بقلم: د. دان أوريان*

شرقيون و إشكنازيون: قصة حب أخرى

مسرحية "أوري موري"، من تأليف يتسحاق بن نور وإخراج رامي دانون والتي عرضت في مسرح "الكاميري" ١٩٩٨، هي قصة حب بين أب متبنٍ، إشكنازي في منتصف الخمسينيات من عمره (إيلان دار) وبين ابنته بالتبني، وهي شابة من أصل أثيوبي (مهرتا باروخ).

كتب مؤلف المسرحية في تقديمه لها "المسرحية ليست مبنية كاستعارة مباشرة ووحيدة للعلاقات بين الهجرة الأثيوبية والإسرائيليين القدماء (...) إذا سألتموني عن القصة التي تدور حولها المسرحية، فلا أدري إن كنت أستطيع تحديد أو وصف ذلك عدا عن كونها قصة حب أخرى". إنها قصة تحتوي أيضاً على "الحب والرفض (...) وكذلك على فوارق الأصل والثقافة"[١].

تضاف مسرحية "أوري موري" إلى مسرحيات أخرى تدور حول "قصص حب" قدمت على المسرح الإسرائيلي مجسدة (أحياناً دون قصد أو معرفة) ليس الشعور بالانجذاب وحسب، بل الشعور بالإحجام و النفور أيضاً الذي يشعر به الإشكنازيون تجاه الشرقيين.

تعتبر فئة المسرحيات التي تتمحور حول قصة حب، ملائمة بصورة خاصة للبحث الاجتماعي، إذ أن الكثير من العروض المسرحية تدور حول قصص حب تصف محاولات التغلب على حواجز القومية والدين والجنس.

في هذه الدراسة سنعرض تجسيد المشكلة الطائفية في المسرح من ناحية السرد والموضوع، ونتفحص قصص حب بين إشكنازيين وشرقيين. ومن وجهة نظري فإن قصص الحب المسرحية هي

* محاضر قسم المسرح في جامعة تل أبيب وكلية أورانيم .

مقهى في وادي الصليب بحيفا اندلعت منه أحداث عام ١٩٥٩: الشرقيون يثورون على صورتهم.

صور مستعارة أو تعابير مجازية للعلاقات القائمة بين الإشكنازيين والشرقيين والتي تكشف صعوبات الماضي والحاضر. وكما في قصص الحب المسرحية بين العرب واليهود فإن معظم قصص الحب بين الإشكنازيين والشرقيين لا تنتهي بـ "نهاية سعيدة" الأمر الذي يُدلِّلُ على وجود مشكلة اجتماعية.

بداية سأشير إلى بعض الملاحظات المتعلقة بمكانة الزواج بين الإشكنازيين والشرقيين في الواقع الاجتماعي، بعد ذلك سأنتقل من الواقع إلى الخيال، إلى الشخصيات الشرقية الممثلة في العروض المسرحية، وخاصة شخصيات المرأة والرجل الشرقيين، وفي النهاية سأعرض تطورات وتقلبات "قصص الحب" خلال القرن العشرين.

أعتُبِرَ الزواج بين الشرقيين و الإشكنازيين في الخطاب الاجتماعي الإسرائيلي بمثابة وصفه أكيدة ودواءً شافياً للشرخ الطائفي. ولكن ورغم الزيادة التي طرأت في العقود الأخيرة على عدد مثل هذه الزيجات، إلاّ أن الفوارق بين "الإشكنازيين و السفارديم كمجموعات مُتَضَمِّنَة" لم تختفِ بل وبرزت هذه الفوارق بوضوح في الجيل الثاني أيضاً[٢]. تناول موضوع الزواج بين الإشكنازيين والشرقيين لم يأت دائماً من باب التعاطف والتأييد. ففي "التفكير العام" كان ثمة من أعرب عن تخوفات من "الأضرار" المحتملة للظاهرة.

كلمان كتسينلسون، الذي تحدث حسب إدعائه باسم الإشكنازيين في كتابه "الثورة الإشكنازية" ١٩٦٤، كان متطرفاً في آرائه وادعاءاته المستمدة من صور نمطية صادفناها أيضاً في الدراما العبرية. وفي رأيه فإن "الزواج المختلط" يمكن قبوله فقط ضمن عدة شروط وتحفظات: الخلط بين إشكنازيين وغير إشكنازيين في ظروف لا تكون فيها الأغلبية إشكنازية من شأنه أن يمزق دولة إسرائيل (...) والحل هو في تحويل غير الإشكنازيين إلى إشكنازيين. الشرط الأول لذلك هو كما أسلفنا اعتراف غير الإشكنازيين بأن الإشكنازيين هم شعب مختار، شعب صفوة، بين الشعوب اليهودية (...) ولكن مثل هذه الخطوة ليست كافية في حد ذاتها، فلا مزج للتاريخ دون مزج للدماء (...) في إسرائيل سيكون هناك شعبان، الشعب الإشكنازي، الذي سيبقى إشكنازياً في جوهره لكن دماءه ستتغير إلى حد ما جراء تسرب دماء يهودية آفرو–أسيوية، وشعب

"يُصْنَعُ" الرجل الشرقي في الثقافة الإسرائيلية كشخص عدواني، فظ، جاهل ومثير للسخرية. وكما رأينا في فصول سابقة فإن تشخيص الشرقي كمجرم وعنيف وذي غريزة جنسية بوهيمية، هو تشخيص شائع بشكل خاص في الفيلم الشعبي الإسرائيلي، وهي صورة تبقي الشرقي في مكانة اجتماعية متدنية وتحد من إمكانية نشوء علاقات حب بينه وبين نساء إشكنازيات. وقد وجدنا لهذه الصورة النمطية تمثيل كبير في المسرح الإسرائيلي في السبعينيات والثمانينيات.

الطبقات والشرائح الشرقية المتخلفة، التي سيكون زواج أفرادها مقتصراً على بعضهم البعض تقريباً، مع إضافة دماء بسيطة من باقي الشرائح[٣].

"قصص الحب" في المسرح هي روايات تمثل واقعاً اجتماعياً. نموذج السرد الروائي الذي يقترحه تسفيتان تودوروف، والذي تطرقت إليه في سياقات سابقة، يمكن أن يساعد في فهم الدور الاجتماعي لهذه المسرحيات. بداية السرد تكون حسب تودوروف، في حالة توازن اجتماعي تتعرض للانتهاك والاضطراب، أما نهايته فتكون في توازن آخر مختلف ("التوازن الثاني مشابه للأول لكنهما لا يكونان أبداً متماثلين"[٤]). ويمكن من خلال هذا النموذج، ملاحظة السياق الأيديولوجي للسرد الروائي وذلك عن طريق المقارنة بين حالتي التوازن القائمتين في البداية والنهاية، وكذلك عن طريق تشخيص القوى الراغبة في الحفاظ على النظام القائم والقوى الساعية إلى تقويضه.

ثمة أهمية خاصة أوليها لـ "التوازن الثاني" والذي يمثل حالة الحبكة (العقدة) في الرواية أو القصة المسرحية (أو حالة انعدام الحال). فنهاية السرد يمكن أن تساعد في كشف المواقف الاجتماعية للمجموعة المشاهدة في المسرح.

نهايات "قصص الحب" بين الإشكنازيين والشرقيين، تكشف –سواء كانت بنهاية سعيدة أو على الضد، بافتراق المحبين– نظرة المبدعين الإشكنازيين تجاه الشرقيين. في قصص الحب المختلطة التي يَعْرِضها المسرح الإسرائيلي هناك أربع شخصيات ممكنة: رجل إشكنازي (و) إمرأة شرقية؛ إمرأة إشكنازية (و) رجل شرقي (هناك مسرحية واحدة فقط "مزمار لدافيد" ١٩٨٦، تتضمن علاقات حميمية بين رجل إشكنازي ورجل شرقي). وحيث أن المبدعين والمشاهدين (للعمل المسرحي) هم إشكنازيون في غالبيتهم، فإنهم يمتلكون القدرة على تنظيم السرد الروائي كما يشاؤون وعلى تجسيد (تمثيل) الشخصيات الشرقية حسب فهمهم ورؤيتهم.

أحياناً يتبنون المرأة الشرقية كعنصر اعتدال ومصالحة. أما الرجل الشرقي فيعتبر في الغالب شخصية دونية (على غرار "ظِلِّه" العربي في قصص الحب المسرحية بين رجل عربي ويهودية[٥])، ويقوم أحياناً كشخصية هزلية تقريباً، فيما يظهر في أحيان أخرى كتجسيد لكابوس، وكند شديد البأس والقوة.

المرأة الشرقية

هناك شخصيتان متناقضتان للمرأة شائعتان في الثقافة الغربية: شخصية إمرأة من "العالم الثالث" تعاني من حياة مُقيَّدة ومن قمع جنسي وهي، إلى جانب كونها ضحية متخلفة وفقيرة، إمرأة تقليدية أو متدينة، عائلية ومنطوية على نفسها.

على الضد منها، تقدم المرأة الغربية كإمرأة مثقفة، عصرية، تُسيطر على جسدها وعلى أنوثتها وتمتلك حرية القرارات بشأن مصيرها[٦].

هذا الأمر ينطبق على الثقافة العبرية أيضاً. ففي رواية الكاتبة من أصل شرقي، شوشانه شڤاڤو، "حب في صفد" (١٩٤٢) توصف النساء الشرقيات كبهائم أو كائنات وظيفتهن الإنجاب، وأن للواحدة منهن ثديين كبيرين بما يكفل عملية إرضاع منتظمة وكافية[٧].

في السينما، تظهر المرأة اليهودية الشرقية محرومة في البداية من حق الكلام[٨]، ثم يجري تقديمها فيما بعد كضحية لرجال شرقيين فيما يكون "منقذها" هو الرجل الإشكنازي (المصدر السابق ص٢٤٩).

تقديم المرأة الشرقية في المسرح يبدو مشابهاً لطريقة تقديمها في

السينما، لكنه يختلف في مكونات الشخصية وفي درجة انكشافها... لقد ظهرت النساء الشرقيات على خشبة المسرح العبري منذ أوائل القرن العشرين، سواء كممثلات أو كشخصيات فاعلة. وقد لعبت هؤلاء الشرقيات في الغالب أدواراً تمثل المجموعة التي ينتمين إليها، وتعزز صورتهن لدى الجمهور الإشكنازي. في الثلاثينيات من القرن الماضي قيل عن الفتيات من أصل يمني بأنهن "يعرضن على المسرح التراث الرائع لتاريخنا العريق"[٩]. ليئا غولدبرغ اكتشفت لدى الراقصات اليمنيات في "الفرقة اليمنية" برئاسة رينا نيكوفا "جمالاً طبيعياً"، "جمالاً وسحراً" إلى جانب "ميل بدائي للرقص"[١٠]. وقد كان بينهن ممثلات لعبن أدوار شخصيات "أوروبية" غير أن "ظِلَّهن" الشرقي ظل يلازمهن في هذه الأدوار أيضاً.

ليزا فارون التي مثلت في "هواة المسرح العبري"، كانت فتاة من أصل مصري جاءت إلى المسرح دون تأهيل مسرحي ودون أن تعرف ولو كلمة عبرية واحدة. وقد برزت فارون بموهبتها التي كانت عاملاً مهماً في نجاح مسرحية "بسبب السعادة" من تأليف الكاتب المسرحي البولندي ستنيسلاف فشيبسكي (١٩١٠). مخرج المسرحية مناحيم غنسين اختار تمييز فارون كـ "فتاة بدائية" ووصف دورها على أنه خليط يمزج بين البدائية والعفوية والبساطة والأصالة الطبيعية (الفطرية):

ليزا فارون ، تلك الممثلة البدائية التي لم تشاهد مسرحاً حقيقياً في حياتها، ولم تقرأ أو تعرف أدباً بأية لغة كانت، أتحفتنا بتمثيلها (وأدائها) المرهف والرقيق (...) لقد وهبتها الطبيعة كل الصفات والمواهب التي تتمتع بها الممثلات الكبيرات. بساطتها وعفويتها ساعداها كثيراً، وقد بدت كالأميرة وهي تمشي على المسرح أمام أعين المشاهدين[١١].

شاركت فارون أيضاً في مسرحية دافيد بينسكي "يعقوب الحداد" (١٩١٠). ي.ج برنر الذي قام بترجمة المسرحية إلى العبرية وكتب نقداً حولها، عبر بطريقته اللاذعة عن تأثره البالغ من طريقة أدائها، لكنه استبعدها أيضاً من معسكر مبدعي الثقافة العبرية المتجددة:

"فيما يتعلق بالسيدة فارون (...) هذه الممثلة الموهوبة تؤدي دورها وتعبر بشكل رائع عن مونولوجها، ولكن بلغة غير مفهومة لديها! فالسيدة فارون ليست عبرية ولم تتلق أي تعليم عبري، وبذلك، وحيث أن العالم العبري غريب تماماً بالنسبة إليها، فهي بالتأكيد غير موجودة أو غير مفيدة بالنسبة لنا"[١٢].

في فترة "اليشوف" كانت علاقة الحب بين الشرقي/أو الشرقية وبين الإشكنازية/الإشكنازي تصطدم بصعوبات، وهو ما ظهر في قصة الحب المكتومة لمريم اليمنية في مسرحية موشيه سميلنسكي "راحيلا"[١٣] ١٩٣٤. وفقاً للقصة تكون مريم مغرمة بإبن صاحب البيارة الذي تعمل لديه كخادمة، وتظهر كشخصية صامتة تقريباً، حيث أنها تتحدث العبرية بلغة ركيكة وحتى مضحكة كما أنها تتحرك وتعمل، بناء على تعليمات الكاتب المسرحي، كمُهَرِّجة. ولا تظهر حكاية غرامها اليائسة للمشاهدين سوى بالتلميح فقط.

بعد قيام الدولة، ظهر في فيلم أفرايم كيشون "صالح شباتي" (١٩٦٤) نموذجان من النساء الشرقيات: أمهات وفتيات. زوجة "صالح"، التي لعبت دورها الممثلة الإشكنازية إستر غرينبرغ، تظهر في الفيلم كإمرأة مهلهلة و "مسكينة" ترضخ خانعة أمام زوجها المستبد العاطل عن العمل في حين تكون ابنتها فتاة جميلة.

هوية صالح شباتي "الشرقية" المُتَضَمِّنَة لا تُصنفه ضمن طائفة معينة وإنما هي (أي هويته) أشبه بـ "توليفة أو خليط من الصور النمطية المختلفة لليهودي الشرقي"[١٤]. لذلك قامت بتمثيل دور ابنته، التي تكون "ملائمة" للزواج من رجل إشكنازي، فتاة من أصل يمني (غيئولا نوني) تمثل مجموعة شرقية "أصيلة" حيث كان زواج مثل هذه الفتاة من رجل إشكنازي في فترة الستينيات أمراً ممكناً بل ومرغوباً. مع ذلك فقد حافظت شخصيات النساء الشرقيات على دونيتها الاجتماعية والثقافية طوال عشرات السنوات اللاحقة. وحتى في ظل الواقع الاجتماعي الذي ساد أواخر التسعينيات كانت فوارق اللون لا تزال فاعلة ومؤثرة في خلق الحواجز الاجتماعية.

الممثلة مهرتا باروخ التي مثلت شخصية "موري" في مسرحية "أوري موري"، تحدثت في مقابلة معها عن ندرة الزيجات بين إشكنازيين ومهاجرين من أثيوبيا: "شخصياً أنا أشعر بذلك. كثير من الشبان يعتقدون أنني جَذَّابة ويقومون بمغازلتي ولكن عندما يصل ذلك إلى لحظة تَعمُق العلاقة تجدهم يتراجعون ويحجمون عن المضي قدماً في هذه العلاقة. أحدهم قال لي: ما بِكِ، هل تعلمين ما الذي سيحدث إذا ذهبت لأمي مصطحباً معي إلى البيت فتاة زنجية؟؟

يقول سامي سموحة إن الإشكنازيين ظلوا لغاية أواسط الستينيات، ينظرون إلى الشرقيين كدونيين ينطوون على تهديد وخطر من ناحية ثقافية وأن ضغطاً قد مورس عليهم كي يندمجوا ويذوبوا في المجتمع (الإسرائيلي).
بحلول الستينيات وكرد فعل على التغيير الثقافي الذي مَرَّ به الشرقيون، وفي ضوء احتجاجهم المتصاعد، وكذلك بتأثير التعددية الإثنية في الولايات المتحدة، طرأ شيء من الاعتدال على مواقف الإشكنازيين.

ما الذي ستقوله عندئذٍ؟!"[١٥].

رجل شرقي

"يُصْنَعُ" الرجل الشرقي في الثقافة الإسرائيلية كشخص عدواني، فظ، جاهل ومثير للسخرية. وكما رأينا في فصول سابقة فإن تشخيص الشرقي كمجرم وعنيف وذي غريزة جنسية بوهيمية، هو تشخيص شائع بشكل خاص في الفيلم الشعبي الإسرائيلي، وهي صورة تبقي الشرقي في مكانة اجتماعية متدنية وتحد من إمكانية نشوء علاقات حب بينه وبين نساء إشكنازيات. وقد وجدنا لهذه الصورة النمطية تمثيل كبير في المسرح الإسرائيلي في السبعينيات والثمانينيات. وهو هنا أقرب إلى "ظل" العربي من المرأة الشرقية، ولهذا السبب فإن الرجل الشرقي يُثير صَدَّاً ونفوراً أكثر من المرأة الشرقية. ويكون الحب بين رجال شرقيين ونساء إشكنازيات ممكناً في القوالب الفنية والأدبية التي "تشطح" بعيداً عن الواقع الاجتماعي وتحلِّق في عالم الأسطورة والمثل كما في المسرحية التربوية مثلاً. في المسرحية الواقعية نجد أن الحب يصطدم، إذا لم يتحول الزوج –الشرقي– إلى الإشكنازية، بعقبات اجتماعية ويؤول في النهاية إلى الفشل[١٦].

سامي ميخائيل وإيلي عمير، المهاجران من العراق، يقدمان في قصصهما المسرحية صيغة أخرى للرجل الشرقي: (شخصية) شاب يناضل من أجل مغادرة الـ "معبراه" [المخيم المؤقت للمهاجرين] ويتطلع إلى الارتقاء في السلم الاجتماعي الإسرائيلي. رواية ميخائيل "متساوون ومتساوون أكثر" (١٩٧٤) تتحدث عن فترة الهجرة وما رافقها من إهانات، والقصة هي قصة حب لا أمل لها بالنجاح بين دافيد "الأسود" و مرغليت "البيضاء". ويعتقد غرشون شد أن "ما يظهر من وراء السطور هو أن هدف البطل يتمثل في الاندماج في المجتمع الإشكنازي، وربما كان ذلك أيضاً هدف المؤلف المتواري خلف السطور. ويشي النص بوجود رسالة مزدوجة المعنى: فالمؤلف المتواري يرغب في اندماج بطله في المجتمع الإشكنازي، لكنه ينتقده في الوقت ذاته بسبب هذه الرغبة"[١٧].

وتبذل أم مرغليت كل ما في وسعها لمنع هذه العلاقة: "سأسلمك للشرطة أيها اللص القواد! (...) إبعد عن ابنتي، هل سمعت؟! مرغليت لن تكون من نصيب أسود قذر..."[١٨]. و "يتيح" سامي ميخائيل للحماة (أم مرغليت) النجاح في مهمتها حيث ينتهي الزواج بالطلاق. إلى ذلك فإن التخوف الإشكنازي من "عربية" الشرقي يشوش بدوره العلاقات أيضاً (حيث تقول مرغليت مخاطبة زوجها في لحظة خصومة: "أنت لست أفندياً هنا، وأنا لست عشيقة في قصر الحريم". المصدر السابق ص٢٢٥). وتضفي الرواية على بطلها هالة من التمجيد والتقدير لمشاركته و بطولته في الحرب، لكنها تبقيه بعيداً عن إمكانية الاندماج في "البيشوف" القديم لتفشل بالتالي قصة حبه مع الإشكنازية.

بعد "الانقلاب" السياسي الذي أدى أواسط السبعينيات (١٩٧٧) إلى صعود أحزاب اليمين إلى سدة الحكم، ظهرت شخصية ("نسخة") جديدة للرجل الشرقي (في المسرح). وقد تعاظمت صورة الشرقي نتيجة لتراجع وهبوط مكانة وصورة الرجل الإشكنازي، من جهة، ولأن شخصية الـ "صابرا" شاخت ولم تعد شخصية نموذجية يُقتدى بها، من جهة أخرى. وهكذا ورث الشرقي بقوته السياسية الرجل الإشكنازي بعد ما أصابه من ضعف ووهن.

في مسرحية "علبة سوداء" (١٩٩١)، المقتبسة عن رواية

طرح الحب بين الشرقي و الإشكنازي في الخمسينيات كمثال حي بعيد عن تجسيد الواقع الاجتماعي. مسرحية أفرايم كيشون "أسود على بياض"، من إخراج يوءال زيبلرغ، ("هبيما" ١٩٥٦) هي قصة حب بين فأرين، تسينا البيضاء و شيلغ الرمادي. ويقبع الأخير (الرمادي) في مكانه دونية، حيث يلجأ إلى الكذب منذ اللقاء الأول مع والدي تسينا مدعياً أن أمه بيضاء في الأصل.

لعاموس عوز، و التي أعدتها و أخرجتها أورنا كوهين–عقاد، لعب الممثل غباي شوشان دور ميشيل سومو الشرقي. الزوج السابق لـ إيلانا هو بروفسور إشكنازي مرموق يحتضر جراء مرض عضال ألم به. أما زوجها الحالي فهو شرقي أتى ليرث سلفه:

ميشيل: قررت الاستقالة من المدرسة. أودعت رأسمالي الجديد لدى زكهايم وصهره. وهناك شيء آخر سَيَسُرُّكِ بالتأكيد... سأبيع بيتنا لواحد من أبناء عمي، أنتِ لا تعرفينه. (...) البروفسور سيورثنا حصتنا. على اسمي، على اسمك أو على (اسم) بوعز... لا يهمني على اسم من سيسجل المال. سوف نستخدم هذه الأموال إن شاء الله في أعمال الخير وحسب التوراة والفروض الدينية. هل تعرفين مع من جلس اليوم ميخائيل سومو واحتسى الشاي؟

إيلانا: مع من؟

ميشيل: في مقصف الكنيست. عبدك المخلص، تَشَرَّف باحتساء كوب من الشاي، بصحبة نائب وزير الدفاع... حتى ديان، الذي جاء كما لو أنه هبط علينا من السماء... سألني سؤالاً ماكراً... ظَنَّ أنني لن أتمكن من الإجابة عليه. قلت له: بالحيل والألاعيب تستطيع شراء بلد بأكمله! ابتسم لي ديان ووصفني بـ "البهارتشيك الذكي". هل تَصوَّرتِ أن يتحدث معاليه معي بلغة كهذه؟! كما لو أنني كنت صديقاً له منذ أمد طويل.

إيلانا: ميشيل، ما الذي جرى لك؟ هل أصبت بدوخة؟!

ميشيل: (مطوقاً كتفيها بتودد): كلا. على العكس، فأنا أشعر بأنني انعتقت من لعنة الفقر. تعالي بنا يا سيدة سومو لنقول بأنك سوف تكونين لدي أشبه بالملكة إستر.

"كازبلان" من حب فاشل إلى حب ممكن

يقول سامي سموحة إن الإشكنازيين ظلوا لغاية أواسط الستينيات، ينظرون إلى الشرقيين كدونيين ينطوون على تهديد وخطر من ناحية ثقافية وأن ضغطاً قد مورس عليهم كي يندمجوا ويذوبوا في المجتمع (الإسرائيلي).

بحلول الستينيات وكرد فعل على التغيير الثقافي الذي مَرَّ به الشرقيون، وفي ضوء احتجاجهم المتصاعد، وكذلك بتأثير التعددية الإثنية في الولايات المتحدة، طرأ شيء من الاعتدال على مواقف الإشكنازيين[١٩].

ويمكن الوقوف على التغييرات التي طرأت على نظرة الإشكنازيين إلى الشرقيين من خلال إلقاء نظرة متسلسلة لصيغ ونصوص المسرح والسينما لمسرحية "كازبلان" للكاتب يغئال موسينزون، حسبما عرضت في الخمسينيات والستينيات والسبعينيات وأواخر الثمانينيات.

الصيغة الأولى لـ "كازبلان" (١٩٥٤)، والتي تناولتها بتوسع في الفصل الثالث، تطرح "الحب" بين الشرقي و الإشكنازي كأمر غير ممكن. فمنذ بداية المسرحية قُدِّمت قصة الحب بين كازبلان و راحيل على اعتبار أنها قصة حب مستحيل لا أمل له في النجاح. وقد بدت راحيل مترددة ومحجمة بشكل خاص إزاء عنف الرجل الشرقي: "إنني خائفة. لقد شعرت طيلة الوقت بالخوف منه. في كل مرة ذهبت فيها للقائكَ كان يتربص لي في الأزقة ويراقبني. (...) أنت لم تر كيف تحول فجأة إلى وحش مفترس[٢٠].

في عام ١٩٦٦ بادر غيورا غوديك إلى تحويل "كازبلان" إلى مسرحية غنائية، كأسلوب شعبي يذهب بالموضوع إلى عالم الأسطورة المتفائلة، وقد تعاون غوديك في إعداد القصة المسرحية إلى مسرحية غنائية مع كل من حاييم حيفر، دان المغور، عاموس أتينغر و يورام كنيوك، ووقع الاختيار على يهورام غاؤون ليلعب دور بطل المسرحية "كازبلان"، والتي حققت نجاحاً كبيراً، إذ عُرِضَت ٦٠٦

مرات خلال سنتين.

هذه المسرحية الغنائية جلبت إلى المسرح جماهير مشاهدين لم تكن تذهب إليه بصورة عامة، بما في ذلك أيضاً جماهير من أصل شرقي. وربما لهذا السبب جرى تغيير بعض التفاصيل والحيثيات المهمة في القصة: فقد أُتهم كازبلان بالسرقة وليس بالقتل، كذلك فقد انتهت قصة الحب نهاية سعيدة، إذ فاز كازبلان في النهاية بمحبوبته الإشكنازية.

في خلفية النص السينمائي لقصة "كازبلان"، والذي أخرجه مناحيم غولان ١٩٧٣، تظهر حركة "الفهود السود" في فترة أوج نشاطها عام ١٩٧١. وقد اعتمد الفيلم على الصيغة –القصة– الغنائية للمسرحية وحقق هو الآخر نجاحاً مدهشاً إذ شاهده أكثر من مليون وثلث المليون مشاهد. يهورام غاؤون لعب في الفيلم أيضاً دور كازبلان، ولكن هذه المرة في صورة أو دور روبين هود محرر المقموعين الذي رَجَع حديثاً من حرب "الأيام الستة"، حيث يقود (في الفيلم) نضال سكان أحياء ومساكن الفقراء ضد "الشركة لتطوير يافا". وفي الواقع فإن قصة الحب تصطدم في الفيلم بالآراء المسبقة لوالد العروس الإشكنازي، ولكن الزوجين الشابين ينتصران في نهاية المطاف ويتكلل النضال الإجتماعي بالنجاح.

في نهاية الثمانينيات خُيِّلَ للكثيرين أن المشكلة الطائفية بدأت تتلاشى شيئاً فشيئاً كشرخ في المجتمع الإسرائيلي"[٢١]، وأن هناك دليلاً جلياً على ذلك ظَهَرَ في المسرح، من فشل محاولة عرض مسرحية "كازبلان" مجدداً سنة ١٩٨٩.

فهل تدل شخصية "كازبلان" في تقلباتها وصورها المختلفة على أن المشكلة الطائفية "حُلَّت"، على الأقل في المسرح الإسرائيلي؟! يبدو أن الإجابة على هذا السؤال سلبية. فالصيغ المتفائلة لقصة الحب "كازبلان"، ظهرت في السينما وفي المسرحية الغنائية تخاطب جمهوراً واسعاً غالبيته العظمى شرقية. غير أن جولة تاريخية بين قصص الحب التي عرضت على المسرح المأسس (الإشكنازي) منذ بداية الخمسينيات وحتى نهاية التسعينيات تظهر أن المشكلة الطائفية "لا تبارحُ أبداً الأجندة العامة" (نفس المصدر).

من حب رمزي إلى مراسم قومية

طرح الحب بين الشرقي و الإشكنازي في الخمسينيات كمثال

يهود يمنيون في المدن المؤقتة.

حي بعيد عن تجسيد الواقع الاجتماعي. مسرحية أفرايم كيشون "أسود على بياض"، من إخراج يوءال زيبلرغ، ("هبيما" ١٩٥٦) هي قصة حب بين فأرين، تسينا البيضاء و شيلغ الرمادي. ويقبع الأخير (الرمادي) في مكانه دونية، حيث يلجأ إلى الكذب منذ اللقاء الأول مع والدي تسينا مدعياً أن أمه بيضاء في الأصل.

ولما تكشفت الحقيقة قام الأب الأبيض بطرده على الرغم من التصريحات المتنورة التي أطلقها قبل ذلك حول المساواة. ثم تخرج تسينا و شيلغ ليقعا في مصيدة للفئران لا يُفلتان منها سوى بعد ورطة أخرى وخصومات بين الأب الأبيض والأب الرمادي. ومع نهاية المسرحية تجري استعدادات لإقامة زفاف مختلط، غير أن هذه التحضيرات تأتي مصحوبة بمشاجرات و "طوش" ناجمة عن اختلاف العادات والتقاليد (يتم تقديم جبنه بالسكر بدلاً من جبنه بالبصل). لكن سواد القط يدفع الجميع إلى الإقرار بأنه لا خيار سوى الاتفاق. العبرة أو العظة التي تقدمها كراسة المسرحية هي "إن لم يكن لأي سبب آخر، فبسبب العدو الخارجي فقط ينبغي الاتحاد والاندماج"[٢٢].

المسرح التربوي، أو "مسرحية للمهاجرين الجدد"، كان أسلوباً أجاز في الخمسينيات إمكانية وجود قصة حب إشكنازية-شرقية مع "نهاية سعيدة". مسرحية "هذا للأفضل أيضاً" تأليف موشيه شمير وإخراج زئيف بربن (١٩٥٧) كرست سلفاً للمهاجرين الجدد حيث أُعدت بما يتلاءم والرغبات المتوقعة أو المفترضة للفئات التي عرضت المسرحية أمامها.

وتؤكد المسرحية على الشرخ: الطرفان مختلفان في مكانتهما الاجتماعية، وفي وجهة النظر والثقافة (وخاصة في الطعام والموسيقى). الجمهور المتواجد في القاعة هو في أغلبيته الساحقة جمهور إشكنازي برجوازي (ورد في الكراسة أن "على السيدات أن يخلعن قبعاتهن أثناء عرض المسرحية" نفس المصدر السابق) مدعو للتعامل بروح الدعابة والفكاهة مع زعمائه وقادته الذين يراهم كأناس طبيعيين، وبتسامح مع الثقافة الشرقية التي تبدو له (أي الجمهور ذاته) ثقافة همجية. وتتضمن المسرحية نماذج عديدة مُنفِّرة تعبر عن اختلاف "الآخر" الشرقي. أبيشيلغ الشرقي متزوج من امرأتين: "يُخرج أبيشيلغ وزوجته من جيوبهم دمية الـ يويو وهم يهمهمون بلحن شرقي. نظر إليهم أفراد عائلة تسيموك بدهشة واستغراب وابتعدوا عنهم بخوف"[٢٣]. كذلك يظهر الشرقي في مظهر الإنسان الفظ والمكثر من الصراخ "صاحَ أبيشيلغ على كل من حوله (مطلقاً صرخة تَصمُّ الآذان): أُسكتوا: (نفس المصدر ص٢٤١). "ظِلْ" الشرقيين العربي يرافقهم في كل تحركاتهم وأعمالهم وحتى كلامهم. ويلخص تسديك، رب الأسرة الإشكنازية، المشاعر المحتملة لدى جمهور المشاهدين بقوله: "ليس لدينا شيء مشترك. فلغتكم مختلفة، ومعدتكم مختلفة، ولونكم مختلف. اللباس! الرائحةّ! الموسيقى!" (المصدر السابق ص٢٤٨).

الحوار التالي بين "تسينا" الإشكنازية و "غرعينا"، الخادمة الشرقية، يُجسِّد الصورة النمطية الشرقية التي تبرر الفجوة بين الطوائف وتحول دون أية إمكانية لتحقيق الانسجام في المستقبل:

تسينا: ولكن غرعينا أنتم أيضاً فئران مثلنا!

غرعينا: هذا ما يبدو ظاهرياً فقط ياسيدة سينا. نحن رماديون، نحن نسكن تحت الأرض، ولسنا حاذقين في التفكير. نحن نُجيد تحضير الطعام، ولكن أن نعطي أمراً بإعداد وجبة طعام فهذا ما تجيدونه أنتم فقط، يا سيدة سينا!

(...)

تسينا: غرعينا! أنا أحب فأراً من فئرانكم!

غرعينا: (...) مثل هذا الزواج ينتهي دائماً بالطلاق. (نفس المصدر ص٢٣٤).

من ناحية كيشون كانت المسرحية بمثابة محاولة للتغلب على الآراء المسبقة التي كان يحملها:

يارون لندن: ما هي وجهة نظرك الحقيقية حول العلاقات بين الإشكنازيين (الإداريين) والشرقيين (من الدول العربية)؟ لقد قالوا عنك مراراً بأنك في الحقيقة عنصري أوروبي.

أفرايم كيشون: (...) الاتهامات الموجهة إلىّ صحيحة وغير صحيحة، إذ أن موقفي من هذه المسألة، وبالأحرى من نفسي، يتسم بالتعقيد والتذبذب (...) وفي الواقع حاولت أن أناضل ضد نفسي بما في ذلك بواسطة الكتابة.

وهذا هو السبب الذي جعلني أكتب (لمسرح "هبيما") مسرحية "أسوَد على أبيَض" والتي شَبَّهت فيها علاقات الطوائف بالعلاقات السائدة بين الفئران البيضاء، التي تعتقد أن صاحب البيت خلقهم على صورته وهيأته، وبين فئران الجحور الرمادية التي لا تؤمن إلاّ بالفأر وحده (...) بذلت جهداً صادقاً من أجل التماثل مع الرسالة التي تحملها المسرحية، لكنني لم أستطع بعد التغلب على الشعور بأن تيار المهاجرين من الدول العربية ينذر بالتسبب بتقويض الصبغة الغربية للمجتمع الإسرائيلي. سألت نفسي: كيف يمكن أن أجد مكاني عندما سأضطر للتأقلم مع ثقافة جديدة بعدما سبق لي وأن قمت في حياتي بمثل هذه المحاولة[٢٤].

ومما يدل على هذا التخبط الذي يعانيه كيشون اختياره لأسلوب يبعد إمكانية تحقق "قصة حب أسود-رمادي" في عالم الرمزية:

عندما هممت بكتابة (مسرحية) أسود على أبيض، لم أتصور أنني سأخرج عن طريقة المسرحيات الإنسانية المعتادة. بدأت بكتابة

في السبعينيات قَلَّت في المسرح الإسرائيلي وإلى حد النُّدْرَة قصص الحب بين إشكنازيين وشرقيين. خلال هذه السنوات ظهرت على المسرح شخصيات شرقية جديدة. مسرحيات مثل "كريزا" (١٩٦٧) لـ إيتسيك فاينغرتين ونولا تشيلتون، طرحت على المسرح قضية الفجوة الطائفية. معظم الشخصيات الشرقية في هذه المسرحيات تعيش في الهوامش الجغرافية والعمرانية والاجتماعية. الجيل الجديد من الكتاب والمخرجين المسرحيين (وجميعهم إشكنازيون) يشجب ويدين المخاطر الاجتماعية للمشكلة الطائفية، مستخدماً الأسلوب الساخر والمسرحية الوثائقية.

مسرحية كوميدية عن مشكلة الطوائف في إسرائيل (...) اضطررت للإقرار بأنني لا أستطيع أن أكتب اليوم كوميديا عن هذا الموضوع الحساس دون فقدان ابتسامة المشاهد أو المس بذوقه الجيد. دراما، ربما كوميديا، لا .. عندئذٍ خامرتني الفكرة القديمة–الجديدة، التي لجأ إليها الكثيرون من الأدباء والكتاب المسرحيين، ربما عندما وجدوا أنفسهم في مشكلة (ورطة) مثلي: إضفاء الصبغة الرمزية على المسرحية (...) وقد أتاح لي اضطراب القيم والمعايير أن أُجسد على المسرح تفاهة الإنسان–الفأر (...) إحدى أبرز حماقاته هي تلك الأهمية السخيفة التي يوليها لأصوله ولون بشرته. آمل أن لا يخفي ذلك ولو للحظة توجه الكوميديا الأصلية نحو كشف جانب من وجه المجتمع الإسرائيلي"[٢٥].

توزيع الأدوار في المسرحية لم يكن عفوياً. فقد مثل أدوار أفراد عائلة الفئران الرماديين عدد من الممثلين الشرقيين الذين ينحدرون في غالبيتهم من خلفية بروليتارية كادحة: ميشا أشروف، بات شيبع دار، أبرهام نينيو، يونا عطاري و ألبرت كوهين. في الكراسة حرصوا على الإشارة إلى أصول (انتماء) الممثلين إضافة إلى "قصة" استيعابهم في المسرح، وخاصة قصة الحسناوتين من أصل يمني: بات شيبع دار ويونا عطاري.

يونا عطاري (غرعينا) "أتت إلى المسرح من صنعاء وإن لم يكن ذلك دفعة واحدة. لقد رباها والداها في منزلهما المتواضع في رحبوت مع سبعة من الأخوة والأخوات، ولا حاجة لخيال واسع بغية تصور النضال الشاق والعنيد الذي يمكن أن تخوضه فتاة كهذه من أجل الوصول إلى خشبة المسرح" (المصدر السابق). ميشا أشروف، الذي لعب دور أبيشيلغ، حسب ما ورد في الكراسة، هو "من مواليد سمرقند، يتحدر من عائلة فقيرة" يوزع وقته بين عمله كميكانيكي سيارات وبين التمثيل (المصدر السابق).

ألبرت كوهين خريج مدرسة المسرح في العاصمة البلغارية باشر حياته في البلاد (إسرائيل) كعامل إلى أن أتيحت له فرصة للعودة إلى المسرح. أبرهام نينيو الذي لعب دور "شيلغ"، هو من مواليد الإسكندرية (مصر) ينتمي لعائلة "إسفاردية خالصة".

أما عائلة الفئران البيضاء فقد مثلتها "سلالة" الممثلين الإشكنازيين، وعلى رأسهم رفائيل كلتسكين كرب للعائلة وإلى جانبه في دور زوجته، تمار روبينس. أما ابنتهما "تسينا" فقد لعبت دورها الممثلة غيلا المغور. شلومو بارشبيط (الذي مثل دور "تسنون" فأر شاب "أبيض" وعنصري) هو حسب كراسة المسرحية مواطن من مواليد البلاد (مواليد القدس)، تخرج من المؤسسة التربوية في كيبوتس "مشمار هعيمق" وقد وصف بأنه (صاحب روح دعابة "تسباريه" بارزة) و "يهوى قراءة الأدب ولعبة الشطرنج".

هذا التوليف بين بارشبيط وشخصية "تسنون" يشكل تأكيداً آخر على ادعاء عوز الموغ إن "الإشكنازية كانت إحدى مميزات الصابرا النموذج ومن مكونات شخصيته"[٢٦].

المسرحية قوبلت بتلق يقظ، سلباً وإيجاباً. يهوشواع غلبوع كتب مقالة صحافية متعاطفة حول المسرحية تطرق فيها إلى كشف رياء البيض "(الذين) يتحدثون عن قيمة الزواج الثنائي اللون، لكنهم يرتعدون من هذه الإمكانية على مستوى عائلاتهم". مع ذلك "يكتشف" غلبوع بعض الطباع السيئة لدى الشرقيين: "الرماديون حساسون وشكاكون جداً وهم يميلون إلى المبالغة ولا يؤمنون على الإطلاق أن الحواجز بينهم وبين البيض سوف تسقط ذات يوم" ويقر

قصص الحب الشرقية-الإشكنازية تصل إلى "الحل" فقط ضمن القوالب الفنية المبتعدة عن الواقع، كالرمزية والمسرحيات الغنائية أو التربوية. ظاهرياً كان يجب أن تؤول قصص الحب هذه، بمرور الزمن، إلى "نهاية سعيدة" إلا أن غالبيتها لا تحظى بمثل هذه النهاية. في الخمسينيات والستينيات حذّر الكُتَّاب المسرحيون واحتجوا إزاء الفجوات القائمة بين الطوائف، لكنهم ساهموا أيضاً في تكريس صور نمطية شرقية. قصص الحب بين الشرقيين و الإشكنازيين لم تكن ممكنة في السبعينيات أيضاً عندما ظهر جيل ثان "متخلف" من الشرقيين على المسرح.

أن ذلك يشكل "شعوراً معيقاً إذ لا مناص أو مهرب من هذا الواقع الذي عُرِضَ على المسرح" ويتكهن غلبوع قائلاً: إن "مناهضة التنوع والتعددية وعدم التفاهم بين الطوائف ليس ظاهرة عابرة وإنما هي ظاهرة راسخة لا مفرّ منها، فهذا ما كان عليه الحال في الماضي، وما هو قائم في الحاضر، وهو ما سيكون في المستقبل"[٢٧].

أحد المقالات النقدية أظهر تشدداً تجاه المسرحية خاصة من الناحية الأيديولوجية، وقد كتب هذا المقال من قبل ميخائيل هرسغور الذي اعتقد أن "الفرق الحقيقي بين الطوائف في البلاد، هو الفرق الذي انبثق عن عدم المساواة الاقتصادية.

لقد طمس كيشون بطريقة مدهشة وعجيبة حقيقة أن معظم أبناء الطوائف الشرقية يتعرضون لتمييز مجحف من قبل المجتمع الطبقي الذي يتربع فوقه بصورة عامة إشكنازيون.

يشكل التمييز الطبقي في البلاد، من ناحية عملية، واحداً من أشكال القمع الاجتماعي؛ في "أسود على أبيض" ينبع التمييز من أحكام مسبقة ما زالت تسود في تفكير الطائفتين (الإشكنازية و الشرقية) على حد سواء.

على هذا الأساس نجد أن صورة الحل المقترحة من قبل الكاتب غير معقولة و شوفينية: فالقط، أي الخطر الخارجي (أي: العرب) هو الذي يؤدي بالذات إلى رأب الصدع وإلى تغلب و انتصار الأخوّة بين البيض و الرماديين[٢٨].

المسرح التربوي، أو "مسرحية للمهاجرين الجدد"، كان أسلوباً أجاز في الخمسينيات إمكانية وجود قصة حب إشكنازية-شرقية مع "نهاية سعيدة". مسرحية "هذا للأفضل أيضاً" تأليف موشيه شمير وإخراج زئيف بربن (١٩٥٧) كرست سلفاً للمهاجرين الجدد حيث أُعدت بما يتلاءم والرغبات المتوقعة أو المفترضة للفئات التي عرضت المسرحية أمامها.

ر. عزاريا، تطرق إلى مآرب المبدعين وإلى الأسلوب الذي جرى اختياره في إعداد وإخراج المسرحية بقوله: موشيه شمير كتب ما درجت العادة على تسميته عندنا "مسرحية للمهاجرين الجدد" (بمعنى أنه يكفي بالنسبة لهم شيء أقل قيمة مما يلزم من أجل "المهاجرين القدامى"؟! (...) المسرحية تنطوي على "منطق سليم" يقول إن على الإسرائيليين من شمال أفريقيا و الإسرائيليين من رومانيا العيش معاً، ليس في أوقات الطوارئ فقط بل في جميع أيام السنة[٢٩].

قصة الحب بين شيكو الروماني و راحيل ابنة العائلة المغربية، انتهت بسلام، ربما نظراً لأن الحديث يدور عن أسرتين مهاجرتين. وكانت قد ظهرت عدة عقبات في طريق زفاف الشابين، منها معارضة العائلة الإشكنازية والمطالب التعجيزية للأب الشرقي.

إحدى المسرحيات الواقعية الأولى، التي بدأت بفرصة لنجاح قصة حب بين شرقي و إشكنازية وانتهت بافتراق، أو انفصال، مفروض، كانت بمثابة إعداد مسرحي لرواية "شارع الدرج" للكاتبة يهوديت هندل، قام بإخراجها يسرائيل بكر وعرضت على مسرح "هبيما" سنة ١٩٥٨. وهي قصة حب بين "أبرهام"، وهو شرقي يسكن في مدينة حيفا السفلية ويعمل بحاراً، وبين أريئيلا، وهي فتاة إشكنازية تقيم في (جبل) الكرمل. ووفقاً لصياغة اسحق ليئور اللاذعة فإن "أريئيلا هي رمز للستاتوس الأعلى الذي يمكن لشاب أسود من الأحياء السفلية أن يرنو إليه"[٣٠].

أسماء الشخصيات مشحونة بالتوتر الطائفي: فـ "أريئيلا" وهي

"الفهود السود" مطلع السبعينيات: انفجار شرقي متقدّم.

ذات اسم ملائكي وربما يصعب بلوغه، تنادي حبيبها باسم مختصر "رام"، كما لو أنها تريد بذلك إلغاء الصلة بـ "أب" معين و إزالة الإيقاع الشرقي الذي يعكسه الاسم. هناك أيضاً "عقدة" طائفية أخرى تتجسد في شخصية "رفكا"، وهي فتاة شرقية واقعة في حب أبرام. وضع الشخصيتين النسائيتين معاً وبشكل تظهر فيه الفتاة "الصابرية" طليقة اللسان سلسة الحديث وتمتلك رصيداً ثقافياً بينما الفتاة الشرقية مزرية خنوعة بائسة... هذا الأمر يفاقم حدة التناقض بين "الحاجة الأيديولوجية (لـ "هندل") لمحاولة تزويج (رجل) أسود من (امرأة) بيضاء، تمشياً مع الحاجة المثالية للأدب و الفنون المتقدمة" (المصدر السابق) وبين تمثيل الشرقيين وتصويرهم كأناس غير جديرين (حتى الآن) بالاندماج في المجتمع الإشكنازي المتقدم. تميز الشخصيات برز في شكل خاص في طرق أو أساليب حديثها المستعارة من الرواية.

أبرام يتكلم عبرية سليمة ولكن بيئته الاجتماعية تُشوش نطقه. "رفكا" الشرقية تتكلم (مثل باقي الشخصيات من المدينة –حيفا– السفلى) بلهجة شرقية[٣١].

والد أريئيلا يعارض العلاقة بين ابنته و أبرام وذلك بسبب الفجوة التي يرى أنها غير قابلة للجسر: لا يُمكنكِ التورط معه (...) لا أستطيع السماح لك بأن تتحولي إلى إنسانة بائسة، تعيسة (...) هذا الشاب عاش حياته على الرصيف بين حرب و أخرى. إنها سخافة وحماقة تفوق التصور أن تكوني لشاب كهذا. إنه لا يمتلك ثقافة أو علماً... لقد أتى من عائلة تقيم في أحد أزقة المدينة التحتا (...) التعقيدات والمشاكل إذا لم تتكشف الآن فإنها ستتكشف حتماً فيما بعد، هذه هي طبيعة الإنسان (...) لن تستطيعي أن تعيشي معه حياتك (...) إنه ينتمي إلى عالم آخر (...) هناك إرث وماضٍ قديم، حتى لو لم يكن ذلك يُعجبك.

لا تستطيع أريئيلا الصمود أمام ضغط المحيطين الاجتماعيين، الإشكنازي والشرقي. ولعل ما يقسم ظهرها بالذات هو معارضة

أبيها الذي يعرقل أبرام ولا يُمكِّنَهُ من الالتحاق بالعمل في الميناء.

لاقت المسرحية انتقادات متحفظة، تناول غالبيتها مسألة تحويل الرواية إلى قصة مسرحية واعتبرت هذه الانتقادات أنها محاولة فاشلة. واستنكر الناقدون اللكنة الشرقية المفتعلة التي اختلطت باللكنة الروسية لدى عدد من الممثلين. موريس بوليتي يعتقد أن القصة مختلقة ولا أساس لها في واقع كان من المفروض فيه بفتاة مثل أريئيلا أن تتزوج حبيبها الشرقي وأن تتجاهل معارضة أبيها٣٢. في المقابل رأت روت لفنيت إن التلقي السلبي (للمسرحية) يشكل تعبيراً عن الإقصاء السائد للمشكلة الطائفية:

تعتبر مسرحية "شارع الدرج" قصة صادقة وجادة (...) أبدى الجمهور خشية وجزعاً إزاء مدى جديتها (...) ذلك لأنها تتناول مشكلة صعبة، وربما الأصعب في واقعنا، مشكلة الرابطة بين الفقر والطائفة، والتي لا يبدو أن الجمهور، وعلى الأقل الجمهور الذي يذهب إلى المسرح، مستعداً للوقوف على كامل وطأتها وثقلها٣٣.

بعد مرور عشر سنوات أخرى (أي في عام ١٩٦٧) كانت أية قصة حب بين شرقي و إشكنازية ما تزال محكومة بالفشل.

مسرحية "ماركو"، تأليف نفتالي نئمان (١٩٦٧)، كانت مشابهة لمسرحية "شارع الدرج" من حيث الحبكة الروائية، والشخصيات المؤثرة واللغة التي تتحدث بها هذه الشخصيات. ففي مسرحية "ماركو" سنجد نفس "الثلاثي" المكون من شرقي تحبه فتاة شرقية بينما يكون هو منجذباً نحو فتاة إشكنازية. كذلك يضطر ماركو الشرقي، كما ظهر في الفصل الرابع، إلى ترك المجتمع الإسرائيلي الذي لا يُفسح له مكاناً ملائماً، والعودة في نهاية المسرحية مثل "أبرام" في مسرحية "شارع الدرج" إلى البحر.

في السبعينيات قَلَّت في المسرح الإسرائيلي وإلى حد النُّدْرَة قصص الحب بين إشكنازيين وشرقيين. خلال هذه السنوات ظهرت على المسرح شخصيات شرقية جديدة. مسرحيات مثل "كريزا" (١٩٦٧) لـ إيتسيك فاينغرتين ونولا تشيلتون، طرحت على المسرح قضية الفجوة الطائفية. معظم الشخصيات الشرقية في هذه المسرحيات تعيش في الهوامش الجغرافية والعمرانية والاجتماعية. الجيل الجديد من الكتاب والمخرجين المسرحيين (وجميعهم إشكنازيون) يشجب ويدين المخاطر الاجتماعية للمشكلة الطائفية، مستخدماً الأسلوب الساخر والمسرحية الوثائقية. وتتغذى الشخصيات الشرقية في مسرحيات تلك السنوات (السبعينات) من تصاوير ومفاهيم قديمة أضيفت إليها بعض التغييرات "الزاحفة"، يُقدَّم بموجبها الرجل، "إبن" كازبلان، كشخص عدواني ومجرم خطير والمرأة ضحية كما في الماضي، لكن أخلاقيتها باتت الآن موضع شك. شخصيتان نمطيتان "لا تلائمان" على الإطلاق زوجان إشكنازيان.

في الثمانينيات والتسعينيات طَرَقَ عدد من الكتاب المسرحيين الماضي وذلك من أجل محاسبة الحاضر، كما ظهر في الإعداد المسرحي الذي قام به رافي أهارون لقصة "حب ممكن" لـ شلومو طبعوني، والتي عرضت بإخراج رزي أميني على مسرح الأطفال والشبيبة (١٩٨٣). وهي قصة حب بين شوشانا نداف المتحدرة من عائلة (يهودية) يمينية تقليدية، وكلمان بسين، وهو (مستوطن) طلائعي من أصل روسي. والد الفتاة، الذي يريد أن تتزوج ابنته من عريس من أبناء الطائفة اليمنية، يرفض علاقتها بالإشكنازي العلماني. غير أن كلمان وشوشانا هربا وتزوجا. إثر ذلك قَدَّ (مزَّق) الأب ثيابه حزناً على ابنته، بينما رفضت الأم، التي فقدت صوابها من الحزن والأسى، التسليم بفراق ابنتها. واقعياً كانت هذه الحكاية ستنتهي نهاية مختلفة. مناحيم نداف، شقيق "شوشانا"، احتج على النهاية التي اختارها الكاتب المسرحي: "إنها تُسيء إلى سمعة الأب وتتغاضى عن فصل مهم في حياته، فصل التصالح مع ما بدا له في الماضي محظوراً ومحرماً بصورة قاطعة مانعة"٣٤.

إجابة رافي أهارون دَلَّت على مقصد منتجي المسرحية: "أنا لا أُقدم حلاً للقصة بواسطة نهاية سعيدة. صحيح أن المسرحية تتحدث عن أُسرَة معينة، لكنها تمثل حالات أخرى ليس لها، لا في الماضي ولا في الوقت الحالي، نهاية سعيدة" (نفس المصدر).

مسرحية "ديك المغافر" وهي أيضاً من إخراج رزي أميتي، عرضت على مسرح الأطفال والشبيبة (١٩٨٧)، تدور حول أزمة الهجرة والصراع الثقافي الذي رافقها. والمسرحية مأخوذة عن رواية لسيرة ذاتية للكاتب إيلي عمير الذي هاجر من العراق وتلقى تعليمه في كيبوتس "مشمارهعيمق". وقد شعر "عمير" بابتعاد وترفع من جانب أقرانه "الصابرا": إنهم هم رجال الاستيطان العامل وأبناؤهم، وهم الذين أقاموا الدولة، أما "نحن" فقد جئنا ووجدنا كل شيء جاهزاً، وهذا الشعور ولد إحساساً بالدونية

والنقص. هذه المشاعر لم يجر التعبير عنها في النصوص سوى بعد مرور عشرين عاماً أو أكثر[٣٥].

تبدأ المسرحية في اليوم الذي يتم فيه استيعاب المجموعة العراقية في الكيبوتس وتنتهي بعودة نوري، ممثل الكاتب المسرحي، إلى أسرته في مخيم المهاجرين المؤقت.

تضع المسرحية منذ البداية تناقضاً أو نزاعاً بين "نحن" مواليد البلاد وبين "هم" الشبان والشابات الشرقيون. "هم" يجلبون معهم لغة وكرماً وعادات تدل على "ظِلِّهم" العربي. يدخل الشبان اليافعون إلى المسرح في جلبة وضجيج، وبأيد متشابكة، وكان الفتية يرتدون ملابس مستعملة، فيما ارتدت الفتيات تنانير زاهية الألوان، وكان المشهد كله يوحي، بإيعاز مسرحي من الكاتب، بأن "منظرهم غريب". إنهال الفتية على شجرة خوخ مليئة بالثمار في ساحة أحد أعضاء الكيبوتس وراحوا يلتهمون بنهم شديد حبات الخوخ وهم يصرخون ويُرددون "خوخة، خوخة... وهتافات أخرى باللغة العربية. مرشد الكيبوتس قام إزاء ذلك بتوبيخهم بقسوة غير مدخر في إهانتهم.

على امتداد المسرحية تظهر إشارات تُذكِّرُ بثقافتهم الشرقية التي لا تلائم "غربية" المُسْتَوعِبين. ففي حوار بين نيتسا ونوري تكتشف إبنة الكيبوتس أن "نوري" لا يعرف موسيقى غير الموسيقى العربية.

تحتوي المسرحية على قصتي حب بين يافعين. القصة المرشحة للنجاح هي تلك التي تدور بين إبن الكيبوتس، تسبيكا، وبين "نيلي" الشرقية. لكن هذه "القصة" تأتي أيضاً مصحوبة بتوترات وتناقضات إجتماعية ولا تنتهي بالزواج إلاّ بعد أن تبين أن "نيلي" حامل. كذلك يُثير الزواج انتقادات ومعارضة من جانب الكيبوتس فضلاً عن أنه يتم خلافاً لرغبة والد نيلي، الجزار، الذي لم يحضر حفل الزفاف. في المقابل نجد أن "نوري" لم يُوفق في قصة حبه مع ابنة الكيبوتس "نيتسا"، على الرغم من الانجذاب بينهما، وذلك بسبب الحواجز الثقافية.

نوري: لماذا ألانني من شلة الشبان؟

نيتسا: لا ... ليس لهذا ...

نوري: لأنني من الـ "معبراه" [مخيم المهاجرين]؟!

نيتسا: أرجوك! لا تضغط عليَّ.

نوري: ظننت أنني أحظى بإعجابك ... أنا لست ... (يحاول معانقتها).

نيتسا: (تبدو خائفة): بدون أيدي ... بدون أيدي.

نوري: لماذا؟ (تراجعت إلى الوراء فسار في أعقابها غاضباً) أأنا نجس؟ أنا لا أفهم.

نيتسا: لا أعرف كيف أشرح الأمر. لا أعرف (ثم هربت من المسرح).

بوعز عفرون اعتبر المسرحية كرديف أو نتاج لـ "التصادم بين العوالم، بين الحضارة الغربية وبين ثقافات العالم الثالث"[٣٦]. وفي الواقع فإن نهاية المسرحية، بعودة "نوري" إلى مخيم المهاجرين، نابعة من الصراع الداخلي بين شرقية المذكور وبين ثقافته الجديدة. هذه النهاية أثارت جدلاً بين إيلي عمير وبين المخرج رزي أميتي وهو ما يؤكد أهمية النهاية. كان عمير يريد إنهاء المسرحية بـ "نهاية سعيدة" يندمج فيها نوري في العالم الإشكنازي، لكن المخرج نجح في إقناعه بأن "يعود نوري إلى المعبراه" كما ورد في الرواية[٣٧].

"نهاية ليست سعيدة"

عرضت في السينما الإسرائيلية الكثير من قصص الحب بين إشكنازيين وشرقيين، والتي تنتهي في الغالب "نهاية سعيدة". والسينما، التي تخاطب جماهير واسعة ومنوعة وبينها عدد كبير من المشاهدين الشرقيين، توفر أو تتيح فرصة للزواج. تقول نوريت غيريتس، في نهاية القصة، "النهاية السعيدة" للزواج السينمائي ابن الطوائف الشرقية إلى العالم الإشكنازي[٣٨].

مثل هذه "النهاية السعيدة" تعتبر نادرة في المسرح الإسرائيلي إذ أن معظم "قصص الحب" الإشكنازية–الشرقية التي عرضت على خشباته تنتهي بالانفصال أو الافتراق. "ظل" عربية الشرقيين يفسر التشابه القائم بين قصص الحب التي نشأت بينهم وبين إشكنازيين وبين قصص الحب الفاشلة بين اليهود والعرب، والتي قدمت (عُرِضَت) على المسرح الإسرائيلي[٣٩].

قصص الحب الشرقية–الإشكنازية تصل إلى "الحل" فقط ضمن القوالب الفنية المبتعدة عن الواقع، كالرمزية والمسرحيات الغنائية أو التربوية. ظاهرياً كان يجب أن تؤول قصص الحب هذه، بمرور الزمن، إلى "نهاية سعيدة" إلا أن غالبيتها لا تحظى بمثل هذه النهاية. في الخمسينيات والستينيات حذّر الكُتَّاب المسرحيون واحتجوا إزاء

الفجوات القائمة بين الطوائف، لكنهم ساهموا أيضاً في تكريس صور نمطية شرقية. قصص الحب بين الشرقيين و الإشكنازيين لم تكن ممكنة في السبعينيات أيضاً عندما ظهر جيل ثان "متخلف" من الشرقيين على المسرح.

في الثمانينيات والتسعينيات صارت قصص الحب هذه تُكتب من قبل كتاب شرقيين أيضاً لم يكن توجههم متفائلاً فيما يتعلق بحل المشكلة الطائفية. في عام ٢٠٠٠ أيضاً، وفي مسرحية كتبها حاييم إيديسيس انتهى الزواج بين شرقي من أصل يمني وامرأة إشكنازية إلى أزمة وانفصال.

قصة الحب التي بدأنا بها في مسرحية "أوري–موري"، تبدأ بتبني صَبية من أصل أثيوبي من قبل عائلة إسرائيلية إشكنازية من الطبقة المتوسطة. ويحصل التحول عندما تبوح "موري" بحبها لأبيها بالتبني، أوري. لكن هذه القصة تنتهي أيضاً إلى الانفصال ولم يكن باستطاعته شيء سوى الحلم أن يتيح تجسيد وتحقق قصة حب إشكنازية–شرقية على المسرح.

هوامش

١ كراسة مسرحية أوري موري، مسرح الكامري، ١٩٩٨.

٢ دان هوروبيتس، موشيه ليسك "مشكلات في اليوتوبيا: إسرائيل- مجتمع بحمولة زائدة" تل أبيب، عام عوفيد ١٩٩٠، ص١٠٦. آرييه ديان "الإشكنازيون: عالم آيل إلى زوال" كوتيرت راشيت ٢ شباط ١٩٨٣ ص١٢. "منذ أواخر الستينيات نشأت في البلاد طبقة متوسطة مختلطة من ناحية طائفية، حوالي ٥٠٪ من مجموع الزيجات في هذه الطبقة هي زيجات مختلطة، بين طائفية". شاؤول بيبي "يؤسفني أن قلبكم يزداد قسوة"، هعير،٢٥ أيلول ١٩٩٨. "ما زال الشرقيون قابعون في الضواحي، والزيجات المختلطة بين الطوائف لا تتجاوز ٢٥٪ منذ السبعينيات". الفارق اللافت للانتباه يكمن في أن ديان حاول القول أن الإشكنازية اختفت في حين يعتقد بيبي أنها قائمة ولكنها آخذة في الانكماش.

٣ كلمان كتسينلسون "الثورة الإشكنازية" تل أبيب، "أناخ"، ١٩٦٤، ١٨٤–١٨٥. أيضاً: عومري دولف "وينزل الإشكنازيون إلى الخندق" هعير ٢٥ أيلول ١٩٩٨.

4 Tzvetan Todorov. The Poetics of Prose. translated by Richard Howard. Oxford. Blackwell. 1977.11.

٥ دان أوريان "شخصية العربي في المسرح الإسرائيلي" تل أبيب، أور عام، ٧٥–٨٦.

6 Casandra Talpade Mohanty. "Under Western Eyes: Feminist Scholarship and Colonial Discourses". Colonial Discourse and Post-Colonial Theory. Editors. Patrick Williams and Laura Chrisman. Hemel Hempstead. Harvester Wheatsheaf. 1993. 199-200.

٧ شوشانا شفافو "حب في صفد" تل أبيب، سلسلة ["كيشت همزراح" – القوس الشرقي] إصدار "بيمات كيدم لسفروت" ٢٠٠٠، ص٦٨.

٨ إيلاه شوحط "نحو استنطاق الصمت: تمثيل المرأة والشرق في السينما الإسرائيلية". المجتمع الإسرائيلي: جوانب إنتقادية" تحرير أوري رام، تل أبيب، بريروت، ١٩٩٣، ص٢٤٧.

٩ رينا نيكوفا في مقابلة مع دان أدمون، داخل: روت إيشل "لنرقص مع الحلم – بواكير الرقص الفني في أرض إسرائيل ١٩٢٠-١٩٦٤" تل أبيب. سفريات هبوعليم (مكتبة العمال) ١٩٩١ ص ١٧.

١٠ إمار، ١٩٣٧/١٠/٢٩ مقتبس لدى إيشل، ملاحظة ١٨،٩.

١١ مناحيم غنسين، "تجربتي مع المسرح العبري/ ١٩٠٥-١٩٢٦" تل أبيب، الكيبوتس الموحد، ٥٥.

١٢ ح.ب تسلئيل، هبوعيل هتسعير ص٢٢، ٤ أيلول ١٩١٠.

١٣ موشيه سميلنسكي " راحيلا" مؤلفات موشيه سميلنسكي المجلد الرابع، تل أبيب ١٩٣٤، ١٥٥-١٩٢.

١٤ ايلي شوحط "السينما الإسرائيلية: تاريخ وأيديولوجيا" ترجمة إلى العبرية: عنات غليكمان، تل أبيب، بريروت، ١٩٩١، ص١٥١.

١٥ بوعز كوهن "يدعونني مهارتا وليس روحما" يديعوت أحرونوت ٢٥/ أيلول ١٩٩٨.

١٦ في الأدب القصصي العبري نصف ما يصدر يراوح بين الشرقي الذي يتزوج إشكنازية و "ينجح" في الإندماج في الإشكنازية (كهوية وثقافة) وبين البيئة الإشكنازية. اسحق بن نور "اليعزار شوشاني، كيتر ١٩٨١، ٥-٧٥؛ أبرهام ب. يهوشواع "مولخو" إصدار الكيبوتس الموحد ١٩٨٧، رحلة إلى نهاية الألفية، تل أبيب، إصدار الكيبوتس الموحد، ١٩٩٧. انظر إسحق ليئور "من هو الإشكنازي؟ ثقب في أيديولوجية أ.ب يهوشواع" –نحن نكتبك يا وطن- تل أبيب، إصدار الكيبوتس الموحد ١٩٩٥ ص١٠٥-١١٤.

١٧ غرشون شكيد، الرواية العبرية ١٨٨٠-١٩٨٠. الواقعية الإسرائيلية ١٩٣٨-١٩٨٠، تل أبيب، القدس، الكيبوتس الموحد، كيثر ١٩٩٣، ١٦٨.

١٨ سامي ميخائيل "متساوون و متساوون أكثر" تل أبيب، بستان، ١٩٧٤، ٩٤.

١٩ سامي سموحة "الشروخ الطبقية، الطائفية، القومية والديمقراطية في إسرائيل" المجتمع الإسرائيلي: جوانب انتقادية، تحرير أوري رام، تل أبيب، بريروت، ١٩٩٣ ص١٨٢.

٢٠ يغئال موسينزون، كازبلان، تل أبيب، أورعام ١٩٨٩، ص٤١.

٢١ سامي سموحة، ملاحظة ١٩، ص١٨٤.

٢٢ في كراسة مسرحية "أسود على أبيض".

٢٣ إفرايم كيشون، ست مسرحيات كوميدية، تل أبيب، "معاريف"، ١٩٩٧ ص٢٤٠.

٢٤ بارون لوندون "كيشون: حوار بيوغرافي" تل أبيب، معاريف، ١٩٩٣، ١٧١-١٧٢.

٢٥ في كراسة "أسود على أبيض".

٢٦ عوز الموغ، "الصابرا-صورة" تل أبيب، عام عوفيد ١٩٩٧، ١٥٧.

٢٧ يهوشواع غلبون: شيء عن "دمج الفئران" بعد العرض الافتتاحي لمسرحية "أسود على أبيض" في مسرح "هبيما". معاريف، ٤ كانون الثاني ١٩٥٧.

٢٨ ميخائيل هرسغور "فأرنة الواقع" –كول هعام- ١٨ كانون الأول ١٩٥٦.

٢٩ ر. عزاريا "هذا أيضاً للأفضل في أوهل" معاريف، ١٠ كانون الأول ١٩٥٧.

٣٠ إسحق ليئور: "شارع الدرج" يعود مجدداً. "هآرتس" ٢٧ تشرين الثاني ١٩٩٨.

٣١ رينا بن شاحر "اللغة في الدراما العبرية"، تل أبيب، إصدار الكيبوتس الموحد ١٩٩٦، ٥٧-٦٣.

32 Maurice Politi. "Des escalies qui ne menent nulle part".

L'Imformatique، 31 October 1958.

٣٣ روت لفنيت "بين الأدب والمسرح" عل همشمار، ١٢ كانون الأول ١٩٨٥.

٣٤ تساحي شيف "حب شوشانا" يديعوت أحرونوت، ٢٢ شباط ١٩٨٤.

٣٥ عوز الموغ، ملاحظة ٢٦، ١٥٧.

٣٦ بوعز عضرون "صدام العوالم" يديعوت أحرونوت، ٦ كانون الأول ١٩٨٧.

٣٧ د. رازي أميتي "المشكلة الطائفية في المسرح الإسرائيلي" قسم الفن المسرحي، جامعة تل أبيب ٣٠ آذار ١٩٩٨.

٣٨ نوريت غوتس. قصة من الأفلام: الرواية الإسرائيلية وإعدادها للسينما. تل أبيب: الجامعة المفتوحة. ١٩٩٣. ٣١.

٣٩ دان أوريان، ملاحظة ٥، ٧٥-٨٦.

المقال مترجم عن العبرية

صدر عن "مدار"

الصّحافة والإعلام
في إسرائيل

مدار
المركز الفلسطيني للدراسات الإسرائيلية
The Palestinian Forum for Israeli Studies (MADAR)