بروفيسور شمعون ليڤي *

الآخر الحميمي ...
الأنا الإسرائيلي والآخر العربي

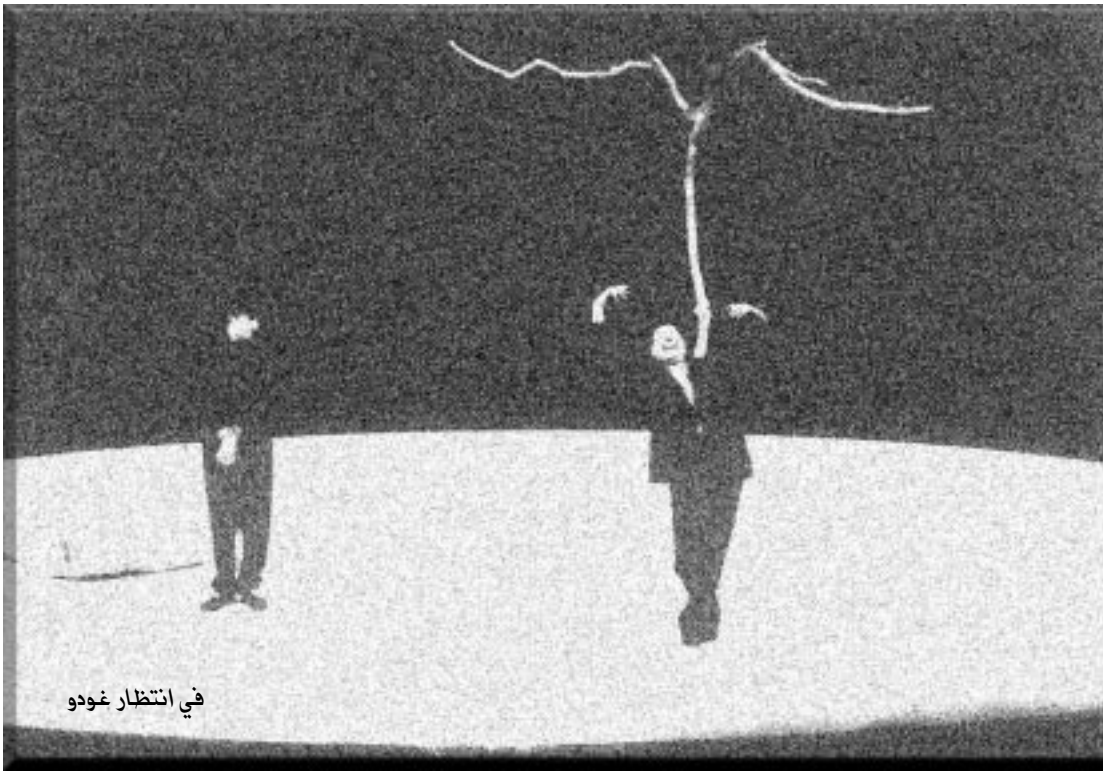
«هل كنت نائماً بينما كان الآخرون يعانون؟ هل أنا نائم الآن؟ غداً، حينما أستيقظ، أو أظن أنني مستيقظ، ما الذي سأقوله عن اليوم؟ أأقول إنني انتظرت غودو في هذا المكان، سوياً مع صديقي أسترغون، حتى هبوط الليل؟ وأن فوتسو مرّ مع حَمّال عُدته، وتحدث إلينا؟ ربما.. ولكن أية حقيقة ستكون في كل ذلك؟ [استرغون، الذي تصارع عبثاً مع حذائه، غط ثانية في سباته. فلاديمير يحدجهُ بنظرة..] إنه لم يعرف شيئاً. سوف يروي لي عن الضربات التي تلقاها، وأنا أمد له بجزرة. [صمت]. في آية من التوارة، تقال على قبر وولادة عسيرة.. تحت في الحفرة يتريث حفار القبور، ويقدم الكماشة، ويمتلئ الفضاء بصراخه: لدينا وقت كاف لنكبر ونشيخ .. [يصغي] لكن العادة قاتل كبير.

[يحدق مجدداً بأسترغون]. وهناك من يحدق بي أيضاً، هناك مَن يقول عني أيضاً : إنه نائم، إنه لا يعرف شيئاً، دعه يغط في نومه .. [صمت] أنا لا أستطيع الاستمرار! (صمت) ما الذي قلته ؟! (FABER 83).

احدى استراتيجيات المسرح الإسرائيلي، في تصديه لحالة العداء اليهودية ـ العربية، تتمثل في اختيار عرض مسرحيات أجنبية تعاد قولبتها أو صياغتها بتفسير محلي. وهكذا، يمكن تحاشي واقعة من أجل سرد الحقيقة. وعلى سبيل المثال، وخلافاً للتفسير السياسي الذي قدمه إيلان رونين لـ «ديدي وغودو» في مسرحية «في انتظار غودو» على مسرح حيفا في العام ١٩٤٨، كعاملين من المناطق، يمكن أيضاً التفكير بتفسير أو مغزى يكون فيه فلاديمير، يهودياً إسرائيلياً، واسترغون، عربياً فلسطينياً. فكلاهما موجودان على نفس «المسرح» في نفس المكان والزمان، لا يستطيعان التعايش معاً، لكنهما في الوقت ذاته، لا يستطيعان الافتراق. ففي كل مرة يخرج أحدهما للخارج لبرهة من الوقت، تجده يتشوق جداً لأن يعود ويجد صديقه بانتظاره.

منذ مسرحية «الله كريم» (١٩١٢) من تأليف أ. أ. أورلوف، وحتى العروض التي تعالج شخصيات عربية، التي تعرض على مسارحنا في هذه الأيام [كلمات، الخميرة، شمام، ترانزيت، نوعمي، استقلال، ونقي..] تواصل الدراما العبرية والمسرح الإسرائيلي بصورة مكثفة معالجة وتناول الشخصية الحميمية، المعروفة والمبهمة في آن واحد، شخصية

* رئيس قسم المسرح في جامعة تل أبيب.



في انتظار غودو

الآخر، الغريب؟! الموجود والمقيم بين ظهرانينا. تارة، في الماضي، قدم صورة أوباش عرب، حقيقيين وخيّالة، يمتطون جيادهم في الصحراء بينما الريح تعبث بأطراف كوفياتهم.. وقد حاول رجال «هشومير» محاكاتهم بالظهور بهيئتهم.

اليوم، بعد حوالي مائة عام من العزلة المزدوجة المفروضة علينا وعليهم في الأرض الموعودة مرتين، يظهرون «هم» في صورة عمال البناء والبستنة، عمال ورش تصليح السيارات وغاسلي الأطباق في المطاعم، إنهم يُطلُّونَ مراراً من عملهم الشاق، المضني، في الساحات الخلفية، ومن صورتهم المجهولة الرثّة، ليعربوا عن تحفظهم من عملية الإرهاب الأخيرة. إنهم يعتلون خشبات المسرح «مُحَرَّضين» من جانب كُتّابهم ومخرجيهم المسرحيين الإسرائيليين، لا يكفون منذ سنوات طويلة عن المطالبة بقليل من التقدير والاحترام والعدل القومي والمراعاة لمشاعرهم وعواطفهم المسلوبة. في الخيال الدرامي، تحاول الشخصيات العربية الخيالية كذلك إقامة حوار مع قرائنها الشخصيات الاسرائيلية، وعلى الأخص مع الجمهور الإسرائيلي.

المفهوم الذي يرتكز إليه البحث في المسرح الاجتماعي يتمثل في أن الاعتراف الكامل باستقلالية الآخر، والتي يوجد بين معانيها وأبعادها الشخصية، الاجتماعية والسياسية، تماثل مدهش، من شأنه فقط أن يتيح الاعتراف والحرية الشخصية، لي «لنا».. إذ لا يمكن أن يتحقق وعي ذاتي حقيقي وكامل، ولا هوية اسرائيلية متبلورة، ولو بصورة عابرة، دون الاعتراف بوعي، وبالتالي بحرية وهوية، الآخر.

إن فهم الـ «آخر»، سواء على المستوى الشخصي أو على المستوى العائلي، الطائفي، القومي والسياسي، مرتبط برباط وثيق مع الفهم الذاتي.

وفي المسرح، كوسط عام يقوم بصورة دائمة، في «آن» ما، تجد الحوار مع العرب ساخناً، حَيّاً ومباشراً.

احدى المسائل الجوهرية المتصلة بالعلاقة بين الواقع المعاش وبين المسرح، هي مسألة الأخلاق وليس الفنّ وحسب.

ومن المهم كذلك، محاولة الإجابة على عدد من التساؤلات اللاذعة التي تطرحها مسرحية «في انتظار غودو»، وليس الاكتفاء بتقديم تفسيرات وشروحات حول مسرح اللامعقول، عن وضع الإنسان وما شابه. وباختصار: «هل كنت نائماً عندما عانى الآخرون؟! هل أنا نائم الآن؟!» من بوسعه أن يخبرني أيضاً عن الضربات التي تلقاها، وما الذي أستطيع أن أقدمه له عدا الجزرة.. هل لدينا حقاً وقت لنشيخ؟ أين بالضبط امتلأت السماء بصراخنا.. أحقاً بصراخنا؟ هل الذين يُدرّسون «مسرح اللامعقول» لـ «بيكت» يلتفتون حقاً لتعليمات الاخراج «(إنه يصغي)»؟! أحقاً يصغون؟! هل العادة لدينا «مبهمة» أيضاً؟ هل ثمة أحد يحدق بالمعلم أيضاً؟ هناك من يقول عنه/ عنها أيضاً إنه/ إنها، نائم/ نائمة.. إنه لا يعرف شيئاً، دعوه يغط في نومه (صمت). أنا لا أستطيع الاستمرار (صمت). ما الذي قلته؟! (Faber 83).. فهم الآخر لهذه الشخصية المسرحية الرائعة، منوط بمفهوم الأنا.. ولا عجب في أنه يمكن تعبئة فراغات النص بمفردات من أنواع كثيرة:

تعددية، قومية، طبقية ودينية.

وفي الواقع، فإن المسرح الإسرائيلي لم يتجاهل النزاع الإسرائيلي ـ العربي، بل استخدم تشكيلة منوعة من الوسائل والطرق في تصديه للكثير من المعاني والأبعاد التربوية، الفنية والسياسية، التي ينطوي عليها جذر المشكلة. والمسرح، أكثر من أي وسط آخر، يمثل ويعرض ويجسد الحالة الحوارية والوجود، ولو الخيالي، للآخر، الحاضر أو القائم في جوهر المسرح، كما أنه يشكل شرطاً لمفاوضات متكافئة، في الواقع، بين الأنا وبين الآخر.

ففي خضم الاستخدام المكثف والحميمي للكلام، للغة الجسد، للفراغ، للأدوات والعلاقات، للملابس والإضاءة، للموسيقى والمؤثرات، يشكل المسرح ملاذاً، وكذا تجسيداً للمشكلات اليومية، للنزاعات السياسية والأيديولوجية. وبخلاف الشاشة الصغيرة التي تعرض شيئاً أقرب إلى «الواقع الوهمي» والمقطوع من حيث السياق، فإن المسرح يتطلب مواجهة

عقلية، عاطفية، وانطباعية شمولية.

وتبرز بين المسرحيات الكثيرة التي تعالج أوجهاً وجوانب مختلفة في النزاع الإسرائيلي ـ العربي (ا. أوريان) فكرة تناول مكانة العدو العربي في صورة أسير، ويتم ذلك في معظم الحالات من منطلق إنساني وانتقادي. ويمكن على سبيل المثال، تعداد مسرحيات «الأسر»، مثل (أعداء) بقلم بوتون، و(نُصب مقلوب) لـ موندي، و (جنود ساروا في طريقهم) و (منبوذون) بقلم ميتلبونكت، و (الشعار : كعكة الكريما) بقلم يعقوبسون، و(كرامبوا في بلاد العدو) بقلم نيف سيدون، و(السراب) المأخوذة عن قصة «بن نير» و(قنبلة بين القلوب) بقلم عاميئيل، و(واحد منا) بقلم برباش و(كل الزمن في العالم) لـ دانيئلا كارمي، وغيرها الكثير. وكان س. يزهار قد ميّز جيداً في روايته الشهيرة (الأسير) بين الضغط الاجتماعي الأخرق، وبين نداء الضمير الشخصي، إذا ما كان يجب أم لا إطلاق سراح الأسير. ولموضوع الأسر تجليات عدة، بعضها خفي يعمل بمستوى مجازي، وبعضها الآخر، صريح وواقعي في نمط تصميمه.

القالب الدرامي الذي وُضِعَ فيه العرب في الدراما العبرية كان كما هو معروف، وهو رومانسي أيضاً، شاذاً، غامضاً ورمزياً، ولم يطرأ أي تغيير جوهري على هذا الصعيد، إلاّ مؤخراً. وحيث أن المرحلة ما قبل الأخيرة في الحرب، جرت بصورة أساسية بمستويات إلقاء حجارة وعمليات طعن، استوجبت النظر إليها بالمثل، بينما الآن يتجول أعضاء «حماس» بيننا كقنابل حية، فقد تحولت شخصيات العرب «الدرامية» من رموز بعيدة إلى آدميين حقيقيين، كفّوا عن كونهم وسيلة وأداة في أيدي يهود يبحثون عن هويتهم، مثلما كانت عليه الحال في مسرحيات العهود السابقة.

وبسبب من وضع الاحتلال، فإن من المحتمل أن يُعتبر الفلسطينيون قاطبة في إسرائيل بمنزلة أسرى سياسيين، سواء في نظر أنفسهم، أم في نظر كتّاب مسرحيين إسرائيليين يُصنِّفُ معظَمهم في خانة يسار الخريطة السياسية، هذا وإن كان هناك قسم فقط من أولئك الفلسطينيين يقبعون بالفعل خلف القضبان بسبب نشاطات تخريبية.

وسواء أكانت مطالبة الفلسطينيين بأرض «إسرائيل» (فلسطين) هي مطالبة مطلقة، أم أنها تنطوي أيضاً على استعداد للقبول بحلول وسط وتسويات والاعتراف بحقوق الإسرائيليين، فإن كثرة من الفلسطينيين يشعرون بأنهم أسرى ومعتقلون في وطنهم.

وتكشف الدراما الإسرائيلية في أحيان متقاربة، ليس ظروف أسر الأسرى وحسب، بل ـ وهنا يغدو الأمر مهماً بالنسبة لنا ـ وظروف أسر الآسرين.

دورون تابوري
في مسرحية السيد ماني

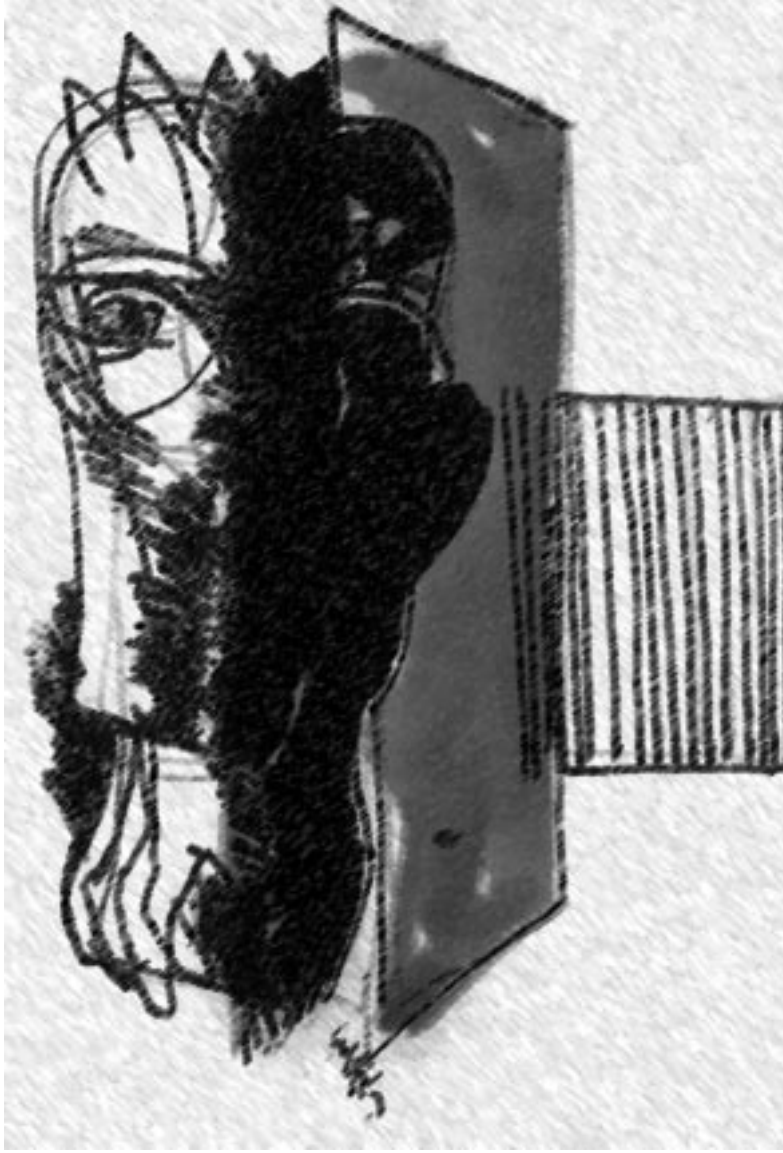
يقول بريخت: «ليتحدث الآخرون عن عارهم.. أما أنا فسأتحدث عن عاري».

«المتشائل» (١٩٨٤، في النص العبري) من تأليف إميل حبيبي، وهي رواية نالت ترجمة ممتازة إلى العبرية من جانب أنطوان شماس، واعداداً مسرحياً بارعاً لها كـ «ميلودراما»، قدمها محمد بكري، تدلل على وضع الأسر الداخلي والخارجي على حدّ سواء:

«[كلنا أملاك للدولة] قلت. وممتلكاتي لم تتحرر من قبضة الدولة إلى أن جعلت يعقوب وهالة يقنعان بأنني، أنا، أملاك دولة». إميل حبيبي، المتشائل، شارحاً ومفسراً، (صفحة ١٣٣).

و«يعقوب» ليس اسماً اعتباطياً، بالطبع، بل هو الاسم الأول، الشخصي، ولربما الألطف لأب الأمة الذي يسمى أيضاً يسرائيل. ويستخدم حبيبي، من جهة الضحية، ضمير المتكلم الأول المفرد:

«قابلت يُعاد على الطريقة التي تجري فيها اللقاءات في إسرائيل : في السجن.. وعلى الأدق عندما أطلق سراحي من السجن. وبالنسبة لسبب مكوثي في دار السجناء، فإن ذلك يعود لكوني تماديت في ولائي إلى أن تحول حسب وعيهم، إلى استخفاف» (صفحة ١٦٥). وعندما يتحدث حبيبي ـ بضمير المتكلم الجمع فإنه لا يفصل بين وعي الفرد الأخلاقي وبين وعي الجماعة، مثلما هو متبع في الدراما العبرية، وإنما : «دافعت عن أبناء شعبي الذين يعملون في (صوت اسرائيل ـ القسم العربي) وقلت إنه ليس من واجب الرسول أن ينقل سوى ما وضعوه على لسانه. (إنهم يذيعون ما يطلب منهم إذاعته، وإذا كان رفع راية بيضاء على عصا مكنسة يخدش كرامة الخنوع والاستسلام، فليس هذا إلاّ لأنكم لا تسمحون لنا بحيازة أي سلاح ما عدا المكنسة. لكن إذا كانت المكنسة قد تحولت، منذ أن اندلعت هذه الحرب، إلى سلاح أبيض لا يجوز حمله إلاّ برخصة ملائمة، مثل بندقية الصيد التي لا يسمحون بحيازتها إلاّ للمخاتير والمدمنين على «الخدمة» منذ ولادتهم، فإنني أكون



بذلك خادمكم بالوراثة...».

السخرية اللاذعة التي تنطوي عليها القصة، انتقلت كذلك إلى الجمهور وإلى قسم من الشباب الإسرائيلي الذي أحبّ أن يمقت وضعه كمحتل عندما شاهد العرض المسرحي الناجح الذي قدمه بكري. فالشبان الإسرائيليون الذين قرأوا كتابات شالوم عليخم ـ السلام عليكم ـ قد يتأثرون بالصورة «العبثية»، الأوروبية الشرقية و «المغتربة» جداً لبطل الرواية.

وإذا وصفنا «الاغتراب» بأنه فجوة شعورية بين الفراغ المعبر عنه بالشخص المغترب وبين المكان الذي يوجد فيه، فإن المُشاهِد، وبالذات الإسرائيلي، يكون بذلك مَدعوّاً لأن يعيش، عن طريق موضعه، شعوراً من الاغتراب أو عدم التجانس.

وفيما يستعين حبيبي بالسخرية اللاذعة من جهة ضحية الاحتلال، فإن حانوخ لڤين، يرد بتهكم نجح كما هو معروف في إثارة حنق العديد من المراقبين.

ويكثر لڤين من الرد على الإزدراء بالعربي، الذي يتطرق إليه إميل حبيبي، ومن خلال استخدام الاسم ذاته (يعقوب). ففي «هبتريوت ـ الوطني» يعود موضوع النظرة للعرب ليُطرح كخلاصة للقسوة والوحشية المرائية لليمين، للمستوطن المنتحل لصفة متدين، بصورة لاذعة وصريحة، كما ينتقد لڤين، جنباً إلى جنب، ما يسمى «القيم اليهودية».

عشت لاهاف، البطل الإسرائيلي، ينتابه «نوع من الأشواق والحنين»: الحنين الأول مكرس للكراهية العامة وللعنف الكلامي، والثاني يصف مضاجعة من خلال استخدام أجواء يهودية تقليدية زائفة، فيما الحنين الثالث، المرعب أكثر من الجميع، مكرس لـ «شموع السبت»:

«هذه الصورة، المدغدغة للعواطف: كل العائلة تجلس حول المائدة، وجوهٌ تشع بهاءً وتألقاً، بينما اكتست المائدة بشرشف أبيض، وفطائر مغطاة، وشموع سبت مشتعلة.. أحمد موجود في الباحة. دَعَوْناه. دخل .. «شبات شالوم، أحمد». «سبت مبارك أدون». «تعال، هلم اقترب يا أحمد.. هذه شموع السبت. هل رأيت ذات مرة شموع سبت؟ أمسك به اثنان من الوراء. واحد يشد يده إلى الأمام، ويضع أحد أصابعه فوق لهب الشمعة انبعثت رائحة لحم محروق. إسود الإصبع.. أخذ أحمد يترنم بتراتيل السبت.. كلنا، كل العائلة، كل الأولاد، كل بني إسرائيل، ينضمون إليه.. تقدم يا عمي نحو العروس فسنستقبل السبت...» ١٢٦.

ولا يستخدم لڤين صفة المتكلم الأول المفرد، بل ضمير الجمع، وهو بذلك يلمح بوضوح إلى عمل جماعي مثلما هو مبين أيضاً في «كلنا.. كل العائلة، كل الأولاد، كل بني إسرائيل..» أحمد، الذي اكتوى بلهب الشمعة يومئ إلى جمهوره باصبع أسود.. هيا؟.

وخلافاً لِسلاسَةِ مشاهد الفظاعات البشعة وغير المثيرة للمشاهد من ناحية أخلاقية التي يعرضها التلفزيون، والتي تترك مشاهديها محطمين حتى «الفقرة» التالية فقط، فإن الوحشية التي ينطوي عليها هذا المقطع ـ المشهد ـ تفرض استجابة معينة، هنا وفي الحال.

ويجمع لڤين في وقت واحد بين الليبرالية المزيفة للإسرائيليين وبين العدوانية الاحتلالية، التسيدية والاستعلائية الأصيلة التي يتصفون بها، حسب رأيه. وهو يُضخم إلى حد المبالغة مشهد «يطلقون النار ويبكون»، ويقارب بصورة سخيفة بين نمطي تصوير شخصية الغريب، العدو. وكأسرى، يصور العرب أحياناً، بتضخيم أو تقزيم زائد عن الحد، وهو نمط يميز وصف الأولاد في أدب المستوطنين، بما في ذلك الأميركيين، تجاه الهنود الحمر، والاستراليين والكنديين تجاه السكان الأصليين على سبيل المثال.

وفي «الله كريم!» (أ. أ. أورلوف، من العام ١٩١٢) جرى وصف

العربي على نحو أن «ملامح وجهه شرقية، وبشرته سمراء.. تفوح من كل كيانه وتصرفاته كبرياء مخلوق جميل، قوي البنية» ـ هذا الوصف، يعد مثالاً للأسر العقلي، لسجن الآراء السلفية التي يمكن لجزء منها، بالمناسبة، أن يكون إيجابياً للغاية، ولربما لهذا السبب يغدو من الصعوبة بمكان التخلص منها، وذلك لأنها «ليبرالية». «علي» هو عربي أصيل، حُرّ، بل وحتى محط حسد وشهوة جنسية على حد سواء. ورغم كل ذلك فإن الوصف يشير إلى أنه أسير لمصفاة الوعي التي تصفه، الوعي الكولونيالي الاستعلائي الذي يصور المواطن الأصلي الموصوف بأدوات مستوردة، أجنبية، وهكذا يتحول الاغتراب في حد ذاته إلى سيف ذي حدين، سواء في يد الواصف أم في يد الموصوف. «أحمد»، عند لڤين، يمزق بسرعة قناع الغربة الذي يولد رغبة لا تعدو كونها نزعة لا إنسانية، تخفي بالفعل وحشية تجاه «شيء»، لكنها تكف عن كونها وحشية. فـ «المواطن الأصلي» يعدّ غريباً في نظر المحتل، المستوطن، وهو بهذه الصفة، يخلق تعاملاً حاداً، ايجابياً كان أم سلبياً. شخصية «المخلوق الأصلي» المضخمة أكثر من اللازم، أو لص عنيف، (انظر كومركار «العهد الرابع»، زمرة مشاغبين كاملة في «هذه الأرض» بقلم أشمان، على سبيل المثال) تُعفي الكاتب المسرحي من المواجهة الحوارية مع «أنا» آخر، حقيقي وكامل. وبأسلوب مغاير تماماً، فإن موسينزون (في «شمشون» ١٩٦٧/٨) يتمادى لدرجة أنه يلقي على العرب باللائمة من حيث «إنهم هم الذين يجبروننا على قتلهم». (ربما كان قد تعلم هذا الادعاء التبريري من رئيسة الوزراء السابقة غولدا مائير، التي زعمت بمثل هذا الادعاء في أحد خطاباتها).

عاموس كينان، يقول أموراً صريحة عن نسف بيت طفل عربي. ليس هو المُذنب، وإنما البيت فقط. (عاموس كينان «أصدقاء يروون عن المسيح»، فروزا، تل أبيب، ١٩٧٨، ص٢٩). نَفيٌ كامل وتام ينتهي في عملية تحويل إنسان إلى مجرد شيء.. وبينما يكتفي كينان بتوجيه الاتهام إلى البيت، الشيء الساكن، عوضاً عن الطفل العربي، فإن الشيئية عند لڤين، مثلما يوحي اسم «شيء» كرغبة وكعدمية وكـ «شيء، يتناول القتل الطقوسي (التعبدي) لإنسان يستوعب «شيئيته» كساكن مستأجر، «ابن عم» ما هو إلاّ العربي، الذي تقتله «الفوغرا»، وهي شخصية وهمية، واضحة الدلالة، لدولة إسرائيل في سنة باكورة العرض ـ ١٩٧٢ ـ كانت في عمر دولة إسرائيل (٢٤ عاماً)، مُتغطرسة مثلها في السنوات ما بين الانتصار في حرب الأيام الستة، وبين الهزيمة في حرب يوم الغفران. ويعطي «شيء» أيضاً لتفسير وجودي، إنساني عام. ومع ذلك فإن البعد المحلي، كمثال سياسي باهر ورقيق، يشحن المسرحية بمغزى مزدوج: الإنساني العام، ويقاس في ضوء المعالجة المحلية لشخصية الفلسطيني المعينة والمحددة جداً «لدينا»، وحتى الآن فإن العربي لا يزال ضميراً أخلاقياً في أيدي مصممه اليهودي، في الدراما، وليس كند مساوي القيمة.

وهناك صيغة أخرى من النفي (الأسر)، مرتبطة بالنفي اللغوي: حيث يُفرض الصمت على العربي «سمطوخة» لحانوخ لڤين في «ملكة الحمام»، بينما فلسطيني مطبق في صمته هو السجين في «إفرايم يعود للجيش» بقلم إسحق ليئور. وفي مشهد النهاية تجلس السجانة، مجندة إسرائيلية، مقابل السجين: «كلاهما يجلس الواحد قبالة الآخر.. هو في أصفاده، وهي مع المفتاح».

ويتحاشى ليئور عن عمد، وضع أقوال أياً كانت على لسان السجين، وذلك تجنباً لممارسة كولونيالية ثقافية على الفلسطيني.

ويعبر ذلك عن حذر لبق يترك للمقموع حق النداء مثلما هو ذاته يشعر بذلك. المؤلف لا يضع في فم الشخصية كلاماً، ربما لا يريد هذا السياق أو الموضوع المسرحي قوله. ويتضح من فصول سابقة في المسرحية أن الشخص الأسير حقاً، ما هو إلاّ بطل المسرحية، المحبوس في قبضة آسريه. المقدّم إفرايم، هو حاكم عسكري يسعى لأن يكون محتلاً ليبرالياً، رجل ضمير يتوق للسلام، وفي ذات الوقت ضابطاً مخلصاً للمهمة المناطة به.

وفي الصيغة البريختية للشخصية المنفصمة، مثل ماتي وفونتيلة، أو الروح المنفصمة والطيبة ميستشوان، تجد افرايم «يركل التراب بقدمه كعادة الأبطال الايجابيين من الكيبوتس»، فهو

من مسرحية «قمر أسود» على مسرح بئر السبع.

في مسرحية «عصابة» التي تستند بشكل ساخر إلى العمل الروائي المبكر لـ «سوبول» يصف بيلد قتل عربي في مستوطنة جديدة يخططون لبنائها في الجليل كواحد من المناطير النوعية والروحية، حجاي، مؤسس المشروع، لا يروي لأصدقائه القدامى الذين يريد أن يشيد معهم مستوطنة رائدة بنمط سنوات التسعينيات، أنه شخصياً ملاحق من قبل الانتربول بسبب تجارة غير قانونية بالسلاح، فالمكان الجديد لا يعدو كونه ستاراً لقضايا غامضة.

«يطلق النار ويبكي» بطريقة كلاسيكية، افرايم حبيس في حجرته – تصوير دقيق لحجيرات قلب البطل وفي الوقت ذاته لفضاء خشبة المسرح، موقع الأحداث الرئيس – المنغلق المقفل والمصاب بعقدة الأماكن المغلقة، في المسرحية.

«من قال لك إنني لا أريد الخروج من الحجرة؟ إنني أخرج متى شئت .. (صمت) أتظنين أنني لا أخرج من الحجرة، فقط لأن أحداً ما قال إنني لا أخرج من الحجرة؟!

(صمت).

أتظنين أنني لا أخرج من الحجرة فقط لأنك لم تريني أخرج من الحجرة؟! أتظنين أنني لا أخرج من الحجرة فقط لأنك تريننى في الحجرة فقط؟» ٥٦.

(صمت)

وأسر من نوع مختلف بعض الشيء، موجود في «مياه الجرف» (١٩٧٩)، حيث يحول هيلل ميتلبونكت داود، الصامت، وإن لم يكن إلى حد البكم والخرس التام، إلى رمز اجتماعي يشكل تهديداً لليهود، يعيش داود سوياً مع زمرة من الرعاع على ضفاف مستنقع مياه مجارٍ صناعية، ويركز الكاتب المسرحي على الهوامش الفقيرة لدولة إسرائيل ليقول من خلالها أشياء وأموراً عن المجتمع برمته، وفي الوقت الذي يولد فيه «شيء» عند لڤين، سلسلة العاب اذلال هرمية، حيث تقف على طرف السلم الأعلى «فوغرا» على رأس المذلين، وحيفتس (شيء) في الأسفل، فإن «مياه الجرف» تبقي العربي، داود، من البداية وحتى النهاية في أسفل السافلين، في مرحلة أعلى قليلاً من الفئران فقط:

«أكثر ما يثير الضحك، أنه توجد هناك فئران كبيرة... يفكرون في الليل أنني نائم، وحينها يأتون إليّ من الماء.. لكنني اتظاهر فقط بأنني نائم... أمسك في يدي حجراً كبيراً، وأحبس انفاسي ليظنوا كما لو أنني ميت، يأتي هؤلاء اليّ، لا يحفلون بحياتهم، لكنني، أنا السمكري، اقذف رأسهم بحجر... وكما التراب تتفجر رؤوسهم وتتناثر فوق ملابسي.... اصدقائي الطيبون، الفئران، يعينونني على تمضية الليل.... «بعد صمت، يقول صديق داود؛ «تعال ، سأعطيك بطانية»، هذا الايقاع المسرحي يذكر بالمقطع – المشهد – المؤثر في «في انتظار غودو» (صموئيل بيكت، الذي يغطي فيه فلاديمير أستروغون، الملاحق بأضغاث الاحلام)، بمعطفه...

يوسف موندي، عالج منذ بداية طريقه، بصورة مكثفة، سواء المغزى السياسي أم المغزى الشخصي للحياة والموت سوياً مع العدو العربي، فمن «حاكم أريحا» (١٩٧٥) وحتى «يختمون الليل» (١٩٩٠) تكتسي صورة العربي عند يوسف موندي، دماً ولحماً وروحاً حية اكثر فأكثر.

ساخيزوئيد : أأنت عبد؟

محمد : لكم؟

ساخيزوئيد : ليس لي.

محمد : كيف ليس لك أيضاً.. فما كدت تراني حتى أردت أن أحضر لك ماءً؟

ساخيزوئيد : هذا لأن رأسي يؤلمني.

محمد : وأنا أيضاً.

ساخيزوئيد : ربما أنت عبد للحاكم، لكن ليس لي.

محمد: لك أيضاً، انتم احتللتم هذه الأرض، ونحن عبيد لكم.

ساخيزوئيد : أنت أحمق! وقح وغبي وموتور أيضاً، فالأرض ليس لها أصحاب، الارض تعود للبشرية جمعاء، إنها لي بنفس القدر الذي هو لك.

محمد: كلا ! أنتم تعتقدون أنها تعود لكم فقط، انصرفوا من هنا! أنت غريب هنا.

ساخيزوئيد : أنا أشعر بالغربة في كل مكان.

محمد : فلتشعر بالغربة إذاً في مكان آخر، هنا هذه بلادي، هذه الأرض هي جزء مني، أنا قريب إليها.

ساخيزوئيد : أجل، أجل، أنت قريب إليها، قريب إليها أكثر من اللازم، انفك في الأرض ، أنت لا تستطيع أن ترفع رأسك، أن تنظر إلى الأعلى، أن تعرف أن هناك سماء ونجوماً، نجوماً لا حصر لها.

محمد : أنا أحبها، نحن لا نريدكم هنا، أجل لا نريدكم وأنتم سوف تذهبون من هنا، أنا أعرف، هذا سيستغرق سنة أخرى، سنتين، وربما حتى خمسين سنة.. لكنني أعرف أنكم سترحلون من هنا، لست أنت وحدك غريب هنا، جميعكم غرباء هنا، كلكم!

ساخيزوئيد : لا تقل لي «أنتم»!

محمد : أنت تعني أنتم ! (يحدق به ساخيزوئيد بنظرات جنونية (ساخيزوئيد مندهش..) لما تنظر الي هكذا....

ساخيزوئيد : (لا يزال في عينيه بريق جنون) اياك أن تتجرأ وتقول مرة أخرى للأنا خاصتي، أنتم! (صمت قصير، هادئ وبارد) أنت عدو حقاً.

محمد : (الذي اصبح ناعماً) الآن كلانا شريكان في مصير واحد..

ساخيزوئيد : أنا وأنت؟!

محمد : أنت وأنا.

ساخيزوئيد : ما الذي يربط بيننا؟ قل لي ماذا؟

محمد : كلانا يقبع خلف نفس القضبان.

وتنتهي المسرحية بمحاولة للاطاحة بـ «أسوار أريحا» في عملية الاغتراب المتبادل والعداء بين الشعوب، لكن الحوار بين محمد وساخيزوئيد يعكس تماماً انعدام الرغبة لدى ساخيزوئيد الإسرائيلي لأن يأخذ على عاتقه دور المحتل: «لا تقل لي (أنتم)!» رؤيا ماركسية لا تتيح للخاص الاختباء خلف آثام وخطايا العام، رؤيا وجودية تتطلب من الفرد تحمل مسؤولية شخصية، هكذا تعلم موندي من كامو في «الطاعون» ومن «أيدٍ قذرة» لسارتر، وهكذا تثار لديه مجدداً مسألة الملكية المطلقة سواء في مجال الفراغ الـ «محتل» أم في مجال الأنا المخترق، ويوجه الكاتب المسرحي سهماً مسموماً في الـ «أنا» الإسرائيلي، ويقدمه كـ «أنا محتل، بمعنى أنا (نحن)».

في نهاية «ليل الأغنياء» ذكر: «نخرج لنحارب مع بشر آخرين، مرتبكين وحائرين مثلنا، لنقتل ونقتل... من أجل الأشياء التي آمنا بها، وباسمها جئنا لنرث أناساً آخرين.. لنرث أرضاً ووطناً!»

في مسرحية «عصابة» التي تستند بشكل ساخر إلى العمل الروائي المبكر لـ «سوبول» يصف بيلد قتل عربي في مستوطنة جديدة يخططون لبنائها في الجليل كواحد من المناطير النوعية والروحية، حجاي، مؤسس

ليؤورا ريفلين وسلوى نقار في مسرحية «الفلسطينية».

المشروع، لا يروي لأصدقائه القدامى الذين يريد أن يشيد معهم مستوطنة رائدة بنمط سنوات التسعينيات، أنه شخصياً ملاحق من قبل الانتربول بسبب تجارة غير قانونية بالسلاح، فالمكان الجديد لا يعدو كونه ستاراً لقضايا غامضة.

وتشتبه العصابة في أن هناك مَن يحاول تخريب المولد الكهربائي، مصدر الطاقة للمستوطنة الجديدة العتيدة، يخرج حجاي ليتحرى سر الحركة التي سمعها ويعود ليبلغ عما وجده، ردّة فعله التلقائية كانت الضغط على الزناد.

الفكرة المتكررة في مشهد الدفاع عن النفس الغريب هذا هو العناق: «وقد عانقني.. عانقني بقوة...» وبعد ذلك، وللمرة الثالثة: خطا خطوة أخرى وعانقني بقوة... شعرت بالدم الساخن الدافق منه يلطم صدري.. الصلة الحميمية في موت العربي تمثل رمزاً جلياً لتعاضد وتضامن عاطفي أكثر مما هو أخلاقي أو سياسي، بين القاتل اليهودي وبين المقتول العربي، مائيرا اليسارية، تعقب على الحكاية بقولها «هل تعرفين أنني في هذه اللحظة تماماً، كان عليّ أن أكون في ساحة ملوك إسرائيل، لأتظاهر ضد ما يحدث في المناطق؟».

في ختام مشهد الطلائعية الوهمي هذا، يجلس جميع أفراد الشلة معاً، وعلى مسافة قريبة جداً منهم جثة العربي، ويأخذون في غناء أغنية روسية لطيفة تستعيد الذكريات: «قارب صيد سار ناشراً شراعيه.. إن لم يكن جميع بحّارته متيقظين، فكيف يصل القارب إلى الشاطئ؟».

في «فلسطينية»، وبعد حوالي خمسة عشر عاماً، يتناول سوبول «سميرة» بطلة المسرحية، من منظور ثلاثي الأبعاد يحترم الـ «أنا» الكامل خاصتها. فعربيتها «كونها عربية» لم تعد مجرد اختزال سطحي، وإن كان ايجابياً لشخصيتها، بل نسب وانتماء عرقي يوجد فيها، إلى جانبه، ما يوجد في كل انسان ينتسب إلى أية طائفة وقومية أخرى.

فالتقنية «المحببة» في المسرحية (هنا في خدعة فيلم سينمائي) تتحول من خلال العرض إلى رافعة انسانية:

اليهودية تمثل دور العربية، وهي تستطيع بهذه الطريقة، وكذلك المشاهدون، أن تحظى برؤية لها من زاويتين، وتجنب الحكم استناداً إلى آراء سلفية، سياسية ونفسية على حد سواء.

«هل شاركت في الحرب؟»

– كلا، كنتُ ضمن مجموعة ترفيهية، مع ممثلين آخرين من المسرح. لم يكن لدينا شيء نقدمه، إذ لم يكن أيًّا مِنّا كوميديان، ولذلك عرضنا أمام الجنود مقاطع من «المحاكمة» لـ كافكا. ذات يوم أرسلونا إلى موقع ناءٍ... عندما وصلنا إلى المكان، تبيّن أنه مركز توقيف مؤقت للمعتقلين. كان أشبه بمعسكر اعتقال من الأسلاك الشائكة.. وقد قمنا بعرضنا من على منصة صغيرة، أُعدّت من صناديق الذخيرة، وكان جمهورنا مؤلف من دزينة من المخلوقات الغريبة، يعملون كمحققين مع الأسرى، جلسوا أمام سياج معسكر الاعتقال، فيما جلس خلف السياج، على الأرض، المعتقلون، وكانوا بضع عشرات من الرجال القذرين، غير الحليقين، وكانت أيديهم مربوطة وأعينهم معصوبة. إنني أتخيل هذه الصورة كما لو كان ذلك يحدث الآن: وقفت على المنصة، أروي المثل عن البوابات والحراس، في مقابلي يجلس المحققون، يحدقون بي بعيون مُحمَرَّة ومرهقة من قلّة النوم، وخلف ظهورهم السياج، ومن خلف السياج الأسرى الذين عصبت أعينهم بخرق من القماش، بينما وقفت أنا هناك تتدفق من فمي كلمات كافكا...

سميرة: وماذا فَعَلْت؟

أودي: لا شيء.. ما عساي أن أفعل... أنهيتُ ونزلتُ عن المنصة. ما الذي كان بوسعي أن أفعله...» (سوبول – فلسطينية، ص٦١).

الحديث بين سميرة وأودي، كان استمراراً لمراجعتهما النص «المقطع» الذي يظهر فيه كأنه يتحدث من لبنان، وهي تساعده.. قطعت المراجعة وأخذ أودي يروي لسميرة عن حادث حصل معه في لبنان «حادث حقيقي». هذا المقطع كان كذلك جزءاً من العرض ذاته، لكن بصيغة أخرى، أصيلة أكثر من سابقه: فهو يصف وضعاً يوجد فيه عملياً صنفان من الجمهور:

حضور العرض، وهم المحققون مع الأسرى، ومن خلفهم يسترق النظر المعتقلون للتحقيق في أقفاص الاعتقال. وهكذا تتحد الحبكة الداخلية والخارجية، ويغدو فراغ العرض القائم في المسرحية إلى عنصر ومكون للمغزى يتحد مع المضمون النظري لمثال كافكا عن حكاية الأبواب والحراس. أودي، ذو الميول والآراء اليسارية المتطرفة، الذي يلعب في «فلسطينية» دور داڤيد، الذي يكون عضواً في منظمة يهودية يمينية متطرفة، يعي الموقف الذي وُضع فيه مع سميرة. فسميرة، التي كتبت نص السيناريو الذي عمل الاثنان على اعداده في وقت سابق، تدرك تماماً، مثل أودي، انعدام وغياب التماس الأساسي بين الكلمات والموقف، وبين ما يحدث «في الحياة» خارج العرض المصور داخل العرض، في خارج هذا العرض المسرحي ذاته: « ... الآن، حيث أجلس جانباً وأتأمل في النتيجة، أرى أن القصة كلها موجودة، لكن الحقيقة لا تظهر..» ولا ريب في أن ذلك هو أيضاً الشعور الأساسي للكاتب المسرحي. لكن، هنا يطرح السؤال: إذا كانت حقاً قصة القمع، الشر والعدوان والغباء في حرب لبنان (في هذه الحالة المحصورة والمعزولة..) لا يمكنها أن تظهر، فما الداعي لتجشم التعب والمشقة إذاً؟ أم أنه تكمن هناك فائدة أخلاقية ما، في مجرد القول إنه لا يمكن لشيء أن يظهر ويبان؟!

في السنوات الأخيرة، كان الروّاد الوافدون إلى مهرجان عكا، هم من فئة الشبان بصورة أساسية، فهل صحيح أن غالبيتهم «يساريون»؟!، وما الذي يشاهدونه هناك؟ ومع أي شيء يتعاطفون؟ كيف يفهمون ما يحدث على خشبة المسرح؟ ربما يجدر إجراء بحث منفصل في هذا الخصوص.

وهكذا، في هذا السياق من المسرح الـ «آخر»، الذي يكون أحياناً مباشراً وجريئاً أكثر من المسرح المأسس، الملزم بالاستجابة لمتطلبات شباك التذاكر، ومن ثم لأمزجة مؤيدي وسط ويمين الخريطة السياسية، فإن من الأهمية بمكان التطرق إلى مسرحية إيلان حتسور «محجبون»، المسرحية التي عرضت بداية في عكا، ثم انتقلت بعد ذلك الى المسرح المأسس..

وقد كتب حتسور المسرحية كمحاولة للتعاطف مع المواقف الشائكة والمركبة للمحتلين.. فالأخوة الثلاثة في المسرحية هم ضحايا الانتفاضة، ومنخرطون فيها في الوقت ذاته.. خالد، الأصغر، البالغ ١٧ عاماً، يقوم بدور بسيط في اللجان الشعبية، ونعيم عضو بارز في منظمات المقاومة لحكم الاحتلال الاسرائيلي فيما الشقيق الأكبر داود، يعمل في إسرائيل، وهو مشبوه بالتعاون مع السلطات.

الزمان: وقت الغروب، في فصل الخريف، والمكان: «ملحمة» ملطخة بالدم، بالريش، بعلاّقات وأدوات تقطيع اللحوم.. الحبكة التي يفرضها مثل هذا المكان، مكثفة جداً، فيما تؤدي الصلة الحميمية بين الأخوة إلى توتر شديد، وفي النهاية يُقتل الشقيق الأكبر على أيدي أخويه في لجّة مأساوية من الحزن والحساسية والكرامة والشرف. اقترحوا عليه أن يضع حداً لحياته بنفسه.. وهو عرض من جهته: «سنكون معاً.. سنقوم بأشياء... لا «شاباك» ولا «لجان»... نخرج لنرعى الأغنام معاً.. نحن وحدنا فقط..» لكن هذا الاقتراح لا يمكن أن يكون مقبولاً في الظروف القائمة..

نظام الاحتلال لا يفسد المحتلين وحسب، بل يشيع جواً من الارهاب وانعدام الثقة بين الواقعين تحت الاحتلال.. يحاول داود قول شيء عن اللجان الضاربة: «هل هم أبطال؟ على مَن؟ على الناس البسطاء الذين خنقهم الاسرائيليون ولم يعد لديهم لا حول ولا قوة.. وإذا لم يعجبكم شخص ما، أنتم تقتلونه دون محاكمة.. هكذا عبثاً.. لأن عدداً من الأولاد قرروا ذلك.

وأنت تقول لي إن محاكمات الجيش مَسخرة؟!

من أنتم؟ من انتخبكم؟ أخبرني عن شيء نافع واحد عملتموه من أجل هذا الشعب!...».

في نهاية المسرحية تسمع طرقات على الباب، تدخل اللجان الشعبية.. ليس الشقيق الناشط البارز هو الذي يتولى قتل الخائن، وإنما الشقيق الأصغر خالد، الذي يعانقه ويطعنه حتى الموت بالسكين.. يمكن القول ضد حتسور أنه كان من الأجدر به أن يترك الفلسطينيين ليكتبوا المسرحيات عن أنفسهم بأنفسهم..

اسحق ليئور، في مسرحية «افرايم يعود للجيش» اختار للعربي الأسير خاصته، أن يصمت صمتاً مغيظاً، من منطلق أن حق الصراخ والكلام محفوظ عنده للذين يعانون وليس للذين يسببون المعاناة. لكن رسالة حتسور ايجابية وواضحة، فمجرد التصدي لشخصيات الأخوة الفلسطينيين يشير، في حد ذاته، إلى أنهم كفوا عن كونهم أداة ضميرية مجردة... إنها محاولة أصيلة ومثيرة للاهتمام، وهي بالأساس مهمة من ناحية اجتماعية، لإظهار الوجوه الانسانية للمقموعين، المضطهدين، من زاويتهم.. وقد عرضت المسرحية أيضاً خارج حدود إسرائيل، وهذا بالمناسبة على الرغم من تحفظات دعاة تصدير الثقافة العبرية على اختلافهم، الذين تخوفوا على مصير الصورة الاسرائيلية في الخارج.

إن المسرح الاسرائيلي يدعو الناس في أوضاع حقيقية لمواجهة أحداث يتراءى أنها خيالية، وأحداث من نوع ينطوي على دعوة للحوار...

وعلى الأقل، فإن حضور الآخر في المسرح لهو أمر واقعي..