



تمثلات المرأة / الجسد / السلطة
في مسرحية العازفة للحة
عبدالله مقاربة ثقافية

كـ الركتورة

لطيفة عايض البقمي

أستاذ مشارك - قسم اللغة العربية - كلية الآداب - جامعة الطائف - المملكة
العربية السعودية

العدد الرابع والعشرون

للعام ١٤٤٢هـ / ٢٠٢٠م

الجزء الرابع عشر

رقم الإيداع بدار الكتب المصرية ٦٩٤٠ / ٢٠٢٠م

ISSN 2356-9050 الترقيم الدولي
ISSN 2636 - 316X الترقيم الدولي الإلكتروني

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

تمثّلات المرأة / الجسد / السلطة في مسرحية العازفة لمحنة عبدالله مقاربة ثقافية

لطيفة عايض البقمي

قسم اللغة العربية - كلية الآداب - جامعة الطائف - المملكة العربية السعودية

البريد الإلكتروني: naj-lat009@hotmail.com

المخلص

ينطلق هذا البحث من دراسة تمثّلات المرأة / الجسد / السلطة في مسرحية العازفة لمحنة عبدالله مقاربة ثقافية ، وتكمن أهمية هذا البحث في الكشف عن الأنساق الثقافية الظاهرة والمضمرة في مدونة جمالية وتحديدًا في المسرح السعودي ، وبممارسة إجرائية تطبيقية، كما أنه يدرس علاقات التناص مع نصوص مسرحية أخرى من حيث الحضور والغياب وهي نص مسرحية (جوديث) الذي ترجمه عن اللاتينية الكاتب الإنجليزي (كورنيليوس شوناوس) وهو من كتاب القرن السادس عشر وهو نص مسرحي مخطوط في مكتبة (ويلز الوطنية)، و مسرحية ثلاثية Oresteia للكاتب المسرحي الإغريقي اسخليوس مترجمة للغة الإنجليزية بالإضافة لترجمه (د. عبد الرحمن بدوي) للمسرحية باللغة العربية، ومسرحية شجرة الدر : للكاتب المسرحي المصري عزيز أباظة. تقوم هذه الدراسة على مقدمة تشمل تأسيساً نظرياً لما يلي : أولاً: مصطلحات البحث الإجرائية التي تشمل (السلطة- التمثّلات - الجسد) ثانياً: مقاربة ثقافية. المبحث الأول: بعنوان: المرجعيات الثقافية المقارنة لحكاية المرأة القاتلة (في المسرح اليوناني والعبري والعربي) ويشمل: علاقات الحضور والغياب، تمثّلات الشخصية/الجسد، النهايات التراجيدية. المبحث الثاني: بعنوان: عناصر البناء الدرامي ويشمل: قالب (المونودراما) المسرحي، الشخصية، الصراع، الفضاء المسرحي. المبحث الثالث: بعنوان (الأنساق الثقافية في خطاب العازفة) ويشمل: الأنساق الظاهرة، الأنساق المضمرة ، (المجاز) ويشمل: الاستعارات والتشبيهات والكنيات الثقافية . نتائج الدراسة : وفيه لخصت أهم النتائج التي توصلت لها الدراسة .

أهمية الدراسة: تكمن أهمية الدراسة في الكشف عن الأنساق الثقافية

الظاهرة والمضمرة في مدونة جمالية وتحديداً في المسرح السُّعودي ، وبممارسة إجرائية تطبيقية .

منهج الدراسة : تقوم الدراسة على معطيات المنهج الثقافي القائم على الكشف عن الأنساق الثقافية المضمرة أو المسكوت عنها في النص، مع الاستعانة ببعض إجراءات المنهج النفسي لدراسة الشخصية .

حدود البحث : مسرحية جوديث الكاتب الإنجليزي (Cornelius Schonaus) كورنيليوس شوناوس ، ومسرحية ثلاثية Oresteia للكاتب المسرحي الإغريقي اسخليوس، و مسرحية شجرة الدر للكاتب المصري عزيز أباظة، ومسرحية العازفة لملحة عبدالله .

الكلمات المفتاحية: تمثّلات المرأة ، الجسد ، السلطة ، مسرحية العازفة ، ملحة عبدالله ، مقارنة ثقافية .



Representations of Women / Body / Authority in the play of the female player Malha Abdullah is a cultural approach

Latifa Ayed Al-Buqami

Department of Arabic Language - College of Arts - Taif University -
Kingdom of Saudi Arabia

Email: naj-lat009@hotmail.com

Abstract

This research starts from the study of the representations of women / body / power in the play of (ALazifah) by Malha Abdullah, a cultural approach, and the importance of this research lies in the disclosure of the cultural patterns, both apparent and implicit, in an aesthetic code, specifically in Saudi theater, and by an applied procedural practice, as it studies the interactions with theatrical texts. Another in terms of attendance and absence are my play (Judith), which was translated from Latin by the English writer (Cornelius Schonaus), which is from the sixteenth century book and is a theatrical text written in the National Library of Wales theatrical play, Oresteia, by the Greek playwright, Aeschylus, translated in English, in addition to his translation (Abd al-Rahman Badawi) of the play in Arabic, and the theatrical tree of pearls: by the Egyptian playwright Aziz Abaza. This study is based on an introduction that includes a theoretical foundation for the following:

Procedural search terms that include (the concept of authority - the concept of representations - the concept of the body.

A cultural approach.

The first section: entitled (Comparative cultural references to the story of the murderer in the Greek, Hebrew and Arab theater) and includes: presence and absence relations, personality / body intertextuality, tragic endings. The second section: entitled: Elements of dramatic construction, and includes: theatrical (monodrama) template, theatrical character, dramatic conflict. The third section: entitled (Cultural patterns in the playwright's speech) and includes: the patterns appearing in the playwright's play, the patterns implied in the Alazifah' play, (metaphor) and includes: the study of metaphors, similes and cultural metaphors. Results of the study: In it, the most important results of the study are summarized.



The importance of the study: The importance of the study lies in the disclosure of the cultural patterns, both apparent and implicit, in the aesthetic code, specifically in the Saudi theater, and in an applied procedural practice.

Methodology: This study was based on the data of the cultural curriculum to disclosure of the cultural patterns that are implicit in the text, with the use of some psychological approach procedures to study personality.

Research boundaries: the play of Judith the English writer (Cornelius Schonaus), the play of Oresteia by the Greek playwright, Aeschylus, the play of the tree of the pearl by the Egyptian writer Aziz Abaza, and the play of)Alazifah) by Malah Abdullah.

Keywords: Representations of women, the body, the authority, the playwright, Abdullah's salt, a cultural approach.



بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

مقدمة :

تسعى هذه الدراسة إلى تقديم تصورات لعلاقات الحضور والغياب بين الأدب السُّعُودي والآداب الأخرى (يونانية - عبرية) من خلال الإفادة من السياق الثقافي بكل مكوناته الفلسفية والاجتماعية والسياسية والاقتصادية، والعلاقات الوجدانية بين الأمم، والعلاقات الفعلية القائمة بين الأعمال الأدبية ومصادر إلهامها وحياتها كتابها، من مبدأ إنسانية الأدب، فالإنسانية عند (رينيه إيتامبل) تقوم على ممارسة التبادل، ثم التوقف عند هجرة الأفكار وتتبع مسارها وتحولاتها، أو شيوع نمط منها في مكان أو زمان معينين دون غيرهما له دور مهم وكبير في استخلاص صورة عقلية جيل أو عصر أو حضارة ما . فعمليات الاسترداد الثقافي تخضع لحاجات الطرف المستقبل وليس العكس، من خلال دور المؤثرات الخارجية التي تسهم في تطور الأدب، بالإضافة إلى التطور الداخلي ذلك التطور الذي يواكب تطور المجتمع . ومن مبدأ أنه ليس هناك كاتب بمنأى تام عن تأثيرات الآخرين تتبعت تأثر العازفة بالنصوص اليونانية والعبرية، وما حدث لهذه النصوص من إغراق وانكسار - تمزق وتجزئة- وإعادة صياغة وتحويل في نص مسرحية "العازفة" . إن مسرحية العازفة تحفل بالكثير من الدلالات التي تظهر حيناً وتختفي حيناً آخر، وتحيل على محكميات تحتمي بالذاكرة وتستعيد من خلالها زمنية انقضت. إننا نحاول في هذه الدراسة رد الظاهر إلى جوهره ، والكشف عما يختفي وراء المعنى؛ لأن المعنى لا يسلم نفسه طواعية أبداً، إنه يتقمص البداهي لكي يتستر على ما يمكن أن ينتجه السلوك . وهذا ما جعلني أربط بين نص العازفة، ونصوص مسرحية أخرى من خلال علاقات

الحضور والغياب، حيث تمثل ثيمات (المرأة/السلطة/الجسد)، دوراً مهماً في كثير من الأعمال الأدبية وخاصة المسرحية، ومن هنا وقع الاختيار على نص مسرحية العازفة لملحة عبدالله للدراسة .

يتناول البحث دراسة مسرحية (العازفة) لملحة عبدالله كحكاية ظاهرة ورمزت له بالرمز (د)، وثلاثة نصوص مسرحية أخرى كحكايات مضمرة جاءت كالتالي :

١- مسرحية جوديث : ترجمها للغة الإنجليزية الكاتب الإنجليزي (Cornelius Schonaus) كورنيليوس شوناوس، وهو من كتاب القرن السادس عشر، والمسرحية نص مخطوط محفوظ في مكتبة (ويلز الوطنية)، نشر المخطوط لأول مرة في مجلة (Modern Language Notes, 32(1)) ، وتعد هذه الدراسة أول دراسة تدرس هذا النص المسرحي المخطوط، بالإضافة للرجوع إلى سفر يهوديت لاستكمال القصة ولدراسة الفوارق بين القصة في المسرحية والكتاب المقدس، ورمزت لها بالرمز (أ) .

٢- مسرحية ثلاثية Oresteia للكاتب المسرحي الإغريقي اسخليوس، وتم اعتماد ترجمة The University of Chicago كما تمت المقارنة بين النص الإنجليزي المترجم للمسرحية المعتمد في هذه الدراسة ونص المسرحية المترجم باللغة العربية للدكتور عبدالرحمن بدوي، ورمزت لها بالرمز (ب) .

٣- مسرحية شجرة الدر : للكاتب المسرحي المصري عزيز أباظة، ورمزت لها بالرمز (ج). وقد تم اختيار النصوص المسرحية السابقة للأسباب التالية :

- قصص مأساوية نهايتها تراجيديّة .
- العمق التاريخي والثقافي الكبير في هذه النصوص المسرحية .

- تنوع الخلفية الثقافية والدينية للمرأة في هذه النصوص .
- ثيمة الانتقام (المرأة /القاتلة/الجلاد) في مواجهة (الرجل /القتيل/
الضحية)
- ثيمة الحب و السلطة .
- توظيف الجسد .

إلى جانب الأسباب السابقة فإن موضوع (الأنثى القاتلة) له عمقه وحضوره الديني والثقافي والفني، ولما يتضمنه من أبعاد درامية واحتدامات عاطفية، وجموح رؤيوي، كان له الفضل في تعدد زوايا النظر نحو كل من (المرأة/الجلاد)، و(الرجل/الضحية) أو العكس، وما فيه من قلب منظومة القيم بتحويل الرجل لضحية، بعد أن كانت المرأة هي ممثلة دور الضحية^(١)، وهذه الثيمة اجتمعت فيها النصوص كلها.

مصطلحات البحث الإجرائية :

أولاً - مفهوم السلطة :

سنحاول الوقوف عند مفهوم السلطة في الأدبيات النقدية، وتحديدًا عند ميشيل فوكو، فالسلطة في اللغة : تعني القهر، أما السلطان فهو الحجة والبرهان، أو هو الوالي والقاهر ، ومع أن لفظة السلطة باستعماله الحديث يعني بالأحرى ما كانت العرب تعبر عنه بالرياسة والملك والحكم والولاية وما شابه^(٢). ويقصد بها أيضًا " القدرة على إصدار الأمر والتنفيذ، وفي

(١) نوار، بهاء : العهد القديم موضوعا فنيا ،جوديث أنموذجا ، مجلة رؤى فكرية ، العدد٧، فيفري ٢٠١٨ص١٦ .

(٢) زيادة ، معن : الموسوعة الفلسفية العربية ، معهد الإتماء العربي، الطبعة الأولى ١٩٨٦، ج١ ص ٤٨١ .

المسائل الدينية السلطة تفيد الوحي"^(١)، ويذهب جميل صليبا لتقسيمها إلى ثلاثة أنواع: "سلطة نفسية: وهي ما نطلق عليه اسم السلطان الشخصي، أعني قدرة الإنسان على فرض إرادته على الآخرين، لقوة شخصيته، وثبات جنانه، وحسن إشارته، وسحر بيانه، والسلطة الشرعية: وهي السلطة المعترف بها في القانون كسلطة الحاكم، الوالد، والقائد، وهي مختلفة عن القوة؛ لأن صاحب السلطة الشرعية، يوحى بالاحترام والثقة، في حين أن صاحب القوة يوحى بالخوف والحذر، وللوحي الذي أنزله الله على أنبيائه، ولسنن الرسل، وقرارات المجامع المقدسة، واجتهادات الأئمة، سلطة يمكن تسميتها بالسلطة الدينية"^(٢). وهي أيضا " كل ما يحدد سلوكاً، أو رأياً لاعتبارات خارجة عن القيمة الذاتية للأمر أو للقضية المعروضة، وتطلق أيضا على الشخص الحجة، وهو كل ما يصبح مصدراً يعول عليه في رأي وعلم معين"^(٣).

تتفق المفاهيم السابقة في أن السلطة قُصد بها قدرة الإنسان على فرض إرادته على الآخر، والسلطة ليس بالضرورة سلطة سياسية، فهي تشمل كل المجالات، كالسلطة السياسية والتربوية والدينية والقضائية. كما أنها تعطي صلاحياتها للأشخاص ذوي الخبرة أو ذوي القوة لتمييزهم عن غيرهم. وتقوم السلطة على القهر، والعنف، والقوة، والتبعية، فالسلطة هي

(١) وهبة، مراد: المعجم الفلسفي، دار قباء الحديثة للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، الطبعة الخامسة ٢٠٠٧، ص ٣٥١.

(٢) صليبا، جميل: المعجم الفلسفي بالألفاظ العربية والفرنسية والانجليزية واللاتينية، دار الكتاب اللبناني، بيروت-لبنان، ج ١، د ط، ١٩٨٢، ص ٦٧٠.

(٣) مذكور، إبراهيم: المعجم الفلسفي، الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية، القاهرة، د ط، ص ٩٨.

القوة التي بها نأمر بشيء ما ونفرضه، وقد تكون السلطة مبنية على القوة والعنف، أو على الحق والقانون أو على العرف والعادة، كسلطة الأب على أبنائه وسلطة الشيوخ على أفراد القبيلة.. إلخ^(١)، "فالسلطة تقرر وتنظم وتأمّر وتحكم وتلي الأحكام وتعاقب"^(٢). يتجاوز فوكو المفاهيم النسقية للسلطة إلى المفهوم الجينالوجي عن ماهية السلطة والمعنى الخفي لها^(٣). والسلطة عند فوكو لا تعني الممارسة السياسية فقط، ولكنها تتأرجح بين ما تعلنه وما تخفيه لذا نراه يقول: "أنا لا أعني بالسلطة ما دأبنا على تسميته بهذا الاسم أو أعني مجموعة المؤسسات والأجهزة التي تمكن من إخضاع المواطنين داخل دولة معينة، كما أنني لا أقصد نوعاً من الإخضاع الذي قد يتخذ في المقابل العنف، صورة القانون، ولست أقصد أخيراً نظاماً من الهيمنة يمارس عنصر على آخر أو جماعة على أخرى بحيث يسري مفعوله بالتدرج في الجسم الاجتماعي بكامله"^(٤)، إنما يقصد بالسلطة "الاسم الذي نطلقه على وضعية استراتيجية معقدة في مجتمع معين"^(٥). وفوكو يرى أن كل علاقة قوى هي على الأصح علاقة سلطة، والعنف ملازم للقوة أو نتيجة ترتب عنها وليس عنصراً مكوناً لها^(٦)، لذا نراه يقول: "ويبدو

(١) سعيد، جلال الدين: معجم المصطلحات والشواهد الفلسفية، دار الجنوب للنشر، تونس، د ط، ٢٠٠٤، ص ٢٤٢.

(٢) زيادة، معن: الموسوعة الفلسفية العربية، مرجع سابق، ص ٤٨١.

(٣) انظر فوكو، ميشال: جينالوجيا المعرفة، ترجمة أحمد السطاتي وعبد السلام بنعيد العالي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء-المغرب ط ٢، ٢٠٠٨، ص ١٠٥.

(٤) فوكو، ميشال: جينالوجيا المعرفة، مرجع سابق، ص ١٠٥.

(٥) فوكو، ميشال: جينالوجيا المعرفة، مرجع سابق، ص ١٠٦.

(٦) دلوز، جيل: المعرفة والسلطة مدخل لقراءة فوكو، ترجمة سالم يفوت، المركز الثقافي العربي، الطبعة الأولى ١٩٨٧، بيروت لبنان، ص ٨٩.

لي أن السلطة تعني بادئ ذي بدء علاقات القوة المتعددة التي تكون محايدة للمجال الذي تعمل فيه تلك القوى مكونة لتنظيم تلك العلاقات"^(١). فالمجتمع يتكون من قوى بينها صراعات، وبينها تناقض مصالح ولا شك أن هذه القوى تمارس نوعاً من السلطة في جميع الاتجاهات، وهذا ما جعله يبدأ دراسته عن السلطة بداية من العصر الكلاسيكي، في كتابه تاريخ الجنون في العصر الكلاسيكي^(٢) من خلال البحث عن المسكوت عنه في السلطة عبر التاريخ، فهو يرى المجنون أكثر حرية من المريض العقلي الخاضع لسلطة الطبيب، وهنا يكمن خطرهما، فالسلطة ممارسة نفسية تتجسد في كل مظاهرات المجتمع، ويشير إلى أن حق الحياة عند الكلاسيكيين كان مستمداً منذ وقت طويل "من السلطة الأبوية القديمة التي كانت تُحول رب الأسرة الروماني حق التصرف بحياة أولاده، كما بحياة عبيده، فهو الذي أعطاهم إياها وبوسعه أن ينتزعها منهم"^(٣).

ويلخص فوكو علائق السلطة فيما يلي^(٤) :

• إن السلطة ليست شيئاً يحصل عليه وينتزع أو يقتسم، شيئاً نحتكره أو ندعه يفلت من أيدينا، إنها تمارس من نقط لا حصر لها، وفي خضم علاقات متحركة لا متكافئة.

(١) فوكو، ميشال : جينالوجيا المعرفة ، مرجع سابق، ص ١٠٥

(٢) انظر فوكو، ميشال : تاريخ الجنون في العصر الكلاسيكي ، ترجمة سعيد بن كراد ، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء- المغرب، الطبعة الأولى ٢٠٠٦ .

(٣) فوكو ، ميشال : تاريخ الجنسانية ١ ، ترجمة مطاوع صفدي وجورج أبي صالح ، مركز الإنماء القومي ، بيروت - لبنان د ط ، ١٩٩٠، ص ١٣٩ .

(٤) فوكو ، ميشال : جينالوجيا المعرفة ، مرجع سابق، ص ١٠٧-١٠٨ .

• لا تقوم علائق السلطة خارج أنواع أخرى من العلائق (العلائق الاقتصادية، والعلائق المعرفية، والعلائق الجنسية) وإنما هي محايثة لها، لا تقوم علائق السلطة في بنية عليا، ولا يقتصر دورها على الحظر والتجديد، بل إن لها، حيث تعمل عملها دورا خلاقا .

• إن السلطة تأتي من أسفل، وهذا يعني أن هناك تعارضا شاملاً بين المسيطرين، ومن يقعون تحت السيطرة، بحيث ينعكس صدى هذا التعارض من أعلى إلى أسفل، وعلى جماعات يزداد ضيقها إلى أن يبلغ أعماق الجسم الاجتماعي .

• إن علائق السلطة هي في ذات الوقت علائق قصدية، ولا تصدر عن ذات فاعلة، وحيث تقوم السلطة تكون مقاومة، ومع ذلك فإن هذه المقاومة لا تقوم خارج السلطة.

ويمكن تعريف السلطة إجرائياً في الدراسة بأنها : الممارسات التي يفرضها المجتمع على أفرادها، أو بعض الأفراد على بعضهم البعض، في محاولة للتدجين وتنميط الفرد، ومن ثم مقاومة الأفراد لهذه الممارسات من خلال محاكمة قيم المجتمع والكشف عن هشاشتها وعدم جدواها وبالتالي رفضها .

ثانيا- مفهوم التمثّلات :

التمثّل في اللغة التصور : " وتمثّل الشيء تصور مثاله، ومنه التمثّل، وهو حصول صورة الشيء في الذهن، أو إدراك المضمون المشخص لكل فعل ذهني أو تصور المثال الذي ينبو عن الشيء ويقوم مقامه"^(١). والتمثّل: "مثول الصور الذهنية بأشكالها المختلفة في عالم الوعي أو حلول بعضها

(١) صليبا ، جميل : المعجم الفلسفي ، مرجع سابق ، ص ٣٤٢ .

محل بعضها الآخر"^(١). ويقصد به أيضا: "الطرق التي يستحضر بها الفكر الموضوعات الخارجية حتى في حالة غيابها أو عدم وجودها"^(٢)، ويذهب Alain إلى أنها: "ليست الأشياء الماثلة أمامنا بل نحن نستحضرها، أو بالأحرى إننا نتمثلها"^(٣). ويرى جميل صليبا: "أن التمثّل والتمثيل متقاربان، وهما معا يشتركان في أمرين أحدهما الشيء في الذهن، والآخر الشيء مقام الشيء"^(٤). وكل التعريفات اللغوية لمفهوم التمثّل تكاد تتفق في أن التمثّل يتركز في استحضار شيء أو مفهوم أو صورة غائبة، وهو شكل من أشكال المعرفة الاجتماعية التي تمكننا من التفاعل مع الواقع اليومي .

ويذهب الناقد ستيوارت هول إلى أن مفهوم التمثيل - ويأتي التمثيل والتمثيل عنده بمعنى واحد - أصبح يحتل مكانا جديدا ومهما في دراسة الثقافة، فالتمثيل يربط المعنى واللغة بالثقافة^(٥). يقول: "إننا نستعمل العلامات والرموز سواء كانت أصواتا أو كلمات مكتوبة أو صوراً منتجة إلكترونيا، أو نوتات موسيقية، أو حتى الأشياء لتدل على كذا وكذا، أو لتمثل للناس الآخرين مفاهيمنا وأفكارنا ومشاعرنا"^(٦). والتمثيل جزء أساس من العملية التي يتم من خلالها إنتاج المعنى وتبادلها بين أعضاء الثقافة وهي تنطوي على استخدام اللغة والعلامات والصور التي تمثل الأشياء، وهذه العملية لا تتم بشكل بسيط أو مباشر"^(٧). وعلى هذا الأساس يلعب التمثيل

(١) وهبة ، مراد : المعجم الفلسفي ، مرجع سابق ، ص ٢١٣ .

(٢) سعيد ، جلال الدين : معجم المصطلحات والشواهد الفلسفية ، المرجع السابق ، ص ١١٧ .

(٣) سعيد ، جلال الدين : معجم المصطلحات والشواهد الفلسفية ، المرجع السابق ، ص ١١٨ .

(٤) صليبا، جميل : المعجم الفلسفي ، مرجع سابق ، ص ٣٤٢ .

(5) Hall,Stuart.(1997).Representation :Cultural Representation and Signifying practice. Sage Publications .London Thousand Oaks. New Dilhi.P15.

(٦) المرجع السابق : ص ١٦

(٧) المرجع السابق : ص ١٦

دورًا متميزًا في تحويل علاقتنا بالأشياء والتجارب إلى تصورات تضيف
إلينا فهمًا جديدًا بالحياة، ومعرفة جديدة أيضًا بأنفسنا وبالأخرين . ويمثل
لذلك بقوله : "إذا قمت بوضع الكأس التي بين يديك وخرجت من الغرفة،
فإنك تبقى قادرًا على التفكير في تلك الكأس رغم أنها لم تعد موجودة
فيزيائيًا هناك، وفي الواقع فإنك لا تقدر أن تفكر بالكأس، وإنما تستطيع فقط
أن تفكر في مفهوم الكأس وكما يقول علماء اللسانيات فإن الكلب ينبج،
ولكن مفهوم الكلب لا يستطيع أن ينبج أو يعض"^(١). لذا يمكن القول : " أن
التمثيل هو إنتاج المعنى والمفاهيم في أذهاننا من خلال اللغة"^(٢)، ويذهب
الناقد إدوارد سعيد في كتابه الثقافة والإمبريالية إلى أن مهمة النقد في
عصرنا أن يسبر ويفك التمثّلات الإمبريالية للشرق وللإنسان في الشرق،
وللعالم الذي خضع للاستعمار، ويخضع راهنا للسيطرة الغربية في آن معا،
وبذلك ندرك أن إدوارد سعيد يرصد ويحلل ويبرز التشويه الذي ألحقه و لا
يزال يلحقه بمجتمعاتنا كولونيالي الأمس وإرثه المستمر في الحاضر.^(٣)

ويمكن تعريف التمثّلات إجرائيا في الدراسة بأنها : مجموع
الأفكار والتصورات والمعتقدات التي يتبناها الكتاب في النصوص
المختلفة/موضوع الدراسة .

(١) صليبا، جميل : المعجم الفلسفي المرجع السابق : ص ١٧

(٢) المرجع السابق : ص ١٧

(٣) انظر سعيد ، إدوارد : الثقافة والإمبريالية ، ترجمة كمال أبو ديب ، دار الآداب بيروت -
لبنان ، الطبعة الرابعة ٢٠١٤ ، مقدمة المؤلف للطبعة الأصلية الإنجليزية ص ٥٧ وما
بعدها.

ثالثا- مفهوم الجسد :

يأتي لفظ الجسد في اللغة العربية " مرادفا لفظ الجسم، وحيث إن الجسد ذو لون فإنه لا يطلق على الماء والهواء، والجسد عند الصوفية يطلق غالباً على الصورة المثالية"^(١)، " ويطلق الجسم على الجسد وهو مقابل الروح"^(٢)، " والجسم هو الجوهر القابل للأبعاد الثلاثة الطول والعرض والعمق، وهو ذو شكل ووضع وله مكان، إذا شغله منع غيره من الدخول فيه معه، والمعاني المقومة للجسم هي الامتداد، وعدم التداخل، والكتلة"^(٣). ويذهب Spioza إلى عدم توقع ما يمكن أن يفعله الجسد و يستطيعه يقول: " لا أحد يعرف بنية الجسد معرفة دقيقة تسمح له بتفسير جميع وظائفه، فالجسد يستطيع بقواتين طبيعته وحدها القيام بالعديد من الأشياء التي يستغرب لها النفس، إننا لا نعرف ما يستطيعه الجسد، أو ما يمكن استنتاجه من اعتبارنا لطبيعته الخاصة.." ^(٤). تذهب التعريفات السابقة إلى صعوبة الفصل بين الروح والجسد، حيث لا يمكن أن نفصل صفات النفس عن صفات الجسد، كما لا يمكن فصل الجسد عن وسطه وبيئته .

وإذا ما تتبعنا مفهوم الجسد عند النقاد والمفكرين وجدنا الجسد يأخذ مكانه في شتى اتجاهات الفكر، وجلب أنظار المثقفين بصفة عامة فترجح فهمهم له في معنيين: الأول أن يكون للجسد علاقة بالذاتية (Subjectivite)، وبهذا المعنى يبقى للميتافيزيقا مكان في حياته، وإن

(١) وهبة ، مراد : المعجم الفلسفي ، مرجع سابق ، ص ٢٤٤ .

(٢) صليبا ، جميل : المعجم الفلسفي ، مرجع سابق ، ص ٤٠٢ .

(٣) سعيد، جلال الدين : معجم المصطلحات والشواهد الفلسفية ، مرجع سابق ، ص ١٣٥ .

(٤) سعيد، جلال الدين : المرجع السابق ، ص ١٣٦ .

انتقدت كيفية تفسيرها وفهمها للأشياء، الثاني أن يكون الجسد جسماً مادياً فيه تسكن الحيوية والإنسانية، ما يؤدي إلى نظرية مادية بحتة^(١) " ويذهب مارتن هايدغر إلى أن مساءلة حدود الجسد لا ترتسم في قضية فصل الروح عن الجسد كما هو معتاد في الفلسفة التقليدية و لا تعتبر الجسد مادة بحتة من خلال مجموعة وظائفه البدنية كما يرى الفيسيولوجيون، بل هي تركيب معقد فيه أشياء مرئية وأشياء مخفيه وأخرى منسية"^(٢). يرى هايدغر أن اللغة وسيلة اتصال، وهي في علاقة أساسية بالجسد، عن طريقها يقول ويفهم العالم الذي قُذِفَ فيه، ما يعني أن الجسد جاء ليكشف العالم، وهو ينتمي إلى وحدة تواصلية تحددها اللغة"^(٣). فالجسد في نظر هايدغر " يحتل المكان ويتمدد، ويفتح فيتجاوز غلافه، ويقول إذا كان الكشف (Ereignis) أحد مفاتيح الكينونة، فالامتداد مفتاحها الآخر، لذا فإسكان أو إعادة إسكان الجسد في المسكن الشعاعي خاصة بواسطة اللغة يضعه في وضعيه ملء أصلي وأصيل حيث يصبح غير مرغم، وغير محبط، وغير ناقص، وغير محروم حتى يجتمع بالكينونة التي تحركه، أما الحدود أو الحد الأقصى فهو ليس النقطة التي فيها ينتهي الشيء المادي أي الكائن على حسب فلاسفة الإغريق بل تكون الحدود حيث يبدأ جوهر شيء"^(٤). وهو بذلك يشير إلى أن الجسد يتحول للانفتاح والتجريد بدون حدود وبدون قطيعة تقيده، يلتحم فيها الجسد بالكون .

(١) غالاتز، ويزه : مفهوم الجسد عند هايدغر بين الثنائية وفلسفة الكينونة ، مجلة الاستغراب،

خريف ٢٠١٦، ص ١٢٦.

(٢) المرجع السابق : ص ١٣٣.

(٣) المرجع السابق : ص ١٢٩-١٣٠.

(٤) المرجع السابق : ص ١٣٥.

ويهتم لوبروتون بالتمثلات والقيم المرتبطة بالجسدية التي تجعله خزانا لا ينضب للمتخيل الاجتماعي، كما يعد الجسد موطننا للقيم، فقد عد الوجه مثلا من بين مناطق الجسم كلها الأكثر كثيفا للقيم العالية، حيث يتبلور الإحساس بالهوية من خلال الجسد يقول: "إن الشرط الإنساني جسدي حيث الجسد مادة الهوية على المستوى الفردي والجماعي، والفضاء الذي يمنح نفسه للنظر والقراءة، وتقدير الآخرين، فبفضله نحن معنيون، معترف بنا، ومحددون بنتماء اجتماعي، بجنس، بسن، بلون الجلد، وبخصلة فريدة في الإغراء، يرافق الجلد الجسد، ويقيم حدود الذات بين الخارج والداخل بشكل حي، إنه مسامي؛ لأنه منفتح على العالم، وذاكرة حية؛ لأنه يلف الشخص ويجسده من خلال تمييزه عن الآخرين، ويربطه بهم بحسب العلامات المستعملة"^(١)، ويقول أيضا: "الجسد هو التوتر الهوياتي للإنسان للمكان والزمن، حيث العالم يتخذ جسما، للفكر جسديا مثلما للجسد ذكاء... يعتبر الجسد مادة لا تنضب للممارسات الاجتماعية، للتمثلات للمتخيلات إذ من المستحيل الحديث عن الإنسان من دون أن نفترض بشكل أو بآخر بأن الأمر يتعلق بإنسان من لحم، معجون ومشكل من حساسية خاصة إن الجسد أداة عامة لفهم العالم"^(٢).

أما فوكو فقد توصل إلى عدم وجود فائدة من تغييب الجسد، بل دعا إلى أن يكون الجسد حاضرا، وإلى الكشف عن المسكوت عنه، فالجسد له فكره، والفكر له جسده، ومن لا جسد له لا فكر له؛ لأن هناك ترابط عضوي

(١) لوبروتون، دافيد: سوسولوجيا الجسد، ترجمة عياد إبلال، و إدريس المحمدي، روافد

للنشر والتوزيع، القاهرة، ط١/٢٠١٤، ص ٨

(٢) المرجع السابق: ص ٨.

بين الجسد والعقل، ويذهب إلى أن تحقير الجسد وإنكاره بمثابة حرب مدمرة للروح أيضا .

يمكن تعريف الجسد إجرائيا في الدراسة بأنه : الحمولة الاجتماعية والثقافية والعرقية والجنسية التي يعبر عنها الجسد من خلال النصوص موضوع الدراسة ، فهو أداة عامة لفهم العالم على حد قول ميرلوبونتي .

٢- المقاربة الثقافية :

استطاعت الدراسات المسرحية ما بعد الحداثيّة تقويض المقاربات النقدية الكلاسيكية، منتجة مفاهيم جديدة تعيد مساءلة الخطابات والمسلمات التي شكلت مركزاً، وتفتح الباب أمام الهويات الهامشية، ولتعدد الأصوات المشكلة لبنية المجتمع، فلم تعد دراسة الخطاب المسرحي تركز للآليات الجمالية والبلاغية التي يعلن عنها النص، بل سعت الدراسات ما بعد الحداثيّة إلى مساءلة الثوابت الفكرية ، والكشف عن الخطابات المضمرة التي هي انعكاس حقيقي للمحيط فإذا كان الخطاب المسرحي يولي أهمية خاصة للثقافة المهيمنة، ويحتفي بالصيغ الجمالية التي تعترف بالسائد وتتجاهل كل ما من شأنه أن يعكس صفو سلطتها ، فإن هذه الخطابات سرعان ما أصابها التشويش والإرباك، وإعادة المساءلة من طرف ثقافة مناوئة لقوى الظلم وباحثة عن الحرية، إنها إبداع ثائر يأبى الاعتراف بهامشيته التي تسكن بداخله، ويسعى جاهداً ليتحول إلى دال معرفي على ثقافة مجتمعية كتب لها الانزواء والتهميش^(١) .

(١) الزغيمري، منيرة : النسق السوسيوثقافي واشتغالاته في المسرح المغربي ، الهيمنة الذكورية نمودجا ، مجلة الثقافة المغربية، العدد ٤٠ / ٢٠٢٠، ص ١٥٨ .

ومن هنا سعت المقاربة الثقافية في هذه الدراسة إلى البحث عن الظاهر والمضمرة والمسكوت عنه في خطاب العازفة المسرحي، وكشف لعبة التنافس والهيمنة من خلال آليات النقد الثقافي، وما يتيح من إمكانات معرفية لنقد الخطاب وكشف أساقفه الظاهرة والمضمرة من خلال الحيل الجمالية التي تمرر أخطر الأنساق وأشدها عنفاً، (فالنسق المضمرة) خفي ومضمرة وغير معنن، قادر على الاختفاء دائماً .

ويذهب الدكتور محمد مفتاح إلى استخلاص خصائص النسق فيما يلي: (١)

- كل شيء مكون من عناصر مشتركة ومختلفة فهو نسق .
 - له بنية داخلية ظاهرة .
 - حدود مستقرة بعض الاستقرار يتعرف عليها الباحثون .
 - قبوله من المجتمع؛ لأنه يؤدي وظيفة فيه لا يؤديها نسق آخر .
- ويذهب مفتاح إلى أن هناك أساقفاً فرعية تتولد من نسق عام، والأنساق الفرعية تستلزم صفتين اثنتين، هما التراتبية والاستقلالية (٢) ويعد النسق البنيوي مظهرًا من مظاهر النسق العام، فقد يكون هذا النسق مغلقاً كما تطرحه البنيوية الصورية، وقد يكون مفتوحاً كما هو الشأن بالنسبة للمناهج الأخرى كالسيميائيات والتأويلات المعاصرة (٣) . ما يجعل هذه الأنساق مجالاً خصباً للتأويل والقراءة، فيغدو الترابط واضحاً بين

(١) مفتاح ، محمد : التشابه والاختلاف نحو مناهجية شمولية ، المركز الثقافي العربي ، د.ت، ص ١٥٩

(٢) المرجع السابق : ص ١٥٩

(٣) يوسف ، أحمد : القراءة النسقية سلطة البنية ووهم المحاثة ، الدار العربية للعلوم ، الجزائر ، ط ١ ، ٢٠٠٦ ، ص ١١٦ .

الخاص والعام، أي بين النص بوصفه نسقاً لا ينفصل عن نسقه العام^(١). في ظل هذا التداخل يظهر النسق الثقافي ليس مجرد تصور ذهني بل هو فعل يتجسد في السلوك الاجتماعي "فالأمم مرويات وسرديات" كما يوضح النقد الثقافي^(٢). ويذهب الدكتور عبدالنبي اصطيف إلى تسميته بسياق الثقافة يقول: " لكل إنشاء سياق ثقافي محدد يمكن، بل يجب دراسته بوصفه مؤثراً في البنية اللغوية للنصوص الأدبية، وبوصفه دليلاً لتفسيرها"^(٣). وتمثل الأساق المضمره الابن البار الذي يرتكز عليه النقد الثقافي، "فالقراءة الثقافية هي التي تبني استراتيجيتها في تشابك هذه المسارات وتجاذباتها بقدر ما تكشف استطقا السرد وآلياته السردية، فإنها تفكك سياسات التمثيل فيما وراء الحكاية بما يسمح لها بتفكيك بؤر إنتاج المعنى وزحزحة مراكز إنتاج الصور والتمثيلات، باستكشاف مضمراتها الثقافية الإيديولوجية المبتوثة بشكل واعٍ أو لا واعٍ، حيث يتم استحضار سياقات الهوية واشتباكات المتخيل والقوة في التأويل"^(٤). "الثقافة تمتلك أساقها الخاصة التي هي أساق مهيمنة وتتوسل لهذه الهيمنة عبر التخفي وراء أفتنة سميكة، وأهم هذه الأفتنة وأخطرها هو دعوانا قناع الجمالية، وليست الجمالية إلا أداة تسويق وتمرير لهذا المخبوء، وتحت ما هو جمالي هناك شيء نسقي مضمر، ويعمل الجمالي عمل التعمية الثقافية لكي تظل

(١) يوسف، أحمد: القراءة النسقية سلطة البنية ووهم المحايثة، ص ١٢٠.

(٢) بوعزة، محمد: سرديات ثقافية، من سياسات الهوية إلى سياسات الاختلاف، منشورات ضفاف، ط١/٢٠١٤، ص ١٦.

(٣) الغدامي واصطيف، عبدالله، وعبدالنبي: نقد ثقافي أم نقد أدبي؟، دار الفكر المعاصر بيروت لبنان، ط ١ / ٢٠٠٤، ص ١٣٩.

(٤) بوعزة، محمد: سرديات ثقافية، مرجع سابق، ص ٣٩.

الأساق فاعلة، ومؤثرة ومستديمة من تحت قناع^(١). و كل خطاب يحمل نسقين، أحدهما واع، والآخر مضمر، وهذا يشمل كل أنواع الخطابات، الأدبي منها وغير الأدبي غير أنه في الأدبي أخطر؛ لأنه يتقنع بالجمالي والبلاغي لتميرير نفسه وتمكين فعله في التكوين الثقافي للذات الثقافية للأمة^(٢). فمهمة الناقد الثقافي هي البحث عن الأساق المضمرة التي يتجلى أثرها في الأفراد والجماعات من خلال تلك الأعمال "الجمالية التي من تحتها يجري تمرير أخطر الأساق وأشدّها تحكماً فينا"^(٣). ويحدد الدكتور الغدامي قيما دلالية وسمات اصطلاحية للنسق الثقافي في الآتي^(٤):

• يتحدد النسق عبر وظيفته، ليس عبر وجوده المجرد، والوظيفة النسقية لا تحدث إلا في وضع محدد ومقيد، وهذا يكون عندما يتعارض نسقان أو نظامان من أنظمة الخطاب أحدهما ظاهر والآخر مضمر، ويكون المضمر ناقصاً وناسخاً للظاهر، ويكون ذلك في نص واحد، أو فيما هو في حكم النص الواحد .

• لا بد أن يكون النص ذا قبول جماهيري، ويحظى بمقروئية عريضة، وذلك لنرى ما للأساق فعل عمومي ضارب في الذهن الاجتماعي والثقافي والنخبوي، لنستطيع الكشف عن درجة تغلغل النسق في خلايا الفعل الثقافي.

• يؤكد الغدامي على قراءة الأساق قراءة خاصة باعتبارها حالة ثقافية، والنص هنا ليس نصاً أدبياً جمالياً، ولكنه أيضاً حالة ثقافية .

(١) الغدامي واصطيف : مرجع سابق ص ٣٠ .

(٢) الغدامي واصطيف : مرجع سابق ٣١-٣٢ .

(٣) الغدامي ، عبدالله : النقد الثقافي قراءة في الأساق الثقافية العربية ، المركز الثقافي العربي الدار البيضاء، المغرب ، ط٣، ٢٠٠٥ ص ٧٧ .

(٤) الغدامي ، عبدالله : المرجع السابق ، ص ٧٧-٨٠ .

- النسق من حيث هو دلالة مضمرة فإن هذه الدلالة ليست مصنوعة من مؤلف، ولكنها منغرسة في الخطاب .
- أنه تورية ثقافية تشكل المضمرة الجمعي .
- النسق ذو طبيعة سردية يتحرك في حبكة متقنة ، ولذا فهو خفي ومضمرة ، وقادر على الاختفاء دائماً .
- الأنساق الثقافية أنساق تاريخية أزلية وراسخة، ولها الغلبة دائماً .



المبحث الأول

المرجعيات الثقافية المقارنة لحكاية المرأة القاتلة

في المسرح اليوناني والعبري والعربي.

• علاقات الحضور والغياب :

يرد مصطلح التناص - في أغلب - الأدبيات النقدية بمعنى الاقتطاع والأخذ والتحويل، فجوليا كريستيفا ترى أن النص الأدبي عملية إنتاجية، تعتمد على التناص، وتؤكد كريستيفا على أنه ليس ثمة نص مكتوب يُعد ظاهرة معزولة، وإنما مكون أو مركب من تشكيلات فسيفسائية من الاقتباسات والإشارات والعلامات والإحالات، لدرجة أن كل نص جديد هو في حقيقته استيعاب، وتحوير، وتطوير، وتحويل لنص آخر سابق، أو معاصر له،^(١) ومفهوم التناص عندها يندرج في إشكالية الإنتاجية النصية، التي تتبلور كعمل نص وبذلك يكون التناص هو التقاطع داخل نص لتعبير مأخوذ عن نصوص أخرى والنص الشعري في نظر كريستيفا هو بؤرة تتجمع فيها مجموعة من النصوص السابقة والنصوص المعاصرة أطلقت عليه فضاءً متداخلاً^(٢). وبناء عليه فإن أي نص هو نتاج مركب موجود سلفاً، وإن أي نص هو تحويل لهذا المركب.^(٣) يؤكد بارت على هذه الفكرة في كتابه "نقد وحقيقة" في مقولته "موت المؤلف"، وهي "لا تعني إلغاء المؤلف وحذفه من

(١) راغب، نبيل: موسوعة النظريات الأدبية، الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان، ط١/٢٠٠٣، ص ٦٧٦-٦٧٧.

(٢) انظر كريستيفا جوليا: علم النص، ترجمة فريد الزاهي، مراجعة عبدالجليل ناظم، دار توبقال للنشر، المغرب، الدار البيضاء، ط٢/١٩٩٧، ص ٧٨

(٣) يقطين، سعيد: الرواية والتراث السردى (من أجل وعي جديد بالتراث) المركز الثقافي العربي بيروت، ط١/١٩٩٢م، ص ٣١

ذاكرة الثقافة، إنها تهدف إلى تحرير النص من سلطة الظرف المتمثل بالأدب المهمين (المؤلف)، إنها تفتح النص على القارئ... وتزيح المؤلف مؤقتاً إلى أن يمتلئ النص بقارئه والقارئ بالنص^(١). يحاول بارت في هذه المقولة الإشارة إلى أن الموروث الأدبي والنصوص المتزامنة للنص هي المؤلف الأكبر فهي مصدر إنتاج النص وحدثه، كما أنها تشكل سياقاً مصدرياً ومرجعياً للنص، وأساساً لفهم النص وتفسيره، وهذا لا يلغي المؤلف ولا يقلل من شأنه، ولكنه يوجه الانتباه إلى علاقات التبادل والتقاطع، ما بين النص ولاحق به ومحيط بكل تحولاته^(٢). "وهو يرى أن نسبة النص إلى مؤلف معناها إيقاف النص وحصره وإعطائه مدلولاً نهائياً"^(٣) ويعرف جرار جينيت Gerard Genette التناسية بأنها: "علاقة حضور مشترك بين نصين أو عدد من النصوص بطريقة استحضارية وهي في أغلب الأحيان الحضور الفعلي لنص في نص آخر"^(٤)، فيتحول القارئ في ضوء تأكيد جينيت على الطريقة الاستحضارية "إلى متلق يمتلك الذاكرة التي تعمل ضمن إطار جدلية الحضور والغياب وإدراك العلاقات بين النصوص ومقارنتها، فينمي التناص قدرة القراءة المنتجة كما يعدل في تقنيات الكتابة"^(٥)، والتناص في رأي (سعيد يقطين) هو مجموع النصوص

(١) بارت، رولان: نقد وحقيقة، ترجمة منذر عياشي، ط ١، مركز النماء الحضاري، الدار

البيضاء، المغرب ١٩٩٤م، ص ١٠

(٢) المرجع السابق: ص ١١.

(٣) بارت، رولان: درس السيمولوجيا، ترجمة عبدالسلام بنعبد العالي، دار توبقال للنشر،

ط ٤/٢٠١٦، ص ٨٦

(٤) البقاعي، محمد خير البقاعي: دراسات في النص والتناسية، مركز الانماء الحضاري،

حلب، ط ١/١٩٩٨، ص ١٢٥.

(٥) بوخاتم، مولاى علي: مصطلحات النقد السيماعوي الإشكالية والأصول والامتداد، اتحاد

الكتاب العرب ٢٠٠٥، ص ١٨٨.

التي يمكن تقريبها من النص الموجود تحت أعيننا، فالتناص يحقق وجوده في النص من خلال تجسيده في أشكال كثيرة منها تحويل النص السابق بعد تمثيله، ودراسة التناص عنده تقوم على تفكيك النص وتحليله، وتحديد علاقته بغيره من النصوص التي يمثلها النص المدروس^(١) وتُعد دراسة محمد بنيس حول (ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب)^(٢) من الدراسات الأولى في ميدان البحث التناصي واستند في تصوره إلى "كريستيفا، وتودوروف"، فاعتمد مفهوم التناص كأداة نقدية لقراءة المتن وحدد ثلاث آليات لإنتاج النصوص الغائبة المتمثلة في: الاجترار، والامتصاص، والحوار.

وقد حصرت الجهود النقدية السابقة -في معظمها- أنماط العلاقات بين النصوص المتفاعلة في تقسيمات ثلاثية متمثلة في الآتي: (٣)

١- (الاجترار/المحاكاة) : ويقصد به التعامل بوعي سكوني مع النص الغائب الذي يحتفظ بهيمته على النص الجديد. فيظل النص الجديد أسير مرجعه، فيعيد النص الثاني مقولات النص الأول، أو بعضها دون حوار معها.

٢- (التحويل/الامتصاص) : ويقصد به امتصاص النص الغائب وإعادة إنتاجه وفق حاضر النص الجديد. فيسعى إلى احتوائه وتذويبه في النص الجديد للاستفادة من مكوناته، ومعطياته، فيقوم بامتصاصه، وإعادة إنتاجه وتشكيله وفق رؤى جديدة وتجربة جديدة .

(١) يقطين ، سعيد : الرواية والتراث السردى ، مرجع سبق ذكره ، ص ٣٠-٣١ .
(٢) بنيس، محمد : ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب ، مقارنة بنيوية تكوينية ، دار التنوير للطباعة والنشر ، بيروت ، ط٢/١٩٨٥ .
(٣) انظر : بنيس، محمد : ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب ، مقارنة بنيوية تكوينية، مرجع سابق ، ص ٢٥٣ .

٣- (الحوار) : وفي هذه العلاقة يُهدم النص الغائب، وتتم تعريته وسلب جميع قيمه كما تغيب ملامحه في نسيج النص الحاضر. قد تأخذ هذه العلاقات طابعاً جزئياً عند تفاعل النصوص فيما بينها تفاعلاً جزئياً، ولكنها تصبح أكثر شمولاً عند تفاعل نصين محددين أحدهما سابق والآخر لاحق. وأياً كانت العلاقة بينهما (محاكاة/ تحويل/حوار) فإن النص اللاحق يختار النص السابق ويتعلق به لمميزات وخصائص فيه يستثمرها في تشكيله الإبداعي الجديد .

أشكال الحضور والغياب :

تبرز أشكال الحضور والغياب في النصوص المسرحية الغائبة(مسرحية جوديث/ثلاثية أوريستيا/مسرحية شجرة الدر)، والنص الحاضر (مسرحية العازفة) كما يلي :

أولاً: النصوص الغائبة : (أ) مسرحية جوديث (١) :

(١) تم الاعتماد في هذه الدراسة على نص مسرحي مخطوط (غير مكتمل) لمسرحية جوديث كتب باللغة الإنجليزية مأخوذ عن الكتاب المقدس وموجود في مكتبة ويلز الوطنية، للكاتب المسرحي(كورنيليوس شوناوس Cornelius Schonaus) من كتاب القرن ١٦ انشر النص لأول مرة في مجلة (Modern Language Notes, 32(1)، والكاتب شوناوس كان معروفاً كمؤلف لعدد من نصوص الكوميديا المقدسة، ويشير الدكتور هير فورد (في هامش ص٣ من المسرحية) إلى أن "شوناوس كان معروفاً في إنجلترا ، وأن ثلاثة على الأقل من مسرحياته السبعة عشر أعيد طباعتها في لندن بمجرد ظهورها"، وقد تم اعتماد هذا النص المسرحي في هذه الدراسة، بالإضافة إلى سفر يهوديت للمقارنة بين المسرحية المترجمة، و الكتاب المقدس لاستكمال دراسة حكاية جوديث بحمولتها الثقافية والدينية، وقد وجدنا تطابقاً بين النصين على الرغم من أن نص المسرحية غير مكتمل، و بعض الاختلافات البسيطة في أسماء الشخصيات كشخصية الجنرال جاءت في الكتاب المقدس باسم (ألفانا)، في المسرحية باسم (Holefernes)، ووصيفة جوديث في المسرحية جاءت باسم (Ozia).
See Jones, G. A. (1917). A Play of Judith. Modern Language Notes, 32(1), 1-6.

كان لقصة جوديث قدرة غريبة على أن تظل دائماً حاملةً لثيمات عدة ثقافياً، وسياسياً، ولاهوتياً في أوقات وسياقات مختلفة. ظهرت هذه القصة، على مر القرون، كشكل من أشكال السرّد . وكانت مصدر إلهام لكتاب الملحمة، والمسرحية، والفنون التشكيلية^(١). وقد وردت قصتها في سفر "يهوديت" ضمن الأسفار غير المعترف بها وهي تُعرف باسم (الأبوكريفا)^(٢)

(١) من أهم اللوحات الفنية لوحة الرسامة الايطالية الشهيرة "ارتميسا جنتلكسي Artemisia Gentileschi (ت ١٦٥٢) جوديث تقطع رأس هولوفيرن (Judith decapitant Holopherne) المستقاة من الكتاب المقدس التي تجسد الصراع الأنثوي/الذكوري في أعنى صورته، من جهة والتي سبق لأستاذها "كارافاجو" Caravaggio (ت ١٦١٠) أن رسم لوحة عن الموضوع نفسه لكن من منظور مختلف . انظر : نوار بهاء : العهد القديم موضوعاً فنياً ،جوديث أنموذجاً، مجلة رؤى فكرية، العدد ٧، فيفري ٢٠١٨ .

(٢) " و (الأبوكريفا) يطلق على مجموعة من الأسفار والرسائل الملحقة بالعهد القديم ، وليست منه، وقد اعترفت بها الكنيسة الكاثوليكية في ٨ أبريل عام ١٥٤٦ فرفعت من شأن معظمها وجعلته كأسفار المقدسة، أما العهد الجديد فقد تنكر لها وتجاهلها ، وإن كان قد استغل بعضها، وتحتية هذه الأسفار وتلك الرسائل عن العهد القديم ليس مرجعه الاقلال من قيمتها بل؛ لأنها وضعت في فترة متأخرة عن الزمن الذي اتفق على أنه العصر الذي ختم فيه العهد القديم، وسبب الرفض يعود -في نظره- إلى أن هذه الرسائل تعد أسفاراً سرية غير مباحة للجميع بل لطبقة خاصة؛ لأن مضمونها يجب أن يبقى سرا خفياً، كما يفهم من رواية تنسب إلى عزرا أنه أخفى ما يقرب من سبعين سفيراً وأظهر أربعة وعشرين فقط (العهد القديم) " .

— انظر : على ، فؤاد حسنين : التوراة الهيروغليفية، دراسة في أصول العهد القديم ومصادره ، تقديم قاسم عبده قاسم، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، الطبعة الأولى ٢٠١٥، ص ١٦١، و اليهود رفضت هذه الأسفار وحرمتها و يروى أن أبي عقيبة (١١٠-١٣٥) قال في التلمود البابلي ما معناه : لا مكان في العالم الآخر لمن يقرأ الأبوكريفا. انظر : المرجع السابق، ص ١٦١ . وتذكر المصادر أن كتاب جوديث لم يكن مدرجاً في الكتاب المقدس العبري، قبل القرن العاشر، حيث لا يشير الأدب اليهودي إلى جوديث إلا بعد أن تضمن النص في السبعينية، وإلى أن اللغة اليونانية كانت هي اللغة الأصلية لجوديث، وإلى أن مؤلف الكتاب كان على دراية جيدة بالثقافة الكلاسيكية، ويذهب الدارسون إلى أن هذا العمل ألف في النصف الثاني من القرن الثاني قبل الميلاد، و إلى أن كتاب جوديث لم يكن مدرجاً في الكتاب المقدس، وقد بقي الكتاب باللغة اليونانية في السبعينية في النسخ اللاتينية . يستمر الصمت اليهودي لعدة قرون ؛ لأن جوديث لم تذكر في التلمود أو غيره من الأدبيات الحاخامية إلا في القرن العاشر أي بعد ألف عام من ظهورها في التراث اليوناني (. See: Lähnemann, H., Ciletti, E., & Brine, K. R. (2010). The Sword of Judith. Open Book Publishers p. 23-24) ، وربما يعود رفض الاعتراف بسفر يهوديت في نظر الباحثة ليس لتأخر زمنها عن العهد القديم، إنما لما تضمنته القصة من جمولة جنوسية حين تتنمرد المرأة على تقاليد العصر الكلاسيكي وسلطة الأب. وربما لنفس السبب غيب نص مسرحية جوديث الإنجليزي على الرغم من أن المصادر تذكر نصاً آخر كتبه كرسدوفر فراي FRY ترجمه عن النص الفرنسي الذي كتبه جان جيرودو Giraudoux عرض أول مرة في لندن عام ١٩٦٢، انظر : تيلر، جون رسل، الموسوعة المسرحية، ترجمة سمير عبد الرحيم الجليبي ، مرجع سابق ، ص ٢٩٠ .

تأخذ ملمحاً أسطورياً عند الدارسين، فيذهب د. قاسم عبده قاسم إلى أن البعض يرى أن كل القصص الواردة في العهد القديم من الكتاب المقدس أساطير سواء تعلقت بالتاريخ وأحداثه أم لا؛ لأن عدم عقلانية الأساطير في رأيهم تمثل جوهر العقائد الدينية، فالأساطير كانت بمثابة الأرضية التي قامت عليها اليهودية. ^(١) و"يلاحظ المتأمل أسفار العهد القديم وحكاياته احتشاده بأنواع كثيرة من القصص المأساوية، ذات البناء الدرامي المحكم، والمشبع غالباً بأنفاس عالية من العنف والتمزق والخطيئة، والانتقام، الذي ينشطر في شق كبيرٍ منه طرفاً الحكاية، بين العنصر اليهودي، المضطهد والمظلوم، والعنصر العدواني والمعتدي، الذي يُنتقم منه، ويلقى جزاءه على يد الرب الغاضب نفسه، أو على يد أحد مخلوقاته التي تضرب بيده، وتنطق بصوته، والممثلة غالباً في ذات (المرأة اليهودية) التي تضطلع بأداء دور (القاتل)، والمنتقم، في حين يتخذ الرجل - المنتمي إلى قومية أخرى معادية لليهود، كالبابلية، والآشورية، والكنعانية... وغيرها - وضع الضحية المغلوبة على أمرها، والمسفوك دمها، أو قل المخدوعة والمغرر بها" ^(٢).

(١) على ، فؤاد حسنين : التوراة الهيروغليفية، دراسة في أصول العهد القديم ومصادره ، تقديم: قاسم عبده قاسم ، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية ، ط١/٢٠١٥ ، ص ٨ (التقديم) .

— وليوتاكيل رأي في هذه القصة : فهو يزعم أنها "خرافة"، وأن الكتاب التوراتي مجرد اختلاق غيبي جاءنا به الكهنة" يستدل على عدم صحة القصة بقول منسوب لفولتير ، ولكن الباحثة ترى أن قوله لا يمكن أخذه على محمل الجد حيث أن الكتاب كله يجسد تحامل الكاتب على التوراة بالعموم ووصفها بالأساطير . انظر ليوتاكيل، التوراة كتاب مقدس أم جمع من الأساطير ؟ ترجمة حسان ميخائيل إسحق، د.ط ، د.ت . ص ٤٧٢-٤٧٣ .

(٢) نوار ، بهاء : العهد القديم موضوعاً فنياً: جوديث أنموذجاً ، مجلة رؤى فكرية ، العدد السابع ٢٠١٨ ، ص ٢٨٦ .

مضمون أحداث المسرحية : تدور أحداث مسرحية جوديث^(١) بإرسال نبوخذ نصر جيشه لحصار المدينة بقيادة الجنرال أليفانا/ Holefernes رئيس جيش الأشوريين، إلى يهود لمعاقبتهم لعدم دعمهم نبوخذ نصر في حروبه "أخبر أليفانا أن بني إسرائيل قد تآهبوا للمدافعة، وأنهم سدوا طرق الجبال فاشتاط أليفانا غضباً، وفي اليوم التالي أمر أليفانا عسكره أن يزحفوا على بيت فلوى، فتآهبوا لمقاتلة بني إسرائيل وجاءوا من جانب الجبل إلى القمة، فلما رأى بنو إسرائيل كثرتهم خروا على الأرض، وحثوا الرماد على رؤوسهم، وصلوا بقلب واحد إلى إله إسرائيل"^(٢)، ويوافق شيوخ البلدة على الاستسلام بدلاً من مشاهدة السكان يتضورون جوعاً حتى الموت، فتفكر جوديث في مساعدة المدينة "وتعلن أن الله سينقذ المدينة من خلالها في خمسة أيام"^(٣)، فتسارع لتجهيز نفسها للاستعداد للخروج " استحمّت، وادّهنت

(١) تذهب بعض المصادر إلى أن أصل جوديث من أسرة نبيلة، جميلة، عابدة متبته، من الجيل السابع عشر من إسرائيل من قبيلة شمعون، يمكن تتبع جذور أجدادها إلى الورا ١٦ جيلاً، فإن علم الأنساب الممتد هذا يبقى داخل حدود الخطوط الأبوية دون أي أثر لاسم الأم . أما فيما يتعلق بالحديث عن زوجها الذي ينتمي إلى قبيلتها وشعبها . فلم يتم العثور عليه في أي مكان آخر في العهد القديم. ومع ذلك، تشير التفاصيل إلى جدية الالتزامات القبلية فيما يتعلق بالزنية والميراث، حيث ظلت مخصصة لزوجها بعد وفاته، ورفضت الخاطبين على الرغم أنها أرملة شابة بدون أطفال، وعندما أوشكت على الموت تخلت عن جميع ممتلكاتها لأقارب زوجها، وهذا يعزز تنشئة جوديث كسيدة حذرة في مراعاة القانون وفي الحفاظ على هويتها العرقية والقبلية .

See Tan, N. (2011). Judith's Embodiment as a Reversal of the Unfaithful Wife of YHWH in Ezekiel 16. *Journal for the Study of the Pseudepigrapha*, 21(1), 21-35.

(٢) سفر يهوديت : إص ٥ : ١-٢، إص ٧ : ١-٤

(3) Jones, G. A. (1917). *A Play of Judith*. *Modern Language Notes*, 32(1), 1-6 .p3.

بأطياب نفيسة، وفرقت شعرها وجعلت تاجاً على رأسها ولبست ثياب فرحها، واحتدّت بحذاء، ولبست الدّمالج، و السّواسن، والقرطّة، والخواتم، وتزيّنت بكل زينتها وزادها الرّبُّ أيضاً بهاءً من أجل تزينها هذا لم يكن عن شهوة بل عن فضيلة، ولذلك زاد الرّبُّ في جمالها حتى ظهرت في عيون الجميع ببهاءٍ لا يُمَثَّل "،^(١) فذهب إلى معسكر العدو، متظاهرةً بأنها هربت من مدينتها؛ لأن قومها استخفوا بجيش الآشوريين وأبوا أن يستسلموا للأمير أليفانا وأنها سوف تساعده للانتصار عليهم، فيرحب بها أليفانا، وتقيم عنده ثلاثة أيام لتقبل بعدها في اليوم الرابع دعوته لحفل العشاء الضخم الذي أقامه لعبيده، "قال أليفانا لبوغا خصيّه : انطلق الآن وأقنع تلك العبرانية أن ترضى بالإقامة معي طوعاً، فإنه عار عند الآشوريين أن تسخر المرأة من الرجل، وتمضي عنه نقية"،^(٢) ثم قامت وتزينت بملابسها، ودخلت فوقفت أمامه، فاضطرب قلب أليفانا ... وقال لها اشربي الآن، واتكئي بفرح فإنك قد ظفرت أمامي بحظوة"^(٣)، " ففرح أليفانا بإزائها، وشرب من الخمر شيئاً كثيراً جداً أكثر مما شرب في جميع حياته"^(٤)، " كانت يهوديت وحدها في المخدع، و أليفانا مضطجع على السرير نائماً لشدة سكره، ووقفت يهوديت أمام السرير ودنت من العمود الذي في رأس سريرها فحلت خنجره، واستلته ثم أخذت بشعر رأسه ... ثم ضربت مرتين على عنقه فقطعت رأسه، ودحرجت جثته عن السرير، وناولت وصيفتها رأس أليفانا وأمرتها أن

(١) سفر يهوديت : إص ١٠ : ١-٤.

(٢) سفر يهوديت : إص ١٢ : ١٠-١١ .

(٣) سفر يهوديت : إص ١٢ : ١٥-١٧.

(٤) سفر يهوديت : إص ١٢ : ٢٠ - p3 . Jones, G. A. (1917).

تضعه في مزودها وخرجت"^(١)، وخرجنا من المخيم، بعد أن استعدنا لفرارهما عن طريق أداء طقوس الصلاة (من خلال الذهاب إلى نبع قريب للصلاة وأداء التنقية) عادت من الخيمة العامة لجيش الأشوريين إلى مدينتها المحاصرة، مع رأس أليفانا/Holefernes !

(ب) ثلاثية "أورستيا" Oresteia عند اسخيلوس^(٢):

من مآسي القرن الخامس قبل الميلاد في الأدب اليوناني، قصة (أورست) تناولها العديد من الأدباء،^(٣) فكتب اسخيلوس ثلاثية "الأورستيات" وهي مكونة من ثلاث مسرحيات هي (مسرحية أجاممنون، وحاملات القرابين، والمحسنتات)، المسرحيات الثلاث يتصل بعضها ببعض فالأولى موضوعها هو اغتيال أجاممنون بواسطة زوجته كلمنسيترا المتواطئة مع خليلها ايجيستوس، والمسرحية الثانية (حاملات القرابين)

(١) سفر يهوديت : إص ١٣ : ١-١٢ - Jones, G. A. (1917).p3

(٢) اسخيلوس (٥٢٥-٥٦٤ ق.م) كاتب مسرحي اغريقي ألف ما يزيد على تسعين مسرحية لم يصلنا منها كاملة سوى سبع مآس رغم أنه عرف كاتباً للمسرحيات التهكمية ، يعد أباً للدراما الأوربية ، وهو الذي حول التناوب الغنائي بين ممثل واحد والجوقة ، وهو الاحتفال الرئيس في مهرجان المآسي الإغريقية إلى دراما حقيقية بإضافة ممثل ثان .كتب الثلاثيات المسرحية ، وتعد ثلاثية (أورستيا ٥٨٤ ق.م) الثلاثية الوحيدة التي وصلتنا كاملة . انظر: تيلر، جون رسل: الموسوعة المسرحية ، ترجمة سمير عبدالرحيم الجلي، ج١، دار الاعلام لسلسلة المأمون، بغداد ، ط١-١٩٩٠ ، ص١٦ .

(٣) مأساة أورست كتبها يوربيديس عرضت أول مرة في أثينا حوالي ٤١٣ ق.م، وكتب اسخولوس ثلاثية Oresteia، وكتب ألفيري فتوريو (١٧٤٩-١٨٠٣) مسرحية بعنوان (Oreste) انظر: تيلر، جون رسل: الموسوعة المسرحية، ترجمة سمير عبدالرحيم الجلي، ج٢، مرجع سابق، ص ١٨١، و انظر: نيكول، آلودس : علم المسرحية، ترجمة رديني خشبة، مكتبة الآداب ، د.ط ، ص ١٨٥-١٨٦ .

موضوعها هو انتقام أوريسستيس من هذين القاتلين لأبيه، والمسرحية الثالثة (المحسنات) موضوعها هو محاكمة أوريسستيس الذي طاردته آلهة الانتقام لكن برأته محكمة الأريوفاغ^(١).

مضمون أحداث الثلاثية :

١- مسرحية أجامنون^(٢) : تدور أحداث مسرحية (أجامنون) حول هرب (هيلانة) زوجة (مينيلوس) مع (باريس) ابن ملك طروادة فحشد أجامنون جيشاً بقيادته لإخضاع طروادة واستعادة هيلانة فلما حشد أجامنون الجيش والأسطول في أوليس، تذكروا نبوءة كانت قد أعلنت لهم أن الانتصار سيعقبه مصائب رهيبة وقد تمثلت هذه النبوءة على شكل نسور التهمت أرنبه برية كانت عشراء وأطفالها الصغار الذين لم يولدوا بعد، وفسر (العراف) كلخاس هذه الرؤيا بأنها تحذير من الآلهة أرتيميس-التي تحمي الضعفاء والحيوان- لكن أجامنون يريد أن يدمر طروادة ويقتل أهلها وهم أبريا ليخلص هيلانة، وبدأت أرتيميس انتقامها بأن هبت رياح معاكسة منعت الأسطول من الإبحار، ولم ترض أرتيميس بتوقف الرياح حتى يضحى أجامنون بأعز ما لديه من إنتاج في هذا العام وهي ابنته (افجينيا) حتى تسمح للأسطول بالإبحار، وكانت افجينيا تعيش في موقانس، فبعث أجامنون رسولا إلى (كلمنسيثرا) زوجته يطلب منها أن ترسل إليه افجينيا

(١) انظر : اسخولوس : تراجيديات اسخولوس ، ترجمها عن اليونانية وقدم لها د. عبدالرحمن بدوي ، ط١/١٩٩٦ ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت، لبنان، ص ٢٥٥ .

(٢) تمت المقارنة بين النص الإنجليزي المترجم للثلاثية المعتمد في الدراسة والنص المترجم

للدكتور عبدالرحمن بدوي، وتم تعديل المضمون بحسب ما ورد في النسخة الإنجليزية :

See Grene, David & Lattimore, Richmond (1959) AESCHYLUS, the Complete Greek Tragedies. The University of Chicago .Vo.I .USA.

ليزوجها بأخيلوس ! وانخدعت كلمنسيترا وأرسلت افجينيا إلى أبيها أجاممنون الذي اقتادها إلى المذبح حيث ذبحها كهنة أرتميس أمام أبيها، رغم صراخها وتوسلاتها له، فكانت هذه أولى مصائب هذه الحملة، فحزنت كلمنسيترا على ابنها وقررت الانتقام من أجاممنون، وبعد عشر سنوات جاء الرسول؛ ليخبر كلمنسيترا أن اليونانيين انتصروا على أهل طروادة، وأن زوجها أجاممنون في سبيل عودته للوطن، وذكر الرسول في تقريره أن اليونانيين قد دمروا كل معابد الآلهة في طروادة، وأهلكوا شعبها، وأن باريس قد قُتل في القتال ولقى بهذا جزاءه عن فعلته، ففيما إن كل هذه الفظائع من تدمير معابد الآلهة في طروادة، والتضحية بالآلاف من اليونانيين من أجل استنقاذ فاجرة هربت مع عشيقها ! وإن العدالة لا بد أن تنتقم من أجاممنون، وتصورت كلمنسيترا أنها هي يد هذه العدالة، فعند عودة أجاممنون من حرب طروادة ظافراً منتصراً مصحوباً بأسيرة طروادية هي (كاساندر) العارفة التي تنبأت بمقتل الملك ومقتلها على يد كلمنسيترا، انتمرت به زوجته كلمنسيترا وعشيقها إيجيستوس وقتلاه في الحمام بعد أن لفته بشبكة صيد لم يستطع أن يخلص نفسه منها، طعنته طعنتين ثم لما جثى على ركبتيه ألحقتها بالثالثة، وقدمته قرباناً للاله زيوس، ثم ألحقت كاساندر به، ووقفت كلمنسيترا فوق الجثتين وراحت تتباهى أمام شيوخ أرغوس بجريمتها مدعية أنها كانت أداة في يد العدالة الإلهية للانتقام من أجاممنون . وفي أثناء رحلة أجاممنون لاقتحام طروادة تخلصت كلمنسيترا من ابنها أوريسستيس وأرسلته إلى صديق أجاممنون (استر فيوس) من إقليم فوقيا فتولى تربيته مع ابنه (بيلاديس) وما زال يتعهدده، ويعنى بصباه وشبابه حتى بلغ أشده وعاد ليثأر لأبيه .

٢- مسرحية (حاملات القرابين) : تبدأ أحداث المسرحية بدخول أوريستيس ومعه بيلاديس، يصعد أوريستيس على الرابية التي تضم قبر أبيه أجاممنون؛ ليدعوا هرمس العالم السفلي وأباه الميت ناشدًا إياهما أن يساعدها على الانتقام من القاتلين . وهنا يدخل الكورس المكون من أسيرات (أحضرهن أجاممنون من طروادة) فيبعثنّ الأمل في نفس أوريستيس، إذ يذكرن ما تقضي به العدالة من أن الدم لا يمحوه إلا الدم، وقطرة دم القتل لا تمحى أبدًا ولا بد أن تنال العقاب مهما تأخر مواعده . تأتي إلكترا، وقد بعثتها أمها كلمنسيترا؛ لتحمل القرابين لقبر أجاممنون؛ لأن كلمنسيترا بدأت تحس بفضاعة جريمتها حين قتلت زوجها بالتواطؤ مع خليلها إيجيستوس وأدركت أن أرواح الانتقام تطاردها، فأرادت الاستعاذة منها بهذه الرشاشات على قبر من قتلته غدراً وظلمًا... وقد أطاعت إلكترا أمرها حتى لما وصلت إلى القبر ترددت وراح ضميرها يعذبها، كيف تقوم بهذه المهمة لصالح أمها القاتلة؟ هنالك نصحتها الكورس - وهو يشاركها مشاعرهما - بالاحتيال في هذا الأمر: بأن تصب الصبات التي أمرت بها الملكة بشرط أن تتلوها بدعاء ولعنات : أما الدعاء فلصالح أصدقاء أبيها، واللعنات فتوجهها ضد قاتلي أبيها، وتنشد أناشيد الحداد التي تمحو ما نشدته أمها من تخفيف عنها . شاهدت إلكترا على القبر دليلاً على قرب مجيء من سيتولى الانتقام من أمها و خليلها : إذ شاهدت خصلة من الشعر سرعان ما فطنت إلى أنها مقصوفة من شعر رأس أخيها أوريستيس الذي يشبه شعرها، فلا بد أن يكون أوريستيس هو الذي وضع بنفسه أو أرسل من يضع هذه الخصلة على قبر أبيه تكريمًا للميت . فظنت أنه لا بد أن يكون أوريستيس في أرغوس أو قريباً منها، فلما ظهر لها شخص أوريستيس أدركت أنه هو لسببين : الأول أن في رأسه



موضعا شاغراً كان لابد هو موضع هذه الخصلة، والثاني يلبس معطفا عليه
تطريز كانت إكثرا قد طرزته على هذا المعطف فتصبح قائلة : "هل حقا
أوريستيس هو الذي يتكلم بصوتك " فيجيبها بالإيجاب فتقول : .. أنت الأمل
المنشود للإنقاذ، فاعتمد على شجاعتك واسترد قصر أبيك .. لكن أوريستيس
يتردد : لا فيما يتعلق بقتل إيجيستوس، فإنه فاجر حقيِر، ارتكب جريمة
بشعة يستحق عليها القتل، إنما فيما يتعلق بقتل أمه، لكن الكورس يشجعه
على اتخاذ هذه الخطوة الرهيبة، من خلال تقديم أناشيد التأيين والحداد ..
يتفجع أوريستيس بزيّ مسافر، ليقرع باب القصر، ليطلب لقاء الملكة
ليخبرها بأنه كُف بإبلاغ نبا موت أوريستيس إلى أهله، تلقت كلمسيتها هذا
النبا بحزن زائف، ورحبت بهذا المسافر، وأدخلته القصر، أثناء ذلك قام
الكورس بإقناع المربية بأن تدعوا إيجيستوس للمجيء إلى القصر وحده
دون حراس... فلما سمع بموت أوريستيس هرع للقصر ،فقابل حينها
أوريستيس الذي أعجله بضربة من سيفه فسقط صريعا .. ذهب الخادم
مسرعا ؛ ليخبر كلمسيتها عن مصرع إيجيستوس فأسرعت إليه، وإذا بها
تجد نفسها وجها لوجه أمام ابنها، أرادت مقاومته لكنها لما شاهدت جثة
إيجيستوس استولى عليها الفزع، وبدلا من المقاومة راحت تتوسل إلى ابنها
وتتضرع إليه بأحرّ العبارات كي يُبقي عليها بوصفها أمه التي أرضعته على
صدرها وهو نائم، وعندما لم يستجب لتوسلاتها هددته بأرواح الانتقام
الموكلة بها، فقال لها : وأرواح الانتقام الموكلة بأبي أين أفر منها إذا أنا
ترددت ؟ فقالت له : إذن أنا انجبت وغذيت ثعباناً في إشارة إلى حلمها
المفزع ... فقال : إن الفزع الذي أحدثه الحلم كان بمثابة عراف صادق فأنت
قتلتني زوجك، فموتي بسيف ابنك ؟ ثم قتل أمه، وبرر أوريستيس قتل أمه

لقتله أبيه، ودعا أهل أرغوس للشهادة لصالحه، لكنه استولى عليه الهذيان والخوف من آلهة الانتقام، فهرب وهو في ذهول تام. (١)

الثلاثية تتناول ثيمة أخلاقية " فالعدالة تعطي مسرحيات اسخيلوس قيمة أخلاقية سامية" (٢) فقتل Clytemnestra لأجاممنون جاء لتحقيق العدالة -في نظرها- بعد التضحية بابنته وتهديم معابد الآلهة في طروادة، ثم جاء قتل كلمنسيترا وإيجيستوس على يد أوريسيتيس لإحقاق العدالة في أرغوس، والانتقام لمقتل والده. اسخيلوس وظف القتل؛ لبناء توتر فعال في النص، ولتجسد انحسار وتدفق الوجود البشري بين الحياة والموت، والنور والظلام، واليأس والأمل. إن التفاعل بين الحياة والموت متأصل بعمق في بناء الثلاثية، فهي تنتقل من الموت إلى الحياة، من الموت الأخلاقي لكلمنسيترا، والموت الحقيقي لأجاممنون، في مسرحية (أجاممنون)، ثم الموت الزائف لأوريسيتيس، والموت الحقيقي لكلمنسيترا وإيجيستوس، في مسرحية (حاملات القرابين)، تنتقل من الضوء إلى الظلام، الضوء من خلال مناشدات أجاممنون لأبولو وتقديم الصلوات، والنصر على طروادة؛ لتحقيق العدالة بعد خطف هيلانة، ثم صلوات إكترا و أوريسيتيس للانتقام من قتلة أبيهم، ويبرز الظلام من خلال مشاهد العنف والقتل التي تهيمن على الثلاثية وتنتهيها . قام بناء الثلاثية على التقاطع بين الأحداث ففي مسرحية (أجاممنون) عندما تفتح أبواب القصر لتظهر كلمنسيترا واقفة فوق جثتي أجاممنون وكاسانديرا معلنة مقتلها ومبررة لشيوخ أرغوس أسباب إقدامها على ذلك، وتنتهي مسرحية (حاملات القرابين) عندما تفتح أبواب القصر ليظهر أوريسيتيس

(١) انظر: اسخولوس : تراجيديات اسخولوس ، ترجمة وتعليق د. عبدالرحمن بدوي ، مصدر سابق ، ص ٢٧٩-٢٨٢ .

(٢) اسخولوس : تراجيديات اسخولوس ، ترجمة وتعليق د. عبدالرحمن بدوي، مصدر سابق، ص ١٦ .

واقفا فوق جثتي كلمنسيترا وإيجيستوس معلنا تحقيق العدالة بقتلها،^(١) ويتقاطع الزمن في الثلاثية بين الحاضر والماضي للشخصيات، فالعلاقة بين الشخصية، والزمن الماضي أسهمت في رسم وتشكل الشخصيات، كان ماضي الشخصيات مدمراً عاطفياً وجسدياً، فكلمنسيترا تعرضت للظلم والقسوة من قبل أجامنون، وإكثرا تعرضت للرفض والقسوة من قبل كلمنسيترا وإيجيستوس .

(ج) مسرحية شجرة الدر للكاتب المسرحي عزيز أباطة : (٢)

(1)Grene, David &Lattimore, Richmond (1959) p.180 and p.128.

(٢) عزيز أباطة : هو محمد عزيز عثمان أباطة ولد في الثالث من أغسطس عام ألفي وثمانية وتسعة وتسعين في قرية الربعماية إحدى قرى مركز مينا القمح بمحافظة الشرقية ، ينحدر نسبه من أسرة عريقة وهي العائلة الأباطية ، نشأ عزيز في بيئة أدبية تقدر الشعر والفن ، تخرج من كلية الحقوق ، انتخب مرتين لمجلس النواب ، التحق بالنيابة العامة وكيلا لمديرية الوظائف الإدارية ، عين محافظا وحاكما عسكريا لمنطقة القناة ثم مديرا للبحيرة ثم أسويط ، توفي عام ١٩٧٣. انظر أباطة ، عزيز : المؤلفات الكاملة ، ط ١/١٩٩٣ ، مكتبة لبنان ناشرون ، (ط-ي-م) ، وانظر أباطة ، عفاف عزيز: أبي عزيز (د.ط) القاهرة دار الهلال، ص ٨٦. وتشير المصادر إلى أن شجرة الدر: كانت جارية تركية الجنس وقيل بل أرمنية اشتراها الملك الصالح نجم الدين أيوب، وحظيت عنده فكان لا يفارقها سفرا ولا حضرا، وولدت له ابنا اسمه خليل مات وهو صغير ، كانت تعيش في عصر تعصف به الأهواء والأطماع السياسية. وعندما تقدمت السن بزوجها اعتلى عرش مصر، فكانت خير مشير له، وكان الصليبيون يحاربون في داخل البلاد فعندما مرض الملك، تولت شجرة الدر وحدها شؤون السياسة والحرب، ومات الملك، فأخفت خبر موته حتى لا يفت ذلك في عضد الجيش، وهي أول من ملك مصر من ملوك الترك المماليك، وذلك أنه لما قتل الملك المعظم غياث الدين تورانشاه ابن الملك الصالح نجم الدين أيوب، اجتمع الأمراء المماليك البحرية، وأعيان الدولة، وأهل المشورة بالدهليز السلطاني، واتفقوا على إقامة شجر الدر أم خليل زوجة الملك الصالح نجم الدين في مملكة مصر، وأن تكون العلامة السلطانية على التواقيع، وأن يكون مقدم العسكر الأمير عز الدين أيبك التركماني الصالحي، وخطب لها على منابر مصر والقاهرة، ونقش اسمها على السكة. تزوج بها الأمير عز الدين أيبك، فخلعت شجر الدر نفسها من مملكة مصر ونزلت له عن الملك، فكانت مدة دولتها ثمانين يوما . انظر : المقرئزي، تقي الدين أبي العباس أحمد بن علي بن عبد القادر العبيدي المتوفى سنة ٥٨٤٥هـ ، كتاب السلوك لمعرفة دول الملوك تحقيق: محمد عبد القادر عطا، ج١/١٨١-١٩٩٧، الصفحات ٤٥٩-٤٦٣، منشورات دار الكتب العلمية ، بيروت -لبنان .

صدرت مسرحية شجرة الدرّ (١٩٥١) وتدور أحداثها في عصر المماليك يتناول فيها الشاعر عزيز أباظة شخصية شجرة الدرّ وطموحها الذي ينتهي بها لتولى الملك، ثم تنازلها عنه لرجل تحبه، لكن هذا الرجل سرعان ما يخونها، فتلجأ شجرة الدرّ للكيد له، وتدبر له مكيدة يُقتل فيها (١).

مضمون أحداث المسرحية (٢): تتكون المسرحية من خمسة فصول : تدور حول شخصية شجرة الدرّ ملكة مصر، وخيانة أمراء الشام لها، و تأمر الجارية هيام وقائد الجيش (أقطاي) عليها، يأتي بيبرس لشجرة الدرّ ليخبرها بأن رسول أمير المؤمنين قد جاء؛ ليلبغها أنه إذا لم تسترض أمراء الشام فسيغزلونها، فترفض شجرة الدرّ طلب أمير المؤمنين؛ لأن في ذلك سبة لمصر ويخبرها الرسول بأن مولاه يقبل اعتزالها فتعلن اعتزالها، فيغضب أيبك، ويثور المماليك والمصريون، وعندما يسألونها عن تخار ليخلفها، تعلن اختيارها لعز الدين أيبك، فيوافق الجميع على رأيها ماعدا أقطاي، فتناه شجرة الدرّ عن إثارة الفتنة. وتنتهي حياة شجرة الدرّ الملكة . تظهر هيام وأقطاي وقد اتفقا على الإيقاع بين الملك عز الدين أيبك وشجرة الدرّ . يبدأ أقطاي بإثارة حفيظة الملك على المصريين فيحدث النزاع بين المماليك والمصريين من جديد، فيعلن الملك أنه سيذيقهم نغمته وسيغزل قاضي القضاة والوزير، وتأتي شجرة الدرّ لترده عن استبداده بالمصريين، وتسدي

(١) انظر أباظة ، عزيز : المؤلفات الكاملة ، ط١/١٩٩٣، مكتبة لبنان ناشرون (د) .

(٢) يذهب أنور فتح الله إلى أن المؤلف ساير التاريخ في تصوير الجانب السياسي من حياة شجرة الدرّ . وأضاف إلى التاريخ بتصويره الجانب الإنساني من حياتها، ويربطه بين التاريخ والإنسانية خلق على المسرح عالما فنيا نابضا بالحياة . انظر : فتح الله، أنور : مسرحية شجرة الدرّ تحليل ونقد ، مقال نشر في مجلة الرسالة العدد ٩٠٦، سنة ١٩٥٠ .

إليه النصح فلا يستمع لها وينكر عليها تدخلها . فيجتمع قاضي القضاة
وقلاوون وبيبرس؛ لينصحوها بالتخلص منه، ويلحون في قتله لتخلص مصر
من ظلمه، فترفض ذلك لشدة ارتباطها العاطفي به . يبدأ الملك بمحاولة
الاستيلاء على ما لديها من أملاك ويطلب منها الحصول على (خزائن الملك
الصالح) محتجاً بأنه يحتاجها بسبب زيادة النوائب والأزمات التي أحاطت
بمصر . فتأبى شجرة الدر طلب الملك، فيثور في وجهها ويخبرها برغبته
في الزواج من عروسين من بنات ملوك الشام، فتتحسر شجرة الدر على
ملكها الذي سلمته له وقد جردها من ملكها وكرامتها وحطم قلبها : (١)

صنعته بيدي حتى استوى رجلاً فعاها . فرماني ثم مثل بي

فليخشي !! ليس من يسعى بمعجزه تقويض ما شاده رأساً على عقب

يبدأ الملك بالتجهيز لحفل زفافه، ويرسل إليها هيام لتبلغها أن تترك
القصر وتنتقل لقصر اللوق، ثم يأمر الجنود بحبس قائد حرسها الشخصي
وبعض أعوانه فتغضب شجرة الدر وتفكر في الثأر منه . تأتي سلامة
لتخبرها وتحذرهما من نبوءة عراف الرمل الذي أخبر الملك بأنه سوف
(ترديك أنثى) . فتقرر التخلص منه قبل أن يقوم هو بالتخلص منها فتعد
مكيدة مع أعوانها للتخلص منه، وترسل له مكتوباً مليئاً بالمشاعر
والعواطف تخبره فيه أنها قررت اعطائه ما تملك من خزائن الملك الصالح
فيأتيها مسرعاً للحصول على الأموال، فتعد له الشراب والتمكأ، وبعد أن
يشرب و يثمل تقرر قتله، فتتخلص منه بمعاونة أربعة رجال أشداء من
أعوانها في الحمام .

(١) أباطة ، عزيز : المؤلفات الكاملة ، ط١/١٩٩٣، مكتبة لبنان ناشرون، ص ٥٧٦.

جسدت المسرحية الصراع بين شجرة الدر وعز الدين أيبك، فشجرة الدر شخصية تاريخية كان لها دور سياسي مهم في تاريخ مصر، صورها عزيز أباطة من منظوره الخاص فقد اهتم بتصوير الجانب الإنساني للشخصية فهي امرأة تحب وتكره، وتضحي بملكها لصالح رجل أحبته . صور الشاعر عزيز أباطة شعورها وإحساسها بالمهانة، وشعورها ببشاعة المفارقة بين ما كانت فيه من ترف وسلطان وما يمكن أن ينتظرها من عذاب وهوان بعد تخلي عز الدين أيبك عنها وتفكيره بالزواج من أخرى . وقد وفق عزيز أباطة في تصوير هذا الصراع النفسي من خلال تأرجح مشاعرها بين الحب والكره، والتردد والإقبال . قدم عزيز أباطة من خلالها صورة إنسانية أكثر اكتمالا وأقدر على الإقناع، إنها صورة الضعف الأثوي الذي لا يتناسب وتلك الصورة الجليلة التي تجسد سلطة وقوة الملكة وطموحها السياسي البعيد . هذا الضعف الذي قادها إلى النهاية الفاجعة، و" ليس من ضير في أن تسلك الشخصية المسرحية ألوانا متناقضة من السلوك إذا كان هذا التناقض مبررًا نابغًا من تصارع حوافز مختلفة في نفس الشخصية"^(١)، أما شخصية عز الدين أيبك فقد جاءت شخصية ضعيفة تحت تأثير شخصية أقطاي، تفتقد ملامح السياسي والقائد المرموق .

ثانيا: النصوص الحاضرة :

(د) مسرحية (العازفة)^(٢) :

(١) الفط، عبدالقادر : من فنون الأدب المسرحية، مرجع سابق، ص ٦١ .
(٢) عبدالله، ملحة وآخرون: العازفة عشر مسرحيات مونودراما عربية، المسرحيات الفائزة بالمسابقة الدولية لنصوص المونودراما ٢٠١٠-٢٠١٢، هيئة الفجيرة للثقافة والإعلام، الطبعة الأولى ٢٠١٢ .

العازفة نص مسرحي للكاتبة السُّعودية ملحة عبدالله. تدور أحداثه حول امرأة تعاني من ضغوطات المجتمع من عادات وتقاليد سوداوية أدى بها المطاف؛ لأن تمرد على السلطة المجتمعية وتتخلص من زوجها بسبب مصادرة حقها في الحياة. ترفض حياتها التي لم تخرها بالأصل، والتي كانت نتيجة سلطة اجتماعية قاهرة . إنها السلطة التي تستعبد الأفراد وتدجنهم كما ذهب لذلك (فوكو)، سلطة يصعب مقاومتها والنيل منها أو الإطاحة بها، لكننا بالنظر لموقف الشخصية نعثر على مقاومة وثابة لطغيان السلطة المهيمنة والمتعاضدة والمتفشية بشكل لا متناه في المجتمع المحلي الذي يفترضه النص، وتحقق فعل مقاومة السلطة قد حدث بواسطة توظيف الجسد، فقد قام توظيف الجسد بإظهار مقدرة الشخصية/البطلة لتأكيد الوجود الإنساني، وتجسيد الاستراتيجية المستخدمة للسيطرة فقد جاءت خطيرة وغير محسوبة النتائج . وللمبدع الحرية في صياغة نصه لكي يعبر بدقة ووضوح متلازمين عن الفكرة التي يريد إيصالها إلى المتلقي. فتوظف الكاتبة في النص اللغة بصفة خاصة؛ لتصبح حاملة لهواجس المؤلفة ومجسدة لرؤيتها الفكرية، وينطبق التأكيد نفسه على الشخصية المسرحية فهي تتحول من كونها عنصر مجرد إلى عنصر ملموس تتجسد بشكل حي على خشبة من خلال جسد الممثل وأدائه ... تعبر عن نفسها مباشرة من خلال الحوار والمونولوج والحركة دون تدخل وسيط^(١) وعبر هذين التكوينين (اللغة/الشخصية) يبنى الحوار درامياً لكونه الأداة الرئيسة والثابتة في النص من خلال الحوار الذي تكشف المؤلفة فيه عن عوالم الشخصية

(١) إلياس ماري ، قصاب حنان : المعجم المسرحي مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض ، مكتبة لبنان ، ط١/١٩٩٧، ص٢٦٩ - ٢٧٠ .

وتحوّلاتها الداخلية ، كما أنه يبرهن على المقدمة المنطقية للأحداث المتخيّلة في عالم النصّ .

اغتذت شخصية "العازفة" بالفكرة المركزية للمؤلفة الدرامية، وهي قيمة قوة السلطة وطبيعة تحالفاتها . إنّ التقلبات العاصفة التي تضرب حياة الشخصية في المسرحية هي بمثابة ثورة على فهم (ملحة) نفسها للسلطة، بوصفها ذات طبيعة جوهرية لا تتغيّر إلاّ بتغيّر الظروف والأحوال الاجتماعية إنّ الكاتبة تشدّد من خلال الشخصية والأحداث على أنّ السلطة تحمي نفسها من الناس عبر الحفاظ على تحالفها بغض النظر عما بين أركانها من الخلاف والضعيفة، لعلمها أنّ قوتها تكمن في تحالفاتها في وجه المحكومين . فالثيمة المركزية في هذه المسرحية هي الحرّية في مقابل رفض العبودية من خلال تمثّلات (المرأة / الجسد / السلطة)، وأنّ نيلها قد تمّ تشخيصه درامياً بجسد العازفة . ترفض الكاتبة من خلال خطابها المسرحي، أن تظلّ البطلة أسيرة الظروف الاجتماعية وتسلط الزوج، فتلجأ لحيلة درامية من خلال الاعتماد على التوازي بين الزمنين الحاضر والماضي، والاعتماد على سيل الذكريات الذي أوصل البطلة إلى حالة من تلبس القوة والمقاومة، التي خانتها طيلة السنوات الماضية، لتبدأ الأحداث الدرامية بالتصاعد في تصوير الصراع النفسي من خلال توظيف المونولوج الداخلي كنوع من البوح والاسترسال للتعبير عن مدى الألم والحسرة التي عانت منها الشخصية لسنوات، إنها الضحية في مواجهة الجلاّد، وهو إسقاط من قبل الكاتبة على كل القوانين والأعراف الاجتماعية وليس الزوج فقط. إنه الآخر الذي ينظر للمرأة بدونية مهما اعتلت من مراتب، أو نالت من شهادات . إنه الاستسلام، والخنوع في مقابل القوة، والقهر، والتدمير . حدث بعدها التحول والانقلاب

التي جاءت شرارته الأولى باكتشاف العازفة خيانة الزوج، (الدون جوان) الذي يمارس عربده خارج المنزل متقنًا بالمثل والأخلاق داخله . مما دفعها للتخلص منه في نهاية المسرحية .

ثانيا : تمثلات الشخصية / الجسد :

ظهرت الشخصيات النسائية في النصوص المسرحية بسلمات عدة . فيها تقارب كبير من حيث طبيعة الشخصية، وتكوينها النفسي والاجتماعي، وارتباطها بالتجربة الحياتية للشخصية تبرز فكرة "الأثوثة غير التقليدية"^(١)، إنهن أربع نساء يكسرن القوالب النمطية للأثوثة، وقد أسماها آلدس نيكول "سجايا مُذكَرة" ويذهب إلى القول: "إن عنصر الأثوثة في المأساة الراقية يجب أن يكون... صلباً ما يقرب من عنصر الذكورة في سماته"، ويذهب إلى تمتع شخصية كمنسيترا بصفات مذكرة.^(٢) والشخصية الدرامية لا تكون مؤثرة وناجحة درامياً إلا "إذا كانت قادرة على الاختيار ومزودة بالكفاءة والصلاحية، وليست الشخصية العقيمة العاجزة"،^(٣) ثم كيف جاءت وجهة نظر الكتاب للشخصيات النسائية، وكيف تشكلت علاقة الشخصيات النسائية بباقي الشخصيات في المسرحية؟ فالأهم في الشخصية علاقاتها الطبيعية مع الآخرين "إن الإنسان إذا وفق إلى شخصية معينة وجب أن يتركها تسير إلى قدرها المقدر؛ لأن ما يصدر عنها هو الثمرة المنطقية لخلقها وفطرتها التي

(1) See Tamber-Rosenau, C. (2015). Striking Women: Performance and Gender in the Hebrew Bible and Early Jewish Literature. Vanderbilt University.

(٢) نيكول، آلدس : علم المسرحية، ترجمة دريني خشبة ، مراجعة علي فهمي مكتبة الآداب، د.ت، ص ٢٣٧ ، وانظر الهامش بنفس الصفحة .

(٣) أرسطو : فن الشعر ، ترجمة وتقديم وتعليق إبراهيم حمادة ، مكتبة الانجلو المصرية ، د.ط، د.ت، ص ١٥٣ .

فطرت عليها"،^(١) لذا سوف نتناول أبرز السمات الشخصية للبطلات من خلال دراسة حضور الشخصية في النصوص الغائبة والحاضرة .

أولاً : النصوص الغائبة :

(أ) جوديث Judith : جوديث الشخصية الرئيسية في مسرحية "جوديث" فقد استحضر الكاتب الشخصية اليهودية في التراث الديني (العبري) بحمولتها الدينية وبسماتها البارزة "فالدراما تستوعب حركة الشخصية على أنها عملية تفاعل حيوي مستمر بين جملة من المتغيرات منها القرارات التي تتخذها الشخصيات، والأعمال التي تنفذها، والمحفزات التي تحركها، وعلاقة تلك العوامل بحركة المجتمع الذي يحيط بها".^(٢) (جوديث) سيدة أرملة عابدة حسنة السمعة اتصفت بشدة الأنوثة والجمال، تتخلص من الجنرال (المخدوع) بمساعدة وصيفتها. استغلت جسدها للقيام (بالإغواء الجسدي) من خلال إيهام الجنرال Holefernes بموافقتها على الجنس (لخداع العدو)، ثم مواجهته والتخلص منه و(قتله) وإذا ما بحثنا عن أسباب قتلها للجنرال Holefernes في المسرحية نجد عدداً من الأسباب أهمها :

• انعدام الأمن : والمقصود بالأمن أمن بلدتها، فالعدو الذي يمثله الجنرال كان على استعداد لقتل أهل البلدة، فخوفها على أهل البلدة، ثم تضحيتها بنفسها والخروج إليه كلها أسباب أشعرت جوديث بعدم الأمان والخوف الذي قادها للقتل .

(١) بسفيك روجر م : فن الكاتب المسرحي للمسرح والإذاعة والتلفزيون والسينما ، ترجمة

دريني خشبة ، دار نهضة مصر للطباعة والنشر ١٩٧٨ ، ص ١٧٠ .

(٢) إيسلبورغ أي وزملاؤه : نظرية الأدب ، ترجمة د. جميل ناصيف ، بغداد ، منشورات وزارة

الثقافة ١٩٨٠ ، ص ٥٩٣ .

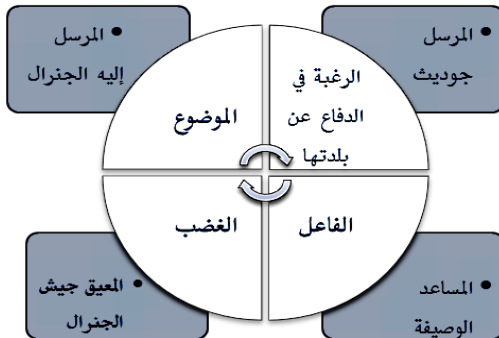
• محاولة استغلالها جنسياً من قبل الجنرال : أشعرها بالضآلة، والخزي، والدونية، وخيم عليها شبح الخوف والقلق .

نتيجة لما سبق برز شعورها (بالغضب)، فاتجهت للتنفيس عن غضبها بالاتفاق مع وصيفتها والتخطيط لقتل الجنرال (انظر شكل ١). وإذا ما نظرنا إلى أهم الملامح النفسية العميقة لشخصية المرأة (القاتلة/المميتة) في مسرحية جوديث نجد عدداً من الملامح البارزة أهمها :

• الاتجاه النفسي نحو عدم الأمن : عانت جوديث من مخاوف من المستقبل والمجهول، والقدر نتيجة حصار المدينة من قبل الجنرال .

• الاتجاه النفسي نحو الفشل والإحباط : كانت تخاف من عدم قدرتها على مواجهة العدو ، وهذا يظهر في تردها في أخذ السيف قبل قطع رأس الجنرال .

يتجسد صراع الشخصية بين مثلين أعلىين أحدهما سلطان الواجب العام والدفاع عن بلدها من خطر العدو القادم و هو" دفاع عن عفتها وعفة المدينة"^(١)، والثاني سلطان الخوف من القيام بفعل لا أخلاقي منافٍ لمعتقداتها الدينية، وعواطفها كأثنى وهو قتل الجنرال ، فتظل في هذا الصراع الداخلي حتى تقرر (بوعي منها) التخلص من الجنرال .



شكل (١)

الترسيمه الدرامية لشخصية جوديث

(1)See Tamber-Rosenau, C. (2015). Striking Women.

(ب) ثلاثية "أورستيا" عند اسخيلوس : في ثلاثية أورستيا، تبرز شخصيتان نسائيتان هما : (كلمنسيترا/إلكترا) حيث استحضر الكاتب الشخصية اليونانية كما ظهرت في التراث اليوناني بحمولتها الأسطورية وبسماتها البارزة عاشت كلمنسيترا مع زوجها الملك أجامنون القاسي حيث تعرضت للاضطهاد من قبله بعد تسببه في مقتل ابنتها افجينيا؛ لينتهي بها الأمر إلى خداع الملك والاستعانة بعشيقتها لقتله .

(كلمنسيترا) في مسرحية أجامنون سيدة (خاتنة للزوج) تتخذ لها عشيق (إيجيستوس) خارج إطار الزواج، تتخلص من الزوج بمساعدة العشيق (عدو أجامنون)^(١)؛ لتكتشف إلكترا و أوريسيتيس خيانة أمهما، وقتلها لأبيهما المخدوع . وإذا ما بحثنا عن أسباب خيانة كلمنسيترا للزوج (أجامنون) في المسرحية نجد عدداً من الأسباب أهمها :

• المناخ الأسري فالأسرة متصدعة يسودها الشقاق والصراع، تختفي منها المحبة، والإيمان، والثقة .

(١) تعود أسباب عداوة إيجيستوس لأجامنون إلى أن والد أجامنون أتريوس خاف من أخيه توئست -والد إيجيستوس- أن ينازعه على الحكم فطرده من مدينته ومن بيته، ثم عاد توئست مستجيراً بأسرة أخيه، ووجد الأمان، لكن أتريوس والد أجامنون تظاهر بأنه يحتفل بعيد بواسطة تضحية فرحة...وقدم طعاما مكونا من لحم أبناء أخيه، وجلس وحده على رأس المائدة ..انخدع توئست وأسرع في تناول هذا الطعام الذي لا يميز عن سائر الطعام والتهم هذا الطعام المنحوس ثم لما تبين لتوئست هذا الفعل الكريه راح ينوح وسقط على وجهه وهو يستفرغ هذا اللحم المذبوح، وهناك دعا أن يصيبهم مصير رهيب وقد قيض لإيجستوس أن يدبر اغتيال أجامنون انتقاما لأبيه . انظر : اسخولوس : تراجيديات اسخولوس، ترجمة وتعليق د. عبدالرحمن بدوي،(مسرحية أجامنون) مصدر سابق، ص ٢٧١-٢٧٢ .

• انعدام الأمن الأسري فقسوة الزوج معها، ثم تضحيتها بابنتها عندما قدمها قرباناً للآلهة أرتيميس، في سبيل قضية عامة هي أن تسمح أرتيميس للأسطول اليوناني بالإبحار لمحاربة طروادة. (١) كلها أسباب أشعرت كلمنسيترا بعدم الأمان والخوف الذي قادها للخيانة .

• الشقاء والتعاسة الزوجية، فحياتها الزوجية يسودها الشقاء، والتعاسة، ويخيم عليها شبح الخوف والقلق . تذبذب مشاعرها بين الحب والكره، كره أجاممنون قادها لحب إيجيستوس وتعاهدهما على الموت معا، وهو ما أكده أوريستيس ابنها عندما عاد لينتقم لأبيه (٢) .

نتيجة لما سبق برز شعور كلمنسيترا (بالغضب)، فاتجهت للتنفيس عن غضبها بعد اكتشافها لجريمة أجاممنون (التضحية بابنتها) بالاتفاق مع العشيقي، والتخطيط لقتل الزوج وإرسال ابنها أوريستيس خارج أرغوس (انظر شكل ٢)، ويذهب الأردس نيكول إلى أن قتل شخص من المقربين إلى القاتل ينظر إليه بعين المقت من الجميع لذا على الكاتب أن يبرر لنا بواعث عديدة و مقبولة لارتكاب الجريمة(٣)، كان أهمها في نظر اسخوليوس قتل أجاممنون لابنته لذا جاء مشهد تقديم أجاممنون ابنته قرباناً للآلهة أرتيميس من أفزع المشاهد في المسرح اليوناني.(٤) تبدو أهم الملامح النفسية العميقة

(١) يشير د. عبدالرحمن بدوي إلى بعض مظاهره قسوة أجاممنون مع كلمنسيترا وهي : أن كلمنسيترا كانت زوجة لظنطالس بن تونيست لكن أجاممنون قتل ظنطالس وانتزع ابنه من بطن كلمنسترا للتخلص منه ثم تزوج بها ، كما يشير إلى أن تضحية أجاممنون بابنته كانت أقوى سبب عند كلمنسترا لقتل زوجها والتخلص منه، انظر : اسخولوس، تراجيديات اسخولوس، مصدر سابق، ص ٢١٧ و صفحة ٢١٩ .

(2) See Grene, David &Lattimore, Richmond (1959) p. 125.

(٣) نيكول ، آرايدس : علم المسرحية ، مرجع سابق ، ص ١٨٥ .

(٤) انظر ما ذكرناه حول هذا المشهد في معرض حديثنا عن الشخصيات الشريرة .

لشخصية المرأة (القائلة/المميتة) في الثلاثية وتحديداً في مسرحيتي
(أجامنون، وحاملات القرايين) فيما يلي :

•الاتجاه النفسي نحو المخاوف : صور لنا اسخليوس معاناة كلمنسيتر
من مخاوف المستقبل والمجهول والقدر، فتردد عجزها عن تحمل قسوة
أجامنون وإيذائه لها في المسرحية .

•الاتجاه النفسي نحو الشعور بالذنب : فهي تشعر بالذنب لقتلها
أجامنون، فتطلب من إكثرا الذهاب للصلاة لعل الآلهة تغفر فعلتها، إنها
غريزة الأمومة التي تجعل الأم تندفع للقتل للحفاظ على أبنائها، ثم هي تشعر
بالذنب لقتلها زوجها، وفيها لابنها أوريستيس. وهي وإن اعترفت بإقدامها
على ارتكاب الجريمة لكنها دعت ابنها للتفكير في أخطاء والده الذي جاء
تصرفها كرد فعل عليها^(١).

يتجسد الصراع الداخلي لشخصية (كلمنسيتر) بين الظرف القاسي
الذي وضعت فيه وبين عاطفتها وغريزة الأمومة تجاه ابنتها، فتتخلص من
الزوج نتيجة هذه الظروف القاسية والمريرة، وهذا النوع من الأبطال أطلق
عليهم آلاردس نيكول " الأختيار الأشرار " أو الأبطال الشريرين العاطفيين"^(٢) .

(١) جاء ذلك في قولها وهي تتوسل إليه : " قل كل شيء لكن قل أيضاً أخطأ والدك "

اسخولوس، ترجمة عبدالرحمن بدوي، ص ٣١٥، والنص الانجليزي، ص ١٢٦ .

(٢) نيكول، آلاردس : علم المسرحية، مرجع سابق ، ص ٢٢٨ . وللملاح النفسية السابقة التي

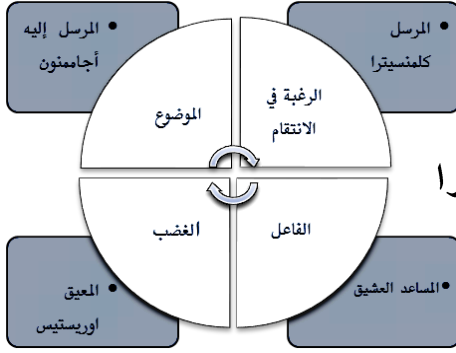
ذكرتها في هذه الدراسة فأنا لا أتفق مع ما ذهب إليه الدكتور عبدالرحمن بدوي من أن

شخصية كلمنسيتر تجسد نموذج الحقد والغيرة والمطامع الشهوانية، والفجور الوقح،

متوحشة ومملوءة شذوذاً وغیظاً ، وتجسد شخصية المرأة التي تثير النفور والكرهية

والازدراء في المسرح . انظر اسخولوس، تراجيديات اسخولوس، مسرحية أجامنون ،

مصدر سابق ، ص ٢٢٣ .



شكل (٢)

الترسيمه الدرامية لشخصية كلمنسترا

أما شخصية إلكترا^(١) فهي تكاد تهيمن على مسرحية (حاملات القرايين)، وشخصيتها القادرة على تهديد قوة كلمنسترا، فإلكترا ليست الفتاة السلبية، بل بطلة يونانية تسعى إلى الانتقام والعدالة تدفع شقيقها بمرارة وبشكل مروع نحو الانتقام، شخصية تعمل بإرادتها، شخصية قوية ولديها دافع شخصي قوي للانتقام، أما أخيها Orestes فيظهر في

(١) كانت شخصية إلكترا مصدر اهتمام لكثير من الدارسين بعد أن تناولها عالم التحليل النفسي فرويد فيما عرف بعقدة إلكترا فذهب فرويد إلى أن " أول موضوع للحب لدى الجنسين هو الأم ، ويرجح أن الطفل لا يميز في بادئ الأمر ثدى أمه من جسده هو ، وبعد ذلك في السنوات الأولى أيضا من الطفولة تتكون العلاقة المعروفة بعقدة أوديب، فيركز الأولاد رغباتهم الجنسية في الأم وتتكون لديهم دوافع عدوانية ضد الأب بوصفه غريما، وتتخذ البنات اتجاهها مقابلا " لكن ما لبث أن أدرك فرويد خطأ هذا التوقع، انظر فرويد ، سيجموند : حياتي والتحليل النفسي ، ترجمة مصطفى زيور ، عبدالمنعم المليجي ، دار المعارف، د.ط، ١٩٩٤، ص ٥٨-٥٩. وترى الدكتورة نوال السعداوي إلى أن " تحيز فرويد غير الواعي لجنسه الذكري أحد أسباب عجزه عن فهم حقيقة المرأة؛ ولأن فرويد يعتبر الأب الأساسي للطب النفسي الحديث؛ ولأن كثيرين من بعده اعتنقوا أفكاره، وتأثروا به إلى حد كبير فقد شاعت نظريته المشوهة لسيكولوجية المرأة وطبيعتها النفسية " وهي ترى أن فرويد بنى نظريته على ما أسماه "الغيرة من عضو الذكر" فالحقيقة هي أن المرأة لا تغار من عضو الذكر ولكن غيرة الرجل من المرأة هي التي كانت الأساس التي بُنيت عليها سيكولوجية الرجل . انظر : السعداوي، نوال : الأنثى هي الأصل، مؤسسة هنداوي سي آي سي، د.ط ، ٢٠١٧، الصفحات ٣٥ - ٥٢.

المسرحية للعب دور الانتقام من القتلة، قتل القتلة يعني قتل والدته !!
فالنص يُظهر رغبة قوية ووعي واضح عند أوريستيس بأنه سوف يرتكب
جريمة القتل، والتضحية بالأم، ثم هو يتردد ويشعر بالعار وتأنيب الضمير
بعد قتل أمه.^(١) وهو ما ذهب إليه آرايدس نيكول عندما قارن بين مسرحيات
اسخليوس وآلفييري وسوفوكليس بقوله: "فبينما نجد أورست في مسرحيتي
إسكليوس وآلفييري ممثلًا عارًا وتأنيب ضمير ، نراه هنا- عند سوفوكليس-
وقد خلا من كل أثر للذعر من الجريمة التي جنتها يداه، بالرغم من براعة
البناء والدقة في رسم الشخصيات .."^(٢)

الباحثة ترى أن موقف أوريستيس ورغبته في الانتقام من قتلة أبيه،
له ما يبرره :

١- أوريستيس يعد نفسه أداة تحقيق العدالة بقتل القتلة، وبتحريض من
إلكترا .

٢- رفضه لسلوك أمه (كلمنسييرا) أثناء غياب زوجها وخيانتها مع
إيجيستوس .

لذا نراه يقول مبررًا فعلته : " أنا قتلت أمي وأنا على حق في هذا؛
لأنها قتلت أبي، وهي لم تكن إلا نجاسة، ملعونة من الآلهة ..."^(٣) .

(١) جاء في المسرحية توسلات كلمنسييرا لابنها قبل أن يقوم بقتلها : " تسقط عند ركبتيه تمزق
ثوبها، وترية صدرها ... احترم يا ولدي هذا الصدر الذي طالما وأنت نائم مصصت بشفتيك
لبنه المغذي .. أوريستيس يدع سيفه يسقط على الأرض . أوريستيس يابيلاديس ماذا أفعل
هل أستطيع قتل أمي ؟ " اسخولوس ، ترجمة عبدالرحمن بدوي ص ٣١٤ ، والنص
الانجليزي ص ١٢٤ .

(٢) نيكول ، آرايدس : علم المسرحية ، مرجع سابق ، ص ١٨٩ .

(٣) اسخولوس : تراجيديات اسخولوس، (مسرحية حاملات القرابين) مصدر سابق ، ص ٣١٩ .
See Grene, David &Lattimore, Richmond (1959) p.128,line 990.

٣- شعوره بالفزع والاشمئزاز من نفسه قبل أن يقتل أمه كلمنسيتر، ثم خوفه بعد أن نفذ الجريمة وظهور ربات العذاب، وهي أشبه بأفكاره وانفعالاته هو نفسه، فلا تزال به حتى تشرف به على الجنون.^(١) وإذا كانت كلمنسيتر تندفع لقتل أجامنون لأسباب ذكرناها سابقاً، تتجه إكترا ولأسباب أخرى للتخلص من كلمنسيتر، لكن ما الأسباب التي دعت إكترا للتخلص من أمها في المسرحية؟ الباحثة ترى أن هناك عدة أسباب دعت إكترا للتخلص من الأم، جاءت كالتالي:

- ١- الرغبة في الانتقام لقتل والدها وتحقيق العدالة: شاركت إكترا في تحريض أوريستيس لقتل أمها وشدت عليه عندما أحست منه بالتردد.
- ٢- شخصية إكترا انعكاس لشخصية الأم/القاتلة التي تسعى للانتقام والعدالة من أجامنون: عندما قرر تقديم ابنتها افجينيا كتضحية للآلهة، مما فاقم من ضغبتها ودفعها للتخلص منه، غريزة الأم التي تندفع للحفاظ على أبنائها حتى لو تحولت لقاتلة وهو مبرر قوي للقتل عندها.
- ٣- إكترا تغمرها الشرور، الداخلية والخارجية؛ لذا نراها تبرر ممارستها وهي تمتلئ حقداً على الأم؛ لذا من الخطأ استبعاد فكرة أن إكترا ورثت وحشيتها من والدتها فالجريمة تولد المزيد من الجرائم^(٢)، وتشير إكترا إلى ذلك بقولها: "متوحشون ولدنا من أم متوحشة"^(٣) وهذا العداوة بين شخصية إكترا وكلمنسيتر يتردد أصداؤه في النص "أمي التي أكرهها

(١) نيكول، آرايدس: علم المسرحية، مرجع سابق، ص ١٨٦.

(2) Auer, Janette (2006) p.267

(3) Grene, David & Lattimore, Richmond (1959) p. 107.line 420

بكل نفسي"^(١)، وقولها: " بأية كلمات أنطق، هل أقول إن هذه الآلام مصدرها
أنا؟ ...أمي صنعت من قلبي ذنباً آكلاً للحوم ولا يستطيع شيء أن يهدئه
أبداً"^(٢)، وقولها: " آه ! يا أمي القاسية الحمقاء، لقد تجاسرت أن تدفني في
صمت ملكاً بدون مشاركة مدينته في الحداد، وزوجاً بدون ذرف دموع وفيّة
عليه ! "^(٣)

٤- حب إكترا لأوريستيس يعتمد بشكل كبير على كراهيتها
لكلمنسيتر، فالكراهية الشديدة مكمل دائم للحب الشديد بنفس القدر كلاهما
ثابتان، تكره إكترا وتحب وتتصرف من داخل أعماق روحها، فالموت
مهيم (حرفياً ومجازياً) يظهر في كل مشهد تقريباً، وحول جميع
الشخصيات، فأوريستيس يبتكر موته الزائف^(٤)، وقبر أجاممنون هو نقطة
محورية في العمل^(٥).

(ج) مسرحية شجرة الدر :

شجرة الدر الشخصية الرئيسية في المسرحية، وهي تجسد شخصية
الملكة المخلصة لوطنها وشعبها، بدأ الصراع بينها وبين عز الدين أيبك بعد
اعتزالها الملك واعتلاله العرش؛ وذلك لأن شخصية أيبك كانت تابعة
لشخصية شجرة الدر الملكة، ولم تنفصل عن هذه التبعية وتحرر إلا بعد

(١) اسخولوس : تراجيديات اسخولوس، (مسرحية أجاممنون) مصدر سابق، ص ٢٩٦.

(٢) اسخولوس: تراجيديات اسخولوس،(مسرحية حاملات القرابين) مصدر سابق، ص ٣٠١.

(٣) اسخولوس : تراجيديات اسخولوس،(مسرحية حاملات القرابين) مصدر سابق ، ص ٣٠١.
And Grene, David &Lattimore, Richmond (1959)p.108 line 430.

(٤) ظهر ذلك في مسرحية (حاملات القرابين) في مشهد دخول أوريستيس القصر بصفته رسول
ليبلغ كلمنسيترا عن موت أوريستيس الزائف .

(٥) تدور مشاهد الجزء الأول من مسرحية (حاملات القرابين) وتحديدًا من السطر ٦٥١-١ عند
قبر أجاممنون .
See Grene, David &Lattimore, Richmond (1959).

اعتزالها الملك، فقد بدأ أيبك متملقاً، طموحاً، إلى أن تزوج شجرة الدر، ثم أصبح متفانياً في خدمتها إلى أن اعتزلت، وبعد أن أصبح ملكاً، بدأ بالتمرد عليها، وقرر الزواج وهنا قررت شجرة الدر الانتقام لنفسها والتخلص منه. فإذا ما نظرنا إلى أهم الملامح النفسية العميقة لشخصية المرأة (القائلة/المميتة) في مسرحية (شجرة الدر) نجد عدداً من الملامح البارزة أهمها :

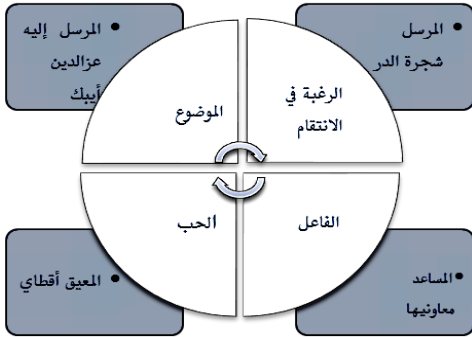
• دافع شخصي : وهو حبها لزوجها وغيرها الشديدة عندما أخبرها بزواجه من أخرى كما جاء على لسانها:(^١)

إنها الغيرة والحب أذواقك المنونا ..

والهوى يقتل كالحب إذا جن جنونا ..

سلطتها وقوتها التي برزت في المسرحية تظهر أيضاً مدى ضعفها الإنساني وحاجتها للرجل، ثم ندمها بعد إقدامها على التخلص من زوجها بتنفيذ المكيدة التي خططت لها، حتى عندما سمعت استغاثته وصراخه ترددت وحاولت إنقاذه .

• دافع قومي : حبها لمصر ورغبتها في حمايتها حتى بروحها كان سبباً دفعها للتخلص من عز الدين أيبك بعد أن أذاق الشعب صنوف من القهر والظلم، وعندما علمت بجوره وظلمه، فنصحته ولم ينتصح .



شكل (٣)

الترسيمه الدرامية لشخصية شجرة الدر

(١) أباطة، عزيز : المؤلفات الكاملة ، ط١/١٩٩٣، مكتبة لبنان ناشرون، ص ٥٩٢.

وإذا ما قارنا بين (Clytemnestra) و (Judith) " في النصوص الغائبة، فإننا لا نجد تعاطفاً مع كلمنسترا في الكثير من الأدبيات التي تناقشها. بينما صوّرت جوديث كبطلّة في النصوص التوراتية وغيرها، يُنظر إلى تصرفاتها على أنها مفيدة لمجتمعها، كما يذهب بعض الباحثين إلى أن قتل كليمينسترا لأجامنون يكمن في شروق القوة الأنثوية وعدم خضوع المرأة للسيطرة؛ لذا تصبح وحشاً يمثل تهديداً للمجتمع، وهو تجسيد مرعب للأنثى الخارجة عن نطاق السيطرة"^(١)، كما أبدى اسخيلوس عدم تعاطف أبولون وأثنا مع قتل كلمنسترا في مسرحية (المحسنات) لأن قتل الأب أفضح من قتل الأم^(٢)، فقتل الأم لا يعد جريمة في نظر أبولون كما في قول أوريستيس: "لوكسياس (أبولون) الذي تنبأ لي بأنني لو فعلت ما فعلت فلن أتهم بارتكاب جريمة" ^(٣).

الباحثة ترى أن إقدام (جوديث) على قتل الجنرال Holefernes جاء بسبب الضغوط التي عانت منها، وبسبب خوفها على بلدتها؛ لذا يمكن اعتبارها بحسب تصنيف لومبروزو (١٨٣٥-١٩٠٩) (مجرم بالصدفة)^(٤)، أما كلمنسترا فقد قتلت زوجها (أجامنون) بدافع الانتقام لابنتها دفعها للقتل

(1) De Silva, D. A. (2006). Judith the heroine? Lies, seduction, and murder in cultural perspective. Biblical theology bulletin, 36(2), 55-61. and, see Tamber-Rosenau, C. (2015). Striking Women.

(٢) انظر: اسخولوس: تراجيديات اسخولوس، (مسرحية المحسنات) مصدر سابق، ص ٣٥٣-٣٥٦.

(٣) اسخولوس: تراجيديات اسخولوس، (مسرحية حاملات القربان) مصدر سابق، ص ٣١.

(٤) المجرم بالصدفة: هو ذلك الشخص الذي لا يتوافر به الميل الأصيل إلى الإجرام، إلا أنه

يتميز بضعف الوازع الخُلقي، بحيث يتأثر بسرعة المتغيرات الخارجية، فيعجز عن تقدير

نتائج أعماله وتصرفاته، لذا يرتكب الجريمة بدافع حب الظهور أو التقليد. انظر منصور،

اسحق إبراهيم: موجز في علم الاجرام والعقاب، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر،

٢٥/١٩٩١، ص ٢٥.

عاطفة الأمومة فهي (مجرم بالعاطفة)^(١) وتتفق معها شخصيتي شجرة الدرّ والعازفة فكان دافع القتل عندهما الغيرة. كما لم أدرج في تحليلي للشخصيات المميّزة (جوديث، كلمنسيتر، شجرة الدرّ، والعازفة)، إليكترا ابنة أجاممنون وكلمنسيتر التي تتآمر مع شقيقها أوريستيس لقتل والدتهما كعقاب على قتل والدها؛ لأنني لا أرى إكترا في مقارنة مع جوديث وكلمنسيتر فهي لا تقوم بالقتل بنفسها ولكنها تحت أوريستيس على ذلك. بالإضافة إلى أن إكترا أسهمت في قتل امرأة، وليس رجلاً، و" المرأة التي تقتل امرأة لا تحمل نفس الآثار المترتبة على الجنس كما تفعل المرأة التي تقتل الرجل"^(٢). وأود أن أشير إلى التأثير الشديد بين شخصية جوديث وكلمنسيتر، مما يدل على التأثير الكبير بين الأدبين اليوناني والعبري من خلال هاتين المسرحيتين^(٣).

(١) المجرم بالعاطفة : وهم نوع من المجرمين بالصدفة، ولكنهم يرتكبون جرائمهم نتيجة عوامل فجائية؛ نظراً لأنهم يتميزون بمزاج حاد، وبعدها يشعرون بتأنيب الضمير . انظر منصور، اسحق إبراهيم : موجز في علم الاجرام والعقاب ، مرجع سابق ، ص ٢٥ .

(2) Tamber-Rosenau, C. (2015). *Striking Women: Performance and Gender in the Hebrew Bible and Early Jewish Literature*. Vanderbilt University.

(٣) تشير المصادر إلى التأثير الواضح بين الأدبين اليوناني والعبري وترجعها إلى عدد من الأسباب جاءت كالتالي :

• إن الدليل على التأثير اليوناني والروماني على الأدب اليهودي الإنجيلي وما بعد الكتاب المقدس، والعكس صحيح. فقد شهدت الفترات الهلنستية والرومانية زيادات في ثنائية اللغة. فالعديد من الكتاب الذين استخدموا اليونانية ادعوا استخدام وثائق الشرق الأدنى القديم كمصادر لهم .

• هناك العديد من النقوش ثنائية اللغة في هذه الفترة. الروابط قوية بشكل خاص بين الثقافة اليونانية واليهودية في فترة الهيكل الثاني، وهناك تأثير يوناني كبير، في اللغة والأفكار ، على تاريخ اليهود والسرد في تلك الفترة ،

• يذهب بعض العلماء إلى أنه حتى المؤلفين اليهود الذين يكتبون بالعبرية أو الآرامية في هذا الوقت ربما يكون لديهم معرفة بالمصادر اليونانية من خلال التقاليد الشفهية..

(. See Tamber-Rosenau, C. (2015)

ثانيا : النص الحاضر :

(د) العازفة : وبدراسة شخصية العازفة استطاعت الكاتبة أن تتحاور مع النصوص الأربعة من خلال إيجاد بعض القواسم المشتركة ومن ثم الخروج من عباءة (المقدس /الأسطوري) إلى(الواقعي/الاجتماعي) في نص العازفة، استحضرت الكاتبة الشخصية السُّعودية بحمولتها الاجتماعية، وبسماتها البارزة ظهرت (العازفة) كسيدة جميلة معدومة الحيلة تعرضت للاضطهاد من قبل الزوج /المجتمع .(العازفة) سيدة تعرضت للخيانة الزوجية من قبل الزوج، ووقع صدمة الخيانة على النفس ليس بالأمر الهين؛ لأنه لا يوجد أصعب من أن يعيش الإنسان مع شخص يثق فيه ويعطيه كل ما لديه؛ ليكتشف بعد ذلك أنه مخدوع به . إن أول إحساس تشعر به (العازفة) بعد اكتشافها الخيانة هي (الصدمة والذهول)، وعدم تصديق الواقع، ثم تبدأ (بالغضب الشديد)، بعض الغضب ينصب على(الزوج) الخائن، وبعضه يوجه إلى ذات (العازفة)، فالمرأة التي خانها زوجها تغضب من نفسها، وهي تحاول أن تبحث في نفسها سبباً دفعه للخيانة ، وتشير الدكتورة يانا تشكوفنا Yana Tchkova إلى أن الخيانة الزوجية لا تعكر العلاقة العاطفية فحسب، إنما تحمل معها حالة عدم الاستقرار، وإلى حالة تؤدي إلى ضعف الثقة بالنفس وإلى إتهام الذات.^(١) وإذا ما بحثنا عن أسباب خيانة (الزوج) في مسرحية العازفة نجد عدداً من الأسباب أهمها ما يلي :

(١) عبدالحميد، أحمد رجا: العنف ضد المرأة، دراسة حالة على المجتمع المصري، الملتقى العربي للعلوم ، عمان ١٩٩٩.

• انعدام الأمن الأسري : فقسوة الزوج معها وعدم إنفاقه عليها أدى إلى تشكك الزوجة وارتيابها وعدم ثقتها فيه، فساد حياتهم الزوجية الشقاء والتعاسة وخيم عليها شبح الخوف والقلق .

• الانحلال وانعدام الضمير وضعف الإحساس بالزوجة : فعندما يموت الضمير تموت الرقابة الداخلية على السلوك، وينعدم التوجيه، ويضعف الإحساس بالإثم .

• الهوس الجنسي : فالزوج في المسرحية لا يكتفي بزوجة واحدة، بل نراه يبحث عن إشباعات أخرى خارج إطار الزوجية .

والباحثة ترى أن شعور العازفة (بالدونية)، (وفقدان الثقة بالنفس) والذي اكتسبته منذ الطفولة بسبب تربية الأسرة الصارمة ضد الفتيات. ثم اتجاه العازفة للتنفيس عن غضبها بعد اكتشافها لجريمة الخيانة الزوجية من خلال البكاء (بطريقة هستيرية)، وعدم غفرانها خيانتها؛ لذا تصبح منهارة، وتفكر في الطلاق وترك البيت، لكن خوفها من نظرة المجتمع للمطلقة منعها من ذلك، (فأصبحت تعيش في صراع مع صدمة الخيانة / ونظرة المجتمع)، فتحاولت لشخصية انطوائية، كثيرة البكاء، يبدو عليها الشرود والسرحان وضعف التركيز . والنفس الإنسانية عالماً قائماً بذاته يضم مجموعة غير متناهية من المشاعر، والأحاسيس، والدوافع التي لا تتباين من شخص لآخر فحسب، ولكن في النفس الإنسانية الواحدة خلال فترات زمنية مختلفة قد لا تتجاوز في بعض الأحيان بضع لحظات،^(١) ونتيجة لذلك أقدمت (العازفة) على قتل الزوج بسبب الضغوط، والاضطرابات النفسية التي عانت منها بسبب خيانة الزوج، وخوفها من فقدانه؛ لذا يمكن اعتبارها شخصية سيكوباتية

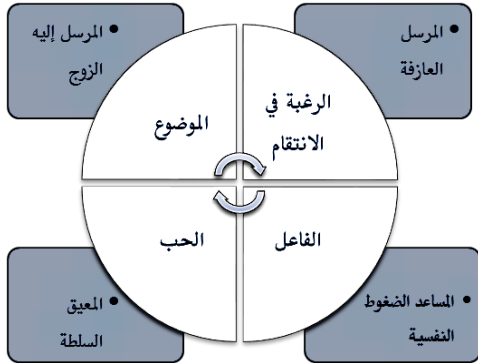
(١) حبيب ، محمد شلال : أصول علم الإجرام ، د.ط ، ص ٨١ .

Psychopathie^(١) (انظر شكل ٤) . وإذا ما نظرنا إلى أهم الملامح النفسية العميقة لشخصية المرأة (القاتلة/المميّنة) في العازفة نجد عدداً من الملامح البارزة أهمها :

• الاتجاه النفسي نحو الأب: كانت علاقة العازفة بالأب علاقة سلبية تكشف عن عدم الرضا والقبول، فقسوة الأب، واحتقاره لها أدى بها؛ لأن تتحول لقاتلة " فالأب قد يكون شريكاً في صنع قاتل مجرم، إذا كان قاسياً في تعامله مع ابنه محتقراً أو رافضاً له "^(٢) .

•الاتجاه النفسي نحو الجنس: صورت المسرحية العلاقة الجنسية المضطربة بين العازفة وزوجها، وبالتالي عدم رضاها عن حياتها الجنسية من خلال الصراعات والاحباطات التي صورتها المسرحية .

•الاتجاه النفسي نحو المخاوف : عانت العازفة من مخاوف من المستقبل والمجهول والقدر، فتردد في المسرحية عجزها عن الإتفاق على نفسها وخوفها على جنينها .



شكل (٤)

الترسيمه الدرامية لشخصية العازفة

(١) أظهرت الدراسات الصلة الوثيقة بين الشخصية السيكوباتية والإجرام لما يتصف به من سمات منها : عجزه عن التحكم في غرائزه، السيكوباتي أناني بطبعه، تميزه بسلوك اجتماعي منحرف، فشله في التجاوب الوظيفي . انظر : منصور، اسحق إبراهيم : موجز في علم الاجرام والعقاب، ديوان المطبوعات الجامعية ، الجزائر ، ط٢/١٩٩١، ص ٤٩-٥٠ .
(٢) النوري، أمنة : الاجهاد الصدمي لدى الشاهد على جريمة قتل أو خيانة زوجية، رسالة ماجستير ، جامعة المسيلة ، الجزائر ، ٢٠١٣، ص ٢٦٧ .

يبرز دور الجسد في النصوص المسرحية من خلال توظيف الشخصيات النسائية للجنس (المرأة الشهوة) في النصوص الأربعة، فالشخصيات تستخدم الجنس سلاحاً للخلاص/الدفاع، فالجسد عند جوديث نامي ومتطور ومحوري وشهواني، بارز وقوي في المسرحية، تلتف حوله خيوط الحدث. والجسد عند كلمنسيترنا وشجرة الدر وملحة ظهر شاحباً وعلى استحياء، جسد الأنثى في نص ملحة عبدالله (مقموع/مقهور/مستسلم). لكن جسد جوديث (طاغ/مسيطر). عند كلمنسيترنا كان الجسد (شاحباً/عقلانياً)، إذا جاز لنا وصف الجسد بالعقلانية، و(روحانياً/مثالياً). الجسد عند جوديث كان صاحب (قضية) وطنية وقضية كبرى، قضية تحولت لموقف وجودي. لكن الجسد في نص ملحة يمثل هم خاص ذاتي/ إنه هم الزوجة المخدوعة وإن كانت الزوجة في المسرحية رمز لكل بنات جنسها، لكن في نهاية الأمر هي امرأة مخدوعة تجسد هم خاص. فجاء توظيف الجسد؛ لتحقيق الخلاص^(١) للشخصيات النسائية، فجوديث كانت كائنة ماكرة، استخدمت المرأة الجسد في سبيل المحافظة على الهوية أو الكينونة. وهي سمة تغلب على شخصية الأنثى اليهودية كشخصية دليلة في العهد القديم عندما استخدمت الجسد؛ لتحتمل علي شمشون وتحصل على سر قوته وتنتهي، وتهدم المعبد بما فيه، ثم شعورها بالسعادة الغامرة بعد أن استطاعت التخلص من الجنرال وتكريم شعبها لها بعد ذلك، حين استطاعت أن تقدم ما عجز عن تقديمه الآخرون.

و كلمنسيترنا عند اسخليوس نفت ابنها خارج أرغوس حتى يخلو لها الجو مع عشيقها (لتغويه /فتتخذة عشيقاً/ ليساعدها في التخلص من

(١) فكرة الخلاص فكرة كنسية مسيحية.

أجاممنون). كلمنسيترًا الثائرة لنفسها تجسد إغواء الجسد . فكراهيتها لأجاممنون بعد تضحيته بابنتها افجينيا بررت لها اتخاذ عشيق، ثم ممارسة سلطة الجسد لإغواء العشيق للتخلص من أجاممنون . وعلى الرغم من أن همها في المسرحية هم شخصي إلا أنها تشابهت مع جوديث في كيفية استغلال الجسد. فأبعدت أورستيس لتستطيع ممارسة إغوائها والتخلص من زوجها، ومن هنا جاء دور إكترا للدفاع عن أبيها وإبلاغ أخيها بالخيانة، ثم دفعه للانتقام من أمه والثأر لأبيه .

تتشابه شجرة الدرّ مع العازفة فكلاهما زوجتان مخدوعتان تعرضتا للخيانة والقمع والقهر من قبل الزوج . جسدت المسرحيتين رغبة المرأة الشديدة في التعبير عن الحب من خلال خطاب الجسد، لكنهما لم تفلحا في اغوائهما للبقاء معهما فقررتا التخلص منهما . وإن كنا نجد أن خطاب الجسد كان أشد وضوحًا وفورانيًا عند العازفة من شجرة الدرّ . أما شخصيتا الزوج فقد اختلفتا في المسرحيتين وإن اتفقتا في صفة الخيانة ففي مسرحية شجرة الدرّ هو زوج خائن جشع يبحث عن السلطة والمال، في حين زوج العازفة خائن شيق لا تكفيه امرأة واحدة.

والباحثة ترى أن إقدام الشخصيات النسائية في المسرحيات الأربعة على فعل (القتل العمد) ينسجم مع ما ذهب إليه عالم النفس التحليلي سيجموند فرويد (١٨٥٦-١٩٣٩) إلى ضعف الأنا لديهن وقوة الهو،^(١) وربما كان ذلك ردة فعل عكسية لما يمارسه المجتمع من تمييز ضد المرأة، فكان الخلل في تشكل الأنا العليا لديهن و ما تمثله من (قيم ومثل

(١) انظر: فرويد ، سيجمند : الأنا والهو ، ترجمة: محمد عثمان نجاتي ، دار الشروق ،

وضمير ...) وما ترتبط به من علاقة مع الأسلاف،" و فرويد يذهب إلى أن السلوك الإجرامي يتكون نتيجة عجز الجانب العقلاني (الذات) عن تحقيق الاتساجم والتوافق بين النزعات والميول وبين النظام الاجتماعي والقيم السائدة، وإما نتيجة انعدام الجانب المثالي، فتؤدي حالتها العجز المذكورتين إلى ارتكاب الجريمة،^(١) فالجريمة حدثت نتيجة الترسبات والعقد النفسية التي أصابت الشخصيات بسبب تراكمات النشأة الاجتماعية القاهرة للمرأة والتي كُتبت في الجانب اللاشعوري من العقل.

ارتباط الكيد والمكر في النصوص المسرحية بالمرأة/الجنس (المرأة الشهوة)، وهو دليل على تغلغل فكرة صورة (حواء الآثمة) المحفورة في اللاوعي الإنساني، وفي توجيه علاقة الحب بين المرأة والرجل بالافتتان بالمرأة والخوف منها في آن، وهذا ما جسده شخصيتها جوديث وكلمنسيتر، صورة المرأة المغوية الماكرة الكائدة، فهي أداة للغواية والرذيلة وهذا ما شكل خطراً على الرجل بل المجتمع بأسره^(٢). وهي نفس الأسباب التي دعت العازفة وشجرة الدر للانتقام، جسدت البطلات صورة المرأة التي ترفض الاستعباد وتفكر في الخلاص أيا كانت السبل إليه، حين انقلب على

(١) عبيد، حسنين إبراهيم صالح: الوجيز في علم الاجرام وعلم العقاب، القاهرة ١٩٧٨، ص ٤١.
(٢) تذهب الدكتورة خديجة صبار إلى أن قصة خروج آدم من الجنة، ترمز إلى عقلية المرأة وتفكيرها المتشكك، وبحثها عن الحقيقة، ورغبتها في المعرفة، وهبوط آدم إلى الأرض أولى الخطوات لخلق المجتمع الإنساني، صانع الحضارة التي تدين بوجودها إلى المرأة، الباحثة عن الحقيقة، والشك حافز وأساس الابتكار والإبداع، وحواء أول من مارس هذا الحق فكانت النتيجة إبداع الحضارة في الكون، فلم لا تكون الانسانية مدينة لها في هذا المجال. انظر: صبار، خديجة: المرأة بين الميثولوجيا والحداثة، أفريقيا الشرق، المغرب ١٩٩٩، ص ٨-٩.

التمهيط والتبعية وتحولن من كائن يستلذ العذاب كما صورها التراث الأدبي في كثير من نماذجه^(١)، إلى كائن يتفنن في التعذيب بل ويُقدم على القتل . وعلى الرغم من الاختلافات البينة في المجتمعات -في النصوص المسرحية موضوع الدراسة- من حيث الثقافات، والأيدولوجيات، والأعراق (عبرية، يونانية، عربية)، مما يؤكد أن علاقة (الذكورة بالأنوثة) ظلت تحمل نفس التصور الذي ساد النظم الأبوية واستمر انعكاسها على (المرأة) حتى العصر الحديث وهو ما يؤكد على أن "اضطهاد المرأة لا يرجع إلى الشرق أو الغرب ... لكنه يرجع أساساً إلى النظم الأبوية في المجتمع البشري كله"^(٢) .

٣-النهايات التراجيدية (قتل الشرير) :

النص المسرحي بكل تصنيفاته الدرامية والأسلوبية المتنوعة ينطوي على قيم جمالية مكثفة يسعى إلى أن يقدم شكلاً ذا قيمة جمالية، فالنص المسرحي يجمع في شكله ومحتواه الصفة الجمالية وغير الجمالية إلا أن جمالية الشكل لا تفترض جمالية المحتوى بالضرورة^(٣) تأتي (الشخصية الشريرة) في المسرح شخصية قبيحة مادياً ومعنوياً، وهو قبيح يظهر في إطار شبكة العلاقات الاجتماعية من خلال النزعة السلوكية، ما يعني أن الأثر النفسي والانفعالي الذي يخلفه (القبيح) هو أثر ممقوت بالضرورة، مع الأخذ بعين الاعتبار إذا كان هذا الأثر المرتبط بالقبح أثراً سلبياً . فإن هذا لا يؤدي

(١) انظر : السعداوي، نوال : الوجه العاري للمرأة العربية، مؤسسة هنداوي سي آي سي ، د.ط، د.ت، في عدد من فصول الكتاب وبصفة خاصة في فصل المرأة في الأدب العربي، كراهية وحب مشبوب، الكيد والسحر والفتنة في ألف ليلة وليلة .

(٢) المرجع السابق : ص ١٥ .

(٣) نقرش ، عمر محمد : جماليات القبح في النص المسرحي ، مجلة العلوم الإنسانية والاجتماعية ، الجامعة الأردنية ، مجلد ٤٠ العدد ٢٠١٣ ص ٣٦٧ .

بالضرورة إلى أن تكون لذة القبح لذة سلبية أو أثراً سلبياً، بل إنها لذة إيجابية فحواها معرفة مواطن النقص وأسباب التنافر والاعتبار من أن يتسرب النقص والتنافر إلى المتلقي . ولهذا لا غرابة في أن يكون للقبح قيمة جمالية إيجابية على الرغم من كونه قيمة سلبية من حيث أثره النفسي والانفعالي . فمشاهد القتل، والفتك، والمجون، والخيانة، والوشاية على قبحها - من الناحية الواقعية - لكنها تتساوى في القيمة الجمالية^(١) .

تتميز المسرحية بخصائصها القادرة على التأثير في المتلقي بحكم أن المتلقي يعيش موضوعها بطريقة مباشرة من خلال الإدراك الحسي تعمل فيه كل طاقاته السمعية والبصرية بمساندة ما تشير إليه مكونات العرض المسرحي وما ترمز إليه، أو تحيل عليه من عوالم قادرة على التأثير في المتلقي . والقبح في المسرح ثنائي الوظيفة، فهو من ناحية مثير ومولد للتوتر والانفعال، ومن ناحية أخرى مطهر ومتنفس (بالمفهوم الأرسطي) للمشاعر السلبية عند المتلقي^(٢) .

ظهرت الشخصية الشريرة في نصوص مسرح العصور الوسطى حيث تعد مثالا على نموذج القبح البشري، ثم في عصر النهضة نجد القبح متجسداً في الشخصية الشريرة الطابع والتوجه والقيم، وفي المسرح الاليزابثي تبنت مبدأ إظهار العنف والدم على المسرح، فالمشاهد في المسرح الاليزابثي مليئة بالعنف، ويعد شكسبير أهم من برز في تلك الفترة من خلال أسلوبه المتفرد في استعراض الشخصيات وبنائها من خلال الأشباح والأطياف والساحرات، وجرائم القتل والانتقام والثأر والخيانة ... إلخ .

(١) نقرش ، عمر محمد : جماليات القبح في النص المسرحي ، مرجع سابق ، ص ٣٦٥ .

(٢) نقرش، عمر محمد : جماليات القبح في النص المسرحي ، مرجع سابق ، ص ٣٧٤ .

وإذا ما عدنا إلى النصوص المسرحية (موضوع الدراسة) نجد صورة الشرير ظهرت من خلال خمسة نماذج هي : شخصية الجنرال، أجاممنون، الكترا، عز الدين أيبك، زوج العازفة. وسأفصل القول في ثلاثة نماذج من هذه الشخصيات .

أولاً-الجنرال Holefernes : وهو مثال على الدموية والعنف، يحمل العداوة لنفسه وللآخرين يسعى للاستحواذ على السلطة دون هوادة، فلا مانع لديه من قتل النساء والأطفال، يغوى النساء، يحيك مع أصدقائه المؤامرات، تخلق هذه الشخصية النفور لدى المتلقي، شخصية تجمع بين الوحشية، والشهوانية، والمراوغة، والدهاء .

ثانياً-أجاممنون : وهو مثال على صورة المخادع الشيطان، الأناني الشرير، يسخر رغباته من أجل الاستحواذ على السلطة، تخلق الشخصية رعباً وخوفاً لدى المتلقي، وهو شخصية متعجرفة، قاسية، وظالمة. يصفها د. عبدالرحمن بدوي بأنها شخصية تستحق التعاطف^(١) وهو وصف ليس في محله - في نظري - حيث تسيطر على شخصية أجاممنون صفات الشخصية الشريرة، وهذا ما يجعلنا نتساءل هل يعد إقدام أجاممنون على قتل ابنته افجينيا من قبيل الواجب الوطني؟ وما دوافعه للتضحية بابنته دون غيرها ؟

١- أجاممنون عندما أقدم على تقديم ابنته كضحية للآلهة (أرتيميس) كان بدافع الواجب الوطني - في نظره- إنه يرغب في استعادة شرف اليونان باستعادة هيلانة التي فرت لطرودة، وبعد أن جمع العدة وجهاز الجيش والحلفاء . منعت أرتيميس الرياح من الهبوب فتوقفت السفن فكان أمامه خياران : إما خيانة التحالف، الحملة التي جهز لها الحلفاء؛ حيث يعد

(١) اسخولوس : تراجيديات اسخولوس، (مسرحية أجاممنون) ، مصدر سابق، ص ٢٢٣.

قائدًا لهذا التحالف بإيقاف الحرب، أو تقديم ابنته كضحية للآلهة، من الواضح أن أجاممنون اختار أن يلطخ يديه بدماء ابنته بدلاً من أن يخون منصبه كقائد للحملة، وهذا الذنب لا يمكن تبريره، إن وضع أجاممنون هذا ربما يعود للغة الأسيرة من جريمة أترئوس^(١). اختار أجاممنون الحرب على الرغم من أن هذه الحرب، ليست مفروضة عليه، فكان عليه أن يدفع الثمن باهظًا، والحكمة تقتضي ألا يقوم بهذا العمل^(٢). يقول أجاممنون مبررًا تضحيته بابنته: " مصيري قاس، إذا أنا عصيت و تمردت، وهو قاس أيضًا أن يفرض، عليّ أن أضحي بابنتي، التي هي جوهرة بيتي، وأن أنجس يديّ الأبويتين بالدم المنبجس من عذراء مذبوحة، أفلا يوجد حل لا يكون مصيبة؟ وهذا الدم العذراوي، يحبس الرياح فمن الممكن أن أقوم بهذه التضحية بحمية وحماسة... وليكن في ذلك خلاصنا ! " ^(٣).

٢ - إثبات قوته وقدرته على (الانتقام) ليس من المذنب (باريس) فحسب بل الانتقام من أهل طروادة جميعا، وهو دليل كافٍ على بروز نزعة الشر بداخله، حيث ضحى بالأبرياء من أجل أن يثبت لنفسه أنه يمتلك البطش والجبروت والقدرة على الانتقام "لقد أصبح - أجاممنون - مستعدًا للمخاطرة بكل شيء واتخذ قراره النهائي؛ ذلك لأنه عند ينبوع كل الشرور يوجد الجنون القاتل ذو الخطط الشائنة والذي ينفخ الجرأة في بني الإنسان لقد تجاسر على أن يضحي بابنته، من أجل أن يساعد جيشًا على استنقاذ امرأة"^(٤). وصف الجوقة للتضحية الكاملة بأفجينيا كان ضروريًا جدًا كجزء

(1)See Conacher, D. J. (1989). Aeschylus' oresteia. ProQuest Ebook Central University of Toronto press. p13.

(٢) انظر: اسخولوس : تراجيديات اسخولوس،(مسرحية أجاممنون) ، مصدر سابق، ص ٢٣٤.

(٣) اسخولوس : تراجيديات اسخولوس ،(مسرحية أجاممنون) ، مصدر سابق، ص ٢٣٤ .

See Grene, David &Lattimore, Richmond (1959) p 41 .line 205-225.

(٤) اسخولوس : تراجيديات اسخولوس،(مسرحية أجاممنون) ،مصدر سابق، ص ٢٣٤-٢٣٥.

See Grene, David &Lattimore, Richmond (1959) p41.line 225.

من التسلسل المأساوي لهذه المسرحية، فيعد هذا المقطع واحداً من أكثر المقاطع المؤثرة في المأساة اليونانية، في وصف شفقة وخوف الضحية (أفجينا) صلواتها وصراخها، توسلاتها لأبيها، وللزعماء الحربيين، وعدم اكتراث الأب فبعد الصلاة للآلهة ها هو يأمر الحاضرين أن يرفعوها ووجهها للأسفل فوق المذبح مثل الذبيحة، إنه فعل الجنون الذي حذرت منه الجوقة في المقطع السابق لمقطع التضحية، فجاء التفكير الرصين الذي أدى إلى القرار القاتل، فالشاعر اسخليوس اختار إثارة المشاعر الطبيعية للجمهور ضد أجاممنون^(١) في مشهد التضحية لجسد - في نظري - وحشية أجاممنون وليظهر عدم التعاطف معه في تقديم ابنته للآلهة أرتميس: "الأب بعد أن دعا الآلهة أعطى الإشارة إلى الخدم كي يرفعوها فوق المذبح، وكأنها معزة، وكانت مغطاه بالأقنعة و متمسكة بالأرض في يأس بالغ، فأمسكوا بها ورفعوها، بينما أغلق فمها بخرقه، منعها من الصراخ باللعنة على أهلها، كل هذا تم بالقوة القاهرة والوحشية التي لا ضابط لها ! وكان ثوبها المصبوغ بالزعفران ينجرّ على الأرض وسهم نظراتها ينطلق ليجرح بالشفقة كل واحد من جلاديه، وقد بدت وكأنها صورة، عاجزة عن النطق، وهي التي كانت مرات عديدة في قائمة المآدب التي كان يقيمها أبوها، تغني بصوتها الصافي صوت العذراء المحبوبة ..."^(٢). هذا الذنب الذي أقدم عليه أجاممنون يجعل من القصص أمراً لا مفر منه^(٣)، فالشاعر يوجه مصير البطل أجاممنون إلى القدر المحتوم وهو انتقام كلمنسيتر من في نهاية المسرحية .

(1) See Conacher, D. J. (1989). Aeschylus' oresteia. p.15.

(٢) اسخولوس : تراجيديات اسخولوس ، (مسرحية أجاممنون) مصدر سابق، ص ٢٣٥.

See Grene, David & Lattimore, Richmond (1959) p41-42. line 226-245.

(3) See Conacher, D. J. (1989). Aeschylus' oresteia. p.15.

ثالثاً- عز الدين أيبك : شخصية طموحة سعت للتملق من شجرة الدرّ وليحوز رضاها. ويتفانى في خدمتها ليجذب نظرها. ويتربص بقلبها المحروم لينفذ إليه. حتى إذا ما أصبح زوجاً لها، بدأ يتظاهر بالغيرة والحماس، ليرقي سلم المجد، وليبدوا في نظرها جديراً بالملك، وعندما تنازلت له عن الملك بدأ يفكر في التخلص منها، ولكنه وهو العبد الذي تعود الطاعة يخشى بأسها، وإزاء تحريض اقطاي وهيام، وطعنهما في كرامته، طغت عليه كبرياء الضعيف، وكرامة الذليل، فانفجر ليعوض النقص الذي في شخصيته. فعندما كان عز الدين يخفي حقيقة نفسه، كان الصراع مخيفاً في أغوار نفسه، وعندما تغيرت الأوضاع، ارتفع الوضع، وانخفض الرفيع، بدأت حقيقته تظهر وبدأ التعارض بين نفسه، ونفس شجرة الدرّ.^(١)

تنتهي النصوص الغائبة والنص الحاضر بقتل الشرير، في نهاية (تراجيدية) للمسرحيات الأربع، و يذهب الشاعر اليوناني سوفوكليس لرفض النهايات التراجيدية، فقد أطلق عليها ما يسمى (بالعدالة الشاعرية)^(٢) ذلك التصور الذي يجعل من الموت عقوبة ومن الحياة مثوبة، إنما كان يهدف لعدالة أوسع أفقاً وأكثر عظمة، فإنه لا يتخلى عن رسالته في عالم الذوق الفني والمهارة البناءة، ويهبط إلى التبشير بفضيلة من الفضائل، فجميع المآسي العظيمة تصور لنا مشكلة، ولا تقدم لنا حلاً على الإطلاق، إننا نواجه في هذه المآسي الرعب، والخوف، والشرف، والآلام في مثلها العليا بحيث

(١) انظر: فتح الله، أنور : مسرحية شجرة الدر تحليل ونقد ، مقال نشر في مجلة الرسالة العدد ٩٠٦، سنة ١٩٥٠.

(٢) العدالة الشاعرية Poetic justice في العمل الأدبي (مسرحية، قصة ، منظومة شعرية) هي أن تنتهي كل من هذه بمقتل الشخصية الشريرة وحياة الشخصية الخيرة تملقا لرضا الجماهير. انظر : نيكول ، ألاردس : علم المسرحية ، مرجع سابق ، ص ١٩٢.

نلمس مشكلاتها ونفتقد حلولها^(١). النهاية التراجيدية تحقق امتزاج المتعة بالألم، وهو ما أطلق عليه الأردس نيكول "الالتذاذ الخبيث"، ورده لعدد من الأسباب^(٢) :

• قد يكون فيها نوعاً من المواساة فالمتفرج على تمثيلية مفاجئة مأساة سيرى أن جميع بلاياه التي تبدو أعظم مما كان في طوق بشر أن يحتمل قد وقعت لغيره من الناس، ومن ثمة يكون في طوقه أن يستقبل رزاياه بصدر أوسع وصبر أرحب .

• سبب نفسي وهو ما يذهب إليه فونتيني وشلي بأن اللذة والألم صنوان، وأنا حينما نكون في أحدهما نلمح طيف الآخر .

• التلذذ بمشاهدة الأمل الغير، يؤيده التذاذنا بمشاهدة تمثل المآسي، وذلك يرجع للعواطف السادية .

• يقول البعض بفكرة الماشوسية، وهم بذلك يقتربون من الذين يساوون بين الألم واللذة ويقولون بأننا نجد متعة كبيرة في تعذيب أنفسنا، أو قد تكون مستقرة في أعماقنا بقية كبيرة من روح ذلك الطفل الذي يغرم بمشاهدة فراشة مغروسة في دبوس وهي تتلوى من الألم ، أو بقية من روح هذا الرجل المتوحش الذي لا تنطوي أضالعه على ذرة واحدة من الرأفة لعدوه المغلوب .

والباحثة ترى أن النصوص المسرحية سعت لتجسد من خلال الشخصيات الشريرة صورة مشوهة، ومشوشة، ومضطربة للسلوك الإنساني، الذي يجمع بين الجمال والقبح، لتكشف النصوص عن قيم القبح في الأنظمة

(١) نيكول ، الأردس : علم المسرحية ، مرجع سابق ، ص ١٩٣ .

(٢) نيكول ، الأردس : علم المسرحية ، مرجع سابق ، ص ١٩٩-٢٠٢ .

الإسانية، وتسلط الضوء على مأساة الإنسان المقموع الذي يعاني التهميش والإحباط، والتنديد (بحيوانية) الإنسان المعاصر، و وحشيته القاتلة، والتركيز على القبيح والتشويه والفضاعة، والشذوذ البشري، وانحطاط القيم الإنسانية والأخلاقية، من خلال تقبيح الشخصيات الدرامية . كما ساهمت الشخصيات الشريرة في خلق لحظة الدهشة، والمتعة في فعل التلقي عبر لا مألوفية القبح المسرح جمالياً ودلالياً .



المبحث الثاني : البناء الدرامي :

١- قالب المونودراما المسرحي :

مسرحية العازفة مسرحية مونودرامية، والمونودراما كمصطلح مسرحي يعني دراما الممثل الواحد، وهو منحوت من الكلمتين اليونانيتين Monos وحيد Drama الفعل، وفي بعض الأحيان يستعمل تعبير مشابه، وهو عرض الشخص الواحد، One Man Show^(١). ويعرف إبراهيم حمادة المونودراما بأنها: "المسرحية المتكاملة العناصر، والتي تتطلب ممثلاً واحداً أو ممثلة، لكي يؤديها فوق الخشبة"،^(٢) ويعرفها باتريس بافيس بأنها: "المسرحية ذات الشخصية المنفردة"،^(٣) ويعرفها مجدي وهبة بأنها: "المسرحية التي لا يمثل فيها سوى ممثل واحد يقوم بدور واحد أو يتقمص وحده أدواراً مختلفة، ويعتبر هذا النوع من المسرحيات بمثابة امتحان لدرجة الممثل وبراعته"،^(٤) أما سمير الجلي فيعرفها بأنها: "دراما الممثل الواحد، المسرحية ذات الشخصية الواحدة المتكاملة العناصر، التي يؤديها ممثل واحد أو ممثلة واحدة، ويقدم فيها دوراً واحداً يتقمص من خلاله أدواراً مختلفة"^(٥). فيظهر مما سبق إرباكاً في تحديد المصطلح فمنهم من

(١) إلياس ، قصاب : المعجم المسرحي مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض ، مكتبة لبنان ط١/١٩٩٧، ص ٤٩٣.

(٢) حمادة ، إبراهيم : معجم المصطلحات المسرحية والدرامية ، القاهرة ، دار الشعب د.ت، ص ١٥٦ ، وانظر: كحيله ، محمود محمد : معجم مصطلحات المسرح والدراما ، هلا للنشر والتوزيع ، ط١/١٤٢٩-٢٠٠٨، ص ١٧٣.

(٣) بافيس ، باتريس : معجم المسرح ، ترجمة ميشال ف. خطار ، مركز دراسات الوحدة العربية ، ط١/٢٠١٥، ص ٣٤٣.

(٤) وهبة ، مجدي : معجم المصطلحات العربية في اللغة العربية ، لبنان ، مكتبة لبنان ، ط٢/١٩٨٤، ص ٣٦٢.

(٥) الجلي ، سمير عبدالرحيم : معجم المصطلحات المسرحية بغداد ، دار المأمون للترجمة والنشر ١٩٩٣، ص ٨٦.

يرى أنها دراما الممثل الواحد، ومنهم من يرى أنها دراما الشخصية الواحدة، وهذا الإرباك يجعل القارئ يخطي بين المونودراما، وبين الدراما متعددة الشخصيات وتسمى **Mono polylogue** أي التمثيلية متعددة الأدوار، وحيدة الممثل، وهي تمثيلية يقوم فيها ممثل واحد بجميع الأدوار،^(١) فالممثل بإمكانه تجسيد عدد من الشخصيات وحده، ويتحكم الإخراج المسرحي في كيفية أداء هذه الشخصيات، فقد يستعين بالأقنعة أو بالأزياء، وتنوع المكياج، وهذا من أجل التمييز بين الشخصية الأساسية والشخصيات الأخرى، و المونودراما بوصفها شكلاً درامياً وأدبياً، فهي تقترن بالممثل الواحد (المفرد) الذي يمكنه أن يؤدي أكثر من شخصية^(٢) والمونودراما مسرحية تطرح صوتاً درامياً واحداً، وتعتمد في بنائها شخصية درامية وحيدة، تعاني أزمة أو عزلة، أو اغتراباً نفسياً، أو اجتماعياً يفرز صراعاً داخلياً،^(٣) فهي أحادية الصوت؛ لأننا نسمع صوتاً واحداً يتكلم، يظهر على خشبة المسرح، يتخلل حديثه تقاطعات من المونولوج، يعيش عزلة نفسية، يحاول أن يسرد تجربته الدرامية وفق منظوره هو ورؤاه فيكون هو المسؤول عن إيصال رسالة المسرحية ودلالاتها^(٤). وإذا كان بعض النقاد يعد الوحداية في المونودراما إشكالية كبيرة نجد بعض النقاد يتجه لإيجاد حلول لهذا الإشكال فغالبا "ما نرى الممثل حين يدخل المحنة وحيداً على المسرح

(١) وهبة ، مجدي : مرجع سابق، ص ٣٣٠.

(٢) أمين ، محمود حمو : ظاهرة المونودراما في المسرح الجزائري (مقاربة سيميائية لمونودراما المتردد لدين الهناتي جهيد ، أطروحة دكتوراه ، جامعة جيلالي ليايس/سيدي بلعباس ، ٢٠١٦-٢٠١٧، ص ١٢.

(٣) هارف ، حسن علي : فلسفة المونودراما وتاريخها ، ص ٣٠ .

(٤) أمين ، محمود حمو : ظاهرة المونودراما في المسرح الجزائري ، مرجع سابق ، ص ١٣

يبحث له عن من ينقذه من هذه الورطة، فيوجه الحديث إلى آخر متخيل يساعده على قتل رغبته، فيكون هذا المتخيل هو نفسه حين يوجه لها الحديث، أو مع الأشباح التي تحيط به، وهي كثيرة وفي أكثر الأحوال يكون الحديث موجهاً إلى متخيل عبر المرأة أو عبر الهاتف^(١). تنتفي الوجدانية في المونودراما حيث يغيب الممثلين على الخشبة، لينفرد أحدهم، فتتحقق علاقة أخرى، وهي علاقة الشخصية المونودرامية مع الجمهور من خلال السرد الدرامي الموجه لهم، لذا يذهب عبدالكريم برشيد إلى أن المونودراما " ليست مسرحاً فردياً؛ لأن الجماعة حاضرة وهي التي يشكلها الجمهور، إذ أن الفرد المتطوع هو جزء من الجماعة، وبالتالي لا يمكن أن ينفصل عنها ليسبح في الفراغ"^(٢).

تستطيع الشخصية أن تؤدي مجموعة شخصيات وبأصوات مختلفة اعتماداً على الأسلوب الإخراجي، كما يستخدم البعض الدمى للمشاركة في الحديث مبتعداً عن الشخصيات الحية، وكل هذا يمكن أن يؤسس لفعل درامي داخل العمل المونودرامي، حيث يخلق الصراع الذي ينتج الحوار المتبادل بين الشخصيات، فإن بطل المونودراما يبحث عن شخصيات وعناصر يشركها معه كي يستطيع أن يؤدي لعبته السردية التي خاطر باختيار نفسه ممثلاً وحيداً يقوم من خلالها بكل المهمات نيابة عن باقي الممثلين الذين لم يشاركوه اللعبة ولا يملك أجوبة عن سبب وجوده، فالحياة بلا هدف تشوبها العزلة واليأس فيحاول التمرد على الحياة^(٣). نخلص من هذا أن

(١) خليل، فاضل : إشكالية محنة الوجدانية في المونودراما ، مجلة فواتيس المسرحية الإلكترونية .

(٢) برشيد ، عبدالكريم : مقابلة صحفية ، مجلة الرولة ، قطر ، العدد ٤ / ١٩٨٥ ، ص ٦٨ .

(٣) أمين ، محمود حمو : ظاهرة المونودراما في المسرح الجزائري ، مرجع سابق ، ص ١٥

المونودراما مسرحية متكاملة العناصر، تطرح صوتاً درامياً واحداً، تعتمد في بنائها شخصية درامية، تعاني أزمة (نفسية - اجتماعية - فكرية) تنفرد هذه الشخصية بمساحة الفعل الدرامي لتبوح وتسرد تجربتها الدرامية بشكل يعكس أحادية الصوت الدرامي؛ لإيصال الفرجة الكاملة، والشاملة فياً ودرامياً^(١).

نعود لنتساءل لماذا استعانت ملحة عبدالله بالمونودراما؟ ولماذا جاءت البطلة أنثى؟ هل يعد ذلك نوعاً من التحرر وممارسة كيانها الوجودي والثقافي بعيداً عن سلطة الرجل؟ أم يعد نوعاً من المقاومة وإثبات الذات وتأكيدها عند الكاتبة؟

للإجابة عن هذين التساولين لابد أن نشير إلى أن هذا الشكل المسرحي التجريبي شهد تطوراً خلال القرن الماضي، وشهد حضوراً خاصاً للمرأة الممثلة المنفردة التي حاولت من خلال الفن إثبات حضورها وتمكين هويتها إزاء الواقع، ومواجهتها للمقولات الكبرى التي تمجد انكسارها وهوانها^(٢) حيث مارس العنصر النسوي وجوده وخطابه من خلال فن المونودراما تعبيراً عن تلك الحاجة الداخلية الكامنة في الذات النسوية التي تحتاج إلى التعبير والكشف درعاً لسلطة الجماعة التي تمارس العنف الاجتماعي، والقهر الثقافي عليها، ليكون هذا الجنس المسرحي الأقرب إلى رصد ونقد واقع المرأة وتحولاته في المجتمعات ككل، وفي المجتمع العربي بشكل خاص، وتذهب الباحثة سهيلة عمر إلى أن هناك أسباباً عديدة تجعل الكاتبات

(١) أمين، محمود حمو: ظاهرة المونودراما في المسرح الجزائري، مرجع سابق، ص ١٦.

(٢) عمر، سهيلة موساوي أحمد: المونودراما النسوية العربية أو One Women Show

حدثا التجربة وخصوصيتها، مجلة علوم اللغة العربية وآدابها، جامعة الوادي، ص ٣٤٨.

يفضلن استخدام المونودراما وتذكر منها: التعبير عن قضاياهن وإشكالياتهن بعيداً عن الصراخ الحقوقي والتنظير الأفقي لقضايا المرأة؛ لتطرح همومها وتصرح بخوفها، وتعبّر عن حبها وتشكو ألمها بعيداً عن التسويق الخطابي للهم النسوي^(١). كما يشير الأداء النسوي على خشبة المسرح إلى التراكم الماضي المنسي من الذاكرة الإنسانية الملتحمة بفعل الحكى والسرد الذي لا يتقنه إلا ذات شهرزادية تعيد مدّ جسور الوصل والامتداد مع الأصل الأمومي لفن الحكى، والأداء الأمومي الذي أسرت به شهرزاد شهریار، وهذا يؤكد ميل المتلقي لمتابعة المونودراما النسوية بحثاً عن العودة إلى اللحظة الأمومية التي تعرف كثافتها وتجلياتها في ممارسة فعل الحكى والعودة إلى منابع الشفاهية^(٢).

٢- الشخصية المسرحية :

تدور أحداث المسرحية حول شخصية (العازفة) التي تعاني من تسلط المجتمع (الزوج/ الأسرة/ العادات/ التقاليد) وتظل في صراعها مع هذه السلطة حتى نهاية المسرحية. ويذهب الدكتور مصطفى حجازي في أن المرأة - في نظره- أفصح الأمثلة على وضعية القهر بكل أوجهها وديناميتها ودفاعاتها في المجتمع... ويضيف أن التوجه الوجودي للمرأة في وضعية القهر تتحكم فيه وسائل السيطرة الخرافية على المصير كما تجتمع في النظرة إليها أقصى حالات التجاذب الوجداني، فهي أكثر العناصر الاجتماعية تعرضاً للتبخيس في قيمتها على جميع الصعد، ويقابل هذا

(١) انظر : عمر ، سهيلة موساوي أحمد : المونودراما النسوية العربية ، مرجع سابق ، صفحة ٣٤٤، و صفحة ٣٦٠.

(٢) انظر : عمر، سهيلة موساوي حمو : المونودراما النسوية العربية ، مرجع سابق ، صفحة ٣٤٨ و صفحة ٣٥٩.

التبخيس مثلنه مفرطة تبدو في إعلاء شأن الأمومة، وفي إغداق الصفات الإيجابية عليها^(١). وإذا ما سلّمنا فرضاً أن الإنسان العربي قد عانى عبر تاريخه الطويل من سيادة نموذج علاقة التسلط والرضوخ، فتربت عنده "سيكولوجية الإنسان المقهور" التي تفتقر إلى المرونة، والجدلية وتتميز بالجمود والتبعية^(٢). تظل المرأة من أكثر الأشخاص الذي مورس ويمارس عليها هذا التسلط .

وقد ظهرت صورة المرأة في النصوص المسرحية السعودية بين حالتين : الأولى تحمل معنى السمو والاحترام وغالباً ما تكون صورة الأم وتظهر في نماذج قليلة جداً ومحدودة . والثانية صورة المرأة الناقصة، رمز العيب والضعف، والإغواء (شيء) يمتلكه الرجل، وتكاد الصورة الثانية تغلب على هذه النصوص المسرحية،^(٣) وإسقاط الرجل "العيب والعار على المرأة اجتماعياً يقابله إسقاط نفعي، وخجل الخصاء على المستوى اللاواعي، فالمرأة أداة المجتمع خصوصاً المتسلط، وهي في نفس الوقت تحرم الاعتراف بوجودها ككائن قائم بذاته له غيرته وأصالته"،^(٤) فتتحول حياة المرأة إلى صراع مستمر مع الرجل للخروج من هذا الإطار الذي تم سجنها فيه منذ مئات السنين إنها المرأة (الخطيئة/الغواية) منذ أبينا آدم. دفعت الرجل لاستعبادها واضطهادها لهذه (الخطيئة المفتراة)، و(الذنب المقدس)،

(١) حجازي، مصطفى: التخلف الاجتماعي سيكولوجية الإنسان المقهور، بيروت، معهد الإنماء العربي، ط ٤/١٩٨٦، ص ١٩٩.

(٢) حجازي، مصطفى: التخلف الاجتماعي سيكولوجية الإنسان المقهور، مرجع سابق، ص ١٠.

(٣) البقمي، لطيفة عائض : صورة المرأة في النص المسرحي السعودي (صور متباينة وتاريخ من الصراع) ورقة علمية قدمت في مهرجان الفرق المسرحية الأهلية الأول ٢٠١١.

(٤) حجازي، مصطفى: التخلف الاجتماعي سيكولوجية الإنسان المقهور، مرجع سابق، ص ٢٠٠.

وبحكم أن ثقافتنا ذكورية في مجملها شكلت هذه الصورة للمرأة النسق العام لثقافتنا العربية؛ لأن "الرجولة ترتبط في الذهنية المتخلفة بالقدرة على ممارسة القهر والتسلط على المرأة"^(١). وبما أن الشخصية هي وسيلة المؤلف المسرحي لترجمة أفكاره ومشاعره إلى حركة معبرة فوق الخشبة، فالكاتبة هنا وظفت الشخصية النسائية للحديث بلسانها والتعبير عن رؤيتها للتسلط المجتمعي بحق المرأة، فالشخصية المسرحية "ينبغي أن تقدم لنا إنساناً متعدد الأبعاد له حياته الخارجية الظاهرة التي نراها تضرب أماننا على المسرح، وله كذلك حياته الباطنية التي نرى انعكاسها على عالم الواقع فيما تقوله الشخصية، أو ما تفعله، أو ما تلبسه أو تهمله فلا تتناوله بالعمل أو بالحديث"^(٢).

٣- الصراع الدرامي :

وتشكلت بنية الصراع في المسرحية من خلال الصراع بين العازفة والسلطة الذي اتخذ أشكالاً متعددة منها :

١- في مواجهة خطاب السلطة الاقتصادي : هذه السلطة التي فرضت على العازفة، فهي لا تعمل حيث كانت تعيش تحت سلطة الأسرة وبعدها سلطة الزوج، وعندما قررت العمل قبل الزوج عملها شريطة أن تمنحه الحق الكامل في التصرف بما تتقاضاه من أجر شهري. وهذا الخطاب تجلّى في ملفوظات (ألسنِ امرأة، كانت أمي وأمك وجدتي وجدتك لا يخرجن من البيت إلا إلى القبر، شهادتك لقاءه على حوائط المطبخ، لا مكان لكِ سواه)،^(٣) فلم

(١) صليحة، نهاد : الحرية والمسرح ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩١، ص ٥٩.

(٢) الراعي ، علي : فن المسرحية ، دار التحرير ، القاهرة ، د. ط ١٩٥٩، ص ٥٧.

(٣) عبدالله ، ملحمة وآخرون : العازفة ، عشر مسرحيات مونودراما عربية ، مصدر سابق ،

يعد الخطاب من جنس الخطاب البياني السائد، ولم يعد خطاب موجه توجيهها مباشراً من مخاطبٍ بعينه (الأنا) إلى مخاطبٍ بعينه (أنت) بل غداً خطاباً مكرساً ليس فقط لقول ما (يرضي غرور الذات)، أو لقول موقف الذات من الآخر، بل لقول موقف (الأنا) من (الأنا والآخر) في الوقت نفسه، ما جعله يبدو خطاباً مفتوحاً على متعدد المخاطبين من جهة، وعلى متعدد المواقف والدلالات من جهة أخرى، فالمنع هنا لم يكن للعازفة بل (للمرأة/الآخر) على وجه العموم، باستثناء الخروج الموازي للموت، إنه (الحرية) في مقابل (الموت)، و(النجاح) مقابل (الفشل) .

٢- في مواجهة خطاب السلطة الاجتماعي : القوانين الاجتماعية أعطت الرجل الحق في ممارسة سلطته على المرأة، بل وامتلاكها . تتيح له التقاليد المجتمعية تأديبها وضربها، فتتحول الحياة إلى صراع مثير بين تسلط الزوج ورضوخ الأنثى لكنه رضوخ مؤقت لا يلبث أن ينفجر في وجه القهر /الظلم/التسلط . يتحول إلى خطاب تمرد ليس على الدين والأخلاق إنما على الأعراف المجتمعية، وقد أخذ هذا الخطاب صورتين، صورة التهم والسخرية مثل قولها : " غاب عن الوجود ذلك الزوج الحنون .حنون؟ لا بل غبي ومتعالي، لكنه مسكين مستكين الآن في غفوته"^(١) وصورة المواجهة والتحدي والتهديد . مثل قولها للزوج في تحدٍ له: " لا تأمن مكر النساء حين ينتزعهن الخوف"^(٢).

٣- في مواجهة خطاب الكبت والتسلط : وهو خطاب موجهه ضد الكبت والقهر الجنسي ويسميه الدكتور حجازي (بالاستلاب العقائدي) وهو

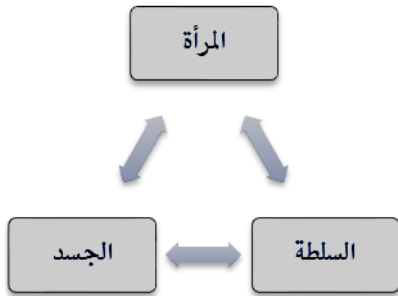
(١) عبدالله، ملحة وآخرون: العازفة، عشر مسرحيات مونودراما عربية، مصدر سابق، ص ١٤
(٢) عبدالله، ملحة وآخرون: العازفة، عشر مسرحيات مونودراما عربية، مصدر سابق، ص ٢١.

أن تقتنع المرأة بدونيتها تجاه الرجل، وتعتقد جازمة بتفوقه، وبالتالي سيطرته عليها وتبعيتها له^(١)فتأتي السيطرة عليها من خلال الجنس، فهي تشتتته، وهو منصرف عنها بأخريات، فتظل تلهث وراءه، تتحول إلى تابعة وهو السيّد، يمارس سلطته عليها فيمنعها من العمل " إنني أحبه أعشقه، لا يثيرني شيء في هذا الوجود سوى أنفاسه الملتهبة لا أرى في صورته أي رجل آخر، وهذه هي مشكلتي، جسدي لن يذعن إلا لرغباته هو دون سواه (تبكي) هو فقط دون غيره من كافة البشر"^(٢). فحديث العازفة عن شوقها لزوجها (الشوق الجنسي) وإن كنا نراه من الأحاديث الجريئة في النصوص المسرحية السعودية، إلا أنه يصور وبشكل صادق احتياجات المرأة، فهي كالرجل بخلاف بعض الكتاب الذي ينظر للمرأة كجسد خلق للمتعة، متعته هو فقط دون وعي بحاجات الأنثى الجسدية . فالكاتبة في نظر الباحثة تحررت من النظرة الدونية للمرأة والجنس، وحاولت التخلص بوعي منها أو بدون من التغييب القهري لجسدية المرأة ورغباتها الجنسية فتحت وطأة القهر والتسلط وعدم الأمان، وغياب الحرية، فخطاب العازفة الجنسي عبرت فيه الشخصية/المرأة من خلاله عن رفض تام للسلطة ولبنية المجتمع الأبوي المتسلط في آن .

يصور الشكل التالي صراع المرأة مع السلطة و توظيف الجسد للتخلص من هذه السلطة من خلال ازدواجية العلاقة بين المرأة والسلطة .

(١) حجازي ،مصطفى : التخلف الاجتماعي مرجع سابق ، ص ٢١٧.

(٢) عبدالله ،ملحة وآخرون : العازفة ، عشر مسرحيات مونودراما عربية ، مصدر سابق ،



شكل (٥)

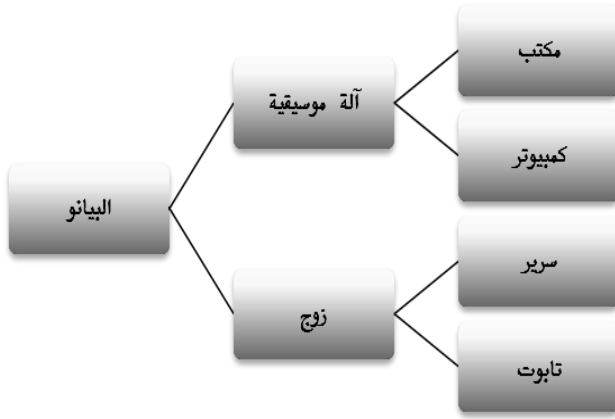
ازدواجية علاقة العازفة بالجسد والسلطة

٤- الفضاء الدرامي :

يأتي (البيانو) في النص باعتباره فضاءً درامياً للأحداث يأخذ دلالات متعددة (والعازفة) كاسم للشخصية يحمل مدلولات (النغم /الصوت/ الاستغراق)، في دلالة عميقة على حياة الشخصية التي تحولت إلى مقطوعة موسيقية (نشاز) أو (عزف على بدء)، في إيقاع صوتي يتصاعد بالأحداث حتى نهاية المسرحية. " كلما تتسق النغمات تتبعثر من جديد، ليتني أعرف السبب، تماماً كما هي الحياة لا تلبث أن تتسق حتى تعطي نغمة نشاز"^(١) جسدت لصراعها في الحياة بالألة الموسيقية في تصاعد وتيرة العزف، وتعالى النغمات وانخفاضها. والباحثة ترى أن ملحة وفقت في تجسيد حدة الصراع النفسي للشخصية بصوت اضطراب النغم وتعالى النغمات النشاز. وقد وظفت الكاتبة آلتين موسيقيتين هما (البيانو - الدف)، آلة البيانو آلة غربية وفدت إلينا منذ القرن التاسع عشر، بخلاف آلة الدف (الطبل) التي تعد أقدم آلة شرقية عرفت منذ القدم. تتوزع المشاهد في المسرحية بين الآلتين.

(١) عبدالله، ملحة وآخرون: العازفة، عشر مسرحيات مونودراما عربية، مصدر سابق،

١- آلة البيانو حيث جاءت تحمل دلالة سلبية (الحنن والقهر)، مثلت الزمن (الحاضر)، من خلال مكونات المكان المختلفة التي تشكلت من آلة البيانو (انظر شكل ٦) :



شكل (٦) دلالة البيانو

تتضح المدلولات من خلال "الدلالات العميقة التي يخبئها النص، والحوار هو مفتاح الشخصيات والراسم لحدودها، وهو الخط الذي تبدو عليه منحنيات الصراع بين تلك الشخصيات صعودا وهبوطا" ^(١) (فالبيانو) يتحول لعلامة دال يتضمن عدد من المدلولات (فمرة آلة موسيقية تعزف عليه الشخصية، ومكتب، وكمبيوتر، وسرير، و تابوت، و زوج) يظل البيانو مصدراً (للخوف/القلق) فهي تخافه وتذعر منه " لماذا كل هذا الذعر؟ إنه قطعة أثاث، بيانو، قطعة من الخشب! لا حول لها ولا قوة" ^(٢)، "تحاول أن تفتحه لكنها تخاف" ^(٣) " لماذا تعاندني هذه الآلة القذرة، لقد أنهكت أعصابي، فحين ينبتر الإيقاع تتوتر أعصابي، يا له من شقاء، إنه من يؤنس وحدتي، حين تسكن نشوتي بين أوتاره أشعر باللذة لكنه عنيد جداً" ^(٤) (دلالة

(١) العبد، محمد: الحكيم وتجربة اللغة الثالثة، في توفيق الحكيم الأديب والمفكر الإنسان، المركز القومي للآداب القاهرة، د. ط ١٩٨٨، ص ١٣٩-١٤٠.

(٢) عبدالله، ملحة وآخرون: العازفة: عشر مسرحيات موندراما عربية، مصدر سابق، ص ٢٢

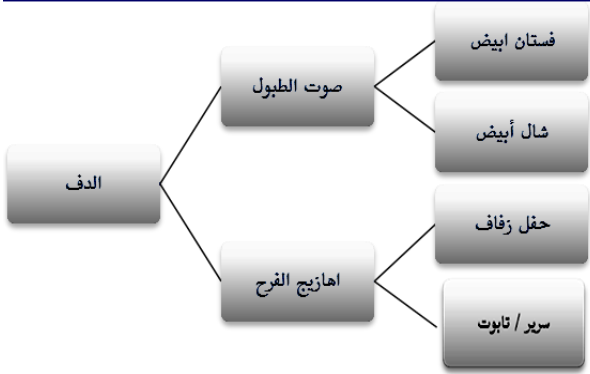
(٣) عبدالله، ملحة، وآخرون العازفة: عشر مسرحيات موندراما عربية، مصدر سابق، ص ١٤

(٤) عبدالله، ملحة، وآخرون العازفة: عشر مسرحيات موندراما عربية، مصدر سابق، ص ١٤

الزوج/الآلة) . " يتحول إلى مكتب وفوقه رصت الكتب والأوراق"^(١) (دلالة المكتب)، " تجلس على البيانو ليتحول لجهاز كمبيوتر تبدأ في كتابة رسالة لأمها"^(٢) (دلالة الكمبيوتر)، " يتحول البيانو إلى سرير تضعه عليه وتتمدد بجانبه"^(٣) (دلالة السرير)، " تفتحه وتخرج منه جثة الزوج محنطة وهي ترتعد من الخوف"^(٤) (دلالة تابوت). ويتكون الصراع النفسي داخل الشخصية من خلال المواقف والأصوات الداخلية لحياة الشخصية المونودرامية نفسها محمولة على صوت واحد هو صوت تلك الشخصية نفسها^(٥). فالعازفة تخاف الاقتراب من آلة البيانو وتلح ملحة على تصوير الشعور النفسي للشخصية بتجسيد المشاعر العميقة للشخصية (الخوف الشديد، تنزوي جانباً وهي خائفة، كأن أحد يلاحقه، تتسمر في الذعر ، تقترب من البيانو ثم تجهش بالبكاء ، تتقدم نحو البيانو ثم تتوقف فجأة وكأنها تجمدت) .

٢- آلة الدُف (الطبول) ، جاءت تحمل دلالات (إيجابية)، ومثلت الزمن

الماضي (انظر شكل٧) :



شكل (٧) دلالة (الدف)

(١) عبدالله، ملحة ، وآخرون العازفة : عشر مسرحيات مونودراما عربية ، مصدر سابق ، ص ١٨

(٢) عبدالله، ملحة ، وآخرون العازفة : عشر مسرحيات مونودراما عربية ، مصدر سابق ، ص ١٩

(٣) عبدالله ، ملحة وآخرون : العازفة : عشر مسرحيات مونودراما عربية ، مصدر سابق، ص ٣٢ .

(٤) عبدالله ، ملحة وآخرون : العازفة : عشر مسرحيات مونودراما عربية ، مصدر سابق، ص ٣٢ .

(٥) أمين ، محمود حمو : ظاهرة المونودراما في المسرح الجزائري ، مرجع سابق ، ص ١٤ .

فالدَّف يتحول إلى علامة يتضمن عددًا من المدلولات " تدق طبول الزفة وتسمع الزغاريد، تتجول بفستانها الأبيض في نشوة تملأ أرجاء المكان، تخفت الإضاءة وتأخذ في إيفاد الشموع في كل مكان وتغني"^(١) وفيه إشارة لارتباط الدف بالزمن الماضي عندما تستعيد الشخصية ذكرياتها مع الزوج، وتستحضر ليلة الزفاف (نستولوجيا) الشخصية وحنينها للماضي، وفيه دلالة على رغبة الشخصية بالتخلص من الزمن الحاضر الذي يمثل القهر، والقمع، والظلم الذي وقع عليها من خلال زوجها الخائن .

والباحثة ترى أن الإعلاء من شأن الزمن الماضي في المسرحية سببه أنه زمن التصالح مع النفس، أما الحاضر فهو مرتبط بالقمع والعنف والتهميش، فالمسرحية ذات رؤية ماضوية وهو ما يسمى في علم النفس (بالنكوص) وهي رؤية لم تنفرد بها ملحمة بل تأثرت بها، حيث وجدت امتداها في النصوص المسرحية (موضوع الدراسة) .

٥- المجاز :

أصبحت الذات ترتب علاقتنا بالعالم وفق رؤيتها، لا وفق وجود العالم، إذ العالم صامت وأقرب إلى الحياد، تماماً كالنص، أو الأثر كما يسميه (بارت)، ولا ينطق أو ينحاز إلا حين نشرع في قراءته، أي نشرع في تخيله أو نتقفه، فنحيلة إلى ثقافة خاصة، هكذا تشيد كل ثقافة عالمها الخاص الذي يمثل رؤيتها، وتشيد كل ذات رؤيتها الخاصة التي تمثلها داخل هذه الثقافة، بشكل متجانس أو غير متجانس معها، إذ الثقافة ليست بالضرورة مركباً متجانساً كما تشيد كل جماعة داخل هذه الثقافة ما يجسد تصوراتها ورؤيتها

(١) عبدالله ، ملحمة وآخرون : العازفة ، عشر مسرحيات مونودراما عربية ، مصدر سابق ،

على نحو غير متطابق مع الثقافة التي تدرج ضمنها^(١)، وبهذا التصور أصبحت الذات هي التي تبدع الأشياء حين تتخيلها أو تتصورها أو تتمثلها عبر مجازاتها، ومن هنا لم تعد الأشياء تعني شيئاً قبل أن تدخل منطقة إبداع الذات، وهذا يعني أن المعنى الذي نراهن عليه، ونحترب على امتلاكه سواء أكان معنى للكون، أو للوجود، أو للنصوص، أو للكائن، أو للآله هو من صنع هذه الذات التي من أهم خصائصها التحول والتغير والتقلب والقصور^(٢) وهكذا يبقى الإنسان سيرورة لا تعرف السكون مضطرباً من الاستعارات والمجازات، وبلغ القول بنيته أن جعل من الاستعارة أصلاً للمفهوم بدلاً من الحقيقة اللغوية كما هو الأمر عند أرسطو، فالاستعارة ليست مجرد وسيلة لغوية يستخدمها الشعراء وغيرهم من الكتاب لتقييم أنواعاً معينة من الاستجابات العاطفية، بل إنها جزء أساس من الأسلوب الذي يفكر به الإنسان ويتصل به^(٣)، "وبانفتاح العلوم الإنسانية والفلسفة على موضوع الاستعارات أدركنا أن الاستعارات وسائل مفهومية للإدراك أو لخلق الواقع، وليست مجرد وصف أمين له، أو مجرد حلية تزيينه، تجمل المعنى وتحسن اللفظ كما كانت البلاغة تقول"^(٤)، فنحن بإزاء دراسة ما وراء هذه العلاقات الجدلية التي يخلقها المجاز، والتي ينهض بها هذا البحث من خلال صوت

(١) سماهجي، حسين وآخرون: عبدالله الغدامي والممارسة النقدية والثقافية، مملكة البحرين وزارة الثقافة والتراث الوطني، ط١/٢٠٠٣، ص ٢٣١.

(٢) سماهجي، حسين وآخرون: عبدالله الغدامي والممارسة النقدية والثقافية، مرجع سابق، ص ٢٣١.

(٣) ايزابرجر، أرثر: النقد الثقافي تمهيد مبدئي للمفاهيم الرئيسية، ترجمة وفاء إبراهيم، رمضان بسطاويسي، المجلس الأعلى للثقافة، ط١/٢٠٠٣، ١٣٧.

(٤) سماهجي، حسين وآخرون: عبدالله الغدامي والممارسة النقدية والثقافية، مرجع سابق، ص ٢٣٣.

المؤلف "الذي يبقى حضوره بارزاً مستتراً في آن وفي كل مناسبة، عندما يقترب من عقل إحدى شخصياته أو يبتعد عنها، عندما يتطابق مع رؤيتها أو لا يتطابق معها، إنه دائماً وأبداً يقبع في مكان ما خلف المشهد، وعلى مسافة من شخصياته، قد يقضم أظفاره -كما يقول واين بوث W.C.Booth يصفه - وهو يتابع الأحداث في لهفة، لكنه لا (ولن) يختفي أبداً إن صورة - ثقافة وزمكان- المؤلف (الضمني تحديداً) حاضرة دوماً في النص عبر تقنيات وعلامات متناثرة هنا وهناك، يمكن لمن يقصصها (أي يتبع آثارها) رسم صورة افتراضية له ^(١)، وهي صورة تسعى هذه الدراسة إلى تلمسها من خلال المجاز ومن خلال عدد من الاستراتيجيات التي تصل المجاز بكتابة الأوثوثة والذكورة من خلال الصور التي تتخطى حدود الزمان والمكان، فتتحول إلى مرويّات مناهضة للهيمنة بصفة عامة، وللنسق الذكوري بصفة خاصة . ثم المقاومة عبر هذه الصور، مقاومة الهيمنة، والقمع، والتهميش، والاقصاء . واللافت للنظر أن أكثر الصور التي ترددت في خطاب العازفة تنهض في التحليل النهائي على الصور الكنائية أكثر من الصور التشبيهية والاستعارية وقد جاءت كالتالي :

أولاً- صور التشبيه :

(تتقدم نحو الباب ثم تتوقف كأنها تجمدت / تملأ المكان برقصةٍ
كالفراشة الملونة / أنزوى كالطفلةٍ الولهة / شعري المنساب على كتفي
كشلال هادر / لك أسنان كأسمك القرش / فم كقم السّعلاة / تساقط الأحلام
كأوراق الخريف)

(١) الشحات، محمد : سرديات المنفى ، دراسة في الرواية العربية بعد عام ١٩٦٧، منشورات
دار أزمنة ، الأردن عمان ، ص ٣٠٠.

اعتمدت الكاتبة في صورها المجازية على التشبيه المرسل المؤكد بالأداة فهي تلتمس في تقريب المعنى للمتلقي على الصور الحسية المدركة لكنها قد تكون صوراً مستهلكة أحياناً لافتقارها إلى صناعة المعنى المبتكر، والمثير في نفس المتلقي كما يظهر في المشبه من خلال الأمثلة المعروضة مثل: رقص الفراشة، والشلال الهادر ثم تحاول انتحاء تشبيهات مختلفة تعبر عن مشاعرها المضطربة بذات الطريقة (التشبيه المرسل) وظهوره في: كأسماك القرش، وفم السّعلاة وأوراق الخريف (هذه الصور الثلاث فيها عمق للمعنى وخاصة ارتباطها بحالة نفسية يمكننا القول بأنها ضعف التقدير الذاتي لشخصية (العازفة) متأثرة بنظرة المجتمع الدونية للمرأة . بلغ عدد التشبيهات سبعة في مواطن عدة من خطاب العازفة .

ثانيا- صور الاستعارة :

(ذكراه تطاردني / مخالب أخوتي / يقذف أنفاسه / يستنشق عبيري الأخاذ/البيانو العقيم / عطر أنفاسه /علاقات مبتورة / تتفتق جوانحي بين ذراعيه / تلدغك السنة المارة)

يبدو اعتماد ملحّة على الاستعارة جاء لنقل شعور الندم ومحاسبة الآخر من خلال الاستعارة التهكمية في (البيانو العقيم ، علاقات مبتورة ، تلدغك السنة المارة) فهي تخفي في صورتها المجازية ضدية مناقضة/مقاومة لعادات اجتماعية تجتر المثل النبيلة لكن واقعا يخلو من إحراز قيم الإنسان وتحقيقها، وسيطرة الخوف والفرع عليها (تطاردني، مخالب، يقذف) . كما تتجلى الصور الجنسية من خلال صورتني : (يستنشق عبيري الأخاذ) صورة جنسية تصور تداخل الحواس: الشم / الرائحة (الزكية)، والبصر/جمال الشكل .(تفتق جوانحي بين ذراعيه) صورة تحمل

دلالة جنسية وتشير إلى قوة الرغبة/الشبق الجنسي. وفيه إشارة واضحة للشخصية السيكوباتية . بلغ عدد الاستعارات تسع استعارات في مواطن عدة من خطاب العازفة .

ثالثاً - صور الكناية :

(يؤنس وحدتي /تسكن نشوتي /حسنا الشرق /سرت على الصراط المستقيم /تنغص عيشي وتقض مضجعي /كبرياؤه المحموم / زمهرير البرد /الغسق الثائر خلف أهدابه /قوته تشعني بالأمان /عنفوان سواعده تريحني من أهوال الزمان /أشعر بجسدي يتحرك بين أضلاعه/إنه يقطن خلف العفن) يبرز في صور الكناية أن الشخصية تحاول الغور/الحفر في ما وراء المشهد محاولة تأكيد المستور الخفي والمبطن في بعض المواضع (لذا كان اعتمادها على الظرف المكاني؛ لتغطية ذلك الخفاء الذي استحال كشف مضمونه بسبب قيود وموانع اجتماعية تكرر في نفسها ثقافة المنع/الاقصاء /القمع ، فالبوح قد يكون محاولة للتمرد أحيانا ونزع ما في نفسها من أغلال كما في قولها : (الغسق الثائر خلف أهدابه، أشعر بجسدي يتحرك بين أضلاعه، إنه يقطن خلف العفن) ، كما تلجأ إلى استخدام التركيب الإضافي في صور الكناية مثل : (كبرياؤه المحموم ، أهوال الزمان) لذات الغرض في نفسها ولعل التأكيد على صور الخفاء تلك هو ما يجعل الاختصام والجدال لذات غائبة (الذكر) بواسطة تكرار ضمير الغائب (تؤنس وحدتي، كبرياؤه، سواعده، أضلاعه)، وبلغ عدد الكنايات اثنا عشر كناية في مواطن عدة من خطاب العازفة .

من خلال استقراء النص والوقوف على مواطن المجاز والصور في خطاب العازفة المسرحي ، يتبين لنا الآتي :



١- يغلب على الصور المجازية بروز الكناية بواقع اثنا عشر موضعاً، ثم يأتي بعد ذلك الاستعارة في تسعة مواضع، وأخيراً التشبيه في سبعة مواضع .

٢- يعود أسباب استخدامها للكناية، أن الشخصية ترغب في البوح/الكشف، ولكنها تخاف سلطة ما تمنعها وتعيقها (سلطة الذكر)، فتلجأ للترميز وإخفاء المعنى .

٣- وأخيراً يمكننا القول أن خطاب العازفة يصدر عن "جماليات المقاومة" عن تشكيل المجازات والصور التي ترسم البنية العميقة لها ملامح عالم متميزة حدوده، وعبر لغة تناهض أشكال الهيمنة، والقمع، والاقصاء، والتهميش، "لغة تنطلق من مفهوم الإبداع بوصفه مقاومة" لا يقودها المؤلف وحده بل يشاركه فيها القارئ، والنص ذاته، ففي كل نص لحظة صمت، أو استعارة ملونة، تحيل إلى أمر ما أو رمز دال، وكلها علامات تقييم -بطريقة ضمنية- وضعاً أو ظرفاً ما، علامات يمكن لأي قارئ بصير أن يتعرف على أنها قد افترضها مؤلف^(١)، وفي خطاب ملحّة المسرحي علينا أن نعيد ربط التجربة الإبداعية بالثقافة المنتجة، فالنص ليس منتجاً جمالياً فحسب بل هو علامة ممارسة ثقافية، إنه نص انتجه مهمش، ومقصي، ومُهيمن عليه، "دفعه مقتضى الحال إلى استراتيجيّة المجاز التي تنهض على بلاغة التلميح والتورية، وغير ذلك من أساليب كتابة المقموعين التي تبنى على أن مجاز السلوك لا ينفصل عن مجاز الحرف، ومجاز الحرف، ليس إلا مجازاً للسلوك"^(٢) .

(١) الشحات محمد ، سرديات المنفى ، دراسة في الرواية العربية بعد عام ١٩٦٧، مرجع سابق ، ٣٠٤ .

(٢) الشحات محمد ، سرديات المنفى ، دراسة في الرواية العربية بعد عام ١٩٦٧، مرجع سابق ، ص ٣٠٤

المبحث الثالث : الأنساق الثقافية في خطاب العازفة :

يتحدد النسق من خلال الخطابات الجمالية ، ما بين مضمّر غير معلّن ، وظاهر يكشف عنه النص الإبداعي . فالنسق المضمّر يمرّ من غير وعي من طرف المبدع بفعل العنف الرمزي اللطيف على حد وصف (بورديو) إنه "العنف الناعم و اللا محسوس و اللامرئي من ضحاياه أنفسهم والذي يمارس في جوهره بالطرق الرمزية الصرفة للاتصال والمعرفة، أو أكثر تحديدا بالجهل والاعتراف، أو بالعاطفة حدّا أدنى وذلك كله متأصل في العقول والأجساد أدمج على شكل ترسيمات Shemes لا واعية من الإدراك الحسي والتقييم" (١).

إنه يمارس هيمنته و حركيته خارج حدود الوعي، فالنسق متغير وغير ثابت؛ لأنه خاضع للتحوّل الاجتماعي الذي يلغي أنساقا ويؤكد أخرى . ويحتاج فهم النسق المضمّر إلى مهارات وكفاءات لغوية تواصلية؛ لأن فهم المضمّر لن يستقيم بدون تعمق ثقافي، فالإبداع المسرحي بشقيه الأدبي والفني يقتضي فهماً خاصاً لثقافة منتجيه مؤلفين ومبدعين وأيضاً متلقين لهذا الخطاب (٢).

الأنساق الظاهرة في مسرحية العازفة :

• نسق الذكورة وتمثلاته في مسرحية العازفة :

الشخصية في مسرحية العازفة تكشف عن وعي المرأة بالسلطة الذكورية التي تقتضي "عدم مواجهة الفحل، ولزوم الصمت أمامه، حتى لو

(١) بورديو ، بيار : الهيمنة الذكورية ، ترجمة سلمان قعفراني ، مراجعة ماهر ترميش ،

مركز دراسات الوحدة العربية ، المنظمة العربية للنشر ، ط١/٢٠٠٩ ، ص ٩-٨

(٢) الزعيمري ، منيرة : النسق السوسيوثقافي واشتغالاته في المسرح المغربي مرجع سابق ، ص ١٦٠.

أخطأ، فإن أخطاء الفحول صواب مجازي، إن ما لا يجوز لغيرهم يجوز لهم، فهم أمراء الكلام، وكل فحل ثقافي، فهو محصن ومحروس، تحرسه الثقافة بكل وسائل الحماية، وتتخذة نموذجاً للقدوة الاجتماعية كنسق يثبت ويترسخ^(١)، فالنسق الذكوري لا يسعى إلى شرعنة حضوره ذاتاً عكس النسق الأنثوي التابع والمتخذ موضوعاً للقبول والشرعنة " ففوة النظام الذكوري تتراعى فيه أمراً يستغني عن التبرير، ذلك أن رؤية مركزية الذكورة تفرض نفسها كأنها محايدة، وإنها ليست بحاجة إلى أن تعلن عن نفسها في خطب تهدف إلى شرعنتها، والنظام الاجتماعي يشتغل باعتباره آلة رمزية هائلة تصبو إلى المصادقة على الهيمنة الذكورية التي يتأسس عليها"^(٢) نتيجة هذه الهيمنة الذكورية جاءت الحركة النسوية الراضة لهيمنتها بفعل التغيير الاجتماعي "حركة تحرير المرأة ستصبح بالضرورة رأس حرية التغيير الاجتماعي والثقافي وحتى على المدى القصير، فإن الحركة النسائية هي الفتيل المؤهل لإشعال المجتمع الأبوي المستحدث من الداخل، وإذا اتيح لها أن تتنامى ثم تستقل فإن هذه الحركة ستكون بمثابة الدرع الواقى من شراسة الأبوية والانتكاسات الرجعية، وسترسخ نفسها على أنها حجر الزاوية الذي سيقوم عليه نظام الحداثة"^(٣) وتماشياً مع هذا الوضع بدأت الخطابات الجمالية بما فيها المسرح تتجه نحو الثورة على الثوابت والمرجعيات الثقافية المتواضع عليها، والتمرد المعلن على الأطر المرجعية التي تأسر الجسد الأنثوي في سراديب معتمة^(٤).

(١) الغدامي، عبدالله: النقد الثقافي، مرجع سابق، ص ٢١٠-٢١١.

(٢) بورديو، بيار: الهيمنة الذكورية، مرجع سابق، ص ٢٧.

(٣) شرابي هشام، النظام الأبوي وإشكالية تخلف المجتمع العربي، ترجمة محمود شريح، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت-لبنان، ط٢/١٩٩٣، ص ١٧٤.

(٤) الزعيمري، منيرة: النسق السوسيوثقافي واشتغالاته في المسرح المغربي، مرجع سابق، ص ١٦٠.

وإذا ما تتبعنا النسق الذكوري في خطاب العازفة نجده يأخذ صوراً
متعددة منها :

١- الذكر / المتأله : إنه خطاب السمع والطاعة الذي يتولى عملية إصدار الأوامر والنواهي، في خطاب العازفة المسرحي، صورة الذكر المتعالي المتعالم النخبوي لكنه في نظر العازفة "غبي ومتعالي"^(١). خطاب أكثر سيطرة على المنهي والمأمور" لن أسمح لك مرة أخرى بانشغالك بهذه الترهات، ألسنت امرأة؟ أجيبني أنت امرأة أم لا.."^(٢). خطاب يصور المرأة في صورة المغلوب على أمره تحت سلطة الذكر/الفحل الذي تحول إلى سلطة كسلطة الإله، تحت سلطة النسق الضمني المعادي المحتقر للمرأة، فهو الوريث الشرعي للنسق الثقافي الذكوري في الثقافة الكلاسيكية " ألم أقل لك كفي عن هذا الهراء، كل يوم على هذا المكتب، متناسية أنك امرأة . أو تحلمين أن تعتلي كرسي الوزارة، ها هي ذي شهادتك لمقاه على حوائط المطبخ، لا مكان لك سواه أفهمتي ؟ "^(٣) فلا مكان في هذا النسق الذكوري لامتيازات أو حتى حقوق تحظى بها المرأة "خروجك من المنزل له ثمن كبير، ولذا فإن أردتِ العمل خارج المنزل فعليك أن تعطيني راتبك بالكامل، نظير سماحي لك بالخروج ونظير عمك خارج إمارتي، كانت أمي وأمك وجدتي وجدتك لا يخرجن من البيت إلا إلى القبر ، ولذا فأنا أضحى وأقبل خروجك أتفقنا؟ "^(٤).

(١) عبدالله ، ملحة وآخرون : العازفة ، عشر مسرحيات مونودراما عربية ، مصدر سابق ، ص ١٤ .
(٢) عبدالله ، ملحة وآخرون : العازفة ، عشر مسرحيات مونودراما عربية ، مصدر سابق ، ص ١٩ .
(٣) عبدالله ، ملحة وآخرون : العازفة ، عشر مسرحيات مونودراما عربية ، مصدر سابق ، ص ١٨ .
(٤) عبدالله ، ملحة وآخرون : العازفة ، عشر مسرحيات مونودراما عربية ، مصدر سابق ،

٢- الذكر/الحامي : إنه خطاب الوصاية والحماية، صورة الفحل الذي يتولى الدفاع عن المرأة بزعم حمايتها ورعايتها، فالمرأة أمامه عبد ضعيف يحتاج إلى حماية مولاه الرجل، وهي صورة المرأة الجارية في النسق الشعبي والثقافي الذي دائما ما نجده في وصايا الأمهات لبناتهن قبل الزواج، وهي الوصية نفسها التي تكررهما الأم لابنتها العازفة: "هو نصيبك، هو جنتك وشارك، أصغي لكلامه إذا تحدث، إذا شبت ناره فاطفئي نارك، لا تقابلين غضبه بغضب، اهتمي بغذائه فالطريق إلى قلب الرجل معدته دعيه يتحدث كثيرا وتكلمي قليلا، فالمرأة الثرثرة آفة، فلا يسمع منك قبيحا، ولا يشم منك إلا أطيب ريح، تثني في خطوتك، واهتمي بملبسك، وأجعلي حركاتك لمساً وحديثك همساً.." ^(١) وهو مصدر الحماية والأمان للمرأة "قوته تشعرنى بالأمان، وحنفوان سواعده تريحني من أهوال الزمان، حين تهب الرياح، ويرعد الرعد وتتساقط الأمطار، أنزوي كالطفلة الولهة بين حناياه فيذهب كل الخوف، وأشعر بجسدي يحترق بين أضلاعه.." ^(٢)، يفرض عليها الطاعة العمياء فتتحول العلاقة بينهما من حب وعطف، إلى هيمنة وتسلط في مالها وما يتعلق بميراثها وحقوقها القانونية " المرأة ... لا تأخذ ما يخصها من مال أبيها وإلا انهالت عليها اللعنات، وقاطعها المجتمع ونبذت كالعاهرة" ^(٣)، وفي كرامتها ومشاعرها وأحاسيسها الإنسانية" هو أخذ مني كل شيء طهري وبراعتي، ومالي وحنفواني وصباي" ^(٤).

(١) عبدالله، ملحّة وآخرون : العازفة ، عشر مسرحيات مونودراما عربية ، مصدر سابق ، ص ١٦

(٢) عبدالله، ملحّة وآخرون : العازفة ، عشر مسرحيات مونودراما عربية ، مصدر سابق ، ص ٢٠.

(٣) عبدالله، ملحّة وآخرون : العازفة عشر مسرحيات مونودراما عربية ، مصدر سابق ، ص ٢٨ .

(٤) عبدالله، ملحّة وآخرون : العازفة ، عشر مسرحيات مونودراما عربية ، مصدر سابق ، ص ٣٠.

٣- الذكر /الشَّيْبِق : وهي سمة بارزة للفحولة في النسق الشعبي والثقافي الذي أجاز للفحل ممارساته الجنسية بكثير من الحرية دون قيود، ينتقل من امرأة لأخرى لا يكِل ولا يضعف، و لا تكفيه كل نساء الأرض " كل يوم يعود مخمورا ليهدّي بأسماء حسناوات لم أسمع بهن من قبل، كل يوم حسناء جديدة، وكل يوم اسم جديد، علاقات مبتورة لا تلبث أن تهدأ حتى تذهب مع الريح لكنها تنقض عيشي وتقض مضجعي، أعرف كلما كانت هناك أنثى في طريقة، فلا يتراءى صورتى ولا يسمع كلامي، ولا يشم رائحتي، أتحوّل حينها إلى شيء، أتحوّل حينها إلى كتلة متحركة بلا معنى، لا أعرف سواه، لكنه يعرف سواي الكثير"^(١)، تفقد المرأة في ظل هذا النسق دورها في الحياة، وتلخص الثقافة دورها في إشباع غرائز الرجل، وهذا قتل لإنسانيتها " كان يقول لي : لك رائحة أخاذة تشعرني بالنشوة"^(٢)، ويتحوّل جمالها إلى لعنة تظل تطاردها " أنت تبدين جميلة تلاحقك الأعين، وتلدغك أسنة المارة، تبا لهذا الجمال اللعين، ولتلك العادات المقتبسة، وتلك الخلخة في ميزان المعرفة من أنت ؟ "^(٣)، ومن هنا جاء خطاب المسرحية ليصف جمال العازفة وشبابها ليعلي من النسق الثقافي الذكوري الذي جعل المرأة جسداً لا روحاً، ووعاءً لا عقلاً . تنقلب العازفة على النسق الذكوري عندما يتحوّل نسق الفحولة إلى اللا فحولة " كان يتمدد بجانبى دون حراك، عله قضى ليلته مع عاهرة، أم عله يتخيل أخرى فيفتقد وجودي وأنا أتمدّد إلى جواره، أم عله مأفون لا يقوى على شيء من تلك الفحولة المنشودة"^(٤)

(١) عبدالله ، ملحة وآخرون : العازفة ، عشر مسرحيات مونودراما عربية ، مصدر سابق ، ص ١٧ .

(٢) عبدالله ، ملحة وآخرون : العازفة ، عشر مسرحيات مونودراما عربية ، مصدر سابق ، ص ١٤ .

(٣) عبدالله ، ملحة وآخرون : العازفة ، عشر مسرحيات مونودراما عربية ، مصدر سابق ، ص ٢٧ .

(٤) عبدالله ، ملحة وآخرون : العازفة ، عشر مسرحيات مونودراما عربية ، مصدر سابق ، ص ٢٤ .

لكن هذه الفحولة الشكلية لا تضر بالرجل، ولا تنقص من قيمته في المجتمع، فهي ليست إلا أموراً شكلية " أما تلك الأمور فهي أمور شكلية ليست إلا.."^(١)
الأنساق المضمرة في مسرحية العازفة :

• نسق الأنتى المتألهه وتمثلاتها : وهي تأخذ صوراً عدة أهمها :

١- الأنتى /الإله : نحن أمام ذات طاغية مطلقة متفردة "تحولت من نحن القبيلة إلى نحن النسقية"^(٢)، ثم إلى أنا أنتوية متضخمة متعالية عنيفة، تمارس العنف الجسدي احتجاجاً على العنف النسقي، "في النسق يجري تحويل القيم من قيم تنتسب للعمل والفعل إلى قيم مجازية متعالية"^(٣)، فقد تم استبدال أفكار النسق الثقافي داخل النسق المسرحي، حيث تحولت قيم الحرية إلى طغيان وعنف وقتل. والباحثة تذهب إلى القول الذي يرى بأن هناك بعض الروابط المحتملة والأكثر وضوحاً بين (الآلهة) كشخصيات إلهية، و(الأنثى المميّنة)^(٤)، وإذا ما نظرنا للأدب اليوناني والروماني والكنعاني وتحديداً عند الآلهتين (أرتيميس) و (عانات)^(٥)، وما يتصفن به من

(١) عبدالله ، ملحّة وآخرون : العازفة ، عشر مسرحيات مونودراما عربية ، مصدر سابق ، ص ٢٤

(٢) الغدامي ، عبدالله : النقد الثقافي ، مرجع سابق ، ص ٧٥.

(٣) الغدامي ، عبدالله : النقد الثقافي ، مرجع سابق ، ص ٧٥.

(4) See Tamber-Rosenau, C. (2015). Striking Women .

(٥) سميت (أرتيميس) بعذراء الغار ، وهي ابنة زيوس و ليتها من نسل الجبابرة وأخت أبولو التوأم، وقد وجدت علام تدل على تقديم ضحايا بشرية لها وكتاتوا يسحبون دم الضحية الذكورية بعد قطع رقبتة من خلال بعض الطقوس، وسميت (عانات) عشتروت وهي رفيقة وأخت بعل، وكانت من أكثر آلهة الكنعانيين فاعلية وسميت (عانات) سيدة الجبل، وبالرغم من تسميتها بالعذراء والعذراء إلا أنها كانت عدوانية إذ تروي الأساطير أنها ذبحت أعداء بعل وخاضت في دماء ضحاياها ، انظر: كورتل، آرثر : قاموس أساطير العالم، ترجمة سهى الطريحي، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، سوريا، دمشق ٢٠١٠، ص ١٣٨-١٣٩ ، وانظر ص٤٧.

قوة وعنف وحب للقتل والدمار، والصلة الوثيقة بينهما وبين أسطورة "النساء الأمازونيات"^(١)، وعند مقارنتها بالشخصيات الأدبية من النساء المميتات وتحديدا (جوديث)، (كلمنسيتر)، (شجرة الدر)، (العازفة) نجد تطابقا كبيرا بينهما فكما أن الآلهتين (أرتميس - عانات) قُدمت لهما القرابين البشرية - غالباً من الذكور - والنساء الأمازونيات كانت عدواتهن شديدة للرجال، سعت النساء المميتات إلى تقديم الذكر كقربان لحریتهن المسلوبة؛ وهو رد فعل طبيعي لدى المرأة في شتى الثقافات تجاه محاولة استعبادها وسلب حریتها^(٢)؛ لذا تصف العازفة ركلات ابنتها العنيفة برد فعل لسلطة الأب " فهذه الركلات العنيفة لا تصدر إلا عن أنثى، فما هي إلا احتجاج على أفعال أبك"^(٣)، وهو تمرد من قبل الكاتبة بوعي أو بدون وعي لمعارضة القانون النسقي الأبوي الشائع بسلطوية مماثلة، فبدلاً من سلطة الخطاب الذكوري المهيمن نحن بإزاء سلطة الخطاب الأمومي/ الأنثوي المهيمن ففي

(١) أسطورة (النساء الأمازونيات) "وهي وفق الرواية الإغريقية كنّ قبيلة من النساء المحاربات، أتت من شواطئ البحر الأسود وسكنّ تخوم بلاد الإغريق، فأُسس عددان من المدن تحكما على ملكة تتعبد الآلهة (أرتميس) وسبب عدواتهن للرجال كان مجتمع الأمازونيات وبقا على النساء وحدهن، اللواتي إذا أردن الانتجاب أتت بلادا مجاورة فضاغن رجالها وعدن من حيث أتت، حتى إذا وضعن مواليدهن قتلن الذكور في المهدي وأبقين على الإناث اللواتي تتم تربيتهن منذ الصغر على فنون الحرب وكره الرجال... "ويعلق فراس السواح على هذه الأسطورة بقوله: إن هذه الأسطورة لتدل على أن المرأة في إحساسها بالوضع المهيمن التي أخذت بالانحدار إليه على يد الرجل، قد فضلت في لحظة ما من التاريخ فصم المجتمع والاستقلال بذاتها سعياً وراء حياة أسمى وأنقى وأكثر حرية وكرامة. السواح، فراس: لغز عشائر الألوهية المؤنثة وأصل الدين والأسطورة، ط١٩٨٥/١، دار علاء الدين، ص ٣٧.

(٢) المرجع السابق، ص ٣٧.

(٣) عبدالله ملحمة وآخرون: العازفة، عشر مسرحيات موندراما عربية، مصدر سابق، ص ٢٥.

" ثقافة النسق لا مكان للمعارضة، أو مخالفة الرأي، والآخر دائماً قيمة ملغية، ولا وجود لذلك الشاعر الذي يرى للآخرين موقفاً مقارباً له، هذا إن كان يعتبر نفسه فحلاً، ولن تضعه الثقافة في مرتبة الفحولة إلا بعد أن يثبت مقدرته على إسكات أي صوت سواه، وكذا الشأن مع الطاغية النسقي"^(١)، فالعازفة تتحول إلى (طاغية نسقي) عندما تتخلص من السلطة الذكورية في مشهد يصور كيف تخلصت العازفة من زوجها؟ وردة فعل الزوج ومحاولاته التوسل والاستجارة بها دون فائدة، فقد كانت مصرة على التخلص منه، في لحظة (وعي) أقدمت على (الفعل) بعد أن تخلصت من (الخوف) الذي بداخلها، حين تحول (الحب الشديد) إلى (كره شديد)، إنها (لحظة العازفة الأبدية) يتماهى مشهد قتل العازفة لزوجها، مع مشاهد القتل في المسرحيات الأربع فجوديث أقدمت على التخلص من الجنرال Holefernes في لحظة (خداع) استطاعت قطع رأسه، وكلمنسيترأ قتلت زوجها أجامنون حين خدعته في الحمام وألقت عليه شبكة صيد للسماك وانفذت فيه ثلاث طعنات، وشجرة الدر قتلت الملك عزالدين عندما أعدت له الخديعة واغتاله أعوانها في الحمام، وهي نفسها لحظة (الخداع) التي انتهزتها العازفة عندما كان زوجها نائماً فقبضت على عنقه وخنقته وسنقارن بين مشاهد القتل في المسرحيات الأربع .

١- مشهد القتل في مسرحية جوديث^(٢):

- She moste craftilt deceived Holefernes by her fained decietes .
Whom after he beinge ov (er) whelmed by over much drinking of wine immoderately .

(١) الغدامي ، عبدالله : النقد الثقافي ، مرجع سابق ، ص ١٦٩ .

(2)See Jones, G. A. (1917).p.3

- When she had kut of his heade and brought it to the citie, by and by.
- The enímies fled away beinge frightened with greate feare.

تقف جوديث أمام السرير بعد أن "خدعت الجنرال Holefernes فقد

أفرط في شرب الكثير من النبيذ"، تقترب منه تتردد ثم تقوم "بقطع رأسه وإحضاره للمدينة . يخاف الأعداء (جيش الجنرال) ويهربون منها بعد التأكد من قتل الجنرال " .

٢- مشهد القتل في مسرحية أجاممنون : (١)

I stand now where I struck him down. The thing is done .Thus have I wrought, and I will not deny it now . That he might not escape nor beat aside his death, as fishermen cast their huge circling nets, I spread deadly abundance of rich robes, and caught him fast. I struck him twice. In two great cries of agony.he buckled at the knees and fell. When he was down I struck him the third blow. In thanks and reverence to Zeus the lord of dead men underneath the ground .Thus he went down, and the life struggled out of him; and as he died he spattered me with the dark red and violent driven rain of bitter savored blood to make me glad . as gardens stand among the showers of God in glory at the birthtime of the buds.

تقف كلمنسيثرا فوق الجثتين وتعترف : "أنا أقف الآن في المكان حيث

ضربته فيه . أنا فعلت ولن أنكر الآن "تصف طريقة خداعها للزوج : "حتى لا يتغلب على موته وكمثل الصيادين عندما ينشرون شباكهم الضخمة نشرت

(1) See Grene, David &Lattimore, Richmond (1959) p80.line 1379-1392

شبكتي وأمسكت به بسرعة، ضربته مرتين، فصرخ صرختين من الألم .
جثى على ركبتيه وسقط . عندما سقط ضربته الضربة الثالثة . قدمته قرباناً
للإله زيوس آلهة الموتى" ثم تصف شعور ما بعد الجريمة : "عند موته
تطاير دمه الأحمر القاني عليّ مما جعلني سعيدة . كمن يقف في حديقة بين
زخات المطر وكأنه وقت ميلاد جديد " .

٣- مشهد القتل في مسرحية شجرة الدر: (١)

تفكر شجرة الدر بالتخلص من الملك فترسل مكتوباً تستعطفه وتدعوه
للحضور عندها لتقدم له خزائن الملك الصالح ، فيأتي الملك وقد أعدت له
العدة ، فجهزت له الشراب :

أشرب هنيئاً هنيئاً واشتف كأساً فكأساً .
اطعمم مريئاً مريئاً اطعمم ولا تخش بأساً .

وبعد أن تأكدت من سكره طلب منها أن تعد له الحمام !
فطلبت من سنجر أن يأخذه للاستحمام، فتحامل الملك على كتف سنجر
وخرج، فنادت شجرة الدر على أربعة رجال أشداء في كامل سلاحهم وقالت
لهم في صرامة :

افعلوا ما أمرت أن تفعلوه ليس إثمًا أن يجسم المرء إثمًا
يُسمع صوت من الداخل وضجة ، فتطرب شجرة الدر ، ويزداد
اضطرابها حينما تسمع صوت الملك مستغيثاً : أدركيني أدركيني .. شجر
الدر ارحميني .. شجر الدر ...

(١) انظر : أباطة ، عزيز : المؤلفات الكاملة ، ط١/١٩٩٣، مكتبة لبنان ناشرون، ص ٥٩٠-
٥٩٢ (بتصرف)

تندفع شجر الدر للخارج والهة : أتركوه ... أتركوه ... ويحكم لا
تقتلوه ...

يتدخل قلاوون وبيبرس فيمسكان بها في عنف بالقرب من الباب
فتقول:

أنقذوه من فم الموت بحقي أنقذوه

يخرج سنجر يقول : (قضي الأمر !!) .

حزنت شجرة الدر حزناً شديداً على فقده ، وندمت على خداعة فناها
تقول في وله وتشنج حين علمت بموته :^(١)

ايه عز الدين إن بنت فوجدي لن يبيننا

هدتي كالطائر المذبوح إن بت طعينا

٤ - مشهد القتل في مسرحية العازفة: ^(٢)

تصف العازفة لحظة إقدامها على التخلص من الزوج : "كان يضطجع
بجانبي لكن تنفسه يتعالى شيئاً فشيئاً، دقات قلبه تسابق نبضي المتسارع"،
تطبق بيديها على عنقه وبشدة : "عيناها تتسعان وكأنها تستجير بي، يقبض
على يدي بشدة تستثير العون مما هو آت ، هز رأسه وعينيه تقول لي
سامحيني كم أخطأت في حقك " تشعر بالصدمة فما قامت به ذنب لا يغتفر
تفكر في الهرب لكنها تتردد وتعود" لم أعد أفهم شيئاً حينها سوى أن نصفي
الأسفل قد توقف عن الحراك لم تسمح لي الأمطار بالخروج، فومضات البرق
تخطف البصر، وصوت الرعد يزمجر، وكأن الطبيعة ترفض نجدته محتجة

(١) أباطة ، عزيز : المؤلفات الكاملة ، ط١/١٩٩٣ ، مكتبة لبنان ناشرون، ص ٥٩٢ .

(٢) عبدالله ، ملحمة وآخرون : العازفة ، عشر مسرحيات مونودراما عربية ، مصدر سابق ،

على أفعاله ". تحاول التخلص من الجثة تفكر في تحنيطه والاحتفاظ به "أنا من حنطك ووضعك بين أوتار هذه الآلة " تشعر بالراحة فهي لم تعد خائفة من تخليه عنها بعد أن أقدمت على التخلص منه فهو معها الآن في لحظة أبدية : "الخوف والفعل لا يجتمعان يا لها من لحظة أبدية، لن تبارح فراشي. إنك لي وحدي فقط" .

٢- الأنتى/الحامي : ونقصد به خطاب الأنتى الحامية التي تتولى الرعاية والاهتمام بطفلها وأسررتها، وهذا ما وجدنا أصداءه في النص؛ حيث تظل العازفة تبحث عن مصدر رزق يعينها على رعاية طفلها الذي مازال جنينا، والذي يرفض الزوج الإنفاق عليه "ها أنا الآن أتضور جوعاً، من أين لي برغيف يسد رمقي (تتحسس بطنها مخاطبة جنينها) ... أجائع أنت؟ أعرّف أنك جائع وتطلب الطعام لكن من أين يا طفلي الحبيب ؟ فالحرّة لا تأكل بثدييها.. لا شيء في هذا المنزل سوى الفئران الجائعة، تدق ججورها كما تدق أنت أحشائي"^(١)، وقولها : "سأغني لك أغنية لكي تنامي، سأغني لعينيك الجميلتين .. اسمعي يا صغيرتي (تحاول العزف على البيانو ولكن بدون فائدة تغني أغنية وكأنها تهدد طفلاً على إيقاعات تدق بها على البيانو)"^(٢).

٣- الأنتى /الجسد : تضمن نص العازفة أنساقاً مضمرة وهو رد نسقي على النسق الظاهر (نسق المذكر) جاء النسق المضمّر ينتصر للمؤنث المهمش، منشغل بتعريف الصورة النمطية التي سادت عن المرأة منذ عصور طويلة . من خلال طرح التابو بكل جرأة وحيادية الجسد/الجنس الذي شكل

(١) عبدالله ، ملحّة وآخرون : العازفة عشر مسرحيات مونودراما عربية ، مصدر سابق ، ص ٣٠ .

(٢) عبدالله ، ملحّة وآخرون : العازفة عشر مسرحيات مونودراما عربية ، مصدر سابق ، ص ٢٥ .

طرف المقاومة عند الشخصية . ناقشت الكاتبة استباحة الجسد الأنثوي من طرف ذكورية شكلته وفق رؤاها، في حين شكل الحديث عن جسد الأنثى نفسه تابو حتى بالنسبة للمرأة نفسها " ليس هناك فضاء ممكن للمرأة غير ما هو مراقب ومكبوت"^(١). ويذهب الغدامي إلى أن التراث الشعبي في بعض توجهاته مارس إرهاباً فكرياً ولغوياً ضد المرأة، وهو يستعين بالروايات الشعبية التي تصور المرأة كائنًا شبقًا لا حدود لشبقه، وأنها مجرد جسد خاو من العقل والفتنة والحكمة^(٢)، فالنسق الذكوري " يحدد سقف جراتها ...، وإن تجاوزت هذا السقف، قذف بها خارج المطلق و نعت منجزها باللا إبداع، اللا فن، اللا مسرح ... والبورنوغرافيا في أغلب الأحيان"^(٣). تصف العازفة مشاعرها بكل جرأه متجاوزة التابو وكل القيود مؤمنة بحرية العقل والجسد " أنت حرة وجسدك حر"^(٤)، تفجر مشاعرها العاطفية بحديث حميم " تنفجر ينباع الشهوة واللذة، آه ... كلما أتحنس جسدي، أشعر برغبة محمومة في اللقاء، رغبة دافقة في التماس، رغبة محمومة في أنفاس ساخنة يموج بها جسدي، أشد من موجات هادرة تسفر عن زبد لا يلتقي بالشيطان، زبد هائم فوق أمواج هادرة، أشعر بأنفاس وكأنها آتية من فحيح أفعى رقطاع، يكاد فحيحها يلفح وجنتي الملتهبتين أف... لهذه الحالة المدمرة"^(٥). إنها لا

(١) أفاية ، محمد نور الدين : الهوية والاختلاف في المرأة والكتابة والهامش ، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء ، ١٩٨٨، ص ٥٣.

(٢) انظر: عبدالله، الغدامي : ثقافة الوهم ، مقاربات حول المرأة والجسد واللغة ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء، ١٩٩٨، ص ١٢-٢٣ .

(٣) أمين ،خالد ، سيف محمد: الدراماتورجيا البديلة ، الأشكال الخاصة بطلان الأفية الثالثة، ضمن كتاب دراماتورجيا العمل المسرحي والمنفرد ، ص ٥٦ .

(٤) عبدالله ، ملحمة وآخرون : العازفة عشر مسرحيات مونودراما عربية ، مصدر سابق ، ص ٢١ .

(٥) عبدالله ، ملحمة وآخرون : العازفة عشر مسرحيات مونودراما عربية ، مصدر سابق ، ص ٢٣ .

تصف مشاعرها فحسب بل مشاعر كل النساء، اللاتي يعشقن الغزل والكلام اللطيف في نسق ثقافي يمارس على المرأة سلطنة الوصاية /الحجب /المنع، تقول العازفة موجه الحديث لطفلتها: "إنها تعشق الغزل كعامة النساء، حينما دغدغتُ مشاعرها نامت ..آه ..شبيهة أمك في كل شيء" (١).

والباحثة ترى أن تمرد ملحّة على النسق الذكوري في العازفة له أسبابه والتي يمكن أن نجملها فيما يلي :

- ١- الرغبة في التميز وتحقيق الذات، برفضها لتبعية النسق الذكوري .
- ٢- تحطيم رمز الفحولة من خلال تجسيد دور الجسد الأنثوي القادر على المقاومة والقتل إذا لزم الأمر كوسيلة للتخلص من السلاطة كفعل مقاومة، فإذا كانت صفات النسق الذكوري "كامل / قوي / متعال" في مقابل النسق الأنثوي "مهمش / ضعيف/ ناقص " فملحّة هنا تتجه لتغيير كامل للنسق الأنثوي بحيث يتحول إلى قادر / فاعل / مقاوم / قوي / ومتعال .
- ٣- رغبة منها في تغيير النسق بوعي، وتولد نسق جديد عبر فعلها الإبداعي، والذي تتبعنا جذوره من خلال تناصاته مع النصوص المسرحية السابقة .

(١) عبدالله، ملحّة وآخرون: العازفة عشر مسرحيات مونودراما عربية، مصدر سابق، ص٢٥.

الخاتمة :

لم يكن اختيارنا للبحث إلا محاولة إسهام في عملية اختراق دائرة المقموع والمهمش و المقهور . وجاءت عنايتنا بانتقاء نص مسرحية (العازفة) لمحنة عبدالله لما تتصف به الكاتبة من وعي وقدرة على تجاوز التابو، فالكاتبة تحررت من النظرة الدونية للمرأة والجنس، ومن التغيب القهري لجسدية المرأة تحت وطأة القهر والتسلط وعدم الأمان، وغياب الحرية، فخطاب العازفة الجنسي عبرت من خلاله عن رفض تام للسلطة القمعية ولبنية المجتمع الأبوي المتسلط في آن ، رغبة منها في التمرد على النسق الذكوري الذي- في نظري- كانت له أسبابه التي ذكرت في الدراسة.

نتائج البحث : توصلت الدراسة لعدد من النتائج جاءت كالتالي :

١- إقدام الشخصيات النسائية في النصوص المسرحية على فعل (القتل العمد) ينسجم مع ما ذهب إليه عالم النفس التحليلي سيجموند فرويد (١٨٥٦-١٩٣٩) إلى ضعف الأنا لديهن وقوة الهو، وربما كان ذلك ردة فعل عكسية لما يمارسه المجتمع من تمييز ضد المرأة، فكان الخلل في تشكل الأنا العليا لديهن و ما تمثله من (قيم ومثل وضمير ...) وما ترتبط به من علاقة مع الأسلاف، " و فرويد يذهب إلى أن السلوك الإجرامي يتكون نتيجة عجز الجانب العقلاني (الذات) عن تحقيق الانسجام والتوافق بين النزعات والميول وبين النظام الاجتماعي والقيم السائدة ، وإما نتيجة انعدام الجانب المثالي، فتؤدي حالتها العجز المذكورتين إلى ارتكاب الجريمة ، فالجريمة حدثت نتيجة الترسيبات والعقد النفسية التي أصابت الشخصية بسبب تراكمات النشأة الاجتماعية القاهرة للمرأة والتي كُبتت في الجانب اللاشعوري من العقل ثم قامت

بتوجيه سلوك العازفة كرد فعل على الزوج دون وعي منها، و على الرغم من الاختلافات البينة في المجتمعات -من خلال النصوص المسرحية موضوع الدراسة - من حيث الثقافات والأيدولوجيات والأعراق (عبرية ، يونانية ، عربية) ، مما يؤكد أن علاقة (المذكورة بالأنوثة) ظلت تحمل نفس التصور الذي ساد النظم الأبوية واستمر انعكاسها على (المرأة) حتى العصر الحديث .

٢- شعور العازفة (بالدونية)، (وفقدان الثقة بالنفس) والذي اكتسبته منذ الطفولة بسبب تربية الأسرة الصارمة ضد الفتيات . ثم اكتشافها لجريمة الخيانة الزوجية، و خوفها من طلق نظرة المجتمع الدونية للمرأة المطلقة، نتيجة لذلك أقدمت (العازفة) على قتل الزوج نتيجة الضغوط والاضطرابات النفسية التي عانت منها بسبب الخيانة الزوجية .

٣- سعت النصوص المسرحية لتجسد من خلال الشخصيات الشريرة صورة مشوهة، ومشوشة، ومضطربة للسلوك الإنساني، الذي يجمع بين الجمال والقبح، لتكشف النصوص عن قيم القبح في الأنظمة الإنسانية، وتسلب الضوء على مأساة الإنسان المقموع الذي يعاني التهميش والاحباط، والتنديد (بحيوانية) الإنسان المعاصر و وحشيته القاتلة، والتركيز على القبيح والتشويه والفظاعة، والشذوذ البشري، وانحطاط القيم الإنسانية والأخلاقية من خلال تقبيح الشخصيات الدرامي. كما ساهمت الشخصيات الشريرة في خلق لحظة الدهشة والمتعة في فعل التلقي عبر لا مألوفية القبح الممسرح جمالياً ودلالياً .

٤- برزت بعض الروابط المحتملة والأكثر وضوحاً بين (الآلهة) كشخصيات إلهية حقيقية وبين (الأنثى)، وإذا ما نظرنا للأدب اليوناني والروماني والكنعاني وتحديدًا عند الآلهتين (أرتميس) و (عانات)، وأسطورة النساء الأمازونيات، وعند مقارنتها بالشخصيات الأدبية من النساء المميتات وتحديدًا (جوديث)، (كلمنسيتر)، (شجرة الدر)، (العازفة) نجد تطابقاً كبيراً بينهما فكما أن الآلهتين (أرتميس - عانات) قدمت لهما القرابين البشرية - غالباً من الذكور - والنساء الأمازونيات كانت عدواتهن شديدة مع الرجال سعت النساء المميتات إلى التخلص من الذكر كفعل مقاومة لمحاولة استعبادهن ولاستعادة حريتهن المسلوبة .

٥- التشابه الكبير بين مشاهد القتل، حيث بدأت (بخداع) يعقبه (فعل)، فلم تكن البطلة في النصوص قادرة على المواجهة لذا استعانت بالخديعة، وبعد أن تم لها الأمر أقدمت عن عمد على القتل الذي اختلف طريقته بين البطلات في النصوص المسرحية. وكان التشابه الكبير بين (قتل العازفة لزوجها)، و مشهد (قتل جوديث للجنرال Holefernes) في لحظة (خداع) استطاعت جوديث قطع رأس الجنرال، وهي اللحظة نفسها التي انتهزتها العازفة عندما كان زوجها نائماً فقبضت على عنقه وخنقته، وهذا يدل إلى تأثر الكاتبة (ملحة) بالأدب الشرقي (العبري تحديدًا)، والباحثة ترى أن أسباب التأثر تعود للانتشار الثقافي لقصة جوديث ولوحدة التجربة الروحية للإنسان .

٦- حديث العازفة عن شوقها لزوجها (الشوق الجنسي) وإن كنا نراه من الأحاديث الجريئة في النصوص المسرحية السعودية، إلا أنه يصور وبشكل صادق احتياجات المرأة، فهي كالرجل بخلاف بعض الكتاب الذي ينظر للمرأة كجسد خلق للمتعة -متعته هو فقط- ودون وعي بحاجات

الأثنى الجسدية . فالكاتبة تحررت من النظرة الدونية للمرأة والجنس، وحاولت التخلص بوعيٍ منها أو بدون وعي من التغييب القهري لجسدية المرأة ورغباتها الجنسية تحت وطأة القهر والتسلط وعدم الأمان، وغياب الحرية، فخطاب العازفة الجنسي عبرت من خلاله عن رفض تام للسلطة القمعية ولبنية المجتمع الأبوي المتسلط في آن .

٧- تمرد ملحّة على النسق الذكوري في نص العازفة له أسبابه ، منها :

- الرغبة في التميز وتحقيق الذات، برفضها لتبعية النسق الذكوري .
- تحطيم رمز الفحولة من خلال تجسيد دور الجسد الأثوي القادر على المقاومة والقتل إذا لزم الأمر كوسيلة للتخلص من السلطة وكفعل مقاومة . فإذا كانت صفات النسق الذكوري (كامل / قوي / متعال) في مقابل النسق الأثوي (المهمش / الضعيف/ الناقص) فملحة في نصها المسرحي تتجه لتغير كامل للنسق الأثوي بحيث يتحول إلى (قادر / فاعل / مقاوم / قوي/ ومتعال) .

• رغبة منها في تغيير النسق بوعي، وتولد نسق جديد عبر فعلها الإبداعي، والذي تتبنا جذوره من خلال تناصاته مع نصوص مسرحية سابقة .

٨- وأخيراً يمكننا القول أن خطاب العازفة يصدر عن "جماليات المقاومة" عن تشكيل المجازات والصور التي ترسم البنية العميقة لها ملامح عالم متمايضة حدوده، وعبر لغة تناهض أشكال الهيمنة، والقمع، والاقصاء، والتهميش، تنوعت الصور بين التشبيه والاستعارة والكنائية ويعود أسباب اكتثارها من أساليب الكناية، إلى أنها شخصية ترغب في (البوح) لكنها تخاف سلطة (ما) تمنعها وتعيقها، وهي (سلطة الذكر)، فتلجأ للترميز وإخفاء المعنى من خلال الكناية .

المصادر والمراجع :

- ١) أباطة ، عزيز : المؤلفات الكاملة ، ط ١/١٩٩٣ ، مكتبة لبنان ناشرون ، بيروت لبنان .
- ٢) أباطة ، عفاف عزيز: أبي عزيز (د.ط) القاهرة دار الهلال، (د.ت) .
- ٣) أجري ،لاجوس : فن كتابة المسرحية ، ترجمة دريني خشبة ، دار سعاد الصباح ، الكويت ، ط ١/١٩٩٣
- ٤) أرسطو : فن الشعر ، ترجمة وتقديم وتعليق إبراهيم حمادة ، مكتبة الانجلو المصرية ، د.ط، د.ت.
- ٥) اسخيلوس : تراجيديات اسخيلوس، ترجمها عن اليونانية وقدم لها د. عبدالرحمن بدوي ، ط ١/١٩٩٦ ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت، لبنان .
- ٦) أفاية ، محمد نور الدين : الهوية والاختلاف في المرأة والكتابة والهامش ، أفريقيا الشرق ، الدار البيضاء ، ١٩٨٨ .
- ٧) إلياس ماري ، صقاب حنان : المعجم المسرحي مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض ، مكتبة لبنان ، ط ١/١٩٩٧ .
- ٨) أمين ،خالد سيف محمد : الدراماتورجيا البديلة ، الأشكال الخاصة بطلاع الألفية الثالثة ، ضمن كتاب دراماتورجيا العمل المسرحي والمنفرد .
- ٩) أمين، محمود حمو: ظاهرة المونودراما في المسرح الجزائري (مقاربة سيميائية لمونودراما المتردد لدين الهناني جهيد ، أطروحة دكتوراه ، جامعة جيلالي ليابس/سيدي بلعباس ، ٢٠١٦-٢٠١٧ .
- ١٠) ايزابرجر، أرثر : النقد الثقافي تمهيد مبدئي للمفاهيم الرئيسية ، ترجمة وفاء إبراهيم ، رمضان بسطاويسي ، المجلس الأعلى للثقافة ، ط ١/٢٠٠٣ .



- ١١) إيسلبورغ، أي وزملاؤه : نظرية الأدب ، ترجمة د. جميل ناصيف ، بغداد ، منشورات وزارة الثقافة ١٩٨٠.
- ١٢) بارت ، رولان : درس السيمولوجيا ، ترجمة عبدالسلام بنعبد العالي ، دار توبقال للنشر ، ط٤/٢٠١٦.
- ١٣) بارت ، رولان : نقد وحقيقة ، ترجمة منذر عياشي ، ط١ ، مركز النماء الحضاري ، الدار البيضاء ، المغرب ١٩٩٤ م .
- ١٤) بافيس، باتريس : معجم المسرح ، ترجمة ميشال ف. خطار ، مركز دراسات الوحدة العربية ، ط١/٢٠١٥
- ١٥) برشيد، عبدالكريم : مقابلة صحفية ، مجلة الرولة ، قطر ، العدد ٤ /١٩٨٥.
- ١٦) بسفيد، روجرم : فن الكاتب المسرحي للمسرح والإذاعة والتلفزيون والسينما ، ترجمة دريني خشبة ، دار نهضة مصر للطباعة والنشر .١٩٧٨
- ١٧) البقاعي ، محمد خير البقاعي : دراسات في النص والتناسية، مركز الانماء الحضاري ، حلب ، ط١/١٩٩٨، ص ١٢٥ .
- ١٨) البقمي، لطيفة : صورة المرأة في النص المسرحي السعودي (صور متباينة وتاريخ من الصراع) ورقة علمية قدمت في مهرجان الفرق المسرحية الأهلية الأول ٢٠١١.
- ١٩) بنيس، محمد : ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب ، مقارنة بنيوية تكوينية ، دار التنوير للطباعة والنشر ، بيروت ، ط٢/١٩٨٥.
- ٢٠) بوخاتم، مولاي علي: مصطلحات النقد السيماعوي الإشكالية والأصول والامتداد، اتحاد الكتاب العرب ٢٠٠٥، ص ١٨٨.
- ٢١) بورديو بيار : الهيمنة الذكورية، ترجمة سلمان قعفراني، مراجعة ماهر ترميش، مركز دراسات الوحدة العربية ، المنظمة العربية للنشر ، ط١/٢٠٠٩.

- (٢٢) بو عزة، محمد : سرديات ثقافية ، من سياسات الهوية إلى سياسات الاختلاف ، منشورات ضفاف ، ط١ / ١٤٣٥ - ٢٠١٤ .
- (٢٣) الجليبي ، سمير عبدالرحيم : معجم المصطلحات المسرحية، بغداد ، دار المأمون للترجمة والنشر ١٩٩٣ .
- (٢٤) جون ،رسل : الموسوعة المسرحية، ترجمة سمير عبدالرحيم الجليبي، ج٢، دار الاعلام سلسلة المأمون ، بغداد ، ط١ - ١٩٩٠ .
- (٢٥) حجازي، مصطفى: التخلف الاجتماعي سيكولوجية الإنسان المقهور ،بيروت ، معهد الإنماء العربي ، ط٤/١٩٨٦ .
- (٢٦) الحكيم، توفيق : فن الأدب ، دار مصر للطباعة ، القاهرة ، د.ت .
- (٢٧) حمادة، إبراهيم :معجم المصطلحات المسرحية والدرامي، القاهرة، دار الشعب د.ت
- (٢٨) خليل، فاضل : إشكالية محنة الوجدانية في المونودراما ، مجلة فوانيس المسرحية الالكترونية .
- (٢٩) دلوز، جيل : المعرفة والسلطة مدخل لقراءة فوكو ، ترجمة سالم يفوت ، المركز الثقافي العربي الطبعة الأولى ١٩٨٧، بيروت لبنان .
- (٣٠) الراعي ، علي : فن المسرحية ، دار التحرير ، القاهرة ، د.ت ط ١٩٥٩ .
- (٣١) راغب، نبيل : موسوعة النظريات الأدبية ، الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان ، ط١/٢٠٠٣
- (٣٢) الزغميري ، منيرة : النسق السوسيوثقافي واشتغالاته في المسرح المغربي ، الهيمنة الذكورية نموذجا ، مجلة الثقافة المغربية ،العدد ٤٠ ، ٢٠٢٠ .
- (٣٣) زيادة ، معن : الموسوعة الفلسفية العربية ، معهد الإنماء العربي، الطبعة الأولى ١٩٨٦ ، ج ١ .
- (٣٤) السعداوي ،نوال : الأنثى هي الأصل ، مؤسسة هنداوي سي آي سي ، د.ط ، ٢٠١٧ .

- ٣٥) السعداوي، نوال : الوجه العاري للمرأة العربية، مؤسسة هنداوي سي
آي سي، د.ت ، د.ط .
- ٣٦) سعيد ، إدوارد : الثقافة والإمبريالية ، ترجمة كمال أبو ديب ، دار
الآداب بيروت - لبنان ، الطبعة الرابعة ٢٠١٤ .
- ٣٧) سعيد ، جلال الدين : معجم المصطلحات والشواهد الفلسفية، دار
الجنوب للنشر ، تونس ، د ط ، ٢٠٠٤ .
- ٣٨) سفر يهوديث .
- ٣٩) سماهي ، حسين وآخرون : عبدالله الغدامي والممارسة النقدية
والثقافية، مملكة البحرين وزارة الثقافة والتراث الوطني ،
ط١/٢٠٠٣ .
- ٤٠) السواح، فراس : لغز عشتار الألوهية المؤنثة وأصل الدين
والأسطورة، ط١/١٩٨٥، دار علاء الدين .
- ٤١) الشحات، محمد : سرديات المنفى، دراسة في الرواية العربية بعد عام
١٩٦٧، منشورات دار أزمنة ، عمان ، الأردن .
- ٤٢) شرابي، هشام : النظام الأبوي وإشكالية تخلف المجتمع العربي،
ترجمة محمود شريح ، مركز دراسات الوحدة العربية ، بيروت -
لبنان، ط٢/١٩٩٣ .
- ٤٣) صبار، خديجة : المرأة بين الميثولوجيا والحداثة، أفريقيا الشرق،
المغرب ١٩٩٩ .
- ٤٤) صليبا ،جميل : المعجم الفلسفي بالألفاظ العربية والفرنسية والانجليزية
واللاتينية ، دار الكتاب اللبناني ، بيروت -لبنان، ج١، د ط ، ١٩٨٢ .
- ٤٥) صليحة نهاد : الحرية والمسرح ، الهيئة المصرية العامة للكتاب
١٩٩١ .
- ٤٦) العبد، محمد : الحكيم وتجربة اللغة الثالثة، في توفيق الحكيم الأديب
والمفكر الإنسان ،المركز القومي للآداب القاهرة، د.ط ١٩٨٨ .

- (٤٧) عبدالحميد، أحمد رجاء : العنف ضد المرأة ، دراسة حالة على المجتمع المصري ، الملتقى العربي للعلوم ، عمان ١٩٩٩ .
- (٤٨) عبدالعزيز، سعد: الأسطورة والدُّراما ، المطبعة الفنية الحديثة ، د.ط ، ١٩٦٦ .
- (٤٩) عبدالله ،ملحة وآخرون : العازفة عشر مسرحيات مونودراما عربية ، المسرحيات الفائزة بالمسابقة الدولية لنصوص المونودراما ٢٠١٠-٢٠١٢ ، هيئة الفجيرة للثقافة والإعلام ، الطبعة الأولى ٢٠١٢
- (٥٠) عبّيد، حسنين إبراهيم صالح : الوجيز في علم الاجرام وعلم العقاب، القاهرة ١٩٧٨ .
- (٥١) على ، فؤاد حسنين : التوراة الهيروغليفية، دراسة في أصول العهد القديم ومصادره ، تقديم قاسم عبده قاسم، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، الطبعة الأولى ٢٠١٥ .
- (٥٢) عمر ، سهيلة موساوي أحمد : المونودراما النسوية العربية أو One Women Show حداثة التجربة وخصوصيتها، مجلة علوم اللغة العربية وآدابها ، جامعة الوادي .
- (٥٣) غالاتز، ويزه : مفهوم الجسد عند هايدغر بين الثنائية وفلسفة الكينونة، مجلة الاستغراب ، خريف ٢٠١٦ .
- (٥٤) الغدّامي ، عبدالله : النقد الثقافي قراءة في الأنساق الثقافية العربية ، المركز الثقافي العربي الدار البيضاء، المغرب ، ط٣ ، ٢٠٠٥
- (٥٥) الغدّامي ،عبدالله : ثقافة الوهم ، مقاربات حول المرأة والجسد واللغة ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، ١٩٩٨ .
- (٥٦) فتح الله، أنور : مسرحية شجرة الدرّ تحليل ونقد ، مقال نشر في مجلة الرسالة العدد ٩٠٦ ، سنة ١٩٥٠ .
- (٥٧) فرويد ، سيجمند : الأنا والهو ، ترجمة: محمد عثمان نجاتي ، دار الشروق ، ط٤/١٩٨٢ .

- ٥٨) فرويد ، سيجموند : حياتي والتحليل النفسي، ترجمة مصطفى زيور،
عبدالمنعم المليجي ، دار المعارف ، د.ط، ١٩٩٤ .
- ٥٩) فوكو ، ميشال : جينالوجيا المعرفة، ترجمة أحمد السطاتي وعبدالسلام
بنعبد العالي ، دار توبقال للنشر ، الدار البيضاء -المغرب ط٢ ،
٢٠٠٨ .
- ٦٠) فوكو ، ميشيل : تاريخ الجنسانية ١، ترجمة مطاوع صفدي وجورج
أبي صالح، مركز الإنماء القومي ، بيروت -لبنان د ط ، ١٩٩٠ .
- ٦١) فوكو، ميشيل : تاريخ الجنون في العصر الكلاسيكي ، ترجمة سعيد
بن كراد، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء- المغرب ،الطبعة
الأولى ٢٠٠٦ .
- ٦٢) القط، عبدالقادر : من فنون الأدب المسرحية ، دار النهضة العربية
١٩٨٧، بيروت -لبنان .
- ٦٣) كحيلة محمود محمد : معجم مصطلحات المسرح والدراما، هلا للنشر
والتوزيع، ط١٤٢٩/١-٢٠٠٨
- ٦٤) كريستفيا جوليا : علم النص ، ترجمة فريد الزاهي ، مراجعة
عبدالجليل ناظم، دار توبقال للنشر، المغرب ، الدار البيضاء ،
ط٢/١٩٩٧ .
- ٦٥) كورتل آرثر : قاموس أساطير العالم ، ترجمة سهى الطريحي ، دار
نينوى للدراسات والنشر والتوزيع ، سوريا ،دمشق ٢٠١٠ .
- ٦٦) لوبروتون، دافيد : سوسيوولوجيا الجسد ، ترجمة عياد إبلال ، و
إدريس المحمدي ، روافد للنشر والتوزيع ، القاهرة ، ط١/٢٠١٤ .
- ٦٧) ليوتاكسيل : التوراة كتاب مقدس أم جمع من الأساطير ؟ ترجمة حسان
ميخائيل إسحق، د.ط ، د.ت .
- ٦٨) مذكور ، إبراهيم : المعجم الفلسفي ، الهيئة العامة لشؤون المطابع
الأميرية ، القاهرة ، د ط .

- ٦٩) مفتاح ، محمد : التشابه والاختلاف نحو مناهجية شمولية ، المركز الثقافي العربي ، د.ت .
- ٧٠) المقريري، تقي الدين أبي العباس أحمد بن علي بن عبدالقادر العبيدي المتوفى سنة ٥٨٤٥ هـ، كتاب السلوك لمعرفة دول الملوك، تحقيق: محمد عبدالقادر عطا، ج١/١٨-١٤١٨-١٩٩٧ منشورات دار الكتب العلمية ، بيروت -لبنان .
- ٧١) منصور اسحق إبراهيم : موجز في علم الاجرام والعقاب ، ديوان المطبوعات الجامعية ، الجزائر ، ط٢/١٩٩١ .
- ٧٢) نقرش عمر محمد : جماليات القبح في النص المسرحي ، مجلة العلوم الإنسانية والاجتماعية ، الجامعة الأردنية ، مجلد ٤٠ العدد ٢٠١٣
- ٧٣) نوار، بهاء : العهد القديم موضوعا فنيا ،جوديث أنموذجا ، مجلة رؤى فكرية ، العدد٧، فيفري ٢٠١٨ .
- ٧٤) النوري، آمنة : الاجهاد الصدمي لدى الشاهد على جريمة قتل أو خيانة زوجية، رسالة ماجستير ، جامعة المسيلة ، الجزائر ، ٢٠١٣ .
- ٧٥) نيكول ، آالردس : علم المسرحية ، ترجمة دريني خشبة ، مكتبة الآداب ، د.ط .
- ٧٦) نيكول، آالردس : علم المسرحية، ترجمة دريني خشبة ، مراجعة علي فهمي، مكتبة الآداب، د.ت .
- ٧٧) هارف ، حسن علي : فلسفة المونودراما وتاريخها ،الشارقة ، دائرة الثقافة والإعلام ٢٠١٢ .
- ٧٨) وهبة ، مراد : المعجم الفلسفي ، دار قباء الحديثة للطباعة والنشر والتوزيع ، القاهرة ، الطبعة الخامسة ٢٠٠٧ .
- ٧٩) وهبة مجدي : معجم المصطلحات العربية في اللغة العربية ، لبنان ، مكتبة لبنان ، ط٢/١٩٨٤ .

- ٨٠) يقطين، سعيد: الرواية والتراث السردى (من أجل وعي جديد بالتراث)
المركز الثقافي العربي بيروت ، ط ١ ١٩٩٢ م .
- ٨١) يوسف ، أحمد : القراءة النسقية سلطة البنية ووهم المحايثة ، الدار
العربية للعلوم ، الجزائر ، ط ١ ٢٠٠٦ .

- 82) Auer, J. (2006). The Aeschylean Electra. Greek, Roman, and Byzantine Studies, 46(3), 249-273.
- 83) Conacher, D. J. (1989). Aeschylus' oresteia. A Literary Commentary. ProQuest Ebook. Central University of Toronto press .
- 84) DeSilva, D. A. (2006). Judith the heroine? Lies, seduction, and murder in cultural perspective. Biblical theology bulletin, 36(2), 55-61.
- 85) Grene, David &Lattimore, Richmond (1959) AESCHYLUS, the Complete Greek Tragedies. The University of Chicago .Vo.l .USA.
- 86) Hall, Stuart.(1997).Representation :Cultural Representation and Signifying practice. Sage Publications .London Thousand Oaks. New Delhi .
- 87) Jones, G. A. (1917). A Play of Judith. Modern Language Notes, 32(1), 1-6..
- 88) Lähnemann, H., Ciletti, E., & Brine, K. R. (2010). The Sword of Judith. Open Book Publisher
- 89) Tamber-Rosenau, C. (2015). Striking Women: Performance and Gender in the Hebrew Bible and Early Jewish Literature. Vanderbilt University.
- 90) Tan, N. (2011). Judith's Embodiment as a Reversal of the Unfaithful Wife of YHWH in Ezekiel 16. Journal for the Study of the Pseudepigrapha, 21(1), 21-35.



فهرس الموضوعات

م	الموضوع	الصفحة
١.	الملخص	١٣٩٥٩
٢.	Abstract	١٣٩٦١
٣.	مقدمة :	١٣٩٦٣
٤.	مصطلحات البحث الإجرائية :	١٣٩٦٥
٥.	البحث الأول : المرجعيات الثقافية المخارفة لحكاية المرأة القائلة في المسرح اليوناني والعبري والعربي.	١٣٩٨٠
٦.	البحث الثاني : البناء الدرامي :	١٤٠٢٧
٧.	البحث الثالث : الأنساق الثقافية في خطاب العازفة :	١٤٠٤٥
٨.	الخاتمة :	١٤٠٥٩
٩.	المصادر والمراجع :	١٤٠٦٣
١٠.	فهرس الموضوعات	١٤٠٧١

