الواقعية في المسرح اليهودي

Realism in The Hebrew Drama

הריאליזם בתיאטרון הישראלי

عمار محمد حطاب
Amaar Mohammed Hattab
كلية التربية الاساسية – جامعة ميسان
ammar@uomisan.edu.iq

الملخص

إن الاتجاه الواقعي في المسرح اليهودي شأنه شأن الظاهرة المستنبتة لا يمكن أن ينمط بتطمينات ثابتة تحمل سمة الأصل المأخوذ عنه ، إذ تدخل عوامل فيه لا يمكن حصرها ، تبدأ من دقائق الحياة المادية ، والبيئة ، والممارسة ، والسيسيولوجية والسايكولوجية ، وحضور الإرث والطروس الحضارية ، بما يعيد تشكيل المفهوم للاتجاه أو التوظيف أو الرؤيا من خلالهِ، وهي كلها فعاليات ، اكتشاف مبهر وخلاق لأبعاد وآفاق الظاهرة المستنبتة ، بما يؤهلها بالتالي في النسيج الحضاري للشعب ، وبنفس الوقت اندراج ذلك النسيج القومي كجزء أصيل وفاعل في سياق التجربة الإنسانية الشاملة للحضارة الإنسانية .

الواقعية بذلك هي الاتجاه الذي تبدى فطرياً ساذجاً في التجارب المسرحية الأولى للمسرح اليهودي من خلال إلحاح الواقعي والاجتماعي والبيئي ، وضرورة الرصد فيه والتناول والمعالجة بالتحليل والتفسير والتعليل لتفاصيل ذلك الواقع الملح الذي كان يؤرق الرؤيا الإبداعية للأجيال المسرحية الأولى بتناقضاته الحادة وتماساته الساخنة مع الفرد والجماعة بما يخلق الموضوعة المؤثرة التي ما تنفك تبحث في ذهن الفنان عن صياغة الشكل والمعالجة ، بقصد إنتاجها إنتاجاً فنياً يساهم في عملية الخلخلة الطبقية والحراك الاجتماعي بقصد التغيير والتحول في المجتمع وإسقاط حالة الجمود ونوع التراتب الطبقي الذي أفرزته عقود مطلع القرن العشرين مع الإيفادات الأولى للرواد من الجيل الأول والثاني ومن تبعهم من الجيل الثالث والرابع .

وتعد الواقعية التي تحضر بنسب متفاوتة في أغلب عروض المسرح اليهودي ، لأن معالجته للواقع لا تكون حياتية بل تكون معالجة مسرحية حادة تبقي في ذهن المتفرج إنه في مسرح ويشاهد مسرح بكل حيله وتقنياته المسرحية ، وحيث تكون تلك المعالجة معالجة خلاقة مجاورة للحياتية دون أن تندرج فيها ، أي أن المعالجة تعتمد على الخيال وليس على الواقع الحياتي .

ونلحظ ذلك بشكل جليل في نتاجات يوسف بار يوسف المسرحية اذ يعد هذا المسرحي من الجيل الثاني من رواد المسرح ونلحظ مثل تلك السمات والخصائص في مسرحياته منها مسرحية (النقطة - מחזה פוינט) ، مسرحية (البستان הפרדס) .

الكلمات الدالة: الواقعية في المسرح اليهودي

Realism in The Hebrew Drama

Abstract:

Realism is described as a unique phenomenon and have had properties and features. It works under materialistic, environmental, sociological, and psychological factors as well as practice, and the historical and civilized heritage. This contributes to form the concept based on special visions and it enables it to be as part of the civilized heritage of the Jewish people.

Realism seems innate and naïve in the first drama experiments. The realistic, social, and environmental dimensions appear in it. By using analysis, interpretation, and explanation to solve the details of the living which put a burden on the previous drama generations and all its contradictions on an individuals and society which can create an influencing subject to look up in the dramatist's mind

ISSN (Paper)-1994-697X (Online)-2706-722X (Arabic Impact Factor) - 1.1 www.misan-jas.com

to find a formulation of the shape and treatment to produce it technically where it contributes to stratitude and social movements. This can be done to make change in the society to get rid of the deadlock and stratification which was produced in the early decades of the twentieth century with the first statements of pioneers of the first and second generation and those who follow them from the third and fourth generation.

The realism of the Hebrew drama does not come at one pace but it comes in various ratios. It treats the reality on drama stage rather than real treatment. It makes the receiver and audience lives the atmosphere of the stage and its imagination and techniques. This treatment is deep besides reality by without falling in it. Consequently, the treatment is imaginative not a realistic.

Obviously we notice that I'm the works of Yousef Bar Yousef since he is one of the second generation dramatists. We can notice these features and characteristics in his plays such as (The Dot) and (The orchard)

Keywords: Realism in The Hebrew Drama

הריאליזם בתיאטרון הישראלי

תקציר:

הריאליזם בתיאטרון הישראלי מתואר כתופעה שנולדה והתפתחה בתקופה לא כל כך רחוקה. והיא הושפעת על ידי גורמים וחומריים פסיכולוגיים וסוציאולוגיים שונים. מצד אחר גם היה למורשת היהודית והתרבות הישראלית מבחינה היסטורית ודתית השפעה גדולה עליה, ויוצרים ספרותיים רבים יצרו את מחזותיהם בהשפעת העבר שהגדיש את עצמו בהווה בסגנון ריאליסטי.

בדרך כלל הסגנון הריאליסטי הוא הסגנון השולט בכל ענפי הספרות הבין לאומית, והספרות העברית החדשה שהיא חלק מתנועה הספרותית העולמית היתה גם כן. המחזאים הישראלים לקחו נושאים רבים מהחיים החברתיים והכלכליים והפולטיים לחברה הישראלית הצעירה ותארו אותם במחזות שיצרו .

בנסיונות הראשונים של התיאטרון בישראל נראה ריאליזם פרימיטיבי ונאיבי שבמסגרתו מטופלת המציאות החברתית על ידי פירושים לפרטי החיים המציאותיים במטרה לגלות את השנויים ומהפכים חברתיים שיביאו ליסוד מהפכה ושנוי בחברה שנוצרה בעשורים הראשונים של המאה העשרים עם היציאות הראשונות של חלוצי הדורות הראשון והשני וגם השלישי והרביעי.

הריאליזם בתיאטרון הישראלי מתפתח בקצבים שונים ולא בקצב אחיד וטפולו במציאות הוא בכלל טפול תיאטראלי ולא מציאותי, שמביא את האוטסיידר לחיים באוורת, בצל ובטכנוקות של התיאטרון. טפול זה מתפתח בשולי החברה ואינו משתלב בה, דווקא מכיוון שהוא נשען על הדמיון ולא על מציאות החיים.

את זה אפשר להרגיש במיחד במחזותיו של יוסף בר-יוסף המשתייך לדור השני של חלוצי התיאטרון שבחלק ממחזותיו כגון: המחזה פויינט והמחזה הפרדס אפשר לגלות מאפיינים דומים. מחקר ספרותי זה מטפל בחלק מיצירותיו של הסופר יוסף הר-יוסף והסתיים במסקנות חשובות.

מלות יחס: הריאליזם בתיאטרון הישראלי

الواقعية اصطلاحاً :

يعرفها روجيه غارودي بأنها : (الوعي بالمشاركة في خلق وتجديد الإنسان لنفسه باستمرار ... فأن يكون الإنسان واقعياً لا يعني على الإطلاق نقل صورة الواقع بل محاكاة نشاطه ، وهو ليس تقديم نسخة منقولة من

ISSN (Paper)-1994-697X (Online)-2706-722X (Arabic Impact Factor) - 1.1 www.misan-jas.com

خلال ورق شفاف أو طبع صورة منه ، بل المشاركة في البناء الخلاق لعالم لا يزال في طور التكوين مع اكتشافه إيقاعه الداخلي ... فالواقعية لا تطالب العمل الفني بعكس الواقع في شموله وأن يرسم خط السير التاريخي لمرحلة معينة أو شعب معين وأن يعبر عن الحركة الأساسية للمجتمع وعن أبعاد المستقبل ، فكل ذلك مطلوب من الفيلسوف لا من الفنان) روجيه غارودي : واقعية بلا ضفاف ، ترجمة : حليم طوسون .

اولاً : ما هي الواقعية Realism

تنقسم المدارس الادبية الى ثلاثة انواع : الكلاسيكية ، رومانسية ، واقعية ، تصوغ كل منها الحاجات الجمالية والمثل الفني الاعلى لوضع تاريخي محدد ، ولنظام اجتماعي ، ومرحلة كاملة من مراحل التور الاجتماعي . وما عدا هذه المدارس الثلاث توجد تيارات واتجاهات . وتستند كل مدرسة ادبية – من جهة فلسفة الفن- الى نظرية بعينها : فتستند المدرسة الكلاسيكية الى "نظرية المحاكاة " وتستند المدرسة الرومانسية الى " نظرية التعبير " وتستند المدرسة الواقعية الى " نظرية الانعكاس "د. عبد المنعم تليمة – مقدمة في نظرية الادب – دار العودة – بيروت -١٩٧٩ .

وما يعنينا في هذا السياق هو " نظرية الانعكاس " التي يمكن تفسيرها " بأن الواقع يتبدى في الفن بصورة خاصة، حيث الواقع هو حقيقته الموضوعية، وحيث لهذه الحقيقة وقع في نفوسنا، وصدى في ذواتنا الانسانية ومفهوم في أذهاننا، فتنعكس صورة الواقع الموضوعي على الذات، ولكن لهذه الذات رؤاها واحلامها ومواقفها، لذا تتغير هذه الصورة لديها وتكتسب شكلاً خاصاً . حيث ان الفن انعكاس، ولكنه ليس انعكاساً سلبياً، بل هو اسهام في التعريف على الواقع.

ان الواقع في الفن يبدو أكثر غنى من حقيقته الواقعة،" لان الفن لا يقف عند الواقع في معطياته الخارجية مباشرة، وانما يتخطى هذه المعطيات الى إدراك جديد لها، فيبدو الواقع في صورة جديدة له: صورته الفنية التي تكون أكثر اكتمالا من أصلها. وبهذا يتحرر مفهوم الفن من الانعكاس السلبي فينظم الذاتية الغنائية في وعيها بالحقيقة العيانية ، ويكشف عن المغزى الماثل في الواقع ويتجاوزه الى ان يمنح الانسان صورة لغد يسعى الى صنعه " المصدر السابق – ٢١٠.

والادب الواقعي هو الادب المعبر عن الطبيعة التي تحولت الى واقع بفعل المكتسبات الاجتماعية، التي هي حصيلة للقواعد، والعادات، والثقافات التي صنعها الانسان. ولقد تبلورت الواقعية كمذهب نتيجة فلسفة " اوجست كونت " الوضعية، وكتابات " دارون " عن أصل الاجناس، ونظرية " كارل ماركس " في الاقتصاد، وانقلابات الثورة الصناعية، واكتشافات العلوم الحديثة التي غيرت كثيراً من المعتقدات التقليدية.

ثانياً : نشأة المدرسة الواقعية :

يبدو لمن يتتبع تاريخ النقد الادبي في الغرب أن " الكتاب الالمان هم أول من طبق مصطلح الواقعية على الادب، فقد أكد " شليجل " في أواخر القرن الثامن عشر " ان كل فلسفة انما هي مثالية، ولا توجد واقعية الا في الشعر " . ثم لم يلبث ان شاع هذا المصطلح بين الادباء الرومانتيكيين الالمان، ولكن بمدلوله البسيط دون ان يعني تحديداً لأية مدرسة أدبية، أو اشارة لمذهب معين " د. صلاح فضل – منهج الواقعية في الابداع الادبي .

وقد التقط الفرنسيون هذا المصطلح ، واقاموا منه هيكلاً متناسقاً ، " وكان أرثر " بلزاك " حاسماً في انتصار الواقعية ، وتعد مقدمته التي كتبها عام ١٨٤٢ لمجموعته القصصية الكبرى " الكوميديا البشرية " والتي أذاع فيها هذا المصطلح لأول مرة ، بمثابة الاعلان عن المذهب الواقعي " المصدر السابق .

وبدأ استخدام مصطلح الواقعية في روسيا في الستينات من القرن الماضي، وكان لكل من الادباء الروس الكبار واقعيته الخاصة به ، فلو اخذنا في الاعتبار شخصيات مثل : جوجول ، توجنيف ، تولستوي ، ديستوفسكي ، وتشيكوف ، لإدراكنا صعوبة جمعهم في أطار واحد ، اللهم الا على اساس التسامح الشديد ، والاعتداد فحسب بالعنصر الجوهري ، وهو الانطلاق من الواقع وانعكاسه في الادب ، مع اختلاف كل منهم عمن سواه في كيفية هذا الانعكاس ، وفي العناصر الاخرى التي تضاف : سيكولوجية ، أو دينية ، أو غيرها . وكانت واقعية هؤلاء الادباء تسمى "بالواقعية النقدية " والتي كانت واسعة الانتشار في المجتمع الروسي في النصف الثاني من القرن الماضي. وقد استمر تطور الواقعية النقدية في روسيا حتى وصل الى ذروته عند تشيكوف د. صلاح فضل – مصدر سابق .

ثالثاً: تيارات مدرسة الواقعية:

تفرع من المدرسة الواقعية عدة تيارات مختلفة كان كل منها يخدم اهداف المجتمع الذي نشأ فيه، ومن اهم هذه التيارات:

- **الواقعية الاشتراكية :** والتي وضع اسسها المفكران الماركسيان: ماركس وانجلز اللذان تعتبر كتاباتهما انجيلاً لنظرية الادب في الواقعية الاشتراكية، والمبدأ الاساسي لتلك النظرية هو الاعتداد بالأساس الطبقي للثقافة والفكر.

ISSN (Paper)-1994-697X (Online)-2706-722X (Arabic Impact Factor) - 1.1 www.misan-jas.com

- **الواقعية النقدية :** وهي التي ميزت المجتمعات الرأسمالية.
- **الواقعية السحرية :** وتطلق على الاعمال الادبية التي تعبر عن رؤية كونية سحرية للعالم، وهي رؤية لا تاريخية تنمحي فيها الحدود بين الاحياء والجماد، وقد ازدهرت في امريكا اللاتينية د. صلاح فضل – مصدر سابق .
- **الواقعية التشاؤمية :** يؤمن هذا المذهب بغلبة الشر على الخير بسبب الفساد .
- **الواقعية النفسية :** وقد ركز هذا التيار على المجال النفسي ، ومساراته ، وانعكاساته على سلوك الانسان وعلاقته بالأخر .

" ويصف يونج الادب النفسي – او كما يطلق عليه "الادب السيكولوجي " – بأنه أدب يصور النفس الانسانية ، بعكس التحليل النفسي للأدب ، والذي يعتمد على مناهج علم النفس في تحليل العمل الادبي ، ويتناول الادب النفسي مواد مستمدة من نطاق الشعور الانساني مثل : مأسي الحياة ، الصدمات الانفعالية ، الاهواء البشرية ، أزمات المصير الانساني عامة ، أي كل ما تتألف منه حياة الانسان الشعورية ، وحياته العاطفية خاصة " יוסף אבן מילון מונתי הסיפורת- ירושלייים .

كما يعرف د. ابراهيم حمادة المسرحية النفسية Psychological Drama بأنها المسرحية التي تعالج مشكلات عقلية، أو موضوعات تتعلق بعلم النفس.

الواقعية النقدية:

في ثلاثينيات القرن الماضي تم أخضاع الأدب إلى متغيرات كبيرة نتيجة الظروف السياسية التي تشكلت عبر مجموعة المتغيرات أيضًا، وأفرزت أدبًا جديدًا، إذ امتد الصراع السياسي إلى الميدان الأدبي ، كما وضحت آثار الواقعية في الأدب العبري بشكل عام ضمن الحالة التطورية الجديدة للثقافة، إذ عدت الواقعية عند الأدباء أسلوب حياة ينعكس بشكل طبيعي على نتاجهم الأدبي والفكري الذي يكون الحالة الثقافية ومفهومًا إصلاحيًا عبر الأدب بأشكاله كافة، وبدأت تطور نفسها لأنها تجاوزت البيئة التي نشأت فيها، وأخذت تعبر بشكل كبير عن الواقع الأدبي والفكري والاجتماعي ، ويحمل هذا النوع من الأدب مفاهيم جديدة ، عبر محتواه الذي صار أكثر فعالية وديناميكية بين النتاج الادبي والقارئ، إذ تجاوزت الواقعية المحتوى اللغوي الكتابي وشملت نواحي الحياة المختلفة، وأصبحت الواقعية النقدية توضح الرموز الأدبية وتحيلها معارف وآراء وأفكاراً، وتعلن بشكل جريء عن المشاعر والعواطف وقواعد السلوك الاجتماعي التي تنظم الأفعال الحياتية، حتى استطاعت أن تتصل بالنشاط الإنساني كله، سواء كان هذا النشاط على علاقة بالإدراك أو الوجدان أو الظاهرة الحسية.

وبذلك يكون الأدب الواقعي العبري عاش فعلا من قبل الأشخاص والجماعات معا ويعبر عن مجتمع شامل بحيثياته كّلها الطقوسية والشعائرية والقانونية ومجموعة القواعد السلوكية ، إذ تكون مهمة الواقعية ضمن رؤاه النقدية مسؤولة وكفيلة بتكوين خاصية هذا النتاج الأدبي الذي يشكل الحالة الحياتية لكي تفرز بعدا ثقافياً معرفياً.

أسهم الأدب الواقعي بشكل فعال في العلاقة مع الناس وتوضيح مشكلاتهم، لأنه ينطلق من حقيقة الأشياء بدءاً من جزئيات الواقع إلى كلياته ، ومن ثم يعود من الكليات إلى الجزئيات بحركة جدلية متفاعلة ، بهدف الوصول إلى معرفة الواقع معرفة موضوعية حقيقية ، لكي تسهم بالمصالحة بين مجال الفكر ونطاق الواقع، وهذه المصالحة تعد أساسا في كل عمل أدبي وفكري ، فالهدف من الواقعية الكشف من أجل التغيير، وأي تغيير مهما كان جزئيًا لابد أن يبدأ من فهم المجتمع ومعرفة حقائقه المتنوعة، وهذه هي مهمة الأدب برأي الواقعية النقدية ، لأن الأدب بأجناسه كافة هو الأقرب إلى الناس . وإذا أردنا أن نخصص تأثيرات الواقعية في المسرح نصا وعرضا ، على الرغم من أنه لا يوجد منهج محدد يميز الواقعية بصفتها تيارا في المسرح ، إلا أنه تأثر بشكل أو بآخر على صعيد الكتابة وعلى صعيد العرض ، إذ جاءت المسرحيات الواقعية امتدادا للمسرح التقليدي ، لكن هذه المسرحيات قاربت في مواضيعها الحياة اليومية وسعت إلى تحقيق التوافق بينما يجري في الحدث المسرحي الذي كان مرجعيته الحياة الواقعية ، إذ أسهم النص المسرحي في بداية انتشار الواقعية كونها منهجًا نقديا ، في إبراز الحياة اليومية للشخصيات المسرحية مفسرة أفعال هذه الشخصيات ودوافعها على ضوء انتمائها الاجتماعي وسلوكها النفسي.

فجاءت الواقعية في المسرح تأكيداً للأسلوب الذي رسخته الطبيعية، والذي تبدو معه الشخصيات على خشبة المسرح وكأنها تتحرك بمعزل عن وجود الجمهور، أي كان هناك جدار يعزل الفعل المسرحي عن المشاهد. لأن المسرح كان بعيداً في مضمونه عن الجماهير وإرهاصاتهم وأشواقهم وقضاياهم وأحوالهم، فأصبح الشعب بعيداً عنه باهتمامه وإنصاته، وكيف تجبرهم على الجدية والاهتمام ما لم تكن الجدية والاهتمام متوفرين في العروض المسرحية نفسها وعلى الرغم من أن الواقعية أثناء ظهورها شكلت تجديدًا في المسرح إلا أنها سرعان

ISSN (Paper)-1994-697X (Online)-2706-722X (Arabic Impact Factor) - 1.1 www.misan-jas.com

ما تحولت إلى شكل تقليدي كان موضع رفض التيارات التجريبية التي ظهرت في بدايات القرن العشرين، إذ أصبحت تقدم نصوصًا مسرحية جامدة مثل مسرح البولفار وبعض أنواع الكوميديا الرثة . فأصبح النقد يمتلك فعلاً الكشف عن تأثيرات الواقعية ، وحّثها من خلال رؤى نقدية قاسية، على تحقيق الهدف الذي قامت من أجله وحول كونها توصلت لأن تكون انعكاسًا للواقع بشكل فعلي وفعال وهذا ما أكده جورج لوكاتش حين ربط نموذج الواقعية الذي يمثله بلزاك بالنماذج المتقدمة للواقعية في فهمه للواقع الفرنسي" ما من أحد عانى معاناة أشد عنفاً من بلزاك... العذابات التي فرضها الانتقال إلى النظام الرأسمالي في الإنتاج على كل قطاع من قطاعات الجماهير، والانحطاط الأخلاقي والروحي العميق الذي صاحب بالضرورة ذلك الانتقال على كل مستوى من مستويات المجتمع، ولكن بلزاك كان أيضًا على دراية عميقة بحقيقة هذا الانتقال الذي لم يكن حتميًا فحسب، بل تقدميا في الوقت ذاته وقد أفرزت الواقعية النقدية اتجاهات عدة أبرزها : الواقعية النفسية وهذا الاتجاه طوره مسرحيًا (ستانسلافسكي) من خلال إبراز الجانب السيكولوجي للشخصية .

رابعاً: الواقعية النفسية في المسرح العالمي:

لا يعتبر هذا التيار معاصراً مثلما يبدوا لأول وهلة ، حيث يعتبره د. محمد عناني تياراً حديثاً في المسرح الغربي ، وهو تيار لم تكتمل صورته بعد ، بل ترجع جذوره الى القرن الماضيسامي الدروبي – علم النفس والادب – دار المعارف، حيث أننا اذا نظرنا الى تعريف الادب السيكولوجي عند يونج سنجده ينطبق على العديد من أعمال " جوستاف فلوبير " الفرنسي ، وتولوستوي الروسي ، وكذلك ديستوفسكي ارتباط الادب النفسي بالواقعية واختلاطهما في أهان الناس ، عندما كتب عام ١٨٦٣ في احدى رسائله الشهير يقول: " ان تصوري عن الواقع والواقعية يختلف الى مدي بعيد عن تصورات نقادنا وكتابنا الواقعيين ، فمثاليتي أكثر واقعية من واقعيتهم ، ثم يشير الى عمق تناوله للقضايا اذا ما قورنت بسطحية تصويرهم للحياة ، ويضيف قائلاً : يطلقون على خطأ الكاتب السيكولوجي ، بينما أنا في حقيقة الامر واقعي بأسمى ما تعنيه الكلمة ، أذ انني أصور أغوار النفس البشرية العميقة " أبراهيم حمادة – مصدر سابق .

واذا نظرنا لهذا التيار في المسرح سنجد أن " المسرح النفسي يختلف عن المسرح التقليدي في أنه ينقل الحدث الى باطن الشخصيات، كما يختلف عنه اختلافاً أكبر في أنه يجعل هذا الباطن عليلاً، ولهذا سنجد معظم مسرحيات هذا التيار شخصيات مريضة نفسياً ، كما أن الاحداث تدور غالباً في مصحات نفسية .

وأول مظاهر البناء الدرامي في هذا التيار هو انتقاء وجود الحدث بالمعنى التقليدي، أي انه لا توجد ذروة معينة تتصاعد نحوها الاحداث، بل ان الحدث الباطن في المسرح النفسي يدور في انصاف دوائر تتكون كل منها من لحظة تقابل بين أحساس واحساس، او بين فكرة وفكرة، بحيث لا نتقدم مع الحدث زمنياً ، بل ندور مع الافكار والمشاعر لنعود الى نقطة البداية . وتتخذ هذه الدوائر عادة صورة الحركة المجهضة، أذ ان كل محاولة من جانب الشخصيات للتوصل الى نقطة اتصال أو تواصل يمكن معها أنشاء علاقة من نوع ما ، يبدأ معها حدث من نوع ما ، تواجه الاجهاض " محمد عناني – من قضايا الادب الحديث .

والمظهر الثاني من مظاهر البناء الدرامي لهذا التيار هو أن الشخصيات لم تعد ثابتة أو واضحة المعالم ، بل هي تتغير على الدوام ، ويعتمد تصويرها على ما يدور في داخل النفس . أما بالنسبة للحوار فتتغلب عليه صفة الشعرية ، التي تميز الحوار القائم على الغوص في الاعماق النفسية ، والبوح بما يمكن فيها من علل ، وتكثر في هذا النوع من الحوار التشبيهات والرموز التي تقربه من لغة الشعر . ويكون التركيز في مسرحيات الواقعية النفسية على الحبكة الداخلية ، أي أن الصراع يتركز داخل نفوس الشخصيات ، أما الحبكة الخارجية بمعناها التقليدي ، أي المكونة من مقدمة وذروة وحل ، فتكاد تكون غير موجودة . وكثيراً ما تشتمل تلك المسرحيات على شخصيتين متلازمتين ، وهما الطبيب النفسي ، والمريض ، وغالباً ما تقع الاحداث في مصحة نفسية ، أو ما شابه ذلك .كما تنتشر فيها مصطلحات علم النفس مثل : الاكتئاب ، والفصام ، وغيرها .

خامساً: الواقعية في المسرح اليهودي :

كانت أوائل المسرحيات التي صنعت باعتبارها واقعية في المسرح اليهودي ، مسرحية (אותו ואת בנו هو وأبنه) التي كتبها " ي . د بركوفيتش " : قصاص وكاتب مسرحي عبري – ولد في روسيا البيضاء عام ١٨٨٥ – هاجر الى فلسطين عام ١٩٢٨م . وعمل في تحرير مجلة (מאזניים موزنايم) عام ١٩٢٩. كتب عدة مسرحيات مثل (בארצות רחוקות في بلاد بعيدة) كما كتب بلغة اليديش ، وترجمت بعض أعماله للروسية والالمانية والبولندية. عام ١٩٠٤ ، ويتحدث عنها جرشون شاكيد بقوله " أما مسرحية (هو وأبنه) فتحتل مكانة خاصة ، أذ انها فازت بالجائزة الاولى في مسابقة أدبية نظمتها جريدة (هاتسوفيه) . واذا تأملنا النص المسرحي والقضايا التي يعالجها ، سيتضح لنا أنه ينتمي الى المسرح الواقعي " נרשון שקד על סיפורים ומחות

ISSN (Paper)-1994-697X (Online)-2706-722X (Arabic Impact Factor) - 1.1 www.misan-jas.com

وقد أثنى بياليك حاييم نحمان بياليك (١٨٧٣- ١٩٣٤) شاعر عبري ، ولد في روسيا – ثار في اشعاره على الشتات اليهودي وساهم في تأسيس الجامعة العبرية – بعد هجرته لفلسطين عام ١٩٢٥م . من اهم قصائده מתי מדבר موتى الصحراء .على عرض المسرحية قائلاً : " أهنئكم لعرض دراما عبرية اصيلة اخيراً، وأعتقد أنها المرة الاولى التي تعرض فيها مسرحية لكاتب عبري يعيش بيننا " שם.
واذا تأملنا في تاريخ المسرح العبري وحاولنا حصر المسرحيات الواقعية ، بغرض الكشف عن تطور المذهب الواقعي في الدراما العبرية ، سنجد انه قد تطور بالشكل الذي يتماشى مع طبيعة الظروف التي تعاقبت على المجتمع ، واثرت بطبيعة الحال على الادب بشكل عام ، وعلى المسرح بشكل خاص .

وكانت المسرحيات اليهودية قبل حرب ١٩٤٨ مسرحيات موجهة الى المستوطن الذي يعمل في الارض ، وكان معظمها يدور حول مشكلات الارض والتمسك بها وتعميرها . ولا يمكن اعتبار تلك المسرحيات واقعية بحال من الاحوال ، حيث انها وضعت لنفسها مبادئ مثالية ومثلاً عليا ، وأصرت على تصويرها متجاهلة ما قد يكون عليه الواقع الفعلي ، في محاولة منها لعدم التعارض مع المبادئ الصهيونية ، لذا بدت تلك المسرحيات دعائية موجهة ، واذا أردنا أرجاعها الى تيار معين ، فيمكن أرجاعها للتيار الرومانسي الذي يهتم بتصوير المثال . ومن ابرز الامثلة على تلك النوعية من المسرحيات أهرون أشمان التي كتبها في الاربعينيات مثل : (האדמה הזאת هذه الارض) .

أما اذا حاولنا تتبع تطور المذهب الواقعي سنجد أن افضل بداية لهذا التتبع ، اعتباراً من حرب ١٩٤٨، حيث أحدثت هذه الحرب هزة قوية في قلب المجتمع ، وبسبب تلك الهزة بدأ نوع من التباين والتنوع يظهر في مجال الادب ، فبعد مرحلة القيم المثالية والدعائية الصهيونية ، ووجد الادباء انفسهم منجذبين لحقائق واقعة أمامهم ، تجبرهم على استيعابها ، واعادة بثها في صورة أعمال ادبية .

وخير دليل على قوة تأثير تلك الحرب ان الناقد " جدعون عفرات " قد جعل لها أدبا متميزاً ومنفصلاً عما سواه ، وذلك حديثه عن دراما حرب ١٩٤٨ عندما قال " تعالج مسرحيات حرب ١٩٤٨ موضوعات محددة للغاية ، ولا تعتبر أي مسرحية تعالج حرب ١٩٤٨ وحاضر المعارك منتمية الى دراما حرب ١٩٤٨ ، فعلى سبيل المثال مسرحية الكاتب " بن تسيون تومار " חברים מספרים על גימי (الرفاق يتحدثون عن جيمي) ، والتي عرضت على مسرح " هابيما " عام ١٩٧٣ بمناسبة مرور ٢٥ عاماً على أقامه الدولة ، قد تركزت حول بطولات " جيمي " ورفاقه ، ومع ذلك لا تنطبق عليها المعايير التي سنوردها ، وجدير بالذكر أيضاً أن جزء من مسرحيات حرب ١٩٤٨ قد تم عرضه ونشره بعد الحرب ، وفي السنين الاولى لإقامة الدولة ، بينما كتبت معظم المسرحيات ابان المعارك " . נדעון עפרת - הדראמה הישראלית .

" أما مسرحيات حرب ١٩٤٨البارزة فليست بالكثيرة ، ومن أهم تلك المسرحيات ، مسرحية موشيه شامير (הוא הלך בשדות هو سار في الحقول) (١٩٤٨) ، وبعدها مسرحية يجال موسينزون (מערבות הנכב في دروب النقب)(١٩٤٩) ، ومسرحية ناثان شاحام (הם יגיעו מחר سيصلون غداً) (١٩٥٠) . كما يمكن ان يضاف لهذا الحصر ثلاث مسرحيات أخرى تشتمل على مضامين مشابهة ، وان كانت أضعف من السابق ذكرها ، وهي (שומרי החומות حراس الاسوار) ليهوشواع بر – يوسف (١٩٤٨)، (אם יש צדק لو أن هناك عدالة) ليجال موسينزون) (١٩٥٠) ، و (קילומטר ٥٦ الكيلو ٥٦) لموشيه شامير .

وتتشابه مسرحيات حرب ١٩٤٨ في الشكل والمضمون ، حيث تدور أحداثها جميعاً في ظل الصراع العسكري ، ويتمركز في حبكتها " الصباريون " وفي مقابلهم جيل الابناء المؤسسين ، وتقع الأحداث في البلاد من خلال عمليات عسكرية بطولية تستلزم حسماً قدرياً بالنسبة للجماعة والفرد נדעון עפרת - שם.

"وتدور احداث المسرحيات في أطار متجانس من الواقعية التي تميل الى العاطفية ، والتي ينقصها البناء البيوجغرافي للشخصية باستخدام الموتيفات النفسية ، فكنا نشاهد فيها ردود أفعلا وتكراراً للحاضر ، أكثر من اقتحام جذور النفس .

وبسبب تأثر تلك المسرحيات بالواقعية الاشتراكية ، وبأدب الحرب الطبيعي الامريكي ، فهي تميل للأسلوب التعليمي ، والمواجهات الفكرية الاخلاقية ، الى جانب وصف الوحشية ، والواقع القبيح دون أدنى تجميل (وذلك بتأثير كتابات جون شتاينيك ، ونورمان وايلدر) שם .

وهذا التجاهل من قبل أدباء حرب ١٩٤٨ للناحية النفسية لشخصياتهم يتنافى مع كثير من النماذج الادبية التي تناولت موضوع الحرب ، حيث كانت تلك النماذج تركز على الانسان كمركز لتلك الحرب وتعالج تأثيرها عليه ، ومن أبرز نماذج أدب الحرب الذي أهتم بالناحية النفسية

ISSN (Paper)-1994-697X (Online)-2706-722X (Arabic Impact Factor) - 1.1 www.misan-jas.com

للشخصيات أعمال كل من أرنست هيمنجواي ، الكاتب والاديب الامريكي ، وهاينرش بول ، الأديب الالماني ، وقد ركز كل منهما على الانسان ورؤيته لواقع الحرب البشع ومدى تأثره به ، ولكن الواقعية الحربية التي تبناها الادب اليهودي ابتعدت عن تصوير النفس البشرية ، مما جعلها تبدو جامدة مسطحة لامجال فيها للمشاعر الانسانية والتحليلات الداخلية ، حيث تغدو الحرب هي الاساس والمحرك الرئيسي للأحداث .

واذا حاولنا طرح نموذج لهذا الجمود المميز للواقعية الحربية في المسرح اليهودي ، سنأخذ مسرحية (يجال موسينزون – في دروب النقب) والتي كتبت عام ١٩٤٩، وحظيت بنجاح ساحق عند عرضها ، وثار حولها جدل حاد ، حيث تعرض البعض للحقيقة التاريخية فيها ، رغم ان موسينزون كتبها على اساس حادث وقع بالفعل ، ومع ذلك ورغم أهمية المسرحية التي مهدت الطريق للمسرح اليهودي ، فهناك بعض القضايا الدرامية التي يمكن مناقشتها ، فاذا كانت المسرحية مليئة بالقضايا المختلفة من حب وحرب ، وكيبوتس ، وتضحية ، وانسحاب ، وشخصية الصبار ، والعلاقة بين الاباء والابناء ، وغيرها ، فهي مع ذلك لم تعالج تلك القضايا من وجهة انسانية عامة ، ولم تناقش المصير الوجودي للإنسان ، بل ضلت تلك القضايا في الاطار المحلي الذ لا يستطيع ، بسبب ضغط الظروف ، أن يرمز لمشكلات وجودية נדעון עפרת - הדראמה הישראלית .

وسوف يتضح مدى الجمود والسطحية في تلك المسرحية اذا ما قارناها بمسرحية واقعية اخرى تجري احداثها على خلفية الدمار – الشبيه بخلفية الحرب – وهي مسرحية (بستان الكرز) لانطون تشيكوف " حيث يبتعد موسينزون عن السخرية الانسانية العامة التي يبررها تشيكوف ، كما ان علاقات الحب في مسرحية موسينزون لا تفشل لسبب قدري وجودي ، مثلما تفشل دائما علاقات الحب عند تشيكوف ، بل ان الحب يتحقق بالفعل في مسرحيات موسينزون ، واذا لم يتحقق يكون ذلك لأسباب خارجية ، عندما يقتل احد الحبيبين بالحرب "שם – עמ29.

وبالإضافة لذلك فان الحرب عند موسينزون تمثل الوحدة او الحبكة الخارجية التي تربط اجزاء المسرحية ، فلا توجد أية حبكة داخلية تربط الاحداث ، " وبينما يستخدم تشيكوف الرمز الموحد (البستان أو النورس مثلاً) كنافذة للعالم الداخلي لشخصياته ، نجد ان الحبكة الخارجية عند موسينزون ينقصها أي بعد رمزي ، فلا ينجح في كشف عالم الشخصية الداخلي ، بل تظل الشخصية نتاج الحبكة الخارجية " שם – עמ31 وعدم وجود حبكة داخلية في مسرحيات موسينزون يجعلها تفتقد الى روح المذهب الواقعي المعروف ، كما نجده عند ابسن مثلاً في " أعمدة المجتمع " ، أو " عدو الشعب " ، حيث تتطور كل من الحبكتين الداخلية والخارجية بشكل منتظم متطور حتى تصل الى لنهاية المسرحية ، ولكن موسينزون يستخدم في مسرحياته عدو موضوعات متفرقة تشبه احجار الفسيفساء ، ويستخدم الحبكة الخارجية كحل صناعي لتوليف تلك الاحجار .

وهنالك ملمح أخر للمسرحية الواقعية نفتقده عند موسينزون ، الا وهو الماضي الذي يكتشف مدار المسرحية ، وتخضع الشخصية لهذا الاكتشاف الذي يتعارض مع الواقع الكاذب ، " فنحن لا نجد في مسرحية موسينزون أي واقع كاذب ، فالحقيقة الثابتة هي حقيقة واقع الحرب ، والشخصيات المحاربة ، أما قصص الماضي التي تملا المسرحية ، فلا تكشف أي شيء بشأن الشخصيات ، بل تفسر ملامح المعركة وحسب " שם – עמ32 ومن ثم يكون اعتبار مسرحيات موسينزون التي تدور في أطار واقعي حربي عبارة عن " فصل من الفلكلور من نوعية (ذكريات أرض فلسطين) ، والتي تتشابه مع القصص الكثيرة التي كتبت عن معارك العلمين ، واذا بحثنا عن تسمية لهذا الواقع سنطلق عليها (واقعية كان يا ما كان) שם – עמ34.

وهذا النوع من الواقعية ليس مقنعاً أو عميقاً ، حيث لا يضطر الكاتب بفضل الحبكة الخارجية الى ان يحل مشكلات واقعية في الحبكة الداخلية كما يتلخص الكاتب عن طريق المونولوجات غير الواقعية من دفع ضريبة اللجوء الى الحوار الواقعي .

واذا انتقلنا الى مثال أخر للواقعية الحربية ، سنجده في مسرحية (ناثان شاحام נתן שחם) שחם נולד בשם נתן שטיינמן בתל אביב הקטנה בשנת 1925, בנם של ורדה לבית בריסמן, גננת, ושל הסופר אליעזר שטיינמן, שעלו לארץ ישראל שנה קודם לכן עם אחיו הגדול דוד שחם) לימים סופר אף הוא). סיים את לימודיו בגימנסיה הרצליה, ובנעוריו היה חבר ב"מחנות העולים "ואחר-כך ב"שומר הצעיר ". ביוני 1942 התגייס יחד עם חבריו מהכשרת התנועה לפלמ"ח לפלוגה ה 'ועד מהרה מונה לקצין ההסברה של הפלוגה. השתחרר בשנת 1945, והצטרף לקיבוץ בית אלפא. ערב מלחמת העצמאות התגייס מחדש ומונה כקצין ההסברה של חטיבת יפתח. לחם במלחמה, בין היתר בפשיטה על סעסע, והיה מאנשי הפלמ"ח שכבשו את אילת) אז אום רשרש (והניפו את דגל הדיו במבצע עובדה. (1949) לאחר המלחמה השתחרר ושב לקיבוץ. בשנת 1952 נישא לקטינה،

ISSN (Paper)-1994-697X (Online)-2706-722X (Arabic Impact Factor) - 1.1 www.misan-jas.com

אלמנתו של חנוך רוזנברג, חבר בית אלפא שנפל במלחמת העצמאות .בני הזוג גידלו יחד את בנה מנישואיה הראשונים, בועז, וכן בת ובן ,אורית שחם-גובר) סופרת ואוצרת מוזיאונים) ויבין. השניים היו נשואים עד מותו, בשנים–1977 1980שימש נספח רבות בקונסוליה הישראלית ניו יורק .כן היה משנה ליושב-ראש רשות השידור ועורך בכיר בהוצאת ספריית פועלים.

שחם זכה במספר פרסים ספרותיים, בהם פרס ביאליק לספרות יפה (1988) פרס ראש הממשלה ליצירה ע"ש לוי אשכול (2007) ופרס ישראל לספרות (2012) במקביל לעבודתו כסופר היה גם כנר וויולן חובב וניגן יחד עם קבוצת נגנים חובבים נוספים.שחם נפטר בשנת 2018 בביתו שבקיבוץ בית אלפא, בגיל 93 .הותיר את אשתו וילדיו.

- (سيصلون غداً هم يغيوا مخر) في عام ١٩٥٠ التي كتبها عن قصة له بعنوان (سبعة منهم) عام ١٩٥٠ ، " والتي تعتبر من المسرحيات التي ساهم بها (مسرح الكامري) مسرح الـ"كاميري"، يُعتبر مسرح مدينة تل أبيب منذ عام ١٩٧٠. وكان له دور طليعي في تقديم مسرحيات واقعية تصور الحياة اليومية في إسرائيل. يساهم "الكاميري" في تنمية المسرح العبري بتقديم ربرتوار متنوع ومتجدد، يشمل سلسلة من الدراما الإسرائيلية الأصيلة، ومسرحيات ذات شهرة عالمية تتم ملاءمتها للجمهور الإسرائيلي. يقع مسرح الكاميري في مجمع عصري ويتضمن أربع قاعات وهو مجاور لمركز فنون الأداء في تل-أبيب كرد فعل مضاد للتعبيرية ، التي صارت جزءاً من (مسرح هابيما) مسرح "هابيما"، وهو المسرح القومي الإسرائيلي، يشتمل على ثلاث قاعات عرض في تل أبيب لخدمة ١,٥٢٠ مشاهدًا. يبلغ عدد المشاهدين المشاركين السنوي في "هابيما" حوالي ٣٠,٠٠٠ شخص، وتبلغ نسبة الحضور عادةً ٩٠% ويشتمل الربرتوار على مواضيع يهودية تقليدية ومسرحيات لكُتاب عبريين معاصرين، وكذلك ترجمات للإبداع العالمي في مجال المسرح الكلاسيكي والدراما والكوميديا. وأحياناً تدعو "هابيما" مخرجين ذوي شهرة عالمية لإخراج مسرحيات في المسرح.

فبعد ان ساهم (يوسف ميلو) بإعداد مسرحية (هو سار في الحقول) ، استمر في تشجيع الادباء الشبان على نقل الواقعية الحربية الروائية الى مجال المسرح ، وبذلك شجع (الكامري) ناثان شاحام على تحويل قصته الى مسرحية " נדעון עפרת- הדראמה הישראלית .

قد بدأ الاساس الوجودي يظهر في تلك المسرحية ، لينقل الواقعية في المسرح العبري من مرحلة الجمود والسطحية ، الى محاولة للغوص في اعماق الانسان ، " ورغم ان المسرحية تحسب ضمن دراما حرب ١٩٤٨ وتتناول موضوع تلك الحرب وتأثيرها على الانسان ، الا انه لا يمكن الاكتفاء بوصفها كذلك ، فقد عرض شاحام فيها موقفاً عبثياً (لعله الاول من نوعه في المسرح اليهودي) ويتشابه هذا الموقف مع كل من يونسكويوجين يونسكو ولد في26 نوفمبر1909 توفي في 29مارس 1994 هو مؤلف مسرحي روماني-فرنسي يعد من أبرز مسرحيي مسرح اللامعقول، بالإضافة إلى السخرية من عبثية أوضاع الحياة فإن مسرحيات يونسكو تصف وحدة الإنسان وانعدام الغاية في الوجود الإنساني.ولد يونسكو في رومانيا لأب روماني وأم فرنسية وتنقل بحياته بين رومانيا وفرنسا . عام 1970 أصبح عضوا في أكاديمية اللغة الفرنسية.

وهارولد بنترهارولد بنتر : ولد في 10 أكتوبر 1930 توفي في 24ديسمبر2008 كاتب مسرحي بريطاني ولد في لندن لأبوين يهوديين من الطبقة العاملة. بدأ حياته المهنية كممثل. ومسرحيته الأولى "الغرفة" قُدمت في جامعة بريستول عام 1957 م. عمله المسرحي الثاني والذي يعدّ الآن من أفضل أعماله "حفلة عيد الميلاد"، قُدم في عام 1958 م، وواجه فشلاً تجاريًا رغم ترحيب النقاد بها. لكنها قدمت مرة أخرى بعد نجاح مسرحيته "الناظر1960 "م، والتي جعلته مسرحيا مهما، وهذه المرة استقبلت بشكل جيد. و في عام 1948 حصل بنتر علي منحة لدراسة التمثيل في الأكاديمية الملكية للفن المسرحي و اكنه لم يكمل دراسته بها ، و في يناير عام ١٩٥١ قام لأول مرة كممثل محترف بتمثيل دور شيكسبيري إذ اشترك في تمثيل مسرحية هنري الثامن و بعدها استأنف بنتر تدريبه علي التمثيل في المدرسة المركزية للإلقاء و الدراما. مسرحياته الثلاثة الأولى وعمل آخر له، وهو "العودة إلى البيت" في عام 1964 م، جعلت عمله يصنف على أنه من كوميديا التهديد .حيث تبدأ المواقف بشكل برئ جدًا ثم تتطور بطريقة عبثية لأن الشخصيات في المسرحية تتصرف بطريقة غير مفهومة، لا للجمهور ولا حتى لبقية الشخصيات. اعتبر هذا الأمر تأثيرا واضحا لصموئيل بيكيت على بنتر، وقد صار الرجلان صديقين من يومها.، وذلك في أطار واقعي مشابه لمسرحيتي (في دروب النقب) ، و (هو سار في الحقول)" נדעון עפרת- הדראמה הישראלית .

ISSN (Paper)-1994-697X (Online)-2706-722X (Arabic Impact Factor) - 1.1 www.misan-jas.com

وبهذا تكون قد استعرضنا بعض الامثلة للواقعية الحربية في المسرح اليهودي، ويمكن تلخيص سمات تلك الواقعية فيما يلي:

- جعل حرب ١٩٤٨ في مركز المسرحية حيث تتجمع حولها أطراف الحبكة، والتي تكون خارجية دائماً ، وينقصها العمق الداخلي .
- تأثير تلك الواقعية بالواقعية الاشتراكية، وميلها للأسلوب التعليمي الجاف.
- ضعف سمات الواقعية العامة التي نتعرف عليها في مسرحيات الادباء العالميين امثال: " هنريك ابسن " ، " انطوان تشيكوف " ، وتحول الواقعية الحربية الى نوع من سرد ذكريات الحرب .

نحن هنا نحاول تتبع مسار المذهب الواقعي في المسرح اليهودي، فلا يجب ان نغفل رافداً هاماً للمسرحية الواقعية في الخمسينات، واوائل الستينات، الا وهو " المسرحية التاريخية " ، حيث اعادت معالجة مشكلات الاستيطان وتحقيق الحلم الصهيوني ، كتاب المسرح العبري الى الماضي اليهودي ، من خلال محاولة الكشف الحاضر باستخدام ما يقابله في التاريخ . وقد سهلت العودة الى الماضي البعيد على الكاتب والمتفرج الحكم على الواقع. وهناك افتراض وضعه (برتولد بريخت) يقول : ان اقتحام يجعل مهمة الناقد الصعبة .

وبهذا نشأت المسرحية التاريخية في اسرائيل، ولكنها لم تستمر كثيراً ، وحلت محلها المسرحية الرمزية في الستينات .

ومن أهم المسرحيات التي كتبت في أطار المسرحية التاريخية : " مسرحية - نسيم الوني- التي كتبها عام ١٩٥٣ بعنوان (אכור מכל המלך ، الملك أقسى الجميع) ، ومسرحيتي (موشيه شامير מלחמות בני אור – حرب أبناء النور) عام ١٩٥٥، ومسرحية (הלילה לאיש - الليلة لرجل) عام ١٩٦٢، وتميزت تلك المسرحيات باستخدام لغة ثابتة ، وأن كانت بعيدة عن لغة المتفرج ، بعكس المسرحيات " التناخية " في الستينات ، والتي استخدمت لغة " المقرأ" ، و " المشنا " ولا يجب ان ننسى ان كتاب المسرحية التاريخية هم أنفسهم كتاب المسرحية الواقعية ، الذين عالجوا مشكلات الاستيطان في الخمسينات ، مما جعل المسرحية التاريخية قريبة من روح المسرحية الواقعية " . נדעון עפרת- הדראמה הישראלית – עמ48.

ولعل ما يجهلنا نضم المسرحية التاريخية الى سلة المذهب الواقعي في المسرح اليهودي ، هو ان تلك المسرحية التاريخية قد استخدمت التاريخ في محاولة لتفسير معطيات الواقع السياسي الحالي، وليس لمجرد سرد القصص التاريخية، أو التباكي على أمجاد الماضي . " فعندما كتب نسيم ألوني (الملك أقسى الجميع) كان يضع الواقع السياسي للدولة الناشئة نصب عينيه، وعندما اتجه للمصادر التاريخية كان يحمل في جعبته نقداً سياسياً عملياً .

ونظراً لتأثر ألوني بالثقافة الفرنسية الجديدة، فقد كشفت عن فلسفته الوجودية، كما أضاف ميله لليسار جانباً اشتراكياً لوجوديته، وتلك هي الاشارة الثانية لتأثير المذهب الوجودي على المسرح اليهودي بعد أن ظهرت بوادره في مسرحية ناثان شاحام (سيصلون غدا) . " ويشهد ألوني على تأثير جان أنوي، وكريستوفر فراي " عليه عند كتابة المسرحية، وخاصة " أنوي " المعروف بتفسيره المعاصر للأساطير القديمة. وهذا ما فعله نسيم ألوني عندما استخدم قصة قديمة ، وهي قصة يربعام ورحبعام ، وأعطاها مغزى معاصر ، ولكنه لم يفعل ذلك باستخدام المفارقة التاريخية ، (أي استخدام الحدث التاريخي في غير زمانه الصحيح) ، بل بتنظيم الاحداث التناخية ،بشكل مواز للأحداث السياسية الحالية ، وذلك بمساعدة النص الذي يقدم ظلالا عملية "
שם – עמ44" وتعتبر مسرحية نسيم ألوني (الملك أقسى الجميع) أبرز مثال على مسرحيات الواقعية التاريخية، والتي يمكن من خلالها ان نستخلص مميزات هذا الاتجاه الذي يمكن أن نسميه " الواقعية التاريخية " ومن أهم تلك المميزات:

- أسقاط الواقع المعاصر على أحداث ترجع للزمن الماضي.
- استخدام لغة ثابتة قريبة من لغة المتلقي، وان كانت غير مطابقة لها.
- ظهور عناصر وجودية في المسرحيات، مما يجعلها تخرج عن الإطار المحلي الضيق.

سادساً : النبرة الشعرية في المسرح الواقعي اليهودي

بعد ان تلاشت اصداء حرب ١٩٤٨ ، وبدأ تأثيرها يتضاءل على الادب ، ظهرت في الافق مشكلة جديدة أرقت المفكرين والادباء اليهود ، وهي التي عبر عنها الشاعر " افرهام شلونسكي" بقوله : " أن السؤال الاساسي الان هو كيف يتحول جيل الحرب الى جيل سلام " ولد افرهام شلونسكي في عام ١٩٠٠ في الإمبراطورية الروسية ، مدينة Kriokobo (Крюково)بالقرب من مدينة كريمنشوك ، في الأبرشية بولتافا عاد بالي من الإمبراطورية الروسية إلى توفياShlonski ، تابعا لتشاباد ، وتسيبورا، توفيا وابنة حنا برافرمان الأسرة اليهودية التقليدية الصهيوني ودعا باسم جده الأم ، تأثر الحاخام أبراهام ديفيد ليفوت ، حاخام مدينة نيكولاييف بالأوكرانية - من ياكولايف

ISSN (Paper)-1994-697X (Online)-2706-722X (Arabic Impact Factor) - 1.1 www.misan-jas.com

، أوكرانيا ، ومؤلف كتاب التوراة ، "بوابة كوليل" ، بأبيه ، الذي كان صهيونيًا روحيًا ولديه مهارات موسيقية. ، "أنا أؤمن" ، والدته ، زيبورا ، التي كانت شابة نشطة في الحركة الاشتراكية .

فقد أفاق أبناء حرب ١٩٤٨ على حقيقة انتهاء الحرب بقضاياها ومشاكلها ، وانقشاع غبارها ، حتى أتضحت الصورة الحالية التي تمثلت في السعي وراء تحقيق حياة حقيقية بكل معطياتها ، والانغماس في الماديات التي تتطلبها هذه الحياة ، وهو ما عبر عنه " يورام مطمور " في مسرحيته (מחזה רגיל - مسرحية عادية) التي عوضت ١٩٥٦ على مسرح الكامري ، والتي تحول فيها أبطال الحرب الى أبطال وجوديين يرفضون الخضوع للواقع البرجوازي والملل المحيط بالواقع الجديد المتحكم فيهم ، وبدأت تتصاعد نبرة الحنين لأيام الحرب عندما اكتشفوا كم الاحباط والملل المحيط بالواقع الجديد ، وبدأت شخصية البطل السلبي في الظهور كي تعبر عن هذا الشعور بالمرارة والاحباط والضياع .

وربما كانت تلك الظروف هي التي مهدت لظهور النبرة الشعرية في المسرح الواقعي اليهودي ، ولإدراك هذه الفكرة يمكن الرجوع الى رأي الشاعر صلاح عبد الصبور عندما سئل عن السبب في ضرورة أو اهمية ان يكون الحوار المسرحي شاعرياً أجاب " بأن المسرح بطبيعته يعرض قضايا ذات صوت عال ، انه احتجاج على واقع رديء ، ونحن حين نشاهد أثنين يتناقشان ، فأن المناقشة التي تبدأ هادئة ما تلبث أن تحتد ، ومع هذا الاحتدام فأن الحوار يأخذ شكلاً ايقاعياً ، بحيث لا يصعب علينا بعد لحظة أن نكتشف انه يكاد يقترب من لغة الشعر ، من حيث الانفعال والصورة والايقاع (...) واللغة في المسرح ليس مطلوباً فيها أن تكون شعرياً بأوزانها وقوافيها ، ولكن يكفي أن تكون لغة شاعرية " د. مصري حنورة – الاسس النفسية للأبداع – الهيئة العامة للكتاب .

ومن " أوائل المسرحيات اليهودية التي تنتمي للواقعية الشعرية مسرحية (ילדי הצל- أبناء الظل) التي كتبها بن تسيون تومار بن تسيون تومار : كاتب مسرحي عبري ولد في بولندا عام ١٩٢٨م ، وهاجر الى فلسطين عام ١٩٤٣.عام ١٩٦٣، الا انها تنتمي شكلاً ومضموناً لمسرحيات الخمسينات . وهي تتناول موضوعاً شائعاً في أدب الخمسينات الاسرائيلي ، الا وهو معالجة تراجيديات الاحداث النازية . ويتخذ الكاتب في المسرحية أسلوب الواقعية الشعرية الذي كان شائعاً في أمريكا ، في الاربعينات والخمسينات ، كما انه استمرار للواقعية الشعرية القديمة في أوربا ، ومع ذلك فربما يكون شكل المسرحية نتاج محاولة الشاعر بن تسيون تومار لمعالجة الواقع . ولم يقصد الكاتب ان يكتب مسرحية أخرى عن الاحداث النازية ، مثلما يعتقد البعض خطأ ، فهو يؤكد على الفارق المميز بين مسرحيته ومسرحيات الخمسينات ، فأبطال مسرحيته لا يعانون من الواقع الاجتماعي الخارجي ، فبدلا من مشكلات البيروقراطية ، والتدهور الاقتصادي ، أصبحت جميع مشكلات الابطال داخلية " . נדעון עפרת- הדראמה הישראלית .

أذن فقد ارتبطت الواقعية الشعرية بمشكلات الانسان الداخلية ، أي مشكلاته مع نفسه ، ومع ذكريات الماضي التي تمنعه من مواصلة حياته بشكل سليم ، مما يعبر كذلك عن أزمة قومية ، فقد تمزقت الدولة بسبب ذكريات الماضي " שם – עמ92.

لقد عبر بن تسيون تومار عن واقعيته الشعرية بواسطة عدة اساليب منتشرة في المسرحية وهي :

- الاشعار التي تفسر الحبكة .
- الرموز التي تعبر عنها الشخصيات .
- الادوات المسرحية .
- التوحد الاسطوري بين الانسان والطبيعة .
- التشبيهات التي تستخدمها الشخصيات لوصف نفسها أو غيرها .
- استخدام القصص الخيالية والاساطير مثل (هاملت – جنة عدن - فاوست) שם – עמ101.

ورغم ذلك " فلم يستطع بن تسيون تومار المزج بشكل ناجح بين الواقعية والشعرية ، حيث بدأ هذا المزج مصطنعاً في بعض الاحيان ، فقد ظلت بعض الشخصيات واقعية بحته ، وأخرى شاعرية بحتة " שם – עמ102. الا ان تلك المحاولة للخروج بالواقعية من دائرة المشكلات الخارجية الى اقتحام الاعماق النفسية للإنسان ، كانت بداية لمحاولات اخرى منحت الواقعية بعداً نفسياً واضحاً أخذ في الازدياد حتى تبلور في النهاية في صورة جديدة ، الا وهي أسلوب الواقعية النفسية ، التي كانت نتيجة طبيعية لفقدان الرغبة في مناقشة مشكلات المجتمع الخارجية ، والتي أصبحت تصيب أصحابها بالإحباط والمرارة ، فلم يعد أمامهم سوى اللجوء للنفس البشرية للبحث داخلها عن منظور جديد لفهم العالم المحيط ، بكل تخبطاته وتناقضاته . لذا أصبحت أغوار النفس البشرية، وأمراضها هي البطل الحقيقي في مسرحيات الواقعية النفسية، التي كان من أبرز كتابها في المسرح الاسرائيلي كل من: أ.ب . يهوشواع ، ويوسف بر يوسف .

ISSN (Paper)-1994-697X (Online)-2706-722X (Arabic Impact Factor) - 1.1 www.misan-jas.com

وعلى غرار ما اتبعناه عن دراسة تيار الواقعية في المسرح اليهودي، من عرض مختصر لتيار الواقعية في الادب العالمي.

الواقعية في مسرحية (النقطة - מחזה פוינט)

تدور احداث المسرحية في بيئة مثالية بالنسبة للمسرح الواقعي، حيث تدور في استراحة ملحقة بمصحة نفسية منعزلة . ويشير " رافي " ، وهو مريض نفسي من نزلاء المصحة ، الى سمات هذا المكان في الحوار التالي:

רפי : בטח שלא זה מוסד פרטי ، מוזנת . רק מתי שמתים רוחצים טוב שמשרד הבריאות לא יידע גם אין פפיכאטרים רק אחר ، לא בסרר.

رافي : هذه مؤسسة خاصة ، مهجورة ، عندما يموتون يغسلونهم جيداً ، حتى لا تعلم وزارة الصحة ، ولا يوجد الا محلل نفسي واحد ، ليس على ما يرام .

ويمكننا ان نستنتج من الحوار السابق ان تلك المصحة ليست ذات أهمية ، فهي لا تتبع أي نظام معين ، وغير مخصصة للعلاج ، بل هي مجرد مأوى للمرضى النفسين ، وعندما ينتحر أحدهم يسرع الطبيب بتغسيله ، أي أن المصحة ذاتها ليست طبيعية ، ومصابة بخلل ما ، مما يجعلها ملائمة كي تدور فيها أحداث تلك المسرحية الواقعية . حيث يؤثر الجو غير الطبيعي المسيطر على المكان ذاته على الشخصيات .

ويتكرر نفس السمة الغالبة على المسرح الواقعي في قلة عدد الشخصيات ، وهي في هذه المسرحية ثلاث شخصيات ظاهرة ، وهي : الطبيب شاؤول عدن ، وزوجته زيفا ، والمريض رافي الذي لا يذكر الكاتب سوى أسمه الاول ، ولا نعرف شيئاً عن اسم عائلته ، وكأنما يشير ذلك الى أنه شخص بلا جذور ، ويفتقد صلته بأهله .

وتظهر في تلك المسرحية خاصية الشخصيات المتلازمة التي تشكل ثنائياً ، وهما هنا شخصيتا " شاؤول " و " رافي " اللذين يقيمان سوياً في الاستراحة الملحقة بالمصحة ، ويتضح من خلال الحوار مدى التصاق كل منهما بالأخر ، وذلك منذ الوهلة الاولى في بداية المسرحية ، عندما يدخل شاؤول الى الاستراحة عائداً من المدينة فيجد " رافي" في الداخل :

רפי : (קם) : שלום.

שאול: אתה שמת את התקליט.

רפי: אתה לימדת אותי ، לימדת אותי טוב אני שמתי את המוסיקה שלך שאתה אוהב.

رافي : (ينهض): أهلا .

شاؤول : لقد شغلت المسجل .

رافي : انت الذي علمتني ، علمتني جيداً ، لقد وضعت لك الموسيقى التي تحبها .

ومن خلال هذا الحوار البسيط نشعر بمدى العلاقة بين الاثنين، حيث يعتبر شاؤول هو المثل الاعلى لدى " رافي " . كما يتضح مدى الارتباط بينهما في جزء أخر من الحوار:

רפי : אתה לא צריך לעיר. אתה לא צריך ללכת...

שאול: בטח ،אתה מספיק לי לגמורי.

رافي : أنت لست مضطراً للذهاب الى المدينة ...

شاؤول : بالتأكيد ، فأنت تكفيني ، تكفيني تماماً

لقد قامت بين الطبيب والمريض علاقة من نوع خاص، بحيث يعتمد كل منهما على الاخر. فقد أكتفى شاؤول بصحبة رأفي، ولم يعد يعنيه التواصل مع أي شخص أخر. حيث يرفضون أي علاقات خارجية دخيلة عليهما. وهذا الرفض يكشف الشعور بالانقطاع عن العالم الخارجي، والذي يميز المسرحية الواقعية، حيث تعتبر تلك الشخصيات بمثابة تجسيد لفكرة واحدة. أحياناً تعبر تلك الشخصيتين عن فكرتين متكاملتين الا ان كلتا الرؤيتين تؤديان في النهاية الى رفض فكرة التواصل كلية، أي أن الرؤيتين المتضادتين تتكاملان في النهاية.

وتتضح تلك الفكرة في مسرحية (النقطة) في الحوار التالي:

שאול: (דוחף לרפי את התיק שלו) : אתה צריך ללכת עכשיו ،רפי

רפי : איך ؟ למה ؟ אתה אמרת שאני אישו כאו היום.

שאול: פעם אחרות לא היום.

רפי : בגללה ؟ מי ואת בכלל ؟ סתם חולה חדשה עוד אומרת שהיא אשתך

שאול: ויזה היא באמת אשתי רפי היא באמת אשתי.

רפי : מה זה נקרא؟

ISSN (Paper)-1994-697X (Online)-2706-722X (Arabic Impact Factor) - 1.1 www.misan-jas.com

شاؤول : (يعطي رافي حقيبته) : يجب ان تذهب الان يا رافي .

رافي : كيف ؟ لماذا ؟ قلت لي أني سأنام هنا اليوم .

شاؤول : في مرة ثانية ، ليس اليوم .

رافي : بسببها ؟ من هذه أصلاً ؟ مجرد مريضة جديدة ، وهي تدعي أنها زوجتك

شاؤول : أنها حقاً زوجتي ، يا رافي ، أنها حقاً زوجتي .

رافي : ما معنى ذلك ؟

أن رافي يشعر بأن وجود " زيفا " سيهدد وجوده مع "شاؤول " الذي أرتبط به تماماً ، كالطفل الذي يرفض الابتعاد عمن يرعاه ، ولعل اختيار أسم التدليل " رافي " بدلاً عن الاسم الاصلي رافائيل " يمكن اعتباره دلالة على ذلك . ومن هنا يمكن اعتبار كل من " شاؤول " و " رافي " يمثلان ثنائياً مرتبطاً بعلاقة غريبة ، وغالباً ما نقابل تلك الثنائية في المسرح الواقعي .

ويزداد الوضوح تلك العلاقة الحميمة بين شاؤول ورافي في الحوار التالي :

שאול: בוא ،רפי ، אני אלווה אותך ...(לוקח אותו איכשה לאט לעבר הדלת).

רפי: יש לך ידיים טובות מתי רועד ככה ואתה שם עלי את היך ، שלך אני לא רועד יותר.

شاؤول : تعال يا رافي ، سأصطحبك ....(يأخذه ببط نحو الباب).

رافي : لديك ذراعان طيبتان ، عندما أرتعد هكذا وتضع يدك علي ، لا أرتعد بعد.

ويعبر " رافي " دائماً عن غضبه بسبب مجيء " زيفا " لإحساسه بأنها سوف تحتل مكانة عند " شاؤول " ، وعندما يحاول الزوجان أعادة العلاقة بينهما أخرى ، يتدخل " رافي " فجاءة ليرمي عليهما كنوع من الاعتراض :

שאול: מי אמר שאני לא רוצה ؟

(רפי זורק אבן בחלון . החלון נשבר. רפי בורח . עובר על פני הדלת ،נעצר)

רפי: זונה (אומר לברוח) היא לא אשתך ، סתם חולה חדשה.

شاؤول : من قال أني لا أرغب في ذلك .

(رافي يلقي حجراً من النافذة ، فتنكسر ،ن ويهرب ، ويمر أمام الباب ثم يتوقف)

رافي : زانية (يوشك على الهرب) أنها ليست زوجتك ، أنها مجرد مريضة جديدة .

من خلال الحوار السابق نكتشف ان " رافي " بمجرد أن أحس بأن " شاؤول " على وشك استعادة علاقته مع " زيفا " من خلال قوله " من قال أني لا أرغب " يتدخل سريعاً ليقذف بحجر كي يجذب انتباه شاؤول اليه ، ويبعده عن " زيفا " ، ثم يصفها بانها زانية ، أو مريضة جديدة . ومن خلال هذا الوصف ندرك أن " رافي " لا يعترف مطلقاً بأية علاقة زوجية ، ولا يستطيع أدراكها ، فهي تعني التواصل مع العالم الخارجي ، وهو لا يمكنه أدراك ذلك ، ولا يستوعب غير العلاقات غير الشرعية التي يتحدث عنها دائماً :

רפי: הוא אמר לי פעם שהזונה שלנו - מתי שערומה בלילה، יותר יפה מאמא שלנו . בחושך ، ערומה - הוא אמר - אמא לא קובע ، שום דבר לא קובע ، רק היופי קובע، רק הערומה.

رافي : قال لي أخي ذات مرة ان الزانية التي تسكن في حينا أكثر جمالاً من أمي ، فالأم ليست شيئاً ثابتاً ، ولا يوجد شيء ثابت سوى الجمال .

أن الام في هذا السياق ترمز الى المثال الذي يحكم عليه " رافي " بأنه شيء غير ثابت ، وأن البقاء للجمال ، أي القيم المادية التي يرمز لها بالمرأة الزانية .

ولعل الكاتب يقصد في اشاراته المتكررة لبقاء العلاقات غير الشرعية ، وفشل علاقات الزواج الشرعي ، الاشارة الى قضية مهمة في الفكر اليهودي ، وهي قضية علاقة الانسان اليهودي بأرض فلسطين . ولقد طرح ذلك التساؤل حول ماهية العلاقة بينهما ، وهل هي علاقة شرعية أم غير شرعية من خلال العديد من الاعمال الادبية . ومن خلال تأمل نصوص مسرح يوسف بار يوسف ، يمكن ان نستنتج وجهة نظر تجاه تلك القضية ، فهو يحكم على العلاقات الزوجية الشرعية بالفشل دائماً ، بما يحمله هذا من دلالالة على رؤيته لعلاقة الانسان اليهودي بأرض فلسطين .

وتنقلنا فكرة رفض شخصية " رافي " في مسرحية " النقطة " للعلاقات الزوجية الشرعية الى سمة أخرى من سمات المسرحية النفسية ، الا وهي عجز الشخصيات عن التواصل ، وخاصة في العلاقات العاطفية

ISSN (Paper)-1994-697X (Online)-2706-722X (Arabic Impact Factor) - 1.1 www.misan-jas.com

، ويتناول يوسف بار يوسف هذه الفكرة بشكل خاص، أذ أن فقدان التواصل لديه يتمثل في علاقات الزواج، أي أن الزواج هو رمز للاتصال بالعالم الخارجي، وغالباً ما يفشل هذا الاتصال بسبب عجز الشخصيات عن عبور ماضيها المؤلم ، والذي غالباً ما يكون ملوثاً بعلاقات غير شرعية . ولا يتم التواصل في مسرحيات يوسف بر يوسف الا في ماضي الشخصيات ومن خلال علاقات غير شرعية. ومن هنا يمكننا ان نستخلص حقيقة أن الاتصال بالعالم الخارجي يوسف بر يوسف لايتم مطلقاً في أطار شرعي، وحتى لو تمت علاقة الزواج تكون علاقة فاشلة ، مثل العلاقة بين الطبيب " شاؤول عدن " وزوجته "زيفا " ، والتي دمرتها علاقة الزوجة بعشيق الماضي (وهو انجليزي أيضاً ، أي أنه من عالم خارجي) .

وتكرر نفس الفكرة في مسرحية (القساة) عندما يفشل مشروع زواج " راحيل " و " ليزر " ، وبالتالي لا يتحقق تواصل "راحيل " مع الاخرين الا في الماضي ، وعن طريق علاقات غير شرعية (مع غير اليهود الذين يشكلون العالم الخارجي ، ويصفهم شقيقها سيمون بتعبير " جوي " أي غير اليهودي .

أما في مسرحية (النقطة) فيتمثل عدم التواصل بين " شاؤول " و " زيفا " في عدة مواقف ، أولهما الموقف الذي يتناولان فيه الطعام سوياً ، فهما لا يمكنان من ذلك لان الطعام بعيد عن زيفا ، فلا تستطيع الوصول أليه ، كإشارة الى صعوبة عودة العلاقة بينها وبين الزواج :

זיוה : אני צריכה לאכול לבד?

שאול: סליחה ודאי . בתיאבון (מתישב בקצה השולחן מולה מתחיל לאכול)

זיוה : מה אורך השולחן הזה?

שאול: מה?

זיוה : מה אורך השולחן הזה?

שאול: :מטר ושמונים . משהו כזה (זיוה משיטה ידה לעבר האוכל אינה מגיעה)

زيفا : هل سأتناول الطعام وحدي ؟

شاؤول : معذرة ، بالتأكيد ، بالهناء والشفاء .

(يجلس على طرف المائدة المقابل لها ويبدأ في الاكل)

زيفا : ما طول هذه المائدة ؟

شاؤول : متر وثمانين تقريباً (زيفا تمد يديها نحو الطعام ولا تصل اليه)

ويعبر الحوار السابق عن مدى فشل " شاؤول " في القدرة على أقامه علاقة مع زوجته ، فهو لا يعي بأن طول المائدة لا يسمح لها بالوصول الى الطعام ، مثلما لا يدرك كيفية التعامل معها كامرأة . ويعتبر هذا الموقف أشاره من الكاتب الى فشل " شاؤول " في القيام بعلاقة سليمة مع زوجته . كما يؤكد الكاتب على صعوبة عودة العلاقات بينهما ، بالرغم من وجود أطفال ، أذ أنها تبدو وكأنها المرة الاولى التي يمارسان فيهما العلاقة الجنسية :

שאול: את לא רוצה?

זיוה :וראי שאני רוצה למה אתה חושב שלא?

שאול: זה לא מהר מדי.

זיוה : לא זה בסדר.

שאול: את תמיד אמרת שאני...

זיוה : הפעם זה מתאים.

(שאול מביא סרין הם פורשים יחד את הסדין על הספה נשארים עומדים)

שאול: זה משונה את יודעת יש לנו ילדים וזה כמו בסעם הראשונה ، יותר ראשונה מהראשונה אם אפשר דבר כזה.

شاؤول : هل ترغبين في ذلك ؟

زيفا : أرغب بألتاكيد ، لماذا تعتقد العكس ؟

شاؤول : اليس ذلك قبل الاوان ؟

زيفا : كلا ، أنه على ما يرام .

شاؤول : كنت دائماً تقولين أنني ...

زيفا : أنه مناسب هذه المرة

(يلقيان الحشية على الارض ، ويظلا واقفين)

شاؤول : شيء غريب ، الا تعلمين ، رغم أن لدينا أطفال الا انه تبدو وكأنها المرة الاولى .

ويعبر الحوار السابق أيضاً عن فقدان شاؤول للثقة بنفسه ، فهو يشير الى انها كانت تخبره دائماً بأنه لا يبدأ في ممارسة العلاقة معها في الوقت المناسب " كنت دائماً

ISSN (Paper)-1994-697X (Online)-2706-722X (Arabic Impact Factor) - 1.1 www.misan-jas.com

تقولين أنني " وهو يكتفي بنصف الجملة ولا يكملها ، كتأكيد من الكاتب على تشوشه وعدم ثقته بنفسه .

ويستخدم الكاتب صوت جرس الاتي من المصحة للدلالة على حالة انتحار أحد المرضى ، وقد يكون الانتحار في المسرحية النفسية معادلاً للفرار الى العالم الخارجي ، أو الى الرغبة في العودة للحياة مثلما وجدنا الكاتب يعبر عن ربط الانتحار بالرغبة في التعبير عن الحياة في الحوار التالي :

שאול: שיסריחו זה מה שהם רוצים מרוב גאווה הם גם מתאבדים מרוב גאוה להראות שהם עוד חיים שיהיה לנסיון .

شاؤول : فليتعفنوا هذا هو ما يريدونه ، من فرط الكبرياء . انهما ايضاً ينتحرون من فرط الكبرياء، كي يظهروا أنهم ما زالوا أحياء .

أن الانتحار عند بر يوسف هو مجرد محاولة لأثبات الوجود ، ويتساوى معها تماماً فقدان الصلة مع العالم الخارجي ، وتتضح هذه الفكرة في نهاية المسرحية ، عندما ترحل " زيفا " ، ويدق جرس الاستدعاء في المصحة ، فيقوم " شاؤول " بقطع سلك الجرس ، فيدور الحوار التالي على لسان " رافي " :

رافي (ينظر للسلك المقطوع) : بالتأكيد ما زالوا يدقون الجرس هناك ، لانهم لا يعلمون انك قطعته ، فليدقوا ، ماذا يعنيك ؟ (يغطي شاؤول) هذا يبدو وكأنك انتحرت ، اليس كذلك ؟ هم يدقون وأنت لا تجيبهم . ان الانتحار أمر لطيف .

لقد وجد " شاؤول " أن انفصاله عن زوجته هو الحل الذي يتلاءم مع شخصيته الهشة غير السوية ، وبذلك يتحقق وجوده واتزانه ، في رأيه ، عندما ترحل الزوجة . لذا فالانتحار الرمزي المتمثل في قطع جرس الاتصال بين الاستراحة والمصحة يتناسب مع حالة أثبات الوجود التي يتوهمها الطبيب بعد رحيل زوجته ، وبقائه وحده مع " رافي " الذي يمثل جانباً من ذاته .

ولعل قضية الانتحار تثير في الاذهان فكرة " القربان " التي تقوم على تقديم التضحية من أجل قيام حياة أفضل ،وربما كانت هذه الفكرة ماثلة في ذهن الكاتب عندما عرض مسالة الانتحار في المسرحية ، فهؤلاء المرضى ينتحرون أملاً في تحقيق حياة أفضل ويتفق هذا الرأي مع ما قاله شاؤول في الحوار التالي :

شاؤول : فليتعفنوا هذا هو ما يريدونه ، من فرط الكبرياء . انهما ايضاً ينتحرون من فرط الكبرياء، كي يظهروا أنهم ما زالوا أحياء .

ومن الواقعية التي يستخدمها الكاتب في مسرحية (النقطة) استخدام المؤثرات الخارجية للتعبير عن الصراعات النفسية داخل الشخصيات ، ومن أهم تلك المؤثرات صوت المطر ، وصوت غليان الماء على الموقد ، ويعبر كل من الصوتين عن جيشان المشاعر ، أو عن قرب اشتعال الموقف بين الزوجين ، وهذا سيتضح عند تأمل الموقفين التاليين :

זיוה : אנחנו צריכים יחד . אני כבר לא ילדה בני כמה אנחנו? חשבת על זה ? במיוחד אני...

שאול: איך יוצאים מזה? אפשר לצאת מזה ? את חזקה ،את יודעת.

(רעש הגשם נשמע)

זיוה : אתה שומע ? הגשם ...אני רוצה אותך

שאול: גם אני.

زيفا : يجب أن نظل سويا ، فأنا لم أعد صغيرة ، كم عمرنا ؟ هل فكرت في ذلك ؟

شاؤول : كيف نتخلص من ذلك ؟ يجب التخلص من ذلك ؟ أنت قوية وتعلمين

(صوت المطر)

زيفا : هل تسمع ؟ المطر ...أنني أريدك .

شاؤول : وأنا أيضاً .

أما صوت غليان المياه فيستخدمه الكاتب لمصاحبة غليان مشاعر الغضب داخل شاؤول الذي يصرح خلالها بكراهيته لزوجته :

שאול: הבגדים שלי שונאים אותך.

(שתיקה . קול המים הרותחים)

רפי : אתה שומע את המים דוקטור ?לא המים של אגשם، המים של הביצים על האש הקטנה אתה שומע את המים?

שאול: את הרסת את חיי . את והגאווה שלי ביחד

רפי : זה נעים ،לא ? זה נעים לא?

شاؤول : حتى ملابسي تكرهك .

(صمت ، صوت غليان المياه)

ISSN (Paper)-1994-697X (Online)-2706-722X (Arabic Impact Factor) - 1.1 www.misan-jas.com

رافي : هل تسمع صوت المياه يا دكتور ؟ ليست مياه المطر ، بل مياه البيض الموضوع على النيران الضعيفة .

شاؤول : لقد دمرت حياتي ، أنت وكبريائي معاً .

رافي : اليس صوت غليان المياه جميلاً ؟ اليس صوته جميلاً ؟

ان الكاتب يوضح رموزه من خلال تعليقات " رافي " ولا يكتفي بتركها لقوة ملاحظة المتلقي ، مما يشير لأهمية هذه الرموز . ويعتبر استخدام المؤثرات الخارجية أمراً شائعاً في المسرحية النفسية ، مثلما وجدنا صوت هدير المياه في (الخزان العظيم) ، والذي كان يعبر أيضاً عن قرب أشتعال الموقف .

ومن الافكار الشائعة في المسرح النفسي ، والتي نجدها في (النقطة) مسألة تناقض بين الشخصيات الثنائية ، وهي هنا شخصية " شاؤول " في مقابل شخصية " رافي " ، الا ان هذا التناقض يحمل في داخله نوع ما من الارتباط ، وهو ما يدل عليه الحوار التالي :

שאול: להות כמוך רפי ...אה שום דבר לא תסר רק ביצה קשה סובה מאד . והעיקר בלי אשה . בשביל מה אדם רוצה אשה ؟ לברות איתה מכל הרעש הבושה המלחמות הנסיונות. לברות אליה להתחבא בגוף שלה בנשמה לבנות בית שיהיה רק שלך ילדים והנת יש אשה בית ילדים וקר יותר מקודם אפילו את עצמך אין לך .ויש מלחמות ויש נסיונות ובושה . ויחיאל שמכר ישנו . כאילו העולם הכין לך מארב כוא אתה ברחת ממנו אליה והנה הוא שם אצלה בגוף שלה היא העולם.

شاؤول : سأكون مثلك يا رافي ...أه لا ينقصني شيء ، بدون أمرأه ، ولماذا يحتاج الانسان لامرأة ؟ كي يهرب من العالم معها ، من كل الضجيج ، الخجل ، الحروب ، التجارب ، ليهرب اليها ، ليختبئ في جسدها ، في روحها ، ليتبنى بيتاً يخصك وحدك أبناء . وها هي المراءة البيت الابناء ، والبرودة اشد من ذي قبل ، وانت وحيد أكثر من ذي قبل ، وأنت وحيد أكثر من ذي قبل ، لا تملك حتى ذاتك كأنما أعد لك العالم كميناً ، تهرب منه اليها ، واذا به هناك ، عندها ، في جسدها ، انها هي العالم .

ومن خلال الحوار السابق يصرح "شاؤول " بتوافقه مع مبادئ " رافي " التي أعلن عنها الاخير برفضه لوجود " زيفا " . أي أن الطبيب يتوحد مع المريض ، وبهذا يرفض الاتصال مع أي انسان سوى ذاته ، أو جزء من ذاته متمثلاً في " رافي " . ورغم التناقض الظاهري بين شخصيتي الطبيب والمريض ، الا انهما في جوهرهما جانبان من نفس بشرية واحدة .

وهكذا يمكن تلخيص عناصر الواقعية النفسية في مسرحية (النقطة) :

- اقتصار عدد الشخصيات على ثلاث شخصيات فقط.
- اختيار الفضاء الدرامي في مصحة نفسية وما يستتبع ذلك من اشارة للمرض النفسي.
- فشل التواصل بين الزوجين، دلالة على فشل التواصل مع العالم الخارجي.
- فشل مساعي الشخصيات والعودة الى نفس الحال الذي بدأت به المسرحية.
- وجود شخصيات ثنائية تحمل تناقضاً ظاهرياً ، يشير الى التناقض في الانسان الواحد .
- استخدام المؤثرات الخارجية بما يتناسب مع الصراع الداخلي للشخصيات.
- في مسرحية (النقطة - מחזה פוינט) ينطلق يوسف بار يوسف في معالجته الفنية للعرض من اعادة انتاج تشكلات النص الواقعية عبر الاقتران ما بين الشكل والمضمون في ثنائيات تكشف عن البنية التكوينية للواقع وحقيقة علاقاته الداخلية وجوهر الواقع .
- ان المعالجة الفنية العنيفة تترك للثيمات ان تتحرك في فضاء الثنائيات معبرة عن جوهر الصراع الدرامي وطبيعته الداخلية .
- وينطلق يوسف بار يوسف من ان الوعي الابداعي الخلاق هو رؤية ذاتية قائمة على التحقق من إمكانية ان يتحول المحتمل الى مادة واقعية فوق مستوى الواقع ليكتسب أهمية الإنذار والتحذير .
- ان مبدأ المتعة لا ينفك ان يلتزم في ثنائية مع الوعي حيث يخلق ذلك منطق الانشاء والتكوين ، وهو منطق مجاوز للمنطق السببي .
- ان المكان عبر معالجة يوسف بار يوسف لا يكون الامن خلال توزعه ما بين طرفي الثنائية وحين تنكسر الثنائية تنشأ ثنائية اخرى ويتم عبرها انشاء مكان اخر .
- حركية وتغير الميزان سين ، حيث يعاد تشكيله من جديد بواسطة التكامل الفني للوحدة البصرية عبر نشاط الخيال الخلاق .
- ان يوسف بار يوسف يعالج التحولات المكانية من خلال تأكيده التحول الزماني ، اذ ان التحول الزماني ينتج حتماً التحول المكاني .

الواقعية في مسرحية (البستان הפרדס)

تدور المسرحية حول أرمل كهل هو " منشه " يعيش مع شقيقه " بوعز " في بيت يحيط به بستان واسع ، وتبحث شقيقته عن عروس له ، وتحضرها اليه ، وتبدأ المسرحية

ISSN (Paper)-1994-697X (Online)-2706-722X (Arabic Impact Factor) - 1.1 www.misan-jas.com

بخروجهما سوياً للنزهة ، بينما ينتظرهما الشقيقان بالمنزل ، ثم يعود (منشه) وحده ليتفجر غضب شقيقته بسبب تجاهله للعروس وتركها وحدها في المقابر . وبعدها يفاجأ كلا الشقيقين منشه ، وبوعز بتسلل أمراه تدعي " ايدا" الى البستان ، وهي معلمة باليه روسية تبحث عن عمل في اسرائيل . ويستضيفها منشه في منزله ، لتبدأ في إعطاء دروس فاشلة في الباليه ، وهي توشك على الزواج من منشه ، الا ان المشروع يفشل بسبب حرصه على الاحتفاظ بالبستان ، وشكه في ان " ايدا " تريد البستان لنفسها ، وتنتهي المسرحية بانتقال ملكية البستان الى " بوعز " ، وترحل " ايدا " عن المنزل لتبحث عن مكان أخر ، تستطيع الحياة فيه بشكل فعلي .

ومن خلال نظرة اولية لملخص النص يمكن ان نلاحظ سيطرة الفشل على افعال جميع الشخصيات ، مما يعد سمة ملازمة لشخصيات المسرح النفسي ، واذا حللنا عناصر المسرح النفسي بشكل مفصل نجدها كالتالي :

قلة عدد الشخصيات الفاعلة في المسرحية، وهي اربع شخصيات : منشه ، بوعز ، تسفيا ، وايدا .

كما ان هناك شخصيات جامدة ، وهن تلميذات الباليه ، وليس لها دور فعال في المسرحية . وهناك شخصيات ظل تبقى مختفية بينما يدور الحديث حولها ، مثل شخصية زوجة منشه السابقة .

وأول ما يصادفنا عند قراءة المسرحية هو مشروع الزواج الذي تعده " تسفيا " لشقيقها " منشه " ، والذي تتضح من خلاله اولى سمات المسرح النفسي في النص ، وهي صعوبة التواصل بين أفراد تلك الاسرة ، وبين العالم الخارجي الذي يتخذ الكاتب له رمز المراءة الغربية . وحتى زيجة " منشه " السابقة لم تثمر ابناء بسبب رفضه لان يكون له امتداد متمثل في الابناء ، وهو نوع اخر من فقدان التواصل مع العالم ، بل هو يهرب من البيت بمجرد وجود زوجة فيه ، ويظهر هذا المعنى في الحوار التالي :

צביה : הוא לא יוצא יותר ,הוא יושב עכשיו בבית , משתעשע קצת בפרדס לכל היותר.

בועז : כשתהיה לו אישה הוא יתחיל לצאת עוד פעם . בטח ,בן־אדם נשוי, נורמלי ,מוצלח ,לא כמו האח הבכור שלו !שקר ,הוא לא נורמלי פי עשרה ממני , הוא מיזנתרופ אמיתי !איפה הילדים שלו אם הוא היה נשוי ?היא לא אשמה ,זה שקר ,הוא לא רצה .ילדים נהיים בסוף בני־אדם.

تسفيا : أنه لم يعد يخرج ، بل يمكث الان في المنزل ، يلهو في البستان قليلاً على الاكثر .

بوعز : وعندما يتزوج سيبدأ في الخروج ثانية . بالتأكيد انه رجل متزوج، طبيعي، ناجح ليس مثل شقيقه الاكبر هراء، انه ليس طبيعياً أكثر مني، بل هو عدو للبشر، وإذا كان متزوجاً فأين أبناؤه؟ أنها لم تكن مذنبة، هذا كذب، هو لم يرغب في ذلك، فالأبناء يصبحون أناساً في النهاية.

وعند قراءة الحوار السابق يمكن ان ندرك طبيعة حياة " منشه " الزوجية، حيث كان ينقصها الامتداد المتمثل في وجود الابناء . وتتكرر هذه الفكرة كثيراً في المسرحية النفسية، فنجده عند أ.ب. يهوشواع مثلا في مسرحيتي (اهتمامات أخيرة) ، و (ليلة في مايو) اللتين سبقت الاشارة اليهما . ويعبر عدم وجود ابناء عن افتقار العلاقة الزوجية للتواصل والامتداد، الذي يشير لنجاح تلك العلاقة ، خاصة وأن الحوار السابق يؤكد عدم رغبة " منشه " في وجود أطفال ، أي ان ذلك تم عن عمد ، كما أن الحوار يشير الى سبب رفض "منشه " لوجود الاطفال ، " لانهم يصبحون اناساً في النهاية " ، مما يشير الى رفض " منشه " لان يكون سبباً في وجود بشر أخرين في العالم . وهذا هو ما يؤدي لصعوبة قيام علاقة زوجية ناجحة .

وكذلك صعوبة التواصل مع البشر بشكل عام ، مما يعد عنصراً اساسياً من عناصر المسرحية النفسية .

كما يظهر في المسرحية موضوع العزلة ، والذي يرتبط بالبستان بشكل أساسي ، وهذا الارتباط يبدو واضحاً في الحوار التالي :

צביה :זה טבעי ,לא ?הן צריכות .הוא יתחתן ,הוא יהיה מסודר ,הוא לא ירצה לעבוד בו כל כך הרבה . אף פעם הוא לא עבד בו .רק עכשיו ,מרוב בדידות. כשנשואים ,נחים.

تسيفا : سيتزوج ، وتنظم أموره ، ولن يرغب في العمل بالبستان كثيراً . انه لم يعمل فيه من قبل ، بل الان فقط من فرط العزلة ، عندما توقفت مشروعات الزواج .

ومن خلال الحوار السابق نجد أن البستان في تلك المسرحية يعتبر معادلاً للعزلة والانفصال عن الاخرين ، ويستخدم الكاتب وصف المكان ليؤكد على هيمنة هذا البستان على المنزل ، حيث يحتل خلفية المشهد بشكل عام ، وتنعكس ألوانه على المنزل من الداخل .

ويستخدم الكاتب موضوع الجمود والجدب كذلك للتعبير عن جانب أخر من جوانب العزلة والاغتراب التي تسير

ISSN (Paper)-1994-697X (Online)-2706-722X (Arabic Impact Factor) - 1.1 www.misan-jas.com

على هذا المكان ، وتعد من سمات الفضاء الدرامي في المسرح النفسي ، كما سنراه في الحوار التالي :

בועז :פה אין אף אחד בהיריון.

אידה :אין בחורה בבית הזה ,אישה?

בועז :פה נשים זה בית הקברות.

بوعز : هنا لا يوجد أحد في حالة حمل .

أيدا : ألا توجد فتاة في هذا البيت ، أمراة .

بوعز : لا توجد نساء هنا ، هذه مقبرة .

ان عدم وجود أمراه في هذا المكان ، وخاصة في حالة حمل ، يوحي بمدى الجدب يسيطر على الجو العام ، لان الكاتب يعتبر المرأة معادلاً للحياة ، وبدونها يصبح المكان عبارة عن " مقابر " . وهذه الفكرة التي تربط بين المرأة والحياة ، هي من أكثر الافكار انتشاراً في الادب العالمي . فالمرأة هي المثال ، والارض ، والخصوبة . ولكننا سوف نجدها عند يوسف بر يوسف مغايرة لتلك المعاني ، بل أنها مضادة لها في بعض الاحيان ، فالمرأة في مسرحية (البستان) هي المعادل الموضوعي للعالم الخارجي الذي يجلب معه التلوث ، والذي يحاول " منشه " الابتعاد عنه ، باختياره السكني في مكان منعزل قريب من المقابر ، ويعبر عن هذا الموقف ، الحوار التالي الذي يدور حول نزهه " منشه" مع عروسه في المقابر :

צביה : אתה תשתוק !ואל מנשה מה קרה לך ?איפה טיילתם?

מנשה : בבית הקברות.

בועז : הוא גם קבר אותה!

צביה : מה פתאום בבית הקברות?

בועז : אלא לאיפה ?לאופרה ?איך ?תראי ,לא מגולח אפילו ,כמו המתים ,צומח

להם זקן ,לא מתגלחים.

צביה : תענה לי!

מנשה : האוויר שם נקי ,עוד לא ליכלכו.

تسفيا : ماذا حدث لك ؟ أين تنزهتما ؟

منشه : في المقابر .

بوعز : لقد دفنها أيضاً .

تسفيا : ولماذا في المقابر بالذات ؟

بوعز : وأين سيذهب أذا ؟ للأوبرا ؟ أنظري ، أنه لم يحلق ذقنه ، مثل الموتى ، تنبت ذقونهم ولا يحلقونها .

تسفيا : أجبني .

منشه : الهواء نقي هناك ، لم يلوثوه بعد.

يسهم الحوار السابق في تأكيد فكرة اشمئزاز " منشه " من العالم الخارجي ، ورغبته في الانفصال عنه ، فهو يعتبر أن الهواء النقي غير الملوث لا وجود له الا بين الموتى ، أما الاحياء الموجودين في العالم الخارجي ، فهم يدنسون الهواء ، وهو تعبير عن رفض التواصل مع البشر ، الى درجة أنه أصبح يشبه الموتى ، كما يقول " بوعز " .

وبسبب هذا الطابع الانعزالي لشخصيات هذا المكان ، يتسبب ظهور " ايدا " في حدوث ارتباك ، ونجد الحوار بينها وبين بوعز لا يتواصل بشكل مفهوم ، مما يعبر عن العجز اهل هذا البيت عن التواصل مع مفردات الواقع التي تمثلها " ايدا " ، فهي تلوث البيت بالطين ، مما يعطي اشارة واضحة لتلويث العالم الخارجي لهذا البيت عند اقتحامه له :

בועז :עוקב כל הזמן אחרי הבוץ שהשאירו רגליה בוץ !בוץ!

אידה :סליחה?

בועז :את מלכלכת את כל הבית עם בוץ.

אידה :כן ,תודה רבה.

بوعز : (يتعقب أثر الطين الذي تتركه اقدام ايدا) : طين ..طين .

ايدا : معذرة ؟

بوعز : لقد لوثت البيت كله بالطين .

ايدا : نعم ، شكرا جزيلا .

وفي البداية يصف المؤلف شخصية " ايدا " بانها أرملة في منتصف العمر ، روسية ، وهي معلمة باليه ، الا اننا كما رأينا في تحليل الشخصيات ، نشهد على فشلها في هذه المهنة ، كما انها تشبع جواً من الفوضى عند دخولها بيت " منشه " :

ISSN (Paper)-1994-697X (Online)-2706-722X (Arabic Impact Factor) - 1.1 www.misan-jas.com

אידה :סדר ,זה פספורט שלי ,לא רוסיה ,לא ישראל , רק אי־סדר ,פספורט כזה!...

ايدا : كل شيء بلا نظام هذا هو جواز سفري ، لا روسيا ، ولا اسرائيل ، الفوضى فقط ، هذا هو جواز سفري .

وهذا الاعتراف الصريح من " ايدا" بأنها مثال للفوضى ، يعفينا من أي استنتاج مضلل ، فالمرأة أذن عند يوسف بر يوسف ليست هي المثال المتعارف عليه في الآداب العالمية . وهذه الفوضى التي تعتبر نموذجاً لعالم الواقع الذي تعبر عنه " ايدا " ، تسيطر فجأة على حياة " منشه " ويعبر الحوار التالي عن هذه الفكرة :

מנשה : אני לא ילד קטן ,יש עקרונות בעולם ,צריך לחיות לפי עקרונות .אני לא יכול לשנות את עצמי פתאום ,אי אפשר להתנפל בסוף כמו דוב על כל הדבש ,פתאום !מה את צוחקת?

אידה : אני לא יודעת ,דוב פתאום ,דבש פתאום ,יש ממך ריח כל כך טוב ,כל כך...

(הם אוחזים זה בידי זו .קרבה .שתיקה)

בועז : נכנס ,מתקרב מה אתה עושה !?מה אתם עושים?

אידה : אני ידעתי ,אני ידעתי !יש לי אהבה !יש לי אהבה !ארץ ישראל בלי אהבה ?איש כזה עם פרדס!

מנשה : לא יודע מה לעשות איתה ,עם עצמו ,בסוף מתכופף לפניה ,מורה לה על גבו תעלי!

(היא עולה על גבו ,הוא קופץ־דוהר איתה .בועז צוהל ,ומיד משתתק נדהם)

منشه : أنا لست غلاماً صغيراً ، هناك مبادئ في هذا العالم ويجب أن نعيش وفقاً لها ، أنني لا أستطيع تغيير نفسي فجأة ، لا يمكن الانقضاض مثل الدب على العسل هكذا فجأة لماذا تضحكين ؟

أيدا : لا أدري ، تقول " دب " ، و " عسل " فجأة ، ان لك رائحة طيبة للغاية .

(منشه يمسك كتفيها ، يحتضنان بعضهما)

بوعز : (يدخل ، يقترب) : ماذا تفعل ؟ ماذا تفعلان ؟

منشه : (لا يدري ماذا يفعل بها وبنفسه ، ينحني أمامها ، يشير الى ظهره) أصعدي

(تصعد على ظهره ، يقفز بها ، ينظر بوعز مندهشاً)

وهكذا ينتهي المشهد الثالث من الفصل الاول بفعل غريب ، يعبر عن الانقلاب الذي حدث في حياة منشه ، تلك الشخصية الوقور . لقد أقر منشه بأنه تحول بالفعل الى دب ينقض على العسل ، أبدا ، دون مراعاة للمبادئ ، أي ان "أيدا" قد جلبت معها الفوضى التي قلبت حياة "منشه" ، وجعلته يستسلم لها كي تعتلي ظهره وتسيطر على حياته . وفي هذا المشهد دلالة على سيطرة وقتية لفوضى العالم الخارجي ، على حياة "منشه" .

وعند الانتقال للمشهد التالي ، سنجد " بوعز " يصف هذا الانقلاب الذي حدث لمنشه بأنه قد أصابه الجنون :

בועז :זה מה שאני מנסה להסביר לך כל הזמן ,הוא השתגע .זה עוד כלום .את לא תאמיני אם אני אספר לך :היא מסבנת לו את הגב ,הוא נכנס לאמבטיה והיא יחד איתו ,שמעתי אותם .את לא מבינה? יחד באמבטיה ,אפשר לחשוב, בריכת השקיה בפרדס . והוא נסע איתה לתל אביב לראות אופרה.

بوعز : لقد جن . وليس هذا كل شيء . لن تصدقي ما سأحكيه لك ، أنها تساعده على الاستحمام ، لقد سمعتهما . الا تفهمين ؟ معاً في الحمام ، وقد سافر معها الى تل ابيب كي يشاهد الاوبرا .

ويرى "بوعز" ان علاقة "منشه" بتلك المرأة ستؤدي لضياع كل شيء ، وضياع البستان بشكل خاص مما يعضد الفكرة التي سبقت الاشارة اليها ، وهي ان التواصل مع العالم الخارجي يؤدي الى الفوضى وضياع القيمة التي تنتمي اليها الشخصيات ، ويعبر " بوعز " عن ذلك الحوار التالي :

בועז :מה כן יעזור ? מוכרחים לעשות משהו. כל הבית הזה ,הפרדס ,הכול טובע, צועק :הצילו !אולי נדבר איתה ,-נסביר לה ...נלכלך אותו ,נספר עליו דברים.

بوعز : يجب أن نفعل شيئاً ، كل هذا البيت ، البستان ، كل شيء يغرقق ، يصرخ : أنقذونا ، ربما نتحدث معها ، نوضح لها ...نشوه صورته ، نفتري عليه كذباً .

ويذكرنا "بوعز " في هذا الموقف بشخصية " رافي " في مسرحية "النقطة " ، حيث كان رافضاً لوجود المرأة في حياة رفيقه الطبيب النفسي ، وأصر على الا يعترف بكونها زوجة للطبيب ، واعتبرها زانية ، وكان يرفض أن تحتل مكانه في استراحة الطبيب . كما يرفض تلك العلاقة الزوجية ، ولا يعرف عن المرأة سوى انها زانية ، فهي مثال للفوضى ولا مكان لها في عالم الشخصيات . أما "بوعز" فيعبر عن موقفه من المرأة التي اقتحمت عالمهم بالحوار التالي :

ISSN (Paper)-1994-697X (Online)-2706-722X (Arabic Impact Factor) - 1.1 www.misan-jas.com

בועז : חשבתי :אחת כזאת ,רוסיה ,רבולוציה , מעניין ,והנה :אישה!אותו דבר !עוד יותר נורא :גם אהבה ,פחד !אני לא נרדם לילות שלמים .אני לא אסלח לה את זה לעולם.

بوعز : ظننت ، واحدة مثلها ، روسية ، ثورة ، أمراً مثيراً . واذا بها امرأة نفس الشيء بل أكثر بشاعة ، حب ، خوف لم أنم عدة ليال ، لن أغفر لها ذلك أبداً .

أذا فالمرأة في عالم الشخصيات عند بر – يوسف لا تعبر عن المثال أو القيمة التي ينتمي لها الانسان ، بل هي كائن يثير المخاوف ، ويجلب معه الفوضى ، وحتى عندما توشك علاقة التواصل بين المراة والبطل بر – يوسف على الاكتمال ، تنتهي تلك العلاقة بالفشل على الفور ، ومهما كانت الاسباب ، فالمهم انها تفشل دائماً لتعود حياة الشخصيات الى الجمود السابق .

وهكذا يمكن تلخيص عناصر الواقعية النفسية في مسرحية (البستان) في العناصر التالية:

- اختيار مكان منعزل ، بجوار المقابر ، ليزيد من طابع العزلة المميز للمسرح النفسي .
- فشل العلاقات العاطفية، مما يشير لفشل التواصل بين شخصيات المسرحية والعالم .
- عدم تحديد زمن معين للأحداث، وهي السمة التي وجدناها في مسرحية النقطة أيضاً .
- عدد الشخصيات محدود ، وهي أربع شخصيات فقط .
- انتهاء الاحداث الى الفشل التام ، والعودة الى نقطة البدء من جديد .
- لم يستطيع المؤلف يوسف بار يوسف من هيمنة البنية النصية التعبيرية فبقي اسير ثيماتها الشعرية والتي فرضت في معالجته مستوى من الحسية الغرائزية .
- ان اشتغال المؤلف على تحقيق الجوهر الانفعالي للموقف احاله الى وسائط المعالجة التعبيرية .
- لم يعمل يوسف بار يوسف على المعالجة الشاملة لكل ثيمات مدونة النص ، الظاهرة والمضمرة ، بحيث كان بالإمكان تحويل تلك المضمرات الى ثيمات تصعد وحدة الصراع من مستوى الشخصانية الفردية الى الانسانية العامة فتحول الموضوعة الى مستويات تكشف عن عمق التجربة الانسانية بابعادها ونحو ما وراء البعد الواقعي السطحي .
- يهدف المؤلف يوسف بار يوسف في معالجته تحقيق الابهار والدهشة التي تفعل الخيال وتوصله الى مرحلة الخيال الابداعي .

النتائج

١- ظهور المفهوم الواقعي في المسرح بشكل مبكر قبل ظهور الواقعية كمصطلح بدليل النزعة الواقعية التي نجدها عند الإغريق وعصر النهضة تحت مبدأ الحيوية والحياتية .

٢- ظهرت الواقعية كمصطلح في الأدب في أوساط القرن التاسع عشر ثم انتقلت إلى المسرح وبالأخص الممارسة الإخراجية .

٣- إن ظهور الواقعية في المسرح عمل بشكل أساس على ظهور وتعزيز مسرح المخرج باعتباره المسؤول عن تحقيق الوحدة الابداعية من خلال توحيد تناقضات الايهامات للاعدادات المسرحية في وحدة ايهامية .

٤- إن ظهور الواقعية في المسرح اليهودي كمنهج ادبي وفني ادى الى تفريخ واقعيات عديدة في الادب والفن.

٥- تلجأ الواقعية في المسرح اليهودي للاعتماد على النصوص التي تعالج موضوعة سحرية او اسطورية ، تتجاور معها مشاهد واقعية.

المصادر العربية :

١. براد بري ، مالكم وزميله ، الحداثة ج١، ترجمة مؤيد حسن، دار المأمون، بغداد، ١٩٨٧.
٢. رايسر ، دولف ، بين الفن والعلم، ترجمة سلمان الواسطي، دار المأمون، بغداد، ١٩٨٦.
٣.
٤. الياس، ماري، قصاب حسن، حنان، المعجم المسرحي، مكتبة لبنان ناشرون، الطبعة الأولى، بيروت، ١٩٩٧.

ISSN (Paper)-1994-697X (Online)-2706-722X (Arabic Impact Factor) - 1.1 www.misan-jas.com

٥. أوبرسفيلد، آن، قراءة المسرح، تر: مي تلمساني، مركز اللغات والترجمة، أكاديمية الفنون، القاهرة، ١٩٩٥
٦. باكثير، علي أحمد، فن المسرحية من خلال تجاربي الشخصية، معهد الدراسات العربية العليا، القاهرة،١٩٦٤.
٧. عبود، حنا، المدرسة الواقعية في النقد العربي الحديث، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، ١٩٧٨.
٨. فرويد، سيجموند، الحرب - الحضارة -الحب - الموت، تر: عبد المنعم الحفني ، ط ٢، مكتبة مدبولي، القاهرة، ١٩٧٧.
٩. لوكاتش، جورج، دراسات في الواقعية الأوربية، ترجمة: أمير اسكندر، منشورات الهيئة المصرية العامة، القاهرة، ١٩٧٢
١٠. ميير خولد، فسيفولد، في الفن المسرحي، ج ١، تر:شريف شاكر، دار الفارابي، بيروت، ١٩٧٩.

١١. سميث ، ادوارد لوسي ، الحركات الفنية بعد الحرب العالمية الثانية، ترجمة فخري خليل، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٩٥.
١٢. نيكول، الاردس، عالم المسرحية، تر: دريني خشبة، بإشراف إدارة الثقافة العامة، وزارة التربية والتعليم، مصر، ١٩٥٨
١٣. عاصي، ميشال ، الفن والأدب، مؤسسة نوفل، بيروت، ١٩٨٠.
١٤. غولدمان ، لوسيان وآخرون ، البنيوية التكوينية والنقد الأدبي، ترجمة محمد سبيلا، مؤسسة الأبحاث العربية، لبنان، ١٩٨٤.
١٥. فضل، صلاح، منهج الواقعية في الإبداع الأدبي، دار الآفاق الجديدة، بيروت، ١٩٨٦.
١٦. فنكلشتين ، سيدني ، الواقعية في الفن، ترجمة مجاهد عبد المنعم، الهيئة المصرية العامة، مصر، ١٩٧١.

الدوريات والمجلات

- سبندر ، ستيفن ، محدثون ومعاصرون، ترجمة محمد درويش، مجلة الثقافة الأجنبية العدد٣، دائرة الشؤون الثقافية، بغداد، ١٩٨٨.

المصادر العبرية :

١- אבנרי، נועם: יום אחד، עיתון הארץ، מוסף תרבות וספרות .
٢- אלמוג، עידן: דלתות، עיתון הארץ، מוסף תרבות וספרות.
٣- אספריל، שי: מיומנו של החרדי، עיתון הארץ، מוסף תרבות וספרות.
٤- ב הר، אלמוג: אנא מן אל-יהוד، עיתון הארץ، מוסף תרבות וספרות.
٥- ב לוך، בילי: גם אם השמש שקעה מזמן، או איפה אתה ניק נולטה?، עיתון . הארץ، מוסף תרבות וספרות 2/5/2006.
٦- ב מבי: חרא וחרציות، עיתון הארץ، מוסף תרבות וספרות3/3/2005.
٧- ב רדוגו סמי: שוק עיתון הארץ מוסף תרבות וספרות.
٨- ב רק، עדי: אלכס ושלמה המלך، עיתון הארץ، מוסף תרבות וספרות15/4/2003.
٩- אהרנסון، רן: לכו ונלכה: סיורים במושבות הראשונות، ירושלים2004.
١٠- אהרנסון، רן: שלבים בהקמת מושבות העלייה הראשונה ובהתפתחותן، בתוך: אליאב، מרדכי (עורך)، ספר העלייה הראשונה، א، הוצאת יד יצחק בן- . צבי، ירושלים، 1981.
١١- אורן، יוסף: הסיפור הישראלי הקצר، הוצאת יחד، ראשון לציון 1987.
١٢- א ורן، יוסף: הסיפורת הישראלית בשנות האינתיפאדה، הוצאת יחד، ראשון לציון. 2005.
١٣- אורן יוסף: העט כשופר פוליטי הוצאת יחד ראשון לציון 1992.
١٤- אורן، יוסף: השאננות לציון בסיפורת הישראלית، הוצאת יחד، ראשון לציון 2000.
١٥- א ורן יוסף: משבר ערכים בסיפורת הישראלית-דיאלוג ביקורתי עם רומנים חדשים הוצאת יחד ראשון לציון 2007.
١٦- א ורן، יוסף: ספרות וריבונות، הוצאת יחד، ראשון לציון 2006.
١٧- ארליך،חדוה: מוסכמות יסוד של הרומן במאה התשע־עשרה -כרך ב יחידות 11-6- מהדורה שנייה האוניברסיטה הפתוחה2004.
١٨- בלבן، אברהם: גל אחר בסיפורת העברית-סיפורת עברית פוסטמודרניסטית,הוצאת כתר ירושלים 1995.
١٩- בלוי،משה יהודה ערכי תנאים ואמוראים، ברוקלין תשנ"ד.

ISSN (Paper)-1994-697X (Online)-2706-722X (Arabic Impact Factor) - 1.1 www.misan-jas.com

٢٠- בן-זקן, אבנר: קומוניזם כאימפריאליזם תרבותי, רסלינג, תל אביב.

٢١- ברונובסקי, יורם: ביקורת תהיה- רשימות על שירה, פרוזה ומסה בספרות .העברית, הוצאת כרמל, ירושלים,2006.

٢٢- ברתנא, אורציון: שמונים- ספרות ישראלית בעשור האחרון, הוצאת אגודת . הסופרים העברים בישראל, תל-אביב 1993.

٢٣- גוברין, נורית: כתיבת הארץ, ארצות וערים על מפת הספרות העברית .,הוצאת כרמל, ירושלים 1998.

٢٤- גוברין, נורית: שי של ספרות מוסף סיפורתי לשבועון חדשות מהארץ תרע"ח-תרע"ט, הוצאת עקד, אוניברסיטת תל-אביב, תשל"ג.

٢٥- גרץ, נורית: חירבת חיזעה והבוקר שלמחרת, המכון הישראלי לפואיטיקהוסמיוטיקה ע"ש פורטר, אוניברסיטת תל-אביב, הוצאת הקיבוץ המאוחד .,תל-אביב, 1983.

٢٦- דינגוט נילי חרמון נורית:הפואיטיקה של הסיפורת כרך ראשון הוצאת אוניברסיטה הפתוחה ישראל 1980.

٢٧- חלמיש אביבה צבי צמרת: הקיבוץ- מאה השנים הראשונות הוצאת יד יצחק בן-צבי ירושלים 2010.

٢٨- יהושע, אברהם ב: מול היערות - סיפורים, הקיבוץ המאוחד, תל-אביב،1968.

٢٩- יעקב שביט וגדעון ביגר: תל אביב- עיר מטרופולין (1974-1993)، רמות- אוניברסיטת תל אביב .2002

٣٠- -31יצחקי, אריה: שלדים בארון - תעלומות ומיתוסי כזב בתולדות היישוב .ומדינת ישראל, אילניה, הוצאת ספרים א".

٣١- כל כתבי ח.נ.ביאליק, הוצאת דביר، הדפסה כ"ו، תשלא.

٣٢- כל כתבי י.ח.ברנר، כרך ב، תל-אביב 1960.

٣٣- לוינסון, יהושע: הסיפור שלא סופר אמנות הסיפור המקראי המורחב במדרשי חז"ל הוצאת ספרים ע"ש י"ל מאגנס האוניברסיטה העברית ירושלים2005.

٣٤- מוריס، בני: לידתה של בעיית הפליטים הפלסטינים 5183-5181 ، עם עובד. תל-אביב1991.

٣٥- מיכאל באחטין: סוגיות הפואיטיקה של דוסטובסקי، תרגמה מרים בוסגנג، תל אביב، ספרית פועלים.

٣٦- שנה، 35 סיפורים- מבחר הסיפור העברי הקצר משנות הששים עד שנות .התשעים، ספרי ידיעות אחרנות، תל אביב.

٣٧- ענר، זאב עורך: סיפורי מושבות הוצאת משרד הביטחון، תל אביב .

٣٨- קריץ، ראובן: הסיפורת של דור המאבק לעצמאות، כרך א'، הוצאת פורה، תל .-אביב 1987.

٣٩- קרסל ג תולדות העתונות העברית בארץ ישראל הוצאת הספרות הציונית על יד הנהלת ההסתדרות הציונית ירושלים.

٤٠- רמון קינן שלומית: הפואיטיקה של הסיפורת בימינו מאנגלית חנה הרציג ספרית פועלים הוצאת הקיבוץ הארצי השומר הצעיר הדפסה שנייה1984.

٤١- שטיינזלץ עדין ותורג'מן יצחק אשת חילהוצאת מילתא ירושלים1991.

٤٢- שמולביץ הלן שידוך מסבתא עיתון הארץמוסף תרבות וספרות29/6/2007.

٤٣- שקד גרשון הסיפורת העברית 1880-1980בהרבה אשנבים בכניסות צדדיות، כרך ה، הוצאת כתר، הקיבוץ המאוחד، ישראל 1998.

44- תמוז בנימין מבחר ספורים - ליקט הקדים מבוא והוסיף ביבליוגרפיה יוסף אורן כתר ירושלים1990.

المصادر الإنكليزية :

1- Uspensky Boris: A Poetics od Composition: The Structure of The Artistic text and Typology of a compositional Form, trans by:Valentina Zavarian and Susan Witting, University of California Press, 1973.

2- Chatman, Seymour: Story and Discourse, Cornell University press. 3rd printing

3- Gerard; Genette: Narrative Discourse, trans by Jane E. lewin, Cornell University press.1980.

4- Mike Bal, Narratology. University of Toronto press. 2ed edition1997.

ISSN (Paper)-1994-697X (Online)-2706-722X (Arabic Impact Factor) - 1.1 www.misan-jas.com

5- Raban, Jonathan: The Technique of modern fiction, Edward Arnold, London,1976.

ISSN (Paper)-1994-697X (Online)-2706-722X (Arabic Impact Factor) - 1.1 www.misan-jas.com