إشكالية التهجير في النص المسرحي العراقي
مسرحية أيوب لإيمان الكبيسي انموذجاً

أ.د. غنّام محمد خضر
كلية التربية للعلوم الانسانية
جامعة تكريت/ العراق

(مُلَخَّصُ البَحث)

تشير كلمة التهجير الى مدلولات عدة، فلها جذور تاريخية فمنهم من يقول إن التهجير يعود إلى " ايام بلاد ما بين النهرين الذين وجدوا فيها سياسة فعالة وناجحة لتحقيق أهدافهم وطموحاتهم السياسية، ومواجهة ما يعترضهم من عَقَباتٍ عالجوها بسياسةِ النَّفْي والتهجير"[١]، ومنهم من يقول إن التهجير ليس له علاقة بهذه المرجعيات، ونحن هنا لسنا بصدد مناقشة المصطلح تاريخياً، فالذي يهمنا هو التنبيه إلى أهمية دراسة (التهجير) كونه مشكلة قديمة حديثة تتجدد كل عصر وزمان بحسب التطورات السياسية والاجتماعية والاقتصادية، ومن هنا كان لزاماً على الأديب الذي يمثل البيئة التي ينتمي إليها تسليط الضوء على كل مفردات الحياة بترفها وشقائها، كما أن التقلبات السياسية التي يمر بها بلدنا (العراق) على وجه الخصوص وما حدث له، ولا سيما في بداية عام ٢٠٠٦ وهو بداية الطائفية وصولاً الى عام ٢٠١٤ حين دخول داعش، فإن هذه التقلبات أحدثت تهجيراً لعدد من السكان الذين لا حول لهم ولا قوة، إذ وجدوا أنفسهم تحت رحمة مجموعة خارجة عن القانون تمارس ضدهم أبشع طرائق :التعذيب ،والابتزاز ،والتنكيل فلم يكن أمامهم سوى الهروب (الهجرة القسرية) الى مناطق أخرى ليست مناطقهم، فابن منظور يقول: "إنَّ الهَجْرَ هو الإبْعَادُ وبَابُهُ:(هَجَرَ) أيْ بَعُدَ، مِنْ هَجَرَ يَهْجُرُ هِجْرَاناً " [٢]،كذلك التهجير هو " عملية إبعاد مجموعة غير محددة من السكان جبراً من مناطق إلى مناطق أخرى" [٣]، وقيل عن التهجير أيضاً هو "إرغام أو إجبار فرد أو مجموعة من الأفراد على ترك مساكنهم وأماكن إقامتهم التي اعتادوها والتي قطنوها بصورة مشروعة وقانونية سواء حدث ذلك عن طريق التدخل المباشر نتيجة الأعمال الارهابية أو بطرق غير مباشرة للدولة أو السلطة دون مبررات يسمح بها القانون الدولي"[٤]

ولعل المتأمل لهذه النصوص يجدها تصبُّ جميعُها في مفهومٍ واحدٍ وهو: ترك البيت أو المكان قسراً ليس طوعاً بسبب مباشر أو غير مباشر، وجدير بالذكر أنَّ ظاهرة التهجير كما اسلفنا ذات أهمية كُبْرى ولهذا نجد لها جذوراً في أدبنا العربي، فالشعراء منذ عصر ما قبل الاسلام سلَّطوا الضوء على هذه الظاهرة، فعند ارتحالهم من أرض إلى أخرى حملوا معهم كل معاناة الهجرة، ومكابدات التهجير، وتفجَّرت طاقاتِهم الإبداعية وهم يجوبون الأرض مرتحلين.

وقد ارتأينا في بحثنا هذا الوقوف عند مفهوم التهجير في المسرح وتحديداً في نص مسرحية "أيوب" للكاتبة العراقية إيمان الكبيسي، إذ توقفتْ في نصها قَيْدَ الدراسة عند ثيمة التهجير عبر الأحداث التي صاغتْها، فالمسرحية تناقش صراعاً حادَّاً بين رجلٍ يرمز الى قوى الخير والسلام والاطمئنان، وامرأةٍ ترمز الى العدو الغاصب للأرض ،والذي يحاول تهجير الناس من أماكنهم، وسوف ينقسم البحث على ثلاثة محاور هي: العنوان ودلالاته ،و الشخصيات وأبعادها الرمزية، والصراع وآلياته ،والحوار وما يحمله من معان تشير إلى التهجير منددة به، ومستهجنة وجوده، ومنبهة عن خفاياه وهمومه.

دلالة العنوان:

إن العنوان نصٌّ صغير لكنه يؤدي وظائفَ شكلية وجمالية ودلالية تعدُّ مدخلاً لنص كبير، كثيراً ما يشبهونَه بالجسد، رأسُه هو العنوان"[٥]، إذن العنوان مفتاح قرائيٌّ يمارس سلطتَه على المتلقي، وذلك عن طريق الفاعلية التي يتمتع بها، فهو لا يقف عند حدود بوابة النص فحسب بل ينتشر في النص بداية ووسطاً ونهاية، وبقدر ما ينفتح النص على العنوان، يتشظى العنوان في النص.[٦]

من هنا يمكننا القول: إن الخطاب/النص يكتسب فاعليته عن طريق العنوان "ليمارس ضغوطه على المتلقي، وينخرط في العالم، به ومن خلاله تتأسس فاعلية المتلقي، أيضاً ليتسلل والعالم إلى ردهات الخطاب ومداخله، انها فعالية التسمية إذ ليس للمرء (للخطاب) في الوجود غير اسمه من هنا تستمد خطرها وأهميتها".[٧]

ومن وجهة نظر السيميوطيقا يعد العنوان مفتاحاً رئيساً "يتسلح به المحلل للولوج إلى أغوار النص العميقة، قصد استنطاقه وتأويله، كما أنه يستطيع أن يقوم بتفكيك النص من أجل تركيبه، عبر استكناه بنياته الدلالية، أن يضيء لنا في بداية الأمر ما أشكل وغمض، وهو مفتاح تقاني يجس به السميولوجي نبض النص، وتجاعيده، ترسباته البنيوية، وتضاريسه التركيبية على المستويين الدلالي والرمزي"[٨]، ويتميز العنوان بوصفه بنية افتقار فلا يفي بالغرض وحده ولا يمكن تجاوزه، فيتطلب ذلك من المتلقي قراءة العنوان قراءة استرجاعية أي من النص إلى العنوان وبالعكس، وهذا ما تتيحه (وجهة النظر الطوافة) بمفهوم آيزر التي

تعني طريقة قراءة "تسمح للقارئ بأن يجول عبر النص، ومن ثم يكشف تعددية المنظورات المترابطة التي تتغير كلما حدث تنقل من منظور إلى آخر، وهذا ينشئ شبكة من الروابط الممكنة، التي تتميز بكونها لا تربط المعطيات المنفصلة عن المنظورات المختلفة، بل هي في الحقيقة تقرر علاقة ملاحظة متبادلة بين المنظورات المُحفِزة والمحفَّزة، وهذه الشبكة من الروابط تشمل النص بكامله بصورة كامنة"[٩]، وهذه الشبكة عرفت بـ(ملء الفجوات).

وللعنوان أهمية واضحة في تحديد النص، والكشف عن مجموعة من الدلالات المنبثقة منه[١٠]؛ لذا نجد أن المؤلفين يتأنون كثيراً قبل اختيار عنوانات نصوصهم، كما يشكل العنوان المفتاح الإجرائي الأول، ونقطة الانطلاق الأولى لبناء جسر تواصلي ما بين النص وكاتبه من جهة والمتلقي من جهة أخرى، إذ يعمل على سحب المتلقي إلى منطقته ومن ثم إغرائه للدخول إلى عالم النص، محاولاً الكشف عما يحمله النص من مقاصد وأفكار أراد المؤلف بثها في مجال التلقي.

شغل عنوان المسرحية حيزاً واسعاً في مضمون العمل الأدبي فجاءت المسرحية تحت عنوان(أيوب) ومما لاشك فيه ان لهذا الاسم جذوراً تاريخية دينية ارتبطت بشكل مباشر بنبي الله ايوب الذي صبر على ما ابتلاه الله ، وبهذا نجد أنَّ هناك ارتباطاً بين العُنوان والمتن المسرحي ، وهذا يشير الى الجسر التواصلي الذي وضعتْهُ الكاتبة منذ بداية المسرحية كما أنها عملت عبر هذا الجسر التواصلي على لَفْت اهتمام القارئ الى مسألة الصبر وعلاقتها بموضوع المسرحية، فالعنوان جاء بقصدية عالية، والمتفحص للنص المسرحي يجد أن الكاتبة بثت في متنه عددا من الأفكار التي تشير الى الصبر لكن بالتأكيد ثمة فرق بين صبر نبي الله ايوب وبين صبر الرجل في المسرحية، فالكاتبة وضعت الرجل في موضع لا يحسد عليه فبعد ان كان يعيش حياة هادئة مستقرة أصبح مهدداً بترك بيته وما يملك أمام عنجهية المرأة التي ترمز للعدو بكل تفاصيله السيئة، ولن نتوقف عند نماذج تبين الجسر التواصلي ؛لأننا سوف نتناول عددا من النماذج في محاور البحث القادمة.

الشخصيات من النمطية إلى البنائية:

الشخصية الرئيسة هي: "الممثل الأول الذي كان يلعب الدور القيادي في الدراما الإغريقية، ثم يلعب أدوارا أخرى في نفس المسرحية. أما الآن فهو الشخصية التي تلعب الدور الأساسي في المسرحية كنص مكتوب"[١١]، وهذه الشخصية يطلق عليها اسم (البطل) أو (الشخصية المحورية).

تعتمد أغلب المسرحيات شخصية البطل، إذ تقوم هذه الشخصية، بتنمية الحدث، وتأجيج الصراع، والسير بأحداث المسرحية إلى الإتجاه الذي يريده المؤلف، وذلك عن طريق تقديم فكرة ما، أو تبني قضية ما، كالدفاع عن الفقراء، أو الدفاع عن قضية عاطفية، أو عن الحرية، أو نقد السلطة والمجتمع. "فالبطل هو المحرك الأول لأحداث المسرحية وهو الذي يبقى – في أغلب الأحوال – أطول مدة على خشبة المسرح، ويتمثل في سلوكه ومصيره، موضوع المسرحية الرئيس" .[١٢]

وتقابل شخصية البطل شخصية أخرى، تسمى الشخصية الضدية أو الخصم، إذ إن "الخصم هو ذلك الشخص الذي يكبح جماح البطل المهاجم "[١٣]. وهذه الشخصية تكون بمثابة شخص مختلف يقف ضد البطل، أو بمثابة القدر، أو أي شيء آخر من شأنه أن يقف ضد البطل، "والخصم في أي تمثيلية يجب أن يكون_بالضرورة – شخصاً قوياً، بل يجب أن يكون حين الاقتضاء لا يلين ولا تعرف الرأفة إلى قلبه من سبيل كالشخصية المحورية تماماً"[١٤] ، وقد نظرنا لشخصية البطل والشخصية الضدية فقط ؛ لأن المسرحية تكونت من شخصيتين رئيستين هما:(الرجل و المرأة) ، وقد تخلت الكاتبة عن النمطية في بناء الشخصيات عن طريق إعادة صياغة كل شخصية بشكل مغاير عن النمطية السائدة ، فجعلت المرأة هي محور الشر، والرجل محور الخير والضحية في الوقت نفسه ، وهذا البناء تخلى عن النمطية فجرت العادة في كثير من الأعمال أن تكون المرأة هي الضحية والرجل هو الظالم لكن الكبيسي هنا قلبت المعادلة في طريقة مثالية قائمة على كسر أفق التوقع عند القارئ ،وجَعْلِه يعيش حالات الترقب و التلقي للنص، فما الغاية في ذلك؟ سؤال تكفلت الكبيسي بالإجابة عنه درامياً عبر متن المسرحية، كما احتوت المسرحية على مجموعة من الشخصيات التي جاءت على شكل مجاميع تؤدي أدواراً معينة، وتغادر خشبة المسرح ،وأنا أجدها لم تؤد غرضاً مهماً على صعيد النص ولهذا لن أتوقف عندها.

ومنذ الوهلة الاولى للمسرحية تصف لنا الكاتبة الرجل بوصف يشير إلى :الاستقرار، والسعادة، والهدوء "تدخل شخصية رجل انيق وهو يرقص مع انغام الموسيقى زوربا، ينظر إلى المرآة وهو يعدل هندامه" [١٥]فهذه الأوصاف للرجل هي اشارة أولى لحياته الهادئة وهو يسمع الموسيقى التي تشير هي الأخرى إلى الهدوء الذي يحيط بالرجل، فالكاتبة هنا كانت موفقة وهي ترسم لنا أولى عتبات النص بشكل مناسب، ثم تنقل المتلقي الى منطقة الصراع الذي بنيت المسرحية عليه شيئاً فشيئاً.

الرجل: آآآه جميلة هذه الحياة ضحك ولعب وجد وحب ... آآآه ينقصني الحب (اصوات ضحكات امرأة ماجنة وراءه).

قبحك الله ...(يستدرك) تعالي يا حبي الأوحد (يأخذ من على الطاولة كاسيت ويضعه في المسجل بينما تجلس الجوقة كلّ على حقيبته ويضعون أيديهم على أفواههم وأعينهم)

اغنية: بعد حين يبدل الحب داراً والعصافير تهجر الأوكارا "وما أن يبدأ بالغناء معها حتى تتغير الاغنية الى انشودة لاحت رؤوس الحراب، يتفاجئ وبعد فتح الكاسيت ووضعه مرة اخرى في المسجل، تعود اغنية أم كلثوم وما ان يندمج حتى تعود ذات الانشودة تتكرر الحالة مرات عدة حتى يتشيط غضباً ويقوم برفع الكاسيت واتلافه لهيستيريا " [١٦]

فإذا تأملنا هذا المقطع وهو جزء من الإرشادات المسرحية التي اعتمدتها الكاتبة نجد أن الرجل بدأ بتقلبات ما بين أغنية غزلية إلى أنشودة حرب وهو يقع في حالة من الاستغراب لهذه التقلبات التي أزعجته و عكرت مزاجه، واستعمال الموسيقى هنا بنوعيها اغنية حب أو أنشودة حرب تحملنا الى منطقة التقلبات التي ترافق الشخصية وحالة عدم الاستقرار التي ابتدأت بها المسرحية، وهذا جزء من البناء المغاير للشخصية الذي اعتمدته الكاتبة في متنها، فلم تقع الكاتبة في فخ التقليد البنائي بل بدأت بتلك التقلبات التي تقود الى مبتغاها الدرامي، ولعل هذه التقلبات تمهد الطريق أمام موضوع المسرحية الأساس (التهجير)، فالشخصية تعيش تقلبات منذ البداية، أما المرأة فجاءت على نمط مختلف فأصبحت تشكل محور الشر في المسرحية.

الصراع بين إثبات الوجود وعدمه:

المسرحية جنس أدبي يقوم على الصراع ، والصراع هو أحد أهم عناصر البناء الدرامي، والكاتب المسرحي الجيد هو الذي يكون قادراً على تحريك الصراع بين شخوص مسرحيته بطريقة تجعل المسرحية مليئة بالحركة والإثارة، فالصراع هو "مناضلة بين قوتين متعارضتين ينمو بمقتضى تصادمهما الحدثُ الدراميُّ"[١٧]. ولهذا يعد الصراع جوهر المسرحية؛ لأنه يحقق الإثارة في المسرح ، كما يقوم ببناء الحدث الدرامي ، والسير بأحداث المسرحية إلى أمام . والصراع يجعل المسرحية أقرب الأجناس الأدبية إلى الحياة من حيث تمثيلها للواقع .

وهناك ثلاثة أشكال يكتسبها الصراع بين السيطرة والدفاع ، الشكل الاول هو صراع الانسان مع الانسان، ويسمى صراع الأفراد، أما الشكل الثاني فهو الصراع الذي يحدث بين الإنسان وقوى خارجية كالقضاء والقدر، ويمكن تسمية هذين الشكلين من الصراع (الصراع الخارجي)، أما الشكل الثالث فهو الصراع الذي يحدث داخل النفس الإنسانية ، كصراع الفرد مع نفسه، ومن هذا صراع العقل والعاطفة ، بوصفه صراعاً داخلياً. على هذا نستطيع القول إن الصراع عند (ملتون ماركس) ينقسم على قسمين هما : خارجي وداخلي.[١٨]

والصراع – كما بينا فيما سبق – يكون بين قوتين الاولى مسيطرة والثانية مدافعة ، ولكي يجعل الكاتب المسرحي الصراع مثيراً ، او بعبارة اخرى – دراما تيكيا – عليه أن يبرز هاتين القوتين بصورة متكافئة ؛ " لأن الدراما الجادة لا تتعامل مع مشكلات أناس مشلولي الإرادة ، و عاجزين عن اتخاذ قرارات ولو في أحيان متقطعة مستهدفة ، ولامع الذين يفشلون عن اتخاذ موقف واع حيال ما يدور حولهم ويهمهم ".[١٩]

إذن يستحسن أن تكون أطراف الصراع في المسرحية ذات قوة متميزة ؛لكي تستطيع تحقيق الهدف الذي تسعى من أجله ، أما اذا كانت هذه الأطراف ضعيفة ، فإن الصراع يفقد قيمته الدرامية ،ومن ثم تصبح المسرحية غير مثيرة ولا مشوقة ، والكبيسي ركزت على الصراع الخارجي الذي وقع بين الرجل والمرأة ومن أمثلته:

الرجل: (ينظر الى السقف والجدران يتلفت يمينا وشمالاً) أنتِ وراء ذلك... أعلم انكِ السبب . لن اقترن بروحك الملعونة

ارحلي عني .... اتركيني بسلام.

جنونك يبدأ بنشوة وينتهي ببيت محطم الجدران

يا حمالة الحطب ... . تبت يداكِ وتبَّ الحطب .

المرأة: ستكون لي ولي وحدي وإلا فعليك شدّ الرحال) .[٢٠]

يكشف لنا النص طبيعة البناء الدرامي الذي اعتمدته الكاتبة في بناء نصها، وهذا البناء الذي يقوم على بداية الحدث ثم الصعود شيئاً فشيئاً الى أن يصل الذروة والحل.

فانطلقت الكاتبة من تأجيج الصراع بين الرجل والمرأة بكل ما حدث له ويصفها بأوصاف عدة قاسية، وكل هذا يشير إلى بداية الأزمة، كما وضعها أرسطو في بنائه المسرحي المعروف بالبناء الأرسطي، ولعل الكاتبة كانت ذكية في تأجيج الصراع؛ إذ جعلت المرأة وهي الطرف الثاني للصراع أن تؤكد اتهامات الرجل بل تقوم بتهديده " وإلاّ فعليك شد الرحال " وهذا الرد ينطوي على فكرة التهجير القسري الذي هو محور دراستنا، فالرجل وجد نفسه أمام خيارات أفضلها سيء .

الرجل: ما هذا؟ من قال اني اريد السفر ؟ لن اترك غرفتي... سريري (يعود مخاطباً المرأة) لن تنعمي بأشيائي ايتها الشمطاء (ينظر إلى الجوقة) أعيدوا ملابسي الى الخزانة ... كتبي على الرفوف ... هيا (تشكل الجوقة مساحة للتدريب وكأنهم جنود يهرولون مع انشودة لاحت رؤوس الحراب).

الرجل: (الى المرأة) كفاكِ قَطفاً للرؤوس اليانعة [٢١]

في المشهد السابق يتأزم الصراع وتبدأ المرأة بتنفيذ تهديدها محاولةً تهجير الرجل من غرفته /الوطن، فالغرفة هنا بمثابة الوطن لهذا الرجل، ويبقى الرجل متشبثاً بالمكان لا يريد مغادرته وهذا ما يعمق الصراع بينهما، ويبقى الصراع في حالة تزايد ،إذ يتهمها تارة بالشمطاء وتارة أخرى بالقاتلة .

ومما لا شك فيه إنَّ كلاً من الرجل والمرأة يشيران الى قضية معينة وهما في الوقت نفسه يمثلان مرجعيات اجتماعية، ولعل اختيار المرأة لهذا الدور السلبي جاء مغايراً لما هو متعارف عليه، فهي رمز للعدو الغاشم الذي يعمل على تهجير الناس من مدنهم، ولعل الكبيسي هنا اختارت المرأة بقصدية، وذلك؛ لأنها تريد القول إن هذا العدو ليس عدواً اعتيادياً فأرادت أن تقدمه بطريقة ناعمة وسلسة، فالمرأة ليست كالرجل من حيث الوضوح، فهنا اشارة الى أن هذا العدو منظم وظاهره ليس كباطنه، ولهذا جعلت من المرأة هي العدو والرجل هو الضحية، فالمتأمل لهذا الاختيار يستشعر بأن الكبيسي كانت موفقة في هذا الاختيار، ولا سيما فيما يحمل من دلالات كسر أفق التوقع، والخروج على النمطية السائدة التي ترسخ ان المرأة هي الطرف المظلوم، المسلوب لكل القوى والإرادة.

لقد استطاعت الكاتبة أن تدمج بوعي عميق بين الواقع والمتخيل، ففي الواقع نجد أن الرجل قد أخذ النصيب الأوفر من الهجرة، والتهجير، والنزوح، هربا من تهديد، أو طلبا للرزق، أو جرا إلى ساحات الحروب البعيدة، أما أن تكون المرأة هي الطرف الذي أسهم في تهجيره، فهذا مناف للواقع المعاش، فهي صورة رمزية، ترمز إلى سلسلة من قوى الشر، التي تتخذ لها لغة ناعمة، وملمسا لينا، في حين أنها قوى تدميرية، تمتلك فعلا هائلا من الظلم، والإقصاء، والتدمير، واستلاب صفاء الإنسان.

فالرجل هو رب الأسرة وعندما يترك المكان بلا شك سوف يصاب هذا المكان إصابة كبيرة . والمرأة في المسرحية كانت تمارس دور الإغراء كما جاء على لسان الرجل " تغرين جحافل الشباب بليالٍ حمراء معتمة ومجد مزيف " .[٢٢] وهذا ما نجده في كثير من الممارسات التي تتعلق بتدمير الشباب والأوطان، ولعل أصدق مثال ما جاءت به داعش وهي تمارس هذا الدور، إذ قامت بإغراء الشباب بأساليب كثيرة، ويستمر الرجل في الدفاع عن نفسه:

الرجل: أنا لست حطاباً أو تاجرا للأسلحة ولا بسياسي مخضرم
بل أنا لست حتى برجل دين يمكنك الانتفاع من فتاويه.
المرأة: ستعود صاغراً تركع عند قدمي [٢٣]
وهذا المشهد يكشف لنا عن استمرار الصراع بينهما.

الحوار:

الحوار هو" أداة لتقديم حدث درامي إلى الجمهور دون وسيط ، هو الوعاء الذي يختاره، أو يرغم عليه الكاتب المسرحي لتقديم حدث درامي يصور صراعاً إرادياً بين إرادتين تحاول كل منهما كسر الأخرى وهزيمتها "[٢٤]، فنحن عن طريق الحوار " نتعرف الحدث ، والشخصية ، والزمان ، والمكان وغيرها من العناصر الأخرى من خلال هذه الجمل الحوارية التي تتبادلها الشخصيات في المسرحية ".[٢٥]

وبذلك فإن أهم ما يميز المسرحية بوصفها – جنساً أدبياً – عن القصة والرواية ، هو الحوار؛ لأن القصة والرواية تستعملان الوصف والتحليل، وهذا يكون عن طريق السرد، أما المسرحية فتعتمد اعتمادا كلياً الحوار" إذ إن المتفرج يتتبع جدل الشخصيات المتحاورة ليصل إلى فكرة مفهومة عن معنى الحدث الدائر من خلال واقعة هو كمتفرج . دون معونة من قصاص أو راوٍ كما يحدث في القصة والرواية ".[٢٦]

والحوار في المسرحية قد يتم بين شخصين أو أكثر ، أو قد يكون داخل الشخصية الواحدة، وهو ما يسمى بـ (المونولوج) وعادة ما يكون بصوت مرتفع أمام الجمهور، فهو يأتي" لتصوير الصراع النفسي تصويراً درامياً "،[٢٧] وكذلك للكشف عن الأفكار التي تدور داخل الشخصية، أو توضيح فكرة ما للجمهور، أو إعطاء رأي في شخصية ما.

والحوار في المسرحية يختلف عن الكلام اليومي من حيث الوظيفة التي يقوم بها " فإذا كان الكلام اليومي حديثاً شخصياً يدور بين اثنين لأمر يخصهما ، وينتهي بانتهاء ملفوظة ، فإن الحوار (كلام) يمتد بشكل قصدي، وخفي في الوقت نفسه، عبر اثنين إلى ثالث هو المتلقي/ المتفرج وهذا ما يسبغ عليه حداً وظيفياً ينعدم في الكلام اليومي[٢٨]". فعلى هذا لا نستطيع أن نعد كل كلام يدور بين اثنين حواراً درامياً؛ فالحوار الدرامي: هو الحوار الذي يؤدي وظيفة من شأنها أن تحرك أحداث المسرحية وتدفعها إلى الأمام، ولعلنا لا نبالغ اذا قلنا إن الحوار الذي اعتمدته الكبيسي في النص قيد الدراسة جاء معبراً عن ثيمة المسرحية، وبرز الحوار الخارجي بشكل لافت، فالرجل نراه يحاور الجوقة تارة ويحاور ساقه تارة أخرى:

الرجل: (ينظر إلى الجوقة) لن تتحركوا هاااا .... حسناً أنا سأعيد أشيائي (يشغل سيارته ويحمل الحقيبة الاولى واذا بصوت انفجار مع دخان يملأ المكان، وحركة مضطربة للجوقة لإخفاء الرجل عن الجمهور، يظهر بعدها أشعث الشعر مقطع الملابس بساق واحدة وعكّاز وهو يبكي). [٢٩]

فالمتفحص لهذا المشهد يجده يشير إلى حوار الرجل مع الجوقة ومن الجدير بالذكر ايضا ان هذا الحوار هو البوابة الأولى من بوابات العودة التي فكر بها الرجل، تلك العودة التي لم تكن سهلة بالمرة، إذ رافقتها صعاب كثيرة تمثلت بفقد الساق، وهذا الشيء أصبح يشكل أزمة مضاعفة من الأزمات التي بدأت تحيط بالبطل من كل الجهات، ويستمر حوار الرجل :

الرجل: (ينظر الى ساقه الاخرى محدثاً اياها بحزن) ها قد هبتْ اشيائي عليك الآن تحمل المسؤولية فأنت الآن خيار الجماهير الأوحد ...خيار .. خيار " يمسك بطنه " أشعر بالجوع .. وربما أجد ما يؤكل غير النخالة وطحين النوى " يتحدث الى نفسه " تلك الشريرة تغلق أبواب البراد بالقفل والمفتاح فلن أجد شيئاً يؤكل- عليَّ تحمل الجوع " ينظر الى بطنه " اسكتي ... اسكتي يا عصافيري فالصغار نائمون وبطونهم تلاصق ظهورهم .

المرأة: (تضحك) لا يفيدك العكاز ولا أرجل كنْ معي وسوف تنعم وتشبع نعم تشبع وا) .[٣٠]

إن المتفحص لهذا المشهد يجده منطويا على حوار جديد بين الرجل وساقه بعد أن تم قطعها، لكن المرأة لم تدعه يسترسل ثم تقاطعه ببث الهزيمة في نفسه، فتحسم له الأمر (كن معي وسوف تنعم)

كما يكشف لنا المشهد الحواري عن تشبث الرجل بحلم البقاء، وعدم الانزلاق وراء فتنة المرأة وتحمل أنواع التعذيب والتنكيل كافة ، ولعل هذه الممارسة هي محاولة لتهجير الرجل من بيته، ومن الملاحظ أيضاً أن المرأة مندفعة ومؤمنة بقضيتها وهذا يعطينا انطباعاً بأن الكبيسي جعلت العدو قوياً قاسياً، عامداً تنفيذ كل مشاريعه، كذلك يستمر الحوار لكنه ينفتح على حوار بين الرجل والحقيبة من جهة والرجل والمرأة من جهة أخرى:

الرجل: تأخرت عن الدوام عليَّ الاسراع (ينظر إلى سيكارته) اراك عند بدء العمل ايتها الحبيبة (يأخذ الحقيبة الثانية وما أن يمسكها حتى تنفجر في وجهه فيسقط أرضاً، تبدأ الجوقة بالزحف على الركبتين) .

الرجل: آآآآه لما تُصرين على انتهاك الجسد الخاوي، لما تتلذذ بقطع اوصالي .

أطفالي على الطرقات مشردون ... أتعلمين ربما يمسح أحدهم نوافذ سيارتك حين تمرين (.....)

وأنت ما زلت تنظرين اليَّ بهوس قاتل [٣١]

إن القراءة الفاحصة لهذا النص تسفر عن احتوائه على مفردات تتعلق جميعها بالدمار (مشردون- فتح نوافذ السيارة بهوس- القتل) وكل هذه الأفعال من دون أدنى شك ارتبطت بالمرأة التي ترمز إلى العدو الغاشم، ومن الملاحظ ايضاً أن الرجل يتعرض ايضاً في كل

مناسبة الى انفجار يجعله يفقد شيئاً من جسده، لكنه يحاول الوقوف بوجه هذه المرأة، ويعيش الأزمة، ويفكر بحلها دائماً، هذه الأزمة تعد من أكبر مشاكل العصر الراهن ألا وهي (التهجير). كما يكشف لنا الحوار إصرار الرجل على البقاء تصاحبه إرهاصات العودة إلى وطنه الأصلي/ البيت، الغرفة يشكل مقاومةً منه، وعدم الرضوخ لمخططات المرأة:

الرجل: كفاكم (وهو يحاول فك النزاع) هؤلاء بناتي هنَّ اطهر منكم فاتقوا الله في انفسكم (مشهد داتا شو يعرض مشاهد لفتيات في مخيم اللاجئين) لكن اين هنَّ بناتي (مستدركاً) وُئِدْنَ وهُنَّ صغارٌ تحملنَّ وزر صمتنا وذلنا.

المرأة: (بسخرية) كلكم تقولون ذات الكلام، وترفعون نفس الشعارات لكنكم تخضعون أمام فتنتي وجمالي فتذهب شعاراتكم أدراج الرياح [٣٢]

فظهور الفتيات في المخيمات هو علامة أخرى من علامات أزمة التهجير التي طالت الناس بسبب المرأة/ العدو، فالمرأة سلطة عدوانية تمارس أجندتها على الشعوب الآمنة، وفرض هيمنتها عليهم بشتى الطرائق والوسائل وفي الوقت نفسه نراها مصرّة على الانتصار، فتصف موقف الرجل بأنه مجرد أقاويل وشعارات ...

الرجل: صه صه لا اطيق صوتك لن اكون مثل غيري لن انقاد لنزواتك سأبحث عن اشيائي عن حجة البيت ومفتاحه وسأطردك منه وسأعيش بسلام وسط جمال الشعر وعذوبة الصباح الفيروزي تمايل الفتيات وهن يرقصن بحرية وعفوية، عنفوان حب المراهقين الصادق. [٣٣]

يعود الرجل مرةً اخرى في إرهاصة من إرهاصات العودة ،والتفكير بالخلاص من الأزمة التي وقع فيها فيبحث عن حلول كثيرة (حجة البيت، المفتاح ...)

ليثبت لها أن البيت ملكه، وعن طريق حوار الرجل تبين لنا أنه مثقف ،إذ يتغنى بالشعر، وسماع فيروز، ورقصة الفتيات، وهذه علامة من علامات التحرر والثقافة، ولعلَّ هذا الشيء يكشف لنا أن الطرف الآخر/ العدو هو متشدد ولا يؤمن بالثقافة.

المرأة: تريد افساد الناس بالمحرمات[٣٤]

ينتهي الحوار بارتفاع وتيرة الصراع ،ودفع الأحداث إلى الأمام حتى الوصول إلى الذروة، إذ لم تكن العودة الى البيت سهلة وهذا درس أعطته الكبيسي مفاده: إن الذي يريد التحرر والتخلص من هذه الأزمة (أزمة التهجير) عليه التضحية والمثابرة ،ويقدم كل ما عنده من أجل ذلك .

أما في اللوحة الثالثة من لوحات المسرحية فتحتم الأحداث على الرجل باستمرار الحوار:

(يفتح الحقيبة الاخرى واذا بصوت انفجار قوي ودخان كثيف يذهب بنظر الرجل فيصبح شبه اعمى) .

الرجل: (يسد انفه) ما هذه الرائحة النتنة ؟ هل انا في كومة نفايات (يذهب الى الجوقة ويتحسس روائح أجسادهم فيكتشف نتانتها) االوف حتى انفاسكم فاسدة، اصابتكم تلك اللعينة بالعدوى. [٣٥]

فجاءت نتيجة أخرى من نتائج العودة وهي انفجار آخر يفقد الرجل بصره، وهذه علامة من علامات المقاومة، ومحاولة مهمة من محاولات الخروج من أزمة التهجير والعودة إلى الوطن، فيتأزم الموقف وتتصاعد وتيرة الأحداث ، ثم تسارع الكبيسي وبطريقة حوارية درامية جميلة في التفكير بالحل.

فجاءت اللوحة الرابعة وهي التي تفتح لمشهد درامي جميل بكسر افق التوقع لدى القارئ:

يذهب الى الحقيبة الثالثة لفتحها تكوين الجوقة لحالة الخوف و تنذر بانفجار جديد في وجهه، لا تنفجر فتنفجر ضحكات الرجل بهيستيريا مستفزة للجوقة فتهرع الجوقة غضباً في البحث عن سبب هذا الخطأ .

المرأة: (بهيستيريا) خيانة خيانة مستحيل ان يحدث هذا .

الرجل: (مستمراً بالضحك) يمكرون ويمكر الله والله خير الماكرين.

(.....)

الرجل: ها ها ها ها الآن وجدتك ايها المنقذ انت خلاصي وخلاص وطني

المرأة: ستحاسب على سخريتك و تجاهلك لي .

الرجل: القلب ينبض والمفتاح يعمل، كل مسعاكم هباء قطعوا جسدي ما تشتهون سأفتح من ابواب الامل، واعلّي من مظاهر الجمال وسيشيع السلام في ارجاء البيت [٣٦]

فمن خلال هذا المشهد نصل الى انفراج الأزمة، وحصول الرجل على المفتاح، وانتهاء كل خطط المرأة / العدو، إذ تبين لنا أن الكبيسي قدمت لنا نصاً ناقشت أزمة التهجير، وإرهاصات العودة بطريقة درامية متقنة جمعت بين الشكل والمضمون، موظفة تقانات عدة .

قائمة المصادر والمراجع

١. أيوب، ايمان الكبيسي، دار كفاءة المعرفة، عمان ، ط١ ، ٢٠٢٠.
٢. بلاغة الخطاب وعلم النص، د. صلاح فضل، الشركة المصرية العالمية للدراسات والنشر، دار نوبار للطباعة، ط١، ١٩٩٦
٣. البناء الدرامي ، عبد العزيز حمودة ، مكتبة الانجلو المصرية (د. ت)
٤. بين أدبين (دراسات في الأدب العربي الانكليزي) ، فاطمة موسى ، مكتبة الانجلو المصرية ، ١٩٦٥
٥. جريمة التهجير القسري دراسة مقارنة، صباح حسن عزيز، رسالة ماجستير، اشراف: أ.م.د. أمل فاضل عبد، جامعة النهرين، كلية الحقوق/٢٠١٥
٦. حقوق السكان المدنيين في المناطق المتصلة، محمود احسان هنيدي، أطروحة دكتوراه، كلية الحقوق، جامعة دمشق/٢٠٠٧.
٧. الحماية الجنائية للمدنيين من التهجير، نادية عبد اللطيف، رسالة ماجستير ، جامعة تكريت، ٢٠١٠.
٨. الحوار في الخطاب المسرحي ، محمود عبد الوهاب ، الموقف الثقافي ، ع ١٠ ، ١٩٩٧
٩. السيميوطيقا والعنونة، جميل حمداوي، مجلة عالم الفكر، ،الكويت، مج ٢٥، ع ٣، ١٩٩٧
١٠. شعرية، عنوان كتاب الساق على الساق فيما هو الفارياق، محمد الهادي المطوي، مجلة عالم الفكر، الكويت، مج ٢٨، ع ١،.1999
١١. الصراع الدرامي ، ابراهيم حمادة ، مجلة الفيصل ، ع ٤ ،1989
١٢. فتنة المتخيل (الكتابة ونداء الأقاصي)، محمد لطفي اليوسفي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ٢٠٠٢، ط١.
١٣. فعل القراءة، نظرية جمالية التجارب (في الأدب) فولغانتغ آيزر، ترجمة، حميد لحمداني و الجلالي الكدية، مطبعة الافق و مطبعة النجاح، فاس المغرب، ١٩٩٤
١٤. فن كتابة المسرحية : لاجوس اجري ، ترجمة : دريني خشبة ، مكتبة الانجلو المصرية – القاهرة ، (د.ت)

١٥.في نظرية العنوان: مغامرة تأويلية في شؤون العتبة، خالد حسين حسين، دار التكوين، دمشق، ٢٠٠٧

١٦.لسان العرب، ابن منظور (طبعة جديدة محققة ومشكولة شكلا كاملا ومذيلة بفهارس مفصلة)، ابن منظور، تحقيق: (عبد الله علي الكبير، محمد احمد حسب الله، هاشم محمد الشاذلي)، دار المعارف، مصر:(د.ت).

١٧.اللغة في المسرح النثري : عصام بهي : مجلة فصول . مج٥ ، ع١ ، ١٩٨٤

١٨.المسرح بين الفن والفكر : نهاد صليحة ، دار الشؤون الثقافية العامة بغداد ، ١٩٨٥

١٩.المسرحية كيف ندرسها ونتذوقها : ملتون ماركس ، ترجمة : فريد مدور ، دار الكتاب العربي – بيروت ، ١٩٦٥

٢٠.معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، د.إبراهيم حمادة، دار الشعب ، مصر(د.ت)

٢١.من فنون الأدب المسرحي، عبد القادر القط، دار النهضة العربية، بيروت، ١٩٧٨

الهوامش والتعليقات الختامية:

[١] - جريمة التهجير القسري دراسة مقارنة، صباح حسن عزيز، رسالة ماجستير، اشراف: أ.م.د. أمل فاضل عبد، جامعة النهرين، كلية الحقوق، ٢٠١٥: ٥

[٢] - لسان العرب، ابن منظور، ٩: ٦٣٨ . مادة (هجر)

[٣] - الحماية الجنائية للمدنيين من التهجير، نادية عبد اللطيف، رسالة ماجستير ، جامعة تكريت، ٢٠١٠: ١٨

[٤] - حقوق السكان المدنيين في المناطق المتصلة، محمود احسان هنيدي: ١٣٥

[٥] شعرية، عنوان كتاب الساق على الساق فيما هو الفارياق، محمد الهادي المطوي، مجلة عالم الفكر، الكويت، مج ٢٨، ع ١،.455 :1999

[٦] في نظرية العنوان: مغامرة تأويلية في شؤون العتبة، خالد حسين حسين، دار التكوين، دمشق، ٢٠٠٧: ١٠٥.

[٧]ينظر: فتنة المتخيل (الكتابة ونداء الأقاصي)، محمد لطفي اليوسفي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ٢٠٠٢، ط١، ٣٤٠/١.

[٨]السيميوطيقا والعنونة: جميل حمداوي، مجلة عالم الفكر، ،الكويت، مج ٢٥، ع ٣، ١٩٩٧: ٩٦.

[٩] فعل القراءة، نظرية جمالية التجارب (في الأدب) فولغانتغ آيزر، ترجمة، حميد لحمداني و الجلالي الكدية، مطبعة الافق و مطبعة النجاح، فاس المغرب، ١٩٩٤: ٦٩.

[١٠] بلاغة الخطاب وعلم النص، د. صلاح فضل، الشركة المصرية العالمية للدراسات والنشر، دار نوبار للطباعة، ط١، ١٩٩٦: ٣٠٣.

[١١] معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية : ١٨٦.

[١٢] من فنون الأدب المسرحي، عبد القادر القط، دار النهضة العربية، بيروت، ١٩٧٨ : ٢٦.

[١٣] فن كتابة المسرحية: ٢٢١.

[١٤] م. ن: ٢٢١.

[١٥] - ايوب، ايمان الكبيسي ، دار كفاءة المعرفة، عمان ، ط١ ، ٢٠٢٠ : ٧٣

[١٦] - ايوب، ايمان الكبيسي: ٧٤-٧٣

[١٧] - معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية : ١٩٠

[١٨] - المسرحية كيف ندرسها و نتذوقها : ٦١

[١٩] - الصراع الدرامي ، ابراهيم حمادة ، مجلة الفيصل ، ع٤٤ ، ١٩٨٩ : ٥٠ .

[٢٠] - أيوب، ايمان الكبيسي: 74
[٢١] - ايوب، ايمان الكبيسي :٧٥
[٢٢] - ايوب، ايمان الكبيسي : ٧٥
[٢٣] - ايوب، ايمان الكبيسي : ٧٦
[٢٤] البناء الدرامي ، عبد العزيز حمودة ، مكتبة الانجلو المصرية (د. ت) : ١٥٩
[٢٥] - اللغة في المسرح النثري : عصام بهي : مجلة فصول . مج٥ ، ع ١ ، ١٩٨٤ : ١٥٢
[٢٦] - المسرح بين الفن والفكر : نهاد صليحة ، دار الشؤون الثقافية العامة بغداد ، ١٩٨٥ ، ٢١ / وينظر من فنون الأدب : المسرحية : ٣٣ .
[٢٧] - بين أدبين (دراسات في الأدب العربي الانكليزي) ، فاطمة موسى ، مكتبة الانجلو المصرية ، ١٩٦٥ : ٨١
[٢٨] - الحوار في الخطاب المسرحي ، محمود عبد الوهاب ، الموقف الثقافي ، ع ١٠ ، ١٩٩٧ : ٥١ ؛ وينظر البناء الدرامي : ١٥٧ ــ ١٥٩
[٢٩] - ايوب، ايمان الكبيسي : ٧٦
[٣٠] - ايوب، ايمان الكبيسي : ٧٦ - ٧٧
- [٣١]أيوب، ايمان الكبيسي : ٧٧ - ٧٨
- [٣٢]ايوب، ايمان الكبيسي: ٧٩
- [٣٣]أيوب ، ايمان الكبيسي : ٧٩
- [٣٤]أيوب ، ايمان الكبيسي: ٨٠
[٣٥] - أيوب، ايمان الكبيسي، ٨٠
- [٣٦]أيوب، ايمان الكبيسي : ٨٢ -٨٣