الوجه الآخر للإيروس: إشكاليّة المرأة الفاتنة القاتلة في مسرحية هيجان غيرترود

The Other Side of Eros: the Dilemma of Femme Fatale in Gertrude The Cry

د. أماني العيد

دكتوراه في المسرح البريطاني

جامعة دمشق

كلية الآداب والعلوم الإنسانية

البريد الالكتروني: amanialiedtutor@gmail.com

تاريخ الاستلام: 2021/07/28 - تاريخ القبول: 2021/08/12 - تاريخ النشر: 2022/01/05

الملخص: لقد قام العديد من كتاب المسرح بإعادة كتابة مسرحية شكسبير الشهيرة *هاملت* إلا أنّ مسرحية الكاتب الانجليزي هاورد باركر والتي تحمل عنوان *هيجان غيرترود* سرقتْ الأضواء من سابقاتها لأنّها تسلّط الضوء على الممنوع والمُحرَّم واللا مُفكَّر به فيما يتعلق بالنشوة والقضايا الجنسية. في هذه المسرحية يضعنا الكاتب على تماس مباشر مع التابوهات المرتبطة بالجنس والأدوار الجندريَّة النمطيّة من خلال صراع القوى بين مُخيّم المُحافظين المتمثل بحكومة هاملت وبين مُخيم الخارجين عن القانون والعادات والأعراف الاجتماعية المُتمثل بغيرترود وكلاوديس. هنا نجدُ أنفسنا مُرغمين على دراسة وتحليل ومراقبة علاقة غريبة ومثيرة للجدل بين الإيروس والموت لنجد أن كل منهما يتحرّك وفق منحنى خاص به لكن وفق مواءمة فريدة. أمام تداخلات الإيروس والموت أو غريزة البقاء والثاناتوس، تجسّد غيرترود المرأة الفاتنة القاتلة وتتمسّك بما تمثّله هذه المرأة من تناقضات وخلط مُتعمّد بين الفتنة والقتل، الإغواء والموت رغبةً منها في استعادة مفرداتها وكيانها المُستلب من قبل البطريركية الحاكمة.

الكلمات المفتاحية: الإيروس، المرأة الفاتنة القاتلة، غريزة البقاء، الثاناتوس، غريزة الموت، الجنس، الجندر

المؤلف المرسل: أماني العيد، **الإيميل:** amanialiedtutor@gmail.com

Abstract : Many playwrights have rewritten Shakespeare's *Hamlet* but Howard Barker's play *Gertrude the Cry* steals the spotlight from its predecessors because it sheds light on the forbidden and the unthinkable with regard to ecstacy and sexuality. In this play, Barker puts us in direct contact with the taboos associated with sexuality and conventional gender roles via a study of the power struggle between the conservatives represented Hamlet's government and the outlaws represented by Gerturde and Claudius. Here we find ourselves complled to study, analyse and observe a strange and controversial relationship between Eros and Thanatos, each moving according to its own curve but in unique alignment. In the light of these interactions, Gertrude embodies the femme fatale figure and embraces the contradictions she represents such as seduction and murder, female sexuality and death in an attempt to restore her vocabulary and her being from the ruling patriarchy.

Key words: Eros, la femme fatale, life instinct, Thanatos, death instinct, sexuality, gender

مقدمة:

في مسرحية *هيجان غيرترود Gertrude the Cry* (2002) يُعيد الكاتب الإنجليزي هاورد باركر Howard Barker (1946) كتابة المسرحية الكلاسيكية الشهيرة (*هاملت*) للكاتب ويليام شكسبير فيخطف الأضواء من الأمير المتردّد المُحافظ هاملت ليسلّط الضوء على والدة هاملت غيرترود. يعود اختيار باركر لهذه المسرحية إلى أسباب عديدة مباشرة وغير مباشرة. سأبدأ بالأسباب غير المُباشرة؛ وأوّلها الغموض الذي يلفّ العلاقة بين غيرترود وزوجها الملك وبينها وبين عشيقها أخي الملك كلاوديس. ولا ننسى بالطبع الصّمت والتهميش الذي تعاني منه نساء عصر النهضة في مسرحية شكسبير. أمّا الأسباب المُباشرة فتعود إلى القوانين التي سنّتها حكومة طوني بلير عام 2000 التي عملت على تقليص مساحة الحرّيات الفرديّة في بريطانيا تحت مُسمّى "العائلة أوّلاً"[1]. أصدرت الحكومة حينها قانوناً يدعى "آسبوس" أو ما يُعرف باسم "النُّظم الخاصة بالسلوك غير الاجتماعي": "جاءت هذه النظم مع مجموعة قرارات من بينها قرارات الاعتداءات الجنسية من عام 2000 و2003 التي سنّتها حكومة حزب العمل الجديد لضمان السلامة العامة ضد بعض الأفراد ممن لديهم نزعات مُتطرفة في فهمهم للحرّية تتسبّب في خرق حقوق الآخرين"[2]. كان الهدف من هذه القوانين جعل بريطانيا بلداً مُسالماً، لكن سرعان ما طالتها الانتقادات لأنها تمسّ الحريات الفردية. على سبيل المثال نتيجة لهذه القوانين كانت هناك حالة استثنائية لامرأة مُنعت من التعبير

عن محْنها بصوتٍ مُرتفعٍ أثناء المُمارسة الجنسية في أي مكان من بريطانيا؛ هذا ما جعلَ باركر يكتبُ مسرحيّته الشهيرة *هيجان غيرترود* ليُعربَ عن سُخطه ورفضه لقوانين حكومة بلير القروسطية[3]. كانت حُجّة طوني بلير لسنّه هذه القوانين هي الحفاظ على المُجتمع من خلال التمسّك بالعائلة والتشجيع على الزواج والإنجاب بدلاً من الإجهاض والعلاقات الجنسية العابرة. وهكذا أفضت المسرحية إلى صِراع بين مُخيّمين؛ ذاك الذي يقوده هاملت المُحافظ وآخر تقوده غيرترود المُتمرّدة. الأول يُمثّل حكومة طوني بلير؛ حكومة التديّن والأعراف والتقاليد، والثاني يُمثّل الفردانية والحريّة والتمرّد على القوانين.

هاورد باركر ومسرح الكارثة

قبل الولوج في تفاصيل هذه المَسرحية الشائكة، يتوجّب التعريف بالكاتب هاورد باركر وبعض من خاصّيات مَسرحه. قامَ باركر – وهو كاتب مَسرحي وشاعر ومُخرِج ورسّام – بتأسيس مَدرسة التمثيل المَسرحي الخاصّة به التي تُعرف باسم "مدرسة الصِراع" أو The Wrestling School عام 1988؛ وهدف هذه المَدرسة الوحيد إحياء أعماله المَسرحية وتجسيدها على خشبة المَسرح[4]. يُعرف مَسرح باركر بأسماء عديدة مثل مسرح الإباحة ومسرح الكارثة ومسرح الغموض ومسرح الشطَط[5]. بالنظر إلى هذه التسميات ومن خلال قراءتي للعديد من مسرحيات باركر نجد أن هناك سِمات عامّة يتّصف بها مسرح باركر؛ وهي اللغة الفاحشة وصور العُري إضافة إلى العنف والجنس. هذا ويتجنّب باركر في أعماله التطهير المَسرحي، المكافأة أو العقاب، والوعظ[6]، ويدّعي أن مسرحياته ليست هادفة ولا يبتغي منها إحداث تغيير اجتماعي أو تقديم حلول لمشكلة ما. ولجعل هذا مُمكناً يلجأ باركر إلى خلق تباعد عاطفي بين المُشاهد والشخصية، يصنع شخصيات متناقضة، ويبتعد عن اليقين والأدلجة والمُسلّمات. يصفُ العديدُ من النقاد ومن بينهم ديفيد إيان ريبي David Ian Rabey الكاتب هاورد باركر بالحداثوي لأنّ أعماله تجسّد الإرادة الفرديّة والكرامة الإنسانية؛ إذْ ترفضُ شخصياته الأدلجة تحت أي مُسمّى[7]. هناك من النقّاد مَن لقّبَ مسرح هاورد باركر ومسرح سارة كين[8] بمَسرح "النطاف والدّم" أو "المتوحّشين الجُدد"، لأنّ مثل هؤلاء الكتّاب يقومون بتسمية الأشياء بمسمّياتها، ينسفون الرّقابة ويضربونها عرض الحائط ولا يأخذون أي اعتبار للرادع الديني والأخلاقي[9]. سنرى هذه الأفكار والقيم الحداثوية إضافةً إلى بعض من الخاصيّات السابقة لمسرح الكارثة بوضوح في مسرحية *هيجان غيرترود* من خلال صراع القوى بين الفرد والمُجتمع حيثُ يسلّط باكر الضوء على الحُريّة الجنسية ويزيلُ الستارَ عن الصور النمطيّة المُرتبطة بالنّشوة والأمومة والعُمر والجمال. وهو

بذلك يفتحُ البابَ للنقاش في مَدى أهمّية تمكين المَرأة وتفعيل صوتها على الصعيد العام الاجتماعي–السياسي وعلى الصعيد الخاص الشخصي.

ما بعدَ 'البُكاء' وما وراءَ اللذّة

إنّ الترجمة الحرفيّة لعنوان المسرحية *Gertrude the Cry* هي *بُكاء غيرترود* لكنّ كلمة cry في سياق المَسرحية تدلُّ على التأوّهات والعِواء والصِياح والصَّرخات والمَحْن الذي تقاسيه غيرترود للوصول إلى النّشوة. في اللغة العربية وفق قاموس المعاني الجامع (مُحِنَ فلان) أي وقعَ في مِحنة، والمفعول منها (مَمحون) بمعنى مُستثار أو مُتهيّج وما إلى هذه الكلمات من إيحاءات جنسية. قد يعود ارتباط الرغبة الجنسية بالمِحنة أو الكرب إلى الحِرمان الجنسي والتهميش والشيطنة والتشييء الذي قاسته النساء على مرّ العصور في ظل البطريركية ومؤسساتها. إنّ هذا "البكاء" هو بالفعل الحدَث الرئيسي في المَسرحية ويستحق منا البحث والتمحيص في مُنحنيات صعوده وهبوطه، ولذا قام باركر بتمكين غيرترود مانحاً إيّاها ما عجزَ عنه شكسبير: الحريّة الجنسية والإرادة الفرديّة، اختبار الشبَق والنشوة الجنسية، حُريّة الاعتقاد والرغبة في التعرّي، والقدرة على استعادة الجسد من براثن البطريركيّة الحاكمة. تزجُّ بنا مسرحية *هيجان غيرترود* في بحرٍ من الأصوات، فتتقاذفنا أمواجه دونَ رحمة أو سَابقِ إنذار على إيقاع نشوة غيرترود. أمامَ هذا العَصْف من الأصوات سنرى كيف يختلف كل فرد في قيادته(ها) للدفّة: البعضُ لا تعنيه النشوة بقدرِ ما يعنيه الإنجاب (هاملت وراغوسا)، والبعض الآخر يسعى نحو التسامي والألوهة من خلال الانغماس في اللذة الجنسية (غيرترود وكلاوديس)، وهناك من يستحوذُ عليهم التملّك ويتلذذون بالألم (كلاوديس وكاسكان). لكن الأهم من دراسة استجابة البعض وردود أفعال البعض الآخر تبقى غيرترود هي المُحرّض لكل ما يَحدث من انفعالات واستجابات وردود أفعال. يشكّلُ مَحْن غيرترود المِحور المِفصلي الذي تدورُ حوله أحداث المَسرحية واستجابات الآخرين حيثُ يُمثّل هذا المَحن أمرين اثنين: "موضوع الرغبة المُتأرجِح والسّبب في إثارة القرَف والنفور لدى الشخصيات الأخرى"[10]. بفتنتها القاتلة تستدعي غيرترود تاريخاً طويلاً من النّساء القويّات الفاتنات كما سنرى في هذا البحث وأسباب انجذابنا نحوهن وخوفنا ونفورنا منهن. إنّ غيرترود (المَلكة_العاهِرة) هي واحدة من بين العديد من النساء في أعمال شكسبير (من أمثال ليدي ماكبيث وكليوبترا) اللاتي يقعن في خانة "الفاتنات_القاتلات" أي femmes fatales بالفرنسية. لكن في الوقت الذي يفسح فيه شكسبير المجال أمام هاملت للتعبير عن نفسه على حساب غيرترود، يزيحُ باركر السّتار عن الصّورة النمطيّة للمرأة الفاتنة_القاتلة ليبرزَ رقصة النشوة والموت فيضعنا أمام العديد من التساؤلات حول

دور المرأة في صنع القرار وإمكانية استعادتها لجسدها وعقلها في ظل نظام بطريركي أبوي لا يعرفُ من المرأة سوى أنها غرض الرغبة للرجل الحاكم والزوج والأولاد. للمرّة الأولى يدعونا باراكر لنرى المرأة الفرد في صراع مُستمر مع الأدوار المُعدّة لها – الزوجة، الحبيبة، الأم، الجدّة – لذا كانت غيرترود الخاصة به صادمة ووقحة وربّما فاجرة أيضاً.

ولأنّ هذا البحث يتمحور حول المرأة الفاتنة_القاتلة ويطرح رؤية نسويّة نقديّة نقرأ من خلالها الغاية من توظيف باركر لهذه الإشكالية دعونا نعرض أولاً أهم وأبرز ما عرضه النقاد في موضوع المرأة الفاتنة_القاتلة. ترى ماري آن دوان (1991) في المرأة الفاتنة_القاتلة "توظيفاً لمخاوف ارتبطت برغبات لا يمكن السيطرة عليها إضافة إلى تلاشي الذاتية وفقدان القدرة الواعية" على تحمّل المسؤولية واتخاذ القرارات[11]. بمعنى آخر لا يُنظر إلى المرأة الفاتنة_القاتلة على أنها ندّ للسلطة الذكوريّة بل على العكس هي امتداد للأدلجة الذكوريّة التي اختزلتْ المرأة بالغواية والفتنة والمَكر، وبالتالي برّرتْ ضرورة وجود وصاية ذكوريّة تحمي المَرأة من نفسها وتحمي المُجتمع مِن "الشر" الأنثوي المُتمثل بالمَرأة نفسها ورغبتها الجنسية. ولأنّها ارتبطتْ في عقلهم ومخيّلتهم بالشر فغالباً ما تنتهي حكاية تمرّدها المؤقت بالعقاب أو القتل مثل سالوميه ولولو[12]. وتوضّح ماري آن دوان قائلة "إننا نرتكب خطأ فادحاً عندما نَعُدُّها بطلة الحداثة، فهي ليست موضوع النّسوية لكنها عَرَض من أعرَاض المَخاوف الذكوريّة عن النّسوية. إلا أنّ هذا التجسيد للمرأة كغيره ليسَ تماماً تحت سيطرة صُنّاعه وبمُجرّد انتشاره يصبحُ له حياته الخاصة"[13]. وهذا بالفعل ما سنراه مع غيرترود التي تُجسّد المَخاوف الذكوريّة وتستخدم فتنتها في معركتها الوجوديّة للتملّص من الأدوار المُعدّة لها مُسبقاً سعياً منها لتفعيل صوتها واستعادة جسدها من قبضة البطريركية الحاكمة. بالنظر إلى الدراسات المَعنيّة بالمرأة الفاتنة القاتلة وتجسيدها في الميثولوجيا والأدب وصناعة الأفلام، نجد أنّه لا يوجد اتفاق واضح أو تعريف مُعيّن حول ما تعنيه وتمثّله المرأة الفاتنة_القاتلة ويتوضّح هذا الأمر لدى كل من هيلين هانسون وكاثرين أوراو (2010) في *The Femme Fatale Images, Histories, Contexts*: "وجدَ العمل النّسوي الأكاديمي الذي يسلّط الضوء على المَرأة الفاتنة كونها جزءاً من عَملية سَرديّة، لا سيّما في فترة السبعينات، شيئاً من "المقاومة" في شخص المَرأة الفاتنة حيث وقعَ عليها الاختيار لأنها تمثّلُ أسلوباً من أساليب التمكين النّسوي"[14]. إذاً نحنُ نقفُ أمام إشكاليّة تتسبّب بها المَرأة الفاتنة تتمثّل من جهة بالجنس والفاعليّة الجنسية، الاستقلال والتحدّي، وتتمثل من جهة أخرى بالتبعيّة البطريركية والجنسانية الأنثوية القاتلة. وهكذا تساهمُ المَرأة الفاتنة باستمرار في مَحو الخط الفاصل بين الظاهر والخفي، الفاعِل والمَفعول،

الإيروس والمَوت. بالمثل تتجاوزُ جولي غروسمان (2009) في كتابها *Rethinking the Femme Fatale in Film Noir* الجانب الجنسي للمَرأة الفاتنة_القاتلة لتتكلّم أيضاً عن استقلالها ورغبتها في تحقيق أي هدف ترمي إليه مِما يزيد من قدرتها على الإثارة [15]. بمعنى آخر إنّ خطورة المَرأة الفاتنة تكمنُ في قوّتها على تحقيق ما تصبو إليه، وهكذا تصبحُ رمزاً للمخاوف البطريركية ومَحطّ أنظارٍ للإسقاطات الميسوجينية[16]. أمامَ هذا التأرجح oscilliation بين التمكين والعجز، التحدّي والاستلاب، الفردانيّة والانصهار يقفُ العديد من النقّاد (من أمثال ماري آن دوان وهيلين هانسون وكاثرين أوراو، جولي وجولي غروسمان) في دراستهم لتاريخ المرأة الفاتنة_القاتلة سواء في السينما أم المَسرح أو النثر. ومن خلال تفكيكهم لهذه الأسطورة يفتحنَ الباب أمامَ سجالٍ كبيرٍ بين رؤية النساء القويّات لأنفسهن ونظرة البطريركية لهن، وبفضل النّسوية أصبحتْ المَرأة الفاتنة_القاتلة أيقونةً تمثلُ المَرأة المُستقلة المُتمرّدة بعد أن كانت شيطانةً ووحشاً صنعته تخاريف البطريركية لكبح جماح كل ما يتعلّق بالأنثى. إنّ هذه الانقسام الحاد بين الشيطنة والتأليه، التحريم والتحليل، الاستقلال والانحراف هو ما تدور حوله أحداث مسرحية باركر *هيجان غيرترود*.

في ضوء هذه الآراء النقدية المُختلفة، سيسلّط هذا البحث الضوء على الارتباط الوثيق بين الموت والدافع الجنسي من خلال دور المرأة الفاتنة_القاتلة الذي تؤدّيه غيرترود. سيتتبع البحث مُنحنى النشوة الجنسية الذي يربط المَشاهد المسرحية بعضها ببعض، حيث سنشهد تداخلاً مُستمراً لا يكاد ينقطع بين هزّة الجِماع ورعشة المَوت، العُرس والجنازة، الولادة والموت، الوفاء والخيانة. بالكشف عن هذا التداخل يدعونا باركر إلى الوقوف عند لحظات مفصليّة غاية في الأهميّة لنتأمل ونعيد النظر في الجنسانية والأدوار الجندرية النمطية. هنا سنتمعّن بالجنس والمُمارسات الجنسية بعيداً عن الأخلاق والأعراف الاجتماعية وسنقف أمام تساؤلات وجوديّة عديدة تتعلّق بالهُويّة والحريّة والمسؤولية. في قبضة الإيروس تتنازع شخصيات المَسرحية على البقاء ليصبحَ الإيروس المُحرّك والمُحرّض لأفعالهم وتفاعلهم وجسرَ عبور من خلاله يتلاشى الفاصل بين هنا وهناك، الأنا والآخر، الذروة والقاع، الإيلاج والخروج من الذات. تُجسّد المَرأة الفاتنة_القاتلة هذا النزاع بين الإغواء والرغبة الجنسية من جهة وبين الموت أو التهديد بالقتل من جهة أخرى. لذا سيقوم هذا البحث بتفكيك ودراسة فعالية أسلحتها في مقاومة الأدلجة البطريركية التي تختزل المرأة في فرجها وتحصرها في أدوار جندرية نمطية.

الرّعشة الجنسيّة ورعشة الموت

في المَشهد الأول من المَسرحية يضعُ باركر المُشاهِد عند نقطة التقاء الجنس بالموت والموت بالجنس فيقفُ عند تداخلهما ويتفحّص طبيعة كل منهما ويدعونا بشكل غير مباشر إلى المُقارنة بين أحداث وشخصيات هذا المَشهد وبين جنّة عدن. هنا في حديقة القصر (حيث تجري أحداث المشهد الأول) يتسلّل العاشقان وهُما يتهافتان على قتل المَلك النائم والد هاملت. وبينما يغيبُ الله عن هذا المَشهد سنرى أنّ الفاكِهة المُحرَّمة هي الجنس مع شقيق الزوج والأفعى التي أغوتْ آدم وحوّاء هي العضو الذكري لكلاوديس. في الحديقة يقرّرُ كلاوديس تسميمَ أخيه الملك بينما تتعرّى له غيرترود مانحةً جسدها هديّة للعشيقِ الجديد لأنها الآن تتحرّر من قيود الزوجيّة. بقتلهما المَلك والزوج يتخلّصان من أيقونة البطريركية أو الوَصي الذكوري وما يُمثّله – فهو الملك المَمسوح مِن الله ومُمَثل الله على الأرض؛ المَلك المُطلَق absolute monarch الذي يؤدّي له الجميع الطاعة دونَ مُساءلة. مثلما فعلتْ حوّاء مع آدم، تأمرُ غيرترود عشيقها أن يُسمّمَ أخاه فترتعشُ وتطلقُ صرختها الشهيرة التي تمتزج مع زفرة الميت وتختلطُ الصرختان (الزفرتان) في وحدانيّة بديعة: الجنس (الحياة، الولادة) والموت (نهاية الجسد المادي). ذروتان فريدتان ولكن متكاملتان. تُفضي الشهوة لقتل الزوج والرغبة في التحرّر من ديمومة الزواج ومن صُكوك الطاعة إلى الرّعشة الجنسية. ما يحدثُ مع غيرترود في هذا المشهد ليسَ مُجرّد تأوّه بل إنّها تكافح لكبحِ نشوتها ولا تستطيع: يصفُ باركر اندفاع النشوة من جوفِ غيرترود كما لو كانت تحسُّ بالغثيان[17]. من خلال هذا الوصف يُسلّطُ الضوء على طبيعة النشوة وما يُرافقها من تقلّصات وجيشان واهتياج فهي تحوّل الفاعِل إلى مفعول به لأنّها تفعلُ فعلها بنا. وبعدَ أن تتمّ الجريمة تطلبُ غيرترود من عشيقها القاتل أن ينكحها فيفعل فوق جسدِ أخيه الميت ويمتزجُ مَحن العشيقين برعشاتِ الميت الأخيرة. هذه السمفونية الثلاثية هي سمفونيّة الخروج من الجسد. بالرجوع إلى الأصل اليوناني ekstasis لكلمة (ecstasy) أي النشوة نجد أنّ معنى النشوة هو الخروج من الذات، شدّة التأثر، الإثارة العاطفية وربّما هذا ما دعى باركر إلى المُقارنة بين طبيعتي الجنس والمَوت في هذا المشهد الصادم:

> في مسرحيات باركر تسعى الشخصيات من مختلف الأجناس والجندر إلى تحقيق حالة النشوة. هنا ينبغي علينا تمييز النشوة (ecstasy) عن المفاهيم الأبسط لـ "المتعة" أو "اللذة" بل إنها تشير إلى الدراما الأكثر تشنّجاً للجسد والذات التي نختبرها بين الحياة والموت حيث تختلط النشوة (rapture) مع المِحنة بما في ذلك الإحساس المُحتمل بحدوث انحلال وتفكك عن مركز جسدي سابق والانتقال

الحسي إلى الأجزاء المكونة الأخرى وربما ينطوي هذا على خروجك من الذات فتنظر إلى الداخل حيث (...) يُعاد رسم وتصوّر الحدود المُعرَّفة والمَعروفة للمشاركين وعالمهم[18].

بمعنى آخر إنّ قانون النشوة هذا هو الذي يحكمُ تصرّفات وعلاقات شخصيات مسرحية *هيجان غيرترود* الذي يعيدُ صياغة تصوّراتهم عن عوالمهم الداخلية والخارجية. تمثّلُ النشوة المِحور الذي يدورون حوله فيعيدون اكتشاف أنفسهم والآخر، وعنده تتقاطع الجريمة والحُبّ، الخيانة والاتحاد، التمرّد والانصياع لشدّة الرغبة.

تشكّل هذه السمفونية المُلتهبة من الأصوات والتأوّهات والزفرات صِلة الوصل بين المَشهد الأول والثاني. بفضل هذه الأصوات يستمر المشهدان في وحدانيّة غريبة لانعدام الخصوصيّة. وهذا يعود إلى أنّ كلاوديس وغيرترود مارسا الجنس في حديقة القصر. وهنا يتدخّل كاسكان خادِم الملكة فيُعقّب على طبيعة النشوة والأصوات المُرافقة ويصفها بأنها غير مَحسوسة ولا يُمكن الاحتفاظ بها مَهما فعلنا؛ نلهثُ خلفها بسذاجة مثل مُراهقين إلا أنّها تثبتُ لنا دائماً كم هي عَصيّة على البقاء: "سرابٌ مُثير على حافّة الحياة"[19]. نزحفُ وراءَه مثل تائهٍ يبحثُ عن الماء ربّما لنثبت لأنفسنا أننا لا نزال على قيد الحياة وربّما سعياً منّا وراء التّسامي والألوهة (تماماً مثل كلاوديس كما سنرى لاحقاً). الإيروس هو "طريق الإنسان إلى الألوهي (...) الوسيط بين الألوهة والحياة البشرية. إنه الإيروس الذي يرفع غير الكامل إلى الكمال والمائت إلى الخلود"[20]. وهكذا يصبحُ للإيروس محور أفقي وآخر عمودي: الأول يمثّلُ جسرَ عبورٍ بين الفرد والآخر، الداخل والخارج، والثاني يمثّل صلة وصل بين الأرض والسماء، المادي والألوهي. الإيروس هو لحن الحياة وأنشودة الخلود التي ينشدها العشّاق وعليه نتنازع واهمين ومتأمّلين ومتألّمين نطلبُ المزيد. "يجرّنا من أذنينا إلى أعلى قمّة جُرفٍ"، فنقفُ مشدوهين لا حول لنا ولا قوّة إلى أن نقعَ حُطاماً جميلاً مِن فرطِ الرّغبة والشِّدة[21]. ولكن قبل كل شيء "الإيروس هو الحُبّ الجنسي، بصورة رئيسية، ومن هنا جاءت الإيروتيكا، أي فن الحُبّ"[22]. يُظهرُ وصف كاساكان خبرته الفريدة في الجنس، حيثُ إنّه يتّبع أصوات النشوة وتردّداتها كمَن يرسمُ مُنحَنى له نقطة بداية ونهاية، ارتفاع وهبوط، ذروة وقَعر. إنّ أسمى تجلّيات الإيروس هو النشوة لكن ليس من السهل تعقّبها ناهيك عن رسمِ خارطة لها لأنها تتحوّل باستمرار من المَحسوس إلى اللامَحسوس، فالإيروس هو "رغبة وصبابة وتوق"[23]. هو هذا التوق والاشتياق للوصول إلى غرض الرغبة والاستحواذ عليه. يشبه كاسكان الرّاوي الذي يُعقّب على ما يدور من أحداث ويؤدّي كذلك دور المُرشد الروحي–الجنسي (sex guru) الذي يشرحُ ويفسّرُ طبيعةَ الإيروس والنشوة الجنسية. يُعدّ ما قاله كاساكان في هذا المشهد

مثلَ تمهيدٍ لما سيجري من أحداث ومدى صعوبة تعريف النشوة أو الوصول إليها، وهنا تنقسمُ شخصيات المسرحية في تفاعلهم مَعها أو حتى اعترافهم بها دونَ الحاجة إلى تقويضها.

القذف والدموع

يمزجُ باركر من جديد بين القذف عند الرجل والمرأة أثناء هزّة الجِماع وبين الدموع والرثاء من خلال عدد من الأمثلة والمواقف. ينتقل بانسيابية بديعة من الحديث عن المَحن والنشوة والرّعشة إلى دموع غيرترود المُفتعلة وجسدها الذي يرتعشُ حزناً على رحيلِ زوجها الملك. أمّا هاملت فتصيبُه حالة من تجمّد المشاعر وتنحبس دموعه عقبَ موتِ أبيه الملك. يتفحّصُ هاملت هذا البرود الذي أصابه بشيءٍ من الغرابة لأنّه كان يتوقّع أن يختبرَ شلالاتٍ بل عواصفَ وأعاصير من العواطف ولم يحدثْ له شيء[24]. يعزّي النفس قائلاً إنّ هذه الأشياء ستحدثُ له لاحقاً حين لا يتوقّع لها أن تحدث ربّما وهو "في السّرير مع عَاهرة أو على ظهر حصان"[25]. هنا أيضاً يمزجُ باركر بين الحُزن والرغبة في البُكاء على الميت وبين الجنس مع عَاهِرة. ينتقلُ كذلك من فكرةِ الموت ورثاء الميت إلى النشوة الناتجة عن رياضة ركوب الخيل. من خلال هذه الأمثلة يؤكّدُ باركر استمراريّة دورة الحياة والموت. نعتقد غير جازمين وربّما مُتوهّمين أنَّ المَوت هو انتقال من حالة إلى أخرى وعبور من الحياة المادّية الدنيوية إلى الحياة السماوية. وبالمثل ثمّة تشابه بين فهمنا للموت وبين الجنس مع العشيقة أو العاهِرة (الذي يساويه هاملت بركوب الخيل)؛ فهو أيضاً انتقال عن طريق الجسد إلى حالة من الصّفاء أو المَوت المؤقت (النشوة أو الخروج من الذات كما ذكرنا سابقاً). وهذا ما يؤكّده أوشو في كتابه *فنّ الموت The Art of Dying* (2017) فيقول: "عندما تكونُ الرعشات في أشدّها يتسلّل المَوت؛ تشعرُ كما لو أنك تموت. (...). ثمّة لحظة يتلاشى فيها الأنا ولكن هنا يكمنُ جمال الهزّة الجنسية"[26]. مِن خلال الجنس يتلاشى الأنا ويصبحُ المَادي مَعبراً للألوهي ولكن في هذا السَّعي نحو الذروة نشرفُ على المَوت أو نتذوّق النشوة والمَوت معاً، ولهذا جاءت عبارات الجنس والحُبّ العاميّة الشهيرة لتعكسَ هذا التناغم أو الخلط الواضح والصريح بين الحبّ والجنس والموت، حيث يتلاشى الخط الفاصل بين الاتحاد والانصهار من جهة والفناء من جهة أخرى. يوضّح فرويد أيضاً هذا الارتباط الوثيق بين غريزة البقاء أو الإيروس وغريزة الموت أو الثاناتوس في كتابه *الحب والحرب والحضارة والموت*، ويصفُ الصراع بينهما على أنه "صراع الجنس البشري من أجل البقاء"[27]. يربطُ فرويد الغريزة الأولى بالحياة والحبّ والإبداع والثانية بالتدمير والعدوان[28]. وبينما يتساءل فرويد في بداية بحثه هل غريزة الموت غريزة مُستقلة أو مُرتبطة بغرائز اللذة، يؤكد باركر من خلال مسرحيته هذه الارتباط الوثيق بين غريزة الموت وغريزة اللذة (الإيروس) سواء

من خلال تعبير هاملت عن الجنس وعلاقته بأبيه المتوفى أم من خلال ميول غيرترود الجنسية وعلاقتها بزوجها المغدور. وإذا أردنا العودة تاريخياً إلى ما قبل فرويد فسنجد أيضا ارتباط الإيروس بالمَوت منذُ فجرِ البشرية: "لم يكن الإيروس في التراجيديا الكلاسيكية هو ذلك الطائر المرفرف بفرح، الذي اعتدنا أن نراه. تعلن الجوقة في مسرحية أوروبيدوس "هيبوليت" الإيروس ملكاً على الناس، وإلهاً قاسياً ينشرُ الموت واللعنات. (...) الإيروس هو الإله المرعب الذي تخافه بقية الآلهة بالهيئة التي كان عليها عند هزيود، أو في الأناشيد القديمة، أو عند الشعراء الغنائيين الأوائل في اليونان"[29]. وهذا هو الحال في مسرحية باركر حيث يظهر الإيروس متوحّشاً شرساً ينقضُّ على فرائسه دونَ رحمة أو هوادة ناشراً الرُّعبَ والانقسام والموت في صفوف المشاركين والمتفرّجين.

النشوة في المقبرة

بينما ربطَ هاملت احتمال تعبيره عن الحزن على موت أبيه بحدثٍ مؤجّل؛ وهو مُمارسته للجنس مع عاهرة أو مُمارسته لرياضة ركوب الخيل، تؤكّد غيرترود بدورها فكرة اللاعقلانية المُرتبطة بطبيعة النشوة واحتمال حدوثها عندما لا نتوقّع. تتكرّر رقصة الحياة والمَوت أو الإيروس والثاناتوس في تشييع المَلك حيثُ انتابت غيرترود مَوجة مِن الضحك تملّكتها لدرجة أنها لم تعد قادرة على السّيطرة على نفسها فاستسلمتْ لنشوة الجنس الفموي مع كلاوديس[30]. بالمُقارنة مع شعورها بالقرف والرغبة في التقيُّؤ المُرافقة للنشوة لحظة قتل الملك، إنّ الضحك اللاإرادي الذي أصاب غيرترود في الجنازة هو دليل على انفراجها وتحرّرها من القيود الزوجيّة. يدفعُ هذا المُحرّض (سواء كان الشعور بالقرف والاشمئزاز أم الضحك المُفرط) الباب أمام النشوة لكي تتبجسَ من مَنابعها دون اكتراثٍ لأخلاق أو رادِع. تقاومُ غيرترود مَوجة الضحك التي أصابتها دون فائدة ثمّ تدّعي البكاء على زوجها لتخدعَ الحضور بينما يقومُ الأخ والعشيق بتهدئتها من خلال مَنحها ما تتوقُ إليه فتهمُّ بمداعبة قضيبه ولعقه[31]. هنا يمزجُ باركر من جديد بين الأسى المُفتعل على الميت والرعشة الجنسية وتستمر رقصة الجنس والموت في هذه المسرحية كما لو كانا راقصَي تانغو يلهوان ويتنافسان ويتحرّكان معاً بوحدة وانضباط وتزامن على نفس الإيقاع – ذروة وهبوط، شهيق وزفير.

النشوة – قضية حياة أو موت

أمستْ قضيّة استعادة النشوة بين العشيقين غيرترود وكلاوديس قضيّة حياة أو موت. استحوذتْ على كلاوديس الرّغبة في استعادة المَحن والرّعشة حيثُ قاده هذا الهوَس والهاجس المُلتهِب لامتلاك اللامَحسوس واللا مَحدود إلى القتل والمَوت. من خلال النشوة كان كلاوديس "يقتلُ الله"[32]؛ أي أنّه كان يختبرُ ألوهته هو

عندما يُجامع غيرترود. تصفُ غيرترود النشوة التي حدثت لها مثل فيضانٍ فتحَ أبوابها فغمَرها إلى رُكبتيها بينما يَصفُ كلاوديس النشوة التي اختبرها بشيءٍ مِن التصوّف[33]. النشوة عنده عِبادة أو طقس يفوقُ بأهمّيته أيَّ طقسٍ آخر وهي السُلّمِ الذي يصلُ الأرض بالسّماء والمَادي بالأبدي. لكي يستعيدَ كلاوديس النشوة من جديد و"يقتل الله" تطلّبَ الأمر أن يقتلَ هاملت وأمّه آيسولا ويتخلّى عن ابنته حديثة الولادة جين. وعندما فشلَ في استعادة الرّعشة أو هزّة الجِماع، اختفى كلاوديس مِن الوجود وتلاشى مِثل نثرة غُبار. أحبَّ كلاديس إلى درجة التفريط بكل شيء بما في ذلك حياته. أحبَّ إلى درجة العبادة ولكن بتطرّف. أصبحَ مثل مُدمنٍ يطلبُ باستمرار جُرعةً إضافيّة. لم يؤمن كلاوديس بالحلول الوسط فالنشوة عنده قضيّة وجود أو عدم وجود. غدَتْ الرّعشة التي اختبرها كلاوديس مع غيرترود في حديقة القصر هي الحياة ورُبّما أهمّ من الحياة. كانت كل رغبته تتمثّل باستعادة تلك الرّعشة بشكل طبيعي وعفوي دون أن تلجأ غيرترود إلى التصنّع[34]. من خلال هذه العلاقة كان باركر يؤكد باستمرار على تداخل الإيروس والثاناتوس ليس فقط في العملية الجنسية بل في اللعبة السياسية والاجتماعية أيضاً: "إنّ لحظات النشوة الجنسية تجعلنا – أي الثنائي في غمرة الحب – ننشدُ الموت حتى لو كان مردّ ذلك القلق إلى أنّ شيئاً لن يكون مثل تلك النشوة الإلهية. أليس من الصعب إذاً أن نتبعَ أثرها إلا من خلال تكرار حدوثها؟ الذعر الذي يصيبنا عند فشلها بالظهور من جديد ... التوق لظهورها من جديد ... ربما السبب الوحيد الذي يحثّنا على البقاء؟"[35] ينطبق هذا الوصف على كل من كلاوديس وغريترود وهو يلخّص الصراع من أجل البقاء أي الصراع بين الإيروس والثاناتوس الذي تدورُ حوله أحداث المسرحية، ورغبة الفرد في مُمارسة الحُريّة المُطلقة رغم القوانين والأعراف السائدة. كان من الصعب على العشيقين تتبع أثر النشوة دون أن يصيبهما الذعر والقلق من فشل حدوثها أو اختفائها كلّياً، وهكذا كان يحكمهما الأمل باستعادتها مهما كلّف الأمر. ولهذا يقول كلاوديس إنّه كان يترَقّب المَحن أو "البكاء" كما سمّاه مُذ كان طفلاً وقبل وجودنا في أرحامِ أمهاتنا لأنّ هذا "البكاء" برأيه هو بكاء الخليقة بأسرها، بكاءُ جميع الكائنات والأشياء[36]. ما يريدُ أن يقوله كلاوديس هنا هو أنّ النشوة بطبيعتها خارج حدود الزمان والمكان بل إنّ لها إيقاعها الخاص ومَنطقها الفريد؛ إنَّ هذه الأصوات المُرافقة للنشوة توحّدنا وتربطنا مَعاً بل هي السّبب في وجودنا أيضاً. يُدركُ كلاوديس أنّ "النشوة تتجاوز المرأة" لتصبح المَرأة مُجرّد أداة يَعزفُ من خلالها الشريك سمفونية الوجود والاتحاد، أي الاتحاد مع الكل[37]. النشوة إذاً مَعبرٌ من خلاله يصلُ كلاوديس إلى الماورائيات وقناةٌ تربطه بالرحمِ الكونيّ الأعظم وما فيه من أسرار إلّا أنّ كلاوديس لا يستطيع أن يتجاوز هذا الحُبّ الذي يربطه ويقيّده بغيرترود رغم كل الدّمار الذي أحدثته

وتحدثه من حوله. صحيحٌ أنها أداته إلى العبور والوصول لكنه مَحكومٌ بأمرها ولا يُمكن أن يكون إلّا بها ومن خلالها، وهذا ما أعربَ عنه في المشهد الأول عندما نفّذ أوامرها بقتل أخيه وقد عرّفَ نفسه على أنه كلبها الأمين[38]. مِن خلال الرّعشة الجنسية يبتغي كلاوديس التسامي ويَنشدُ التعالي فيقدّمُ الطاعةَ الكاملة لسيّدته غيرترود الطاعة حتى الموت.

بالحديث عن السيّدة والكلب لا بُدّ من التوقّف عند طبيعة الميول الجنسية لكل من غيرترود وكلاوديس لفهم هذه العلاقة الغريبة وكيف أصبحت ساحة مواجهة للإيروس والثاناتوس. إنّ غيرترود هي الآمر الناهي في هذه العلاقة وقد احتلّت موقع الإلهة في حياة كلاوديس الجنسية والروحية والاجتماعية والسياسية. ارتفعت إلى منزلة المَعبود وأصبحَ كلاوديس هو العبد، وهنا يتجلّى التجاذب الحتمي بين السادية والمازوشية: "تصوّرتُ أن جزءاً من غريزة الموت يتوجّه إلى العالم الخارجي ويظهر بوصفه غريزة عدوان وتدمير، ونقلتني هذه الفكرة خطوة إلى الأمام، وتصورت أن توقف غريزة العدوان عن التوجه إلى الخارج لا بد أن تكون نتيجته أن يتوجه التدمير إلى الداخل، أي إلى الذات (...)"[39]. هنا يتكلّم فرويد عن توجّه غريزة الموت في كل من السادية والمازوشية بحيث لا ينفصل الميل إلى التدمير سواء كان نحو الخارج أم الداخل عن الرغبة الجنسية. بما معناه أنّ غرض الرغبة الجنسية هو الغرض الذي تتجه نحوه غريزة الموت أي غريزة العدوان والتدمير، وهكذا يصبحُ الآخر (المازوشي) ساحة الرغبة الجنسية وساحة الغرائز العدوانية في آنٍ معاً. يوضّح فرويد هذه الخريطة الجنسية لكل من السادية والمازوشية بقوله: "ونحن نعرف أن السادية جزء متمم للغريزة الجنسية، وأنها عبارة عن امتزاج قوى بين غريزة التدمير والدافع إلى الحب، بينما تتألف الماسوكية، نقيضها، من اختلاط الغريزة الجنسية بالتدمير الذي يجري داخل الذات، اختلاطاً ينتج عنه ظهور الميول التدميرية التي كانت حتى الآن غير ملموسة"[40]. بفعل هذا التجاذب الحاصل بين الإيروس والثاناتوس وبين الرغبة الجنسية والتدمير يظهرُ رضوخ كلاوديس لسيّدته مفهوماً وطبيعياً، ولهذا نراه يمتثل لرغباتها وينفّذ أوامرها دون مساءلة. الطاعة للسيّدة هي رغبة العبد الوحيدة لأنه بها يعرفُ من يكون ولولاها لما كان. هذه الطاعة تمنحُ العبد أهميته في عيني السيّدة وبها يصلُ إلى الإشباع الجنسي.

البيضة أوّلاً أم الدّجاجة؟

في الوقت الذي تطلقُ فيه السيدة والعبد العنان لرغباتهما واكتشافاتهما الجنسية، نرى هاملت الذي وجد نفسه فجأة مَلِكاً على الدنمارك ضائعاً لا يعرفُ شيئاً عن الجنس والجنس الآخر. يظهرُ ضياعه وجهله بالآخر من خلال الشوفينيّة الذكوريّة لديه عندما يصفُ الأنثى بأنها وعاءٌ يقذفُ فيه أوجَاعه[41]. وكذلك

الأمر عندما يقارنُ المُمارسة الجنسية بركوب الخيل. وهكذا يُخفي هاملت حاجته إلى الحُبّ وإلى الآخر وأيضاً جهله بالجنس وبطبيعة المرأة من خلال هذه الفحولة المُصطنعة إضافةً إلى تمسّكه بالعادات والأعراف هرباً من المضيّ في تجارب لا يقوى عليها، ولذا يختار الجهل والمألوف على المعرفة والمغامرة. في مُحاولته لفهم المُمارسة الجنسية، على سبيل المثال، يتساءل هاملت هل كان الحُبّ يأتي أوّلاً أو الجنس. يرى هاملت أنّه في غياب الحُبّ، الإيلاج وحده الذي ينقذ العلاقة وهو أيضاً الذي يخلق أو ينقذ الحُبّ من الفناء حيثُ يُعرّف الحُبّ بأنّه "عِواءٌ دونَ كلمات"[42]. لكنّه يعودُ ويتساءل في نفس المشهد كيف للجنس أن يحدث دون حُبّ؛ فالأخير هو المُحرِّض والحافِز وراء المُمارسة الجنسية. وهكذا يُدخلنا هاملت ويُدخل نفسه في حلقة مُفرغَة مِن التساؤلات حول الكينونة والوجود والخلق. إنّ تساؤلات هاملت الوجودية المَشروعة تذكّرنا أيضاً بالسؤال الذي نطرحه دائماً عند سماعنا لقصة الخلق: من أكل التفاحة أوّلاً – آدم أم حوّاء؟ وهل حوّاء ضلعٌ من صَدر آدم أم أنّ آدم جاء من فَرْجِ حوّاء؟ هل الجنس ثمرة الحُبّ أم الحُبّ ثمرة الجنس؟ في غمرة هذه الحيرة والقلق الوجودي يقفُ هاملت على مُفترق طُرق: أمامَ ناظريه نموذج حياة والدته، وفي الجهة الأخرى ثمّة زواجه التقليدي المُرتقب من امرأة لا يُحبّها (راغوسا). الطريق الأول يقوده إلى عيش الجنس للجنس دونَ أي غاية أو هدَف بعيداً عن الأعراف والعادات والتقاليد والأطر الناظمة للزواج. أما الطريق الثاني فهو الزواج التقليدي لغرض الإنجاب وتأسيس عائلة حسب ما تمليه الديانات السماوية. وهكذا يتّخذ هاملت القرار الحاسم ويُفصح عن رغبته بالزواج من راغوسا قائلاً:

هاملت: (يبعدُ يدَ راغوسا.) نحنُ ذبيحة
خالية من الحُبّ
مليئة من الواجب
ذبيحة[43].

إنّ اختيار هاملت للنموذج الثاني يمنحه امتيازات عديدة من بينها أن يصبح زوجاً وربَّ أسرة وأباً لشعبه، ولكن من خلال إعلانه عن الطاعة لهذا النموذج البطريركي ينحرُ الحُبّ على مذبح الواجب ويتخلّى عن الفردانية لأجل التكيّف مع الجماعة. يدركُ هاملت هذا الأمر ولكنه يمضي في هذا الطريق من باب التحدّي لغيرترود وكل ما تمثّله من عصيان وشبق جنسي. لا يفهم هاملت موتَ اللغة أثناء مُمارسة الحُبّ الذي أسماه "عِواء دون كلمات"، فهو يخافُ ويرتعب من هذا الصّمت[44]. في تفسير هذا الأمر يقول أوشو: "أصبح العُشّاق يخافون الحُبّ لأنّه في الحُبّ يتسلّل الموت (...). عندما يتكلّم العاشقان فإنّهما يتجنّبان

الحميميّة. الكلمات بين العاشقين تخلقُ مسافة؛ عندما تختفي الكلمات تختفي المسافة ويظهرُ الموت. في الصمت، ينسلّ الموت وهذه ظاهرة جميلة. (...). عندما يصمتُ العاشقان سنجدُ السعادة والحزن جنباً إلى جنب – السّعادة لأنّ الحياة في ذروتها والحزن لأنه في ذروة الحياة ينسلُّ الموت أيضاً"[45]. يختارُ هاملت الواجب على الحُبّ والكلام على الصمت وهو بذلك يتجنّب الحميميّة ويتهرّب من الموت. بتمسّكه بالعادات والتقاليد يُفضلّ هاملت التسليم لواقع الأمور على المواجهة فيختبئ من مخاوفه من الجنس ومن الجنس الآخر.

عِواء غيرترود

إنّ "عواء" غيرترود يضعها وكل من شاركها المَحن في مواجهة مع المجتمع وعاداته وأعرافه وقوانينه، وهو دليل إدانتها وطردها من الحياة الاجتماعية ومن اللعبة السياسية. غيرترود في مسرحية باركر قويّة وشَبِقة وثائرة؛ "تقول 'نعم لكل ما هو مشكوكٌ بأمره ومروّع فتتحدّى الغالبية المستاءة الذين (...) يهزؤون ممن يختارون العيش على هواهم ويقومون بتجارب خارج الالتزامات المعتادة (المرتبطة بالعائلة والطبقة الاجتماعية والأمّة والجندر)"[46]. عرَفت غيرترود المَحن والخيانة الزوجيّة وتعرّفت إلى المُتعة الجنسيّة مُذ كانت طفلة من خلال مشاهدة المُمارسات الجنسيّة لآيسولا – والدة زوجها والملكة سابقاً[47]. قد تكون هذه المعرفة الجنسية المُبكرة هي التي ساهمت في جعل غيرترود شهوانيّة ومُعربدة. تفتخرُ غيرترود بكونها حاملاً وقد بلغت من العمر 43 عاماً، وتحكي عن مَحنها دون خجل أثناء الحمل والجِماع. تصفُ الأصوات التي تطلقها وهي مَحمومة كمن يصفُ إعياءً أصابها أو مرضاً ألمَّ بها: تنطلقُ منها هذه الزفرات والتأوّهات مثل القيء أو الضحك اللاإرادي[48]. ما لا يعرفه كلاوديس عن طبيعة النشوة هو الخيانة. إن حدوث النشوة الجنسية في المسرحية يقتضي أن تخون غيرترود كل رجل وصلت معه إلى الشبق سواء كان زوجاً أم حبيباً[49]. فكما خانت غيرترود زوجها مع أخيه مُتسببة بمقتله، ستخونُ كلاوديس مع الدوق ألبرت صديق هاملت لتستعيد النشوة. إنّ غيرترود أشبه بالأرملة السوداء the black widow التي تقتلُ زوجها بعد أن تقضي حاجتها معه، وهي أيضاً المرأة الفاتنة–القاتلة التي تصرع أقوى الرجال بجمالها ومكرها. لا تأبه غيرترود إلى أي من هذه التصوّرات بل إنّ كل ما تصبو إليه هو كيفية الوصول إلى النشوة في مُجتمع لا مكانَ فيه للفردانية ولا يحترم الخصوصية ولا يقدّس الحميمية. ولذلك أصبحت الغاية لدى غيرترود تبرر الوسيلة. الخيانة والغدر والتجسس والقتل جميعها وسائل مُحتملة في مَلعب النشوة. بالنظر إلى تاريخ صناعة المرأة الفاتنة_القاتلة عند ماري آن دوان وهيلين هانسون وكاثرين أوراو وجولي غروسمان نجد أن البطريركية

جعلت هذه الصورة النمطيّة السائدة عن النّساء لغرض السيطرة عليهنّ وربط إمكاناتهنّ بأجسادهنَّ فقط: فهنّ إمّا مُستكينات وخانعات (حوّاء) أو جميلات وقاتلات (ليليث)؛ عذراوات وزوجات أو شبقات وعاهرات. وهكذا أصبحت المرأة بفعل أساطير البطريركية أسيرة ثنائيات وقوالب عديدة وعليها أن تكون ملاكاً أو شيطاناً، آلة للإنجاب ومدّ الأنظمة الحاكمة بالعتاد البشري أو آلة للجنس لأجل الجنس. أي أنّها تحوّلتْ إلى سلعة يمتلكها الرجل لمتعته الخاصة وفقدتْ سلطانها على عقلها وجسدها معاً. من خلال صناعة المرأة الفاتنة_القاتلة تمكّنت البطريركية من السيطرة على النّساء وتفرقتهن وتجزئتهن في مجموعات مُتحاربة لبسط نفوذها وفرض هيمنتها. وهكذا أصبح جسد المرأة ساحة القتال الأولى وجُرّدت من جميع حقوقها الأصيلة كحق النسب والإجهاض والطلاق والمعرفة والممارسة الجنسية وفقدت بذلك سيادتها ليس فقط على نفسها بل في المجتمع.

من سالوميه إلى غيرترود

بفضل النسويّة أصبح بإمكاننا فهم وتفكيك هذه الأدلجة التي ورثتها المُجتمعات البشرية عن الأساطير اليونانية والرومانية والديانات الإبراهيمية. لطالما ساهمَ هذا الإرث التاريخي والثقافي في تبخيس المرأة القوية واختزالها في فرْجِها من أمثال حوّاء ودليلة ويهوديت في العهد القديم وأيضاً هيروديه وسالوميه في العهد الجديد. في التلمود أيضاً كانت هناك ليليث زوجة آدم الأولى التي صُنعت من الصلصال مثل آدم – على عكس حوّاء – وتمرّدتْ على البطريركية ورفضتْ الخضوع لآدم وهربتْ أخيراً من الجنّة، فاتّهمتْ بأنها تُجامعُ الشيطان ودُعيتْ بقاتلة الأطفال وربّما لهذه الأسباب ليس لها ذكر في العهد القديم من الكتاب المقدّس[50]. وبالعودة إلى الأساطير السابقة للتاريخ اليهودي–المسيحي، هناك الميدوسا وهيلين طروادة وباندورا والسّرينات الساحرات القاتلات وغيرهن. إنّ هذه التصوّرات عن المرأة التي لا تعرف الشبع تعيش إلى يومنا هذا في الذّاكرة البطريركيّة للمجتمعات الغربية منها والشرقية، وهي "صورة مُغرية من صور الفانتازيا الذكورية للتغاير الجنسي" (سيمكين 24). فهي من جهة تثيرُ الرغبة بفتنتها وجمالها ومن جهة أخرى تثير الرُّعب والذعر بسبب رغبتها المُفرطة، "ويعود السبب وراء تضخيم هذا الجانب الإيروسي إلى مقدراتها وإمكاناتها الاستثنائية التي يمكن أن نعزوها حسب فرويد إلى كونها تجمع بين غريزتين متمايزتين – غريزة الإيروس وغريزة الموت"[51]. إنها تجذبُ وتفتنُ الرجل وفي نفس الوقت تثيرُ قلقه وذعره لأنّها قد تودي بحياته إلى التهلكة. ثمّة بالطبع وراء هذا التضخيم الإيروسي لمقدرات المَرأة خوف الرجل مِن الخصاء أو العَجز الجنسي أو عدم قدرته على مُجاراتها جنسيّا. يعي باركر تماماً هذه المُفارقة التي تجمع الإيروس

والموت معاً حيث يوضّح في كتابه *Death, the One, and the Art of the Theatre* (2005) قائلاً: "'اقتل لأجلي...' (سالوميه، غيرترود...). مَطلب الحُبّ الأزلي للبراهين ... القتل الهبة الإيروتيكية المُطلقة ... في العِشق، الشهوة النهِمة لتقديم الأضحية ..."[52]. وهنا يتساءل المرء كيف للحب أن يرتبط بالأدلة والبراهين ولماذا يرتبط الإيروس بالقتل والأضاحي فيجيبُ باركر باستحضار سالوميه وغيرترود. كانتْ كل غاية سالوميه (في مسرحية *سالوميه* 1984 للكاتب أوسكار وايلد) الاستحواذ على غرض الرغبة؛ ألا وهو النبي المسجون يوكنان حيّاً أو ميتاً بعد أن ولّد اللقاء بينهما حرائقَ الشهوة في داخلها. تحدّتْ سالوميه الملك وخالفتْ القوانين والأعراف السائدة لتصلَ إلى مبتغاها. قتلتْ الإنسان الوحيد الذي وقعتْ في حبّه فقط لأنه لم يبادرها الحُبّ. بعد رقصتها الشهيرة قطعتْ رأس النبي يوكنان الذي يرمزُ إلى السلطة الأبويّة الدينية والموروث الاجتماعي. كانت سالوميه مُتعطّشة إلى الحُبّ ومُستعدّة لتقديم نفسها قرباناً على مذبح الإيروس وهذا ما حدث (وهي تشبه كلاوديس الذي استحوذت عليه رغبة سُريالية في استعادة المَحن والتأوّهات المُرافقة للنشوة وكان على استعداد لتقديم نفسه أضحيةً على مذبح الإيروس الخاص بغيرترود وهذا ما حدث بالفعل كما سنرى لاحقاً). قتلتْ سالوميه مَن تُحبّ لأنّها اختبرتْ حرائق الشهوة في مُجتمع يُحرّم المَعرفة الجنسية للمرأة ويبيحها للرجل (وهنا نتكلّم عن المُجتمع الفيكتوري الإنجليزي). لم يكن يوكنان الرجل الوحيد الذي تسببت في قتله بل تحدّت الملك نفسه، لذا كان مصيرها الموت مما يضمن للرجل الحاكم استعادة سيطرته على الفضاء العام والخاص. على عكس سالوميه لم يتمكّن أي من الملوك الأب والابن من قتل غيرترود رغم سعي الأخير إلى ذلك. ثمّة الكثير من التشابه بين سالوميه وغيرترود لأنّ كلاً منهما سعتْ جاهدةً لاختبار النشوة على طريقتها: الأولى أرادتْ الانصهار بالحبيب والاتحاد به رغماً عن الموت بالاستحواذ على رأسه، أما الثانية فتجاوزتْ الشريك الواحد ولم يعدْ الشريك وحده دونَ سواه موضوع الرغبة بل أصبحتْ الأرض بأسرِها والوجود بكلّيته مَوضوع الرغبة. مثل سالوميه، لم تتوانَ غيرترود بالغالي والنفيس للوصول إلى المَحن والنشوة الجنسية حتى إنها قدّمتْ زوجها وحبيبها وابنها قرابين على مذبح الإيروس. إنّ شيطنة سالوميه تَرمزُ إلى مَخاوف المُجتمع البطريركي الفيكتوري مِن ولادة "المَرأة الجديدة"[53] المستقلة الفاعِلة وكذلك الأمر بالنسبة إلى غيرترود التي تُمثّل خوف حكومة طوني بلير من الحُرية الفردية ومن امتلاك المَرأة مفاتيحَ المَعرفة والنشوة الجنسية.

وهكذا نرى أن خلف هذا "الوحش" المُصطنع أو ما يدعى المرأة الفاتنة_القاتلة يقبعُ مُسلسل تاريخي من الاضطهاد والإقصاء والتهميش؛ بطلُ هذا المسلسل الرجل البطريركي الذي أخذَ على عاتقه مُحاربة كل ما

يشكلُ خطراً على سيادته "المُطلقة"؛ فحوّلَ المرأة على مرّ العصور إلى ضلع لا قيمة له. من خلال تفكيك أسطورة المرأة الفاتنة_القاتلة نرى أنّ جميع النساء السابقات (ليليث وسالوميه وغيرترود) يتصفنّ بحُبّهنّ للسيطرة والقيادة وهنَّ جامحات وشبقات جنسياً ومتمرّدات وثائرات يندفعن وراء رغباتهن وطموحاتهن دون خوف من سُلطة أو قانون. مثل سالوميه لم تختر غيرترود الطريق الوسط فتسبّب هذا بنشوب صراع طويل الأمد مع التيار المُحافظ في المسرحية. في كل لحظة كانت غيرترود تصرُّ على التمسّك بالحياة وعلى اجتثاث النشوة من مخابئها مهما كلّف الأمر. في كل لحظة كانت تتمسّك بمعايير الجمال والشباب التي برأيها لا يجب أن تقتصر على سنّ مُعيّنة. مع كل رغبة في التعرّي كانت تتحدّى التيار السياسي والديني المُسيطر في مُجتمعها وتصرُّ على تفكيك السيناريوهات السّائدة من خلال عدة أفعال: مُمارسة الجنس الشرجي مع الدوق ألبرت في حديقة القصر أثناء فترة الحَمل، ارتدائها المُتعمّد للمكياج والكعب العالي بعد أن ولدت طفلتها مُباشرةً، إرضاعها لعشيقها كلاوديس بدلاً من طفلتها حديثة الولادة، مَيلها إلى التعدّدية الجنسيّة ورغبتها المُلتهبة في مُمارسة الجنس. بالطبع جميع هذه الأفعال جعلتْ من غيرترود ليليث المُدانة خليلة الشيطان في نظر البطريركية الحاكمة.

الحُريّة والعُهر

لقد طال اللغة أيضاً نصيبها من الاضطهاد البطريركي والهيمنة الذكوريّة، ولذا يدعونا باركر مِن خلال غيرترود وآيسولا إلى تفكيك كلماتها ومَفاتيحها علّنا نصل إلى فهم للفردانية والحريّة والنشوة الجنسيّة بعيداً عن القيود الجندريّة النمطيّة والمعايير المزدوجة للبطريركية. من خلال الاستخدام المتكرر لكلمة "عاهِرة" في المشهد السادس يزيح باركر الستار عن التمييز الجنسي ويمنحنا بطاقة عبور إلى اللامُتكلَّم به فيما يخص الرغبات والميول والحقوق الجنسية. لتحمي ابنها الثاني من الموت قتلاً، تشجّع آيسولا كنّتها غيرترود على العصيان والتمرّد فتذكّرها بالمتطلّبات المُختلفة لكل مرحلة عمرية تمرُّ بها المرأة[54]. تعتقد آيسولا أنّ التعدّد الجنسي هو ضرورة من ضرورات المرحلة العمرية التي تمرُّ بها غيرترود؛ حيثُ ترى عدم جدوى الإخلاص لشريك واحد. تعرفُ آيسولا طبيعة غيرترود الجامحة تمام المعرفة وتحرّضها على احترام هذه الطبيعة لأنّ القطار لم يفتها بعد وإن كانت حُبلى في الثالثة والأربعين من العمر: "غيرترود أنتِ تزدادين شباباً وقوّةً بفضل ولعكِ بالرجال الرجال هم نشوتكِ كنتُ مثلكِ أعلمُ أنكِ كنتِ تراقبين مغامراتي الجنسية عندما كنتِ طفلة أنا لا أنتقدكِ غيرترود أنا أثني على إسرافكِ هذا"[55]. في البدء، تستنكر غيرترود مطالب آيسولا مُتمسّكة

بالوفاء لعشيقها كلاوديس؛ فهي لا تتصرف كالعاهرات ولكنّها لا تلبث أن تخلع قناع الوفاء والالتزام لتنادي على الخادم كي يحضر لها الثياب اللازمة لمزاولة هذه المِهنة الثياب التي لطالما احتفظت بها في خزانتها:

غيرترود: (*تنادي من جديد*) جوارب جديدة

كيف يمكنُ أن أكونَ عاهرة بهذه الجوارب

آيسولا: من ذكرَ سيرة العاهرات؟

غيرترود: (*بينما يدخلُ كاسكان*) جوارب نظيفة[56].

إنّ غيرترود التي تمرّدت سابقاً على مؤسسة الزواج وقتلت زوجها بمساعدة أخيه ستخونُ دون أدنى شكّ عشيقها كلاوديس لأنّ فكرة ديمومة العلاقة والالتزام بشريك دون سواه هي فكرة غريبة بالنسبة لها مهما كانت طبيعة هذه العلاقة. وفي نفس المشهد نرى غيرترود وآيسولا يتبادلان أطراف الحديث عن طبيعة غيرترود الجنسية لتختلط الأوراق بين التعددية الجنسية والعُهر وبين العُهر والعَمل، وهذا تبرير واضح لما ستُقدِم عليه غيرترود مع الدوق ألبرت[57]. إذاً بين الإنكار والاستنكار والتمرّد يسعى باركر إلى تمكين غيرترود فمن خلال إعادة استخدامها المتكرر والمقصود لكلمة "عاهرة، تُحرّر غيرترود هذه الكلمة من دلالاتها السلبية وتتجاوز بذلك المنظومة البطريركية التي سلبتْ النساء من مفرداتهن وقيّدتْ أجسادهن وعقولهن بأصفاد العذريّة والوفاء لشريك واحد في الوقت الذي منحتْ فيه الرجال الحريّة لفعل ما يشاؤون. تسلّط كريستين ج. سوليه الضوء على هذه الفروقات اللغوية التي تنمُّ في الأساس عن المعايير المزدوجة للمنظومة البطريركية السائدة فتقول: "يفضح الاختلاف الجوهري بين 'عاهرة' و'زير النساء' من حيث الدلالة المعايير الجنسية المزدوجة حيث يكافأ الرجال على نشاطهم الجنسي وتعاقب النساء"[58]. لقد احترفت غيرترود العُهر لغرض المُتعة لا لأجل المال؛ فهي ترى أن العُهر والمُتعة الجنسية وجهان لعملة واحدة. في الوقت الذي ترفضُ فيه آيسولا اتّهام غيرترود بالعُهر، تُفاخر غيرترود بالعُهر والفجور والعربدة وتستعدّ بكامل حُلّتها لموعدها الغرامي الجديد مع الدوق ألبرت[59]. "هناك العديد من النساء اللواتي يربطن القوة النّسوية بكلمة "عاهرة". بينما يرى البعض ميسوجينية خبيثة في هذه الكلمة ذات المقطع الصوتي الواحد، يرى آخرون الحُرية والاستكشاف الجنسي وحُبّ الذات"[60]. إنّ استعداد غيرترود للقائها الغرامي ليس استعداداً عادياً؛ حيثُ تفاخر بامتلاكها كل مُستلزمات ما أسمته مِهنة العُهر من ثياب ومكياج[61]. تعتبرُ غيرترود هذه الأدوات أسلحتها في معركة الوجود أو اللاوجود التي تخوضها على البطريركية وكل ما تمثّله. بأسلحتها البسيطة هذه تشنُّ غيرترود حرباً على الأدوار الجندرية التقليدية من بينها الأم المُضحّية التي تبذلُ الغالي والنفيس لسعادة أولادها والأرملة

التي ترفضُ مُتع الحياة بعد رحيلِ زوجها. بالطبع لا تكتفي غيرترود بهذه الأسلحة الرمزية بل تتعدّاها إلى القتل المُتعمَّد. بالنسبة إلى غيرترود ليس ثمّة حدود للحُريّة بل على العكس المُتعة عندها لا تعرفُ الحلول الوسط ولا تعترف بالصح والخطأ. الحُريّة في مفهوم غيرترود هي أن تكون على طبيعتها جامِحة وشبقة ومُتعدّدة وعاهِرة وثائرة.

في ضوءِ ما سبق يمكننا أن نستشفّ ما يريدُ باركر قوله لحكومة بلير المُحافظة بخصوص المُمارسات والميول الجنسية التي لا يُمكن لعاقل أن يضعها في قوالب جاهزة لتتناسب مع الأعراف والتقاليد السائدة؛ حيث إنّ الجنس بطبيعته لا يعترف بهذه القوالب؛ الجنس مُتحوّل لا يعرف الثبات ولا يلتزم بأخلاقيات أو بمنطق. الجنس لم يوجد لصناعة الأسرة أو المُجتمع – هذا ما أراد باركر التصريح به من خلال بطلة مسرحيّته. إنّ طاقة الإيروس هذه أي طاقة الحياة هي فوق القوانين والشرائع، ولهذا لم تُقتل غيرترود في نهاية المسرحية على عكس سابقتها سالوميه. عدم وجود غاية عُليا وسامية للجنس تصبُّ في المَصلحة العامّة يُعيدنا إلى النظر في خصائص مسرح باركر وأهمّها ابتعاده عن الوعظ والتملّص من الرقابة بكافة أشكالها، وهذا كلّه يذكّرنا بأسئلة هاملت الوجودية عن البيضة والدجاجة، الحُبّ والجنس، الضلع والفرْج، الفرد والمُجتمع. يضعنا هذا الجانب الصادم للمسرحية وجهاً لوجه مع الإيروس بعيداً عن أي شكل من أشكال الرقابة والأطر الناظمة للعلاقات الإنسانية، الإيروس بكامل طاقته التدميرية والعَدائية قبل أن نُعيد تشكيله وضبطه وصياغته ليتناسب مع حاجات المُجتمع ومؤسساته، الإيروس اللامنطقي العبثي المُرعِب قبل أن نُعيد رسْمه ليتحوّل من المَوت إلى الحياة والإبداع. إنّ هذا التصعيد الذي طرأ على الإيروس وهذا التحوّل من العدوان إلى الخلق هو من صَميم تكوّن المُجتمعات البشرية، وهذا ما أشار إليه فرويد في كتابه *الحب والحرب والحضارة والموت* قائلاً: "وليس سهلاً أن يتعايش الناس دون أن يشبعوا في أنفسهم هذا الميل إلى العدوان المطبوعين عليه ويصيبهم القلق لهذا السبب كلما حيل بينهم وبين التنفيس عن ميولهم. وطالما أن الحضارة تتطلب التضحية بالرغبات الجنسية، بل وبالميول العدوانية، فأعتقد أننا نكون أقدر الآن على فهم لماذا يصعب على الناس أن يحسّوا بالسعادة في ظل الحضارة"[62]. وهكذا يضعنا باركر أمام تقاطع خطر بين الحضارة البشريّة المبنية أساساً على التابوهات والمحرّمات وبين الرغبة المتأصلة فينا لإشباع هذه الرغبات مهما كلّف الأمر سعياً منه إلى مساءلة القوانين السائدة في مُجتمعه. إنّه الصراع الأزلي بين الحُبّ والحضارة والموت، التذبذب بين الذات ونكرانها، ومن خلال تجسيد هذا الصراع في مسرحيته *هيجان غيرترود* كانت كفّة الميزان ترجحُ باستمرار لصالح الحُريّة الفرديّة المُطلقة.

احتمال الوصول إلى النشوة

لم تكن غيرترود الوحيدة التي تعيشُ من أجل النشوة والتي ربطت الخيانة بالنشوة. قام كلاوديس بخيانة أخيه مع غيرترود للوصول إلى النشوة وقام ألبرت[63] أيضاً بإغواء خطيبة هاملت راغوسا في الوقت الذي لم يتمكّن فيه بعد من تلبية شهوته مع غيرترود. وبينما يتمسّك كاسكان خادم غيرترود بالإخلاص لغيرترود والوفاء لأسياده لأنه من خلال هذه القيم عرفَ "النشوة" إلا أنّ هذا "الإخلاص" لا ينفي خيانته للملك مع غيرترود[64]. بمعنى آخر إنّ كلاً من الفريقين: فريق هاملت وفريق غيرترود متشابهان في انغماسهما في الشهوات والملذات الجسدية ولكن الفرق الوحيد بينهما يكمنُ في الإجهار والإفصاح عن الفعل من عدمه. بعد خيانة غيرترود لكلاوديس مع ألبرت في الحديقة حيث ارتكبت جريمتها الأولى، تطلبُ غيرترود من كلاوديس أن يقتله كما قتل الملك من قبله[65]. في جعبتها ذرائع كثيرة لقتل ألبرت؛ فهي تزعم أنّه انتهك خصوصيّة جنينها ولم تصل معه إلى النشوة المطلوبة إلا أنّ السبب الوحيد هو رغبتها في استعادة النشوة في حديقة القصر كما حدث في المشهد الأول. من خلال قتل ألبرت تريد غيرترود أن تستعيد النشوة مع كلاوديس لكن كلاوديس يعجزُ عن قتل ألبرت لأنّه رأى فيه ضعفه هو وعبادته للملكة–العاهرة[66]. وهكذا تضيعُ فرصة حدوث النشوة على كل من غيرترود وكلاوديس. في هذه الحلقة المُفرغة نجدُ أنّ احتمال الوصول إلى النشوة من خلال تبادل الشركاء أو التخلّص منهم مفتوح وأبعد ما يكون عن المنطق. شيئاً فشيئاً يصبحُ التورّط في هذه اللعبة العبثيّة ضرباً من الجنون لأنّ تكلفتها باهظة ونتائجها غير مضمونة. يرفضُ هاملت أن يكون لاعباً في ملعب النشوة ولذا يستسلم لفكرة الزواج من راغوسا التي لا يُحبّها فينتقمُ بذلك من والدته وعمّه باسم الواجب والتضحية[67]. لا يكتفي بهذا لكنّه يمضي في سنّ قوانين تمنعُ وتحدّ من الخصوصية وتفرضُ قيوداً على الحميميّة من خلال نزع الأقفال عن الأبواب وإزالة الستائر عن النوافذ. يحاولُ ألبرت الهرب إلى بلاده بعيداً عن شباك غيرترود ويفشل. يعجزُ كلاوديس عن قتل ألبرت لكنه يغرق أكثر فأكثر في حبائل الشهوة والرغبة في الوصول إلى النشوة مما يتسبّب في مقتل الكثيرين. ينغمس كاسكان في إخلاصه لغيرترود ليتحوّل هذا الإخلاص إلى هَوَس جنوني لا ينفصل عن البصبصة واستراق السّمع ولا يخلو من الرّغبة والشدّة والالتهاب مما يتسبّب أخيراً في مقتله. نرى مما سبق أن البعض يذهب برغباته وشهواته إلى التطرف والنكران أو حتى الهرب بينما يلجأ البعض الآخر إلى الإشباع والإدمان والعدائية. إنّ الخط الفاصل بين هؤلاء هو خط وهمي مُصطنع، وهكذا يصعبُ التمييز بينهم رغم جميع المُحاولات لفرض القيود ورسم الحدود وسنّ القوانين.

تأوّهات اللذة وآلام الولادة

يتكرّر هذا النزاع والتأرجح بين النكران والقبول من مشهدٍ لآخر. أمام آلام الولادة يطرحُ باركر علينا ثلاث ردود أفعال لكل من هاملت وآيسولا وكلاوديس. سأبدأ أوّلاً بهاملت البطريركي الكاره للنساء الذي يعبّر عن سخطه واشمئزازه لأنّ أمّه تلدُ في الوقت الذي يجب أن تكون فيه جدّة[68]. إنّ ميسوجينية هاملت تتجلّى في تعبيره عن شعوره بالقرف من طبيعة المرأة أثناء الجنس والولادة ومن تأوّهاتها ومَحنها وصُراخها. يعكسُ شعوره بالاشمئزاز من الرّحم والفَرج نفوره من الحياة والحُبّ والوجود. بالنسبة إلى هاملت لا يُمكن للرحم أن يكونَ هيكل الله ولا يمكن له أن يعبُدَ الفرْج لأنّه مُعتِم ومُغلَق وضيّق وتملؤه الأوساخ تماماً مثل السّجن[69]. لم يتمكّن هاملت من استقبال طاقة الحياة بينما كانت الجدّة آيسولا ترقص فرحاً وقد ملأتها الدّهشة لرؤية حفيدتها جين. هاملت الذي تزوّج حديثاً وكان في بداية المسرحية يتخبّط في مُحاولاته لفهم الجنس والحبّ نراه الآن يتخبّط في مُحاولاته لفهم الولادة وطبيعة الجنس الآخر. أمام هذا الانغلاق والخوف من الآخر، احتفل كلاوديس بالأصوات التي كانت تصدرها غيرترود أثناء الولادة وراح يستقبلها مثلما يستقبلُ المَحن والنشوة بفرحٍ عارمٍ. على أنغام هذه السمفونية لم يخجل كلاوديس من الاعتراف لابن أخيه أنّه يرى نفسه "مُريد هذه الأصوات التي تعزفها غيرترود"[70]. على عكس هاملت، كان كلاوديس "يقتلُ الله" – الله الذي صنعته المؤسسات الدينية ليتناسب مع الاحتياجات البشرية – ليجدَ في غيرترود وشبقها اللامحدود ضالّته أو إلهته المنشودة. يرى كلاوديس في صراخ غيرترود وأوجاع الولادة دعوةً له دونَ سواه للمثول أمام رغباتها.

الأمومة – اختيار أم غريزة؟

من خلال غيرترود ورغبتها السريعة في التخلّص من حِملها (مولودتها)، يتساءل باركر هل الأمومة اختيار أو غريزة، ويستخلص أننا محكومون بالإيروس أي بغريزة البقاء التدميرية والعدوانية. فورَ وضع مولودتها جين، تقوم غيرترود من فراشها شبه عارية تُجاهد لارتداء حذاء الكعب العالي تحملُ في يدها حمرة الشفاه لتضعه على فمها وهي ترتجف مُردّدةً كلمة "تمرّد"[71]. إنّ حذاء الكعب العالي وقلم حمرة الشفاه يرمزان إلى رغبتها في العصيان على الأعراف والتقاليد والمفاهيم التي تهدف إلى حجزها في قوالب الأمومة النمطيّة. وكذلك رفضها إرضاع مولودتها هو دليل على تحويل عصيانها الرمزي إلى عصيان فعلي. يشترك في هذا العصيان كما في كل عصيان كلاوديس الذي بأمرٍ من غيرترود راح يَرضعُ حليبها[72]. الأمومة المُرتبطة بالتضحية على حساب الرّغبة ليست على قائمة خيارات غيرترود. على حدّ تعبير فرويد "عندما تبلغ العلاقة الغرامية ذروتها لا يكون بها أي مُتّسع لاهتمام آخر بالعالم المحيط، ويكتفي المُحبّان ببعضهما،

ولا تكون لهما حاجة في أي مما حولهما، ولا تتوقف سعادتهما على شيء حتى ولو كان هذا الشيء هو الطفل الذي اشتركا في إنجابه"[73]. وهذا حرفيّاً ما نراه عند غيرترود وكلاوديس حيث يتخلّى الحبيبان في هذا المشهد عن الأبوّة والأمومة النمطيّة سعياً وراء اللذة الجنسيّة غير مكترثين باختيار اسم لمولودتهما أو إطعامها كما لو كانت شيئاً ثانوياً أو ناتجاً من نتاج الرغبة. قد يرى البعض أنّ ما يفعله كلاوديس وغيرترود ليس أكثر من استبدال غريزة بغريزة أخرى – الأمومة أمام الإيروس، الأبوّة أمام غريزة البقاء – وهما بذلك سجينان وتمرّدهما ينقصه الوعي والحس بالمسؤولية؛ ولهذا سارعت حكومة هاملت إلى حرمان غيرترود من حضانة ابنتها لضمان سلامتها[74]. إنّ التمسّك الغريزي بالبقاء لكل من الشريكين – ولن أقول الأبوين لأنّهما في سعيٍ دائمٍ للتحرّر من هذه الأدوار – في هذا المشهد الصّادم يدعونا من جديد إلى المقارنة بين غيرترود وكلاديوس من جهة وبين حوّاء وآدم من جهة أخرى. بعد أن اكتشفا عُريهما لأوّل مَرّة، فشلَ آدام في التمسّك بلذّة العصيان التي منحته إيّاها حوّاء عند أوّل اختبارٍ لهما كشريكين. ذكرنا سابقاً أنّ حوّاء هي تجسيد للمرأة الفاتنة القاتلة لأنها بفتنتها استمالت آدم وأوقعتْ به ليأكلَ من الثمرة المُحرّمة ولولاها لما عرفنا إنسانيتنا. إنَّ عطش حوّاء إلى المَعرفة والحِكمة أنارَ لنا الطريق لنعرفَ إمكاناتنا ونكتشفَ الحُريّة بعيداً عن الأبدية[75]. تخلّى كل من آدام وحوّاء عن ثمرة العصيان وقامَ كل منهما بإلقاء اللوم على الآخر على عكس غيرترود (وكلاوديس) التي كانت تفاخر بعريها وشبقها وتمرّدها. جاء انسحاب آدام وحوّاء منَ المسؤولية نتيجة شعورهما بالخوف والإثم والعار إلا أنّهما أكلا من الثمرة المُحرّمة رغم مَعرفتهما بالعقاب. في هذه القصة التوراتية المسيحية نرى كيف أنّ الجنس ارتبطَ بالموت والعقاب والشعور بالذنب، لذا كل ما فعله الثنائي في مسرحية باركر هو الاحتفاظ بثمرة العصيان رغم الإدانة والرفض والاستنكار والخطر المُحدق بهما. وهكذا يؤكّد باركر من جديد فكرة الجنس للجنس وبالتالي يضعُ الجنس فوق كل اعتبار كمن يقول: في البدءِ كانت اللذة[76]. ومعها جاء اكتشاف حوّاء وآدم لإنسانيتهما أي أنّ اللذة والمَعرفة الجنسية هي بطاقة عبور من حالة الفردَوس الطفولي إلى واقع النضوج (البلوغ) الإنساني[77]. برسمه لنفس المَشهد بطرق مُختلفة يؤكّد باركر على أولويّة الوجود الإنساني الصرف والمُجرّد من كل اعتبارات مُضافة، فيتحدَّى بهذه المشاهد قرارات حكومة طوني بلير التي أطاحتْ بالحُريّة الفرديّة على حساب العائلة.

من الملكة–العاهرة إلى الملك–الخادم:

تتوالى مشاهد التحدّي والتعرّي إلى ما بعد ولادة غيرترود لطفلتها في مُحاولةٍ لرفض القيود التي فرضها هاملت على القصر والتي تمسّ بشكل مباشر بالحُرية الفردية. تصلُ بهم معركة الوجود أو عدم الوجود هذه

إلى مرحلة تنقلب فيها الأدوار وتتبدّل جميع موازين القوى فنرى كاسكان الخادم، على سبيل المثال، يأمرُ سيّده كلاوديس بأن يقتل الملك هاملت لأنّ حياة غيرترود أصبحتْ في خطر لكن كلاوديس يتلكّأ. يقرّر كاسكان قتل هاملت فيفشل ويقوم هاملت بقتله ويرتدي ثيابه[78]. تنفضح الجريمة في القصر ثم يواجه الملك–الخادم غيرترود بالحقائق التي تدينها ومن بينها ارتداؤها للكعب العالي، فيتكلّم عن دلالاته والتشويه المُتعمّد الذي يفعله بجسد المرأة أثناء الحركة[79]. بالحديث عن أهمّية الكعب العالي، سُئِلَ باركر في مقابلة عام 2007 عن استخدامه المتكرر للكعب العالي في عدد من المسرحيات لدرجة أنه ربط قيمة الملكة بحذائها لما له من دلالات إيروسية تعمل على إبراز مفاتن المرأة ومكانتها الرفيعة في مجتمعها وهذا في نظر هاملت ضررٌ يجب تجنّبه[80]. يتقدّم الملك–الخادم نحو الوالدة–الملكة–السيّدة ويأمرها بأن تخلع حذاءها لأنّه يجرّدها من أمومتها فترفض الاستسلام والانصياع لرغباته لأنها تعتبره أحد أدوات العُهر والشبق الجنسي[81]. إنّ تحدّي غيرترود للسلطة والوصاية الأبوية التي يمثّلها هاملت لا يتوقف عند هذا الحدّ بل يتعدّاه ليشمل جسدها بالكامل حيث تختار غيرترود أن تتعرّى من جديد لكن هذه المرّة أمام ابنها في تجسيدٍ للصراع بين الخصوبة والقانون البطريركي، الأمومة وأيقونة الأب والابن (الملك)، الإيروس والتشدّد. من خلال تعرّيها أمام ابنها الملك لا تتمرّد فقط على القوانين والأعراف وإنّما تتخلّى مرّة أخرى عن الأمومة النمطيّة المرتبطة بالتابوهات وإنكار الذات، تتخلّى عن الواجب الذي يقيّدها بأدوار جندريّة معيّنة وتتجاوز الأخلاقيات المرسومة مُسبقاً لعلاقة الأم والابن. لا تجمع البطريركية بين الأم والعاهرة بل إنّ البطريركية وأساطيرها قائمة على التمييز بين فئات مختلفة من النساء: العذراء والزوجة، الزوجة والعشيقة، القدّيسة والعاهرة. ولذا فإنّ غيرترود من هذا المنظور مرفوضة ومُدانة وخارجة عن القانون لأنها أم وعاهرة، زوجة وعشيقة، فاتنة وقاتلة. تردمُ غيرترود بأسلوب حياتها هذه الهوّة بين القداسة والنجاسة وتحتفي بتجاوزها هذه الثنائيات والهُويّات المُميتة. كما تعرَّت سابقاً لتقتل زوجها وتتنصّل من قفص الزوجيّة؛ ها هي من جديد تتعرّى أمام ابنها الملك لتتنصّل من قفص الأمومة وتتخلّص من التهديد الذي بات يشكّله على حياتها. كلّما تعرّت تكشفُ الستار عن الأقفاص والأغلال التي تقيّدها وكلما تكشّف الستار تبرزُ رقصة الموت التي تجمّلها الأعراف والتقاليد والقوانين البطريركية. بتعرّيها المتكرّر تتحرّر غيرترود من أقفاص العبودية التي صنعها لها المُجتمع: قفص الجنس "الطبيعي" (أو ما يعرف باسم الجنس المهبلي)، قفص العمر، قفص تيبّس المرأة أثناء الجماع، قفص الصّمت والخَفَر أثناء الجِماع، قفص العفّة أثناء الحمل، قفص الواجب. من خلال تبادل الأدوار في هذا المشهد أراد هاملت التخلّص من والدته عن طريق لعب دور الخادم إلّا أنّ غيرترود

وكلاوديس يكشفان لعبة هاملت السخيفة ويقومان بتسميمه وهو يشرب النبيذ[82]. إنّ النشوة التي حدثت سابقاً عند قتل الأب–الملك تحدثُ الآن عند قتل الابن–الملك لكنّها هذه المرّة أكبر مِن أن يتّسعَ لها جسدُ غيرترود. وهكذا نرى كيف أنّ النشوة ارتبطت ارتباطاً وثيقاً ليس بالموت أو القتل فقط بل بالتحدّي والتمرّد على كل ما تمثله السلطة البطريركية.

النشوة في الجنازة

تختبرُ غيرترود النشوة بالتحرّر من التزاماتها الزوجية ومن دور الأم المُضحّية حيثُ تُصرّ على إقحام الحُبّ والشبَق في الجنازة الثانية أي جنازة الملك الابن. من جديد تتجه غيرترود نحو عشيقها طلباً للمساعدة والدعم وتطلب منه أن يقبّلها فيتردّد بسبب تذمّر الملكة راغوسا من هذه التصرّفات التي لا تليق بجنازة الملك إلا أنّ ألبرت ينتهزُ الفرصة ويقبّلُ غيرترود بدلاً من كلاوديس. بدءاً بجنازة الأب وانتهاءً بجنازة الابن، غيرترود هي غيرترود. من خلال هذه القُبلة أرادتْ غيرترود أن توجّه رسالة إلى الذين كانوا يخططون لقتلها ولم يستطيعوا. ها هي تهزأ بالموت من خلال إصرارها على الحياة والحُبّ والشبَق والتعرّي، وتهزأ أيضاً بالأعراف والقوانين والمَراسم من خلال إصرارها على الفردانية وتمسّكها بالحُريّة. إنّ النشوة في هذا المشهد مُرتبطة بالخيانة والغدر أي خيانة الميّت والأعراف والمَحزونين وهي مُرتبطة أيضاً بفكرة قتل الحبيب الذي تردّدَ في تقبيلها[83]. وهكذا تستمر رقصة الحياة والموت في مُواءمة فريدة. والعجيب في الأمر أنّ غيرترود تجدُ دائماً أداةً جديدة للقتل لتحقيق نشوتها؛ قتلتْ الزوج والابن والآن جاء دور العشيق كلاوديس. نلاحظ مما سبق أنّ كلاوديس لم يعد كلاوديس المتهوّر الهازئ بالأعراف والتقاليد بل نراه يتردّد في تنفيذ أوامرها وفي انسحابه هذا ثمّة تساؤلات عديدة عن جدوى الاستمرار في هذه المعركة المصيريّة. بين الجنازة الأولى والثانية قام كلاوديس بقتل أخيه وابن أخيه، وبين الجنازتين كانت النشوة هي المُحرّض والمُحرّك لأفعال العاشقين لكنّ عدم تجاوبه مع غيرترود في لحظة الانتصار هذه يفتحُ الباب أمام غيرترود لاستبداله بآخر كما فعلتْ سابقاً مع زوجها.

من الجنازة إلى العُسر

بين جنازة الملك هاملت وعُرس غيرترود تُناشد الجدَّة آيسولا أن ترحمَ ابنها كلاوديس مثلما ناشدتها سابقاً بعد وفاة ابنها الأوّل زوج غيرترود[84]. كان حدسُ آيسولا منذ بداية المسرحية في محلّه، ولهذا سعت إلى تحييد ابنها كلاوديس عن الموت على يد غيرترود لكنها لم تُفلح. كانت فقط تؤجّلُ موته إلى حين. هنا يقرّر كلاوديس أن يُريح والدته فيقتلها خنقاً ربّما ليجنّبها رؤية موته[85]. يرى كلاوديس في قتله لوالدته شيئاً

من الموت الرحيم، وهذا يدل على أنّه استسلم للموت بعد أن أصبحتْ غيرترود لرجلٍ آخر ألا وهو ألبرت. قتلَ كلاوديس والدته مثلما قتلتْ غيرترود ابنها هاملت، وهو بذلك يريدُ أيضاً أن يتنصّل من الواجبات والروابط والالتزامات العائلية والاجتماعية. بينما فشلَ هاملت في اغتيالِ والدته، تمكّن كلاوديس من قتل آيسولا. وبينما فشلتْ آيسولا في حماية ابنها كلاوديس من الموت، كانت غيرترود تفاخِر بقتل ابنها هاملت. ثمّةَ تشابه بين غيرترود وكلاوديس في خروجهما عن المألوف والأعراف والمعايير الاجتماعية التي عرفها الإنسان على مرّ العصور والثقافات. إنّه خروج عن الفطرة البشرية حيث تمثّل الأم الحاضِنة الأولى التي ينشأ فيها الفرد بمفرده قبلَ أن يصبحَ له كيانه المُستقل وينخرطَ تدريجياً في الأسرة والمُجتمع. الأم هي المَحطة الأولى التي ينطلق منها الفرد ليصبح تواصلياً وعلائقياً يُنشد الودّ مع الآخرين. وهكذا بقتله الأم يفتحُ كلاوديس الباب من جديد للإيروس وللموت معاً. وقد يرمزُ هذا القتل إلى تخلّيه عن ارتباطه الطفولي ورغبته في النضوج وهذا تصريح منه إلى أنّه لم يتخلَّ عن غيرترود وأنّه ما يزال في صفّها. إنّ كلاوديس المُتيّم يمشي بخُطى ثابتة على إيقاع رغبات غيرترود التي ما إن قتلت ابنها حتى فتحتْ الباب للنشوة على مِصراعيه بعد أن أزال ابنها الملك الأقفال ونزع الستائر عن النوافذ ظناً منه أنّه بهذه الاجراءات سيتمكّن من وأد النشوة في مضاجعها. النشوة كما قلنا سابقاً هي مسألة وجود أو عدم وجود بالنسبة إلى كلاوديس، ولأنّ غيرترود اختارت أداة القتل الجديدة (ألبرت) للوصول إلى النشوة سيكون كلاوديس حُكماً هو المقتول.

تتوالى الجنازات في هذه المسرحية بطريقة مُفجعة، حيث تتزامن أصوات أجراس الكنيسة في المشهد الأخير لتعلن عن زواج غيرترود وألبرت مع مقتل آيسولا والطفلة جين. وهكذا تستمر رقصة الحياة والموت في وحدانية عجيبة من خلال هذا التزامن الفريد بين غريزة البقاء الإيروس وغريزة الموت الثاناتوس. من الطبيعي وسط هذه الفوضى الجنسية والاجتماعية والسياسية أن تموتَ الطفلة جين لأنّه لا مكان لها أصلاً في مكان لا يحترم الروابط الإنسانية بل حوّل الوجود إلى ساحة صراع واقتتال بين مخيّمين أحلاهما مُرٌّ. ترمزُ جين إلى الثمرة المادية لعصيان غيرترود وكلاوديس أي عصيانهما على السلطة المُطلقة للملك والنظام الأبوي الذي يمثّله. ولأنّها ناتج ثانوي من نتاج الرغبة الجنسية كما ذكرنا سابقاً لم يتكلّف الشريكان عناء تسميتها أو الاحتفاظ بها أو حمايتها والاعتناء بها. كان جُلّ اهتمام غيرترود وكلاوديس هو الحفاظ على فردانيتهما في مكانٍ لا يُعير لها أي اهتمام بل ويعمل على تقويضها.

بعد أن تسببتْ بمقتل الكثيرين تخضع غيرترود تحت التهديد للدوق ألبرت وتصبح زوجةً له. تستمر دورة الحياة بعد موت زوجها وابنها وحماتها وينتفخُ بطنها من جديد. تعودُ من شهر العسل لتجدَ كلاوديس ميتاً أو

ربّما مقتولاً. تنوحُ وتتألّم وتتخبّط وتطلبُ النسيان. تعترفُ لأوّل مرّة أنها تتقدّم في السّن وأنَّ كل شيء فيها أصبحَ رماديّ اللون بما في ذلك "حديقتها الدّاخليّة" التي تسبّبت بحرائق عديدة وبموت الكثيرين[86]. وعند رؤية كلاوديس ميتاً، ينطلقُ نواحها وتأوّهاتها وعواؤها من قلب الأرض لا من جسدها هذه المرّة لتصبحَ النشوة أنشودة الوجود وأغنية المخلوقات و"البكاء" المُرافق لها تجسيداً لصوت المُستحيل أو تعبيراً عن اللامعقول[87]. لم تعد مُحدّدة أو مُعرّفة بجسد امرأة بل إنّها علّة الوجود وهذا ما أدركه كلاوديس باكراً. لا ندري إن كانت غيرترود قد أدركت هذا الأمر متأخرة إلا أنّها تُخفي اضطرابها من خلال أحمر الشفاه وبودرة الوجه. لم تعد أسلحتها القديمة تنفع في المواجهة ولم تعد غيرترود قادرة على التحدّي كما كانت تفعلُ سابقاً بل ها هي في المشهد الأخير تُذعِن وتستسلم لأوامر الأجنبي ألبرت بعد مقتل جميع الذكور في المسرحية. وهكذا فإنّ المصير الذي آلت إليه غيرترود بعدَ حمّام الدم وفنون الجنس التي تورّطت بها إضافة إلى تخلّصها من الملكين الأب والابن هو التكيّف مع قوانين المُجتمع البطريركي الذي لا يعترف بالمَرأة الشبقة جنسياً. وبالمقارنة مع سالوميه التي لم تتمكّن مع أمّها الملكة هيروديا من هزيمة الملك هيرودوس والتغلّب على قوانينه البطريركية تمكّنت غيرترود من الهرب من الموت وأطاحت بملكين اثنين بالخدعة والخيانة باستخدام عشيقها كلاوديس أخ الملك وعشيقها الآخر الدوق ألبرت صديق الملك هاملت، لكن هذا "الانتصار" كان على حساب حرّيتها التي حاربت وقتلت من أجلها.

رغم أنّ غيرترود لم تنجح وحدَها دون مساعدة كلاوديس وكاسكان وألبرت إلا أنها نجحت في تحويل كل واحد منهم إلى خادمٍ في إصبعها بما فيهم الملك هاملت الذي خرج من اللعبة السياسية مقتولاً. في ملعب النشوة هذا لا يوجد منتصر ولا حتى غيرترود التي اضطرّت للخضوع لأوامر ألبرت والزواج منه لتنقذ بلادها بعد إطاحتها بملكين اثنين الأب والابن. في حربها مع البطريركية المتمثّلة بالملكيّة (وبحكومة طوني بلير خارج إطار المسرحية) لم تتنصل غيرترود من أيقونة المرأة الفاتنة–القاتلة بل سعَتْ جاهدة إلى استخدام أسلحتها "الخبيثة" – الجنس والإغواء والعُهر – لاستعادة جسدها في عالم يُجرّم المتعة والمعرفة الجنسية. من خلال أدواتها الأنثويّة بما فيها المكياج واللباس تمكّنت من تقويض السلطة البطريركية وتمرّدت على القوانين التي تحدّ من الحُريّة الفردية على حساب الزواج التقليدي والعائلة. استطاعت غيرترود تحرير الجنس من التابوهات وإخراجه من أقفاص الحرام والحلال، وتمكّنت من تفكيك اللغة البطريركية باستعادة مُفرداتها من الطمس والتمييز الجنسي وخلخلتْ ركائزها بإعلاء الأصوات والتأوّهات والعِواء على المعاني والتفاسير الجاهزة. وهكذا أدخلتنا في سراديب الممنوع باعثةً الحياة في مقاطع اللغة الصوتية على حساب البنية اللغوية

المسموح بها اجتماعياً وسياسياً. بالانتقال إلى الممنوع وجد المشاهد نفسه رغماً عنه أمام صراع الغرائز – غريزتي الحياة والموت. وراحت تتقاذفنا النشوة من الجنازة إلى العرس ومن العرس إلى الخيانة في تأرجح وتذبذب لا يكادُ ينتهي إلا بانتهاء الحياة. ولما كان الوجه الآخر للعدوان والتدمير والموت هو الإيروس، هكذا كان الوجه الآخر للمرأة الفاتنة وهو المرأة القاتلة.

في الختام عرّفَ البحث القرّاء بطبيعة الإيروس وعلاقته المتشابكة مع الثاناتوس في ضوء قراءات نقديّة متنوعة لعدد من المفكرين أبرزهم فرويد. ومن خلال دراسة مُنحنى النشوة الجنسية مع غريزة الموت وجدنا أنّ المرأة الفاتنة القاتلة هي تجسيد لهذا الصراع بين التدمير والخلق، العدوان والإبداع، البقاء والفناء. باستخدام العديد من الدراسات النسوية التي تنظرُ في منشأ المرأة الفاتنة القاتلة تبيّن لنا أنّ البطريريكة في صِراع مع نفسها، هذا لأنها تُسهم باستمرار في صناعة ذلك الوحش المُصطنع أو العدو الوهمي لتبرير وجودها. يتعيّن بقاء البطريركية على قيد الحياة بشيطنة الآخر المُختلف وبطمس مَعالم ومفاتيح اللغة الإيروتيكية التي تضجُّ بالحُبّ والشهوة والشبَق. من خلال غيرترود تمكّن باركر من تفعيل ما تمّ تثبيطه وطمسه باسم القوانين الأبوية والأعراف السائدة، وهكذا شقَّ الحجاب الفاصل بين المُباح والممنوع، الكلمة والتأوّهات (العِواء). ما يعطينا بارق أمل في القرن الواحد والعشرين في ظل الأنظمة البطريركية السائدة هو وجود مفكّر وكاتب مثل هاورد باركر يقوم بمنح امرأة مُضطهدة ومهمّشة مثل غيرترود ما عجز عنه رائد الأدب والمسرح وليام شكسبير ألا وهو الصوت. وهنا لا نتكلّم على حرية التعبير (التي تتضمّن المبادرة الجنسية والتنوّع الجنسي) وحسب بل نتكلم أيضاً على المَحن – أي على استعادة المرأة تأوّهاتها ومُتعتها واكتشفاتها الجنسية التي حُرِمَت منها على مرّ العصور.

الهوامش والإحالات:

[1] Ozlem Ozmen, Re-writing Shakespeare in the Twenteith Century: Edward Bond's Lear, Arnold Wesker's The Merchant, and Howard Barker's Gerturde the Cry in Socio-Historical Context. 2018, pp.197-200.

[2] Ibid, p. 195

[3] Ibid, p. 195.

[4]

Liz Tomlin, "The Politics of Catastrophe: Confrontation or Confirmation in Howard Barker's Theatre", Modern Drama, 43 (1), 2000, p. 66.

5

Ozlem Ozmen, Re-writing Shakespeare in the Twentieth Century: Edward Bond's Lear, Arnold Wesker's The Merchant, and Howard Barker's Gertrude the Cry in Scocil-Historical Context. Ankara 2018, p.163.

Ibid, p. 185.

6

7

David Ian Rabey, *Howard Barker: Ecstasy and Death. An Expository Study of His Drama, Theory and Direction, 1988-2008*. Palgrave MacMillan, 2009, pp.7-8.

8

كاتبة بريطانية حداثوية من مواليد 1971، اتّسمت مسرحيّاتها بالغموض وبطابعها غير المألوف حيث تصرُّ على إيقاظ المُشاهد من سباته من خلال استخدام الصدمة وعرض مشاهد عنيفة وفاضحة. اشتهرت بمسرحيّتها (1995) *Blasted* التي تسلّط الضوء على الدائرة المعيبة للعنف بكل صوره المحلّي والأسري والدولي. انتحرت عام 1999 بعد معاناة طويلة مع الاكتئاب الحادّ.

9

Graham Saunders, *'Love Me or Kille Me' Sarah Kane and the theatre of extremes*, University Press, Manchester, 2002, p. 23.

10

Alireza Fakhrkonandeh, "The Acousmatic Voice as the Chiasmatic Flesh: An Analysis of Howard Barker's Gertrude the Cry", Symploke, 22 (1-2), p. 237.

11

Mary Ann Doane, *Femmes Fatales: Feminism, Film Theory, Psychoanalysis*, Routeldge, London & New York, p.10.

12

سالوميه في مسرحية *سالوميه* للكاتب أوسكار وايلد (1891) هي الراقصة الفتيّة التي أغوت عمّها الملك زوج أمّها لتقطف رأس النبي يوحنا المعمدان على طبق من فضة. ولما كانت سالوميه رمزاً للمرأة الفاتنة-القاتلة التي اخترعتها البطريركية لنهاب المرأة ونختزلها في أعضائها التناسلية ومقدراتها الجنسية، كانت سالوميه تمثّل أيضاً المرأة المُستقلة أو ما يُعرف باسم "المرأة الجديدة" التي ظهرت نتيجة الحِراك النسوي في بريطانيا في منتصف القرن التاسع العشر. وكذلك لولو في المسرحية التي تحملُ اسمها للكاتب فرانك فيديكند (1895 و 1904) تمثّل أيضاً الغواية والغموض والشر الأنثوي من جهة ومن جهة أخرى هي رمز للتحرر النسوي.

13

Mary Ann Doane, *Femmes Fatales: Feminism, Film Theory, Psychoanalysis*, Routeldge, London & New York, p.11.

14

Helen Hanson and Catherine O'Rawe, "Introduction: Cherchez la femme". *The Femme Fatale: Images, Histories, Contexts*. Palgrave Macmillan, 2010, p.2.

15

Julie Grossman, *Rethinking the Femme Fatale in Film Noir*, Palgrave Macmillan, 2009, p.3.

Ibid, p.5.

16

17

Howard Barker, *Barker:Plays Two*, London, Oberon, p.84
18

David Ian Rabey, *Howard Barker: Ecstasy and Death. An Expository Study of His Drama, Theory and Direction, 1988-2008*. Palgrave MacMillan, 2009, p. 15.
19

Howard Barker, *Barker:Plays Two*, London, Oberon, p.84

20

Anders Nygren, "Agape and Eros" from *Eros, Agape and Philia: Readings in the Philosophy of Love*, Paragon House, 1989, p. 90.
21

Howard Barker, *Barker:Plays Two*, London, Oberon, p.84

22

تشانيشيف، "الحب في اليونان القديمة" عن كتاب *فلسفة الحب* الجزء الأول، دار المدى، دمشق،2010 ص. 43.
23

Anders Nygren, "Agape and Eros" from *Eros, Agape and Philia: Readings in the Philosophy of Love*, Paragon House, 1989, p. 89.
24

Howard Barker, *Barker:Plays Two*, London, Oberon, p.87.
Ibid, p.87.
25

26

Osho, *The Art of Dying: Exploring the Mysteries of Life and Death*, JAICO, 2017, p. 50.
- بالنسبة للمراجع الإنجليزية المُستخدمة في هذا البحث قمتُ بنفسي بترجمة الاقتباسات المختارة منها إلى العربية.
[27] فرويد، *الحب والحرب والحضارة والموت*، دار الرشاد، 1992، ص. 84.

[28] نفس المرجع، ص. 82.

[29] ريوريكوف، "طفولة الحب الإنساني" عن كتاب *فلسفة الحب* الجزء الأول، دارالمدى، دمشق،2010 ص. 25.

Howard Barker, *Barker:Plays Two*,
London, Oberon, pp. 92-3.
30

[31] Ibid, p. 92-3.

Ibid, p. 97.
32

Ibid, p. 86.
33

Ibid, p.107
34

Howard Barker, *Death, The One and The Art of the Theatre*, London & New York: Routledge, p.43.
35

Howard Barker, *Barker: Plays Two*, London, Oberon, p.107.
36

[37] Ibid, p. 108.

[38] Ibid, p. 84.

[39] سيجموند فرويد، *الحب والحرب والحضارة والموت*، القاهرة، دار الرشاد، 1992 ص.ص. 82-3.

[40] نفس المرجع، ص. 83.

[41] Howard Barker, *Barker: Plays Two*, London, Oberon, p. 99.

[42] Ibid, p.102.

[43] Ibid, p.134.

[44] Ibid, p.102.

[45] Osho, *The Art of Dying: Exploring the Mysteries of Life and Death*, JAICO, 2017, p.50.

[46] David Ian Rabey, *Howard Barker: Ecstasy and Death. An Expository Study of His Drama, Theory and Direction, 1988-2008*. Palgrave MacMillan, 2009, p171.

[47] Howard Barker, *Barker: Plays Two*, London, Oberon, p.96.

[48] Ibid, p. 104.

[49] Ibid, p. 121.

[50] Stevie Simkin, *Cultural Constructions of the Femme Fatale: From Pandora's box to Amanda Knox*. Palgrave Mcmillan, University of Winchester, UK, 2014, p.p. 26-7.

[51] Ibid, p. 7.

[52] Howard Barker, *Death, The One, and The Art of Theatre*, London & New York, Routledge, p. 69.

[53] بحسب ريبيكا ستوت ثمة اختلافات بين المرأة الفاتنة-القاتلة و"المرأة الجديدة"؛ فالأخيرة "تشير إلى نوع جديد من النساء وهي وليدة الظروف الاجتماعية والاقتصادية المتغيرة في أواخر القرن التاسع عشر: هذه المرأة تتحدّى الأخلاق الجنسية السائدة وقد بدأت للتو بدخولها مجالات العمل والتعليم. في حين أنها غالباً ما تهدّد الآخر وأحياناً ما يكون هذا التهديد جنسياً إلا أنها لا تحملُ نفس القدر الجنسي للمرأة الفاتنة القاتلة" (ix). رغم وجود هذه الفوارق والاختلافات هناك الكثير من التشابهات بينها وبين بطلة المسرحية: التهديد الجنسي، المكر والفتنة، الجاذبية وقوّة الشخصية.

[54] Howard Barker, *Barker: Plays Two*, London, Oberon, p.p. 112-13.

[55] Ibid, p.113.

[56] Ibid, p.113.

[57] Ibid, p.114.

[58] Kristen J. Sollee, *Witches, Sluts, Feminists: Conjuring the Sex Positive*, ThreeL Media, Berkeley, p.p. 12-3.

[59] Howard Barker, *Barker: Plays Two*, London, Oberon, p.p. 113-4.

[60] Kristen J. Sollee, *Witches, Sluts, Feminists: Conjuring the Sex Positive*, ThreeL Media, Berkeley, p. 69.

[61] Howard Barker, *Barker: Plays Two*, London, Oberon, p.113.

[62] سيجموند فرويد ، *الحب والحرب والحضارة والموت*، القاهرة، دار الرشاد، 1992، ص. 78.

[63] تجري أحداث *هيجان غيرترود* في ألسينور في الدنمارك مثل أحداث مسرحية هاملت. وأما عن ألبرت صديق هاملت فهو دوق مدينة ميكلين بورغ الألمانية.

[64] Howard Barker, *Barker: Plays Two*, London, Oberon, p.127.

[65] Ibid, p. 130.

[66] Ibibd, p. 138.

[67] Ibid, p.134.

[68] Ibid, p. 138.

[69] Ibid, p.p. 144-5.

[70] Ibid, p.146.

[71] Ibid, p. 148.

[72] Ibid, p. 142.

[73] سيجموند فرويد، *الحب والحرب والحضارة والموت*، دار الرشاد، 1992، ص. 74.

[74] Howard Barker, *Barker: Plays Two*, London, Oberon, p.154.

[75] Karen L. Edwards, "The Mother of All Femmes Fatales: Eve as Temptress in Genesis Three", from *The Femme Fatale, Images, Histories, Contexts*, London, Palgrave Mcmillan, 2010. P.36.

[76] في البدء كانت اللذة بدلاً من "في البدء كان الكلمة والكلمة كان عند الله وكان الكلمة الله" (يو. 1:1). الكلمة هنا هو السيد المسيح الذي بحسب الكتاب المقدس كان منذ الأزل. باستبدال الله باللذة، يضعُ باركر من خلال بطلته غيرترود الإيروس فوق كل شيء، ولهذا لا عجب أنّ كلاوديس أراد أن "يقتل الله" من خلال اتحاده الجسدي بغيرترود.

[77] Ibid, p. 36.

[78] Howard Barker, *Barker: Plays Two*, London, Oberon, p.150.

[79] Ibid, p.p. 155-6.

[80] See A Conversation with Howard Barker about Things on the Stage, https://doi.org/10.4000/ebc.6057

[81] Howard Barker, *Barker: Plays Two*, London, Oberon, p.156.

[82] Ibid, p. 158.

[83] Ibid, p.168.

[84] Ibid, p.170.

[85] Ibid, p.171.

[86] Ibid, p. 174.

[87] Alireza Fakhrkonandeh, "The Acousmatic Voice as the Chiasmatic Flesh: An Analysis of Howard Barker's Gertrude the Cry", Symploke, 22 (1-2), 2014, p. 246.