الصراع الدرامي في مسرحية (جورودبش) للكاتب: هليل ميتلبونكت

محمد علي حراز أبو رحاب (*)

مقدمة:

الحمد لله رب العالمين والصلاة والسلام على أشرف المرسلين سيدنا محمد وعلى آله وصحبه أجمعين أما بعد,,,

تعد الدراما من الفنون القديمة التي نشأت مع وجود الإنسان, وهي فن أدائي يقوم به أناس متخصصون وهذا الفن قد نشأ في بدايته من أصل ديني, كما هو الحال في الدراما الإغريقية التي ظهرت في الاحتفالات الدينية في العصور الوسطى لخدمة العبادة داخل الكنيسة, وقد اختُلف في أصل الدراما بادئ الأمر, فهناك من قال بأنها نشأت عند اليونان ثم انتقلت إلى الرومان, والبعض يرى العكس, والدراما كنوع أدبي اكتمل في أواسط القرن التاسع عشر وبدايات القرن العشرين, ثم أخذ يتسع شيئًا فشيئًا حتى أصبح لونًا أدبيًا مستقلًا بذاته(١). وعادة ما تتكون الدراما من أربعة عناصر أساسية هي: النص والممثلون وخشبة المسرح والجمهور.

وقد خرج من رحم الدراما عدة أنواع وتصنيفات فنية عديدة كان من أبرزها(٢):

١- المأساة (التراجيديا Tragedy): تعد المأساة (التراجيديا) أهم أنواع الدراما, وكلمة تراجيديا تعني باليونانية الكلاسيكية (أغاني الماعز), وهي أغاني وأناشيد كان يرددها راقصون عند تقديم قرابين الماعز على المذابح ويعد الشاعر اليوناني أسكيلوس أول من أبدع التراجيديا الكلاسيكية قبل نحو ٥٠٠ عام قبل الميلاد. والمأساة (التراجيديا) هي نوع من الدراما الجادة التي يغلب عليها الطابع المأساوي, وتنتهي في الغالب بنهاية مفجعة.

٢- الملهاة (الكوميديا Comedy): كلمة يونانية مشتقة من (Komos كوموس) وتعني الموكب والاحتفال اللذان كانا يقامان في أعياد الإله "ديونيسوس" إله الخصب والخمر عند اليونان, والكوميديا على النقيض من التراجيديا فهي نوع من الدراما المضحكة التي يغلب عليها طابع اللهو والسرور, وتنتهي في الغالب بنهاية

(*) هذا البحث مستل من رسالة الدكتوراه الخاصة بالباحث، وهي بعنوان: [السيرة الغيرية في مسرحية (جورودبش) للكاتب: هليل ميتلبونكت دراسة نقدية]، تحت إشراف أ.د. محمد أحمد صالح حسين – كلية الآداب - جامعة القاهرة & أ.م. د. سلمى عبد المنعم محمد – كلية الآداب – جامعة سوهاج.

سارة مضحكة, وتعد مسرحيات أريستوفان من أروع الأمثلة على فن الكوميديا القديمة في بلاد اليونان.

٣- الميلودراما (الدراما الموسيقية Melodrama): نوع من الدراما, تم اشتقاق اسمها من الكلمة اليونانية (Melos) ومعناها, اللحن, وهي أشبه ما تكون بالأوبريت في المسرحية. فهي تلك المسرحيات المصحوبة بالمعزوفات الموسيقية. وللميلودراما علاقة وثيقة بالمأساة من حيث كونها تهتم بالكوارث والصراعات الموجودة بين البشر, وهي تميل إلى التعقيد, وتصور قضايا الحياة بصفتها صوابًا محضًا أو خطئًا محضًا, وتشدد الميلودراما على العقدة والموقف أكثر من تشديدها على عمق الشخصية, ولا تخرج شخصيات الميلودراما الأساسية عن بطل وبطلة وشرير وأصدقاء بطل تدور الأحداث بينهم, والحدث دائمًا يحركه الشرير ويطوره وتتخلله المفاجآت والمصادفات التي تؤدي إلى النهاية.

٤- المهزلة (Farce): نوع متطرف من الكوميديا يثار فيها الضحك على حساب الاحتمالات, كما تثار فيها الحركة المبالغ فيها, والاشتباك الجسماني, وتقترب المهزلة في ميلها نحو الفكاهة والضحك من الكوميديا, غير أنها تعتمد على المبالغة في تصوير الأحداث والمشاهد بطريقة تتعدى حدود الأدب والذوق العام؛ ولذا فإنها تسمى بالمهزلة الرخيصة أو التافهة.

وأما فيما يتعلق بالصراع داخل النص الدرامي فلا بد من معرفة أنه لا توجد هناك دراما بدون صراع فالصراع يسير جنبًا إلى جنب مع الدراما في خطين متوازيين لا ينفك أحدهما عن الآخر, وتتمثل أهمية الصراع الدرامي في أنه يخلق حالة من الحراك الدرامي, ويخلق أيضًا حالة من الإثارة والتشويق داخل النص المسرحي فهو يعد بمثابة العمود الفقري للعمل المسرحي, وبدونه لن يستقيم ذلك العمل.

كما أن عنصر الصراع في العمل المسرحي يساهم بشكل كبير في تشكيل الأحداث, ومن خلاله تتحدد لغة الحوار داخل المسرحية, وتصبح عناصر البناء الأخرى علامات وإشارات دالة عليه كونه يؤثر ويتأثر بها وهذا ما يجعل منه نظامًا سيميائيًا[٣] ذا قدرة كبيرة على فك طلاسم تلك الإشارات, ومحاولة تفهم ما تقصده من أبعاد ومقاصد. وسيكون الحديث عن الصراع الدرامي من خلال عدة محاور, أبرزها:

أولًا- ماهية الصراع الدرامي:

الصراع كلمة من أصل لاتيني معناها الصدام, ويعد الصراع أحد أهم عوامل النص المسرحي جنبًا إلى جنب مع الفكرة والموضوع والشخصيات والحوار والحبكة. وهو عبارة عن نزاع بين قوتين متضادتين يحكم بينهما مبدأ معين يسمى بوحدة الأضاد, أو الوحدة الضدية, ومعنى مبدأ وحدة الأضاد هو أن هاتين القوتين قد اتفقتا على ألا يتفقا, لأنهما لو اتفقا لن تكون هناك دراما, لن يكون هناك حراك درامي, لن تكون هناك إثارة وتشويق(٤).

والصراع الدرامي يختلف عن الصراع العادي, حيث ينطوي على الرغبة في كسر إرادة الآخر والتغلب عليه, وهو صراع يرتبط بالدوافع وإرادة التنفيذ والأهداف, كما أن الغرض من الصراع الدرامي هو إعادة التوازن أو تحقيق الهدف بأقصر وأسرع الطرق, ويجب أن يكون الصراع الدرامي صراعًا ممكنًا, فليس من المقبول مثلًا أن نقدم بطلًا يخرج بمفرده لملاقاة جيش كبير ونسمي ذلك صراعًا دراميًا!(٥).

ولابد من الإشارة إلى أن "منشأ هذا الصراع إنما يكمن في الموقف الدرامي نفسه, وهو الموقف الذي يختلف عن المواقف العادية في الحياة من حيث كونه ينبني على المفارقة, وهذه المفارقة ليست في اختلاف شخص عن شخص آخر, أو قيمة عن قيمة أخرى, أو مبدأ عن مبدأ آخر لكنها في الاختلاف مع الاتفاق, في الجهل مع العلم, في عدم المشاركة مع المشاركة. فالصراع الدرامي بمعناه الحقيقي إنما ينشأ من جهل أحد الطرفين بحقيقة الطرف الآخر رغم اشتراكهما في العلم بشيء من هذه الحقيقة"(٦).

ثانيًا- أنواع الصراع الدرامي؟

الصراع الدرامي داخل النص المسرحي له عدة تصنيفات, إحدى هذه التصنيفات قسمت الصراع إلى نوعين هما: الصراع الداخلي, والصراع الخارجي.

أ- الصراع الداخلي: يتمثل في صراع الشخصية الرئيسة مع ذاتها, حيث تعاني هذه الشخصية من وجود صراع داخلي بين رغبتين متضادتين لها, وذلك كالصراع النفسي لشخصية "هاملت" في مسرحية (هاملت) للكاتب المسرحي الإنجليزي "ويليام شكسبير". وكذلك الصراع الذى عانى منه القائد الأسكتلندي "مكبث" في مسرحية (مكبث) لشكسبير أيضًا.

أ- الصراع الخارجي: يتمثل في صراع الشخصية الرئيسة مع قوى خارجية, سواء كانت هذه القوى شخص آخر أو قوانين مجتمعية مثل الصراع الذي كانت تعاني منه

الفتاة "نورا هيلمر" في مسرحية (بيت الدُمية) للكاتب المسرحي النرويجي "هنري إبسن", حيث كانت تعاني من الصراع مع القوانين المجتمعية التي تحرّم على المرأة الحصول على الاستقلال الاقتصادي لها, أو كان ذلك الصراع ناجمًا عن وجود قهر سياسي, أو عادات وتقاليد بالية, أو حتى صراعًا مع القدر كما هو الحال في مسرحية (أوديب ملكًا) لسوفوكليس, حيث نجد أن البطل يصارع القدر ويرفض تحقيق نبوءته ويتهرب منها, لكن في نهاية الأمر تتحقق نبوءة القدر؛ حتى يستطيع المسرح اليوناني أن يحقق فكرته حول ضرورة حدوث مبدأ الحتمية القدرية(٧).

ولأن الصراع يعد العنصر الأساسي الذي يدفع بالأحداث إلى التأزم, فقد عدّ أرسطو مسرحية "أوديب ملكًا" أروع ما أنتجته العبقرية من مسرحيات؛ ويعلل ذلك لشدة إحكام الصراع فيها, كما إن التقسيمات النوعية للمسرحية وما عرف بالمأساة والملهاة جاءت نتيجة لمؤثرات ذلك الصراع, فحين ينتهي الصراع بالموت على نحو ما هو موجود في المسرحيات الكلاسيكية, قلنا: إنها مأساة, وإذا انتهى الصراع بالتصالح, قلنا: إنها ملهاة. فالعمل الأدبي مقياسه الصراع, وخلوه من هذا العنصر يخرجه إلى ميدان الحواريات, حيث إن القوى المتصارعة هي التي ترسم البنية العامة للمسرحية, كما أن الدراما في مجملها ما هي إلا مجموعة من الأفعال التي يتألف منها النص المكتوب للمسرح مقدمة في إطار معين من خلال أشخاص يجسمون المواقف والأفعال والإرادات والمشاعر المتصارعة(٨), فلا يشترط إذًا أن يكون الصراع الخارجي للبطل مع شخص آخر مثله.

وقد قام الكاتب المسرحي المجري "لاجوس إيجري Lajos Egri" (١٨٨٨م- ١٩٦٧م) في كتابه "فن كتابة المسرحية" بتقسيم الصراع الخارجي إلى أربعة أنواع(٩):

١- صراع صاعد: وهو أفضل أنواع الصراع, ويكون فيه رد الفعل مساوي للفعل, بمعنى أن هناك شخصية البطل وشخصية الضد, فكلما قام الضد بفعل معين كان رد الفعل من الشخصية البطل مساوي لذلك الفعل. وهذا النوع من الصراع يأخذ في التحرك والنمو من أول العمل الأدبي إلى آخره.

٢- صراع ساكن: ويكون فيه رد الفعل أقل من الفعل, وينتشر هذا النوع في المسرحيات الذهنية كمسرحيات توفيق الحكيم, والمسرحيات الأخرى المليئة بالجدلية والمناقشات. ويتميز هذا النوع بركود الحركة وعدم النمو مما يترتب عليه إصابة العمل الأدبي بحالة من الركود وعدم الحركة.

٣- صراع واثب: ويكون فيه رد الفعل أعلى من الفعل, وينتشر هذا النوع في مسرح العبث كما هو الحال في مسرحية "في حديقة الحيوان" للكاتب المسرحي الأمريكي: إدوارد ألبي.

٤- صراع مُرهَص: هو ذلك الصراع الذي يشي بحدوثه, أي الذي ينبيء بحدوثه قبل أن يحدث, حيث تكون هناك إرهاصات معينة تدل على حدوثه, وبناءً على ذلك يصبح القارئ في حالة من الترقب الشديد لحدوث ذلك الصراع, كما هو الحال في مسرحية (بيت الدُمية), حيث حدث نوع من الصراع المُرهَص بين البطلة "نورا هيلمر" وزوجها "تورفالد هيلمر".

ثالثًا- تجليات الصراع الدرامي في مسرحية (جورووديش):

لم يكن الصراع الدرامي في مسرحية (جورووديش) بعيدًا عن تلك الألوان المشار إليها, من حيث خيوطه التي تمثل لبنات البناء الدرامي للنص, ومن هذا المنطلق سنتناول الكشف عن طبيعة ذلك الصراع وتشكلاته في هذه المسرحية, وذلك من خلال رصد التجليات الملحوظة لذلك الصراع والمتمثلة في الحوار بما ينطوي عليه من إيماءات انفعالية وحركية, بما في ذلك الوقوف على تقنياته الجمالية وصولًا إلى النتائج التي خلص إليها.

فمن خلال ما يدور في هذه المسرحية من حوار يمكننا أن نلحظ صراعًا متعدد الأبعاد, حيث نجد بطل المسرحية "جورووديش" يخوض صراعًا مع الآخر (الشخصية داخل النص) ومع ذاته, حين تتجلى فجوة التواصل واختلاف الأهداف والقناعات, وهو ما يمكن رصده في عدة مشاهد من هذه المسرحية:

١- الصراع الداخلي في مسرحية "جورووديش":

يعرف الصراع الداخلي بأنه: "نوع من التوتر الانفعالي الذي يحدث داخل الفرد نتيجة تناقض بين المشاعر والإرادات الداخلية, فتتجلى الذات متوترة قلقة"[١٠], وهذا النوع من الصراع يظل ضروريًا, ولا غناء عنه في العمل المسرحي, لكونه خير معبر عن الصراعات الداخلية والرغبات النفسية الكامنة داخل أعماق بطل النص.

من تأمل مسرحية "جورووديش" يلاحظ صراعًا داخليًا دلت عليه بعض المشاهد التي انزوى فيها بطل النص بعيدًا مخاطبًا ذاته, ومعتبرًا إياها طرفًا آخر امتدت إليه خيوط الصراع, ومن أبرز تلك المشاهد ما يلي:

גורודיש: רציתי להיות רמטכ"ל, רציתי והייתי מועמד, וחשבתי, שאני צריך להיות, והייתי בונה צבא אחר. כשהתמניתי לאלוף פיקוד דרום, דדו... הייתי

רק שנה ראש מה"ד, הייתי ראש מה"ד טוב, שיניתי את הצבא... הייתי המועמד הראשון להיות רמטכ"ל. גם בגלל זה לא אהבו אותו. הייתי צעיר, אלוף המשנה הצעיר ביותר בצבא. והייתי האלוף הצעיר ביותר בצבא. הקליקה של האלופים לא אהבה אותי... ואז המלחמה... אנשים ברגע של משבר עוזבים אותך. אנשים, שהקדשת להם שנים. ברגע שההנהגה זורקת, זורקים אותך מהפטפורמה, הזאבים טורפים, החברים ביניהם הם בין זאבים... (קולו נחנק) אני בגלות. אני בגלות. אני בגלות. אני לא רואה אלטרנטיבה. אני לא רוצה לסלוח, לא יכול לסלוח, לא בנוי לסלוח.

(שתיקה)

רצחו אותי אז... ואני חי[١١].

جورووديش: أردت أن أكون رئيسًا للأركان، أردت وكنت مرشحًا لذلك، وفكرت، أنه يمكنني أن أكون، وحينئذ كنت سأبني جيشًا آخرًا, فعندما تم تعييني قائدًا عامًا للقيادة الجنوبية؛ من قِبل دادو... كنت حينها رئيسًا لقسم التدريب لمدة عام واحد، وكنت رئيسًا جيدًا لقسم التدريب، وغيرت الجيش... وعندما اندلعت حرب أكتوبر ١٩٧٣م، في اليوم الذي أيقنا فيه تمامًا بأن هناك حرب بالفعل، في صباح يوم السبت... كنت في مهمة لمدة شهرين ونصف فضلًا عن الأعياد خلال تلك الفترة، ولا تنسى... فقد قال لي دادو: حسنًا، نحن الآن في طريقنا إلى الحرب, سننهيها، وبعد ذلك ستأخذ مكاني وسأذهب.

(صمت)

جورووديش: كنت المرشح الأول لشغل منصب رئيس الأركان؛ لهذا السبب أيضًا لم يحبونني, فقد كنت شابًا كنت أصغر عقيد في الجيش, وبعد ذلك أصبحت أصغر لواء في الجيش, شلة اللواءات لم تكن تحبني, وعندئذ اندلعت الحرب... أناس في لحظة أزمتك يتركونك, أناس كنت تقدرهم لسنوات, بمجرد تغيير القيادة، يزيحونك من فوق المنصة, الذئاب تفترس، الأصدقاء بينهم هم بين ذئاب... (صوته يختنق) إنني في منفى, إنني في منفى, إنني في منفى, لا أرى بديلًا, لا أريد أن أغفر، لا أستطيع أن أغفر، ولا أنتوي أن أغفر.

(صمت)

لقد قتلوني حينها... وأنا على قيد الحياة.

يعبر الكاتب في هذا المشهد عمّا يجيش في نفس بطل النص جورووديش من صراع, هذا الصراع الذي يصور مدى معاناة جورووديش مع لواءات الجيش

الإسرائيلي وقادته, الذين رغم تفانيه في عمله إلا إنه لم يجد منهم سوى الكراهية والرغبة في الخلاص منه والتخلي عنه في أوج محنته. كما تجلت في هذا المشهد بعض الإيحاءات الدالة على الصراع على المناصب في الجيش الإسرائيلي, فقد رغب جورووديش في الفوز بمقعد رئيس الأركان وكانت لديه المؤهلات القيادية والعقلية التي تمكنه من الحصول عليه. هذا بخلاف زملائه الذين لم يجدوا طريقًا ملتويًا إلا وسلكوه في سبيل تحقيق أطماعهم العسكرية وأهوائهم الشخصية. ومن المشاهد الأخرى الدالة على الصراع الداخلي, ما يلي:

גורודיש: לא הכל אני עשיתי בחכמה. אולי כלום לא עשיתי בחכמה. אולי נגזר ככה מלמעלה... אדם אסור לו שיחליף בתים כל הזמן. כשהייתי ילד היה לי בית במאה שערים. והיינו עניים מאוד. אבא שלי... (הפסקה) לא זוכר דברים של אז. בחרתי לשכוח, שכחתי. בחרתי ללכת, הלכתי. מאה שערים... מי- שורים. היה לזה ניגון... מי- שורים... (הפסקה) עשיתי לי בית בצבא... רק זה ככה: יש בית, שאתה לא רוצה. יש בית, שלא רוצה אותך. (הפסקה) אני צעיר הבנים. השעיר לעזאזל[١٢].

جورووديش: إنني لم أفعل كل شيء بحكمة, وربما لم أفعل أي شيء أبدًا بحكمة, ربما تَقرّر هكذا من جهة عليا... الإنسان ليس بإمكانه تغيير منزله طوال الوقت. عندما كنت طفلاً كان لدي منزل في مئة شعاريم, وكنا فقراء للغاية. والدي... (وقفة) لا أتذكر شيئًا عن ذلك, لقد آثارت النسيان، فنسيت, وآثارت الذهاب، فذهبت, مئة شعاريم ... مي- شوريم. لقد كانت تبدو كلحن... مي- شوريم... (وقفة) اتخذت الجيش منزلًا لي... بيد أن الأمور تسير هكذا: هناك منزل لا تريده. وهناك منزل لا يريدك, (وقفة) فأنا الشاب, كبش الفداء[١٣].

من خلال الحوار السابق (المونولوج) يتضح مدى إدراك جورووديش لواقعه المرير, فهو امتداد للحوار السابق الباعث على محاولة إنكار فضله والتقليل من شأنه, ورغم أن جورووديش اعتبر الجيش بيته الحقيقي الذي تربى فيه وعمل جاهدًا على تطويره والنهوض به, إلا أن ذلك البيت قد أغلق أبوابه في وجهه. كما أن حوار بطل النص مع ذاته في هذا السياق لم يعد كلامًا مطلقًا كما كان في المشاهد السابقة, بل تحول إلى بوح صريح بقضية الصراع دلت عليه جملة من العبارات أبرزها, تشبيهه لنفسه ككبش فداء تم التضحية به في سبيل المحافظة على حياة آخرين, كوزير الدفاع موشيه ديان ورئيسة الوزراء جولدا مائير. كما إن حالات التوقف المتكررة في حديث بطل النص لَتوحي بما يعانية من ضغوطات نفسية

جعلته بالكاد يلتقط أنفاسه ثم يعاود البحث عن الكلام مرة أخرى. ومن بين المشاهد الأخرى التي تجلى فيها الصراع الداخلي, ما يلي:

גורודיש: מבצע כראמה... אם אני הייתי נלחם בגולן, אותי לא היו עוצרים בקוניטרה...[١٤].

جورودیش: معركة الكرامة... لو قاتلت في الجولان, لما تمكنوا من إيقافي في القنيطرة...

يعقِّب جورودیش على معركة الكرامة التي دارت بين قواته من جهة, والقوات المسلحة الأردنية ومنظمة التحرير الفلسطينية من جهة أخرى في ٢١ مارس ١٩٦٨م, فهو يبوح بهذا الحوار الداخلي مستهجنًا ما شنته بعض الصحف من حرب ضده بعد هزيمته في هذه المعركة, وهو امتداد للحوار السابق أيضًا, فلو كان جورودیش قاتل في هضبة الجولان في حرب يونيو ١٩٦٧م لما تعرض للاعتقال في منطقة القنيطرة.

ومن المعلوم أن مدينة القنيطرة السورية قد خضعت للسيطرة الإسرائيلية عقب حرب يونيو, ثم أصبحت تحت السيطرة السورية لوقت قصير في حرب أكتوبر١٩٧٣م. لكن سرعان ما استعادت إسرائيل السيطرة عليها بهجومها المضاد في الثامن من أكتوبر, وقبل الانسحاب الإسرائيلي في يونيو ١٩٧٤م تم تدمير هذه المدينة عن بكرة أبيها, فهو يرى من وجهة نظره أن جورودیش الذي جلب النصر لإسرائيل في حرب يونيو, واحتل الجولان والقنيطرة, لم يُهزم في معركة الكرامة التي صَدَّرت بها الصحف الإسرائيلية صفحاتها الأولى بهدف تشويه صورته أمام الرأي العام في إسرائيل, وبهذا يمكننا إدراك أن رقعة الانفعال وتقلباته لدى جورودیش آخذه في الاتساع شيئًا فشيئًا, مما يشير إلى حجم المعاناة النفسية القاسية التي يمر بها.

٢- الصراع الخارجي في مسرحية "جورودیش":

يمثل الحوار الأداة الرئيسة في إبراز ملامح الصراع والتعريف به, لأن بناء ذلك الحوار دائمًا ما يخضع إلى ما ينشب بين طرفيه من تعارض قائم[١٥], فما يظهره كل طرف تجاه الآخر من مشاعر عدائية كالتسلط والرغبة في الانتقام, أو أخرى مغلفة بالحب والحلم, كل ذلك يمثل علامة دالة على ذلك الصراع, كما إن النبرة التي تتميز بها لغة الحوار تحيل المتلقي إلى بساطة الصراع أو تعقيده[١٦], وفي مسرحية "جورودیش" نلحظ كمًا من المشاهد التي يتجلى فيها عنصر الصراع

الخارجي من خلال ما يدور بين الشخصيات من حوار خارجي والتي يمكننا الوقوف عليها وتوضيحها كما يلي:

أ- صراع جورودیش مع موشيه ديان:

من أبرز المظاهر الدالة على الصراع الخارجي في مسرحية (جورودیش) تلك العلاقة المعكَّرة بين جورودیش ووزير الدفاع موشيه ديان, فقد دخل الاثنان في نوع من الصراع الذي بدأت إرهاصاته الأولى عقب هزيمة إسرائيل في حرب أكتوبر ١٩٧٣م. حيث أخذت فكرة التخلص من موشيه ديان وقتله تلوح أمام عيني جورودیش, وقد تم التعبير عن ذلك المشهد في الحوار التالي بين جورودیش والصحفي آدم باروخ:

גורודיש: ... אני אומר לך משהו... היו ימים, שחשבתי ללכת לרצוח את מושה דיין. את דדו הוא ריסק לאט, עד מוות. אותי הוא פשוט זרק לכלבים...

ברוך: היית הורג אותו שמואליק... מה אז?

גורודיש: העם היה מבין פתאום, מה קרה. העם היה מבין, שדיין הקריב אותנו, אותי. בגד בחיילים, הציל את עורו שלו. (הפסקה) אם הייתי הורג את דיין, אולי הייתי נכנס אחרת להיסטוריה...[١٧].

جورودیش:... أود إخبارك بشيء... لقد مررت بأيام فكرت فيها في الذهاب لقتل موشيه ديان, لقد حطم دادو شيئًا فشيئًا حتى الموت, وألقى بي أنا للكلاب...

باروخ: كنت ستقتله يا شموليك... وماذا بعد ذلك؟

جورودیش: لقد كان "الشعب" سيدرك فجأة ما حدث, لقد كان "الشعب" سيدرك بأن ديان ضحى بنا، وبي, لقد خان الجنود وأنقذ نفسه, (صمت) فلو قتلت ديان، فلربما أدخل التاريخ مرة أخرى....

إن تلك الرغبة الداخلية التي دل عليها ذلك التفكير في القتل, تبوح بصدمة غير متوقعة على المستوى النفسي لبطل النص (جورودیش) وهو يرقب ذاته تحت سلطة الغدر, كما أنها تضع المتلقي أمام قيم متضادة منها: (الوفاء مقابل المكر, والأمانة مقابل الخيانة). فشخصية البطل (جورودیش), وإن تجلت بملامح السذاجة في المواجهة, فإنها في العمق تمثل علامة فنية تفضح قبح الطرق الملتوية في الصراع. وقد جاءت العبارات المستخدمة محملة بمعانٍ دالة على الوعي بالمحنة والإصرار على المواجهة, وهو ما أفصحت عنه سياقات الأحداث التي جاء بها النص فيما بعد.

ومن المشاهد الأخرى التي تدل على دخول الصراع في خط متصاعد من الأحداث بين جورودیش وديان, ما يلي:

(גורודיש מטיל את דיין לתוך הכיסא. מתיישב מולו)

גורודיש: שיחקת פעם ברולטה רוסית?

דיין: שמואליק...

(גורודיש מסובב את תוף האקדח. מניח אותו על השולחן)

גורודיש: יש פה רק כדור אחד. (גורודיש מסובב את האקדח. הקנה מצביע על דיין)

גורודיש: אתה.

(דיין נוטל את האקדח, מכוון אותו אל מצחו. לוחץ על ההדק. נשמעת נקישת נוקר. הוא מעביר את האקדח לגורודיש. גורודיש לוחץ, נקישה, הוא מעביר את האקדח לדיין... דיין לוחץ. חושך. ירייה נשמעת. אור עולה על הצריף בבאנגי)[١٨].

(دفع جورودیش ديان إلى الكرسي, وجلس أمامه)

جورودیش: هل مارست لعبة الروليت الروسية من قبل؟

ديان: شموليك...

(قام جورودیش بلف ساقية المسدس, ووضعه على المنضدة)

جورودیش: هناك طلقة واحدة فقط هنا. (يدير جورودیش المسدس, ويجعل فوهته صوب ديان)

جورودیش: أنت.

(يأخذ ديان المسدس، ويوجهه نحو جبهته, يضغط على الزناد, فيُسمع دوي إبرة ضرب النار, يمرر المسدس إلى جورودیش. يضغط جورودیش، قرْع، فيمرر المسدس إلى ديان... يضغط ديان. ظلام. تُسمع رصاصة فيسطع ضوء على الكوخ في بانجي).

إذا نظرنا إلى خط الصراع في هذه الفقرة نجد أنه يسير وفق الاتجاه الذي يتوقعه المتلقي, حيث ظهرت حقيقة الصراع في صورة أكثر جلاءً مما يسهم في تغيير مسار الحوار دراميًا. فقد تحولت شخصية بطل النص من شخصية مفكرة في تنفيذ الحدث إلى شخصية قائمة بتنفيذ الحدث, وهو ما ظهر جليًا في إمساك جورودیش بالمسدس وتصويبه ناحية ديان بدعوى أنهما يمارسان لعبة الروليت

الروسية. لكن الناظر إلى أعماق نفس جورودیش بإمكانه أن يرى أنه يود بالفعل قتل موشيه ديان وطي صفحته من سجل حياته.

ومن النماذج الأخرى الدالة على صراع جورودیش مع موشيه ديان, والتي تدل على صراع القادة في الجيش الإسرائيلي وأنهم يتجسسون على بعضهم البعض, ما يلي:

מלון רמת אביב.

גורודיש וניצה ישנים במיטה.

(אישה זקנה ורטייה על עינה מופיעה באפלה. זהו מושה דיין המחופש)

דיין: (לוחש) שמואליק...

גורודיש: (קם מהמיטה) מי זאת?

(גורודיש מדליק את האור. ניצה נראית ישנה ערומה במיטה. דיין מסיר לפתע מראשו פאה נכרית ואף מלאכותי מודבק. מתחת לתחפושת מתגלה משה דיין[١٩])

فندق رامات أفيف[٢٠].

جورودیش ونيتسا نائمان على السرير.

(في الظلام تلوح صورة امرأة عجوز على عينها ضمادة, إنه موشيه ديان متنكرًا)

ديان: (هامسًا) شموليك ...

جورودیش: (ينهض من الفراش) من هذه؟

(أشعل جورودیش المصباح, وبدت نيتسا عارية فوق السرير, وفجأة ينزع ديان باروكة الشعر الأشقر المستعار واللاصق الصناعي من رأسه, فإذا بموشيه ديان يظهر متنكرًا).

أشارت تلك الأساليب المتبعة من قبل بعض القادة أمثال موشيه ديان, الذي استطاع التنكر في زي جولدا مائير في محاولة منه لمراقبة أفعال جورودیش, إلى ما ينتشر في ساحة المؤسسة العسكرية في إسرائيل من فساد عسكري, فلعله يتمكن من لي ذراع جورودیش من خلال رؤيته مع نيتسا وهما عاريان على فراش واحد, وإمساك ورقة يمكنه التلاعب بها أمامه إذا احتدمت الأمور بينهما فيما بعد.

ب- صراع جورودیش مع قادة الجيش الإسرائيلي:

كان من أبرز المشاهد الدالة على الصراع الخارجي في مسرحية "جورودیش" ما كان بينه وبين قادة الجيش الإسرائيلي، ومن أبرز الأمثلة على ذلك ما يلي:

جورووديش: أردت أن أكون رئيسًا للأركان، أردت وكنت مرشحًا لذلك، وفكرت، أنه يمكنني أن أكون، وحينئذ كنت سأبني جيشًا آخرًا, فعندما تم تعييني قائدًا عامًا للقيادة الجنوبية؛ من قِبل دادو... كنت حينها رئيسًا لقسم التدريب لمدة عام واحد، وكنت رئيسًا جيدًا لقسم التدريب، وغيرت الجيش... كنت أول مرشح لشغل منصب رئيس الأركان, لهذا السبب أيضًا لم يحبونني؛ فقد كنت صغيرًا، كنت أصغر عقيد في الجيش, وبعد ذلك أصبحت أصغر لواء في الجيش, شلة اللواءات لم تكن تحبني[٢١].

الملاحظ في هذه الفقرة أنها امتداد للحوار السابق بين جورووديش وموشيه ديان؛ إذ تحمل بين طياتها إيحاءات دالة على الصراع. فبطل النص جورووديش, شاب طموح, ذو إمكانات تدفع به إلى الصعود إلى أعلى السلم العسكري رغم حداثة سنه بالمقارنة بأقرانه الذين يكبرونه سنًا. وفي هذه الفقرة الحوارية نلحظ أيضًا صورة مكررة للصراع الذي يخوضه بطل النص من حيث مشاعرة الداخلية وانعكاساتها على حالته النفسية. وقد تجلت إحدى علامات الصراع في إحساسه الدفين بأنه موضع كراهية وازدراء من جانب شلة اللواءات الذين نظروا إليه بعين الحقد والحسد. لكن رغم أن هذا النص محمل بمعان دالة على الوعي بالمحنة إلا أنه يحوي من جهة أخرى عبارات تدل على الرغبة في الاستمرار والإصرار على المواجهة.

وقد كان منبع الصراع بين جورووديش والمؤسسة العسكرية هو إدراكه- فيما بعد- أنه لم يكن سوى مجرد ترس في آلة كبيرة تسمى بالجيش الإسرائيلي, وفجأة تقرر تلك الآلة التضحية ببعض تروسها, فكان جورووديش أحد هذه التروس, وما يشير إلى هذا الأمر هو ذلك الحوار الذي دار بين إبشتاين والصحفي آدم باروخ:

אפשטיין: ... הוא הפך לנטל על כולם. אני רוצה את זה בשבילו, ודבקת בחיים... מבין? כי הוא לא מבין, הוא היה אלוף ולא הבין, שהוא רק בורג, בורג של מטחנה. כל החלקים מתואמים לטחון ביחד, זו העבודה. ששת הימים הייתה טחינה מצוינת, יום כיפור הייתה טחינה מחורבנת, תקלה... ואז המכונה החליטה להקריב איזה בורג, אותו...[٢٢].

إبشتاين: ... لقد أصبح عبئًا على الجميع. أريد له ذلك, يتشبث بالحياة... أتفهم؟ إنه لا يفهم، لقد كان لواءً ولم يفهم أنه مجرد مسمار، مسمار في طاحونة, جميع الأجزاء

منسقة للطحن معًا، هذه هي الحقيقة, في حرب يونيو كان الطحن ممتازًا، في حرب أكتوبر كان الطحن رديئًا، هناك خلل... قررت الآلة التضحية بمسمار فكان هو....

لقد كان إبشتاين على دراية بأمور تدور في أروقة الجيش الإسرائيلي ليس لبطل النص جورودیش علم بها, رغم كونه يحمل رتبة لواء, ورغم احتكاكه بالقادة العسكريين أكثر منه. هذه المكانة التي وصل إليها إبشتاين تضعه في مصاف البطولة مع جورودیش, كما أنها ترسخ حضوره الدرامي على خشبة المسرح. لكن في نهاية الأمر يمكننا القول بأن هذا الحوار يعد علامة واضحة على تطور الصراع داخل النص. فالحقائق المخفية عن جورودیش بدأت تطفو على سطح الأحداث, وبدأ يدرك أمورًا كان يجهلها من قبل, لكن انكشاف هذه الحقائق من عدمه لن يقدم شيئًا لبطل النص جورودیش الذي مات معنويًا في حرب أكتوبر عام ١٩٧٣م.

جـ صراع جورودیش مع إبشتاين:

ومن أبرز المشاهد التي تم فيها إبراز الصراع الخارجي في مسرحية "جورودیش", ما دار من حوار بينه وبين جندي المراسلة "إبشتاين", والذي تم تصويره على النحو التالي:

אפשטיין: אבל אתה חי, שמואליק, לא ניצחת, ואתה עדיין חי! אתה, ודיין, וברן ואריק, ובר לב, עכשיו גם תרוצו לוועדה ותטגנו זה לזה את התחת, תשוו הקלטות, יומני רל"שים מזויפים, פקודות קרב... חתיכת שמוק נפוח, אני הגעתי אליך לפיקוד ביום השני של המלחמה, ליאון הרים לי טלפון, צריך שמישהו יהיה אתו, אפשטיין, הולכים לדפוק אותו אפשטיין... שידפקו, שידפקו אותך, את כולכם, שיזיינו אתכם בדרגות שנתתם אחד לשני, שיחשבנו לכם את ארוחות השחיתות, את הזיונים הטובים, את המרצדסים הגנובים...

גורודיש: טוראי מושתן, כלב בן כלב, למדת לנבוח, אפשטיין? להשתין מול הרוח? אני לימדתי אותך!

אפשטיין: יודע!

גורודיש: עיט טורף פגרים!

אפשטיין: לסקוב, אגרנט, ידין... רמטכ"ל שלא ירה בחייו יירייה אחת... מצחיק אה? אתה אפילו לא רמטכ"ל שמואליק וכבר הספקת לחסל צבא שלם! אתה אדיוט, כוהן. ואני, ודליה, יושבים ומגרדים לעצמנו את התחת, איך מוציאים את שמואליק מהבוץ... לא רוצה! אני לא רוצה! אני רוצה שייקחו אותך, את

ברן, את אריק, בר לב, לקבר, ליקקתם לדיין את התחת, תלכו עכשיו ולקקו את המצבות!

(גורודיש יוצא בזעם. דליה פונה לצאת בעקבותיו)

אפשטיין: פוחדת, שידפוק לעצמו כדור בראש? הוא לא יעשה את זה[٢٣].

إبشتاين: لكنك حي يا شموليك, لم تفز, ولكنك لا زلت على قيد الحياة! أنت وديان وبيرن وإريك وبار ليف وستمثلون الآن أمام اللجنة وسيسلخ كل منكم الآخر، وستقارنون التسجيلات، ويوميات القادة المزيفة، وأوامر الحرب... يالك من أحمق مغرور، جئت إليك في مقر القيادة في اليوم الثاني من الحرب، فقد طلبني ليئون على الهاتف، يجب أن يكون معه شخص معه، يا إبشتاين، إننا ذاهبون لضربه يا إبشتاين... سيكيلون لك الضربات تلو الأخرى, وسيجردونكم من رتبكم الواحد تلو الآخر، وسيحاسبونكم على وجبات الفساد الخاصة بكم والممارسات الجنسية الممتعة, وسيارات المرسيدس المسروقة ...

جورووديش: يالك من جندي حقير، كلب، ابن كلب, تعلمت النباح يا إبشتاين؟ أتتطاول عليّ؟ أنا من علمتك!

إبشتاين: أعرف!

جورووديش: نسر مفترس!

إبشتاين: لاسكوف، أجرانات، يادين... رئيس الأركان الذي لم يطلق رصاصة واحدة في حياته... شئ مثير للضحك, أليس كذلك؟ رغم أنك لست حتى رئيس الأركان يا شموليك إلا أنك تمكنت بالفعل من القضاء على جيش بأكمله! يالك من أحمق يا كوهين. وأنا, وداليا نجلس متوجسين, كيف نخرج شموليك من الوحل... أنا لا أريد ذلك! لا أريد! أريدهم أن يأخذوك أنت، وبيرن، وإريك، وبار ليف، وجميعكم إلى القبر، لقد تذللتم إلى ديان والآن فلتذهبوا وتذللوا لشواهد القبور!

(جورووديش يغادر غاضبًا. وداليا تسرع خلفه)

إبشتاين: هل تخشى من أن يضرب نفسه برصاصة في رأسه؟ لن يفعل ذلك.

هذا الحوار يبرز ما وقع بين جورووديش وجندي المراسلة إبشتاين من صراع محتدم, علاوة على اللغة والألفاظ الحادة التي استعملها الكاتب, كما أن هذا التحول في شخصية إبشتاين من شخص مرافق لجورووديش ومطيع لأوامره إلى شخص صدامي، يحاول استفزاز جورووديش ويقف في وجهه غير مبالٍ له، كل هذا كان لبنة قوية في تدعيم الصراع والتعريف به. فما فعله إبشتاين قد ساعد جورووديش على إزالة الغشاء من على عينيه ومعرفته على حقيقته, "فالصراع

بمفهومه الضيق لا يعني صراع القوي مع الضعيف, أو صاحب الحق مع الظالم بقدر ما هو إدراك الشخصية لأمور كانت تجهلها, وتصرفها بعد ذلك في ضوء هذه المعرفة, فجهل أحد طرفي الصراع بحقيقة الطرف الآخر هو الأصل في الصراع, وهذا الصراع ينتهي عادة بالمعرفة, وهي السبب الرئيس في تحول الشخصية وتطورها"[٢٤].

د- عدم انصياع جنود الجيش الإسرائيلي للقوانين العسكرية:

تجلى مشهد آخر من مشاهد الصراع الخارجي في مسرحية "جورودیش" في عدم انصياع جنود الجيش الإسرائيلي للقوانين العسكرية, وتذمرهم من كثرتها وشعورهم بنوع من الاكتئاب منها, وقد تم تصوير ذلك على النحو التالي:

מכלאה בחטיבה 7.

פרידמן יושב שפוף, ראשו בין ברכיו, שרוי בדיכאון כבד. לגבו קשורה רשת הסוואה מגולגלת של טנקים.

פחימה: ברדוגו!

ברדוגו: הרס"ר!

פחימה: הרס"ר... תביאו קב"ן לפרידמן. תראה אותו.

ברדוגו: שיחכה ליום ראשון.

(הולך)

פחימה: הוא יתאבד זה לפני צאת המוצ"ש.

כרמלי: מה יש לו?

פחימה: צמודל לרשת הסוואה של טנקים על הגב. זה מה יש לו. (פונה לפרידמן) פרידמן...

(פרידמן אינו עונה. מבטו כבוש בקרקע)

כלום. דפרסיבי טוטלי. אין חוק אחד בחטיבה, שהוא לא סובך אתו. חוק ההצדעות, חוק התספורת, חוק השרוכים, חוק האבזם... ככה כבר שלושה חודשים עכשיו גם צמוד לרשת הסוואה[٢٥].

سجن اللواء السابع.

فريدمان يجلس القرفصاء, رأسه بين ركبتيه. محاط بهالة من الكآبة. تلتف حول ظهره شبكة تمويه تابعة لسلاح الدبابات...

كرمالي: ماذا أصابه؟

فحيما: إنه يحمل فوق ظهره شبكة تمويه تابعة لسلاح الدبابات. هذا كل ما لديه.
(يتوجه ناحية فريدمان) فريدمان...
(فريدمان لا يجيب. ينظر إلى أسفل)
لا فائدة. إنه مكتئب تمامًا. لا يوجد قانون واحد في هذا اللواء إلا ونجده معقد منه. قانون التحية العسكرية قانون الحلاقة, قانون ربط الحذاء, قانون الإبزيم... ومنذ ثلاثة أشهر وهو على هذه الحالة وشبكة التمويه مثبتة فوق ظهره.

لم يقف الصراع الدرامي في هذه المسرحية على أعتاب بطل النص جورووديش فقط, بل تعداه إلى أحد الجنود في الجيش الإسرائيلي الذين يعيشون في حالة دائمة من الصراع مع قوانينه القاسية, التي تجلت إحدى علاماته في إصابته بحالة من الاكتئاب المزمن. وتلك الحالة التي وصل إليها ذلك الجندي الذي يدعى فريدمان لتدل دلالة واضحة على انكسار مشاعره وتصدع إرادته بفعل تلك القوانين.

وما تجدر الإشارة إليه هو أن حالة الصمت التي انتابت فريدمان إنما هي في حقيقة الأمر حوار جديد في تقنيات النص المسرحي, وإذا كان الحوار الداخلي يكشف اهتزاز الإنسان أمام داخله العميق ويعد مؤشرًا للهروب من الخارج إلى الداخل, فإن الصمت قد أخذ شكلًا مستقلًا من حيث قدرته على كشف مراحل التأزم لدى الشخصية[٢٦]. فحالة الصمت لدى فريدمان ساعدت على تولد معاني متعددة تزيد من حدة الصراع الدرامي في هذه المسرحية.

رابعًا- تقنيات الصراع الدرامي وجمالياته:

يعد الصراع الدرامي من العناصر الفنية التي تحتاج إلى مهارة وبراعة كاتب النص, ولكي يحدث هذا الصراع تأثيرًا في المتلقي لابد من توافر جملة من اللمسات الفنية في مكوناته اللفظية وغير اللفظية, فالمسرح في حد ذاته صراع وانعكاس لواقع الحياة, كما أن الفن بشكل عام ليس مجرد آلة تستنسخ الواقع كما هو, بل كثيرًا ما تضفي عليه رؤاها الأصيلة وقيمها الحضارية[٢٧], ومن تلمُّس أبعاد الصراع في مسرحية جورووديش نجد أنه لا يخلو من سعي الكاتب لابتكار بعض التقنيات الفنية, التي تضفي على النص مسحة جمالية؛ مما يسهم في جعل المتلقي ينجذب لذلك النص ويستمتع بمشاهدته على خشبة المسرح, ومن أبرز التقنيات الفنية التي لازمت الصراع الدرامي في مسرحية "جورووديش", ما يلي:

١- الصراع القائم على تقنية الاسترجاع الفني (Flash Back):

لقد شكل الربط الزمني بين الماضي والحاضر ظاهرة واضحة في الصراع داخل مسرحية "جورودیش". حيث اعتمد الكاتب على استرجاع أحداث من الماضي والحديث عنها في الوقت الحاضر, في محاولة منه لربط كلا الزمنين ببعضهما البعض, وقد ساهم هذا الأمر في تطور أحداث النص, والدفع بالصراع إلى الأمام ومحاولة الكشف عن الأبعاد النفسية والاجتماعية لشخصيات ذلك النص.

ويمثل الاسترجاع الفني أو استحضار الماضي تقنية يلتزم بها الراوي لإحداث نقلات دلالية في النص المسرحي أو الروائي على حد سواء, حيث يعود ذلك الراوي إلى سرد بعض الأحداث الماضية ويرويها في لحظة لاحقة لحدوثها. وتكمن أهمية هذه التقنية في إعطاء المتلقي فرصة معرفية للتوصل إلى أبعاد الشخصية والولوج في أعماقها الداخلية؛ حتى يتثنى له الحكم عليها وتقييمها في ضوء هذه المعرفة, علاوة على أن التوظيف الدلالي يجعل المتلقي في صراع مع نفسه لمعرفة المزيد عن هذه الشخصية, ويقوم على أساس ذلك التوظيف ببناء تكهنات عامة حول ما سيؤول إليه مصير تلك الشخصية في المستقبل[٢٨].

وتنقسم هذه التقنية إلى قسمين أحدهما يسمى "الاسترجاع الخارجي", الذي يتضمن العودة إلى الماضي البعيد, والثاني يسمى "الاسترجاع الداخلي", الذي يتضمن العودة إلى الماضي القريب, وتتم تقنية الاسترجاع وفق آلية ذات طريقتين, الأولى من خلال الراوي نفسه من حيث سرده للأحداث الماضية بغية خدمة النص, والثانية من خلال فسح المجال للشخصية للإفصاح عما بداخلها من أحداث مرت بها, ويكون ذلك عن طريق (المونولوج الداخلي/ الحوار مع النفس), أي الذي تتحول فيه الشخصية إلى متكلم يعبر عما في كوامنه لشخصية وهمية هي المعادل الحقيقي لشخصيته الأساسية, وهذا يعد جزء من الترويح النفسي في النص[٢٩].

فالزمن الذي دار فيه الحوار- الذي استلهم الكاتب من خلاله فكرة هذه المسرحية- بين الصحفي آدم باروخ وجورودیش هو عام ١٩٨٧م, لكن خلال حديث بطل النص "جورودیش" مع ذلك الصحفي نراه يسترجع أحداثًا من الماضي تعود إلى عام ١٩٦٧م تارة, وعام ١٩٧٣م تارة أخرى, وهما الزمنان اللذان شكلا منعطفًا رئيسًا في صعود وهبوط جورودیش أو بالأحرى حياته وموته, ففي مستهل أحداث المسرحية يذكرنا الكاتب بالزمن الحاضر لأحداث المسرحية في قوله:

1987. הרפובליקה המרכז אפריקנית. שדה התעופה של באנגי.

אדם ברוך, עיתונאי, מדבר ומקליט את דבריו לתוך טייפ קטן[٣٠].

١٩٨٧. جمهورية أفريقيا الوسطى. مطار بانجي.
آدم باروخ, صحفي, يتحدث ويسجل حديثه في مسجل صوت صغير.

حدد الكاتب الزمن الحاضر الذي يدور فيه الحوار بين الصحفي آدم باروخ وجورووديش, فضلًا عن تحديده لمكان ذلك الحوار وهو مدينة بانجي "عاصمة جمهورية أفريقيا الوسطى", ثم بعد ذلك يربط الزمن الحاضر بالزمن الماضي مستخدمًا تقنية الاسترجاع هذه كأداه لربط هذين الزمنين ببعضهما البعض, وذلك في قوله:

1967. לשכת סגן אלוף גורודיש בחטיבה 7.
גורודיש וסגן דליה.
(ניצה הפקידה נכנסת פנימה ומצדיעה)[٣١].
١٩٦٧. مكتب اللواء جورووديش في اللواء السابع.
جورووديش والملازم أول داليا.
(تدخل نيتسا الموظفة وتؤدي التحية العسكرية).

فالكاتب هنا يعود بالذاكرة إلى عام ١٩٦٧م؛ ليمنحنا أحداثًا من الماضي في شكل مسرحي, وليس فقط مجرد الإشارة إلى الأحداث التي وقعت في الماضي بشكل عارض. ومن الملاحظ أن الكاتب بدأ في عملية الاسترجاع والإسقاط باتجاه الماضي بداية من الفصل الثالث؛ وذلك حتى يتمكن القارئ من التعمق جيدًا في حاضر أحداث المسرحية.

ومن بين الإسقاطات الأخرى باتجاه الماضي، محاولة الكاتب استرجاع أحداث حرب أكتوبر ١٩٧٣م على لسان بطل النص وآخرين ممن دفعوا معه تكاليفها, وهذه الحلقة من مسلسل حياة جورووديش العسكرية تعد أصعب الحلقات والفترات من حياته؛ فقد أنزله الناس من فقوق أكتافهم, وركلوه بأقدامهم, بعد أن كانوا يهتفون باسمه ويعتبرونه رمزًا للنصر والبطولة بعد حرب يونيو ١٩٦٧م. وتتجلى أولى مشاهد ذلك الاسترجاع نحو الماضي في هذا المشهد الذي جمع بين جورووديش ووزير الدفاع موشيه ديان:

יולי 73'. חצר ביתו של דיין בצהלה.
דיין נכנס לחצר, זרועו חבוקה בזרועו של גורודיש. על כתפיו של גורודיש דרגות אלוף, דיין לבוש בגלבייה לבנה ורחבה[٣٢].
يوليو ٧٣. ساحة منزل ديان في منطقة تسهالا.

يدخل ديان الساحة، وذراعه تطوّق ذراع جورووديش, يحمل جورووديش على كتفيه رتبة لواء، وديان يرتدي عباءة بيضاء واسعة.

لقد سلط الكاتب حديثه في الفصل الثاني من المسرحية على إرهاصات حرب أكتوبر بصفتها حدثًا فارقًا في حياة بطل النص جورووديش "فالكاتب يلجأ إلى استخدام تقنية الاسترجاع ليس لمجرد إضفاء شكل جمالي على العمل الفني, وإنما يوظفه لضرورة حتمية, فلو أضيف الاسترجاع لغير ضرورة يصبح عبئًا مقحمًا على العمل الفني ولا مسوّغ له"[٣٣].

סוף נובמבר 73'.

לשכת האלוף גורודיש במרחב שלמה.

גורודיש, אפשטיין, עורך דין ליאון כהן, ודליה (אזרחית). על הקיר- מפה גדולה של אזור התעלה. על שולחן: מסמכים וסרטי הקלטה. בצד- מיחם קפה.

ליאון כהו ואפשטיין מכינים את גורודיש לקראת הופעתו בוועדת אגרנט[٣٤].

نهاية نوفمبر ٧٣.

مكتب اللواء جورووديش في منطقة مرحاف شلومو.

جورووديش, إبشتاين, المحامي ليئون كوهين, ودواليا (مواطنة), على الحائط- خريطة كبيرة لمنطقة القناة, على المنضدة: وثائق وأفلام تسجيلية, على الجانب - فنجان من القهوة, يقوم ليئون كوهين وإبشتاين بإعداد جورووديش تمهيدًا لمثوله أمام لجنة أجرانات.

جاء الاسترجاع في هذا الحوار ليصف أجواء ما بعد حرب أكتوبر ١٩٧٣م، حيث تم إلقاء جزء كبير من هزيمة إسرائيل على كاهل جورووديش, وعلى إثر تلك الهزيمة سيتم التحقيق معه من قبل لجنة أجرانات التي تم تشكيلها خصيصًا للتحقيق في أسباب الهزيمة في هذه الحرب, ولأن جورووديش كان متوجسًا من مثوله أمام هذه اللجنة فكان لابد من إعداده جيدًا؛ حتى يزال حاجز ذلك التوجس.

٢- الصراع القائم على تقنية الاكتشاف والتحول:

يقصد بتقنية الاكتشاف والتحول داخل النص المسرحي "انكشاف المستور وتغير حال البطل من الجهل إلى معرفة ما كان خافيًا, مما يؤدي إلى إحداث نوع من التغيير في مجرى الصراع وتحول مساره"[٣٥].

وفي مسرحية (جورووديش) نلاحظ أن نقطة الاكتشاف تجلت في عدة مشاهد متأخرة من أحداثها, حيث كان صراع بطل النص في البداية ساكنًا, لكنه

سرعان ما بدأ يكتشف أمورًا كانت خافية عليه؛ مما أدى إلى تغير حالة السكون إلى حركة مفعمة بالصراع داخل هذه المسرحية, وقد تجلى ذلك من خلال عدة مشاهد من أحداث هذه المسرحية:

جورووديش: ... لقد مررت بأيام فكرت فيها في الذهاب لقتل موشيه ديان, لقد حطم دادو شيئًا فشيئًا حتى الموت, وألقى بي أنا للكلاب...

باروخ: كنت ستقتله يا شموليك... وماذا بعد ذلك؟

جورووديش: لقد كان "الشعب" سيدرك فجأة ما حدث, لقد كان "الشعب" سيدرك بأن ديان ضحى بنا، وبي, لقد خان الجنود وأنقذ نفسه, (صمت) فلو قتلت ديان، فلربما أدخل التاريخ مرة أخرى...[٣٦].

يصف ذلك الحوار بين جورووديش والصحفي آدم باروخ اكتشاف جورووديش لألاعيب موشيه ديان ضده ومعرفة الحقيقة المُرَّة الماثلة في طغيان المصالح والأطماع الشخصية على المصالح العامة والنفع المشترك. وكنوع من مسايرة الموقف الدرامي, وأن لكل فعل رد فعل, فكر جورووديش في قتل موشيه ديان؛ مما أدى إلى تغير مسار الصراع دراميًا.

جورووديش:... كنت أول مرشح لشغل منصب رئيس الأركان, لهذا السبب أيضًا لم يحبونني, فقد كنت صغيرًا كنت أصغر عقيد في الجيش, وبعد ذلك أصبحت أصغر لواء في الجيش, شلة اللواءات لم تكن تحبني[٣٧].

لقد اكتشف جورووديش مكائد لواءات الجيش الإسرائيلي ضده, وكراهيتهم له, ورغبتهم في إزاحته من فوق مسرح الحياة العسكرية؛ ويرجع ذلك لكونه أصغرهم لواء سنًا, وهو المرشح الأول لمنصب رئيس الأركان, فما كان منه سوى إعراضه عنهم والمضي قدمًا في طريقه, رغم مرارة المعاناة النفسية التي كان يعانيها جراء شعوره بتلك المكائد وإحساسه الدائم بتلك الكراهية.

إبشتاين: لكنك حي يا شموليك, لم تفز, ولكنك لا زلت على قيد الحياة! أنت وديان وبيرن وإريك وبار ليف وستمثلون الآن أمام اللجنة وسيسلخ كل منكم الآخر، وستقارنون التسجيلات، ويوميات القادة المزيفة، وأوامر الحرب... يالك من أحمق مغرور...سيضربونك, سيضربونكم جميعًا, وسينزلونكم من رتبكم الواحد تلو الآخر وسيحاسبونكم على وجبات الفساد الخاصة بكم, والممارسات الجنسية الممتعة, وسيارات المرسيدس المسروقة.

جورووديش: يالك من جندي حقير، كلب، ابن كلب, تعلمت النباح يا إبشتاين؟ تتطاول عليّ؟ أنا من علمتك!

إبشتاين: أعرف!

جورووديش: نسر مفترس!

إبشتاين:... رغم أنك لست حتى رئيس الأركان يا شموليك, إلا أنك تمكنت بالفعل من القضاء على جيش بأكمله! يالك من أحمق يا كوهين, وأنا, وداليا نجلس متوجسين, كيف نخرج شموليك من الوحل... أنا لا أريد ذلك! لا أريد! أريدهم أن يأخذوك أنت، وبيرن، وإريك، وبار ليف، وجميعكم إلى القبر...(٣٨).

من خلال ذلك السياق الانفعالي القائم على التمرد والمواجهة يرى جورووديش جيدًا الوجه القبيح لإبشتاين جندي المراسلة الخاص به, وكاتم أسراره, فقد تجلت رغبته- هو الآخر- في التخلص منه وتلذذه بمعاناته ومثوله أمام لجنة أجرانات. وقد كان اكتشاف جورووديش لحقيقة إبشتاين نقطة تحول فارقة في حياته أفقدته الثقة في جميع الناس.

إبشتاين: إنني أعمل على إعادته منذ ثلاث سنوات؛ ليجري عملية القسطرة في إسرائيل؛ ليبدأ في عمل شيء ما؛ ليعيش... ثم تأتِ أنت، وتلقي به للخلف لسنوات، فينجرف... ويتخيل، كيف يعود يومًا ما إلى المال, إلى الاحترام الذي تمتع به من قبل... لا أحد ينتظره في البلاد، ولا حتى أصدقاؤه, فقد أصبح عبئًا على الجميع. أريد له ذلك, يتشبث بالحياة...(٣٩).

اللافت للنظر في هذا الحوار بين إبشتاين والصحفي آدم باروخ مدى سيطرة مشاعر الاكتئاب وعدم الرغبة في مواصلة الحياة لدى بطل النص جورووديش, فقد اكتشف عدم رغبة الناس فيه, وحتى المقربون منه. كما تسلل إليه شعور طاغٍ بأنه أصبح عبئًا عليهم جميعًا, وهو ما انعكس سلبًا على حاله, حيث رفض تركَ بانجي والعودة إلى إسرائيل رغم أن هناك داعٍ مرضي يحتم عليه العودة.

الخاتمة:

- يمثل عنصر الصراع داخل النص الدرامي ركنًا أساسيًا لا غنى عنه, ولا يستقيم العمل الدرامي إلا بوجوده.

- شكّل صراع جورووديش مع قادة الجيش الإسرائيلي أبرز مظاهر الصراع الدرامي في مسرحية (جورووديش).

- اعتمد هليل ميتلبونكت على تقنية الاسترجاع الفني (فلاش باك) في مسرحية (جورووديش)؛ من خلال إتيانه بوقائع وأحداث في زمن الماضي والحديث عنها في زمن الحاضر.

قائمة المصادر والمراجع:

أولًا: المصادر والمراجع العربية:

أ- الكتب:

- أحمد بن سعيد الأزكي: النزعة الدرامية في المعلقات العشر. الآن ناشرون وموزعون. عمان. ٢٠٢٢.
- دعاء أحمد البنا: دراما المخابرات وقضايا الهوية الوطنية. العربي للنشر والتوزيع. القاهرة. ٢٠١٩.
– رشاد رشدي: فن كتابة المسرحية. الهيئة المصرية العامة للكتاب. القاهرة. ١٩٩٨.
- سامي شهاب أحمد: ومضات نقدية في تحليل الخطابين الأدبي والنقدي: دراسة في الشعر والنثر ونقد النقد. المناهل. القاهرة. ٢٠١٢.
– عبد الرحمن شلش: مدخل إلى فن المسرحية. مرامر للطباعة والتغليف وتصنيع المظاريف. الرياض. ١٩٨٣.
- قيس عمر محمد: البنية الحوارية في النص المسرحي: ناهض الرمضاني أنموذجًا. دار غيداء للنشر والتوزيع. عمان. ٢٠١١.
- مصطفى صابر النمر: الدراما الأجنبية وانحرافات المراهقين السلوكية. العربي للنشر والتوزيع. القاهرة. ٢٠١٦.
– منير الزامل: التحليل السيميائي للمسرح: سيميائية العنوان, سيميائية الشخصيات, سيميائية المكان. دار مؤسسة رسلان للطباعة والنشر والتوزيع. دمشق. ٢٠١٤.
– نظام بركات: مشاريع التغيير في المنطقة العربية ومستقبلها. مركز دراسات الشرق الأوسط. عمان. ٢٠١٢.

ب- البحوث والمقالات:

– إبراهيم حجاج: الصراع الدرامي- سلسلة حلقات: كيف تكتب نصًا مسرحيًا(٧). ٢٠٢٠/٠٢/٢٩.

Available at:
- https://www.youtube.com/watch?v=fOkSNui6_uo
- أنيس السنوسي ميلود محمد, وطارق عبد الحميد صالح يونس: بنية الصراع الدرامي في الشعر الليبي المعاصر. المجلة العلمية لكلية التربية بجامعة مصراتة. العدد (١٠). طرابلس. مجلد١. ٢٠١٨.
- عبد القوي علي صالح العفيري: سيميائية الصراع في المجموعة المسرحية "موت المغني فرج" لعبد العزيز السماعيل. مجلة الأندلس للعلوم الإنسانية والاجتماعية. العدد (٢٧). المجلد (٧). صنعاء. ٢٠٢٠.
- كمال الحاج: السيناريو والدراما. الجامعة الافتراضية السورية. دمشق. ٢٠٢٠.

ثانيًا: المصادر والمراجع العبرية:

א- יצירות:

- מיטלפונקט, הלל: גורודיש (היום השביעי). אור- עם. ירושלים. 1993

حواشي البحث:

(١) – أنيس السنوسي ميلود محمد, وطارق عبد الحميد صالح يونس: بنية الصراع الدرامي في الشعر الليبي المعاصر. المجلة العلمية لكلية التربية بجامعة مصراتة. العدد (١٠). طرابلس. مجلد ١. ٢٠١٨م. ص٩٠.

(٢) - كمال الحاج: السيناريو والدراما. الجامعة الافتراضية السورية. دمشق. ٢٠٢٠. ص ص ٢-١٢.

(٣) – السيميائيّة أو السيميولوجيا (Semiotics): ذلك العلم الذي يقوم بدراسة الإشارات, والعلامات, وشبكة العلاقات الدلالية الموجودة في النص. فالسيميائية تهتم اهتمامًا بالغًا بالمعنى المُتضمّن في تلك الإشارات والعلامات, حيث تقف على شفرات مايحمله النص من علامات وتعمل على فكها؛ لإزالة ما بداخل ذلك النص من إبهام وغموض. ورغم أن السيميائية هي منهج حديث النشأة إلا أن جذورها تمتد إلى الفكر اليوناني القديم مع أفلاطون وأرسطو اللذان أوليا اهتمامًا كبيرًا بنظرية المعنى داخل النص الأدبي. انظر: منير الزامل: التحليل السيميائي للمسرح: سيميائية العنوان, سيميائية الشخصيات, سيميائية المكان. دار مؤسسة رسلان للطباعة والنشر والتوزيع. دمشق. ٢٠١٤. ص ص١٢-١٤.

(٤) - دعاء أحمد البنا: دراما المخابرات وقضايا الهوية الوطنية. العربي للنشر والتوزيع. القاهرة. ٢٠١٩. ص١٢٦.

(٥) - مصطفى صابر النمر: الدراما الأجنبية وانحرافات المراهقين السلوكية. العربي للنشر والتوزيع. القاهرة. ٢٠١٦. ص١٢١- ١٢٢.

(٦) – نقلًا عن: رشاد رشدي: فن كتابة المسرحية. الهيئة المصرية العامة للكتاب. القاهرة. ١٩٩٨. ص ٣٠- ٣١.

(٧) – إبراهيم حجاج: الصراع الدرامي- سلسلة حلقات: كيف تكتب نصًا مسرحيًا(٧). ٢٠٢٠/٠٢/٢٩.

Available at: https://www.youtube.com/watch?v=fOkSNui6_uo on 15-02--- 2022 at: 02:00 pm.

(٨) - نقلًا عن: عبد القوي علي صالح العفيري: سيميائية الصراع في المجموعة المسرحية "موت المغني فرج" لعبد العزيز السماعيل. مجلة الأندلس للعلوم الإنسانية والاجتماعية. العدد (٢٧). المجلد (٧). صنعاء. ٢٠٢٠. ص ١٩٧, ١٩٨.

(٩) - إبراهيم حجاج: الصراع الدرامي- كيف تكتب نصًا مسرحيًا(٧). مرجع سابق.

(١٠) – عبد القوي علي صالح العفيري: سيميائية الصراع في المجموعة المسرحية "موت المغني فرج" لعبد العزيز السماعيل. مرجع سابق. ص ٢٠٤- ٢٠٥.

(١١) - מיטלפונקט, הלל: גורודיש (היום השביעי). אור- עם. ירושלים. 1993. עמ' 62.

(١٢) - מיטלפונקט, הלל: גורודיש (היום השביעי). שם. עמ' 80.

(١٣) – كبش الفداء (שָׂעִיר לַעֲזָאזֵל): يشير مصطلح كبش الفداء في المعتقد اليهودي إلى ذلك الكبش الذي أخذ على عاتقه ذنوب بني إسرائيل؛ حيث يتم إلقاء ذلك الكبش من أعلى قمة أحد الجبال؛ وبهذا يتخلص بنو إسرائيل من ذنوبهم ويعودا أنقياء طاهرين كما ولدتهم أمهاتهم. وقد

استخدم الكاتب هذا المصطلح في هذه الفقرة للدلالة على أن جوروديش كان كبشًا لفداء غيره من القادة الإسرائيليين أمثال: جولدا مائير وموشيه ديان وآخرين ممن شهدوا حرب أكتوبر ١٩٧٣م.
(١٤) - מיטלפונקט, הלל: גורודיש (היום השביעי). שם. עמ' 53.
(١٥) – عبد الرحمن شلش: مدخل إلى فن المسرحية. مرامر للطباعة والتغليف وتصنيع المظاريف. الرياض. ١٩٨٣. ص٤٣.
(١٦) – عبد القوي علي صالح العفيري: سيميائية الصراع في المجموعة المسرحية "موت المغني فرج" لعبد العزيز السماعيل. مرجع سابق. ص ١٩٩- ٢٠٠.
(١٧) - מיטלפונקט, הלל: גורודיש (היום השביעי). שם. עמ' 87.
(١٨) - מיטלפונקט, הלל: גורודיש (היום השביעי). שם. עמ' 90.
(١٩) - מיטלפונקט, הלל: גורודיש (היום השביעי). שם. עמ' 25 - 26.
(٢٠) – رامات أڤيف רמת אביב: حي يقع شمال تل أبيب. وأقيم على أنقاض القرية الفلسطينية "قرية الشيخ مؤنس", بعد تشريد أهلها وطردهم منها عام ١٩٤٨م. انظر: نظام بركات: مشاريع التغيير في المنطقة العربية ومستقبلها. مركز دراسات الشرق الأوسط. عمان. ٢٠١٢. ص ١٨٢.
(٢١) - מיטלפונקט, הלל: גורודיש (היום השביעי). שם. עמ' 62.
(٢٢) - שם. עמ' 40.
(٢٣) - מיטלפונקט, הלל: גורודיש (היום השביעי). שם. עמ' 76-77.
(٢٤) – رشاد رشدي: فن كتابة المسرحية. مرجع سابق. ص ٣٣.
(٢٥) - מיטלפונקט, הלל: גורודיש (היום השביעי). שם. עמ' 22 -23.
(٢٦) - قيس عمر محمد: البنية الحوارية في النص المسرحي: ناهض الرمضاني أنموذجًا. دار غيداء للنشر والتوزيع. عمان. ٢٠١١. ص ٨٠.
(٢٧) – عبد القوي علي صالح العفيري: سيميائية الصراع في المجموعة المسرحية "موت المغني فرج" لعبد العزيز السماعيل. مرجع سابق. ص ٢١٨.
(٢٨) - سامي شهاب أحمد: ومضات نقدية في تحليل الخطابين الأدبي والنقدي: دراسة في الشعر والنثر ونقد النقد. المناهل. القاهرة. ٢٠١٢. ص ١٤٠- ١٤١.
(٢٩) – سامي شهاب أحمد: ومضات نقدية في تحليل الخطابين الأدبي والنقدي: دراسة في الشعر والنثر ونقد النقد. مرجع سابق. ص ١٤١.
(٣٠) - מיטלפונקט, הלל: גורודיש (היום השביעי). שם. עמ' 6 .
(٣١) - שם. עמ' 12.
(٣٢) - מיטלפונקט, הלל: גורודיש (היום השביעי). שם. עמ' 57.
(٣٣) - أحمد بن سعيد الأزكي: النزعة الدرامية في المعلقات العشر. الآن ناشرون وموزعون. عمان. ٢٠٢٢م. ص٤٠٩.
(٣٤) - מיטלפונקט, הלל: גורודיש (היום השביעי). שם. עמ' 66.
(٣٥) – عبد القوي علي صالح العفيري: سيميائية الصراع في المجموعة المسرحية "موت المغني فرج" لعبد العزيز السماعيل. مرجع سابق. ص ٢٢٢.
(٣٦) - מיטלפונקט, הלל: גורודיש (היום השביעי). שם. עמ' 87.
(٣٧) - שם. עמ' 62.
(٣٨) – מיטלפונקט, הלל: גורודיש (היום השביעי). שם. עמ' 77-76.
(٣٩) - שם. עמ' 40.