

حُضُورُ الأَغْنِيَةِ الشَّعْبِيَّةِ فِي خِطَابِ إِمِيلِ حَبِيبِي المَسْرَحِيِّ الأَغْنِيَةِ الشَّعْبِيَّةِ الفِلَسْطِينِيَّةِ فِي مَسْرَحِيَّةِ "أُمِّ الرُّوبَايِكِيَا؛ هند الباقية في واد النسناس- مونودراما" نُموذجاً

زين العواودة*

ملخص

تبتغي هذه الدراسة الكشف عن الفضاء الدلالي لتوظيف الأغنية الشعبية الفلسطينية في خطاب إميل حبيبي المسرحي، في نموذج بارز من أعماله الأدبية هو مسرحيته " أمُّ الرُّوبَايِكِيَا؛ هند الباقية في واد النسناس- مونودراما". وذلك عبر تحديد القيمة الفنية لتموضعها في النصِّ ورصد أنماطها الموظفة فيه وبيان دلالاتها، والتعريف بأهمية دورها في توجيه خطابه المسرحي ككل. فهي تعدّ علامات أسلوبية موظفة فيه بعناية لاستدعاء التاريخ والتراث المادي والمعنوي والهوية الوطنية للشعب الفلسطيني، في مواجهة حالة الاستلاب والمصادرة التي ينفذها المحتلُّ ضدَّ وجوده على أرض وطنه برمته. وهي تشكل نسج وحدة مع لغة التعبير الأدبي في تجربته الإبداعية. وقد لعبت الأغنية الشعبية إلى جانب عناصر المسرح الأخرى دوراً مهماً في إنتاج الحدث الدرامي في النصِّ. إذ عقد بها الكاتب عرى سرده المسرحي حول نتائج نكبة عام 1948م ونكسة حزيران (هزيمة عام 1967م)، وأهمها جدلية اللجوء (المنفى) والعودة على لسان البطلة؛ هند الباقية في واد النسناس. ليجعلها ناطقة بلسان حال الفلسطينيين المشردين. بل إن رؤيته السردية تخطت زمانها لتلتقي مع مآلات واقع الحال العربية المأساوية الراهنة في بلدان عربية عديدة مع اختلاف البواعث.

كلمات مفتاحية: مونودراما (مسرحية الممثل الواحد)، الأغنية الشعبية، الفضاء الدلالي، وادي النسناس، تراث، مسرح إميل حبيبي، الهوية الوطنية، الخطاب المسرحي.

مقدمة: إميل حبيبي وخطاب الهوية الوطنية:

لإميل حبيبي الروائي فلسفته الإبداعية الخاصة في صياغة عالمه السردّي عبر تشكيل نصوصه الأدبية المختلفة؛ القصصية أو الروائية أو المسرحية. وهو ينطلق في مجملها من رؤية

© جميع الحقوق محفوظة لجمعية كليات الآداب في الجامعات الأعضاء في اتحاد الجامعات العربية 2014.

* دائرة اللغة العربية، جامعة بيت لحم، فلسطين.

إبداعية وطنية ملتزمة. لذلك نجده يعتمد في مدوناته إلى استدعاء عناصر الموروث الشعبي الفلسطيني على اختلاف نصوصها مشكلاً من تشبيك تناصاتها متن سرده العام، ومنها الأغنية الشعبية، التي نظم بها محاور مسرحيته الرئيسية. مكرساً بذلك حضور الهوية الوطنية الفلسطينية فيها، بقصد المحافظة عليها من التصدع أو التفكك أو الاندثار. وقد غدا أصحابها مشتتين مشردين في مناطق معزولة في مخيمات اللجوء وخارجها، في الوطن والمهجر، تحت وطأة الواقع الاحتلالي الكولونيالي المضطهد لها ولأهلها.

وهو يستدعيها باستمرار في سرده ليقدم بها تمثيلات رؤيته الفكرية-الفنية ضمن خطابه السردى الموصول دائماً بالتعبير عن مأساة شعبه المنكوب بالاحتلال المستمر المستبد الباطش به وبتراثه. وبفعل ذلك غدت مدوناته سجلاً حافظاً للكثير من نصوصها، وسجلاً مؤرخاً لها في زمانها الاجتماعي حتى تظل متوارثة جيلاً فجيلاً. وتمثل كتابته باللغة الهجين(اللغة المؤالفة بين العامية والفصيحة) ظاهرة أسلوبية في كل أعماله انطلاقاً من الغاية نفسها. وقد كتب جل نصه المسرحي "أم الروبايكيكيا" باللغة الفلسطينية الدارجة، ومزجها في بعض سياقاته السردية بالألفاظ الفصيحة رغبة منه في حفظ ملفوظها وتوثيق حكايتها الناطقة بلسان حال أهلها، والتأكيد على تجانسها مع المستوى اللغوي الفصح وصلاحيّة توظيفها في التعبير الأدبي.

ويلاحظ الباحث دقة نظر الكاتب في التعامل مع العناصر التراثية المستدعاة في نصه "أم الروبايكيكيا"، وخاصة الأغنية الشعبية الفلسطينية، فنصوصها العديدة الحاضرة بقوة فيه تبدو أيقونات مضيئة بالمعاني والدلالات وبانية لعماد النص إلى جانب الأغاني الفصيحة والأغاني العامية المصرية والمثل الشعبي والحكاية الشعبية التي تلتحم معها في نسيج متنه، مقدّمة ونتيجة؛ ليشكل بها لوحات المشاهد الدرامية فيه التي تتألف من جملة مناظر قصيرة.

والأغنية الشعبية، في واقع التجربة المسرحية، سرد مغنى وموقع يستدعى لتحقيق معنى يرتبط بخلاصة تجربة فلسطينية بمعنى المثل أو الحكمة، أو تستدعى حكاية شعبية تراثية لها موضوعها وبطلها وشخصها وحوارها، ولها بداية وعرض ونهاية. وهي في الأغلب أغنية وجدانية شعرية الطابع ترددها أفواه الناس في المناسبات المختلفة لتعبر بها عن أفراسها وأتراسها. وذلك لتحقيق دلالة وتوصيل مغزى معين في السرد. وهو كما يبدو من حكاية السرد المضفرة من الأنواع المختلفة، والأغنية محورها، حكاية لواقع البطلة أم الروبايكيكيا ولواقع شعبيها المشرد، وتعبيراً عن تماسك الهوية الوطنية الفلسطينية واستمرارها، وإصرار الشعب المشرد على العودة إلى وطنه.

لذلك احتلت نصوص الأغنية الشعبية موقع الصدارة في النص؛ إذ برزت فيه علامات أسلوبية دالة لها أفقها المعنوي الملتحم مع القاعدة الرويائية المنتجة لخطاب إميل حبيبي المسرحي العام؛

حضور الأغنية الشعبية في خطاب إميل حبيبي المسرحي الأغنية الشعبية الفلسطينية في مسرحية "أم الروبايكيكيا؛
هند الباقية في واد السناس- مونودراما" نموذجاً

إن يتشكّل بها نسقه، وتنبثق منها أفكاره، وتنعقد بها سلسلته الدرامية ونطاقه الزمكاني اللولبي، ويتدفّق بها تيار الوعي لدى السارد البطل (الممثل الوحيد)، وتتجلى فيها دلالاته ورسالته العامة. وهي بهذا تعكس غاية الكاتب من استدعائه لها في نصّه وحقاقتة في توظيفها في مواطنها المناسبة منه.

وثمة غايتان رئيستان لهذه الدراسة؛ أولاهما: تفكيك بنية الخطاب الدرامي في مسرحية " أم الروبايكيكيا- هند الباقية في وادي السناس- مونودراما" الذي يحتضن نصّ الأغنية الشعبية؛ بغية الكشف عن الفضاء الدلالي لتوظيفها فيه. وذلك باعتماد نظرية العامل؛ نظرية التقابلات بين المرسل؛ الذات والمتلقي والموضوع والمساعد والمعارض، في نقد المسرح، وهي نظرية سيميائية تقع في حقل لسانيات النصّ وتصنّف النصّ المبحوث إلى نظم علامية (أيقونات) وفق عناصره المشكّلة لبنيته العامة⁽¹⁾. وهي نظرية لـ(غريماس) يتموضع العامل فيها في البنية السطحية للسرد وتحديدًا في المستوى السردّي التركيبيّ حيث ينجز مجموعة من الأفعال والتحوّلات، ويرد في شكل حالات متنوّعة في علاقة بموضوع اتّصالا وانفصالا عبر محور الرّغبة، وهو ما يربط بين الذات؛ المرسل والموضوع؛ المنفي، العودة. ومحور التّواصل بين المرسل؛ الذات الساردة والمرسل إليه الشّعب المنفيّ المشردّ. ومحور الصّراع بين المساعد؛ الوطن، التّراث. والمعارض؛ الاحتلال البغيض. ذلك هو النموذج العامليّ القائم على نظام التّقابلات في إطار وحدة تركيبية ذات طابع شكليّ، بغضّ النظر عن أيّ طابع دلاليّ أو أيديولوجيّ، إذ يحلّ العامل فيها محلّ الشخصية لشموليته، فهو يغطّي الكائنات الحية والأشياء والمفاهيم⁽²⁾.

واتخذ الباحث السيميائية منهجاً لدراسة المسرحية؛ لأنها علم تمفصل الدلالات. ويراها أصلح المناهج للمقاربة النقدية، وذلك انطلاقاً من الخلفية المعرفية الدالة على أنّ كلّ شيء من حولنا في حالة بثّ غير منقطع للإشارات، فالمعاني لصيقة بكلّ شيء، وهي عالقة بكلّ الموجودات حيها وجامدها، وما على المتلقين سوى إبداء النية في التلقّي، لكي يشرع العقل في عملية معقّدة، هي تفكيك الشبكات الإشارية للمعاني المحيطة بنا واستيعابها⁽³⁾. وانطلاقاً من كون النصّ مسرحية شعبية سياسية مأساوية، فقد اتخذه الباحث منهجاً لقراءته. وثانيتها: الكشف عن أبعاد توظيف الأغنية الشعبية في النصّ في مستوياتها التراثية والوطنية والثقافية والسسيولوجية والفنية.

أولاً: عتبات النصّ: وتشمل؛

أ- عتبة الشكل الفنيّ للسرد: المونودراما (Monodrama):

هي نوع مسرحيّ غربيّ ظهر في أوروبا أولاً، وخاصّة في ألمانيا وفرنسا وإيطاليا، ثم انتقل إلى بلدان العالم الأخرى، ومنها بلداننا العربية منذ أربعينيات القرن الماضي، ثم انتشر في أوساط

المسرحيين العرب حديثاً في معظم البلدان العربية، وتحديداً، في دول المغرب العربي والخليج العربي وسوريا ولبنان وفلسطين. وتعني "المونو" (Mono)؛ الواحد، وتعني "دراما" (Drama)؛ التمثيل. وهما معاً تعنيان؛ تمثيل الواحد أو الممثل المسرحي الفرد (الوحيد) ⁽⁴⁾ الذي يؤدي هذا النوع من المسرحيات على خشبة المسرح دون الاستعانة بممثلين آخرين مشاركين له، فهو يستدعيهم بوساطة تيار الوعي.

وتتأسس المونودراما في الأصل على عناصر المسرح المعروفة؛ وهي الشخوص والحوار والزمان والمكان والنصّ الدرامي والديكور والملحقات المسرحية؛ كالأثاث والأدوات والآلات، والإضاءة، والموسيقى، والصوت. وتشكل كلها، مجتمعة، في عرف النقاد، نظم علامات مشتركة (أيقونات) ⁽⁵⁾ يستقبل النصّ المسرحي بوساطتها. ولكنّ المونودراما؛ مسرحية الممثل الوحيد تختلف عن المسرح العاديّ في أنها تؤدي بممثل واحد يتمتع بقدرات أدائية مميزة، وهو في الحقيقة يضطلع بجملة أدوار في الوقت نفسه، ويعتمد في ذلك بشكل رئيس على تيار الوعي؛ الاسترجاع. وهو راوٍ سارد للأحداث يخاطب جمهوره المتلقي، ولا يخاطب نفسه، مستعيناً بتقنيات المسرح المختلفة. وهو ممثل بارع يستثمر طاقته الأدائية المتمثلة في تلوين نبرات الصوت والحركة والإيماءات والرقص والغناء ولغة الجسد ليستقطب بها مجتمعة وجدان الجمهور ويؤثر فيه بغية توصيل رسالته الفنية- الفكرية. وتستخدم في المونودراما لغة مكثفة منوعة ذات أساليب تقترب من حدود الشعرية ويتخللها جدل ذاتي. وهي بهذا كله تحقق التواصل مع الجمهور. والتعاليق وطيد بين المونودراما والتمثيل، فلغة المسرح تنتج الحدث، والحدث يبعث طاقة اللغة ويبث إحياءاتها. وهي إغناء ذاتي إنساني ينطلق من الأنا الشخصية ويعبر، في الآن نفسه، عن ضمير الجمع فيها ومدى تأثير نمو الحياة في حياة الفرد بوقائعها المختلفة. وهي، بهذا الوصف، تناظر صورة الراوي في المقامات، وتزيد عليها عمقاً وسعة أثر.

وللشكل الفني للمونودراما الموظف هنا دلالة تتعاليق بعمق مع المضمون المسرود، فحكاية المأساة الفلسطينية عبر الأداء الدرامي المسرحي للممثل الوحيد الناطق بلسان كل الفلسطينيين المعديين تحقق الغاية من الخطاب الدرامي المفتوح على الجمهور المتلقي؛ الشريك والصديق والعدو؛ وهي التأثير والاستقطاب وتعزيز الروح المعنوية وتأكيد الإصرار على استرداد الحقوق السلبية مهما طال عليها الزمن، والتأكيد على حتمية زوال الاحتلال عن أرض الوطن. فهو خطاب من مرسل (عامل) راغب في التغيير عبر موضوع هو منفصل عنه بسبب الاحتلال المعارض، وتائق للاتصال به عبر مساعد هو التاريخ والتراث والحضور المستمر للشعب على أرضه، وهو العودة إلى الوطن من أرض المنفى. لذلك يرتبط فعل الساردة وأدائها المسرح في النصّ، وتحديداً، في المستوى السردي التركيبي بجملة مواقفها وتحولاتها وحالاتها في موضوع اتصالها المتوقع إليه

حضور الأغنية الشعبية في خطاب إميل حبيبي المسرحي الأغنية الشعبية الفلسطينية في مسرحية "أم الروبايكياء؛
هند الباقية في واد النسناس- مونودراما" نموذجاً

وانفصالها عنه غير المرغوب فيه. وهذا يعني ارتباط دورها بالبنية العاملية الملفوظية والأدائية في السرر⁽⁶⁾.

وللبطلة المرأة-الأنتى-الممثلة الوحيدة الساردة للنص دلالة خاصة، إذ لم يأت اختيارها لأداء هذه المهمة اعتباطاً، فسردها الذي جمعت فيه بين التعبير عن ذات المرأة في غربتها الاجتماعية، وهي-في ذلك الحين- أسيرة الواقع الاجتماعي الصارم الذي يكبلها بقيوده ويحرمها من أهم حقوقها، وهي الحرية بمعناها الأوسع التي تعني في المنظور الاجتماعي التخلّص من سلطة العادات والتقاليد الجائرة والجهل والتأويل الخاطئ لتعاليم الدين؛ "لا مطلقاً ولا معلقة، وخائنة"⁽⁷⁾. كما تعني في المنظور السياسي التخلّص من الاحتلال الذي حرّمها من لمّ شملها بأبنائها ونفاهم عنها وعن الوطن، وهو صانع أزمته المركبة. وهي حقوق تتسجم في الوقت نفسه مع منظومة القيم الحميدة الزراعية لإنسانية الإنسان. وحرية المرأة لا تتفصل عن حرية الوطن. فالمرأة قبيل للوطن بمعناه العام، بل هي رمزه؛ فشوقها المتواصل لأبنائها وندائها المستمر لهم وتمسكها بعودتهم؛ بل إلحاحها على حتمية عودتهم، وصمودها في أرض الوطن، ومحافظتها على كنوز التراث الفلسطيني والسيرة التاريخية للشعب، كلّها معانٍ تصبّ في بوتقة التعبير عن الأمومة الوطنية لأبناء الوطن كلّهم.

ب- عتبة العنوان: أم الروبايكياء- هند الباقية في واد النسناس:

يشكل العنوان وحدة سيميائية دالة وعلامة أولى لها معناها المكثف لموضوع النصّ وقد جاء المتن مفسراً له. وهي القناع الذي تقنّع به الكاتب ليسرد حكاية المعذبين الصامدين من بني شعبه في فلسطين المحتلة. لذلك تنطوي قراءته وتحليله على أهمية كبرى، فاستنطاقه يعدّ مقدّمة لفهم موضوع النصّ وفضائه الدلالي. وهو هنا يرتبط بالبطلة والساردة العليمة الوحيدة للنصّ أم الروبايكياء-هند الباقية في واد النسناس، فالكنية والاسم والوصف تمثل علامات سيميائية دالة، فد"أم الروبايكياء" تدلّ على مهنة البطلة التي صارت علماً دالاً عليها في وسطها الاجتماعي، و"هند" اسمها الحقيقي وله معنى لغويّ دال في معاجم اللغة العربية هو اسم للمئة من الإبل⁽⁸⁾، فهي نفيسة ولها قيمتها. وهند امرأة تعدل في قوّة إرادتها مئة امرأة من النساء، وهي صابرة تتحدّى الصعاب. والوصف "الباقية في واد النسناس" يحمل معنى الصمود في مجتمعها الصغير داخل الوطن. وهي مجتمعة تشكّل خلاصة رسالة النصّ. وهو نصّ مواز للمتن، وبوابته التي يدلف منها القارئ للتعرف إلى عالمه. وهذا الوضع هو الذي جعل للعنوان حضوراً وظيفياً ضمن البنية الحكائية لنصّ المسرحية. فاختيار العنوان لا يخلو من قصدية تنفي معيار الاعتباطية في اختيار التسمية، ليصبح العنوان هو الذي يتوالد ويتنامى ويعيد إنتاج نفسه وفق تمثلات وسياقات نصية تؤكد طبيعة التعلقات التي تربط العنوان بنصّه والنصّ بعنوانه⁽⁹⁾. وعلى أساس من هذا التحديد

يقرأ عنوان المسرحية الذي وظّف قصداً لتحقيق غاية الكاتب من إبداع نصّه. وبناء على هذا، يطرح السؤال؛ من هي أم الروباييكيا-هند الباقية في واد النّسناس؟

هي امرأة فلسطينية في الخمسين من عمرها، بقيت صامدة في وادي النّسناس بحيفا بعد رحيل زوجها وأبنائها الثلاثة عنها (حسن وحسني وحسنية)، وهم يمثلون أسرتها التي تستأنس بها منذ النّكبة الأولى عام 1948. وهي تنتظر عودتهم وعودة الغائبين أو المغيّبين من أبناء شعبها بعد النّكبة الثانية عام 1967 بفارغ الصّبر؛ أي بعد عشرين عاماً من الانقطاع وفق زمن السّرد. وهي لا تعلم خبراً عنهم، ظانّة أنّ لقاءها بهم بات متاحاً. وتكتشف في ما بعد بأنّ الاحتلال يصادر حقّها وحقّ الفلسطينيين الغائبين في تحقيق لم الشّمل. وهذا ما وقع لابنها الأصغر حسن حين حاول العودة إلى بلده فاعتقله الاحتلال في سجن "الجملة" ثم نفاه خارج حدود الوطن. وهي لذلك كلّه أيقونة النّصر والمعادل الموضوعي للمشرّدين عن وطنهم ولقضيّتهم العادلة.

أمّا مهنتها فهي بيع المستعمل من الأدوات (العتق)؛ أي المستعمل من الأثاث والأواني والملابس بعد إصلاحها أو تجديدها. بعد اضطرارها إلى هذا العمل، بسبب العوز الشّديد الذي تعيشه ويعيشه مجتمعها بفعل تضيق الاحتلال عليهم ليدفعهم إلى الرّحيل عن وطنهم وتركه فارغاً لمستوطنيه، إذ تقول⁽¹⁰⁾: "... هيك زمان! بعد ما كنت ملكة الوادي غير المتوّجة صرت أمّ الروباييكيا بيّاعة أواعي عتق.. الله ... أبوكم، في ها البلد. لما تجوعوا بتوكلوا لحومكم. مثل الدّابة. لما بتجوع بتاكل لجامها". وهنا يطرح السؤال؛ أيّ مستعمل هذا الذي تتاجر به؟ إنّ كلّ ما تركه أبناء شعبها المهجّرون خلفهم أو تركوه كرهاً. هو الذي فارقه فذهب أو سرق من بيوتهم الشّاخصة أو الخاوية على عروشها التي استباحها المحتلون وحوّلوها إلى مراتع لهم. وهنا دلالة سيميائية بالغة المغزى؛ فظاهر بيع العتق الفلسطينيّة المنهوبة سلبياً والعمل فيه سلبياً أيضاً، ولكنّ الكاتب أراد من ذلك-في ما يبدو- التأكيد على أنّ العمران السّكانيّ الفلسطينيّ لأرض فلسطين قديم، والمجتمع الفلسطينيّ فيه قائم ومستمرّ رغم الآثار المدمّرة للاحتلال عليه. وذلك عبر الإشارة إلى أدواته الحاضرة فيه رغم تخريبه.

وهي تجارة رائجة في الوسط الاجتماعيّ الفلسطينيّ تحت الاحتلال، فالأتجار بها يشير إلى سيرورة الحياة الفلسطينيّة في الوطن من جهة، ويؤكد، من جهة أخرى، على سيرورة حضور هوية الشّعب الفلسطينيّ غير القابلة للطمس أو التّغييب. تنادي أم الروباييكيا⁽¹¹⁾: "أواعي عتق للبيع. طناجر عتق للبيع. نحاس مصدّي للبيع! أشترى المتاع القديم، المتروك والمنهوب. أصلحه وأبيضه وأبيعه. ولكنني لا أبيع كنوزي (شرفي وهويّتي). أنا هند، يا بشر! أنا هند، يا عجر! بيتي ما له باب ولكنّه قايم وأنا قاعدة فيه وإن نسيوني أنا ما نسيّتهم. زوجي أخذ أولادنا ورحل وأنا ما رحلت. قالوا عني يا مجنونة يا عاشقة. ما رحلت. قالوا عني خاينة. ما رحلت." ولما

حضور الأغنية الشعبية في خطاب إميل حبيبي المسرحي الأغنية الشعبية الفلسطينية في مسرحية "أم الروبايكيا؛
هند الباقية في واد السناس- مونودراما" نموذجاً

جن الليل تسللوا إلى بيتي على حساب إنّي خاينة. خاينة مع مين يا بقر؟! هند، بنت الفران، بنت العيش والملح، خاينة؟! وهي علامة سيميائية دالة على موقفها من مجتمعها الصغير ومجتمعها الكبير الذي وصفها ومن بقي معها من أبناء شعبها صامدين في وطنهم بالخانين! وهو الاعتقاد الذي ساد في أوساط المهجرين الفلسطينيين وأوساط العرب بأنّ الباقين في وطنهم قد باعوا هويتهم للاحتلال. وهو أمر تكذبه وقائع المشهد الاجتماعي الفلسطيني في المدن والقرى والمخيمات الفلسطينية المرابطة على أرض فلسطين التاريخية. وهي ما تزال متمسكة بكنزها؛ هويتها الوطنية والتاريخية والتراثية العربية الفلسطينية بشتى الوسائل النصّالية على الرغم من محاربة الاحتلال لها.

وهنا تكمن المفارقة! فالجمال المسرحية المسرودة على لسان البطلة تثبت انتماءها العظيم لوطنها وشعبها؛ "أنا هند، يا بشر!"، فهي لم تتغير. وهي عزلاء صامدة في بيتها الأعزل؛ "بيتي ما له باب ولكنه قايم وأنا قاعدة فيه". وهي لا تنسى أهلها الذين غادروا وطنهم قسراً، ولن تنسى وطنها وتاريخها فيه ولن ترحل عنه؛ "وإن نسيوني أنا ما نسيتهم. زوجي أخذ أولادنا ورحل وأنا ما رحلت". وهي ترفض أن توصف بالخائنة لشعبها ووطنها؛ "قالوا عني خاينة. ما رحلت"، وتستهنج ذلك بشدة وتنكره؛ "هند، بنت الفران، بنت العيش والملح، خاينة؟!". وهي تضرب بذلك مثلاً رائعاً في الصمود والتحدّي على الرغم من الضغوط الاجتماعية والسياسية والاقتصادية التي فرضها الاحتلال على الفلسطينيين الباقين في مدنهم وقراهم في فلسطين الغربية المحتلة عام 1948.

تلخص قصة هند في وسطها الاجتماعي الجديد؛ قصة المرأة الفلسطينية الباقية في وادي السناس، وهو حيّ قائم إلى اليوم، في حيفا التي طلقها زوجها وتركها وحيدة هناك لسبب واه هو اكتشافه رسالة حب غرامية له أودعتها في إحدى مراتب بيتها فاكتشفها بعد مضي سنين عليها وقرأها فظنها خائنة له عاشقة لغيره فتزوج عليها ثم هجرها مع أبنائه قبل وقوع النكبة بقليل. ولم يرحمها مجتمعها بعد ذلك، وتهدد ويظعن في شرفها! فأصيبت جراء ذلك بالصدمة الأولى. وبعد وقوع النكبة الأولى أصيبت بالصدمة الثانية، فباتت تحارب على جبهات عديدة؛ منها جبهة شرفها المطعون فيه من بني جلدتها على الصعيد الاجتماعي. وجبهة وجودها المهدد على أرض وطنها من اليهود المحتلين، وصمودها في بيتها الذي بات يجاورها فيه أو يحيط به المستوطنون اليهود الأجانب من كل جانب، إحاطة السوار بالمعصم. وقد احتلوا بيوت جيرانها وأقاربها وأبناء حيها ووطنها المهجرين المنفيين عنها، وشغلوا عنوة فباتت لهم بحكم وضع اليد عليها!. ويبدو للباحث أنّ الكاتب رمز بحكاية هند مع زوجها إلى آثار النكبة على الفلسطينيين وأهمها تشتتتهم الذي نجم عنه تفكك اجتماعي في بنیان الأسر والعائلات الفلسطينية. وقد اعتقد المهجرون أنّ

الوطنية انعقدت عليهم وأن الخيانة لحقت بأهلهم الباقين في الوطن الذين رفضوا مغادرة بيوتهم وقبلوا العيش تحت سلطة الاحتلال.

وهي مع كل هذا صابرة ثابتة. فقد وصفت من أبناء جلدتها بالمجنونة والعاشقة والخائنة؛ لأنها منتمية إلى وطنها وصامدة فيه، عاشقة لترابه ومستمسكة به، فهي امرأة ماجدة أبية. ومن المثير للدهشة أن مواطنيها كانوا يقتحمون عليها بيتها بين الفينة والأخرى ليتثبتوا من أباطيلهم، ولكنهم كانوا يفشلون في كل مرة؛ لتؤكد لهم من جديد طهرها وعفتها وشرفها العالي وانتماءها العظيم لهويتها الوطنية. وهي في الوقت نفسه تمثل موقف الفلسطينيين في خارج المكان المحتل، آنذاك، الذين اتهموا إخوانهم الباقين في عين المكان تحت الاحتلال بالخونة الذين رضوا بالذل والهوان، وبأنهم تطبعوا بعدادات المحتلين الغازين وتقاليدهم ورضوا بأن يكونوا مع الخوالب. وقد تخلوا بذلك عن هويتهم الوطنية وتاريخهم وتراثهم المديد في وطنهم! وهي موضوعة يرفضها الكاتب بشدة ويسجل رفضه لها عبر مواقف البطلة هند منها في المسرحية. ومن أجلها استدعى شخصية البطلة وقصتها. فهي (العامل، المرسل) نموذج إنساني فلسطيني مقاوم يعكس موقف مجتمعه الفلسطيني من الاحتلال المعارض لعودة أبناء شعبها إلى وطنهم.

ولم يأت هذا التّوصيف لشخصية البطلة اعتباطاً في منظور الكاتب، فالشرف الشخصي يلتقي تماماً مع الشرف الوطني ومع النضال من أجل الحرية. بل هما شرطان أساسيان لبلوغ الهدف الأسمى، وهو التحرر من سطوة العادات والتقاليد الاجتماعية الصارمة السائدة في مجتمع ما قبل النكبة وما بعدها، ومن الغربة الاجتماعية للمرأة فيهما. فمن يتخلّى عنها زوجها وأبناؤها لمجرد شبهة ما، تغدو محل شك وريبة لدى أبناء مجتمعها ويتخلون عنها، حتى في ظل الاحتلال. وهو السبب الرئيس في مأساتها ومأساة شعبها. وكذلك في ظل السعي المرغوب فيه نحو العودة إلى الوطن والتحرر من ريقة الاحتلال الغاشم الذي استغل على نحو بشع موضوعة الشرف هذه التي يحتفي بها العربي الفلسطيني احتفاءً عظيمًا ويصلها دائماً بالكرامة الوطنية. وذلك لإسقاط الشباب ذكوراً وإناثاً في وحل الرذيلة بغية تشويهم أمام أبناء مجتمعهم، ومن ثم تخريب بنية المجتمع الفلسطيني المتماسكة عبر خلق الصراع في ما بينهم وإشاعة الجريمة، وإفشاء سوء الظن والشكوك بين الناس. وشواهد ضحاياه ماثلة في واقع الحياة الاجتماعية الفلسطينية والعربية حتى يومنا هذا.

من أجل ذلك اتخذ الكاتب من شخصيتها رمزاً لكل الفلسطينيين الباقين في الوطن المستمسكين بأرضهم وهويتهم في الداخل. فهي ليست مفردة بتراث شعبها (بائعة عتق = وحدة سيميائية دالة) كما يبدو للوهلة الأولى، بل حولها الكاتب إلى هند الباقية المحافظة عليه المحيية له، وقد كرست حياتها له ولكل ما يمثله. ولا يقف الأمر عند هذا الحد، بل تلعب ذاكرتها الحية دوراً طليعيًا في الربط على نحو قصدي بين الأدوات المستعملة (الملحقات المسرحية) = وحدات

حضور الأغنية الشعبية في خطاب إميل حبيبي المسرحي الأغنية الشعبية الفلسطينية في مسرحية "أم الروبايكيا؛
هند الباقية في واد السناس- مونودراما" نموذجاً

سيميائية دالة) التي تتاجر بها، وأصحابها الغائبين. وذلك عبر استرجاع أدوارهم في مجتمع ما قبل النكبة في المناطق المحتلة 1948، ومجتمع ما بين النكبتين، ومجتمع ما بعد الثانية. والمقاربة في النص حاضرة دائماً بين واقع الحال في مجتمع ما قبل النكبة الأولى ومجتمع ما بعد النكبة الثانية. وكأن صورة المجتمع المغيب حاضرة ماثلة أمامها تأبى الاندثار، فزمن تخريبه قريب العهد وليس بعيداً.

ويثير اختيار الكاتب لاسم "هند" البطلة السؤال؛ هل ثمة غاية معينة لتوظيف الكاتب له ضمناً في النص؟ يبدو للباحث أن الأمر كذلك، فالاسم "هند" الذي يعني في الاستعمال اللغوي؛ اسماً لجماعة من الإبل عددها نحو مئة أو مئتين⁽¹²⁾. يوحي في ظاهر دلالته بأنها امرأة ذات شأن في مجتمعها، بثباتها وصمودها وقوة عزمها وتحديها للاحتلال. وهذه الدلالة السيميائية تتكامل، بطبيعة الحال، مع الدور الذي تؤديه في النص. والمرأة الفلسطينية أشدّ تمسكاً بما تملكه من تراث وذكريات وأحرص عليه. وهي أشدّ انتماءً إلى المكان (الوطن) الذي ترعرعت فيه وأوفى له، وعاطفتها جياشة دائماً اتجاه أول منزل (الوطن). فهي لا تحبّ مفارقتة ولا ترضى بديلاً عنه. وهي نبع الأمومة والحنان والمورثة الأولى للقيم والمبادئ للأجيال الصاعدة. وهي الشجرة دائمة الخضرة المعطاءة. هي إذاً الوطن المعنوي لأبنائها وأبناء شعبها. بسبب من ذلك كله اتخذها الكاتب أيقونة النص الأساسية، والساردة الوحيدة له.

وواضح مما سبق، أن الربط بين شخصية هند ومهنتها لم يأت من فراغ، فالكاتب أراد من هذا الربط أن يمسرح المشهد الفلسطيني المأساوي تحت الاحتلال في فلسطين الغربية (مناطق 48) تحديداً. والمشهد ينسحب على كل أبناء الشعب الفلسطيني في أماكن وجوده المختلفة، في الوطن والشتات؛ وذلك لينقل رسالة إلى المتلقين مفادها أن شعب الداخل يأبى الانحاء أو الذوبان في المجتمع الصهيوني الناشئ على أنقاض مجتمعه المدمر. رغم كل أشكال البطش والتدمير والمصادرة والتجويد التي يمارسها المحتل تجاهه بكل صلف، فهو مستمسك بهويته ويزداد يقيناً بعودته الحتمية إلى ربوع وطنه السليبة، ويزداد يقيناً بأن الأجيال الفلسطينية الصاعدة هي أشدّ إصراراً على ذلك. لذلك كله اختار إميل حبيبي هذا العنوان، في تقدير الباحث.

ج- عتبة مضمون السرد في المونودراما:

يشكل نص المونودراما ملحمة مسرحية تراجمية، غايتها حكاية المأساة الفلسطينية وإفرازاتها المختلفة في زمنين مفصلين كارثيين من تاريخ شعبنا الفلسطيني المعاصر، هما النكبتان الأولى والثانية. فتشريد الاحتلال الكولونيالي للشعب الفلسطيني من أرض وطنه وإحلال المستوطنين محل أهل الأرض الأصليين- وسعيه الدؤوب نحو محو هوية المكان وإنسانه،

أهداف استراتيجية متواصلة للمحتل؛ وذلك لقلب المعادلة على الأرض وتثبيت هوية يهودية جديدة لها، يكون لها الحضور الكامل عليها عبر صناعة تاريخ يهودي أسطوري ملازم لذلك.

وينطلق المحتلون في ذلك من "التعاليم اليهودية المشبعة بالعنف والانتقام والتمييز والاستعلاء والإبادة الجماعية التي تنص على أن اليهودي وحده هو الإنسان، وأن كل شيء مسخر لخدمته، وأن اليهود جزء من العزة الإلهية، وأن الدنيا وما فيها ملك لهم، ولهم عليها حق التسلط. وتنص التوراة على أن اليهود هم شعب الله المختار، حيث جاء في سفر التثنية: "اختارك الرب لكي تكون له شعباً خاصاً فوق جميع الشعوب الذين على وجه الأرض"⁽¹³⁾. وهم بهذا الفكر يلتقون مع ما فعله المستوطنون الإنجلوسكسونيون بالهنود الحمر سكان أمريكا الأصليين بعد غزوهم واستيطانهم لبلادهم أمريكا الشمالية. وكذلك يلتقون مع ما فعله المحتل الفرنسي بشعب الجزائر الشقيق، وما فعله المحتل الهولندي بشعب جنوب أفريقيا، وما فعله صنوه المحتل البريطاني بشعب غانا(روديسيا سابقاً) وبشعوب أخرى في أماكن كثيرة من العالم. وكأن الإحلال والتزييف- في منظور الغزاة- سيغيب حقائق الوجود السكاني المتوطن الثابت للمواطن الأصلي في وطنه !

ويسعى الكاتب عبر مسرحيته- في مقابل ذلك الصنيع الإحلالي- إلى توثيق الحقيقة التاريخية لهوية الأرض الفلسطينية وهوية أهلها الباقين فيها، وتوثيق صورة المكان الفلسطيني وسيرة حياة إنسانه فيه؛ وذلك عبر سرد تاريخه وتأكيد حضوره المستمر فيه وإثبات بقائه فيه وإصراره على العودة إليه ولم شمله وإبراز شواخص تراثه الخالدة عليه بمعالمه المادية والمعنوية في سبيل تثبيت هويته الحضارية ككل. وكذلك عبر دحض شبهة التخلي عنه. سواء بقبول الهجرة عنه والرضى بحياة المنفى، أو البقاء فيه مع التحول إلى هوية الآخر والتماهي معها اجتماعياً وثقافياً وسياسياً. وتأسيساً على ذلك عقد إميل حبيبي منظوره السردية وبؤرة تنويره في نص المونودراما.

ثانياً: الفضاء المسرحي في نص المونودراما:

تتألف عناصر السرد في النص بشكل رئيس من الوحدات الثلاث: وحدة المكان، ووحدة الزمان، ووحدة الموضوع. وقد تجلت فيه على النحو الآتي:

أ- الفضاء المكاني في المونودراما:

ومسرح الأحداث فيه بيت فلسطيني بطراز تراثي يمثل نموذجاً للبيوت في فلسطين كلها، وهو الإطار المكاني العامّ الجسد على خشبة المسرح. كما تمثل حالة التمسك به-تمسك البطلة الباقية فيه به وتمسك أهله الباقين فيه به- حالة تمسك كل الفلسطينيين به؛ الباقين والمهجرين والنازحين، ورغبتهم الجامحة في العودة إليه. فالبيت هو الوطن الصغير، وهو رمز للوطن الكبير.

حضور الأغنية الشعبية في خطاب إميل حبيبي المسرحي الأغنية الشعبية الفلسطينية في مسرحية "أم الروبايكيا؛
هند الباقية في واد السناس- مونودراما" نموذجاً

والتمسك به والحرص على العودة إليه، هما، في الواقع، تمسك بالوطن الكبير وإصرار على العودة إليه في أن. فليس غريباً، إذًا، أن يتخذ الكاتب منه مكاناً -مسرحاً- للمشاهد الدرامية التي تؤديها البطلة (العامل) فيه. وقد ردّ الكاتب الكلمات؛ "بيتي-بيته-البيت-باب بيتي" = علامات سيميائية دالة "على لسان البطلة عديد المرات تأكيداً منه على محوريتها وأهميتها في الفكر الفلسطيني الممانع المصمّم على العودة إليه والرافض للتوطن في دول المهجر (المنفى) أو التعويض عنه، كما يُطرح عبر المشاريع التسوية الراهنة.

وباستعراض موجودات البيت الفلسطيني ملحقات مسرح المونودراما (المساعد على تثبيت العمل؛ الذات)، وهي وحدات سيميائية دالة، كما حدّدها الكاتب نزداد يقيناً بأن الكاتب عقد الصلة قصداً بين البيت الفلسطيني (الوطن الصغير) والوطن الفلسطيني الكبير (فلسطين) الذي يمثل الهوية التراثية والوطنية والحضارية المستمرة والشاخصة قبل وجود الاحتلال اليهودي بألاف السنين. وهي تجسد محور الصراع في السرد. إذ استولى الاحتلال البغيض على المكان وما فيه من تراث عريق للفلسطينيين. وقد استدعى الكاتب كل ذلك تأكيداً منه على الحضور المستمر والمتجذّر للمكان الفلسطيني (الهوية) وإنسانه الباني له والعامر له والمعمور به وبتاريخه المديد فيه. وهو ما يجلي محور الرغبة في العودة إليه. وإليك صورته كما حدّدها إميل حبيبي في نصّه. ويبدو الحيّز المكاني في المونودراما متجلياً في إطار أيقونات البيت الفلسطيني الآتية⁽¹⁴⁾:

- غرفة وحيدة في بيت قديم في شارع الوادي -وادي السناس- حيفا.
- في الطابق الثاني.
- مقعد خشبي طويل -الديوان- مفروش بالبياض وبالمساند.
- سرير حديدي في الجانب الآخر، فوقه فراش مهفّف.
- كراسٍ خيزرانية مقاعدها من القش المجدول.
- نافذة تطلّ على الشارع .
- وفتحة في الجانب الآخر تفضي إلى الدرج.
- مرتبة عليها عدد من الدواشك نوات الأطراف المزركشة.
- رفّ فوقه أوانٍ نحاسية قديمة وجرس نحاسي وعدد من الكتب.
- دفّ ودربكة معلقان على الحائط.
- أرض الغرفة مكسوة بالبسط والجواعد.

- هند أم الروبايكيّا، امرأة في الخمسين من عمرها، متربعة على أرض الغرفة، وقد فرشت أمامها لحافاً تتحسسه بيدها.

- جهاز راديو عتيق تنطلق منه أغنية فيروز " زوروني كل سنة مرة حرام تنسوني بالمرّة " .

لا غرو في أنّ كل عنصر من العناصر السّابقة يُمثّل أيقونة دالّة، يشكّل كلّ منها وحدة سيميائية بصريّة أو سمعيّة في هذا النّصّ أو تثنيهما معاً (والأغنية حاضرة فيها)؛ إذ يستدعي كلّ منها شكلاً من أشكال التّراث الشّعبيّ اللّصيق بالحضور الإنسانيّ الفلسطينيّ في الحياة اليوميّة للشّعب. فكلّ قطعة أو أداة أو هيئة حاضرة في المشهد تحكي قصّتها الخاصّة في الاستعمال وذكريات أصحابها أو ذكريات من اشتهروا باستعمالها في مجتمعها، فصارت بذلك علامات بارزة تشير إليهم، وتستدعيهم في مشاهد المونودراما المختلفة. وقد شكّلت في مجملها صورة لموجودات البيت الفلسطينيّ التراثيّ في تكوينه الدّاخليّ، وفي محتوياته بشكل عام، وباتت أدوات بائنة لتفاصيل معيشة الفلسطينيّ اليوميّة، كما رصدتها عين الكاتب في الواقع الحيّاتيّ لفلسطينيّي الداخل في فلسطين الغربيّة (مناطق 48)؛ بل في كلّ أماكن وجوده في وطنه. في سعي من الكاتب- كما يبدو- إلى تخليد صورة المكان الفلسطينيّ وحياة إنسانه فيه؛ بغية المحافظة عليها وتأكيد حضورها المستمرّ في واقعها الحقيقيّ وفي صورتها المتخيّلة. وهي تمثّل كذلك محور الصّراع الوجوديّ مع المحتلّ البغيض على أرض فلسطين التّاريخيّة.

ب- الفضاء الزّمنيّ في المونودراما :

للزّمان دلّالته الخاصّة في مونودراما أمّ الروبايكيّا؛ لأنّه يرتبط بحدث جلل وقع عام 1967م. فالحدث الزّمنيّ هذا يمثّل علامة سيميائية دالّة. وهو ما اصطلح على تسميته بيوم النّكسة الحزيرانية، وهو في الحقيقة يوم النّكبة الثانية للشّعب الفلسطينيّ حين وقعت فلسطين كلّها في قبضة الاحتلال اليهوديّ. واختار الكاتب هذا الزّمان ليصله بزمن النّكبة الأولى التي وقعت عام 1948م، وكانت طامة كبرى على شعب فلسطين والشّعب العربيّ كلّ؛ لأنّ الثّانية كانت نتيجة للأولى؛ بالنّظر إلى أسبابها، وما نجم عن الأولى من نتائج مؤلمة نجم عن الثّانية أيضاً؛ فالدمار والخراب والتّهجير والنّفي والنّهب والهوان والتّخاذل العربيّ، آثار ما تزال ممتدّة إلى يومنا هذا.

والزّمان في النّصّ يوم واحد من الأيام الأولى من شهر أيلول عام 1967⁽¹⁵⁾؛ أي بعد ثلاثة أشهر من النّكسة الحزيرانيّة. وهو موعد التّقاء شطري الوطن الفلسطينيّ تحت الاحتلال بعد سقوط فلسطين التّاريخيّة كلّها بيد دولة الاحتلال البغيض "إسرائيل"، وبعد أن فرق الاحتلال نفسه بين أبناء الشعب الواحد "أيدي سباً" في عام النّكبة 1948. وهو يوم طويل بالنّظر إلى حجم

حضور الأغنية الشعبية في خطاب إميل حبيبي المسزجي الأغنية الشعبية الفلسطينية في مسرحية "أم الروبايكيا؛
هند الباقية في واد النسناس- مونودراما" نموذجاً

الوقائع الجارية فيه والأحداث المستدعاة فيه بوساطة الاسترجاع والمونولوج "تيار الوعي".
وبسبب من ذلك جاء الزمان في النص متداخلاً لولياً وإن كان إطاره الزماني العام يوماً واحداً.

ج- الفضاء الموضوعي في المونودراما:

يتمحور موضوع النص حول فكرة رئيسة واحدة هي جدلية البقاء والتخلي، فمضمون النص ينهض عليها ضمن وحدات سيميائية عديدة تتمحور حول معنيين عامين هما؛ البقاء في الوطن والمحافظة على الهوية وعدم التخلي عنه رغم عواتي الاحتلال. والعودة إليه بعد الهجرة أو التهجير القسري وانكماش هوية المكان، إذ هما المسألتان الحاضرتان بقوة في النص. والمعول عليه دائماً عند الكاتب هو الحضور المستمر للإنسان الفلسطيني على أرض وطنه وتجذره فيها، رغم ممارسات الاحتلال الفاشية، ورغم ما أشيع عن فلسطيني الداخل بأنهم تأقلموا أو تماهوا مع الهوية الجديدة للمجتمع الناشئ على أنقاض مجتمعهم المدمر في فلسطين الغربية. وتظل الذكرة الفلسطينية في منظور إميل حبيبي نضاحة بالتاريخ المادي والمعنوي للشعب الفلسطيني، مهما تغير الحال وتقلبت الظروف، وهي الكفيلة بإعادة تجسيد ما اندثر أو الباقي المراد دثره -بفعل المحتل- من كنوز التراث الشعبي الفلسطيني.

وأما بطلنة النص الساردة له والمؤدية لمشاهده (العامل)، فهي أم الروبايكيا-هند الباقية في واد النسناس. وهي في الحقيقة شخصية معبرة عن واقع حال الفلسطينيين في مناطق 48، على نحو خاص، الباقين الصامدين في وطنهم رغم اتهامهم بالخيانة من بني جلدتهم؛ لأنهم ثبتوا على موقفهم من الاحتلال، ولأن التطهير العرقي الذي تعرضوا له وما يزالون يمثل أبشع جريمة إنسانية مورست وما تزال تمارس في العصر الحديث ضد شعب أعزل، قتل منه من قتل وشرد منه من شرد في المنافي والمخيمات.

والحرب ضد وجود الشعب الفلسطيني على أرض وطنه مستمرة إلى يومنا هذا، فقد محت دولة الاحتلال حتى عامنا هذا (2014) قرية "العراقيب" الفلسطينية البدوية بأكملها عن خريطة الوجود في إقليم بئر السبع الفلسطيني، فقد هدمتها مئة وأربعين مرة في عملية كر وفر بين أهلها وجرافاته. وذلك في مقدمة لمحو خمس وأربعين قرية فلسطينية أخرى في الإقليم المحتل نفسه، في نكبة صغرى جديدة ومستمرة. وجرفت ما يزيد على ثلاثمئة قبر أثري-أخيراً-في مقبرة مأمّن الله الإسلامية التاريخية في مدينة القدس، وحولت موقعها إلى متنزه عام. كما طمست معالم أثرية إسلامية اكتشفت حديثاً حول المسجد الأقصى وتحت معالم أخرى حول كنيسة السيدة مريم العذراء في القدس. والعمل جارٍ ليلاً ونهاراً على محو الآثار الفلسطينية وتهويد المقدسات الإسلامية والمسيحية في فلسطين كلها. وقد كشفت دولة الاحتلال بهذا الصنيع عن إصرارها على

تعميق النكبة الفلسطينية المستمرة. وهي تؤكد باستمرار على عدوانيتها المتواصلة تجاه الفلسطينيين والعرب بشكل عام، كما هو ديدنها منذ وجدت عام 1948م. وما الحروب التي شنتها عليهم في الأعوام 1948، 1956، 1967، 1978، و1982، 1993، و1996، و2000، و2002، و2006، و2008 و2009، و2012، و 2014 إلا دليل دامغ على النهج العدواني الراسخ في الفكر والذهنية الصهيونية⁽¹⁶⁾.

د- الفضاء الكتابي في المونودراما:

يتألف نص المونودراما من فصل واحد موزع على خمسة وتسعين منظرًا قصيرًا تألفت منها مشاهد المسرحية. وهي منشورة في تسع وخمسين صفحة من القطع الصغير شكلت مجتمعة وقائع السرد فيه بما فيها المقدمة والخاتمة، وكل منها يمثل أيقونة دالة. وشغلت الأغنية الشعبية الفلسطينية منه سبعة عشر منظرًا مفصليًا نهضت بالفكر الرئيسة في السرد في إطار التناص والمناص⁽¹⁷⁾؛ إذ جسدت الأداء المسرحي لشخصية البطلة (العامل) على خشبة المسرح (المتخيل). وعكست مواقفها من موضوع النص العام؛ وهو الصمود والبقاء في الوطن وعدم التخلي عنه ودعوة الغائبين إلى العودة إليه. وكشفت عن الحالة النفسية للساردة عن حالة الاغتراب الاجتماعي التي تعيشها ويعيشها فلسطينيو الداخل بسبب الاحتلال وممارساته التهيديّة للأرض، وانتظار عودة الغائبين. وأفصحت حالة البكاء المتكررة للساردة عن عمق الجرح الذي سببه الاحتلال لشعبها في نفسها وفي نفوس كل المسرود عنهم. كما أشركت المسرود لهم (المتلقين) وجدانيًا في أحداث المأساة الفلسطينية وألقت في نفوسهم وجعها. وبنّت عبر عملية الاستدكار وتيار الوعي صورة المجتمع الفلسطيني في مرحلتي ما قبل النكبة وما بعدها، في موازنة أفصحت بها عن انقلاب حال الفلسطينيين من السعادة والطمأنينة والفرح إلى حالة اليأس والتشرد والغياب عن الوطن وفقدان الطمأنينة والاستقرار. فأشعرت المتلقي بواقعية النص السردية. ولعب الحوار دوراً رئيساً في تجلية عناصر السرد الأخرى وبسط أفكار الكاتب في النص، وقد شغلت الأغنية الشعبية فيه حيزاً مهماً.

وجاء الحيز المكاني (المساعد) في النص محصوراً في نطاقين عامين هما؛ البيت الفلسطيني بهيئته التراثية وتصميم المسرح المسد له (خشبة المسرح). وتعددت أزمنة السرد في النص بدءاً باليوم الواحد الزمن الرئيس والإطار المحيط بوقائع السرد إلى أيام أخرى مستحضرة عبر الاستدكار وتيار الوعي فبدا الزمن في النص لولبيًا.

أما سلسلة الأحداث في السرد فجاءت متشابكة متداخلة زماناً ومكاناً ومسرودة ضمن نسق كتابي صاغ الكاتب أهم محاوره بالأغنية الشعبية، ليشكل بها جملاً مسرحية معبرة عن الفضاء الدلالي للنص. ولدى تتبع الباحث للخط الدرامي للأحداث وجد أن الكاتب استهل النص بعبارة

حضور الأغنية الشعبية في خطاب إميل حبيبي المسزجي الأغنية الشعبية الفلسطينية في مسرحية "أم الروبايكيكيا؛
هند الباقية في واد السناس- مونودراما" نموذجاً

"طرق على باب" (18) وهي جملة مفتاحية مثلت مقدمة النص مع توابعها السياقية (الموال-الأغنية والتكرار). والعبارة نكرة لم تحدّد من الطارق وأي الأبواب المطروقة، وهي تفيد بهذه الصيغة التّكثير من جهة الطّرق والطارق، لترسم للمتلقّي صورة اندفاع العائدين إلى بيوتهم في فلسطين الغربية (مناطق 48)، ممّن سمح لهم الاحتلال البغيض (المعارض لعودتهم) بدخول مناطقهم التي هُجروا منها قسراً بفعل جرائمه بحقهم في زمن النكبة الأولى. وقد غابوا عنها قرابة العشرين عاماً ليجدوا معظمها مأهولاً بالمستوطنين اليهود الأجانب الذين جيء بهم من أصقاع الأرض البعيدة ليسكنوها مشكّلين بذلك المجتمع الصهيوني الجديد الناهض على أنقاض المجتمع الفلسطيني المدمر.

ويتعالى حسّ الفجيعة في نفس الساردة ويلهج به لسانها لتتجلى حبكة النصّ الرئيسة حين يطرق الفلسطينيّ العائد إلى بيته المأهول بلصوصه بابه فلا يفتح له ليجهش بالبكاء دون أن يلتفت إليه أحد من المغتصبين. وكأنّ الأمر لا يعينهم! في موقف مأساوي يصف هول المصيبة التي حلّت بشعبنا في زمن النكبة الأولى. تقول أمّ الروبايكيكيا في هذا الصّدر (19): "أشباح هايمّة! غريب وواقف أمام باب مسكّر لأ، مش شحّاد. ولا بيّاع متجول. ما لك، يا عمي؟ عطشان، يا أختي.

- "إيمالي! ما روتسي هعرفي هزيه"؟ (أمّاه ماذا يريد هذا العربي؟)

- "أل تفتحي حموداه شلي" (لا تفتحي له يا حبيبتني)، كأن البيت بيته. فيمضي في صمت".

فالجمل المسرحية السابقة تكشف لنا عن المنظر المأساوي للعائدين الذين باتوا غرباء في عرف المحتلين، لا ينبغي أن تفتح لهم أبواب بيوتهم المغتصبة. وقد انقلبت الحال فجأة ليغدو الغريب مالكا لبيت ليس له! ويضحى في المقابل مالك البيت الأصلي غريباً لا يحقّ له استرداد بيته! والمحتلون البغيضون يعلمون يقيناً بأنهم مغتصبون لبيوتهم ويشاهدون بكاء الفلسطينيّ صاحب البيت على باب بيته. ولكنهم يواجهون ذلك بكلّ صلف وبمشاعر بليدة. ويمضي الفلسطينيّ المسكين في صمت مغلوباً على أمره؛ لأنّه لا حول ولا طول له على تغيير الواقع الجديد! والمعنى المستتبّن ينسحب على الوطن الفلسطينيّ كلّ، إذ ليست البيوت حسب، وإنما أراضي الفلسطينيّين الزراعيّة (مزارعهم وبياراتهم) التي اغتصبت منهم، تقول أمّ الروبايكيكيا على لسان المستوطنين (20): "إيمالي! هعرفي بوخيه"! (أمّاه! العربي بيكي!) كأنّ البيت بيته. يمضي في صمت. غريب ومستحي. لا يدق على باب ولا يفتحوا له باب. بس بطلع يمين وشمال" في حالة من الذهول ممّا رآه.

وينصبّ تركيز الكاتب في سرده على وصف الحالة النفسيّة للبطلة التي لم يعد أبنائها وزوجها إليها في أرض الوطن، وهي تنتظر عودتهم بفارغ الصبر. وهي تعبر، في الحقيقة، عن

ضمير الجمع "نحن" أي عن الحالة النفسية للمروي عنهم وللمسرود لهم في أن. ويعتمد في ذلك بشكل رئيس على الجملة الواصفة لحالتها كما تتجلى في العبارات الآتية: تشهق بشكل يتبين منه أنها كانت تبكي-تغني- تطل من النافذة - تغني وتردد أغنية - تصرخ - تعود إلى النافذة - تعود إلى السرير وتبكي وإن كان الأمر متصلاً بحقيقة الأداء الدرامي للمسرحية فهو في الوقت نفسه تجسيد لحالة الخوف والترقب والقلق من عدم عودة الأعداء، فسيمائية العبارات تقود إلى ذلك، كما يظهر للباحث من لغة السرد البائثة للواعج نفس الممثلة الوحيدة.

ثالثاً: تفصلات أيقونات الأغنية الشعبية في خطاب المونودراما السردى:

اختار إميل حبيبي ما أراد توظيفه من نصوص الأغنية الشعبية على لسان البطلة الراوية "أم الروبايكيكا" حسب المعنى المطروح والفكرة المعبر عنها؛ لأن الغاية من الاستدعاء هنا ليست استجابة لحالة فرح أو ترح في الحقيقة، وإنما استجابة لحالة السارد الدرامية والنفسية وحاجة موضوع السرد المرغوب فيه. وهو أمر طبيعي بالنظر إلى الوظائف التي أدتها الأغنية في نصه. ومن أبرز الدواعي حكاية الواقع السياسي والاجتماعي والثقافي والنفسي لأبناء الشعب الفلسطيني الناجم عن النكبة الكبرى عام 1948، وتسجيل الموقف الرافض للاحتلال وممارساته على الأرض الفلسطينية، ورحض الفرية التي ألصقت بفلسطينيي الداخل، بأنهم اندمجوا في المجتمع الاحتلالي الجديد، وتخلوا عن هويتهم الفلسطينية، وفرطوا بكل موروثهم الحضاري، وصاروا خونة متواطئين مع الاحتلال الصهيوني، كما نعتهم بنو جلدتهم، بادئ الأمر.

وقد بلغ عدد نصوص الأغنيات أو مقاطعها الموظفة في النص في إطار التناص؛ أي الإحالة الصريحة، والميتانص؛ الإحالة المضمره سبعة عشر نصاً، وما تبقى نشيد شعري فصيح أو أغنية عامية عربية. وللتعريف بأيقونات الأغنية الشعبية الموظفة في النص يطرح الباحث السؤال؛ ما الدوافع التي حفزت الكاتب إلى الاهتمام باستدعاء الأغنية الشعبية في نصه على هذا النحو؟ وكيف مَوَّضَع استدعاءه لها في النص؟

دواعي استدعاء الأغنية الشعبية في المونودراما:

يلعب توظيف الأغنية الشعبية في النص المسرحي بشكل عام ونص المونودراما على نحو خاص دوراً مهماً في تشكيل المعنى وبناء الدوال فيه، وفي صناعة التأثير والاستقطاب للجماهير المتلقي. فإيقاع السرد العام والإيقاع الغنائي الخاص-إيقاع الأغنية والشعبية الموظفان في متن النص- يحركان كوامن نفس المتلقي؛ فيبعثان فيها أفراحها وأتراحها، شجونها وهواجسها. وذلك حين يصلانها بماضيها وحاضرها ومستقبلها في مستويات السرد المختلفة الملتحمة بالزمان والمكان اللولبيين، إذ وظفت فيه معادلاً موضوعياً للواقع المحكي في السرد.

حضور الأغنية الشعبية في خطاب إميل حبيبي المسرحي الأغنية الشعبية الفلسطينية في مسرحية "أم الروبايكيكيا؛
هند الباقية في واد السناس- مونودراما" نموذجاً

والأغنية بهذه الوظيفة تحقق الإبهام بواقعية النص السردي، وتغدو بمثابة مفتاح شعري أو موسيقي للنص السردى. وهي تسهم في ربط مفاصل النص، وتحمل بعداً رمزياً عميقاً. وتضفي على النص طابعاً محلياً، وتساعد في بناء خصوصية المكان. كما تسهم في رسم معالم الشخصيات. وهي بمثابة النبوءة للنص السردى، وتدفع السرد وتفتح له الأبواب⁽²¹⁾.

الوحدات السيميائية الكاشفة عن تموضعات الأغنية الشعبية في النص:

أما الوحدات السيميائية الدالة على مواضع توظيف إميل حبيبي الأغنية الشعبية، فهي عديدة ومختارة بعناية لتؤدي جملة من الدلالات والرؤى الروائية-المسرحية، تصب في بوتقة واحدة، وهي تجسيد المأساة الفلسطينية بتجلياتها المختلفة تحت الاحتلال، وتوجيه رسالة واضحة إلى المحتل بأن الشعب الفلسطيني متجذر في أرضه باقٍ عليها ما بقي الزيتون والزعتر، وتاريخه غير قابل للاندثار ما دام أهله محافظين عليه مستمسكين به. ويتجلى ذلك كله عبر أيقونات درامية؛ أي وفق المناظر الدرامية التي استعدتها، وتعكس وظائفها في أن وهي تتمثل في الوحدات السيميائية الآتية:

الأيقونة الأولى: الوحدات السيميائية المعبرة عن حالة الانتظار المريع لعودة الغائبين والشعور بصدمة انقلاب الحال:

تغني أم الروبايكيكيا ترويدة، وهي قريبة الشبه بالموال الشعبي⁽²²⁾: "مش قايمة بيتي بلا باب ومالي عتب على الغياب. عتبي على الحاضرين اللي نسيوني"، بهذه الترويدة-الموال الشعبي افتتح إميل حبيبي المنظر الأول للمسرحية، وهو بهذا يلخص مأساة الساردة، والإشارة في "عتبي على الحاضرين اللي نسيوني" إلى الأهل المفارقين الغائبين من ناحية وإلى الأنظمة العربية التي فرطت بفلسطين وأهلها، وسلمت بالأمر الواقع، وتركت الشعب الفلسطيني يريزح تحت الاحتلال دون تدخل فاعل منها. وتغني أم الروبايكيكيا في ترويدة -موال آخر⁽²³⁾: "طب طب طب خلي الأمل في القلب محروس ولا تشفي الناس بخيبة المنحوس". وهي هنا تعبر عن أملها المتصل بحتمية العودة وإن بدا التعالق بين المعنى الوطني الإيجابي للانتظار والمعنى الاجتماعي السلبي شماتة الناس "بخيبة المنحوس". وتقول أم الروبايكيكيا⁽²⁴⁾: "طب، طبك العافية يا ابن حارتنا بس طب على ديرتنا ولو مرة يا ابن جيرتنا". هي دعوة ونداء لأهل البلد الغائبين بالعودة إلى أرض الوطن "يا ابن حارتنا" و"يا ابن جيرتنا". وذلك بغية إعادة بناء المجتمع الفلسطيني الذي خربه الاحتلال.

الأيقونة الثانية: الوحدات السيمائية المعبرة عن حالة الاغتراب الاجتماعي للساردة (الوحدة - الغربة النفسية):

وتغني أم الروبابيكا أغنية صيد العصافير لمن غابوا ويترددون في العودة، وفيها إشارة إلى ضرورة تحفيز الإرادة لديهم من ناحية، ومن ناحية أخرى تشير إلى الحالة النفسية للساردة التي تنتظر بشغف عودتهم. والعصفور الطائر الصغير يغرى بالدودة - دودة الفخ الطرية - ليقع فريسة الصيد، ولكن المقاربة هنا إغرائية فقط وإن اعتورتها الصعوبات والتحديات في الظاهر. والاستدعاء في الأصل جاء للتعبير عن حالة الوحدة (الانفراد) التي تعيشها الساردة، إذ لا يطرق بابها زائر بعد رحيل زوجها وأبنائها عنها⁽²⁵⁾ (أبو عواد = صيغة مبالغة من عود، وهي وحدة سيمائية دالة): "يا أبو عواد منك لغاد وادحل لها وأخرى دحلة تلقى الدودة ها الممدودة طول العصاة يا أبو عواد درجة درجة تلقى الدودة دودة طرية بدھا النقة نقھا" أكل..". وتقول معلقة على النص: "لأ فلت عدى وراح. وبقيت وحدي غاب وما دري فينا وبقيت وحدي أنا وكنوزي وصبر أيوب"⁽²⁶⁾.

وهي خطاب مغنى يشف عن عمق الأسى والحزن الذي تعيشه الساردة ويعيشه كل من بقي معها من أبناء شعبها محافظاً على الوجود الفلسطيني في ذلك المكان؛ بسبب من الوحدة وغياب النصير وتفكيك الاحتلال لبنية المجتمع الفلسطيني الذي كان يمثل حضوره الأغلبية المطلقة على أرض فلسطين دون منازع. والوطن في منظور مواطنيه هو البيت الحاضن لأبنائه، والمحافظ على كينونتهم، والمعزز للتماسك الاجتماعي في ما بينهم. وهو الراعي للأجيال الفلسطينية الجديدة التي تواصل حمل الإرث الحضاري للشعب وتحافظ على هوية البلد. ومع ذلك فصرها وصبر الباقيين معها كصبر سيدنا أيوب-عليه السلام-الذي ابتلي بمرض شديد من الشيطان(مرض جلدي) زمناً طويلاً فصر واحتمل فلجأ إلى الله فشفاه من المرض،يقول الله تعالى: "وانكر عبدنا أيوب إذ نادى ربه أني مسني الشيطان بنصب وعذاب" (سورة ص 41). وهنا تناص قرآني يستدعيه الكاتب هنا بغية التدليل على شدة صبر الساردة والمسروود لهم على عذابات الاحتلال التي فاقت كل حد وتصور. وتكشف عن ذلك الوجدان السيمائيتان؛ "أنا وكنوزي وصبر أيوب" فحالهم كحال سيدنا أيوب-عليه السلام- في الصبر في وجه الاحتلال الذي لم يدع وسيلة أو حيلة من أجل تشريد الفلسطينيين عن وطنهم وتفرغ المكان لمستوطنيه الغريب ليملاؤه بدلا عنهم. وتشهر هذا الخطاب في وجه المحتل الذي يظن أنه نجح بممارساته الإحلالية في بناء مجتمعه على أرض ليست له عبر طرده للفلسطينيين أصحاب الوطن. وتذهب إلى السرير وهي تغني أغنية شعبية مصرية: "في البحر لما فتكم في البر فتوني. في التبر لما بعتمك بالتبن بعثوني" وهي خطاب غنائي مكنى يشير إلى استمساكها بحقوق أبناء شعبها الغائبين الذين بدا طول غربتهم عن وطنهم

حضور الأغنية الشعبية في خطاب إميل حبيبي المسرحي الأغنية الشعبية الفلسطينية في مسرحية "أم الروبايكيا؛
هند الباقية في واد السناس- مونودراما" نموذجاً

تفريطاً به وبالمرابطين عليها. كما بدا تراخي الأشقاء العرب عن نصرة شعبها تقصيراً واضحاً. وهي مع ذلك لا تفرط بهم أبداً وأملها معقود على عودتهم ونصرتهم.

الأيقونة الثالثة: الوحدات السيميائية المعبرة عن حالة الانتماء الراسخة للوطن في نفس الساردة؛ وهو خطاب تعرض فيه ما لديها من كنوز الذاكرة الفلسطينية الحية الشاهدة على مجتمع ما قبل النكبة، وتقف أمام الجمهور لتقول⁽²⁷⁾: "عندي رسائل الحب الأول... عندي يوميات بخطوط دقيقة عن تساؤلات: ماذا يريد مني؟ ما انت فاهمة، يا بنت إمها نظرة أو ابتسامة منك والسلام عليه. شعب يموت بحسرتها. وعندي يوميات بخطوط عريضة عن عزة شباب: يا وطن. تردّد أغنية "وطني" لهارون هاشم رشيد⁽²⁸⁾ (وطني = وحدة سيميائية دالة): "وطني وصباي وأيامي وطني وهواي وأحلامي ورضا أمي وحنان أبي وثغا ولدي عند اللعب يشدو بثغاء بسام وطني...". وتحضر ثيمة "وطن" المسندة إلى ياء المتكلم لتفيد الملكية الخاصة للمكان الذي قطنه الأجداد الأولون منذ آلاف السنين وتوارثه الأبناء عنهم جيلاً فجيلاً. فهو المكان الذي لا تفرط فيه ولا تقبل المساومة عليه. وضمير المتكلم هنا يتجاوز ذات المتكلم ليعبر عن ضمير "نحن"، وتتجلى في ذلك حميمية العلاقة بين الساردة والوطن، كما تفصح عن ذلك الكلمات المعطوفة عليها في النصّ والجمل السيميائية التي يتشكل منها نصّ الأغنية ككل. فهي تفيد ارتباط الإنسان الفلسطيني الوجودي والتاريخي بالأرض كما توضح الجملة: "وطني وصباي وأيامي". وتعكس ارتباطه النفسي والروحي والحلمي (المستقبلي) بالأرض، كما توضح الجملة "وطني وهواي وأحلامي". وتجلي انتماءه الاجتماعي والإنساني للمكان وقاطنيه، وخاصة في ظلال حنان الأب ورضا الأم (الأسرة الفلسطينية)، كما تفصح العبارة "ورضا أمي وحنان أبي". والجمل كلها متحدة في المعنى العام، وهو تأكيد التحام الإنسان الفلسطيني بأرضه وتمسكه بوطنه. وتبلغ المسألة ذروتها عند هند⁽²⁹⁾: "وضربت الأرض بكعبها، هيك. وصاحت: إياكم والرحيل! يكفي الأرض من عليها من نور". واضح من السياق دعوتها لأهلها المرابطين على الأرض بأن لا يفرغوها للمحتل، (يكفي الأرض من عليها من نور)، وهو الذي يسعى إلى ذلك ويعمل على تحقيقه مذ كان.

الأيقونة الرابعة: الوحدات السيميائية المعبرة عن حالة الحنين والشوق للغائبين من الناس البسطاء الذين شكّلوا علامات دالة على المجتمع الأهل بناسه قبل هدم الاحتلال لبنيناه الاجتماعي، وتستدعي بعض مواقفهم في الحياة الاجتماعية الشعبية، كما كانت في مجتمعهم قبل تخريبه؛ من مثل زنوبا النورية⁽³⁰⁾ أبو جميلة⁽³¹⁾ وأم ارعيدة⁽³²⁾. وهي وحدات سيميائية دالة على القريب الحي في ذاكرة أهل المجتمعات الفلسطينية الشاهدين والغائبين. وهي لوحات خطائية

تشهرها الساردة في وجه المحتل الغاصب الذي قلب الحقيقة وادعى زوراً أنه صاحب حق في وطن لم يكن له مجتمع قائم فيه يوماً ما.

الأيقونة الخامسة: الوحدات السيمائية المعبرة عن حالة البؤس والفاقة وحالة الفقد الشديدين لدى الباقين في الوطن: تقول هند مخاطبة زوجها؛ طليقها عبد الله: ليش تركتني ابن عمي للضبوعة؟ (ابن العم = وحدة سيمائية دالة) وتغني⁽³³⁾:

" يا ابن العم يا ريتك للضبوعة بنات العم أخذوهن اسبوعة
يا ابن العم يا كومة كنايس بنات العم أخذوهن عرايس
يا ابن العم يا كومة ترايب بنات العم أخذوهن غرايب"

وهو نوع من خطاب العتاب على ترك العزيز لأعزائه في ظل ظروف احتلالية عصبية. وتؤكد في الوقت نفسه على وفائها لهم، فبنت العم في العرف الاجتماعي أوفى لابن عمها من غيرها. وتستدعيهم عبر الذاكرة الشعبية المتصلة بطقوس حياة الطفولة، إذ تقول⁽³⁴⁾: "وكم أنت تخونني يا عبد الله وتظن بي الظنون؟! " وتذكره بأيام الطفولة حين كانا يلعبان معاً إذ تغني⁽³⁵⁾: "يا ستي العرجا العرجا يا مفتاح الطنجا حطيته ورا الصندوق. أجا خالي سرقه. سرقه ما سرقه. لبسني من حلقة حلقة شقلي بقلي حلقة طير عقلي. يا بنت الملوك جايبين ينكحو ... جايبين يخطبوك من إمك وأبوك عا باب المدينة كعكة ولا تينة كعك الشام غالي هيك وهيك لخالي... تسلم زفن خالي خالي في البرية عم ياكل تمرية قلت له طعميني قال ضربة سكية سكية حمرا حمرا مثل الجوخ بالجمرا .. هيه " بوليس.. فنهرب من وجه البوليس في المغر وفي السرايب المهجورة... " وهي أغنية شعبية على شكل سرد لحكاية شعبية (لعبة) ممسحة تستدعي ذكريات أيام الطفولة القاصة لتاريخ التراث الشعبي المديد ولحياة إنسانه على أرض فلسطين. مما يؤكد على هوية الإنسان الفلسطيني وهوية مكانه العامر به. وينفي في الوقت نفسه رواية المحتل. لأن تشكيل الهوية الاستيطانية الجامعة له وقع بعد احتلاله لفلسطين، وليس قبل ذلك الانتهاك الصارخ للحق الفلسطيني.

الأيقونة السادسة: الوحدات السيمائية المعبرة عن حالة الحنين إلى الماضي الجميل: تقول⁽³⁶⁾: "ما تصلح زينة شاب من حارتنا في ذلك الزمان إلا إذا جاءت هند بدربكتها وحمّت السهرة ... " وتغني⁽³⁷⁾: "زينه، يا مزين وناوله لأمه دمعتة هالغالية نزلت على كمه

زينه يا مزين تحت في التين يا ميمته فرحانه وقلبها حزين زينه يا مزين تحت في عراق يا ميمته فرحانه وقلبها مشتاق

حضور الأغنية الشعبية في خطاب إميل حبيبي المسزجي الأغنية الشعبية الفلسطينية في مسرحية "أم الروبايكيا؛
هند الباقية في واد السناس- مونودراما" نموذجاً

زيّنه يا مزيّن بمواس الذهب لا توجّع لي العريس عمّنه عزب". وهي تصوّر بخطابها المغنى طقساً من طقوس العرس الفلسطيني، وتصف موقفاً اجتماعياً متجدداً مستعاداً في مناسبة الزواج الفلسطيني تواضعت عليه الأجيال فصار جزءاً أصيلاً من تراث شعب قويّ الحضور. وكم من أغاني الأفراح الفلسطينية التي تستدعي حالة البهجة والسرور على شاكلة هذه الأغنية. وهي المعبرة عن الحالة الاجتماعية المتكررة والمستمرة الشاهدة على عمران المكان الفلسطيني، وتعاقب أهول أجياله لهذه الأرض. وهو نوع من تحقيق هويته. وتغني وهي تبكي⁽³⁸⁾: "آه يي ها وجيتك من الهيش آه يي ها جلبوط ما عليك الريش آه يي ها وعلمك الزقزقة والطير والتعشيش آه يي ها ومن بعد ما كبرت وصار عجنحك ريش آه يي ها طرت وراح تعبي عليك بخشيش". وهي تضي حالة من الفرح على المتلقين لأنها تعكس تصوّر الأم السعيدة بحالة ابنها الذي أنجبته طفلاً لا حول له ولا قوة فاعتنت به حتى غدا شاباً عريساً وقد استقل عنها بزواجه ليشكل أسرة جديدة مستقلة عنها نجابة للنسل الفلسطيني الجديد على أرض الأجداد والآباء الممتد منذ فجر تاريخ فلسطين وحتى يومنا هذا. وتعبّر عن حبها لذلك ورغبتها في ديمومته؛ إذ تقول⁽³⁹⁾: وكنا نرقص ونغني: "شتي، يا دنيا، وزيدي بيتنا حديدي عمي عبد الله كسر الجرة قتله سيده نيمة بره هيه..". هذه الأغاني وغيرها مما ورد مضمناً في النصّ تصبّ في بوتقة التأكيد على هوية المكان الفلسطيني العصي على الانمحاء، فبصمة التذكر لدى شعبنا الفلسطيني خلّدت به بأن أضفت عليه صفة الحضور الدائم، وآلة ذلك في النصّ هي الأغنية الشعبية، وهي شكل صميم من أشكال التراث الشعبي الفلسطيني الذي يستعيد هوية الإنسان التاريخية موصولة ببواعث استدعائها المستمرة.

وفي المحصلة ترسم أيقونات الأغنية المتموضعة في السرد كما وظّفها الكاتب خطاب الساردة الناطقة بضميري (الأنا/ نحن) مسجلة موقفها من الواقع المأساوي لشعبها تحت الاحتلال. وهي تؤكد على البقاء في الوطن والاستمسك به هوية راسخة غير قابلة للتفكك، ولا يمكن التخلي عنها. وقد عبّرت بالأغنية الشعبية عن حالتها النفسية المصدومة من قسوة ممارسات المحتل تجاه شعبها. وبتت بها الأمل في نفوس المتلقين بأن إعادة بناء المجتمع الفلسطيني في وطنه قائمة ومتصاعدة. وذلك عبر المعادلة التقابلية؛ الوطن-المنفى، ويقابلهما الحضور واللاهور (الغياب)، ويصل بينها محور الرغبة في العودة المتصل بالحضور الوجودي المستمر للشعب الفلسطيني على أرض وطنه مادياً (التراث العريق) وبشرياً، ومحور التواصل الذي يربط بين الذات (العامل) وموضوع العودة وحتميتها في منظورها. ومحور الصراع الوجودي بين المحتل المعارض لعودة الفلسطينيين إلى ديارهم الأصلية والمساعد؛ وهو هوية المكان وهوية إنسانه الشاخصتان أمام العدو البغيض ويحاول التخلص منهما بنفيهما. وبهذه المعادلة يتشكل النموذج

العالمي في السرد، فهو البنية الجامعة لحركة العلاقات بين العوامل والحركات الدرامية الممسرحة لوقائع الفعل المسرحي للعامل (الممثل) على اختلافها.

رابعاً: أبعاد توظيف الأغنية الشعبية في النص:

تعددت الدلالات التي من أجلها وظف الكاتب الأغنية الشعبية في نصه، ويمكن للباحث إجمال أهمها في الأبعاد الآتية:

1- **البعد الفني:** شكّلت الأغنية الشعبية بأشكالها الموظفة في النص عماد السرد، وهي؛ الموال (الترويدة) والمهااة والزغرودة والأغنية الطقوسية-الاحتفالية- الخاصة بالعريس والصيد ولعب الأطفال والحكاية الشعبية، وقد أدت وظائف دلالية مكثفة اختصرت الحكاية، لتصل المتلقين بواقع الحياة الفلسطينية في مجتمع ما قبل النكبة وما بعدها وكشفت عن معالم وجوده الحضارية وأثبتت حضوره القوي وتجذره في المكان الذي يعمل الاحتلال على تغيير حقيقته وهويته الفلسطينية، ليلغي بذلك وجوده العمراني وحقه التاريخي فيها ضمن تخرصات الفكر الصهيوني الكولونيالي.

2- **البعد التراثي-الوطني:** يتشكل التراث الشعبي في موطن أي شعب من الشعوب عبر مسيرة زمنية طويلة، ويشغل في إنتاجه تراكم التجارب والخبرات الناجمة عن مجابهة الحياة ومعاركتها بكل ظروفها وأحوالها ووقائع التاريخ والأحداث المؤثرة في الإنسان والمكان الفلسطيني. وتراث الشعب الفلسطيني حافل وغني بالكنوز على أرض وطنه وخاصة في مجال الأغنية الشعبية المرتبطة دائماً بمسارات الحياة الاجتماعية المتصلة بثقافتنا المتوارثة الحاضرة بقوة والمستمرة على أرض فلسطين منذ آلاف السنين. وهو ما ينفى أباطيل المحتل على الدوام وروايته الزائفة بوجود تاريخ اجتماعي-ثقافي مستمر له على أرض فلسطين.

3- **البعد الاجتماعي-السياسي:** شكّلت استعانة الكاتب بالأغنية الشعبية في هذا النص دليلاً على هوية المكان الحقيقية وهوية إنسانه، وأضفت على السرد المسرحي رونقاً خاصاً، إذ وصلته بالماضي الحافل بالتراث والتقاليد والحكايات والأغاني الشعبية، عندما كان المكان عامراً بأهله، يردّد هذه الحكايات والأغنيات معبراً عن أحواله النفسية والاجتماعية المختلفة، وعاكساً لطبيعة العلاقات الاجتماعية السائدة في المجتمع الفلسطيني المزدهر دائماً بأهله. وهو هنا مجتمع ما قبل النكبة ومجتمع ما بعدها. وتشكل المحافظة على الموروث الشعبي جزءاً صميمياً من المحافظة على الهوية الفلسطينية للمكان وإنسانه. ويتداخل البعدان السابقان مع أبعاد أخرى عديدة، فالبعد الوطني والبعد الاجتماعي

حضور الأغنية الشعبية في خطاب إميل حبيبي المسرحي الأغنية الشعبية الفلسطينية في مسرحية "أم الروبايكيكيا"؛
هند الباقية في واد السناس- مونودراما "نمّودجا"

والبعد الثقافي حاضرة بقوة في السرد المضفر بها. وتتمثل فيها مجتمعة رسالة سياسية صريحة إلى جهات أربع هي؛ دعوة أبناء الوطن في الداخل إلى الثبات على الأرض وعدم التفريط بالهوية الوطنية. ودعوة المهجرين من أهل فلسطين إلى العودة إليها. ودعوة الأشقاء العرب إلى نصرته فلسطين وأهلها. وأخيراً رسالة إلى المحتل الغاصب أنّ شعب فلسطين حاضر في وطنه ولن يفرط بشبر منه، وأنه عدوّ زائل لا محالة، مهما طال اغتصابه لأرض الشعب الفلسطيني التاريخية، كما زال المحتلون المستوطنون غيره من أوطان عديدة.

خامساً: المنظور الروائي للخطاب المسرحي:

يتمحور المنظور السردّي في النصّ على لسان الساردة الراوية العليمة، حول تثبيت حقّ عودة اللاجئين الفلسطينيين إلى أرض وطنهم غير القابل للانتهاك أو النقص، بأيّ حال من الأحوال. فهوية المكان وهوية الإنسان شاخصتان على الأرض شاهدتان على الحقّ المغيب مهما حاول المحتلّ طمسهما وإحلال وجه جديد للمكان الفلسطينيّ يمثله هو ولا يمت بصلة إلى غيره. وكذلك حول نفي الصورة النمطية التي روجها مغرضون وجاهلون للحقيقة عن تفريط أهل فلسطين الغربية تحت الاحتلال بهويّتهم الوطنية. وثمة دعوة صريحة على لسان البطلة هند لهم بالثبات على الأرض وعدم الرّحيل. وهو تأكيد من الكاتب على استمسك المواطنين الفلسطينيين في غرب فلسطين بحقوقهم وهويّتهم الوطنية وتراثهم الوطني.

الخاتمة:

قدم إميل حبيبي في نصّه "أم الروبايكيكيا" رؤيته حول الموقف من الاحتلال والمنفى واللجوء (ثلاثية الألم الفلسطيني). فهو رافض للاحتلال وكلّ ما نجم عنه، وداع إلى المحافظة على الهوية الوطنية للأرض والإنسان والاستمسك بحقّ العودة. وقد سجّل بنصّه المسرحي موقف الفلسطينيين المرابطين على أرض وطنهم. وسطر روايتهم لمأساتهم بأسلوب دراميّ مؤثر هو مسرحية الممثل الواحد، مستخدماً تقنية الأغنية الشعبية الفلسطينية ضمن أيقونات مختلفة، علامتها البارزة استلهاً التراث الشعبيّ الوطنيّ الفلسطينيّ. إذ عكس بها شخصيات هوية المكان الفلسطينيّ الراسخة على الأرض، وروح انتماء الإنسان الفلسطينيّ له، وامتداد حضوره التاريخيّ فيه، واستمرار وجوده الماديّ والحيّ على أرض فلسطين التاريخية. وسجّل تاريخ مأساة شعب فلسطين الحاضر فيها والمنفيّ عنها وعذابات المحاصرين في وطنهم واللاجئين في مجتمعهم المشتت. وأكدّ إصرارهم على العودة التي يراها حتمية تاريخية كما شخصتها البطلة "أمّ الروبايكيكيا"؛ أمّ التاريخ والتراث والصمود والتحدّي في النصّ. ومن تصاريح الدهر أن تتخطى

رؤيته السردية زمانها لتلتقي مع مآلات واقع الحال العربية المأساوية الراهنة في بلدان عربية عديدة مع اختلاف البواعث.

**The Presence Of The Folk Song in
A Theatrical Discours of Emile Habibi
Palestinian folk song in the play
"Ommulrobabikia Hindulbaqeit fee Wadennesnas-
Monodrama "as a model**

Zein Al Abideen Al-Awawdeh, *Bethlehem University, West Bank Bethlehem, Palestinian.*

Abstract

The aim of this study reveal to recruit semantic space for the recruitment of folksong in the Palestinian narrative of Emile Habibi's theatrical discours in the form of a senior play,"Ommulrobabikia -Hind remaining in the Nessnas Valley-Monodrama" by determining the artistic value of the repositioning in the text and to monitor patterns of totals and statement implications, and the definition of the importance of his role in directing theater as a whole. The song used carefully in the text as a stylistic markers to call history and tangible and intangible heritage and national identity of the Palestinian people. in the face of alienation and erasure carried out by the occupier against the entire existence to Palestinian native land, alienation and erasure carried out by the occupier against his presence on the ground and the entire homeland. It constitutes the fabric of unity with the language of literary expression in the creative experience. a folksong has played as well as other elements of the theater an important role in the production of dramatic event in the text.

The Author connecting the joints of the narrative drama about the results of Nakba 1948 and the Six Days War (defeat in 1967), the most important consideration theatrical text is argumentative asylum (exile) and return to the homeland, as stated by the heroine play Hindulbaqeit fee Wadennesnas, to be taken by the writer as spokeswoman case of all Palestinians displaced. Rather, the narrative vision of the writer exceeded its time to meet with the results of the case and the tragic reality of the Arab living in several Arab countries with different motives.

Keywords: Monodrama (One Man show), folk Song, the Nessnas Valley, Semantic space, Heritage, Emile Habibi's Theatre, National identity, Theatrical Discours.

خضور الأغنية الشعبية في خطاب إميل حبيبي المسرحي الأغنية الشعبية الفلسطينية في مسرحية "أم الروبايكيها؛
هند الباقية في واد السناس- مونودراما" نموذجًا

قدم البحث للنشر في 2014/8/5 وقبل في 2014/12/30

حواشي البحث :

- (1) ينظر: باتريس بافيس: قضايا السيميولوجيا المسرحية، ترجمة محمد العماري، مجلة علامات في النقد، المغرب، العدد 16، ص 102، ودانيال تشاندلر: أسس السيميائية. ترجمة طلال وهبة ص 81 و 86، وجوزيف كورتس: مدخل إلى السيميائية السردية والخطابية. ترجمة جمال خضري، ص 149 وما بعدها.
- (2) ينظر: محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري (استراتيجيات التناص)، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت- لبنان، ط 1، 1985. ص 152.
- (3) فيصل الأحمر: معجم السيميائيات ص 8.
- (4) حسن سعيد الكرمي: المغني الأكبر، معجم اللغة الإنجليزية الكلاسيكية والمعاصرة والحديثة. ص 818
- (5) ينظر: أميرتو إيكو: العلامة تحليل المفهوم وتاريخه ص 47 وما بعدها (سيرورة العلامة). وينظر: جاب الله أحمد: العلامة والعمل المسرحي. محاضرات الملتقى الثالث "السيميائية والنص الأدبي". جامعة محمد خيضر بسكرة. كلية الآداب والعلوم الاجتماعية والإنسانية - قسم الأدب العربي، منشورات الجامعة، 19-20 أبريل 2004 م. (وظائف العلامة).
- (6) ينظر جوزيف كورتس: مدخل إلى السيميائية السردية والخطابية. ترجمة جمال خضري، ص 149 وما بعدها
- (7) ينظر إميل حبيبي: مسرحية "أم الروبايكيها - هند الباقية في واد السناس" ص 32.
- (8) الفيروز أبادي: القاموس المحيط مادة (ه ن د)
- (9) عبد الفتاح الحجمري: عتبات النص ص 18- 19.
- (10) إميل حبيبي: مسرحية "أم الروبايكيها - هند الباقية في واد السناس" ص 17.
- (11) المصدر نفسه ص 31 - 32.
- (12) ابن منظور: معجم لسان العرب، مادة (ه ن د).

- (13) غازي حسين :العنصرية والإبادة الجماعية في الفكر والممارسة الصهيونية ص 13-14
- (14) إميل حبيبي: مسرحية "أم الروباييكيا -هند الباقية في واد النسناس" ص 5 .
- (15) المصدر نفسه ص 5 .
- (16) ينظر: غازي حسين : العنصرية والإبادة في الفكر والممارسة الصهيونية ص 18 وما بعدها.
- (17) ينظر: عبد الحق بلعابد : عتبات (جيرار جينيت من النصّ إلى المناص) ص 44-51.
- (18) مسرحية "أم الروباييكيا -هند الباقية في واد النسناس" ص 7.
- (19) المصدر نفسه ص 27.
- (20) المصدر نفسه ص 28.
- (21) ينظر ثائر زين الدين: قارب الأغنيات والمياه المخاتلة ص 34.
- (22) إميل حبيبي: مسرحية أم الروباييكيا -هند الباقية في واد النسناس" ص 7.
- (23) المصدر نفسه ص 7.
- (24) المصدر نفسه 8.
- (25) المصدر نفسه ص 13-14.
- (26) المصدر نفسه ص 14.
- (27) المصدر نفسه ص 23.
- (28) المصدر نفسه ص 23.
- (29) المصدر نفسه ص 35.
- (30) المصدر نفسه ص 12 و ص 34.
- (31) المصدر نفسه ص 5.
- (32) المصدر نفسه ص 26.

حضور الأغنية الشعبية في خطاب إميل حبيبي المسرحي الأغنية الشعبية الفلسطينية في مسرحية "أم الروبايكيكيا؛
هند الباقية في واد السناس- مونودراما" نموذجًا

(33) المصدر نفسه ص 33.

(34) المصدر نفسه ص 45.

(35) المصدر نفسه ص 45-46.

(36) المصدر نفسه ص 37.

(37) المصدر نفسه ص 37.

(38) المصدر نفسه ص 38.

(39) المصدر نفسه ص 42.

المصادر والمراجع:

القرآن الكريم.

أحمد، جاب الله: العلامة والعمل المسرحي. محاضرات الملتقى الثالث "السيميائية والنص الأدبي". جامعة محمد خيضر بسكرة، كلية الآداب والعلوم الاجتماعية والإنسانية - قسم الأدب العربي، منشورات الجامعة، 19-20 أبريل 2004 م.

الأحمر، فيصل: معجم السيميائيات. الجزائر، منشورات الاختلاف. بيروت، الدار العربية للعلوم ناشرون، ط1، 2010 م.

إيكو، أمبرتو: العلامة تحليل المفهوم وتاريخه. ترجمة سعيد بركراد، دار كلمة والمركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، وبيروت، ط1، 2007 م.

بافيس، باتريس: قضايا السيميولوجيا المسرحية، ترجمة محمد العماري، مجلة علامات في النقد، المغرب، العدد 16، 2001 م.

بلعابد، عبد الحق: عتبات (جيرار جينيت من النص إلى المناس) الجزائر، منشورات الاختلاف، بيروت، الدار العربية للعلوم ناشرون، ط1، 2008 م.

حبيبي، إميل: مسرحية أم الروبايكيكيا - هند الباقية في واد السناس- مونودراما، حيفا، دار عربسك للنشر، 2006 م.

- الحجمري، عبد الفتاح: عتبات النصّ: البنية والدلالة، ط1، منشورات الرابطة-شركة الرابطة، الدار البيضاء، 1996 م.
- حسين، غازي: العنصرية والإبادة في الفكر والممارسة الصهيونية - دراسة، دمشق، منشورات اتحاد الكتاب العرب، 2002 م.
- دانيال تشاندلر: أسس السيميائية. ترجمة طلال وهبة، بيروت، المنظمة العربية للترجمة، ط1 ، 2008 م.
- زين الدين، ثائر: قارب الأغنيات والمياه المخاتلة (توظيف الأغنية الشعبية في نماذج من القصة القصيرة والرواية)، دمشق، منشورات اتحاد الكتاب العرب، 2001 م.
- الفيروز أبادي، مجد الدين محمد بن يعقوب (817 هـ): القاموس المحيط. تحقيق مكتب تحقيق التراث في مؤسّسة الرّسالة، بيروت، مؤسّسة الرّسالة، ط 1، 2005 م .
- الكرمي، حسن سعيد: المغني الأكبر، معجم اللغة الإنجليزيّة الكلاسيكية والمعاصرة والحديثة. بيروت، مكتبة لبنان، 1988م.
- كورتس، جوزيف: مدخل إلى السيميائية السردية والخطابية. ترجمة جمال خضري، الدار العربية للعلوم ناشرون-بيروت، ومنشورات الاختلاف- الجزائر، ط 1، 2007 م.
- مفتاح، محمد: تحليل الخطاب الشعريّ (استراتيجيات التناص)، دار التّنوير للطباعة والنّشر، بيروت- لبنان، ط 1، 1985م.
- ابن منظور، محمد بن مكرم بن علي، أبو الفضل جمال الدين الأنصاريّ (ت1311م): معجم لسان العرب، بيروت، دار صادر، 2008 م.