د. دان أوريان*

# المسرح الإسرائيلي والمشكلة الطائفية

يعتبر المسرح الإسرائيلي بيئة بحث ملائمة في ما يتعلق بالتعرف على تمثيل المشكلة الطائفية في الثقافة الإسرائيلية. ويدل تمثيل الشخصيات اليهودية، التي تعود أصول غالبيتها إلى البلدان الإسلامية، على توجه الثقافة الإشكنازية–الصهيونية المهيمنة إزاء "الآخر" الشرقي. والصهيونية كثقافة متجددة، لاسيما في فترة "الييشوف" وبعد قيام الدولة، باتت تسيطر على الثقافة الإسرائيلية "العليا" (الأدب، المسرح، الرقص، الفنون التشكيلية، السينما، الموسيقى والفن المعماري) وسط تغاض معين عن اللاتجانس الإجتماعي، والتقاطب الاقتصادي والانقسام الثقافي والتنكر لـ "الآخر" الفلسطيني، وللنساء والمتدينين ومن ضمن ذلك أيضاً للشرقي. وفي هذه الثقافة، التي يشكل المسرح مؤسسة مركزية فيها، "من المفروض أن تتعايش معاً"، حسب وصف باروخ كيمرلنغ "كدين وكقومية، الإسرائيلية الأصلية وغير الأصلية، والصهيونية على اختلاف تياراتها و تلاوينها" (باروخ كيمرلنغ "حرب الثقافات" هآرتس ٧ حزيران ١٩٩٦).

في السابق بحثت الثقافة العبرية–الإسرائيلية عن طرق تجسد الحل أو الحل المتخيل للنزاعات التي تعتري المجتمع، وخاصة للشرخ والانقسامات بين اليهود والعرب، بين العلمانيين والمتدينين وكذلك بين الإشكناز والشرقيين.

في البداية "حَرِصَت" الثقافة العبرية على تكريس المكانة المهيمنة للمجموعة الإشكنازية–العلمانية وقد كان المسرح أحد الأدوات التي استخدمتها لهذا الغرض، حيث عُرضت على المسرح مشكلات سياسية واجتماعية عثر على حل "إيجابي" لها، وهو ما ظهر بصورة خاصة خلال العقود الأولى لقيام الدولة. ابتداء من الثمانينيات، وخاصة منذ حرب لبنان، ظهر في الثقافة العبرية بشكل

* محاضر في قسم المسرح بجامعة تل أبيب وكلية أورانيم

عام وفي المسرح العبري بشكل خاص انعكاس سافر للصراعات والخلافات والتناقضات والتي طُرِحَت باعتبارها غير قابلة للحل. في تلك السنوات أخذ "المركز" الصهيوني ينحو إلى الضعف والوهن وهو ما عبّر عن نفسه بأشكال عديدة في النصوص الأدبية والمسرحية والسينمائية.

خلال النصف الثاني من القرن العشرين أصبح المسرح الإسرائيلي ملتقى لمجموعة غالبيتها من أصل عربي ومن مواليد البلاد. كان أعضاء هذه المجموعة من ذوي الدخل المتوسط وما فوق، ومن ذوي التحصيل الثانوي والجامعي والذين كانت لديهم ميول اجتماعية وسياسية يمكن وصفها بالليبرالية. هذه السمات ميزت المسرح العبري منذ فترة ما قبل قيام الدولة، حيث نهض هذا المسرح بمهام وواجبات طليعية وتربوية[1]، ثم تعززت هذه السمات عقب قيام الدولة، حيث تحول ليصبح مسرحاً إسرائيلياً.

لقد كان المسرح العبري، منذ ولادته في نهاية القرن التاسع عشر ومطلع القرن العشرين، وكمسرح للهواة ذي طابع مدرسي، ملتقى للإشكنازيين. هذا الوضع اشتكى منه في العام ١٩١٠ الياهو هردون ("نصير المسرح العبري") في رسالة مفتوحة إلى "محبي المسرح العبري" في يافا نُشِرَت في صحيفة "هأور":

الرابطة اليافاوية (...) لا تفعل شيئاً من أجل خلق حاجة للمسرحيات في أوساط القسم الأكبر من اليشوف، بين السفارديم (...) الشيء الأساسي غير المتوفر هو ريبرتوار مناسب. (...) والسبب بسيط جداً، فمحتوى المسرحيات بعيد عن شغف وأحاسيس السفارديم. فكل تلك المسرحيات الكوميدية لـ تشيخوف أو غوغل هي أعمال درامية (...) وهي على ما يبدو تلائم ذوق الإشكنازيين القادمين من روسيا[2].

في نهاية القرن العشرين كان "الذهاب إلى المسرح مرتبطاً بصورة قوية"، حسبما بيّن بحث ثقافة الفراغ في إسرائيل، "بالثقافة العالية والأصول الغربية"[3]. فتمثيل الجوانب الاجتماعية في عروض المسرح الإسرائيلي وطرق تجسيدها يتغذيان من الوعي و "اللاوعي السياسي" لدى مجموعة المشاهدين هذه ويغذيانها في الوقت ذاته أيضاً[4]. ولا زالت المجموعة الإشكنازية العلمانية تستخدم المسرح، كمؤسسة وكملتقى وكمكان للعروض المسرحية، في تفحص واستكشاف المشكلات الذاتية لدى هذه المجموعة وفي تفحص التغييرات التي طرأت لديها والنزاعات القائمة بينها وبين مجموعات أخرى.

هناك أهمية لطرق تمثيل المجموعات في المسرح الإسرائيلي وذلك بحكم المكانة المركزية التي ينسبها اليهود الإسرائيليون، الإشكنازيون و الشرقيون، للمسرح في الثقافة الإسرائيلية.

ووفقاً للنتائج التي توصل إليها "تقرير برخاه" ١٩٩٨، فإن المسرح يعتبر "مهماً جداً" في المجتمع الإسرائيلي (كما قال ٧١٪)، وأعربت نسبة عالية جداً من السكان (٧٩٪)[5] عن اعتقادها أن المسرح يستحق دعماً جماهيرياً واسعاً جداً.

وقد جاء هذا التقرير بالإجمال ليؤكد على معطيات استطلاعات سابقة نشرت خلال عامي ١٩٧٤ و ١٩٩٢[6].

يُقدَّم اليهود الشرقيون في المسرح الإسرائيلي في صورة "الآخرين"، أو الأخوة الغرباء الإشكاليين. اعتباراً من الخمسينيات فصاعداً انتهج المسرح في أغلب الحالات خطاً مسانداً لموقف القائمين على الاستيعاب وقام بعرض المشكلة الطائفية من وجهة نظرهم. صحيح أنه عبَّرَ بصورة معتدلة عن مشكلات وضوائق المستوعَبينَ من دول آسيا وأفريقيا، إلا أنه (أي المسرح) تغاضى عن أهمية ثروتهم الثقافية. من هنا فإن تتبع ريبرتوار المسرح العبري في صدد المشكلة الطائفية يشكل قصة تعرف الإشكناز على هذه المشكلة في حدود أو بقدر استطاعتهم. مع ذلك كانت "تتسلل" إلى الريبرتوار في بعض الأحيان عروض مسرحية تعبر عن الشرخ الطائفي بحدَّة تثير معارضة قسم من الجمهور.

## السياق النصي: المجتمع والمسرح

تُتيح الخلفية التاريخية-السياسية والاجتماعية للعروض المسرحية ليس فقط مواءمة السمات المسرحية للمدموغين في المجتمع بل والتعرف أيضاً على تأثير المسرحيات على الواقع الاجتماعي. ويعتقد المؤرخ المسرحي، بروس ماك-كونحي أن: المسرح يشكل جزءاً من الواقع الاجتماعي، وأنه يتفاعل مع هذا الواقع ويشارك في تشكيله وبلورته أيضاً. من جهتي فإنني أحاول فهم المسرح في سياقه التاريخي الرحب، لكنني لا أمتلك صيغة واضحة وقاطعة للتمييز بين النص والسياق (...) وجدنا تأثيراً وعلاقات متبادلة دائمة بين "النص" وبين "السياق"، أو بين العرض المسرحي وخلفيته التاريخية[7].

من الممكن الوقوف على الظروف والملابسات الملموسة للعروض المسرحية من خلال أبحاث المؤرخين وعلماء الاجتماع وعلماء النفس. فهذه الأبحاث تساعد في "مسح" الواقع الذي يتناوله

**يمكن القول أن المشكلة الطائفية هي قصة تاريخية تُروى بصيغ مختلفة. ويشارك في تأليف هذه الصيغ المختلفة مؤرخون وعلماء اجتماع و انثروبولوجيون وباحثون تربويون إضافة إلى كتاب قصص ومسرحيات ومذكرات وسينمائيين.**

الكتّاب والمبدعون المسرحيون. ولعل من شأن المقارنة بين بحث يدرس الواقع الاجتماعي والسياسي وبين ريبرتوار (البرنامج الفني) المسرح الإسرائيلي، أن تدل على التشابه (أو الاختلاف) بين تصاوير العربي والشرقي واليهودي المتدين خارج المسرح، خاصة لدى المجموعة المنتجة والمشاهدة للمسرحيات، وبين شتى أشكال تمثيل هذه الشخصيات في المسرح.

على صعيد الانقسامات والشروخ التي تمزق المجتمع في إسرائيل يعتبر الشرخ الطائفي أقل ثنائية من الشرخ بين العرب واليهود، أو من الشرخ بين العلمانيين والمتدينين. ويعتقد موشيه ليسك أن "المجتمع الإسرائيلي سيتعايش على الأرجح لفترة طويلة أخرى مع تعبير الشرخ الطائفي؛ ولكن وخلافاً للشرخ بين المتدينين والعلمانيين، فإن الجزء الأكبر من الجمهور لا يميل، أو غير مستعد لتغليف هذا الشرخ (الطائفي) بغلاف أيديولوجي أو ثيولوجي سافر"[٨]. في فترة "الييشوف" (مجتمع الاستيطان السابق لقيام الدولة) كان هذا الشرخ "هامداً" تقريباً، لكنه في فترات أخرى، كفترة السبعينيات، اقترب من حافة "الانفجار" العنيف. وتعود جذور الشرخ الطائفي إلى وجود تناقضات أساسية بين مجموعات مختلفة، وهذه التناقضات ناجمة عن البنية السياسية–الطبقية للمجتمع الإسرائيلي، حيث نشأت في فترة الييشوف ثم اشتدت عقب موجة الهجرة الكبيرة من دول "الشرق". المشكلة الطائفية هي إذن نتاج رؤى مختلفة ومصالح متناقضة للمجموعات التي تخوض فيما بينها صراعاً مكشوفاً، أو مُستتراً، نتيجة لعلاقاتها الاجتماعية والطبقية. وبالمجمل فإن المشكلة ناتجة عن علاقات التبعية السياسية وعدم المساواة الاقتصادية والفوارق الثقافية، وبالأخص نتيجة للفجوة في التعليم والثقافة والتي انتقلت بالوراثة إلى الجيلين الثاني والثالث.

شهد تاريخ المشكلة الطائفية (في اسرائيل) منعطفات مهمة ونقاط تحول حاسمة، سأذكر عدداً منها: هجرة اليهود اليمنيين في فترة "الييشوف"، موجة الهجرة الكبرى وفترة "المعبروت" في الخمسينيات، اضطرابات ("تمرد") وادي الصليب في العام ١٩٥٩، احتجاج "الفهود السود" ١٩٧١–١٩٧٢ حركة "الخيام" ١٩٧٣–١٩٨١، إقامة حركة "تامي" ١٩٨١، قيام وتجذُّر حركة "شاس" اعتباراً من العام ١٩٨٣، هجرة طائفة (اليهود) الفلاشا من أثيوبيا، إقامة حركة "القوس الديمقراطي الشرقي" ١٩٩٧. وهذه كلها سيرورات وأحداث "قُصَّت" أو تمت روايتها من خلال منابر عامة ومقالات صحافية واجتماعات ومجالس حركات سياسية أو مجموعات اجتماعية، كما قُصَّت في ميادين الأدب والغناء والسينما والتلفزيون والمسرح وفنون أخرى.

يمكن القول أن المشكلة الطائفية هي قصة تاريخية تُروى بصيغ مختلفة. ويشارك في تأليف هذه الصيغ المختلفة مؤرخون وعلماء اجتماع و انثروبولوجيون وباحثون تربويون إضافة إلى كتاب قصص ومسرحيات ومذكرات وسينمائيين.

في البداية سادت صيغة (رواية) الـ "مُستَوْعِبين" ـــ اليهود من سكان البلاد الذين استوعبوا المهاجرين اليهود الجدد ـــ أمثال: حانوخ برطوف، موشيه شمير، ميلا أوهل، شلومو سابا، يوسيف إرليخ... بعد ذلك أخذ "المُسْتَوعَبُون" (المهاجرون الجدد) يصفون مصاعب الاستيعاب (مردخاي طبيب، شمعون بلاص، أمنون شموش، إيلي عمير، سامي ميخائيل، شلومو كالو...). وفي مرحلة لاحقة ظهرت روايات أبناء الجيل الثاني، فيما بدأت تُدون وتسمع وتعرض في الآونة الأخيرة روايات أبناء الجيل الثالث.

البحث التاريخي والسوسيولوجي الذي يتناول المشكلة الطائفية يحتوي على فروقات مهمة في تشخيص المشكلة ووصفها وفي تفسير التغييرات التي طرأت عليها بمرور السنوات. دان هوروبيتس وموشيه ليسك مثلاً، يعتقدان أن الهجرة الجماعية في الخمسينيات تركت بصماتها على الشرخين الطائفي والطبقي على حد سواء وأنها أَثَّرَت بالدرجة الأولى على تكوُّنِ أو صيرورة القاسم المشترك بين هذين الشرخين[٩]. أما تفسير نشوء المشكلة فيكمن، حسب رأي الباحثين المذكورين، في الظروف التي أحاطت بعملية الاستيعاب: "(في) حجم الهجرة و وتيرتها (اللذين) تسببا بنشوء فجوة زمنية، استمرت سنوات، بين قدوم المهاجرين وبين استيعابهم كما

**وجهات النظر أو الرؤى "الكولونيالية" والـ "قومية إثنية ديمقراطية" انتشرت عن طريق نصوص كثيرة في ميادين السياسة، الإدارة العامة، الدراسة والبحث، أدب الصحافة والخيال، وبضمنها مشاهد وعروض مسرحية. ويميز تسور بين نزعتين في مخزون النصوص الذي تناول بشكل مباشر أو غير مباشر المشكلة الطائفية في فترة الهجرة الكبرى، النزعة القومية والنزعة الكولونيالية. فهو يصف النزعة القومية الداعية إلى الوحدة والاندماج بـ "الإندماجية" ويصف النزعة "التي ترى في دمج المهاجرين الأفرو-أسيويين مشكلة للدولة اليهودية" بـ "المتحفظة"**

انعكس ذلك في التشغيل والسكن وتوفير الخدمات. وقد نتج عن هذه الفجوة أنه كان يتعين على المؤسسات المسؤولة عن الاستيعاب تأمين سبل ووسائل المعيشة الأساسية لمئات الآلاف من الأشخاص القابعين في وضعية مؤقتة من حيث (نواحي) السكن والعمل فضلاً عن الانفصال عن الثقافة والمجتمع الإسرائيلي القديم" (نفس المصدر السابق، ١١٣–١١٤)؛ ثم يقولان بشكل تعميمي إن "مشكلة الدمج الثقافي هي مشكلة أي مجتمع يستوعب هجرة" (نفس المصدر السابق ص١١٥).

أما سامي سموحه فيتحدث عن انتكاسة و استغلال: "في الواقع صحيح أن المهاجرين من بلدان الشرق في الخمسينيات كانوا أقل تعليماً وثقافة، وأنه كان لديهم أطفال أكثر يعتنون بهم وأن أعداد التقليديين بين صفوفهم تزيد بكثير مقارنة مع الإشكنازيين المهاجرين والقدماء. لكنهم واجهوا أيضاً تمييزاً طائفياً متعمداً وغير متعمد. فالدولة التي خضعت لسيطرة القدماء الإشكنازيين استغلت نقاط ضعفهم وقامت بتجميعهم في الضواحي ووجهتهم نحو العمل الإنتاجي وحالت في البداية دون تعلم أبنائهم في المدارس الثانوية ثم وجهتهم فيما بعد إلى مسار تعليم مهني متدنٍّ، ولم تثق بقدراتهم وكفاءاتهم فضلاً عن احتقارها لثقافتهم. (...) قصة الانتكاسة أو الانكسار الكبير الذي أصاب الشرقيين في إسرائيل مرتبطة أيضاً بنوعية المساهمة التي قدموها للمجتمع الإسرائيلي. لا ريب في أنهم ساهموا في توطيد أركان الدولة في الخمسينيات، وفي تعزيز الأغلبية اليهودية، وفي الاستيطان في الضواحي وتدعيم وتعزيز صفوف الطبقة العاملة اليهودية التي تناقصت، بشكل متزايد، أعداد ذوي الأصول الإشكنازية المنتمين إليها. لقد قام الشرقيون بكل ذلك رغماً عن إرادتهم دون أن يحظوا بأي شكر أو تقدير"[١٠].

اليعازر بن رفائيل و ستيفن شروت تطرقا إلى موضوع "دمج الطوائف" في بُعديه، من وجهة نظر "المُستَوْعبين" الذين توقعوا، في المرحلة الأولى، من المهاجرين خاصة من يهود آسيا وأفريقيا الذين أُعتبرت ثقافتهم بعيدة عن العصرية، أن يتخلوا عن ثقافتهم وأن يتبنوا الثقافة المُستَوْعِبَة العلمانية. لكن هذا التوجه تغير في الستينيات حين تم الاعتراف بوجود هويات ثقافية إثنية. أما "المُستَوْعَبون" فقد كانت لديهم، حسب بن رفائيل و شروت، وجهة نظر مختلفة مؤداها أن جمع كل الجاليات والطوائف اليهودية في أرض إسرائيل من شأنه أن يخلق أُمَّة يهودية تقليدية واحدة. فلقاء المهاجرين الشرقيين مع علمانية القدماء خلقت لدى الشرقيين "أزمة غير متوقعة". في المراحل الأولى تبّنى قسم منهم الثقافة المهيمنة، فيما تكتل قسم آخر حول العائلة والكُنس التابعة لطوائفهم.

وقد كان من شأن التحسن الذي طرأ بمرور الوقت على المكانة الاجتماعية والسياسية للمهاجرين من الدول الإسلامية أن أوجد لدى هؤلاء المهاجرين ثقة أكبر بكل ما له صلة بتراثهم الثقافي[١١].

يارون تسور وسع رقعة البحث في المشكلة الطائفية، وخاصة في سياق فترة النصف الأول من القرن العشرين. وهي فترة "كانت فيها أرض إسرائيل تقف (...) بشكل أساسي في ظل وجود نظامين اجتماعيين عالميين نافذين: الكولونيالية و القومية"[١٢]. كِلا هذين "النظامين" يصوغان رؤى اجتماعية مختلفة ومتناقضة. فالنظام الكولونيالي يختزل أو يُقزِّم "الفوارق (الطبيعية) بين نماذج مختلفة من الناس" ويحث على "إقامة نظام هرمي صارم بينهم". في المقابل فإن القومية الإثنية الديمقراطية "تقوم على إدراك الوحدة والتعاون بين أبناء القومية الواحدة المستندة إلى التمييز بينهم وبين القوميات (الأخرى)" (نفس المصدر السابق ص١٢٨). أما الأيديولوجية الصهيونية فقد كان من المفروض أن "تدعو بصورة مبدئية إلى مساواة تامة بين أبناء الطوائف والجاليات المختلفة بغض النظر عن أصولهم ووضعهم الواقعي". ولكن من الناحية الفعلية نشأت وترسخت قواعد تفكير غير رسمية كان منبعها "عالم الأوهام والعواطف الذي ميَّز علاقات الأوروبيين وغير الأوروبيين في كل مكان، وهو عالم مركب وشائك يقوم على علاقات علوي–سُفلي، مُستَغِّل و مُستَغَّل، سلبي وإيجابي..." (نفس المصدر السابق).

وجهات النظر أو الرؤى "الكولونيالية" والـ "قومية إثنية

**في فترة الييشوف وكذلك في الخمسينيات والستينيات كان الكتّاب المسرحيون يميلون إلى "تبَني" التوجه الثقافي. وفي السبعينيات تحولت الفجوة الاقتصادية إلى موضوع مركزي في تفسير وتعليل المشكلة الطائفية على خشبة المسرح. في الثمانينيات فقط، وبالأخص في التسعينيات، طُرِحَت المشكلة في المسرح من منظور "التوجه التعددي"، وذلك من النواحي السياسية والثقافية والإقتصادية والتربوية، كسياق كامل.**

ديمقراطية" انتشرت عن طريق نصوص كثيرة في ميادين السياسة، الإدارة العامة، الدراسة والبحث، أدب الصحافة والخيال، وبضمنها مشاهد وعروض مسرحية. ويميز تسور بين نزعتين في مخزون النصوص الذي تناول بشكل مباشر أو غير مباشر المشكلة الطائفية في فترة الهجرة الكبرى، النزعة القومية والنزعة الكولونيالية. فهو يصف النزعة القومية الداعية إلى الوحدة والاندماج بـ "الإندماجية" ويصف النزعة "التي ترى في دمج المهاجرين الأفرو-أسيويين مشكلة للدولة اليهودية" بـ "المتحفظة" (نفس المصدر ص١٢٩-١٣٠)[١٣].

هاتان الرؤيتان، "الإندماجية" و "المتحفظة"، وما يقع بينهما من تيارات، يتجليان بوضوح في ريبرتوار الدراما والمسرح في فترة "الييشوف" وخاصة في مسرح أعوام الخمسينيات. ثمة بين هذه العروض المسرحية ما يمكن أن أُسميه بـ "مسرح تربوي"، وقد جاءت هذه العروض بهدف المساعدة في دمج المهاجرين في الييشوف القديم، وعروض أخرى قدمت المشكلة الطائفية كشرخ حله بعيد. مع ذلك تجدر الإشارة إلى أن العروض المسرحية بشكل عام تتضمن مكونات وعناصر "دمجية" وأخرى "متحفظة". على سبيل المثال فإن "دمج" كازبلان المغربي في المجتمع "ألصابري" في مسرحية "كازبلان" للكاتب يغئال موسنزون (مسرح الكاميري، ١٩٥٤) لم يتكلل بالنجاح. لكن الصورة ليست قاطعة، إذ تنطوي شخصية كازبلان على جانب إيجابي يستدعي دمج مجموعته نظراً لـ شجاعة (اليهود) المغربيين في الجيش" (نفس المصدر ص١٤٣).

في البحث السوسيولوجي تبرز ثلاثة توجهات رئيسية في بحث المشكلة الطائفية[١٤]، وهذه التوجهات الثلاثة لها صلة بـ ريبرتوار المسرح العبري: التوجه "الثقافي" (ش. ن. آيزنشتات واليعازر بن رفائيل) القائل بأن الفوارق الطائفية في إسرائيل هي نِتاج فوارق ثقافية، ويمكن بمرور الوقت ملاحظة اتجاه نحو دمج الطوائف وحتى تذويبها؛ التوجه الثاني هو التوجه "الطبقي" (شلومو سبيرسكي) المستمد من النظرية الماركسية والقائل بأن المجتمع هو نظام يقوم على عدم المساواة وعلى الصراع بين الطبقات. ووفقاً لهذا التوجه فقد بات الشرقيون يشكلون منذ الخمسينيات بروليتاريا مدينية، في حين يتمركز المهاجرون القدماء من أصل إشكنازي داخل الطبقة المتوسطة. فقد أُرسِلَ المهاجرون من دول الشرق إلى الضواحي (إلى بلدات التطوير ومستوطنات العمال) حيث أعطيت لهم وسائل إنتاج ضعيفة أو محدودة ليتحولوا إلى عمّال أُجراء غير مهنيين يساعدون في تطوير مزارع ومعامل الإشكنازيين، ويعانون من استغلال وانعدام فُرَص التقدم؛ أما التوجه الثالث فهو توجه "التعددية" (سامي سموحه) الذي انبثق من خلال نقد التوجهين الآنفين وهو بمثابة محاولة للتوليف بينهما. ويؤكد هذا التوجه على العامل السياسي مُشَخِّصاً ما يرى أنه ضَعف وانحسار طرأ بمرور السنوات على النفوذ السياسي للإشكنازيين. "إذا كان التوجه الثقافي قد تنبأ بالدمج والذوبان، وإذا كان التوجه الطبقي يتنبأ باستمرار صيرورة وتبلور الانقسام الطائفي، فإن ما يتنبأ به التوجه التعددي هو استمرار انحسار وتآكل الهيمنة الإشكنازية من جهة، لكن وسط استمرار التوترات الطائفية من جهة أخرى. فمن المنتظر أن يستمر الاحتجاج الشرقي، الذي سيكون هامشياً في بعض الأحيان وأكثر جدية في أحيان أخرى، في كونه (مصدر إزعاج دائم) للمجتمع الإسرائيلي" (نفس المصدر السابق).

في فترة الييشوف وكذلك في الخمسينيات والستينيات كان الكتّاب المسرحيون يميلون إلى "تبّني" التوجه الثقافي. وفي السبعينيات تحولت الفجوة الاقتصادية إلى موضوع مركزي في تفسير وتعليل المشكلة الطائفية على خشبة المسرح. في الثمانينيات فقط، وبالأخص في التسعينيات، طُرِحَت المشكلة في المسرح من منظور "التوجه التعددي"، وذلك من النواحي السياسية والثقافية والإقتصادية والتربوية، كسياق كامل.

إن البحث في طُرُق وأشكال عرض شخصيات الشرقيين في المسرح العبري يتطلب القيام بتحرٍّ أو استيضاح مسبق وذلك بسبب التعميم الجارف الذي يقع فيه تجاه مجموعات يهودية

**ابتداء من الثمانينيات أخذ مبدعون من أصل شرقي يطرحون روايتهم المسرحية للمشكلة الطائفية. ففي الثمانينيات والتسعينيات بدأ الكاتب المسرحي الإسرائيلي "يتحرر" من الخطاب الصهيوني المؤسس ويعرض على المسرح صعوبات الواقع المشروخ والحاجة إلى تفحص نقدي للأيديولوجية التي أوجدت الدولة العبرية وذلك في سياق الشرخ الطائفي أيضاً.**

مختلفة: اليهود اليمنيين والمغربيين والعراقيين والأكراد والأثيوبيين ... فالباحثون في إسرائيل يتخبطون منذ سنوات طوال في حيرة إزاء معرفة وتحديد المتغير الطائفي. ثمة بينهم من يكفر بمصطلح "الشرقية" ويقول إن ذلك ليس إلاّ مقولة أُخترِعَت لأغراض سياسية. ومن بين هؤلاء هنريت دهان-كاليب والتي تقول إن الصهيونية الإشكنازية كانت بحاجة إلى اختراع "الآخر" المتمثل في شخصية اليهودي الشرقي[١٥]. ويعتقد آخرون أن التقسيمة الشائعة بين إشكنازيين وسفارديم ليست ذات صلة وأنه ينبغي التطرق عند دراسة المشكلة (الطائفية) إلى بلدان منشأ محددة. ويُشير عدد من الباحثين إلى الصعوبة الكامنة في التعاطي مع الهوية الطائفية لأبناء الجيلين الثاني والثالث.

ويدل ريبرتوار الدراما العبرية على أن تصوير شخصيات الشرقيين كان يتم في البداية بناء على مجموعات منفصلة (بشكل أساسي كيهود يمنيين وعراقيين وأكراد فيما قُدِّم المغربيون كممثلين لليهود من دول شمال إفريقيا عامة)، ولكن ابتداءً من الجيل الثاني (وحسب قول هوروبيتس وليسك فإن هذا الأمر جرى خارج نطاق المسرح أيضاً[١٦]) توارت هذه التقسيمات ليحل مكانها تعميم التقسيمة الثنائية بين "شرقيين" و "إشكنازيين". هذا باستثناء اليهود الأثيوبيين، الذين جاءت هجرتهم متأخرة، حيث يتجلى تمثيلهم في المسرح بشكل مميز.

## ريبرتوار

يحتل المُكوِّن الأيديولوجي مكانة مركزية في ريبرتوار المسرح العبري. فالأيديولوجيا تُغذي كتابة قسم كبير من المسرحيات العبرية، وترجمة مسرحيات عن اللغات الأجنبية، وكذلك طُرُق قولبة ومواءمة العروض المسرحية مع الأهداف التي تخدم متطلبات المجموعة المهيمنة في مجتمع طور التكوين والمعارضة القائمة على هامش المركز. في فترة البيشوف، وكذلك في العقود الأولى لقيام الدولة، لم تكن المشكلة الطائفية ممثلة أو معروضة تقريباً على المسرح.

هناك نصوص قليلة جداً تظهر فيها شخصيات مهاجرين من آسيا وإفريقيا على خشبة المسرح وكانت صورة هذه الشخصيات تُرْسَمُ دائماً بشكل ينطوي على وصاية وأبوية.

في الخمسينيات والستينيات ظهر في المسرح تردد بين الأيديولوجية الصهيونية كأيديولوجية مؤيدة لـ "اندماج" الشرقيين في دولة إسرائيل وبين وجهة النظر الأوروبية المركزية المتحفظة من شرقيتهم. وكانت هذه المشكلة قد برزت أيضاً في السبعينات على أرضية وجهة النظر الاشتراكية-الليبرالية التي انتهجها عدد من المبدعين حيث أُعتبرت حدة الفجوة بين الإشكنازيين والشرقيين في المسرح بمثابة "قنبلة موقوتة".

ابتداء من الثمانينيات أخذ مبدعون من أصل شرقي يطرحون روايتهم المسرحية للمشكلة الطائفية. ففي الثمانينيات والتسعينيات بدأ الكاتب المسرحي الإسرائيلي "يتحرر" من الخطاب الصهيوني المؤسس ويعرض على المسرح صعوبات الواقع المشروخ والحاجة إلى تفحص نقدي للأيديولوجية التي أوجدت الدولة العبرية وذلك في سياق الشرخ الطائفي أيضاً.

إن تفحص الريبرتوار يتطلب تحديد محتواه. معظم الأبحاث التي تناولت المسرح الإسرائيلي جاءت متمشية أو متسقة مع القيِّمين على تحديد الذوق" الذين يحصرون أنفسهم في منصات (منابر) "كبرى" أو "متوسطة" تابعة للمسرح العام[١٧].

في البحث الذي يتناول المسرح كعامل أيديولوجي مؤسس تتضمن مواد البحث: نصوصاً "فنية" و "غير فنية"، بمعنى مجمل العروض المسرحية التي جرى توثيقها (ومن ضمنها عروض ليست "مسرحيات")؛ المسرح البديل، المسرح المتنقل، المسرح التجاري، الاستعراضات المسرحية الغنائية، الـ "ستاند أب" الكوميدي، مواعظ (دينية) مسرحية، مسرح الشارع، المسرح الجماهيري، المسرحيات المدرسية، مسرحيات مدارس التمثيل، العروض المسرحية المخصصة للسياح، بالإضافة إلى أفلام سينمائية وتلفزيونية.

أما ريبرتوار المسرح في جوانبه الإجتماعية فيتضمن عروض مجموعات من المركز ومن ثقافات ثانوية بينها عروض قدمها شرقيون وشرقيون متدينون.

وتكشف مقارنة تصاوير مجموعات المركز مع تصاوير مجموعات الهوامش عن صلات وروابط متبادلة، علنية ومُستترة، تصاوير ذاتية و تصاوير لـ "الآخر"، وهي تصاوير تساعد في رسم ملامح التصور الذاتي من جهة، وفي خلق الـ "آخرية" لدى معظم المشاركين في اللعبة الاجتماعية، من جهة أخرى.

كذلك فإن تفحص ريبرتوار عروض مسرحية من حيث الموضوع أو الفكرة يحتاج إلى استخدام أدوات بحث كمية وأخرى كيفية. فعلى الصعيد الكمي تحتل المشكلة الطائفية مكانة ثانوية، إن لم تكن مغيبة تقريباً، في المسرح الإسرائيلي. إذ هناك ما مجموعه تقريباً مئة مسرحية (أو عرض مسرحي) تتضمن تطرقاً، بشكل مباشر أو غير مباشر، لهذا الشرخ، وذلك من ضمن ريبرتوار يضم آلاف المسرحيات والعروض المسرحية التي تم عرضها خلال القرن الماضي (القرن العشرين). إن مراجعة هذا الريبرتوار تتيح تتبعاً تاريخياً للتغييرات التي شهدتها "وتيرة" تجليات هذا النزاع المركزي من حيث التطورات والصعود والهبوط وحالات "الصمت والهدوء"[١٨]. ولعل الامتناع عن إثارة مواضيع النزاع، وغياب الشخصيات الشرقية لفترة طويلة يُشيران إلى الرغبة في تجاهل الواقع الإجتماعي[١٩]. وهي حالة غياب ينطبق عليها مصطلح "الغفلة الجماعية" الذي كرسته ياعيل زروبيل نقلاً عن فرويد[٢٠]. لقد أُثيرت المشكلة الطائفية الناجمة عن الهجرة الجماعية في عدد قليل من المسرحيات في الخمسينيات، وفي عدد أقل في الستينيات، وذلك على الرغم –وربما بسبب– من أنها استحوذت على اهتمام الكثيرين. أما في السبعينيات والثمانينيات والتسعينيات فقد طرأ تغيير حاد على هذا الصعيد عندما أدرك الإشكنازيون أبناء الجيلين الثاني والثالث حجم المشكلة وخطورتها وأخذوا بالتالي يطرحونها في عدد متزايد من المسرحيات. وقد انضم إليهم في الثمانينيات والتسعينيات العديد من الكتاب الشرقيين.

التوجه النوعي في دراسة ريبرتوار المسرحيات من حيث الموضوع، يتسق مع دراسة جانب الخصوصية في نصوص مسرحية معينة والتي يمكن لي تسميتها مسرحيات "مفتاحية". هذه المسرحيات لها أهمية في المسرح ويمكن أن تظهر أحياناً وسط الاستعانة باستراتيجيات التفافية (كأن تقدم مثلاً بأساليب فنية "هامشية" أو بغطاء نص مسرحية مُترجم) تُبشِّر بتغييرات اجتماعية وسياسية، ومن بين المسرحيات "المفتاحية" التي سنتطرق لها فيما بعد، مسرحية "كازبلان" للكاتب يغئال موسنزون وأخرجها شموئيل بونيم، والتي عرضت على خشبة مسرح "هكاميري" سنة ١٩٥٤، حيث قدمت هذه المسرحية ممثلاً للمجموعة المغربية وساهمت عملياً في عملية تنميط المهاجرين من شمال إفريقيا كيهود–عرب يتميزون بالدونية والعنف؛ مسرحية "كريزا" بقلم يهوشواع سوبول و إيتسك فاينغرتن، والتي عُرِضَت كمسرحية "وثائقية" على خشبة المسرح البلدي في حيفا سنة ١٩٦٧ لتسمع صوت "إسرائيل الثانية" أمام مشاهدين من "إسرائيل الأولى"؛ مسرحية "إصلاح منتصف الليل" بقلم أمنون ليفي ورامي دانون (من إخراج دانون) وعرضت على خشبة مسرح "هكاميري" سنة ١٩٩٦، وهي أيضاً مسرحية أقرب إلى الوثائقية عرضت أمام جمهور المسرح الإشكنازي شخصية المتدين الحريدي الشرقي كممثل لقوة جديدة في السياسة الإسرائيلية...

## الحقل

دراسة ريبرتوار المسرح في سياقاته الإجتماعية، وخاصة بمنظور "التفكير العام"، يمكن لها أن تستعين بالرؤية التفصيلية التي تضمنها "الحقل" لـ بيير بورديه. فـ "الحقل" (Champ) هو مجموعة من العوامل والاستراتيجيات التي تشترك في سياق معين: اقتصادي، سياسي، ديني أو مسرحي. وهذا الحقل تُصممهُ وتؤثر عليه حقول أخرى (سياسية، اقتصادية، إضافة إلى فنون أخرى ...) كما تؤثر عليه عوامل و سيرورات داخلية. وفي المسرح، كحقل، نجد أن المنافسة الدائمة بين "التيار المركزي" وبين المسرح التجريبي (الذي يُسمى أيضاً "المسرح البديل") هي التي تصوغ المكونات المتنافسة لهذا المسرح[٢١].

وفقاً لبروديه فإن "الحقل" يتضمن الظروف التاريخية والاجتماعية والاقتصادية التي تنشأ فيها المسرحيات؛ المؤسسات ذات الصلة بالمجال: المسرح والجهاز الحكومي أو البلدي الذي يقوم بدعمه وتمويله وأي ممولين آخرين[٢٢]؛ النقد؛ السيرة المهنية والاجتماعية للمبدعين(trajectoire)؛ فئات الجمهور المستهدف ومميزاتها الاجتماعية؛ طرق تجسيد أو تنفيذ العرض المسرحي؛ مكانة النص المسرحي في "الحقل" بالمقارنة مع نصوص أخرى في "المركز" أو في "الهامش"؛ تصنيف النص ضمن إحدى الفئات:

**ينتمي الكتاب المسرحيون الإسرائيليون (يهوشواع سوبول، حانوخ لفين، شموئيل هسفاري، روني فينكوبيتش، مريم كيني، هيلل ميتلفونكت، يوسف موندي، دانيئلا كارمي، سامي ميخائيل وآخرون) إلى المجموعة المهيمنة في أوساط السكان اليهود في إسرائيل. ويكتب هؤلاء لمخرجين وممثلين تتماثل أغلبيتهم مع آرائهم وإلى الجمهور المعروف والمحدد لديهم جيداً، والذي يعملون بالتعاون الوثيق معه على حل المشاكل وبلورة مواقف بعضها واضحة وصريحة وبعضها الآخر تشف عنه العروض المسرحية ضمناً أو تلميحاً.**

كالمسرح العام (الحكومي)، أو المسرح المجنَّد سياسياً، أو المسرح التجاري أو المسرح الجماهيري ... إضافة إلى إستراتيجية التسويق والعلاقات العامة والدعاية وعوامل أخرى.

يميل "الحقل" المسرحي الإسرائيلي إلى المركزية، إذ أن المسرح العبري موجّه منذ ظهوره في العشرينيات من القرن العشرين (في موسكو وتل أبيب) إلى مجموعة إشكنازية تشارك بدورها في توجيهه. لهذا السبب فإن جوهر ريبرتوار المسرح (وخاصة "الأصيل") يتمثل في العروض المسرحية التي تستجيب للمشكلات التي تشغل هذه المجموعة.

هذه الحقائق تنطوي على أهميَّه نظراً لأن المسرح في دولة إسرائيل يتلقى الدعم والتمويل بواسطة ميزانيات عامة وحكومية وبلدية، وهذا الدعم يذهب في شكل أساسي إلى التيار المركزي (في المسرح)، في حين لا تحصل المسارح الهامشية سوى على مساعدات هزيلة[٢٣]. وفي دولة صغيرة يكون فيها جمهور المسرح محدداً بطبيعة الحال، نجد أن لهذه الظروف تأثير كابح لتطور المسارح الهامشية إذ أنها تحدّ من الإمكانيات المتاحة لـ "الأصوات" الأخرى في أن تُسمع. على هذه الأرضية يمكن فهم أسباب عدم وجود مسرح النساء تقريباً، ومحدودية نشاط المسرح الذي يقدم اليهودي الشرقي، وكون المسرح العربي–الإسرائيلي كان لغاية التسعينيات نسْخاً أعمى للمسرح العبري–الإسرائيلي، حيث كان من الصعب عليه، باستثناء محاولات معدودة (اصطدمت في الماضي بمعارضة مؤسسية) أن يكون وسيلة تعبير "أصيلة" لـ "الصوت" الفلسطيني–الإسرائيلي. وكان هذا المسرح في التسعينيات أيضاً يعبر عن نفسه بتردد وارتباك وسط اللجوء إلى استراتيجيات التفافية أو غير مباشرة[٢٤].

في مطلع القرن الحادي والعشرين فقط ظهرت لدى العرب–الإسرائيليين محاولات أولية للتعبير المستقل. من هنا فإن "نحن" المسرح الإسرائيلي تشكل أداة ثقافية شديدة القوة، تُعيد نسخ نفسها وتُعزز بذلك المسلَّمات السائدة لدى المجموعة الممولة لهذا المسرح الذي يُشارك بدوره في مخاوفها و تخبطاتها الأيديولوجية.

مع ذلك فإن "الحقل" المسرحي لا يبقى جامداً أو مُنغلقاً في وجه التغيير، بل يشهد تغييرات دائبة. فنحن نلاحظ منذ الثمانينيات، على سبيل المثال، ظاهرة "انتقال" للنص في "الحقل" من مسرح في "الهامش" إلى مسرح في "المركز"، والذي يغير غايته وحجم تركيبة فئات جمهوره، ويُغيِّر من خلال ذلك أيضاً تأثيراته الأيديولوجية.

ولعل المثال اللافت على ذلك هو مسرحية "أنا والملك" المقتبسة عن مسرحية أوسكار همرشتاين وريتشارد روجرز، والتي أخرجها يوسي ألفي وتم عرضها في قاعة "دوهل" في حي "هتكفا" (تل أبيب) بواسطة مسرح "الكاميري" بمشاركة ممثلي الأخير وسكان الحي. أما المسرحيات أو العروض المسرحية التي يتم إخراجها وتقديمها في المدرسة والمجتمع المحلي فهي في الغالب على هامش "الحقل" ولا يُنظر إليها كمسرح. ولكن عندما يتم تبني هذا النوع من العروض المسرحية من قبل مؤسسة ثقافية في "المركز" نجد أن مكانتها تتغير حيث يُنظر إليها كنص مسرحي، وهذه أيضاً فرصة مُتاحة أمام مجموعة هامشية لإسماع صوتها. وقد أوضح "ألفي" مبادئ إعادة صياغة النص قائلاً:

في مسرحية "أنا والملك" قمنا بإجراء تغييرات (...) حسب النص الأصلي تظهر الأحداث من وجهة نظر البريطانيين. [أنت] تستمتع برؤية كيف تقوم آنا، المدَرِّسة، بترويض الأطفال بفضل تفوقها عليهم. أما في صيغتنا فإن زاوية النظر التي يرى الجمهور الأحداث من خلالها هي وجهة نظر السياميين فهم الذين يشاهدون آنا، تلك المرأة الغريبة التي جاءت إليهم. وقد استدعى ذلك إجراء تغييرات مونولوجية وحذف مقاطع معينة. كذلك فإن الملك يتغير في صيغتنا من ديكتاتور مستبد ولا مبال إلى إنسان يسعى للمحافظة على ثقافته[٢٥].

عمانوئيل بار–كيدما تناول مسرحية "أنا والملك" من حيث

طابعها "التقويضي" الذي أتاح "للهامشيين" الشرقيين عرض وجهة نظر نقدية، فوق منصة "مركزية"، حول الضرر الناجم عن استيعابهم الثقافي:

في التصادم بين الملك (الشرق) والمُرَبيِّة يكون قلب [الحي] (أحياناً) مع الطاغية المسلي. فأبعاده المتعددة الأشكال والألوان ووجهه الأسمر يدلان على أنه "واحد مِنّا" وأن إيماءاته تقوض عقدة التفوق الغربي.

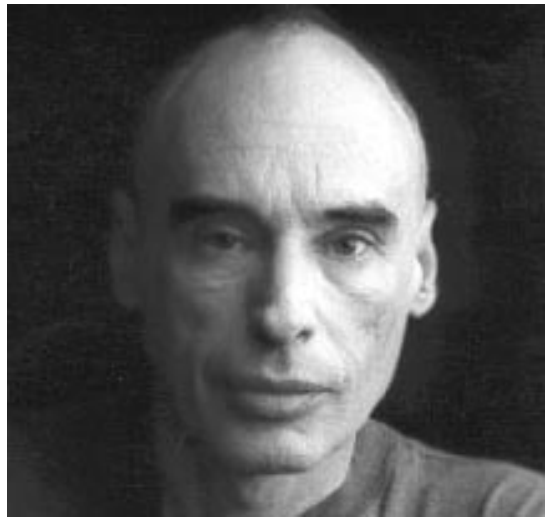
الغرب غزا وبنى... لكنه يدمر قبل أن يبني (...) وما الذي يحدث عندنا؟ الييشوف (الغربي) القديم منح المهاجرين من المغرب واليمن والعراق مدارس ومستشفيات وبعضاً من أدب بياليك وقليلاً من الجبر. لكن تربيته أَضَرَّت بالتقاليد الشرقية وبتقاليد العائلة[٢٦].

## الاستهداف

يقف الكاتب المسرحي في محور النقاش الذي يتناول الجوانب والأبعاد الاجتماعية للمسرح الإسرائيلي.

فالكاتب المسرحي الإسرائيلي هو –حسب وجهة نظر لوسيين غولدمان– transindividuel، أي ممثل لقناعات وآراء مجموعة معينة في المجتمع الإسرائيلي. فرؤيته الأساسية ورؤية مجموعته هي بمثابة "المنشور" الذي يتوسط بين الواقع الإجتماعي وبين تجسيده على المسرح. مع ذلك فإن الكاتب المسرحي لا يلعب فقط دور "ممثل للجمهور"[٢٧] وإنما دور مثقف ومفكر قادر على كشف الدوافع والمصالح التي تصوغ نظرة ومعاملة مجموعته لـ "الآخرين"، بل وتعنيف و مقاصصة هذه المجموعة ذاتها أيضاً إزاء المظالم التي يعتقد أنها هي المسؤولة عنها. ومثلما يمكن التعرف من خلال قصص وروايات تشارلز ديكنز على طرق الحل لمشكلات الفقر في إنجلترا والتي قدمتها فئات متنورة من البرجوازية البريطانية في القرن التاسع عشر[٢٨]، فإن المسرحيات الإسرائيلية تدل أيضاً على نظرة مجموعة اجتماعية، متماثلة مع "اليسار"، إلى العرب الإسرائيليين والفلسطينيين في الضفة الغربية وقطاع غزة. هناك مسرحيات أخرى تدل على مواقف المجموعة العلمانية إزاء المجموعات المتدينة أو على توجه تلك المجموعة (العلمانية) الإشكنازية في غالبيتها إزاء اليهود الشرقيين.

ينتمي الكتاب المسرحيون الإسرائيليون (يهوشواع سوبول، حانوخ لفين، شموئيل هسفاري، روني فينكوبيتش، مريم كيني، هيلل ميتلفونكت، يوسف موندي، دانيئلا كارمي، سامي ميخائيل



حانوخ ليفين

وآخرون) إلى المجموعة المهيمنة في أوساط السكان اليهود في إسرائيل. ويكتب هؤلاء لمخرجين وممثلين تتماثل أغلبيتهم مع آرائهم وإلى الجمهور المعروف والمحدد لديهم جيداً، والذي يعملون بالتعاون الوثيق معه على حل المشاكل وبلورة مواقف بعضها واضحة وصريحة وبعضها الآخر تشف عنه العروض المسرحية ضمناً أو تلميحاً.

المسرحية هي نَصْ يُشارك فيه كثيرون، أحياناً يمكن لوجهات نظرهم ومفاهيمهم أن تكون مختلفة وحتى متعارضة.

أما الكاتب المسرحي فهو الذي يقف وراء توجيه المسار الأيديولوجي للنص المسرحي، لكنه ليس وحيداً في هذه المهمة، بل يشاركه فيها مدير فني ومخرج وممثلون ومصممون.

الـ "المتحكم" في المسرح يمكن أن يكون مخرجاً يعيد تحرير نتاج أدبي أو مسرحية، أو مجموعة من المبدعين الذين يتعاونون في عمل ما. ويمكن على المسرح حرف مقصد أو غاية الكاتب المسرحي وحتى مقصد المخرج عن طريق تغيير تجسيد الشخصية المستمد من التفسير أو الفهم الشخصي للممثل. كما ويمكن للممثلين أيضاً حرف مقصد الكاتب والمخرجً بطرق تدل على "دهاء وحِيَّل المسرح". مثال على ذلك نجده في مسرحية سيناي بيتر، يغئال عزراتي و غباي الدور "هذا المساء يرقصون مجدداً، ١٩١٩–١٩٩٩" من إخراج يغئال عزراتي و غباي الدور، مسرح يافا ١٩٩٩، والتي تروي بالرقص حكاية مقهى كان سابقاً صالة رقص يافاوية، وذلك من بداية القرن العشرين وحتى نهايته. وتحتوي المسرحية شخصيات ليهود إشكنازيين ويهود شرقيين وعرب، يلعب أدوارهم ممثلون يهود وعرب. يغئال عزراتي وصف المسرحية على النحو التالي:

"هذا المساء يرقصون مجدداً، ١٩١٩-١٩٩٩" هي مسرحية راقصة بدون كلمات. تتضمن المسرحية عشرة مواقف من فترات زمنية مختلفة. وتمثل الشخصيات الأحداث الرئيسية التي شهدتها "أرض إسرائيل" في القرن العشرين. بالنسبة لليهود اخترنا شخصيات تمثل رجل خدمة عامة وتاجر ومربية (حاضنة) أطفال وشخصية الطلائعي... وهي شخصيات اجتماعية-تاريخية. حاولنا إعطاء هذه الشخصيات قصة شخصية مع المحافظة عليها كشخصيات تمثيلية.

من ضمن شخصيات المسرحية ثلاث شخصيات عربية، صاحب المقهى وابنته والطبّال. المشهد المركزي في المسرحية هو "الرقص"... ففي الرقص يعم الانسجام، لكنه وفي أثناء المسرحية أو العرض تقع أحداث تاريخية خارجية تُعيق الرقص وتشَّوِش الانسجام[٢٩].

في مسرحية "هذا المساء يرقصون مجداً" يقبع الشرقيون في مكانة اجتماعية قريبة من العرب:

يظهر الشرقيون في المسرحية ابتداء من العام ١٩٥٢ عقب موجة الهجرة الكبيرة، وهؤلاء المهاجرون الشرقيون هم بالأساس من شمال أفريقيا. الممثلة روضة سليمان، التي لعبت دور الفتاة العربية لعبت أيضاً دور المرأة الشرقية التي هاجرت (إلى إسرائيل) سنة ١٩٥٢، كذلك فإن ضرار سليمان الذي لعب دور البريطاني في الصور والمشاهد السابقة لقيام الدولة، يلعب فيما بعد -بعد مغادرة البريطاني (سنة ١٩٤٧)- دور الشرقي.

في العام ١٩٥٢ يلتقي القادمون الشرقيون مع الشخصيات الأخرى بشعور من التردد والخجل وذلك بسبب رائحة مادة الـ دي. دي. تي. الكريهة التي تم رش هؤلاء الشرقيون بها حال وصولهم. ويرقص الشرقي رقصة احتجاج إزاء الرفض والتحفظ الذي قوبل به. صاحبة المحل، وهي من الناجين من المحرقة، تُشغِّل الشرقي كأجير لديها وتقوم بإغوائه حيث تحولا إلى زوجين. في العام ١٩٦٧ أصبحا شركاء في ملكية صالة الرقص، وبعد حرب ٦٧ عاد العربي إلى المكان الذي كان يُديره سابقاً، ليتم تشغيله فيه كنادل. وهكذا عَلَتْ مكانة الشرقي في حين بقي العربي في أسفل السلم الإجتماعي. في عام ١٩٧٧، وبعد "الانقلاب" السلطوي (صعود الليكود للحكم) أصبح الشرقي هو صاحب الصالة الذي يُمارس في نهاية الموقف (المشهد) إهانة زوجته الإشكنازية.

بعد ذلك، وفي العام ١٩٩٥، يُشارك الشرقي في ضرب العربي وفي قتل (اغتيال) اسحق رابين. (نفس المصدر السابق).

المبدعون (أصحاب العمل المسرحي) الذين يتبنون وجهة نظر ليبرالية مناصرة للمصالحة، يتمسكون بالتعاون العربي-اليهودي في "المسرح المحلي" وفي مسرح السرايا. ويتفحص هؤلاء في المسرحية الصورة النمطية للعربي محاولين إجراء إعادة بناء تصحيحية لهذه الصورة، وهو ما لم تحظ به الشخصيات الشرقية-اليهودية التي لعب دورها ممثلون عرب. فالشخصيتين الشرقيتين في المسرحية أعطيتا تفسير الممثلين اللذين كانا مجرد وكلاء "حفظ" للصورة النمطية.

روضة سليمان لعبت دور المرأة الشرقية التي صممتها بشكل متعمد كصورة نمطية تحاسب الصورة النمطية للعرب لدى اليهود: [عندكم] العربي هو دائماً الإرهابي، البشع ذو الذيل وقد حاولت جعل المرأة الشرقية بمثابة صورة كاريكاتورية لذلك. وقد كان ذلك رَدّي على الصورة التي يُظهِروننا بها في التلفزيون والمسرح: إما إرهابيون، أو فتاة يغتصبونها"[٣٠].

ضرار سليمان الذي لعب دور الشرقي وصف الشخصية التي مثّلها كشخصية عنيفة، مُحبَطة ودونية. ويُضيف سليمان للمسرحية مشهد عملية اغتصاب يمارسها بزوجته الإشكنازية وذلك خلافاً لما أراده أو قصده المؤلف والمخرج. يقول ضِرار: أشعر بأنني قريب عقلياً من شخصية الشرقي التي مثلتها، على الرغم من المسافة الجغرافية بيننا. فهذا (الرجل) المغربي يحمل ثقافة أخرى، إنه شخص مختلف يأتي إلى ثقافة مختلفة ترفضه. بن سمحون مغربي يحب ثقافته لكنه يحاول الانسلاخ عنها حتى يُصبح مقبولاً في المجتمع (الإسرائيلي الذي هاجر إليه). الشرقي هو مواطن من الدرجة الثانية، يرفضون موسيقاه والقيم التي يجلبها ويقدرها. ما أفعله على المسرح كمغربي هو أنني أعرف الحياة جيداً وأدرك النزاع مع اليهود. من ناحية عقلية من السهل علي تقمص الدور والتعمق فيه. فأنا أشعر بقرب ومودة تجاه هذه الثقافة التي يتماثل منبعها مع منبع ثقافتي. فقد طُرِدَ من دولة عربية، من أرضه، ويريد أن يكون منتمياً لأرض يتواجد عليها الآن (...) الكرامة مهمة للرجل (اليهودي) المغربي والعربي أكثر من أي شيء آخر. ما يُحركني هو الغضب. في المشهد الذي أقوم فيه باغتصاب المرأة الإشكنازية كنت أصب غضبي عليها لأنها قالت بأنني نتن. لم أرغب في أن يعاملوني كشخص مختلف. (...) كثيرون من أبناء الطوائف الشرقية متعصبون لدينهم، وهذا موضوع كرامة وعصبية مزاج يعكس الكثير

**تعتبر عمليات التوثيق والدعاية (النشر) المهدة للعرض المسرحي بمثابة نصوص "مولِّدة للاستهداف" ... في مسرحية "الملك" خاطبت الدعاية المسبقة فريقين من الجمهور لا يلتقيان بصورة عامة في نفس القاعة، جمهور المشتركين (المنتسبين) في مسرح "بيت ليسين" والذي هو في غالبيته جمهور إشكنازي، و جمهور "شعبي" معظمهُ من الشرقيين. وكجزء من إستراتيجية التسويق للمسرحية، ركزت الإعلانات المنشورة في الصحف على القصة الشخصية لبطل "تاريخ الغناء الإسرائيلي": المسرحية التي كُتِبَت بوحي من قصة حياة زوهر أرغوب تجمعنا مع الإنسان في عالمه المركب، ومع نهايته المأساوية".**

من العقلية العربية. (...) في المشهد الذي يقوم فيه "بن سمحون" بضرب شخص عربي، نجده يتلذذ في التنكيل بالعربي لأن ذلك يُذكِّره بما يتعرض له من ضرب وإهانات في الشارع. (...) إنه يضمر بداخله الكثير من العنصرية والصراعات والغضب الغامض. (نفس المصدر السابق).

قد يكون القصد أو الاستهداف "تربوياً" بحيث يشكل دافعاً رئيسياً للمسرحية أو العرض المسرحي. هناك مثال على هذا الاستهداف نجده في مسرحية موجهة للشبان كتبها موطي بهراف وهي من إخراج الكاتب نفسه عرضت على مسرح للأطفال والشبان سنة ١٩٨٣. تتحدث المسرحية ("حلقة للدراما") عن مجموعة من الشبان الهامشيين في إحدى الأحياء السكنية، تنفس عن ضائقتها ومشكلاتها عن طريق ألعاب دراما إبداعية في حلقة تعمل في إطار مركز الثقافة والشبيبة والرياضة بالحي. وقد أسس "بهراف" مسرحيته على عرض قام بإعداده مع تلاميذه.

خلال نشاط أعضاء الحلقة الدرامية كشف النقاب عن قضية سطو مسلح تورط فيها المشاركون في الحلقة، غير أنهم شعروا بالندم على فعلتهم وقاموا بإعادة ما سرقوه من السيدة العجوز زيلبرمان التي أُصيبت بجروح بليغة أثناء عملية السطو، لكنها صفحت عنهم وألغت الشكوى.

شوش أبيغال سألت بهراف أثناء مقابلة أجرتها معه: "من هو الجمهور الذي استهدفته مسرحيتك؟ هل هو الجمهور الذي عَمِلتَ معه في حلقاتك، أم الناس البعيدين عن مثل هذه المشاكل؟"

إجابة بهراف تدل على أنه تقصَّد المشاركين والجمهور المستهدف للمسرحية:

قصدت الناحيتين، ولذلك كان عليّ أن أكون حذراً جداً (...) قلت لهم: تصوروا أننا سنقوم بعرض هذه المسرحية في مركز الثقافة والشبيبة والرياضة التابع لحَيّنا، و دعَوْنا لمشاهدة العرض الأم والأب والجدة المتدينين والأقارب الذين يكنون احتراماً كبيراً للعائلة، إذن علينا أن نتجنب هذا المساء الشتائم والكلام الفظ. وبالفعل فقد شعرت بتعاطف الجمهور، الذي كان أفراده يرون أنفسهم في هذا العرض دون أن يزيد أو أن يُفاقم الأمر في نظرهم من الصورة السلبية"[٣١].

قد تكون المسرحية موجهة أيضاً كحجة أو إدعاء في صراع ثقافي، كمسرحية "الملك" من تأليف و إخراج شموئيل هسفاري في مسرح "بيت ليسين" سنة ١٩٩٢، والذي احتج ضد الغبن المستمر للغناء الشرقي من قبل المؤسسة الموسيقية ووسائل الإعلام. يقول موطي ريغف إن الغناء الشرقي أُعتبر كـ "مقولة ثقافية" تقف على الضد من مقولة ثقافية أخرى وهي "الإسرائيلية" التي تصف "الأغاني الشرقية" بأنها "غير إسرائيلية" و أنها هابطة القيمة[٣٢]. لذلك فإن التمثيل الإيجابي للغناء الشرقي في المسرح المنتمي للثقافة "العليا" يعتبر في حد ذاته مقولة سياسية–ثقافية.

عرض قصة حياة المغني الشرقي زوهر أرغوب في المسرح (وفي السينما في فيلم "زوهر" لعيران ريكليس، ١٩٩٣) كان تعبيراً عن التغيير الاجتماعي الثقافي الذي طرأ في بداية التسعينيات في "المجال العام". دافيد أوحانا أعرب عن اعتقاده أن "زوهر أرغوب يُشكل المثال الأوضح والأسطورة الأولى في الصيرورة الإسرائيلية المفصَّلة. إنه الأسطورة الأولى للشرقيين الذين يريدون البقاء كشرقيين، ويريدون تنمية أيديولوجية الجرح أو التشوّه"[٣٣].

شموئيل هسفاري أعرب عن رغبته في "قصف الناس بـ زوهر أرغوب" ولاسيما "أولئك الناس الذين لا يعتبر زوهر في نظرهم ثقافة أو قصة ملائمة للمسرح. إنني مصمم على السير مع زوهر حتى النهاية و أن أُفجِّر آذانهم بالموسيقى، أن أُدخلهم إلى الحفلة من البداية، وسأستمر بعمل ذلك حتى بعد مغادرتهم لقاعة العرض"[٣٤].

**يستخدم المسرح الإسرائيلي نصوصاً من الأدب العالمي والأدب العبري ومن الأعمال و النتاجات المسرحية العالمية سواء بهدف إثارة وطرح مشكلات معينة، أو بهدف تأكيد وإبراز نزاعات محلية.**

تعتبر عمليات التوثيق والدعاية (النشر) الممهدة للعرض المسرحي بمثابة نصوص "مولِّدة للاستهداف" ... في مسرحية "الملك" خاطبت الدعاية المسبقة فريقين من الجمهور لا يلتقيان بصورة عامة في نفس القاعة، جمهور المشتركين (المنتسبين) في مسرح "بيت ليسين" والذي هو في غالبيته جمهور إشكنازي، و جمهور "شعبي" معظمهُ من الشرقيين. و كجزء من إستراتيجية التسويق للمسرحية، ركزت الإعلانات المنشورة في الصحف على القصة الشخصية لبطل "تاريخ الغناء الإسرائيلي": "الملك هو المطرب المحبوب الذي استهوى قلوب جماهير المعجبين وحقق نجاحاً منقطع النظير في تاريخ الغناء الإسرائيلي. المسرحية التي كُتِبَت بوحي من قصة حياة زوهر أرغوب تجمعنا مع الإنسان في عالمه المركب، ومع نهايته المأساوية".

الإعلان الذي تضمن صورة ماتي سري الذي مَثَّل شخصية زوهر أرغوب، صُمِّم حسب نموذج إعلانات الدعاية للمطربين الشرقيين وتوجه لفريقين من الجمهور، جمهور المسرح وجمهور المعجبين بزوهر أرغوب وغالبيتهم من أوساط الجمهور الشرقي. وفي المقابلات الصحافية أكد هسفاري أن المسرحية موجهة لـ "الجميع" وقال: "من عَرِفَ زوهر عن قُرب سيبكي عند مشاهدته للمسرحية، ومن لم يعرفه سيتعرف عليه وسيعرف كل مكونات شخصيته"[٣٥].

## التناص

تُعتبر منظومة الثقافة الإسرائيلية، بما تتضمنه من فنون تشكيلية وموسيقى ورقص شعبي و نتاجات أدبية، منظومة متسقة في مفاهيمها ورؤاها الأيديولوجية والسياسية. كذلك فإن المبدعين وجماهيرهم ينتمون في غالبيتهم إلى مجموعة اجتماعية ليبرالية ذات مفاهيم ووجهات نظر متشابهة. وهي المجموعة التي تكتب وتقرأ معظم الأدب العبري الذي هو فن "توأم" للمسرح العبري، والذي لا يزال يجد في هذا الأدب نصوصاً ملائمة للإخراج المسرحي. كما وسنجد صلة متشابهة مع السينما والرقص والفنون التشكيلية والموسيقى.

في البداية أُستخدم مخزون نصوص الفنون العبرية في بلورة هوية قومية جديدة، وفي فترة متأخرة فقط ساعد هذا المخزون في تفحص واستكشاف الصراعات والتناقضات الاجتماعية. من أجل وضع المسرح في السياق الثقافي الشامل الذي يُشارك فيه كتّاب وفنانون وموسيقيون وسينمائيون، لابُد من تحري ومعرفة علاقات التناص بين العروض المسرحية وبين النتاجات والأعمال في مجال الفنون التشكيلية والموسيقى والرقص والسينما والتلفزيون. فيما يتعلق بموضوع بحثنا، فإن تمثيل الشرقيين في المسرح يتطلب عملية تفحص ومقارنة لطرق ومضامين تمثيل هذه الشخصيات في الثقافة الإسرائيلية بمجملها، وخاصة في الفنون الروائية –القصصية– بما تشمله من أدب وسينما وتلفزيون.

يستخدم المسرح الإسرائيلي نصوصاً من الأدب العالمي والأدب العبري ومن الأعمال و النتاجات المسرحية العالمية سواء بهدف إثارة وطرح مشكلات معينة، أو بهدف تأكيد وإبراز نزاعات محلية.

مسرحية "دباش–عسل" من تأليف يهوشواع سوبول وإخراج نولا تشيلتون (١٩٩٧) تناولت أزمة تغيير حادة تجتاح الحركة الكيبوتسية. الصورة المركزية في المسرحية كانت صورة ضعيفة (مزرعة) مفلسة ومنهارة، علماً أن أعضاء الكيبوتس وصفوا في سياقات مختلفة كمجموعة من الأرستقراطيين الذين يمتلكون مزرعة وعالماً أيديولوجياً هالكاً أو في سبيله إلى الاندثار. في خلفية مسرحية "دباش" سنجد مسرحية "بستان الكرز" لـأنطون تشيخوف، والتي تُمثل شخصياتها عائلة ارستقراطية مفلسة تمتلك مزرعة معروضة للبيع. هذه المزرعة يبتاعها "لوفاحين" الذي عمل أبوه وجده (كأقنان) بالسخرة في المزرعة ذاتها. في مسرحية "دباش" أيضاً كان الشخص الذي اشترى المزرعة ابن الرجل الأجير الذي يُشكل محور حبكة القصة المسرحية. وقد مثّلَ دوره بشكل مقصود ممثل يهودي شرقي، وهو ألبرت إيلوز.

في الصراع التاريخي بين الكيبوتسات كمجموعة "إشكنازية" وبين بلدات التطوير التي يُشكل الشرقيون غالبية سكانها، ترمز المسرحية إلى عملية تغيير تُعتبر أيضاً بمثابة مفارقة ساخرة، حينما يبتاع الشرقي ابن بلدة التطوير أراضي تلال الكيبوتس ليُقيم عليها

**اختيار الأسلوب يتم في أحيان متقاربة بشكل يتلاءم مع المقولة الأيديولوجية، أو بتجنب لهذه المقولة، ويتأثر اختيار الأسلوب بمميزاته ومكانته في "الحقل" المسرحي. وعلى سبيل المثال فإن الـ "ستاند أب" الكوميدي لا يحتاج إلى مسرح كبير أو واسع وكل ما يترتب على ذلك، بل يكون مقولباً بما يتناسب وجمهور الرواد المتفقين مع مضامينه أو على الأقل المشاهدين الذين لا يعارضون أسلوبه اللاذع، لذلك تم تبني أسلوب "الستاند أب" الكوميدي من قبل مجموعات ثانوية كالممثلين والممثلات المنتمين إلى تيار الصهيونية-الدينية، والعرب والنساء والشرقيين.**

نوادي موسيقى شرقية.

لعل القليلين ممن شاهدوا الصيغة الإسرائيلية التي أعدها شموئيل هسفري نقلاً عن مسرحية "المفتش" لـ جي. بي. بريستلي، والتي عرضت على مسرح الكاميري ١٩٩٩، يستطيعون التغاضي عن الصلة أو الرابطة بين شاويش الشرطة "أزولاي"، وهو الشرطي الشرقي الساذج الذي يُقال من عمله في الشرطة (لعب دوره شايكا أوفير وهو ممثل من أصل إشكنازي) في فيلم أفرايم كيشون ١٩٧٢، وبين أزولاي (الذي مثله زئيف ريفح من مواليد المغرب) الذي ينتحل صفة مفتش في هذه المسرحية:

بلاو كوهين: (...) كان هناك فيلم الشرطي أزولاي –لكنه لم يكن مجرد شريط فقط– أليس هذا

هو أنت؟

المفتش:كلا سيدي. أنا لست الشرطي أزولاي. أنا المفتش أزولاي.

بلاو كوهين:حسناً، لقد تقدمتم في الحياة.

المفتش أزولاي الذي يصفه بلاو كوهين كـ "شرير، بلطجي، مخيف، أسمر البشرة" هو عكس شخصية الشرطي المطيع والذليل البائس في فيلم كيشون، فهو رجل حازم سلس الحديث، متزن ومستقيم. في نهاية القرن العشرين لم يعد أزولاي شريكاً للمجرمين وإنما أصبح ناطقاً بلسان الضعفاء الشرقيين ضد عائلة إشكنازية تمثل في المسرحية الطبقة المتوسطة العليا في إسرائيل:

(...) لقد فشلتم وستستمرون في الفشل مرة تلو الأخرى (...) مئات الآلاف (...) معنا (...) قليلاً فوق خط الفقر وكثيراً تحت خط الفقر داخل الخط الأخضر وخارجه (...) مع حياتهم البائسة. مع آمالهم. مع مخاوفهم، ومع البطالة التي يعانون منها. مع معاناتهم ومع الغضب الشديد الذي يعتريهم. نحن لا نعيش وحدنا. نحن جميعاً أجزاء في جسد واحد. نحن نكفل بعضنا بعضاً. فإذا كانت أقدام هذا الشعب حافية فإن الرأس لن يستطيع، يا سيدي، تدخين السيجار. لا يمكن العيش في قوقعة. لا يمكن العيش من عرق الآخرين وكدهم وإعطائهم أجر الحد الأدنى. (...) هناك شريحة كبيرة ومُثرية جداً في العشر الأعلى. هناك نُخَب اجتماعية أكثر من اللازم. هناك قمة أكثر من اللازم وجذور أقل من اللازم. اعذروني على بلاغتي هذه ولكن سيأتي علينا زمن إن لم تتعلموا فيه العبرة وتستخلصوا الدرس فسوف تتعلموه بالدم والنار وأعمدة الدخان.

التناص يمكن أن ينشأ عن طريق "استعارة" قصة (سيرة) حياة شخصية من ميدان آخر وقولبتها لتتلاءم مع المسرح. شوش فايتس تحدثت عن "تبن" مسرحي من هذا النوع في مسرحية الملك: "مسرحية الملك هي تجربة فريدة من نوعها في المسرح الإسرائيلي. فهي تتناول شخصية زوهر أرغوب بأدوات تبدو غريبة من ناحية المسرح، لكنها معروفة جيداً لدى جمهور عروض "لوك لايك" التي تقوم على انتحال ممثل، أو مغن بصورة عامة، لشخصية مطرب بوب مشهور. المخرج شموئيل هسفري استغل أو استفاد من التشابه الجسدي بين ماتي سري وبين زوهر أرغوب. بعبارة أخرى هذه ليست مسرحية تصنع واقعاً مسرحياً جديداً وإنما تفترض أن الجمهور سيأتي حاملاً معه من البيت الإعجاب بزوهر أرغوب وبموسيقاه وألحانه إضافة إلى شيء من المعرفة والإلمام بسيرة حياة بطله أو أسطورته"[٣٦].

جون فيسك يميز بين تناص "أفقي" و تناص "عمودي"[٣٧]. فهو التناص "الأفقي" (horizontal Intertextuality) يتحدث عن قنوات تنظيم لمجموعات نصوصية وخاصة بناء على الأفكار (المواضيع) والأساليب الأدبية. في المسرح الإسرائيلي "يعتاش" تنظيم الأفكار في الريبرتوار المسرحي على تعدد التصدعات والشروخ التي تعتري المجتمع الإسرائيلي ومن بينها النزاع

اليهودي–العربي، والصراعات المتفاقمة بين العلمانيين والمتدينين إضافة إلى المشكلة الطائفية. أما الأساليب فيستخدمها المسرح في جوانبه الاجتماعية كإستراتيجية تساعد في الكشف التدريجي عن النزاعات في "المجال العام"[٣٨].

ويتضح أن الكتّاب المسرحيّين يُفضلون بصورة عامة تناول الشرقيين بداية عبر "الباب الخلفي" من خلال مسرحيات قصيرة، مسرحيات من فصل واحد غالباً (كالشخصيات اليهودية من أصل يمني مثلاً في مسرحية "الكنّاس" أو كشخصية ثانوية في مسرحية "كنيرت، كنيرت" من تأليف ناتان الترمان ١٩٦١). ثم انتقلت المشكلة الطائفية إلى المسرحيات الكوميدية وفي السبعينيات انتقلت إلى المسرح "التوثيقي". في الثمانينيات فقط بدأ كتّاب المسرح الذين يتناولون الشرخ الطائفي باستخدام طرق عرض أقرب إلى الواقعية في الميلودراما والمسرحية الواقعية أو في مسلسلات الدراما التلفزيونية.

اختيار الأسلوب يتم في أحيان متقاربة بشكل يتلاءم مع المقولة الأيديولوجية، أو بتجنب لهذه المقولة، ويتأثر اختيار الأسلوب بمميزاته ومكانته في "الحقل" المسرحي. وعلى سبيل المثال فإن الـ "ستاند أب" الكوميدي لا يحتاج إلى مسرح كبير أو واسع وكل ما يترتب على ذلك، بل يكون مقولباً بما يتناسب وجمهور الرواد المتفقين مع مضامينه أو على الأقل المشاهدين الذين لا يعارضون أسلوبه اللاذع، لذلك تم تبني أسلوب "الستاند أب" الكوميدي من قبل مجموعات ثانوية كالممثلين والممثلات المنتمين إلى تيار الصهيونية–الدينية، والعرب والنساء والشرقيين[٣٩].

ويُنظر إلى الدراما الواقعية أحياناً كتجسيد لشخصيات خاصة أو مميزة ولأحداث غير متكررة، وذلك بطريقة موضوعية في الظاهر، وليس بموجب مسلمات ثقافية أو سياق اجتماعي معين. هناك من يرى عيباً في مسألة "عدم التكرار" للمسرحية الواقعية والتي يمكن أن تبعدها عن مناقشة مشكلات اجتماعية عامة. لذلك ينطوي تجسيد نزاع اجتماعي في دراما واقعية، في المسرح الإسرائيلي، على ما من شأنه أن يفضي إلى نتائج متناقضة، فهو أحياناً يدل على نهاية عملية إقصاء لمشكلة معينة والتي تبرز في حقيقة كشفها كـ "قصة حقيقية". مع ذلك قد يكون الأسلوب الواقعي يُتيح لقسم من الجمهور التهرب من المشكلة. لهذا السبب نجد أن هناك كتاباً مسرحيين أو مخرجين، مثل نولا شيلتون، يختارون طرقاً وسطية، إذ يستخدمون الواقعية كتجسيد "حي" لمشكلة اجتماعية و "يشوشون" بشكل مقصود عدداً من قواعد الدراما الواقعية (كتسلسل العملية) وذلك من أجل توجيه ونقل المشاهدين من الخاص إلى (العام) الإجتماعي.

ظاهرياً فإن المسرحية الواقعية، وبسب طابعها التفصيلي، تشد المشاهدين بوصف "زاخر" لشخصيات أصيلة أو حقيقية. غير أن المسرحية الواقعية ليست مُنزَّهة أيضاً عن التخوف من التصوير–التصميم– التنميطي والتمثيل القاصر والمشوه للشرقي. مثال على ذلك نجده في مسرحية "مزمور لدافيد" من تأليف تامير غرينبرغ وإخراج جاك سينغر، والتي عرضت في مهرجان عكا سنة ١٩٨٦. جميع شخصيات المسرحية تعود لأشخاص من مثليي الجنس، ومن بين هذه الشخصيات: "دافيد" وهو شاب شرقي (لعب دوره موشيه إيبغي)، ورجل إشكنازي في الستين من عمره من الناجين من المحرقة، وشاب عربي وآخرون. ويبدو أن المثلية الجنسية تمكن (أو تجبر) شخصيات المسرحية من العيش معاً دون حواجز اجتماعية أو سياسية. لكن كاتب المسرحية اختار تصميم شخصياته بطرق مختلفة، بل إن المسرحية التي تتناول مجموعة "آخرين" أكدت على "آخرية" الشرقي المُنفِّرة والعنيفة.

فـ "دافيد" يصف نفسه قائلاً:

أنا بِدائيّ، صحيح (...) منذ صغري عرفت أنني لست ذكياً. جميعهم قالوا لي ذلك. كان المعلم ينهال بالضرب على أصابعي بعصا خيزران إلى أن أجهش بالبكاء. كان يصرخ بنا ويقول كلكم أغبياء، مجرمون، وأنه لا يُرتجى منا شيئاً (صمت) كان محقاً، فقد أصبحنا كلنا مجرمون. وما هي المهنة التي يمكنني العمل فيها وأنا لا أُجيد حتى الكتابة؟ (...) لص فقط. هذا ما أعرف القيام به. كما هي الحال لدى البدائيين[٤٠].

عندما يكتشف "دافيد" أنه أُصيب بمرض الإيدز فإنه يُجسِّد نمط التفكير "التقليدي" المتخلف المنسوب للشرقيين. ويُصلي دافيد متضرعاً إلى الله: "هذا لأنني أُضاجع الشبان؟! أنا أعرف أن التوراة تُحرِّم ... (سكوت) ولكنك أنت الذي جعلتني كذلك (...). أبي. أبي، تعال خذني من هنا ... أبي..." (نفس المصدر السابق ٥٩–٦٠).

دافيد "يستجيب" أيضاً لشخصية الشرقي كشخصية عنيفة. فتمثيل شخصيته على المسرح يسمح في سياق الاستحضار المسرحي بإثارة هواجس ومخاوف لدى المشاهدين الإشكنازيين، وذلك عندما يقوم من باب الانتقام لإصابته بالمرض (الإيدز) باغتصاب "بنحاس" الإشكنازي الناجي من المحرقة.

**تعتبر "قصص الغرام" مثالاً مُهِماً على فائدة دراسة السرد الاجتماعي. نادرةٌ جداً هي قصص الحب بين علماني ومتدينة أو العكس (متدين وعلمانية). ولعل السبب في ذلك يعود لكون الكتّاب المسرحيين (وغالبيتهم من العلمانيين) لا يسعون إلى المصالحة بل ثمة بينهم من هو معني بتصعيد عرض الصراع. في المقابل عرضت في المسرح الإسرائيلي قصص حُب كثيرة بين عربي ويهودية أو بين يهودي وعربية مع أنها تُخالف بشدة الأعراف السائدة لدى اليهود والعرب على حد سواء. معظم هذه القصص تعبر عن رغبة في المصالحة.**

## النص

تتناول مناقشة المسرحية بأبعادها الاجتماعية، الشخصيات والقوالب الروائية والتقاليد التي يستخدمها الكاتب المسرحي والمخرج في توليف العرض ومنظومات الدلائل الاجتماعية في القصة والعرض المسرحيين والتقاليد المنظمة لها والحوار الذي تسرده الشخصيات كنص اجتماعي لغوي.

معظم الشخصيات الشرقية التي تظهر في الدراما العبرية وفي المسرح الإسرائيلي هي تجسيد لصور نمطية تستخدم في الواقع الإجتماعي خارج المسرح. و الصورة النمطية هي غالباً نتاج لنسب صفات معينة لأشخاص، ولا سيما على خلفية انتمائهم لمجموعة معينة. و الإنسان الذي يقدر الغير أو الآخر بطريقة تنميطية يصنف الناس إلى مجموعات ومقولات تبعاً لـ الأصل، والجنس، السن، المهنة، المكانة الاجتماعية–الاقتصادية و حتى حسب المظهر الخارجي.

فهو يتبنى التقدير السائد في ثقافته فيما يتعلق بالصفات التي تسم و تميز الأشخاص المنتمين إلى المجموعة المدموغة. كذلك فإنه يتجاهل الفروق الفردية ويُعمم هذه الصفات بالنسبة لجميع الأشخاص المنتمين للمجموعة ذاتها[٤١].

للوقوف على الدور الذي تلعبه الصور النمطية في النصوص الثقافية، يمكن الرجوع إلى الدراسة الفريدة لريتشارد دبير والذي ساهم بحثه حول الشخصيات في السينما في إرساء التمييز أو الفرق بين "النموذج" وبين الصورة النمطية[٤٢]. ويعتقد دبير أن "النماذج" ضرورية من أجل فهم العالم، وأن الصورة النمطية، خلافاً للنموذج، هي مجموعة مقلصة من السمات البسيطة، والتي تُعتبر سهلة الفهم ومعروفة للعامة. وتتكون الصورة النمطية، حسب دبير، بمساعدة إستراتيجية "خارجية" تفصل وتُميِّز بين الطبيعي والمألوف لدى مجموعة الانتماء وبين غير الطبيعي وغير المألوف الذي تُنسِبهُ هذه الإستراتيجية لـ "الآخر".

ويقول دبير إن النماذج هي في الغالب ممثلة أو ممثلون للمجموعات العاملة في نطاق المجتمع أما الصور النمطية فهي ممثلة للمجموعات التي ينبذها المجتمع. لهذا السبب تكون الصور النمطية خاضعة في السرد لمساحات انكشاف مقلصة أو محدودة (نفس المصدر، ص٢٩). وتشغل العالم الاجتماعي لجزء من المسرحيات الواقعة ضمن ريبرتوار نقاشنا شخصيات تتمتع بمستويات تشكيل مختلفة: فالشخصيات الإشكنازية تحظى بوصف (ملامح) مفصل أكثر كما أنها مميزة عن بعضها البعض ويكون تصميمها بين "النموذجي" و "الواقعي"، في حين تكون الشخصيات الشرقية ضعيفة في التفاصيل و مشتقة في الغالب من الصورة النمطية السائدة لدى المصممين الإشكنازيين لهذه الشخصيات.

تُبث الصور النمطية بواسطة أساليب "منتقاة" وهي أقل انتشاراً في أساليب أخرى. الأساليب "المفضلة" للعرض النمطي تنتمي لعائلة الكوميديا بألوانها وتفرعاتها (الساخرة والهزلية و الفكاهية و الستاند أب الكوميدي...الخ) فالهزلية "تبرر" التصميم النمطي بكونها سمة مشتركة في الظاهر لمجمل الشخصيات وهي بذلك تعفي الكتّاب (أو المنفذين)، الذين يتبنون وجهة نظر ليبرالية، من الشعور بعدم الارتياح الذي يمكن أن يُرافق أي عملية وصف تتسم بالدمغ و السلبية. في مثل هذه المسرحيات سنجد غالباً سمات و ملامح نمطية سلبية "راسخة" على مر أجيال متعددة تقتصر على الشخصيات الشرقية، أما الصور النمطية للإشكنازيين فتعتورها ثغرات وعيوب بسيطة، أو انحرافات أقل من المعتاد، يمكن إصلاحها أثناء المسرحية أو أنها ستتلاشى في الجيل التالي. وتظهر الصور النمطية أيضاً في الدراما "الشعاراتية" المجندة لهدف سياسي أو لغرض دعائي، كما و تظهر أحياناً في الميلودراما التي يمكن لسماتها شبه الواقعية أن تخفي التصميم النمطي.

مشهد من مسرحية "ملثمون".

غالبية الصور النمطية هي ثنائية الاتجاه. فهي تنطوي على مكونات إيجابية، وبشكل خاص على مكونات سلبية يمكن استخدامها من أجل التدليل على رأي مسبق إيجابي أو من أجل إثبات رأي مسبق سلبي. سندر غيلمان، الذي درس الصور النمطية في الأدب، وجد أن لكل صورة نمطية وجهان متناقضان، إيجابي وسلبي وأن أياً منهما لا يُشبه ما ينطوي عليه العالم من تعقيد و تنوع. (...) ففي مقابل كل مخلوق أو إنسان نبيل يقدمه أو يتحدث عنه الخطاب الكولونيالي هناك أيضاً الإنسان المنحط "[٤٣].

وبالفعل فإن الشخصيات اليهودية التي تمثل اليمنيين والمغربيين والعراقيين والأكراد وشخصيات شرقية أخرى ممثلة في "المجال العام" للبيشوف العبري في أرض إسرائيل، في الميديا والفنون بواسطة صور نمطية قطبية تؤكد بشكل عام على الجانب السلبي المنسوب لهذه الشخصيات مع إجراء نوع من "التوازن" عن طريق إضفاء قليل من السمات الإيجابية عليها.

من الممكن أن تقوم بين الشخصيات النمطية المشكَّلة في ثقافة معينة علاقات متبادلة "مثرية". ففي الثقافة العبرية توجد صلة خفية و أحياناً "عائلية" بين شخصيات يهود شرقيين و شخصيات عربية. في عالم مسرحيات القرن العشرين، من العقد الثاني و حتى التسعينيات، نجد أن هناك ازدواجية مصدرها في انجذاب ورفض اليهودي (الإشكنازي) لـ "آخرية" العربي. فشخصية العربي هي همجية، جامحة و عنيفة، أو توليفة من التناقضات الأخرى التي تدل على نظرات مشابهة. على هذا النحو ظهرت الشخصيات العربية (في المسرح العبري) منذ العام ١٩١٢ في مسرحية "الله كريم" للكاتب ل. أ. أريئيلي و مثلها عشرات الشخصيات الأخرى. أحياناً تتضمن المسرحية هذه الملامح و السمات المتناقضة في الهوية مُجسَّدة في شخصية واحدة و أحياناً أخرى "تتوزع" على هذه السمات بين عدة شخصيات وخاصة الصور النمطية في (شخصية) "سمطوخه" العربي البائس والمنافق، و "القومجي" العدواني والخطير، والتي تظهر في الكثير من المسرحيات. بعد ذلك سنجد سمات العنف والبلطجة من جهة والنذالة والنفاق من جهة أخرى تتجسد كسمات متلازمة في الكثير من الشخصيات اليهودية الشرقية.

دراسة فكرة (قصة) المسرحية من زاوية السرد الاجتماعي تتفحص المعاني والأبعاد الاجتماعية التي تنطوي عليها طرق إعداد وتنظيم مواد "القصة" ومن بينها:

١- تشخيص فاعلية وعدم فاعلية الشخصيات كوكيلة أيديولوجية. على سبيل المثال، في الكثير من المسرحيات والعروض المسرحية التي تُشارك فيها شخصيات شرقية و إشكنازية نجد أن الشخصيات المحركة لسياق (سرد) المسرحية هي الشخصيات الإشكنازية في حين تكون الشخصيات الشرقية "سلبية" و "مُحرَّكَة".

٢- السرد أو السياق المسرحي كنص اجتماعي يشكل، حسب أومبرتو ايكو "المبنى أو القالب الأساسي للقصة من حيث منطق العمل وتركيب الشخصيات وكذلك منطق حبك وتنظيم الأحداث وفق تسلسل زمني"[٤٤]. والعمليات السردية هي التعبير لـ "اللاوعي السياسي" أو للكبت الإجتماعي[٤٥]. هناك أهمية خاصة لنهاية المسرحية كاقتراح لحل مشكلة اجتماعية أو كتعبير عن عدم القدرة على مواجهة هذه المشكلة، وأحياناً كمحاولة للتهرب من الحل.

٣- قوالب السرد المتكررة، كما في قصص الحب أو القصص التربوية، يمكن أن تتأثر بالواقع الاجتماعي وأن تكون معبِّرة عن هذا الواقع.

نموذج السرد الذي اتبعه تسفتان تودوروف يؤكد على الجوانب الاجتماعية في حبكة المسرحية، ووفقاً لهذا الفهم فإن السرد ينطلق من وضع النظام أو الانسجام الاجتماعي والذي يتعرض للانتهاك والتخلخل. ويستمر السرد بعملية إخلال بالتوازن وينتهي بوضع جديد ومختلف من النظام الاجتماعي "حالة التوازن الثانية تشبه الأولى لكن الحالتين غير متماثلتين أبداً"[٤٦].

يُشكل السرد أداة في بحث القوى المتناقضة الكامنة في الاستقرار والفوضى، أو العوامل المقوضة للوضع الاجتماعي. بموجب هذا النموذج (وكذلك في نموذج مختلف لفيكتور ترنر[٤٧]) يمكن تشخيص المكونات الأيديولوجية للسرد بطريقتين: الأولى بواسطة المقارنة بين حالتي التوازن، في البداية والنهاية، والثانية من خلال تشخيص القوى الراغبة بالحفاظ على النظام القائم والقوى المعترضة عليه أو الساعية إلى تقويضه.

**قد يدل الموقع الجغرافي للمسرح على الدور الموكل إليه من قبل المجتمع. فالصورة الجوية لباريس تظهر أن أقرب بناية بارزة إلى دار الأوبرا هي بناية سوق الأوراق المالية (البورصة)، حيث كان للبرجوازية الفرنسية في القرن التاسع عشر مصلحة خاصة في إقامة مركزها الترفيهي وملتقاها الاجتماعي على مقربة من "هيكل" الأعمال والتجارة. كذلك فإن لموقع المسرح تأثير على ما يعرض فيه وعلى طرق العرض. المسرح البلدي في حيفا، والمسمى "هيكل التياترون"، يقع في منطقة كانت وقت بناء المسرح مركز التجارة في حيفا.**

حل الحبكة (أو عدم حلها) له أهمية في سياق النقاش الأيديولوجي. مسرحيات النزاع تطرح أمام جماهير رواد المسرح الصراعات القائمة بينهم وبين مجموعات أخرى. وقد يكون عرض الصراع مستهدفاً عدة إمكانيات، كتعبير مثلاً عن رغبة في التوصل إلى حل تصالحي (كما هو الحال في معظم عروض–مسرحيات– النزاع بين الإشكنازيين والشرقيين)؛ أو كإقرار بأن الحل غير ممكن وبالتالي اختيار نهاية مفتوحة أو مسدودة أو متشائمة (كما هو الحال في المسرحيات التي تتناول النزاع بين اليهود والعرب)؛ أو على العكس كتعبير عن رغبة في تصعيد حدة النزاع من أجل تجنيد المشاهدين إلى جانب صراع يؤدي إلى حل بالقوة تنتصر فيه إحدى القوى المتصارعة (كما في نزاع العلمانيين مع المتدينين).

تعتبر "قصص الغرام" مثالاً مُهماً على فائدة دراسة السرد الاجتماعي. نادرةٌ جداً هي قصص الحب بين علماني ومتدينة أو العكس (متدين وعلمانية). ولعل السبب في ذلك يعود لكون الكتّاب المسرحيين (وغالبيتهم من العلمانيين) لا يسعون إلى المصالحة بل ثمة بينهم من هو معني بتصعيد عرض الصراع. في المقابل عرضت في المسرح الإسرائيلي قصص حُب كثيرة بين عربي ويهودية أو بين يهودي وعربية مع أنها تُخالف بشدة الأعراف السائدة لدى اليهود والعرب على حد سواء. معظم هذه القصص تعبر عن رغبة في المصالحة. ويقوم الكاتب المسرحي بتخفيف حدة مضمون المسرحيات بمساعدة وسائل تسهم في "تقريبها" إلى الواقع. الحميمية تغدو ممكنة عندما يكون العربي أو العربية "جديران" بها، أو في هامش المجتمع الإسرائيلي. لكن معظم المسرحيات لا تنتهي بـ "نهاية جيدة أو سعيدة" ذلك لأن الكاتب المسرحي الذي يُدرك الواقع القائم خارج المسرح لا يعتقد أن الحب "المختلط" يمتلك أية فرصة بالنجاح. كذلك فإن الخشية من تقارب أكثر من اللازم يمكن أن تفسر حقيقة أن جميع المسرحيات تنتهي بإخفاق وتعثر العلاقات الغرامية. على الصعيد الرمزي تجسد هذه النهايات شكوكاً في إمكانية المصالحة مع العرب، أو ربما أنها تُشير إلى العقبات التي تعترض تحقيق هذه المصالحة.

في فصل لاحق سوف نرى أن قصص الحب بين يهودي شرقي ويهودية إشكنازية أو بين إشكنازي وشرقية تنتهي هي الأخرى بـ "نهاية غير سعيدة". معظم "قصص الحب" الإشكنازية–الشرقية التي عرضت على المسرح تنتهي بالافتراق. فقصة الحب الإشكنازية–الشرقية لا تصل إلى "حل" إيجابي سوى في العروض المسرحية البعيدة عن تجسيد الواقع الاجتماعي، كالمسرحيات الرمزية أو الغنائية والموسيقية. قد يكون "ظل" عربية اليهودي الشرقي يشكل جزءاً من التفسير للتشابه القائم في المسرح الإسرائيلي بين عدم النجاح، الذي تلاقيه قصص الحب بين الإشكنازيين و الشرقيين، وبين فشل قصص الحب بين اليهود و العرب.

ثمة قصص شائعة في الأدب و السينما "تُترجم" أحياناً للمسرح. هناك سيناريو مسرحية مشابهة لقصة "بغمليون" (Pygma–lion) كتبه أوري رونين لقصة غاليله رون–بدر "إلى نفسي" و أخرجه عميت غازيت و عرضت المسرحية على مسرح الأطفال و الشبيبة سنة ١٩٧٩[٤٨].

وتتناول المسرحية قصة تسيون كوهن من "بيت شآن" (بيسان) الذي تخلت عنه أمه بينما كان أباه يقبع في السجن. جِدَته التي كان "تسيون" يعيش معها في بيتها قالت له في مستهل المسرحية أنها وجدت عائلة مستعدة لتبنيه. انتقل "تسيون" إلى حيفا وهناك، في بيت عائلة شاروني (المتبنية)، طرأت بالتدريج تغييرات على نمط حياته أسمتها السيدة شاروني "العملية"، وهي مسار تخلله صعود و هبوط. ذات مرة راح تسيون يُقلِّب ويقرأ خفية مفكرة أخيه بالتبني "نير"، الذي كتب فيها "أمي توظف جهداً جمّاً في تسيون، ولكنه رغم كل ذلك يبقى مجرد إنسان همجي مضطرب وغير مؤهل

على الاهتمام بأي شيء جَدّي... ".

طلب تسيون، الذي اشتاق لأصدقائه، السماح له بالذهاب إلى "بيت شـآن" ليشارك في مباراة كرة قدم. لكن ثيابه النظيفة والجديدة وتسريحة شعره العصرية وأسلوبه في الحديث وطريقة تفكيره، كل ذلك لم يعد يتمشى أو يلائم أصدقاءه هناك. فهو بالنسبة لهم يمثل إسرائيل "الأولى". غير أن "تسيون" الذي تأقلم مع الثقافة المتبنية أصيب بخيبة أمل عندما علم أن السيدة شاروني توشك على وضع مولود جديد. ولمّا لم يعد له مكان في البيت، أُعيد إلى "بيت شآن" التي لاقى صعوبة في التأقلم مع الحياة فيها مجدداً. في النهاية أُرسِلَ ثانية للتبني وهذه المرة لدى عائلة في كيبوتس.

مشهد النهاية كان، مثل مشهد البداية، حواراً بين تسيون و بين جدته التي لَخصَّت ما مرَّ به بقولها له "هكذا إذن يا تسيون، لقد ضحكوا علينا، أليس كذلك؟". لكن تسيون ورغم الخيبة التي ألمت به، أعرب عن شكره و امتنانه لمتبنيه الإشكنازيين. تسيون: أعد بأنني لن أنسى لعائلة شاروني أيضاً الأشياء الجيدة التي عملوها من أجلي، و أنني سأفترق عنهم بود وليس بخصومة.

الجدة: هذا جميل. هناك خصومات و نزاعات كثيرة في هذا العالم، فلماذا نضيف عليها إذن المزيد؟!.

التوترات الاجتماعية التي تظهر بوضوح في قصة "إلى نفسي" هي نتاج نزاعات لم تجد حلاً لها وهي تطل أيضاً من خلف المحاولة المصطنعة لإنهاء المسرحية بطريقة تبعث على التفاؤل، حيث ينتهي العرض بأغنية تقول: "حيفا بيت شآن/ هذا في الواقع غير بعيد/ حيفا بيت شآن/ سنزيل الحواجز". لكن الأغنية التي تعد بـ "سنزيل الحواجز" لا تنجح في تمويه أو إخفاء التخلي المزدوج عن تسيون، الذي يمثل الجيل الثاني من الشرقيين، في المرة الأولى من قبل ذويه وفي الثانية من قبل المجموعة الإشكنازية "المتبنية" له.

## الدلالات الاجتماعية

يهدف علم الدلالات الإجتماعية في المسرح إلى دراسة ومعرفة الأبعاد الإجتماعية لملامح المسرحية. وفقاً لـ جان ألتر فإن علم الدلالات الاجتماعية تشمل المسرحية المكتوبة وإعدادها للإخراج، والممثلين ومكونات المسرحية وطرق تلقي أو تقبل المسرحية من قبل الجمهور[٤٩].

دراسة الدلالات الإجتماعية يمكن أن تتمحور حول مسرحية معينة أو مجموعة مسرحيات لكاتب مسرحي معين، أو مسرحيات من فترة محددة. كما ويمكن لها أن تركز مثلاً على تحري ومراقبة طرق تجسيد شخصية ما تمثل مجموعة (كالعربي أو المتدين، أو اليهودي الشرقي...) على امتداد تاريخ المسرح الإسرائيلي، مراقبة تظهر وجود فوارق واختلافات قد تكون أحياناً طفيفة، لكنها تتسم دائماً بأهمية، وتُظهر كذلك في بعض الأحيان ثباتاً في الصور النمطية.

وتقيم المكونات الاجتماعية الشكلية فيما بينها علاقات تناص، ويلجأ الكتّاب المسرحيون إلى إلباس شخصيات "أخرى" بالنسبة لهم، مثل العرب واليهود المتدينين والشرقيين، كوفيات ومعاطف وجلابيات ...الخ، وتصاحب حركة الشخصيات موسيقى عربية أو تراتيل دينية أو موسيقى شرقية؛ أما سمات الدلالات الاجتماعية الأخرى مثل الديكور والإكسسوارات ولهجة الحديث...الخ. فتتغير وتتبدل من مسرحية إلى أخرى مع الاستمرار في "التسهيل" على المشاهد في تشخيصاته لـ "الآخر" حسب نموذج أو موديل جاهز لديه. وهي تؤدي أحياناً، دون معرفة أو قصد، إلى ترسيخ الصورة النمطية، وتحاول في أحيان أخرى الإشارة إلى الإخفاق الكامن في التصور الجماعي، باعتباره تعميماً فظاً ومضراً.

قد يدل الموقع الجغرافي للمسرح على الدور الموكل إليه من قبل المجتمع[٥٠]. فالصورة الجوية لباريس تظهر أن أقرب بناية بارزة إلى دار الأوبرا هي بناية سوق الأوراق المالية (البورصة)، حيث كان للبرجوازية الفرنسية في القرن التاسع عشر مصلحة خاصة في إقامة مركزها الترفيهي وملتقاها الاجتماعي على مقربة من "هيكل" الأعمال والتجارة. كذلك فإن لموقع المسرح تأثير على ما يعرض فيه وعلى طرق العرض. المسرح البلدي في حيفا، والمسمى "هيكل التياترون"، يقع في منطقة كانت وقت بناء المسرح مركز التجارة في حيفا. موقع المسرح المميز (مُطِل على البحر) وتصميمه الخارجي والداخلي الفخم اقتضى ريبرتوار "محترم" يُليق بالمكان (المسرح) الذي يُلاقي صعوبة في تقديم عروض مسرح جماهيري مثلاً أو مسرح بديل، والتي يبدو أن مكانها "الطبيعي" هو قاعات (أروقة) السلاطين في عكا القديمة أو أية قاعة في مركز جماهيري. وعلى سبيل المثال فإن مسرحية "أنا و الملك"، التي قام بإنتاجها المسرح الكاميري بالتعاون مع سكان من حي هتكفا، لم تعرض في قاعة المسرح الواقع في شارع ديزنغوف (الذي كان سابقاً مركز التجارة والتسوق الرئيسي في تل أبيب) وإنما عرضت في مركز جماهيري يقع في حي "هتكفا" نفسه. أكثر من نصف المسرحيات التي عالجت المشكلة الطائفية عرضت في الأماكن الهامشية من

المؤسسات المسرحية: قاعات من الدرجة الثانية والثالثة في المسارح الكبرى، وعلى خشبة مسارح صغيرة، ومهرجانات للمسرح التجريبي، ومنصات مسرح جماهيري أو مسرح تعليمي.

إشراك ممثلين في أدوار شخصيات شرقية أو إشكنازية بناء على أصولهم المعروفة لدى الجمهور، ينطوي على ما من شأنه تعظيم تمثيل مجموعتهم لدى المشاهدين. هناك لدى م.ل. كوين مقولة مثبتة ومدعومة بآلاف الأمثلة يعرفها جيداً مشاهدو المسرح والسينما والتلفزيون: "العمل الدرامي ينطوي على شيء ما يدفع المشاهدين للبحث عن معلومات حول الحياة الشخصية للمثل". علاوة على ذلك قد يكون الممثل، حسب رأي كوين، وكيلاً لإستراتيجية وجهة نظر أيديولوجية معينة، أو لعرض نزاع على خشبة المسرح[٥١]. في المسرح العبري، ومن ثم في المسرح الإسرائيلي، كان هناك حتى السبعينيات عدد قليل من الممثلين الشرقيين. وقد لعب هؤلاء أدوار شخصيات شرقية وعربية. أما الأدوار الرئيسية فقد كانت حكراً على الممثلين الإشكنازيين، حتى في الحالات المتعلقة بشخصيات شرقية، كشخصية "كازبلان" التي مثلها يوسي يادين سنة ١٩٥٤.

ابتداء من السبعينيات ازداد عدد الممثلين من أصل شرقي والذين لم يعودوا يمثلون مجموعتهم (الإثنية) فقط. في مطلع الألفية الثالثة أيضاً جاء توزيع الأدوار في مسرحية "سيدتي الحسناء" – من تأليف ألين جي لرنر وفردريك لرنر، إخراج ميخا لفينسون، الأوبرا الإسرائيلية، موشيه يوسيف ٢٠٠٢– "ليترجم الفوارق الطبقية البريطانية إلى فوارق طائفية وإثنية" معروفة لدى جمهور المشاهدين[٥٢]. الممثلة العربية ميرا عوض تلعب دور اليزا دوليطال كفتاة شرقية يافعة لتنضم بذلك إلى شخصيات سابقة رمزت إلى "ظل" عربية الشرقي. ويلعب أمامها عوديد كوتلر، الذي كان ظهوره وأدواره السابقة هي لإشكنازي من مواليد البلاد (صباري)، دور البروفسور هيغينز الذي يرسم المصير الثقافي لـ دوليطال–عوض و يمنحها طريقة تفكير جديدة وتذكرة دخول للمجتمع الراقي.

القراءة الدلالية قد تكشف "اللاوعي السياسي" عند تشخيص ظهور "مزدحم لإكسسوارات في المسرح. في المسرح الإسرائيلي تظهر في أحيان كثيرة السكين التي تمثل صفة العنف المنسوبة للشرقيين العرب و اليهود. مسرحية "كازبلان" ليغئال موسينزون قدمت شخصية يهودي مغربي في مركز المنصة، حيث يشكل العنف السمة الأهم في شخصية كازبلان والذي (أي العنف) يُجسِّده الكاتب المسرحي بالكلمة والتلقين المسرحي وبواسطة السكين.

التفسير "السيكولوجي" الذي يقدم للعنف المغربي يُعزا إلى الطفولة القاسية في كازبلانكا (الدار البيضاء) وإلى مصاعب الاستيعاب في الوطن الجديد. ويظهر حضور كازبلان في جميع مقاطع حركة المسرحية، والتي يتفاعل ويتصرف كازبلان في غالبيتها الساحقة بطريقة عنيفة. فالسكين، كأداة "عربية"[٥٣]، تُلازم كازبلان بطرق مختلفة (عشر مرات خلال المسرحية المكتوبة) سواء بالإمساك بها أو الإدعاء المزعوم حول براعته باستخدام السكين. "أنا لم أعد استخدم السكين"[٥٤] يقول كازبلان معلناً ويُضيف "أنا أحب راحيل [فتاة أحلامه الإشكنازية– د.أ]. وهي لن تقبل بالزواج من كازبلان مع السكين" (نفس المصدر السابق ص٤٥).

لعل ديكورات المسرحيات التي أُثيرت فيها المشكلة الطائفية يمكن أن تدل على طرق وأشكال عرض المشكلة. الديكور الواقعي لمسرحية كازبلان (١٩٥٤) كان عبارة عن بيت آيل للسقوط في يافا تريد البلدية هدمه خلافاً لإرادة سكانه الذين لا يوجد لديهم مكان بديل يأوون إليه. وقد كان ذلك ديكور يزدحم ويعج بالحاجيات والتفاصيل التي يحفل بها أي بيت عربي:

"كما لو أنهم قاموا بنقل إحدى باحات البيوت من يافا القديمة إلى منصة سينما مغربي"[٥٥]. فالمشاهد يجد نفسه منذ لحظة فتح الستارة أمام بيئة "عربية"، والتي تشكل المجال "الطبيعي" للشخصية المركزية في المسرحية.

في مسرحية "تورا" من تأليف يوسيف بار يوسيف وإخراج غرشون فلوتكين، مسرح الكاميري (١٩٦٣)، وشخصياتها يهود من آسيا الوسطى، تتعرض امرأة شابة، حَمِلَت من خارج الزواج، للقتل على يد حاخام طاعن في السن.

ديكور آرييه نافون كان طبيعياً (واقعياً) حيث بدا يحتوي على "كل شيء، كل تشقق وكل نتوء في الجدران، وكل اعوجاج في حديد درابزين سلّم البيت"[٥٦]. بهذه الطريقة خلق المسرح مكاناً نائياً "باحة صغيرة خانقة وحياة بدائية باكتظاظ وسط خصومة ومشاحنات"[٥٧].

هناك مسرحية أخرى خلفيتها حي شرقي وهي مسرحية "حَيُّنا – هشخونا شيلانو" تأليف يعقوب بار–نتان وإخراج يوسيف رودن، مسرح "هبيما" ١٩٦٥، وهي تروي قصة "حي في الثلاثينيات – تل أبيب في بداية إقامتها قبل أن تُصبح مدينة– حيث يقيم أهالي الحي في بيئة مليئة بالقذارة والتلوث، في زحمة واكتظاظ. لكنهم مع ذلك لا يفقدون صورتهم الإنسانية. فلكل واحد منهم

**أما اليهود من أصل يمني، والذين عرفوا بإجادة اللغة العبرية، فينسب لهم عدد من الكتّاب المسرحيين لغة بليغة مطعَّمة بالشتائم والمفردات العربية. رفع مستوى لغة الحديث يُبعد اليمني عن الواقع الاجتماعي العصري، بينما استخدام لغة هابطة المستوى مطعَّمة بمفردات من العربية يقربهم من "صورة" العربي.**

تطلعات وأمنيات، وبالأساس رغبة قوية في الخروج والهرب من الوضع الذي يقبعون فيه"[٥٨].

دوف بار-نير امتدح تصميم -ديكور- المسرح: "كان ديكور دافيد شارير تحفة رائعة. ففي مساحة عدة أمتار مربعة أو مكعبة من القماش والألوان أقام حيّاً كاملاً بكل ما يحتويه من كتل بيوت صغيرة وسلالم و بلكونات معلقة وأزقة ملتوية، إضافة إلى مقهى شرقي يغص بالرجال العاطلين عن العمل"[٥٩].

مسرحية موطي بهراف "منتدى الدراما"، تميزت بديكور هزيل جسَّد الفقر والبؤس وانغماس الشبان الشرقيين، أبطال المسرحية، في الإجرام، حيث استخدمت ستارة خضراء خلفية لِسُلَّمين من الفولاذ الأسود اللون شكلا معاً "زنزانة اعتقال".

ثمة رؤية أخرى، معاكسة، للمكان كتلك التي وجهت صموئيل باك مصمم الديكور لمسرحية غبرائيل بن سمحون "ملك مغربي"، والتي عرضت على مسرح "هبيما" بإخراج يوسي يزرعئيلي، سنة ١٩٨٠. مكان المسرحية هو بلدة "سفرو" مسقط رأس مؤلف المسرحية في المغرب. وتعكس المسرحية بالإجمال الحنين إلى ثقافة كاتبي التسابيح الدينية اليهودية الذين حلموا بـ "الخلاص". وقد صمم الديكور بشكل "مفتوح"، إذ لم يكن محصوراً داخل بيت عربي أو في حجرة اعتقال أو ساحة خانقة. يقول "بن سمحون" مسترجعاً: "كانت سفرو بلدة متوسطية نموذجية تتميز بأسطح بيوتها، حيث دارت الحياة كلها حول الـ "رحيبة" وهي الأوركسترا في مسرحنا، فيما استخدمنا أسطح البيوت كمدرج مفتوح. جميع البيوت تؤدي إلى ساحة وكانت كل امرأة تعرف ما يُطبخُ في طنجرة جارتها (...) كذلك كان القمر جزءاً عضوياً في مسرحنا. ففي "سفرو" يعيش الإنسان في الليل أكثر من النهار"[٦٠].

يوسي يزرعئيلي اعتبر منصة المسرح صورة مركزية في المسرحية، وأضاف إن الديكور كان مستعاراً "من يهودية أخرى، من يهودية أوروبا. كان هذا الديكور سُريالياً، حيث بدا كعنصر رائع بنى أسوار المدينة الشرقية وجدران بيوتها برداءات أوروبية شرقية قديمة"[٦١].

تمييز إليزابيث برنس بين "التقاليد الخطابية" و "التقاليد الأصيلة"[٦٢] يساعد في النقاش الاجتماعي لسمات العروض المسرحية. توجه برنس الاجتماعي يفضي إلى التمييز بين نموذجين من التقاليد التي توجه مشاهدة المسرح: تقاليد rhetorical تحدد الإطار الدراماتيكي: وضع دراماتيكي، ديكور، فراغ، زمن، تمثيل الدور ... وتقاليد أصيلة authenticating، والتي هي تقاليد الحياة اليومية التي تستخدم في تصوير "واقع" معين على المسرح.

"التقاليد الخطابية" ترتبط بسياق تاريخي وذلك نظراً لتوجهها نحو "لعبة" المشاهدة والمشاركة من جانب جمهور معين في ثقافة معينة وفي فترة تاريخية محددة. وهي ليست فقط جزءاً من المسرحية ذاتها وإنما أيضاً من قولبة مراحل تجميع وتوزيع العرض المسرحي. وتعتبر هذه التقاليد مهمة في سياق النقاش الأيديولوجي للنص المسرحي ذلك لأنها تصمم وتصوغ مجموعة التوقعات للعرض (للمسرحية). في المقابل فإن "التقاليد الأصيلة" تتميز بكونها ذات طابع محاكاة وهي التي تضفي "أصالة" على الخيال المعروض على المسرح. وتتيح هذه التقاليد نجاح "قراءة" المسرحية من خلال كشف العلاقات بين الخيال في المسرحية و بين "العالم الحقيقي" للتجربة الاجتماعية-السياسية التي يحملها الجمهور معه.

مثال لافت على الجمع بين هذين النوعين من التقاليد نجده في العمل المسرحي للمخرجة والكاتبة المسرحية زميرا رون، "صوت الشياطين والأشباح" الذي عرض في مركز الثقافة والرياضة والشباب في أشدود سنة ١٩٩٧. وقد سعت رون إلى فن احتجاج: "أردت خلق ثقافة ليست فلكلور"[٦٣]. مسرحية "صوت الشياطين و الأشباح" أعدت كقصة مراهقة تستخدم كإطار واهن لمواضيع مختلفة تُثار بطريقة تداعي الأفكار. وتدور المسرحية حول قصة "إيفون" التي تُريد دراسة فن التمثيل ومغادرة أشدود إلى المدينة الكبيرة. والدها المقيم في باريس يقترح عليها الالتحاق به لتدرس هناك، لكنها تُفضل الدراسة في البلاد. غير أن إيفون تقرر في النهاية

السفر إلى فرنسا ... تحفل المسرحية بصور ورموز وهمية من بينها: نجمة داوود، متدين تقليدي و متدين قومي، ورموز طائفية إلى جانب رموز اجتماعية علمانية إضافة إلى العنف و القسوة. أصالة الشخصيات التي يُعتبر البحث الإجتماعي–اللغوي مهما في كشف مميزات الصور النمطية لـ "الآخر": العربي، المتدين و الشرقي. ثمة تعبير واضح للنظرة إلى الشرقيين كدونيين من ناحية ثقافية، نجده في طرق و أشكال الحديث المثيرة للسخرية التي تنسب لهؤلاء الشرقيين في المسرحيات. رينا بن شاحر تعتقد أن الشخصيات الشرقية أُدخلت في الكثير من الأحيان إلى المسرحيات والعروض المسرحية العبرية فقط لغرض العامل الهزلي، ولذلك حرص الكتّاب المسرحيون على ملئ هذه المسرحيات و العروض بأكثر ما يمكن من العناصر التي تشذ عن القواعد و الأصول اللغوية الاعتيادية، وذلك بما يُشير إلى المكانة الاجتماعية المتدنية للمتحدثين بهذه اللغة المشوشة أو الشاذة"[٦٤].

التمييز المسرحي للشرقيين بواسطة خليط الكلام المثير للسخرية، يعود إلى بداية "الييشوف" العبري. فالسفارديم من "الييشوف القديم" يتكلمون بلهجة شرقية في مسرحية "حلم تل أبيب الصغيرة" لدان بن أموتس و حاييم حيفر (١٩٥٩). حيث تكون لغتهم مشوشة و مخلوطة بتعابير و ألفاظ عربية. من هنا تفضيلهم للعرب ("قاتلهم الله") على "أخوانهم" الإشكنازيين:

ليئون: (يشير إلى الصورة) أنظر، أنظر يا موريس كيف انهال علينا الإشكنازيون كالذباب! (...)

موريس: ليئون... ليئون... ما هذا الكلام؟! حرام مون عامي! أليسوا أبناء شعبنا؟ أليس كل شعب إسرائيل أخوة؟!

ليئون: ربما نعم، وربما لا! إذا كان هؤلاء أخوتنا فإنني أعتقد أنهم ليسوا من نفس الأم. بل وهناك البعض ليسوا حتى من نفس الأب (...) هل يمكن أن يكون هؤلاء يهود؟! إنهم لا يؤمنون بالله ولا يتحدثون العبرية ولا يشربون "العرق". والله أن العرب، قاتلهم الله، أقرب إليَّ من هؤلاء (الإشكنازيين). هؤلاء لا يلائمهم السكن في يافا (...) أي عمل خرا –تعطيهم– يعملون! شو هادا؟! حمار إسرائيل؟ (...)

موريس: (...) بعد مرور وقت قصير سوف يعتادون ويصبحون مثلنا. سنعلمهم عبرية بنبرة سفاردية، سنعلمهم كيف يشربوا القهوة ويقولوا: أهاه! سنعلمهم العربية حتى يتمكنوا من شتم الأغيار، لعنهم الله[٦٥].

أما اليهود من أصل يمني، والذين عرفوا بإجادة اللغة العبرية، فينسب لهم عدد من الكتّاب المسرحيين لغة بليغة مطعَّمة بالشتائم والمفردات العربية. رفع مستوى لغة الحديث يُبعد اليمني عن الواقع الاجتماعي العصري، بينما استخدام لغة هابطة المستوى مطعَّمة بمفردات من العربية يقربهم من "صورة" العربي.

مسرحية كونغرس اليمنيين، ١٩٣٤، لـ م. كدمي والذي يلتقي فيه أصحاب مهن يمنيون كممثلين لأحزاب؛ هذه المسرحية تستهل بتوليفة لغوية من هذا القبيل:

رئيس المؤتمر: هُسّ ... اسكتوا يا كلاب و إلاّ سأطردكم بإهانة من أمامي. و الآن لينهض زكريا مندوب حزب بائعي الفلافل ليسمعنا ما لديه.

مندوب حزب بائعي الفلافل: عاش الرئيس خالداً مخلداً. ولكن ما عساي أن أقول يا سيدي فما لي وللبولتيك (السياسة). وهل أنا دكتور؟! أرسلوني إلى هنا وقد ملأ أبي الطّست بعجينة الفلافل التي نسيتها في مطبخي. والآن ماذا أقول وماذا أفعل؟ (توقف لبرهة وقد بدا عليه التردد. لكن جاره سحبه من طرف ثيابه قائلاً: رأس حمار...) وقال آخر بصوت المنتصر): بوز لهبوعيل... (ثم سارع ليسأل جاره: ما معنى بوز؟). (جواب: لا أعرف)[٦٦]

سنوات السبعين في المسرح الإسرائيلي تميزت بتغيير النظرة للشخصيات الشرقية وكذلك لأسلوب حديثها، حيث أخذ الكتّاب المسرحيون يوثقون لغة أبناء الجيل الثاني. من بين هؤلاء إيلان رونين في مسرحية وثائقية موسيقية من تأليفه وإخراجه، مسرحية "كديما بيتار" ١٩٧٨. وقد بحث رونين عن مشاهدين جدد من نوع الجمهور الذي يرتاد ملاعب كرة القدم، وليس المسرح[٦٧] وكان رونين يرغب في "عمل مسرحية غنائية وليس مسرحية سياسية أو اجتماعية كما هو مألوف عمله بمواد وثائقية"[٦٨]. النتيجة كانت مثيرة من الناحية الاجتماعية وهو ما ساهمت فيه اللغة والحركات والموسيقى الشرقية التي صاحبت المسرحية.

شاريت فوكس وجدت في مسرحية "كديما بيتار": "لغة جميلة أورشليمية وبيتارية بألحانها وإيقاعاتها المميزة. ليس هناك تقريباً مونولوج يقدم بدون مصاحبة حركات جسدية من قاموس حركات لاعبي كرة القدم (...) وموسيقى مرتبطة بواقع (فريق) بيتار القدس (فرقة "عود" أهوفا عوزري)"[٦٩]

لقد جمعت المسرحية مشاهدي مسرح "الخان" في القدس، وغالبيتهم من الإشكناز والمثقفين، مع لغة تعتبر في حد ذاتها بمنزلة

يهوشواع سوبول

وجهة نظر سياسية.

سائق سيارة أجرة: اليوم الكل بيغن... ليس من أحد يصوت هبوعيل. هبوعيل انهار (...) ومن هو هبوعيل. من هو أبوه ومن هي أمه؟ من أين يتغذى طيلة الوقت؟ من الهستدروت. من المعراخ. وهذا المعراخ كله يتكون من أربعة أركان: البنوك–معراخ، تنوفا–معراخ، همشبير–معراخ، و هبوعيل–معراخ. حيثما تسقط–معراخ.

فيصل (بائع في سوق محنية يهودا. تظهر دميتان على هيئة أوري ململيان و أبا إيبان): يوم انتصاري الحقيقي سيكون عندما تجري مواجهة، منافسة بين قدم أوري ململيان و بين ثقافة أبا إيبان برأسه. وهذا صعب (...) اعتقد أن أبا إيبان سيخسر أمام ململيان. كيف؟ تسديدة قوية في العمق من أوري ململيان تطيح بثقافة أبا إيبان. ثقافة أبا إيبان انحرفت إلى اليسار منذ اللحظة التي قرر فيها الجلوس مع أَشَف [اختصار لـم.ت.ف]... و هكذا فازت قدم ململيان على رأس أبا إيبان بالنتيجة المفاجئة ٢=٠.

## التلقي

ينظر قسم كبير من جمهور المسرح الإسرائيلي إلى مؤسسة المسرح كمنبر تبحث فيه مشكلات اجتماعية وسياسية[٧٠]. فالنص المسرحي يعتبر من وجهة نظر الكثيرين من المشاهدين بمثابة انعكاس أو مرآة للواقع ("مرآة موثوقة"، "مرآة مضيئة" و "عدسة سحرية مكبِّرة لمواطن ضعف المجتمع" وذلك حسب أوصاف وتشبيهات غرشون شكيد)[٧١].

في أحيان نادرة يفضل هؤلاء المشاهدون عروضاً مسرحية أصيلة بسبب "موضوع المسرحية" وذلك من أجل "تعزيز الصلة و الترابط مع المجتمع الإسرائيلي"[٧٢].

هداسا هاز (وآخرون) ذكروا في بحث حول أنواع الاحتياجات أن المسرح الإسرائيلي يؤدي لدى جمهور مشاهديه وتيرة تكرار التعبير "للتعرف على" (نفس المصدر السابق ص١٦). ولعل ذلك هو السبب في إكثار المسارح في إسرائيل من عرض مسرحيات أصلية، والتي تشكل في السنوات الأخيرة أكثر من نصف الريبرتوار[٧٣]، علماً أنها تعطي مكانة مهمة لعرض الانقسامات والشروخ في المجتمع الإسرائيلي.

قبول المسرحية منوط بجمهور المشاهدين. لكن ردود فعل و تقبل الجمهور لأي عرض مسرحي ليس بالأمر القائم بذاته بل تتدخل عوامل مختلفة في تحديد ذلك[٧٤]. جون منسك يقترح "التناص العمودي"[٧٥] كمجال وسيط بين المسرحية و بين جماهير مشاهديها، يسعى إلى توجيه و إرشاد ردود فعل المشاهدين. في التناص "العمودي: يمكن تضمين جميع النصوص "الثانوية" التي تنشأ من أجل وصول وفي أعقاب العرض المسرحي: الدعاية والنشر، الكراسة، المقالات والتقارير في الصحافة المقروءة والمذاعة، المسموعة والمرئية (فهذه كلها جزء من تقبل العرض لدى المشاهدين و "المتذوقين" المهتمين كالنقاد والصحافيين). ويشمل "التناص العمودي" أيضاً النقاش الذي يمكن أن ينشأ في أعقاب العرض داخل أطر ومؤسسات عامة وسياسية وفي الأحاديث بين المشاهدين ضمن أطر اجتماعية مختلفة.

يعتبر النقد أحد المكونات في تقبل المسرحية. ونظراً لأن عروض المسرح تؤول بطبيعتها إلى الاندثار والتلاشي فقد استخدم النقد (لغاية بدء التوثيق بأشرطة التسجيل والفيديو في منتصف الثمانينات) كمستودع (أو مرجع) للمعلومات وكمصدر توثيق وحيد تقريباً لمسألة تقبل أية مسرحية. فأعمال البحث، كمؤلفات مارفين روزنبرغ مثلاً حول مسرحيات شكسبير[٧٦] تعتمد على النقد كمصدر مهم في استرجاع المسرحية أو بعض التفاصيل والحيثيات التي تتضمنها. أحياناً يعبّر الناقد، كممثل لمجموعته، عن مواقف أفراد مجموعته إزاء التغييرات الاجتماعية التي تعرض في المسرح.

هذا الأمر ظهر في نقد بوعز عبرون لمسرحية إيلان رونين "كديما بيتار"، والتي جلبت إلى خشبة المسرح شخصيات جديدة بالنسبة للناقد ولمجموعة المشاهدين الإشكنازيين، شخصيات مشجعي كرة

**اعتاد الكثيرون على التقليل من قدرة المسرح على التأثير الأيديولوجي على جمهور مشاهديه، وذلك من زاوية أن المسرح يشكل ظاهرياً مكاناً تعرض فيه "عوالم من صنع الخيال" ليس لها أي تأثير على سير ومجريات الواقع. بيد أن هذا التوجه أو الفهم لا يأخذ بنظر الاعتبار ظروف المُشاهَدَة الخاصة التي تستدعي العرض المسرحي.**

القدم الشرقيين. فقد كتب عبرون، الذي بدا مندهشاً ومنزعجاً مما شاهده في تلك المسرحية، نقداً يعد بمنزلة وثيقة تدل على الفجوة القائمة حسب رأيه بين الثقافات، الثقافة "العليا" التي يمثلها، والثقافة الشرقية "الشعبية":

المسألة التي تشعر بها ليست في لعبة أو مجموعة بعينها، وإنما في ظاهرة اجتماعية غريبة ومدهشة. فهذا يشبه زيارة فريق من الإنثروبولوجيين لإحدى قبائل بحر الجنوب، للتعرّف على طقوسها ومعتقداتها الغريبة وتجسيدها أمام أعيننا، وفجأة تشعر بالذهول والصدمة: فهذا هو شعبك الذي يُحدِّد بمستوى إدراكه ووعيه وبدرجة هائلة حياتك أنت، سلباً أم إيجابا، سواء في الانتخابات أو الحياة الثقافية والاقتصادية، أو الحياة اليومية في الشارع. هذه الحكومة اختارها ويتمسك بها هؤلاء الناس. وتشاهد نفس الطقس أو الاحتفال المضحك في النهاية، الاحتفال الذي يُحمَلُ فيه كأس الفوز على رأس فتاة ترتدي ثياباً فضية فتتحول سوياً مع الكأس إلى ما يُشبه التمثال ثم يتحلق حولها الجمهور المتحمس والصاخب من المشجعين الذين يجثمون على الأرض ويهتفون كجوقة واحدة "يش إلوهيم: [الله موجود]". هذا المشهد له مغزى مخيف (...) ثمة هنا نسخ دقيق لمغزى مؤداه: الكأس هو بمثابة إله، ونحن نشاهد طقوساً كالتي يقيمها عَبَدَة الأصنام.

وهكذا تتحول هذه المسرحية إلى عامل نقد اجتماعي ذكي ومرهف للغاية، وإن كان هذا النقد لا يعبر عن نفسه بصراحة ووضوح. ونحن نخرج فقط بهذه الصورة الاجتماعية التي تبقى محفورة في وعينا ووجداننا نفكر ونتأمل ما يعنيه مفهوم "شعب واحد". فلا هم ولا أنت تجدون قضية أو موضوعاً مشتركاً بين الواحد والآخر حتى ولو للحظة واحدة[٧٧].

تعتبر دراسة تلقي جمهور المشاهدين لعمل مسرحي أمراً صعباً وشائكاً. يقول ج. ل. ستين إن "دراسة ردود فعل الجمهور ستكون بالضرورة في معظم الحالات مسألة تخمينات وانطباعات، مع ذلك فإن التخمينات والانطباعات هي من سمات النقد المختص بنواحي الذوق والجمال"[٧٨]. خلال العقود الأخيرة طرأ تقدم على بحث التقبل، ويرجع ذلك بالأساس إلى الانتقال من اعتبار الجمهور مجموعة متجانسة ومجردة إلى حد ما إلى منهجية يقف في محورها المشاهد المُتَأثِّر بمكونات اجتماعية وسيكولوجية وثقافية. فبحث الجوانب الاجتماعية للمسرح لم يعد يكتفي بالتقديرات و التخمينات كما أنه بات يمتلك أدوات للتحقق منها. هناك طرق بحث مختلطة، كمية ونوعية، باتت تحتل مكانها في بحث ودراسة التلقي –التقبل– في المسرح[٧٩].

أحياناً تكفي معطيات نسبة المشاهدة و مخزون الصحافة (المطبوعة والالكترونية) للتدليل على تركيبة الجمهور وردود فعله تجاه المسرحية.

## التأثير على المجتمع

بدأت بالواقع الاجتماعي ونزاعاته كمصادر لكتابة المسرحيات وسأنهي النقاش بالتأثيرات المحتملة للنصوص المسرحية على الواقع الاجتماعي ذاته. إحدى السمات التي ميزت المسرح العبري منذ نشوئه تتمثل، حسبما ذكر حاييم شوهم، في "كونه يعمل بتلازم وارتباط وثيق مع الأحداث التاريخية التي يعتبر هو ذاته واحداً منها"[٨٠].

اعتاد الكثيرون على التقليل من قدرة المسرح على التأثير الأيديولوجي على جمهور مشاهديه، وذلك من زاوية أن المسرح يشكل ظاهرياً مكاناً تعرض فيه "عوالم من صنع الخيال" ليس لها أي تأثير على سير ومجريات الواقع. بيد أن هذا التوجه أو الفهم لا يأخذ بنظر الاعتبار ظروف المُشاهَدَة الخاصة التي تستدعي العرض المسرحي. هذه الظروف لا تُسَهِّل نشوء عالم خيالي مشابه للواقع. ويمكن القول بنوع من التعميم إن الذي يشاهد عرضاً مسرحياً يتواجد في آن واحد في العالم القائم على المسرح والعالم الموجود خارج المسرح. لهذا السبب من الممكن أن يتخذ هذا الشخص (المشاهد) موقفاً انتقادياً تجاه المعروض في

زمن العرض وفي وقت قريب منه وأن يربط محتويات العرض المسرحي بالواقع الاجتماعي والسياسي. هناك دوران اجتماعيان للمسرح، كما ينظر إليهما من قبل المبدعين و جمهور المشاهدين، لا يتناقض أحدهما مع الآخر، بل وربما يُكمِّل أحدهما الآخر: "عكس" الواقع بطرق مختلفة، والانخراط، أو التدخل، الفاعل في الواقع الاجتماعي والسياسي. هذا بالإضافة إلى الحقائق التي أوردناها آنفاً والتي يُنظر بموجبها إلى المسرح في إسرائيل كمؤسسة تشكل منبراً لمناقشة المعضلات الصعبة فضلاً عن الإزدياد المستمر في عدد المسرحيات التي تتناول نزاعات اجتماعية وسياسية.

لقد ساهم المسرح الإسرائيلي مساهمة في منتهى الأهمية خلال السنوات التي بدا فيها أن حل النزاع مع العرب ما زال بعيداً، وحينما اعتبر (النزاع ذاته) لدى فئات كبيرة من المجتمع الإسرائيلي وزعامته على أنه أقل أهمية من ثمنه السياسي المتوقع.

النصوص المسرحية التي طرحت المشكلة الفلسطينية خلال السبعينيات والثمانينيات شكلت طليعة سياسية–فنية ضغطت وطالبت بالشروع في عملية السلام.

في فترة التسعينيات التي تفاقم فيها الشرخ العلماني–الديني ازداد بالتوافق عرض وتمثيل المتدينين في المسرح العلماني كما ظهرت أطر مسرحية جديدة لدى المتدينين.

فيما يتعلق بالمشكلة الطائفية كانت مسرحية "كريزا" (١٩٧٦) مؤثرة بشكل خاص، إذ شكلت المسرحية أول وأهم تعبير مسرحي يعكس خطورة الشرخ الطائفي. وفي الواقع فقد اكتفت المخرجة نولاه شيلتون بخلق اهتمام وتوجه نحو التعاطف والتأييد: "إذا استطاعت المسرحية دفع الإنسان لأن يكون أقل انغلاقا ولا مبالاة، فهذا كثير (...) هذا ما يستطيع المسرح عمله"[٨١].

غير أن عدداً آخر من الذين شاركوا في إخراج هذا العمل المسرحي (مسرحية "كريزا") يعتقدون أن المسرحية أثرت على الصعيد السياسي وأنها ساهمت حتى في "الانقلاب" في السلطة سنة ١٩٧٧. يقول أحد هؤلاء، وهو إيتسيك فاينغرتن: "أعتقد أنه كان لـ (كريزا) تأثير على سيرورات اجتماعية. هناك من قالوا إن المسرحية ساعدت في صعود الليكود (للسلطة سنة ٧٧)... من جهتي أرى أن المسرحية عجلت في هذه العملية. وقد كان هناك من جاء وقال في مرحلة معينة: أنظروا ما فعلتم وما تسببتم به ؟!"[٨٢].

## هوامش

1 Freddie Rokem. "Hebrew Theater from 1889-1948". in: Theater in Israel. Editor. Linda Ben-Zvi. The University of Michigan Press. 1995. 51-84.

٢ غبرئيل تلفير "بداية العصرية في البلاد: أربعون سنة من العمل المسرحي في أرض إسرائيل (١٨٩٠-١٩٣٠)"، غازيت ٢٥٣-٢٥٦، نيسان-تموز ١٩٦٤، ١٢. بعد مرور ٤٠ عاماً، في العام ١٩٥٠، ألقى عضو الكنيست يزهار سميلنسكي (س. يزهار) خطاباً في الكنيست قارن فيه بين الشعب القديم (المقصود قدماء المهاجرين أو "الصهيونيين الطلائعيين") الذي "يحرس موارد الثقافة والفكر، المحب للفنون والمسرح و المسرح والموسيقى..." وبين (هذا الشعب المتكوَّن...في المقابل) والذي وصفه يزهار بأنه "شعب آخر، ما هو إلاّ قبائل وبقايا طوائف شعب عديم الثقافة ومجرَّد من الموارد المادية وأحياناً حتى الروحية...". وطالب س. يزهار بـ "انطلاقة وحركة حثيثة وواسعة للشعب (الأول) من أجل استيعاب الشعب (الثاني) ودمجه وصقله ليكون كتلة واحدة منيعة". وقائع الكنيست المجلد V ١٩٥٠، ١٦٢٤-١٦٢٥.

٣ تقرير برخاه: السياسة الثقافية في إسرائيل، ١٩٩٨، حسب تلخيص هداسا هاز، "بنيم" ١٠، صيف ١٩٩٩، ١٠٩.

٤ كما أسلفت فإنني أستخدم تعبير فردريك جيمسون The Political Uncon-scious الذي يتناول مقارنات مكشوفة بين النص (المسرحي) و الوضعية الاجتماعية المطابقة له.

٥ تقرير برخاه: السياسة الثقافية في إسرائيل ١٩٩٨. ملاحظة (٨) ١١٤.

٦ الياهو كاتس، ميخائيل غور بيتس- ثقافة الفراغ في إسرائيل: أنماط الترفيه والاستهلاك الثقافي. تل أبيب، عام عوفيد ١٩٧٣، ٩٥-٩٨، ١١٧،١٠٢. ثقافة الفراغ في إسرائيل: متغيرات في أنماط النشاط الثقافي ١٩٧٠-١٩٩٠، القدس، معهد غوتمان للبحوث الاجتماعية التطبيقية ١٩٩٢، ١٠-١٧.

7 Bruce A. McConachie. interviewed by Ian Watson. "Real-izing a Postpositivist Theatre History". New Theater Quarterly. 39. 1994. 217.

٨ موشيه ليسك "الطائفة والطائفية في إسرائيل بالمنظور التاريخي". إسرائيل على أبواب سنوات الألفين: المجتمع، السياسة والثقافة. القدس، ماغنس ١٩٩٦، ٨٨.

٩ دان هوروبيتس، موشيه ليسك: مشكلات في اليوتوبيا، تل أبيب، عام عوفيد ١٩٩٠، ١١٠.

١٠ سامي سموحه "الانكسار الكبير للشرقيين" هآرتس، ٣ شباط ١٩٩٥٠.

11 Eliezer Ben-Rafael and Stephan Sharot. Ethnicity. Reli-gion and Class in Israeli Society. Cambridge. Cambridge University Press. 1991.

١٢ يارون تسور "فزاعة الكرنفال-المغربيون والمتغير في المشكلة الطائفية في إسرائيل الفتية" ألفايم، ١٩، ٢٠٠٠، ١٢٧.

١٣ يارون تسور، "طائفة ممزقة: يهود المغرب والقومية ١٩٤٣-١٩٥٤" تل أبيب، جامعة تل أبيب و "عام عوفيد" ٢٠٠١، ٢٥٣-٣٩٠.

١٤ سامي سموحه "ثلاثة توجهات في سوسيولوجيا علاقات الطوائف في إسرائيل". مغموت: المشكلة الطائفية، الاستمرارية والتغيير. الجزء الثامن ٢-٣، ١٩٨٤، ١٦٩-٢٠٦؛ ياريف تسرفاتي "العفريت الطائفي في إسرائيل: داخل القمقم-على نار هادئة" مغموت م (١) ١٩٩٩، ٦-٧.

١٥ هنريت دهان كاليب "الطائفية في إسرائيل -وجهة نظر ما بعد الحداثة" التربية والمجتمع- تحرير إيلان غورزئيف، مدرسة التربية، رموت، جامعة تل أبيب ٢٠٦-٢٠٧. وانظر أيضاً:

Ella Shohat. "The Invention of the Mizrahim". Journal of Palestine Studies. 24. 1. Autumn 1999. 5-20.

١٦ هوروبيتس، ليسك، ملاحظة ١٤، ١١٧.

١٧ التقرير السنوي لمديرية الثقافة و الفنون يتطرق بشكل أساسي للمسارح والمنابر الممولة من قبل وزارة الثقافة.

١٨ نقلاً عن بيير ماشرا الذي قال إن "أهم شيء في الرواية هو الذي لم تقله".

19 Shoshana Weitz. "Form Combative to Bourgeois Theater: Public Theater in Israel in 1990". In: Theater in Israel. note 6. 101-116.

20 Yael Zerubavel. Recovered Roots: Collective Memory and the Making of Israeli National Tradition. Chicago and London. The University of Chicago Press. 1995. 8. 242.

٢١ بورديه يميز في المسرح الفرنسي الباريسي التعارض بين "الجبهة اليمينية" و "الجبهة اليسارية"، بين "المسرح البرجوازي" و "المسرح الطليعة". فالاختلاف بينهما يشمل كل شيء: المؤلفون و المؤلفات و الأساليب كما أنها تختلف أيضاً في السمات الاجتماعية للمشاهدين (العمر، المهنة، مكان السكن ...الخ).

22 Pierre Bourdieu. Les regles de l'art. Paris. Seuil. 1992. 228-230.

Pierre Bourdieu. La distinction: critique sociale du jugement. Paris. Minuit. 1979. 260-266.

٢٣ إجمال لنشاط المؤسسات العامة لفنون المسرح في إسرائيل لسنة ١٩٩٤، ٧، الهيئة العامة للثقافة و الفنون أيار ١٩٩٥، ٤٦، ٤٨-٥١. إضافة إلى التقارير السنوية السابقة واللاحقة للتقرير المذكور.

٢٤ دان أوريان، محرر "ندوة حول المسرح الفلسطيني" (بما) ١٢٩، ١٩٩٢، ٢٢-٢٥.

٢٥ حاييم نغيد "يوجد أمل في الحي" معاريف ٣ نيسان ١٩٨٧؛ أيضاً: بيتر هاريس "المسرح البلدي كمسرح "جماهيري"، هكامري: مسرح لزمان و مكان. تحرير: غاد كينر، إيلي روزيك و فادي روكس، تل أبيب، جامعة تل أبيب، كلية الفنون ١٩٩٩، ١٨٣-١٩٢.

٢٦ عمانوئيل بار-كدما "برودوي في هتكفا" يديعوت أحرونوت، ٣ نيسان ١٩٨٧.

٢٧ يسرائيل إليراز "الكاتب المسرحي الإسرائيلي كممثل للجمهور" دافار ١٨ كانون الثاني ١٩٧٤.

28 Lucien Goldmann. "Structuralisme genetique et creation litteraire". in: Sciences humaines et philosophie. Paris. Gonthier. 1966. 151-165. Mary Evans. Lucien Goldman. Sussex. Brighton. Harvester. 1981. 42. 49.

٢٩ مقابلة مع غابي ألدور و يغئال عزراتي ٩ كانون الثاني ٢٠٠١.

٣٠ روضة سليمان وضرار سليمان في مقابلة مع عيريت فيدر، غير محددة التاريخ.

٣١ شوش أبيغال "كَسِح!" كوتيرت راشيت ٢ شباط ١٩٨٣.

٣٢ موطي رجب. قدوم الروك: المغزى، المواجهة والمبنى في حقل الموسيقى الشعبية في إسرائيل. دراسة للحصول على لقب "دكتوراه في الفلسفة" جامعة تل أبيب ١٩٩٠، ٢١٣.

٣٣ أسفا بيلد "رحلة السحر الشرقية: حتى بزوغ النور" يديعوت أحرونوت ٥ أيلول ١٩٩٧.

٣٤ يديعوت أحرونوت ٥ نيسان ١٩٩٢.

٣٥ معاريف ٤ آب ١٩٩٥.

٣٦ شوش فايتس "في أعقاب الحياة" صحيفة تل أبيب، ٢١ آب ١٩٩٢.

37 John Fiske. Television Culture. London and New York. Routledge. 1987. 108-127.

٣٨ مصطلح من نظرية الفيلسوف يورغن هأبرامز، أنظر:

William Outhwaite. Habermas: A Critical Introduction. Cambridge. Polity. 1944. 7-13.

39 Philip Auslander. "Comedy about the Failure of Comedy: Stand-up Comedy and Postmodernism". in: Critical Theory and Performance. Editors. Janelle G. Reinelt and Joseph R. Roach. Ann Arbor. The University of Michigan Press. 1992. 196-207.

٤٠ تامير غرينبرغ "مزمور لدافيد" عيتون ٧٧، ٨٠-٨١، أيلول-تشرين الأول ١٩٨٦، ٥٩.

٤١ يوسيف شورتسولد "الصورة النمطية للإسرائيلي في عيون تلاميذ المرحلة الإعدادية: سياق طائفي وديني" مغموت. الجزء الخامس ٣ آذار ١٩٨٠، ٣٢٢.

42 Richard Dyer. Editor. Gays and Film. London. British Film Institute. 1977. 28.

43 Sander L. Gilman. Jewish Self-Hatred. Baltimore and London. The John Hopkins University Press.1986. 4.

44 Umberto Eco. Lector in fibula. traduit par Myriem Bouzaher. Paris. Grasset. 1979. 130.

45 Fredric Jameson. The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act. Ithaca. Cornell University Press. 1981. انظر: نانسي عازر – الأدب والأيديولوجيا. تل أبيب، بابيروس 1992، 24-25.

46 Tzvetan Todorov. The Poetics of Prose. translated by Richard Howard. Oxford. Blackwell. 1977. 11.

47 Victor Turner. "Are there Universals of Performance in Myth. Ritual and Dramas". By Means of Performance: Intercultural Studies of Theatre and Ritual. Editors. Richard Schechner and Willa Apple. Cambridge. Cambridge University Press. 1990. 8-18.

٤٨ صيغة سينمائية، تامير فاؤول "إلى نفسي" سيناريو: غاليلا رون بدر، تامير فاؤول ١٩٨٨. عن مؤلفي رون بدر: "رسائل إلى باتيا" و "إلى نفسي".

49 Jean Alter. A Sociosemiotic Theory of Theatre. Philadelphia. University of Pennsylvania. 1990. 13.

50 Denis Bablet. "Pour une methode d'analyse du lieu theatral". Travail theartal". 6. hiver 1972. 108-119. انظر: دان أوريان-الدراما والمسرح، تل أبيب، أورعام 1988، 135-168.

51 Michael L. Quinn. "Celebrity and the Semiotics of Acting".

New Theatre Quarterly، 22، May 1990، 154-161. Marvin Carlson، "Invisible Presences- Performance Intertextuality"، Theatre Research International، Vol. 19، No.2، Summer 1994، 111-117.

٥٢ إيتان بار يوسيف "لغوي يعشق الكلمات؟" هعير، ٢٥ تموز ٢٠٠٢.

٥٣ دان أوريان "شخصية العربي في المسرح الإسرائيلي". تل أبيب، أورعام، ١٩٩٦، ٦٨.

٥٤ يغئال موسينزون. كازبلان. تل أبيب، أورعام ١٩٨٩، ١٥.

٥٥ ياعيل شيلي "كازبلان في المسرح الكاميري" أومر ١٩٥٤/٩/١٧.

٥٦ أ. لاكس "تورا في كاميري" مساء ١٩٦٣/٤/١٩.

٥٧ زئيف راف نوف "تورا في هكاميري" هبوعيل هتسعير ٢٥ نيسان ١٩٦٣.

٥٨ كراسة لـ "هشخونا".

٥٩ دوف بارنير "هشخونا في (مسرح) هبيما" على همشمار ١٧ كانون الأول ١٩٦٥.

٦٠ ميخائيل أوهد "على جنحان المسيح" هآرتس، ١٨ نيسان ١٩٨٠.

٦١ مقابلة مع غبرائيل بن سمحون ٢٨ تموز ٢٠٠٠.

62 Elizabeth Burns، Theatricality: a Study of Convention in the Theatre and in Social Life، New York، Harper and Row، 1973، 40-121.

٦٣ مقابلة مع زميرا رون، ١٢ آذار ١٩٩٨.

٦٤ رينا بن شاحر "عن لغة الشخصيات الشرقية في المسرحيات والعروض المسرحية العبرية".

٦٥ دان بن أموتس وحاييم حيفر، " مشهد تل أبيب الصغيرة" زمورا، بيتان، زمورا ١٩٨٠، ٥٥-٥٧.

٦٦ م. كدمي، كونغرس اليمنيين – تل أبيب، الكسندر موزيس.

٦٧ عديت نعمان "يا الله يا الله يا بيتار" يديعوت أحرونوت ٢٣ حزيران ١٩٧٨.

٦٨ بنيامين هدار "أورشليم (قدس) بيتار" دافار ١٩٧٨/٦/٣٠

٦٩ شاريت فوكس - معاريف ١٩٧٨/٦/٣٠.

٧٠ الياهو كاتس وميخائيل غوربيتس، ملاحظة ١١، ١٩٧٣، ١٠٢، ١١٧، ١٢٠؛ ملامح مشاهد المسرح لم تتغير كثيراً خلال العشرين سنة الأخيرة، باستثناء تقلص الفجوة بين الشرقيين و الإشكنازيين في الجيل الثاني. هداسا هاز وآخرون "الاستهلاك الثقافي"، الياهو كاتس وآخرون، ملاحظة١١، ١٠-١٢.

٧١ غرشون شكيد "خمسة وعشرون عاماً من العمل المسرحي الإسرائيلي" دافار، ١٨ أيار ١٩٧٣.

٧٢ هداسا هاز وآخرون "الاستهلاك الثقافي" ملاحظة ١١، الجزء الرابع، الفصل ب، ١٦.

٧٣ شوش فايتس، تلخيص نشاط المؤسسات العامة لفنون المسرح والمتاحف في إسرائيل لسنة ١٩٨٨-١٩٨٩، وزارة المعارف والثقافة، مديرية الثقافة، الهيئة العامة للثقافة والفنون، المركز للمعلومات والأبحاث ١٩٩٠، ٣١.

٧٤ حاييم شوهم "فحوى ردود فعل المشاهد في المسرح" تل أبيب، أور عام ١٩٨٩، ١٧-٣٣.

75 John Fiske، note 42، 117-127

76 Hans Robert Jauss، Toward an Aesthetic of Reception، translated by Timothy Bahti، Minneapolis، University of Minnesota Press، 1982، 25

77 Marvin Carlson، "Theatre Audiences and the Reading of performance"، Theatre Semiotics: Signs of Life، Bloomington and Indianapolis، 1990، 19

٧٨. نشر مارفين روزنبرغ أربعة كتب تلخص أبحاثه حول المعاني والتفسيرات المسرحية لمسرحيات: أوتلو، الملك لير، مكبث، هاملت.

٧٩ بوعز عفرون "الخان على العالي" يديعوت أحرونوت ١٣ تموز ١٩٧٨.

٨٠ شوش أبيغال. ملاحظة ٣٦.

81 J.L. Styan، Drama، Stage and Audience، London، Cambridge University Press، 1975،26

82 Willmar Sauter، Editor، New Directions in Audience Research، Utrecht، Institute voor Theaterwetenscsp، 1988.

## المقال مترجم عن العبرية

قضايا إسرائيلية