أنطوان شلحت *

المسرح العبري - محطات وملامح عامة

مثل سائر مضامير الثقافة العبرية، فإن المسرح العبري سبق «الدولة». وكانت هذه، إلى حد كبير، هاجسه الأول من منطلق الفكرة الصهيونية الخالصة حولها.

واذا شئنا التكلم بلغة التاريخ (أو بمنطوق الوقائع الجافّة) فإن «البداية الرسمية» لهذا المسرح العبري ترجع إلى العام ١٩١٧. وهو العام الذي تأسست فيه فرقة مسرح «هبيما» (منصة المسرح) في موسكو، من طرف مجموعة من الشبان اليهود الروس بقيادة ناحوم تصيمح. وكان الهدف من راء هذه الخطوة، كما تناقلت أرشيفات هذه الفرقة، هو «انشاء مسرح ناطق بالعبرية، ومعبّر عن النهضة القومية لشعب إسرائيل».

وهذا ما يؤكده تصيمح نفسه في إحدى رسائله المحفوظة في تلك الأرشيفات. وتحمل هذه الرسالة عنوان «ردّ على الهراطقة». ومما جاء فيها:

«على مدى أجيال متعددة بقينا بكماً. لكن الآن، وفيما يعود العالم طرّاً إلى النهضة فاننا نسعى إلى أن نقول شيئاً ما لانفسنا وللعالم، والتأدية إلى أن يصيخ العالم السمع لنا. إن قدوم المسيح هو محط اهتمام الجنس البشري برمته وحلم الحرية هو حلمنا أيضاً. طموحنا يتمثل في أن نجدّد ونطّهر فنّ المسرح العبري. في الماضي وزعنا مواردنا ومواهبنا على المسارح في أصقاع العالم. ويمكننا أن نؤلف كتاباً كاملاً عن «العبرانيين والمسرح». واليوم عندما نرى ماذا يحدث في العالم كلّه، وعندما تتفتح مثل براعم الربيع حياة جديدة، فاننا نريد بعد فترة توقف طويلة جداً أن يُسمع صوتنا ضمن مسرح عبري عائد إلى الشعب اليهودي. ولا أقول هذا الكلام من أجل تبريرنا الذاتي في أعين أعدائنا الراغبين في تصفية فرقة «هبيما» إنما لأنه ينبغي أن ننشئ فننا الخاص بنا، وأن نكفّ مرة واحدة وأخيرة عن التقاط الفُتات من تحت موائد الآخرين. من الآن فصاعداً يتعين علينا أن نضيف الفصل الخاص بنا إلى الكتاب الكبير، وأن نضع الأسس المتينة لمسرح عبري يكون ملكاً للجنس البشري كله».

وقد انتقلت فرقة «هبيما» إلى فلسطين واستقرت في تل أبيب في ١٩٣١.

وقبل ذلك، في ١٩٢٦، أسس موشيه هليفي في فلسطين مسرح «اوهيل» (خيمة) وجاء في تعريفه أنه «مسرح عمال فلسطين».

وفي ١٩٤٤، أسس يوسف ميلو مع مجموعة من الممثلين اليهود

* كاتب وصحافي فلسطيني يقيم في عكا.

ومع كل أهمية مسرح الاحتجاج، لا ينبغي الانطلاق منه إلى القول بكون المسرح الاسرائيلي، في صيرورته الراهنة، يعيش حالة قطيعة مع المؤسسة الرسمية ومع الفكر الرائج. صحيح أن هذا المسرح قطع شوطاً بعيداً في طرح مواضيع ومسائل مختلف عليها، لكن طرحه إيّاها يتم، عادة، على استحياء وبحذر شديد يبقى الأمر في حدود ما يسمونه في إسرائيل «النقاش الشرعي»، أي: ذلك الطراز من النقاش الذي يثير السخط، لكنه لا يزلزل وضعاً قائماً، الذي يثير النقاش الواسع، لكنه لا يخرق حدود «الاجماع القومي» و«الاجماع الاجتماعي».

الشبان فرقة «المسرح الكاميري»، في تل أبيب أيضاً.

وهكذا فانه بعد ١٩٤٨ كان النشاط المسرحي العبري منحصراً في المسارح الثلاثة المذكورة، «هبيما» و«أوهيل» و«الكاميري»، وجميعها في تل أبيب، وأصبحت تحوز على تمويل رسمي من الميزانية العامة للدولة.

وتأسست إلى جانب هذه المسارح فرق صغيرة لم تعمّر طويلاً. من أبرز هذه الفرق مسرح «زيرا» (الحلبة)، وهو فرقة صغيرة حاولت أن تتركز في تقديم نماذج من «مسرح الطليعة» الأوروبي.

أما تأسيس فرق المسرح خارج تخوم تل ابيب فقد تأخر حتى الستينيات (المسرح البلدي في حيفا تأسس في ١٩٦١، ومسرح «الخان» في القدس أصبح مسرحاً موسمياً في ١٩٧٠).

في ١٩٦٨ تغيرت سياسة التمويل الحكومية، لجهة دعم الفرق العاملة حسب نظام «الريبرتوار». ونتيجة لذلك توقف نشاط جميع الفرق المسرحية الصغيرة، بما فيها فرقة «أوهيل».

★ ★ ★

تجدر الاشارة إلى أنه فضلاً عن تجند الفنانين أنفسهم لنشر الفكرة الصهيونية حول «الانبعاث القومي»، أولى قادة «أليشوف» الاستيطاني الصهيوني في فلسطين اهتماماً خاصاً بالنشاط المسرحي والفني عموماً، في سبيل تسخيرهما لنشر الافكار الصهيونية المختلفة. وبرز في صلب هذا الاهتمام، الدعم المادي المباشر الذي قدمه «أليشوف» للفرق الفنية والمسرحية، وكذلك لدور نشر الكتب، وذلك بهدف «خلق قاعدة روحية وحدانية للمهاجرين اليهود من مختلف بقاع الأرض، والمرشحين لأن يكونوا مجتمعاً قومياً واحداً في فلسطين».

مقابل هذا الدعم، طلب إلى تلك الفرق أن تنضوي تحت لواء الفكر الصهيوني، وأن تتناول، في نشاطها، أية مواضيع تسند «الاجماع القومي الصهيوني».

لعل أكثر ما يمثل على ذلك، ليس على سبيل الحصر، هو تناول مسألة الصراع بين الشرق والغرب في المسرح العبري.

في هذه المسألة، نصادف أن زعماء الصهيونية و«أليشوف» قد حسموا أمرهم منذ اللحظة الاولى لجهة تشييد الثقافة الغربية في «الدولة اليهودية»، مع ما يترتب على ذلك من مقاومة التعددية المجتمعية، ومسح الهوية والتراث الشرقيين عن اليهود المهاجرين من الدول العربية.

بالنسبة لهؤلاء كانت الثقافة، التي يسعون إلى جعلها «ثقافة ذات نمط إسرائيلي»، هي ثقافة غربية خالصة. أما الثقافة الشرقية فقد اعتبرت، في أحسن الحالات، مجرّد «فولكلور عائد إلى مرحلة منقضية».

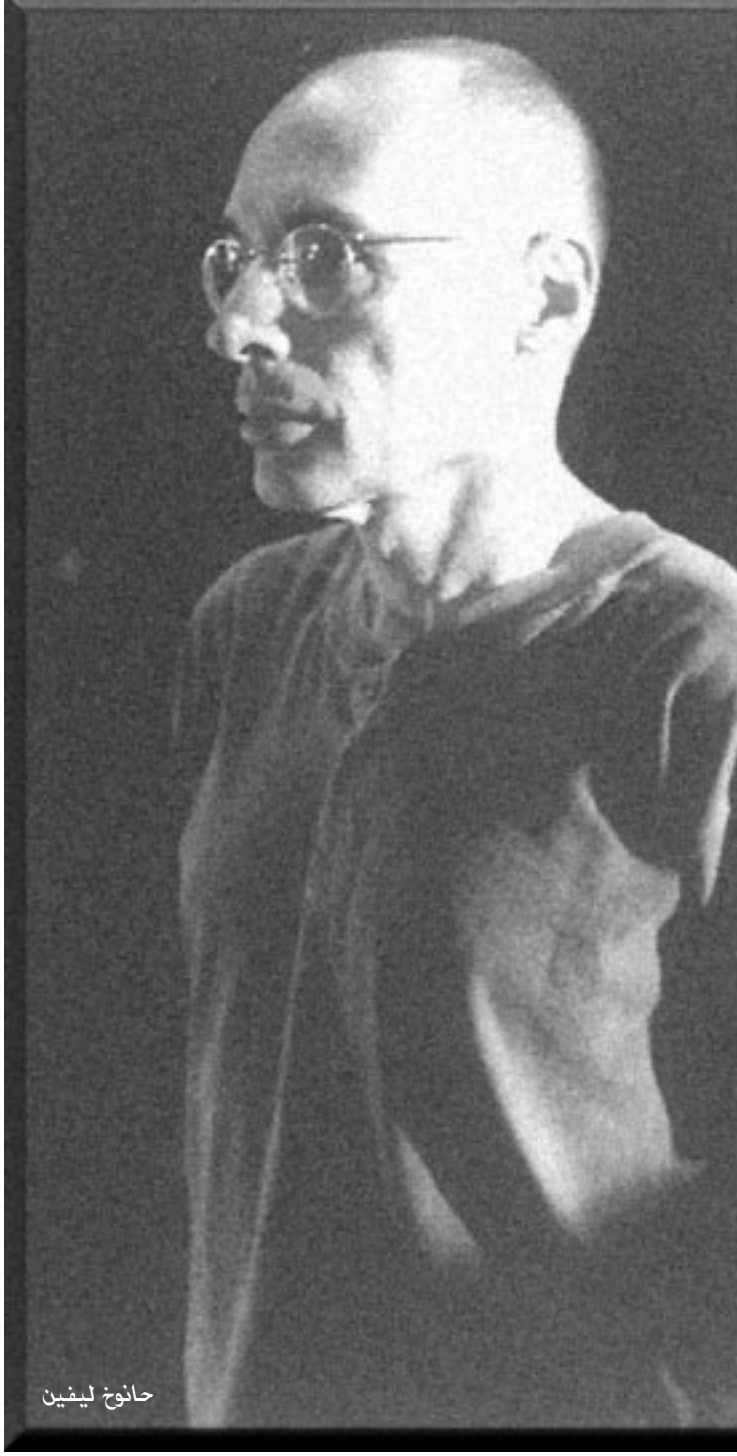
في ١٩٥١، أعلن دافيد بن غوريون، رئيس الوزراء الاسرائيلي الأول، أن دولة اسرائيل لن تعمل على تنمية وتطوير الفولكلور الشرقي، وإنما ستعمل من أجل تغيير المهاجرين الشرقيين وصهرهم في «بوتقة» الثقافة الاسرائيلية.

والامر المثير للانتباه هنا انه في سبيل قطع المهاجرين الشرقيين عن أية صلة لهم بجذورهم، دأبت الدعاية الرسمية الاسرائيلية، منذ بداياتها الأولى، على خلع نعوت عنصرية على اليهود الشرقيين من منطلق الرؤية الأشد عنصرية في تبرير الاختلاف الحضاري بينهم وبين اليهود الغربيين، على أساس الانتماء إلى «مجتمعات عليا» أو إلى «مجتمعات دونية».

ويمكن أن نكتفي بمثل واحد على ذلك يرتبط بموضوع المسرح:

في السنوات الاولى لانشاء «دولة إسرائيل»، جرى تكليف شخص يدعى زئيف يوسيفون بتأسيس ما يسمى «مسرح المعبروت» («المعبروت» مفردها «معبراة» وتعني الحي الانتقالي من الزنك، الذي جرى توطين المهاجرين الشرقيين فيه فور قدومهم). وأعلن أن القصد من وراء ذلك هو ترفيه المهاجرين الشرقيين و«التخفيف من وطأة استيعابهم في المجتمع الجديد».

ما بقي من هذا المشروع، الآن، هو تشخيص يوسيفون للمناخ الثقافي في أوساط اليهود الشرقيين. فبعد توصيفه لهم بأنهم «خليط من الغوغاء»، كتب أن ثمة هوة عميقة، أشبه بجهنم، بين هذا الخليط وبين مستوطني «أليشوف» (اليهود الغربيين)، وأفراد الخليط – حسب تعبيره–


حانوخ ليفين

«بعيدون مسافة سنوات ضوئية عديدة عن الحضارة والثقافة، أُميُّون، وانقطاعهم الروحانّي عن الثقافة اليهودية جعل منهم أرضاً مالحة لا يمكن تحليتها إلا عن طريق غسلها المستمر»!

أفتح هنا قوساً لأقول ان هناك صراعاً محتداً بين الشرق والغرب داخل الثقافة الاسرائيلية ذاتها. لكن هذا الصراع برز جلياً، بعد سنوات طويلة من الهيمنة شبه المطلقة لقيم الثقافة الغربية في تصورها الذاتي، وفي تصورها للآخر، على المجتمع اليهودي الاسرائيلي. وهذا موضوع يشكل، بحد ذاته، محوراً كاملاً للدراسة والاستحصال ولا يدخل في نطاق اهتمامنا تماماً هنا).

★ ★ ★

في نظرة سريعة إلى المسرح العبري، نجد أنه يسير في اتجاهين كانا يتصلان تارة ويتناقضان طوراً:

الأول – الاتجاه الذي سعى إلى تقديم نتاج مسرحي من «الريبرتوار» العالمي، ويتعين القول في تعقّب دائم ودقيق للتجديدات المضمونية والتقنية الحاصلة في الدراما والمسرح العالميين. وإذا كان اصحاب هذا الاتجاه متأثرين، بداية، بتقاليد المسرح الحديث في أوروبا الشرقية وأقطارها التي هاجروا منها، فإن تأثرهم بات، في سنوات الخمسين الاولى، مستمداً بصورة رئيسية من أوروبا الغربية وفيما بعد من الولايات المتحدة.

الثاني – الاتجاه الذي يسعى إلى إنتاج مسرح ذي مقاييس إسرائيلية في طرحه للمواضيع اليهودية والإسرائيلية والمسائل المطروحة على جدول الاعمال في الشأن العام.

وقد شكل عدوان حزيران ١٩٦٧ (أو «حرب الأيام الستة»، في القاموس الاسرائيلي الرسمي) فيصلاً في تاريخ المسرح الاسرائيلي، بمقدار ما شكل فيصلاً في تاريخ إسرائيل، دولة ومجتمعاً.

في هذا الصدد، تقول الباحثة الاسرائيلية في شؤون المسرح، د. شوش فايتس:

«لا خلاف اليوم على حقيقة أن حرب الأيام الستة لا تشكل نقطة تاريخية فاصلة في سيرورة دولة اسرائيل فحسب، وإنما تشكل أيضاً بداية لثورة اجتماعية، وفي الاساس ايديولوجية – ثقافية.. وطبيعي أن المسرح، مثل سائر صنوف الابداع الفنّي، يشكل تعبيراً واضحاً أو ترميزياً عن العمليات الاجتماعية السياقية».

من هذا الفيصل انفتح الباب، للمرة الاولى، أمام انطلاق ما تواضعنا على تسميته «مسرح الاحتجاج على جنون الواقع الاسرائيلي».

وتعتبر مسرنائية (مسرحية غنائية) «ملكة الحمّام» للكاتب المسرحي الإسرائيلي حانوخ ليفين (توفي العام ١٩٩٩) طليعة هذا المسرح.

عرضت «ملكة الحمّام» على خشبة مسرح «الكاميري» في ١٩٧٠. وأثارت من الضجيج ومن السخط ما لم تثره أية مسرحية عبرية في إسرائيل حتى ايامنا الراهنة.

كان المناخ العام في اسرائيل مشبعاً بنشوة عسكرية شوفينية. وراج بين أوساط الكتاب الاسرائيليين اتجاهان يكمل احدهما الآخر.

الاول: اتجاه تمجيد غاية بسط نفوذ «الدولة اليهودية» على «أرض إسرائيل الكبرى»، الذي قاده الشاعران: نتان الترمان، واوري تسفي

أشير تسرفاتي
في مسرحية ميتا مرفوزا

يتسحاك فاينغرتن
في مسرحية نعيم

غرينبرغ، وأيده يهودا بورلا وشموئيل يوسف عغنون.

الثاني: اتجاه الخلود إلى الصمت المتواطئ جرياً وراء المثل الانهزامي والامتثالي القائل «عندما تزمجر المدافع يصمت الوحي». وانساق وراء هذا الاتجاه كتاب عُرفت عنهم مواقف سياسية متنائية عن الركوع في محراب المؤسسة الاسرائيلية، السياسية و«الامنية»، مثل عاموس عوز ويزهار سميلانسكي (أو س. يزهار).

في هذا المناخ العام، قدم حانوخ ليفين مسرحيته «ملكة الحمّام»، فكانت أشبه بالقنبلة. ومن خلالها عرض قطعاً من الحياة الخشنة في مواجهة الغيبيات التي كانت في صلب النشاط المسرحي الاسرائيلي آنذاك، ولم يفعل ذلك بالتعميم الواسع لتلك الحياة الخشنة، وانما بالنفاذ الأعمق إلى بواطن الشخصيات في حيويتها وحيواتها، استناداً إلى كشف التناقضات بين هذه الشخصيات والمجتمع، من ناحية، وبين هذه الشخصيات وذواتها، من ناحية أخرى.

بيد ان «جهوداً متضافرة» من جانب المؤسسة الحاكمة والمسرح الرسمي ووسائل الاعلام أدّت إلى إسقاط هذه المسرحية.

إلى جانب «مسرح الاحتجاج»، الذي ظلت لحانوخ ليفين يد طولى في تقديمه، نجد «مسرح التعبير عن الواقع» من خلال طرح مسائل واقعية: الفوارق الطائفية والاجتماعية، صراع الاجيال، الحروب ونتائجها واسقاطاتها. وأبرز ممثلي هذا المسرح، هم يهوشواع سوبول، وهيلل ميتلبونكت، ويتسحاك فاينغرتن، ويوسي هدار، وشموئيل هسفاري.

نجد ايضاً مسرح «العودة إلى الجذور» في سبيل اسقاط هموم الحاضر على الماضي، أو على العكس: فهم هموم الحاضر من خلال إعادة قراءة احداث الماضي.

وهنا يتم التركيز كثيراً على «الدياسبورا» وعلى «الهولوكوست» وتأثير ذلك على الراهن السياسي لدولة اسرائيل، وعلى العلاقة بين اليهودية والصهيونية. وهو ما فعله يهوشواع سوبول، بكفاءة لافتة، خصوصاً في مسرحيته «نفس يهودي» و«غيتو».

وثمة في السنوات الأخيرة نزوع نحو انشاء «المسرح التجاري»، الذي يمثل عليه مسرح ««غيشر» (جسر) معتمداً على طاقم من الفنانين الذين هاجروا من الاتحاد السوفياتي السابق.

ومع كل أهمية مسرح الاحتجاج، لا ينبغي الانطلاق منه إلى القول بكون المسرح الاسرائيلي، في صيرورته الراهنة، يعيش حالة قطيعة مع المؤسسة الرسمية ومع الفكر الرائج. صحيح أن هذا المسرح قطع شوطاً بعيداً في طرح مواضيع ومسائل مختلف عليها، لكن طرحه إيّاها يتم، عادة، على استحياء وبحذر شديد يبقى الأمر في حدود ما يسمونه في إسرائيل «النقاش الشرعي»، أي: ذلك الطراز من النقاش الذي يثير السخط، لكنه لا يزلزل وضعاً قائماً، الذي يثير النقاش الواسع، لكنه لا يخرق حدود «الاجماع القومي» و«الاجماع الاجتماعي».

وهذا ما يفسر شبه الغياب الموجود للمسرح الساخر (الساتيري) عن مشهد النشاط المسرحي في إسرائيل. وهو موضوع يحتاج الحديث عنه إلى مناسبة أخرى.