الخطاب النسائي فى مسرحية "سكان العمارة" لجاذبية صدقي

د. أحمد مصطفى مجاهد

كلية الآداب جامعة عين شمس

قسم الدراما والنقد المسرحى

ملخص البحث:

يسعى هذا البحث إلى اكتشاف ملامح الخطاب النسائى فى مسرحية جاذبية صدقى (سكان العمارة). والخطاب النسائى هو الخطاب الذى يهتم بقضايا النساء ومشاكلهم قبل تبلور أيديولوجية الخطاب النسوى. حيث كانت هذه المسرحية هى ثانى مسرحية مصرية ممثلة من تأليف امرأة، وقد عرضت على خشبة المسرح القومى عام 1955، من إخراج الفنان يوسف وهبى، وهى مسرحية مخطوطة غير منشورة، وقد اعتمدت فى قراءتها على نسخة مصورة من المركز القومى للمسرح.

وتنقسم هذه الدراسة إلى قسمين؛ الأول: يتعلق بالموضوع، ويقوم على رصد وتحليل قضايا المرأة التى تعرضت لها المسرحية دون غيرها وفقا لترتيبها فى النص، وهى: حقوق الزواج، وحقوق الطلاق، والعمل، والتعليم، والتربية. وذلك فى ضوء وجهات نظر المفكرين المصريين المعاصرين للحقبة التاريخية التى كتبت فيها المسرحية، حتى يتم دراسة المسرحية فى سياقها التاريخى.

والقسم الآخر: يتعلق بدراسة الشكل، والمقصود بالشكل هو رصد وتحليل آليات الخطاب النسائى كما وردت فى المسرحية. وقد تم رصد سبع آليات رئيسية يندرج تحتها العديد من العناوين الفرعية، وهى: حقوق المنصة، والحوار الحميم، وقافية التقريع الساخر، وأسماء التدليل، والغناء، والأمثال الشعبية، وفلتات اللسان.

لنكتشف فى نهاية الرحلة أن الكاتبة قد استطاعت فى أسلوب فنى يتناسب مع قواعد المسرح، تصوير الواقع المعاصر لها، وتحليله برؤية نقدية فاحصة، وبخاصة فيما يتعلق بقضايا المرأة واقتراح سبل تطوير المجتمع، وكأنها تسير فى رحاب 23 يوليو 1952، حيث قدمت لنا فى نهاية المسرحية الحياة على النحو الذى ينبغى أن تكون عليه حقا بعد الثورة.

The Feminine discourse

In the Play: "The Building Residents"

By Gazbeya Sedki

This research aims to discover the features of the Feminist discourse in Gazbeya Sedki play (The Building Residents). the Feminine discourse is the message that is interested in the women cases and their problems before the crystallization of the Feminist discourse ideology, as this play is the second Egyptians play written by a woman, and it was presented on the stage of the National Theatre in 1955, and the artist Youssef Wahbi was the director. It is a manuscript play and has not been published and I depended on for reading it on a photocopy from the Theatre National Center.

The study is divided in two parts: the first: it is related to the subject and is based on monitoring and analyzing the women cases that they are tackled by the play, and no other ones, according to their classification in the text, and they are: the rights of marriage, and the rights of divorce, the work, the education and rearing, and this in light of the opinions of the Egyptian intellectuals whop were contemporary to the historic period in which the play was written, in order to study the play in its historic context.

The other part: it is related to studying the form, and what is meant by the form is to observe and analyze the Feminine discourse mechanisms as they were stated in the play. Seven

principal mechanisms were observed in the play under which several tributary headlines are included, and they are: the tribune rights, the intimate conversation, the humoristic rebuke repetition, the pampering names, the singing, the popular proverbs, and the tongue lapses.

In order to discover at the end of the voyage that the writer managed in an artistic style, commensurate with the theatre rules to depict her contemporary actuality and to analyze it with a scrutinizing critical vision, especially for what us related to the women causes, and she suggests the means for developing the society, as if she is walking along with 23 July 1952, as she presented at the end of the play the life as it should be really after the revolution.s

يختلف منظرو النسوية الحديثة حول التأريخ لبدايتها، فهناك من يرى أنها تبدأ "بكتاب كريستين دى بيزان (مدينة السيدات) الصادر فى بداية القرن الخامس عشر"[1]، بينما ترى فاليرى ساندرز فى مقالتها التى تحمل عنوان (الموجة النسوية الأولى) أن "النسوية الحديثة تبدأ بكتاب مارى ولستونكروفت (دفاع عن حقوق المرأة) عام 1792"[2]، وترى هدى الصدة أن "الموجة الأولى من النسوية بدأت سنة 1830 واستمرت حتى سنة 1920، وكان التركيز فيها على الحصول على الحقوق المدنية للنساء فى مجتمعاتهم"[3]؛ فى حين تقرر ستيفانى هودجسون ـــ رايت أنه "لا يزال الجدل دائرا حول ما إذا كان من باب الدقة إطلاق وصف (نسوى) أصلا على الجهود التى بذلتها المرأة من أجل أن تحظى بمعاملة أفضل من جانب الرجل فى تلك المرحلة المبكرة أم لا"[4].

وتتفق هذه الدراسة مع وجهة النظر التى طرحتها شيرين أبو النجا فى كتابها (نسائى أم نسوى) على أن "النسوية هى توجه فكرى لا علاقة له بالبيولوجى"[5]، وعلى أن "صورة المرأة فى النص لا علاقة لها بالتوجه النسوى فى الكتابة أو القراءة"[6]، وعلى اعتبار أن "مانفستو الكتابة النسوية الأيدولوجية يتمثل فى مقالة (ضحكة الميدوزا) التى كتبتها هيلين سيسكسو عام 1975"[7]. وبهذا يكون ما طرحته جاذبية صدقى من آراء حول دور المرأة ومكانتها فى المجتمع بمسرحيتها المخطوطة (سكان العمارة)، والتى كانت "ثانى نص مسرحى نسائى تشهده خشبة المسرح المصرى عام 1955، وأول نص مسرحى للكاتبة"[8]، وقد قدمتها فرقة المسرح القومى وأخرجها: يوسف وهبى؛ يندرج تحت مصطلح الخطاب النسائى وليس النسوى. وسوف يحاول البحث تتبع هذا الخطاب النسائى فى المسرحية على مستويين: مستوى الموضوع، ومستوى الشكل.

ويجدر بنا قبل الحديث عن العناصر الموضوعية للخطاب النسائى فى المسرحية، الإشارة إلى أن الصراع الرئيسى بها لم يكن صراعا بين رجل وامرأة من أجل الحصول على المزيد من حقوقها فقط، بل كان صراعا طبقيا

فى المقام الأول بغض النظر عن النوع. مما يتفق بشكل عام مع النزعة النسوية الاشتراكية الحديثة التى "تضع قضايا التمييز الجنسى فى نطاق العلاقات الرأسمالية الاستغلالية"[9].

حيث تنقسم شخصيات المسرحية التى تتألف من سبعة رجال وسبع نساء تقسيما طبقيا واضحا. فالقائمة الأرستقراطية تضم سبع شخصيات ـــ نصف شخصيات المسرحية ـــ وهم: فتحى بك البيه الكبير (على رشدى)، وميمى بك ابنه (صلاح سرحان)، وبكير بك العريس المرتجى (فؤاد شفيق)، وعدلى الشاب الصغير (محمود عزمى)، ومعه قرنفلة هانم (نعيمة وصفى) العجوز المتصابية التى تزوج منها طمعا فى الانتماء لطبقتها، والست الكبيرة (علوية جميل)، وابنتها دلال (عفاف شاكر) العروس المنتظرة. وتضم قائمة البروليتريا ست شخصيات هم: حسنين خادم بكير بك (سعيد أبو بكر)، والشيخ مرزوق خولى العزبة (شفيق نور الدين)، وبطة (ملك الجمل) خادمة دلال، وفيفى (قسمت شرين) خادمة قرنفلة هانم، وأم إبراهيم الغسالة (رفيعة الشال)، وشربات الراقصة (إحسان الشريف). أما قائمة الطبقة الوسطى البرجوازية فيحلق فيها وحيدا محمد العريس الفائز بدلال فى نهاية المسرحية، وقد أغفل توثيق المركز القومى للمسرح ذكر الممثل الذى قام بدوره على الرغم من أنه بطل المسرحية، ولم نسع للبحث عنه لأنه ليس من متطلبات البحث.

لقد تحدث جمال عبد الناصر بخطابه فى عيد النصر عام 1965 عن (مجتمع النصف فى المية) القائم فى مصر قبل ثورة 1952، حيث كان "نصف فى المية فقط من السكان يحصلون على 50% من الدخل القومى، أما الباقى فكان فى خدمة النصف فى المية"[10]، وأضاف عبد الناصر موضحا: "استطاعت الطبقة المتوسطة أن تشق طريقها بصعوبة بالضنك، كان الواحد بيكون موظف ويقتطع من قوته عشان يودى ابنه المدرسة أو الجامعة"[11].

إن المسرحية تقدم بقايا ذلك الوضع المصرى قبل 1952 بصورة واقعية نقدية، متبنية الرؤية السياسية للثورة، حيث تفضح زيف وتهافت الطبقة الأرستقراطية، وتكرس لأن إصلاح المجتمع المصرى لن يكون إلا فى توسيع

شريحة الطبقة الوسطى والسماح لها بالتقدم للصدارة. فقد "جاءت ثورة يوليو ولديها هدف محدد من بين أهدافها المتعددة، وهو القضاء على الاستغلال، وإعادة صياغة البناء الاجتماعى[12]، حيث "صعدت الطبقة الوسطى على أكتاف الإقطاعية، وساعدت الحكومات فى القضاء على الإقطاعيين"[13].

فمحمد كما تقول عنه الكاتبة فى وصفها للشخصيات **"شاب جامعى رياضى متوسط الطول، فيه رجولة وعزة نفس، نظيف الهيئة وإن لم يتأنق فى ملبسه أو ترتيب شعره"**[14]. فالتعليم هو عماد التقدم فى الصراع الطبقى، والعقل السليم فى الجسم السليم، وعدم التأنق للدلالة على الجدية وعلى الطبقة التى يستعد لمفارقتها قريبا، والشباب كناية عن أن المستقبل المشرق للوطن لن يكون إلا على يد هذه الطبقة الوسطى.

ومحمد الطالب الجامعى مازال يسكن فى حجرة فوق السطوح، بجوار غرف الغسيل لأنه لم يتخرج بعد. وإذا كانت فيفى الخادمة اللعوب تغازله لأنها **"مزغللة عينها البدلة وعوجة الطربوش على سى محمد"**[15]، فإنه سرعان ما يبدل هيئته بعد عودته من الجامعة كما يتضح من الحوار التالى: **"أم إبراهيم: إنما قول لى يا ابنى لو فيها رزالة منى يعنى، بتعمل فى نفسك كده ليه./ محمد: (ينظر لنفسه فى حيرة) عامل إيه؟/ أم إبراهيم: العفريته اللى أنت لابسها دى وشنطة العدة!!/ محمد: وفيها إيه يعنى؟/ أم إبراهيم: قصدى يعنى اللى يكون زيك تلميذ فى الجامعة قد الدنيا، وأهلك ربنا يزيدهم من نعيمه بيبعتوا لك من البلد مصاريفك، وسبتات مليانة من خير الأرياف جبنة وبيض وخلافه، بيشتغل ليه ويبهدل نفسه على قرشين من هنا وقرشين من هناك لا يسمنوا ولا يشبعوا غير إمارة الخلق وشخطهم"**[16].

لكن محمد يجيبها فى حوار طويل يتحدث فيه عن أن **"عمر الصنعة ما كانت عيب خصوصا فى أيامنا دى"**[17]، وعن رغبته فى تخفيف الأعباء المالية عن أسرته المكافحة: **"أنا شاعر إنى تقيل على الناس الطيبين دول وعايز أخفف عنهم شوية وأريحهم من مصاريفى"**[18].

ويختتم حواره قائلا لها: **"يا خالتى أم إبراهيم فيها إيه لما أكون فاضى وخلصت مذاكرة والوقت** قدامى **طويل، لما اتمرن فى صنعة الكهربا اللى هاتخرج فيها مهندس السنة دى، موش أحسن من قعاد القهاوى ومرواح السينما عمال على بطال. أنا لسه صغير ومحتاج لكل فلوسى ووقتى وعافيتى، وأدينى باطلع لى ييجى بخمسة ستة جنيه كل شهر"**(19).

ولهذا لم يكن غريبا فى هذا السياق أن يفوز محمد فى النهاية بالزواج من دلال ـ على الرغم من رفضه فى البداية لأسباب طبقية ـ بعد فضحه لزيف العريس المفلس بكير بك، واكتشاف لصوصية ميمى بك، ليصبح محمد وطبقته التى يمثلها هما الفائزان فى ظل الثورة، والأمل المنتظر لنهضة الوطن.

أولا: مستوى الموضوع:

من المسلم به أن التحليل المنهجى السليم لأى نص، لابد أن يضعه فى سياقه التاريخى أولا، وألا يقحم عليه أفكارا خارجية لا يحتملها ثانيا. ومن هذا المنطلق فإن هذه القراءة لن تتعرض إلا لقضايا المرأة التى ناقشها النص فقط، بغض النظر عن مجالاتها الحديثة المتعددة لتكون أكثر مصداقية. وستناقشها فى ضوء ظروفها التاريخية، وآراء المفكرين المعاصرين الذين شكلوا وعى الكاتبة المولودة عام 1920. وهذه القضايا ـ وفقا لترتيبها فى المسرحية ـ هى: حقوق الزواج، وحقوق الطلاق، والعمل، والتعليم، والتربية.

(1) حقوق الزواج:

تعرض المسرحية نماذج لطبيعة علاقات الحب والزواج فى الطبقتين العليا والدنيا، موضحة مدى حرية المرأة فى التعبير عن حبها وإبداء رأيها فى اختيار شريك حياتها بكل طبقة منهما.

وإذا كان قاسم أمين قد قال فى كتابه (المرأة الجديدة) الصادر عام 1901 "إن المرأة التى يسوقها والدها كالبهيمة إلى زوج لا تعرفه، لا تعتبر حرة فى نفسها، بل تعد فى الحقيقة رقيقة، ومن المعلوم أن عموم الآباء فى جميع طبقات

الأمة يزوجون بناتهم على هذه الطريقة"[20]؛ فإن المسرحية ترصد اختلاف الحال فى كل طبقة من الطبقتين وفقا لتطور العصر.

ففى الطبقة الدنيا تحدثنا أم إبراهيم عن طبيعة الزواج قديما قائلة: **"كان زمان الراجل من دول لو لمح كعب محنى ولا رمش مكحل عاديك، يتشقلب كيانه ولا يبقى يا روح أمه عارف راسه من رجله لحد ما يدور على أبوها ولا أخوها يقرا معاه فتحتها. وفكرك يشوفها ولا يحددها بعد كده؟ أبدا"**[21].

ولذلك كان الرجل يتعجل إتمام إجراءات الزواج ويحافظ على زوجته بعده: **"وبعد الجواز طول عمره غير قولة يا ستى ما يقول لها، ويا سيدى ما تقول له"**[22].

كما تتحدث عن زمنها المعاصر قائلة: **"الواحد يخطب الواحدة وإلا هيه اللى تخطبه ما فيش تكليف. يا دوب لسه رايح يتكلم عليها وإلا يقابل أمها وأبوها تروح داخلة قال تعاينه، وتكشف عليه كشف هيئة، وتاخد وتدى معاه بكل عين قوية"**[23].

ثم ينطلق الخطيبان فى فسح متنوعة لمزيد من التعارف والفهم المشترك قبل الزواج، لكن النتائج لا تتفق مع المقدمات: **"راخرين ما فيش شهر ولا اتنين تبقى خناقتهم للجو ويعيبوا ويسبوا لبعض قدام اللى يسوى واللى ما يسواش"**[24].

ويتضح لنا مما سبق أن فتيات الطبقة الدنيا كن يتمتعن بقدر لا بأس به من الحرية فى اختيار الزوج، حيث لا ميراث لدى الطرفين يطمع فيه أحد أو يخشى على ضياعه آخر. لكن السلطة الأبوية التى هيمنت على عقول النساء أيضا، جعلت أم إبراهيم ترفض هذه الحرية وترى فيها طريقا يقود إلى الفشل الحتمى للزواج. على أن هذا الرفض لم يمنع بطة بنت الجيل الجديد، من التصريح بحبها لحسنين وطلب الزواج منه. وقد رصد أحمد لطفى السيد فيما

يتعلق بهذه الطبقة، فى مقال كتبه بأبريل عام 1909، أن "الشاب الفلاح والشابة الفلاحة، يتزوج كلاهما بعد ميل خاص، وجاذبية حقيقية"[25].

وفى الطبقة العليا نجد الفتاة دلال مغلوب على أمرها. فمحمد يحبها وهى تحبه، وقد تقدم لخطبتها فى البداية وتم رفضه من منظور طبقى، حيث يصر أخوها ميمى بك على زواجها من صديقه بكير بك البالغ من العمر خمسين عاما، على الرغم من كونها مازالت فى سن الثامنة عشر، وذلك لأنه عريس غنى. وهى لا تملك حق الاعتراض حيث تقول عنها خادمتها بطة: **"ستى دلال مقهورة ودمعتها لم تنشف على خدها، حسرة عليها والنبى تقطع القلب قولتها: (خلاص يا بطة يوم الخميس حيدفنونى بالحيا وحيجوزونى للعجوز)"**[26].

وهى لا تملك حتى البكاء فى العلن خوفا من أخيها الذى: **"لو شاف دمعة على خدها وإلا لقاها مسهمة، يشخط وينطر وتبقى عفاريته طالعة ويزعق فيها: (برضاكى حا تخديه، وغصب عنك حا تخديه، أنت سامعة ولا لأ)"**[27].

ذلك على الرغم من أن الشريعة الإسلامية تقرر أن "حسن الاختيار أمر مطلوب شرعا وعقلا وعرفا، وهو حق شرعى للرجل والمرأة لا يجوز نزعه منهما، فلا يجبر أحد من أب ولا سواه على أن يتزوج من لا يريد، ولا على ترك من اختاره على الوجه الصحيح"[28]، لكن كل ما يدور فى هذه الطبقة الأرستقراطية يؤكد أنها أبعد ما تكون عن أمور الدين وتعاليمه. حيث تحدثنا ميرفت حاتم عن هذه الفترة التاريخية قائلة: "إن إهمال التدين والعفة والوقار فى الزواج خلق زيجات كثيرة قائمة على الاستغلال، ومما زاد الطين بلة وجود ممارسات حديثة على الأسرة فى المجتمع الإسلامى مثل انطلاق هذه النوعية من الأزواج إلى الحانات والملاهى حيث لعب القمار والسكر وضياع الأموال[29].

فقد كانت والدة دلال غير موافقة على هذا الزواج فى البداية، لكنها أيضا لم تكن تملك حق الاعتراض، لأن ميمى بك هو صاحب السلطة المطلقة فى المنزل بحكم أنه يشرف على العزبة ويقوم بالإنفاق على الجميع. فكما قال قاسم أمين عن طبيعة ذلك العصر: "انظر إلى صبى لا يزيد عمره عن خمس عشرة سنة، وقارن بينه وبين والدته، تجد أنه أكبر منها شأنا، وكيف لا وهو الذى يأمر وينهى فى المنزل. وهو الذى ينوب عنها فى إدارة بيتها وتدبير ثروتها؟"(30)، ويؤكد هذا قول بطة الخادمة: **"ستى الكبيرة دى سيبها على جنب .. بتخاف من سى ميمى أكتر من ستى دلال"**(31).

أما ميمى بك الذى ينفق إيرادات العزبة على سهراته وملذاته الخاصة، ولا يقوم بسداد الالتزامات حتى قام البنك بالحجز على العزبة؛ فقد كان يرى أن المخرج الوحيد للعائلة من الإفلاس هو زواج شقيقته من بكير بك الثرى، الذى ينوى مطالبته بسداد ديون العزبة فور زواجه من دلال، مستخدما وسيلة إغرائه بالمال أيضا: **"حأقوله بصفتك جوز واحدة من الورثة، عشان افتح نفسه"**(32).

وقد كان ميمى متيقنا من النتيجة الإيجابية لهذا الموقف: **"حيروح مطلع دفتر الشيكات بتاعه، وبكل كرم يسألنى: عاوز كام يا ميمى يا أخويا ألفين .. تلات آلاف .. أربعة .. عشرة .. ويروح ماضى ومسلمنى الشيك"**(33).

فمنطق المال فقط هو الذى يحكم علاقات النسب فى هذه الطبقة بالمسرحية، فحتى والدة دلال التى كانت لا ترحب بهذا الزواج نظرا لفارق السن الكبير، فور علمها بالحجز على العزبة وجدت فى هذه الزيجة مخرجا وحيدا لإنقاذ العائلة من الإفلاس أيضا، فشاركت فى قهر ابنتها كما يتضح من مقاطعتها لدلال قائلة: **"بس .. ولا كلمة عاوزة تقولى إيه تانى؟ هو إحنا بقى حيلتنا حاجة وإلا لينا عين نتكلم؟! أخوكى قشطنا ونهبنا ولا خلاش قدامنا ولا ورانا، يعنى بعد كده مش حنقدر نعيشك زى ما إتعودتى. إنما راجل زى العريس ده مقتدر**

حا يهنيكى ويدلعك وما يخليش فى نفسك حاجة أبدا .. مش تقولى لى كبير .. عجوز .. شكله وحش .. أهو كل الرجالة زى بعضها. إنتى إيه؟ عاوزة تطلعى لنا فى تقليعة جديدة؟ بلاش مسخرة بنات وقلة حيا."(34).

وقد رصد أحمد لطفى السيد الزواج فى هذه الطبقة أيضا بالمقالة السابقة، ووصف العروس بأنها (لعبة فى علبة)، وأنها "تنتقل بعد عقد قرانها إلى بيت زوجها كما تنقل البضاعة التى حصل اتفاق المتعاقدين عليها عقدا عاما، ليس فيه شروط"(35)، لتصبح زوجة لرجل لا تعرفه ولم توافق على الزواج منه.

ولم تعمل الأم على إفشال هذا الارتباط، ودفع الأب للموافقة على زواج ابنتها من المهندس محمد الذى يحبها وتحبه إلا بدافع مادى أيضا، حيث أثبت لها محمد بالدليل القاطع المتمثل فى شريط التسجيل، أن بكير بك مفلس وقد تم الحجز على مصنعيه، وأنه يطمع هو أيضا فى الضغط على أسرة العروس ـ التى يظن أنها غنية ـ بحيلة حقيرة، لتسديد ديونه عقب إتمام الزواج مباشرة. وقد وصف محمد ابن الطبقة الوسطى المعتصمة بحبل الأخلاق والمشاعر الإنسانية هذا الموقف قائلا: **"يعنى دول طمعانين فى دول، ودول طمعانين فى دول، أعوذ بالله. مؤامرات ودسائس وكذب وغش .. جواز إيه ده؟!"**(36).

ولا يجدر بنا إغلاق الحديث فى هذه النقطة قبل الإشارة إلى ملاحظتين؛ الأولى: أن جهاز التسجيل الذى قام محمد بإصلاحه فى منزل بكير بك، كان هو المحور الحاسم فى إثبات زيف الطبقة العليا ونصرة ابن الطبقة الوسطى، فى إشارة واضحة إلى أن العلم والعمل هما مدخل الطبقة الوسطى لتصحيح الأوضاع واكتساب مكانتها الجديدة فى المجتمع.

والأخرى: أن اعتراف بكير بك المسجل بإفلاسه ومؤامرته، كان يصاحبه اعتراف آخر بارتباطه بالراقصة شربات وإنجابه بنتا منها. لكن فى إطار المجتمع الذكورى لم يكن لهذه الجريمة النكراء شأن فى إفشال الزواج. بل إن

بكير عندما حاول تبرأة نفسه من هذه التهمة استعان بمساعدة ميمى شقيق العروس نفسها، كما يتضح من الحوار التالى: **"بكير: إلحقنى يا ميمى يا أخويا .. إلحقنى .. البت الرقاصة اللى كنت بأعرفها زمان جات وإلا لازم تفضحنى الليلة./ ميمى: (باستهتار) وفيها إيه يعنى ما كلنا بنعرف رقاصات./ الست: (بسخرية وازدراء) كده .. ونعم./ ميمى: (بإصرار) طبعا .. وفيها إيه يعنى؟/ الست: لا أبدا ما فيهاش حاجة .. بس الست دى بالذات مخلف منها بنت./ ميمى: (بشهامة زائفة) ومخلفين كمان كلنا .. وإيه يعنى!!"**[37].

فعلاقة الرجل بالمرأة خارج الإطار الشرعى لا تنال من كرامته أو شرفه فى المجتمعات الذكورية، وميل "بعض الرجال إلى العلاقات النسائية المتعددة يعود إلى وقوع الرجل تحت مظلة حامية من المجتمع، وغفران المجتمع وتسامحه جعلاه يعتاد على هذا الموضوع"[38]. فلا غرابة إذن فى ألا تمثل تلك العلاقات مبررا لرفض العريس المتقدم للزواج، حتى وإن أسفرت إحداها عن وجود أبناء، فتلك هى وجهة نظر المجتمع الذكورى بغض النظر عن الانتماءات العائلية. ففى "المجتمعات الذكورية يكون معيار الشرف هو التملك، وحجم ممتلكات الرجل هو الذى يحدد مستوى شرفه ومكانته الاجتماعية، بغض النظر عن سلوكه وعن طريقة امتلاكه لهذه الأشياء"[39]. وإن كانت والدة دلال السيدة، قد تعاطفت بدورها مع بنت جنسها المغلوب على أمرها، ومع محنة تصديها بمفردها لتربية الطفلة بدون عائل.

وعندما اعترف بكير تحت ضغط الراقصة شربات المتواصل بزواجه العرفى منها، قال متبجحا: **"نهايته .. مافيش مانع فى نظرى أبدا إنى أتجوز بنتك برضه. أنا واحد مقتدر على كده .. أنا غنى"**[40].

مما يتفق ـ وفقا لقول قاسم أمين ـ مع "ما صرح به بعض الفقهاء من أنه لا يجب على الرجل أن يعدل فى محبته بين نسائه، وإنما طلبوا منه العدل فى

النفقة وما شاكلها فقط"[41]. وقد وافقه ميمى شقيق العروس على هذا الأمر لولا فضح كارثة إفلاسه، للتأكيد المستمر على أن المال هو الفيصل الوحيد فى الحكم على الأمور لدى هذه الطبقة بالمسرحية، بغض النظر عن عدم مراعاة مشاعر النساء وإهدار إنسانيتهم.

(2) حقوق الطلاق:

لا تتعرض المسرحية للطلاق بوصفه حقا من حقوق المرأة الإنسانية، التى يحق لها طلبه فى بعض الحالات الشرعية، لكنها تتعرض له بوصفه وسيلة لسلب أموال الزوج المطلق، مما يتفق أيضا مع سياسة الطبقة الأرستقراطية التى لا يعنيها سوى جمع المال فى هذا النص. حيث يقول ميمى بك معلقا على استغراب حسنين من تحليقه على سيده بكير بك قبل زواجه من أخته دلال:

"وهو الواحد بعد الجواز يقدر يفلفص كده ولا كده وإلا يلعب بديله، راحت فين المحاكم الشرعية والقضايا والنفقة والمتأخر.. هو.. هو .."[42].

وقد وجد ميمى ضالته فى التأكد من صحة ظنونه، عبر تجربة حسنين فى الطلاق التى قال له عنها: **"حسنين: كنت فاكرها حاجة سهلة رحت رامى اليمين على الولية، وعنها خد عندك مرمطة وبهدلة ومصاريف لما اتنحنحت خالص وبقيت يا مولاى كما خلقتنى، الحمد لله (يقبل يده ظهرا وبطنا بصوت مسموع)/ ميمى: (بفرح وانتصار) شفت .. شفت إزاى .. موش بأقول لك (يحدق فيه) الواحد يجيبه على الحديدة خالص"**[43].

فلم يكن إصرار ميمى ابن الطبقة الأرستقراطية على زواج أخته دلال بالإكراه من بكير على نية التأبيد والاستقرار والمساواة، بل على نية السطو على أمواله واستغلالها سواء نجح الزواج أو فشل لا يهم. حيث رصد أحمد لطفى السيد فى سياق المقارنة أن "العلاقة بين الزوجين الريفيين ـ من الطبقة الدنيا ـ مبنية على المساواة والتسامح والحرية، وأنها بذلك نموذج يجب أن يحتذيه أهل

المدن ـ الطبقة العليا ـ الذين تغلب على حياتهم الزوجية المصلحة وسوء الظن والاستعباد من جانب الرجل للمرأة"[44].

ويجدر بنا الحديث فى هذا السياق عن أنه قد تمت الإشارة إلى الطلاق داخل النص مرة واحدة أخرى، فى سياق كشف مرزوق خولى العزبة لمحمد عن سر عدم قدرته على التصريح لوالدة دلال بموقف العزبة المالى المنهار: **"مرزوق: سى ميمى محلفنى ما أقولش ليها ولا لاخته ولا لوالده شىء أبدا، وشال الختمة على عينى وخلانى حلفت بالطلاق تلاتة من الحرمة./ محمد: كده .. أما شيطان./ مرزوق: (يهز رأسه) هيه أمال .. فاكره بيلعب؟ ده أنا أكتر من كده ما لاقيتش .. ميه من تحت تبن"**[45]

حيث يتلاعب ميمى بمصائر الأسر، ويضغط على الخولى بالخوف من التفريق بينه وبين زوجته الوادعة، حتى يضمن استمرار التستر على جرائم سلبه ونهبه لأموال العزبة دون رادع. فالحلف بالطلاق "أمر مذموم شرعا. وليس من فقه المسلمين استعمال الزوج الطلاق فى معاملاته اليومية من بيع وشراء وأخذ وعطاء، وتافه من الأمور لا يلتفت إليه؛ لأنه فى ذلك خروجا بالطلاق عن الغرض الذى من أجله شرع"[46]. فما بالك بأن يقهر شخص شخصا آخر ويجبره على الحلف بالطلاق فى سياق التهديد، فلم يكن "للأرستقراطيين مبادئ أو أخلاق تمنعهم من التعالى والبطش بغيرهم، لهذا ظهرت العديد من الثورات ضدهم على مر العصور"[47].

(3) العمل:

تنقسم نساء المسرحية بين طبقتين: الطبقة الأرستقراطية وتضم الست الكبيرة وابنتها دلال وقرنفلة هانم، ولا حديث مطلقا عن عمل أى واحدة منهن خارج المنزل، فالعمل لا يليق بهن. وكأن الكاتبة تتفق مع قول قاسم أمين: "إنى أكرر ما قلته من أنه يستحيل تحصيل رجال ناجحين إن لم يكن لهم أمهات

قادرات على أن يهيئنهم للنجاح، فتلك هى الوظيفة السامية التى عهد التمدن بها للمرأة فى عصرنا"[48].

ومن اللافت للنظر فى تشريح الكاتبة لهذه الطبقة أن رجالها أيضا لا يعملون؛ ففتحى بك البيه الكبير وولده ميمى بك يعتمدون على عائد العزبة التى يديرها الخولى، ولم يزرها أحد من الأسرة منذ سنوات. وبكير بك يعتمد على عائد مصنعى صابون ورثهم فى الحمزاوى ولا يتابعهما أيضا، وعدلى يعتمد على ثروة زوجته قرنفلة هانم.

وربما كان من المثير للسخرية أن العقاب الرادع الذى تم اتفاق الأسرة عليه لميمى بك، بدلا من إبلاغ النيابة عنه لسرقته إيرادات العزبة حتى قام البنك بالحجز عليها، كان هو العمل فى العزبة التى قررت الأسرة الانتقال للعيش بها فى محاولة لاسترادها، كما يتضح من الحوار التالى: **"دلال: يشتغل./ ميمى: (يقاطعها بخيبة أمل) ليه بس./ الست: مش أحسن ما أنت صايع."**[49].

لكن ميمى يحاول الفكاك من هذا الحكم القاسى الذى لم يتعود عليه، لولا تصدى والده الحاسم له: **"ميمى: (يحاول التملص) طيب بس وأنا لزومى إيه؟!/ الأب: ده أنت قبلنا، فاهم روحك إيه، ده أنت محبوس، محكوم عليه تحت المراقبة**[50].

أما نساء الطبقة الدنيا بالمسرحية فجميعهن عاملات ـ وكذلك الرجال ـ، حيث يعرف إنجلز طبقة البروليتاريا بأنها "طبقة العمال التى تعمل بالأجر، وهم الذين ـ لما لم يكن لديهم أى وسائل للإنتاج لحسابهم ـ اضطروا إلى بيع مقدرتهم على العمل كى يعيشوا، وجميع أعضائها متشاركون فى تحمل أعباء الاستغلال"[51].

وتضم فى المسرحية:

(أ) أم إبراهيم الغسالة، وهى فى أدنى درجات السلم، حيث تعول ابنها العاطل الفاشل، وتقضى يومها كله فى غسيل الملابس فوق السطح، وتطلب المساعدة من الجميع.

(ب) بطة خادمة دلال هانم، وهى راضية ومتوافقة مع وضعها الطبقى، وتعول نفسها فقط، وتحب حسنين ابن طبقتها خادم بكير بك وتأمل فى الزواج منه.

(ج) فيفى خادمة العجوز المتصابية قرنفلة هانم، وهى ساخطة على وضعها وتحاول التشبه بأبناء الطبقة العليا، حيث ترفض حب حسنين لأنه خادم، وتسعى للإيقاع بمحمد ابن الطبقة الوسطى فى حبها، وتقيم علاقة مع عدلى زوج مخدومتها مقابل المال والوعد بالزواج منها بعد وفاة زوجته العجوز الغنية.

(د) شربات الراقصة، والتى تقول الكاتبة فى وصفها: **"راقصة أخنى عليها الدهر، فى حوالى السابعة والثلاثين من عمرها، سمينة منفوشة الشعر، وتضع على وجهها طبقات كثيفة من البودرة والأحمر"**(52)، والتى نكتشف فى الفصل الأخير من المسرحية أنها زوجة عرفية سرية لبكير بك، وأن لها ابنة منه.

وبمراجعة حالتى فيفى وشربات، نكتشف أن محاولة صعود نساء الطبقة الدنيا فى المسرحية تعتمد المرأة فيها على استغلال جسدها، وليس على التعليم غير المتاح بسبب الفقر المدقع وغياب العائل، والذى يمكن أن يضمن بدوره وظائف محترمة تدر دخلا مناسبا. على أن الكاتبة لم تحمل نساء هذه الطبقة مسئولية سقوطهن فى الرذيلة، بل حملتها للرجال، حيث تقول: **"والستات دول المساكين اللى بتطمعوهم بالجواز وتخلفوا منهم، يعملوا إيه؟ أهم بيضطروا يسقطوا ويزودوا اللى ماشيين فى طريق الذل والعار والمرمطة"**(53).

بينما تحمل الباحثة الاجتماعية فؤادة العراقية المسئولية إلى المجتمع بأكمله فى مقالتها (دعارة الجسد هى نتاج لدعارة الفكر) ، حيث ترى أن هذا الأمر "صورة من صور عبودية المرأة وموت حسها، وهو يرجع إلى الفقر والتخلف وغياب الثقافة"[54]. والفقر والتخلف وغياب الثقافة هم الكلمات المناسبة للتعبير عن حال تلك الطبقة عموما فى مصر قبل 1952.

(4) التعليم:

يرى أحمد لطفى السيد فى مقالته (بناتنا) التى كتبها فى مارس 1909، أن "تعليم البنات هو حجر الزاوية للسعادة العائلية، التى هى حجر الزاوية لسعادة الأمة"[55]، ويتعجب كيف يترك الوالدان ابنتهما "من غير تعليم يجدد عقلها وينيره، ويجعلها إنسانا خليقا بصحبة زوج كفء طوال الحياة"[56]. وعندما تولى محمد حسين هيكل وزارة المعارف عام 1938، وتحمل مسئولية التعليم، قال: "لا نعدو الحق إذا قلنا إن التعلم ألزم للمرأة منه للرجل[57].

وفى مسرحيتنا هذه لم تتم الإشارة إلى التعليم سوى ثلاث مرات، بواقع مرة واحدة لكل طبقة.

ففيما يتعلق بالطبقة الوسطى كانت الإشارة إلى التعليم وأهميته هى الأبرز، وقد سبق الحديث عن تعليم محمد المهندس الجامعى، ونشير هنا فقط إلى قول الدكتور ثروت إسحاق أن "الطبقة الوسطى تستثمر بشكل واضح فى تعليم أولادها، حيث لابد أن يحصل هؤلاء الأولاد على شهادات جامعية، للحفاظ على دور الأسرة ومكانتها فى الحراك الاجتماعى[58].

وفيما يتعلق بالطبقة الدنيا فقد تمت الإشارة إلى التعليم فى سياق الحوار المحتدم بين ميمى بك وأمه الأرستقراطيين، حول ترك ابنة بكير بك لأمها الراقصة لتربيها بلا أب، حيث دار بينهما الحوار التالى: **"الست: تجيب مصروف لبس وتعليم ومدارس منين؟/ ميمى: (باستهزاء) تعليم!! وهو يعنى**

ضرورى العيال دول يتعلموا؟/ الست: مش بنى آدمين لهم الحق يطلعوا صالحين نافعين، تجيب أمهم فلوس منين؟/ ميمى: (يضحك باستهتار) إذا كان على كده ما تشليش هم، الأمهات اللى من الأشكال دى، بيعرفوا يجيبوا فلوس تمام"(59).

حيث يتضح من الحوار السابق تباين النظرة الذكورية مع النظرة النسائية لأبناء الطبقة الدنيا، فبينما ترى الأم حق المرأة الفقيرة فى إيجاد عائل لأسرتها وتعليم أبنائها؛ ينظر ميمى بك نظرة دونية للمرأة الفقيرة لا تستنكف بيعها لجسدها، وتستنكر تعليم أبنائها لأنهم فى النهاية سيظلون خدما لا يحق لهم الحلم بتجاوز طبقتهم.

وفى هذا السياق تذكر د.لطيفة سالم أنه "عام 1930 عرضت على محكمة عابدين الشرعية قضية من زوجة ضد زوجها تطلب إلزامه بأن يؤدى إليها نفقة تعليم ابنته، ورفضت المحكمة الدعوى لخلو النصوص الشرعية مما يلزم الأب بتعليم البنت"(60). لكنها تذكر أيضا أنه فى دعوى مماثلة عام 1931 ألزم القاضى الأب بتعليم بناته فى حكم ينص على أن "التعليم لازم للأولاد بنين وبنات، لتهذيبهم وتثقيف عقولهم، والحاجة إليه لا تقل عن الحاجة لنفقة الطعام والشراب"(61). وقد رأى طه حسين فى كتابه مستقبل الثقافة فى مصر الصادر عام 1938 أن "الدولة الديمقراطية ملزمة بنشر التعليم الأولى، الذى يضمن للمواطن توفير سبل العيش، ويضمن للدولة وحدتها الوطنية، والمحافظة على تراثها القومى المتوارث"(62).

وفيما يتعلق بالطبقة العليا فقد تمت الإشارة إلى التعليم فى سياق الحديث عن عقاب ميمى بك بالعمل، حيث دار الحوار التالى: **"محمد: هو عنده شهادات إيه؟/ الست: بكالوريا من سبع سنين .. والله حاجة تكسف./ محمد: ما دخلش عالى؟!/ الست: لا عالى ولا واطى./ محمد: معلش يشتغل بالبكالوريا./ (ميمى**

يستمع بحنق)/ <u>الأب:</u> تمام ويذاكر بالليل يعوض اللى فاته./ <u>ميمى:</u> (معترضا) وأشم نفسى أمتى؟!"[63].

حيث يتضح من الحوار السابق أن محمد ابن الطبقة المتوسطة هو الأكثر اهتماما بالتعليم، وأن استكمال ميمى بك لتعليمه الجامعى يدخل من وجهة نظره فى دائرة العقاب أيضا، حيث تتضافر المذاكرة مع العمل فى القضاء على كل فرصه فى اللهو.

وتجدر الإشارة فى هذا السياق إلى أن المسرحية تخلو من أى إشارة لتعليم المرأة، ولو فى إطار نظرة قاسم أمين الضيقة بكتابه تحرير المرأة الصادر عام 1899، حيث قال: "لست ممن يطلب المساواة بين المرأة والرجل فى التعليم، فذلك غير ضرورى، وإنما أطلب الآن ـ ولا أتردد فى الطلب ـ أن توجد هذه المساواة فى التعليم الابتدائى على الأقل، وأن يعتنى بتعليمهن إلى هذا الحد مثل ما يعتنى بتعليم البنين"[64]. وقد قال أحمد لطفى السيد عن تعليم بنات الطبقة الأرستقراطية فى مقال له كتبها فى يوليو 1908: "إنى واثق الآن أن كثيرا من الآباء الذين كانت تجرحهم فكرة تعليم بناتهم، أصبحوا يغبطون الآباء الذين لم يقفوا فى تعليم بناتهم عند حد القراءة والكتابة، بل أرسلوهم إلى أوروبا ليدرسن العلوم المختلفة"[65]. حيث يرى أحمد لطفى السيد أن "العبودية ابنة الجهل، والحرية قرينة العلم، وأن طباع السوء إذا تولدت مرة عن الحرية، تولدت ألف مرة عن الاستبداد، وأن الحرية أكبر ضمانة يمكن اتخاذها لصون المرأة"[66].

ويجدر بنا الإشارة فى هذا السياق إلى أن مؤلفة المسرحية جاذبية صدقى نفسها قد حصلت على "ليسانس آداب إنجليزى من الكلية الأمريكية للبنات، ودراسات عليا فى الأدب الإنجليزى من الجامعة الأمريكية، وعملت أستاذا زائرا بجامعة ألينوى بالولايات المتحدة عام 1961"[67]، فهى "بنت الباشوات التى

ولدت عام 1920 وجابت الآفاق طوافة بمعظم بلاد العالم، محاضرة عن الأدب العربى والفرعونى باقتدار شديد"[68].

(5) التربية:

يمثل فشل تربية ميمى بك المحور الرئيسى فى هذه النقطة، فبالإضافة إلى سهره وسكره ومقامرته ومغامراته النسائية وسرقته لأموال أسرته وتسببه فى الحجز على العزبة، يهمنا فى المقام الأول الحديث عن سلوكه تجاه أفراد أسرته أنفسهم، والذى وصفت بطة علاقتهم به قبل اكتشافهم لسرقته قائلة: **" أها .. عاجب أهله، زى ما يكون كلامه نازل من السما"**[69].

وقد كان كل هذا التدليل للابن من منظور ذكورى مادى خالص أيضا، كما هو الحال فى كل تصرفات هذه الطبقة بالمسرحية، فعندما كانت تعاتبه أمه على قهره لأخته دلال، كان ميمى وفقا لرواية بطة: **"يقع قال مسخسخ ومتشنج على الأرض، وأبوه يبقى يلطم ويزعق فى مراته يا شيخة حرام عليكى، يا شيخة حتموتى لى حتة الواد اللى طلعت بيه من الدنيا، عوزاه يموت وإخواتى يورثونى، عوزاه يموت ويستلموا همه شقى عمرى على الجاهز"**[70].

فقد نسى الوالد أن "الأولاد هم صناعة الوالدين، وأن الأمهات لهن النصيب الأوفر فى هذه الصناعة"[71].

لقد ورث والد ميمى هذه العزبة عن جده، وعندما ذكر خولى العزبة ميمى بأن جده كان يسدد مستحقات البنك أولا بأول ولم يعرضها يوما للحجز، لم يجد ميمى حرجا فى التطاول على جده والسخرية منه قائلا: **"زمان دول كانوا جماعة راجعيين، ما وراهمش مصاريف ولا عندهم فسح ولا برتيتات ينصرف فيها، فما يدفعوش ليه أموال الحكومة؟ إنما دلوقتى الدنيا اتغيرت والحال اتبدلت، مصاريفنا زادت وإلتزامتنا كتير عشان نظهر بالمظهر اللائق بمركز العيلة"**[72].

لقد صار أبناء الطبقة الأرستقراطية الحديثة يعدون الالتزام رجعية، وينفقون أموال الجدود دون النظر إلى تنمية الموارد، ويهتمون بالمظهر دون الجوهر، وكيف يكون بزخ المظهر لائقا وهو يخفى حقيقة الإفلاس؟

أما موقف ميمى من والده فكان الأكثر سوءا، فهو يتعامل معه بوصفه ميتا إكلينيكيا وفى انتظار الإعلان الرسمى عن وفاته، وهو الوريث الذكر الوحيد. حيث يقول عنه لمرزوق الخولى الذى استنكف منه أن يلقب دلال بالوريثة فى حياة الأب: **"ميمى: (بتبجح)، أهه عايش، إنما يعنى كام سنة، أنا عامل له سنة كمان، قول سنتين بالكتير"**(73).

ويقول عنه لوالدته عندما قالت له أن والده هو الذى سوف يقبض مهر دلال: **"أوه بابا .. ده راجل كبير تعبان .. أنا هنا الكل فى الكل"**(74).

ويقول لوالدته أيضا عندما طلبت من بطة الخادمة استدعاء الوالد لاستشارته فى أمر مهم: **"ميمى: (بسخرية يقاطعها)، وهو الراجل الكهنة المخرف حا يعرف يديكوا رأى؟ وهو عنده رأى؟"**(75).

وقد كانت مواجهة ميمى الدرامية الساخنة مع عائلته عندما صرحت له أمه بأنها قد زوجت دلال لمحمد، وكان رد فعله كالتالى:**"ميمى: (ينقض على أبيه ويمسك بخناقه)/ سامع وساكت، عاجبك كده شغل الستات والمسخرة بتاعتهم، أمال إحنا رحنا فين؟ أمال رجالة العيلة إزاى؟ أنت راجل عقلك راح فين؟/ (الأب مستسلم فى صمت)/ ميمى: ما تنطق ما ترد؟!/ (دون كلمة واحدة يرفع كفه عاليا ويهوى بها فى لطمة ترن على خد ميمى)"**(76).

لقد حاول ميمى أن يشق صف العائلة الواحدة ويحول القضية إلى صراع نوعى، حيث صور الأمر بوصفه انفلات للمرأة الزوجة والمرأة الابنة من هيمنة السلطة الأبوية للوالد والأخ. فالسلطة هى "القوة التى يمارسها الفرد والتى تحظى بالشرعية أى الطاعة والتنفيذ"(77)، والأبوية هى "حق الأب فى اتخاذ القرار

دون مشاركة الأم وبقية أفراد الأسرة"[78]، والتعريف الإجرائى للسلطة الأبوية يتمثل فى أنها "القوة المطلقة التى يمارسها الأب أو من يحتل مكانه، والتى تحدد مسيرة الأسرة ومستقبلها، علما بأن الذكور ينفردون باتخاذ موقع السلطة الأبوية لا غيرهم"[79].

لكن الأمور كانت قد انقلبت رأسا على عقب. فميمى لم يعد له مصداقية لدى والده بعد كل ما فعله، وفى المقابل فإن قطع المصاغ القليلة التى استطاعت الأم إخفاءها من الابن المدلل كى تهديها لابنتها فى ليلة زفافها، قد أعطتها الأم لزوجها ليبيعها ويسدد بثمنها دين البنك لرفع الحجز عن العزبة. فأصبحت الأم المضحية هى صاحبة السلطة المادية التى سوف تفتح للأسرة باب استعادة كيانها الطبقى مرة أخرى.

ولهذا لم يكن غريبا أن يندم الأب على عدم إشراكه للأم فى تربية ابنهما منذ البداية، حيث يقول: **"غلطتى .. ياما كنتى تقولى لى وتحذرينى: مش كده .. ما تمشيش كلام الواد علينا .. الولد يفسد .. الولد يطلع بلطجى، وأنا ما سمعتش كلامك، أهو طلع حرامى"**[80].

ولم يكن غريبا أيضا أن يمنحها زمام القيادة فى تربية الابن فى محاولة لتصحيح ما فات، فكما "يقول سيملس: للمرأة فى تهذيب النوع الإنسانى أكثر مما لأى أستاذ فيه"[81]. ويتضح هذا من الحوار التالى حول اختيار العقاب المناسب لميمى: **"الأب: رأيك إنتى إيه؟/ الست: وأنا ليا رأى فوق رأيك./ الأب: الرأى رأيك والشورة شورتك والكلمة كلمتك من هنا ورايح./ الست: كده .. كده .. إيه ده كله؟"**[82].

ولم يكن غريبا كذلك سماح الأب لابنته العروس سيدة المستقبل بإبداء الرأى فى المشكلة، بل والاقتناع بحكمها على أخيها وتنفيذه فى نهاية الأمر: **"دلال: أقول أنا./ الأب: هيه .. قولى يا بنتى./ دلال: يشتغل"**[83].

على أنه قد تمت الإشارة فى المسرحية مرتين أخرتين إلى دور أمهات الطبقة الفقيرة فى تربية أولادهم، وقد كانت المرة الأولى تتعلق بأم إبراهيم الغسالة التى سألتها بطة عن تجربتها العاطفية فقالت: **"آه .. فين عيونك يا أبو إبراهيم، يبشبش الطوبة اللى تحت راسك، ولو إنك سايب لى قردين مطلعين عينى فى تربيتهم"**(84).

وعلى الرغم من أن هذه الأرملة المعيلة تفنى عمرها فى العمل الشاق والإهانة والتسول من الجميع بحيل مضحكة طوال الفصل الأول من المسرحية من أجل تربية أبنائها؛ فإن ابنها البالغ من العمر سبعة عشر عاما لا يعاونها فى تحمل المسئولية، كما يتضح من الحوار التالى: **"بطة: وبسلامته إبراهيم ابنك مش بيساعدك بقرشين؟/ أم إبراهيم: يساعدنى بقرشين عينى عليا، قولى ياخد منى قرشين ويمص دمى وينشف ريقى"**(85).

بل إنه لا يتوقف عند هذا الحد، لكنه ينفق أموالها على السجائر والثلاث ورقات ولا تعرف له مكانا يبيت فيه، حتى إنها قد سلمته بنفسها للأحداث، كى تطمئن أين ينام وماذا يفعل خارج المنزل. حيث ترى الإخصائية الاجتماعية رانية الحاج على أنه "عند غياب الأب يبقى عطاء الأم محدودا، حيث يكون لديها المقدرة على إدارة شئون البيت والتحكم فيه وإدارة الأبناء داخله، ولكنها فى خارج البيت تواجه صعوبة. والرجل هنا بطبيعته كذكر وبخبرته الواسعة، يكون أفضل فى تقييم السلوك الخارجى للأبناء"(86).

وتتضافر الحالة السابقة التى تمثل فشل تربية الأبناء بلا أب، مع حالة ميمى بك التى تمثل فشل تربية الأبناء فى ظل استبعاد دور الأم، فى تأكيد وجهة نظر الكاتبة المتمثلة فى أن التربية القويمة للأبناء لابد أن تكون فى كنف الأب والأم معا، وبإشراف مشترك. وهو ما أعلنته صراحة والدة دلال فى المرة الثالثة والأخيرة التى تم فيها الحديث عن التربية داخل النص، فى إطار حوارها مع

ابنها حول مصير ابنة الراقصة شربات ومن هم على شاكلتها، حيث قالت:**"الست: الأطفال دول بيتربوا إزاى بعيد عن أبوهم؟/ ميمى: أهم بيتربوا ../ الست: كده شيطانى يتربوا، وهو بالسهل تربية العيال، أمهم لوحدها تأكلهم منين، وتجيب مصروف لبس وتعليم ومدارس منين؟"**(87).

وإذا كان الجانب المادى هو المسيطر على ظاهر السياق السابق أيضا، فإنه بالتأكيد ليس الجانب الوحيد المقصود، فى إطار الحديث عن أسباب فشل تربية الأبناء بمعرفة أحد الوالدين فقط داخل المسرحية. وذلك لأن ميمى بك بطل المسرحية شخصيا، لم تفلح الأموال الطائلة فى أن تجعل تربيته تربية قويمة فى ظل استبعاد دور الأم. فالتعريف العلمى للأسرة ينص على أنها "جماعة اجتماعية بيولوجية تتكون من رجل وامرأة وأبنائهما"(88)، ومن أهم الوظائف التى تقوم بها هذه الجماعة "تهيئة المناخ الاجتماعى والثقافى الملائم لرعاية وتنشئة وتوجيه الأبناء"(89). وفى حالة فقدان الأسرة لأحد قطبيها، لابد وأن تختل تربية الأبناء ولو بدرجات متفاوتة.

ثانيا: مستوى الشكل:

على الرغم من أن "مفهوم الشكل قد اكتسى معنى جديدا، فلم يعد غشاء، وإنما وحدة ديناميكية ملموسة، لها معنى فى ذاتها خارج كل عنصر إضافى"(90)؛ فأنه لا يمكن عمليا فصل الشكل عن الموضوع عند التلقى، لأن الموضوع لا يصل إلينا بمعزل عن الشكل، ولأن الشكل ليس عنصرا مستقلا عن بنية النص، ولأن المتلقى يستجيب لهما معا فى لحظة واحدة، وقد أقر شلوفسكى الشكلانى نفسه بأنه "يجب أن يستشف عبر الشكل شىء من المضمون"(91).

ومع ذلك فإنه لا مناص من الفصل بينهما على المستوى الإجرائى أحيانا حتى لا يختلط الحديث، وإن كنت سأعود للربط بينهما مرة أخرى عند تحليل نماذج من المسرحية، حتى يعتدل الميزان. ففى العرض المسرحى تتحول لغة النص

المكتوبة إلى كلام، وكما يقول دريدا "لحظة الكلام هى اللحظة الوحيدة فيما يبدو التى يكون فيها الشكل والمعنى حاضرين فى الوقت نفسه"[92].

والمقصود بالشكل فى هذا السياق هو رصد وتحليل آليات الخطاب النسائى كما وردت فى المسرحية، لأن "الحديث الدرامى لا يمكن أن يعتبر ـ ببساطة ـ امتدادا للحديث اليومى، وإن كان بينهما تواصل"[93]، وذلك عبر رصد سبعة محاور؛ هى: حقوق المنصة، والحوار الحميم، وقافية التقريع الساخرة، وتدليل الأسماء، والغناء، والأمثال الشعبية، وفلتات اللسان.

(1) حقوق المنصة:

تقول فيمالا هيرمان فى كتابها (الخطاب الدرامى: الحوار بوصفه تفاعلا فى المسرحيات): "فى المحادثات التى يختلط فيها الذكور والإناث، ينتحل الرجال السيطرة أيضا على الموارد التفاعلية، على حد ما كشفه محللو المحادثة، فهم يقاطعون النساء، ويتمسكون بحق التكلم (المنصة) أكثر مما يستحقون، وأدوارهم أطول"[94].

وتجدر الإشارة إلى أن مسرحيتنا لا يلعب فيها الرجال أدوارا أطول من أدوار النساء وذلك لثلاثة أسباب؛ الأول: أن كاتبتها امرأة تتعاطف مع النساء. والثانى: أن عدد الشخصات الرجالية بالمسرحية مساو لعدد الشخصيات النسائية. والثالث: أن نوعية الخطاب تتصل اتصالا وثيقا بالفضاء المسرحى الذى تدور فيه، "فالنص المسرحى يتحدد ويدرك فى حدود فضائية قبل أى شىء آخر"[95].

وقد دار الفصل الأول كله فى ساحة الخدم فوق السطوح، ولم يظهر فيه أى شخصية من شخصيات السادة، حيث استغلت المؤلفة حوارات الخدم فى إعطاء المتلقى المعلومات الدرامية عنهم وعن طبيعة الصراع فى المسرحية قبل ظهورهم، فالإعلام الدرامى هو "مجموعة من المعارف المعطاة فى شأن

مجموعة من الأفراد والأحداث يتلقنها الحضور فى سياق تخيلى ما، ويجرى الرجوع إليها"[96].

أما الفصل الثانى فقد وقعت أحداثه فى منزل بكير بك الذى خرج وتركه، فكان به مساحة لحديث الخدم أيضا.

أما الفصل الثالث فقد وقعت أحداثه فى مطبخ عائلة دلال وأمام غرفة خادمتها بطة، وفى المسرح "يصبح الفضاء المسرحى أيقونة لفضاء اجتماعى وثقافى ما"[97]. فقد قال ميمى بك لمرزوق خولى العزبة عندما قابله به: **"إيه .. جاى ليه؟ فيه إيه؟ إتكلم .. أنا مش فاضى عشان أقف هنا (يلتفت حوله باشمئزاز) فى الأوضة القذرة دى أسمعك وأنت بتنوح وتولول"**[98]، ولهذا كان به مساحة كبيرة لحديث الخدم أيضا.

وإذا كان من المتعارف عليه أنه "يمكن استخدام الفضاء المسرحى بوصفه مجازا"[99]؛ فإن ذلك الأمر قد صنعته الكاتبة بامتياز فى هذا الفصل، الذى تم خلاله فضح كل المؤامرات الخلفية القذرة، التى تم طبخها سرا بين شخصيات المسرحية.

أما الفصل الرابع والأخير فقد وقعت أحداثه فى الصالون الصغير الجانبى الذى يسمح فيه بجلوس الخدم بصحبة سادتهم، على عكس الصالون الكبير الذى قالت بطة لفيفى عندما حاولت دخوله خلف سيدتها: **"عندك .. ستوب .. لا يعين أمك .. لا .. لحد الصالون الكبير وممنوع الدخول"**[100]، ولهذا أيضا كان به مساحة لحديث الخدم.

وقد سبقت الإشارة إلى أن أغلبية الخدم فى المسرحية كانوا من النساء بالطبع.

وبدون استفاضة فى ضرب الأمثلة، فإن الحوارات كافة بين الرجال والنساء داخل المسرحية تأخذ اتجاه قمع الرجال للنساء، حتى إن هذا القمع يصل

إلى التهديد بالاعتداء المادى أحيانا، مثلما حدث بين حسنين وفيفى، حيث قال لها: **"(يرفع يده إلى وجهها مهددا) لهجة؟ لهجة إيه يا بت يا فهيمة ما تتعدلى وإلا أعدلك أنا"**[101].

بل يصل إلى حد الاعتداء البدنى بالفعل فى أحيان أخرى، فعندما شرعت شربات فى الاعتراف للست الكبيرة بحقيقة علاقتها ببكير، حاول مقاطعتها وإسكاتها أكثر من مرة: **"اتسدى إنتى"**[102]/ **"اخرسى إنتى"**[103]/ **"بتقول إيه المجنونة دى"**[104]. وقد انتهى الحوار كما يلى: **"بكير: (يهجم ويضغط على عنقها)/ شربات: (تتخلص من قبضته وتصرخ)/ إلحقونى الراجل حيخنقنى يانى"**[105].

(2) الحوار الحميم:

تعد النساء "أكثر تعاونية وأقل تنافسية فى الكلام، وهو ما ينعكس فيما يستخدمنه من استراتيجيات"[106]، ويمكننا رصد سبع استراتيجيات لذلك داخل النص:

1- همهمات التواصل:

فى حديث النساء "تستبعد استراتيجيات الهيمنة بشكل عام، لصالح استراتيجيات الانتباه المتبادل بين الأشخاص"[107]، فأساليب الرجال "لا تتضمن الحد الأدنى من علامات الانتباه، مثل الهمهمة، أو إصدار أصوات بعينها تعنى الانتباه والمتابعة الإيجابية، وهى العلامات التى عادة ما تبديها النساء أثناء التحدث"/[108].

والحقيقة أن المسرحية تضم أكبر عدد صادفته لأصوات التفاعل الإيجابى من حيث التنوع (13 صوتا مختلفا)، وعدد مرات تكرارها أيضا، وفقا لما يلى:

(يوه) 15 مرة، **(هيه)** 15 مرة، **(ها)** مرتان، **(هأو)** 4 مرات، **(هه)** 3 مرات، **(إيه)** 3 مرات، **(أهه)** مرة واحدة، **(أها)** مرة واحدة، **(ياه)** مرة واحدة، **(أوه)** 7 مرات، **(هو .. هو)** مرة واحدة، **(إهيه)** ثلاث مرات[109].

أما لفظة **(آه)** وحدها، فقد تكررت داخل النص 70 مرة، منهم 46 مرة للتأوه [110]، و14 مرة بمعنى نعم، ومرتان للتنبيه، و8 مرات بوصفها لازمة شعبية لأولاد البلد على لسان حسنين [111]، فى مثل قوله: **"حاكم أنا حامى آه .. ما أطيقش آه .. ما أطيقش أشوف حد ياخد مكانى فى المنزل آه"**[112].

فالفعاليات الصوتية "التى لا يمليها نسق اللغة الفونولوجى والتى يتبناها الممثل، تحمل مثلها مثل المعلومات الدرامية المتصلة بالشخصية، درجة عالية من إعلام الإشارة الجمالى"[113]. والأصوات السابقة فى جملتها تجعل الحوار أكثر ترابطا وعاطفية وجذبا للانتباه، مما يتفق مع طبيعة الخطاب النسائى. وقد يجتمع أكثر من صوت من أصوات التفاعل الإيجابى فى جملة واحدة قصيرة، مثل قول بطة لأم إبراهيم: **"يوه يا ندامة .. هيه وعملتى إيه؟"**[114].

ولهذا تستعذب النساء الحديث العطوف المتبادل بينهن، ويتمنين ألا ينتهى مهما طال به الوقت. حيث تقول أم إبراهيم مستوقفة بطة فى نهاية حديثهما الطويل: **"ما بدرى، آدى احنا بنتحدت شوية، موش تستنى لما ننهى موضوعك"**[115]، وقد استجابت بطة لرغبتها باستمرار الحديث فى سياق حميمية الحوار.

2- إشارات الممثل:

تفرق هذه الدراسة للضرورة الإجرائية التى تفرضها طبيعة النص بين إشارات الممثل، والإرشادات المسرحية. فالإرشادات المسرحية هى ما تتحدث عن الزمان والمكان والديكور والإضاءة والموسيقى والصفات الجسمانية للممثل والملابس والدخول والخروج والإكسسوار، وهى تعكس تصور مؤلف النص

للعرض، وهو تصور غير ملزم للمخرج بطبيعة الحال، حيث "يرفض المخرج الإنجليزى كوردون كريج ـ مثلا ـ التعامل معها رفضا مطلقا، لأنه يعتبر ذلك تطفلا من المؤلف على المخرج"[116].

وإذا كانت الإرشادات المسرحية غالبا ما توجد فى بدايات الفصول فقط؛ فإن مسرحيتنا قد تضمنت **24** مقطعا من الإرشادات المسرحية [117]، وهو رقم كبير يوضح اهتمام الكاتبة بالعناصر المسرحية كافة، وإدراكها للفارق الجوهرى والنوعى بين كتابة الرواية التى برعت فيها وكتابة المسرحية.

ومما يؤكد هذا الزعم أيضا العدد الضخم لإشارات الممثل داخل العرض وهو **313** إشارة، على الرغم من ملاحظة آن أوبرسفيلد العامة "أن الإشارات الخاصة بالإيماءات أو بالحركات أحيانا ما تكون نادرة أو غائبة تماما"[118]. والمقصود بإشارة الممثل هنا تلك الإشارة المقتضبة التى يكتبها المؤلف للممثل الواحد، لتوضيح كيفية الآداء التمثيلى لجملة الحوار على المستوى الصوتى أوالحركى أيضا.

فعلى الرغم من أن "الإيماءة أوالحركة لا يمكن أن تعبر إلا عن جزء صغير ومتناه فى الصغر من أفكار الشخصيات الكائنة على المسرح ورغباتهم"[119]؛ فإن جريماس يرى أن "الإيماءة ممارسة سيمانطيقية"[120]، ويرى ألكسندر دين أن "إثراء الدور بالحركات والإشارات الصامتة، هو ما يجعل المسرحية تعيش وتتنفس وتحدد معالم الشخصيات"[121]. كما رصد رومان جاكبسون فى دراسته الشهيرة عن توابع اللغة، تعدد وجوه التعبير فى تدريب ستانسلافسكى للمثل فى مسرح موسكو للفنون "الذى يسمح بتصور نطاق واسع من الدلالات الانفعالية بالتضمن، وذلك من خلال التنوع شبه اللسانى وحده، وبصرف النظر عن المحتوى الدلالى الظاهر للفظ"[122]. وذلك لأن هناك

فارقا جوهريا بين إلقاء النص وتمثيله، "فإلقاء النص هو مخاطبة الجمهور، وتمثيله هو التحدث إلى الآخر"[123].

وقد تتألف إشارات الممثل داخل المسرحية من كلمة واحدة أحيانا، مثل: **(متلجلجة)** ص: 8، **(معرضا)** ص: 8، **(بأمل)** ص: 11، **(بحرقة)** ص: 11، **(تكيده)** ص: 11، **(بضيق)** ص: 14، **(بفرح)** ص: 16، **(ضاحكا)** ص: 23، **(متخاذلا)** ص: 23، **(مقاطعة)** ص: 24.

وقد تتألف من كلمتين أو أكثر: **(تمصمص شفتيها)** ص: 2، **(تتنهد بحرقة)** ص: 4، **(تمط شفتيها بتهكم)** ص: 5، **(تنطق الاسم بتأوه وحنان)** ص: 7، **(تقرض أصابعها حسرة)** ص: 9، **(تنظر إليه شذرا)** ص: 10، **(تبوز فمها متأففة)** ص: 10، **(ينظر إليه بغيظ مكتوم)** ص: 15، **(تجفف دموعها)** ص: 17، **(تمد عنقها نحوه)** ص: 18.

ويتضح من نماذج إشارات الممثل التى ذكرتها كلها تقريبا، أنها تتعلق بالمشاعر وبكيفية إبراز التعبير عنها، مما يضمن أن يكون الحوار أكثر حميمية، وفقا لطبيعة الخطاب النسائى.

3- استراتيجيات السؤال:

لقد قمت بتصنف السؤال بوصفه عنصرا من عناصر الحوار الحميم، لأن السؤال هو أساس الاتصال الحوارى ومحوره المؤسس. فهو يقتضى بداية وجود سائل، ثم صياغة السائل لسؤال يطلب التعاون بشأن الاستفسار عن أمر ما، ثم يقتضى وجود مسئول مطالب بالتعاون عبر تقديم الرد، ثم يتطلب من السائل انتظار إجابة المجيب للرد على التعاون بتعاون مماثل. فالسؤال يمثل قمة التعاون اللغوى التداولى على الإطلاق من وجهة نظرنا.

ويتفق الباحث مع الدكتور عز الدين إسماعيل على أن "بنية السؤال الجواب تشكل ظاهرة اجتماعية، لأنه فى حياتنا اليومية يكون الفرد منا إما سائلا

عن شيء، أو مجيبا عن سؤال"[124]، وإن كان الباحث يرى أن النساء أكثر استخداما للسؤال من الرجال فى المسرحية وفى الحياة أيضا.

والسؤال على المستوى التداولى فى الأساس هو محاولة معرفة أمر مجهول حقا لشخص ما، من شخص آخر يعرف هذا الأمر. مثل سؤال شربات لبكير فى المسرحية: **"شربات: والحراسة دى إيه يا أخويا؟/ بكير: يعنى التجار اللى أنا مديون لهم، إتعينوا حراس على المصنع، لحد ما يخدوا فلوسهم"**[125].

لكن النظرة إلى السؤال تختلف كثيرا على المستوى الفكرى والبلاغى، حيث يقول موريس بلانشو: "السؤال يقيم نوعا من العلاقة التى تتميز بالانفتاح والحركة"[126]، أما على المستوى البلاغى الإجرائى فيمكننا رصد العديد من التوظيفات الفنية لصيغة السؤال داخل المسرحية، مثل:

ـ سؤال تمطيط الحديث:

مثل قول محمد لأم إبراهيم: **"ها .. الدنيا عاملة إيه معاكى؟"**[127]، حيث لا ينتظر محمد منها الإجابة عن موضوع محدد يجهله، بل يدعوها لفتح باب الفضفضة الحميمة.

ـ سؤال إثبات التعاطف والاهتمام:

مثل قول بطة لأم إبراهيم: **"يوه يا ندامة .. وعملتى إيه؟"**[128]، فقد كانت أم إبراهيم مسترسلة فى حكايتها التى لم تكملها بعد، لكن بطة أرادت أن تثبت لها تعاطفها معها واهتمامها بما تقول، كما أرادت الكاتبة قطع الاسترسال حتى لا يتحول الحوار إلى مونولوج.

ـ سؤال الرجاء:

مثل قول بطة لحسنين: **"مش حتشبكنى يا حسنين؟"**[129]، حيث تعلم بطة أن حسنين غير مهتم بها لأنه يحب فيفى، وقد أخبرها بذلك مرارا، لكنها لا تتوقف عن الإلحاح عليه راجية منه الزواج بها.

ـ السؤال الاستنكارى:

مثل قول بطة لأم إبراهيم: **"وماله دلوقت؟ أحب دلوقت، وأموت فى دلوقت"**[130]، حيث أثنت أم إبراهيم العجوز على طرق الزواج القديمة ورفضت طرق الزواج الحديثة، فاستنكرنت بطة الشابة قولها منحازة لتطور عصرها.

ـ سؤال فرض التعليمات:

مثل قول حسنين لمحمد فى إطار تحذيره من أشياء متعددة متوالية نكتفى بواحدة منها: **"حسنين: أوعى تعمل صوت ولا تكركب أحسن البك نايم وما بيحبش حد يعكنن مزاجه آه .. مفهوم؟/ محمد: مفهوم"**[131].

حيث يمثل سؤال حسنين تحذيرا يتطلب الاستجابة له، وتمثل إجابة محمد ردا يوافق على الاستجابة للتعليمات. وتكمن بلاغة الحذف باللغة العربية هنا، فى أن كلا من السؤال والإجابة تكونا من كلمة واحدة مكررة، وهى صيغة اسم المفعول (مفهوم).

ـ سؤال التأكيد:

مثل قول الراقصة شربات لبكير: **"شوف يا أخواتى الراجل .. برضه بيقول لى كنتى .. يبقى صحيح الكلام اللى بلغنى .. ناوى يا خاين تقطع علاقتك بيا وتتجوز؟"**[132].

فكما تقول فيمالا هيرمان: "يمكن إعادة تحليل الأسئلة الملحقة فى ذيل الكلام، باعتبارها استراتيجيات تأكيد قوية لاغتصاب الموافقة"[133]، فقد كانت

شربات واثقة من صحة ما وصلها، لكنها كانت تحتاج إلى انتزاع إقرار بكير بتأكيده، وقد حدث لها ما أرادت بالفعل عبر هذه الاستراتيجية.

4- الترابط الحوارى:

من خصائص الخطاب النسائى أن "النساء يربطن الجمل فى خيط واحد، باستخدام حروف العطف، أو ما يشبه من أدوات الربط"[134]، ويمكننا رصد العديد من الأشكال المبتدعة فى ترابط جمل الحوار المتبادلة داخل النص، مثل:

- استخدام صيغ صرفية مختلفة من المادة اللغوية الواحدة:

مثل الحوار التالى بين بطة وأم إبراهيم: **"بطة: معلش يا خالتى أم إبراهيم بكرة (يعقل)./ أم إبراهيم: منين يا بنتى (العقل) ده يجيبه منين"**[135]. حيث استخدمت بطة صيغة الفعل المضارع (يعقل)، واستخدمت أم إبراهيم صيغة الاسم (العقل)، من المادة اللغوية الواحدة (عقل)، لضمان ترابط جمل الحوار وتأكيد الفكرة التى سوف يتم تمطيط الحديث عنها بالنص.

- المقابلة الدلالية:

مثل الحوار التالى بين بطة وأم إبراهيم أيضا: **"بطة: يا أخى كله بثوابه يا خالتى، وأديكى بتربى ولدين يتامى يتكتب لك بيهم قصر فى (الجنة)./ أم إبراهيم: وأنا لاقية أوضة، أوضة بس تلمنى وتلمهم فى (الدنيا)"**[136]. وتكمن المفارقة فى أن أم إبراهيم الطيبة المكافحة التى ينتظرها قصر فى الجنة، لا تجد غرفة واحدة تظلل عليها هى وأولادها فى الدنيا. ولما كان المقابل اللفظى المعتاد لكلمة (الجنة) هو (النار)، وكانت "هناك عناصر غائبة من النص ولكنها شديدة الحضور فى الذاكرة الجماعية للمتلقى إلى درجة أنه يمكن اعتبارها عناصر حاضرة"[137]، يصبح سياق الكلام مؤكدا لأن ما تواجهه أم إبراهيم المرأة البروليتارية المعيلة من تبعات ومشاق فى حياتها البائسة، يعادل عذاب الكافرين فى الجحيم.

ـ تكرار الكلمة نفسها في سياق مختلف يغير دلالتها:

مثل الحوار التالى بين أم إبراهيم وسيدتها: **"أم إبراهيم: (بلسان سيدتها)/ عايزة إيه نغديكى من عند (الحاتى) حضرتك./ أم إبراهيم: يبتليكى يا دى الست (بحاتى) فى جهنم يعملك كوستاليته"**(138). فكلمة الحاتى الأولى تعنى التنعم بطعام الأغنياء الفاخر من اللحم المشوى، أما حاتى جهنم فيعنى عذاب الآخرة لكل من يستغل العامل الفقير ويحتقره. حيث بدأت الواقعة بتقديم السيدة للخادمة "صحن طبيخ بايت"، وعندما أعادته فى هدوء جاءها هذا الرد المهين. فقد "تبدو النساء مواطنات من الدرجة الثانية"(139)، من وجهة نظر النساء أيضا وفقا لتقسيمهن الطبقى.

ـ الرد بتكرار كلمة واحدة فقط من الجملة الأولى:

مثل هذا الحوار التالى: **"الست: (ببرود) المعازيم اتعزموا، وعزوز الطباخ خد فلوس (البوفيهات). بطة: (بوفيهات)!!/ الست: (مسترسلة) و(الجهاز) اتعمل./ دلال: (بذهول).. (جهاز)!!/ الست: (مسترسلة) وفستان الفرح.. اللى كلفنا الشىء الفلانى مع طرحته مستنى (الزفة)./ محمد: (بذهول)..(زفة)!!/ الست: و(العوالم) قبضوا العربون./ بطة: عوالم!!"**(140)، حيث تعمل الكلمة المكررة منفردة على تأكيد المعنى ولفت نظر المتلقى له. ولما كان تكرار الكلمة الواحدة قد جاء فى سياق الذهول الجماعى من بطة ودلال ومحمد، نظرا لإصرار الأم على إتمام زواج ابنتها من بكير بك، بعد علمها بإفلاسه وارتباطه بأخرى، لعدم وجود دليل على صحة هذا الاتهام بعد؛ فإن تكرار كلمة واحدة فقط من الجملة على المستوى اللفظى، يشى على المستوى الدرامى التمثيلى بأن ذهولهم الجماعى الحاد فى هذا الموقف، قد أفقدهم القدرة على الكلام، وبخاصة أن موعد الفرح كان فى اليوم التالى مباشرة.

ـ السجع:

مثل هذا الحوار بين فيفى وحسانين: **"فيفى: (بنجور)./ حسنين: يا ميت بنجور يا نجف (بنور)"**[141]. حيث يقوم السجع بالربط بين الجملتين الحواريتين على المستوى الصوتى، مما يدعم حميمية التواصل الدلالى.

5- استخدام الطلب بدلا من الأمر:

فى سياق حديثنا عن حميمية الحوار النسائى، يلفتنا قول فيمالا هيرمان عن الحوار النسائى أنه "يتميز باستخدام صياغات الطلب بدلا من صياغات الأمر"[142]، وهذا ما رصدناه فى المسرحية بالفعل، وسندلل عليه بمثال واحد مبين، يتمثل فى الصيغة المتباينة لاستدعاء كل من حسنين وبطة لمحمد، من أجل تصليح بعض الأدوات الكهربائية لديهما، حيث قال حسنين: **"فكرتنى بكير بك كان قال لى أنده لك عشان سلك الراديو جرامفون بتاعنا مقطوع، إنزل صلحه يا سيدنا الأفندى، وإلا يعنى بنأخر عليك الأجرة"**[143]. حيث استعان حسنين الخادم بسلطة سيده بكير وتحدث بلسانه أولا، ثم وضع نفسه معه فى سلة واحدة (الجرامفون بتاعنا)، فأصدر متعجرفا فعل الأمر (إنزل)،مشفوعا بالتذكير بالسطوة المالية الأرستقراطية على العامل المتواضع، على الرغم من كونه طالبا بكلية الهندسة.

أما بطة فقالت: **"والنبى افتكرت يا سى محمد، مكوة الكهربا بتاعتنا مغلبانى، لو كنت تسمح تشرف فنجان قهوة وتشوفها مالها"**[145]. حيث استعانت بطة بشفاعة النبى، ووضعت الرجل فى مكانته اللائقة (سى)، وصاغت طلبها بتهذيب بالغ (تسمح تشرف)، ووعدت بالاستضافة الكريمة (تشرب فنجان قهوة).

6- التهذيب اللفظى:

تتميز لغة النساء بالإحجام عن استخدام التعبيرات الخشنة، حيث يغلب استخدامهن لأساليب رقيقة متعاطفة تظهر مشاعرهن الجياشة، مثل قول بطة

عندما علمت من محمد بإفلاس عريس دلال المنتظر: **"كبدى يا ستى .. حبيبتى يا ستى .. حاتطبى وتطبى على شونه"**(146). وقد تقترب هذه الأساليب أحيانا من التدليل الصريح، مثل قول بطة لشربات: **"قولى يا ست الستات .. يا ملبن يا شربات"**(147).

لكن كل هذا لم يمنع الكاتبة من المواءمة بين الشخصية الدرامية وأسلوب حديثها، حيث نجد الراقصة شربات تستخدم فى حوارها المحتدم مع بكير بك ألفاظا من نوعية: **"يا روح أمك"**(148)، **"يا عمر"**(149)، **"تروح تتنيل وما تقولش لحد"**(150).

وقد اعتادت النساء عموما على "ممارسة تأثيرات فى اللغة تؤدى إلى صقلها وتهذيبها"(151)، ويمكننا أن نرصد نوعين من أنواع هذه التأثيرات داخل المسرحية:

الأول: استخدام الدعاء: وهو يشيع بالمسرحية شيوعا لافتا فى طبقة الخدم، وبخاصة لدى أم إبراهيم التى كانت ترقق قلب محدثها بالدعاء حتى يمنحها ما تيسر من عطاء، ثم تدعو له مرة أخرى بعد تحقق المراد. مثل قولها لمحمد فى بداية حديثه معها: **"يجعل السعد خدامك، والخير على قدامك، يا ابنى يا سيد الأمرا والكرما"**(152). وقولها له فى نهاية الحديث بعد أن منحها بعض النقود: **"روح .. إلهى ينجيك وينجح مقاصدك"**(153).

وقد كانت أم إبراهيم تزيد لمن تعرفه معرفة وثيقة بأن تجعل الدعاء له باسم الأم، مثل قولها لبطة: **"روحى إن شا الله تكسبى يا بطة يا بنت نجية، ويتلم شملك على حسنين بن عديلة"**(154). على أن فضل الدعاء باسم الأم من الأوهام الشائعة لدى العامة، لأن النووى قد قال عن حديث تلقين الميت باسم الأم: "هذا حديث ضعيف، ويقدم عليه الحديث الذى ينص على أن النداء يوم القيامة سيكون باسم الأب"(155).

الثانى: القسم بالأولياء: فبجوار القسم بالله وبالمصحف وبالنبى، نجد أبناء الطبقة الدنيا بالمسرحية يقسمون بأولياء الله الصالحين، حيث تلعب أضرحة الأولياء فى التراث الشعبى "دورا هاما فى عملية حلف اليمين أو أداء القسم بطقوسها وقواعدها المختلفة"(156).

وقد تكرر القسم بسيدى المتبولى ثلاث مرات، على النحو التالى:

الأولى: قالت فيها أم إبراهيم لبطة فى سياق تأكيد كلامها عن أحوال الزواج قديما، وكيف أن العريس لا يتحدث مع عروسه ولا يلتقى بها، حتى بعد خطوبته لها: **"وفكرك يشوفها ولا يحدتها بعد كده؟ أبدا وحياة سيدى المدبولى"** ص: 5.

الثانية: قال فيها حسنين لمحمد فى سياق تأكيده لكلامه أيضا، الذى يصف به الاندفاع المجنون لأصدقاء بكير بك على الجرامافون، مما تسبب فى عطله الفنى: **"نعمل إيه قسمته كده .. كل من هب ودب ست ولا راجل يجرى عليه .. الله التويست ده جنان .. الرومبة دى هوسة .. السامبا دى تخبل .. وهما ومقام سيدى المدبولى مخبولين خلقة"** ص: 35.

الثالثة: قالت فيها بطة للست الكبيرة فى سياق استعطافها لها للموافقة على عدم زواج ابنتها من بكير بك العجوز المفلس: **"(باسترحام) ستى سايقة عليكى سيدى المدبولى"** ص: 73.

ويمكننا تسجيل ملاحظتين على السياقات الثلاث السابقة؛ الأولى: أنه قد تم نطق اسم الولى (سيدى المتبولى) فى المرات الثلاث بحرف الدال لا التاء على عادة العوام. والمعروف أن حرفى التاء والدال يخرجان صوتيا من مخرج واحد، ولهذا يحدث التبادل بينهما أحيانا،غير أن التاء مهموسة أى لا تهتز الأحبال الصوتية عند النطق بها، أما الدال فمجهورة وتهتز الأحبال الصوتية عند النطق بها، والعوام يميلون فى حديثهم إلى الجهر أكثر من الهمس بوصفه أكثر قوة.

والثانية: أن ضريح سيدى المتبولى يقع ببركة الحج أو بركة الحجاج والمعروفة شعبيا باسم (بركة الحاج)، حيث كان يمر بها الحجاج ذهابا وإيابا وهم فى طريقهم للأراضى المقدسة، وهى تقع بأطراف القاهرة، ويأتى منها كثير من الخدم للعمل بالعاصمة، مما يتناسب مع أن السياقات الثلاثة التى ذكر فيها اسم سيدى المتبولى كانت على لسان الخدم.

كما تكرر القسم بسيدى أبو السعود مرتين، وكلاهما على لسان حسنين. حيث قال فى المرة الأولى لفيفى فى سياق غيرته من اهتمامها الشديد بالكلب وإهماله هو: **"وحياة سيدى أبو السعود أنا مستعد آخد التهاب رئوى، بس اتهنى هناه"**ص: 11. وقال فى المرة الثانية فى سياق اندهاشه من احتضان محمد لعروسه دلال، لأنه كان يظن أنها مازالت عروسا لسيده بكير بك: **"(ينظر إلى العروس ويلاحظ أن محمد يحيطها بذراعه)/ يا سيدى أبو السعود!! هى حصلت لحد كده!!"** ص: 114. ويقع ضريح سيدى أبو السعود الجارحى بمصر القديمة بجوار جامع عمرو، أى بالقرب من مكان عمل حسنين، مما جعل معرفته به تسمح له بالقسم باسمه.

أما القسم بسيدى إبراهيم الدسوقى، فقد ورد مرة واحدة على لسان مرزوق خولى العزبة، فى سياق استفساره من ميمى بك عن الطريقة التى سيتم بها حل مشكلة العزبة كما قال له: **"إزاى؟ وحياة سيدى إبراهيم الدسوقى تطمنى وتريح بالى"**ص: 58. حيث يتفق استحلاف مرزوق خولى العزبة لسيده ميمى بك بحياة سيدى إبراهيم الدسوقى مع مقام هذا القطب الصوفى الكبير من ناحية، ومع حياة الخولى فى القرية من ناحية أخرى، حيث يقع ضريحه بمدينة دسوق بمحافظة كفر الشيخ.

أما القسم بالست فاطمة النبوية فقد ورد مرة واحدة على لسان بطة، حيث قالت لمحمد عند سؤاله لها عن حال أسيادها، قاصدا دلال بالطبع: **"كبدى على سيادى (تضغط على الكلمة) وست فاطمة النبوية دمعتهم ما نشفت من على**

خدهم"ص: 13. وتجدر الإشارة هنا إلى أن بطة قد قامت بالحلف بالست فاطمة النبوية ابنة سيدنا الحسين، والتى يقع ضريحها بالدرب الأحمر، فى سياق حديثها مع محمد الذى تدخل فى الحوار، ومع أم إبراهيم أيضا الشريك الأساسى فى الحوار. وقد كانت أم إبراهيم تشكو لبطة من حيرتها فى تربية طفلين يتيمين، حيث تشتهر الست فاطمة النبوية بكنية (أم اليتامى). وكأن دلال أيضا من اليتامى، حيث لا تجد أبا ولا أما يدفعان عنها قهر أخيها ميمى بك، المتمثل فى إرغامها على الزواج من صديقه الثرى كما يظن بكير بك.

وبالنظر إلى ما سبق، يتضح لنا أن الكاتبة كانت تعرف هؤلاء الأولياء الذين استخدمت أسماءهم حق المعرفة، وأنها قد استخدمت اسم كل ولى فى مكانه المناسب من المسرحية.

7- النميمة:

من المنظور الأخلاقى تعد النميمة نوعا من أنواع الأحاديث التافهة التى تنتمى إلى دائرة الثرثرة وتهدف إلى الحط من شأن الآخرين، لكنها على مستوى تحليل الخطاب تعد "من أنواع الأحاديث النسائية التى تؤدى إلى تليين ـ تشحيم ـ العلاقات الاجتماعية فيما بينهن، بطرق خاصة بجنسهن فى السياقات الاجتماعية اليومية"(157). وهى تشيع بكثرة فى المسرحية، مثل نميمة بطة مع أم إبراهيم التى نقطتع منها ما يلى: **"طيب عندك الست اللى باشتغل عندها شايفة جوزها وابنها وأهم أغنية وذوات، لكن بعيد عنك الراجل الكبير قرمه وجلده والنكلة ما تهونش عليه يصرفها. والمليم يطلع تبقى روحه ترفرف معاه"**(158).

وتجدر الإشارة فى هذا السياق إلى أن النميمة ليست مقصورة على النساء فقط، ولا على الطبقات الدنيا دون الطبقة الأرستقراطية، كما يتضح على سبيل المثال من هذه النميمة المشتركة بين الست هانم وبكير بك عن قرنفلة هانم وعدلى: **"بكير: مالهم دول؟/ الست: مالهمش بس يظهر بتغير عليه حبتين./**

بكير: وحد يغير على ابنه./ الست: (ضاحكة) ده جوزها .. جوزها./ بكير: (ببلاهة) يا حلاوة"[159].

حيث "تؤدى النميمة ـ بشكل عام ـ وظائف معلوماتية، وتعمل كأداة لتحقيق التماسك الاجتماعى"[160].

(3) قافية التقريع الساخر:

القافية الشعبية "نوع من المزاح، يقول أحدهم كلمة فيرد عليه الآخر بكلمة تثير الضحك، ولكل حرفة من الحرف قافيتها"[161]، أما ما نحن بصدده الآن فلم نجد له تصنيفا فى موسوعة التراث الشعبى العربى، أو فى غيرها من كتب التراث الشعبى.

فنحن أمام واحدة من طرق التعبير الشعبى التى تعتمد على التلاعب بالألفاظ، وفيها يتهكم المتحدث الثانى على لفظ فى كلام المتحدث الأول، ويحوله إلى دعاء عليه يثير السخرية منه. ولهذا أطلقنا عليه هذه التسمية، ولم ندخله بالطبع فى دائرة الحوار الحميم. ومنها فى المسرحية مثلا قول الراقصة شربات فى الرد على كلمات حسانين: **(ليلة دخلتى/ دخلت على قراميدان)** ص: 91، **(أيوة اختى/ جتك خوته)** ص: 94، **(رجلها اتقصعت/ جاك قصع رقبتك)** ص: 95، **(ما تقومى/ قامت قيامتك)** ص: 95.

وقد وردت الأمثلة السابقة كلها فى سياق حوار واحد ممتد؛ فبكير يريد أن يصرف شربات فى هدوء دون أن تتكلم لإتمام زواجه من دلال، وهى تريد أن تفسد الفرح لأنها زوجته العرفية ولها ابنة منه.

وتعكس قافية التقريع الساخر الشعبية بالإضافة إلى تماسك الحوار عبر التكرار اللفظى، الشعور بالندية والمواجهة والتحفز من الطرف الثانى تجاه الطرف الأول، وهذا ما حدث بالفعل فى نهاية الأمر، حيث واجهت المرأة

المستضعفة شربات، بكير بك للمرة الأولى فى حياتها، ونجحت فى فضحه وإفشال زواجه.

(4) أسماء التدليل:

جرى العرف على أن يكون للشخص الواحد اسم علم واحد يعرف به، لأن اسم العلم كما يقول الفخر الرازى "يصار إليه ليتميز شخص عن شخص آخر يشبهه فى الحقيقة والماهية"[162]. ولهذا فمن اللافت للنظر شيوع استخدام أسماء التدليل فى المسرحية مع الأسماء المباشرة، حيث يتكرر هذا مع ست شخصيات نصفهم من النساء والنصف الآخر من الرجال. وتقوم الكاتبة بتبديل الاستخدام بين الصيغتين وفقا لأسباب فنية كما سنرى، حيث "تكتسب أسماء الشخصيات المسرحية دلالة بعدة طرق تتعلق بالوظيفة الإعلامية للشخصية"[163].

شوشو/شربات:

وبوصفها راقصة فإن الصيغة الشائعة لندائها هى اسم التدليل، وبخاصة من عشيقها بكير بك، لكنه عند غضبه عليها لمحاولة إفساد زواجه من دلال، تحول الأمر إلى: **"لا .. لا ده أنتى زودتيها خالص يا بت يا شربات"**[164].

فيفى/ فهيمة:

وهى الخادمة اللعوب لقرنفلة هانم، ولهذا فاسم التدليل هو الصيغة الشائعة الاستخدام فى نداءها. لكن الأمر يتبدل عند الغضب عليها، مثلما حدث من حسنين الذى كان يحبها، عندما اكتشف علاقتها المشبوهة مع بكير بك، حيث تحول النداء إلى: **"عاوز اقطم رقبتك، أشرب من دمك، (بغضب) بت يا فهيمة"/**[165].

بطة/ فاطمة:

وهى الخادمة الطيبة الوفية للعروس دلال، ولهذا يحبها الجميع ولا ينادونها إلا باسم التدليل، ولكن الأمر قد اختلف مع الشيخ مرزوق خولى العزبة القادم

من الأرياف، فى إشارة واضحة إلى أن الريفيين لا يعرفون التدليل: **"بطة: إزيك كده يا عم الشيخ مرزوق، وإزاى العزبة على حسك؟/ مرزوق: (يهز رأسه) أهو كله برضه رضا، إزيك أنتى يا فاطمة"**(166).

بكير/ كيكى:

وهو البك المنتظر زواجه بدلال، والشائع فى ندائه بالمسرحية هو بكير بك، لكن شوشو هى التى انفردت بندائه باسم التدليل، كناية عن علاقتها العاطفية الخاصة به:**"شربات: (تنادى) كيكى.. كيكى.. ده باين لسه نايم"**(167).

عدلى/ عدولتى:

وهو الشاب الصغير المتزوج من العجوز المتصابية قرنفلة هانم، وكل شخصيات المسرحية تناديه باسم عدلى فقط، أما زوجته فلا تناديه إلا بصيغة التدليل كناية عن حبها الزائد له ورضاها الكامل عنه، على الرغم من علاقته العاطفية بالخادمة فيفى التى شاهد الجمهور تفاصيلها فوق خشبة المسرح عدا زوجته بالطبع، فى تجلى واضح لطبيعة المسرح المبنية على المفارقة، حيث "يعلم الجمهور عما يجرى أكثر مما تعلمه شخصيات المسرحية"(168).

محمود/ ميمى:

وهو الشاب الأرستقراطى الفاسد المدلل الذى لا نعرف له اسما طوال المسرحية سوى ميمى بك فقط، أما استخدام الاسم المباشر فى ندائه فلم يحدث إلا بعد الغضب عليه فى نهاية المسرحية، حتى إن صاحب الاسم شخصيا لم يعرف أنه المقصود بالنداء: **"الأب: يا ميمى ../ الست: إحنا موش قلنا ما فيش دلع من هنا ورايح./ الأب: لا مؤاخذة يا ستى، حقك عليا، بقا شوف يا ولد يا محمود/ (ميمى ينظر لوالده فى دهشة)/ إيه مش عارف اسمك!!/ ميمى: (مفزوعا يشير إلى نفسه بتردد) محمود .. أنا؟!"**(169).

حيث يؤكد هذا الموقف تحديدا تعمد الكاتبة التبديل فى الاستخدام بين صيغتى الاسم المباشر واسم التدليل للشخص الواحد فى المسرحية، وفقا لاستراتيجيات دلالية واضحة لديها.

(5) الغناء:

تتنوع الأساليب التفاعلية فى حديث النساء، وقد "تستدعى النساء بدائل للحديث مثل الغناء"[170]، حيث "تضفى بذلك الطابع الأنثوى على الحدث الكلامى وعلى شروطه لصالحها"[171].

وفى مسرحيتنا هذه قامت الكاتبة باستخدام الغناء بديلا للحديث فى ثمانية مواقف، لكنها لم تكن كلها على لسان النساء فقط، فقد جاءت بواقع أربع مرات على لسان بطة، وأربع مرات أخرى على لسان حسنين، لكن استخدام الأغانى لدى الشخصيتين كان معبرا فى حالاته جميعها عن مشاعر الحب المتأججة.

أما قول أم إبراهيم: **(بطلوا ده واسمعوا ده)** فلا يدخل ضمن استخدام الغناء فى المسرحية. فعلى الرغم من وجود أغنية شهيرة تحمل هذا الاسم، كتب كلماتها بديع خيرى ولحنها وغناها عزيز عثمان فى فيلم (لعبة الست) عام 1946، أى قبل عرض المسرحية عام 1955؛ فإن السياق الذى وردت فيه الجملة يمنحها توجيها دلاليا آخر. فقد قالت: **"أبصر إيه ومدرك إيه .. قال حب قال .. حقه بطلوا ده واسمعوا ده"**[172].

حيث يرشح قولها فى البداية (أبصر إيه ومدرك إيه) وهو تعبير شعبى يشير إلى "مزيج من الاستفسار والتعجب والاستنكار، ويعنى أن القائل لا يثق فى تفسيرات شخص ما فى موقف معين"[173]، أن عبارة (بطلوا ده واسمعوا ده) فى هذا السياق، هى أيضا تعبير شعبى "للتعجب عندما يدعى أحد أطراف نزاع اتهامات غير حقيقية"[174]، حيث كانت أم إبراهيم تستنكر فكرة الزواج الناتج عن حب التى تتمسك بطة بالدفاع عنها، ولم يكن السياق يستدعى الغناء.

أما الأغانى التى وردت على لسان بطة فى المسرحية، فهى:

- "يا حسن يا خولى الجنينة يا حسن"[175]، وهى من كلمات أبو السعود الإبيارى وألحان محمود الشريف وغناء شادية بفيلم (ليلة الحنة) إخراج عام 1951، أى قبل عرض المسرحية بأربعة أعوام فقط، مما ينبهنا عند وضع الأمور فى سياقها التاريخى، إلى أن معظم الأغانى الواردة فى المسرحية هى أغان حديثة فى حقيقة الأمر. وقد كانت بطة تتغنى بهذه الأغنية فى سياق المسرحية للتلميح بحبها ليس لحسن ولكن لحسنين.

- "مشغول بغيرى وحبيته"[176]، وهى من كلمات أحمد رامى، لحن وغناء محمد عبد الوهاب، إنتاج عام 1944، وكانت بطة تغنى هذه الأغنية للتعبير عن حبها لحسنين المشغول عنها بحبه لفيفى.

- "عوج الطاقية وقال لى غنى لى غنيوة"[177]، من أغنية طلعت يا محلى نورها، كلمات بديع خيرى، لحن وغناء سيد درويش المتوفى عام 1923. وعلى الرغم من أنها أغنية قديمة، فإن بطة كانت تغنى هذا المقطع لأن حبيبها حسنين كان يرتدى طاقية مثلها، حيث قالت عنه المؤلفة فى وصف لحظة دخوله بالمسرحية: **"شاب بلدى أصيل بجلباب مفتوح الصدر وطاقية شبيكة مائلة على شعره اللامع"**[178].

- "حلاقاتك برجالتك .. حلقة دهب فى ودانتك"[179]، وهى من ضمن أغانى الأطفال الشعبية التى "تنشأ نتيجة التفاعل بين الطفل والمجتمع المحيط به فى مناسبات العادات الشعبية المختلفة فى مراحل دورة الحياة مثل السبوع"[180]. وقد غنتها بطة لقرنفلة هانم متمنية لها إنجاب طفلة من زوجها عدلى، من باب السخرية المستترة من السيدة العجوز المتزوجة من شاب فى عمر أبنائها.

أما الأغانى التى وردت على لسان حسنين فى المسرحية، فهى:

- **"جميل جمال مالوش مثال ولا فى الخيال، صدق اللى قال: زى الغزال"**[181]، وهى من كلمات مأمون الشناوى، لحن وغناء فريد الأطرش، وقد غناها فريد فى فيلم لحن الخلود إنتاج عام 1952. وقد كان هذا المقطع الطويل من الأغنية هو بداية دخول حسنين فى المسرحية، ومفتاح تمطيط الكلام بينه وبين بطة، ليعرف المتلقى أنه يغنيها لحبيبته فيفى وليس لبطة، على الرغم من تعلقها العاطفى المعلن به.

- **"ما قال لى وقلت له، ومال لى وملت له، يا عوازل فلفلوا"**[182]، وهى من كلمات أبو السعود الإبيارى، لحن وغناء فريد الأطرش أيضا، وقد تم إنتاجها عام 1950. وبهذا يكون حسنين قد تكلم بلسان فريد الأطرش حين أعلن حبه لفيفى، وحين أعلن حب فيفى له أيضا، معتبرا بطة هى العذول الذى يقف فى سبيل هذا الحب، وإن تزوج منها فى نهاية المسرحية بعد تأكده من سوء سلوك فيفى.

- **"يا نجف بنور يا سيد العرسان"**[183]، وهى من كلمات أبو السعود الإبيارى، لحن وغناء عبد العزيز محمود، وقد كانت ضمن فيلم قلبى دليلى إنتاج عام 1947. وهى أغنية فرح شعبية، ولهذا اختار حسنين حين اختلى بنفسه أن يغنيها ويسمتع إليها من الجرامفون فى وقت واحد، متمنيا تحقيق حلمه بالزواج من فيفى.

- **"يا ليل يا عين يا ليل"**[184]، وقد شرع حسنين فى غنائها فور اختلائه بنفسه للمرة الثانية. وتعد يا ليل يا عين مدخلا شعبيا مألوفا فى الغناء العربى قديما وحديثا، حيث رجح محمود العجان فى كتابه (الليل والعين فى التراث الموسيقى والشعرى) أن "نداء الليل والعين هو شكوى السهاد وقلة النوم"[185]. أما الملحن محمد جواد أمورى فقد أكد أن "هذا الدرب من الغناء درب عسير ومعقد وصعب، ولا يمكن أن يؤديه إلا من اكتملت له أسباب التفوق فى مجال

المساحة الصوتية وقدرة الأداء والإحساس بالكلمة والمعرفة بفنون الانتقال النغمى والمقامى"[186]. وعلى هذا فلابد أن يراعى مخرج العرض أن الممثل الذى يقوم بهذا الدور، يجب أن يكون قادرا على الغناء.

على أنه لا يمكن لنا أن نغلق هذا الموضوع قبل الالتفات إلى ملاحظة مهمة، وهى أنه إذا كانت الطبقة الفقيرة فى المسرحية تهتم بالغناء العربى والشعبى كما رأينا؛ فإن الطبقة الأرستقراطية تهتم بالموسيقى والرقص الغربيين، ويصور لنا حسنين تدافعهم المجنون على الجرامفون وهم يرددون أسماء الأنواع المتعددة للرقصات الأجنبية قائلا: **"التويست ده جنان .. الرومبا دى هوسة .. السامبا دى تخبل"**[187].

حيث تستمر المسرحية فى إبراز ملامح الفوارق الطبقية على كافة المستويات بما فيها الموسيقى والغناء.

(6) الأمثال الشعبية:

تدخل الأمثال الشعبية ضمن تنوع أساليب تفاعل المرأة فى الحديث لصبغ الخطاب بصبغتها الأنثوية. ويعبر المثل الشعبى عن "حقيقة مألوفة صيغت فى أسلوب مختصر سهل، حتى يتداوله جمهور واسع من الناس. وهو يتميز بالطابع التعليمى من حيث الموضوع، وأسلوب الجملة القصيرة نسبيا، المنغمة فى الغالب، والمجازية دائما"[188].

وقد استخدمت الكاتبة الأمثال الشعبية فى الفصول كلها بتوسع وتصرف شديدين، كما سيتضح فيما يلى.

الفصل الأول: استخدمت الكاتبة المثل فى هذا الفصل ثلاث مرات، جاءت كلها على لسان أم إبراهيم، حيث قالت فى المرة الأولى: **"على رأى المثل: حمار وحلاوة"**[189]. واصفة ما يتمتع به محمد من شباب وجمال وعلم فى مقابل بكير العجوز. ولم يصنف هذا التعبير الشعبى الذى استخدمته أم إبراهيم بوصفه مثلا

كما ادعت، حيث يقول عنه معجم لغة الحياة اليومية: "نداء بائع البطيخ على بضاعته لتحليتها"[190].

وقالت فى المرة الثانية: **"ما تعرفش المثل اللى بيقول: ما يجيبها إلا ستاتها"**[191]. فى محاولة منها لإقناع محمد، بأنها ستقنع والدة دلال بأنه العريس الأفضل، وبهذا يكون الأمر قد حسم لصالحه رغم أنف ميمى بك. وقد قامت الكاتبة هنا بقلب دلالة المثل جملة وتفصيلا، لأن أصل المثل هو "ما يجيبها إلا رجالها" ومعناه فى معجم تيمور "ما لهذه الأمور إلا رجالها الكفاة القادرون على القيام بها وإصلاحها"[192]. ويعد هذا القلب من أقوى صور مساندة الكاتبة، على مستوى اللغة وتوظيف التراث الشعبى، للمرأة المصرية إيمانا منها بقوتها الفاعلة فى فترة مبكرة جدا من تاريخ النسوية.

ويذكرنى هذا بقول إحدى الناشطات الشابات المعاصرات: "إن العلاقات الطبقية فضلا عن النظام الأبوى يشعرانى بالظلم والاضطهاد كل يوم من أيام حياتى، فأنا لست فى حاجة إلى امرأة أمريكية لتخبرنى بذلك"[193]، كما يذكرنى بجزم نوال السعداوى بأن "النساء العربيات سبقن الأمريكيات والأوروبيات فى المطالبة بالمساواة لجنسهن"[194]. وتجدر الإشارة فى هذا السياق، إلى أن أم دلال قد تمكنت بالفعل من تحقيق ما أرادت على مستوى الدراما فى نهاية المسرحية.

وقد قالت أم إبراهيم فى المرة الثالثة: **"قال على رأى المثل: أشوف الغول أكش وأشوف العزول أفش"**[195]، فى سياق حديثها مع محمد حول ذهابه لمنزل بكير لإصلاح الجرامفون، وكيف أنه لن يحتمل مواجهة غريمه فى المنافسة على الزواج بدلال.

الفصل الثانى: وقد استخدمت الكاتبة المثل فى الفصل الثانى ثلاث مرات أيضا، مرة على لسان شربات ومرتان على لسان حسنين. حيث قالت شربات:

"أوعى يا بكير تكون دى لعبة تانية من ألاعيبك .. حاكم ياما فى الجراب يا حاوى"[196]. معلقة على إخباره لها بإفلاسه. ويقول تيمور عن هذا المثل: "يراد به الشخص الذى يخفى المكر والخديعة، ثم يبدى منها ما يناسب مقتضى الحال"[197].

أما حسنين فقد قال بالمرة الأولى فى تعليقه عن حالته المادية بعد الطلاق: **"وبقيت يا مولاى كما خلقتنى"**[198]، حيث يشير المثل إلى "من أفلس وأصبح لا يملك شيئا يقدمه للغير"[199].

وقد قال فى المرة الثانية: **"وآدى نومة.. على رأى المثل: كل نومة وتمطيطة، أحسن من فرح طيطة.. ألا طيطة دى تطلع مين؟ يا أخى وأنا مالى"**[200]. ويقول تيمور عن هذا المثل: "الفرح العرس، وطيطة (بكسر الأول) يريدون بها صوت المزامير. ويضرب فى تفضيل الراحة على الاشتغال بشىء حسن، لكنه لا يفيد ولو كان به سرور النفس"[201]، ونفهم من هذا أن حسنين ـ مثل كثيرين غيره ـ قد استخدم المثل من باب فهمه للمغزى العام له، بغض النظر عن إدراكه لتفاصيله.

الفصل الثالث: وقد استخدمت الكاتبة المثل فى الفصل الثالث ست مرات؛ المرة الأولى على لسان بطة فى تعليقها على سماع خبر إفلاس بكير بك العريس المنتظر من محمد، حيث قالت: **"(مولولة) يا غراب البين رايح على فين"**[202]، وهو مثل يدل على الشؤم القادم فجأة على غير توقع.

والمرة الثانية على لسان مرزوق خولى العزبة عندما عادت به بطة مهرولا، حيث قال:**"فى التأنى السلامة .. على إيه العجلة؟"**[203]، وهو مثل عربى قديم (فى التأنى السلامة، وفى العجلة الندامة) يضرب بقصد التروى فى التفكير وعدم التسرع. لكن الكاتبة لم تفوت فرصة السخرية على لسان بطة من بطء وهدوء بال أهل الريف حيث قالت معقبة: **"على رأيك .. لو فاتك القطر ده فيه غيره. لا ولما سألته ما ركبتش الأسانسير ليه يا عم الخولى، قال لى:**

سانسير ليه؟ كانوا قالوا لك عليا طيار"[204]. مما يتفق مع قول سمير عبده عن هذا المثل فى كتابه التحليل النفسى للأمثال العربية: "قد كانت المجتمعات السابقة ـ والريفية أيضا ـ تميل إلى أن تكون مجتمعات محافظة تتغير ببطء بالمقارنة مع الحضر والثقافات المتقدمة تكنولوجيا"[205].

والمرة الثالثة كانت على لسان مرزوق أيضا، فى سياق وصفه لإجبار ميمى بك له على الحلف بالطلاق، على ألا يخبر الأسرة بحقيقة الموقف المالى للعزبة، حيث قال: **"ده أنا أمكر من كده ما لاقيتش .. مية من تحت تبن"**[206]، وهذا المثل المتفق مع بيئة قائله الريفية، يضرب كناية عن أن فلان "يضرب فى خبث، ويخفى الشر ولا يظهره، كالماء تحت كومة القش"[207].

والمرة الرابعة كانت على لسان بطة تعليقا على قول والدة دلال لابنتها، أن العروس فى الماضى كانت لا تشاهد زوجها إلا ليلة الزفاف، حيث قالت: **"(تمصمص شفتيها ويديها على خدها) بختك يا أبو بخيت"**[208]، وهو مثل يقول تيمور فى معناه "إنما ينال الحظ الموفق له. والبخيت:ذو الحظ المحدود". حيث يتفق استخدام الكاتبة لذلك المثل فى هذا السياق، مع قول أحمد لطفى السيد عن الزواج فى هذه الطبقة أنه زواج الصدفة، و"الصدفة أبعد جدا من أن تصلح نظاما عمليا للروابط الاجتماعية، فإنها تسعد مرة، وتخبث مرات"[209].

والمرة الخامسة كانت على لسان بطة فى استعطاف والدة دلال، وحثها على الصبر فى الاستماع لتفنيد محمد لكل حجج بكير، لإقناعها برفض زواج ابنتها منه، حيث قالت:**"يا ستى .. الحليم كريم"**[210]، فقد كانت الأم تصر على عدم الاقتناع بكلام محمد بدون دليل مادى.

والمرة السادسة والأخيرة كانت على لسان بطة أيضا خلال وصفها لبكير، حيث قالت: **"راجل عجوز ما يشلش بوزه من على القزازة، وكمان ما حيلتوش اللضا، يعنى يجوعها ويعريها"**[211]، واللضا "كلمة فرعونية بمعنى الرزق، وأصبحت دارجة فى العامية بمجتمعنا، وما حيلتوش اللضا أى ضيق

الرزق"[212]. وقد كان هذا فى سياق تأكيد بطة على إفلاس بكير، ودعوة أم دلال لإفشال زواجه من ابنتها.

الفصل الرابع: وقد استخدمت الكاتبة المثل فى هذا الفصل تسع مرات، الأولى على لسان عدلى تعليقا على فلتة لسانه، فى إطار وعده الكاذب لفيفى الخادمة اللعوب بالزواج منها، حيث قال: **"دايما كده لسانى بيتزحلق، آجى أكحلها أقوم أعميها"**[213]. و(جا يكحلها عماها) مثل "يضرب لمن يحاول إصلاح أمر فيكمل إفساده"[214]، وسيجرى الحديث عنه بالتفصيل فى فلتات اللسان.

وقد جاءت المرات الثلاث التالية منها على لسان الست هانم والدة دلالة، لإثبات أن الامثال الشعبية تستخدم على لسان سيدات الطبقة الراقية أيضا كما هو الحال مع سيدات الطبقة الفقيرة. حيث قالت فى المرة الأولى لابنها أثناء ثورته لتأخر دلال عن موعد كتب كتابها على بكير: **"الست: (بقلب بارد وهدوء مثير) كل تأخيرة وفيها خيرة./ ميمى: (يتجه نحو أمه متهجما) إيه تأخيرة دى؟ أنت كمان بتشجعى دلال على التأخير والكلام الفارغ"**[215].

ويمثل اعتراض ميمى على المثل الذى يكرس لمأساة التراخى وجهة نظر صائبة أيضا، بدليل وجود مثل مضاد له هو (خير البر عاجله)، ويفسر الدكتور حسن حنفى هذا التناقض قائلا: "الحياة أيضا متناقضة، والأخلاق مواقف وليست أفكارا عقلية، مما يجعلها عرضة للتغيير والتضاد"[216]، وفقا للتجارب الشخصية المختلفة التى مر بها مطلق المثل فى كل موقف.

وتجدر الإشارة فى هذا السياق إلى أن والدة دلال قد ضربت هذا المثل فى سياق مكايدة ابنها، وإن كانت الكاتبة قد جعلت ميمى يعترض عليه، وفقا لوجهة نظرها بالمثل فى حقيقة الأمر، "فكلما تكلمت الشخصية لا تتكلم وحدها، والمؤلف يتكلم فى الوقت ذاته على لسانها، ومن هنا تأتى (حوارية) النص

المسرحى الأساسية"[217]، وفقا لمفهوم باختين عن الحوارية بوصفها (تعدد الأصوات).

وقد قالت فى المرة الثانية ردا على قول ابنها لها (أنا هنا الكل فى الكل): **"(تضحك بسخرية) على رأى المثل: الكل فى الكل وأرميكوا فى الذل"**[218]، حيث يدل المثل على أن قائله "هو المتحكم الأول والأخير فى هذا الموقع أو فى هذا الموقف"[219]، كما هو الحال مع ميمى بك بالفعل. أما استكمال الأم للمثل (وارميكوا فى الذل)، فيعبر عن حال الأسرة فى ظل هذه الهيمنة الذكورية المستبدة.

وقد قالت فى المرة الثالثة فى سياق توبيخها لابنها: **"قال على رأى المثل: علم فى المتبلم يصبح ناسى"**[220]، ويضرب هذا المثل "لمن لم يصلح للتعليم، ولا يساعده عقله عليه"[221]، وقد ضربته الأم عندما استمعت من ابنها لآراء غير أخلاقية، تختلف مع ما ربته عليه فى الصغر.

وجاء المثل الخامس على لسان شربات فى سياق وصفها لوضع بكير المادى، حيث قالت: **"ده يا مولاى كما خلقتنى .. منفض"**[222]، وقد سبق الحديث عن هذا المثل ضمن أمثال الفصل الثانى.

وجاء المثل السادس على لسان بطة لحظة دخول دلال بثوب الفرح مع عريسها محمد، حيث قالت: **"عين الحسود فيها ألف عود"**[223]. حيث "ارتبطت العين بالحسد فى الذاكرة الشعبية أكثر من أى شىء آخر"[224]، وقد أضافت بطة من عندياتها رقم ألف للمبالغة فى درء الحسد.

وجاء المثل السابع على لسان والدة دلال أيضا فى تعليقها على محاولات ميمى الجاهدة للاستمرار فى اللهو الماجن، حيث قالت: **"برضك يموت الزمار"**[225]. وهو يدل على أن "من شب على شىء، شاب عليه"[226]، وقد

استخدمته ردا على اعتراض ميمى على العمل بالعزبة مع مواصلة تعليمه الجامعى حيث قال: **"ميمى: (معترضا) طب أشم نفسى أمتى؟؟!!"**[227].

أما المثل الثامن فقد جاء على لسان بطة عند إخبارها لحسنين بحقيقة الوضع المادى لسيده بكير بك، حيث قالت: **"قال على رأى المثل: القاعة منفضة، والخزنة فضا، وما حيلتوش اللضا"**[228]. وقد سبق شرح المثل عندما ورد فى الفصل الثالث على لسان بطة فى وصفها لبكير بك أيضا، لكن بطة فى هذه المرة قد أضافت سجعتين فى أول المثل (القاعة منفضة والخزنة فضا) يشيان بأصول المثل الريفية.

أما المثل التاسع والأخير فقد جاء على لسان حسنين فى سياق طلب بطة منه شبكة ومهر وفرح للزواج به، حيث قال: **"حسنين: (مشيرا بيده) فرمل عندك. ما أنتى ست العارفين، وكلك نظر. العين بصيرة والإيد قصيرة. والبيه اللى كنت باتعامل معاه فلس"**[229].

ويضرب هذا المثل فى "عدم القدرة على نوال الشىء"[230]، وقد وافقت بطة فورا على التنازل عن كل هذه الشكليات والزواج به فورا، فى رسالة مباشرة من الكتابة فى ختام مسرحيتها للنساء بعدم المغالاة فى طلبات الزواج.

(7) فلتات اللسان:

فى كتابه (علم أمراض النفس فى الحياة العادية) الصادر عام 1901 عرف فرويد زلة اللسان بأنها: "فكرة مقلقة فى اللاوعى تخرج إلى النور عبر خطأ لغوى"[231]. ويقول جان بيلمان فى الفصل الخاص بقراءة اللاشعور من كتابه (التحليل النفسى والأدب): "فى كل مرة يزل فيها لسانى، فإن الآخر فى خطابى الداخلى أو الصريح، هو الذى يقول رغبتى"[232]، ولهذا يرشح تسميتها بفلتات اللسان.

وتجدر الإشارة فى هذا السياق إلى أن فلتات اللسان غير الواعية تصدر فقط عن الشخصيات الحية فى الواقع المعيش، أما وجودها على لسان شخصيات درامية فى نص إبداعى مكتوب بحرفية بمعرفة مؤلفة واحدة، فإنه يجعلها تمثل مفارقة فاضحة ومقصودة، بين ما تم قوله وما كان ينبغى قوله فى مثل تلك المواقف.

وقد تكررت فلتات اللسان داخل المسرحية سبع مرات؛ ففى المرة الأولى قال بكير أثناء حواره مع شربات: **"بكير: الله الله .. جرى إيه يا شوشو .. دى تحية الصبح ولا إيه؟ ما كنا حبايب./ شربات: كنا حبايب! (بشخط وثورة) وكمان بتقول كنا، يعنى فى الماضى زمان، ودلوقت ما بقيناش حبايب، شوف إزاى لسانك زل وفضحك"**(233). ويعكس تعقيب شربات قصدية المؤلفة، وتحفز شربات لبكير بعد أن وصلتها أخبار عن زواجه بأخرى، فهى قد جاءت خصيصا للتأكد من حقيقة هذا الأمر بنفسها.

وفى المرة الثانية قالت قرنفلة هانم أثناء تقديمها هدية العروس: **"دى حاجة بسيطة .. دلال أحبها زى بنتى (متداركة بسرعة) قصدى زى اختى .. وتستاهل كل حاجة حلوة"**(234)، فقرنفلة هانم العجوز فى سن أم دلال بالفعل، ولكنها تحاول إخفاء هذا الأمر لزواجها بشاب فى عمر أبنائها.

وقد كان هذا الأمر هو موضوع زلتى اللسان المتبادلتين بين قرنفلة ووالدة دلال، كما يتضح من الحوار فى المقطع التالى: **"قرنفلة: (تتلفت حولها) عدولتى .. قصدى عدلى./ عدلى: (يهرع من آخر الحجرة نحو زوجته) عيون عدولتى./ قرنفلة: (بفخر وبلهجة من تكلم ابنها) تعالى سلم على تيزتك .. (متداركة) قصدى سلم على الهانم أم العروسة"**(235).

ففى فلتة اللسان الثالثة نادت قرنفلة على زوجها الشاب عادلى فى مكان عام وأمام جمهور الفرح، باسم التدليل الحميم بينهما (عدولتى)، ثم تداركت ذلك

بندائه باسمه المباشر. وقد يكون هذا الخطأ اللفظى مقصودا من باب الدلال الأنثوى، فهناك من "زلات اللسان ما يكون مقصودا ومتعمدا"[236]، ويؤكد هذا الزعم شعور قرنفلة هانم بالفخرعندما أجابها فى السياق الاجتماعى نفسه قائلا (عيون عدولتى)، كما أنها لم تناديه قط طوال المسرحية سوى باسم التدليل.

أما فلتة اللسان الرابعة فتتمثل فى قولها لعادلى **(سلم على تيزتك)**، حيث كان استخدام اللغة التركية شائعا بالطبقة الأرستقراطية فى ذلك الوقت، وتيزة تعنى خالة، وقد تداركت ذلك فورا، لأن استخدامها لهذا اللفظ يعنى اعترافها الصريح بأنها فى مثل سن والدة دلال، وأن زوجها فى سن ابنها.

وقد كان هذا الأمر نفسه هو محور فلتة اللسان الخامسة، حيث تم تمطيط الحوار على النحو التالى: **"عدلى: (ينحنى بأدب) ألف مبروك./ الست: (بحنان) الله يبارك فيك يا ابنى عقبالك .. قصدى عقبال أولادك (تدارى حرجها)"**[237]. حيث تؤكد فلتة لسان والدة دلال فى هذا السياق، أن فارق السن الكبير بين قرنفلة وعدلى كان واضحا للجميع، وغير مقبول منهم أيضا.

أما فلتتى اللسان السادسة والسابعة فقد قام بهما عدلى، فى حواره مع فيفى الخادمة اللعوب لقرنفلة هانم، والتى يقيم معها علاقة عاطفية. حيث قال فى المرة الأولى: **"عدلى: أنت روحى .. أنا شفتك بتشتغلى عندها قلت فى بالى، واد يا عدلى الجوازة دى باين عليها (يفرك يديه) كلها مكسب./ فيفى: (تتصنع الغضب وترمى نفسها بين أحضانه) إيه؟! مكسب؟! يعنى بتتسلى معايا حضرتك وبس"**[238]. وقد كشفت فلتة لسان عدلى عن نيته التسلية مع فيفى فقط منذ لحظة مشاهدته لها، دون التفكير فى الزواج منها كما يدعى.

وقد أكد هذا الزعم فلتة لسانه التالية فى الحوار نفسه، حيث قال: **"عدلى: أبدا والله (يضرب كفا بكف) أنا قلت إيه؟ جاتنى واكسة .. دايما كده**

لسانى بيتزحلق، آجى أكحلها أقوم أعميها. فيفى: وكمان بتقول تكحلها، يعنى غرضك تبلفنى بكلمتين"(239).

فالمثل الشعبى الذى استخدمه عدلى هنا (جا يكحلها عماها)، يشى بمحاولة الإصلاح الشكلية لظاهر الخطاب دون التعديل الحقيقى فى المواقف، ويتضافر مع اعتراف عدلى بفلتة لسانه، فى التأكد لفيفى على عدم نيته الزواج منها كما ادعى، ولهذا كان تعليقها على كلامه هو: **"ده أنا أخلى الدبان الأزرق ما يعرفلكش طريق"**(240). وهذا التعبير الشعبى "يفيد التهديد بالنفى إلى حد الإخفاء، لأن الذباب الأزرق هو الذى يقف على الجيف والرمم فى الصحارى البعيدة"(241).

ويؤكد لنا هذا التهديد بالنفى، متضافرا مع تهديد شربات لبكير بالقتل وإشهار المسدس فى وجهه **"داهيتك سودة (تهب واقفة وتخرج من حقيبتها مسدس)"**(242)؛ صحة كلام لوسى إيرغاردى فى كتابها (سيكولوجية الأنوثة)، حيث تقول: "الإناث هن أكثر قوة وعدوانية من الذكور"(243)، وبخاصة فى سياق اكتشاف خداع الحبيب أوخيانته كما فى الحالتين السابقتين.

وختاما، فقد استطاعت الكاتبة فى أسلوب فنى يتناسب مع قواعد المسرح، تصوير الواقع المعاصر لها، وتحليله برؤية نقدية فاحصة، وبخاصة فيما يتعلق بقضايا المرأة واقتراح سبل تطوير المجتمع، وكأنها تسير فى رحاب 23 يوليو 1952، حيث قدمت لنا فى نهاية المسرحية "الحياة على النحو الذى ينبغى أن تكون عليه حقا"(244)، بعد الثورة.

هوامش البحث

(1) جوديث تاكر (ومارجريت مريوذر): النساء والنوع فى الشرق الأوسط، تقديم: إدموند بيرك الثالث، ترجمة: أحمد على بدوى، مراجعة: أحمد زايد، المجلس الأعلى للثقافة، المشروع القومى للترجمة (498)، القاهرة، 2003، ط1، ص: 9.

(2) سارة جامبل: النسوية وما بعد النسوية، ترجمة: أحمد الشامى، المجلس الأعلى للثقافة، المشروع القومى للترجمة (483)، القاهرة، 2002، ط1، ص: 39.

(3) هدى الصدة: (وآخرون)، أصوات بديلة (المرأة والعرق والوطن فى العالم الثالث)، تحرير وتقديم: هدى الصدة، ترجمة: هالة كمال، المجلس الأعلى للثقافة، المشروع القومى للترجمة (502)، القاهرة، 2002، ط1، ص: 10.
(4) سارة جامبل، سابق: 21.
(5) شيرين أبو النجا: نسائى أم نسوى، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مكتبة الأسرة، القاهرة،2002، ط1، ص: 8.
(6) المرجع السابق: 9.
(7) المرجع نفسه: 10.
(8) سامية حبيب: مسرح المرأة فى مصر، مكتبة الأسرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2003، ص: 100.
(9) فيمالا هيرمان: الخطاب الدرامى (الحوار بوصفه تفاعلا فى المسرحيات)، ترجمة: سامى خشبة، مراجعة: محمد عبد المعطى، وزارة الثقافة المصرية، مهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبى، 2007، ط1، ص: 672.
(10) صنعاء نيوز، www.sanaanews.net، نص خطاب الرئيس جمال عبد الناصر فى عيد النصر ببور سعيد، بتاريخ 21 ديسمبر عام 1965.
(11) المرجع السابق.
(12) السيد ياسين: ما قبل الثورة: مصر بين الأزمة والنهضة، دار نهضة مصر، القاهرة، 2011، ط1، ص: 199.
(13) المرسال، www.almrsal.com، عبير محمد، معنى الطبقة الأرستقراطية والطبقة البرجوازية.
(14) جاذبية صدقى: مسرحية سكان العمارة، إنتاج موسم 1955 فرقة المسرح القومى، إخراج: يوسف وهبى. صورة ضوئية من المركز القومى للمسرح، 117 صفحة قطع A4، جمع إليكترونى حديث ضمن الإعداد للموقع الإلكترونى 2007، ولم يتم نشرها حتى الآن، ص: 2.
(15) المرجع السابق: 18.
(16) المرجع نفسه: 21.
(17) المرجع نفسه: الصفحة نفسها.
(18) المرجع نفسه: الصفحة نفسها.
(19) المرجع نفسه: 22.
(20) قاسم أمين: المرأة الجديدة، مؤسسة هنداوى للتعليم والثقافة، القاهرة، 2012، انظر ص: 27.
(21) جاذبية صدقى، سابق: 5.
(22) المرجع السابق، الصفحة نفسها.
(23) المرجع نفسه، الصفحة نفسها.
(24) المرجع نفسه: 6.
(25) سامية الساعاتى، المرأة والمجتمع المعاصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مكتبة الأسرة، القاهرة، 2006، ط2، ص: 34.
(26) جاذبية صدقى ، سابق: 43.
(27) المرجع السابق: 44.
(28) مرزوق بن هياس الزهرانى: حقوق المرأة فى ضوء الكتاب والسنة، المكتبة الوقفية، 2007، ص: 48و49.

(29) لطيفة سالم (وآخرون): مائة عام على تحرير المرأة، سلسلة أبحاث المؤتمرات، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 1999، ط1، جزءان، ص: 1/ 109.
(30) قاسم أمين، المرأة الجديدة: 28.
(31) جاذبية صدقى ، سابق: 48.
(32) المرجع السابق: 58.
(33) المرجع نفسه: 59.
(34) المرجع نفسه، انظر: 71.
(35) سامية الساعاتى، سابق: 35.
(36) جاذبية صدقى ، سابق: 60.
(37) المرجع السابق: 98.
(38) جريدة الفجر، 20/ 9/ 2015، هبة قطب، المجتمع الشرقى مظلة تحمى الرجل متعدد العلاقات الجنسية.
(39) الحوار المتمدن، www.ahewar.org، عبد الغنى سلامة: مفهوم الشرف فى الثقافة العربية، 11/ 9/ 2011.
(40) جاذبية صدقى ، سابق: 101.
(41) قاسم أمين، تحرير المرأة: 79.
(42) جاذبية صدقى ، سابق: 38.
(43) المرجع السابق، الصفحة نفسها.
(44) سامية الساعاتى، سابق: 31.
(45) جاذبية صدقى ، سابق: 62.
(46) فتوى إسلام أون لاين، www.fatwa.islamonline.net، حكم الحلف بالطلاق.
(47) المرسال، سابق، عبير محمد.
(48) قاسم أمين، تحرير المرأة، مؤسسة هنداوى للتعليم الثقافة، القاهرة، 2012،ص: 68.
(49) جاذبية صدقى ، سابق: 113.
(50) المرجع السابق: 114.
(51) كاريو هنت، قاموس الشيوعية، ترجمة: عمر الإسكندرانى، دار الكتاب المصرى، القاهرة، د. ت، ص: 36.
(52) جاذبية صدقى ، سابق: 1.
(53) المرجع السابق: 19.
(54) الحوار المتمدن، www.ahewar.org، فؤادة العراقية، دعارة الجسد هى نتاج لدعارة الفكر،13/ 7/ 2013.
(55) سامية الساعاتى، سابق، ص: 30.
(56) المرجع السابق: 29.
(57) لطيفة سالم (وآخرون): ص: 596/1.
(58) منتدى الحوار، ندوة: الطبقة الوسطى: التحديات والفرص، د. ثروت إسحاق، مكتبة الأسكندرية، 21 فبراير 2009.
(59) جاذبية صدقى ، سابق: 99.
(60) لطيفة سالم (وآخرون)، سابق: 594/1.
(61) المرجع السابق، الصفحة نفسها.

(62) طه حسين، مستقبل الثقافة فى مصر، مؤسسة هنداوى للتعليم والثقافة، القاهرة، 2014، ص: 72.
(63) جاذبية صدقى، سابق: 113.
(64) قاسم أمين، تحرير المرأة: 32.
(65) سامية الساعاتى، سابق: 23.
(66) المرجع السابق: 39.
(67) أمينة رشيد (وآخرون): ذاكرة المستقبل: موسوعة المرأة العربية، المجلس الأعلى للثقافة/ القاهرة، ومؤسسة نور/ بيروت، طبعة تجريبية، 2002، ثلاثة أجزاء، انظر: 1/ 236.
(68) جريدة المصرى اليوم، 24/ 3/ 2017، أيمن الجندى: جاذبية صدقى.
(69) جاذبية صدقى ، سابق: 45.
(70) المرجع السابق: 49.
(71) قاسم أمين، تحرير المرأة: 28.
(72) جاذبية صدقى ، سابق: 57.
(73) المرجع السابق: 58.
(74) المرجع نفسه: 89.
(75) المرجع نفسه: 98.
(76) المرجع نفسه: 108.
(77) اكوالتى، www.adabbook.com، انتصار عبد الجواد، تغير السلطة الأبوية وأثره على تبادل الأدوار فى الأسرة العراقية، 13/ 1/ 2011.
(78) المرجع السابق.
(79) المرجع نفسه.
(80) جاذبية صدقى ، سابق: 111.
(81) قاسم أمين، المرأة الجديدة، سابق: 64.
(82) جاذبية صدقى ، سابق: 113.
(83) المرجع السابق، الصفحة نفسها.
(84) المرجع نفسه: 6.
(85) المرجع نفسه: 3 و4.
(86) بيانات، www.bayyanat.org.lb، الأب المغترب: تربية الأبناء تخص الأم وحدها!، 18/ 1/ 2013.
(87) جاذبية صدقى ، سابق: 98 و99.
(88) هدى محمود الناشف: الأسرة والتربية، دار المسيرة للنشر والتوزيع، عمان، 2011، ط2، ص: 13.
(89) المرجع السابق، الصفحة نفسها.
(90) بوريس إيخنباوم (وآخرون): نصوص الشكلانيين الروس، ترجمة: إبراهيم الخطيب، الناشران: الشركة المغربية للناشرين المتحدين ومؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، 1982، ط1، ص: 41.
(91) المرجع السابق، الصفحة نفسها.
(92) جون ستروك (تحرير): البنيوية وما بعدها، ترجمة: محمد عصفور، عالم المعرفة (206)، الكويت، فبراير 1996، ط1، ص: 224.
(93) فيمالا هيرمان، سابق: 25.

(94) المرجع السابق: 648.
(95) كير إيلام: سيمياء المسرح والدراما، ترجمة: رئيف كرم، المركز الثقافى العربى، بيروت، 1992، ط1، ص:88.
(96) المرجع السابق: 71.
(97) آن أوبرسفيلد: قراءة المسرح، ترجمة: مى التلمسانى، وزارة الثقافة، مهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبى، 1994، ط1، ص: 187.
(98) جاذبية صدقى ، سابق: 57.
(99) جولى هوليدنج: (وجوان تومبكينز)، العرض المسرحى النسائى بين الثقافات، ترجمة: محمود كامل، مراجعة: نبيل راغب، وزارة الثقافة المصرية، مهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبى، 2004، ط1، ص: 24.
(100) جاذبية صدقى ، سابق: 78.
(101) المرجع السابق: 17.
(102) المرجع نفسه: 101.
(103) نفسه، الصفحة نفسها.
(104) المرجع نفسه: 102.
(105) نفسه، الصفحة نفسها.
(106) فيمالا هيرمان، سابق: 659.
(107) المرجع السابق، الصفحة نفسها.
(108) المرجع نفسه: 648.
(109) أرقام الصفحات التى وردت بها الأصوات المتنوعة: (يوه) 15 مرة: 3، 9، 11، 16، 22، 40، 40، 45، 46، 46، 48، 49، 57. (هيه) 15 مرة: 3، 3، 14، 24، 30، 41، 62، 75، 92، 93، 94، 96، 112، 113، 113. (ها) مرتان: 13، 30. (هأو) 4 مرات: 14، 38، 40، 84. (هه) 3 مرات: 15، 20، 29. (إيه) ثلاث مرات: 18، 30، 30. (أهه) مرة واحدة: 9. (أها) مرة واحدة: 45. (ياه) مرة واحدة: 30. (أوه) 7 مرات: 17، 37، 70، 78، 89، 89، 89. (هو .. هو ..) مرة واحدة: 38. (إهيه) ثلاث مرات: 69، 80، 94.
(110) أرقام الصفحات التى وردت بها لفظة (آه) للتأوه فقط 46 مرة: 2، 4، 4، 4، 5، 6، 6، 6، 7، 7، 7، 8، 11، 11، 12، 15، 16، 22، 29، 33، 35، 39، 42، 42، 44، 44، 46، 46، 46، 46، 47، 52، 67، 72، 80، 85، 85، 88، 88، 89، 94، 102، 105، 108، 108.
(111) أرقام الصفحات التى وردت فيها لفظة (آه) بمعنى نعم 14 مرة: 4، 12، 20، 21، 35، 37، 45، 62، 68، 85، 94، 103، 114، 116. وبوصفها لازمة صوتية لحسانين 8 مرات: 13، 13، 13، 19، 20، 40، 115، 115. وللتنبيه مرتان: 24، 30.
(112) جاذبية صدقى ، سابق: 13.
(113) كير إيلام، سابق: 130.
(114) جاذبية صدقى ، سابق: 3.
(115) المرجع السابق: 15.
(116) ديوان العرب، www.diwanalarab.com ، جميل حمداوى: الإرشادات المسرحية.

(117) وقد وردت الإرشادات المسرحية فى الصفحات التالية من النص: 2/8/ 10/ 10/ 13/ 15/ 20/ 25/ 26/ 27/ 27/ 28/ 29/ 47/ 55/ 60/ 74/ 75/ 79/ 83/ 107/ 108/ 108/ 111.
(118) آن أوبرسفيلد، سابق: 177.
(119) ألارديس نيكول: علم المسرحية، ترجمة: درينى خشبة، دار سعاد الصباح، القاهرة، 1992، ط1، ص: 316.
(120) باترس بافيز: لغات خشبة المسرح، وزارة الثقافة المصرية، مهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبى، 1992، ط1، ص: 78.
(121) ألكسندر دين: أسس الإخراج المسرحى، ترجمة: سعدية غنيم، مراجعة: محمد فتحى، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1983، ط1، ص: 78.
(122) كير إيلام، سابق: 128.
(123) آن أوبرسفيلد، سابق: 357.
(124) عز الدين إسماعيل: جماليات السؤال والجواب، كراسات نقدية (1)، دار الفكر العربى، القاهرة، 2005، ط1، ص: 10.
(125) جاذبية صدقى ، سابق: 31.
(126) موريس بلانشو: أسئلة الكتابة، ترجمة: نعيمة بنعبد العالى وعبد السلام بنعبد العالى، دار توبقال، المغرب، 2004، ط1، ص: 13.
(127) جاذبية صدقى ، سابق: 13.
(128) المرجع السابق: 3,
(129) المرجع نفسه: 41.
(130) المرجع نفسه: 5.
(131) المرجع نفسه: 25.
(132) المرجع نفسه: 28.
(133) فيمالا هيرمان، سابق: 639.
(134) المرجع السابق: 624.
(135) جاذبية صدقى ، سابق: 4.
(136) المرجع السابق: 2.
(137) صلاح فضل: نظرية البنائية، دار الآفاق الجديدة، بيروت، 1985، ط3، ص: 306.
(138) جاذبية صدقى ، سابق: 3.
(139) ريان فوت: النسوية والمواطنة، ترجمة: أيمن بكر وسمر الشيشكلى، مراجعة وتقديم: فريدة النقاش، المجلس الأعلى للثقافة، المشروع القومى للترجمة (601)، القاهرة، 2004، ط1، ص: 17.
(140) جاذبية صدقى، سابق: 73.
(141) المرجع السابق: 10.
(142) فيمالا هيرمان، سابق: 626.
(143) جاذبية صدقى، سابق: 15.
(145) المرجع السابق، الصفحة نفسها.
(146) المرجع نفسه: 50.
(147) المرجع نفسه: 92.
(148) المرجع نفسه: 28.
(149) المرجع نفسه: 31.

(150) المرجع نفسه: 32.
(151) فيمالا هيرمان، سابق: 624.
(152) جاذبية صدقى، سابق: 13.
(153) المرجع السابق: 23.
(154) المرجع نفسه: 16.
(155) فتوى إسلام أون لاين، www.fatwa.islamonline.net، هل صحيح أن الإنسان ينادى يوم القيامة باسم أمه؟
(156) محمد الجوهرى (وآخرون): موسوعة التراث الشعبى العربى، سلسلة الدراسات الشعبية، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، 2012، ط1، ستة أجزاء، ص: 5/ 222.
(157) فيمالا هيرمان، سابق: 660.
(158) جاذبية صدقى، سابق: 6.
(159) المرجع السابق: 87.
(160) فيمالا هيرمان، سابق: 660.
(161) محمد الجوهرى، موسوعة، سابق: 4/ 364.
(162) الفخر الرازى: مفاتيح الغيب، المطبعة الخيرية المصرية، 1307 هـ، ص: 1/ 22.
(163) إلين أستون: (وجورج سافونا)، المسرح والعلامات، ترجمة: سباعى السيد، مراجعة: محسن مصيلحى، وزارة الثقافة المصرية، مهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبى، 1996، ط1، ص: 70.
(164) جاذبية صدقى، سابق: 96.
(165) المرجع السابق: 83.
(166) المرجع نفسه: 51.
(167) المرجع نفسه: 27.
(168) د. س. ميويك: المفارقة وصفاتها، الجزء الثالث عشر من موسوعة المصطلح النقدى، ترجمة: عبد الواحد لؤلؤة، دار المأمون، بغداد، 1987، ط1، ص: 81.
(169) جاذبية صدقى، سابق: 109.
(170) فيمالا هيرمان، سابق: 711.
(171) المرجع السابق: 737.
(172) جاذبية صدقى، سابق: 4.
(173) محمد الجوهرى (وآخرون): معجم لغة الحياة اليومية، المكتبة الأكاديمية، القاهرة، 2007، ط1، ص: 75.
(174) المرجع السابق: 196.
(175) جاذبية صدقى، سابق: 4.
(176) المرجع السابق: 7.
(177) المرجع نفسه: 47.
(178) المرجع نفسه: 8.
(179) المرجع نفسه: 76.
(180) محمد الجوهرى، موسوعة، سابق: 75/4.
(181) جاذبية صدقى، سابق: 8.
(182) المرجع السابق، الصفحة نفسها.

(183) المرجع نفسه: 36.
(184) المرجع نفسه: 39.
(185) موقع شبكة jbc الإخبارية، www.jbcnews.net، ما هو أصل كلمة يا ليل يا عين فى أغانينا؟
(186) موقع إيلاف، www.elaph.com، عبد الجبار العتابى: ما معنى يا ليل يا عين؟
(187) جاذبية صدقى، سابق: 35.
(188) محمد الجوهرى، موسوعة، سابق، انظر: 4/ 431.
(189) جاذبية صدقى، سابق: 22.
(190) محمد الجوهرى، معجم، سابق: 249.
(191) جاذبية صدقى، سابق: 23.
(192) أحمد تيمور: الأمثال العامية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مكتبة الأسرة 2010، ص: 532.
(193) نادية العلى: الحركة النسائية المصرية (العلمانية والدولة والنوع فى الشرق الأوسط)، ترجمة: مصطفى رياض، مراجعة: رءوف عباس، المجلس الأعلى للثقافة، المشروع القومى للترجمة (497)، القاهرة، 2004، ط1، ص: 71.
(194) آمال عميرة (وآخرون): تقاطعات (الأمة والمجتمع والجنس فى روايات النساء العربيات)، تحرير: ليزا سهير مجج ـ بولا سندرمان ـ تريزا صليبا، ترجمة: فيصل بن خضراء،المجلس الأعلى للترجمة، المشروع القومى للترجمة (499)، القاهرة، 2002، ط1، ص:75.
(195) جاذبية صدقى، سابق: 24.
(196) المرجع السابق: 32.
(197) أحمد تيمور، سابق: 613.
(198) جاذبية صدقى، سابق: 38.
(199) أحمد معتوق، أمثالنا الشعبية بين الأصالة والزيف، مؤسسة يسطرون للطباعة والنشر والتوزيع، الجيزة، 2005، ط1، ص: 29.
(200) جاذبية صدقى، سابق: 39.
(201) أحمد تيمور، سابق: 486.
(202) جاذبية صدقى، سابق: 50.
(203) المرجع السابق: 61.
(204) المرجع نفسه، الصفحة نفسها.
(205) سمير عبده: التحليل النفسى للأمثال العربية، منشورات دار النصر، دمشق ـ بيروت، 1985، ط1، ص: 125.
(206) جاذبية صدقى، سابق: 62.
(207) شبكة تراثيات الثقافية، www.toratheyat.com، فريد عبد الحميد سلامة: معجم الأمثال الشعبية فى مدن الحجاز.
(208) جاذبية صدقى، سابق: 71.
(209) سامية الساعاتى، سابق: 35.
(210) جاذبية صدقى، سابق: 70.
(211) المرجع السابق، الصفحة نفسها.
(212) جونال أون لاين، www.gornalonline.com، دعاء عبد السلام: ما حلتوش اللضا.

(213) جاذبية صدقى، سابق: 81.
(214) أحمد تيمور، سابق: 204.
(215) جاذبية صدقى، سابق: 88.
(216) موقع إضاءات، www.ida2at.com، أحمد سمير سامى: خالف تعرف: تناقض الأمثال الشعبية المصرية.
(217) آن أوبرسفيلد، سابق: 159.
(218) جاذبية صدقى، سابق: 89.
(219) محمد الجوهرى، معجم، سابق: 153.
(220) جاذبية صدقى، سابق: 100.
(221) أحمد تيمور، سابق: 396.
(222) جاذبية صدقى، سابق: 102.
(223) المرجع السابق: 107.
(224)الشروق ميديا،www.echouroumedia.net، العين فى التراث الشعبى العربى.
(225) جاذبية صدقى، سابق: 113.
(226) أحمد تيمور، سابق: 627.
(227) جاذبية صدقى، سابق: 113.
(228) المرجع السابق: 115.
(229) المرجع نفسه: 117.
(230) أحمد تيمور، سابق: 413.
(231) منتديات ستار تايمز: أرشيف التنمية البشرية، www.startimes.com، زلة اللسان تفضح الرغبات المدفونة.
(232) جان بيلمان نويل: التحليل النفسى والأدب، ترجمة: حسن المودن، المجلس الأعلى للثقافة، المشروع القومى للترجمة، القاهرة، 1997، ط1، ص: 30.
(233) جاذبية صدقى، سابق: 27.
(234) المرجع السابق: 76.
(235) المرجع نفسه: 79.
(236) منتديات ستار تايمز: أرشيف التنمية البشرية، سابق: زلة اللسان تفضح الرغبات المدفونة.
(237) جاذبية صدقى، سابق: 79.
(238) المرجع السابق: 81.
(239) المرجع نفسه، الصفحة نفسها.
(240) جاذبية صدقى، سابق: 81.
(241) رؤى (مجلة ثقافية عربية)، www.ruoaa.com، الذباب الأزرق: ما قصة هذا الذباب ولماذا يضرب به المثل؟
(242) جاذبية صدقى، سابق: 28.
(243) لوسى إيريغارى: سيكولوجية الأنوثة (مرآة المرأة الأخرى)، ترجمة: على أسعد، دار الحوار، سوريا، اللاذقية، 2007، ط1، ص: 14.

(244) جورج جادامر: تجلى الجميل، تحرير: روبرت برناسكونى، ترجمة ودراسة وشرح: سعيد توفيق، المجلس الأعلى للثقافة، المشروع القومى للترجمة (23)، القاهرة، 1997، ط1، ص: 156.

أولا: المصادر والمراجع

1. **- آمال عميرة (وآخرون):** تقاطعات (الأمة والمجتمع والجنس فى روايات النساء العربيات)، تحرير: ليزا سهير مجج - بولا سندرمان - تريزا صليبا، ترجمة: فيصل بن خضراء،المجلس الأعلى للثقافة، المشروع القومى للترجمة (499)، القاهرة، 2002، ط1.
2. **- آن أوبرسفيلد:** قراءة المسرح، ترجمة: مى التلمسانى، وزارة الثقافة، مهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبى، 1994، ط1.
3. **- أحمد تيمور:** الأمثال العامية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مكتبة الأسرة 2010.
4. **- أحمد معتوق:** أمثالنا الشعبية بين الأصالة والزيف، يسطرون للطباعة والنشر والتوزيع، الجيزة، 2005، ط1.
5. **- ألاردیس نیکول:** علم المسرحية، ترجمة: درينى خشبة، دار سعاد الصباح، القاهرة، 1992، ط1.
6. **- السيد ياسين:** ما قبل الثورة: مصر بين الأزمة والنهضة، دار نهضة مصر، القاهرة، 2011، ط1.
7. **- الفخر الرازى:** مفاتيح الغيب، المطبعة الخيرية المصرية، 1307 هـ.
8. **- ألكسندر دين:** أسس الإخراج المسرحى، ترجمة: سعدية غنيم، مراجعة: محمد فتحى، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1983، ط1.
9. - **إلين أستون: (وجورج سافونا):** المسرح والعلامات، ترجمة: سباعى السيد، مراجعة: محسن مصيلحى، وزارة الثقافة المصرية، مهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبى، 1996، ط1.
10. **- أمينة رشيد (وآخرون):** ذاكرة المستقبل: موسوعة المرأة العربية، المجلس الأعلى للثقافة/ القاهرة، ومؤسسة نور/ بيروت، طبعة تجريبية، 2002، ثلاثة أجزاء.
11. **- باترس بافيز:** لغات خشبة المسرح، وزارة الثقافة، مهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبى، 1992، ط1.

12.- **بوريس إيخنباوم (وآخرون):** نصوص الشكلانيين الروس، ترجمة: إبراهيم الخطيب، الناشران: الشركة المغربية للناشرين المتحدين ومؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، 1982، ط1.

13.- **جاذبية صدقى:** مسرحية سكان العمارة (مخطوطة)، إنتاج موسم 1955فرقة المسرح القومى، إخراج: يوسف وهبى. صورة ضوئية من المركز القومى للمسرح، 117 صفحة قطع A4، جمع إليكترونى حديث ضمن الإعداد للموقع الإلكترونى 2007.

14.- **جان بيلمان نويل:** التحليل النفسى والأدب، ترجمة: حسن المودن، المجلس الأعلى للثقافة، المشروع القومى للترجمة، القاهرة، 1997، ط1.

15.- **جوديث تاكر (ومارجريت مريوذر):** النساء والنوع فى الشرق الأوسط، تقديم: إدموند بيرك الثالث، ترجمة: أحمد على بدوى، مراجعة: أحمد زايد، المجلس الأعلى للثقافة، المشروع القومى للترجمة (498)، القاهرة، 2003، ط1.

16.- **جورج جادامر:** تجلى الجميل، تحرير: روبرت برناسكونى، ترجمة ودراسة وشرح: سعيد توفيق، المجلس الأعلى للثقافة، المشروع القومى للترجمة (23)، القاهرة، 1997، ط1، ص: 156.

17.- **جولى هوليدنج:** (وجوان تومبكينز)، العرض المسرحى النسائى بين الثقافات، ترجمة: محمود كامل، مراجعة: نبيل راغب، وزارة الثقافة، مهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبى، 2004، ط1.

18.- **جون ستروك (تحرير):** البنيوية وما بعدها، ترجمة: محمد عصفور، عالم المعرفة، الكويت، فبراير 1996، ط1.

19.- **د. س. ميويك:** المفارقة وصفاتها، الجزء الثالث عشر من موسوعة المصطلح النقدى، ترجمة: عبد الواحد لؤلؤة، دار المأمون، بغداد، 1987، ط1.

20.- **ريان فوت:** النسوية والمواطنة، ترجمة: أيمن بكر وسمر الشيشكلى، مراجعة وتقديم: فريدة النقاش، المجلس الأعلى للثقافة، المشروع القومى للترجمة (601)، القاهرة، 2004، ط1.

21.- **سارة جامبل:** النسوية وما بعد النسوية، ترجمة: أحمد الشامى، المجلس الأعلى للثقافة، المشروع القومى للترجمة (483)، القاهرة، 2002، ط1.

22.- **سامية الساعاتى:** المرأة والمجتمع المعاصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مكتبة الأسرة، القاهرة، 2006، ط2.

23. **ـ سامية حبيب:** مسرح المرأة فى مصر، مكتبة الأسرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2003، ط1.
24. **ـ سمير عبده:** التحليل النفسى للأمثال العربية، منشورات دار النصر، دمشق ـ بيروت، 1985، ط1.
25. **ـ شيرين أبو النجا:** نسائى أم نسوى، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مكتبة الأسرة، القاهرة،2002، ط1.
26. **ـ صلاح فضل:** نظرية البنائية، دار الآفاق الجديدة، بيروت، 1985، ط3.
27. **ـ طه حسين:** مستقبل الثقافة فى مصر، مؤسسة هنداوى للتعليم والثقافة، القاهرة، 2014.
28. **ـ عز الدين إسماعيل:** جماليات السؤال والجواب، كراسات نقدية (1)، دار الفكر العربى، القاهرة، 2005، ط1.
29. **ـ فيمالا هيرمان:** الخطاب الدرامى (الحوار بوصفه تفاعلا فى المسرحيات)، ترجمة: سامى خشبة، مراجعة: محمد عبد المعطى، وزارة الثقافة المصرية، مهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبى، 2007، ط1.
30. **ـ قاسم أمين:** تحرير المرأة، مؤسسة هنداوى للتعليم الثقافة، القاهرة، 2012.
31. **ـــــــــ:** المرأة الجديدة، مؤسسة هنداوى للتعليم والثقافة، القاهرة، 2012، ط1.
32. **ـ كاريو هنت:** قاموس الشيوعية، ترجمة: عمر الإسكندرانى، دار الكتاب المصرى، القاهرة، د.ت.
33. **ـ كير إيلام:** سيمياء المسرح والدراما، ترجمة: رئيف كرم، المركز الثقافى العربى، بيروت، 1992.
34. **ـ لطيفة سالم (وآخرون):** مائة عام على تحرير المرأة، سلسلة أبحاث المؤتمرات، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 1999، ط1، جزءان.
35. **ـ لوسى إيريغارى:** سيكولوجية الأنوثة (مرآة المرأة الأخرى)، ترجمة: على أسعد، دار الحوار، سوريا، اللاذقية، 2007، ط1، ص: 14.
36. **ـ محمد الجوهرى (وآخرون):** معجم لغة الحياة اليومية، المكتبة الأكاديمية، القاهرة، 2007، ط1.
37. موسوعة التراث الشعبى العربى، سلسلة الدراسات الشعبية، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، 2012، ط1، ستة أجزاء.
38. **ـ مرزوق بن هياس الزهرانى:** حقوق المرأة فى ضوء الكتاب والسنة، المكتبة الوقفية، 2007.

39. **موريس بلانشو:** أسئلة الكتابة، ترجمة: نعيمة بنعبد العالى وعبد السلام بنعبد العالى، توبقال، المغرب، 2004، ط1.
40. **نادية العلى:** الحركة النسائية المصرية (العلمانية والدولة والنوع فى الشرق الأوسط)، ترجمة: مصطفى رياض، مراجعة: رءوف عباس، المجلس الأعلى للثقافة، المشروع القومى للترجمة (497)، القاهرة، 2004، ط1.
41. **هدى الصدة (وآخرون):** أصوات بديلة (المرأة والعرق والوطن فى العالم الثالث)، تحرير وتقديم: هدى الصدة، ترجمة: هالة كمال، المجلس الأعلى للثقافة، المشروع القومى للترجمة (502)، القاهرة، 2002، ط1.
42. **هدى محمود الناشف:** الأسرة والتربية، دار المسيرة للنشر والتوزيع، عمان، 2011، ط2.

ثانيا: الصحف والدوريات والمواقع الإلكترونية

- إضاءات، www.ida2at.com، أحمد سمير سامى: خالف تعرف: تناقض الأمثال الشعبية المصرية.
- اكوالتى، www.adabbook.com، انتصار عبد الجواد، تغير السلطة الأبوية وأثره على تبادل الأدوار فى الأسرة العراقية، 13/ 1/ 2011.
- الأهرام (جريدة)، 12/ 10/ 2003، يوسف الشارونى: وداعا صوفى عبد الله.
- الحوار المتمدن، www.ahewar.org ، فؤادة العراقية، دعارة الجسد هى نتاج لدعارة الفكر،13/ 7/ 2013./ وعبد الغنى سلامة: مفهوم الشرف فى الثقافة العربية، 11/ 9/ 2011.
- الشروق ميديا، www.echourouqmedia.net، العين فى التراث الشعبى العربى.
- الفجر (جريدة)، 20/ 9/ 2015، هبة قطب، المجتمع الشرقى مظلة تحمى الرجل متعدد العلاقات الجنسية.
- المرسال، www.almrsal.com، عبير محمد، معنى الطبقة الأرستقراطية والطبقة البرجوازية.
- المصرى اليوم (جريدة)، 24/ 3/ 2017، أيمن الجندى: جاذبية صدقى.
- إيلاف، www.elaph.com، عبد الجبار العتابى: ما معنى يا ليل يا عين؟
- بيانات، www.bayyanat.org.lb، الأب المغترب: تربية الأبناء تخص الأم وحدها!، 18/ 1/ 2013.

- تراثيات الثقافية، www.toratheyat.com، فريد عبد الحميد سلامة: معجم الأمثال الشعبية فى مدن الحجاز.
- جونال أون لاين، www.gornalonline.com، دعاء عبد السلام: ما حلتوش اللضا.
- ديوان العرب، www.diwanalarab.com،جميل حمداوى: الإرشادات المسرحية.
- رؤى (مجلة ثقافية عربية)، www.ruoaa.com، الذباب الأزرق: ما قصة هذا الذباب ولماذا يضرب به المثل؟
- ستار تايمز: أرشيف التنمية البشرية، www.startimes.com، زلة اللسان تفضح الرغبات المدفونة.
- شبكة jbc الإخبارية، www.jbcnews.net، ما هو أصل كلمة يا ليل يا عين فى أغانينا؟
- صنعاء نيوز، www.sanaanews.net، نص خطاب الرئيس جمال عبد الناصر فى عيد النصر ببور سعيد، بتاريخ 21 ديسمبر عام 1965.
- فتوى إسلام أون لاين، www.fatwa.islamonline.net، هل صحيح أن الإنسان ينادى يوم القيامة باسم أمه؟/ وحكم الحلف بالطلاق.
- منتدى الحوار: الطبقة الوسطى: التحديات والفرص، د. ثروت إسحاق، مكتبة الأسكندرية، 21 فبراير 2009.