الجولم بين التراث الشعبي والتمثّل الأدبي
دراسة في رواية (الجولم) ليتسحاق بن مردخاي في ضوء النقد الأسطوري

د.نهلة صلاح راحيل (*)

تقديم :

يلجأ الأديب في العصر الحديث إلى التراث الإنساني الموغل في القدم ليستلهم منه الطاقات الإبداعية– الفنية والموضوعاتية– ويقوم بإسقاطها على الواقع، الفكري والإنساني، الذي يسعى إلى تجسيده في تجربته الأدبية، فكان توظيف الأسطورة للتعبير عن القضايا الإنسانية الكبرى في حاضره أحد أهم الروافد التي شغلت حيزا كبيرا في بنية نصه الأدبي لما فيها من دلالة رمزية ينشدها.

ولذلك كان الانطلاق من نوع سردي قديم، كالأسطورة، واعتماده منطلقا لإنجاز مادة روائية تتداخل فيها قواعد النوع القديم مع جماليات الخطاب السردي الجديد، هو أحد أشكال تفاعل الكاتب مع تراثه الماضي ووعيه المتجدد به من أجل إنتاج دلالة جديدة له تتصل بالواقع الحديث الذي ظهر به النص[١]، فكان استلهام الأديب للأسطورة، على صعيد كلي أو جزئي، سبيله الفني لنقل أفكاره للمتلقي.

فالأسطورة– كما يؤكد ليفي شتراوس– تشير دائما إلى وقائع يزعم أنها حدثت منذ زمن بعيد، لكن النمط الذي تصفه يكون بلا زمن (Timeless) فهو يفسر الحاضر والماضي

---

* – مدرس الأدب الحديث والمقارن – قسم اللغات السامية (عبري) – كلية الألسن– جامعة عين شمس.

وكذلك المستقبل، وجوهر الأسطورة لا يكمن في أسلوبها أو في بنيتها، لكن في القصة التي تحكيها[٢]، ولذلك فهي في حركة متجددة دائمة تجعلها قابلة للاندماج، بمستوياتها المضمونية ووحداتها الشكلية وعلاقاتها الرمزية، في بنيات إبداعية شتى تمنحها تأويلات نشطة ومتنامية.

وقد اتكأت نصوص العديد من الأدباء على توظيف الشخصية الأسطورية، سواء عن طريق ذكرها مباشرة أو عن طريق استلهام مدلولها العام، حيث توحي الشخصية، بأفعالها ومواقفها، بما تحمله الأسطورة نفسها من دلالات ورؤى، ولذلك كان توظيف الشخصية الأسطورية، بما تحمله من ملامح ثقافية وموروثات حضارية، حاضرا بقوة داخل النص الأدبي بهوياته المختلفة.

وهنا تكون الشخصية الستوحاة بمثابة "أداة تعبيرية عن الواقع الحاضر، تتخذ دلالات رمزية مختلفة، لكنها تحوم حول دلالاتها الأصلية التي كانت لها في مرجعها الأسطوري"[٣]، فتتحول إلى تجربة أدبية كاملة وفاعلة يقيم الكاتب عليها بنيانه الحكائي وينسج من خلالها مضمونه الإبداعي، الذي يوظفه لنقد العصر الحاضر خاصة عندما يعجز عن مواجهة المجتمع بشكل مباشر.

منهج الدراسة:

تأسيسا على ما سبق، نجد أن الأسطورة– بوصفها ظاهرة ثقافية– قد شكلت بؤرة الاهتمام لدى مجالات معرفية شتى، كالأنثروبولوجيا وعلم الاجتماع وعلم الأديان وعلم النفس والتاريخ والفولكلور وغيرها، ولم يكن المجال الأدبي بالطبع بمعزل عن ذلك الاهتمام، بل كان أكثر المجالات انفتاحا على الروافد الأسطورية، إبداعا ونقدا.

وقد تبلور ذلك الاهتمام–موخرا– في رؤية نقدية تتشكل منهجيا فيما يعرف باسم (المنهج النقدي الأسطوري) (Myth-criticism) الذي يسعى إلى استقراء نصوص أدبية وظفت عناصر أسطورية في بنيتها، للوقوف على تجلياتها وإبراز جملة المطاوعات التي خضعت لها تلك العناصر الأسطورية الموظفة وملاحقة إشعاعها الرمزي داخل النص.

وقد حصرالفرنسي بيير برونال[٤] (Pierre Brunel)– أبرز منظري النقد الأسطوري– إجراءات ذلك المنهج في ثلاثة معايير هي: التجلي (Emergence) والمطاوعة (Flexibility) والإشعاع (Irradiation)، وهي خطوات إجرائية تمنح الباحث في توظيف العناصر الأسطورية في النص الأدبي تسلسلا في العمل وتدرجا في التحليل وإن كانت لا تلزمه بالتقيد الحرفي بترتيبها، وسنحاول أن نقتفي هذه الخطوات في دراستنا للرواية أساس البحث، في محاولة للكشف عن الدلالات الرمزية للعناصر الأسطورية المدمجة في ثنايا العمل والتي يهدف من خلالها الأديب إلى بث رؤيته عن المجتمع.

هدف الدراسة:

تهدف الدراسة إلى الكشف عن آليات توظيف شخصية "الجولم" في رواية (**הגולם/ الجولم**) (١٩٩٢) للكاتب الإسرائيلي **יצחק בן-מרדכי/ يتسحاق بن مردخاي**[٥] (١٩٤٦–)، وبيان أسلوبه في استلهام مستويات الأسطورة، كليا أو جزئيا، لبناء عوالم تخيلية روائية تتصل بمجموعة من المرجعيات الإجتماعية والسياسية، أراد الكاتب الجهر بها عن طريق استدعائه لمكونات الأسطورة والاشتغال عليها على المستويين؛ الفني والرؤيوي.

حيث يمكن للدارس– بمساعدة النقد الأسطوري– استكشاف الأنساق البنيوية التي تتحكم في أفعال الشخصية الأسطورية ووظائفها المستثمرة أدبيا، واستجلاء مكوناتها التي تسمح بالمقارنة بين الشخصية الأسطورية وكيفية توظيفها في النص الأدبي، وأساليب الانزياح (Displacement) التي أجراها الأديب على الأسطورة الأولية عموما كي يلائم بينها وبين موقفه وعصره.

أقسام الدراسة:

وانطلاقا من الرؤية السابقة، ورغبة في الاستفادة من آليات المنهج الأسطوري في مقاربة الرواية المختارة، واستجلاء ما تحمله من شواغل فكرية ومادة أسطورية، تم تقسيم البحث إلى ثلاث نقاط رئيسة، بهدف الإلمام بكافة أطراف الدراسة، وهي:

- **أولا: الجولم في التراث الشعبي**: وتعرض ظاهرة الجولم الفلكورية وأصلها في الصيغ الأسطورية المختلفة التي انتشرت وسط يهود أوروبا مع زيوع القبالا العملية وتصاعد الموجات المسيحانية في نهاية القرن السادس عشر، وترتكز على المرويات الخاصة بأسطورة جولم براغ، وهي النسخة الأشهر التي انشغل بها المخيال الشعبي.
- **ثانيا: الجولم في التمثّل الأدبي**: وتبرز احتفاء المخيلة الأدبية– اليهودية وغير اليهودية– بفلكلور الجولم، واستلهام الشخصية في العديد من الروايات والمسرحيات والفنون السينمائية والتشكيلية التي انطلقت من هذا التراث، كما ترصد انتشار قصص الجولم في نهايات القرن التاسع عشر مع ازدياد الاتجاه إلى العلمنة في وسط أوروبا وشرقها.
- **ثالثا: مرجعيات النزوع الأسطوري وآلياته**: وتدور حول الشواغل السياسية والاجتماعية التي جسدها الكاتب في النسيج الروائي، والآليات التي ارتكن إليها عند استيحاء أسطورة الجولم والتقنع بها للتعبير عن تلك الشواغل، وقد تضمنت النقاط الفرعية التالية:

١. **رواية الجولم ليتسحاق بن مردخاي**: وتقدم نبذة مختصرة عن أحداث الرواية ودائرية بنيتها السردية من خلال التقاء نهايتها وبدايتها في عرض أبعاد الشخصيات على خلفية أحداث تاريخية تعاصرها.

٢. **مرجعيات النزوع الأسطوري**: وقد انحصرت مرجعيات النزوع الأسطوري وشواغله بالرواية في محورين رئيسين، هما: **المرجعية السياسية** التي عبرت عن نقد الكاتب للسلطة السياسية وأجهزتها القمعية، **والمرجعية الاجتماعية** التي ارتبطت بالحالة الاغترابية لدي الفرد ورغبته في انبعاث جديد يخلصه من وطأة الحاضر.

٣. **آليات النزوع الأسطوري**: وتبرز تجليات العنصر الأسطوري وسبل توظيفه في النص الروائي، اعتمادا على ثلاث خطوات إجرائية حددها بيير برونال، وهي على

التوالي: **التجلي والإشعاع والمطاوعة**، واستثمارها لاستنطاق الإيحاءات الدلالية التي منحها الكاتب لجماليات نصه بما يتلائم مع موقفه الإيديولوجي.

أولا- الجولم والتراث الشعبي:

رغم أن اليهودية ديانة توحيدية تحظر على اليهود نحت تماثيل يحاكي بها الإنسان قدرات خالقه، مثلما ورد في الوصية الثانية٦ من وصايا اللوح الأول التي نزلت على موسى لتنظم العلاقة مع الله، والتي "تحرم صنع تمثال أو صورة بهدف العبادة، ولكن لا تحرمها من أجل المتعة الفنية"٧، فإن التراث اليهودي يزخر بحكايات خرافية عديدة عن كائنات خارقة يصنعها الإنسان بنفسه، وينوع في شكلها وصفاتها، ويحاول تزويدها أيضا بسمات بشرية، أبرز هذه الكائنات المُخلّقة هي "الجولم".

١- المعنى اللغوي:

وكلمة "جولم" (**גֹּלֶם**) بالعبرية تعني (جسد غير محدد الملامح، أو غير مكتمل الهيئة)، وقد ظهرت في العهد القديم مرة واحدة فقط لتشير إلى المادة الجنينية غير المُشكلة، كما ورد في المزمور ١٣٩ الفقرة ١٦ على لسان آدم الأول ذاته مخاطبا خالقه الذي رآه جنينا لم يكتمل بعد[٨]:

"**גֹּלְמִי, רָאוּ עֵינֶיךָ, וְעַל-סִפְרְךָ, כֻּלָּם יִכָּתֵבוּ: יָמִים יֻצָּרוּ; ולא (וְלוֹ) אֶחָד בָּהֶם**"[٩]، "رَأَتْ عَيْنَاكَ أَعْضَائِي (جسدي غير المتشكل)، وَفِي سِفْرِكَ كُلُّهَا كُتِبَتْ يَوْمَ تَصَوَّرَتْ، إِذْ لَمْ يَكُنْ وَاحِدٌ مِنْهَا".

وقد وردت مرات عديدة في التلمود الذي يصنّف المراحل المختلفة لخلق آدم وفق الساعات، ويدعو (آدم) بالاسم (جولم) في ساعاته الأولى قبل أن تُنفخ فيه الروح، وهي المرحلة التي توصف بأنها المرحلة الثانية في خلق آدم[١٠]، كما ورد في مسيخت سنهدرين صفحة ٣٨ عامود ب:

"**שתים עשרה שעות הוי היום. שעה ראשונה הוצבר עפרו, שניה נעשה גולם, שלישית נמתחו אבריו, רביעית נזרקה בו נשמה**..."[١١].

"كانت ساعات اليوم اثنتا عشرة ساعة، في الأولى جُمع ترابه، وفي الثانية أصبح جولما، وفي الثالثة شُكلت أعضاؤه، وفي الرابعة نُفخت فيه الروح...".

وهو ما فسره الربي يهودا بر سيمون/ **יהודה בר סימון** (القرن الرابع الميلادي) في مدراش بريشيت ربّا، بأن آدم، وهو لا يزال في صورة (الجولم) هائل الحجم الذي لا يتحدث، أخذ الخالق يعلّمه أسرار الكون ويمنحه قوى الأرض التي خُلق منها، ولم يتقلص حجمه ليصل إلى صورة الإنسان إلا بنزوله إلى الأرض[١٢]:

"**עד שאדם הראשון מוטל גולם לפני מי שאמר והיה העולם, הראה לו :דור דור ודורשיו ,דור דור וחכמיו ,דור דור וסופריו ,דור דור ומנהיגיו**"[١٣].

"بينما كان آدم جولمًا يرى العالم أمامه يتشكل، أراه الخالق الأجيال القادمة، وعلماءها وحكماءها وحكّامها وزعماءها".

كما يحكي التلمود (مسيخت سنهدرين ٦٥ ب) عن الربي راڤا/ **רבא**– أحد الأمورائيم ببابل في القرن الثالث الميلادي– الذي نجح في أن يخلق إنسانا على هيئة (جولم) بمساعدة كتاب الخلق (**ספר–היצירה**)، ولكنه لم يتمكن من منحه القدرة على الكلام[١٤]، وأرسله إلى الربي زيرا/ **זירא** (القرن الثالث الميلادي) الذي أدرك حقيقته بعد أن حدثّه وظل صامتا لا يجيب عليه، فأمره على الفور أن يعود غبارًا:

"**רבא ברא גברא שדריה לקמיה דר' זירא הוה קא משתעי בהדיה ולא הוה קא מהדר ליה אמר ליה מן חבריא את הדר לעפריך**"[١٥]. (**רבא ברא איש ושלחו אל ר' זירא .דבר עמו ולא ענה לו .אמר לו :מן החבריא אתה, שוב לעפרך**).

"خلق الربي رجلا وأرسله إلى الربي زيرا، وبعد أن تحدث معه ولم يجبه، قال له: أنت مخلوق بأيدٍ صديقة، فلتعد إلى ترابك".

ويواصل المسيخيت نفسه سرد قصة اثنين من الأمورائيم بفلسطين، هما الربي حنينا/ **רבי חנינא בר חמא** (القرن الثالث الميلادي) والربي أوشعيا/ **רבי אושעיא בר חמה** (القرن الثالث الميلادي)، قاما بخلق عجل– في ثلث حجمه الطبيعي– بمساعدة كتاب الخلق ومزاوجة الحروف المقدسة[١٦]، كي يكون عشاءهما كل ليلة السبت:

"רב חנינא ורב אושעיא הוו יתבי כל מעלי שבתא ועסקי בספר יצירה ומיברו להו עיגלא תילתא ואכלי ליה"[١٧]. (**רב חנינא ורב אושעיא היו יושבים כל ערב שבת ועוסקים בספר יצירה ובראו להם עגל משולש ואכלהו**).

"كان الربي حنينا والربي أوشعيا يجلسان عشية السبت ويشتغلان في كتاب الخلق، وقد قاما بخلق عجل بثلث الحجم الطبيعي وأكلاه".

وهي الطريقة التي علمها الربي راڤا– سابق الذكر– ووصلته في فترة لاحقة في بابل، فاستغلها في خلق الجولم، الذي أثبت القدرات المحدودة لخالقه؛ حيث نجح في خلق إنسان صناعي تمكن من منحه القدرة على الحركة فقط– فقد سار ووصل حتى الربي زيرا– ولكن دون القدرة على الكلام، وبذلك ظل هذا الإنسان السحري/ الصناعي يفتقر دائما إلى بعض الوظائف الرئيسة[١٨].

وقد تطورت دلالة الكلمة بعد ذلك لتشير إلى (إنسان أبلة أو غبي) أو لتدل على (شخص أخرق بطيء الحركة)[١٩]، فنجد الشاعر حاييم نحمان بياليك/ **חיים נחמן ביאליק** (١٨٧٣– ١٩٣٤) مثلا يستخدمها في قصيدته:(**פְּלוֹנִי יֶשׁ–לוֹ**/ شخص ما لديه)[٢٠]: (**מִי לֹא–יֶאֱהַב כָּל–הַשֵּׁשׁ– גֹּלֶם הוּא אוֹ סוּמָא**/ ومن لا يحب الحمائم الست، أخرق أو ضرير)، وكذلك الأديب يوسف عجنون/ **שמואל יוסף עגנון** (١٨٨٧– ١٩٧٠) في روايته (**הכנסת כלה**, زفّة عروس)[٢١]: (**ואתה יושב כגולם ואינך נוקף אצבע להשיאן**/ وأنت تجلس كالصنم لا تحرك ساكنا لتزويجهن) والأديب مندلي موخير سفاريم/ **מנדלי מוכר ספרים** (١٨٣٦– ١٩١٧) في (**ספר הקבצנים**/ كتاب

المتسولين)[٢٢]: (**עומד אני כגולם בחיבוק ידיים אצל עגלתי**/ أقف كالأبله مكتوف اليدين بجوار عجلتي) وغيرهم من الأدباء.

٢- المعنى الاصطلاحي:

و"الجولم" في التراث الشعبي اليهودي هو جسد هلامي غير محدد الملامح، وقد انتشرت أسطورته، بصيغها المختلفة، بين يهود شرق أوروبا ووسطها، وتعددت الحكايات عن القدرة على الخلق باستخدام الحروف والكلمات وبمساعدة كتاب الخلق، مع ازدياد الإيمان بالقبالا العملية والانشغال بالسحر وسط يهود أوروبا في العصور الوسطى، والتي وصلت إلى ذروتها مع انتشار الحركة الحسيدية في القرن الثامن عشر[٢٣]، وتصاعد الحركات المسيحانية المرتبطة بالقبالا اللوراينية التي ترغب في تحقيق الخلاص وتفسير أسرار الخلق.

ثم حل التصور العلمي للخلق محل التصور السحري مع سيطرة العلم وذيوع المذهب العقلاني أثناء عصر التنوير الأوروبي (The Age of Enlightenment). ومن ثم، انتشرت مرويات الجولم وطرق تخليقه مع بداية حركة الإصلاح الديني التي شهدتها أوروبا خلال القرنين الخامس عشر والسادس عشر، حيث بدأ يسود الاعتقاد بأن الفرد – بمميزاته الذهنية– هو منقذ ذاته ومخلصها. ثم ازداد انتشارها مع زيوع الاتجاه العلماني– في القرن الثامن عشر– الذي يعلي من عقل الفرد ويؤمن بقدراته الهائلة[٢٤].

ولذلك عبرت تفاصيل الأسطورة عن قلق الفرد العلماني من القدرات الخارقة التي قد ينسبها لنفسه و ثم انقلابها عليه في النهاية، وذلك من خلال تجسيد شخصية الجولم لثنائية الكائن المنقذ/ المدمر الذي يساعد خالقه في البداية، ثم يثورعليه في النهاية مطالبا بأن تكون له حياته الخاصة[٢٥].

وقد ترددت حكايات خلق الجولم بدءا من القرن الثاني عشر تقريبا، عندما نُسب إلى الربي صموئيل هاحسيد/ **שמואל החסיד** (نهاية القرن ١٢: بداية القرن ١٣) إنشاء كائن طيني يصاحبه في ارتحالاته بين إيطاليا وألمانيا، ويكون خادما مطيعا له، وقد كان أصما لا يتحدث[٢٦]. كما شاعت أسطورة أخرى تحكي عن أن الفيلسوف شلومو ابن جبيرول/ **שלמה**

אבן גבירול (١٠٢٢– ١٠٦٨) قد خلق لنفسه جاريةً (جولم في شكل امرأة) بمساعدة كتاب الخلق، وهو ما نُسب أيضا إلى الفيلسوف أفراهام ابن عزرا/ **אברהם אבן עזרא** (١٠٩٢– ١١٦٧) الذي خلق جولما بقوة الحروف المقدسة وأعاده ترابا بالطريقة ذاتها[٢٧].

وقد نسبت نسخ عديدة من الأسطورة للربي إلياهو بعل شيم التشليمي/ **אליהו בעל שם מחלם** (١٥٢٠– ١٥٨٣)– نسبة إلى مدينة تشليم في بولندا– قصة خلق الجولم "بمساعدة كتاب الخلق، ثم إماتته له بإزالة اسم (الله) من فوق جبينه قسرا حتى يعطل قوته ويعيده ترابا بعد أن نمى جسده وتعاظمت قوته بشكل أخاف اليهود وغيرهم"[٢٨]، وكان جولم تشليم بمثابة إنسان أدنى/ **תת–אדם**، عملاق وأخرس ومأفون، ينفذ أوامر سيده فقط، ويُقال أنه بعد أن أصبح طينا مرة أخرى، عقب نزع الحروف المنحوتة على جبهته، سقط على الربي إلياهو وقتله في الحال[٢٩].

وفي براغ يُحكى أن الربي أڤيجدور كارا/ **אביגדור קרא** (١٣٨٩– ١٤٣٩) قد أنشأ الجولم من الطين ووهبه الحياة وتحكم فيه بواسطة القوى السرية لبعض الحروف والأرقام ليكون خادما له، وقد ترددت تلك الرواية في القرن الخامس عشر بأوروبا، ثم انتقلت الأسطورة إلى مهرال براغ الذي ذاع صيته بقصتها التي نُسبت إليه في نهاية القرن السابع عشر[٣٠].

والنسخة الأشهر من الأسطورة تربط ظهور الجولم بالمرويات الخاصة بالربي يهودا ليف بن بتسلئيل[٣١]/ **יהודה ליווא בן בצלאל** المعروف بـ "مهرال براغ/ **מהר"ל מפראג**" (1520 -1609) الذي نُسب إليه إنشائه لكائن طيني على هيئة إنسان قبيح الشكل وبث الروح فيه عن طريق السحر والتعويذات، من أجل تسخيره لخدمة سيده/ خالقه وحماية يهود براغ من هجمات الاضطهاد أو التنكيل التي تحدث لهم بسبب تهمة الدم التي ألصقت بهم آنذاك[٣٢].

وقد دعاه الربي ليف باسم **יוסף**/ يوسف، واشتهر بين الناس باسم **יוסלֶ'ה גולם – יוסל הגולם**/ يوسيل الجولم، أو **יוסלֶ'ה האילם**/ يوسيل الأخرس؛ حيث خُلق محروما

من النطق في الصيغ المختلفة للأسطورة[٣٣]، ولم يخلقه الربي ليكون (إنسان أدنى/ **תת אדם**) بل جعله شبه إنسان/ **כמעט אדם** ومنحه سمات خارقة (**גיבור על**) تُمكّنه من إحياء الموتى وإنقاذ اليهود مما يتعرضون له من مشاكل كبري[٣٤].

وتحكي أسطورة مهرال براغ قصة خلق الجولم من طين نهر (فلتافا) ببراغ وبث الحياة في الكائن الطيني عن طريق صياغة الأحروف (**א. מ. ת**)– التي تشكل كلمة **אמת**/ حقيقة– على جبينه، على أن يشطب منها الحرف (**א**)– فتصبح **מת**/ مات– عشية الجمعة لتعطيل قوة الجولم كي لا يدنس يوم السبت المقدس[٣٥]، ويقال أن خلق المهرال للجولم جاء نتاجا لانتشار الإيمان بالعلوم الكيميائية ونتائجها المذهلة في أوروبا بشكل عام وانشغال اليهود بعلوم القبالا وقدرتها على الخلق بشكل خاص، فالمناخ المحيط بيهود براغ حينها جمع بين المعتقدات العلمية والمفاهيم الروحانية في آن واحد[٣٦].

وهناك روايتان مختلفتان حول نهايته، الأولى[٣٧]– وهي الأشهر بالمخيال الشعبي– تروي إشاعة الجولم للفساد بين الناس وتهديده لخالقه الذي يتمكن في النهاية من إماتته بعد أن ينتزع من فمه الورقة المكتوب بها اسم (**השם המפורש**/ الله) المسئولة عن إحيائه، ليسقط الجولم على الأرض ويعود إلى هيئته الأولى، كتلة طينية جامدة، ويقال أن جثمانه ما زال مدفونا حتى اليوم عليّة أحد المعابد القديمة في الحي اليهودي ببراغ[٣٨].

بينما تحكي الثانية عن اضطرار الربي يهودا ليف إلى الرحيل إلى إحدى مدن بولندا للاستشفاء بعد أن خارت قواه؛ حيث تستنفد طقوس خلق الجولم قوة خالقه كما يشيع في القبالا العملية، وهنا يحتار في أمر مخلوقه/ الجولم فيتضرع إلى الله طالبا العون، ويطيع أمره بألا يميت الجولم بل يصلح من خلقه– قبل رحيله– ويضيف المعرفة والفهم إلى قوته الجسدية، ويمنحه القدرة على الكلام، ليؤدي دوره في إنقاذ اليهود من أية كوارث محتملة قد تقع لهم في المستقبل[٣٩].

وقد تعددت مرويات الأسطورة في التراث الشعبي اليهودي بين ثلاثة مستويات[٤٠]:

- المستوى الأول: يُظهر الجولم في شكل الخادم المطيع لسيده والمنفذ لأوامره، والذي لا يمكنه الكلام أو التعبير عن نفسه، فهو يعمل ويكد فقط ليحمي يهود الجيتو تلبية لرغبة خالقه.
- المستوى الثاني: يجسد الجولم في شكل كائن ينمو ويتطور– جسديا وعقليا– فيثير الرعب في نفوس من كان يحميهم، ويحاول خالقه تجميد قوته وإيقاف حركته.
- المستوى الثالث: يصبح فيه الجولم غير متعاون مع البشر ويتمرد على خالقه/ سيده تماما، رغبة منه في أن يمتلك حياته الخاصة كسائر المخلوقات، فيفقد سيده السيطرة عليه وتقع بينهما العديد من المواجهات.

ويرجع الفضل في انتشار أسطورة الجولم بين يهود أوروبا في الأساس إلى الربي يهودا يودل روزنبرج/ **יהודה יודל רוזנברג** (١٨٦٠– ١٩٣٦) الذي وثّق في كتابه (معجزات المهرال/ **נפלאות מהר"ל**) (١٩٠٩) مراحل حياة الجولم والغموض الذي يكتنف نهايته، ووصف تفصيلا قصة خلق الجولم وأعماله البطولية التي قام بها لإنقاذ يهود براغ من جرائم الدم[٤١]، وغيرها من مهام أسندها إليه خالقه مهرال براغ لحماية اليهود، مثلما صرح غلافه الداخلي: "**ספר נפלאות מהר''ל. בו יבואר האותות והמופתים הנפלאים שעשה ופעל הגאון העולמי מהר''ל מפראג. ואיך שברא ע''י חכמת הקבלה את הגולם כדי ללחום עם שונאי ישראל העלילת–דם ולהראות לכל העולם שהיהודים המה נקיים מהעלילה הנ''ל**".

"كتاب «معجزات المهرال»، تُفسر به العجائب والمعجزات الخارقة التي فعلها الجاؤون الشهير مهرال براغ، وكيف خلق الجولم بمساعدة فلسفة القبالا، كي يحارب كارهي إسرائيل ويظهر للعالم براءة اليهود من تهم الدم التي ألصقت بهم".

ورغم أن روزنبرج قد صرح في مقدمة الكتاب اعتماده –عند تدوين قصة خلق الجولم– على مخطوط قديم يوثق الحكاية الشفاهية ابتاعه من تاجر يهودي عثر عليه في أحد متاحف مدينة مِتز الفرنسية[٤٢]، فإن معظم باحثي الفلكلور اليهودي، وعلى رأسهم مناحم مندل

أكشتاين/ **מנחם מנדל אקשטיין** (١٨٨٣-١٩٤٦) وجرشوم شالوم/ **גרשום שלום** (١٨٩٧- ١٩٨٢) وإيلي يسيف/ **עלי יסיף** (١٩٤٦)، قد أجمعوا على زيف هذا الإدعاء واعتقدوا أن "معجزات المهرال" نصا إبداعيا حديثا من نسج خيال الربي روزنبرج مُعّدا عن الأسطورة القديمة وتفاصيلها، كما يتضح من لغة الكتاب وأسلوبه ومحتواه[٤٣].

وهو ما يختلف معه آخرون ويؤكدون أن القصة الخاصة بجولم المهرال وردت في مصادر أخرى- بالألمانية والتشيكية- تسبق صدور "معجزات المهرال" بحوالي مائة وثمانين عاما، ومن ثم، لم يختلقها روزنبرج في كتابه بل هي "حكاية شعبية" انتشرت شفاهيا في الحي اليهودي ببراغ ووسط طوائف يهودية في مدن أوروبية أخرى، دوّنها روزنبرج واستلهمها بعده العديد من الأدباء[٤٤]، وهو ما طرحه الباحث مائير بر-إيلان/ **מאיר בר-אילן** (١٩٥١-) عندما وصف روزنبرج بأنه كاتب ماهر استطاع إعادة صياغة تفاصيل أسطورة الجولم بأسلوب شيق دامجا بها قصصا أخرى وردت إليه عن المهرال[٤٥].

وقد انشغل المخيال الشعبي اليهودي بالأسطورة أكثر وأكثر بعد العثور على رسالة لمهرال براغ "رسالة المهرال المقدسة عن خلق الجولم" (**אגרת הקודש למהר"ל, אודות יצירת הגולם**)[٤٦]، يعود تاريخها إلى عام ١٥٨٣، يصف فيها كيفية خلقه للجولم، ويجيب على أسئلة الحاخامات حول حقيقة استخدام القوى السحرية للحروف وللكلمات في تسخير هذا الكائن المخلوق لخدمة يهود براغ وحمايتهم، ويدلي فيها بأسباب إقدامه على هذا الفعل والظروف السياسية التي عاصرها اليهود في براغ آنذاك. وهي الرسالة التي ألحقت عام ١٩٣١ بأحد أجزاء كتاب أقوال يوسف/ **אמרי יוסף**[٤٧] للربي يوسف مائير ڤاييس/ **רבי יוסף מאיר ווייס** (١٨٣٨- ١٩٠٩) على يد ابنه يتسحاق ڤاييس/ **יצחק ווייס** (١٨٧٥- ١٩٤٤)، دون الإشارة إلى اعتماده على الرسالة ذاتها الواردة في كتاب الربي حاييم يتسحاق هاكوهين بلوخ/ **חיים יצחק הכהן בלוך** (١٨٦١-١٩٤٨) (مختارات من رسائل بعشاط وتلاميذه/ **קובץ מכתבים מקוריים**

מהבעש"ט ותלמידיו) السابق نشره عام ١٩٢٣ متضمنا مخطوطة الرسالة التي تسرد عملية خلق الجولم بخط يد المهرال وإمضائه[٤٨].

وقد تحولت أسطورة الجولم– بتأثير من صنعة الرواة– إلى حكاية شعبية متداولة في الفلكلور اليهودي، كما عرفّها موشيه إيدل أحد باحثي القبالا[٤٩]، ومن ثم فقد شكلت مصدرا ملهما للأدباء– اليهود وغير اليهود– مع بدايات القرن العشرين؛ فتجسدت شخصية (الجولم) في العديد من الفنون الأدبية والبصرية والتشكيلية.

ثانيا- الجولم والتمثّل الأدبي:

استلهم العديد من الأدباء حكاية الجولم وقاموا بتوظيفها كل وفق تفسيره لدلالاتها وتطويعه لمضامينها بما يلائم ضرورات عصره ويتماشى مع توجهاته الفكرية؛ حيث شاع "في أواخر القرن التاسع عشر وبدايات القرن العشرين– التي تمثل ذروة العصر الرومانسي– توظيف الأدباء للأساطير بنصوصهم، وخاصة تلك التي تحمل دلالة رمزية في بنيتها يمكن إسقاطها على واقعهم المعاصر"[٥٠].

١- الجولم في الآداب العالمية:

ينسب باحث الميثولوجيا اليهودية جرشوم شالوم الاستثمار الأدبي الأول للأسطورة إلى رواية (سبينوزا/ **שפינוזה**) (١٨٣٧) للأديب الألماني اليهوي برتولد أويرباخ/ Berthold Auerbach (١٨١٢– ١٨٨٢)،[٥١] والتي ترجمها إلى العبرية طوڤيا بيساح شابيرا/ **טוביה פסח שפירא** (١٨٤٥– ١٩٢٤) في عام ١٨٩٨، وهو الأمر الذي يرفضه الناقد إيلي أشيد مشيرا أنه لا وجود لأية حقائق داخل ذلك النص أو خارجه تدعم هذا الطرح، مؤكدا أن الأسطورة ذاتها لم يذع صيتها في المخيال الشعبي لدى اليهود من ساكني ألمانيا[٥٢].

أما أول أديب غير يهودي يستلهم تلك الأسطورة في قصة قصيرة له، وفق المؤرخ موشيه إيدل/ **משה אידל** (1947–)[٥٣]، فهو التشيكي فرانس كلوتشاك/ Franz Klutschak (1814- 1886)، الذي تأثر– بطبيعة الحال– بما يدور في الحي اليهودي ببراغ عن الجولم وخالقه المهرال، فسرد حكايتهما في قصته التي نشرها في إحدى صحف التشيك عام

١٨٤١، وتحكي عن معجزات الجولم وامتثاله لأوامر سيده وما قام به من أجل حماية اليهود آنذاك.

مما يؤكد أن السياق الثقافي الأوروبي حينها– بمناخه العلماني القلق– كان مؤهلا لاستقبال فكرة المخلوق المنقذ/ المدمر لخالقه وإعادة صياغتها وتفسيرها في إبداعات عديدة، ويدعم هذا الطرح توليد أساطير أدبية تتصل بالأسطورة اليهودية (الجولم) كما نجد في رواية (فرانكشتاين) (١٨١٨) للكاتبة الإنجليزية ماري شيلي/ Mary Shelley (١٧٩٧– ١٨٥١) التي تدور حول شخصية مُخلقة من أشلاء بشرية متفرقة تتمرد على صانعها وتتسبب في دمارهما معا في النهاية.

ومن أهم الإبداعات السردية العالمية التي احتفت بفلكلور الجولم، وكل ما يتعلق به من المعجزات الخارقة وطقوس الخلق وغموض النهاية، رواية اليهودي النمساوي جوستاف مايرينك/ Gustav Meyrink (١٨٦٨– ١٩٣٢) (الجولم/ The Golem) (١٩١٥) التي كتبها أثناء فترة عمله ومكوثه ببراغ، و"يسرد فيها أسطورة الحاخام اليهودي الذي خلق وحشا طينيا وأحياه بمساعدة نصوص القبالا"[٥٤]، وقد حققت الرواية نجاحا كبيرا وسط اليهود وغير اليهود، ولم تمنع حتى الحرب العالمية الأولى التي درات رحاها آنذاك من رواجها.

كما تعد قصيدة (الجولم/ The Golem) (١٩٥٧) للكاتب الأرجنتيني لويس بورخيس/ Borges Luis (١٨٩٩– ١٩٨٦)– المولع بالميثولوجيا اليهودية وبالأخص علوم القبالا– من أشهر الإبداعات التي تناولت حكاية الشخصية الأسطورية وصانعها، حيث "وصف في أبياتها نجاح الإنسان/ الربي في خلق كائن من طين، ثم ندمه على ارتكاب هذا الفعل وإشفاقه على الجولم في النهاية، وفيها يتأمل الشاعر– من زوايا مختلفة– السؤال الوجودي المتعلق بحدود الخلق وعلاقة الخالق بالمخلوق"[٥٥]، ومحاولة الإنسان تفسير أسرار الكون والألوهية والقدر الحتمي.

وتعيد الأمريكية اليهودية سينثيا أوزيك/ Cynthia Ozick (1928) في رواية (أوراق بترميسير/ Puttermesser Papers The) (١٩٩٧) صياغة الأسطورة من منظور نسوي

جديد عبر تعديل جذري في تفاصيلها بجعل خالق الجولم امرأة نشطة بالحركات النسوية في أمريكا[٥٦]، تصنع لنفسها هذا الكائن الطيني ليساعدها على الارتقاء في مناصبها السياسية حتى تصل إلى منصب عمدة ولايتها، ولكنه يشكل في النهاية– كعادة الحبكات الخيالية التي تتناول الأسطورة– خطرا شديدا عليها بعد أن تزداد قوته ونفوذه، وربما قد تأثرت الكاتبة بصيغة الأسطورة المنسوبة للفيلسوف اليهودي الأندلسي "شلومو ابن جبيرول" وخلقه الجولم في شكل أنثى بمساعدة كتاب الخلق في القرن الحادي عشر.

أما الكاتب اليهودي الأمريكي ثين روزنباوم/ Thane Rosenbaum (١٩٦٠) فيقوم بتوظيف أسطورة الجولم في روايته (مخلوقات الجولم في مدينة جوثام/ The Golems of Gotham) (٢٠٠٣)[٥٧]، عبر بنية روائية تنتمي إلى الواقعية السحرية وتدمج في طياتها بين التاريخ والأسطورة، وتدور حول حكاية كاتب يهودي يعيش في نيويورك بعد انتحار والديه الناجين من أحداث النازي، لتقوم ابنته– البالغة من العمر أربعة عشر عاما– باستدعاء أشباح والديه كي تحرر أباها من ماضيه الذي لم يتمكن بعد من نسيانه، ولذلك تحاول خلق كائنات الجولم في شكل أشباح، بطقوس سحر القبالا، لتنقذ والدها وتساعد أفراد أسرتها، فكان توظيف الأسطورة هو سبيل الكاتب لمواجهة الماضي وتعريته للتغلب على نتائجه في الحاضر.

بينما تدمج الكاتبة الأمريكية هيلين ويكر/ Helene Wecker (١٩٥٠) بين التراث الشعبي اليهودي والثقافة العربية في روايتها الإنجليزية (الجولم والجني/ The Golem and the Jinni) (٢٠١٣)، التي ترجمتها شارون بريمينجير/ **שרון פרמינגר** إلى العبرية (**הגולם והג'ינ**י)[٥٨]، من خلال فانتازيا تحكي عن قصة حب تقع بين حواء/ الجولم المصنوعة من الطين بأيدي أحد حاخامات القبالا البولنديين، وأحمد/ الجني الهارب من قنينة سحرية من متجر أحد الحدادين السوريين، ويجمع بين (الجولم) و(الجني) مصير إنساني مشترك في نيويورك عام ١٨٩٩، رغم طبيعتهما المختلفة وماضيهما المتباين، ليواجها معا العديد من المتاعب.

وقد نالت القصة الألمانية– في نسختها العبرية بترجمة يوناتان نيراد/ **יונתן ניראד**– (الجولم، الأخ الصامت/ Golem, stiller Bruder/ **הגולם, האח השקט**) (٢٠١٧) شهرة واسعة في أوساط الشباب الإسرائيلي، وفيها "تسرد الروائية الألمانية اليهودية ميريام بريسلر/ Miriam Pressler (١٩٤٠– ٢٠١٩) قصة الفتي ينكل/ **ינקל** وأخته روحيلا/ **רוח'לה** بعد أن يتعاطفان مع أبناء الطائفة اليهودية ببراغ، فيتحول الأخ الأخرس– الذي يغير اسمه إلى يوسف/**יוסף**– إلى جولم ينقذ اليهود وغيرهم مما يتعرضون له من تنكيل واتهامات على يد السلطات الحاكمة"[٥٩].

٢- الجولم في الأدب العبري:

أما في الأدب العبري فنجد– على سبيل المثال– الأديب اليهودي البولندي دافيد فريشمان/ **דוד פרישמן** (١٨٥٩–١٩٢٢) يجسد الجانب الإنساني لدى الشخصية الأسطورية في قصته (الجولم/ **הגולם**)[٦٠] (١٩٠٩) من خلال وقوع المخلوق الطيني في حب ابنة المهرال خالقه، الأمر الذي شكل خطرا عظيما على الأخير بعد تمرد الجولم عليه، فقام بإماتته نتيجة لذلك، ومن هنا أخذ توظيف الشخصية في نص فريشمان منحى ثوريا يتوافق مع دوافعه الفكرية.

ويبدو تأثر فريشمان واضحا بقصة الأديب اليهودي البولندي يتسحاق بشفيتس زينجر/ **יצחק בשביס–זינגר** (١٩٠٤– ١٩٩١) الذي سبقه في كتابة قصة بالإنجليزية تحمل العنوان ذاته– ترجمها للعبرية يعقوف شافيط/ **יעקב שביט** (١٩٤٤–) في عام (١٩٨٥)– وتسرد الحكاية ذاتها بعد تحقيق نوع من الانزياح كذلك عن الأسطورة الأصلية، والذي يمكن القول بأنه تعديل يلائم أيديولوجيا الكاتب؛ حيث يظهر بها الجولم "شبة إنسان/ **כמעט אדם** يحب فتاة جميلة ويعصي أوامر سيده ويتمرد عليه، عقب طلب القيصر رودولف الثاني من المهرال بأن يأمرالجولم ليصبح جنديا بالجيش الروماني ويساعده في غزواته"[٦١].

وفي عام ١٩٢٠ استمد الأديب اليهودي الروسي ليفك هالبيرن/ **לייוויק האלפרן** (١٨٨٨– ١٩٦٢) شخصية جولم براغ من الميثولوجيا اليهودية[٦٢]، وأسقطها على حاضره الذي شهد أحداث الثورة البلشيفية (١٩١٧) وما صاحبها من أهوال وفظائع، فظهر الجولم بوصفه مخلصا للعالم ومنقذا للبشر في الجزء الأول من الثلاثية المسرحية الشهيرة (**חזיוני גאולה**/ نبؤات الخلاص)– المكتوبة باليديشية والمترجمة إلى العبرية عام ١٩٣٥ من قبل إفراهام شلونسكي/ **אברהם שלונסקי** (١٩٠٠– ١٩٧٣) وأهارون بن يشي/ **אהרן זאב בן ישי** (١٩٠٢– ١٩٧٧)– والتي تتكون من: (الجولم/ **הגולם**)، و(حلم الجولم/ **חלום הגולם**) و(أغلال المخلص/ **כבלי משיח**).

ويظهر الجولم بكثرة في أدب الخيال العلمي وقصص الفانتازيا وغيرها من أشكال إبداعية موجهة للشباب، وأشهرها وجوده بطلا لسلسلة القصص المصورة (الكوميكس) التي تحمل اسمه (الجولم– البطل الذي لايهزم/ **הגולם, הגיבור הבלתי מנוצח**)[٦٣] وتصوره شخصية بطولية تؤدي دورا حاسما في القضايا المصيرية الخاصة بالدولة الناشئة. والسلسلة من إبداع الكاتبين الإسرائيليين إيلي أشيد/**אלי אשד** (١٩٦٥–) وأوري فينك/ **אורי פינק** (١٩٦٣–)، ظهرت أعدادها المتتالية– بعناوين مثل (الجولم– البطل الذي لا يهزم، ضد الغزو العربي/ **נגד הפלישה הערבית**)، (الجولم– البطل الذي لا يهزم، رمال حمراء/ **חולות אדומים**) و(الجولم– البطل الذي لا يهزم، عودة الجني/ **שובו של הג'ין**) و(الجولم– البطل الذي لايهزم، ضد كبير الإرهابيين/ **נגד רב המחבלים**) وغيرها– في الفترة من خمسينيات وحتى سبعينيات القرن العشرين، وعبرت عن مواقف نقدية تجاه بعض سياسات الدولة.

وكذلك قصة الشباب (الجولم المقدسي/ **הגולם מירושלים**)[٦٤] التي كتبتها القاصة الإسرائيلية، المتخصصة في أدب الأطفال والشباب، دوريت أورجاد/ **דורית אורגד** (١٩٦٣–) عام ١٩٩٣ وتحكي على صفحاتها الخمس والثمانين قصة فتى غريب الهيئة تعثر عليه أسرة يهودية على شاطئ يافا بعد نجاته من عاصفة مستعرة، وتأخذه معها إلى القدس؛ حيث تراوده أحلام يرى فيها نفسه جولما لم يأتِ إلى إسرائيل مصادفة بل جاء

ليؤدي دورا مهما بها، فتتداخل–بذلك– حكايته الواقعية مع حكاية جولم براغ في بنية سردية غامضة ومعقدة.

وقد نجحت الكاتبة الإسرائيلية سارة بلاو/ **שרה בלאו** (١٩٧٣–) في استلهام أسطورة الجولم في أولى روايتها (مخلوق من باطن الأرض/ **צר לב האדמה**) (٢٠٠٧) التي تدور حول امرأة تتمكن من أن تخلق رجلا مثاليا في شكل جولم[٦٥]، بعد شعورها بالوحدة ورغبتها في مرافقة رجل يقدر الحب ولا يثير المتاعب، فتتوسل الأديبة بالرمز الأسطوري لتحاول صياغة العلاقة التكاملية بين الرجل والمرأة في لوحة سردية تقع في مائتين وست وثمانين صفحة.

وفي النهاية، تجدر الإشارة إلى أن تمثال المهرال لا زال يحتل إلى الآن جزءا من قاعة المدينة الجديدة ببراغ، والتمثال يُنسب إلى النحات التشيكي لاديسلاف سالون/ Ladislav Saloun (١٨٧٠– ١٩٤٦) عام ١٩١٧، ويجسد المهرال، بعباءته الفضفاضة ولحيته الطويلة، لحظة وفاته؛ حيث ينتظره ملاك الموت (في شكل حيوان على يساره) حتى يكف عن دراسة التوراة ليقبض روحه، فيرفع المهرال رأسه عاليا ويتوقف عن القراءة، فتُسلب روحه بينما تقدم حفيدته (المصورة في شكل فتاة عارية تتعلق بيمينه) له باقة من الورود.

وهكذا، شكلت أسطورة الجولم– خاصة بصيغتها المنسوبة لمهرال براغ– أحد روافد التخييل لدى أدبيات عديدة في الأدب العالمي وظفت تلك الشخصية التي ذاع صيتها في الحكايات الشعبية اليهودية بأوروبا، واستلهمت قصة الكائن الذي يتشكل من الطين ويتمتع بقدرات خارقة لتعكس طموحات الإنسان اللانهائية والأضرار التي يمكن أن تسببها له تلك الطموحات، وبالتالي، تعرض إشكالية تتعلق بماهية الإنسان وسبل خلاصه الوجودي وجدلية العلاقة بين الذات والآخر.

ثالثا- مرجعيات النزوع الأسطوري وآلياته:

١- عرض موجز لرواية الجولم ليتسحاق بن مردخاي:

يستدعي الأديب الإسرائيلي يتسحاق بن مردخاي، أسطورة الجولم في روايته التي تحمل الاسم نفسه (**הגולם**) (١٩٩٢)، والتي يقسمها إلى خمسة أقسام تتضمن أجزاء داخلية

تتخذ عناوين محددة تؤدي دورا وظيفيا في نسيج الرواية لما تحمله من قيمة تواصلية تعبر عن مكنونات النص، مثل: الجولم ضابط سري **הגולם כבלש**، وكيف أنقذ الجولم طفلا ما **איך הציל הגולם ילד אחד**، ورسائل بشأن الجولم **מכתבים על-אודות הגולם**، وجنازة الجولم يوسيل **הלוויתו של הגולם יוסל** وغيرها.

يستلهم مردخاي أسطورة مهرال براغ وخلقه للجولم منقذا لليهود ويدرجها في بنية روائية تدمج في نسيجها بين المستويين الواقعي والأسطوري. يتجلى هذا التداخل عبر شخصية ضابط الجيش آدم ليف/ **אדם ליווא** بطل روايته الذي ما إن يجد نفسه مغتربا في عالم الواقع (القدس حيث يعيش بعد زواجه) حتى يبدي انزياحا عنه ويصوغ عالما أسطوريا (حكاية جولم براغ) ينمو داخل الرواية بوصفه معارضا للأول وليس لاغيا له.

حيث نتابع آدم "الصبّاري"، المولود في تل أبيب والمشارك في معظم حروب الدولة، في رحلة بحثه عن ذاته بعد الانتقال إلى القدس مع زوجته جليلة/ **גלילה** التي تمرض نفسيا وتتنتقل إلى الإقامة في إحدى المصحات النفسية هناك. وفي تلك الأجواء يترك عمله في الجيش الإسرائيلي ليعمل محققا خاصا ويبدأ في البحث عن جذوره وهويته معتقدا– بعد ما سمعه وهو طفل من حكايات على لسان جدته– أنه قد جاء من نسل الجولم، الذي يراه حقيقة واقعة وليس مجرد أسطورة متداولة عبر الأجيال، ومظنا أن ما سيكتشفه سيمكّنه من معرفة معنى حياته كلها وسبب مرض زوجته.

وهنا يتأرجح المحكي الروائي بين حكايتين، إحداهما أسطورية تتجلى في الكتب التاريخية والحكايات الشعبية والرسائل المتبادلة والأماكن القديمة التي يبحث فيها البطل عن المعلومات الخاصة بالجولم وخالقه، والأخرى واقعية وهي حكاية آدم وزوجته وما يمران به من أزمات عديدة على خلفية مرضها النفسي واغترابه المجتمعي. تتضافر الحكايتان معا على مستوى البنية المركزية في الرواية وتطرح رؤية سردية تدور حول عالم مركب يعيش داخله

الفرد الإسرائيلي، المتمرد على سلطة مجتمعه السياسية، غير الممتثل لأعرافه وقواعده، فيبحث عن "خلق" جديد يخلصه من ذلك الراهن الذي لا ينتمي إليه، ويبعثه من جديد بالصورة التي يرغبها لنفسه بعد شعوره بأزمة اغترابية حادة.

تنتهي الرواية، بعد أحداث مشهدية عديدة تتراوح بين التعاقب الكرونولوجي والاسترجاع بعيد المدى، في منزل الزوجين بالقدس بعد استشفاء جليلة وبداية حملها المتوقع اكتماله على عكس الإجهاضات السابقة، التي تزامنت مع خوض زوجها لحرب ٧٣، واستمرار آدم في البحث عن أصل الجينات الجولامية التي يعتقد أنه يحملها أثناء رحلته بين القدس وتل أبيب والنمسا وأمستردام.

وهو مشهد مفتوح تتعالق فيه الأحداث الخاصة بأخرى تاريخية عامة، حيث يتزامن حمل جليلة مع وقوع حرب لبنان الأولى ١٩٨٢ وعدم مشاركة الزوج بها ومتابعته للأحداث عبر شاشات التلفاز، في دلالة رمزية على أن الخلاص قد يبدأ بالرفض، وأن الولادة قد تحمل ميلاد مرحلة جديدة تستشرف مستقبلا مغايرا رغم استمرار الحروب في الدولة واغتراب الأفراد داخلها.

فيعلن في النهاية أنه لم يعد أحدٌ يحتاج إلى خدمات آدم/ الجولم بعد تمرده على بعض الأوامر العسكرية، في تماس واضح مع النسق الأسطوري الذي أشار إلى إماتة المهرال لكائنه رغم استخدامه في حماية اليهود والدفاع عنهم، وذلك عقب رفضه الانصياع لأوامر سيده التي يراها لا تناسبه:

"בארץ פרצה עוד מלחמה זוטרה, והפעם- לשם הגיוון - בלבנון, אך איש לא נזקק לשירותיו של הגולם. המלחמה ריצדה כחולה בטלוויזיה, ומעת לעת צפיתי בידידי חגי שפיקד עתה על אוגדה והרבה להתראיין"[٦٦].

"اندلعت حرب أخرى تافهة في البلاد، وهذه المرة- على سبيل التنويع- في لبنان، ولكن لم يعد هناك من يحتاج إلى خدمات الجولم بعد. تتراقص الحرب كالموجوع على شاشات

التلفاز، بينما أتابع من حين لآخر صديقي حاجي وهو يجري العديد من اللقاءات بعد أن أصبح الآن قائدا على إحدى الوحدات العسكرية".

كما يحرص في الختام أن يصف حالته وحالة زوجته ليتيح للقارئ المقارنة بين نهاية الرواية وبدايتها بعد أن ترك الأسئلة مطروحة أمامه دون إجابة، فمصير الشخصيتين المجهول هو انعكاس واضح لمصير المجتمع الغامض، مما يؤكد انتماء الرواية إلى ما يسمى بـ "رواية الشخصية"– وفق إدوين موير[٦٧]– التي يكون فيها الحدث تابعا للشخصية، وتكون الأخيرة معبرة عن حال المجتمع:

"בטנה של גלילה מתעגלת. נדודי השינה שלי גוברים. לילות שלמים אני משוטט עתה ברחובות הריקים, נוסע בכבישים אפלים, שב עם שחר אל גלילה המתעוררת ועובר בבטנה"[٦٨].

"بطن جليلة تستدير، بينما يزداد أرقي. أطوف طوال الليل بالشوارع الخالية، أتجول حينها في طرقات مظلمة، وأعود مع بزوغ الفجر إلى جليلة التي تسيقظ بجنينها الذي تحمله".

وبذلك ينتج مشهد النهاية شكلا دائريا– على مستوى البنية– إذ يعود الحكي إلى النقطة التي بدأ بها بعد تعديلات في مصير الشخصيتين؛ حيث جمعت بداية الرواية الزوجين معا في المصحة النفسية التي تستقر بها الزوجة في القدس عقب إصابتها بالاكتئاب وتعرضها لإجهاضات متتابعة، وزيارة الزوج لها التي تتعالق مع استعادته ساخرا لتكريم الجيش الإسرائيلي له عقب مشاركته في أحداث حرب ١٩٧٣. كما اجملت افتتاحية الرواية كذلك حال الشخصيتين التي سيفصلها السرد لاحقا من خلال رسم ملامحهما الخارجية وأبعادهما النفسية:

"ואילו גלילה, לאחר שתי הפלות שלא מרצונה – שניתן גם להעניק להן פירוש משמעותי יותר, שהרי בעטיין נעצרה שושלת הגלמים– החלה להתכנס לתוך עצמה, ונראה כאילו רוחה משוטטת בעולמות אחרים. צללים אפלים קיננו בעיניה. אני ,בחוסר־אונים וללא עניין ,

היטלטלתי מפה לשם ומעיסוק לעיסוק... שוב קצין בצבא־הקבע - לאחר מלחמת יום הכיפורים, שבה עוטרתי בעיטור גבורה וזכיתי למקום־של־כבוד במיתולוגיה הצבאית החדשה"[٦٩].

"في حين بدأت جليلة، بعد إجهاضين خارجين عن إرادتها– يحملان لديّ معنى أكثر أهمية، وهو أنه بسببهما توقفت سلالة الجولم بالفعل– تتقوقع داخل نفسها وتبدو كأنها روح هائمة في عوالم أخرى، تعشش الظلال الداكنة في عينيها، أما أنا فقد تنقلت– بلا حيلة ودون رغبة– من مكان لمكان ومن عمل لآخر... عدتُ مرة أخرى ضابطا في الجيش النظامي، بعد حرب ١٩٧٣، التي مُنحت بها وسام البطولة وأصبحتُ أهلا للتكريم داخل الميثولوجيا العسكرية الجديدة".

وهكذا، تكتسب الرواية صفة الدائرية عن طريق الأحداث التي ترتكز على مشاهد الحرب (أكتوبر ٧٣ ولبنان الأولى) بوصفها علامة على حالة التمرد التي لازمت الشخصية بالرواية. وعن طريق الشخصيتين، بعد أن بدأت الرواية باستعراض حالتهما وانتهت بتصوير مصيرهما المجهول. وقد كشفت تلك البنية الدائرية المفتوحة عن الأفق المسدود الذي يسيطر على الواقع الإسرائيلي وتشكيك السارد في تحقيق الفرد– في كنفه– لمساعيه التي يطمح إليها، على المستويين العام والخاص.

وقد استثمر الكاتب الأسطورة شكلا تعبيريا يجسد من خلاله تحولات ذلك الواقع، بأبعاده السياسية والاجتماعية، ويعبر به عما يتردد داخله من تساؤلات تتصل بمنظومة القيم المجتمعية التي قد تقمع الفرد وتمعن في تغريبه عن الواقع حوله. ولعل هذا التقنع بالأسطوري قد مكّن الكاتب من نقد آليات الفعل السياسي الإسرائيلي دون ارتطام مباشر بأجهزته القمعية (الجيش الإسرائيلي)، ومكنه أيضا من هجاء أوضاع المجتمع (الشعور الاغترابي) دون مواجهة حادة مع قيمه السالبة.

٢- مرجعيات النزوع الأسطوري:

إن العلاقة بين الأسطورة والرمز قوية، حتى أنه يمكن اعتبار الأساطير قصصا رمزية تعكس ظروفا وأوضاعا كانت سائدة في الماضي البعيد، ولهذا أصبح من الشائع الاهتمام بها في مختلف السرديات الأدبية واستغلال الجوانب الرمزية التي تنطوي عليها وإسقاطها على مختلف النظم الاجتماعية والسياسية التي يقف منها المبدع موقف النقد[٧٠]، فأنتج الأدباء فضاءات تخييل يحاولون من خلالها تأمل محيطهم عبر أساليب تعبيرية تحتفي بعوالم أسطورية وتعبر عما هو واقعي.

لذلك عمد الروائيون إلى العودة إلى التراث، ومنه الذاكرة الشعبية وما تحمله داخلها من أساطير وحكايات، فوجدوا به "خزانا للنصوص ثرية الرموز وفيرة الدلالات، فقاموا بإحيائها والوقوف بها في وجه الخصوم"[٧١]، عبر صياغتها من جديد في بنيات نصية إبداعية يظل الوعي النقدي بها محكوما باستجلاء الأبعاد السياسية والاجتماعية التي جسدها الرمز الأسطوري الموظف.

قامت الرواية المدروسة على أسطورة مركزية– (الجولم)– نهض عليها النص السردي كله مستوحيا ما تزخر به من دلالات إيحائية توسل إليها الكاتب ليصيغ نقده للأوضاع السياسية والقيم الاجتماعية في واقعه الإسرائيلي المعاصر دون الاضطرار إلى الارتطام المباشر معه. ومن هنا انحصرت مرجعيات النزوع الأسطوري وشواغله بالرواية في محورين رئيسين، هما:

أ- المرجعية السياسية:

يبدو النزوع الأسطوري في النصوص الروائية شكلا من أشكال السعي نحو تفكيك السلطات السياسية المستبدة وتعرية ممارساتها القمعية. وهذا التفكيك يبدو في الخطاب الروائي على نحو مضمر أحيانا أو على نحو جهير أحايين أخرى، وذلك عندما يجمع السرد في بنيته بين الزمن الواقعي والزمن الأسطوري، ويتوسل كاتبه بالإشارات الأسطورية للكشف عن مرجعيات الاستبداد ولتقديم بدائل مناسبة للواقع السياسي[٧٢]. من هذا المنطلق، تحمل العودة إلى الماضي البعيد/ الأسطوري في الرواية بعدا استشرافيا أيضا يتنبأ بسبل الخلاص ويؤدي وظيفة تنويرية داخل المحكي الحالي[٧٣].

من هنا جاء التقنع بالأسطوري وسيلة للتعبير عن الواقعي من خلال نقد السلطة السياسية وما تخوضها من حروب، ورفض لأجهزتها القمعية المتمثلة في الجيش الإسرائيلي، وإبراز رؤية الكاتب التى تتبنى خطابا ما بعد صهيوني يرفض المعايير الأساسية التي وضعتها الدولة، كما استغل الكاتب شخصية الجولم الخارقة لطرح أسئلته حول أحداث النازي وإمكانات الخلاص من تبعاتها.

ولذلك نهض النص الروائي على استدعاء المستوى الثالث من الأسطورة الذي تتمركز وظيفته حول إبراز التمرد على أشكال السلطة المختلفة ومظاهر نفوذها، من خلال الإحالة إلى سمات البطل الأسطورية التي تتجاوز علاقة المشابهة بين الشخصية الرئيسة (آدم) والشخصية الأسطورية (الجولم) لتصل حد إلى الجهر بها وبمرجعيها.

بناء على ذلك، جاء توظيف شخصية الجولم عُرفا سرديا تلمّسه الكاتب طوال النص للتعبير عن رفض الفرد الخضوع لقوانين الدولة، بمنظومتها العسكرية ومؤسساتها السياسية، ووعيه المتزايد في الوقت الحاضر بأهمية المعرفة وضرورتها كبديل عن الخوض الدائم للحروب:

"**וכך אהיה מה שראוי כל הימים שאהיה, מה שרצה בוודאי הרב ליווא: גולם בגלמים, המקבל עליו מרות שאין לה ראשית ואין לה אחרית, גולם מציית, גולם עבד. אבל אני גולם שאינו עבד, שאינו מציית, שאינו חייב דבר, שרוצה לדעת, רק לדעת את האמת, ובכך די לו, בכך יסתפק ויקבל בהכנעה את כל השאר**"[٧٤].

"وهكذا سأكون في الصورة المناسبة التي أرادها بالفعل الربي ليف: أحد مخلوقات الجولم، الذي يذعن لكل الأوامر اللانهائية التي يتلقاها، جولم مطيع وعبد. لكنني جولم لستُ عبدا، جولم لا يطيع أحدا ولا يدين لأحد بشيء، جولم يبغي فقط معرفة الحقيقة، وهذا يكفيه، وحينها سيرضى وسيتقبل– بتواضع جم– سائر الأمور".

وفي ضوء الحرص على إبراز مظاهر هذا التمرد يعرض الكاتب تقاعد البطل عن الخدمة العسكرية في الجيش الإسرائيلي بوصفه حالة من "التحرر/ **השתחררות**" التي كان يسعى لها من بداية السرد، بدعوى قلقه من التأثير السلبي لتجنيده في صفوف الجيش وخوض حروبه المتتابعة على وضعه الذهني وحالة زوجته النفسية:

"**כשהשתחררתי מהצבא, ידעתי שעלי למצוא אותה**"[٧٥].

"عندما تم تسريحي من الجيش عرفت أن عليّ إيجادها".

لذلك يجسد الكاتب رفض البطل لـ"تنفيذ لأوامر العسكرية"[٧٦] بوصفها مظهرا من مظاهر القمع السياسي، فيأخذ الرفض "شكل الرفض الانتقائي، أي عدم رفض الخدمة بشكل مطلق، فالرافض موافق على أداء الخدمة العسكرية ولكن بشروط: ارتباط هذه الخدمة بمكان ما، أو بتنفيذ أوامر معينة ورفض أوامر أخرى"[٧٧]، وهو ما جعل البطل يتمنى لو كان بإمكانه تنفيذ كل ما يؤمر به، بشجاعة وبإقدام، لو أنه قد نال فرصة المشاركة في حرب ٤٨ فقط:

"**הנה זו המלחמה שהחמצתי. כגולם יכולתי לחולל בה נפלאות. כזבים היו מספרים עלי, ושמי היה נחקק לעד בספרי ההיסטוריה: איך, למשל, בלילה אחד, כשמסביב נוהם הסער וחרמש ירח תקוע על כידון הברוש, איך בלילה שכזה זחל הגולם ארבעים ק״מ עם מטען חומר־נפץ בתרמילו ופרץ, הוא לבדו, את הדרך לירושלים**"[٧٨].

"ها هي الحرب التي فوّتها، وكنت– كجولم– سأصنع بها المعجزات، فيرون عني الأكاذيب. وكان اسمي سيحفر إلى الأبد في كتب التاريخ: كيف، على سبيل المثال، زحف الجولم ذات ليلة، تزأر بها العاصفة ويعلق بها الهلال بين أوراق السرو، وقطع مسافة مائة وأربعين كيلومتر حاملا المتفجرات في حقيبته، ليفجّر بمفرده الطريق الذي يصل إلى القدس".

ومن الشواهد المدللة على ذلك أيضا، اعتراف البطل أثناء استعادته لذكريات حرب ٥٦، التي شاهدها طفلا يبلغ من العمر عشر سنوات، بأنه قد فوّت الحرب الوحيدة الحقيقة

التي خاضتها إسرائيل، أي حرب ٤٨، رغم مشاركته في الحروب الأخرى المتتالية عديمة الأهمية في رأيه:

"יכולתי לספר באריכות על עלילותי בצבא. הסיפור הוא דרמטי, ואפילו הירואי, אבל גם מוכר ומייגע. בתש״ח הייתי בן שנתיים, וכך החמצתי את המלחמה האמיתית, המעניינת. נותרו אפוא שאר המלחמות, שרובן היו זוטרות, חסרות־חשיבות"[٧٩].

" بمقدوري أن أسرد بإطناب حكاياتي في الجيش. فالقصة درامية، وقد تبدو بطولية، لكنها مع ذلك معروفة ومرهقة. ففي عام ١٩٤٨ كنت في الثانية من عمري، وهكذا فاتتني الحرب الحقيقية المهمة. وبقيت فقط سائر الحروب الأخرى، التي كانت معظمها تافهة وغير مهمة".

وفي هذه الإطار، نجد "آدم" يرفض المشاركة في حرب لبنان الأولى ١٩٨٢– كما اتضح من قبل– لتنضم الرواية بذلك إلى الأدبيات العبرية التي ترى أن "حرب لبنان الأولى كانت مجرد فكرة في عقل رجل واحد متعنت وغاضب (أريئيل شارون) دفع «أمة» كاملة إلى السير وراء أهداف وهمية، وورطها في حرب دامية غير واضحة النتائج، أدت في النهاية إلى زعزعة المجتمع الإسرائيلي وأحدثت فجوات عدة في صفوف الجيش نفسه"[٨٠]، وبتالي اتخذ الكثيرون مواقفا حاسمة تشجبها تماما[٨١]، ورفضوا– كما فعل بطل الرواية– المشاركة بها وتنفيذ الأوامر العسكرية المتعلقة بها.

ورغم هزيمة الجيش الإسرائيلي في حرب ٧٣، فالكاتب يعرض ساخرا ما قام به آدم/ الجولم من مهام أسطورية أسندت إليه، واستدعت تكريم القيادات له آنذاك، لافتا النظر إلى أن إسرائيل دولة نشأت فقط عن طريق الحرب وستستمر في الوجود من خلال الحروب المتواصلة:

"על כל אלה — על התושייה, האומץ, המופת והדוגמה האישית — הוענק לגולם עיטור הגבורה מידי נשיא המדינה. אך רק אני יודע שאין

בי שמץ מן הסגולות הללו, אשר נוסחו ופורטו על מגילת קלף. הגולם קיבל משימה וביצע אותה — זו כל האמת, רק האמת ושום דבר זולתה... לאחר המלחמה הועליתי לדרגת סגן־אלוף. נעניתי לקריאתו של הרמטכ״ל והסכמתי לשוב לצבא, לתת כתף, כדבריו, לשיקום הגדוד ובנייתו לקראת המלחמה הבאה, שלדעת המומחים תפרח במהרה"[٨٢].

"لكل هذه الحكمة والشجاعة والقدوة الحسنة منح رئيس الدولة وسام البطولة للجولم، ولكنني أنا فقط من يعلم أني لا أملك القليل من تلك الصفات التي صيغت تفصيلا بمخطوطة ورقية. الجولم كُلف بمهمة ونفذها — هذه هي الحقيقة كلها، ولا يوجد سواها... بعد الحرب رقيت إلى رتبة مقدم، وامتثلت إلى رغبة رئيس الأركان، ووافقت على العودة إلى الجيش، من أجل المساعدة– على حد تعبيره– في إعادة بناء الكتيبة وتأهيلها للحرب القادمة، التي يرى الخبراء أنها قريبة".

من هنا تؤكد نبرة الكاتب الساخرة "التشكيك في التفوق العسكري للجيش وفي قدرته على فرض سيطرته، وتفاقم روح الرفض لما هو قائم داخل المجتمع الإسرائيلي"[٨٣]، ويحذر الخطاب الروائي من الحروب التي ستؤثر سلبا على أفراده في ظل سقوطهم ضحايا لبعض القرارات السياسية:

"כשאשוב, אמליץ שיילך לקורס מג״דים. הוא יהיה מג״ד טוב, יעיל, אמיץ, ואולי ימות במלחמה הבאה. אולי לא. רק איש אחד הוא חסין־אש, כל השאר חשופים למוות"[٨٤].

"عندما أعود سأوصي بإرساله إلى دورة إعداد قادة السرايا والكتائب، وسيكون قائدا جيدا، كفئا وشجاعا، للكتيبة. ربما يموت في الحرب القادمة وربما لا، فشخص واحد فقط يمكنه مقاومة النار أما الباقون فمعرضون حتما للموت".

وكذلك اقترن الانتصار في حرب ٦٧ بمشاعر اليأس والخوف التي لازمت البطل بسبب وقوع صديقه قتيلا في إحدى معاركها، فكان تجسيد "الحزن على الضحايا الذين سقطوا في

الحرب، وتأكيد مشاعر الإحباط والإحساس بالغربة، والخوف من المستقبل"[٨٥]، انعكاسا لتشكيك الكثيرين في السرديات الصهيونية الكبرى التي تؤرخ فقط لمشاعر الانتصار الجمعي والفرح بنتائج الحرب التوسعية بعيدا عن الروايات الفردية للجنود المشاركين في الحرب والمتخوفين من انعكاساتها، وهي الروايات التي تم تهميشها تماما من قبل الخطاب الرسمي للمركز السلطوي:

"בשרב פרצה המלחמה, ואני פרצתי עם הגדוד אל חצי־האי סיני ודהרתי כסופה עד לקו המים. לא יריתי יותר מאחדים ולא פחות מהם, ולזמן־מה חשבתי שאין צורך בגולם ותפקידו תם. בתוך צהלות הניצחון נודע לי על מותו של חברי משכבר דוויקו, הלא הוא סמל דוד שבת מפלוגת הסיור החטיבתית"[٨٦].

"اندلعتْ الحرب أثناء القيظ الشديد، فاقتحمتُ مع الكتيبة شبة جزيرة سيناء وعدوتُ كالعاصفة ناحية خط الماء، لم أصب إلا قليلين حتى ظننت– لفترة وجيزة– أن الجولم قد انتهت وظيفته ولم يعد أحد يحتاجه. ومن بين هتافات النصر، علمتُ بموت صديقي القديم دافيكو، أليس هو الرقيب دافيد شابت بسرية الاستطلاع اللوائية".

وتبلغ أسطرة الكاتب لعالمه التخييلي ذروتها عندما يتداخل العالمين: الواقعي والأسطوري معا، فيتماهى العجائبي بالواقعي في بنية النص عندما يحتمي البطل بالأسطورة ليعرض أحداثا تاريخية حقيقية تتعلق بما تعرض له يهود بولندا أثناء الحرب العالمية الثانية عقب ترحيلهم، على أيدي القوات النازية، إلى معسكر تريبلينكا في وارسو عام ١٩٤٢ بهدف القضاء عليهم.

ففي مشهد عجائبي يقطع مسار السرد الحكائي يجنح خيال الكاتب نحو اللامعقول مخترقا حدود الواقع ومصورا يوسيل/ الجولم في هيئة كائن يطير ويتجه نحو شرق أوروبا، كما أمره سيده، تاركا براغ خلفه وقاصدا بولندا، وتحديدا إلى شمال شرق بولندا، حيث يقع معسكر تريبلينكا للإبادة النازية، ليحتار القارئ بين عالم الحقيقة (معسكر الإبادة وما يتعلق

به من أحداث) وعالم الوهم (وصول الجولم طائرا إلى المعسكر لإنقاذ يهود وارسو)، اللذين تتضافرا معا لنقد الواقع وتأسيس عالم بديل:

"מזרחה־מזרחה. מתחתיו כבר אולי גבול ארץ פולין, היא ארץ הרעש,... כשגבר הריח, ידע יוסל שבמרכז פולין הוא נמצא ועליו לפנות עתה צפונה או דרומה, למחנה שהוא מצפון לוורשה או למחנה ההוא שמדרום לה... בעודו שט מזרחה, מצר היה יוסל שלא נצטווה להגיע למקום אחד ברור, אלא לארץ הרעש כולה נצטווה להגיע, ומה יעשה גולם אחד בארץ פולין? מה יעשה גולם אחד במחנה אחד? הרי יציל רק אדם אחד ואולי עוד אחד, לא יותר"[٨٧].

"إلى الشرق، حيث يرى أسفله حدود بولندا، أرض الفوضى... وعندما اشتدت رائحة الدخان، علم يوسيل أنه الآن في وسط بولندا وأن عليه الاتجاه على الفور إلى شمالها أو جنوبها، ليصل إلى معسكر يحتل شمال وارسو أو إلى آخر يقع في جنوبها... وبينما يجول صوب الشرق، شعر يوسيل بالأسف لأنه أؤمر بالوصول إلى مكان محدد، وليس إلى كل أنحاء أرض الفوضى، ولكن ماذا سيفعل جولم واحد في بولندا كلها؟ ماذا سيفعل جولم واحد في معسكر واحد؟ سيتمكن فقط من إنقاذ شخص واحد وربما شخصين، ليس إلا".

وعلى خلفية الامتزاج بين الواقع واللاواقع يتبني الكاتب موقف الاتهام إزاء يهود أوروبا، بعد أن "ساروا بخزي كالشاه إلى المذبحة وماتوا مستسلمين على يد النازية دون مقاومة"[٨٨]، فيسمهم– على لسان منقذهم/ الجولم– بالتقصير وانتظار الخلاص للخروج من وضع خطر دون القيام بأي دور:

"רגע שהה יוסל מעליהם וראה בפניהם את הבהלה ובאוזניו התנפצה שתיקתם שבתוכה נובחים כלבים, ובאפו בא ריח הבשר הנחרך המטריף עליו את דעתו. פתאום נתמלא לבו כעס על האנשים האלה ההולכים ככבשים עלובות, שאינם עושים דבר וממתינים רק לו, תמיד רק לו,

לגולם, שיבוא להושיעם. הכעס מילא אותו עוד ועוד, כעס גדול וצורב שקשה להכילו והוא מבקש לפרוץ החוצה ולכלות את האנשים האלה מעל פני האדמה"[٨٩].

"مكث يوسيل للحظات فوقهم ورأي في وجوههم الفزع. وفي أذنيه، تبدد صمتهم الذي يقطعه نباح الكلاب. وبأنفه، استنشق رائحة اللحم المحترق الذي يفقده صوابه. وفجأة، استشاط غضبا من هؤلاء الذين يسيرون بخزي كالشياه، وينتظرون باستسلام، دائما وأبدا، الجولم ليأتي ويخلصهم، فتملكه السخط الشديد المشين الذي يصعب احتوائه، حتى فاض به الغضب ورغب في إبادة هؤلاء الأشخاص من على وجه الأرض".

ورغم هذا الموقف الاتهامي من ضحايا النازية، فإن الكاتب يعلي، عبر هذا الحدث الخارق، مشاعر التعاطف مع الناجين من تلك الأحداث ويتمنى لو يتمكن الجولم من تخلصيهم جميعا من أحداث العنف التي تعرضوا لها– مع القطاعات غير النافعة وفق العقيدة الهتلرية– خاصة في "المرحلة الثانية من النازية، التي امتدت من ١٩٣٩ حتى نهاية الحكم النازي ١٩٤٥، وشملت صورا عديدة من العنف البدني داخل معسكرات الاعتقال والإبادة وغرف الغاز"[٩٠]، وذلك عبر التساؤل التالي:

"**הגמד מגבו צועק: "משיח, משיח!" והאנשים אחריו צועקים גם הם: "משיח! משיח! יהודים, בא משיח!" אנשים צעקו עירומים, גלוחי ראש, נשים וילדים וזקנים עירומים, שיער לבן בערוותם צעקו: "משיח, משיח בא!" והוא מה יעשה, את מי יציל? אין הוא יכול לעזור לכולם, רק אחד יש ביכולתו לקחת מכאן, והאחד הזה איש גמד רוכב על גבו כעל סוס ואינו חדל לצעוק, האחד הזה יינצל וכל השאר יהיו עשן, יהיו בשר בוער באש צועק "משיח, משיח!" "**[٩١].

"يصيح القزم الذي يعتلي ظهره: «أيها المخلص، أيها المخلص»، ويصيح خلفه كذلك آخرون: «المخلص، المخلص، أيها اليهود جاء المخلص». وكذلك صرخ الأشخاص العراة

حليقي الرأس، من النساء والأطفال والشيوخ، بعد أن ابيّض ما تبقى من شعورهم من الفزع: «المخلص، المخلص، جاء». ولكن ماذا يمكنه أن يفعل، وكم شخص يمكن أن ينقذ؟ فهو لا يستطيع مساعدتهم جميعا، بل في مقدوره أن ينتشل أحدهم فقط من هنا، وهو هذا القزم الذي يمتطيه كالحصان ولا يتوقف عن الصراخ، سينقذه هو فقط تاركا الباقين ليصبحوا دخانا ولحما محترقا في النار يصيحون من داخلها: «أيها المخلص، أيها المخلص»".

ويعتمد الكاتب الصيغة الواقعية عند إثارة التساؤل الخاص ببقاء أحداث النازي محفورة في ذاكرة الأجيال، سواء اليهودية أو الأوروبية، وهو ما يتلاقى مع طرح الناقدة حنا هيرتسيج في سؤالها الاستنكاري: "هل يجب بكل لقاء يجمع بين ألماني وإسرائيلي أن نجد جدا نازيا وجدة حُرقت بأفران الغاز؟"[٩٢]، فنراه يجسد تلك المشاعر في الحديث الذي يدور بين "آدم" وموظف الاستقبال، الشاب الأوروبي "كارل هيسيه"، أثناء مكوث الأول في أحد فنادق النمسا بحثا عن أصول عائلة ليف:

"״בן כמה אתה, מר הסה?״ הוא היה כן שלושים ושלוש ונראה לפחות כבן חמישים. ״זאת אומרת שבמלחמה עדיין לא נולדת״, אמרתי. תימהון עמד בעיניו: איזו מלחמה?... שתיתי קפה מריר בעודי תוהה מדוע כל זה מעסיק אותי ,כאילו לא חלפו מאז ארבעים שנה"[٩٣].

"«كم تبلغ من العمر سيد هيسيه؟». كان في الثالثة والثلاثين من عمره رغم أنه يبدو على الأقل في سن الخمسين. قلت له «هذا يعني أنك لم تكن قد ولدت بعد وقت الحرب»، بدت عليه الدهشة وهو يقول: أي حرب تقصد؟... احتسيت فنجانا من القهوة السادة وأنا أسأل نفسي عن سبب انشغالي بهذا الأمر وكأنه لم يمر على انقضائه أربعون عاما".

فيلفت النظر، بذلك، إلى اتجاه "ما بعد النازية/ **פוסט– שואה**"، الذي يعيد أصحابه قراءة كل مفاهيم تلك الحقبة التاريخية، و"رغم اعترافهم بأهمية تلك الأحداث ودورها في بناء الدولة وامتلاكها قوة البقاء تلقائيا، فإنهم يتشككون في خلودها بذاكرة الأجيال الجديدة

من الطرفين"[٩٤]، وهو ما يعرضه "آدم" عند لقائه بالفتاة الأوربية/ النمساوية "بوني" التي لم تعاصر تلك الأحداث:

"מה עשו הוריה במלחמה? אולי עשו ואולי לא עשו ומה זה משנה עכשיו ומי זוכר... חישבתי ומצאתי שהיא נולדה בתחילת שנות השישים לאב שנולד אולי בתחילת שנות ארבעים משמע שאפילו אביה לא היה נאצי. על ראש כמה דורות צריכה לחול האשמה?! "[٩٥].

"تُرى ماذا ارتكب والداها في الحرب؟ ربما فعلوا الكثير وربما لم يفعلوا شيئا، وما يهم الآن ومن يتذكر... حسبت التاريخ ووجدت أنها قد ولدت بداية الستينيات من أب ربما ولد في بداية الأربعينيات، بمعنى أن أبيها نفسه لم يكن من بين النازيين. إلى أي سلسلة من الأجيال سنظل نلقي الاتهام".

وفي إطار النزعة التوثيقية للذاكرة النازية، يسترجع الكاتب– على لسان أحد الناجين من النازية من أصدقاء عائلة آدم– ما مر به يهود بولندا بعد نقلهم لجيتو وارسو عام ١٩٤٠ ثم اعتقالهم في معسكر "تريبلينكا" للإبادة النازية في ١٩٤٢، في إطار ما يعرف بالحل النهائي للمسألة اليهودية في أوروبا:

"שפילמן מספר על התקופה הרעה בוורשה. זה היה קורה בחורף, בשבתות גשומות וכהות... כשלקחו הגרמנים את הגמד בונם, אמר הלר שרק את האינווליידים הם לוקחים ואת הליליפוטים ואת המשוגעים, וזהו זה. לבני־אדם בריאים הם לא יעזו לעשות משהו. ואני ידעתי, יומק, אני ידעתי שהולך לקרות דבר שעוד לא קרה מעולם, דבר שאי־אפשר אפילו להעלות אותו על הדעת"[٩٦].

"في الشتاء، بأيام السبت الغائمة الممطرة، كان شفيلمان يحكي لنا عن الفترة الأسوأ بوارسو... عندما اعتقل الألمان صديقه القزم بونيم، فقال له أبوه هيلر أنهم يجمعون المعاقين والأقزام والمجانين فحسب، أما الأصحاء فلن يجرأون على إيذائهم. ولكنني شعرت، يا

يوميك، أن أمرا خطيرا سيحدث، أمرا لم يقع مثله من قبل، أمرا لم يطرأ من قبل على بال أحد".

وبذلك اتخذت العلاقة بين الواقعي والعجائبي طابعا جدليا هدف الكاتب من خلاله إلى عرض التجربة النازية في إطارها الإنساني الذي يقدم المعايشة الفردية لها والمشاعر المتعلقة بها، لاعتقاده بأنه "رغم تكدس المعلومات التاريخية التي توثق بإسهاب كل ما يتعلق بالحرب العالمية الثانية وأحداث النازي التي استهدفت يهود أوروبا (وغيرهم من أقليات) وتنفيذ خطة الحل الأخير ضدهم، فإن التفاصيل الداخلية لكل ما وقع داخل معسكرات الإبادة لا يزال غامضا، كما أن التجربة الإنسانية لوجود الفرد أسيرا داخلها لاتزال لغزا لم يُحل بعد، فالوضع يحتاج إلى وصف فردي لا يمكن أن تقوم به المؤسسات الرسمية"[٩٧].

وهكذا، ظهرت الأسطورة في نسيج السرد استجابة لبواعث أيديولوجية تنتمي لعالم الواقع، فجاء نقد الأوضاع السياسية إما باستيحاء الأسطورة والانزياح عن أصولها بإضافة البعد العجائبي على ملامحها، أو برصد التجارب الفردية التي تفسر التاريخ من الداخل، أي من خلال المشاعر الإنسانية الخالدة والصور الحياتية التي عاشتها الأجيال أثناء بعض الأحداث التاريخية المفصلية، فكان لجوء الرواية لما هو أسطوري لمقاربة ما هو سياسي ملمحا فنيا بارزا في نسيجها السردي.

ب-المرجعية الاجتماعية:

إذا كانت الأسطورة هي الأداة التي توسّل بها الإنسان البدائي لتأكيد طبيعته الإنسانية ووجوده الاجتماعي ولنفي اغترابه عن الطبيعة، فإنها كانت أداة الإنسان المعاصر أيضاً للكشف عن جذور اغترابه في المجتمعات التي تحويه، ولتأكيد رغبته في نفي هذا الاغتراب[٩٨]. وبهذا المنحى، يعد الاغتراب– وفق إريك فروم– أداة نقدية في يد الكاتب لفضح بعض العيوب الاجتماعية التي تسود حياة الفرد في المجتمعات المعاصرة، ويرافقها خلل في ممارسته المتنوعة وعلاقاته الإنسانية، وتعد الشخصية المغتربة نقطة انطلاق رئيسة في معالجة التفاعل بين البناء الاجتماعي ومشاعر الفرد[٩٩].

من هنا ارتبط النزوع الأسطوري في الرواية بالضرورات الاجتماعية التي تجلت في تقديم نموذج إنساني مغترب عن واقعه ورافض لمنظومة القيم السائدة بمجتمعه، يبحث دائما عن قيم بديلة يستعيد بواسطتها صلاته بالواقع المحيط، فكانت العودة إلى الأسطورة وسيلته للتعبير عن رغبته في انبعاث جديد يخلصه من الواقع المأزوم.

ولذلك تأرجح توظيف (الجولم) بين مستويين من الوعي، بمصطلح لوسيان جولدمان[١٠٠]، الأول: وعي كائن مرتبط بالواقع الاغترابي الذي يعيشه البطل والتصورات الاجتماعية المسيطرة عليه، والثاني: وعي ممكن مرتبط بالخلاص الذي ينتظر البطل تحقيقه لنفسه وللآخرين بالمستقبل ويجسد الطموحات القصوى التي يرغب فيها وقد يصل/ لا يصل إليها.

وتتجسد الحالة الاغترابية التي تكتنف البطل مع الانطلاقة الأولى للسرد، عن طريق النظرة السلبية للمكان الذي يعيش فيه مع زوجته، فكان وصف القدس بأنها مدينة رمادية طوال السنة تطول بها الأيام وتسير ببطء شديد، هو الصورة المهيمنة على علاقة (آدم) بمحيطه الوجودي والعاكسة لاغترابه المكاني الذي يحول دون تواصله مع الآخرين:

"תל־אביב רבת־צבעים וירושלים אפורה. אפורה בחורף ואפורה בקיץ... מאז אושפזה גלילה אני משוטט חסר־אונים בירושלים שאיננה עירי ,עוסק לפרנסתי בחקירות למיניהן עבור מוסיוף ,והשאלות הארורות —שוב ושוב אותן השאלות — אינן נותנות לי מנוח. סיפור הגולם חקוק בתוכי, דוחף אותי לחפש אסמכתות לדברים שאולי לא היו מעולם ואין הם אלא פולקלור"[١٠١].

"تل أبيب مدينة متعددة الألوان والقدس رمادية شتاء وصيفا... فمنذ دخول جليلة إلى المشفى وأنا أجوب طرقاتها عاجزا، فهي ليست مدينتي. أقتات رزقي من التحقيقات الخاصة التي أجريها من أجل موسيف، بينما تراودني دائما الأسئلة الملعونة ذاتها، وتؤرق مضجعي. إن قصة الجولم محفورة داخلي، تدفعني للبحث عن وثائق تدعم تفاصيل ربما لم يكن لها وجود، وكانت فقط مجرد فلكلور".

ويبرز انتقاد الوضع الاغترابي الذي يطول الشخصيات في إبراز القدس كمدينة تسيء إلى أبنائها وتجعلهم يعيشون في حالة من العزلة والقلق، وبذلك اختزنت الصورة المكانية في طياتها صورا لاغتراب اجتماعي يعيشه الفرد بها بعد تقهقر القيم الإنسانية التي تربطه بالآخرين، وبالتالي فقدانه للتوافق الداخلي وشعوره بالمرض النفسي الذي يمثل ما يسميه فروم بـ "قهر الاغتراب":

"כמה מוכי גורל ידעה ירושלים, אנשים שנפשם מתהפכת, מתנבאים בראשי חוצות, הוזים, מתכנסים אל עצמם, מתייסרים. ועתה מצטרפת גלילה למועדון יקירי העיר הזאת"[١٠٢].

"كم من التعساء عرفتهم القدس، أناس تبدلت أحوالهم يدعون النبوة علنا، ويهذون ويتقوقعون داخل نفوسهم ويتألمون. والآن تنضم جليلة إلى نادي أحباء تلك المدينة".

وتتضح مظاهر الانفصال عن الواقع في الاغتراب الذاتي الذي يُشعر البطل بافتقاره للسعادة وبفقدانه للرضى، ليصبح "غريبا عن ذاته تماما بعد أن أصبحت طاقاته الخاصة كأنها لا تنتمي إليه بل إلى قوة غريبة متعالية تمارس عليه سلطة استبدادية تستدعي تحرير نفسه منها"[١٠٣]، فرحلة بحثه عن أصوله الجولامية تجعله يعيش كأنه في حلم منعزل عن الواقع الكائن وينشد واقع آخر بديل:

"מתבונן בהם ויודע שאין לי תקווה ואין תוחלת, שכל האנשים בעולם שמחים ומאושרים בחלקם —ורק אני משוטט בטיילת לבדי, גולם בודד, עזוב, מציץ אל האושר מבעד לחרכי התריס ובו לא אגע לעולם"[١٠٤].

"أراقبهم وأنا أعرف جيدا أنني لا أملك أملا أو رجاءً، وأعرف أيضا أن الناس جميعهم سعداء فرحون — وأنا فقط من يسير بمفرده تائها، كجولم وحيد ومنبوذ، يتلصص على السعادة من وراء النوافذ المغلقة، ولا يدركها أبدا".

وقد ولّدت الاضطرابات التي طالت علاقة الزوجين حالة الاغتراب النفسي لدى (جليلة) التي شعرت بابتعاد (آدم) عنها وانشغاله بحكاية الجولم، فكان الاتهام الضمني، الموجهة له بوصفه مسببا رئيسا في حالتها المرضية، إشارة إلى خطر التفكك الأسري وأثره السلبي على زعزعة بنية المجتمع، ففي مونولوج بوحي طويل تخاطب الزوجة– تحت وطأة أزمتها النفسية– زوجها الغائب قائلة:

"אני יודעת מה אתה מחפש גולם שאין בשום מקום אתה מחפש אין גולם איש שלי אדם לא תמצא אותו בשום מקום כי אין אין אין בעולם אין גלמים אדם שלי אהובי בוא אלי עכשיו בואה אהובי בוא נסגור את הגולם בתוך הגוש הזה שבתוכי נסגור ולא ניתן לו לעולם לצאת"[١٠٥].

"أعلم جيدا ما تبحث عنه، إنك تبحث عن جولم لا وجود له، ولن تعثر عليه بأي مكان عزيزي آدم، فلا وجود له قط في هذا العالم. تعال إليّ حبيبي آدم، تعال إلى هنا الآن ودعنا نحبس الجولم داخل تلك الكتلة الفارغة بداخلي، دعنا نحبسه ولا نسمح له أبدا بالخروج".

وقد تجسدت إمكانات الخلاص من هذا الواقع الاغترابي في مستويات "الوعي الممكن" التي تتيح للبطل رؤية العالم بشكل جيد وتجسد صورته بعيدا عن الحياة الواقعية والصراعات الاجتماعية، حيث يمثل هذا "الوعي الممكن الحد الأعلى من التلاؤم الذي يمكن أن تدركه الجماعة دون أن تغير طبيعتها"[١٠٦]، لذلك يتخيل (آدم) واقعا اجتماعيا آخر/ ممكنا ملائما له ولزوجته ويتمنى وجودهما به:

"אילו רק יכולתי לקחת את גלילה למקום אחר, אולי לעולם אחר, שבו נוכל לחיות ככל האדם, כאיש ואשה שילדים מתרוצצים סביבם. כגוש גדול מצטברות בתוכי השאלות, צבורות עם לחשיה הרוחשים עדיין של סבתא"[١٠٧].

"لو أنني أستطيع فقط أن آخذ جليلة إلى مكان آخر أو ربما إلى عالم آخر، حيث يمكننا أن نعيش سويا كزوج وزوجة يلهو أبناؤهم حولهما. ولكن الأسئلة تتراكم داخلي ككتلة ضخمة يرافقها همس جدتي الذي لا يزال يتردد على مسامعي إلى الآن".

وهذه الرؤية الاغترابية للعالم تكشف عن موقف البطل من الواقع وتبرز رغبته في تصوره كما يجب أن يكون، لذلك يشعر بأن كل ما هو كائن مفروض عليه، ويتمنى التحرر منه والانطلاق إلى أفق أكثر رحابة يتغير فيه وضعه ليكون إنسانا طبيعيا متجردا من ثقل الماضي:

"גם אני לא סתם אחד. למרבה הצער. כמה טוב היה להיות סתם אחד. סתם אנגלי או צרפתי או אמריקני. אפילו סתם יהודי חסר־זיכרון, אחד מאלה שמתחילים את חייהם מנקודת האפס"[١٠٨].

"وكذلك أنا– لأسفي الشديد– لست مجرد إنسانا عاديا. وكم هو جميل أن تكون إنسانا عاديا، مجرد شخص إنجليزي أو فرنسي أو أمريكي، أو حتى مجرد شخص يهودي بلا ذاكرة، مثل هؤلاء الذين يبدأون حياتهم من نقطة الصفر".

وهكذا، يقدم الكاتب عالما روائيا ينطلق من رؤيته الخاصة للعالم، فيعبر عن واقع كائن مسكون بالخيبات، ويخرج منه إلى أفق تخييلي ممكن الوجود، فيمتزج في عمله الواقع بالخيال، وتحضر الأسطورة في متن الحقيقة، بعد أن تلّمس فيها البطل خلاصه، فمثّلت اقتراحا سرديا بديلا للسائد، ومن ثم، تشكلت رؤية العالم في الرواية من خلال مستويين متشابكين في بنيتها؛ واقعي وأسطوري.

٣- آليات النزوع الأسطوري:

ظلت الأسطورة مرتبطة بالأدب باستمرار، حيث يتعامل الأدب مع الأسطورة الأولية بآليات وتقنيات يمتلكها الأديب أو الشاعر، فينتج بذلك ما نسميه بالأسطورة الأدبية التي تختلف كثيرا عن الأولى، ومن ثم، اهتم النقد بتتبع هذه التغييرات والتجديدات التي تطرأ عليها حين تلتحم بالأدب. وجاء النقد الأسطوري، الذى حظى باهتمام كبير في النصف

الأول من القرن العشرين، ليرصد خطوات التغير الذي يلحق بالأسطورة، سواء بالزيادة أو بالنقصان، من خلال رصد الانزياحات التي تصيب الأسطورة الأولى لتلائم العمل الأدبي[١٠٩].

وبالتالي، يتعامل النقد الأسطوري مع النصوص الأدبية ذات الصلة المباشرة بالأساطير وبكل ما تحمله من دلالات رمزية، "فكما أن كل أثر أدبي هو طريقة في التعامل مع الأسطورة الأساسية، فإن النقد أيضا راصد يتتبع الانزياحات التي تظهر في الآثار الأدبية. وكل انزياح في الأسطورة يتصوره الأدب، يضطره إلى التعديل ليتلاءم العمل الأدبي مع ذاته ومع روح عصره، وفي هذا الانزياح يكمن التجديد في الأدب، لكن التجديد– أي الانزياح عن الأسطورة الأولية– مهما بلغ أشده، يظل مشدودا إلى الأساس، لا يستطيع أن يخرقه ولا أن يخرج عنه"[١١٠].

ومن أبرز دعاة المنهج الأسطوري الناقد الفرنسي "بيير برونال/ Pierre Brunel" (١٩٣٩–)، الذي عمل على بلورة هذا المنهج وحدد خطواته الإجرائية في عام ١٩٩٢، ولهذا يعد هذا المنهج من أحدث المناهج النقدية التي تلامس النصوص الأدبية ذات الانزياحات الأسطورية على الساحة النقدية الحالية وتكشف عن ملامح التحوير التي لحقت بالأسطورة الأولية بعد توظيف الكاتب لها أدبيا[١١١].

وعلى الرغم من أن المنهج قد تبلور على يد برونال، فإنه هو ذاته يقر بأن الإرهاصات الأولى جاءت على يد نقاد آخرين، منهم "كارل يونج" و"أندري يولس" و"نورثروب فراي" و"ليفي شتراوس" وأخيرا "جيلبرت دايرن" الذي أعطى للمنهج اسمه الحالي في عام ١٩٧٠[١١٢].

ويقوم المنهج على تتبع بصمات الأسطورة وملامحها داخل النص الإبداعي انطلاقا من مصادرها، وذلك للوصول إلى تجلياتها داخل العمل الأدبي، بغيّة الوقوف على مدى احتفاظها بخصائصها الأولى أو مدى تحولها بالنص وفق رؤية الكاتب، وقدرتها على التكيف مع العناصر الجمالية الأخرى داخل النص[١١٣]، وذلك من خلال:

- قابلية الأسطورة ذاتها للتوظيف الأدبي، بامتلاكها خاصيتي التحوّل والتشكيل، لكي تصبح عنصرا بنائيا متجددا داخل العمل الأدبي نفسه.
- القدرة على تمثّلها في النص الأدبي من خلال تحويلها إلى عنصر جمالي يخدم رؤى المبدع ويمتلك القدرة على استثارة المتلقي.

وقد قدم برونال في منهجه (النقد الأسطوري) ظواهر أو معايير ثلاثة يستطيع بواسطتها دارس الأسطورة الأدبية أن يتبع خطواتها المنهجية كي يقارن بين النص الأدبي، الذي يضم العناصر الأسطورية بين طياته، والأسطورة الأصلية في صورتها البدائية. وهذه الظواهر التي اقترحها برونال تتمثل في: التجلي (Emergence) والمطاوعة (Flexibility) والإشعاع (Irradiation). وعليه، فإن مقاربة الباحث لرواية "الجولم" ستتبنى هذه الخطوات، وفق ما يمنحه النص وما يتيحه المنهج، كما يتضح فيما يلي:

أ- **التجلّي**: **Emergence**

ويتعلق بظهور العناصر الأسطورية في النص، إما بصورة جلية تحيل إلى المصدر مباشرة أو بصورة مبهمة تستدعي البحث عن أصولها، ويكون ذلك خلال[١١٤]:

- العنوان: الذي قد يشير صراحة إلى الأسطورة أو يكون مضللا يحيل إلى أحد عناصرها.
- العبارة الاستهلالية: التي تتصدر النص، في شكل حكمة أو قول مأثور أو غيره، فتخدم النص وتنبئ بتوجهه الأسطوري.
- اللازمة: وهي عبارة تتكرر في النص باستمرار ومن خلالها يصبح العنصر الأسطوري حجر الزاوية في النص.
- الاقتباس أو التضمين: وهو أن يضمن الكاتب جزءا من نص أسطوري، ويحاول دمجه في نسيج النص الجديد حتي يكونا معا وحدة تامة.
- الصورة البلاغية: وتتحقق من خلال مختلف التقنيات البلاغية، كالكناية والاستعارة والمجاز، وتعطي جوا أسطوريا للنص قد يكون منبثقا من الخيال أو من الأسطورة ذاتها.

- **الخلفية الأسطورية: وتنتج من خلال ربط الكاتب بين قضايا واقعية وصور تتعلق بالأسطورة، ليحمل النص بعدين فنيين أحدهما مباشر والآخر غير مباشر.**
- **البناء الفني: فقد يكون النص خاليا من الأسطورة ولكن طريقة بنائه تجعله يقترب من جو أسطورة ما.**

ويأتي التجلي على ثلاث حالات أو صور[١١٥]:

- **الصريح أو التام: ويكون عن طريق العنوان أو اللازمة أو التضمين، حيث تحدث الإشارة بوضوح بواسطة التسمية– مثلا– فيكون التجلي واضحا صريحا.**
- **الجزئي: ويرد عن طريق الإشارة إلى جزئية أو صفة من صفات العنصر الأسطوري أو تصرف من تصرفاته، ليكون الجزء دالا على الكل.**
- **المضمر أو المبهم: وهو الأكثر شيوعا، لأن ضبابية العنصر الأسطوري تمنح المبدع مساحات دلالية أوسع، ونجده في الصور البلاغية على وجه الخصوص.**

هذا، ويتناسب التجلي عكسيا مع المطاوعة، فكلما كان التجلي صريحا تكون المطاوعة أقل امتدادا أو متقلصة، وكلما كان جزئيا تكون المطاوعة أكثر امتدادا، وكلما كان مضمرا تكون المطاوعة أوسع[١١٦].

أما عن تجليات أسطورة الجولم في النص الروائي، فقد صرح بها الكاتب مباشرة بداية من العنوان (الجولم) الذي كان موجها قرائيا واضحا نحو الحمولة الأسطورية التي تتقنع بها الرواية، وهو الدور الذي أدته كذلك بعض العناوين الداخلية التي أحالت مباشرة إلى عناوين من كتاب "معجزات المهرال/ נפלאות מהר''ל" (١٩٠٩) الموثق لمعجزات الجولم في براغ.

فنجد على سبيل المثال عنوان الجزء الثامن من القسم الأول بالرواية: "(1957) אגדות יום הכיפורים"[١١٧]، "(١٩٥٧) أساطير يوم الغفران"، المستمد من عنوان الفصل السابع عشر من كتاب "معجزات المهرال": "המעשה הנפלא מן ספר התורה שנפל לארץ ביום הכיפורים"[١١٨]، "الحكمة من سقوط كتاب التوراة في يوم الغفران".

وكذلك عنوان الجزء الخامس من القسم نفسه بالرواية: "**סבתא: סיפור היצירה**"[١١٩]، "الجدة: قصة الخلق"، وهو العنوان الذي يحيل إلى: "**ספר היצירה**" "كتاب الخلق"، الذي استخدمه المهرال في خلق الجولم في فصل من الكتاب بعنوان: "**איך ברא מהר''ל את הגולם**"[١٢٠]، "كيف خلق المهرال الجولم".

وعنوان الجزء السادس من القسم الخامس بالرواية: "**הלווייתו של הגולם יוסל**"[١٢١]، "جنازة الجولم يوسيل"، الذي يذكرنا بعنوان الفصل الأخير من كتاب "معجزات المهرال": "**איך ביער המהר''ל את הגולם מל העולם**"[١٢٢]، "كيف أمات المهرال الجولم".

وقد تجلى الرمز الأسطوري "الجولم" عبر تقنية **التضمين** أيضا حيث عمد الكاتب إلى إدراج بحث علمي قام به "آدم" عن أسطورة الجولم، يفصل به مراحل خلقه وكيفية إماتة المهرال له، ويسرد داخله الصيغ الأخرى غير المشهورة من الأسطورة:

"**וכך כתב הגולם על הגולם: הגולם מפראג: מיתוס, פולקלור, היסטוריה. עבודת מחקר סמינריונית מוגשת לפרופ׳ עמנואל שטראוס. מאת אדם ליווא**"[١٢٣].

"وهكذا كتب الجولم عن الجولم: جولم براغ: الأسطورة، الفلكلور، التاريخ. ورقة بحثية مقدمة إلى البروفيسور عمنوئيل شتراوس. من إعداد آدم ليف".

كما بنى الكاتب جزءا من نصه الروائي على مجموعة من الخطابات المتبادلة بين البروفسور "ألكسندر بيرل" من جامعة براغ من ناحية، والبروفسور "عمنوئيل شتراوس" من الجامعة العبرية بالقدس و"آدم ليف" الباحث في معهد الفلكلور والأساطير بالجامعة ذاتها من ناحية أخرى. وهي رسائل تعزز من المعلومات الوثائقية عن الجولم وتكشف بوضوح عن العنصر الأسطوري بالرواية:

"**פרופסור אלכסנדר תומש ברייל, המחלקת ללימודי דתות, האוניברסיטה של העיר פראג, פראג. לכבוד מר אדם ליווא, רח' יהודה**

המכבי 11, ירושלים, ישראל. מר אדם ליווא היקר, מקרב־לב אני מודה לך על שהואלת לשלוח לי את חיבורך "הגולם מפראג: מיתוס, פולקלור, היסטוריה"... כותרת העבודה וכמה הערות בחיבורך מעידות על כך, שבעיניך אין זה פולקלור גרידא אלא הרבה יותר מזה... שלך באמת, אלכסנדר תומש בריל"[١٢٤].

"من بروفيسور ألكسندر توماس بيرل، قسم الأديان بجامعة براغ، إلى السيد المحترم آدم ليف، ١١ شارع يهوذا المكابي، القدس، إسرائيل. أشكرك عزيزي آدم ليف من أعماق قلبي على تفضلك بإرسال بحثك: «جولم براغ: الأسطورة، الفلكلور، التاريخ»... عنوان بحثك وبعض هوامشه يشي بأن القصة بالنسبة لك ليست مجرد فلكلور شعبي فحسب بل هي أكثر من ذلك بكثير... المخلص لك، ألكسندر توماس بريل".

نجح الكاتب في استثمار <u>الخلفية الأسطورية</u> بالنص عبر إسقاط التوظيف الرمزي على الواقع وجعله مرآة عاكسة له، فكان بمثابة المعادل الموضوعي لأزمته الإغترابية، فنقل– بذلك– تجربته الفردية مع مرض زوجته ومعاناته إزاء ما يحيط به بالمجتمع، إلى تجربة جمالية عامة:

"ער הייתי שוכב לצדה ,עייף וצרוב־עיניים, רוצה לבכות גם אני ולא יכול, כי אין דמעות לגלמים. ידעתי שאני קללתה, אני הגולם שזרעו נדחה על־ידי הגוף החי. לאחר זמן־מה חדלה גלילה לבכות ובעיניה התעבתה ממלכת הצללים שמצויה בתחתית־התחתיות, ואז הבנתי שעלי מוטלת המשימה לגונן עליה מפני הגולם, שאין בעולם מישהו אחר שיעשה זאת"[١٢٥].

"أرقد جوارها مستيقظا ومتعبا، تترقرق عيناي بالدموع، أريد أن أبكي ولا أستطيع، فمخلوقات الجولم لا تمتلك الدموع. أدركتُ أني لعنتها، فأنا الجولم الذي يرفض جسدها الحي احتواء نطفته. وبمرور الوقت، توقفت جليلة عن البكاء، وتراكمت بعينيها الظلال

المطلّة من أعماقها، حينئذ فهمت أن عليّ حمايتها من الجولم، وأنه لا يوجد في العالم من يمكّنه تنفيذ هذه المهمة سوايّ".

وعن طريق الخلفية الأسطورية التي أحدثت تقاربا بين الرمز الأسطوري وما يصبو الكاتب إلى معالجته من قضايا تشغله، ظهر بعدان رئيسان في المتن الحكائي، الأول متمثل في الصور الأسطورية المستمدة من تراث الجولم الشعبي، والثاني متعلق بشواغل اجتماعية وسياسية واقعية. فيُسرد الحدث الحقيقي (بطولات آدم في حرب أكتوبر) مضفورا بالبعد التخييلي (الحرب كمهمة أسندت للجولم وعليه تنفيذها تلبية لأوامر سيده) في مشهد محمّل بأيديولوجيا الكاتب:

"**ואז לפתע פתאום באה בי רוח אחרת. ריח של דם ואדמה מילא אותי, אדמה ודם, ובבעתה חשתי כיצד גופי מתקרם, מתקשה, נעשה כבד ומגושם. בבת־אחת נהפכתי לגולם, גולם למהדרין מן המהדרין, עבדו הנרצע ושלוחו של היוצר הגדול. עם טנק אחד שנותר לפליטה כבר עמד הגולם — חסין ומחוסן מפני העולם כולו — כנגד חטיבה מצרית מסתערת ובלם אותה והכה אותה שוק על ירך, פגז אחר פגז אחר פגז אחר פגז, פגזים שאותם ירה ללא הפוגה בעזרת שני אנשי צוות פצועים**"[١٢٦].

"حينئذ تملكتني فجأة روح أخرى، غمرتني رائحة الدم والأرض، أو الأرض والدم، وحينها شعرت بجسدي يكتسي بالجلد، ثم ينتصب ويصير قويا وضخما. ومرة واحدة، تحولت إلى الجولم المطيع، العبد الذليل، مبعوث الخالق العظيم. واجه الجولم– كسد منيع محصن– بدبابته الوحيدة الباقية مع الناجين من الجنود، وحدة مصرية ثائرة تماما، فكبح هجومها ووجه لها ضربة قاصمة، بقذيفة تلو الأخرى، أطلقها بلا هوادة بمساعدة اثنين من أفراد الطاقم المصابين".

كما تجلى الرمز الأسطوري من خلال تقنية **البناء الفني**، حيث كان استلهام عنصر الرحلة، بوصفه مكونا رئيسا في بنية الأسطورة، من البنى التي صاغ عبرها الكاتب نصه الروائي، ورافقها صراع داخلي في نفس البطل وآخر خارجي ضد الرافضين لانشغاله ببحثه عن أصوله الجولامية، فيخوض "آدم" رحلته، بين القدس وتل أبيب والنمسا وأمستردام، محاولا الحصول على رد لتساؤلاته التي تشغله من بداية السرد حول الجولم وما يربطه به:

"״פראג זה סיפור ישן, יואכים, ישן־נושן, עתיק. אולי אגדה ואולי לא אגדה. אולי טרגי ואולי פתטי. וזה בדיוק מה שאני רוצה לדעת. זה בדיוק מה שמטריד אותי. אולי אתה מסוגל להבין את זה. אולי לא. יש יותר מדי אולי בסיפור הזה, וגם את זה צריך לברר יותר מדי דברים אינם ברורים. דברים אפלים. בלתי־אפשריים. רק מגרדים קצת את פני השטח (אמרתי במלותיו של הזקן שטראוס) — ומגלים את המיתוס. ואני מגרד, יואכים, אני לא מפסיק לגרד״"[١٢٧].

"«إن براغ قصة قديمة، يا يواكيم، أكل عليها الدهر وشرب، ربما كانت أسطورة وربما لم تكن كذلك، ربما كانت قصة مأساوية وربما كانت قصة مثيرة للشفقة، وهذا تحديدا ما أرغب في معرفته، ربما في مقدورك أن تفهمني، وربما لا تدرك مغزايّ. أشعر أن هناك المزيد مما تخفيه تلك القصة، وهو ما يجب تفسيره، فلا يزال الغموض يكتنف تفاصيلها المبهمة الغريبة، ويجب أن ننبش كل حدب وصوب (كما يقول شتراوس العجوز) كي نكشف الأسطورة، وها أنذا أنبش عنها بلا توقف، يا يواكيم، في كل مكان»".

وكان الحكي، كنمط شائع في التشكيلات الفنية لبعض الأساطير، مصدرا بارزا من مصادر تفصيل أسطورة الجولم ومزج عناصرها ببنية الخطاب الروائي ككل، فكانت حكايات الجدة عن شخصية الجولم بالرواية من الوسائل الفنية التي ربطت القارئ بالتراث الأسطوري، ودفعته إلى محاولة فك التشابك في خيوط الحكي المنسوجة من الواقعي والتخييلي:

"סבתא חופשייה לחזור ולספר לאמא את הסיפור הנושן שמטריף את דעתה. ללא ערעור מאמינה אמא לכל דבר שיוצא מפי סבתא, ומדי פעם בפעם היא גונחת בחרדה. אני שוכב במיטתי, ער ודרוך. ארבעה יסודות יש בעולם, והוא — הגולם — הוא העפר שממנו באנו ואליו נשוב כולנו. ויש גם האש והמים והרוח, שמהם נוצר הכול. את בטח לא מבינה את זה, סוניה יקרה, אבל זאת האמת, זאת האמת, סוניה. קולה של סבתא קשה כאבן, והוא סכין חותך בבשרי. מכאן ואילך היא מספרת את סיפור המעשה כאילו הוא מתרחש לנגד עיניה ממש"[١٢٨].

"كانت جدتي تكررعلى مسامع أمي– بحرية تامة– الحكاية البالية ذاتها التي تشوش عقلها، وكانت أمي تصدق كل كلمة تقولها دون أي اعتراض، وتصيح بفزع من آن لآخر. في العالم أربعة قوانين، أولها التراب– أي الجولم– الذي منه خلقنا وإليه نعود، ثم يأتي بعده النار والماء والرياح، التي خُلق منها كل شيء. أنتِ بالطبع لا تفهمين هذه الأمور، عزيزتي سونيا، ولكنها الحقيقة. كان صوت جدتي خشنا كالحجارة، حادا يقشعر له بدني. ومن الآن فصاعدا، أخدت جدتي تحكي الحكاية وكأنها تراها تحدث أمامها في الواقع".

ونجد أن تجلي الرمز الأسطوري جاء أيضا من خلال الصور البلاغية التي تحيل مباشرة إلى الأسطورة الأولى، واستغلال الطاقات الرمزية المستمدة من السياق الأسطوري في تمثيل المعطيات الاجتماعية والنفسية للبطل الروائي، مما أسهم في جعل التجلي صريحا يمتلك– مع ذلك– وظائف حيوية بالنص نتجت عن ثراء التوظيف، وأبرز هذه الصور ترتبط برؤية "آدم" لأبيه أثنا مرضه:

"כאיש הנטוע למקומו עמדתי מול הגולם הזקן, הפגום, שתפקידו תם והוא נאחז בקרנות המזבח, מסרב להשיב את נשמתו למי שנתן אותה בו. התפקיד הועבר אלי זה מכבר, ומותו של הגולם הזקן אינו מעלה ואינו מוריד"[١٢٩].

"وقفتُ، كالمغروس في مكانه، أمام الجولم العجوز المعيب الذي ينتهى دوره، فيُجر كالقربان إلى زاوية المذبح، ولكنه يرفض أن تُرد روحه إلى خالقه. وعلى أي حال، فدوره قد انتقل إليّ كي أكمله، وموته أو بقاؤه حيا لن يضر ولن ينفع".

فخلف العديد من الألفاظ تترسب الإشارات الأسطورية بشكل يثير القارئ ويدفعه للتحاور مع النص الروائي باحثا عن القيم الرمزية لكل لفظة وعلاقاتها السياقية المتعارف عليها في الأسطورة، ليفهم دور الصور البلاغية ككل في معالجة القضايا التي يطرحها الكاتب، وهو ما نجده في استعادة "آدم" لذكرياته مع صديق طفولته "دافيكو" الذي توفى في حرب ٦٧ بعد لقائه بوالدي الأخير:

"**איך אוכל לשכוח, איך בכלל יכול הגולם לשכוח. בתאי גופו נחקקים הזכרונות לנצח, נחקקים ומיתוספים לזכרונות של הגלמים לפניו, רובד על רובד. אני זוכר דברים שקרו לי ודברים שקרו לאבותי עד דור ראשון, עד הגולם יוסל שקם מן העפר ונשלח להתהלך בעולם**"[١٣٠].

"كيف يمكنني أن أنسى، كيف يمكن للجولم عموما أن ينسى، ففي خلايا جسده نُقشت الذكريات إلى الأبد، وتتجدد داخلها أيضا الذكريات المتراكمة لكل من سبقوه من مخلوقات الجولم. إنني أتذكر ما حدث لي وما حدث لآبائي بالجيل الأول، منذ أن خُلق الجولم من التراب وأُرسل للتجول بالعالم".

ولذلك شغل توظيف <u>اللازمة</u> (**לשוב לעפרו- לקום מן העפר**) بصيغها الصرفية المختلفة- بوصفها ظلا من ظلال الأسطورة الأصل- ملمحا جماليا لافتا للنظر، من خلال تقاطعها مع الشخصية المحورية "آدم" التي يمثل الحس الاغترابي بعدا مركزيا في تشكيلها، خاصة بعد مرض الأب بالسكتة الدماغية أثناء وجود "آدم" بالجيش؛ فجاءت تلك اللازمة مشحونة بطاقات رمزية تخدم الرؤية الفكرية للكاتب، وتنقل القارئ-عبر مدلولها الأسطوري- من الحقيقي/ الاغتراب إلى التخييلي/ الجولم:

"שבתי לחדר החשוך ועמדתי ליד הגולם השרוע במיטה ללא הכרה... מחר אטלפן לחגי ואודיע לו שאשאר כאן עוד יום־יומיים, אולי שלושה, אולי ארבעה. היה עלי לדעת אם הגולם חולף־עובר מן העולם הזה ושב לעפרו, אף כי לא ידעתי מה המשמעות של כל זה"[١٣١].

"عدتُ إلى الغرفة المظلمة ووقفت جوار الجولم الملقى في فراشه فاقدا للوعي... سأهاتف غدا حاجاي وأبلغه بمكوثي هنا ليومين أو ربما لثلاثة أو لأربعة أيام أخرى. كان عليّ أن أعرف ما إذا كان الجولم يمضي من عالمنا عائدا إلى ترابه أم لا، رغم إني لم أدرك بعد المغزى وراء كل هذا".

نستنتج مما سبق، أن التوظيف الجمالي لأسطورة الجولم في نص يتسحاق بن مردخاي قام على تقاطع الواقعي بالأسطوري وصهرهما معا في عالمه الروائي، لتشكل الرواية بذلك فضاء قرائيا وهامشا تأويليا لا يمكن تفسيره إلا بربط الخطابين معا، وإدراك أشكال تجلي الرمز الأسطوري ونجاح الكاتب في توظيفه وإسهامه في تمثيل الوقائع المجتمعية والمعاناة الإنسانية المجسدة في النص.

ب- المطاوعة: Flexibility

وتدل على تصور ذهني يمثل المسافة الدلالية القائمة بين الأسطورة الأصلية والحالة التي أصبحت عليها داخل النص الأدبي، وتأتي من خلال ثلاثة حالات يحدثها المبدع في النص، وهي[١٣٢]**:**

- **التماثل والتشابه: حيث يعمد المبدع إلى إبراز أوجه التشابه أو التماثل بين العنصر الأسطوري والعنصر الأدبي في الأسماء أو المواقف أو الإيحاءات الرمزية.**
- **التحوير والتشويه: ويعمد فيه المبدع إلى إحداث فروق بين العنصر الأسطوري والعنصر الأدبي المرتبط به عن طريق زيادة بعض السمات أو التخلي عن بعضها. وقد يقوم بتشويهه من خلال إعطائه وظيفة أخرى مناقضة تماما لوظيفته الأولى.**

- الغموض وتعدد الرؤية: حيث يكتسب العنصر الأسطوري غموضا أثناء عملية التوظيف، وهذا الغموض لا يرجع إلى العنصر في حد ذاته، بقدر ما يعود إلى طريقة الكاتب.

هذا، وتتناسب المطاوعة طرديا مع الإشعاع، فكلما كانت المطاوعة ممتدة كان الإشعاع ساطعا، وكلما كانت المطاوعة متقلصة كان الإشعاع خافتا[١٣٣].

ألحق الكاتب بالأسطورة الأولية جملة من المطاوعات التي أنتجت لنا هامشا قرائيا أسهم في استجلاء جوانب متعددة من الشخصية الروائية، وذلك من خلال **حالة التماثل والتشابه** التي عقدها الكاتب طوال النص بين الشخصية المحورية "آدم" و الشخصية الأسطورية "الجولم":

"כשירדתי מן המטוס כבר הייתי גולם שיש לו משימה, והוא עושה את המוטל עליו כמכונה, שאין לה צרכים ואין לה תחושות ואין היא זקוקה למנוחה ברציפות וללא הפסקה... מרומא טס ללונדון וישב בספריית המוזיאון הבריטי. אנשים אפורים ישבו לנגדו ברכבת התחתית, עלו וירדו בטורי המדרגות הנעות, והוא בתוכם — גולם, הולך ושב, שב והולך, עושה את אשר עליו לעשות"[١٣٤].

"بمجرد نزولي من الطائرة، أصبحت جولما مأمور بمهمة ينفذها كالآلة، التي لا متطلبات لها ولا أحاسيس، ولا تحتاج إلى الراحة بعد عمل متواصل لا ينقطع... يترك روما ويطير إلى لندن ليزور مكتبة المتحف البريطاني، ويقف أمامه في مترو الأنفاق أشخاص ذوي شعور شهباء، يعتلون السلالم المتحركة صعودا وهبوطا، وهو وسطهم كالجولم، الغادي الرائح، الذي ينفذ مهمته".

كما جاءت مطاوعة الرمز الأسطوري واضحة من خلال التشابه بين أسماء الشخصيات الأدبية ومقابلها الأسطوري، ورغم أن هذه المطاوعة لم تمنح المتلقي هامشا قرائيا واسعا، فإنها أدت دورها الدلالي داخل النص، فكشفت له عن جوانب الشخصيات وحركة الأحداث من بداية السرد:

"גם לי הועברו צפנים גנטיים, דור אחר דור, בחשאי, צופני הגולמיות שיסודם טיט וחומר. (שהרי סיפור הגולם היה זה מכבר לנחלת הכלל: שלהי המאה ה־ 16, פראג, בית־הכנסת אלטנוישול, שפת הנהר הרחב, הבהיר, הקרוי בלשונם מולדבקא. כאן נוצר אבי השושלת, יוסל הראשון שהוא הגולם הראשון. היוצר היה הרב יהודה ליווא, הנודע בכינויו מהר״ל. לו אני חב את חיי ושמו הושאל לי. גם אני קרוי ליווא. אדם ליווא)"[١٣٥].

"لقد ورثت أنا أيضا تلك الشفرات الجينية التي انتقلت سرا من جيل لآخر، وهي الجينات الجولامية المركبة من الوحل والطين. (حقا كانت قصة الجولم ملكية عامة: نهاية القرن السادس عشر، وبراغ، والمعبد القديم الجديد، وشاطئ النهر الصافي، الذي يدعونه فلتافا. هنا خُلقت أصل السلالة، خُلق الجولم الأول يوسيل، وخالقه هو الربي يهودا ليف المعروف باللقب مهرال، والذي أدين له بحياتي، وقد سميت باسمه، فأنا أيضا أدعى آدم ليف[١٣٦])".

وعلى الرغم من أن مطاوعة الرمز الأسطوري جاءت متقلصة– بسبب حالة التماثل– فإن توظيفه في النص الروائي أعطي دلالات فنية متعددة كشفت عن أزمة الشخصية في بحثها الدائم عن أصولها ورجوعها للماضي هروبا من وطأة حاضرها:

"ואני, נצר לשושלת הזאת, צובר בגופי את כל האירועים שאירעו בעבר ומוסיף עליהם משלי. האם אני — שאין לי ילדים — חותם בזאת את פרשת הגולם? דברים רבים מדי אינני יודע, ואף־על־פי־כן אין לי טענות לאיש. את התשובות עלי למצוא בעצמי, ולשם כך — רק לשם כך — הלכתי לאוניברסיטה ללמוד היסטוריה, פולקלור ומיתוס. כל הטירוף מקורו בצירוף הארור הזה"[١٣٧].

"وأنا، كسليل لهذا النسل، أجمع داخلي كل ما وقع في الماضي من أحداث، وأضيف إليها ما يحدث لي. فهل أنهي بعدم إنجابي للأبناء حكاية الجولم؟ ينقصني الكثير في هذه

الحكاية، ومع ذلك لا ألقي اللوم على أحد، فعليّ إيجاد الإجابات بمفردي، ولذلك التحقت بالجامعة لدراسة التاريخ والفلكلور والأسطورة، فالجنون كله منبعه هذا المزيج اللعين".

وهناك حالة أخرى جاءت عليها مطاوعة الرمز الأسطوري، وهي **حالة التحوير**، حيث عمد الكاتب إلى إحداث فروق بين الرمز الأسطوري الأصلي وسبل توظيفه الأدبي بالنص من خلال بعض التغييرات التي لحقت بتفاصيل الأسطورة الأولية.

فقد أخرج الكاتب شخصية "الجولم" من الإطار المعروف عنها في المحكي الشعبي، ولم يكتف باستحضار الشخصية في النص، إنما حقق انزياحا دلاليا عن طريق التعديل أو التحوير في سماتها المألوفة، فتطالعنا أبعادها العجائبية– كما شكلها الكاتب– من خلال وصف الشخصية بأنها كائن يطير، ليعطي لنصه بعدا تأويليا جديدا يدخله في عالم المدهش:

"**כציפור־טרף, בלא לדעת מדוע הוא עושה כן, צלל יוסל אל האיש, ידיו מושטות קדימה, שומע את צעקות החיילים הנבהלים ואת מפקדם הפוקד לירות... והוא, הגולם, נטל בזרועותיו את גוש הבשר המדמם, ומן הכיכר נסק מעלה אל האוויר הצונן ולמעלה חג, רואה שוב את העשן העולה מארובה עגולה, ענקית, עשויה לבנים־לבנים אדומות**."[١٣٨].

"كطائر جارح، انقض ممدود اليدين– دون أن يعي سبب ما يفعله– تجاه الرجل، وهو يسمع صرخات الجنود المخيفة وأوامر قائدهم بإطلاق النار... فالتقط الجولم بذراعيه كتلة الجسد الدامية وصعد بها تجاه الهواء البارد تاركا الساحة خلفه، وأخذ يحلق عاليا وهو يرى ثانية الدخان المتصاعد من مدخنة ضخمة مستديرة مبنية من الطوب الأحمر".

وقد استثمر الكاتب الطاقة الإيحائية للرمز الأسطوري بما يلائم رؤاه الفكرية، واعيا بالوظيفة الجمالية التي يؤديها داخل النص، من خلال مجاوزة النهاية المعروفة للجولم كما احتفظت بها الذاكرة الجمعية الشعبية، وهي إماته سيده له عقب تمرده وحبس جثمانه علية أحد المعابد ببراغ، والقيام بتحويرها من خلال التساؤل حول مصيره الأخير سعيا إلى تجديد

عنصر التشويق: "**ואגב כך תצוץ שאלה לא קלה, שמאה רבנים יחלוקו בה: לאן יישלח הגולם לאחר פטירתו מן העולם? לגן־העדן? לגיהנום?**"[١٣٩].

"وهنا يُطرح سؤال صعب، يختلف حول إجابته مئات الحاخامات: إلى أين سيذهب الجولم بعد رحيله عن العالم؟ إلى الجنة؟ أم إلى الجحيم؟".

كما تتقاطع نهاية رحلته بالبحث عن الأصول الأولى لعائلته مع نهاية سلالة الجولم، بعد أن وصل "آدم" إلى آخر أحفاد المهرال، وهو ممثل مسرحي يقيم في النمسا بعد ارتداده عن اليهودية ووفاة أسرته في أحداث النازي، لتتضح جماليات مطاوعة الرمز الأسطوري في حالة التغيير التي ابتكرها الكاتب بهدف الجمع بين المنطلق الفني والمنطلق السياسي في خطابه الروائي:

"**הגעתי אל קצה שושלת ליווא בדמות שחקן, המצהיר שאין הוא הומו ואולי הוא כן, ובכל מקרה ייתכן מאוד שילדים לא יהיו לו. לכן גם הוא, בדיוק כמוני, חוליה אחרונה בשרשרת. גופו דומה לגופי, וגם הרב ליווא, כך נאמר. היה גדל־גוף**"[١٤٠].

"وصلت إلى نهاية سلالة ليف في شكل ممثل يدّعي أنه ليس مثلي الجنس، وربما هو كذلك. وعلى أي حال، فربما لا ينجب أطفالا، فيكون– مثلي تماما– حلقة أخيرة في سلسال هذا النسب. جسده يشبه جسدي، وكذلك جسد الربي ليف، الذي يقال إنه كان ضخم الجثة".

وقد عمد الكاتب إلى التحوير في مضمون الأسطورة التي يستخدمها، بحيث تبدو ذات ملمح جديد يخدم اتجاهه الإيديولوجي، فيتخذ فيها الرمز حالة مغايرة عما كان عليه في واقع تكوينه البدائي، فكان توظيفه للجولم مرتكزا على المستوى الأخير من الأسطورة المتعلق بتمرد المخلوق على خالقه:

"**וכך אשוב לבסוף, אולי כצפוי, להיות עבד נרצע היודע את מקומו, עבד המוסר את עצמו ללא סייג וללא שיור בידי האל־האדון לחיים**

ולמוות. וכך אהיה מה שראוי כל הימים שאהיה, מה שרצה בוודאי הרב ליווא... אבל אני גולם שאינו עבד, שאינו מציית, שאינו חייב דבר"[١٤١].

"وبهذا سأعود في النهاية، ربما كما هو متوقع، لأكون عبدا ذليلا يعرف قدره، عبدا يترك نفسه– بلا قيد أو شرط– في يد سيده يحيه ويميته وقتما يشاء، فأكون بهذا على الصورة المناسبة التي أرادها بالفعل الربي ليف... لكنني جولم ولست عبدا مطيعا ملزما بشيء".

نستنتج مما سبق، أن الكاتب وفّق في توظيف شخصية "الجولم"؛ حيث أخذ من الأسطورة الأولية النواة الأساسية، ثم صبغها بما يخدم مبتغاه، عن طريق جملة من المطاوعات/ التحويرات غير الممتدة التي أشعت دلاليا على كافة المسار السردي للنص، ورغم خلقه حالة التماثل أو التشابهة بين صفات آدم وأبيه وخصائص الجولم المعروف بها في التراث الشعبي، فإن ذلك كان مقصودا لكونه يكشف جانبا من جوانب الشخصيات الروائية، وبالتالي استغل الكاتب الطاقة الإيحائية للرمز الأسطوري واستنفذها لخدمة نصه.

جـ - الإشعاع: Irradiation

وهي الإيحاءات الدلالية التي يمنحها العنصر الأسطوري الموظف بفصل عملية المطاوعة ودرجتها ومدى ملائمة ذلك لتوقعات القارئ[١٤٢]، وتظهر عن طريق التعّرف على الوظيفة الجديدة/ الدلالة الرمزية التي اكتسبها العنصر الأسطوري بعد أن فقد وظيفته الأولى[١٤٣].

هذا، ويتناسب الإشعاع عكسيا مع التجلي، فكلما كان التجلي جزئيا أو مضمرا كان الإشعاع ساطعا قويا، وكلما كان واضحا أو صريحا كان الإشعاع خافتا باهتا[١٤٤].

ورغم أن إشعاع الرمز الأسطوري بالنص جاء باهتا/ خافتا لتجليه بوضوح على مدار السرد، وللمراوحة بين حالتي التماثل والتحوير، التي دلت على مرونة العنصر وقدرته على التكيف، فإن نجاح الكاتب في توظيفه بطرق متفاوتة أضفى جمالية على فضاء النص وأنار جوانب مختلفة في نفسية البطل، وبالتالي جسد الشواغل التي ينشدها الكاتب من خلال الصور الرمزية.

فكان توظيف "الجولم" بهذه الصورة في النص الروائي– التجلي الواضح والمطاوعة المتقلصة والإشعاع الخافت– يحمل مقصدية تتماشى مع الموقف الفكري والفني للكاتب الذي ركز على وضعيات أسطورية محددة تلتحم مع شخصية البطل في تجربتها الواقعية، وتتوحد مع التجربة الإنسانية العامة المتمحورة حول الاغتراب الناتج عن التمرد على التناقضات السياسية والاجتماعية.

وبعد الكشف عن مرجعيات النزوع الأسطوري وآلياته، عبر تتبع معايير التجلي والمطاوعة والإشعاع كما أقرها بيير برونال، نجد أن التجلي جاء واضحا من خلال عدد من التقنيات التي اعتمدها الكاتب، وهي: العنوان، والتضمين، والصور البلاغية والخلفية الأسطورية والبناء الفني.

ولذلك جاءت المطاوعة متقلصة/ أقل امتدادا حيث بناها الكاتب عبر حالة التماثل والتشابة في الأسماء والصفات، وحالة التغيير في بعض مواقف الأسطورة، فلم تنتج مسافة دلالية واسعة بين العنصرين الثابت/ الأسطوري والمتحول/ الأدبي.

فكان إشعاع الرمز الأسطوري خافتا، إذ تحلينا الإيحاءات الدلالية له بالنص مباشرة إلى الرمز الأسطوري الأصلي/ الجولم، وما ارتبط به من قوة بدنية وقدرات خارقة. ومع ذلك، فقد منح هذا التوظيف الثري هامشا تأويليا مرنا يكتشف المتلقي من خلاله أبعاد الشخصية الروائية وأهداف مبدعها، وأضفى قيمة جمالية على فضاء النص كله.

خاتمة:

قامت الدراسة على رصد مسار التجديد الذي لحق بالأسطورة الأولية في رواية "الجولم" للكاتب "يتسحاق بن مردخاي" الذي لم يعيد إنتاجها في نصه بل استخدم المعطى الأسطوري للتعبير عن معطى واقعي، مستثمرا ما يميز شخصية الجولم الأسطورية من حمولة رمزية دالة على ثنائية التمرد والخلاص/ الهلاك، ولذلك جاءت الأسطورة في النص دالا مشحونا بطاقات رمزية إيحائية تمنح النص جمالية فنية وفكرية، خاصة بعد صهرها في بناء

روائي يلتحم فيه الواقعي بالأسطوري، وتفككه القراءة الواعية بالأصل الأسطوري المتتبعة لترميزاته داخل النص الروائي.

وقد أفضت المقابلة الأسطورية للرواية وفق الخطوات الإجرائية للمنهج النقدي الأسطوري إلى عدة نتائج عكست مرجعيات التوظيف الأسطوري وآلياته بالنص، وهي كالتالي:

- كان التداخل بين المحكي الواقعي والمحكي الأسطوري بالرواية أحد تجليات توظيف الأسطورة، وذلك من خلال شخصية البطل "آدم" التي تتنقل بين ما ينتمي إلى الأسطورة وما ينتمي إلى الواقع حتى تتخلص من إحساسها باغترابها الحاد عن العالم حولها.
- ارتبط النزوع الأسطوري بالرواية بالضرورات الاجتماعية التي انبثقت عن أزمة الاغتراب التي يعانيها البطل في واقعه الراهن، وتطلعه إلى نفي هذا الاغتراب بالبحث عن واقع بديل يستعيد بواسطته صلاته بنفسه وبالآخرين، فكانت العودة إلى الأسطورة إحدى وسائل تحرره من اغترابه وبحثه عن انبعاث جديد يخلصه من فوضى الراهن.
- تلمّس الكاتب الظاهرة الأسطورية في البنية الحكائية لنصه الروائي من أجل نقد الأوضاع السياسية في مجتمعه دون مواجهة مباشرة مع رموزها، واستهدف الكشف عن رفض الفرد الإسرائيلي لحالة الحروب المستمرة وتمرده على تنفيذ بعض الأوامر العسكرية.
- قدم الكاتب، من خلال استيحاء الأسطورة، موقفه من أحداث النازي وانعكاساتها على الأجيال الجديدة بالمجتمع، وكان إضافة البعد العجائبي للأسطورة وسيلته الفنية لصياغة نقده الواضح لاستسلام يهود أوروبا للإبادة النازية وانتظارهم للخلاص الإلهي.
- انتمت أسطورة الجولم في الرواية إلى المستوى التعبيري الذي تشكل فيه الأسطورة حافزا من حوافز السرد فقط دون إعادة صياغة الأسطورة كلها في قالب روائي، والمستوى التعبيري في الاستلهام– خلافا للتسجيلي– هو الذي يحرر الروائي به نفسه من نسخ تفاصيل الأسطورة ويكتب نصا إبداعيا يعبر فيه عن الواقع بواسطة التقنع بالرموز الأسطورية وإسقاط إيحاءاتها الرمزية على مشكلات مجتمعه.

- توزعت آثار الأسطورة في النص الروائي بين عناصر التجلي والمطاوعة والإشعاع. وقد جاء التجلي صريحا من خلال العنوان والتضمين واللازمة والصور البلاغية والخلفية الأسطوربة والبناء الفني، بينما برزت المطاوعة في حالة التشابه بين العنصر الأسطوري والعنصر الأدبي، وفي حالة التحوير التي أجراها الكاتب لبعض عناصر الأسطورة بأخذ ما يخدم رؤيته الفكرية والجمالية منها فقط، لذلك جاء الإشعاع خافتا بعد تصريح الكاتب بالعنصر الأسطوري، لكنه امتلك قدرة إيحائية ثرية بعد نجاح الكاتب في توظيفه بالنص.
- أدى التوظيف الواعي لعناصر الأسطورة إلى إسقاط دلالاتها الرمزية على الواقع المعيش ونقد تناقضاته السياسية والاجتماعية، فحث الجانب الأسطوري– بجانب دوره الجمالي في بنية النص– على قراءة موقف الكاتب بكل حمولاته الفكرية ورؤاه الإيديولوجية، وأحال النص إلى فضاء من الرموز المحملة بأهداف الكاتب.
- اتحدت فعاليات الاستدعاء والتضمين معا في نسيج الرواية، حيث جاء الاستدعاء مجسدا في توظيف المكونات الأسطورية الأساسية كالرحلة والحكي والصراع، بينما جاء التضمين مجسدا في ورود بعض الحكايات والرسائل والأبحاث التي توثق لمعلومات تخص شخصية الجولم الأسطورية وحكاية صانعها.
- ألحق الكاتب بعض الانزياح بالأسطورة الأولية عن طريق إضفاء البعد العجائبي على شخصية الجولم، بإضافة بعض السمات الخارقة له التي لم تكن من خصائصه الأصلية، فإلى جانب قوته المفرطة نجده يتسم في الرواية بصفة الطيران، التي يستغلها لقطع مسافات عديدة وتحقيق الخلاص ليهود بولندا في معسكرات الإبادة النازية.
- انزاحت الأسطورة الأدبية عن أصلها عن طريق التعديل الذي أضافه الكاتب لنهايتها، بتمرد الجولم على سيده وعدم تحديد مصيره الأخير، والعثور على حفيد خالقه "مهرال براغ" الذي يعيش في النمسا بعد ارتداده عن اليهودية ومقتل والديه على يد قوات النازي.
- تجاوزت لغة السرد الوظيفة الإبلاغية أو التواصلية إلى الوظيفة الشعرية أو الجمالية من خلال العديد من الرموز والإيحاءات التي ترتبط– بشكل خاص– بالتشبيه المستمر بين

شخصية البطل وشخصية الجولم وما تحيل إليه تلك التشبيهات من معانٍ ترتبط بالنسق الأسطوري ذاته.

الهوامش :

[١] سعيد يقطين: الرواية والتراث السردي، من أجل وعي جديد بالتراث، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، ٢٠٠٦، ص٨

[٢] كلود ليفي شتراوس: الأسطورة والمعنى، ت: شاكر عبد الحميد، دار الشؤون الثقافية العامة، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، ١٩٨٦، ص ٦

[٣] مراد عبد الرحمن مبروك: العناصر التراثية في الرواية العربية في مصر، دراسة نقدية، دار المعارف، القاهرة، ١٩٩١، ص ٣٠٥

[4] Pierre Brunel: Companion to Literary Myths, Heroes and Archetypes, translated by: Wendy Allstone and others, Routledge Revivals, London and New York, 1992, p. 106

[٥] يتسحاق بن مردخاي هو أديب إسرئيلي وناقد أدبي وأستاذ للأدب العبري في جامعة بن جوريون بالنقب، ولد في تل أبيب عام ١٩٤٦ وتلقى تعليمه في الجامعة العبرية بالقدس. تمركزت أطروحته للدكتوراة حول الأدب اليهودي في أمريكا وخاصة في أعمال اليهودي الأمريكي روبين ويلنرود. وقد ترجمت أعماله إلى الإنجليزية والفرنسية والصينية، ونال جائزة نيومان للقصة العبرية عام (١٩٧٥) وجائزة ويلنرود للفن القصصي التي يمنحها اتحاد الكتاب العبريين عام (١٩٧٨). وبجانب إبداعاته الأدبية ودراساته الأكاديمية، فهو عضو فاعل في العديد من الجمعيات العالمية المتخصصة في الدراسات اليهودية والثقافة الييديشية. وقد تنوعت إصداراته المنشورة حتى الآن ما بين الإبداعات القصصية والدراسات النقدية، فكتب ثلاث مجموعات قصصية، هي (عن الزمان والمكان/ **על הזמן ועל המקום**) (1975) و(صيد الإغوانة/ **לצוד איגואנות**) (١٩٧٩)، و(مسائل عائلية/ **עניינים משפחתיים**) (١٩٨٢)، وروايتين، هما (الجولم/ **הגולם**) (1992) و(زُهرة/ **זוהרה**) (1999). وقد أثارت رواية الجولم– محل الدراسة– أصداءً إيجابية وسط جمهور النقاد داخل إسرائيل وخارجها، فناقشها الباحثان الشهيران المتخصصان في الفولكلور اليهودي؛ موشيه إيدل/ **משה אידל** وإيلي يسيف/ **עלי יסיף**، في ندوتين أدبيتن تم عقدهما في سنة صدور الرواية. وقد نشر الكاتب العديد من القصص القصيرة في دوريات عبرية متنوعة، مثل دافار/ **דבר** وموزنايم/ **מאזנים** وسيمان قرينا/ **סימן קריאה**، منها (قصص الشارع/ **סיפורי רחוב**) و(جزاء الإحسان والمعروف/ **מנת חסד ורחמים**) و(أبناء موالون لوطنهم/ **בנים נאמנים למולדת**) و(طيور/ **עופות**) و(إطلاق النار على الذئاب والنمور والأسود/ **לירות בזאבים, בנמרים, באריות**) و(ليلة عيد/ **ערב חג**) و(شاعر المنفى/ **משורר הגלות**) و(اليوم الرابع للنقيب مالخي/ **יומו הרביעי של הסרן מאלכי**) و(المصحة/ **בית מרגוע**) و (عابر سبيل/ **עובר ושב**) وغيرها. وكذلك صدر له كتابان نقديان، الأول بعنوان (مدائح العداء، دراسة في أعمال برديشيفسكي/ **שבחי האיבה : עיונים ביצירתו של מ.י. ברדיצ'בסקי**) (١٩٩٠)، والثاني بعنوان (السيدات والسادة والسيدات، دراسة في أعمال نسيم ألوني/ **ליידיס אנד ג'נטלמן אנד ליידיס**:

עיונים ביצירתו של נסים אלוני) (٢٠٠٤). وقد اشترك الكاتب في تحرير العديد من الكتب الأدبية مثل (بدايات الواقعية في القص العبري/ **ניצני הריאליזם בסיפורת העברית**) (١٩٩٣)، و(بين الجليد والدخان، دراسات في إبداع أهارون إبيلفيلد/ **בין כפור לעשן, מחקרים ביצירתו של אהרן אפלפלד**) (١٩٩٧)، و(كتاب عاموس عوز، دراسات في إبداع عاموس عوز/ **ספר עמוס עוז, מחקרים ביצירתו של עמוס עוז**) (2000)، وكذلك (عالم أهارون إبيلفيلد/ **עולמו של אהרן אפלפלד**) (٢٠٠٥)..

ר' יצחק בן– מרדכי, קורות חיים ורשימת פרסומים, יוני 2013,

http://in.bgu.ac.il/humsos/heblit/DocLib2/%D7%A7%D7%95%D7%A8%D7%95%D7%AA%20%D7%97%D7%99%D7%99%D7%9D-%20%D7%99%D7%A6%D7%97%D7%A7%20%D7%91%D7%9F%20%D7%9E%D7%A8%D7%93%D7%9B%D7%99.pdf

ר' יצחק בן– מרדכי, סופר, חוקר ספרות, לקסקון הסופרים העברים בהווה, אגודת הסופרים העברים במדינת ישראל

http://www.hebrew-writers.org/lacs-in.asp?catalogid=74

ור' יצחק בן–מרדכי (١٩٤٦), **לקסקון הספרות העברית החדשה,**

https://library.osu.edu/projects/hebrew-lexicon/00465.php

[٦] راجع سفر الخروج (٢٠: ٤): "لاَ تَصْنَعْ لَكَ تِمْثَالاً مَنْحُوتًا، وَلاَ صُورَةً مَا مِمَّا فِي السَّمَاءِ مِنْ فَوْقُ، وَمَا فِي الأَرْضِ مِنْ تَحْتُ، وَمَا فِي الْمَاءِ مِنْ تَحْتِ الأَرْض".

[٧] رشاد عبد الله الشامي: الوصايا العشر في اليهودية، دراسة مقارنة في المسيحية والإسلام، دار الزهراء للنشر، القاهرة، ١٩٩٣، ص ١٥٣

[٨] **יוסף דן: חסידות אשכנז בתולדות המחשבה היהודית, כרך ג, האומיברסיטה הפתוחה, תל– אביב, 1991, עמ' 235**

[٩] **ר' תהילים** (**קלט: טז**)

10 Moshe Idel: Golem, Jewish Magical and Mystical Traditions On the Artificial Anthropoid, State University of New York Press, Albany, 1990, p. 34

[١١] **ר' מסכת סנהדרין לח, ב**

12 Gershom Scholem: On The Kabbalah and its Symbolism, translated by Ralph Manheim, Schocken Books, New York, 1965, p. 16٢

[١٣] **ר' מדרש בראשית רבה כ"ד, ב**

[١٤] **יוסף דן: חסידות אשכנז בתולדות המחשבה היהודית, שם, עמ' 239**

[١٥] **ר' מסכת סנהדרין סה, ב**

[١٦] יוסף דן: חסידות אשכנז בתולדות המחשבה היהודית, שם, עמ' 239

[١٧] ר' מסכת סנהדרין סה, ב

18 Gershom Scholem: On The Kabbalah and its Symbolism, ibid, p. 166

[١٩] רי אברהם בן–שושן: המלון החדש, כרך ראשון, הוצאת קרית ספר בע''מ, ירושלים, 1979, עמ' 347

[٢٠] חיים נחמן ביאליק: פְּלוֹנִי יֶשׁ–לוֹ, פרויקט בן–יהודה,

https://benyehuda.org/bialik/bia111.html

[٢١] ש"י עגנון: הכנסת כלה, שוקן, ירושלים ותל אביב, 1998, עמ' 8

[٢٢] מנדלי מוכר–ספרים: ספר הקבצנים, פרויקט בן–יהודה,

https://benyehuda.org/mos/book_of_beggars.html

23 Gershom Scholem: On The Kabbalah and its Symbolism, ibid, p . 174- 175

24 Moshe Idel: Golem, Jewish Magical and Mystical Traditions On the Artificial Anthropoid, ibid, p. 263

25 ibid, p. 263-264

26 Joshua Trachtenberg: Jewish Magic and Superstition, A Study in Folk Religion, Foreword by Moshe Idel, University of Pennsylvania Press, Philadelphia, 2004, p. 85

27 Cathy S. Gelbin: The Golem Returns, rom German Romantic Literature to Global Jewish Culture, 1808-2008, The University of Michigan Press, 2011, p. 9

[٢٨] יעקב ישראל עמדין: מגלת ספר, ווארשא, בדפוס האחים שולדבערג ושותפים, 1896, עמ' 4

29 Gershom Scholem: On The Kabbalah and its Symbolism, ibid, p. 200

30 Shnayer Z. Leiman: The Adventure Of The Maharal Of Prague In London, R. Yudl Rosenberg and The Golem Of Prague, Tradition 36:1, Rabbinical Council of America, 2002, p. 43

31 Sara E. Karesh and Mitchell M. Hurvitz: Encyclopedia of Judaism (Encyclopedia of World Religions), facts on file, New York, 2006, p. 181

32 Edan Dekel And David Gantt Gurley: How the Golem Came to Prague, The Jewish Quarterly Review, Vol. 103, No. 2 (Spring 2013), p. 244- 245

[٣٣] עלי יסיף: נפלאות מהר''ל, בתוך: יהודה יודל רוזנברג,הגולם מפראג ומעשים נפלאים אחרים, מוסד ביאליק, ירושלים, 2001, עמ' ٧٧

[٣٤] ר' יודל רוזנברג: נפלאות מהר''ל, מהר''ל מפראג זצוקלה"ה, אשר הפליא לעשות גדולות ונוראות על ידי הגולם, פיעטרקוב, 1909, חלק (כג): שיחות מהר''ל על אודות הגולם, שיחה י''ד, שיחה ט''ו, עמ' 73

35 Moshe Idel: Golem, Jewish Magical and Mystical Traditions On the Artificial Anthropoid, ibid, p. 207-208

36 Gershom Scholem: Kabbalah, New American library, New York And Scarborough, Ontario, 1979, P. 3١٧

[٣٧] **ר' יודל רוזנברג: נפלאות מהר''ל, שם, חלק (כב): איך ביער המהר''ל את הגולם מן העולם, עמ' 69**

38 Gershom Scholem: On The Kabbalah and its Symbolism, ibid, p. 202- 203

39 Joshua Trachtenberg: Jewish Magic and Superstition, A Study in Folk Religion, ibid, p. 85- 86

40 Gershom Scholem: Kabbalah, ibid, P. 353

[٤١] **ר' יודל רוזנברג: נפלאות מהר''ל, שם, חלק (ח): איך ברא מהר''ל את הגולם, עמ' 12**

[٤٢] **ר' שם, הקדמה, עמ' 3**

[٤٣] **עלי יסיף: יודל (יהודה) רוזנברג, סופר עממי, בתוך: יהודה יודל רוזנברג, הגולם מפראג ומעשים נפלאים אחרים, מוסד ביאליק, ירושלים, 2001, עמ' 15, עמ' 20**

Gershom Scholem: On The Kabbalah and its Symbolism, ibid, p. 189

[٤٤] **הרב יהושע ענבל: מבט חדש על הגולם מפראג, המעין גיליון 220, טבת 2017, עמ' 95, 100**

[٤٥] **מאיר בר–אילן: נפלאות רבי יהודה יודיל רוזנברג, האתר של בר–אילן,**

https://faculty.biu.ac.il/~barilm/articles/publications/publications0069.html

[٤٦] **ר' משה יהודה הכהן בלוי:סיפורי גלגולים ורוחות, אגרת הקודש למהר''ל, אודות יצירת הגולם, ועתה הובא לדפוס- מהדורת צילום -ע״י משפחת המו״ל, עמ' 42: 49**

[٤٧] **ר' אמרי יוסף על המועדים ,חלק ב׳, אגודת חסידי ספינהא בארצות הברית, 1979**

48 Shnayer Leiman: The Letter of the Maharal on the Creation of the Golem: A Modern Forgery, the Seforim blog, Sunday, January 03, 2010,
http://seforim.blogspot.com/2010/01/letter-of-maharal-on-creation-of-golem.html?m=1

49 Moshe Idel: Golem, Jewish Magical and Mystical Traditions on the Artificial Anthropoid, ibid,p. 252

[٥٠] **אלי אשד: מי יצר את הגולם של המהר"ל מפראג?, המולטי יקום של אלי אשד,**

/https://no666.wordpress.com/2009/09/17/%d7%9e%d7

51 Gershom Scholem: On The Kabbalah and its Symbolism, ibid, p 203

[٥٢] **אלי אשד: מי יצר את הגולם של המהר"ל מפראג?, שם**

53 Moshe Idel: the golem in Jewish Magic and Mysticism, in: Emily Bilski: Golem! Danger, Deliverance and Art, the Jewish Museum, New York, 1988, p. 34

54 Frances Willke Tytell: The Golem Speaks, A Study Of Four Modern Jewish American Novels, Master Of Arts In Liberal Studies, Wake Forest University, Winston-Salem, North Carolina, 2005, p. 18

[٥٥] ألبرتو مانغويل: ذاكرة القراءة، ت: جولان حاجي، دار الساقي، بيروت، ٢٠١٨، ص ٤٠

56 R.D.Ekhart : Demanding Connection: The Golem Myth in Cynthia Ozick's The Puttermesser Papers and Thane Rosenbaum's The Golems of Gotham, Master thesis, Faculty of Humanities Theses, Utrecht University ,2014, p. 6

57 Ibid, p. 34- 35

[٥٨] **ענבל מלכה: כשהג'יני אחמד והגולם חוה נתקלים זה בזה בניו יורק, הארץ,**

https://www.haaretz.co.il/literature/prose/.premium-1.2277510 ,26.03.2014

[٥٩] **דוד רפ: "הגולם, האח השקט": עיבוד מקורי למיתוס עתיק, אבל היהודים הם שוב קורבנות, הארץ, 04.10.2017**

https://www.haaretz.co.il/literature/youngsters/.premium-REVIEW-1.4478831

[٦٠] **ר' דוד פרישמן: הגולם, אתר פרויקט בן–יהודה,**

https://benyehuda.org/frischmann/frisch061.html

[٦١] **ר' יצחק בשביס–זינגר: הגולם, תרגם מאנגלית: יעקב שביט, ספרית הפועלים, תל אביב, 1985, עמ'' 50–51**

[٦٢] **אלי אשד: גילגוליו של הגולם, חלק ב': הגולם בספרות העולמית, המולטי יקום של אלי אשד,** https://no666.wordpress.com/2008/10/21/%D7%92%D7/

[٦٣] **אלי אשד: סמלים חזותיים בספר "הגולם –סיפורו של קומיקס ישראלי " מאת אלי אשד ואורי פינק–יובל פסי, יקום תרבות, אוקטובר 2012,**

http://www.yekum.org/2012/10/%D7%A1%D7%9E%D7%9C%D7%99%D7%9D/

[٦٤] **ר' דורית אורגד: הגולם מירושלים, הוצאת ידיעות אחרונות, תל–אביב, 1993, אתר סימניה, המלצות ספרים אישיות,** https://simania.co.il/bookdetails.php?item_id=452

[٦٥] **אלי אשד: שהרה בלאו/ יצר לב האדמה, הגולם והאישה הרווקה, אימגו מגזין מאמרים, כתב עת בנושאי תרבות ותוכן,**

http://www.e-mago.co.il/Editor/fantasy-1851.htm ,09/03/2007

[٦٦] **יצחק בן־מרדכי: הגולם, הוצאת שוקן/ ירושלים ותל־אביב, 1992, עמי 230**

[٦٧] إدوين مويز: بناء الرواية، ت: إبراهيم الصيرفي، الدار المصرية للتأليف والترجمة، القاهرة، ١٩٦٥١، ص ١٣٢–١٣٣

[٦٨] **יצחק בן־מרדכי: הגולם, שם, עמ' 231**

[٦٩] **שם, עמ' ٨– ٩**

[٧٠] أحمد أبو زيد: الرمز والأسطورة والبناء الاجتماعي، عالم الفكر، المجلد ١٦، العدد ٣، أكتوبر– نوفمبر– ديسمبر ١٩٨٥، ص ١١، ١٤

[٧١] سعيد يقطين: الرواية والتراث السردي، من أجل وعي جديد بالتراث، المركز الثقافي العربي، بيروت، ١٩٩١، ص ١٣٥

[٧٢] نضال الصالح: النزوع الأسطوري في الرواية العربية المعاصرة، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠١، ص ٧٥، ٨١

[٧٣] **חגי דגן: גלגוליו של יהודי גבולי: על המפגש בין מיתוס לספרות בכמה עיבודים ספרותיים מאוחרים לדמותו של ר' יוסף דילה ריינה**, JSIJ (11), **כתב עת אלקטרוני למדעי היהדות, הפקולטה למדעי היהדות, אוניברסיטת בר–אילן, עמ' 175**

[٧٤] **יצחק בן־מרדכי: הגולם, שם, עמ' ١١٢– ١١٣**

[٧٥] **שם, עמ' ٩١**

[٧٦] **סירוב פקודות** رفض تنفيذ الأوامر العسكرية: المقصود هو رفض الجندي أو الضابط تنفيذ أمر أصدره إليه قادته، وأحيانا يتحول إلى رفض كامل للخدمة العسكرية نتيجة عدم الاتفاق مع السياسة الحكومية في إسرائيل التي ينفذها الجيش الإسرائيلي، وتسمى تلك الظاهرة أحيانا بـ "**סרבנות, או אי–ציות בצה''ל**" "الرفض، أو عدم الطاعة". ويأخذ هذا الرفض أشكالا عديدة، وهي: الرفض الكامل أو المطلق **סרבנות טוטאלית**، أي رفض أداء الخدمة العسكرية بشكل مطلق لأسباب تتعلق بمعارضة العنف عموما، بما في ذلك الحروب وما يترتب عليها من سفك الدماء، فضلا عن عدم اتفاق الرافض مع سياسة الحكومة التي ينفذها الجيش، مثل إعلان الحرب أو احتلال أراضي شعوب أخرى. والرفض الجزئي أو الانتقائي **סרבנות חלקית/ סלקטיבית**، أي عدم رفض الخدمة بشكل مطلق، فالرافض موافق على أداء الخدمة العسكرية ولكن بشروط: ارتباط هذه الخدمة بمكان ما، أو بتنفيذ أوامر معينة ورفض أوامر أخرى. ويأتي الرفض الانتقائي بعدما يشعر الرافض بأن رفضه المطلق للخدمة لا يسهم في تغيير سياسة الحكومة، فأضعف الإيمان هو ألا يسهم في القضية التي يرفض سياسة الحكومة بشأنها. والرفض الرمادي **סרבנות אפורה**، أي أن يرفض الفرد التجنيد في الجيش أو تنفيذ أمر صادر إليه خلال الخدمة العسكرية، دون نشر هذه التجربة في وسائل الإعلام لإبرازها، ودون محاولة التأثير في الآخرين ليحذوا حذوه.

راجع: محمد أحمد صالح حسين: رفض التجنيد والتمرد على الأوامر العسكرية في إسرائيل، بين التهوين والتهويل، عالم الفكر، العدد ١٧٢، إبريل – يونيو ٢٠١٧، ص ٥٥– ٥٩– ٧٢

[٧٧] محمد أحمد صالح حسين: رفض التجنيد والتمرد على الأوامر العسكرية في إسرائيل، بين التهوين والتهويل، مرجع سابق، ص ٥٥

[٧٨] **יצחק בן־מרדכי: הגולם, שם, עמ' 18**

[٧٩] **שם, עמ' ١٠**

[٨٠] **בני מוריס: קורבנות, תולדות הסכסוך הציוני– הערבי 1881– 2001, תרגם מאנגלית: יעקב שרת, הוצאת עם עובד, תל–אביב, 2003, עמ' ٤٩٨, 521**

[٨١] **סרבנות במלחמת לבנון הראשונה** رفض الغزو الإسرائيلي للبنان: وهو اتجاه ظهر وقت اندلاع حرب لبنان الأولى عام ١٩٨٢، وصاحبه نشأة العديد من الحركات في إسرائيل ترفض هذه الحرب غير المبررة من وجهة نظرها، ومنها على سبيل المثال: حركة **יש גבול** "يش جڤول"/ هناك حد (١٩٨٢) التي قامت قبل اندلاع الحرب بفترة قصيرة على يد مجموعة من ضباط الاحتياط بالجيش الإسرائيلي، وكذلك حركة **שלום עכשיו** "شالوم عخشاڤ"/ السلام الآن (١٩٧٧) التي نشطت جهودها الرافضة أثناء الحرب رغم أنها تاسست في مرحلة سابقة لها، وأيضا منظمة **הוועד נגד המלחמה בלבנון** "لجنة مناهضة الحرب في لبنان" (١٩٨٢) التي تأسست منذ الأيام الأولى لاندلاع الحرب.

ר' פרץ קדרון (עורך): תנועת הסרבנות בישראל, בתוך: עד כאן! עדויות של סרבנים, חרגול הוצאה לאור, תל אביב, 2004, עמ' 13: עמ' 23

ר' שלומית אשרי–שחף: סרבנות כמחאה במלחמת לבנון הראשונה, פוליטון, עיתון הסטודנטים של המחלקה למדע המדינה באוניברסיטה העברית, גיליון 3 – יוני 2012,
https://politonhuji.wordpress.com/2012/06/17/

[٨٢] **יצחק בן־מרדכי: הגולם, שם, עמ' ٣٠– ٣١**

[٨٣] محمد محمود أبو غدير: حرب أكتوبر وتأثيرها في شكل القصة العبرية ومضامينها، رسالة المشرق، المجلد ١١، العدد ١/ ٤، القاهرة، ٢٠٠٢، ص ٢٨

[٨٤] **יצחק בן־מרדכי: הגולם, שם, עמ' ١٢٩– ١٣٠**

[٨٥] محمد فوزي ضيف: ملامح أدب الحرب في إسرائيل، السمات المشتركة والاختلافات بين أدب حرب ١٩٤٨ وأدب حرب ١٩٦٧، في ضوء الملابسات والنتائج التي تمخضت عنها الحربان، مجلة الدراسات الشرقية، العدد ٤٤، يناير ٢٠١٠، ص ٣٤: ٣٦

[٨٦] **יצחק בן־מרדכי: הגולם, שם, עמ' ٩٠**

[٨٧] **שם, עמ' ١٣٢– ١٣٣**

[٨٨] رشاد عبد الله الشامي: إشكالية الهوية في إسرائيل، عالم المعرفة (٢٢٤)، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، أغسطس ١٩٩٧، ص ٧٢

[٨٩] **יצחק בן־מרדכי: הגולם, שם, עמ' 133– 134**

[٩٠] أحمد حماد: اليهود بين الإرهاب الصهيوني و"الاضطهاد النازي"، رسالة المشرق، المجلد الثاني، العدد ٢/ ٣، ديسمبر ١٩٩٣، ص ١٢١

[٩١] יצחק בן־מרדכי: הגולם, שם, עמ' ١٣٦

[٩٢] חנה הרציג: "עדין" מאת רון סגל | סינדרלה בדכאו, הארץ, 01.09.2011, https://www.haaretz.co.il/literature/1.1218231

[٩٣] יצחק בן־מרדכי: הגולם, שם, עמ' ١٦٥

[٩٤] אלחנן יקירה: פוסט–ציונות, פוסט–שואה, שלושה פרקים על הכחשה, השכחה ושלילת ישראל, הוצאת עם עובד, תל–אביב, 2006, עמ' 251

[٩٥] יצחק בן־מרדכי: הגולם, שם, עמ' 181, 183

[٩٦] שם, עמ' ٧٦

[٩٧] אריס מילר: הנרטיבים של ספרות השואה, ספריית הילל בן חיים, הוצאת הקיבוץ המאוחד, תל–אביב, 2008, עמ' 42

[٩٨] عبد المنعم تليمة: مقدمة في نظرية الأدب، دار التنوير للنشر، القاهرة، ٢٠١٣، ص ٦١

[٩٩] حسن حماد: الإنسان المغترب عند إريك فروم، دار الكلمة، القاهرة، ٢٠٠٥، ص ١٧٣– ١٧٤

[١٠٠] لمزيد من التفاصيل حول تمييز ناقد البنيوية التوليدية (لوسيان جولدمان) بين مستويي الوعي، الكائن والممكن، راجع: لوسيان غولدمان: مقدمّات في سوسيولوجية الرواية، ت: بدر الدين عرودكي، دار الحوار، اللاذقية، ١٩٩٣، ص ٢٣٢

[١٠١] יצחק בן־מרדכי: הגולם, שם, עמ' ١٣– ١٤

[١٠٢] שם, עמ' ١٣٧

[١٠٣] ريتشارد شاخت: الاغتراب، ت: كامل يوسف حسين، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٨٠، ص ٦٧– ٦٨

[١٠٤] יצחק בן־מרדכי: הגולם, שם, עמ' ٢١٧

[١٠٥] שם, עמ' 153

[١٠٦] لوسيان غولدمان: الوعي القائم والوعي الممكن، ت: محمد برادة، مجلة آفاق العدد ١٠، يوليو ١٩٨٢، ص ٧٠

[١٠٧] יצחק בן־מרדכי: הגולם, שם, עמ' ١٠٦

[١٠٨] שם, עמ' ٥٤

[١٠٩] هجيرة لعور بنت عمار: الغفران، في ضوء النقد الأسطوري، الهيئة العامة لقصور الثقافة، سلسلة كتابات نقدية (١٧٩)، القاهرة، ٢٠٠٠، ص ١٩

[١١٠] حنا عبود: النظرية الأدبية الحديثة والنقد الأسطوري، دراسة، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٩٩، ص ١١٤

111 Pierre Brunel: Companion to Literary Myths, ibid, p. 106

[١١٢] سامية عليوي: من المنهج الموضوعاتي إلى منهج النقد الأسطوري في الدراسات المقارنة، مجلة اللغة العربية، العدد ٢٤، الجزائر، ٢٠١٠، ص ١٤٤– ١٤٥

[١١٣] عبد الحليم منصوري: الملامح الاسطورية في رواية الحوات والقصر للطاهر وطار دراسة نقدية أسطورية، رسالة ماجستير، جامعة باجي مختار عنابة، الجزائر، ٢٠٠٩، ص ٢١

[١١٤] ماجد بن عميرة: شهرزاد بين الأسطورة والنقد، مركز الكتاب الأكاديمي، عمان، ٢٠١٥، ص ٣٠– ٣١

[١١٥] سامية عليوي: من المنهج الموضوعاتي إلى منهج النقد الأسطوري في الدراسات المقارنة، مرجع سابق، ص ١٥٠

[١١٦] هجيرة لعور بنت عمار: الغفران، في ضوء النقد الأسطوري، مرجع سابق، ص ٣٦

[١١٧] יצחק בן־מרדכי: הגולם, שם, עמ' ٣١

[١١٨] יודל רוזנברג: נפלאות מהר''ל, שם, חלק (יז), עמ' 47

[١١٩] יצחק בן־מרדכי: הגולם, שם, עמ' 19

[١٢٠] יודל רוזנברג: נפלאות מהר''ל, שם, חלק (ח), עמ' 13

[١٢١] יצחק בן־מרדכי: הגולם, שם, עמ' ٢٠٦

[١٢٢] יודל רוזנברג: נפלאות מהר''ל, שם, חלק (כב), עמ' 69

[١٢٣] יצחק בן־מרדכי: הגולם, שם, עמ' 61 , ולפרטים נוספים ר' עמ' 63: 71

[١٢٤] שם, עמ' 101– 102 , ולפרטים נוספים ר' עמ' 101: 105

[١٢٥] שם, עמ' 106

[١٢٦] שם, עמ' ٢٩

[١٢٧] שם, עמ' ١٧٠– ١٧١

[١٢٨] שם, עמ' ١٩

[١٢٩] שם, עמ' ١٢٨

[١٣٠] שם, עמ' ٢٠٨

[١٣١] שם, עמ' ١٢٩

[١٣٢] هجيرة لعور بنت عمار: الغفران، في ضوء النقد الأسطوري، مرجع سابق، ص ٣٧،

ماجد بن عميرة: شهرزاد بين الأسطورة والنقد، مرجع سابق، ص ٣١

[١٣٣] هجيرة لعور بنت عمار: الغفران، في ضوء النقد الأسطوري، مرجع سابق، ص ٣٧

[١٣٤] **יצחק בן־מרדכי: הגולם, שם, עמ' 59**

[١٣٥] **שם, עמ' ٦**

[١٣٦] وهنا نلفت النظر إلى الرسالة التي يطمح الكاتب إلى إيصالها من خلال اسم الشخصية المحورية (**אדם ליווא**) (آدم ليف)، الذي اكتملت محدداته بالإعلان عن اسم الأب (**יוסל בן שמשון ליווא**) (يوسيل ابن شمشون ليف)، وهي التأكيد على الجانب الإنساني الذي يحمله الإنسان المخلوق من الطين عموما، وبقاء هذا الجانب حيا رغم ما يتعرض له الفرد من قهر اجتماعي أو سياسي، أو ما يموج داخل نفسه من صراعات بين الضمير والواجب، وبذلك لم يكن (آدم) مجرد اسم يسند إليه الحدث فحسب، بل حمل دورا وظيفيا في المنجز السردي يشير إلى رؤية الكاتب الفكرية ويحيل إلى الحمولة الأسطورية المرتبطة بالدور الذي تؤديه الشخصية على مدار النص.

[١٣٧] **יצחק בן־מרדכי: הגולם, שם, עמ' ١٤– ١٥**

[١٣٨] **שם, עמ' 13٤**

[١٣٩] **שם, עמ' ١٠٩**

[١٤٠] **שם, עמ' ١٧٨– ١٧٩**

[١٤١] **שם, עמ' ١١٢– ١١٣**

[١٤٢] هجيرة لعور بنت عمار: الغفران، في ضوء النقد الأسطوري، مرجع سابق، ص ٣٧– ٣٨

[١٤٣] ماجد بن عميرة: شهرزاد بين الأسطورة والنقد، مرجع سابق، ص ٣١

[١٤٤] هجيرة لعور بنت عمار: الغفران، في ضوء النقد الأسطوري، مرجع سابق، ص ٣٨

قائمة المصادر والمراجع

أولا/ المصادر:

- **יצחק בן־מרדכי: הגולם, הוצאת שוקן, ירושלים ותל־אביב, 1992**

ثانيا/ المراجع:

١- العبرية:

- **אברהם בן-שושן: המלון החדש, כרך ראשון, הוצאת קרית ספר בע''מ, ירושלים, 1979**
- **אלחנן יקירה: פוסט-ציונות, פוסט-שואה, שלושה פרקים על הכחשה, השכחה ושלילת ישראל, הוצאת עם עובד, תל-אביב, 2006**
- **אלי אשד: גילגוליו של הגולם, חלק ב', הגולם בספרות העולמית, המולטי יקום של אלי אשד,**
https://no666.wordpress.com/2008/10/21/%D7%92%D7/
- **אלי אשד: מי יצר את הגולם של המהר''ל מפראג?, המולטי יקום של אלי אשד,**
- **/https://no666.wordpress.com/2009/09/17/%d7%9e%d7**
- **אלי אשד: סמלים חזותיים בספר ''הגולם -סיפורו של קומיקס ישראלי'' מאת אלי אשד ואורי פינק-יובל פסי, יקום תרבות, אוקטובר 2012,**
http://www.yekum.org/2012/10/%D7%A1%D7%9E%D7%9C%D7%99%D7%9D/
- **אלי אשד: שהרה בלאו/ יצר לב האדמה, הגולם והאישה הרווקה, אימגו מגזין מאמרים, כתב עת בנושאי תרבות ותוכן, 09/03/2007,**
http://www.e-mago.co.il/Editor/fantasy-1851.htm
- **אריס מילר: הנרטיבים של ספרות השואה, ספריית הילל בן חיים, הוצאת הקיבוץ המאוחד, תל-אביב, 2008**
- **בני מוריס: קורבנות, תולדות הסכסוך הציוני- הערבי 1881- 2001, תרגם מאנגלית: יעקב שרת, הוצאת עם עובד, תל-אביב, 2003,**
- **דוד פרישמן: הגולם, אתר פרויקט בן-יהודה,**
https://benyehuda.org/frischmann/frisch061.html
- **דוד רפ: ''הגולם, האח השקט'', עיבוד מקורי למיתוס עתיק, אבל היהודים הם שוב קורבנות, הארץ, 04.10.2017**

https://www.haaretz.co.il/literature/youngsters/.premium-REVIEW-1.4478831

- **דורית אורגד: הגולם מירושלים, הוצאת ידיעות אחרונות, תל-אביב, 1993, אתר סימניה, המלצות ספרים אישיות,**
https://simania.co.il/bookdetails.php?item_id=452
- **הרב יהושע ענבל: מבט חדש על הגולם מפראג, המעין גיליון 220, טבת 2017**
- **חגי דגן: גלגוליו של יהודי גבולי: על המפגש בין מיתוס לספרות בכמה עיבודים ספרותיים מאוחרים לדמותו של ר' יוסף דילה ריינה, JSIJ (11), כתב עת אלקטרוני למדעי היהדות, הפקולטה למדעי היהדות, אוניברסיטת בר-אילן**
- **חיים נחמן ביאליק: פְּלוֹנִי יֶשׁ-לוֹ, פרויקט בן-יהודה,**
https://benyehuda.org/bialik/bia111.html
- **חנה הרציג: "עדין" מאת רון סגל | סינדרלה בדכאו, הארץ, 01.09.2011,** https://www.haaretz.co.il/literature/1.1218231
-
- **יודל רוזנברג: נפלאות מהר"ל, מהר"ל מפראג זצוקלה"ה, אשר הפליא לעשות גדולות ונוראות על ידי הגולם, פיעטרקוב, 1909**
- **יוסף דן: חסידות אשכנז בתולדות המחשבה היהודית, כרך ג, האומיברסיטה הפתוחה, תל- אביב, 1991**
- **יוסף מאיר ספינקא: אמרי יוסף על המועדים ,חלק ב', אגודת חסידי ספינהא בארצות הברית, 1979**
- **יעקב ישראל עמדין: מגלת ספר, ווארשא, בדפוס האחים שולדבערג ושותפים, 1896**
- **יצחק בן- מרדכי, סופר, חוקר ספרות, לקסקון הסופרים העברים בהווה, אגודת הסופרים העברים במדינת ישראל,**
http://www.hebrew-writers.org/lacs-in.asp?catalogid=74
- **יצחק בן- מרדכי, קורות חיים ורשימת פרסומים, יוני 2013,**
http://in.bgu.ac.il/humsos/heblit/DocLib2/%D7%A7%D7%95%D7%A8%D7%95%D7%AA%20%D7%97%D7%99%D7%99%D7%9D-%20%D7%99%D7%A6%D7%97%D7%A7%20%D7%91%D7%9F%20%D7%9E%D7%A8%D7%93%D7%9B%D7%99.pdf

- **יצחק בן-מרדכי (١٩٤٦), לקסקון הספרות העברית החדשה,** https://library.osu.edu/projects/hebrew-lexicon/00465.php
- **יצחק בשביס-זינגר: הגולם, תרגם מאנגלית: יעקב שביט, ספרית הפועלים, תל אביב, 1985**
- **מאיר בר-אילן: נפלאות רבי יהודה יודיל רוזנברג, האתר של בר-אילן,** https://faculty.biu.ac.il/~barilm/articles/publications/publications0069.html
- **מנדלי מוכר-ספרים: ספר הקבצנים, פרויקט בן-יהודה,** https://benyehuda.org/mos/book_of_beggars.html
- **משה יהודה הכהן בלוי:סיפורי גלגולים ורוחות, אגרת הקודש למהר''ל, אודות יצירת הגולם, ועתה הובא לדפוס- מהדורת צילום - ע״י משפחת המו״ל**
- **עלי יסיף: יהודה יודל רוזנברג, הגולם מפראג ומעשים נפלאים אחרים, מוסד ביאליק, ירושלים, 2001**
- **ענבל מלכה: כשהג'יני אחמד והגולם חוה נתקלים זה בזה בניו יורק, הארץ, 26.03.2014,** https://www.haaretz.co.il/literature/prose/.premium-1.2277510
- **פרץ קדרון (עורך): תנועת הסרבנות בישראל, בתוך: עד כאן! עדויות של סרבנים, חרגול הוצאה לאור, תל אביב, 2004**
- **ש''י עגנון: הכנסת כלה, שוקן, ירושלים ותל אביב, 1998**
- **שלומית אשרי-שחף: סרבנות כמחאה במלחמת לבנון הראשונה, פוליטון, עיתון הסטודנטים של המחלקה למדע המדינה באוניברסיטה העברית, גיליון 3 - יוני 2012,** https://politonhuji.wordpress.com/2012/06/17/

٢- **العربية**:

- أحمد أبو زيد: الرمز والأسطورة والبناء الاجتماعي، عالم الفكر، المجلد ١٦، العدد ٣، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، أكتوبر– نوفمبر– ديسمبر ١٩٨٥
- أحمد حماد: اليهود بين الإرهاب الصهيوني و"الاضطهاد النازي"، رسالة المشرق، المجلد الثاني، العدد ٢/ ٣، ديسمبر ١٩٩٣

- إدوين موير: بناء الرواية، ت: إبراهيم الصيرفي، الدار المصرية للتأليف والترجمة، القاهرة، ٩٦٥١
- ألبرتو مانغويل: ذاكرة القراءة، ت: جولان حاجي، دار الساقي، بيروت، ٢٠١٨
- حسن حماد: الإنسان المغترب عند إريك فروم، دار الكلمة، القاهرة، ٢٠٠٥
- حنا عبود: النظرية الأدبية الحديثة والنقد الأسطوري، دراسة، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٩٩
- رشاد عبد الله الشامي: إشكالية الهوية في إسرائيل، عالم المعرفة (٢٢٤)، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، أغسطس ١٩٩٧
- رشاد عبد الله الشامي: الوصايا العشر في اليهودية، دراسة مقارنة في المسيحية والإسلام، دار الزهراء للنشر، القاهرة، ١٩٩٣
- ريتشارد شاخت: الاغتراب، ت: كامل يوسف حسين، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٨٠
- سامية عليوي: من المنهج الموضوعاتي إلى منهج النقد الأسطوري في الدراسات المقارنة، مجلة اللغة العربية، العدد ٢٤، الجزائر، ٢٠١٠
- سعيد يقطين: الرواية والتراث السردي، من أجل وعي جديد بالتراث، المركز الثقافي العربي، بيروت، ١٩٩١
- سعيد يقطين: الرواية والتراث السردي، من أجل وعي جديد بالتراث، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، ٢٠٠٦
- عبد الحليم منصوري: الملامح الأسطورية في رواية الحوات والقصر للطاهر وطار دراسة نقدية أسطورية، رسالة ماجستير، جامعة باجي مختار عنابة، الجزائر، ٢٠٠٩
- عبد المنعم تليمة: مقدمة في نظرية الأدب، دار التنوير للنشر، القاهرة، ٢٠١٣

- كلود ليفي شتراوس: الأسطورة والمعنى، ت: شاكر عبد الحميد، دار الشؤون الثقافية العامة، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، ١٩٨٦
- لوسيان غولدمان: الوعي القائم والوعي الممكن، ت: محمد برادة، مجلة آفاق العدد ١٠، يوليو ١٩٨٢
- لوسيان غولدمان: مقدّمات في سوسيولوجية الرواية، ت: بدر الدين عرودكي، دار الحوار، اللاذقية، ١٩٩٣
- ماجد بن عميرة: شهرزاد بين الأسطورة والنقد، مركز الكتاب الأكاديمي، عمان، ٢٠١٥
- محمد أحمد صالح حسين: رفض التجنيد والتمرد على الأوامر العسكرية في إسرائيل، بين التهوين والتهويل، عالم الفكر، العدد ١٧٢، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، إبريل – يونيو ٢٠١٧
- محمد فوزي ضيف: ملامح أدب الحرب في إسرائيل، السمات المشتركة والاختلافات بين أدب حرب ١٩٤٨ وأدب حرب ١٩٦٧، في ضوء الملابسات والنتائج التي تمخضت عنها الحربان، مجلة الدراسات الشرقية، العدد ٤٤، القاهرة، يناير ٢٠١٠
- محمد محمود أبو غدير: حرب أكتوبر وتأثيرها في شكل القصة العبرية ومضامينها، رسالة المشرق، المجلد ١١، العدد ١/ ٤، القاهرة، ٢٠٠٢
- مراد عبد الرحمن مبروك: العناصر التراثية في الرواية العربية في مصر، دراسة نقدية، دار المعارف، القاهرة، ١٩٩١
- نضال الصالح: النزوع الأسطوري في الرواية العربية المعاصرة، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠١

- هجيرة لعور بنت عمار: الغفران، في ضوء النقد الأسطوري، الهيئة العامة لقصور الثقافة، سلسلة كتابات نقدية (١٧٩)، القاهرة، ٢٠٠٠

٣- الإنجليزية:

- Cathy S. Gelbin: The Golem Returns, rom German Romantic Literature to Global Jewish Culture, 1808-2008, the University of Michigan Press, 2011
- Edan Dekel and David Gantt Gurley: How the Golem Came to Prague, the Jewish Quarterly Review, Vol. 103, No. 2, spring 2013
- Frances Willke Tytell :The Golem Speaks, a Study of Four Modern Jewish American Novels, Master of Arts in Liberal Studies, Wake Forest University, Winston-Salem, North Carolina, 2005
- Gershom Scholem: Kabbalah, New American library, New York And Scarborough, Ontario, 1979
- Gershom Scholem: On the Kabbalah and its Symbolism, translated by Ralph Manheim, Schocken Books, New York, 1965
- Joshua Trachtenberg: Jewish Magic and Superstition, A Study in Folk Religion, Foreword by Moshe Idel, University of Pennsylvania Press, Philadelphia, 2004
- Moshe Idel: Golem, Jewish Magical and Mystical Traditions on the Artificial Anthropoid, State University of New York Press, Albany, 1990
- Moshe Idel: the golem in Jewish Magic and Mysticism, in: Emily Bilski: Golem! Danger, Deliverance and Art, the Jewish Museum, New York, 1988
- Pierre Brunel: Companion to Literary Myths, Heroes and Archetypes, translated by: Wendy Allstone and others, Routledge Revivals, London and New York, 1992
- R.D.Ekhart: Demanding Connection: The Golem Myth in Cynthia Ozick's The Puttermesser Papers and Thane Rosenbaum's The Golems of Gotham, Master thesis, Faculty of Humanities Theses, Utrecht University, 2014
- Sara E. Karesh and Mitchell M. Hurvitz: Encyclopedia of Judaism (Encyclopedia of World Religions), facts on file, New York, 2006
- Shnayer Leiman: The Letter of the Maharal on the Creation of the Golem: A Modern Forgery, the Seforim blog, Sunday, January 03, 2010, http://seforim.blogspot.com/2010/01/letter-of-maharal-on-creation-of-golem.html?m=1
- Shnayer Z. Leiman :The Adventure Of The Maharal Of Prague In London, R. Yudl Rosenberg and The Golem Of Prague, Tradition 36:1, Rabbinical Council of America, 2002