ثِيمة الحُب في قصة "إلى السارق" وقصة "ماريا المسكينة"

- دراسة مقارنة -

مريم بنت حمد بن محمد الحُسينيَة
طالبة ماجستير، قسم اللغة العربية وآدابها، كلية الآداب والعلوم الاجتماعية، جامعة السلطان قابوس، مسقط، سلطنة عُمان
S118546@student.squ.edu.om
د. إحسان بن صادق اللواتي
أستاذ الأدب والنقد، قسم اللغة العربية وآدابها، كلية الآداب والعلوم الاجتماعية، جامعة السلطان قابوس، مسقط، سلطنة عُمان
ehsansadiq@gmail.com

The Theme of Love in the Story of "To the Thief" and the Story of "Poor Maria", a Comparative Study

Maryam Hamed Mohammed Al-Husaini
Master's Student , Department of Arabic Language and Literature , College of Arts and Social Sciences , Sultan Qaboos University , Muscat , Sultanate of Oman
Dr. Ehsan Sadiq Al-Lawati
Professor of Literature and Criticism , Department of Arabic Language and Literature , College of Arts and Social Sciences , Sultan Qaboos University , Muscat , Sultanate of Oman

الملخص:

تَسعى هذه الدراسة المُقارنة إلى تقصي ثيمة الحب وما يرتبط بها من عناصر أخرى في قصتين اثنتين، هما: قصة عربية عنوانها: "إلى السارق" لمحمود تيمور، وهي قصة من قصص مجموعته القصصية "زامر الحيّ"، وأخرى أوربية كتبت باللغة الروسية تحت عنوان "ماريا المسكينة" لميخائيل فاسيليفتش ميلونف، كتبها عام ١٨٠٥، وتعد واحدة من أبرز أعماله النثرية، وقد نُشرت أول مرة في العدد التاسع من مجلة علوم اللغة الروسية.

وعلى الرّغم من اختلاف القصتين في اللغة والبيئة والزمان والمكان، فإنّهما تَشتركان في مغزاهما الناطق باسم الحُب، وتحديدًا الحُب الطبقيّ، وما يرتبط به من عناصِر ومُشكلات أخرى ستتضح بشكلٍ جلّي من خلال التحليل. هذه العناصر المشتركة بين القصتين هي التي تهدف الدراسة إلى الوقوف عليها، اعتمادًا على منهج التوازي (Parallelism) الأثير عند المدرسة الأمريكية في الأدب المقارن، وهو المنهج الهادف إلى إبراز نقاط الالتقاء والتشابه بين النصوص المدروسة، دونما ادّعاء تأثّر النص اللاحق بالنص السابق، ودون الإصرار على المنهج التاريخي الذي نادت به المدرسة الفرنسية في الأدب المقارن، وستسعى الدراسة إلى تقصّي الجانبين المضمونيّ والشكليّ في القصتين معًا.

الكلمات المفتاحية: مُقارنة، الحُب الطبقيّ، الموت، التضحية، المضمون، الشكل، الثيمة، القصة.

Abstract:-

This comparative study aims to investigate the theme of love in two different stories. The first is an Arabic story entitled “To the Thief”; it is a part of a short story collection written by Mahmood Taymoor “The neighbourhood Fluet Player”. The second is a European story, “The Poor Maria”, and it was originally written in the Russian language by Mikhail Vasilyevitch Lemonosov in 1805. This story is considered to be one of the writer’s distinguished prose that was published for the first time in the ninth issue of the Russian Language Sciences Magazine. Despite the difference between the two stories in terms of the language, context, time and place, they both share the moral of love; specifically the stratified love and all the elements and problems related to it, which are clarified in the analysis section. Furthermore, the study seeks to investigate the content and structure of both stories.

Key words: comparison, stratified love, death, sacrifice, content, structure, theme, story.

المُقدمة:

يُشكّل الحُبُّ ظاهِرة راسخة ومستقرّة في آداب العالم، سواء في الأدب القديم أو الحديث، أو الأدب المحليّ أو العالمي، فالحبّ لا يعترف لا بزمان ولا بمكان، ولا بجنس أدبيّ دون آخر، ولهذا يتعدد حضوره بتعدد أجناس الأدب وأشكاله، وتسعى هذه الدراسة إلى تقصّي ثيمة الحب، وما يرتبّط بها من عناصرَ أخرى ظهرت بشكل جليّ في القِصتين محور الدراسة.

تَسعى هذه الدراسة المُقارنة إلى دراسة التوازي بين قِصتين اثنتين، ينتمي كاتباهما إلى بيئتين مُختلفتين، وزمانين مُختلفين، كما تختلف القصتان في الطول، وطبيعة سير الأحداث، والتفاصيل الأخرى، وترمي الدراسة إلى تحديد نقاط الاشتراك بين القصتين شكلًا ومضمونًا، دُون أن تعتني بقضيّة التأثير والتأثّر بين النصين، أو دراسة التطور التاريخي لانتقال الأفكار من أدب إلى أدب آخر.

وانطلاقًا من ذلك فإن الدراسة ستتبنى منهج المدرسة الأمريكية في المقارنة، ويرى التصور الأمريكي أن المقارنة هي " دراسة الأدب مُستقلا عن الحدود اللغوية والعرقيّة والسياسية. ولا يُمكن قصره على منهج واحد: فالوصف وتحديد الخصائص، والتفسير، والسرد، والشرح، والتقويم تُستعمل في إنشائه بمقدار استعمال المقارنة. ولا يُمكن للمقارنة أن تقصر على الصلات التاريخية الفعلية، فقد تكون القيمة في مقارنة ظواهر كاللغويات، والأجناس المُنقطعة عن بعضها بعض تاريخيا لدراسة التأثيرات القابلة للاكتشاف من خلال القراءة أو التماثلات"[١].

تنتمي القصةُ الأولى من هاتين القصتين إلى الأدب العربي المصريّ للكاتب والقاص محمود تيمور، وتحمل عنوان "إلى السارق" وهي قصة تقع ضمن مجموعته القصصية "زامر الحيّ"، أمّا القصة الأخرى فهي من الأدب الأوربي الروسي، للكاتب ميخائيل فاسيليفتش ميلونف تحت عُنوان "ماريا المسكينة"، وقد كتبها عام ١٨٠٥، وهي تعد واحدة من أبرز أعماله النثرية التي نُشرت أول مرة في العدد التاسع من مجلة علوم اللغة الروسية، وقد ترجمتها إلى العربية دينا محمد عبده في عام ٢٠١٩، و نُشرت ترجمة القصة ضمن مجلة الألسن للترجمة، التابعة لكلية لألسن بجامعة عين شمس.

مضامين القصتين:

١- قصة ماريا المسكينة:

تدور أحداث قصة ماريا المسكينة حول شخصية رئيسة وهي ماريا الجميلة صاحبة القلب الرقيق والطفولي، وهي ابنة تاجر ثري، وتعيش في إحدى قرى موسكو، وقد توفيت أمها عند ولادتها لها، وعاشت منذ طفولتها في حزن وأسى، ولم تجد سعادتها وراحة قلبها إلا في الطبيعة، وفي البستان تحديدًا، حيث كانت تقضي أغلب أوقاتها. وكانت ماريا فتاة جميلة، وابنة تاجر ثري، وهذا الأمر جعل من الخطّاب يتوافدون لخطبتها، إلا أنّ ردّها كان واحدًا، وهو الرفض؛ لأنها تؤمن وتحلم بزواجها عن حبٍّ، وهذا الحبّ لم يتأتَّ لها إلا في ذلك البستان الذي تعلّقت به منذ نعومة أظفارها، وخاصة عند شجرة البلوط المورقة التي كانت تحبّ أن تجلس عندها، إذ سمعت صوتًا يقول: "أحبّكِ"، وتلك الكلمة لم تكن بالسهلة عند ماريا؛ إذ طالما انتظرت وحلمت بهذا الحبّ، فأدخلت تلك الكلمة السرورَ في قلب ماريا؛ حتى دفع بها إلى أن تحفر على لحاء تلك الشجرة هذه الكلمة "أحبك!"، وبعد يوم عادت إلى الشجرة نفسها لتجد تلك الكلمة التي حفرتها مؤطّرة بإكليل من الزهر، ولم يمضِ وقت حتى أقبل ذلك الشاب أمامها ونطق بتلك الكلمات "ماريا! حبيبتي ماريا" ذلك الشاب اسمه ميلون وهو فلاح فقير، استمرّ اللقاء بينهما لمدّة سنة من الزمن، وفي تلك المدّة عادت الحياة والبهجة لقلب ماريا الذي أنهكته الهموم، وبما أن ماريا ابنة تاجر ثريّ وحبيبها ميلون فلّاح فقير، فمن الطبيعي ألّا يوافق أبوها على زواجها منه، ولم تمضِ مُدّة حتى قرّر والد ماريا أن يزوجها لإراست وهو رجل ثري من طبقتهم، إلا أن ماريا رفضته، ولم يكن أمامها من خيار سوى إعلام أبيها بأنها تحبّ ميلون، أملًا منها بأن يرقّ قلب أبيها عليها، ولكن ذلك لم يحدث، واستهجن الأبّ هذا الخبر، واستصغر من شأن ميلون، وقال باستحالة وقوع زواجها من ميلون، وبأن زواجها لن يكون إلا من إراست. وبهذا عاد الحزن يخيّم على قلب ماريا، وعلِم ميلون بخبر خطبة إراست لحبيبته ماريا، فلم يتبادر إلى ذهنه سوى خيار واحد، وهو الهروب! إلا أن ماريا رفضت ذلك؛ لأنها تعلم بأن ذلك سيزيد من متاعبها، وسيظلّ وصمة عار في جبينها طيلة حياتها، فرفضت الهروب، ووافقت مرغمةً على الزواج من إراست. وفي ليلة زفافهما في الكنيسة، أقبل حبيبها ميلون إلى الكنيسة شاحبًا وجهه، وحاملًا خنجرًا في يديه، وتوجه إلى ماريا ليمسك بيدها، ويطعن

بذلك الخنجر قلبه، وحاولت ماريا أن توقف ذلك المشهد إلا أنها لم تستطع فعل ذلك، فوقع ميلون ساقطًا على الأرض، وارتمت ماريا على جسده علّها تنقذه، إلا أن ميلون كان يلفظ آخر أنفاسه، وكانت آخر كلمات قالها "ماريا! أحبك، وليكن الله شاهدًا على ذلك".

مات ميلون، ودخلت ماريا في دوّامة الحزن والأسى، واتّجهت نحو كوخ فقير، وهذا الحزن الأخير لم يكن كباقي الأحزان السابقة، فهذا الحزن نال من حياتها في ذلك الكوخ، وماتت وهي تنطق باسم عشيقها ميلون، ولتنتهي القصة على هذا الوقع.

٢- قصة إلى السارق:

تبرز في هذه القصة شخصيتان رئيستان، وهما العاشقان: عبد السميع وصابحة، إذ يسلط عليهما الكاتب جلّ أحداث قصته، ويجعلهما المحور المحرّك للقصة. تبدأ الأحداث في قرية من قرى الريف البعيد، وبالتحديد في المزرعة، فعبد السميع هو الخادم الأمين لمالك الأرض حسن آغا الذي يستودعه سرّه، ويضع فيه ثقته، بينما صابحة هي ابنة لرجل يظهر من خلال أحداث القصة أنه رجل صاحب مال، وبدأت علاقة الحبّ بينهما كما هو ظاهر في القصة عندما رأى عبد السميع صابحة وهي تقود الحمار، وهذا أيقظ في قلب صابحة شعورًا بهيجًا، حاولت أن تكتمه عن عبد السميع، ليمضيا بعد إلى المخزن المهجور، فيكون ذلك المكان هو الحاضن الرئيس لإعلان الحب بينهما، ولم يكن حبّهما مخفيًا، إذ شاع أمر حبهما في القرية، حتى وصل الخبر إلى أبيها الذي لم يرضه ذلك؛ لأنه كان يطمح إلى تزويجها من شيخ البلد الذي كان يريدها زوجة له. لم تمضِ مدة طويلة حتى قرّر عبد السميع أن يقدم إلى بيت صابحة خاطبًا إياها من أبيها، إلّا أن تلك الخِطبة قوبلت بالرفض المباشر، وزاد عبد السميع الطين بلّة عندما بيّن لأبي صابحة بأنه يحبّ صابحة، فغضب الأب من ذلك؛ لأنه أمر يمسّ شرفه، فرفض تلك الخطبة، وهو يستهين بعبد السميع كونه لا يقدر على دفع مهر صابحة، فخرج عبد السميع من ذلك المنزل وقلبه يتفطّر، إلا أن ذلك لم يقطع جهده من أجل أن يرضي والد صابحة بأن يزوجه ابنته مهما كلّف الأمر من تضحيات. استمر غياب صابحة عن العمل، إذ لم تخرج من البيت منذ تلك الخطبة، وهو ما أثار حفيظة عبد السميع الذي التقى بها ما إن عادت إلى عملها؛ ليتفقد أحوالها، ويطمئن عليها، فوجدها على حال لا يسرّ، وسألها إلا أنها لم تجب وفضّلت الصمت على الجواب،

لتخاطبه بلغة واقعيّة بعيدة عن العاطفة، وهي أنها لن تخرج من بيتها مرة أخرى، إذ ساء أباها ما شاع بينها وبين عبد السميع من صلة، ثمّ عرف عبد السميع أنها ستصبح عمّا قريب مخطوبة لشيخ البلد، فهاج وغضب، وتحوّل إلى شخصٍ آخر لم تكن تعرفه صابحة من قبل، ثمّ أخذ يقول لها إنه سيتقدم لخطبتها مرة أخرى، وسيوافق أبوها هذه المرة؛ لأنّ الوسيلة حاضرة، أي المهر حاضر، وبعد حوارٍ بينهما تخلله شك صابحة في كون هذا المهر مَسروقًا، اعترف عبد السميع بسرقة المال من سيده حسن أغا، لكنّ صابحة رفضت هذه السرقة، فهي لا تقبل أن يكون مهرها مالا مسروقًا. بعد ذلك تحوّل الفتى عبد السميع إلى وحشٍ انقضّ على الفتاة بكامل قوته، فأخذ يُقبِل عليها بهيئة شنيعة، حتى همّت الفتاة بالصراخ، وهنا اضطّر عبد السميع إلى مسك الفتاة من عنقها والضغط عليها بكل قوته، مع كتم أنفاسها، حتى تداعت قوى الفتاة، فتراخت عنها يدا عبد السميع وتهاوت الفتاة على كومة من الهشيم في المخزن المهجور، وماتت.وهنا بقي عبد السميع يئنّ مكانه في المخزن حتى سمع صوت أنينه سيده "حسن أغا" فدخل إلى المخزن، ووجد عبد السميع فناوله ماله المسروق مباشرة، ثم رأى حسن أغا جثة الفتاة وراح يركض وينادي " إلى السارق... إلى السارق... إلى القاتل.... إلى القاتل".

تبحثُ الدارسة عن نقاط التشابه وأوجه الالتقاء بين القصتين، ومن أهم هذه الأوجه:

أولًا – الطبيعة والحُب:

ارتبطت الطبيعةُ بالحب أشدَّ الارتباط، والعلاقة الوثيقة بينهما لَيست وليدة اللحظة، بل هِي قديمة قدم الزمان نفسه، ومُمتدة امتداد المكان على اتّساعه، ومتُعددة تعدد الشُعوب والثقافات، فكانت الطبيعة وما زالت هي مُلهِمةُ الكُتّاب، ومُهيّجةُ مشاعر الأدباء، وقد بدا ذلك الارتباط الوثيق بينهما من أقدم كلام عربيّ وصَل إلينا وهو الشعر، وها نحن اليوم فِي العصر الحَديث، ولا يزال شعراؤنا يَستلهمون مِن الطَبيعة قصائدهم الغزليّة، ويتغنون بمحبوباتهم؛ مُقتبسين من الطبيعة مَظاهرها الجميلة، فيقول أبو القاسم الشّابيّ، في قصيدته "صلوات في هيكل الحب"(٢):

عذبْـــةٌ أنـــتِ كالطفولـــةِ، كـــالأحلام ... كـــــاللّحن، كالصبـــــاح الجـــديدِ

كالسماء الضحوك كالليلـة القمْـراء ... كـــــالورد، كابتســـــام الوليـــــدِ

والدراسة المقارنة التي بين أيدينا لا تُناقش أثر الطّبيعة الكليّة على الإنسان، أو على الحب بشكل خاص، بل تُناقشُ أثرَ جُزء من الطبيعة في خَلق الحُبّ؛ إذ تشابهت القصتان في تأطير البُستان أو المزرعة، وجعلهما المَلاذ الآمن لتأسيس الحُب وبروزه. ففي قصة "ماريا المسكينة" ليخائيل ميلونف ارتبّطت الطَبيعة بشكلٍ عام، والبُستان بشكلٍ خاص في نُشوء الحُب الذّاتي أولاً، ثُمّ الحُب بين طَرفين عاشقين، ونقصد بالحب الذاتيّ هُنا؛ أن الطّبيعة كانت هي السبيل في تعرّف المرء على نفسه، وهي المصدر الوحيد لإسعاده. فماريا التي فقدت أمّها بعد ولادتها مُباشرة، كانت تَحملُ في صدرها شُعور التعاسة، إذ كان هذا الشُعور هُو المُسيطرُ عليها " وكانت دائما ما تحمل في قلبها شيئًا من الحُزن، وهو الذي بدا كما لو كان حجرًا يرقد على قلبها، وتمثّل في ملامح وجهها"[٣] وعلى الرّغم من أنها فتاة جميلة، وابنة تاجرٍ ثريّ؛ فإنّ ذلك لم يكُن كافيًا لبثّ السعادة في رُوحها، ولم يكُن كافيًا أيضًا حتى تُحب ذاتها من خلاله، لكنّ ماريا وجدت السعادة في مكان آخر تلجأ إليه كُلما شَعرت بالحزن، وتجسّد ذلك المكان في الطّبيعة ففي "نوبات حُزنها كانت ماريا تسير عبر البساتين والوديان وحيدة، تحملُ معها قلبها الحزين"[٤]. فيدفعُ الحُزنُ ماريا إلى الانطلاق نحو الطبيعة؛ فهي ترى أنّ البُستان مُتنفسٌ لها، ولذلك لا يستمرُ معها الحُزن وهي برفقة الطّبيعة؛ لأنّ "الأماكن الرائعة، وشجرة البلوط المورقة، وغدير النهر، قد أدخلوا السعادة على قلبها"[٥]. أمّا عن علاقة الطبيعة بالحُبّ الآخر، وهو الحُب بين طرفين عاشقين، فيتجسدُ بشكلٍ جليّ في كلتا القصتين، ولعلّ ظهوره في قصة ماريا المسكينة كان أوضح، فنشأ الحبُّ في هذه القصة بين أحضان الطبيعة، وترعرع فيها "ذات مرة بينما كانت تسير ماريا في البستان، سمعت عند الشجرة التي كانت تجلس تحتها، وتستغرق في تفكيرها تلك الكلمات: أحبك!"[٦] فلم يكن أمام ماريا إلّا أن تُوظّف تلك الطبيعة في التعبير عن ذلك الحُب الذي رسمته الطبيعةُ في الأساس، متخذة من قانون نيوتن بأنّ لكل فعل ردة فعل واقعًا معيشًا فقد "بدت لُغةُ الحب بالنّسبة لها جديدة وغامضة، وعلى لحاء الشجرة كتبت عدة كلمات ردًا على ما سمعته"[٧] فاتخاذها من لحاء الشجر وسيلة للتعبير عن الحُب؛ هو توظيف لعنصر من عناصر الطّبيعة في ذلك التعبير. ولم تكتف الطبيعة بأن تكون هي الصانعة للحُبّ، بل ازداد دورها حتى بلغ بها أن تكون هي المُحرّك والدافع الرئيس له فقد " دفعها شُعور لا إراديّ إلى البُستان، دخلت فيه، وهرولت إلى شجرتها المَحبوبة ورأت إكليلا من الزُهور فوق

كلماتها"[٨] فانطلّقت قصة الحُب بين ماريا وحبيبها ميلون من البُستان، واستمرّت فيه، وكأنْ لا وجود للحُب بينهما خارج إطاره، فلا مكان يجمعهما سواه ولذلك "ظلّت ماريا كُل يوم تذهبُ إلى البُستان وتقضي مساءها إلى جوار قلب حبيبها، كم كانت تلك اللحظات سعيدة بالنسبة لهما!"[٩] فُنلاحظ هُنا أن الطّبيعة ارتبطّت بالسعادة والحُبَّ معًا.

ولو جئنا إلى قصة محمود تيمور "إلى السارق" لوجدنا أن المَزرعة -التي هي أيضًا جُزء من الطبيعة- هي الملاذ الذي نشأ فيه حُب عبد السميع وصابحة، فعندما كان البُستان هُو ملاذ الحُب في القصة الرُوسيّة؛ كانت المَزرعة هي ملاذ الحب في القصة العربيّة، وعلى الرّغم من اختلاف مظهر المزرعة السائدة في البيئة العربيّة عن مظهر البُستان السائد في البيئة الغربيّة، فإن فكرة نُشوء الحب بين أحضان الطّبيعة هي واحدة في كلتا القصتين؛ إذ لا يلتقي عبد السميع بصابحة إلا في مزرعة سيّده حسن أغا، لذلك عندما لا تأتي صابحة إلى المزرعة تنقطعُ أخبارها عنه، فهي تعملُ في المزرعة نفسها التي يعملُ فيها عبد السميع "وكانت صابحة تتردد على دار حسن أغا كُلّما استدعت بعض الأعمال استخدام صبايا القرية "[١٠] وهذا ما يَدعُونا إلى القَول بأن لا مكان يرى فيه عبد السميع صابحة سوى المزرعة، ففي تلك البُقعة "نبتت بين الفتى والفتاة موّدة وألفة"[١١]، فكان عبد السميع يترّقبُ قُدوم صابحة إلى المزرعة "ويحد نظره إلى الطّريق الزراعي الممهد... تصطفُّ على حافتيه أشجارٌ فارعة... وكان الفتى يبعثُ نظرات حائرة قلقة "[١٢] فالمزارع المُمتدة هي أملُ عبد السميع الوحيد في رُؤية حبيبته صابحة، فسعادته مُرتبطةٌ بالمزرعة، والمزرعة مُرتبطة برؤية المحبوبة، ولذلك عندما رأى عبد السميع صابحة قادمة إلى المزرعة "تطلّق محياه بغتة، وافترّ ثغره عن ابتسامة بدت بها أسنانه مُرصّعة لامعة"[١٣]. إذًا تجتمعُ العناصرُ الثلاثة التي وجدناها في القصة الرّوسيّة (الطبيعة والحب والسعادة) في القصة العربيّة أيضًا، وكأنها عناصر ثلاثة مُتلازمة، فإذا اجتّمع الحُب مع الطبيعة؛ وُجِدَت السعادة.

ولا عَجب أن تُؤدي الطبيعةُ ذلك الدور المُتمثل في خلق الحُب وصناعته، إذ أن الطبيعة تشحذُ مشاعر الإنسان، وتجعله أكثرَ راحة واطمئنانًا وجاهزيّة للحب، وهذا ليس بأمرٍ جديد، بل تقدّمت نماذج كثيرة من الأدب العربي والغربي -على حدٍ سواء- تُبين أثر الطبيعة في تحريك عاطفة الإنسان ومشاعره.

ثانيًا – الحُب الطبقيّ:

عرف الإنسان الحب وألفه، وأكسبه حلّة السلطة مهما كانت الظروف، ولهذا وُجد الحب على مستوياته كافة منتصرًا في ذاته، غالبًا ومسيطرًا على حالة العاشقين ونفسياتهم، فمتى ما وُجد الحُبّ؛ وُجِدَت معه العوائق التي تحول دُون تتويجه بالختام المرغوب، وكانت قضيةُ الطبقيّة المُجتمعيّة وما زالت من أبرز العوائق التي تقفُ حاجزًا مانعًا أمام المُتحابين، وتقصد الدراسة بالحب الطبقيّ؛ الحُب الناشئ بَين طَرفين ينتميان إلى طبقتين اجتماعيتين مُختلفتين، وتحديدًا هو الحُب الناشئ بين فتى ينتمي إلى طَبقة الفلاحين الفقيرة، وفتاة تَنتمِي إلى الطّبقة الثريّة.

والحُب الطبقيّ بهذا المَفهوم مُوجود في كلتا القصتين العربيّة والروسيّة، ففي القصة الروسيّة، تُحبُ ماريا "ابنة التاجر الثري" شابًا وسيمًا ينتمي إلى طبقة الفلاحين الفقراء، وهي تُدرك في قرارة نفسها أن أباها لن يسمحَ لها بالزواج مِن رجلٍ فقير، لكنّ أمر الحُب بالنّسبة لها ليس قرارا يُتّخذ، لذلك لم تردع ماريا نفسها عن حبُ "ميلون" الفقير؛ على رغم علمها بطبيعة أبيها القاسية، وقوانينه الصارمة حيث "لم تستطع ماريا أن تكشف لأبيها عن حُبها لأنها كانت تعرف طبعه القاسي. حيثُ كان ميلون فلاحًا فقيرًا، وكان هذا سببًا كافيًا ليفرّق بينهما"(١٤). وإذا اتجهت الدراسة إلى تفحُصٍّ ظاهرة الحُب الطبقيّ في القصة العربية "إلى السارق"، وجدَت أن الطبقيّة التي عانى منها الحبيبان في القصة الروسيّة، هي نفسها المعاناة التي شعرَ بها كل من صابحة وعبد السميع؛ فعبد السميع رُجلٌ فقيرٌ، يعمل خادمًا في دار حسن أغا ومزرعته، وتجلّت الطبقيّة في القصة عندما اتجه عبد السميع إلى منزل والد صابحة يطلب يد ابنته، فعنّف والدُها عبد السميع، وأنكر جرأته في خطبة فتاته، فاندّفع يقول له "أنت تُهين شرفي بما تقول... أتدري من تطلب يدها؟ أقادر أنت على تمهرها؟"(١٥) وهنُا يُدرك القارئ أنّ صابحة تنتمِي إلى طَبقة اجتماعية لا يستطيع عبد السميع الارتقاء إليها، فهو غير قادرٍ على دفعِ مهرها، فالحبّ الطبقيّ بين صابحة وعبد السميع ليس بمنأى عن ذلك الحُب الطبقي الذي كان بين ماريا وميلون، ولهذا يرفَض الحُبَ والزواجَ والدا الفتاتين.

ويقود الحديث عن الحب الطبقيّ إلى الحديث عن مَوقف الرّفض الذّي تبنّاه والدا الفتاتين فِي كلتا القصتين العَربيّة والرّوسية، ذلك الرفض المُتمثل فِي إصرار والِد الفتاة على عدم تَزويج ابنته مِن رجُلٍ فقير، وفي ذلك الرَفض اقتضاء للمصلحة المادية، وربما المعنويّة

للأسرة، إذ أن "الرفض نزعةٌ فطرية داخل الإنسان، فهو يرفض كل ما يضرّه معنويًا أو ماديًا"(١٦). فعند الحَديث عن الحُب الطبقيّ في قصة "إلى السارق"، تطرّقت الدراسة إلى موقف والد صابحة إزاء طلب عبد السميع يد فتاته منه، حيثُ رفض الأبُ هذا الطلب بكلِ استحقار، وقد كرِه ما سمعه من وجودِ علاقة حبٍ وهيام بين صابحة وذلك الفتى الفقير "فلم يقع ذلك منه موقع الرضا، وكيف يروقه ذلك وابنته مهوى فُؤاد شيخ البلد نفسه، والأمل وثيق في أن يتم بينهما زواج"(١٧). إذًا يتطلّع الأب إلى تزويج ابنته من رجُلٍ غنيٍّ، فكان الرفض لأجلِ مصلحة ماديةٍ تُعود إليه ولابنته بالنّفع والفائدة. ونجدُ هذا الرفض نفسه في القصة الروسيّة "ماريا المسكينة"، فبعدما تقدّم أحد التّجار لطلبِ يد ماريا، أصرّ والدها على تزويجها منه، وهنا اضطرت ماريا إلى إخبار أبيها بحقيقةِ حُبها لميلون "أبي إني أُحب، إذا كُنت تُريدُ سعادة ابنتك فلتعتبر ميلون مثل ابنك!"(١٨) لكنّ الرفض القاطع جاء سريعًا في ظلِّ دهشة الأب "ميلون! أبدًا! أقسم لك إني سأقطعُ علاقتك به"(١٩) فلم يُثنِ رجاءُ ماريا ودُموعُها رفضَ الأب عن مساره، بل استمرّ الأبُ على عناده ورفضه "من الآن ستكونين في أحضان إراست"(٢٠). فكما رُبطَ الرفض في القصة العربيّة بتطلّع الأب إلى تَزويج ابنته من شيخ البَلدة؛ كان رفض الأب في القصة الروسية مرتبطًا بتطلعه لتزويج ابنته من أحد التّجار الأثرياء.

لكن لِمَ كلتا القصتين تجعل الفتاة تنتمي إلى الطبقة العليا، والشاب ينتمي إلى الطّبقة الدنيا؟ لعل ذلك يُفسَرُ بأن أمر الزواج ليس بيد الفتاة، بل يكونُ في الغالب بيد الشاب، وعندما كان الشاب رجلًا فقيرًا، لم يقبل والد الفتاة تزويجه ابنته، بخلاف ما لو كان الرجل هو الغني والفتاة هي الفقيرة، إذًا لكانت نسبةُ قبول الزواج أعلى وأكبر، ولعلّ فكرة تزويج الفتاة التي تنتمي إلى طبقة غنية من شابٍ ينتمي إلى طبقة فقيرة، هي فكرة مُستهجنة عند أغلب المُجتمعات، وكما يقول كارل ماركس" يصبح للفكرة قوّةٌ عندما تستولي على أفكار الجماهير"(٢١) لذا فإن استهجان هذه الفكرة من قبل أغلب الجماهير المُجتمعيّة، أدى إلى رفضِ الأب لهذا الزواج، فكانت لفكرة الجماهير قوة وفعالية سيطرت على الأب ودفعته إلى الرفض.

ثالثًا: التضحية من أجل الحب:

تَشتهر قصصُ الحُب بالتَضحية، واقعًا كانت أم أدبًا مَكتوبًا، ولعلّ ما حصل من تضحيات بين أوديسيوس وبينلوبي في ملحمة الأوديسة المعروفة، وتضحيات عنترة من أجل

عبلة في القصة العربية الشهيرة، مثالان جليان على ذلك. وفي إطار القصتين اللتين هما موضع الدّراسة، فإن ثيمةَ التضحية من أجل الحُب تَبرز في القصتين كلتيهما، سواءً تَضحيةُ المُحب من أجل محبوبته، أو تضحيةُ المُحبَة من أجل مَحبوبها، وسنتطرق في هذا المحور إلى نقاطٍ، وهي:

أ- تضحيةُ الفتاة:

تبرزُ التضحيةُ في قصة ميخائيل ميلونف أولًا من جانب ماريا، وتتمثلُ تَضحيتها في مظهرين؛ أولهما رَغبتها في إخبار والدها بأمرِ الحب بينها وبين ميلون في آونة مُبكرة من نشوئه؛ لكنّ ميلون منعها من ذلك، لإحساسه بأنّ شيئا ما حزينا سوف يحدث، وماريا ذات قلبٍ رقيق " فهل كان هذا القلب الطّيب مُرهف الحس قادراً على أن يُخفي حُبه عنه؟"(٢٢) لكن مع ذلك أخفت حُبّها عن أبيها سنةً كاملةً من أجل ميلون، حيث لزمت الصمت بناءً على رغبةِ محبوبها، فقد كانت تَضحيتها بكُتمانِ الحُب أولًا، ثم تضحيتها بإفصاحِ ذلك الحب لأبيها ثانيًا؛ مع علمها بطبيعته القاسية، وذلك عندما قررت إزاحة خوفها وقلقها ورهبتها جانبًا، وبعد أن أصرّ والدها على زواجها من "إراست" التاجر الثري "شعرت ماريا بالعذاب وأخذت تَبكي، وفي نهاية الأمر اضطرت أن تُصارح والدها بحبها"(٢٣).

أما في قصة محمود تيمور، فبرزت تضحيةُ صابحة بشكلٍ جليّ في التقائها بعبد السميع حتى بعد درايةِ والدها بالعلاقة القائمة بينهما، فعندما سألها عبد السميع عن سبب غيابها عن العمل لأيام، أوضحَت له أنّ والدها لا يرغبُ في هذه العلاقة القائمة بينهما، ولذلك تقول له " لقَد ساء أبي أن تكون بيني وبينك صلة"(٢٤) فعلى الرّغم من معرفةِ أبيها لتلك العلاقة، وعلى الرغم من طبيعة المُجتمع الذي تعيش فيه، فقد ضحّت بنفسها من أجلّ اللقاء بالمحبوب.

ب- تضحية الشاب:

إذا ما انتقلنا لتقصّي تضحية الشاب من أجل مَحبوبته في القصتين العربيّة والروسية، سنجدُ أن تضحياتهما كانت أبرز وأكبر من تضحية المَحبوبة، وظهرَت تضحية الشابين في كلتا القصتين، بعدما عَلما بأنّ مَحبوبتيهما ستَصبُحان عمّا قريب من نصيب رجُلٍ آخر، ففي قصة محمود تَيمور ستتجلى تَضحيةُ عبد السميع بعدما كادت صابحة تخبره بأنها مَخطوبة لشيخ البلد، وهنا تتأزمُ الحالة النفسيّة لعبد السميع، ويتحوّل تدريجيًا إلى شخصٍ غضوبٍ لا

تعرفه الفتاة، حيثُ "رانت على وجهه جهامة وقطوب، واكتست قسماته طابع الشراسة والعنف، فعاجل الفتاة توجّس وحذر، وزوّرت بصرها في رقبة وجزع"[٢٥]، وبعد حوارٍ دار بينهما، وبكاء من المَحبوبة، سألته "كيفَ يُوافق أبي على خطبتك إياي؟ كيف تفسخ خطبة شيخ البلد؟"[٢٦] ثُمّ بعد هذا السُؤال تظهر تضحية عبد السميع من أجل مَحبوبته " ليوافقن أبوك على أن أخطبك لي... الوسيلة هذه المرة حاضرة"[٢٧] فالوسيلةُ هنا هي المَهر الذي استنكر والد صابحة مَقدرَة عبد السميع على توفيره، فمهرها ثلاثون جنيهًا، و لا يملك عبد السميع هذا المال، فليس له دابة يبيعها ثمّ يعودُ بثمنها، وليس له أقارب حتى يعينوه ويقرضوه، أما سيده حسن أغا فهو رجل شحيح وبالطّبع لن يُعطيه ثلاثين جنيهًا، ولذلك شكّت الفتاة أن المال الذي في جيب عبدالسميع وحوزته هو مالٌ مَسروق، وبعد حوارٍ طويلٍ اعترّف عبد السّميع بأن هذا المال مَسروق، لكن لم يَسرقه حبًا للمال، أو حاجةً للغنى والرفاهية، بل سرَقه حتى يستطيع أن يتزوّج مَحبوبته "صابحة"، سرَقَ المَال حتى ينتصر الحب، ويتوّج بالزّواج؛ مهما كانت العوائق التي يواجها العاشق الفقير في مُجتمعٍ طَبقيّ كهذا "من أجلك يا صابحة سرقتُ هذا المال. سرقته من خزانة حسن أغا سيدي وولي نعمتي... ولكنّها سرقة يعلم الله أنها عادلة... أني فقير مُعدَم، لا حول لي ولا طول، وقد ابتلاني الله بشيخ البلد ينافسني فيك بجاهه وثرائه، فبأي سلاح ترينني أحاربه، وأنا كما تعهدين؟"[٢٨] إذ أن رَفض زواج المُتحابين بسبب قلة المال أدى بالفتى إلى السرقة، والسّرقةُ جَريمة، إلا أنها من وجهة نَظر عبد السميع هي الوسيلة التي ستُحقق زواجه من محبوبته، وهذا يُذكرنا بالقاعدة المكيافيلية: " الغاية تُبرر الوَسيلة"، وما دامت غايةُ عبد السميع هي الزواج من محبوبته، فإن ذلك -من وجهة نظره- سيُبرر وسيلته التي تَمثّلت في السرِقة " لقد سرقت ولستُ أبالي أن أسرق، إذا كانَ ذلك سبيلًا إلى أن نحيا معًا حياة الهناءة والنعيم"[٢٩]. فنجدُ أن جنس التضحية الذي أقدَم عليه عبد السّميع حتى يحصُلَ على محبوبته يتمثلُ في "السرقة"، وهي تَضحية كَبيرة وعظيمة في ظل مُجتمع مُسلم محافظ؛ لذلك كان عبد السميع ينوي ردّ المال الذي أخذه حين يتيسّر له ذلك.

ونجدُ في قصة "ماريا المسكينة" ما وجدناه في القصة العربيّة من تضحية الشاب لأجل فتاته، حيث ظهرت تَضحيَة ميلون من أجل ماريا بعدما عَلِم بأنها ستُصبح من نصيب رجلٍ آخر غيره، فقد أصرّ والدُ ماريا على أن تتزوج بالتاجر الثري "إراست؛ لذلك تجلّت تضحية

ميلون في طرح فكرة الهروب مع ماريا من ذلك المَكان؛ رَغبةً منه في قضاء حياتهما مَعًا "إنّ الوقت مُناسب، إنه ثمين بالنسبة لنا الآن! فلنستغله ونهرب"(٣٠). وكما بررت غايةُ عبد السميع سرقَتَه، يُبرر ميلون الهُروبَ بغايته التي اتّفقت مع غاية عبد السّميع، وكما كانت السّرقةُ مَرفوضة في المُجتمع العربي الإسلامي، كان هُروب المُتحابين في المُجتمع الرُوسي المَسيحيّ أمرًا مرفوضًا أيضًا، فتضحيته أيضًا تضحية كبيرة عظيمة.

فنُلاحظ أن رفض الزواج قد أدى إلى حرمان الشابين في كلتا القصتين من الزواج بالمحبوبة، والحِرمان وِفق علم النفس قد يُؤدي إلى الجريمة، لذلك فإن حرمان كل من ميلون وعبد السميع أدى بِهما إلى التّضحية بِقيم راسخة وثابتة من قيم المجتمع، فضحى عبد السميع بنفسه ليكون سارقًا، كما ضحى ميلون بأن اتخذ قرار الهُروب من المُجتمع، وهذه تعدّ جرائِم وفق عُرف المجتمع وقانون الدين، إلا أنّ الشابين لم ينظرا إلى تلك التضحيات من هذا المنظور، بل نظرا إليها على أساس أنها السبيل الوحيد في تحقيق الزواج بالمحبوبة، ولعلّهما بذلك يؤكدان مقولة سعود السنعوسي في التضحية: "التّضحية الحقيقية هي أن تتخلى عن الأشياء التي لها قيمة لدينا لصالح الآخر، أشياء لا تعوض"(٣١) إذ أنهما تخليا عن أمورٍ لها قيمتها في المجتمع في مقابل الظفر بالمحبوبة والزواج منها.

ج- رفض الفتاة لتضحية الشاب:

فِي إطار الحَديث عن التضحيّة، لا بُدّ من التطرق إلى ردة فعل الفتاة إزاء تَضحية مَحبوبها لها، إذ كانت ردة فعل الفتاتين مُتشابهة في كلتا القصتين، وتمثّلت ردة الفعل في الرفض؛ أي رفضُ تضحيةِ المحبوب، ففي قصةِ محمود تيمور "إلى السارق" رفضت صابحة تضحية عبدالسميع لها بالسرقة، فهي لا تقبل أن يكون مهرها من مالٍ حرام " لا يكون مهري مالًا مسروقًا...لا أقبل أبدًا"، وهي تنطلق بذلك من نَظرةٍ إسلاميّة بحتة، وعندما لم يكن الدين سببًا رادعًا لما فعله عبد السّميع، كان الدين هو الأساس الذي انطّلق منه رفضُ صابحة "هذا المال الحرام لا بركة فيه، ولا نفع منه، وإن زواجًا يتّمُ به لا يَرضَى اللهُ عنه"(٣٢) إذن رَفْض صابحة لم يكن رفضًا ناجمًا عن عدم حُبها لعبد السميع؛ بل هُو رفض قائم على حجةٍ إسلامية ثابتةٍ في مجتمعٍ مسلم، ولذا رفضت صابحة تضحية عبد السميع.

ونجدُ رفض التضحيةِ ذاتهُ في قِصة "ماريا المسكينة"، إذ رفضت ماريا تضحية ميلون لها

بالهُروب من ذلك المكان، و لا يعني رفضها عدمَ حُبها لِميلون، بل كان رفضها مُستمداً من متبنيات مُجتمعها المَسيحيّ، الذي لا يقبل هُروب الفتاة مَع محبوبها، وعلى الرّغم من أن والد ماريا كان قاسياً معها، فإنها لا تُريد الإخلال بِواجبها تجاهه وتجاه مُجتمعه، لذلك عندما كانت ترفض الهروب تَقول " لا... إن أبي يُمكن أن يكون سبباً في تَعاستي، ولكنّي لن أخل بِواجبي. لا يا ميلون لا تُحدّثني عن الهروب، لا تهنّ. "[٣٣] فعلى الرُغم من حُبّ ماريا لميلون، ظلّت مُتمسكة بِواجبها الذي قرر ميلون التّخلي عنه " فلتبتعد! إني أحبك، ولكنّي لن أقوم بِعمل مُشين!"[٣٤] فماريا ترفُض التّضحية، ما دامت تِلك التّضحية تتمثلُ في فعلٍ مُشينٍ كالهروب.

وقد ينطلق رفض الفتاة في كلتا القصتين من أسسٍ دينية واجتماعيّة، إذ إن الفتاة في الغالب أكثر ارتباطًا بالمجتمع والأسرة من الشاب، ولذا ترفض صابحة السرقة كما ترفض ماريا الهُروب، لأنّ الفعلين يخالفان قانون الدين وعرف المجتمع.

د- ردة فعل الشاب على رفض الفتاة:

العجيب في ذلك كُله هو أن رفض الفتاة لتضحية المحبوب؛ أدى إلى ردة فعلٍ مُتقاربة من الشابين في القصتين كلتيهما، حيث تمثّلت ردة الفعل في استنكار الفتى ردة فعل محبوبته على تضحيته، وشكّه في مدى صدق حبها له، فبعدما رَفضت ماريا الهُروب مَع ميلون في القصة الرّوسية، صاح ميلون " كَيف! ألم تقفي أمام سعادتي؟ ألا تخجلين بعد أن قلتِ أنكِ تُحبينني؟ أنتِ؟ يا إلهي"[٣٥]. فيرى ميلون أن رَفض ماريا للهروب معه قد يكون ناجماً عن عدمِ حُبها له، فكيفَ تصارحه ماريا بحبها وفي الوقت ذاته ترفض الهُروب معه؟ والأمرُ كذلك بالنسبة لردة فعل عَبد السميع في القصة العربية، فبعدما رفضت صابحة تضحيته بالسرقة، شكَّ هو أيضًا في حُبها له، والشكّ هنا أوضح وأظهر من الشك في القصة الروسية، إذ يقول عبد السميع " لم يبقَ لي في قلبك حُب يا صابحة...ليس هذا شأن المُحبين!"[٣٦] فيرى أن رفض صابِحة للسرقة دليلٌ على عدمِ بقاء الحُب في قلبها تجاهه، وهذا ما شكّ بِه ميلون تجاه ماريا.

رابعًا – الموت:

لا عجبَ ولا غرابة في أن يتخلل الموت قصص الحب ويتغلغل فيها، بل لعل الموت كان هو الثيمة الملازمةَ لثيمة الحب في قصصٍ كثيرة، وحكايات متنوعة، و "في قصص التُراث

العربيّ القديم تكاد النّهاية النّمطية لموتِ العاشقين تتمثل في أن يخرّ أحد العاشقين ميتا على قبر محبوبه، أو أن يشهق أحدهما ويسقط ميتًا فيلحقه الآخر بعد لحظات"(٣٧)، ونجدُ ذلك أيضًا في الأدب الغربيّ لا سيّما في تلك النّهاية التراجيديّة التي اختتم بها "وليام شكسبير" مسرحيته "روميو وجولييت". إنّ الموت في القصتين موضع الدراسة، ثيمة حاضرة حُضورَ الحب نفسه، وكأنه لا يُوجد سبب يبرر إنهاء الحُب سوى الموت، ولذا سنتطرّق في هذا البند إلى فكرتين بارزتين متعلقتين بموضوع الموت:

أ-المَوت بَين يَدي الطرف الآخر:

تَشترك القصتان العربيّة والروسية بالنهاية التراجيديّة التي تتمثلُ في موتِ أحد طَرفي علاقة الحُب في أحضانِ أو بين يَدي الطرف الآخر، وما أكثر ما تنتهي قصص الحُب التي يغلبُ عليها الرفض بنهاية كهذه النهاية الحزينة. ففيما يرتبط بقصة "ميخائيل ميلونف" غادر الفتى ميلون الحياة وهو بين يدي محبوبته ماريا، حَدث ذلك بعد أن عُقد قرانها بالتاجر الثري الذي لم تُحبه قط، فخرجت ماريا من الكنيسة "ورأت... ميلون، شاحبًا يائسًا، وقد اقترب منها وأمسك يدها، ونظر إليها بتمعنٍ وطعن قلبه بخنجر"(٣٨) إذ يشُعر ميلون بالعجزِ أمام مُواجهةِ زواج محبوبته من رجُلٍ آخر، وقاده الحب إلى طعنِ نفسه بالخنجر، فالحب كان له حياة؛ وبعد أن أصبحت ماريا لشخصٍ آخر انتهت الحياة من منظوره؛ ولذلك عندما يَموت سيموت بين يديها، طاعنًا قلبه بالخنجر، فهنا "صاحت ماريا: توقّف... وارتمت فوق جسد ذلك التعس" فتمنّت ماريا لو أنها تَموتُ مع مَحبوبها الذّي "استجمع... أنفاسه الأخيرة، وأمسك يديها وقال: ماريا! أحبكِ... وبتلك الكلمات أخرج الخنجر من صدره وأغلق عينيه إلى الأبد"(٣٩) فمات ميلون من أجل الحُب، ولذلك قضى نَحبه بين يدي مَحبوبته.

والفكرة نفسها، فكرةُ الموت بين يدي الطرف الآخر، نجدها واضحة أمامنا في قصة محمود تيمور "إلى السارق". فبينما كان الموتُ حليفَ الفتى في قصة "ماريا المسكينة"؛ كان المُوت في هذه القصة حليف الفتاة صابحة التي انقضّ عليها عبد السميع متحولًا إلى وحشٍ قاتلٍ بعدما علِم باقتراب زواج مَحبوبته من شيخ البلد " فما أسرع أن قفزَ إليها يحصرها بين ذراعيه، ويحتضنها بشدة وهو يرغو ويهدر... ونشبت بين الفتى والفتاة معركة كانت

الغلبةُ فيها له"[٤٠] وهكذا استمرّ عُنف عبد السميع مع الفتاة حتى ضغطَ عليها ضغطةً قوية "ندّت عنها صرخة عالية، تجاوبت بها أرجاء المَخزن"[٤١] وهنا سكنَ الخوف قلب عبدالسميع، فسيُكشَفُ أمره، وخُيّل إليه أن الناس قادمون، لكنّه لا يستطيعُ الإفلاتَ بمحبوبته، لأنه لو أفلَت بها ستغدو صائرة إلى سواه، وستكون من نَصيب غريمه شيخ البلد، فإذا "بيديه تحوّطان الفتاة فتضغطان عنقها وتكتمان أنفاسها... وتداعت قُوى الفتاة، فتراخت عنها يدا عبد السميع فإذا هي تتهاوى على كومة الهشيم... وأخذ بكتفها ينهض بها، فألفى رأسها يميل على صدرها، وإذا بجسدها يسقط من بين يديه، لا حراك به"[٤٢] وهنا قضت صابحة نحبها وهي فِي أحضان عبد السميع، كما قضى ميلون نحبه وهو بين يدي محبوبته، والذي دَفع ميلون إلى قتلِ نفسه بالخنجر، هو السبب نَفسه الذي دفعَ عبد السميع إلى قتلِ مَحبوبته، فكلاهما لا يتقبل فكرةَ أن تُصبِح المحبوبة لشخصٍ آخرَ سواه، فعبد السميع بعد قتلها "انكفأ على التُراب يمرّغ وجهه فيه، وينبش الأرض بأظفاره، وهو يئِن ويتوجع"[٤٣] فهو يتوجعُ على رغم قتله لها، وهذا يُذكرنا بأحد الأخبارِ المرويّة في كتاب "ذمّ الهوى" لابن الجوزيّ، في ذِكرِ أخبارٍ من قتل نفسه بسبب العِشق، وكان من بينها خبرٌ أن مُحبًا قتل مَحبوبته ثُم بكى عليها[٤٤]:

نَعــبَ الغُــرابُ بمــا كرهــــــتُ ولا إزالـــــة للقـــــدر

تَبكـــــي وأنـــــتَ قتلتهـــــا فاصـــــبِر والا فـــــانتحر

إنَّ موت أحد الطرفين بين يدي الطرف الآخر يجعل الحبَ سببًا رئيسًا للموت، ولذا تنطبق المقولة الشهيرة "قوم إذا عشقوا ماتوا" على أطراف علاقة الحُب فِي كلتا القصتين، فزواج المَحبوبة من رجل آخر حَسَب وجهة نظرِ الشابين العاشقين أمر أبشعُ من الموتِ نفسه، فالخلاص من أحد الطرفين أهون بكثير من رؤية أحدهما مع شخصٍ آخر.

ب - الموت النفسي للطرّف الآخر:

تشترك القصتان فِي موتِ طرف من أطراف العلاقة قبل مَوتِ الآخر، فالموت الذّي تعرّضنا له سابقًا هو موتٌ حقيقيّ لأحد الأطراف، إلّا أن هذا الموت الحقيقيّ تبعه موتٌ نفسيّ للطّرف الآخر، حيث فقدَ الآخر الأمل في كلتا القصتين، ونتجَ عن موتِ الأمل؛ موتٌ نفسي أصاب الفتاة في قصة "ماريا المسكينة"، والفتى في قِصة "إلى السارق"، و "الموت النفسيّ

حالة يتعايش معها الشخص حال افتقاده للأمل في الحياة، والأمل... بُعد شديد الأهمية بالنسبة لفاعلية الشخص وحيويته وإثماره في الحياة"(٤٥)، وقبلَ أن يَكون فقدان الأمل هو الدافع إلى الموت النفسيّ، كانَ رفض الحُب في مُجتمعٍ طبقيّ سببًا في ذلك أيضًا، وهذا ما يُسمى "بشعور الانهزام الاجتماعيّ، أمام سطوة السياق الاجتماعيّ الدافع للتبعية والمُسايرة التامة كخبرة نفسية شديدة الإيلام، توهن فعاليات الإنسان في الحياة وتضعف قدرته على المقاومة"(٤٦)، فلم يُتح المُجتمَع الطبقيّ فرصة الزواج أمام المُتحابين، فالشابان في كلتا القصتين يواجهان العجز أمام الوقوف ضد قوانين الآباء الصارمة، وهذا بحد ذاته سبب كاف لسيادة خيبات الأمل في نفسيات المُتحابين، فماذا إن تُبع هذا كُله بموت المحبوب الذي كان الأملُ معلّقًا عليه في الحياة؟ إن المَوت النّفسي في قصة "ماريا المسكينة" كان أشدّ وضوحًا منه في القصة الأخرى، فَبعدما طعن ميلون قلبه بالخنجر، ارتّمت ماريا فوقَ جسده، وتمنّت لو أنها تُموت معه في اللحظة نفسها التي مات فيها "أيها القساة! أنتم لن تمنعوني من حبه، اتركوني أموتُ عند قدميه"(٤٧) ومنذ تلك اللحظة، ماتت ماريا موتًا داخليًا نفسيًا، ولو كان جسدها باقيا على قيد الحياة؛ لأن مصدر السعادة والأمل الوحيد الذي في حياتها قد مات، وبموته ماتت سعادةُ ماريا وأملها، ولذلك "تركت ماريا في يأس وحزن أباها وزوجها ووطنها وقضت باقي أيامها في كوخ فقير في حزن وأسى"(٤٨)، ثمّ قادَ هذا الحزن ماريا إلى مظهرٍ من مظاهر الموت النفسي وهو " الهروب إلى الذات والانكفاء عليها"(٤٩)، لذلك عَزلت نفسها في كوخٍ صغير، وتبع ذلك الموتَ النفسي موتٌ روحي حقيقي "هناك أنهت أيامها في أوج شبابها، وهي تنطق اسم ميلون...يا لكَ من مسكينة! لم يزر أحد قبرك. لقد مُتِ في حزن وفي وحدة، بعيدة عن الوطن والأصدقاء"(٥٠).

وإذا صرفنا الحديث بعد هذا إلى قصة " إلى السارق"، لوجدنا أن المَوت النّفسي الموجود في القصة السابقة موجودٌ هنا أيضًا، لكن بصورة أقل وضوحًا، فبعدما قَتل عَبدالسميع صابحة، لم يهمّ بالهروب من المَخزن المهجور الذي حصلت فيه الجَريمة، ولم يَخَف من مداهمة الناس له، والكشف عن جرمه وقتله، ذلك لأن معنى الحياة قد مات أصلًا في نظره بعد أن قتلَ محبوبته التي كانت تُمثلُ لهُ الحياة والسعادة، وبهذا قد مات عبد السميع موتًا داخليًا نفسيًا، قبل أن يموت موتًا جسديًا حقيقيًا، لذلك ظل يئنّ مكانه في المَخزن بجانب جثةِ محبوبته، وآنذاك كان حسن آغا يتجوّل في تلك البقعة فسمعَ أنينه، فسأله

"ماذا بك يا عبد السميع؟"[٥١] وبحالةٍ يُرثى لها بَسط عبد السميع يده برزمة ورق النقد التي سرقها من حسن أغا، فلم يعد بحاجة إلى المال الذي سرقه تضحيةً لمحبوبته، فأرجَعَ المالَ إلى صاحبه، وإرجاع المال إلى صاحبه هو تسليم للروح والحياة، وهذا هو الموت النفسي الذي أصاب عبد السميع، وقد يتبع هذا الموت النّفسي موتٌ حقيقيّ، خُصوصًا أن عبد السميع لم يهمّ بالهُروب، حتى بعدما كَشَفَ حسن أغا سرقته وقتله، وحتى بعدما راح يُنادي حسن أغا "إلى السارق... إلى القاتل!". وصحيح أن القصة لم تُصرّح بعد ذلك بمقتلِ عبد السميع، حيثُ تُركَت النهاية مفتوحة، إلا أنّ القارئ قد يذهب الظنّ به إلى أن مصيرَ شابٍ كهذا لا يكون إلا القتل، فهو عاشق قاتل، وفقير سارق في مجتمع طبقيّ.

إن مَوت أحد طرفي العلاقة أدى إلى موت الآخر نفسيًا قبل أن يموت بجسده؛ ذلك لأن الطرف الراحل كان يُشكل الحياة والسعادة والبهجة بالنسبة للطرف الذي لا يزال على قيد الحياة، وبموته ماتت الحياة والسعادة والأمل في داخل الطرف المُتبقي. ويُلخص باتريك زوسيكند العلاقة بين الموت والحب بقوله "الموت رفيق للحب وليس نقيضاً له، فحينما تتصاعد حالة العشق يود المحبوب الموت قرب حبيبه...أو أنه يعاني من عذابات الحب غير المحتملة فيبحث عن الموت باعتباره الخلاص الممكن والوحيد لعذاباته"[٥٢]

خامسًا – عناصِر القِصة:

الشخصيات:

"لقد أصبح من نافلة القول أن يتضمن كُل مقام حكائي شخصيّة واحدة على الأقل. فالقصة لكي تُروى، تكون بحاجة إلى شخصيّة موضوعة في زمان ومكان خاصين بها، والإشارة إلى الشّخصيّة نُصادفها في مُعظم الأوقات منذ السّطور الأولى من القصة "[٥٣]. وقد ذُكِرت الشخصيةُ في القصص موضع الدراسة منذ السطور الأولى لِكلتا القصتين، فبدأ الحديث في قِصة محمود تَيمور عن "عبد السميع"، أمّا في قصة ميخائيل ميلونف فقد بدأ الحديث "عن ماريا". وتَكاد تتفق القِصتان العَربيّة والرّوسية في عدد الشخصيات، بل تكاد تقابل كُل شخصية في القصةِ الروسية شخصية مثلها في القصةِ العربية، فعبد السميع في قصة محمود تيمور، يقابله ميلون في قصة ميلونف، ويقابل صابِحة عند تيمور، ماريا عند ميلونف، والأب العنيد في القصة العربيّة يقابله الأب القاسي في القصة الروسية، ويقابل التاجر الثري

الذي تزوّج ماريا، شيخ البلد الذي أراد الزواج بِصابحة، والشخصية الوحيدة في القصة العربية التي لا نجدُ لها مُقابلًا في القصة الروسيّة هي شخصية حسن أغا التاجر الثري الذي كان يعملُ عنده عبدالسميع. وحتى نُبيّن أوجه التّشابه بين شخصيات القصتين العربيّة والروسية، سنأخذُ كل شَخصيةٍ وما يُقابلها في محورٍ فرعي مُستقل، على النّحو الآتي:

أ- الفقيرُ العاشِق:

تتمثلُ شخصيةُ الفقيرِ العاشق في القصة العربية في شخصية "عبد السميع"، والقصة الروسية في شخصية "ميلون"، وتتقاطعُ هاتان الشخصيتان في سِمات عدة، ومواقف متنوّعة، ومن أبرز السمات التي اتّسمت بها الشّخصيتان سِمةُ "الوسامة"، فعبد السميع في القصة العربية كان رجلًا "وافي العُود، عريض الأكتاف، وسيم الملامح، ينتفش في صدره العاري شعر غزير، وينحسر جلبابه عن ساقين ضخمتين كأنهما قُدتا من جذوع النخيل"(٥٤)، ونجد السمة نفسها عند ميلون الذي يصفه السارد بالوسامة "وفجأة ظهر أمامها شاب وسيم"(٥٥). وتشترك الشخصيتان أيضًا في سمة أخرى وهي سمة "الفقر" فعبد السميع شاب فقير يعملُ خادمًا لدى سيده حسين أغا، ولا يملك شيئًا من المال كما تقدّم الذكر، وهو شاب وحيد مقطوع عن الأهل، لا يملك أقارب أو أهلًا يُعينونه ويسندونه، وتتضح هذه الفكرة عندما شكّت صابحة في أمرِ المالِ المسروق، فقالت له: "ليس لكَ أقارب فأقول إنهم أقرضوك وأعانوك"(٥٦). ونجد الحال نفسه مع ميلون الذي كان فلاحًا فقيرًا لا يملك شيئا من المال، "حيثُ كان ميلون فلاحًا فقيرًا، وكان هذا سببًا كافيًا ليفرّق بينهما"(٥٧).

وكما اشتركت الشخصيتان في السمات، اشتركتا في المواقف أيضًا، لا سيّما موقف التّضحية وما يرتبِط بها، فعندما ضحّى عبدالسميع بالسرقة من أجل مَحبُوبته، قرر ميلون الهروب مع مَحبوبته، وعندما قتَل عبد السميع صابحة خوفًا من أن تكون لغيره، قتل ميلون نفسه حتى لا يرى ماريا مع رجلٍ آخر غيره، وإلى غيرها من المواقف الأخرى.

ب- العاشقة النقية:

تتمثلُ شخصية العاشقة النقيّة في شخصية ماريا في قصة ميخائيل ميلونف، وشخصية صابحة في قصة محمود تيمور، وتتقاطعُ هاتان الشّخصيتان في سمات عدة ومواقف متنوعة، إذ اتّسمت الفتاتان بسِمة الجمال، فكانت ماريا "فتاة رقيقة فاتنة، نادرًا ما يُوجد مثلها في

الكون" [٥٨]، وصابحة كانت ذا محيا " تتنظر فيه زهرة الشباب"[٥٩]، ولذلك كان عبد السميع "يتملىّ مفاتنها"[٦٠]. وأبرز السمات التي اتّسمت بها الشخصيتان معًا سمةُ البراءة والطهارة والنقاء، فماريا ذات "قلب نقي ووجه رائع، وروحٍ ملائكية" كما "كانت ماريا بريئة في مشاعرها"[٦١]، وتتضحُ هذه السمات في شخصيةِ ماريا من خلال تعاملها مع والدها الذي كانت تحترمه وتخشى توبيخه، كما تتضح هذه السمة فيها من خلال عفاف حبُها وصدق مشاعرها تجاه ميلون. ولو ذهبنا إلى قصة تيمور لوجدنا السّمة نفسها مع صابحة، إذ يَستبين في نظراتها لعبد السميع "ما طُبعَت عليه نفسها من طهارة وصفاء، وما يُعمر جوانحها من طيبة وإيمان"[٦٢]، وتتضح هذه السمة في صابحة في عدة مواقف، فهي على رُغم حُبها لعبد السميع، كانت شديدة الحياء منه ويتضح حياؤها في حَركةِ خمارها الذي كانت تُغطي به وجهها، فعندما "رفع الفتى إليها بصره يتملىّ مفاتنها، أسرعت الفتاة إلى خمارها تسبله، وفي عينها حيرة وتحرّج"[٦٣].

وترتبط سمة النقاء لدى كلتا الفتاتين، بسمة أخرى تتمثلُ في ترجيح كفةِ الحُب على كفةِ المال، فالنفس الطاهرة النّقية التي تملكها المَحبوبة قد دَفعتها إلى تفضيل الشخص الذّي يُحبها وتُحبه، على الشخص صاحب الأموال، فقد تقدّم لماريا جمع من الرجال "لكنها لم تختر أحداً"[٦٤]، وعندما تقدّم لها التّاجر الثريّ صاحب الأموال لم تُوافق عليه؛ لأنها "لا تحتاج المال وإنما فقط شخصاً يحبها"[٦٥]، فرفضت ماريا الرجلَ الثري لأجل حبيبها ميلون الذي لا يملك شيئا. وإذا ما تفحصّنا هذه السمة عند صابحة سنجدها حاضرة أيضًا، إذ أن والدها كان ينوي تَزويجها لشيخ البلاد، وشيخ البلاد رجل ثري، لكنّها في المُقابل كانت تُريد ذلك الفلاح الفقير، فعندما كانت تَبكي وتقول لعبد السميع "كيف يوافق أبي على خطبتك إياي؟ كيف تفسخ خطبة شيخ البلد؟"[٦٦] أخبرها عبد السميع بتوفر المهر الذي يُريدهُ والدها، وحينها "تألقت على وجهها ابتسامة، وحملقت تقول: أعندك المهر؟"[٦٧] ما يهم صابحة هنا هو الحب، أما المال فلا يعني لها شيئًا.

ج- الأب القاسي:

تمثلُ شخصية الأب في القصتين معًا الشخصيّة الرافضة للزواج، المُقدسة للمال أكثر من تقديسها للُحب، كما تمثل الشخصيّة العنيدة التي لا تتنازل عن قرارها مهما كان، وهي شخصية تنتمي إلى طَبقةٍ أعلى من تلك الطبقة التي ينتمي لها الفتيان العاشقان، والأبُ هُنا

هو أبو الفتاة، إذ أن الشاب لا وجود لوالده أصلًا في هاتين القصتين. إذ ينتمي أبُو ماريا في القصة الروسية إلى الطّبقة الثريّة، فهو تاجرٌ غنيّ، وشديد القسوة والعناد، ولذلك يرفض تَزويج ابنته لفلاحٍ فقيرٍ لا يملك شيئًا، فلا يهتم والدها بالحب بقدر ما يهتم بالمال، ولهذا أجبر ماريا على الزواج من التاجر الثريّ، فعندما صارحته ماريا بحبه لميلون أجابها الأب بقسوة"ميلون! أبدًا! أقسم لك سأقطع علاقتك به"(٦٨). وكذلك بالنسبة لوالد صابحة في قصة محمود تيمور، فهو ينتمي إلى طبقةٍ تعلو الطبقةَ التي ينتمي لها عبد السميع، ودليل ذلك رده لعبد السميع عندما ذهب لطلب يد ابنته " أنت تهين شرفي بما تقول... أتدري من تطلب يدها؟ أقادر أنت على أن تمهرها"(٦٩)، وهذه الشخصية أيضًا تتسم بالعنادِ والقسوة، فلا يهمه تزويج ابنته من رجلٍ يُحبها بقدرِ ما يهمه تَزويجها من رجلٍ ثريّ، كشيخ البلدة.

د- الزوج الثريّ:

إن شخصية الزوج الثري في القصتين معًا، تُمثّل الطّرف الثالث من أطراف علاقة الحبُ، وهو الطّرف الغني الذّي يرغب بِه الأبوان لثرائه، وفِي كلتا القصتين لا يُسمَعُ صوتَ هذا الزوج الثريّ، حيثُ نتعرّف عليه من خلال سارد القصة ومن خلال الحوارات الدائرِ بين الشخصيات. وتتمثل شخصية الزوج الثري في قصةِ محمود تيمور في شخصية شيخ البلدة، الذِي لا نسمع صوته في القصة، لكننا نسمع عنه، فعرفنا عنه أولًا من خلال السارد للقصة حين قال: " ابنته مهوى فؤاد شيخ البلد نفسه"(٧٠)، ثم تكرر ذِكره في الحوارات التي دارت بين صابحة وعبد السميع. ولذلك فإن شيخ البلد يُمثل الطرف الثالث في علاقة الحب بين الطرفين العاشقين، وهو في الوقت نفسه يُمثل الطّرف المرغوب فيه من جانب والد صابحة، والطرف الذي يعوق علاقة صابحة بعبد السميع، ووجوده سيقود عبد السميع إلى قتلها. والأمر نفسه في قصة ماريا المسكينة، حيث تتمثل شخصية الزوج الثري في شخصية التاجر، الذي لا نسمعُ صوته إلا من خلال السارد: " في غُضون ذلك تقدّم أحد التجار طالبا يدها"(٧١)، ثُم بعد ذلك يُذكر اسمُ هذا التاجر على لسان والد ماريا عندما قال " ولكن من الآن ستكونين في أحضان إراست"(٧٢)، ويُمثل إراست الطرف الثالث فِي علاقة الحب بين ماريا وميلون، وهو طرف مُحبب بالنسبة للأب، لكنه الطرف الذي سيأخذ ماريا من ميلون، وهذا ما سيقود ميلون إلى الانتحار.

إن التّشابه بين القصتين في تحديد الشخصيات بسماتها المُشتركة قد يرجعُ إلى طبيعةِ

قصص الحُب الطّبقي، التي تقوم أغلبها على عدة أطراف: طرف عاشق غني وآخر عاشق فقير، وطرف رافض، وطرف مرغوب فيه من جانب الطرف الرافض.

سادسًا – التحول النفسي:

إنّ التّحول النفسيّ يُمثلُ عنصراً أساسيًا من العناصر المؤثرة على مساحة السرد القصصي، إذ يُمكّن الشخصيات من الانتقال من حالة إلى حالة أخرى "ويمثل التحول النفسي في العمل الأدبي عُنصراً أساسيًا فهو يُثير المتلقي أو يلفت انتباهه ويشده إلى المتابعة، وهو الذي يجعل العمل الأدبي صادقا مع منطق الحياة في تحولها المستمر"(٧٣) حيثُ تتعرض الشخصية القصصية لمواقف مُتعددة وتغيرّات متنوعة تنعكس على المُستوى النفسي للشخصية انعكاسًا سلبيا أو إيجابيا، وهذا التحول النفسي هو ظاهرة نستطيع استشفافها من القصتين اللتين هما موضع الدراسة، إذ ظهرَ العُشّاق في القصتين بِثلاث حالات نفسيّة مُتباينة، عبر ثلاث مراحلٍ مرّت بها قصة الحب؛ مرحلة قبل الحُب، ومرحلة أثناء الحب، ومرحلة بعد رفض الحب.

فإذا بَدأنا أولًا بتفحّص هذه الظاهرة في قصة ميخائل ميلونف، لوجدنا أن العاشقين قد مرا بِثلاث حالات نفسيّة مُختلفة، ويتضّح ذلك تحديداً في شخصيّة البطلة "ماريا" لأن الحديث عنها قد مرّ بالمراحل الثلاث، على خلاف ميلون الذي ظهر في المرحلتين الثانية والثالثة في القصة. حيث تبدأ القصة حينَ كانت ماريا وحيدة، أي لم تدخُل بعد في إطار العلاقة الغرامية، واتّسمت الحالة النّفسية لماريا في هذه المرحلة بالحزن والحيرة وعدم الاستقرار "كان هنالك شعُور خفي بالتعاسة يُسيطر عليها، وكانت دائما ما تحمل في قلبها شيئا من الحُزن"(٧٤)، وبعد هذه المَرحلة تنتقل ماريا إلى مرحلة أخرى وهي مرحلة الحب، وبهذا الانتقال تتحول الحالةُ النفسيّة لماريا إلى حالةٍ أخرى أكثر سعادة وحُبًا للحياة، وكذا الحال مع حبيبها ميلون، حيث "ظلّت ماريا كل يوم تأتي إلى البستان وتقضي مساءها إلى جوارِ قلب حبيبها. كم كانت تلك اللحظات سعيدة بالنسبة لهما" إلا أنه بعد هذه المَرحلة تأتي المرحلة الأصعب بالنّسبة للحبيبين، وهي المَرحلة التي يحصل فيها رفض الحُب وتزويج الفتاة من رجُلٍ آخر، فتتحول الحالة النّفسية للعاشقين من السعادة إلى الحزن، فميلون الذي كان يشعر بالسعادة عند قُربه من محبوبته أصبح رُجلًا شاحبًا يائسًا بعد زواجها، ولذلك قرر

الانتحار، أما بالنّسبة لماريا فقد خيّم الحُزن على حياتها مُنذ أن زوّجها والدها بالتاجر، واشتّد عليها حين طَعن ميلون نفسه بالخنجر، ولذلك "تركت ماريا في يأس وحزن أباها وزوجها ووطنها، وقضت باقي أيامها... في حزن وأسى"(٧٥) حتى ماتت ماريا مِن شدة الحزن.

ونجد الحالات النّفسية الثلاث للحبيبين عبر مراحل الحُب الثلاث في قِصة محمود أيضا، إذ نَلْمحُ الحالات الثلاث مَعًا فِي شخصية "عبد السميع"، ونلمح فِي صابحة الحالتين الثانية والأخيرة؛ إذ بدأ الحديث أساسًا عن عبد السميع وحالته النفسيّة قبل قُدوم صابِحة، وفي هذه المَرحلة اتّسمت الحالة النّفسية لعبد السميع بالحيرةِ والقلق، وظهر على ملامحه العبوس، إذ يترّقب بفارغ الصبر قُدوم صابحة " كان الفتى يبعث أمامه نظرات حائرة قلقة، تجوز في تشوّق وارتِقاب بمن يعبرون السبيل"(٧٦)، إلا أنّ تلك الحالة النفسيّة القلقة سُرعان ما تحوّلت إلى حالة نفسية سعيدة، وذلك بانتقال عبد السميع إلى مرحلةِ الحُب الحقيقيّة، فبعدما أتت صابحة "تطلّق محيا الفتى بغتة، وافترّ ثغره عن ابتسامة بدت بها أسنانه مُرصعة لامعة" ولم تغمُر هذه السعادة عبد السميع وحده، بل شملت صابحة أيضًا، حيث "استشعرت نفسها ابتهاجًا كاد يتجلّى على قسمات وجهها "(٧٧)، إلا أن هذه الحالة النّفسية للحبيبين تنقلب رأسًا على عقب حال تحوّلهما إلى المرحلة الثالثة وهي مَرحلة رَفض الحب، فعندما رَفض والِد صابحة طلب عبد السميع ليدها، تحوّلت الحالة النّفسية للحبيبين إلى حالةِ التعاسة والحُزن، بل إنّ التحوّل في نفسيّة عبد السميع رافقه تحوّل فِي الشخصيّة والأفعال، فلم يكُن مُجرد رجل حزين يائِس، بل أصبح سارقًا ووحشًا قاتلًا، "رانت على وجهه جهامة وقطوب، واكتّست قسماته طابع الشراسة والعنف...ولبث الفتى على حالهِ مكروب الأنفاس، يبعث من عينيه نظرات شيطان"(٧٨)، أمّا بالنسبة لصابحة فقد احتلّ نفسها الحُزن أولًا نتيجة رفض والدها للزواج "صمتت الفتاة برهة، ثمّ انخرطت في البكاء دفعة"(٧٩)، ثم صار ذلك الحُزن مُمتزجًا بالكثير من الخوف والقلق بعد التحوّل الذي طرأ على شخصية عبد السميع، حيث "عاجَل الفتاة توجس وحذر، وزورّت بصرها في رقبة وجزع"(٨٠)، وهكذا فإن التحول النّفسي الذي طرأ على الحبيبين في القصة السابقة، قد طرأ على الحبيبين في هذه القصة أيضًا.

إنّ هذا التّحول النفسيّ الذي طرأ على شخصيات العلاقة العاطفيّة، هو تحول يرتبط بالحُب وتأثيره في نفسيّات المُتحابين، حيث إن استقرار العلاقة العاطفية رافقه الشعور بالراحة والسعادة النفسيّة، أما رفض الحُب فقد رافقه الحزن والأسى واليأس، وقد دفع

ذلك الحزن إلى تحولٍ واضحٍ في سلوكيات بعض الشخصيات، لا سيّما شخصية عبد السميع في القصة العربية وميلون في القصة الروسية، فقد دفعهما حُزنهما إلى ارتكاب الجريمة، فالأول قتل حبيبته والآخر قتل نفسه، ولعلّ هذا التحوّل الذي طرأ على شخصيات القصتين يُدعّم ما اتجه إليه أحد الدارسين إذ يرى أن "للشخصية الروائية صلة وثيقة بالتحول فهي تستبدل طباعها وصفاتها تدريجيا خلال الرواية، وتطور بتطور أحداثها، وتبعًا لهذا التغير الذي يطرأ على الشخصية الحاصل من جراء تطوّر الأحداث وما تخلفه من تأثيرات تطال بذلك جوهر الشخصية، وشكلها على حدٍ سواء"(٨١).

سابعًا – الرمزية:

يُعد الرمز "وسيلة فنيّة تستخدم كأداة تَعبيرية عن المَعاني الخفية للأشياء، وتستخدم للابتعاد عن المعاني المُباشرة الواضحة والصريحة، ولا يقف الرمز عند التعبير الشكلي أو المادي للأشياء بل يتجاوزها ليعبر عن مدى التأثير الذي تتركه هذه الأشياء بعد الوقوف على مدلولاتها"(٨٢) وقد اشتركت القصتان العربية والروسيّة في استعمال الرمز بهذا المعنى، إذ ابتعدت القصتان عن التعبير عن بعض الأفكار بطريقة مباشرة، فعبّرت عنها بطريقة أكثر خفاء وأعمق مغزى، وسنُشير في هذا البند إلى استعمال الرمز للتعبير عن ثلاثة معانٍ اشتركت فيها كلتا القصتين على النّحو الآتي:

أ- السماء:

ظهرت السماء عنصرًا طبيعيًا في كلتا القصتين تلجأُ إليه الفتاة كلما شعرت بالحزن، وقد أدى حضورها إلى وجود معنًى باطني رمزي، فَذِكْر السماء في قصة "ماريا المسكينة" ارتبط بالوقت الذي كانت تشعرُ فيه ماريا بالحزن، فكانت مُواساتها الوحيدة قبل ظُهور ميلون هي الطّبيعة وتحديدًا السّماء حيث "تجلس في ليالي الربيع وهي غارقة في حزنها عند النافذة، تنظر إلى السماء الزرقاء والقمر المُضيء، وكانت الدموع المتلألئة تظهرُ فوق أهدابها السوداء(٨٣)" وارتباط الرؤية للسماء بالوقتِ الذي كانت تَشعُرُ فيه ماريا بالحزن؛ دليل على أنّ السماء تُشكلُ مواساة رُوحيّة لماريّا، وظهرت السماء أيضًا في قصة "إلى السارق" مُرتبطة بالوقت الذي شعرت فيه صابحة بالأسى من عدم زواجها بعبد السّميع، فبينما هُو يرى أن الأمر سيخرجُ من بين أيديهم إذا لم يتسرعوا في إيجاد حل، كانت هي ترفعُ "حدقتيها إلى السماء،

كأنها تخصهما بقولها: الأمر كله بيد الله... وإنّا لمشيئة الله خاضعون!"[٨٤] فهنا صابِحة أيضًا تنظُر للسماء على أنها مصدر الرزق والخير والراحة وإزالة الهم والحزن من قلب الإنسان.

ولعلّ جعل السماء في كلتا القصتين على أنها مصدر للنعيم والرّاحة والسعادة، يحملُ دلالة باطِنية تُشير إلى وجود الله فِي السماء، فصحيح أنّ الله موجود فِي كل مكان، لكن المُتعارف عليه في الذاكرة الجمعية هو ارتباطُ الله بالسماء، وعلى رغم اختلاف الديانتين الإسلاميّة والمسيحيّة، فالإله في كلتيهما واحد، وهو الله عزّ وجل، فالفتاتان بذلك تستنجدان بلطف الله ورحمته، أن يُزيح عما فِي قلبيهما من حزن وما في روحهما من أسى.

ب- استباق الصوت:

إن صَوت الشاب فِي كلتا القِصتين، كان سابقًا في التّعبير عن الحُب قبل أن تتمكن المشاعِر من نفس الفتاة، فكأنّ الصوت سابِقٌ في التّعبير عن الحُب قبل أن تتحقق المشاعِر نفسها، ولعل ذلك كان أوضح في قصة "ماريا المسكينة"، التِي لم تُكُن تعرف ميلون أصلًا إلا بعد أن سمعت صوته ينادِي بالحُب، فجاء صوتُ الحب قبل أن تنشأ علاقة الحُب "ذات مرة بينما كانت ماريا تسير في البستان، سمعت عند الشجرة تلك الكلمات: أحبك! تنهّدت ماريا وأخذت تُفكر مثل الطفل البريء الذي بدت لغة الحب بالنّسبة له جَديدة وغامضة"[٨٥] فنُلاحظ أن صَوت الحب، بتعبيره اللفظي المَعروف "أحبك" كان جديدًا وغامضًا بالنّسبة لِماريا، فلم تَسمع هذه الكَلمة مِن قبل إلا بعد ذلك الصوت المَجهول المَصدر، الذِي كان صوت مِيلون. وإذا نظرنا في القصة العربية "إلى السارق"، لوجدنا الفِكرة نفسها، ولكن بِشكلٍ أقلّ وضوحًا عما وجدناه في القصة السابقة، وتتجلّى في الصفحات الأولى من القصة، وذلك عندما كان الصوتُ الأول بعد الراوي هو صوت عبد السميع عِند رُؤيته لصابِحة وهي تقود حمارا "صابِحة... يا صابحة... يا بنت يا صابِحة"[٨٦]، فلم تتضح مشاعِر الحُب بين الاثنين إلا بعد هذا النداء، فصحيح أن صابِحة أحسّت بذلك الحُب من خلال البهجة التي ارتسمت على ملامِح وجهها بعد ندائه، وصحيح أنّ بينهما معرفة سابقة، إلا أن تلك البهجة لم تكُن حاصلةً قبل النداء " فما إن سمعت النداء حتى استدارت نحو مبعثه، فألفت عبدالسميع مهرولًا إليها، فاستشعرت نفسها ابتهاجًا كاد يتجلى على قسمات وجهها".

وإذا كانت اللغة بحسب تعريف ابن جني هي" أصوت يعبّر بها القوم عن أغراضهم"[٨٧]

فهذا يعني أنها الأداة التي يعبر من خلالها الإنسان عن المعاني والأفكار والعواطف والمشاعر التي تختلج في نفسه، وإذا كان الصوت هو أحد وسائل التعبير عن اللغة، فهو يعد وسيلة أيضًا للتعبير عن كل ما يختلج في نفس الإنسان من معانٍ وأفكار ومشاعر، ولذا انطلق التعبير عن مشاعر الحب في القصتين موضع الدراسة من خلال الصوت، فكان رمزًا مُعبرًا عن نشوء الحُب وبدايته وانطلاقه.

ج- الكُوخ والمخزن:

ارتبط الكُوخ والمخزن ارتباطًا وثيقًا بموت الفتاتين فِي القصتين مَوضع الدراسة. إذ إنّ المكان الذي قتل فيه عبد السميع صابحة هو المخزن المهجور الذي يقع في إحدى الأراضي الزراعية المُمتدة "فضغطها الفتى ضغطة عنيفة، فندّت عنها صرخة مفزعة، تجاوبت بها أرجاء المخزن"(٨٨)، فانتهت حياةُ صابِحة في ذلك المخزن الذي ينعته السارد بالمهجور. وفِي قصة ميخائيل ميلونف، غادرت ماريا الحياة بعدما "قضت باقي أيامها في كوخ فقير، في حزن وأسى"(٨٩) فكما ماتت صابِحة قتلًا فِي مخزنٍ مهجور، ماتت ماريا حُزنًا في كوخٍ فقير، وعندما كان المُخزنُ فِي تلك القِصة مَهجورًا، كان الكُوخ في هذه القصة "بعيدًا عن الوطن"(٩٠). إن المَخزن المهجور والكُوخ البعيد عن الوطن، لا يرمزان إلى موتِ الفتاتين فحسب، بل يرمُزان إلى ما هو أعمق من ذلك، إذ أن الكوخ والمخزن مكانان مُغلقان مَجهوران، وهذا يُشير إلى الكبت والقُيود والسُلطة التي كانت تُعانيها الفتاة التي لم يُترك لها حق اختيار شريك حياتها بنفسها، فالفتاة في كلتا القصتين ليس لديها إلا خياران، إما أن تعيش أو أن تموت، فإن اختارت العيش فمعه تقمع حريتها وتُكبت، وإما أن تموت فيكون ذلك الموت هو خلاصها من تلك الحياة التي تقيدها، ولهذا انتهى كبتُ الفتاة في كلتا القصتين، بانتهاء حياتيهما في ذلك المكان المغلق.

وإذا كانت المحاور السابقة جميعها ترتبط بدراسة التشابه في جانب المضمون للقصتين، فهذا لا يعني خُلو القصتين من التشابه في الجانب الشكليّ، ولذا تتطرّق الدراسة إلى المحورين الآتيين:

ثامنًا - البِداية الوصفية:

يَشترِكُ البناء القصصي فِي كلتا القصتين العربيّة والروسيّة، بِافتتاح القصة بمقدمة

وصفية، يُقدَّم السارد من خلالها تعريفًا بالمكان الذي جَرت فيه أحداث القصة، مع تَقديم بسيطٍ لأحد طَرفيّ علاقة الحُب. إذ بدأت قصة مَحمود تيمور "إلى السارق" بمقدّمة يصفُ السارد من خلالها القَرية التي وقعَت أحداثُ القصة فيها، يلي ذلك ذكر لعبد السميع الذي يُشكّل الطرف الأول من أطراف علاقة الحب "في قرية من قرى الريف البعيد، على حجر عريض، بالقرب من أحد المخازن المهجورة، جلس الفتى عبد السميع يحدّ نظره إلى الطّريق الزراعي الممهد، ذلك الطريق الذي يخترق أراضي حسن أغا وما وراءها من المزارع، تصطّف على حافتيّه أشجار فارعة معتدلة"[٩١]، ونُلاحظ أن هذه القرية تتمتع بجمال زراعي طبيعي. وكذا الحال مع قِصة ميخائيل ميلونف "ماريا المسكينة" التي بدأت بقول السارد "في إحدى ضواحي مُوسكو ذات الأحجار البيضاء، وفي إحدى القُرى الرائعة التي تقع على شاطئ نهر موسكو، كانت تعيش ماريا، ابنة تاجر ثري"[٩٢] فنلاحظ هُنا أن القصة بَدأت بمقدمة يصفُ السارد من خلالها قرية من قُرى موسكو، ويُشير إلى ما يُدلل على جمال الطّبيعة التي حبا الله بها هذه القرية، وذلك بإشارته إلى النهر، الذي يترك خلفه الكثير من مظاهر الطبيعة الجميلة، وهي التي ستتضح ملامحها أكثر عند التّقدم في سرد القصة. وبعد أن يصف السارد القرية التي ستحوي أحداث القصة، يذكُر لنا ماريا التي تُشكّل الطرف الأول من أطراف علاقة الحُب، وهذا ما حَدث بالضبط في مُقدّمة القصة السابقة.

ولعلّ السبب في بدء الكاتبين بوصف المكان الذي وقعت فيه أحداث القصة ثُمّ ذكر أحد أطراف علاقة الحُب، يرتبط بما ذكرناه سابقًا في علاقة الطبيعة بنشوء الحُب، إذ أن الطبيعة؛ هي طبيعةُ المكان الذي جرت فيه الأحداث، وكما كانت الطبيعة هي الصانعة للحب، كان المكان كذلك أيضًا، فكان من المُناسب أن تنطلق القصتان بوصف المكان الذي انطلّق منه الحُب، مع ذكرِ الطرفِ الأهم من أطرافِ علاقة الحب في كل قصة من القصص موضع الدراسة.

تاسعًا – التفات الضمائر:

تُعدّ تقنية الالتفات بين الضمائر من أهم التقنيات القصصيّة المعروفة منذ القدم، فيذكرها الرازي، مثلًا، بقوله: "إنه العدول عن الغيبة إلى الخطاب أو على العكس"[٩٣]، وتختلف الغايات التي من أجلها يستخدمها القاصّ فـ"الانتقال من الغيبة إلى الخطاب قد استُعْمِلَ لتعظيم شأن المخاطب، ثم رأينا ذلك بعينه وهو ضد الأول قد استعمل في الانتقال

من الخطاب إلى الغيبة، فعلمنا حينئذ أن الغرض الموجب لاستعمال هذا النوع من الكلام لا يجري على وتيرة واحدة، وإنما هو مقصور على العناية بالمعنى المقصود، وذلك المعنى يتشعب شعبًا كثيرة تنحصر"(٩٤)، وبهذا يؤكد ابن الأثير أن الأغراض من استعمال هذه التقنية لا يمكن حصرها؛ لعدم جريانها على وتيرة واحدة، وسعت هذه الدراسة للوقوف على حضور هذه التقنية في كلتا القصتين: العربية والروسية، والتمعّن في مدى الغايات المشتركة التي أرادها الكاتبان من الالتفات بين الضمائر، ونسب ضمير المتكلم لحوارات معينة، وسحبها من حوارات أخرى.

يظهر ضمير المتكلم في القصتين: العربية والروسية تارة، ويختفي تارة أخرى، ويغلب عليه الظهور في الحوارات، ولا سيما الحوارات بين المتحابيْن، بينما يُنْسَبُ الضمير للغائب عند الإخبار، أي إخبار السارد بالأحداث، فلو أخذنا حوار المتحابيْن من كلتا القصتين لوجدنا ضمير المتكلم هو المنفرد بالحضور، ويبرز في القصة الروسية عند هذا الحوار بين ميلون وماريا، إذ تقول ماريا لحبيبها:" أيها البائس! ما العمل؟ - قالت ماريا. ماريا! - أجابها ميلون- إن الوقت مناسب، إنه ثمين بالنسبة لنا الآن! فلنستغله، ولنهرب". ولم تختلف القصة العربيّة عن الروسية في حضور ضمير المتكلم في حوار المتحابيْن، فها هو عبد السميع يخاطب حبيبته صابحة بسؤاله إياها "ماذا تريدين مني أن أفعل؟- ليس لنا إلا أن نتذرع بالتؤدة والصبر. إلى متى نصبر؟ أننتظر حتى يخرج الأمر من يدنا؟ أنسكت حتى يتمّ كل شيء"(٩٥).

إن بروز ضمير المتكلم في هذه الحوارات له دلالات كثيرة، فلو استخدم الكاتبان غير هذا الضمير، لاختلفت الغايات؛ فالغاية من استخدام ضمير المتكلم هنا هو إبراز الحديث بشكل أقوى، إضافة إلى جعل القارئ يشارك الشخصيتيْن الأحداث دون أن يكون هناك فاصل بينهم، وهو ما يؤدي بدوره إلى جعل تأثير القصة أو الحوار أقوى وقعًا على حواس القراء وأذواقهم؛ مما يجذب انتباههم وتفاعلهم النفسي مع أحداث القصة.

يقابل ضمير المتكلم عادة ضمير الغائب، وتتوافر في هذا الضمير أغراض لا تتوافر في ضمير المتكلم، ويلجأ إليه الكتّاب لأهداف يرون بأنها لا تتحقق إلا بضمير الغائب، ولو خصّصنا المجال في دراسة القصّتين محور المقارنة، لظهر للدارس المقارن بأن ضمير الغائب أكثر حضورًا من المتكلم، ولا سيما في سرد السارد لأحداث القصة بعيدًا عن الحوارات الناشئة

بين المتحابيْن، ولو خصّصنا أكثر لوجدنا ضمير الغائب يطغى في وصف السارد للحالة النفسيّة للمتحابيْن، إذ يفضل السارد أن تُسرد عاطفة المتحابيْن بضمير الغائب، وهو ما سنقف على أسبابه ودوافعه بعد عرضنا لمقتطفات من القصّتيْن، ففي القصة العربيّة يصف السارد الحالة النفسيّة لعبد السميع وصابحة معًا، بقوله: " ورانت على وجهه جهامة وقطوب، واكتست قسماته طابع الشراسة والعنف، فعاجل الفتاة توجس، وزوت بصرها في رقبة وجزع، وراحت تسائل نفسها: ما لها ترى فتاها على حالٍ لم تعهده من قبل؟..."(٩٦)، والأمر نفسه مع القصة الروسيّة، إذ يصف السارد ماريا بضمير الغائب، فيقول: "كان هناك شعور خفي بالتعاسة يسيطر عليها، وكانت دائما ما تحمل في قلبها شيئًا من الحزن، والذي بدا كما لو كان حجرًا يرقد على قلبها وتجسد في جميع ملامح وجهها"(٩٧)، وفي وصفه لميلون يقول " كان ميلون فلاحًا فقيرًا، وكان هذا سببًا كافيًا ليفرق بينهما إلى الأدب"، ويقول أيضًا "ظهر أمامها شاب وسيم ارتمى على قدميها، وعيناها تملؤها الدموع..."(٩٨).

لجأ الكاتبان إلى استخدام ضمير الغائب، وهو النمط السردي القائم على الرؤية من الخلف؛ من أجل أن يسردا هذه الأفكار أو الأفعال دون أن تكون لها بصمة ظاهرة في تلك الأحداث، فمن المعلوم بأن مثل هذه القصص، سواء قصة الحبّ وما نتج عنها من لقاءات فرديّة بين المتحابّين، والسرقة التي نتجت عن الحبّ، والقتل المفاجئ للحبيبة من قبل حبيبها كلّها أفكار مرفوضة في وسطنا العربيّ والإسلامي، والأمر نفسه مع القّصة الروسيّة، فالحبّ الطبقيّ ليس مرحبًا به، إضافة إلى الانتحار من أجل الحبّ، والموت على ذلك، كل هذه الأفكار تعمّد الكاتبان ألّا يسرداها إلّا بضمير الغائب حتى لا يبرزا على أنهما يحملان أو يؤمنان بهذه الأفكار؛ لأن السرد القصصي القائم على ضمير الغائب هو " وسيلة صالحة لأن يتوارى وراءها السارد فيمرر ما يشاء من أفكار، وأيديولوجيات، وآراء دون أن يبدو تدخله صارخًا ولا مباشرًا"(٩٩).

عمومًا لا يمكن حصر الوظائف التي يمكن أن تؤديها تقنية الالتفات بين الضمائر في السرد القصصي، إلا أن الكاتبيْن في القصتيْن محور الدراسة قد استخدما ضميري المتكلم والغائب من أجل جذب انتباه القارئ، إذ التنوع في الضمائر يجعل القارئ مركزًا طيلة قراءته للحدث، فللضمائر معانٍ لا يدركها إلا القارئ الجيّد والمتمعن في قراءته، إضافة إلى أن هذا الالتفات يلعب دورًا بارزًا في إثارة القارئ، وخلق نوع من المتعة على القصة كاملةً،

فهو في نظر الزمخشري " فنّ من الكلام فيه هزّ وتحريك من السامع... فالافتتان في الحديث، والخروج منه من صنف على صنف يستفتح الآذان للاستماع، ويستهوي الأنفس للقبول"[١٠٠]

الخاتمة:ـ

سَعت هذه الدراسة المقارنة إلى تقصّي أوجه التّشابه بين قصتين تنتميان إلى مكانين وزمانين مُختلفين، إحداهما قصة عربية للكاتب محمود تيمور وتعود إلى نهايات القرن العشرين، والأخرى قصة رُوسية للكاتب ميخائيل ميلونف وتعود لبدايات القرن التاسع عشر، وتتبع الدراسة في ذلك منهج المدرسةِ الأمريكية التي تهتّم بدراسة التوازي، دُون الحاجة إلى إثبات التأثير والتأثر الفعليين بين الكاتبين أو القصتين.

وقد توصّلت الدراسة إلى النتائج الآتية:

١. تشترك القصتان في حُضور الحُب ثيمةً أساسيةً وتحديدًا الحُب الطّبقي، الذِي سيُقابله رفض والدي الفتاتين لعلو منزلتهما.

٢. ارتبط الحُب في كلتا القصتين ارتباطًا وثيقًا بالطبيعة، فكانت الطبيعة كأنها الصانعة والمُحرّكة له، كما كانت الملاذ الآمن لالتقاء الحبيبين.

٣. تبرز في كلتا القصتين ثيمة التضحيّة من قِبل المُتحابين، لكنّ تضحية الشاب كانت أكبر وأعظم، إلا أنها تُخالف قانون الدين وعرف المجتمع، ولذلك سترفض الفتاة تلك التضحية.

٤. حضرَت فكرة الموت حُضورًا بارزًا، فمثّلت النهاية التراجيدية لكلتا القصتين، وقد اتفقت القصتان في فكرة الموت بين يدي الطرف الآخر وفي أحضانه، كما اتفقتا في فكرة الموت النفسي الذي لحق بالطرف المُتبقي في العلاقة.

٥. تَكاد تتفق القِصتان العَربيّة والرّوسية في عدد الشخصيات التِي وُظّفت لِشغلِ أحداث القِصة، بل تكاد تقابل كُل شخصية في القصةِ الروسية شخصية مثلها في القصةِ العربية، والشخصية الوحيدة في القصة العربية التي لا نِجدُ لها مُقابلًا في القصة الروسيّة هي شخصية حسن أغا التاجر الثري الذِي كان يعملُ عنده عبد السميع.

٦. تجلّت في القصتين ظاهرة التحول النفسي، إذ ظهرَ العُشّاق في القصين بِثلاث حالات نفسيّة مُتباينة، عبر ثلاث مراحلٍ مرّت بها قِصة الحب؛ مرحلة قبل الحُب، ومرحلة أثناء الحب، ومرحلة بعد رفض الحب.

٧. اشتركت القصتان في استعمال الرمز، إذ ابتعدتا عن التعبير عن بعض الأفكار بطريقة مباشرة، فعبّرتا عنها بطريقة أكثر خفاء وأعمق مغزى، وقد عرضنا لثلاثة رموز (السماء- استبق الصوت- الكوخ والمخزن).

٨. جمَعت الدراسة في مُقارنتها بين جانب المضمون وجانب الشكل، وتوصّلت إلى اشتراك البناء القصصي فِي كلتا القصتين بِافتتاح القصة بمقدمة وصفية، يُقدِّم السارد من خلالها تعريفًا بِالمكان الذِي جَرت فِيه أحداث القصة، مع تَقديمٍ بسيطٍ لأحد طَرفيّ علاقة الحُب.

٩. إن الكاتبيْن في القصتيْن قد استخدما ضميري المتكلم والغائب من أجل جذب انتباه القارئ، إذ التنوع في الضمائر يجعل القارئ مركزًا طيلة قراءته للحدث، فللضمائر معانٍ لا يدركها إلا القارئ الجيّد والمتمعن في قراءته.

هوامش البحث

(١) اصطيف، عبد النبي (٢٠١٦). رينيه ويليك والدرس المقارن للأدب. الموقف الأدبي، مج ٤٥، ع٥٤٧، ص٦٠.
(٢) الشابي، أبي القاسم (٢٠٠٥). ديوان أبي القاسم الشابي. دار الكتب العلمية، لبنان، ص ٦٠.
(٣) ميلونف، ميخائيل (٢٠١٩). قصة ماريا المسكينة. (ترجمة دينا محمد عبده).جامعة عين شمس: مجلة الألسن، ص ١٤٤
(٤) المصدر نفسه، ص١٤٤
(٥) المصدر نفسه، ص ١٤٤
(٦) ميلونف، ميخائيل (٢٠١٩). قصة ماريا المسكينة. (ترجمة دينا محمد عبده).جامعة عين شمس: مجلة الألسن، ص ١٤٥
(٧) المصدر نفسه، ص ١٤٥
(٨) ميلونف، ميخائيل (٢٠١٩). قصة ماريا المسكينة. (ترجمة دينا محمد عبده).جامعة عين شمس: مجلة الألسن،ص ١٤٥
(٩) المصدر نفسه، ص ١٤٥

(١٠) تيمور، محمود (١٩٩٨). زامر الحي (مجموعة قصصية). دار المعارف، مصر، ص ٥٧
(١١) المصدر نفسه، ص ٥٧
(١٢) المصدر نفسه، ص ٥٥
(١٣) تيمور، محمود (١٩٩٨). زامر الحي (مجموعة قصصية). دار المعارف، مصر، ص ٥٦
(١٤) ميلونف، ميخائيل (٢٠١٩). قصة ماريا المسكينة. (ترجمة دينا محمد عبده).جامعة عين شمس: مجلة الألسن، ص ١٤٥
(١٥) تيمور، محمود (١٩٩٨). زامر الحي (مجموعة قصصية). دار المعارف، مصر، ص ٥٨
(١٦) عامر، يوسف السيد (٢٠٠٦). رفض الفوارق الطبقية في القصة القصيرة الأردنية: دراسة نقدية تحليليّة. مجلة كلية الآداب، ع ٣٩، ص ١٧٠.
(١٧) تيمور، محمود (١٩٩٨). زامر الحي (مجموعة قصصية). دار المعارف، مصر، ص ٥٨
(١٨) ميلونف، ميخائيل (٢٠١٩). قصة ماريا المسكينة. (ترجمة دينا محمد عبده). جامعة عين شمس: مجلة الألسن، ص ١٤٥
(١٩) المصدر نفسه، ص ١٤٥.
(٢٠) المصدر نفسه، ص ١٤٥
(٢١) بلوط، نسرين. الطبقية في الحب، السبت، ٢٠ يناير ٢٠١٨.
(٢٢) ميلونف، ميخائيل (٢٠١٩). قصة ماريا المسكينة. (ترجمة دينا محمد عبده). جامعة عين شمس: مجلة الألسن، ص ١٤٥
(٢٣) المصدر نفسه، ص١٤٥
(٢٤) تيمور، محمود (١٩٩٨). زامر الحي (مجموعة قصصية). دار المعارف، مصر، ص ٦٠
(٢٥) المصدر نفسه، ص ٦١.
(٢٦) المصدر نفسه، ص ٦٣
(٢٧) المصدر نفسه، ص ٦٣
(٢٨) المصدر نفسه، ص ٦٨
(٢٩) المصدر نفسه، ص ٦٨
(٣٠) المصدر نفسه، ص ١٤٥
(٣١) السنعوسي، سعود (٢٠١٢). رواية ساق البامبو. دار العربية للعلوم: الكويت، ص ١٦.
(٣٢) تيمور، محمود (١٩٩٨). زامر الحي (مجموعة قصصية). دار المعارف، مصر، ص ٦٧
(٣٣) ميلونف، ميخائيل (٢٠١٩). قصة ماريا المسكينة. (ترجمة دينا محمد عبده). جامعة عين شمس: مجلة الألسن، ص ١٤٥
(٣٤) المصدر نفسه، ص ١٤٥.
(٣٥) ميلونف، ميخائيل (٢٠١٩). قصة ماريا المسكينة. (ترجمة دينا محمد عبده). جامعة عين شمس: مجلة الألسن، ص ١٤٥.

(٣٦) تيمور، محمود (١٩٩٨). زامر الحي (مجموعة قصصية). دار المعارف، مصر، ص ٦٧
(٣٧) هشهش، إبراهيم محمد (٢٠٠٣). جدل الحب والموت: قراءة في رواية الموت الجميل لجمال أبو حمدان. مجلة المنارة للبحوث والدراسات، مج ٩، ص ٢٤١.
(٣٨) ميلونف، ميخائيل (٢٠١٩). قصة ماريا المسكينة. (ترجمة دينا محمد عبده). جامعة عين شمس: مجلة الألسن، ص ١٤٦
(٣٩) ميلونف، ميخائيل (٢٠١٩). قصة ماريا المسكينة. (ترجمة دينا محمد عبده). جامعة عين شمس: مجلة الألسن، ص ١٤٦
(٤٠) تيمور، محمود (١٩٩٨). زامر الحي (مجموعة قصصية). دار المعارف، مصر، ص ٧٠
(٤١) المصدر نفسه، ص ٧١
(٤٢) المصدر نفسه، ص ٧١
(٤٣) المصدر نفسه، ص ٧٣
(٤٤) الجوزي، أبي الفرج عبد الرحمن (١٩٩٨). ذمّ الهوى. دار الكتاب العربي: بيروت، ص ٩٤١.
(٤٥) (Meier& Morrison:2001) المذكوران في: أبو حلاوة، محمد السعيد (٢٠١٣). خبرة الموت النفسي: ماهيتها، وأبعادها، ومسارها، وديناميات تكوينها من المنظور الوجودي. دراسات عربية في التربية وعلم النفس، ص ٣٦٣
(٤٦) (whitley: 2011) المذكور في: المصدر السابق، ص٣٦٤
(٤٧) ميلونف، ميخائيل (٢٠١٩). قصة ماريا المسكينة. (ترجمة دينا محمد عبده). جامعة عين شمس: مجلة الألسن، ص ١٤٦
(٤٨) ميلونف، ميخائيل (٢٠١٩). قصة ماريا المسكينة. (ترجمة دينا محمد عبده). جامعة عين شمس: مجلة الألسن، ص ١٤٦
(٤٩) أبو حلاوة، محمد السعيد (٢٠١٣). خبرة الموت النفسي: ماهيتها، وأبعادها، ومسارها، وديناميات تكوينها من المنظور الوجودي. دراسات عربية في التربية وعلم النفس، ص ٣٧٠.
(٥٠) ميلونف، ميخائيل (٢٠١٩). قصة ماريا المسكينة. (ترجمة دينا محمد عبده). جامعة عين شمس: مجلة الألسن، ص ١٤٦
(٥١) تيمور، محمود (١٩٩٨). زامر الحي (مجموعة قصصية). دار المعارف، مصر، ص ٧٢
(٥٢) زوسكيند، باتريك (٢٠١٧). عن الحب والموت. ترجمة: د. نبيل الحفار، دار المدى، بيروت. ص ٥٢.
(٥٣) بحراوي، حسن (١٩٩٠). بُنية الشّكل الرّوائي. المركز الثقافي العربي: بيرت. ص ٢٢٨
(٥٤) تيمور، محمود (١٩٩٨). زامر الحي (مجموعة قصصية). دار المعارف، مصر، ص ٥٦
(٥٥) ميلونف، ميخائيل (٢٠١٩). قصة ماريا المسكينة. (ترجمة دينا محمد عبده). جامعة عين شمس: مجلة الألسن، ص ١٤٥
(٥٦) تيمور، محمود (١٩٩٨). زامر الحي (مجموعة قصصية). دار المعارف، مصر، ص ٦٥

(٥٧) ميلونف، ميخائيل (٢٠١٩). قصة ماريا المسكينة. (ترجمة دينا محمد عبده).جامعة عين شمس: مجلة الألسن، ص ١٤٥

(٥٨) ميلونف، ميخائيل (٢٠١٩). قصة ماريا المسكينة. (ترجمة دينا محمد عبده). جامعة عين شمس: مجلة الألسن، ص ١٤٤

(٥٩) تيمور، محمود (١٩٩٨). زامر الحي (مجموعة قصصية). دار المعارف، مصر، ص ٥٧

(٦٠) المصدر نفسه، ص٥٧

(٦١) ميلونف، ميخائيل (٢٠١٩). قصة ماريا المسكينة. (ترجمة دينا محمد عبده). جامعة عين شمس: مجلة الألسن، ص ١٤٤

(٦٢) تيمور، محمود (١٩٩٨). زامر الحي (مجموعة قصصية). دار المعارف، مصر، ص ٥٩

(٦٣) المصدر نفسه، ص ٧٥

(٦٤) ميلونف، ميخائيل (٢٠١٩). قصة ماريا المسكينة. (ترجمة دينا محمد عبده). جامعة عين شمس: مجلة الألسن، ص ١٤٥

(٦٥) الصدر نفسه، ص ١٤٤

(٦٦) تيمور، محمود (١٩٩٨). زامر الحي (مجموعة قصصية). دار المعارف، مصر، ص ٦٣

(٦٧) المصدر نفسه، ص ٦٤

(٦٨) ميلونف، ميخائيل (٢٠١٩). قصة ماريا المسكينة. (ترجمة دينا محمد عبده). جامعة عين شمس: مجلة الألسن، ص ١٤٥

(٦٩)تيمور، محمود (١٩٩٨). زامر الحي (مجموعة قصصية). دار المعارف، مصر، ص ٥٨

(٧٠) تيمور، محمود (١٩٩٨). زامر الحي (مجموعة قصصية). دار المعارف، مصر، ص ٥٨

(٧١) ميلونف، ميخائيل (٢٠١٩). قصة ماريا المسكينة. (ترجمة دينا محمد عبده). جامعة عين شمس: مجلة الألسن، ص ١٤٥

(٧٢)الصدر نفسه، ص ١٤٥

(٧٣) المياحي، فاطمة حسين (٢٠٢١). التحوّلات النفسيّة في شخصيات على بدر الروائية لا تركضي وراء الذئاب يا عزيزتي. المجلة الدولية، مج ٢، ع٩، ص٩٠.

(٧٤) ميلونف، ميخائيل (٢٠١٩). قصة ماريا المسكينة. (ترجمة دينا محمد عبده). جامعة عين شمس: مجلة الألسن، ص ١٤٤

(٧٥) المصدر نفسه، ص ١٤٦

(٧٦) تيمور، محمود (١٩٩٨). زامر الحي (مجموعة قصصية). دار المعارف، مصر، ص ٥٥

(٧٧) تيمور، محمود (١٩٩٨). زامر الحي (مجموعة قصصية). دار المعارف، مصر، ص ٥٦

(٧٨) المصدر نفسه، ص ٦١

(٧٩) المصدر نفسه، ص ٦٢

(٨٠) المصدر نفسه، ص ٦١

(٨١) المياحي، فاطمة حسين (٢٠٢١). التحوّلات النفسيّة في شخصيات على بدر الروائية لا تركضي وراء الذئاب يا عزيزتي. المجلة الدولية، مج٢، ع٩، ص٩٢.

(٨٢) سعادة، هنادي حماد (٢٠١٩). رمزية المكان والزمان في القصة القصيرة الأردنية في العصر الحديث. مجلة الجامعة الإسلامية للبحوث الإنسانية، مج ٢٧، ع ٤، ص١٩١.

(٨٣) ميلونف، ميخائيل (٢٠١٩). قصة ماريا المسكينة. (ترجمة دينا محمد عبده). جامعة عين شمس: مجلة الألسن، ص١٤٥.

(٨٤) تيمور، محمود (١٩٩٨). زامر الحي (مجموعة قصصية). دار المعارف، مصر، ص ٦٢.

(٨٥) المصدر نفسه، ص ١٤٥

(٨٦) تيمور، محمود (١٩٩٨). زامر الحي (مجموعة قصصية). دار المعارف، مصر، ص٥٦

(٨٧) دراوشة، أيمن خالد (٢٠٠١). اللغة: طبيعتها وظائفها وخصائصها. مجلة التربية، ع ١٣٣٤، ص ٢٥٤.

(٨٨) تيمور، محمود (١٩٩٨). زامر الحي (مجموعة قصصية). دار المعارف، مصر، ص٧٠

(٨٩) ميلونف، ميخائيل (٢٠١٩). قصة ماريا المسكينة. (ترجمة دينا محمد عبده). جامعة عين شمس: مجلة الألسن، ١٤٦

(٩٠) المصدر نفسه، ص ١٤٦

(٩١) تيمور، محمود (١٩٩٨). زامر الحي (مجموعة قصصية). دار المعارف، مصر، ص ٥٥

(٩٢) ميلونف، ميخائيل (٢٠١٩). قصة ماريا المسكينة. (ترجمة دينا محمد عبده). جامعة عين شمس: مجلة الألسن، ١٤٤

(٩٣) - الرازي، فخر الدين (د.ت.). نهاية الإيجاز في دراية الإعجاز، تح. إبراهيم السامرائي، ومحمد بركات. عمّان: الأردن ص. ١٤٦.

(٩٤) - ابن الأثير، المثل السائر، ج. ٢، ص. ١٣٥-١٤٤.

(٩٥) ميلونف، ميخائيل (٢٠١٩). قصة ماريا المسكينة. (ترجمة دينا محمد عبده). جامعة عين شمس: مجلة الألسن، ١٤٥

(٩٦) تيمور، محمود (١٩٩٨). زامر الحي (مجموعة قصصية). دار المعارف، مصر، ص ٦١

(٩٧) ميلونف، ميخائيل (٢٠١٩). قصة ماريا المسكينة. (ترجمة دينا محمد عبده). جامعة عين شمس: مجلة الألسن، ١٤٤

(٩٨) المصدر نفسه، ص ١٤٥

(٩٩) - مرتاض، عبد الملك (١٩٧٨)، في نظرية الرواية، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب: الكويت، ص. ١٧٧.

(١٠٠) - الزمخشري، الكشاف. ج. ١، ص. ٢٢٤.

قائمة المصادر والمراجع

١. ابن الأثير، ضياء الدين نصر الله بن محمد(١٩٣٩). المثل السائر. ج٢، الحلبي: القاهرة.
٢. اصطيف، عبد النبي (٢٠١٦). رينيه ويليك والدرس المقارن للأدب. الموقف الأدبي، مج ٤٥، ع٥٤٧.
٣. بحراوي، حسن (١٩٩٠). بُنية الشّكل الرّوائي. المركز الثقافي العربي: بيروت.
٤. بلوط، نسرين. الطبقية في الحب، جريدة الجمهورية، السبت، ٢٠ يناير ٢٠١٨.
٥. تيمور، محمود (١٩٩٨). زامر الحي (مجموعة قصصية). دار المعارف، مصر.
٦. الجوزي، أبي الفرج عبد الرحمن (١٩٩٨). ذمّ الهوى. دار الكتاب العربي: بيروت.
٧. أبو حلاوة، محمد السعيد (٢٠١٣). خبرة الموت النفسي: ماهيتها، وأبعادها، ومسارها، وديناميات تكوينها من المنظور الوجودي. دراسات عربية في التربية وعلم النفس.
٨. دراوشة، أيمن خالد (٢٠٠١). اللغة: طبيعتها وظائفها وخصائصها. مجلة التربية، ع ١٣٣٤.
٩. الرازي، فخر الدين (د.ت.). نهاية الإيجاز في دراية الإعجاز، تح. إبراهيم السامرائي، ومحمد بركات. عمّان: الأردن.
١٠. زوسكيند، باتريك (٢٠١٧). عن الحب والموت. ترجمة: د. نبيل الحفار، دار المدى، بيروت.
١١. سعادة، هنادي حماد (٢٠١٩). رمزية المكان والزمان في القصة القصيرة الأردنية في العصر الحديث. مجلة الجامعة الإسلامية للبحوث الإنسانية، مج ٢٧، ع ٤، ص١٩١.
١٢. السنعوسي، سعود (٢٠١٢). رواية ساق البامبو. دار العربية للعلوم: الكويت.
١٣. الشابي، أبي القاسم (٢٠٠٥). ديوان أبي القاسم الشابي. دار الكتب العلمية، لبنان.
١٤. عامر، يوسف السيد (٢٠٠٦). رفض الفوارق الطبقية في القصة القصيرة الأردية: دراسة نقدية تحليليّة. مجلة كلية الآداب، ع ٣٩.
١٥. مفتاح، عبد الناصر أحمد (٢٠١١). ملامح رومانسية في شعر أبي القاسم الشابي. التواصل.
١٦. المياحي، فاطمة حسين (٢٠٢١). التحوّلات النفسيّة في شخصيات على بدر الروائية لا تركضي وراء الذئاب يا عزيزتي. المجلة الدولية، مج ٢، ع٩.
١٧. ميلونف، ميخائيل (٢٠١٩). قصة ماريا المسكينة. (ترجمة دينا محمد عبده). مجلة الألسن: جامعة عين شمس.
١٨. هشهش، إبراهيم محمد (٢٠٠٣). جدل الحب والموت: قراءة في رواية الموت الجميل لجمال أبو حمدان. مجلة المنارة للبحوث والدراسات، مج ٩.