الواقعية السحرية والتغيرات الكبرى في المجتمع الإسرائيلي

(رواية "רומן רוסי""رومان روسى" نموذجًا)

د. دعاء محمد الديب عبد الرازق

مدرس الأدب العبري الحديث والنقد

قسم اللغات الشرقية – كلية الآداب – جامعة الفيوم

المستخلص

تهتم هذه الدراسة بالبحث في التغيرات الاجتماعية الكبرى في العقلية الجمعية الإسرائيلية، وكيف تغَّيرت العقيدة الإسرائيلية داخل إسرائيل، ولم تعد حلمًا كبيرًا يسعى الجميع إليه، وكيف عالج الأدب الإسرائيلي تلك التغيرات، عبر المفارقة الإبداعية، وكيف استطاعت رواية روسية التعبير عن تلك التغيرات موظِّفة الواقعية السحرية، في مناقشة تلك التغيرات، لتضمن لنفسها التعبير الواقعي الممزوج بالخيال والسخرية، من ذلك الحلم الذي تحوَّل في نظر البعض إلى كابوس وواقع مشوه؛ لابد من الخلاص منه.

ولقد اعتمدت الدراسة المنهج التحليلي للكشف عن أهم التقنيات الفنية التي وظفها الروائي في التعبير عن الواقع الإسرائيلي المعاش.

وجاءت الخاتمة لتتضمن أهم النتائج التي توصلت إليها الدراسة، وهي نجاح رواية روسية في توظيف الواقعية السحرية للكشف الساخر عن الواقع الإسرائيلي.

الكلمات المفتاحية

رواية روسية، الواقعية، السحرية، تفكيك، أيديولوجيا، الخيال

Abstract

This study is interested in researching major social changes in the Israeli association's mentality, how the Israeli belief changed inside Israel, and is no longer a big dream that everyone seeks, and how Israeli literature tackled these changes through creative paradox, and how a Russian novel managed to express these changes employing magic realism In discussing these changes, to ensure for itself a realistic expression mixed with imagination and ridicule, from that dream which, in the eyes of some, has turned into a nightmare and a distorted reality; one must be saved.

The study adopted the analytical method to reveal the most important technical techniques employed by Irwa in expressing the current Israeli reality.

The conclusion came to include the most important findings of the study, which is the success of a Russian novel in the use of magic realism in the cynical revelation of the Israeli reality

key words

Russian novel, realism, magic, disassociation, ideology, fiction

المقدمة

يجب علينا أن نستعرض التغير الجوهري الذي حدث في المجتمع الاسرائيلي في سنوات السبعينيَّات والثمانينيَّات، وأن نقف أمام التغييرات المهمة التي حدثت في الذوق الأدبي. ففي أواخر السبعينيَّات وأوائل الثمانينيَّات بدأت تنتشر في إسرائيل ترجمات كثيرة لأدباء، ينتمى إنتاجهم الأدبي إلى أدب ما بعد الحداثة، أمثال: ماركس، بورخيس ، فينجوت، وكالفينو وغيرهم، هذا أسهم في إنتاج جيل جديد من الأدباء، يظهرون اهتمامًا كبيرًا بأدب ما بعد الحداثة...حيث بدت قوة الروح الجديدة تنبع من صفحات الأدب المترجم، وكذلك من إنتاجات أدبية محلية كثيرة، هذه القوة يمكن أن نلمح تأثيرها في أدباء لم يكن إنتاجهم ما بعد حداثي في جوهره...من هؤلاء الأدباء مائير شاليف الذى يمكن أن نلاحظ في روايتيه "רומן רוסי" "رومان روسي" و"עשו" "عيسو" هذه السمات.[١] فمائير شاليف على الرغم أنه ينتمى إلى حقبة الثمانينيَّات والتسعينيَّات في الكتابة الأدبية فأنه ينتمى من ناحية الأسلوب الأدبي إلى كتاب الموجة الجديدة، فيغلب على جل أدبهم الحداثة، التي تتمثل في الاهتمام بالواقع ، وبالبواعث النفسية للشخصيات، والحكي بضمير الغائب أو استخدام الراوي العليم، واستخدام اللغة الشعرية، والاهتمام بالمضامين العميقة للعمل الأدبي.

إن الانتقال من الواقع النفسى للكتابة ذات الطابع ما بعد الحداثي توجد في إبداعات عدة أدباء من بينهم شاليف، ففي روايتيه "רומן רוסי"" رواية روسية" و "עשו" "عيسو" يقترب شاليف من أدباء الستينيَّات في الأسس الغرائبية، المتغلغلة في عمق النص، وفى تناول موضوعات اجتماعية واقعية، وفي عمق اللغة، كما تبرز في كتابيه ملامح أسلوبية وفكرية تربطه بالمرحلة الجديدة (مرحلة ما بعد الحداثة)، التي من أهم سماتها كثرة الاقتباسات الأدبية، وضع الواقع بين هلالين (علامتى تنصيص)، وإدارة الظهر للبواعث النفسية للشخصيات، وغيرها.[٢] وكذلك تحكي عن توظيف تقنية الراوي العليم بكل شيء إلى الحكى بضمير المتكلم، العلاقة بالعالم الداخلى للشخصيات، كيفية وصف الواقع وتأثيره في النص(قص (ما وراء النص/ما فوق النص)– انكسار السرد ووحدة العمل – تسطيح اللغة).[٣] ضبابية الحدود بين الواقع والخيال، القص العجائبي، وقصص الخيال العلمي.[٤]

غلب طابع الأسلوب الخيالي على شاليف وكان هذا نتاج تأثره بكتاب بتيار الواقعية السحرية في أمريكا اللاتينة من أمثال: جابرييل جارثيا ماركيز، فالواقعية السحرية تجمع " بين عنصرين مهمين هما: الواقع والفانتازيا".[٥]

"تطورت الكتابة الجديدة على هذا النحو الذي يعمل على كسر وحدة العمل الأدبي، والخلط بين الأنواع الأدبية، والميل إلى الشخوص المهمشة، والتفاصيل الدقيقة، وغيرها من العناصر الفنية التي رسمت هذا الفن، إضافة إلى العنصر الأهم: الخلط بين ما هو حقيقي وفانتازى، بين اليقظة والحلم، والملموس والغائب، لتتبلور فيما يعرف "بالواقعية السحرية" وهى التسمية التي أطلقها الباحث الألماني "فرانز روه" في كتابه "ما بعد التعبيرية " عام ١٩٢٥."[٦]

ارتبطت الواقعية السحرية بأدباء أمريكا اللاتينية الذين عانوا من الواقع الاستبدادي، الذي فرض عليهم الخوف؛ مما جعلهم يلجؤون إلى الكتابة المراوغة، التي تجعل أساسها الواقع الممزوج بالفانتازيا والعجيب والغريب "فالواقعية السحرية هو ما تمتزج فيه الأحلام والسحر بالواقع اليومي، وتعبر عن الهموم السياسية والاجتماعية والاقتصادية مثل: التخلف، الاستبداد، الهيمنة الغربية.

تعد الغرائبية جزءًا أساسيًا من دلالات الواقعية السحرية، وفيه يرسم الروائي تفاصيل الحدث رسًما غاية في البساطة والألفة، مما يزيد من حدة الاصطدام بالغريب والمستحيل الحدوث، حيث يجاوره ويتداخل فيه، من هنا نلاحظ أن الغرائبية في رواية أمريكا اللاتينية غامرت في الولوج إلى عوالم مجهولة أشبه بالسحر، لكن روعتها تكمن في كونها لم تهرب إلى عالم الفانتازيا، وتحلق بعيدا عن هموم الانسان وقضاياه.[٧] فالواقعية السحرية تعبير عن الواقع بتناقضاته اليومية التي يحيا بداخلها الإنسان العادي.

كما ارتبطت الواقعية السحرية بكل المجتمعات التي عانت من اضطرابات تاريخية وخضعت للاستعمار، وكتبت ما يعبر عن ذلك الواقع، مثل روايات "جونتر جراس" و"سلمان رشدى" ، و"ميلان كونديرا، وكل هؤلاء الكتاب يشعرون أنه لا يمكن تصوير كل ذلك على نحو واف عبر خطاب الواقعية التقليدي [٨] ليس هؤلاء الكتاب وحدهم من عاصروا اضطرابات فالمجتمع الإسرائيلي كذلك منذ بدايته عاش حروبًا واضطرابات، بالإضافة إلى العقد النفسية التي تغلغلت فيهم؛ نظرًا للظروف الاجتماعية والسياسية التي عاشوها في الشتات، كذلك احتلالهم للأراضي العربية وقضية فلسطين، والإحساس الخفي بالذنب الذى يعبر عنه كل جيل من الأجيال الأدبية في إسرائيل، ومقاومتهم للأيديولوجية الصهيونية، ورغبتهم في التخلص من أثارها التي تشير إليهم دائما بأصابع الاتهام.

وعندما أراد شاليف أن يعبر عن الواقع الاسرائيلي اعتمد على الواقعية السحرية في روايته، حيث كان يلتمس الحل في أسلوبها الذي يمنح الأديب الحرية في السرد والمراوغة، والبعد عن المباشرة؛ للتعبير عن قضايا شائكة في المجتمع الإسرائيلي. "فالواقعية السحرية تعد حلا فنيًا لإشكالية الروائي تُمكِّنه من نقد واقعه الاجتماعي والسياسي المتردي: نقده جماليًا وأيدولوجيًا دون الوقوع في مواجهة مباشرة مع أدوات السلطة... فالواقعية السحرية تعطى الدور

للتخييل؛ لتخليص الرواية من جمود الواقع ونصيته، وتخليص الروائي من النقل الحرفي لمشكلات الواقع وتناقضاته بأسلوب متوهج، ومشاهد حوارية مبنية على المغايرة والمفارقة المدهشة.[٩]

كان شاليف في روايته يحكي قصة أسرة عاشت في حقبة زمنية معروفة، أراد من خلالها تسجيل الواقع، والتعبير عن وجهة نظره فيه، ولكنَّه يصنع ذلك على طريقة "الواقعية السحرية" لدى ماركس . [١٠]

"إن الجمع بين التيمة القومية التاريخية وتيار الواقعية السحرية تبدو واضحة جدا في كتابة شاليف، فلقد تميَّز هذا التيار في مقابل (الفانتازيا الخالصة أو الرمزية) في عرض الواقع بشكل غريب و مبالغ فيه، وعرضه بشكل مقلوب ،– هذا العرض الذى يُمكِّنه من العودة إلى الواقع ومشاكله من زاوية أخرى التوازن بين الواقعي والخيالي، بين العقلاني والأسطوري، بين الموقف النقدي للواقع وبين التحليق الخيالي– هو ما يميز هذا التيار.[١١]

"يعكس شاليف في رواية "رواية روسية""רומן רוסי" من خلال رؤية ملتفة أسطورة قومية : أسطورة الرواد، المستوطنين الأوائل...فتح شاليف في رواية روسية قناة شعبية، تستمد صيغها من جابرييل جارثيا ماركس. في هذه الرواية صيغت قصص الغريب والعجيب؛ لتوضيح الشكل الذى به يمكن الكتابة عن أساطير عجيبة، دون الشك في صدقها، إن شاليف يلعب بوعى على التوتر والتباين بين الحقيقة التاريخية و الوهم والخيال. إن الفصل البطولي في تاريخ اليشوف قدَّم بشكل ظاهر مادة أدبية عمقية لتطوير هذا الخيال". [١٢]

لذلك قامت الدراسة بتبني الرؤية الواقعية السحرية، موظفة الإجراء التحليلي في الدراسة بهدف الوقوف أمام البعد الفكري والرؤية الأيديولوجية للمؤلف من خلال توظيفه للواقعية السحرية.

وجاءت الدارسة في سبعة مباحث كالتالي:

المبحث الأول: تكوينات الواقع السحرى

المبحث الثاني: بين الواقعية السحرية والأسطورة (حلول الأسطورة محل التاريخ)

المبحث الثالث: انكسار السرد

المبحث الرابع: المبالغة (الجروتسك)

المبحث الخامس: تيمة الهدم

المبحث السادس: موتيف الأرض

المبحث السابع: التغيُّرات الكبرى في المجتمع الإسرائيلي

ثم الخاتمة التي ضمَّت أهم النتائج الخاصة بالدراسة، التي أكدت على توظيف شاليف لتقنيات الواقعية السحرية في معالجة قضايا المجتمع الإسرائيلي، وكذلك أهمية تلك الدراسات للنص العبري من أجل فهم حجم التغيرات التي يمر بها المجتمع، مما يفيدنا في تحليل العقلية الإسرائيلية وفهمها.

(١)

تكوينات الواقع السحرى

١/١

التشخيص والمفارقة:

تعتمد الواقعية السحرية على التشخيص إلى حد كبير؛ لتقترب من الإبداع الرمزي بصورة واضحة. حيث تجسد تلك الصورة المخاوف الجمعية في صورة حيوان مفترس يهدد القرية...، وهذه المخاوف ليست سوى صور ذهنية مترسبة من قهر وهيمنة الإحباط الفردي والجمعي [١٣] حيث يشيع بيناس معلم القرية أن الضبع هو الذى قتل زوجته الحامل بتوأميه، ثم يتضح مع تواتر السرد أنها ماتت بسبب الحمى، وأنها كانت تخونه:

"מתה לאה אשתו מקדחת." [١٤]

"ماتت ليئا امرأته بسبب الحمى."

وهنا يشخص بيناس إحباطه الشخصي مسقطًا ذلك الإحباط ومجسدًا له في ذلك الحيوان الذى يبالغ في ردة فعله عندما يراه، فيصف الضحكة الساخرة للضبع في مشهد خيالي مثير، وكأن هذا الحيوان تحوَّل إلى عدو من جنس البشر، يريد أن يغيظ بيناس، وكأنه يريد أن يقول له لقد قتلت زوجتك، وسوف أظهر مرة أخرى لأهدد حياة القرية كلها:

"הביט שוב במחנך וחייך בלגלו ג، חושף שיניים זבות."[١٥]

"نظر مرة أخرى إلى المعلم وابتسم في سخرية كاشفا عن أنيابه."

"הצבוע צוחק בשדות."[١٦]

"يضحك الضبع في الحقول."

ويُعدُّ موتيف الضبع موتيفًا رئيسًا في السرد، يتكرر مثل قصة إنقاذ الجد "ميريقين" لحفيده باروخ، فظهور الضبع فى الحقول، ومجيئه إلى فناء منزل ميرقين في القرية هو رمز للمواجهة بين الرواد والطبيعة البرية. تصوَّر ميرقين أنه

بعد قتله للضبع؛ سيزول الخوف، ولن يعود ويهدد القرية، ولكن بيناس استمر في خوفه من عودة هذا الحيوان البرى مرة أخرى:

"היאוש והפקפוק, הטלת הספק וזריית החול בעיניים."[١٧]

"اليأس والشك، التشكيك وخداع الناس (ذر الرماد في العيون)"

لقد اتخذت الرواية من الواقع أساسًا بنت عليه "قصصًا مبالغًا فيها، بثت الروح الإنسانية في الحيوانات، تحويل الأدميين إلى حيوانات، وتجنيد الطبيعة لصالح الصراع حول الفكرة".[١٨] ويعد البغل "زيتسر" من النماذج التي صنع منها مائير شاليف نموذجًا تجسيديًا للروح الإنسانية في الحيوان، وجرى السرد على أن زيتسر كان صديقًا ل"ميرقين" جد باروخ:

"בא זיצר מעמק הירדן לביקור. הוא היה חבר ותיק של סבא. מעולם לא התלונן בקול רם."[١٩]

"أتى زيتسر من غور الأردن للزيارة، كان صديقًا قديمًا لجدى، لم يشكُ أبدًا بصوت عال."

ثم تحدث باروخ عن زيتسر صديق جده الذي أتى لزيارتهم، فطلب منه الجد أن يبقى؛ لإحياء صداقتهم القديمة؛ فوافق زيتسر بشرط ألا يستغل صداقته "لميريقين" وأنه إذا بقى فعليه أن يعمل:

"סבא בקש ממנו להישאר. זיצר הסכים בתנאי שידידות העבר לא תפלה אותו לטובה. הוא ראה עצמו כפועל, ופועל חפץ להישאר. כה צנוע היה עד שלא רצא לגור בבית."([٢٠])

"طلب منه جدى أن يبقى، وافق زيتسر بشرط ألا تفسر صداقة الماضي لصالحه، لقد رأى نفسه عاملًا، والعامل أراد أن يبقى، كان متواضعًا لدرجة أنه لم يرد أن يسكن البيت."

يوقع مائير شاليف الوهم في نفس القارئ عندما يقول باروخ الروى وأحد أبطال الرواية عن البغل "زيتسر" أنه "لم يرد أن يسكن في البيت" معهم، وأنه:

"כשסבתא מתה، טיפל זיצר בדודי אברהם."[٢١]

"عندما ماتت جدتي، اعتني زيتسر بخالي أفراهام."

هنا يتداخل الواقع مع الخيال، مع السحري في صورة غرائبية، تجمع بين الواقع المتمثل في هذا الموشاف القديم وقطعة الأرض، التي يزرعها أحد الرواد، وهو الجد "ميريقين" الذى أتى من روسيا هاربًا من قصة حبه لراحيل، والفانتازيا التي تنمحي فيها الحدود، بين الواقع والخيال، يتضح ذلك في رؤية الجد "ميريقين" لزيتسر":

לזייצר היו עקרונות מוצקים ו"פרוגרמה" שכופפה את המציאות כמו היתה גבעול של תלתן. "זייצר", כתב סבא, "הוא מפלגת פועלים שלא התפלגה מעולם, כי יש בה רק חבר אחד."[٢٢]

كان لدى زيتسر مبادئ قوية، وبرنامج يطوع الواقع مثل ساق البرسيم. كتب جدى: "زيتسر هو حزب عمال لن ينشق أبدًا؛ لأن به عضوًا واحدًا فقط."

وكذلك في حكى باروخ عن زيتسر:

"זיצר גויס בעל כורחו לצבא התורכי."([٢٣])

"جُنِّد زيتسر في الجيش التركى رغمًا عنه."

يعتمد النص الربط بين الواقع والخيال في تشخيص زيتسر، وتحويله إلى شخص، إنها المفارقة في الواقعية السحرية، فالواقعية السحرية على هذا النحو " تعبر عن رؤية سحرية كونية للعالم، رؤية لا تاريخية تتمحي فيها الحدود بين الأحياء والجماد، أو بين الثقافة والطبيعة، حيث تكتسب الأشياء والظواهر خواص وقدرات مميزة، وحيث نشاهد جانبا من هذا الواقع السابق على مبادئ العقل والمنطق وقوانين السببية."[٢٤]

شخصيتان أُخريان في الرواية، كانتا من أوائل المستوطنين مع الآباء المؤسسين، هما كاشكا وحفيده زيس، وهما حماران، تم تشخيصهما في شخصية عامل من العمال، يأتي بالماء من النبع وهو كاشكا، أما حفيده زيس فُشخِّص في شخصية ساعي بريد، يسرق الطوابع من أظرف الخطابات:

"זיס היה נכדו של קאצ'קא، שעלה עם האבות המייסדים על הקרקע הביא מים מהמעיין עד שנרצח בהכשת נחש.

אחרי שנתיים פוטר זיס מעבודתו."הזקינים גילו שהוא גנב בולים מהמעטפות."אמר אורי."[٢٥]

"كان زيس حفيد كاشكا، الذى استوطن مع الأباء المؤسسون يأتي بالماء من النبع حتى قتل بلدغة ثعبان. بعد سنتين أقيل زيس من العمل: قال أورى "لقد اكتشف الأباء أنه كان يسرق الطوابع من المظاريف."

أما قصة كاشكا فهى أغرب من قصة زيتسر:

"היה לנו אז חמור שקראו לו קצ'קא. ביום היה קצ'קא מביא מים מהמעיין, ובלילה, כשכולם ישנו, לבש קצ'קא מעיל זנבות, ציחצח את טלפיו ומשקפיו, פרש אוזניים וטס ללונדון."[٢٦]

"حينئذ كان لدينا حمار يدعى كاشكا، أثناء النهار كان يجلب الماء من النبع، وفى الليل عندما ينام الجميع، كان يرتدى معطفًا على ذيله، ويلمع حوافره ونظارته، ويفرد أذنيه، ويطير إلى لندن."

"המלך האנגלי אכל את ארוחת הבוקר، והנה בא קאצ'קה ודפק בפרסתו בדלת הארמון. מיד הזמין אותו המלך להיכנס، הציע לו ביצה בגביע ולחם לבן ורך. קאצ'קה סיפר לו על הכפר והמלך ציווה על המשרתים שיבטלו את כל פגישותיו האחרות."([٢٧])

"كان الملك الإنجليزي يتناول وجبة الإفطار حين جاء كاشكا وطرق بحافره باب القصر، دعاه الملك في الحال للدخول، وقدَّم له بيضة في فنجان، وخبزًا أبيض رقيق. حكى له كاشكا عن القرية، وأمر الملك الخدم أن يلغوا كل لقاءاته الأخرى."

أما مجموعة بغلات ريلوف أحد الآباء المؤسسين، فتم تشخيصهم في شخصيات ثانوية، أتت مع الجيش البريطاني، ويبث الأديب فيهم الروح الإنسانية، ويجعل لهم إرادة؛ فيقررون البقاء في الموشاف ويعملون، ويشهد لهم الأديب بأنهم يخلصون في العمل مثل الآباء المؤسسين، بالإضافة إلى ذلك فمع اعتراف الراوي، بأنهم حيوانات فأنه يمزج هذه الحقيقة والواقع بنوع من الخيال والفانتازيا في شكل تنمحي فيه الحدود بين الإنسان والحيوان بين الواقع والخيال:

"הפרדות של רילוב באו במלחמת העולם הראשונה עם הצבא הבריטי והחליטו להישאר...פרט להרגלן המטריד לבקש בירה מכל מי שנקרה על דרכן, הן היו שתי בהמות עבודה מצוינות."[٢٨]

"جاءت بغلات ريلوف في الحرب العالمية الأولى مع الجيش البريطاني وقررن البقاء...وباستثناء العادة المزعجة المتمثلة في طلب البيرة من أي شخص يصادفهن، كانتا من الحيوانات العاملة الممتازة."

تنمحى الحدود بين الأحياء والجماد في صورة فانتازية سحرية غريبة، حيث يتأسس هذا المشهد الخيالي على مشهد واقعي، يتمثل في شراء باروخ –الذى اغتنى من بيع المقابر في الموشاف، بعد أن لفظتهم الأرض وأخرجت لعنتها في وجوههم – لبيت من بيوت أحد الأثرياء الذى كان يعمل في بنك، وقرر الهجرة من إسرائيل، وجود باروخ بملابس العمل الزرقاء لا تناسب البيت بكل ثرائه وفخامته: من تحف وأثاث وكريستال وبلور وصور فنية أصلية، ولذلك في لحظة تنمحى فيها الحدود بين الانسان والأشياء، وتتشخص الأشياء يقول باروخ:

" רישומים ודיוקנאות הביטו בי בתמיהה ובזעף מעל הקירות."[٢٩]

" نظرت إلى الرسومات والصور على الحائط في دهشة وتجهم."

وعلى ذلك يمكن القول إن "من أهم السمات التي تتماز بها رواية الواقعية السحرية، أنها قد تزخر بالأشخاص البشريين ذوي الملامح والخصائص الأسطورية المفارقة للمعتاد، فهي تصدم العادات، وتكشف عن كثير من الغرائب، لذا لم يكن مستغربًا أن تنعقد وحدة أو ما يشبه وحدة الوجود بين هذه النماذج البشرية والنباتات والطيور والحيوانات ،إضافة إلى عناصر الطبيعة الأخرى، وقد تقيم هذه الطيور أو الحيوانات علاقات مع البشر وقد يقيم البشر علاقات معها. " [٣٠] وهذا ما قصده شاليف من خلال تشخيص تلك الحيوانات؛ كي يعبر من خلاله عن الواقع بكل صوره، والمعاناة والمفارقات الحياتية المختلفة.

١/٢

اللغة السحرية

إن اللغة التي يستخدمها الروائي في الواقعية السحرية تنطلق في الأساس من الواقع –وهى في ذلك– مسبوقة بالاتجاه الواقعي الذى يأخذ على عاتقه "عرض الحياة في جميع أبعادها وذبذباتها وتدرجات مستوياتها الاجتماعية والتاريخية والإنسانية، بحيث تصبح لغة الأدب وأدواته الفنية الانعكاس المجسم لهذا النظور الجديد في الوعى بالحياة والانسان والتاريخ.[٣١] ولذلك فإن التعبير عن الواقع يستلزم أن يستخدم الأديب أدوات التعبير عن الواقع بما فيه من بعد عن الرومانسية والشعرية والمثالية، ولذلك تقول حنا هرتسيج "إن الأعمال الفنية المصاغة بطريقة الواقعية السحرية هي أعمالٌ العنصر الشعرى فيها قليل بشكل رئيس ." [٣٢]

ولكن يقول ماركيز "إن أفضل القصص هو ما كان تعبيرًا شعريًا عن الواقع ، إن تناول الواقع بطريقة هادئة تجعله يبدو شعريًا حتى في لحظات يمكن أن يصير فيها سوقيًا...فالقصة يجب أن تكون تمثيلا محسوبًا للواقع...والواقع الذى يصنع في قصة مختلف عن واقع الحياة، على الرغم من أنه يقوم عليه كما يحدث في الأحلام.[٣٣] "إن موهبة شاليف تتجسد في ثرائه اللغوي، وفى وصفه الحساس للأحداث،[٣٤] على سبيل المثال وصفه اللقاء بين إفرايم مصاب الحرب وبين أبيه:

"אפרים הצליח לעטות על ראשו שק תערובת ריק, ומיד חש את ידי אביו על כתפיו. מירקין נשק את אריג היוטה הגס וגרס בשיניו את אבק התערובת, שהתעבה בתוך פיו, נמס ברוקו ובדמעותיו. אחר כך הסיר בעדינות את השק מעל ראש בנו."[٣٥]

"نجح افرايم في تغطية رأسه بكيس مزيج فارغ، وعلى الفور شعر بيدي أبيه على كتفه، قبل ميرقين نسيج الجوت الخشن، ونزع بأسنانه تراب المزيج الذى تكدس داخل فمه، وذاب في لعابه، وفى دموعه، بعد ذلك أزال برقة الكيس من على رأس ابنه."

تتجلى اللغة الشاعرة في المشهد التالي: للحقول في الموشاف، والمشاهد الطبيعية التي يحدُّها الجبل الأزرق، وفيما وراء هذا الجبل توجد المدينة بكل ما فيها من صخب ومكاسب سهلة، وأساليب نفعية واستغلال، وهنا نجد المقارنة ما بين الموشاف والمدينة ليست في صالح الاثنين، فالاثنان يعانيان الفساد والخديعة كل على طريقته:

" ומתחת למרבד המשובץ– יריעת התלמים, המטע והשלף – נהמה האגדה הגדולה מכולן: הביצה שכלאו האבות המייסדים, ממתינה לסימן הראשון של פקפוק. כשנשא פניו מערבה ראה את הנוגה הכתום של אורות העיר הגדולה שמעבר להר. זריחת פיתוי של ניצול ושחיתות, רווחים קלים, עכסי בשר וקריצות עין."[٣٦]

" وتحت الطبقات الموشاة/الممتدة/ المربعة حيث تمتد الأخاديد والبساتين والحقول المحصودة، تكمن الأسطورة الأهم على الإطلاق: ينتظر مستنقع الآباء المؤسسين أول بادرة من الشك ، وعندما يواجه الغرب، يرى التوهج البرتقالي لأضواء المدينة العظيمة وراء الجبل، وإغواء مغر بالاستغلال والفساد، وأرباح سهلة، ولحم مشوى وغمزات."

تميزت اللغة السحرية لدى شاليف بالرصانة، فلغة الرواية تنتمى إلى تيار الحداثة، التي تتسم اللغة فيه بالعمق والثراء؛ حتى يتخلص من " هوة المباشرة والتسطيح ، وحتى لا يتحول الحكي إلى سرد جاف سقيم لا روح فيه ولا حياة."[٣٧] لذلك تميزت لغة شاليف بالعمق والثراء:

"מיטתו הגדולה של הבנקאי היתה המיטה הראשונה שרגלי לא בלטו ממנה החוצה. גופי לא היה מורגל במזרן הנכנע, במגע השחור של המשי שהדיף בשמים וניוון, בזכר הנשים המפורכסות שהותירו רכסי עינוגים בסדין. אבל החומות שבנו בי פינס וסבא ניצבו הכן. העור הקשה של כפות רגלי קרע סיבים מן האריג, וריחות העור והעץ, ניצוצות הגביש והכרום, לא דבקו בבשרי."[٣٨]

"كان سرير المصرفي السرير الأول الذى لم تبرز منه قدماي إلى الخارج. لم يكن جسدي معتادًا على الفراش الوثير ولا على اللمسة السوداء للحرير، التي تنبعث عطرًا وفسادًا، وذكرى النساء المتبرجات اللاتي تركن بقايا لذتهن على الفراش. ولكن الأسوار التي بناها حولي جدي وبينس وقفت أمامي. مزق جلد قدماي القاسي أليافا من النسيج، ولم تلتصق بجسدي رائحة الجلد والشجر، وذرات البلور والكروم."

كما تميزت لغته بالسخرية، حيث جاء التجديد لدى شاليف في البنية السردية الساخرة التي بنى عليها قصصه في الرواية "ففي أحيان بعيدة تُقدِّم السخرية موضوعًا جديدًا، فليس التجديد في الأفكار هو الذي يجعل الساخر الكبير ناجحًا، ولكن طريقته في التعبير، طريقته في تناول أفكار قديمة أو معروفة بطريقة جديدة"[٣٩]، ويبدو ذلك واضحًا على طول الرواية كما في موقف مشولام بن تسيرقين من البقرة حاجيت:

"שאין לגמול ל"חברה חרוצה כזאת" בהפיכתה לנקניקים וג'לטין."(٤٠)

"لا يجب أن نكافئ رفيقة مجتهدة كهذه بتحويلها ل نقانق وجيلاتين."

وكذلك حديثه عن البغل زيتسر الذى يعده من جيل المؤسسين في الرواية:

"זייצר המנוח היה "מהדמויות הגדולות של דור המייסדים."[٤١]

"كان المرحوم زيتسر" من الشخصيات العظيمة في جيل المؤسسين."

وكذلك وصفه الساخر لزيارة الحمار "كاشكا" لبريطانيا لزيارة الملك الإنجليزي، حيث إن الخدم في القصر الملكي أخبروا الملك أن ملك بلغاريا ينتظره في مكتبه، فقال الملك فلينتظر، وأخبروه أن ملكة بلجيكا تنتظره في الحديقة، فقال أيضا فلتنتظر، وقال:

"היום אני משוחח עמ קאצ'קה، חמור עברי מארץ-ישראל."(٤٢)

"أنا اليوم أتحدث مع كاشكا، حمار عبرى من إسرائيل."

وظف شاليف في الرواية اللغة السحرية والمبالغات والسخرية، حتى أضحى هذا هو الاتجاه العام في الرواية للسخرية من الآباء المؤسسين أو الرواد، ليس فقط الرواد ولكن أبنائهم وأحفادهم، فكان أورى حفيد ميرقين يسخر من الجميع :

"הוא היה ילד שצד התרגשויות، לעג לזכרונות، ומכל הסיפורים אהב רק את סיפורי האהבה."(٤٣)

"كان بجانب الإثارة يسخر من الذكريات، ومن بين كل القصص كان يحب قصص الحب فقط."

كان يسخر من الرواد ومنهم بسيا تسيرقين أم مشولام، التي كانت واحدة من أعضاء الحركة بما تحمله من خديعة، فهي لم تتواجد إطلاقًا في بيتها، ولم ترب ابنها، الذى عاش يتيمًا في وجودها، فهو كان يقوم بالغسيل له ولوالده، وكان يفتخر بها في المرة التي كانت تزورهم فيها هي وضيوفها كل عدة أشهر، كان معروفًا أنها تستخدم أقذر الأساليب في الإقناع، إقناع مسؤولي الحركة والصندوق القومي الإسرائيلي؛ لتمويل بعض المشروعات الكيبوتسية الاستيطانية:

"היא מטלטלת את שדיה כדי לתת משנה תוקף למאמצי השכנוע."(٤٤)

"إنها تهز ثدييها لتمنح نوع من القوة لجهود الإقناع."

كان هؤلاء المسؤولون يعيشون في المدينة، وينظرون باستعلاء إلى سكان المستوطنات، هؤلاء العمال والفلاحون الذين جاؤوا من روسيا وأوكرانيا، والذين يعدون أنفسهم روادًا، ويعدهم مسؤولي الحركة وأهل المدن عالة على المجتمع الإسرائيلي، وتشويهًا للصورة المثالية التي يريدونها لإسرائيل:

"החברים מהמרכז...שוב הם הגיעו، להריח זבל ולהצטלם עם עגילים וצנוניות."(٤٥)

"الرفقاء من المدينة...جاءوا مرة أخرى؛ ليشموا القمامة، ويأخذون الصور مع النوار والفجل."

يسخر شاليف من الرواد المؤسسين حتى أنه بالغ في وصف شخصية ريلوف الحارس الذى لم ينجح في حراسة أي شيء، حتى أنه مات جراء انفجار ولم يتبق منه سوى حذائه :

" להלוויתן של הנעליים באו אחרוני "השומר"، ותיקי "ההגנה" ".(٤٦)

"جاء لجنازة الحذاء بقايا الحارس، قدامى المحاربين."

(٢)

بين الواقعية السحرية والأسطورة (حلول الأسطورة محل التاريخ)

لا شك أن الوعى الأسطوري يعنى أن كل الأشياء تعيش في الواقع، ... والطبيعة لا توجد أو لا تعمل بمعزل عن الانسان، وإنما هي في حالة انسجام أو في حالة صراع معه، ولهذا فإن العلاقة بين الإنسان والطبيعة في الوعى الأسطوري هي علاقة شخصية متعمقة[٤٧] ففي الرواية يظهر جيل المؤسسين جيلًا من العمالقة، الذين يتصارعون مع الطبيعة؛ لإخضاعها وترويضها، ويظهرون أصحاب قدرات زراعية أسطورية:

"ריח האגדה והפקפוק הוציא ממחבואיהם את נבטי הכריך והשנית ואת חלוזונות השדה הגדולים."[٤٨]

" تخرج رائحة الأسطورة والشك النباتات البرية والقواقع الكبيرة من مخابئهم."

فالكتاب ملئ بشخصيات أسطورية، ذوي قدرات فوق بشرية، مثل مرجوليس مربى النحل الذي يُجلُّه النحل، حتى بعد موته، وراحيل التي لم تكن خطواتها تسمع، وإفرايم الذى كان يحمل العجل على كتفيه. كم من الشخصيات المؤسطرة بمبالغة تثير السخرية، على سبيل المثال الحارس ريلوف، الذى كرَّس كل حياته للأمن، وعاش في قبوه محاطًا بالسلاح، ولكنَّ والدا باروخ قتلا في كوخه دون منقذ.

هذه الشخصيات البشرية التي تقوم بأفعال فوق بشرية غريبة، تقوم على واقع تفكيك الاستيطان، ولذلك قام الأديب على لسان باروخ الراوي " بتحويل قصص القرية إلى أساطير، وأيضًا الأحداث اليومية تحولت إلى خيال خارق، مما قربها إلى صورة العالم الأسطوري، وتحويل القصص المنسوبة للآباء المؤسسين إلى أساطير[٤٩]:

"פרק את "חבורת העבודה על שם פייגה" והפכה לאגדה גדולה."[٥٠]

"تفككت رابطة "العمل على اسم فيجا" وتحولت إلى أسطورة كبيرة."

في هذا العالم المرسوم داخل الرواية لا تحتاج الأحداث إلى تفسير منطقي، فهي أحداث غريبة أو فوق بشرية لا يستوعبها الوعى الإنساني العادي، ولكن في الوعى الأسطوري فالإنسان "يمتلك قدرات لا نهائية...فاستخدام الأسطورة تقدم له إمكانات هائلة للخروج من أسر الضرورة[٥١] فالأفعال الإنسانية العادية لم تعد كذلك، فمثلا باروخ الراوي وأحد أبطال الرواية بعد أن مات جده "ميرقين " ودفنه نزولا على رغبته في أرضه، بدأت لعنته تُدمِّر كل شيء. إنه يؤكد من خلال انتقامه أن الظلم لا بد من جزاء له، وأن صاحب الحق لا بد أن يرد حقه، وأن ينتقم من الظالم، وهذه إشكالية مهمة، تكمن في اللاوعي الجمعي للمجتمع الإسرائيلي عامة؛ وهذه الإشكالية تصيبه بالخوف والقلق من المستقبل، خاصة وأن وعيه ولا وعيه يؤمن بأنه مجتمع قام على أكبر عملية سطو في التاريخ الحديث.

هذه الأسطورة بدأت تنتشر في القرية، فميرقين مات غاضبًا بسبب طرد ابنه افرايم من القرية، وقرر أن يكون انتقامه في أكثر مكان قامت عليه كل الأساطير، وهى "الأرض " الأسطورة الكبرى، الأرض الموعودة، الأرض التي بذل فيها الرواد كل شيء:

"הם גירשו את הבן שלי، את אפרים،" ...، "ואני אפגע בהם במקום הכואב ביותר، באדמה."(٥٢)

" "لقد طردوا ابنى افرايم"، ...ولسوف أصيبهم في أكثر مكان يؤلمهم، في الأرض."

ففى هذا المشهد يتحول النبات ويتطابق مع الطبيعة البشرية في ضبابية بين الواقع والأسطورة:

"העצים סלדו ממגעו של לוין. עץ הסנטה רוזה השיר בתנופה אחת את כל עלוותו כשחתך לוין בקליפתו."(٥٣)

"كانت الأشجار تشمئز من لمسة لفين، ألقت شجرة سانتا روزا بكل أوراقها مرة واحدة وبكثافة، عندما قطع لفين قشرتها".

"تحولت بساتين الحياة إلى مقبرة للرواد، أو إلى أرشيف ملئ بورق لا حصر له، لم تأت رومان روسى لتفجر هذه الأساطير، بل تطالب بمواجهتهم، وهو يريد أن يفعل ذلك لعدة أهداف أحدهم يطرح زعم بأن المشروع لم يكتمل أبدًا، فالمستنقعات لا تزال موجودة في طبقات الأرض العميقة، منتظرة أن تنفجر مرة أخرى وتغطى كل شيء.(٥٤) لذلك حاول أورى أن يستأصل الأعشاب الضارة، اندهش لما رآه، حيث تصاعدت وانفجرت من حفرة جذور الأعشاب المقتلعة سموم قديمة:

"גרגור עמוק עלה מהבור. הביצא שכלאו הזקנים במעבה האדמה ובגזעי האיקליפטוסים התחילה לגאות לעומתי ، נושמת והומה כשנגעו בה קרני השמש."(٥٥)

"حشرجة عميقة تتصاعد من الحفرة، المستنقع الذى حبسه الرواد في أعماق الأرض وفى جذوع أشجار الأوكاليبتوس، بدأ يفيض تجاهي، يتنفس ويصدر أزيزا ،كلما لامسته أشعة الشمس." ثم تعلن الأرض عن غضبها مرة أخرى:

"נוזלים מרקיבים، קפואים למגע، נבעו מבין הסדקים הגדולים שנבקעו בבטון."(٥٦)

" السوائل المتعفنة ، التي تتجمد بمجرد لمسها، ناتجة عن الشقوق الكبيرة التي تصدعت في الخرسانة" ثم مرة ثالثة عندما اهتزت الأرض؛ لتخرج ما بداخلها في وجوه الرواد وأبنائهم وأحفادهم:

"נעה האדמה ונדה. בריטוטים ובחריקות רמות הקיאה התהום רפש כהה، סחי ועצמות ותולעים עבות."(٥٧)

"تحركت الأرض واهتزت باهتزازات وأنين مرتفع، تقيَّأت الهاوية وحلا حالكا، شجيرات وعظام وديدان سميكة."

لا تنفصل الأسطورة عن الواقع، فهما في تعانق، يخلقان وعيًا منفتحًا على كل الميادين...إن الواقعية السحرية تندفع في مجال الإغراق الخيالي، حتى تخرج عن خصائص الواقع الملموس؛ لتجسِّم مواجهة الانسان للظروف المحيطة به، فهي لا تكتفى بالتحليقات الخيالية، التي تنتهى إلى تحويل الواقع وتحليله لعلاقات غير عادية ولا مألوفة، ولكنَّها تخلق في نفس هذا الواقع أشكالًا، تبدو كما لو كانت حلمًا لا يمت بأي صلة للعنصر العادي المألوف. وبهذا تعمل على أن يعيش الخيال المغرق، أو الفانتازيا، في الواقع نفسه، فتكمل لها الدورة الخياليَّة، وتُكوِّن عالما جديدًا ترقد في داخله المظاهر الموضوعية للواقع جنبا إلى جنب مع لب الأسطورة الخرافية.[٥٨]

فالأسطورة التي يتمحور حولها كل شيء وكل الأساطير الأخر،ى هي أسطورة الآباء المؤسسين، الرواد وما نسج حولهم من حكايات قد يكون الواقع أساسًا لها، وهكذا أحيطت قصة رجال الهجرة الثانية بالكثير من الشائعات والقصص. وإذا كانت الواقعية السحرية هي الوعي الأسطوري بالعالم. ففي الوعى الأسطوري نجد العالم ، على الرغم من امتلائه بالأسرار، فأنه مفهوم فليس ثمة أي حدث مفاجئ أو حدث ليس له تفسير، فبعث الموتى ومسخ الحيوانات إلى أشخاص أو نباتات أو العكس، والتطابق بين الكون والمكان، وأبدية اللحظة، كل هذا شيء عادى جدا"[٥٩]

"נקמתו של סבא לבשה צורה. הקברים בערו באדמת הכפר כתוכחה، הציגו תחליף לועג ונורא למפעל כולו."[٦٠]

"اتخذ انتقام الجد شكلًا، كانت القبور تحترق بأرض القرية كتحذير، قدَّموا بديلًا ساخرًا ومزعجًا للمشروع كله."

"بهذه الطريقة ينتج النص أثره المزدوج والمتناقض، فهو يحبب إلينا القصة بطريقة عرضها الخارق، وفى نهاية القصة نصاب بالإحباط واليأس؛ عندما تأتى الصيغة المغرقة في الأسطورية. هذه اللعبة التي تتكرر مخصصة للموت مع جيل الرواد، وكذلك القصص المتصلة معظم السنوات بشخصياتهم وأعمالهم. ولذلك ليس من باب الصدفة أن هذه القصص التي من المفترض أنها خارقة، تتحول بشكل عام إلى مبالغات بصيغة "حقيبة الأكاذيب" البلماحية...ينضم اتجاه شاليف– في كتابة المبالغات لباروخ عن جده وعن أبناء جيله الآخرين – إلى نفس الاتجاه كله في الرواية من سخرية من الآباء المؤسسين"([٦١]) "حيث يوجد في الرواية راو يهوى القصص ولا يميز بين الواقع التاريخي المعروف والفانتازيا، بين الحقيقة والأسطورة.[٦٢] فهو عبارة عن :

"חבית של סיפורים."[٦٣]

"صندوق من القصص."

"فى رواية "رواية روسية" "רומן רוסי" يستمد شاليف من تجربة جابريل جارسيا الماركسية الأدبية. ففي هذا العمل وظفت القصص العجائبية لهذا التيار الأدبي توظيفًا ناجحًا؛ لتوضيح الشكل الذي يمكن أن تكتب به الأساطير." [٦٤]

(٣)

انكسار السرد

يمكن للكاتب أن يسرد الأحداث بتدفق منتظم أو يكسر تسلسلها من خلال إضافة تقلبات أو أحداث مفاجئة تُغيِّر من سير النص، وفى الواقعية السحرية يكون الشكل والمضمون وحدة واحدة، فليس هناك منطقية في الأحداث، فالأحداث لا تخضع للتسلسل المنطقي ولا الزمان يصبح زمانًا منطقيًا ولا المكان كذلك، فلا تخضع لمفهوم وحدة السرد بل يتحطم السرد ويتكسر في وحدات صغيرة، قد تسبق بعضها البعض، وقد تتأخر عن بعضها، وقد تسير متوازية، ففي الواقعية السحرية " نجد معظم الأحداث إما لحظة حاضرة أو عودة إلى الوراء. وهكذا من خلال الواقع والواقع السحري، والبراعة في استخدام التقنيات المحدثة كالتصوير، والعودة إلى الوراء، وتفجير اللغة" [٦٥] كل هذه السمات تشير إلى ملامح رواية ما بعد حداثية لشاليف، تختلف عن أسلوبه الحداثي في رواياته الأخرى. ولذلك يفتتح الأديب الرواية باستهلال مفاجئ على مستوى السرد، وعلى مستوى الحدث الذى بدأت به الرواية (وهو يتعلق بأورى الذى يضاجع كل نساء القرية على برج المياه) حيث بدأت الرواية من الوسط – من وسط الحكاية– فبدأ القصة :

"בליל קיץ אחד ניתר המורה הוותיק יעקב פינס משנתו בחרדה גדולה. מישהו צעק בחוץ: "אני דופק את הנכדה של ליברסון"."[٦٦]

"ذات ليلة صيفية قفز المعلم الكبير يعقوب بيناس من نومه بخوف كبير. شخص ما يصيح في الخارج: "لقد ضاجعت حفيدة ليبرسون"."

"ترجع أهمية الاستهلال إلى أنه عنصر يؤسس لظهور الوظائف، ويفتتح به الراوي خبيئة الحكاية؛ لتنمو وتزدهر...ويتم التعريف بعناصر الحكاية الأساسية (الزمان– المكان– الشخصيات– نوع المشكلة المتوقع حدوثها)[٦٧] لذلك فبداية الرواية بهذا الحدث الغريب ينبئنا بالغرابة التي سوف تسير بها مسارات السرد في الرواية، هذه الغرابة التي تسهم في كسر أفق التوقع لدى المتلقي، وتدفعه لمواصلة القراءة والتنبؤ بالحدث، والتفاعل الإيجابي من السرد الروائي، ويستمر شاليف في غرابته، وكسره لأفق التوقع، فينهى الفصل الأول بنهاية الرواية وموت الجد ميرقين:

"למן היום בו נשא אותי על זרועותיו מבית הורי ועד היום בו נשאתי אותו על זרועותי וקברתיו במטע. רק הוא ואני."[٦٨]

"منذ اليوم الذى حملني على ذراعيه من بيت والدى وحتى اليوم الذى حملته بين ذراعي ودفنته في الأرض.

فقط أنا وهو."

ويستمر هذا التردد بين مسارات السرد، فيبدأ من حيث يجب أن ينتهى، وينتهى من حيث يجب أن يبدأ، وتشوش السرد هنا طبيعى بالنظر إلى مضمون رواية الواقعية السحرية، حيث "يختلف العنصر الأسطوري جوهريًا عن العنصر التاريخي وعن الأحداث التي تقع في خط متسلسل لا عودة فيه؛ لأنه خروج من التاريخ وعودة إلى الوقائع الأساسية".([٦٩]) وخروج عن العنصر الأسطوري في الرواية والعودة إلى مسار الواقع السردي غير المتسلسل المتمثل في نهاية الرواية ،وهى رغبة باروخ ترك الموشاف، وعثور بوسكيلا مدير أعماله على بيت له في المدينة، وهو الحدث الذى يتكرر على مدار الرواية، حيث بدأ به الفصل الثاني من الرواية وأنهى به الفصل الأخير من الرواية، فهذا الحدث يسير متوازيًا طوال الرواية، ومرة يأتي متأخرًا ومرة أخرى يأتي متقدمًا: فهو موجود في صفحة (١٧)، (٤٥٨)

"כמה שבועות אחר כך, הודיע לי בוסקילה שקנה לי את הבית, והסיע אותי ואת שקי הכסף אל ביתו של הבנקאי."[٧٠]

"بعد عدة أسابيع، أبلغني بوسكيلا أنه اشترى لي بيتًا، وأقلني أنا وأكياس نقودي إلى بيت المصرفي."

ولما كان الحكي قائمًا على سرد حدث، وحكاية قصة، فإن الزمن يعد جزءًا لا يتجزأ من هذا السرد، "والتمثل الطبيعي لأى مسار زمنى، في أي عمل سردي أن يبدأ بالماضي ثم الحاضر ثم المستقبل. لكنَّ مقتضيات السرد كثيرًا ما تتطلب أن يقع التبادل فيما بين المواقع الزمنية، فإذا الحاضر قد يرد في مكان الماضي، وإذا المستقبل قد يجئ قبل الحاضر، وإذا الماضي قد يحل محل المستقبل على سبيل التحقيق، أو التعتيم السردي، وإذا المستقبل قد يحيد عن موقعه؛ ليتركه للحاضر على سبيل "الانزياح الحدثى"، أو "التضليل الحكائى"[٧١] وذلك هو ما أطلق عليه انكسار التراتب الزمنى الذى سوف نناقشه في الفكرة التالية.

٣/١

انكسار التراتب الزمانى:

"إن الرواية الجديدة... ترفض مفهوم الزمن، أو على الأقل ترفض سلطانه، محاولةً التملص منه بالعبث به، والنيل منه، والتشكيك في أمره، بتقديمه حيث يجب أن يُؤخَّر، وبتأخيره حيث يجب أن يُقدَّم، وبالهروب من وطأته تحت أشكال متنوعة من السرد. ولقد نشأ عن رفض الزمن، أو رفض احترام تسلسله في صورته المنطقية على الأقل، رفض للتاريخ أيضا تحت تبريرات فكرية مختلفة."[٧٢] ويدعم هذه الفكرة، التيار الأدبي الذى تبنَّته الرواية؛ تيار الواقعية السحرية بمكوناته العجائبية والأسطورية، وعدم وجود حدود بين الواقع واللاواقع، بين الزمن واللازمن، بين الحقيقة والأسطورة التي تَأسَّس عليها السرد. "إن الأسطورة تضفى على الزمن مرتبة خاصة، تجعل الماضي مستقبلا دائمًا وقابلا لأن يكون حاضرًا في جميع الأوقات ...ومن هذه الوجهة فإن الفنان يعيد صنع العالم عندما يحاول رؤيته كما لو لم يكن هناك زمن ولا تاريخ...وتؤدى الأسطورة إلى قطع العلاقة بما يحدث والهروب من الزمن، وتكاد تحول الأحداث والأماكن والأشخاص إلى نماذج ثابتة أو أبنية تتعالى على الواقع المباشر." [٧٣] حيث لم يبدأ الأديب الرواية

من الماضي بل بدأها من لحظة هي أقرب إلى الزمن الحاضر، ثم الانسحاب نحو الماضي ثم العودة إلى الحاضر مرة أخرى، وهكذا التردد بين الحاضر والماضي في حكايات متداخلة دون تسلسل زمنى، وفى بعض الأحيان متوازية، ثم ينهى الرواية بقرار تركه القرية، وفى وسط السرد يحكى عن ذهابه إلى المدينة وعثوره على منزل جديد وعيش حياة جديدة ، هذه القصة تأتى في بداية الفصل الثاني من الرواية:

"קמתי מכורסת העור הגדולה והתחלתי תועה בחדרי ביתי. זה הבית הגדול שקניתי לי לאחר שבגרתי, קברתי במטע את סבא וחבריו، התעשרתי ועזבתי את הכפר."(٧٤)

"قمت من الكرسي الجلد الكبير، وبدأت أتوه في غرف منزلي. هذا البيت الكبير الذي اشتريته بعد أن كبرت، دفنت جدي وأصدقاءه في الأرض، واغتنيت؛ وتركت القرية."

وفى نفس السياق يقول في بداية الفصل الثاني من الرواية:

"בוסקילה...הביא אותי אל ביתי החדש בטנדר שבו הובלנו את ארונות המתים מנמל התעופה ומבתי האבות."(٧٥)

"نقلني بوسكيلا إلى بيتي الجديد بنفس السيارة التي ننقل بها توابيت الموتى من المطار ومن دور المسنين."

ثم يختتم الرواية بنفس الجملة تقريبا في صفحة (٤٥٨) (أبلغنى بوسكيلا أنه اشترى لي بيتا، وأقلني أنا وكيس نقودى إلى بيت المصرفي)

ويتداخل الزمن، ويتغير بالتقدم والتأخر عبر المسار السردى ... واللاتسلسل، أو التذبذب، أو "التشويش"...يصطنعه المؤلف الروائي لغاية جمالية. فكأن التذبذب الزمنى، أو التشويش على مساره الطبيعي في المشكل السردي، هو ضرب من التوتير الذي يشبه توتير النسج الأسلوبي باستعمال الانزياح اللغوي."(٧٦)

يتضح التشويش الزمنى عندما كان باروخ ينظر إلى صورة والده المتوفى في الزمن الحاضر، ويتذكر كلام الآباء المؤسسين عنه، وكيف أنه قوى، مثل والده، وطويل مثل أمه، ثم فجأة يكسر التراتب الزمنى، وينتقل إلى الزمن الماضي فيقول:

"בנימין פרש את ידו.

"תעזוב،מהר" אמר. הוא עוד לא ידע עברית.

הנערה היססה.

"שנל،שנל" אמר בנימין، "אני תופס"(٧٧)

"فرد بنيامين يده.

قال: اتركى يدك بسرعة، لم يكن يعرف العبرية بعد.

ترددت الفتاة.

"... قال بنيامين، سوف أمسك بك."

وفى النهاية يمكن الحكم هل نجح شاليف في السيطرة على حبكته السردية؟ يقول يديديا يتسحاقى "يتحكم شاليف جيدا في تكنيك كسر التسلسل الزمنى، حسب حاجة تسلسل النص، يعرف جيدًا كيف يربط المشاهد المختلفة في وحدة أسلوبية وفكرية لغلق النهايات، لوضع الشخصيات المختلفة في أماكنها الصحيحة في التسلسل المركب للحبكة الممتدة على مدى أعمال ثلاثة أجيال، وثلاثة أسر على مدى عشرات السنين."[٧٨] بتداخل زمني واختيارات زمنية انتقائية أضافت للنص رؤية جديدة، وأبعادًا عميقة

٣/٢

انكسار التراتب المكانى

إن هذه الرواية لا يمكن أن نتناولها أو نستقبلها على أنها أحداث جرت في قرية أو كيبوتس أو بالأحرى الكيبوتس الذى تحول إلى مقبرة، وإنما هي بناء أسطوري متكامل لعالم الكيبوتس، وهو بناء مصغر لبناء أكبر هو المجتمع الإسرائيلي وما يجرى فيه من أحداث. "لا شك أن المكان الحقيقي ليس كذلك، ومن ثم فإن المؤلف أحدث تحولا سحريًا للمكان على النحو الذى فعله جابريل جارثيا ماركيز في روايته المشهورة "مائة عام من العزلة"، حيث اخترع لنفسه مكانًا أطلق عليه اسم ماكوندو. وقد قال ماركيز في أحد حواراته "إن ما كوندو ليست مكانًا، وإنما هي حالة من حالات النفس...إن ماكوندو عبارة عن واقع مكبر هو واقع أمريكا اللاتينية...إن الكاتب جعل الوضع يأتي على هذا النحو من الوصول بالمكان إلى مستوى الحالة النفسية، وتحويله من مكان واقعى آنى إلى نموذج يعبر عن عدد كبير من الأماكن."[٧٩] وذلك ما حدث مع الموشاف الذى ذكره شاليف في السرد، فالموشاف ليس له اسم محدد دلالة على شيوعه في إسرائيل، أو شيوع التجربة الاستيطانية التي ينتقدها الأديب، كل ما ذكره الأديب أنه موشاف في وادى يزراعيل، وطوال السرد يطلق عليه الأديب القرية:

"שנים של מאבק עקרוני עם מוסדות הכפר."[٨٠]

"سنوات من الصراع على المبدأ مع مؤسسات القرية."

إن هذه الدلالة للمكان / الكيبوتس تجعل من القرية عالما تامًا لا يحتاج إلى أي شيء خارج عنه. وهو عالم أسطورى مستقل يحتوى في نفسه على شرحه وتبريره [٨١] أي نموذج لكل مكان وأي مكان يخضع لنفس الظروف.

"המושב כולו،כמו שנוהגים אנשי העמק לומר، נם."[٨٢]

"الموشاف كله كما اعتاد أهل الوادي أن يقولوا، معجزة."

تأسس الموشاف في فترة الهجرة الثانية، أسسه "جيل المؤسسين"، ويضم الموشاف ثلاثة أجيال، جيل الآباء المؤسسين، وجيل الآباء، وجيل الأحفاد، عاصر الكتاب حلم الاستيطان، كما عاصر انهياره البطيء الذي تم التعبير عنه في شيخوخة المؤسسين وموتهم. وقد تمثل المأزق الذي وصل إليه المؤسسون في "مقبرة الرواد"، التي حولت البساتين المزدهرة إلى خراب:

"כשהודעתי לו שהחלוצים מתו כולם، והמגרש התמלא כולו במצבות ויש ברצוני לסגור את העסק ולעזוב את הכפר, יצא ובחר למעני מקום חדש לחיות בו."(٨٣)

"عندما أخبرته أن الرواد ماتوا كلهم وأن المكان امتلأ عن آخره بشواهد القبور، وأنني أريد أن أغلق العمل وأترك القرية ذهب واختار لي مكانا جديدا لأعيش فيه."

تعكس هذه الصورة الحالة النفسية التي يعاني منها المجتمع الإسرائيلي، وكيف أن الأرض الموعودة ليست جنة كما كانوا يظنون، فهي مليئة بالمنغصات والأوجاع.

(٤)

المبالغة (الجروتسك)

"إن الجمع بين التيمة القومية التاريخية و تيار الواقعية السحرية يظهران بشكل واضح في إنتاج مائير شاليف...وما يميز هذا التيار (في مقابل الفانتازيا الخالصة أو الرمزية) عرض الواقع بشكل مبالغ فيه، هذا العرض الذى يُمكِّنه من العودة إلى الواقع ومشكلاته الجادة من زاوية التوازن بين الواقعي والخيالي والمراوغة، بين العقلاني والأسطوري، بين المعالجة النقدية للواقع وبين الإبحار مع الخيال– هذه المبالغة والتشويه هي أساس هذا التيار." (٨٤) لذلك قُدِّمت صورة الرواد في نهاية حياتهم بصورة مهينة تثير الرثاء، وتحولهم إلى صور مشوهة، غريبة، ومبالغ فيها بشكل أو بآخر، فمثلا تسيرقين مات معذبا:

"צירקין מת ברעש، בצעקות، באי רצון ומתוך התנגדות עצומה." (٨٥)

"مات تسيرقين في ضجة وصراخ وعدم رضا وبمقاومة كبيرة."

أما اليعيزر ليبرسون هو الآخر عندما اقترب أجله اختفى من غرفته، وكان يهيم في الحقول لأيام طويلة، مات من الجوع والعطش في قلب الحقول، ولم يكن لديه القوة؛ لقطف أي من الثمار، ومثله مثل باقي الرواد أصبح صغيرًا ضعيفًا، وأصيب بالعمى، ولذلك لم يترك وراءه أي أثر:

"הוא נמצא רק כמה חודשים אחר כך, כשמקצצת התירס של הקיבוץ חשפה את עצמות הציפור שלו."[٨٦]

" بعد عدة شهور، عندما قطعت حقول الذرة في الكيبوتس انكشفت عظامه التي تشبه عظام العصفور."

وكذلك ريلوف الحارس الذي لم ينجح في حراسة شيء، والذي استمر في تكديس السلاح حتى بعد قيام إسرائيل، لكى يدافع عن القرية وعن الحركة، كان موته مثيرًا للسخرية، فقد مات نتيجة انفجار عظيم؛ بسبب كمية السلاح التي كان يخزنه، حتى أنه عندما مات لم يجدوا من جثته سوى حذائه، حيث وجدت فردة حذائه اليمنى بجوار بئر المياه، ووجدت الأخرى فوق برج المياه:

"הן הושמו בשקית ניילון ונקברו אצלי."[٨٧]

"وضعوا في كيس بلاستيك ودفنوا في مقبرتي."

أما بيناس معلم القرية وصاحب المدرسة التي علمت أبناء القرية كيفية الزراعة، وكان متعلقًا بالفكرة التي جاء من أجلها إلى إسرائيل، فقد أصيب بسكتة دماغية، لم يعد يعرف أي شيء بعدها غير الأكل بشراهة، وكان يتجول هو الآخر في الحقول؛ حتى وصل إلى المغارة، وأخرج من جيبه المطرقة، وراح يضرب في الحجارة حتى انهالت عليه:

"פינס...נקבר תחת עשרות טונות של אדמה."(٨٨)

"دفن بيناس تحت عشرات الأطنان من الحجارة."

إن أبناءهم وأحفادهم قد ورثوا عنهم نفس التشوه، ونفس المصير البائس، فأبراهام الابن البكر الذي ولد في الموشاف، الموشاف الذى وضع كل أمله في هذا الابن؛ كي يحمل لواء الرواد من بعدهم ،كان شخصًا بائسًا، حيث بدا شكل ابراهام الذى ينتمى للجيل الثاني غريبًا:

"חריצי הזעף העמוקים זחלו כלטאות במעלה מצחו, עד שנבלעו ונעלמו בתוך שערו הצפוף."[٨٩]

"تسللت الأخاديد العميقة (خطوط العبوس) كالسحالي أعلى جبهته؛ حتى ابتلعت واختفت داخل شعره الكثيف"

كانت أكثر الشخصيات التي تعرضت للتشوه والمبالغة في الشكل والمضمون هي شخصية إفرايم، ابن أحد كبار الرواد "ميرقين"، وأخو أبراهام، وقد غادر إفرايم للخدمة في الجيش البريطاني رغبة منه في ترك الموشاف، والتطلع إلى حياة أخرى بالسفر والترحال مع الجيش البريطاني، وقد ذهب رغما عن إرادة والده، إلا إنه عاد شخصا آخر تماماً:

"עינו האחת של דודי נעקרה ממקומה, אפו הוזח, שפתיו נעלמו, שסע ארגמן פתלתול חצה את קלסתרו באלכסון, מן המצח ועד שקע הגרון...עורו הכווי והקרוע הידלדל מעצמות לחייו, עין ירוקה אחת."(٩٠)

"اقتلعت عين خالي من مكانها، زحزحت أنفه من مكانها، واختفت شفتاه، شق قرمزى منحرف قطع قسمات وجهه بانحراف من الجبين وحتى عمق حلقه...يتهدل جلده المحروق والممزق من عظام وجنتيه، وعين خضراء واحدة."

أما مشولام بن تسيرقين وأحد الرواد، وأحد مجموعة العمل على اسم "فيجا"، فقد بدا التشوه عليه، فبدا يتيمًا؛ حتى بعد أن أصبح عجوزا، فقد عانى اليتم بسبب عمل والدته في الحركة في إسرائيل، وعانى وحدة غريبة؛ حتى أنه لم يتزوج، ولم يتعرف حتى على امرأة:

"משולם، יתום קשיש ונרפה שלא נטע עץ ולא ידע אשה."(٩١)

"كان مشولام يتيما وعجوزا وكسولا، لم يغرس شجرة، ولم يعرف امرأة." وهذا يكشف مدى عقم هذه الشخصية التي لم تستطع إعمار الحياة، بغرس الشجر، أو بإنجاب أبناء؛ يقودون محاولات التعمير بعده.

أما باروخ الراوى فإنه لم يسلم من التشوه، فإنه يصف نفسه بشكل مبالغ فيه وساخر:

"כשהייתי בן חמש עשרה, כבר שקלתי כמאה ועשרה קילוגרם ויכולתי לאחוז בקרניו של עגל מגודל ולכוף את ראשו אל הקרקע."(٩٢)

"عندما بلغت الخامسة عشر كان وزنى مائة كيلو جرام وعشرة، وكنت أستطيع أن أمسك بقرون عجل كبير واحنى رأسه إلى الأرض."

في كل ما سبق من مشاهد سردية تهيمن المبالغة والعجائبية، التي يُقدِّمها الأديب على أساس واقعى، يقدم نموذجًا من تاريخ الاستيطان الاسرائيلى متمثلًا في موشاف في وادى يزراعيل حيث "يُقدِّم الأديب تاريخ القرية وأعمال الزراعة بشكل خارق، بوصفه نموذجًا لإعادة ولادة الأسطورة القومية المرتبطة برواد الاستيطان اليهودى المتجدد في إسرائيل... إن تقديم الأحداث شبه الأسطورية تنسب إلى صلاحيات الراوي. فباروخ يتوه في الخيال وينجرف طوعًا للمبالغة في الأشياء. فهو يعترف بأنه عبد لخياله، الذي يدفعه لرؤية الواقع بشكل يختلف عما يراه الآخرون."(٩٣) هذه الميزة لدى الراوي تؤكد المشهد القادم، ففي إحدى محاولات مشولام المجنونة؛ لتجفيف المستنقعات عن طريق غمرها بالماء. وقف باروخ بين رجال القرية الآخرين، ولكنه يحلق بخياله بعيدا عما يحدث أمامهم جميعا:

"עדר קטן של חזירי–בר יצא ברמיסה ובנחרה מתוך סיפוריו של סבא...הלהקה דהרה אל תוך הביצה וגלשה פנימה להתפלש ביוון שהלך והעמיק."(٩٤)

"هذا القطيع الصغير من الخنازير البرية كان يخرج متزاحمًا وناخرًا من قصص الجد...هذا القطيع يعدو سريعًا إلى داخل المستنقع، تنزلق وتتمرغ في الطين الذى يصير أعمق."

"هذا القطيع الخيالي الذي خرج من "قصص الجد" أسر قلب باروخ؛ حتى أنه بمرور الوقت انفصل عمَّا حوله. وظهر رجال القرية الحقيقيون ضبابيون أمام عينيه " من خلال الأقنعة الشفافة"، وذلك القطيع يبدو في الصورة الخيالية في سعادة تامة، كأنهم حقيقيون. وفى نهاية المشهد يعترف باروخ بغرابته"[٩٥]:

"כששבתי אל השדה המוצף ואל המבטים התמהים שננעצו בי، הבינותי כי חוץ ממני לא הבחין בהם איש."[٩٦]

"عندما عدت إلى الحقل المغمور بالمياه، وإلى النظرات المندهشة التي تحملق بي، فهمت أن أحدًا لم يرهم غيرى، يقدم شاليف أسطورة الاستيطان الإسرائيلي، وأسطورة الرواد الذين حملوا في داخلهم أمل العودة إلى الوطن المزعوم، وحملوا الفكرة في رؤوسهم، وراحوا يسعون إلى تحقيقها على الأرض، الأرض الجدباء التي حوَّلوها إلى بساتين مثمرة، ثم يُقدِّم شاليف صورة مبالغًا فيها وعجائبية لما حدث لهم بعد هذا الحلم الكبير الذى ما لبث أن تحول إلى كابوس حيث انهار كل شيء، فمن خلال "רומן רוסי" "رواية روسية""يعكس مائير شاليف من خلال عجائبيته أسطورة الرواد ، المستوطنين الأوائل. ...يشبه شاليف جروسمان في أنه يتجه إلى صورة فانتازية أسطورية مبالغ فيها (مراوغة) للعناصر الشخصية والجمعية." [٩٧]، وعلى ذلك يمكن القول إن" شاليف استخدم المبالغة بشكل متكرر، السخرية الرمزية، الفكاهة السوداء."[٩٨]

(٥)

تيمة الهدم

"لا بد من الهدم من أجل بداية جديدة صحيحة؛ لأن البناء الأول تم على أسس غير سليمة."[٩٩] كان هذا شعار شاليف ورؤيته ، ومنذ بداية الرواية انتشرت تيمة الهدم موظفة السخرية من كل الإنجازات الأسطورية، التي قام بها الرواد، التي كان مآلها الخراب التام والنهائي، فلم يتبق من إنجازات الرواد أي شيء، لقد خربت البساتين وامتلأت الأرض بالثمار العفنة:

"כשאותה רפת עצמה התמלאה בנשלים מאובקים של חרקים ובשקי כסף נפוחים והמטע חרב ונזרע עצמות וקברים...הציבור כולו נד לגורלה של האדמה הזאת, שנועדה להצמיח מספוא ופרי ונהפכה לשדה נורא של נקמה."[١٠٠]

"عندما امتلأت مزرعة الألبان نفسها ببقايا الحشرات وبأكياس ممتلئة عن أخرها بالنقود، خرب البستان وزرع بالعظام والقبور...اهتز الجمهور كله لمصير هذه الأرض، التي كانت مخصصة؛ لنمو الأعلاف والثمار وتحولت إلى حقل بشع للانتقام."

هذا الانتقام الذى كان سببه لفظ الموشاف لافرايم الذى عاد مشوهًا من الحرب:

"הכפר השליך את אפרים מעל פניו"[١٠١]

"لقد ألقت القرية افرايم من وراء ظهرها."

لقد توحشت القرية، ولم تعد أرضًا للحياة الموعودة، واحتواء الجميع، فأصبحت عنصرية، ترفض، وتتعالى، وتقتل. وهكذا بدأ انتقام الجد من القرية عندما أوصى باروخ حفيده أن يدفنه في بستانه، ومنذ أن دفنه باروخ؛ بدأ كل شيء ينهار، بدأت الأرض تُطلق سمومها:

"העצים הסמוכים לקבר מיהרו למות، כאילו נוצק רעל בליבתם...בתוך זמן קצר גווע המטע של סבא ונרקב כולו."[١٠٢]

"بدأت الأشجار القريبة من قبره تموت بسرعة، كما لو كان يصب السم بداخلهم...وخلال وقت قصير ماتت مزرعة جدي وتعفنت كلها."

فهو مثله مثل باقى الرواد لم يتخيل أن العودة إلى الأرض، وبذل كل هذا المجهود فيها، ويكون هذا هو المصير المحتوم:

"לא כך דימה לעצמו את הגאולה."[١٠٣]

"لم يتخيل أن يكون الخلاص هكذا."

"يحكى شاليف عن ثلاثة أجيال يتصارعون على تحقيق حلم الخلاص، خلاص الشعب وخلاص الأرض، على مشروع الرواد الذى يُسمِّيهم "الآباء المؤسسين"، وعن الصعوبات التي واجهتهم في تلك الأيام، وعلى نزوح الجيل الثاني؛ بسبب عدم قدرتهم على منافسة صورة "الأباء المؤسسين" العملاقة، ويرمز إلى إمكانة البداية الجديدة على أيدى الجيل الثالث، بعد خراب تام ونهائي لكل ما صنعه الآباء المؤسسون."[١٠٤] وكأن الأرض حزنت على موت الحلم والأمل؛ فراحت تطلق سمومها في كل ربوع القرية.

(٦)

موتيف الأرض

"إن علاقة الآباء المؤسسين بالأرض أحد التيمات الرئيسة في الرواية ، العودة إلى أرض إسرائيل، العمل في الأرض والتمتع بالحياة في القرية، قريبًا من الأرض، هذه الأفكار هي الأسطورة التي استندت عليها حركة الاستيطان لأبناء الهجرة الثانية، فالأرض هي مصدر الخصب والنماء ، ولكنَّها أيضًا هي المكان الذى دفن فيه المؤسسون. [١٠٥] إن شاليف يعرض لوجهة نظره في رواية روسية من خلال قصة حب تجمع بين مرقين وعاهرة تدعى شولاميت، هي حبيبة الصبا، التي لم ينسها، وظل مرتبطًا بها؛ حتى بعد مرور خمسين عاما، ولكنَّ كل الرجال الذين

عاشت معهم، أضاعوا حق البكارة، التي كانت عليها. وهنا يشير شاليف إلى أنه لا يمكن أن تتوقع في علاقة تجمع بين رجل وامرأة إخلاصًا من المرأة ، والأرض كالمرأة لا تحافظ على إخلاصها:

"האדמה הגסה הזאת שהורגלה בצחנת עצמות של קדושים ובמדרך רגליהם של צליינים וגייסות, פערה את פיה בצחוק למראה החלוצים שנשקו אותה ושפכו עליה את מנחת דמעתם, שבעלו אותה בהתרגשות, נועצים את מעדריהם הזעירים בגופה העצום, שקראו לה אמא, אחות ואשה. יחד עם התלמים הראשונים, יחד עם ביעור העשב השוטה, ייבוש הביצה ובירוא היער, זרענו גם את הכישלון.. "אין אדמה כזאת, ואין גם אשה כזאת."(١٠٦)

"هذه الأرض القاسية، التي اعتادت رائحة عظام القديسين وأقدام الحجاج، فغرت فاها بالضحك من الرواد الذين قبلوها، وسكبوا عليها دموعهم، امتلكوها بحماس، زرعوا قطعانهم الصغيرة في جسدها الضخم، هي الأخت والأم والزوجة. مع الشقوق الأولى، ومع القضاء على الأعشاب الضارة، وتجفيف المستنقعات والغابات، زرعنا أيضا الفشل."... "ليس هناك أرض كهذه كما أن ليس هناك امرأة كهذه." إن شاليف يوظف الأسطورة القديمة، أسطورة الأرض / الأم التي ترعى وتحفظ، وتُقدِّم الحياة لأبنائها، لكنَّ هذه الأرض الأم / المحبوبة فقدت بكارتها، ومعها فقدت كل مقومات الحياة.

وفى النهاية أدرك الرواد الحقيقة، أن الأرض لم تكن لهم، الأرض لمن سكن فيها وعاش فيها، لمن يعرفها، وهنا نجد هدمًا تامًا لفكرة العودة إلى الأرض، فكرة الخديعة التي مورست على فقراء اليهود، الخديعة الصهيونية؛ التي جلبت فقراء اليهود؛ ليقوموا بالعمل الشاق، والأغنياء وأبناء المدن لهم الإدارة والسياسة والحكم، يعاملون كمواطنين من الدرجة الأولى بينما يعامل سكان القرى والمستوطنات والفلاحون على أنهم مواطنون من الدرجة الثانية:

"כנענים ، תורכמנים, נחליאלים, יהודים, רומאים, עיזי בר, ערבים, חתולי –ביצות, ילדים גרמנים, פרות דמשקאיות וחיילים אנגלים נאבקו להטביע עקבות בנשיית הרגבים המתפוררים."(١٠٧)

"الكنعانيين، التركمان، النحيليون، اليهود، الرومان، الماعز البرية، العرب، قطط المستنقعات، أولاد ألمان، وبقر دمشقى، وجنود إنجليز، كل هؤلاء كافحوا؛ ليتركوا أثارهم في أودية الطين المتحللة."

لقد سخر المعلم بيناس من مشولام الذى يتمسك بالوهم:

" הקרקע רימתה אותנו, היא לא היתה בתולה."(١٠٨)

" لقد خدعتنا الأرض، لم تكن عذراء."

إن المعنى الرومانسي للطبيعة والأرض يمر بحالة من الهبوط، إن مفهوم "العودة إلى الأرض" أو "الاندماج أو التمازج مع الطبيعة" لم يعد مهمًا، إن فكرة الإعاشة من الأرض والعمل في القبور قد فقدت معناها، إن الطرح

السحري الخيالي؛ لتيار الواقعية السحرية يساعد في عرض انهيار المفاهيم البطولية؛ حتى الوصول بها إلى درجة السخافة والسخرية.[١٠٩].

الثقافة الجديدة التي صنعها الرواد الصهاينة لم تطل أيامها، فالأرض جعلتهم يهربون ووضعت بهذا نهاية للمبادرات والآمال وإعادة البناء على أيديهم، وعن طريق عودتهم إلى الأرض، فالعودة إلى الأرض لم تعد تأهيل العائدين إلى الوطن بل على العكس أساءت من وضعهم، هكذا يوضح بيناس:

"הקשר אל האדמה، ההתמזגות עם הטבע- מה הם אם לא שקיעה והתבהמות. הקמנו דור חדש, לא עוד יהודים תלושים ועלובים, אלא דור של איכרים، הקשורים לאדמתם. מגושמים, אנשי ריב ומדון, צרי דעת, עבי עור וגרם."[١١٠]

" الاتصال بالأرض، والاندماج مع الطبيعة – ماذا لو لم تكن كذلك أفول ووحشية. لقد أنشأنا جيلًا جديدًا ، لم يعد هناك يهود مقتلعون وبائسون، بل جيل من الفلاحين، يتعلقون بأرضهم، غلاظ، مشاكسين، ضيقي الأفق، سميكي الجلد والعظم"

وفى نشرة أخبار القرية أضاف بهذا الشأن:

"שגינו , שגינו בחינוך, שגינו בחזון, שגינו בייעוד. לבהמות נדמינו, טובעות עד צוואר ביוון האדמה."[١١١]

"أخطأنا، أخطأنا في التعليم، أخطأنا في الرؤية، أخطأنا في الهدف. أصبحنا نشبه البهائم، غارقون حتى العنق في طين الأرض."

لقد اختار شاليف أن "يُوضِّح روابط العلاقات بين الشخصيات، بواسطة العلاقة المختلفة مع أرض إسرائيل، ولكنه ينظر إلى المشروع الطلائعي من زاوية الاستثمار، وتطويره، وعلى عكس التوق للعمل في الأرض لدى الطلائعيين، فقد انقطعت العلاقة بين أبنائهم و الأرض بشكل تدريجي"[١١٢] وهكذا مات المشروع الطلائعي أو كاد؛ لأنه لم يجد له ورثة، يرغبون في إكمال مسيرته. "وهكذا يؤكد شاليف على حقيقة مهمة هي أن أرض فلسطين كانت وما زالت مقبرة لليهود، مشيرا إلى أن الصهيونية فشلت في تحقيق الأمن لجموع اليهود على هذه الأرض المقدسة بعد أن أصبحت دائرة الحروب والمعارك العسكرية اليومية أمرا لا مناص منه، وهو بهذا يشير إلى فشل التجربة الصهيونية ما دامت لم تحقق غرضها الذى تعلقت به آمال جموع اليهود المهاجرة إلى فلسطين، بل أصبحت عبئا يتوارثه الأجيال."([١١٣])

(٧)

التغيُّرات الكبرى في المجتمع الإسرائيلي

٧/١

موت الطلائعية

"يبدو أن هذه إحدى سنن الحياة ونواميس الكون: أن يرث الفقراء الأغنياء في نهاية الأمر، وأن يؤوب ميراث الأقوياء النشطاء المرموقين إلى أشد الكائنات ضعفًا وتفاهة."[١١٤] لذلك فسرعان ما ينهارون، ويهربون من المواجهة أو الحياة، فها هم أبناء الجيل الثاني الذين لا يستطيعون أن يتحملوا الأساطير التي أشيعت عن الرواد، وأفعالهم السحرية، وقدراتهم العجائبية التي لن يستطيعوا أن ينافسوهم فيها، وضح ذلك فى فكرة الابن الأول في الكيبوتس أبراهام الذى توقع الرواد منه أن يكمل مسيرتهم، ولكنَّه بدا:

"מכזיב."[١١٥] "مخيبا للآمال."

وبعد ذلك أخذ أبراهام زوجته، وترك كل شيء، وهاجر إلى الولايات المتحدة الأمريكية، لم يستطع أبراهام ولا مشولام ولا دانيال، وهم الجيل الثاني أن يحملوا عبء الطلائعية، لقد أصيب هذا الجيل بخيبة أمل كبيرة:

"הבן הראשון אברהם מיריקין נשא שיר ...، וללא קשר אל חיינו ומטרתנו בארץ."[١١٦]

"غنَّى الابن الأول أفراهام ميريقين أغنية ...، ليست لها علاقة بحياتنا وهدفنا في إسرائيل."

من ناحية فكرية تتواجه الرواية مع ما اعتادوا أن يسموه "عالم أساطير بداية الاستيطان"، لنقل مع تلك الأساطير التي تصف البطولة الخارقة لرواد الهجرة الأوائل، الاستيطان والدفاع. ولكن المشكلة المتعلقة بالأسطورة هي أنه بذلك لن يستطيع أبناء الجيل الثاني والثالث أن يقفوا أمام صورة الرواد، دون أن يدركوا صغرهم، وصغر أعمالهم الصغيرة البسيطة؛ فيضطرون إلى الهروب إلى أنفسهم وحياتهم. وقد دمر مشروع الرواد بمغادرتهم له وتركه مهجورًا، فليس لهم خلفاء.":[١١٧]

"נטשו את עבודת האדמה– פרחו אל העיר، מתו، ירדו מן הארץ."[١١٨]

"هجروا العمل في الأرض، هربوا إلى المدينة، ماتوا، هاجروا من البلاد."

"فعلى عكس اتجاه البناء لدى الآباء الذين كان لديهم شوق لإحياء الأرض، أدار جيل الأبناء ظهره إلى الأرض، بل لقد كانوا قوة تدميرية، وكان ذلك نتيجة خيبة الأمل من العودة إلى الوطن." [١١٩]، فقد كان الرواد هم الوقود وهم الذين قادوا العمل العبري في البداية:

"אנחנו، כנות החושחש העזות שעליהן צמח הישוב העברי." [١٢٠]

"كنا نحن سيقان الخشخاش القوية التي نبت عليها اليشوف العبرى."

فقد تحملوا عبئ الحياة القاسية لبناء اليشوف:

"לבשנו שקים על הראש בחרף، והלכנו בבוץ וגרביים מלאים עיתונים."[١٢١]

"لبسنا أكياس على رؤوسنا في الشتاء، وسرنا في الوحل بجوارب مليئة بالجرائد."

ولكن كانت نهاية الطلائعية، ونهاية الرواد مؤلمة ومخيفة، وكانت النتيجة قاسية:

"כמו סבא בשעתו، כבר היו רבים מהם זעירים ונמוכים، הסימן הראשון למותם המתקרב، שנים של אהבה מופרזת، שנאת מבשילות، אכזבות וחשבונות–נפש שרפו תאים בגופם ושאבו את לשדם."[١٢٢]

"مثلما كان جدى لحظة موته كان الكثير منهم صغارًا وقصارًا، العلامة الأولى لموتهم الذى اقترب، سنوات من الحب المبالغ فيه، وكراهية تنضج، خيبات أمل، وحساب للنفس، أحرقت خلايا أجسادهم، وامتصت رحيقها."

(٧/٢)

التحول من الاشتراكية إلى الرأسمالية

تنبئ أحداث الرواية بتلك التحولات التي حدثت في المجتمع الإسرائيلي، تلك التحولات التي أثرت في التركيبة الاجتماعية، ف عرض المقبرة كنوع جديد من الزراعة، يرمز إلى التحطم التام والنهائي للحلم والخضوع للفكر(الاقتصادي) الرأسمالي، هنا بدأت نقطة التحول من العمل الجماعي إلى الفردية، إلى المكاسب المادية والرأسمالية، عندما تحوَّلت الأرض والبساتين إلى مصدر الغذاء والثمار، إلى مشروع رأسمالي، إلى مقبرة تباع فيها الأرض للدفن، وهنا تقوم مقارنة بين دونم الأرض الزراعية، ودونم المقابر:

"מוגש כאן תחשיב מוסמך המוכיח כי דונם קברים מכניס יותר מכל גידול חקלאי אחר ، הן באופן מוחלט והן יחסית להשקעה "[١٢٣]

"مقدم هنا كشف حساب يثبت أن دونم الأرض للمقابر سعره أكثر من أي محصول زراعي آخر، سواء بشكل مطلق، أو بالنسبة للاستثمار."

فقد باع باروخ الأرض للرواد كمقابر، واغتنى؛ حمل نقوده وهجر اليشوف؛ واشترى بيتًا فخمًا، لا يناسب لباس العمل الأزرق، الذى كان يرتديه، لقد تحول باروخ من اشتراكي يسعى إلى خلق مجتمع مثال،ي إلى رأسمالي، هدفه فقط الثراء، وحركة الهجرة من اليشوف هي تعبير عن هجرة المجتمع الإسرائيلي من الفكرة الصهيونية التي خرج من رحمها:

"את הבית ואת כל אשר בו קניתי מבנקאי אחד، שברח מן הארץ. אינני יודע מדוע ברח. מעולם לא פגשתי בבני מינו ולא נכנסתי לבנק. את הכסף ששילמו לי משפחות הנפטרים הנחתי ברפת בתוך שקים ישנים של זבל כימי."(١٢٤)

"اشتريت البيت وكل ما فيه من أحد المصرفيين، حيث هرب من إسرائيل، لا أعرف لماذا هرب، لم أقابل أحدًا من نوعه أبدًا، ولم أدخل بنكًا، فكل النقود التي دفعها لي أسر المتوفين، وضعتها في المزرعة داخل أكياس سماد قديمة."

إن شاليف "يتحفظ على أسلوب أو نمط الحياة الجماعية، السكن الجماعي، في إطار الكيبوتس الذي يلغى حياة الفرد، ويُقدِّس حياة الجماعة وأهدافها."(١٢٥) لم يعد النمط الاشتراكي الذى جلبه الرواد معهم من روسيا ودول أوربا الشرقية نمطًا مرادًا ورائجًا، إنه يخالف الطبيعة، ويجعل من حياة الفرد الشخصية في المرتبة الثانية بعد مصلحة الجماعة، وهو ما لم يعد موجودًا ،حتى في المستوطنات، فقد اتجهت المستوطنات للمشاريع الفردية والشخصية، وهذا يعد رفضًا للمفهوم الجمعي للحياة داخل المستوطنات، التي نشأت عليها الفكرة الصهيونية، وإقامة دولة إسرائيل:

"להעמדת חיי הפרט מעל לכל."(١٢٦)

"لوضع حياة الفرد فوق الجماعة."

وكان الرواد يكرهون الفكر الرأسمالى، ويرفضونه، ويقولون عنه:

"כסף של קפיטליסט בוגד."(١٢٧)

"نقود رأسمالى خائن."

"הקפיטליסט הבוגד."(١٢٨)

"الرأسمالى الخائن."

"המתים שבאו מאמריקה ،"הקפיטליסטים הבוגדים".(١٢٩)

الموتى الذين جاؤوا من أمريكا، "الرأسماليين الخونة"."

كذلك استخدام ألفاظ مثل البرجوازيين، أو الرأسماليين، حيث يخضع الأخرون لهذا التصنيف من قبل الرواد، فمثلا المعلم بيناس كان يُعلِّم طلابه النباتات، ويُصنِّف لهم حتى الزهور، فهناك زهور ونباتات للبرجوازيين، وهناك زهور ونباتات لأبناء اليشوف والمستوطنات:

"דליות ופרזיות הן צמחים לבורז'ואים. פרחי הנוי שלנו הם הקידה והנרקיס، צמחי התרבות שלנו הם התלתן והגפן" הכריז."(١٣٠)

" قال: زهور الداليا والفريزيا للبرجوازيين، أما زهور الزينة لدينا فهي زهور الأكاسيا والنرجس، أما النباتات الثقافية لدينا فهي البرسيم والكروم."

أما فيما يتعلق بالخلاف على دفن الرواد، الذين هم ليسوا برواد على حسب رأى مشولام في مقبرة الرواد، حيث لم يعد يتعلق الأمر ببذل الجهد والمعاناة في الأرض التي عاناها الآباء المؤسسون، حيث أصبح الأمر كله يتعلق بكمية الأموال التي تدفع، لم يعد المجتمع يهتم بالفكرة، على قدر ما يهتم بجيى الما،ل وهو التحول الذى حدث في المجتمع الإسرائيلي من الاشتراكية إلى الرأسمالية، والكيبوتسات والموشافات التي تحولت من قرى تعاونية إلى مشروعات خاصة:

"המנוחה שילמה מאה אלף דולר."(١٣١)

"لقد دفعت المرحومة مائة ألف دولار."

٧/٣

موت الأيدولوجيات:

لم تصمد الأيديولوجيا الإسرائيلية أمام الواقع الإنساني، ولم تكن هناك رغبة حقيقية داخل المهاجر الإسرائيلي لتحدي الحياة، ومقاومتها من أجل خلق عالم مثالي، يتناقض مع طبيعته أولا، وواقع الحياة ثانيا؛ لذلك بدأت الأيديولوجيا الإسرائيلية في التواري؛ ليحل محلها رؤية جديدة واقعية، تتبنى الحياة والعمل، كما هما دون محاولة فرض أيديولوجيا مغايرة أو مثالية، تقوم مقام الفطرة الإنسانية؛ لذلك فشل الرواد الأوائل في تنفيذ رؤيتهم الحياتية، وخلق صورة مثالية للقرية الإسرائيلية، وبدأت كل محاولاتهم في الانهيار والتواري، ومع هذا الانهيار بدأ صوت الواقع في الظهور والسخرية من تلك المحاولات غير الواقعية التي تخنق منابع الحياة، فكان صوت أوري هو صوت الحياة التلقائية الساخر من كل المحاولات السلبية.

"אורי בן דודי، שדבר לא נחשב בעיניו והביט על הכפר כולו ממעוף ציפורי הלגלוג، ...

ואני הסתכלתי בו כמו שאני מסתכל בו עד היום הזה– בקנאה ובאהבה."(١٣٢)

"أورى بن خالى، الذى لم يكن أي شيء يساوى في عينيه وكان ينظر إلى القرية كلها نظرة متعالية ساخرة،...

وكنت أنظر إليه مثلما أنظر إليه حتى الآن – بحسد وبحب."

سخر أوري من كل أساطير جيل الرواد، تلك الأساطير التي هزمت نفسها، وأصحابها، فكانت نهاية كل فرد فيهم نهاية مأساوية، لا تتناسب مع مثاليته، ولا حجم طموحاته؛ لأنهم تحدوا الحياة وطبيعتهم، وكان الوحيد الذي

أحدث نوعًا من التصالح النفسي مع ذاته ودافع، هو الوحيد الذي استطاع أن ينجح، وأن ينجو من تلك النهايات النفسية.

"אורי הבין זאת רק לאחר שפוצצו לו את הטחול בבעיטות."[١٣٣]

"فهم أورى ذلك فقط بعد أن فجروا طحاله بالركلات."

أورى الذي سيكسب في النهاية هي الشخصية التي تخلصت من الأيدولوجيا:

"אורי היה להוט ומלא שמחה."[١٣٤]

"كان أورى حماسيا ومليئا بالسعادة."

لقد ظل أورى بالموشاف وتزوج من نحما، وأنجبا أربعة أطفال وعاشا في سعادة مليئة بالعمل، صحيح لم يكن أورى يملك النقود، التي يملكها باروخ، التي كان يعطيه منها في كل زيارة إلى الموشاف، ولكنه كان سعيدًا وقانعًا بما لديه، زوجة محبة أربعة أطفال وقطعة أرض يزرعها، ترهقه بالعمل ويرهقها بالعمل، ولكنه هو الشخص الوحيد الذى يبدوا مكتملا داخل السرد.

"שאורי מירקין היה הוגה הדעות המקורי ביותר שהצמיח הכפר שלנו."[١٣٥]

"كان أورى ميرقين هو المفكر الأصلى الذى طور قريتنا."

وفى النهاية يمكن القول أن "الواقعية السحرية لا تشبه الفانتازيا أو السريالية ، بل تفترض أن الفرد يحتاج إلى رابطة مع التقاليد والإيمان حيث أن المجتمع يرتبط بهذه الأشياء بنيويا"[١٣٦] كما تشير الواقعية السحرية إلى "أدب ذو عناصر محددة وهى العجائبية والأسطورية، التى يتم دمجها في قصة واقعية دون أن يحدث انكسار في انسياب السرد ". [١٣٧] وتدور أحداث العمل الأدبى من هذا النوع داخل عالم خيالى واقعى تتوافق قوانينه مع قوانين الواقع الذى تعيشه شخصيات العمل الأدبى ولكن ما يحدث فيه لا يمكن تفسيره ، وفقا لقوانين الطبيعة المتعارف عليها: "مثل ظهور الشيطان، الموت والبعث، الطيران في الهواء، تحول الانسان إلى حيوان وما شابه ذلك. وهكذا نجد أنفسنا مأخوذين إلى قلب العجائبى في عالم هو بالفعل عالمنا، ذلك الذى نعرفه بلا شياطين، يقع حدث لا يمكن تفسيره بقوانين العالم المألوف نفسه"[١٣٨] أما في الواقعية السحرية نجد الأحداث الرئيسة ليس لها تفسير منطقى أو سيكولوجى، وهى لا تحاول أن تنسخ الواقع أو تجرح الواقع، وإنما تحاول أن تقتنص السر الذى تنبض به الأشياء."[١٣٩]

الخاتمة

خلصت نتيجة البحث إلى أن أدب ما بعد الاستعمار لا يقتصر فقط على عكس واقع دول أمريكا اللاتينية، بل إن الأثر الذى خلفه الاحتلال الاسرائيلى للأراضى العربية جعل من الشعب الفلسطيني شعبا مستعمرا، وجعل من إسرائيل دولة مستعمرة، وأن الأدب الذى ينتج في هذه الأجواء هو منتج استعمارى نتيجة هيمنة وسيطرة الطبقات الحاكمة على وعى الشعب وبث مفاهيم خاطئة وترويج أساطير زائفة تغطى على الفشل الحقيقى الذى منى به الإسرائيليون على مدار الفترة التي استعمروا فيها أرض فلسطين، وأن الأدب الذى ينتج في وسط هذه الهيمنة هو محاكاة ساخرة لهذه الأساطير التي يجب هدمها من أجل بداية حقيقية. ومن أهم النتائج التي توصلت إليها الدراسة:

- ضرورة التوسع في تطبيق النظريات النقدية المعاصرة على الأدب العبرى بهدف الوصول إلى التغيرات الكبرى التي أصابت العقل الجمعى الإسرائيلى.
- نجاح "רומן רוסי" "رواية روسية" في توظيف الواقعية السحرية للكشف عن تناقضات الواقع الإسرائيلي.

الهوامش

[١]) אברהם בלבן: גל אחר בסיפורת העברית، סיפורת עברית פוסטמודרנסטית، הוצאת לאור כתר،עמ"37.
[٢]) שם:עמ"30.
[٣]) שם:"٤٨.
[٤]) שם:עמ"٧٢.
[٥]) حامد أبو أحمد: الواقعية السحرية في الرواية العربية، المجلس الأعلى للثقافة، ٢٠٠٩.ص٢٥.
[٦]) عبير محمد عبد الحافظ: الواقعية السحرية في الرواية اللاتينية (بدرو بارامو نموذجا) ، الرواية قضايا وآفاق، الواحدة ليلا ، ٢٠١٩/٣/١٢.
[٧]) أنور محمود زناتى: الواقعية السحرية في أعمال ماريو بارغاس يوسا(صاحب نوبل)، فكر العدد ١٠ ، فبراير- ابريل ٢٠١٥. www.fikrmag.com
[٨]) ديفيد لودج: الفن الروائى، ترجمة ماهر البطوطى، المجلس الأعلى للثقافة، ٢٠٠٢، ص١٣٢.
[٩]) ضياء غنى العبودى: الواقعية السحرية في الرواية العراقية المعاصرة، رواية ما قيل وما .....اختيارا، مجلة آداب ذي قار، جامعة ذي قار، كلية التربية والعلوم الإنسانية، المؤتمر العلمى الخامس ٢٠١٢، ص٣٥٦. بتصرف
[١٠]) אברהם בלבן: שם،עמ"37.
[١١]) חנה הרציג: הקול האומר אני، מגמות בסיפרת הישראלית בשנות השמונים، האוניברסיטה הפתוחה، 1998، עמ"75.
[١٢]) שם: עמ"77-76.
[١٣]) سيد محمد السيد قطب: الأشباح تسكن حارتنا، مدخل لقراء الواقعية السحرية، مجلة القصة، يونيو ، ٢٠٠١،ص٧٦.
[١٤]) מאיר שליו: רומן רוסי، עם עובד، 1988، הדפסה 49، 2016، עמ"8.
[١٥]) שם: עמ"8.
[١٦]) שם: עמ"32.
[١٧]) שם: עמ"119.
[١٨]) יוסף אורן: עמ"71.
[١٩]) שם: עמ"78.
[٢٠]) שם: עמ"78.
[٢١]) שם: עמ"78.
[٢٢]) שם: עמ"17.
[٢٣]) שם: עמ"28.
[٢٤]) صلاح فضل: منهج الواقعية في الإبداع الأدبى، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٨، ص٢٩٤.٦٨
[٢٥]) מאיר שליו: שם، עמ"35.
[٢٦]) שם: עמ"64,65.
[٢٧]) שם: עמ"65.
[٢٨]) שם: עמ"114.
[٢٩]) שם: עמ"18.
[٣٠]) أحمد محمد عوين: الواقعية السحرية في رواية نوة الكرم لنجوى شعبان، الجمعية المصرية للسرديات ، كلية الآداب، جامعة قناة السويس، المؤتمر الدولى الأول للسرديات، مجلد ٢، ٢٠٠٨، ص ٦٨.
[٣١]) صلاح فضل: علم الأسلوب، مبادئه واجراءاته، دار الشروق، مصر، ط١، ١٩٩٨، ص٣٤١.
[٣٢]) חנה הרציג: שם، עמ"٧٩.
[٣٣]) حامد أبو أحمد: في الواقعية السحرية، ص ٥٥-٥٦.
[٣٤]) יערה בן דוד: עיון בפרקי ספרות ישראלית וכללית: אהבה ממבט שני،עקד، 1997עמ"105.
[٣٥]) מאיר שליו: שם،עמ"154.
[٣٦]) שם: עמ"23.
[٣٧]) حامد أبو أحمد: الواقعية السحرية في أدب نجيب محفوظ رواية "ليالى ألف ليلة وليلة"، إبداع، العدد التاسع شتاء ٢٠٠٩، ص١٠٦.
[٣٨]) מאיר שליו: שם،עמ"19.
[٣٩]) שלומית ברנהולץ : עיצובים סאטיריים כפונקציה של תמורות בתפיסת ערכיים בסיפורת הישראליית، חבור לשם קבלת דוקטורט ، כרך א :רמת -גן , 1976 ,עמ"57.
[٤٠]) מאיר שליו: שם،עמ"25.
[٤١]) שם: עמ"358.
[٤٢]) שם: עמ"65.
[٤٣]) שם: עמ"105.
[٤٤]) שם: עמ"100.
[٤٥])שם: עמ"24.
[٤٦]) שם: עמ"394.

[٤٧]) حامد أبو أحمد: في الواقعية السحرية، الهيئة العامة للكتاب، ٢٠١٤، ص ٥٠-٥١.
[٤٨]) מאיר שליו: שם، עמ"344.
[٤٩]) ידידה יצחקי: מיתולוגיזציה של המיתוס، אוקטובר، 1988.
[٥٠]) מאיר שליו: שם،עמ"253.
[٥١]) حامد أبو أحمد: في الواقعية السحرية، ص ٥٠-٥١.
[٥٢]) מאיר שליו: שם، עמ"34.
[٥٣]) שם: עמ"89.
[٥٤]) ידידה יצחקי: שם.
[٥٥]) מאיר שליו: שם،עמ"٣٠٥.
[٥٦]) שם: עמ"351.
[٥٧]) שם: עמ"366.
[٥٨]) صلاح فضل: منهج الواقعية في الابداع الأدبى، ص ٢٩٣-٢٩٢.
[٥٩]) حامد أبو أحمد: في الواقعية السحرية، ص ٥٠-٥١.
[٦٠]) מאיר שליו: שם،עמ"312.
[٦١]) יוסף אורן: ציונות וצבריות ברומאן הישראלי، הוצאת יחד، 1990،עמ"71.
[٦٢]) אברהם בלבן: שם،עמ"37.
[٦٣]) מאיר שליו: שם،עמ"108.
[٦٤]) חנה הרציג: שם، עמ"٦٦.

[٦٥]) حامد أبو أحمد: الواقعية السحرية في الرواية العربية، ص٦٦.
[٦٦]) מאיר שליו:שם، עמ"5.
٦) نبيل حمدى الشاهد: العجائبى في السرد العربى القديم (مائة ليلة وليلة والحكايات العجيبة والأخبار الغريبة نموذجا، الوراق للنشر والتوزيع، ٢٠١٢، ص٢٧،٢٦.
[٦٨]) מאיר שליו: שם،עמ"16.
[٦٩]) صلاح فضل: منهج الواقعية في الابداع الأدبى، ص ٢٩٤.
[٧٠]) מאיר שליו: שם، עמ"458.
[٧١]) عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، عالم المعرفة، ١٩٩٨، ص٢٢٠.
[٧٢]) المرجع السابق، ص٣٥.
[٧٣]) صلاح فضل: منهج الواقعية في الابداع الأدبى، ص ٢٩٥.
[٧٤]) מאיר שליו: שם،עמ"17.
[٧٥]) שם: עמ"17.
[٧٦]) عبد الملك مرتاض: مرجع سابق ،ص٢٢٠-٢٢١.
[٧٧]) שם: עמ"112.
[٧٨]) ידידה יצחקי: שם.
[٧٩]) حامد أبو أحمد : الواقعية السحرية في الرواية العربية، ص ٧٥-٧٦.
[٨٠]) מאיר שליו: שם، עמ"18.
[٨١]) صلاح فضل: منهج الواقعية في الابداع الأدبى، ص ٣١٤.
[٨٢]) מאיר שליו: שם،עמ"5.
[٨٣]) שם: עמ"18.
[٨٤]) חנה הרציג: שם، עמ"75.
[٨٥]) מאיר שליו: שם،עמ" 284.
[٨٦]) שם: עמ"455.
[٨٧]) שם: עמ"394.
[٨٨]) שם: עמ"457.
[٨٩]) שם: עמ"110.
[٩٠]) שם: עמ"151.
[٩١]) שם: עמ" 286.
[٩٢]) שם: עמ"14.
[٩٣]) יוסף אורן: עמ"71.
[٩٤]) מאיר שליו: שם،עמ"367.
[٩٥]) יוסף אורן: עמ"71.
[٩٦]) שם: עמ"367.

[٩٧]) חנה הרציג: שם، עמ"٦7.
[٩٨]) עופרה מצוב כהן: ביו הצעקה לרומנייה - הומור בשירות הסאטירה בוורומן רוסיוו של מאיר שלו، עמ"103. מאמר זה מבוסס בחלקו על דיסרטציה לשם קבלת התואר" דוקטור לפילוסופיה ", בין שיח חברתי לשיח ספרותי / הקבצים קה!ז,תנו ם של מאיר ***f***" ו ו מ'ם א ו' כ ***t1*** ו"נו מלו זומן ז***dl***ו שלו , אוניברסיטת בר-אילן , רמת-גן ,תשס. 11 ך העבודה נכתבה בהדרכתו של פרופ 'יהודה פרידלנדר. (2004)- עמ"101.
[٩٩]) ידידיה יצחקי: שם
[١٠٠]) מאיר שליו: שם،עמ"36.
[١٠١]) שם: עמ"155.
[١٠٢]) שם: עמ"322-321.
[١٠٣]) שם: עמ"38.
[١٠٤]) ידידיה יצחקי: שם، עמ"13.

[١٠٦]) מאיר שליו: שם: עמ"٣٠٠-٣٠١.
[١٠٧]) שם: עמ"286.
[١٠٨]) שם: עמ"287.
[١٠٩]) חנה הרציג: שם، עמ"77-76.
[١١٠]) מאיר שליו: שם، עמ"٣٠١.
[١١١]) שם: עמ"٢٩٥.
[١١٢]) יערה בן דוד: שם،עמ" 100.
[١١٣]) عمرو عبد العلى علام: الأسطورة الزائفة، رحيل الصهيوينة والبحث عن بديل (دراسة في الأدب الاسرائيلى)،دار العلوم للنشر والتوزيع، ٢٠٠٥، ص١٤٧.
[١١٤]) حامد أبو أحمد: الواقعية السحرية في الرواية العربية ص ٧٤.
[١١٥]) מאיר שליו: שם،עמ"96.
[١١٦]) שם: עמ"102.
[١١٧]) ידידה יצחקי: שם.
[١١٨]) מאיר שליו: שם: עמ"7.
[١١٩]) יערה בן דוד: שם، עמ"10٣.
[١٢٠]) מאיר שליו: שם: עמ"347.
[١٢١]) שם: עמ"38.
[١٢٢]) שם: עמ"347.
[١٢٣]) שם: עמ"277.
[١٢٤]) שם: עמ"17.
[١٢٥]) עופרה מצוב כהן: שם،עמ"10٢.
[١٢٦]) מאיר שליוו:שם، עמ"6.
[١٢٧]) שם: עמ"38.
[١٢٨]) שם: עמ"106.
[١٢٩]) שם: עמ"40.
[١٣٠]) שם: עמ"20.
[١٣١]) שם: עמ"29.
[١٣٢]) שם: עמ"26.
[١٣٣]) שם: עמ"301.
[١٣٤]) שם: עמ"453.
[١٣٥]) שם: עמ"295.
[136]) Maha emaraa :magical realism in tomi morison's song of Solomon,anuals of the faculty of arts, ain shams university- volume35 (july-september2007),p954.
[137]) maha emara:ibid,p951.
[١٣٨]) ארציון ברתנא: הפנטסיה בסיפורת דור המדינה، הקיבוץ המאוחד، ישראל، 1989، עמ"46.
[١٣٩]) حامد أبو أحمد: في الواقعية السحرية، ص٣٦-٣٧.