الفن المسرحي في إسرائيل

إعداد

د/جلال السيد جلال: كلية الآداب بقنا، جامعة جنوب الوادي، قسم اللغة العبرية وآدابها، المستوى الثاني، فصل الخريف، الطبعة الأولى، ٢٠٢٢-٢٠٢٣م.

بيانات المقرر

١- بيانات المقرر

الرمز الكودي : فن٢	**اسم المقرر : الفن المسرحي في إسرائيل**	**المستوى الثاني**
فصل الخريف	**التخصص : متطلب فن**	**عدد الوحدات الدراسية : نظري: ساعتان**

أهداف المقرر

٢- أهداف المقرر	**من المستهدف بانتهاء المقرر الدراسي أن يستطيع الطالب تحقيق الأهداف التالية:** **أ- يستوعب المعارف والمفاهيم الأساسية لخوض فن المسرح العبري الحديث والمعاصر.** **ب- يتبع مناهج التفكير والأسلوب العلمي المناسب في تحليل مضامين نماذج من المسرح العبري.** **ج- يدرك تاريخ المسرح العبري الحديث ورواده وأهم مسرحياته.**

إرشادات عامة

عزيزي الطالب:

- **انتظم في مجموعتك وتأكّد من تواصلك الدائم مع أعضائها.**
- **تنتخب كل مجموعة قائدًا لها وتحدد له مهامه.**
- **داوم على النقاش مع أعضاء المجموعة وبقية المجموعات.**
- **تواصل بشكل دوري مع أستاذ المقرر ومعاونه.**

غير مسموح بتداول هذا الكتاب بأي شكل من الأشكال.

الفهرست

تمهيد

المسرح العبرى

المسرح الفلسطيني

الباب الأول:

من المسرح العبرى الحديث

الفصل الأول

حانوخ ليفين حياته بيئته وثقافته

المبحث الأول حياة ليفين و بيئته وثقافته

المبحث الثاني التعريف بأعمال ليفين

الباب الثاني

بحث تطبيقي في المسرح الإسرائيلي

أولاً: أهمية السيميائية

ثانيًا: سيميائية العنوان في النص الأدبي

ثالثًا: قصة مسرحية نفس يهودي

الباب الثالث

نصوص متخصصة في المسرح الإسرائيلي

תולדות התיאטרון הישראלי

تمهيد

المسرح العبري

لقد كُلف الأدب العبري بأداء وظائف لم يكلف بمثلها أي أدب آخر ، حتي أنه أصبح جزءاً من منظومة عامة تجمع بين العمل السياسي، والعسكري ، والأدبي ، والثقافي ، ليصب كل شئ في خدمة المخططات الصهيونية في فلسطين . لذا يجب دراسة الأدب العبري ليس لأنه راق ، أو جميل ، أو إنسانى ، بل لأنه أحد النوافذ التى يمكن من خلالها الوقوف على طبيعة العقلية اليهودية ، ثم الإسرائيلية الحالية ، و لذلك بات من الصعب فصل الأدب عن السياسة فى إسرائيل حتى إن الناقد الشهير " بن أور " ذهب بعيداً ، و ذكر أن الأدب العبرى هو الأدب الوحيد فى العالم الذى قام بإنشاء دولة [١] .

وقد اتفق غالبية الباحثين والنقاد الذين يكتبون العبرية علي أن نشأة المسرحية العبرية جاءت متأخرة بالمقارنة بالأجناس الأدبية الأخري في الأدب العبري الحديث ، فقد كتبت أول مسرحية عبرية في القرن السادس عشر ، وهي مسرحية " صفاء دعابات القديسين " " צחות בדיחותא דקידושין " للكاتب " יצחק דיסומו " (١٥٢٧ –

---

(١) د/ محمد محمود أبو غدير ، التوظيف الصهيوني للمعاداة للسامية فى الأدب العبرى الحديث ، رسالة المشرق ، المجلد العاشر ، الأعداد من الأول إلى الرابع ، مركز الدراسات الشرقية ، القاهرة ، ص ٧٩.

(٢) د/ محمد أحمد صالح ، المسرحية العبرية الحديثة تطورها و موضوعاتها ، مجلة الدراسات الشرقية ، العدد العشرون ، يناير ١٩٩٨ ، ص ٢١٥ .

(٣) د/ عبد الوهاب محمود وهب الله ، المسرح العبرى فى الفترة ١٩١٤ إلى ١٩٥٦ مع دراسة نقدية للشخصية العربية فى مسرحياته ، رسالة دكتوراه ١٩٨٤ ، ص ٣ .

١٥٩٢) وتعد أول مسرحية عبرية مطبوعة وجدها ، ونقحها ، ونشرها الناقد " حاييم شيرمان " [٢] .

وثمة افتراضات معينة قدمت لتفسير غياب الفن المسرحي العبري في الماضي :

***<u>أولاً :</u>* أن العروض المسرحية كان ينظر لها من قبل القادة الدينيين بوصفها غريبة علي نمط الحياة اليهودية التقليدية .**

***<u>ثانياً :</u>* إن الدراما نوع أدبي مرتبط بصورة خاصة بأوضاع اجتماعية وقومية مستقلة ، حيث كان المسرح دائما يتعلق بحياة أمة مستقلة ، ولم تظهر الأمة اليهودية ميلاً خاصاً نحو الأدب المسرحي .**

***<u>ثالثاً :</u>* ما يتعلق بطبيعة الممارسة الدينية فالمشهد المسرحي أسطوري تتصارع فيه القوي المقدسة أما لدي اليهود فهي دراما أخلاقية تنبع من التوتر بين إرادة الله العلي القدير وبين إرادة الإنسان الذي هو حر في أن يتمرد ، و الذى يتمرد بالفعل [٣] .**

ويبدو أن الباحث هنا – في حديثه عن تعلق المشهد المسرحي الأسطوري بطبيعة الديانة اليهودية – متأثراً بمحاولات بعض المفكرين الإسرائيليين في إنكار أن الأسطورة تشكل أحد الأسس الهامة التي يستند عليها الأدب العبري بكافة أشكاله المعروفة حيث ينقل الدكتور " محمد محمود أبو غدير " قول الناقد الإسرائيلي " رؤبين بن يوسف " في دراسة أعدها هذا الناقد بعنوان المأساة العبرية .

" أن اليهود لم يكونوا في حاجة إلي تبني أساطير علي غرار الأساطير اليونانية وأن هذا ينطبق أيضاً علي المسرح العبري وأن المأساة اليونانية بصورة خاصة غريبة عن الفكر اليهودي " وينقل كذلك قول الخبيرة الإسرائيلية في مجال المسرح والدراما " يديدا يتسحاقي " التي تدعي أن المأساة اليونانية غريبة عن اليهودية من حيث الجوهر والروح ثم تحاول إعطاء تفسير ديني لذلك الادعاء فتقول أن الأسطورة والمأساة تتعارضان مع الديانة اليهودية باعتبارها ديانة توحيدية ترفض الوجود الذي يخضع لسيطرة الشياطين والأرواح الخفية [1] .

والحديث عن المسرح العبري يقودنا إلي الحديث عن مسرح اليديش الذي بدأ ازدهار الفن المسرحي في الأدب العبري مع ظهوره ففي عام ١٨٦٢ قدم " ألكسندر تسيديربيوم " " Alexander Tsederboym " ملحق أدبي يديشي جديد يدعي " Kol Mevaser " (صوت البشير) وذلك في جريدته العبرية الأدبية " Ha melits " (المحامي) ويعتبر كثير من المفكرين أن بداية الأدب

---

(١) د/ محمد محمود أبو غدير ، الأسطورة فى المسرح العبرى المعاصر ، مجلة إبداع ، ص ١٥٠ – ١٥١ .

(2) JEWISH WRITERS OF THE TWENTIETH CENTURY, Editor Sorrel Kerrbel, Assistant Editors: Muriel Emanuel, Laura Phillips, Published in 2003 by FITZROY DEARBORN NEWYORK, P. 17 , 18 .

اليديشي الحديث تظهر عند الكاتب " Sholem Yankev Abramovitsh" " شوليم ياكيف إبراموفيتش " ذلك من خلال قصته " Dos Kleyne Mentsbele " " الرجل الضئيل " والتي نشرت بتسلسل في جريدة " Kol Mevaser " في الفترة من عام ١٨٦٤ : ١٨٦٥ كذلك فقد قدم مسرحية " Di takse " " التاكسي " وبعض القصص مثل " Dos Vintsh Finger " " الخاتم السحري " ، و" Fishke der Krumer "" فشك الأعرج " ، و" Di Klyatshe" " الحصان الصغير " و" Masoes Binyamin Hashlishi " " رحلات بنيامين الثالث " .

ومن أشهر كتاب المسرح في تلك الفترة " Avrom Gold Faden " " أفرام جولد فادين " (١٨٤٠- ١٩٠٨) وهو رجل كلاسيكي أسس مسرح اليدش وقد نشر أشعاره بالعبرية ولغة اليديش وبمرور الوقت صار كاتب مسرحيات ثم بدأ في تحضير أدواره الدرامية والموسيقية [٢] .

كما لم يتطور المسرح العبري من مسرح بلغة اليديش الذي كان رائجاً لدي الطوائف اليهودية في أوربا الشرقية حتي الحرب العالمية الثانية وتعتبر البداية الحقيقية للمسرح العبري مع إقامة أول مسرح ينطق باللغة العبرية في موسكو عام ١٩١٧ وهو مسرح " هابيما " وفي عام ١٩٣١ انتقل هذا المسرح إلي تل أبيب وتتمركز المسارح الرئيسية في إسرائيل في المدن الأربع الكبري على النحو التالى :

١) *<u>مسرح هابيما :</u>* وهو المسرح القومي الإسرائيلي في تل أبيب ويتناول مواضيع يهودية تقليدية ومسرحيات لكتاب عبريين معاصرين ، وكذلك ترجمات للإبداع العالمي .

٢) ***مسرح الكاميري :*** **يعتبر مسرح مدينة تل أبيب منذ عام ١٩٧٠ ويقدم " ربرتوارا * " متنوعاً يشمل سلسلة من الدراما الإسرائيلية ومسرحيات ذات شهرة عالمية .**

٣) ***المسرح البلدي في حيفا :*** **وهو يؤدي مسرحيات إسرائيلية إضافة إلي مسرحيات عالمية .**

٤) ***المسرح البلدي في بئر سبع :*** **يقدم ربرتوارا للمسرحيات الإسرائيلية إلي جانب مسرحيات عالمية تمت ترجمتها إلي العبرية .**

٥) ***مسرح الخان :*** **في القدس يقدم مسرحيات كلاسيكية ومعاصرة .**

٦) ***مسرح جيشير :*** **أقيم عام ١٩٩١ ليفسح المجال أمام أصحاب المواهب الفنية من بين القادمين الجدد من روسيا للعمل في مجال المسرح ، حيث يعتبر عنصراً هاماً في دمج القادمين الجدد في هذا المجال .**

٧) ***مسرح الأطفال والشبيبة :*** **يقدم مسرحيات لجمهور الأطفال ويقدمها في المدارس والمراكز الثقافية .**

٨) ***مسرح بيت ليسين :*** **في تل أبيب له ربرتوارا من المسرحيات الإسرائيلية إضافة إلي مسرحيات معاصرة مترجمة .**

٩) ***المسرح العربي :*** **وهو مسرح باللغة العربية لجمهور البالغين يشارك فيه ممثلون محترفون وتعرض فيه مسرحيات من الدول العربية إضافة إلي مسرحيات مترجمة [١] .**

(*) ربرتوار Repertoire و هى الأدوار التى يؤديها الفنان .

(١) موقع وزارة الخارجية الإسرائيلية www.altawasul.net

(٢) د / محمد محمود أبو غدير ، مجلة أبداع ، مرجع سابق ، ص ١٥٢ .

و الحقيقة أن المسرح العبري قد تناول أهم الأحداث التى مرّ بها المجتمع الإسرائيلى ، و تصدى بقوة لعديد من الممارسات الإسرائيلية التى أدت إلى تفجر الوضع فى المنطقة ، و حذر بشدة من العواقب الوخيمة لضم المناطق المحلية ذات الكثافة السكانية العربية الكبيرة [٢] .

إذا استعرضنا ما كتب وعرض خلال تاريخ المسرح العبري والإسرائيلي المحلي يتضح لنا أن موضوع الصراع العربي الإسرائيلي هو الموضوع السائد وهذا يتوافق مع ما يدعيه (دان أوربان) في كتابه (صورة العربي في المسرح الإسرائيلي) حين أشار إلي عدم التلاؤم بين عرض لصورة العربي علي خشبة المسرح الإسرائيلي ، و بين صورة العربي الموجودة في واقع المجتمع الإسرائيلي [١] ، كذلك فإن ما تم تقديمه من نماذج لشخصية العربي هي بالأساس تتناول الفلسطيني بصفة خاصة دون غيره من أي جنسية عربية أخري ، والتي بالتأكيد لن تخرج عن الشخصية المصرية ، أو اللبنانية ، أو السورية ؛ لذلك استخدم القادة الصهاينة والإسرائيليون لفظ عرب ٤٨ ليطلقوه علي الفلسطينيين الموجودين في أرض ١٩٤٨ ، وذلك تطبيقاً لمقولة السياسي الصهيوني الإسرائيلي " مناحيم بيجن " (إذا استخدمت كلمة فلسطيني بالنسبة للعربي فإن هذا يستدعي منك التسليم بأن هذه الأرض هي فلسطين ، وإذا كانت كذلك فهذا يعني أنها ليست أرض إسرائيل وبالتالي ماذا نفعل نحن هنا ؟) [٢] .

---

(١) مقال شمعون ليفى ، ترجمة عائدة نصر الله www.midouza.org

(٢) الحوار المتمدن صحيفة إليكترونية يومية مستقلة ، يسارية علمانية ديموقراطية فكرية عامة ، مقال لـ دينا وادى ، كاتبة فلسطينية www.rezgar.com

(٣) د/ محمود على صميدة ، الشخصية الفلسطينية فى القصة العبرية القصيرة ، سلسلة الدراسات الأدبية و اللغوية ، العدد ٨، مركز الدراسات الشرقية ، جامعة القاهرة ، ٢٠٠٠ ، ص ٥ .

إذن فقد شكلت الشخصية الفلسطينية العربية عنصر التحدي الرئيسي الذي احتكت به السلطات الإسرائيلية في واقعها الاستعماري بفلسطين حيث عمد اليهود إلي نزع هوية هذه الشخصية حتي يمهدوا لفكرتهم التي روجها المفكر الصهيوني (إسرائيل زينجويل) " أرض بلا شعب لشعب بلا أرض " ، ولذلك وظفت الصهيونية الأدب العبرى لخدمة هدفها الأساسي وهو إبادة الشعب الفلسطيني حتي يقوم الأدباء بوصف العرب الفلسطينيين بأحط الصفات ؛ ليهيئوا الإسرائيليين نفسياً لإبادة هذا الشعب ومن هذا المنطلق حرص الأدباء الإسرائيليون علي تشويه صورة العربي الفلسطيني ؛ لتبرير ما يقوم به الإسرائيليون من أعمال إرهابية ضد العرب ، ويبرروا لأنفسهم طرده من أرضه وكذلك ليظهروا تفوق الشخصية اليهودية علي الشخصية العربية [٣] .

وإذا تمعنا في مختارات من مجموعة المسرحيات التي تناولت موضوع الصراع العربي اليهودي يتبين لنا أن صورة العربي وتصويره علي المسرح قد مرا بتغيرات هامة سيتم عرضها كالتالي :

في البداية كان الخط السائر في أساسه رومانسياً مشوباً بالإثارة ، حيث ظهرت صورة العرب في الرسم والأدب وعلي المسرح مجموعة من البشر يعتمروا الكوفيات وجوههم مسفوعة بأشعة الشمس الذين يمتطون الخيول وبالمقابل ظهر وصف الشعور بعدم أصالة اليهود القادمين إلي بلاد الآباء التي يسكنها أبناء شعب آخر ، و مع ذلك كان بالإمكان تملك هذا الآخر الأصلي والتعامل معه كمن حافظ علي البلاد من أجلنا كما جاء في أعمال كل من "حور جين " و"ستوي " و"رئوبين " وحتى " أ. أ .أورولف " [١] .

كذلك فقد تناول بعض الكتاب المسرحيين العبريين موضوع الشخصية العربية علي استحياء إن لم نقل من خلال تجاهل وتعمية سعياً

إلي سلب العربي كل مقوماته ، ووجوده واعتباره مجرد شئ هامشي وحتي في حالة النظر إليه كإنسان فهو إما متخلف لا يستحق حتي الرثاء ، وإما سارق ، أو قاتل يجب التخلص منه وذلك حتي عام ١٩٤٨ [١] ويشير د/ محمود على صميده في كتابه [٣] إلى الدراسة التي قدمها أ / السيد ياسين والتي أوضحت في مجملها أنه ليس هناك مفهوماً إسرائيلياً واحداً للشخصية العربية ، ولكن هناك مفاهيم ثلاثة رئيسية هي :

أولا : **تصور الصفوة الإسرائيلية (التقليدية والمعاصرة) للعرب .**

ثانيا : **تصور العلماء الإسرائيليين .**

ثالثا : **تصور الرأي العام الإسرائيلي .**

وانتهت الدراسة إلي تكوين صورة مركبة للعرب علي ضوء المفاهيم الثلاثة ، وهي أن العرب لا يفهمون سوي لغة القوة ، ولذلك فإتباع سياسة الردع والعنف معهم هو الأسلوب الأمثل وهم قوم فرديون مفككون يميلون إلي الكذب ، والمبالغة ، وخداع الذات وهم بالمقارنة بالإسرائيليين كسالي ، وجبناء وخونة، ومستوي ذكاؤهم منخفض، وعلى الجملة هم أدني من الإسرائيليين .

وفي فترة حرب ١٩٤٨ وما بعدها تم تكريس الأدب المسرحي الإسرائيلي للمواجهة المسلحة بين الإسرائيليين والعرب غير أن العرب في جميع هذه المسرحيات تقريباً هم تهديد خارجي ، وخطر عسكري نسمع عنه ، و لا نراه ، أو نصادفه مطلقاً في شكل شخصية مسرحية واضحة المعالم حيث قدمت هذه المسرحيات مواجهة بين مفاهيم إسرائيلية مختلفة عن الحرب وعن الأسلوب الذي يجب إتباعه بالنسبة لها بينما يخدم العرب كنوع

---

(١) مقال شمعون ليفى ، ترجمة عائدة نصر الله www.midouza.org
(٢) د/ عبد الوهاب وهب الله ، المسرح العبرى ، مرجع سابق ، ص ٣٥ .
(٣) د/ محمود على صميده ، الشخصية الفلسطينية فى القصة العبرية القصيرة ، مرجع سابق ، ص ٧٣ .
(٤) د/ عبد الوهاب وهب الله ، المسرح العبرى ، مرجع سابق ، ص ١١٧ .

من الضغط الهامشي ذريعة دراماتيكية للصراعات المعنوية بين اليهود أنفسهم [٤] .

وفي بداية سنوات الستين بدأ كُتّاب إسرائيل بإنتاج أدب تطبعه رغبة حاسمة في تفادي أي التزام سياسي وتميزه كتابة مجازية ورمزية ، حيث كان المؤلفون آنذاك من الكتاب الشبان الذين لم يشتركوا في حرب ١٩٤٨ وكانوا في معظمهم خاضعين لتأثير(فرانز كافكا) و (عجنون) أما أعمالهم فكانت تشهد على رد فعلهم العادي لأدب البالماح السياسي الاجتماعي [١] .

إذن فالدور العربي دور هامشي جداً والقضية الفلسطينية مُغيبة ، والصورة المعطاة غالباً ساخرة ، ومحقرة للشخصية العربية ، وقد استمر هذا الوضع من البدايات الأولي للنشاط المسرحي وبخاصة خلال السنوات من ١٩١١ : ١٩٦٧ ومع الدخول في حرب الاستنزاف وتتويجها بحرب أكتوبر ١٩٧٣ ، والدخول في الانتفاضة الفلسطينية الأولى بدأت وضعية العربي في المسرحية الإسرائيلية في التغير حيث بدأت هذه الشخصية تلعب أدواراً رئيسية ، وتحولت قضيتها بالتدريج إلي قضية رئيسية ، وصلت هذه العملية إلي ذروتها في الإنتاج المسرحي خلال الفترة من ١٩٨٢ : ١٩٩٤ حيث كان للشخصية العربية حضوراً واضحاً فى أكثر من مائة عرض مسرحى إسرائيلى ، و تم إبراز القضية الفلسطينية فى معظمها [٢] .

---

(١) نوريت غيرتز ، الروائيون الإسرائيليون شهود على المعاناه ، نقله إلى العربية إبراهيم العريس ، مركز الأبحاث فى منظمة التحرير الفلسطينية ، العدد ٩١ ، شئون فلسطينية ، يونيو ١٩٧٩ ، ص ٢٠٣ .

(٢) دان أوربان ، شخصية العربى فى المسرح الإسرائيلى ، ترجمة و تعليق د/ محمد أحمد صالح ، مراجعة و تقديم د/ محمد خليفة حسن ، المجلس الأعلى للثقافة ، المشروع القومى للترجمة ، إدارة المطبوعات و النشر ق.م ، ٢٠٠٠ ، ص ٤

المسرح الفلسطيني[1]

رغم عدم تشجيع سلطات الاحتلال للمسرح الفلسطيني المحلي، وتفضيلها المسرحيات المترجمة إلى العربية من المسرح العالمي، فإن هذا لم يمنع قيام كتاب مسرحيين فلسطينيين، قدموا عددًا لا بأس به من المسرحيات، طبع منه القليل، وبخاصة ما كتبه "نصري الجوزي" و"جميل بحري".

ولم يكد المسرح الفلسطيني يبدأ حتى ووجه بالصدمة العنيفة التي ذهبت به بددًا، ألا وهي احتلال فلسطين. وعلى هذا تشتت شمل فناني المسرح الفلسطيني، وهاجر معظمهم إلى الأردن حيث بدأوا نشاطًا مسرحيًا فلسطينيًا هناك. أما من آثر البقاء منهم فوق الأرض السليبة، فقد سكتوا مدة من الزمن، ثم عاودوا نشاطهم مؤيدين بكثير من العناصر اليهودية التي تهوى تمثيل المسرح العربي ، والتي قدمت من بلاد عربية مثل: مصر والعراق . وعلى هذا تكون مسرح عربي كان من أبرز سماته تعاون فنانين مسرحيين عرب وفنانين مسرحيين يهود ينطقون بالعربية .

كان من بين هؤلاء اليهود "متاحو إسماعيلي" ، الذي اكتسب خبرة مسرحية طيبة في مصر ، فجمع حوله عناصر مسرحية كون بها فرقة أخرجت للناس مسرحية "تعويذة الهند"، وهي مسرحية باللغة العربية عن حياة المهاجرين الشرقيين إلى إسرائيل.

وقبل النكبة عام ١٩٤٨م كان عدد الفرق المسرحية في القدس وحدها ينوف على ثلاثين فرقة مسرحية، ولكنها كانت فرقًا ضعيفة .وكان يعمل إلى جوارها كتاب غزيرو الإنتاج ، على رأسهم "جميل حبيب بحري"

[1]- علي الراعي: المسرح في الوطن العربي ، عالم المعرفة ، (٢٤٨) ، الطبعة الثانية ، الكويت ، ١٩٩٩م.

، وقد كتب اثنتي عشر مسرحية بينها "الوطن المحبوب" ، نشرت بالقاهرة عام ١٩٢٣م ، و"الخائن" مأساة في ثلاثة فصول (١٩٢٤م) . و "في سبيل الشرف" مأساة في خمسة فصول (١٩٢٦م) ، و"سجين القصر" ، مأساة في خمسة فصول (١٩٢٧م).

وكاتب آخر اسمه "نصر الجوزي" وقد كتب إحدى عشرة مسرحية ، وذلك إلى جوار مسرحيات الأطفال.

وكتب "برهان الدين العبوشي" مسرحية "وطن شهيد" وتدعو إلى العمل العربي الموحد ضد نشاط اليهود في فلسطين . هذا إلى جانب عدد من الكتاب المسرحيين الآخرين.

وكان الغرض من هذه المسرحيات استنهاض همة الأمة العربية ، وحث أفرادها على الالتفات إلى أمجاد الماضي . تلمسًا للعبرة ، وللحافز معًا. فهي نظرة للتراث المجيد قصد الاستمداد المادي والمعنوي ، تمهيدًا للانطلاق نحو مستقبل يوازيه مجدًا ونبلاً.

كذلك عرف المسرح الفلسطيني أيام الانتداب المسرحيات السياسية ، وإنما أخيرًا ، وذلك بسبب صرامة رقابة سلطات الاحتلال ، التي كانت توجه أقسى معاملتها ضد المسرحيات السياسية المطبوعة .

غير أن هذا لم يحل دون أن تلعب المسرحية السياسية دورها المهم ، ففجرت أحزان الناس ، ونبهتهم إلى مآسيهم ، وخرجت في فترة ما بين الحربين مسرحيات تحارب الصهيونية وتحض على عدم بيع الأراضي لليهود ، وصرف بعض الكتاب همه الأول للكتابة المسرحية الموجهة ضد النفوذ الأجنبي وتدخله في شؤون العرب الداخلية .

مع قيام الثورة الفلسطينية ، تطلع الثوار إلى إعادة النشاطات الثقافية والفنية التي أهدرت طوال سنوات النكبة . فقامت بمبادرة من حركة التحرير الوطني الفلسطيني "جمعية المسرح العربي الفلسطيني" ، عام ١٩٦٦م ، واتخذت من دمش مقرًا لها . وقد حددت الجمعية لنفسها أهدافًا واضحة هي : التوعية بالقضية الفسطينية ، وعرض تجارب الثورة الفلسطينية النضالية على المسرح ، وإحياء التراث الثقافي الفلسطيني .

وقد قدمت جمعية المسرح العربي الفلسطيني على مسارح كثيرة في العواصم العربية المسرحيات التالية:

"شعب لن يموت" ، من تأليف "فتى الثورة" . وإخراج "صبري سندس" . "الطريق" تأليف وإخراج "نصر الدين شما" . "حفلة من أجل ٥ حزيران" من تأليف "سعد الله ونوس" ، وإخراج "علاء الدين كوكش" .

إلى جوار ما تقدم نسمع أصداء لمسرح عربي فلسطيني قدم أعماله في فلسطين المحتلة . من هذه المسرحيات مسرحية "العتمة" والتي نالت قبولاً ونجاحًا لدى عرضها في الضفة الغربية.

كذلك كتب الشاعر "سميح القاسم" مسرحية نضالية اسمها "قرقاش". وحوادث المسرحية تدور في كل زمان ، وفي كل مكان . وينص "سميح القاسم" على أنه يحق للجمهور أن يتدخلوا في الحوار ويبدوا آراءهم بالشكل الذي يرونه. كما أنه في صلب المسرحية يجعل "قرقاس" يخاطب جمهور المتفرجين في أحد مواضع اللوحة الأولى .

وبالمسرحية أنفاس من فن "بريشت" . وخاصة حين يدخل الرجلان المقنعان على المسرح وفي أيديهم اللافتة المكتوبة. فهذا بعض من فن بريشت . ومن فن بريشت أيضًا : الموضوع السياسي البالغ الجدية

المصبوب فيما يشبه الأوبريت . والواقع أن "قرقاس" تصلح لأن تكون أول أوبريت سياسية تدين الفاشية والطغيان في أدبنا المسرحي .

وقد كتب الشاعر الفلسطيني "معين بسيسو" مسرحية "ثورة الزنج" ، مستخدمًا فيها تلك الثورة التي قامت في القرن الثالث للهجرة وسيلة لإسقاط الأحكام على الثورة الفلسطينية وكل الحركات الثورية التي توالت منذ ثورة الزنج حتى القرن العشرين .

إن الهدف الرئيسي من استخدام "ثورة الزنج" ، هو اتخاذ هذه الثورة وسيلة لإضاءة ثورة فلسطين وإصدار الأحكام عليها . غير أن "معين بسيسو" لا يكتفي بأن يقيم هذه العلاقة بين الثورتين ، بل يتطلع أيضًا إلى أن ينشىء علاقة أخرى بين نكبة فلسطين وبين نكبة الهنود الحمر على أيدي المستعمرين الأمريكان .

والعلاقة بين النكبتين واضحة ومشروعة . فكل من شعب الهنود الحمر ، وشعب فلسطين قد كان ضحية لاستعمار استيطاني ضار ، لا يرحم ، انتهى في أمريكا بإبادة الهنود الحمر مع الاحتفاظ "بعينات" منهم داخل أماكن خاصة مسورة .

ولم ينته نضال فلسطين مثل هذه النهاية –حتى الآن- لأن الثورة الفلسطينية انفجرت في الوقت المناسب ، وحمل أبناؤها البواسل السلاح ، وراحوا يصوبونه على المستعمر الإسرائيلي .

الباب الأول

من المسرح العبري الحديث

الفصل الأول

حانوخ ليفين بيئته وثقافته

المبحث الأول حياة ليفين و بيئته وثقافته

حياته :

ولد في ديسمبر عام ١٩٤٣ في إسرائيل لأمه مالقا وأبيه " إسرائيل ليفين " وكان أبوه قد هاجر إلي إسرائيل عام ١٩٣٥ من " لودز " في بولندا ، ترعرع " ليفين " في بيت متدين في حي نيفي شانان جنوب تل أبيب مع أخيه " ديفيد ليفين " الذي يكبره بتسع سنوات والذي كان يعمل مساعداً لمدير مسرح الكاميري في الخمسينيات ومن هنا تعرف " ليفين " الصغير علي عالم المسرح توفي والده وهو في سن الثانية عشر ، فطلبت منه والدته المساعدة في دخل الأسرة فعمل " ليفين " مندوباً لدي شركة " حيروت " والتحق أثناء ذلك بالفصول المسائية للشباب العامل في مدرسة " עירוניא " وأثناء دراسته هناك انضم إلي نادي الدراما ومثل في مسرحية " מיכל בת שאול " " ميكال بنت شاؤل " لـ " أشمان " [١] .

التحق " ليفين " بجامعة تل أبيب ودرس فيها الأدب والفلسفة ، وقد بدأ " ليفين " طريقه ككاتب هجائي (ساتيري) في فترة دراسته بالجامعة حيث عرض في مجلة الطلاب مقالات ساتيرية وصار " ليفين "

---

(1) He. Wikipedia.org/wiki/Hanoch-levin.

(٢) עתון ٧٧ مجلة أدبية شهرية .

بعد ذلك كاتباً مسرحياً ، وشاعراً ، وقاصاً ، وكذلك مخرجا حيث أخرج معظم مسرحياته بنفسه وتوفي في أغسطس ١٩٩٩ بعد إصابته بمرض شديد [٢] .

بيئته :

تفتحت عينا " حانوخ ليفين " الأدبية في الستينيات علي واقع إسرائيلي مشوه فقد خاضت إسرائيل ثلاث حروب ضد العرب الحرب الأولي حرب ١٩٤٨ ، والثانية ١٩٥٦ ، والثالثة ١٩٦٧ التى تلتها حرب الاستنزاف التى توجت بنصر أكتوبر ١٩٧٣ . و علي الرغم من أن هدف الحركة الصهيونية فى بداية خطواتها الأولى لم يكن إقامة دولة يهودية والتحدث باللغة العبرية وتأسيس جيش قوي وتطوير اقتصاد مثمر في المجالات الصناعية والزراعية بل كان هدف الحركة الصهيونية الأول حل الضائقة اليهودية و قد وصف آباء الأيديولوجية الصهيونية مثل " موشى هيس " ، و " ليون بنسكر " ، و " تيودور هرتسل " " الضائقة اليهودية " بأنها تتمثل فى عجز اليهود فى أمكان الشتات عن تحقيق الحياة الأمنة و العيش متساوين مع الآخرين الذين يختلفون عنهم . و كان الافتراض الصهيوني يري أن التجمع الإقليمي سيوفر للشعب اليهودي ملاذاً آمناً ومعترفاً به من جانب الأسرة الدولية ، ولم يتصور آباء الصهيونية أن الدولة اليهودية ستظهر في خضم الحرب ضد جميع الدول المجاورة ولم يتصوروا أيضاً أن تلك الحرب ستتحول إلي ملمح دائم لحياة الدولة [١] .

والواقع أنه حين أدرك " بن جوريون " بعد الإعلان عن قيام إسرائيل بأن الدولة الوليدة تحمل في أحشائها كل الأمراض القديمة التي التصقت باليهود في الشتات عمل علي التوصل إلي صيغة تفاهم وبرنامج عمل يحافظ علي

استمرارية الدولة في الوجود ، وأدرك أن أفضل طريقة لتحقيق ذلك هو ترسيخ مفهوم الصراع الأبدي مع الأغيار وتبني عبادة القوة [١] ، فلم تكشف السيادة اليهودية في إسرائيل عن أي ملمح مميز كان يتعرض للقمع علي امتداد سنوات الشتات وأن إطلاق سراح هذا الملمح أدي إلي حدوث ازدهار ثقافي يهودي ، بل الذي حدث هو بروز سمات سلبية داخل إسرائيل مثل تفشي التسلط ، والتطرف ، وتبجيل القوة وهي أمور مميزة لكثير من الأمم التي حالفها الحظ في ساحة القتال [٣] .

ولم تكف إسرائيل عن استخدام وسائل العنف المبالغ فيها ضد الفلسطينيين خاصة والعرب عامة مستخدمة نفس الوسائل التي قيل عن تعرض اليهود لها تحت الحكم النازي والتي تعرف باسم النكبة [٤] ، فبعد الإعلان عن قيام إسرائيل في مايو ١٩٤٨ أسرعت القيادة الصهيونية في إطلاق تسمية (جيش الدفاع الإسرائيلي) علي جماعة " الهاجاناه " في ٢٦ مايو وإدماج الجماعات العسكرية الأخري داخل الجيش مثلما جري مع منظمة " إتسل " في أول يونيه من العام نفسه حيث هدفت سياسة النخبة الإسرائيلية الحاكمة إلي ما يمكن تسميته بمركزية الإشراف والتخطيط للعمل العسكري الإرهابى الصهيوني ، فتم إنشاء الوحدة ١٠١ عام ١٩٥٣ والتي عين " أرييل شارون " قائداً لها ، وقد أوكل إليها العديد من المذابح ضد

---

(١) د / محمد محمود أبو غدير ، أسطورة الصهيونية مع ترجمة و تحليل لمقال جرشوم شوكين ، نظرة جديدة إلى الصهيونية نجاح أم فشل ، رسالة المشرق ، المجلد الثامن ، الأعداد من الأول إلى الرابع ، ١٩٩٩ ، ص ٦٥ ، ٦٧ .

(٢) د / محمد محمود أبو غدير ، التوظيف الصهيونى للمعاداة للسامية فى الأدب العبرى الحديث ، رسالة المشرق ، المجلد العاشر ، الأعداد من الأول إلى الرابع ، مركز الدراسات الشرقية ، القاهرة ، ص ٧٦ .

(٣) بوعز عفرون ، الحساب القومى ، ترجمة د/ محمد محمود أبو غدير ، مطبعة جامعة القاهرة ، الكتاب الجامعى ، ١٩٩٥ ، ص ٢٣١ .

(٤) د/ محمد محمود أبو غدير ، أسطورة الصهيونية ، مرجع سابق ، ص ٩٩ .

(٥) د / عبد الوهاب المسيرى ، موسوعة اليهود و اليهودية و الصهيونية ، المجلد الثانى ، دار الشروق ، الطبعة الأولى ، ٢٠٠٤ ، ص ٤٢٨ .

اللاجئين الفلسطينيين في مناطق الهدنة مثل مذبحة " قبية " ، كذلك قامت شبكة تخريب وتجسس إسرائيلية بتفجير بعض المرافق الأمريكية ، والبريطانية ، والمصرية في القاهرة والإسكندرية وهناك كذلك جهاز " الشين بيت " الذي يعد جهاز المخابرات الداخلية في فلسطين المحتلة والمعروف بجرائمه العديدة ضد الشعب الفلسطيني تحت الاحتلال [٥] ، وقد استمر رفض الموقف الإسرائيلي حل مشكلة لاجئي عام ١٩٤٨ ودعا إلي توطين اللاجئين في لبنان ، وسوريا ، والأردن ، ومصر ، ودول الخليج حتي عام ١٩٦٧ أي عام عدوان الخامس من يونيو وسقوط الضفة الغربية وغزة و الجولان في يد الجيش الإسرائيلي ، فوجدت إسرائيل نفسها مسيطرة علي مئات الآلاف من اللاجئين ومن هنا اضطرت إلي التعامل مع هذه المشكلة ، و لكن جاء تعاملها من خلال زيادة موجات القمع بناءاً علي اعتقاد " ليفي أشكول " رئيس الحكومة الإسرائيلية في ذلك الوقت بأن هذه السياسة ستؤدي إلي هجرة عشرات الآلاف من اللاجئين إلي الخارج [١] ، والمثير للاهتمام أن المشاكل الحقيقية للمجتمع الإسرائيلي بدأت منذ تأسيس الدولة و ازدادت بعد انتهاء حرب ١٩٦٧ حيث توافقت نتائج تلك الحرب مع المعتقدات الخاصة بالتيار الديني في تحقيقه الخلاص الكامل وقد التقت هذه المعتقدات مع أهداف و تطلعات التيار اليميني المتطرف وتوحدت صفوفهما وتقوت روابطهما في إطار حركة " جوش إيمونيم " وحركة " أرض

---

(١) مكرم يونس ، المشروعات الإسرائيلية لتوطين اللاجئين (١٩٦٧ – ١٩٧٨) ، كانون الثانى يناير ١٩٧٦ ، مركز الأبحاث فى منظمة التحرير الفلسطينية ، العدد ٨٦ ، ص ١٠٩ .

(٢) د/ محمد محمود أبو غدير ، أسطورة الصهيونية ، مرجع سابق ، ص ٦٠ .

(٣) شلومو سوبرسكى ، ثمن الاحتلال ، كلفة الاحتلال للمجتمع الإسرائيلى ، مجلة الدراسات الفلسطينية ، العدد ٦٥ ، شتاء ٢٠٠٦ ، مؤسسة الدراسات الفلسطينية بيروت ، ص ٧٩ .

(٤) د/ محمد محمود أبو غدير ، أسطورة الصهيونية ، مرجع سابق ، ص ١٠١ .

(٥) www.haaretz.co.il

إسرائيل الكاملة " [٢] ، فالمناطق الفلسطينية التي احتلتها إسرائيل عام ١٩٦٧ لم تكن غنية بأي نوع من الموارد التي قد تغري الدول بالاحتلال فلم يكن الاقتصاد مصدر جاذبية لهذه المناطق بالنسبة للقيادة الإسرائيلية ، لكن السياسة والدوافع الأيدلوجية هي التي أدت دوراً حاسماً في هذا الأمر من خلال إمكانية تأسيس دولة " إسرائيل الكبري " التي تضم بين حدودها معظم مناطق المملكة اليهودية التوراتية من خلال تهميش السكان المحليين [٣] ، وقد غير الانتصار الذي تحقق عام ١٩٦٧ من طبيعة الدولة اليهودية ومن طبيعة المواطن الإسرائيلي ذاته فمن جانب شكّل هذا الانتصار نهاية الصعود إلي القمة وبداية الهبوط التدريجي من مثالية و مسيحانية " البعث اليهودي والعودة إلي أرض الميعاد " إلي مرتبة الدولة الغازية والمحتلة لأراضي الغير ، والدولة التي تمارس سلطة قهرية علي سكان المناطق المحتلة ، وبنفس المواصفات الاستعمارية المعروفة [٤] ، و قد ورد مقال فى جريدة " הארץ " العبرية ، بعنوان " **מסכסוך ישראלי-פלשתיני לסכסוך מערבי-מוסלמי** " بتاريخ ٢٧ / ١ / ٢٠٠٦ يرى فيه الكاتب " **אמיר אורו** " أن كل حكومات إسرائيل تناست مع الوقت المبرر الأصلي للاحتفاظ بالمناطق المحتلة حتي يتم إحلال السلام - كمجالات دفاع ضد أي غزو - فأنشأت المستوطنات بكثرة في كل شبر من الضفة والجولان وسيناء [٥] .

وقد قام ذلك بالتأكيد علي طرد السكان الفلسطينيين الأصليين وإحلال مستعمرين يهود بدلاً منهم ، ومع تصاعد حمى إقامة مستوطنات في المناطق بهدف خلق واقع جديد وترسيخ ما سمي ببداية المسيرة الفعلية إلي تحقيق الخلاص اليهودي النهائي تطورت في إسرائيل عامة وفي المناطق المحتلة خاصة ثقافة دينية كاملة تضخمت لتطول الجيش الإسرائيلي وأسلوب عمله فقد طالب رجال التيار الديني القومي بجعل الخدمة العسكرية

داخل الجيش تتم بالنسبة لرجالهم تحت الإشراف المباشر للحاخامات ، الأمر الذي أدي إلي تحويل الجيش لأداة لخدمة التيار الديني [١] . و قد ورد مقال فى جريدة " מעריב " العبرية ، بعنوان " דרושה חשבה דתית מחודשת " يعلن عن اصدار الحاخامات في إسرائيل فتوي تمنع إخلاء المستوطنات الإسرائيلية وتحذر الجنود الموالين لها من المشاركة في عمل كهذا وأفتي الحاخام " نبنصال " أنه من يسلم مستوطنة من أرض إسرائيل لغير اليهود يقام عليه الحد [٢] ، ويبدو أن سعي إسرائيل للحصول علي مقاليد القوة نابع عن ضعف وخوف كامنين فيها منذ الشتات فيوجد داخل الرغبة الإسرائيلية لامتلاك القوة شعوراً بالخوف والضعف اليهودي الشتاتي فدافع امتلاك القوة أحد علامات الجيتو ، والضعف ، والوهن اليهودي هما اللذان فجرا الوهم القائل بأن العنصر الجوهري في أي كيان قومي مستقل هو القوة المادية وهما أيضاً اللذان يقفان وراء النظر إلي الصهيونية ودولة إسرائيل ليس كوسيلة للانخراط في التاريخ والمشاركة مع الشعوب الأخري كطرف متساو بل كوسيلة للانتقام التاريخي من الآخرين [٣] ، ويبدو أن الصهيونية قد عجزت عن إقامة كيان يهودي في فلسطين يتوافر فيه الأمن والسلام ، فقد قامت الدكتورة " راحيل البويح درور " بدراسة واقع إسرائيل الحالي وخلصت إلي نتيجة مفادها أن الدولة الصهيونية اختلفت عن الفكرة الأصلية المتخيلة حيث أقامت الأسوار وحفرت الخنادق من

---

(١) د / محمد محمود أبو غدير ، الصراع الدينى العلمانى داخل الجيش الإسرائيلى ، مركز الدراسات الشرقية ، جامعة القاهرة ، سلسلة لدراسات التاريخية و الدينية ، العدد ١٤ ، ٢٠٠٠ ، ص ٢٧ .

(٢) www.nrg.co.il

(٣) بوعز عفرون ، الحساب القومى ، مرجع سابق ، ص ٦٠٩ .

(٤) د / محمد محمود أبو غدير ، إسرائيل ما بعد الصهيونية " دراسة فى واقع المشروع الصهيونى و مستقبله " ، رسالة المشرق تصدر عن مركز الدراسات الشرقية جامعة القاهرة ، المجلد الرابع و الأعداد من الثانى إلى الرابع ، ١٩٩٥ ، ص ٨٠ .

حولها بما يتعارض مع حلم إقامة دولة يهودية متفتحة وقائمة علي التعددية والتسامح [٤] .

في ظل تلك الأحداث السياسية المضطربة وسياسات القمع والتشريد التي انتهجتها الحكومة الإسرائيلية ضد الفلسطينيين عاش " حانوخ ليفين " الذي ولاشك كان ابناً لبيئته .

لقد قامت المجموعة الأولي من أدباء جيل الدولة بحساب مع الأيدلوجية الصهيونية بعد حرب ١٩٤٨ فأثناء تعلمهم توقعوا أن الدولة سوف تقوم بأساليب المصالحة المختلفة ، ولكن خاب أملهم وتحقق قيام الدولة بالحرب وكانوا هم ضحاياها تحولت الصهيونية علي يد أدباء ١٩٤٨ إلي اسم مضطهد وإلي شريعة معادية تستمد قوتها من الكلام والبلاغة فقط [١] ، ففي قصة (خربة خزعة) ١٩٤٩ يصف " ساميخ يزهار سميلانسكي " مجموعة من الجنود الإسرائيليين صدرت إليهم الأوامر باحتلال قرية عربية أثناء حرب ٤٨ فقام هؤلاء الجنود بأعمال عنف بشعة ضد المدنيين العزل من السلاح ، وقد عكس " سميلانسكي " في هذه القصة صوت الضمير الأخلاقي الإنساني للجندي الإسرائيلي الذي يصرخ ضد الظلم والمصائب التي لحقت بعرب إسرائيل ، و " يزهار " نفسه كان يتحمل عبء هذه الأعمال ولم يكن في قدرته رفضها أو منعها لأنه ينفذ تعليمات صادرة إليه [٢] ، ومنذ حرب ٦٧ برز مفكرين وباحثين في إسرائيل خرجوا عن التوجه العام الذي سيطر علي إسرائيل في ذلك الوقت في ظل سكرة النصر

---

(١) د/ رشاد الشامى ، تفكيك الصهيونية فى الأدب الإسرائيلى ، الدار الثقافية للنشر و القاهرة ، الطبعة الأولى ، ٢٠٠٣ ، ص ٧٢ .

(٢) د/ محمود على صميدة ، الشخصية الفلسطينية ، مرجع سابق ، ص ٣٠ .

(٣) د / محمد محمود أبو غدير ، التوظيف الصهيونى المعاداة للسامية ، مرجع سابق ، ص ٩٨ .

(٤) جليندا آبرامسون ، الدراما والأيدولوجيا، ترجمة د/ إيمان حجازي، مركز اللغات والترجمة، أكادمية الفنون، مراجعة أ/ سامى خشبة ود/ محمد خليفة حسن ، ص ٦٥ .

(٥) نوريت غيرتز ، الرّوائيون الإسرائيليون ، مرجع سابق ، ص ٢٠٣ .

أخذوا يحذرون من مغبة الوقوع في أسر الوهم القائل بأن العرب لم تعد لديهم قدرة علي مواجهة إسرائيل إلي الأبد ، ثم اندلعت حرب الاستنزاف علي الجبهة المصرية وبدأ الجنود الإسرائيليون يسقطون يومياً قتلي وجرحي وأسري في أيدي القوات المصرية عندها أدرك الجميع أن حرب ٦٧ لم تكن خاتمة المطاف وأن القادم أسوأ ، فبدأ يظهر في الأعمال القصصية العبرية البطل الإسرائيلي المحبط ، والسلبي ، والمأساوي في نفس الوقت والذي لا يعرف كيف يحقق أحلامه إلا عن طريق العنف والقتل [٣] ، وقد اتسعت في الدراما تجربة حرب الأيام الستة لتشمل المستوطنات في الأراضي المحتلة وظهور القومية المدنية ونمو الأرثوذكس المتشددين بالإضافة إلي أنه كانت هناك مشكلات تهويد الدولة ، وتبعات اتساعها ، وتطور القومية الفلسطينية و الصراع بين اليهودية ، والصهيونية و إعادة تعريف " التطبيع " بصفة عامة فقد كشف الأدب عن ضعف الأسطورة المؤسسة ورمزها المهيمن – جيل الصابرا – أيقونة الإرادة الإسرائيلية الذاتية فأصبحت الدراما المعارض الأساسي للمعيار البطولي في فترة الخمسينيات رافضة تقديم الواقع من خلال النماذج الملحمية والأسطورية ومتحدية الاتفاق الجمعي القومي [٤] . فظهركتاب مثل "عاموس عوز" و"أ. ب يهواشوع" و"دافيد شاحر " اتخذوا مواقف يسارية ملتزمة فلم يتمكنوا أبدا من تفادي مجابهة المشكلات الاجتماعية والقومية ، وفي معظم الحالات كانت الدلالات الاجتماعية مبطنة في كتاباتهم ببنيان رمزي ومجازي [٥] .

و قد ظهر فى السنوات العشر الأولى بعد قيام الدولة فن المسرح العبرى على أرض إسرائيل و ظهر مرتبطاً بالصهيونية بشكل خاص فكان النزاع بين توحيد الصور ، و تكوين كيان ثابت ، و عدم القدرة على تحقيق ذلك ، و بظهور الحركة السياسية فى المسرح العبرى فى نهاية القرن العشرين ادعى البعض أن ذلك سيودى إلى انهيار البناء المسرحى و هذا ما

لم يحدث فقد كان لظهور الحركة السياسية فى البناء المسرحى أثرها فى تطوره فاختلف عن مسرحيات جيل البلماح فى الأسلوب [١] ، وقد تغير ذلك مع قدوم " حانوخ ليفين " و " يهوشواع سوبول " و كلاهما معبود المسرح الإسرائيلي فقد كانت مسرحية " ملكة الحمام " ١٩٧٠ أكثر مسرحيات الأدب الساخر التي تبعت حرب الأيام الستة شهرة ، وكانت مثالاً لعددٍ من الأعمال الأدبية لفترة ما بعد الحرب مثل الشعر ، والرواية ، والدراما التي شوهت سمعة احتفالات النصر بعد ١٩٦٧ والمثير للانتباه أن المسرحيات التي اتخذت وجهة نظر بطولية تقليدية للحرب حققت نجاحاً جماهيريا أقل من المسرحيات الساخرة التي تهاجم المعتقدات والمؤسسات الدينية وقد استطاع " ليفين " في هذه المسرحية أن يتبني موضوع الوصايا العشر التي كما يقول ليست مناسبة لأمة في حالة حرب دائمة ، وقد تم تفسير قوة التضحية في المسرحية بوصفها أكثر القوي وحشية أي : الدولة التي تضحي بمواطنيها فقد أفرزت الصهيونية عهداً جديداً يرسل من خلاله الآباء المطيعون أبنائهم ليموتوا في المعركة [٢].

فمنذ حرب ٦٧ تغيرت وجهة نظر الدراما تجاه الصهيونية وتحولت من عنصر مساند لها يعمل علي تقوية وتدعيم أفكارها إلي عنصر ناقد ومهاجم يتسع هجومه إلي درجة إسقاط الفكرة الصهيونية نفسها مبرراً ذلك بأنه قد تم استخدام هذه الفكرة من أجل تحقيق مصالح قلة معينة من الإسرائيليين والواضح أن هذا الاتجاه لا يزال مستمراً حتي الآن في دولة إسرائيل .

---

(١) אברהם עוז : התיאטרון הפוליטי הסוואה ,מחאה , נבואה, איניברסיטת חיפה זמורה - ביתן תל אביב נדפס בישראל תש"ס ، ١٩٩٩ ، ص١٠

(٢) جليندا آبرامسون ، الدراما و الأيدولوجيا ، مرجع سابق ، ص ٦٩ .

فنقرأ مقال في جريدة " הארץ " العبرية بتاريخ ١٣ / ١ / ٢٠٠٦ عنوانــه " הייתכן ש ישראל תחדל להתקיים ؟ " ، حيــث يتســاءل كاتب المقال : هل الصهيونية - التي ستختفي تماماً كما ادعي معارضوها منذ سنوات كثيرة - هي نوع من الاستعمار المتأخر الذي سيكون مصيره الاختفاء طبقا لكل التحليلات والتوقعات ، وهل جيل المؤسسين للدولة لم يكن في الحقيقة سوى مجموعة من الانتهازيين الذين استغلوا الصدمة العالمية بعد النكبة حتي يطالبوا بالحصول علي دولة يحكمونها بأنفسهم ، وأقربائهم ، و نسلهم من بعدهم ؟ ، ويقول في موضع آخر : رأيت في خيالي الشعب الفلسطيني يحتل في النهاية الدولة التي كانت تحتله وينزل انتقامه الدامي علي قاطنيها ويهرب اليهود في جماعات من الدولة إلي كل مكان تحملهم إليه الرياح [١] .

إذن الحركة الصهيونية منذ بدء نشاطاتها السياسية العملية في أواخر القرن ١٩ واحدة من الحركات القليلة في العالم التي ظهرت إلي الوجود في خضم خلافات ، ومعارك فكرية ، ودينية ، وسياسية بين اليهود أنفسهم ، وبينهم وبين الآخرين واستمرت في طريقها حاملة معها نفس هذه الخلافات والمعارك التي لم تنته حتي الآن رغم نجاحها الظاهر في إنشاء دولة يهودية علي أرض فلسطين [٢] .

---

(1) www.haaretz.co.il

(٢) د / محمد محمود أبو غدير ، أسطورة الصهيونية ، مرجع سابق ، ص ٥٧ .

(٣) د / محمد محمود أو غدير ، التوظيف الصهيونى ، مرجع سابق ، ص ٩٣ – ٩٨

ثقافة ليفين :

شهدت الخمسينيات وبداية الستينيات من القرن المنصرم اتساع دائرة تساؤلات الجيل الشاب الذي لم يعان في أغلبه مشاكل ، وأمراض حياة الشتات حول جدوى إنشاء الدولة ذاتها ، وتترجم ذلك علي الساحة الأدبية في صورة ظهور العديد من الأعمال الروائية والقصصية تعكس روح التمرد علي فكرة الآباء وتشكك في جدوى الدولة وتكشف عن الكثير من الممارسات غير الإنسانية التي ارتكبت في حق الفلسطينيين خلال حرب ٤٨ وفي السنوات الأولي لإقامة الدولة كذلك برز مفكرين وباحثين في إسرائيل خرجوا عن التوجه العام الذي سيطر علي إسرائيل في ذلك الوقت في ظل سكرة النصر ، وأخذوا يحذرون من مغبة الوقوع في أسر الوهم القائل بأن العرب لم تعد لديهم قدرة علي مواجهة إسرائيل إلي الأبد ، وأن عليهم أن يلبوا كل طلباتها [٣] .

و قد تأثر " ليفين " بالمناخ الأدبى العام الاحتجاجى الذى ساد إسرائيل في أعقاب ١٩٦٧ ، وبروز العديد من التحذيرات التي صدرت عن الدوائر العربية المثقفة في إسرائيل حول الآثار السلبية بعيدة المدي علي المجتمع الإسرائيلي بضم مناطق عربية جديدة تشكل ما يعرف بقنبلة ديموجرافية خطيرة تهدد بتحويل إسرائيل إلي دولة ثنائية القومية إذا أصرت زعامتها علي ضم تلك المناطق ، وقد انتهج ليفين نهجا خاصا يتميز بالصوت الزاعق والكاشف عن العلل والعورات فهو من أوائل الكتاب

الإسرائيليين الذين انتقدوا الآثار السلبية للحرب رغم نتائجها العسكرية التي جاءت لصالح إسرائيل [١].

ويرى الناقد الأدبي " بن عمي فاين جولد " أنه قد يكون " حانوخ ليفين " متأثرا بالشاعر الإسرائيلي " يهودا عميحاي " سواء من ناحية وجهة النظر ، أو من ناحية الأسلوب ذي الطابع الشعري حيث يحاول " عميحاي " إيجاد صياغة جديدة لعلاقة الفرد بالجماعة معلناً رفضه لسياسة الحرب العدوانية والتوسعات العسكرية ولكن هذا الرفض لا ينتهي به إلي موقف ثوري كما هو الحال لدي " حانوخ ليفين " [٢] ، لم يقف النقد عند " حانوخ ليفين " عند تسفيه منطق القادة ، وإنما صوب سهام سخريته السوداء المعهودة نحو الجمهور ، و ذلك في إحدي الأغنيات التي حملت عنوان " جماعة بسيدر " وتقول كلماتها :

في غمرة الليل حيث لا رقيب ،
وعلى ضوء القمر الشاحب
تخرج جماعة بسيدر إلي البستان
لتضرط عن نفسها باكتفاء ذاتي
بين تيجان الزهور
نحن جماعة بسيدر
جماعة بسيدر تماما
جيل يمضي وجيل يأتي
ونحن واقفون إلي الأبد
مع طلوع الفجر قبل أن ينبلج النور

---

(١) د / محمد محمود أبو غدير ، الأسطورة فى المسرح العبرى المعاصر ، مرجع سابق ، ص ١٥٥ ، ١٦٥ .

(٢) يحيى محمد عبد الله إسماعيل ، المسرح السياسى عند حانوخ ليفن ، دراسة فى المحتوى ، رسالة ماجستير ، جامعة عين شمس ، ١٩٩١ ، ص ٥١ .

(٣) المشهد الإسرائيلي http://almash-had.madarcenter.org

يظهر ملاك صغير

يقفز بخفة من شخص إلي آخر[٣]

وتتبع مسرحيات " ليفين " في كل تفصيلاتها قواعد وتقاليد مسرح العبث ، فقد كتبت لتوقظ القلق ، والاضطراب السياسي وثورة الجيش ، وهو يشبه في ذلك البيئة التي خلقها كتاب العبث الفرنسيون الذين شهدوا هزيمة العسكرية الفرنسية ، ثم احتلال الألمان لكل فرنسا إنه يصور عالماً يضيع فيه الإنسان دون تحديد ، وبلا غرض ، وبلا فهم . فلم يعد هناك تواصل ، أو شعور ، أو حب فالشخصيات مبنية علي أساسين . أن تكون غير محبوبة وبشعة ، وكريهة ، وأن تكو تصرفاتها وسلوكياتها تتسم بالهزلية [١] . ويمتلك مسرح " ليفين " الميتافيزيقي شيئا من عقلية " أنتونين أرتو " – المسرح الفرنسى – " Antonin Artaud " ، فبه إشارات كثيرة أن كل شئ كان يقيم حياتنا عاد غير ذلك وأننا جميعا مجانين ، ويائسون ، ومرضي ، ووفقا " لأرتو " فهو منظر مسرح القسوة " Theatre of cruelty" ووظيفة المسرح هنا هي تحرير القوي الكامنة في العقل الباطن للجمهور عن طريق إعطاء تعبيرات مباشرة للأحلام والاهتمامات فيتصور مسرحاً للانغماس في الملذات لكل زمان ويعكس فيه العنف رؤية العالمين الأخلاقي والميتافيزيقي فيثار العنف و الوحشية ليس في ذاتهما ولكن كجزء من عملية التطهير وكوسيلة لتخليص الجمهور من العنف المؤسساتي الخاص به . فهو يؤمن بأنه بعد مرور المشاهد بتجربة العنف المقدمة فوق خشبة المسرح فلن يريد أبداً الذهاب إلي الحرب ، وبينما

---

(١) شكرى عبد الوهاب ، المسرح اليهودى ، سنوات فى خدمة الصهيونية العالمية ، بدون تاريخ ، ص ٢٢٥ .

(٢) الدراما و الأيدولوجيا ، مرجع سابق ، ص ٣٥٤ ، ٣٥٥ .

(٣) د/ محمد محمود أبو غدير ، الأسطورة فى المسرح العبرى المعاصر ، مرجع سابق ، ص ١٥٢ ، ١٥٣ .

يعبر" أرتو" عن هدف مسرح القسوة يتجنب" ليفين " الإحساس بالتطهير فتظهر مسرحياته مفتقرة إلي أي هدف خلاصي شامل تحل محله حالة من الغضب العقيم وغير المسيطر عليه ضد المجتمع الذي لا يقدم للفرد شيئاً غير القاذورات والفساد [٢] ، فقد تناولت مسرحيات " ليفين" الواقع الحالي للمجتمع الإسرائيلي مستندة في ذلك غالباً علي العديد من الأساطير القديمة والقصص البطولية الوارد ذكرها في العهد القديم بعد أن يطور فيها المؤلف لتتماشي مع الواقع الحالي في إسرائيل والمتابع للأعمال المسرحية العبرية يجد أن المسرح العبري منذ حرب ١٩٦٧ ، وبعدها حرب الاستنزاف ١٩٦٨ ، بدأ يعالج الواقع الإسرائيلي ليس بوسائل فنية وأدبية عبرية فقط بل استعان أيضاً بالأساطير الأجنبية القديمة فتبني المسرح العبري بطلا مأساويا يستند في العديد من مواصفاته علي ما ورد في الأساطير القديمة ، ولكنه بطل مأساوي يسيطر عليه دافع الفشل المادي والروحي [٣] .

هناك أيضا خطوط تواز كثيرة بين أعمال " ليفين "وتلك الخاصة بـ " جو أورتون " " Joe Orton " (١٩٣٣- ١٩٦٧) الكاتب المسرحي البريطاني الذي تعكس مسرحياته الهزلية الاتجاه السياسي المتزايد في بريطانيا في الستينيات ، ومثل " ليفين " يعبر " أورتون " عن رؤيته البدائية غير المحترمة من خلال الألعاب الجنسية بالإضافة إلي العنف والمعاملة غير الإنسانية ، ومثل" ليفين "ينشغل" أورتون " بمعالجة الموضوعات الداعرة في الأدب ويكمن الاختلاف الأساسي بينهما في التوجيه : فـ " أورتون " وهو شاذ جنسياً يهاجم مجتمعه كخارج عنه ، أما " ليفين " فيتحدث بصوت انتقادي من داخل الإجماع الاجتماعي ومع اختلافهما فإن جدول أعمالهما متشابه من الناحية الأيدلوجية : فيحول " أورتون " العمل الهزلي إلي سلاح لصراع جنسى في حين يستخدمه "

ليفين " كأداة لشن هجوم عنيف علي الرضا الاجتماعي والقيود الاجتماعية [١] ، ويلاحظ الناقد الأدبي الإسرائيلي المعروف "جرشون شاكيد" أن المسرحيات العبثية الساخرة التي كتبها " حانوخ ليفين " خلال هذه المرحلة الثانية هي مسرحيات نقدية متطرفة لا تدعو إلي الإصلاح بل تدعو إلي الثورة والتغيير وتحاول الكشف عن مصادر البرجوازية الخاصة بـ" تل أبيب " لسنوات السبعينيات ، وعن عناء البؤساء، والمضطهدين في البيئة البرجوازية الصغيرة التي تخنقهم وأن شبكة العلاقات بين شخوص هذه المسرحيات لا تعكس فقط تل أبيب في سنى السبعينيات بل تعكس أيضاً العالم الذي نعيش فيه بأسره [٢] ، وأخيرا فإن عالم " ليفين " هو عالم يعري المطلقات التقليدية ، ورؤيته رؤية شخصية متوترة رغم إعجابه بكل من التراث الأسطوري اليهودي والأوربي ولا تقدم اليهودية عنده أملاً في الخلاص فالإله ليس موجوداً ليساند أي فرد في عالم " حانوخ ليفين " وتأكيده علي التضحية ذو علاقة ضئيلة بالفكرة الرومانسية للخلق الإلهي بعد التدمير فتضحيته ليست تضحية نبيلة ، بل تضحية مأساوية ، وهي فقط صورة مجازية متشائمة للتقدم الذي لا مفر منه للحياة الإنسانية وإذا لم يكن هناك إله ، ولا خلاص أبداً فبالتالي لا يمكن أن يكون هناك خلاص في الصهيونية وهي الرؤية التي أكدها مسرح " ليفين " بشدة ومع ذلك فعمله يمثل إنجازاً في الدراما الإسرائيلية ومسرحياته توضع بين المسرحيات القلائل منذ مسرحيات " ألوني " " Aloni " * لتتجاوز المكان والزمان

---

(١) الدراما و الإيدلوجيا ، مرجع سابق ، ص ٣٦١ .

(٢) يحيى محمد عبد الله إسماعيل ، مرجع سابق ، ص ٥٩ .

(*) نسيم ألونى من مؤسسى فرقة مسرح الفصول ، بدأ حياته الأدبية ككاتب قصة قصيرة و ثم توجه إلى المسرح و ألف العديد من المسرحيات و أخرج معظمها و يعتبر أول ككاتب إسرائيلي تحظى أعماله باعتراف دولى و يرى البعض تأثره بريخت .

(٣) الدراما و الإيدلوجيا فى إسرائيل ، مرجع سابق ، ص ٣٧٠ .

الحاليين وتقدم رسالة عالمية مشتقة من إسرائيل لكنها موجهة توجهياً مطلقاً بحيث يمكن تطبيقها في أي مجتمع حديث [٣] .

المبحث الثاني التعريف بأعمال ليفين

بدأ " ليفين" طريقة ككاتب هجائي في فترة دراسته في الجامعة حيث نشر في صحيفة الطلبة مقالات قصيرة ساخرة " ساتيرية " [١] . أما بدايته المسرحية فتمثلت في عرض ملهتين ساخرتين في نادي الطلبة وهما " את ואני והמלחמה הבאה " (أنت وأنا و الحرب القادمة) عام ١٩٦٨ و"קטשוף" (كيتشوب) عام ١٩٦٩ ، حيث واجه أسطورة النصر في حرب الستة أيام بنقد لاذع [٢] .

يقع عمل " ليفين " ضمن أربعة تصنيفات : أولها مجموعة من عروض الملهاة الساخرة تبعت حرب الأيام الستة والتي كانت " מלכת האמבטיה " " ملكة الحمام " من ضمنها وقد أثارت هذه المسرحيات مناقشات نقدية وشعبية ترجع في جزء منها إلي أسلوبها الروائي ، ولكن بصفة أساسية بسبب مضمونها السياسي الساخر من إسرائيل .

أعقب " ليفين " هذه المسرحيات في السبعينيات بموجته الثانية من المسرحيات وهي الدراما الكوميدية التي تتخذ إما شكل الهزلية أو الدراما العبثية الذي تكون فيه الأسرة أو ما يكون مشابها لها محور المسرحية .

وتضمن الجزء الثالث المسرحيات المجازية التي أشهرها مسرحية " הוצאה להורג " " الإعـــــدام " (١٩٧٩) ، و" "סורי איוב " " آلام أيوب " (١٩٨١) .

---

(١) עתון ٧٧ ، مرجع سابق .
(٢) שמעון לוי קורינה שואף קנין התיאטרון העברי מאה הצגות ועוד אחת הוצאת הקיבוץ המאוחד בע"מ נדפס בישראל דפיס חדקל תלאביב ٢٠٠٢، ص ١٢٣ .
(٣) الدراما و الأيدولوجيا ، مرجع سابق ، ص ٣٣٧ .
(٤) שמעון לוי, קורינה שואף קנין התיאטרון העברי ، ص ١٢٣ .

وفي موجته الرابعة عاد " ليفين " إلي أسلوب المسرحيات المحلية لفترة السبعينيات [٣] .

<u>عرض لبعض أعمال ليفين :</u>

מלכת אמבטיה (ملكة الحمام) :

عرضت لأول مرة علي المسرح الكاميري وأثارت أكبر ضجة في تاريخ المسرح العبري وتم إيقاف عرض هذه المسرحية بعد ١٧ عرض فقط وذلك بناء علي الضغط الجماهيري ، وقد اعتذر " ليفين " مع توقف العرض وطلب كذلك من الممثلين الاعتذار [٤] .

وتظهر في تلك المسرحية شخصية "هولدا " كتعارض للنظرة المثالية لشباب إسرائيل الكامل قبل عام ١٩٤٨ وهي أيضا تجسيد لرؤية " ليفين " في الدراما الخاصة للنساء كلهن كعائلات مسيطرات علي أسرهن ويمثل " ليفين " ذلك في شخصية الأم وهو أيضاً يدخل بمكر إشارة إلي سخرية سياسية أكثر مباشرة عن طريق جعلها تتذكر "جولدا مائير" في المسرحية [١] .

שיץ (شيتس) :

يحاسب " ليفين " مجتمعه في المسرحية من خلال الصراع بين الأب وزوج ابنته علي انشغاله بالمادية والاستهلاكية علي حساب قيم أخري وتنطوي المسرحية علي فكرة أن الموت في الحرب فقط أسوأ بطريقة هامشية من الموت الروحي للطبقة البرجوازية الإسرائيلية ، ولأول مرة يتم اتهام المجتمع الإسرائيلي علي خشبة المسرح بالتخمة من الممتلكات [٢] ،

---

(١) الدراما و الأيدولوجيا ، مرجع سابق ، ص ٣٤١ .
(٢) المرجع السابق ، ص ٣٤٢ .

كذلك فإن عالم الأسماء في المسرحية يصف الشخصيات التي تحملها كتعبير عن الامتعاض والتقزز لبلورة عالم قبيح مشوه حتي اسم الأسرة الموحدة (شيتس) مرتبط في الأذهان بالكلمة الإنجليزية (shit) التي تعني الغائط [٣].

الوصاة للحرس (الإعدام) :

مضمون المسرحية هو ثلاثة رجال خائفين يمثلوا أمام محكمة عليا (محكمة سماوية) تضم ثلاثة قضاة يقوم القضاة بإصدار حكم الإعدام علي الرجال الثلاثة ، ويستدعوا ثلاث نساء ملائكيات لينقلوا الضحايا إلي مثواهم وهو إعدامهم بطريقة وحشية وأثناء عملية النقل تقوم النساء الملائكيات بتعذيب الرجال بطريقة وحشية ويحاول أحد الرجال استعطاف الملاك المسئول عن تعذيبه مثيراً فيه شعور الرحمة أو الشفقة فلا يفلح وينال عقابه وهو الموت بلا رحمة مثله مثل الرجلين الآخرين [٤] .

و تؤكد مسرحية الإعدام علي الوحدة التي لا ترحم ، والتي تجبر الناس علي معاناتها في عالم يتطلب أن يتحملوا معاناته كذلك فللمسرحية بعد سياسي أيضا فشخصية " ابتسامات الخريف " ترمز لجيل " الصابرا " من خلال سيطرتها المطلقة التي تفوق سيطرة القتلة الرسميين فهي التي تحدد من يعيش ومن يموت حيث عبر " ليفين " من خلالها عن وجهة نظره عن القوة والعنف والدولة [٥] .

---

(٣) يحيى محمد عبد الله إسماعيل ، مرجع سابق ، ص ٨٧ .
(٤) שמעון לוי, קורינה שואף קנין התיאטרון העברי ، ص ١٢٦ ، ١٢٧ .
(٥) الدراما و الأيدولوجيا ، مرجع سابق ، ص ٣٤٥ .

ייסורי איוב (آلام أيوب) :

قدم ليفين هذه المسرحية في أول عرض لها عشية عيد الفصح وهي من اكثر مسرحياته انتشارا حيث اعتمدت علي خلفية دينية لسفر أيوب ، وقد قيمت المسرحية بأنها مسرحية مأأساوية لم تكن جيدة ، ولا سيئة [١] ، و تعتمد مسرحية (آلام أيوب) علي حكاية العهد القديم لكن الاختلاف الجوهري يكمن في تحويل مركزية عالم أيوب العهد القديم إلي مركزية الإنسان لدي" ليفين " ، فلا يوجد في مسرحيته خلاف بين الإله والشيطان ، ولا يوجد رد من جانب الرياح العاصفة بل إن غياب الإله هو النقطة اللاهوتية في المسرحية كذلك تثبت المسرحية تعالي الجسد علي الروح والطبيعة المحيرة لحياة الروح إن فلسفة العاهرة الوضيعة هي تأكيد " ليفين " المعتاد علي الأحشاء والاحتفال الذي افتتحت به المسرحية ، والدماء ، والقئ اللذين انتهت به يدعمان فكرة أولوية ما هو جسدي [٢] ، عرضت المسرحية لأول مرة علي المسرح الكاميري في ١٣ / ٤ / ١٩٨١ م ، وأخرجها " حانوخ ليفين " وقد استمر عرضها لمدة ١٧٦ عرضاً وقد عبر" ليفين " من خلال هذه المسرحية عن عدم اقتناعه بالمبررات النصرانية ، واليهودية كتفسير لمسألة المعاناة في العالم [٣] .

חפץ (حفتس):

تدرس مسرحية حفتس الأسرة التي تنتمي إلي الطبقة الوسطي فتفحص العلاقات بين الأم ، والأب ، والابنة ، وزوج الابنة المقبل ، والمستأجر، و وضع " ليفين " أبطال المسرحية داخل إطار اجتماعي هرمي

---

(١) שמעון לוי: מקברים בבמות עיונים בדרמה עברית נדפס בישראיל סודר במסדרה של הוצאת אור-עם מהדורה ראשנה תשנ"ג ١٩٩٢ ، ص ١٩٥

(٢) الدراما و الأيدولوجيا ، مرجع سابق ، ص ٣٤٦ ، ٣٥٢ .

(٣) שמעון לוי, קורינה שואף קנין התיאטרון העברי، ص ١٣٢ .

(٤) الدراما و الأيدولوجيا ، مرجع سابق ، ص ٣٣٨ .

وليس داخل التدرج المعتاد للمكانة الاجتماعية ، ولكنه نوع من القانون المتخيل للوجود الإنساني الذي يضع الناس ويثبتهم في إطار هرمي للمقهورين و القاهرين ويمارسون بتواضع قدرتهم علي القهر ، وهم لا يقومون بهذه المهمة علي المستوي النفسي أو علي سبيل المحاكاة ، ولكن ككائنات نمطية في إطار عالمهم [٤] .

وقد أثارت المسرحية ردود أفعال مختلفة فقد أدان بعض النقاد تأكيدها علي اللاشيئية (العدمية) بينما شجعها فريق أخر منهم باعتبارها مساهمة أصيلة في الدراما الإسرائيلية وهي عبارة عن كوميديا سوداء مرتبطة بالكاريكاتير تعرض لنا عائلة برجوازية صغيرة مكونة من شخصيات ساخرة منشغلة في لعبة الذل والإهانة وفيها الضحايا والقتلى متشابهين وتقوم كل شخصية فيها بدورها عن طيب خاطر ودافعها في ذلك المصلحة الشخصية [١].

كما يلاحظ الناقد الأدبي الإسرائيلي" جدعون عفرات " أن هناك علاقة واضحة بين مسرحية " حانوخ ليفين " " حفتس " وبين مسرحيات العبث الأوربية تتمثل فيما يطلق عليه في المسرحية اسم " ألعاب حفتس " وأن " حفتس " الشخصية الرئيسية في المسرحية أشبه بشخصية (ستانلي) في مسرحية " حفل عيد الميلاد " من تأليف الكاتب العبثي البريطاني " بنتر " ، حيث يتعرض مثله لصنوف عذاب شديدة عن طريق ألعاب مختلفة وغريبة [٢] .

تم أول عرض للمسرحية علي مسرح حيفا بتاريخ ٢٥ / ٣ / ١٩٧٢ وتم عرضها لمدة ١٤١ عرضاً وهي نقد لاذع للمجتمع الإسرائيلي

---

(1) THE BLACK WELL COMPANION TO JEWISH CULTURE From The Eighteenth century to the present . P. 457 , Edited by GLENDA ABRAMSON . Blackwell Reference .

(٢) يحيى محمد عبد الله إسماعيل ، مرجع سابق ، ص ٧١ .

ومعاملته للفلسطينيين [١] ، وقد قال الأستاذ " إدي سميح " وقت عرض المسرحية (إن" ليفين " يصور مجتمعاً في أثناء تحوله ليصبح فاشياً) ، وقد أثبتت الأحداث صحة قوله وأن " ليفين " كان مباركاً بموهبة تنبئية تقريباً فقد عمد المجتمع الإسرائيلي إلي المرور بعملية يصبح بعدها فاشياً وأصبح بالتدريج مشابها لشخصيات " ليفين " [٤] .

רצח (قتل) :

عرضت أول مرة على المسرح الكاميري في ١ / ٨ / ١٩٩٧ ، في الفصل الأول يتم قتل طفل عربي علي يد ثلاثة جنود إسرائيليين بسبب سوء المعاملة ويمنع والد الطفل من الاعتراض لأن اتفاق السلام سيتم بعد دقائق بسيطة وفي الفصل الثاني بعد مرور ثلاث سنوات يقتل الأب أحد الجنود وخطيبته بعد أن اغتصبها ، و في الفصل الثالث بعد مرور خمس سنوات ضربت مجموعة غاضبة من الإسرائيليين عامل عربي اصطدم بهم صدفة بعد وقوع عملية استشهادية [٥] ، و قد حظيت المسرحية باهتمام واسع من جانب المشاهدين بعد عرضها علي المسرح إلي أن توقفت وسط غموض إعلامي والمسرحية تصور حقاً أوضاع المجتمع الإسرائيلي بعد دخوله مرحلة متواصلة من عمليات سفك الدماء المتبادلة بين الإسرائيليين والفلسطينيين وذلك بعد اتفاق السلام المذكور ، وكأنه يقول إذا كانت حالة الحرب قد انتهت رسمياً إلا أن السلام لا وجود له فعلياً علي الساحة فأعمال سفك الدماء مستمرة بين الطرفين ، ويحافظ المؤلف علي امتداد مسرحيته علي قدر من التوازن في أعمال القتل المتبادلة ، وفي الأعمال الانتقامية التي تعقبها فيحمل الإسرائيليين والفلسطينيين مسئولية متساوية عن هذا

---

(٣) שמעון לוי, קורינה שואף קנין התיאטרון העברי ، ص ١٣١ .
(٤) الدراما و الأيدولوجيا ، مرجع سابق ، ص ٣٦٩ .
(٥) שמעון לוי, קורינה שואף קנין התיאטרון העב ، ص ١٣٤ .

الوضع وطالما كان الجميع يشاركون في الجرم علي حد اعتقاده فليس هناك من يوجه إليه جام غضبه كما أن الأمل في تغيير الأوضاع إلي الأحسن آخذ في التلاشي [١] ، أيضاً هاجم " ليفين " الادعاءات التي تبرر القتل ضد العرب وحذر من أن ذلك سيعمق ويوسع من ظواهر الفساد الاجتماعي والسياسي في إسرائيل ويصور واقع المجتمع الإسرائيلي في ظل جمود مسيرة السلام وتعثرها بأنه عبارة عن دوائر متواصلة من أعمال سفك الدماء والعنف المتبادل وإذا كان هناك أي جديد فيتمثل في ثبوت فشل سياسة القوة كوسيلة لقمع إرادة ونضال الآخرين وأن الحقيقة الواضحة هي أنه رغم القوة الإسرائيلية الهائلة فإن المواطن الإسرائيلي لا يضمن حياته في الحاضر ولا وضعه في المستقبل وأن الموت محتمل في كل لحظة [٢] .

אשכבה (قبر) :

وهي آخر مسرحية كتبها وأخرجها ، وقد عرضت علي المسرح الكاميري وحازت علي لقب عرض السنة لعام ١٩٩٩/٢٠٠٠ ، وذلك في إطار مهرجان " مسارح أوربا " [٣] ، تحكي المسرحية عن شيخ عجوز ماتت زوجته العجوز فخرج في رحلة إلي ماضيه فقابل خلال تلك الرحلة شخصيات حقيقية تمثل حياته مثل : الزني ، والسكر ، وأم قتل ابنها ، وسائق ينقل لاشئ إلي المكان الذي من المستحيل أن يخرج منه شئ [٤] .

---

(١) د / محمد محمود أبو غدير ، الأسطورة فى الأدب العبرى الحديث ، ص ١٥٦ .
(٢) المرجع السابق ، ص ١٥٨ .
(٣) עתון ٧٧ .
(٤) שמעון לוי, קורינה שואף קנין התיאטרון העברי ص ١٢٤ .

הילד חולם (الطفل يحلم):

تبدأ المسرحية بصورة أسرية والدان ينحنيان برفق وحنان علي فراش ابنهما النائم ، فجأة يدخل إلي المنزل مجموعة من اللاجئين وفي أعقابهم ضابط وجنود يهددون حياتهم يقوم الوالدان بإيقاظ ابنهما بحنان إلا أن الولد يفزع حين يري مقتل أبيه ، و في الفصل الثاني تحاول الأم وابنها الصعود علي متن سفينة للاجئين ويسمح لها قائد السفينة أن تصعد إلي السفينة بشرط أن تضاجعه ، ثم ترسو السفينة في ميناء خاص بجزيرة ويرفض أحد العسكريين السماح لهم بالنزول إلي الجزيرة ولكنه يقبل أخذ الولد بسبب الحفاظ على الصورة الدبلوماسية إلا أن الطفل يرفض ترك أمه ، وفي الفصل الأخير تحضر الأم ابنها إلي المكان المتجمع فيه الأولاد الميتون حيث ينتظروا مجئ طفل ميت آخر لينتظروا جميعاً مقدم المسيح ليبعثوا إلي الحياة ثم يظهر المسيح ويختبئ بين الأطفال خوفاً من الجنود الذين يتبعونه ويقتل المسيح في النهاية مفضلا الموت مع الأطفال علي إنقاذ نفسه فقط ، و قد عرضت المسرحية لأول مرة علي مسرح هابيما عام ١٩٣٣ وأخرجها "حانوخ ليفين " واستمرت لمائة عرض [١] .

لم يبتعد" ليفين " في المسرحية كثيراً عن المشاغل الفلسفية لمسرحياته الأولي وذلك علي الرغم من براءة ضحاياه الذين يمثلون تضحية خالصة وليست ملوثة ، ولقد أصبح عالم المسرحية سياسياً عندما وضع الشر في شخصيات يمكن للجمهور التعرف إليها مثل الجنود ، والقتلة ، والقائد الذي يهدد بالاغتصاب ، والبيروقراطي المستعد لإظهار الشفقة من أجل الدعاية ، وحتي الفن الذي مثله شاعر عقيم . فمرة أخري تطارد القوة المؤسساتية الفرد منكرة عليه أي أمل في الحرية [٢] .

---

(١) שמעון לוי, קורינה שואף קנין התיאטרון העברי ص ١٢٨ ، ١٢٩ .
(٢) الدراما و الأيدولوجيا ، مرجع سابق ، ص ٣٦٥ .

סולומן גריף (سولومون جريب) :

عرضت لأول مرة عام ١٩٦٩ " المسرح المفتوح " .

נעורי ורדהילה (شباب فرديله) :

مسرحية من فصلين ، دار نشر(סימן קריאה) ، وعرض علي مسرح الكاميري ١٩٧٤.

יעקובי ולידנטל (يعقوبي وليدنتل) :

دار نشر (סימן קריאה) ،و عرضت على مسرح الكاميرى ، و قد ترجمت إلي الإنجليزية والفرنسية والألمانية .

وغيرها من المسرحيات .

مكانة" ليفين " في المسرح العبري

إن " حانوخ ليفين " ظاهرة فريدة ليس في المسرح العبري فحسب ، بل في الأدب العبري الحديث أيضاً حتي أن " مناحيم بري " أستاذ الأدب بجامعة تل أبيب يعتبره لا يقل فى أهميته الأدبية عن أمير الشعراء العبريين " حييم نحمان بياليك " ، بل إن هناك من النقاد من يضعه في المصاف الأولي للكتاب المسرحيين الغربيين في العقدين الأخيرين ، وهو كما يقول الناقد الأدبي الإسرائيلي " جدعون عفرات " صاحب الفضل الأوحد في إبداع اتجاه مسرحي جديد ، وأصيل في إسرائيل ، ويمثل ركيزة ، وجوهر المؤسسة الأدبية حتي أن تأثير مسرحياته الواقعية ملموس في مسرحية بعنوان " התקפה האחרונה " " الأمل الأخير " من تأليف الأديب الإسرائيلي " هليل ملطونيك " [١] ، و رسالة " ليفن " فى مسرحياته الساترية هى " الحرب سيئة و الحرب فظيعة " ، أما رسالته فى مسرحياته الأخرى فهى الحياة صعبة ، و بائسة لا أمل فيها ، و لا رحمة ، و ليس فى الإمكان عمل شئ ، و نحن البشر نكون فى بعض الوقت أذلاء ، و فى وقت آخر مذلين ، و فى الحالتين كلتيهما نعيش فى مستنقع واحد [٢] ، و يقول الناقد المسرحى البارز " شوشى فايش " " إذا كان الواقع الإسرائيلى قد تغير منذ مسرحية " ليفين "(أنت و أنا و الحرب القادمة) فإن المؤلف ذاته قد تغير أيضاً منذ تلك الفترة حيث وصف فى أثنائها بأنه (يسارى متطرف و مختل العقل يعانى من عقدة الكراهية الذاتية) ، حيث وجه " ليفين" سهام غضبه بدون رحمة إلى العديد من الظواهر السلبية

---

(١) يحيى محمد عبد الله إسماعيل ، مرجع سابق ، ص ٤٤ .

(2) BULLETIN OF THE ISRAELI ACADEMIC CENTER IN CAIRO. NO. MAY 1992 . Shimon Lev.Ari P.27

(٣) د / محمد محمود أبو غدير ، الأسطورة فى المسرح العبرى المعاصر ، مرجع سابق ، ص ١٥٧ .

الاجتماعية و السياسية فى الساحة الإسرائيلية و ربطها بالحرب المتواصلة ، و سفك الدماء الذى لا ينتهى كما أعلن عن اشمئزازه من نشوة النصر التى سيطرت على دوائر واسعة فى إسرائيل ، و احتج على النزعات التطرفية التى تعاظمت بعد حرب ١٩٦٧ [٣] . و تكمن موهبة " ليفين " العظمى فى قدرته على التعامل الطقسى مع الأحداث الشائعة ، و العادية حيث يتم تركيز ضيق أفق شخصياته ، و علاقات الحب المتبادلة ، و الكراهية ، و الغيرة ، و السيطرة ، و الخضوع التى تقدم فى ذاتها إهتماماً دراماياً ضئيلاً بواسطة عملية الاقتران داخل طقوس التضحية ، و الإعدام ، و الاحتفال ، و الألعاب ، و حفلات الزفاف ، و المآتم التى تحولت بشكل كوميدى ، أو غريب فقد مزج بين عناصر من الأوبرا ، و السيرك ، و الكبارية ، و الألحان المبنية على رواية آلام المسيح ، و الموشحات الدينية ، و الدراما اليونانية ليعرض من خلال الدراما الخاصة به اشمئزازه من أولئك الذين يسيطرون على المجتمع مظهراً أياهم كأناس غريبى الأطوار و غير محددين تم تصفيتهم بواسطة الأخفاق فى عمليات التصنيف الخاصة بهم [١] ، هذا و ليس من العسير تحديد موقع " حانوخ ليفين " على خريطة الواقع الفكرى الإسرائيلى على الرغم من كون هذه الخريطة متشعبة الاتجاهات ، حيث تمثل جماعة " جوش إيمونيم " التيار الدينى المتطرف فى تعبيرها بصفة متكاملة عن جوهر الفكرة الصهيونية ، التى تقوم تصوراتها على اعتبار أن الحدود التى تطأها أحذية الجنود الإسرائيلين هى الحدود الطبيعية للدولة حتى إن لم تكن ما يسمى بالحدود التاريخية ، كذلك هناك التيار اليسارى الذى تمثله بعض الجماعات الإسرائيلية مثل جماعة "

---

(١) الدراما و الأيديولوجيا ، مرجع سابق ، ص ٣٤٠ ، ٣٤٢ .

(٢) يحيى محمد عبد الله إسماعيل ، مرجع سابق ، ص ٤٧ ، ٤٨ .

(3) BULLETIN OF THE ISRAELI ACADEMIC CENTER IN CAIRO. NO. MAY 1992 . Shimon Lev.Ari P.28

متسبين " التى ترى أن إسرائيل دولة عنصرية أمبريالية تشكل عائقاً فى وجه السلام . و نحن عندما نقول أن " حانوخ ليفين " يقف فى مصاف فكر اليسار الإسرائيلى المناهض للمارسات الصهيونية ، فإننا لا نجاوز الحقيقة و قد ذكر " حانوخ ليفين " فى إحدى اللقاءات الصحفية (إن لدينا شبه رضا عام و مبالغ فيه عن أنفسنا و ذلك أمر غير مفهوم لأن وضعنا هو سئ بلا شك ، و لكننا إلى حد ما راضون عن كوننا معزولون ، و محاصرون ، و تعساء، و نهدد من حولنا و كلما ازدادت تعاستنا ، و عزلتنا كلما ازداد رضانا عن أنفسنا [٢] ، أما من ناحية أسلوب " ليفين " ، فإنه يختلف بشكل كبير عن أسلوب أسلافه حيث ثار ضد الرومانسية ، و سبق فى تقديم الدراما الواقعية و أرساها على خشبة مسرح " Absurd " و هذا وضعه فى نفس مكانة " موشى شامير " و " نسيم ألونى " باعتباره أحد كتاب المسرح الذى غيرت أشكال أعماله الدرامية تاريخ الدراما الإسرائيلية الحديثة [٣] .

و في مقالة نشرتها مجلة المشهد الإسرائيلي علي موقعها الإليكتروني بتاريخ ٢٢ / ١٠ / ٢٠٠٤ بعنوان : (٥ سنوات علي وفاة " حانوخ ليفين " الإغفاءة الكبيرة لمسرح الاحتجاج الاسرائيلي) بقلم " أنطوان شلحت " يقول :

في أواخر شهر أغسطس ٢٠٠٤ صادفت الذكري السنوية الخامسة لوفاة المسرحي الإسرائيلي " حانوخ ليفين " (١٩٤٣/ ١٩٩٩) الذي ما فتئ يشغل حيزه المخصوص في المشهد الثقافي الإسرائيلي باعتباره واحدًا من أهم المسرحيين العبريين المعاصرين بفضل أعماله الساخرة الاحتجاجية منذ بواكيرها " أنت وأنا والحرب القادمة " و "ملكة الحمّام " ، و في رأي الناقد المسرحي " ميخائيل هندلزلتس " (هارتس ١٩ / ٨ / ٢٠٠٤)

فإن من الواضح تماماً أن إبداع " ليفين "المسرحي وبالأخص أعماله الاحتجاجية الساخرة قد ترك بصمات عميقة في المجتمع الإسرائيلي ففي جميع كتاباته الساخرة والدرامية شخّص هذا المجتمع ، و وصفه بتفاصيله الدقيقة علي ما احتوته تلك التفاصيل من فظاظة ، وانغلاق ، وعنف عام ، وخاص و من جور ، ونهم ، وانعدام تسامح و وحشية ، وكتب عن أشخاص يستمرئون الاستعلاء ويتلذذون بإلحاق الأذى . وفي خاتمة المطاف كتب عن شخوص المجتمع الذي شاهدها بوصفها شخصيات عديمة الحياء ، ومتباهية بريائها ، وبمتناقضاتها ونقائضها [١].

ويشير الدكتور محمد محمود أبو غدير في مقال نشر علي جريدة اليوم الثقافي الإليكترونية بعنوان : (الأدب العبرى جمع الصهاينة من كل حدب و صوب) بتاريخ ٢٤ / ٣ / ٢٠٠٣ أن " حانوخ ليفين " من أبرز اليساريين في مجال المسرح الذي وافقت الحكومة الإسرائيلية علي عرض مسرحياته رغم شدة انتقاداته للسلطة وممارستها ضد الشعب الأعزل رغم أنه صهيوني لا يخرج عن الخطوط الحمراء [٢].

وفي النهاية نستطيع أن نقول أن " ليفين " قد لمس بعض الأعصاب ، و بذلك سمح لمجتمعه بقدر من امكانية المواجهة مع ذاته ، و هى وسيلة للسخرية من الذات ، و التعامل مع الألم بموضوعية ، و حتى الضحك منه ، و الوصول إلى مشكلات لا يمكن أن تطفو على السطح بوسيلة أخرى ، و ربما يكون هذا هو السبب فى شعبيته من جهة و فى انتشار أعماله من جهة أخرى [٣] .

---

(١) المشهد الإسرائيلى ، www.almsh-had.madarcenter.org بتاريخ ١٢ / ٢ / ٢٠٠٢ .
(٢) اليوم الإليكتروني ، www.alyaum.com ، العدد ١٠٨٧٤ .
(٣) الدراما و الأيديولوجيا ، مرجع سابق ، ص ٣٧٠ .

الباب الثاني

بحث تطبيقي في المسرح الإسرائيلي

سيميائية العنوان والمفاهيم الصهيونية في مسرحية "نَفْس يهودي: الليلة الأخيرة في حياة أوتوفيننجر" للكاتب الإسرائيلي يهوشوع سوبول

مشكلة البحث والحاجة إليه : يحاول هذا البحث الكشف عن أهمية العنوان في النص الأدبي وكيفية اشتغاله بوصفه نصًّا له خصائصه المميزة ،وله كذلك علاقة بالنص الذي يُسمِّيه ويمنحه هُويته ومكانه في العالم ؛ليتصف العنوان عندئذ بوضع سيميائي متميز ويُصبح النواة الأساسية التي ينطلق منها النص ويتشكل.

أهمية البحث : يكتسب البحث أهميته لكونه يُسلط الضوء على العنوان ،بوصفه مدخلاً أساسيًّا في قراءة الإبداع الأدبي بصفة عامة والمسرحي بصفة خاصة.

حدود البحث : مسرحية : نفس يهودي : الليلة الأخيرة في حياة أوتوفيننجر للمؤلف الإسرائيلي "יהושע סובול" " يهوشوع سوبول"

سيميائية العنوان والمفاهيم الصهيونية في مسرحية "نفس يهودي : الليلة الأخيرة في حياة أوتوفيننجر" للكاتب الإسرائيلي يهوشوع سوبول

المبحث الأول : السيميائية والعنوان

أولاً: أهمية السيميائية في دراسة النص الأدبي

نال النصُّ الموازي "paratext" اهتمامًا بالغًا في الدراسات النقدية المعاصرة ،بل أصبح يمتلك نظريته الخاصة به في خضم النظرية الأدبية ،ذلك أن النص الموازي بمكوناته المتنوعة: العنوان الرئيسي

العنوان الفرعي ،العناوين الداخلية ،اسم المؤلف ،الإهداء ،المقدمة ،الخاتمة كلمة الناشر وغير ذلك من العناصر النصية الموازية هو الذي يُكوِّن الإطار الخارجي للنص"[١] فالنص الموازي هو الذي يمنح النص الأساسي هُويته واختلافه حسبما أشار الناقد الفرنسي "جيرار جينيت" فيرى أن "النصوص الموازية هي التي تحيط بالنص وتعرضه للمتلقي وبقول أوضح فهي مُسخّرة لتقديمه لتؤكد وجوده في العالم لحظة تلقّيه واستيعابه"[٢] وهكذا يصبح النص الموازي "الوسيلة التي تمكِّن نصًا ما من أن يصبح كتابًا بذاته ،ويقدم نفسه للقارئ"[٣]

وتدرس السيميائية"semiotics" "العلامات- سواء أكانت هذه العلامات كلمات أم صور في الحياة اليومية أو في العوالم الافتراضية - ونظامها وإنتاجها والاتصال عبرها ،كما تدرس البناء التنظيمي للعلامات من خلال الرموز بالإضافة إلى دراسة الوظيفة الاجتماعية للعلامات وأخيرًا معنى تلك العلامات."[٤] و لا شك أن منهجية التحليل السيميائي ،تقوم على ثلاثة مبادئ أساسية هي[٥]:

"التحليل المحايث-التحليل الذاتي للنص- : ويبحث عبر الشروط الداخلية المولدة للدلالة وإقصاء كل ما هو خارجي كملابسات كتابة النص والمؤلف .

التحليل البنيوي: القائم على النسقية والبنية وشبكة العلاقات والوصفية ، ويتم الوصول إلى أغوار النص من خلال العلاقات الداخلية القائمة على الاختلاف بين البنيات والدوال ، والمنهج البنيوي هو الوحيد الذي له قدرة الكشف عن شكل المضمون وتحديد الاختلافات في العلاقات الموجودة بين عناصر النسق .

تحليل الخطاب: وفيه تحاول السيميوطيقا النصية البحث عن كيفية توليد النصوص واختلافها سطحيًا واتفاقها في العمق."

هذا و قد حصر "سوسير" السيميولوجيا في دراسة العلاقات في دلالتها الاجتماعية وعلى العكس عند "بيرس" الذي حصرها في دراسة العلامات العامة في إطارها المنطقي فوظيفتها عند الأول اجتماعية ، بينما عند الثاني منطقية فلسفية .

و يحدد "بيرجيرو Pierre Guiraud " السيميولوجيا بأنها "العلم الذي يهتم بدراسة أنساق الإشارات: لغات ،أنماط ،إشارات المرور ... الخ ،وهذا التحديد يجعل اللغة جزءًا من العلامية."(٦)

و الواضح أنه اعتمد منهج التحليل السيميائي في الأصل على اللسانيات والبنيوية والدليل على ذلك ما قام به "بارت Barthes " من استعمال عناصر لسانية "للدفع بالبحث السيميائي إلى الأمام: اللسان الكلام ،المدلول الدال ،المركب والنظام ،التقرير والإيحاء ،وهذا الاتصال باللسانيات البنيوية هو الذي جعل هذا المنهج يتفرع إلى مدارس واتجاهات."(٧) حيث أثبت "بارت" أن أي شكل أو أسلوب للكتابة ليس تعبيرًا حرًّا عن شخصية مؤلف ما . فالكتابة مشحونة دائمًا بقيم اجتماعية وإيديولوجية ،واللغة ليست بريئة مطلقًا."(٨)

هذا و تنقسم النظريات اللسانية إلى "التيار التداولي والتيار السيميوطيقي والتيار الشعبي."(٩) وما يهمنا من الاتجاهات المعاصرة للسيمياء ،في هذا المقام ،هو السيميولوجيا الرمزية وذلك لاعتماد النص موضوع الدراسة على الرموز في أشكالها المختلفة والمقصود هنا الإنسان وما ينفرد به من عالم هائل من الرموز:(الدين ،العلم ،الفكر ،القيم ،التقاليد الثقافية ،اللغة).

وتسليط الضوء على الرموز عند الإنسان هو بمثابة العودة إلى صميم كينونة الإنسان نفسه حيث يتميز هذا الأخير عن غيره من الكائنات بطريقة فاصلة وحاسمة ،بامتلاكه لهذا العالم الهائل من الرموز ،فإذا كان الإنسان قد مثّل ولا زال يُمثّل أكبر لغز -قديمًا وحديثًا- للفلاسفة والعلماء

والمفكرين ،فإن "عالم رموزه هو المصدر الأول والأخير ،في تحديد شكل ومضمون ألغازه وفك اللغز الإنساني لا يتم دون السبر والغور الجديين في أعماق دنيا عالم رموزه."[١٠] وقد "أطلق الفلاسفة والمفكرون الاجتماعيون القدماء على الإنسان أنه كائن مدني أو اجتماعي بطبعه وهو اليوم باتفاق مختصي العلوم الإنسانية والاجتماعية ،كائن ثقافي بطبيعته ،إذ هو الكائن الوحيد الذي يتميز عن غيره بنسق معقد من الرمز."[١٢]

واللغة بوصفها رمزًا مميزًا للإنسان لا تقتصر وظائفها على تلبية الاحتياجات البشرية الآنية والمرتبطة بزمان ومكان معينين ،مثل تحقيق عملية التفاهم ،بل للغة وظائف أسمى من ذلك تتجاوز حدود الزمان والمكان ،وحتى الحدود البيولوجية للوجود الإنساني ،فعلى مستوى الجماعة تُسجِّل اللغة المكتوبة ذاكرتها الجماعية ،تُحافظ عليها وتُخلِّدها ،وعلى المستوى الفردي تؤدِّي أو تُمكِّن العباقرة من الصمود والخلود أمام عواتي الزمن."[١٢]

هذا عن الإنسان العادي الطبيعي فما بالنا بالإنسان اليهودي الإشكالي بطبعه ،الذي يعُج بالرموز والعلامات المتنافرة والمستغلقة الفهم ،والتي يُعد بعضها رموزًا تاريخية التصقت باليهودي منذ وجوده على الأرض وتوارثها اليهود حتى عصرنا الحاضر ،فعندما كتب "يهوشوع سوبول" مسرحية "نفس يهودي: الليلة الأخيرة في حياة أوتوفيننجر" لم يقصد بها التواصل والإبلاغ فحسب أو التمثيل على خشبة المسرح ،وإنما عبَّر بها عن صرخات قلبه وتجربته وخبرته بمتاهات الزمن ،وكلما كانت هذه الخبرة عميقة وجوهرية ،كلما استطاعت أن تصمد في وجه التاريخ ؛لأن الإنسان(أوتوفيننجر/يهوشوع سوبول) يَفْنَى ،ويتغير الزمن باختلاف الأجيال وينحسر المكان أو يتغير نتيجةً للعوامل الطبيعية أو الاستيطان والتوسع في رقعة الأرض ،لكن "الليلة الأخيرة" تظل صامدة في وجه

الـزمن ؛لأنهـا تُمثـل بصـمة مـن بصـمات الحيـاة لـن تتغيـر ،فقـد اسـتطاع "سوبول" المزج بين الماضي والحاضر في محاولة لتأسيس زمن ثالث منفلت من التحديد وهو زمن الحقيقة غير القابلة للتغيير ،حيث استفاد من الخامات القديمة المتاحة في قصة حياة "أوتوفيننجر" وشحنها برؤى فكرية جديدة لم تكن موجودة في تلك الخامات القديمة .والواقع أن مسألة اتجاه "سوبول" لتوظيف شخصية من الماضي لها عدة عوامل:

أ - عامل سياسي اجتماعي

كان للظروف السياسية القاسية التي مرّت بها إسرائيل وقع قاس على المثقف الإسرائيلي جعلت فريقًا من الكُتّاب يلجئون للماضي وشخصياته يتسترون خلفها ويرسلون من خلالها رسائلهم وأفكارهم . ولم يكن هرب الكُتّاب من السلطة السياسية التي مارست عليهم إرهابًا فكريًّا ردحًا من الزمن فحسب ،بل قد يكون هربهم من سلطات اجتماعية وثقافية تتسلم مقاليد الأمور ،وتعاقب معارضيها بالنفي الاجتماعي ،فيختفي الكُتّاب في هذه الحال وراء الأسطورة والرمز والمعتقدات ليُحمِّلوها انتقاداتهم لمفاسد العصر وسلبياته ،وهذه السلبيات متعددة الأوجه ،لم يستطع المبدع أن يقف أمامها مكتوف الأيدي ،مكمم الأفواه ،ولم يكن مسموحًا له التعبير عنها بحرية ،فكان الماضي العزاء الوحيد والطريق الأسلم لبث الرؤى والأفكار ،فعكف الأدباء على ماضيهم وجعلوا من مضامينه أداة يعبِّرون بها عن الواقع ،ويقولون من خلالها ما لا يستطيعون التعبير عنه بصورة مباشرة .

ب - عامل نفسي

يعاني الفرد الإسرائيلي عمومًا والأديب خصوصًا ،من الاغتراب والقلق ،مما دفع الكُتّاب للبحث عمّا يعبِّر عن فطرة الإنسان النقية وأمانيه ،فوجدوا في الماضي ما يُمكِّنهم من فضح بعض القيم المعاصرة والتعبير

عن التمزق والتشتت النفسي ،الذي يعانيه الفرد الإسرائيلي ،والأديب هذا الإنسان المرهف ،أشدُّ إحساسًا بوقع الفاجعة عاد إلى الماضي ليجد فيه من الطاقات ما يعينه على تبصير مجتمعه وبث الروح من جديد في النفوس ،حيث "اختار المسرحي سوبول عرض التوتر المتعارض بين اليهودية والصهيونية :بطل المسرحية يرفض الصهيونية من المواقف التي تتضمن أفكارًا معادية للسامية ؛وتحليلية نفسية بأسلوب فرويد ،ويأس من المجتمع البرجوازي الصغير ... ويكشف فيننجر من خلال شخصيته هذا القطب المرضي لكراهية إسرائيل."(١٣)

جـ - عامل فني

لطالما كان الماضي غنيًّا بالنصوص والنماذج ،التي توفِّر للنص المسرحي شحنات تعبيريّة هائلة ،مما أغرى الكاتب المسرحي ودفعه إلى استلهامه. وقد استطاعت هذه الأشكال المستلهمة من الماضي أن تستقطب اهتمام الكُتّاب الإسرائيليين وازدادت حاجتهم إليها ،كلما توغَّلوا فيها وأدركوا صلاحيتها لحمل معاناتهم ومعاناة مجتمعهم ،إذ تكفي الإشارة لموضوع من الماضي لتحريض ذاكرة المُتلقِّي وشدِّ انتباهه لمتابعة العمل المسرحي لارتباط الماضي بوجدان الفرد ،فيمزج الإنسان بين ما يقرأ أو يشاهد وبين ما يحمله من أفكار حول هذا الموضوع أو ذاك من موضوعات الماضي فيستطيع استنباط الحكمة ،والحُكم على الأمور بتعقّل وموضوعية فيعرف حقيقة ما يعيشه من أمور من خلال تلك الحقائق القديمة التي يعانيها.

و بمناسبة الحديث عن العامل الفني ،فربما يمكننا التّطرُّق بشيء من الإيجاز إلى أسلوب سوبول الفني ،حيث "مثّل يهوشوع سوبول الواقع الإسرائيلي عن قُرب ،وتطرَّق في مسرحياته إلى أحداث من الواقع الإسرائيلي واليهودي ،واستلهم الأحداث القديمة ،التي جرت لليهود في

الماضي الأمر الذي يساعد على إبراز صورة الحاضر."[١٤] ،فعملية التلاعب الزمني تُعدُّ جزءًا من تقنيات الكتابة عند "سوبول" ،كذلك فهناك "حدثان رئيسيان يُشكِّلان في المسرحيات هُوية المجتمع الإسرائيلي هما :أحداث النازي وحروب إسرائيل. والاشتغال بهما يرتبط بالذاكرة ،فاهتمت المسرحيات بالتوتر الموجود بين الذاكرة الفردية والذاكرة الجمعية وتقترح المسرحيات ذكرى مُضادة كرد فعل للذكرى الجماعية المقبولة. ويُشكِّل "سوبول" ذكرى اجتماعية مختلفة ،حيث يطمس الفرق بين اليهود الضحايا والنازيين الجلادين ،كما تصور المسرحيات المجتمع الإسرائيلي بوصفه مجتمعًا عسكريًّا ،تمثل الحرب بالنسبة له طريق حياة. فدائمًا ما يتوجه سوبول نحو التاريخ القديم والبعيد ليرمز إلى الميول الانتحارية. إن مسرحيات "سوبول" على اختلاف أنواعها بمثابة الأشعة المقطعية ،التي تتغلغل داخل أعضاء المجتمع الإسرائيلي ،لكي تحدد مواقع العناصر المريضة بتحقق الصهيونية."[١٥]

ثانيًا: سيميائية العنوان فى النص الأدبى

يُعدُّ العنوان "المفتاح السحري الأساسي للولوج إلى أغوار النص العميقة قصد الاستنطاق والتأويل وتفكيك النص من أجل تركيبه ،عبر استنباط بنياته الدلالية والرمزية ،فهو يضئ لنا في بداية الأمر ما أشكل من النص وغَمُض ،لأنه المفتاح التقني الذي يَجِسُّ به السيميولوجي نبض النص وتجاعيده وترسباته البنيوية وتضاريسه التركيبية على المستويين :الدلالي والرمزي."[١٦] فإذا نظرنا إلى الربط – الوصل – من وجهة النظر هذه فإنه "لن يصبح إلا لونًا من الإسناد والقواعد التي تنطبق على أحدهما سوف تنطبق على الآخر والجزيئات المربوطة بينها ،ينبغي تبعًا لذلك أن تكون منتمية إلى نفس المستوى في النص وينبغي وجود فكرة يمكنها أن تُشكِّل الموضوع المشترك والعنوان يؤدي غالبًا هذه الوظيفة في الخطاب

فهو في الواقع يُشكِّل الموضوع أو المحور العام وتكون كل الأفكار مسندةً إليه ،أي هو الكلُّ وهي الجزيئات ،والمُلاحظ أنه إذا كان كلُّ نصٍ نثريٍ يحتاج إلى حمل عنوان ،فإن القصيدة وحدها هي التي تسمح بعدم حمله ،مع أننا في هذه الحالة نُضطر إلى تمييزها من خلال كلماتها الأولى – أي اعتبار الكلمات الأولى في القصيدة عنوانًا لها – وما تفعله القصيدة ليس إهمالاً ولا تدللاً ،فإذا كانت تلغي العنوان فلأنها لا تتضمن الفكرة التركيبية التي يُعبِّر عنها العنوان."[١٧]

إذن فالعنوان هو المحور العام ،وكل ما يدور في النص مسند إليه ،ويُعد هذا الأمر من سمات النص النثري لقيامه على الوصل والقواعد التركيبية المنطقية ، بينما عدم الاتساق والانسجام الذي يُلحظ على الشعر ،يمنع القصيدة من العنوان ومع ذلك يمكن أن يكون مطلع القصيدة عنوانًا أيضًا ،فإن العنوان أولى المراحل التي يتأملها الباحث السيميولوجي ؛لكي يكشف بنياته وتراكيبه ومنطوقاته الدلالية ومقاصده التداولية ،إذ العناوين علامات سيميائية تقوم بوظيفة الاحتواء لمدلول النص ،كما تؤدي وظيفة تناصية ؛إذا كان العنوان يُحيل إلى نصٍ خارجي يرتبط معه شكلاً وفكرًا .

ولا شك أن العناوين تلعب دورًا سيميولوجيًا كبيرًا في منظومة العلامات التي نعيشها اليوم لما تؤدِّيه من وظائف كثيرة في التواصل الثقافي والحضاري ،فالعناوين هي عبارة عن "رسائل أو علامات دالة مُشبَّعة برؤية العالم ،ويغلب عليها الطابع الإيحائي."[١٨] من هنا ستتعامل الدراسة مع (العنوان) بوصفه يمثل الرأس للجسد ،ثم ستتدرج إلى جزيئات نص المسرحية بهدف تفكيكه وإعادة بناءه مرة أخرى وسيقتضي هذا الأمر تفكيك النص إلى وحدات أي (جُمَل) ،على اعتبار الجملة أصغر وحدة أدبية في النص ،ولا يمكن كسرها إلى أصغر منها ،والمقصود بالجملة هنا ما يمكن الوقوف عليه كقول أدبي قائم بذاته ،لذلك فقد تطول وقد تقصر وإذا

قُطِع منها جزءًا تفسد بأكملها فهي تختلف تمامًا عن مفهوم الجملة النحوية ؛لأنها "قول تام لا تحدّه حدود النحو ،فهي متميزة باختلافها عمّا سواها ،وبأن وجودها ينشأ من العلاقة بينها وبين ما سواها من الجُمَل. كما أنها تمثِّل تحولات شفرة الكاتب ،وهي أسس الحركة الفنية في سياق هذا الأديب ،وإذ هي تشخيص تشريحي من أجل إنتاج السياق الإبداعي الخاص بالنص."[١٩]

وبما أن النص موضوع الدراسة ينتمي إلى الفن المسرحي ،فإنّ الجُملة قد تكون حوارًا بين شخصيتين يقوم على السؤال والجواب فقط ،كما قد يكون حوارًا مونولوجيًّا ،يبرِز صراعًا داخليًّا ذاتيًّا أو خارجيًّا موضوعيًّا اجتماعيًّا . وبالإضافة إلى الجملة تستقرئ الدراسة كل ما له علاقة بعالم الدلالات كالنماذج البشرية والأحداث والمواقف التي تختلج وتتشابك في علاقات مختلفة أو متشابهة في النص المسرحي (نفس يهودي الليلة الأخيرة في حياة أوتوفيننجر) وإزاحة الستار عن هذه النماذج قصد سبر أغوارها ،وكذلك تأمُّل الأحداث ،والعلاقات التي تدخل في نسيج النص ،الأمر الذي ينير طريق الدراسة ويعمِّق منهجية البناء بعد التفكيك بهدف إنتاج نص ،وإبداع موازٍ للنص الرئيسي ولكنه يختلف عنه ،إذ تصبح دراسة الأدب تفاعُل فلسفي وتجربة جمالية.

المبحث الثاني : قصة مسرحية "نفس يهودي : الليلة الأخيرة في حياة أوتوفيننجر"

أولاً: أحداث المسرحية وخلفيتها

قصة استمدها "يهوشوع سوبول" من حياة الفيلسوف وعالم النفس النمساوي الجنسية اليهودي الديانة "أوتوفيننجر" (١٨٨٠ – ١٩٠٣م) وأخضعها إلى معالجته الفنية وقد أجاد "يهوشوع سوبول" في انتقاء قصة

حياة "أوتوفيننجر" بالذات من بين الشخصيات العديدة التي كانت متاحة أمامه وجعلها مادة لمسرحيته ،الأمر الذي سيخلق في النهاية شيئًا جديدًا .

عاش "أوتوفيننجر" في النمسا في مدينة فينا ،وقد "برع بشكل خاص في تحصيل اللغات واكتسب بالإضافة للغة الألمانية اليونانية واللاتينية والإنجليزية والفرنسية وقدرًا من الإيطالية والاسبانية والنرويجية. وفي عام ١٨٩٨م التحق بجامعة فينا في كلية الفلسفة ،كما درس أيضًا علم النفس والرياضيات والفيزياء والآداب. في البداية تأثر أوتوفيننجر بالفلسفة الوضعية ،بعد ذلك ارتبط بمثالية كانط وأفلاطون وصوفية سانت أوجسطين وفاجنر ،بالإضافة إلى تشبعه بالفيلسوف يوستين ستيوارت شامبرلين العنصري ،الذي كان من آباء المعادين لليهودية في أوربا في ذلك الوقت."[٢٠] اختار سوبول أواخر القرن التاسع عشر زمنًا لمسرحه ،فمن خلال مسرحة قصة حياة أوتوفيننجر يُرجع سوبول الزمن ويخرج من تضاريس المكان ،فزمن نشر المسرحية هو عام ١٩٨٢م والمكان إسرائيل أمّا زمن أحداث المسرحية فكما ذُكر آنفًا أواخر القرن التاسع عشر الميلادي والمكان النمسا بوصفها جزءًا من الإمبراطورية الألمانية .

تبدأ هذه المسرحية في شقة أو بالأحرى قبو ضخم مليء بالمرايا ويعجُّ بالفوضى والأثاث المُكدَّس المغطّى بقطع من القماش الأبيض وهذه الشقة هي – كما ورد في بداية المسرحية – "هي كل مكان في رأس أوتو."[٢١] فالمكان ثابت و واحد وتغيُّر الأمكنة بعد ذلك يتم في رأس أوتو فقط من خلال عملية الاسترجاع التي يعيشها أوتو بعد أن استأجر هذا المكان رغم عجب مُدبّرة المنزل من حرصه الشديد على استئجار هذا المكان الذي لا يصلح للبشر .

يدخل أوتو مكانه بعد حوار طويل سريع الوتيرة مع أول شخصية تقابله في المسرحية وهي "אדלה " "أدله" مدبرة المنزل ويطلب منها - قبل أن يغلق الباب خلفها بإحكام - ألّا تقاطعه أو يقاطعه أحد إلا في التاسعة والنصف من صباح اليوم التالي .

بعد ذلك تبدأ عملية الاسترجاع أو الفلاش باك Flash Back كما يُطلق عليه مخرجو السينما وهو حيلة فنية سينمائية في المقام الأول ،لما تتطلبه من ضرورة استرجاع مواقف خاصة في حياة الأبطال يصعُب الحديث عنها مباشرة . والاسترجاع حيلة فنية يستخدمها المؤلف المسرحي للتنويه عن فكرة قديمة أو توضيح ماضي الشخصية الذي يُسهم -دون شك- في تشكيل حاضرها ومستقبلها ،فيؤدي إلى اكتمال عناصر الحدث دون شعور المتلقي بفجوة بين ماضي الشخصية وحاضرها "فكثير من مشاهد الحوار الاسترجاعي ليست مشاهد أحداث – ولا تتحقق فيها حضورية الحدث Immediacy of action بل تكون أقرب إلى المحاورة منها إلى الحوار – أي– إلى النقاش حول القضية لا التقدم بالحدث إلى الأمام."[٢٢]
و بالفعل هذا ما جرى في مسرحيتنا ، إذ تدور النقاشات حول مجموعة من القضايا يمكن أن نحصرها في :

* الصهيونية بوصفها حلاً لمشكلة المعاداة لليهودية ومدى علاقة الصهيونية باليهودية .
* أسباب المعاداة لليهودية في أوربا وخاصة في مدينة فينا .
* اليهودية وخطرها على اليهود وعلى البشرية .

هذا وتتوقّف تقنية الاسترجاع وزمانها الماضي ،حيث تتطور الأحداث لتصبح المناقشات التي جرت بصيغة الماضي حوارات آنية تحدث الآن على خشبة المسرح لتعود المسرحية إلى زمنها الحقيقي ،ثم تُستأنف عملية الاسترجاع مرة أخرى الأمر الذي يُشعر المتلقي بترابط الزمن

الماضي بالزمن الحالي ،وتتطور الأحداث حتى يُطلق أوتوفيننجر النار على نفسه منتحرًا وتنتهي حياته والمسرحية كذلك ،وهو يلفظ أنفاسه الأخيرة بين أحضان أمه مناديًا إيّاها لتغلق الستار بعد أن انتهت الليلة الأخيرة في حياة أوتوفيننجر،ولا يفوتنا أن اليهودية قد "أولت موضوع الانتحار اهتمامًا خاصًا وحرّمت انتحار اليهودي – مثل المسيحية والإسلام – بوصفه موضوعًا مرتبطًا بمسيرة الإنسان على الأرض ،فالخالق سبحانه وتعالى خلق الإنسان ليُعمِّر به الأرض ،وبالتالي فإن حياته ومماته بيد المولى سبحانه وتعالى ،أي أنها من الأمور التي يُسَيَّر فيها الإنسان ولا يُخيَّر. ومع هذا فقد أحلّت اليهودية انتحار اليهودي في أحوال معينة ارتبطت بأمرين أساسيين أحدهما يتعلق بموضوع وقوع اليهود في الأسر ،وهو الأمر الذي يجعله تحت سيطرة الأغيار ،وهو ما يسبب له حساسية كبيرة والأمر الثاني مرتبط بالضغط على اليهودي لتغيير ديانته واعتناق ديانة أخرى ،فأباحت له اليهودية في هذه الحالة أن ينتحر ،حتى لا يُغيِّر ديانته"[٢٣] أمّا أوتو فيننجر فينتحر بسبب هذا الضغط و العبء الذي تمارسه عليه اليهودية ،والذي لم يجد منه مفرًا.

ثانيًا: شخصيات المسرحية

تجاذبت أطراف النقاشات الدائرة في المسرحية مجموعة من الشخصيات هي:

אוטו أوتو: يَصْدُر هذا الشاب عن مضمون فكري مُحدد يقوم على الإيمان بخراب النفسية اليهودية وموت اليهودي المقرائي المخلوق في الأساس لإصلاح الكون وظهور بدلاً منه كائن بيولوجي متهافت على الجنس والمادة ،مُتّبِع لشهواته وغرائزه ومُحِب للسيطرة ويتلذذ بعذاب الآخر وهذه الصفات هي التي أدّت إلى ظهور المعاداة لليهود ،وهي التي سينتج عنها تدميرهم .

أيضًا فهو على يقينٍ تام بأن اليهودية مرض واليهودي مريض بها ،فاليهودية بوصفها دينًا إشكاليًا تضع اليهودي في ورطة وتُلقي به في هوة عميقة تبتلع أي شيء من الممكن أن يبنيه هذا اليهودي أو يقيمه. وقد أتمت اليهودية دورها بخلق المسيحية وولادتها من رحمها ؛لذلك فإن على اليهودية التوقف عن أن تكون دينًا يعتنقه مجموعة من البشر ،كذلك فهو لا يرى في الصهيونية سوى فكرة تعمل على إخضاع من يؤمن بها إلى مَن ابتكرها ويعلن رفضه للصهيونية وعدم سفره إلى فلسطين أو إلى أي مكان آخر .

קלרה *كلارا*: فتاة جميلة ،صهيونية متعصبة ،لا ترى سوى ظلم واضطهاد اليهود في سائر أوربا ولا تجد مبررًا لهذا سوى حقد الآخر على اليهود وفي الوقت نفسه لا تعرف حلاً لهذا الاضطهاد سوى الصهيونية وقد عزمت أمرها على السفر إلى فلسطين ؛لتحقق الخلاص وتعلن أنها ستَهِبُ نفسها – وهي الجميلة المرغوبة – للرجل الذي سيقبل السفر معها .

ברגר *برجر*: متردد بين الهجرة والسفر ،متردد بين اليهودية وغيرها من الأديان ،متردد في حبه لـ"كلارا" وصداقته لـ "أوتو" الذي يحبها بدوره. يميل للصهيونية ويحيد عنها في الوقت عينه.

ט״ץ *تيتس*: ألماني ،لا ديني ،تُحرِّكه الغريزة ،يعشق الحياة عشقًا يرفض الدين لأنه يرى فيه جدارًا ينغلق على المرء ،ولا يعطيه أية حرية ،يرى الدعاوى الأوربية التي تنادي بمعاداة اليهود مجرد فكرة نفعية لصالح مجموعة من الناس وهكذا يرى أيضًا الدعاوى الصهيونية بإقامة وطن يهودي في فلسطين .

כפיל *القرين*: هو قرين "أوتو" و هو شخصية مُكمِّلة له توحي للمُشاهِد بنوع من الغيبيات وكأنّ هذا القرين وحي يربط بين "أوتو" في الأرض والقوى العُليا في السماء .

هذا وتترابط النقاشات الدائرة من خلال عملية الاسترجاع والتي يعقدها "أوتو" مع مجموعة من أصدقائه هم (كلارا – برجر- تيتس) بالإضافة إلى شخصية القرين. ويرجع ارتباط هذه المناقشات لارتباط القضايا التي تضمّها ،فالمعاداة لليهود في أوربا ترجع في أصلها إلى النفسية الخربة التي تجبر الآخر على اضطهادها ومن هنا وجدت مجموعة من اليهود الحل السحري وهو الصهيونية ،ومن خلال هذه المناقشات استرجع "يهوشوع سوبول" ماضي الشخصيات الذي شكّل ميولها طوال المسرحية ،وإن كان لم يسترجع الماضي الذاتي لتلك الشخصيات بقدر ما استرجع ما مرَّ باليهود في النمسا وبالتحديد في مدينة فينا من تغيُّرات اجتماعية متتابعة ،حيث استخدم "سوبول" تقنية الاسترجاع ليؤرِّخ لشخصياته دراميًا من جهة ،وليرصد حركة مجتمعه من جهة أخرى في متوالية زمنية مرتبة.

المبحث الثالث: الأبعاد السيميائية لعنوان مسرحية " نفس يهودي الليلة الأخيرة في حياة أوتوفيننجر "

أولاً: قراءة أفقية للعنوان

مما سبق يتضح أن العنونة هي التقنية المركزية التي تستخدمها هذه الدراسة ،سعيًا إلى فك ألغاز هذا العمل الأدبي ،فهي المفتاح الأساسي ،وما يَتْبعها من عناصر ،تُستغل في التحليل والبناء والتركيب ،مثل الشخصيات أو بعض المواقف والأحداث والمشاهد هي بمثابة مُكمِّلات مرتبطة بالعنوان ،تدعم فكرته وتُساهم في فك ما استغلق من النص . وانطلاقًا من هذا ،فإن قراءة ،أو سماع جملة "الليلة الأخيرة في حياة أوتوفيننجر" البسيطة في تركيبها ذات العمق في إيحاءاتها ودلالاتها تجعلنا نُدرك على الفور ونسترجع من غير إطالة التفكير ،قصة حياة شاب يهودي الديانة مُثقف عاش في مدينة فينا في النمسا في أواخر القرن التاسع

عشر ،حصل على درجة الدكتوراه عام ١٩٠٢م في بحث نشر عام ١٩٠٣م بعنوان "מין ואופי" "العرق والشخصية" ،اعتنق هذا الشاب المسيحية البروتستانتية بعد نيله الدكتوراه ،ثم انتحر بعدها.

عنوان هذه المسرحية ينتمي إلى النمط الجُملي الطويل الذي يضم مُكوِّنات تتضافر لِتُشكِّل نصًّا يقوم بدور التسمية وقد جاء العنوان مكتوبًا على سطرين في الأول "נפש יהודי" وفي الثاني "הלילה האחרון של אוטו ויינינגר" ،ثم اسم المؤلف "יהושע סובול". وكأن الرسم للعنوان يقول إن العنوان يتركب من مُكوِّنين: الأول"נפש יהודי" والثاني "הלילה האחרון של אוטו ויינינגר"

أمّا عن المُكوِّن الأول"נפש יהודי": נֶפֶש : نفس ،روح ،نسمة ،إنسان ،نفر ،ذات ،بطل القصة (المسرحية) ،المشترك في أداء مسرحية ،نُصُب (ما يُقام تخليدًا لميت) .

فهذا المُكوِّن يعبِّر إذن عن كونه نفس أو إنسان يهودي وهو في الوقت نفسه بطل المسرحية ومن ناحية أخرى فإن هذه المسرحية بأكملها ما هي إلا نُصُب يقيمه المؤلف تخليدًا لاسم شخص قد مات ،كذلك فوصف كلمة"נפש" بكلمة"יהודי" تُشير وتدل على خصوصية هذا الأمر باليهود وحدهم دون غيرهم ،فالأمر يدور عن اليهود ويُعرض لليهود.

و أمّا المُكوِّن الثاني : "הלילה האחרון של אוטו ויינינגר"

"הלילה": "الليلة" وتحتوي هذه اللفظة على دلالة العدد ،فهي ليلة واحدة ،لكنها تستحق عناء البحث والعرض والمشاهدة لأنها تُلخِّص حياة بأكملها ،كما تشير "الليلة" إلى عملية الاهتمام بنقل وقائع مُنتخبَة من سيرة شخصية ،وهي مُكَوِّن يُعطي دلالة إلى حقيقة وواقعية الأحداث التي تتلى ،فهي أحداث ذات أهمية ينقلها شخص ذو تميُّز ،حيث توحي للمتلقي بقوة

الصدق فيما يقرأ ،ويمكن القول إن مفردات العنوان تتوزع على ثلاثة حقول:

الكائن	الزمن	العدد
↓	↓	↓
نفس يهودي	الليلة	واحدة
أوتوفيننجر	حياة	أخيرة

إن النظر المتأني في هذه الحقول يكشف عن العلاقات الدلالية ،التي تربط بينها فـ "الزمن" أحد أبعاد "الكائن" في العالم ،لكونه يشتمل على الكائن ،وفي الكائن يتجسّد الزمن ويصبح أمرًا محسوسًا : ولادة ،طفولة ،شباب ،كهولة ،موت . ومن هنا يأتي التركيب "الأخيرة" ليحدد لنا كينونة الكائن زمنيًا وإنقاذ العنوان من الفوضى ،التي كانت ستحدث لو اقتصر العنوان على مفردة "أوتوفيننجر" وحدها.

ثانيًا: جدوى الصهيونية بصفتها حلاً للمشكلة اليهودية .

هكذا تبدأ المأساة ورحلة اليهودي مع الزمن ،وما يجعل هذه القصة تعلق بأذهان الجمهور الإسرائيلي ،وتُفهم بسرعة من خلال الجملة السابقة ،هو الزمن ،زمن ما أطلق عليه اليهود المعاداة لليهودية في أوربا ،زمن الضائقة اليهودية وهو نفسه زمن ابتكار الحل المتمثل في الصهيونية فهي مُخلِّص اليهود (المضطهَدين) وهو أيضًا زمن الانتحار.

لقد أرجع "سوبول" عجلة الزمن وأعاد من اعتقد اليهود بأنه اختفى بعد مرور تلك الفترة الزمنية الكبيرة ،فزمن عرض المسرحية كما ذُكر من قبل هو عام ١٩٨٢م أي أنه قد مرّ على الحل الصهيوني للضائقة اليهودية حوالي أربع وثلاثون سنة وحين نرجع إلى "أوتوفيننجر" لنعرف رأيه في هذا الحل أو هذا الخلاص الصهيوني ، نقرأ :

" אוטו : (לכפיל) הנח להם ! אמרתי לכם שהציונות איננה פתרון . הזהרתי אתכם שההרפתקה הזאת תיגמר בכי־רע ."[٢٤]

"أوتو : (للقرين) دَعهُم وشأنُهم ! أخبرتكم أن الصهيونية ليست حلاً . حذّرتكم بأن هذه المجازفة ستنتهي على أسوأ وجه"

نلاحظ كيف أن "أوتو" يشغل دور الرجل الحكيم العالم ببواطن الأمور لا لشيء سوى لخبرته وعلمه رغم سنه الصغيرة ، فيتخذ دائمًا دور الناصح الخبير ،وقد أشارت جملة "הנח להם !" التي وجهها "أوتو" للـ "قرين" إلى شغل المتحدث - أوتو - مرتبة أعلى من المستمعين - أطراف الحوار أو جمهور المشاهدين - ونجده في النص السابق وقد نفى صفة الحل عن الصهيونية "איננה" في الوقت الذي كانت الصهيونية تمتلك أصوات التأييد وبداية التنفيذ لفكرتها ،وقد جاء النفي في جملة في الزمن الماضي ،حيث عبّر الفعل الماضي المسند إلى ضمير المتكلم العائد على "أوتو" "אמרתי" عن زمن وقوع النفي أي نفي صفة الحل عن الحركة الصهيونية ،حيث يشير إلى وقوع عملية النفي منذ زمن سابق وليس بعد أن نمت الفكرة الصهيونية وصار لها رجالها ،ثم ينتقل السرد من أسلوب النفي إلى أسلوب اللوم والتوبيخ مع ارتفاع نعرة علو مرتبة المتكلم وضآلة مكانة مستمعيه فجملة "הזהרתי אתכם שההרפתקה הזאת תיגמר בכי־רע." تنم عن مدى الخبرة التي تتعدَّى الزمن الحالي للزمن المستقبل ،فقد وصف أن نهاية الصهيونية ستكون على الوجه الأسوأ ،هذا بالإضافة إلى وصفها -أي الصهيونية- بأنها مجازفة ومخاطرة .

فتيمة الزمن هي الأساس في المسرحية والعنوان "الزمن" لا يتوقف عند هذا الحد ،بل تسري نبضاته في جسد النص المسرحي كله ،لتصل إلى أي زمن يُقرأ فيه هذا النص أو يُعرض فيه على خشبة المسرح.

لقد سجّل "أوتو" هذا الكلام في القرن التاسع عشر في ليلته الأخيرة من عمره وها هو "سوبول" يأتي بعد أربع وثلاثين سنة من عمر إسرائيل لينقل ما قاله "أوتوفيننجر" ويقدّمه للجمهور الإسرائيلي ،الذي كان قد خاض العديد من الحروب العصيبة منذ حر ب١٩٤٨م وحتى حرب لبنان ١٩٨٢م. والقصد من وراء تيمة الزمن هو أننا يمكننا اليوم وبعد مرور أكثر من ثمانٍ وستين سنة على قيام إسرائيل ومرور أكثر من قرن على كلام "أوتوفيننجر" أن نسأل: هل نجحت الصهيونية في حل ما سُمي بضائقة اليهود ؟!

الواقع أن إجابة هذا السؤال غالبًا ما ستكون سلبية " فعلى الرغم من نجاح الحركة الصهيونية من تجميع آلاف اليهود فوق أرض فلسطين قبل قيام الدولة ،ثم ما تبعه من نقل مئات الآلاف من المهاجرين الجدد ،بعد قيامها مباشرة عام ١٩٤٨م ،فإن ذلك لم يؤد إلى ظهور أمة يهودية حقيقية في فلسطين ،بل أدَّى إلى ظهور طائفة كبيرة."[٢٥] ، كما أنّ ذلك لم يساهم في "حل الأزمة اليهودية بل على العكس لقد فاقمت الدولة من أزمة اليهودية ،وأضافت إلى الأزمات النفسية اليهودية أزمة جديدة يمكن أن نُطلق عليها أزمة كراهية الذات اليهودية."[٢٦]

فمنذ الهجرات الصهيونية الأولى إلى فلسطين واليهودي لا يشعر بانتمائه إليها ،بل يشعر بأن فلسطين هي منفى تحول بعد ذلك إلى مكان اسمه إسرائيل ،إلا أنه لازال منفى ويمكن أن نتلمس هذا في رسالة كتبها أحد الأدباء العبريين يقول فيها: "لقد مضى على وجود جسدي في فلسطين عشرة أعوام ،أمّا روحي فمازالت تهيم في المنفى ،إنني لم أصل بعد إلى فلسطين ،بل مازلت في طريقي إليها"[٢٧]

و في السياق نفسه ، فقد " توصّل كبيرُ الفلاسفة المعاصرين في إسرائيل ،"جرشوم شوكين" إلى الاستنتاج نفسه ،حين أكّد أن الصهيونية

وبعد مائة عام على تأسيسها لم تفلح في حل الضائقة اليهودية حتى بالنسبة للسكان اليهود الذين يعيشون فيها ومن الشواهد على ذلك المشاكل التي يعاني منها سكان الدولة."[٢٨]

فالفكرة الصهيونية كانت "فكرة أقلية من اليهود ،إذ أن معظم اليهود لم يشعروا بخطر يُهدد وجودهم ،ولم يجدوا أية ضرورة لإقامة دولة يهودية ،أيضًا فإن كثيرًا من الذين ربما رأوا ضرورة إقامة دولة يهودية لم يؤمنوا بإمكانية تطبيق هذه الفكرة على حيز الواقع وفضلوا أن يقوموا بالهجرة التقليدية."[٢٩] ،وربما يكون الأمر أسوأ من ذلك ،فقد تحوّلت الصهيونية من كونها حلاً خلاصيًا مأمولاً إلى إشكالية جديدة أحكمت قبضتها على عُنق اليهودي ،فإذا كان هدف الصهيونية الرئيسي حل الضائقة اليهودية عن طريق إقامة وطن لليهود ،فبطبيعة الحال بعد إقامة هذا الوطن تكون الصهيونية قد أتمت مهمتها وانتهت. فهل انتهت الصهيونية ؟ يمكن القول إنه حتى عام ١٩٤٨م كان تعريف صهيوني هو" الشخص الذي يتطلع إلى إقامة دولة يهودية في أرض فلسطين. ومنذ ١٩٤٨م -أي بعد إقامة الدولة– من الممكن أن نقول إن الصهيونية قد انتهت وأتمت مُهمتها ،وربما يكون الأمر غير ذلك ،حيث يوجد مفهوم آخر حاليًا لمصطلح (صهيوني) وهو :ذلك الشخص المُلتزم بالمبدأ الذي مفاده أن إسرائيل ليست فقط دولة كل مواطنيها ،إنما هي دولة اليهود كلهم."[٣٠] فالصهيونية تطوّرت وتنوّعت لتستمر في حياة اليهودي تؤرّقه وتزيد من مشاكله.

ثالثًا: دوافع المعاداة لليهود في أوربا .

لقد أدرك "أوتوفيننجر" الحقيقة منذ البداية ،واكتشف أن الصهيونية ليست الحل ،ليست الخلاص اليهودي ،إن مسألة تجميع اليهود في مكان منعزل وبعيد عن المضطهِدين ليس الحل ،فما الحل إذن من وجهة نظره وهو الرجل المثقف العملي؟ لكي يقترح "أوتوفيننجر" حلاً لضائقة اليهود يقوم

باستقراء تلك المشكلة أولاً ليعرف الأسباب ،ومنها ينطلق إلى الحل ،لذلك يتغير السؤال بالنسبة له إلى :لماذا يتم اضطهاد اليهود في أوربا؟ فنقرأ :

" אוטו : אתה אדם תמים , טיץ ! אם היית באמת מכיר ויודע את היהודי , לא היית חושב אותו ראוי לאהבה ! אנחנו בני אדם חסרי אצילות ... חסרי ערך עצמי ... חסרי אמונה ... עבדים בנפשם כאשר מעניקים לנו חופש כמו כאן באוסטריה , רגש העבדות שלנו מפנה את מקומו לחוצפה . "

ברגר : על מה אתה מדבר , אוטו !?

אוטו : איך שלושתכם עוד יכולים להביט זה לזה בעיניים ? ... הלא די להתבונן בכם כדי לראות שהאדם המוסרי , הראציונאלי - מת ... מה תופס את מקומו ? מין יצור פסיכולוגי ... אדם חסר תכונות ... יצור של פליטונים ז׳ורנאליסטיים ומישגלים גנובים . "[٣١]

" أوتو : إنك شخص ساذج يا تيتس ! إن كنت حقًّا تعرف وتَخْبر اليهودي ، ما حسبته جدير بالمحبة ! نحن بشر عديمو النُّبل ... عديمو القيمة الشخصية ... عديمو الإيمان ... مستعبدون داخل نفسهم حين يمنحوننا حرية مثلما حدث هنا في النمسا ،فإن شعور عبوديتنا يُخلي مكانه للوقاحة .

برجر : عمّا تتكلم يا أوتو !؟

أوتو : كيف لازالت لثلاثتكم القدرة على أن يضع كل منكم عينه في عين الآخر ؟ ... ألا يكفي التأمل فيكم لرؤية أن الإنسان الفضيل ،العقلاني قد مات ... ماذا حلّ محلّه ؟ نوع من المخلوق النفساني ...إنسان عديم الصفات ... مخلوق من مقالات الجرائد الساخرة والمضاجعات المسروقة ."

يُقرُّ أوتو في صراحة تامة أن مصدر المعاداة لليهودية نابع في الأساس من أهلها ،فاليهود قد يخدعوا غيرهم للوهلة الأولى ويُشعروهم باستحقاقهم

الرحمة والتعاطف ،لكن من قرب وعند التعامل مع هؤلاء اليهود تتكشف الحقيقة وهي أنهم نوع من البشر لا يستحق الاحترام أو المحبة فهم جميعهم فاقدو سمات النُّبل والقيم الأخلاقية والإيمان ،إنهم يشعرون بالدونية والاستعباد لذلك حين يأتي دورهم في امتلاك سلطة على الآخر لا يسعهم إلا تعذيبه واضطهاده بسبب عُقدهم النفسية ونلاحظ في النص السابق تكرار لفظة "חסרי" مع كل صفة حسنة تأكيدًا وإمعانًا في نفي هذه الصفة عنهم ،كذلك للدلالة على أصلية الفقد وصعوبة الاكتساب .من جهة أخرى يُوضِّح لنا أسلوب الالتفات كيف أن اليهود كلهم على هذا المنوال من التدني الأخلاقي ولا يُستثنى منهم أحدٌ ،حيث جاء الحديث في بداية النص بصيغة المفرد في قوله "אם היית באמת מכיר ויודע את היהודי -אותו" ثم انتقلت الصيغة إلى الجمع حتى آخر النص وفي هذا تأكيدً لاستغراق الجماعة اليهودية بأكملها منذ وجودها على الأرض وحتى فناءها في افتقاد المعايير الإنسانية القويمة. غير أن هناك أسلوب التفات آخر نلحظه في قوله "עבדים בנפשם" وهي المحطة الوحيدة التي انتقلت فيها صيغة الحديث إلى صيغة جماعة الغائبين وكأن المتكلم "أوتو" غير منتمٍ لهذه الجماعة رغم إعلان انضمامه لها قبل هذه المحطة وبعدها ،ولعلّ هذه إشارة ما من "أوتو" قد تتطور لتتحول لقرار مصيري في حياته !! وقد استطاع "سوبول" من خلال هذه الحيلة الفنية أن يُمهِّد للمتلقي تلقيه لقرار "أوتوفيننجر" بتخلّيه عن يهوديته واعتناقه المسيحية ،كذلك فقد أقنع المتلقي من خلال استخدامه أسلوب المنطق والبرهان العلمي بهذا القرار ،فتكون المعادلة :بما أن اليهود وأنا منهم على هذا الحال من التَّدني الأخلاقي إذن سأنسحب من الرباط الذي يجمعني وإيّاهم ،وهو اليهودية.

و نلاحظ أن شخصية "أوتو" هي الشخصية المحورية الأكثر حكمة وطيبة ،تتحدث من القلب وبصدق نيّة ،تُحلّل الواقع بعقلانية وتقف على مواطن

الخلل والضعف ولا تُعطي علاجًا أو حلاً للمشاكل ،بل تُفرغ طاقاتها النفسية المكبوتة فقط ،كل ذلك في حالة من الصدق الواقعي وفي النهاية تهدأ لتعود مرةً أخرى إلى هدوئها وضعفها مرة أخرى ،كما نُلاحظ زيادة المساحات التي تحتلها مناقشات "أوتو" مقارنةً بمساحات باقي الشخصيات ،الأمر الذي يدل على خبرته وعلمه في مثل هذه الأمور.

إذن وحال اليهودي هكذا ،فكيف يمكنه أن يعيش في أي مكان ومع أي بشر دون أن يكون ملفوظًا من الآخرين ،ويبدو أن نبوءة "فيننجر" في الزمن الماضي قد تحققت بالفعل في مستقبل إسرائيل ،حيث يقول "ألوف هرئفين": " لقد مررنا خلال الأعوام الأربعين الأخيرة بوضعين أشد وطأة مما عرفناه في تاريخنا وفي تاريخ العلاقة بين هُويتنا والقوة . الأول ما حدث لليهود في أوربا ،أي خراب المهجر بسبب عدم وجود قوة دفاعية ،أمّا الوضع الثاني ،فذلك الذي نتج مباشرة في أعقاب الجيل الذي تلا هذه الأحداث ،وهو قوة إسرائيل المتنامية بصفتها قوة عسكرية عظمى من الدرجة الأولى فمن شعب أصابته الكارثة إلى دولة قادرة على إنزال الكارثة بغيرها ومن شعب مُستعبَد من قِبَلِ الغير إلى دولة تستعبِد أبناء شعب جار،فنحن حاليًا نُخصّص تقريبًا الثلث من إجمالي ناتجنا القومي من أجل إقامة القوة وبنائها."(٣٢)

فاللعنة مستمرة من الماضي إلى المستقبل ويبدو أنه لا سبيل إلى رفعها غير التزود بمزيد من القوة ،فحين "أدرك "بن جوريون" بعد الإعلان عن قيام إسرائيل أن الدولة الوليدة تحمل في أحشائها كل الأمراض القديمة التي التصقت باليهود في الشتات عمل على التوصل إلى صيغة تفاهم وبرنامج عمل يحافظ على استمرارية الدولة في الوجود وأدرك أن أفضل طريقة لتحقيق ذلك هي ترسيخ مفهوم الصراع الأبدي مع الأغيار وتبنِّي عبادة القوة." (٣٣) وهذا أمر غير منطقي ،إذ "تشتمل أية دولة على ثلاث ركائز

أساسية:إقليم ،وشعب ونظام سياسي وأن مهمة الأمن القومي هي تأمين وحماية هذه الركائز الثلاث ،فالأمن القومي لأي دولة يُعرف بأنه دفاع ووقاية ضد أخطار داخلية أو خارجية مثل: وقوع الدولة تحت سيطرة دولة أو معسكر أجنبي نتيجة لضعف أو انهيار داخلي أو ضغوط خارجية ولكن نظرية الأمن الإسرائيلية تتخطى ،مثل هذه التعريفات والحدود ،كما قال بن جوريون:(إن أمن الدولة ليس قضية حماية الاستقلال أو الأراضي أو الحدود أو السيادة إنما هي قضية البقاء على قيد الحياة) أي أن المفهوم الإسرائيلي للأمن يعني بقاء إسرائيل واليهود."[٣٤] ،وهكذا تنجرف إسرائيل في تيار القوة والهوس الأمني والتَّطرُّف في التعامل مع الآخر ،فلا تتعلم من الماضي "فالأمن الإسرائيلي يعني استعمار الأرض وشغل المناطق المقفرة في شمال البلاد وجنوبها بالسكان."[٣٥]

فاليهود الذين وصفهم "أوتو" بأبشع الصفات لم يستطيعوا أن يُخلِّصوا أنفسهم منها ،فحتى بعد أن احتلوا فلسطين وأصبح لديهم دولة ،استندت سياسة الأمن لديهم في تعاملهم مع الدول العربية المحيطة بهم على قاعدة مفادها أن طريق القوة سوف يكفل في النهاية استسلام العرب " لأن العرب لن يجدوا حافزًا لإقامة سلام مع إسرائيل الضعيفة. وعندما يقتنع العرب بأن إسرائيل من القوة بحيث يمكنها هزيمتهم ،حينئذ سيذعنون لها."[٣٦]

لقد فقد اليهود السمات الإنسانية وتحوّلوا إلى كائنات وحشية ،لا يستطيعون إقامة علاقات وروابط سوية مع سائر البشر ،فاليهودي "يثير في حقيقة وجوده مشكلة الغريب ،مشكلة كونه شخصًا لا يستطيع أن يعقد تجانسًا أحادي البعد مع الدولة القومية. وليس من الأهمية بمكان إذا ما عرفنا اليهودي بوصفه صاحب تجربتين قوميتين أو بوصفه عاقدًا علاقة ما ،ذات جوانب فضفاضة ومرنة إن اليهودي الذي يقيم علاقة نفسية مع يهود آخرين يُشكُّ ـحقًاـ في صحة تجانسه. فقط مجتمع تعدّدي وديمقراطي

ومتطور بشكل مفرط من شأنه أن يستوعب اليهودي بصعوبة إذا كان فردًا وبصعوبة أشد إذا كانت جماعة وحتى ذلك الاستيعاب لَيَتم من خلال مشكلات كثيرة ويتم فقط خلال فترة استقرار سياسي واجتماعي. هذه هي المشكلة اليهودية التي بدأت في الظهور بكل حِدَّتها مع تبلور الدولة القومية."[٣٧]

لقد فنيَ الإنسان اليهودي الخلوق وحلَّ محله كائن بيولوجي ما بعيد كل البعد عن الإنسانية يتهافت على الجنس والمادة وحب السيطرة ويتلذّذ بعذاب الآخرين ،فخراب النفسية اليهودية وفناء اليهودي المقرائي المخلوق في الأساس لإصلاح الكون ،السبب الأساسي لاضطهاد اليهود ،غير أن أوتوفيننجر لا يكتفي بالأوصاف السابقة لليهود ،بل يُضيف لها أوصافًا أخرى ويرى أنها سبب المعاداة لليهود في أوربا ، فنقرأ :

" אוטו : אתה אומר לעצמך בתוכך : מי הוא היצור הזה שלפני ؟! בלתי מעודן גס רעשני קופץ בראש חצוף פורץ גדרות שובר גבולות אדם חסר כבוד בפני רשות היחיד כי היא זרה לו אדם שמעלה את ערך האישיות הפרטית שלו רק על ידי השפלת הזולת במילה אחת : יהודי !"[٣٨]

"أوتو:لعلك تقول في قرارة نفسك:من هذا المخلوق المتمثل أمامي؟!غير الراقي ،فظ ،صاخب متسرع ،وقح ،متجاوز الحدود ،منتهك الحرمات ،إنسان عديم الشرف تجاه الملكية الخاصة لأنها غريبة عليه ،إنسان يُعلي من قيمة شخصيته الفردية فقط من خلال امتهان الآخر ،قولاً واحدًا: يهودي !"

فهل جماعة بمثل هذه الأوصاف لن تُقابل بالرفض والكُره والعِداء من أي مجتمع تحيا فيه؟ كذلك فإن هذه الصفات والتي كانت سببًا في المعاداة لليهود في كل مكان هي التي لازالت تقودهم وتتحكم في طُرق عيشهم وترتيبات حياتهم ، "فهل لدى اليهود القدرة على العيش ،ولو لمرة واحدة بمفردهم ،مع بعضهم البعض؟ أم يحتاج اليهود دائمًا ،إلى وجود غير

اليهودي بجوارهم ،لأنه من خلال نظرة غير اليهودي تتضح لهم معالم هُويتهم اليهودية؟ هل تحتاج الهُوية اليهودية ،دائمًا لغير اليهودي حتى تستطيع التبلور؟ ،بالطبع كلما كان غير اليهودي غريبًا ويتصف بالمعاداة (للسامية) بصورة أكبر ،كلما كان ذلك أفضل للهُوية والوعي اليهوديين. فلا عجب أن اليهود البارزين وسطنا لا يخشون على الإطلاق من كون إسرائيل تَعُجُّ ،على كل الأصعدة ، وفي كل المجالات ،بشعب آخر. على العكس إنّ ذلك أفضل لهم ،إن المعادلة الشتاتية هي: الدين + المعاداة للسامية + خطة اقتصادية معينة ،تحافظ على اليهود كل المحافظة في إسرائيل."[٣٩]

لقد أرجع اليهود أسباب المعادة لهم في أوربا إلى سبب واحد ،هو ضعفهم ،فاعتقدوا "أنهم أُستعبِدوا في الشتات لانعدام القوة ،أليس هناك كثير منهم في إسرائيل قد سَخّر مفهومه للحياة من أجل القوة الزائدة ،إن القوة الزائدة في نظر الكثير هي مفتاح إجمالي العلاقات بينهم وبين جيرانهم وبينهم وبين العرب الموجودين تحت سيطرتهم -مواطنو الدولة- هذه أيضًا هي النظرة التي من خلالها ينظر إلى إسرائيل كثيرٌ من الجيران العرب حاليًا. ليس بوصفها مجتمعًا ديمقراطيًّا ،ولا مجتمعًا يسمو فيه القانون على أي شيء آخر ،ولا مجتمع يحترم الغير ،بل بوصفها مجتمعًا يقوم على القوة."[٤٠] ، فإذا "جعلت إسرائيل من نفسها جيتو مسلح سيبدأ اليهود فيها بسؤال أنفسهم لماذا عليهم أن يختاروا هذا الجيتو بالذات دون غيره؟ فتسليحه وقوته العسكرية في حد ذاتهما ليستا ضمانة للأمان الحقيقي والأسوأ من هذا: فحين يقولوا لشاب إسرائيلي أن العالم بأكمله يقف ضدنا لا لشيء سوى لكوننا يهود ،ولكن هناك جزء من هذا العالم يعيش فيه يهود دون أن يواجهوا مشاعر المعاداة لليهودية ،فسيسأل هذا الشاب نفسه سؤالين: الأول أية فرصة ستكون له في مواجهة العالم كله والثاني: ما مغزى مثل

هذا الموقف الذي يتطلب مواجهة دامية بين اليهود والعالم."[٤١] الأمر الذي يؤكد عدم طبيعية إسرائيل بوصفها وطنًا آمنًا لليهود.

رابعًا: اليهودية و خطرها على اليهودي

من هنا واستكمالاً للإشارة التي أوضحها "أوتو" سابقًا يُعلن "أوتو" انسحابه من الجماعة اليهودية وابتعاده عن هذه الصفات البشعة التي أوردها في معرض حديثه عن اليهود وتكوينهم النفسي وسبب عدم قبولهم في المجتمعات الإنسانية و"أوتو" لا يجد طريقة للابتعاد عن هذه الصفات سوى الابتعاد عن مصدرها وأساسها ،نعم إنها اليهودية ،لذا يعلن "أوتو" أنه ليس يهوديًا. فنقرأ:

" קלרה : שונאים אותנו פה . אם נישאר

אוטו : מי זה " אנחנו " ?

קלרה : אותנו , היהודים .

אוטו : אני לא יהודי .

קלרה : יהודי כמוני בדיוק

אוטו : מה שאני – אני אחליט .

אוטו : מה זה יהודי ? מה פירוש להיות יהודי ? להשתתף עם אחרים באמונה היהודית ובקיום מצוות הדת ? אם כן – אני לא יהודי . להיות קשור למסורת המשפחה היהודית ? לחגוג את החגים היודים ? אז אני לא יהודי "[٤٢]

" كلارا : يكرهوننا هنا . إذا ما بقينا

أوتو : ما قصدك " نحن " ؟

كلارا : نحن ، اليهود .

أوتو : لستُ يهوديًّا .

كلارا : يهودي مثلي تمامًا .

أوتو : أنا من يقرر ما أكون عليه .

أوتو : ما اليهودي ؟ ما تفسير أن يكون المرء يهوديًّا ؟ الاشتراك مع آخرين في الإيمان اليهودي و إقامة الفريضة الدينية ؟ إذا كان الأمر كذلك – لستُ يهوديًّا . أأرتبط بتقاليد الجماعة اليهودية ؟ أأحتفل بالأعياد اليهودية ؟ إذن فأنا لستُ يهوديًّا "

نلاحظ سيطرة الأفكار الصهيونية على شخصية "كلارا" "يكرهوننا هنا" "إذا ما بقينا" حيث عبّرت صيغة اسم الفاعل المضافة إلى ضمير الغائبين (שונאים) عن عموم الكارهين وشمول كُرههم ،فالجميع يكره اليهود والكُره مستغرق في الجميع ،كذلك عبّرت الأداة (אותנו) عن الوحدة اليهودية من خلال إضافتها إلى ضمير المتكلمين ،فالكره منسحب على جميع اليهود. من ناحية أخرى فقد سُبب هذا الكره و شُرِط من خلال أداة الشرط في قوله (אם נישאר) "إذا ما بقينا" فإذا امتنع الشرط امتنعت نتيجته ،تأكيدًا على وجوب الرحيل إلى فلسطين بوصفها الملاذ الأخير والوحيد من موجات الكره والرفض لليهود.

هذا ويثير "فيننجر" هنا قضية هامة شغلت ولازالت تشغل الجمهور الإسرائيلي إلى يومنا هذا وهي قضية من اليهودي ،حيث يتعامل مع القضية من وجهة نظر علمية بحته فيرفض أن يقتصر تعريف اليهودي على المعايير الدينية فقط ،فوفقًا للشريعة اليهودية "يكون المرء يهوديًا إذا ما وُلد لأم يهودية أو إذا قام بالتهود وفقًا لطرق التهويد المُتّفَق عليها. ولا يكفي الشعور بالإيمان أو الانتماء فقط ،ليصير المرء يهوديًا. ومن جانب آخر لا يمكن اعتبار شخص ما غير يهودي إذا ما غاب شعوره بالإيمان أو نقصت درجة انتمائه."[٤٣] ،فعلى سبيل المثال "إذا ما كان اليهودي غير مُلزَم بالسكن في إسرائيل ،ولا بالتَّحدُّث بالعبرية وغير مرتبِط بالعلاقات الطائفية مع سائر اليهود ولا مُضطر أيضًا للإيمان بإله إسرائيل أو بتوراته

،وكذلك غير مُقيَّد بأن تكون أمه يهودية – ألا يُصبح حينها يهوديًّا؟ وهنا تأتي الإجابة الإشكالية ولكن أيضًا الصحيحة: فاليهودي هو من يرى نفسه يهوديًّا. هذا هو الأساس والأصل."[٤٤]

ويقول الكاتب الإسرائيلي "دان تامير": "نحن بوصفنا إسرائيليين لا يهمنا أن نعرف من اليهودي ،حيث يتضح لنا أن ربط القومية الإسرائيلية أو فرضها على أي دين عمل مرفوض من أساسه. فيوجد بين الإسرائيليين أبناء ديانات مختلفة ومتنوعة ،وهناك ،أيضًا من لا يعتنقون دينًا.فالأمر المشترك بيننا لا يجب أن يرتبط بالتّمسك بالمعايير الدّينية ،بل هو في الحقيقة إننا مواطنون إسرائيليون أبناء القومية الإسرائيلية."[٤٥] ، هذا وقد تفرّعت تلك المشكلة وتشابكت مع مرور الزمن وراحت تتعقد أكثر فأكثر ،قبل قيام إسرائيل واستمرّت حتى اليوم ،فالمناقشات حول الاسم الذي يحمله الإسرائيليون هل هو"إسرائيلي" أم "يهودي" تُعد أمرًا خطيرًا ،إذ أن الهُوية سواء أكانت للفرد أم للدولة تبدأ بالاسم وعن هذا يقول "ألوف هرئفن": "إن استقصاء هُويتنا يبدأ باستقصاء اسمنا. وعلى ما يبدو ،أن اسم شعب ما ،هو فقط علامة هدفها تعريف هُويته. هل تهدف الأسماء "بريطانيا مصر ،البرازيل" إلى أكثر من مجرد تمييز قومية معينة وأرض محدّدة؟ أليس الاسم "إسرائيل" والتسمية "يهود" ،مجرد اسمين في مجموعة الشعوب الغنية بالأسماء؟ "[٤٦]

لذا ،فإن مجرد النقاش حول هذا الموضوع ،يُعد دليلاً قاطعًا على مدى سوء حالة إسرائيل من الداخل ،فعندما "توجد جماعة كاملة مصابة بعدم التّيقن تجاه مسألة الهُوية ،فإنها بذلك تشير إلى وجود أسباب مختلفة ،حالت دون تلقّي الشيفرة الموروثة بشكل واضح بالنسبة لعلاقات أجيالها .أما إذا ما استمرت حالة عدم اليقين تلك ،وأصبحت بمثابة سِمة مميزة لعدد من الأجيال المتتالية ،فإن هذا لَيُعد دليلاً قاطعًا على وجود خطر مُحْدِق يعمل

على تهديد هذه الجماعة ،ألا وهو خطر التفكك فعدم التّيقُّن من الهُوية هو من العلامات الواضحة الدالة على أن الجماعة قد فشلت في الحفاظ على تواصل أبنائِها معها."[٤٧]

فنرى "أوتو" يرفض أن يكون يهوديًّا تقليديًا بكل ما يشمله هذا الرفض من معاني. والواقع أن رفضه لكونه يهوديًّا راجع إلى وجهة نظره في اليهودية بوصفها دينًا ،حيث يرى "فيننجر" أن سبب معاناة اليهودي تكمن في يهوديته ،فهذه الديانة – في رأيه – هي سبب اتصاف اليهودي بتلك الصفات اللاإنسانية ،التي أدَّت إلى ظهور المعاداة لليهود في أوربا وفي أي مكان أو زمان يعيش فيه يهود. فاليهودي مريض باليهودية ولا سبيل إلى الشفاء. فنقرأ:

" אוטו : היהדות ניצבת במדרגה נמוכה אף מן הנשיות .

האישה מאמינה בגבר , היהודי איננו מאמין בשום דבר .

כפיל : היהודי , כמוהו כאישה , יודע

שהוא חומר בלי צורה ,

יצור בלי אגו ,

אדם בלי נשמה ,

בלי נפש .

אין ואפס .

תוהו מוסרי

לכן היהודי

איננו מאמין

לא בעצמו ,

ולא בחוק וסדר "[٤٨]

" أوتو: تأتي اليهودية في مرتبة أدنى حتى من النسوية. تؤمن المرأة بالرجل ،أما اليهودي فلا يؤمن بأي شيء .

القرين: اليهودي ،شأنه شأن المرأة ،يدرك

أنه مادة بلا صورة ،

مخلوق بلا ذات ،

إنسان بلا روح

بلا نفس .

لا يَسْوَى شَرْوَى نَقِير

هباء خلقي

لذلك فاليهودي

لا يؤمن

لا بنفسه ،

و لا بالقانون أو النظام"

هذا وقد وصف المفكر المادي "أولبخ" اليهود واليهودية بقوله "إن تلك السياسة التي تثير النفور،والتي شرّعها المُشرِّع اليهودي موسى قد أقامت سورًا من الأحجار بين شعبه وبين سائر الشعوب. ولأنهم كانوا قساة ولا إنسانيين ،وعديمي التسامح ولصوص وخونة وناقضي للمواثيق وهي الأعمال التي يرغب فيها الرب ،فقد تحوّل اليهود ،باختصار، إلى جماعة من اللصوص ،واشتهروا عن طريق الخداع وانعدام اللياقة في التجارة."[٤٩]

فيرى "أولبخ" مثلما يرى "فيننجر" أن اليهودية الفاسدة هي التي أفسدت حياة اليهودي ،ونلاحظ الربط بين اليهودية والنسوية ،وجعل الأولى في مرتبة أقل من الثانية.

و الواقع أن "أوتوفيننجر" قد تناول بالتحليل في كتابه "מין ואופי" "العرق والشخصية" مفاهيم الرجل المثالي والمرأة المثالية ،ورمز لهما

برمزي (W – M). ورأى أن الرجل (M) يحمل في جيناته الوراثية السمات الروحية والأخلاقية والفكرية ،التي تُمكِّنه من الوصول إلى درجة العبقرية وعلى عكسه تأتي المرأة (W) التي تبتعد بطبيعة تكوينها عن الجوانب الروحية وتتجه نحو الجوانب المادية فيُحرِّكها الجنس والرغبة والشهوة ،وبذلك ،فلا يُمكنها بأي حال من الأحوال السير في طريق الإبداع والتطور ،ولم يقف "أوتوفيننجر" في تصوره عند حدود البشر ،بل تعدّاه إلى مجال الديانة فرأى أن "اليهودية مرتبطة رغمًا عنها بصفات الأنوثة. فاليهود مثل النساء لا يمكنهم أن يساهموا في العبقرية. فليس في طبعهم قدرة على العظمة. واليهودية مثل النسوية متعلقة بالفعل الجنسي والجسدي"[٥٠] ، فاليهودية دين مُعضِل يُجبر معتنقيه على الخوض في متاهات لا خروج منها ،فنقرأ:

"ברגר: ... אני עוד לא יודע מה הדרך שלי , גם בשבילי היהדות היא בעיה , לא פתרון , תאמין לי היה לי יותר קל לו נולדתי גרמני"[٥١]

"برجر: ... لازلت لا أتبين طريقي ،أيضًا بالنسبة لي فاليهودية مشكلة ،لا حل ،صدقني كان الأمر ليصبح أسهل بالنسبة إليّ لو وُلدتُ ألمانيًّا"

فاليهودية مشكلة وليست حل ،وبدونها لكان اليهودي أفضل حالاً ،"فلم تكن اليهودية مجرد دين يستلزم إيمانًا بمبدأ لاهوتي معين ،ولا كذلك عبادة تفرض المحافظة على دورة من أيام السبت وأيام الصوم والأعياد المصحوبة بمجموعة من الطقوس والعادات. لقد كانت اليهودية هي كل هذا بالفعل ،ولكنها كانت بالإضافة إلى ذلك تضم ما هو أكثر من هذا – لقد كانت طابع حياة."[٥٢]

ولم ير "فيننجر" في اليهودية "لا عرقًا ولا شعبًا ،بل إنه حتى لم ينظر إليها بوصفها دينًا. لقد اعتبرها مجرد نظرية روحانية ،أو قانونًا لضبط النفس يمكن تطبيقه على الإنسان "[٥٣]

ويعلن "أوتوفيننجر" موت اليهودية ،مُقرًا بافتقارها لأي مضمون من الممكن أن يفيد البشرية

"היהדות סיימה את תפקידה לפני אלפי שנים . כאשר הצליחה איכשהו לגבור על התהום הזאת שמתחתיה . מאז ליהדות אין שום בשורה לאנשות ."[٥٤]

"لقد أنهت اليهودية دورها منذ آلاف السنين ،حينما نجحت بشكل ما في التغلُّب على تلك الهاوية الموجودة تحتها . منذئذ فليس لليهودية أية بشارة للبشرية"

هذا رأي "أوتوفيننجر" النهائي في اليهودية بوصفها دينًا ،لقد فشلت اليهودية بعد أن أفسدت اليهود ودمّرت حياتهم ،فطفقوا يبحثون عن خلاص يخرجهم من تلك المعاناة الإجبارية التي يخوضونها سواء بين الجماعات البشرية التي يعيشون معهم أم بين اليهود أنفسهم ،وقد تمثّل هذا الخلاص في الصهيونية ،التي دعت اليهود إلى الذهاب إلى أرض فلسطين أرض الخلاص اليهودي ؛لينصهروا في بوتقتها ،ويتم خلق اليهودي الجديد الخالي من أمراض الشتات ،فنقرأ:

"קלרה : אני אלך . וגם העם יילך . אל תסתתר מאחורי התירוצים האלה . אתה יכול לומר לי ישירות מה יש לך נגדי .

אוטו : כן ? את תפתי אותו ?

קלרה : את מי ?

אוטו : את העם היהודי שאת רוצה לגרור לשם !מדוע שיילך ?

...

קלרה : זה ישתנה !

אוטו : שום דבר לא ישתנה !

קלרה : הציונות תיצור מין יהודי חדש .

אוטו : שטויות : הציונות תישקע בתהום היהדות ותיבלע כה כמו אבן בביצה ! "[٥٥]

"כלארا : سأذهب . و أيضًا سيذهب الشعب . لا تختبئ خلف تلك الحجج . يمكنك أن تقول لي مباشرة ماذا لديك ضدي

أوتو : حسنًا ؟ أتغوينه ؟

كلارا : أغوي مَنْ ؟

أوتو : تغوي الشعب اليهودي الذي تريدين جرّه إلى هناك ! لماذا سيذهب ؟ ...

كلارا : سيتغير الأمر !

أوتو : لن يتغير شيء !

كلارا : ستخلق الصهيونية نوعًا جديدًا من اليهود .

أوتو : سخافات : إن الصهيونية ستغرق في هاوية اليهودية و تُبلع كحجر سقط في مستنقع !"

يُلخِّص "أوتو" الأمر: فالصهيونية هي الطُّعم الذي أغرى اليهود وجَذَبَهم فساروا خلفه ،دون تفكير ونلاحظ التوافق اللفظي بين الفعل "תפתי " والمصدر اللامي "לגרור" فنتيجة الإغراء التبعية وسلب الإرادة ،بعد الوقوع في الشرك ،وقد أجاد السرد حين جاء بلفظة "שטויות"" سخافات" للرد على الادعاءات الصهيونية بخلق يهودي جديد ،فجاء الرد بكلمة واحدة جامعة مانعة ،أعقبها الشرح والتفسير. وحتى هذا الشرح جاء في هيئة صورتين بيانيتين بينهما ترابط وتعالق يزيد المعنى وضوحًا ويُغني الفكرة إقناعًا: الصورة الأولى "הציונות תישקע בתהום היהדות"

"ستغرق الصهيونية في هاوية اليهودية" فصوّر الصهيونية شمس تغرب وتغيب ،لكنها لا تغيب في أفق السماء الجميل ،بل ستغرب في هاوية بعيدة مظلمة ،إنها ستغرب ولا شروق ،فقط الغروب والظلام. أمّا الصورة الثانية "ותיבלע כה כמו אבן בביצה" "وتُبلع كحجر سقط في مستنقع" صوّر اليهودية بمستنقع ينضح بالأوحال والطين اللّين والصهيونية العمياء الغبية ،التي راحت ونزلت بكل ثقلها وكثرة معتنقيها وظنّت من فرط سذاجتها أنه يمكنها السباحة في هذا المستنقع ،فجاء سقوطها كحجر ثقيل ابتلعه المستنقع اللين الوَحِل بسهولة وصمت وهدوء.هذا وقد تم التوافق اللفظي بين الصورتين كلتيهما من خلال مفرداتهما ،كما يظهر من الرسم التالي:

תישקע ← בתהום

תיבלע ← בביצה

إذن فهي رحلة صهيونية طويلة لخلق اليهودي الجديد ،وقد كانت البداية الفعلية لهذه الرحلة "بالاستيطان في فلسطين على يد حركة (محبة صهيون) التي ظهرت في شرق أوربا بعد أعمال العنف التي اندلعت عام ١٨٨١م ،حيث أرسلت هذه الحركة وحدها منذ عام ١٨٨٢م حتى عام ١٨٨٤م ومن عام ١٨٩٠م حتى ١٨٩١م آلاف اليهود إلى فلسطين ،الذين مثّلوا حجر الأساس لسائر خطوات الاستيطان التالية وبالتأكيد فقد سبقت هذه الحركة محاولات الطلائعيين ،التي يُعد أهم ما فعلته هو تأسيس قرية بتح تكفاه عام ١٨٧٨م."[٥٦] ،وفي عام ١٩٠٩م حدد ماكس نورداو - أحد رفاق هرتسل وأحد مؤسسي الصهيونية العالمية - ماهية اليهودي الجديد ،فقال من ضمن أوصافه "إنه رجل قوي ،شجاع ،محارب ... ويجب خلق يهودي من نوع جديد ليضع حدًا لخطر الانحطاط في أوساط اليهود. إن هذا اليهودي الجديد الذي سينطلق من بين خرابات الشتات سيرمز إلى إحياء الشعب اليهودي. "[٥٧]

وقد " ميّزت أنيتا شابيرا أربعة نماذج من اليهودي الجديد في الفترة ما بين مرحلة الهسكالاة وقيام إسرائيل : اليهودي المتنور المثقف ، الأوربي الليبرالي والعقلاني على حد تعبير هرتسل اليهودي النيتشوي الذي ظهر بشكل خاص لدى بردشفسكي وأخيرًا الصبّار الإسرائيلي. "[٥٨]

و مع ذلك فقد أدرك "فيننجر" أن الصهيونية لن تتمكن من خلْق اليهودي الجديد ،لأنها بدورها ستصاب بمرض اليهودية ،و"على الرغم من البون بين الأيديولوجية الصهيونية والدين اليهودي التقليدي الذي تمرد عليه الصهاينة ،يمكن أن نؤكد أن الصهيونية ترتبط بالدين ارتباطًا لا تنفصم عُراه في مجالات أساسية ويتجلى هذا الارتباط أولاً وقبل أي شيء في مجال توظيف الرموز والمضامين: فحينما يُودُّ الصهاينة تقديم مضامين يهودية إلى العالم الحديث يعودون إلى الرموز الدينية "[٥٩]

وبذلك ينفي "فيننجر" ومن بعده "سوبول" كل الشعارات الصهيونية التي كانت سائدة قبل قيام إسرائيل ،كما ينفي كل ما ترتب عليها من آثار سواء أكانت نفسية في الشخصية اليهودية أم على المستوى السياسي والاجتماعي ،"فلم يكن للصهيونية أي حق تاريخي في أرض فلسطين. ليس لمصطلح (حق تاريخي) أي مغزى سياسي أو قانوني أو شرعي. لقد ترك اليهود أرض مولدهم منذ حوالي ألفي عام ،وخلال تلك الفترة استقرَّ بهذه الأرض سكان جُدد تعاملوا مع هذه الأرض بوصفها أرضهم. وبالفعل أقام اليهود علاقة تاريخية عميقة بأرض فلسطين ،لكن ربما لا تكسبهم هذه العلاقة كل الحقوق لا الشرعية منها ولا السياسية."[٦٠] ،إذ "ليس للجمهور اليهودي حقوق ملكية مقصورة عليه في هذه الأرض. وليس هذا الأمر سوى أسطورة استعان بها الجمهور اليهودي ،ليُحقق هو وحده فائدة منها ،كما استعانت بها الصهيونية وأقرّتها بصفتها منظورًا رئيسيًا بالنسبة لها. ولكن من يعي جيدًا تاريخ فلسطين ،يُدرك أن أصحاب هذه الأرض قد أغفلوا

مسيرة التاريخ ،فكانت تلك الأرض تتبع ،في فترات متباينة ،مَن استوطن فيها واستحوذ عليها ،وليس لدى أي من مالكيها السابقين الحق في المطالبة بها بصفتها ملكية خاصة به وحده ،تحت دعوى الحقوق التاريخية."(٦١)

أمّا الوجود اليهودي في فلسطين فيمكن أن يوصف بأنه "حق الضائقة اليهودية. حق الجائع في أن يسرق كسرة خبز ،أو حق المُولِّى الأدبار من القتل أو من الحرق. ومن هنا بدأت مأساة الصراع على أرض فلسطين "(٦٢)

وقد "لازمت هذه النظرة تاريخ الصهيونية منذ الهجرة الأولى ١٨٨٢م ،حيث كانت شعاراتها المعروفة والمتناقضة (شعب بلا أرض لأرض بلا شعب) من جهة ،ومن جهة أخرى (العروس الجميلة ،لكنّها متزوجة من رجل آخر) هذه الشعارات ،التي تجسَّدت لاحقًا في عدم الاعتراف بكيان فلسطيني ،وفي السعي الدائم للتحالف مع قوة عظمى ،خارج الشرق الأوسط مثل علاقات حاييم وايزمان مع بريطانيا ،فبمقدار ما تعمّقت هذه العلاقات ،بمقدار ما كان اهتمامه يقل ويضعف إزاء المصاعب المحلية التي يواجهها عرب أرض إسرائيل."(٦٣)

فالصهيونية ليست حلاً لليهود ،بل هي ليست حلاً أصلاً ،إنها – من وجهة نظر فيننجر - مجرّد فكرة شيطانية لا تخدم سوى أصحابها والقائمين عليها ولا تخدم اليهود جميعهم أو حتى جزءًا منهم .

هذا وقد انقسم الصهاينة في تناولهم لدوافع الهجرة إلى فلسطين إلى فريقين فريق حاول إلباس الهجرة عباءة الدين ،وفريق آخر حاول إلباسها ثوب الناجين من اضطهاد الشعوب ويتضح أن "كلارا" من أصحاب الفريق الثاني وهو الفريق الذي "حاول إلباس الهجرة ثوب الناجين من اضطهاد الشعوب فقد أثار فكرة أن اليهود مضطهدون ،وطالما أنهم مضطهدون ،فإنه يجب

الفصل بينهم وبين غيرهم من الشعوب ،وقد اعتمد هذا الفريق على مقولة "المعاداة لليهود" وقد أثار مفكرو وقادة الصهيونية هذه الأفكار ،فنجد ليو بنسكر(١٨٢١م-١٨٩١م) – والذي يعتبر أول المفكرين الصهاينة الذين تناولوا ظاهرة "المعاداة لليهود" – قد رأى أنها ظاهرة مرضية وعقدة نفسية أصيب بها الإنسان الأوربي المسيحي ،ورأى كذلك – في كتابه التحرر الذاتي – أن الحل يكمن في نقل اليهود وتهجيرهم إلى أرض يملكونها ،فيصبحون أمة طبيعية."[٦٤] ،وبالفعل "شهدت إسرائيل تدفق موجة هجرة كبرى من الدول الأوربية كافة وأمريكا ،واعتمدت إسرائيل في تهجيرهم على ما حدث إبان الحرب العالمية الثانية من مصادمات بين النازية واليهود ،وكانت هذه الهجرة تضم نوعيات مختلفة من المهاجرين لعبوا دورًا مهمًا في زيادة رقعة الاستيطان في إسرائيل."[٦٥]

وقد تعدّى الأمر إلى أكثر من ذلك ،فبعد أن نفى "فيننجر" عن الصهيونية صفة الحل أو الخلاص نراه يُلحق بها صفة أخرى هي الاضطهاد واللاإنسانية ،فنقرأ:

" ברגר : זאת אומרת שקרל לואגר והאנטישמיות שלו – הם השותפים הכי טובים של הרצל והציונות שלו ? ולא פחות מכפי שהם זקוקים ליהודים , הציונות זקוקה להם ? !

קלרה : ברגר , מאז שאני מדברת איתך על הגירה לפלשתינה - אתה רק מחפש תירוץ לצאת מהתנועה הציונית !

ברגר : סליחה , יש גבול את זה אני לא מקבל ! זה מאקיאבליזם ! "[٦٦]

"برجر: أهذا يعني أن كارل لويجر و لاساميته – هما شريكا هرتسل وصهيونيته الأعزّاء؟ أليس على الأقل بسبب أن كلاهما يحتاجان اليهود ،الصهيونية تحتاجهم؟!

كلارا: برجر ،منذ أن تحدثت معك عن الهجرة صوب فلسطين وأنت تبحث فقط عن حجة للانفصال عن الحركة الصهيونية!

برجر : معذرة ،هناك حدود ،فأنا لا أقبل ذلك! إن هذا لا أخلاقي!"

إنه بالفعل أمر لا أخلاقي ما فعلته الحركة الصهيونية بمجموعات غير قليلة من اليهود حيث "تأكّد الاتجاه النفعي الذي لازم مسيرة الحركة الصهيونية في نظرتها المزدوجة إلى يهود العالم من حقيقة سعيها إلى تهجير العناصر الهامشية والفقيرة ،أو التي تعاني أزمات ومشاكل في أماكن وجودها إلي إسرائيل ،والإبقاء في الوقت نفسه على يهود الدول الثرية كرصيد استراتيجي يدعم الدولة ومشروعاتها الاقتصادية ومخططاتها السياسية والعسكرية واستخدامها كمصدر ضغط على حكومات تلك الدول ؛لدفعها إلى تبني مواقف تخدم المصالح الإسرائيلية."[٦٧] وهنا "يطالعنا واحد من المتناقضات الأساسية في الحركة الصهيونية ،فإنه على الرغم من تحمُّل أمريكا للطائفة اليهودية الذين يعزفون تمامًا عن الهجرة إلى إسرائيل ،فإنهم دائمًا على استعداد للتبرع لإسرائيل بسخاء والاستماتة في مناصرتها في المحافل الدولية ،لكن لا تهفو نفوسهم قط للهجرة إلى أرض الميعاد والحياة فيها ومقاسمة أهلها مصيرهم المحتوم."[٦٨] ، فقد اهتمت إسرائيل ،منذ قيامها بتنظيم ارتباطها مع يهود العالم وذلك من خلال المنظمة الصهيونية ،وهذا الاهتمام إن دلّ على شيء ،فإنما يدل على أهمية الدور الذي تلعبه الجاليات اليهودية في دعم وجود إسرائيل. وفي هذا الشأن يحتل يهود الولايات المتحدة الأمريكية مكانًا بارزًا ورئيسيًا ،حيث "تمتلك إسرائيل ،رصيدًا فريدًا في الولايات المتحدة ،ذلك الرصيد الذي يتمثل في وجود عدد

كبير من اليهود الذين يبدون تعاطفًا كبيرًا مع مصالح إسرائيل. من هنا ،فالحياة السياسية الأمريكية ،التي يُشكِّل اليهود فيها جماعة ضغط هامة توفِّر مجالًا خصبًا للتأثير في الرأي العام. ويتم ذلك بإقناع قطاعات هامة من الرأي العام الأمريكي بوحدة الأهداف الإسرائيلية مع المصالح الأمريكية."[٦٩]

فنرى المساواة بين المعاداة للسامية بقيادة "كارل لويجر" وبين الصهيونية بقيادة "هرتسل" فكلاهما يحتاج اليهود ليُكمل مشواره ويحقق غايته ومنفعته التي ستعود عليه هو فقط بالفائدة ،وقد كانت هناك مقارنة دائمًا – وأحيانًا كان هناك تداخلاً – بين "الادعاءات الصهيونية وتلك الخاصة بالمعاداة للسامية ،حيث أن الحركتين كانتا تسعيان للوصول إلى ذات الهدف وهو طرد اليهود بعيدًا عن المجتمعات غير اليهودية. واتهم مثقفون روس يهود ،اليهود في روسيا بأنهم تافهون ،وهو الاتهام نفسه الذي وجهه الصهاينة إلى نمط الحياة اليهودية ،كما اتهموهم بالتهمة نفسها التي كان يوجهها مندلي موخير سفاريم وهي أنهم يعيشون على الهواء ووصلت هذه المقارنة في بعض الأحوال إلى مستوى التفاهم المتبادل بين الزعماء الصهاينة وزعماء المعاداة للسامية."[٧٠]

ويمكن القول إن "فيننجر" بآرائه الفلسفية كان سبّاقًا في استنباط واستشراف المستقبل ،فحين نتأمل لفظ "מאקיאבליזם" "لا أخلاقي" نجده يحمل طاقة تعبيرية تشهد على استغلال أصحاب الحركة الصهيونية للجماعات اليهودية المختلفة لا لشيء سوى تحقيق منافع شخصية والمدهش استمرار هذه الطاقة لتجد طريقها إلى الأجيال المتتالية في إسرائيل ،متحديةً زمنها ، فلازالت تُطرح في إسرائيل حتى اليوم تساؤلات مثل "هل الصهيونية هي نوع من الاستعمار المتأخر ،الذي سيكون مصيره الاختفاء طبقًا لكل التحليلات والتوقعات ،وهل جيل المؤسسين للدولة لم يكن

في الحقيقة سوى مجموعة من الانتهازيين ،الذين استغلّوا الصدمة العالمية بعد النكبة حتى يطالبوا بالحصول على دولة يحكمونها بأنفسهم ،وأقربائهم ونسلهم من بعدهم؟"[٧١] فالمؤسسون انتهازيين ،الأمر الذي يشهد بحكمة وذكاء "فيننجر" الذي استنتج ذلك منذ البداية.

وهناك نوعًا من التلاقي الفكري بين آراء "فيننجر" والصهيونية ،تجاه اليهودية ،حيث اتضح مما سبق رؤية "فيننجر" الهجومية تجاه اليهودية ،وهكذا الحال بالنسبة للصهيونية ،فقد "سعت الصهيونية إلى تغيير الوجهة التاريخية لليهود وإلى تصفية الشتات بصورة جزئية أو كاملة. وهذان الأمران مرتبطان بحدوث ثورة في نظرة اليهود إلى دينهم ولما كانت كل ثورة قد تفجّرت ضد طرف ما – وليس فقط من أجل طرف ما– فقد تفجّرت أيضًا الثورة الصهيونية ضد الزعامة التقليدية أي ضد الزعامة الدينية وتنظر الثورة الصهيونية إلى الأرثوذكسية على أساس أنها وضع قديم كان عليه اليهود في الماضي."[٧٢]

لقد قامت الصهيونية بإزاحة الدين واحتلال مكانه ؛ليقينها بعدم صلاحيته في إدارة شئون اليهود في العصر الحديث ،معتقدةً بأنها نجحت في ذلك ،لكن كان "فيننجر" العالم ببواطن النفس اليهودية والمُستقرِئ الجيِّد للأحداث على يقين تام بغرق الصهيونية في هوة اليهودية العميقة وانهيارها وانهيار اليهود جميعهم معها ،فاليهودية بوصفها دينًا لم تكن طَيِّعة بحيث تُلبِّي الاحتياجات العصرية لمُعتنقيها وتحافظ في الوقت نفسه على أُسسها التاريخية ،وبذلك تحوَّلت اليهودية بالنسبة لليهود إلى "مشكلة وجود يومي ،فبالنسبة لهم وقفت هذه المشكلة أمام تعريف اليهودية تعريفًا جديدًا ليخلقوا لأنفسهم هُوية تتيح لهم المطالبة بحقوقهم من العالم غير اليهودي وتتيح لهم أن ينهلوا من الثقافة الأوربية مناهج الحياة التي سحرتهم ،ومع ذلك أن يظلوا يهودًا."[٧٣] فاليهودية خطر سرمدي يلازم اليهودي ،لا

يستطيع الاقتراب منه والتعايش معه ،وفي الوقت نفسه لا يستطيع الهروب منه .

خاتمة

من خلال هذا العرض السابق يمكن أن نخلص إلى تلك الأهمية غير العادية للعنوان واستحالة فهم النص دون الوقوف على مرامي ومقاصد العنوان ،فرغم اعتماد نص المسرحية موضوع الدراسة على حادثة مستقاة من التاريخ ،أي من زمنٍ ماضٍ إلا أنّ الكاتب لم يهدف إلى إعادة تقديم تلك الحادثة التي وقعت في زمنها ،فالهدف الأساسي هو إتاحة الفرصة للمتلقي لأن يحكم على هذه الحادثة من خلال بُعده عنها زمنيًّا ،وهذا ما يؤدي بدوره إلى انفصاله عنها عاطفيًّا من أجل إيقاظ وعي المتلقي بالحاضر عن طريق إحالته إلى الزمن الماضي ،كما أنّ محاولة عزل المُتفرِّج عن الحدث تأسّست عبر التأكيد المستمر على وقوع تلك الحادثة في زمن سابق ،فجاءت المسرحية بوصفها استقراءً لذلك الزمن والحادثة التي وقعت فيه.

قدّم "يهوشوع سوبول" في هذه المسرحية دعوة للأجيال الجديدة لمحاولة خلق وجود إسرائيلي طبيعي مُحمِّلاً تلك الأجيال هذا الواجب الحتمي ،الذي فشلت الصهيونية في تحمُّله على المستوى المجتمعي رغم نجاحها فيه جغرافيًّا ،وذلك من خلال إعادة دراسة منظومتها القيمية والتمعُّن في الماضي والتاريخ من منظور جديد ،فقد ظلمت الديانة اليهودية الإنسان اليهودي وجعلت منه إنسانًا لا يقوى على الفعل والابتكار ،بل هو مجرد صورة لفعل الآخر ،فمتى يتحول اليهودي إلى صانع تاريخ ،لا مجرد رد فعل للتاريخ؟ ،إن "أوتوفيننجر" لم يجد سبيلاً لِخَلق أو لِصُنع التاريخ إلا بعد تدمير اليهودي القديم وإنتاج يهودي جديد لا يعيش على الآلام ويكون فعّال وغير مُضطهَد ،أمّا إسرائيل الآن فلازالت تعشق الدموع والآلام والعذاب والاضطهاد ،ولا تزال بِنْيتها قائمة على الإحساس الدائم بالخطر والاضطهاد

وكان يتعيّن على الصهيونية معالجة هذا الأمر ،ولكنّها نفسها لم تستطع التخلص من هذا الاضطهاد ،كما رأت في بقاء اليهودي على حالته القديمة مصلحة وأفضلية لها وإذا استمر الأمر كذلك فلن يمكن خلق هذا اليهودي الجديد غير المتخوِّف أو المتألِّم ،وبهذا فلا خيار سوى الانتحار ؛لذا انتحر "أوتوفيننجر" ؛لتأكده من استحالة خلق هذا اليهودي ،فهل الأجيال التالية له ستحل المشكلة اليهودية ؟ وتخلق هذا اليهودي الجديد ،الذي بدوره سيخلق الوجود الإسرائيلي الطبيعي ،أم على تلك الأجيال الانتحار لاستحالة عيشها في هذه الهاوية العميقة التي تُدعى اليهودية .

ورغم علم المتلقي بأن ما يراه هو تشخيص لحادثة انتحار وقعت في الزمن الماضي إلا أن النهاية تأتي عنيفة ومؤثِّرة ،حيث استطاع المؤلف ربط واقعة انتحار هذا الشاب الذي لازال في ريعان شبابه ،والتي حدثت في الماضي بمأساة حرب لبنان ومن بعدها مأساة المجتمع الإسرائيلي التي حدثت في زمن مختلف ،والتي تستمر أيضًا حتى اليوم ،جاعلاً من حادثة مقتل هذا الشاب كارثة فادحة وقعت لليهود جميعهم ،فخُلِق المُعادل الموضوعي ما بين زمنين من خلال عملية الانتحار والخسائر الناجمة عن الحروب والسياسات الإسرائيلية ،وكأنّ انتحار "أوتوفيننجر" أدّى إلى كل الضحايا اليهود في إسرائيل .

و بعد تشخيص عملية الانتحار تحدث عملية اشتراك المتلقي في إقرار ما إذا كانت هذه الحادثة التي وقعت في زمن ماضي هي من أفعال العدل أم الظلم من خلال إصدار الحكم في زمن آخر غير زمن وقوع الحادثة ،وبذلك يتم وضع المُتلقي في موقف الناقد لتلك الحادثة ،التي وقعت في زمن هو ليس زمنه الراهن ،ويضعه ناقدًا لزمن "أوتوفيننجر" وسيرته مُؤكِّدًا حق المتلقي في هذا الزمن في الحكم على الأحداث ،التي وقعت في زمنٍ ماضٍ بعين الناقد اليقظ وهذا التداخل الزمني يكشف عن محاولة المؤلف لتعرية التركيبة

الاجتماعية للماضي ،وجعله يُشبه الحاضر مع العمل في الوقت ذاته على تأكيد تمايز الزمنين كليهما ،فضلاً عن التأكيد بأنهما زائلان ،ومن خلال ذلك فالمتلقي سينظر إلى الزمن الحاضر بوصفه زائلًا أيضًا ،الأمر الذي يدفع المُتلقي لمحاولة تغيير سلبيات واقعه الحالي .

يُطلق المؤلف لنفسه العنان في تشخيص وسرد الأحداث على حساب التّدرُّج المنطقي للدراما فيستمر بتقديم المشاهد والأحداث بطريقة متقطِّعة تُشبه إلى حدٍ كبيرٍ طريقة المونتاج السينمائي وقد أدّى ذلك إلى تكوّن نسق البناء الدرامي من مجموعة من المشاهد والمواقف الفكرية ،التي لا تتطور إلى ذروة يتبعها حلٌ ،إنما هي سلسلة من الأحداث شبه المستقلة ،ولكن يساعد أحدها الآخر على توليد التأثير الناجم عن العرض بأكمله داخل إطار العنوان.

استطاع العنوان أن يتحكم في النص ويحيط بكل خطواته ويُكوِّنها ،فمَزَجَ بين مكوناته وبين المتلقي ،وقام بإشراكه في قراءة النص المسرحي دون وعي منه ،فالعنوان "نفس يهودي:الليلة الأخيرة في حياة أوتوفيننجر "انقسم وتوزع على مستوى المُتلقي "قارئ النص" ومستوى الزمن "زمن قراءة النص" وعلى مستوى العدد "مرّات القراءة" ،فقابل المُكوِّن الأول له "نفس يهودي" والذي قصد الكائن "أوتوفيننجر" قابل المتلقي اليهودي في وقت قراءة النص ،وقابل عامل الزمن "الليلة – حياة" زمن القراءة ،في حين قابل عامل العدد "واحدة – أخيرة" عدد مشاهدات العرض أو قراءته ،الأمر الذي أدّى إلى إحساس المتلقي في كل مرة يقرأ فيها النص كأنها المرة الأخيرة والوحيدة ،وكأن المتلقي هو "أوتوفيننجر" نفسه ،وهو الذي سيموت منتحرًا إذا لم يستطع أن ينقذ نفسه.

بذلك يمكن القول إنّ العنوان بما يحمله من دلالاتٍ إشارية وعلاماتٍ رمزية لم يُخْضِع لسطوته النص وحده ،بل تعدّى ذلك للمتلقي نفسه ،وبذلك يكون

العنوان قد اكتسب وظيفةً أخرى جديدة وهي التأثير في المتلقي ودرجة تفاعله مع النص.

الهوامش

١- د/جميل حمداوي:السيموطيقا والعنونة ،عالم الفكر،المجلد ٢٥،عدد ٣ يناير/ مارس ، ١٩٩٧،صـ ١٠٥.

2 - Gerard Genette : Introduction to the paratext, trans: Marie Maclean , New literary History , vol.22,no.2,spring1991,p261.

3 - Ipid.

4 - Marcel Danesi, Umberto Eco , Paul Perron , and Thomas A .Sebeok Signs: An Introduction to Semiotics . University of Toronto Press Incorporated Toronto Buffalo , London , 1999 , P.183

٥- د/جميل حمداوي: صـ ٨٠.

٦- بيير جيرو:علم الإشارة (السيميولوجيا) ،ترجمة: منذر عياشي ،دمشق ،دار طلاس للدراسات والترجمة والنشر الطبعة الأولى ،١٩٨٨، صـ ٢٣.

٧- د/جميل حمداوي: صـ ٨٠ .

8 -David MACEY: Dictionary of critical theory, Penguin Book ltd, London, 2000, P 29.

٩- محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري (إستراتيجية التناص)،الدار البيضاء ،المركز الثقافي العربي ،الطبعة الأولى١٩٨٥، ص ٧-٩.

١٠-د/محمد الذوادي: في الدلالات الميتافيزيقية للرموز الثقافية ،عالم الفكر ،مجلد٢٥ ،عدد ٣، يناير– مارس، صـ٩.
١١- المرجع السابق نفسه ، صـ ١١.
١٢- المرجع السابق نفسه ، صـ ١٢.
١٣–د/أحمد عبد اللطيف حماد:اغتراب الشخصية اليهودية في الأدب العبري الحديث ،القاهرة ،الهيئة المصرية العامة للكتاب ،٢٠١٢ ،صـ ٣٣١.
١٤- נורית נתנאל :מראות נשברות :ייצוג הישראליות ועיצובה במחזותיהם של יהושע סובול והלל מיטלפונקט ،הוצאת הקיבוץ המאוחד ,מכון מופ״ת ,תשע״ב ,٢٠١٢ , עמ׳ ١١.
١٥- שם ،עמ׳١١ ,١٢.
١٦- د/جميل حمداوي: مرجع سابق ،صـ٩٦.
١٧-جون كوين: بناء لغة الشعر ،ترجمة: أحمد درويش ،القاهرة ،دار المعارف ،الطبعة الثالثة ،١٩٩٣ ،صـ ١٩٣.
١٨-د/جميل حمداوي: صـ١٠٠.
١٩-عبد الله الغذامي: الخطيئة والتكفير(من البنيوية إلى التشريحية)(دراسات أدبية) ،القاهرة ،الهيئة المصرية العامة للكتاب ،الطبعة الرابعة ،١٩٩٨ ،صـ ٩٥.
٢٠- קובץ סופרים: זמן יהודי חדש: תרבות יהודית בעידן חילוני –מבט אנציקלופדי -כרך ראשון :ההגות היהודית המודרנית ,זיכרון ,מיתוס והיסטוריה ,תמורות באורחות החיים ،הוצאת כתר ،הדפסה שלישית ، ٢٠٠٨ ،עמ׳ ٥٧.
٢١- יהושע סובול: נפש יהודי הלילה האחרון של אוטו ויינינגר ،אור־עם ،תשמ״ג ، ١٩٨٢،עמ׳٥.

٢٢- د/محمد عناني: المسرح والشعر ،القاهرة ،مكتبة عربي ،د.ت ،الطبعة الأولى صـ ٨٧.
٢٣- د/جمال عبد السميع الشاذلي و د/نجلاء رأفت سالم: الأدب العبري المعاصر مجموعة دراسات ،القاهرة ،دار الثقافة للنشر والتوزيع ،٢٠١٢،الطبعة الرابعة ،صـ ٢٧٦-٢٧٧.
٢٤-יהושע סובול: נפש יהודי ،עמ׳ ١٠٦.
٢٥- د/محمد محمود أبو غدير:الشخصية الإسرائيلية بين العالمية والخصوصية انعكاسات داخليًا وإقليميًا ،القاهرة سلسلة الدراسات الدينية والتاريخية ،مركز الدراسات الشرقية جامعة القاهرة ،العدد ٣٧، ١٤٢٩هـ/ ٢٠٠٨م ،صـ ١٥ .
٢٦- د/أحمد حماد: صـ ٣٠٩.
٢٧-גרשון שקד:הסיפורת העברית (١٨٨٠-١٩٨٠)(ב) בארץ ובתפוצה ،הוצאת הקיבוץ המאוחד ،١٩٨٣ עמ׳ ٢٨ .
٢٨-د/محمد محمود أبو غدير: صـ١٠٤.
٢٩-אברהם ב .יהושע:הקיר וההר מציאותו הלא־ספרותית של הסופר בישראל ،תל אביב ،זמורה־ביתן מוצאים לאור،תשמ״ט ،١٩٨٩، עמ׳٢١.
٣٠-אברהם ב .יהושע :שם ،עמ׳ ٤٥ .
٣١- יהושע סובול:עמ׳ ٢٣.
٣٢-אלוף הראבן:ישראל לקראת המאה ה־٢١ חזון ויעדים ، ירושלים ،דפוס "דף חן" בע״מ ،١٩٨٤،עמ׳ ٢١٤ .
٣٣-د/محمد محمود أبو غدير:التوظيف الصهيوني للمعاداة للسامية في الأدب العبري الحديث ،القاهرة ،رسالة المشرق المجلد العاشر ،الأعداد من الأول إلى الرابع ،مركز الدراسات الشرقية جامعة القاهرة ،صـ٧٦ .

٣٤-عادل محمود رباض:الفكر الإسرائيلي وحدود الدولة ،بيروت ،دار النهضة العربية للطباعة والنشر معهد البحوث والدراسات العربية ،١٩٨٩ ،الطبعة الثانية ،صـ٢٦٣.

35- David Ben–Gurion :Israel .Years of challenge N. Y., Holt Rienhart & Winston 1963,p60.

36- Ernest Stock : Israelon the road to Sinai ,1949-1956.with a sequel on the six days war 1967 . N. Y. cornel university, 1967, P. 110.

٣٧-אברהם ב .יהושע :עמ׳ ١٩٠ .

٣٨-יהושע סובול :עמ׳ ٢٤.

٣٩-אברהם ב .יהושע :עמ׳ ٥٩-٦٠.

٤٠-אלוף הראבן:עמ׳ ٢١٥ .

٤١-אמנון רובינשטיין:להיות עם חפשי ،ירושלים ותל־אביב ،הוצאת שוקן ،תשל״ז ١٩٧٧، עמ׳١٦٤ .

٤٢-יהושע סובול:עמ׳ ٣٤.

٤٣-שמעון הרמן: זהות יהודית מבט פסיכולוגי־ חברתי ،ירושלים ،הספריה הציונית על יד ההסתדרות הציונית העולמית בשיתוף עם ספרית פועלים ، תש״ם ١٩٧٩ עמ׳٦٣.

٤٤–א.ב.יהושע:מיהו יהודי ،على موقع

http//www.haaretz.co.il/misc/2.444/.premium-1.2112951

مُتاح على شبكة المعلومات الدولية في ٥ سبتمبر٢٠١٣

٤٥-דן תמיר:לאום ישראלי ،على موقع

http://www.haaretz.co.il/itemNo=726261/14-06-2006

مُتاح على شبكة المعلومات الدولية في ٧ يناير٢٠١٦

٤٦-אלוף הראבן:עמ׳ ٢٠٣.

٤٧-יוסף אורן:העט כשופר פוליטי. עשר מסות על הרומאן הפוליטי ועל הרומאן האידיאי בסיפורת הישראלית ،הוצאת "יחד" ،١٩٩٢،עמ׳ ٨٤.

٤٨-יהושע סובול:עמ׳ ٨٨-٨٩.

٤٩-د/رشاد عبد الله الشامي: بدايات الأدب العبري الحديث – أدب حركة التنوير اليهودية (الهسكالاه) ،القاهرة الدار الثقافية للنشر ،الطبعة الأولى ،١٤٢٩ هـ/ ٢٠٠٨م ،صـ ٤٢.

٥٠- קובץ סופרים:עמ׳ ٧٦.

٥١- יהושע סובול: עמ׳ ٢٧.

٥٢-د/رشاد عبد الله الشامي : صـ ٣٩ .

٥٣-אוטו ויינינגר:מין ואופי – מחקר עקרוני ،תל אביב ،הוצאת כתבים ،١٩٥٣ ،עמ׳ ٣٦٥- ٣٦٦.

٥٤-יהושע סובול:עמ׳ ٣٩.

٥٥-יהושע סובול:עמ׳ ٣٨-٣٩.

٥٦-אלכס ביין:תולדות ההתישבות הציונית מתקופת הרצל ועד ימינו ،רמת־גן ،הוצאת מסדה ،١٩٧٦،עמ׳٩.

57- George L.Mosse: Nordau, Liberalism and the new jew, Journal of Contemporary History , Vol. 7, No.4(October 1992) , pp.567-568.

٥٨-אניטה שפירא:המיתוס של היהודי החדש ،יהודים חדשים יהודים ישנים ،תל־אביב١٩٩٧،עמ׳ ١٥٥ .
٥٩-د/أفيفا أفيف:المجتمع الإسرائيلي ،ترجمة وتعليق: د/محمد أحمد صالح ،مراجعة د/محمد محمود أبو غدير القاهرة ،مركز الدراسات الشرقية جامعة القاهرة ،سلسلة الدراسات الدينية والتاريخية ،العدد(٦)، ١٩٩٨م ،صـ٢٢.
٦٠-אברהם ב .יהושע:עמ׳ ٢١.
٦١-יוסף אורן:עמ׳ ٥٩.
٦٢-אברהם ב .יהושע:עמ׳٢٢.
٦٣-د/دان ياهف:الجدار الحديدي.إسرائيل والعالم العربي ،على موقع
http:\\almash-had.madarcenter.org.articalid=2738
11\10\2005
مُتاح على شبكة المعلومات الدولية في ١٥نوفمبر ٢٠١٠.
٦٤-د/جمال عبد السميع الشاذلي:الصهيونية مجموعة دراسات ،كلية الآداب، جامعة القاهرة ،٢٠٠٩ ،صـ ١٤١-١٤٢.
٦٥-د/نجلاء رأفت سالم:الاستيطان ومشاكله في الأدب العبري الحديث ،الثقافة للنشر والتوزيع ،القاهرة ،٢٠١١،صـ ٢٣.
٦٦-יהושע סובול:עמ׳ ٧٦.
٦٧-د/محمد محمود أبو غدير:الشخصية الإسرائيلية بين العالمية والخصوصية ،صـ٣١.
٦٨-فؤاد محمد شبل:مشكلة اليهودية العالمية ،دراسة تحليلية لآراء المؤرخ العالمي:آرنولد توينبي ،القاهرة ،المكتبة الثقافية ،العدد٢٤١ ،الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر،١٩٧٠ ،صـ ٩٨.

69 -David Ben-Gurion : p. 61.

٧٠–بوعز عفرون:الحساب القومي ،ترجمة ودراسة :د/محمد محمود أبو غدير ،القاهرة ،مطبعة جامعة القاهرة والكتاب الجامعي ،١٩٩٥ ،صـ ٢٣٧-٢٣٨.

٧١-بني زيفر:הייתכן שישראל תחדל להתקיים؟ على موقع http://www.haaretz.co.il/misc/1.1074279

مُتاح على شبكة المعلومات الدولية في ١٥ مارس ٢٠١٦

٧٢-أنيتا شابيرا:الصهيونية الدينية مدخل تاريخي ،ترجمة:د/محمد محمود أبو غدير ، القاهرة ،مركز الدراسات الشرقية جامعة القاهرة ،سلسلة الدراسات الدينية والتاريخية ،العدد(٣) ،مارس ١٩٩٨م ،صـ ٢٢-٢٣.

٧٣-אור ציון ברתנא:נושא הזהות החברתית בספרות העברית החדשה ،זהות ،כתב עת ליצירה יהודית הוצאת אגודת זהות ،קיץ ١٩٨٢،עמ׳ ٨ .

قائمة المصادر والمراجع

أولاً : المصادر العبرية

יהושע סובול:נפש יהודי הלילה האחרון של אוטו ויינינגר ،אור־עם ،תשמ״ג ،١٩٨٢.

ثانيًا: المراجع العبرية

אלכס ביין:

١-תולדות ההתישבות הציונית מתקופת הרצל ועד ימינו ،רמת־גן ،הוצאת מסדה ،١٩٧٦.

אברהם ב .יהושע :

٢-הקיר וההר מציאותו הלא־ספרותית של הסופר בישראל ،ישראל ،זמורה־ביתן מוצאים לאור،תשמ״ט ،١٩٨٩.

אלוף הראבן:

٣-ישראל לקראת המאה ה־٢١ חזון ויעדים ،ירושלים ،דפוס "דף חן" בע״מ ،١٩٨٤.

אוטו ויינינגר:

٤-מין ואופי – מחקר עקרוני ،תל־אביב ،הוצאת כתבים ،١٩٥٣.

אור ציון ברתנא:

٥-נושא הזהות החברתית בספרות העברית החדשה ،זהות ،כתב עת ליצירה יהודית ،עורך ראשי:נפתלי טוקר ،הוצאת אגודת זהות ،קיץ ١٩٨٢.

אמנון רובינשטיין:

٦-להיות עם חפשי ،ירושלים ותל־אביב ،הוצאת שוקן ،תשל״ז ١٩٧٧.

אניטה שפירא:

٧-המיתוס של היהודי החדש ,יהודים חדשים יהודים ישנים ،תל־אביב ١٩٩٧.

גרשון שקד:

٨-הסיפורת העברית (١٨٨٠-١٩٨٠)(ב) בארץ ובתפוצה ،הוצאת הקיבוץ המאוחד ،תשמ"ג ١٩٨٣.

יוסף אורן:

٩-העט כשופר פוליטי.עשר מסות על הרומאן הפוליטי ועל הרומאן האידיאי בסיפורת הישראלית ،הוצאת "יחד" ،١٩٩٢.

נורית נתנאל:

١٠-מראות נשברות:ייצוג הישראליות ועיצובה במחזותיהם של יהושע סובול והלל מיטלפונקט ،הוצאת הקיבוץ המאוחד ،מכון מופ״ת ،תשע״ב ،٢٠١٢.

קובץ סופרים:

١١-זמן יהודי חדש:תרבות יהודית בעידן חילוני –מבט אנציקלופדי ،כרך ראשון -ההגות היהודית המודרנית, זיכרון, מיתוס והיסטוריה, תמורות באורחות החיים ،ירושלים ،הוצאת כתר ،הדפסה שלישית ،٢٠٠٨.

שמעון הרמן:

١٢-זהות יהודית מבט פסיכולוגי־חברתי ،ירושלים ،הספריה הציונית על יד ההסתדרות הציונית העולמית ،בשיתוף עם ספרית פועלים ،תש״ם ١٩٧٩.

ثالثًا : المراجع العربية

د/أفيفا أفيف:

١-المجتمع الإسرائيلي ،ترجمة وتعليق: د/محمد أحمد صالح ،مراجعة د/محمد محمود أبو غدير القاهرة ،مركز الدراسات الشرقية ،جامعة القاهرة ،سلسلة الدراسات الدينية والتاريخية ،العدد(٦)، ١٩٩٨م .

أنيتا شابيرا:

٢-الصهيونية الدينية مدخل تاريخي ،ترجمة:د/محمد محمود أبو غدير ،سلسلة الدراسات الدينية والتاريخية ،العدد(٣) ،مارس ١٩٩٨م .

د/أحمد عبد اللطيف حماد:

٣-اغتراب الشخصية اليهودية في الأدب العبري الحديث ،القاهرة ،الهيئة المصرية العامة للكتاب،٢٠١٢

عبد الله الغذامي:

٤ - الخطيئة والتكفير (من البنيوية إلى التشريحية)(دراسات أدبية) ،القاهرة ،الهيئة المصرية العامة للكتاب ،الطبعة الرابعة ، ١٩٩٨.

بيير جيرو:

٥-علم الإشارة (السيميولوجيا) ،ترجمة:منذر عياشي ،دمشق ،دار طلاس للدراسات والترجمة والنشر الطبعة الأولى ،١٩٨٨.

بوعز عفرون:

٦-الحساب القومي ،ترجمة ودراسة ،د/محمد محمود أبو غدير ،القاهرة ،مطبعة جامعة القاهرة والكتاب الجامعي ،١٩٩٥.

د/جميل حمداوي:

٧-السيموطيقا والعنونة ،عالم الفكر ،المجلد٢٥ ،عدد٣ ،يناير / مارس ،١٩٩٧ .

د/جمال عبد السميع الشاذلي و د/نجلاء رأفت سالم:

٨-الأدب العبري المعاصر مجموعة دراسات ،دار الثقافة للنشر والتوزيع ،القاهرة ،٢٠١٢ ،الطبعة الرابعة .

٩-الصهيونية مجموعة دراسات ،كلية الآداب ،جامعة القاهرة ،٢٠٠٩ .

جون كوين:

١٠-بناء لغة الشعر ،ترجمة: أحمد درويش ،القاهرة ،دار المعارف ،الطبعة الثالثة ، ١٩٩٣.

د/رشاد عبد الله الشامي:

١١-بدايات الأدب العبري الحديث – أدب حركة التنوير اليهودية (الهسكالاه) ،القاهرة ،الدار الثقافية للنشر ،الطبعة الأولى ،١٤٢٩هـ / ٢٠٠٨م .

عادل محمود رباض:

١٢-الفكر الإسرائيلي وحدود الدولة ،معهد البحوث والدراسات العربية ،بيروت ،دار النهضة العربية للطباعة والنشر ،الطبعة الثانية ،١٩٨٩.

فؤاد محمد شبل:

١٣-مشكلة اليهودية العالمية ,دراسة تحليلية لآراء المؤرخ العالمي:آرنولد توينبي ،القاهرة ،المكتبة الثقافية ،العدد٢٤١ ،الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر ،١٩٧٠.

د/محمد الذوادي:

١٤-في الدلالات الميتافيزيقية للرموز الثقافية ،عالم الفكر ،المجلد٢٥ ،العدد ٣ ،يناير – مارس.

د/محمد عناني:

١٥-المسرح والشعر ،القاهرة ،مكتبة عربي ،د.ت ،الطبعة الأولى.

د/محمد محمود أبو غدير:

١٦-الشخصية الإسرائيلية بين العالمية والخصوصية انعكاسات داخليًا وإقليميًا ،القاهرة ،مركز الدراسات الشرقية ،جامعة القاهرة ،سلسلة الدراسات الدينية والتاريخية ،العدد٣٧ ،١٤٢٩هـ/ ٢٠٠٨م.

١٧ - التوظيف الصهيوني للمعاداة للسامية في الأدب العبري الحديث ،القاهرة ،رسالة المشرق المجلد العاشر ،الأعداد من الأول إلى الرابع ،مركز الدراسات الشرقية ،جامعة القاهرة .

محمد مفتاح:

١٨- تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص) ،المركز الثقافي العربي ،الدار البيضاء ،الطبعة الأولى ،١٩٨٥.

د/نجلاء رأفت سالم:

١٩-الاستيطان ومشاكله في الأدب العبري الحديث ،القاهرة ،الثقافة للنشر والتوزيع ،٢٠١١.

رابعًا : المراجع الإنجليزية

David Ben – Gurion :

1 - Israel .Years of challenge N.Y. Israel. Years of challenge N.Y., Holt Rienhart & Winston , 1963.

David MACEY:

2 - Dictionary of critical theory, Penguin Book ltd, London, 2000.

Ernest Stock :

3 - Israelon the road to Sinai,1949-1956.with a sequel on the six days war 1967.N.Y. cornel university, 1967.

Gerard Genette :

4 - Introduction to the paratext, trans: Marie Maclean , New literary History , vol.22,no.2,spring1991.

George L. Mosse :

5 - Nordau, Liberalism and the new jew, Journal of Contemporary History , Vol. 7, No.4(October 1992).

Marcel Danesi, Umberto Eco, Paul Perron, and Thomas A .Sebeok:

6 - Signs:An Introduction to Semiotics. University of Toronto Press Incorporated Toronto Buffalo , London , 1999 .

خامسًا : شبكة المعلومات الدولية

أ ــ باللغة العبرية

א.ב.יהושע:מיהו יהודי ،على موقع

1-http//www.haaretz.co.il/misc/2.444/.premium-1.2112951

مُتاح على شبكة المعلومات الدولية في ٥ سبتمبر٢٠١٣

בני ציפר:הייתכן שישראל תחדל להתקיים؟ على موقع

2-http://www.haaretz.co.il/misc/1.1074279

مُتاح على شبكة المعلومات الدولية في ١٥ مارس ٢٠١٦

דן תמיר:לאום ישראלי ،على موقع

3- http://www.haaretz.co.il/itemNo=726261/14-06-2006

مُتاح على شبكة المعلومات الدولية في ٧ يناير٢٠١٦

بـ - باللغة العربية

د/دان ياهف:الجدار الحديدي.إسرائيل والعالم العربي ،على موقع

http:\\almash-had.madarcenter.org.articalid=273811\10\2005

مُتاح على شبكة المعلومات الدولية في ١٥نوفمبر ٢٠١٠.

الباب الثالث

نصوص متخصصة في المسرح الإسرائيلي

תולדות התיאטרון הישראלי

דן לחמן

אם כי היו כאן כל מני התארגנויות של אנשים שהעלו מחזות פה ושם לפני שהבימה הגיעה. כמו התאטרון הארץ ישראלי בראשותם של מרים ברנשטיין כהן ומיכאל גור. אך כמו הצגות רבות אין כמעט זכר לאותן הצגות. מרין ברנשטיין כהן הייתה הדה גבלר הראשונה. אך הם התפרקו ונסעו ללמוד בעיקר בברלין.

התיאטרון הישראלי נולד למעשה במוסקבה. תוך כדי המהפכה הבולשביקית ברוסיה מתחברים שני אנשים, צמח וגנסין, שני בעלי חזון להקים תאטרון שידבר בשפה העברית ברוסיה. הצטרפו אליהם כמה אנשים בעלי עניין גננת אחת בשם חנה רובינא ועוד כמה והתחילו לעבוד. בתחילה על ערב מערכונים, אחר כך הם הצליחו להגיע אל וכטנגוב, אחד משני גאוני התיאטרון הרוסי של אז ובמשך שנה עבדו על הדיבוק. הימים ימי רעב, ברוסיה שולטת ממשלה קומוניסטית חדשה, אנחנו יודעים איך התנהגו שם בהמשך למיעוטים אך בתחילת הדרך הבינו את צורכי המיעוט ולמרות הקשיים תמכו למרבה הפלא בתאטרון המדבר שפה זרה וכמעט נשכחת שלא ברור אם יש לו קהל בכלל. הדיבוק רואה אור במה וזוכה להצלחה

אדירה. שם נולדים למעשה כמה מהאנשים שישפיעו רבות על חיי התרבות בארץ בשנים שיבואו. רובינא, מסקין, ברטונוב, וכאלה ששמם נשכח עם הזמן. הם ממשיכים עם עוד שני מחזות יהודיים גדולים, הגולם והיהודי הנצחי שזוכות גם הן להצלחה אדירה ולמעשה היו אבני היסוד של התיאטרון. ומה שנשכח עם הזמן, פרט קטן שולי, את חנן החתן המת ב"הדיבוק" שיחקה בתחילת הדרך אישה משום מה ורובינא הפנימה אותה עד כדי כך ששנים אחרי שאותה שחקנית כבר נעלמה בשכחה רובינא המשיכה לחקות את קולה כשהדיבוק מדבר מגרונה. בחירת המחזות מראה על כיוון המחשבה, חיי היהודים והמיסטיקה היהודית. מלחמת הרוח בחומר. כשהרבנים הם הרוחניות הדיבוק והגולם הם הכוחות מהעולם האחר. העובדה שהבימה עלתה לארץ ישראל היא מקרית לחלוטין, העלייה לא נעשתה בגלל ציונות. אחרי הביקורות הנפלאות ברוסיה התחיל להתגלגל שם התיאטרון בעולם והם הוזמנו לסיבוב הופעות באמריקה. וכאן מתפתח ויכוח אידיאולוגי בין שני המייסדים ומנהלי התיאטרון. האחד רוצה להישאר באמריקה והשני לחזור לרוסיה. הם מתפלגים, אך אז כבר ידעו שלחזור לרוסיה עם חצי מהאנשים שיצאו יוביל אותם לצרות צרורות והפלג הפורש מחליט לעלות לפלשתינה, למרות שזה לא היה להם הדבר הטבעי ביותר ונבע מחוסר ברירה כדי שלא יהיו שני תאטראות דוברי עברית בניו יורק. ב1928

מגיעה "הבימה" אז עדיין " התיאטרון המוסקבאי הבימה" לארץ. הם מביאים איתם את שלושת ההצגות המוכנות שלהם ומעוררים התרגשות גדולה. בארץ הם מתקבלים אותם בהתרגשות גדולה ובקול ששון על ידי המנהיגות הציונית והקהל שלא ראה תאטרון עשיר כל כך על רמה בין לאומית, קודם לכן. אם כי היו כאן כל מני התארגנויות של אנשים שהעלו מחזות פה ושם לפני שהבימה הגיעה. לחברי הבימה לקח זמן להתרגל למקום, לא בקלות הסכים הקולקטיב להוריד את הקידומת התיאטרון המוסקבאי. ביאליק שתרגם ועיבד את הדיבוק התערב והשם הושמט. לקח זמן וויכוחים אך בסופו של דבר אנשי הבימה נדבקו בחיידק הציוני והפכו להיות נושאי דגל התרבות ואחד הסמלים להתחדשות השפה העם. קשה להבין היום את השפעתה האמיתית של הבימה על הציבור. לשינוי שהביאה בהתעקשות על העברית. לתכנים היהודיים ההרואיים שגרמו להזדהות של הקהל. ישנו ספר טוב מאוד של עמנואל לוי על ההשפעה הסוציולוגית והחברתית של התיאטרון. כאן הם משנים קצת את הקו ומעלים בבכורה ראשונה את "האוצר" של שלום עליכם. והקולקטיב, כי כזאת הייתה צורת הניהול, מחליט להרחיב את הרפרטואר ומעלים לראשונה מחזה של סומרסט מוהאם "הלהבה הקדושה" כשבתפקיד הראשי משחקת רובינא זונה. לא רק אנשי הבימה תפסו את עצמם כבעלי שליחות תרבותית לאומית,

גם הקהל, אלמלא זה אי אפשר להבין את הסיפור שהפך לאחת מאגדות התיאטרון. אוסישקין עולה אל מאחורי הקלעים ומזדעק באוזני רובינא שלא יתכן שזאת ששיחקה את הכלה בהדיבוק ואת אם המשיח ביהודי הנצחי תשחק זונות. הרי את אם המשיח וכלת העם היהודי אמר לה והיא האמינה. מרגע זה כשרובינא שלא הייתה אישה חכמה במיוחד קיבלה על עצמה את התואר היא תשחק נשים הרואיות, ובמשך שנים בעיקר דמויות תנכיות. הרפרטואר נקבע בהתאם לזה. התקבלה החלטה להציג מחזות תנכיים אך מפעם לפעם לקפוץ הצידה לתאטרון הכללי והקלאסי. וכך מתנהל לו התיאטרון בארץ, כסף לא היה להם חלקם עבדו בעבודות נוספות. יאמר לזכותם שהיו אנשים צנועים. רובינא ומסקין היו נוסעים באוטובוס לתאטרון. איש לא חשב לקחת מונית על חשבון העבודה. המלכה נסעה באוטובוס. בעתיד בכל עת של משבר כספי יחזור התיאטרון להציג את שני המחזות המוליכים שלו הדיבוק והגולם כשרובינא תמשיך שחק את הכלה הצעירה מתחילת הדרך

ב 1917 ועד לאמצע שנות הששים כשנחגג יובל החמישים להבימה. ועליה סופרה הבדיחה על המומיה התעוררת לחיים ושואלת קליאופטרה עוד חיה? ורובינא עוד משחקת בדיבוק?

בינתיים מגיע לארץ משה הלוי שהיה סוציאליסט והוא מקים תאטרון חדש. "האוהל" תיאטרון הפועלים העבריים שגם בו נציגות בלעדית לבעלי המבטא הרוסי הכבד. משה הלוי היה מקורב להבימה במוסקבה, מקורב עד כדי כך שהתחתן עם חנה רובינא, כשהיא עולה ארצה היא לא טורחת להתגרש ממנו, אלא שעובדה זאת נשכחת עם השנים, גם כשהוא מגיע לכאן. בארץ מתחתן הלוי עם לאה דגנית כוכבת התיאטרון החדש שלו, ולמעשה היה ביגמיסט. עם השנים דגנית ורובינא מתיידדות, ובשנות הששים כשמשה הלוי נפטר מגיעות שתי האלמנות שלובות זרוע ללוויה. אבל נחזור לתאטרון. גם האוהל מסתמך הרבה על מחזות יהודיים אך לא מצליח לעלות לרמה גבוהה אם כי פה ושם העלה כמה ניצוצות. "המכשפה", "יושע עגל" אבל הוא נתפס כחיקוי עני יותר של הבימה. אך יאמר שדווקא ב"האוהל" היו כמה שחקנים נפלאים. מאיר מרגלית, שמחה צחובל, והשחקן המשורר אברהם חלפי.

על מעורבות התיאטרון בחיי הציבור אפשר לראות גם בעובדה שבימים ההם, ימי מצוקה גדולה התיאטראות מקדישים הצגות מיוחדות " למחוסרי עבודה" במחיר סמלי.

הבימה איננה מקבלת שחקנים חדשים וחבריה שמתחילים להתבגר ממשיכים לשחק את כל תפקידי

הצעירים. מתהלך סיפור משעשע על הניסיון לשכנע את וותיקי הבימה לצרף צעירים לתיאטרון, כדי שצעירים ישחקו צעירים ואחד המבוגרים, בין אם זה מסקין או ברטונוב או אחד האחרים, שאל "ומה נעשה כשהצעירים ימותו?"

תיאטרון "זירה" שהוקם בסוף 49 שיחקו הצגות רבות, בשנים הראשונות שיחקו באמת במסגרת של זירה, כשהקהל יושב מסביב, ולאחר מכן עברו לבמה פרונטאלית.

סיפור יפה על הבימה של שנות החמישים מספר טיירון גטרי, במאי גאון אנגלי. הוא מספר שבפגישה עם השחקנים לקריאה הראשונה הם ישבו מסביב לשולחן, מולם ספלי תה ריקות. הם ישבו בדממה. כששאל למה הספלים ריקים ולמה הם מחכים ענו לו כדי שכשתצעק ותכה בידך על השולחן יהיה לצליל הכוסות המשקשקות אפקט גדול יותר.

זו הגישה והאווירה שהביאה להקמת התיאטרון הקאמרי בימים שלפני מלחמת העצמאות. חנה מרון, יוסי ידין, בתיה לנצט, אברהם בן יוסף, רוזה ליכטנשיין ועוד כמה בראשותו של במאי נפלא, יוסף מילוא.

הם מקימים תיאטרון שמדבר עברית חסרת מבטא שכל מלה מובנת, מה שלא תמיד היה כך בהבימה, ומתרכזים ברפרטואר מודרני בין לאומי. התיאטרון מוליד כוכבים של ממש, חנה מרון אורנה פורת ובתיה לנצט הופכות להיות אהובות הקהל, לא נערצות כרובינא שהפכה להיות סמל התקומה, אלא כשחקניות, נשים בשר ודם. כאלו שאפשר להבין שמתאהבים בהן. כשמסביבן מתאספים גברים צעירים שעזבו להקות קטנות או תיאטראות סאטיריים נוסח המטאטא ולי לה לו, שאמנם התקיימו כבר בארץ אך לא היו תאטרון אמיתי לכן לא אתייחס אליהם כאן, אך אי אפשר להתעלם מהכישרונות שהתגלו שם ועברו אחר כך לתאטרון הלגיטימי.

מלחמת העצמאות גורמת למהפכה חדשה בתאטרון, מחזאים צעירים מתחילים לכתוב ומתגלים על ידי כל התיאטראות. הבימה מעלה את "בערבות הנגב" של יגאל מוסינזון כשרובינא משחקת לראשונה אישה מהישוב, קיבוצניקית, תפקיד המקרב אותה קצת יותר אל פני האדמה. השינוי מאלץ למעשה לקבל שורותיו שחקנים צעירים חדשים. יוסי בנאי, שלמה בר שביט, מישה אשרוב, עדה טל, שמוליק סגל ועוד כמה. וכך אחרי שלושים שנה משנה הבימה את פניה במקצת.

הקאמרי מעלה את "הם הלכו בשדות" של משה שמיר. שניהם לא מחזות גדולים אך חשובים מבחינה היסטורית.

התיאטרון משקיע בהן את כל יכולתו וההצגות מבריקות. הם זוכים להצלחה אדירה בקהל. למעשה הם יוצרים את הולדת התיאטרון הישראלי עם היוצרים המקומיים הראשונים ויצירת הסטריאוטיפים הראשונים של הצברים, דבר חשוב בתפיסת עצמנו הקיומית בשנים ההן. רק על הרקע הזה אפשר להבין את חשיבותו ומרכזיותו של המחזה "ילדי הצל" שיוצג בעוד שנים רבות ויעסוק ביהודי בזמן השואה.

היום אנחנו נוטים לשכוח את חשיבות התיאטרון בחיי העם. התיאטרון הופך להיות בעל חשיבות ראשונה במעלה בחיי התרבות בארץ ואין כמעט אדם שלא הלך לראות תאטרון. חשיבות התיאטרון הייתה לא רק בהבאת צורת בידור תרבותית, אלא בתתי סיבות, האחת יצירת דמויות הזדהות , צברים, קיבוצניקים פלמחניקים. והבאת התרבות הבינלאומית החדשה לארץ בזמן אמת. ההצגות נעשות ניידות ומגיעות לכל רחבי הארץ. מוצגות באולמות קטנים בבתי קולנוע בעירות פיתוח בלי תאורה כמעט ותפאורה מצומצמת. היום תאטרון לא היה מעלה על דעתו להציג בגדרה נניח שם ראיתי בנעורי בחופשה אצל משפחתי את המלך ליר פעמיים, ערב אחד עם פינקל ולמחרת עם מסקין. החוויה הייתה גדולה וזיכרונה ליווה אותי זמן רב. לשמוע ליר רועם בבס עמוק בערב אחד וליר מדבר בטנור כמעט פלצטי בשני היה חוויה שגרמה לי להבין איך אותו בימוי בדיוק, אך עם שחקן שונה משנה

את מהות ההצגה. בשנה אחרת בחופשה אצל משפחה בטבעון ראיתי את "שש כנפיים לאחד" התיאטרון היה נוסע לכל מקום בו היה אולם קולנוע. היו לוקחים כמה חלקי תפאורה, כמה פנסים להאיר את הבמה ומציגים. התיאטרון התפלג לחלקים. בערב אחד הציגו בגדרה, אך גם בתל אביב ואולי בעוד מקום. דבר שהביא לבחירת רפרטואר כזה שאפשר יהיה להקים הצגה סביב שחקן מוליך אחד ומסביבו צוות מחליפים. דבר שהיה אולי טוב לקהל המרוחק אך הביא למשבר בתוך התיאטראות כולם. ההצגות הפכו בינוניות ומטה.

התיאטרון מעלה גם כמה מבקרים חשובים. ב"הארץ" מתחיל ד"ר גמזו לכתוב ביקורות, ב"דבר" לאה גולדברג. היא נשאלה אחרי שנים למה הפסיקה לכתוב ביקורות וענתה שהיא לא רצתה להרוס את התיאטרון. בכל פעם שאני כותבת ביקורת רעה על איזה שחקן בהבימה, וטוענת שהוא חסר כישרון הקולקטיב מחליט לנחם אותו בתפקיד גדול יותר בהצגה הבאה, ואני לא יכולה להרשות לעצמי להעלות לראש התיאטרון שחקנים רדודים. ד"ר גמזו הופך לאורים ותומים של חיי התיאטרון, ביקורת טובה שלו תוסיף עוד כמה עשרות הצגות של אותו מחזה, קטילה תוריד מזה מהבמה. הוא היה מבקר חריף ובשנות השישים הפך שמו להיות מטבע לשון, לגמוז הצגה פירושה ביקורת רעה. ואגב ביקורות, באחד בסיורים של

הבימה היא מגיעה ללונדון עם שני המחזות הנצחיים שלה, הדיבוק והגולם. המבקר החשוב ביותר של אותם ימים כותב " אם אתם רוצים לראות את השחקן הגדול ביותר בעולם היום לכו לראות את הגולם, לא אוליבייה ולא גילגוד לא מגיעים לקרסוליו של מסקין".

עד תחילת שנות השלושים התיאטרון ממשיך התנהל בדרכו. לרגע קם תאטרון חדש בשם זירה בהנהלתו של מיכאל אלמז שחשיבותו בזה שהיה הראשון להביא לארץ את התיאטרון המודרני לחלוטין כמו תאטרון האבסורד והוא הראשון שמציג כאן את " מחכים למראל" כך הוא תירגם את מחכים לגודו. אבל זה היה מוקדם מדי לארץ וזירה נסגרה מחוסר קהל למרות שהייתה לה הצלחה אחת גדולה עם " פרנסואה ראש גזר" אינני זוכר מי שיחקה את הנער. היא נעלמה אחרי הצגה זו כי משפחתה לא הרשתה לה לשחק בתיאטרון. בעתיד שאז כבר נראה לעין יקימו פנינה גרי ושמואל עצמון את תאטרון "זווית" המעלה ת "בדלתיים סגורות" של סארטר שם מתגלה לראשונה שחקנית גדולה חדשה זהרירה חריפאי ששיחקה את הלסבית וימשיך גם הוא עם מיטב הדרמה המודרנית. יאמר כאן שמאז שטלילה בן זכאי שיחקה את התפקיד בשנות החמישים בתיאטרון זירה, שחקנים לא לקחו על עצמם תפקידים של לסביות או הומואים. יאמר כאן שזאת הפעם הראשונה בארץ שדמות של לסבית או הומו עולים בתיאטרון. שום שחקנית בתיאטרון המוכר לא

הייתה מוכנה לקחת על עצמה תפקיד כזה שמא יחשבו שהם כאלה.

רובינא יצרה את הקשר האישי שבין הדמויות שעל הבמה לחיי היום יום וקשה היה להשתחרר מזה. אחד מתפקידיה הראשונים של חנה מרון היה במחזה " נערת הפקר" וכמובן השם דבק בה לאורך זמן. יותר מזה מחזות שנראו להנהלת התיאטרון "מלוכלכים" לא הועלו בארץ. הקאמרי העלה אמנם את "ביבר הזכוכית" של טנסי ויליאמס עם חנה מרון כלורה הנכה והרגישה תפקיד בלתי נשכח שלה אך סרב להעלות כל מחזה אחר שלו. גם את אלו שלא עסקו בפרברטים כמו שקרא להם מנהל התיאטרון דאז, אלא מפני שגם המחבר הוא פרברטי ולא סוציאליסטי. לקח שנים עד שהבימה העלתה את "השושנה המקועקעת".

בשנות הארבעים בונה "הבימה" בית לעצמה. עד אז הופיעה באולם קטן בשדרות רוטשילד, מקום שהפך אחר כך לקולנוע שדרות. הקאמרי כשקם התנחל במרתף מתחת לקולנוע מוגרבי, אחר כך בנה לעצמו בית ברחוב נחמני וזה היה האולם הסימפטי ביותר שהיה בארץ, במשך השנים שהיה בנחמני העלה התיאטרון כמה מן ההצגות הנפלאות ביותר בתולדות התיאטרון. בשנות השישים נבנה האולם בר"ח דיזנגוף ושם התחילה הקללה. מאולם אינטימי עברו לאולם רחב ידיים. הם קנו אמנם את מיטב הציוד הטכני

אך משום מה האולם סבל מתאורה איומה. שחקנים לא יכולים להרכין את ראשם כי אז נופל עליהם צל וכולם נראים כאילו עזבו את התותבות שלהם בבית. אז כולם משחקים עם צוואר מתוח מוטה קצת כלפי מעלה, במודע או שלא. מלבד זאת התאורה הופכת את האולם הזה לקר ומנוכר, יש הרגשה בלתי פוסקת כאילו יש לוח זכוכית בין האולם לבמה מה שלא נותן להרגשת הבלתי אמצעיות שהיא חווית התיאטרון וגדולתו על פני הקולנוע להתקיים. אלא אם כן גילה אלמגור עושה איזו סצנה היסטרית בדמות מרלין מונרו לבושה בביבי דול אדום מעוטר פרווה לבנה, פאה בלונדית וסצנות היסטריות שגם מעבר לקיר קרטון היו עוברות את הבמה. כעת עברו לאולם חדש במרכז האומנויות אני מקווה בשבילם שיהיה נעים יותר מהנוכחי.

בשנת 1953 מעלה הבימה מחזה של מחזאי ישראלי חדש צעיר, בשם נסים אלוני, "אכזר מכל המלך " מעולם קודם לא נשמעה עברית מבריקה כל כך המערבת ישן בחדש על הבמה במחזה שנכתב בארץ. אלוני נסע לפריז לעשר שנים כמעט ללמוד וחוזר להבימה ב 1961 עם " בגדי המלך" ומיד מעורר מחלוקת בקהל. התמזל מזלי וראיתי את הצגת ההרצה הראשונה. היא נמשכה מעל חמש שעות. במשך הלילה קוצרה לשעתיים וחצי ומה שקיבל הקהל למחרת

היה בליל לא מובן של סצנות מבריקות של זיקוקי לשון מדהימים אבל באמת עם מעט מובן וקשר.
הבעיה של אלוני לכל אורך דרכו הייתה שהוא אהב את המלים של עצמו הוא היה כותב כמה גרסאות ובסוף לא יכול היה למחוק אף מלה שכתב והעלה מחזות ארוכים שלעתים נראו חסרי פשר אבל מי שיתעמק בהם היום בקריאה יראה את גאוניותו. הוא עובר לקאמרי מעלה שם שתי הצגות אבל הם לא מסוגלים לעמוד בדרך העבודה המיוחדת שלו, טקסט המתחלף תוך כדי חזרה, נכתב ומשוכתב שוב ושוב ותאריך פרמיירה שהולך ונדחה שבוע אחרי שבוע ומשבש את לוח ההצגות. חזרות הנמשכות עד חצות וחוסר הצלחה בקופה הביאו לזה שלא יוזמן יותר. הוא פורש מהתיאטרון הרפרטוארי ומקים ביחד עם יוסי בנאי ואלברט חזקיהו את " תאטרון העונות" שנפתח עם המחזה המופלא " "הנסיכה האמריקאית" מחזה לשני שחקנים וקולות מוקלטים. נסים ביים הצגה נפלאה שבה שני השחקנים משחקים ארבעה תפקידים מאוד מסובכים. ההצגה הייתה מדהימה והיה נראה שתאטרון חדש ומרנין יוצא לדרך המלך, אך שוב חוזרות הבעיות של אלוני והתיאטרון נסגר עם חובות ענקיים.

יעקב אגמון, מנהל הקאמרי של אז פורש ומקים תאטרון פרטי, תאטרון "בימות" הוא יעלה שם כמה מחזות בנוסח חדש, אסופת סיפורי חסידים מומחזת. " איש חסיד

היה", "ז'ק ברל חי בפריז ומרגיש טוב", ערב שירי ז'ק ברל מתורגמים ומועמדים כהצגה. נסים אלוני כותב לגילה אלמגור ויוסי בנאי את " הכלה וצייד הפרפרים", ערב שירי נעמי שמר. הוא מפיק את "הנערים בחבורה" המחזה הכל הומוסקסואלי הראשון שנכתב אז, ובפעם הראשונה בארץ צוות מן השורה הראשונה משחק הומוסקסואלים. למרות שלא אהבתי אף פעם את המחזה שנראה לי כמו סיור מודרך בעולם ההומוסקסואלי, ההפקה הייתה רצינית ומרשימה. אך כמו כל ההתארגנויות הקטנות גם התיאטרון הזה קורס.

בירושלים הקימו אריה זקס ופילים דיסקין את תאטרון החאן. הם קיבצו סביבם שחקנים מצוינים. המחזה הראשון שלהם "כל אדם" הוצג בהצלחה ענקית.

מהקאמרי פורשים כמה צעירים ובראשם עודד קוטלר ומקימים את "בימת השחקנים" הם מעלים כמה מחזות בהצלחה די גדולה כמו " מלקולם הקטן ומלחמתו בסריסים", "טלמכוס קליי" שבו מתגלה שחקנית נפלאה לבנה פינקלשטיין שעזבה אחר כך את התיאטרון לכמה שנים וכשחזרה כבר הייתה עמומה מדי. כשלצידה מופיע בפעם הראשונה על הבמה אסי דיין.

לאחר שני כישלונות גדולים שאחד מהם יצר את הביקורת

הארסית ביותר והקצרה ביותר של ד"ר גמזו. למחזה קראו " סמי ימות בשש" למחרת הופיעה ביקורת בת שורה אחת שאמרה " מצידי היה יכול למות כבר בחמש" והמחזה ירד אחרי שתי הצגות בלבד. על רקע חילוקי דעות ומחסור בכסף נסגר גם תאטרון זה. כי כידוע תאטרון הוא לא רק אומנות, תאטרון הוא גם כסף, ולעתים כסף גדול יותר מהאומנות שבו. והכסף בא לאט ובקושי.
יוסף מילוא שנזרק מהקאמרי בעקבות משבר כספי וניהולי מקבל את הצעתו של אבא חושי ראש עירית חיפה ובא להקים את התיאטרון החיפאי שעונותיו הראשונות חקוקות בקיר המזרח של התיאטרון הישראלי.

התיאטרון נפתח במחזהו שייקספיר "אילוף הסוררת". בערב הפתיחה יצא אוטובוס עם מיטב השחקנים ואנשי התקשורת לפתיחה המתוקשרת. שחקנים שעבדו באותו ערב התאספו בקפה כסית לחכות לחוזרים מחיפה לשמוע חוויות. כששבו שיבחו את ההצגה. את טופול ואת האחרים. שחקנית ידועה שלא אנקוב בשמה שאלה בחוסר סבלנות, אך ברצינות גמורה " אבל מי שיחקה את אילוף" כי חשבה שאילוף הוא שמה של הגיבורה. להראותך על הרמה האינטלקטואלית של כמה מראשי התיאטרון.

בתחילת שנות השבעים מעלה הלל נאמן ב "בוסתן" אולם נידח ועם להקת חובבים מחזה בשם סולומון גריפ של

כותב חדש ובלתי מוכר, חנוך לוין. תעבור עוד מלחמה והצגת קברט סטירי ונשכני כמו "מלכת האמבטיה" עד שיוכר בתחילה כמוכשר ואחר כך כבחיר הכותבים בארץ. בהתחלה התייחסו לשפה שלו. ניבולי הפה השימוש באיברי הרבייה ו"גסויות" אחרות העלימו בתחילה את כישרונו אך משהתרגלו לקולו המיוחד זכה להכרה ציבורית המגיעה לו. ומאז לא הייתה שנה שלפחות מחזה אחד חדש שלו היה על הבמה לעתים שניים בתיאטראות מתחרים.

תיאטרון אוהל שבמשך כארבעים שנה דשדש בשולי העשייה, שמלבד מאיר מרגלית והחיל האמיץ שויק המופלא והנצחי שלו לא הצליח להתרומם זוכה לשתי עונות נפלאות שמביאות אותו דווקא לסגירה. מנהלו האחרון שוכר את שירותיהם של מיטב השחקנים ופתאום עודד תאומי יוסי בנאי, גילה אלמגור ואורי זוהר, אלברט חזקיהו ועודד קוטלר.מסתובבים שם בפרוזדורים ומשחקים על הבמה. הוא מעלה בהצגה מופלאה את "הרעב והצמא" של יונסקו ועוד כמה ממיטב הרפרטואר המודרני, מעלה בשיתוף פעולה עם חיפה את ריצ'רד השלישי של שייקספיר בביומו של מילוא שגם שיחק את התפקיד הראשי בהצגה נפלאה אך זה כבר מאוחר מדי והקהל מדיר את רגליו והתיאטרון נסגר.

בתל אביב פתח השחקן אשר צרפתי תיאטרון קטן משלו. תיאטרון המדרגות שפעל כמה עונות ונסגר. היו לו כמה הפקות מעניינות אבל הקהל לא ממש הגיע. היו כמובן עוד התארגנויות, אך ברובן היו לצורך הפקה אחת, בעיקר בצוותא, ואי אפשר למנות את כולן.

בדרום מתארגנת קבוצת בני קיבוצים ומקימה את בימת הקיבוץ, שתוך זמן לא רב תאומץ על ידי עירית באר שבע ובימת הקיבוץ תיהפך לתיאטרון באר שבע.

שתי שחקניות בינוניות מתל אביב הפיחו בו חיים, מרגלית סטנדר ונעמי בלומנטל שעזבו את תל אביב. הוא העלה הצגות טובות בתחילת דרכו ונתן במה לשחקנים חדשים. בירושלים קם תיאטרון החאן. בשל המבנה המיוחד שלו ההצגות בוימו שם בדרך מיוחדת והיו מעניינות ביותר. כשהגיעו לעתים לתל אביב היה קשה לעבד אותם לבמה רגילה, אך מי שנסע לראות בירושלים זכה לחוויה. בזמנו היו באים לתל אביב עם כל הצגה כמעט, אך עם הזמן הלכו והסתגרו במחוזם. וכאן צריך להזכיר את שמו של איש אחד שבא לביקור נכבש נשאר כמה שנים וחזר לאנגליה. מייקל אלפרדס. הוא ביים בחאן כמה הצגות מופת. "משרתם של שני אדונים" הייתה יכולה להתחרות בהצגות של סטרלר הגאון האיטלקי וכל במאי אנגלי נועז אחר. ספי ריבלין היה לרגע אחד תקוות התיאטרון הגדולה. וכל הצוות התעלה מעל עצמו. לפני

עזיבתו ביים בחיפה את גן הדובדבנים של צ׳כוב וזו הייתה הצגת הצ׳כוב הטוב ביותר שהוצג בארץ.
וכאן המקום להקצות רגע לתעלומת המשחק בארץ. זה לא שאין לפעמים ניצוצות. אבל הם מעטים מדי. ומה שחשוב יותר, מה קורה לכל הכישרונות שהיו ונעלמו. הדבר בולט בעיקר אצל נשים כי גברים מדהימים היו כאן מעט מדי, היו טובים, נחמדים אבל לא נפלאים. להוציא אחד או שניים אבל אצל הנשים, החל מחנה מרון, אורנה פורת, דינה דורון, דליה פרידלנד וזהרירה חריפאי כל אחת בתורה ולאו דווקא בגלל התבגרותה, זאת לא בעיה הקשורה לגילן, כל אחת הפסיקה לשחק כשחקנית מקצועית ונהפכה למשהו כמעט חלטוריסטי חובבני. להוציא את זהרירה כשהיא בוימה על ידי לוין. הן מתחילות לשחק עם מניירות כאילו גדלו בתאטרון אידיש בפרברים. אפשר לתת דוגמאות בלי סוף אבל אני לא אפתח כאן את השאלה. מה שמעניין יותר הוא למה ואיך אין לנו דיוות תאטרון גדולות מאז התגלותה של גילה אלמגור בשנות הששים. מבין הגברים אפשר לציין במיוחד את יוסי בנאי שבשנות השמונים פנה לבידור קל, ועשה אותו בחן בלתי רגיל, אך כמה שנים בבידור מחקו חלק מיכולתו המצוינת כשחקן והוא לא חזר יותר להיות השחקן המצוין שהיה פעם, למזלו אישיותו החיננית עזרה לו לעבור במה אך למעשה הוא לא מגיע לקרסולי עצמו מפעם. בכלל סגנון המשחק השתנה ולא לטובה. פינקל שהיה שחקן

טוב ואיש מרושע כתב אמת קטנה באחד מספריו הרבים בהם הוא תחשבן עם יריבים אמיתיים ודמיוניים ומשפץ את הביוגרפיה התיאטרלית שלו הוא כותב שם "זה לא שאנחנו לא היינו קטנוניים לעתים והיינו אנשים רעים לעתים, אבל כשעלינו על הבמה ידענו להתעלות מעל עצמנו ושירתנו את התפקיד בחרדת קודש, גדלנו עם ולתוך התפקיד. היום אני מסתכל על כל הצעירים חסרי היחס האמיתי למשחק שאפילו את האישיות הפרטית הקטנה שלהם לא מצליחים להביא אל הבמה" כשאתה יושב עם המשפט הזה בראש ומסתכל על מה שקורה בימינו לעתים קרובות מדי על הבמה אתה מבין כמה הוא צדק כבר בשנות השבעים.

בשנות השבעים חזר אלוני להבימה וכותב לרובינא את שלושת תפקידיה האחרונים ואולי הגדולים ביותר במשך כמה עשורים שקדמו לו. הראשון "דודה ליזה" בו הוא מושיב אותה כאישה אצילה מאוד מראשית ימי ההתיישבות על כיסא גלגלים, בשמלה לבנה פאה לבנה ושמשיה לבנה, והיא הייתה מדהימה ביופייה ובאצילותה. אחר כך כתב את "אדי קינג", עיבוד של אדיפוס המתרחש במאפיה הניו יורקית של ימינו ורובינא משחקת את יוקסטה הנשואה לסנדק כמאפיונרית ניו יורקית איטלקייה. האחרון והמופלא בדרכו, "הצוענים של יפו" בו היא משחקת צוענייה מגדת עתידות, בהתחלה בפאה אדומה כדם דמוית מגדל, עתידות במועדון לילה ואחר כך

פאה שחורה עם שלל צמות מסביב לראשה בחצר הבית בין חבריה הצוענים. מי שלא התרגש בסוף המערכה הראשונה כשכל וותיקי הבימה, כמו מסקין ורובינא יושבים על עגלת הצוענים ושרים שיר עם ברוסית, בפעם היחידה בתולדות התיאטרון שבא ממוסקבה שנשמעה בו מלה ברוסית על ידי אלה שעזבו למען השפה העברית וחזרו לשיר אחד למולדת הישנה ההיא שלהם. וכמה מרגש הרגע שבו יוסי בנאי הצועני ניגש משתחווה לפני רובינא ומוציא אותה מהבמה בריקוד וואלס. אחרי זה כבר לא היה חשוב אם הבנת או לא את המחזה אם הבנת את גדולתו של אלוני כמי שמשתמש בחומרים מהסוג הזה. עד היום עוברת בי צמרמורת נעימה להיזכר ברגעים הללו. האם רובינא הייתה שחקנית גדולה? אני בספק, אם משהו התאים לה כן, משהו שהייתה צריכה להתאמץ ולהבין. בקושי. העצוב מכל שגם הצגות אלו של אלוני נכשלות בקופה ואנשים לא מתאמצים להבין את המחזה כי יצא לו שם של אחד שלא מבינים אותו אלוני הפסיק לפרסם. למזלנו הוציאו לאחרונה כמה ממחזותיו בדפוס. והם שווים את מאמץ הקריאה. הייתי שמח אם הבימה הייתה מכריזה על שנת זיכרון לשני הגדולים , רובינא - אלוני ומעלים חדש את שלושת המחזות הללו. אני יכול לראות את ליא קניג בדודה ליזה וגילה אלמגור כיוקסטה והצווענייה.

עשרים וחמש שנה עוברים והתיאטרון ממשיך להיות אפור וחסר עניין. איש לא מדבר עליו יותר, הוא לא נושא לשיח התרבותי. הוא הפך להיות חובה לרוב לא מעניינת או נעימה. עם התיאטרון גם הביקורת עשתה את אתו סחרור כלפי מטה. אין אף מבקר ראוי לשמו. הם התרגלו וקיבלו את האפרוריות המקובלת בהצגות כאן וכשיש כבר איזו הצגה בינונית הם מעתירים עליה שבחים כאילו הייתה נפלאה. לעתים מתרחשים הבזקים בלהקות שמתארגנות לרגע, בתאטרון הסמטא, בפסטיבל עכו פה ושם הדברים שעושה רינה ירושלמי במשך השנים וזהו בעצם. חוץ ממחזותיו של לוין, מה עוד ריגש באמת בקאמרי והבימה בשנים האחרונות? לעתים אני מצטער שלא אלוני בזמנו ולא לוין לא לקחו על עצמם לביים פעם מחזה לא שלהם, כל אחד מהם היה בעל חזון בימתי ובעל אסטטיקה מיוחדת במינה. הם היו יכולים לחולל נפלאות. אלוני לפחות תרגם די הרבה מחזות והעשיר את התיאטרון בשפה שלו. מה שעשו עם זה הבמאים זה כבר ספור אחר, ישן. קשה לי לחשוב שהיה זמן שראיתי את אותו מחזה עשר פעמים. שלא היה שבוע בו לא הלכתי בחרדת קודש לתאטרון לחוות ולהתרגש. היום הייתי רוצה לקחת מישהו צעיר להצגה נפלאה ולהראות לו במה שונה ומה גדולת התיאטרון מול "המטריקס". הקולנוע החליף את החוויה התיאטרונית בארץ, חלף על פניה והשאיר אותה רחוק מאחור.