الفانتازيا والواقع في القصة العبرية المعاصرة

دراسة نقدية في نماذج من أعمال

"إتجار كيريت אתגר קרת" القصصية

د/ رشا عبد الحميد محمد محمود

مدرس بقسم اللغات السامية – شعبة اللغة العبرية – كلية الألسن

جامعة عين شمس

اصدار يوليو لسنة ٢٠٢١م

شعبة الدراسات العبرية

مدخل:

تهدف هذه الدراسة إلى إلقاء الضوء على السرد الفانتازي في القصة العبرية المعاصرة، وذلك من خلال قراءة لنماذج من أعمال الأديب والقاصّ الإسرائيلي "إتجار كيريت אתגר קרת" (١٩٦٧)[١]، وهو أحد أهم الأدباء الحداثيين في ساحة الأدب الإسرائيلي، حيث تتجلى في أعماله القصصية ملامح الفانتازيا بمفهومها الحداثي، والتي تعد وسيلة فنية ناجعة لنقد المجتمع الإسرائيلي، وتسليط الضوء على أهم مشكلاته الاجتماعية والسياسية والدينية.

أما المنهج الذي تعتمد عليه الدراسة فهو المنهج الوصفي التحليلي، والذي نستطيع التعرف من خلاله على كيفية توظيف العناصر الفانتازية في بنية السرد القصصي، والدور الذي تلعبه الفانتازيا في فهم الرسالة التي يريد الأديب توصيلها للقارئ، والهدف منها.

وسوف نعرض موضوع الدراسة من خلال محورين أساسيين:

١- الفانتازيا في أدب ما بعد الحداثة.

٢- الفانتازيا في أعمال إتجار كيريت من خلال ظاهرة الهروب من الواقع.

١- الفانتازيا في أدب ما بعد الحداثة:

إن الإنسان منذ قديم الأزل دائم التأمل للواقع الذي يعيش فيه، وبسبب تلك التأملات اصطدم بوجود قوى عليا، أو ما يطلق عليه بصورة عامة (القوى الميتافيزيقية)[٢]، الأمر الذي دفعه إلى خلق الأساطير والقصص الخارقة، والإيمان بوجود عوالم من السحر أو الأشباح والعفاريت، في محاولة لإيجاد تفسير مقبول لتلك الظواهر الخارقة، والتي رفض عقله أن يتركها بدون تفسير.

أخذت تلك المحاولات تتبلور في ذهن المؤلفين على مر العصور لتتناسب مع الفكر الثقافي السائد، مما جعلها تندرج ضمن تراث الأساطير والفولكلور لمختلف الثقافات. ومع استمرار التطور الثقافي وظهور النزعة الواقعية في الأدب ظهرت قصص خارقة تعتمد على ظهور شخصيات تنتمي إلى الواقع لكنها تمتلك القدرة على اختراق قواعد الحياة الطبيعية المألوفة، وقد استخدم المؤلفون الخيال الجامح بصورة يستحيل تحقيقها على أرض الواقع من أجل تحقيق ذلك، وكان ذلك تمهيدا لظهور الأدب الفانتازي في نهاية القرن الثامن عشر في أوروبا، والذي اختلف تمام عن ما أُدرج من قبل ضمن العجيب والغريب والخوارق، حيث وظف الأدباء العنصر الفانتازي في الحكي بشكل مختلف، يقدم رؤية جديدة لطبيعة العلاقة بين ما هو طبيعي وما هو فوق طبيعي[٣].

- **تعريف مصطلح الفانتازيا:**

(الفانتازيا) هي كلمة من أصل يوناني (phantastikós)، تعني الوهم أو الخيال. ومصطلح الفانتازيا (Fantasy) (פנטסיה/ פנטזיה) هو مصطلح أرسطي قديم وظّفه أرسطو للدفاع عن قيمة الخيال في إدراك الحقيقة بعد أن قلل من شأنها أفلاطون، وقد انتقل المصطلح إلى فلسفة العصور الوسطى للدلالة على تأليف صور ذهنية تحاكي ظواهر الطبيعة، وإن لم تعبر عن شيء حقيقي موجود، وأطلق عليه (التّخيُّل)[٤]، أي «عملية تشكيل تخيلات، ليس لها وجود فعلي، ويستحيل تحقيقها[٥]». ثم أصبحت الفانتازيا تطلق على «كل عمل أدبي يتحرر من منطق الواقع والحقيقة في سرده، مبالغا في افتتان خيال القراء[٦]». ثم اتخذت الفانتازيا منحىً جديدا بعد نظريات فرويد عن اللاوعي، حيث تم تعريف (الفانتازيا القصصية) بأنها «هدهدة للاوعي القارئ ومكبوتاته المبهمة[٧]».

وإذا كنا نرى في التعريفات السابقة مدى الصلة بين الفانتازيا والخيال، فإن الناقدة "דניאלה גורביץ'" "دانييلا جوربيتش" تذكر في سياق حديثها عن تعريف الفانتازيا، أن "الفانتازيا" تقابلها في اللغة العبرية كلمة "מדומה" (وهمي)، وهذه الكلمة العبرية تلفت الانتباه إلى وجود علاقة بين كلمة "דמיון"، والتي تعني (خيال) أو (حدث غير واقعي)، وبين كلمة "דומה" والتي تعني (شبيه) أو (حدث محاكي للواقع)[٨].

وهي بذلك تشير –من خلال المعنى المعجمي للكلمة- إلى تلك العلاقة الجدلية بين الواقع والخيال في السرد الفانتازي المعاصر، فبالرغم من أن الأدب الفانتازي يتسم برحابة الأفق والخيال الخصب، فهو غير منقطع عن الواقع، لأن نقطة انطلاق الفانتازيا هي الإنسان نفسه وعالمه المحيط[٩].

أما الناقد الفرنسي (Tzvetan Todorov تزفيتان تودوروف) فيعرف الفانتازيا بأنها حالة التردد التي تصيب القارئ عندما يصطدم في السرد بحدث خارق (غير طبيعي)، مما يولد الشك لديه، ومن ثم التساؤل، هل ينتسب ذلك الحدث إلى الواقع أم لا؟[١٠]. ففي القص الفانتازي المعاصر هناك دائما ثمة شك في العالم الذي تنتمي إليه الحكاية، أهو هذا العالم أم عالم مغاير تماما؟[١١].

وقد أشار تودوروف في الفصل الأخير من كتابه (مدخل إلى الأدب العجائبي) إلى دخول الأدب الفانتازي مرحلة جديدة بفضل نظريات فرويد الحديثة عن اللا وعي، بعد أن كان يعتمد على الغرائبي والعجائبي كعنصرين أساسيين لحبكة السرد، حيث فتحت تلك النظريات آفاقا جديدة أمام الفانتازيا، وأصبح السرد الفانتازي يعتمد في تفسيراته الحديثة على مفاهيم تندرج في حقل علم النفس، مثل الهذيان والكابوس والوهم وأحلام اليقظة وغيرها. والتعريف الذي عرفه "دانتي" للفانتازيا بأنها «تشبيه لحلم العقل[١٢]»، يؤكد تلك العلاقة الوثيقة بين الفانتازيا والتحليل النفسي.

فالسرد الفانتازي –وفقا لتودوروف- كان يقوم بتفسير الغريب وغير المألوف من الظواهر بإرجاعه إلى قوى السحر وعالم الجن والعفاريت، وفقا لمبدأ الحتمية الشمولية[١٣]. غير أن الأمر قد اختلف مع مطلع القرن العشرين، بعد انتشار نظريات فرويد عن "اللا وعي"، حيث أمكن تفسير الحدث الخارق على أنه استنطاق لمكبوتات العقل اللا واعي،

فلا نحتاج اليوم إلى اللجوء للشيطان ولا الحديث عن الهوام لتفسير الظواهر الغريبة، حيث صارت موضوعات الأدب العجائبي فنيا هي موضوعات الأبحاث السيكولوجية، منذ النصف الأول من القرن العشرين[١٤]. لذلك أصبح الحدث الفانتازي الخارق يتشكَّل في السرد بسبب العقل اللاواعي للشخصية الأدبية وليس بسبب قوى غيبية خارقة كما كان في الماضي، مما جعل الأدباء يولون عناية خاصة بحبكة الحدث الفانتازي في أعمالهم الأدبية وربطه بالواقع، حيث لم تعد للفانتازيا المعاصرة وظيفة فنية جمالية فحسب، بل أصبح لها وظيفة أخرى تتعلق بقدرتها على إثارة رد فعل القارئ المتلقي وتحفيزه على فهم النص وتأويله.

وبناء على ذلك أصبح هناك صلة وثيقة بين الفانتازيا والواقع في أدب ما بعد الحداثة، حتى وإن بدا الأمر ظاهريا غير ذلك. فإذا كانت الفانتازيا في أبسط تعريفاتها هي خرق للقوانين الطبيعية والمنطق، إلا أنها بشكل أو بآخر تنطلق من هذا الواقع المألوف الكامن في عقل الإنسان[١٥].

كما أن الحكاية الفانتازية تُقرأ في أغلب الأحوال بوصفها قصة رمزية. لذلك فإن الأحداث أو الشخصيات الفانتازية لا تتطلب تصديق القارئ، وإذا كان هناك خرقا لقواعد الطبيعة، فليس ذلك هروبا من الواقع بل هو عودة إليه لرؤيته بصورة أوضح تساعد على فهمه[١٦].

٢- الفانتازيا في أعمال إتجار كيريت:

لقد وجد المبدعون في العصر الراهن ضالتهم في الفانتازيا، فكان اللجوء إليها هو الوسيلة الأنسب لمواجهة تعقيدات الحياة المعاصرة والتعبير عن مشكلات الواقع، وخاصة مع وجود تأثيرات من حقل علم النفس كما ذكرنا، والذي ساعد في ظهور كثير من الأساليب التي استخدمها الأدب بصورة فنية، مثل: الأحلام والهذيان والأفكار اللاواعية[١٧].

وقد اهتم الجيل الجديد من الأدباء في إسرائيل بتوظيف الفانتازيا في أعمالهم؛ حيث سعوا لتبني أشكال ومضامين مختلفة عن تلك التي قام بطرحها أدباء الأجيال السابقة. وبالفعل أصبحت أعمالهم –كما نرى اليوم- ذات تأثير واضح في ساحة الأدب الإسرائيلي.

وكان من أهم أسباب نزوع هذا الجيل للكتابة الفانتازية هو تأثرهم بما نُشر في إسرائيل من تراجم عديدة لأدباء تحمل أعمالهم سمات تيار ما بعد الحداثة منذ أوائل الثمانينيات[١٨].

ويطلق الناقد الإسرائيلي "אברהם בלבן أفراهام بلبان" على مجموعة المبدعين الذين ينتمون إلى هذا الجيل الجديد اسم ("الموجة الأخرى" في الأدب العبري)، ("גל האחר" בספרות העברית). حيث ينتمي إبداعهم إلى كتابات "ما بعد الحداثة" "פוסט-מודרניסטיות". ومن بين هؤلاء الأدباء: אתגר קרת إتجار كيريت، אורלי קסטל בלום أورلي كاستل بلوم، צרויה שלו تسرويا شليف، עפרה ריזנפלד عفرا ريزنفلد، אילנה ברנשטיין إيلنا برنشتاين وغيرهم[١٩].

من بين هؤلاء الأدباء، اخترنا الأديب "إتجار كيريت" لتحليل نماذج من أعماله القصصية، حيث يعد كيريت واحدا من أهم أصوات جيل الحداثة في إسرائيل ممن وظفوا الفانتازيا في إبداعهم، فقد قام بنقد الواقع السياسي المتأزم في إسرائيل خاصة في أعقاب حرب لبنان الأولى (١٩٨٢)، كما لجأ إلى معالجة المشكلات الاجتماعية والأخلاقية في أعماله من خلال القص الفانتازي المعاصر.

ويرجع تميّز كيريت -كما يقول الناقد والباحث الإسرائيلي "עדי צמח عدي تسيماح"- إلى أن أعماله ليست أحادية المعنى، بل إنها نصوص منفتحة، فهو يأتي في قصصه بعوالم متناقضة ومتصادمة، تقبل العديد من التأويلات، حتى لو كانت تأويلات متناقضة، وينجح في ذلك[٢٠].

لقد نجح إتجار كيريت في توظيف الفانتازيا في أعماله القصصية، وقدَّم الحدث الفانتازي في بعض القصص من خلال تقنية تعتمد على فكرة نفسية، وهي فكرة الهروب من الواقع. تنبثق هذه التقنية الفنية والأدبية من الفكرة ذاتها المعروفة في علم النفس بمصطلح "escapism" "אסקפיזם" أو (בורחנות). وهي حالة نفسية يهرب فيها الإنسان من واقعه الأليم إلى عالم الخيال والإلهاء العقلي، وذلك للهروب من بعض حالات الاكتئاب، وضغوطات الحياة، والمواقف المرهقة التي يصعب على الإنسان تحملها. ويحدث هذا الهروب من خلال وسائل مختلفة أبسطها الأحلام وأحلام اليقظة والهذيان، وأخطرها الإدمان[٢١].

وإذا كانت ظاهرة الهروب من الواقع "escapism" "אסקפיזם"، تُذكر دائما بمعناها السلبي، فإن "تولكين" يرى فيها ظاهرة إيجابية ليس بها أي عيب؛ حيث يراها انقطاعا لحظيا عن واقع سيء يحيط بالإنسان، لينتقل بأفكاره إلى آفاق أرحب تتحرر فيها روحه[٢٢]، وذلك بهدف إعادة تقييم الذات والأفعال وإصلاح الأخطاء بعد أن يعيد الإنسان رؤيتها بمنظور آخر من خلال الفانتازيا.

إن السبب الرئيسى فى وجود هذه الرغبة للهروب من الواقع، كقاعدة، هو وجود صراع داخلى لدى الشخصية، أو صراع خارجى بينها وبين الواقع المحيط[٢٣]. وهي أزمة الإنسان المعاصر الذي يعيش في عالم مليء بالتعقيدات. لذلك غالبا ما يُنظر لهذا النوع من المواجهة بين البطل وبين عالمه الموجود فيه، من زاوية رؤية إيجابية، مثل الصراع مع النظام لتغيير واقع قمعي جائر، أو الصراع مع الذات لإصلاحها وإعادة تقييم مبادئها، حتى لو كان مصير البطل في هذه الحالة هو الموت. وذلك يتفق مع ما ذكره "تولكين" أن الهروب من الواقع إلى ما يسمى بـ"العوالم الخيالية"، هي ظاهرة إيجابية.

ويرجع السبب في اختيارنا لظاهرة الهروب من الواقع في قصص كيريت، إلى أن هذه الظاهرة تتضح فيها كل سمات الفانتازيا الحداثية التي قدمنا لها في الجزء النظري، والتي يمكن إجمالها في عدة نقاط، هي:

أولا: يلعب العقل اللاواعي لدى الأبطال دورا كبيرا في ظاهرة الهروب من الواقع، فأزماتهم داخل واقعهم المؤلم، ومشكلاتهم التي لا يجدون لها حلا، تدفعهم إلى الهروب من خلال طرق مختلفة كأحلام اليقظة والهذيان.. إلخ.

ثانيا: يلتحم العالم الواقعي مع العالم الخيالي عند حدوث ظاهرة الهروب من الواقع، ويتجلى ذلك بشكل واضح في مجموعة القصص التي تكون ظاهرة الهروب فيها قائمة على فكرة الانتقال إلى عوالم أخرى متخيلة.

ثالثا: تتحقق وظيفة الفانتازيا من خلال ظاهرة الهروب من الواقع، حيث تتمثل وظيفة الفانتازيا النهائية في علاج الروح وتأهيل النفس الإنسانية، حتى يستعيد الإنسان توازنه النفسي، ويكون قادرا على التعايش مع واقعه.

رابعا: تضافر الواقع بالخيال في ظاهرة الهروب من الواقع، يعمل على تكثيف دلالة الصورة الفنية، التي يسعى القاريء جاهدا إلى تأويلها وفهم مغزاها. فالأديب يستخدم تقنية الهروب من الواقع من أجل العودة إليه مرة أخرى، ورؤيته بمنظور جديد، بهدف فهم مشكلاته وإيجاد حلول لها.

وسوف نعرض فكرة الهروب من الواقع في أعمال إتجار كيريت من خلال ثلاثة أساليب، هي:

١- الهروب إلى عوالم خيالية.
٢- الهروب من خلال تشويه الواقع.
٣- الهروب من خلال غزو الواقع بشخصيات خيالية.

أولا: الهروب إلى عوالم خيالية.

نعرض هذا الأسلوب من أساليب الهروب من الواقع، من خلال قصتين لإتجار كيريت وهما، (צנורות أنابيب- לילנד أرض الكذب). فأبطال القصتين تركوا الواقع الفعلي وانتقلوا إلى عالم آخر خيالي، وذلك بمساعدة وسائل مختلفة، كانت بمثابة البوابة للعبور إلى هذا العالم المغاير، (الأنبوب الضخم في قصة צנורות- ماكينة العلك מכונת מסטיקים[٢٤] في قصة לילנד).

بسبب تركيز الأحداث في القصة القصيرة، نجد المؤلف في كثير من الأحيان يتعمد أن تظهر أفكار الأبطال ووجهات نظرهم عن هذا العالم الخيالي في بداية القصة، حيث يستطيع القارئ منذ اللحظة الأولى للقراءة أن يدرك أن البطل في حالة هروب من الواقع الحقيقي، بل ويكون في إمكانه أيضا التعرف على سمات هذا العالم الخيالي وماهيته، ويتجلى ذلك بوضوح في اختيار المؤلف لعنوان القصتين.

في قصة "צנורות أنابيب" من المجموعة القصصية التي تحمل الاسم نفسه[٢٥]، يبدأ المؤلف "إتجار كيريت" في خلق العالم الفانتازي المغاير الذي يوجد في ذهن البطل

منذ اللحظة الأولى لكتابة العنوان، والذي هو بمثابة العتبة الأولى، والباب الذي يعبر منه القارئ إلى عالم النص الأدبي. فعنوان القصة "צנורות أنابيب"، والأنابيب هي نفسها العالم الآخر الذي انتقل إليه البطل من خلال حالة من حلم اليقظة.

وربما كان اختيار فكرة الأنابيب، مقصودة من قبل الكاتب، حيث اعتمد في اختياره على النتائج التي توصل إليها (علم النفس الهندسي أو ما يُعرف بالإنجليزية Psychogeometrics)، وهو أحد الفروع الحديثة لعلم النفس، التي تهتم بدراسة تأثير الأشكال الهندسية على الحالة النفسية للإنسان، وذلك لإتاحة مساحة أكبر لفهم السلوك البشري.

فالأنبوب هو شكل إسطواني أجوف، مفتوح من الجانبين. وانجذاب الصبي لهذا الشكل والتعلق باللعب به، ربما كان يعكس الحالة التي يعيشها من الخواء النفسي (التجويف). كما أن هذا الشكل الاسطواني يجعل القارئ يتخيل سهولة الانزلاق بداخله لأنه أملس بدون زوايا، الأمر الذي يعكس تعثر الصبي، فعدم وجود ركيزة يستند إليها يعني افتقاده للدعم النفسي الذي يحتاجه. أما (طرفا الأنبوب) فيمثلان محاولاته للتواصل مع الطرف الآخر، وهو المجتمع الغائب الذي لا يلتفت إليه ولا إلى أقرانه ممن يعانون من إعاقات ذهنية. والصورة التي حاول كيريت أن يرسمها عندما أشار إلى اختفاء كل ما يلقيه الصبي في الأنبوب رغم أن طرفه الآخر مفتوح، تعزز فكرة تلك العلاقة غير المكتملة والاتصال المنقطع بين الصبي من ناحية وبين ذلك الآخر من ناحية أخرى.

تدور القصة حول صبي يعاني من مشكلات حادة في الإدراك (التوحد)، ترسله المدرسة بعد انتهائه من دراسته، للعمل في مصنع لصناعة الأنابيب أسطوانية الشكل، وعندما أدرك أن كل ما يلقيه داخل الأنبوب يختفي ولا يخرج من الناحية الأخرى كما هو مفترض، قرر أن يبني لنفسه أنبوبا ضخما، يصلح للمعيشة فيه، فيدخله ويختفي بداخله هربا من ذلك العالم الذي لا يحبه. وعندما دخل الأنبوب وجد نفسه في الجنة، التي يعلم أخيرا أن من يصل إليها ليسوا الأشخاص الطيبين فحسب، وإنما يصل إليها كل من عاش حياة تعيسة على وجه الأرض. فيقول بطل القصة:

"תמיד חשבתי שגן עדן זה מקום בשביל אנשים שהיו טובים כל החיים שלהם، אבל זה לא ככה. אלוהים יותר מידי רחום וחנון כדי שיחליט החלטה כזאת. גן עדן הוא פשוט מקום עבור אלה שבאמת לא היו מסוגלים להיות מאושרים על פני כדוה"א[٢٦]." "لطالما كنت أعتقد أن الجنة هي مكان خصص من أجل الأشخاص الذين عاشوا طوال حياتهم صالحين، لكن الأمر ليس كذلك. فالله أرحم من أن يتخذ مثل هذا القرار. فالجنة ببساطة هي مكان لأجل هؤلاء الذين لم يستطيعوا أن يكونوا سعداء على الأرض."

يشعر القارئ أثناء القراءة الأولى للقصة بحالة من الشك والتردد حيال الأحداث، حيث تبدو وكأنها هذيان ليس لها مغزى واضح، لكنه يجد انطباعا آخر كلما أعاد قراءتها، فيجد أن الكاتب قد مسّ نقطة حساسة ومؤلمة في مجتمع ما بعد الحداثة، تتضح مع نهاية السرد عندما يرسل البطل رسالة -من عالمه الجديد- لأصدقائه الذين يعانون من نفس مشكلاته النفسية، يقول فيها: "אז אם אתה באמת לא מאושר שם למטה، וכל מיני אנשים אומרים לך שאתה סובל מבעיות תפיסה חמורות، חפש את הדרך שלך לכאן..." "إذا كنت حقًا غير سعيد هناك على الأرض، ويخبرك جميع الناس بأنك تعاني من مشكلات خطيرة في الإدراك، فابحث عن طريقك إلى هنا..."[٢٧].

فالكاتب هنا أراد أن يوضح من خلال كلمات البطل، الإهمال والإيذاء النفسي الذي يتعرض له الأفراد غير القادرين على اللحاق بوتيرة الحياة المعاصرة، ويجب على المسئولين إيجاد حلول لتأهيلهم نفسيا، ومساعدتهم على الاندماج في المجتمع. وتجدر الإشارة هنا إلى أن المشكلات التي يعالجها كيريت –من خلال السرد الفانتازي- لا تتعلق فقط بالقضايا السياسية والاجتماعية في إسرائيل (كالصراع العربي الإسرائيلي، وأزمة الجنود في الجيش، وما إلى ذلك)، لكنه أيضا يطرح مشكلات تتعلق بأزمات الإنسان الوجودية، بالإضافة إلى المشكلات النفسية مثل الإعاقات الذهنية، والتوحد، والشعور بالوحدة، والإحباط، والانتحار إلخ..).

لقد مزج كيريت الحدث الواقعي بالحدث الفانتازي، لكي يخلق المفارقة التي – يرى النقاد- أن المؤلف يلجأ إليها، ليدفع القارئ إلى استنطاق المعانى الخفية الموجودة في داخل النص، وتأويلها[٢٨].

فالبطل في قصة (צנורות) –كما نرى- ينتقل من الواقع الطبيعي الذي يعاني فيه من أزمة نفسية بسبب التوحد، إلى العالم الخيالي الذي يسميه الجنة (גן עדן)، ومع تقدم السرد يتضح للقارئ أن هذه الجنة ليست إلا واقعا افتراضيا خلقه الصبي في ذهنه ليكون ملاذا لأولئك الذين لم يجدوا السعادة على الأرض، وقد انتقل إليه من خلال عقله اللاواعي في حلم من أحلام اليقظة.

وينبغي الإشارة هنا إلى أن تصور الكاتب عن الجنة في القصة، ليس به شيئا مشتركا مع تلك الأفكار السائدة عن مفهوم الجنة كما وصفتها الأديان. لكن يمكن النظر إليها باعتبارها المكان المثالي الذي يحلم بطل القصة بالعيش فيه[٢٩].

بناءً على ذلك يمكن القول إن هذا المكان الافتراضي، هو المكان الذي حظى فيه البؤساء في الدنيا على فرصة ثانية لحياة سعيدة، حتى الذين انتحروا (המתאבדים)، وإن كانوا في نظر الصبي أشخاص خاطئين، فقد أشار إلى أنهم أيضا سيجدون مكانا في تلك الجنة، لأنهم -في نظره- لم يجدوا السعادة في واقعهم المؤلم ففضلوا الموت على الحياة.

نتذكر في ذلك الموضع رأي الناقد والباحث "עדי צמח عدي تسيماح" عندما أشار إلى أن أسلوب كيريت في الكتابة يمنح قصصه معانٍ مختلفة ومتناقضة، ومع ذلك تسمح جميعها بتأويلات ممكنة[٣٠]. فنجد هنا أن إتجار كيريت وضع القارئ -عن قصد- في حيرة بين تأويلين لكلمة (המתאבדים)، في نفس الوقت الذي منحه فيه مساحة من الحرية لاختيار إحداهما بدون أن يخلّ ذلك برسالة العمل. فكلمة (המתאבדים) والتي تعني (المنتحرون)، لها معنى معجمي آخر وهو (الانتحاريون)، والمقصود بها (الفلسطينيون) ممن يقومون بأعمال انتحارية ضد الإسرائيليين.

إن كيريت بهذا الأسلوب يحاول التعبير عن رأيه بطريقة مستترة إزاء أعمال المقاومة التي يقوم بها الفدائيون الفلسطينيون، فهو يضع القارئ -من خلال الفانتازيا- أمام

واقع مؤلم، ويطرح في قصته مشكلة إنسانية، تكمن في داخلها مشكلة أخرى شائكة وإنسانية أيضا. فهو يحاول توصيل رسالة مستترة مفادها أن هؤلاء الانتحاريين لا يختلفون في شيء عن هذا الصبي المصاب بالتوحد، فكلاهما معذب في واقع يلاقي فيه نوعا من الاضهاد، وكلاهما اختار الهروب من هذا الواقع بطريقته الخاصة.

ويؤكد كيريت هنا -على لسان بطل القصة- أن كل شخص لديه طريقته الخاصة للوصول إلى هذا المكان (الجنة)، لقد وصل هو نفسه إلى هناك من خلال تسلق أنبوب ضخم صنعه بيديه، وكذلك هؤلاء المنتحرون الذين اختاروا الموت كوسيلة للهروب من واقعهم المؤلم الذي يعيشونه.

"הסבירו לי כאן שאנשים שמתאבדים חוזרים בחזרה לאדמה، לחיות את חייהם מחדש، כי העובדה שלא היו מרוצים בגלגול אחד לא אומרת שלא ימצאו את מקומם באחר، אבל אלו שלא מתאימים באמת לעולם، מוצאים את דרכם לכאן، לכל אחד יש את הדרך שלו לגן עדן[٣١]". "شرحوا لي هنا أن الأشخاص الذين انتحروا يعودون إلى الأرض مرة أخرى، ليعيشوا حياتهم مجددا، والحقيقة أن عدم رضائهم عن حياتهم في الدنيا لا يعني أبدا أنهم لن يجدوا مكانهم في الحياة الأخرى، لكنه يعني أن هؤلاء الذين لم يتأقلموا حقا مع العالم، سيجدون طريقهم إلى هنا، فكل شخص لديه طريقه إلى الجنة".

لابد هنا أن نوضح أن رأي الكاتب فيما يقوم به الفلسطينيون من أعمال فدائية، لو كان يقصد ذلك بالفعل، هدفه إيجاد مبرر معقول لمسألة قتل أنفسهم من وجهة نظره، حيث يرجع السبب إلى الواقع السيء الذي يعيشون فيه. غير أن هذا التفسير يختلف بالطبع مع وجهة النظر الفلسطينية، التي ترى أن الكرامة في الدفاع المستميت عن الأرض والاستشهاد في سبيل الله هو الدافع للعمليات الفدائية، وهو معنى إيجابي يختلف تماما عن المعنى السلبي الذي يقصده الكاتب في عمله.

نظرا لأن الانتقال إلى العالم الخيالي في الفانتازيا المعاصرة –كما نرى- سببه الرئيسي أزمة الإنسان مع واقعه، فينبغي علينا أن نشير إلى وجود نوعين من الانتقال، وهما (انتقال مؤلم- وانتقال غير مؤلم). وتعليقا على هذه المسألة تشير الناقدة (דניאלה

גורביץ' דנייאלה جورفيتش) إلى أن إتجار كيريت كان حريصا أن لا يصف أية معاناة عقلية أو جسدية للبطل، بل على العكس وصف أنبوبا خياليا ضخما، والجنة التي كانت في انتظاره بالداخل، وبالفعل ينتقل البطل انتقالا غير مؤلم من الواقع الكئيب الذي يعيش فيه إلى مكان لا يسود فيه إلا السلام، وهو –كما تقول الناقدة- نوع من الحلول غير المؤلمة للمشكلة التي يواجهها البطل[٣٢].

وربما رسم المؤلف هذه النهاية لتتفق مع طبيعة بطل القصة، فهو صبي مصاب بالتوحد، فأراد كيريت أن يرسم لكل أصحاب الإعاقات الذهنية من الصبية مكافأة مستقبلية يمكنهم الحصول عليها إذا أرادوا بدون ألم من خلال خيالهم الخصب، حيث يعد ذلك نوعا من بث التفاؤل في نفوسهم.

كما يمكننا أيضا النظر إلى هذه القصة باعتبارها جرس إنذار يوجهه كيريت للقائمين على مؤسسات التعليم في إسرائيل، بسبب الطريقة التي يشخصون بها حالات الطلاب في المدارس ممن يعانون من أمراض نفسية وذهنية، ويدفع الثمن النفسي لتلك الطريقة أولئك الذين يشذون عن المعايير المقبولة في داخل المجتمع الإسرائيلي، والتي ربما تؤدي بهم إلى التفكير في الانتحار، أو الانعزال عن المجتمع.

القصة الثانية هي قصة (לילנד أرض الكذب) من مجموعته القصصية (פתאום דפיקה בדלת فجأة طرقة بالباب[٣٣])، والتي تدور حول البطل (רובי روبي) الذي يهوى الكذب الدائم للتهرب من أبسط الواجبات التي توكل إليه. ظل روبي يكذب طوال سنوات حياته على كل من حوله، حتى على أمه، التي كانت كذبته الأولى عليها وهو في سن السابعة، وذلك عندما أرسلته لشراء سجائر لها، فاشتري حلوى لنفسه، واختلق كذبة بأن قاطع طريق ذا شعر أحمر وسن مكسور اعترض طريقه وسرق منه النقود.

ذات يوم رأى روبي في منامه، والدته التي ماتت منذ سنوات طويلة قد جاءت إليه، وطلبت منه شراء علكة من أجلها، لأنها تعيش في مكان لا يوجد به سجائر ولا قهوة ولا أي شيء من أنواع التسلية. نظر روبي حوله ولم يجد سوى ماكينة العلك الموجودة

بجوارهما في الحلم، وعندما فتش روبي في جيبه بحثا عن عملات معدنية لكي يحقق رغبة الأم لم يجد شيئا، فطلبت منه الأم أن يذهب إلى منزله القديم، ويبحث عن عملات في نفس المكان الذي كان يخبئ فيه النقود وهو طفل صغير. فقد كان روبي يدفن ما يتبقى معه من نقود بعد شراء الحلوى، في إحدى الزاويا بالساحة الخلفية للمنزل، حتى لا تكتشف أمه كذبه عليها.

استيقظ روبي من النوم في الخامسة صباحا، وقرر أن يذهب بالفعل إلى منزله القديم الذي تركه منذ أكثر من عشرين عاما، ليفعل ما أمرته به أمه في الحلم. ليفاجأ روبي بأن الحجر القديم -الذي كان يدفن تحته النقود- لايزال في موضعه كما هو، فحركه ببطء خوفا من أن يكون راقدا تحته عقرب أو ثعبان، لكنه لم يجد سوى حفرة قطرها يساوي قطر برتقالة، ينبعث منها ضوء شديد. فقرر روبي أن يمد يده داخل الحفرة لعله يجد النقود، لكنه لم يجد إلا مقبض معدني بارد، ولم يكن هذا إلا مقبض ماكينة العلك التي رآها في حلمه.

وبمجرد أن أدار روبي مقبض الماكينة، وجد نفسه في مكان تتجسد فيه كل أكاذيبه أمامه، حيث التقي هناك بقاطع الطريق ذي الشعر الأحمر، كما التقي بالكلب الذي ادعى ذات يوم، أنه كان سببا في تأخره عن العمل، حيث ادعى آنذاك أن الكلب صدمته سيارة وبترت قدميه الأماميين، فاضطر للذهاب به إلى الطبيب البيطري من باب الرفق بالحيوان، وغير ذلك من الأكاذيب اللانهائية التي اختلقها طوال حياته.

"ובשנייה שרובי סיים לסובב את ידית המכונה הוא הופיע כאן... ה"כאן" הזה היה מקום אחר אבל גם מוכר. המקום מהחלום על אמא שלו. לבן לגמרי, בלי קירות, בלי רצפה, בלי תקרה, בלי שמש. רק לבן ומכונת מסטיקים[٣٤]" "وفي اللحظة التي انتهى فيها روبي من تدوير مقبض الماكينة ظهر (هنا)... هذا الـ"هنا" كان مكان آخر لكنه معروف، مكان كالذي رآه في حلمه بأمه. ناصع البياض، بدون جدران، بدون أرضية، بدون سقف، وبدون شمس. فقط اللون الأبيض وماكينة العلك".

هذا المكان الذي انتقل إليه بطل القصة -كما وصفه الأديب- مكان محايد بلا ملامح، فلا يوجد به تفاصيل، لا جدران ولا سقف ولا أرضية، فقط اللون الأبيض الذي

يكتسي المكان كله، وهو أيضا لون محايد، يدل على النقاء والطهارة، وكأن هذا اللون يرمز إلى رغبة البطل اللاواعية في التطهر من آفة الكذب، والخلاص من تلك العادة السيئة. وربما يشير ذلك الوصف الرمزي للمكان إلى عالم الأموات (فهو مكان يشبه الذي رآه عندما حلم بأمه)، مما يؤكد أن عالمنا ملئ بالأكاذيب، وأن من يريد الصدق الخالص فلن يجده بين الأحياء، بل سيجده في عالم آخر، لأن الموتى فقط هم الذين لا يعرفون الكذب.

إن (רובי روبي) بطل قصة (לילנד أرض الكذب) لم يحاول في البداية الهروب من الواقع المحيط إلى عالم آخر خيالي مثل بطل قصة (צנורות)، لكنه كان يستخدم وسيلة أخرى يهرب بها من واقعه بدون الانتقال إلى أي مكان آخر، فكان يهرب إلى عالم الأكاذيب المجرد، وذلك من خلال اختلاق أعذار كبيرة لتبرير سوء سلوكه المتكرر، والتي لا يمكن تصورها أحيانا، مثل كذبته التي لفقها للاعتذار عن دعوة صديقته لتناول وجبة العشاء مع عائلتها عشية السبت، حيث ادعى أن ابنة أخيه التي تعيش في نتانيا قد تشاجرت مع زوجها فهددها بالقتل، وعليه السفر إليها لتهدئة الأجواء بينهما[٣٥].

وهذا الأمر بالطبع مثير للدهشة، فدعوة على العشاء عشية يوم السبت، كان يمكن الاعتذار عنها باختلاق سبب أبسط من ذلك، كالشعور بالتعب أو الصداع المفاجئ مثلا. لكن هذا العالم الكبير من الأكاذيب التي يختلقها البطل ويلجأ إليها بوعيه واختياره، والمبالغة في وصف فظاعتها مقصود، لأن روبي يعترف أن الناس تميل دائما إلى تصديق هذا النوع من الكذب الفظيع، أما لو اختلق أعذارا بسيطة فغالبا سيشككون في مصداقيتها.

"בכלל، כשאתה מספר לאנשים משהו רע הם ישר קונים את זה.. אבל כשאתה ממציא דברים טובים הם נוטים לחשוד." "عموما إذا أخبرت الناس بأن أمرا سيئا قد حدث فسوف يصدقونه مباشرة.. أما إذا اختلقت أمورا جيدة وبسيطة، فسوف يميلون إلى الشك فيها[٣٦]».

ومع تقدم السرد في القصة، نجد أنفسنا أمام مرحلتين جديدتين للهروب من الواقع، من خلال العقل اللاواعي للبطل، ولكن هذه المرة إلى عوالم خيالية.

المرحلة الأولى هي حلم روبي، الذي رأى فيه أمه التي ماتت منذ زمن طويل.

أما **المرحلة الثانية** هي رحلته إلى أرض الكذب، التي رأى فيها كل أكاذيبه الملفقة تتحقق أمام عينيه مرة أخرى. وجدير بالذكر هنا أن كل الأكاذيب تتجسد في أرض الكذب بنفس الصورة التي تخيلها روبي من قبل، مثل الصبي قاطع الطريق، الذي يتجسد في أرض الكذب بنفس الهيئة، صبي ذو شعر أحمر وسن مكسورة.. إلخ.

"ולפני שרובי הספיק לחייך אל הילד או לומר משהו, הג'ינג'י כבר בעט לו ברגל בכל הכוח והפיל אותו לברכיים. עכשיו, כשכרע על ברכיו נאנק מכאבים, היו רובי והילד בדיוק באותו גובה. הג'ינג'י הסתכל לרובי בעיניים, ולמרות שרובי ידע שמעולם לא נפגשו, היה בילד הזה משהו מוכר. "מי אתה?" הוא שאל את הילד הג'ינג'י שעמד מולו והתנשף. "אני?" חייך הג'ינג'י חיוך מרושע שחשף שן קדמית חסרה, "אני השקר הראשון שלך[37]". "وقبل أن يبتسم روبي للصبي الأصهب (ذو الشعر الأحمر) أو يتفوَّه بكلمة، ركله بقدمه بكل قوة وأسقطه على ركبتيه. الآن، عندما جثا روبي على ركبتيه تأوَّه من الألم، وأصبح هو والصبي في مستوى طول واحد. حملق الصبي الأصهب في عيني روبي. وعلى الرغم من أن روبي كان يعلم أنهما لم يلتقيا أبدا، لكنه كان يشعر أن شيئا ما في هذا الصبي مألوف له. "من أنت؟" سأل روبي الصبي الأصهب الذي يقف أمامه لاهثا. "أنا؟" ابتسم الأصهب ابتسامة شريرة كشفت عن سن أمامية مكسورة، "أنا كذبتك الأولى".

وعلى القارئ أن يدرك هنا أن هذا العالم الخيالي له علاقة بالواقع الحاضر نفسه، فهروب روبي اللاواعي إلى عالم الخيال الفانتازي بمرحلتيه الحلم وأرض الكذب، مصدره في الأساس هو العقل الواعي نفسه. فإذا كان هروب البطل في قصة (צנורות أنابيب) سببه الألم الذي يعاني منه في الواقع بسبب سوء معاملته، فإن هروب روبي من واقعه إلى عالم الخيال، سببه –كما يبدو- هو عقدة الإحساس بالذنب، حيث كان روبي يشعر بالذنب إزاء الأم التي خدعها وضللها كطفلة صغيرة، وإزاء جميع الأشخاص الآخرين الذين اضطر للكذب عليهم يوما ما.

ففي البداية وفي الجزء الأول من قصة (לילנד) نستطيع الحديث عن الهروب الواعي من الواقع، حيث إن روبي كان واعيا وهو يلجأ إلى الكذب (العالم الخيالي المجرد)، والذي كان وسيلته للهروب من واقع لا يحبه ويريد الانسحاب منه إلى مكان لا يوجد فيه أشخاص يزعجونه بطلباتهم، ولا يوجد فيه واجبات، لذلك لم يشعر حينئذٍ بالندم على الأكاذيب اللانهائية التي اختلقها آنذاك.

أما في الجزء الثاني من القصة (الحلم وأرض الكذب)، فكان هروبا لا واعيا من الواقع، بل كان هروبا إلى مكان لا يستطيع أن يحظى فيه بالسكينة والهدوء. لأنه بعد استيقاظه من الحلم، ذهب لتحقيق رغبة الأم في البحث عن النقود، وهو في حالة من عدم الرضا عما يفعله، وبمجرد أن حرك مقبض ماكينة العلك، وجد نفسه في أرض الكذب.

"הוא עמד שם, בחצר האחורית של הבית שגדל בו, לבוש במעיל דובון, עם פנס פלסטיק גדול ביד, והרגיש מוזר. חמש וחצי בבוקר, יום שבת. אם, נניח, ייצא איזה שכן, מה הוא יגיד לו? האמא המתה שלי באה אלי בחלום וביקשה שאקנה לה מסטיק עגול, אז באתי לפה לחפש מטבעות? היה מוזר שהאבן עוד היתה שם אחרי כל כך הרבה שנים[٣٨]". "وقف هناك، في الساحة الخلفية للمنزل الذي نشأ فيه، يرتدي معطفا ذا قبعة، ويمسك في يده مصباحا كبيرا من البلاستيك، وقد شعر أنه شخص غريب. الخامسة والنصف صباحا، يوم السبت. ماذا لو خرج أحد السكان، فماذا سيقول له؟ أمي المتوفاة جاءت لي في الحلم وطلبت أن أشتري لها علكة، لذلك جئت إلى هنا لأبحث عن عملات؟ وكان غريبا أن الحجر أيضا لا يزال هناك بعد هذه السنين الطويلة".

استخدم كيريت في هذا الموقف أسلوب المفارقة، والتي وضعت البطل وجها لوجه أمام أكاذيبه، ليكتشف مدى بشاعتها. فحين تساءل ماذا لو رآه أحد من السكان وهو يحفر في الأرض؟ هل سيصدقونه إذا أخبرهم أنه أتى إلى هذا المكان ليبحث عن نقود دفنها وهو طفل صغير؟ وأن أمه المتوفاة هي التي طلبت منه ذلك لأنها تريد علكة؟ كل هذه التساؤلات التي دارت في ذهن روبي، جعلته يفكر في مدى فظاعة الأكاذيب التي كذبها طوال حياته، لأن المرة الوحيدة التي سيقول فيها الحقيقة، لن يصدقه أحد.

لقد كانت تلك المفارقة تمهيدا رائعا للحدث الفانتازي في القصة، والذي تجسد في رحلة روبي إلى أرض الكذب. فأرض الكذب هي المكان الذي يكذب فيه الناس تماما مثلما يفعل بطل القصة، وذهاب روبي إلى هذا المكان، جعله يختبر مجددا كل المواقف التي كذب فيها، ليدرك أن الكذب خطأ لا يتسبب إلا في المزيد من المشكلات. إن روبي في أرض الكذب واجه كل أكاذيبه، وأعاد تقييمها محاولا إصلاح ذاته.

فإحساس روبي اللاواعي بالذنب الشديد إزاء كل الأكاذيب التي كذبها في حياته جعلته يعود –من خلال حلم اليقظة- إلى أرض الكذب مرارا وتكرارا، حتى توقف تدريجيا عن الكذب السيء، وأصبح يختلق أعذارا لطيفة، ومع مرور الوقت أصبح لا يكذب كثيرا.

لقد أراد كيريت في هذه القصة توصيل رسالة ذات هدف أخلاقي للقارئ. حيث كان الهروب إلى أرض الكذب والذي استخدمه كيريت هنا كحدث فانتازي ربط فيه بين الواقع والخيال، يهدف إلى الإصلاح الأخلاقي للبطل، الذي أدرك أن الكذب وإن كان يشعر صاحبه براحة وسعادة مؤقتة في الوقت الحاضر، إلا أنه إذا تراكم يحمل في المستقبل متاعب ربما لا يستطيع الإنسان التغلب عليها.

ثانيا: الهروب من خلال تشويه الواقع.

هناك شكل آخر من أشكال الهروب من الواقع، لكنه لا يحدث من خلال انتقال شخصية البطل من مكان إلى مكان آخر خيالي داخل العمل الأدبي، وإنما يحدث من خلال أسلوب تشويه الواقع. وتشويه الواقع في هذه الحالة يعني أن الحدث الفانتازي يتشكل في السرد من خلال تغريب الواقع نفسه، وذلك عن طريق إقحام عناصر خارقة وغير طبيعية فيه، من شأنها إثارة الدهشة والإنكار في نفس الشخصيات التي تتعامل معه كواقع مغاير عما يألفونه.

وهو على العكس مما رأيناه في القصتين السابقتين، حيث يهرب البطل من عالمه الواقعي عن طريق عقله اللاواعي (الأحلام والهذيان وأحلام اليقظة) إلى أماكن خيالية (الأنبوب الضخم في (צנורות) وأرض الكذب في (לילנד)، وهي –كما نرى- أماكن خيالية أثارت الدهشة في نفس القارئ لغرابتها، لكنها كانت بالنسبة لكلا البطلين، تمثل

صورا ذهنية لعوالم أفضل يلجأون إليها، إما للهروب من واقع مؤلم، أو لإعادة تقييم الذات وتصحيح الأخطاء، أو بحثا عن الذات.

ويتجلى هذا الشكل بوضوح لدى كيريت في قصتين، هما، (לא בני-אדם ليسوا بشرا) من مجموعته (צנורות)، و (כוכי كوكي) من المجموعة نفسها. فالقصتان يتحقق فيهما العنصر الفانتازي من خلال أسلوب تشويه الواقع، كما عرفناه في البداية. هذا التشويه هو ما يّولد لدى البطل شعورا بأن هناك أمرا شاذا وغير طبيعي يواجهه، وعلى الرغم من أنه لا يحاول فهم هذا الواقع الشاذ في البداية، إلا أنه في كل الأحوال يكون مضطرا إلى مواجهته والتعامل معه. ويزداد أثر الحدث الفانتازي في السرد، عندما يرى القارئ الشخصيات في القصتين، تسلك سلوكا طبيعيا إزاء تلك الأحداث غير الطبيعية التي تطرأ على الواقع.

وتجدر الإشارة هنا، إلى أن القصتين (לא בני-אדם ليسوا بشرا) و (כוכי كوكي)، هما خير مثال على دور الفانتازيا في إبراز الواقع ومشكلاته. حيث تتناول القصتان المشكلة التي يدور في فلكها جل الأعمال الأدبية في داخل المجتمع الإسرائيلي، وهي أزمة الصراع العربي الإسرائيلي، والتي يلقي كيريت الضوء عليها من خلال تصوير الحياة اليومية للجنود في الجيش الإسرائيلي.

القصة الأولى (לא בני-אדם ليسوا بشرا)، تدور أحداثها حول (שטיין شتاين) الشاب الذي انتقل للخدمة في الجيش مع قوات حرس الحدود. في البداية تعامل شتاين مع الواقع الصعب في الجيش -والذي لم يألفه أبدا- بلا مبالاة وعدم اكتراث، كأسلوب شخص واقعي، بدون الانتباه إلى الكلمات المخيفة التي يتلفظ بها زملاؤه من حوله، والتي تدل على قسوتهم وغلظتهم في التعامل مع العرب[٣٩].

وعندما لاحظ شتاين سلوك زملائه وأفعالهم، اعتقد في البداية أن الشيء الوحيد المقلق في هذا الأمر -والذي حذره منه القائد- هو أن يتحول إلى إنسان فظ غليظ القلب، يألف القسوة وعدم الانضباط مثلهم. وعلى الرغم من أنه لم يفهم مغزى تلك الكلمات التي يرددها الجنود حوله (إن العرب ليسوا بشرا)، لكنه كان على يقين أن من ليسوا بشرا هم زملاؤه، الذين يتعاملون بغلظة سواء مع العرب أو مع بعضهم البعض. ونرى مثال لذلك

في تلك الواقعة التي يظهر فيها (זנזורי زنزوري) عاريا في الخيمة، وهو يهدد بأفظع السباب (שפיק הבדואי شفيق البدوي)، لأنه تجرأ وأخذ سكينه الخاص بدون إذنه، ليقطع سلك كهربائي[٤٠].

مثال آخر يوضح قسوة زملاء شتاين وعنصريتهم ضد العرب، ظهر من خلال ردود أفعالهم تجاه شتاين، الذي حاول مساعدة عربي عجوز صدمه –عن عمد- أحد الجنود وأوقعه. فقد كان هذا الجندي يقود السيارة الجيب التي كانت تقلهم جميعا في دورية تفتيش، وأثناء مرورهم بجوار العربي انحرف بالسيارة عن مسارها ليصدمه. وعندما حاول شتاين مساعدة العجوز على النهوض والابتعاد عن هذا الجندي المتطرف، فوجئ بردود افعال باقي الجنود، الذين برروا لزميلهم هذا الفعل الشاذ، لأنه –في نظرهم- لم يصدم سوى عجوز عربي! "הוא לא הפיל אדם، תיקן זנזורי، הוא הפיל ערבי"[٤١]. "وصاح زنزوري مصححا إنه لم يُسقط إنسانا إنه أسقط عربيا".

ثم تغيرت علاقة شتاين بمحيطه كله تماما، وذلك بعد الموقف الذي رأى فيه شتاين بعينيه معاملة زملائه لشاب عربي، أسروه لمجرد رؤيته واقفا فوق سطح أحد المنازل. وعندما حاول شتاين كعادته التمرد على سلوكهم العنصري ضد العرب، قرر الضابط المسئول عن الدورية أن يلقنه درسا عمليا، حيث أمر أن يُجرَّد العربي من الثياب لتفتيشه، ثم طلب من زنزوري سكينه ليشق به بطنه أمام شتاين، ليفهم شتاين عندئذٍ معنى تلك الكلمات التي كانوا يكررونها دائما أمامه، بأن العرب ليسوا بشرا.

"מה אתה שטיין، הצלב האדום? בראשו הוא רק מחשבה אחת، להרוג אותך, זו הסיבה היחידה שלהם לחיות. תהרוג את זה בראש שלך, הם אולי נראים כומונו, אבל הם לא, הם לא בני- אדם"[٤٢]. "ماذا تعتقد نفسك يا شتاين، الصليب الأحمر؟ هذا العربي في رأسه فكرة واحدة فقط، أن يقتلك، هذا هو السبب الوحيد الذي يعيشون من أجله. تخلص مما برأسك، فهم ربما يشبهوننا، لكنهم ليسوا كذلك، فهم ليسوا بشرا".

"אני רואה שאתה פשוט לא מבין, המשיך הקציין. אוקיי, כמו שאומרים, עדיף לראות פעם אחת מאשר לשמוע מאה פעמים"[٤٣]. "ببساطة، أرى أنك لم تفهم،

استرسل الضابط في حديثه. تمام، كما يقولون، من الأفضل أن ترى مرة واحدة عن أن تسمع مئات المرات."

"הקצין חתך את הבטן לשניים עם חתך מהיר ויצא ממנו דגלים מגולגלים, עלונים, ממתקים ואסימונים נפלו על האדמה[٤٤]". "شق الضابط بطن العربي نصفين في حركة سريعة، فسقط منه على الأرض أعلام ملفوفة، ومنشورات، وحلوى، وعملات معدنية".

ساور شتاين الشك والخوف معا بعد أن رأى ذلك المشهد، وأدرك أن كل ما قاله زملاؤه الجنود عن العرب صحيحا، فهم بالفعل ليسوا بشرا، لكنهم حيوانات تُذبح بلا رحمة، وخاصة عندما اكتشف أن العربي لم يكن يحمل سلاحا، وأن كل ما سقط منه بعد شق بطنه بالسكين ليس إلا أعلاما ملفوفة ومنشورات وحلوى وعملات معدنية. كما أدهشه ردود فعل الجنود الساخرة تجاه الموقف، ومزاحهم فيما سيفعلونه مع العربي.

"תגיד לי צ'רקסי، מה אתה הולך לעשות איתו؟ שאל זנזורי. כיסוי לטוסטוס או שכמייה، אנא עארף.."[٤٥]". "أخبرني يا شركسي، ماذا تنوي أن تفعل به؟ تساءل زنزوري. هل ستجعله غطاءً للدراجة البخارية، أم رداءً للحمام؟ أنا عارف..".

كل ما حدث دفع شتاين في النهاية إلى سرقة سكين رفيقه (זנזורי زنزوري) والرحيل إلى حيث تشير البوصلة المكسورة في مقبض السكين.

"עכשיו כולם ישנו، בחושך בלט את החץ הזרחני במצפן שהיה על ידית הסכין של זנזורי. שטיין קם בשקט מהמיטה، שלף את הסכין מהתיק ונכנס הכיוון אליו החץ הזרחני הצביע.[٤٦]" "الجميع نائمون الآن، وفي الظلام برز السهم الفوسفوري في البوصلة الموجودة على مقبض سكين زنزوري. نهض شتاين بهدوء من فراشه، واستل السكين من جعبته، وسار في الاتجاه الذي أشار إليه السهم".

ترك كيريت نهاية القصة مفتوحة، حيث يكون لكل قارئ الحرية في أن يتخيل ماهية القرار الذي اختاره شتاين في النهاية. فسرقة شتاين للسكين ذي البوصلة يرمز إلى خوفه من المجهول ورغبته في معرفة الحقيقة، بل ويعني أن كل الاحتمالات التي سوف

يتخيلها القارئ لنهاية القصة قائمة. فربما أراد شتاين أن يتحقق بنفسه من صحة كلام زملائه، فترك موقعه في الجيش ليتتبع العرب ويعرف الحقيقة كاملة. وربما ما رآه أجبره أن يعلن الحرب على زملائه (اللا إنسانيين). فقد رأى صورتهم البشعة وهم يتعاملون مع العربي الأسير، بل ومعه هو نفسه، عندما ضربوا عنقه لإبعاده عن العربي، فكادوا أن يقتلوه حتى لا يدافع عنه. وربما أيضا لم يستطع التعايش مع هذه الحقيقة التي عرفها فقرر الهروب، وربما الانتحار.

وليس من قبيل الصدفة أن يترك إتجار كيريت للقارئ تخيل النهاية، فعن النهايات المفتوحة يقول كيريت، إنه يبتعد تماما في أعماله عن الحبكة التقليدية، التي تتمحور حول نقطة فاصلة ومفاجئة تصل عندها الأحداث إلى الذروة، لتنتهي نهاية متوقعة وفقا لتسلسل تلك الأحداث، وهو ما يُعرف بمصطلح (סיפורי פואנטה) (Story with Point). إن هذا النوع من القصص –وفقا لرأي كيريت- يُعفي القارئ من المسئولية الواقعة على عاتقه، ذلك لأن العمل الأدبي هو شراكة بين المؤلف والقارئ، وعلى القارئ أن يكون مثل المؤلف تماما، مسئولا عن اختيار نهاية القصة، بل ومسئولا عن ترابط أحداثها من خلال مليء فراغات النص. فكيريت بذلك يريد أن يكون في حواره مع القارئ شيئا ما أكثر إلزاما، فإذا ضعف التزام القارئ تجاه العمل الأدبي، فإن ذلك من شأنه أن يضعف تأثيره، ويحوله إلى عمل أكثر تسلية وأقل أدبية[٤٧].

عموما، وفي كل الأحوال، يوجد في هذه القصة حالة هروب من الواقع المؤلم والمتأزم، حيث يدل تسلسل الأحداث في القصة منذ بدايتها، ثم اختيار نهاية مفتوحة لها، على أن شخصية شتاين لم تكن على استعداد لتقبل الواقع من حوله، ولا تقبل صورة العربي (اللا بشرية) ولا صورة الجنود (اللا إنسانية). فهو هروب واعي للبطل، لكنه هروب غير معروف الوجهة، حيث لم يتحدد مصير شتاين في القصة، كما لم يتحدد بعد مصير الصراع العربي الإسرائيلي.

وكغيرها من الأعمال الأدبية، التي تكون قضية الصراع العربي الإسرائيلي فيها هي الموضوع الرئيس، تزخر القصة بالعديد من الدلالات، بدايةً من العنوان (לא בני-אדם ليسوا بشرا)، فنجد أن كيريت قد تعمد استخدام كلمة ثنائية المدلول فيه، وهي (בן

אדם) هي كلمة مركبة تعني الشخص الذي ينتمي لجنس البشر (إنسان/ آدمي)، أما بالمعنى الاستعاري فيُقصد بها السمة التي تطلق على الشخص إذا كان يتمتع بقدر من مشاعر الرحمة والإنسانية.

وعلى ذلك يمكن ترجمة عنوان القصة بالمعنى الحرفي له، حيث يشير ذلك المعنى إلى فهم الحالة غير الآدمية التي رأى عليها شتاين العربي الأسير عند شق بطنه، والتي يوصَف بها العرب بأسلوب مباشر على مدار القصة. ورغم أن هذه الصورة المجسدة في القصة مؤلمة، فإن الكاتب قد تعمد استخدامها للتأثير على القارئ، وتوصيل رسالته من خلالها. حيث كان لتلك الصورة الفنية المكثفة، بالغ الأثر في التعبير عن فكر بعض الفئات في المجتمع الإسرائيلي، والتي ترى أن العرب لا ينتمون إلى جنس البشر، وإنما يشبهون الحيوانات في صفاتهم. ربما أراد كيريت أيضا –من خلال العنوان- التعبير عن رأي آخر أقل حدة داخل المجتمع الإسرائيلي، يصور العرب أشخاصا بلا قلب. فالأسير العربي –من و جهة النظر الإسرائيلية- هو رمز للعرب (اللا إنسانيين) الذين يتحيّنون الفرص للقيام بأعمال انتحارية ضد المواطنين الإسرائيليين العزل وقتل المزيد منهم، وهو ما يتضح من خلال أقوال الضابط المسئول عن الدورية لشتاين.

وإذا نظرنا للمعنى الآخر للعنوان، نجد أن كيريت ربما لم يقصد نعت العرب بالكلمة (לא בני-אדם)، لكنه قصد نعت هؤلاء الجنود اللا إنسانيين، ممن يؤمنون بأن العرب ليسوا بشرا، ويبدون وحشية وقسوة غير مسبوقة في التعامل معهم.

أما شتاين الذي هرب من الخدمة ورفض الواقع الأليم حوله، فما هو إلا رمز لنموذج آخر من الجنود الإسرائيليين، الذين يعيشون في حالة من رفض الواقع، بل ويعانون من صراع نفسي، لا يجدون سبيلا للخلاص منه. فهم من ناحية يؤدون واجبهم المقدس تجاه دولتهم، ومن ناحية أخرى، معذبون بما يشاهدونه كل يوم من وقائع التنكيل بالعرب، والتي تجعلهم يعيشون يوميا في حالة من الخوف وعذاب الضمير.

وهكذا فقد استطاع كيريت -من خلال فانتازيا تشويه الواقع- عرض صورة كاملة لسلوك الجنود في داخل الجيش الإسرائيلي، واختلاف نظرتهم للعرب بما يتفق مع انتماءاتهم وأهوائهم وأفكارهم. وهؤلاء الجنود ما هم إلا نموذج يعكس سلوك الأفراد في

المجتمع الإسرائيلي كله. ويؤكد ذلك أن كيريت لم يقدم معظم شخصيات القصة من خلال أسماء أعلام، لكنه عرفهم بأماكن نسبهم، أو من خلال نعوت تحيل القارئ أيضا إلى أماكن بعينها، مثل (ג'ינג'י الأصهب (ذو شعر أحمر)، בדואי البدوي، צ'רקסי الشركسي... إلخ). هذا وقد نعت كيريت بعض الشخصيات بصفات أخرى مثل ((שקט الهاديء، אילם الأبكم)، وربما أراد أن يشير بهذه الصفات إلى حالة الخنوع التي يجب أن يكون عليها الجنود في الجيش الإسرائيلي.

مثال آخر لهذا الشكل من أشكال الهروب من الواقع لدى كيريت، يوجد في مجموعته القصصية (צנורות أنابيب) (١٩٩٢)، حيث كتب إتجار كيريت قصتين بعنوان (כוכי كوكي) و(כוכי٢ كوكي٢).

وكوكي هو جندي ثرثار، يخدم في سرية عسكرية بلبنان، تقع في إحدى المناطق المشتعلة بالقتال، أثناء حرب لبنان الأولى. ذات يوم أصيب أحد الجنود ويدعى "מאיר הבוכרי مائير البخاري" ونزف كثيرا. وفي ظل هذا الموقف العصيب، لم يتوقف "كوكي" عن الثرثرة. ولم يكتف كوكي بالثرثرة فحسب، بل تحدث عن أمور غريبة وتافهة، كحديثه عن جنس الأرانب التي يشبه ذيلها الإريال الهوائي، وما إلى ذلك من الأحاديث التافهة. وهكذا ظل كوكي يثرثر ويثرثر، بطريقة أصابت سائر الجنود الذين معه في الكتيبة بالعصبية والانزعاج، وخاصة في ذلك الوقت الحرج والجميع في حالة إعياء، مما دفع الجندي "ציון تسيون" -الذي لم يتمالك أعصابه- إلى إطلاق النار عليه، وإصابته بطلقة مميتة في رأسه بين عينيه.

كما نرى أنه حتى تلك اللحظة الفاصلة والأحداث تسير بشكل طبيعي ومنطقي، إلى أن وقع الحدث الخارق (غير الطبيعي)، الذي خلق المفارقة من خلال تشويه الواقع، والذي جاء أيضا بشكل مفاجئ لجميع شخصيات القصة، وهو أن "كوكي" بعد إطلاق هذه الرصاصة المميتة عليه، لا يزال حيا ولم يتوقف عن الكلام والثرثرة. بل تزداد الدهشة والحيرة لدى القارئ عندما يرى "كوكي" -في الجزء الثاني من القصة "كوكي ٢"- وقد تحول إلى جثة تتحرك. لقد أصبح ميتا لكنه يخدم في وحدته العسكرية مثله مثل أي جندي حي.

وبعد عدة أسابيع من تلك الحادثة في لبنان، كان "كوكي" يتجول في المخيم، يُدخل إصبعه في داخل الثقب الذي في رأسه ثم يُخرجه ثانية، ويصرخ مندهشا من حقيقة أنه ميت: "אני מת ואוו... אני מת[٤٨]". "أنا ميت أوه... أنا ميت".

أخذت ردود فعل الجنود الهزلية تتوالى إزاء هذا الحدث الغريب، فمع تقدم السرد نجد الجندي "שלומה הטבח شلومو الطباخ" يرفض البقاء في الوحدة العسكرية، حيث طلب من القائد نقله إلى مكان آخر، لأنه لا يستطيع التواجد في مكان واحد مع جثة ميت. والمفارقة هنا أن هذا الطلب ليس بدافع الخوف لأنه جثة، لكن السبب هو أن شلومو رجل دين، لا يجوز له أن يبقى في مكان واحد مع جثة ميت. الأمر الذي جعل "كوكي" هو الآخر يقدم طلبا لقائد الكتيبة لإعفائه من الخدمة في الجيش واعتباره قتيل حرب.

فالسرد هنا لا يسير بشكل طبيعي بعد وقوع الحدث الفانتازي، وجميع الشخصيات في القصة تتصرف مع هذا الحدث بطريقة هزلية، بالرغم من أنه حدث خارق وانتهاك لقوانين الطبيعة. فكان من المفترض أن تصاب الشخصيات بالدهشة من أن كوكي لا يزال حيا، وأنه لا يزال يؤدي خدمته في الجيش كالأحياء. لكننا نصطدم بالعرض الهزلي للأحداث، والذي يجعل شلومو لا يفزع لأن كوكي جثة، لكنه يفزع لأنه رجل دين لا يجوز له أن يبقى في مكان واحد مع جثة. لهذا يتخذ خطوة بتقديم استمارة (٥٥) يطلب فيها نقله من الوحدة العسكرية.

إن كيريت هنا يسخر -من خلال تشويه الواقع وخرق قوانينه- من الازدواجية التي يعاني منها الجنود الإسرائيليين أثناء خدمتهم في الجيش بشكل عام، وأثناء الحروب بشكل خاص. فكيف يريد "شلومو" نقله من الوحدة لأنه رجل دين لا يجوز له البقاء مع جثة، وهو محاط في الحرب بساحة مليئة بالجثث! إن كيريت يعرض في قصته واقعا مؤلما لا يرضى به أحد، ويخشى الجميع الاعتراف بتأثيره النفسي عليهم، وإذا هربوا منه، يبررون هروبهم هذا بمبررات واهية، لا يملك المرء أمامها إلا السخرية.

إن استخدام إتجار كيريت لأسلوب تشويه الواقع في أعماله، يوضح لنا أهم سمات الفانتازيا في أدب ما بعد الحداثة، فالحدث الخارق يأتي كحادثة غريبة، في ظل أجواء عادية وظروف طبيعية[٤٩]. حقا يتم التعامل معه في البداية على أنه انتهاك لقوانين الطبيعة،

إلا أنه مع استمرار السرد، يتم التسليم بوجوده والتعامل معه كأمر طبيعي، الأمر الذي يولد المفارقة والسخرية من هذا الحدث الخارق، مما يؤدي إلى تكثيف الرسالة التي يريد الأديب أن تصل إلى القارئ.

وأخيرا لابد من الإشارة هنا، إلى أن السرد الفانتازي الذي يعتمد على تشويه الواقع، يختلف عن السرد الفانتازي الذي يعتمد على استخدام الكائنات الممسوخة أو الخارقة، وهي تقنية استخدمها إتجار كيريت في إبداعه أيضا، وسنتناولها في الجزء التالي.

ثالثا: الهروب من خلال غزو الواقع بشخصيات خيالية.

يستخدم كيريت هذه الوسيلة الفنية التي يتحقق فيها عنصر الهروب من الواقع، من خلال الانتقال الإجباري لشخصيات خيالية، تقتحم الواقع الحقيقي، قادمة من عالمها الخاص.

في قصة (אנשים חלולים רجال مجوفون)، من مجموعته (געגועי לקיסינג'ר أشواقي لكيسينجر[٥٠])، يبدأ كيريت السرد باسترجاع، يتذكر فيه بطل قصته حادثة، وقعت له عندما كان طفلا صغيرا (כשהייתי ילד...)، حيث يتذكر البطل (שיפמן شيفمان) الخوف الشديد الذي اعتراه، عندما تسللت إلى الواقع مخلوقات عجيبة، تريد أن تقتحم منزله الذي يعيش فيه مع أسرته. وقد لقبّهم شيفمان بالرجال المجوفين، لأنهم رجال بلا جسد، فأجسادهم خاوية وفارغة، ولا يملكون إلا أصواتا فقط. "הם אנשים חלולים، בלי גוף، בלי כלום، סתם קולות[٥١]". "هم رجال مجوفون، بدون جسد، بدون أي شيء على الإطلاق، لا يملكون إلا أصواتا فقط".

إن الاسترجاع الذي يبدأ به كيريت قصته، ما هو إلا كابوس يعيشه البطل من خلال عقله اللاواعي، فيسترجع تلك الذكرى التي أرعبته في طفولته، فهؤلاء الرجال المجوفون فرضوا أنفسهم على واقعه هو وأسرته. وبالرغم من عدم قدرتهم على دخول المنزل، فإنهم كانوا يظهرون في مناسبات مختلفة ملتفين حول الأسرة. فكان أحدهم –على سبيل المثال- قارئ المزامير في جنازة الأم.

وهنا نلاحظ وجود عالمين متقابلين، الأول هو عالم البطل المركزي المعروف (داخل البيت)، وهو العالم الذي يظهر فيه الأب بشكل أساسي، في مقابل العالم الآخر المجهول لهولاء الرجال المجوفين (خارج البيت). وإذا كان في القصص الأولى التي عرضناها (צנורות - לילנד)، توجد وسيلة انتقال، تنقل البطل من عالمه الواقعي إلى عالم الخيال، فإن هذا النوع أيضا نجد فيه وسيلة، تصل بين عالم البطل الواقعي، والعالم الخيالي الذي توجد فيه المخلوقات الغريبة. وهذه الوسيلة تظهر غالبا في شكل ثقب أو فجوة تربط العالمين ببعضهما البعض، وربما تعبر منه تلك الكائنات إلى الواقع الحقيقي، كما سنرى في القصص التالية. وفي قصة (אנשים חלולים رجال مجوفون) نجد أن (عين الباب חור של העינית) هي الوسيلة التي اختارها الكاتب لكي يخلق ذلك الاتصال بين عالم الخيال وعالم الواقع.

"כשהייתי ילד היו באים אלינו כל מיני אנשים הביתה ודופקים בדלת. אבא היה מסתכל בחור של העינית אבל לא פותח. הם היו דופקים על הדלת، דופקים בפראות، ואני הייתי קצת מפחד מהם[٥٢]". "عندما كنت طفلا صغيرا جاء إلى منزلنا نوع مختلف من الرجال وطرقوا الباب. نظر الأب من عين الباب ولم يفتح لهم، لكنهم ظلوا يطرقون الباب، يطرقون بهمجية، وكنت خائفا منهم قليلا".

يصور المشهد السابق التوتر والخوف الذي يعتري البطل بسبب الأشخاص الموجودين في الخارج، كما يصور العنف والهمجية التي يتسمون بها، والتي تتضح من خلال الطريقة التي يستخدمونها في الطرق على الباب. أما الأب فهو الوحيد الذي يظهر منذ بداية الأحداث، بعكس الأم التي لم تظهر إلا في الجزء الثاني من القصة، ولم يأت ذكرها إلا عندما ماتت. وظهور الأب كشخصية داعمة للابن في القصة، يحيل القارئ إلى ذلك التعلق الأوديبي الذي تحدث عنه فرويد.

"אבל אבא היה תמיד ניגש אלי ונשכב לידי על השטיח، נשען עם הגב שלו על דופן הפסנתר ומחבק אותי חזק-חזק. "אל תפחד،" היה לוחש، "אין ממה לפחד، זה בסך הכל האנשים החלולים[٥٣]". "كان والدي يقترب مني دائما، ويجلس بجواري

على السجادة، كان يتكأ بظهره على آلة البيانو، ويعانقني عناقا قويا للغاية. وكان يقول بهمس "لا تخف، ليس هناك ما يخيف، فهؤلاء ليسوا أكثر من رجال مجوفين".

يوضح المثال السابق مدى علاقة شيفمان بأبيه، الذي كان يحنو عليه ويدعمه حتى لا يهاب شيئا، ولا يتملكه الخوف من أحد، ولا حتى من هؤلاء الرجال غرباء الهيئة. فكان دائما يؤكد له بأن هولاء الرجال ليسوا إلا أجسادا خاوية، كالدمى بلا روح، بل إن أصواتهم التي تفزعه ليست إلا تكرارا لما يقولونه فحسب، كأن الأصوات التي تصدر منهم مجرد صدى للأصوات الي تتردد حولهم، نظرا لطبيعة أجسادهم المجوفة.

"ואבא היה לוחש לי באוזן, 'שיפמן, תפתח את הדלת. אנחנו יודעים שאתה שם', והאנשים היו חוזרים אחרי שנייה על הדברים של אבא, רק בקול. [...] 'אתה רואה', היה ממשיך אבא ללחוש, 'אין ממה לפחד. הם אנשים חלולים, בלי גוף, בלי כלום, סתם קולות'[٥٤]". "كان والدي يهمس في أذني، (شيفمان، افتح الباب. نحن نعلم أنك هناك)، كان الرجال يكررون بعد ثانية عبارت أبي، لكن بصوت عالي. (أرأيت)، كان أبي مازال يتحدث بهمس، (لماذا الخوف. هم رجال مجوفون، بدون جسد، بدون أي شيء على الإطلاق، لا يملكون إلا أصواتا فقط)".

يأتي السرد بعد ذلك ليعبر عن تعود الطفل الصغير على وجود هؤلاء الأشخاص في واقعه، فقد ألِف زياراتهم المتكررة، بل اعتبر أن ترديدهم للعبارات التي يقولها مثل لعبة مسلية يلعبها مع أبيه.

"ואחר-כך שוב פעם הם באו. אנחנו המשכנו להתכרבל בפינה, לפעמים אבא היה אומר את מה שיגידו ולפעמים אני. ובפנים התפלאתי על זה שפעם פחדתי כל-כך והיום המילים שלי חוזרות מהם כמו כדור טניס שזרקתי על קיר[٥٥]". "ثم جاءوا مرة أخرى. مازلنا نتكوم في الزاوية، أحيانا كان أبي يقول ما سيرددونه وأحيانا أنا. وفي الداخل تعجبت من الشيء الذي خفت منه للغاية ذات يوم. فاليوم تتكرر كلماتي على ألسنتهم مثل كرة تنس أقذفها على الحائط".

نرى في الشاهدين السابقين، أن كيريت تعمد استخدام صيغة الفعل היה، الذي جاء على لسان البطل أثناء استرجاعه لتلك الذكريات، ليبرز من خلاله تلك المسافة التي توجد في ذهن البطل بين الزمن الماضي عندما كان طفلا، وبين الزمن الحاضر الذي يستدعي فيه تلك الذكريات، وهو رجل بالغ. كما يتضح أيضا ذلك التمييز بين العالمين الواقعي والخيالي، بين المكان الداخلي/ المركزي وبين المكان الخارجي/ الهامشي، بين "نحن" وبين "هم"، بين خصوصية الشخصية المركزية داخل البيت وبين الرجال المجهولين خارجه.

ثم يأتي الحدث المهم في السرد، الذي دفع البطل لاسترجاع ذكريات طفولته، وهو موت الأم يليها الأب، حيث اكتشف شيفمان أنهم أصبحوا مثل هؤلاء الرجال المجوفين، لأنهم عندما ماتوا فقدوا أصواتهم وأصبحوا صامتين، الفرق الوحيد بين والديه وبين تلك المخلوقات –في نظره- أنهم يملكون جسدا ممتلئا وليس فارغا. "אמא מתה בלי קול אבל עם גוף, והלכנו לקבור אותה[٥٦]". "ماتت أمي فأصبحت جسدا بلا صوت، وذهبنا لدفنها".

"וגם אבא מת בפינה שם ליד הפסנתר [...]، הוא שתק כשהורדנו אותו לקבר، והוא המשיך לשתוק גם כשכיסינו אותו באדמה. ואני שתקתי אחריו כי בסופו של דבר גם אני، כנראה، הייתי אחד מהם[٥٧]". "مات أبي أيضا هناك في الزاوية بجوار آلة البيانو...، كان صامتا عندما أنزلناه إلى القبر...، وظل صامتا حتى عندما غطيناه بالتراب، أما أنا فبقيت صامتا من بعده، حتى أصبحت أنا أيضا في نهاية الأمر، واحدا منهم (هؤلاء المجوفين) على ما يبدو".

إن المعنى الذي قصده كيريت من القصة، يحمل في طياته جوانب نفسية وفلسفية، وقد أبرز كيريت هذا المعنى من خلال رحلة البطل من الحياة إلى الموت. فقد صور الأديب في الجزء الأول من القصة مرحلة طفولة البطل ثم تبعها بمرحلة ثانية تبلورت فيها رجولته، وقد تم الإعلان عن انتقال البطل من الماضي إلى الحاضر في السرد، لحظة وفاة الأم. تلك اللحظة التي وصل عندها البطل إلى مرحلة الوعي بأن فناء الجسد لا يعني النهاية، بل إن هناك في مقابله خلود الصوت وقداسته.

تجدر الإشارة هنا إلى أن كيريت قد استلهم عنوان قصته من قصيدة للشاعر الإنجليزي (توماس ستيرنز إليوت T. S. Eliot)، والتي تحمل العنوان نفسه "The Hollow Men" (الرجال المجوفون). وقد عبر إليوت في هذه القصيدة عن فكرة التطهر وخلاص الروح من مادية الجسد.

ربما قصد كيريت نفس المعنى الذي تحدث عنه إليوت في قصيدته، وهو أن البشر كالدمى، وأن كل الأشخاص الأحياء –وفقا لتلك الرؤية- يتشكل وعيهم من خلال ما يتلقونه على يد أشخاص آخرين، فإذا ماتوا صمتوا. وكما دعا الأب ابنه للتحرر من خوفه من الرجال المجوفين، دعا كيريت القارئ أيضا، لكي يتحرر من الخوف الذي يقيد عقله، ويتحرر من التبعية. وربما قصد كيريت عكس هذا المعنى، وهو أن يعلي من شأن الكلمة، فمن لم يكن له صوتا سيفنى ولن يحل صوته في جسد آخر، وهو ماحدث للأم، التي لم يكن لها صوتا على مدار السرد كله، لذلك لم يكرر عباراتها أحد من هؤلاء الرجال المجوفين. وعلى العكس من ذلك كان للأب صوتا يكرره هؤلاء الأشخاص المجوفون خارج المنزل. وكأن عالم هؤلاء الرجال خارج المنزل ما هو إلا رمز للعالم الآخر. وأن ترديدهم لصوت الأب، هو وسيلة لخلوده.

مثال آخر لهذا النوع نجده في قصة (חור בקיר فجوة في الجدار) من مجموعة (געגועי לקיסינג'ר أشواقي لكيسينجر)، وهي قصة هزلية مبنية على علاقة الإنسان بملاك ينتمي إلى عالم آخر. بطل القصة يُدعى (אודי أودي)، وهو فتى يحب المغامرة، يتمنى طوال الوقت أن يجد صديقا من عالم آخر مختلف، ليحظى بصحبته.

سمع أودي حكاية من أحد الأشخاص، مفادها أنه إذا صرخ أحدهم في فجوة بجدار، فإن ذلك من شأنه أن يحقق له أمنيته. والفجوة هنا هي تجسيد جديد لنموذج الكهف الأسطوري، والذي يرمز إلى البوابة التي يعبر منها الإنسان إلى العالم الآخر المجهول، كعالم العجائب والسحر، أو جنة عدن أو جهنم، حيث يلتقي بمخلوقات تمثل هذا العالم كالملائكة والجان والحيوانات المقدسة... إلخ[٥٨]. والفجوة في هذه القصة هي الوسيلة التي اختارها الكاتب لربط العالم الواقعي بالخيالي، كما ذكرنا من قبل.

لم يصدق أودي ذلك في البداية، لكنه ذات يوم وأثناء سيره في الشارع وحيدا، تذكر الأمر عندما وجد فجوة في أحد الجدران، حيث كان هناك ماكينة صرف آلي، وتعطلت لسبب ما، فأخذها رجال البنك وتركوا مكانها خاويا. فقرر أودي حينذاك أن يجرب ما سمعه. وبالفعل توقف أمام ذلك الجدار وتمنى أن يحظى بصداقة ملاك يؤنس وحدته، وصرخ في الفجوة الموجودة فيه، ليفاجأ أودي بأن ملاكا يرتدي معطفا من الجلد ينطلق منه.

"בשדרות ברנדוט، ממש ליד התחנה המרכזית, יש חור בקיר. פעם היה שם כספומט, אבל הוא התקלקל או משהו, או שסתם לא השתמשו בו, ובא טנדר עם אנשים מהבנק שלקחו אותו ואף פעם לא החזירו. מישהו אמר פעם לאודי שאם צועקים לתוך החור הזה בקיר משאלה, אז היא מתמלאת, אבל אודי לא כל-כך האמין[٥٩]". "في سيدروت برندوت، وبجوار المحطة المركزية، كان هناك فجوة في الجدار. كان مكانها يوما ما ماكينة صرف آلي، لكنها تعطلت أو شيء من هذا القبيل، فتوقفوا عن استخدامها، حتى جاء رجال من البنك وأخذوها في شاحنة صغيرة، ولم يعيدوها إلى مكانها مرة أخرى. شخص ما أخبر أودي ذات يوم أنه إذا صرخوا في داخل تلك الفجوة الموجودة بالجدار، فإن أمنية له عندئذٍ سوف تتحقق، لكن أودي لم يصدق الأمر تماما."

هذا التداخل الذي نراه بين الواقعي والخيالي هو أهم ما يتسم به أسلوب السرد عند إتجار كيريت[٦٠]. فالقصة تبدأ من مكان واقعي (شارع سيدروت برندوت بجوار المحطة المركزية)، كما تبدأ أيضا بحدث واقعي (عطل ماكينة الصرف ونقلها). ثم يتشكل الحدث الفانتازي بعد ذلك بظهور الملاك، هذا المخلوق الخيالي الذي يأتي من عالم آخر مغاير، ليحقق حلم بطل القصة. إن وجود هذا الملاك في الحقيقة، ما هو إلا حلم يقظة يدور في العقل اللاواعي للبطل، فهو يريد التخلص من الوحدة المملة، التي يعاني منها في واقعه الحقيقي.

لكن تلك الوحدة التي يعاني منها أودي لم تنتهي، حتى بعد أن ظهر هذا الملاك في حياته، فقد كان دائم الاختفاء وخاصة عندما يكون أودي في أمس الحاجة إليه. حقا إن

أودي حظى بصحبة مخلوق ينتمي إلى عالم آخر كما تمنى، وكان ينتظر منه أن يأتي بمعجزة من المعجزات، غير أن الملاك قد خيّب ظنه، وتعامل كأنه إنسان عادي، بل إنه كان يتعمد أن يخفي أجنحته تحت معطف للمطر، حتى يظن من يراه أنه أحدب، ولا يكتشف أحد هويته كملاك.

"הוא בכלל לא היה חבר, ותמיד היה נעלם כשהיה צריך אותו באמת. המלאך הזה היה רזה וכפוף וכל הזמן הלך עם מעיל גשם, שלא יראו לו את הכנפיים. אנשים ברחוב היו בטוחים שהוא גיבן[٦١]". "على أي حال، لم يكن الملاك صديقا حقا، فكان يختفي دائما عندما أكون في أمس الحاجة إليه. كان هذا الملاك نحيفا ومنحنيا، ويرتدي طوال الوقت معطفا للمطر، حتى يختفي جناحاه. الناس في الشارع كانوا يثقون أنه أحدب".

كان هذا الملاك كاذبا أيضا، يحكي قصصا ملفقة لأودي، وكان أودي يدرك تماما أنها كلها كذب وتلفيق، ولم تحدث في الواقع، لكنه كان يتظاهر بأنه يصدقها، لأنه كان يحبه.

"בכלל, הוא כל הזמן היה משקר. הוא סיפר לאודי סיפורים שאפשר היה למות: על מקומות בשמים, על אנשים שכשהם הולכים בלילה הביתה לישון. [...], איזה סיפורים היה ממציא. אודי אהב אותו נורא והשתדל תמיד להאמין לו[٦٢]". "عموما، هو كان يكذب طوال الوقت. فكان يخبر أودي بحكايات كانت من الممكن أن تودي بحياته: عن أماكن في السماء، وعن الناس عندما يعودون مساءً إلى بيوتهم للنوم [...]، يالها من قصص تلك التي يختلقها. لقد أحبه أودي حبا جما وكان يحاول جاهدا أن يصدقه".

تجدر الإشارة هنا، إلى أن الشخصية الخيالية في هذه القصة تحمل ملامح إنسانية، على الرغم من أنها تنتمي إلى عالم مختلف له قوانينه الخاصة. ويظهر ذلك على سبيل المثال، في طريقة موت الملاك مثل البشر، وظهور بعض الصفات البشرية عليه كأن ينمو شعر في وجهه مثل الرجال، "נעלם לו פתאום המלאך לחודשיים, וחזר אחר כך עם

פרצוף לא מגולח[٦٣]". "كان الملاك يختفي فجأة لمدة شهرين، ثم يعود بعد ذلك بوجه غير حليق".

فالملاك هنا لا يحقق وظيفته الطبيعية المعتادة كمخلوق أسطوري، فقد انقلب الأمر وأصبح الإنسان هو من يوجّه ذلك المخلوق بل ويختبر قدراته الخارقة في عالم الواقع. وهنا تتجلى ذاتية رحلة الملاك، فعلى الرغم من فشله في رحلته إلى عالم الواقع، إلا أن ملامحه الإنسانية المخالفة لطبيعته كملاك، هي التي شكلت الحدث الفانتازي[٦٤].

ربما كان يحاول الملاك الهروب من واقعه بشكل ما، وذلك من خلال مجيئه إلى عالم الواقع والتعامل كأنه البشر. أما أودي فقد كان يحاول أيضا الهروب من واقعه المحيط –كما رأينا- إلى واقع آخر أكثر إثارة، يرضي شغفه بوجود أصدقاء مميزين. وبالرغم من أن حلمه قد تحقق، وظل برفقة الملاك ست سنوات كاملة، إلا أنه شعر بالملل في نهاية الأمر، لأن الملاك لم يحقق توقعاته. بل إن هروب أودي من واقعه انتهي في اللحظة التي قرر فيها أن يدفع الملاك من فوق سطح المنزل، على أمل أن يراه وهو يطير، لكن ذلك لم يحدث، وبكل أسف أدرك أودي أن الملاك لم يكن مخلوقا ساحرا وعجيبا كما كان يعتقد، بل إنه مجرد شخص كاذب بجناحين.

"המלאך קם גם כן והסתכל על הרחוב, הוא פתח את הפה להגיד משהו. פתאום, אודי נתן למלאך דחיפה קטנה מאחור, והמלך איבד את שיווי המשקל. זה היה סתם בצחוק, הוא לא רצה לעשות לו שום דבר רע, רק להכריח אותו לעוף קצת, בישביל הקטע. אבל המלאך נפל את החמש קומות כמו שק תפוחי אדמה. אודי הסתכל עליו המום, שוכב על המדרכה למטה. כל הגוף שלו בלי תנועה, רק הכנפיים מפרפרות פרפורים קטנים אחרונים כאלה, של לפני מוות. ואז הוא הבין פתאום שמכל הדברים שהמלאך אמר לו שום דבר לא היה נכון, שאפילו מלאך הוא לא היה סתם איש שקרן עם כנפיים[٦٥]". "نهض الملاك أيضا ونظر إلى الشارع، وكاد أن يفتح فمه ليقول شيئا. فجأة، دفع أودي الملاك دفعة صغيرة من الخلف، أفقدته توازنه. كان ذلك مجرد مزحة، فلم يكن يريد إيذائه، كان يريد فقط أن يجبره على الطيران قليلا، للابتهاج. لكن الملاك سقط من الطابق الخامس كشوال بطاطا. نظر إليه أودي مذهولا، وهو ممدد

على الرصيف في الأسفل، وجسده كله بلا حراك، جناحاه فقط ينتفضان ويرتعشان رعشات أخيرة ضعيفة، كالتي تحدث قبل الموت. وحينئذٍ أدرك فجأة أن من بين كل ما أخبره به الملاك، لم يكن هناك شيء واحد صحيحا، حتى أن هذا الملاك لم يكن سوى شخص كاذب بجناحين".

نشير أخيرا إلى أن إقحام الشخصيات الخيالية في الواقع الحقيقي للبطل، قد يحدث رغما عنه، حيث يُفاجأ البطل بوجود تلك الشخصيات، وذلك كما حدث في قصة (אנשים חלולים رجال مجوفون)، وقد يحدث بناء على رغبة البطل، كما هو الحال في قصة (חור בקיר فجوة في الجدار)، فأودي في هذه القصة هو صانع الحدث الفانتازي الذي ربط واقعه بعالم الخيال، فلولا حبه للمغامرة ومحاولته الهروب من وحدته، لما لجأ إلى الصراخ في الفجوة، ولا إلى تخيّل وجود شخصية (الملاك) القادم من العالم الآخر.

إن قصة (חור בקיר فجوة في الجدار) هي القصة الثانية في الدراسة التي يدور موضوعها حول صفة الكذب. وربما يعكس ذلك رغبة الكاتب الدائمة في التأكيد على أهمية الصدق في الحياة، وكأنه يدرك أن واقعه -سواء الاجتماعي أو السياسي- مليء بالأكاذيب. ففي هذه القصة الأخيرة، قد نلحظ أن هناك إسقاطا على واقع سياسي يحاول الأديب إبرازه من خلال السرد الفانتازي. فالبطل أودي كان يُظهر إعجابه بأحاديث الملاك رغم يقينه من كذبها، ورغم الملل الذي يعتريه من تكرارها. وهو ما يحدث بالفعل في الواقع ويريد كيريت أن يلفت نظر القارئ إليه، إننا فقط من نعطي صفة القداسة أو الملائكية لحكام ربما هم في الأساس فاسدين وكاذبين. إننا فقط من نضحك على أنفسنا إلى أن نصطدم بالواقع المؤلم. والرسالة مفادها أن لا نحاول تصديق ما نحن على يقين من كذبه، وأن نحاول إصلاح الواقع والتعايش معه حتى لو كان سيئا، لان ذلك أفضل من الهروب لخيال كاذب.

الأمر يختلف إلى حد ما في قصة (סיפור אחרון וזהו قصة أخيرة وكفى) من مجموعته القصصية (אניהו أنا-هو[٦٦])، فالشخصية الخيالية في هذه القصة عفريتا (على عكس الملاك في القصة السابقة)، وهو موظف مكلّف بسلب مواهب الأدباء عندما ينتهي العقد المبرم بينهم وبين جهة لم يحددها الكاتب في قصته، وربما كانت تلك الجهة المجهولة

هي رمز للسُلطة. لكن أحدهم وهو أديب شاب (ربما كان هو نفسه إتجار كيريت[٦٧]) طلب من العفريت أن يمنحه بعض الوقت لكتابة قصته الأخيرة، محاولا استعطافه وتسليته بتقديم بعض الحلوى وكأس من عصير الليمونادة.

"הציע לשד כדור שוקולד 'מוצרט' וכוס לימונדה. 'היה נעים, היה טעים, היה סבבה. אבל עכשיו הגיע הזמן, והנה אתה כאן, וזאת העבודה שלך'. אני לא הולך לעשות לך מזה עניין. רק אם אפשר, הייתי רוצה עוד סיפור אחד קטן לפני שאתה לוקח אותו ממני. סיפור אחרון וזהו[٦٨]". "اقترح على العفريت تناول واحدة من شكولاتة "موتسارت" وكأسا من الليمونادة. "هذا لطيف، هذا شهي، هذا رائع، لكن حان الوقت الآن، وها أنت هنا، وهذا عملك. لن أتسبب لك في إزعاج ولن أصنع ضجيجا، فقط إذا أمكن، أردت كتابة قصة أخرى صغيرة قبل أن تسلبها مني. قصة أخيرة فحسب".

إن الحديث الذي دار بين الأديب الشاب والعفريت يوضح حالة الهروب من الواقع التي يعاني منها هذا الأديب أيضا، فمنذ اللحظة الأولى التي قرر فيها العفريت سلب موهبته، يدرك القارئ أن الأديب يهرب من واقعه المؤلم بالكتابة، وإن كل غايته أن يبقى له ذكرى منها بعد سلب موهبته. "הייתי רוצה עוד סיפור אחד קטן לפני שאתה לוקח אותו ממני. סיפור אחרון וזהו. ככה שישאר לי עוד איזה משהו מהטעם בפה[٦٩]". "أردت كتابة قصة أخرى صغيرة قبل أن تسلبها مني. قصة أخيرة وكفى. هكذا حتى يتبقى لي شيء من طعمها في فمي".

يتعاطف العفريت مع الأديب الشاب، ويوافق على منحه بعض الوقت لكي يكتب قصته الأخيرة على أن تكون قصة قصيرة وشيّقة. يدرك القارئ من خلال رد فعل العفريت أنه مخلوق طيب، كما أنه يتسم بملامح إنسانية أيضا، يأكل ويشرب ويشاهد التلفاز وينفعل بما يرى، وكذلك يهتم بالشاب الصغير ويتعاطف معه، ويتساءل عن مصيره بعدما تُسلب منه موهبته. "'הלוואי שיצא לו משהו ממש יפה'...، 'הוא היה באמת בנאדם נחמד، הבחור הזה. לא סתם נחמד، אחד עם כבוד[٧٠]". "ليته يبدع شيئا جميلا حقا...، فهذا الشاب في الحقيقة كان شخصا لطيفا. ليس لطيفا فحسب، لكنه مهذب أيضا".

لابد أن نشير هنا إلى أمر مهم، وهو أن الشخصيات الخيالية التي وردت في هذه القصة وقصة (חור בקיר فجوة في الجدار) تحمل -كما رأينا- بعض السمات البشرية، لأن الأزمات التي تعالجها الفانتازيا اليوم تنبثق من الواقع ومن أزمة الإنسان فيه، لذلك فظهور الشخصيات الخيالية في فانتازيا ما بعد الحداثة كالكائنات الممسوخة والعفاريت، ليس وظيفتها الإسهام في خلق جو متوتر يعيش فيه القارئ لكي يملؤه الرعب كما كان الأمر قديما، لكنه يُوظَّف الآن كتكنيك يهدف إلى تكثيف الرسالة التي يريد الأديب توصيلها للقارئ[٧١]. لذلك كانت الشخصيات الخيالية التي رأيناها في قصص كيريت شخصيات مسالمة وظهورها له هدف مهم في السرد، فهي شخصيات رمزيه تمثل شخصيات موجودة بالفعل في الواقع، وظهورها في العمل الأدبي يساعد القارئ على فهمه وتأويله، حيث يستطيع أن يرى الواقع مرة أخرى ولكن بشكل مغاير بهدف تقييمه ومحاولة إصلاحه.

إن الأديب الشاب الذي يهرب من عالمه المحيط بالكتابة، هرب في هذه القصة من شعوره بالتهميش من خلال حلم اليقظة، والذي تخيل من خلاله أن العفريت المكلف بسلب موهبته نادم على ما يفعل، بل إنه أصبح غير سعيد بهذا العمل الذي يقوم فيه بسلب المواهب الأدبية من أصحابها، لأنه يحرم هؤلاء الأدباء من موهبتهم، ومن أصواتهم التي يستطيعون من خلالها التعبير عن ذواتهم وكسب رزقهم في الوقت نفسه. لكنه على الرغم من هذا الشعور بعدم الرضا، ظل العفريت يمارس عمله الذي لا يعرف غيره كما صرح للأديب الشاب.

צחק הבחור וטפח על הארגז. והשד גם צחק איתו، אבל צחוק מבואס כזה, וכל הארבע קומות למטה רק חשב לעצמו על הסיפור שההוא כתב, ועל הג'וב הזה של הגביה, שפעם דווקא די התלהב ממנו, אבל עכשיו פתאום נראה לו מה-זה חרא. 'שתי כתובות,' ניסה לנחם את עצמו בדרך לאוטו, 'כולה עוד שתי כתובות ואני גומר את היומית'[٧٢]". "ضحك الشاب وربت على الصندوق. وضحك العفريت معه أيضا، لكنها ضحكة بائسة حزينة، وطوال الفترة التي كان يهبط فيها العفريت الطوابق الأربعة متجها إلى الأسفل، أخذ يفكر في تلك القصة التي كتبها الشاب، وفي وظيفة الجباية التي يعمل بها، والتي كان متحمسا لها جدا، لكن فجأة الآن بدت له كشيء مقزز. "عنوانان"،

حاول العفريت تعزية نفسه وهو في طريقه إلى السيارة، لم يتبق سوى عنوانين وأنهي عملي اليوم".

إن النص الأدبي يحمل في طياته رسالة أراد إتجار كيريت أن يوجهها إلى أصحاب السُلطة –في إطار فانتازي، ومغزاها هنا التأكيد على رسالة الأدب المقدسة في إصلاح المجتمع. كذلك التأكيد على المكانة السامية التي يجب أن يحظى بها الأدباء، وذلك من خلال السماح لهم بالاختلاف والتعبير عن آرائهم بحرية، لأنهم ليسوا أبواق لسلطة إذا خالفوها في الرأي ينتهى دورهم في المجتمع.

خاتمة البحث وأهم النتائج:

رأينا فيما سبق، كيف استطاع كيريت في أعماله القصصية توظيف فكرة الهروب من الواقع في بنية السرد الفانتازي، حيث قام من خلال هذه الفكرة بالتعبير عن الواقع المعاصر بما فيه من مشكلات، مستفيدا من مفهوم الفانتازيا الحداثي الذي وجّه فرويد الأنظار إليه بعد اكتشافه لأهمية العقل اللاواعي، ومدى تأثيره على جانب الخيال لدى الإنسان، حتى أصبحت الفانتازيا تستقي موضوعاتها من مجال التحليل النفسي.

وقد نجح كيريت في بثّ رسائل رمزية عديدة في أعماله القصصية، والتي تتسم بأنها ذات دلالات متعددة، وهذا الأسلوب قد فتح الباب أمام القاريء للمشاركة في تأويلها وإنتاج معانٍ متعددة للنص الأدبي الواحد، حيث إن هدف كيريت الأساسي هو طرح مشكلات الواقع من خلال توظيف عنصر الفانتازيا والخيال.

ونوجز فيما يلي أهم النتائج التي توصل إليها البحث:

- تعد الفانتازيا من أهم ملامح التجريب في أدب ما بعد الحداثة، وهي وسيلة فنية يلجأ إليها الأدباء لكسر ملل السرد الواقعي من ناحية، ولتكثيف الصور الدلالية داخل النص الأدبي وإنتاج تأويلات جديدة من ناحية أخرى. وقد ساعد واقع ما بعد الحداثة المتأزم على ظهور السرد الفانتازي في الأدب وانتشاره.
- تعتمد حبكة السرد في القصة العبرية المعاصرة وخاصة لدى إتجار كيريت، على الفانتازيا بمفهومها الحداثي، والذي وجّه فرويد الأنظار إليه بعد انتشار نظرياته عن اللاوعي. فالسرد الفانتازي –قديما- كان يقوم على وقوع أحداث غريبة غير مألوفة، وظواهر خارقة، وكان يتم إرجاعها إلى قوى السحر وعالم الجن والعفاريت. غير أن الأمر قد اختلف مع مطلع القرن العشرين، بعد فرويد، وأصبحت الفانتازيا مرتبطة بمجال علم النفس، الذي وظف أساليب فنية كثيرة تعتمد على نشاط العقل اللاواعي للإنسان، مثل الأحلام وأحلام اليقظة والهذيان، وذلك من أجل تشكيل الحدث الفانتازي.
- إن أدب الفانتازيا هو جنس أدبي عام يندرج تحته أنواع فرعية أخرى، مثل العجائبي والغرائبي والخيال العلمي والواقعية السحرية، وأيضا الفانتازيّ بمفهومه

الحداثي، ويتميز هذا النوع الأخير، بأنه يحمل في داخله سمات كل الأنواع الأخرى لكنه ينطلق من الواقع ويقوم بمزجه بالأحداث الخارقة (فتق الطبيعية). كما أن القارئ يلعب دورا مهما في تأويل هذا النوع من السرد الفانتازي، حيث أنه يتسم أيضا برمزيته.

- توظف القصة الفانتازيّة المعاصرة بعض العناصر من السرد العجائبي والغرائبي الكلاسيكي، لكن تختلف معها في الغاية التي تُوظف من أجلها في النص الأدبي، فإذا كانت الشخصيات العجيبة كالعفاريت والملائكة والمخلوقات الغريبة عموما، تستخدم قديما لإثارة الدهشة لدى القارئ أو إلقاء الرعب في نفسه، فإنها حديثا، توظف في السرد لمساعدة القاريء في فهم رسالة العمل الأدبي وتأويله من خلال الرمز الذي تمثله في ذلك العمل.

- أفاد أدباء "הגל האחר الموجة الأخرى" في إسرائيل من استخدام الفانتازيا المعاصرة والتجريب، وكان من أبرز الأدباء الجدد الذين وظفوا الفانتازيا في أعمالهم، אורלי קסטל בלום أورلي كاستل بلوم، אתגר קרת إتجار كيريت.
- تبرز أعمال إتجار كيريت بوضوح بين مجمل الأعمال الأدبية التي تنتمي لجيل "הגל האחר الموجة الأخرى"، ويُعزى ذلك إلى حد كبير إلى أنها تجمع بين الشكل الصغير من ناحية، والذي يصل في بعض الأحيان إلى عدة سطور (مثل قصة "חובזה خبزة")، وبين النظر للواقع برؤية مغايرة، وذلك من خلال توظيف أساليب مختلفة من السرد الفانتازي المعاصر، الأمر الذي يمنح أعماله بعدا جماليا يثري النص الأدبي.
- تهدف الفانتازيا إلى غاية واحدة وهي تخفيف الضغوط عن العقل وشفاء النفس بالترويح عنها، وذلك لكي يستطيع الإنسان التعايش مع واقعه. ويوضح تولكين أن ذلك في إمكانه التحقق من خلال ظاهرة فنية وأدبية معروفة في مجال علم النفس وهي ظاهرة الهروب من الواقع، التي يهرب فيها البطل من واقعه المتأزم من خلال الهذيان أو الأحلام...، وغير ذلك من الأساليب الفنية.

- تنوعت المشكلات التي ناقشها كيريت في قصصه، فلم تتعلق بسياسة دولة إسرائيل فحسب (كالصراع العربي الإسرائيلي، والجيش، إلخ..)، ولكن في كثير

من الأحيان، كان يطرح مشكلات تتعلق بالطبيعة البشرية، فعالج مشكلات نفسية مثل (الإحباط، والإعاقات الذهنية والتوحد وغيرها). وسبب ذلك كما ذكرنا يرجع إلى طبيعة السرد الفانتازي الذي يهدف في الأساس إلى معالجة مشكلات الإنسان في الواقع المعاصر.

- قام إتجار كيريت بالاستفادة من كل أشكال وصور الفانتازيا المتاحة، سواء الحداثية أو الكلاسيكية. وذلك من أجل تحقيق هدف واحد وهو القدرة على التعبير عن الواقع الإسرائيلي المتأزم ومشكلات الأفراد الذين يعيشون فيه.
- خلق كيريت عوالم جديدة في أعماله لم تكن معروفة من قبل، مستفيدا من فكرة التجريب في الأدب، كما استفاد من الدراسات البينية الحديثة والتي ربطت مجال علم النفس بالمجالات الأخرى مثل الهندسة، واتضح ذلك بشكل مباشر في قصة (צנורות أنابيب)، والتي تعتمد على ما توصل إليه (علم النفس الهندسي أو ما يُعرف بالإنجليزية Psychogeometrics)، وهو أحد الفروع الحديثة لعلم النفس، التي تهتم بدراسة تأثير الأشكال الهندسية على الحالة النفسية للإنسان، وذلك لإتاحة مساحة أكبر لفهم السلوك البشري.
- العوالم التي يبدعها إتجار كيريت في أعماله، هي عوالم خيالية توجد في ذهن أبطالها من خلال العقل اللاواعي، لكنها لا تنفصل عن الواقع، وهو أمر طبيعي في فانتازيا ما بعد الحداثة، التي تنبثق في الأساس من الواقع، وذلك من أجل عرض قضايا الإنسان المعاصر ومشكلاته وطرح حلول لها.
- معظم أعمال كيريت ذات نهايات مفتوحة، فهو يترك للقاريء مساحة للتفكير فيما يقرأ، لأنه يؤكد دائما على أن القاريء شريك في العمل مثله مثل الكاتب، وعليه أن يشعر بنوع من الالتزام تجاه العمل الأدبي وأن يتحمل مسئولية ترابط الأحداث وتصور نهايات القصص.

هوامش البحث:

[1] إتجار كيريت (אתגר קרת) هو أديب وكاتب مسرحي وسيناريست. يحاضر كأستاذ مشارك في قسم الأدب العبري بجامعة بن جوريون. تُرجمت أعماله لأكثر من أربعين لغة، حصل على عدة جوائز، كان آخرها (جائزة سابير פרס ספיר) عن مجموعتة القصصية الأخيرة (תקלה בקצה הגלקסיה خلل في نهاية المجرة) والتي صدرت في عام ٢٠١٨.

حصيلة إبداع إتجار كيريت، الذي كتبه باللغة العبرية، ست مجموعات قصصية، وخمسة كتب للأطفال، وسيرة ذاتية بعنوان (שבע השנים הטובות السبع سنوات الجيدة)، بالإضافة إلى مشاركته في كتابة ثلاث قصص مصورة.

ولد في أغسطس ١٩٦٧ بمدينة رامات جان (רמת- גן)، لأبوين ناجين من الكارثة النازية، حيث ذكر كيريت فيما بعد، أن الكارثة النازية قد أثرت إلى حد ما في إبداعه، ونجد ذلك بالفعل ينعكس في بعض القصص التي كتبها (مثل قصة "נעליים حذاء" من مجموعة " געגועי לקיסינג'ר أشواقي لكسينجر").

بدأ كيريت نشاطه الأدبي في نهاية الثمانينيات بكتابة المقالات الصحفية والسيناريوهات المسرحية، إلى أن صدرت أول مجموعة قصصية له في عام ١٩٩٢ بعنوان (צנורות أنابيب). في البداية لم تحظ هذه المجموعة باهتمام، ووجّه النقاد إلى قصص إتجار كيريت نقدا لاذعا، ذهب إلى حد الإنكار، غير أنه في عام ١٩٩٤ وبعد أن صدرت مجموعته القصصية الثانية (געגועי לקיסינג'ר أشواقي لكسينجر)، تحول انتباه كل من القراء والنقاد إلى إبداعه، حيث قُوبلت أعماله بعد ذلك بالترحيب والاعتراف بأهميتها في ساحة الأدب الإسرائيلي.

كما أدرجت في وقت لاحق قصة "صافرة إنذار צפירה" من هذه المجموعة في برنامج الأدب الإلزامي في المدرسة الثانوية. وتتخذ هذه القصة أيضا الكارثة النازية خلفية لأحداثها.

وربما يعود صعوبة قبول إبداع كيريت في البداية في أوساط النقد الإسرائيلية، إلى ما تتسم به أعماله من إسهاب في توظيف الخيال الساخر الهزلي والفانتازيا، حيث تُنسب أعماله لهذا الاتجاه المعروف بعبثية ما بعد الحداثة. وقد ذكر كيريت نفسه مرارا وتكرارا، أن السبب في ذلك هو ولعه بأعمال الكاتب الألماني "فرانز كافكا"، والتي أثرت عليه بشكل مباشر وكانت مصدرا لإلهامه.

وفي وقت قصير تمكن إتجار كيريت من كسب حب واهتمام القراء، بل أصبح واحدا من أفضل الأصوات التي تعبر عن حال جيل الشباب في إسرائيل اليوم. وليس هذا فحسب، بل ذهب النقاد إلى أنه بفضل أعمال إتجار كيريت (وهي في معظمها قصص قصيرة)، تم إحياء هذا النوع الأدبي مرة أخرى، كما حظى بشعبية ورواج لدى جيل الأدباء الشباب، فظهرت مجموعات قصصية قصيرة اتضح فيها تأثيره عليهم، ونذكر على سبيل المثال ("כולם מתים בסוף الجميع يموتون في النهاية" للأديب الشاب אדם מעוז).

بالإضافة إلى النشاط الأدبي لإتجار كيريت، فقد لعب أيضا دورا حيويا في الحياة الاجتماعية والسياسية في إسرائيل، وكان غالبا ما يُنتقد بسبب وجهات نظره اليسارية. وفي عام ١٩٩٩ ووفقا لما نشرته صحيفة معاريف (מעריב) الإسرائيلية، فقد أُدرج اسم كيريت ضمن قائمة (أفضل خمسون شخصية في إسرائيل)، والتي تضمنت أسماء كتاب وسياسيين وشخصيات عامة ذات تأثير في المجتمع الإسرائيلي.

- Keret Etgar [Electronic resource] // The Institute of the Translation of Hebrew Literature. URL: http://www.ithl.org.il/page_13212 (26.05.2018).
- Katsman R. Etgar Keret: The Minimal Metaphysical Origin / R. Katsman // Symposium: A Quarterly Journal in Modern Literatures Volume 67, Issue 4, 2013. P. 189.
- The New York Times. Etgar Keret: By the Book [Electronic resource] // The New York Times, 2015. URL: http://www.nytimes.com/2015/07/12/books/review/etgar-keret-by-the-book.html
- Schwartz Y. "A Story or a Bullet Between the Eyes" Etgar Keret: Repetitiveness, Morality and Postmodernism // Hebrew Studies, Vol. 58 (2017) National Association of Professors of Hebrew (NAPH) P. 427.

[٢] (Metaphysics ما بعد الطبيعة). راجع: إبراهيم فتحي، معجم المصطلحات الأدبية، المؤسسة العربية للناشرين المتحدين، صفاقس، ١٩٨٦، ص٣٦١- ٣٦٢.

[٣] راجع: تزيفتان تودوروف، مدخل إلى الأدب العجائبي، ترجمة: الصديق بوعلام، مكتبة الأدب المغربي، دار الكلام، الرباط، ط١، ١٩٩٣، ص٤. راجع أيضا: مصطفى جلال مصطفى، الفانتازيا في النص المسرحي العراقي المعاصر، مجلة أبحاث ميسان، جامعة ميسان، المجلد ١٢، العدد ٢٤، ٢٠١٦، ص١٧٥.

[٤] مجدي وهبه و كامل المهندس، معجم المصطلحات في اللغة والأدب، مكتبة لبنان- بيروت، ط٢، ١٩٨٤. مادة (الفنطاسيا، المخيلة، التخيُّل) ص٩١، ص٢٧٨.

[٥] سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني بيروت، سوسبرس الدار البيضاء، ط١، ١٩٨٥، ص١٧٠

[٦] المرجع السابق، ص١٧٠.

[٧] المرجع السابق، ص١٧٠.

[8] דניאלה גורביץ', הפנטסיה מהי?، מתוך: עם שתי הרגליים עמוק בעננים: על פנטסיה בספרות העברית، עריכה מדעית: דניאלה גורביץ', עורכים: רני גרף והגר ינאי، הוצאת גרף ומכון הקשרים، אוניברסיטת בן-גוריון، 2009، עמ' 13.
ראו גם בספר זה: מנחם בן، "משיח לא מפסיק לטלפן- שירת הפלאות בעברית"، עמ' 110.

[9] שם، עמ' 13.

[10] تزيفتان تودوروف، مدخل إلى الأدب العجائبي، ترجمة: الصديق بوعلام، مكتبة الأدب المغربي، دار الكلام، الرباط، ط١، ١٩٩٣، ص١٩٥.

[11] ت، ي، أبتر، أدب الفانتازيا (مدخل إلى الواقع)، ترجمة: صبار السعدون، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد، ١٩٨٩، ص٩.

[12] ورد ذلك في كتابه (الوليمة- convivio) لدانتي- راجع: ت، ي، إبتر، أدب الفانتازيا (مدخل إلى الواقع)، ص١٨.

[13] الحتمية الشمولية: تعني السببية المعممة التي لا تفترض وجود الحظ، وتقول إن هناك دوما، بين كل الأفعال، علائق مباشرة، أي أن كل حدث لابد له من سبب، ومن هنا تنطلق الخرافات. ويعترف التحليل النفسي كذلك بالحتمية الشمولية في حقل النشاط النفسي للإنسان، وتفسيرها جزء من مشاغل المحلل النفسي.
راجع: تزيفتان تودوروف، مدخل إلى الأدب العجائبي، ص١٩٧.

[14] المرجع السابق، ص١٩٦.

[15] McHale, Brian, Postmodrnist Fiction, Methuen, N. Y and London, 1987, p. 73.

راجع أيضا: ت، ي، أبتر، أدب الفانتازيا (مدخل إلى الواقع)، ص٩-١٠.

[16] ت، ي، أبتر، أدب الفانتازيا (مدخل إلى الواقع)، ص١٢-١٣.

[17] ثامر إبراهيم المصاروة، الفانتازيا في الرواية العربية، مجلة دراسات- العلوم الإنسانية والاجتماعية، الجامعة الأردنية، مجلد ٤٣، ملحق ٢، ٢٠١٦، ص ١٠٤٣.

[18] فؤاد محمد عبد الواحد، القصة العبرية بين الحداثة المتأخرة وما بعد الحداثة (دراسة وصفية تحليلية)، مجلة كلية اللغات والترجمة، جامعة الملك سعود، العدد الثالث، الجزء الثاني، يوليو ٢٠١٢، ص٣٣-٣٤.
/ راو גם: יוסף אורן، הצדעה לספרות ישראל، הוצאת" יחד"، ראשון לציון، 1991، עמ'40.

[19] אברהם בלבן، גל אחר בסיפורת העברית، כתר، ירושלים، 1995، עמ' 72- 73.

[20] עדי צמח، "געגועי לקיסינג'ר"، הארץ، (מוסף ספרים)، 29 יוני، 1994.

[21] راجع: باسم صالح حميد، الهروب من الواقع في الرواية العربية الحديثة، مجلة كلية التربية الأساسية، الجامعة المستنصرية، بغداد، العدد ٤٩، ٢٠٠٦، ص١٠٦.

[22] דניאלה גורביץ', הפנטסיה מהי؟، עמ' 22.

[٢٣] ראו: ג'. ר. ר. טולקין، עץ ועלה.
[٢٤] ماكينة العلك: هي جهاز تجاري من آلات البيع يصرف العلكة بمقابل بسيط عادة. تكون ماكينة العلك بوجه عام من كرة شفافة (كانت تصنع من الزجاج، وتصنع حاليًا من البلاستيك غالبًا) ممتلئة بالعلك ومرتكزة فوق قاعدة معدنية. ولها رأس معدني فوق الكرة يعلوه ثقب مفتاح حيث تنزع الرأس فينزل العلك. وتوضع العملة في القاعدة وتدار يد في اتجاه عقارب الساعة بمقدار ٣٦٠ درجة فتستقر العملة في قاعدة الماكينة ويُفتح المجال للعلكة أو الحلوى الصغيرة لتخرج إلى أنبوب صغير أسفل الماكينة مغلق بلسان صغير من المعدن يتدلى على فتحة الأنبوب.
[٢٥] אתגר קרת، צינורות، עם עובד، הסדרה הלבנה، תל- אביב، 1992.
[٢٦] שם، עמ'163- 165
[٢٧] שם، עמ' 165.
[٢٨] شعيب حليفي، تجليات المتخيل في السرد الفانتاستيكي، مجلة بصمات، جامعة الحسن الثاني المحمدية، كلية الأداب والعلوم الإنسانية، المغرب، عدد ٤، ١٩٩٣.
[٢٩] חופש، אנרכיה וחוסר אחריות: ריאיון עם אתגר קרת، מאת: אריאל הורביץ، האתר האלקטרוני מקור ראשון: https://www.makorrishon.co.il/culture/52963/
[٣٠] עדי צמח، "געגועי לקיסינג'ר"، הארץ، (מוסף ספרים)، 29 יוני، 1994.
[٣١] אתגר קרת، צינורות، עמ' 164.
[٣٢] דניאלה גורביץ'، הפנטסיה מהי؟
[٣٣] אתגר קרת، פתאום דפיקה בדלת، זמורה ביתן، תל אביב، 2010.
[٣٤] אתגר קרת، לילנד، מתוך: פתאום דפיקה בדלת، ארבעה סיפורים מתוך ספרו החדש של אתגר קרת، עיתון הארץ: https://www.haaretz.co.il/misc/1.1199893
[٣٥] שם، שם.
[٣٦] שם، שם.
[٣٧] שם، שם.
[٣٨] שם، שם.
[٣٩] אתגר קרת، לא בני- אדם، מתוך: צנורות، תל אביב: עם עובד، 1992، עמ' 13-14.
[٤٠] שם، עמ' ١٤.
[٤١] שם، עמ' ١٥.
[٤٢] שם، עמ' ١٦.
[٤٣] שם، שם.
[٤٤] שם، שם.
[٤٥] שם، עמ' ١٧.
[٤٦] שם، עמ' ١٨.
[٤٧] חופש، אנרכיה וחוסר אחריות: ריאיון עם אתגר קרת، מאת: אריאל הורביץ، האתר האלקטרוני מקור ראשון: https://www.makorrishon.co.il/culture/52963/

[48] שם, עמ' 106.
[49] עדנה מנדלסון- מעוז, עולמות אפשריים ביצירתם של אורלי קסטל- בלום ואתגר קרת, על- שיח (38), ברית התנועה הקיבוצית והוצאת הקיבוץ המאוחד, חורף 1996.עמ' 42.
[50] אתגר קרת, געגועי לקיסינג'ר, זמורה -ביתן, 1994.
[51] אתגר קרת, אנשים חלולים, מתוך: געגועי לקיסינג'ר, זמורה -ביתן, 1994.
[52] שם, שם.
[53] שם, שם.
[54] שם, שם.
[55] שם, שם.
[56] שם, שם.
[57] שם, שם.
[58] רומן קצמן, געגועים למיתוס: אישיות, אתיקה ואידיאולוגיה במיתופואסיס הפוסטמודרני של אתגר קרת, מכאן ,כתב-עת לחקר הספרות העברית, כרך ד' ינואר, כתר, עמ' 28.
[59] אתגר קרת,חור בקיר, מתוך: געגועי לקיסינג'ר, אתר האלקטרוני נענע:
http://israblog.nana10.co.il/blogread.asp?blog=720790&blogcode=12040814
[60] רומן קצמן, געגועים למיתוס: אישיות, אתיקה ואידיאולוגיה במיתופואסיס הפוסטמודרני של אתגר קרת, עמ' 29.
[61] אתגר קרת, חור בקיר.
[62] שם, שם.
[63] שם, שם.
[64] רומן קצמן, געגועים למיתוס: אישיות, אתיקה ואידיאולוגיה במיתופואסיס הפוסטמודרני של אתגר קרת, עמ' 30.
[65] אתגר קרת,חור בקיר.
[66] אתגר קרת, אניהו, כנרת: זמורה-ביתן, ٢٠٠٢.
[67] يميل الأديب إتجار كيريت إلى أن يشارك في قصصه كواحد من أبطالها وخاصة إذا كان يظهر فيها بصفته كأديب، وذلك كما نرى في قصة (סיפור אחרון וזהו قصة أخيرة وكفى)، وكذلك قصة (פתאום דפקיה בדלת فجأة طرقة بالباب) من مجموعته التي تحمل نفس الاسم.
[68] אתגר קרת, סיפור אחרון וזהו, אתר: במה חדשה, http://stage.co.il/Stories/110
[69] שם, שם.
[70] שם, שם.
[71] דניאלה גורביץ', הפנטסיה מהי?, עמ' 20.
[72] אתגר קרת, סיפור אחרון וזהו.

مصادر ومراجع البحث

أولا: المصادر باللغة العبرية:

- אתגר קרת، צנורות، עם עובד، הסדרה הלבנה، תל- אביב، 1992.
- אתגר קרת، געגועי לקיסינג'ר، זמורה ביתן، עמודים לספרות עברית، תל-אביב، 1994.
- אתגר קרת، הקייטנה של קנלר، כתר: זמורה־ביתן، 1998،
- אתגר קרת، אניהו، זמורה ביתן، תל- אביב، 2002.
- אתגר קרת، פתאום דפיקה בדלת، זמורה ביתן، תל אביב، 2010.

ثانيا: المراجع باللغة العبرية:

- אברהם בלבן، גל אחר בסיפורת העברית، כתר، ירושלים، 1995.
- גבריאל מוקד، בזמן אמיתי 96 :מסות ,מאמרים ,רצנזיות ורשימות על הספרות העברית של דור המדינה، תל אביב، 2011.
- ג'. ר. ר. טולקין، עץ ועלה، תרגום: מיכל אלפון، (תל- אביב: זמורה- ביתן 1993 (1964).
- דניאלה גורביץ'، הפנטסיה מהי؟، מתוך: עם שתי הרגליים עמוק העננים: על פנטסיה בספרות העברית، עריכה מדעית: דניאלה גורביץ'، עורכים: רני גרף והגר ינאי، הוצאת גרף ומכון הקשרים، אוניברסיטת בן-גוריון، 2009.
- עדי צמח، "געגועי לקיסינג'ר"، הארץ، (מוסף ספרים)، 29 יוני، 1994.
- עדנה מנדלסון- מעוז، עולמות אפשריים ביצירתם של אורלי קסטל- בלום ואתגר קרת، על- שיח (38)، ברית התנועה הקיבוצית והוצאת הקיבוץ המאוחד، חורף 1996.
- רומן קצמן، געגועים למיתוס: אישיות، אתיקה ואידיאולוגיה במיתופואסיס הפוסטמודרני של אתגר קרת، מכאן ,כתב-עת לחקר הספרות העברית، כרך ד' ינואר، כתר.

- יוסף אורן، הצדעה לספרות ישראל، הוצאת" יחד"، ראשון לציון، 1991.

ثالثا: المراجع باللغة العربية:

- إبراهيم فتحي، معجم المصطلحات الأدبية، المؤسسة العربية للناشرين المتحدين، صفاقس، ١٩٨٦.
- سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني بيروت، سوسبرس الدار البيضاء، ط١، ١٩٨٥.
- صلاح فضل، لذة التجريب الروائي، مكتبة أطلس، القاهرة، ط١، ٢٠٠٥.
- مجدي وهبه و كامل المهندس، معجم المصطلحات في اللغة والأدب، مكتبة لبنان- بيروت، ط٢، ١٩٨٤.
- منى محمد محيلان، التجريب في الرواية الأردنية (١٩٦٠- ١٩٩٤)، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط١، ٢٠٠٠.

رابعا: المراجع المترجمة:

- ت، ي، إبتر، أدب الفانتازيا، ترجمة: صبار السعدون، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد، ١٩٨٩.
- تزيفتان تودوروف، مدخل إلى الأدب العجائبي، ترجمة: الصديق بوعلام، مكتبة الأدب المغربي، دار الكلام، الرباط، ط١، ١٩٩٣.

خامسا: الدوريات:

- باسم صالح حميد، الهروب من الواقع في الرواية العربية الحديثة، مجلة كلية التربية الأساسية، الجامعة المستنصرية، بغداد، العدد ٤٩، ٢٠٠٦.
- ثامر إبراهيم المصاروة، الفانتازيا في الرواية العربية، مجلة دراسات- العلوم الإنسانية والاجتماعية، الجامعة الأردنية، مجلد ٤٣، ملحق ٢، ٢٠١٦، ص ١٠٤٣.

- شعيب حليفي، تجليات المتخيل في السرد الفانتاستيكي، مجلة بصمات، جامعة الحسن الثاني المحمدية، كلية الأداب والعلوم الإنسانية، المغرب، عدد ٤، ١٩٩٣.
- فؤاد محمد عبد الواحد، القصة العبرية بين الحداثة المتأخرة وما بعد الحداثة (دراسة وصفية تحليلية)، مجلة كلية اللغات والترجمة، جامعة الملك سعود، العدد الثالث، الجزء الثاني، يوليو ٢٠١٢، ص٣١.
- محمد صالح الشنطي، إشكالية التجريب في الرواية، مجلة الفيصل العلمية، مركز الملك فيصل للبحوث والدراسات الإسلامية، الرياض، العدد ٣١٨، ص٤١.
- مصطفى جلال مصطفى، الفانتازيا في النص المسرحي العراقي المعاصر، مجلة أبحاث ميسان، جامعة ميسان، المجلد ١٢، العدد ٢٤، ٢٠١٦.

سادسا المراجع باللغة الإنجليزية:

- Daniela Gurevitch, With both feet on the Clouds. Academic Studies Press, 2014
- McHale, Brian, Postmodrnist Fiction, Methuen, N. Y and London, 1987.
- Katsman R. Etgar Keret: The Minimal Metaphysical Origin / R. Katsman // Symposium: A Quarterly Journal in Modern Literatures Volume 67, Issue 4, 2013.
- Schwartz Y. "A Story or a Bullet Between the Eyes" Etgar Keret: Repetitiveness, Morality and Postmodernism // Hebrew Studies, Vol. 58 (2017) National Association of Professors of Hebrew (NAPH).

سابعا: شبكة المعلومات الدولية:

- Keret Etgar [Electronic resource] // The Institute of the Translation of Hebrew Literature. URL: http://www.ithl.org.il/page_13212.
- The New York Times. Etgar Keret: By the Book [Electronic resource] // The New York Times, 2015. URL: http://www.nytimes.com/2015/07/12/books/review/etgar-keret-by-the-book.html
- موقع במה חדשה، http://stage.co.il/Stories/110
- ארבעה סיפורים מתוך ספרו החדש של אתגר קרת، עיתון הרץ: https://www.haaretz.co.il/misc/1.1199893
- יורם קניוק، כמו אדישות שמחה שכועסת: "הקייטנה של קנלר"، מאמר בעיתון הארץ (מקור דיגיטלי): פורסם ב: 24. 4. 2012. https://www.haaretz.co.il/literature/prose/1.1692862

חופש، אנרכיה וחוסר אחריות: ריאיון עם אתגר קרת، מאת: אריאל הורביץ، האתר האלקטרוני מקור ראשון: https://www.makorrishon.co.il/culture/52963/