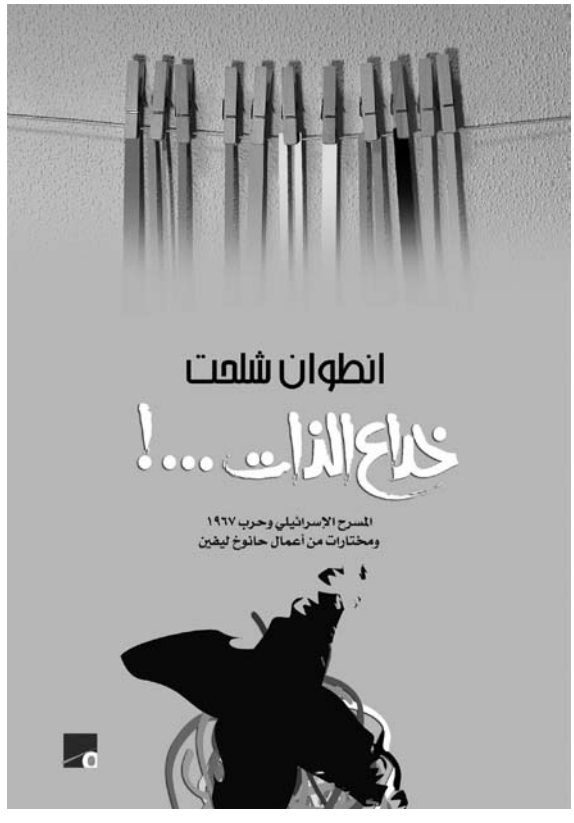
تحسين يقين (*)

المسرح العبري وأهم مظاهر احتجاجه على جنون الواقع الإسرائيلي



*كاتب فلسطيني- رام الله.

(*) الكتاب: خداع الـذات. . . ! المسرح الإسرائيلي وحرب ١٩٦٧، ومختارات من أعمال حانوخ ليفين

(*) المؤلف: أنطوان شلحت

(*) إصدار: المركز الفلسطيني للدراسات الإسرائيلية- مدار، رام الله- ٢٠٠٧

يكره الحكام الإسرائيليون أي انتقاد يوجه إليهم من أي طرف كان، فهم يكرهون النقد الأميركي والنقد الأوروبي وغيرهما، إلا أنهم يكرهون خصوصًا النقد الإسرائيلي. ويبدو أن معظم أهل الفكر والأدب وخصوصًا أهل الإعلام يدركون ذلك، فيكيّفون خطابهم بما ينسجم مع العسكر، إلا من هامش ضيق من الكتاب.

وفي حرب غزة ٢٠٠٨- ٢٠٠٩ وقبلها في حرب لبنان ٢٠٠٦، تساوق الإعلاميون الإسرائيليون، في معظمهم، بشكل عام، مع الاتجاهات العسكرية للقيادة الإسرائيلية.

لذا فإن كتاب الكاتب والأديب أنطوان شلحت، الذي بين أيدينا، إنما يأخذ بعدا حاضرا على الرغم من تناوله ردود الفعل الثقافية، ومنها ردود المسرح الإسرائيلي، على حرب حزيران ١٩٦٧ .

ويمكن، بناء عليه، عقد نوع من المقارنة بين ردود الفعل الثقافية مثلا على حرب ١٩٦٧، التي انتصر فيها الجيش الإسرائيلي على ثلاث دول عربية، وبين ردود الفعل الإعلامية، أو السلوك الإعلامي وكتاب الرأي العام في إسرائيل، على آخر حربين لم يحقق الجيش الإسرائيلي فيهما أهدافه.

في كتاب شلحت ثمة تركيز على صوت مسرحي إسرائيلي لم ينسجم مع الإجماع الصهيوني في تلك الحرب، هو الكاتب حانوخ ليفين. إنه صوت جدير بأن ندرسه الآن أكثر من أي وقت مضى، لمحاولة ربط الماضي بالحاضر، ولاستشراف آفاق القيادة الفكرية والثقافية في إسرائيل، في ظل واقع مأزوم.

وهو من جهة أخرى يدل على مدى إمكان هبوب رياح التغيير من داخل المجتمع الإسرائيلي، المثقل بقيود الجيش والنزعة العسكرية!.

لقد عكست النصوص المسرحية الساخرة لحانوخ ليفين، وفي مرحلة مبكرة على وقوع حرب العام ١٩٦٧، روح كتابته الرؤيوية التي ترى أكثر من موقع خطوها، من خلال تصويرها المناخ الرسميّ والشعبيّ الذي راج في أعقاب تلك الحرب، فكان عرضه للحوارات والأفكار التي تنطق بها الشخصيات إيحاء بمستوى الغطرسة والغرور، في ظل وجود القلق والخوف وكراهية الموت التي لم يذهبها الانتصار في الحرب!

ويشير مؤلف الكتاب "إلى أنه في هذه النصوص- وهي مسرحيات "أنت وأنا والحرب القادمة" و"كتشوب" و"ملكة الحمّام" - ابتكر حانوخ ليفين أداة فنية- أدبية للنقد السياسيّ. ويكمن جوهر هذا النقد في تعرية الخداع الذاتيّ الذي أمسك بتلابيب المجتمع الإسرائيلي، من منطلق الفرضية الذاهبة إلى إمكان اتخاذ مواقف تفتقر إلى الخداع الذاتي، اتسم بها ليفين نفسه. كما يكمن في تعرية المعاناة التي يتسبب المجتمع الإسرائيلي فيها من منطلق الفرضية القائلة إنّ في وسع هذا المجتمع- إن أراد- عدم التسبب فيها. وعندما كتبت هذه الأعمال الساخرة في أعقاب حرب حزيران ١٩٦٧ كانت كذبة "اللاخيار" واحدة من المصادر الرئيسة لخداع الذات والمعاناة في المجتمع الإسرائيلي، ولذا فقد وجّه ليفين إليها أيضًا الكثير من سهام نقده".

ويتجلى تفسير هذا الكلام في الصفحات القادمة من الكتاب، خصوصا من خلال المختارات المسرحية التي ترجمها الأديب شلحت.

لذلك لم يكن غريبا أن ينتبه المؤلف إلى "كون ليفين، في كتابته المسرحية المواكبة لتلك الحرب، استثناءً لا أكثر، وهذا ما ظلّه حتى رحيله في العام ١٩٩٩. وهو من صنف الاستثناء الذي يحيل إلى القاعدة المشار إليها بعد أن يثقبها، علاوة على كونه موازيًا ومناقضًا لحالات استثنائية أخرى لا تصبّ في مصلحة التمرّد على القاعدة. . . "، مضيفا أنّ مثل هذا الصنف الأول من الاستثناء "تفتقر إليه الكتابة الأدبية الاحتجاجية في إسرائيل الآن". وهو يرجع ذلك إلى "مبلغ تحصّن الأشياء التي اعتبرتها الدولة الإسرائيلية أشبه بالبديهيات، المفهومة ضمناً، الخاضعة لقانون المسكوت عنه، في النصّ الأدبي الإسرائيلي".

هذا الكتاب مؤلف من جزأين، الجزء الأول هو عبارة عن قراءة لمّاحة في عدد من الدراسات حول المسرح والثقافة والفكر في إسرائيل ليس عشية حرب ١٩٦٧ فحسب، بل وأيضًا في كل ما ما له علاقة بسياق تاريخي وأيديولوجي عام.

وهو يعتبر كتابًا نوعيًا، كونه يرصد في مقدمته الضافية ردّة الفعل على حرب حزيران ١٩٦٧ في النصوص الثقافية الإسرائيلية، والتي تميزت عمومًا، كما يؤكد المؤلف، بمماشاة "الإجماع الصهيونيّ العام"، وبمجانبة دلالات السياق الموضوعي لتلك الحرب، لكن

رغم ذلك شهد المسرح الإسرائيلي ظاهرة فريدة من نوعها، تمثلت في ما قدمه كاتب إسرائيلي شاب في ذلك الوقت يدعى حانوخ ليفين (١٩٤٣- ١٩٩٩) من نصوص مسرحية ساخرة. وترجع فرادتها أساسًا إلى تبعية المسرح والفنون والأغنية والأدب وباقي أركان الثقافة والإعلام الجماهيري في مجال التساوق مع الإجماع الصهيوني في ذلك الوقت كرد فعل لحرب ١٩٦٧ وربما حتى الآن بدرجات متفاوتة، وهو السياق الذي تأخرت قراءته حتى من جانب دراسات العلوم الاجتماعية.

مقدمة تحليلية

يعرض شلحت في الجزء الأول من الكتاب، وهو الجزء البحثي التاريخي والنقدي، لنشوء المسرح العبري قبل إقامة الدولة، منذ العام ١٩١٧، من خلال تأسيس فرقة هبيما في موسكو، ثم انتقالها إلى تل أبيب في العام ١٩٢٨ والاستقرار فيها، حيث كان من الطبيعي "التأثر بالصهيونية". ويقتبس آراء باحثين إسرائيليين تؤكد "أن عدوى الجرثومة الصهيونية سرعان ما استحكمت في الفريق المهاجر الى فلسطين".

ويشير إلى أنه فضلا عن تجند الفنانين لنشر الفكرة الصهيونية حول "الانبعاث القومي"، أولى قادة "الييشوف" الاستيطاني الصهيوني في فلسطين اهتماما خاصا بالنشاط المسرحي والفني عموما في سبيل تسخيرهما لنشر الأفكار الصهيونية المختلفة... "بهدف خلق روحية وجدانية للمهاجرين اليهود من مختلف بقاع الأرض، والمرشحين لأن يكونوا مجتمعا قوميا واحدا في فلسطين"، كما اقترب المسرح العبري للقيم الغربية وجاء مناقضا للقيم الشرقية لدى اليهود الشرقيين بالطبع. ويعرض لإقامة مسارح أخرى مثل مسرح أوهيل، الذي تأسس في ١٩٢٦، ثم المسرح الكاميري، الذي تأسس في ١٩٤٤ والذي أصبح هو وغيره يمول من من ميزانية الدولة بعد قيامها، ثم مسرح الحلبة، والمسرح البلدي في حيفا (١٩٦١)، ومسرح الخان في القدس (١٩٧٠).

ولدى التطرّق إلى حرب ١٩٦٧ يورد المؤلف اقتباسا للدكتوره شوش فايتس، تقول فيه: "لا خلاف اليوم على حقيقة أن حرب الأيام الستة لا تشكل نقطة تاريخية فاصلة في سيرورة دولة إسرائيل فحسب بل تشكل أيضا بداية لثورة اجتماعية، وفي الأساس أيديولوجية- ثقافية. وطبيعي أن المسرح مثل سائر صنوف الإبداع الفني يشكل تعبيرا واضحا ترميزيا عن العمليات الاجتماعية السياقية".

ولما تهيأت المناسبة للمؤلف اغتنم فرصته متحدثا عن مسرح الاحتجاج على جنون الواقع الإسرائيلي، كما أطلق هو عليه هذا الاسم، مشيرا في الوقت نفسه إلى وجود نقد سياسي عبر المسرح لكن في سياق عدم خرق "حدود الإجماع القومي" و"الإجماع الاجتماعي".

كان من الطبيعي أن يظهر أثر الصراع على المسرح، وعلى عمليات تكوين الوعي قبل وبعد قيام الدولة، فجاء المسرح مسايرا للإجماع من ناحية و روح العصر والمرحلة من ناحية أخرى، وقد انتقد المؤلف الالتزام القومي الذي ارتدى ثياب الانغلاق التام والمرضي (من المرض)، حيث أعاد الفكر المسرحي إلى وجود منظومة فكرية، من ضمنها وعلى رأسها فوبيا وجودية تكره العرب، وتنكر وجود شعب آخر.

ويركز الباحث على مسرحية "ملكة الحمّام"، للكاتب المسرحي الإسرائيلي حانوخ ليفين، كونها أثرت في حالة مسرحية ظلت حتى أوائل الثمانينيات، ويرجع نجاح المسرحية إلى تمكن الكاتب من التعمق في تحليل الشخصيات والتزامه "الإبداع الذي امتاز بمنحاه التحليلي للنفس البشرية (الإسرائيلية) بكشف اضطرابها وتوقها الى الاندماج في الحياة العادية بعيدا عن الحروب وإسقاطاتها المأساوية (اليتم والترمل والثكل)".

ويأتي استعراضه للمسرحية ودورها الاحتجاجي في زمن كان الجو العام فيه يحتفل بأرض إسرائيل الكاملة والتي سايرها وقبلها مثقفون كثيرون، وفي ظل صمت آخرين خوفا من الإجماع الصهيوني الذي كان المجتمع في ظله "مشبعا بغسل دماغ عسكري شوفيني بشكل لا مثيل له".

ويربط شلحت بين مضامين هذه المسرحية والسياق التاريخي السياسي، فـ "في هذا الجو العام قدم ليفين مسرحيته الغنائية فكانت أشبه بالقنبلة. قدم عبرها قطعا من الحياة الخشنة في مواجهة الغيبيات التي قدمها المسرح الإسرائيلي آنذاك، ولم يفعل ذلك بالتعميم الواسع لتلك الحياة الخشنة إنما بالنفاذ الأعمق الى باطن الشخصيات بحيويتها التي لا يمكن أن تستند إلا على كشف التناقضات بين هذه الشخصيات وبين المجتمع من ناحية وبين هذه الشخصيات وبين ذواتها من ناحية أخرى".

وقد تم لجم تلك المحاولة الاحتجاجية التي وجدت لها من يقاومها على مستوى النخبة الحاكمة أو حتى على المستوى الشعبي، لكن

رغم محاولة إنهاء مسرح الاحتجاج إلا أنه استمر من خلال ليفين وسواه.

وهو يؤكد أنه لم تمض سوى ثلاث سنوات حتى منيت إسرائيل بهزيمتها في حرب أكتوبر ١٩٧٣، فكان أن تحققت نبوءة ليفين.

أيضا في مسرحية "أنت وأنا والحرب القادمة" كان العرض مناهضا للحرب والعسكر، على طريق "تعرية الخداع الذاتي لدى المجتمع الإسرائيلي"، فهذا دان أوريان يقول: حاولت المسرحية تسخيف وتعرية "الزهو القومي الزائد للإسرائيليين وتغاضيهم عن (الآخر) العربي".

كما يذكر الباحث ثلاث موجات احتجاج لاحقة في المسرح الإسرائيلي: على حرب لبنان ١٩٨٢، ثم على العنصرية، ثم على الاحتلال، خصوصا مع اندلاع الانتفاضة الأولى في ١٩٨٧.

شخصية العربي

رغم أن الكاتب ركز في كتابه هذا على ردود فعل الثقافة والمسرح على حرب العام ١٩٦٧، إلا أنه يعرض أيضًا لشخصية العربي في المسرح الإسرائيلي. وقد وجد شلحت في الكتاب البحثي المهم لـ "دان أوريان" المعنون بـ "شخصية العربي في المسرح الإسرائيلي ١٩١١-١٩٩٤" ضالته حيث عرضه، بمبرر سياق كتاب "خداع الذات"، حيث سيكون من الصعب على أي باحث أن يدرس المسرح الإسرائيلي بشكل عام وردود فعل المسرح على حرب ١٩٦٧ بشكل خاص، أن يركز على العلاقات الداخلية لليهود في المجتمع الإسرائيلي الجديد من دون أن يعرج على صورة العربي ساكن البلاد الأصلي، الذي يشتبك يوميا مع المجتمع اجتماعيا وثقافيا. ولم نفاجأ بما عرضه علينا شلحت من كتاب أوريان، فهذا الأمر صار معروفا، ليس في المسرح فقط بل وأيضًا في بقية أجناس الأدب من قصة ورواية وشعر.

فلقد كان يرد ذكر العربي ليس بقصد إظهاره وتحليل واقعه الجديد كأقلية قومية، بل يذكر في سياق "انتقاد الدولة وليس لإنصافه أو الاهتمام بمشكلته". لذلك كان وجوده فقط في أدوار ثانوية تلّمح للشخصية ولا تستغرق في مقاربتها إنسانيا.

لكن الغريب في الأمر، أنه وبعد هزيمة إسرائيل في حرب العام ١٩٧٣، منح المسرحيون شيئا من الاعتبار للعربي في المسرح، بين الأعوام ١٩٧٣ و١٩٨٢، فقد "ظهرت شخصيات عربية في ٣٠ مسرحية إسرائيلية، ومعظم هذه الشخصيات كان ذا دور مركزي جعل المشكلة التي يمثلها الموضوع الأكثر أهمية في المسرحيات"، فهل يعود ذلك إلى انتصار العرب على الجيش الذي لا يقهر؟ وهل يولي الإسرائيليون الاهتمام والاعتبار فقط للأقوياء، والذين يمتون بصلة لفلسطينيي العام ١٩٤٨، الذين أطلقت إسرائيل عليهم "عرب إسرائيل"؟

يواصل الباحث عرضه وصولا إلى العام ١٩٩٤ الذي بدأ فيه المسرح يتعامل مع "الجانب الفلسطيني في الصراع الإسرائيلي-العربي".

وبالطبع فإن الكاتب كان قد أشار إلى تناول المسرح - الدراما العبرية- في مرحلة ما قبل ١٩٤٨ البدو، لوجود تشابه بينهم وبين الشخصيات التوراتية، في حين تم ازدراء الفلاحين ووصفهم بالمتخلفين، في الوقت الذي تم تغييب المدينة الفلسطينية، لغرض في نفس المثقفين الصهيونيين الذين إنما أرادوا أصلا نفي الحداثة عن فلسطين، بل نفي أن هناك شعبا ينتمي للعصر يعيش فيها.

إن استخلاصات الكاتب تشير إلى تمكنه من العرض والتحليل من دون نسيان النقد، حيث انتقد تنميط الشخصية العربية أو توظيفها لإغراض المؤلفين، موضحا أن تمسك الفلسطيني بأرضه شكل أزمة نفسية لدى المبدعين، منتقدا عدم توضيح أوريان سبب شعور الأكثرية اليهودية بالغربة تجاه الأقلية العربية، والذي ردّه الكاتب إلى الفكرة الصهيونية التي "تقف جدارا مظلما بينه وبين شخصية العربي".

تجليات الاحتجاج في مسرحيات ليفين

ربما يمكن التوقف عند تجليات الاحتجاج في مسرحيات ليفين الثلاث، التي يضمها هذا الكتاب، كما عرضها المترجم والباحث أنطوان شلحت وفقًا لتسلسلها الزمني، فـ "أنت وأنا والحرب القادمة"، التي وصفت بأنها كباريه ساخر عن الحرب، عرضت في آب ١٩٦٨، و"كتشوب"، الموصوفة بأنها ريفيو ساخر، عرضت للمرة الأولى في آذار ١٩٦٩، بينما المسرحية الأكثر شهرة وهي "ملكة الحمّام" والتي وصفت بأنها ريفيو ساخر عن أنس المحبة في ظل المدافع عرضت في نيسان ١٩٧٠.

لكن هذا يكون في حالة استعراض وتحليل كل مسرحية على حدة، ولما كنا لسنا في باب التحليل الأدبي الخاص لكل مسرحية، ولا حتى التحليل العام للمسرحيات، فإننا نميل إلى انتقاء بعض الاقتباسات،

في مشهد «بلاد رائعة» من مسرحية «كتشوب" يتم استضافة سائح، لا يمل من الحديث عن جمال البلاد، لكن وبصورة عبثية ساخرة تقوم المضيفة بشكل أساسي بتفسير الروعة من منظور إسرائيلي مرضي، من حيث الشعب الصغير وقوته وسلاحه، هو يتحدث مثلا عن البحر، وهي تتحدث عن سلاح البحرية! إنها رؤية نرجسية لا ترى غير نفسها وقوتها وجبروتها وسحقها للآخر.

أمّا مشهد "المضايقة" من مسرحية "ملكة الحمّام" فإنه يظهر التناقض داخل الشخصيات، التي تدرك نفسها كما يبدو، لكنها لا تستطيع الإفصاح بل تمعن في التمثيل لإرضاء الإجماع القومي.

ومن ثم ربطها حسب موضوع معين، في سياق إظهار الاحتجاج السياسي لدى حانوخ ليفين.

وقد انتقيت خمسة مواضيع من ضمن مواضيع مختلفة طرقها ليفين، رأيت أن لها علاقة بالاحتجاج، من خلال تصوير النفسية الإسرائيلية واتجاهاتها ومواقفها المبطنة والمعلنة.

وهذه المواضيع هي: هاجس الموت، وآلام الحروب، ورؤية الذات، والأمن وما ارتبط به من عقوبات، ثم التفاوض مع العالم العربي وشخصية العربي. وبالطبع فإن هناك اتصالا وارتباطا بين المواضيع، من خلال إمكانية وجود النص المقتبس في أكثر من موضوع، فمن الطبيعي أن للموت علاقة بآلام الحروب، كما أن الموضوعين السابقين يشكلان ركنا أساسيا في رؤية الذات الإسرائيلية من منظارها لنفسها.

الموت

كانت الشخصيات متأثرة للغاية به، وقد ورد بشكل كبير في مسرحية "أنت وأنا والحرب القادمة"، ثم في "كتشوب" فـ "ملكة الحمّام"، التي أخذت معنى اجتماعيا أكثر من المعنى الوجودي النفسي.

مثلاً في مسرحية "أنت وأنا والحرب القادمة" نقرأ في مشهد بعنوان "قبر واحد للميت في الحرب العادلة"، كيف تكره الشخصية الحرب وتعرب عن حبها للحياة ونقدها للساسة، وذلك على النحو التالي:

"إذا حاربت لأنه ليس هناك بكل بساطة مخرج آخر،
فإن ذلك لا يجعل الموت أكثر جاذبية.
وهناك أمر واضح آخر: إذا لم أعش أنا،
فلن يفعل ذلك من أجلي أي شخص آخر.
. . . . . .
عادلة أم لا، إذا خسر أحد ما فهو أنت فقط،
رؤساء الحكومات يخرجون دون أي خدش.
وعندما ينتهي كل شيء، فإنهم يؤبنون الشعب،
أريد أن أحيا وأن أؤبنهم.
. . . . . .
فقط من يحيا يتمتع بحياته مع أرامل".

وفي مشهد "صباح رائع"، ثمة نقد لعدم أخذ العظة من الموت السابق:

"وبعد ذلك نغادر ونبقيهم هناك،
لأن الأموات يقضون موتهم لوحدهم.
. . . . . .
وفي صباح رائع سنبكي موتهم مرة أخرى،
وكأننا لم نتعلم شيئا أبدا".

وفي دويتو "من أجل ماذا حاربنا؟"، وبعد حوار حول احتمال أن تعاد الأرض المحتلة أو لا تعاد بين الجيران، تحسم السيدة التي فقدت ابنها في المعركة الأمر:

"الجارة: أيها السيد والسيدة العزيزان، من أجل ماذا حاربنا؟
من أجل ماذا سفكنا دمنا الغالي جدا؟
الأرض المحتلة في حوزتنا،
لكن ابني ليس في حوزتي،
ولذا يتوجب علي أن أقول باسمه:
فقط من يموت- لن يعاد أبدا!"

إنه سؤال وجودي بالطبع، ومن خلاله ترى الأم الثكلى أن لديها

مشروعية في اتخاذ القرارات.

وفي أغنية "أنت وأنا والحرب القادمة" يظهر الفراغ جليا بعد رحيل الأحبة، بما يثير أسئلة سياسية عن جدوى الحرب وضرورتها:

"عندما يطرقون الباب نكون ثلاثة-
أنت وأنا والحرب القادمة.
وعندما ينتهي ذلك، نكون مرة أخرى ثلاثة-
الحرب القادمة، أنت والصورة".

وفي مشهد "لحظات جميلة" من مسرحية "ملكة الحمّام"، يكرر الكاتب معمقا التنفير من الموت، دون أن يبتعد عن السخرية ومناكفة الساسة:

"هناك أيضًا لحظات جميلة
حين تجلس وتقرأ في الجريدة،
باحثًا عن أمواتك،
وأنتَ ترتشف فنجانًا من القهوة.
وهناك أيضًا لحظات جميلة،
فما زال هناك أمل وإيمان،
بأنّ الله الطيب، المطوّق بالطيارين في العلاء،
يعزّينا بقليل من الموتى في كل يوم".

آلام الحرب

في مشهد "ست رباعيات" من "أنت وأنا والحرب القادمة" نقرأ ما يلي:

"أغنية الأجذم
زوجتي العزيزة، فقدت يداي،
لن أتمكن من زرّ بنطالي.
ولن أستطيع بعد الآن أن أداعب نهديك البضين،
فهل ستكتفين بالرأس والكتف؟

أغنية الأعرج
قدمي العزيزة، سنفترق إلى الأبد.
أنا عائد الى البيت، وأنت ستبقين في الجبهة...
أصابع ابنتي التي دغدغتني في عقبي
تفتش عن مكان أقرب إلى القلب".

إنه مشهد تصوير آلام الناجين من الحرب ولكن ليس أي نجاة! وقد أبدع الكاتب في تصوير جسد الجندي قبل المعركة وبعدها!

وفي مشهد "الحرب الأخيرة" من مسرحية "كتشوب" نقرأ:

"مرة قلنا نحن أيضا:
حرب واحدة أخرى.
اليوم نحن نعرف بشكل أكيد:
ليست حربا واحدة.
ليست حربا واحدة
ولا حربان،
اليوم نحن نعرف بشكل أكيد،
ليست هناك حرب أخيرة".

هي ديمومة الحروب التي اكتشفت الشخوص كم تورطت فيها، فكيف سيعيش الإنسان وهو في انتظار المعارك مع ما تكلفه من ضرائب؟.

وفي مشهد "بأسى غير بالغ، وبحزن غير عميق" من "كتشوب" أيضًا نطالع:

"اعذرني إذا لم أكن كئيبة جدا،
الأسى غير بالغ، الحزن غير عميق،
بأسى غير بالغ، بحزن غير عميق"

والسبب هو عدم انتهاء الحروب التي تجعل المشاعر بليدة!

رؤية الذات

في مشهد "بلاد رائعة" من مسرحية "كتشوب" يتم استضافة سائح، لا يمل من الحديث عن جمال البلاد، لكن وبصورة عبثية ساخرة تقوم المضيفة بشكل أساسي بتفسير الروعة من منظور إسرائيلي مرضي، من حيث الشعب الصغير وقوته وسلاحه، هو يتحدث مثلا عن البحر، وهي تتحدث عن سلاح البحرية! إنها رؤية نرجسية لا ترى غير نفسها وقوتها وجبروتها وسحقها للآخر.

أمّا مشهد "المضايقة" من مسرحية "ملكة الحمّام" فإنه يظهر التناقض داخل الشخصيات، التي تدرك نفسها كما يبدو، لكنها لا تستطيع الإفصاح بل تمعن في التمثيل لإرضاء الإجماع القومي.

وفي مشهد "شلوكي وباتسلوخس" من المسرحية نفسها توصيف داخلي لاستكانة واستسلام الناس العاديين للساسة من دون نقاش، حتى ولو كانت النتيجة هي الهاوية.

وتبلغ المأساة في رؤية الذات لنفسها حين تكتشف طفلة ما عاشته من آلام سلبتها الطفولة والأمان، كما في مشهد "في الثالثة من العمر" من "ملكة الحمّام" :

"أنا طفلة في الخامسة من عمري،
ولم أعد في مقتبل الشباب، وقد خطّ المشيب شعري" .

كذلك يظهر هذا الشعور بالضياع والغربة والاستلاب في كل من مشاهد "ذبابة" ، و"الغيتو الخاص بي" ، و"المكتبة القومية" ، حيث تبدو الأمور على غير ما توصف به من عظمة .

ولا يكتفي بهذا، بل يتحدث عن نبوءة سوداء قادمة، كما في مشهد "وعد" من "ملكة الحمّام" :

"عما قليل ستصبح أوضاعكم سيئة جدا،
وكلمتي لا تصير اثنتين،
وعندما أقول سيصبح سيئا جدا
فكونوا متأكدين من أنه سيصبح سيئا جدا
وربما حتى أسوأ من سيء جدا" .

ويصل إلى مرحلة من تصوير العبثية وكذب المعاني في خطاب الابن مع أبيه، كما في مشهد "حين تقف بجانب قبري يا والدي العزيز" من المسرحية نفسها :

"إذن دع عينيك تبكيان عني،
ولا تصمت احتراما لي،
فالشيء الذي كان أكثر أهمية من الاحترام،
ملقى الآن تحت رجليك يا أبي .
لا تقل أنك قدمت تضحية،
لأن الذي ضحى هو أنا" .

إنها رؤية للذات مقرونة بالمحاسبة، وتكون عميقة ومؤثرة حين تنطلق من الميت خصوصا من مات في المعركة كضحية للساسة والإجماع الزائف .

وتبلغ سخرية ليفين الذروة في مشهد "الأرملة فزحطي" من "ملكة الحمّام" ، حيث نرى عدم الاحترام وعدم الوفاء وتبلد المشاعر، من خلال أرملة جندي تعبث مع آخر ورد فعل الابن على هذا العبث المؤلم، اتهام للأرملة وابنها والزائر بأنهم غير أسوياء، وهو اتهام للمجتمع والفكر الذي أوصل الناس إلى هذا الدرك من الانحطاط الخلقي، بمبرر غياب الذكر!

وفي مشهد "الأخوة تشامبلولو" نطالع :

"مرة كل عشر سنوات
يعملون حربا
وفي لحظة واحدة، قصيرة وعابرة،
نكون وإياكم كتفا الى كتف
لأننا الأخوة تشامبلولو،
نسقط على رؤوسنا"

وهو تعبير عن الاستكانة والخضوع وتغييب الإرادة والاستلاب .

في مشهد "السلام" من مسرحية "كتشوب" ، يتخيل الكاتب انتهاء الحرب، وانشغال الناس بالمشاكل اليومية، التي كانت مشكلة الحرب تطغى عليها من قبل، ويصور هنا أن أفراد المجتمع ليسوا مثاليين كما يمكن أن تتوقع، فثمة فرق بين الناس في الحرب والسلام!

الأمن

هو عقيدة إسرائيل، وقد تم تناوله في عدد من المشاهد، كما في مشهد "المناطق" من مسرحية "كتشوب" .

أما في مشهد "لا أفي بوعود منحها الرب لأبراهام" من المسرحية نفسها، فإننا نرى الكاتب على لسان الشخصية يمعن في السخرية من التراث الديني اليهودي الذي أصبح التمسك به على هذا النحو يعرض للخطر :

"لم أحلم أبدا بالخليل ولست قلقا على نابلس،
ما يقلقني أن أعبر الحياة سالما،
لأنني لست الرمل الذي على شاطئ البحر،
وأنا لا أفي بوعود منحها الرب لأبراهام .
. . . . . .
بيتي ليس على النيل وزوجتي لا تجلس على الفرات
وقد انشددت جيدا كل صباح بين المطلة وإيلات أيضا
. . . . . .
أبراهام واسحق ويعقوب مرتاحون الآن بهدوء في قبرهم،
وليس لدي رغبة في أن أحفر قبري أيضا بجوارهم
. . . . . .
هاهي الأرض الكاملة ولن أضحي بروحي من أجلها،

وما وعد به الرب ليفي به على حسابه الخاص" .

كما أن ليفين يسخر من موظفي الأمن وهوس الأمن في مشهد "مراقبون ومخربون" .

وتبلغ الذروة في التضحية بالوصايا العشر على مذبح الأمن، كما نقرأ في مشهد "الوصايا العشر" من "ملكة الحمّام" :

" . . .

صعدنا فخورين وسط الموسيقى والغناء

لكي نعيد كلام الرب إلى صاحبه،

الاستنتاج الأول من احتياجات الأمن

قذفنا إلى السماء بالوصية الأولى،

بعدها قذفنا بالوصية الثانية

بسبب الوضع الأمني أيضا

. . . . . .

ولسبب مماثل في حرب البقاء

قذفنا بالوصية السادسة قذفة طارئة

. . . وبعدها الوصية الثامنة ومعها التاسعة،

وكلتاهما لأسباب تخص المعنوية القتالية" .

عبثية التفاوض والشخصية العربية

يظهر في مشاهد "محادثات سلام في الشرق الأوسط"، من مسرحية "كتشوب"، وصف ساخر لمحادثات بين محمود رياض وأبا ايبان، الجولة الأولى والثانية والثالثة (جلسة ٦٧١ الخ . . . .) والرابعة والخامسة . . عبث وسخرية .

وفي مشهد "المقابلة" من مسرحية "ملكة الحمّام" لا يستطيع أبناء الشبيبة تكوين رأي إزاء الأحداث، ما يعني أن الحرب والسلام يتم إملاؤهما على الجمهور، بل إنه هو الذي يجعل الساسة يتحكمون في مصيره . .

أما شخصية العربي فنجدها، على نحو خاص، في مشهد "سمطوخه" من "ملكة الحمّام"، وقد ربطنا هذه الجزئية كون أن اتجاهات التفاوض مع العرب هي أيضا محكومة بصور وأفكار نمطية سابقة :

"طوفيلا : هذا هو سمطوخه، إنه عربي . ذكي ومطيع ولا يضر اليهود، يعرف أن يقف على رجلين مثلنا تماما . سمطوخه، أرهم كيف تعرف الوقوف على رجلين .

. . . . . .

"يوفيلا : بوصفي أما لثلاثة أبناء، أحدهم جندي مقاتل، وبوصفي ابنة إحدى الأسر الناجية من الكارثة، فإنني مخولة بالقول : لا تمسوا العربي . . فما زال هناك الكثير من الأكواب الوسخة في المطبخ . . " .

كلمة أخيرة

لم يكن مفاجئا لا في ذلك الوقت، أي زمن عرض مسرحيات ليفين بعد حرب ١٩٦٧، ولا في هذا الزمن بعد نحو أربعة عقود، أن تقاوم هذه المسرحيات، لأنها قالت ما لا يريده الحكام العسكريون، أولئك الذي قادوا إسرائيل وما زال تلامذتهم يفعلون فعل القيادة إلى الهاوية! وقد قدمت مقدمة الكتاب "عرضًا مفصلاً للزوبعة وحملة صيد الساحرات التي تعرضت لها مسرحية ملكة الحمّام لدى عرضها في أوائل السبعينيات وشاركت فيها كل أجهزة الدعاية الإسرائيلية، الرسمية والشعبية . كما شارك فيها وزراء وجنرالات وصحف وأحزاب، بقوى مشتركة، مستغلين كل الوسائل الحكومية التي في حوزتهم . وكيف أنه في النهاية رضخ مسرح الكاميري في تل أبيب وأسقط المسرحية عن الخشبة بعد تسعة عشر عرضًا فقط . . " .

لكن "على رغم ذلك تظهر التجربة الإسرائيلية أن مسرحيا مثل حانوخ ليفين، الذي غرد أدبيا خارج السرب، لم يأكله الخوف أو الرهبة، في بداية إبداعه، من مواجهة الجمهور في رغباته وتوقعاته، وقد فعل ذلك بأكثر الأشكال حدة واستفزازا، وهو شكل اعتبر الجمهور مسؤولا لا أدنى مرتبة من القادة السياسيين أنفسهم، عن الويلات السياسية والاجتماعية وغيرها من مترتبات حروب إسرائيل وسياستها العامة"، وفقًا لما يؤكد المؤلف . فهل سنرى ونقرأ احتجاجات ثقافية إسرائيلية أخرى بهذا المستوى على هذا الجنون وعلى الغطرسة، التي ينطلق منها الحكام الإسرائيليون في الحرب والسلام؟ .