د. دان أوريان*

العربي في التلفزيون الإسرائيلي مسلسل "البرجوازيون" نموذجاً

أثار المسلسل التلفزيوني "البرجوازيون" (الذي بدأ بثه منذ العام ٢٠٠٠) اهتماماً واسعاً لدى الجمهور والنقاد. وقد نوه غالبية هؤلاء النقاد الى التجديدات الكثيرة التي انطوى عليها المسلسل، لكنهم أشاروا في الوقت ذاته إلى الشعور بالارتباك والحيرة الذي لازم مشاهدي المسلسل والذي جمع بين الواقعية والسخرية (الساتيرا) والكوميديا. كذلك كان هناك من اكتشف في "البرجوازيون" كراهية وبغضاء مثبطة.

ورغم كونه في الظاهر مسلسلاً عن "لاشيء"، عن الحياة اليومية لمجموعة معينة، إلاّ أنه لا يهرب من "الحِمل الثقيل" الواقع على كاهل المجتمع الإسرائيلي. "حاولنا إدخال المسائل الأعوص إلى المسلسل" قال المخرج إيتان تسور وأردف "تحوم فوقنا منذ ثلاثين عاماً جريمة أخلاقية أساسية تتمثل بالاحتلال. وفي نظري فإن ذلك يتغلغل إلى مناحي الحياة كافةً"[١].

عالم مسلسل "البرجوازيون" مأهول بأشخاص تناهز أعمارهم الثلاثين عاماً، جميعهم من الأشكنازيين باستثناء شرقي واحد، جرى فيما بعد "تحريره" من المسلسل ومن زواجه بإمرأة أشكنازية.

المقدمة الموسيقية للمسلسل، والتي اتخذت ألواناً شرقية، أثارت بدورها أيضاً قدراً من التساؤل والدهشة والاهتمام. فقد جرى تحوير وتلحين أغنية جاك بيرل ne me quitte pas بلحن "متوسطي" (منطقة البحر المتوسط) وتولى مطرب شرقي إسرائيلي تأدية الأغنية وسط التشديد على الحروف الحلقية، وهي أغنية تولد تضاداً مع شخصيات "بوهيمية" ترغب في أن تكون غربية رغم موقعها في الشرق الأوسط.

يعتبر "البرجوازيون" مسلسلاً ينطوي على ما يشير إلى التغيرات التي طرأت في فترة التسعينيات على "فكرة عالم"[٢]

*محاضر في قسم المسرح بجامعة تل أبيب وكلية "أورانيم"

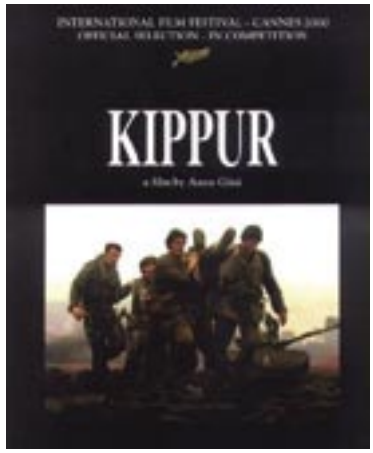
البرجوازية الإسرائيلية، ومقارنة مع مسلسلات العائلة في السبعينيات مثل مسلسل حدفا وشلوميك لـ شموئيل إيمبرمان أو مسلسل "قريبون قريبون" لـأفرايم سيدون و ب. ميخائيل من فترة الثمانينيات، مقارنة بهؤلاء تظهر خصوصية أو تميز الجيل الثالث. وعلى غرار المسلسلين السابقين، المتمحورين حول طبقة متوسطة أشكنازية، يحتوي مسلسل "البرجوازيون" على قدر ضئيل من الانشغال بـ "الآخرين". لهذا السبب فإن الفصل المثير للاهتمام بشكل خاص هو الفصل المكرس لشخصية العربي.

البطل التلفزيوني (سعيد) هو سليل شخصيات عربية كثيرة أخرى تشغل حيزاً في الفنون الأدبية العبرية منذ مطلع القرن العشرين. وتنطوي شخصية سعيد على عدد من مكونات شخصية العربي في الخيال العبري، لكنه مختلف عن سابقيه في المساواة التي تُسبغها عليه وسيلة الاتصال التلفزيونية كإسرائيلي، وليس كممثل لأقلية. ولعل اقتفاء تاريخ "آبائه" يمكن أن يساعدنا على فهم خصوصيته أو تميزه.

العرب في الدراما العبرية

في البداية كانت شخصيات الـ "الآخر" (العرب، الشرقيون، المتدينون، مثليو الجنس ...) ممثلة ومُصَمَّمَة في الدراما العبرية (في المسرح والسينما والتلفزيون) كشخصيات "غائبة" و"صامتة"[٣]. ولعل غياب الشخصيات التي تمثل طرفاً في الصراعات التي تمزق المجتمع الإسرائيلي، على مدى فترة طويلة، يدل على رغبة في التغاضي عن الواقع الإجتماعي، وهي ظاهرة قد يكون الاصطلاح المناسب لوصفها هو الاصطلاح الذي استخدمته ياعيل زروبابل في أعقاب زيغموند فرويد: "غفلة جماعية" amnesia collective[٤]. هذا ما حصل على سبيل المثال للأقلية العربية التي بقيت في إسرائيل بعد "حرب الاستقلال" (حرب ١٩٤٨) وظلت طوال العشرين سنة الأولى للدولة في صورة العدو الخطير لدى الأغلبية اليهودية. وقد عاش العرب الإسرائيليون إبان تلك الفترة تحت حكم عسكري وفي ظل انفصال وعزلة مقصودة عن واقع الحياة الأساسي الذي تطور في الدولة. ويشكل غياب أو تغييب العربي من الثقافة الإسرائيلية في تلك الفترة علامة أو ظاهرة تشهد على النظرة إلى "المسألة العربية" كـ "مسألة مفقودة"[٥] كما وصفها إسحق أفشتاين منذ سنة ١٩٠٥.

في المراحل الأولى صُوِّرت شخصيات الـ "آخرين" كشخصيات



فيلم «كيبور»
لعاموس غيتاي

عديمة الاسم (عربي أ، عربي ب، الشيخ، الفلاح ...الخ) أو كشخصيات "تمثيلية" نمطية (أحمد، فاطمة ...) منحت فقط صفات معدودة. ظهور هذه الشخصيات المتأخر يتسم بالغموض والارتباك بل ويثير السخرية في بعض الأحيان، إذ تبدو كشخصيات كوميدية أو كرتوش وملحقات تعكس الحنين إلى الماضي وليس كشخصيات لها ارتباط مباشر بالواقع. في مرحلة متأخرة فقط تظهر هذه الشخصيات في أدوار ثانوية في قصص وأعمال درامية واقعية، وفي النهاية كشخصية مركزية أو على الأقل كشخصية متساوية الحقوق في دراما تحظى فيها بتمثيل في "الحيّز العام".

لقد كانت عملية "استيعاب" العربي في الدراما العبرية وفي المسرح الإسرائيلي عملية بطيئة ومترددة[١]. فلغاية الستينيات لم يكن للعرب حضور على المسرح، ما عدا في العروض المسرحية الساخرة والفكاهية التي تتضمن تطرقاً للعرب، والتي تظهر في قلة منها شخصيات عربية تلعب كلها أدواراً ثانوية.

في السبعينيات طرأ تحول مهم، إذ بدأت تظهر شخصيات عربية – إسرائيلية في عشرات العروض المسرحية، معظمها في أدوار مركزية تجعل من المشكلة التي تمثلها الموضوع الأهم في المسرحية. هذه العملية بلغت ذروتها في الثمانينيات والتسعينيات، حيث كان لشخصية العربي حضور في أكثر من مئة عرض مسرحي في المسرح الإسرائيلي، مثلت في غالبيتها الطرف الفلسطيني في الصراع.

صحيح أن المنتجين وجمهورهم ينتمون في الواقع في غالبيتهم إلى المجموعة الراغبة في تسوية الصراع، بيد أن ثمة مخاوف لديهم من الواقع الذي لا ينطوي على ظروف وأسباب تصالحية كافية. ويسعى النص المسرحي إلى تبديد هذه المخاوف من خلال قوالب وأشكال حبكته، ثم إبتداء من السبعينيات عن طريق تشكيل

المسرحيات التي تعرض الصراع مع العرب تعكس جميعها تقريباً، في واقع الأمر، رغبة في التوصل إلى حل سلمي، لكن غالبيتها الساحقة لا تجده حلاً ممكناً إذ تتحرك نهاية النصوص من "المفتوح" والمسدود إلى المتشائم.

أو تصميم يتسم بالودية في الغالب للشخصيات العربية وبدمجها في الفرق المسرحية عن طريق ممثلين عرب معروفين.

غير أن أية قراءة أو مشاهدة سوف تكتشف في نصوص كثيرة تعابير مكتومة للمخاوف والتشاؤم. و "التناقض" الشائع هنا هو بين روحية النص التصالحية وسعيه إلى تقديم شخصيات العرب وعلاقاتها مع اليهود في صورة إيجابية وبين نهاية النص أو العمل المسرحي التي تأخذ بشكل دائم تقريباً منحى تشاؤمياً. هذا النموذج أو النمط يعود مراراً وتكراراً وهو بالتالي أبعد عن أن يكون نموذجاً عفوياً.

المسرحيات التي تعرض الصراع مع العرب تعكس جميعها تقريباً، في واقع الأمر، رغبة في التوصل إلى حل سلمي، لكن غالبيتها الساحقة لا تجده حلاً ممكناً إذ تتحرك نهاية النصوص من "المفتوح" والمسدود إلى المتشائم.

إلى ذلك تظهر في المجالات "المهمشة" من النصوص تعابير كثيرة للخوف من "الآخر" ولرفضه، والتي "تُكَمِّلُ موائمة" المعروض على المسرح مع النظرة للصراع القائم في واقع خارج المسرح.

ظاهرياً لم تحدث خلال التسعين سنة الأخيرة تغييرات في صورة العربي في الدراما العبرية وبالتالي في المسرح الإسرائيلي، حيث سنجد في معظم النصوص تلك الازدواجية ذاتها والتي تعود إلى عملية الجذب والرفض التي يمارسها اليهودي فيما يتعلق بـ "آخرية" العربي. فهي (أي شخصية العربي) شخصية أصيلة، سخية من جهة، وهمجية، جامحة وعنيفة من جهة أخرى، هذا فضلاً عن متناقضات (ازدواجيات) أخرى تدل على نظرات متشابهة. أحياناً تتضمن المسرحية كل هذه السمات والعلامات المتناقضة في الهوية، مجسدة في شخصية واحدة، وأحياناً "تتوزع" بين عدة شخصيات. وسنجد بشكل خاص الصور النمطية للعربي "المسكين" البائس والمتملق وعلى الضد منه صور "القومجي" المتعصب والعدواني التي تظهر في مسرحيات كثيرة.

ومع ذلك فقد حدثت في المسرح تغييرات كثيرة في حيثيات طريقة عرض أو تقديم العربي ومن خلال ذلك أيضاً أشكال تناول الصراع. وقد بدأت عملية التغيير هذه في نهاية السبعينيات، عقب حرب "يوم الغفران" (تشرين الأول ١٩٧٣) وبعد توقيع "معاهدة السلام" مع مصر، وهما حدثان ساهما في تطبيع صورة وشخصية العربي.

هذه المتغيرات حَرَّرَت العربي أيضاً من "الغيتو" العربي والساخر الذي حُبِسَ فيه لفترة طويلة، وأدت عن طريق المسرح التوثيقي إلى تشكيل وصوغ ملامحه في صورة أكثر واقعية، كشخصية متساوية الحقوق في إنسانيتها مع اليهودي.

كذلك فقد تغير أيضاً موقع العربي في "قائمة شخصيات" المسرحيات: إذ لم تعد هذه شخصية خلفية ثانوية، وإنما شخصية مركزية في الكثير من المسرحيات. وقد أتيحت هذه التغيرات أيضاً من خلال إعطاء أدوار لممثلين مسرحيين عرب في أدوار شخصيات عربية أو ضمها كشخصيات يكون القصد من تمثيلها بواسطة ممثل عربي هو إظهار هوية هذا الممثل القومية التي يعرفها الجمهور.

أما ظروف وملابسات ظهور الشخصيات العربية في السينما الإسرائيلية فهي مشابهة لما حصل في المسرح لكنها في الوقت ذاته تختلف عنها بحكم الاختلافات والفوارق الفنية–الجمالية والأساليب الخاصة المتبعة في السينما.

هناك مثال من فترة "البيشوف" اليهودي وهو فيلم المخرج البولندي الكسندر فورد تسبار (١٩٣٢)، ويجسد هذا الفيلم، الشبيه بأفلام "الكاوبوي"، السينما المُجَنَّدَة التي سادت قبل قيام الدولة. والفيلم بالإجمال "فيلم وثائقي" يتحدث عن مجموعة (مستوطنين) طلائعيين (يهود) ابتاعت من أحد "المشايخ" أو "المخاتير" قطعة أرض جرداء على مقربة من إحدى القرى العربية، وبعد فترة قصيرة تعرضت المجموعة لهجمات من جانب جيرانها العرب. ولم تتوقف الهجمات سوى بعد ما تبين لهؤلاء القرويين العرب أن "الشيخ" يتلاعب ويضارب بسعر المياه وأن اليهود الذين حفروا بئراً جديدة سوف يتقاسمون المياه معهم. وهكذا حُلَّ النزاع بإدانة (الشيخ) العربي الوغد وبالعثور على مصدر مياه بديل لينتهي "الفيلم" بإحلال الوفاق والوئام بين العرب واليهود.

هذا الفيلم كان، كحال بعض مسرحيات تلك الفترة، بمثابة نص درامي يعبر عن رغبات وتطلعات المتماهين "المعتدلين" مع الحلم الصهيوني.

بعد قيام الدولة قَلَّ إلى حد كبير ظهور العربي في السينما الإسرائيلية. وقد أصبح يظهر بصورة عامة في شخصية "العدو" الذي يتم تصويره من مسافة بعيدة، فيما يتعاطف المشاهد مع "المحارب" الإسرائيلي الذي يتم تصويره عن قرب. ففي فيلم "تلة ٢٤ لا تجيب" (١٩٥٥) للمخرج تورولد ديكنسون وفي فيلم "عمود النار" (١٩٥٩) للمخرج لاري فريش، يظهر العرب كجمهور معاد، عنيف وخطير.

بعد قيام الدولة قَلَّ إلى حد كبير ظهور العربي في السينما الإسرائيلية. وقد أصبح يظهر بصورة عامة في شخصية "العدو" الذي يتم تصويره من مسافة بعيدة، فيما يتعاطف المشاهد مع "المحارب" الإسرائيلي الذي يتم تصويره عن قرب. ففي فيلم "تلة ٢٤ لا تجيب" (١٩٥٥) للمخرج تورولد ديكنسون وفي فيلم "عمود النار" (١٩٥٩) للمخرج لاري فريش، يظهر العرب كجمهور معاد، عنيف وخطير.

في أفلام أخرى ("لقد كانوا عشرة" لـ باروخ دينر، واسينييه" لإيلان ألدر و "ثوار النور" لألكسندر هرماتي، وهذه الأفلام الثلاثة أُنتجت في العام ١٩٦٤) يظهر العرب بصورة عامة كشخصيات ثانوية أو شخصيات تساعد في تعظيم المشروع الصهيوني. إن تسخير هذه الشخصيات لغاية أيديولوجية تتناقض مع مصالحها الطبيعية إنما يحول هذه الشخصيات ذاتها إلى صور نمطية تشبه صور فترة "البيشوف": العربي الإرهابي مقابل العربي "الجيد" المحب للسلام، ولكن وفي نفس الوقت، المتخلف والبائس.

في فترة الستينيات والسبعينيات لم تظهر تقريباً شخصيات عربية في السينما، باستثناء فيلم "ميخائيلي" (١٩٧٥) المستند على رواية عاموس عوز و فيلم "محبوئيم [الغميضة]" (١٩٨٠) ويظهر العرب في الفيلمين، وكلاهما من إخراج دان وولمان، في شكل هامشي أو حتى كمثيري كوابيس.

في الثمانينيات طرأ تحول في السينما الإسرائيلية أدى إلى تحويل الصراع مع الفلسطينيين إلى موضوع مركزي وجعل من شخصية العربي أو الفلسطيني شخصية شرعية بل ومفضلة. وقد وصفت إيلاه شوحط هذه العملية بـ "الموجة الفلسطينية في السينما الإسرائيلية الجديدة"[٧]. معظم الأفلام المندرجة تحت وصف "الموجة الفلسطينية" تعالج قضيتي حرب لبنان والانتفاضة (الأولى)، فيما انشغل عدد منها في موضوع العرب في إسرائيل: في الصراع على الأرض فيلم "خماسين" – لدانيئيل فاكسمان (١٩٨٢)، وفي موضوع شبكة العلاقات بين الشبان العرب وبين الثقافة الإسرائيلية والمجتمع اليهودي فيلم "العاشق" لـ ميخال بات أدام، والمستند على رواية من تأليف أ.ب. يهوشواع (١٩٨٦). عموماً تتناقص خلال تلك السنوات بشكل ملموس الأفلام التي تقدم العربي كصورة نمطية سلبية أو هزلية.

يتفحص عدد من الأفلام الصراع مع الفلسطينيين من زاوية أضرار واسقاطات الاحتلال على المُحْتَلِّ، وخاصة فيلم أوري برباش "أحاد مشلانو – [واحد منا]" (١٩٨٩) وكذلك فيلم إيلي كوهن "إصبعان من صيدا" (١٩٨٦) الذي يعرض حرب لبنان من وجهة نظر يهودية – إسرائيلية. هناك أفلام أخرى تتبنى وجهة النظر العربية أو الفلسطينية ومن بينها فيلم رافي بوكائي "أفانتي بوبولو" (١٩٨٦) الذي يجمع على خلفية صحراء سيناء، بعد حرب "الأيام الستة" (حرب ١٩٦٧)، جنديين مصريين مع مجموعة من الجنود الإسرائيليين. السحر الذي يمارسه "حلمي" على الإسرائيليين في "ابتسامة الجدي" لشمعون دوتان، حسب رواية دافيد غروسمان (١٩٨٦) ينقل مركز الاهتمام في الفيلم إلى الفلسطينيين. وفي الكثير من أفلام الثمانينيات يظهر الفلسطيني كإنسان ذي مثل وحيوية (وفحولة جنسية أيضاً) يتفوق بخصاله ومزاياه على البطل اليهودي الذي يوضع في صراع معه أو يقارنونه به. ميل عدد من منتجي الأفلام نحو إسباغ الإنسانية على العربي ومساندة حقوقه بل و إضفاء الشرعية على كفاح منظمات مثل منظمة التحرير الفلسطينية، يؤدي بهم أحياناً إلى درجة من المثالية، والتي وصفها يهودا (جاد) نئمان بسخرية بالعبارة التالية "العربي الجيد هو العربي في الفيلم"[٨].

خلال تلك السنوات وصلت أيضاً السينما الفلسطينية إلى المشاهدين الإسرائيليين، اليهود والعرب، لتطرح أمامهم جوانب جديدة لـ "المسألة العربية". ويمكن الوقوف على خصوصية وتميز السينما الفلسطينية من خلال مقارنة بين فيلمين، فيلم يهودي–إسرائيلي وآخر فلسطيني، يدور موضوعهما حول "العمل" العربي [عبودا عربيت]. الفيلم الأول (اليهودي – الإسرائيلي)

علاقات الصداقة بين العرب واليهود تبدو ممكنة (في السينما) داخل السجن، كما حصل في فيلم "من وراء القضبان" لـ أوري باراباش (١٩٨٤)، لكن هذه العلاقات تبدو هنا أيضاً عديمة الفرصة.

الصداقة تنشأ أيضاً في فيلم "مباراة الكأس النهائية (غمار غبياع)" لعيران ريكليس (١٩٩١) بين آسرين، وهم في هذه المرة فلسطينيون، وبين مأسورين (أسيرين)، هما ضابط وجندي إسرائيليان، لكنها تنتهي بمقتل الفلسطينيين. حتى الأفلام التي تنطوي على درجة من التقارب بين ممثلي الشعبين، مثل فيلم "أفانتي بوبولو" أو "إبتسامة الجدي"، هذه الأفلام "تحلُّ" بالموت نهاية الفيلم.

للمخرج حاييم بوزاغلو "زواج وهمي" (١٩٨٩) يروي قصة مدرس في مدرسة ثانوية بالقدس، يترك عائلته بذريعة السفر إلى نيويورك، لكنه يبقى عملياً في تل أبيب، حيث تجمعه فيها الصدفة والظروف بعدد من عمال البناء الفلسطينيين، وأخذ يعمل معهم. في أحد المقاطع الساخرة من الفيلم يجلس المدرس العبري مع العمال الفلسطينيين لتناول وجبة الإفطار وهم يجلسون القرفصاء على الأرض يتحلقون حول عدد جريدة "دافار" متخذين منها بديلاً لـ "شرشف الطعام".

كان عنوان الصحيفة يتحدث عن "هدوء نسبي في المناطق" وعن إعتقالات جرت هناك. غلاف كوميديا "زواج وهمي"، والذي يَعرض الرؤية الساخرة لليهودي الإسرائيلي وللعمل العبري الذي تحول إلى "عمل عربي" وآل إلى "نهاية سعيدة" أو جيدة؛ هذا الغلاف نُزِعَ في فيلم رشيد مشهراوي "الملجأ" (١٩٨٨). ويقدم هذا الفيلم أيضاً قصة عمال بناء عرب أحدهم، وهو أب لخمسة أولاد (الممثل سليم ضو)، يعمل في تل أبيب، ويتخذ من ملجأ البناية التي يقوم ببنائها مكاناً يأوي إليه للنوم.

فيلم "زواج وهمي" فيلم مُسَلٍّ ينطوي أيضاً على تأمل وتفكير إزاء قدرة المثل الصهيونية على الصمود أمام نوازل الزمن. أما "الملجأ" فيعرض مظاهر الاستغلال والبؤس والاحتقار والمصاعب التي يواجهها العامل الفلسطيني الذي يجسد عملياً تلك المثل. أمامنا إذن وجهتا نظر: لدى اليهودي – سخرية بقالب مُسَلٍّ ونوستالجيا أيديولوجية؛ ولدى العربي: عرض واقع حافل بالاستغلال والغبن.

ويمكن الوقوف على التناقض القائم بين الرغبة في المصالحة وبين فهم الواقع غير السينمائي (الواقع الحقيقي) الذي يرفض إمكانية التوصل إلى حل "إيجابي"، من خلال نهاية الأفلام التي تكون في الغالب، كما هي الحال أيضاً في العروض المسرحية، نهايات متشائمة.

فقصص الحب بين رجل وامرأة من أبناء الشعبين تنتهي دائماً بنوع من الافتراق أو الانفصال: بإبعاد قسري في فيلم "العاشق"، ونفي طوعي في "جسر ضيق جداً" لنسيم ديان (١٩٨٥) وحتى بجريمة قتل في فيلم (خماسين) "ريح شرقية".

علاقات الصداقة بين العرب واليهود تبدو ممكنة (في السينما) داخل السجن، كما حصل في فيلم "من وراء القضبان" لـ أوري باراباش (١٩٨٤)، لكن هذه العلاقات تبدو هنا أيضاً عديمة الفرصة.

الصداقة تنشأ أيضاً في فيلم "مباراة الكأس النهائية (غمار غبياع)" لعيران ريكليس (١٩٩١) بين آسرين، وهم في هذه المرة فلسطينيون، وبين مأسورين (أسيرين)، هما ضابط وجندي إسرائيليان، لكنها تنتهي بمقتل الفلسطينيين. حتى الأفلام التي تنطوي على درجة من التقارب بين ممثلي الشعبين، مثل فيلم "أفانتي بوبولو" أو "إبتسامة الجدي"، هذه الأفلام "تحلُّ" بالموت نهاية الفيلم.

إشراك ممثلين عرب في أدوار شخصيات عربية (وشخصيات يهودية) له تأثير على النصوص المسرحية والسينمائية وكذلك على تقبلهم من جانب الجمهور، سواء الجمهور اليهودي أو العربي.

في عدد من الأفلام، وكحال العروض المسرحية التي شارك فيها ممثلون عرب، تحول المثل إلى مستنسخ للدور الذي يلعبه في المسرحية أو الفيلم. ويهدف المخرجون أيضاً من وراء اشراك الممثلين العرب إلى تقويض الصورة النمطية للعربي القائمة في اذهان المشاهد اليهودي. مخرج "من وراء القضبان" أوري باراباش قال موضحاً أنه أراد في الفيلم "زعزعة وتقويض التصورات المشوهة والآراء المسبقة التي يحملها كل مشاهد" ولذلك اختار الممثل محمد بكري الذي هو "رجل طويل القامة، وسيم، عيناه زرقاوان وبشرته بيضاء ناصعة"[٩]. وهكذا فإن الرغبة في التغلب على الصورة النمطية وطرح

تقدم الشخصيات العربية في المسرح وفي عروض التسلية والترفيه كشخصيات هزلية مضحكة، بالإضافة إلى الصورة النمطية للعربي كعدواني مخيف ودوني، وأحياناً مضحك. هذه الشخصية تمكن اليهود من النفخ في الهواجس والمخاوف والتقليل في الوقت ذاته، بمساعدة الضحك، من قيمة وأهمية المتسبب بالخوف. وعموماً فإن العربي في الدراما العبرية الكوميدية، وخاصة حتى الثمانينيات، هو شخصية لا تحظى بأي تطوير، بل تقدم كشخصية أوركستيرالية لا تعدو كونها زخرفة شاذة وسخيفة.

حل للصراع تؤدي بعدد من المخرجين السينمائيين إلى التغاضي عن وقائع وحيثيات سلبية موجودة في سيناريو فيلمهم.

ففي فيلم "من وراء القضبان" ارتسم بكري في ذهن راحيل نئمان كشخصية "مقدسة، طاهرة، تخلو من الشوائب" على الرغم من أنه يلعب في الفيلم دور "مخرب" سجن بتهمة وضع قنبلة في حافلة تغص بالركاب الأبرياء.

"دخول الشخصيات العربية إلى الشاشة الصغيرة، إلى الدراما التلفزيونية الإسرائيلية، كان أيضاً دخولاً متردداً ومتأخراً. ولعل الفيلم التلفزيوني "خربة خزعة" (١٩٧٨) للمخرج رام ليفي، كان سابقاً لزمنه، لذلك فقد أثار موجة جدل عامة وسياسية على حد سواء. فهذا العمل التلفزيوني المقتبس عن قصة الكاتب والروائي س. يزهار يُقرِّب المشاهد إلى العرب الذين قُدِّموا حتى ذلك الوقت في السينما (الإسرائيلية) كشخصيات مهمشة، مُبعدة، وكلاجئين استوعبوا بأعداد غفيرة. ويعرض الفيلم للمرة الأولى أمام المشاهد الإسرائيلي مشكلة اللاجئين الفلسطينيين.

وفي القصة (الفيلم) يلتقي المحاربون العبريون بالعرب، في البداية كأهداف للرماية والقنص من مسافة بعيدة، بعد ذلك يقترب "المحاربون العبريون" أكثر من سكان إحدى القرى العربية التي يحتلونها، وفي النهاية، قبل نفي وطرد السكان الذين تحولوا إلى لاجئين، يرى المشاهد وجوهاً عن قرب أو اقداماً وأرجلاً تصطدم بحفرة مياه، وتلقى صعوبة في الصعود إلى الشاحنة.

تقدم الشخصيات العربية في المسرح وفي عروض التسلية والترفيه كشخصيات هزلية مضحكة، بالإضافة إلى الصورة النمطية للعربي كعدواني مخيف ودوني، وأحياناً مضحك. هذه الشخصية تمكن اليهود من النفخ في الهواجس والمخاوف والتقليل في الوقت ذاته، بمساعدة الضحك، من قيمة وأهمية المتسبب بالخوف. وعموماً فإن العربي في الدراما العبرية الكوميدية، وخاصة حتى الثمانينيات، هو شخصية لا تحظى بأي تطوير، بل تقدم كشخصية أوركستيرالية لا تعدو كونها زخرفة شاذة وسخيفة.

في الثمانينيات والتسعينيات ظهرت شخصيات عربية بكثرة في مسلسلات تلفزيونية هزلية. وقد تَكوَّن قسم من هذه الشخصيات في خضم نقد المبدعين لنظرة اليهود تجاه العرب، وأحياناً ودون قصد تظهر كتجسيد لآراء مسبقة لدى كتّاب ومبدعين، ويمكن التخمين أن استقبالها لدى جمهور هؤلاء الكتّاب والمنتجين أذكى الآراء المسبقة وأنعشها لدى أولئك المشاهدين أنفسهم.

ابتداء من التسعينيات أصبح بإمكاننا العثور في "المجال العام" على تعابير معارضة للتنميط الكوميدي للعرب، وهو ما ورد مثلاً في رسالة انتقادية لأحد البرامج التلفزيونية الشعبية: برنامج "زيهو زيه" [هذا هو...] حاول ... تسلية مشاهديه بمساعدة شخصيات عربية هزلية، أُعطيت بطبيعة الحال أسماء "محمد" و "فاطمة"، وتتكلم العبرية بلكنة مُثيرة للسخرية؛ النساء اللائي كُنَّ من ضمن هذه الشخصيات يرتدين ملابس تقليدية تغطي أجسادهن من أخمص القدم وحتى أعلى الرأس ... لم يُعر أحد انتباهه لحقيقة أن للنساء العربيات العديد من الأسماء الأخرى، وأن معظم العرب الذين عاشوا في دولة إسرائيل وكانوا على تماس معها يتكلمون العبرية بطلاقة ... هذا البرنامج لا يُعيب العرب، بل يُعيبنا ويُسيء لنا نحن[١].

في بداية التسعينيات انتقلت عدة شخصيات عربية من المسرح إلى التلفزيون. ضمن مجموعة المسرحيات المنتمية لفترة ما بعد قيام إسرائيل لا تظهر شخصيات عربية سوى في مسرحية واحدة، مسرحية "سيصلون غداً" للكاتب المسرحي ناتان شاحم (١٩٥٠). وتتحدث المسرحية عن أسيرين عربيين، مجهولين تماماً، اسماً وهوية. فهما "عربوشيم" [عربوش: اصطلاح عبري يستخدم في وصف العرب بدلالة سلبية تحيل إلى معاني البدائية... الهمجية، الدونية... الخ] أحدهما، العجوز "أهبل" والثاني، الشاب، "بغل". ويُجسِّد كلاهما صوراً نمطية لمخلوق أصيل ولكائن حقير، حيث تظهر هاتان الصورتان جنباً إلى جنب لتشكلا معاً التجسيد المسرحي

"أبطال "البرجوازيون" هم صور نمطية وفي الوقت ذاته شخصيات ذات خصوصية خاصة... ". تدور أحداث المسلسل في عالم مجموعة جديدة نسبيا من البرجوازيين الإسرائيليين الشباب من مواليد الستينيات. ويشكل المسلسل من حيث النص تواصلا مباشرا مع مسلسل ساخر سابق ("هحميشا هكاميريت") والذي أتى منه كل من الكاتب اساف تسيبور، والمخرج ايتان تسور والممثلون شاي ابيبي، دوف نفون، رامي هويبرغر، كيرن مورومنشيه نوي. لذلك فان قسما من المشاهدين يأتون بذكريات من حلقات "هحميشا هكاميريت" إلى "البرجوازيون"، ولذلك وجدت في "الأحاديث التلفزيونية" التي أجريتها مع عدد منهم أن المسلسلين يمتزجان معا لديهم.

لصورة العربي لدى اليهود إبان تلك السنوات.

في "خارج المسرح" يظهر شاب وسيم يتصرف بشجاعة، فيما يظهر العجوز البشع، المكشوف للمشاهدين كشخص متملق يقدم نفسه كمحب لليهود، يُقَبِّلُ أيدي الجنود عندما يعطونه الخبز. ولا يدور الجدل هنا حول ما إذا كان يجب قتل الأسيرين، وإنما حول الطريقة والفائدة التي يمكن جنيها من وراء ذلك.

قائد السرية، جونا، لا يريد إضاعة فرصة التفجير "الحي" للألغام الخطيرة المزروعة حول المبنى. عندما قتل الشاب (الأسير) العربي برصاصة أطلقها عليه أحد الجنود احتج القائد على التبذير. لكنهم ينجحون أكثر مع الرجل (الأسير) المسن الذي فجر بجسده أحد الألغام. شموئيل ايمبرمان قام عام ١٩٩١ بإعداد المسرحية لعرضها في عمل تلفزيوني كما قام بإخراج السيناريو. مشهد مع العربي الذي حذف من عدة نصوص مسرحية أعيد تمثيله في الفيلم التلفزيوني، وهو مشهد طويل يهدد فيه الجنود في البداية العجوز العربي ويطلقون النار باتجاهه بغية إجباره على السير في المنطقة الملغمة.. بعد ذلك يغريه الجنود بصندوق معلبات حتى يجلب لهم حطبا للموقد، فراح يحتطب الأغصان من هنا وهناك إلى أن صعد فوق لغم انفجر فيه. هذا المشهد كان قاسيا جدا بالنسبة للمشاهد .

هناك فيلم تلفزيوني آخر مقتبس عن مسرحية بعنوان "حفورا" (شلة)- عصابة " للكاتب حنان بيلد عرضت على مسرح "الخان" بالقدس وهي من إخراج عميت غازيت (١٩٨٩) وتم تصويرها لحساب التلفزيون، ويعتبر هذا الفيلم بمثابة صيغة مبكرة لمسلسل "البرجوازيون". وتدور قصة الفيلم عن لقاء بين مجموعة أصدقاء في ثلاثينيات العمر دُعوا لزيارة احدهم في أحد "المناطير" في الجليل حيث يشيد هناك بيتا له. ويصف الفيلم العرب كخطر داهم حتى داخل حدود الخط الأخضر("هذا مخيف .. هناك أيضا أصبح الوضع خطيرا")، معبرا بذلك عن المخاوف التي تساور اليهود الإسرائيليين في تعاملهم ونظرتهم تجاه العرب. وفي الفيلم يبقى العرب "خارج الشاشة"، في البداية يتسبب احد العرب بجرح امرأة من أفراد "العصابة"، وبعد ذلك يقوم زعيم العصابة بقتل عربي اقتحم بيته، على اثر ذلك قرر أفراد "العصابة" التستر على الجريمة وإخفاء جثة القتيل. "شعرت برغبة في التقيؤ" قالت ضيفة ليست من أفراد الشلة، وكانت هذه العبارة هي نهاية وإجمال المسرحية والفيلم التلفزيوني.

البرجوازيون..

"البرجوازيون" هو مسلسل شاذ يختلف عن جميع الأعمال الدرامية التي عرضت قبله في التلفزيون الإسرائيلي وفي الدراما العبرية عموما.

ويتميز المسلسل بطابعه "المتملص" أو غير المحدد المعالم الأمر الذي يجعل من الصعب وضعه في خانة أدبية وفنية محددة، أو فهم وتحليل شخصياته.

أوري كلاين شخّص الأسلوب أو النمط الأدبي الذي ينتمي إليه المسلسل على أنه "خليط" درامي، ورأى أن طرق تمييز الشخصيات تخلط الواقعية بملامح وسمات الكوميديا:

"أبطال "البرجوازيون" هم صور نمطية وفي الوقت ذاته شخصيات ذات خصوصية خاصة... "[11]. تدور أحداث المسلسل في عالم مجموعة جديدة نسبيا من البرجوازيين الإسرائيليين الشباب من مواليد الستينيات[12]. ويشكل المسلسل من حيث النص تواصلا مباشرا مع مسلسل ساخر سابق ("هحميشا هكاميريت") والذي أتى منه كل من الكاتب اساف تسيبور، والمخرج ايتان تسور والممثلون شاي ابيبي، دوف نفون، رامي هويبرغر، كيرن مورومنشيه نوي. لذلك فان قسما من المشاهدين يأتون بذكريات من حلقات "هحميشا هكاميريت" إلى "البرجوازيون"، ولذلك

وجدت في "الأحاديث التلفزيونية" التي أجريتها مع عدد منهم أن المسلسلين يمتزجان معا لديهم.

كاتب السيناريو، أساف تسيبور، كتب عن أبطاله قائلا:

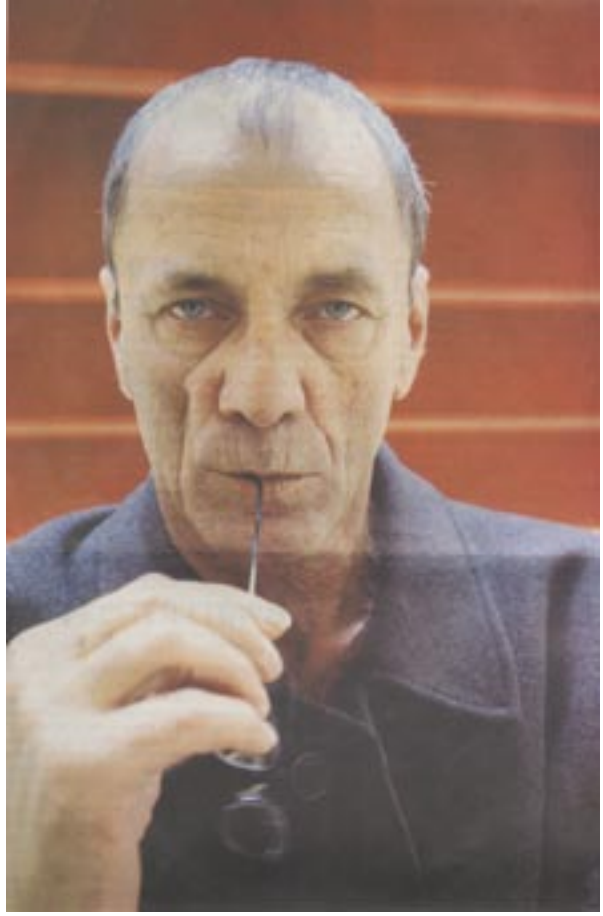
أنهم ينجحون بصعوبة بالغة في إبقاء رؤوسهم فوق الماء. فهم يعيشون طيلة الوقت في ظل الشعور بأن المرء في هذه البلاد سيواجه الأمرّين إذا ما حاول رفع رأسه. لذلك تجدهم يحفرون في الزوايا كما يفعل الجميع، ويقولون لأنفسهم في نهاية اليوم بأنهم عملوا الممكن. إنهم يغلقون أعينهم حيثما كانت الرؤية غير مريحة لهم وبالتالي فإنهم لا يفهمون ما حدث. وهم يلتمسون العزاء لأنفسهم بكونهم مستهلكين راشدين على الأقل، فالشيء الأكثر أهمية بالنسبة لهم هو ألا يكونوا مغفلين أو طراطير.

مسلسل "البرجوازيون" هو مسلسل غير نسقي، بل يحفل بالصور والأحداث التي تلتحم في نهاية المطاف كلوحة فسيفساء تمثل صورة ذاتية خرجت في شكل بائس وهزيل[١٣].

زيارة أو "طلة" العربي في المسلسل أثارت اهتماما لدى النقاد، ومن ضمنهم باتيا غور، التي وجدت فيه التجسيد الدرامي لـ "الرياء الإسرائيلي في العلاقات مع العرب"[١٤]. ولخصت غور السرد أو السياق القصصي في احد فصول المسلسل على النحو التالي:

يوجد ليوني، الذي يعتاش من تنظيم الاجتماعات والمؤتمرات، شريك في العمل اسمه سعيد، هذا الفصل استهل بمونولوج ألقاه يوني على مسامع سعيد، أوضح فيه كيف يمكن لهما أن يكسبا مبلغ ١٠٠ ألف أو ١٥٠ ألف دولار من تنظيم مؤتمرات حول موضوع "التعايش هذا"... سعيد الذي عين حديثا لإدارة المناسبات في فندق "أميركان كولوني" في القدس (الشرقية) ... طلب من يوني مساعدته في إطلاق سراح ابنه فيصل الذي اعتقله جهاز المخابرات العامة (الشاباك) بعد عودته من كندا التي مكث فيها أربع سنوات (حيث درس هناك العلوم الدقيقة)...

"داليا: أين التليفون؟" نادى يوني في فراغ الحجرة. وأضاف متعهدا لسعيد: "بمكالمة واحدة استطيع إنهاء الموضوع" وبالفعل "أجرى مكالمة تليفونية" وفق الطريقة الإسرائيلية المميزة... وهكذا تكشفت بوضوح الإسرائيلية بكل أمراضها وعيوبها إضافة إلى ما يعتبر على انه "محاسن" في هذه الإسرائيلية:



محمد البكري

(فقد اظهر "في مكالمتين هاتفيتين") مهارة الابتكار وبراعة الحيلة، الحميمية الفظة، الاستغلال المقيت لـ "الأخوة العسكرية" و"الصداقة"، عقلية الوصاية تجاه العرب الإسرائيليين، (وفي الوقت ذاته) الـ "بارانويا" (مرض الملاحقة).. وهذا لا يعني أن يوني "شاب سيء" (!) بل على العكس، فهو مليء بالنوايا الحسنة (وبالمصالح أيضا) ويريد أن يرى في نفسه "إنساناً جيدا". ولذلك فهو حقا "يجري مكالمات هاتفية" ليلاً ونهاراً. وعندما يواجه الفشل، يصب غضبه على سعيد لأنه (أي سعيد) "هو الذي ورطه.."

على هذه الشاكلة يتصرف في الواقع كل برجوازيي العالم، لكن هذه الحبكة والحكاية الملموسة أوالمحددة، تجسد تماما سلوك وعادة الإسرائيليين. وهي الطريقة التي يتحول فيها أبطال المسلسل إلى أناس اعتياديين وشاذين في آن واحد، كما يستوجب الأمر من أبطال دراما (نفس المصدر السابق).

هناك موضوع ثانوي يتناوله الفصل ذاته، وهو محاولة عدد من أعضاء المجموعة معرفة عمل أو مهنة صديقتهم نيلي. ولكن، ولدهشتهم، فقد تبين لهم أنهم وبعد فترة (طويلة كما يبدو) من الصداقة التي جمعتهم بها، لا يعرفون ماهية عملها. وتعتقد باتيا غور أن هذا الموضوع الثانوي أيضا يشكل مثالا آخر على

"الاستهانة والاستهتار بالعلاقات الإنسانية" (نفس المصدر) والذي يسم "بروجوازي" المسلسل وكل الذين يمثلونهم.

من ناحية المشاهد هناك في محور هذا الفصل صراع بين شخصيتين "تمثيلية وشاذة"، شخصية الإسرائيلي – اليهودي وشخصية الإسرائيلي – العربي (يمكن لسعيد أن يكون أيضا فلسطينيا من "المناطق"، إذ أن معدي المسلسل لا يحددون موقعه). أعمال درامية من هذا النوع تعتمد في تصميم شخصياتها على ترسانة التصورات والمفاهيم الاجتماعية المختزنة لدى مشاهديه. فيليب همون يعرف الشخصية بأنها مجموعة من التصورات والتخيلات أو التناقضات والهرمية في النظام الاجتماعي الذي تمارس فيه دور الدامغ والمدموغ[١٥]. أما إعطاء المعنى للشخصية فينشأ ليس فقط عن طريق التكرار والتراكم والتغيير، وإنما أيضا، وأحيانا في شكل أساسي، كما في هذا الفصل من مسلسل "البرجوازيون"، نتيجة للعلاقات المتناقضة القائمة بين الشخصيات.

سعيد...

للفصل الذي يدور حول شخصية "سعيد" بنية روائية تتدرج من طرح مشكلة إلى التصدي لها وصولا إلى "الحل". يبدأ الفصل بوضع يعكس توازنا اجتماعيا مزعوما، لكن هذا الوضع يتعرض للاخلال والاهتزاز بفعل عامل معيق. ويرسم السرد الروائي سيرورة تقويض التوازن وصولا إلى "الحل" عن طريق وضع جديد من التوازن. أحيانا يمكن كشف العملية الإيديولوجية للرواية من خلال إجراء مقارنة بين وضعي البداية والنهاية[١١].

يبدأ فصل "سعيد" بمحادثة بين يوني وسعيد، يحاول فيها يوني دفع أعمالهما المشتركة قدما. لكن سعيد يخل بالتوازن من خلال طرحه لمشكلة من شأنها أن تعيدهما إلى الوراء، إلى الحواجز المنيعة التي تفصل بين اليهود والعرب.

(سعيد: لطف نويصر، يوني: رامي هويبرغر) (يظهر يوني في المطبخ وهو يرتدي سرواله الداخلي فقط، وقد راح يعد لنفسه القهوة بينما كان يترنم بأغنية عنوانها "بلاد رائعة.." عناوين البداية (الافتتاح). في الداخل – منزل يوني ودواليا، الصالون. يوني وسعيد. سعيد فلسطيني في الخمسين من عمره تقريبا. جلس الاثنان وأمامها كومة من الأوراق التي راح سعيد يقلبها ويتفحصها بعناية).

يوني: مركز بيريس نظم مؤتمرات في حديقة المعارض.. استطاعوا إحضار ثلاثة آلاف شخص، أنا لا أقول ثلاثة آلاف ولكنني أستطيع جلب ٦٠٠ شخص. في "الزراعة ٢٠٠٠" أقمنا خيمة كبيرة مع ٦٠٠ كرسي، امتلأت كلها واضطر البعض للوقوف في المدخل. أريد أن أقول لك، باستطاعتنا تنظيم ثلاثة مؤتمرات حول "التعايش" في سنة، في ظل كل هذه الفوضى والحديث عن "الشرق الأوسط الجديد" يمكننا ان نكسب من ذلك ١٠٠ آلف أو ١٥٠ ألف دولار في السنة، صدقني... أنا سأتكفل بإحضار الإسرائيليين وأنت أصدقاؤك في السلطة.

(كان سعيد لا يزال منهمكا في تفحص الأوراق والوثائق، وأخيرا رفع رأسه).

سعيد: يوني.

يوني: أؤكد لك.. إذا عملنا بذكاء على هذا الموضوع .. سوف نكسب الكثير.. خسارة على الوقت.

سعيد: انظر يا يوني.

يوني: تذكر ما أقوله لك.

سعيد: لدي مشكلة معينة.

يوني: خسارة يا سعيد. هذا مشروع يمكننا عمله في ثلاثة أشهر.

سعيد: أصغ لي لحظة يوني. في الحقيقة لم أكن ارغب في القدوم. لكن زوجتي قالت لي ربما كنت أنت تعرف ما يمكن عمله.

يوني: زوجتك. ما هي المشكلة.

(هنا فتح باب المنزل. داليا عادت إلى البيت... استدار يوني وسعيد باتجاه المدخل. دخلت داليا بصخب محملة بكومة من الأكياس. ألقت بها على الطاولة، ولم تكن قد رأت بعد يوني وسعيد) (.....).

(يضحك يوني ويحاول إشراك سعيد معه "سلوك رجولي")

يوني: داليا. الق التحية على سعيد.

(تستدير داليا نحوهما وقد بدت متفاجئة!.)

(.....).

داليا: سعيد، يا للروعة! لم نشاهدك منذ وقت طويل.

سعيد: (نهض) أهلا داليا.

داليا: كيف حال زوجتك؟

سعيد: الحمد لله...

داليا: هل ما زالت تعمل في .....

سعيد: اجل، اجل لكنها الآن مسؤولة أيضا عن كل الـ....

داليا: حقا؟ هذا جميل. لماذا لا تأتيان لزيارتنا؟ اعملوها مرة.

سعيد: سنأتي. سنأتي بسرور، داليا. ولكن بشرط أن تأتيا أنتما أيضا لزيارتنا...

يوني: سنأتي طبعا. (ثم قال مخاطباً زوجته) هل سمعت يا داليا؟ سعيد أصبح الآن هو المسؤول عن كل المناسبات والاجتماعات في "الأميركان كولوني" .

داليا: حقا؟ يا للروعة.

يوني: (قائلا لداليا عن سعيد) بفضل سعيد سوف نكسب مالا وفيرا هذه السنة .

(قال ذلك وقبل داليا).

داليا: جميل (ثم قالت ليوني) أين البنت؟

يوني: عند أمك .

سعيد: يوني قال لي إنكما تفكران بإنجاب ولد آخر؟ هل هذا صحيح؟

داليا: (تبتسم) اجل. آن الأوان لأن تكون لـ "شكيد" أخت صغيرة. أليس كذلك؟

يوني: (لسعيد) ولد. ولد. هذه المرة سيكون ولد.إن شاء الله.

سعيد: بعون الله.

داليا: هل شربت شيئا... أأعد لك شيئا. هل أعددت له قهوة؟.

يوني: لقد جاء للتو.

سعيد: هذه المرة أحضرت لكم البن. جودة خاصة. (وكما في إعلانات الدعاية، يشير بإصبعيه مؤكدا على الجودة).

داليا: أوه، لم يكن من داع يا سعيد لأن تتعب نفسك. لا داعي لأن تحضر البن في كل مرة تاتي فيها لزيارتنا.

سعيد: غلبتكم راحة ... هذا لا شيء يذكر.

يوني: لقد احضر لنا "بقلاوة" أيضا... وضعتها في المطبخ (ثم قال لسعيد) اجلس. اجلس، لماذا تقف.

(خرجت داليا. جلس سعيد، وفكر كيف يبدأ.)

سعيد: أنظر. يوني. إنه فيصل.

يوني: من؟

سعيد: إبني، فيصل.

يوني: آه، آه، إبنك. كلا. ظننت ... ماذا؟

سعيد: إنه يدرس في كندا. أمضى هناك أربع سنوات.

يوني: ما الذي تقوله؟ كم عمره؟

سعيد: بعد أسبوع سيبلغ الثالثة والعشرين.

يوني: هذا غير ممكن. كفى. أنا أتذكره ... ما الذي يدرسه في كندا؟

سعيد: إنه يدرس في كندا منذ أربع سنوات.

يوني: ماذا؟ ماذا يدرس؟

سعيد: علوم دقيقة.

يوني: جميل، جميل.

سعيد: في الأسبوع القادم سيكون عيد ميلاده وقد أراد مفاجأة أمه بالقدوم في زيارة ...

يوني: كل الاحترام. كل الاحترام. رائع. طبعاً، طبعاً.

سعيد: الشاباك اعتقلوه يا يوني.

يوني: طبعاً. (بدا متوتراً) ماذا حصل؟

سعيد: اعتقلوه في المطار، الشاباك. اعتقلوه عند دخوله إلى البلاد.

يوني: (بدا وكأنه ينقض عليهم) من الذي اعتقله؟

سعيد: يقولون أنه نقل تعليمات ورسائل من كندا إلى قيادة "حماس" في البلاد.

يوني: (غير مصدق) من الذي نقل رسائل؟ هو نقل رسائل؟!

سعيد: ... هذا الولد عاطفي وحنون.

(دخلت داليا تحمل القهوة) ...

داليا: سعيد. أعتذر عن عدم جلوسي معكما. أنا مضطرة للذهاب لإحضار البنت.

يوني: هل سمعت ما قاله. اعتقلوا فيصل.

داليا: من؟

سعيد: ابني.

يوني: ابنه فيصل، اعتقلوه.

داليا: ياويلتاه! ما الذي حدث؟

سعيد: اعتقله الشاباك في المطار.

التوازن الأساسي في الدراما قائم في محاولة يوني تجنيد سعيد لصالح عقد مؤتمرات "تعايش". فشبكة العلاقات بين سعيد ويوني، بين اليهود الإسرائيليين والعرب الإسرائيليين، قائمة بين أصحاب مصلحة اقتصادية مشتركة، لكن هذه هي حدودها أيضاً. والمشاهد مدعو منذ العبارات الأولى التي صيغت بطريقة ساخرة، إلى التشكك في وجود مثل هذا "التعايش"، وبالأخص في صدقية ونزاهة الصداقة بين يوني وسعيد. فيوني يمثل وجهة نظر مؤداها أن التعايش هو أولاً وقبل كل شيء صفقات وأعمال تجارية. وبين المهمة الاجتماعية المرغوبة والرغبة الأنانية في الربح والكسب هناك تناقض يظهر منذ بداية الفصل.

داليا: الشاباك؟ لماذا الشاباك؟

سعيد: ... كنتم أنتم عندي في البيت. كيف حماس؟ من أين "حماس"؟

(....)

يوني: (بدا غاضباً بالفعل) أو تدري. أين التليفون؟ الآن سأنهي هذا الموضوع ...

التوازن الأساسي في الدراما قائم في محاولة يوني تجنيد سعيد لصالح عقد مؤتمرات "تعايش". فشبكة العلاقات بين سعيد ويوني، بين اليهود الإسرائيليين والعرب الإسرائيليين، قائمة بين أصحاب مصلحة اقتصادية مشتركة، لكن هذه هي حدودها أيضاً. والمشاهد مدعو منذ العبارات الأولى التي صيغت بطريقة ساخرة، إلى التشكك في وجود مثل هذا "التعايش"، وبالأخص في صدقية ونزاهة الصداقة بين يوني وسعيد. فيوني يمثل وجهة نظر مؤداها أن التعايش هو أولاً وقبل كل شيء صفقات وأعمال تجارية. وبين المهمة الاجتماعية المرغوبة والرغبة الأنانية في الربح والكسب هناك تناقض يظهر منذ بداية الفصل.

المشهد يدور في منزل يوني. التناقضات بين الشخصيات تُغذي وتُعزز سمات هذه الشخصيات ذاتها. فسعيد عربي دراماتيكي حظي بمساواة مع الشخصيات اليهودية في العالم الاجتماعي للمسلسل. دور هذه الشخصية العربية، يؤديه لطف نويصر، وهو رجل بدين، أسمر البشرة، لكنه لا يتماهى بالضرورة مع شخصية رجل عربي، وربما هو أقرب إلى شخصية اليهودي – الشرقي، من حيث ملامحه وطابع ملابسه (حسب "الأزياء الإسرائيلية"). وعموماً فإنه لا يظهر عليه أي ملمح "عربي" خارجي. صحيح أنه يتحدث بلهجة شرقية، ولكن بدون إيقاعات "عربية". كذلك فهو شخص متزن، معتدل وأهل ثقة، يصغي لمحدثه ويقيم اتصالا بصرياً معه. يتحدث بشكل مباشر ويكثر من الصمت. حركات جسمه بطيئة ومتثاقلة.

في المقابل فإن يوني (رامي هويبرغر) يمثل شخصية نقيضة لشخصية سعيد، وهو شخص مثابر، دائب الحركة، يُكثر من التربيت على الركبة ومعانقة الآخرين. لا يقيم اتصالا بصرياً مع محدثه وفي بعض الأحيان يفوت كلامه. كثير الضحك والقهقهات المفتعلة، وتجده في معظم مشاهد الفصل يتحدث إما بالتليفون أو الهاتف الخلوي. و "يُغرق" يوني الشاشة بسيل عارم من التعابير الجوفاء التي تشي بنواياه، فهو يسعى إلى جني المنفعة من العلاقات بينه وبين سعيد من دون أن يضطر إلى التورط. ويبين الحوار حالة اللاتوافق بين الشخصيتين. "كثرة الأصوات" تذكي التوتر والتضاد وتضمن تفوق أو أفضلية السياق الاجتماعي على النص[١٧]. هذا الأمر يظهر جلياً لدى "سعيد" حتى عندما يختار أحد المتحدثين التزام الصمت. لغاية مشهد النهاية يبقى "يوني" هو المسيطر كمتحدث باسم المجموعة المهيمنة، المجموعة اليهودية – الإسرائيلية. هذا فيما يضطر "سعيد" إلى التكيف مع هذا الخطاب بحكم مكانته كأقلية وبسبب التخوف من إلحاق الضرر بابنه. لكن الصور التي تظهر في حالات صمته وكذلك جزء من ردود فعله، وبالأخص رده في نهاية الفصل، أصبحت تعبر عن ممثل لمجموعة كانت في ما مضى على الهامش، لكنها باتت الآن تهدد وتتحدى سطوة الخطاب المهيمن.

التوازن الدراماتيكي في الفصل يتعرض للاختلال عند طرح قصة فيصل. ظاهرياً يصطف يوني وسعيد ودواليا معاً في مواجهة ضد جهاز الشاباك. لكن المشاهد يتلقى منذ المشهد

الأول، عندما يفشل يوني في محاولته تسوية الأمر بمكالمة هاتفية، إيحاءً حول مسار متوقع من العثرات. ويظهر ذلك حينما يخبر يوني أصدقاءه عن اعتقال فيصل لكن هؤلاء يبدون عدم اكتراث. بل وينبري البعض منهم للدفاع عن جهاز "الشاباك" الذي لا يعتقل اعتباطيا أو دون سبب (؟!). كذلك يطرح هؤلاء الذريعة، التي تتكرر مراراً فيما بعد، حتى على لسان يوني نفسه في الأخير، ومفادها أن أية فرصة مهما كانت ضئيلة لمنع وقوع عمليات إرهابية، تبرر الاعتقال.

صحيح أن داليا تستمر في دفاعها عن سعيد ("نحن نعرف سعيد منذ عشر سنوات") لكن الأصدقاء يعتقدون أن يوني "يورط نفسه" ويخوضون نقاشاً حامياً ينتهي بلحظة ساخرة أخرى حينما تقترح داليا إعداد القهوة:

داليا: من يريد قهوة. هذه قهوة ممتازة، أحضرها سعيد لنا.

يوني: البقلاوة أيضاً.

يتضمن الفصل كما أسلفنا حكاية أخرى تدور حول سؤال: بماذا تعمل نيلي؟ غير أنه تتخلل هذه الحكاية أيضاً معالجات تتعلق بموضوع سعيد وابنه. فالانتقال إلى موضوع آخر لا يستطيع شطب أو طمس "المسألة العربية". من هنا فإن حضور سعيد يبقى ماثلاً بحيث لا يمكن حصره في المقاطع أو المشاهد التي يظهر فيها (أو في المقطع الذي يتحدث فيه يوني معه عبر الهاتف). فهو الغائب – الحاضر على امتداد الفصل حتى عندما "تُبحر" شلة الأصدقاء في خضم موضوع آخر.

علاقة الصداقة بين اليهودي والعربي تتعرض للاهتزاز عندما يكتشف يوني بأن بعض الطرود والرسائل البريدية التي تخصه تصله مفتوحة، وأن هناك "خشخشات" غريبة في جهاز هاتفه المنزلي، إضافة إلى وجود سيارة تتوقف بشكل دائم قرب بيته. هذه الإشارات تولد لديه تخوفاً من وجود مراقبة له وأنها ربما تُشير إلى "تورطه" في قضية فيصل. ثمة هنا صيغة دراماتيكية كلاسيكية تتألف من "ثلاثة مؤشرات" لكنه اتضح فيما بعد أن هذه الإشارات ما هي إلاّ نتاج الصدفة، وأنها "أُعتبرت" من منظور يوني فقط كإشارات على وجود مراقبة. هذه عملياً معالجة ساخرة أخرى للمنطق القائل بأنهم (أي جهاز المخابرات الإسرائيلية): "لا يعتقلون الناس عبثاً".

وقد ازداد توجس يوني عندما تلقى مكالمة هاتفية من أحد أصدقائه المقربين من جهاز الشاباك والذي نصحه بالابتعاد عن "هذا الموضوع" المتعلق بابن سعيد. على إثر ذلك دعا يوني سعيد لحديث كان فيه الأول (يوني) هو المتحدث الوحيد:

(المكان بيت يوني. يوني يعد قهوة له ولضيفه. المشهد في صور عن قرب أكثر. يتظاهر المخرج هنا وكأنه يريد أن يميط اللثام عن طبيعة العلاقات القائمة بين الرجلين، إذ أن سعيد لا ينبس ببنت شفة طيلة المقطع).

يوني: (بلهجة تنم عن لطف وأدب جم) أنظر يا سعيد، لقد كنت حذراً جداً في الإشارة إلى أن (جهاز) الشاباك أو أية جهة أخرى تعمل حقاً بهذه الطريقة. أنا لا أصدق ولا أعتقد أنهم يتصرفون على هذا النحو، ولنعترف "بيننا" فأنت أيضاً لا تعتقد حقاً انهم يتصرفون ويعملون بهذا الشكل. فهم لا يعتقلون الناس هكذا، جزافاً ... سعيد أنت أوعى من ذلك ... عليك أن تفهم بأنني أثق بك تماماً وأنك تؤمن حقاً أن ... فيصل ... ليس متورطاً وأنه لا يعرف ولا يعلم. ولكن يا سعيد من أين لك أن تعلم. فأربع سنوات هي فترة طويلة. وكندا مكان بعيد جداً عنا. كيف لك أن تعرف ما الذي كان يتعلمه هناك بالضبط ومع من بالضبط التقى هناك. وأنا لا سمح الله لا أقول أن الأمر كذلك ... إذا بدأنا الآن بتوجيه أسئلة وعمل ضجة والتوجه للصحف، فإنهم (الشاباك) سيكونون ملزمين بتقديم المبررات ... وصدقني أنهم، إذا أرادوا، يستطيعون إلصاق أية تهمة يريدونها به. هذا لا يعني أنهم يعملون بهذه الطريقة، ولكن، آه ... (أخذ يسعل) ما أراه هو أننا إذا بقينا هادئين صامتين ولم نخلق مشاكل أو أي شيء فإنهم سيخلون سبيله خلال أسبوعين، ثلاثة أو أربعة أسابيع. هكذا بهدوء. من الباب الخلفي. صدقني، في غضون شهرين سنجلس كلانا هنا ونضحك إزاء كل هذه الحكاية. أليس كذلك؟ لا تقلق.

(صمت. يوني يرتشف قهوته دفعة واحدة).

يوني: قل لي يا سعيد، مؤكد أن ذلك لم يكن في تفكيرك هذا الأسبوع ... ولكن ... هل تمكنت من إلقاء نظرة على الاقتراح الذي قدمته لك؟

التتمة الحتمية هي تنصل يوني من العلاقة والالتزام تجاه سعيد:

(المكان: بيت يوني وداليا – الصالون – في النهار. يوني وداليا)

يوني: بحياتك يا داليا. أي خطأ ... أنت تعلمين. حتى إذا كانت تربطنا صداقة حميمة ... كيف له أن يورطني في هذا الشيء ... وكل هذا في الوقت الذي أعرض عليه أن نعمل معاً. ليذهب إلى الجحيم ... هو وابنه "الحمساوي".

النهاية ...

ذروة الفصل في النهاية والتي يلخص فيها سعيد علاقاته مع يوني وعلاقات العرب مع اليهود بكلمة واحدة:

(المكان: داخل لوبي فندق هيلتون – القدس. دخل سعيد إلى فندق هيلتون. يخرج يوني من أحد الأبواب. مكان محايد. كلاهما في وضعية وقوف. يتمتع سعيد في هذه الحالة بتفوق بحكم حضوره الجسماني [بدانته]).

يوني: يوءال! يوءال! أرسل لي ذلك بالفاكس إلى البليفون (الهاتف النقال)!

سعيد: يوني!

(رآه يوني، فشعر بالغم لكنه لم يظهر ذلك)

يوني: سعيد. أهلاً وسهلاً. كيف الحال؟ ما الذي تفعله هنا؟ مر وقت طويل...

سعيد: أجل ... علينا أن نتفق على مواعيد مؤتمر مايكروسفت في أوغسطس.

يوني: أيْوه، ألم يخبروك؟ ياه! كلا. ببساطة لقد أجرينا بعض التغييرات. إذن، لقد قررنا تبديل الصلاحيات ... وفي الواقع، فإن من سيعمل معك الآن هو يوءال، ولست أنا. (وتابع متظاهراً) سررت بسماع رسالتك. ماذا حصل. هل عاد إلى كندا ... فيصل؟

سعيد: (تحدث وسط ابتسامة ساخرة. بدا عليه أنه يكظم غيظه). فيصل. أجل. لقد مكث مدة ٤٥ يوماً أخرى في المعتقل، لقد عاد إلى كندا.

يوني: شُفْتْ؟! قلت لك بأن ذلك سيكون في النهاية "كلام فاضي". (ضحك ضحكة مصطنعة) أفضل شيء هو عدم عمل مشاكل.

سعيد: (حدق به ملياً ثم قال) قل لي، هل تظن أنني أبله؟ تبديل صلاحيات. مؤتمرات قطرية ... ليس لدي مشكلة، أنا مستعد للعمل مع يوءال من الآن. يوني. (استدار نصف دائرة ثم عاد إلى نفس الوضعية) أنت زبالة!

يوني: سعيد. سعيد. ما بك ... أنا أريد مساعدتك. و ... إذهب ... إذهب ...

(رن الهاتف)

يوني: هالو! نعم! نعم!

(أحد عمال الفندق يجر مشجباً متحركاً ضخماً للمعاطف ويصطدم بيوني بكل قوة، فراح الأخير يصب جام غضبه على العامل).

يوني: هالو! هالو! هالو! ماذا، ماذا ... "أنظر أين تسير"!

(راح يجمع الملفات التي سقطت من يديه)

(صورة – مشهد – أخيرة: ..... يظهر يوني بسرواله الداخلي كحاله في البداية، يحاول تحضير القهوة).

يوني: داليا. بُن سعيد نَفَذ.

قصة يوني وسعيد، وعلى غرار قصص أخرى في الدراما الإسرائيلية (المسرحية والسينمائية والتلفزيونية) التي تتضمن شخصيات عربية، تنتهي بنهاية غير سعيدة.

لا يوجد هنا توازن ، وإنما عرض واقعي للعلاقات بين المجموعات. أما المَخرَج فهو شراكة تظاهرية، لكن وضعية النهاية تدل على رياء هذه الشراكة.

الإقبال الذي لاقاه المسلسل كان لافتاً للانتباه، خاصة بالنسبة لمسلسل مُجدِّد ... وملحاح[١٨].

أورنا لانداو فسرت نجاح المسلسل بقولها: "لو كان [البرجوازيون] قد عرض على شاشة التلفزيون قبل خمس سنوات ... لما كنت واثقة أنه سيلاقي بالفعل هذا الاستعداد لتقبله. لكن السنوات الأخيرة لم تكن فقط سنوات نضوج البث التلفزيوني، بل ونضوج الجمهور أيضاً ... فعملية التقاطب التي يمر بها المجتمع الإسرائيلي أدت إلى ظهور وتنامي قطاعات جماهيرية مختلفة ذات هويات متميزة ...

يبذل [البرجوازيون] قصارى الجهد من أجل إفراغ الواقع من محتواه ومعناه، ويسعى في الوقت ذاته إلى رسم هذا الواقع بأدق صورة ممكنة ... هذه المحاولة المحسوسة دائماً تبدو مثيرة للحنق والعصبية أحياناً. فالتلاعب بالكلمات، والتزامن المبتسر، والجحيم الجهنمي الناتج عن الواقع الذي يخلقه أبطال المسلسل لبعضهم البعض، كل ذلك يثير الأعصاب والتوتر ... ولذلك

يبذل [البرجوازيون] قصارى الجهد من أجل إفراغ الواقع من محتواه ومعناه، ويسعى في الوقت ذاته إلى رسم هذا الواقع بأدق صورة ممكنة ... هذه المحاولة المحسوسة دائماً تبدو مثيرة للحنق والعصبية أحياناً. فالتلاعب بالكلمات، والتزامن المبتسر، والجحيم الجهنمي الناتج عن الواقع الذي يخلقه أبطال المسلسل لبعضهم البعض، كل ذلك يثير الأعصاب والتوتر ... ولذلك فإن المشاهد الذي يسعى إلى الاندماج في التجربة أو القصة التلفزيونية، جرياً على عادته، يجد نفسه مضطراً "للخروج" منها مراراً وتكراراً بسبب هذه "الإفاضات" والمبالغات المفتعلة. فـ "البرجوازيون" يسخر من المشاهد ويُثير استفزازه، على الرغم من أنه (أي المسلسل) يدعي ويتظاهر بأنه عمل فني، كما أنه يحاول فوق ذلك أن يقول للمشاهد بأنه (المسلسل) يستطيع تدبر أمره من دونه[١٩].

فإن المشاهد الذي يسعى إلى الاندماج في التجربة أو القصة التلفزيونية، جرياً على عادته، يجد نفسه مضطراً "للخروج" منها مراراً وتكراراً بسبب هذه "الإفاضات" والمبالغات المفتعلة. فـ "البرجوازيون" يسخر من المشاهد ويُثير استفزازه، على الرغم من أنه (أي المسلسل) يدعي ويتظاهر بأنه عمل فني، كما أنه يحاول فوق ذلك أن يقول للمشاهد بأنه (المسلسل) يستطيع تدبر أمره من دونه[١٩]. وبطبيعة الحال فإن المسلسل لا يستطيع الإستغناء عن المشاهد ولا سيما في الفصل المتعلق بـ "سعيد"، والذي يدعو فيه المشاهدين إلى مراجعة منظومة المفاهيم والتصورات والعلاقات التي يحتفظون بها كيهود تجاه العرب وكذا العلاقات التي يقيمونها كعرب مع اليهود.

وسعيد الذي يجلب البُن والبقلاوة ليس وريثاً لشخصية "سمطوخا" من مسرحية "ملكة الحَمّام" لحانوخ لفين (١٩٧٠)، ذلك العربي البائس والمنافق الذي يعيش في هامش النظام الاجتماعي والاقتصادي الإسرائيلي.

صحيح أن ابن سعيد يُجسد التهديد المزعوم الكامن في "همجية وعدوانية العربي"، لكن سعيد وابنه يختلفان عن الشخصيات العربية التي سبقتهما، سواء من حيث تفاصيل الشكل والسمات التي يتصف بها سعيد أو من حيث الشخصية "الغائبة" أو "المفقودة" التي يمثلها فيصل، الذي درس العلوم الدقيقة في إحدى جامعات كندا.

بعض وجهات النظر المألوفة في ما يتعلق بتمييز ورسم ملامح الشخصية في الدراما يمكن أن تشوش فهم "البرجوازيون". صحيح أن البعد الواقعي هو الذي يوجه في الحقيقة أصحاب العمل والممثلين والمشاهدين نحو شخصيات "مُدوَّرة" لها "بيوغرافيا" تعلل وتبرر سلوكها وأعمالها أو دواعي عزوفها وامتناعها عن العمل.

لكن ما يميز هذا المسلسل هو أن جميع شخصياته مُجَرَّدَة من البيوغرافيا الشخصية. وعلى الرغم من أن صانعي المسلسل اختاروا الواقعية، إلاّ أنهم يريدون تجسيد وعرض نماذج تمثل مجموعة وليس شخصيات فردية. لهذا السبب نجد أن شخصيات المسلسل بدون أسماء عائلة. ومن هذه النواحي فإن العربي ليس شاذاً أو خارجاً عن المألوف. فهو متساوي الحقوق في التشكيل والمكانة، على الأقل في المجال الاقتصادي. بل وربما كان يتمتع بأفضلية بسبب مكانته المهنية وبسبب ما لديه من ممتلكات (فيلا وسيارة كبيرة) يفتقدها يوني.

موضوع الثنائية المتناقضة بين يوني وسعيد، بين اليهودي الإسرائيلي والعربي الإسرائيلي، يحتل محور الفصل. أحياناً يخيل أن سعيد مغبون كحال من سبقه من شخصيات عربية في الدراما العبرية، وهو ما يتضح من خلال كمية النص الكبيرة المخصصة ليوني والتي تزيد بكثير عن كمية النص المخصصة لسعيد. في الظاهر يشكل ذلك مثالاً آخر على إسكات وكبت "الآخر"، لكن يوني لا يقوم سوى بتكرار ممجوج لنفس الجمل والعبارات القليلة. اجترار الجمل وتكرارها الممجوج، الذي يسم طريقة حديث معظم الشخصيات اليهودية في المسلسل، يبلغ لدى يوني حداً يشي بمحدوديته وضحالته. في المقابل نجد أن سعيد يكاد لا يبدد أو يجتر ولو كلمة واحدة.

فلصمته وإقلاله من الكلام وزن أكبر من الثرثرة واللغو الفارغ

لدى يوني. وهكذا نجد أنفسنا منساقين للاتفاق مع الجملة الأخيرة التي ينطقها سعيد تجاه يوني (وليس المقصود بها يوني فقط): "أتا حتيخات خرا!" [أنت مجرد حثالة]

العربي، الذي كان في الماضي "حبيس" مقولة أيديولوجية أو سياسية، تطرقت إليه وإلى مشاكله أحياناً، وشكلت في أحيان أخرى علامة فقط في خريطة الوعي[20] الأيديولوجي اليهودي – الإسرائيلي، هذا العربي لعب في "تركيبة وعي" الثقافة العبرية وبعد ذلك الثقافة الإسرائيلية، دور الـ "آخر" الذي يمثل نقيض اليهودي – الإسرائيلي.

هذه الظاهرة كانت (وربما لا زالت) واضحة وملموسة في الواقع الاجتماعي الإسرائيلي، وهي تتجسد في ألوان الفنون والأدب كالأقصوصة والسينما والمسرح وحتى التلفزيون. فالعرب "الجيدون" هم أيضاً جزء من سيرورة تشكيل الـ "نحن" والتي ترافقت في ذات الوقت مع عملية إقصاء الـ "آخرين"[21].

سعيد في "البرجوازيون" هو "عربي جيد" يَختلف موقعه في السرد الروائي الاجتماعي والدراماتيكي اختلافاً قطبياً عن الموقع الذي كان مخصصاً لأبناء مجموعته. فعصاميته واستقلاليته غير قابلتين للشك أو الجدل، وهذا ما يعززه أداء الممثل لطف نويصر الذي يعكس قدراً عالياً من الثقة بالنفس. وهكذا لم يعد العربي يسهم أو يساعد في إنعاش وتلميع شخصية الإسرائيلي الليبرالي كـ "يهودي ذي أخلاقيات سامية" (نفس المصدر السابق، ص٤٨)، وإنما بالذات يكشف ويُعرّي اليهودي – الإسرائيلي كشخصية عديمة الأخلاق والناموس ويضعه في خانة القطب السلبي الذي كان مكرساً في السابق للشخصيات العربية.

الهوامش

[1] أوري مسغاف "الدولة ليست أنا" هعير ٢١/١٢/٢٠٠٠.

[2] Lucien Goldmann, "Structuralisme genetique et literaire", Sciences humaines et philosophie, Paris, Gonthier، ١٩٦٦، ١٥١–١٦٥.

[3] حسب بيير ماشرا الذي قال إن "الشيء المهم في الرواية هو الشيء الذي لم ترويه".

[4] Yael Zerubavel, Recovered Roots: Collective Memory and the Making of Israel National Tradition, Chicago and London, The University of Chicago Press، ١٩٩٥، ٢٤٢.

[5] إسحاق افنشتاين "المسألة المفقودة" هشيلوح ١٩٠٧، ١٩٣–٢٠٦.

[6] تناول العرب في المسرح والسينما معتمد في غالبيته على كتب: دان أوريان "شخصية العربي في المسرح الإسرائيلي" تل أبيب، أور–عام، ١٩٩٦.

[7] إيلاه شوحط، السينما الإسرائيلية: "تاريخ وأيديولوجيا"، تل أبيب، بريروت ١٩٩١، ٢٣٧–٢٧٠.

[8] يهودا (غاد) نئمان "العربي الجيد هو عربي في الفيلم" "كريتس"، ملحق "معاريف" ٨/٩/١٩٩١، ٨–٩.

[9] راحيل مئمان "أخوة المسحوقين" كوتيرت راشيت ١٢/أيلول/١٩٨٤، ٨٢.

[10] عنات بيري، رسالة إلى هيئة التحرير، هآرتس ٣١/أيار/١٩٩٤.

[11] أوري كلاين "التعتيم ما زال قائماً على ... ملحث "هآرتس" ١/ أيلول/٢٠٠٠.

[12] يصف عوز الموغ الـ "يافيين" الإسرائيليين بعدة سمات وملامح سنجدها لدى شخصيات "البرجوازيون": يتميز نمط حياة "اليافيون" [هذا الإصطلاح الإسرائيلي يعني في أحد مقارباته "البوهيميون" – المترجم] بالتكثيف والتركيز الشديد وتحتل فيه السيرة والتقدم المهني الشخصيين محور اهتمام وحياة الفرد بما يتطلب معظم ساعات اليوم، وهو ما يؤدي أيضاً إلى طمس وإلغاء الحدود بين العمل والأسرة والبيت، والحاجة إلى محفزات سريعة ومكثفة والشعور بأن الإنسان يعيش في سباق مع الزمن ... كل ذلك يولد انسحاقاً نفسياً وتوتراً داخلياً وتقلبات شعورية ومزاجية حادة (كالشعور بالنشوة والإحباط في ذات الوقت ...) عوز الموغ "الحرب الثقافية في إسرائيل – تقويم وتوقعات حذرة" (لم يُنشر).

[13] داليا كاربل "صاروا شكاكسن" ملحق "هآرتس" ١/أيلول/٢٠٠٠.

[14] باتيا غور "المرأة العبرية ... من يشرب دمها!" هآرتس، ١٣/١٠/٢٠٠٠.

[15] Philippe Hamon, "Pour un semiologiques du personage" Poetique du recit, R. Barthes, W. Kayser, W. C. Booth, Editors, Paris, Seuil، ١٩٧٧، ٨٠–١١٥.

[16] Tzvetan Todorov, The Poetics of Prose, trans. Richard Howard, Oxford, Blackwell، ١٩٧٧، ١١.

[17] Michael Bakhtin, the Dialogic Imagination, Austin, of Texas، ١٩٨١، ٢٧٦.

[18] أورنا لانداو "مسلسل كالت" يديعوت أحرونوت، ٤/١٢/٢٠٠٠.

[19] أورنا لانداو "مسلسل كالت" يديعوت أحرونوت"، ٤/١٢/٢٠٠٠.

[20] اصطلاح structure of feeling يعود إلى ريموند ويليلمس، ويتعلق بالقيم المشتركة لدى مجموعة معينة، أو طبقة أو مجتمع.

[21] Yerach Gover, Zionisim: The Limits of Moral Discourse in Israeli Hebrew Fiction, Minneapolis, London, University of Minnesota Press، ١٩٩٤، ٣٣–٤٨