

آفي عوز(*)

«لماذا، من مات؟»- الفكاهة (السخرية)

على خشبة المسرح وفي وسائل الإعلام الإسرائيلية

وفي الوقت الذي انطوت فيه الرؤية الصهيونية الجماعية الحديثة، التي نافح اليهود عنها واعتنقوها، على إنشاء الأمة التي تمتاز برؤيتها الواضحة وتستند إلى نبوءات الكتاب المقدس في تجديدها، كان اليهود ينظرون إلى الكيان الجماعي للأموات على أنه فارغ لا حياة فيه، وعلى أنه يمثل مجموعة من الأفراد الأنانيين الذين لا معنى لهم، وأنهم سمحوا بصورة غير مباشرة بوقوع المحرقة (الهولوكوست) وياندثار عدد لا يُستهان به من أبناء الكيان الجماعي، حيث أغفلوا النظر في احتمال وقوع ما يضيرهم، بمعنى الخيار الواضح المتمثل في الانضمام إلى الأمة اليهودية في فلسطين («أرض إسرائيل»). ولم يفتأ نظام التعليم الصهيوني في دولة إسرائيل، الذي لم يكن يفتقر إلا إلى الإنحاء باللائمة على الضحايا الذين لقوا حتفهم، يشير إلى المحرقة عن طريق المزج بين الحداد والذنب، وهو مزيج على درجة كبيرة

عقب انهيار الحواجز، التي كانت الحرب الباردة تفرضها على اليهود الإسرائيليين وتمنعهم من استكشاف أصولهم في أوروبا الشرقية، أضحت الرحلات السنوية التي يقوم بها تلاميذ المدارس إلى معسكر «أوشفيتس» تشكل تقليداً راسخاً. وتُعنى هذه الرحلات، التي باتت تمثل إضافة مهمة إلى نظام التعليم العام، بتكريس المساعي الرسمية المركزة التي ترمي إلى الإعلان عن الأيديولوجيا الصهيونية وتعميمها باعتبارها الإجابة التاريخية النهائية والحصرية، الماضية والحاضرة، عن الفشل المساوي الذي آل إليه أبناء الكيانات الجماعية اليهودية الذين وُسموا بقصر نظرهم في الشتات، ما أفضى إلى وقوع المصير الكارثي الذي واجهه اليهود الأوروبيون (وأفضى، بالتالي، إلى قيام دولة إسرائيل بصورة غير مباشرة كذلك).

(*) أستاذ المسرح في جامعتي تل أبيب وحيفا.

من الصفاء بحيث يدعو إلى إصداره في قالب كوميدي. وفي إسرائيل، التي تمثل دولة قومية أُقيمت على أساس رؤية، ترتبط الأعمال الكوميدية المهمة ارتباطاً حتمياً بالأيدولوجية، وبالتالي بالحيز السياسي.

وبناءً على ذلك، لم يزد الأمر عن كونه مسألة وقت قبل أن يصبح هذا المشروع المؤسسي الجديد، الذي يعرض سكان الشرق الأوسط الأصليين المفعمين بالشباب والنشاط جنباً إلى جنب مع مشاهد وأسماء ووقائع ترتبط بما كان دائماً يُعرض عليهم باعتباره جوهر العجز القديم المتأصل والهمود القاتل والضعف الجنسي، ما أدى بهم إلى فقدان اسم الفعل و«الانسحاق كما الخراف إلى المسلخ»، موضوع الهجاء. ففي المسرحية القصيرة التي ألقاها أفي كوهين «Why Who's Dead?» («لماذا، من مات؟») (١٩٩٨)، تناقش فتاتان في مقتبل العمر التجربة التي خاضتها إحداهما في الزيارة التعليمية التي ذهبت فيها إلى معسكر «أوشفيتس»، وروايتها الكئيبة التي يتخللها ما تحاوله من إيلاء انتباهها إلى «جرس» المدرسة في صورة كوميديّة.

لا كيف أوشفيتس؟

لي ليس بشيء ذي بال.

لا ماذا يرى المرء هناك؟

لي لا شيء، جميع أنواع الأسيجة وغرف الغاز التي تم تجميع اليهود فيها والأفران التي حرقوا فيها، وأحذية، أكوام من الأحذية.

لا أحذية؟

لي ليس ما تفكرين فيه. بضاعة ذات جودة رديئة. لم يكن لي أبداً أن أشتري مثل هذه الأحذية. ومع ذلك، أعتقد أن كل واحد أمعن النظر فيها والدهشة تتملّك، وردد صلاة «Kadish» («كاديش») [الصلاة التي يتلوها اليهود على أرواح الأموات].

[لقد أنجزت جميع الترجمات الواردة في هذه المقالة عن العبرية، ما لم أُشر في النص إلى خلاف ذلك]

تُغيب أكوام الأحذية في معسكر «أوشفيتس»، والتي تجسد تمثالاً للدمار والموت، عن وظيفتها باعتبارها تعبيراً مجازياً عن الرعب، وذلك عندما تُعاد ترجمتها إلى وظيفتها الحرفية، وعندما تُعاد ترجمة طقوس الألم الراسخة، كما هي حال الوجود الحزين نفسه، إلى أن يطفو السؤال الأساسي إلى السطح، وليس هناك من شيء سوى السذاجة التي تطغى على هاتين الفتاتين العاميتين، والتي قد تبرز التعبير الذي يتسم ببراهته التامة عنه:

لا أخبريني، الهولوكوست، ما هو على وجه الدقة؟
لي ما الذي أعرفه. لقد أخذونا إلى هناك لمشاهدة الصور، ولكنني لم أستطع التركيز لأنني كنت منشغلة طيلة الوقت بـ «نسل في جوربي» [يشير النسل، الذي يحدث في الجورب في اللغة العبرية، إلى توربة عن القطارات التي كانت تنقل اليهود إلى معسكر أوشفيتس - حيث تشير «القطارات» إلى «النسل الذي يأخذ شكل سلم» في الجوارب الحريرية]، وكان علي أن أصلحه. وأردت أن أشتري بعض الهدايا التذكارية عند المخرج، ولكنهم لم يعرضوا أية هدية منها باللون البرتقالي أو الزهري، حتى أن أكوام القهوة كان لونها أسود أو رمادياً. مثل الطقس عندهم. وعند المخرج، ضايقتني أحد البولنديين حينما أرغمني على شراء شمعات تذكارية منه.

لا وهل اشتريت؟

لي لماذا، من مات؟ [تعبير يعني في اللغة العبرية العامية: «ماذا حدث؟»]

من الممكن أن إثارة صورة المحرقة في أكوام من الأحذية البالية وربط القطارات التي تنقل اليهود إلى معسكر «أوشفيتس» بـ «النسل» الذي أصاب جورب الفتاة قد خرجت بالرقابة على المسرحيات التي تُعرض في إسرائيل (والتي أُلغيت في العام ١٩٩١) عن جادة صوابها. فقد استهدف الحكم الأخير الذي صدر بشأن تلك المسرحيات إشارة لطف بكثير إلى المحرقة، وذلك في المسرحية غير الساخرة التي كتبها إسحق لاوور (Yitzhak Laor) بعنوان «Ephraim Goes Back to the Army» («إفرايم يعود إلى الجيش»). وقد مُنعت مسرحية لاوور التي ألقاها في العام ١٩٨٤، أي قبل ثلاث سنوات من اندلاع الانتفاضة الفلسطينية الأولى، من قبل الذراع الرسمية للرقابة المدنية في الحكومة الإسرائيلية، وهي مجلس الرقابة على الأفلام والمسرحيات، التي تعمل تحت رعاية وزارة الداخلية (حيث يشمل الموظف المسؤول عن هذا المجلس في اختصاصه المنقذين الذين يعملون على الشواطئ الإسرائيلية، وذلك في إشارة ساخرة وغير مقصودة إلى مهمة إنقاذ الحياة التي يؤديها المجلس). ويستند الاعتراض الذي ثار على مسرحية لاوور إلى لحظتين محددتين في المسرحية: أولاهما مشهد الجنس الفموي الذي يجري بين الحاكم العسكري إفرايم ومجندة شابة تخدم تحت إمرته، وثانيهما قصة يرويها إفرايم إلى حد يبعث الملل في النفس، والتي يظهر فيها ضابط من زملائه، وهو أحد الناجين من المحرقة، نكياً بما فيه الكفاية خلال حرب حزيران



.. من مسرحية "ماذا، من مات؟" لأفي كوهين.

الشامل الذي يسير فيه التحيز الأيديولوجي الذي يقرر المبادئ التوجيهية التي تنظم إجراءات الرقابة. فبحسب ما يفترضه جادامار، فإن «هذا الحكم لا يمثل حكماً بحد ذاته بقدر ما يمثل انحيازنا الذي يشكل وجودنا» [Gadamer 1976, p. 9]. (تشير المصادر التي ترد بين قوسين معقوفين إلى قائمة «المزيد من القراءات» الواردة في ختام هذه الورقة).

وقد تشكل قراءة المجلس المتمعنة للنص الذي كتبه لأوور محاكاة ساخرة ورايكيالية لقناعته الهرمنيوطيقية. فبدلاً من الاحتكام إلى تحيزاتهم على نحو سلبي، خرج القائمون على مجلس الرقابة بأحكامهم المذكورة بهدف ممارسة سلطتهم وفرضها على المعرفة وحجب أية رؤية للأدلة التي تناقض الصورة المقدسة التي كانوا يحملونها للبطل الصهيوني، الذي يُزعم أن إفرايم يمثل، إلى حد أنه لا يجري الإعلان عن الصور المتناقضة باعتبارها عدوة للحقيقة وحدها، بل ورؤية هذه الصور نفسها أيضاً. وبذلك، لا يبنئ مجلس الرقابة بنفسه عن العالم «الذي بات الآن عبارة عن مجموعة من المنتجات التي صنعناها نحن

١٩٦٧ لكي يدرك بأن الحقيقة المدرسية البريئة التي يحملها طفل فلسطيني في مدينة نابلس المحتلة (أو القنيطرة، أو العريش، في الطبعات المتكررة الأخيرة من القصة، حيث يكون ذلك الطفل سورياً أو مصرياً) تحتوي على مجوهرات عائلته، وذلك لأنه هو نفسه استخدم هذه الحيلة ذاتها عندما كان طفلاً صغيراً إبان حكم النازيين. وفي هذه الحالة، أدخلت سلطة الرقابة نفسها هذا الجانب الكوميدي في القصة: فالكوميديا تنظر بوضوح في عين الحقيقة التي لا ترى نفسها. ومع ذلك، فقد تسبب هوس سلطة الرقابة بإخفاء الحقيقة في تحويلها إلى أضحوكة كوميديّة.

كانت اللحظة الأولى التي أثارت الاعتراض، والتي لم يكن هناك من شك من أن حكماء مجلس الرقابة على الأفلام والمسرحيات وقفوا عندها طويلاً، تنطوي على ممارسة غير لائقة ليست من شيم قائد عسكري إسرائيلي ذي رتبة عالية. كما تم النظر إلى اللحظة الثانية على أنها ترسم قياساً ينطوي على الافتراء والتشهير بين جيش الدفاع الإسرائيلي والجنود النازيين. ويشير الحكم الذي خرج به المجلس، وبصورة معبرة وبلغية، إلى المسار

وعند هذا المفترق التاريخي الذي تهيمن فيه الصورة الأيقونية للمحارب الصهيوني بصورة حصرية على الأيديولوجيا في الحياة وعلى خشبة المسرح، فإن أفراد الجمهور بالكاد أثاروا التساؤلات الأخلاقية حول كلمة «الدفاع» المريبة التي ترد في عبارة «قوات الدفاع الإسرائيلية». أما الآن فقد تتحول «مجموعة المنتجات التي نصنعها بأيدينا»، والتي يميل إفرام (ومشاهدوه كذلك) إلى مشاهدتها خارج نافذة مكتبه إلى حجارة يقذفها الأطفال على الجنود، أو إلى مبانٍ مهدمة أو حتى إلى أعضاء بشرية مبتورة (مثلما هي حال الولد الميت الذي قُتل في إحدى المظاهرات الفلسطينية، والذي يقف التحقيق في موته وراء الأحداث التي ترويها مسرحية لاؤور).

وعند هذا المفترق التاريخي الذي تهيمن فيه الصورة الأيقونية للمحارب الصهيوني بصورة حصرية على الأيديولوجيا في الحياة وعلى خشبة المسرح، فإن أفراد الجمهور بالكاد أثاروا التساؤلات الأخلاقية حول كلمة «الدفاع» المريبة التي ترد في عبارة «قوات الدفاع الإسرائيلية». أما الآن فقد تتحول «مجموعة المنتجات التي نصنعها بأيدينا»، والتي يميل إفرام (ومشاهدوه كذلك) إلى مشاهدتها خارج نافذة مكتبه إلى حجارة يقذفها الأطفال على الجنود، أو إلى مبانٍ مهدمة أو حتى إلى أعضاء بشرية مبتورة (مثلما هي حال الولد الميت الذي قُتل في إحدى المظاهرات الفلسطينية، والذي يقف التحقيق في موته وراء الأحداث التي ترويها مسرحية لاؤور)، عندما تجتمع المظاهرات الجماهيرية مع «المسيرات الحاشدة والتجمعات الكبرى في الفعاليات الرياضية وفي الحرب، والتي ترصدها الكاميرا والتسجيلات الصوتية في هذه الأيام»، والتي يرى وولتر بنجامين (Walter Benjamin) بأن «الجماهير توضع في مواجهة مع نفسها» فيها [Benjamin 1968, p. 251].

و لم يُسمع بعد سبع سنوات من إلغاء اختصاص مجلس الرقابة على المسرحيات (عقب الاستئناف الذي كسبه مؤلف المسرحية أمام محكمة العدل العليا ضد منع مسرحيته)، صوت ذو بال يحتج على هذه الوسطة التهمكية التي تنزع صفة القداسة عن أكثر المواضيع الرسمية التي تجسد الحداد الذي نُحت بصورة مؤسسية في الذاكرة الجماعية الإسرائيلية. فقد خصص القانون لهذا الموضوع يوماً خاصاً لتذكّره، كما يحول الوضع الفريد والراسخ الذي يحمله، حتى هذا اليوم، دون انتقال المصطلح الحصري لـ «المحرقة» إلى أية فضاة تاريخية أخرى، من

بأنفسنا» فحسب، مثلما يخبرنا فريدريك جيمسون (Fredric Jameson) بذلك، والتي يقدمها لنا المجتمع «على أنها كما لو كانت شيئاً تستطيع أن تمتلكه بصرياً وأن تجمع صوراً عنه [Jameson 1992, p. 1]، ولكنها تضع نفسها دونما قصد في العمى الطوعي الذي يُلزم به إفرام، الشخصية الرئيسية في عمل لاؤور، أحكامه وينحصر وجوده المادي بها.

وفي هذه الصورة المروية التي يحظرها مجلس الرقابة، يوضع بطل روح الشعب الصهيوني (Zionist ethos) في الصورة المتكاملة (gestalt) المقدسة والغامضة التي ترغب (باعتبارها أيقونة القوة التي تنفي ذاتها الأخرى (alter-ego) التي يُزعم أنها واهنة وتائهة في الشتات) وترفض (باعتبارها الضحية الأبدية، وهي حالة ترفده بالأسباب التي تدفعه إلى ارتكاب الأعمال العدائية ضد الأعداء الذين يهددون بابتلاع وجوده). ويتحول الطفل الأيقوني الذي يحمل حقيقته المدرسية في جميع أنحاء خارطة الأراضي المحتلة إلى تجسيد لإفرام، بحيث يتكرر على نحو يبعث الوسواس في نفسه ويعزز نفوره الدائم، والسلب في الوقت نفسه، إلى صورته الذاتية بصفته محتلاً وهذا تجسيد «يمثل شكلاً من أشكال الارتكاس - وليس العودة إلى براءة الطفولة، وإنما إعادة لظهور المعرفة المكبوتة في التحول إلى مرحلة البلوغ» [Krips 1999, p. 23]. ويعزز هذا الطفل الأيقوني ويرتبط برغبة أوديبية معكوسة للرجل الذي لا ينجب الأطفال ويستعيز عن الجماع الجنسي بالحس، وهو ما يعبر عن رغبة في الموت لدى شخص يحس بأنه مسؤول عن قتل طفل يخفي نفسه ويبدونها بصورة رمزية في غرفته، في ذات الوقت الذي ينفي فيه فعله بشدة وعلى نحو يسوده الوسواس إلى حد يخلط فيه بين الذنب والخيال [أنظر Oz 1999-2000].

وبالطبع، لا تستهدف السخرية من الرحلة الرسمية إلى أوشفيتس ضحايا المحرقة، وإنما تمثيلهم الصهيوني. ولذلك، فما يُعتبر مقدسًا بحق، بمعنى أن يكون محصنًا من الضحك، ويتعلق الصهيونية نفسها. ويتعلق التهديد الذي يشكله الفتى في مسرحية كوهين أو إفرايم في مسرحية لأوور بنقاء الأساس الأيديولوجي، الذي تركز عليه الدولة اليهودية في الشرق الأوسط، وليس إحياء ذكرى المحرقة. ويفتح هذا التهديد الباب مشرعًا أمام تعريض تلك الأيديولوجيا للسخرية باعتبارها خلاصة «مجموعة المنتجات التي نصنعها بأيدينا»، وليس باعتبارها حجر الزاوية الذي لا يتزحزح في الحقيقة التاريخية.

فما يُعتبر مقدسًا بحق، بمعنى أن يكون محصنًا من الضحك في إجماع الإسرائيليين، هو الصهيونية نفسها. ويتعلق التهديد الذي يشكله الفتى في مسرحية كوهين أو إفرايم في مسرحية لأوور بنقاء الأساس الأيديولوجي، الذي تركز عليه الدولة اليهودية في الشرق الأوسط، وليس إحياء ذكرى المحرقة. ويفتح هذا التهديد الباب مشرعًا أمام تعريض تلك الأيديولوجيا للسخرية باعتبارها خلاصة «مجموعة المنتجات التي نصنعها بأيدينا»، وليس باعتبارها حجر الزاوية الذي لا يتزحزح في الحقيقة التاريخية. وبعبارة أخرى، يشكل هذا التهديد عبارة من قبيل «لماذا، من مات؟» في سياق معسكر أوشفيتس، بحيث أفضى إلى صدور بيان تهكمي عام بعد ما يزيد عن أسبوع من قيام الحداد المنسق والمنظم الذي ارتضاه الجميع بمناسبة وفاة نعومي شيمر (Naomi Shemer) «كاتبة الأغاني التي حظيت بالإجماع الوطني»:

ما هي الصهيونية، في الواقع، إن لم تكن مجموعة من الأناشيد الروسية التي تُولف حملة دعائية ضخمة؟ مشروع دعائي زائف مصمم لإغراء اليهود لمغادرة أوروبا وترحيل أنفسهم إلى الصحراء اليباب التي نجد أنفسنا موجودين فيها اليوم. ولذلك، كانت جميع القصائد التي كُتبت هنا على شاكلة «يا أرضي، يا أرضي، الأرض بزرق السماء، / دونما أثر لسحابة»، تسعى إلى تزوين الاسم الجديد «أرض إسرائيل» بشيء مبهج. وما الفائدة التي نجنيها من هذه الأرض التي لا يوجد في سماءها أثر لسحابة؟ إن هذا لا يزيد عن كونه طريقة منمقة ودعائية للإحياء بأنه ليس في هذه الأرض مطر، وأن جميع الثدييات التي تعيش بين نهر الأردن والبحر المتوسط كلها يغطيها العرق بحلول الساعة التاسعة صباحًا [Levy 2004].

تمثل السخرية من الصهيونية أقرب نظير علماني للتجديف

قبيل الإبادة الجماعية التي ارتكبتها الأتراك بحق الأرمن في مطلع القرن العشرين. إن الأيديولوجيا القومية تضطلع بدور محوري في دولة أقيمت على أساس التصويت الدولي وأنشئت على أساس رؤية، ولم تقم بعد قرون من الانصهار الإثني والإقليمي واللغوي. ولا تترك أيديولوجيا الأمة مجالًا كبيرًا للسخرية من الذات. وبذلك، يكون شأن أية محاولة للسخرية من الاستعمال المفرط لإحياء ذكرى المحرقة، باعتبارها جزءًا من عملية بناء الدولة، أن تفسر على أنها تشوه قيم الأمة. وللمرء أن يلتزم جانب الأمان إن أراد أن يسخر من الشركات الخاصة التي توظف «متعهدى زيارات مواقع المحرقة»، من قبيل وكيل السفر الذي يعرض رحلة في نهاية الأسبوع في بولندا - «سبع معتقلات على مدار ثلاثة أيام، بالإضافة إلى أمسية مجانية للتسوق» [Tsipor 1968]، وخطة سفر لا تتعارض إلا مع رحلة أوشفيتس المقررة التي تشكل مشروعًا ربحيًا خاصًا، وليس إضافة رسمية إلى المنهاج المدرسي. وللمرء، على هذا النوال كذلك، أن يستعمل المحرقة لانتقاد العادات الوطنية («لوقعت «الشوواء» [المحرقة] اليوم، فقد يكون هناك كومة من الهواتف الخليوية إلى جانب كومة الأحذية في أوشفيتس») [Kopatch 1995]. ومع ذلك، تُعتبر إشارة السياسيين اليمينيين إلى التهكم على ما تقوم المؤسسة الرسمية من تكريس ذاكرة المحرقة إشارة هدامة وتتسبب في فضيحة سياسية، وذلك مثلما حصل مع إحدى وزيرات التربية والتعليم التي استخلصت من واقعة المحرقة درسًا وحيدًا مفاده أنه «يجب أن نتحلى بالقوة»، حيث استقبل معجبوها هذا التصريح بتحية تشبه تحية النازيين (التلفزيون، ٢٠٠١).

وبالطبع، لا تستهدف السخرية من الرحلة الرسمية إلى أوشفيتس ضحايا المحرقة، وإنما تمثيلهم الصهيوني. ولذلك،

لقد كانت السنوات الأولى من عمر الدولة مغمورة بالسياق البطولي الجديد الذي يحيط بمجتمع قومي ناشئ على نحو لا يسمح بالانغماس في هجاء الذات، طالما كان هذا الهجاء ينصب على القيم القومية على الأقل. وعادة ما تعود عذوبة الفكاهة إلى الشباب. ومع ذلك، فعندما تلتزم ثورة الشباب بسياق بطولي، كانت انتشار الحماسة القومية التي احتضنت قيام الدولة الصهيونية الوليدة، يتم تقنين الفوضى المتأصلة في الكوميديا الشبابية ضمن إطار تربوي من الأيديولوجيا الطوباوية، بحيث تستبعد أي شك يحوم حول حدود القانون والنظام الذي يحيط بالحكم الذي تحقق.

وغالبا ما تستحوذ الخصائص العامة للحياة اليومية قيماً مجازية مركزة قد تدعي قضية خاصة لمن يقع في خطيئة أخلاقية. وقد يتراوح مثل هذا الادعاء من الانغماس في اللذات إلى التغاضي عن الانتهاكات الجسيمة التي تقع على أولئك الذين لا يملكون ما يؤهلهم للانضمام إلى صفوف المختارين. ولا يستدعي هذا الوضع المركز والمتسق لإطلاق المواقف الكوميديا (التي صدرت حوله مراراً وتكراراً ضمن الحدود الوجدانية لما كان يُعتبر «المسؤولية الأيديولوجية») فحسب، بل يستدعي كذلك لاذعاً وعدائياً لما يقوم به من تشويه الحقيقة، بحيث يفصح الأعمال التي تفضي إلى غياب العدالة الاجتماعية وارتكاب الفظائع السياسية والتغاضي عنها باسم هذه العدالة.

وكما هو متوقع، فلم تستعرض الشفرات القاسية للتهكم الأصلي هذا النقد إلا في حالات قليلة. وقد اتخذ الهجاء الذي ساد إسرائيل في سني حياتها الأولى مساراً يتسم بقدر أكبر من الاعتدال، بحيث كانت الرقابة الذاتية التي تظهر في شكل «المسؤولية القومية» توجه النقد اللاذع الذي يصدر عنه [أنظر، مثلاً، Alexander 1985].

وقد انتشر الهجاء السياسي في أوساط المجتمع اليهودي في فلسطين إبان عهد الانتداب البريطاني في الوقت الذي كان البريطانيون يتبؤون فيه سدة الحكم فيها. وقد رافق مسرح «برومستيك» (The Broomstick)، وهو مسرح الهجاء الذي أُسس في العام ١٩٢٨، حركة النضال الوطني نحو التحرر. وبذلك، فلم ينتب هذا المسرح وخز الضمير في مهاجمة المؤسسة السياسية الأجنبية ومؤيديها. وقد أنتج مسرح «برومستيك» برامج هجائية ناجحة تضمنت مشاهد مسرحية هزلية وأغاني محلية، إلى أن جعلت الشائعات التي سرت حول فظائع المحرقة من الهجاء

من وجهة نظر الخطاب القومي الإسرائيلي. فمقارنة الصهيونية مع حملة دعائية تنطوي على نوع من أنواع السلع الإقليمية، وتحويل الأرض المقدسة وتمثيلها في الكتاب المقدس (نهر الأردن والبحر المتوسط) من شيء مقدس للرغبة إلى تجسيد تجاري يقوض مبرر وجود الدولة اليهودية برمتها.

وبالفعل، يشاهد اليهود الجوانب الصهيونية التي تكتسب تأثيراً أيديولوجياً في حياتهم اليومية على نحو دائم وصريح من ناحية الواقع والتمثيل والسياسة والشاعرية في الوقت ذاته. فالحياة، كما يتعلم المرء منذ نعومة أظفاره، تجسد معجزة يتكرر وقوعها ونهاية سعيدة مستمرة للرواية التراجيدية التي توجهها الرواية المخيفة والعاطفية للدمار والطرده والنفي والمجازر والمحاولات التي تُبدل لارتكاب الإبادة الجماعية من جهة، وطقوس الحماية التي يزرخ بها الدين والصراع المرير نحو التحرر من جهة أخرى. إن الموضوع الصهيوني، «تسبار»^٢ (الذي يشبه ثمرة الصبر التي تتميز بمذاقها الحلو في لبها وبحدة الأشواك على ظهرها)، أو «اليهودي الجديد»، الذي يثور الجدل حول ما يقوم به من تقويض الصورة النمطية التقليدية لـ «الشتات»، هو في الوقت ذاته صورة دينوية تمجد الوجود المادي وتشكل تجسيداً أضيفت عليه قيمة مثالية لروح الأمة التي بُعثت من موتها عشية الحركة الرومانسية التي سادت القرن التاسع عشر.

ويتم نقش هذه الصورة المزوجة ومأسستها بصورة علنية وسرية في الهيكلية الأيديولوجية للدولة. وتقوم طقوس إحياء الذكرى (التي يمكن الاستعاضة عنها بالشاعر الدينية والقومية في أحوال كثيرة) والبيانات القومية في أساسها على القانون (ولا سيما «قانون العودة»، أو القيود القانونية التي تُفرض على فتح المطاعم والأماكن الترويحية في أيام الاحتفالات الوطنية).

ومع ذلك، لم تساهم المسرحيات الجدلية التي ألفها عاموس كينان في صناعة المسرح السائد، وذلك باعتباره كاتباً مسرحياً وعلى الرغم من أنه كان كاتب هامش متميزاً، وبالتالي فبالكاد تركت مسرحياته أي تأثير. أما إفرايم كيشون (Ephraim Kishon)، فمما لا شك فيه أنه كان أشهر الكتاب الكوميديين الإسرائيليين الأوائل، حيث سجل نجاحاً تجارياً فاق غيره. وكان كيشون كاتباً فكاهياً مجري مولد، وكان يكتب مقالات الأعمدة في الصحف، كما كان كاتباً مسرحياً أتقن اللغة العبرية في سرعة هائلة. وقد برز كيشون على جناح السرعة كناقذ سليط للبيروقراطية التي سادت الحكومة والحزب الحاكم.

أو أحفادهم الذي يشاركون في الفرق الترويحية العسكرية. ولم يكن بمقدور هؤلاء، مهما كانوا جارجين أو مضحكين، أن يتجرؤوا على إثارة التساؤلات حول المشروع السياسي الصهيوني في حد ذاته. ولم تستطع الكوميديا، على الرغم من الضرر الذي يمكن أن تكون قد سببته للمحاولات الفردية لخداع النظام أو تهميش نقاط الضعف الإنساني التي تهدده، أن تتحمل أن تكون هدامة، بل كانت ملزمة بالمشاركة في العملية الثقافية البناءة لتشكيل الأمة. وكانت طائفة من الكتاب، ممن وُلدوا في أوروبا وكانوا يجدون الملاذ في الدولة اليهودية الوليدة (من أمثال كيشون وميغيد ولبيد)، أو أولئك الذين سعوا إلى صياغة فكاهة محلية من العناصر الشرق أوسطية (بن أموتس وحيفر وكينان)، تستحوذ على التقاليد الكوميديّة الراسخة على مدى العقود الأولى من قيام دولة إسرائيل. وبينما حاول حيفر وبن أموتس أن يشكّلا مصطلح فكاهة الـ «تسبار» الأصلي، كان عاموس كينان (Amos Kenan)، الذي تميز برؤيته الناقبة وبأسلوبه المضحك وبالترامه التام، هو الهجاء الوحيد الذي تجرأ على مهاجمة الروح العسكرية القائمة على صلاح الذات والسخرية منها (حيث قارنها مع قطع من الخراف التي تملك أسناناً من الفولاذ وأظفاراً حادة وتغلب في قوتها ذنباً جائعاً ووحيداً) والفساد الرأسمالي المتنامي على نحو ما يظهر، مثلاً في الحياة اليومية التي تشهد الولوج باستهلاك السلع. وفي محاكاة ساخرة لانتظام نسق المساكن الحديثة، يصف كينان نفسه وهو ينتقل مع زوجته وأطفاله إلى حي جديد من الشقق السكنية، وبعد أن يعتريه التعب والإجهاد من العمل في اليوم الأول، حين يدخل شقة جديدة:

صعدتُ السلم. وقرعتُ الجرس. وفي الحال، سمعتُ أصوات الأطفال من خلال الباب. أخرجت قطع الطوى التي

أمراً صعباً. وقد وجه قيام دولة إسرائيل في العام ١٩٤٨ ضربة قاصمة إلى مسرح «برومستيك»، حيث بات توجيه الهجاء الموجه للحكومة يعني هجاء أنفسنا.

السياق البطولي الجديد

لقد كانت السنوات الأولى من عمر الدولة مغمورة بالسياق البطولي الجديد الذي يحيط بمجتمع قومي ناشئ على نحو لا يسمح بالانغماس في هجاء الذات، طالما كان هذا الهجاء ينصب على القيم القومية على الأقل. وعادةً ما تعود عذوبة الفكاهة إلى الشباب. ومع ذلك، فعندما تلتزم ثورة الشباب بسياق بطولي، كانتشار الحماسة القومية التي احتضنت قيام الدولة الصهيونية الوليدة، يتم تقنين الفوضى المتأصلة في الكوميديا الشبابية ضمن إطار تربيوي من الأيديولوجيا الطوباوية، بحيث تستبعد أي شك يحوم حول حدود القانون والنظام الذي يحيط بالحكم الذي تحقق.

وبناءً على ما تقدم، تُعتبر الفكاهة التي خرجت عن النشاط الصهيوني منغمسة في ذاتها بالكلية. فلن تستهدف سهام النقد الهجائي، الذي ينتجه الفاعلون ومناصرهم، المشروع نفسه، وإنما أولئك الذين يعتبرون على قدر كبير من الطمع أو الكسل للمشاركة في المشروع الجماعي المثالي. وقد احتكر الهجاء في العقد الخامس ومطلع العقد السادس من القرن الماضي المحاربون القدامى الذين شاركوا في حرب العام ١٩٤٨ ولم يزالوا يشعرون بالحنين إلى التقاليد المبتذلة للمحاربين في الحملة العسكرية التي خاضوها في سبيل الاستقلال قبل عقد من ذلك الوقت (كما هي الحال في «كيس من الخدع» التي ألفها حيفر وبن أموتس (Heffer and Ben-Amotz's *The Bag of Hoaxes*) (١٩٥٦)،



أفرايم كيشون.

فمما لا شك فيه أنه كان أشهر الكتاب الكوميديين الإسرائيليين الأوائل، حيث سجل نجاحًا تجاريًا فاق غيره. وكان كيشون كاتبًا فكاهيًا مجري مولد، وكان يكتب مقالات الأعمدة في الصحف، كما كان كاتبًا مسرحيًا أتقن اللغة العبرية في سرعة هائلة. وقد برز كيشون على جناح السرعة كناقذ سليل للبيروقراطية التي سادت الحكومة والحزب الحاكم. وفي مسرحيته الأولى، «His Name Goes before Him» («اسمه يسبقه») (١٩٥١)، يبدي كل شخص في مكتب حكومي إعجابه بملاحظة صغيرة تتضمن توصية كتبها شخص مجهول يستذكر مسرحية «مفتش الحكومة» (revisor) التي ألفها نيكولاي غوغول (Nikolai Gogol). ومع ذلك، يتمحور الأمر في نهاية المطاف حول البيروقراطيين الذين يثيرون الشفقة، وليس حول النظام السياسي.

ويمثل النظام الذي يصوغه كيشون باعتباره الهدف من هجائه الاجتماعي في تنظيم المجتمع الذي يشبه التنظيم الشيوعي والجماعي، والذي يتماهى في صورة تلقائية ونمطية مع حزب العمل الإسرائيلي، الذي كان يتخلى بموجب توجيهات ديفيد بن-غوريون، زعيمه الذي اقترب من الأسطورة، وعلى نحو ثابت عن الاشتراكية لصالح المعايير الغربية المرعية في التوجيه السياسي. وبالتالي، تحول هذا الحزب إلى حزب رأسمالي بالترتيب. وبعد ذلك، فعندما اشتكى كيشون في نبذة ساخرة في أحد الأعمدة الهجائية التي كتبها من ضحايا هجائه، الذين كانوا يتوافدون على تهنئته بهجومه الشرس عليهم في ذات الوقت الذي يستمررون فيه بالغرق في فسادهم [Kishon 1974, pp. 86-91]. كان ينبغي له أن يكون على معرفة أفضل: لقد كتب أعماله الهجائية، منذ البداية، من زاوية فردانية برجوازية، وكان هذا الهجاء يتشكل في قالب من المعايير الأوروبية، وكان بالكاد يصف المجتمع الإسرائيلي الراهن الذي لم يعد ملتزمًا بالمثل التي أعلن عنها في وثيقة استقلاله.

وعلى وجه العموم، كانت المسرحيات الهجائية التي ألفها كيشون تتجاوب بحذافيرها مع المصطلح الفني المثير للفضول، والذي نحتة في مرحلة لاحقة الصحافي اليميني الذي تحول إلى كاتب مسرحي (وزير العدل في حكومة شارون بعد ذلك) يوسف لبيد (Joseph Lapid) في ملاحظة على برنامج: «الهجاء البناء» (وهو ما يبدو أكثر المصطلحات الراديكالية التي يمكن تخيلها والتي تقابل مصطلح «الهجاء الذي يأكل لحوم البشر» الذي وضعه وولتر بنجامين) [Benjamin 1977]. وهذا يعني الموضوعات التي يقبلها الإجماع البرجوازي الأوروبي باعتبارها أهدافًا مناسبة للهجاء، من قبيل النظام البيروقراطي، أو الفن الحديث، أو الحماية أو الصور النمطية الأوروبية أو الشرقية للمهاجرين الجدد الذين

أحضرتها لهم من جيبتي. وقد فتحت السيدة الصغيرة الباب وقبلتها قبلة خفيفة على أنفها. وسألت كيف كان الوضع في المكتب. جلست على الأريكة التي يجلس عليها الجميع، وكان الأطفال من حولي، يشدون شعري... وكانت الأعمال المختارة التي ألفها كبار شعرائنا والأعمال المختارة لزعماء حزب العمل والأعمال المختارة لثيودور هرتسل والموسوعة العبرية وجميع كتب بن غوريون مرتبة في خزانة الكتب في ترتيب تام...

لا شيء من هذه الكتب يقدم مادة للقراءة، بالطبع. بل إنها تشكل جزءًا من سياق يجمع البيان الأيديولوجي والولع بالسلع. وعلى هذا المنوال، فقد تحول الخطاب الأصيل إلى طقس متكرر وخاوٍ حيث تخبره زوجته عن الرفوف في محل البقال وهو يخبر زوجته عن فرصته في الحصول على ترقية في مكان عمله. ويقتحم الواقع هذا الحوار بطريق المصادقة، وذلك عندما تدعوه زوجته فجأة باسم آخر. فحينئذ يدرك بأنه عاد إلى الشقة الخاطئة. ومع ذلك، يلتهم الروتين الهوية نفسها:

قلت لها: «في الحقيقة، لا شيء يبعث على الخوف. فأنا متعب وأستطيع البقاء هنا إلى الأبد.»
قالت: «أرجوك أن تبقى. فأنا لا أمانع ذلك.»

[Kenan 1974, pp. 22-25]

ومنذ ذلك اليوم، تستمر الحياة على عاداتها، حيث يوجز حكايته الرمزية الحضرية القصيرة حول انعدام معنى الحياة فيما بات يشكل المجتمع الرأسمالي الإسرائيلي.

ومع ذلك، لم تساهم المسرحيات الجدلية التي ألفها عاموس كينان في صناعة المسرح السائد، وذلك باعتباره كاتبًا مسرحيًا وعلى الرغم من أنه كان كاتب هامش متميزًا، وبالتالي فبالكاد تركت مسرحياته أي تأثير. أما إفرايم كيشون (Ephraim Kishon)،



فرقة "هشاش محفير".

يبدو في هذا الوقت أن الأغلال والقيود التي فرضتها الصهيونية لم يعد لها معنى. فمن المفارقات التي سادت هذه الفترة أن النشوة التي سادت إسرائيل في أعقاب العام ١٩٦٧ خفتت من الاعتماد الشديد على الأيديولوجيا المتماسكة. وقد أفرزت هذه النشوة تأثيرها على الكوميديين المقيمين في الشتات، ممن بدأ الموقف السابق الذي اعتمده لحماية الصهيونية باعتبارها قضية عالمية بالتلاشي. وفي هذا المعنى، يفترض جون ليمون (John Limon) بأن برنامج «اليهودية في حلقة الليلة» ("Judaism on The Tonight Show")، الذي كان يُعرض منذ حقبة الستينيات من القرن الماضي، «كان يمثل مساهمة في إعادة بناء الأمة على طريقة نموذج الضواحي باعتباره تحولاً عن الصهيونية والماركسية» [Limon 2000, p. 3]. وقد برزت الحاجة في إسرائيل، وفي وقت ليس بالمبكر كذلك، للاعتراف بالدولة باعتبارها دولة رأسمالية بالكامل، والتي سرعان ما استهلها البرنامج الهجائي الشعبي التلفزيوني الأول «Nikuy Rosh» («تنظيف الرأس») (كما هي الحال فيما اقتبسها القائمون على هذا البرنامج من فيلم «الأزمة الحديثة» لشارلي شابلن «Chaplin's Modern Times»)، حيث يخاطب ممثل الحكومة العمال ويطلب منهم مواساته في المشاكل التي يثيرها الرئيس الرأسمالي، وذلك إلى جانب تحطيم خرافة الـ «تسبار» التي غالى الإسرائيليون في الوثوق فيها، وهي مهمة نجح حانوخ ليفين في إنجازها.

كما ردّ ليفين وبقوة، منذ بداية مشواره في الكتابة المسرحية، على إضفاء الصفة الجمالية على السياسة من قبل الرومانسية الأيديولوجية والحنين. وقد أنجز ليفين ذلك عن طريق طرح العناصر التي تجسد المفخرة الوطنية (المدافع والطائرات الحربية، والسير الذاتية القائمة والأفراد المتميزون، وهالة القداسة التي يكتسبها المحاربون ورفض ما هو غير لائق، أي المشاعر «التي تتسم بحساسيتها الشديدة») وتفكيك تظاهرها بالكمال. وبدلاً من

عجزوا عن التأقلم مع خرافة الـ «تسبار». ومع ذلك، فلم يعد شخوص «تسبار» أنفسهم، على الرغم من أنهم يشكلون محط تركيز المنتج الأيديولوجي للحلم الصهيوني، يستحقون أكثر من تربيته «بناء» ترمي إلى التحبب إليهم.

وغني عن القول إن الروح «البناء» كانت تنسحب على اللياقة والذوق أيضاً. فالحجّاؤون (من أمثال كيشون) الذين يرون أن الفن الحديث يشكل هدفاً مناسباً للسخرية من التعدي على التحيز المجازي الحميد والتقليدي للذوق الرقيق الشائع لدى أبناء الطبقة الوسطى في أوروبا، بالكاد سيملكون القدرة على التوفيق بين حدود الحشمة البرجوازية فيما يتصل بالوظائف البدنية، مثلاً. وفي هذا السياق، يتسع نطاق السياسة الجنسية، التي نادراً ما أثرت المشاكل حولها، من الرومانسية الكوميديّة الشعبية إلى الشوفينية الذكورية الشهوانية المنغمسة في اللذات. وكان يتعين على الهجاء السياسي الأصيل والشمولي الذي لا ينحدر من الطبقة البرجوازية الانتظار حتى أواخر العقد السادس من القرن الماضي لكي يبدن فصلاً جديداً في قصة الكوميديا الإسرائيلية. وقد ساهم عدة كتّاب مسرحيين، ولا سيما نيسيم ألوني (Nissim Aloni) ويعقوب شبتاي (Yaakov Shabtai)، بكتابات كوميديّة رئيسة في المسرح الإسرائيلي خلال العقدين السادس والسابع من القرن الماضي. ومع ذلك، فقد أدخل هذان الكاتبان (ولا سيما الأول منهما) نكهة أوروبية تتسم بالرقّة والعاطفية في الكتابة الكوميديّة السائدة في إسرائيل (وذلك على هدي الكتاب المسرحيين الفرنسيين أو البلجيكين أو السويسريين الذي ذاع صيتهم في أعقاب الحرب العالمية الثانية)، وهي نكهة لم يدم تأثيرها على الكتابات المسرحية الإسرائيلية. ومع ذلك، قدم ألوني الكثير للغة العامية في سياق عمله في المسرح الهجائي مع مجموعة الهجاء الشعبية «هشاش محفير» (HagashashHahiver)، والذي كان يتحول في مناسبات عدة إلى هجاء اجتماعي حاد.

بعد ١٩٦٧

وكان هذا التقليد «البناء» الذي تدخل فيه الهجاء الذي قدمه حانوخ ليفين (Hanoach Levin) بعد العام ١٩٦٧. فعدا عن كونه أعظم كاتب مسرحي كوميدي أنجبته إسرائيل حتى هذا اليوم، وعدا عن كونه الكاتب المسرحي الوحيد الذي طور شاعرية خاصة في العمل الكوميدي، فقد ظهرت الدراما التي ألفها ليفين في الوقت المناسب، ولم يكن ذلك عن طريق المصادفة. وتمثل شاعريته مشروعاً مركباً ينبع فيه الابتكار الدرامي من ثورة الأزمان. وكان

كما ردّ ليفين وبقوة، منذ بداية مشواره في الكتابة المسرحية، على إضفاء الصفة الجمالية على السياسة من قبل الرومانسية الأيديولوجية والحنين. وقد أنجز ليفين ذلك عن طريق طرح العناصر التي تجسد المفخرة الوطنية (المدافع والطائرات الحربية، والسير الذاتية القائمة والأفراد المتميزون، وهالة القداسة التي يكتسيها المحاربون ورفض ما هو غير لائق، أي المشاعر) التي تتسم بحساسيتها الشديدة) وتفكيك تظاهرها بالكمال. وبدلاً من تبني إستراتيجيات التوصيف القائمة وبنية الرواية التي أعدها سابقوه، يجمع الأسلوب الهجائي الذي يتبعه ليفين بين المحاكاة الساخرة الهجائية مع الفكاهة السوداء،

خولدا اسمي خولدا. خولدا ديفير. [محاكاة لاسم عائلة «تم تحويله إلى العبرانية»، وهذا يعبر عن ممارسة صهيونية شائعة في تغيير الأسماء الأجنبية وتحويلها إلى أسماء عبرانية. والمعنى العبري لكلمة «ديفير» (“Dever”) هو «الطاعون». وكُلدتُ في تل أبيب في بيئة محافظة لوالدي الذي يعمل مهندساً معمارياً وأمّي التي تكتب المقالات. وقد نشأت وترعرعت مثل لحن الرمزار، وعندما بلغت من العمر سبعة عشر عاماً، وفي الوقت الذي ما زلت أتمازج فيه مع الأولاد في قاعة الألعاب الرياضية، تم انتخابي «ساحرة الجنود المظليين» في منطقة قطاع غزة وشمال سيناء للسنة المالية ١٩٦٧/١٩٦٨، وذلك بسبب ثديي المرين من جانب والصليب من جانب آخر. وأنا أنخصص الآن في الجامعة في قانون مبادئ أضرار الحرب وإعداد خطط الحياة الخفيفة والسهلة، وكل ذلك من أجل مجد البلاد والأمة.

بوعاز أنا الملازم بوعاز وأحمل درجة الماجستير في الفنون والعلوم العسكرية^٢ [M.M.A.S.] -تُلفظ «مامان»]. ويحب أصدقائي ووزراء الحكومة والصحافيون الأجانب أن ينادوني بـ «مامان بوعاز الشجاع»، وهو ما لا أقبله لأنني لا أنظر إلى نفسي إلا كما لو كنت جندياً عادياً يقوم بوظيفته، وكل شخص آخر في مكاني كان سيتصرف بنفس الطريقة التي تصرفت بها خلال الاقتحام الشهير الذي نفذته على دبابتي، والتي منحني البابا وسام الشرف بسببها، ولماذا، لست أدري، لأن كل شخص في مكاني كان يمكن أن يؤدي الشيء نفسه. ناصيتي المرحة وعيوني الخداعة هي ما

تبني إستراتيجيات التوصيف القائمة وبنية الرواية التي أعدها سابقوه، يجمع الأسلوب الهجائي الذي يتبعه ليفين بين المحاكاة الساخرة الهجائية مع الفكاهة السوداء، التي تحمل أمارات الكون الكئيب الذي يخلو من الرحمة، وهو ما كان له أن يميز الدراما التي سيؤلفها في أيامه المقبلة.

ولا تشكل الصورة المعبرة لـ «صفوة الأرض» التي يقدمها ليفين في مشهد «المغازلة» (“The Courtship”)، وهو مشهد من مسرحيته الهجائية *The Queen of Bathtub* («ملكة الحمام») (١٩٧٠)، سوى إلهاء هجائي آخر يتلطف فيه في تأنيب الـ «تسبار» الشقي، حيث يمثل ذلك ضربة واضحة على الجانب الحساس لخرافة بكاملها. وفي مجموعة من المحاكاة الساخرة اللاذنة والصورة المخيفة للمهزلة القاسية التي تمثل كابوساً والتي تحول إليها الحلم الصهيوني لـ «اليهودي الجديد» من خلال تجاهل الآخر، يخرج ليفين بانتقاد مدمر لما يمكن اعتباره - إذا ما طوعنا المصطلحات التي يستخدمها دريدا [Derrida 1982] بمثابة «الخرافة البيضاء» للذاتية الصهيونية، والتي تسعى إلى الوصول إلى وضع مثالي لـ «اليهودي الجديد» ضمن الحدود المغلقة لسيرة ذاتية سبق إعدادها وتتفوق على الروايات التاريخية. وهذا تحرك ظرفي يبدو أنه يشكل مقياساً هرمياً نهائياً، يُفترض فيه أن يحل محل الهوية القومية المعدة للتعامل مع التقلبات التي ترتبها الأحداث التاريخية المتوقعة:

(تجلس خولدا على مقعد، مستغرقة في سحرها الداخلي. يمر بوعاز، ويتوقف وينظر إليها، ويحدق فيها طويلاً. ترفع بصرها إلى الأعلى وتراه. نظرة متبادلة طويلة.)

خولدا أنا أجلس، لذا أنا موجودة.

بوعاز أنا لست من النوع الذي يجلس.



رسم لحنوخ ليفين.

داخلياً حساساً يتسم بالكبت. في الحقيقة، أنا فتاة
 خريفية يسري في داخلي أسى وجودي سري.
 بوعاز أنا لست رجلاً بسيطاً بالكلية.
 خولدا وأنا أيضاً لست فتاة بسيطة بالكلية.
 بوعاز وأنا كذلك لست رجلاً بسيطاً. (وقفة. يصبح صوته
 خافتاً وأجش قليلاً، كما لو كان واقعاً في الحب)
 خولدا...
 خولدا نعم.
 بوعاز (يطبع قبلة سريعة على كتفه الأيمن). هذا كتفي الأيمن.
 (قبلة سريعة على كتفه الأيسر). وكتفي الأيسر أيضاً.
 خولدا (يختنق صوتها بالشهوة، وتشرع في تقبيل كلا كتفَيْها
 وذراعيها بحرارة) خولدا، خولدا لي...
 بوعاز (يقبل كتفَيْه وذراعيه مثلها) ماماز أنا... ماماز بوعاز

ورثته من طفولتي التافهة عندما كنت في حضن والدي
 كاتب المقالات ووالدتي التي تجبر العظام. وعندما بلغت
 من العمر خمسة عشر عاماً، تم تعييني في منصب
 الكاهن الأعلى لفيلق الشباب قبل التحاقهم بالخدمة
 العسكرية، وأنا أثبت نفسي ساعة بعد ساعة في خدمة
 مجد بلادي وأمتي (يجلس إلى جانبها). أنا مرن.
 خولدا الخريف.

بوعاز أنا لست من أولئك الذين ينظرون فيما إذا كان الفصل
 خريفياً أم لم يكن كذلك.

خولدا وأنا، كذلك، لا أعبر عن نفسي بهذه الطريقة، وهذا
 هو السبب الذي يدفع معظم معارفي وأتباعي إلى
 الاعتقاد بأنني فتاة مرحة وخفيفة الظل ولا عمق في.
 وهم لا يعلمون سوى القليل عني، حيث أنني بالإضافة
 إلى كوني نابغة في الرياضيات، فأنا أملك كذلك عالماً

الشجاع أنا...

خولدا أحبكِ ... [المخاطب بصيغة المؤنث في اللغة العبرية]
بوعاز أنت لي، أنت لي... أنت لي وأنا لك... [يخاطبها بصيغة
المذكر]

[The Queen of Bathtub, 1970]

ومع ذلك، يكمن ما يميز هجاء ليفين في أنه، على النقيض من أسلافه، يجمع غطرسة المحتل مع الفساد الذي يمارسه الاضطهاد الاجتماعي. وقيل ذلك، تم تقديم فيلم «صالح شاباتي» (Sallah Shabati) الذي أخرجه كيشون على خشبة المسرح من أجل الارتقاء بالتوقير البطولي للـ «تسبار»، بحيث تنطوي أجندته الضمنية على التحول إلى «اليهودي الجديد» ذي النزعة الأوروبية بشكل أو بآخر. ولم تعمل التمايزات الطباقية على تفسير التقسيمات الاجتماعية بصورة رئيسية، وإنما فسرت التقسيمات الإثنية: فقد يكون السباكون أو عمال الطرق من شخوص كيشون من طبقة الأشكنازيين، بالإضافة إلى اليهود الشرقيين. أما ليفين، الذي دخلت أعماله الدرامية المشهد المسرحي الإسرائيلي بعد العام ١٩٦٧، فهو ينتبه إلى الفجوات الاجتماعية على نحو متزايد بعد الاحتلال، حيث باتت طبقة عاملة كاملة على شكل مجموعات من العمال الفلسطينيين تتدفق إلى إسرائيل، ويؤدون معظم الأعمال الوضيعة. وقد ساهمت هذه الطبقة في تحويل البنية الاجتماعية للدولة بصورة كاملة تقريباً. وقد عمل اليهود الإسرائيليون، وبصورة تدريجية ومتفاوتة، على تحديث المقياس الاجتماعي من العمال إلى رواد الأعمال، ما أفضى إلى تحولهم إلى العرق السائد، ولم يكن ذلك بالمعنى الرمزي فحسب، بل بالمعنى المادي كذلك.

ومنذ ذلك الحين، صار لعدد معتبر من اليهود الشرقيين الذين يعانون من الحرمان الاجتماعي أقرانهم من الآخرين، الذين أصبحوا يشكلون نوعاً من الـ «تسبار» الثانويين لهم. وتلقى الصورة النرجسية للـ «تسبار» الأصيل في أعمال ليفين أنوعاً شتى من صور الظل والنفوس الأخرى والنسخ المطابقة لها. وبذلك، أضحت أسر تيغالاخ (Teigalachs) وليدينثال (Lei-denthals)، التي تحمل أسماء من الشتات وتدل على ما يفسر بأنه شخصيات تافهة وجبانة ومزعزعة ومنهزمة وبالكاد تتناغم مع الصورة البطولية للـ «التسبار»؛ والتشامبالولو (Chambaluloos) الذين يمثلون اليهود الذين ينحدرون من طبقات إثنية، ويعدون بالتالي أدنى منزلة من الناحية الاجتماعية ويُنظر إليهم بهذه النظرة الدونية المقيته مثلما تنظر إليهم حولدا وبوعاز؛ والعامل

الفلسطيني سمطوخا (Samatocha)، الذي يمثل مستوى أعمق من الحرمان، حيث يعتبر أقل شأنًا من الناحيتين الاجتماعية والقومية. فهو الشخص الذي تلمي الطقوس بالإنحاء باللائمة عليه عن جميع القنابل الفلسطينية، وليس ذلك بصفته مقترف الأعمال الإرهابية، وهي الأعمال التي لم يرتكبها، وإنما لكونه عربياً. ومع ذلك، فهو ينجو في نهاية المطاف من الإعدام خارج نطاق القانون، لأنه مثلما يقترح رواة الأعمال الإسرائيليون الجدد بصراحة، ينبغي أن يبني شخص ما لليهود «شققهم التي تتألف من غرفتين وغرفتين ونصف وثلاث غرف وأربع غرف، مع التدفئة المركزية وتمديدات الهاتف».

ومن أجل تأليف الصورة المشوهة التي يخرج بها ليفين للحلم الصهيوني، لا تعتبر الإيماءة النرجسية التي تبين تمسك الـ «تسبار» بهويته كاملة دون التعبير الفعلي عن إقصاء الآخر. ويلجأ ليفين إلى حركة معرفية تتسم بقدر أكبر من الراديكالية يتم من خلالها إقصاء الآخر من مقياس التطور وتهميشه إلى مستوى الحشرة، كما هو متوقع من «السمطوخا» الذي يقف على قدميه عندما يكون في مكان عمله في إسرائيل، مع أنه لا يكون كذلك في بيته حيث يمشى على أربعته بسبب ارتفاع السقف. ولذلك، وفيما يذكر المرء بالإستراتيجية الكوميديا التي يطبقها أرسطوفان (Aristophanes)، يتم التعبير عن العربي الفلسطيني بصورة مجازية والحط من قدره ووجوده بصورة أكبر في مقطوعة صغيرة أخرى من المسرح الهجائي، باعتباره ذبابة يقارن «اليهودي الجديد» الإسرائيلي نفسه به بصورة تفصيلية لكي يصل إلى النتيجة الحتمية التي تفيد بأنه، أي الإسرائيلي، هو الكائن المتفوق بالتأكيد:

وإذا جاؤوا وجادلوني بأن الذباب، على الرغم من وضاعته، فهم يتكاثرون بصورة أسرع منا بكثير... وهم يستطيعون مضايقتنا وأن ينشروا عدوى التيفوئيد بيننا... وأن هناك أعداداً أكبر منهم وهم يحيطون بنا من كافة الجوانب - أنا لن أنكر... ذلك. ولكن أبداً - أبداً! - لن يصل الذباب إلى مكانتنا الإنسانية! إنهم لا يعرفون شيئاً عن تاريخنا، العهد الذي قطعناه بعدم التنازل عن شبر حتى آخر قطرة من دمنا، جذورنا في هذه الأرض وتراثنا القومي!

[The Queen of Bathtub, 1970]

تمثل الذبابة، انعكاس الآخر، قذارة مركزة، من الناحيتين الجسدية والعقلية. وبما أن قذارة الجسم تتعلق باجتياز حد خارجي للحسم، ينبغي للمرء أن ينظر إلى علاقة القذارة- النظافة

ومع ذلك، فقد ثبت أن المساهمة الأهم التي قدمها ليفين في تحطيم صورة الـ «تسبار» على المدى الطويل تتمثل في الشخصيات التي ابتدعها في مسرحياته الكوميديّة الطويلة بعد الاستكشافات (المشاهد المسرحية الهزلية) القصيرة الأولى التي ألفها. وتجري بلورة شخصيات من قبيل شخصيتي خولدا وبوعاز، بحسب تصويرها في هذه المسرحيات، باعتبارها إشارات مكانية لتعزيز دينامية الدراما، حلم «أسطوري أبيض» للكمال تتضاعف قساوته الآن من خلال مكانته المأسسة وحصريته التي لا يمكن الوصول إليها.

المسرح كله بعده، تظهر شخصية غولدا مثير التي يتم تتويجها على كرسي الحمام، كما لو كانت تماماً مثل الرسم الكاريكاتوري المجازي لرئيسة الوزراء في ذلك الحين، في مشهد آخر، تمسك بكل عضو من الأعضاء الذكور في حكومتها من خصيئته، حيث تقول غولدا: «أسبر غور نفسي منذ ٧٨ عاماً، وأجد في نفسي بعض الورع، ليحفظنا الرب. وأنا أتفاجأ في كل يوم: أنا على صواب، أنا على صواب، أنا على صواب، وأنا على صواب مرة أخرى!» ومع ذلك، فقد ثبت أن المساهمة الأهم التي قدمها ليفين في تحطيم صورة الـ «تسبار» على المدى الطويل تتمثل في الشخصيات التي ابتدعها في مسرحياته الكوميديّة الطويلة بعد الاستكشافات (المشاهد المسرحية الهزلية) القصيرة الأولى التي ألفها. وتجري بلورة شخصيات من قبيل شخصيتي خولدا وبوعاز، بحسب تصويرها في هذه المسرحيات، باعتبارها إشارات مكانية لتعزيز دينامية الدراما، حلم «أسطوري أبيض» للكمال تتضاعف قساوته الآن من خلال مكانته المأسسة وحصريته التي لا يمكن الوصول إليها. ولم يعد عدو التناعم الإنساني السياسي المنافق، الذي يمكن استعادة ما يقوم به من تشويه أيديولوجي للأخلاق بصورة درامية من خلال النزاهة المتأصلة التي ترتبط بالجمهور، وإنما المهزلة الأيديولوجية الفظيعة، التي تثير ذلك المزيح من الضحك والرعب الذي يميز ليفين في أعماله المتأخرة: حيث تتمثل هذه اللحظة في قدوم شخص فوغرا (Fogra): طبقة من المسوخ الإناث المغربية التي تستهل بشخصية بذلك الاسم الذي يهيمن على عالم المسرحية الكوميديّة الأولى التي ألفها ليفين حيفيتس (1972) (Heffetz).

تتألف الإستراتيجية التي يتبناها ليفين في إضفاء الصفة الراديكالية على مبانيه الأسطورية التي تمثل «الميثولوجيا

في الدراما التي كتبها ليفين [انظر 1995 Oz] باعتبارها فئة مكانية، تطمح إلى موقع متخيل يتميز بثبات دائم على سلسلة هرمية. ومع ذلك، فمن أجل استكمال التوازن الجدلي لهذا العالم الخيالي وتأمين التقدم الدرامي في الزمن، يتوجب على ليفين أن يطور المقابل القطبي لشخصيته الميتافيزيقية الرجسة في بناء الآخر المثالي، الكائن الأسطوري الذي ترغب فيه شخصه الدرامية، وهو ما يقوم به عندما يتحول من المسرح الهجائي إلى الدراما الشاملة. ومن الأهمية أن يتذكر المرء بأنه مهما كان القناع الذي يشكله ليفين لهؤلاء من الآن فصاعداً، فإن النموذج السياسي الأولي الذي شكله في بواكير أعماله الهجائية سوف يهيمن على جميع أعماله.

لقد تسببت مسرحية «The Queen of Bathub» (ملكة الحمام)، التي تهجو العدوانية والغرور والهوية الجديدة، التي يتألف منها الحلم الصهيوني، في إثارة، أو أصبحت تثير على الأقل، جوقة مثيرة ومنظمة من الاستهجان، وجرت إزاحتها عن خشبة المسرح بعد وقت قصير من عرضها في مسرح الكاميري (Cameri Theatre) في تل أبيب. فقد أثار ليفين السياسي، وهو في أوج مجده، غضب الجمهور والسلطات على حد سواء، ولم يكن ذلك دونما سبب: فما جرى الإعلان عنه على الدوام باعتباره معركة حتمية وبطولية لإنقاذ تميز إسرائيل باعتبارها دولة صهيونية (حيث فقدت الصهيونية الآن إحساسها الأساس بالرغبة وياتت تمثل مكوناً يشكل الوجدان الإسرائيلي اليهودي) صارت تفسر على سبيل الكناية في صورة الآباء الذين يرسلون أبناءهم للموت عنهم في ساحة المعركة (مع تقويض رواية الكتاب المقدس عن تضحية إسحق التي برزت كما لو كانت استعارة صارخة). وبصورة مباشرة أكثر، ففي المشهد المجازي الذي يدعى



«ملكة الحمام»: عمل مسرحي فارق.

المقابل عند النرجسيين الذين تنعدم الأخلاق لديهم وتفوح رائحة الموت منهم، الاستحواذ على نحو يثير السخرية على بعض الملامح الواضحة لما رفضته الدراما الصهيونية الأولى باعتباره مكونات الشتات في الهوية اليهودية.

وعلى الرغم من أن عناصرها المميزة والمتنافرة تمنع أوائل الشخصيات التي ابتدعها ليفين من أن تصبح حقيقية بكاملها، فإن حيويتها تلقي بظلالها عن قصد على الوجود الدرامي للبقايا المتجانسة على نحو مبالغ فيه لأسطورة الـ «تسبار» (شخص شخص الفوغرا)، لكي يكشف الطبيعة الأوروبية الظاهرة للحلم الصهيوني لشخص متجدد: دون التشويش على العناصر شبه الشرقية للنموذج البطولي الصهيوني (أو النسخ الكنعانية الأوضح منه)، فإن شخص «اليهودي الجديد» لا يخفي شيئاً سوى مثال رومانسي أوروبي مبتذل.

فقدان المحور الأخلاقي

مع وفاة ليفين المبكرة في العام ١٩٩٩، فقدت الكوميديا الإسرائيلية الأصيلة محوراً أخلاقياً مركزياً. فقد وصلت الرؤية الكوميديا لدى ليفين نقطة الصفر، حيث بلغت مبلغها في إلحاق الضرر بالواقع الإسرائيلي: كما لو كانت إسرائيل، التي لا تزال تتمسك وفي صورة تثير الشفقة بأيديولوجيتها المؤسسة، قد التهمها كابوس السخرية والتهكم الذي جاء به ليفين. وليس لألم المحرقة نهاية، ولكن هل ستنجو الدول التي تزعم بأنها تجسد الإجابة التاريخية عن الهاوية البشعة التي أفضت إليها؟

البعضاء» للصهيونية من ترسيخ درجة انغلاقها الرمزي. ويتحول التفريق على أساس النوع الاجتماعي إلى نقطة مصيرية في هذا المسار، حيث يخوض لينين في أسلوب متميز معركة الجنس، وهي موضوع كوميدي عتيق، في عالمه الدرامي. وفي الوقت الذي تتشابه فيه شخصيتا خولدا وبوعاز إلى حد كبير، فيجب الوقوف على تمييز محدد من الآن فصاعداً بين المعذبين الذكور والإناث. فإذا كانت المغازلة الذاتية بين خولدا وبوعاز تجسد محاكاة ساخرة، فقد يفرز خلفاؤهما المعصومون من الوقوع في الأخطاء على نحو وحشي الموت والخراب في اكتفائهم الذاتي الكلي. ففوغرا (Fogra) تجسد الحكم الصهيوني الذي يستحضر إلى حد العبث: محاربة لا تبالي وتتصف بالبرود والجمال والإشراق وهي متوقعة على ذاتها، وهي إذ «تأخذ في الاعتبار سلوك الآخرين»، فهي إنما تقوم بذلك لكي تعزز ملذاتها: لاعبة كرة المضرب تعمل في وقت فراغها على أطروحتها لنيل درجة الدكتوراه في الفيزياء وتستخدم جسمها وعقلها باستخفاف من إغاظة العالم؛ عروس متلائة تحتاج إلى زوج في المستقبل لغاية أساسية لا تعدو أن يكون شاهداً دائماً على متعتها ولذتها، سواء أكانت روحية أم مادية. ولذلك، يمثل اتصالها مع العالم شهادة متبادلة، لأنها تتفاوض مع بقية الفرقاء الاجتماعيين في المسرحية من خلال التحديق وحده. ومن خلال الحيوية الدرامية التي يغذيها تحديق الآخرين، فهذه هي الطريقة المتميزة التي يحافظ بها شخص فوغرا على أدوارهم النشطة في الرواية دون التدخل في انغلاقهم المطلق. فعملهم بمثابة «آخرين... يقعون خارج المجتمع المضطهد... فبالنسبة إليهم ومن خلالهم وفي حريتهم سوف تخرج حقيقة الطبقة المضطهدة إلى الوجود. وهم يتسببون في ولادتها من خلال نظرتهم» [Sartre 1957, p. 421] التي يمكننا أن نضيف إليها، على الوجه الذي يراه هيغل (Hegel): وهم أنفسهم يدومون من خلال نظرة الآخرين.

ومع ذلك، فحتى هذه الشخصية النائية التي تجري محاكاتها تحظى ببعض الخصائص التي يمكن إدراكها: فحينما أنتجت مسرحية «حيفيتس» (Heffetz) للمرة الأولى، دفعت هذه الإضافة التي تقشعر لها الأبدان إلى حصيلة الصور النمطية الكوميديا أحد المعلقين الإسرائيليين إلى التعليق: «نظرت حولي، أثناء الاستراحة، وشاهدت قاعة مليئة بشخص الفوغرا» [Evron 1972, p. 28]. ومع ذلك، فمن أجل المشاركة الفاعلة في الأحداث المستجدة في المسرحية، فقد أنشأ ليفين «صورة مزدوجة» عن شخص فوغرا الجامدة. وبعيد الشخص الشهواني العام في الوسط الدرامي المبكر لدى ليفين، والذي يجد نفسه على الطرف

البنك مقابل إنشاء بنك آخر؛ فما يثير السخرية أن صانعي السلام بصفتهم دعاة الحرب ضد الزعماء الذين يعلنون أن السلام سوف يقوم على أساس تشييد جدار عازل مصمم لإبقاء الآخر في الخارج، بعيداً كل البعد عن مجالي الحيوي (-leben sraum)، بحيث يحتضن الهوية النرجسية للمرء. «لقد قسموا العالم بيننا / إنهم يوسخون، وأنا أنظف من خلفهم» - مثلما يغني العربي محمود لحبيته فاطمة في مسرحية «الوطني» (The Patriot). لقد عادت أسطورة الـ «تسبار» في شكل أقوى وأكثر تفصيلاً ويلفه قدر أكبر من الشؤم، وحتى في مسرحية موليير «عدو البشر» (Molière's Le Misanthrope)، التي تفضح النرجسية لدى النخبة الاجتماعية التي تغالي في الثقة بنفسها وتتسم بالسخافة، تجد الكوميديا نفسها تشترك في معركة لا طائل منها ضد عدوها الأسوأ: «مجموعة من المنتجات التي نصنعها بأيدينا» والتي تظهر أمامنا باعتبارها الواقع. وربما تكون أكثر النكات المعبرة التي تنتشر في إسرائيل في الوقت الحاضر هي تلك النكتة التي تصف فلسطينياً يفصح لصديقه الإسرائيلي عن جوانب القلق التي تساوره بشأن إقامة الدولة الفلسطينية الوشيكة، بمعنى التعامل مع بيروقراطية الدولة والفقر والإيرادات الداخلية والتأمين الصحي الوطني والدين القومي... حيث يجيبه الإسرائيلي «لا تقلق، سوف تتغلبون على ذلك - أنظر إلينا، لقد تدبرنا أمرنا!». ويجيب الفلسطيني: «نعم، ولكنك ترى النهاية!»

[مترجم عن الانكليزية. ترجمة ياسين السيد]

يبدو أن كتاب الكوميديا الحاليين الذين يتلون بالاستقامة في أعمالهم يحولون هذا الشك إلى عملة كوميديية متداولة. ففي فيلم «إسرائيل في ذكرى إقامتها السادسة والخمسين» ("The State of Israel is 56")، يشرح الكاتب الكوميدي يائير نتساني ظاهرة إسرائيل في يوم ميلادها لمجموعة من «العمال الغريباء»، وهم الطبقة العاملة الجديدة التي تحافظ على الحكم الصهيوني، والذين يرافقونه بصورة منتظمة في برنامجه التلفزيوني باعتبارهم طبقة متحمسة من الطلبة من الموقع الغريب الذي يجدون أنفسهم يشهدونه: «هل ستتقاعد في ذكرى إقامتها الخامسة والستين؟» [يائير نتساني، ما وراء الخبر، القناة العاشرة، ١٠ أيار ٢٠٠٤]. ويستمر المشهد، بحيث يستحوذ الغامض على الحاضر، حيث يتكفل الآخر بتوظيف الحكم الذاتي للمشروع الصهيوني: «سوف يأتي المسيح على حمار أبيض؛ والحمار موجود أصلاً هنا، ولكنه محتجز لدى شرطة الهجرة».

حتى هذا اليوم، تشهد النجاحات التجارية المستعارة ازدهاراً روتينياً في المسارح. وبين الفينة والأخرى، تقدم بعض النكات الشائعة على خشبة المسرح وفي وسائل الإعلام المغزى المعبر الذي يضرب بمرارة على قلب الواقع الإسرائيلي. ومع ذلك، يبدو أن هذه النجاحات محصنة ضد أعمال الهجاء في هذه الأيام، وذلك لأنه لا يستطيع أي عمل من أعمال الهجاء أن يتغلب على طبعة الأخبار المركزية على أية قناة من القنوات التلفزيونية. وفي هذا المعنى، يتساءل (Mack the Knife)، «ما الذي يسرق

Tsippor, Asaf, "Track Dealers," a TV sketch for *The Chamber Quintet*, 1998.

Weber, Max, *Economy and Society*, ed. Günther Roth and Claus Wittich (Berkeley: University of California Press, 1978).

هوامش

- ١ تقول الفتاة، بحسب ما جاء على لسانها بالإنكليزية: "I HAD "TRAINS" «In my tights»، حيث تستعمل كلمة «trains» (قطارات) للإشارة إلى النسل الذي حدث في جوربها. والعبارة الاصطلاحية الأصلية التي ترد في الإنكليزية هي «I HAD "LADDERS" IN MY TIGHTS»، حيث تستخدم كلمة «LADDERS» (سلم) للكناية عن النسل الذي يشبه صورة السلم في الجوارب. وهذا هو ما يفسره المؤلف في ملاحظته أعلاه (المترجم).
- ٢ يشير هذا المصطلح في معناه إلى اليهودي الذي يولد في فلسطين أو في إسرائيل بعد العام ١٩٤٨. وتحمل هذه الكلمة، التي تعني «ثمرة الصبر» في العربية، في مدلولها مقارنة بينها وبين الإسرائيليين، الذين يظهرون في مظهر الصلابة والقوة في خارجهم ويتحلون بالرقّة والطيبة في داخلهم (ملاحظة المترجم).
- ٣ يشير بوغاز إلى هذه الدرجة باختصارها في اللغة الإنكليزية (M.M.A.S.) - MASTERS OF MILITARY ART AND SCIENCE. وتجري الإشارة إلى الملازم المذكور بهذا اللقب في سياق هذا المشهد من المسرحية (ملاحظة المترجم).
- ٤ يورد الكاتب بأن هذه الصفة (COURAGEOUS - الشجاع) تُلفظ على نحو تتفق فيه مع اسم الملازم:

"Mamaz Boas the Courageous" [pronounced as rhyming with the former].

غير أن هذه القافية تضيق في حال ترجمة العبارة المذكورة إلى العربية (ملاحظة المترجم).

Alexander, David, *The Court Jester and the Ruler: Political Satire in Israel* (Tel Aviv: SifriatPoalim, 1985) [Hebrew]

Benjamin, Walter, *Illuminations*, tr. Harry Zohn (New York: Schocken, 1968),

_____, *The Origin of German Tragic Drama*, Trans. John Osborne (London: MLB, 1977).

Derrida, Jacques, *Margins of Philosophy*, Trans. By Alan Bass (Brighton: Harvester, 1982).

Evron, Boas, "Israeli Theatre Comes of Age," *YediothAharonoth*, 17.4.1972, p. 28.

Gadamer, Hans-Georg, *Philosophical Hermeneutics* (Berkeley: University of

California Press, 1976),

Jameson Fredric, *Signatures of the Visible* (New York and London: Routledge, 1992).

Kenan, Amos, "Everybody's," English trans. in YishayAfek (ed), *Israeli Humor and Satire* (Tel Aviv: Sadan, 1974),

Kishon, Ephraim, "Don't Spare me - Spear Me," English trans in Afek, *Israeli Humor*, 1974.

Kopatch. Gil, Stand-Up comedy, a TV show (1995).

Krips. Henry, *Fetish: An Erotics of Culture* (Ithaca and New York: Cornell University Press, 1999).

Levy, Reshef and Regev, "Why is it Cool to Die in the Month of Tishrei?" *TsometHasharon* 1 July 2004.

Limon, John, *Stand-Up Comedy in Theory, or, Abjection in America* (Durham and London: Duke University Press, 2000).

Oz, Avraham, "Dried Dreams and Bloody Subjects: Body Politics in the Theatre of Hanoch

Levin", *JTD* 1:1995, pp. 109-46.

_____, "Forbidden Perspectives and Appropriated Icons: Ephraim and the Crisis of Visibility,"

JTD 52000-6:1999-, pp. 722-.

Ricoeur, Paul, *Oneself as Another*, trans. By Kathleen Blamey (Chicago and London: University of Chicago Press, 1992),

Sartre, Jean-Paul, *Being and Nothingness: An Essay on Phenomenological Ontology*. Trans. Hazel E

Barnes (London, Methuen, 1957).