برفيسور جاد كينار*

«الجريمة» كشاهد على الخطاب المحلي في تأدية المسرح الإسرائيلي:

استراتيجية ظاهراتية

-في معرض التعبير عن رأيها بمسرحية (جريمة ١٩٧٧) التي أخرجها عمري نيتسان على مسرح عمري في تل أبيب، كتبت ساريت فوخس، وهي ناقدة مسرحية لصحيفة «معاريف»، إحدى الصحف الرئيسية في إسرائيل، «لم يحدث من قبل أن هوجم الجمهور الإسرائيلي بمواد عنفية من إفرازه بمثل هذه الحدة».[1] وفيما يشير هذا الوصف للعلاج المُثُلي بوضوح إلى الحوافز الحسية والمتزامنة للأداء، ظهر أن الناقدة كانت تتكلم عن العقدة المرجعية والمستويات السوسيو-بوليتيكية والعلاماتية Semiotic لتلك المسرحية. بكلمات أخرى، كانت تُلمِّح إلى الأحداث الروائية التي تخاطب على المستويات العلاميّة والمعرفية وذات الشأن، تلك التطورات المسرحية – الإضافية التي تجسّدُ الدائرة المفرغة من الانتقام الذي لا معنى له، وحكم الجزاء الذي وقعت التجربة الاسرائيلية في شِراكِه. هذه الدائرة الفاقدة للمعنى تصبح أكثر وضوحاً الآن، في ربيع ٢٠٠٢ وقت كتابة هذا المقال، أثناء الفترة الدموية لانتفاضة الأقصى (الانتفاضة الفلسطينية الثانية التي بدأت في تشرين الأول ٢٠٠٢). كانت فوخس تشير إلى المشهد السادي والجريمة التي لا داعي لها في قتل صبي عربي على يد ثلاثة من الجنود الاسرائيليين، وتصفية عروس وعريسها يمارسان الحب على شاطئ أثناء حفلة زفاف كان يقيمها والد الصبي، الذي من خلال خطأ متعمد يتعرف على العريس على أنه أحد قتلة ولده؛ وإلى الذبح المُعربد والمجنون، في المشهد الأخير، لعامل عربي ظهر خلسة في حي مديني على يد مجموعة من المومسات ومن الجيران المثارين الذين – بعد

* دائرة دراسات المسرح
كلية الآداب/ جامعة تل أبيب

إن الواقع الأعرافي هو مفهوم ظاهراتي، يشير بطريقة سياقية وتناصيّة إلى حقول الواقع المجتمعي والسياسي والثقافي والفني من خلال الإشارة إلى «تشابك الواقع «الحق» والمفاهيم النموذجية لقطاع ما من المجتمع في فترة ما.. هذه المفاهيم أصبحت محصّنة وذات مؤسساتية في الوعي الجمعي بحيث أنها لم تعد تؤوّل الواقع، ولكنها بدلاً من ذلك، تعرّفه نمطياً طبقاً للتاريخ والأيديولوجيا واهتمامات المجتمع. الواقع الأعرافي، هكذا، يحطم الشيء في ذاته - أي واقع الحقيقة ذاتها - ليس بالضرورة لأنه يرفض الاعتراف بوجود واقع الحقيقة، وإنما لأنه يرفض الاعتراف به أو الارتباط به».

حادثة إرهابية – يسمون العامل بالإرهاب، بذلك الوعي الأعمى والعنصرية، وخطأ التجريد من الإنسانية الذي يطبق في العادة ضد الأقليات في إسرائيل. ليس ذلك «خطأ تراجيدياً» كما يدعي غاي كوهن في صحيفة هعير[٢] . في هذا المناخ الذهني المحلي كما هو مدرك في الأداء، وفي سياق المفهوم الإدراكي والظاهراتي للحقيقة، وفي طريقة ليڤين ونيتسان في تحويل المسرح إلى الموقع الوحيد حيث يتجسد الواقع والذاكرة الجمعية للمشاهد وتتحول من مفاهيم مجردة إلى حضور مادي حسي، فإن العنف لا يهب مشاهد اعتراف ولا يحمل معاني عالية أو مواسية كما هو الحال في التراجيديا القديمة.[٣]

إن القراءة المرجعية، والمتعلقة بالفكرة الرئيسية – الإشاراتية لمسرحية «جريمة»، كما توردها هذه المراجعات كسمة ذات مغزى لتفسير الأنماط المسيطرة في النقد الأدبي للنصوص المسرحية الإسرائيلية، لا تكاد تأخذ بالحسبان مقولة التأويل، وهي في رأيي حيوية لتحليل أي أداء مسرحي. إن هذا صحيح خاصة بالنسبة لمسرحية مثل «جريمة» التي ترتكز بلاغتها، لو استخدمنا ملاحظة مارتن كوبن، على مفاهيم المشاهد المتعلقة بالعالم الذي يعيش فيه.[٤] إن الآلية الفعالة لـ «جريمة» مرتكزة خصوصاً على مفاهيم المشاهد العالية والمتأصلة التي تُثار بسبب الأسلوب المسطح لمسرحية «جريمة»، مجردة من «النص التحتاني»، كما يعلق شمعون ليڤي. إنني أشير إلى التجاهل النقدي للعلاقات المتفاعلة، التي تتطور في مسار أداء مسرحية إسرائيلية أصلية بين النص المسرحي وصورة المشاهد المفهوم ضمنياً فيها ومن خلالها، ارتكازاً على الواقع المحلي لهذا [المشاهد].

إن الواقع الأعرافي هو مفهوم ظاهراتي، يشير بطريقة سياقية وتناصيّة إلى حقول الواقع المجتمعي والسياسي والثقافي والفني من خلال الإشارة إلى «تشابك الواقع «الحق» والمفاهيم النموذجية لقطاع ما من المجتمع في فترة ما.. هذه المفاهيم أصبحت محصّنة وذات مؤسساتية في الوعي الجمعي بحيث أنها لم تعد تؤوّل الواقع، ولكنها بدلاً من ذلك، تعرّفه نمطياً طبقاً للتاريخ والأيديولوجيا واهتمامات المجتمع. الواقع الأعرافي، هكذا، يحطم الشيء في ذاته – أي واقع الحقيقة ذاتها – ليس بالضرورة لأنه يرفض الاعتراف بوجود واقع الحقيقة، وإنما لأنه يرفض الاعتراف به أو الارتباط به».[٥]

من هنا يختلف الواقع الأعرافي أيضاً عن المفاهيم الإشاراتية أو المتلقاة لأنه وبسبب مماهاته مع الواقع نفسه، فإنه لا يكشف عن أي فرق بين المشير أو المشار إليه أو بين «أفق من التوقعات» والواقع الخالص. علاوة على ذلك، وهذا ما أود توكيده في هذه الدراسة، كعضو في المجتمع، أي مجتمع كان، يتمسك بواقع أعرافي ما، فإنني لا أتعرف إلى مكونات الأعراف بل إنني أمارسها. لكن هذا لا يحدث على المستوى الكوني، بل أيضاً بشكل أساسي على المستوى الحسي، إضافة إلى المستوى اللاشعوري من الترابطات اللبيدية (من لبيدو Libido)، المحفوظة حصراً للمشاهد المحلي، المفهوم ضمناً. إن تحليل هذه الخبرة الفريدة يتطلب أسلوباً يتلاءم مع المزايا غير الإدراكية للتواصل المسرحي والتجربة التي تسري، كما هو الحال، من الجسدي، وحضور الأداء المادي الملموس «لهُنا والآن» والمشاهد، وفي الذاكرة الحسية للأخير. ربما يبدو أن المداخل المعرفية، التي تتأسس إلى حدّ كبير على المعلومات الظاهرة والمخفية إضافة إلى اللغة القولية والإشارية، غير واعية بما فيه الكفاية للطريقة التي تتوالد فيها ميكانيات البلاغة للنص المسرحي في العلاقات الثنائية بين الواقع الأعرافي والفن المسرحي، أو في حقيقة الأمر، رد الفعل الفني على هذه العلاقات. إنها، في الواقع، تدعم النص، ليس فقط في برمجة وتفعيل وقيادة استجابة المتلقي، بل في جعل هذا المتلقي يعي العمليات المسرحية الإضافية المتنوعة التي تعمل على تغيير صورته الذاتية الجمعية وفي مأسستها. إن

الإشارة إلى الاهتمام الضروري بالناحية الحسيّة للبلاغة الظاهراتية في الأداء المسرحي الإسرائيلي تكوّن، من وجهة نظري، عاقبة لفكرة رئيسية أكثر شمولية تتعلق بالدور الرئيسي الذي تلعبه هذه (الأعمال المسرحية) في العمليات التأويلية والتحولية في وعي المجتمع الإسرائيلي وصورته عن ذاته. إن ذلك ينجم عن الطريقة الاعتباطية التي تستخدمها هذه (النصوص المسرحية) في سياق النص، وتعود إلى الطرق التي تؤثر بها هذه العمليات في حقيقة الواقع، من خلال حوار ديالكتيكي مستمر، على المعنى ولغة المسرح في نصوص مسرحية جاءت لاحقاً في الدراما الإسرائيلية. في هذا السياق، فإنني أركّز على وصف السمة الحسية من البلاغة الظاهراتية.

هذه البلاغة يمكن تجسيدها من خلال واحدة من الصور المركزية في مسرحية «جريمة»، والتي تخدم كعنصر دمجي لكل الأداء: صورة الرمل الذي يغطي المسرح وينهال من الأعلى. هذه ليست صورة أيكونية فقط، «صورة مرئية مباشرة.. علامة واقع روائي أو مُنتج».[٦] إنها الشيء ذاته، في واقعه المادي – المفهومي: رملٌ، كما هو مدرك من قبل الفضاءات المختلفة للواقع الأعرافي الاسرائيلي.

على مستوى العقدة – هناك الرمل الذي أُلقيت عليه جثة الصبي العربي وحيث يقف والده الثاكل. وفيما يقود الكاتب المسرحي الجنود المجرمين إلى موقع الخائن والمدافع عن نفسه، على الصعيدين الجسدي والفراغي، ويبعدهم إلى الأجنحة تقريباً، فإن الأب العربي يقف في وسط المسرح، وهو موقع بارز في نقطة تركيز الوضع والضوء، ونقطة البدء في مركز انتباه المشاهدين. إن ذلك يظهر كتمثيل مشهدي للدور الارتكاسي بين الجنود، تجسيد «صابرا» الاسرائيلي المحلي – الذي كان ذات يوم يمجّد في النصوص المسرحية التي نفخت الذات الاسرائيلية، والأقلية المحرومة. إن الموقف التقديري الذي ينجم عن هذا الارتكاس في نهاية المشهد تقريباً لم يكن يمكن تخيله في نتاج مسرحيات البطولة الاسرائيلية الكلاسيكية. إنه يحدث فور إعلان الرسول المتلفز – الذي قام به الممثل القدير يوسي يادين، والذي يجسد اللاوعي المجرّب سابقاً للمشاهد المفهوم ضمناً «أرض إسرائيل الجميلة» في الأيام الخوالي – بأن «وقت الجريمة قد انتهي» مانعاً بذلك الجنود في اللحظة الأخيرة من محاولة غرس السكين في ظهر والد الصبي القتيل، وهو تحويل ساخر لصورة السكين في الظهر كتوجه مخادع يعزى عادة في الواقع الأعرافي الاسرائيلي إلى العرب.[٧] يلقي الأب بالجنود، الذين بدأوا بالاحتفال، إلى الرمل، ويهاجمهم بخطاب الثاكل. إن المستعمِرين الذين يبدو عليهم العجز الآن ينكمشون في الرمل في وجوم دفاعي، فيما المحتل ضئيل الشأن يقف كالطود فوقهم كأنه قاضٍ يحقق معهم، ويحاولون دفع اتهاماته بعبارات اعتذارية مزيفة وكليشيهات ينطقونها بنوع من التأتأة. إن تأثير ارتكاس الدور الظاهراتي هذا يشوّه سمعة المشاهد بدرجة لا تقل عن الممثلين على خشبة المسرح. ويتم تعزيز ذلك من خلال الوعي بأنه على نقيض الانحلال النمطي المتعمد للجنود الاسرائيليين والذي يظهر في الأداء من خلال لغتهم المتعالية والمنفوخة كالبالون، إضافة إلى مفرداتهم الفقيرة، التقريرية إزاء شخصية الأب الثاكل التي تتميز بحضور مهذب ومتحضر يثير التعاطف، ليس فقط بسبب ثكله. إن الشخصية العربية التي تظهر تقليدياً في الواقع الأعرافي الاسرائيلي في دور الفريق الجبان، لا تأخذ، وحسب، دور المحقق الذكي الذي يسائل الجنود حول ظروف الجريمة وإساءة معاملة الجثة، بل يقوم بها ممثل عربي ذو لكنة عربية مميزة.. وهذا محفز حسي يعزز مصداقية المشهد. إن دور الأب، إضافة لذلك، يجسّده مكرم خوري وهو ممثل له هالة خاصة، وحاصل على «جائزة إسرائيل». في هذا الدور، يرتدي معطفاً أوروبياً من الصوف الخشن، مما يوحي بشخصية طليعية مثقفة، وينفي بذلك كلاً من بذلة المتفرنج الشرقي الجدير بالسخرية والزي الفولكلوري القزمي الذي يُسبغ عادة على الكاريكاتير في الأقليات في الأداء المسرحي الاسرائيلي.

هذا هو الرمل الذي يُغمر به «الجندي الملوّح بالشمس» في مسرحية ليڤين الأسطورية – الشعرية ذات البعد الاجتماعي في فهمها للنماذج الشخصية – الجندي الذي يوازي بسلوكه الأخرق والساخر صورة الجندي الاسرائيلي الإنساني والمتنور – فهو يقذف بقدمه إلى الوراء بسخرية، مثل الكلب، فوق جثة الصبي. هذا هو الرمل الذي يغطي به الجنود الجثة لإخفاء آثار جريمتهم؛ إنه الرمل الذي تلقيه الفتاة – في التجسد الجديد في التسعينيات لوحشية «وندركايند» (حيفتس، ١٩٧٢) – على صديقها، الصبي اليهودي الصغير، وهي تلومه لأنه يحمل منقافاً صغيراً، فيما يتنبأ بموتها في عداء ثنائي يفرّخ عنفاً يرتكبه الكبار.[٨] إنه الرمل الذي يتبادل عليه العروسان الرومانسية المعتادة ليلة الزواج

من أجل المتعة واللذة في الإشارات الجنسية الصارخة على خلفية موسيقى الديسكو الخشنة والأكورديون الذي يعزف موسيقى الزواج، وفي ذلك موازاة مرعبة مع ألحان الأكورديون المرتبطة في ذهن المشاهد مع الذاكرة الحسية لبطولة حرب الاستقلال (١٩٤٨).[٩]

وهكذا، فإن الزوجين، والسياق الذي يتواجدان فيه، بمعنى مزدوج متداخل، يجسدان المدى العاطفي المتقلص والمسطح للإسرائيلي، محدداً كليهما ونحن معهما كبشر مقدور علينا ونستحق الفناء، ويدعو الأب العربي، هكذا يبدو، إلى القدوم وحمل هذا الحكم. إن الرمل في هذا المشهد يستحم في بهاء البحر الأزرق، والقمر المسرحي البيكيتي (نسبة إلى صامويل بيكيت) ضمن ديكور هو من سقط المتاع – كعلامة خاصة بـ ليڤين ومصممي مسرحه – مما يُصعِّد الجريمة والموت إلى درجة متسامية من الجمال النهائي المسلوب من الأخلاقية، جمال نيتشي يتجاوز الخير والشر. هذا المشهد البالغ الجمال يشكل شاهداً نموذجياً لاستراتيجية ليڤين في الإغراء، التي تستخدم الشر المنوّم حسّياً لإدهاش المشاهدين وتوريطهم في الموقف الدرامي، محوّلاً إياهم في النتيجة إلى متآمرين، ذوي تجربة نشطة في الأعمال الشائنة التي تحدث على المسرح.

هذا هو الرمل الترابي للحدائق الخلفية لتل أبيب السوريالية الذي يخلطه العامل العربي التعس بأصابعه، فيما يتوسل المومسات اللواتي يضربنه حتى الموت، من أجل إنقاذ حياته[١٠]؛ هذا هو الرمل الذي جرّوا إليه الجثة المشوّهة مقطوعة الرأس؛ إنه الرمل ذاته حيث يلعب مجموعة من الأطفال ألعابهم البريئة في خاتمة «جريمة»، في رد فعل لامبالٍ للتمتمة اليائسة «للرجل العجوز المترنح» الذي يعبر المسرح وهو يصبح «با.. با.. با.. با..» – صيحة تشكل الصفة المشتركة العامة لكل الضحايا الذين لا يميزهم شيء في مبدأ الجريمة الشرق الأوسطية، يهوداً وفلسطينيين على السواء[١١]؛ هذا هو الرمل الذي بتساقطه من الأعلى يؤقت للبناء المنحل للأداء، والقائم على ترابط غير عرضي وغير متتابع سردياً. هذه الجمالية ما بعد الحداثية والمتناقضة ظاهرياً لمشهد الكباريه المتشظي، الخالي من المعنى والترابط الأرسطي، في سياق تقديم ما يُفترض أن تكون مسرحية مترابطة، تخدم كنوعٍ من التعالق البنائي والرسمي مع مبدأ الجريمة عديم الجدوى، والذي لا ينتهي، لأنه يتحرك في دائرة مغلقة. هذا النمط يتم توكيده من خلال التلميحات إلى برامج مبكرة في الكباريه السياسي لـ ليڤين مثل (أنت وأنا والحرب القادمة) و(كاتشاب) و(ملكة الحمّام) – من خلال انتزاع الألفة من الأغاني كما هو الحال في أغنية (أنت وأنا والحرب القادمة) وأغنية «يا أبي العزيز حينما تقف على قبري) التي أُخذت من هذه المسرحيات.

في الأساليب الدرامية التقليدية والتحليلية الأدائية، يستطيع المرء أن يفسر سيطرة عنصر الرمل في إخراج عمري نيتسان لمسرحية «جريمة» بطرق مختلفة، تكمن مشكلتها الرئيسية في تركيز فكرتها على المعنى البارز، ذي الجمالية الزائدة والذي يحمل علاقة معروفة لهذا العنصر. ولأنه يحمل معنى واضحاً وبدائياً لأرض إسرائيل، فإن الحضور الدائم للرمل قد يُفهم من وجهة نظر بنائية على أنه عنصر موحِّد، يدمج كافة مكوّنات العمل المسرحي ويعدّلها – طبقاً للأسس اللاإنسانية المسيطرة في الشرق الأوسط – على أنها ظاهرة غير ذات جدوى في حلقة العنف التي لا تنتهي وانفجارات الجريمة في المنطقة. من الناحية الأسطورية – الشكلانية، بإمكان المرء أن يعتبره اغتراباً عن موتيف الرمل «على شاطئ البحر»، ذلك البناء العميق الجمعي للوجود اليهودي القومي الذي يتعرض في «جريمة» إلى عمليات انحلال، وسحب الشرعية، والخيانة للأسس الأخلاقية لذلك الوجود.[١٢]

إن تحليلاً إشاراتياً سوف يحيل الرمل إلى نوع من التركيبات تضمن الوجود المادي لمهارة التشفير (من شيفرة) التي أضفى عليها مارتن إسلن التكوين البدهي التالي:

«مهارة الصانعين للأداء يجب أن تكون مصحوبة مع وتعتمد على مهارة المشاهدين على حل شيفرة ولو الحد الأدنى الكافي من الرموز ونُظم الإشارات المستخدمة ضمن الأداء».[١٣]

وإذا استطعنا رؤيته من هذه الفرصة المواتية، فإن المؤشر – الرمل – يُرجع إلى قائمة طويلة من الأشياء الثقافية والخبرات العملية المشار إليها، التي يستطيع المشاهد المفترض أن يحل شيفرة معناها الذهني بمساعدة أنماط الشيفرة المناسبة التي يتسلم بها: فعلى المستوى الإشاراتي الكوني فإن الرمل المتساقط من الأعلى يرمز إلى ساعة الرمل المهجورة التي ينفذ منها الرمل ببطء [الرمل = الزمن] وهو تفسير قبله النقاد الاسرائيليون بحرارة وحماس.

ولما كان الرمل قد ارتبط بهذا الرمز الرئيسي الأليفوري الذي يعود إلى القرون الوسطى فإنه قد يعتبر تنوعاً إضافياً إلى غرائبية ليڤين، وفي الوقت ذاته رخصة الموت المروّع الثيولوجية التي تتوارد عبر كل الموسيقى التي ترافق مشاهد القيامة في مسرحية «الإعدام ١٩٧٩»، و«كل يريد العيش، ١٩٨٥» و«الطفل يحلم، ١٩٩٣» و«قطع الرأس، ١٩٩٦»، «الماشون في الظلام ١٩٩٨»، و«ترتيلة لراحة نفوس الموتى، ١٩٩٩».[١٤]

قد تعتبر الإشاراتية أن الرمل، في تفسيره الصهيوني، يعيد إلى صورة خام لأفلام ما قبل قيام الدولة حيث تلال الرمل تمثل الخراب طويل الأمد وهجران أرض إسرائيل حتى ظهور روّاد الصهيونية، الذين زرعوا الأرض واستخدموا الرمل كمادة للبناء. إن الرمل يثير أيضاً صورة الجمل الذي يمثل الإرث السينمائي لمخرجي الأفلام الصهيونية الأولى – أمثال اكسلرود، أجاواتي، ليهمان وآخرين – المجرم البدائي المسؤول عن حالة الخراب ضده، العرب والبدو؛ رملٌ تحوّل إلى نصير الوافدين الجدد من الأشكناز، الذين ببنيتهم العملاقة ووجوههم المبتسمة يبنون الطرق ويرصفونها، ويخترقونها بالمحاريث بحماس ايروسي وبإحساس مبرّر للاستيلاء على الأرض. على المستوى الرمزي، فإنه رمل التراب المقدس في الأداء الطقسي «لدراما الاستيطان» في فترة ما قبل قيام الدولة؛ وفي الوقت ذاته، على المستوى البلاغي الصوري، فإنه الرمل الذي يغطي قبور الضحايا الذين بدمهم تمّ الاستيلاء على الأرض، وبدم نسلهم، الجنود، المدافعين عن البلاد. إن الخبير الإشاراتي ربما يقتنع من وجهة النظر هذه بأن المعنى السياقي للرمل يتحول رأساً على عقب في مسرحية «جريمة»، في سياق توليد أسطورة جماعية ما بعد صهيونية، وهي وظيفة أضفاها على ليڤين الناقد بن عامي فينغولد[١٥]. هذا رمل رؤيوي لا يمثل تحلل الأسطورة الصهيونية وحسب، بل العودة المستقبلية لأرض إسرائيل إلى ما يسمى توهو ڤاڤوهو، إلى اليباب الرملي من الفوضى التي سوف تسيطر بعد الفناء المتبادل للإثنيات التي تقطن الأرض. وربّما – لأننا نتعامل مع كاتب وجودي مثل خانوخ ليڤين الذي يعالج المعاناة البشرية على اتساعها، فإن الرمل يشير أيضاً إلى الفوضى الكونية Cosmic Chaos التي سوف يعود إليها كل الكون بسبب الجنس البشري كما يتنبأ لوقا في مسرحية بوثو شتراوس «كبار وصغار».[١٦]

ولا يصعب تخيل أن المحلل للأداء الـ ما بعد كولونيالي سوف

خانوخ ليڤين

يدّعي، بنفس طريقة إدوارد سعيد أو باروخا أو فيشر – ليخت، أن الرمل، رمز المصدر الطبيعي للثقافة الفلسطينية، يمثل في مسرحية «جريمة» – التي تصوّر النتائج العدوانية للاحتلال – الاستيلاء على هذه الثقافة من قبل الثقافة الاسرائيلية المهيمنة.

كل هذه المفاهيم سليمة وصحيحة، ولكن لأنها منطقية غير حدسيّة، وتخاطب العقل، ومرتبطة بالتجربة إلى حد بعيد، فإنها تصبح غير ذات جدوى وخاوية فيما يتعلق بالتجربة المسرحية الكلية. إن هذا يحدث، طبقاً لـ برت أوستيتس Bert O. States حين يتجزأ المفهوم إلى مجموعة من الانطباعات غير المترابطة عن المشهد الظاهراتي الضروري.[١٧] مثل هذا المشهد هو مفهوم حسّي لظاهرة المسرح في حضورها المادي والنصّي والعيني

والملموس، كصورة غير شفيفة، لا استعارية ومضبوطة ذاتياً. هذه الصورة تمثل نفسها وتولّد ردود فعل نفسية لا واعية في لاشعور المشاهد المفترض بدلاً من أن تعمل كعلامة شفافة وجزئية فقط تعيد إلى معناها الذهني أو كمحفز عاطفي واعٍ.

إن البعد الظاهراتي للتحليل الأدائي قد يكون لذلك المؤشر التفسيري الأكثر مناسبة لينسجم مع طبيعة وأمزجة الاستقبال للوسيط المسرحي. في هذا السياق، يستطيع المرء أن يطبق الرأي الأدبي لـ سيجور بيركهارد حيث المهمة الأكبر للأدوات الشعرية هي تحرير الكلمات من عبوديتها للمعنى وللوظيفة المرجعية، واستعادة ملموسيتها وهو ما تتطلبه الأداة الحقيقية أكثر من أي شيء آخر.[١٨]

إن استعادة الملموسية، بالمعنى المزدوج للوعي بالحضور الحقيقي للجسد لا يحوّل المسرح إلى تمثيل العالم بالمعنى ما قبل الحداثي، ولا إلى التمثيل الحق والملموس بمعنى الأداء الفني ما بعد الحداثي. إنها تحوّل المسرح، بمفهوم مارك فورتير الظاهراتي، إلى «الحقيقي الذي يُظهر نفسه ليس على شكل سلسلة من الإشارات اللغوية بل ظاهرة عقلية وحسية – العالم كما نواجهه في الفهم والتأمل».[١٩] حقاً، إنها تحوّل المسرح إلى إدراك حصري ونقي لوعي المخاطب والواقع الأعرافي غير الواعي كما يفهمه خالقو الأداء، وتترجمه إلى استراتيجية بلاغية. هذا الإدراك في أداء المسرح الاسرائيلي لا يعكس التاريخ ولا يمثله أو يعارضه، بل تولده في التشكيل الليبيدي للهو الخاص بالمخاطب، غير محفّز مادي وحسّي. هذه العملية كانت قد أصبحت مادية أصلاً العام ١٩٤٨ في الإخراج الميثولوجي على مسرح كمري لمسرحية موشيه شامير «ماشٍ عبر الحقول».[٢٠] إن الملموسية اللغوية والسلوكية للممثل عمانويل بن عاموس في دور يوري في هذا العمل لا يعكس الطراز البدئي لـ صابرا المعروف، بل خلقه من العدم كحضور على المسرح ومادة حافزة حسيّة – شبقيّة حوّلت تراكم المفاهيم والصور المتناثرة للبلماخ (الوحدات المقاتلة ما قبل قيام الدولة) إلى دور شخصية حقيقية وكموضوع للتقليد.

وللاحقة هذه الرؤى بإمكاننا الآن العودة إلى صورة الرمل، ونفترض أنه بالمقارنة مع الأساليب التأويلية العقلية الفاحصة، والتي تحيل المشاهد إلى الواقع المسرحي – الإضافي، فإن الرمل – مثله مثل كل المحفزات اللغوية وغير اللغوية في إخراج ليڤين – نيتسان لمسرحية «جريمة» – و قبل كل شيء مجرد رمل. إنه مادة، حضور مسرحي وحسي يخاطب لبيدو المشاهد ويستغله على المستوى اللاشعوري غير المشكّل – أو بكلمات أخرى، على مستوى البلاغة الظاهراتية – وهكذا يحدد أيضاً حيلة المشاهد المفترض وموقف العمل الفني منه. إن الرمل، في هذا السياق، يصبح الرمل الأبيض لأطفال المتوسط، على الشاطئ، صندوق رمل روضة الأطفال وفي تلال الرمل؛ الرمل الذي ما زالت لمسته اللطيفة مسجلة في الذاكرة الحسية للمشاهد من سكان البلاد الأصليين. وكوسيلة إضافية لإثارة هذا الترابط والشهادة عليه، فإن خاتمة الأداء تظهر أطفالاً يلعبون بالرمل كنوع من «العلامة» الانفعالية الميلودراميّة. هذا أيضاً هو الترابط الرعوي – الكسول الذي يُثار في بداية المشهد من خلال إعادة انتشار اللحن المألوف «حقول في الوادي». إن هذا يجسد على المستوى الأسطوري الجمعي الجيل المُثلي للإجماع الصهيوني الذي كبت كل وعي للقضية الفلسطينية، ويذكر المشاهد المحلي من الجيل القديم بـ (المساخيت) – ذلك الجنس من الشعيرة العلمانية الاسرائيلية التي ولدت في الكيبوتس، والتي يتم تقليدها بشكل ساخر ومؤلم في بنائية مسرحية «جريمة». هذا هو الرمل الذي عبّأ أحذية العسكر من الرتب العليا بالنسبة للمشاهد المفترض – المعاصر لـ خانوخ ليڤين – حيث يذهب في رحلاته عبر إسرائيل الصغيرة والأخلاقية أثناء سنوات مراهقته، الرمل الذي يميز بلاده عن غيرها، خاصة عن المفهوم العام المحتقر للشتات، والذي لا يتوجب عليه اقتسامه مع الغياب – الحضور (الآخرين)، أي المحليين العرب. هذه هي الإثارة الفخورة التي يحدثها الرمل لدى المشاهد في الملاحم الصهيونية، إضافة إلى أفلام «البدء» الودودة للرمل والبحر مثل (ڤوييرز) التي نشأوا عليها، تلك الأعمال التي عززت أسطورة مدينية معينة وصورة ذاتية تل أبيبية إيجابية. وهذا هو الرمل المغروس أيضاً في الذاكرة اللّمسية للمخاطب من لحظة الزحف عليه (الرمل) أثناء التدريب العسكري في تلك الأيام الخوالي حيث كان جيش الدفاع الإسرائيلي قوة دفاعية فقط ومصدر اعتزاز ووطنية محلية.

هكذا، فإن الخطاب الظاهراتي البارع للمسرحي ليڤين والمخرج نيتسان يخاطب الطبقة الليبدية، الحسية – الخبراتية لنفسية المشاهد، وتعرّضها لصدمة من خلال تغريب الرمل وتحويله إلى تراب. إن الواقع الأعرافي المألوف يبدو غريباً ومهجوراً،

والتأثير الحسي – العاطفي لذلك الجزء «النظيف» والبريء لتجربة صابرا الوجودية – الرمل – تصبح أقل أهمية دون تغيير معانيها الإشاراتية، ودون جرائم أو برونوغرافيا أو إذلال إثنيّ ترتكبُ عليها أو فيها. تعبير «رملي» – المشاهد – يتحول، في المعنى المسرحي المباشر، والخبراتي والخالي من المعنى، إلى «رملهم»، الذي يصيب بالغثيان والغربة، الرمل الذي يخص أولئك المحتلين والمذبوحين من «قبلي». إنهم الذين يشهدون الآن تدهور صورتي الإنسانية (وليس من الصدفة أن الأداء يبدأ بالجنود وينتهي بالمومسات). والجنود أنفسهم، مثل بقية الشخوص المسرحية، هم مخلوقات مجردة من التوصيف الفردي كما يقول شمعون ليڤي في ملاحظات البرنامج. إن خوَذهم المخيفة المستخدمة في تفريق المظاهرات بشكل وحشي، وحملهم الثقيل من التجهيزات العسكرية المستخدمة لمهاجمة الأبرياء، تعطي الآن مظهرها في زي جيش الدفاع الإسرائيلي، التي كانت ذات يوم صورة نقية تثير الكبرياء؛ إنها الآن الصورة الوحشية لروبوتات ليس لها وجه، ساديّة وميكانيكية، تذكرنا بالجنود العمالقة البشعين في الإخراج الأصلي الانطباعي لمسرحية «الرجل هو رجل» للكاتب برشت، ١٩٢٦.

إن التأثير الحسّي المسخي للرمل – كتشويه للجوهر الإيجابي الخبراتي لأرض إسرائيل وللصورة الذاتية المكمّلة للمشاهد المفترض – له ما يدعمه في المستوى البصري من خلال البلاغة البصرية لتصميم المسرح لدى إخراج «جريمة». وإذا صدقت عبارة إدموند هوسرل، الذي يعتبر أب الظاهراتية السيكولوجية الحديثة، حين قال «بعد كل شيء، العالم بكل ما يحتويه وكل ما فيه لفائدتنا، وهو يوجد فقط كمحتوى معروض لنعرضه نحن بشكل واعٍ»، فإن الـ «كينونة» في معناها الظاهراتي كما تعالج على يد ومن خلال المنشور المقصود لصانعي المسرح، يوجد فقط على الحلبة.[٢١] وإذا كان هذا صحيحاً بالنسبة للفن المسرحي عموماً، وفي أداء الدراما الاسرائيلية خصوصاً، فإن مبدأ الأقلية – الأغلبية minori ad majus الذي تطبقه على المناخ المسرحي الشعري – المهلوس لخانوخ ليڤين، والذي أصبح جزءاً عضوياً من الواقع الأعرافي للمشاهد الاسرائيلي، والذي – في انتاج مسرحياته الأسطورية – يزخر بجمال حسّي مروّع.

في إنتاج «جريمة» فإن الكاتب المسرحي ليڤين، والمخرج عمري نيتسان ومصمم المسرح درور هيرونسون افتتحوا صراعاً له ثلاثة وجوه تناصيّة – أو بالأحرى متداخلة حسيّاً – على المستوى المابعد، واللاّ–إشاراتي، بين ثلاثة قطاعات حسية متنافرة وخبراتية للواقع الأعرافي: الرمل كمحفز أصلي ايجابي؛ الإجراءات العدائية كمحفز سلبي؛ والسياق الرسمي، الشعري السوريالي لعالم ليڤين الذي يؤطرها.

إن نقطة البدء في تحليل هذا الصراع هو المبدأ الأساسي الذي يشكل مسرح ليڤين: مبدأ الفراغ، النجدُ والدنيا المسرحية، التي يعلن فراغها أن لا نية لتقليد الواقع بشكل ايمائي، بل إنه يدّعي تمثيل (من خلال التأمل الحسّي)، خلاصة الحقيقة الأساسية المجسدة بالواقع الأعرافي كما يعرِّفه ليڤين.

هكذا، فإن طائرات أحادية اللون من الجدران العالية تغلّف الغرفة الخالية، حيث يتم قتل الصبي في الفصل الأول من «جريمة»، مع إطار باب فارغ ذي شكل مستطيل للجدار الخلفي الأيمن للمسرح. الجدران العارية والمدخل لا تشكّل عرضاً طبيعياً للغرفة، أو تخومها المزعومة. إنها مطليّة فقط، ذات أجنحة بداهيّة، وبهذا ندرك «انتفاء الغرفة» لهذا الفراغ الخاص في جوهره المسرحي الأفلاطوني الجديد، الظاهراتي والحصري. المصباح الكهربائي العاري الذي يتدلى من السقف، والذي يبث نوراً مزعجاً أقرب إلى الصُّفرة، يتأرجح مثل بندول الموت. إن العلاقات المتوترة من عدم الترابط الحسّي التكافلي، التي تنتج التجربة الصادقة للمشاهد، تتطور بين النصوص الثلاثة هذه للواقع الأعرافي – الرمل، الانتهاكات، والإطار المسرحي للجدران والمصباح الكهربائي. الرمل، الذي يغطي الأرضية، عنصر غير محتمل في مشهد داخلي، تماماً مثل الجدران المأسلبة، ومصباح النور العاري، المتأرجح. هذه تعيد إلى الذاكرة بناء الجملة الفني لما بعد العصري، أسلوب بينا باوش Pina Bausch في الرقص المسرحي، والذي ينعكس أيضاً في الأوصال المقطعة لضحايا تفجير انتحاري يخترق ستارة المسرح الخلفية في الفصل الثالث. ولدى إجراء تفاعل إدراكي مع حوار ليڤين الشعري، فإن هذه المنبهات بجمالياتها المشهدية الواضحة، تقف في تضاد حاد مع معناها الحقيقي ولطبيعية الجرائم المرعبة المؤيدة في هذا السياق. إن الأثر القاسي، الذي لا يُحتمل تقريباً للعلاقات المتناقضة والمكملة لبعضها بين هذه النصوص يشكل تقنية خطابية ظاهراتية

لتغريب العالم الشعوري المعتاد للمشاهد المفترض، ونفيه من واقعه العادي والمنافق. هذه التجربة الكابوسيّة تزداد سوءاً حين تدرك أنها المشهدية الانتحارية لهذا المتفرج التي تحمل المسؤولية الأولى لهذه الرؤية الغامضة.

ولأنه مسرحي ومخرج، فإن خانوخ ليڤين أصبح جزءاً بارزاً من الواقع الأعرافي الاسرائيلي، واستمر كذلك حتى بعد موته المفاجئ. إن التقنية الراديكالية التي انتقد فيها، وعالج، وحوّل الأساطير اليهودية، الاسرائيلية والكونية، والطريقة التي أعاق فيها هذه الأعراف التي أسّسها هو بنفسه في نصوصه المبكرة، لعبت دوراً بارزاً في التوليد الديناميّ لصورتنا الذاتية الجمعية. على كل حال، فإنه مع نسيم علوني، كان أعظم صانعي المسرح الموجه – ظاهراتياً؛ فنان بلغته الجمالية الموجزة، لم يوجز الطبيعة الغريزية الانتحارية للواقع الأعرافي الاسرائيلي، بل شخصيتها الحسّية والشهوانية. في الوقت ذاته، رفع الرعب والبغض إلى ذروات عالية من الجمال الشعري والاصطناعي الذي دحضها من الداخل. بهذا يقف ليڤين كمبدع عبقري لعدمية أسرة حاملة للترادف الخُلفي. في مسرحية «الطفل يحلم» نجح في تخدير المشاهد الاسرائيلي – اليهودي بجمال اوبراتي ڤاجزي (نسبة إلى ڤاجز) من الشر وجماليات الفاشية الجديدة التي طغت حتى على لغة الإشارة المعيارية للهولوكوست. مع ذلك، فإن مجموعة ليڤين الكاملة هي تحويل مادي فقط للوظيفة البارزة العامة للأداء المسرحي الاسرائيلي في الإبداع الحسّي، ومعالجة وتحويل التجربة الاسرائيلية.

الهوامش:

1. S. Fuchs, (Maariv), August 8, 1997.

2. G. Cohen, (Ha'ir), August 8, 1997.

3. See G. Kaynar, "Audience and Response-Programming Research and the Methodology of The Implied Spectator", in New Approaches to Theatre Studies and Performance Analysis, ed. G. Berghaus (Tubingen: Max Niemeyer, 2001), 159-73.

4. M. Cobin, "Communication Theory and Theatre: An Exercise in Relationship", in Rhetoric and Communication, eds. J. Blankenship and H. G. Stelzner (Urbana: University of Illinois Press, 1976), 120.

5. G. Kaynar, "'Get Out of the Picture, Kid in a Cap': On the Interaction of the Israeli Drama and Reality Convention", in Theatre in Israel, ed. Linda Ben-Zvi (Ann Arbor: University of Michigan Press, 1996), 294.

6. M. Esslin, The Field of Drama: How the Sings of Drama Create Meaning on Stage and Screen (London: Methuen, 1987), 43.

7. H. Levin, Murder: A Play in Three Acts and an Epilogue, trans. Barbara Harshav (Acting script), 11. All the subsequent English quotations refer to this source.

8. Levin, Murder, 20.

9. Levin, Murder, 24.

10. Levin, Murder, 47-51.

11. Levin, Murder, 55.

12. Genesis, XXII, 17.

13. Esslin, The Field of Drama, 139.

14. See N. Yaari, "The Theatre of Hanoch Levin", in Theater in Israel, ed. L. Ben-Zvi, 164-69.

15. B.-A. Feingold, (Hatzofe), August 13, 1997.

16. B. Strauss, Gross und Klein (Big and Little) (Munich: Hanser, 1978), 138-9.

17. B. O. States, Great Reckonings in Little Rooms: On the Phenomenology of Theater (Berkeley: University of California Press, 1985), 8.

18. S. Burckhardt, Shakespearean Meaning (Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1968), 24.

19. M. Fortier, Theory/ Theatre: An Introduction (London: Routledge, 1997), 29.

20. M. Shamir, He Walked Through the Fields, trans. A. Hodes (Jerusalem: World Zionist Organization, Department of Education and Culture in the Diaspora, 1959).

21. E. Husserl, (Selected Artcles), eds. S. H. Bergmann and N. Rothenstreich (Jerusalem: Magnus, The Hebrew University, 1952), 159.