الصّورة الأنموذجيّة للمرأة في مسرحيّات حسين جاويد

الباحث رشاد حسنوف

الأستاذ الدّكتور إحسان صادق اللّواتي

قسم اللغة العربية وآدابها / كلية الآداب والعلوم الأجتماعية / جامعة السلطان قابوس.

الملخص:-

هناك علاقة وثيقة بين الأدب وعلم النّفس التّحليليّ، ممّا أدّى إلى ظهور النّقد النّفسيّ في الأدب. يوضّح هذا النّقد العلاقة بين الأدب والأديب وما يكمن وراء الأثر الأدبيّ. ومثال هذه العلاقة هو "الصّورة الأنموذجيّة" الّتي اشتهرت في القرن العشرين بواسطة المؤسّس السّويسريّ لعلم النّفس التّحليليّ، "كارل غوستاف يونغ". وتمثّل "الصّورة الأنموذجيّة" النّماذج البدئيّة في وعي الأديب، وتعدّ دوافع ثقافيّة للهيكل الدّاخليّ الّذي يرجع إلى الثّوابت العالميّة. وتُعدُّ الصّورة الأنموذجيّة للمرأة واحدة من أهمّ النّماذج البدئيّة للحضارة الإنسانيّة. وكانت قضيّة المرأة من المضامين الفكريّة ومن أهمّ القضايا الّتي فرضت نفسها بقوّة ووضوح على الأدب العالميّ منذ أن تبلورت ملامحه وواكبت المسيرة الحضاريّة للإنسان؛ لأنّ المرأة كانت تفكّر تفكيرًا غريزيًا يخصّ كلّ الإنسان بعيدًا عن التّقاليد المحلّيّة المؤقّتة الّتي تقتصر على بيئة محدّدة أو نطاق جغرافيّ معيّن. لقد حاول هذا البحث بمنهجه الوصفيّ – التّحليلي.

كلمات مفتاحية: النّقد النّفسيّ، الصّورة الأنموذجيّة، حسين جاويد، المسرحيّة، المرأة.

تاريخ الاستلام: ٢٠٢٢/٠٣/١٦ **تاريخ القبول:** ٢٠٢٢/٠٥/١٩

Archetypal images of a woman in the plays of Huseyn Javid

Res.Rashad Hasanov
Prof. Dr. Ehsan Sadiq Al-Lawati
Department of Arabic Language and Literature / College of Arts and Social Sciences /University of Sultan Qaboos

Abstract:

There is a close relationship between literature and analytical psychology, which led to the emergence of psychological criticism in literature. This criticism clarifies the relationship between literature and the writer, and what is hidden behind the literary impact. An example of this relationship is the "archetypal image" that was popularized in the 20th century by the Swiss founder of analytical psychology Carl Gustav Jung. The "archetypal image" represents the archetypes in the writer's consciousness and is considered cultural motives of the internal structure that returns to the universal constants. And the archetypal image of the woman is one of the most important archetypes of human civilization.

Keywords: Psychological criticism, archetypal image, Huseyn Javid, play, woman.

Received:16/03/2022 **Accepted: 19/05/2022**

المقدمة:-

"الصّورة الأنموذجيّة" (archetypal image) و"الأنموذج البدئي" (archetype) هما من أكثر المصطلحات العلميّة غموضًا. ولمصطلح "الأنموذج البدئي" جذور قديمة؛ ولقد استخدمه فلاسفة العصور الأولى وهو مشتقّ من الأصل اليونانيّ: "arche" – "الأوّل" أو"البداية"، و"typos" – "الأنموذج".[١] لكنّ مصطلح "الأنموذج البدئي" اكتسب شهرة في القرن العشرين بواسطة المؤسّس السّويسريّ لعلم النّفس التّحليليّ "كارل يونغ" (Carl Jung) (١٨٧٥ – ١٩٦١). ويؤكّد "يونغ" أنّ مفهوم "الأنموذج البدئي" "مستفاد من الملاحظة المتكرّرة لما تشتمل عليه الأساطير وقصص الحور (fairy tales) المعروفة في الأدب العالميّ من موضوعات محدّدة رئيسيّة، شائعة في كلّ مكان. لكنّنا نصادف هذه الموضوعات لدى أفراد يعيشون بين ظهرانينا في أيّامنا هذه، في خيالاتهم وأحلامهم، هذياناتهم وضلالاتهم. هذه الصّورة النّموذجيّة، وما يتصّل بها هي ما أطلق عليه اسم الأفكار البدئيّة".[٢] وبمعنى آخر، هي "كلّ ما ورثته الأجيال من تجارب الأسلاف في كلّ مناحي الحياة من خير وشرّ، ووئام وصراع، وحبّ وكره، وحياة وموت.. إلخ. وتتجسّد تلك المعاني في رموز مكثفة الدّلالات، وإشارات حاوية لمعانيها جميعًا، يحملها وجدان الأمّة أو الأمم جيلًا بعد جيل في شكل حادثة شهيرة أو شخصيّة بطوليّة خارقة".[٣] و"أهمّ وقائع الوجود البشريّ هي نماذج بدائيّة كالميلاد والموت. وثمة شخصيّة تعدّ نماذج بدائيّة كالمتمرّد والشّهيد ودون جوان والمرأة الغاوية"،[٤] ونماذج أخرى. وتعتقد النّاقدة الرّوسيّة "آلّا بولشاكوفا" (Alla Bolshakova) أنّ "الأنموذج البدئيّ" هو أنموذج "مواصل"، و"توليديّ" له – على الرّغم من قدرتها على التّغيير الخارجيّ – نواة ذات قيمة دلاليّة ثابتة.[٥]

والجدير بالذّكر أن نشير هنا إلى أنّ الأنموذج البدئيّ يختلف عن الأنموذج الأصليّ (prototype) – فعلى الرّغم من أنّ الكلمتين غالبًا ما تُستخدمان بالتّبادل – إلّا أنّ الأنموذج الأصليّ يشير في المقام الأوّل إلى: العلاقات الوراثيّة والزّمنيّة الّتي قد تسود في بيئة جغرافيّة محدّدة أو طبيعة ديموغرافيّة معيّنة، وأمّا الأنموذج البدئيّ

[١] فراي، نورثروب وأديريث، ماكس (١٩٨٩). في النّقد والأدب، الأدب والأسطورة (تقديم وترجمة وتعليق شيحة، عبد الحميد إبراهيم). القاهرة: مكتبة النّهضة المصريّة، ص. ١٦.

[٢] يونغ، ك. غ. (١٩٩٧). علم النّفس التّحليلي (ط. ٣). (ترجمة وتقديم خياطة، نهاد). سورية: دار الحوار للنّشر والتّوزيع، ص. ٢٤٣-٢٤٤.

[٣] فراي وأديريث (١٩٨٩)، ص. ١٦.

[٤] فراي، نورثروب (١٩٩١). تشريح النّقد (ترجمة وتقديم صبحي، محييّ الدّين). الدّار العربيذة للكتاب، ص. ٦٤.

[٥] Большакова, А. (2001). Литературный архетип. Литературная учёба. 6, с. 171.

فيعني: وحدة دوريّة أو مكرّرة تسيطر على الجنس البشريّ كلّه دون اعتبار زمان أو مكان؛ فهي تتكرّر في كلّ الثّقافات الّتي يكون الإنسان فيها فاعلًا ومتفاعلًا مع ما حوله.[٦]

ويفصِل النّاقد الرّوسيّ "سرجي أفرينتسيف" (Sergei Averintsev) (1937 – 2004) "الأنموذج البدئيّ" عن"الصّورة" ويقول: "النّماذج البدئيّة هي مخطّطات للصّور، وليست صورًا بذاتها، بل متطلّباتها النّفسيّة واحتمالاتها".[٧] ويمكننا تعريف "الصورة الأنموذجيّة" من الأنموذج البدئيّ بأنّها ممثّلة له في الوعي؛ و"هي صور خاصّة ودوافع ثقافيّة للهيكل الدّاخليّ الّذي يرجع إلى الثّوابت العالميّة، والنّماذج البدئيّة المخفيّة".[٨]

والصّورة الأنموذجيّة للمرأة إحدى أهمّ النّماذج البدئيّة للحضارة الإنسانيّة. و"كانت قضيّة المرأة – كمضمون فكريّ – من القضايا الّتي فرضت نفسها بقوّة ووضوح على الأدب العالميّ منذ أن تبلورت ملامحه وواكبت المسيرة الحضاريّة للإنسان. ذلك أنّ الدّور الّذي لعبته المرأة كان دورًا عالميًا وتاريخيًا في الوقت نفسه، [...] وكانت الخصائص الّتي شكّلت دور المرأة متشابهة تشابهًا فريدًا على مرّ العصور وفي مختلف البقاع، ممّا يدلّ على أنّ المرأة كانت تفكّر تفكيرًا غريزيًا بعيدًا عن التّقاليد المحلّيّة المؤقّتة".[٩] وهي حاضرة في مختلف الشّعوب تتمتّع بالكثير من الصّفات؛ فهي المربّية والحانية والعاشقة والمهتمّة برعاية بيتها وصيانة ميثاق زوجها والمتعلّمة والنّاشطة السّياسيّة والاجتماعيّة، وهي – أيضًا – العاقة لأبنائها والمعنفة لزوجها والمهملة لبيتها واللّامبالية بمجتمعها والجاهلة والمبتزّة بعواطفها، فالأنموذج البدئيّ – وفقًا لـ " أفرينتسيف" – هو مخزن لكلّ الصّور الممكنة لهذه المرأة.

وبناء على ما سبق فإنّ هذه الفكرة تنطبق تمامًا على الثّقافة الأذربيجانيّة أيضًا. وإذا فُهم هذا فعليه نُقدّم في بحثنا هذا صورًا أنموذجيّة للمرأة من مسرحيّات حسين جاويد (١٨٨٢ – ١٩٤١)،[١٠] الّذي يعدّ من أبرز الكتّاب

---

[٦] Frye, N., Baker, Sh. & Perkins, G. (1985). The Harper Handbook to Literature. New York: Harper & Row, Publishers, p. 47.

[٧] Аверинцев, С. (1980). Архетипы: Мифы народов мира. Энциклопедия (Том 1), Москва: Советская энциклопедия, с 110.

[٨] Гоц, Л. (2020). Теоретико-методологические проблемы культурологии: архетип vs архетипический образ. Збірник наукових праць ΛΌГОΣ, с. 17.

[٩] راغب، نبيل (١٩٨٨). موسوعة الفكر الأدبيّ (الجزء الثّاني). الهئية المصريّة العامّة للكتاب، ص. ١٥٧.

[١٠] وُلد حسين راثي زاده في ٢٤ أكتوبر ١٨٨٢ في مدينة نخجِوان بأذربيجان، ونشأ في بيئة مألوفة للشّعر والموسيقى الكلاسيكيّة الشّرقيّة. بدأ تعليمه الابتدائي في أسرته. كان يبلغ من العمر أربعة عشر عامًا عندما التحق بالمدرسة المسمّاة "مكتبِ تربيه". بدأ نشاطه الأدبيّ منذ السّنوات نفسها بكتابة الشّعر بالفارسيّة والأذربيجانيّة. ذهب بعد تخرّجه في "مكتبِ تربيه" عام ١٨٩٨، إلى تبريز، وأتيحت له الفرصة خلال دراسته في تبريز، لتوسيع معرفته اللّغة الفارسيّة وآدابها. (Cəfər: 2019, s. 36-42) ثمّ تابع تعليمه في إسطنبول عام ١٩٠٥ وتعرّف – خلال هذه المدّة – على البيئة الاجتماعيّة والأوساط الأدبيّة في إسطنبول، وبدأ تدريجيًا في تبنّي فهم جديد للأدب. وواصل خلال إقامته في إسطنبول، تدوين الشّعر، ونشر أشعاره تحت اسم مستعار "جاويد". (Cəfər: 2019, s. 45;

الأذربيجانيّين الّذين جعلوا المرأة محورًا لإبداعهم الأدبيّ. وقد اخترنا أربع صور أنموذجيّة صوّرها جاويد للمرأة في ثلاث مسرحيّات هي: مسرحيّة "الأمّ" المكتوبة عام ١٩١٠، ومسرحيّة "مارال" المكتوبة عام ١٩١٢، ومسرحيّة"آفَت" المكتوبة عام ١٩٢١.

١. الصّورة الأنموذجيّة للمرأة في مسرحيّة "الأمّ":

١,١. مضمون المسرحيّة:

هي دراما شعريّة من فصل واحد تصوّر بيئة عصر الكاتب اجتماعيًا، ويمكننا عدّها "لوحة اجتماعيّة تتكوّن من شخصيّات دراميّة".[١١] وإنّ نقد الأسس الأخلاقيّة القديمة الّتي تذلّ النّاس وتقبحهم يشكّل الخطّ الفكريّ لهذه اللّوحة، فنشاهد فيها الصّراع الطّبقيّ بين الأغنياء والفقراء أو بين القسوة والمحبّة وكيف تؤدّي الأخلاق الإقطاعيّة ورغبات الأغنياء إلى تعاسة الفقراء. ويمكن القول إنّ مشكلة المسرحيّة ليست مشكلة اجتماعيّة فقط، وإنّما إنسانيّة بشكل عامّ.

ويحكي النّصّ المسرحيّ أنّ "سلمى"، بطلة المسرحيّة، تنتظر عودة ابنها "قانْبولاد" الّذي سافر من مسقط رأسه قبل سنة، كما تنتظره أيضًا خطيبته "عِصمتْ". ويحاول شابّ ثريّ يُدعى "أورْخان" أن يحصل على قلب"عصمت"، لكنّها تصدّه، وتظلّ مخلصةً لخطيبها. ثمّ تصل – في تلك الأيّام إلى منزل "سلمى" – رسالة من"قانبولاد". ويتّضح للأمّ أنّ ابنها سيعود من السّفر في أسرع وقت، وسيجتمع بأمّه وخطيبته. ويطّلع"أورخان" أيضًا على هذا الخبر، ويختبئ مع أصدقائه كي يهاجموا "قانبولاد" عند وصوله لكي يقتلوه. ومع استفزاز "أورخان"، يطلق "مُراد" – صديق "أورخان" وضيفه – الرّصاص على "قانبولاد" ويصيبه. ويصبح القاتل قلقًا للغاية من هذه الجريمة، ويبحث عن مأوى، لكنّه لا يعرف أيّ مكان في هذه القرية، ويقابل "سلمى" خلال محاولته الهروب، ويطلب منها اللّجوء لبيتها. ونشاهد هنا الحدث الّذي يشكّل الحُبكة (Plot) للأحداث

(Gedikli: 2008, s. 104) وتعني كلمة "جاويد" "خالدًا" (بالفارسيّة). واصل جاويد نشاطه الأدبيّ، بعد عودته إلى مسقط رأسه عام ١٩٠٩، ودرّس اللّغة الأذربيجانيّة وآدابها في نخجِوان، وتبليسي، وگنجَه، وباكو. (Cəfər: 2019, s. 51-54) أمّا كتاباته المسرحيّة فقد بدأها جاويد عام ١٩١٠ بتأليفه الدّراما الشّعريّة المسمّاة "الأمّ"، الّتي تحوّل بواسطتها من شاعر إلى كاتب مسرحيّ. وهكذا أصبح مؤلّفًا لأوّل مسرحيّة شعريّة في الأدب الأذربيجانيّ. كما كتب لاحقًا مسرحيّات تاريخيّة. (Zamanov: 2012, s. 68) لم يرغب حسين جاويد في إنتاج عمل أدبيّ بالطّريقة الّتي أرادها النّظام السّوفييتيّ في ظلّ بيئة الضّغط المتزايد بعد عام ١٩٢٠. وأدّى ذلك إلى تعرّضه لهجمات عنيفة في الصّحافة الأذربيجانيّة بعد عام ١٩٣١؛ وانتهت هذه الانتقادات في السّنوات الآتية بتدقيق أعماله ومنع نشرها وعرضها، وأخيرًا قُبض عليه في يونيو عام ١٩٣٧ وحُكم عليه بالسّجن لمدّة ثماني سنوات. وأمضى مدّة سجنه بين عامي ١٩٣٨ و١٩٤٠ في مدينة ماجادان بروسيا، وتوفّي في ٥ ديسمبر عام ١٩٤١ أثناء وجوده في السّجن في قرية شيفتشينكو في مقاطعة تايشيت. بُرئ حسين جاويد في ٦ مارس ١٩٥٦، ونُقلت جثّته إلى مسقط رأسه عام ١٩٨٢ ودُفن في نخجِوان. (Həbibbəyli, 2018: s. 4-5)

[١١] Zamanov, A. (2018). Tənqidi realistlərlə bir cəbhədə. Cavidşünaslıq araşdırmalar toplusu. (tərt. ed: Babaxanlı G.). Bakı: Elm və təhsil, (5), s. 300.

بأنّ "سلمى" لا تعرف "مرادًا" ولا تعلم ماذا حدث، لذلك تخبّئ قاتل ابنها في بيتها، وتوفّر له المأوى. ثمّ بعد قليل تتكشّف لها الحقيقة، ولكنّها لا تقبل بأن يُقتل القاتل، وتنقذه من أصحاب ابنها. ترشد الأمّ قاتل ابنها لطريق الخلاص، بينما ما تزال جثّة ابنها ساخنة، ويتغلّب الحسّ الإنسانيّ على الانتقام الشّخصيّ.

١,٢. الأمّ المثاليّة: "سلمى"

إنّ "سلمى"، بطلة مسرحيّة "الأمّ" تمثّل أنموذج "الأمّ المثاليّة". وقد "لعبت الأمومة دورًا لا يمكن تجاهله في الأدب العالميّ. فإذا لم تكن البطولة معقودة للأمّ، فإنّ الإشارة إلى دورها المؤثّر تفرض نفسها على الشّخصيّات الرّئيسيّة وخاصّة في المسرحيّات والرّوايات الّتي عالجت العلاقات الأسريّة منذ المآسي الإغريقيّة [...] وإذا حاولنا تتبّع مفهوم الأمومة في الأدب العالميّ المعاصر، فإنّه يستحيل أن نجد أدبًا يخلو من هذا المفهوم الّذي عالجه الأدباء في كلّ أنحاء المعمورة بطريقة أو أخرى".[١٢] أمّا الأديب الأذربيجانيّ حسين جاويد فيطرح من خلال شخصيّة "سلمى" – الّتي تتمتّع بقيم أخلاقيّة نبيلة، وتراعي ظروف الآخرين – إمكانيّة محو العنف من وجه الأرض بفضل الحبّ. كما نشاهد أنّ "سلمى" تعرف أنّ الشّابّ الّذي تضيفه في بيتها هو قاتل ابنها، لكنّها تخنق انتقامها، وتقدّم العناية له بسخاء.

تظهر صورة الأمّ في النّصّ المسرحيّ منذ بدء الأحداث في شخصيّة "سلمى". ومن ناحية البُعد الاجتماعيّ، تنتمي"سلمى" إلى الطّبقة الفقيرة في المجتمع. وكلّ ما نعرفه عن حياتها هو أنّها امرأة قرويّة تعيش لوحدها في إحدى قرى داغِستان. وكلّ ما تمتلكه هو ابنها "قانبولاد" الّذي سافر منذ عام، ولم تستلم أيّة رسالة منه لمدّة ثلاثة أشهر. وتظهر شخصيّة "سلمى" في الأحداث على مرحلتين:

– المرحلة الأولى هي مرحلة الانتظار الّتي تنتظر فيها الأمّ ابنها وتشعر بالقلق عليه بسبب عدم استلامها رسالة منه. إنّها قلقة بشأن ما إذا كان ابنها يعاني من مشكلة. والسّؤال الّذي كان يضايقها هو: "هل ابني على قيد الحياة؟"،[١٣] وترافق "سلمى" في هذه المرحلة خطيبةُ ابنها "عِصمتْ".

– أمّا المرحلة الأخرى فتشمل الأحداث الّتي تجري بعد عودة "قانْبولاد" إلى القرية وبعد إطلاق "أورخان" وأصدقاؤه الرّصاص عليه.

ويُظهر النّصّ المسرحيّ في المرحلة الأولى، قلق الأمّ ومشاعرها منذ بدء الأحداث من خلال مناجاتها لله. ويتبيّن لنا أنّ "سلمى" ترى كوابيس دمويّة كلّ ليلة وقد بدأت تشعر بأنّها ستسمع خبرًا سيئًا عنه كما تقول:

"الكوابيس الدّمويّة الّتي أراها كلّ ليلة

تُظهر أنّ هناك أخبارًا مرعبة".[١٤]

---

[١٢] راغب (١٩٨٨). (ج. ١)، ص. ٣٩-٤٠.

[١٣] Osmanlı, V. (2019). Hüseyn Cavid. Cavidşünaslıq araşdırmalar toplusu (tərt. ed: Babaxanlı G.). Bakı: Elm və təhsil, (18), s. 120.

ومع ذلك، فإنّ الأمّ لا تفقد ثباتها وتبثّ مخاوفها لله وتقول:

"يا منبع الرّحمة، يا إلهي العظيم،

يا مالك السّماوات والأرضين،

الطف بي فلا حامي لي.

وكلّ ما أمتلكه هو ابني الوحيد".[١٥]

أمّا في المرحلة الثّانية من ظهور شخصيّة "سلمى" فنراها تخرج من البيت بسبب صوت الرّصاص، وهي لا تدري ماذا يحدث في الخارج. وفي لحظتها تقابل "مرادًا"، الّذي يحمل مسدّسًا، دون أن يعرفا بعضهما، ثمّ يستنجد "مراد" بـ"سلمى" ويرجوها أن تخلّصه ويقول:

"الأمان، أختاه الأمان، نجّيني".[١٦]

عندما يلجأ "مراد" إليها، تفكرّ "سلمى" في داخلها وتبدأ في الشّعور بالأسف على وضعه وتقول:

"مسكين، يخاف كثيرًا.

من يدري أيّ حقير كان

يريد هلاك هذا العاجز؟

غريب، وابن سبيل، وبلا حام.

إذا اتّحد العالم أجمعه

يشهد ربّي لن أسلّمه".[١٧]

وتعتني "سلمى" بـ "مراد" برأفة الأمومة لأنّ لديها ابنًا أيضًا، وتريد أن تنقذه من الخوف بقولها "ابني". وتعدُه بأنّها ستخبّئه ولن تسلّمه للموت، مع عدم علمها بجريمة القتل.

ثمّ تلتقي "سلمى" بابنها الملوّث بالدّماء. ومشاهدة الأمّ للّحظات الأخيرة لابنها تحرق قلبها. وعندما تكتشف أنّ قاتل ابنها هو "مراد"، الّذي لجأ إلى بيتها، تبدأ في كرهه وتتكوّن لديها رغبة في الانتقام منه. ومع ذلك سرعان ما تتذكّر وعدها له وتنصرف عن قرارها. "لا يمكننا أن نقول إنّ سلمى نسيت تمامًا جرم القاتل وتجاهلت بسهولة جريمة القتل الّتي حدثت".[١٨] بل على العكس من ذلك، هي تعرف جيّدًا أنّ "مرادًا" مجرم. ثمّ تشتكي

---

[١٤] Cavid, H. (2005). Seçilmiş əsərləri (c. 2). (tərt. ed: Cavid T.). Bakı: Lider, s. 7.

[١٥] المصدر نفسه، ص. ٧.

[١٦] المصدر نفسه، ص. ٤٢.

[١٧] المصدر نفسه، ص. ٤٤.

[١٨] Əlioğlu, M. (1975). Hüseyn Cavidin romantizmi. Bakı: Azərnəşr, s. 59.

سلمى من خيانة الدّهر، وقسوة العالم، ومصيرها المؤلم. ويبيّن النّصّ المسرحيّ أنّ "سلمى" كانت قادرة على قتل قاتل ابنها. كما نسمعها تقول لنفسها:

"كلّا، كلّا، هذا أمر مستحيل.

لن أتركه حيًا. ولا يزال في يدي.

ستُظهر هذه الأيادي له مكانه،

يجب أن يُطعن هذا الخنجر قلبه.

ويجب أن يعاقَب بعقاب..."[١٩]

ومن ناحية أخرى، "مراد" هو ضيف، و"سلمى" صاحبة البيت، والضّيف مقدّس عند القوقازيّين. وعندما تذكر "سلمى" وصيّة ابنها تسمع صوت ضميرها أيضًا وتقول:

"لن يسمح لي ضميري أن أفعله.

مهما فعلتُ، لن يمحو هذا الألم.

لو دمّر العالم فقانبولاد لن يحيى.

يجب أن يُعفى عنه. دعِ المسكين يذهب.

دعيه يَموت من الخجل ويغرق".[٢٠]

وتستطيع "سلمى" بهذا الصّراع الفكريّ أن تخفّف بإحساس الأمومة من استيائها، وأن تتغلّب على مأساتها بعزم وثبات. ويختار الكاتب العفو، مهما كان غير متوقّع، بين ثنائيّة التّسامح وعدم التّسامح، وتسعى "سلمى" باتّجاه بيتها وتجد "مرادًا" مشوّشًا بسبب اكتشافه للحقيقة أمام الباب. وترجّح الأمّ العفو على النّقمة و"تحسب هذه المعاملة أسلوب عقاب أكثر تأثيرًا"[٢١] عندما نسمعها تقول:

"ألا يا أيّها الضّيف، تمهّل ولا تقلق،

ولا تخف، لن أصيبك ضررًا.

أنت بأمان، لا تخف، ولا تحزن.

لأنّني وعدتك منذ البداية".[٢٢]

ونتيجة لتسامح "سلمى" تتغيّر حالة "مراد" النّفسيّة، وتنكشف له حقيقة جريمته. يحاول "مراد" أن يطعن نفسه في صدره بالخنجر، لكنّ "سلمى" تمنعه من ذلك. وعندما يقول "مراد" لها:

---

[١٩] Cavid (2005). (c. 2), s. 52-53.

[٢٠] المصدر نفسه، ص. ٥٣.

[٢١] Əlioğlu (1975), s. 58.

[٢٢] Cavid (2005). (c. 2), s. 54-55.

"لا تتركيني حيّا، اقتليني يا أمّاه"،[٢٣]

تردّ عليه "سلمى" وتقول:

"كلّا، لقد وعدتك عندما لجأتَ إليّ.

إنّني لن أخلف بوعدي أبدًا".[٢٤]

الضّيف لا يعرف ماذا يفعل وإلى أين يذهب. إنّه في حالة صدمة كبيرة ويتأسّف لفعلته. ترشده "سلمى" بطريقة لينقذ نفسه، قائلة:

"تعال، ولا تحزن، تعال. هذا الطّريق.

واد مسطّح، مؤمّن، كن مطمئنًا.

يأخذك إلى قرية. وعمّا قريب

ستنجو بسلام، ولن يراك أحد".[٢٥]

نرى من خلال دراسة هذه الصّورة الأنموذجيّة، أنّ "سلمى" تمثّل المرأة الأمّ الّتي استحضرت عاطفة الأمومة حتّى مع قاتل ولدها؛ إذ كانت تستشعر شعور فقد أمّه له فيما لو أصابه عقاب ما، وهي لا تتأثّر من الأحداث، ولا تستخفّ الأحداث منها بشيء. قد تستحوذ الأحداث عليها، لكنّها لا تتغيّر حالتها النّفسيّة.

١,٣. المرأة الحبيبة: "عصمَتْ"

تحضر في مسرحيّة "الأمّ"، إلى جانب "سلمى"، الّتي تشكّل الحيز الأكبر للنّصّ، "عِصمَتْ" خطيبة ابنها الّتي تمثّل أنموذجًا للفتاة الحبيبة ذات شّخصيّة أخلاقيّة قويّة. "عصمت" الّتي تقول "كلّ شيء حزين في عيني"[٢٦] بدون قانبولاد، "هي شخصيّة أنثويّة تعيش بمشاعر رومانسيّة ولكنّها تعيش أيضًا مع عواطفها وأفعالها وأفكارها، ممّا يضفي الحيويّة على الأحداث".[٢٧] وهي تعيش لوحدها مثل "سلمى" وليس لها أقارب إلّا أخوها "سليم". إنّها تنتمي أيضًا إلى عائلة فقيرة. وكانت "سلمى" تحبّها وتهتمّ بها كابنتها الحقيقيّة. وتتمتّع "عصمت" بصفات إنسانيّة وأخلاق عالية مثل "سلمى".

---

[٢٣] المصدر نفسه، ص. ٥٨.

[٢٤] المصدر نفسه، ص. ٥٨.

[٢٥] المصدر نفسه، ص. ٥٩.

[٢٦] المصدر نفسه، ص. ٩.

[٢٧] Elçin (2018). Sübh şəfəqinin işığı: Hüseyn Cavid yaradıcılığı və avropa intibahı. Cavidşünaslıq araşdırmalar toplusu (tərt. ed: Babaxanlı G.). Bakı: Elm və təhsil, (5), s. 250.

إنّ العودة الآمنة للحبيب مهمّة لـ"عصمت"، بقدر أهميّة بقاء الابن على قيد الحياة للأمّ. وإنّ السّبب الرّئيس لحزنها هو افتراقها عن حبيبها، لذلك سبب الألم لكلّ من الشّخصيّتين واحد وهو غياب "قانبولاد". وتشعر الأمّ بالقلق لاحتمال عدم حياة ابنها، و"عصمت" قلقة لاحتمال عدم عودة حبيبها بأمان.[٢٨]

ويعزّز خطّ الحبّ التّأثير الكلّيّ للأحداث وخلفيّتها، ويجعل مأساة المسرحيّة أكثر وضوحًا. ثمّ يتّضح أنّ الحبّ النّقيّ بين "عصمت" و"قانبولاد" يتتبّعه حبّ "أورخان" في التّملّك على "عصمت" منذ بدء الأحداث. الحبّ الأوّل طاهر نقيّ، والحبّ الثّاني ماكر.[٢٩] تفضّل الفتاة "قانبولاد" الفقير على الآخرين. ولا تتخلّى هذه الصّورة الأنموذجيّة عن وعدها. تحبّ "عصمت" "قانبولاد" لشجاعته وصدقه وكرمه. ومع ذلك لا توجد في المسرحيّة محادثات الحبّ المتبادلة بينها وبين "قانبولاد"، وإنّما تتّضح في سلوكيّات "عصمت" خاصّة تجاه "أورخان" الشّابّ الثّريّ.

عندما تتلقّى "سلمى" رسالة من "قانبولاد"، تذهب إلى أحد الجيران لقراءتها. وتبقى "عصمت" وحيدة في منزل"سلمى". هي سعيدة بعودة "قانبولاد"، وتُظهر فرحها وحبّها بعزف الموسيقى. و"أورخان" الّذي يريد الفوز بقلبها يستغلّ الفرصة في غياب "سلمى"، ويدخل إلى المنزل دون إذن ويعلن عن حبّه لها قائلًا:

"بينما تتأثّر الفتيات بحبّي،

أنا من أجل حبّك أعاني".[٣٠]

ونرى أنّ "أورخان" يريد ردع "عصمت" عن قرارها ويبحث عن طريق ليفصلها عن خطيبها. ثمّ يقترح لها – معتمدًا على ثروته ونسبه – أن تترك "قانبولاد" الفقير وتتزوّج منه. تكره "عصمت" سلوكه وترفض عرضه غير المناسب. تُظهر وهي في المرحلة الأولى من الحبّ خاتم الخطوبة على إصبعها وتقول إنّها ستكون مخلصة لـ "قانبولاد" إلى أن تموت. حيث تقول:

"كفى، بالله عليك، اذهب عنّي.

احفظ لنفسك مجدك وثروتك،

واحفظ نبلك ونسبك وقوّتك.

اذهب وابتعد عنّي يا أورخان.

لن أتخلّى عن قانبلاد الفقير.

إذا انقلب العالم رأسًا على عقب،

فلن يكون لديّ غيره حبيب".[٣١]

---

[٢٨] Osmanlı (2019), s. 120.

[٢٩] المرجع نفسه، ص. ١١٨.

[٣٠] Cavid (2005). (c. 2), s. 14.

[٣١] المصدر نفسه، ص. ١٥.

لعلّه بعد هذا فتكبر "عصمت" في ذهن القارئ بنبلها خلال الأحداث؛ لأنّها تمثّل صورة أنموذجيّة للمرأة العفيفة القانعة بما وجدت. وإنّها "الشّخصيّة الجاهزة" أو "المسطّحة" (Flat Character)، أي شخصيّة مكتملة تظهر في النّصّ دون أن يحدث أيّ تغيير في تكوينها، ولكنّ التّغيير يحدث فقط في علاقاتها بالشّخصيّات الأخرى. أمّا تصرّفاتها فلها دائمًا طابع واحد.[٣٢]

٢. الصّورة الأنموذجيّة للمرأة في مسرحيّة "مارال":

٢,١. مضمون المسرحيّة:

هي نصّ مسرحيّ ثانٍ لحسين جاويد، ويعدّ أوّل مأساة في الأدب الأذربيجانيّ تحتوي على قضايا المرأة وتقدّم أنموذجًا من نماذج المرأة. كُتبت المسرحيّة بالنّثر في أربعة فصول. ويرسم لنا الكاتب فيها صورة أنموذجيّة للمرأة الخاضعة للعادات والتّقاليد، و"يكشف عن قسوة التّقاليد القديمة الّتي تركت انطباعات سلبيّة في العلاقات الأسريّة، ويقدّم في الوقت نفسه السّمات المشرقة للمجتمع القديم بأنّها الحبّ المتبادل، وحريّة المرأة، والنّضال من أجل عائلة مثقّفة".[٣٣] ويُظهر أيضًا كيف تتسبّب ثروة الإقطاعيّين في حدوث الكوارث في حياة الفقراء. أمّا "الحريّة الفكريّة، الّتي كانت تتكوّن بالفعل في شكل أجنّة في أعمال جاويد الأدبيّة، فتتطوّر في مسرحيّة "مارال" وتظهر أكثر وضوحًا وواقعيّة. وتنطبق هذه الفكرة على كلّ من موضوع المسرحيّة واتّجاهها الفكريّ".[٣٤]

وتحكي المسرحيّة قصّة "مارال"، الفتاة الرّقيقة القلب في السّادسة عشرة من عمرها، توفّي والدها حينما كانت تدرس في المدرسة. ويريد "تورْخان بك" الإقطاعيّ البالغ الثّامنة والأربعين من العمر الزّواج منها. يدرس ابنه"جميل بك" الحقوق في سانت بطرسبورغ. ويريد بعد موت زوجته الأولى، – قبل إتمام عام الحداد على زوجته وفقًا للعادات الأذربيجانيّة – أن يطلب يد "مارال" من أهلها.

أمّا "مارال" فقد وقعت في حبّ شابّ يُدعى "أرْسلان بك" منذ أيّام المدرسة. عندما يسمع الخُطّاب أنّ "تورخان بك" قد أراد أن يخطب "مارال" ينسحبون جميعًا، بمن فيهم حبيبها "أرسلان"، خوفًا من ثروة "تورخان بك" وسلطته. فيتزوّج "تورخان بك" من "مارال" رغمًا عنها. لكنّها تحلم بالتّخلّص من منزل "تورخان بك" في كلّ آن. وتقرّر في النّهاية، الهروب مع حبيبها "أرسلان" تاركةً زوجها. يرسل "أرسلان" الخادمَ ليخبرها أنّه ينتظرها خارج المنزل في العربة. لكن في اللّحظة الأخيرة تنصرف "مارال" عن قرارها ممتثلة لقيمها. وبعد أن يرى "أرسلان" أنّها قد تأخّرت، يدخل إلى منزل "تورخان بك" لإقناعها بالهروب لكنّها ترفض الهروب معه. ومع ذلك يدخل "تورخان بك" إلى الغرفة الّتي تتجادل فيها "مارال" مع حبيبها، ويطلق الرّصاص على قلبها ببندقيّة. ثمّ يصوّب البندقيّة

[٣٢] إسماعيل، عزالدّين (٢٠١٣). الأدب وفنونه: دراسة ونقد. القاهرة: دار الفكر العربيّ، ص. ١٠٨.

[٣٣] Zamanov (2018), s. 300.

[٣٤] المرجع نفسه، ص. ٣٠٠.

على "أرسلان"، لكنّها لم تطلق الرّصاص. ثمّ يهجم "أرسلان" على "تورخان بك" ويطعنه بالخنجر. وتنتهي الأحداث بنهاية مأساويّة.

٢,٢. المرأة الخاضعة: "مارال"

تمثّل بطلة مسرحيّة "مارل" صورة "المرأة الخاضعة" من الصّور الأنموذجيّة، ويظهر من النّصّ المسرحيّ أنّ هذه الشّخصيّة الأنثويّة نشأت في أسرة مثقّفة حتّى سنّ السّادسة عشرة، وكانت تذهب إلى المدرسة وتحلم بأن تصبح واحدة من البنات المثقّفات في بلدها. أمّا من ناحية أبعادها الظّاهريّة فهي فتاة تختلف عن كثيرات بجمالها وذكائها وحُسن خلقها. فقدت "مارال" والدها الحنون قبل أن تكمل دراستها. في الوقت نفسه، فصل"تورخان بك" "مارال" البالغة من العمر الخامسة عشرة – قبل عام من الأحداث الّتي تجري في المسرحيّة– عن والدتها الفقيرة، معتمدًا على ماله وسلطته، وتزوّج منها. وهذا العامل الاقتصادي له دور خطير "في ربط الأسرة التّقليديّة بعضها إلى بعض. فالأشخاص القادرون على الكسب المادّيّ يسيطرون على الآخرين الّذين لا يملكون نفس القدرة، وهم يرضخون لسيطرة القادرين لأنّهم لا يملكون وسيلة أخرى للعيش. وغالبًا ما تكون الزّوجة والأطفال ضحايا هذا النّوع من السّيطرة القاتلة".[٣٥]

وكان لفقدان الأب من ناحية، والزّواج من رجل يكبرها باثنين وعشرين عامًا من ناحية أخرى، أثر في شخصيّة هذه الصّورة الأنموذجيّة. ويتسبّب هذان العاملان في أن تتّسم الحالة النّفسيّة لها بالحزن والألم، فكانت"مارال" طوال الأحداث، حزينة، ومنزعجة. ولا تختلف حياتها – لمدّة عامين – عن حياة طائر في قفص. وبالنّظر إلى حوارها الآتي مع الخادمة "نازْلي":

نازلي: (مشيرة إلى الحديقة) انظري، كم هي جميلة أزهار هذا الرّبيع، وأغاني هذه البلابل. اذهبي في نزهة تفتح قلبكِ.

مارال: آه، بينما هذا الرّبيع الجميل يفتح قلب الجميع، لكنّه يزعجني لسبب ما. الرّائحة الرقيقة لتلك الأزهار الملوّنة تكاد أن تخنقني. كأنّ الأغاني العذبة لهذه البلابل المبتهجة تضحك عليّ، أو تبكي على سوء حظّي.

نازلي: (بابتسامة مصطنعة) بالله عليكِ. هل تشتكي سيّدة تعيش في قصر السّلطان من مصيرها؟

[٣٥] راغب (١٩٨٨). (ج. ٢)، ص. ٨٤.

مارال: أنتِ على حقّ، الأخت نازلي. لكنّ هذا المنزل الفسيح، وهذه الغرف الأنيقة والجميلة تبدو لي أكثر بغيضة من مقبرة ضيّقة ومظلمة. آه، لكنّ الموت بالسّعادة أفضل ألف مرّة من العيش في الحزن. من كان يتخيّل مثل هذا اليوم المشؤوم الأسود قبل سنتين؟ كنتُ أعيش نقيّة حرّة مثل حمامة سعيدة. توفّي والدي المسكين عندما كنتُ على وشك إنهاء المدرسة. وبينما كان يأتيني الخُطّاب من مئات الجهات، هجم تورخان بك علينا كمثل الرّعد. بعدما سمع الكلّ اسمه، صمتوا، حتّى أرسلان، أرسلان الحبيب، اضطرّ أيضًا إلى السّكوت".[٣٦]

تبدو هذه الصّورة الأنموذجيّة خاضعة لمصيرها؛ لا تُظهر موقفها ولا تحرّر نفسها، بل هي مطيعة للغاية وتتردّد حتّى عندما يتعيّن عليها إظهار تصميمها. كما يُفهم من الحوار أنّ الزّواج القسريّ لعب دورًا مهمًا في تكوين شخصيّتها وتحوّلها بعد وفاة والدها؛ لأنّها أصبحت مرتبطة بزوج ينظر إليها مثل دمية جميلة لا أكثر.

ويعتقد "تورخان بك" أنّ الثّروة والقصر الرّائع والحدائق بالأزهار قادرة على أن تُمتع وتُرضي زوجته. لكنّه لم يحدث أبدًا، ويصبح قصره زنزانة لها. و"مارال" البالغة السّادسة عشرة من العمر لا تستطيع تحمّل هذه الحياة الصّعبة. فهي ترى نفسها جارية سجينة في هذا القصر الكبير. و"تورخان بك" لا يشعر بآلامها المعنويّة ومعاناتها النّفسيّة. ولا يحاول إيجاد طريقة للوصول إلى قلبها وعالمها العاطفيّ، في الواقع، لم يخطر هذا بباله أبدًا. ولا يلوم – "تورخان بك" – نفسه أبدًا على زواجه من فتاة أصغر منه سنًا وحتّى من ابنه "جميل بك".

حبّ "مارال" لـ"أرسلان" هو أملها الوحيد في إنقاذ نفسها من هذا المأزق، لكنّها لا تستطيع مغادرة منزل"تورخان بك" بأيّ حال. لا يمكن لها أن تجد مكانًا كي لا ترى فيه وجه "تورخان بك" أو لا تسمع صوته. أمّا حبيبها "أرسلان"، فاستسلم هو أيضًا للمصير دون أن يفعل شيئًا في مواجهة تزويجها من "تورخان بك". إنّه لا يفعل شيئًا سوى الصّمت أمام هذا القرار.

يصوّر الكاتب مشهدًا يلتقي فيه الحبيبان في نهاية المسرحيّة. وفي هذا المشهد، يأتي "أرسلان" لاصطحاب"مارال" كي يهربا معًا. تقرّر "مارال" أيضًا الهروب معه، إلّا أنّ الخادمة "نازلي" تحذّرها من خطوتها الخطيرة ويتّضح ذلك في الحوار الآتي:

مارال: (محتضنة بين ذراعي نازلي، وحزينة) أنا أذهب الأخت نازلي، أريد أن أذهب.

نازلي: (في رهبة) إلى أين؟

[٣٦] Cavid (2005). (c. 2), s. 62.

مارال: (محرجة) آه، لقد وعدتُ أرسلان بك، أعطيتُه قلبي.

نازلي: (مرتبكة) كيف؟ الهروب؟

مارال: (بصوت مرتجف) نعم.

نازلي: (بطريقة لطيفة) مارال، مارال، الحياة أيّام معدودة فقط ولكنّ الشّرف... الشّرف هو الأبديّ".[٣٧]

ولكنّ "مارال" تجيبها متمرّدة: "قولي، قولي، بالله عليك. وهل أن تكون في أيادي الجلّاد الغادر طاعة للشّريعة؟"[٣٨] من المؤكّد أنّ علاقة الزّواج بين "مارال" و"تورخان بك" وفارق السّن الكبير بينهما هي العناصر المؤثّرة الّتي دفعتها إلى البحث عن التّخلّص من واقعها والتّمرّد عليه. نتيجة لهذا، يمكننا أن نعدّ "مارال" شخصيّة نامية أو مدوّرة (Round Character)، أي الشّخصيّة الّتي تتكوّن في سياق الأحداث في النّصّ، فتتطوّر من موقف إلى آخر، ويظهر لها في كلّ موقف تصرّف جديد يكشف لنا جانبًا جديدًا منها.[٣٩] بينما أجبرت "مارال" في البدء على البقاء خاضعة وصامتة بشأن تزويجها من رجل مسنّ، أمّا الآن فتقف فجأةً وتتمرّد على الواقع الّذي يحيط بها.

تصارع هذه الصّورة الأنموذجيّة في المشهد الأخير عاملين، أوّلهما الوفاء لحبيبها، والثّاني الإخلاص لزوجها. لكنّها– بينما تفكّر في والدتها الوحيدة – تخشى أيضًا وتتردّد في أنّها إذا اتّخذت هذه الخطوة، فإنّ النّاس سيرونها امرأة غير شريفة. تقول "مارال" وهي تحتضر بين منحدرين غير سالكين: "إنّ كلا طرفيّ هاوية. إن أبقى هنا يقتلني نَفَس تورخان بك الشّرير. وإن أهرب تهلكني مسألة الشّرف والعفّة".[٤٠] لكنّها تحذّر نفسها من اتّخاذ قرار خطير. وتسود الأخلاق ومسألة الشّرف على المشاعر الثّائرة الّتي تظهر في قلبها. وفي النّهاية، ترجع عن قرارها وفقًا لمُثلها وقيمها وتسمع صوت ضميرها. لكنّ "تورخان بك" يرفض سماع أيّ كلمة منها ويُطلق الرّصاص على قلبها وتموت – "مارال" – على يد "تورخان بك". وحبّها لـ "أرسلان" يقودها إلى الهلاك، وليس إلى السّعادة.

نصل من خلال دراسة هذه الصّورة الأنموذجيّة، أنّ "مارال" قدّمت وعيًا أخلاقيًا متدنيًا باحتفاظها بعلاقة مع حبيب خارج نطاق الزّواج، وكانت بعكس "عصمت" في مسرحيّة "الأمّ"؛ فلقد تبعت "مارال" رغباتها إلى اللّحظة الّتي خطّطت فيها بطريقة شريرة مع حبيبها للهروب والتّخلّص من الزّوج، وإن كانت قد تراجعت عن القرار لكن تراجعها كان متأخرًا.

---

[٣٧] المصدر نفسه، ص. ٩٦.

[٣٨] المصدر نفسه، ص. ٩٧.

[٣٩] إسماعيل (٢٠١٣)، ص. ١٠٨.

[٤٠] Cavid (2005). (c. 2), s. 97.

٣. الصّورة الأنموذجيّة للمرأة في مسرحيّة "آفت":

٣,١. مضمون المسرحيّة:

كُتبت المسرحيّة بالنّثر في أربعة فصول. إذا كانت بطلة مسرحيّة "مارال" امرأة تقليديّة، فإنّ بطلة مسرحيّة"آفت" هي سيّدة نبيلة من المجتمع الأرستقراطيّ. أي أنّ لهذه المسرحيّة محتوى مختلفًا تمامًا،"مشروط بالبيئة البرجوازيّة، والتّقاليد الأرستقراطيّة".[٤١] يقوم النّضال الدّراميّ – هذه المرّة – على مواجهة الشّرفاء في تركيا. و"المصير المأساويّ للمرأة في هذا المكان يجعل الكاتب المسرحيّ يتأمّل بعمق أكثر".[٤٢] كما يضع الكاتب المرأة في مركز السّرد ويرسم صورة أنموذجيّة تعكس واقع المرأة بكلّ تفاصيلها، مبيّنًا نقاط قوّتها وضعفها، انكساراتها وانتصاراتها، وفي الوقت نفسه، لا يهمل تدوين مشاعرها.

تدور الأحداث في مسرحيّة "آفت" حول امرأة فقدت سعادتها لسنوات، ولم تتحقّق آمالها. وتسعى هذه الصّورة الأنموذجيّة "إلى سعادتها وهي بعيدة كلّ البعد عن الأهداف الكبيرة والمثل العليا، وفي نهاية هذا السّعي تسقط في فخّ الدّوامة والإذلال"،[٤٣] فينتقد النّصّ المسرحيّ – إضافة إلى المجتمع الأرستقراطيّ – أيضًا التّغريب الزّائف للشّرقيّين. كما يصف لنا كيف يتسبّب هذا العامل في مأساة الأسر الشّرقيّة. وعلى هذا بإمكاننا أن نعدّ هذه المسرحيّة قصّة صراع بين الثّقافتين الشّرقيّة والغربيّة، أو بين القيم الأخلاقيّة التّقليديّة والقيم الحداثيّة. وكما يتبيّن لنا في بدء الأحداث أنّ "آفت" الجميلة البالغة الثّالثة والثّلاثين قضت شبابها مع زوجها"أوزْدَمير" مدمن الخمر وتاقت إلى الحبّ الحقيقيّ والعاطفة القويّة. إنّها كانت تكره زوجها لسبب عدم إعطائه لها الحبّ، وتعجب بـ "الدّكتور قاراتايْ" الّذي أنار قلبها بالشّغف. تنخدع "آفت" بحديث "قاراتاي" اللّطيف وتسمّم – بتحريض منه – زوجها وتقتله. فنرى في استمرار الأحداث أنّ "قاراتاي" يترك "آفت"، ويبتعد عنها بهدوء تامّ، ويقرّر الزّواج من فتاة شابّة في الثّانية والعشرين من عمرها اسمها "آلتونساچ". لا تتحمّل "آفت" هذا الظّلم وتحترق في عذاب الغيرة، وتزداد غرابة. وفي الفصل الأخير للمسرحيّة، تقتل "آفت" "قاراتاي" ثمّ تنتحر. إنّ المرأة الّتي كانت تبحث عن الحبّ تدخل في طريق الجريمة. والبطلة الّتي كانت تطالب بحقّها تتحوّل إلى بطلة مدمّرة.

---

[٤١] Qarayev, Y. (2018). Hüseyn Cavid: Hüseyn Cavidin anadan olmasının 80 illiyi. Cavidşünaslıq araşdırmalar toplusu (3). (tərt. ed: Babaxanlı G.). Bakı: Elm və təhsil, (3), s. 64.

[٤٢] Məmmədov, M. (2018). Cavidanə sənətkar: 2-ci məqalə. Cavidşünaslıq araşdırmalar toplusu. (tərt. ed.: Babaxanlı G.). Bakı: Elm və təhsil, (7), s. 340.

[٤٣] المرجع نفسه، ص. ٣٤٠.

٣,٢. المرأة المتمرّدة: "آفت"

تظهر خصائص أنموذج "المرأة المتمرّدة" في شخصيّة "آفت"، الّتي تنتمي – كما أسلفنا – إلى عائلة أرستقراطيّة، إلّا أنّ والدها أفلس فجأة، وكان على الأسرة أن تزوّج ابنتها – البالغة السّابعة عشرة من العمر – من رجل ثريّ يدعى "أوزْدَمير". رجل ماتت زوجته الأولى وبدأ يدمن الخمر.

تذكّرنا "آفت" في المشاهد الأولى للمسرحيّة، بمأساة "مارال"؛ لأنّ مأساتها أيضًا تبدأ بمشكلة عائليّة مشابهة. أمّا بالمقارنة مع "مارال"، فهي ليست فتاة فقيرة مثلها، وإنّما هي سيّدة من المجتمع الأرستقراطيّ. مع ذلك اضّطرّت إلى الزّواج من شخص لا تحبّه. وهي امرأة بلا حقوق؛ غير سعيدة في الأسرة وفي المجتمع. والمرأة الّتي خُلقت من أجل الحبّ القويّ تواجه في المسرحيّة الطّبيعة الباردة للرّجل القديم الطّراز "أوزدمير".

ويُعدّ زواج "آفت" من "أوزدمير" العامل الأوّل الّذي أثّر في تكوين شخصيّتها. لأنّها لا تحصل على الحبّ والحنان والاحترام منه، فعلى العكس من ذلك، يحتقرها زوجها ويضربها وهو في حالة السّكر. وتركّز "آفت" كلّ حبّها ومشاعرها على ابنة زوجها من زوجته الأولى – "آلاگُوز" – وتقوم بتربيتها مثل ابنتها وتمنحها محبّة الأمّ وحنانها.

أمّا العامل الثّاني الّذي يؤثّر بشكل كبير في شخصيّة "آفت" هو بيئة المدينة. إذ تنتقل العائلة إلى المدينة بعد ستّة عشر عامًا من زواجهما. وتظهر في هذه البيئة كارثة الأسرة أكثر؛ لأنّ الأرستقراطيّة في هذه البيئة تعتمد على التّغريب الخاطئ، وإنّ تسكّع المرأة مع الرّجال بعيدًا عن أعين زوجها يعدّ أمرًا طبيعيًا. وينتهي هذا التّدهور الأخلاقيّ للأسرة الشّرقيّة بمأساتها.[٤٤] علاوة على ذلك، "يصبح الحبّ والجمال في هذه البيئة، قبيحين ويتّجهان نحو الدّمار. و يكون أعداء الجمال فيها من أعضاء المجتمع الرّاقي"،[٤٥] رجال يضرّون الجمال ولا يقدّرونه. كما نشاهد في النّصّ المسرحيّ أنّ "أوزدمير" سرعان ما يلتقي برجل يدمن الخمر اسمه "خانْدَمير"، ويتعرّف بسببه على أغبياء مثله بمن فيهم "الدّكتور قاراتاي"، وهو طبيب محتال. كما تتعرّف عليهم "آفت" أيضًا أثناء زياراتهم وجلساتهم.

يتسبّب هذا التّغيّر المكانيّ في إحداث انقلاب لدى هذه الصّورة الأنموذجيّة، وفي قيمها وتحقيق رغباتها. وتستخدم "آفت" المدينة للتّعبير عن هزيمتها في مواجهة اللّامبالاة لـ "أوزدمير"، وتشرب الخمر، وتقضي أوقاتها في التّسكّع. ويلعب "الدّكتور قاراتاي" في هذه المرحلة دورًا مهمًا في تكوين الوعي الجديد لديها. وعندما يرى"قاراتاي" لامبالاة "أوزدمير" تجاه زوجته واحتقاره لها، يبدأ في استغلال الفرصة ويحاول أن يقدّم نفسه لها بصفة منقذ مخلص يريد إنقاذها من الهلاك، ويبدأ في الإطراء عليها: "حسنًا، إذا كان شخص لا يفكّر في نفسه

[٤٤] Əsgərzadə, L. (2019). "Afət" əsərində mühit və gözəllik problemi. Cavidşünaslıq araşdırmalar toplusu (tərt. ed: Babaxanlı G.). Bakı: Elm və təhsil, (15), s. 419.

[٤٥] المرجع نفسه، ص. ٤١٩.

ولا يشعر بالأسف على نفسه، فما الّذي يمكن أن يتوقّعه من الآخرين؟ أظنّ أنّ الخطأ الحقيقيّ هو أنتِ... نعم، أيّتها النّساء، تهيننّ من يلتصق بأقدامكنّ، وتتشبّثن بمن يهينكنّ".[٤٦]

وبعد هذا تثق "آفت" بكلمات "قاراتاي" الخادعة. والعلاقة بينهما قائمة على المصلحة، ولاعلى الحبّ الحقيقيّ، بدليل فشل هذه العلاقة في النّهاية. وبعد دخول "قاراتاي" بين الزّوجين تُدمّر الأسرة الّتي كانت على وشك الانهيار. ولم يتردّد "قاراتاي" في تشجيع "آفت" لقتل زوجها. وتستمرّ إهانة "آفت" لـ "أوزدمير" حتّى قتلته بالسّمّ الّذي أعطاها إيّاه "قاراتاي".

إنّ هذه الشّخصيّة تظهر – بالمقارنة مع "مارال" – امرأة أكثر تصميمًا وتمرّدًا، امرأة لا تتراجع عن قرارها وتقاوم إرادتها وتنتقم من منافسيها. ولا تردع هذه المرأة المتمرّدة في سبيل الحصول على رغباتها والوصول إلى هدفها. وقد قارن بعض النّقّاد الأذربيجانيّن[٤٧] "آفت" – لصفاتها المذكورة – بالأنموذج البدئيّ لـ"ميديه"[٤٨] في الأدب اليونانيّ. لكنّ المصير الّذي يمرّ من قتل زوجها لا يجعل "آفت" سعيدةً. وكما أشير فيما تقدّم، فإنّ "قاراتاي" لا يأخذ الأمر على محمل الجدّ ويخدع "آفت" ويبتعد عنها بعد أن تقتل زوجها، ويبدأ في حبّ فتاة أصغر منها عمرًا ويقرّر خطبتها. وهكذا، فإنّ "آفت" تنخدع في سعيها للخلاص، وتفشل في هذا السّعي، وتبقى طوال المسرحيّة في الانتظار، وتتأذّى.

هذه المرحلة هي مرحلة التّحوّل الجديد في شخصيّة "آفت" و"تكتشف هويّتها الّتي فقدتها في طريقها إلى الحبّ، إلّا أنّها لا تغفر لنفسها أخطاءها الّتي ارتكبت في هذا الطّريق. ولا تغفر الشّخص الّذي ساقها إلى تلك الأخطاء".[٤٩] ونتيجة هذا ترتكب جريمة جديدة، منتقمة منه ونجد "آفت" الّتي ضحت من أجل "قاراتاي" بحياتها وسمّمت "أوزدمير"، بعد أن عرفته وتقرّر أن تعرّفه للآخرين أيضًا. وتطلق "آفت" – في الفصل الأخير– الرّصاص على "قاراتاي" وتقتله. ونرى أنّها انتصرت لإيمانها بجمالها وذاتها فقتلته لأجل غرورها، وتفكّر قبل كلّ

[٤٦] Cavid (2005). (c. 3), s. 108.

[٤٧] Qarayev (2018), s. 64.

[٤٨] "ميديا" (Medea): هي إحدى شخصيّات "يوريبيديس" (Euripidies) (٤٨٠ – ٤٠٦ ق.م.) القصصيّة تمثّل امرأة ساحرة. عندما تعلم "ميديا" خيانة زوجها "جاسون" (Jason) لها تزمع أن تنتقم لنفسها منه، فتذبح بيدها أبناءها اللّذين انجبت بهم منه. ولكنّه يُجري من الكلام على لسانها، ويُثير من العواطف في قلبها، ما يجعلها امرأةً مُعذّبة من هؤلاء النِّسوة اللّاتي نصادفهنّ في الحياة. (انظر: وافي: ١٩٧٩، ص. ٢١١-٢١٢؛ أمين ومحمود، ١٩٤٣، ص. ١٩٨)

[٤٩] Məmmədova, C. (2019). Hüseyn Cavidin "Afət", Cek Londonun "Martin İden" əsərində insan haqqında düşüncələr. Cavidşünaslıq araşdırmalar toplusu (tərt. ed: Babaxanlı G.). Bakı: Elm və təhsil, (14), s. 30.

شيء، في وصمة عار الحبّ، وإهانة الجمال. كما تقول لـ "قاراتاي" عندما تقتله: "لقد نسيتني، لقد أهنت جمالي، ها هو ثأري للجمال".[٥٠]

لكنّ هذه الصّورة الأنموذجيّة ترى نفسها أيضًا على أنّها عقبة أمام سعادة ربيبتها؛ لأنّ المراهقين في سنّها يرون "آلاگُوز" سيّئة مثل أمّها "آفت"، دون أن يعرفوا أنّها ليست أمّها الحقيقيّة. لذلك تسمّم "آفت" نفسها ببقايا السّمّ الّذي أعطته "أوزدمير". وهكذا تتسبّب هذه المرأة المتمرّدة في قتل ثلاثة أشخاص للمسرحيّة. ونتيجة لأحداث المسرحيّة، وتقدّم الكاتب من خلال هذه الصّورة الأنموذجيّة أنّ الأفعال الخاطئة للأشخاص الّذين اعتادوا الصّفات الأخلاقيّة المقزّزة تعاقب أصحابها، وتجعلهم يقتل بعضهم بعضًا، وتتسبّب في الموت والبؤس.

النّتائج:

يصل البحث بعد تحليل عيّنته في المسرحيّات الثّلاث إلى عدد من النّتائج مثل:

أنّ حسين جاويد صوّر في مسرحيّاته المدروسة صورًا أنموذجيّة للمرأة وفق نماذج بدئيّة. ووظّف المكان بما ينتج شخصيّات مختلفة وتضمن المكان: القوقاز وتركيا، والقوقاز تمثّل البيئة التّقليديّة، أمّا تركيا فهي صورة للبيئة الأرستقراطيّة. قسّمت الأحداث بين تلكّم البيئتين فدارت مشاهد مسرحيّتي "الأمّ" و"مارال" في القوقاز، أمّا في مسرحيّة "آفت" جرت الأحداث في مدينة تركيّة.

ولقد تشكّلت الشّخصيّات وفق مستويات اقتصاديّة واجتماعيّة مختلفة، واستحوذت مسرحيّتا "الأمّ" و"مارال" على الشّخصيّات النّسائيّة القادمة من طبقة فقيرة، أمّا في مسرحيّة "آفت" فتمثّل البطلة المجتمع الأرستقراطيّ.

وحضرت الصّورة الأنموذجيّة في المادّة المدروسة بنماذج أربعة هي:

١ – صورة أنموذجيّة لـ "الأمّ المثاليّة" وتمثّلها شخصية "سلمى" التي وردت في صورة إيجابيّة للمرأة، وتتبع البحث كيف قدّم الكاتب هذه الشّخصيّة على أساس القيم الإنسانيّة. ولخّص هذه القيم بحماسة شعريّة كبيرة، معبّرًا عنها باحترام كبير. وابتكر صورة للأمّ المثاليّة، الّتي تُغلَّبَ تعاطفها الأموميّ على مشاعر الانتقام لديها.

٢ - صورة أنموذجيّة لـ "المرأة الحبيبة" الّتي تمثّلها في مسرحيّة "الأمّ" شخصية "عصمت"، وقدّمها الكاتب بأنّها مخلصة متعاطفة وهي ترمز إلى النّزعة الأنثويّة المثاليّة والولاء والنّبل.

٣ – صورة أنموذجيّة لـ "المرأة الخاضعة" الّتي تمثّلها بطلة مسرحيّة "مارال" وقدّم الكاتب من خلالها قضيّة المرأة التّقليديّة الّتي تكافح ضدّ التّقاليد البالية، أو ضدّ الرّجال من أجل الحصول على حقوقها. وكان الهدف الرّئيس في هذا العمل الأدبي – حسب قناعة البحث – هو الكشف عن أبعاد قضايا المرأة الأذربيجانيّة في العقد الأوّل من القرن العشرين، وعلى وجه الخصوص: قضايا الحريّة الشّخصيّة وإثبات الذّات، وقضايا الزّواج مثل إكراه المرأة على الزّواج ممّن لا تحبّه، وقضيّة عدم المساواة بين الجنسين في حقوق الزّواج. ولم

[٥٠] Cavid (2005). (c. 3), s. 139.

تكن مأساة "مارال" في المنتج الأدبي مأساة فرديّة، بل نتيجة للقهر الاجتماعيّ الّذي فرضته ظروف بيئتها الّتي يمكن أن تتكرّر صورة الشخصية متى ما تكرّرت الظروف المشابهة.

٤ – صورة "المرأة المتمرّدة" الّتي مثّلتها بطلة مسرحيّة "آفت"، ولقد قدّم الكاتب العقوبة الّتي يرجوها لهم تبعًا للوعي الأخلاقي الّذي يمثّلوه في المجتمع؛ فنرى أنّ الكاتب لا يعاقب في المسرحية الرّجال الّذين يحتقرون حبّ المرأة وجمالها فحسب، ولكن أيضًا يعاقب المرأة الّتي تتّبع رغباتها بشكل أعمى وتقتل زوجها لهذا الغرض، والكاتب من خلال هذه الصّورة الأنموذجيّة لم يُرد إنقاذ أولئك الّذين ينتهكون الأسس الأخلاقيّة السّامية، ولا حتّى إنقاذ المرأة – رغم أنّها أقلّ ذنبًا من الرّجال – لأنّ السّبب الرّئيس لأخطاء كلّ منهم – وفقًا للكاتب – أوّلًا وقبل كلّ شيء، هو البيئة الّتي تعتمد على التّغريب الخاطئ. وعلى هذا فإنّ إنقاذهم – كما يرى البحث – يعني جلب السّعادة لهم بشكل زائف والتّصالح مع هذه البيئة، وتجميل وجوههم بشكل غير حقيقيّ. لذلك تنتحر المرأة المتمرّدة في نهاية المسرحيّة ويتّضح لنا أنّ البيئة القبيحة والقاسية، والقواعد الأخلاقيّة، الّتي تحيط بها هي المسؤولة عن مأساتها.

المصادروالمراجع:

١ – العربيّة:

١) إسماعيل، عزالدّين (٢٠١٣). الأدب وفنونه: دراسة ونقد. القاهرة: دار الفكر العربيّ.

٢) أمين، أحمد ومحمود، زكي نجيب (١٩٤٣). قصّة الأدب في العالم: في الأدب القديم وأدب العصور الوسطى (الجزء الأوّل). القاهرة: لجنة التّأليف والتّرجمة والنّشر.

٣) راغب، نبيل (١٩٨٨). موسوعة الفكر الأدبيّ (الجزء الأوّل). الهئية المصريّة العامّة للكتاب.

٤) راغب، نبيل (١٩٨٨). موسوعة الفكر الأدبيّ (الجزء الثّاني). الهئية المصريّة العامّة للكتاب.

٥) فراي، نورثروب (١٩٩١). تشريح النّقد (ترجمة وتقديم صبحي، محييّ الدّين). الدّار العربيّة للكتاب.

٦) فراي، نورثروب وأديريث، ماكس (١٩٨٩). في النّقد والأدب، الأدب والأسطورة (تقديم وترجمة وتعليق شيحة، عبد الحميد إبراهيم). القاهرة: مكتبة النّهضة المصريّة.

٧) وافي، علي عبد الواحد (١٩٧٩). الأدب اليونانيّ القديم ودلالته على عقائد اليونان ونظامهم الاجتماعيّ. القاهرة: دار نهضة.

٨) يونغ، ك. غ. (١٩٩٧). علم النّفس التّحليليّ (ط. ٣). (ترجمة وتقديم خياطة، نهاد). سورية: دار الحوار للنّشر والتّوزيع.

٢ – الأذربيجانيّة:

١) Cavid, H. (2005). Seçilmiş əsərləri (c. 3). (tərt. ed: Cavid T.). Bakı: Lider.

٢) Cavid, H. (2005). Seçilmiş əsərləri (c. 2). (tərt. ed: Cavid T.). Bakı: Lider.

٣) Cəfər, M. (2019). Hüseyn Cavid (tərt. ed: Babaxanlı, G.). Bakı: Elm və təhsil.

٤) Elçin (2018). Sübh şəfəqinin işığı: Hüseyn Cavid yaradıcılığı və avropa intibahı. Cavidşünaslıq araşdırmalar toplusu (tərt. ed: Babaxanlı G.). Bakı: Elm və təhsil, (5), 240-254.

٥) Əlioğlu, M. (1975). Hüseyn Cavidin romantizmi. Bakı: Azərnəşr.

٦) Əsgərzadə, L. (2019). "Afət" əsərində mühit və gözəllik problemi. Cavidşünaslıq araşdırmalar toplusu (tərt. ed: Babaxanlı G.). Bakı: Elm və təhsil, (15), 418-423.

٧) Həbibbəyli, İ. (2018). Ön söz. Cavidşünaslıq araşdırmalar toplusu. (tərt. ed. Babaxanlı G.). Bakı: Elm və Təhsil, (1), 3-30.

٨) Qarayev, Y. (2018). Hüseyn Cavid: Hüseyn Cavidin anadan olmasının 80 illiyi. Cavidşünaslıq araşdırmalar toplusu (3). (tərt. ed: Babaxanlı G.). Bakı: Elm və təhsil, (3), 51-70.

٩) Məmmədov, M. (2018). Cavidanə sənətkar: 2-ci məqalə. Cavidşünaslıq araşdırmalar toplusu. (tərt. ed.: Babaxanlı G.). Bakı: Elm və təhsil, (7), 330-376.

١٠) Məmmədova, C. (2019). Hüseyn Cavidin "Afət", Cek Londonun "Martin İden" əsərində insan haqqında düşüncələr. Cavidşünaslıq araşdırmalar toplusu (tərt. ed: Babaxanlı G.). Bakı: Elm və təhsil, (14), 38-42.

١١) Osmanlı, V. (2019). Hüseyn Cavid. Cavidşünaslıq araşdırmalar toplusu (tərt. ed: Babaxanlı G.). Bakı: Elm və təhsil, (18), 97-176.

١٢) Zamanov, A. (2012). Ön söz. Cavidi xatırlarkən: Hüseyn Cavid haqqında məqalə və xatirələr toplusu (2-ci nəşr). (tərt. ed: Orucəliyev İ.). Bakı: Zərdabi, 59-69.

١٣) Zamanov, A. (2018). Tənqidi realistlərlə bir cəbhədə. Cavidşünaslıq araşdırmalar toplusu. (tərt. ed: Babaxanlı G.). Bakı: Elm və təhsil, (5), 295-306.

٣ – التّركيّة:

١) Garayev, Y. (1998). Hüseyin Câvid. TDV İslâm Ansiklopedisi (c. 18, s. 534-536). TDV İslâm Araştırmaları Merkezi.

٢) Gedikli, Y. (2008). Hüseyn Cavid Rasizade (1882 – 1941)'nin Hayatı ve Eserleri. Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi, (38), 99-135.

٤ – الرّوسيّة:

١) Аверинцев, С. (1980). Архетипы: Мифы народов мира. Энциклопедия (Том 1, с 110), Москва: Советская энциклопедия.

٢) Большакова, А. (2001). Литературный архетип. Литературная учёба. 6, 169-173.

٣) Гоц, Л. (2020). Теоретико-методологические проблемы культурологии: архетип vs архетипический образ. Збірник наукових праць ЛОГоΣ, 15-17.

٥ – الإنجليزيّة:

١) Frye, N., Baker, Sh. & Perkins, G. (1985). The Harper Handbook to Literature. New York: Harper & Row, Publishers.