اشكالية التهجير في النص المسرحي العراقي

مسرحية ايوب لإيمان الكبيسي انموذجاً

أ.د. غنّام محمد خضر

كلية التربية للعلوم الانسانية

جامعة تكريت/ العراق

تشير كلمة التهجير الى مدلولات عدة، فلها جذور تاريخية فمنهم من يقول ان التهجير يعود الى " 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 الى أهمية دراسة (التهجير) كونه مشكلة قديمة حديثة تتجدد كل عصر وزمان بحسب التطورات السياسية والاجتماعية والاقتصادية, ومن هنا كان لزاماً على الاديب الذي يمثل البيئة التي ينتمي اليها ان يسلط الضوء على كل مفردات الحياة بترفها وشقائها, كما ان 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 , فان هذه التقلبات احدثت تهجيراً للعديد من السكان الذين لا حول لهم ولا قوة، اذ وجدوا أنفسهم تحت رحمة مجموعة خارجة عن القانون تمارس ضدهم أبشع طرق التعذيب والابتزاز والتنكيل فلم يكن امامهم 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 الى مناطق اخرى"[٣] , وقيل عن التهجير أيضاً هو "إرغام أو إجبار فرد أو مجموعة من الأفراد على ترك مساكنهم او أماكن اقامتهم التي

---

[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

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 به القانون الدولي"[1].

ولعل المتأمل لهذه النصوص يجدها تصبُّ جميعُها في مفهومٍ واحدٍ وهو ترك البيت أو المكان قسراً ليس طوعاً بسبب مباشر او غير مباشر, ومما يجدر الاشارة اليه 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، فمن خلال ارتحالهم من أرض إلى أخرى حملوا معهم كل معاناة الهجرة، ومكابدات التهجير، وتفجَّرت طاقاتِهم الإبداعية وهم يجوبون الأرض مرتحلين.

وقد ارتأينا في بحثنا هذا أن نقف عند مفهوم التهجير في المسرح وتحديداً في نص مسرحية "ايوب" للكاتبة العراقية إيمان الكبيسي, اذ توقفتْ في نصها قَيْدَ الدراسة عند ثيمة التهجير من خلال 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 للتهجير 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"[2]، 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[3].

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

---

[1] - حقوق السكان المدنيين في المناطق المتصلة, محمود احسان هنيدي: ١٣٥

([2]) شعرية، عنوان كتاب الساق على الساق فيما هو الفارياق، محمد الهادي المطوي، مجلة عالم الفكر، الكويت، مج ٢٨، ع١، ١٩٩٩: ٤٥٥.

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

الخطاب ومداخله، انها فعالية التسمية إذ ليس للمرء (للخطاب) في الوجود غير اسمه من هنا تستمد خطرها وأهميتها"[١].

ومن وجهة نظر السيميوطيقيا 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"[٢]، ويتميز العنوان بوصفه بنية افتقار فلا يفي بالغرض وحده ولا يمكن تجاوزه، فيتطلب ذلك من المتلقي أن يقرأ 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 المُحفِّزة والمحفَّزة، وهذه الشبكة من الروابط تشمل النص بكامله بصورة كامنة"[٣]، وهذه الشبكة عرفت بـ(ملء الفجوات).

وللعنوان أهمية بارزة في تحديد النص، والكشف عن مجموعة من الدلالات المنبثقة منه[٤]، لذا نجد أن المؤلفين يتأنون كثيراً قبل أن يختاروا عناوين 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 الادبي 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

---

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

(٢) السيموطيقيا والعنونة: جميل حمداوي، مجلة عالم الفكر، ،الكويت، مج ٢٥، ع ٣، ١٩٩٧: ٩٦.

(٣) فعل القراءة، نظرية جمالية التجارب (في الادب) فولغانتغ آيزر، ترجمة، حميد لحمداني والجلالي الكدية، مطبعة الافق ومطبعة النجاح، فاس المغرب، ١٩٩٤: ٦٩.

(٤) بلاغة الخطاب وعلم النص، د. صلاح فضل، الشركة المصرية العالمية للدراسات والنشر، دار نوبار للطباعة، ط١، ١٩٩٦: ٣٠٣.

التواصلي الذي وضعتْهُ الكاتبة منذ بداية المسرحية كما أنها عملت من خلال 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 العديد من الافكار 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 امام عنجهية المرأة التي ترمز للعدو بكل تفاصيله السيئة، ولن نتوقف عند نماذج تبين الجسر التواصلي لأننا سوف نتناول العديد من النماذج في محاور البحث القادمة.

الشخصيات من النمطية الى 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"[١]، وهذه الشخصية يطلق عليها اسم (البطل) أو (الشخصية المحورية).

تعتمد اغلب المسرحيات على شخصية البطل، إذ تقوم هذه الشخصية، بتنمية الحدث، وتأجيج الصراع، والسير بأحداث المسرحية إلى الاتجاه الذي يريده المؤلف، وذلك عن طريق طرح 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"[٢].

ويقابل شخصية البطل شخصية أخرى، تسمى الشخصية الضدية أو الخصم، إذ إن "الخصم هو ذلك الشخص الذي يكبح جماح البطل المهاجم "[٣]. 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"[٤] ، وقد نظرنا لشخصية البطل والشخصية الضدية فقط ، لأن المسرحية تكونت من شخصيتين رئيسيتين هما(الرجل و المرأة) ، وقد تخلت الكاتبة عن النمطية في بناء الشخصيات من خلال اعادة صياغة كل شخصية بشكل مغاير عن النمطية السائدة ،

---

(١) معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية : ١٨٦.
(٢) من فنون الأدب المسرحي، عبد القادر القط، دار النهضة العربية، بيروت، ١٩٧٨ : ٢٦.
(٣) فن كتابة المسرحية: ٢٢١.
(٤) م. ن: ٢٢١.

فجعلت من المرأة هي محور الشر والرجل محور الخير والضحية في نفس الوقت ، وهذا البناء تخلى عن النمطية فجرت العادة في كثير من الاعمال ان 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 والتلقي للنص، فما هي الغاية في ذلك؟ سؤال تكفلت الكبيسي بالإجابة عنه دراماياً من خلال 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 الى الاستقرار والسعادة والهدوء "**تدخل شخصية رجل انيق وهو يرقص مع انغام الموسيقى زوربا, ينظر الى المرآة وهو يعدل هندامه**"[1] فهذه الاوصاف للرجل هي اشارة اولى لحياته الهادئة وهو يسمع الموسيقى التي تشير هي الاخرى الى الهدوء الذي يحيط بالرجل, فالكاتبة هنا كانت موفقة وهي ترسم لنا اولى 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 الاوحد (يأخذ من على الطاولة كاسيت ويضعه في المسجل بينما تجلس الجوقة كلّ على حقيبته ويضعون ايديهم على افواههم وأعينهم)

اغنية: بعد حين يبدل الحب داراً والعصافير تهجر الأوكارا "وما ان 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 " [2]

فإذا تأملنا هذا المقطع وهو جزء من الارشادات المسرحية التي اعتمدتها الكاتبة نجد ان الرجل بدأ بتقلبات ما بين اغنية غزلية الى انشودة حرب وهو يقع في حالة من الاستغراب لهذه التقلبات التي ازعجته وعكرت مزاجه، واستخدام الموسيقى هنا بنوعيها اغنية حب أو أنشودة حرب تحملنا الى منطقة التقلبات

[1] - ايوب, ايمان الكبيسي ، دار كفاءة المعرفة، عمان ، ط١ ، ٢٠٢٠ : ٧٣
[2] - ايوب, ايمان الكبيسي: ٧٣-٧٤

التي ترافق الشخصية وحالة عدم الاستقرار التي ابتدأت بها المسرحية، وهذا جزء من البناء المغاير للشخصية والذي اعتمدته الكاتبة في متنها، فلم تقع الكاتبة في فخ التقليد البنائي بل بدأت بتلك التقلبات التي تقود الى مبتغاها الدرامي، ولعل هذه التقلبات أيضاً تمهد الطريق أمام موضوع المسرحية الاساسي (التهجير)، فالشخصية تعيش تقلبات منذ البداية، أما المرأة فقد جاءت على نمط مختلف فأصبحت تشكل محور الشر في المسرحية.

الصراع بين اثبات 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 والاثارة ، فالصراع هو "مناضلة بين قوتين متعارضتين ينمو بمقتضى تصادمهما الحدثُ الدراميُّ"[١]. ولهذا يعد الصراع جوهر المسرحية؛ لأنه يحقق الاثارة في المسرح ، كما يقوم ببناء الحدث الدرامي ، والسير بأحداث المسرحية إلى امام . والصراع يجعل المسرحية اقرب الاجناس الادبية إلى الحياة من حيث تمثيلها للواقع .

وهناك ثلاثة أشكال يكتسبها الصراع بين السيطرة والدفاع ، الشكل الاول هو صراع الانسان مع الانسان، ويسمى صراع الافراد، أما الشكل الثاني فهو الصراع الذي يحدث بين الانسان وقوة خارجية كالقضاء والقدر، ويمكن تسمية هذين الشكلين من الصراع (الصراع الخارجي) ، اما الشكل الثالث فهو الصراع الذي يحدث داخل النفس الانسانية ، كصراع الفرد مع نفسه ، ومن هذا صراع العقل والعاطفة ، بوصفه صراعاً داخلياً . على هذا نستطيع أن نقول ، أن الصراع عند (ملتون ماركس) ينقسم على قسمين هما ، خارجي وداخلي[٢].

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 ، " لان الدراما الجادة لا تتعامل مع مشكلات اناس مشلولي الارادة ، وعاجزين عن اتخاذ قرارات ولو في أحيان متقطعة مستهدفة ، ولامع الذين يفشلون عن اتخاذ موقف واع حيال ما يدور حولهم ويهمهم "[٣].

---

[١] - معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية : ١٩٠

[٢] - المسرحية كيف ندرسها و نتذوقها : ٦١

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

اذن يستحسن أن تكون اطراف الصراع في المسرحية ذات قوة متميزة لكي تستطيع أن تحقق الهدف الذي تسعى من اجله ، اما اذا كانت هذه الاطراف ضعيفة ، فان 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) [1].

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

فانطلقت الكاتبة من تأجيج الصراع بين الرجل والمرأة بكل ما حدث له ويصفها بعدة أوصاف قاسية وكل هذا يشير الى بداية الازمة, كما وضعها ارسطو في بنائه المسرحي المعروف بالبناء الارسطي, ولعل الكاتبة كانت ذكية في تأجيج الصراع؛ إذ جعلت من 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 امام خيارات أفضلها سيء .

الرجل: ما هذا؟ من قال اني اريد السفر ؟ لن اترك غرفتي... سريري (يعود مخاطباً المرأة) لن تنعمي بأشيائي ايتها الشمطاء (ينظر الى 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 [2]

---

[1] - أيوب، ايمان الكبيسي: ٧٤

[2] - ايوب, ايمان الكبيسي : ٧٥

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 اذ يتهمها تارة بالشمطاء وتارة اخرى بالقاتلة .

ومما لا شك فيه إنَّ كلاً من الرجل والمرأة يشيران الى قضية معينة وهما في الوقت ذاته 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 ان تقول ان هذا العدو ليس عدواً اعتيادياً فأرادت ان 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 بان 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، فواقعا نجد أن الرجل قد أخذ النصيب الأوفر من الهجرة والتهجير والنزوح، هربا من تهديد، أو طلبا من رزق، أو جرا إلى ساحات الحروب البعيدة، أما أن تكون المرأة هي الطرف الذي ساهم 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 الاسرة وعندما يترك المكان بلا شك سوف يصاب هذا المكان اصابة كبيرة . والمرأة في المسرحية كانت تمارس دور الاغراء كما جاء على لسان الرجل " **تغرين جحافل الشباب بليالٍ حمراء معتمة ومجد مزيف** " [1].

وهذا ما نجده في كثير من الممارسات التي تتعلق بتدمير الشباب والاوطان, ولعل اصدق مثال ما جاءت به داعش وهي تمارس هذا الدور اذ قامت بإغراء الشباب بأساليب كثيرة، ويستمر الرجل في الدفاع عن نفسه :

الرجل: أنا لست حطاباً او تاجرا للأسلحة ولا بسياسي مخضرم

[1] - ايوب, ايمان الكبيسي : ٧٥

بل أنا لست حتى برجل دين يمكنك الانتفاع من فتاويه.

المرأة: ستعود صاغراً تركع عند قدمي [١]

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 أرادتين تحاول كل منهما كسر الأخرى وهزيمتها "[٢]، فنحن عن طريق الحوار " نتعرف الحدث ، والشخصية ، والزمان ، والمكان وغيرها من العناصر الأخرى من خلال هذه الجمل الحوارية التي تتبادلها الشخصيات في المسرحية "[٣].

وبذلك فإن أهم ما يميز المسرحية بوصفها – جنساً أدبياً – عن القصة والرواية ، هو الحوار، لأن القصة والرواية تستخدمان الوصف والتحليل، وهذا يكون عن طريق السرد، أما المسرحية فتعتمد اعتمادا كلياً على 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 "[٤].

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 "،[٥] وكذلك للكشف عن الأفكار التي تدور داخل الشخصية، أو لتوضيح 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 ملفوظه ، فإن الحوار (كلام) يمتد بشكل قصدي، وخفي في الوقت نفسه، عبر اثنين إلى ثالث هو المتلقي/ المتفرج وهذا ما يسبغ عليه حداً

---

[١] - ايوب, ايمان الكبيسي : ٧٦

[٢] البناء الدرامي ، عبد العزيز حمودة ، مكتبة الانجلو المصرية (د. ت) : ١٥٩

[٣] - اللغة في المسرح النثري : عصام بهى : مجلة فصول . مج٥ ، ع١ ، ١٩٨٤ : ١٥٢

[٤] - المسرح بين الفن والفكر : نهاد صليحة ، دار الشؤون الثقافية العامة بغداد ، ١٩٨٥ ، ٢١ / وينظر من فنون الادب : المسرحية : ٣٣ .

[٥] - بين أدبين (دراسات في الادب العربي الانكليزي) ، فاطمة موسى ، مكتبة الانجلو المصرية ، ١٩٦٥ : ٨١

وظيفياً ينعدم في الكلام اليومي[١]". 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 الإمام، ولعلنا لا نبالغ اذا قلنا ان 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 اخرى:

الرجل: (ينظر الى 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 اشعث الشعر مقطع الملابس بساق واحدة وعكّاز وهو يبكي) [٢] .

فالمتفحص لهذا المشهد يجده يشير الى حوار الرجل مع الجوقة ومن الجدير بالذكر ايضا ان هذا الحوار هو البوابة الاولى من بوابات العودة التي فكر بها الرجل ، تلك العودة التي لم تكن سهلة بالمرة اذ رافقتها صعاب كثيرة تمثلت بفقد الساق، وهذا الشيء اصبح يشكل أزمة مضاعفة من الازمات 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) [٣].

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 كافة أنواع التعذيب والتنكيل, ولعل هذه الممارسة هي محاولة لتهجير الرجل من بيته, ومن الملاحظ أيضاً ان المرأة مندفعة ومؤمنة بقضيتها وهذا يعطينا انطباعاً بان الكبيسي جعلت العدو قوياً قاسياً, عامداً على

---

[١] - الحوار في الخطاب المسرحي ، محمود عبد الوهاب ، الموقف الثقافي ، ع ١٠ ، ١٩٩٧ : ٥١ ؛ وينظر البناء الدرامي : ١٥٧ ــ ١٥٩

[٢] - ايوب, ايمان الكبيسي : ٧٦

[٣] - ايوب, ايمان الكبيسي : ٧٦ - ٧٧

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 الى سيكارته) اراك عند بدء العمل ايتها الحبيبة (يأخذ الحقيبة الثانية وما ان 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 احدهم نوافذ سيارتك حين تمرين

(.....)

وأنت ما زلت تنظرين اليَّ بهوس قاتل [1]

إن القراءة الفاحصة لهذا النص تسفر عن احتوائه على مفردات تتعلق جميعها بالدمار (مشردون– فتح نوافذ السيارة بهوس– القتل) وكل هذه الافعال بدون ادنى شك ارتبطت بالمرأة التي ترمز الى 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 الازمة ويفكر بحلها دائماً, هذه الازمة تعد من اكبر مشاكل العصر الراهن الا وهي (التهجير) .

كما يكشف لنا الحوار اصرار الرجل على البقاء ويصاحبه ارهاصات العودة الى وطنه الاصلي/ البيت, الغرفة يشكل مقاومةً من قبله 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 امام فتنتي وجمالي فتذهب شعاراتكم ادراج الرياح [2]

---

[1] - ايوب، ايمان الكبيسي : ٧٧ - ٧٨

[2] - ايوب, ايمان الكبيسي: ٧٩

فظهور الفتيات في المخيمات هو علامة اخرى من علامات ازمة التهجير التي طالت الناس بسبب المرأة/ العدو, فالمرأة سلطة عدوانية تمارس اجندتها على الشعوب الامنة وافرض هيمنتها عليهم بشتى الطرق والوسائل وفي الوقت ذاته نراها مصرّة على الانتصار, فتصف موقف الرجل بأنه مجرد اقاويل 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 المرهقين الصادق[1].

يعود الرجل مرةً اخرى في ارهاصة من ارهاصات العودة والتفكير بالخلاص من الازمة التي وقع فيها فيبحث عن حلول كثيرة (حجة البيت, المفتاح ...)

ليثبت لها ان البيت ملكه, ومن خلال 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 الاخر/ العدو هو متشدد ولا يؤمن بالثقافة.

المرأة: تريد افساد الناس بالمحرمات[2]

فينتهي الحوار بارتفاع وتيرة الصراع ودفع الأحداث الى الامام حتى الوصول الى الذروة, اذ لم تكن العودة الى البيت سهلة وهذا درس اعطته الكبيسي مفاده ان الذي يريد ان يتحرر ويتخلص من هذه الازمة (أزمة التهجير) عليه ان يضحي ويثابر ويقدم كل ما عنده من اجل ذلك .

أما في اللوحة الثالثة من لوحات المسرحية تحتم 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 اجسادهم فيكتشف نتانتها) اااوف حتى انفاسكم فاسدة, اصابتكم تلك اللعينة بالعدوى[3].

---

[1] - ايوب ، ايمان الكبيسي : ٧٩

[2] - ايوب ، ايمان الكبيسي: ٨٠

[3] - أيوب, ايمان الكبيسي, ٨٠

فجاءت نتيجة اخرى من نتائج العودة وهي انفجار اخر يفقد الرجل بصره وهذه علامة من علامات المقاومة, ومحاولة مهمة من محاولات الخروج من ازمة التهجير والعودة الى الوطن, فيتأزم الموقف وتتصاعد وتيرة الاحداث , 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 وتنذر 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 الان وجدتك ايها المنقذ انت خلاصي وخلاص وطني

المرأة: ستحاسب على سخريتك وتجاهلك 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[1] .

فمن خلال هذا المشهد نصل الى انفراج الازمة وحصول الرجل على المفتاح, وانتهاء كل خطط المرأة / العدو, اذ تبين لنا ان الكبيسي قدمت لنا نصاً ناقشت ازمة التهجير وارهاصات العودة بطريقة درامية متقنة جمعت بين الشكل والمضمون، موظفة العديد من التقانات.

[1] - ايوب, ايمان الكبيسي : ٨٢ -٨٣

قائمة المصادر والمراجع

- أيوب, ايمان الكبيسي، دار كفاءة المعرفة، عمان ، ط١ ، ٢٠٢٠.
- بلاغة الخطاب وعلم النص، د. صلاح فضل، الشركة المصرية العالمية للدراسات والنشر، دار نوبار للطباعة، ط١، ١٩٩٦
- البناء الدرامي ، عبد العزيز حمودة ، مكتبة الانجلو المصرية (د. ت)
- بين أدبين (دراسات في الادب العربي الانكليزي) ، فاطمة موسى ، مكتبة الانجلو المصرية ، ١٩٦٥
- جريمة التهجير القسري دراسة مقارنة, صباح حسن عزيز, رسالة ماجستير, اشراف: أ.م.د. أمل فاضل عبد, جامعة النهرين, كلية الحقوق/٢٠١٥
- حقوق السكان المدنيين في المناطق المتصلة, محمود احسان هنيدي، أطروحة دكتوراه، كلية الحقوث، جامعة دمشق/٢٠٠٧.
- الحماية الجنائية للمدنيين من التهجير, نادية عبد اللطيف, رسالة ماجستير , جامعة تكريت, ٢٠١٠.
- الحوار في الخطاب المسرحي ، محمود عبد الوهاب ، الموقف الثقافي ، ع ١٠ ، ١٩٩٧
- السيموطيقيا والعنونة، جميل حمداوي، مجلة عالم الفكر، ،الكويت، مج ٢٥، ع ٣، ١٩٩٧
- شعرية، عنوان كتاب الساق على الساق فيما هو الفارياق، محمد الهادي المطوي، مجلة عالم الفكر، الكويت، مج ٢٨، ع١، ١٩٩٩.
- الصراع الدرامي ، ابراهيم حمادة ، مجلة الفيصل ، ع٤ ، ١٩٨٩
- فتنة المتخيل (الكتابة ونداء الأقاصي)، محمد لطفي اليوسفي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ٢٠٠٢، ط١.
- فعل القراءة، نظرية جمالية التجارب (في الادب) فولغانتغ آيزر، ترجمة، حميد لحمداني والجلالي الكدية، مطبعة الافق ومطبعة النجاح، فاس المغرب، ١٩٩٤
- فن كتابة المسرحية : لاجوس اجري ، ترجمة : دريني خشبة ، مكتبة الانجلو المصرية – القاهرة ، (د.ت)
- في نظرية العنوان: مغامرة تأويلية في شؤون العتبة، خالد حسين حسين، دار التكوين، دمشق، ٢٠٠٧

📖 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).
📖 اللغة في المسرح النثري : عصام بهى : مجلة فصول . مج٥ ، ع ١ ، ١٩٨٤
📖 المسرح بين الفن والفكر : نهاد صليحة ، دار الشؤون الثقافية العامة بغداد ، ١٩٨٥
📖 المسرحية كيف ندرسها ونتذوقها : ملتون ماركس ، ترجمة : فريد مدور ، دار الكتاب العربي – بيروت ، ١٩٦٥
📖 معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، د.ابراهيم حمادة، دار الشعب ، مصر(د.ت)
📖 من فنون الأدب المسرحي، عبد القادر القط، دار النهضة العربية، بيروت، ١٩٧٨