جاد كينار*

توليد صور متصارعة حول الهوية :

اتجاهات في الفن المسرحي الإسرائيلي المعاصر

تشكل المظاهرات الضخمة ضد المسرحية الهجائية لهانوخ ليفين «ملكة الحمام» العام ١٩٧٠ [١] ونسف العرض الأول لمسرحية يهوشواع سوبول «سندروم أورشليم» العام ١٩٧٨ في تل أبيب من قبل متطرفين يمينيين [٢]، وإجهاض الكنيست لاقتراحات الرقابة على المسرح، بعد الاحتجاج العارم على حظر عرض مسرحية شموئيل هسفاري «آخر يهودي علماني» العام ١٩٨٦ [٣].. كل تلك تشكل إشارات تشخص الأهمية الكبيرة للمسرح في إسرائيل. في مقالة لي نشرت العام ١٩٩٦ زعمتُ أن كل نص مسرحي إسرائيلي جديد «يغربل» صورة المتلقي الجماعي، وتحديداً، التقليد الواقعي المهيمن، ويعيد تعريفه. «التقليد الواقعي» [٤] في هذا السياق يشير إلى «تداخل الواقعي بالمفهوم النمطي لشريحة اجتماعية ما، أثناء فترة زمنية محددة»... هذه «الجماعية المتأصلة» للمفاهيم.. لم تعد تفسر الواقع، بل تعرّفه بشكل مطلق طبقاً للتاريخ والأيديولوجيا واهتمامات المجتمع». إن العلاقة ما بين المسرح الإسرائيلي والتقليد الواقعي هي علاقة تبادلية، فوعي المسرحية للتقليد الواقعي للمتلقي تضبط وتهيكل النص، بحيث إن المسرحية بدورها تكون قادرة على تحويل الوعي لدى المتلقي، وبالتحديد، ما يتعلق بالهوية «الكومونية» المسيطرة. «إن هذه الهوية تصبح تقليداً واقعياً جديداً (...) يحدد طبيعة الأعمال الجديدة اللاحقة في المسرح العبري» [٥].

هكذا فإن المسرح المحلي، يلعب دوراً أساسياً من حيث أنه يسهم في عملية الإنتاج المستمر لصور حول هوية «كومونية» دائمة التحول، ما يجعل مشاهدة مسرحية إسرائيلية جديدة قيمة ذات طقس وجودي. علّ جذور هذه الظاهرة غير العادية تعود إلى الدور الوظيفي غير الفني لتعليم اللغة العبرية، وإعادة بناء الثقافة القومية القديمة ـ ذلك الدور الذي أخذه المسرح العبري على عاتقه قبل أكثر من ثمانين عاماً، بدعم من حركة إعادة إحياء الصهيونية. لقد ترك ذلك في النتيجة أثراً عميقاً على الأدوار الاجتماعية ـ الوجودية المتحولة للمسرح المحلي في فترات لاحقة. ومهما يكن الأمر، فإن تلك ظاهرة نمطية لمجتمع من المهاجرين يقف دائماً على حافة الخوف من هجرة ممكنة.

تغير الوضع بشكل جوهري على مدى خمس سنوات. يقول

* كاتب مسرحي وشاعر ومحاضر في قسم المسرح بالجامعة العبرية في القدس.

ابراهام عوز في كتابه الجديد «التمثيل السياسي في المسرح»: «إن أبرز ظاهرة في المسرح الإسرائيلي في نهاية القرن العشرين، هي التفكك في المعيار المسرحي (...) وقد أصبح الإنتاج المسرحي وظيفة لصناعة ثقافة مضبوطة تتحكم بها التقديرات الإحصائية للسوق (...) ولم تعد القيمة الأيديولوجية ـ الفنية ذات أهمية. لقد وسّعت قناة العائلة التلفزيونية مساحتها لتضم المسرح.[٦] لكن هذا التطور ليس نتاجاً فقط لانتشار النظرة التجارية ـ كما تتضمنه تحليلات ابراهام عوز «النيوماركسية»، بل تشي بتغيرات ظاهراتية جوهرية في المسرح الإسرائيلي، تهب نفسها لعقلية الخصخصة المعاكسة للأيديولوجيا السائدة في المجتمع الإسرائيلي المعاصر. لديّ افتراض بأنه منذ منتصف التسعينيات، وبالتحديد منذ اغتيال رابين والتفكك المتسارع في المجتمع، يمرّ المسرح الإسرائيلي بمرحلة من التحول التدريجي، ما يقمع توليد صور «كومونية»، ويعطي بدلاً من ذلك سلسلة من الصور الميثولوجية المسرحية مغرقة في الذاتية والأنانية أو الفئوية. فبينما أدخل «الزلزال» الذي تفجر أثناء حرب ١٩٧٣ مرحلة من البحث عن الروح، وتدمير الأسطورة في المسرح الإسرائيلي في ما يشبه عملية تطهيرية شعبية، أدّت إلى إعادة بناء صورة جمعية للذات، فإن الصدمة القصيرة التي أعقبت مقتل رابين كان لها أثر عكسي: فالمسرح الإسرائيلي، أو بالأحرى الجزء الأساسي الثنائي مقطع الأوصال من المسرحيات التي كتبها مواطنون إسرائيليون هذه الأيام، يعرض توجهاً من الجدب المتزايد، واللامبالاة الصريحة، أو الانحراف المثير للقرف نحو الأساطير التأسيسية المنقرضة وأيديولوجيات مجتمع منقسم ومتعفن. إن الموضوعات المتصارعة التي تحكم «المسرحيين الجدد» (وهم أنداد المؤرخين الجدد في باب الفن) تتمركز حول النفي الكامل أو التبرؤ من الجوانيّة أو في /«كوزموبوليتينية»/ كونية، الأساطير الذيلية الجوهرية والأجناس النموذجية التي اعتادت في الماضي أن تتوج الخطاب الصهيوني، حتى حين تعرّض نفسها لتقييم نقدي صارم.

يهوشواع سوبول

هذه الظاهرة تفرض نفسها أولاً وقبل كل شيء في الاختفاء التدريجي وعدم الألفة أو التقوض مقابل جنس أدبي كانت له شعبيته «الكومونية» العاكسة للذات ـ إنه المسرحية الوثائقية أو الفيلم الوثائقي. فلو بدأنا بنصوص مثل «التعايش» و«أزمة الجنون» و«ليلة العشرين» ليهوشواع سوبول، فإن هذا الجنس الأدبي قد أحيا بشكل مطلق أساطير اجتماعية ـ قومية منقرضة، من خلال فحص صارم لصدقيتها ومناسبتها للأزمان الجديدة بطريقة هيغلية جدلية. أما النصوص المسرحية النقدية من مثل «بروتوكولات جيفعاتي» و «غورووديش» و«طقس منتصف الليل» و«بولارد» إضافة إلى المسلسل التلفزيوني «محاكمة كاستنر» ونظيره «خط الباص رقم ٣٠٠»، وصولاً إلى النصف الأول من التسعينيات، كلها أضافت المسحة الطقسية إلى الواقع «الصحافي» من خلال السماح للمشاهد بالاشتراك في التجربة شبه الدينية المثيرة، التي تتمثل في تعرية مكونات هويته المقدسة، وإعادة تأسيسها من خلال ذلك التشويه.

ومهما يكن من أمر، فإن المسرحيات الإسرائيلية المعاصرة تبتعد عن هذه الاستراتيجية تماماً، وتعيد تأهيلها في المقابل لمصلحة تعابير هروبية أو سرديات درامية شخصية. وتلك تتراوح ما بين المادة الفنية التافهة التي تحيي فولكلوراً لا مبالياً، مثل مسرحية «البستان الإسباني»، أو ميلودراما من مثل «قصة عائلة» و«ألما»، أو الكوميديات المسرحية، ونصوص المحاكاة التي تعتبر الإنسان مركز الكون، أو المحاكاة لموضوع، نسوق منه أمثلة «شوكة الجار» و«أفضل الصاحبات». وقد تمتد المراوحة هذه وصولاً إلى المسرحيات النقدية الفكاهية الخفيفة لحقبة ما بعد الصهيونية، كذلك مشاريع الفن

من مسرحية «سندروم أورشليم»

من مسرحية «عمود الخشب» تأليف يهوشواع سوبول وهيلل ميتلبونكت

التمثيلي الرؤيوي، ونتاجات الإعلام المركب (بما فيها «قبرص» و «البتراء». وعن «الحياة والموت»، و«المتمردون».) إن النزعة الهزلية الهجائية والميلودرامية الهابطة التي تسمم معظم هذه النصوص، إضافة إلى سطحيتها وشفافية الحوار الانغلوساكسوني فيها، ولغتها الساخرة، وأنماط البرامج التلفزيونية التي تقبع تحت سطحها، كلّها موجهة نحو تسلية لا تلزم نفسها بشيء، ومنسجمة مع الذوق المتدني المفترض للمشاهد المدمن على متابعة الدعايات. هذا التقليل من أهمية الفكرة بشكل لا مبالٍ أمام سلطة النظارة، يستبدل بلاغة العروض الهجائية السابقة، والمتمحورة حول النقد الاجتماعي، معتمدة على المحاكاة بالإشارة، بما في ذلك تجلياتها الأكثر هشاشة. وحتى المسرح الوثائقي الذي تتفتح فيه الرصانة، مثل مسرحية «ضباب» لماتي جولان (وهي مسرحية تتناول مسؤولية رئيس الأركان الأخلاقية بخصوص ضحايا أحداث تسيئيلم – حادثة مقتل جنود إسرائيليين في تمرين جوي بحضور رئيس الأركان في حينه إيهود باراك – واتهم باراك بأنه غادر المكان فور الحادثة بطائرته. ق. إ) وعرضت على مسرح بيت ليسين (وهو هادف للربح) ليس أكثر من ميلودراما قاعة محكمة، مثيرة ومحبوكة جيداً، تركز في نقدها على جماليات التلفزيون المرتبطة بالحدث. إن ذلك دليل إضافي على أن المسرح الإسرائيلي يواجه نفسه من خلال التعرض الطوعي للإعلام.

كل هذه الأعراض، تكذب إنكار المسرح لدوره في توليد هوية، واستسلامه للقوى العظمى التي تتمثل بالسبات الأخلاقي النافذ إلى الجو الاجتماعي، إضافة إلى انعدام الثقة بقدرة المتلقين (الجمهور) على مواجهة التحديات الجمالية والفكرية الملحة.

إن المسرح الوحيد الذي يتحدى هذا التوجه، ويسبح ضد التيار، هو «مسرح خان المقدسي». المديرة الفنية للمسرح، عوفيرا هينغ، تستعرض تفسيرها الشخصي لذهنية الخصخصة المسيطرة تساوقاً مع امانتها مع ذوقها الذاتي ومستويات الطليعة الفنية. من خلال اختيارها مسرحيات فريدة من نوعها، ذات قيمة عالية وغير تجارية، مكونة من نصوص تفرض نفسها مسرحياً، كمسرحية «عزيزتي استيرلين»، «عذراء لوديمار»، «سماء»، ومسرحية الكاتب ميخائيل غورفيتش الانطباعية الفانتازية «الظل العابر»، إضافة إلى ركوب الصعب من خلال مسرحيات معقدة، وأخرى نادرة التمثيل، مثل كلاسيكيات شكسبير التي تعبر عن وعي جنسوي عالٍ مثل «الحسنة بمثلها» Measure for Measure أو مسرحية هنريك ابسن «امرأة من البحر».. من خلال هذا الاختيار، فإن هينغ تضع مقياسها الجديد لمسرح ملتزم اجتماعياً يقدم الأرقى ذوقاً، الأكثر انفتاحاً، والأكثر قرباً من مشهد ثقافي وإنساني يليق بالجمهور. إن ذلك يتم إنجازه بالضبط من خلال الابتعاد عن التفاعل الجدليّ مع التقليد الواقعي الذي يطرح نفسه كموضة، ويتجاوز الموضوع الاجتماعي السياسي الساذج والمثير للرثاء، الموضوع المسرحي الإسرائيلي الفولكلوري والذي يحملق في الذات، ويسير باتجاه الأكثر كونية، ما وراء المنظور.

بقية المسارح الإسرائيلية وكتّاب المسرح، نادراً ما يتبعون المناسب. فرغم أن نصوصهم تغص بأيديولوجيات الموضة (اجتماعية، أممية، جمالية) مثل النسوية، وما وراء الكولونيالية، وما بعد الحداثة، وتستخدم الخبرة العملية الإسرائيلية أو السياق الواعي إما كخلفية وحسب، أو تستغلها كاستعارة تعبّر عن انتهاك الذات.

مثل هذه الاستراتيجيات ليست سوى «دوزنة» يقوم بها المسرحيون لتحقيق تأثير رخيص وأرباح عالية. إن ذلك يصبح في منتهى الوضوح

من مسرحية
«ملك إسرائيل»

في إخراج عمري نيتسان مسرحية «المتمردون» للكاتبة المسرحية عدنا مازيا، على مسرح الكاميري (١٩٩٨) والتي أصبحت في الخطاب النقدي نوعاً من النموذج للتوجه السائد. إن سياق النص السردي البطولي لحركة التمرد السرية «ليحي» يصارع ضد سلطات الانتداب البريطاني، إضافة إلى صراعه ضد الدرامية المبالغ فيها للتواتر المنظم للحرب العالمية الثانية، الهولوكوست، وقيام دولة إسرائيل، لكن ذلك كله يتم دفعه إلى الخلفية بكل ما في الكلمة من معنى، وبالتحديد إلى منطقة وراء المسرح، المنطقة المغطاة بشاشة شفافة. هناك، يتم تشبيح (من شبح) هذه الأحداث بشكل مبرمج من خلال مشاهد مزعومة هزيلة لأفلام وثائقية تم عرضها مراراً، وتخدم في هذه الحالة كإشارات توضيحية للمشاهد، دون أن يكون لها أهمية جوهرية في المسرحية. من ناحية أخرى، فإن تلك الأحداث يتم تقزيمها إلى أغانٍ أو رقصات مشهدية وتستخدم كفواصل بين مشهد وآخر، ما يضخم ملامح الحنين المباشر لتاريخ كان ذات يوم محشواً بالرمزية، تطابقاً مع الأفق الذهني لمحو الأسطورة، لجمهور غير منحاز أيديولوجياً. علاوة على ذلك، تتم إعادة تشكيل الملحمة الذكورية لمقاتلي الحرية المتمردين، كما يتم تحويل مسرحية «المتمردون» إلى أداة هامشية للكشف عن العقدة الرئيسية لثورات يافعين غير ناجحة، ومحاولات فاشلة لثلاث نساء لتأكيد انعتاقهن النسوي بأسلوب أوبرا صابونية عائلية. هذه النية تبرز بشكل جليّ في المشهد، حيث تفسد مارثا الشهوانية، الأداء البارع للسرد المدهش الذي يتضمن الخطة السرية لإغواء واختطاف ضابط بريطاني، حيث فقدت أعصابها فأطلقت النار (دون أن تنوي) على الضابط فسقطت جثته فوق أختها «ألما»، التي التوى كاحلها نتيجة لذلك.

هكذا، فإن ما كان مشهداً لاهوتياً يمثل الشجاعة في البشارة اليهودية والصهيونية (وذلك بناء فني عميق يظهر نموذج الأنثى التي تستخدم جاذبيتها وحماسها الوطني، مثل ياعيل التي أغوت وقتلت سيزرا، جوديث وهولوفونس، ناهيك عن سارة أهارونسون وحنّة سينيش) يتحول، كما يقول شارون ليهافي ـ أهارونسون، إلى مروِّج كوميدي مضحك [٧]. هذه المسرحية الأرضية تتخفى على شكل ميلودراما عائلية، وتتحول إلى فصل مهدّم في عملية إعادة الكتابة، أو بالأحرى نزع صفة الكتابة عن الساغة/ الملحمة الصهيونية.

مسرحيتان، عُرضتا لأول مرة على خشبة المسرح الوطني «هابيما» سنة ١٩٩٩، تتخذان من فكرتهما ـ سلبياً ـ الدور الجديد للمسرح الإسرائيلي المتمثل بكسر توليد الهوية الاجتماعية «الكومونية» والتقليد الواقعي. الأولى هي «غرباء» لسوبول. تتحدث المسرحية عن فقدان الذاكرة والصلابة كاستعارة لعزل الذات الجمعية. أما المسرحية الثانية فهي «دليل وارسو للسواح» لهليل ميتلبنكت، وهي تصور الإنجاز الواضح لأكثر مكونات الهوية الإسرائيلية قداسة، ألا وهي ذاكرة الهولوكست. وفي هذا المقام سوف ألزم نفسي بعرض مختصر للمسرحية الأولى.

مسرحية «غرباء» ـ أو حسب اسمها الأصلي «أنت كرسي، أنا ماء» ـ هي كوميديا سوداوية تتمحور حول شخصية غيتزل بار، رجل عجوز في الثمانينيات (وذلك بالغ الدلالة لتوضيح فكرتنا، وقام

ومهما يكن الأمر، فإنه من وجهة نظر أكثر اتساعاً، علينا أن نعترف أننا في مرحلة نموذجية من التحول، حيث يعاد النظر في الهوية الجمعية. أما الأصنام الميثولوجية القديمة - مثل البطلة القاتلة الأنثى في «المتمردون»، والأم البولندية التي تخطت الهولوكست في مسرحية «دليل وارسو للسواح»، وقائد العمال الاشتراكي في مسرحية «غرباء» - فإنه يتم محاكاتها بشكل ساخر، وتسحب عنها الشرعية، وليس من شخوص نموذجية تستبدلها.

بدور البطولة فيها النجم التلفزيوني موني موشونوف). هذا الموظف الهستدروتي السابق، نصير متحمس للصهيونية الاشتراكية القديمة، وفي أواخر أيامه يصبح غريباً فائضاً عن الحاجة في مجتمعنا التوسلي المادي. وحتى الابنة الطموحة لهذا النموذج الذي فقد زمنه (ويأتي ذلك كرمز غير معقد للتشوه الذي أصاب كبار الملتزمين بالمُثل الوطنية) تتخلى عنه وعن رؤيته المثالية وتذهب إلى الولايات المتحدة لمتابعة طموحها الأكاديمي، تاركة والدها في رعاية إمرأة غريبة أخرى هي مادلينا.

مسرحية
«قبرص» في الكاميري

مادلينا هي رومانية زائرة تعمل في البلاد، ورغم أنها تعامل غيتزل بمنتهى الرعاية واللطف، إلى حد شعورها بالشهوة نحوه، إلا أنها تشعر كأنها غريبة، وحيدة في بلد غريب، معزول، وعازل. وثمة غريبان إضافيان، مطروادان من المجتمع المحلي المصاب بمرض الخوف من الأجانب، يصبحان جزءاً من العقدة. الأول هو بنهوتو، وهو عامل بناء أسود من سيراليون، يلاحقه رجال الشرطة لأنه قاد مظاهرة للعمال الأجانب ضد أرباب العمل الذين قاموا باستغلالهم ببشاعة. هكذا يكون بنهوتو نوعاً من الذات البديلة لغيتزل، العامل النقابي في صباه. الثاني هو حارس روسي عنيف يعذب بنهوتو للأسباب ذاتها: الوحدة، اللامبالاة، والبيئة العنصرية، إضافة إلى افتقاده للغة والهوية.

إن مسرحية «غرباء» كوميديا اجتماعية تحقق تأثيرها - بين أشياء وأخرى - من خلال عدة عوامل يتم تشبيحها (من شبح) وتحوم في الخلفية. في المستوى الأول، إنها مسرحية كوميدية اجتماعية واقعية، معكوسة ومصاغة من جديد من حقبة الخمسينيات، وهي حقبة (كما تقول ليندا أبرامسون) «رأى المسرح نفسه فيها أداة اجتماعية وظيفية، وليس شكلاً فنياً مسيطراً (...) في الحقيقة

الممثل موني موشونوف
في مسرحية «غرباء»

فإن معظم المسرحيات التي كتبت في الخمسينيات رأت الواقع جزءاً من نظام أيديولوجي صارم أثر في الحياة الاجتماعية والفردية»[٨].

وغيتزل، البيروقراطي الهستدروتي السابق الذي أصبح «واصف أدوية» يرثى له لحالة إسرائيل الرأسمالية المعاصرة الساخرة، ما هو إلا تجسيد للأضحوكة في المسرحيات الكوميدية النقدية التي كتبها إفرايم كيشون وأهرون ميجد وآخرون، من الأيام الأولى لقيام الدولة : شخصية الموظف النقابي الكسول، الطفيليّ الديماغوجي، الذي تم تصويره بشكل ساخر، على أنه يعزز حماية الإنتاج الوطني وأنماط الفساد الإداري، لكنه لا ينتقد بقسوة، ذلك لأن الهجاء في تلك الأيام بزغ من الفرصة المواتية للتطابق الأساسي مع المجتمع والعقيدة الوطنية.

إن شقة غيتزل ما زالت مفروشة بطريقة الخمسينيات، حيث تظهر البساطة والتقشف، مزخرفة بشعارات ذلك العهد، مثل صورة بن غوريون. في ذلك إشارة واحدة من الإشارات إلى عدم وجود علاقة يتم توكيدها، من خلال التوتر ونفور التداخل النصي فيما بينها، مثل الرفض الموضوعي للماضي الماجد وانحلال عقدة الحاضر. هكذا، فإن هذه الإشارات تعبر عن المقارنة الكئيبة ما بين أوج المثالية الساذجة لمؤسسي الصهيونية، والعدمية المطلقة والانحلال المسيطر هذه الأيام.

على مستوى آخر، فإن هناك سمة إضافية واضحة تعطي معنى للرسالة السوداوية في المسرحية. هذه السمة تكمن في حقيقة أن الكاتب سوبول يسجل في مسرحية «غرباء» ـ فيما يشبه كوميديا الهفوات ـ للإفلاس الأخلاقي للمجتمع. لقد شارك سوبول المخرجة نولا شيلتون طليعة الأفلام الوثائقية الإصلاحية في السبعينيات. لقيت تلك التوجهات استجابة من ضمير المتلقي، وطورت وعيه بالحالة الكئيبة للأقليات المقموعة اجتماعياً وسياسياً، ومن بين تلك الأقليات المواطنون القدماء الذين يمثلهم موشونوف ورفاقه في مسرحية «الأيام القادمة». هؤلاء المواطنون تحولوا مع الوقت إلى الأغلبية المكرسة التي لا تملك امتيازات داخل مجتمع يفقد إنسانيته. إن يأس سوبول في مسرحية «غرباء» يصبح أكثر حدة حين يظهر غيتزل، النقابي السابق، بهذه المزايا. إنه يرمز حرفياً إلى شيخوخة الدولة اليهودية المثالية التي تغترب عن نفسها، إنه يفقد فحواه لأن عليه أن يعتمد على عاملة أجنبية كي تغير له ملابسه الداخلية، إنه يفقد سيطرته على مزايا «الكومونية» مثل اللغة والذاكرة الجماعية، إلى درجة أن عليه أن يستعيد اكتساب معرفته التاريخية عن أبطال إسرائيل وحروب إسرائيل والأعياد اليهودية من خلال الرومانية مادلينا بلغتها العبرية الضحلة، إن عليه بسبب ذاكرته الضعيفة – أن يرتدي ياقة حول عنقه عليها معلومات بطاقته الشخصية، فيما هناك تدوين عن سيرته منقوش على بطاقة على شكل قرص محارب في وضع مبارزة، الأمر الذي كان يرمز عرضياً إلى الهوية المنافقة لإسرائيل العسكرية.

غيتزل هذا، مرتبط بحميمية مع عامل اشتراكي هو أ.د. غوردون، الأب الجبار لأيديولوجيا «العمل عبادة»، التي توّجها سوبول من خلال منشور أسطوري متفائل في مسرحيته التعليمية «آخر العمال» سنة ١٩٨١، وهي نتاج وضع موشونوف في المقدمة مرة أخرى. هكذا، يكتب سوبول على مدى ثلاثين عاماً تاريخ الصلة المتحوّلة بين المسرح الاسرائيلي والمجتمع، من بناء الهوية إلى تقويضها، فيما ترك موني موشونوف بصمته على تلك العملية بحضوره الجسدي وايماءته المسرحية.

وقبل أن يستقر به المقام في ملجأ للعجزة، بعد أن يرحل عن مادلينا التي تعود إلى بلدها الأصلي – رومانيا – فإن غيتزل المتيبس تماماً، يكون في حالة كما وصفها جالك في مسرحية شكسبير «كما تشتهي» نسيان تام، فاقد الأسنان، فاقد العينين، فاقد الذوق، فاقداً لكل شيء[٩]، حيث يستطيع أن يتنبأ بانقراض الأسطورة اليوتوبية

لأرض إسرائيل الجميلة، الرائدة والرومانسية، تلك التي ستموت معه، كأنه كان يتكلم عن أرض بعيدة ليس لها كيان، جغرافياً أو وجودياً. ليست تلك ذروة صاعقة لغربة المجتمع الإسرائيلي، وإنما هي أيضاً تشييئ لما يحدث الآن من نضوب للهوية، بدلاً من توليدها، حين يأتي الأمر إلى العلاقة ما بين المسرح الإسرائيلي ورواده:

(...) بيوت بيضاء جديدة (...) بأسطح قرميدية حمراء – في المساء يأتي الناس من أعمالهم – يستحمون – يرتدون ملابس نظيفة – شورتات – ملابس داخلية بيضاء – يجلسون مع الأصدقاء – يأكلون الخبز والمربى – يشربون الشاي – يتحدثون – وفي الليل – يمشون في الطرقات بين حقول العنب – مجموعات من الشباب – أولاد وبنات – يمرون في الشوارع، يغنون – يرقصون – يذهبون إلى حفلات العمال – متى تذهب إلى هناك؟ إلى إسرائيل الكبرى – إنها جميلة – بلد شاب – متى ستذهب؟

في الختام : نعود إلى المربع الأول. إذا كانت الدراما الوثائقية والفن السردي والأفلام الوثائقية، هي أبرز وسائل التفاعل في خلق وتوليد الهوية الجماعية في المسرح الإسرائيلي ما قبل ١٩٩٥، وإذا كانت الدراما الوثائقية حسب تعريف هوفر ونلسون هي «مزج فريد من نوعه بين الحقيقة والخيال الفني يمسرح الأحداث والشخوص التاريخية من ذاكرتنا المعاصرة»[١٠] إذن، فإنه في أيامنا هذه، حيث المسرح المخصخص والأنماط التاريخية العقيمة المقوضة، فقد بقينا دون قامات لها دور لتغذية حوار «كوموني» بنّاء بين المسرح الإسرائيلي والنظارة. واحد من الحلول لموقف كهذا – وهو أقرب إلى الاحتفالية منه إلى المسرح – يقترحه ابراهام عوز، وهو «أن نعرّض الذات الفردية لموضوعات رامزة، مثل آلاف الشموع التي أشعلها الأطفال والصبية بعد مقتل رابين».[١١] حل آخر يتمثل في مسرحة الأحداث الكبيرة التي تحمل سمة الاحتجاج السياسي أو الاجتماعي مثل مسرحيتي «اغتيال سياسي» و«أصوات»، حيث عرضتا على مسرح «هبيما» أو «أطفال الشموع» على مسرح الكاميري. ثمة امكانية أخرى هي العودة إلى الأدوار التاريخية القديمة أو الأنماط التوراتية من منظار لا أدري، كما حدث في مسرحية «عداء الأخوة» التي عرضت في قاعة «هابيما» الحديثة، ومسرحية «مشروع التوراة» لرينا ياروشالمي، أو مسرحية عدنا مازيا، التي لم يحالفها الحظ بعنوان «هيرودوس» والتي عرضت على مسرح الكاميري.

ومهما يكن الأمر، فإنه من وجهة نظر أكثر اتساعاً، علينا أن نعترف أننا في مرحلة نموذجية من التحول، حيث يعاد النظر في الهوية الجمعية. أما الأصنام الميثولوجية القديمة – مثل البطلة المقاتلة الأنثى في «المتمردون»، والأم البولندية التي تخطت الهولوكست في مسرحية «دليل وارسو للسواح»، وقائد العمال الاشتراكي في مسرحية «غرباء» – فإنه يتم محاكاتها بشكل ساخر، وتسحب عنها الشرعية، وليس من شخوص نموذجية تستبدلها. إننا لم نجد الأنماط أو القوالب الجديدة أو التشخيصات الحيوية لبنى الرفض العميقة التي تؤطر التقليد الواقعي المتغير الذي يسود الآن. رغم ذلك، وبينما أكتب هذا الرأي، قد يقوم كاتب مسرحي ما بتشكيل هذه البنى على مسرح ما، وحين تتم مأسستها فسوف تعرض حتما من قبل شخصيات ما زالت معروفة، لكنها شخصيات تاريخية مدهشة دون أدنى شك. حينها فقط فإن عجلة مسرح توليد الهوية الوجودية المهمة ستتحرك من جديد.

الهوامش :

١. انظر شوش أفيغال، «أنماط وتوجهات في المسرح الإسرائيلي منذ ١٩٤٨ حتى الآن» في «المسرح في إسرائيل» تحرير بن ريفي، آن أربر، مطبعة جامعة ميتشغن، ١٩٩٦، ص ص ١٧ – ١٨.

٢. انظر غليندا ابرامسون «المسرح والايديولوجيا في إسرائيل المعاصرة»، مطبعة جامعة كمبردج، ١٩٩٨، ص ص ٥٨ – ٥٩.

٣. المصدر السابق، ص ١٢٨.

٤. انظر جاد كينار، أخرج من الصورة، صبي في كبسولة: حول التفاعل بين المسرح الإسرائيلي والواقع التقليدي» في «المسرح في اسرائيل» ص ص ٢٨٧ – ٢٨٨.

٥. المصدر السابق.

٦. ابراهام عوز «التمثيل السياسي في المسرح: التحيز، الاحتجاج، النبوءة»، تل أبيب، دار النشر «زمورا بيتان» وجامعة حيفا، ١٩٩٩، ص ص ١٠ – ١١.

٧. انظر أيضا شارون ليهافي أهارونسون «المرأة المتمردة: «بطلة المتمردون»، المسرح، ٢ شتاء ١٩٩٩، ص ص ٧٠ – ٧٥.

٨. غليندا ابرامسون «المسرح والأيديولوجيا في إسرائيل المعاصرة» مطبعة جامعة كمبردج، ١٩٩٨، ص ص ١٥ – ١٦.

٩. وليم شكسبير «كما تشتهي» ٢.VII.

١٠. توم هوفر وريتشارد نيلسون «المسرح الوثائقي في التلفزيون الأميركي» مجلة UFAK، XXX، ربيع ١٩٧٨، ٢١.

١١. عوز، ص ١٨.