بها من جهة، ومن جهة أخرى فإن في نجاتهما من الحادثة شيئا يريد إعادة مجد مي ونصرتها. علاوة على هذا، فإن زمن تحقيق المخطوطة 2017، كما يظهر على صفحة غلافها، يكشف، بالإضافة إلى حادثة الطائرة، عن أن عملية البحث بدأت فعليا عام 2014.

ويبدو، من خلال بعض المؤشرات، أن كلا من المقدمة والخاتمة كتبتا في آن واحد وأنهما استمررا قطعه قراءته المخطوطة. ففي المقدمة، علاوة على سرده حكايته مع المخطوطة، فإنه، أعني الأبيض، يشرع بالقراءة "سحبت الصندوق، أو علبة الحفظ، كما تسمى في لغتنا المكتبية،

(1) الأعرج، واسيني: مي ليلي إيزيس كوبيا. ص 14

(2) ينظر: "العثور على حطام الطائرة المصرية في مياه المتوسط". 2016/5/19. الجزيرة. نت. تاريخ الزيارة

https://www.aljazeera.net/news/arabic/2016/5/19/%D9%84%D8%A7-%D8%A3. 2019/3/15
%D8%AB%D8%B1-%D9%84%D9%84%D8%B7%D8%A7%D8%A6%D8%B1%D8%A9-
D9%84% %D8%A7%D9%84%D9%85%D8%B5%D8%B1%D9%8A%D8%A9-%D8%A7%
D9%85%D9%81%D9%82%D9%88%D8%AF%D8%A9-%D9%88%D9%83%D9%84-
%D8%A7%D9%84%D9%81%D8%B1%D8%B6%D9%8A%D8%A7%D8%AA-
%D9%88%D8%A7%D8%B1%D8%AF%D8%A9

(3) الأعرج، واسيني: مي ليلي إيزيس كوبيا. ص 25

والمرقمة AR.MZ.LIB.1886 التي كانت تحتوي على مخطوطة ليالي العصفورية المرممة، في نسختها الأصلية⁽¹⁾ "ترتعث الصفحة الأولى بين يدي. أتوقف قليلا. أسترجع أنفاسي.

أواصل.

أتنبه فجأة أن الرعشة كانت مني، وأن الخفقان كان مصدره قلبي.

أتمتم. أقرأ.

أقف. العنوان يملأني.

ليالي العصفورية... تفاصيل مأساتي، من ربيع 1936 إلى خريف 1941

.....⁽²⁾

فيما تمثل الخاتمة وقت انتهائه من القراءة وإغلاقه المخطوطة وإرجاعها إلى علبتها. "كانت رائحة المخطوطة حزينة، وأنا أغلقها"⁽³⁾، كل هذا وهو في صالة المخطوطات في المكتبة الوطنية حيث احتفظ بالمخطوطة. وكأن قارئ الرواية يقرأها من خلال عيني الأبيض اللتين تقرأ أنها.

وليس ياسين الأبيض سوى شخصية مفترضة، فما رحلته إلا رحلة الأعرج ولم يكن التقارب بين الأسماء عبثا، فقد كان الأبيض الشخصية الظل لواسيني الأعرج الذي، بعد كل هذا البحث، لم يجد المخطوطة الحقيقية، هذا إن كان ذا هدف بحثي في الأصل، وبالتالي فإن شيئا مفترضا يجب أن تحمله شخصية مفترضة، لا شخصية حقيقية، تقع على عاتقها مسؤولية حقيقية.

(1) الأعرج، واسيني: مي ليالي إيزيس كوبيا. ص37

(2) المصدر السابق. ص38

(3) المصدر السابق. ص272

4.1.2 زمن كتابة مي مخطوطتها⁽¹⁾

يمتد زمن المخطوطة من ربيع 1936 إلى خريف 1941 متوزعا على فصول ستة لكل عنوانها وزمنها الذي ينتهي مع بدء زمن الفصل الذي يتلوه، وبالتالي فإن ثمة تفاوتاً بين الفصول في المدة التي تغطيها أزمانها، فأقصرها أسبوعان وأطولها سنتان وثمانية أشهر وفيما يلي تفصيل لهذه الفصول وأزمنتها المتعاقبة:

- مريمته أنا يا الله، فلماذا تخلّيت عني؟

ليلة 16 أيار 1936 وما تلاها

- وانزويت تتألمني، كأنك لم تكن معنياً بالامي

ليلة 02 حزيران 1936 وما تلاها

- خصني بحضنك يا الله، لكي أعرف أنني منك

ليلة 14 أيلول 1936 وما تلاها

- سامحهم يا ربي، فهم لا يعلمون

ليلة 28 كانون الأول 1936 وما تلاها

- يا أبتاه، بين يديك أستودع روعي

ليلة 8 آذار 1938 وما تلاها

- اغسليني يا أمي من دمي، ودثريني بصدرك

ليلة 2 شباط 1939 وما تلاها

⁽¹⁾ ينظر: هذه الدراسة. من ص 39 - 42 حيث تناولت الباحثة فيه زمن كتابة مي مخطوطتها.

يضم كل فصل منها أقساما، فالفصل الأول يحتوي على سبعة أقسام، والفصل الأخير يحتوي على خمسة، فيما تتساوى الفصول الثاني والثالث والرابع والخامس في عدد أقسامها الذي يصل إلى ستة. وتتناول هذه الأقسام، في كل فصل، أهم الأحداث التي جرت في المدة الزمنية المحددة في عنوانه. وألحظ أن بعضا من هذه المدد الزمنية، رغم طولها، لا تغطي إلا أحداثا بعينها، وقعت خلالها في يوم واحد أو أيام معدودة، بخلاف ما حدده العنوان من أنه يغطي فترة زمنية أطول. فالأحداث لا تغطي المدة كلها وإنما جزءا منها، والمدة رغم طولها تركز على أحداث بعينها لا على الأحداث كلها.

وتغطي هذه الفصول جميعها الزمن العام للمخطوطة من ربيع 1936 إلى خريف 1941 مع استرجاعات لأزمنة ماضية قد تغرق في ماضويتها وصولا إلى طفولة مي وقد تقترب زمنيا من عام 1936، زمن بدء القصة، كالحديث عن رسالتها إلى جوزيف وبداية مأساتها.

4.1.3 زما القص والقصة في المخطوطة

ليس من الصعوبة التمييز في داخل المخطوطة بين زمني القص والقصة؛ ولأن القصة، في المخطوطة، أقدم من القص نفسه فالفعل الماضي هو فعل الروي، كونها تحكي، الآن، عن شيء حدث في الماضي، فيما يروى زمن القص، بناء على كتابته الآتية، بالفعل المضارع.

وشكلت المؤشرات الزمنية المبنوثة في داخل المخطوطة عنصرا آخر مميزا بينهما، فهناك مؤشرات دالة على زمن القص بشكل صريح، يؤازرها في ذلك الفعل المضارع والسياق، ومؤشرات دالة على زمن القصة، وهناك، أيضا، مؤشرات تحيل من زمن القصة إلى زمن القص. وتعد ألفاظ مثل الآن واللحظة واليوم، في الأمثلة الآتية، من الفئة الأولى، أي مؤشرات زمن القص:

– "لا شيء الآن سوى إني قررت الموت كتابة"⁽¹⁾

(1) الأعرج، واسيني: مي ليالي إيزيس كوبيا. ص44

- "أكتب الآن ولا رفيق لي إلا سقف حان، ووجوه عابسة، ونساء يتعرين ويلبسن مثلما يشأن"⁽¹⁾

- "عمري اللحظة، تخطى عتبة الخمسين"⁽²⁾

- "كان حفلا كبيرا أرى اللحظة كل تفاصيله ووجوهه"⁽³⁾

- "إلى اللحظة لم أسمع أن العقاد أعاد النظر في نفسه حينما اتهمني بالجنون"⁽⁴⁾

- "أعتقد، اليوم، وفي اللحظة التي خرج مني جوزيف نهائيا، غادرت العصفورية إلى الأبد"⁽⁵⁾

فهذه الألفاظ جميعا، في سياقاتها، دالة كل الدلالة على زمن القص، وتجدر الإشارة إلى أن منها ما يغير وجوده الزمن من القصة إلى القص مثل "كان حفلا أرى اللحظة" ففي تقص عن حفل التكريم الذي تم في زمن بعيد جدا مستخدمة الفعل المضارع للانتقال من هذا الزمن، زمن القصة، إلى زمن القص والمؤشر الزمني "اللحظة" أيضا، فهي في سردها، هنا، تراوح بين زماني القصة والقص، بين الفعلين الماضي والمضارع.

ومن المؤشرات على زمن القصة ألفاظ من قبيل اليوم واللحظة والليلة "قمت باكرا في ذلك اليوم الربيعي الجميل"⁽⁶⁾ فذلك اسم إشارة للبعيد ولفظة اليوم تشير إلى زمن وقوع الحدث المروي عنه، حدث الندوة في (الويست هول)، ويلعب الهامش في أسفل الصفحة دورا في تحديده بدقة 22 مارس 1938 و "أعتقد، اليوم، وفي اللحظة التي خرج مني جوزيف نهائيا، غادرت العصفورية إلى الأبد"⁽⁷⁾، تلك الليلة الربيعية كانت مدهشة"⁽⁸⁾ فتلك، أيضا اسم إشارة للبعيد وثمة هامش في

(1) الأعرج، واسيني: مي ليالي إيزيس كوبيا. ص 142

(2) المصدر السابق. ص 45

(3) المصدر السابق. ص 114

(4) المصدر السابق. ص 250

(5) المصدر السابق. ص 7

(6) المصدر السابق. ص 226

(7) المصدر السابق. ص 237

(8) المصدر السابق. ص 114

الصفحة نفسها يحدد الليلة زمنيا ليلة 24 أبريل 1913 فهذه المؤشرات جميعها تشير بوضوح إلى زمن القصة المحدد بشكل صريح في الهوامش.

ومن الجدير بالذكر أن التواريخ، المحددة بشكل مباشر في المتن نفسه أو في الهوامش، أو بشكل غير مباشر هي في حد ذاتها مؤشرات زمنية، تحدد بجلاء زمن وقوع الأحداث في الماضي، مثل "أتذكر جيدا. في أواخر شهر جوان 1905، حضر أهل عمي، وخالي بولص، إلى البيت، وكان الاتفاق أن نقضي العطلة في الناصرة، لآتھياً للزواج في نهاية السنة"⁽¹⁾ و"وقفت للمرة الأولى في حياتي أمام كوكي الأخضر، في ضهور الشوير في جبل لبنان"⁽²⁾ فزمن القصة، في المثال الأخير، محدد في الهامش 15 أوت 1911، وتعد "قبل سنة واحدة من هذا الحدث، وبشكل غريب، كنت قد بعثت رسالة لجبران"⁽³⁾ من الأمثلة على تحديد زمن القصة لكن بشكل غير مباشر إلا أن باستطاعة القارئ تقديره بناء على حدث سابق عليه وهو حفل تكريم خليل مطران الذي تم عام 1913.

وتتضافر المؤشرات الزمنية فلا تكتفي بالإشارة إلى زمن القصة وحسب، وإنما تحيل من خلاله إلى زمن القص، فالعبرة "سعلت كثيرا اليوم السبت"⁽⁴⁾ تحدد زمنا القصة والقص معا، فالفعل "سعلت" يعكس، من خلال ماضويته، زمن القصة، و"اليوم السبت" هو ذاته زمن القصة وزمن القص معا.

ومن الأمثلة الأخرى على هذا لفظة البارحة التي كانت مسرحا لأحداث ليال عديدة⁽⁵⁾ ما يعني أننا أمام زمن قص يتمثل فيما بعد هذه البارحة وهو اليوم التالي بكل تأكيد.

تسهم هذه المؤشرات في الإمساك بتلابيب الزمن في الرواية مسهلة تتبع الأحداث ومعرفة وقت حدوثها، وفي الكشف عن زمن قص هذه الليالي، فألحظ أن زمن القص في القسم الأول من

(1) الأعرج، واسيني: مي ليالي إيزيس كوبيا. ص 143

(2) المصدر السابق. ص 113

(3) المصدر السابق نفسه.

(4) المصدر السابق. ص 264

(5) ينظر: المصدر السابق. ص 49. 79. 98. 179. 207

الفصل الأول متعدد وأنها كتبت على مراحل، لأنها تحدد عمرها في أثناء كتابتها هذه اليومية ب56 سنة⁽¹⁾، أي إن الكتابة كانت بعد العصفورية، ثم تتحدث خلالها عن أيامها الأولى في العصفورية محددة زمن القص بالبارحة ما يدل على كتابتها على مراحل؛ في داخل العصفورية وفي خارجها أيضا. وتكشف هذه المؤشرات عن الفترة الزمنية التي تغطيها أحداث القسم الواحد، وإن تخللها الكثير من الأحداث المسترجعة، فقد يروي قسم واحد عن يوم واحد مثلما نجد في القسم الأول من الفصل الثالث الذي يحكي عن يوم واحد وهو يوم لقائها بمارون غانم⁽²⁾، وقد تروي عن يوم آخر مجموعة من الأقسام، فالأقسام الأول والثاني والثالث من الفصل الثاني تروي عن يوم واحد، ف(بلوهارت) في القسم الأول ترافق الطبيب واعدة مي بالعودة بعد الانتهاء من الجولة الصباحية التي تنتهي فعليا في القسم الثالث، فيما يشكل القسم الثاني مرحلة، في انتظار (بلوهارت)، تذكيرة تستعيد فيها مي الكثير من الماضي، وكانت مي قد بدأت غفوة في القسم الأول يخرجها منها صوت (إيزميرالدا) في القسم الثاني⁽³⁾، وكأن اليوم الواحد مجزأ وموزع على عدة أقسام في الفصل الواحد، تماما كما يروي القسمان الخامس والسادس من الفصل الرابع عن يوم واحد هو يوم مجيء د. مارتن لزيارة مي في منزلها في نزلة أبي طالب.

وتعكس هذه المؤشرات توافقا مع الزمن المحدد في العناوين الداخلية خالقة نوعا من الصدق والالتزام، ولعل العبارة "طوال أسبوع من التغذية القهرية، تارة من الفم بتقطيع لحمة الأسنان وطورا من الأنف"⁽⁴⁾ مثال بارز، ففي هذا القسم تقص عن أيامها الأولى في العصفورية، لذا فقد تعرضت هذه العبارة المنقولة إلى حذف "عشرة شهور"، فالأعرج طوّع المنقولات ليطابق الزمن المحكي عنه، في هذا الفصل، الفترة المحددة في عنوانه الداخلي 16 أيار 1936 حتى 2 حزيران 1936، ولقد أعاد الأعرج استحضاره مرة أخرى، في موضع لاحق، دون أن يحذف

(1) ينظر: الأعرج، واسيني: مي ليالي إيزيس كوبيا. ص 45

(2) ينظر: المصدر السابق. ص 142-153

(3) ينظر: المصدر السابق. ص 98-123

(4) المصدر السابق. ص 47

هذه الشهور العشرة، لأنها أصبحت ضرورية زمنياً للفصل الذي حضرت فيه؛ كونه يسرد عن الفترة الطويلة المقضية في العصفورية⁽¹⁾.

ويشكل الخريف إشارة زمنية لها دور في تأطير الأحداث زمنياً لتتوافق مع زمن العنوان الداخلي الذي تتدرج تحته "وكان الخريف الذي حل مبكراً، لم يكن ينتظر إلا ذلك. ساعات النهار تسير ببطء. الشمس لم تشرق اليوم. هنا، لكنها تتخفى وراء الغيوم، وتتلفع بدثار من الأسرار. الجو رمادي الأديم. الأفق متشابه الألوان في جميع جهاته. الأرض مغتمة، حسرى، والمطر الخريفي على وشك الانهيار"⁽²⁾ و "أسحب اللفافة الأخيرة بمتعة طويلة متأملة الأمطار الخريفية"⁽³⁾ فهذه الألفاظ في الجزأين، الخامس والسادس، تتفق بوضوح مع عنوان هذا الفصل زمنياً.

4.1.4 الإيقاع الزمني في الرواية

لكل حكاية زمان "زمن الشيء المروي وزمن الحكاية"⁽⁴⁾، لذا فالالتواءات الزمنية في الحكاية أمر ممكن، إذ إن "إحدى وظائف الحكاية إدغام زمن في آخر"⁽⁵⁾. والعلاقة بين هذين الزمنين، زمن القصة وزمن القص، تدرس في اتجاهات ثلاثة هي الترتيب والمدة والتواتر.

4.1.4.1 الترتيب

يعنى هذا ب "الترتيب الزمني لتتابع الأحداث في القصة والترتيب الزمني للكاذب لتنظيمها في الحكاية"⁽⁶⁾ وتقضي دراسته، بطبيعة الحال، إلى "مقارنة نظام ترتيب الأحداث أو المقاطع الزمنية في الخطاب السردى بنظام تتابع هذه الأحداث أو المقاطع الزمنية نفسها في القصة"⁽⁷⁾ فالأحداث

(1) ينظر: الأعرج، واسيني: مي ليالي إيزيس كوبيا. ص 198

(2) الأعرج، المصدر السابق. ص 164

(3) المصدر السابق. ص 175

(4) جنيت، جيرار: خطاب الحكاية. ترجمة محمد معتصم وعبد الجليل الأزدي وعمر حلى. ط2. دم. الهيئة العامة للمطابع

الأميرية. 1997. ص 45

(5) المرجع السابق نفسه.

(6) المرجع السابق. ص 46

(7) المرجع السابق. ص 47

في القصة، أية قصة، لا يمكن إلا أن تكون متوافقة مع الزمن الطبيعي فتبتدئ في الماضي لتصل في النهاية إلى المستقبل مارة، بكل تأكيد، بالحاضر، فهي خاضعة لهيمنة هذا الزمن، فيما يتحرر زمن القص منه، فيبدل الراوي الأحداث مقدما ومؤخرا فيها سواء أكان مجبرا أم مختارا⁽¹⁾ فنقرأ عن المستقبل لنعود إلى الماضي أو نقرأ عن الحاضر لنعود إلى الماضي تارة ولننتقل إلى المستقبل طورا آخر، منتجا هذا الاختلاف المفارقات الزمنية والتي تعرف على أنها "مختلف أشكال التنافر بين ترتيب القصة وترتيب الحكاية"⁽²⁾ وتتجلى في شكلين رئيسيين هما الاسترجاع والاستشراف.

أولا: الاسترجاع

يشكل الاسترجاع "بالقياس إلى الحكاية التي يندرج فيها - التي ينضاف إليها- حكاية ثانية زمنيا، تابعة للأولى"⁽³⁾ وينقسم إلى أنواع تتحدد بحسب علاقتها بالحكاية الأولى زمنيا، فالخارجي هو ذلك الاسترجاع "الذي تظل سعته كلها خارج سعة الحكاية الأولى"⁽⁴⁾ ويكون الحقل الزمني للاسترجاعات الداخلية متضمنا في الحقل الزمني للحكاية الأولى⁽⁵⁾ وتنقسم هذه إلى غيرية القصة ومثلية القصة فالأولى "تتناول خطأ قصصيا(وبالتالي مضمونا قصصيا)مختلفا عن مضمون الحكاية الأولى"⁽⁶⁾ وتختص بإدخال شخصية جديدة أو باستعادة شخصية غابت عن الأنظار، والأخرى مثلية القصة "تتناول خط العمل نفسه الذي تتناوله الحكاية الأولى"⁽⁷⁾ وهي إما تكميلية وظيفتها سد ثغرة وإما تكرارية وظيفتها التذكير، والنوع الأخير من الاسترجاعات هو المختلطة إذ "تكون نقطة مداها سابقة لبداية الحكاية الأولى، ونقطة سعتها لاحقة لها"⁽⁸⁾.

(1) بوطيب، عبد العالي: *إشكالية الزمن في النص السردي*. مجلة فصول. مج12. العدد الثاني. صيف 1993. ص131

(2) جبرار، جنيت: *خطاب الحكاية*. ص47

(3) المرجع السابق. ص60

(4) المرجع السابق نفسه.

(5) ينظر: المرجع السابق. ص 61

(6) المرجع السابق نفسه.

(7) المرجع السابق. ص62

(8) المرجع السابق. ص 60

وتعد لحظات مي في العصفورية المنطلق السردى في الرواية، فيشكل ما يسبقها زمنيا استرجاعا أو حكاية ثانية بالنسبة للحكاية الأولى، العصفورية، ولعل القسمين الثالث والرابع من الفصل الأول⁽¹⁾ يشكلان استرجاعا خارجيا؛ لأنهما يسلطان الضوء على حياة مي قبيل العصفورية بقليل شارحين الظروف المؤدية إلى زجها في ذلك المكان، فقد عادت مي بذاكرتها إلى القاهرة حين جاء جوزيف، بناء على رسالتها، ليقنعها بضرورة السفر إلى بيروت متفقين على إعادتها حالما تطلب ذلك، وحين طلبت منه في بيروت إعادتها إلى مصر رفض وأبقاها عنده شهرين ونصف ليودعها بعد هذه المدة العصفورية، وتذكر مي أيضا ما لاقته في منزل جوزيف من مؤامرات حدثت بها إلى الإضراب عن الطعام وإلى الحذر من كل شيء يحيط بها، وما لاقته أيضا من عزل وسرقة.

ومن ناحية أخرى فإن المفارقة الزمنية يمكن لها "أن تذهب، في الماضي أو في المستقبل، بعيدا كثيرا أو قليلا عن اللحظة الحاضرة"⁽²⁾ وتعرف هذه المسافة بين هاتين اللحظتين، الحاضرة والمستعادة أو المستشفرة، بمدى المفارقة، وقد يكون المدى الفاصل بين اللحظتين قصيرا أو طويلا، وألحظ أن مدى الاسترجاع السابق ليس بعيدا جدا أو متوغلا في الزمن، ففي تتحدث عن الأشهر الأخيرة من حياتها قبيل العصفورية في مصر وبيروت، فهذا الاسترجاع، في زمنه، قريب جدا من زمن نقطة السرد الرئيسة، العصفورية، ولذلك فهو استرجاع خارجي قريب المدى، وكان لا بد من هذا الاسترجاع لمعرفة الدوافع والخلفيات على وضع مي في العصفورية.

ويعد استرجاعها حفل تكريم خليل مطران⁽³⁾، وتألقها خلاله، استرجاعا خارجيا أيضا؛ لأن زمنه سابق لزمن اللحظة الحاضرة، إلا أنه بعيد المدى، إذ تعود في التذكر إلى عام 1913، بينما هي في عام 1936. وكذلك فإن ذكراها⁽⁴⁾ مع الراهبة (هيلينا) العائدة إلى طفولة مي أكثر بعدا في مداها، وهي بالتأكيد استرجاع خارجي.

(1) ينظر: الأعرج، واسيني: مي ليالي إيزيس كوبيا. ص 53-66

(2) جبرار، جنيت: خطاب الحكاية. ص 59

(3) ينظر: الأعرج، واسيني: مي ليالي إيزيس كوبيا. ص 110

(4) ينظر: المصدر السابق. ص 123-128

وبشكل استرجاعها حوارها مع خليل الخوري⁽¹⁾، عبر سرحانها في أثناء حديثها مع د. محمود في القاهرة، وهو حوار تم بينهما بعد العصفورية، مثالا بارزا على الاسترجاع الداخلي، فزمنه متضمن مع زمن نقطة الانطلاق السردية، العصفورية، إلا أنها لم تكتبه في حينه، بل أجلته، وهو على ارتباط مضموني باللحظة الحاضرة.

ومن الأمثلة الأخرى على هذا الاسترجاع تذكرها، وهي في أواخر حقبة العصفورية، حديثها مع ماجدة الذي تم "في أيامي الأولى في العصفورية"⁽²⁾، وأيضا استعادتها، وهي في رابيز، "يوم مغادرتي العصفورية"⁽³⁾ لحظة أخبرتها (إيزميرالدا) بحملها، وتعد هذه جميعا أمثلة على الاسترجاعات الداخلية؛ لأنها متضمنة في زمن الحكاية الأولى وتعد أيضا مثلية القصة، كونها تتناول الخط والمضمون الروائي ذاته.

أما النوع الآخر من الاسترجاعات الداخلية، وهو غيرية القصة، فيتمثل بما نقلته مي عن لطفي السيد، إذ اختارت مضمونا بعيدا عن اللحظة الحاضرة واستطاعت من خلاله إضاءة هذه الشخصية من جوانب معينة. "تعجبني مواقفه الكبيرة. اعتزل السياسة بعد الحرب العالمية الأولى فعاد إلى قريته بالدقهلية قبل عزل الخديوي عباس، وإعلان الحماية على مصر، وتصيب الأمير حسين كامل سلطانا عليها. قبل لطفي السيد منصب مدير دار الكتب المصرية الذي عرضه عليه الخديوي حتى لا يقبض عليه الإنجليز، لكنه سرعان ما استقال، ليعود ثانية إلى دار الكتب، بعد الاحتقال بتأسيس الجامعة المصرية التي ترأسها. ثم دخل لطفي السيد ضمن تشكيل حكومة محمد محمود باشا كوزير للمعارف. ثم ترك المنصب، ليعود ثانية إلى رئاسة الجامعة في 1930 ليستقيل منها في 9 مارس 1932 احتجاجا على نقل طه حسين من الجامعة إلى ديوان الوزارة، دون موافقته، وهو ما اعتبر تعديا على مؤسسات الدولة"⁽⁴⁾ وكذلك حين عرفت باسكندر الشخصية الجديدة تعريفا بسيطا "العلاقة بيني وبين ابن عم والدي إسكندر زيادة كبيرة ودافئة

(1) ينظر: الأعرج، واسيني: مي ليالي إيزيس كوبيا. ص 256-259

(2) المصدر السابق. ص 168

(3) المصدر السابق. ص 181

(4) المصدر السابق. ص 186

جدا. وكان له ابنان وبنتان: نعيم وجوزيف وماري ولويس. عين مديرا لناحية فتوح وكسروان في جبل لبنان⁽¹⁾

ثانيا: الاستشراف

يعد الاستشراف، على عكس الاسترجاع، مفارقة زمنية تتجه إلى الأمام ويأتي كتمهيد "أو توطئة لأحداث لاحقة يجري الإعداد لسردها من طرف الراوي فتكون غايتها في مثل هذه الحالة هي حمل القارئ على توقع حدث ما أو التكهن بمستقبل إحدى الشخصيات...، كما أنها قد تأتي على شكل إعلان Annonce عما ستؤول إليه مصائر الشخصيات"⁽²⁾

فالاستشراف بإشاراته ورموزه يخلق تشويقا وحالة من التوقع والانتظار بتنبئيه القارئ إلى أن ما يقرأه من إشارات قد يكون مسؤولا عن حدث رئيس فيما بعد. لكن "أبرز خصيصة للسرد الاستشرافي هي كون المعلومات التي يقدمها لا تتصف باليقينية، فما لم يتم قيام الحدث بالفعل فليس هناك ما يؤكد حصوله"⁽³⁾

ومن الأمثلة عليه في الرواية "قتلني أهلي ومحووا جسدي بتربية دينية هم من اختاروها لي"⁽⁴⁾ فهذه العبارة تلخص مصير مي وتدفع القارئ إلى التساؤل عن الكيفية التي قتلها فيها أهلها، ليأتي الاسترجاع، بعد هذا الاستشراف، مجيبا عنه. ولعل موت مي في نهاية الرواية حدث متوقع ومرتقب، لكن ثمة ما يشير إليه سابقا من قبيل "وكأنني عدت لأموت"⁽⁵⁾ فهذه العبارة تفتح عيني القارئ على هذا المصير مضافا إليها السعال إذ إنه، بتكراره في صفحات المخطوطة، يحفز انتباه القارئ فيلاحظ تطوره للأسوأ في حالة مي، ويثير الأعرج شوق القارئ من خلال تكراره لفظة الرسالة⁽⁶⁾ في مواضع كثيرة كلما تقدمت الرواية تكشف غموضها قليلا حتى نصل إلى

(1) الأعرج، واسيني: مي ليالي إيزيس كوبيا. ص 143

(2) بحرأوي، حسن: بنية الشكل الروائي. ط1. بيروت: المركز الثقافي العربي. 1990. ص132

(3) المرجع السابق نفسه.

(4) الأعرج، واسيني: مي ليالي إيزيس كوبيا. ص45

(5) المصدر السابق. ص 248

(6) ينظر: المصدر السابق. ص57، 58، 63، 76، 159

نصها فلا نعرف فحواها من البداية وإنما نكشف الغطاء بالتدريج عنها خلال الصفحات إلى أن يعرض نصها.

ومن الأمثلة الأخرى على الاستشراف إشارة الأبيض في مقدمته إلى مثلية مي قائلًا "بعض المغرضين يقولون إن مي وجدت في بلوهارت (سوزان) المرأة الناعمة التي تحب وتشتهى. لكن هذا أمر آخر لا يخص هذا العمل مطلقاً. ربما تحدثت عنه بالتفصيل في الكتاب المشترك، لأن روز تؤكد على ميولات مي الأنثوية الخاصة، على الأقل في فترة من الفترات"⁽¹⁾، وفي القسم الرابع من الفصل الثاني حديث عما مورس على مي وهي طفلة من ممارسات رذيلة، دون نسيان الإشارات المثلية الأخرى في المخطوطة والتي سبقت هذه الحكاية في تأكيدها على ميولات خاصة تجاه (بلوهارت). ويشير الأبيض في مقدمته إلى مواقف الأصدقاء الذين تخلوا عنها خاصاً بالذكر سلامة موسى "الدرجة أن قال عنها ناقد بحجم سلامة موسى كلاماً كبيراً، كان تلقياً وانتقاماً"⁽²⁾ هكذا دون أن يخبر عن مضمون قول هذا الناقد، ويطول هذه المرة انتظار القارئ حتى نهاية المخطوطة، لتكشف لنا مي هذا المضمون. ولعل هذا الحذف للمضامين والاكتفاء بالإشارة في المقدمة عائد إلى أنه كتبها بعد اطلاعه محققاً على المخطوطة، فهو عالم بوجودها فيه.

إن حضور الاستشراف بشكل عام في الرواية قليل مقارنة بالاسترجاع، وتعد الرواية بضمير المتكلم الأنسب له كونه يكتب فيما بعد عن شيء قد حدث في الماضي فيضمن في روايته تطلعات نحو المستقبل، ف "الحكاية" بضمير المتكلم "أحسن ملائمة للاستشراف من أي حكاية أخرى، وذلك بسبب طابعها الاستعادي المصرح به بالذات، والذي يرخص للسارد في تلميحات إلى المستقبل، ولا سيما إلى وضعه الراهن، لأن هذه التلميحات تشكل جزءاً من دوره نوعاً ما"⁽³⁾ لكن رواية الأعرج، وعلى الرغم من كونها بضمير الأنثى، ومن كونها كتابة لاحقة للأحداث، إلا أن الاستشراف كان في حضوره قليلاً، فالكتابة ليست لاحقة بالقدر الكافي لتعرف

(1) الأعرج، واسيني: مي ليالي إيزيس كوبيا. ص 17

(2) المصدر السابق. ص 13

(3) جبرار، جنيت: خطاب الحكاية. ص 76

مي تطلعات المستقبل وتشير إليها، فقد عاملت المستقبل بنوع من التساؤل والتكهن "لا أعلم إذا ما كانت صراحتي سترضي أهلي وأقاربي، ولكن شيئاً فيّ، في أعماقي يجبرني على هذا الامتحان الصعب"⁽¹⁾. إنها تكتب عن الحدث وهي تعيشه مبتعدة عنه بفترات زمنية متفاوتة في بعدها وقربها من لحظة الكتابة هذه. فهي لم تكتب، أبداً، عن الحدث هذا بعد انتهائه وإلمامها بكل حيثياته فكانت لغتها تساؤلات أكثر منها يقينيات. ولعل المؤكد هو أن المخطوطة انتهت كتابتها بموت مي، أي إنها ماتت وهي لا تزال في قلب المحنة، على الأقل نفسياً، فلو لم تمت وكتبت عن تجربتها القاسية بعد سنوات عديدة، فإنني سأعثر حتماً على استشرافات واضحة. أما وقد كتبت عن التجربة في خضمها لا تعرف سوى ما يمضي منها، متكهنه الآتي، فإن الاستشراف لن يكون صاحب حضور واضح.

4.1.4.2 المدة

تتحدد سرعة القصة "بالعلاقة بين مدة (هي مدة القصة مقيسة، بالثواني والدقائق والساعات والأيام والشهور والسنين) وطول (هو طول النص، المقيس بالسطور والصفحات)"⁽²⁾، وفي الرواية تروي فصول المخطوطة الستة، في 225 صفحة، أحداثاً زمنياً تمتد بين عامي 1936 إلى 1941 متصاعداً تدريجياً من الأقدم للأحدث، وكما هو موضح في الجدول التالي، فثمة تفاوت بين الفصول في تغطيتها هذا الزمن، وهذا التفاوت يكشف عن اختلاف سرعة القص؛ فالسرد يسرع في مواطن ويبطأ في أخرى، إذ "لا توجد رواية تظل بنفس السرعة من أولها إلى آخرها"⁽³⁾.

(1) الأعرج، واسيني: مي ليالي إيزيس كوبيا. ص 53

(2) جبرار. جنيت: خطاب الحكاية. ص 102

(3) مندلاو: الزمن والرواية. تر بكر عباس. ط1. بيروت: دار صادر. 1997. ص149

جدول (4): الفترات الزمنية

الفصل	الزمن	عدد الصفحات
الأول ليلة 16 أيار 1936 وما تلاها	أسبوعان	52
الثاني ليلة 2 حزيران 1936 وما تلاها	3 أشهر و 12 يوما	42
الثالث ليلة 14 أيلول 1936 وما تلاها	3 أشهر و 14 يوما	33
الرابع ليلة 18 كانون الأول 1936 وما تلاها	سنتان وشهران و 8 أيام	37
الخامس ليلة 8 آذار 1938 وما تلاها	سنة إلا شهر	27
السادس ليلة 2 شباط 1939 وما تلاها حتى خريف 1941	سنتان و 8 أشهر	41

إن هذا التفاوت المتمثل باستحواذ فترة زمنية قصيرة على عدد أكبر من الصفحات مقارنة بغيرها من الفترات الأطول تعطي انطبعا بأنها أكثر تفصيلا من الفترة الزمنية الطويلة المحكية في صفحات أقل، ففي حديثه عن رقة النسيج وكثافته يقول (مندلاو) "من البديهي أن رواية قصيرة تغطي جيلا كاملا بصورة متساوية ينبغي أن تكون أكثر انتقائية في اختيار الوقائع الذهنية أو المادية التي تعرضها من رواية طويلة تغطي ساعة واحدة من الزمن القصصي"⁽¹⁾ - أي إنه كلما قل الزمن القصصي زاد عدد الصفحات والعكس صحيح.

يكشف التفاوت عن اختلاف سرعة القص كما يكشف عن الانتقاء والاختيار "وهذه الظاهرة ليست بالغريبة عن ممارسة إبداعية معروفة بتعاملها الانتقائي مع المدة الزمنية الخاصة بالمتن الحكائي الذي تعتمد مادة وموضوعا لها، ما دامت فتراته وأحداثه ليست كلها على المستوى

(1) مندلاو: الزمن والرواية. ص 86

نفسه من الأهمية"⁽¹⁾ فالروائي يركز على أحداث معينة مفصلاً فيها عاكساً بذلك رؤيته وهدفه من الرواية، فيما تبقى أحداث آخر موجزة وفي درجة تالية من الاهتمام.

في الرواية عدد الصفحات التي تغطي الأحداث بالقياس إلى زمنها قليل جداً ويزداد الأمر سوءاً حين ندرك أن ما كانت تكتب لياليها في العصفورية وما بعد العصفورية، ما يغري بالعثور على تفاصيل أكثر، لكنها كانت تؤثر الكتابة في كل فصل بأقسامه عن مجموعة ليال بعينها دون الالتفات إلى غيرها وكأنها كانت تختار أهم الأحداث وتدونها. فالأعرج عمد إلى انتقاء الأحداث المهمة التي استحققت التدوين لعلاقتها الوطيدة بتغيير مجرى حياة مي واختيارها، كما تفرض الرواية التاريخية.

هذه الأحداث المدونة أحداث مختارة في النهاية، فالروائي يختار ما هو مهم من وجهة نظره فلا يستطيع الإتيان بكل شيء عن الشخصية البطلة، وإنما يختار وينتقي ما يعكس رؤيته وهدفه. فالاختيار دوره في التفاوت بين الفصول، إذ "إن غاية القصة اليومية تكمن، بالتأكيد، في ألا نحتفظ سوى بالمهم، أي ما كان ذا دلالة، وما يمكنه أن يحل محل الباقي لأنه يدل عليه، وبالتالي نستطيع ترك الباقي في طي الكتمان، فنطيل الكلام عن الأساسي، ونمر مرور الكرام على الثانوي"⁽²⁾

تدعى الحركات التي تنعكس، من خلالها، سرعة القص وبطؤه الحركات السردية الأربعة هي الحذف والخلاصة والمشهد والوصف.

أولاً: الحذف

ويعني أنه "لا يوجد مقطع سردي يوافق مدةً ما في القصة"⁽³⁾ وهو "الشكل الأكثر سرعة للقصة، سرعة تمحو كل شيء"⁽⁴⁾، وهو على نوعين محدد وغير محدد "حيث ينتقل بنا السارد من فترة

(1) بوطيب، عبد العالي: إشكالية الزمن في النص السردي. ص 137

(2) بوتور، ميشال: بحوث في الرواية الجديدة. ترجمة فريد أنطونيوس. ط3. بيروت - باريس: منشورات عويدات.

1986. ص 102

(3) جبرار، جنيت: خطاب الحكاية. ص 108

(4) بوتور، ميشال: بحوث في الرواية الجديدة. ص 101

لأخرى دون أن يكلف نفسه عناء تحديد حجم المدة الزمنية المتخطاة"⁽¹⁾. ومن الناحية الشكلية فللحذف أشكال ثلاثة توافرت الرواية عليها:

1. الحذف الصريح وهو الصادر إما عن إشارة محددة أو غير محددة وإما عن حذف مطلق مع إشارة إلى الزمن المنقضي عند استئناف الحكاية، ومن الأمثلة على هذا الأخير "بعدها بيومين"⁽²⁾ و "بعد ثلاثة أيام عاد ثانية"⁽³⁾ فالساردة لم تبين لنا ما حصل من أحداث خلال هذه الأيام، بل إنها اكتفت بالإشارة إلى الزمن المنقضي ومن ثم استئنافها حكايتها. ولعل ثمة حذفاً صريحاً آخر محدداً لكن ليس بإشارة زمنية وإنما نستشفه من الألفاظ مثل "قلت لك هذا في المرة الماضية"⁽⁴⁾ على لسان المحامي إلا أن الصفحات السابقة لا تعكس لقاء سابقاً معه، وتعد هذه ثغرة نستشف منها هذا الحذف الصريح.

2. الحذف الضمني "أي تلك التي لا يصرح في النص بوجودها بالذات، والتي إنما يمكن القارئ أن يستدل عليها من ثغرة في التسلسل الزمني أو انحلال للاستمرارية السردية"⁽⁵⁾. ومن أمثلته البارزة في الرواية "اليوم سأוכל محامي"⁽⁶⁾، دون ختم هذا بقاء صريح معه، خصوصاً أنها في القسم التالي تلتقي بالمحامي الذي يشير إلى لقاء سابق دون أن تكون الصفحات السابقة قد أتت عليه.

3. الحذف الافتراضي، وهو أكثر أشكال الحذف ضمنية و"ينم عنه بعد فوات الأوان استرجاع"⁽⁷⁾ ولعل أقوى الأمثلة عليه "كانت سفرة إيطاليا جد شاقة، وغير مفيدة"⁽⁸⁾ فقد استعادت مي نتائج هذه السفرة دون أن تخوض قبلها في السفرة نفسها وفي لحظاتها أو أيامها.

(1) بوطيب، عبد العالي: *إشكالية الزمن في النص السردية*. ص 138

(2) الأعرج، واسيني: *مي ليالي إيزيس كوبيا*. ص 145

(3) المصدر السابق. ص 194

(4) المصدر السابق. ص 161

(5) جبرار، جنيت: *خطاب الحكاية*. ص 119

(6) الأعرج، واسيني: *مي ليالي إيزيس كوبيا*. ص 154

(7) جبرار، جنيت: *خطاب الحكاية*. ص 119

(8) الأعرج، واسيني: *مي ليالي إيزيس كوبيا*. ص 260

ثانياً: الخلاصة

وسيلة أخرى لتسريع الزمن وهي "سرد في بضع فقرات أو بضع صفحات لعدة أيام أو شهور أو سنوات من الوجود، دون تفاصيل أعمال أو أقوال"⁽¹⁾

وبعد سرد مي أسبوعها الأول في العصفورية في فقرة، إذ بدأت الكتابة بعد أيام من وجودها هناك مثالا على الخلاصة "على مدار الأسبوع رفضت كل شيء. الأكل والشرب والحديث. صرخت كثيرا حتى جف حلقي قبل أن يفحصوني.

كنت أصرخ كالمجنونة وأتحمل عنفهم في إطعمامي. أعيش مع أشبahi التي لا رحمة لديها. أقوم في منتصف الليل وأنا أتحسس عنقي من شدة الاختناق. حربي كبيرة في كل ليلة مع المجنونات اللواتي يفتحن أفواههن وعيونهن عن آخرها لتخويني أو ربما كانت تلك حالتهم. أصرخ حتى وأنا نائمة حتى أقوم مذعورة. أتحسس قفل الغرفة. والنوافذ. أشعر بالحرارة القاسية لكنني لا أتحرك على فتح النوافذ التي تطل على الأشجار والحديقة الواسعة"⁽²⁾، ومن أمثلتها أيضا "أمضيت الأسبوع كله أهيب نفسي لهذه اللحظة التي إما أن تعيدني إلى بيتي في القاهرة، أو ترميني نهائيا في العصفورية من جديد"⁽³⁾ دون خوض في تفاصيل هذا الأسبوع وكذلك "قضيت أسبوعا وأنا أنظفها وأغسل أرضيتها المثقلة بالغبار. أول ما دخلتها، شعرت بالاختناق، كأنها لم تفتح منذ زمن طويل"⁽⁴⁾ يضاف إليها ما قرأناه عن حياة مي في مرحلة نزلة أبي طالب⁽⁵⁾ التي قضت فيها خمسة أشهر وقد بلغ الإيجاز ذروته، إذ كتبت عن يوم واحد فقط، هو زيارة مارتين لها، في قسمين، مع الإشارة إلى أحداث قد مرت خلال تلك المرحلة مثل الحجر الذي صدر ضدها في 2/17 - أي بعد ثلاثة أيام من إقامتها في هذا المنزل.

(1) جبرار، جنيت: خطاب الحكاية. ص 109

(2) الأعرج، واسيني: مي ليالي إيزيس كوبيا. ص 66

(3) المصدر السابق. ص 226

(4) المصدر السابق. ص 255

(5) ينظر: المصدر السابق. ص 206-215

ومن الأمثلة على الخلاصة الحوار مع (بلوهارت) بالحديث عن سفرتها إلى إيطاليا "سافرت ثانية إلى إيطاليا لاستدراك سفرة لندن، أتابع محاضراتي في جامعة بروجية عن اللغة الإيطالية، وآثارها. أحببتها وتمنيت أن أكتب بها مثل الإنجليزية والفرنسية. السعال الديكي الخانق بسبب البرد، لم يترك لي فرصا كثيرة للتعلم، وربما العمر الهش أيضا".⁽¹⁾

وتختزل مي ثلاث عشرة سنة بدءا من 1900 حتى 1913، فتحكي عن تميزها في الإلقاء منذ كانت في مدرسة عينطورة، متذكرة نشر مقالات لها في جريدة "المحروسة" في مصر وتحسينها لغتها العربية وكتابتها النشيد بالفرنسية في استقبال الطيار الفرنسي وصولا إلى حادثة تكريم خليل مطران⁽²⁾، إذ تحكي عن هذا كله في أربعة وعشرين سطرا.

ومع هذا كله فإن الزمن في الرواية ليس محمولا على السرعة وحدها، وإنما نعثر على تقنياتي الإبطاء أيضا: الوقفة الوصفية والمشهد.

ثالثاً: الوقفة

تعني الوقفة "تعطيل زمنية السرد وتعليق مجرى القصة لفترة قد تطول أو تقصر"⁽³⁾ وتتنوع أساليب الروائي لتحقيقها فتارة تتم من خلال الاسترجاع وطورا من خلال الوصف.

في أثناء حوارها مع د. محمود في مصر تسرح مي بعيدا عائدة إلى بيروت، فتتذكر حوارا مع خليل الخوري يستغرق من الرواية صفحات أربعة ويقطع هذا التذكُّر حوارها مع د. محمود لينبئها إلى ذلك "وقع كلمة الدكتور محمود أيقظني نهائيا من غفوتي. فقد نسيت الطبيب كليا"⁽⁴⁾

وقد حفلت الرواية بالوقفات الوصفية لأمكنة وشخصيات، وقد تجسد هذا الوصف متداخلا مع السرد أحيانا "ثم اقتادني والدي إلى داخلية مدرسة راهبات الزيارة، في عينطورة، في مرتفعات

(1) الأعرج، واسيني: مي ليالي إيزيس كوبيا، ص 89-90

(2) ينظر: المصدر السابق، ص 109

(3) بحرأوي، حسن: بنية الشكل الروائي، ص 175

(4) الأعرج، واسيني: مي ليالي إيزيس كوبيا، ص 259

الجبلى، ببيروت، حيث العزلة الكلية، والموت الصامت لكل ذرة حية في الجسد. في كل ليلة، كنت أرى وجهي، وشفتي...⁽¹⁾ و "قبل أن تمر الممرضة الخشنة والثقيلة والبدينة مدام شوكي. اسمها الأصلي السيدة شوكت. اسم على مسمى. تناولني حقنة مورفين"⁽²⁾ فالخطوط العريضة تمثل توقفاً آنياً للسرد، وقد نالت الشخصيات نصيباً من الوصف "الدكتور الجنرال مارتين. كبير أطباء لبنان. رجل سامق كسنديانة. قامة فارعة، أو هكذا بدا لي. وجه صاف لم تعمل فيه السنوات إلا قليلاً"⁽³⁾ ومن وصف الأمكنة والأشياء "تبدو الأشجار والمدينة كأنها طليت بالذهب في أعاليها وقمم جبالها. فقد بدت الشمس الشتوية من نافذة غرفتي الجديدة، جميلة والغابة هادئة ومستكنة. والممرات، والطرق الصغيرة من أعالي البناية كرسوم متقنة الصنع. البناية ساحرة جداً وكأننا في بيت أندلسي قديم يستحم في الشمس صباحاً، وينام على عطر الياسمين، ومسك الليل."⁽⁴⁾

رابعاً: المشهد

كثرت الحوارات المسترجعة في الرواية مؤدية وظيفة جمالية بكسرها رتابة السرد أحياناً ووظيفة دلالية، إذ إن الأعرج أدرج، من خلالها، الكثير من النصوص المقتبسة، محملاً إياها العديد من الحقائق عن مي، وتكشف الحوارات عن صورة مي في عيون الآخرين، فإذا كانت مي في السرد تحكي، غالباً، عن نفسها فإن الشخصيات الأخرى تقدم تصورها لمي، وهذا التصور قد يكون إيجابياً مثل تصور (بلوهارت)⁽⁵⁾ وقد يكون سلبياً مثل تصور الأطباء⁽⁶⁾.

(1) الأعرج، واسيني: مي ليالي إيزيس كوبيا. ص 45

(2) المصدر السابق. ص 48

(3) المصدر السابق. ص 213

(4) المصدر السابق. ص 187

(5) ينظر: المصدر السابق. ص 75

(6) ينظر: المصدر السابق. ص 131

4.1.4.3 التواتر

تعد العلاقة "بين نسب تكرار الحدث في الحكاية ونسب تكراره في الخطاب"⁽¹⁾ موضوع التواتر، وبحسب هذه العلاقة فإنه يأتي على أربع حالات؛ هي:

1. القص مرة واحدة عما حدث مرة واحدة

2. القص مرات عديدة عما حدث مرات عديدة

3. القص مرات عديدة عما حدث مرة واحدة

4. القص مرة عما حدث مرات عديدة⁽²⁾

إن "العبارة الواحدة تعادل الفعل الواحد الذي جرى"⁽³⁾ في الحالة الأولى ومن الأمثلة عليه في الرواية ما سرده مي عن ضربها رأسها بالحائط "لا أدري ماذا حدث لي البارحة في عز النوم؟ صرخت كثيرا حتى ألمني دماغي وأصبحت حنجرتي مبحوحة، ليس من الألم ولكن من شيء غامض كلما حاولت فهمه، وجدنتي بعيدة، قبل أن أضرب رأسي على الحائط العديد من المرات لدرجة ارتسام خط مستقيم من الدم عليه"⁽⁴⁾

ومن أمثلة الحالة الثانية، القص المتكرر عن حدث متكرر، أن مي قصت مرات عديدة ما سمعته من كلام الجيران الذي تعدد وتكرر بتعدد أزماها النفسية "لكني تمكنت من سماع صوت الجيران وهم يتشكون:

— إذا ما قدرتموا تخرسوا هاي المجنونة، سنطلب الإسعافات لأخذها إلى العصفورية"⁽⁵⁾

(1) القاضي، محمد وآخرون. معجم السرديات. ط1. تونس: دار محمد علي للنشر. 2010. ص122

(2) ينظر: العيد، يمني. تقنيات السرد الروائي. ط1. بيروت: دار الفارابي. 1990. ص 130-132

(3) المرجع السابق. ص130

(4) الأعرج، واسيني. مي ليالي إيزيس كوبيا. ص 79

(5) المصدر السابق. ص60

وتقول في موضع آخر: "كنت أعرف أن الجيران وهم أبناء عمومة، سيكررون نفس الكلام الذي سمعته منذ أن وضعت قدمي في هذا البيت:

- مو معقول؟ هالمجنونة ما بتنام وما بتترك حدا ينام؟"⁽¹⁾

وكذلك "حتى عندما كنت عند جوزيف، كلما سمعتي نساء البيوت المجاورة، أصرخ بأعلى صوتي، صرخن بدورهن: ما فيه حدا يلجم هالمجنونة المصرية؟"⁽²⁾

فأزماتها النفسية متكررة وسماعها ما يقال في حقها متكرر، فالقصر جاء متكررا عن حدث متكرر.

ويؤدي التواتر "وظيفة التأكيد والإلحاح على ما وقع. وكأن الراوي مسكون بفعل يعاوده فيشير إليه بأكثر من عبارة وبأكثر من صياغة، وقد يشكل هذا الفعل بؤرة محورية في بنية العمل القصصي"⁽³⁾ حين يتعدد قص الحدث الواحد. فالعبارة "بحجة التغذية، وباسم الحياة ألقاني أولئك الأقارب في دار المجانين احتضر على مهل. أحتضر على... مهل..."⁽⁴⁾ تكررت على لسان مي في مواضع عدة منها "بدء الليالي" حاملة ألم مي جراء ما فعله بها أهلها وحاملة أيضا عبء تحديد الزمن، ففي هذا الموضع تخلو العبارة من الزمن فيما تحتويه في موضعها الآخرين اللذين وردت فيهما "لست أدري إذا ما كان الموت السريع هينا. أما الموت البطيء. طوال أسبوع من التغذية القهرية..."⁽⁵⁾ فهنا يظهر الزمن، الأسبوع، وفي الموضع الآخر تقول "لست أدري إذا ما كان الموت السريع هينا. أما الموت البطيء طيلة عشرة شهور وأسبوع من التغذية القهرية"⁽⁶⁾ فالعبارة من خلال تكرارها أدت وظيفة تبيان الزمن الذي مضى على مي وهي في العصفورية.

(1) الأعرج، واسيني: مي ليالي إيزيس كوبيا. ص 62

(2) المصدر السابق. ص 153

(3) العيد، يمنى. تقنيات السرد الروائي. ص 132

(4) ينظر: الأعرج، واسيني: مي ليالي إيزيس كوبيا. ص 41

(5) المصدر السابق. ص 47

(6) المصدر السابق. ص 198

ومنها، أيضا، قص مي عن إحضار د. ميلر إلى منزل جوزيف على أنه مستشرق إنجليزي، فهذه الحيلة مورست عليها مرة واحدة، وإن تعددت زيارته إلى المنزل، لكنها كررت قصها⁽¹⁾ في السرد وفي حوارها مع أمين الريحاني وهي تحكي له عن المؤامرة التي حيكت ضدها.

وكذلك فقد تمت عملية استيلاء العائلة على عقد أم مي الموروث عن جدة الأخيرة مرة واحدة في حين تعدد القص⁽²⁾ في السرد وفي حوارها مع المحامي عما فعلوه بها عل القانون يأخذ مجراه وتعود لها ممتلكاتها. ومن هنا فإن في التكرار، وبخاصة حين يكون في الحوار، تأكيدا على رغبة عميقة في نشر مي لما تعرضت له.

ولا يقتصر تعدد القص هذا على التنوع الأسلوبي، فعبّر "شخصية واحدة أو عدة شخصيات"⁽³⁾ يعرض الروائي وجهات نظر مختلفة حول الموضوع نفسه، ما يوفر للقارئ معرفة شاملة به⁽⁴⁾. وتعد وثيقة الدكتور محمود المفصولة عن المخطوط مثالا واضحا على هذا، إذ إنها تكشف عن تفاصيل لم ترو عنها مي، فيما روته، في ليلتها الأخيرة.

ففي هذه الليلة تروي مي عما أصابها، فالسعال ازدادت حدته كما ازداد الخفقان في صدرها و التبتت عليها الرؤى، وعند ذهابها للنوم تراءت لها أمها لتستيقظ في صبيحة اليوم التالي واجدة نفسها "مستسلمة لسرير فولاذي ثقيل يشبه قبرا من رصاص"⁽⁵⁾ ويتوقف سردها بتمتمتها إلى أمها "تخرج كلماتي الأخيرة التي لا أحد كان يسمعها غيري: - أنا بخير يا أمي... ببعض الخير. اغسليني يا أمي من دمي، ودثريني بصدرك"⁽⁶⁾. لكن وثيقة الدكتور محمود تضيء تفاصيل آخر، فيها لحظات مي الأخيرة، فيروي أن مي في تلك الليلة هاتفته شارحة له ما يحدث معها من آلام، وعند حضوره إلى منزلها يجدها "قد دخلت في شبه غيبوبة"⁽⁷⁾ فينقلها بدون تأخر إلى مستشفى

(1) ينظر: الأعرج، واسيني: مي ليالي إيزيس كوبيا. ص 59. 196

(2) ينظر: المصدر السابق. ص 60. 162

(3) يقطين، سعيد: تحليل الخطاب الروائي. ط3. بيروت: المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر. 1997. ص78

(4) ينظر: بوطيب، عبد العالي: إشكالية الزمن في النص السردية. ص142

(5) الأعرج، واسيني: مي ليالي إيزيس كوبيا. ص 268

(6) المصدر السابق. ص 268

(7) المصدر السابق. ص 273

المعادي وهناك يدور حوار بينها وبين الممرضة ثم يحكي عن تأملها السقف وتمتمتها بعد تذكرها رسالتها إلى جوزيف وكذلك تمتتها "أمي حبيبتي. اغسلني من دمي وضميني إليك. أشعر بالبرد وبقوة غامضة تنتزع قلبي بعنف"⁽¹⁾ وهذه التفاصيل قد سقطت مما كتبته مي باعتقادي لأن حالتها الصحية لم تسمح بكتابتها وأنها قد قامت بهذه الأعمال دون وعي تام منها بها.

وفي الحالة الأخيرة، القص مرة عما حدث مرات، يأتي التواتر تقنية تخدم عنصري الاختيار والانتقاء، فالروائي لن يستطيع الكتابة بتفصيل، وإن كان بسيطاً، عن كل حادثة أو أمر ولن يستطيع تغطية الفترة الزمنية جميعها من 1936-1941 بالتفصيل فكان التواتر موجزا الفترات الزمنية والأحداث بخاصة حين يقص مرة واحدة عما حدث مرات كثيرة، ومن الأمثلة على هذا " كل ليلة ألممها، وأرقعها"⁽²⁾ و"في كل ليلة كان يسألني عن حكاية المكتبة"⁽³⁾ و "طلب مني طبيبني النفساني الذي يفحصني مرة في الأسبوع"⁽⁴⁾ "في كل يوم أحسب الدقائق"⁽⁵⁾

4.1.5 تأثير زمن ياسين الأبيض/ واسيني الأعرج

إن كتابة الأعرج عن زمن مي كانت، إلى حد كبير، متقنة، إلا أنه لم يستطع التوصل نهائياً من سطوة زمنه كما لم يستطع الخضوع الكامل لسطوة زمن مي، فقد أدخل إلى ذلك الزمن تأثيرات من زمنه هو .

وتعد اللهجة الجزائرية إحدى هذه التأثيرات، فثمة ألفاظ حضرت في الرواية على السنة الشخصيات، كلفظة المهبولة، وكذلك فإن تراكيب تجري على السنة الجزائريين في حياتهم

(1) الأعرج، واسيني: مي ليالي إيزيس كوبيا، ص 274

(2) المصدر السابق، ص 47

(3) المصدر السابق، ص 55

(4) المصدر السابق، ص 228

(5) المصدر السابق، ص 187

اليومية كان لها وجود في الرواية مثل "أكلوا ملحى"⁽¹⁾ وتراكيب أخرى يستخدمها المغاربة في لغتهم الفصيحة ولا يستخدمها أهل المشرق مثل "بعد الزوال".

ومنها، أيضا، إسقاطه مصطلحات وجدت بعد زمن مي كالأمهات العازبات وهو "تعبير حديث في الثقافة العربية"⁽²⁾ ويعني "إنجاب امرأة لوليد خارج إطار مؤسسة الزواج سواء كان الإنجاب نتيجة ممارسة جنسية بالتراضي، أو بالاغتصاب والاستغلال الجنسي تحت التهديد أو بدونه أو تلقيح اصطناعي ترغب من ورائه المرأة الحصول على ولد من صلبها بعدما تعذر عليها الزواج"⁽³⁾ وقد ترسخ على يد منظمة أرض البشر السويسرية التي كانت "أول من أطلق برنامجا لمساعدة الأمهات العازبات في أغادير في الثمانينات"⁽⁴⁾ وقد دعمت جمعيات في الوطن العربي مثل جمعية التضامن النسوي التي تعد جمعية "رائدة في المغرب في مجال العناية بالأمهات العازبات"⁽⁵⁾ وأنشئت هذه الجمعية في عام 1985 كما تأسست منظمة أرض البشر عام 1960 أي بعد وفاة مي بكثير.

ومن تعبيرات هذا العصر في الرواية استخدام لفظة Baby الإنجليزية بمعنى الحبيب، فالأعرج قد نقل أن أنطون الجميل "ظل يسميني ببيبي"⁽⁶⁾ في إشارة إلى توقيع الأخير رسائله إلى مي، فقد "نشأت مراسلات ودية بينهما كان يوقعها "طفلك" *Votre bebe*"⁽⁷⁾ فطفلك أصبحت ببيبي فهل ببيبي وحدها دون ضمير تعطي هذا المعنى حقا؟ بالتأكيد لا فهي بهذا تقتصر على كونها تعني طفلا وإلا للزم أن يقول *your baby* أو *your child*، لكن لفظة ببيبي وحدها تحمل معنى

(1) في حوار على موقع التواصل الاجتماعي - فيسبوك مع الروائي الجزائري أحمد طيباوي إذ أكد لي أن هذه العبارة نقال في الجزائر عندما ينكر أحدهم فضل الآخر عليه وأضاف قائلا إنهم يقسمون قائلين: "والمح لي بيناتنا".

(2) الداديسي، الكبير: الأمهات العازبات بين المفهوم والمصطلح (الجزء الأول). الحوار المتمدن. 2014/5/10 تاريخ الزيارة 2020/4/20. <http://www.ahewar.org/debat/show.art.asp?aid=414201&r=0>.

(3) المرجع السابق.

(4) بخات، إصلاح. الأمهات العازبات: "حرب أعصاب". 21 يناير 2005. تاريخ الزيارة 2020/4/20. <https://www.swissinfo.ch/ara/الأمهات-العازبات---حرب-أعصاب-/363436>.

(5) الأمهات العازبات بالمغرب من الفضيحة إلى إعادة الاندماج. 2008/7/23. تاريخ الزيارة 2020/4/20. <https://www.alarabiya.net/articles/2008/07/23/53581.html>.

(6) الأعرج، واسيني: مي ليالي إيزيس كوبيا. ص 172

(7) جبر، جميل: مي في حياتها المضطربة. ص 81

الحبيب، ففي عصرنا أصبحت هذه الكلمة منتشرة على ألسنة العشاق يتبادلونها فيما بينهم قاصدين بها أحببتهم لا أطفالهم.

وعلى صعيد آخر فإن مي التي دعت في أدبها إلى تحرير المرأة مستتهضة بذلك همم رجال الشرق لمساعدتها ومساندتها، فدعتهم إلى "تعزيد المرأة في سبل النور والعرفان"⁽¹⁾ وأثنت كثيرا على دعمهم المرأة الشرقية وتغير معاملته لها إذ أصبح مستعدا "لمساعدتها والاعتراف بحقوقها"⁽²⁾ تتخلى في الرواية عن هذا وتتخذ موقف المجابهة مع الرجل الشرقي، فبعد كل ما دعت إليه تصطدم بمواقف أصدقائها إذ تخلوا عنها.

أثار د. عادل الأسطة على حسابه على فيس بوك⁽³⁾ بتاريخ 12 أكتوبر 2019 الأسئلة حول عبارة "هذه الطفلة التي فتحت عينيها في قرن الحروب الكبرى والفتوحات العلمية الباذخة"⁽⁴⁾ والإشارة الواردة بخصوصها التي تحدد عام مولد مي 1886 متسائلا "هل سرد مي لتجربتها في 1936 هو سردها أم سرد ياسين الأبيض؟ هل شهد القرن الذي فتحت مي عينيها فيه حروبا كبرى؟ وإذا افترضنا أن المقصود هو أن مي فتحت عينيها في القرن العشرين فهل شهد القرن حتى 1936 حروبا كبرى؟" ويجيب "لقد شهد حربا واحدة وبدأت الحرب الثانية في 1939" ويعزو هذا الخلط إلى أن الأبيض "الذي حقق مخطوطة مي المفترض قد غاب عن ذهنه تاريخ كتابة مي وهو حزيران 1936"

ولعل في ما توصلت إليه، بالأدلة، بخصوص أن مي قد كتبت مخطوطتها طوال الفترة الزمنية الممتدة من 1936 حتى عام 1941 منجاة لياسين الأبيض ومن ورائه واسيني الأعرج. وبالتالي فإن ما كتبه الأبيض، مؤخرا، عن زمن مي يناسب هذا فيقول: "زمن شهد حربين قاتلتين وجدت

(1) زيادة، مي: كلمات وإشارات. ص 66

(2) المصدر السابق. ص 51

(3) الأسطة، عادل: <https://www.facebook.com/adel.alosta.9/posts/2367003106886578>

2019/10/12م.

(4) الأعرج، واسيني: مي ليالي إيزيس كوبيا. ص 106

نفسها بينهما، الأولى انتهت وهي تحلم بالزهور والفرح، والرغبة المندفعة للخروج من شرنقة
الذل والسجن الذكوري، والثانية غادرتها وهي في قمة اشتعالها"⁽¹⁾

4.2 المكان

4.2.1 المكان في الاستهلال "في ملابس مخطوطة ليالي العصفورية" وفي الخاتمة "هي لم تمت، لكنها شبعت لهم"

قبل البحث عن المخطوطة الضائعة كان هدف ياسين الأبيض وروز خليل تسجيل فيلم وثائقي
عن مي زيادة و "طبيعي أن تكون العصفورية، هي المكان الأنسب"⁽²⁾ لتصويره، لكن هذا الهدف
أحبط إذ "رفضت إدارة سوليدير المالكة للعقار، رفضا حادا"⁽³⁾ مشروعهما. ولأن لا مخطوطة
"شغلت بالي وبال الكثير من الباحثين مثل مخطوطة ليالي العصفورية"⁽⁴⁾ فقد تركا هذا المشروع
إلى مشروع آخر هو البحث عن هذه المخطوطة.

ولتسهيل عملية البحث "تفرغت لمي زيادة، على مدار أكثر من ثلاث سنوات، استعدت فيها
كتاباتها بلا تمييز لأفهمها عميقا، بحثا عما يمكن أن يسهل لي مسالك البحث، ويدلني على
المخطوطة الضائعة ليالي العصفورية. الحلقة الأهم والناقصة، في أعمالها"⁽⁵⁾

كان لا بد لياسين وروز من زيارة أمكنة مي زيادة فتنقلا "من بيروت، مدينة القلب وتربة الوالد،
في عز مراهقتها، إلى القاهرة التي شهدت أهم الفترات التاريخية في حياتها، وانتهت فيها أيضا،
إلى روما التي شكلت مكانا من أمكنة استراحتها، مثلها مثل برلين، ولندن، وفيينا، باريس.
وأخيرا مدينة الناصرة التي شكلتها منذ نعومة أظافرها"⁽⁶⁾ "

(1) الأعرج، واسيني: مي ليالي إيزيس كوبيا. ص 277

(2) المصدر السابق. ص 9

(3) المصدر السابق. ص 9-10

(4) المصدر السابق. ص 7

(5) المصدر السابق. ص 8

(6) المصدر السابق. ص 14

وفي مقدمته يذكر الأبيض زيارته هو وروز إلى أماكن مي في بيروت؛ رابيز والفريكا وشحتول دون أن يذكر منزلها في نزلة أبي طالب. ويحكي، أيضا، عن رحلتها في القاهرة خاصة ومصر عامة بحثا عن المخطوطة، فمن مقهى الفيشاوي في القاهرة ينطلقان إلى الجيزة حيث مالكة المخطوطة. فيما تبقى المدن الأخرى، وهي روما وفيينا وبرلين ولندن وباريس مدنا ثانوية تذكر دون أن يحكي عن بحثهما عن آثار مي فيها، مكتفيا بقوله إنه "في كل مدينة من هذه المدن، كانت تنتظرنا سلسلة من المفاجآت، والهزات المؤلمة، والمفرحة أيضا"⁽¹⁾

ولعل من الملاحظ أن وصفه للأمكنة جميعها اقتصر على دورها في حياة مي دون أن يقدم وصفا ماديا لها. فعن مستشفى نيقولا رابيز، المفترضة زيارته ورؤيته، يقول "الذي قضت فيه مي فترة استراحتها بعد خروجها من المصححة العقلية"⁽²⁾ وعن بيتها في الفريكا "حيث البيت الذي اكتراه لها، حتى يسهر على راحتها هو وعائلته"⁽³⁾ أما عن شحتول فيورد أنها "أرض والدها إلياس زخور، التي يقطنها الكثير من أهل زيادة."⁽⁴⁾ وربما يكون ياسين وروز قد زارها، فعلا فقد تحدثا مع أهل ضيعتها "كلما توغلنا في أسئلتنا لأقربائها، لاحظنا فخرا كبيرا بابنتهم مي..."⁽⁵⁾ وعن مدينة الناصرة يكتب ياسين "التي شكلتها منذ نعومة أظافرها"⁽⁶⁾

فمن الطبيعي، أنه بعد أكثر من 70 عاما، لن تبقى هذه الأماكن، وحتى الأكثر حميمية منها، تحتفظ بآثارها، هذا إن بقيت حتى المنازل منازل. ففي مقال "هكذا وجدنا شقق "مي زيادة" الأربعة في وسط البلد" المنشور عام 2015 يذكر الحال التي آلت إليها هذه الشقق في القاهرة "هكذا تحولت شقق مي زيادة الأربعة إلى محطتي بنزين: شقة عدلي (المغربي سابقا) وشقتي 16 شارع صبري أبو علم، بينما تحولت شقة علوي إلى الجراج الذي يحتل ناصية شارع علوي أمام

(1) الأعرج، واسيني: مي ليالي إيزيس كويبا. ص14

(2) المصدر السابق. ص12

(3) المصدر السابق نفسه.

(4) المصدر السابق نفسه.

(5) المصدر السابق نفسه.

(6) المصدر السابق. ص 14

مطعم البرنس"⁽¹⁾ فأبي اقتفاء لآثارها في أماكنها؟ هذا كله يعزز أن المصدر الرئيس الذي استقى منه الأبيض ومن ورائه الأعرج، محتوى روايته هو الكتب وليس ما شاهده على أرض الواقع. ففي الناصرة، أيضا، يكتفي الأبيض بالحديث عن العقبة التي حالت دون دخولهما إلى المدينة "وجدنا صعوبة في دخولها. حاولنا مرتين بلا جدوى على الرغم من جوازينا الفرنسي والكندي."⁽²⁾

في بيروت وفي جونيا بالتحديد يوفقان في الحصول على الوريقات الثلاثة الأولى من المخطوطة، إذ منحتهما لهما امرأة طاعنة في السن هناك مع مغلف بلاستيكي.

أما القاهرة فقد أشار ياسين إلى الأماكن التي تنقلا فيها، فتم لقاءهما بأب الصبايا في حي قديم "في أطراف الجيزة، مليئا بالأكياس البلاستيكية، ومواد البناء المبعثرة في كل مكان"⁽³⁾ "وقبل هذا فقد التقيا بالأسطى عادل في مقهى الفيشاوي. - إذن نلتقي في مقهى الفيشاوي، وأفتحكم(أفسحكم) هناك، تشوفوا القبو الذي كان يخفي ثوار 1919، والطابعة التي كانت تطبع منشوراتهم"⁽⁴⁾ واللافت في هذا أن كلا من القبو والطابعة ليسا تابعين لمقهى الفيشاوي بل لمقهى ريش. فهل حقا زار ياسين وروز، ومن ورائهما الأعرج، القاهرة، أو على الأقل هذا المقهى وجلسا فيه؟

أما لماذا الجيزة؟، ربما لأن الأبيض/ الأعرج، أراد أن يدرج ما كتبه مي، عن "أبو الهول"، في كتابته فتضحى الجيزة ورؤيته "أبو الهول" سبيلا إلى ذلك.

(1) وجدي، يحيى. هكذا وجدنا شقق مي زيادة الأربعة. انفراد. 25 أكتوبر 2015. تاريخ الزيارة

<https://zahma.cairolive.com/%D8%A7%D9%86%D9%81%D8%B1%D8%A7%D8%AF-%D9%87%D9%83%D8%B0%D8%A7-%D9%88%D8%AC%D8%AF%D9%86%D8%A7-%D8%B4%D9%82%D9%82%D9%85%D9%8A%D9%91-%D8%B2%D9%8A%D8%A7%D8%AF%D8%A9-%D8%A7%D9%84%D8%A3%D8%B1%D8%A8/>

(2) الأعرج، واسيني: مي ليالي إيزيس كوبيا. ص 14

(3) المصدر السابق. ص 29

(4) المصدر السابق. ص 27

وفي القاهرة، أيضا، يزور المقبرة المسيحية التي ضمت رفات مي، وحين يسأل الحارس عن قبرها يقص عليه حكاية غير صحيحة عنها ويخبره، أيضا، بأن لا أحد يزور قبرها منذ سنوات. كما لو أنه يحكي عن مي أخرى غير مي زيادة. فيحكي الأبيض للحارس حكاية مي "من يومها حفظها لدرجة أنه نسي أنني أنا من لقن له تلك الجمل التي يكررها أمام الزائرين. وأصبح يعيدها حتى على مسمعي."⁽¹⁾

ولا بد من الإشارة إلى أن الأعرج قد أفاد من حادثة الطائرة التابعة لشركة مصر للطيران رحلة MS804 في 19 مايو 2016 لتحديد سنة سفر الأبيض و خليل إلى مصر بحثا عن المخطوطة، فقد رتباً، وهما في باريس، أمر سفرهما إلى القاهرة بعد أن قدم لهما الصحفي سامي معلومات قيمة عن وجود المخطوطة لدى امرأة مصرية هناك، لكنهما اضطرا إلى تأجيل السفر "ليلة واحدة لأن لروز موعدا مهما وجادا مع سامي"⁽²⁾ كانا قد حجزا في تلك الرحلة MS804 "القادمة من باريس إلى القاهرة قد سقطت في البحر المتوسط في 19 ما يو 2016 ما أسفر عن مقتل 66 شخصا كانوا على متنها"⁽³⁾. لكن هذه الطائرة في الواقع قد اختفت من الرادار بعد دخولها مجال السيطرة الجوية المصرية وعثر على حطامها ولم ينج أحد من ركبها. فبعد هذه الحادثة سافرا إلى مصر وحصلا على المخطوطة التي حققها ونشرها عام 2017، أي بعد عام على حادثة الطائرة.

4.2.2 المكان في المخطوطة

تعددت أمكنة المخطوطة وتنوعت بتعدد تنقلات مي؛ الإلجارية منها والاختيارية، وتنوع إزاءها الشعور، فتارة تشعر بالكره وبالعداء وطورا تشعر بالحب وبالألفة، "ومهما يكن الأمر، فلا بد للكاتب من أن يعي البيئة وعيا تاما، وأن يتبين تفاعلها مع الشخصيات مؤثرة كانت أم متأثرة"⁽⁴⁾

⁽¹⁾ الأعرج، واسيني: مي ليالي إيزيس كوبيا. ص278

⁽²⁾ المصدر السابق. ص24

⁽³⁾ طاقم الطائرة المصرية المنكوبة حاول مكافحة حريق شب فيها. BBC. 25 يوليو/تموز 2016. تاريخ الزيارة https://www.bbc.com/arabic/middleeast/2016/07/160705_egyptair_fire_recorder. 2019/3/11

⁽⁴⁾ نجم. محمد يوسف. فن القصة. بيروت: دار بيروت للطباعة والنشر. 1955. ص 110

فشعرية المكان "تلح خصوصاً على أهمية رؤية الإنسان للمكان الذي يأهله"⁽¹⁾ ف "من اللازم أن يكون هناك تأثير متبادل بين الشخصية والمكان الذي تعيش فيه أو البيئة التي تحيط بها بحيث يصبح بإمكان بنية الفضاء الروائي أن تكشف لنا عن الحالة الشعورية التي تعيشها الشخصية بل وقد تساهم في التحولات الداخلية التي تطرأ عليها"⁽²⁾ " فهو "خشبة مسرح واسعة تعرض الشخصيات من خلالها أهواءها، وهواجسها، ونوازعها، وعواطفها، وآمالها، وآلامها... تحب، إن أحببت، عليه؛ وتكره، إن كرهت من خلاله"⁽³⁾ فالمكان، كما رأته مي، نوعان فقدت، في أحدهما، أمانها وسلطتها وأصبحت خاضعة للآخرين، بينما استعادت في ثانيهما أمانها المفقود واستقرارها.

ويعد المكان الذي يفقد فيه الإنسان اطمئنانه وأمانه مكاناً معادياً، فهو "مكان الكراهية والصراع"⁽⁴⁾ فيما يمنح المكان الأليف الإنسان أماناً واستقراراً، فهو "المكان الذي نحب" وننجذب نحوه؛ "لأنه يكثف الوجود في حدود تتسم بالحماية"⁽⁵⁾

4.2.2.1 المكان المعادي / المخيف

تشكل غرفة مي في منزل جوزيف زيادة المحطة الأولى لها في لبنان، بعد أن ذهب إليها إلى مصر ليقنعها بضرورة السفر معه إثر تأزمها النفسي "قال لي جوزيف وهو في كامل تأثره، إن وضعي يحتاج إلى اهتمام حقيقي واستراحة بين الأهل، لا يوجد أثنى من الأهل في ظروف الوحدة والمرض. تغيير الهواء في لبنان أكثر من ضرورة والمكوث لمدة أسبوع هناك سيفيدني"⁽⁶⁾، فتقبل مي شريطة أن تعاد إلى مصر في أي وقت تشاء. وإذا كانت موافقتها، تجعل من المكان مكان إقامة اختياريًا، فإنه سرعان ما يتحول إلى مكان إقامة إجباري، وذلك لأن

(1) بحراوي، حسن: بنية الشكل الروائي. ص 45

(2) المرجع السابق. ص 30

(3) مرتاض، عبد الملك. في نظرية الرواية. الكويت: عالم المعرفة. 1998. ص 135

(4) باشلار، غاستون: جماليات المكان. ترجمة غالب هلسا. ط2. بيروت: المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع.

1984. ص 31

(5) المرجع السابق نفسه.

(6) الأعرج، واسيني: مي ليالي إيزيس كوبيا. ص 57

مطالبها بالعودة إلى مصر⁽¹⁾ لم تلق أذنا صاغية، إذ إن جوزيف، "أبقاني عنده شهرين ونصف، على مضض مني، وأنا أطلبه بالعودة يومياً"⁽²⁾، هذا بالإضافة إلى أنها وجدت نفسها، في هذا المنزل، حبيسة محرومة من الكثير من الأمور الطبيعية التي تجري في الحياة، فهي مرغمة على الإقامة فيه، ولذا فإن هذا الرفض من جوزيف وذاك الإرغام الممارس على مي يعنيان، بلا شك، أن مبدأ الاختيار قد زال وحل محله مبدأ الإكراه. وعلى أية حال، فإن الإقامة، الاختيارية أو لا والإجبارية تالياً، في هذه الغرفة، كانت مؤقتة إلى حين الانتهاء من ترتيب أوراق مي لإدخالها إلى العصفورية.

تضحى مي، في هذا المنزل، امرأة لا تملك حريتها، فحياتها مسيجة بالمنوعات والمحظورات فـ "كل شيء مغلق من حولي. لا حق لي في الخروج"⁽³⁾ وكذلك "ليس من حقي أن أفتح أي باب أو نافذة تطل على الحديقة، لا يحق لي استقبال أي شخص خارج أفراد العائلة وأنسابي"⁽⁴⁾ ونتيجة لهذا كله "لم يعد لي أي حق في الحياة. كنت عبارة عن كتلة تتنفس بصعوبة، موجودة على هذه الأرض إلى أن تأتي ريح عنيفة، فتكنسها كما كنست الذين من قبلها"⁽⁵⁾

و"إذا كانت المفاتيح، في العرف اليومي، تعمل كوسيط لتحقيق الأمان الشخصي للناس عندما يغلقون عليهم بيوتهم طلباً للنوم أو العزلة"⁽⁶⁾ فإن هذا الأمان يستحيل حدوثه في حالة مي، إذ إن غرفتها، التي من المفترض أن تكون ملاذها الآمن وموئل راحتها واطمئنانها، تكون مهياة لتسهيل عملية اقتيادها إلى العصفورية، وكأنها سجن صغير يفتح على سجن أكبر هو المنزل، فباب غرفتها منزوع القفل والمفتاح؛ لئلا تحتمي، من الأطباء، في داخل الغرفة، كما أن نافذة الغرفة مصفدة "وكانها كوة سجين خطير"⁽⁷⁾؛ لئلا تهرب فهي محاصرة.

(1) ينظر: الأعرج، واسيني: مي ليالي إيزيس كوبيا. ص 54

(2) المصدر السابق. ص 55

(3) المصدر السابق نفسه.

(4) المصدر السابق. ص 61

(5) المصدر السابق نفسه.

(6) بحرأوي، حسن: بنية الشكل الروائي. ص 57

(7) الأعرج، واسيني: مي ليالي إيزيس كوبيا. ص 62

ففي يوم الاعتقال، اليوم الذي كان فيه الاحتماء من الآخرين مطلباً ضرورياً، كان إغلاق الباب بالمفتاح هو ما سيمنحها الأمان، لكن المفاجأة أن باب الغرفة، دون غرف المنزل الأخرى، خال من المفتاح والقفل "حاولت أن أغلق الباب بكل قواي، كل المفاتيح في أمكنتها إلا غرفتي لا مفتاح فيها، فقد نزع قفلها بالكامل، فأصبحت مساحة مستباحة" (1). فوَقْتَذاك كان المفتاح هو رمز الأمان ومصادرته مصادرة لهذا الأمان فتصبح الغرفة مكاناً غير آمن.

وبطبيعة الحال، فإن العيش في مكان يُفقد الإنسان اطمئنانه، وبالتالي حريته، لن يكون إلا مكاناً معادياً يشعر الإنسان تجاهه بالكراه والخوف معاً. ويكفي أن تصدر حرية الإنسان ليشعر أنه يعيش في سجن، وإن لم يكن هذا السجن في بنائه يشبه السجون الحقيقية، فقد يتحول منزل عادي، بالنسبة لشخص ما، تحت ظروف معينة، إلى سجن.

في هذا المكان، لا يمارس ساكنوه عدائية، من حيث سلبها حريتها، بفرض القيود وحسب، بل تمتد أيديهم إلى ممتلكاتها، فحقيبة ملابسها تختفي "أخذوا مني كل شيء، حتى لباسي الذي اخترته بدقة في القاهرة، وأنا قادمة إلى بيروت" (2)، كما تختفي مصوغاتها بما فيها عقد أمها "حتى مصوغاتي الخفيفة التي جئت بها من القاهرة، سرقوها مني واتهموني بالجنون، وأن لا أحد في العائلة رأي ألبسها" (3) وأيضاً حقيبتها الحاوية الرسائل "ابعث لي حقيبتى الصغيرة. لا يوجد فيها أي شيء ثمين سوى بعض الأوراق والرسائل" (4).

وتعيش مي مع هؤلاء حياة قلقة غير آمنة يسيطر عليها الخوف، فلا تأمنهم على طعامها وشرابها، إذ تظل حذرة فلا تأكل إلا مما يأكلون ولا تشرب إلا مما يشربون (5)، ويتقاعم الأمر، جراء خوفها منهم؛ كونها "الحاجز الوحيد في الاستيلاء على الميراث العائلي" (6)، إلى إضرابها

(1) الأعرج، واسيني: مي ليالي إيزيس كوبيا. ص 62

(2) ينظر: المصدر السابق. ص 200

(3) المصدر السابق. ص 60

(4) المصدر السابق. ص 65

(5) ينظر: المصدر السابق. ص 56

(6) المصدر السابق. ص 56

عن الطعام ليس احتجاجا على رفض عودتها إلى مصر، وإنما خوفا من دس السم لها⁽¹⁾، وبالتالي فإنها تعيش حالة نفسية صعبة لأنها قلقه حيال من يقاسمونها المنزل.

أما عن الجيران؛ ففي داخلها كانت تدرك أن محاولتها الاستتجاد بهم، وهم أبناء عمومة، فاشلة؛ لأنها اعتادت سماع عبارات من قبيل "مو معقول؟ هالمجنونة ما بتتنام وما بتترك حدا ينام"⁽²⁾

وتمثل العصفورية مكان المخطوطة الرئيس، فبالإضافة إلى أن عتبت العنوان؛ عنوان الرواية "ثلاثمائة ليلة وليلة في جحيم العصفورية" وعنوان المخطوطة "ليالي العصفورية"، حدداها مكانا، فإنها تغطي، بأحداثها، نصف المخطوطة، فالفصول الثلاثة الأولى منه مكانها العصفورية، عدا جزأين صغيرين مكانهما منزل جوزيف.

والعصفورية مكان إقامة إجباري؛ لأن مي لم تختاره، فيظهر حوار بين جوزيف والطبيب أنها أرغمت على الذهاب إليه، إذ يسأل الأخير الأول - ممتاز. هل أقنعتها.

- أنت تعرف يا دكتور. كيف يمكن إقناع مجنونة⁽³⁾

وكذلك يكشف حوارها مع أمين عن هذا الإجبار - كيف رضيت مي بالذهاب إلى العصفورية؟

- لم أختار شيئا يا عزيزي. جاؤوا بي إلى ذلك المكان لغرض واضح كان في نفوسهم⁽⁴⁾

إذن، فرضت العصفورية عليها فرضا، على الرغم من أن حالتها لم تكن تحتاج إلى زجها فيها، فبإمكان طبيب نفسي أن يعالجها من مرضها "أنا لم أكن مجنونة. كنت مصابة فقط بآلام فقدان التي لا دواء لها سوى الإنصات بهدوء لحرائقها، ومحاولة لمسها كما نلمس الضوء من أجل احتضانها"⁽⁵⁾ ولذلك فإنها، في أوائل أيامها هناك، تحتج على وضعها في مكان غير مناسب لها

(1) ينظر: الأعرج، واسيني: مي ليالي إيزيس كوبيا. ص 60

(2) المصدر السابق. ص 62

(3) المصدر السابق نفسه.

(4) المصدر السابق. ص 195

(5) المصدر السابق. ص 47

ولحالتها، فتفرض حتى الطعام "على مدار الأسبوع رفضت كل شيء. الأكل الشرب والحديث"⁽¹⁾ فهذا الإضراب يمثل رد فعل وشكلا من أشكال رفضها ما يفرض عليها؛ لتشعر الآخرين بالظلم الواقع عليها "أنا مضربة عن الطعام، فقط ليعرف أطباء هذا المكان أنني مظلومة"⁽²⁾، وكذلك أضربت عن الدواء لتبين أنها ليست بحاجة إليه فهي عاقلة⁽³⁾.

وهو مكان لا يمنحها إحساسا بالأمان "أتحسس قفل الغرفة. والنوافذ"⁽⁴⁾، وعلى الرغم من مغريات الطبيعة فيه فإنها لن تجرؤ، لخوفها من المكان، على فتح تلك النوافذ "أشعر بالحرارة القاسية لكنني لا أتجرأ على فتح النوافذ التي تطل على الأشجار والحديقة الواسعة والأشجار الكثيفة التي تعبق برائحة الأرز"⁽⁵⁾ فالإغلاق ممارسة تقوم هي بها، طلبا للأمان ف "في العصفورية فقدت كل أمان"⁽⁶⁾.

وبمارس هذا المكان سطوته وسلطته على مي، فتفقد في مرحلة ما مقاومتها وتعجز عن القيام بأي رد فعل "مع الزمن تعودت على شراستهم. كلما رأيتهم يتجارون نحوي، في بهو بناية الأقواس، في العصفورية، أستسلم لهم وأسلمهم جسدا منهكا ومنتهاكا"⁽⁷⁾ كما أن شعورا داخليا بالاختناق يسيطر عليها على الرغم من فتحها الشبابيك، فالهواء لم يعد يجدي نفعا في ظل كرهها المكان وما يثيره في نفسها من ضيق وقلق "أختنق. حتى عندما أفتحها، الإحساس بأن الشبابيك الخلفية تمنعني من الحركة يقتلني"⁽⁸⁾، ففي هذا المكان فقدت مي كل شيء "من السماء التي كنت ألمسها كل صباح إلى لا شيء"⁽⁹⁾

(1) الأعرج، واسيني: مي ليالي إيزيس كوبيا. ص 66

(2) المصدر السابق. ص 73

(3) ينظر: المصدر السابق. ص 79

(4) المصدر السابق. ص 66

(5) المصدر السابق نفسه.

(6) المصدر السابق. ص 188

(7) المصدر السابق. ص 136

(8) المصدر السابق. ص 99

(9) المصدر السابق. ص 108

وتمارس حيطان العصفورية أيضا دورا في تعذيب مي تعذيبا نفسيا "أحاول أن أنسى حيطان المكان التي تذكرني بالجنون"⁽¹⁾، وبعد مغادرتها العصفورية يبقى حائطها العالي محفورا في ذاكرتها؛ لتأثيره الكبير في نفسها "عندما أصفو قليلا، وأعود لنفسي الجريحة، أنسى مستشفى رابيز، فيبدو لي حائط العصفورية الذي لم أنسه أبدا، مثل حائط قلعة قديمة، طويلا ومتأكلا في بعض زواياه، ارتسمت عليه خرائط لا تؤدي لأي مكان، لكنها خرائط الإهمال والرياح والأمطار. أتتبعه وهو يزحف كثعبان خرافي. معهم حق أن يرفعوه. في اللحظة التي أدخلوني فيها إلى هذا المكان، أول شيء فكرت فيه البحث عن منفذ للهرب"⁽²⁾ فهذا الحائط العالي مانع للهرب، التصرف الذي يخطر أول ما يخطر على بال إنسان يعيش في مكان يضيق عليه، كما أنه حال دون أن تحكي عن معاناتها، ومثل الحاجز عن تعبيرها عن واقعها "لا أحد سمع نداءاتي الخفية والمعلنة. لا أحد كلف نفسه سماعي. كل وسائلتي ورسائلي، ارتطمت بأسوار العصفورية الثقيلة"⁽³⁾

وفي بداية فترة إقامتها هناك كانت ترى في الحشرات والأشجار عدوا لها "كل المحيط ضدي، حتى الأشجار والنباتات الصغيرة وحشرات الناموس والبعوض التي حولت جسدي الهش إلى ساحتها"⁽⁴⁾. وكانت ترى الحشرات، "أكثر حرية من البشر"⁽⁵⁾ فمي مسلوقة الحرية والإرادة، وبالتالي لن تتقبل مكانا يسلبها حريتها.

إن العصفورية لم تمارس وحدها، بمكوناتها المادية كالغرفة والحيطان، التعذيب النفسي، فالمكون البشري أيضا زاد الطين بلة، فتخوض حربا مع المجنونات "اللواتي يفتحن أفواههن وعيونهن عن آخرها لتخويفي أو ربما كانت تلك حالتهم"⁽⁶⁾، وكذلك فمن العاملين، أيضا، من أساء لها كثيرا، فمارس العنف اللفظي حين خاطبها بالألقاب كثيرة "المجنونة المصرية، أسمع مدام شوكي

(1) الأعرج، واسيني: مي ليالي إيزيس كوبيا. ص 74

(2) المصدر السابق. ص 199

(3) المصدر السابق. ص 52

(4) المصدر السابق. ص 52

(5) المصدر السابق. ص 99

(6) المصدر السابق. ص 66

وزميلاتها يكررنها. تتتابني رغبة في الضحك لدرجة البكاء أو الزعيق. هو نعت آخر يضاف إلى النعوت القاسية الأخرى التي ترافقني منذ أن تخطيت عتبات العصفورية: حارقة المكتبات، وآكلة الحديد، وقائلة الأطفال... وما خفي كان أعظم.⁽¹⁾ كما مارس العنف الجسدي فعولمت كحيوان مفترس، فعندما "يتسع صراخك، يرتد صوتك نحوك ويتراكم الممرضون والطبيب أحيانا نحو سريرك، لا لمساعدتك، ولكن للجمك لأنك أصبحت حيوانا مفترسا يمكن أن يضر بالنظام والناس"⁽²⁾ لنقول مي "انطفأت تحت وطأة العنف"⁽³⁾، وهذا العنف وذاك سيفضيان بالطبع إلى العنف النفسي " ينقلونني من مكان لمكان برباط الجاكيت، مع أنهم لم يكونوا في حاجة إلى ذلك. أترجاهم لكن بدون جدوى"⁽⁴⁾ فشعرت، جراء هذه المعاملة السيئة أنها "كسجينة في مخفر شرطة"⁽⁵⁾ وستتحول هذه المعاملة السيئة فيما بعد إلى أسوأ، فتنكشف عن حرب ممارسة ضدها "أشم رائحة حرب منظمة. الكثير من موظفي العصفورية، توقف عن تحيتي. حتى بعض الممرضات يقمن بالحد الأدنى فقط"⁽⁶⁾

مع الوقت تبدأ مي بالتخلي عن أفكار تبنتها في بدايات فترة إقامتها في العصفورية، من قبيل نظرتها إلى المجنونات، فقد بدأت تستمع إلى قصص هؤلاء المجنونات وتتصادق مع بعضهن مثل (إيزمير الدا)⁽⁷⁾، وكذلك بدأت تتأرجح بين التخلي عن الحياة أو التمسك فيها، بعد أن كانت تضع الموت نصب عينيه، ف "أحيانا أقف على الحافة متخلية عن الحياة أو ما يسمى كذلك، وفي أحيان أخرى أشد على الحياة بأسناني وأرفض أن أستسلم لطاحونة الموت"⁽⁸⁾. ففي البدايات سيطر الموت على عقلها⁽⁹⁾ لتقف فيما بعد في صف الحياة، وتتحول من رد الفعل السلبي هذا

(1) الأعرج، واسيني: مي ليالي إيزيس كوبيا. ص 135

(2) المصدر السابق نفسه.

(3) المصدر السابق. ص 49

(4) المصدر السابق. ص 67

(5) المصدر السابق. ص 66

(6) المصدر السابق. ص 165

(7) ينظر: المصدر السابق. ص 190 - 193. 232.

(8) المصدر السابق. ص 148

(9) ينظر: المصدر السابق. ص 49، 101، 131، 136

إلى آخر إيجابي، فنقرر ألا نخدم أعداءها في سيرها نحو ما أرادوه لها وهو الموت، فتبدأ بالتمسك بالحياة والانتصار لها على حساب الموت "فكرت في شيء واحد، هو أن أستمّر فيّ، بالإصرار على الحياة وشد خيوطها بكل حواسي وأسنانني حتى ولو انكسرت. كلها من شدة الضغط عليها، لأن جنوني واندثاري، كان هو هدفهم وشهوتهم الكبرى"⁽¹⁾ وكذلك فإن "تسلطه وظلمه جعلني أصر على الحياة لا حبا ولكن انتقاما. أحيانا نقاوم رياح الموت فقط لنرى مآل من آذاننا"⁽²⁾

وتتحول غرفتها، فيما بعد، من مكان مؤذٍ إذ إن "الحائط الأبيض والسقف، الذي كان كل يوم، ينزل قليلا لدرجة أن يخيفني ويخنقني"⁽³⁾ إلى مكان أمانها المفقود في الخارج "لا أدري لماذا أشعُرني عارية ويزداد خوفي فأَتخفى داخل الغرفة"⁽⁴⁾

وتحاول هذه النزيلة في هذا المكان المعادي أن تخفف عنها ألمها، ف"كان علي أن أوسع كل يوم من مرمى نظري، من الغرفة الضيقة، حتى الحديقة، حتى البحر الذي لا يظهر منه إلا القليل، حتى شوارع المدينة المتخفية وراء الأشجار، إلى السماء.." ⁽⁵⁾ فنقاوم ما يرسم لها، لاجئة إلى الحديقة بأشجارها الكثيفة وإلى الكتابة أيضا، وكأن هذين السلوكين، الطبيعة والكتابة، ما هما إلا مهرب من الواقع الأليم. فالأشجار في العصفورية تنسيها حيطان المكان وتنسيها نفسها "أرى الأشجار الكثيرة من وراء المنافذ الواسعة. أنساني كليا في هذا الفراغ الأخضر وأحاول أن أنسى حيطان المكان التي تذكرني بالجنون"⁽⁶⁾ وفي هذا المنفى "لا شيء فيه يستحق الاهتمام إلا غاباته الواسعة"، فالأشجار وحدها تسمعني "لا أحد يسمع صراخي، إلا أشجار العصفورية الكثيفة والعلاقة"⁽⁷⁾، ومي معروفة بعلاقتها مع الطبيعة وحبا لها.

(1) الأعرج، واسيني: مي ليالي إيزيس كوبيا. ص 78

(2) المصدر السابق. ص 89

(3) المصدر السابق. ص 52

(4) المصدر السابق. ص 164

(5) المصدر السابق. ص 78-79

(6) المصدر السابق. ص 74

(7) المصدر السابق. ص 48

كما أن الكتابة تغدو أيضا إحدى وسائلها لمقاومة هذا الواقع والتغلب عليه "أكتب فقط وأعاود الكتابة لكي لا أموت اختناقاً بالجنون والجحود"⁽¹⁾ و "أحتاج إلى أن أقرأ وأكتب كي لا أموت اختناقاً"⁽²⁾ وغيرها⁽³⁾.

وسيصبح هذا المكان المعادي مكاناً أقل عدائية، إذا ما قورن بمنزل جوزيف، فحين علمت أنه يريد إرجاعها إلى بيت الأهل⁽⁴⁾ رفضت لقاءه "فالعصفورية أرحم. اتركوني هنا. أنا مرتاحة بينكم"⁽⁵⁾ فالأمكنة المعادية تتفاضل فيما بينها أيضاً، وإذا ما قورن بالخارج في ظل أزمته المادية أيضاً، ففي مضطرة إلى تقبلها بسبب ظروفها القانونية والاقتصادية "لو غادرت اليوم العصفورية، لن أجد ما أكله. كل شيء أصبح محرماً علي"⁽⁶⁾ وتجيب الريحاني الذي طلب منها مغادرة العصفورية "إلى أين وأنا لا مال لي؟ كيف أخرج من المستشفى والحجر علي؟ أنا مقيدة يا أستاذ. قيدوني وحجزوا مالي، نهبوا بيتي"⁽⁷⁾

4.2.2.2 المكان الأليف / الآمن

على النقيض من العصفورية يأتي مستشفى نقولا رابيز ليعيد إلى مي إنسانيتها، كمريضة، على الأقل، بعد الذي لاقته من صنوف التعذيب النفسي في جحيم العصفورية، كما مر، ف "هنا في رابيز، لا شيء غير السكينة والدواء والمراقبة الصحية. كل لمسة من الطبيب أو الممرضات تعيد لك إنسانيتك. لا تحتاج إلى حجز ولا إلى جاكيت مجانيين. هذا الإحساس وحده يكفي للارتقاء بك"⁽⁸⁾ فهو "مكان آمن"⁽⁹⁾ بينما "في العصفورية فقدت كل شعور بالأمان"⁽¹⁰⁾ ولقد أعاد إليها رابيز حياتها بعد الذبول⁽¹¹⁾

(1) الأعرج، واسيني: مي ليالي إيزيس كويبا. ص 44

(2) المصدر السابق. ص 105

(3) ينظر: المصدر السابق. ص 264

(4) ينظر: المصدر السابق. ص 154

(5) المصدر السابق نفسه.

(6) المصدر السابق. ص 118

(7) المصدر السابق. ص 202

(8) المصدر السابق. ص 188

(9) المصدر السابق. ص 185

(10) المصدر السابق. ص 188

(11) ينظر: المصدر السابق. ص 179

يبدو رابيز، مقارنة بالعصفورية، مكانا رحيمًا ليس بمعاملة موظفيه وحسب، وبتجهيزاته، أيضا، "البرد قارص، ولكن المكان هنا أرحم. الأسرة حديدية، لكنها ليست مثلجة، كما في العصفورية"⁽¹⁾. وعلى النقيض من هواء العصفورية الذي يخنقها، فحتى هواء الشتاء البارد في رابيز ينعشها "عندما أفتح النافذة، تدخل الرياح الباردة، فتتعشني. أهتز كما الورقة اليابسة التي تستعيد حياتها من جديد"⁽²⁾. فالمكان مريح نفسيا وجسديا، لكنها كانت تحس بمحنة أخرى تنتظرها.

وتنتقل مي من رابيز إلى مكان آخر مريح، منزل في نزلة أبي طالب، "البيت جميل"⁽³⁾ و"أفضل بكثير من المستشفى"⁽⁴⁾ ويعود هذا التفضيل إلى أنها تشم رائحة الجبل وغاباته وهوائه⁽⁵⁾ وربما، أيضا، إلى الابتعاد عن جو المستشفيات والأمراض والعلاج، والالتزام بمواعيد محددة إلى الحرية أكثر، وإلى الاستقرار والشعور بالألفة الذي تمنحه عادة المنازل والبيوت. كما أنها، في رابيز، تخضع لسلطة الآخرين، فيما تكون هي صاحبة السلطة في منزلها. فهي، فيه، حرة "أتنفس الأرض والسماء بلا حواجز"⁽⁶⁾ لكنها، وعلى الرغم من كونها "أكثر النساء حظا"⁽⁷⁾ إلا أن المحنة التي أحست بها وهي في رابيز تتكشف في هذه المحطة. إنها الفقر.

وكذلك فإن الفريكا، المحطة التالية، "أجمل والمحيط أريح"⁽⁸⁾ فهي "ضيعة ساحرة لأنها قريبة من السماء"⁽⁹⁾ ومن العائلة⁽¹⁰⁾ وهناك تستمر مي في المقاومة على الرغم من وجعها "كان قلبي موجودا، لكنه كان علي أن أقاوم حتى النهاية، وأن لا أسلم في أمري كيفما كان الحال"⁽¹¹⁾ ففيه

(1) الأعرج، واسيني: مي ليالي إيزيس كوبيا. ص 182

(2) المصدر السابق. ص 179

(3) المصدر السابق. ص 206

(4) المصدر السابق. ص 207

(5) ينظر: المصدر السابق. ص 207

(6) المصدر السابق. ص 209

(7) المصدر السابق نفسه.

(8) المصدر السابق. ص 220

(9) المصدر السابق. ص 226

(10) ينظر: المصدر السابق. ص 221

(11) المصدر السابق. ص 222

خطت مي خطواتها المصيرية وهي الذهاب إلى (الويست هول) التي ستتقدها من برائن العصفورية إلى الأبد.

وتشكل قاعة (الويست هول) مكانا مفصليا، فإما أن تعود إلى القاهرة وإما أن تعود بعدها إلى العصفورية مجددا، لكن هذه القاعة مثلت معادلا للتغلب على كل ما مرت به من مصاعب في حياتها، ف "المكان جزء من الانتصار على الخوف"⁽¹⁾ وما إن خرجت من هناك حتى تخلصت من جوزيف والعصفورية "وفي اللحظة التي خرج مني جوزيف نهائيا، غادرت العصفورية إلى الأبد"⁽²⁾ وشعرت بنفسها "فارغة من الكثير من الصداقات"⁽³⁾. ففي هذه القاعة استعادت مي حياتها وفقدت فصلا كان يضيق عليها. وجراء هذا فقد تغيرت نظرتها إلى ما حولها حتى تساءلت "هل أنا من يرى، أم الذي يرى ليس أنا؟"⁽⁴⁾ ففي تأملها الحياة اكتشفت فجأة "جمالها وحبها ونورها. لم تكن بيروت هذا الصباح مدينة عادية. الربيع غير ملامح الناس، كلامهم وحكاياتهم، وحتى ألبستهم. أجسادهم أصبحت جد خفيفة، وجوههم مالت بسرعة من الالكهفرار إلى البشاشة. من القلق إلى الراحة."⁽⁵⁾ فالقاعة غيرت من مسار حياتها.

تشكل هذه الأمكنة أجزاء صغيرة من مكان أكبر هو لبنان الذي "طويت ضلوعي على حبه؟ لبنان الذي تغنيت في الجرائد والكتب والمجلات ومن فوق المنابر، بجماله، بجماله، ببنيه."⁽⁶⁾ لتتغير مشاعرهما تجاهه، بعد الذي لاقته فيه من تغاض مخجل "أي لبنان هذا الذي لم يوجد فيه واحد يبكي على محنتي التي انطوت على محن كثيرة؟"⁽⁷⁾ إنها عاتبة على لبنان الذي أهملها بعد الذي قدمته له، فحتى رجال الأدب ونصيرات المرأة وغيرهم لم يقفوا إلى جانبها في هذه المحنة، لتقول في النهاية "لعنة الله على لبنان"⁽⁸⁾.

(1) الأعرج، واسيني: مي ليالي إيزيس كوبيا. 225

(2) المصدر السابق. ص 237

(3) المصدر السابق. ص 236

(4) المصدر السابق. ص 237

(5) المصدر السابق نفسه.

(6) المصدر السابق ص 257

(7) المصدر السابق نفسه.

(8) المصدر السابق. 258

أما بيروت التي أحببتها مي وكانت تراها "كل شيء"⁽¹⁾ "تحولت بسرعة إلى سجنى الأكبر"⁽²⁾ فقد "خدعتني، أغلقت حواسها وصمت آذانها لكي لا تسمعني وأنا أصرخ عالياً، بينما ظلت واقفة عند الأبواب الموصدة تنظر إلى بعينين فارغتين مثل عيني ميت، واستجديها وأقص عليها قصتي. اسمعيني يا بيروت. لا أحد غيرك يسمعني. هذه هي الحقيقة"⁽³⁾ وبعد هذا الإهمال تصل مي إلى نتيجة هي أنه، في بيروت، "لم يعد لي ظل هنا، ولا شمس، ولا قبر"⁽⁴⁾ ف "أفسى شيء يشعر به المرء هو أن يرى المدينة التي دافع عنها باستماتة، غير مكتثرة بما كان يحدث له"⁽⁵⁾

ولهذا كله تصبح مصر المكان الذي حاولت، في أوائل أزمتها، الهرب منه "لأنه يذكرني بوالدي"⁽⁶⁾، تصبح ملاذ راحتها وموئل موتها "لم أعد أريد شيئاً سوى الراحة قليلاً، والاستماع إلى داخلي المنهك لترقيع كل التهتكات التي خلفتها* سكاكينهم، والعود إلى القاهرة. ساعدني يا سيدي على العودة إلى مصر، إذا استطعت. تلك أرضي أيضاً. أريد أن أموت هناك"⁽⁷⁾ فالقاهرة ليست مكاناً الآن إلا للموت، فتود العودة إليها، العودة التي كانت حلماً عندها⁽⁸⁾

وكذلك فإن مي، في مخطوطتها، لم تغفل أماكن ثانوية كمدارس الراهبات التي درست فيها ومدينة الناصرة وقد ارتبطت كتابتها عنها بالتربية الدينية المتشددة التي خضعت لها مي وهي صغيرة، بالإضافة إلى تغنيها بشمس الناصرة. كما تكتب عن بيتها في القاهرة متطرفة إلى زيارتها الكنيسة في عودتها الأخيرة إلى مصر وتسرد، أيضاً، قليلاً عن المستشفى الذي نقلت إليه في ليلة موتها "أنا التي تكره الأسرة الحديدية، أجدي الآن مستسلمة لسرير فولاذي ثقيل"⁽⁹⁾.

(1) الأعرج، واسيني: مي ليالي إيزيس كوبيا. ص 198

(2) المصدر السابق. ص 214

(3) المصدر السابق. ص 198

(4) المصدر السابق. ص 199

(5) المصدر السابق. ص 65

(6) المصدر السابق. ص 130

* هكذا وردت في الرواية والمقصود خلفتها.

(7) الأعرج، واسيني: مي ليالي إيزيس كوبيا. ص 199

(8) ينظر: المصدر السابق. ص 261

(9) المصدر السابق. ص 268

ومن ناحية أخرى فإن وصف الأمكنة، في الرواية، وصفا ماديا جاء في مواضع قليلة جدا، فالعصفورية مثلا، المكان الأبرز، بعيدا عن أوصاف معنوية أطلقتها مي عليها من مثل المنفى⁽¹⁾ وحفرة المذلة⁽²⁾ وغيرها، فإنها وصفتها بـ "المكان واسع ويذكر بالمنتجات الكبيرة للراحة، وبأناقة الجامعة الأمريكية"⁽³⁾ وهو وصف مقتبس إذ نقرأ في مقال بعنوان "سوليدير إلى العصفورية" "فرغت "العصفورية" من البشر. صارت جنة للطيور التي تجد بين أشجار الصنوبر والمباني التاريخية ملاذا لها. مبان تذكر الزائر بالجامعة الأمريكية في بيروت"⁽⁴⁾ وينم هذا عن أن الأبيض، ومن ورائه الأعرج، لم يدخل إلى العصفورية وهو ما أشار إليه في مقدمته⁽⁵⁾.

4.3 اللغة

تمثل اللغة دعامة من دعامات الأعمال الأدبية ومنها الرواية ولعلها "أهم ما ينهض عليه بناؤها الفني، فالشخصية تستعمل اللغة، أو توصف بها، أو تصف، هي، بها؛ مثلها مثل المكان أو الحيز والزمان والحدث... فما كان ليكون وجود لهذه العناصر، أو المشكلات، في العمل الروائي لولا اللغة"⁽⁶⁾

وقد شغلت قضية اللغة دارسي فن الرواية ولم يتفقوا على رأي نهائي يلزم كتاب هذا الجنس الأدبي، ومن منظري الرواية الذين عالجوا هذه القضية الناقد (ميخائيل باختين) والناقد عبد الملك مرتاض، وهناك بالطبع نقاد آخرون.

يعالج (باختين) في كتابه "الخطاب الروائي" لغة الشعر ولغة النثر، فالخطاب الشعري يأتي مجردا "من كل تأثير مع خطاب الآخرين، ومن كل "نظرة" نحو خطاب يصدر عن آخر"⁽⁷⁾ ففي

(1) ينظر: الأعرج، واسيني: مي ليالي إيزيس كوبيا. ص 154

(2) ينظر: المصدر السابق. ص 218

(3) المصدر السابق. ص 74

(4) كنعان. نادين: سوليدير إلى العصفورية. الأخبار. 17 شباط 2012 تاريخ الزيارة 26 مارس 2020.

https://al-akhbar.com/Archive_Turath/65469?fbclid=IwAR0linoLFBWiv_WLHPk6PelrxcB2_9v3z8Svq9aGxpyGtLbSN68sC_Zr9tY

(5) ينظر: الأعرج، واسيني: مي ليالي إيزيس كوبيا. ص 9. 19

(6) مرتاض، عبد الملك. في نظرية الرواية. ص 108

(7) باختين، ميخائيل: الخطاب الروائي. ترجمة محمد برادة. ط1. القاهرة: دار الفكر للدراسات والنشر. 1987. ص 58

تعبيره عما يجول في نفسه فإن الشاعر ليس ذا حاجة إلى الاستعانة بلغة أخرى "فاللغة معطاة له فقط من الداخل، بقدر ما يشيد نواياه، وليست من الخارج"⁽¹⁾. فلغته "حاضنة كل شيء"⁽²⁾ إذ إن عليه أن يمتلك لغته و"يتحتم على كل كلمة أن تعبر تلقائياً ومباشرة عن قصد الشاعر"⁽³⁾ ولكي يتحقق له ذلك عليه أن ينقي كلماته من نوايا الآخرين. فلا يجب أن نجد في الشعر صوراً متوضعة لأجناس تعبيرية أخرى ولا رؤيات العالم ولا وجوها نموذجية للمتكلمين أو طريقة كلامهم "إن كل ما يدخل في العمل الشعري، عليه أن يغرق في مياه نهر "ليتّي" Lethe، وأن ينسى حياته السابقة داخل سياقات الآخرين"⁽⁴⁾

أما لغة الرواية فهي "نسق من اللغات"⁽⁵⁾ كونها "تجميع لأساليب"⁽⁶⁾ عدة منها؛ خطابات الشخص، وهذا التنوع في الأساليب يفسح للتعدد اللساني مجالا للدخول إلى الرواية. "فخطاب الكاتب وسارديه والأجناس التعبيرية المتخللة وأقوال الشخص، ما هي إلا الوحدات التأليفية الأساس، التي تتيح للتعدد اللساني الدخول إلى الرواية"⁽⁷⁾ فالناثر، إذن، "يستقبل داخل عمله الأدبي التعددية اللسانية والصوتية للغة الأدبية وغير الأدبية"⁽⁸⁾ ويدخلها جميعها في عمله "ويرغمها على خدمة نواياه الجديدة"⁽⁹⁾

لكن مرتاض في كتابه "في نظرية الرواية يرفض، باسم التعبير عن الواقع، توظيف العامية في الحوار الأمر الذي دعت إليه بعض النظريات النقدية فتري أن على الكاتب الروائي أن يستوي "في مستويين اثنين من اللغة على سبيل الوجوب: مستوى السرد وتكون لغته فصيحة، سليمة، بل

(1) باختين، ميخائيل: الخطاب الروائي. ص 59

(2) المرجع السابق. ص 58

(3) المرجع السابق. ص 66

(4) المرجع السابق نفسه.

(5) المرجع السابق. ص 39

(6) المرجع السابق نفسه.

(7) المرجع السابق نفسه.

(8) المرجع السابق. ص 67

(9) المرجع السابق. ص 68

راقية؛ ومستوى الحوار وتكون لغته متدنية، وعامية في الدرجة الأرذل⁽¹⁾، ويفند هذا بقوله إن الأحداث "التي تعالج في العمل الروائي ليست تاريخية بالمفهوم التاريخي الحقيقي. والشخصيات التي تتخذ في العمل الروائي ليست أشخاصا يفهمون ويعقلون، ويحيون ويموتون؛ ولكنها كائنات خيالية، وعناصر ورقية"⁽²⁾

ويميل إلى "إمكان تبني لغة شعرية ما أمكن، مكثفة ما أمكن، موحية ما أمكن، تصطنع الجمل القصار ما أمكن، وتكون مفهومة"⁽³⁾ لا أن "تكون هذه اللغة عامية ملحونة"⁽⁴⁾

وإن كان لا بد من مراعاة المستويات فإن "الأديب الكبير هو الذي يعرف كيف يتلطف على لغته حتى يجعلها تتوزع على مستويات، لكن دون أن يشعر قارئه بالاختلال المستوياتي في نسج لغته"⁽⁵⁾ لا أن يخلق فجوة عميقة في مستوى اللغة باستخدامه الفصحى تارة والعامية طورا آخر.

وفي الرواية، قيد الدراسة، تتوزع الأحداث جغرافيا بين لبنان ومصر ويفرض هذا التنوع في الأمكنة تنوعا في شخصيات الرواية، فالشخصيات، على أية حال، ليست كلها عربية، فمنها من هو من أصول عربية، فإذا كانت الشخصيات العربية على اختلاف أمكنتها الجغرافية تقتضى تعددا لسانيا فإن الشخصيات الأجنبية، بطبيعة الحال، تقتضى تعددا لسانيا مختلفا كليا، بحيث تتحدث كل شخصية منها بلغتها الأم، سواء أكانت الفرنسية أم الإنجليزية.

إذن، كان للتنوع المكاني دور فاعل في تنوع الشخصيات، ما أدى إلى تنوعين أحدهما لهجي والآخر، أقل حضورا، لغوي.

وكان مسرح هذين التنوعين، اللهجي واللغوي، الحوار، فيما خلا منهما السرد إلا في مواضع قليلة جدا. فلغة السرد هي اللغة العربية الفصيحة، وإن عجت بالأخطاء النحوية والإملائية⁽⁶⁾،

(1) مرتاض، عبد الملك. في نظرية الرواية. ص 102

(2) المرجع السابق. ص 105

(3) المرجع السابق. ص 109

(4) المرجع السابق نفسه.

(5) المرجع السابق. ص 111

(6) ينظر: هذه الدراسة: ص 154- 155 قد تناولت بعضا من الأخطاء الطباعية التي نجمت عنها أخطاء إملائية وبعضا من الأخطاء النحوية في مبحث اختلاف الطباعات.

وقد برزت الأخيرة ليس على صعيد الكلمات التي من الممكن أن نعزو أغلبها إلى أخطاء طباعية، وحسب، بل على صعيد علامات الترقيم أيضا.

وقد احتوت لغة السرد الفصيحة على ألفاظ قليلة من العاميتين اللبنانية والمصرية مثل "العربية"⁽¹⁾ و "مش على بعضه"⁽²⁾ و "يفرطها"⁽³⁾ ومن العامية الجزائرية كذلك مثل "المهولة"⁽⁴⁾. وعلى ألفاظ وجمل من اللغة الفرنسية⁽⁵⁾.

أما الحوار فقد تعددت مستوياته، فثمة حوارات تكون الغلبة فيها للعربية الفصيحة، فتخلو إلا من لفظة أو لفظتين عاميتين، وثمة حوارات، وهي كثيرة، على أية حال، تجمع بين مستويي العربية؛ العامي والفصح. أما الفرنسية فتحضر، تارة، إلى جانب العربية، في بعض الحوارات، وطورا تصبح هي لغة الحوار كله. في حين تحضر الإنجليزية حضورا باهتا، فتحتوي بعض الحوارات على ألفاظ وتراكيب منها⁽⁶⁾.

ولأن "النائر لا ينقي خطاباته من نواياها ومن نبرات الآخرين، ولا يقتل فيها أجنة التعدد اللساني الاجتماعي"⁽⁷⁾ فقد عمد الروائي إلى إنطاق كل شخصية بلهجتها، جامعا إليها اللغة الفصيحة، فبرزت لهجتا لبنان ومصر، فإليهما ترجع هوية معظم الشخصيات، فالشخصيات اللبنانية مثل (بلوهارت) وشوكي وجوزيف زيادة ود. غسان و(إيزميرالدا) وماجدة وخليل الخوري وغيرهم تتحدث باللهجة اللبنانية "مو معقول"⁽⁸⁾ و "نحن ما منحب لك..⁽⁹⁾ "ليش مو بببيروت"⁽¹⁰⁾ "ما فيه

(1) الأعرج، واسيني. مي ليالي إيزيس كوبيا. ص 82

(2) المصدر السابق. ص 252

(3) المصدر السابق. ص 47

(4) المصدر السابق. ص 248

(5) ينظر: المصدر السابق. ص 105، 143، 149

(6) ينظر: المصدر السابق. ص 67، 95، 160

(7) باختين، ميخائيل. الخطاب الروائي. ص 67

(8) الأعرج، واسيني: مي ليالي إيزيس كوبيا. ص 54

(9) المصدر السابق. ص 62

(10) المصدر السابق. ص 81

شي بس" (1) "دبر حالك" (2) وغيرها الكثير من الأمثلة التي حفلت بهذه اللهجة، وكذلك الشخصيات المصرية، فعلى لسان الدكتور محمود تأنى "السكة" (3) وعلى لسان طه حسين تأنى "دي حكاية" (4) "ثم مش ضروري" (5).

ومن الملاحظ أن ثمة شخصيات لبنانية تتحدث، في مواضع، اللهجة المصرية مثل والد مي، أيضا، وهو الذي عاش في مصر مدة "الله، انزعي لي هذه الأصابع من بفك" (6) ويجمع د. غسان اللهجتين معا في جملة واحدة "ليش عملت بنفسك" (7)، كما أن ثمة شخصيات مصرية تتحدث، في مواضع، اللبانية، فطه حسين يقول "حبيب" (8) ود. محمود يقول "لا تروحي" (9) و"تحكي" (10) والمرضة المصرية تقول "مين ما بيعرف" (11) ويعود السبب في هذا إلى أنها، جميعها، تحاور مي ذات اللهجتين في الأساس؛ تقربا إليها وتحببا.

أما لغة مي في الحوار فقد جمعت إلى جانب اللغة العربية الفصيحة لهجتي لبنان ومصر، وإن غلبت الأولى الأخيرة، فتقول مي "وين نحنا" (12) "ما عاد فيني" (13) "بدي أعرف بس" (14) كما تقول "هدومي" (15) الطبال بتاعي" (16) "أيوة خسارة" (17).

(1) الأعرج، واسيني: مي ليالي إيزيس كويبا. ص 99

(2) المصدر السابق. ص 39

(3) المصدر السابق. ص 273

(4) المصدر السابق. ص 262

(5) المصدر السابق. ص 263

(6) المصدر السابق. ص 165

(7) المصدر السابق. ص 81

(8) المصدر السابق. ص 263

(9) المصدر السابق. ص 260

(10) المصدر السابق. ص 262

(11) المصدر السابق. ص 274

(12) المصدر السابق. ص 46

(13) المصدر السابق. ص 48

(14) المصدر السابق. ص 116

(15) المصدر السابق. ص 188

(16) المصدر السابق. ص 93

(17) المصدر السابق نفسه.

لكن اللافت، في هذا التنوع اللهجي، حضور الدارجة الجزائرية وتراكيبها مثل "أكلوا ملحي". وتراكيب من اللغة الفصيحة يستخدمها المغاربة، فتقول ليليان "بعد الزوال"⁽¹⁾.

بالإضافة إلى العربية، فإن للغتين الفرنسية والإنجليزية حضورهما، وإن كان حضور الأخيرة خافتا، ففي الرواية شخصيات من أصول غير عربية، فنجد أن الأعرج قد أنطق بعضا من هذه الشخصيات بلغته الأم، مثل الطبيب الفرنسي (لافال) الذي كان حين يتحدث إلى مي يتحدث بالفرنسية⁽²⁾، وأنه عمد إلى أسلبة لغة بعضها الآخر، وبخاصة ذات الأصل الإنجليزي، بشكل صريح كما فعل مع (ميلر)⁽³⁾، مع إضافته قليلا من العامية مثل "طيب"⁽⁴⁾ و "ممكن أسمع"⁽⁵⁾. وبشكل غير صريح كما فعل مع الطبيب الإنجليزي "وقال بلغة إنجليزية أنيقة".

- لماذا الطاولة جبييتي"⁽⁶⁾. وكما فعل مع د. محمود "فقد نسيت الطبيب كليا. نبهني بلغة فرنسية أنيقة، فهو خريج جامعات ومستشفيات باريس"⁽⁷⁾ فيما كانت لغة شخصية د. مارتين في حوار واحد، خليطا من اللغة الفرنسية ومن الأسلبة مع الغلبة للأخيرة⁽⁸⁾.

ومن الشخصيات العربية من نطقت، إلى جانب عربيتها بمستوييها، بغير العربية، فمي مثلا التي تتقن تسع لغات عمدت إلى الفرنسية في السرد وفي الحوار أيضا، وكذلك د. غسان الذي كان يضمن حديثه مع مي جملا بالفرنسية⁽⁹⁾. وشوكي⁽¹⁰⁾. فالاستعمار الفرنسي، في ذلك الوقت، رافد من روافد حضور الفرنسية بالإضافة إلى إتقان مي هذه اللغة، إلى جانب تسع لغات أخر.

(1) الأعرج، واسيني: مي ليالي إيزيس كويبا. ص146

(2) ينظر: المصدر السابق. ص100

(3) ينظر: المصدر السابق. ص69-71

(4) المصدر السابق. ص130

(5) المصدر السابق. ص73

(6) المصدر السابق. ص94

(7) المصدر السابق. ص259

(8) ينظر: المصدر السابق. ص215

(9) ينظر: المصدر السابق. ص86

(10) ينظر: المصدر السابق. ص48

وبالتالي، فإن الأعرج حاول أن يقترب، في لغته، من لغة مي زيادة واللغة الرائجة آنذاك، مستخدماً طرقاً شتى منها النقل، بشكل صريح، أو محورا من قبيل ما نقله من أدبها إلى الرواية وما نقله من غيرها كذلك، لكنه على الرغم من هذا، لم ينجح أبداً، من لغته فقد حضر قاموسه في الرواية مثل الحرائق والقتلة والخسنة ولا من لهجته.

الخاتمة

تناولت هذه الدراسة رواية "مي ليالي إيزيس كوبيا ثلاثمائة ليلة وليلة في جحيم العصفورية"، وتمحورت حول انكاء الأعرج على التاريخ في الرواية وتوظيفه، مع الالتفات إلى الجانب الفني. وقد ركزت الباحثة على تحليلها ودراستها بالاعتماد على دراسات نظرية حديثة لفن الرواية.

وقد خلصت الباحثة من الدراسة بعدد من النتائج:

- إن رواية "مي ليالي إيزيس كوبيا" رواية تاريخية أفاد الروائي، في كتابتها، من كتب ومصادر عديدة، ولم يقتصر على هذه المرجعية التاريخية النفعية، بل تعداها إلى المرجعية التخيلية التي أسهمت في سد ثغرات في السياق التاريخي.
- تلاعب الأعرج بالنص التاريخي من حيث توظيفه مع الشخصيات والأحداث.
- شكلت الرواية من حيث تفاعلها مع النصوص الغائبة خطابا متعدد القيم، فحضر التناسل بنوعيه، العام والمقيد، في الرواية.
- لم ينتهج الأعرج في تمييزه النصوص الغائبة منهاجا واحدا.
- لم تحم المصادر الكثيرة والمراجع العديدة الأعرج من الوقوع في أخطاء بعضها جسيم.
- لم تتبن الرواية، في كل الموضوعات المدروسة، المواقف الحقيقية لمي المتجلية في أعمالها، فقد توافق موقفها، من بعضها، في الرواية مع موقفها في أعمالها تارة، وتخالف مع بعضها الآخر.
- خدمت العتبات النصية، في هذه الرواية، النص والروائي معا فهي من جهة على علاقة وثيقة بالنص، ومن جهة أخرى فقد أسهمت في الإيهام بحقيقية المخطوطة ونسبتها إلى مي زيادة.

- إن الطبعات جميعها لا تزال بحاجة إلى تدقيق لغوي وتاريخي أيضا فعلى الرغم من أن ثمة تعديل مورس بأنواع مختلفة على الطبعات الثلاث إلا أنه لم يكن، في كل المواضع، لصالح الرواية، إذ إن هناك تعديلات غير موفقة البتة.
- لم يتصل الروائي من زمنه في أثناء كتابته عن زمن مي كما لم يستطع الخضوع لزمنها.
- جاء وصف الأماكن في الرواية مقتصرًا على تأثيرها في مي ولم تقدم الرواية وصفا ماديا لهذه الأماكن وهذا يعني أن الأعرج لم يزرها حتى يصفها وصفا ماديا، ومن الطبيعي ألا تبقى هذه الأماكن بعد أكثر من 70 عاما تحتفظ بآثارها.
- فرض التنوع الجغرافي المكاني في الرواية تنوعا في الشخصيات فثمة شخصيات عربية وأخرى أجنبية فهذا التنوع في الشخصيات أدى إلى تنوعين أحدهما لهجي والآخر لغوي
- خدمت اللغة تاريخية الرواية فقد تقمص الأعرج مي لغتها، من خلال إدراجه اللهجتين اللبنانية والمصرية، بالإضافة إلى تضمينه الكثير من أدب مي.

قائمة المصادر والمراجع

المصادر

الأعرج، واسيني: **سيدة المقام مراثي الجمعة الحزينة**. ط5. دمشق: ورد للطباعة والنشر والتوزيع. 2007.

الأعرج، واسيني: **طوق الياسمين رسالة في الصبابة والعشق المستحيل**. ط2. دمشق: ورد للطباعة والنشر. 2007.

الأعرج، واسيني: **مملكة الفراشة**. ط1. نابلس: المكتبة الشعبية ناشرون. 2013.

الأعرج، واسيني: **مي ليالي إيزيس كوبيا**. ط1. عمان: دار الأهلية للنشر والتوزيع. 2018.

زيادة، مي: **المؤلفات الكاملة**. جمع وتحقيق سلمى الحفار الكزبري، مؤسسة نوفل، بيروت، لبنان، مج2، ط1، 1982.

زيادة، مي: **الأعمال المجهولة الكاملة لمي زيادة**. تح جوزيف زيدان. ط1. أبوظبي: منشورات المجتمع الثقافي. 1996

زيادة، مي: **ظلمات وأشعة**. القاهرة: مؤسسة هنداوي. 2011

زيادة، مي: **سوانح فتاة**. القاهرة: مؤسسة هنداوي. 2012.

زيادة، مي: **كلمات وإشارات**، دار الجمل للنشر والتوزيع، د. م، 2017

المراجع العربية

إبراهيم، رزان محمود: **الرواية التاريخية بين الحوارية والمونولوجية**. عمان: دار جرير للنشر والتوزيع. 2012

بحراوي، حسن: **بنية الشكل الروائي**. ط1. بيروت: المركز الثقافي العربي. 1990

بنيس، محمد: **ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب**. ط2. بيروت: دار التنوير للطباعة والنشر.

1985

بلعابد، عبد الحق: **عتبات (جيرار جنيت من النص إلى المناص)**. ط1. الجزائر: الدار العربية

ناشرون، منشورات الاختلاف. 2008

تيم، منى الشرافي: **أدب مي زيادة في مرايا النقد**. ط1. بيروت: الدار العربية للعلوم ناشرون.

2010.

جير، جميل: **مي في حياتها المضطربة**. بيروت: دار بيروت للطباعة والنشر. 1953.

جيران، جبران خليل: **الشعلة الزرقاء**. تح سلمي الحفار الكزبري وسهيل بشروئي. ط2.

بيروت: مؤسسة نوفل. 1984.

الجزار، محمد فكري: **العنوان وسيموطيقا الاتصال الأدبي**. الهيئة المصرية العامة للكتاب.

1998.

جهاد، كاظم: **أدونيس منتحلا**. ط2. القاهرة: مكتبة مدبولي. 1993.

حسن، محمد عبد الغني: **مي أديبة الشرق والعروبة**. القاهرة: عالم الكتب. 1942

حمادة، حسين عمر: **أحاديث عن مي زيادة وأسرار غير متداولة من حياتها**. ط1. دمشق: دار

قتيبة للطباعة والنشر والتوزيع. 1983.

ابن حمزة، يحيى: **الطراز المتضمن لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز**. ج3. بيروت: دار

الكتب العلمية. 1980.

الدلي، سروة يونس: **شخصيات ألف ليلة وليلة من البناء إلى التوظيف في الرواية العربية**.

ط1. عمان: دار الخليج للنشر والتوزيع. 2018.

الريحاني، أمين: الأعمال العربية الكاملة. مج9. ط1. بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر. 1986.

الريحاني، أمين: قصتي مع مي. ط1. بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر. 1980.
زايد، فهد خليل: الإعجاز القرآني في علم المعاني. عمان: دار يافا العلمية للنشر والتوزيع.
2009

الزعبي، أحمد: التناص نظريا وتطبيقيا. ط2. عمان: مؤسسة عمون للنشر والتوزيع. 2000.

سعد، أمل داعوق، فن المراسلة عند مي زيادة. ط1. بيروت: دار الآفاق الجديدة. 1982.

سعد، فاروق: باقات من حقائق مي. ط2. بيروت: منشورات زهير بعلبكي. 1980.

سكاكيني، وداد: مي زيادة في حياتها وآثارها. القاهرة: دار المعارف. 1969.

شرارة، عبد اللطيف، مي زيادة. بيروت: دار صادر للطباعة والنشر. 1965.

الشمالي، نضال: الرواية والتاريخ بحث في مستويات الخطاب في الرواية التاريخية العربية.
إربد: عالم الكتب الحديث. 2006.

الشمري، عبد الفتاح محيي: الجملة الخبرية في نهج البلاغة. ط1. عمان: دار صفاء للنشر والتوزيع. 2012.

الشناوي، كامل: الذين أحبوا مي. مصر: دار المعارف. 1972.

صيдаوي، رفيف رضا: الرواية العربية بين الواقع والتخييل. ط1. بيروت: دار الفارابي. 2008.

الطناحي، طاهر: أطيف من حياة مي. الكويت: دار الهلال. 1974

الطناحي، طاهر: الساعات الأخيرة لطائفة من أعلام الشرق والغرب. د. م. دار الهلال. د. ت.

عبيد الله، محمد: رواية السيرة الغيرية قضايا الشكل والنتاص وجدل التاريخي والتخييلي. ط1. الدوحة: دار كتارا للنشر. 2020.

عتيق، عبد العزيز: علم المعاني. بيروت: دار النهضة العربية. 1974.

العقاد، عباس محمود: رجال عرفتهم. القاهرة: دار الهلال. 1963.

العقاد، عباس محمود: سارة. القاهرة: مكتبة غريب. 1938.

العقاد، عامر: لمحات من حياة العقاد المهجولة. ط1. بيروت: دار الكتاب العربي. 1968.

العقاد، عامر: غراميات العقاد. بيروت: دار الكتاب العربي. 1973.

عز الدين، أميرة: عهر مقدس. ط1. الجيزة: ن للنشر والتوزيع، الجيزة. 2013.

العبد، يمني، تقنيات السرد الروائي. ط1. بيروت: دار الفارابي. 1990.

غريب، روز: مي زيادة التوهج والأفول حياتها أدبها شخصيتها فنها. ط1. بيروت: مؤسسة دار نوفل. 1978.

فضل، عاطف: تركيب الجملة الإنشائية في غريب الحديث. إربد: عالم الكتب الحديث. 2004.

فهيم، منصور: محاضرات عن مي زيادة مع رائدات النهضة النسائية الحديثة. القاهرة: معهد الدراسات العربية العالية. 1955.

قاسم، قاسم عبده: الرواية التاريخية في الأدب العربي الحديث. القاهرة: دار المعارف. 1979.

القاضي، محمد: الرواية والتاريخ دراسات في تخيل المرجعي. ط1. تونس: دار المعرفة للنشر. 2008.

القاضي، محمد وآخرون: معجم السرديات. ط1. تونس: دار محمد علي للنشر. 2010.

قطوس، بسام: **سيمياء العنوان**. عمان: وزارة الثقافة. 2002.

قوال، أنطون: **مي زيادة نصوص خارج المجموعة**. ط1. بيروت: دار أمواج للطباعة والنشر. 1993.

الكزبري، سلمى الحفار: **مي زيادة أو مأساة النبوغ**. ط1. بيروت: مؤسسة نوفل. 1978.

الكزبري، سلمى الحفار: **مي زيادة وأعلام عصرها**. ط1. بيروت: مؤسسة نوفل. 1982.

لحمداني، حميد: **بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي**. ط2. بيروت: المركز الثقافي العربي. 1993.

مرتاض، عبد الملك، **في نظرية الرواية**. الكويت: عالم المعرفة. 1998.

موسى، سلامة: **تربية سلامة موسى**. القاهرة: مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة. 2014.

نجم، محمد يوسف، **فن القصة**. بيروت: دار بيروت للطباعة والنشر. 1955.

يقطين، سعيد: **تحليل الخطاب الروائي**. ط3. بيروت: المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر. 1997.

يقطين، سعيد: **انفتاح النص الروائي**. ط2. الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي. 2001.

المراجع الأجنبية المترجمة

أ. أ. مندلاو: **الزمن والرواية**، ترجمة بكر عباس. ط1. بيروت: دار صادر. 1997.

باختين، ميخائيل: **الخطاب الروائي**، ترجمة محمد برادة. ط1. القاهرة: دار الفكر للدراسات والنشر. 1987.

باشلار، غاستون: **جماليات المكان**، ترجمة غالب هلسا. ط2. بيروت: المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع. 1984.

بوتور، ميشال: **بحوث في الرواية الجديدة**. ترجمة فريد أنطونيوس. ط3. بيروت - باريس: منشورات عويدات. 1986.

جينيت، جيرار: **مدخل لجامع النص**. ترجمة عبد الرحمن أيوب. بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة "آفاق عربية". 1985

جينيت، جيرار: **خطاب الحكاية**. ترجمة محمد معتصم وعبد الجليل الأزدي وعمر حلى. ط2. دم. الهيئة العامة للمطابع الأميرية. 1997.

دو بيازي، بيير مارك: **النقد التكويني، مدخل إلى مناهج النقد الأدبي**. تأليف مجموعة من الكتاب. ترجمة د. رضوان ظاظا. مراجعة: د. المنصف الشنوفي. الكويت: عالم المعرفة، 1997.

ساميول، تيفين. **التنافس ذاكرة الأدب**، ترجمة د. نجيب غزاوي. دمشق: منشورات اتحاد الكتاب العرب. 2007.

طودوروف، طزفيطان: **الشعرية**. ترجمة شكري المبخوت ورجاء بن سلامة. ط1. الدار البيضاء: دار توبقال للنشر. 1987.

طودوروف، طزفيطان: **ميخائيل باختين المبدأ الحوارية**. ترجمة فخري صالح. ط2. بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر. 1996.

كريستيفا، جوليا: **علم النص**. ترجمة فريد الزاهي. ط1. الدار البيضاء: دار توبقال للنشر. 1991.

لوكاش، جورج: **الرواية التاريخية**. ترجمة صالح جواد الكاظم. ط2. بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة. 1986.

مجلات ودوريات

بوطيب، عبد العالي: إشكالية الزمن في النص السردي. مجلة فصول. مج12. العدد الثاني.

صيف 1993

حليفي، شعيب: النص الموازي للرواية (استراتيجية العنوان). الكرمل. العدد 46. 1992.

حمداي، جميل: السيموطيقا والعنونة. عالم الفكر. مج 25. عدد 3، يناير - مارس. 1997.

علوي، حافيظ اسماعيلي: مدخل إلى نظرية التلقي. مجلة علامات في النقد. مج10. ج34.

شعبان. 1420 ديسمبر 1999.

مقدادي، موفق رياض نواف: سيمائية العتبات في رواية: مي ليالي إيزيس كوبيا ثلاثمائة ليلة

وليلة في جحيم العصفورية للروائي واسيني الأعرج. دراسات، العلوم الإنسانية

والاجتماعية. مج 46. العدد 3. 2019

مقالات

إبراهيم، رزان: 1- "ما لم تحكه" ألف ليلة وليلة" عن المرأة". القدس العربي. 2017/9/10

[https://www.alquds.co.uk/%EF%BB%BF%D9%85%D8%A7-%D9%](https://www.alquds.co.uk/%EF%BB%BF%D9%85%D8%A7-%D9%84%D9%85-%D8%AA%D8%AD%D9%83%D9%87-%D8%A3%D9%84%D9%81-%D9%84%D9%8A%D9%84%D8%A9-%D9%88%D9%84%D9%8A%D9%84%D8%A9-%D8%B9%D9%86-%D8%A7%D9%84%D9%85%D8%B1%D8%A3%D8%A9/)

[84%D9%85-%D8%AA%D8%AD%D9%83%D9%87-%D8%A3%](https://www.alquds.co.uk/%EF%BB%BF%D9%85%D8%A7-%D9%84%D9%85-%D8%AA%D8%AD%D9%83%D9%87-%D8%A3%D9%84%D9%81-%D9%84%D9%8A%D9%84%D8%A9-%D9%88%D9%84%D9%8A%D9%84%D8%A9-%D8%B9%D9%86-%D8%A7%D9%84%D9%85%D8%B1%D8%A3%D8%A9/)

[D9%84%D9%81-%D9%84%D9%8A%D9%84%D8%A9-%D9%88%](https://www.alquds.co.uk/%EF%BB%BF%D9%85%D8%A7-%D9%84%D9%85-%D8%AA%D8%AD%D9%83%D9%87-%D8%A3%D9%84%D9%81-%D9%84%D9%8A%D9%84%D8%A9-%D9%88%D9%84%D9%8A%D9%84%D8%A9-%D8%B9%D9%86-%D8%A7%D9%84%D9%85%D8%B1%D8%A3%D8%A9/)

[D9%84%D9%8A%D9%84%D8%A9-%D8%B9%D9%86-%D8%A7](https://www.alquds.co.uk/%EF%BB%BF%D9%85%D8%A7-%D9%84%D9%85-%D8%AA%D8%AD%D9%83%D9%87-%D8%A3%D9%84%D9%81-%D9%84%D9%8A%D9%84%D8%A9-%D9%88%D9%84%D9%8A%D9%84%D8%A9-%D8%B9%D9%86-%D8%A7%D9%84%D9%85%D8%B1%D8%A3%D8%A9/)

[%D9%84%D9%85%D8%B1%D8%A3%D8%A9/](https://www.alquds.co.uk/%EF%BB%BF%D9%85%D8%A7-%D9%84%D9%85-%D8%AA%D8%AD%D9%83%D9%87-%D8%A3%D9%84%D9%81-%D9%84%D9%8A%D9%84%D8%A9-%D9%88%D9%84%D9%8A%D9%84%D8%A9-%D8%B9%D9%86-%D8%A7%D9%84%D9%85%D8%B1%D8%A3%D8%A9/)

2 - "ليالي إيزيس كوبيا" لواسيني الأعرج: مروية حزينة لعالم مي زيادة، القدس العربي.

[https://www.alquds.co.uk/%EF%BB%BF- 2017/11/13](https://www.alquds.co.uk/%EF%BB%BF-2017/11/13)

[A%D8%A7%D9%84%D9%8A-%D8%A5%D9%84%D9%8](https://www.alquds.co.uk/%EF%BB%BF-2017/11/13)

[%D9%8A%D8%B2%D9%8A%D8%B3-%D9%83%D9%88%D](https://www.alquds.co.uk/%EF%BB%BF-2017/11/13)

8%A8%D9%8A%D8%A7-%D9%84%D9%88%D8%A7%D8%B3%
D9%8A%D9%86%D9%8A-%D8%A7%D9%84%D8%A3%
/D8%B9%D8%B1%D8%AC

إبراهيم، أوميد عبد الكريم: "ليالي إيزيس كوبيا" .. السرد يقاوم طغيان النسيان. الخليج.

<https://www.alkhaleej.ae/2020-09-2020/9/1>

01/%C2%AB%D9%84%D9%8A%D8%A7%D9%84%D9%8A-
%D8%A5%D9%8A%D8%B2%D9%8A%D8%B3-D9%83%D9%88
%D8%A8%D9%8A%D8%A7%C2%BB-%D8%A7%D9%84
%D8%B3%D8%B1%D8%AF-%D9%8A%D9%82%D8%A7%
D9%88%D9%85-%D8%B7%D8%BA%D9%8A%D8%A7%D9%
86-%D8%A7%D9%84%D9%86%D8%B3%D9%8A%D8%A7%
D9%86/%D8%A7%D9%84%D8%AB%D9%82%D8%A7%D9%81%
D8%A9

الأسطة، عادل: واسيني الأعرج في روايته الجديدة "مي ليالي إيزيس كوبيا". الأنطولوجيا.

<http://alantologia.com/blogs/32406/?fbclid=IwAR3e1.2020/7/15>

J_J5of9Mss9PwGIOGWpgY7bij1DO8DhFxsx6ODMZKe8-
PRXnWGGahE

الأعرج، واسيني: هل ماتت مي زيادة مقتولة في القاهرة؟. القدس العربي. 2018/1/2.

<https://www.alquds.co.uk/%ef%bb%bf%d9%87%d9%84-%d9%85%d8%a7%d8%aa%d8%aa-%d9%85%d9%8a%d9%91-%d8%b2%d9%8a%d8%a7%d8%af%d8%a9-%d9%85%d9%82%d8%aa%d9%88%d9%84%d8%a9-%d9%81%d9%8a-%d8%a7%d9%84%d9%82%d8%a7%d9%87%d8%b1%d8%a9%d8%9f?fbclid=Iw>

AR1JVNCzCC8exDZ_2SZAtITvBxkwIT-4iHrFzgH5PeOb8T1K-

BniAv-lOfQ

الأمهات العازبات بالمغرب من الفضيحة إلى إعادة الاندماج. 2008/7/23.

<https://www.alarabiya.net/articles/2008/07/23/53581.html>

بخات، إصلاح: الأمهات العازبات: "حرب أعصاب". 21 يناير 2005.

<https://www.swissinfo.ch/ara/363436/الأمهات-العازبات---حرب-أعصاب-363436>

بورنان، يونس: الكاتب الجزائري واسيني الأعرج يهدي فلسطين طبعة من "ليالي إيزيس كوبيا".

العين. 2018/12/11 <https://al-ain.com/article/waciny-laredj-may-ziade-2018/12/11>

novel

الداديسي، الكبير: الأمهات العازبات بين المفهوم والمصطلح (الجزء الأول). الحوار المتمدن.

2014/5/10

<http://www.ahewar.org/debat/show.art.asp?aid=414201&r=0>

الدغشيم، الهنوف: كاميل كلوديل بين العتمة والضوء. الجزيرة. Com. 14 مايو 2016.

[https://www.al-](https://www.al-jazirah.com/2016/20160514/cm20.htm?fbclid=IwAR0e2Ix6jqE9D0P5bDr9z2rxUdyhbFYnei_E1RE8my4V4RjRcllxAr7EgwQ)

[jazirah.com/2016/20160514/cm20.htm?fbclid=IwAR0e2Ix6jqE9D0P5](https://www.al-jazirah.com/2016/20160514/cm20.htm?fbclid=IwAR0e2Ix6jqE9D0P5bDr9z2rxUdyhbFYnei_E1RE8my4V4RjRcllxAr7EgwQ)

[bDr9z2rxUdyhbFYnei_E1RE8my4V4RjRcllxAr7EgwQ](https://www.al-jazirah.com/2016/20160514/cm20.htm?fbclid=IwAR0e2Ix6jqE9D0P5bDr9z2rxUdyhbFYnei_E1RE8my4V4RjRcllxAr7EgwQ)

ديب، دعد: ليالي إيزيس كوبيا- مي زيادة بين التغيب والنكران. جيرون. 2018/5/23.

<https://www.geiroom.net/archives/118807>

ابن زادي، مولود: رواية "مي ليالي إيزيس كوبيا": واسيني ينفذ الغبار عن حقبة عامة في حياة

مي زيادة، مؤسسة أبجد الثقافية. 2018/6/23.

<http://ebjed.com/single.php?view=380>

الشافعي، شريف: مذكرات مي زيادة وخيالات واسيني الأعرج، المدن. 2019/3/14

<https://www.alawan.org/2019/03/15/%D9%85%D8%B0%D9%83%D8%B1%D8%A7%D8%AA-%D9%85%D9%8A-%D8%B2%D9%8A%D8%A7%D8%AF%D8%A9-%D9%88%D8%AE%D9%8A%D8%A7%D9%84%D8%A7%D8%A-%D9%88%D8%A7%D8%B3%D9%8A%D9%86%D9%8A-%D8%A7%D9%84%D8%A3%D8%B9%D8%B1%D8%AC>

شعيد، جمال: في البحث عن مخطوطة "ليالي العصفورية" لواسيني الأعرج، الفيصل.

<https://www.alfaisalmag.com/?p=17431> 2020/1/1

الشويري، ميرنا ريمون: وهل أنصف واسيني الأعرج مي زيادة عندما اتهمها بالشذوذ الجنسي؟. الحوار المتمم——دن. 2019/5/22

<https://www.ahewar.org/debat/show.art.asp?aid=638080>

الصادق، محمد: واسيني الأعرج ينصف مي زيادة: كيف استكثر المجتمع على المرأة أن تتجح؟. الجريدة. 2018/8/1. واسيني الأعرج ينصف مي زيادة - <https://www.n-dawa.com/articles.php?cat=4&id=8508>

[dawa.com/articles.php?cat=4&id=8508](https://www.n-dawa.com/articles.php?cat=4&id=8508)

طاقم الطائرة المصرية المنكوبة حاول مكافحة حريق شب فيها. BBC. 25 يوليو/تموز 2016،

https://www.bbc.com/arabic/middleeast/2016/07/160705_egyptair_fire_recorder

أبو عايد، حسين: الأعرج: العشق أدخل مي زيادة إلى مستشفى الأمراض العقلية. المدينة.

<https://www.al-madina.com/article/586134/%D8%AB%D9%82%D8%A7%D9%81%D8%A9/%D8%A7%D9%84%D8%A3%D8%B9%D8%B1%D8%AC> 2018/8/18

[madina.com/article/586134/%D8%AB%D9%82%D8%A7%D9%81%D8%A9/%D8%A7%D9%84%D8%A3%D8%B9%D8%B1%D8%AC](https://www.al-madina.com/article/586134/%D8%AB%D9%82%D8%A7%D9%81%D8%A9/%D8%A7%D9%84%D8%A3%D8%B9%D8%B1%D8%AC)

-%D8%A7%D9%84%D8%B9%D8%B4%D9%82-
%D8%A3%D8%AF%D8%AE%D9%84-%D9%85%D9%8A-
%D8%B2%D9%8A%D8%A7%D8%AF%D8%A9-
%D9%85%D8%B3%D8%AA%D8%B4%D9%81%D9%89-
%D8%A7%D9%84%D8%A3%D9%85%D8%B1%D8%A7%D8%B6
-%D8%A7%D9%84%D8%B9%D9%82%D9%84%D9%8A%D8%
A9

عبد الرحمن، محمد: إيزيس كوبيا؟ .. شخصية معروفة تعرف عليها. اليوم السابع.
2017/10/31

[https://www.youm7.com/story/2017/10/31/%D8%A5%D9%8A%D8%B2%D9%8A%D8%B3-](https://www.youm7.com/story/2017/10/31/%D8%A5%D9%8A%D8%B2%D9%8A%D8%B3-%D9%83%D9%88%D8%A8%D9%8A%D8%A7-%D8%B4%D8%AE%D8%B5%D9%8A%D8%A9-%D9%85%D8%B9%D8%B1%D9%88%D9%81%D8%A9-%D8%AA%D8%B9%D8%B1%D9%81-%D8%B9%D9%84%D9%8A%D9%87%D8%A7/3486961)
%D9%83%D9%88%D8%A8%D9%8A%D8%A7-
%D8%B4%D8%AE%D8%B5%D9%8A%D8%A9-
%D9%85%D8%B9%D8%B1%D9%88%D9%81%D8%A9-
%D8%AA%D8%B9%D8%B1%D9%81-
%D8%B9%D9%84%D9%8A%D9%87%D8%A7/3486961

العثور على حطام الطائرة المصرية في مياه المتوسط. الجزيرة. نت.
2016/5/19

[https://www.aljazeera.net/news/arabic/2016/5/19/%D9%84%D8%A7-](https://www.aljazeera.net/news/arabic/2016/5/19/%D9%84%D8%A7-%D8%A3%D8%AB%D8%B1-%D9%84%D9%84%D8%B7%D8%A7%D8%A6%D8%B1%D8%A9-%D8%A7%D9%84%D9%85%D8%B5%D8%B1%D9%8A%D8%A9-%D8%A7%D9%84%D9%85%D9%81%D9%82%D9%88%D8%)
%D8%A3%D8%AB%D8%B1-%D9%84%D9%84%D8%B7%D8%
A7%D8%A6%D8%B1%D8%A9-
%D8%A7%D9%84%D9%85%D8%B5%D8%B1%D9%8A%D8%A9
-%D8%A7%D9%84%D9%85%D9%81%D9%82%D9%88%D8%

AF%D8%A9-%D9%88%D9%83%D9%84-%D8%A7%D9%84%D9
%81%D8%B1%D8%B6%D9%8A%D8%A7%D8%AA-
%D9%88%D8%A7%D8%B1%D8%AF%D8%A9

علي، عزيزة: التخيّل التاريخي لعبد الله إبراهيم يدفع إلى تخطي مشكلة الأنواع الأدبية. الغد.
2018/2/18

<https://alghad.com/%D8%A7%D9%84%D8%AA%D8%AE%D9%8A%D9%84-%D8%A7%D9%84%D8%AA%D8%A7%D8%B1%D9%8A%D8%AE%D9%8A-%D9%84%D8%B9%D8%A8%D8%AF%D8%A7%D9%84%D9%84%D9%87-%D8%A5%D8%A8%D8%B1%D8%A7%D9%87%D9%8A%D9%85-%D9%8A%D8%AF%D9%81/>

القاسم، نبيه: رواية تكشف عن المخفي في علاقة مي زيادة والرجال الذين أحاطوا بها. الاتحاد.
2020/12/4

<https://alittihad44.com/mulhaq/%D9%85%D9%84%D8%AD%D9%82-%D8%A7%D9%84%D8%AC%D9%85%D8%B9%D8%A9/%D8%B1%D9%88%D8%A7%D9%8A%D8%A9-%D8%AA%D9%83%D8%B4%D9%81-%D8%B9%D9%86-%D8%A7%D9%84%D9%85%D8%AE%D9%81%D9%8A-%D9%81%D9%8A-%D8%B9%D9%84%D8%A7%D9%82%D8%A9-%D9%85%D9%8A-%D8%B2%D9%8A%D8%A7%D8%AF%D8%A9-%D9%88%D8%A7%D9%84%D8%B1%D9%91%D8%AC%D8%A7>

%D9%84-%D8%A7%D9%84%D8%B0%D9%8A%D9%86-
%D8%A3%D8%AD%D8%A7%D8%B7%D9%88%D8%A7-
%D8%A8%D9%87%D8%A7-%D8%AF-
%D9%86%D8%A8%D9%8A%D9%87-
%D8%A7%D9%84%D9%82%D8%A7%D8%B3%D9%85

كنعان، نادين: سوليدير إلى العصفورية. الأخبار. 17 شباط 2012، https://al-akhbar.com/Archive_Turath/65469?fbclid=IwAR0IinoLFBWiv_WLHPk6PelrxcB2_9v3z8Svq9aGxpyGtLbSN68sC_Zr9tY

منصور، أحمد: مي زيادة تكتب ل ابن عمها "تعالى أنا سأموت" .. من السبب في موتها؟. اليوم السابع. 2021/2/11

<https://www.youm7.com/story/2021/2/11/%D9%85%D9%89-%D8%B2%D9%8A%D8%A7%D8%AF%D8%A9-%D8%AA%D9%83%D8%AA%D8%A8-%D9%84%D9%80-%D8%A7%D8%A8%D9%86-%D8%B9%D9%85%D9%87%D8%A7-%D8%AA%D8%B9%D8%A7%D9%84%D9%89-%D8%A3%D9%86%D8%A7-%D8%B3%D8%A3%D9%85%D9%88%D8%AA-%D9%85%D9%86/5201439>

ويكي مصدر

https://ar.wikisource.org/wiki/%D9%85%D8%AC%D9%84%D8%A9_%D8%A7%D9%84%D8%B1%D8%B3%D8%A7%D9%84%D8%A

9/%D8%A7%D9%84%D8%B9%D8%AF%D8%AF_244/%D9%85%
D8%AD%D9%86%D8%A9_%D8%A7%D9%84%D8%A2%D9%86
%D8%B3%D8%A9_(%D9%85%D9%8A)

واسيني الأعرج يمتدح "ألف ليلة وليلة". الجمل بما حمل

<http://www.aljaml.com/%D9%88%D8%A7%D8%B3%D9%8A%D9%86%D9%8A%20%D8%A7%D9%84%D8%A3%D8%B9%D8%B1%D8%AC%20%D9%8A%D9%85%D8%AA%D8%AF%D8%AD%20%C2%AB%D8%A3%D9%84%D9%81%20%D9%84%D9%8A%D9%84%D8%A9%20%D9%88%D9%84%D9%8A%D9%84%D8%A9%C2%BB>

وجدي، يحيى، هكذا وجدنا شقق مي زيادة الأربعة. انفراد. 25 أكتوبر 2015.

<https://zahma.cairolive.com/%D8%A7%D9%86%D9%81%D8%B1%D8%A7%D8%AF-%D9%87%D9%83%D8%B0%D8%A7-%D9%88%D8%AC%D8%AF%D9%86%D8%A7-%D8%B4%D9%82%D9%82%D9%85%D9%8A%D9%91-%D8%B2%D9%8A%D8%A7%D8%AF%D8%A9-%D8%A7%D9%84%D8%A3%D8%B1%D8%A8/>

الوزاني، حسن، كتب لم يكتبها أحد. العرب. 2019/7/13

<https://alarab.co.uk/%D9%83%D9%8F%D8%AA%D8%A8-%D9%84%D9%85-%D9%8A%D9%83%D8%AA%D8%A8%D9%87%D8%A7-%D8%A3%D8%AD%D8%AF>

الرسائل الجامعية

برابح، إيمان. بن شويخ صفاء: "شعرية النص الغائب في رواية "مي إريس كوبيا ثلاثمائة ليلة وليلة في جحيم العصفورية" للروائي واسيني الأعرج". جامعة محمد بوضياف. 2020/2019.

اتصالات

حوار على موقع التواصل الاجتماعي - فيسبوك مع الروائي الجزائري أحمد طيباوي

حوار على موقع التواصل الاجتماعي - فيسبوك مع دار بردية.

مكالمة هاتفية مع واسيني الأعرج

حوار على موقع التواصل الاجتماعي - فيسبوك مع الروائي واسيني الأعرج.

الحساب الشخصي على موقع التواصل الاجتماعي - فيسبوك للدكتور عادل الأسطة.

An-Najah National University
Faculty of Graduate studies

**The Historical and Imaginative in Waciny
Laredj's “*Mai Liali Iizis Koubya;
Thlathmaa'ah Lilah Wlilah Fi Jhim
Ala'sfouriah*” An Analytical Critical Study**

By
Rawan Basel Mohammad Al-Bzoor

Supervised by
Prof. Adel Al-Osta

**This Thesis is Submitted in Fulfillment of the Requirement for the
Degree of Master of Arabic language and the literature, Faculty of
Graduate Studies, An-Najah National University, Nablus,
Palestinian.**

2021

The Historical and Imaginative in Waciny Laredj's “*Mai Liali Iizis Koubya; Thlathmaa'ah Lilah Wlilah Fi Jhim Ala'sfouriah*” An Analytical Critical Study

By

Rawan Basel Mohammad Al-Bzoor

Supervised by

Prof. Adel Al-Osta

Abstract

In this study, Laredj's “*Mi Liali Iizis Koubya; Thlathmaa'ah Lilah Wlilah Fi Jhim Ala'sfouriah*” will be critically and analytically studied comparing it to the historical background the aforementioned novel a historical one not to mention its creative structure.

This study includes an introduction, four chapters and a conclusion. In the introduction, the researcher highlighted the significance of this study and its goals introducing its main contents, methodology and references.

In the first chapter, the imaginative and historical aspects of the novel are highlighted that the characters are studied in light of these concepts in terms of classifying it into fictitious or real and the mechanisms of employing the historical approach with it. Also, it investigates the previous scripts of the novel classifying the mechanisms of its employment into literal and figurative. It passes the historical events to the novel under the umbrella of the historical imagination leading to talking about things Laredj was not able to employ in his novel.

In the second chapter, specific topics in the novel and its genre are crystalized which are women and men; east and west; religious education, marriage and friends.

Chapter three tackles studying events in the manuscript and the novel each aside depending on the formational methods based on the difference of the copies of the novel. The used copies are Al- Bardi, Dar Al-Ada'b and Al-Ahlia publishing house which I used in this study clarifying the differences among them.

In the last chapter, the researcher talks about the artistic and aesthetic characteristics of the novel in terms of time, space and language.