الابعاد النفسية في مسرحيات يوسف بار يوسف

ממדים פסיכולוגיים במחזותיו של יוסף בר יוסף

عمار محمد حطاب

جامعة ميسان – كلية التربية الاساسية

الملخص:

منذ أن ظهرت دراسات علم النفس الحديث على يد فرويد، واكتشافه عالم اللاوعي، أخذت العلوم تتأثر بهذا التيار، لا سيما الادب المسرحي المختص في مجال الكتابة المسرحية لتأثرها بعلم النفس فهي مبنية على مخاطبة النفس الانسانية من خلال الشخصية المسرحية، وما يخالجه من احساس وعاطفة.

بيد أنَّ أكثر الفنون وهو المسرح قد اقترب من علم النفس الدراسات الأدبية بأنواعها واتجاهاتها المتنوعة، وما بُني على تلك الدراسات من طابع نقدي وأسلوبي حديث واكبهُ تطور مناهج البحوث النفسية الحديثة، فظهر في هذا المجال النقد النفسي الذي بالدراسات والنظريات النفسية الحديثة، التي طورها علماء مدرسة التحليل النفسي كفرويد وتلامذته من بعده.

وقد سبق ظهور هذه الدراسات النقدية النفسية، ظهور مجموعة من النتاجات الأدبية الإبداعية تحمل في طابعها الفني منحىً نفسياً مبنياً على اسس نفسية وعلى معطيات علم النفس الحديث مقصودة كانت أم غير مقصودة، فكانت المسرحية، التي اخذت تهتم بإبراز نمط حياة شخصياتها الذهنية والوجدانية، أكثر من اهتمامها بتكوين الحبكة والحركة الدرامية فيها.

وقد اعتمدت هذه المسرحيات على تيار جديد ظهر في بداية القرن العشرين هو تيار الشعور او الوعي، الذي اخترعه الروائي الفرنسي دي جاردان، وطوره فيما بعد جيمس جويس، وفرجينا وولف.

وهذا التيار الخاص بدراسات الوعي والشعور يمكن أن يوظف في مناقشة أعمال مسرحية وخاصة في المسرح اليهودي وهو مجال البحث وخاصة على نصوص الكاتب **(يوسف بار يوسف)** الذي التزم في هذا النوع من المسرحيات بالكشف عن خبايا نفوس شخصياته، وما يدور في ذواتهم من مكنونات وعُقد وحُصارات.

يقوم هذا البحث وهو **(الابعاد النفسية في مسرحيات يوسف بار يوسف)** بتحليل المسرحيات **(ليوسف بار يوسف)** تحليلاً سيكولوجياً على وفق المنهج النفسي، معتمد في ذلك على حقائق علم النفس الحديث، وما قدمته من تفسيرات نفسية لسلوك الشخصيات الإنسانية، فحاول نقاد هذه الاتجاه ان يطبقوا تلك النظريات على نفوس الشخصيات المسرحية، وتوصلوا في تحليلهم الى اكتشاف عُقد نفسية مرضيّة في الشخصيات المسرحية، زيادة على قيامهم بتحليل نفوس وطبائع مؤلفيهم لكونهم العامل الأول في وجود تلك الشخصيات وختمت هذا البحث بذكر أبرز النتائج التي أفضى اليها.

((الباحث))

الكلمات الدالة: الابعاد النفسية في مسرحيات يوسف بار يوسف.

Psychological Dimensions in Yousef Bar Yousef's Plays

Abstract:

Since the studies of modern psychology emerged by Freud, his discovery of the unconscious world, science is affected by this trend, especially dramatic literature specializing in the field of dramatic writing; for its influence by psychology, it is based on addressing the human soul through the theatrical personality and what feels of emotion and passion.

However, most of the arts, which is theater, has approached from the psychological literary studies of all his kinds and directions. And the criticism and modern style based on these studies and accompanying the development of modern psychological research methods, In this area,

Keywords: Psychological Dimensions in Yousef Bar Yousef's Plays

ממדים פסיכולוגיים במחזותיו של יוסף בר יוסף

תַקצִיר

מאז שמחקרי הפסיכולוגיה המודרנית עלו בידיו של פרויד. הוא מגלה את העולם של התת מודע. המדעים הושפעו מהזרם הזה, ובמיוחד הדרמה המתמחה בתחום כתיבת המחזה, בגלל השפעתה מהפסיכולוגיה כי היא מבוססת על השיח לנפש האנושית דרך הדמות הדרמטית, ומה שהוא מרגיש מרגשים ותחושו.

עם זאת, יותר מכל האמנויות, הדרמה התקרבה לפסיכולוגיה של מחקרי הספרות לכל סוגיה ומגמותיה השונות. האופי הביקורתי והסגנוני שמבוססים על מחקרים אלו ליוו אותם התפתחות של גישות מחקר פסיכולוגיות מודרניות, בתחום זה הופיעה ביקורת פסיכולוגית העוסקת במחקרים ותיאוריות פסיכולוגיות מודרניות, שפותחו על ידי החוקרים הפסיכואנליטיים כמו פרויד ותלמידיו אחריו.

טרם הופעת מחקרים פסיכולוגיים אלה, הופיעה קבוצה של יצירות ספרותיות יצירתיות שנושאות באופיים האמנותיים מגמה פסיכולוגית המבוססת על יסודות פסיכולוגיים ועל נתונים של הפסיכולוגיה המודרנית, בין אם היא בכוונה ובין אם לא בכוונה. כך שהמחזה, התחיל להתעניין בהדגשת אורח החיים של דמותה הנפשית והרגשית, יותר מאשר להתעניין ביצירת העלילה והתנועה הדרמטית בה.

מחזות אלה הסתמכו על זרם חדש שהופיע בתחילת המאה העשרים. הוא זרם התחושה או התודעה, שהומצא על ידי הסופר הצרפתי דה ג'ארדן, ובהמשך פותח על ידי ג'יימס ג'ויס, וירג'יניה וולף.

ניתן להשתמש במגמה זו של לימודי תודעה ורגשות לדיון ביצירות של התיאטרון, במיוחד בתיאטרון היהודי שהוא תחום המחקר ובמיוחד על טקסטים של הסופר (יוסף בר יוסף), שהתחייב בסוג זה של מחזות לחשוף את סודות של נשמות דמויותיו, ומה סובב בתוכן, כולל מוסתרים, חוזה פסיכילוגי, ומצורים.

מחקר זה, "הממדים הפסיכולוגיים במחזות יוסף בר יוסף", מנתח את מחזותיו של יוסף בר יוסף פסיכולוגית על פי הגישה הפסיכולוגית, שמסתמך בכך על עובדות

psychological criticism appeared in studies and modern psychological theories which developed by the school of psychoanalysis scholars as Freud and his students after him.

The emergence of these psychological studies has preceded by the emergence of a group of creative literary products, it carries in its artistic nature a psychological trend based on psychological foundations and the views of modern psychology, whether intended or unintended, it was the play, it has concerned with highlighting the lifestyle of its mental and sentimental characters, rather than her interest in creating plot and dramatic movement in it.

There plays have based on the new trend that emerged in the beginning of the twentieth century which is the sentiment or consciousness trend, invented by the French novelist de Jardin and it was later developed by James Joyce and Virginia Woolf. This trend of consciousness and sentiment studies can be used to analyze theatrical works, especially in the Jewish theater. It is a field of study, especially on the texts of the author (Yousef Bar Yousef) who committed this type of plays to disclose the mysteries of the hearts of his characters, and what is going on in themselves including secrets and psychological problems.

This research, **(Psychological Dimensions in Yousef Bar Yousef's Plays,)** aims to analyze the plays of Yousef Bar Yousef psychologically according to the psychological approach. It is based on the facts of modern psychology and its psychological explanations for the behavior of human characters. The Critics of this trend tried to apply these theories to the souls of theatrical characters. In their analysis, they found the pathological psychological problems in the theatrical characters. Furthermore, they have analyze the souls and qualities of their authors, being the first factor in the existence of these characters. The study concluded by mentioning the most prominent results that led to it. **(researcher)**

הפסיכולוגיה המודרנית, וההסברים הפסיכולוגיים שמספקים התנהגותם של הדמויות האנושיות، ולכן מבקרי מגמה זו ניסו ליישם את אלה התיאוריות על נפשותיהן של דמויות המחזות، ובניתוחן מצאו חוזים פסיכולוגיים בדמויות המחזות، בנוסף לניתוח הנפש והתרשמויות של מחבריהם، להיותו הגורם הראשון לקיומן של הדמויות האלו.

בסופו של דבר סיכמתי במחקר הזה להביא את המסקנות הבולטות שהובילו אליו. ((החוקר))

<u>מלות יחס: ממדים פסיכולוגיים במחזותיו של יוסף בר יוסף .</u>

هدف البحث:

يهدف هذا البحث الى معرفة الابعاد النفسية في مسرحيات يوسف بار يوسف.

حدود البحث:

يتحدد البحث بدراسة الابعاد النفسية في مسرحيات يوسف بار يوسف وخصوصاً في اعماله المسرحية (طورا -טורא) و (الناس القساة - אנשים קשים) .

تحديد المصطلحات:

اولاً: الابعاد النفسية:

البعد لغوياً يعني " اتساع المدى، ويقولون في الدعاء عليه (بعدا له) : هلاكاً .

قال تعالى **(ألا بعدا لمدين كما بعدت ثمود) (سورة هود ، الآية ٩٥)** وكذلك "الروح ويقال خرجت نفسه وجاد نفسه: مات ".

اما البعد في مفهوم علم النفس: فهو كل ما " يتعلق بالجسم والنفس معاً. يطلق هذا التعبير الاصطلاح على الارتباط بين الظواهر السيكولوجية. سواء كانت سوية أم شاذة أم عرضية. والاحوال البدنية أو الاوضاع الجسمية وتنوعاتها المختلفة، فهو ناشئ من التفاعل بين الظواهر الجسدية والنفسية ".

البعد النفسي: يعني " ابعاد الشعور، هي سمات ومظاهر عمليات من شدة أو ضعف، ووضوح أو غموض، وطول أو قصر ".

أما البعد النفسي مسرحياً فهو ما يخص صفات الشخصية النفسانية ".

أما التعريف الاجرائي للبعد النفسي هو ما يخص الشخصية النفسية وسماتها ومظاهرها من شدة أو ضعف ووضوح أو غموض وطول أو قصر ناتج عن سلوكها وتصرفاتها وتعاملها مع الاخرين.

المقدمة :

تلعب البيئة المحيطة بالإنسان، بما فيها من تنشئة وتعليم ونظام اجتماعي وسياسي، دوراً هاماً في تكوينه، سواء كان ذلك بالسلب والايجاب، أي ان يرفض عناصر بيئته أو يقبلها. ويتضاعف هذا الدور إذا كان هذا الانسان فناناً وأديباً على الاخص، حيث تكون درجة امتصاص مفردات واقعة أشد عمقاً.

ان من الضروري لكي ندرس العالم الادبي لأي اديب أن نلقي نظرة شاملة على حياته بما فيها من تجارب ذاتية، وقراءات، وانتماءات دينية، وعرقية، وسياسية، مما يختلط جميعاً مكوناً خليطاً متجانساً من الصعب التوصل لعناصره الاولية الا بتحليل دقيق.

ولا يشترط ان تكون اعمال الكاتب مؤشراً مباشراً على طبيعة بيئته وتجاربه، ولكن قد يكون العكس هو الصحيح. فقد ينشأ الكاتب نشأة دينية متشددة مثلاً، ولكنه ينقلب عليها، ويعلن تمرده، الا ان هذا لا يمنع تأثره بها بحال من الاحوال.

وكذلك فقد ينشأ الكاتب في واقع اجتماعي وسياسي معين، وتغدو كتاباته النقيض المناهض لهذا الواقع، ويعتبر الكاتب في هذه الحالة " كاتباً ثورياً ". والمهم في كل ذلك ان الفنان الحقيقي هو من يحاول خلق واقع جديد يكون هو الافضل من وجهة نظره. أي يحاول خلق يوتوبيا خاصة به، يمكن استخلاص خصائصها من خلال مفردات عالمه الادبي، ومدى اختلافها عن مفردات الواقع الفعلي للبيئة المحيطة.

ومما سبق تتضح أهمية دراسة حياة الفنان، الاديب، ليس فقط بغرض احصاء المعلومات، ولكن كمحاولة لاستنتاج الاسباب التي تدعوه لانتهاج اتجاه معين دون غيره في ابداعه، هنا سوف نتعرض لتيار المسرح النفسي في الادب العالمي ليكون نموذجاً ندرس على اساسه الابعاد النفسية لمسرحيات يوسف بار يوسف.

جيل الاب .... وجيل الابن:

يعد يوسف بر يوسف حالة خاصة بين الادباء اليهود ، أذ أنه من القلائل الذين ينتسبون لاب أديب ، فوالده يهوشوع بر يوسف (مواليد صفد ١٩١٢) وكان قصاصاً وروائياً بدأ في نشر قصص عن الاستيطان القديم والجديد ١٩٣٥م ، كما في مسرحيات (בסמטאות ירושלים في أزقة القدس ١٩٤١) (קרסל . לכסיקו הספרות העברית . כרך ראשון - הקינוץ הארצי-1965- עם314.) وقد أهتم يهوشوع بر يوسف في اعماله الادبية بقضايا الاستيطان الصهيوني في فلسطين ، ومشكلات الرواد وأولى في أعماله لمفهوم الارض قدراً كبيراً من الاهتمام والقداسة (כדעון עפרת - אדסה אדם דם - עם 28.) ومن المحتم أن يؤثر الاب في تنشئة ولده كأديب ، مما يجعلنا ملزمين بالتعريف عن الاب ، واستعراض ملامح أدبه بشكل موجز ، لنرى هل يمكن اعتبار يوسف بر – يوسف امتداد لوالده أم أنه خطاً فكرياً خاصاً به .

لقد نشأ الاب في ظروف بدايات الاستيطان الصهيوني، حيث أستقر في القدس ابتداء من عام ١٩٤٢، وبدأ في كتابة اعماله في أواخر الثلاثينات، ثم استمر بعدها في الاربعينات والخمسينات، هذا يدل على أنه من أصحاب نظرية الهجرة والاستيطان في إسرائيل .

وكانت النغمة السائدة حينئذ هي (פולחן האדמה تقديس الارض) ونظر الأدباء لاستيطان الارض باعتباره (اليوتوبيا) التي يحلم بها الجميع. وكانت السمة الغالبة للأدب العبري قبل الحرب ١٩٤٨ – أي في فترة انتاج الاب – هي سمة الادب الفكري المجند، وهو الادب الذي عبر عن جيل فترة الهجرتين الثانية والثالثة، وجيل (البالماخ) عن طريق الالتزام بالبعد عن ابراز أي نوع من التناقض بين الايدولوجية الصهيونية، وبين تجربة الفرد في واقع الحياة. كما تميز كذلك بالسعي نحو خلق المبررات لكل القضايا التي واجهت الصهيونية، سواء كان ذلك تبريراً لرفض اندماج اليهودي في مجتمعات الشتات بالتركيز على موجات العداء وكراهية اليهود، أو تبريراً لمحاربة الانتداب البريطاني واغتصاب فلسطين من العرب، بالرغم من الوضوح الكامل لحقيقة عناصر الأيدولوجية الصهيونية التي التزمت بها هذه المجموعة من خلق نماذجها الروائية وايداعها الفني ليست نابعة مباشرة من التجربة الحية التي يعيشها أو يعانيها المستوطن الصهيوني. (د. رشاد الشامي – عجز النصر ، القاهرة -١٩٩٠م : ١٨)

ويبدو أن بر يوسف الابن قد تأثر بهذا الاتجاه في أعماله الاولى، حيث يشهد هو نفسه انه في مسرحياته الاولى: (טורא طورا ،١٩٦٣) و (הכבישה الشاة ،١٩٧٠) قد اهتم بحياة طوائف الدولة وبعقيدتها وحاضرها، كما جاء على لسانه: " لقد اهتمت في مسرحياتي الاولى بالأساطير، وبالرجال ذوي القامة العملاقة، والحوار رفيع المستوى، وبأشياء بين الانسان والالهة ". (כדעון עפרת- הדראמה הישראלית-עם 287) ولكنه تخلى عن هذا الاهتمام في اعماله التالية ، فقد شهدت أواخر الخمسينات وبداية الستينات مرحلة انتقال شديدة الخطورة بين عالمين: عالم الايام الخوالي التي سيطر عليها مفهوم (عبادة الارض)، وهو عالم الالتزام بمفاهيم ثابتة أسسها المفكرون الصهاينة ، وانساق خلفها جيل المستوطنين الاوائل، وبين عالم أخر ظهرت بِشائره بعد قيام الدولة، وبالتحديد في منتصف الخمسينات حيث لم يعد مفهوم الارض مصدر جذب للشباب ، بل أصيبوا بالإحباط مما وجدوه في تلك الدولة الوليدة، فحاولوا التحرر من الروابط الروحانية التي ربطتهم بها ، على حد تعبير " جرشون شاكيد " – " الى نساء أخريات يعوضنهم عن راحيل التي تمنوها فاذا بها لينة ". (גרשון שקר - אין מקום אחר - עם 128)

السيرة الذاتية للكاتب يوسف بار يوسف

الكاتب يوسف بر يوسف ولد في القدس عام ١٩٣٣، نجل الكاتب يهوشوع بار يوسف وشقيق الكاتب إسحاق بار يوسف .حضر "غرفة" ومدرسة ابتدائية دينية بيضاء .ثم في تل أبيب واصل دراسته في مدرسة ثانوية .في الجامعة العبرية في القدس، درس فلسفة العبرية والكاباله والأدب الإنجليزي. كسب العيش في وظائف مختلفة .من بين أمور أخرى، خدم في الأسطول التجاري وكان أيضًا مقاول تجديد. عمل في الغالب كصحفي ومحرر. كان أيضًا مراسلًا عسكريًا كجزء من خدمته الاحتياطية في حرب الأيام الستة، يوم الغفران وحرب لبنان. أولا كتب النثر . في عام ١٩٥٤، تم نشر ملفه الأول من القصص، **Salty Lips**في عام ١٩٦٣، جاءت مسرحيته

www.misan-jas.com

الأولى، **تورا**، إلى مسرح كاميري. منذ ما يقرب من أربعين عامًا، تم عرض مسرحياته الأربعة عشر في جميع المسارح المسرحية الإسرائيلية .تم نشر العديد من مسرحياته في إسرائيل .تم عرض بعض مسرحيات بار يوسف بنجاح في الخارج لسنوات، بدءًا من البرازيل، ولكن بشكل رئيسي في روسيا وأوكرانيا ولاتفيا (أيضًا على التلفزيون اللاتفية) وبولندا وجمهورية التشيك (أيضًا التلفزيون التشيكي) وحتى الهند، حيث تم تصوير **الشعب** الهندي، **بستان** والذهب.

إثر البيئة على اتجاهات يوسف بار يوسف:

عاش في بيئة يهودية أرثدوكسية، قبل أن ينتقل مع أسرته الى تل ابيب عام ١٩٤٤ **(Hebrew writers –A general directory –Israel -1993-p.24")** اي انه عاش في أحضان تلك البيئة اليهودية الارثدوكسية ما يقرب من أحد عشرا عاماً، وهي سن يمكن للمرء فيها ان يتشبع بتأثيرات البيئة المحيطة، ويترسب في وعيه الكثير من مبادئ هذه البيئة ومفرداتها، وذلك بقدر ما يمكن لعقله المحدود في تلك السن ان يستوعبها. لذا يصير لزاماً علينا ان نحيط بشكل سريع بطبيعة حياة اليهودي الارثوذكسي، كي نتفهم طبيعة البيئة التي قضى فيها يوسف بر يوسف مرحلة صباه.

بادئ ذي بدء يجب ان نعي الفرق بين اليهودي الارثوذكسي وبين " الحريدي " (اليهودي المتشدد دينياً) ، و " يفرق الادب الديني اليهودي في الوقت الحالي بين الارثوذكسية والارثوذكسية المتطرفة أي (الحريديم) ، حيث يطلق اللقب الاول على اليهود الارثوذكس الذين يعترفون بالصهيونية وبدولة إسرائيل، واغلب هؤلاء من انصار (الصهيونية الدينية) مثل حزب " المفدال " (الحزب الديني القومي) ، بينما يطلق اللقب الثاني على غلاة الارثوذكس الذين لا يعترفون بالحركة الصهيونية العلمانية ، مثل حزب (اجودت يسرائيل) ، وحركة (ناطوري كارتا) ، و(شاس) ، وغيرهم "(**د. رشاد الشامي – القوى الدينية في اسرائيل : ٢٧٦).**

يبدو تأثر الكاتب بهذه الافكار واضحاً في بعض المفردات في عالمه الدرامي: فمثلا في اولى مسرحياته (طورا) التي كتبها عام ١٩٦٣، أختار بطلها حاخاماً يهودياً متشدداً، يتخلى عن رموزه الدينية الواحد تلو الاخر بعد مأساته حلت بأسرته، وهذه الاشارة للتقاليد الدينية، كما سنرى في عرض المسرحية، لا تعني سوى تأثر الكاتب بالبيئة التي عاش فيها مرحلة تكوينه الاولى، والتي كانت بيئة دينية ملتزمة.

ولابد انتقال بر يوسف للحياة في تل ابيب شكل مرحلة جديدة من تكوينه الفكري، حيث لابد أنه اختلط بواقع الحياة العلمانية بشكل منفتح أدى الى اتساع مفاهيمه حول قضايا الوجود والارض. ولابد ان تلك المرحلة كان لها التأثير الاكبر على ابداعه.

ان التعرف على العناصر التي يوظفها يوسف بار يوسف في مسرحه النفسي يستلزم بادئ الامر ذي بدء القاء الضوء على عناصر المسرح النفسي في الآداب العلمية. ولا يهدف هذا العرض الى التعرف على مضامين المسرحيات العالمية، بقدر ما يهدف للتعرف على تلك العناصر التي استخدمها كاتب المسرح العالمي، والتي شكلت فيما بعد المعايير التي يستهدي بها كتاب المسرح النفسي سواء في اسرائيل أو خارجها. ويهدف هذا العرض الى التعرف على القيمة الفنية لمسرح بار يوسف، تلك القيمة التي لا يمكن الوصول اليها الا بعد وضع مسرحيات الكاتب في مقارنة مع تلك المسرحيات العالمية.

وقبل الشروع في دراسة عناصر الواقعية النفسية، يجب التعرف بشكل عام على ما هية المسرحية النفسية. حيث قام الدكتور محمد عناني بتعريف المسرحية النفسية بانها " مسرحية تنقل الحدث الى باطن الشخصيات، وتستخدم الرموز التي اشاعها علم النفس الحديث في الايحاء بعوالم خبيثة في باطن كل انسان، لا تنكشف الا في حالات الامراض النفسية التي شاعت في هذا العصر، واهمها الاكتئاب، والعصاب، والانهيار النفسي الناجم عن عجز الفرد عن مسايرة الحياة حوله، ربما نتيجة لاضطرابات عاطفية وليدة صدامه مع المجتمع، وفشله في التكيف، وربما لأسباب أخرى ".(**د. محمد عناني – ثلاثة نصوص من المسرح الانكليزي.)**

لكن يبقى المسرح – على الرغم من ذلك – أداة واضحة في مواجهة الإرهاب الفكري والتطرف الثقافي بل ان خشية المسرح قدمت احداث درامية تناولت الإرهاب موضوعاً محورياً في الدراما الحديثة والمعاصرة من اجل نقد اساليبه وافكاره وإيجاد طرق لمعالجته فكرياً وثقافياً في فضاء العرض والتلقي معاً. **(د. محمد كريم خلف (تفكيك دلالات الارهاب الفكري في العرض المسرحي العراقي المعاصر) – مسرحية حروب انموذجاً – مجلة ميسان للدراسات الاكاديمية – عدد خاص المؤتمر العلمي الثاني لكلية التربية الاساسية / جامعة ميسان – ٢٠١٥ – ص ٢٦).**

وعلى الرغم من تباين مضامين المسرحيات التي تنتمي لهذا النوع، واختلاف فضاء الاحداث، الا انها تترابط

سوياً. وبالرغم من ان النقاد حددوا فضاء الاحداث في المسرحية النفسية، وجعلوه دائماً يقع في مصحة نفسية، أو ما شابه ذلك، الا ان هذا التحديد القاطع يعد قاصراً بعض الشي عن الاحاطة بكافة جوانب المسرح النفسي، اذ ان هناك كثيراً من المسرحيات التي سنتعرض لها لم تقع احداثها في مصحة نفسية، ورغم ذلك تنطبق عليها عناصر المسرحية النفسية الاخرى.

اذ ان المسرحية النفسية تهتم اولاً واخيراً بالنفس البشرية، وتجعلها مسرحاً للأحداث، كما تهتم بالشخصيات المضطربة نفسياً، سواء كان ذلك لسبب مرضي، او لسبب عارض مؤقت، مثل صدمة نفسية مفاجئة، أو لإدمان الشخصية للخمر مثلاً، مما يجعلها تمر بحالات شبيهة بحالة المريض النفسي من تفكك وتوتر، واتيان الافعال غير منطقية. وهذا يساعد الكاتب على ان يضع على لسان تلك الشخصية ما يعتمل بداخلها من انفعالات متباينة دون ترتيب، أي انه يجعل نفسها مسرحاً تتصارع عليه نوازعها الداخلية امام الجمهور، ويكون ذلك بديلاً عن الصراع الخارجي بمفهومة التقليدي.

لذا كان علم النفس ينظر الى المسرح بوصفه مناسبة اجتماعية تعرض احداثاً متقاربة من صور الواقع الاجتماعي امام جمع من الناس يتداخلون ويتفاعلون مع الاحداث المقدمة من خلال مجموعة من العمليات النفسية التي تحدث بينهم وبين البعض من ناحية، وبينهم وبين ما يدور فوق خشبة المسرح من ناحية أخرى، اذ يمكن من خلالها نقل المشاهدين الى حالة من التوافق الوجداني بينهم وبين البعض من خلال مشاركتهم في الاحتفال الذي يعكس هويتهم الثقافية والاجتماعية هذا من جانب ومن جانب اخر هو ذو طابع علاجي حيث يقدم العرض بالكشف عن الأشياء المادية والنفسية المكبوتة بين افراد المجتمع في محاولة لتحقيق فكرة التطهير سواء تلك التي ينادي بها (ارسطو) من خلال تأكيده على ضرورة التطابق مع الشخصيات في تقديم المحاكاة ، او التطهير الذي سعى اليه عالم النفس (يونغ) من خلال نظريته في " اللاوعي الجمعي " والتي تعتبر التطهير مجموعة من التفاعلات البشرية، والمماثلة لمواقف كونية للإنسان منذ العصور البدائية. (**معيبد خلف راشد، مدرس مساعد – مديرية تربية البصرة – معهد الفنون الجميلة – (إثر الدراما النفسية في مواجهة الارهاب الفكري) مجلة ميسان للدراسات الاكاديمية – عدد خاص المؤتمر العلمي الثاني لكلية التربية الاساسية / جامعة ميسان – ٢٠١٥ – ص ٤٥.)**

<u>الابعاد النفسية لمسرحية (טרוא - طورا)</u>

تعد هذه المسرحية باكورة أعماله ، وعرضت على مسرح " الكامري " عام ١٩٦٣ ثم نشرت في دار نشر " عميقام " في نفس العام. حيث تضمنت مسرحية (طورا) شخصيات رئيسية حاضرة مثل: " شخصية الحاخام " " أفرام طورا "، شخصية " يعقوب " الابن، كما توجد شخصية محورية غائبة وهي " يونا " الابنة الصغرى التي تبدأ المسرحية بمقتلها – ويستخدم الكاتب أسم يونا الذي يعني: حمامة، وهو نفس المعنى الذي يشير اليه أسم يونا النبي – وعلى الرغم من غياب تلك الخصية عن المشاركة في الاحداث الا انها هي المحرك الرئيسي لها.

وهناك شخصيات ثانوية تكتفي بالتعليق على الاحداث مثل: شخصية الجار والجارة، وشخصية الابنة الكبرى " لينة "، وشخصية الجار الكهل، وحفيده "بتحيا ". ويعتبر عدد الشخصيات كبيراً بالنسبة لطبيعة مسرح يوسف بر يوسف، الذي لا يزيد عدد شخصياته غالباً عن أربع شخصيات.

وتدور احداث المسرحية حول اسرة " أفرام طورا " الذي يقتل أبنته " يونا " بسبب دخولها في علاقة غير شرعية مع أحد الجيران. ثم ينهار الاب بعد قتله لها ويلقي برموزه الدينية أرضاً.

حيث تبدأ الاحداث باكتشاف جريمة قتل " يونا " ابنة " افرام طورا " في بيته، بينما لا يوجد سواها في المنزل، ويستدعي أحد الجيران الشرطة، فتصل لمعاينة المكان، ثم تصل عائلة " طورا " بعدها بدون الاب، الذي يصل في حالة سكر شديد حالقاً لحيته التي أشتهر بها. ويثار السؤال: من الذي قتلها؟ ويتضح أنها ارتكبت خطيئة فقتلها الاب بإيعاز من الام. ثم نكتشف وجود عشيق لها يتلصص من خارج المنزل على ما يحدث، فتطارده الشرطة. وفي تلك الاثناء يدور الحديث بين أفراد عائلة " طورا " كي نكتشف أن " يونا " ليست أبنة شرعية للام، وان الام أنجبتها من رجل يدعى " بن نزري " يعمل عند الاب. وعندئذ يحث الابن " يعقوب " أباه على قتل الام الخاطئة، ولكن الاب لا يحرك ساكناً، ويبدو كمن لا يعنيه شيء، أو كمن استسلم لكل شيء، ويظل الاب في حالة ذهول، وتمرد على الاحكام الدينية التي اضطرته لقتل " يونا " التي يرى أنه لا ذنب لها في كونها ثمرة علاقة غير شرعية، ولا في أنها سقطت في الخطيئة. وعلى الرغم من ان مسرحية (طورا) هي أول مسرحيات الكاتب، الا انها تشتمل كثير من سمات المسرحية النفسية، التي ظهرت بوضوح في أعمال الكاتب ومن خلال دراسة النص الدرامي يمكن التعرف على تلك السمات من خلال الحوارات في المسرحية، حيث لا يوجد صراع خارجي بالمرة في مسرحية (طورا) حيث يدور

الصراع داخل نفس الاب " أفرام طورا " بين واجبه في الحفاظ على التقاليد الصارمة، والتي أدت الى قتله ليونا، وبين إحساسه بأبوته لها وبأنها بريئة لا تستحق القتل. وبالرغم من أن التقاليد قد انتصرت وقتلت " يونا "، فأن الصراع لم ينته بعد، بل وأدى الى الضياع وانعدام التوازن. بل لقد أدى الى أن يتخلى أفرام عن رموزه الدينية التي كانت سبباً من أسباب ضياع " يونا ".

وربما فجر مقتل " يونا " صراعاً داخلياً من نوع أخر وهو صراع " أفرام " ضد التقاليد البالية، حتى أنه يلعن تلك التقاليد صراحة في الحوار التالي:

אברם: מה זה דין? איפה דין ? תפוס את הדין תחזיק ביד את הדין תחזיק חזק ,מה אתה מחזיק מה זה הדין ? הלוא ביטלו דיני נפשות של תורה . ביטלו זה לא דין , זה טרף.

أفرام: ما هو الحكم؟ أين الحكم؟ امسك بالحكم أحكم قبضتك على الحكم أحكمها جيداً بم تمسك؟ ما هو هذا الحكم؟ يلعن دينه الحكم الغيت أحكام الاعدام من الشريعة، الغيت هذا ليس جنون.

وإذا بحثنا عن أجزاء الحبكة من بداية ووسط ونهاية، نجد أن البداية الحقيقية للحبكة وقعت قبل رفع الستار عندما ارتكبت " يونا " جريمة الزنا مع " بتحيا "، أما مرحلة الوسط التي تتعقد فيها الامور، أي مرحلة التعقيد، فهي موقف اكتشاف الجريمة الذي بدأت به المسرحية. أما مرحلة النهاية فتتمثل في القبض على الاب القاتل. ولكن هذا التقسيم لأجزاء الحبكة يعتمد على الفهم المباشر للنص دون التوصل لعمق الدلالات الخفية من وراء المعنى السطحي. أما إذا انتقلنا لتقسيم أجزاء الحبكة وفقاً للمعنى غير المباشر فسوف يختلف التقسيم بعض الشيء. حيث يعتمد هذا التقسيم على رؤية الكاتب للحياة على أرض اسرائيل، والتي رمز لها بالفتاة " يونا " التي تقيم علاقة غير شرعية مع أحد الجيران، وفي هذا أشاره الى طبيعة علاقة أرض اسرائيل بالإنسان اليهودي كما يراها الكاتب، فهو يراها علاقة غير شرعية تؤدي الى نهاية مأساوية، وهي القتل في المسرحية، أو الضياع لساكني هذه الارض والذين يأخذ أسرة " طورا " نموذجاً لهم. وعلى هذا الاساس يكون تقسيم اجزاء الحبكة وفقاً للمعنى غير المباشر كما يلي: فالبداية الحقيقية كانت عندما قرر الاب الانتقال بأسرته للعيش في القدس، دون رغبتهم، بعد أن كانوا يعيشون في مكان ما وس أسيا لم يحدده الكاتب، وكان هذا القرار بداية انهيار الاسرة:

יעקב: אבא שלי, הו אבא !הוא אומר :האלה לארץ לירושלים !לא רצינו .אבל הוא אבא ,אומר .איפה ירושלים? זה ירושלים זה !?אבא שלי חכם ,שוחט, מכל הכפרים יבואו אליו ,עד טיבט נשמע הקול שלו .פה, ירושלים ,נשבר, מתפרנס עלי ,מלקט פירורים תחת השולחן של ילדים שלי .אין תורה , אין עבודה ,אין כלום .

يعقوب: أبي، أه يا أبي، هو الذي قال " نذهب للقدس ". لم نرغب في ذلك، ولكن أبي أمر. أين القدس؟ هل هذه هي القدس؟ كان أبي حاخاماً وذباحاً عظيماً، يأتونه من كل صوب، ويصل صيته حتى " التبت ". وعندما جاء الى هنا انكسر، وأصبح عالة علي، يلتقط الفتات من تحت مائدة أبنائي. لا شريعة ولا عمل. لاشي مطلقاً.

ربما اراد يوسف بر يوسف ان يصنع مقابلة بين أحداث التاريخ اليهودي القديم بما يتضمنه عن عهد ابراهيم عليه السلام وتجلي الرب له، ووعده بالأرض، ثم قصة يعقوب والاسباط، والتي كانت هذ بذرة الوجود اليهودي في أرض فلسطين. ولكن بر يوسف لم يلتزم بطبيعة الحال بالترتيب التاريخي، واكتفى بالفكرة العامة، واستخدام الخطوط العريضة للقصص التاريخية فقط، دون الاهتمام بالجزيئيات. فهر يرمز بشخصية الحاخام " افرام " الى انجذاب الانسان اليهودي للأرض التي ترتبط في ذهنه بالوعد الالهي، وهي فكرة دينية بحتة، ولذلك رمز لصاحب تلك الفكرة بحاخام يهودي، واختار له اسم " افرام " القريب من اسم " افراهام " أو ابراهيم عيه السلام الذي وجه اليه الرب هذا الوعد الالهي.

أما مرحلة الوسط التي تعقدت فيها الاحداث فكانت عندما قتل الاب " يونا " نتيجة ارتكابها لجريمة الزنا ، وهي إشارة الى النتيجة الحتمية لهجرة الاسرة الى إسرائيل . ثم تصل الى الحبكة الى مرحلة النهاية أو الحل ، عندما يكتشف الاب مدى الخطأ الذي ارتكبه في حق أبنته " يونا " (الروح اليهودية) ويعترف بأن قتل " يونا " ، لم يكن الحل ، بل الهروب معها الى الصحراء :

אברם: אם אבא מוכרח להרוג — לא רוצה להיות אבא שלה, אקח אותה למעינות עין - גדי במדבר ، שם נלמד ילד שלה תורה .

افرام: إذا كان الاب يجب أن يقتل، لا أريد ان اكون أبا لها ، وأخذها الى الصحراء، وهناك نلقن ابنها الشريعة.

ومن خلال الحوار السابق نجد ان الاب قد توصل الى الحل، ولكن بعد فوات الاوان. وهذا الحل يكمن في

الخروج من أرض فلسطين والذهاب الى الصحراء، والاكتفاء بتعليم الشريعة لابن " يونا " غير الشرعي. وهي اشارة الى نقطة هامة في الفكر اليهودي، حيث تمثل الصحراء منطقة وسط بين الشتات وفلسطين. وهكذا فان وجود الصحراء في الوعي اليهودي يعتبر مهماً للغاية. ان كل الاعياد اليهودية مثل: عيد المظلة، عيد الفصح، عيد الأسابيع، كلها أعياد مرتبطة بوجود اليهود في الصحراء. وبناء على ذلك فان اليهود يخافون من الدخول الى فلسطين، وكلمة الخوف هنا تعتبر مفتاحاً أخر من أجل فهم علاقة اليهود بفلسطين. ان اليهود يخافون من الا يستطيعوا تنفيذ الشروط الصعبة التي حددها الرب يهوه من أجل وجودهم في فلسطين. **(د. رشاد الشامي – الشخصية اليهودية الاسرائيلية والروح العدوانية ـ١٩٩١القاهرة :٩٤)** وعلى هذا تحمل إشارة الكاتب الى الصحراء، مغزى معين يجب الانتباه اليه، وهو رفض الحياة في اسرائيل، والرغبة في العودة الى مرحلة ما قبل دخول الارض في الزمن القديم، أي فترة يهوشع بن نون. ومن خلال التحليل السابق نجد أن فهم النص لا يعتمد على تحليل أجزاء الحبكة الظاهرة فقط، بل يجب أن نخوض في الدلالات الخفية التي يحملها النص.

ومن خلال المشهد الاول يرسم الكاتب شخصية " أفرام " في نظر المحيطين به باعتباره أنه حاخام وذو شأن عظيم، وهذا ما نستنتجه من شجار مع أحد الجيران مع جاره:

זקן: אגיד לחכם אברם ,הוא יטיל עליך חרם בבית הכנסת.

الكهل : سأخبر الحاخام أفرام ، وسيفرض عليك العقوبة في المعبد .

وكما هو في نصوص المسرح النفسي العالمي أن احداث المسرحية غالباً ما تدور في مكان منعزل، سنجد تلك السمة أيضاً في مسرحية (طورا). ولعل العزلة في تلك المسرحية كانت داخلية أكثر منها خارجية، وهو ما يزيد شحنة الصراع النفسي داخل الشخصيات، حيث ان تلك العزلة الداخلية تسبب نوعاً من الضغط الشديد بسبب وجود بيئة، حتى وأن كانت غير معادية فهي على الاقل ليست متوافقة مع طبيعة الشخصيات. وهذا ما نجده في وصف البيئة المحيطة بشخصيات المسرحية، والتي أدى الانتقال للحياة فيها الى تدني أحوال الشخصيات. وتلك هي السمة الثانية المميزة لشخصيات المسرح النفسي، حيث لا نجد فيه سوى شخصيات فاشلة، لم تستطع تحقيق أي نجاح في أي من جوانب حياتها.

ويصف " يعقوب " الابن الاكبر للأسرة في مسرحية (طورا) هذا الفشل الذي فرضته البيئة في الحوار التالي:

יעקב: פרדות היה לי ,לסחוב משאות.שום גנב־שודד־דרכים לא מתקרב אלי .פה — שוער : "כן ,אדוני .לא ,אדוני. בבקשה .סליחה ".הילד של כולם !כובע נתנו לי .הכובע נמוך עלי ,כובע של פורים של ילדים.

يعقوب: كنت أملك بغالاً لجر الاحمال، ولم يكن هناك قاطع طريق يجرؤ على الاقتراب مني، وهنا أصبحت حارساً: " نعم يا سيدي "، " كلا يا سيدي "، " من فضلك "، " معذرة " وأصبحت خادماً للجميع، ومنحوني قبعة صغيرة، مثل قبعات الاطفال التي يرتدونها في عيد البوريم.

ويستبدل الكاتب في المسرحية الخلل النفسي الذي يميز شخصيات المسرح النفسي، باحتساء شخصية "أفرام" للخمر، مما يجعله في حالة عقلية مقاربة لحالة المريض النفسي وقد أختصه الكاتب بالمونولوجات في المسرحية، باعتبار الشخصية الرئيسية التي تحمل جوهر الصراع الداخلي، بكل ما يستتبع ذلك من اخراج كوامن النفس في صورة مونولوج.

وهنا نجد في هذا الحوار الذي يشير الى القيمة المثالية التي كانت تمثلها شخصية يونا:

אברם: טרוף טורפת, יונה , איפה פותנתה ? הכותונת , איפה כל הבנים שלי ...עצם של רוצת דרכים . רק היא צלם דמותי

أفرام: لقد افترست يونا افتراساً، أين قميصها؟ القميص، أين؟ ان جميع أبنائي يشبهون قاطع طريق، وهي وحدها التي تشبهني.

نجد هنا أفرام في هذا الجزء من الحوار يتقمص دور النبي يعقوب، فهو يحزن على أبنته مثلما حزن يعقوب على ابنه يوسف، الذي كان ضحية لغدر اخوته، فهو أذن يرى أن ابنته ضحية وليست جانية، ومن هنا يحدث التطور في شخصية " افرام " الذي يتمثل في اخراج ما بداخله من شحنة انفعالية، واعترافه بأنه ظلم أبنته، بعد أن كان يفخر في البداية بأنه قتلها ومحا الخطيئة.

ويتأكد ندم " افرام " على قتله ابنته في الحوار التالي:

אברם: מה אמא ? מה אבא ? מה אכפת לה אמא ואבא שאלו אותה אם היא רוצה לבוא לעולם ? רצתה אבא ו אמא ...סלעים על הנב שלה הכריחו אותה לצאת חייבת יצאה וככה היא חוזרת מו העפר אל העפר..

أفرام : ما الاب ؟ ما الام؟ وماذا يعنيها من الاب والام؟ هل سألوها ان كانت ترغب في المجيء للعالم؟ لقد أجبروها على العودة، من التراب الى التراب.

أن حديث الشخصيات عن " يونا " يوحي بأنها تمثل القيمة التي كانت تدعم حياة اسرة " طورا " وعندما قتلت ضاعت تلك القيمة. ويتعلق تطور شخصية " أفرام " على أثره من شخصية الحاخام الوقور الى أنسان ممزق ثمل، بل وتتغير وجهة نظرة تجاه الشريعة، فيراها عبثاً لا طائل من ورائه، مما أدى الى فقدان رجال الدين لاحترامهم:

אברם: חכמים יש פה מלוא השק ,השק , נקוב החכמים נופלים ממנו.

أفرام : يوجد هنا ملء جوال من الحاخامات ، والجوال مثقوب يتساقط الحاخامات منه .

ان يوسف بر يوسف عبر بعبثية الموت عن وجهة نظره تجاه قضية وجود الانسان على ارض اسرائيل خاصة، وعلى الارض كلها بصفة خاصة عامة، حيث أنه لا يمكن النظر لمفهوم الحياة والموت من وجهة نظر محلية ضيقة.

أذن فشخصية " افرام " هي الشخصية التي تعبر عن افكار الكاتب بشكل مباشر، وهي التي تحمل المغزى الاساسي في المسرحية. كما أنها الشخصية الوحيدة المتطورة التي تحمل شحنة انفعالية داخلية، استعاض بها الكاتب عن الحدث الخارجي الذي توقف تماماً بعد اكتشاف مقتل " يونا ".

أما شخصية "يعقوب " الابن فهي ترمز الى التطبيق الفعلي لمسألة الوعد الالهي، وعلى الرغم من مدى الثراء الذي يمكن ان تحمله شخصية " يعقوب " في المسرحية الا ان الكاتب جعلها شخصية جامدة لا تؤثر في الاحداث، وتكتفي بردود فعل نمطية. حيث إذا بدأنا بالملامح الخارجية لشخصية يعقوب، نجده هو الابن الاكبر للحاخام " افرام " وهو شخص سريع الانفعال، بصفة الكاتب في مقدمة المسرحية بأن نطقه متعثر من فرط انفعاله، كما نعرف من خلال النص انه كان يعمل في مهنة مربحة قبل مجيئه الى القدس، ولكنه فقد تلك المهنة عقب مجيئه، وعمل بواباً في مكتب حكومي، وهو يعبر عن ذلك في سخرية مريرة في الحوار التالي:

יעקב: פרדות היה לי، לסחוב משאות . שום גנב־שודד־דרכים לא מע לתקרב אלי . פה — שוער: "כן، אדוני. לא، אדוני. בבקשה. סליחה." הילד של כולם! כובע נתנו לי. הכובע נמוך עלי، כובע של פורים של לילדים.

يعقوب: كنت أملك بغالاً لجر الاحمال، ولم يكن هناك قاطع طريق يجرؤ على الاقتراب مني، وهنا أصبحت حارساً: نعم يا سيدي "، " كلا يا سيدي "، " من فضلك "، "معذرة ". وأصبحت خادماً للجميع، ومنحوني قبعة صغيرة، مثل قبعات الاطفال التي يرتدونها في عيد البوريم (المساخر) (- عيد البوريم (المساخر) : (**پوريم**/pʊərɪm/) ؛ بالعبرية : (פּוּרים" Pûrîm (من الكلمة اليهودية פור پور) גורל / المصير) .

لقد خسر يعقوب كل شيء بعد ان جاء الى المدينة، ولذا أصبح يرفض تماماً الاختلاط بالأخرين، ويرغب دائماً في البقاء مع اسرته بعيداً عن كل ما يحيطهم في تلك المدينة التي سخرت منه، ويعبر عن تلك الرغبة في الحوار التالي:

יעקב: לא לבד בשקט רק אנחנו טורא רק הבית שלנו סגורים בפנים בפנים בפנימו.

גבר: הלא יקחו אותים לבית סוהר איך יהי ו פה בפנים.

יעקב: תמיד בפנים אפילו יקחו אותנו לבית סוהר יפרידו אנחנו ביחד בפנים.

يعقوب: كلا سنبقى وحدنا، في هدوء، نحن فقط " عائلة طورا " في بيتنا، سنغلقه علينا.

رجل: الن يأخذوهم للسجن، كيف سيكونون وحدهم؟

يعقوب: دائما في الداخل، ولو أخذنا للسجن، ولو فرقونا سنظل معاً، في الداخل.

أن الدافع الوحيد الذي أصبح يحرك " يعقوب " في المسرحية هو رغبته في الانتماء لأي شيء، بعد أن فقد انتماءه للوطن، لذا أصبح انتماؤه لأسرته هو البديل الوحيد الذي يتمسك به، وعندما شعر بأن الام تشكل خطراً على هذا الانتماء، بفعلتها القديمة التي نجم عنها أنجاب أبنة غير شرعية، وهي " بونا "، الح على الاب " افرام " أن يقتل أمه " ناجيا "، وهو رد فعل غريب لا يمكن تفسيره الا على ضوء تمسك " يعقوب " الشديد بالخيط الاخير الذي يربطه بالكيان الاسري، أي بانتمائه للقيمة:

יעקב (לוחש): הרוג אותה אבא .

אברם (תועה כעיוור): מה מי.

יעקב: את אמא הנה היא ואת היא חראה אמא שלנו אתה חי יב.

يعقوب (هامساً): أقتلها يا أبي.

أفرام: ماذا؟ أين؟

يعقوب: أمي، ها هي، أنظر، أمنا، يجب ان تقتلها.

وهنالك بعض الاحداث الفرعية في المسرحية، وهي الاحداث التي لا تؤثر بشكل مباشر في مسار الحبكة الرئيسية، ولكنها ذات أهمية خاصة في فهم بعض التفاصيل الصغيرة في الحبكة. ومن ضمن هذه الاحداث في مسرحية (طورا)، القيام بطقوس السبت على مدى أحداث المسرحية، ومن بين هذه الطقوس إشعال شمعة " الهفدالا " التي يشعلها اليهود في يوم السبت، وتلاوة الصلاة. وبالرغم من أن هذا الحدث لا ينتمي الى صلب المسرحية، الا انه يساهم في رسم صورة المجتمع المحيط بأسرة " طورا "، والذي يقوم على أساس ديني، وفي ذات الوقت لا يهتم بأي من الاحداث المحيطة، ويواصل طقوسه في جمود وربما يكون في ذلك أدانة من الكاتب لهذا الاتجاه الذي لا يرى في تلك الارض سوى مكان لتنفيذ الشرائع دون أي تفكير أو أي التحام حقيقي بالأحداث:

זקן: אני אדליק אש ואתה תביא את תור אל האש ותחזיק את הנר. לפני חודש הבדלתי לבד . לא היתה בי סבלנות. השערות שלי נדלקו

الكهل: سوف أشعل النار، وقرب أنت الشمعة من النار، وأمسك بها. كنت أشعلها وحدي منذ شهر، ولم أكن أتحمل، واشتعلت النيران في شعري.

وعلى هذا الاساس يمكن أن نستنتج رؤية الكاتب الجديدة للوعد الالهي القديم، ورؤيته لموضوع الهجرة (لأرض إسرائيل)، حيث يراها سبباً مباشراً لضياع الانسان اليهودي واغترابه، بالرغم من الآمال البراقة التي كانت تغلف تلك الهجرة في البداية، ورغم الدعاوى الدينية التي واكبتها.

الابعاد النفسية لمسرحية (الناس القساة - אנשים קשים)

يحدد المؤلف فضاء النص الدرامي في المسرحية، فهي تقع في حجرة واحدة في منزل يقع في مدينة ساحلية كبيرة في انجلترا، وهذه الحجرة تقع في منزل يملكه " بني التر " ويؤجره لسيمون وشقيقته راحيل. ان زمن المسرحية فلا يذكره الكاتب صراحة، بل نستنتجه من خلال النص، ونعرف ان احداث المسرحية تدور في عام ١٩٦٨، لان راحيل تقول انها ولدت في ١٩٢٤، بينما تبلغ من العمر ٤٤ عاماً. وهذا هو الزمن الخارجي للمسرحية، الذي يرتبط في الاذهان على الفور بحرب ١٩٦٧.

تدور احداث المسرحية حول أسرة مكونة من الشقيقين " سيمون " و " راحيل " تعيش في إنكلترا. ويسافر سيمون الى اسرائيل ليلتقي بشخص يدعى " ليزر " الى منزل الشقيقين ويلتقي بعروسه المنتظرة " راحيل " يحدث صدام بينهما بسبب اخفاءها لعمرها الحقيقي، ثم يكتشف الشقيقان في النهاية ان العريس القادم من اسرائيل يعمل في ملجأ للأيتام، مما يصيبهما بخيبة أمل. حيث لم يخطر ببالهما أن هناك يتم وبؤس في إسرائيل. وتفشل الزيجة في النهاية.

ولعل الكاتب يقصد من خلال هذه المسرحية وضع اليهودي الذي يسكن اسرائيل في مقابل اليهودي الذي يسكن الشتات، ورصد مدى الضياع الذي يعاني منه كل منهما. أي ان الكاتب في هذه المسرحية يرفض فكرة الدولة، كما رفضها في مسرحيته الاولى **(طورا)**.

تتضمن مسرحية **(الناس القساة -אנשים קשים)** أربع شخصيات حاضرة وهي: سيمون الشقيق الاكبر، وراحيل الشقيقة الصغرى، وليزر العريس القادم من اسرائيل، وبني التر صاحب المنزل الذي يقطن فيه الشقيقان في انجلترا. وتحتل شخصية سيمون أكبر مساحة من المسرحية، ويقوم بدور المحرك للأحداث. ويصف الكاتب شخصية " سيمون " في مقدمة المسرحية بأنه أعزب يبلغ من العمر ٤٧ عاماً، اما عمله غامض، حيث يصفه بانه وكيل وحسب دون تحديد. اما عن أسمه فنلاحظ انه يملك أسمين ، كما هو الحال بالنسبة لشخصيتي " راحيل " و " ليزر " ،

وهذا أن دل على شيء فإنما يدل على الانقسام التي تعانيه تلك الشخصية ، بين هويتي متناقضتين ، تتمثل الهوية الاولى في كونه يهودي ، كما يدل على أسمه الحقيقي " شمعون " أما الهوية الثانية فهي التي يمثلها الاسم الانجليزي " سيمون " ، ويتحمل تلك الازدواجية في هوية الشخصية دلالة مهمة في النص ، اذ انها تعبر عن جوهر الصراع الذي تعانيه الشخصية ، وربما هو أيضاً جوهر الصراع في المسرحية بأكملها ، أذا حاولنا تطبيق ملامح المسرح النفسي على مسرحية (القساة) ، سنجد أن يوسف بر يوسف استخدم بعضها دون الاخر ، وهذا ما سيتضح من تحليل العناصر من خلال المسرحية، ومن ابرز تلك العناصر :

- عدم التواصل بين الشخصيات ، وانقطاع الشخصية عما حولها في عالم منعزل ، وعند تطبيق هذا العنصر على المسرحية سنجد شخصية " راحيل " منعزلة عما حولها تماماً ، ومنهمكة في أعداد الشاي دون لامبالاة بما يحدث حولها ، فلقد صنعت من أعداد الشاي عالماً خاصاً بها ، ومن خلال النص سوف نجد في بداية المسرحية شقيقها " سيمون " يحدثها عن صفات العريس الذي جلبه لها من اسرائيل ، بينما هي منهمكة في اعداد الشاي وكأنها لا تبالي بمسألة الزواج ، أو التواصل مع الاخرين ، ويكون ردها معبراً عن تلك اللامبالاة اثناء حديث " سيمون ":

راحيل (في هدوء): وماذا تريد مني أن اقول؟

- لا أدري ماذا أقول.
- هل تشرب كوباً من الشاي؟

وهذا التجاهل من قبل " راحيل " يتناقض مع رغبة مضادة لنفس الشخصية، وهي ما عبرت عنه في نهاية المسرحية عندما رددت وسط بكائها: المرشح الاخير ...المرشح الاخير. ولقد وجدنا هذا التناقض بين رغبتين في نفس الشخصية، في مسرحية (الزملاء الثلاثة) التي سبقت الاشارة اليها.
تكمن بؤرة الصراع في شخصية " سيمون " الذي يرغب في القضاء على إحساسه بالشتات ويتطلع للعودة لإسرائيل، وهو هنا يقع في صراع مع المكان (المدينة الساحلية المنعزلة – رمز الشتات)، ويعبر عن هذا الصراع باستنكاره لأصوات صفارات السفن التي تجلب اليهود الى انجلترا:

סיימון: (מתהלך) האניות האלה עוד צופרות מה?

سيمون (متجولاً): أما زالت تلك السفن تصفر؟

وهو يرغب في تزوج شقيقته راحيل من عريس اسرائيلي كي يمتزج بالجو الاسرائيلي الذي فتنه عندما ذهب في زيارة الى هناك:

סיימון: הם הראו לי את הכותל המערבי ואת הירדן ואת...، יש להם שלל כמו כוכבים לרוב ، ואני חפשתי עם נר קטן תחת השמש הנוראה שלהם،ואני חיפשתי בשבילך שידוך.

سيمون: لقد أروني حائط المبكى، ونهر الاردن ...ان لديهم غنائم تقارب عدد النجوم، ولقد بحثت بشمعة صغيرة تحت شمسهم الرهيبة، بحثت لك عن عريس.

حيث إذا قرأنا الحوار السابق سنشعر بلهجة المبالغة والانبهار في حديث " سيمون " عن رحلته لإسرائيل، وكان ذلك في بداية المسرحية قبل ان يكتشف حقيقة العريس القادم من تلك البلاد، ويكتشف ان هذه الصورة المتلألئة تخفي من ورائها بؤساً ومادية بشعة، وهذا هو ما أكتشفه عندما علم بوظيفة " ليزر " الحقيقية كجامع لتبرعات ملجأ الايتام. ان الطابع الغالب على مسرحية (القساة) هو طابع المباشرة الشديدة في رسم خطوط الحبكة، فلا يترك الكاتب فرصة للقارئ كي يبحث فيما وراء المستويات الدلالية المباشرة، مما يضعف من بنية المسرحية.

وتشير " راحيل " في سياق الحديث الى رحلة الفرار الى روسيا، وتمر تلك القصة دون إيضاح لسبب الهروب:

- أما الخاصية الثانية التي تميز المسرح النفسي ونجدها في المسرحية، فهي ذكريات الماضي الاليمة التي تؤثر على العالم النفسي للشخصيات، وهو ما وجدناه في المسرحية عندما يواجه " سيمون " شقيقته بماضيها المؤلم. وهي خاصية تميز المسرح النفسي. حيث يعاني من أبطالها دائماً من ذكريات الماضي التي تسبب في أحداث خلل في حياتهم وتكوينهم النفسي، وهذا ما سيتضح في الجزء التالي من الحوار:

סיימון: שבע שנים החזקת ופירנסת כאן את סטיבן. אהבה חופשית? היית שפחה חרופה שלו .עד שהוא קיבל את תעודת הרופא שלו، והלך לו. אז חזרת ולקחת את השני מבית הספר לרפואה، ועוד פעם מהשנה הראשונה, כדי שגם הוא יעזוב אותך אחרי שבע שנים. שבע שנים לומדים רפואה!.

سيمون: لقد ظللت لسبع سنوات متمسكة بهذا الغريب تعولينه هنا، هذا الرجل المدعو ستيفان، المجنون بالتبغ اليهودي. وكنت بمثابة جارية بالنسبة له، حتى حصل على شهاد الطب، ولم ينتظر بعدها، وحينئذ عدت لمرافقة طالب أخر من مدرسة الطب.

רחל: למה אתה צריך להלבין את פני לחינם?

راحيل: لماذا تصر على إهانتي عبثاً؟

סיימון: (לא שומע אותה) חסל סדר סטודנטים לרפואה! הגיע הזמן שתינשאי בשידוך הגון כמו בנות המלכים. אחרי רגע، בשקט למה את לא צועקת עלי פעם: לך לעזאזל! מה יש לך עלי؟ ואם אתה אחי — מה؟! תדאג לעצמך קודם! אני יכולה לקפוץ מהגג אם אני רוצה. יש לי פספורט אנגלי כמו שיש לך. ומי אמר שאני מוכרחה בעל؟ לך יש אישה؟

سيمون: (هو لا يستمع اليها): كفى طلبة الطب هؤلاء! حان الوقت كي تتزوجي بشكل لائق مثل بنات الملوك. (يقوم ويدور في الغرفة، ويتوقف خلفها) لماذا لم تصرخي في وجهي ذات يوم: اذهب الى الجحيم! لماذا لم تقولي هذا يوماً: أذهب للجحيم، لماذا لم تقولي: ما شأنك بي؟ ولو كنت شقيقي – ماذا يعني ذلك؟ أخ يهودي مدمر! اهتم بنفسك أولاً! انا لست من شأنك، ويمكنني القفز من السطح لو رغبت في ذلك، لدي جواز انجليزي مثلك تماماً. (يدور ويتوقف) لا انت لم تفعل ذلك، بل تتقبلين كل ما أصنعه بك، كل ما يصنعونه بك، لهذا فلتسمعي أنني أمنحك عريساً لان هذا ما تحتاجينه.

أن الكاتب يصور شخصية راحيل التي تبلغ من العمر ٤٤ عاماً دون أسرة أو اطفال، مما يكثف الشعور بالعزلة، ورغم أن " سيمون " يهاجم شقيقته بسبب ضعف شخصيتها وانقيادها، هذا الضعف الذي سببته علاقتها العاطفية الفاشلة في الماضي، الا ان "سيمون" فيما يبدو كان يوجه هذا الحوار لنفسه قبل أن يقصدها به، عندما يقول: أخ يهودي مدمر، أهتم بنفسك أولاً، فهو نفسه يشعر بالدمار الداخلي، وهو يعاني طوال المسرحية من حالة قلق وتوتر دائم، كعادة شخصيات المسرح النفسي. ويعبر الكاتب عن ذلك في عدد المرات التي يدور فيها "سيمون " في أرجاء الغرفة حديثه، مما يعبر عن شحنة عالية من التوتر الكامن فيه، ويشير الكاتب الى هذا التوتر من خلال إرشادات النص، حيث يؤكد دائماً على حركة " سيمون " الدائبة المتوترة طوال المسرحية، ويتكرر هذا ثمان مرات في الفصل الاول، وأربع مرات في الفصل الثاني.

كما يعاني "سيمون " أيضاً من العزلة، وفقدان الصلة بينه وبين العالم، فهو أيضاً أعزب لم يكون أسرة، رغم بلوغه سن السابعة والاربعين، وهو يبحث عن علاج لتلك العزلة في محاولته العودة لإسرائيل، والبحث عن عريس لشقيقته. أنه يحاول نقل جزء من الحياة النابضة التي توهم وجودها في اسرائيل، ويحاول نقلها لإنجلترا، بعد أن عاش مع شقيقته لسنوات طويلة في حالة جمود. ويتضح أثناء المسرحية انهما هاربان من شيء ما في الماضي، وربما يكون هو الاحداث النازية حيث تشير راحيل هنا الى رحلة الفرار الى روسيا، وتمر تلك القصة دون إيضاح لسبب الهروب:

רחל: אותי סחב סיימון על הכתפיים שלושה ימים. בדיוק כשהתחלנו לברוח לרוסיה חליתי באדמת.

راحيل: لقد حملني سيمون على أكتافه ثلاثة أيام متوالية، وعندما شرعنا في الهرب الى روسيا مرضت بالحصبة.

وربما كان ذلك هرباً من احداث النازية، حيث نعلم من النص ان عمر راحيل ٤٤ عاماً، وتدور الاحداث عام ١٩٦٩، أي أن احتمال هروب الاسرة من أحداث النازية مقبول زمنياً.

كما تتحدث راحيل عن احباطاتها العاطفية السابقة، وكل تلك القصص الفرعية تساهم في رسم جو عام من الفشل والاحباط، مما يجعلنا لا نعتقد ان الكاتب يعرض الشتات كحل لليهود، بل هو يدع المشكلة دون حل، تاركاً المتفرج في حيرة باحثاً عن الحل الملائم.

ان مسرحية (القساة) تحمل طابعاً عبثياً ساخراً ويتمثل العبث في محاولات " سيمون " المستميتة لأقناع " راحيل " بالزواج من العريس القادم من اسرائيل، بالرغم من أنه يصف هذا العريس بصفات غير مشجعة على الاطلاق:

סיימון: הוא טוב או הוא רע ،אותו מצאתי . לא פרסמתי מו דעת בעיתון ، פשוט פנשתי אותו، והוא היה מוכן לעסק הזה ، זה מה שיש תוציאי ממנו את המקסימום.

سيمون: سواء كان جيداً أو سيئاً، فهو من وجدته. لم أنشر اعلاناً في الصحف. لقد قابلته، وكان مستعداً لتلك الصفقة، هذا هو ما حدث، حاولي إخراج اقصى ما فيه.

حيث يعبر الحوار السابق عن سخرية مريرة تغلف موقف " سيمون " من هذا العريس. وربما اختار الكاتب هذا الاسلوب الساخر ليدلل على عدم اقتناع الشخصية بتلك " الصفقة " من بدايتها حيث أن "سيمون " يمر بحالة من اليأس من الواقع المحيط به، ولا يلبث ان يتشبث بأي أمل يخرجه من هذا الواقع. وعندما تمثل هذا الامل في شخصية " ليزر "

المضطرب نفسياً والذي يصوره سيمون بشكل ساخر من البداية، يكون مصير هذا المشروع هو الفشل المحتم. وهذا هو ما يؤكد طابع العبثية الذي يسبغه الكاتب على حبكة مسرحيته، وخاصة أن مساعي كل شخصيات المسرحية قد باءت بالفشل في النهاية.

نرى أن " سيمون " و " راحيل " قد انقطعت صلتهما بوطنهما الاصلي، مما جعل " سيمون " يعيش في حالة بحث دائب عن الانتماء لأي شيء أخر، وهو ما يبرر بحثه المحموم عن عريس لشقيقته، ومن إسرائيل بالذات.

סיימון: שמעי עוד משהו؛ הוא היה מאושפז בבית חולים לחולי נפש. רק שלושה חודשים, זה היה מזמן, הוא התרפא, אבל כדאי שתדעי שגם זה יש לו.

سيمون: وأسمعي شيئاً أخر، لقد كان يعالج في مستشفى للأمراض العقلية، لمدة ثلاثة شهور، وكان ذلك منذ فترة، ولقد شفي بالفعل، ولكن يجب ان تعلمي ذلك.

كما أن ليزر نفسه يعترف لراحيل بذلك، وأن سبب مرضه النفسي كان موضوع طلاقه من زوجته:

לייזר: אני רוצה שתדעי שנהיה לי רע מאוד אחרי הגט. לא הכרתי את העולם. היה לי חושך בעיניים. אני לא יכולתי לכפתר את הכפתורים ... הכניסו אותי לבית משוגעים. הם ריפאו אותי, אבל בפנים לפעמים עוד קצת רע לי.

ليزر: اريدك ان تعرفي أنني عانيت كثيراً بعد الطلاق، وأحسست فجأة أنني لا أعرف شيئاً، أظلمت الدنيا في عيني، حتى أنني لا أستطيع ضغط الازرار ...لقد أدخلوني مستشفى المجانين، وعالجوني، ولكنني ما زلت أشعر بأنني لست على ما يرام.

أي ان مرض " ليزر " النفسي يعود لأسباب من الماضي، ولم يحدث له أثناء أحداث المسرحية، وتلك أيضاً سمة من سمات المسرحية النفسية. ومن بين علامات الخلل النفسي عند " ليزر " أنه يعيش في وهم أن الجميع يخدعونه، وهو يستخدم الفعل " خدع " باشتقاقاته بشكل مستمر، وحتى عندما تتحدث عنه باقي الشخصيات، فهي تستخدم هذا الفعل الذي يتكرر خمس مرات في الفصل الاول، وإحدى عشر مرة في الفصل الثاني، مما يشير الى رغبة الكاتب التركيز على سيطرة هذا المعنى على الشخصية:

סיימון: הוא חושד בכולם שמרמים אותו ,והוא שואל פעם ופעמיים.

سيمون: أنه يشك دائماً في أن الجميع يخدعونه، لذا فهو يسأل عدة مرات.

ومن سمات المسرحية النفسية كذلك عدم وجود حدث بالمعنى التقليدي، أي عدم وجود بداية للأحداث، ثم تتصاعد تلك الاحداث الى أن تصل للازمة ثم تعقبها الذروة لتصل في النهاية للحل. أي أن المسرحية النفسية لا تحتوي على حبكة تقليدية. وإذا دققنا في مجرى الامور في المسرحية نجدها تبدأ بمحاولة سيمون لتزويج شقيقته، والتي تختفي من ورائها محاولته كسر الجمود الذي يعيشان فيه، والخروج الى العالم الحقيقي الذي يرغب في دخوله، وعندما يحضر العريس ويكتشف خدعة اخفاء عمر العروس الحقيقي، يصر على الرحيل، الى ان تخبره راحيل بانها تعرضت للخداع أيضاً في الماضي، كما تخبره بحقيقة وضعها كاملة، فبعد النظر في موضوع الزواج، حتى يكتشفوا أنه يعمل في جمع التبرعات لملجأ الايتام، ويتحطم حلم " سيمون " و" راحيل " في الحياة الجديدة.

أن الاحداث في المسرحية لا تتطور نتيجة فعل إيجابي، بل يقوم هذا التطور على سلسة متصلة من بوح الشخصيات، وهي صراعات لا تتخطى تلك النفوس، والتي غالباً ما تكون مريضة أو مصابة بخلل ما، يعجزها عن مواصلة حياتها بصورة طبيعية، وهذا الخلل يتصل دائماً بخبرات الماضي، ولا دخل له بما يحدث أثناء المسرحية، مما يعد علاقة أخرى من علامات المسرحية النفسية. ولقد عبر " ليزر " عن هذا العجز النفسي في الحوار التالي:

לייזר: ... אדם לא חופשי לעשות מה שהוא רוצה ומה שטוב לו אפילו אם הוא לבדו.

ليزر: ...لا يملك الانسان حرية أن يصنع ما يريد، وما يطيب له، حتى وأن كان وحيداً.

وبناء على الخاصية المتصلة بعدم وجود حدث في المسرحية النفسية، هناك خاصية أخرى تميزها وهي البناء الدائر للحبكة، حيث تنتهي المسرحية الى نقطة البداية. وهي مسرحية (القساة) سنجد أن البداية تصور حياة " سيمون " و " راحيل " في عزلة حاول سيمون كسرها ولكنه فشل، دون ان يتسبب في ذلك. حتى تنتهي المسرحية الى نفس الحالة وقد عاد كل شيء كما

كان، فقد رحل " المرشح الاخير " للزواج من راحيل، وأخذ معه الامل الاخير للعالم الحي.

ومن السمات الاساسية للمسرحية النفسية أيضاً، تفشل جميع العلاقات العاطفية أو الزوجية دائماً، وهذا الفشل يمكن اعتباره امتداداً لعدم القدرة على التواصل، الذي وجدناه في المسرحية أيضاً. فعلى سبيل المثال اختار الكاتب شخصيات مسرحية (القساة) جميعهم بلا زواج ولا اولاد، ابتداء من " سيمون " الاعزب الذي يبلغ من العمر ٤٧ عاماً، ورغم ذلك لم نعرف عنه أنه تزوج أو أنجب أبناء، بل أنه ينظر للزواج وهو قمة النجاح في التواصل مع الاخر، باعتباره خالية المشاعر:

سيمون: أسمعي ما سأقول، سواء كان طيباً أو شريراً، فهو من وجدته، أنا لم انشر أعلاناً في الصحف، لقد قابلته، وكان مستعداً لهذه الصفقة، وهذا ما كان. عليك ان تخرجي منه أفضل شيء، فلا يوجد غيره. (وبعد برهة قصيرة) أنه ليس سيئاً لهذا الحد، ولكنني لا اريدك ان تتوقعي شيئاً، ولا أريد لك مزيداً من الاحباطات، فكفاك ما نلت منها، اليس كذلك؟ هذه خطبة، وليست علاقة حب، فلا تتوقعي ما لا يجب توقعه.

أما راحيل فهي عزباء، تبلغ من العمر ٤٤ عاماً، ورغم انها مرت في حياتها بعلاقات عاطفية، الا انها كانت جميعاً فاشلة، ولم تستطع الاحتفاظ بأي منها:

רחל: אני רווקה זקנה בת ארבעים וארבע, וחייתי חיי אישות עם גברים בלי חופה וקידושין ،וכולם עזבו אותי ורימו אותי ، או שקודים רימו ואחר כך עזבו כי נתתי לה לרסות אותי.

راحيل: أنني عزباء عجوز عمري ٤٤ سنة، عشت حياة زوجية مع رجال بدون زواج وقد تركوني جميعاً وخدعوني، أو خدعوني قبل ان يتركوني، لأنني سمحت لهم أن يخدعوني.

وحتى "ليزر" العريس القادم من اسرائيل، نعرف من سياق المسرحية انه مطلق، أي انه فشل أيضاً في أقامه علاقة زوجية سليمة، بل أن زوجته هي التي تركته. أذن فهو كان مصدر الفشل والعجز عن أقامه علاقة سليمة. وحتى ابنته تعتبر رمزاً لنجاح تلك العلاقة، يعتبرها وكأنها ميتة. وتلك العلامات كثيراً ما نجدها في المسرح النفسي، فأما لا ينجب الزوجان وهذا هو الحال الغالب، أو ينجب الزوجان طفلاً لا وجود له فعلياً، مثلما نجد عند أ.ب يهوشوع في مسرحية (ليلة في مايو)، حيث يفترض وجود طفل للزوجين " ترزا " و "أساف لفين " الا انه لا يظهر مطلقاً ولا نسمع حتى صوته طوال المسرحية. وهذا هو نفس الحال في مسرحية (القساة).

ومما سبق يمكن حصر عناصر البعد النفسي في مسرحية (الناس القساة) فيما يلي:

- عدم القدرة على أقامه علاقة انسانية سليمة، وخاصة العلاقات العاطفية.
- وجود شخصيات غير سوية نفيساً، وهي شخصية (ليزر) في المسرحية.
- تناقض الرغبة في التواصل مع عدم الرغبة فيه، وتمثلها شخصية راحيل.
- استخدام المؤثرات الخارجية للتعبير عما يجيش في نفوس الشخصيات، وهو في المسرحية: صوت صفير السفن، وصوت ضربات المطرقة، وصوت الجيتار.
- سيطرة الاحساس بالجمود والاحباط والعزلة، ويمثل هذا الشعور شخصية " سيمون " بشكل واضح.
- استخدام النهاية العبثية، حيث تنتهي جميع مساعي الشخصيات بالفشل دون ذنب منها، أي ان الحبكة تكون دائرية غالباً، حيث تنتهي الاحداث الى حيث بدأت.
- عدد الشخصيات محدود، وهي أربع شخصيات فقط: (سيمون، راحيل، ليزر، وبني التر -صاحب المنزل). وتعتبر قلة عدد الشخصيات سمة مميزة في المسرح النفسي، حيث يركز الكاتب على الاعماق النفسية لتلك الشخصيات.
- على الرغم من أن الاحداث لا تدور في مصحة نفسية كعادة المسرحيات النفسية، الا ان اختيار وقوع الاحداث في مدينة ساحلية، بما يشيعه هذا المكان من احساس بالعزلة، وكذلك الاشارة الى ان (ليزر) كان يعالج من مرض نفسي، كل تلك العلامات تصنع نوعاً من الصلة مع عالم المصحات النفسية، والذي يعتبر من سمات المسرح النفسي.

ملخص البحث:

تملك الحركة المسرحية في اسرائيل قدرا من الثراء الادبي جعلها من المجالات الجديرة بالدراسة، حيث أنه مازالت هنالك مناطق مجهولة في تلك الحركة ويرجع تاريخ المسرح العبري الى اواخر القرن الماضي، الا ان الحركة المسرحية لم تشهد ازدهاراً ملحوظاً الا بعد قيام الدولة في ١٩٤٨م.

ويتناول هذا البحث دراسة لاحد كتاب المسرح العبري المعاصر، وهو الكاتب يوسف بر يوسف، الذي يعتبر من جيل " الصابرا "، أي الذين ولدوا في فلسطين. ولم

ينل هذا الكاتب حظاً من الشهرة بالرغم من وفرة النصوص المسرحية التي قدمها منذ عام ١٩٦٣م وحتى الان، وهي ما تربو على عشر مسرحيات الا وهي: طورا – الشاة – حفل زفاف – القساة – نزهة مع ولد – ألقه – ياشا جورن – النقطة – البستان – وليمة عشاء.

وتتناول مسرحيات يوسف بر يوسف واقع الحياة اليهودية، وصورة الانسان اليهودي المعاصر سواء داخل اسرائيل أو خارجها، وذلك من خلال الغوص في أعماق الشخصيات الدرامية، دون الالتفات للأحداث الخارجية. فلم يهتم الكاتب بإبراز الاحداث السياسية المتزامنة مع أحداث مسرحياته بشكل مباشر.

ولعل من أبرز المسرحيات التي تناولت قضايا الانسان اليهودي الاسرائيلي المعاصر، وصراعاته مع واقعه الخارجي والداخلي تلك المسرحيات التي تناولها البحث وهي: (مسرحية طورا) و(مسرحية القساة).

وتشترك المسرحيتان في كونها تنتمي لتيار المسرح النفسي، لذا وقع عليها الاختيار كنماذج من أعمال الكاتب يوسف بر يوسف لدراستها في هذا البحث وذلك وفقاً للمنهج التحليلي النقدي ظهرت صورة الحنين الى أرض الميعاد في نصوصه المسرحية ، كما اثار حفيظة تطرف المستوطنين الجدد في حينها في أعماله المعاصرة .

الاستنتاجات:

- قلة عدد الشخصيات، والتي لا تتعدى أربع شخصيات في النص المسرحي.
- سيطرة العزلة والاغتراب على الشخصيات والاحداث.
- رفض الشخصيات لواقع الحياة في اسرائيل، بالرغم من الاستسلام التام له.
- سيطرة الفشل على جميع العلاقات الانسانية بين الشخصيات في بعض أعماله .
- رؤية الواقع الاسرائيلي باعتباره حالة مزمنة من المرض النفسي الذي لا علاج له.
- وهكذا يمكن ان نشعر بأن يوسف بر يوسف قد عبر عن ازمة الانسان الاسرائيلي المعاصر في فترة الستينات، وما بعدها، أي فترة ما بعد انهيار المقولات الصهيونية الدعائية.

المصادر

الكتب:

١. (د. رشاد الشامي – عجز النصر – دار الفكر للدراسات – القاهرة -١٩٩٠م – ص١٨)
٢. Hebrew writers –A general directory ((–Israel -1993-p.24
٣. د. رشاد الشامي – القوى الدينية في اسرائيل – عالم المعرفة -١٨٦ – الكويت -١٩٩٤ –ص ٢٧٦.
٤. . د. محمد عناني – ثلاثة نصوص من المسرح الانكليزي.
٥. د. محمد كريم خلف – كلية التربية الاساسية – جامعة ميسان – (تفكيك دلالات الارهاب الفكري في العرض المسرحي العراقي المعاصر) – مسرحية حروب انموذجاً – مجلة ميسان للدراسات الاكاديمية – عدد خاص المؤتمر العلمي الثاني لكلية التربية الاساسية / جامعة ميسان – ٢٠١٥ – ص ٢٦.
٦. معيبد خلف راشد، مدرس مساعد – مديرية تربية البصرة – معهد الفنون الجميلة – (إثر الدراما النفسية في مواجهة الارهاب الفكري) مجلة ميسان للدراسات الاكاديمية – عدد خاص المؤتمر العلمي الثاني لكلية التربية الاساسية / جامعة ميسان – ٢٠١٥ – ص ٤٥.
٧. - د. رشاد الشامي – الشخصية اليهودية الاسرائيلية والروح العدوانية – دراسات في الفكر اليهودي – دار الزهراء للنشر – القاهرة – الطبعة الثانية – ١٩٩١ م – ص٩٤.
٨. (*)- عيد البوريم (المساخر) : (پوريم / pʊərɪm'/؛ بالعبرية: (פּוּרִים) Pûrîm " من الكلمة اليهودية פור پور (גורל / المصير) ، عيد يهودي احتفالاً بخلاص الشعب اليهودي من مذبحة هامان، الذي كان يخطط لقتل جميع اليهود. حدث هذا في الامبراطورية الفارسية الأخمينية القديمة.

القصة هي مسجلة في سفر أستير מגילת אסתר ملگة أستير بالعبرية. ويُعرف ايضاً بعيد المساخر.حسب سفر أستير، كان هامان وزير الملك الفارسي(أخشورش (الذي يُتعارف أنه خشايارشا الأول من فارس وكان يخطط لقتل جميع اليهود في الامبراطورية. أحبطت خطته بواسطة مردخاي وابنته بالتبني إستر، التي أصبحت بعد ذلك ملكة لفارس. يُحتفل به في التاريخ الممنوح في القصة الذي كان يُفترض فيه أن يسري أمر هامان، وهو نفس اليوم الذي قتل فيه اليهود أعداءهم بعد إحباط خطة هامان. في التقويم العبري، يوافق عيد پوريم اليوم ١٤ من شهر آذار اليهودي، اليوم التالي لانتصار اليهود على أعدائهم. في المدن الواقعة داخل السور في عهد يوشع، كان يحتفل بالعيد في ١٥ آذار فيما يُعرف بشوشان پوريم، حيث استمر القتال داخل مدينة يوشع المسورة حتى ١٤ آذار. يصوم اليهود يوم الثالث عشر من آذار من التقويم اليهودي، كما يقومون بقراءة سفر استير حيث تضطلع النسوة أحيانا بهذا الدور. كما يتسم العيد بالاستهزاء بهامان حيث يقوم الحاضرون بإصدار أصوات عالية من أداة خشبية أثناء قراءة اسم هامان.

٩. أردش، سعد. المخرج في المسرح المعاصر، (الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والأدب، ١٩٧٩).

١٠. إشكالية الهوية في اسرائيل – عالم المعرفة – الكويت – عدد ٢٢٤ – ١٩٩٧.

١١. الالوسي، أ. جمال حسين، الصحة النفسية، (بغداد، مطابع التعليم العالي، ١٩٩٠).

١٢. الحفني، د. عبد المنعم. الموسوعة الفلسفية، ط١، (بيروت: دار ابن زيدون، د.ت).

١٣. الدروبي. سامي (دكتور) – علم النفس والادب – دار المعارف – القاهرة -١٩٧١م.

١٤. الشامي. رشاد (دكتور) – تطور وخصائص اللغة العبرية – مكتبة سعيد رأفت – القاهرة -١٩٧٨.

١٥. العشماوي. محمد زكي، المسرح أصوله واتجاهاته المعاصرة (مع دراسات تحليلية مقارنة)، (بيروت: دار النهضة العربية للطباعة والنشر، د. ت).

١٦. القوى الدينية في اسرائيل – عالم المعرفة – الكويت – عدد ١٨٦-١٩٩٤

١٧. أمام. عبد الفتاح أمام، تطور الجدل بعد هيجل، ج ٣، (القاهرة: مكتبة مدبولي، ١٩٩٧).

١٨. تشيني، شلدون. المسرح في ثلاثة آلاف سنة، ت: دريني خشبة، مراجعة: علي فهمي، ج١، (المؤسسة المصرية العامة للطباعة والترجمة، د. ت).

١٩. تيلر، جون رسل. الموسوعة المسرحية، ت: سمير عبد الرحيم ألجلبي، ج١، (بغداد: سلسلة المأمون، ١٩٩٠).

٢٠. خشبة، دريني. أشهر المذاهب المسرحية، (الطبعة النموذجية، د.ت).

٢١. دراج، فيصل. الاغتراب (الموسوعة الفلسفية العربية)، ط١، المجلد الأول، (بيروت: معهد الاتحاد العربي، ١٩٨٦).

٢٢. ديلون، جانيت. شكسبير والإنسان المستوحد، ت: جبرا إبراهيم جبرا، (بغداد: دار المأمون للترجمة والنشر، ١٩٨٦).

٢٣. رجب، محمود. الاغتراب، ط٢، (القاهرة: دار المعارف، ١٩٨٦).

٢٤. رمزي، نبيل اسكندر. الاغتراب وأزمة الإنسان المعاصر، (الإسكندرية: دار المعارف الجامعية، ١٩٨٨).

٢٥. شاخت، ريتشارد. الاغتراب، ت: كامل يوسف حسين، ط١، (بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر ز، ١٩٨٠).

٢٦. صليحة، نهاد. أمسيات مسرحية، (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٧)

٢٧. فال. جان، الفلسفة الوجودية، ت: تيسير شيخ الارض، (بيروت، ١٩٥٨).

٢٨. فرح، مجدي. تأملات نقدية في المسرح المعاصر، (عمان: منشورات أمانة عمان الكبرى، ٢٠٠٠).

٢٩. لوك. هيوم. روسو، العقد الاجتماعي، ت: عبد الكريم أحمد، (مصر: للطباعة والنشر الالف كتاب رقم ٤١٩، د. ت).

٣٠. ماكوري. جون، الوجودية، ت: أمام عبد الفتاح أمام، (القاهرة: دار الثقافة للنشر والتوزيع، ١٩٨٦).

٣١. مجاهد، عبد المنعم، مجاهد. الإنسان والاغتراب، ط١، (دمشق: سعد الدين للطباعة والنشر والتوزيع، ١٩٨٥).

٣٢. مليت، فردب، وجيرالد أيدس بنتلي. فن المسرحية، ت: صديق خطاب، مراجعة: د. محمود السمرة، (بيروت: دار الثقافة، ١٩٦٦).

٣٣. ناظم. صلاح (دكتور) المسيح اليهودي ومفهوم السيادة الاسرائيلية – دار الاتحاد – أبو ظبي -١٩٨٦م.

٣٤. نيكول، الارديس. المسرحية العالمية، ت: عثمان نوبة، مراجعة: حسين محمود، ج١، (المطبعة العصرية، ١٩٨٦).

٣٥. وليمز، ريموند. المسرحية من أبسن إلى اليوت، قراءة: فايز اسكندر، مراجعة: سعيد محمد خطاب، (القاهرة: المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر، د. ت).

ثانياً: الدوريات

١. أبو سنة، منى سعيد، الاغتراب في المسرح المعاصر من خلال مسرح برتولد بريخت، مجلة عالم الفكر، مج (١٠)، ع (١)، الكويت: ١٩٧٩).

٢. ـــــــ عناصر البنية الفنية للمونودراما، مجلة الأقلام، العددان (٥، ٦ أيار، حزيران)، بغداد، وزارة الثقافة والإعلام، دار الشؤون الثقافية العامة، ٢٠٠٥ .
٣. الخطيب، عبد الله. تيار الوعي والاغتراب في الأدب، جريدة المدى، ع٣١٥، (الأربعاء / ٩ / شباط / ٢٠٠٥).
٤. ألنوري، د. قيس. الاغتراب اصطلاحاً ومفهوماً وواقعاً، مجلة عالم الفكر، المجلد العاشر، ع١، (الكويت، ١٩٧٩).
٥. حفني، د. حسن. الاغتراب الديني لدى فيور باخ، مجلة عالم الفكر، المجلد العاشر، ع١، (الكويت، ١٩٧٩).
٦. حمزة، بركات. الاغتراب، المجلة الاجتماعية القومية، المجلد ٢٩، ع٣، (القاهرة، ١٩٩٢).
٧. صبحي، بشارة. بنية الظاهرة النفسية عند فرويد، مجلة عالم الفكر العربي المعاصر، ع ١٣، (١٩٨٣).
٨. علي، عواد، مفهوم التغريب بين نظرية المنهج الشكلي ونظرية المسرح الملحمي، مجلة الأقلام، ع (٢)، بغداد، وزارة الثقافة والإعلام، دار الشؤون الثقافية العامة، ١٩٨٨.

ثالثاً: المصادر باللغة الأجنبية:

1. Gassner - quinine: The reader's encyclopedia of world drama – Methuen London - 1970.
2. Hebrew writers - A general directory – Israel – 1993.
3. Robert, Morton, Social Theory and Social Structure, New York, Glencoe Free Press, 1967.
4. Rosenthal M. and P. Yudin, a Dictionary of Philosophy, Moscow, Progress Publishers, 1967.

رابعاً: المصادر والمراجع العبرية بيبلوغرفيه:

١. אבן (יוסף)، מילון מונחי הסיפרות ،ירושלים،١٩٧٧.
٢. אבנר הולצמן، חיים נחמן ביאליק، ירושלים، הוצאת מרכז זלמן שזר לחקר תלדות העם היהודי، 2009، עמ' ٣٠ -٣١ .
3. אברהם עוז: התיטרון הפוליטי הסוואה , מחאה ,נבואה , איניברסיטת חיפה , זמורה־ ביתן , תלאביב , נפדס בישראל , תש״ס1999 .
4. בן אור אהרון، תולדות הספרות העברית החדשה، עמ' 215-216-217.
٥. בר - יוסף (יוסף) ، טורא ،אנשים קשים.
6. ג'אסם، עדנאן. ש. הדעה הביקורתית של דוד פרישמן בקובץ מסותיו אותיות פורחות، תזיס של תואר שלישי ، תבליסי 2009 עמ' 26.
٧. הדראמה הישראלית ، גומא ، תל - אביב،١٩٧٥.
8. הלל ברזל דראמה של מצבים קיציניים , - מלחמה ושואה ספרית פועלים נדפס בדפיס , בני שאון , ישראל , תשנ״ה ,19995 תל אביב .
٩. הקיבוץ המאוחד בע״ם נדפס בישראל דפיס חדקתלאביב. 2002 מקברים בבמות עיונים בדרמה עברית נדפס בישראל סופר במסדרה- של הוצאת אור־עם מהדורה ראשונה תשנ״ג 1992
١٠. חמוטל בר יוסף، קריאות ושריקות: מסות ומאמרים، הוצאת כרמל، ירושלים תשס"ה – 2005
١١. סדן, דב, מסות על ספרים וספרים בין לחשבון، תל אביב، 1963، עמ' 15.
١٢. עפרת (גדעון) ، אדמה אדם דם ،גומא ،תל - אביב،١٩٨٠.
١٣. שאנן، אברהים، מלון הטפרות החדשא העברית והכללת، תל-אביב، 1978، עמ' 1023.
14. שמעון לוי קורינה שאף קנין התיאטרון העברי מאה הצגות ועוד אחת הוצאת .