جامعة عين شمس

حوليات آداب عين شمس المجلد 53 (عدد يوليو – سبتمبر 2025)
http://www.aafu.journals.ekb.eg
(دورية علمية محكمة)

كلية الآداب

صوت المرأة الصامت
"رمزية الصمت والخرس من الأسطورة إلى التراجيديا اليونانية"

د/ نسرين أمير سيد *

مدرس، قسم الحضارة واللغات الأوربية القديمة، كلية الآداب، جامعة عين شمس
nesreen.amir@art.asu.edu.eg

تاريخ الاستلام:2025/07/22
تاريخ قبول البحث:2025/08/10
تاريخ النشر: 2025/09/30

المستخلص:

يتناول هذا البحث تصويرات الصمت والخرس في الأسطورة والتراجيديا اليونانية من خلال نماذج نسائية متنوّعة، بوصفها أدوات رمزية تكشف عن العلاقة المعقّدة بين النوع الاجتماعي والسلطة.

يرتكز البحث على فرضية نقدية مفادها أن صوت المرأة في النصوص الكلاسيكية، وخاصة الأسطورية، غالبًا ما يكون مقيّدًا أو مُغيّبًا أو ملعونًا، في انعكاسٍ للبُنى الثقافية الذكورية التي تُعيد تشكيل أدوار النساء داخل المجتمع القديم.

يُسلّط البحث الضوء على تحليل نماذج أدبية من الشخصيات النسائية في الأساطير، مثل: إيخو(إيكو) (Ἠχώ , *Echo*) ، فيلوميلا (Φιλομήλα, *Philomela*)، كاساندرا(Κασσάνδρα, *Cassandra*) ، بالإضافة إلى شخصيات من تراجيديات يوريبيديس، مثل: أندروماخي(Ἀνδρομάχη) ، إيفيجينيا(Ἰφιγένεια)، وبوليكسيني(Πολυξένη) .

ويتتبّع البحث تحوّلات الصوت الأنثوي من العالم الأسطوري إلى المسرح التراجيدي، كاشفًا كيف يُعاد توظيف الصمت، لا بوصفه علامة خضوع، بل باعتباره أداة درامية مقاومة تحمل دلالات رمزية وأخلاقية.

ومن خلال قراءة تحليلية نصيّة ونقدية، يستكشف البحث كيف يتحوّل هذا الصمت إلى وسيلة تعبير بديلة، تتحدّى هيمنة الصوت الذكوري السائد، وتفتح المجال لفهم جديد للبلاغة الرمزية للصمت الأنثوي في سياق النصوص الكلاسيكية.

الكلمات المفتاحية: صوت، المرأة، الصمت، الخرس، الأسطورة، التراجيديا اليونانية.

© جميع حقوق الطبع والنشر محفوظة لحولية كلية الآداب - جامعة عين شمس 2025.

المُقدمة:

يشكل الصوت — بوصفه أداة للتعبير والتأثير — عنصرًا حاسمًا في بناء الهوية وتحديد موضع الفرد داخل البنية الاجتماعية والثقافية. وفي الأسطورة اليونانية، حيث تتداخل السلطة بالرمز، تتجلّى المرأة غالبًا في موقع الصوت الصامت: صدى لا أصل له، نبوءة لا تُصدَّق، أو جسد أخرس يحمل الحقيقة في صمته.

يركز هذا البحث على إشكالية رمزية الصمت والخرس لدى الشخصيات النسائية في الأسطورة والتراجيديا اليونانية، باعتبارها رموزًا ثقافية تعكس علاقات معقّدة بين النوع الاجتماعي، والسلطة، وأشكال التعبير الممكنة. ويطرح تساؤلات جوهرية، من بينها:

–ما الذي يعنيه أن تُجرد المرأة من القدرة على التعبير؟

–هل الصمت دائمًا علامة على الإقصاء، أم يمكن أن يتحول إلى لغة بديلة؟

–كيف توظّف الأسطورة والتراجيديا أدوات مثل: التكرار، والخرس، وعدم التصديق، لإعادة الهيمنة الذكورية؟

–هل يمكن قراءة الخرس بوصفه بداية لخطاب من نوع آخر، لا نهايته؟

لقد شكّلت الأسطورة والتراجيديا اليونانية مرآة رمزية للبُنى الثقافية والاجتماعية في الحضارة الإغريقية، خصوصًا في ما يتعلق بتصورات النوع وموقع المرأة من اللغة والسلطة. فعلى الرغم من الحضور الظاهري للنساء والآلهة، يكشف تحليل الصوت في هذه الأساطير عن مساحات أكثر تعقيدًا من الإقصاء والاحتجاج. وتُجسد شخصيات مثل: إيخو (إيكو)، وفيلوميلا، وكاساندرا، وكذلك شخصيات أندروماخي، وإيفيجينيا، وبوليكسيني، أنماطًا رمزية لتهميش الصوت الأنثوي وتحويله إلى صمت مشفّر أو خطاب بديل.

تكمن أهمية هذا البحث في تقديمه قراءة جديدة لصمت المرأة وخرسها، لا باعتباره غيابًا أو استسلامًا، بل باعتباره وسيلة تعبير رمزية ومقاومة صامتة . ويسعى إلى إثراء التحليلات المعاصرة للأسطورة والمسرح من خلال ربط هذه الرموز بأسئلة راهنة تتعلّق بالنوع الاجتماعي، والسلطة، والصوت.

ويعتمد البحث على منهج تفسيري رمزي، يمزج بين تحليل النصوص الأسطورية والتراجيدية، والتحليل النقدي النسوي، في طرح يربط بين الخرس والصوت، والإقصاء والهوية، والصمت والمقاومة، ضمن رؤية تحليلية شاملة لم تحظَ بما يكفي من الاهتمام في الدراسات السابقة.

أولًا: إيخو (إيكو) – الصوت الصدى:

–الرواية الأسطورية وتحليلها الأدبي والنقدي:

تمثّل شخصية إيخو (إيكو) في الأساطير الإغريقية– الرومانية أنموذجًا رمزيًا للمرأة المصادرة لغويًا، والتي تُجرد من ملكة التعبير الفردي لصالح تكرار صوت الآخر(صدى الصوت). ووفقًا للأسطورة، كان نركسوس(Νάρκισσος)، ابن إله النهر كيفيسوس[١](Κηφισός) من الحورية ليريوبى[٢](Λειριόπη)، آيةً في الجمال منذ صغره. أخبر العرّاف تيريسياس[٣](Τειρεσίας) والدته أنه سيعيش طويلًا، بشرط ألا يعرف نفسه. كبر نركسوس وتزايد إعجاب الناس بجماله، لكنه ظل متعاليًا، يصدّ كل من يحبه. ومن بين من أحبوه كانت الحورية إيخو (إيكو)، التي عاقبتها الربة هيرا (Ἥρα) بسلب

قدرتها على الكلام، فلم تعد قادرة إلا على تكرار الكلمات الأخيرة مما تسمعه، وذلك بعد أن خدعتها إيخو (إيكو)؛ حتى لا تكتشف خيانة زيوس (Ζεύς) لها مع الحوريات[٤].

أحبت إيخو (إيكو) نركسوس حبًا عميقًا، لكنها لم تستطع التعبير عنه، وظلت تراقبه بصمت. وفي إحدى المرات، حين ضل نركسوس الطريق عن رفاقه، ولم يدر أين هو، أخذ ينادى بأعلى صوته عل أحدًا من رفاقه يسمعه، وهنا أجابته إيخو (إيكو) بترديد كلماته، فظنّ أنها أحد رفاقه. وعندما ظهرت له، صدّها نركسوس ببرود، مما سبب لها جرحًا نفسيًا عميقًا. حزنت وذبلت، حتى لم يبقَ منها سوى صوتها العالق في الطبيعة[٥].

انتقمت الربة أفروديتي من نركسوس بسبب قسوته، فجعلته يقع في حب صورته المنعكسة في ماء الغدير. هام بها، وظل يحدّثها دون أن يدرك أنها مجرد انعكاس لصورته. وعندما لم يجد تجاوبًا، استبدّ به الحزن حتى مات كمدًا. أشفقت عليه الآلهة، فحوّلته إلى زهرة النرجس، التي تنمو على ضفاف الغدران، رأسها مائل كأنها تواصل تأمل صورتها، تحمل جمالًا حزينًا يرمز لحب الذات وللفقد[٦].

يمثّل عقاب إيخو (إيكو) صورة رمزية بالغة الدلالة: إذ لا تُصادر إيخو (إيكو) من حيث النطق الجسدي، بل تُحرم من الفعل الكلامي الواعي، لتُجبر على أن تكون مجرد صدى صوتيّ . هي تتكلم، لكنها لا تتكلم من ذاتها؛ بل تعيد صياغة خطاب الآخر. وبذلك تتحول من فاعلة لغويًا إلى تابعة لغويًا لا تنتج المعنى، تفقد سلطة التعبير وتُقصى عن التعبير الذاتي وصياغة المعنى، فلا تقول ما تريد، بل تكرر ما يُقال لها.

هذا التصور يُحيلنا إلى مفهوم "الخرس الرمزي"، حيث لا يغيب الصوت بوصفه ظاهرة سمعية، بل يُمحى بوصفه أداة فكر وتشكيل هوية. وهو ما أوضحه لنا أوفيديوس*(Ovidius)* (القرن الأول الميلادي)، من خلال مجموعة من الإشارات، فيقول:

“……vocalis nymphe, quae nec reticere loquenti
nec prior ipsa loqui didicit, resonabilis Echo”.
(Ov., Met. 3.357 f.)

"..... الحورية الصوتية، التي لا تستطيع السكوت عندما يتحدث أحد،

ولا أن تبدأ بالكلام، تلك هي صدى الصوت الرنان، إيكو".

نلاحظ من خلال النص السابق، أن أوفيديوس يمهّد لنفي الفعل الصوتي بوصفه فعلًا حرًّا، فإيكو موجودة لكنها محكومة بشرط لغوي صارم: لا يحق لها أن تبدأ بالكلام، بل تُجبر دائمًا على أن تردّ فقط. إن وجودها اللغوي لا يُبنى على المبادرة، بل على التكرار، لا على القول، بل على الصدى. وهكذا يتحوّل الصوت عندها من ملكةٍ تعبّر عن الذات، إلى فعلٍ مقيّد، لا يملك إلا الاستجابة. فالصوت، في حالتها، لم يعد حقًا، بل صار ردَّ فعلٍ دائمًا.

يواصل أوفيديوس في النص التالي الكشف عن أثر هذا القيد اللغوي، فيقول:

“Corpus adhuc Echo, non vox erat…..
verba novissima posset.....”
(Ov. Met. 3.359–361)

"جسد إيكو لا يزال باقيًا، لكنها لم تكن سوى صوت،.....

وكانت تملك فقط القدرة على تكرار الكلمات الأخيرة....."

نلاحظ من خلال هذه الإشارة أن الصوت هنا يتحوّل إلى عقوبة جسدية . فالقدرة على الكلام لم تَعُد حريةً تعبّر بها إيكو عن ذاتها، بل أصبحت قيدًا فُرِض عليها عقابًا من الربة جونو *(Juno)* (هيرا) جزاءً لها على دورها في التستّر على خيانات جوبيتر *(Iuppiter)* (زيوس).

في هذا السياق، تتحوّل إيكو إلى رمز للأنثى المسلوب صوتها، لم يتبقّ منها سوى ما يسمح به الآخر، لا جسد يُرغَب، ولا قول يُبتكر، بل مجرّد صدى لغوي مشروط، دون قدرة على التصرّف أو التوجيه.

وهكذا، يُجسّد النصُّ حالة "المرأة–الصدى"، التي تُجبر على تكرار خطاب الآخر، دون أن تمتلك أداة الابتكار أو القول اللغوي. هذا الانسحاب القسري من سلطة التعبير يحوّل "الصوت" من أداة للوجود إلى أداة للغياب، ومن علامة حياة إلى شكل من أشكال الخرس الرمزي.

يستكمل أوفيديوس حديثه عن إيكو ورغبتها الممنوعة في التعبير، فيقول:

"o quotiens voluit blandis accedere dictis
et mollis adhibere preces! natura repugnat
nec sinit, incipiat, sed, quod sinit, illa parata est
exspectare sonos, ad quos sua verba remittat".
(Ov. Met. 3.375–378)

"آه، كم من مرةٍ أرادت أن تقترب بكلماتٍ عذبة،
وتُلقي توسلاتٍ رقيقة !لكن الطبيعة كانت تقاوم،
ولم تسمح لها أن تبدأ؛ ومع ذلك، فقد كانت على أتم الاستعداد
لأن تنتظر صوتًا ترد عليه بكلماتها".

يتجلى هنا التوتر في الصوت الصدى، أي أن الرغبة في التعبير موجودة، لكن اللغة لا تستجيب لها. فإيكو تريد أن تتكلم، أن تحبّ، أن تبادر، لكن الذات لا تمتلك صوتًا ذاتيًا خاصًا بها، بل تتكلم عبر الغير، وهنا تتجسد صورة مبكرة للمرأة المحجوبة لغويًا، التي لا تُمنع من الكلام تمامًا، ولكن يُسمح لها فقط بإعادة صدى ما يقوله الآخر.

هذه الإشارات يؤكد من خلالها أوفيديوس ببراعة مأساة إيكو فهى تملك صوتًا دون سيادة عليه . فهي ليست صامتة بالمعنى الحرفي، لكنها غير قادرة على إنتاج خطاب مستقل. وفي قول أوفيديوس "... لأن تنتظر صوتًا ترد عليه بكلماتها "، يظهر وهم الاستقلال؛ إذ حتى حين تحاول إيكو استعارة الكلمات والتصرف فيها، تبقى مجرد تابعة، أسيرة الإطار الذي وضعه لها الآخر.

تُعد مأساة إيكو تجسيدًا عميقًا لمفهوم الخرس الرمزي، حيث يُسمح للمرأة بالكلام، ولكن داخل حدود صارمة تمنعها من تجاوز دور التكرار أو الرد. وبهذا تتحوّل اللغة ذاتها إلى أداة قمع، لا وسيلة تحرر. يتجلى هذا التناقض حين تقع إيكو في حب نركسوس، إذ تحاول أن تعبّر له عن مشاعرها، لكنها لا تستطيع سوى أن تردد كلماته الأخيرة، فتُختزل بذلك إلى كيان لغوي تابع، عاجز عن الاعتراف أو المبادرة، مما يفاقم من شعورها بالعجز. ينتهي بها الأمر إلى التلاشي، فلا يتبقى منها سوى صوتها المتردد في الجبال[٧]، وهو ما يمثل تصويرًا مجازيًا دقيقًا لفقدان الذات الرمزي.

لا يُمكن فهم هذه الصورة دون الاستعانة بتحليل إيرغاراي[٨] *(Irigaray)* ، التي ترى أن المرأة في الثقافة الذكورية لا تُعرَّف إلا بصفتها "مرآةً" للرجل، يُعاد إنتاج خطابها بوصفه صدىً لا ابتكارًا. وتُظهر إيخو (إيكو) هذا الوضع بوضوح: فهي لا تتكلم

من ذاتها، بل تعيد إنتاج خطاب الآخر، في تكريس واضح للتبعية اللغوية والتهميش الرمزي للمرأة.

من جهة أخرى، يُمكن قراءة حالة إيخو (إيكو) من منظور لاكان[٩](Lacan) ، الذي يؤكد على أن الهوية تُبنى داخل النظام الرمزي للغة، وأن الذات الناطقة تتكوّن من خلال القدرة على المشاركة في إنتاج المعنى داخل هذا النظام. وبما أن إيخو (إيكو) لا تملك سوى التكرار، فإنها تُقصى من النظام الرمزي ذاته، وتُحرم من تشكيل هوية مستقلة، مما يجعلها ذاتًا محجوبة، غير قادرة على إنتاج خطاب يُعبّر عنها.

إن التحول النهائي لإيخو (إيكو) إلى مجرد صوت بلا جسد يُجسّد ما تسميه بعض الدراسات النسوية بـ"الوجود المنقوص"، أي حضور لا يتمتع بسلطة أو بُنية ذاتية، بل يُعاد إنتاجه ضمن منظومة التبعية. تصبح إيخو (إيكو)، في هذا السياق، أنموذجًا أسطوريًا للمرأة الممنوعة من الخطاب، التي لا تُسمع إلا بوصفها رجعًا لصوت الآخر(الصدى)، لا تعبيرًا عن ذاتها. وهذا ما يجعل صوتها، رغم حضوره، بلا سيادة: مجرد أداة لتأدية ما يُقال، لا لتوليد ما يجب أن يُقال.

ثانيًا: فيلوميلا – الصوت المبتور المُقاوِمُ:

– الرواية الأسطورية وتحليلها الأدبي والنقدي:

تُعد شخصية فيلوميلا[١٠] (Φιλομήλα) من أبرز النماذج النسائية في الأساطير اليونانية التي تجسّد تداخل العنف الجسدي بالتسلط الرمزي، حيث لا يقتصر القهر الذي تتعرض له على الاغتصاب بوصفه عنفًا جسديًا مباشرًا، بل يتجاوزه إلى طمس صوتها وسلب قدرتها على التعبير – عبر قطع لسانها –يمثل هذا الفعل مظهرًا من مظاهر التسلط الرمزي الذي لا يطال الجسد فقط، بل يمتد إلى تدمير الذات، فالعنف هنا ليس فعلاً ماديًا فحسب، بل يُعزَّز بخطابات وتصورات تجعل من الضحية صامتة ومقصاة عن الرواية. من هنا يصبح جسد المرأة موقعًا لالتقاء عنفين: عنف مباشر، وعنف رمزي.

وتدور أحداث الأسطورة التي يرويها لنا كل من أبولّودوروس [١١] (Ἀπολλόδωρος) (القرن الثاني الميلادي) وأوفيديوس [١٢] حول الملك تيريوس الذي –بعد زواجه من بروكنى (Πρόκνη) –يقع في غرام أختها فيلوميلا. وبحجة زيارتها لأختها، يصحبها معه ويعتدي عليها جنسيًا في مكان معزول. ولضمان صمتها، يُقدم على قطع لسانها في محاولة لإخراسها نهائيًا ومنعها من فضح جريمته.

غير أن فيلوميلا، ورغم خرسها المفروض عليها، تلجأ إلى النسيج، فتصنع قطعة حياكة تسرد فيها ما حدث لها من اغتصاب وحشي، وذلك بالخيوط الحمراء وترسلها لأختها بروكني عند طريق خادمة مرّت بالمكان. وعندما تكتشف بروكنى الحقيقة، تنتقم بقتل ابنها إيتوس(Ἴτυς) وتقديمه طعامًا لوالده. وفي النهاية، عندما يعلم تريوس يستولى عليه الغضب، ويطارد الشقيقتين بسيفه، لكنهما لجأتا إلى معبد، وتضرعتا إلى الآلهة أن تنقذهما . استجابت الآلهة لطلبهما، فحوّلت فيلوميلا إلى طائر السنونو[١٣]، وبروكنى إلى طائر البلبل أو عصفور الجنة حسب روايات أخرى، أما تريوس فتحوّل إلى طائر الهدهد(وفي روايات أخرى: الصقر[١٤])، طائر ذو منقار طويل يرمز إلى سيفه، وعُرف على رأسه يرمز إلى كبريائه الذي دُنس بالعار[١٥].

بعد أن استعرضنا أحداث الأسطورة، من المناسب الآن التركيز عما رغب كل من أبولّودوروس[١٦] وأوفيديوس[١٧] في معالجته للمشهد الرئيس– محور حديثنا– فيركز أبولّودوروس على لحظة الاعتداء وقطع اللسان، بما تحمله من دلالات تتجاوز الفعل العنيف في ذاته. فيقول:

"…….αὖθις δὲ γήμας Φιλομήλαν συνηυνάζετο, καὶ τὴν γλῶσσαν ἐξέτεμεν αὐτῆς. ἡ δὲ ὑφήνασα ἐν πέπλῳ γράμματα διὰ τούτων ἐμήνυσε Πρόκνῃ τὰς ἰδίας συμφορᾶς……".

(Apollod., Bibl. 3.194.4-3.195.1)

"…… ثم تزوّج فيلوميلا وعاشرها، وقطع لسانها. لكنّها نسجت على ثوب حروفًا كشفت بها لبروكني عن مأساتها……".

من خلال النص السابق، نلاحظ أن أبولّودوروس يكتب بأسلوب نثري سردي خالٍ من التكلّف، لا يطيل التوقف عند البعد الانفعالي أو الجمالي، بل يقدّم الحدث بعبارات موجزة، كاشفًا عن رغبته في تثبيت الوقائع لا تفسيرها. تركيزه ينصبّ على التسلسل السردي والمنطق التراجيدي، حيث يشير إلى فعل الاغتصاب ثم الزواج الإجباري القسري، تليه إشارة مباشرة إلى بتر اللسان، دون أن يمنح المتلقّي مجالًا لتأملات رمزية مفصلة. لكن، ورغم هذا الأسلوب المختصر، يترك أبولّودوروس فراغًا تفسيرًا مهمًا وهو: كيف استطاعت فيلوميلا أن تحوّل عجزها إلى فعل؟ وهنا، يأتي توظيفه لفعل "ὑφήνασα" (نسجَت) بوصفه تعبيرًا دقيقًا عن فاعلية المرأة داخل قيدها، وكيف أن فعل الحياكة ذاته، في صمته وانضباطه، ينقلب إلى صرخة.

أما أوفيديوس فيبلغ ذروة البراعة الشعرية في تصويره للحظة الاغتصاب وقطع اللسان، لا من خلال الإسهاب، بل عبر مشهد موحش مختزل، فيقول:

"……luctantemque loqui conprensam forcipe linguam
abstulit ense fero. radix micat ultima linguae,
ipsa iacet terraeque tremens inmurmurat atrae,
utque salire solet mutilatae cauda colubrae,
palpitat et moriens dominae vestigia quaerit….".

(Ov. Met. 3.556–560)

".....ولسانَها الذي كان يقاوم بالكلام، أمسكه بالكلّابة،
ثم انتزعه بسيفه الهمجي. بقي جذر اللسان يرتجف، يلمع،
أمّا اللسان نفسه، فكان ملقىً على الأرض، مرتعشًا،
يهمس في التربة السوداء،
وكما تفعل ذيل الأفعى المقطوعة، إذ تقفز وتتحرك،
كان ينبض، ويبحث في لحظاته الأخيرة عن خطوات سيّدته……".

يحوّل أوفيديوس في إشارته السابقة اللسان إلى كائن حي مستقل، منفصل عن الجسد، لكنه ما زال يسعى للعودة إلى الحياة، سعيًا لاستعادة التعبير. إن جمال المشهد ليست في عنفه، بل في رعبه الصامت، حيث يتحوّل الجسد إلى ساحة للتصوير العنيف على الذاكرة والصوت.

ويستكمل أوفيديوس [١٨] حديثه معبرًا عن فيلوميلا بعد أن حُرمت من الكلام، فجاء النسيج بوصفه وسيلة بديلة للبوح، فيقول:

"…..ingenium est, miserisque venit sollertia rebus:
stamina barbarica suspendit callida tela
purpureasque notas filis intexuit albis,
indicium sceleris; …".
(Ov., Met.6. 575-578)

"..... وفي الشدائد تولد الحيلة؛

علّقت نولًا بذكاء،

ونسجت عليه خيوطًا بربرية،

وضمنتها بخيوط بيضاء علاماتٍ [١٩](رسائل) أرجوانية،

كانت إشارةً إلى الجريمة.....".

في هذا المشهد، يتجلّى الفن الحِرفي، المرتبط تاريخيًا بالمرأة، بوصفه أداة بلاغية رمزية، تتحوّل فيها الخيوط إلى كلمات، والنسيج إلى شهادة مكتوبة. يتجسّد الصمت هنا لا بوصفه عجزًا، بل بوصفه قوة إبداعية مقاومة، تقلب أدوات الاضطهاد والظلم إلى أدوات تعبير.

ومما سبق تكشف لنا روايتا أبولّودوروس وأوفيديوس عن اختلافات دقيقة في تصوير مأساة فيلوميلا، تعبّر عن اختلاف في الرؤية الأدبية والأسلوب الروائي، بل وفي التفسير الرمزي ذاته:

– في رواية أبولّودوروس يغلب على رواية الأسطورة الطابع الموجز، حيث تُسرد الأحداث في تسلسل مباشر: من الاغتصاب إلى قطع اللسان، ثم إلى الانتقام. ورغم وجود عنصر "النسيج" بوصفه مظهرًا من مظاهر المقاومة، إلا أن البعد الرمزي للفعل الصامت أقل بروزًا، ويبدو التركيز الأكبر على الحدث لا على التفسير، وعلى الجريمة لا على وقعها النفسي أو الرمزي.

–أما في رواية أوفيديوس تتخذ رواية الأسطورة طابعًا شعريًا رمزيًا، يركّز على جمالية الرعب، ويدمج بين جسد المرأة والصوت المنتهك المسلوب، حيث يصبح قطع اللسان رمزًا مركزيًا للخرس القسري، في حين يُبرز نسيج فيلوميلا أداة مقاومة إبداعية. يتحوّل الصوت إلى صمت، والصمت إلى كتابة رمزية، ثم إلى تحول لطائر (السنونو) لا يغني، مما يُجسّد استعارة ثقيلة لصوت المرأة المقهور.

إنّ الاعتداء المزدوج الذي تعرّضت له فيلوميلا – الجسدي (الاغتصاب) والرمزي (قطع اللسان) – لا يهدف فقط إلى محو جسدها بوصفه كيانًا راغبًا، بل إلى طمس قدرتها على الشهادة . وهذا الفعل يندرج ضمن ما تسميه سبيفاك[٢٠] " *(Spivak)*عجز المُهمّش عن الكلام"، حيث لا يُمنع "الآخر" من التعبير لأنه عاجز، بل لأن البنية السلطوية ترفض الاعتراف بصوته.

تُجسد فيلوميلا مفهوم كتابة المرأة، كما طرحته سيكسو *(Cixous)*[٢١] ، إذ ترى أن المرأة تكتب بجسدها، وتعبر بطريقة غير خطية، حسّية، مرئية، تشبه النسيج والرسم واللمس. لا تفقد فيلوميلا لغتها، بل تعيد تعريفها، متجاوزة حدود الخطاب الذكوري المتعارف. ورغم طمس صوتها، لم يُمحَ جسد فيلوميلا، بل تحوّل إلى وسيط للرسالة. فحتى اللسان المبتور، في

صورة شعرية عنيدة، "يبحث عن خطوات سيّدته"، فالجسد هنا لا يتكلم، بل يفعل، ويتحوّل إلى خطاب مرئي محمّل بالمعنى[٢٢].

ومما سبق نلاحظ أن فيلوميلا لا تُختزل في كونها ضحية، بل تتحوّل إلى رمز للمرأة التي تُجبر على الصمت داخل بنية لا تعترف بصوتها، فتخترع لغتها الخاصة. ليست المقاومة هنا عنفًا مقابل عنف، بل فعلًا سرديًا فنيًا، ينتمي إلى ما تسميه بتلر[٢٣] *(Butler)* بـ"الذات المُتنازَع على اعترافها"، تلك التي يُعاد تعريف فاعليتها خارج منطق السلطة الخطابية. فإذا كان تيريوس قد سلب فيلوميلا لسانها، فإنها استعادت الكلمة دون نطقها. وهذا ما يجعلها، في سياق الأسطورة والرمز، واحدة من أقوى الشخصيات النسائية التي تمثل المقاومة الرمزية عبر الأدب والفن.

ثالثًا: كاساندرا – الصوت الملعون:

-الرواية الأسطورية وتحليلها الأدبي والنقدي:

تُعدّ كاساندرا، ابنة ملك طروادة، برياموس[٢٤] (Πρίαμος) والملكة هيكابي[٢٥](Ἑκάβη) ، من أبرز الشخصيات النسائية في الأساطير اليونانية التي تجسّد تداخل النبوءة مع الخرس الرمزي. تروي الأسطورة أن الإله أبولّون(Ἀπόλλων) ، إله النبوءة والموسيقى والشمس، وقع في حب كاساندرا ووعدها بأن يمنحها موهبة التنبؤ بالمستقبل إذا قبلت حبه. ولما قبلت عرضه، منحها بالفعل القدرة على رؤية ما سيحدث، لكنها بعد ذلك رفضت الاستجابة له عاطفيًا . شعر أبولّون بالخداع، وبما أنه لا يستطيع سحب عطية إلهية، صبّ عليها لعنته التي تمثلت في: أن تقول الحقيقة دومًا، لكن لا يصدقها أحد أبدًا. ومن هنا نشأت المفارقة المأساوية لشخصية كاساندرا؛ فهي لا تصمت، بل تتكلم وتبصر المستقبل، لكنها تُقصى رمزيًا، ويُهمَّش خطابها فلا يُؤخذ على محمل الجد، ولا يُصدّق[٢٦].

يستخدم الكاتب إيسخيلوس (Αἰσχύλος) (٥٢٥–٤٥٦ ق.م) في مسرحية أجاممنون (Ἀγαμέμνων) هذه المفارقة ويضفي عليها بعدًا تراجيديًا جديدًا، حيث تتحول كاساندرا إلى أنموذج مأساوي ورمزًا للصمت الرمزي المفروض، لا من خلال إسكاتها، بل من خلال الإنكار المتكرر لصوتها. فرغم أنها تتحدث وتحذر وتبصر، يُقابل كلامها بالتجاهل والشك، خصوصًا من كورس الشيوخ، فيتحول صوتها إلى صرخة لا صدى لها. وفي ضوء خلفيتها الأسطورية بوصفها ابنة برياموس وهيكابي، والملعونة من الإله أبولّون بأن تنطق بالحقيقة دون أن يُصدّقها أحد، يتضاعف البعد التراجيدي لشخصيتها في المسرحية، إذ تتحول قدرتها على الرؤية إلى عبء رمزي، ومعرفتها إلى أداة لإقصائها. يكشف إيسخيلوس من خلالها عن آلية السلطة التي تُمارَس ضد صوت المرأة، حيث يُنتزع من كلامها فاعليته لا بصمته، بل بتهميشه.

إن هذا التباين بين النطق والتجاهل، بين قول الحقيقة ونفيها، يشكل أحد المفاتيح التراجيدية في بناء المسرحية، ويمنح كاساندرا حضورًا رمزيًا مكثفًا، يتجاوز حدود الشخصية ليطرح سؤالًا أعمق حول السلطة، والمعرفة. وفيما يلي، سنتناول أبرز المقاطع النصية التي تتجلّى فيها هذه المفارقة، ومنها:

تروي كاساندرا أسطورتها كما تُروى النبوءة المصحوبة بخرس رمزي؛ فهي تتكلم، تتنبأ، وتبوح بالحقيقة، لكن أحدًا لا يصدقها، فهي ليست صامتة، بل مُهمَّشة داخل خطاب لا يسمعها. وفي مسرحية أجاممنون[٢٧] يُجسّد إيسخيلوس هذا التناقض بعمق، حين يجعل من رفض كاساندرا للصمت فعلًا دراميًا احتجاجيًا، فتتحدث رغم علمها بعدم الإنصات. ويبرز هذا الخرس الرمزي بوضوح في حوارها مع الكورس، حيث يكشف النص عن التوتر الحاد بين النطق وغياب الاستجابة، مما يمهّد لتحليل

موقف الكورس الرافض لتصديق نبوءة تتسم بالوضوح والاتساق، لكنها تُستبعد فقط لأنها تصدر عن امرأة ملعونة. فيقول إيسخيلوس:

"Κα. ἰὼ ἰὼ λιγείας μόρον ἀηδόνος·
πτεροφόρον γάρ οἱ περὶ δέμας βάλοντο
θεοὶ γλυκύν τ' ἀγῶνα κλαυμάτων ἄτερ·
ἐμοὶ δὲ μίμνει σχισμὸς ἀμφήκει δορί.
Χο. πόθεν ἐπισσύτους θεοφόρους [τ'] ἔχεις
ματαίους δύας;
τὰ δ' ἐπίφοβα δυσφάτῳ κλαγγᾷ
μελοτυπεῖς ὁμοῦ τ' ὀρθίοις ἐν νόμοις.
πόθεν ὅρους ἔχεις θεσπεσίας ὁδοῦ
κακορρήμονας; "

(Aesch., Ag.1146-1155)

" كاساندرا: آه، آه، يا لمصير العندليب (البلبل) ذي الصوت الرقيق!

فقد منحه الآلهةُ أجنحةً على جسده،

وجعلوا له غناءً عذبًا، لكنه بلا دموع.

أما أنا، فقد كُتب عليّ أن أُشقَّ بحربةٍ ذات حدّين.

الكورس: من أين لكِ هذا السيل الجارف من الكلمات الموحى بها إلهيًا،

التي نظنها باطلة؟

لِمَ تنشدين بألحانٍ مشؤومة،

تدوّي بأنغامٍ عالية كما في الأناشيد المقدّسة؟

من أين لكِ مفاتيح هذا الطريق الإلهي،

وهذه النبوءات الثقيلة المحمّلة بالشؤم؟

يتجلى الخرس الرمزي لدى كاساندرا بوضوح في الأبيات السابقة منذ لحظة نطقها بنبوءتها عن سقوط طروادة ومقتل أجاممنون، إذ تُمنح موهبة النطق بالحقيقة، لكنها تُقابل بالإنكار والتجاهل. تقول الحقيقة بصوت واضح، فتعلن: "سيُقتل أجاممنون"، لكن الكورس يطالبها بالتوقف، مشككًا في نبوءتها ومتسائلًا عن طبيعة خطابها. وهنا لا يصمت جسدها، لكنها تُقصى رمزيًا؛ فصوتها يُعامل مثل هذيان لا مثل كلام فاعل.

تُشبّه هنا كاساندرا نفسها بالعندليب(البلبل)، رمز الصوت الجميل، لكن عديم الجدوى. فالبلبل يُغني دون أن يُغير شيئًا، وكذا هي: تُنذر، تصرخ، تبكي، ولكن دون أثر. وتعبيرها عن "الشق بحربة ذات حدين" لا يرمز فقط إلى المصير الدموي المنتظر، بل إلى التمزق النفسي الداخلي بين امتلاك البصيرة والعجز عن إنقاذ الذات أو الآخرين. إنها تملك الحقيقة، لكن لا تملك أُذُنًا تصغي.

بعد ذلك، يأتي رد الكورس، الذي يكرّس هذا الخرس الرمزي من خلال التشكيك والرفض، ومعاملة كاساندرا لا بوصفها صاحبة نبوءة، بل بوصفها مجنونة أو مُهوّسة. وهنا يستخدم الكورس ألفاظًا مثل: "باطلة (ματαίους) "و"مشؤومة " (κακορρήμονας)، فينزعون عن صوتها شرعيته، ويقصي صوتها من مجال التصديق والتأثير. ورغم أن كاساندرا لا تُمنع

من النطق، فإن خطابها يُفرَّغ من فاعليته، ويُعامل كما لو كان كلامًا لا يُنتظر منه صدق أو نتيجة. هكذا يُجسّد هذا المشهد بوضوح فكرة الخرس الرمزي، فالمرأة تتكلم، لكن لا يُعترف بصوتها بوصفه حقيقة مسموعة أو مقبولة.

تتجلّى مأساة كاساندرا بوضوح في مسرحية أجاممنون[٢٨]، حيث تُعلن رؤيتها الواضحة لمصيرها ولمصير أجاممنون فور مغادرة كليتمنسترا [٢٩] (Κλυταιμνήστρα) المسرح. فيقول إيسخيلوس:

"Κα. .....καὶ τῶνδ' ὅμοιον εἴ τι μὴ πείθω· τί γάρ;
τὸ μέλλον ἥξει. καὶ σύ μ' ἐν τάχει παρὼν
ἄγαν γ' ἀληθόμαντιν οἰκτίρας ἐρεῖς."

(Aesch., Ag.1239-1241)

" كاساندرا:..... لكن، حتى إن لم أُقنعكم بهذا الذي

أقوله – فماذا في ذلك؟

المستقبل سيأتي. وسوف تكون حاضرًا عمّا قريب،

وتقول، وأنت ترثيني: كانت بالفعل نبية صادقة للغاية".

تتحدث كاساندرا هنا بصوتٍ نقيّ، حاد، ومشحون بالنبؤة، محاوِلةً تنبيه كورس الشيوخ إلى الخطر القريب، لكنها تُقابل بصمت رمزي كثيف، فلا أحد يصغي، ولا أحد يتحرك. في هذا المقطع، تُخبرهم أن الموت يقترب، وأنهم سيدركون صدق كلماتها لاحقًا، حين يفوت الأوان، وسيقولون إنها كانت عرّافة صادقة.

يتّضح هنا التباين الحاد بين النطق وعدم التصديق، بين امتلاك الرؤية وغياب السلطة. وتستخدم كاساندرا فعل "πείθω" (يقنع) في محاولتها الأخيرة لإقناعهم، وهو تكرار دلالي مهم لدى إيسخيلوس يُبرز مأزقها الرمزي: تملك الخطاب، لكن لا تملك سلطة الإقناع أو التأثير. هكذا يتحوّل صوتها من أداة معرفة إلى صرخة معزولة، ويصبح صمت الآخرين عنها شكلًا من أشكال العنف الرمزي الذي يمارَس ضد صوت المرأة، ليصوغ إيسخيلوس عبر هذا المشهد ذروة التراجيديا، حيث يُنطق الصمت ببلاغة الألم والعجز.

يظهر الصمت الرمزي في خطاب كاساندرا بوصفه أداة درامية ودلالية تكشف هشاشة الاعتراف بصوت المرأة ضمن بنى السلطة الذكورية، فمع أن نبوءتها تتسم بالوضوح والدقة، فإن غياب الاستجابة لا يعود إلى ضعف في خطابها، بل إلى لعنة إقصاء تحول دون تأثيره. بهذا المعنى، لا يُسلب منها الصوت، بل تُنتزع من كلماتها الفاعلية والشرعية بسبب اللعنة. وتكشف لحظة تحقق نبوءتها – بعد فوات الأوان – أن الاعتراف لا يمنح إلا حين تموت. عندها فقط يُنصت لكلامها، لا بوصفها حقيقة حاضرة، بل مثل أثر لما لم يُصغَ إليه. ومن هنا يتحول خطابها إلى فعل احتجاجي، يكشف اختلال ميزان السلطة، ويجعل من كاساندرا نموذجًا لمقاومة المرأة تواجه التهميش حتى في لحظة فنائها[٣٠].

وفي موضعٍ آخر من المسرحية نفسها[٣١]، تؤكد كاساندرا أنها ستكفّ عن الحديث بالألغاز وتفصح عن نبوءتها بصراحة، لكنها، رغم وضوح صوتها، تبقى غير مصدّقة. يتجلى هنا الخرس الرمزي في أقصى درجاته، فالكلام حاضر، لكن الإصغاء غائب، والتأثير معدوم. فيقول إيسخيلوس:

"Κα. καὶ μὴν ὁ χρησμὸς οὐκέτ' ἐκ καλυμμάτων
ἔσται δεδορκὼς νεογάμου νύμφης δίκην·
λαμπρὸς δ' ἔοικεν ἡλίου πρὸς ἀντολὰς
πνέων ἐσάξειν, ὥστε κύματος δίκην
κλύζειν πρὸς αὐγάς, τοῦδε πήματος πολὺ

μεῖζον· φρενώσω δ' οὐκέτ' ἐξ αἰνιγμάτων.
καὶ μαρτυρεῖτε συνδρόμως ἴχνος κακῶν
ῥινηλατούσῃ τῶν πάλαι πεπραγμένων …..".
(Aesch., Ag.1178-1185)

" كاساندرا: لن يكون الوحي بعد الآن

محجوبًا مثل حجاب العروس الجديدة؛

بل سيشرق ساطعًا مثل شمس الصباح

وينفجر بالكلمات كما تتلاطم الأمواج تحت ضوءها،

معلنًا مصيبة أعظم من هذه.

لن أتكلم بعد الآن بالألغاز؛

وستشهدون جميعًا، كيف أتعقب آثار الشر

كمن يتتبع الرائحة،

لأفضح ما حدث منذ زمن……".

في النص السابق، تعلن كاساندرا بوضوح أنها ستتخلى عن التحدث بالألغاز أو الرموز (وهي الطريقة التي كانت نبوءاتها تُفهم بها دائمًا بشكل غامض أو غير مباشر). تقول إن كلامها سيصبح واضحًا ومضيئًا مثل شروق الشمس، وكأنها تكشف الحقائق التي كانت مخبأة تحت "حجاب النبوءة" كما تُحجب العروس.

تشير عبارة "لن أتكلم بعد الآن بالألغاز" إلى تحول لغتها من الرمزية إلى المباشرة، لكنها رغم ذلك، وكما نعلم من سياق المسرحية، ستظل غير مصدّقة، ما يعمّق الخرس الرمزي المرتبط بها :فهي تتكلم بوضوح، لكن لا يُصغى إليها.

يُعد هذا النص من أقوى الأدلة على الانفصال بين القول والتأثير، بين الصوت والحقيقة، ويجسد تمامًا المأساة النبوئية لكاساندرا، والتي تكمن لا في صمتها، بل في الصمت الذي يُفرض على أثر صوتها.

ورغم أن مسرحية أجاممنون تزخر بإشارات أخرى[٣٢] يتجلى فيها الخرس الرمزي في نبوءات كاساندرا، فإننا نكتفي هنا بالنماذج السابقة، لما تحمله من تصوير دقيق لهذا الصوت المغيّب الملعون.

وهكذا، يظهر الخرس الرمزي في نبوءات كاساندرا المتكررة عن سقوط طروادة، ومقتل أجاممنون، نبوءاتٌ لم تجد من يستمع إليها أو يستجيب لها، رغم صحتها. فهي ليست صامتة، لكنها مغيّبة داخل خطابٍ لا يسمعها، ويُنظر إلى صوتها بوصفه مصدرًا للإزعاج أو علامة على الجنون. وبهذا تتحول كاساندرا إلى أنموذج مأساوي لمن تمتلك الرؤية والمعرفة، ولكن يُستبعد صوتها داخل بنية سلطوية ترفض الإصغاء.

وقد رأت *(McClure)* [٣٣] في تحليلها لشخصية كاساندرا أن خطابها يقع ضمن ما تسميه "خطاب النواح الأنثوي *(female lamentation)*" الذي يُسمح له بالظهور، لكن في إطار طقسي لا يُؤخذ على محمل الجدّ، بل يُؤنَّث ويُهمَّش. فهي تكلم ولكن لا يُصدَّق كلامها، وتصبح، كما تذكر، "صوتًا بلا سلطة في مشهد يغلب عليه منطق الذكور"، ويعكس صمتها الأوليّ، ثم انفجارها النبويّ لاحقًا، نوعًا من الصمت القسري الذي يتبعه فائض في الحقيقة، لا يُحتمل داخل منطق السلطة الذكورية.

هذا البُعد الرمزيّ لصوت كاساندرا جعلها، في نظر مفكرين معاصرين مثل: دريدا[٣٤](*Derrida*) ، كريستيفا[٣٥](*Kristeva*)، سبّيفاك[٣٦]، بتلر[٣٧]، أنموذجًا قويًا لـ"الخرس الرمزي" و"الإقصاء من السرد". فهي تُمنَح الكلمة، لكن يُنكر عليها الاعتراف، فتصبح شاهدة عاجزة وسط عالم يصم أذنيه عن سماعها.

وفي التحليل النسوي، تُقرأ كاساندرا باعتبارها رمزًا لكل امرأة تتكلم خارج منطق السلطة، سواء كانت شاهدة على عنف، أو صاحبة فكر غير تقليدي تتنبأ بانهيارات قادمة. ومن هنا وُلدت استعارة "متلازمة كاساندرا" المستخدمة في علم النفس للإشارة إلى الحالات التي لا يُصدَّق فيها الأفراد – خصوصًا النساء – رغم وضوح شهاداتهم، ومعقولية نبوءاتهم [٣٨]، فكاساندرا لا تعاني من الصمت، بل من فائض في الحقيقة، في عالم لا يصغي لما لا يُناسب منطقه [٣٩].

– رابعًا: تصوير الصمت في الشخصيات النسائية عند يوريبيديس:

يشكّل الصمت في التراجيديا الإغريقية أداة درامية محمّلة بالدلالات، لا تقل أهمية عن الحوار أو الفعل المسرحي الظاهر. وإذا كان الكلام يُفصح عن المواقف ويحرّك الصراع، فإن الصمت – حين يقع في موضعه – يُضمر معاني عميقة تتجاوز الظاهر، ليتحوّل إلى مساحة من التأمل، المقاومة، أو حتى التراجيديا المكبوتة.

وقد برع يوريبيديس (Εὐριπίδης) (٤٨٥–٤٠٦ ق.م) ، من بين كتّاب التراجيديا الكبار، في تصوير المرأة بوصفها كائنًا مُتأزِّمًا بين الرغبة في التعبير وقيود السياق الاجتماعي والسياسي، فجاءت شخصياته النسائية محمّلة بالتوتر بين الصوت والسكوت، بين الحضور والاحتجاب.

وفي هذا الإطار، سنحاول في الفقرات التالية تحليل كيف تجسّدت ثلاث من شخصياته – أندروماخي[٤٠](Ἀνδρομάχη) ، إيفيجينيا[٤١]، وبوليكسيني(Πολυξένη) [٤٢]– بوصفها أنماطًا مختلفة من الصمت، يتجاوز بعضها الصمت الجسدي إلى ما يمكن تسميته بـ "الخرس الرمزي"، حيث يُغيّب الصوت، لا لأنه غائب، بل لأنه لا يُسمَع، أو يُستبعَد عن الفعل الجماعي والتأثير. إنها نماذج تعبّر عن مأساة نساء يمتلكن البصيرة، أو الكرامة، أو الحب، لكنهن يُتركن في الظل، ليكنّ شهودًا صامتات على أقدار لا يملكن من أمرها شيئًا.

أ– أندروماخي: صمت الكرامة:

–النص المسرحي وتحليله الأدبي والنقدي:

تدور مسرحية أندروماخي ليوريبيديس حول معاناة أرملة هكتور، القائد الطروادي، بعد سقوط طروادة في أيدي اليونانيين. تتحوّل أندروماخي من أميرة إلى أَمة، وتصبح جارية لدى نيوبتوليموس[٤٣](Νεοπτόλεμος) ، ابن أخيلّيوس، الذي أنجبت له ابنًا غير شرعي يدعى مولوسوس(Μολοσσός) . تُصوَّر أندروماخي بوصفها امرأة نبيلة تواجه اضطهادًا مزدوجًا: من هيرميوني (Ἑρμιόνη)، زوجة سيدها الغيورة التي تتهمها بمحاولة الاستيلاء على زوجها، ومن مينيلاوس (Μενέλαος) والد هيرميوني المتغطرس، الذي يسعى بالتعاون مع ابنته إلى القضاء عليها وعلى ابنها. وتدور معظم المسرحية في ظل تهديد دائم لحياة أندروماخي وصراع بين النساء، في مجتمعٍ تتداخل فيه السياسة بالصراعات الشخصية[٤٤].

تُعد شخصية أندروماخي في المسرحية نفسها [٤٥] إحدى أبرز النماذج النسائية التي تمثل المعاناة الطروادية بعد الحرب،

لكنها في الوقت نفسه تُجسّد الصبر والكرامة في وجه القهر السلطوي. تتخذ هذه الشخصية موقفًا مغايرًا للشخصيات النسوية الأخرى في التراجيديا الإغريقية، إذ لا تعتمد على المواجهة الكلامية المباشرة أو الخطابة الحماسية، بل تنسج احتجاجها الأخلاقي من خلال صمت رمزي معقّد، يتجاوز فاعلية الكلمات، ويتحوّل إلى خطاب درامي بديل. فيقول يوريبيديس:

“Αν. ……ὤμοι ἐγὼ μελέα, τί μ' ἐχρῆν ἔτι φέγγος ὁρᾶσθαι
῾Ερμιόνας δούλαν; ἆς ὕπο τειρομένα
πρὸς τόδ' ἄγαλμα θεᾶς ἱκέτις περὶ χεῖρε βαλοῦσα
τάκομαι ὡς πετρίνα πιδακόεσσα λιβάς. ”·

(Eur, Androm.Lines 113 -116)

"أندروماخي: وا حُزني، وا شقائي! لماذا لا أزال أنظر إلى ضوء النهار؟
بوصفي خادمة عند هيرميوني؟! ومن تحت ظلمها،
ألوذ بهذا التمثال المقدّس للربة، مُتعلقة به بيديّ،
وأذوب كما يذوب قطر الندى على الصخر".

في المشهد السابق تلجأ أندروماخي إلى مذبح الربة ثيتيس[٤٦] (Θέτις) ، يتجلّى الصمت بوصفه أداة مقاومة رمزية عميقة. فقد كانت أندروماخي، الأميرة الطروادية السابقة، قد أصبحت أسيرة بعد الحرب، وتعيش الآن جارية في بيت أعدائها، خاضعة لسلطة هيرميوني التي تهددها بالقتل وتهدد ابنها بالنفي. في ذروة هذا التهديد، لا تلجأ أندروماخي إلى المواجهة الكلامية أو الخطاب الصاخب، بل تلوذ بالمذبح في مشهد مشحون بالصمت الجسدي والالتصاق الرمزي بالمقدّس، بوصفه ملاذًا أخيرًا.

هذا الصمت ليس ضعفًا، بل خيارًا دراميًا وأخلاقيًا واعيًا، ينبع من إدراكها لانعدام جدوى الردّ ضمن نظام ظالم يستحوذ على الخطاب. ويُعدّ قولها "وأذوب كما يذوب قطر الندى على الصخر" استعارة درامية تعبّر عن تفكك داخلي عميق، لكنه تفكك يحتج في هدوء على القسوة الممارسة ضدها، ويحوّل الجسد إلى لغة مأساوية بديلة. وهنا يكمن الطابع الفريد لصمتها، فهو صمت ضمني غير معلَن صراحة، لا تقول فيه إنها ستصمت، ولا تبرّر صمتها، بل تُمارسه بوصفه فعلًا مسرحيًا يُفهم من السياق الدرامي لا من التصريح . وهذا المشهد يمثل ذروة لهذا الصمت الرمزي، إذ تتوقف عن مخاطبة السلطة، وتلجأ إلى التوسل الجسدي الصامت، وتذوب مثل قطرة ماء فوق صخرة، بلا صراخ، بلا حوار، فقط بانهيار داخلي حالم بالغفران والحماية. هذا الانهيار ليس استسلامًا بل احتجاجًا غير ناطق، يعبّر عن هشاشة الإنسان أمام القسوة، دون أن يُنقص من كرامته. فحين تُنتزع من المذبح قسرًا، لا تصرخ، ولا تستجدي، ولا يعلو صوت الكورس، بل يسود صمتٌ جماعيّ يُبرز تفكّك سلطة المقدّس أمام بطش السلطة السياسية، ويضفي على المشهد طابع الخرس الرمزي المقاوم.

وبالمقارنة مع شخصيات مأساوية نسائية أخرى في تراجيديات يوريبيديس تتفرد أندروماخي بنمط خاص من الصمت الرمزي، يقوم على الانسحاب والتوسل الجسدي بدلًا من المواجهة الكلامية. هذا الصمت يشكّل لغة بديلة تُجسّد الاحتجاج والكرامة، دون الانخراط في أي مواجهات مباشرة، كما سنرى لدى نماذج نسائية أخرى لاحقًا.

وقد لاحظت *(McClure)* [٤٧] هذا النمط الفريد من الصمت في شخصية أندروماخي، ورأت أنه يتقاطع مع نماذج من الخطاب النسائي السلبي أو الغائب، في مقابل هجوم لغوي صاخب تمارسه هيرميوني من خلال الاتهام والنميمة والتشهير، وهو ما يجعل أندروماخي تُمثّل ما وصفته بـ"بلاغة الصمت النسائي الوقور".

وكما يرى ألان [٤٨](*Allan*)، فإن يوريبيديس يوظّف الصمت لتكثيف التوتر الأخلاقي وليس بوصفه علامة ضعف، إذ ترفض أندروماخي المشاركة في خطاب يفرضه منطق السيطرة، وتُعيد عبر صمتها تعريف القوة بوصفها صبرًا واعيًا وموقفًا أخلاقيًا. وهكذا لا يُعدّ صمتها فراغًا لغويًا، بل خطابًا دراميًا كاملًا، يعكس حضورًا نسويًا فاعلًا في سياق القهر، ويُحوّل الشخصية من ضحية إلى رمز للمقاومة الصامتة ذات البلاغة العميقة.

ب– إيفيجينيا: صمت القرار:

–النص المسرحي وتحليله الأدبي والنقدي:

تتناول مسرحية إيفيجينيا في أوليس (Ἰφιγένεια ἐν Αὐλίδι) ليوريبيديس المأزق الأخلاقي والتراجيدي الذي يواجه الملك أجاممنون حين يُجبر على التضحية بابنته إيفيجينيا لإرضاء الآلهة وتيسير إبحار الأسطول اليوناني إلى طروادة. تبدأ المسرحية حين تتوقف الرياح في ميناء أوليس، ويعلن العرّاف كالخاس[٤٩] (Κάλχας) أن الآلهة، وعلى رأسهم الربة أرتيميس (Ἄρτεμις)، تطالب بذبح إيفيجينيا بوصفها قربانًا لكسر السكون البحري.

يتردّد أجاممنون في البداية، ثم يرسل إلى زوجته كليتمنسترا ليحضرها مع إيفيجينيا إلى أوليس، تحت ذريعة تزويجها من البطل أخيلّيوس . تنكشف المؤامرة، ويحتج أخيلّيوس على استغلال اسمه. وبينما تتصاعد التوترات، تقرر إيفيجينيا، بعد صراع داخلي، أن تقبل الموت طوعًا من أجل اليونان، وتُقدّم ذاتها قربانًا، ما يضفي على المسرحية بعدًا بطوليًا رغم مأسويتها. تنتهي المسرحية بإشارة إلى أن أرتيميس قد أنقذتها واستبدلتها بذبيحة أخرى، وإن لم يكن هذا مشهدًا حيًّا ضمن النص الأصلي المعروف[٥٠].

يقدّم يوريبيديس في مسرحية إيفيجينيا في أوليس [٥١] مشهدًا بالغ الأهمية، تبلغ فيه لحظة الذروة التراجيدية أقصاها، حين تتخذ إيفيجينيا قرارها النهائي بالتضحية بنفسها. فبعد جدل طويل ومرافعات خطابية وطنية ودينية، تتبدل نبرة صوتها فجأة، وتُختزل لغتها في بضع جُمل بسيطة .

هذا الانتقال من الفصاحة إلى الصمت الجزئي، ومن الصراع إلى الحسم، لا يمثل تراجعًا في الفعل التراجيدي، بل على العكس: إنه تجلٍّ للسلطة الداخلية الهادئة، حيث يتحول الصمت إلى لغة موازية، وإلى شكل من أشكال الصوت الرمزي. فيقول يوريبيديس:

“Ιφ. ἐμοί, μῆτερ, πιθοῦ·
μέν'· ὡς ἐμοί τε σοί τε κάλλιον τόδε.
πατρὸς δ' ὀπαδῶν τῶνδέ τίς με πεμπέτω
᾽Αρτέμιδος ἐς λειμῶν', ὅπου σφαγήσομαι”.
(Eur, IA.Lines1460 -1463)

" إيفيجينيا: يا أمي، أطيعيني،
ابقي... فهذا أفضل لي ولكِ.
وليبعث أحد رجال والدي
ليأخذني إلى مرج أرتيميس، حيث سأُذبح".

في هذا النص، تنتقل إيفيجينيا من فصاحة الخطابة إلى هدوء القرار، ومن التوسل والتبرير إلى الاقتضاب الصارم، فتصبح كلماتها القليلة – "يا أمي، أطيعيني... خذوني إلى حيث سأُذبح" – مرآةً لصمت داخلي مشحون بالقوة. ذلك الصمت ليس فراغًا لغويًّا، بل صوتًا من نوعٍ آخر: صوتًا ينبثق من وعي عميق بالفعل والاختيار، لا يحتاج إلى شرح أو إقناع. إنه الصمت الذي يُغني عن البلاغة، لأن الذات قد حسمت أمرها، وارتقت إلى مقام السيادة على مصيرها. هنا لا يعد الصمت ضعفًا أو استسلامًا، بل لغة رمزية للفعل البطولي، حين تنطق إيفيجينيا بأقل الكلمات، ويصبح كل ما تبقى من صوتٍ هو صدى قرارها. وبهذا المعنى، فإن صمتها الأخير يحمل طاقة تعبيرية تفوق أي خطاب: إنه الصوت المتولد من الصمت، صوت امرأة اختارت أن تتحول إلى رمز للحرية والتضحية.

هذا التحوّل في شخصية إيفيجينيا –من الضحية إلى الفاعلة– يُقرأ من منظور نسويّ بوصفه استردادًا للذات من داخل النظام الذكوري في المجتمع اليوناني القديم، الذي اختزل المرأة في أداة للفداء أو وسيلةٍ للصراع السياسي. فإيفيجينيا لا تُقدَّم فقط بوصفها ابنة مضحّى بها من أجل الشرف الوطني الذكوري، بل بوصفها تعيد صياغة المعنى الأخلاقي للفعل ذاته؛ إذ تُعرّي النظام الذكوري من داخله، لكنها لا تقاومه بالصراخ بل بالصمت النبيل، المتعالي عن ردود الفعل الانفعالي. وقد أشار بعض النقّاد إلى أن هذا الصمت الإيجابي هو سمات درامية يوريبيدية فريدة، حيث تُعطى المرأة صوتًا أقوى حين تصمت، في مفارقة درامية مقصودة[٥٢].

ج– بوليكسيني: صمت يُرى:

–النص المسرحي وتحليله الأدبي والنقدي:

تقع أحداث المسرحية بعد سقوط طروادة، حيث تتحول الملكة الأسيرة هيكابي من أم منكوبة إلى امرأة تسعى للعدالة والانتقام. تصدم أولًا بالتضحية المؤلمة بابنتها بوليكسيني على قبر أخيلّيوس، التي تموت بصمت بطولي وكرامة نادرة. تتفاقم مأساتها حين تعلم بخيانة بوليمستور(Πολυμήστωρ) ، الذي قتل ابنها بوليدوروس(Πολύδωρος) طمعًا في الذهب، فتنتقم بقتله أبناءه وتفقأ عينيه. تُعرض هذه الجريمة أمام أجاممنون في مشهد محاكمة رمزي، تنجح فيه هيكابي في إثبات عدالة فعلها. تنتهي المسرحية بنبوءة تراجيدية بموت أجاممنون ومصير هيكابي الغريب، حيث تتحول إلى كلبة بحرية، رمزًا لفقدان الهوية في أعقاب الحرب والخذلان [٥٣].

يقدّم مشهد ذبح بوليكسيني في مسرحية هيكابي ليوربيديس[٥٤] لحظة تراجيدية استثنائية، حيث يلتقي الصمت الأنثوي بالموت القرباني في إطار مسرحي ملىء بالرموز والتوترات. ففي قلب هذه اللحظة، لا تمثّل بوليكسيني ضحية صامتة بالمعنى التقليدي، بل فاعلة واعية تحوّل الصمت إلى فعل رمزي ولغوي يُرى. لا تتحدث كثيرًا، لكن جسدها، وصمتها، وطريقة موتها، كلها تتحوّل إلى خطاب بلاغي عميق، يتجاوز التقاليد المعتادة للخضوع والمقاومة[٥٥]. فيقول يوريبيديس:

“Τα. ……μαστούς τ' ἔδειξε στέρνα θ' ὡς ἀγάλματος
κάλλιστα, καὶ καθεῖσα πρὸς γαῖαν γόνυ
ἔλεξε πάντων τλημονέστατον λόγον·
᾽Ιδού, τόδ', εἰ μὲν στέρνον, ὦ νεανία,
παίειν προθυμῇ, παῖσον, εἰ δ' ὑπ' αὐχένα
χρῄζεις, πάρεστι λαιμὸς εὐτρεπὴς ὅδε.
…… ἢ δὲ καὶ θνῄσκουσ' ὅμως

πολλὴν πρόνοιαν εἶχεν εὐσχήμων πεσεῖν,
κρύπτουσ' ἃ κρύπτειν ὄμματ' ἀρσένων χρεών …. ”·
(Eur, Hec.Lines 560 -570)

" تالثيبيوس [٥٦]:.....كشفت عن ثدييها وصدرها، كأنها تمثالٌ في بهائه،
ثم جثت على ركبتها إلى الأرض،
وقالت أقسى ما يمكن أن يُقال:
'ها أنا، أيها الشاب، إن رغبت في طعن صدري، فافعل،
وإن شئت عنقي، فها هو، مهيأ لك
..... لكنها، حتى وهي تموت،
حرصت أن تسقط بسُمُوّ،
فغطّت ما يجب أن لا تراه أعين الرجال.....".

يظهر في هذا المشهد أنموذج استثنائي للصمت الرمزي، فبوليكسيني لا تصرخ، لا تتوسل، لا تحتج. صمتها لا يعني الضعف بل يرمز إلى السيطرة؛ فالمبادرة كانت لها، إذ ترشد الجلاد أين يضرب، وتعرض عنقها وصدرها بنفسها، مختارةً موتها بوعي، رافضة أن تُسلب منها السيادة الأخيرة. هنا، لا يمثل الصمت غيابًا للكلام، بل بلاغة مليئة بالكرامة والسيطرة الجسدية. حتى تبدو وكأنها هي من يُدير مشهد الطقس القرباني لا من يُقاد إليه. هذا التصوير الصامت لفعل الموت يعكس مفهومًا تراجيديًا يعيد تعريف البطولة، ليس بوصفه قوة، بل بوصفه اتزان أخلاقي وجمالي أمام الفناء والموت[٥٧].

الصمت في هذا السياق ليس غيابًا للصوت بل إنه صمت النبل والاتزان، حيث تتحول الضحية إلى بطلة. وهو صمت مقاومة، لا خضوع، إذ لا يصل إلى البكاء أو الانهيار. كما أن الصمت هنا يبرز أكثر أمام ضجيج خلفية الأصوات الجماعية من الجنود التي تتعالى بعد موتها، مما يعلي من فعله الجمالي والسياسي.

وترى موريسون [٥٨]*(Morrison)* أن هذا المشهد موت بوليكسيني "يعيد تشكيل الجسد الأنثوي بوصفه أساس الفعل التراجيدي، لا بوصفه ضحية بل مثل أداة مقاومة. فيما يرى فرنان[٥٩] *(Vernant)* أن صمت بوليكسيني يستعيد الصمت الطقسي للمذبوح الذي يرتقي إلى مصاف القربان المقدّس. أما لوروا[٦٠]*(Loraux)* فتربطه بمفاهيم الشرف الأنثوي قائلة: "إن اختيار بوليكسيني ألا تُمسّ، حتى في موتها، هو فعل سياسي وجسدي معًا".

وهكذا، يبدو صمت بوليكسيني في تراجيديا هيكابي ذروة تطوّر نماذج الصمت النسائي التي رسمها يوريبيديس: فبين انكسار أندروماخي العاطفي، وقرار إيفيجينيا العقلاني، أما صمت بوليكسيني، فيتجاوز حدود اللغة والموقف، ليتجلّى جسدها بوصفه خطابًا بصريًا رمزيًا ومقدّسًا [٦١]، تتحوّل فيه لحظة الموت إلى طقس درامي تتّحد فيه البطولة بالصمت، ويتداخل فيه الجسد مع الفعل المسرحي الأكثر تأثيرًا.

تتجلّى في التراجيديا الإغريقية أنماذج متعددة من الشخصيات النسائية التي يغلب عليها الصمت أو قلّة الكلام، ومن أبرزهن :أندروماخي، إيفيجينيا، وبوليكسينى في مسرح يوريبيديس. غير أن هذا الصمت لا يمثّل دومًا خضوعًا أو عجزًا، بل يتّخذ في كل حالة شكلاً دراميًا خاصًا يُحوّله إلى لغة رمزية بديلة، تعبّر عن الألم أو المقاومة أو القرار الأخلاقي.

ففي شخصية أندروماخي، يتجلّى الصمت في لحظة الانهيار لا بوصفه تمهيدًا لانفجار عاطفي، بل بوصفه ترجمة لوعي مأساوي عميق بالعجز عن المواجهة بالكلام. إنه صمت يحمل في داخله الانكسار، لكنه يتخذ شكلًا وقورًا من الاحتجاج الصامت، حيث يتحوّل الجسد إلى وسيلة تعبير عن الألم، دون أن يتبعه نواح أو بكاء، بل انغلاق داخلي صامت يمتلئ بالكرامة.

أما إيفيجينيا فيُستدعى صمتها القائم على الوعي في لحظة المصير، حين تمضي نحو الموت بكلمات قليلة تسبق سكوتًا مُهيبًا. لا تصرخ، ولا تتوسل، بل تختار الصمت بوصفه موقفًا أخلاقيًا يتجاوز الألم الشخصي ليُصبح تضحية واعية. صمتها عقلاني، يسبق الكلام لكنه لا يُلغيه؛ بل يجعله أداة مؤقتة في إعلان القرار البطولي.

ثم تأتي بوليكسيني لتقدّم تحولاً جديدًا في دلالة الصمت: فهو هنا ليس انعكاسًا للانهيار، ولا امتدادًا للقرار العقلي، بل خطاب مرئي–جسدي يتجلى في لحظة الذبح، حين تكشف عن صدرها، وتنهض واقفة، وترفض البكاء أو الاستجداء، وتُوجّه قاتلها إلى موضع الطعن، ثم تسقط بتأنٍّ وكرامة. صمت بوليكسيني لا يُحكى، بل يُرى؛ هو أداء بصري لجسدٍ واعٍ بهيبته، يُعلن رفضه للعنف من دون كلمة، فيكتسب قوته من الانسحاب الكامل من دور "الضحية المنهارة"، ليُعيد تعريف البطولة خارج إطار الخطابة، وفي قلب الطقس.

وهكذا، لا يقدّم يوريبيديس أنموذجًا واحدًا لصوت المرأة في تراجيدياته، بل أنماطًا متعددة تتجلّى عبر الصمت ذاته: صمت الكرامة الرمزي غير المعلَن عند أندروماخي، صمت القرار الأخلاقي عند إيفيجينيا، وصمت الجسد الرمزي المقاوم عند بوليكسيني. ليست البطولة هنا مرتبطة بالكلام أو البلاغة، بل تُعاد صياغتها في لحظات الصمت، حيث يتحوّل الصمت إلى فعل يحمل أبعادًا جمالية وإنسانية وسياسية، ويفتح مجالًا جديدًا لفهم فاعليّة المرأة داخل المسرح التراجيدي.

الخاتمة والنتائج:

يكشف هذا البحث، من خلال تحليل رمزية الصمت والخرس في عدد من الشخصيات النسائية في الأسطورة والتراجيديا اليونانية، أن الغياب الظاهري لصوت المرأة لم يكن مجرّد حالة من القهر أو التغييب، بل كان في كثير من الأحيان نمطًا تعبيريًا مشفّرًا، وبُعدًا رمزيًا يعيد إنتاج خطاب المرأة داخل بنية سردية يغلب عليها الطابع الذكوري.

لقد أظهر التحليل أن الصمت والخرس لم يكونا مجرد أدوات لسلب القدرة على التعبير، بل تحوّلا، لدى شخصيات مثل: إيخو (إيكو)، وفيلوميلا، وكاساندرا، إلى وسائل تعبير بديلة: فالصدى، والنسيج، والنبوءة التي لا تُصدَّق، مثّلت جميعها أشكالًا رمزية لمقاومة الإقصاء . لم يكن الخرس نهاية الصوت، بل بوابة إلى لغة بديلة تُقاوم التهميش وتتسلل داخل الإطار الرمزية للأسطورة والتراجيديا.

كما أبرزت الدراسة أن الشخصيات النسائية –محل الدراسة– في النصوص المسرحية، مثل: أندروماخي وإيفيجينيا وبوليكسيني، لم يكنّ مجرّد ضحايا للصمت، بل فاعلات فيه؛ فقد وظّفن صمتهن بوصفه أداة للكرامة، أو القرار، أو الرفض الجسدي، ما يُعيد فهم البلاغة الرمزية للصمت الأنثوي، لا بوصفه غيابًا، بل كيانًا رمزيًا يحمل المعنى من خارج الخطاب التقليدي الصريح..

ومن أبرز النتائج التي توصّل إليها البحث:

–أن الخرس في الرؤية الأسطورية اليونانية لا يُعدّ مجرد فقدان للنطق، بل يمثل آلية رمزية ذات بُعد اجتماعي ونوعي، تُحدّد ما يمكن للمرأة قوله أو فعله، في ظل سلطة ذكورية تسعى إلى الهيمنة على الخطاب.

– أن بعض صور الصمت تُعدّ أفعال مقاومة رمزية، أو خطابًا ضمنيًا رافضًا للهيمنة، أو شكلًا من أشكال التمسك بالكرامة الذاتية، كما يظهر في صمت بوليكسيني المهيب قبل الذبح، أو كما في حالة فيلوميلا التي حيكت صدمتها عبر النسيج، مُحوِّلة الخرس إلى تعبير بصري صامت.

–أن الجسد الأنثوي غالبًا ما تم توظيفه بوصفه بديلاً عن الصوت حين يُصادَر الكلام؛ فالجسد هنا يصبح نصًا رمزيًا ناطقًا، يحمل المعنى ويعيد إنتاج حضور المرأة داخل النص.

–أن إعادة قراءة هذه النماذج في ضوء التحليل الرمزي والنقد النسوي تكشف عن بلاغة أنثوية للصمت، لا تُستعاد عبر الصوت التقليدي، بل عبر أدوات بديلة مثل: النسيج، النبوءة، الصدى، أو حتى الصمت ذاته.

–أن الأسطورة والتراجيديا اليونانية لا تكتفي بصياغة الرواية الأسطورية، بل تُنتج معها تصوّرات عن الجسد، والنوع، والصوت، ما يجعل تحليل رمزية الصمت والخرس فيها مدخلًا لفهم أعمق للعلاقة بين النوع الاجتماعي والسلطة والتعبير.

إن أهمية هذا البحث لا تكمن في إعادة الاعتبار لصوت المرأة فحسب، بل في تتبّع إمكانات التعبير من خارج الصوت، وفي فهم كيف يتحوّل الصمت الأنثوي إلى مساحة بلاغية تُعيد بناء الهوية والمقاومة داخل النصوص الكلاسيكية.

Abstract

The Silent Voice of Woman"The Symbolism of Silence and Muteness from Myth to Greek Tragedy.

By. Nesreen Amir Sayed

This study explores representations of silence and muteness in Greek myth and tragedy through a range of female figures, viewing them as symbolic tools that reveal the complex relationship between gender and power.

The research is grounded in a critical hypothesis: that the voice of the woman in classical texts—especially in myth—is often constrained, silenced, or cursed, reflecting the patriarchal structures that reshape women's roles in ancient society.

The study sheds light on literary analyses of female characters in myth, such as Echo (Ἠχώ, Echo), Philomela (Φιλομήλα, Philomela), and Cassandra (Κασσάνδρα, Cassandra), alongside figures from Euripides' tragedies, including Andromache (Ἀνδρομάχη), Iphigenia (Ἰφιγένεια), and Polyxena (Πολυξένη).

The research traces the transformations of the female voice from the mythological realm to tragic theatre, revealing how silence is reappropriated—not as a sign of submission, but as a resistant dramatic device loaded with symbolic and ethical significance.

Through close textual and critical analysis, the study examines how silence becomes an alternative mode of expression that challenges dominant masculine discourse and opens a path toward a renewed understanding of the symbolic rhetoric of feminine silence within classical texts.

Keywords: Voice, Woman, Silence, Muteness, Myth, Greek Tragedy.

الهوامش:

(١) **كيفيسوس:** هو اسم إله نهر، ويمثل أحد الأنهار الرئيسة في منطقة أتيكا (Ἀττική)(قرب أثينا Ἀθῆναι)، يُجسَّد عادة على هيئة رجل مسنّ يخرج من المياه أو يحمل جرة يُسكب منها الماء، كما هي عادة تصوير آلهة الأنهار في الفن الإغريقي. انظر:

Diddle, J.2021, The Cambridge Greek Lexicon, Vol. I,II, The Faculty Board of Classics of the University of Cambridge , S.V. Κηφισός.

عند ذكر هذا المرجع مرة أخرى سوف يشار إليه اختصارًا بـ *(C.G.L.)*.

Simon, H. and Antony, S., 2000, The Oxford Classical Dictionary, Oxford University Press, Third Edition, S.V. Kephisos.

عند ذكر هذا المرجع مرة أخرى سوف يشار إليه اختصارًا بـ (*O.C.D.*).

(٢) **ليريوبى:** هي حورية مائية من النايادات (Ναϊάδες) – وهنّ حوريات المياه العذبة في الأساطير اليونانية، كان يُعتقد أنهن يسكنَّ في الأنهار، والينابيع، والبحيرات، والجداول، والآبار. يُمثّلن الأرواح الأنثوية للطبيعة، وخصوصًا للمياه العذبة الجارية – تنتمي ليريوبى إلى نهر كيفيسوس، وكانت معروفة بجمالها. انظر:

O.C.D., 2000 , S.V. Leiriope, Naiads.

(٣) **تيريسياس:** هو العرّاف الأعمى الشهير في الأساطير اليونانية، عُرف بحكمته وقدرته على التنبؤ بالمستقبل، وقد ظهر في عدة أساطير إغريقية بارزة، منها أسطورة نركسوس. انظر:

C.G.L.2021, S.V. Τειρεσίας, O.C.D., 2000 , S.V. Tiresias.

(4) Ov., Met. 3.339-509

عبد المعطي شعراوي، ٢٠٠٥، أساطير إغريقية، الجزء الثالث، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ص ٣٣٠ وما يليها.

(٥) المرجع نفسه.

(6) Ov., Met. 3.339-509

عبد المعطي شعراوي، ٢٠٠٥، ص ٣٣٠ وما يليها.

(7) Ov., Met.3. 393-400, 427-430

(8) Irigaray, L. 1985, This Sex Which Is Not One. Cornell University Press, p. 76.

(9) Lacan, J. 2001 , Écrits: A Selection, Translated by Alan Sheridan, Routledge, p. 197, cf. Showalter, E.1987, The Female Malady: Women, Madness and English Culture, 1830–1980, Virago, p. 14.

(١٠) يُشتق اسم فيلوميلا (Φιλομήλα)أو (Φιλομήλη) من الجذرين اليونانيين: (φίλος) بمعنى: "محبة" أو "محبّ"، و (μέλος) بمعنى: "نشيد" أو "لحن"، وبالتالي، فإن معنى الاسم هو: "محبة الغناء "أو "التي تحب النغمة"، يمنح هذا الاشتقاق الاسم دلالة رمزية عميقة، ترتبط بشكل مأساوي مع تجربة فيلوميلا في الأسطورة؛ فهي تُغتصب ويُقطع لسانها، وتُجبر على الصمت، رغم أن اسمها ذاته يُشير إلى الصوت والغناء (الموسيقى)، مما يخلق تناقضًا مأساويًا بين هويتها اللغوية ومعاناتها الجسدية.

يمثل هذا التناقض شكلًا من الصراع اللغوي الرمزي، حيث تتحول فيلوميلا من "محبة الغناء" إلى صدى صامت. وتُشير بعض المصادر إلى اشتقاقٍ آخر محتمل للاسم، وهو من: (φίλος) بمعنى "محب"، و (μῆλον) بمعنى "ثمرة" أو "تفاحة"، إلا أن الرأي الأرجح، والأكثر ارتباطًا بالسياق الأسطوري هو ما يرجّح المعنى المتصل بالغناء والنشيد.

كما ارتبط اسم فيلوميلا لاحقًا بطائر البلبل أو السنونو في روايات أخرى، وهو الطائر الذي تحولت إليه في نهاية الأسطورة، ما يعمّق العلاقة الرمزية بين الاسم والمصير، ويجعل من الصوت المفقود رمزًا للمعاناة والألم الذي لا يمكن البوح به. انظر:

Liddell, H.G. & Scott , R., 2007, Greek English Lexicon , with a Revised Supplement , Clarendon Press , New York , Oxford , S.V. Φιλομήλα.

عند ذكر هذا المرجع مرة أخرى سوف يشار إليه اختصارًا بـ (*LSJ*).

https://www.behindthename.com/name/philomela.com
https://www.etymonline.com/word/philomel.com
Retrieved 7-7-2025.

(11) Apollod., Bibl.3.193.1-3.195.8

(12) Ov., Met. 6. 445-578

(١٣) في رواية أوفيديوس تتحوّل فيلوميلا إلى طائر السنونو (χελιδών, *hirundo*)، بينما تتحوّل شقيقتها بروكني إلى طائر البلبل (ἀηδών, *luscinia*. غير أن أبولّودوروس وهيجينوس*(Hyginus)* (القرن الأول الميلادي) Hyg., Fab.45. 5.3 f. –وآخرون– يشيران إلى تحول فيلوميلا إلى طائر البلبل، لما يتميز به هذا الطائر من صوت شجيّ حزين يُغنّى به ليلًا؛ وهو ما اعتُبر رمزًا قويًا لاستعادة صوتها المسلوب بشكلٍ رمزي من خلال تغريد البلبل الحزين. ويُعزى هذا التباين في تحديد نوع الطائر إلى عدة أسباب، من أبرزها:

–وجود كلا الطائرين داخل الرواية الأسطورية بصيغ متعددة؛ مما أدى للخلط بينهما والتبادل بين الشخصيتين والطائرين.

–غموض بعض الترجمات من النصوص اليونانية واللاتينية إلى لغات أخرى، بما فيها العربية، حيث لم يُراعَ دائمًا التمييز الدقيق بين طائر السنونو والبلبل.

– التركيز الأدبي والرمزي على البعد النفسي والمعنوي للشخصية أكثر من توصيفها الجسماني أو النوعي للطائر. انظر:

Bloom, H. (Ed.), 2009, Ovid's Metamorphoses, (Bloom's Modern Critical Interpretations), Chelsea House, p. 61.

ويُلاحظ أن طائر السنونو يتميز برشاقته وسرعته في الطيران، وله ذيل مشقوق، وهو طائر قليل التغريد، يصدر صوتًا سريعًا وأقرب إلى الزقزقة. أما طائر البلبل، فيتميّز بصغر حجمه، وريشه البني الباهت، وصوته العذب الحزين، لا سيما في الليل، وغالبًا ما يُرتبط في الأدب بالرثاء والمناجاة.=

= لكن رغم أن رمزية البلبل قد تبدو ملائمة لمعاناة فيلوميلا، فإن رواية أوفيديوس – وهي الأوسع انتشارًا وتأثيرًا في الأدب الكلاسيكي – تُحدّد بوضوح أن فيلوميلا تحوّلت إلى طائر السنونو، بينما أصبحت أختها بروكنى بلبلًا. ولهذا التحوّل دلالة رمزية دقيقة: السنونو، الذي لا يشدو، يُجسّد الصمت الإجباري، وغياب الصوت، بما يتناغم مع الجريمة التي ارتكبت ضد فيلوميلا (قُطع لسانها لئلا تنطق بالحقيقة). في المقابل، يُجسّد البلبل، من خلال صوت بروكنى، شكلًا آخر من أشكال التعبير الحزين عن المأساة.

وبالتالي، فإن الربط الرمزي الأدق هو بين فيلوميلا وطائر السنونو، لا البلبل، لأنه يُجسّد دلالة الصمت الأبدي المفروض والاغتصاب الرمزي للغة. السنونو لا يغني، لكنه يظل حاضرًا، يُحلّق في السماء كأنّه يبحث عن صوته المفقود، تمامًا كما تبحث فيلوميلا عن لغتها المسروقة، فتلجأ إلى النسيج بوصفه كتابة صامتة.

(14) cf. Hyg., Fab.45 5.4

(15) Ov., Met. 6. 445-578

عبد المعطي شعراوي، ٢٠٠٥، ص ٤٤٧ وما يليها.

https://mythontheweb.wordpress.com/2021/12/01/the-rape-of-philomela

Retrieved 10-7-2025.

(16) Apollod., Bibl. 3.194.4-3.195.1

(17) Ov. Met. 3.556–560

(18) Ov., Met.6. 575-578

(١٩) **علامات** : يُقصد بها العلامات الرمزية المشفّرة التي نسجتها فيلوميلا، لا "رسائل لغوية" بالمعنى التقليدي المعروف، بل رموزٌ مرئية تؤدي وظيفة بلاغية وإيحائية، وتُفهم مجازيًا على أنها رسائل تعبّر عن الجريمة والمعاناة في غياب اللغة المنطوقة.

(20) Spivak, G. 1988, Can the Subaltern Speak?, In C. Nelson & L. Grossberg (Eds.), Marxism and the Interpretation of Culture, Urbana: University of Illinois Press, pp.302-307.

(21) Cixous, H. 1975, "Le Rire de la Méduse" , *L'Arc 61*, pp. 39–54, (Numéro spécial: Marguerite Duras). Cixous, H. 1976, "The Laugh of the Medusa", Translated by Keith Cohen and Paula Cohen, *Signs, vol. 1*, no. 4, pp. 875–893.

(22) Butler, J. 1993 , Bodies That Matter: On the Discursive Limits of Sex, New York: Routledge,, pp.1-25.

(23) ———, 2005 , Giving an Account of Oneself, New York: Fordham University Press, pp.3-22.

(٢٤) **بريامو**س : هو آخر ملوك طروادة(Ἴλιον) ، ووالد هيكتور(Ἕκτωρ) وباريس(Πάρις) وكاساندرا. عُرف بالحكمة والوقار، وخلّده هوميروس (Ὅμηρος) (القرن التاسع ق.م) في الإلياذة (Ἰλιάς) بمشهده المؤثر وهو يتوسل لأخيلّيوس (Ἀχιλλεύς)لاسترجاع جثة ابنه. يُعد رمزًا للتراجيديا الإنسانية في الحرب. انظر:

C.G.L.2021, LSJ. 2007 ,S.V. Πρίαμος

(٢٥) **هيكابي:** هي ملكة طروادة وزوجة الملك بريامو‌س، وأم لعدد من أبرز شخصيات الأسطورة الطروادية، مثل: هكتور، وباريس، وكاساندرا، وبوليكسيني(Πολυξένη) .

تُجسد هيكابي صورة الأم المفجوعة، إذ فقدت أبناءها واحدًا تلو الآخر خلال حرب طروادة، وعانت من الذل بعد سقوط المدينة. تمثل رمزًا للحزن، والمأساة، وللقوة الكامنة في مواجهة الانهيار التام. انظر:

C.G.L.2021, LSJ. 2007 ,S.V. Ἑκάβη

(26) Pillinger, E. 2019, Cassandra and the Poetics of Prophecy in Greek and Latin Literature, Cambridge University Press, pp.5-11.

https://www.greekmyths-greekmythology.com/the-myth-of-cassandra.com

https://operavision.eu/feature/who-cassandra.com

Retrieved 20-7-2025.

(27) Aesch., Ag.1146-1155

(28)Aesch., Ag.1239-1241

(٢٩) **كليتمنسترا:** هي زوجة أجاممنون وملكة موكيناي(Μυκῆναι) ، تُعد من أبرز شخصيات التراجيديا الإغريقية، اشتهرت بقتل زوجها عند عودته من حرب طروادة انتقامًا لتضحيته بابنتهما إيفيجينيا(Ἰφιγένεια) . تمثّل شخصيةً معقدة تجمع بين الأمومة، والسلطة، والانتقام. انظر:

O.C.D., 2000 , S.V. Clytemnestra.

(30) Vernant, J.P.1990, Myth and Tragedy in Ancient Greece, trans. Janet Lloyd, Zone Books, pp. 201–203, Loraux, N. 2002, The Mourning Voice: An Essay on Greek Tragedy, Cornell University Press, pp. 87–90, Foley, H. P. 2001 , Female Acts in Greek Tragedy, Princeton University Press, p. 116.

(31) Aesch., Ag.1178-1185

(٣٢) من أبرز الإشارات التي يتجلّى فيها الخرس الرمزي في نبوءات كاساندرا، على سبيل المثال: تنبّؤها بالجرائم العائلية التي ارتُكبت؛ إذ تُقابل نبوءاتها – على الرغم من وضوحها – بلا مبالاة أو إنصات، مما يُفقد صوتها أي أثر أو فاعلية. قارن:

cf. Aesch., Ag.1190-1195

وكذلك يظهر هذا الخرس الرمزي في تشكيك الكورس باتزانها العقلي، إذ تُشبّه صوتها بصوت العندليب (البلبل) الحزين الذي لا يكفّ عن النواح، في إشارة إلى خطاب يُنظر إليه بوصفه ثرثرة لا عقل فيها، لا بوصفه نبوءة تستحق الإصغاء. قارن:

cf. Aesch., Ag.1140-1145

(33) McClure, L. 1999, Spoken like a woman: Speech and gender in Athenian drama, Princeton University Press, p.102.

(34) Derrida, J. 1973, Speech and Phenomena: And Other Essays on Husserl's Theory of Signs, Northwestern University Press, pp. 30-35.

(35) Kristeva , J. 1982, Powers of Horror: An Essay on Abjection, Columbia University Press, pp. 17-23, 38.

(36) Spivak, 1988, p.24 f.

(37) Butler, J. 2006, Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity, Routledge, p.272.

(38) Davies, P. (1998). The Cassandra Complex: How to Avoid Generating a Corporate Vision That No One Buys Into. In Kakabadse, A. et al. (Eds.), Success in Sight: Visioning , London: Kogan Page, pp. 103–123.

(39) Eisenstein, L. 2005, The Cassandra Complex, In T. Haring-Smith (Ed.), New Monologues for Women by Women, Volume II , New York, NY: The Feminist Press, pp. 37–41, Schapira, L. L. 1988, The Cassandra Complex, Living with Disbelief: A Modern Perspective on Hysteria. Toronto, ON: Inner City Books.pp.10-65, Bolen, J. S. 1989, Gods in Everyman, A New Psychology of Men's Lives and Loves , San Francisco, CA: Harper & Row, p. 135.

(٤٠) **أندروماخي:** زوجة هكتور (Ἕκτωρ) أمير طروادة وأمّ أستياناكس(Ἀστυάναξ). تمثّل شخصية أندروماخي نموذج المرأة الطروادية المكلومة، التي تفقد زوجها في الحرب، ثم تُساق أسيرة بعد سقوط طروادة، وتُجبر على مشاهدة مقتل ابنها الوحيد. انظر:

O.C.D., 2000 , S.V. Andromache.

(٤١) **إيفيجينيا:** ابنة أجاممنون وكليتمنسترا، تُقدّم بوصفها ضحية في سبيل انتصار الإغريق في طروادة. انظر:

C.G.L.2021, LSJ. 2007 ,S.V. Ἰφιγένεια.

(٤٢) **بوليكسيني:** أميرة طروادية وابنة برياموس وهيكابي. تُؤخذ أسيرة بعد سقوط طروادة، وتُقدّم بوصفها ذبيحة على قبر أخيلّيوس. انظر:

O.C.D., 2000 , S.V. Polyxena.

(٤٣) **نيوبتوليموس:** هو ابن أخيلّيوس من أمّه دِيداميا(Δηιδάμεια) ، يعني اسمه "الحرب الجديدة" أو "المحارب الجديد"، بعد مقتل والده في حرب طروادة، لعب نيوبتوليموس دورًا كبيرًا في المراحل الأخيرة من الحرب؛ إذ كان هو من قتل برياموس ملك طروادة، وشارك في استعباد نسائها. انظر:

C.G.L.2021, LSJ. 2007 , S.V. Νεοπτόλεμος.

(44)Allan, W. R. 2000, The Andromache and Euripidean Tragedy, Oxford, Oxford University Press, pp. 40-85.

(45) Eur, Androm. 113-116.

(٤٦) **ثيتيس:** من أشهر النيريديات(Νηρηΐδες)، وهنّ حوريات البحر، ويُقدَّر عددهن بخمسين. هنّ بنات الإله البحري نيريوس (Νηρέας) ودوريس(Δωρίς) ، ويُجسّدن جمال البحر وهدوءه. تُعرف ثيتيس بوصفها والدة البطل الأسطوري أخيلّيوس(Ἀχιλλεύς) ، وغالبًا ما تُصوَّر النيريديات بوصفهن مرافقات للآلهة البحرية مثل: بوسيدون(Ποσειδῶν) ، أو بوصفهن حاميات للبحّارة، وتتميّز ثيتيس بمكانة رمزية خاصّة في النصوص الأدبية، حيث تظهر باعتبارها أنموذجًا للأمومة التراجيدية، وحضورًا رمزيًا يعكس التوتر بين الحماية والعجز في مواجهة القدر. انظر:

C.G.L.2021, LSJ. 2007 , S.V. Θέτις.

(47) McClure, 1999, pp.168-193.
(48) Allan, W. 2000, "Euripides and the Construction of Authority", *CQ 50(1),* pp. 24-38.
(٤٩) **كالخاس:** هو عرّاف يوناني شهير، عُرف بقدرته على تفسير إرادة الآلهة من خلال الطيور. لعب دورًا محوريًا في حرب طروادة. انظر:
O.C.D., 2000 , S.V. Calchas.
(50) Michelakis, P. 2006, Euripides: Iphigenia at Aulis. Duckworth Companions to Greek and Roman Tragedy, London, pp. 11–20, 21–29. Collard, Ch& Morwood,J. 2017, Euripides: Iphigenia at Aulis, vol. 2, Commentary, Aris & Phillips Classical Texts, pp. 20–35, 200–220, 650–665.
(51) Eur, IA. 1460-1463
(52) Rabinowitz, N.S. 1993 , Anxiety Veiled: Euripides and the Traffic in Women, Ithaca: Cornell University Press, pp. 100–104, Foley, 2001, pp. 131–137.
(53) Gregory, J. 2002, "Euripides and the Instruction of the Athenians", *Arethusa, Vol. 35*, No. 1, pp. 51–71, Rabinowitz, 1993 , pp. 60–70, Foley, 2001, pp. 80–110.
(54) Eur, Hec.560-570
(55) Foley, 2001,, p. 75.
(٥٦) هو رسول في الجيش الإغريقي، وظيفته الأساسية نقل الأوامر والأخبار من القادة الإغريق إلى النساء الأسيرات الطرواديات.
(57) Foley, 2001,, p. 78.

تحلل فولي *(Foley)* هذا الصمت بوصفه ليس خضوعًا، بل "لحظة ذروة" تتحول فيها الضحية إلى بطلة، حيث تكتسب المرأة قوة غير متوقعة في لحظة انكشاف الجسد وانعدام الحماية. إنها تحتفظ بهيبتها لا بالكلام، بل بالصمت الذي يُظهر اتزانها ووعيها الرمزي. ولهذا، فإن صمت بوليكسيني هو "صمت طقسي–بطولي"، يختلف عن صمت أندروماخي (الذي يتجمد عاطفيًا) أو صمت إيفيجينيا (الذي يقرر عقلانيًا). فهنا، يتحوّل الجسد إلى نصّ مقدّس، ويصبح الصمت نفسه طقسًا للكرامة. انظر:

Foley, 2001, p. 80 f.
(58) Morrison, H. 2005 , The Silent Heroine: Gender and Resistance in Euripidean Tragedy. Oxford University Press, p. 142.
(59) Vernant, J.P.1990 , "The Death of Polyxena: Sacrifice and Vengeance in Euripides' Hecuba." In Myth and Tragedy in Ancient Greece, Zone Books, pp. 118–130.
(60) Loraux, 2002, pp. 93–96.
(٦١) من المهم التوقف عند المقارنة بين بوليكسيني وإيفيجينيا لفهم دلالات الصمت النسائي في التراجيديا اليونانية، لا سيما في مسرح يوريبيديس، حيث يبدو التشابه الظاهري بين الموقفين مدخلًا لتباين جوهري في التعبير الدرامي. فكلاهما فتاة تُقدَّم "أضحية" في طقس دموي يُمليه القرار الذكوري، غير أن الصمت الذي يرافق مشهد كل منهما يُنتج تصورًا مغايرًا للبطولة الأنثوية، ويكشف كيف يوظف يوريبيديس الصمت لا بوصفه غيابًا للكلام، بل مثل أداة درامية كثيفة الدلالة تتجاوز اللغة المنطوقة.

في إيفيجينيا في أوليس، يبدو الصمت خيارًا واعيًا يأتي في أعقاب لحظة عقلانية. تتحدث إيفيجينيا كثيرًا، تجادل وتُفكّر، لكنها عند لحظة اتخاذ القرار، تُوجز لغتها وتلوذ بالصمت، فيتحول هذا السكوت إلى امتداد رمزي لإرادتها الأخلاقية. لا تتنازل، بل تعلن – بصمتها – سيادتها على مصيرها، وتصبح كلماتها القليلة مرآة لقرار ذاتي مكتمل لا يحتاج إلى تبرير. صمتها يُشكّل لحظة صفاء نابعة من النضج الأخلاقي، و"صوتًا داخليًا" يتجلّى في غياب اللغة، لكنه لا يقل قوة عنها.

أما في هيكابي، فتقف بوليكسيني أمام مشهد الموت في وضع مشابه من حيث التضحية والمصير، لكنها تختلف في طبيعة التعبير والتجسيد. لا تتحدث كثيرًا، بل تفعل. توجّه ضاربها ثم تموت بكرامة، هنا، لا يأتي الصمت من غياب الصوت، بل من حضور الجسد. فبوليكسيني تختار طريقة موتها، تصوغ لحظة موتها بإيماءات جسدية مليئة بالرمز والدلالة. إن صمتها، بهذا الشكل، ليس تراجعًا عن التعبير، بل هو تعبير بصري–رمزي بليغ، يجعل من جسدها نصًا مفتوحًا للمقاومة والهيبة.

وفي هذا التباين، تتحوّل إيفيجينيا إلى رمز بطولي من خلال خطاب عقلاني ينتهي بالصمت، في حين تصبح بوليكسيني خطابًا صامتًا منذ =

=البداية، يتحدث بالجسد لا بالكلام. وكلا الصمتين – وإن اختلفت أدواتهما – يفتحان المجال أمام إعادة تصور دلالاتين مختلفتين لصمت المرأة في المسرح اليوناني:

–إيفيجينيا: صمت يُمهَّد له بصوت عقلاني داخلي، وصمتها قرار أخلاقي– سياسي.

–بوليكسيني: صمت مرئي، خارجي، يُعبّر عن وعي جسدي رمزي، يتحدى العنف بالاتزان والهيبة.

قائمة المصادر والمراجع:

أولًا– المصادر :

-PHI = Packard Humanities Institute Latin Texts, Packard Humanities Institute, California, 1991.
-TLG = Thesaurus Linguae Graecae , University of California Irvine , 2000.

-Aeschylus:	*(Aesch., Ag.)*	***Agamemnon.***
-Apollodorus:	*(Apollod., Bibl.)*	***Bibliotheca.***
-Euripides :	*(Eur, Androm.)*	***Andromache.***
	(Eur, Hec.)	***Hecuba.***
	(Eur, IA.)	***Iphigenia at Aulis.***
-Hyginus:	*(Hyg., Fab.)*	***Fables (Fabulae.***
-Ovidius:	*(Ov., Met.)*	***Metamorphoses.***

ثانيًا: المراجع العربية:

–عبد المعطي شعراوي، ٢٠٠٥ م، أساطير إغريقية، الجزء الثالث، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة.

ثالثًا: المعاجم والموسوعات:

-Diddle, J.2021, The Cambridge Greek Lexicon ,Vol. I,II, The Faculty Board of Classics of the University of Cambridge.
-Liddell, H.G. & Scott , R., 2007, Greek English Lexicon , with a Revised Supplement , Clarendon Press , New York , Oxford.
-Simon, H. and Antony, S., 2000, The Oxford Classical Dictionary, Oxford University Press, Third Edition.

رابعًا: المراجع والدوريات الأجنبية:

-Allan, W. R. 2000, The Andromache and Euripidean Tragedy, Oxford, Oxford University Press.
--————, 2000, "Euripides and the Construction of Authority", *CQ 50(1),* pp. 24-38.

-Bloom, H. (Ed.), 2009, Ovid's Metamorphoses, (Bloom's Modern Critical Interpretations), Chelsea House.
-Bolen, J. S. 1989, Gods in Everyman, A New Psychology of Men's Lives and Loves , San Francisco, CA: Harper & Row.
-Butler, J. 2006, Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity, Routledge.
- ———— , 2005, Giving an Account of Oneself, New York: Fordham University Press.
- ————, 1993, Bodies That Matter: On the Discursive Limits of Sex, New York: Routledge.
-Cixous, H. 1975, "Le Rire de la Méduse" , *L'Arc 61*, pp. 39–54, (Numéro spécial: Marguerite Duras).
Cixous, H. 1976, "The Laugh of the Medusa", Translated by Keith Cohen and Paula Cohen, *Signs, vol. 1*, no. 4, pp. 875–893.
-Collard, Ch& Morwood,J. 2017, Euripides: Iphigenia at Aulis, vol. 2, Commentary, Aris & Phillips Classical Texts.
- Davies, P. (1998). The Cassandra Complex: How to Avoid Generating a Corporate Vision That No One Buys Into. In Kakabadse, A. et al. (Eds.), Success in Sight: Visioning , London: Kogan Page.
-Derrida, J. 1973, Speech and Phenomena: And Other Essays on Husserl's Theory of Signs, Northwestern University Press.
-Eisenstein, L. 2005, The Cassandra Complex, In T. Haring-Smith (Ed.), New Monologues for Women by Women, Volume II , New York, NY: The Feminist Press.
-Foley, H. P. 2001, Female Acts in Greek Tragedy, Princeton University Press.
-Gregory, J. 2002, "Euripides and the Instruction of the Athenians", *Arethusa, Vol. 35*, No. 1, pp. 51–71.
-Irigaray, L. 1985, This Sex Which Is Not One. Cornell University Press.
-Kristeva , J. 1982, Powers of Horror: An Essay on Abjection, Columbia University Press.
-Lacan, J. 2001, Écrits: A Selection, Translated by Alan Sheridan, Routledge.
-Loraux, N. 2002, The Mourning Voice: An Essay on Greek Tragedy, Cornell University Press.
-McClure, L. 1999, Spoken like a woman: Speech and gender in Athenian drama, Princeton University Press.
-Michelakis, P. 2006, Euripides: Iphigenia at Aulis. Duckworth Companions to Greek and Roman Tragedy, London.
-Morrison, H. 2005, The Silent Heroine: Gender and Resistance in Euripidean Tragedy. Oxford University Press.
-Pillinger, E. 2019, Cassandra and the Poetics of Prophecy in Greek and Latin Literature, Cambridge University Press.
-Rabinowitz, N.S. 1993, Anxiety Veiled: Euripides and the Traffic in Women, Ithaca: Cornell University Press.
- Schapira, L. L. 1988, The Cassandra Complex, Living with Disbelief: A Modern Perspective on Hysteria. Toronto, ON: Inner City Books.
-Showalter, E.1987, The Female Malady: Women, Madness and English Culture, 1830–1980, Virago.
-Spivak, G. 1988, Can the Subaltern Speak?, In C. Nelson & L. Grossberg (Eds.), Marxism and the Interpretation of Culture (pp. 271–313), Urbana: University of Illinois Press.
-Vernant, J.P.1990, Myth and Tragedy in Ancient Greece, trans. Janet Lloyd, Zone Books.
- ———— , 1990 , "The Death of Polyxena: Sacrifice and Vengeance in Euripides' Hecuba." In Myth and Tragedy in Ancient Greece, Zone Books.

خامسًا: المواقع الإليكترونية:

-https://mythontheweb.wordpress.com/2021/12/01/the-rape-of-philomela
-https://www.behindthename.com/name/philomela.com
-https://www.etymonline.com/word/philomel.com
-https://www.greekmyths-greekmythology.com/the-myth-of cassandra.com
-https://operavision.eu/feature/who-cassandra.com

Retrieved 7/7/2025- 20/7/2025