المرأة الإسرائيلية المُحتلة
دراسة في ثنائية الجمال والقبح في النص المسرحي
"שירותים מיוחדים خدمات خاصة" للكاتب الشاب
"רועי מליח רשף روعي ماليَّح رشيف"

د. نرمين صلاح القماح(*)

ملخص:

تحاول هذه الورقة البحثية إلى التعرف على جماليات ثنائية القبح /الجمال في النص المسرحي الإسرائيلي الحداثي ورصده واستنباط معانيه من خلال تناول نموذج للمرأة داخل مجتمع الاحتلال الإسرائيلي ورصد جماليات القبح في النص من خلال تقنيات الزمان والأماكن والشخوص، لبيان أبعاد النص الجمالية والفنية والكشف عن الدلالات التي تمخض عنها النص.

وعندما يتناول النص قضية سياسية وهي "ترسيم الحدود الدائمة لإسرائيل" ويكون طرفا الثنائية امرأة تمثل المجتمع المُحتل الصهيوني والقيم الأيديولوجية المرتبكة داخله لفكرة قيام الدولة، ورجل يمثل سلطة الاحتلال يصبح هذا البحث إطلالة جديدة على عقلية الآخر من خلال نقده الذاتي لنفسه.

الكلمات المفتاحية: المرأة الإسرائيلية – جماليات القبح – ترسيم الحدود الدائمة لإسرائيل– الثنائيات المتقابلة

---

* – مدرس الأدب العبري الحديث والمعاصر – كلية الألسن – جامعة عين شمس .

فرضية الدراسة:

يتناول البحث مفهوم القبح قيمة جمالية مرتبطة بالتجربة أو الخبرة الجمالية التي تعد بدورها نتاج التواصل والتفاعل بين الخطاب المسرحي والمتلقي اعتمادًا على تفاعله وبيئته الاجتماعية والطبيعية. القبح هنا ليس قبحًا في الأصل، بل هو جمال من نوع خاص، أي أنه جمال على صعيد الوظيفة والقيمة التي يؤديها في العمل الدرامي، فدراميًا تعد الشخصية القبيحة بهذا المعنى من فئة الأشقياء، وهنا يكمن الجانب الأيديولوجي للقبح الباطن، إذ أنه قبح يظهر في إطار شبكة العلاقات الاجتماعية من خلال النزعة السلوكية، أي بقول آخر "الأثر النفسي والانفعالي"[١] الذي يخلفه القبح وهو أثر ممقوت بالضرورة. لكن هذا الأثر المرتبط بالقبح قد يؤدي إلى لذة إيجابية فحواها معرفة مواطن النقص وأسباب التنافر والاعتبار والاتعاظ من أن يتسرب النقص والتنافر هذا إلى المتلقي، وهو ما يجعلنا أكثر حصانة من الوقوع في القبح. فالعمل المسرحي نصًا كان أو عرضًا هو عملية فعل، أو إجراء، أو صنعة[٢].

من هنا فإن لهذا الأثر النفسي والانفعالي تنعكس لذته – على الصعيد الجمالي– لتسمو على كل ما هو قبيح وممقوت، وهو ما يسمى دراميًا ومسرحيًا بحسب المفهوم الأرسطي "التطهير" ولهذا لا غرابة في أن يكون للقبح قيمة جمالية إيجابية على الرغم من كونه قيمة سلبية من حيث أثره النفسي والانفعالي[٣].

أهمية الدراسة:

تظهر أهمية دراسة جماليات القبح نقديًا في النص المسرحي الإسرائيلي الحداثي يحمل فكرة سياسية ليس كقيمة مناقضة للجمال بل هو الوجه الآخر المكمل له والأداة التي تُمكننا من معاينة القيم الجمالية واستخلاصها، وهنا نحاول أن نعكس المألوف بدراسة "القيمة السالبة" للوصول إلى "القيمة الموجبة"، فمشاهد القبح في النص المسرحي على أثرها السلبي لدى المتلقي توضح جمالية الفكرة ووجاهتها، وانعكاس للواقع كما يراه الكاتب، إذ تُشكل (الثنائيات الضدية أو المتقابلة) اهتمام العديد من الدراسات النقدية والجمالية

الحديثة، ومرتكزًا في التعبير عن جمالية التشكيل على نحو يؤدي إلى الإدهاش والتأويل عند المتلقي. أي أن "الثنائية الضدية تنشأ من شعورين مختلفين يوقظان الإحساس، وواحد من هذين الشعورين هو الذي يستثمر نظام الإدراك في الوعي، والثاني يظل في اللاوعي"[٤].

تهدف الدراسة للتعرف على "الثنائيات المتقابلة" من خلال تناول نموذج للمرأة داخل مجتمع الاحتلال الإسرائيلي ورصد جماليات القبح في النص من خلال العنوان والزمان والأماكن والشخوص، لبيان أبعاد النص الجمالية والفنية والكشف عن الدلالات التي تمخض عنها النص.

الدراسات السابقة:

- جمالية القبح في الشعر العربي القديم، هجاء ابن الرومي أنموذجًا، د. فؤاد فياض كايد، مجلة جامعة الحسين بن طلال للبحوث، المجلد ٣، العدد ٢، ٢٠١٧.
- الجمالية في المسرح، قراءة في كتاب عناصر التركيب الجمالي في العرض المسرحي لعبد المجيد شكير، د. هاجر مدقن، جامعة قاصدي مرباح، ورقلة، مجلة العلامة، العدد ٢، ٢٠١٦.
- جماليات القبح في النص المسرحي، عمر محمد نقرش، مجلة دراسات للعلوم الإنسانية والاجتماعية، المجلد ٤٠، العدد ٢، ٢٠١٣.
- الثنائيات الضدية – دراسات في الشعر العربي القديم، د. سمر الديوب، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، وزارة الثقافة– دمشق، ٢٠٠٩.

المنهج المستخدم ومادة الدراسة:

يستخدم البحث منهج النقد الثقافي مع الإفادة من مقولات علم الجمال لتقديم تفسيرات موضوعية لمفهومي الجمال والقبح داخل النص المسرحي. ومادة الدراسة نص مسرحي حداثي بعنوان "**שירותים מיוחדים** خدمات خاصة" للكاتب الشاب "**רועי מליח רשף** روعي ماليَّح رشيف" المنشورة في عام ٢٠١٥. يقوم على الخلط بين التراجيدي والكوميدي (التراجيكوميديا)، والجمع بين الشخصيات النبيلة والبذيئة النص المسرحي.

عناصر الدراسة:

- مقدمة: تتناول فكرة الدراسة وفرضيتها والمنهج المستخدم.
- المبحث الأول: مفهوم الثنائيات الضدّية وعلاقتها بالنقد الثقافي
- المبحث الثاني: تأطير الخطاب المسرحي لمشكلة الحدود
- المبحث الثالث: جماليات القبح في النص المسرحي
  - أولاً: العنوان
  - ثانيًا: الفضاء الدرامي
  - ثالثًا: الزمن الدرامي
  - رابعًا: صراع الشخصيات وتقابل الأنساق
- خاتمة: تعرض لأهم النتائج التي توصلت إليها الدراسة.

مقدمة:

تعد ثنائية الجمال والقبح من الإشكاليات المحورية في علم الجمال وتطبيقاته في الفن والأدب، فهناك من ينظر إلى القبح على أنه يضاد الجمال ويلغيه، وهناك من ينظر إليه على أنّه درجة من درجات الجمال وأداة تجلّي الجمال في الأشياء إبراز القبح، البحث يحاول توظيف النظرة إلى جمالية القبح باعتباره مصطلحًا نقديًا يستخدمه النقد الجمالي[٥]. جماليات القبح – عنوان الورقة البحثية – المعنى المقصود منها هو "جماليات الإبداع الفني" في تناول ما تعارف عليه بأنها أشياء (وموضوعات) قبيحة. فيتفق النقاد على قبول أن تكون الأشياء القبيحة موضوعًا للإبداع، طالما أن الحكم في الفنون سيكون عن طريق التناول وليس الموضوع الذي يتم تناوله، فطريقة التناول وامتلاك الأدوات والتمكن منها لابد أن تُنتج أعمالاً جميلة، بغض النظر عن مضمون هذه الأعمال[٦].

الجمال والقبح يتساويان في ذاكرة الإنسان، فيرى (أمبرتو إيكو) أن "القبح ليس نقيض الجمال، وأن إمكانات صنع القبح لا متناهية، في حين أن إمكانات صنع الجميل محدودة جدًا"[٧]

فعلم الجمال (الاستطيقا Aesthetics) من أكثر العلوم القابلة للحوار وأكثرها مرونة وانفتاحًا على المناهج النقدية بوصفه يبحث عبر القيم الجمالية في شروط ومقاييس الجمال وتذوقه والحكم عليه، في أوائل النصف الثاني من القرن التاسع عشر (١٨٥٣) نشر "روزنكرانز Rosenkranz"[٨] بحثًا بعنوان "استطيقا القبح The Aesthetic of the Ugly" والحرية هي أساس فكرته عن الجمال والقبح، إن الجمال إيجاب والقبح سلب فإذا دخل القبح ميدان الفن والأدب فإنه يأخذ صورة مثالية تمنحها له قوانين الجمال كالسمترية والانسجام والتناسب وقوة التعبير الفردي، ونتيجة هذه المثالية ليست تخفيف القبح أو التغيير منه، لكن على العكس تمامًا، تأكيد القبح[٩]. ومن ثم لا يستطيع الأدب والفن الاستغناء عن القبح، إن المثل العليا الصافية تمثل لنا بلا شك أهمية لأنها العنصر المعبر عن الجمال، لكن لابد من وجود القبح في العمل الدرامي ليعطي العمل عمقه الحقيقي فتظهر الطبيعة القبيحة والشر، حتى الإغريق من عاشوا في المثل العليا كان لديهم علامات للقبح في أدبهم مثلوها في جرائم بشعة أو أمراض مثيرة للإشمئزاز أو كوميديا تظهر الفساد والرذائل[١٠].

ومن ثم فإن الناقد المسرحي الذي يُفاد من علم الجمال تتضح له الرؤية النقدية بشكل مميز ويستطيع أن يطرح مشروعه النقدي عبر تلك الرؤية. يرى الباحث أن (الجمال والقبح) يقدمان صورة متكاملة وكلاً منهما يحتاج الآخر لخدمة الإبداع الفني والمسرحي. حيث تقوم المقاربات النقدية – الجمالية على مقولة محورية مفادها أن الفن عامة هو نتاج الوعي الجمالي السائد والمشروط بالبنية المجتمعية عامة. وهو ما يعني أن الفن لا يمكنه أن يتبدل؛ ما لم يكن ثمة تبدل في الوعي الجمالي. وهذا لا يحدث بمعزل عن التبدلات الحاسمة في تلك البنية المجتمعية، أي أن الفن والأدب ليس انعكاسًا مباشرًا للواقع، بل هو انعكاس للوعي الجمالي الفردي من ناحية والتاريخي من جهة أخرى[١١].

المبحث الأول: مفهوم الثنائيات الضدّية وعلاقتها بالنقد الثقافي

يتميز النقد الثقافي ببنية كامنة في أعماق الخطاب، تعتمد على ثنائية الظاهر/ المضمر. فالدلالة النسقية المضمرة تقوم بوظيفة الفاعل المحرك في الذهن الثقافي لشعب ما. وهو المكوّن الخفي لذائقتها، وأنماط تفكيرها، وصياغة أنساقها المهيمنة. فالنسق المضمر يحتاج إلى جهد لكشفه، مستتر بأقنعة البلاغة؛ لذا أوجد دُعاته نظريات في القُبحيات؛ لتكشف حركة الأنساق، وفعلها المضاد للوعي النقدي[١٢].

الانطلاق من الثنائيات الضديّة ليس مجرد أداة إجرائية لتحليل النص الأدبي، إنها رؤية للعالم والوجود، ويركز التحليل الثقافي على التمايز بين الطبقات الاجتماعية، وتحليل طرائق إنتاج الخطاب، وآليات تشكله من قبل السلطة التي تسعى إلى الهيمنة، فقد أسهم الصراع بين الطبقات الاجتماعية وفق نظرية التحليل الثقافي في ولادة مفاهيم ذات مرجعيات وأشكال سلطوية: كالصراع بين الأنا والآخر، المركزي والهامشي، الفحولي والأنثوي. ويقرأ الناقد هذه الثنائيات في ضوء الأحوال التاريخية التي أنشأتها. فالشئ يُعرف بضده/ الآخر، فلا تُعرف الحرية إلا بحضور الضدّ/ السجن، ولا يمكن فهم البنية الجدلية إلا في النص كاملاً، لا في حدوده الضيقة[١٣].

هنا لا يقوم الناقد بدراسة الأنساق الجدلية لإظهار القيمة الجمالية في النص الأدبي فحسب، بل يؤكد على ضروريتها، فمهمته إظهار جماليات القبح في الأنساق المضمرة في النصوص الأدبية. فالنص الأدبي – وفق التحليل الثقافي– ينطوي على نسق مضمر يُظهر جدليات الصراع بأبعاده الإنسانية والزمانية والمكانية من خلال الثنائيات الضديّة. لذلك يُعد النص ثمرة التفاعل بين طرفي ثنائية ضديّة أنساق إيجابية / سلبية، أنساق جمالية/ قبيحة، أنساق متجاوبة/ متصادمة، تتوالى في النص الأدبي[١٤]. كما تُثير الثنائيات الضديّة الدهشة والمفارقة المتولدة عن اجتماع الضدين في موقف واحد، أو جملة واحدة، إذ يوفر الضد إمكانية الموازنة بينه وبين ضده، وهذا يولد تصورًا معرفيًا عن الأشياء يساعد المتلقي على

استيلاد ثنائية من ثنائية، فثنائية النور/الظلام مثلاً يمكن أن تُحيل إلى ثنائية الحلم/ الواقع وغيرها[١٥].

تجتمع الثنائيات الضدية عبر الخطاب الأدبي، تتصادم وتتقاطع وتتوازى، فالتضاد الفعلي والإسمي يُشكل عالمًا من جدل الواقع والذات في صراعها مع الحياة، ووفرة الثنائيات الضديّة في النص الأدبي دليل انسجام إيقاعاته، وانفتاحه على أكثر من محور، فيمكن أن نعثر على مجموعة أنساق متضادة في النص الأدبي الواحد تُضفي عليه مزيدًا من الحركة والحيوية[١٦]. نخلُص من ذلك بأهمية الثنائيات الضديّة في الإقناع والتأثير، فمن وسائل الإقناع الحُجة العقلية القائمة على الاستدلال والمقارنة بين المتناقضين لتبيان المفارقة الشاسعة بينهما. فالتضاد يُستغل أكثر ما يستغل في السياقات الهادفة إلى تعرية الحقائق وكشفها[١٧].

ومن ثم يُعتبر مصطلح "جماليات القبح" في النص المسرحي المقصود بيها محاولة استقراء "الثنائيات الضدية" في النص المسرحي والتي تحيل إلى ثنائية الجمال /القبح، من خلال استكشاف ملامح ومؤشرات القبح وأبعاده الجمالية في النص وأفكاره وعناصر بنائه الدرامي. وهو ما تحاول الورقة البحثية القيام به من استجلاء الثنائيات الضديّة في النص المسرحي الحداثي "**שירותים מיוחדים** خدمات خاصة" للكاتب الشاب "**רועי מליח רשף** روعي ماليَّح رشيف" المنشورة في عام ٢٠١٥. فهو نص يقوم على الخلط بين التراجيدي والكوميدي (التراجيكوميديا)، والجمع بين الشخصيات النبيلة والبذيئة في النص المسرحي.

السخرية اللاذعة التي تنطوي عليها قصة المسرحية مقصودة لتنتقل إلى الجمهور، وإلى الشباب الإسرائيلي الذي يمقت وضعه كمحتل، فكرة "الاغتراب" أو الفجوة الشعورية التي يشعر بها الشباب داخل إسرائيل بإعتبارها أرضه، لكنه في حقيقة الأمر هو محتل لها، لا يملك حدود لهذا الوطن[١٨].

لا يُعد الكاتب الإسرائيلي " **רועי מליח רשף** روعي ماليَّح رشيف" مجرد كاتب مسرحي فحسب، بل مخرج وباحث ومعلم للمسرح أيضًا، فهو متخصص بما يسمى (**יאט/לאבאן** – تحليل الأنماط السلوكية من خلال علم نفس الحركة) في إسرائيل

وخارجها من خلال ورش عمل خاصة. كما أنه يعمل في تحليل النص في استوديو الفنون المسرحية "يورام ليفنشتاين". أخرج وكتب أكثر من ٢٠ مسرحية. من بينهم مسرحية (**הלוך ושוב** ذهابًا وإيابًا) والتي عرضت على مسرح جيشر، ومسرحية (**בינתיים ימשיך להיות פה קר** وفي هذه الأثناء سيكون الجو بارد هنا) والتي عرضت على مسرح يافا، فاز الكاتب على جائزة أفضل مسرحي عام ٢٠١٤ للأطفال والشباب عن مسرحية (**האבן האחרונה** الحجر الأخير). وقد حصل على العديد من المنح الدراسية منها منحة مقدمة من وزارة التربية والتعليم الإسرائيلية.

المبحث الثاني: تأطير الخطاب المسرحي لمشكلة الحدود

يقوم " **רועי מליח רשף**" في خطابه المسرحي "**שירותים מיוחדים**" بشحن مضامينه المسرحية بمختلف الدلالات التي تبعث فيه دينامية تجعله خطابًا فضفاضًا، يكشف عن البُنى العميقة التي تبلور في ظلها، ليكون خطابًا منفتحًا على الواقع الاجتماعي ومعبرًا عن الخلفيات والمرجعيات الثقافية والفكرية التي أسهمت في إنتاجه[١٩]، وعملاً إبداعيًا يعكس تجربة شعورية عاشها الكاتب وأراد مشاركتها مع متلقي يستطيع بما يمتلكه من معارف أن يُحيط بعمق خطابه المسرحي، ويكشف مضاميره، ليتحقق في الخطاب الأدبي وظيفته الجمالية من ناحية، ويكشف عن البنية الاجتماعية العميقة للمجتمع الإسرائيلي من ناحية أخرى.

لذلك قبل توضيح المسارات التي يبثها الخطاب المسرحي موضوع الدراسة، لابد من القبض على المُضمرات الثقافية التي تختبئ خلف النص، والظروف السياسية التي صنعته. فتحليل النص الأدبي من منظور ثقافي يعتمد على وضع النص داخل السياق الثقافي والسياسي الذي أنتجه، ليبحث في طبيعة الصراع الذي يُشير إليه، فيكون النص بهذا علامة ثقافية تتحقق دلالتها داخل السياق الذي أنتجها[٢٠].

يمكن القول بأن جوهر الاستراتيجية الإسرائيلية لم يتغير منذ إنشاء الكيان الصهيوني في فلسطين، ولعل الأثر الأكبر في صياغة تلك الاستراتيجية جاء قبل ظهور الكيان الإسرائيلي

على يد الأب الروحي للصهيونية الجديدة " **זאב ז'בוטינסקי** زائيف جابوتنسكي" والذي نشر مقالين مهمين؛ أحدهما بعنوان "**על קיר הברזל** (**אנו והערבים**) خلف الجدار الحديدي – نحن والعرب" الذي نُشر في الرابع من نوفمبر عام ١٩٢٣[٢١]، يبدأ مقاله بالحديث عن استحالة وجود أي اتفاق طوعي مع العرب، مستشهدًا بما يرويه التاريخ، فلم يحدث أن قبلت أي دولة بالاستعمار طوعًا، وكل الشعوب سواء كانت متحضرة أم لا كانت تُقاوم الاستعمار، لأنها تعتبر أرضها وطن قوميًا لا تقبل فيه القسمة، أو أي سيادة جديدة سواء كانت بهدف الاحتلال أو الشراكة أو حتى التعاون، وقد كرر الجملة ذاتها أكثر من مرة "كل شعب يناضل ضد الاستعمار طالما لديه بصيص من الأمل للتخلص من خطر الاستيطان. هذا ما يفعله عرب أرض إسرائيل، طالما لديهم بارقة أمل"[٢٢].

وبناء على ذلك يستنتج قائلاً: " إننا لا نستطع أن نقدم أي تعويض عن أرض إسرائيل سواء للعرب في أرض إسرائيل ولسائر العرب. لهذا السبب، لا يمكن تصور أن يكون هناك اتفاق طوعي. لذلك يمكن للأشخاص الذين يعتقدون أن مثل هذا الاتفاق شرط لا غنى عنه، أن يقولوا بالفعل: لا، والابتعاد عن الصهيونية. مستوطناتنا –التي يجب أن تتوقف أو تستمر ضد رغبات السكان الأصليين. وبالتالي يمكن الاستمرار في التطوير فقط تحت حماية قوة دفاعية مستقلة عن السكان المحليين– من خلال جدار حديدي لن يتمكن السكان المحليون من اختراقه[٢٣]".

يمكن القول أن مقال" الحائط الحديدي" أصبح دستورًا للحركة الصهيونية الجديدة، طرد السكان الأصليين أمر حتمي، حتى يتسنى إقامة دولة يهودية خالصة لا تشوبها أية شوائب عرقية أو حضارية أخرى، فظهور الفلسطيني على المسرح سيكشف الأسطورة الصهيونية، في حين سيجعل إختفاؤه أو غيابه من الممكن على الصهاينة أن يزعموا أن الأرض المقدسة الخالية هي أرض بلا شعب، في انتظار سكانها المقدسين منذ آلاف السنين. لذا فليس من الغريب أن نكتشف أن معظم الزعماء الصهاينة قد طالبوا بتفريغ فلسطين من سكانها ونقلهم إلى البلاد المجاورة[٢٤].

لكن منذ قيام الدولة عام ١٩٤٨، فشلت المفاوضات في إقامة حدود دائمة وعادلة للدولتين، ومن ثم قامت إسرائيل بإقامة جدار الفصل العنصري، تلك الفكرة التي تبناها أرييل شارون كخطة استراتيجية وضعها موضع التنفيذ منذ توليه رئاسة الوزراء عام ٢٠٠١م، التي استلهمها من جابوتنسكي في طرحه لفكرة "الحائط الحديدي" والذي يعني وجود قوة عسكرية تقوم بدور الحائط الديموغرافي، ويحافظ على نقاء الدولة العبرية.

كان لمفهوم "الحائط الحديدي" بُعد رمزي يتمثل في القوة العسكرية، إلا أنه تحول إلى حائط حقيقي وواقعي في الفكر الإسرائيلي بعد الهجمات الاستشهادية داخل الخط الأخضر، فبدأ التفكير في بنائه منذ عام ١٩٦٧م. ومن الواضح أن خطة شارون تهدف للحيلولة دون نشوء كيان فلسطيني قابل للحياة والنمو والتطور، وتقتصر الحلم الفلسطيني في الدولة الفلسطينية في مشروع غزة أولاً وأخيرًا، وتحول غزة إلى سجن كبير بظروف اقتصادية خانقة؛ مما يدفع الشعب الفلسطيني في غزة إلى الهجرة طواعية.

ومن ثم يصبح أمام الكيان الصهيوني واحدة من تلك البدائل وفق لما تناوله تفصيلا **רפאל כהן-אלמגור** رافييل كوهين ألمجور" في بحثه المعنون بـ " **חלופות להסדר עם הפלסטינים** بدائل لاتفاق مع الفلسطينيين"

- **البديل الأول:** أن تكون إسرائيل دولة واحدة وهو ما شأنه أن تكون البديل الكئيب والقمعي لدولة الفصل العنصري "جنوب أفريقيا" التي من شأنها أن تبعد إسرائيل عن أسرة الأمم الديموقراطية وتؤدي إلى عزلتها.
- **البديل الثاني:** أن تصبح إسرائيل –كما نعرفها اليوم– دولة قومية أغلبية غير يهودية. والطريق الوحيد للحفاظ على إسرائيل كدولة يهودية هي طريقها لتحويلها إلى دولة عنصرية يُعتبر اليهود فيها أفضل من الآخرين.
- **البديل الثالث:** حماس أو الحل الإيراني / الفلسطيني بدلاً من دولة إسرائيل، فالفلسطينيون لديهم صبر كبير، وليسوا على استعداد للاعتراف بدولة إسرائيل، وأنهم

على استعداد للتضحية بالعديد من الضحايا، والانتظار لمئات السنين حتى يتحقق الحلم الفلسطيني على أنقاض إسرائيل. كما كان تدمير الهيكل الأول والثاني، سيكون تدمير الهيكل الثالث، وهي مسألة وقت ومثابرة وتدعيم قدرتها التدميرية[٢٥].

يستكمل الكاتب نقده لحل الدولة الواحدة قائلاً: " إنني أرفض حل الدولة الواحدة بجميع أشكاله ، وذلك لسببين رئيسيين: أنا مهتم بالوجود الدائم لدولة يهودية. يحتاج اليهود إلى دولة خاصة بهم ، حيث يمكنهم أن يعيشوا حياتهم وفقاً لضميرهم وثقافتهم ودينهم. هناك حاجة لدولة يهودية كمرساة ، كمرجع وجودي لجميع اليهود في العالم. لقد علمنا التاريخ أنه في أوقات الشدائد يكون من الأفضل أن يكون مصيرنا في أيدينا ولن نضطر إلى الاعتماد على الآخرين. إن الحلم الصهيوني مهم بالنسبة لي، ومن وجهة نظري، فإن الوجود الإسرائيلي اليهودي أمر حيوي ومهم للغاية.

كإنسان ، كيهودي وكإسرائيلي ، إن قبول وتأسيس واقع قائم على الإكراه وإنكار حقوق الآخرين أمر غريب بالنسبة لي . يجب ألا تستمر دولة إسرائيل في إقامة واقع احتلال ، ولا ينبغي لها أن تخلق واقعاً من الفصل البنيوي يستند إلى وجهات نظر عنصرية واستغلالية.

إن اختيار الاحتلال والفصل العنصري سيؤديان حتما إلى دورات عنف مستمرة، لأن الشخص اليائس لن يتعرض للتمييز من خلال رفع قيوده. إن المستقبل القائم على إقامة العنف سيؤدي إلى رحيل الذين يسعون إلى السلام وسيذهبون إلى مكان آخر. في دولة إسرائيل ، سيبقى فقط أولئك الذين ليس لديهم خيار آخر سوى البقاء في إسرائيل، أولئك الذين ربطوا مصيرهم في إسرائيل بأسباب دينية، لا خيار لديهم، هذا هو الإكراه"[٢٦].

ومن ثم وضع "معهد أبحاث الأمن القومي" في جامعة تل أبيب دراسة نُشرت في أغسطس ٢٠١٨ كعدد خاص بعنوان "**מתווה אסטרטגי לזירה הישראלית-פלסטינית** خطة استراتيجية للمنطقة الإسرائيلية الفلسطينية" وانطلقت هذه الخطة من منطلق أن إسرائيل تواجه الآن "طريقًا سياسيًا مسدودًا وخطيرًا"، ويشير المعهد فيه إلى أن

الخطة المقترحة هي "خطة عمل سياسية – أمنية في القضية الفلسطينية ولها هدفان: تحسين وضع إسرائيل الاستراتيجي ومنع التدهور في منزلق نحو واقع الدولة الواحدة"[٢٧].

الخطاب العام والسياسي الحالي في إسرائيل فيما يتعلق بمستقبل النزاع الإسرائيلي الفلسطيني يقوم على إطار مفاهيمي تم تشكيله على مدى عقود، بين السعي إلى حل النزاع من خلال المفاوضات من أجل تسوية دائمة على أساس مبدأ دولتين لشعبين، لكن في الآونة الأخيرة، تم سماع أصوات كثيرة تعلن موت حل الدولتين. في الوقت نفسه، تتزايد الأصوات في الأطراف المتطرفة من اليمين واليسار تدعو إلى إقامة دولة واحدة على كل من إسرائيل ويهودا والسامرة.

هذا الواقع السياسي في إسرائيل ألقى بظلاله على المسرح المعاصر، في إسرائيل يُنظر إلى المسرح على أنه مكان لمناقشة المشكلات السياسية والاجتماعية الهامة، كالصدع العربي اليهودي، والانقسام الديني والعرقي في إسرائيل وغيرها. فقد كشف المسرح عن خلافات وصراعات وُصفت بأنها غير قابلة للحل[٢٨].

العنصر الأيديولوجي له مكان مركزي في ذخيرة الفنون العبرية، حيث تتخلخل معظم النصوص سياقات أيديولوجية. في العقود الأخيرة، وبشكل خاص منذ الثمانينات، تم تحرر الفنان الإسرائيلي من الخطاب التأسيسي وأصبحت أعماله تتناول صعوبات الواقع الممزق والحاجة إلى فحص الأيديولوجية التي خلقتها دولة إسرائيل، وصنعت منها دولة احتلال. من خلال المؤلفين والمخرجين والفنانين الإسرائيليين يستطيع المجتمع الإسرائيلي فهم التناقضات بين أنفسهم والواقع، وبينهم وبين الذرائع الطوباوية الصهيونية التي تأسست على التوراه[٢٩].

لذلك عند عرض محتوى سياسي أيديولوجي تُستخدم المسرحية الهزلية بسبب فشل النقاش العام حول الاحتلال. الكتاب المسرحيين وكتاب السيناريو والنقاد والفنانون يشجبون الاحتلال، ويبحثون الحاجة إلى إيجاد حل لمشكلة الإنسان (الإسرائيلي والفلسطيني على حد سواء) والتي يحول دون ذلك الصراع القومي على الأرض. ومن ثم يُصبح استخدام هذا

النوع من المسرحيات وسيلة التعبير المناسبة للمسكوت عنه في المجتمع الإسرائيلي[٣٠]. وهو ما سأحاول رصده من خلال التحليل الثقافي لجماليات القبح في نص مسرحي يتناول مشكلة ترسيم الحدود بطريقة هزلية ساخرة.

المبحث الثالث: جماليات القبح في النص المسرحي (دراسة في الشكل والمضمون)

أولاً: العنوان

العنوان هو" علامة تقوم بدور الدليل، دليل القارئ إلى النص سواء على المحتوى الإشاري الصريح أو المحتوى التأويلي"[٣١].

فالعنوان كما يراه "ليوهوك –Leohoek" من خلال كتابه "سمة العنوان La marque du titre" "مجموعة العلامات اللسانية التي تندرج على رأس نص فتحدده، وتدل على محتواه العام، وتُغري الجمهور المستهدف بقراءته"[٣٢]. فإذا كان العنوان للنص هو السمة الدالة عليه فإنه بالنسبة للمؤلف خلاصة التجربة الفنية التي أنجزها، وعصارة أفكار هذه التجربة وجماليتها، ومن ثم فإن المتلقي لن يلج إلى النص ويحتاجه إلا عبر عتبة العنوان[٣٣]. **ومن ثم يشكل العنوان العتبة الأساسية في تحديد الأثر الأدبي وقراءته، فمن خلاله تتجلى الجوانب الجوهرية التي تحدد الدلالات العميقة لأي نص مما يجعلنا نسند للعنوان مهمة التأسيس لفهم أولى للنص، وأحد مفاتيح شفرة النص الرمزية للعمل الأدبي. وهو ما يؤدي إلى فرض سؤال هل أستطاع الكاتب المسرحي רועי מליח רשף في اختيار عنوان مناسب للنص المسرحي وهو "שירותים מיוחדים خدمات خاصة"؟**

عند الرجوع إلى القاموس العبري "ديفيد سجيف" لإستجلاء معنى العنوان من خلال المفردات المكونة له نجد أن كلمة "**שירותים** ومفردها **שירות** " المعنى الأصلي لها والأساسي كما ورد في العهد القديم "**خدمة وخدمة هيكل سليمان بشكل خاص**" وحديثًا تطور المعنى إلى معنى "**خدمة عامة**" أو **معونة**، أو **مساعدة**، أو **معروف**" أما باللغة العامية تأتي كلمة **שירותים** بمعنى **بيت الراحة، ومراحيض**.

وبما أن العنوان عنصر إحالي للنص، فالنص من يفسر الدلالة التعبيرية واللغوية التي يتشكل منها العنوان، والعنوان لا ينطلق من أفكار مسبقة، بل يرتبط بالنص فيكون جزءًا من المعنى، وتلخيصًا واختصارًا للنص، أو يُركز على منظور ورؤية ما فكرية، أو يخالف مضمون عمله بغية التأكيد على وجهة نظر ما عبر مفارقة هادفة[٣٤]؛ يمكن أن نستخلص من هذا الدلالة التي أحالها العنوان الذي وضعه الكاتب الإسرائيلي لمسرحيته بناء على ما ورد في النص من معنى، فجاء العنوان مراوغ يحمل دلالتين؛ **الدلالة الأولى** هى المعنى المباشر وهو "**حمام خاص**" في حال استخدام المعنى العامي للكلمة، **والدلالة الثانية** وهي المعنى غير المباشر وهو "**خدمة خاصة**"، ويوجد ما يدل على هذين المعنيين داخل النص، حيث تعاني بطلة النص المسرحي "تسيونا" من مشكلة أنها لا تستطيع التغوط خارج حدود دولة إسرائيل، ويُرسل لها رئيس الوزراء من خلال مندوب خاص "نفتالي" رسالة مفادها أن الدولة تحتاج منها "خدمة خاصة" أن تقوم بالتغوط في الأراضي المتنازع عليها لتُقر بأحقية إسرائيل بها زورًا، مما يجعل "تسيونا" تقدم للوطن "خدمة جليلة" تجعل منها كما ورد في النص المسرحي "بطلة قومية".

مما سبق حمل العنوان ثنائية الجمال والقبح في النص؛ يتمثل القبح في المعنى العامي لكلمة (حمام) والتي تحمل دلالة سلبية "التغوط" في إحالة إلى عبثية الإدارة الإسرائيلية في طرح حلول مشكلة الحدود؛ بينما حمل النص تفسيرًا آخر إيجابيًا يُعبر عن النقيض (الجمال) أراد الكاتب توضيحه من خلال معنى "القيام بخدمة خاصة للوطن". وهي مفارقة الغرض منها شمولية المعنى وإثاره السخرية من الإدارة الإسرائيلية التي تدعي القيام بجهود لحل مشكلة الحدود مع الفلسطينيين لكنها في حقيقة الأمر لا تقوم بشيء. ومن ثم يكن عنوان النص "خدمات خاصة"[٣٥] هو المعنى الأقرب لاستخدامه عنوانًا للنص، وذلك لأن هذا العنوان هو الوحيد الذي يُضيف معاني إلى النص، ويرشد القارئ في عملية التأويل. لما

تستثيره كلمة " **שירותים**" من قدرة الكاتب على الإيحاء والتلميح من خلال لفظ يحمل وجهين، وقدرة العنوان على إغراء القارئ وتشويقه وإثارة فضوله.

ثانياً: الفضاء الدرامي

يُعرف المعجم المسرحي مصطلح "الفضاء المسرحي" بأنه "تعبير يستخدم للدلالة على أي موضع يقدم فيه عرض مسرحي (صالة المسرح أو الساحة أو الشارع أو القرية أو الكنيسة ... إلخ) أي المكان المسرحي، أما "الفضاء الدرامي" هو العالم الذي يرسمه نص المسرحية من خلال الحكاية التي يرويها وفي هذا الفضاء يحدث الصراع بين القوى الفاعلة التي تشكل البنية العميقة للنص ويتجلى بشكل ما في البنية الظاهرية، عبر العلاقات المكانية المتولدة عن الصراع"[٣٦].

للمكان صلة بالنفسية الإنسانية فهو بمثابة المرآه العاكسة لأفعالها وطباعها ومزاجها، إذ أنّ "المكان دعامة أساسية لكل تصور إنساني وكونه منطلق كل دراسة تريد أن تدرك أبعاد النص وخلفياته النفسية والاجتماعية"[٣٧].

كما أنه مُحمل بشحنات دلالية، فالكاتب يعتبره وسيلة يُخبأ فيه أفكاره والقارئ من يتوصل لحلها، كما ينقل بعدًا واقعيًا يُسهم في إبراز الشخصيات، وتحديد كينونتها المصبوغة بصبغة المكان، فيُبدي منذ الوهلة الأولى عناية شديدة بالوقوف على خصائص المكان[٣٨].

- **أنماط المكان في النص المسرحي ""שירותים מיוחדים"**

المكان الإطاري العام: المكان الرئيسي المركزي وهو بمثابة العمود الفقري للنص وبدونه تسقط العناصر في الفراغ، هو الذي يُشكل إطارًا للحدث وتجري داخل إطاره الأحداث وأفعال السرد، ففيه تتحرك الشخصيات ومنه تستمد العلاقة المحسوسة بين الكاتب والمكان[٣٩]، وسأقوم هنا بالوقوف على أهم الأطر المكانية وتأثيرها في الحدث الدرامي:

١- الحمام שירותים (مكان مغلق): "الأماكن المغلقة تتصف بالمحدودية، بحيث إن الفعل لا يتجاوز الإطار المحدد للمكان، وهو فضاء انفصال عن العالم الخارجي، فقد تكون الأماكن الضيقة المغلقة مرفوضة لصعوبة الولوج إليها، وقد

تكون مطلوبة لأنها تمثل الملجأ والحماية التي يلجأ إليها الإنسان"[٤٠]، "الحمام" في النص الفضاء الدرامي الأول الذي يتلقاه القارئ، بما يحمله من دلالات تحيل إلى صفات إيجابية (مثل الراحة بوصفه بيت للراحة) أو دلالات سلبية (دلالات تعبر عن القبح والضيق والمعاناة)، فنجد "الحمام" هنا مكان مُقيد للشخصية الرئيسة في المسرحية "تسيونا" فهو بمثابة السجن بالنسبة لها، فهي بداخله محاصرة، تشعر بالضيق والضجر لعدم قدرتها على التغوط، وعدم قدرتها على الخروج للتنزه والتسوق في أي مكان مع ابنها، طالما هي خارج أرضها هي سجينة داخل حمامها.

من ثم ارتبط المكان لدى البطلة بالمعاناة، الذكريات السيئة، الحصار، العجز. ومن ثم استحضار المكان يكون مصحوب بالألم والتوتر والقلق.

"אשר: אנחנו לא נלך. אני יודע כי אבא סיפר לי על הבעיה שלך .

ציונה : מה ?

אשר: כן. הוא אמר לי... הוא אמר לי שאת לא יכולה לעשות קקי בחוץ לארץ .ציונה: זה מה שהוא אמר לך ?

אשר: הוא אמר שיש אנשים שלא מסוגלים לישון במיטות לא שלהם, הוא אמר לי שיש אנשים שלא יכולים להשתמש בשירותים של אחרים. והוא אמר לי שאת לא יכולה לעשות קקי בחוץ לארץ .

ציונה: אז הוא אמר

אשר: אז אם את יודעת שיש לך את הבעיה הזאת למה נסענו לחו"ל? למה התעקשת שנעשה טיול בר מצווה? את ידעת שזה יקרה .

ציונה: לא חשבתי שזה יקרה .

אשר: מה חשבת שיהיה שונה ?

ציונה: חשבתי שזה קשור רק לטורקיה, חשבתי שזה קשור לאוכל!! (פאוזה) אני מצטערת ,אני לא התכוונתי לצעוק .

אשר: אבא סיפר לי שאת יודעת מזה כבר הרבה זמן ושזה קרה לכם גם בירח דבש במיקונוס .

ציונה: אני באמת חשבתי שאולי הפעם זה יהיה אחרת .

אשר: זה באמת אחרת. אבא לא נמצא .

ציונה: אשר ...

אשר: אבא לא פה. ואני תקוע איתך בחדר בבית המלון הזה ואני לא יכול לעשות כלום . אני לא יכול ללכת לשום מקום. אם אבא היה פה הוא היה לוקח אותי .

ציונה: אבל הוא מת. ואין מה לעשות בקשר לזה. אוקי .

אשר: אני יודע ...ציונה: עכשיו זה רק אני ואתה" [٤١].

آشر: نحن لن نخرج. أنا أعرف لأن أبي حكى لي عن مشكلتك.

تسيونا: ماذا؟

آشر: نعم. قال لي ... قال لي أنك لن تستطيعي التغوط خارج الدولة.

تسيونا: هذا ما قاله لك؟

آشر: قال إن هناك نساءً لا تستطع النوم في غير أسرتهن، قال لي إن هناك نساءً لا تستطيع استخدام المراحيض التي لا تخصهم. وقال لي إنك لا تستطيعين التبرز خارج البلاد.

تسيونا: هذا ما قاله.

آشر: إذا كنت تعرفين أنك تعانين من هذه المشكلة فلماذا سافرنا خارج البلاد؟ لماذا أصررتِ على أن نقوم برحلة للاحتفال بعيد ميلادي الثالث عشر[٤٢]؟ أنت تعرفين أن هذا سيحدث.

تسيونا: لم أكن أعرف أن ذلك سيحدث.

آشر: ما الذي كنت تعتقدين أنه سيتغير؟

تسيونا: اعتقدت أن هذا الأمر كان مرتبطًا فقط بتركيا، أو أنه كان مرتبطًا بالطعام!! (فترة صمت قصيرة) أنا آسفة، لم أقصد أن أصرخ.

آشر: حكى لي أبي أنك تعرفين هذا الأمر منذ فترة طويلة، وأنه حدث لك في شهر العسل أيضًا في ميكونوس[٤٣].

تسيونا: اعتقدت حقًا أنه ربما هذه المرة سيكون الأمر مختلفًا.

آشر: إنها مختلفة فعلاً. أبي غير موجود.

تسيونا: آشر ...

آشر: أبي ليس هنا ، وأنا عالق معك في غرفة في الفندق، ولا أستطيع فعل أي شيء. لا أستطيع الذهاب إلى أي مكان. لو كان أبي هنا لأخذني.

تسيونا: لكنه مات. ولا يوجد شيء أقوم به حيال ذلك. حسنًا.

آشر: أعرف ...

تسيونا: الآن أنا وأنت فقط.

مما سبق نلاحظ أن المكان ليس عنصر زائد، فهو يتخذ أشكالًا ومعاني عديدة، بل إنه قد يكون في بعض الأحيان هو الهدف من وجود العمل كله[٤٤]. بالرغم من دلالات القبح والضيق والمعاناة والألم التي ارتبطت بـ"الحمام" عند البطلة "تسيونا" وابنها "آشر"، إلى أن المكان أثار لديها ارتباطًا شرطيًا بالإنتماء للوطن، فالابتعاد عنه يمثل معاناة نفسية وعضوية للبطلة، وما يستتبعه من مشاعر عزلة ووحدة.

ومن ثم يمثل المكان في النص دور البطولة مثل شخصيات العمل المسرحي، إذ يساعد على التفكير والإدراك العقلي للمشكلة التي يطرحها النص فتم توظيفه في النص في المشهد الأول باعتباره المشكلة للبطلة وابنها، بينما تتوالى الأحداث لتكشف عن قدرة هذا المكان على أن يكون هو (العقدة/ والحل) بوصفه (الخلاص) للدولة من مشكلة ترسيم الحدود. ومن ثم يكون الكاتب قد أبدع في استخدام المعنى القريب والدلالات البعيدة لتجعل من العمل بنية فنية متكاملة.

"נפתלי: גברת הרלב, אני אסביר בצורה הכי פשוטה שאני יכול .
ציונה: אוקי .
נפתלי: גברת הרלב מקורות מודיעין ויודעי דבר הביאו לתשומת ליבנו שאת אינך יכולה ,אני אגיד את זה במילים פשוטות, לחרבן מחוץ לגבולות מדינת ישראל .
ציונה: אני ...
נפתלי: זה בסדר גברת הרלב, אין במה להתבייש. זה מקובל לחלוטין שלכל אחד יש את הבעיות שלו. אבל הבעיה שלך עשוייה להציל את המדינה שלנו .
ציונה: על מה אתה מדבר ?
נפתלי: במילים פשוטות יותר... היות ואת לא יכולה לעשות קקי מחוץ לגבולות ישראל את מחזיקה בתוכך את היכולות לקבוע את גבולות המדינה .
ציונה: מה ?
נפתלי: בקיצור אנחנו צריכים שתעשי את צרכייך בשטחים... על מנת לקבוע את גבולות הקבע של מדינת ישראל ובכך לקבוע האם השטחים האלה שלנו או של ה...פלסטינים .
ציונה: מה? מה אמרת ?
נפתלי: אנחנו צריכים שתעשי -
ציונה: את הצרכים שלי בשטחים, כן הבנתי .
נפתלי: בדיוק

ציונה: אתה מתכוון לעשות ...
אשר: אימא, מה ?
ציונה: אשר שקט. (לנפתלי) זאת בדיחה ?
נפתלי: אני לא קומיקאי, גברת הרלב .
ציונה: אתה מתכוון ל... מה שאני עושה עכשיו בשירותים ?
נפתלי: כן .
אשר: אימא, אני לא מבין .
ציונה: מה יש פה להבין, הוא רוצה שאני אעשה קקי בשטחים .
נפתלי: כדי לקבוע את גבולות הקבע, כן ."[٤٥].

"نفتالي: سيدة هارليف، سأشرح بأبسط طريقة قدر ما أستطيع.

تسيونا: حسنًا.

نفتالي: سيدة هارليف قد أسترعي انتباه أجهزة المخابرات والمعلومات أنك لا تستطيعين، سأقول هذا بكلمات بسيطة، التغوط خارج حدود دولة إسرائيل.

تسيونا: أنا...

نفتالي: لا بأس سيدة هارليف، ليس شيء تخجلين منه. من المقبول تمامًا أن يكون لكل شخص مشاكله. لكن مشكلتك ربما تنقذ دولتنا.

تسيونا: عن ماذا تتحدثين؟

نفتالي: بكلمات أبسط ... لأنك لا تستطيعين دخول المرحاض خارج حدود إسرائيل، ربما يكون لديك القدرة على ترسيم حدود الدولة.

تسيونا: ماذا؟

نفتالي: باختصار نحن نحتاج أن تقضي حاجتك في الأرض المحتلة... من أجل ترسيم الحدود الدائمة لدولة إسرائيل، ومن ثم تحديد ما إذا كانت هذه الأراضي ملكًا لنا أم للفلسطينيين.

تسيونا: ماذا؟ ماذا قُلت؟

نفتالي: نحن بحاجة إلى أن تقومي بـ .....

تسيونا: اقضي حاجتي في الأرض المتنازع عليها، فهمت.

نفتالي: بالضبط.

تسيونا: أنت تُخطط أن أقوم بـ ...

آشر: أمي، ماذا؟

تسيونا: آشر أهدأ. (موجهة الحديث لنفتالي) هل هذه مزحة؟

نفتالي: أنا لست بالشخص الكوميدي، سيدة هارليف.

تسيونا: أنت تقصد أن ... أفعل ما أفعله الآن في الحمام؟

نفتالي: نعم.

آشر: أمي، أنا لا أفهم.

تسيونا: ما سأفهمه لك، إنه يريد أن أقضي حاجتي في الأرض المتنازع عليها.

نفتالي: لترسيم حدودنا الدائمة، أجل.

يتخذ الفضاء الدرامي وضع ممتاز داخل السرد بفضل الدلالة المزدوجة، فالكاتب يقدم المكان في بداية السرد بصفاته وتصويره المتعارف عليه، ثم يُعلق عليه ويعطي له دلالات ومعانٍ أخرى عبر إدراجه في سياق درامي مختلف. هذه الدلالة المزدوجة للمكان تُفجر نوعًا من المفارقة الساخرة فيخرج "الحمام" من صورته الطوبوغرافية في عقلية القارئ، وشحنه بدلالات إضافية لم تكن متاحة في غياب وصف الشخصية (نفتالي) لدور "الحمام" الجديد في النص الدرامي.

من ثم تم توليد الثنائيات الضدية في المكان الرئيس الأول: يصبح الحمام هو(أزمة / حل) – من مكان يحمل دلالات (العزلة/ لفضاء قادر على الاتصال مع العالم الخارجي عبر وسيط "نفتالي") ومن ثم يتحول من (رمز للقبح/ إلى غاية جمالية)، ومن (الشعور بالضعف والعجز التام/ إلى قدرة على صناعة مستقبل وطن).

٢- مكان ما في الأرض المتنازع عليها - אי שם בשטחים שטחים **(مكان مفتوح)**: إن الفضاء المفتوح هو حايز مكاني رحب لا تحده قيود، تشعر فيه الشخصيات بالراحة والطمأنينة والأنس والألفة، حدده كاتب العمل المسرحي في الإرشاد المسرحي

الموجود في بداية المشهد الثاني بأنه "مكان ما في الأرض المتنازع عليها"، ولأن المكان بالنسبة للشخصية الرئيسة في النص المسرحي "تسيونا" يُعد الوعاء الذي تتحرك فيه، فهو في حركة أخذ وعطاء مع الشخصية وأحداثها يرتبط بحركتها ويدفع أحداثها إلى الأمام دائمًا[٤٦]. هذا التأثير يجعل المكان يعكس الحقيقة النفسية للشخصية؛ فالمكان ينعكس على نفسية الشخصية فينتقل من التأثيرات الخارجية إلى الباطن النفسي، لذا يمكن القول إن سطوة المكان تتعدى في الواقع ما يبدو على السطح من تأثيرات وفاعلياتها المباشرة إلى أعماق التكوين النفسي للشخصيات[٤٧].

هذا ما يظهره النص المسرحي في المشهد الثاني عبر حوار بين "تسيونا" وابنها "آشر":

״ ציונה: תגיד לי אתה דפוק !
אשר: מה ?
ציונה: אתה דפוק ?
אשר: מה את רוצה ?
ציונה: המקום כולו שורץ ערבים ואתה עושה גרפיטי על מגלשה .
אשר: בסך הכול כתבתי " אשר הרלב היה פה." שידעו .
ציונה: אתה נשאר פה לידי, זה מה שאני צריכה שאיזה צלף יוריד אותך !
אשר: נו אימא באמת... בסך הכול גינה קטנה, מה ?
ציונה: זה גן שעשועים של ילדים ערבים .
אשר: נו, אימא .ציונה: אתה ילד ערבי ?
אשר: נו ...
ציונה: תענה, אתה ילד ערבי ?
אשר: לא .
ציונה: אז אתה לא יכול לשחק בגן הזה .
נפתלי: (נכנס) האמת שזה לא גן של ערבים, זה גן שעשועים שנבנה לילדי ההתנחלות מעיין התורה. אבל לאור ההתפתחויות נאלצנו לפנות גם אותם.
(פאוזה)
אשר: זה עצוב לראות גן ריק מילדים .
נפתלי: עצוב. עצוב מאוד. (פאוזה) טוב הכול מוכן. את מוכנה גברת הרלב ?
ציונה: איפה כולם ?
נפתלי: כולם ?
ציונה: חשבתי שיהיו נציגים .
נפתלי: לא דיברנו על נציגים .

ציונה: מה? חשבתי שיהיו נציגי או"ם, נציגים מהצד הפלסטיני ...
נפתלי: בהמשך יהיו, כן. אבל כרגע זה רק אנחנו .
ציונה: אני לא מבינה .
נפתלי: תחשבי... מה יקרה אם לא תעשי... את יודעת? מה יקרה אם לכל מקום שנגיע אליו פתאום לא ייצא לך? את מודעת להשלכות של מאורע כזה? זאת סכנה ממשית לקיומה של מדינת ישראל. גורלה של מדינה שלמה בידיים שלך"[48] .

"(في مكان ما بالأرض المتنازع عليها)

تسيونا: أخبرني هل أنت أحمق!

آشر: ماذا؟

تسيونا: هل أنت أحمق؟

آشر: ماذا تقصدين؟

تسيونا: المكان يَعُج بالعرب وأنت تقوم بالكتابة على الجدران.

آشر: كل ما فعلته أني كتبت "آشر هارليف كان هنا" ليعرفوا.

تسيونا: ابق بجواري، هذا آخر ما أحتاجه، أن يقوم قناص بقتلك!

آشر: لا يا أمي حقًا ... إنها مجرد حديقة صغيرة، ماذا بك؟

تسيونا: هذا ملعب للأطفال العرب.

آشر: حسنًا، أمي.

تسيونا: هل أنت طفل عربي؟

آشر: لا...

تسيونا: أجب، هل أنت طفل عربي؟

آشر: لا.

تسيونا: لذلك لا تستطيع أن تلعب في هذه الحديقة.

نفتالي: (دخل) الحقيقة هذه ليست حديقة للعرب، هو ملعب لأبناء مستوطنة "ماعين هاتوراه"، لكن في ضوء تلك التطورات كان علينا أنا نُبعدهم أيضًا.

(وقفة)

آشر: من المحزن رؤية حديقة خالية من الأطفال.

نفتالي: محزن، محزن جدًا. (وقفة) جيد كل شيء جاهز. هل أنت مستعدة سيدة هارليف؟

تسيونا: أين الجميع؟

نفتالي: الجميع؟

تسيونا: اعتقدت أنه سيكون هناك ممثلون.

نفتالي: لم نتحدث عن ممثلين.

تسيونا: ماذا؟ اعتقدت أنه سيكون هناك ممثلين عن الأمم المتحدة، ممثلين من الجانب الفلسطيني...

نفتالي: في وقت لاحق، أجل. لكن في تلك اللحظة فقط نحن.

تسيونا: لا أفهم.

نفتالي: فكري ... ماذا سيحدث إذ لم تفعلي ... هل تعلمين؟ ماذا سيحدث لو في كل مكان سنذهب إليه فجأة لا تتغوطي؟ هل أنت على دراية بأثر هذا الحدث؟ هذا خطر حقيقي على وجود دولة إسرائيل . مصير بلد بأكمله بين يديكِ".تظهر هنا حالة التنافر بين المكان والشخصية، فعندما يتحول المكان إلى مقر غير مُرضٍ، يجعل الشخصية تنفر منه وتعيش حالة من التوتر والقلق والاغتراب النفسي. فـ"تسيونا" تعلم يقينًا عدم انتمائها إلى هذا المكان، وتعلم أنه عربيًا بوصفه "مكان في أرض متنازع عليها" وبوصفه أيضًا "حديقة للأطفال العرب"، وتحاول منع ابنها من إثبات تواجده في المكان بالكتابة على جدرانه، ومن ثم تحول هذا المكان المفتوح إلى مكان يُشكل خطرًا على حياتها وابنها. ومصدر تهديد حقيقي بالنسبة لهما.

يمكن استنتاج أن أسباب التنافر بين الشخصية والمكان هو سبب سياسي، عندما تصطدم الذات بواقع ظالم ونظام مدلس، هنا تحاول الشخصية التمرد على النظام الذي يمثله في النص المسرحي "نفتالي– مندوب رئيس الوزراء" والتراجع عن المكوث في هذا المكان، ولكنها سرعان ما تواجه بالقمع والاضطهاد. فالنظام إذا ثبت عدم صلاحيته فإن الذات

ينبعث منها الإحساس بالانفصال بين الفرد والنظام السائد[٤٩]. وهذا ما ظهر جليًا عندما اصطدمت "تسيونا" بالواقع المدلس الذي انتهجه "نفتالي" (كممثل عن الحكومة الإسرائيلية في النص) فحينما تأكدت "تسيونا" من عدم وجود شفافية حقيقية أو مصداقية في طرح حل عادل للجانبين ممثلاً في عدم وجود مندوب من قبل السلطة الفلسطينية أو من قبل الأمم المتحدة، حاولت التراجع عن تقديم (خدمة خاصة/ حمام خاص) للوطن لإحساسها بعدم مشروعية ما تقوم به.

الخلاصة: لعب المكان بنوعيه (المغلق / المفتوح) ثنائية مزدوجة الدور؛ فالأماكن المغلقة متمثلة في (الحمام) مع كل ما تحمله ظاهريًا من سمات القبح والنفور والضيق والاحتقان في النص، لكنها حملت في طياتها نسق مضمر يحمل دلالات الراحة للبطلة والأمان والحرية في أكثر الأماكن خصوصية بالنسبة لها.

كذلك المكان المفتوح متمثلاً في (حديقة في الأرض المتنازع عليها) على الرغم من الاتساع والرحابة والجمال التي رسمها النص ظاهريًا، إلا أنها في نظر الشخصية أكثر الأماكن التي أشعرتها بالاغتراب والخوف والخطر، لاحساسها بعدم الانتماء لهذا المكان. ومن ثم لعبت "الثنائيات الضدية" في المكان دورًا بالغ الأهمية في إظهار رؤية الكاتب الفنية في تجسيد فكرته، ونقل مشاعر الاضطراب من خلال تفاعل الشخصيات مع الأماكن.

ثالثاً: الزمن الدرامي

لم يحظ الزمن الفني بتعريف متكامل في المصطلح النقدي، لا لصعوبة تحديده؛ وإنما لتشعب مستوياته وتداخله الشديد مع العناصر الفنية في البنية السردية للنص المسرحي؛ هذا يجعل للزمن مظاهر مختلفة؛ فإلى جانب الزمن الفيزيائي الخطي الذي تسير في خط مستقيم، هناك إمكانيات يتيحها التلاعب بالنظام الزمني لا حدود لها، منها إمكانية إستباق الأحداث في السرد بحيث يتعرف القارئ إلى وقائع قبل أوان حدوثها في زمن النص، وهكذا، فإن المفارقة إما أن تكون استرجاعًا لأحداث ماضيه، أو أن تكون استباقًا لأحداث لاحقة. يقول "جيرار جنيت" حول هذه النقطة بالذات "إن مفارقة ما، يمكنها أن تعود إلى الماضي أو إلى

المستقبل وتكون قريبة أو بعيدة عن لحظة "الحاضر" أي عن لحظة القص التي يتوقف فيها السرد من أجل أن يُفسح المكان لتلك المفارقة. وتسمي "مدى المفارقة""[٥٠].

تتمظهر البنية الزمنية في النص المسرحي محل الدراسة من خلال النسقين الزمنيين (السرد الاستذكاري أو الاسترجاعي– والسرد الاستشرافي أو الاستباقي)

١– **السرد الاسترجاعي ANALEPSIS:** ويقصد به مخالفة لسير السرد تقوم على عودة الراوي إلى حدث سابق، وهو عكس الاستباق. هذه المخالفة لخط الزمن تولد داخل النص نوعًا من الحكاية الثانوية، ولا شيء يمنع أن تتضمن الحكاية الثانوية بدورها استرجاعًا، أي حكاية فرعية داخل الحكاية الثانوية. ويمكن أن يكون الاسترجاع موضوعيًا (مؤكدًا) أو ذاتيًا (غير مؤكد). أما وظيفته فهي غالبًا تفسيرية: تسليط الضوء على ما فات أو ما غمض من حياة الشخصية في الماضي، أو ما وقع لها خلال غيابها عن السرد[٥١].

استخدم كاتب النص المسرحي محل الدراسة السرد الاسترجاعي من خلال شخصيات العمل الثلاث:

– **السرد الاسترجاعي الأول** من خلال حوار الابن "آشر" مع الأم "تسيونا": وتولد عنه في النص إظهار المشكلة الصحية/ النفسية المرتبطة بالأم في عدم قدرتها على التغوط خارج دولة اسرائيل وعدّد لها مرات تكرار هذا الأمر عند السفر في أماكن مختلفة (فرنسا – تركيا– اليونان). ودور السرد الاسترجاعي عنها هو التمهيد للنسق المضمر الذي يحمل مقصدية الكاتب من النص.

– **السرد الاسترجاعي الثاني** من خلال حوار الأم "تسيونا" مع مندوب رئيس الوزراء "نفتالي": وتولد عنه في النص إبراز شدة خوف "تسيونا" من المصير الذي ينتظرها إذا قامت بما أراده "نفتالي"، مبرره ذلك بأنه في حال قامت بما طلبته الحكومة الإسرائيلية منها سيود الجميع أن يقتلوها، وسيكون مصيرها أسوء من العديد من الشخصيات التاريخية والدينية المرتبطة بالعقل الجمعي اليهودي مثل "إيجال عامير" و "يهوذا الإسخريوطي"

إن إسترجاع تلك الشخصيات يساعد القارئ في تخيل المصير الذي قد تؤول إليه البطلة؛ وبالتالي إسترجاع الذكرى من هذه الأسماء والتداعيات النفسية المرتبطة بها. الإشارة الأولى هنا إلى شخصية "إيجال عامير יגאל עמיר" اليهودي الإسرائيلي ذو الأصل اليمني، الذي يتبع أحد الأحزاب الدينية المتشددة، والذي اشتهر إثر عملية اغتيال رئيس الوزراء الإسرائيلي إسحاق رابين، يعده المتشددون بطلاً قوميًا بعد أن حُكم عليه بالسجن المؤبد، وقد قام بقتل إسحاق رابين مبررًا ذلك بعد إظهار المرونة في التفاوض مع الفلسطينيين ورغبته في التعاون معهم لإقامة دولة فلسطينية، وهو ما يُعد ضد تعاليم التوراه، وأنه أراد أن يوقف أوسلو، إنه يرى أنه غير التاريخ[٥٢].

أما الشخصية الثانية التي قام الكاتب باستحضارها على لسان بطلته "تسيونا" عبر تقنية "السرد الاسترجاعي" هي "יהודה איש קריות يهوذا الإسخريوطي" تلميذ المسيح الخائن، هو أحد تلاميذ المسيح الإثنى عشر، بحسب الأناجيل القانونية هو التلميذ الذي خان اليسوع وسلمه لليهود مقابل ثلاثين قطعة فضة وبعد ذلك ندم على فعلته ورد المال إلى اليهود وقتل نفسه شنقًا، والإنجيل يُسميه "يهودا المُسلِم" باعتباره سلم اليسوع لليهود[٥٣].

هذا الاستدعاء لشخصيات مترسخة في العقل الجمعي اليهودي بمرجعيات سيئة تحمل للنص شحنة من دلالات القبح التي تثير في بطلة النص المسرحي الخوف حد الهلع أن تلقى نفس المصير سواء بالقتل لاعتبارها خائنة لليهود وللشريعة اليهودية لمساعدة الدولة في ترسيم الحدود مع الفلسطينيين (على غرار محاولة اسحاق رابين التفاوض مع الفلسطينيين في اتفاقية أوسلو)، أو قتل نفسها لندمها على ما فعلت وتصبح خائنة للوطن وللعقيدة (على غرار ما حدث ليهوذا الإسخريوطي بعد خيانته للمسيح).

- **السرد الاسترجاعي الثالث** من خلال حوار مندوب الحكومة الإسرائيلية "نفتالي" مع الأم "تسيونا" عندما قررت رفض التغوط في الأرض المتنازع عليها، وقام "نفتالي" بتهديدها بالسلاح موجهًا لها تهمة عدم إكتراثها بالدولة، وأنه بسبب إناس مثلها كانت "المحرقة"، أنها ومن مثلها ممن لا يعبأون لأمر الوطن "إسرائيل" هم سرطان في جسد

الـوطن، يجـب الـتخلص مـنهم "**בגלל אנשים כמוך הייתה השו-אה!! אנשים כמוך הם, הם הסרטן של החברה שלנו**".

يستدعي الكاتب هنا على لسان "نفتالي" أسوأ ذكرى يحملها العقل الجمعي اليهودي، وهي "أحداث النازي" أو كما يُطلق عليها اليهود "المحرقة" اليهود الذين قُتلوا قبل ترحيلهم من "الجيتو" إلى خارج ألمانيا على يد النظام النازي. الكاتب هنا من خلال شخصية "نفتالي" يقدم نموذج لعقلية الحكومات الإسرائيلية التي تساوي بين سلبية اليهود في فترة الشتات وعدم إكتراثهم بأمر دولتهم التي أودت بهم إلى "الإبادة بالحرق"[٥٤]، وبين رفض "تسيونا" تقديم هذه الخدمة للوطن لكي تثبت زورًا أحقية إسرائيل في الأرض المتنازع عليها مما يمثل سلبية وتخاذل قد تؤدي إلى إبادة اليهود للمرة الثانية.

ومن ثم يمكن القول أن الكاتب استخدم تقنية **السرد الإسترجاعي** على لسان أبطاله الثلاث ليكون تناول الفكرة الحاضرة مرتبطًا بأحداث الماضي ومؤثرًا في المستقبل، ورمزًا دالاً على النسق المضمر للنص.

٢- **السرد الاستباقي PROLEPSIS:** هو مخالفة لسير زمن السرد تقوم على تجاوز حاضر الحكاية وذكر حدث لم يحن وقته بعد. والاستباق شائع في النصوص المروية بصيغة المتكلم. ويتخذ الاستباق أحيانًا شكل حلم كاشف للغيب، أو شكل تنبؤ أو افتراضات صحيحة نوعًا ما بشأن المستقبل[٥٥].

استخدم كاتب النص المسرحي محل الدراسة السرد الاسترجاعي من خلال حوار تخيلي بين الابن "آشر" ومندوب رئيس الوزراء "نفتالي" في حضور "تسيونا"، يحاول فيه "نفتالي" إقناع الأم "تسيونا" بأهمية ما تطلبه منها الحكومة الإسرائيلية في صناعة مستقبل الدولة من خلال استخدامها كوسيلة لترسيم حدود إسرائيل، وذلك من خلال تخيل واقع افتراضي مستقبلي، يكون فيه "آشر" ضابط قتالي في سلاح المظلات، وقد أبلغوه أن هناك تسلل، والقائد ترك له مهمة الحراسة وليس لديه سوى سلاح في يده، ورأى "إرهابيًا" يتقدم نحوه يحمل سلاحًا وحزامًا ناسفًا، فماذا سيفعل؟ فيجيبه "آشر" أنه سيرمى نفسه عليه في محاوله

لاخضاعه، ولكن "نفتالى" يسترسل أكثر فيقول له، نفترض أن الإرهابي قام بتفجير نفسه، وأن "آشر" أصيب ولم يمت وأمسك به قائده في محاولة لإبقاءه حيًا، وهو ينظر في عيني قائده ويدرك أنها دقائقه الأخيرة، ويوجه "نفتالي" لـ "آشر" تساؤل بناء على هذا السرد الاستباقي التخيلي: هل ستندم أنك حافظت على حياة عشرات المدنيين الأبرياء؟ هل ستندم أنك فقدت حياتك من أجل إناس آخرين؟ هل ستندم على اختيارك؟ فأجابه "آشر": لن يندم الصواب٥٦. تظهر الاستباقات على شكل افتراضات قد تحدث وقد لا تحدث بشأن المستقبل، وأداه لإثارة روح المفاجأة والتشويق لدى القارئ، لكنها تحمل التكهنات بمستقبل الشخصيات وأحداث لاحقة في حال صدقت تلك التكهنات.لأنه فعل

فنجد النص المسرحي من خلال الاستباق يظهر جانب الجمال عبر إبراز الفعل الاستباقي ونتائجه المتوقعة في المستقبل، والدليل على ذلك يأتي عبر النص أيضًا:

"נפתלי: מי שיש לו 'למה' שלמענו יחיה... הוא יוכל לשאת כמעט כל 'איך.' (פאוזה) גברת הרלב, אם את מתחרטת עכשיו והולכת, תחשבי טוב, טוב, מה הבן שלך יחשוב עלייך .תחשבי, איזה חינוך את נותנת לו. לראות את אימא שלו שמה פס על מדינה שלמה (פאוזה) הבן שלך... עוד כמה שנים בצבא... יש לך אפשרות לתת לו עתיד ללא דאגות .עתיד שבו אנחנו והם חיים זה לצד זה עם הסכמה. שלום, גברת הרלב, שלום. לא עוד מלחמות No more wars no more . ,fightingכמה אימהות באמת יכולות להגיד שהם עשו את זה למען הילד שלהם? (פאוזה ארוכה). תעשי – השטח שלנו. לא תעשי השטח שלהם .חד וחלק. לא משנה איך מסתכלים על זה הסכסוך הזה יגיע לסיום.
(ציונה מסתכלת על נפתלי. מסתכלת על אשר)[٥٧].

نفتالي: أي شخص لديه "سبب" ليعيش من أجله ... هو الذي يجعلك تتحمل تقريبًا كل "الصعوبات".(وقفة) سيدة هارليف، إذا اعتذرتي الآن وانصرفت، فكري جيدًا، جيدًا، كيف سيفكر فيكي ولدك. فكري، ماذا ستعلمينه. عندما يرى والدته تضع حدًا لبلد بأكمله. (وقفة) ابنك ... بعد بضعة سنوات سيكون في الجيش ... لديك فرصة أن تُهديه مستقبلا بلا خوف. مستقبلًا نعيش فيه جنبًا إلى جنب مع اتفاق. سلام، سيدة هارليف، سلام. لا مزيد من الحروب، لا مزيد من الحروب لا مزيد من القتال، كم أم في الحقيقة ستحكي لأبناءها ماذا

فعلتِ من أجلهم؟ (وقفة طويلة) افعلي ذلك – الأرض لنا. لا تجعليها لهم. بكل بساطة، لا يهم كيف تنظرون إلى هذا الأمر هذا الصراع سينتهي.
(تنظر تسيونا إلى نفتالي. وإلى آشر.)

يُظهر "نفتالي" المهمة التي تقوم بها "تسيونا" على الرغم من قُبحها الظاهري إلا أنها من الممكن أن تكون حدثًا جللاً قادرًا على أن يصنع مستقبل دولة، ويحمى العديد من الأمهات، وكذلك يكون سببًا في إنهاء الحرب بين إسرائيل وفلسطين. هو في واقع الأمر لا يريد العدل بقدر ما يريد الأرض، و"تسيونا" وسيلته في تحقيق ذلك.

هذا الحدث الاستباقي الذي ورد في المشهد الأول تبعه مشهد مكملاً له في المشهد الثاني يظهر حقيقة القبح الذي يُخفيه "نفتالي" وكذب ادعاءه، عندما ترفض "تسيونا" القيام بالتغوط في المناطق المتنازع عليها، يقوم "نفتالي" بالإمساك بـ"آشر" محاولاً تهديد "تسيونا" بقتله إذا واصلت رفضها، لكن "آشر" يدرك بعد هذا الأمر أن ما قام به "نفتالي" من محاولة إيهام الابن والأم بأهمية وقدسية الأمر بالنسبة للدولة هو أمر فارغ مُضلل لأنه محض كذب، إن المؤسسة العسكرية التي يريد "آشر" الإنضمام لها والدفاع من خلالها عن وطنه إسرائيل، تعبث به وبمقدرات دولته وشعبه، ومن ثم خدمة الوطن من وجهة نظره لم تعد شرف يسعى إليه.

אשר: אתה שאלת את אימא שלי איזה חינוך היא נותנת לי. אז אני שואל אותך בחזרה איזה חינוך כל זה נותן לי? מה אני אמור ללמוד מזה?
(נפתלי שותק. אשר מתנתק ממנו.. אשר ניגש לציונה).
אשר: תעשי את זה אימא, תחרבני בשבילי ונעוף מפה. זה פשוט לא שווה את זה .
ציונה: אתה גדל כל כך מהר.
(ציונה נכנסת לריבוע).
אשר – רגע!
(אשר ונפתלי גרבניץ מסוככים על ציונה שמורידה את תחתוניה ומחרבנת. אשר ונפתלי ממתינים).
אשר: עשית את זה, אימא, עשית את זה .
ציונה: אולי עכשיו נוכל לעשות קניות בשאנז אליזה .
אשר: אולי. (נפתלי) הנה מר גרבניץ, הקקי שלך. (נפתלי לא זז. מסתכל על הקקי)
ציונה: מר גרבניץ... ?

אשר: עזבי אותו אימא. הוא המום מזה ששינית את ההסטוריה .
ציונה: בוא נלך הביתה.
(הם פונים ללכת. נפתלי עומד ובוהה בגוש הקטן שנותר במרכז הריבוע.) [٥٨]

آشر: أنت سبق وسألت أمي ما الدرس الذي تمنحني إياه. أنا الآن أسألك ثانية ماذا علمني كل هذا؟ ماذا يُفترض بي أن أتعلم من هذا؟

(نفتالي صمت، آشر ابتعد عنه .. واتجه إلى تسيونا)

آشر: قومي بهذا يا أمي، تغوطي من أجلي ودعينا نرحل من هنا. إنه أمر بسيط لا يستحق كل هذا.

تسيونا: لقد كبرت سريعًا.

(تدخل تسيونا لعلامة المربع)

آشر:– لحظة!

(غطا كلا من آشر ونفتالي جرفنيتس تسيونا التي خلعت سروالها الداخلي وتغوطت. آشر ونفتالي ينتظران)

آشر: فعلتيها يا أمي، حقًا فعلتيها.

تسيونا: ربما الآن يمكننا التسوق في الشانزليزيه.

آشر: ربما. (نفتالي) هنا سيد جرفنيتس، الخراء لك.

(نفتالي لا يتحرك. ينظر إلى الخراء)

تسيونا: سيد جرفنيتس...؟

آشر: اتركيه يا أمي. إنه مصدوم من تغيير التاريخ.

تسيونا: دعنا نعود إلى المنزل.

(يتجهان للخروج. يقف نفتالي مُحدق في تلك القطعة الصغيرة الموجودة في وسط المربع).

عندما يتوقف مصير دولة على قطعة من الخراء داخل مربع تحدث المفارقة في النص، هذه المفارقة التي تدعو إلى السخرية والإشمئزاز. فالمؤسسة الحاكمة تحدد مستقبل دولة وترسم حدودها بطريقة هزلية – باستخدام التغوط/ الخراء، الوظيفة الرئيسة للمفارقة هنا هي إظهار الصراع بين الذات والموضوع، الخارج والداخل، الحياة والموت، الرؤية المزدوجة

للحياة من خلال الشخصيات، المفارقة التي تجعل من الصالح فاسد والعكس، من الجمال قبح والعكس.

إن رؤية الأضداد تتضح عبر السرد سواء الاستباقي أو الاسترجاعي من خلال مفارقة المواقف أو السياقات، من خلال تكثيف الصور الشعرية للنص بتفاصيل الحياة اليومية، بإختلاف الأشخاص والأماكن، بإظهار حقيقة الأشياء أمام كذب الإدعاءات. فكاتب النص اعتمد في خطاب المفارقة على رؤية الأضداد، التي تستدعي الإحباط واللامبالاه وخيبة الأمل، ولكنها في الوقت ذاته، تنطوي على جانب إيجابي، فقد ينظر إليها على أنها سلاح هجومي فعال، وهذا السلاح هو الضحك، لكنه ليس الضحك المتولد عن الكوميديا، بل الضحك المتولد عن التوتر الحاد، والضغط الذي لابد أن ينفجر. وتتميز المفارقة هنا بالغموض الذي يتولد من العناصر المتعارضة[٥٩].

رابعاً: صراع الشخصيات وتقابل الأنساق

يتضمن أي نص مسرحي مجموعة من الرسائل يبثها المؤلف، هذه الرسائل لا تصل بشكل مباشر على طول الخط؛ إذ تتضمن مجموعة من الشفرات التي يحتاج حلها إلى إحالة مرجعية للمتلقي لفكها ومن بينها الشخصية الدرامية التي تعد من أهم العلامات التي تقع على عاتقها مهمات كثيرة في دوافع الفعل وإتمام المفعول على مستوى النص الدرامي[٦٠].

تحليل الشخصية الدرامية ثقافيًا عملية بالغة التعقيد لصعوبة تتبع الشخصية وتحليلها دون تقاطعها مع آخر يكشف أبعاد الشخصية الرئيسة، هنا تحدث المقابلة أو الثنائية الضدية، فالنسق المضمر لا يتجسد في المعنى المعلن عنه من طرف الكاتب بل من حيث كونه دلالة "منغرسة في الخطاب، مؤلفها الثقافة"[٦١].

يتوزع الصراع بين الذوات (أو الشخصيات) داخل النص المسرحي بين شخصيتين، أسهمت اختلافاتهم وانتماءاتهم الثقافية في بلورة مجموعة من الأنساق التي تعمل على صناعة مركز يمثل معتقداتها (الأنا) وهامش يمثل معتقدات (الآخر)، هذا ما جعل جو النص

مشحونًا بصراع مركزي بين "تسيونا" و"نفتالي"، وصراع آخر فرعي بين "تسيونا" و"آشر" من ناحية و"آشر" ونفتالي" من ناحية آخرى.

نقف أولاً عند الصراع بين الشخصيتين الرئيسيتين "تسيونا" و"نفتالى"، وينطلق اختلافهم من اختلاف أنساقهم الثقافية، وبالتالي يتولد عنه اختلاف تام في كل مناحي الحياة. وتظهر فيهما بوضوح ثنائية "الأنا والآخر"، حيث يتبادل كل منهم عبر النص الأدوار، فتصبح "تسيونا" في المشهد الأول هي المركز/ الأنا ويلعب "نفتالي" دور الهامش/ الآخر، بينما في المشهد الثاني يتبادلان الأدوار فتتحول "تسيونا" إلى الهامش/ الآخر، بينما يتولى "نفتالي" دور المركز/ الأنا. تحرك هذه الشخصيات الصراع في النص، ويتبنى كل اتجاه مجموعة من الأفكار والمبادئ المخالفة للآخر. فيقوم المؤلف بتمرير هذا الصراع بوضعهما في مواجهات وصدامات عديدة، خرج هذا الصدام من الجانب الفكري إلى الصدام بالفعل على مستوى الأحداث المجسدة له.

أولاً: شخصية "تسيونا" نموذج المرأة في مجتمع الاحتلال، التي تعيش داخل دولة غير معلومة الحدود، لديها ولد وحيد تحاول أن تمارس معه مفردات الحياة البسيطة مثل الاحتفال بوصوله سن البلوغ، تقوم بالسفر معه إلى باريس ليكون احتفالاً مميزًا، لكنها تعاني من عدم قدرة على التغوط خارج إسرائيل، مما يفسد عليها السفر والاستمتاع مع ابنها بالرحلة، في إحالة ظاهرية إلى ربط معاناتها الشخصية بحدود دولتها، وكأنها خرجت من السجن الصغير إلى السجن الأكبر. هذه المرأة في المشهد الأول يُوكل إليها مهمة غريبة من نوعها، يجعل الكاتب منها مركز للأحداث، فيبدأ الصراع بينها وبين مندوب رئيس وزراء إسرائيل "نفتالي" الذي يحاول جاهدًا إقناعها أن بإمكانها أن تصبح بطلة قومية، ومن الممكن أن تصنع مستقبل آمن لابنها "آشر" لأن الوطن لن ينسى جميلها، وأن بيدها حماية مستقبل البلاد وأرضها التي ستكون ملكًا لإسرائيل في حال قامت بالتغوط في الأرض المتنازع عليها.

في المشهد الأول نرى كيف صاغ "نفتالي" الموجود في الهامش ملامح شخصية "تسيونا" الذات/ المركز، فهو يستخدمها لتكون مركزًا للدفاع عن الوطن أمام العالم أولاً، وأمام الفلسطينيين ثانيًا، فيقول "نفتالي" موجهًا حديثه إلى "تسيونا":

"אנחנו לא מבקשים הרבה, אנחנו בסך הכול מבקשים ממך לתרום את המעט שאת יכולה על מנת שממשלת ישראל תוכל לבסס את טענותיה נגד מתקפה חוזרת ונשנית של העולם כלפינו. תעשי – השטח שלנו. לא תעשי השטח שלהם. חד וחלק. לא משנה איך מסתכלים על זה הסכסוך יגיע לסיום"[٦٢].

" نحن لا نطلب الكثير، نحن نطلب منك فقط أن تساهمي بقدر قليل حتى تتمكن الحكومة الإسرائيلية من أن تثبت صحة قضيتها من الهجوم المتكرر وكراهية العالم تجاهنا. ستجعلي – الأرض لنا ، لن تجعلي الأرض لهم. بكل بساطة. لا يهم كيف سيُنظر لهذا الصراع حتى يصل إلى نهايته".

بعد ذلك تُستخدم "تسيونا" كمركز في وضعها كأم لـ"آشر" أولاً، ثم نموذج لجميع النساء الإسرائيليات في مجتمع الاحتلال، ومن ثم يستطيع الهامش "نفتالي" تحريك الصراع من صراع أيديولوجي إلى صراع إنساني وأخلاقي. فيقول "نفتالي" موجهًا حديثه لـ"تسيونا":

" גברת הרלב, אם את מתחרטת עכשיו והולכת, תחשבי טוב, טוב, מה הבן שלך יחשוב עלייך .תחשבי, איזה חינוך את נותנת לו. לראות את אימא שלו שמה פס על מדינה שלמה (פאוזה) הבן שלך... עוד כמה שנים בצבא... יש לך אפשרות לתת לו עתיד ללא דאגות .עתיד שבו אנחנו והם חיים זה לצד זה עם הסכמה. שלום, גברת הרלב, שלום. לא עוד מלחמות , No more wars no more . fighting כמה אימהות באמת יכולות להגיד שהם עשו את זה למען הילד שלהם? (פאוזה ארוכה). תעשי – השטח שלנו. לא תעשי השטח שלהם .חד וחלק. לא משנה איך מסתכלים על זה הסכסוך הזה יגיע לסיום"[٦٣].

"سيدة هارليف، إذا اعتذرتي الآن وانصرفت، فكري جيدًا، جيدًا، كيف سيفكر فيكي ولدك. فكري، ماذا ستعلمينه. عندما يرى والدته تضع حدًا لبلد بأكمله. (وقفة) ابنك ... بعد بضعة سنوات سيكون في الجيش ... لديك فرصة أن تُهديه مستقبلا بلا خوف. مستقبلًا نعيش فيه جنبًا إلى جنب مع اتفاق. سلام، سيدة هارليف، سلام. لا مزيد من الحروب، لا مزيد من الحروب لا مزيد من القتال، كم أم في الحقيقة ستحكي لأبناءها ماذا فعلتِ من

أجلهم؟ (وقفة طويلة) افعلي ذلك – الأرض لنا. لا تجعليها لهم. بكل بساطة، لا يهم كيف تنظرون إلى هذا الأمر هذا الصراع سينتهي".

إن الصراع بين المركز والهامش يدور بأسلوب تلميحي يحمل في طياته مضمرات ثقافية تنطلق أولاً من الدلالات اللغوية، وتنطلق ثانيًا من الدلالات النسقية، فالخطاب المسرحي هنا ينتج المعنى عبر مستوى الحضور الماثل في شخصية "تسيونا" و"نفتالي"، وعبر البعد الدلالي المضمر في الخطاب.

المشهد الأول تمثل فيه "تسيونا" الحقيقة الزائفة التي تقوم إسرائيل بتصديرها إلى العالم وإلى المجتمع الداخلي، وهي محاولتها حل مشكلة الحدود، والتعايش في سلام مع الجار الفلسطيني، وترسيم الحدود يضمن حفظ الدماء من الطرفين، وبالتالي تظهر القضية عادلة عبر النسق الظاهر. ثم يأتي المشهد الثاني ليعبر عن النقيض من ذلك.

ثانيًا: شخصية "نفتالي" نموذج السلطة في مجتمع الاحتلال، الذي يقوم بدور "الهامش" في المشهد الأول في محاولة لإقناع تسيونا/ الذات بتحقيق العدالة الزائفة في ترسيم الحدود، هذه الشخصية تمثل الوجه الزائف للدولة، بما تروجه من دعايا بأنها دولة تحاول إقامة علاقات جوار وتدعو للسلام. لكن نراه في المشهد الثاني يقوم بإظهار الجانب القبيح للسلطة عندما تتراجع "تسيونا" في قرارها، الأمر الذي يرفضه "نفتالي" ويبدأ في الإفصاح عن جانبه العدائي الحقيقي المضمر خلف دعاية السلام. في تلك اللحظة يقوم النص بتحويل الشخصية من "هامش" إلى "مركز"، ومن "آخر" إلى "ذات" فاعلة. ويبدأ في تحويل الصراع من "فكري أيديولوجي" إلى "صراع دموي" بالتهديد بالقتل عبر النص؛ مبررًا ذلك أنه يدافع عن دولته، وأنها برفضها أصبحت عدوه له وللوطن أيضًا، ومثلها هم سبب بلاء دولة الاحتلال وبمثابة سرطان في المجتمع.

"אנשים כמוך, גברת הרלב, הם בדיוק הבעיה של המדינה שלנו... אנשים כמוך ששמים זין כשהמדינה קוראת להם. אנשים כמוך, שמסתכלים רק על חור התחת שלהם ולא מעניין אותם לראות את התמונה הגדולה... בגלל אנשים כמוך הייתה השו-אה!! אנשים כמוך הם, הם הסרטן של החברה שלנו... (שולף אקדח ורץ

לעבר ציונה) אבל אני לא כזה! גברת הרלב, אני לא כזה. אני מאמין במדינה שלנו, אני מאמין בשליחות שלי, אני מאמין ששמו אותי כאן בעולם הזה כדי לגרום שינוי. ואין שום סיכוי שאני נותן לך ללכת מפה מבלי שאת מחרבנת, את מבינה מה אני אומר לך!" [٦٤].

"أناس مثلك، سيدة هارليف، هم بالتحديد مشكلة دولتنا... أناس مثلك لا يكترثون عندما تطلبهم الدولة. أناس مثلك، لا يرون سوى فتحة شرجهم، ولا يعنيهم رؤية الصورة الأكبر... بسبب أناس مثلك كانت المحرقة!! أناس مثلك هم، هم سرطان مجتمعنا. (سحب المسدس وصوبه نحو تسيونا) لكني لست مثل هؤلاء، سيدة هارليف، لست مثل هؤلاء، أنا أكترث لأمر دولتنا، أنا أؤمن بمهمتي، أؤمن أنني وُجدتُ في هذا العالم لكي أُحدِث فارقًا. مُحالٌ أن أتركك تذهبين من هنا دون أن تتغوطي، أتفهمين ما أقول!".

يصف الكاتب عبر النص المسرحي المبدأ الذي تنطلق منه السلطة المحتلة لتبرير أفعالها، كل من يرفض الدعاية المضللة للسلطة الإسرائيلية يُرفع في وجهه السلاح، يمثل "نفتالي" نسق المركز، الذي يعرف الحقيقة وغيره الهامش الذي يجهلها، في شكل ثنائية ضدية تحمل في طياتها أشكالاً من القبح، كالظلم، القتل كوسيلة تبرر الغاية، الإحساس الزائف بالأفضلية.

ثالثًا: شخصية "آشر" نموذج للشباب في مجتمع الاحتلال، يُعبر الكاتب على لسان شخصيته الثالثة "آشر" والذي يمثل "جيل الشباب" الذي تربى على الدعايا الصهيونية الزائفة في إسرائيل، والذي يفكر في الالتحاق بالجيش لاقتناعه بما تروج له المؤسسة العسكرية من دعايات عن كونها المؤسسة المعنية بحماية أرض إسرائيل من الهجمات المتكررة على أرضها من الفلسطينيين. فهو النسق الظاهر الجمالي الذي يعبر عن جيل من الشباب المخدوع بالدعايات الصهيونية، لكنه مع أول اختبار حقيقي على أرض الواقع مع تلك الأكاذيب، يجد الأرض المتنازع عليها السلطات الإسرائيلية حولتها من حديقة للأطفال العرب إلى ملعب لأحد المستوطنات، وأن ترسيم الحدود بشكل عادل لن يتم بمراعاة لحقوق الفلسطينيين، وأن من يحاول الوقوف أمام المشروع الاستعمارى للمؤسسة العسكرية الإسرائيلية سيواجه

بالقتل، يكتشف الخدعة الكبرى، فليس هناك قضية للدفاع عنها، بل هناك مُحتل يريد أن يرسم حدود لدولة مهما كان الثمن أو المقابل، حتى لو تمت التضحية بأحد أفراد المجتمع المُحتل، عن طريق شخصية "آشر" يكشف الكاتب فداحة الوضع ليمرر نسقًا ثقافيًا، ويُعري أصحاب السلطة واصفًا الأمر برمته بأنه لا يستحق كل هذا العناء، لا يستحق أن يموت من أجل ترسيم حدود لوطن زائف، لا يقف الخطاب عند هذا الحد بل يقوم بتعرية غايات واستراتيجيات السلطة في القضاء على الفلسطينيين وتضليل العالم عبر أكاذيب، فلا فارق بين إسرائيل وباقي دول العالم، في الحالتين هو الشعور بالاغتراب سيلازمه داخل أو خارج الدولة. ويختتم الكاتب نصه المسرحي بهذا المعنى موجهًا حديثه لأمه "تسيونا" ول "نفتالي":

"**אשר**: למות בשביל כל זה. אימא תעשי את זה , אם רק תסתכלי פנימה, את תביני שאין הבדל בין פה לשם. הכול אותו הדבר. תל אביב, פריז, לונדון, טורקיה, כאן, הכול - אותו - הדבר. הכול זה אותו מקום .

ציונה: אשר —

אשר: אני מאמין בך, אימא. ואם תעשי אני מבטיח לך... שאני אהיהג'ובניק .

ציונה: אשר !

נפתלי: אשר !

אשר: אתה שאלת את אימא שלי איזה חינוך היא נותנת לי. אז אני שואל אותך בחזרה איזה חינוך כל זה נותן לי? מה אני אמור ללמוד מזה?

(נפתלי שותק. אשר מתנתק ממנו.. אשר ניגש לציונה).

אשר: תעשי את זה אימא, תחרבני בשבילי ונעוף מפה. זה פשוט לא שווה את זה"[٦٥].

آشر: أهذا الأمر يستحق كل هذا العناء؟ أهذا الأمر يستحق أن أحد ـ

تسيونا: ما الذي لا يستحق؟

آشر: أن أموت من أجل كل هذا. أمي افعلي هذا، إذا أمعنتي النظر بداخلك، فستدركين أنه لا يوجد فرق بين هذا وذاك. كل الأماكن تتشابه. تل أبيب، باريس، لندن، تركيا، كان، كلها متشابهة. كلها مجرد أماكن.

تسيونا: آشر ـ

آشر: أنا مقتنع بذلك يا أمي. وإذا قُمتِ بذلك أعدك ... أني سأكون جوبنيك.

تسيونا: آشر !

نفتالي: آشر!

آشر: أنت سبق وأن سألتي أمي ما الدرس الذي تمنحني إياه. أنا الآن أسألك ثانية ماذا علمني كل هذا؟ ماذا يُفترض بي أن أتعلم من هذا؟

(نفتالي صمت، آشر ابتعد عنه .. واتجه إلى تسيونا) **آشر**: قومي بهذا يا أمي، تغوطي من أجلي ودعينا نرحل من هنا. إنه أمر بسيط لا يستحق كل هذا.

يفضح كاتب النص المسرحي آليات تهميش العقل في المجتمع الإسرائيلي المحتل، بتمثيل ملامح القبح من خلال مناقشه السياق السياسي والأيديولوجي، جاء البناء السردي في شكل متجانس متكامل الأبعاد، يعكس تصارع أنساق ثقافية متعددة تنطوي داخلها مفاهيم الهوية والتهميش، أبرز مكوناتها الدين، والانتماء الفكري، والمعتقدات الصهيونية. يرسل الكاتب من خلال تقابل الأضداد وتصارع الذوات معنى ذهني، يستطيع القارئ من خلاله إيقاظ عقله بحقيقة الوضع على أرض الواقع دون مواربة، فالكيان الصهيوني لن يقبل وفق الشريعة اليهودية التوصل إلى تسوية عادلة مع الفلسطينيين، ومن يحاول مخالفة ذلك سواء كان من المؤسسة الحاكمة أو من مجتمع الاحتلال فالحكم بالموت عليه واجب، ومبرر. أما جيل الشباب فلا يجد أمامه سوى الامتثال إلى الدعايات الصهيونية وتصديقها وتأيدها، أو التمرد عليها ويكون بالنسبة له الوطن مثله مثل أي بلد في العالم مجرد مكان لا يحمل له أي مشاعر للإنتماء، الوطن له حدود وهو يفتقد لتلك الحدود التي ترسم وطنه وانتماءه.

الخاتمة

في ختام هذه الدراسة التي تركزت حول التعرف على جماليات ثنائية القبح /الجمال في النص المسرحي الإسرائيلي الحداثي ورصده واستنباط معانيه من خلال تناول نموذج لمرأة داخل مجتمع الاحتلال الإسرائيلي ورصد جماليات القبح في النص من خلال تقنيات الزمان والأماكن والشخوص، لبيان أبعاد النص الجمالية والفنية والكشف عن الدلالات التي تمخض

عنها النص. خاصة عندما يتناول النص قضية سياسية وهي "ترسيم الحدود الدائمة لإسرائيل" ويكون طرفا الثنائية امرأة تمثل المجتمع المُحتل الصهيوني والقيم الأيديولوجية المرتبكة داخله لفكرة قيام الدولة، ورجل يمثل سلطة الاحتلال. وفيما يلي عرض لأهم النتائج التي توصل إليها البحث.

١- القبح بوصفه قيمة جمالية في النص المسرحي له أهميته ودوره في توجيه وتفعيل الذائقة الجمالية للمتلقي، من خلال التأكيد على تنظيم العلاقة التكافؤية بين ثنائية القبيح والجميل داخل النص وإبراز تلك "الثنائية الضدّية" عبر جوانب النص المختلفة.

٢- لا مألوفية القبح تولد لحظة من الدهشة والمتعة غير التقليدية، فالقبح في المسرح ثنائي الوظيفة فهو من ناحية يولد التوتر والانفعال، ومن ناحية أخرى مطهر ومتنفس للمشاعر السلبية عند جمهور المتلقي.

٣- البحث عن القيم الجمالية في النص المسرحي بما فيها من الجميل والقبيح وتحديد ملامحها وتمثّلها ومنظومة علاقاتها التي تحكمها في النص المسرحي، تساعد على دراسة السلوك الإنساني للشخصية وتحديد النسق الظاهر والمضمر للفكرة الرئيسة التي سعى الكاتب لتوضيحها عبر عناصر النص الدرامية.

٤- تُعد المفارقة والتناقض، وثنائية الخوف والتهكم، من أهم صفات وملامح جماليات القبح في النص المسرحي محل الدراسة، وساعد بشكل كبير في فهم المرجعيات والمضامين الدينية والاجتماعية والسياسية والأيديولوجية للمجتمع الإسرائيلي المحتل، وتصوراته تجاه قضية سياسية معاصرة وهي "ترسيم الحدود الدائمة لدولة الاحتلال الإسرائيلي".

٤- جماليات "الثنائيات الضديّة" تنجم عن الجمع بين ضدين في بنية واحدة، وهذا ما يؤدي إلى تعميق البنية الفكرية للنص بالحركة الجدلية بين الثنائيات الضديّة. كما تُثير الثنائيات الضديّة الدهشة والمفارقة المتولدة عن اجتماع الضدين في موقف واحد، أو جملة

واحدة، إذ يوفر الضد إمكان الموازنة بينه وبين ضده، وهذا يولد تصورًا معرفيًا عن الأشياء يساعد المتلقي على استيلاد ثنائية من ثنائية.

٥- تتبع المسارات السردية يساعد على القبض على السياقات الثقافية التي تختبئ داخل النص، والتي تتزاوج بين التصريح والتلميح، فتارة يعمد الكاتب إلى نقل مواقفه الفكرية عبر شخصيات عمله المسرحي بصورة تقريرية، وتارة أخرى يُضمر مقصده ويتوارى بين صراع النص وضدية مكونات النص السردي؛ ليُعبر عن معاني مُضمرة ومسكوت عنها، نستطيع الوصول إليها من خلال الاستدلال، والتي تحتاج إلى معرفة المحيط المعرفي والظروف السياقية التي أنتجت خطابه الأدبي.

٦- تُعد المبالغة والمغالاة والتشويه والتناقض والمفارقة وتلازمية الخوف والهزل والتهكم من أهم صفات وملامح جماليات القبح في النص المسرحي بكافة تصنيفاته الدرامية.

الهوامش :

[١] مولوين ميرشنت، كليفورد ليتش، الكوميديا والتراجيديا، ترجمة على أحمد محمود، مراجعة شوقي السكري وعلى الراعي، سلسلة عالم المعرفة، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، العدد ١٨، ١٩٧٩، ص ١٥٧-١٥٨.

[٢] جون ديوي، الفن خبرة، ترجمة زكريا إبراهيم، مراجعة زكي نجيب محمود، المركز القومي للترجمة، ٢٠١١، العدد ١٨٢٢، ص ٨٣-٨٤.

[٣] جلين ويلسون، سيكولوجيا فنون اللأداء، ترجمة شاكر عبد الحميد، مراجعة محمد عناني، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، العدد ٢٥٨، ٢٠٠٠، ص ٢٠-٢٣.

[٤] سمر الديوب، الثنائيات الضدية – دراسات في الشعر العربي القديم، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، ٢٠٠٩، ص٧.

[٥] فؤاد فياض، جمالية القبح في الشعر العربي القديم، هجاء ابن الرومي أنموذجًا، مجلة جامعة الحسين بن طلال للبحوث، المجلد ٣، العدد ٢، ٢٠١٧، ص ١.

[٦] محمد راتب الحلاق، جماليات القبح، مجلة الموقف الأدبي، مجلد ٤٧، عدد ٥٦٣، سوريا، ٢٠١٨، ص ٤٥.

[٧] المرجع السابق، ص ٤٨.

[٨] كارل روزنكرانز Johann Karl Friedrich Rosenkranz (١٨٠٥-١٨٧٩) فيلسوف ألماني، تبع كانط وهربارت كأساتذة في الفلسفة في كونيجسبرج بألمانيا، ودافع دائمًا عن فلسفة هيجل، وشارك لفترة وجيزة في حكومة إصلاح ما بعد ١٨٤٨ في برلين.

Francis G. Wilson, The ugly in aesthetics, University of Richmond UR Scholarship Repository, August, 1942, p:42-43.

[٩] عز الدين اسماعيل، الأسس الجمالية في النقد العربي– عرض وتفسير ومقارنة، دار الفكر العربي، الطبعة الثالثة، ١٩٧٤، ص ٦٠.

[10] Francis G. Wilson, The ugly in aesthetics, p: 43-44

[١١] سعد الدين كليب، وعي الحداثة وجمالية الرمز الفني، مقال منشور في موقع الشرق الأوسط اللندنية، بتاريخ ٢٠١٠/١٢/١

https://middle-east-online.com/%D9%88%D8%B9%D9%8A-%D8%A7%D9%84%D8%AD%D8%AF%D8%A7%D8%AB%D8%A9-%D9%88%D8%AC%D9%85%D8%A7%D9%84%D9%8A%D8%A9-%D8%A7%D9%84%D8%B1%D9%85%D8%B2-%D8%A7%D9%84%D9%81%D9%86%D9%8A#off-canvas

[١٢] سمر الديّوب، الثنائيات الضديّة – بحث في المصطلح ودلالاته، سلسلة مصطلحات معاصرة، المركز الإسلامي للدراسات الاستراتيجية، الطبعة الأولى، ٢٠١٧، ص ١٤٥.

[١٣] المرجع السابق، ص ١٤٦.

[١٤] سمر الديّوب، الثنائيات الضديّة – بحث في المصطلح ودلالاته، ص١٤٨.

[١٥] المرجع السابق، ص ١٦١.

[١٦] جان كوهن، اللغة العليا– النظرية الشعرية، ترجمة وتقديم وتعليق: أحمد درويش، المجلس الأعلى للثقافة، المشروع القومي للترجمة، ١٩٩٥، ص ١٨٧.

[١٧] على زيتونة، الثنائيات الضدية في لغة النص الأدبي بين التوظيف الفني والذوق الجمالي، مجلة علوم اللغة العربية وآدابها، المجلد ٧، العدد ٧، ٢٠١٥، ص ١٦١.

[١٨] شمعون ليفي، المسرح الإسرائيلي – الأنا والآخر ومتاهة الواقع، المركز الفلسطيني للدراسات الإسرائيلية مدار، ٢٠٠٦، ص ٧١.

[١٩] آمنه بلعلي، المتخيل في الرواية الجزائرية من التماثل إلى المختلف، دار الأمل، الجزائر، ٢٠٠٦، ص ١٤٧.

[٢٠] حفناوي بعلي، مدخل في النقد الثقافي المقارن، منشورات الاختلاف، الدار العربية للعلوم ناشرون، الجزائر – لبنان، ٢٠٠٧، ص ٤٧.

[٢١] **זאב ז'בוטינסקי, על קיר הברזל (אנו והערבים), אתר של זאב ז'בוטינסקי** www.jabotinsky.org/media/9761/**על-קיר-הברזל**.pdf

[٢٢] **שם**.

[٢٣] **שם**.

[٢٤] عبد الوهاب المسيري، الأيديولوجية الصهيونية (القسم الثاني)، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، يناير ١٩٨٣، ص ٦٨.

[٢٥] **רפאל כהן-אלמגור, חלופות להסדר עם הפלסטינים, מאמרים מגיליון 30 של "כיוונים חדשי", המערכת אינה מחזירה כתבי-יד יוני 2014, עמ'' 149-148**.

https://www.researchgate.net/profile/Raphael_Cohen-Almagor/post/What_is_in_your_opinion_the_most_viable_solution_to_the_Israeli-Palestinian_conflict/attachment/59d61d9779197b80779782f2/AS%3A271748337995777%401441801260694/download/Kivunim+Chadashim+2014.pdf

[٢٦] **שם, עמ'' 149**.

[٢٧] **עמוס ידלין, אודי דקל, מתווה אסטרטגי לזירה הישראלית-פלסטינית, פרסום מיוחד, המכון למחקרי ביטחון לאומי, אוגוסט 2018, עמ'' 9**.

[٢٨] **דן אוריין, להבין תיאטרון, סל תרבות ארצי – החברה למתנ"סים, עמ'' 6**.

[٢٩] **דן אוריין, הכיבוש באמנויות בישראל, מספר "השפעת הכיבוש על החברה הישראלית", אגודה הישראלית למדע המדינה, מוסד ביאליק , ירושלים, 2013, עמ'' 401**.

[٣٠] **שם, עמ'' 402.**

[٣١] خالد حسين حسين، في نظرية العنوان، مغامرة تأويلية في شؤون العتبة النصية، التكوين للطباعة والنشر، الطبعة الأولى، المجلد ١، ٢٠٠٧، ص٦٥.

[٣٢] عبد القادر رحيم، وظائف العنوان في شعر مصطفى الغماري، مجلة المخبر – أبحاث في اللغة والأدب الجزائري، قسم اللغة العربية، جامعة محمد خيضر بسكرة، العدد ٤، ٢٠٠٨، ص ٩٠.

[٣٣] محمد لطفي اليوسفي، لحظة المكاشفة الشعرية والإطلالة على مدار الرعب، الدار التونسية للنشر، تونس، الطبعة الأولى، ١٩٩٢، ص ١٨.

[٣٤] باسمة درمش، عتبات النص، مجلة علامات في النقد، العدد رقم ٦١، مايو ٢٠٠٧، ص ٥٢.

[٣٥] لقد قُمت بالتواصل مع الكاتب المسرحي، وقد أكد على عنونة نصه بـ "خدمات خاصة".

[٣٦] ماري إلياس وحنان قصاب، المعجم المسرحي، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، ١٩٩٧، ص ٤٣٩.

[٣٧] قادة عقاق، دلالة المدينة في الخطاب الشعري العربي المعاصر (دراسة في إشكالية التلقي الجمالي للمكان)، من منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠١، ص ٢٥٩.

[٣٨] عبد المنعم زكريا القاضي، البنية السردية في الرواية، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، الكويت، ط ١، ٢٠٠٩، ص ١٤٢.

[٣٩] موسى عبد درب، المكان الإطاري في الرواية السير ذاتية، (نحيب الرافدين) لعبد الرحمن مجيد الربيعي نموذجًا، مجلة جامعة تكريت للعلوم، المجلد ١٩، العدد ٧، ٢٠١٢، ص ٢٩٨.

[٤٠] أوريدة عبود، المكان في القصة القصيرة الجزائرية الثورية – دراسة بنيوية لنفوس ثائرة، دار الأمل للطباعة، الجزائر، ص ٥٩.

[٤١] **רועי מליח רשף, שירותים מיוחדים, עמי 3:4.**

[٤٢] عيد الانتقال إلى سن البلوغ في الديانة اليهودية.

[٤٣] جزيرة وبلدة يونانية، تقع ضمن بحر إيجه اليونانية، جنوب وسط اليونان وتعد جزءً من جزيرة كيكلادس.

[٤٤] حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي: الفضاء – الزمن – الشخصية، ط١، الدار البيضاء، المركز الثقافي العربي، ١٩٩٠م، ص٣٢.

[٤٥] **רועי מליח רשף, שירותים מיוחדים, עמי: ٨ :٩.**

[٤٦] أسماء شاهين، جماليات المكان في روايات جبرا إبراهيم جبرا، المؤسسة العربية للدراسات، بيروت، ٢٠٠١، ص ١٧.

[٤٧] صبري حافظ، الحداثة والتجسيد المكاني، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، العدد ٤، ١٩٨٤، ص ١٧٢.

[٤٨] **רועי מליח רשף, שירותים מיוחדים, עמי: ١٣ :١٤.**

[٤٩] حسن سعد السيد، الاغتراب في الدراما المصرية المعاصرة بين النظرية والتطبيق (١٩٦٠–١٩٦٩) – دراسة تحليلية لشخصيات الطاهر بن جلون، دار فارس للنشر والتوزيع، عمان، الطبعة ١، ٢٠٠٥، ص ١٩.

[٥٠] حميد لحمداني، بنية النص السردي (من منظور النقد الأدبي)، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، الطبعة الأولى، أغسطس ١٩٩١ ص ٧٤.

[٥١] لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، مكتبة لبنان ناشرون، الطبعة الأولى، لبنان، ٢٠٠٢، ص ١٨.

[٥٢] שלמה רייכמן, יגאל עמיר: לא מתחרט על הרצח, שיניתי את ההיסטוריה, **לדעת, אתר של החרדים**

https://ladaat.co/archives/15922

[٥٣] قاموس الكتاب المقدس، دائرة المعارف الكتابية المسيحية، يهوذا الإسخريوطي.

https://st-takla.org/Full-Free-Coptic-Books/FreeCopticBooks-002-Holy-Arabic-Bible-Dictionary/01_A/A_244.html

[54] The Holocaust and the United Nations Outreach Programme, http://www.un.org/holocaustremembrance http://www.ushmm.org

[٥٥] لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، ص ١٦.

[٥٦] **רועי מליח רשף, שירותים מיוחדים, עמי**: ١١ :١٢.

[٥٧] **רועי מליח רשף, שירותים מיוחדים, עמי**: ١٣:١٢.

[٥٨] **רועי מליח רשף, שירותים מיוחדים, עמי**: ١٨.

[٥٩] سيزا قاسم، المفارقة في القص العربي المعاصر، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مجلد ٢، ١٩٨٢، ص ١٤٣، ١٤٤.

[٦٠] وليد شموري، سيميائية الشخصية في النص الدرامي– مسرحية "كل واحد وحكمه" لكاكي أنموذجًا، جامعة محمد بوضياف، ص١.

https://platform.almanhal.com/Files/2/74952

[٦١] عبد الله الغذامي، النقد الثقافي (قراءة في الأنساق الثقافية العربية)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، الطبعة ٣، ٢٠٠٥، ص ٧٩.

[٦٢] **רועי מליח רשף, שירותים מיוחדים, עמי**: ٩.

[٦٣] **רועי מליח רשף, שירותים מיוחדים, עמי**: ١٢–١٣.

[٦٤] **רועי מליח רשף, שירותים מיוחדים, עמי**: ١٦.

[٦٥] **רועי מליח רשף, שירותים מיוחדים, עמי**: 18.

المراجع

المصادر

- רועי מליח רשף, שירותים מיוחדים, אתר מחזאי ישראל.

المراجع العربية:

١. أسماء شاهين، جماليات المكان في روايات جبرا إبراهيم جبرا، المؤسسة العربية للدراسات، بيروت، ٢٠٠١.

٢. آمنه بلعلي، المتخيل في الرواية الجزائرية من التماثل إلى المختلف، دار الأمل، الجزائر، ٢٠٠٦.

٣. أوريدة عبود، المكان في القصة القصيرة الجزائرية الثورية – دراسة بنيوية لنفوس ثائرة، دار الأمل للطباعة، الجزائر.

٤. باسمة درمش، عتبات النص، مجلة علامات في النقد، العدد ٦١، مايو ٢٠٠٧.

٥. جان كوهن، اللغة العليا– النظرية الشعرية، ترجمة وتقديم وتعليق: أحمد درويش، المجلس الأعلى للثقافة، المشروع القومي للترجمة، ١٩٩٥.

٦. جلين ويلسون، سيكولوجيا فنون اللأداء، ترجمة شاكر عبد الحميد، مراجعة محمد عناني، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، العدد ٢٥٨، ٢٠٠٠.

٧. جون ديوي، الفن خبرة، ترجمة زكريا إبراهيم، مراجعة زكي نجيب محمود، المركز القومي للترجمة، ٢٠١١، العدد ١٨٢٢.

٨. حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي: الفضاء – الزمن – الشخصية، ط١، الدار البيضاء، المركز الثقافي العربي، ١٩٩٠م.

٩. حسن سعد السيد، الاغتراب في الدراما المصرية المعاصرة بين النظرية والتطبيق (١٩٦٠-١٩٦٩) – دراسة تحليلية لشخصيات الطاهر بن جلون، دار فارس للنشر والتوزيع، عمان، الطبعة ١، ٢٠٠٥.

١٠. حفناوي بعلي، مدخل في النقد الثقافي المقارن، منشورات الاختلاف، الدار العربية للعلوم ناشرون، الجزائر – لبنان، ٢٠٠٧.

١١. حميد لحمداني، بنية النص السردي (من منظور النقد الأدبي)، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، الطبعة الأولى، أغسطس ١٩٩١.

١٢. خالد حسين حسين، في نظرية العنوان، مغامرة تأويلية في شؤون العتبة النصية، التكوين للطباعة والنشر، الطبعة الأولى، المجلد ١، ٢٠٠٧.

١٣. رشاد الشامي، الأدب العبري المعاصر وتكريس التوسع الصهيوني، شؤون فلسطينية، منظمة التحرير الفلسطينية، مركز الأبحاث، عدد ١٥ ، ١٩٧٢م.

١٤. سمر الديّوب، الثنائيات الضديّة – بحث في المصطلح ودلالاته، سلسلة مصطلحات معاصرة، المركز الإسلامي للدراسات الاستراتيجية، الطبعة الأولى، ٢٠١٧.

١٥. سمر الديوب، الثنائيات الضدية – دراسات في الشعر العربي القديم، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، ٢٠٠٩.

١٦. سيزا قاسم، المفارقة في القص العربي المعاصر، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مجلد ٢، ١٩٨٢.

١٧. شمعون ليفي، المسرح الإسرائيلي – الأنا والآخر ومتاهة الواقع، المركز الفلسطيني للدراسات الإسرائيلية مدار، ٢٠٠٦.

١٨. صبري حافظ، الحداثة والتجسيد المكاني، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، العدد ٤، ١٩٨٤.

١٩. عبد القادر رحيم، وظائف العنوان في شعر مصطفى الغماري، مجلة المخبر – أبحاث في اللغة والأدب الجزائري، قسم اللغة العربية، جامعة محمد خيضر بسكرة، العدد ٤، ٢٠٠٨.
٢٠. عبد الله الغذامي، النقد الثقافي (قراءة في الأنساق الثقافية العربية)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، الطبعة ٣، ٢٠٠٥.
٢١. عبد المنعم زكريا القاضي، البنية السردية في الرواية، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، الكويت، ط ١، ٢٠٠٩.
٢٢. عبد الوهاب المسيري، الأيديولوجية الصهيونية (القسم الثاني)، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، يناير ١٩٨٣.
٢٣. عز الدين اسماعيل، الأسس الجمالية في النقد العربي– عرض وتفسير ومقارنة، دار الفكر العربي، الطبعة الثالثة، ١٩٧٤.
٢٤. على زيتونة، الثنائيات الضدية في لغة النص الأدبي بين التوظيف الفني والذوق الجمالي، مجلة علوم اللغة العربية وآدابها، المجلد ٧، العدد ٧، ٢٠١٥.
٢٥. فؤاد فياض، جمالية القبح في الشعر العربي القديم، هجاء ابن الرومي أنموذجًا، مجلة جامعة الحسين بن طلال للبحوث، المجلد ٣، العدد ٢، ٢٠١٧.
٢٦. قادة عقاق، دلالة المدينة في الخطاب الشعري العربي المعاصر (دراسة في إشكالية التلقي الجمالي للمكان)، من منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠١.
٢٧. لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، مكتبة لبنان ناشرون، الطبعة الأولى، لبنان، ٢٠٠٢.
٢٨. ماري إلياس وحنان قصاب، المعجم المسرحي، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، ١٩٩٧.
٢٩. محمد راتب الحلاق، جماليات القبح، مجلة الموقف الأدبي، مجلد ٤٧، عدد ٥٦٣، سوريا، ٢٠١٨.

٣٠. محمد لطفي اليوسفي، لحظة المكاشفة الشعرية والإطلالة على مدار الرعب، الدار التونسية للنشر، تونس، الطبعة الأولى، ١٩٩٢.

٣١. موسى عبد درب، المكان الإطاري في الرواية السير ذاتية، (نحيب الرافدين) لعبد الرحمن مجيد الربيعي نموذجًا، مجلة جامعة تكريت للعلوم، المجلد ١٩، العدد ٧، ٢٠١٢.

٣٢. مولوين ميرشنت، كليفورد ليتش، الكوميديا والتراجيديا، ترجمة على أحمد محمود، مراجعة شوقي السكري وعلى الراعي، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، العدد ١٨، ١٩٧٩.

٣٣. وليد شموري، سيميائية الشخصية في النص الدرامي– مسرحية "كل واحد وحكمه" لكاكي أنموذجًا، جامعة محمد بوضياف

مواقع الإنترنت:

1-The Holocaust and the United Nations Outreach Programme
http://www.un.org/holocaustremembrance
2-Urban Dictionary
https://www.urbandictionary.com/define.php?term=jobnik

٣– سعد الدين كليب، وعي الحداثة وجمالية الرمز الفني، مقال منشور في موقع الشرق الأوسط اللندنية، بتاريخ ٢٠١٠/١٢/١

https://middle-east-online.com/%D9%88%D8%B9%D9%8A-%D8%A7%D9%84%D8%AD%D8%AF%D8%A7%D8%AB%D8%A9-%D9%88%D8%AC%D9%85%D8%A7%D9%84%D9%8A%D8%A9-%D8%A7%D9%84%D8%B1%D9%85%D8%B2-%D8%A7%D9%84%D9%81%D9%86%D9%8A

٤– قاموس الكتاب المقدس، دائرة المعارف الكتابية المسيحية، يهوذا الإسخريوطي.

https://st-takla.org/Full-Free-Coptic-Books/FreeCopticBooks-002-Holy-Arabic-Bible-Dictionary/01_A/A_244.html

المراجع الأجنبية:

1. Francis G. Wilson, The ugly in aesthetics, University of Richmond UR Scholarship Repository, August, 1942.

المراجع العبرية:

١. דן אוריין, הכיבוש באמנויות בישראל, מספר "השפעת הכיבוש על החברה הישראלית", אגודה הישראלית למדע המדינה, מוסד ביאליק , ירושלים, 2013.
٢. דן אוריין, להבין תיאטרון, סל תרבות ארצי - החברה למתנ"סים, 2001.
٣. זאב ז'בוטינסקי, על קיר הברזל (אנו והערבים), אתר של זאב ז'בוטינסקי.
٤. יגאל עמיר ,שלמה רייכמן: לא מתחרט על הרצח, שיניתי את ההיסטוריה, לדעת, אתר של החרדים.
٥. עמוס ידלין, אודי דקל, מתווה אסטרטגי לזירה הישראלית-פלסטינית, פרסום מיוחד, המכון למחקרי ביטחון לאומי, אוגוסט 2018.
٦. רפאל כהן־אלמגור, חלופות להסדר עם הפלסטינים, מאמרים מגיליון 30 של "כיוונים חדשי", המערכת אינה מחזירה כתבי־יד, יוני 2014.