

**الحدثاثة وما بعد الحدثاثة في الخطاب الأدبي**

**دراسة تطبيقية على قصة**

**" ليس بعيداً عن وسط المدينة "**

**للأديبة أورلي كاستل بلوم "نموذجاً"**

**د. إبراهيم نصر الدين عبد الجواد دبيكي**

**أستاذ مساعد – برنامج اللغة العبرية**

**قسم اللغات الآسيوية والترجمة**

**كلية اللغات والترجمة**

**جامعة الملك سعود**

يدور موضوع البحث حول دراسة تحليلية لقصة " ليس بعيداً عن وسط المدينة " للأديبة أورلي كاستل بلوم وينقسم موضوع البحث إلى أربع أفكار رئيسية ؛ تدور الفكرة الأولى حول التيار الأدبي الذي تنتمي إليه الأديبة وهو تيار " ما بعد الحداثة " في الأدب، وقد وجدنا أنه لكي نفهم هذا التيار لابد من فهم معنى الحداثة أولاً. وتدور الفكرة الثانية حول تيار " ما بعد الحداثة ". والفكرة الثالثة تدور حول وجود هذا التيار في الأدب العبري الحديث. والفكرة الرابعة والأخيرة تدور حول تطبيق المفاهيم الخاصة بتيار الحداثة وما بعد الحداثة على القصة سالف الذكر ..

### أولاً : الحداثة

اللفظة العربية للحداثة تأتي أصلاً من حدث في حين أن لفظة الحداثة الغربية **Modernity** مشتقة من الجذر **Mode** وهي الصيغة أو الشكل الذي يتبدى به الشيء. فاللفظة العربية ترتبط إذن بماله دلالة أكثر عما يقع، إنه ما يحدث. فليس الشكل هو المهم. ليس هو الصورة التي تبرز. فإن ما يحدث يتشبه أساساً بواقعيته وراهنيتها. كل ما يحدث يقع في الزمان<sup>(١)</sup>

وفي القرون الوسطى وفي المدن التي كانت تدار وفقاً لنظام المجالس البلدية (في شمال فرنسا) كان الممثلون المنتخبون، أو المدعون سلفاً يدعون بـ ( الحداثيين) أما أولئك الذين كانت فترتهم التمثيلية تشارف على الانتهاء، فقد كانوا يدعون بـ (القدامى) تمييزاً لهم عن الحداثيين.<sup>(٢)</sup>

ومصطلح الحداثة هو تيار في الفن والأدب أول من أطلق تسميته المستشرق الإنجليزي " جب"،<sup>(٣)</sup> على هذا الرعيل من الرواد. ولم يقتصر هذا التيار على الأدب فحسب، شعراً ونثراً، بل شمل الفنون جميعاً من موسيقى وتصوير ونحت وعمارة. ومصطلح الحداثة نفسه مصطلح مراوغ، متقلب، ينطوي تحديده على صعوبة بالغة التعقيد فالعناصر الوصفية المتعلقة بهذا التيار تتصادم بعضها مع البعض الآخر، فمن الصعب القول إن كاتباً بعينه، أو بعضاً من نتاج كاتب، يندرج تحت عنوان الحداثة.

وعن بداية ظهور هذا التيار في الأدب؛ فلا يلتقي الباحثون والمفكرون عند تاريخ محدد لبداية الحداثة، أو انشطارتها إلى حداثات أو حداثة وما بعد الحداثة؛ فالتحديد الدقيق لولادة الأفكار ونشوتها، سواء في الفكر أو الأدب، يبدو أمراً صعباً وذلك لتداخل الحقب الزمنية. وما يسعى إليه الدارسون هو تلمس التواريخ التقريبية لظهور ما يؤرخون له. وهي تواريخ لا تجمعها حقبة زمنية لا سنة معينة. وإن كل المحاولات للوقوف عند نشأة الحداثة، وظروف هذه النشأة، وعند مفهومها أو محاولات هذا المفهوم، هي محاولات شبيهة بتحسس هذه الأشياء وتلمسها، وتظل طبيعة الحداثة، ومكان نشوتها والأسباب التي كانت وراء ظهورها وماهيتها كلها أمور تظل غامضة بعض الشيء.

" فنجد مارشال بيرمان، مثلاً، يقسم الحداثة إلى ثلاث حقب : الأولى، من أوائل القرن السادس عشر إلى نهاية القرن الثامن عشر، والثانية مع المد الثوري في التسعينيات من القرن الثامن عشر. أما الثالثة ففي القرن العشرين والتي بدأت نحو عام ١٩٠٥، وبلغت أوجها عند نهاية الحرب العالمية الأولى عام ١٩١٨ واختتمت بين عامي ١٩٢٥ و ١٩٣٠ مع الثبات المزدوج لحركتي الرأسمالية والثورة البروليتارية. وهي أيضاً، حقبة بلوغ الحداثة ذروتها في عام ٩٣٠ تقريباً. ويمكن القول إن بداية الحداثة كانت في نهاية القرن التاسع عشر ومطلع القرن العشرين، وبلغت ذروتها أو قمة عطائها في الربع أو الثلث الأول من القرن العشرين، فهذا ما تميل إليه الدراسات الحديثة "<sup>(٤)</sup>

ولا يحدد بعض الباحثين بداية الحداثة بزمن وإنما بحركات فكرية أو أدبية، فيذهب بعضهم إلى أنها بدأت بالرومانسية وما تلاها من رمزية وسريالية. أو أنها انطلقت من التيار الذي تزعمه "إزرا باوند" وانضم تحت لوائه بعض أصدقائه ومريديه مثل إليوت وغيره.

ولم تظهر الحداثة الغربية بمحض الصدفة، وإنما مهد لها حدوث تغييرات عميقة أو انقلابات في الحياة الغربية في جوانبها الاجتماعية والفكرية والعلمية وما صاحب ذلك من مخترعات علمية وتصنيع. وكانت الحداثة تتغذى من عدة منابع هي هذه الاكتشافات العظيمة في العلوم الطبيعية، التي تغيرت في ضوئها نظرتنا إلى الكون وعلاقتنا به. وهي، أيضاً، هذا التصنيع الذي حول النظرية إلى تطبيق، أي حول المعرفة العلمية إلى تقنية، وأنتج ظروفاً وبيئات إنسانية جديدة، وألغى أو دمر أخرى قديمة. ولم يبق على إيقاع الحياة كما كان في عصره أو قبل عصره. وإنما سرَّع هذا الإيقاع فأصبحت الحياة تجري على وتيرة سريعة كأنما هي صدى لسرعة الآلة. وهي هذه الثورة السكانية الهائلة التي غيرت مواطن البشر وبيئاتهم، وما صحب ذلك من نمو حضاري متسارع. وهي هذه الحركات الجماهيرية التي نما وعيها وزادت تطلعاتها. هذه الأشياء تجمعت فيما يشبه السلة الواحدة التي تحمل اسم الحداثة.

"وقد نشأت الحداثة كنتيجة كرد فعل لتعاظم قوة الدولة، وازدياد تسلط مؤسساتها البيروقراطية على حياة الفرد، في الوقت الذي كفلت فيه لهذا الفرد نوعاً من الاكتفاء المعيشي، وجعله يستقيم إلى نوع من الدعة والحمول، ويقبل الحياة داخل القالب الذي صنعت له المؤسسة البيروقراطية. متخلياً بذلك عن تفرد وفرديته، بل ووجوده. ولهذا فإن رسالة الحداثة استهدفت إثارة الفرد واستفزازه. إننا نستطيع أن نقول إن الحداثة اقترنت باحتقار إنسان العصر." (٥)

وفي تشخيص قريب من هذا، لظروف ظهور الحداثة "يقول محمد برادة: "إن الحداثة، تحيلنا إلى تاريخ انتقال المجتمعات الأدبية من العصور الوسطى إلى قيام المجتمع الرأسمالي البورجوازي عبر مجموعة من الصراعات والتوترات والإنتاجات الفكرية. ومن ثم فإن الحداثة تؤثر على الجوانب النظرية والممارسات الفنية التي تمت ضمن تاريخ بناء الدولة الرأسمالية البيروقراطية، وبناء الصناعة وتخطيط المدن وتوسيعها، وإغراق الأسواق بالبضائع، وكل ذلك داخل منظومة يضبطها عقل خفي، لا مرئي وكلي الحضور." (٦)

هذه هي الظروف التي نشأت فيها الحداثة، وهي المنابع التي غذتها، وفي الوقت نفسه بلغت بها ذروتها. وهي ظروف نستطيع أن نقول عنها إنها ظروف تيار بما فيها من تحولات وانقلابات وثورات.

ومن الصعوبات البارزة في تعريف مصطلح "الحداثة" أن ثمة اتجاهين فكريين فيه؛ يرى الأول أن الحداثة تعني جماعة معينة من الأدباء والفنانين في عصر معين، والآخر يرى أنها وصف حالة فنية، أو موقف من الحديث الذي ما زال قائماً حتى الآن كما كان منذ سبعين سنة خلت، وربما قبل ذلك بوقت طويل.

يتفرع الاتجاه الأول إلى آراء بعضها يرى الحداثة، تحتوي على طائفة من المذاهب والحركات الأدبية والفنية كالواقعية والطبيعية والرمزية والانطباعية والتعبيرية والتصويرية والمستقبلية والدادية والسريالية.. ويرى بعضها الآخر الحداثة على أنها واحدة من بين تلك المدارس؛ أو أن هناك حداثة عليا تقتصر على نخبة متألفة من الأدباء الذين عاصروا الحرب العالمية الأولى، وبرزوا بوصفهم ظاهرة أدبية، وجمعهم شكلاً ومضموناً خصائص وملامح مشتركة. ومما يزيد من تعقيد الموقف أن الحداثة كانت سنة فنية شاملة لا تقتصر على الأدب فحسب، بل طالت الموسيقى والرسم والنحت، وكانت إلى جانب ذلك ثورة عالمية الطابع أثرت في كافة أشكال الفنون الغربية.

يقول أبرامز في معجم المصطلحات الأدبية: "إن معظم النقاد يتفقون على أن الحداثة تنطوي على قطيعة متممودة وأبدية مع الأسس الذاتية، لكل من الثقافة الغربية والفن الغربي، وأن الداعية إلى هذه القطيعة مفكرون يضعون الثوابت التي

طالما نهض عليها النظام الاجتماعي، والدين، والأخلاق، وما يملأ جوانح النفس الإنسانية. وأن النشاط الحق للحدثة الأدبية بدأ بعد الحرب العالمية الأولى التي زعزعت إيمان الناس بمبادئ حضارة الغرب وثقافته وزلزلت ثقتهم في استمرارها. (٧)

ولكن يغيب عن هذا المفهوم أنه يقصر الحدثة على تلك الفترة، ويغفل المحاولات السابقة التي بشرت برؤية جديدة للإنسان. على المرء أن يرجع مفهوم الحدثة الأدبية إلى فترة زمنية بدأت تتدفق فيها أعمال فلوبيير وويتمان وبو ومروراً بأعمال طائفة أخرى من الكتاب الذين تسلل تأثيرهم ببطيئاً إلى الساحة الأدبية في إنجلترا كما ينبغي على المرء أن يفصل بين مرحلتين: مرحلة ما قبل الحدثة التي تضم التيارات المذكورة آنفاً، وتمثل في بدايتها ما يمكن أن نطلق عليه نقله معرفية سبقت ظهور كتاب أصل الأنواع لدارون عام ١٨٥٩، أو سارية المفعول في أحسن الآراء، والحدثة العليا أو الحدثة الحقة التي بدأت عام ١٩١٤ أو قريباً منها.

"وحتى الدارسون المحققون للحدثة لا يكادون يتفقون على بداية واحدة فمثلاً هاري ليفن يرى أنه بين عامي ١٩٢٢ و١٩٢٤ شهد العالم مد التيار الحدثي؛ بينما يفضل ريتشارد ايلمان عام ١٩٠٠ بداية عنفوان التيار. (٨)

ولكن ينبغي ألا تصيبنا الدهشة حين نجد ما يشبه الإجماع في أعمال الحدثة المختارة على أن العقود الأربعة بين ١٨٩٠ - ١٩٣٠ هي الفترة التي شهدت ميلادها وذروتها.

وهم الحدثة الأول واختيارها الحاسم هو مراجعة التراث الأدبي، والتمرد على نماذجه النمطية المباشرة، بصورة تختلف عن حركات التمرد السابقة قوة وسرعة واتساعاً وسباقاً مع الزمن، فخرجت إلى الوجود في وقت واحد أعمال الحدثة الكبرى مثل ظهور رواية جيمس جويس "عوليس" وقصيدة إليوت "الأرض الخراب"، وغيرها في عام واحد ١٩٢٢ ممّا يعني وصول الحدثة إلى ذروتها.

إن قصر الحدثة كشأن معظم الحركات الأدبية على عصر محدد مجازفة لها مخاطرها؛ ذلك أن أي نص قد يحتوي على بعض مظاهر الحدثة توأصلاً وتعانقاً مع اللحظة الراهنة.

وبدلاً من التحدث عن فترة واحدة من الحدثة، فمن الأفضل التحدث عن عدد من الفترات شغل فيها الأدباء والمفكرون بموم الحدثة وفي غمرة تلك الموم تناول ما انطوت عليه من رغبة محمومة في نبذ الماضي.

وتعمل الحدثة داخل عالم مقلوب، لم يوضع بعد على قدميه، سواء أرضي هذا العالم أم لم يرض، وعلى نحو رديء. إن الحدثة لا تواصل مسيرتها بدون أزمات. و تعيث فيها التناقضات من كل جانب، وتعمل عملها، والأكثر من ذلك فإن الأزمات تتقارب من بعضها البعض وتعم، ولا بد لكل قطاع وكل ميدان أن يدخل بدوره في أزمة من هذه الأزمات، المتنوعة الأشكال، وبالرغم من الاحتجاجات المطروحة، فإنها تبدو بوصفها عناصر مؤسسة للحدثة.

ويمكن أن نعرف الحدثة بأنها "التجاوز وأي تعريف للحدثة لا بد أن يرتبط بالجديد، لأن الجدة هي التي تضي على الحدثة قيمها الأساسية. أي لا حدثة بدون جدة. ولكن ما هو جديد ما يلبث أن يصبح قديماً منذ اللحظة التي يولد فيها، والقديم لا بد أن يفسح مكانه للجديد. وهكذا تنطلق الحدثة بدون أي هدف أو نهاية، وليس ثمة نقطة في مسارها يمكن التوقف عندها. وبذلك تهدم الحدثة نفسها في النهاية ولهذا يتجرد الحاضر وبالتالي الحدثة من أي معنى أو مضمون. وتتطلع الحدثة إلى مستقبل لم يتحقق بعد، أو إلى مستقبل لم يدخل بعد في دائرة الزمن، وهي لذلك تلغي الزمن نفسه، تلغي الماضي أولاً، وهذا يجعلنا نتعامل معها بحذر لأنها تريد أن تضع مكانه ما يمكن أن يسمى بالا زمن. وإلغاء الماضي عندها شرط أساسي لتحقيق المستقبل. وهي لا تلغي الزمن فحسب بل تلغي المكان أيضاً. لأن ذلك أيضاً شرط لتحقيق المستقبل وعندما ينمحي الزمان والمكان لا يبقى إلا الخيال (٩)

والحادثة هي صيغة متميزة للحضارة، تعارض صيغة التقليد، أي أنها تعارض جميع الثقافات الأخرى السابقة أو التقليدية فأمام التنوع الجغرافي والرمزي لهذه الثقافات، تفرض الحادثة نفسها وكأنها وحدة، متجانسة، مشعة عالمياً انطلاقاً من الغرب ومع ذلك تظل الحادثة موضوعاً غامضاً يتضمن في دلالاته، إجمالاً، الإشارة إلى تطور تاريخي بأكمله، وإلى تبدل في الذهنية. " ويعد الشاعر الفرنسي شارل بودلير هو أول من قدم صياغة نظرية للحادثة، متممة بالتعاطف والمراهنة على ما تفتحه من آفاق للتجديد. وقد كان للحادثة وجهان عند بودلير: وجه سلمي وهو ما عكسه عالم المدينة الكبيرة بما فيه من غياب الحضرة، وبشاعة وأضواء اصطناعية وأحجار وخطايا. وهو الوجه نفسه الذي يتجلى في "التقدم" القائم على التقنية المعتمدة على التجارة والكهرباء. ووجه فاتن فكل ما هو متدهور، ليلى واصطناعي يصبح فاتناً وعنصر إثارة يمكن للشعر أن يحتويه (١٠)

والحادثة هي رؤية جديدة، وهي جوهرياً رؤياً تساؤل واحتجاج تساؤل حول الممكن، واحتجاج على السائد فلحظة الحادثة هي لحظة التوتر، أي التناقض والتصادم بين البنى السائدة في المجتمع، وما تتطلبه حركته العميقة من البنى التي تستجيب لها وتتلاءم معها.

ومن هنا فإن مصطلح الحادثة هو مفهوم هروب لا يكاد يستقر في تحديد قابل للتعميم، إنه توصيف لروح العصر ولماخ فكري وحضاري غير ثابت على نحو يجعل مفهوم الحادثة بدوره متحركاً ملتبساً. وتصبح تعبيراً عن التعلق بالجديد والعجيب والمثير، وكثيراً ما تقترن الحادثة في الفترة الراهنة بالثقافة السمعية البصرية. والحادثة أكثر من التجديد، وإن كان التجديد مظهراً من مظاهر الحادثة.

الكتابة الحديثة هي لغة لكلية الحضور الإنساني، وكلية التجربة الإنسانية، وهذا ما أدى إلى غياب الأغراض في الشعر مثلاً، إذ صارت العقيدة لحظة كلية تستوعب الوضعية الإنسانية في شموليتها. كما تتميز الحادثة بالتطلع إلى التفسير فهني تقدم صورة جديدة أفضل للعالم أي أنها تعيد خلق التاريخ، وإذ تعيد خلقه، تغيره.

كما أن الحادثة تعني التغيير بوصفه تيار تقدم إلى الأمام، وذلك سر مأساتها؛ فكل تقدم هو انقسام عن الماضي. ومن هنا كان وعي الحادثة لنفسها بوصفها انقساماً. والانقسام دائماً يعني توتر وقلق ومغامرة. هل يعني هذا الكلام ضمناً أن الحادثة هي رفض لما هو قائم الآن وبحث عن بديل له، أي أن كل بحث عن بديل يصبح تعبيراً عن روح الحادثة؟

من هذا الوعي الضدي للزمن، يأتي كون الحادثة، بدءاً، رفضاً واعياً للسلطة؛ وتصبح الحادثة ليس لها علاقة لا بالماضي فقط، بل بالآخر، الآخر بما هو عالم قائم متشكل جاهز الأجوبة مكتمل اللغة في سلام مع نفسه ومع العالم. والحادثة اختراق لهذا السلام مع النفس، ومع العالم، وطرح للأسئلة القلقة التي لا تطمح إلى الحصول على إجابات نهائية بقدر ما يعينها قلق التساؤل وحمى البحث. والحادثة هي حمى الانفتاح. والسلطة هي نقيض ذلك كله فهي الاكتفاء بالقائم، هي الرسوخ والترسيخ في إطار النظام؛ هي قولبة الآتي على شكل الكائن، إنها حمى الانغلاق. هكذا يمكن بلورة الحادثة عن طريق فضاءين هما المغلق / المفتوح.

وبدا تكون الحادثة ضمناً رفضاً للإلحاح أو للقرار أو للوصول. لكن من أجل أن تكسب الحادثة نفسها قدرة على التيار، لا بد لها أن تؤمن بإمكانية الوصول. هكذا تكتسب الحادثة توترها الداخلي الدائم. إنها اشتراط من أجل أن تكون حركتها متناغمة مع نفسها، مخلصه لذاتها. ذلك أن الوصول هو التشكل؛ الصيغة الجاهزة هي التحول إلى القواعد وهي توليد إمكانية السلطة. والحادثة في جوهرها، هي التعبير الأسمى عن نزوع الإنسان إلى رفض السلطة.

كما أن الحدائفة تسعي دائماً إلى فتح النص، إنما تطوير جذري لمبدأ التعامل مع اللفظة المفردة، أو العبارة المفردة. هكذا يمكن القول إن النص الحديث لا يعني ما يقوله مباشرة، بل يعني من خلال سلسلة من العمليات هي آلية تشكيل معنى المعنى.

ولا تعود الكلمة إشارة إلى شيء وتسمية له، بل تصبح استنارة لسياقات مختلفة من التجربة، ومن أضخم تجليات فتح النص، استخدام الأسطورة، ذلك أن لغة الأسطورة حين تدخل في النص تؤدي دوراً جوهرياً هو فتح النص تماماً، ومن هذه الآلية تنشأ ظاهرة أخرى هي آلية تداخل النصوص أو التناص. والتي تعني "تداخل نصوص متعاقبة على ذهن القارئ. فالنص يصنع من نصوص متضاعفة التعاقب على ذهن، منسحبة من ثقافات متعددة، ومتداخلة في علاقات متشابكة." (١١)

### سمات الحدائفة

وهكذا، وبسبب الصعوبة في إيجاد مفهوم محدد للحدائفة، لما في طبيعتها من تناقض وغموض، فإن من الأفضل من البحث عن تعريف محدد للحدائفة، أو تحديد مفهوم لها أن نقوم بتعريف محمولات هذا المفهوم، أي محاولة التعرف على سمات هذا التيار وخصائصه الفكرية. فمن خلال تلمس هذه السمات والمميزات والخصائص يمكن فهم هذا التيار في الفن والأدب.

وأول ما يميز الأدب الذي يسمى حديثاً هو صعوبة فهمه، وكأن صعوبة الفهم هي العلاقة الأولى للحدائفة. وبالقدر نفسه، يبدو الكاتب الحديث متأبياً على الإذعان، ولا سبيل إلى تقبله عند الحراس الجامدين للثقافة. إنه يعمل في أشكال غير مألوفة؛ ويختار موضوعات تربك المتلقي، وتهدد مشاعره الهادئة المطمئنة. ويستثير هذا الكاتب والنقاد التقليديين إزاء تشبيهات من قبيل "كريبه" و"انحطاط". إن الكتاب الحدائفيين يبدأون العمل في لحظة تتميز فيها الثقافة بأسلوب سائد في الإدراك والشعور، وتشكل حدائتهم من خلال تمردهم على هذا الأسلوب السائد، بوصفها تمرداً حاداً على النظام الرسمي، ولكن الحدائفة لا تستبدل بالأسلوب السائد الرسمي الذي تتمرد عليه أسلوباً رسمياً آخر، لأنها تتنكر لنفسها لو فعلت فتتوقف عن أن تكون حديثة. "لذلك تطرح الحدائفة نفسها بوصفها إشكالاً يتأبى على الحل، نظرياً، ولكنه يقود إلى إبداع شكلي وجدلية، تطبيقاً ويتمثل هذا الإشكال في أن الحدائفة تصارع إلى الأبد، ولكنها لا تنتصر قط، بل عليها أن تصارع حتى نفسها، بعد فترة، لكي لا تنتصر." (١٢)

ومن هنا، فليست الحدائفة في حاجة إلى أن تصل إلى نهاية قط؛ أو على الأقل، نحن لا نعرف كيف يمكن لها أن تصل إلى نهايتها. وتاريخ الحقب السابقة مفيد، ولكنه ليس حاسماً تماماً في هذا المجال، ذلك لأن الحدائفة حالة من الجدة الغارقة في تطور الثقافة الغربية.

وهي ظاهرة الالتباس، والتضاد الداخلي، وفي ضوء ذلك نفهم تحول الحديث إلى إشكالي، متعدد الدلالات. وإذا نظرنا إلى تقاليد الحدائفة بوصفها عبادة للغريب أو الغامض، فإن تعرف خصائصها هو مما يفيدنا أكثر، فهي بصورة ما وبدرجة ما، ألفت بظلالها على الشعر فأصابته بغير قليل من الغموض والإبهام.

يقول فرانز كونا "إن مفهوم الحدائفة مر بأطوار مختلفة، فالحدائفة في عام ١٨٩٠ كانت مفردة فضفاضة غير محددة المعاني وأخذ معناها يتحدد نوعاً ما في عام ١٩٠٠ أما في عام ١٩١٠ فقد تحدد المعنى تماماً وأصبحت تعني "تيار إبداعي في القرن العشرين" لكن هذا التعريف لا يحدد الحدائفة ولا يوضحها وإنما هو تعريف عائم يمكن أن نطلقه على أي تيار إبداعي غير الحدائفة. ثم يذكر "فرانز كونا" إن "هيرمان بار" ثبت أربعة معانٍ محتملة للحدائفة، وكلها قريبة من فكرة

الانحطاط التي كانت شائعة في التسعينيات فالحادثة بالنسبة له تعني واحداً مما يلي : فهي إما " فن الأعصاب " وإما السعي وراء كل ما هو مهذب ومتصنع ولا يمت إلى الطبيعة بصلة. وإما التشوق العارم إلى الغموض، وإما أنها العواطف غير المقيدة. وهذه المعاني لا تحدد الحادثة ولا توضح خصائصها التي تساعد على فهمها، ولذلك فأبرز خصائص الحادثة هو تناقضها وغموضها، فكأن ما تظهره الحادثة عن نفسها يختلف عن حقيقتها الغامضة المتناقضة المختلطة من خلال بعض مفاهيمها. ولعل هذا الاختلاط والغموض في طبيعة الحادثة هو ما قاد أحد روادها من الشعراء وهو " بودلير " إلى " دينامية من التوترات العصبية " وإلى تذوق الغامض في حد ذاته. فالحادثة تموج بالغموض والتناقض والتوترات. (١٣)

التناقض إذن والغموض؛ سمتان للحادثة ابتداء من مفهومها وانتهاءً بأبعاد هذا المفهوم ومحملاته ومعطياته وبخاصة المعطيات الفنية والأدبية. وليس غريباً، بسبب هذا التناقض، أن تولي الحادثة شيئاً ما اهتماماً ثم تعود لترفضه. كالشكل، مثلاً، فقد أولته الحادثة في أول أمرها اهتماماً كبيراً ثم عادت فضربت به عرض الحائط. وربما يفسر هذا بسمة أخرى في الحادثة هي التحول والصورورة، ولكنه، رغم هذا، معنى من معاني التناقض أو أي كلمة أخرى.

" ويقول مالكم برادبري وجيمس ماكفارلين : " كانت الحادثة في أغلب البلدان مركباً من المستقبلية والعدمية، من المحافظة والثورية، من الطبيعية والرمزية ومن الرومانسية والكلاسيكية، كانت ترحيباً بالعصر التكنولوجي واستهجاناً له كانت الإيمان بأن أشكال التعبير الجديدة هي هروب من التاريخ ومن وطأة الدين، والإيمان في الوقت نفسه بصدق تلك الأشكال في التعبير عن الزمن. وفي أكثر تلك الأقطار كانت فترة التسعينيات من القرن التاسع عشر هي فترة اهتمامها واختمارها. (١٤)

وإذا كان هذا ونحوه هو ما يمور به ذهن الحداثي فإن عطاءه الأدبي الشعري سيخرج متناعماً مع هذه التناقضات التي تتحرك في ذهنه، وتمثل خلطاً ومزجاً بين الكلمات وبين الأشياء ويفتح أبواب التعبير أمام غير المترابط وغير المنطقي. وهذا أمر منطقي، إذ في أدب الحادثة ما ينسف قواعد الفكر والتعبير معاً، وما بينها وبين الأشياء من علاقات، مستبدلاً بها علاقات غريبة وغير منطقية. وإذا دأب الحداثيون على صبغ الذاتي بالموضوعي، وعلى هלוسة العقلاني، وتغريب الشائع والمألوف أو العكس، وعلى عقلنة العواطف وتحويل المكان إلى زمان، وتدمير كل ما يمت إلى الواقع والواقعية بقرابة، إذا دأب الحداثيون على هذا فنحن موعودون بأدب من جنسه. وأصبحت الحادثة تعني " شيتين منفصلين ومتميزين " وليس هذا إلا تعبيراً عن صفة التناقض المستوطنة في الحادثة. ويقول " مارشال بيرمان " : " أن تكون حدثاً يعني أن تعيش حياة مفعمة بالمفارقات والتناقضات " أي أن تكون ثورياً ومحافظاً في الوقت نفسه. توافقاً للخلق والتمسك بشيء حقيقي ما، حتى في اللحظة التي ترى فيها الأشياء كلها وهي تتبدد وتلاشى. ويصبح أحد شروط الاتصال الكامل بالحادثة هو أن تكون معادياً للحادثة. (١٥)

ومن سماتها كذلك الذاتية، حيث تصبح الذاتية شرطاً للنظرة الحديثة، في مراحلها المبكرة، فتعلن الحادثة عن نفسها بوصفها تضخماً للذات، وتسامياً، طقساً يعربد في الموضوع والحدث، باسم الحيوية الذاتية وفي المراحل الوسطى من الحادثة، تبدأ الذات في الارتداد عن الخارج. وفي المراحل المتأخرة من الحادثة، تفرغ الذات ما فيها، مشمئزة من ضجر الفردية ولذلك تشارف الحادثة بل تنفذ داخل حدود الأنا لتؤكد أن لا شيء سوى الأنا. إلى حد إحساس الكاتب الحداثي بذاتيته إحساساً يكاد يفصله عن الآخر. ويضفي شرعية على آرائه الذاتية، فالأفكار الذاتية تحل محل المعرفة الموضوعية، وما هو ذاتي يصبح موضوعياً. أي أن الذات تصبح هي المفكر وموضوع الفكر في الوقت نفسه. وفي هذا قلب للمعهود من القيم الجمالية، وطرح جديد. والتركيز على الذات والذاتي، موقفاً وتصرفاً وفكراً مقابل العام والموضوع

والظاهر. فنج عند بعض رواد الحداثة، أو في الحداثة الإنجليزية - مثلاً - ترى أن الحقيقة الساطعة تتمثل في الذات الشخصية، فحاجتها ورغباتها وطموحاتها هي مسوغ وجودها وحضورها. هذه الذات فريدة، ولهذا فمطالبها فريدة وكذلك أفعالها وتصرفاتها وهي تتخذ مواقعها لنفسها، وتطور نفسها من أجل نفسها. هذا التركيز الواضح على الذات ربما يوهم بتعاليتها عن الآخر وانفصالها عنه وعدم التواصل معه، وربما يعود إلى استبطان الذات والتوغل فيها فيخرج التعبير الأدبي نتيجة هذا التعالي وهذا الاستبطان وهذا التوغل مبهماً ملتبساً.

ومن سمات الحداثة أنها حداثة " اللحظة " إذا صح التعبير ويقول الحدائي الأول " بودلير " أعني بالحداثة ما هو عابر سريع الزوال ". والحديث عنده هو المؤقت والزائل. وهو يطابق بين الحديث والموضة.<sup>(١٦)</sup>

فهذا العبور السريع وهذه الموضة المطابقة بالحديث ليسا سوى " لحظة " اللحظة التي لا تستقر ولا تدوم. وإذا دخلت اللحظة في مفهوم الحداثة عزلتها عن زمن غير زمنها الحاضر المنفصل عما قبله وعما بعده، عن الماضي والمستقبل معاً. فالحداثة، على هذا، هي زمن اللحظة. هي منتج الحاضر بشكل متسارع متجاوز حتى للحداثة نفسها وليس للماضي فقط، حتى ليحس لنا التساؤل: أليس هذا اللهات " الحدائي " وراء الزمن، استهلاكاً فجاً للزمن؟ وهذا فيما يبدو أخطر شيء في تيار الحداثة، فكل شيء داخل هذه التيار غير قادر على التقاط أنفاسه، أي غير قادر على التشكل بسبب هذه العجلة المتسارعة " اللحظة " في الحداثة.

وتقوم الحداثة بتدمير كل ما يمت إلى الواقع بصلة، وهذا نجده في حركات الحداثة ومذاهبها كالانطباعية والتكعيبية والسريالية وغيرها. وفي إطار رفض الواقع غابت العلاقة بين الفنون الحديثة والحياة الاجتماعية ولن يكون الكاتب الحديث " حداثياً " إلا إذا أدار ظهره للمجتمع.

وتتخلى الحداثة عن فكرة التطور التاريخي الصاعد، وعندما تفقد الأمل في التاريخ الإنساني، تلوذ بفكرة سكونية، عند وضع إنساني كوني، يتكرر أيضاً على نحو أبدي، ذلك على الرغم من أن الحداثة تلتزم تغييراً لا يتوقف عن التيار، في مجالها الخاص، ولا تفارق الثوابت وإعادة الخلق. كأن الحداثة في الوقت الذي تؤكد فيه سكون التاريخ تؤكد ضرورة أن يتخذ الفن شكلاً فعالاً متغيراً. ولا تسعى الحداثة وراء مطلق ينطوي على غاية كالرومانسية، بل تسعى وراء مطلق لا غاية له ولا نهايات متميزة.

" هكذا تصبح الحداثة فعالية تعلم السؤال في الوقت الذي تعلم عدم الإجابة عنه. وإذا كان الماضي قد كرس نفسه للإجابة فالحداثة تلتزم السؤال وتمنح نفسها له. وعند هذه النقطة يتكشف جوهر الحداثة عن قناعة مؤداها أن السؤال الصحيح، السؤال الذي يستحق أن يطرح، لا يمكن ولا يحتاج إلى أن يجاب عنه. إذ ليس هذا السؤال بحاجة إلى أن يطرح. ويطرح، مرة تلو الأخرى، بطرائق متجددة، لا نهاية لجدتها. كما لو كانت فكرة السؤال نفسها قد تحولت عن بعدها القديم، بحيث لا يغدو طرح السؤال مجرد استفهام، بل قيمة بديهية في ذاتها، فنحن نطرح أنفسنا، ونؤسس أصالتنا، بالأسئلة التي نسمح لها أن تعذبنا.<sup>(١٧)</sup>

وتتبع الحداثة الإشكالي لسبب آخر، مؤداه أنه من الجيد والمناسب بل الجميل، أن يعيش الإنسان القلق. ويبدو الكاتب الحديث منكرًا اليقين، متحلاً من الأبدى، أو كل ما يخلفه، مهووساً بكل ما يمس أدق دقائق التجربة الذاتية، فينظر هذا الكاتب إلى البديهيات المقررة بوصفها قناعاً للموت، وإلى الأدب بوصفه وسيلة للتمرد الميتافيزيقي، وكما يغدو القلق علامة القدرة على الحس، عند هذا الكاتب، يغدو التوتر مقدمة تفضي إلى المسؤولية، ليصبح السلام راية الاستسلام.

والكون الذي يراه الكاتب الحديث كون ليس سوى حضور صامت، لا ينطوي على عداة أو ترحيب. وما أسرع أن يكف هذا الكاتب عن تعذيب نفسه بفكرة طرد الإنسان من النظام الكوني، كما فعل كُتَّاب القرن التاسع عشر، وإذا

كانت الرومانسية تنطوي على محاولة للإبقاء على المنظور المتسامي على أساس أن الموضوعات المتسامية موضوعات منعزلة، أو منطوية على نفسها، فإن الحداثة تبدأ من انهيار هذه المحاولة.

ومن سمات الحداثة كذلك تفاقم مشكلة العقيدة : عندما توجه مجموعة من وجهات النظر المتنافسة عن العالم، يصارع كل منهما الآخر جذرياً، يغدو الأمر صعباً كل الصعوبة، في أن يوصل الكاتب فرضياته الضمنية. عندئذ، تنكر العلاقة بين فرضيات الطرفين ؛ الكاتب والقارئ. وتصبح هذه العلاقة موضوعاً للبحث والجهد، والصراع.

ويظهر إحساس جديد بالشخصية والبناء ودور البطل في الرواية : حيث تحل الطبيعة الإشكالية للتجربة محل تجربة الطبيعة الإنسانية، لتصبح الإشكالية موضوعاً سائداً في الرواية الحديثة، ويقدر ما يتخلى الروائي عن فرضية الحياة المعروفة يتحول إلى مشكلة المعرفة ذاتها، بوصفها شرطاً يسبق تصوير أي حياة على الإطلاق والكاتب الحديث يكف عن النظر إلى الشخصية بوصفها كياناً ثابتاً مركباً، ينطوي على مجموعة من الخصال المتاحة، في مصنفات السلوك وتقارير الأوضاع النفسية، كما كان الأمر في الماضي.

وما يلفت الانتباه أكثر من ذلك كله التغيرات الهائلة التي تنطوي عليها الرواية الحديثة في معالجة البطل. لقد فقد البطل الروائي الحديث من امتلاكه، أو امتلاك أحد غيره، نوع القوى التي يمكن أن تغير الوجود الإنساني. ولم يعد البشر بدورهم يشعرون بأنهم مقيدون أو متصلون على أساس من قرابة مقدسة أو حتى زمانية. ولذلك صار من الصعب على هذا البطل أن يؤمن بنفسه بوصفه الكائن المختار الذي يقترف الفعل، في سبيل أمر مقدس، أو إرادة وطنية. إن البطل الحديث يؤمن بضرورة الفعل، ولكن الدافع الأخلاقي الذي يقود هذا البطل إلى الإيمان بالفعل يجعله غير كفؤ لهذا الفعل في الوقت نفسه. "وتحول الأدب من أدب قص إلى أدب وصف، وأصبحت الرواية لا تقص ولكن تصف واختفى منها ما يسمى بالبطل المعضل، ذلك البطل الذي يصاب بحيرة أمل عندما يكتشف زيف مجتمعه، وقد حل محل البطل المعضل في الرواية الواقعية ما أصبح يعرف بالابطل في الرواية الحديثة، بطل متفرج لا يشارك ولا يفعل. (١٨)

وتصبح العدمية هاجساً أساسياً، شيطاناً كامناً، في قلب الأدب الحديث، فتظل الحداثة منفتحة لا تنغلق على نفسها، قط، في تصوير أو تحليل ولذلك تظل متميزة بتعددتها، وفوضاها الرائعة، وكما تنجذب بعض أعمال الحداثة إلى شكل يتحرر من البداية والنهاية تنجذب الحداثة نفسها إلى حياة بلا ثبات أو نهاية. ولكن إذا كان هناك هاجس ملح يسيطر على الحداثة الأدبية فهو أن الكاتب لا ينبغي أن يكبت شبح العدمية داخله، بل عليه أن يطلقه حتى لا يتدمر به. إن العدمية تكمن في مركز كل ما نعيه بالأدب الحديث، سواء بوصفها موضوعاً أو علامة؛ ذلك لأن الرعب الذي ينتاب العقل الحديث هو رعب اللا معنى والموت الأبدي.

وأهم عنصر من خصائص الحداثة هو رفض الواقعية، بمعنى أن الفنان " لم يعد يطمح إلى حقيقة التماثل بين عمله وما يصوره، ومن ثم لم يعد نقاد الحداثة يقيسون جودة العمل بمدى محاكاته أو تمثيله للطبيعة أو للواقع بل يعترفون له بحياة أفضل خاصة أو بعالمه الخاص. " (١٩)

## ثانياً : ما بعد الحداثة

انتهت الحداثة بكل تياراتها واتجاهاتها منذ خمسين عاماً وحلت محلها تيارات واتجاهات مختلفة يجمعها جميعاً مصطلح " ما بعد الحداثة" ومع ذلك فإن ملف الحداثة ما زال مفتوحاً، والحديث عنها ما زال متصللاً.

فقد شهد النصف الثاني من القرن العشرين، وبخاصة خلال العقود الثلاثة الأخيرة من القرن العشرين نمو ظاهرة ربما لم يحدث لها مثيل من قبل في الدراسات الإنسانية وهي نشوء علوم جديدة تتلاحق بصفة مستمرة وكذلك المذاهب الأدبية مثل " ما بعد الحداثة. (٢٠)

إذا أردنا أن نعرف مصطلح ما بعد الحداثة، فإنه ليس بالمصطلح الذي يسهل تعريفه. فلقد استعمل في وصف عدد واسع من المجالات. ثم إنه لا يمكن القول بوجود نظرية بعد حداثة موحدة، أو حتى جملة من المواقف متماسكة.

إن المشكلة التي تواجه الناقد الذي يحاول البحث عن تعريف لما بعد الحداثة تكمن في المفارقة التي يشتمل عليها موضوع التعريف، وهي كونه في الأساس حرب على النزوع إلى التعريف والتحديد.

وبدأ ذي بدء ننبه إلى وجوب التفرقة بين مصطلحين اثنين يمكن أن نطلق على أحدهما الحداثة، ترجمة للمصطلح

الأجنبي **Modernity** وعلى الثاني المودرنية ترجمة للفظة الإنجليزية **Modernism**.

أما الحداثة فمصطلح يشير إلى حقبة زمنية يعينها فيها جملة من التحولات الاقتصادية والسياسية والاجتماعية في واقع المجتمع الغربي. " وكان المؤرخ البريطاني المشهور أنرولد توينبي قد تبنى هذا المصطلح وهو ما بعد الحداثة فيما أخرجه للناس عام ١٩٥٤ من المجلدين الثامن والتاسع من كتابه دراسة التاريخ **A study of history** بعد أن ظهر المصطلح في كتاب أراد به صاحبه وهو سومرقييل أن يلخص الأجزاء الستة الأولى من كتاب توينبي وذلك عام ١٩٤٧ مشيراً إلى انتهاء حقبة الحداثة. وتوينبي يشير بمصطلح ما بعد الحداثة إلى الحقبة التي تبدأ في تاريخ الغرب من عام ١٨٧٥، لتمثل المرحلة الرابعة من هذا التاريخ، بعد أن جعل كل حقبة من الحقب الثلاث تمتد إلى أربعة قرون، فالأولى وهي حقبة العصور المظلمة من ٦٧٥ إلى ١٠٧٥ والثانية حقبة العصور الوسطى ١٠٧٥-١٤٧٥ والثالثة حقبة العصور الحديثة ١٤٧٥-١٨٧٥. (٢١)

أما مرحلة ما بعد الحداثة فقد وصفت بأنها تمثل تغييراً درامياً عن العصر الحدائثي السابق عليها. وهي حقبة الحروب والقلق الاجتماعي والثورات. وقد أطلق عليها توينبي عصر الفوضى الشاملة، مقارناً إياها بحقبة الحداثة وهي حقبة البورجوازية من الطبقة المتوسطة، وتتميز بالاستقرار الاجتماعي والعقلانية والتقدم. أما حقبة ما بعد الحداثة، فهي على النقيض من ذلك حقبة القلق والاضطراب الاجتماعي، وتتميز بانهايمار العلاقات العقلانية التي قامت عليها الحداثة وتهاوى قيم الحقبة التنويرية أو الحدائثية. ولم يستعمل مصطلح ما بعد الحداثة باتساع في مجال النظرية الثقافية لوصف الفنون التي جاءت بعد الحداثة إلا في الستينيات والسبعينيات من القرن العشرين.

ففي هذا الوقت أخذ كثير من أصحاب النظرية الاجتماعية والثقافية يتحدثون عن انشقاق جذري أو طلاق بائن بين الأشكال الفنية الجديدة وثقافة الحداثة.

على أن مصطلح ما بعد الحداثة لم ينتشر هذا الانتشار الواسع فيصبح على ألسنة الكافة إلا بعد أن نشر المفكر الفرنسي ليونار كتابه **Postmodern condition** الذي نشر بالفرنسية عام ١٩٧٩.

هناك فرق بين الحداثة وبين المودرنية ففي حين نجد أن الحداثة تشير عند ماركس وفير وغيرهما إلى مصطلح تاريخي يفصل بين زمنين فهو يشير إلى العصر الذي يلي " العصور الوسطى" في الغرب، أما المودرنية فمصطلح يراد به الدلالة على تلك الاتجاهات في الفن التي نهضت في العصر الحديث كالانطباعية والفن للفن والتعبيرية والسريالية والحركات الطليعية

الأخرى. وكانت نوعاً من التمرد على الحداثة وما جاءت به من المظاهر المختلفة للثورة الصناعية في الغرب وصيغ كل شيء بصيغة العقل، كما إنها أرادت بالفن تغيير الوعي والوصول إلى تحقيق الذات على نحو خلاق. كذلك يقال في ما بعد الحداثة وما بعد المودرنية فالتفرقة بينهما كانت تفرقة بين الظاهرة الاجتماعية والظاهرة الجمالية.

كما كانت كلمة حديث تعني ببساطة في الاستخدام الشائع " معاصر " فإن مصطلح ما بعد الحداثة يبدو من البداية مثل ألفاظ روايات الخيال العلمي. إذ كيف يتسنى لنا أن نقول عن شيء موجود الآن أنه سوف يأتي بعد الآن؟ إن ما توحى به الكلمة من تنبؤ بالمستقبل، ومن نبرة رفض عدمي ينبع مما يتسم به من اجتماع نقیضين فيها، ويجعلها وكأنها تدل على المستحيل؛ والحداثة لا تدل على فترة زمنية تاريخية بقدر ما تدل على تيار محدد في الفنون والآداب. وتظل ما بعد الحداثة تحتفظ بمسحة من الغرابة التي ربما تحمل دلالة على القطيعة الجذرية مع المعطيات الموروثة التي أحدثها الموقف الحدائي.

والحق أن مصطلح ما بعد الحداثة قد شاع بداية في مجال العمارة، ولكنه سرعان ما انتقل إلى النقد الأدبي ثم إلى الفلسفة، غير أن التطور البالغ الأهمية له هو انتقاله الآن إلى مجال العلوم الاجتماعية، وظهرت تطبيقات مهمة لأفكار هذا المصطلح في علم السياسة وفي علم الاجتماع حتى أوشك أن يكون شعاراً يميز أسلوباً جمالياً ووصفاً ثقافياً، وممارسة نقدية وحالة اقتصادية، وموقفاً سياسياً. فهناك إحساس عام يسود بين الباحثين في الوقت الراهن على أن العالم يسوده التعقيد وعدم اليقين. وليس هناك تفكير اليوم يدعي أنه يمتلك الحقيقة المطلقة. لقد ضاع زمن اليقين، ودخلنا في عالم الشك العميق، ليس فقط في النظريات الجاهزة بل حتى في البديهيات المسلمة.

وقد بدأت ما بعد الحداثة في الخمسينيات من القرن العشرين. " وأول من استعمل مصطلح " ما بعد الحداثة " الشاعر تشارلس أولسون في رسالة كتبها عام ١٩٥١ إلى أحد أصدقائه يقول فيها مشككاً في قيمة التراث مقارنة بالحاضر وتدفع عطاءاته: " ألم يكن من الأفضل لنا نحن " ما بعد الحدائين " أن نترك أشياء كهذه وراءنا. (٢٢) ثم بدأ المصطلح بعد ذلك يلقي قبولاً في حقول الثقافة والفن، وصار يشير إلى الرحلة التاريخية التي تلت الحرب العالمية الثانية، التي تُعنى بالتوجه التجريبي. ويبدو أن هذا تزامن مع انتقال المجتمع الغربي من تقنية الصناعات الثقيلة إلى الصناعات الدقيقة، أي انتقاله من مجتمع الحداثة إلى مجتمع ما بعد الحداثة في حالة التفريق بين المصطلحين.

" وقد أسهم في صك مفهوم ما بعد الحداثة مجموعة من الباحثين في مجال النقد الأدبي والعمارة والفلسفة وعلم الاجتماع ومن بينهم الناقد الأمريكي المصري الأصل إيهاب حسن الذي يجمع المؤرخون لتيار ما بعد الحداثة على أنه أحد الرواد المعتمدين في هذا المجال. وقد جمع إيهاب حسن إسهاماته المتعددة في هذا المجال عبر عشرين عاماً في كتاب جامع نشره عام ١٩٨٧ بعنوان " التحول ما بعد الحدائي: مقالات في نظرية وثقافة ما بعد الحداثة ". وهو يرى أن أدب ما بعد الحداثة هو أدب الصمت، والأدب الذي لا يقول شيئاً، والذي نحس عندما نقرأه بنوع من الحنق أو الاحتجاج والرؤية الكابوسية أو نبوءة النهاية، نهاية كل شيء نهاية العالم نفسه. إنه بتعبير آخر لا أدب أو لا مادة أو لا شكل إنه باختصار صيحة احتجاج. إنه أدب يمكن أن نعتبره وليداً لما حدث في هيروشيما وفيتنام. وإيهاب حسن يعتبر أن هنري ميلر وصامويل بيكت أعظم رمزين لهذا الأدب. (٢٣)

غير أن المؤلف البارز الذي أصدر المانيفستو الخاص بما بعد الحداثة والذي نعى خبر موت الحداثة هو الفيلسوف الفرنسي ليوتار في كتابه الشهير " الوضع ما بعد الحدائي: تقرير عن المعرفة " الذي نشره بالفرنسية عام ١٩٧٩. (٢٤)

ولا يزال الخلاف قائماً حتى منتصف التسعينيات من القرن العشرين حول حدود كل من مصطلح الحداثة وما بعد الحداثة. وإن كانت الحداثة لا تزال مقصورة على الإشارة إلى اتجاه في ثقافي، على حين يتضمن مصطلح ما بعد الحداثة الإشارة إلى بعض ملامح المجتمع الحديثة. ولكن الفصل بينهما نظرياً عسير بسبب اختلاف آراء من كتبوا في الموضوع. "فيؤكد اندرياس هايش صعوبة تحديد ملامح ما بعد الحداثة، خصوصاً بسبب تداخله في المفهوم مع تعريف عدد من النقاد للحداثة." (٢٥)

وهكذا؛ فإن جوانب الحداثة التي تعتبر عناصر إرساء ما بعد الحداثة من أشد عناصرها تطرفاً هي رفض المحاكاة أو التمثيل وتفضيل الإحالة إلى الذات عليه، خصوصاً نيرة السخرية، ومنها رفض صورة العمل المتكامل أو الذي يتمتع بوحدة عضوية وإحلال مبدأ المواجهة مع القارئ محل التعاون معه أو رفض المعنى نفسه باعتباره وهماً لا أمل له ولا رجاء فيه والاعتقاد بأنه من العبث الاعتقاد بوجود عالم يمكن فهمه.

"لذا يجب فهم مصطلح ما بعد الحداثة على أنه من جهة بمثابة نقد هوس التجديد والثورة بأي ثمن، وهو من جهة ثانية إعادة اعتبار لمكبوت الحداثة أي للتقاليد والحلي والزخرفة." (٢٦)

ولعل من أدق التشخيصات وأجملها في هذا السياق، هو ما يرى أن تيار ما بعد الحداثة يبدو تعميماً ديمقراطياً للحداثة، أو دعفاً بها إلى حدودها القصوى. وبعض الباحثين يراها مرحلة لا تقع خارج الحداثة أو بعدها وإنما هي أقرب أن تكون مراجعة الحداثة لنفسها لنقد بعض أسسها. لا "ما بعد الحداثة" دون "حداثة". وما بعد الحداثة بناء على هذا الفهم ليست الحداثة عند نهايتها بل في حالة الميلاد؛ وهذه الحالة دائمة. وبسبب هذا التداخل أو التشابك بين الوضعين يمكن تفسير ما بعد الحداثة بأنها تصحيح الحداثة وتجاوزها لنفسها في إطار واحدة من أهم سماتها وهي "اللحظة" فمن هذه السمة "اللحظة" تسمح ما بعد الحداثة لنفسها بأن تفرز أفكاراً تختلف عما أفرزتها سابقاً وربما تتناقض معها. هذه الأفكار رغم اختلافها مع أفكار الحداثة فإنها لم تكن من خارج الحداثة، وإنما من داخلها وهذا الاختلاف أو التجدد أو التحول المتناقض في مسيرة فكر الحداثة هو ما جعل بعض نقادها يطلقون عليها "ما بعد الحداثة" أو "الحداثة الجديدة" على أن مصطلح "الحداثة الجديدة" نفسه دليل على الاستمرارية وإن كان هناك بعض التغييرات. وتصبح "ما بعد الحداثة" في بعض جوانبها امتداد للبرنامج الحداثي، وفي جوانبها الأخرى رد فعل له.

ويقال إن ما بعد الحداثة تمجد غير العقلاني وغير الواقعي بخلاف الحداثة التي وسمت بعقلانيتها، لكن المعروف أن أدب الحداثة، يتناقض وعدم منطقيته وشطحاته الخيالية، إلى درجة تعزل الكاتب عن واقعه، ويفارق العقل والمنطق والواقع. إن مصطلح ما بعد الحداثة مصطلح فضفاض، وهي فضفضة لم تجعله يختلط ويتقاطع مع مصطلح الحداثة. وما بعد الحداثة، مثل الحداثة، لا تكف عن محاولة تدمير الماضي، ولهذا يمكن للحظة الحداثية، وما بعد الحداثية أن تتعايشا أو تتناوبا أو تتبع كل منهما الأخرى. ولعل من أوضح ما يشير إلى تداخل الحداثة بما بعدها أن النقاد يختلفون في تصنيف بعض النصوص الأدبية حين يعدها بعضهم حداثية والآخر ما بعد الحداثية، لنأخذ مثلاً رفضاً للفن المغلق بالأحكام القاطعة والآراء النهائية التي تقوم على وهم امتلاك المؤلف لليقين ومعرفته للحقيقة المطلقة انطلاقاً من كون المطلق من مروضات الحداثة. فبدلاً من هذا تدعو ما بعد الحداثة المؤلف إلى أن يقدم نصاً مفتوحاً غير واضح الدلالة حتى يتاح للقارئ أن يشارك بفاعلية في كتابة النص. وإيجاد هذه الدلالة من خلال عملية تأويلية. بل إن عدم محدودية الدلالة في الكتابة هي من سمات ما بعد الحداثة. والنص الأدبي "ما بعد الحداثي" يفضل الكلمات المفرغة من الدلالة على الإشارات الدالة.

حيث تشكّل هنا أهم مصطلح عند نقاد ما بعد الحداثة وهو مصطلح "موت المؤلف" الذي انطلق من مقولة نيتشة "موت الإله" التي تعني زحرة الغيبيات والميتافزيقيات بعيداً، لتفسح الطريق أمام ظهور الإنسان، فالحقيقة هي ما يستطيعه الإنسان، وما يمكن أن يكون في متناوله، وما عدا ذلك فهو ميت، أو ينبغي أن يعد ميتاً." (٢٧)

من هنا نستطيع القول إن الحداثة وما بعد الحداثة كليهما بما تحملاه من مفهومات حضارية وفنية معقدة، ومن معرفة انفجارية شمولية أصابت الأدب في شكله ومضمونه بإصابات يأتي في مقدمتها الإبهام.

وأفضل الطرق لفهم ما بعد الحداثة أن نفكر في اللذة. فقد رفعت ما بعد الحداثة شعار التقشف وتجلّى ذلك فيما تبنته من معايير عملية دون تذوق أو تجميل وتعبير لا يسرف في العاطفية. وفي مجال التطبيق تُرجم هذا الموقف إلى انسحاب تدريجي من رسم اللوحات الرمزية، ونظم الألحان المركبة، والقصائد الغنائية التي تعبر عن ذات الفنان، وكلها ممارسات جففت منابع اللذة والمتعة، أما الحداثة فقد أرادت دائماً أن تسير اللذة في رحاب الأيديولوجية ومن ثم فإنها نادى بأن تنير الأجزاء والعناصر التي تشع بالبهجة وتبعث على اللذة. وعلى صعيد سياسي مختلف اعتبر فرع آخر من فروع الحداثة ذوق الجماهير باعث على الإسفاف والانحطاط فأثر الاستغراق والصعوبة حتى لا يكون الفن قريب المنال. ومع ذلك فما زالت اللذة تغلف بعض أشد الأعمال الحداثيّة صرامة، وتتعامل معها كشأن كل المصطلحات المثيرة للجدل، وبمعيار مزدوج أو بعبارة أخرى تدعو إلى التقشف وتبحث عن المتعة في آن واحد.

وإذا كانت الحداثة قمعت المظاهر الثقافية التي تدغدغ المشاعر وتؤدي إلى التلذذ بها، ورفضتها على أسس جمالية وسياسية، فقد وجدت فيها ما بعد الحداثة ضالتها المنشودة وامتعتها المفقودة ووسيلة للتمرد على قيود النخبة الحداثيّة ومنبع لذة واستمتاع يكسر محظوراتها الثقافية.

"وتنهج ما بعد الحداثة إلى تفكيك الأعمال الفنية الأصلية أو الجاهزة وتعيد تركيبها حسب رؤية جديدة لم تخطر على بال مؤلفها الأصلي." (٢٨)

### سمات رواية ما بعد الحداثة

- أما عن المبادئ الأساسية التي تدعو لها رواية ما بعد الحداثة، بعد نقدها العنيف لمبادئ الحداثة فقد انحصرت فيما يلي:
- ١ - سعت الرواية إلى تحطيم سلطة المذاهب الفكرية الكبرى المغلقة، والتي عادة ما تأخذ شكل الأيديولوجيات، على أساس أنها في زعمها تقدم تفسيراً كلياً للظواهر، وقد ألغت حقيقة التنوع الإنساني. وانطلقت الرواية بالإعلان عن سقوط هذه الأنساق الفكرية المغلقة. ولجأت إلى ما يسمى بموت المؤلف، بمعنى زوال سلطته الفكرية، وصعود دور القارئ.
  - ٢ - دعت الرواية إلى إلغاء الذات الحديثة. وذلك لأن هذه الذات من اختراعات عصر الحداثة، ولأنه لو قلنا بوجود الذات، فذلك يفترض وجود موضوع. وما بعد الحداثة ترفض هذه الثنائية بين الذات والموضوع.
  - ٣ - تنهض رواية ما بعد الحداثة على الصدفة، أو على مجموعة من الصدف، وليس فيها أي مجال للسببية، بل إن رواية ما بعد الحداثة تنفي السببية وتنقضها نقضاً تاماً.
  - ٤ - ورواية ما بعد الحداثة تلغي المحاكاة وتلغي قانون السببية، وتلغي وحدة الحدث، بل تلغي الحدث نفسه، بحيث لا يكون هناك أي حدث، وتلغي أيضاً البطل، بحيث لا يكون هناك أي بطل، ثم تلغي في النهاية السرد الطولي بحيث ينعدم التسلسل، أو التابع الكرونولوجي أو التوقيتي.
  - ٥ - ومن سمات أدب ما بعد الحداثة المغالاة والإغراق في الخيال فيطلق على أدب ما بعد الحداثة اسم "أدب الإفراط".

٦- وقد حملت رواية ما بعد الحداثة اختلاط الفانتازيا بالواقع. ومن سمات رواية ما بعد الحداثة كذلك التناص مما يعني أن التاريخ يكرر نفسه، وأن التاريخ نفسه تناص. ومما يسمى "البارودي" أي المحاكاة الساخرة أو المفارقة التي تتضمن تداخل النصوص أو كتابة نص ثم الانتقال منه إلى نص آخر.

إن رواية ما بعد الحداثة تنطلق من التناص، شأنها في ذلك شأن كل النصوص الأخرى، ذلك لأن التاريخ والحياة نفسها مجموعة من النصوص، إذا تأملناها نجد أنها نصاً واحداً لا يتغير إلا في النذر اليسير من التفاصيل، وهذا ما اكتشفه كتاب الحداثة ومن قبلهم كتاب "البارودي". والبارودي نوع من التناص، ولكن محاكاة ساخرة للنص السائد المتسلط، يعري هذا النص ويحاول أن يخلخله ويقوض أركانه.

٧- نفت رواية ما بعد الحداثة ما يسمى "إرهاب الحقيقة"، وهم يعتبرون السعي إلى الحقيقة، بوصفها هدفاً أو مثلاً، إحدى سمات الحداثة التي يرفضونها. فهم يرون أن الحقيقة يكاد من المستحيل الوصول إليها. (٢٩)

### رواية ما بعد الحداثة والزمن

إن أدب ما بعد الحداثة ألغى الزمن الأفقي أو التتابع الكرونولوجي أو الزمني فليس ثمة بداية ووسط ونهاية ومن ثم بداية جديدة ووسط جديد ونهاية جديدة وهكذا دواليك في تتابع زمني مطرد ومنتظم إلى ما شاء الله. والأحداث تتلاحق وتتسارع، وتصل إلينا عبر الأقمار الصناعية في لحظة حدوثها، وهي لا تصل إلينا في تتابع زمني منطقي. إن المستقبل لم يعد مستقبلاً، ولم يعد ماضياً أيضاً لأننا لا زلنا نعيش آثاره، وهي آثار تتداخل في حاضر جديد ومستقبل جديد، ولكننا نجد فجأة أن هذه المسميات (ماضي-حاضر-مستقبل) لم تعد تصف مدلولات محددة، لقد أصبحت حرة طليقة. وهذا ما يحاول أن يفعله أدب ما بعد الحداثة. إننا نعيش النص المفتوح وعندما نكتب عن النص المفتوح يجب أن تكون عباراتنا مفتوحة لا تغلق على معنى معين، باختصار يجب أن نكتب "لغة ما بعد الحداثة" لنصف رواية ما بعد الحداثة.

إن الزمن كما عرفه الإنسان وقسمه لا يمكن أن يوجد إطلاقاً وألبته. هل الماضي موجود، بالطبع لا، لأنه بوصفه ماضياً لم يعد له أي وجود، والحاضر الذي يلي الماضي لا يمكن أن يوجد هو الآخر لأنه سرعان ما يتحول إلى ماضي، والمستقبل لم يوجد بعد أي أن الكل ماضياً وحاضراً ومستقبلاً ليس لهم أي وجود. (٣٠)

ولهذا فليس من قبيل المصادفة، ولعله من قبيل العمد والترصد، أن تلجأ روايات ما بعد الحداثة وما بعدها إلى إلغاء البعد الزمني، مع أن الزمن كان قبل ذلك أهم ركيزة من ركائز الرواية التقليدية.

وإلغاء الزمن يعني تحرير الإنسان من أكبر قيد فرض عليه منذ أن وجد وحتى الآن، لأن إلغاء الزمن يعني الانطلاق إلى مكان بدون زمان، أي إلى اللازمان.

وإذا عرفنا أن الرواية هي في الأساس زمنية تحكي أحداثاً حدثت في الماضي، وتنطلق من فعل كان، أو بالعارة التقليدية "كان يا ما كان في سالف الدهر والأوان" فإن إلغاء البعد الزمني يعني في النهاية إلغاء الرواية، على الأقل بشكلها التقليدي الذي عرف، وعرفناه، وتعارفنا عليه منذ نشأة الرواية، وحتى العقد الثاني من القرن العشرين.

كما أن لرواية ما بعد الحداثة أفكاراً محددة وجديدة حول مفهوم التاريخ والجغرافيا؛ ففيما يتعلق بالتاريخ نجد أن الرواية تريد أن تتزله من موقعه وتقلل من أهميته، ومن كثرة الاعتماد عليه ولا يرون له أهمية سواء في كونه شاهداً على الاستمرار، أو وسيلة للبحث عن الجذور. وأصبح التاريخ بالنسبة لها هو مجال للأساطير والأيدولوجيات والتحيز.

والشيء نفسه بالنسبة للجغرافيا فهم يلغون الفرق بين السياسات الداخلية والسياسات الدولية، وأصبح هناك ما يسمى "اللا مكان".

### ثالثاً: ما بعد الحداثة في الأدب العربي

أصبح هناك في الأدب النثري العربي في عقد الثمانينيات من القرن العشرين " جيلاً جديداً". وفي بداية الستينيات أسس أدباء " الموجة الجديدة"<sup>(٣١)</sup> مثل كهانا كرمون وعوز ويهوشوع وأيلفيلد مركزهم الأدبي، وذلك مع أدباء آخرين من جيلهم، كانوا قد بدأوا في نشر أعمالهم بعدهم بقليل وخاصة شفتاي وكيناز، وكانوا هم المسيطرون على الأدب النثري العربي بلا مناسف وذلك حتى منتصف الثمانينيات. وإلى جانب هؤلاء الأدباء كان هناك أدباء اتجهوا جهات أُخرى في الكتابة وخاصة أورباز وساديه وكنيوك وشحر، غير أن هؤلاء الأدباء؛ لم يصلوا إلى درجة التأثير التي حظي بها أدباء "الموجة الجديدة"، وحتى معظم الأدباء الشباب الذين بدأوا الكتابة في أثناء هذه السنوات كانوا ضمن دائرة تأثير أدباء "الموجة الجديدة". غير أن هذا الوضع بدأ يتغير بسرعة في النصف الثاني من عقد الثمانينيات، وذلك بسبب غزارة الأعمال الأدبية. فيمكن أن نميز في السنوات الأخيرة من الثمانينيات بين اتجاهين مختلفين؛ اتجاه يمثلته أدباء شباب ليسوا قلائل، مازالوا يرون في أدباء الموجة الجديدة الآباء المؤسسين للأدب النثري العربي الحديث وساروا في أعقابهم، واتجاه آخر يمثلته أدباء شباب تمردوا على أسلوب كهانا كرمون وعوز ويهوشوع وأصدقائهم، وعرضوا على قرائهم اتجاهاً أدبياً جديداً تماماً. وبسبب أوجه التشابه القائمة بين هذا الاتجاه الأدبي الجديد وبين ما بعد الحداثة الغربية؛ فإن النقد الأدبي العربي وصف الأدباء الجدد بأهم أدباء ما بعد الحداثة.

لذا يعد عقد الثمانينيات مرحلة حاسمة في الأدب الإسرائيلي، في النشر والشعر، حيث ينظر إلى هذا العقد على أنه عقد الازدهار والتفتح، فقد بدأ الأدباء في الكتابة عما يريدونه. ولم يكن هذا موجة عابرة بل ظاهرة دائمة. فقد نشط في هذا الجيل أدباء من أبناء أجيال عمرية وأجيال أدبية مختلفة. وبشكل عام يمكن الحديث عن ثلاث مجموعات في النشر الخاص بهذا الجيل:

١- الأدباء المنتمون لأجيال أدبية سابقة، ومستمرون في الإبداع من بينهم س.يزهار، الذي أصبح في هذا العقد شخصية أدبية قومية، وما زالت هذه المجموعة تحظى بالتقدير؛ ولكن الموضوعات التي عالجوها في أدبهم لم تعد مواكبة للعصر. بل كانت تعبر عن الواقعية التي انزوت جانباً أمام الاتجاهات غير الواقعية الخاصة بأدب الثمانينيات. ويُطلق عليهم "المؤسسون".

٢- أدباء معروفون للقارئ من عقود سابقة، ويواصلون الإبداع. والمقصود هنا أدباء " الموجة الجديدة" والتي صدرت بواكير أعمالهم في معظمهما في الستينيات، وحتى يعقوب شفتاي الذي توفي في بداية العقد، ينتمي إليهم بشكل بارز. ويُطلق عليهم اسم " الأتباع".

٣- أدباء من أعمار مختلفة، ومعظمهم من الشباب، بدأوا الكتابة في الثمانينيات، ووصلوا سريعاً إلى وعي القراء. وكانت بينهم فروق كبيرة، ولذلك فقد تعامل معهم النقد كل على حدة، أو قسمهم إلى مجموعات مثل: مجموعة ما بعد الحداثة، ويُطلق عليهم " المبتدئون"<sup>(٣٢)</sup>.

وداخل مجموعة ما بعد الحداثة يمكن أن نميز كذلك بين مجموعتين على طرفي النقيض؛ مجموعة أكبر وتميز بنظرة التفسخ والتفكك وتؤكد على أن الأدب يهتم بتفسيخ أي شيء، وليس بالتنظيم. والأمثلة الصارخة على أدب هذه المجموعة نجدها في رواية "أين أوجد" لأورلي كاستل بلوم وروايتين لمائير شاليف. فنجد أن إبداع أورلي كاستل بلوم يعبر عن تل أبيب الحالية، وعن اللازمان واللا مكان، فهي تلغي أي تعبير عن الزمان والمكان. وتحاول خلق ثقافة إسرائيلية أصلية، كلها سلبية في علاقتها بالواقع، ثقافة كلها غير منظمة وشكوكية، وغير راضية من أساسها. وكذلك إبداعات إيتمار ليفي ودوريت زبليرمان.

وأدب ما بعد الحداثة هو أدب متعدد الوسائط، أدب يضم مواد مقتبسة من مختلف مستويات الواقع؛ مثل النشر والإعلام الخ. وذلك لكي يؤكد على "العبء" المفروض على الفرد، وكذلك عدم وضوح هويته في العلاقة بالنظم التي يتواجد بداخلها.

ويجب أن نرى في ما بعد الحداثة ظاهرة أبعد من الأدب، وكذلك أبعد من الثقافة. ويثني الإعلام على أدب ما بعد الحداثة، لأنه ينشر هذا الأدب ويساعده على الانتشار، لأنه يضم بداخله أجزاء من وسائل الإعلام ويدخل هذه الأجزاء إلى وعي القراء. والأدب يحتاج إلى أجهزة اجتماعية.

ومن هنا ظهر في الثمانينيات على ساحة الأدب أدباء جدد واتجاهات أسلوبية جديدة فهناك من قام بتجديد التقاليد مثل مائير شاليف، ودافيد جروسمان ودان بنيا-ساري، وهناك من حاول القيام ببداية جديدة مثل حانوخ ليفين، ويوئيل هوفمان وأنطوان شماس وأورلي كاستل بلوم وإسحق لور. وهناك مجموعة كبيرة ومهمة من الأديبات مثل سبيون ليرخت، وتسرويا شاليف وميرا ماجن وحنا بت شحر وشفرا هورن وألونورا ليف. وهناك من حاول تعريف المرحلة الجديدة على أنها مرحلة ما بعد الحداثة ومن المؤكد أن هناك أساساً ومنطقية في هذا التعريف لهذه الموجة. فعلى أية حال فمنذ سنوات الثمانينيات فصاعداً بدأ فصل جديد في تاريخ الأدب العبري. (٣٣)

وتعد عماليا كهانا كرمون وروت الموج، وكل حسب طريقتها، من أمهات "أدب النساء" الذي تطور وتوسع بشدة في الثمانينيات فصاعداً. والذي يمكن أن نحصى بعضاً منهن وهن: سفيون ليرخت وأورلي كاستل بلوم ويهوديت كتسير ودوريت بلج وميرا ماجن وتيفا سمل وبيتاجور وليلي بر-أميتي وليئا إيلون وتسرويا شاليف ودوريت رفيتيشن وشفرا هورن وعدنا مزيا وغيرهن.

### ظروف نشأة تيار ما بعد الحداثة في الأدب العبري

تشابه ظروف نشأة تيار ما بعد الحداثة في الأدب العبري مع ظروف نشأة هذا التيار في الأدب الغربي فكما سبقت الإشارة إلى أن نشأة تيار ما بعد الحداثة في الأدب الغربي تعود إلى حدوث تغييرات عميقة وانقلابات في الحياة الغربية في جوانبها الاجتماعية والفكرية والعلمية وما صاحب ذلك من مخترعات علمية وتصنيع. وتعود كذلك إلى تعاضل نفوذ الدولة، وازدياد تسلط مؤسساتها البيروقراطية على حياة الفرد، فجعلته يعيش داخل القالب الذي صنعته له المؤسسة البيروقراطية. متخلياً بذلك عن تفرد وفرديته بل ووجوده. تتشابه هذه الأسباب مع الأسباب التي جعلت هذا التيار ينشأ في الأدب العبري. فنجد أن أساس إبداع أدباء هذا التيار كان بعد حرب لبنان، حيث أصبح المجتمع الإسرائيلي يتدهور وبسرعة. حقا إنه في الخمسينيات والستينيات كانت تحتفي صراعات ومؤثرات عديدة، ولكن كانت الأيديولوجية الصهيونية أقوى من كل هذه الصراعات والمؤثرات.

أما في السبعينيات والثمانينيات فقد تغير هذا الوضع من النقيض إلى النقيض. وخلقت حرب أكتوبر تصدعات عميقة في المجتمع الإسرائيلي، ووضعت الأيديولوجية الصهيونية في اختبار جديد لطريقة تحقيق أهدافها. وكان الانقلاب السياسي في عام ١٩٧٧ وهزيمة تحالف المعراخ في انتخابات الكنيست في إسرائيل. وترأس مناحم بيجين حكومة تحالف الليكود. هو قمة الزلزال الذي كانت بدايته عام ١٩٧٣. وقد عبر هذا الانقلاب عن تغير جوهري في الحياة السياسية في داخل إسرائيل: أي الانتقال من مجتمع يسيطر عليه حزب واحد إلى مجتمع لم يعد الحزب الحاكم فيه يعتمد على أغلبية ساحقة ومستقرة. وفي غياب الانسجام بدأت تتحرك في اتجاه المركز التصدعات الاجتماعية والأيديولوجية مثل الصراع بين

السفارديم والاشكنازيم وبين المتدينين والعلمانيين وغيرها. وكذلك ظهور تيارات فكرية متعددة مثل ما يسمى بالمؤرخين الجدد وهم عبارة عن مجموعة من المؤرخين الإسرائيليين الذين أخذوا في الظهور منذ الثمانينيات وبدأوا في مراجعة الرواية الأكاديمية الإسرائيلية للصراع العربي الصهيوني، وبخاصة حرب ١٩٤٨ التي جرى صوغها ضمن إطار أيديولوجي صهيوني يعيد ترتيب الوقائع، واستبعاد ما لا يروق للصهاينة. فالرواية الإسرائيلية الصهيونية لوقائع حرب ١٩٤٨ وما بعدها تحاول بقدر الإمكان عدم ذكر الفلسطينيين، فلا توجد جماعة فلسطينية قائمة بذاتها. ولم يحدث أي تهجير قسري (ترانسفير) للفلسطينيين فقد خرجوا تلقائياً أو هربوا بناء على دعوة صريحة من الملوك والرؤساء العرب حتى يتسنى للجيش العربية الإجهاز على الدولة الصهيونية الوليدة، المحاصرة من كل جانب، أي أنه تم إسقاط البطولة تماماً عن الفلسطينيين وخلعها على الصهاينة.

ورسم المؤرخون الجدد صورة أكثر واقعية تقترب إلى حد ما من الرواية الفلسطينية لوقائع تلك الحرب، التي تبين أن المطامع الصهيونية قد تم تحقيقها على حساب السكان الفلسطينيين وأن العرب أبعدها عن طريق الطرد. وقد أظهر المؤرخون الجدد أن العالم العربي لم يكن قوة عسكرية مخيفة، بل كان مفككاً، يتكون من دول متخلفة، بعض حكامها متواطئ مع الصهاينة، وجيوشها سيئة التدريب وقدراتها القتالية شديدة التدهور. كل هذا يؤدي إلى نزع البطولة عن اليهود. بل يبين هؤلاء المؤرخون الجدد أن إسرائيل دولة متعنتة، ترفض السلام. وقد اعتمد هؤلاء المؤرخون الجدد المادة الأرشيفية التي رفعت عنها السرية بعد مرور ثلاثين عاماً. ومن الأمثلة البارزة هؤلاء المؤرخين الجدد نجد إيلان بابيه وهو أستاذ في جامعة حيفا وناشط في مؤسسات أبحاث من أجل السلام، وله مؤلفات أخرى عن تاريخ فلسطين الحديث والصراع الفلسطيني - الإسرائيلي منها كتاب «التطهير العرقي في فلسطين» حيث يكشف فيه عن المسكوت عنه حول دور التطهير العرقي في حرب إنشاء إسرائيل التي سميت «حرب الاستقلال» فيما سماها العرب بحق «نكبة» فلسطين.

ويدحض المؤلف الأفكار الرائجة هنا وهناك عن أن نزوح الفلسطينيين من أرضهم يعود إلى اختيار طوعي أو إلى وعود الجيوش العربية بأن النازحين سيعودون ما أن تكمل تلك الجيوش عملياتها ضد ما سمي آنذاك «العصابات الصهيونية».

"وما جرى عام ١٩٤٨ في فلسطين معقد وبسيط في آن، ويمكن تجاوز التعقيد الذي نشرته أجهزة الإعلام والإشاعات، إلى الحقيقة القائلة إن ما حدث بسيط ومرعب، إذ تم تطهير مساحات كبرى من فلسطين من سكانها الأصليين، ما يُعتبر جريمة ضد الإنسانية أرادت إسرائيل إنكارها ودفع العالم إلى نسيانها. والكتاب هو محاولة لاسترداد وقائع إسرائيلية مشينة من النسيان.<sup>(٣٤)</sup> وأكد المؤرخ التقدمي أنه ضاقت به السبل في إسرائيل خاصة إثر العدوان على لبنان.

وكذلك ظهور ما يسمى بـ " ما بعد الصهيونية" وهو مصطلح سياسي يشير إلى مجموعة من العلماء الإسرائيليين تشمل المؤرخين الجدد وعلماء الاجتماع الانتقادين. وقد تأثر بهم عدد من العاملين في حقول الثقافة والفن والأدب. ومن أهم حملة خطاب ما بعد الصهيونية بني موريس وموشي سميث وسيمحا فلابان وبار يوسف وأوري رام وسامي سموحا وباروخ كيفرنج وتامار كاتريال وسارا كازير وجيرسون شافير وبارون إزرأحي وشلومو سويرسكي وتوم سيحيف ويونان شايتر ويورين بن إيعازر وباجيل ليفي وإيلا شوحات وآفي شلايم وغيرهم.

ويُستخدَم مصطلح «ما بعد الصهيونية» للإشارة إلى انحسار الأيديولوجية الصهيونية ودخول التحجُّع الصهيوني عصر ما بعد الأيديولوجيات. ويرى البعض أن ما بعد الصهيونية معادية للصهيونية وأنها تعيد النظر في كل المقولات الصهيونية الأساسية، بينما يؤكد البعض الآخر أن ما بعد الصهيونية إنما هي امتداد للصهيونية.

وأعضاء هذا الفريق "الصهيوني" لا ينكرون شرعية ما يُسمَّى «القومية اليهودية» التي أدت إلى إقامة الدولة، ولكنهم يطالبون بإنهاء الرابطة النفسية والعائلية بين يهود إسرائيل والجماعات اليهودية خارجها.

ومما يجدر ذكره أن ما بعد الصهيونية لها جذور تسبق تاريخ ظهورها في الثمانينيات. فتحتدي الرواية الإسرائيلية للأحداث أمر قام به إسرائيل شاحاك من قبل بشكل منهجي شامل. أما يوري أفينيري فقد أكد في أكثر من مناسبة أن الصهيونية مثل البيوريتانية هي أيديولوجية الأصل التي انتهى دورها، وهناك من قال إن الصهيونية إن هي إلا حركة إنقاذ ليهود أوروبا (من الكارثة المحيطة بهم) انتهى دورها مع إعلان الدولة الصهيونية، وعلى الجميع تقبلها دون الخوض في النقاش بخصوص الأصول. وهناك بطبيعة الحال الحركة الكنعانية التي نادى (حتى قبل قيام الدولة) بفصل الدولة الصهيونية عن يهود العالم وضرورة التفرقة بين الإسرائيليين (الكنعانيين) واليهود. وعلى مستوى التطور التاريخي لوحظ أن جيل الصابرا كان قد بدأ يتعد عما يُسمَّى «التراث اليهودي» مما دعا جورج فريدمان إلى الإشارة لهم بأنهم «أغيار يتحدثون العبرية». بل إن بن جوريون نفسه طالب بحل المنظمة الصهيونية بعد تأسيس الدولة، فقد وصفها بأنها "السقالة" التي تفقد وظيفتها بعد الانتهاء من البناء. وأن مهمة يهود العالم هي الهجرة إليها وحسب، وبإمكان الدولة الصهيونية الوصول إليهم مباشرة، دون وساطة المنظمة الصهيونية. وهو موقف لا يختلف كثيراً عن موقف الكاتب البريطاني، من أصل مجري، آرثر كوستلر. وظهر ما بعد الصهيونية في الثمانينيات واكتسابها شيئاً من المركزية له أسباب عديدة يمكن أن نورد بعضها فيما يلي:

١ - انتشار العديد من مفاهيم ما بعد الحداثة. وقد استطاعت إسرائيل حتى حرب ١٩٦٧ أن تعوق تأثير ما بعد الحداثة وما يصاحبها من نسبية مطلقة، فقد كانت دولة ريادية عمالية تؤسس اقتصاداً استيطانياً جماعياً، يكفل للمستوطنين كثيراً من المزايا والحقوق.

٢ - الثورة المعرفية في العلوم الإنسانية في الغرب ورفض المسلمات البديهيية التي سادت مثل مطلقات حركة التنوير والعقلانية والتقدم ورفض الرؤية التاريخية أحادية الخط والتمركز حول الغرب.

٣ - يرى البعض أن الصهيونية قد حققت أهدافها على الصعيد القومي إذ أسست دولة قومية عادية طبيعية، سكانها طبيعيون. بل إن يهود العالم أنفسهم تم تطبيعهم من خلال وجود الدولة الصهيونية.

٤ - كانت الصهيونية قبل عام ١٩٤٨ تمثل أقلية لا تتمتع بإجماع عريض ولكن بعد قيام الدولة حدث إجماع عليها وعلى المقولات الصهيونية حتى حرب ١٩٦٧. وبعد حرب الاستنزاف (١٩٦٨ - ١٩٧٠) وحرب أكتوبر (١٩٧٣) والحرب في لبنان، فالانتفاضة، بدأت بأعداد غفيرة من الصهاينة في إعادة النظر في المقولات الصهيونية وبدأت ظاهرة الفرار من الخدمة العسكرية.

٥ - يحس المستوطنون في إسرائيل أن ثمن الحروب المتكررة مرتفع للغاية وأنهم هم الذين يدفعون الثمن. فالمستوطن الصهيوني هو الذي يواجه في الوقت الحالي كارثة جماعية، لكل هذا بدأوا يبحثون عن بدائل للنموذج الصهيوني. (٣٥)

ويثير الجدل الدائر في إسرائيل بشأن ما يُسمى «ما بعد الصهيونية» مسائل متنوعة مثل: الهوية الإسرائيلية (أصولها والمكونات الدينية والصهيونية الداخلة في تكوينها) ونمط الدولة والمجتمع الإسرائيلي المرغوب فيهما (بناء الأمة والموقف من الديمقراطية الليبرالية والقيم الإنسانية العامة) والسياسة الإسرائيلية تجاه العرب (سواء الأقلية الفلسطينية التي تحيا في إسرائيل، أم تجاه الشعب الفلسطيني القاطن في المناطق المحتلة)، والسياسة الإسرائيلية تجاه التوسع الصهيوني (مستقبل المناطق المحتلة ومصيرها) وعلاقة المستوطن الصهيوني بالجماعات اليهودية في الخارج.

وقد قام دعاة ما بعد الصهيونية بمراجعة المقولات الصهيونية الرئيسية وانتقادها، ومحاولة "نزع القداسة" عن كل أو بعض المقدسات الصهيونية. فوجه حملة خطاب ما بعد الصهيونية النقد لبعض الأفكار السائدة مثل "جمع المنفيين" و"بوتقة الصهر" والطبيعة العسكرية للمجتمع الإسرائيلي ونزعت التوسعية وشعار "الأمن فوق كل اعتبار". بل تناول بعضهم القضية الصهيونية الكبرى، أي مسألة الهولوكوست.

أما علماء الاجتماع الانتقاديون، فقد قدّموا نقداً جذرياً للصهيونية فدرسوا حركات الاحتجاج والفئات المضطهدة في المجتمع الإسرائيلي (الفلسطينيون والسود والسفارد والنساء)، بحيث طبق بعضهم منظور كولونيالي على الدراسات التاريخية الصهيونية.

وقد خرج حملة خطاب ما بعد الصهيونية على النهج الصهيوني السائد، الذي يقوم على ليّ عنق التاريخ والواقع من أجل إرساء المزاعم والادعاءات الصهيونية.

وهكذا، وجهت حرب لبنان ضربة قاضية إلى بقايا الانسجام الصهيوني الإسرائيلي. فإذا كانت الحروب السابقة قد أسهمت في التوحد الاجتماعي انطلاقاً من حقيقة أن مشاعر الرهبة والخوف على البقاء تسهم في ربط المجتمع بأهدافه، فإن حرب لبنان لم تقو على ذلك بل ألقت بشكوك حول مدى صدق طريقة الدولة، وزادت من الشعور بالغرابة بين أجزء مختلفة من المجتمع بينهم وبين ذاهم وبينهم وبين الزعامة السياسية. لقد خلقت هذه الحرب مجتمعاً مفككاً من الناحية السياسية والاجتماعية، مجتمعاً فقد ثقته في قيمه، وفي نبوءته وفي الزعماء المنوط بهم تجسيد هذه النبوءة. ومن هنا فإن حرب لبنان أعدت الخلفية التي انطلق منها تيار ما بعد الحداثة في الأدب العبري، فقد كان المجتمع الإسرائيلي في النصف الثاني من الثمانينيات يعاني من غياب الانسجام وغياب القيم؛ ومن حالة من الانشقاق والغرابة بين قطاعات المجتمع المختلفة. فبينما كان المجتمع الإسرائيلي في الستينيات يتميز بحزب مركزي واحد، وأيديولوجية سائدة واحدة ذات رموز واضحة، فإن هذا المجتمع أصبح يعاني في الثمانينيات من التفكك والتشتت والانفصام. ولذلك فليس من قبيل الصدفة أن الإصدارات المحلية حظيت بشهرة غير مسبوقة، وفاقت شهرتها كل الإصدارات اليومية، وذلك في الوقت الذي انسحقت فيه الصحف الحزبية إلى الوراء واضطرت إلى الدفاع عن وجودها. حيث عكست الإصدارات المحلية جيداً حقيقة أن إسرائيل توقفت على أن تكون مجتمعاً أيديولوجياً، بل أصبحت مجتمعاً استهلاكياً بشكل مميز.

وعلى الصعيد الأدبي نجد أن الأدب النثري العبري أول ما تأثر بشكل أساسي من هذا الوضع، وفي الوقت الذي ازدهرت فيه دوائر مختلفة من السكان (دوائر قومية ودينية وسفاردية) ازدهر فلاسفة منحوا مؤيديهم رؤية متجددة. ولم

يعد يُسمع وسط الدوائر العلمانية الليبرالية أصوات جديدة تستطيع تعديل الأيديولوجية المتدهورة ومنحها حيوية جديدة. ووقفت حركة العمل في وجه لطمات متكررة ومتغيرة (إخفاقات اقتصادية، وفساد)، وهذه اللطمات هي التي جسدت مرة ثانية فشلها وفشل القيم التي بنيت عليها.

وتجدر الإشارة إلى أن خيار التغلغل في الحياة المريحة والجيدة من خلال عدم الاهتمام بالأيديولوجيات بأنواعها (فيما عدا الإيمان بالفرد وحقوقه) لم يكن خياراً بسيطاً، حيث إن الوجود في إسرائيل كان مرهوناً بمشاكل صعبة، مشاكل تتطلب تحديد موقف وحسم مبدئي. فيجب مثلاً تحديد موقف الدولة تجاه مواطنيها من العرب ومن مواطني المناطق المحتلة. وهل يمكن تجاهل قضايا الهوية الأساسية التي تطفو من حين لآخر على السطح (مثل العلمانيين والمتدينين، والمهاجرة الإسرائيلية الخ). كما أن هذا الخيار مازال محفوفاً بالمشاكل العديدة في إسرائيل في الثمانينيات والتسعينيات. إن الغشاء المحاط بالوجود الإسرائيلي هو غشاء دقيق وشفاف جداً، والحياة في إسرائيل مازالت تتطلب إجابات، وتفرض على الناس أن يجدوا مغزى لاختيارهم ولأعمالهم. لقد كان الأدب النثري العبري في ثمانينيات القرن العشرين يتميز بأن معظم ممثليه يأخذون الحياة على عاتقهم مثل أبطال أورلي كاستل بلوم وآخرين. إن أدب هذا الجيل يؤكد على الطابع المشوش والمشتت للواقع، أدب لم يعد أبطاله يبحثون عن مغزى لحياتهم ذلك لأنهم غير واثقين بوجود مغزى. وكما قيل، فإن وجهة النظر هذه، تميز إبداعات عديدة بدأت تصدر في منتصف الثمانينيات، وإن كانت هناك إرهابات لها بدأت تظهر في نهاية السبعينيات (في قصة "ذكرى الأشياء" عام ١٩٧٧ للأديب يعقوب شفتاي على سبيل المثال).

"وقد تزامن مع الانعطاف الجوهرى الذي حل بالمجتمع الإسرائيلي في السبعينيات والثمانينيات، حدوث تغيرات في الذوق الأدبي. فقد بدأ في نهاية السبعينيات والثمانينيات تصدر في إسرائيل ترجمات عديدة لأدباء يوجد في إبداعاتهم أسس بارزة خاصة بتيار ما بعد الحداثة، وتدل هذه الحقيقة، على أمور كثيرة من بينها ازدهار وتفتح جيل جديد من المحررين الأديبين، والذين أظهروا اهتماماً كبيراً بتيار ما بعد الحداثة. كما كان بعضهم مسؤولاً عن نشرات خاصة في دور النشر التي عمل بها (مثل ييجال شورتنس في "كتر"، وحاييم بسح في "زمورا بيتان"، وإلينا هرمان وموشى دور في "عم عوفد") وشجعوا الاكتشافات المختلفة للموجة الجديدة في الأدب النثري العبري. (٣٦)

### العوامل المشتركة بين أدباء هذا الجيل

كان الأدب العبري في الثمانينيات أدباً مركباً ومتولناً جداً، لذا كان من الصعب على أدباء هذا الجيل أن يجدوا لأنفسهم مكانة على الساحة الأدبية. إن الفرق بين أدباء الثمانينيات وأدباء الستينيات، يكمن في أن أدباء الجيل الأخير كانت لهم مكانة لدى جمهور القراء والنقاد لذا لائتم الأدباء في هذا الجيل بين الأدوات النقدية وبين أفق التوقعات الخاص بالقراء. أما أدباء الثمانينيات، فكان على الأديب الذي يريد التطوير أن يحطم الحدود والأطر الخاصة بالجيل السابق، أو التعامل مع معايير ومقاييس الجيل وإعادة صياغتها بصورة جديدة. (٣٧)

لذا، ليس أمامنا مجموعة مندمجة من الأدباء، بل نجد أن هذا التيار يمثل أدباء من أبناء أعمار مختلفة تماماً، فبعضهم من مواليد الثلاثينيات كأدباء الموجة الجديدة، وبعضهم من مواليد الخمسينيات والستينيات، وجاءوا من خلفيات مختلفة. فليس المقصود هنا هو الحديث عن مدرسة أدبية مندمجة، ذات خصائص أسلوبية وموضوعية مشتركة، بل عن توليفة من الأساليب لها نقاط تامل معينة. فعلى سبيل المثال نجد يوييل هوفمان جاء إلى الأدب العبري من الفلسفة والأدب الشرقي، وهو أستاذ الأدب الياباني، ونشر ترجمة لمقتطفات من الشعر الياباني عام ١٩٨٥. وأدبه مقتبس من التقاليد الشرقية، ومع ذلك فإن موضوعه الأساسي يندمج مع أهداف مركزية خاصة بأدباء شباب جاءوا من خلفيات مختلفة تماماً.

ورغم ما تقدم يبدو أنه من الممكن الإشارة إلى خطوط عريضة متماثلة مثل الدوافع التي شكلت هذا التيار. وبداية لم يذكر كثيراً أن الثقافة الإسرائيلية الخاصة بنهاية الخمسينيات وبداية الستينيات كانت ثقافة كلمات، ولم تكن صور تلفزيونية وسينمائية، ولم يكن من الصدفة أن الغالبية العظمى من أدباء هذا التيار كانوا طلاباً يدرسون الأدب في بداية الستينيات في الجامعة العبرية. ولذلك كان مجلات الحياة المختلفة في إسرائيل والخاصة بتلك الفترة تأثير واضح عليهم. ومعظم أدباء هذا التيار تعلموا من الدراسات الأدبية ومن عجنون أن النص الأدبي هو، أولاً وقبل كل شيء، نص ذو طبيعة عبرية غنية ومتعددة أي نص "مركب" وعميق. أو بمعنى آخر نص له عدة طبقات، لا تتضح معانيها أمام القارئ البسيط بل إن الأمر يتطلب عملية فك شفرة مركبة ومعقدة.

ولذلك أصبح النص الأدبي لدى أدباء هذا التيار الجديد نصاً معقداً ومتعدد الطبقات، ويلبي حاجة داخلية عميقة. ومتعة الفرد والجماعة التي حظي بها أعضاء "جيل البالماح" بدأت تتلاشى، وخاب أمل التوقعات والآمال المرجوة والتي صاحبت إقامة الدولة. ووجد أدباء هذا التيار صعوبة في رؤية أنفسهم على أهم جزء من هذا المجتمع. وقد كان تأثير عجنون مثل المرشد في مجالين هما؛ أولاً، من خلال حبكة قصة "كتاب الأعمال" استطاع الأدباء الشباب مهاجمة الطابو وخاصة المجتمع الإسرائيلي المعاصر. وثانياً، أن النص متعدد الطبقات منح الأدباء الشباب إمكانية تصوير الشيء وعكسه. وتصوير مجموعة مركبة من التناقضات الموجودة.

وبشكل مناقض، ساعد النص متعدد الطبقات في مسيرة تقابلهم على أهم هم الأدباء المركزيون الذين يمثلون الثقافة الإسرائيلية الشابة. فبسبب خيال النص العجوني الفني صار من المقبول هذا النص على أنه تعبير صادق عن المجتمع، وعن تراثه وتقاليده، وفي حقيقة الأمر هاجم هذا النص جوانب مركزية في المجتمع وقيمه.

كما أن أدباء التيار الجديد، وعلى عكس من سبقهم، بدأوا في الاهتمام الزائد بالدوافع العميقة الخاصة بأبطالهم. والأمثلة البارزة على ذلك نجد أعمال تسرويا شاليف عام ١٩٩٣، وكذلك إبداعات أورلي كاستل بلوم التي تحمل أكثر من مرة الطابع النفسي البارز كما في رواية "دولي سيطي" عام ١٩٩٢.

وبالرغم من الصعوبة فإنه يمكن الإشارة بدقة إلى حدود أدباء هذا التيار، فمما لا شك فيه أن أماننا أدباً نثرياً آخر، أدب نثري وجهة نظره وأسلوبه مختلف تماماً عن وجهة نظر أدباء "الموجة الجديدة" وأسلوبهم.

وكما مهد شعراء مجلة "لكرات" الطريق أمام أدباء "الموجة الجديدة"، كذلك نجد أن المسيرة الجديدة في الأدب النثري ظهرت في البداية في الشعر وبصفة خاصة في أشعار أهرون شفتاي ويونا فلنج وفي أعمال معينة في أشعار دافيد أفيدان. هل من الممكن الإشارة إلى تاريخ محدد لظهور هذا التيار؟ كما هو متوقع، فقد كانت هناك عدة بدايات لم تحظ في حينها باهتمام. هكذا، نجد أن العمل الأول للأديب حاييم لبيد بعنوان "الانطباعات الخفية لسحيني" عام ١٩٨٣، لم يحظ تماماً برودود أفعال نقدية، ولكن عندما صدر ثانية بعد ذلك بأربع سنوات لقي استقبلاً حاراً. وذلك عندما وصل تيار ما بعد الحداثة إلى قمة الأدب النثري العبري. والكلام نفسه ينطبق على العمل الأول للأديب أيتمار ليفي بعنوان "زليج مينسي وأشواقه إلى الموت" عام ١٩٨٥. ولكن يمكن القول إنه مع النصف الثاني من الثمانينيات بدأ يظهر هذا التيار مع ظهور أعمال مثل "الأرابيسك" لأنطوان شماس عام ١٩٨٦ و"حب" لدافيد جروسمان عام ١٩٨٦، و"يضم كل شيء" لأفراهام هفتر عام ١٩٨٦، و"ليس بعيداً عن وسط المدينة" لأورلي كاستل بلوم عام ١٩٨٧، و"كتاب يوسف" ليونيل هوفمان عام ١٩٨٨. وكذلك "بيئة معادية" عام ١٩٨٩، و"أين أوجد" عام ١٩٩١ و"دولي سيطي" عام ١٩٩٢، و"قصص لا إرادية" عام ١٩٩٣. لأورلي كاستل بلوم، وأفراهام هفتر "كتاب مفسر" عام ١٩٩١، و"أوثان" عام ١٩٩٣، وإيتمار ليفي "أسطورة البحيرات الحزينة" عام ١٩٩٠، و"الحروف الشمسية والحروف القمرية" عام ١٩٩١. كل هذه الأعمال

أكدت على طابع ما بعد الحداثة الموجود لدى التيار الجديد. ثم أخذ هذا الجيل في التطور والتقدم من خلال جيل آخر من الأدباء الأكثر شباباً ومنهم يوفيل شعوني "طيران الحمامة" عام ١٩٩١، وليثا إيلون "شيء ما ضروري" عام ١٩٩١، وتيسفورا بولان "كل شيء كما هو معروف حقيقة" عام ١٩٩٠، وإيتجار كرت "أنابيب" عام ١٩٩٢، و"أشواق لكسينجر" عام ١٩٩٤، وجادي طأوف "ماذا كان سيحدث لو أننا نسينا دوف" عام ١٩٩٢، ونوريت زرحي "فنان الأقتعة" عام ١٩٩٣، واسحق ليثور "مع أكل الملوك" عام ١٩٩٣، وأفنير شاتس "دوائر مطبوعة" عام ١٩٩٤ وآخرين. وخلال الحديث عن الخلفية المشتركة لأدباء التيار الجديد تجدر الإشارة إلى نقطة أخرى وهي أن معظمهم لم يصل إلى الأدب من الأدب عموماً ومن الأدب العبري بصفة خاصة. ففي مقابل أبناء الجيل السابق، نجد أدباء هذا التيار درسوا الثقافة التي تحتوي على وعي بالسينما والتلفزيون. بالإضافة إلى أن معظمهم كانت له خلفية بدراسة السينما أو الدراما، فنجد أفراهام هفتر الذي كان يدرس الفلسفة والأدب الإنجليزي، كان معروفاً وسط الجمهور على أنه رجل السينما. ومن دراسة السينما والدراما جاءت أورلي كاستل بلوم ويوفيل شعوني وإيتمار ليفي وآخرين. وقد تركت هذه الحقيقة، على ما يبدو، بصمتها على طرق تصوير الشخصيات وعلى اختيار مواقعهم وعلى المستوى اللغوي وعلى الطرق الرمزية، وعلى طرق الانتقال من تصوير إلى آخر. وعلى طريقة تقسيم النص على الورق الخ. ومن ناحية ثانية، فإن هذه الحقيقة توضح الشعور بأن هناك مسيرة جديدة من الأدب النثري العبري، وبأن الأدباء الجدد يتجاهلون تقريباً تماماً مصادر التأثير التقليدية الخاصة بالأدب النثري العبري.

ففي قصة "أوثان" يحاول هفتر خلق نص يشبهه، قدر الإمكان، النص السينمائي، بما في ذلك التخلي عن تقسيم النص إلى فصول، واستخدام انتقالات سريعة في المكان والزمان، واستخدام التقنية السينمائية التي تأخذ فيها الصورة الواحدة في التلاشي حتى تتبدل بصورة أخرى. وتخلي مطلق عن الخصال الأدبية.

كما أن تأمل القصة الأولى للأديب حاييم ليبيد "الانطباعات الخفية لسحبي" عام ١٩٨٣، وهي من الأعمال التي تعبر عن التيار الجديد، يوضح طبيعة الانعطاف الذي حدث في الأدب النثري العبري في الثمانينيات والتسعينيات. فالقصة تعبر عن خوف الراوي الذي اكتشف أنه ليست لديه نقطة ارتكاز ثابتة ومستقرة يستطيع من خلالها أن يحدد أيّاً من الموضوعات الممكنة المختلفة والخاصة بالواقع صالحة وحقيقية وصحيحة وأي منها خطأ؛ أي أنه فقد القدرة على معرفة الخطأ والصواب. والديانة المسيحية الخاصة بإحدى الشخصيات المركزية في الرواية تشير إلى نقطة الارتكاز المفقودة، ولكن هذه الديانة نفسها تصور على إنها إحدى تعبيرات الأزمة الوجودية وليست بوصفها علاجاً لها. حقاً إن أحد الخطوط العريضة المهمة التي أشارت إليها الأعمال الأدبية، التي بدأت في الصدور بعد ذلك بثلاث أو أربع سنوات، هو الطابع العلماني البارز لهذا الجيل، أي، الانتقال من التدين إلى العلمانية.

إن الغالبية العظمى من إبداعات "الموجة الجديدة" نجدها مرواة على لسان راوٍ يعلم كل شيء، ويساند أبطاله بشكل غير مباشر أو يلغي تصرفاتهم. كما أن الحضور غير الواضح للمؤلف يوجد كذلك في الإبداعات المروية من عدة نقاط ذاتية.

أما بحث إبداعات أدباء التيار الجديد فيكشف عن نوع مختلف تماماً من الرواية. حيث إن الشعور بالتواجد في واقع مضطرب، وغياب المغزى واليقين، كل هذا يؤدي إلى تلاشي الراوي الذي يعلم كل شيء؛ ويظهر بدلاً منه، في معظم الإبداعات راوٍ بالضمير الأول الذي يشهد على نفسه، هناك راوٍ يخبرك بشيء ما، وبعد ذلك يقول لك اسمع لقد كان هذا كذباً، ويصلح نفسه، وبعد ذلك يقول لك عفواً، هذا أيضاً كذب. وهكذا إلى ما لا نهاية لدرجة أنك لا تعرف بماذا تهتم.

كذلك في الإبداعات التي تروى بالضمير الثالث - نجدها بشكل عام في القصص القصيرة لأورلي كاستل بلوم واتجار كرت وجادي طوف ونوريت زرحي - نجد أن وجهة نظر الراوي ليست أكثر من وجهة نظر شخصياته وهو يقلل من الحكم عليهم. وروايات كاستل بلوم " أين أوجد" و "دولي سيطي" تعبر عن هذا الهدف بوضوح شديد. ففي هاتين الروايتين نجد البطلة تحكي قصتها المجنونة بالضمير الأول، ولا يوجد في الروايتين حتى كلمة واحدة تعبر عن شيء يجب أن يكون في العالم كما هو في نظر المؤلفة المختفية.

إن هذا الهدف الجديد الذي قلل إلى الحد الأدنى من سلطة الرواة، أدى إلى الظاهرة التي لم يكن لها مقدمات في إبداعات الجيل السابق وهي : الكتابة التي تبدو سيرة ذاتية للهولة الأولى، حيث يظهر فيها المؤلف باسمه. إن ظاهرة السيرة الذاتية، بشكل عام، يمكن تمييزها من خلال الثقة المتناهية ( حيث إن المؤلف يصور واقعاً حقيقياً معروفاً له وليس عالماً مختلفاً). وفي مقابل ذلك نجد أن أدباء التيار الجديد يظهرون في إبداعاتهم باسمهم كاملاً، وذلك من أجل التأكيد والتشديد على غياب سلطة الراوي. ومن الأعمال المميزة في هذا الخصوص نجد القصة الواقعية للأديب أفراهام هفتر، التي يظهر فيها اسم المؤلف من العنوان بين أقواس " افراهام هفتر: كتاب مفسر". ويظهر الأديب في القصة بوصفه شخصية غير أدبية معروفة ( ممثل سينمائي، ومدرس للسينما في جامعة تل أبيب الخ). ومثل هفتر نجد كذلك أورلي كاستل بلوم تظهر هي الأخرى باسمها في بعض قصصها، وتذكر كذلك كتبها السابقة.

كما أن العالم الداخلي للأبطال، الذي كان مع أدباء " الموجة الجديدة" عالماً معقداً أو غامضاً، تحول مع أدباء التيار الجديد إلى شيء مغلق ولا يمكن تفسيره. فليس صدفة أن أفيشاي (بطل قصة أورلي كاستل بلوم " ليس بعيداً عن وسط المدينة) لا يتذكر شيئاً عن ماضيه. فهو بلا ماضي وبلا ذكريات من الطفولة. وأصبح الشيء الذي يحدد ماهية البطل الآن هو العلاقات المتبادلة الخاصة به مع بيئته.

إذا كان أدباء " الموجة الجديدة" قد أكدوا على أهمية الطفولة في تصوير العالم الداخلي الخاص بأبطالهم، فإن أدباء التيار الجديد يؤكدون على الأهمية الخاصة باللغة وعلى قصص الأطفال. حيث تظهر أهمية قصص الأطفال في تصوير العالم الكبير في إبداعات يوثيل هوفمان وأفراهام هفتر وحاييم لبيد( لدى هوفمان وهفتر تظهر أحياناً نفس أشعار الصبا ونفس قصص الصبا. وتوجد هذه النظرة بشكل أوسع في إبداعات عديدة أخرى في عالم أبطال وفي روايات كاستل بلوم وفي قصص لينا إيلون وإتجار كرت وغيرها).

ومع تغير صورة الإنسان تغير كذلك الواقع الخارجي. فقد كان للواقع الخارجي الإسرائيلي دور بالغ الأهمية في إبداعات " الموجة الجديدة" ( وقد شذ عن هذا أيلفيلد فهناك العديد من حبيكات قصصه تقع في أوروبا). إن أرجاء إسرائيل تظهر في إبداعاتهم " غريبة وشاذة"، ولكنها لم تعرض، ولو مرة واحدة، العالم الإلهي الذي يجب التقرب إليه والارتقاء في أحضانه. فهناك في إبداعات يهوشواع وعوز وكهانا كرمون أوصاف مألوفة عن إسرائيل ومدنها ( وخاصة تل أبيب وكذلك بئر سبع وحيفا)، ومستوطناتها ومناظرها الطبيعية ( النقب والجليل وغيرها). وتغير العلاقة مع هذا الواقع، وبلا مقدمات، في إبداعات هفتر وكاستل بلوم وجادي طوف. فلم يعد الواقع الخارجي في نظر الأدباء الجدد هو مفتاح لعوالم أخرى ولم يعد شريكاً ممكناً لعلاقة الأنا بالآخر.

" وقد أدت هذه التغيرات إلى عدة اختلافات باللغة الأهمية في شكل النص:

أولاً: مع فقدان مركزية العالم المصور انتقل التركيز إلى الوسيط اللغوي والأديب، وهناك عدة إبداعات بدأت تحصل على صورة غير أدبية كأن نجد مثلاً قطاراً يطير بين الجبال والصخور. ( في قصة " كتاب يوسف" للأديب هوفمان). وقد

عزز هذا الهدف من تركيز الأدباء الجدد على المسيرات الشعورية وعلى عدم استعدادهم لتقبل مسلمات الأدب النثري. (٣٨)

وهناك فارق أساسي بين الطابع الذي يستخدمه أدباء الثمانينيات تجاه نصوص معروفة وبين الرموز العديدة في إبداعات أدباء "الموجة الجديدة". ففي حين نجد أن الآخرين رأوا في النصوص التقليدية (يهودية ومسيحية) العديد من الخصال والرموز التي يمكن استغلالها لكي تمنح النص بعداً في المغزى. نجد أن الأدباء الجدد يوجهون قراءهم إلى نصوص حديثة. مثل استخدام لغة عبرية متحدثه من أجل التأكيد على الأنا.

ثانياً: مع جعل الشخصيات والواقع الخارجي شيئاً سطحياً فقد حدث تغير في شكل الحكبة. حيث اختفت الحكبة التي ترتبط أجزاءها جيداً بعضها البعض الآخر وحل محلها أوصاف لحالات إنسانية مختلفة. وليس صدفة أن تحظى القصة القصيرة بازدهار في السنوات الأخيرة ( يبدو أن القصة القصيرة تناسب جيداً متطلبات القارئ) ونجد الحكبة في إبداعات هفتر وكاستل بلوم وشاليف تعد أحداثاً عرضية.

ثالثاً: مع إدراك أن الواقع هو واقع مشوش ومستبد؛ فقد اختفى من الأدب النثري عدة مميزات وقيم سابقة. وأصبحت اللغة العبرية المتحدثة لها شرعية. (٣٩)

كما أن أدباء التيار الجديد لم يسمحوا للقارئ بالتخفي وراء عملية القراءة سواء كان ذلك بسبب طبيعتها أو بسبب الهجوم الشديد على مجموعة القيم والمشاعر الخاصة بالقارئ أو بسبب ضرورة أن يقرر بأي طريقة سيقراً النص. إن عملية القراءة التي يقترحها أدب ما بعد الحداثة هي على الأقل القراءة الأولى وهي تتجه إلى العقل أكثر من المشاعر.

وتوضح عملية القراءة هذه، على ما يبدو، السبب وراء قلة عدد قراء الأدب النثري. فهناك العديد من إبداعات الأدباء التي ذكرت هنا حظيت بمدح وإطراء كبير من جانب النقد، ومع ذلك فلم يصل عدد النسخ المباعة حتى إلى عشر عدد النسخ الخاصة بأدباء الستينيات، فنجد قصص هفتر وهوفمان وكاستل بلوم بيع منها في أحسن الأحوال حوالي خمسة آلاف أو ستة آلاف نسخة، في حين أن قصص عوز ويهوشواغ بيع منها أكثر من مائة ألف نسخة. كما اتضح أن أسماء هفتر وهوفمان وكاستل بلوم وإيتمار ليفي وأصدقائهم غير معروفة تماماً للجمهور العريض. ونجد دافيد جروسمان ويهوديت كتسير معروفين ومشهورين وأما أسماء أدباء جيلهم ما بعد الحداثيين غير معروفين. حيث أصبح أمام القراء طريقة جديدة في الكتابة تتطلب من القراء التعود على أسلوب غير معتاد. ويبدو أن جمهور القراء قد تَعَوَّد على القصة الواقعية وعلى الحكبة والشخصيات. "وكان هذا الجمهور يعلن قائلاً: " أنت أيها الأديب تشك في قدرة الأدب على تصوير واقع بشخصياته؛ أنت تشك وتتساءل ما هي الشخصية وما هو العالم وما هو النص وما هي العلاقات بينهم، حسناً جداً، ولكن بدوي" (٤٠).

حيث تجدر الإشارة إلى أنه في حين أن القراء كان بإمكانهم حل شفرة كتابة أدباء الستينيات إلا إن جمهور القراء رأى في إبداعات أدباء "التيار الجديد" إبداعات صعبة الفهم. وعلى ما يبدو فإن توضيح ذلك يكمن في حقيقة أن عوز ويهوشواغ وأصدقائهم يصورون حبكة مادية وهكذا فإن العديد من القراء يمكنهم فك شفرة هذه الكتابة. لقد أهمل أدباء "التيار الجديد" ذوق الجمهور. فكما سبقت الإشارة إلى أن هناك فرعاً آخر من فروع ما بعد الحداثة اعتبر ذوق الجماهير باعث على الإسفاف والانحطاط فأثر الاستغلاق والصعوبة حتى لا يكون الفن قريب المنال.

كما تجدر الإشارة أن محاولة دمج نص أدبي بوسيط سينمائي، شعبي (على سبيل المثال "طيران حمامة" ليوفيل شمعويني) لا يسهم في بساطة الأدب. فالشيء البديهي المفهوم في السينما (على سبيل المثال تقسيم الشاشة إلى اثنين أو القفز السريع من صورة إلى أخرى) لا يتقبله كل الجمهور.

فإذا كان الانتقال من أدب جيل البالمح إلى أدب جيل الستينيات لم يمثل بالنسبة لمعظم القراء مشاكل في التفسير وواصل جزء كبير من الجمهور قراءة أعمال ناتان شحم وموشي شامير وبجانبهم عاموس عوز وأ.ب. يهوشواع، فإن الانتقال إلى أدب ما بعد الحداثة بدا على أنه عائق لم يستطع معظم الجمهور تحطيه. وذلك بالرغم من أن هذا الأدب النثري هو أول من عبر عن الثقافة الإسرائيلية التي تبحث عن هويتها، غير أن هذه الثقافة لم تمد لهذا الأدب يد المساعدة. وكذلك إذا كان جمهور القراء الخاص بالأدباء هوفمان وهفنر وكاستل بلوم وليفي وأصدقائهم سينمو ويزداد مع الوقت فمما لا شك فيه أن قصصهم لن يكون لها الشعبية نفسها التي كانت لسابقيهم.

يتميز أدباء "الموجة الجديدة" بعدم التركيز على المسيرات النفسية الداخلية. وماذا يحدث لو أن الأدب النثري وجه نظره إلى الداخل، كما هو الحال في أدب ما بعد الحداثة، الذي يتميز بغياب المركز وكذلك غياب صورة البطل ما بعد الحدائي الذي يظهر بصورة حطام شخصية عديمة "الأنا". ويتضح هذا الوضع جيداً في إبداعات تسرويا شاليف وإيلي ميحد. وتفهم كاستل بلوم المجتمع بهويته غير الواضحة ومن هنا كان الغضب الشديد من هذا المجتمع. ولذلك كانت كثرة التناقضات والمواقف الساخرة هي الأمور التي تميز إبداعاتها ومصدر هذه الأمور في الرفض المطلق للبيئة وقيمها. وتريد تغيير هذا المجتمع من الأساس عن طريق رفض الاستجابة لبداهيات هذا المجتمع. ويختفي هذا الهدف الاجتماعي تماماً من كتابة شاليف، حيث نجد أن التناقضات التي تظهر في أعماله تعبر عن موقف شخصي ذاتي.

إن الفلسفة العلمانية الخاصة بهفنر وكاستل بلوم ولييد، هذه الفلسفة التي ترفض مراكز القوة المتعارف عليها وكذلك مجموعة القيم والدلائل المصاحبة لها تميز سائر أدباء التيار الجديد. وكما قيل، فإن إبداعات أدباء الستينيات تتميز بالبحث وراء الكمال المفقود على المستوى الشخصي والاجتماعي والمعنوي. ويعكس إبداع عوز جيداً هذا الهدف: حيث يبدأ بتراع شديد بين قوى متعارضة، وذلك من أجل الانتهاء بمشهد تتواجد فيه القوى المتنازعة بعضها مع البعض الآخر، من خلال التوفيق والكمال. ومع كل النقد الاجتماعي الخاص بهم، فإن أدباء "الموجة الجديدة" يعدون نتاج المجتمع الإسرائيلي لسنوات الأربعينيات والخمسينيات. فقد كانوا أعضاء في حركات الشباب، وتغنوا بأغاني الوطن، وحتى مع تمردهم يمكن أن نسمع الأشواق والحنين إلى الوطن وإلى واقع متجانس. أما أدباء الثمانينيات فقد عرفوا جيداً أن مراكز القوى أصبحت مبعثرة. ونمو في عالم مختلف تماماً عالم بلا يقين عالم السينما والتلفزيون والكمبيوتر. ولم يعد أبطلهم يبحثون عن الكمال المفقود لسبب بسيط هو أنهم لم يعودوا يؤمنوا بوجود هذا الكمال. وهم يؤمنون فقط بالحطام. وبالأشواق إلى واقع آخر. ففي إبداع كاستل بلوم، على سبيل المثال، لا تظهر هذه الأشواق من خلال حالة متجانسة أو من خلال كمال معين، بل يظهر من خلال رموز فقط بين الغضب الذي يعكس في إبداعها ومن خلال النقد الاجتماعي المرتبط به.

والوعي بأنهم يعيشون في واقع علماني ممزق ومبعثر، وتغيب فيه مراكز السلطة التي يمكن أن تستمد منها قيماً وحقائق واضحة، مشتركة بين معظم أدباء التيار الجديد. وفي هذا الخصوص نجد الأديب يوثيل هوفمان يقف موقفاً وسطياً بين هؤلاء الأدباء وبين سابقيهم من أدباء الستينيات. فمن ناحية نجده يحطم ويعثر الواقع، ويؤكد على غياب حقائق مطلقة ولكن ومن ناحية أخرى نجد أن هذا التحطيم يتم من خلال البحث عن مبادئ التأليف العامة والشاملة.

إن الانعطاف الذي حدث من الستينيات إلى أدباء الثمانينيات والتسعينيات يشبه في ماهيته الانتقال من الحداثة إلى ما بعد الحداثة في الأدب الغربي. وبالرغم من كثرة الخلافات التي تميز عملية بحث إبداع ما بعد الحداثة؛ فإن معظم المنشغلين بهذا الأدب يوافقون فيما يتعلق بالأزمة الفلسفية التي تميزه. وقد حاول بعض باحثي ما بعد الحداثة فهم مميزات الموضوعية والأسلوبية على أساس الأزمة في الثقافة الغربية والأمريكية التي ازدهرت من خلالها.

وهكذا، هناك العديد والعديد من الملامح الخاصة بالأدب النثري العبري في نهاية الثمانينيات والتي ذكرت سابقاً تميز الأدب النثري ما بعد الحداثي الغربي (مثل الأزمة الفلسفية، وضياح فردية البطل وضياح سلطة الراوي، ووضع الواقع بين قوسين).

إن ما بعد الحداثة تؤكد على الطابع الفوضوي المضطرب، الذي لا يمكن تفسيره. وحول هذه النقطة فقد تفرع أدباء ما بعد الحداثة إلى شقين أساسيين. يوجد في ناحية شعبة الفردية وفيها يتجه الأدب إلى نفسه، ويختار لنفسه أدواته ويدير ظهره للواقع. وفي الناحية الأخرى توجه الأدب الذي يقيم علاقة ما مع الواقع من خلال محاولة للتعبير عن الواقع، وذلك على عكس تطوع ما بعد الحداثة. وهذا الاتجاه يتطلع إلى إيجاد نظام في الواقع أو تطلعه لفرض هذه الأمور عليه. وقد اختار الأدباء الإسرائيليون، تقريباً دون استثناء، الناحية الثانية. حقاً، إن هناك العديد ممن وقف على الثغرة التي لا يمكن تحطيتها بين اللغة والواقع (مثل هوفمان وهفنر وكاستل بلوم وليثور وآخرين)، وهم يرون في الواقع نظاماً غير مفهوم من الدلائل التي لا يمكن الحسم بينها، ومع ذلك، لدى معظمهم تقريباً (ما عدا إيلون وشاتس) يرون أنه لا يمكن الخطأ في الحاضر الإسرائيلي الذي تعكسه بمشاكله وتخططاته.

## رابعاً: أورلي كاستل بلوم

أورلي كاستل بلوم من مواليد ١٩٦٠ في تل أبيب حيث تعيش الآن. درست السينما في جامعة تل أبيب. بدأت في نشر بواكير أعمالها عام ١٩٨٧ وهي المجموعة القصصية "ليس بعيداً عن وسط المدينة." (٤١) وتعد من أكبر الأدبيات براعة في جيل الثمانينيات، هذا الجيل الذي أحدث تغييراً مهماً في الأدب العبري. وقد أحدثت كتابتها ردود أفعال قوية وشديدة والكثير من الجدل والمناقشة. فازت عام ١٩٩٠ بجائزة تل أبيب، وبجائزة ألترمان عام ١٩٩٣، وحظيت بجائزة رئيس الحكومة مرتين عام ١٩٩٤ وعام ٢٠٠١، وبجائزة نيومان عام ٢٠٠٣، وقد ترجمت أعمالها لتسع لغات. وفي عام ١٩٩٩ أشارت الصحف الإسرائيلية إلى أن كاستل بلوم واحدة من أعظم خمسين شخصية نسائية مؤثرة في إسرائيل. وهي إحدى الأدبيات المهمات في الأدب الإسرائيلي، في العقدين الأخيرين. فقد اختارت دار النشر "عم عوفد" أورلي كاستل بلوم الأدبية الإسرائيلية التي بدأت سلسلتها الجديدة "نثر آخر." (٤٢)

وهناك أدبيات تعدوا حدود مجموعة الإمكانيات الخاصة بجيل الستينيات؛ من بينهن ليلي أميتي وأورلي كاستل بلوم. إن إحدى الشخصيات اللاتي غيرن وجه الأدب الثري كانت أورلي كاستل بلوم. (٤٣)

ومن المتعارف عليه أن أورلي كاستل بلوم هي الممثلة الأكثر تميزاً لتيار ما بعد الحداثة. وإذا كان هذا التيار يضم أدباء آخرين مثل يوفيل شعوني في قصته "تخليق حمامة" وبصورة أكثر بروزاً مائير شاليف في روايته "رواية روسية وعيسو" فإنهم لا يجسدون في كتاباتهم نظام ما بعد الحداثة بكامله.

وهناك ظاهرتان مميزتان في ما بعد الحداثة وهما: السخرية، والحركة غير الواقعية. والمقام المشترك بين الظاهرتين هو المبالغة المتطرفة، التي تهدف إلى دحض كل شيء، ومن المؤكد دحض كل كمال.

إن الكتابة بأسلوب ما بعد الحداثة تتميز بالقفزات في الحكمة وبعدم التتابع والسطحية في عرض الشخصيات، وبالانتقال السريع الذي يمنع القارئ من التمييز بين معايير الحكم المنطقي. وأدب كاستل بلوم لم يأت ليحطم صورة العالم المادي بل الغوص في هذه الصورة بمرارة لاذعة. ولا يوجد لكاستل بلوم ما تقترحه بدلاً من ذلك. فهي تعلم السؤال ولكنها لا تعلم الإجابة عليه شأنها شأن كل أدباء ما بعد الحداثة. ولذلك فإن ما بعد الحداثة هي صرخة احتجاج على الواقع الصعب.

تقريباً في كل إبداع كاستل بلوم هناك شك شديد، مهووس، وقد حل هذا الشك على كل عناصر الرواية بدءاً من الراوي والشخصيات، وعلى اللغة، أو اللغات التي يستخدمونها. كما يوجد في كل إبداعها سخرية قائمة على بديهيات اللغة، وذلك من خلال استخدام التلاعب بالألفاظ المختلفة.

والواقع عند كاستل بلوم هو واقع باسم: فمن ناحية، فإن النصوص عندها تجري وفقاً لقوانين الحلم المروع، لا يوجد هناك شيء كان متوقفاً سلفاً، وهناك أمور تحدث هكذا بشكل مجرد وبلا سبب، وأمر أخرى مخيفة تحدث دون ثمة علاقة بما حدث. ومن ناحية أخرى؛ فإن البلية المخيفة جداً من الممكن أن تكون كافية للترفيه. (٤٤)

وحتى إذا كانت كتابة كاستل بلوم تبدو للقراءة الأولى معروفة فإنها بعيدة عن أن تكون عرضية. إن العالم عندها هو الهيئة غير المفهومة وغير المبررة، ولذا لا توجد إمكانية للحكم على الأشخاص وعلى أعمالهم. وبالعكس، فكلما كان الإنسان أقل تبلوراً ومعقولاً، فهو أكثر حقيقية، وأكثر تلاءماً مع الواقع وأقل تظاهراً. وكاستل بلوم تشك دائماً في عقلانية الأحداث، وفي تماسكها وفي القدرة على فهمها والحكم عليها.

إن المقام المشترك بين أعمال كاستل بلوم بالإضافة إلى الأسلوب المميز الخاص بها؛ هو اختلاط الأمور حول الرغبة في أن تكون مثل الجميع، الرغبة التي تكون نتيجتها بشكل عام هو الفشل. وتظهر في إبداعها صورة الواقع بكل عيوبه:

الواقع الإسرائيلي والواقع العام<sup>(٤٥)</sup>، وقصة " ليس بعيداً عن وسط المدينة" التي تبدأ بها المجموعة، تستعرض الأيام الأولى في الحياة الزوجية لأفيشاي وداليا، والطريقة التي يقضون بها أيامهم (على سبيل المثال في محاولة لدهان حوائط الشقة، وفي الأفكار حول استثمار الأموال التي حصلوا عليها في حفل الزواج وما شابه ذلك من أعمال)، وبصفة أساسية انعزالية أفيشاي والوحشة والهلم الذي يحيط به، والوحشة التي هو نفسه لا يجد تفسيراً لها مطلقاً، ولا الأسباب التي أدت إليها. انعزالية أفيشاي، الذي يمضي ساعات بمفرده عندما تكون زوجته داليا، المريضة في وحدة الطوارئ، التي تعمل بنشاط مذهل) في حين أنه يتخبط في البحث عن عمل، والفكاهة الجادة لكاستل بلوم تنسج خيوطها حول المستوى الخفي للحبكة. ويتأمل القارئ الأبطال بسخرية، لأنه يرى بصورة فعلية ما لا يرويه. إنهم منغمسون في أعمال جنونية ويفهم كيف أنهم مسجونون في مراقبة عادات الناس العاديين.

يسود في أدب أورلي كاستل بلوم تلاحم فني متكامل، في حين يسيطر على أدبها استقامة فنية لا يمكن تفسيرها. لا معنى للكتابة عن الأعمال الأولى لها دون التطرق لما بعد الحداثة. فقد حظيت كاستل بلوم من زمن على تعيين رسمي بأن تكون ممثل إسرائيل في ما بعد الحداثة العالمية. وإسرائيل دولة صغيرة، وإيقاع الأمور في العقد الأخير لا تعرف من خلاله ماذا سيحدث: أي أن التعاطف لما بعد الحداثة يقدم أورلي كاستل بلوم أو أن التعاطف لأورلي كاستل بلوم يقدم ما بعد الحداثة الإسرائيلية، على أية حال، فقد تم التعامل معها على أنها كاتبة أكثر تميزاً في هذا المجال.<sup>(٤٦)</sup> ومعظم شخصيات كاستل بلوم شخصيات نسائية، يفعلن بالضبط ما يوجد في رؤوسهن. وهي تجربة نادرة في الأدب العبري. حيث تمنحنا كاستل بلوم شخصية امرأة لا ترضى بنصيبها وتحاول تغيير الواقع. إن أورلي كاستل بلوم تكتب أدباً جديداً أدباً آخر أدباً حراً.<sup>(٤٧)</sup>

وهي أولى الأدبيات والكاتبات التي طرحت كل شيء للسؤال، وقلبت كل شيء. وهي أول من نجح في خلق كتابة نسائية، أكثر من أي أدبية إسرائيلية أخرى تبرز أورلي كاستل بلوم باهتمامها بالأدب النسائي، وذلك من خلال توضيح وتفسير للأسئلة المؤلمة جداً.<sup>(٤٨)</sup>

وشكلت مكانتها ليست بوصفها أدبية في عالم من الأدباء، بل بوصفها أدبية في عالم الأدب العبري واللاتي اكتسبن لغة ليست شبيهة باللغة العبرية حيث تتجه ناحية عالم جديد، عالم يناسبه لغة جديدة، لغة نجحت في أن تقتنص بلا رحمة لغة متحدثي اللغة العبرية المهيمنة. إن الأدب العبري الذي لا يزال في ثقافته الرومانسية منغمس في التضخيم، ومنغمس في الاهتمام بالقضايا "المصرية" مثل العلاقة بالدولة والقومية والتاريخ؛ فإن كاستل بلوم تغوص وتسقط في تفسخ كامل للقيم والنظرات وتحول ما هو ليس سلعة إلى لغة الجمهور.<sup>(٤٩)</sup>

إن الأدب العبري الحالي، الذي حظي بلقب أدب ما بعد الحداثة أو أدب الموجة الأخيرة يقدم تشكيلة عريضة؛ سواء من الناحية الفنية أو من الناحية الموضوعية. والأدباء المنتمون لهذا الجيل (أورلي كاستل بلوم وإيتجار كرت، وجدي طائوف وتسرويا شاليف وآخرون)، في معظمهم شباب تربوا على التلفزيون والسينما والثقافة الجماهيرية، جلبوا للأدب نسمات مختلفة وجديدة. ويطرحون للنقاش من جديد معايير ومقاييس فنية إلى جانب النظرة الأخلاقية، ويشكلون مواقف غريبة يومية. وعلى الرغم من التغيرات العديدة؛ فإنه يمكن تمييز أن النقطة المركزية في هذه الموجة الأخيرة من الموضوع المشترك بين اثنين من المبدعين بمواقف متطرفة وساخرة في إبداعات كاستل بلوم وكرات.

"إن أورلي كاستل بلوم وإيتجار كرت ينتمون لمجموعة الأدباء الشباب الذين مهدوا الطريق للجيل الجديد في الأدب العبري للجيل الأخير." <sup>(٥٠)</sup>

كما أن في أدب ما بعد الحداثة بشكل عام، وفي إبداعات كاستل بلوم بشكل خاص يوجد معارضة لاذعة على القيم التي كانت مقدسة سابقاً.

إن الباحث اللغوي من شأنه أن يجد موضوعاً خاصاً في إبداعات أورلي كاستل بلوم، نظراً لأنها تفرد اهتماماً كبيراً للغة ولطريقة العرض. والأنظمة الأخرى مثل الموضة والعادات والطقوس والكلمات والأقوال التي تصبح مثل الكليشيهات التي تظهر في الإبداع كحاجز ومانع. (٥١)

وكاستل بلوم مثل أدباء آخرين ينتمون لتيار ما بعد الحداثة، تعرف بشكل لاذع وسائل التعبير وإفراغها من محتواها. ولا عجب في أن وسائل الإعلام تحتل مكانة بارزة في إبداعها.

وتهتم شخصيات كاستل بلوم بالسعي وراء الموضة ومحاولات الاستمرار. وإحدى الحيل الأسلوبية البارزة في إبداعات كاستل بلوم هي استخدام التعبيرات الساخرة، وأحياناً عديدة من خلال الجنوح المقصود.

وليس من الجديد القول بأن اللغة العبرية المتحدثة واللهجة الإسرائيلية تلتقت منطقياً وشرعية كاملة في الأدب الإسرائيلي المعاصر، وهي تشغل مكاناً مركزياً في إبداعات الأدباء الشباب. ولكن يبدو أنه من المبالغ فيه أن نلقب أسلوب كاستل بلوم بأنه "أسلوب هزيل" بل هناك خليط من الأساليب في إبداعها.

إن كل إبداعات كاستل بلوم تعبر عن مخاوفها الشخصية. حتى عندما تحاول أن تخفيها. وحتى عندما تضيء مسحة من السخرية أو التهكم، وحتى عندما تضحك، فإنها تشير بسخرية إلى مخاوفها، وقد اعتاد القراء أن يجدوا في كتابتها غلبة اللون الأسود. (٥٢)

إن أورلي كاستل بلوم هي أكثر الأدباء محلية وتنجح في أن تصف بدقة أبطالها على مستويين من مستويات حياتهم النموذجية المادية والفارغة الجوفاء من الداخل، وكل هذا دون الدخول أكثر من اللازم في تفسيرات ودوافع نفسية. وهي لا تدخلنا في السيرة الذاتية الخاصة والقومية كما هو الحال لدى عاموس عوز، وهي لا تعرض مثل أ.ب. يهوشوع كيفية إصلاح الكون. وهي تشير إلى أمراض وأوبئة المكان الذي يهيمها وهذا المكان هو هنا والآن ونحن. وتحت كل الجمل المضحكة، يختبئ ألم حقيقي تجاه كل ما يسير ويتم في حياتنا.

تقريباً في كل إبداع بلوم يوجد عدم ثبوت وعدم يقين مطلق، بالنسبة لكل ما اعتاد عليه القراء. وعدم اليقين هذا يظهر على كل عناصر الحديث، ومع المتحدثة (وأحياناً المتحدث) في النص، وعلى كل الأبطال، وعلى اللغة أو اللغات التي يستخدمونها، وعلى الرموز الاجتماعية. وعلى كل شيء متغير ليصبح تعبيراً عن القيمة، وعلى إمكانية وضع ما هو بمثابة منظومة من العلاقات، وخاصة الفروق بين اللغة والواقع. والكلمات في العالم الذي يتحرك فيه أبطال كاستل بلوم تنساب وتترحل مراراً وتكراراً ثم تتكشف في شكل أمور تحدث.

ويوجد في كل إبداع كاستل بلوم تقريباً سخرية تقوم على أساس بديهيات اللغة، من خلال طرق استخدام مختلفة للعب بالألفاظ. وتكشف هذه السخرية على أنها ملاذ مؤقت.

"ويمكن الزعم أنه لا يوجد في نصوص أورلي كاستل تسليم بالواقع. حقاً إن هذه النصوص في كل مكان وعلى كل حال لا يقولون لك ماذا يمكن أو ماذا يجب أن تفعله، ولا يعرضون شخصية واحدة يمكن التعاطف معها، ولكن تقريباً تقول لك هذه النصوص من جديد إن هذا الوضع لا يمكن أن يستمر. وعدم التسليم هو شرط إلزامي للكتابة بأسلوب ما بعد الحداثة عند كاستل بلوم. (٥٣)

## قصة " ليس بعيداً عن وسط المدينة"

صدرت هذه القصة ضمن المجموعة القصصية " ليس بعيداً عن وسط المدينة" عام ١٩٨٧ عن دار النشر " عم عوبد". وتضم هذه المجموعة عشرة قصص؛ القصة الأولى بعنوان " ليس بعيداً عن وسط المدينة".

### قراءة في العنوان

نبدأ بتحليل عنوان القصة " ليس بعيداً عن وسط المدينة" باعتبار أنه يمثل العتبة الأولى لفهم محتوى القصة. إن الاهتمام بموضوع عتبات النص هو من أهم منجزات ما بعد الحداثة. ولكن تجدر الإشارة هنا إلى أنه لا يمكن أن تكون دراسة العنوان ذريعة لإهمال التحليل الكامل للنص.

ونلاحظ أن أغلب المهتمين بالعنوان والافتتاحيات في الدراسات النقدية والنظرية والتطبيقية الحديثة ينطلقون في إبراز أهميتها من حيث إنها ذات تأثير يتجه منها إلى النص الأصلي. وهذا الرأي يقتضي أثر القراءة التي يفترض أنها تتم بطريقة خطية من البداية إلى النهاية. فما دامت معظم المطالع والعتبات بشكل عام تقع في بدايات النصوص كالعنوان، فإن القارئ يتأثر بها ويسري هذا التأثير على جميع مراحل القراءة، دون أن تكون هناك حركة ارتدادية إلى الوراء تؤثر على عتبات النص ذاتها كما فهمها القارئ في البداية. وهذا التصور يفرض نفسه على جميع المهتمين بعلاقة العتبات بالنصوص.

إن النص لا يمكن أن يدرك بكامله دفعة واحدة فهو ليس على سبيل المثال واقعة تحدث أمامنا في لحظة واحدة حيث تكون جميع عناصرها ماثلة لوعينا، بل هو نص لغوي مكون من سلسلة من الجمل والفقرات وربما الفصول. كما أن كل جملة تحتل عدداً من الترابطات مع الجمل الأخرى الموجودة في النص، إذن فقراءة العنوان على سبيل المثال لا يمكن أن تنتج فهماً تاماً للنص، بل تنتج لدى القارئ على الأصح توقعاً احتمالياً ما. وهذه الحالة تجعل القارئ يتخذ موقفاً بما هو داخل النص.

إن أهم مبحث يرتبط بالعنوان باعتباره أحد عتبات النص هو ذلك المتعلق بالحديث عن وظيفته أو وظائفه. حيث يقوم العنوان بدور تعريف الكتاب، ويشير إلى محتواه ويبرز قيمته وكذلك إثارة الجمهور المستهدف. وقد لا يؤدي العنوان الوظيفة التعريفية لأن بعض الكتب تشترك في عنوان واحد كما يحدث أن يشترك شخصان في اسم واحد، وهو ما يخلق الالتباس في وظيفة التعريف. (٥٤)

إن العنوان يستحضر لدى القارئ الأبعاد الثقافية والمعرفية التي يمكن أن يضيفها القارئ تبعاً لمستوى معارفه وخبراته. وتأويل قيمة العناوين قد يدفع البعض إلى النظر في دراستها وكأنها تمثل بديلاً تحديثياً بفضل كل الدراسات المهمة بالنصوص نفسها إلى حد الاعتقاد بأنه من الممكن دراسة العناوين في انفصال تام عن النصوص التي هي سبب وجودها. وهذا لن يقود في الواقع إلا إلى إنتاج دراسات شكلية قد تتمظهر بالحداثة ولكنها لن تكون لها أية قيمة في مجال دفع البحث الأدبي النقدي إلى الأمام، ولذا فلا يمكن أن تكون هناك فائدة مؤكدة إلا إذا قامت دراسة العناوين وكل عتبات النصوص في إطار ارتباط تام مع دراسة النصوص المنتمية لها.

وفي ضوء هذا المدخل لدراسة العنوان نبدأ بتحليل عنوان القصة:

ليس : فعل ناسخ أي ينسخ شيء لكي يثبت آخر، و اسم ليس غير موجود وهو يحمل معنى الاسمية بعيداً : ظرف مكان

عن : حرف جر

وسط: اسم مجرور وهو في الوقت نفسه مضاف. ويدل أيضاً على مكان

المدينة مضاف إليه. وهي أيضاً تدل على مكان

نلاحظ من هذا العنوان أنه يحتوي على ثلاث كلمات تدل على المكان (بعيداً - وسط - المدينة)، في حين أنه ليس هناك إشارة إلى الزمان.

يثير هذا العنوان لدى القارئ أكثر من تساؤل: ما الأمور التي تثير القارئ عند قراءته لمصطلح وسط المدينة؟ وما الشيء الذي سكتت عنه الكاتبة ولم توضحه في العنوان وقالت إنه ليس بعيداً؟

ونبدأ بالإجابة عن السؤال الأول. كما سبقت الإشارة فإن العنوان يثير لدى القارئ الأبعاد الثقافية والمعرفية التي تتداعى مع قراءة العنوان. فعندما تُذكر المدينة يتبادر إلى ذهن القارئ أموراً معينة مثل الضوضاء والإزعاج وعدم الهدوء وعدم النظام والزحام الشديد والتوتر الذي يسود العلاقات بين الناس وغيرها من المفاهيم المرتبطة بالمدينة.

والمدينة هنا هي تل أبيب، هذه المدينة التي أنشأت في عام ١٩٠٩ على ساحل البحر الأبيض المتوسط؛ والاسم مأخوذ من سفر حزقيال الذي يذكر مكاناً بهذا الاسم:

واَبُوا أَل-هَگُولَا تَلْ أَبِيْب هِيُوشَبِيْم أَل-نَهْر-كَبْر وَأَشْر هَمَا يُوْشَبِيْم شَم وَأَشْب سَبْعَت يَمِيْم.

"فجئت إلى المسبيين عند تل أبيب الساكنين عند نهر خابور وحيث سكنوا هناك سكتت سبعة أيام" (حزقيال ٣: ١٥).

"المدينة البيضاء"، كما كانت الطبقة المثقفة والنخبة المتعلمة من سكانها تسميها تحبباً. وهي تضم يافا وتل أبيب. ذلك بأن بياض مبانيها النقي في تلك الأيام، خلافاً لحالها اليوم، كان يكسب المدينة بأسرها ذاك الألق الساهر الذي اتسمت به مدن موانئ البحر الأبيض المتوسط في تلك الحقبة، وفي بعض الأمكنة الجغرافية. فقد اتسمت مبانيها المعمارية بمعنى يخلو تقريباً من الإيجاءات السلبية. كما كانت تتميز حينئذ بشوارعها الواسعة وبأشجارها الكثيرة. ولكن الآن لم يعد هناك أثر لـ "المدينة البيضاء" التي تحولت بالتدريج إلى الحاضرة المترامية الأطراف، الملوثة الهواء، النابضة بالحياة؛ أي تل أبيب الحديثة. التي تمثل المركز التجاري الرئيسي وخاصة ديزينجوف سينتر وهو مجمع تجاري كبير في وسط المدينة ويوجد بها مقر معظم السفارات الأجنبية.

يبلغ عدد سكانها (بما في ذلك سكان يافا) ٣٧٦٧٠٠ نسمة (سبتمبر ٢٠٠٥)، والكثافة السكانية ٧٤٤٥ نسمة لكل كم<sup>٢</sup>. ٩٦,١% من السكان يهود، ٣,٠% عرب مسلمين، ٠,٩% عرب مسيحيين. واستناداً للإحصائيات، يوجد حوالي ٥٠٠٠٠ عامل أجنبي غير مسجل.

تضم تل أبيب مقرات التحرير للصحف الرئيسية، ومراكز البنوك والشركات الكبرى، والسوق المالي الإسرائيلي، وغيرها من مراكز المؤسسات غير الحكومية. وهي رمز للمجتمع العلماني غير التقليدي.

هكذا، هو حال المدينة الآن بما أناس من جميع الجنسيات وعمال أجانب غير مسجلين وازدحام في حركة المرور وتوتر شديد.

وهنا نعود إلى السؤال الثاني، وهو ما الشيء الذي سكتت عنه الكاتبة في العنوان، عندما قالت: ليس بعيداً عن وسط المدينة" فما الشيء الذي ليس بعيداً عن وسط المدينة، إنه، حسب توقع القارئ، لا بد أنه التوتر وعدم الألفة التي تتسم بها علاقات الناس وسط المدينة.

وكما سبقت الإشارة كذلك إلى أن عملية القراءة يفترض أنها تتم بطريقة خطية من البداية إلى النهاية. فما دامت معظم المطالع والعتبات بشكل عام تقع في بدايات النصوص، فإن القارئ يتأثر بها ويسري هذا التأثير على جميع مراحل القراءة، دون أن تكون هناك حركة ارتدادية إلى الوراء. فهذا الأمر يجعل القارئ يتوقع ما تسفر عنه أحداث القصة متأثراً بعنوانها. فبعد قراءة هذا العنوان وبعد ما أثير لديه من أمور معينة يصبح من الطبيعي أن تتحدث القصة عن نوع من التوتر في العلاقات بين الشخصيات. وكأن الكاتبة تريد أن تقول للقارئ إن ما تعرفه عن الأمور التي تتسم بها وسط المدينة ليس بعيداً عن أحداث قصتي.

تدور أحداث القصة في تل أبيب، حيث تتزاحم الأشياء العجيبة والغريبة وتتعانق مع الأشياء المألوفة والمعروفة. ويوجد في هذه القصة القوالب الجمالية الخاصة بالفيلم القائم، وهو أسلوب معروف في السينما. لقد استطاعت أورلي كاستل بلوم أن تخلق، في هذه القصة، بمساعدة وسائل حرفية بسيطة كوناً مغلقاً. (٥٥)

وتحكى عن زوج وزوجة شاين؛ تعمل الزوجة داليا ممرضة وهي شخصية قوية وسوية مع نفسها، يبدو لها كل شيء منطقي. والزوج أفيشاي شخصية خائفة ومرتبكة، فهو حتى لا يفهم نفسه. (٥٦) ولا يعمل ويدرس الفلسفة، وينشغل الزوجان بدهان الشقة التي تقع بجوار المعبد. ويرى الزوج أن زوجته تتجول في الشقة بملايس شبه عارية مما يشعره بالضيق. والشقة التي تعلقو شقتهم تسكن بها امرأة مريضة مع ابنها. ويشوب العلاقة بين الزوجين نوع من التوتر والخلاف بدون سبب واضح. فبسرعة عجيبة يتطور الوصف من واقعية محسوسة، إلى خيالية غير مفهومة. حيث تنهار العلاقات بين الزوجين ثم تموت الجارة ويسرع الزوج إلى المعبد ليجد هناك السكينة، لكن بلا جدوى. وهنا يشعر أن حياته متهدمة وهو لا يعرف السبب وراء تهمد حياته.

لذلك، فإن هذه القصة تصور واقعاً اجتماعياً سلبياً. لأشخاص يعيشون هذا الواقع ويتواجدون فيه دون أن يكون لهم أية جذور أو عمق. لأن أورلي كاستل بلوم تصور هذه الشخصيات كما لو أنهم عديمو الأعماق النفسية. (٥٧) إننا يمكن أن نرى في هذه القصة الميل إلى تسليط ضوء ساخر، أو رديء أو مجرد على قرارات مهمة مثل الزواج والطلاق والأحداث ذات المغزى مثل الموت، والحب الأول، أو التعليم القومي الديني؛ هذا الميل الآخذ في الازدياد، فيسود بين الزوجين علاقات متناقضة. (٥٨)

وأبطال أورلي كاستل بلوم، في هذه القصة، لا يهتفون بأقوال فلسفية مثل أبطال هفتر. فنجد أمامنا قصة تعبر عن أزمة في الحياة الزوجية بين أفيشاي وداليا المتزوجين حديثاً، وهم يخطون أولى خطواتهم في حياتهم الزوجية، فيؤسسون شقتهم، وينظموها ويحاولون بداية حياة مشتركة. ولكن يشب النزاع بسبب موضوع ثانوي (حيث أن أفيشاي لم يهتم بشراء الحاجيات من السوبر ماركت بالرغم من أن لديه وقتاً، وأما داليا فكانت مشغولة بعملها):

היא לבשה חולצת גופיה בלי חזיה, ותחתונים שבקושי כיסו משהו.

"למה את מסתובבת ככה" שאל אותה והרגיש איך הרעב מסחר את ראשו.

דליה לא הבינה למה הוא מתכוון וניסתה להחליק את העניין בפרץ-צחוק קצר.

أبلا أبلشلا لا الررفا ممنا عا شهوااا شام لا.

الهواا الهبلا وهماشونا الهواا ارما له لساوا اووا ام هوا الهل لسواارماارما.

أبلشلا شما شسكا.

بماوم لهبلاا سالاا ااا عااا ام ااا لا هواا ماعا أبلشلا لسواا للكا

لسواارماارما، وهفناا ااا اااا لابلشلا. (٥٩)

"اراءا قمبصاً اااااً بااا صاااا، وسروالاً بعاا شبباً ما بصواا.

سألها وهو بشاا أن البواا بسبب له اوااراً: لمااا اااااا هكاا"

لم افهم اااا مااا بقصا وحاواا ااااا من الموااا باااااااا.

ولكن أبلشلا ما انفاكا عناا ااا اعرااا باااااااااااااا.

هها الاعرااا الماااا والهراااa

فرا أبلشلا باااا نساا.

وبلاا من أن ااa

ماركاا، واااa

فبنااa

وهوا الأمااa

علل الصااااا، أو علل باااااااااااااااااااااااااa

وهوا نفااا لا بعرااااااااااااااااااa

وأبلشلااااااااااااااااااااااااااa

واااااااااااااااااااااااااa

نومهم لبااااااااااااااااااa

اااااااااااااااااااااااa

اااااااااااااااااااااااa

اااااااااااااااااااااااa

اااااااااااااااااااااااa

اااااااااااااااااااااااa

اااااااااااااااااااااااa

اااااااااااااااااااااااa

اااااااااااااااااااااااa

اااااااااااااااااااااااa

اااااااااااااااااااااااa

اااااااااااااااااااااااa

اااااااااااااااااااااااa

اااااااااااااااااااااااa

"النفس" هو الفراغ المطلق. بالفعل. ومن هنا فإن فكرة موت البطل وفكرة تناص المفاهيم بين أورلي كاستل بلوم وأ.ب. يهوشوا هي من منجزات أدب ما بعد الحداثة. أمامنا وجهة نظر مختلفة عن وجهة نظر أدباء الموجة الجديدة يتم الإشارة إليها من خلال أفكار داليا التي تتمنى أن المحادثة التي أجرتها مع زوجها سوف تمد الجسور ثانية، تلك التي احترقت على مدى اليوم بسبب اللقاء مع شخصيات وأحداث خارجية. وأنه لشيء غريب جداً أن الزوجين الشابين، المتزوجين حديثاً، يجب عليهم إنعاش علاقاتهم المتبادلة، وهي العلاقة التي أصيبت على مدى اليوم بواسطة لقاءهم مع شخصيات أخرى ومع أحداث خارجية. وإذا كان الأمر كذلك، فإنه حتى الحب والجادبية المتبادلة تقع ضحية للقاءات العرضية التي يجريها كل من الزوجين على مدى اليوم. (٦٠)

إن وجهة النظر التي يمكن فهمها من أفكار داليا تتضح من خلال شخصية زوجها. الذي يعيش الحاضر بشكل متواصل، وليست لديه ذكريات عن ماضيه، فقد فشلت على الفور محاولته الوحيدة في تذكر طفولته:

أבל أבישי הקטן נראה לו כמו ילד זר לבוש מכנסים שחורים ארוכים. שמסתכל אליו מתוך תמונה בשחור-לבן، דהויה، שאי-אפשר להבחין אם היא מלפני מאה שנה או מלפני עשרים שנה. (٦١)

" ولكن أفيشاي الصغير بدا له كولد غريب يرتدي بنطلوناً أسود طويلاً، ينظر إليه من خلال صورة أبيض وأسود، باهته، ومن غير الممكن تمييزها إذا كانت منذ مائة عام أم منذ عشرين عاماً. " ص ٢٦  
وبسرعة يتضح أنه منقطع ليس فقط عن ماضيه بل عن ذاته الحالية كذلك. وعندما يحاول إثارة مشاعر معينة، يكتشف أنه غير مسيطر على مشاعره:

הוא השתרע על הספה וניסה להרגיש משהו، אבל בראש שלו התרוצצו שרידים עבים של מחשבות אוניברסיטאיות שסירבו להימחק. חזרה לעבר היתה יכולה להועיל במקרה כזה. (٦٢)  
" تمدد على الأريكة وحاول أن يشعر بشيء ما، ولكن تدافعت برأسه بقايا كثيفة من أفكار عامة رفضت أن تتلاشى. وتعود إلى الماضي وكانت من شأنها أن تفيد في مثل هذه الحالة."  
وجوهر حقيقة أن رأسه ممتلئة بأفكار غير شخصية وعامة توضح لماذا قال قبل ذلك إنه نجح في أن يهدأ عن طريق التفكير في النظريات " العقلانية" التي ورثها عن الجامعة:

" أבישי לא סבל את המחשבות הטיפשיות האלה וביקש עזרה מההשכלה הגבוהה שרכש. הוא ניסה להרגיע אותו לכמה דקות، אבל מצד שני רוקנו אותו יפה-יפה מהכל. " (٦٣)  
أفيشاي لم يتحمل هذه الأفكار الحمقاء وأراد الاستعانة بالثقافة العليا التي اكتسبها. وحاول تهدئة نفسه لبضعة دقائق، ولكن، ومن ناحية أخرى، أحلته تماماً من كل شيء."

فارغ، وهويته الذاتية لا شكل لها، وهو يسرع في التفكير " حتى يتأكد أنه موجود":  
أבישי מיהר לחשוב כדי להרגיש שהוא קיים. ללא הצלחה. הקירות אמנם עמדו שם، והוא ראה אותם וראה את עצמו יושב ונושם בחדר ההוא، אבל זה לא הספיק לו. הוא לא יכול היה למצוא עוד מישהו שרואה אותו יושב ונושם בחדר ההוא. אבישי השתוקק למצוא אחד כזה. זה היה אצלו מין מנהג כזה، לתפוס קצה של חוט מחשבה، כגון: שאין לו הוכחה שהוא קיים. " (٦٤)

" أسرع أفيشاي في التفكير لكي يشعر بأنه موجود. بدون نجاح. حقاً إن الحوائط كانت واقفة هناك، وهو يراها، ورأى نفسه يجلس ويتنفس في تلك الحجر، غير أن هذا لم يكن كافياً. بالنسبة له، فهو لا يستطيع أن يجد شخصاً آخر

يراه يجلس ويتنفس في تلك الحجره. تاق أفيشاي أن يجد شخصاً آخر. كان هذا بالنسبة له بمثابة عادة، في أن يممسك بحيط الفكرة، مثل: ليس لديه دليل على أنه موجود."

تتجلى هنا ظاهرة التناص في المفاهيم، حيث إن هذا الكلام يذكرنا بمقولة ديكرت الشهيرة: "أنا أفكر إذن أنا موجود" فنجد أن الأدبية اقتبستها وعدلت فيها حيث أن البطل لا يجعل التفكير شرط لوجوده، بل يجعل وجود شخص آخر معه هو الذي يجعله يشعر بوجوده. وهذه الظاهرة من أهم ظواهر أدب ما بعد الحداثة.

وحيث إن أفكار البطل ليست هادئة تماماً، فإن القول بأن "أنا أفكر إذا أنا موجود" لم تعد صالحة. وحل محله مبدأ جديد وهو: أنا أرى عن طريق شخص آخر أو: أنا موجود من خلال علاقة متبادلة مع شخص آخر، مما يعني أنني موجود. ولذا فعندما يتواجد أفيشاي بمفرده فإنه يفقد هويته تماماً، وهذا هو التناص العكسي في المفاهيم مع ديكرت. وطوال اليوم يكثر من التعجب والذهول. هوية ضعيفة وغير محددة. توضح لماذا شعر بالإهانة عندما اتضح له أن زوجته داليا تعمل بالوردية المسائية

" אחרי שאכלו... שאל אבישי את דליה מתי היא עובדת לילה. דליה אמרה לו שהיום.

" איך זה יכול להיות،" אמר אבישי، " היום כבר עבדת בבוקר، לא."

"כן،" אמרה דליה، " אבל זה לא היה צריך להיות ככה. הייתי צריכה לעבוד היום לילה، אבל התקשרו אלי מהמחלקה וביקשו ממני לבוא להחליף מישהי שלא הגיעה למשמרת. ... המשיכה، " כבר מזמן אמרתי לך שבעשרים ושנים לתשיעי، אני עובדת לילה."

" לא אמרת שאת עובדת גם לילה וגם בוקר."

" זה חד פעמי،" אמרה דליה בשקט، " וחוזר מזה כשתתעורר אני כבר אהיה פה."

" תחזרי בחמש בבוקר. תהיי הרוסה כל היום ולא תרצי לדבר עם אף אחד،" אמר אבישי. (٦٥)

" بعد أن تناولوا الطعام... سأل أفيشاي داليا متى تعملين الليلة. قالت داليا طوال اليوم.

قال أفيشاي " كيف هذا، ألم تعملي اليوم بالصباح."

قالت داليا " نعم"، ولكن كان يجب ألا يحدث هذا. فكان يجب أن أعمل اليوم بالليل، ولكنهم اتصلوا بي من القسم وطلبوا مني الجيء بدلاً من ممرضة لم تأت للوردية. " ... وواصلت، " ألم أقل لك من فترة إنه في يوم الثاني والعشرين من شهر سبتمبر أعمل بالليل."

" لم تقولي أنك تعملين بالليل وبالنهاري أيضاً."

قالت داليا بهدوء، " هذا أمر طارئ، وبالإضافة إلى ذلك عندما تستيقظ أكون هنا."

قال أفيشاي " تعودين في الخامسة صباحاً. وتكونين مرهقة طوال النهار ولا ترغبين في التحدث مع أي شخص."

لم يغضب أفيشاي بسبب القلق عليها أو بسبب حبه لها، بل بسبب ضرورة وجودها، لأنه بدونها فإنه تائه. إن هذا الكلام يجعلنا نشعر بالحنق والرؤية الكابوسية. إن أدب ما بعد الحداثة هو أدب الصمت، والأدب الذي لا يقول شيئاً، والذي نحس عندما نقرأه بنوع من الحنق أو الاحتجاج والرؤية الكابوسية أو نبوءة النهاية، نهاية كل شيء نهاية العالم نفسه. إنه بتعبير آخر لا أدب أو لا مادة أو لا شكل إنه باختصار صحيحة احتجاج.

وتتضح الماهية المشوهة للبطل كذلك من خلال عدم معرفته ماذا يقول لصديقه الذي لم يره منذ الزواج:

הוא שתה נס-קפה ואכל כמה ביסקויטים מהסוג הכי פשוט שיש. הספר דיכא אותו והוא רצה להתקשר לנחום, שלא ראה אותו מאז החתונה. אחריי שהייג את המספר שלו, חיכה שני צלצולים וניתק. לא היה לו מה להגיד." (16)

" שרב נסקאפיה ואכל بعض הבסקויט מן النوع البسيط والذي كان موجوداً. وكان الكتاب قد حطمه وأراد الاتصال بناحوم، الذي لم يره منذ الزواج. وبعد أن طلب الرقم، انتظر جرسين وقطع. فلم يكن لديه ما يقوله." وكذلك عدم معرفته ماذا يقول لزوجته عندما أراد أن يدخل عليها البهجة قبل خروجها إلى العمل. **יצאה דליה מחדר-השינה ואמרה שהיא הולכת לעבודה.... אבישי רצה להגיד משהו לאשתו, אבל הוא לא ידע מה.**" (17)

" خرجت داليا من غرفة النوم وقالت إنها ذاهبة إلى العمل... أراد أفيشاي أن يقول شيئاً ما لزوجته، ولكنه لم يعرف ماذا يقول."

ולماذا لم يجد ما يقوله في المعبد، بالرغم من أنه ذهب إلى هناك، بصفة خاصة، على أمل أن ينقذ جارتה التي تختصر: **בית-הכנסת עמד שם כאילו הוא הפתרון היחיד. אבישי נכנס. היו שם מתפללים. בלי להפסיק את התפילה הם הסתכלו בבחור הנסער... אבישי הסתכל בהם. הוא חיפש מלים והרגיש שאין לו. הוא עמד שם כמו פסל עץ.**" (18)

" بدا المعبد على أنه هو الحل الوحيد. دخل أفيشاي. كانوا يصلون. وبدون أن يوقفوا الصلاة نظروا إلى الشباب المضطرب... ونظر إليهم أفيشاي. وبحث عن الكلام وشعر بأن ليس لديه ما يقوله. ووقف هناك وكأنه تمثال خشبي." ومن المثير للاهتمام، بصفة خاصة، أنه حتى جاذبيته الجنسية إلى زوجته غير مفهومة من تلقاء ذاتها، وليست مباشرة وفورية. وهو يشير إلى نفسه قائلاً:

**ב-22 בספטמבר בשעה ארבע ורבע אחר-הצהרים חזר אבישי מהאוניברסיטה אחרי שכל היום לא הצליח לכתוב שום דבר.**" (19)

" في الثاني والعشرين من سبتمبر وفي الساعة الرابعة والربع بعد الظهر عاد أفيشاي من الجامعة بعد يوم كامل لم يفلح في أن يكتب أي شيء." **إذاً، فإن الخروج إلى الحياة الجديدة لم يكن من الأمور الجيدة بالنسبة لأفيشاي. وبعد أيام قليلة من الهدوء مع زوجته تسيطر عليه الكتابة التي لا يعرف تفسيراً لها:**

**אבישי יצא החוצא לחכות שאשתו תצא לרגע מהמחלקה. אחרי שחיכה קצת שאל את עצמו מה הוא בכלל עושה שם וחזר הביתה בדרך הכי קצרה. הוא נשכב על המיטה והרגיש אומלל.**" (20)

" خرج أفيشاي لينتظر زوجته التي ستخرج حالاً من القسم. وبعد أن انتظر بعض الوقت سأل نفسه ماذا يصنع هناك وعاد إلى البيت بطريق أقصر. واضطجع على السرير وشعر بأنه بائس وتعبس." **ושعور بالفراغ وبحياة مدمرة:**

" הוא יצא בשקט מהדירה ואכל את עצמו מבפנים, כי ידע שהחיים שלו הרוסים, פשוט הרוסים, והוא אפילו לא ידע למה." (21)

خرج بحدوء من الشقة وعض بنان الندم من داخله، لأنه عرف بأن حياته مهدامة، مهدامة ببساطة، وهو حتى لا يعرف لماذا.

وأفيشاي الذي لا يعرف مصدر هذا الشعور، يطلب المساعدة في اتجاهين: من العالم ومن اليقين الديني. ولكن السماء المظلمة تجعله يشعر بالسأم، وهو يكتشف أن العالم يثير بداخله لا مبالاة:

أبيשי קם מהספה، פתח את התריס של המרפסת והסתכל לשמים. הוא ראה שהם אמנם שחורים... הוא קיווה שהאינסוף יעביר בו איזה רעד، אבל הוא שיעמם אותו. (٧٢)

"قام أفيشاي من الأريكة، وفتح شيش البلكونة وتأمل في السماء. ورأى أنها سوداء بالفعل... وأمل بأن اللاهوائي يجعله يشعر برجفة، ولكن أصابه بالملل."

ومحاولته الاتصال بالواقع الأكثر قرباً تفشل هي الأخرى:

أبيשי עמד ליד הקיוסק، והרגיש כאילו הוא מחזיק ביד פטיש גדול ומנסה לחצוב בתוך גוש אבן ענקי שגודלו כגודל הבנין שהם גרים בו ולהוציא משהו מתוך המציאות. אבל המציאות היתה שקטה ومופنמת، ואי-אפשר היה להבין ממנה כלום. (٧٣)

"وقف أفيشاي بجوار الكشك وشعر كأنه يمسك بيده مطرقة كبيرة ويحاول أن يقطع بها كتلة ضخمة من الأحجار، التي تشبه في حجمها حجم المبنى الذي يقيمون فيه لكي يخرج شيء ما من الواقع. ولكن الواقع كان هادئاً ومنطوياً، ولا يمكن أن نفهم منه أي شيء."

إن صورة المطرقة التي تقطع كتلة ضخمة من الأحجار تدل على رغبة قوية في فهم الواقع، وأن يشق بها طريقه، ويترك بصمته، غير أن الواقع ظل مغلقاً في وجه البطل؛ ولم يمنح لوجوده ثمة تبريراً وألغت أية إمكانية للتفسير أو لوجود علاقة. كما أن البحث عن الخلاص في الدين، وذلك على امتداد القصة كلها، ينتهي هو الآخر بالفشل الذريع. فيقول الراوي على أفيشاي أنه ملحد:

أبيשי האתיאיסט" (٧٤)

أفيشاي ملحد"

فقد تعلم عن والديه التخبط في الدين وفي كل ما هو مرتبط به:

" הוא קם והתחיל ללכת בכיוון ההפוך، אבל עבר הבית של ההורים שלו، שגם הם، כמוהו، ציפצפו על הדת ועל כל מה שקשור בה. (٧٥)

"قام وبدأ السير في اتجاه معاكس، ولكن في اتجاه منزل والديه، وهم أيضاً، مثله، يستخفون بالدين وبكل ما هو مرتبط به."

ومع ذلك، فعندما يكتشف أن المبنى المهجور الملاصق لمنزله هو معبد، فإنه يشعر ببعض الراحة. ويطلب من داليا أن تساعد في أن يحرك سريره، لأنه من غير المقبول أن يلتصق السرير مع كتاب التوراة:

أبيשי התרגז، וביקש מדליה בטון שקט ونמוך שתעזור לו להזיז את המיטה מהקיר، כי אין לו חשק שהמיטה שלהם וספר התורה יהיו דבוקים אחד לשני. (٧٦)

"غضب أفيشاي، وطلب من داليا بحدوء وبصوت منخفض أن تساعد في أن يزيح السرير عن الحائط، لأنه لم يرغب في أن يكون سريره وكتاب التوراة ملتصقين كلاً منهما بالآخر."

هذا هو منطق اللا معقول في العلاقة الزوجية والهوس الديني، الأمر الذي يشير إلى أدب ما بعد الحداثة.

ويصر على أن ترتدي زوجته في البيت رداءً يدل على الحشمة. لأنه كان يخشى أن يعاقب الرب داليا بأن تدهسها سيارة لأنها تسير في المتزل نصف عارية :

" دليا כבר הגיעה בודאי לכביש הראשי... הוא פחד שאלוהים ירצה להעניש את דליה כי

הסתובבה חצי-ערומה ליד בית-הכנסת ומכוננית תהרוס אותה למוות." (٧٧)

" من المؤكد أن داليا قد وصلت إلى الطريق الرئيسي،... وخاف من أن يريد الرب أن يعاقب داليا لأنها تتجول نصف عارية بجوار المعبد وتدهسها سيارة وتقتلها."

ويحاول إخماد هذا الخوف بواسطة الثقافة العالية التي حصل عليها. كما أنه يبدو أن شخصية أفيشاي في بداية القصة لا تناسب وصفه بالإلحاد. حيث نجد أن البطل يطلب المساعدة من الرب مرتين؛ على الفور بعد أن يجد أن السماء تجعله يشعر بالسأم وأن العالم يشعره باللامبالاة ويخرج إلى الفضاء ويخطو ناحية المعبد، وهو يتأمل فيه ويحاول الحصول على شيء ما من المعبد، ولكنه لم يشعر بأي شيء:

أبيشي ניסה לקבל משהו מבית-הכנסת, אבל לא הרגיש כלום. גם אילו שהרגיש משהו היתה

ההרגשה מתפזרת באויר בגלל שאר הבנינים שעמדו שם בחושך." (٧٨)

" حاول أفيشاي الحصول على شيء ما من المعبد، ولكنه لم يشعر بأي شيء. وحتى إذا شعر بشيء ما فإن هذا الشعور كان سيتبعثر في الهواء بسبب سائر المنازل التي تقف هناك في الظلام."

ثم يتجه مرة أخرى إلى المعبد، كما لو أنه يذهب إلى ملاذ ومأوى، وفي هذه المرة لم يكن الدافع هو الفراغ المحرد بل لضرورة ملحة، حيث إن جارتة مريضة السرطان تحتضر، ورجال الإسعاف لم يتحركوا لنجدها. ويتأمل أفيشاي في الحاضرين في متزها؛ وعندما يبدأ ابن الجارة في البكاء، فإنه لم يستطع تحمل المنظر ويركض إلى الشارع. وكان الخلاص الوحيد الذي أتاحة له الشارع هو المعبد، حيث بدا له وكأنه هو الحل الوحيد. أفيشاي هاج وطلب من المصلين أن يصلوا من أجل الجارة التي تحتضر ويحملق فيهم وهو يحدهو الأمل. ولكن مع عودته إلى شقة الجارة التي تحتضر يكتشف أنها توفيت في الوقت الذي كانوا يصلون فيه بالمعبد:

בית-הכנסת עמד שם כאילו הוא הפתרון היחיד. אבישי נכנס. היו שם מתפללים. בלי להפסיק

את התפילה הם הסתכלו בבחור הנסער. אבישי שמע את עצמו מבקש מהם להתפלל למען

השכנה מלמעלה שגוססת. כמעט בבת-אחת התחילו כולם להתפלל למענה. אבישי הסתכל בהם.

הוא חיפש מלים והרגיש שאין לו. הוא עמד שם כמו פסל עץ. אחרי כמה דקות רץ החוצה ועלה

לדירה של השכנה. התברר לו שהיא מתה חצי-דקה לפני שהגיע" (٧٩)

" بدا المعبد على إنه هو الحل الوحيد. دخل أفيشاي. كانوا يصلون. وبدون أن يوقفوا الصلاة نظروا إلى الشباب المضطرب. سمع أفيشاي نفسه وهو يطلب منهم أن يصلوا من أجل الجارة التي تحتضر. وتقريباً بدأوا سويماً في الصلاة من أجلها. ونظر إليهم أفيشاي. وبحث عن الكلام وشعر بأن ليس لديه ما يقوله. ووقف هناك وكأنه تمثال خشبي. وبعد بضعة دقائق ركض خارجاً وصعد إلى شقة الجارة. واتضح له أنها قد ماتت قبل وصوله بنصف دقيقة."

ومن هنا نجد أن كاستل بلوم تقطع بطلها عن أية علاقة من شأنها أن تمنحه هوية خاصة به وتفسير لوجوده العقيم. إنه

منقطع عن ذاته وعن أهله (زوجته ووالديه) إن الواقع الغريب وأرجاء العالم المنغلقة في وجهه، وتوجهه البائس إلى الرب

يظل بلا جواب. إن المؤلف تنفي الهوية الذاتية عن بطلها، كما تنفي إمكانية أن يجد الخلاص في الحب، وفي أرجاء الكون

الرحبة أو حتى في الرب. فهو يتواجد في فراغ واهم وخيالي، وهو حتى لا يملك الخيار. ويعيش في غربة وبدون علاقة

حقيقية مع شخصيات أخرى تعترض طريق حياته. ويبقى للبطل وجود قابض للنفس، وشعور بعدم الراحة، والخوف من الموت ومعرفة يقينية بأن حياته مهتمة مهتمة. وكذلك تتضح في شخصيته صورة البطل المتفرج الذي لا يشارك ولا يفعل ذلك البطل الذي يصاب بخيبة أمل، وهو ما يسمى باللا بطل الذي يتسم به أدب ما بعد الحداثة. وذلك على عكس البطل المعضل في الرواية الواقعية.

## هوامش البحث وإحالاته:

- ١- صفدي، مطاع : نقد العقل الغربي-الحدائثة وما بعد الحدائثة-مركز الإنماء القومي-بيروت لبنان ١٩٩٠ ص ٢٢٣
- ٢- لوفيفر، هنري: ما الحدائثة - ترجمة كاظم جهاد - دار ابن رشد للطباعة والنشر - لبنان - بيروت - الطبعة الأولى ص ١٣
- ٣- أحمد، محمد فتوح : الحدائثة من منظور اصطفائي - مجلة فصول : الحدائثة في اللغة والأدب - الجزء الأول - المجلد الرابع - العدد الثالث، إبريل، مايو، يونية ١٩٨٤ ص ٨١
- ٤- القعود، عبد الرحمن محمد : الإيهام في شعر الحدائثة - العوامل والمظاهر وآليات التأويل - سلسلة عالم المعرفة العدد ٢٧٩ - مارس ٢٠٠٢ - ص ٧٤
- ٥- الخزندار، عابد: حديث الحدائثة - المكتب المصري الحديث للطباعة والنشر - القاهرة - الطبعة الأولى - ١٩٩٠ - ص ١٨
- ٦- القعود، عبد الرحمن محمد : مرجع سبق ذكره، ص ٧٥
- ٧- بروكس، ديفيد : الحدائثة - ترجمة د. عبد الحميد شيحة - موسوعة الأدب والنقد - الجزء الأول : الأدب والنقد والتاريخ الأدبي - المجلس الأعلى للثقافة - المشروع القومي للترجمة - العدد ٨٤ لعام ١٩٩٩ ص ٢٥٦
- ٨- المرجع السابق ص ٢٥٨
- ٩- الخزندار، عابد، مرجع سبق ذكره. ص ٤٩
- ١٠- يرادة، محمد : اعتبارات نظرية لتحديد مفهوم الحدائثة - مجلة فصول : الحدائثة في اللغة والأدب الجزء الأول المجلد الرابع - العدد الثالث، إبريل، مايو، يونية ١٩٨٤ ص ١٢
- ١١- إبراهيم، د. عبد الحميد - نقاد الحدائثة وموت القاريء - من إصدارات نادي القصيم الأدبي بريدة ١٤١٥ - ص ٦٢
- ١٢- ارفنج هاو - فكرة الحديث في الأدب والفنون - ترجمة د. جابر عصفور - مجلة إبداع، العدد الخامس السنة الثانية مايو ١٩٨٤ - ص ٢٧
- ١٣- القعود، عبد الرحمن محمد، مرجع سبق ذكره ص ٧٧
- ١٤- المرجع السابق ص ٧٨
- ١٥- المرجع السابق ص ٨٠
- ١٦- المرجع السابق ص ٨٣
- ١٧- ارفنج هاو، مرجع سبق ذكره ص ٢٩
- ١٨- الخزندار، عابد، مرجع سبق ذكره ص ٢٦
- ١٩- عبد السلام، د. سعيد : دراسة معجمية لمصطلحات الأدب عبري - عربي مع مسرد للألفاظ العربية، دار عليوه للطباعة والتجليد - الزقازيق ١٩٩٧ ص ٣٥١.
- ٢٠- أبو أحمد، د. حامد: نقد الحدائثة - كتاب الرياض - يصدر عن مؤسسة اليمامة الصحفية - الرياض - العدد الثامن - أغسطس - ١٩٨٤ - ص ٥١
- ٢١- إبراهيم، السيد: ما بعد الحدائثة- نظرة في تاريخ المفهوم- علامات في النقد- مجلة تصدر عن النادي الأدبي الثقافي بجدة- العدد ٣٦- صفر ١٤٢١- مايو ٢٠٠٠ ص ٦٨
- ٢٢- القعود، عبد الرحمن محمد، مرجع سبق ذكره ص ٨٥
- ٢٣- الخزندار، عابد، مرجع سبق ذكره ص ٥٣
- ٢٤- فرج، د. محمد يحيى : إشكالية الحدائثة وما بعد الحدائثة في الفلسفة كلية الآداب جامعة عين شمس - ب - ت - ص ٣٢٩
- ٢٥- يرادة، محمد، مرجع سبق ذكره ص ١٦
- ٢٦- عبد السلام، د. سعيد، مرجع سبق ذكره ص ٣٥٢.
- ٢٧- إبراهيم، د. عبد الحميد - مرجع سبق ذكره - ص ٧
- ٢٨- روبرت ب. راي : ما بعد الحدائثة - ترجمة د. عبد الحميد شيحة - موسوعة الأدب والنقد - الجزء الأول : الأدب والنقد والتاريخ الأدبي - المجلس الأعلى للثقافة - المشروع القومي للترجمة - العدد ٨٤ لعام ١٩٩٩ ص ٢٩٩

- 29- الخزندار، عابد: رواية ما بعد الحداثة - منشورات الخزندار - جدة - الطبعة الأولى - 1992 - ص 55
- 30- المرجع السابق ص 168
- 31- الموجة الجديدة: أصل المصطلح في عنوان كتاب جرشون شاكيد: "موجة جديدة في الأدب النثري العبري" 1971. وأطلق جبرائيل موكد، الذي رافق هؤلاء الأدباء بكتابة المزيد من النقد، وعلى أدباء آخرين بدأوا الكتابة في نهاية الخمسينيات وبداية الستينيات "أدباء جيل الدولة".
- 32- بרתנא، אורציון: שמונים, ספרות ישראלית בעשור האחרון - הוצ' אגודת הסופרים העברים בישראל, ת-א, 1993 - עמ' 24
- 33- שקד, גרשון: הסיפורת העברית 1880-1980, ח' ה', הוצ' הקיבוץ המאוחד - כתר - 1998 - עמ' 481
- 34- עלי, طه محمد: فصول من "التطهير العرقي في فلسطين" - جريدة الحياة اللندنية - 19/4/2007, الصفحة الرئيسية.
- 35- المسيري, د.عبد الوهاب: موسوعة اليهود واليهودية والصهيونية - المجلد السابع - الجزء الخامس - الباب الثالث دار الشروق - القاهرة - 1999 - ص 324
- 36- בלבן, אברהם: גל אחר בסיפורת העברית, סיפורת פוסטמודרניסטית - הוצ' כתר, ירושלים 1995 עמ' 37
- 37- שקד, גרשון: ספרות אז כאן ועכשיו - הוצ' זמורה ביתן, תל-אביב, 1993, עמ' 50
- 38- בלבן, אברהם: שם. עמ' 55
- 39- שם, שם
- 40- שם, עמ' 60
- 41- نشرت بعدها:
- "بيئة معادية" عام 1989, - "أين أوجد" عام 1990, - "دولي سيطي" عام 1992, - "قصص لا إرادية" عام 1993, "موناليزا" عام 1995, "كلانا يتصرف جيداً: أحاديث مع بني" عام 1997, "الكتاب الجديد لأورلي كاستل بلوم" عام 1998, "متطرفون أحرار" عام 2000, "أجزاء بشرية" عام 2002, "لا نتجادل مع أورز" عام 2004, "قماش" عام 2006
- 42- צפר, בני: שבוע של ספרים: מקור. הארץ, 1987 / 7 / 3, עמ' ב 7
- 43- שקד, גרשון, ספרות אז כאן ועכשיו, עמ' 73
- 44- לב-ארי, שירי: אורלי קסטל-בלום מפרסמת רומן חדש- הארץ, יום שיני, 13 / 4 / 2006
- 45- בתיה גור: המלצות לסוף השבוע- מוסף הארץ, 3 / 6 / 2004
- 46- ברתנא, אור ציון - היכן אנחנו נמצאים? פוסטמודרניזם בספרות הישראלית משנות השמונים אל שנות התשעים- מאזניים- כרך ס"ו, גל' מס' 7-8, יוני-יולי 1992 - עמ' 25
- 47- אלדן, מכבית: סיפורים בלתי רצויים, אורלי קסטל-בלום- מהות, כרך י"ב (1994) עמ' 120
- 48- אהרני, אהרוני: המינה ליזה היא מין עליזה - מאזניים, כרך ע"ג, גל' 3 (1998) עמ' 28
- 49- דעואל לוסקי, חיים - דולי סיטי- תיאוריה וביקורת, חוב' 12' 13, (1998), עמ' 359
- 50- מנדלסון-מעוז, עדיה - סיטוציות קיצוניות זועזועות וגרוטסקיות ביצירותיהם של קסטל-בלום וקרת - דפים למחקר הספרות, כרך 11 (תשנ"ח) עמ' 269
- 51- בן-שחר, ד"ר רינה - חבל על הטרגד: על סגנון יצירותיה של אורלי קסטל-בלום - הארץ 24 - 8
- 2000 עמ'ב 13
- 52- לחמן, דן - טקסטיל/ אורלי קסטל-בלום-
- [www.e-mago.co.il/Editor/literature-1062htm](http://www.e-mago.co.il/Editor/literature-1062htm). accessed in 3th Marsh /2007
- 53- אופיר, עדי: על הכתיבה פוסטמודרנית ואפשרות הצדקתה המוסרית: קריאה בסיפורים בלתי רצוניים של אורלי קסטל-בלום - מכאן: כתב עת לחקר הספרות העברית, גל' ו (2000), עמ' 133
- 54- لحمداني, حميد: عتبات النص الأدبي - علامات في النقد - النادي الأدبي الثقافي بجدة - المجلد الثاني عشر الجزء 46 العدد 12 شوال 1423 ص 37

- 200 - נעמן, נטע: תיאור מרחוק של הבנאלי והמופלא - מעריב 27 / 11 / 1987, עמ' 2  
 201 - ראובני, יותם: חיים על קו לא קיים - ידיעות אחרונות 5 / 8 / 1987, עמ' 4  
 202 - בלאט, אברהם: בצל מבוכה ותהיה. הצופה 5 / 8 / 1988, עמ' 8  
 203 - מירון, דן: משהו על אורלי קסטל-בלום - על המשמר 16 / 6 / 1889, עמ' 19  
 204 - "לא רחוק ממרקז העיר" עמ' 20  
 205 - בלבן, אברהם, שם, עמ' 44  
 206 - "לא רחוק ממרקז העיר" עמ' 26  
 207 - "לא רחוק ממרקז העיר" עמ' 26  
 208 - "לא רחוק ממרקז העיר" עמ' 25  
 209 - "לא רחוק ממרקז העיר" עמ' 25  
 210 - "לא רחוק ממרקז העיר" עמ' 23  
 211 - "לא רחוק ממרקז העיר" עמ' 17  
 212 - "לא רחוק ממרקז העיר" עמ' 24  
 213 - "לא רחוק ממרקז העיר" עמ' 38  
 214 - "לא רחוק ממרקז העיר" עמ' 19  
 215 - "לא רחוק ממרקז העיר" עמ' 30  
 216 - "לא רחוק ממרקז העיר" עמ' 38  
 217 - "לא רחוק ממרקז העיר" עמ' 26  
 218 - "לא רחוק ממרקז העיר" עמ' 31  
 219 - "לא רחוק ממרקז העיר" עמ' 27  
 220 - "לא רחוק ממרקז העיר" עמ' 29  
 221 - "לא רחוק ממרקז העיר" עמ' 21  
 222 - "לא רחוק ממרקז העיר" עמ' 25  
 223 - "לא רחוק ממרקז העיר" עמ' 27  
 224 - "לא רחוק ממרקז העיר" עמ' 38

## قائمة المراجع العربية

- ١- إبراهيم، السيد: ما بعد الحداثة- نظرة في تاريخ المفهوم-علامات في النقد-مجلة تصدر عن النادي الأدبي الثقافي بجدة- العدد ٣٦- صفر ١٤٢١- مايو ٢٠٠٠.
- ٢- إبراهيم، د. عبد الحميد - نقاد الحداثة وموت القارئ - من إصدارات نادي القصيم الأدبي بريدة ١٤١٥
- ٣- أبو أحمد، د. حامد - نقد الحداثة - كتاب الرياض - العدد الثامن- أغسطس ١٩٨٤ يصدر عن مؤسسة الإمامة الصحفية - الرياض.
- ٤- أحمد، محمد فتوح: الحداثة من منظور اصطفاي - مجلة فصول: الحداثة في اللغة والأدب - الجزء الأول - المجلد الرابع - العدد الثالث، إبريل، مايو، يونية ١٩٨٤.
- ٥- ب. راي، روبرت: ما بعد الحداثة - ترجمة د. عبد الحميد شبيحة - موسوعة الأدب والنقد - الجزء الأول: الأدب والنقد والتاريخ الأدبي - المجلس الأعلى للثقافة - المشروع القومي للترجمة - العدد ٨٤ لعام ١٩٩٩.
- ٦- برادة، محمد: اعتبارات نظرية لتحديد مفهوم الحداثة - مجلة فصول: الحداثة في اللغة والأدب - الجزء الأول - المجلد الرابع - العدد الثالث، إبريل، مايو، يونية ١٩٨٤.
- ٧- بروكس، ديفيد: الحداثة - ترجمة د. عبد الحميد شبيحة - موسوعة الأدب والنقد - الجزء الأول: الأدب والنقد والتاريخ الأدبي - المجلس الأعلى للثقافة - المشروع القومي للترجمة - العدد ٨٤ لعام ١٩٩٩.
- ٨- الخزندار، عابد- حديث الحداثة - المكتب المصري الحديث للطباعة والنشر- القاهرة- الطبعة الأولى- ١٩٩٠
- ٩- الخزندار، عابد - رواية ما بعد الحداثة - منشورات الخزندار - جدة - الطبعة الأولى - ١٩٩٢.
- ١٠- صفدي، مطاوع: نقد العقل الغربي- الحداثة وما بعد الحداثة- مركز الإنماء القومي- بيروت لبنان ١٩٩٠
- ١١- عبد السلام، د. سعيد: دراسة معجمية لمصطلحات الأدب عبري - عربي مع مسرد للألفاظ العربية، دار عليوه للطباعة والتجليد - الزقازيق ١٩٩٧.
- ١٢- علي، طه محمد: فصول من " التطهير العرقي في فلسطين" - جريدة الحياة اللندنية - ١٩ / ٤ / ٢٠٠٧
- ١٣- فرج، د. محمد يحيى: إشكالية الحداثة وما بعد الحداثة في الفلسفة كلية الآداب جامعة عين شمس - ب - ت.

١٤- القعود، عبد الرحمن محمد : الإجمام في شعر الحدائثة - العوامل والمظاهر وآليات التأويل - سلسلة عالم المعرفة العدد

٢٧٩ - مارس ٢٠٠٢ .

١٥- لحمداني، حميد: عتبات النص الأدبي - علامات في النقد - النادي الأدبي الثقافي بجدة - المجلد الثاني عشر - الجزء

٤٦ العدد ١٢ شوال ١٤٢٣

١٦- لوفيفر، هنري : ما الحدائثة - ترجمة كاظم جهاد- دار ابن رشد للطباعة والنشر- بيروت - لبنان الطبعة الأولى

١٩٨٣

١٧- المسيري، د. عبد الوهاب: موسوعة اليهود واليهودية والصهيونية - المجلد السابع - الجزء الخامس - الباب الثالث دار

الشروق - القاهرة - ١٩٩٩ .

١٨- هاو، ارفنج - فكرة الحديث في الأدب والفنون - ترجمة د. جابر عصفور - مجلة إبداع، العدد الخامس السنة الثانية

- مايو ١٩٨٤ .

- 1- אהרני, אירית: המינה ליזה היא מין עליזה – מאזניים, כרך ע"ג, גל' 3 (1998)
- 2- אופיר, עדי: על הכתיבה פוסטמודרנית ואפשרות הצדקתה המוסרית: קריאה בסיפורים בלתי רצוניים של אורלי קסטל-בלום – מכאן: כתב עת לחקר הספרות העברית, גל' ו (2000).
- 3- אלדד, מכבית: סיפורים בלתי רצוניים, אורלי קסטל-בלום- מהות, כרך י"ב (1994)
- 4- בלאט, אברהם: בצל מבוכה ותהיה. הצופה 1988 / 8 / 5
- 5- בלבן, אברהם – גל אחר בסיפורת הערית, סיפורת פוסטמודרניסטית- הוצ' כתר, ירושלים 1995
- 6- בן-שחר, ד"ר רינה – חבל על הטרנד: על סגנון יצירותיה של אורלי קסטל-בלום – הארץ 2000 - 8 - 24
- 7- ברתנא, אורציון- היכן אנחנו נמצאים? פוסטמודרניזם בספרות הישראלית משנות השמונים אל שנות התשעים- מאזניים- כרך ס"ו, גל' מס' 7- 8 ; יוני-יולי 1992 –
- 8- ברתנא, אורציון: שמונים, ספרות ישראלית בעשור האחרון- הוצ' אגודת הסופרים העברים בישראל- ת-א, 1993
- 9- גור, בתיה: המלצות לסוף השבוע- מוסף הארץ, 3 / 6 / 2004
- 10- דעואל לוסקי, חיים – דולי סיטי- תיאוריה וביקורת, חוב' 12' 13, (1998).
- 11- לב-ארי, שירי: אורלי קסטל-בלום מפרסמת רומן חדש- הארץ, יום שיני, 13 / 4 / 2006

12- לחמן, דן – טקסטיל/ אורלי קסטל-בלום-

[www.e-mago.co.il/Editor/literature-1062htm](http://www.e-mago.co.il/Editor/literature-1062htm). accessed in 3<sup>th</sup> Marsh /2007

13- מירון, דן: משהו על אורלי קסטל-בלום – על המשמר 16 /6 /1889

14- מנדלסון-מעוז, עדיה – סיטוציות קיצוניות זוועתיות וגרוטסקיות ביצירותיהם של קסטל-

בלום וקרת – דפים למחקר הספרות, כרך 11 (תשנ"ח)

15- נעמן, נטע: תיאור מרחוק של הבנאלי והמופלא – מעריב 27 /11 /1987

16- צפר, בני: שבוע של ספרים: מקור. הארץ, 3 /7 /1987

17- קסטל-בלום, אורלי: לא רחוק ממרכז העיר, הוצ' עם עובד, תל-אביב, 1987

18- ראובני, יותם: חיים על קו לא קיים – ידיעות אחרונות 5 /8 /1987

19- שקד, גרשון: ספרות אז כאן ועכשיו- הוצ' זמורה ביתן, תל-אביב, 1993

20- שקד, גרשון: הסיפורת העברית 1880-1980, ח' ה', הוצ' הקיבוץ המאוחד - כתר - 1998