الفصل الأول

الرواية في الأدب العربي الفلسطيني

الفصل الأول

الرواية في الأدب العربي الفلسطيني

لقد طرحت الرواية العربية هموم عربية مشتركة بقضية المستقبل العربي، وهذا وإن كنا نلاحظ أن فلسطين في ذهن الروائي العربي تختلف عن فلسطين في ذهن الروائي الفلسطيني، لقد جاهد الروائي الفلسطيني كي يجعل الوطن وطناً من دم ولحم وشجر وتاريخ وجغرافيا وحجارة وعادات وتقاليد وأثواب وعلاقات.

فالكاتب الفلسطيني يصوّر القضية من خلال الناس والحياة اليومية بما تحمله من هموم صغيرة وكبيرة، وبما أن التأثير سيبقى سراً من أسرار تحمله من هموم صغيرة وكبيرة، وبما أن التأثير سيبقى سراً من أسرار تحمله من هموم صغيرة وكبيرة، وبما أن التأثير سيبقى سراً من أسرار الارتباط الخاص والمعايشة الفعلية، فإن الروائيين العرب الفلسطينيين الارتباط الخاص والمعايشة الفعلية، فإن الروائيين العرب الفلسطينيين الذين عاشوا تحت الاحتلال الصهيوني منذ عام ١٩٤٨ يعون واقع الصراع العربي الفلسطيني ومنهم من انتظم في صف النضال من الداخل ضد الحركة الصهيونية على أرض فلسطين وليجسّد فعلاً تقدمياً يتجاوز الخط النضالي الذي عبّرته عنه الكتابة النضالية، ويجعل التعبير الأدبي ملتحماً مع ممارسات يومية تحدث المشروع الصهيوني بوصفه أداة قمع ونهب متواصل للأرض وما وجد عليها.

إن هزيمة ١٩٦٧ أدت إلى انحصار حاد للاتجاه العربي على الاهتمام ببعض القضايا المرتبطة بالفكرة العربية من بعيد، مما انعكس في الخطاب العربي الذي تداعى فيه الحلم العربي النهضوي، فلا شك أن الهزيمة قد أثبتت فشل النظام العربي في استكمال مقومات التقدم، الأمر الذي وضع المبدعين العرب أمام تحول تاريخي، حيث بدأ الروائيون العرب إزاءه في نقد ذاتي قاسٍ لليقظة القومية وللمشروع النهضوي العربي.

لذا يقول إلياس خوري: إن الإنتاج الروائي لمعظم الروائيين العرب الذين اصطدموا بالمشروع الصهيوني انطلق من وعي جديد بعد الهزيمة فقدّمت الرواية رؤية جديدة بالغة الأهمية والدلالات.

ويصف إميل حبيبي ما حدث للفلسطيني قائلاً: "بعد النحس الأول في سنة ١٩٤٨، تبعثر أولادنا عائلتنا أيدي عرب، واستوطنوا جميع بلاد العرب التي لم يجر احتلالها"[١].

---

(١) إميل حبيبي، المتشائل، ص٧٠.

المكان: طبيعة المكان وأهميته في البناء الروائي

لقد ادرك الانسان منذ القدم الدور المتميز للمكان وعلاقته بوجودها،ولعبت فكرتها المكان دوراً اساسياً في الفكر الانساني قديماً وحديثاً، فتطورت هذه الفكرة مع تطور الفكر البشري في تعامله مع العالم الخارجي المرتبط به.

وقد صرّح أفلاطون بأول استعمال اصطلاحي للمكان إذ عدّه حاوياً وقابلاً للشيء، وبعد هذه الاشارة الصريحة اخذ مفهوم المكان يحتل اهميته في أبحاث الفلاسفة فخصصت له مكانة خاصة في معظم المؤلفات وان اختلف اصحابها في تحديد مفهوم محدد لـه هذا المفهوم يشغل فكر الفلاسفة منذ أفلاطون إلى وقتنا الحاضر، فقد ظلت الدراسات الفلسفية حوله كثيرة وغير منطقية، وقسم أرسطو طاليس المكان إلى قسمين عام وخاص، فالعام هو الذي فيه الاجسام كلها، والخاص وهو أول ما فيه الشيء وهو الذي يحويك وحدك لا أكثر منك، ويشكل المكان العام مجموعة الأمكنة الخاصة، أما المكان الخاص فلا يحوي اكثر من جسم في زمان واحد فالمكان عند ارسطو هو السطح الباطن المماس للجسم المحوري وهو على نوعين: خاص، فلكل جسم مكان يشغله، ومشترك يوجد فيه جسمان أو أكثر*.

والبنية المكانية لنص من النصوص (هي تحقق لاتساق مكانية أكثر عمومية قد تكون هذه الاتساق أما نسق مجملٌ الأعمال كاتب معين)، وإما نسق تيار من التيارات الأدبية، وأما نسق ثقافة من الثقافات الأقليمية، وتمثل دائماً هذه البنية صيغة من صيغ النسق العام، غير أن، البُنية المكانية الخاصة تدخل أيضاً بطريقة محددة في صراع مع هذه الصيغة من خلال تحطيم أوتوماتكية لغتها.

وإذا كانت التجربة المكانية تختلف باختلاف بنية الحواس وباختلاف الانتباه او عدم الانتباه لمظاهر معينة من المحيط المادي فإن اكتشافات الاختصاصيين في علم العادات توحي بأن:

١- كل جسم يعيش في عالمه الذاتي الذي يتعلق بجهازه الاحساس فإن الفعل العشوائي المفترض بين الجسم وعالمه بغير السياق ويشوه من ثم معناها.
٢- الخط الفاصل بين المحيط الداخلي والخارجي للجسم لا يمكن ان يحدث بدقة ولا يمكن فهم العلاقة بين جسم ومداه الجغرافي إلا بوصفها سلسلة من الأوليات الأحيائية المتوازنة توازناً دقيقاً يقوم فيها المفعول الارتجاعي الايجابي أو السلبي بمراقبة الحياة مراقبة كتومة ولكن متواصلة، وهذا يعني أن الجسم

* تيارات فلسفية معاصرة- د. علي عبد المعطي محمد/ ٢٩٠.

ومداه الجغرافي يكونان نظاماً واحداً متجانساً ضمن سلسلة من الأنظمة الأكثر شمولاً واعتبار أحدهما دون الرجوع الى الآخر ليس له معنى[١].

ويمتلئ المكان بالأشياء التي يزخر بها العالم الخارجي والشيء هو عنصر من عناصر العالم الخارجي عند الإنسان ويستطيع الإنسان أن يمسك به ويعالجه[٢].

والأمكنة والأشياء في الواقع (رفات الزمن وبقاياه) ووصف هذه الأشياء هو نوع من وصف الأشخاص الذي لا غنى عنه فهنالك أشياء لا يمكن أن يفهمها القارئ أو يحسبها إلا إذا وضعنا ناظريه الديكور وتوابع العمل ولواحقه[٣].

إن مركزية المكان لا تعني تفوقاً أو رجحاناً بل إن هذه المركزية ناجمة في الأساس عن الوظيفة التأطيرية أو الديكورية التي يلعبها المكان ولم يختلف الإحساس بالمكان عن الإحساس بالزمان وذلك بمقتضى الترابط أو الشرط العضوي بين الفضائيين من جهة، وبمقتضى وحدتها الرؤيا المؤسسة لهما من جهة ثانية وبمقتضى المضمون القصصي للمرحلة من جهة ثالثة.

وتتسع دلالة المكان وما يرتبط من سياقات نفسية واجتماعية ومن ثم يرتفع إلى درجة النموذج التصويري ويحول المكان وحوادثه إلى مكان مجازي وفي هذه الحالة فإن طبيعة النمذجة في التصوير الأدبي تسبغ التجديد على التعبير المجازي كصيغة من صيغ التصوير الواقعي وفي التعبير المجازي يستخدم وصف أحد الحوادث من باب المقارنة، وفي وصف حادث آخر وتكون عناصر الحادثتين مختلفة نوعياً ولكن بنيتهما متماثلتان، وأن الإمكانية الموضوعية تعكس العمليات على شكل نماذج بواسطة المجاز قائمة في وجود تماثل في الواقع[٤].

فإذا كان المكان مساحة ذات أبعاد هندسية أو طبوغرافية تحكمها المقاييس والحجوم فإنه لا يقتصر على كونه أبعاداً هندسية وحجوماً ولكنه فضلاً عن ذلك نظام من العلاقات المجردة يستخرج من الأشياء المادية الملموسة وبقدر ما يستمد من التجرير الذهني أو الجهد الذهني المجرد[٥].

وبذلك يصبح المكان وسطاً حيوياً تتجسم من خلاله تلك الشخوص التي تتمثل في مسارها خطاً مزدوجاً متناقضاً فهي قد تبدو أحياناً في حالة تداخل وتشابك ولكنها أحياناً أخرى تتنافر وتتباعد فتبدو بشكل وحدات درامية منفصلة توحي بمدى ما يتميز

---

(١) بناء الرواية: دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ – سيزا قاسم / ١٣٦.

(٢) بحوث في الرواية الجديدة_ ميشال بوتور / ٥٧.

بحوث في الرواية الجديدة _ ميشال بوتور / ٥٣.

(٣) بحوث في القصة القصيرة، نجيب العوقي/١٥٠.

(٤) الانعكاس والفعل ، الفعل ، هورست ديديكر/٢٩.

(٥)جماليات المكان_ اعتدال عثمان_ مجلة الأقلام العدد / شباط ١٩٨٦.ص ٧٦

بـه كـل شخصـية مـن اسـتغلال وإكتفـاء ومـن ثـم رهينـة عالمهـا الخـاص وتجربتهـا الإنسانية الفريدة[١].

و هذه إشارة إلى البعد النفسي للمكان داخل النص إلى جانب وظائفه الفنية وأبعاده الاجتماعية والتاريخية والعقائدية التي ترتبط بالمكان ولا تفارقه حتى إنه يتم إسترجاع هذه السياقات والأبعاد عند إسترجاعها للمكان نفسه أو ما يرتبط به.

فالتركيز على المكان (من استراتيجيات النصية المهمة التي تلجأ إليها الكتابات الجديدة في الآونة الأخيرة إذ نجد هذا الاتجاه قد تبلور في أكثر من عمل من الأعمال التي تنتسب إلى كتابات الحساسية الجديدة كأن الأدب يحاول أن يخلق رواسي جديدة يطرح الثابت في مواجهة المتحول أو المتشوه الذي يؤدي إلى التغيير السريع بهويته وشخصيته فالمكان يتميز بدرجة واضحة من الثبات النسبي الذي يساعد الأنا على التعرف على ذاتها ويسهم في حمايتها من عواصف التشتت والقيامة التي توشك عملية التغيير أو بالأحرى التشويه- أن تطيح لها بلا هوادة.

وقد يكون المكان تقنية مستقبلية يتجاوز المُبدع، بها ومن خلالها مكانه وواقعه وقد يميل مبدع آخر للاسترسال في وصف المكان في محاولة لإعطائه سمة المكان الواقعي وتحديد جغرافية المكان بدقة، وذلك كضبط حركة العناصر الفنية الأخرى.[٢]

فلم يعد المكان مثلا للإطار الذي تجري فيه الأحداث وتتصارع فيه الشخصيات بل انه قد يكتسب سمات الشخصية الحية ويتم تجديد أدوار الشخصيات الروائية بمدى عمق ارتباطها بالمكان كما أنهم يخفقون في تحقيق ذواتهم خارجه. وفي هذه الحالة يضفي الكاتب على المكان صفات خيالية على خصائصه الفعلية.

يعتبره على رأس الروائيين العرب المعاصرين الذين اهتموا بالمكان الروائي وجمالياته اهتماماً كبيراً، وذلك من خلال اهتمامه بالدراسات الفلسفية التي كتبت في الغرب عن جماليات المكان، وقد تمثل هذا الاهتمام بدراسته لفلسفة جماليات المكان عند الفيلسوف الفرنسي" باشلار سنة ١٨٨٢- ١٩٦٤.

أواخر السبعينات تحت عنوان جماليات المكان، وقد وضع ورقة من خلالها أولى التصنيفات المكانية في الرواية العربية المعاصرة، فقسّم المكان في الرواية العربية إلى أربعة أنماط، المكان المجازي و هو المكان المفترض، ذر الوجود عند المؤكد، ونجده في رواية الأحداث المتتالية والتشويق.

والمكان الهندسي، هو المكان الذي تعرضه الرواية بأبعاده الخارجية، ويكون خالياً من المعلومات التفصيلية ويلتزم فيه الروائي بصفة حيادية والمكان المُعاري.*

---

(١) الزمن التراجيدي سعد عبد العزيز/ ٧٩.

(٢) حول (محطة سكة الحديد) لإدوارد الخرّاط الحساسية الجديدة واستخدامات المكان الأدبية. د. صبري حافظ ، مجلة الاقلام عدد ١١، ١٢ سنة ١٩٨٦.

نرى تعدّد الأمكنة المختلفة، ويبني من المكان الأصلي أمكنة جديدة، فنرى المكان الواحد وقد تغيّر إلى أمكنة عديدة، لوناً ورائحة، وشكلاً ومزاجاً، وهذا الذي نجده عند هل الذي يُعتبر من أكثر الروائيين العرب الأوائل الذين اهتموا بالمكان على هذا النحو لإيمانه المتمثل بقوله في مقدمته لكتاب باشلار" أن العمل الأدبي حين يفتقد المكانية فهو يفتقد خصوصية وبالتالي احتماليته.

ومن خلال التنوع في أشكال وجماليات الأمكنة نجد أنواعاً لهذه الأمكنة:

١) **المكان الانبائي أو الافتتاحي،** وهو المكان الذي يقوم بتقديم الأمكنة التي تليه مباشرة، كما يُنبئ عن طبيعة الأمكنة التي تليه.
٢) **المكان الصوتي:** وهو المكان الذي تبرز جمالياته من خلال الصوت فقط.
٣) **المكان الحنيني:** وهو المكان الذي يذكرنا في الماضي أكثر مما يذكرنا بنفسه.
٤) **المكان الذي** يأتي مزيجاً من المكان الحاضر ومكان الذكرى.
٥) **المكان المقارن:** وهو المكان الذي يقدم فيه الروائي مكانية في لوحة واحدة.
٦) **المكان الرمزي:** وهو المكان الذي يرمز به الروائي لمكان آخر.
٧) **المكان النفسي**: وهو المكان المصوّر من خلال خلجات النفس، وتجلياتها وما يحيط بها من أحداث ووقائع أي من خلال الحالة لنفسية التي يكون فيها الروائي وشخصيات روائية، وليس المكان المصور كما هو قائم فعلياً، دون تدخل شعوري ونفسي من الروائي.
٨) **المكان المجازي**[١]سمي بهذا المكان لأنه افتراض وليس حقيقياً، وهو بمثابة مكان تجري فيه الأحداث ومكمل لها، مثل الأشجار التي تعترض طريق البطل وتخفي الهارب، وقد يكون هذا المكان وصفاً لحالة تمر بها إحدى الشخصيات الروائية مثل الفقر والغنى والتباهي حتى الروائح في مثل هذا المكان هي دلالات لمديح أو هجاء، ولهذا تكون صفات هذا المكان من النوع الذي ندركه ذهنياً.

ولكننا لا نعيشه لأن الأحداث في مثل هذه الروايات كالمكان الروائي لا تخاطب عيناً ولا تساعدنا على إعادة بناء تجربتنا[٢].

(*) جماليات المكان في الرواية العربية/ شاكر النابلسي/ الطبعة الأولى/ ١٩٩٤ ، ص ٩، ص ١٢، ص ١٤.

(١) جماليات المكان في الرواية العربية/ الطبعة الأولى ١٩٩٤/ شاكر النابلسي ص ١٠-ص ١٩.
جماليات السرد في الخطاب، الروائي/ غسان كذفاني الدكتورة صبحية عودة ، الطبعة الأولى ٢٠٠٦م.

(٢) غالب هلسا المكان في الرواية العربية، واقع وآفاق ، دار ابن رشد، بيروت ١٩٨١.

غربة المكان وتأثيره على نفسية البطل:

إن المكان يرتبط بالإدراك الحسي وأسلوب تقديم الأشياء هو الوصف بينما يرتبط الزمان بالأفعال (الأحداث) وأسلوب عرض الأحداث هو السرد نرى أن إدراك المكان يرتبط إرتباطاً وثيقاً بالإدراك النفسي أيضا وما الوصف إلا وسيلة فذية من وسائل النفاذ إلى عمق الشخصية لكشف إتجاهها النفسي سلباً أم إيجابا لذلك لا بد للأحداث أن تقع في زمان ومكان معين لكشف الأحوال الاجتماعية والفكرية والنفسية بدليل الدقائق التي أدت إلى موت الرجال الثلاثة في رواية رجال في الشمس.

لقد ذكر كنفاني وحدة تلاحم الزمان بالمكان لتصبح (الزّمكان) هذه الوحدة المركبة متجسدة بصورة ملحوظة في الأدب الفلسطيني، ولعل ذلك راجع إلى تجربة النفي والاقتلاع التي تعرّض له الشعب الفلسطيني "منهما تعددّت الأمكنة في المنافي فإن الحلم يُطل يشد الفلسطيني إلى مكانه، ومهما تراكم عليه الزمن فإنه يظل يشد أوتار الذاكرة نحو الزمن المفقود وهو يطمح في استعادتها معاً، المكان المفقود والزمن المفقود[1].

المكان والنوع الروائي:

إن التحديدات المكانية الموصوفة داخل المحكى تشكل إلى جوار العناصر السردية الأخرى النوع الروائي الذي تندرج فيه الروايات، فالروايات لا تسير في خط واحد أو طبقة محددة في كل مرة في تصويرها للمكان، إن كل نوع روائي يصف مكانه بهيئة تواكب البنية السردية الكبرى للحكي، ومن هنا تتمايز الأنواع الروائية، وقد مر بنا إدماج باختين للعناصر المكانية والزمانية داخل مفهوم الكرونوتوب الذي يؤسس مقولة النوع الروائي من خلال طريقة وصفه للعالم المتخيل داخل الروايات.

فالأنواع الروائية الكبرى مثل الواقعية بأنواعها والأسطورية والفانتاستيكية، تتفاوت فيما بينها الفيزيائية والجغرافية. فهناك تصوير إحداثيات تشكل جغرافية الإيهام بالواقع وأخرى بأسطورة وثالثة تقوم على جغرافيا عجائبية. تمتاز الرواية برسم إحداثيات المكان، ووصف الإطار العام لحركة الشخصيات بحيث يسيطر عليها ويغدو عنصر أساسا في تكوينها، (ولعل هذا ما يجعل هنري ميتران يعتبر المكان الذي يؤسس الحكي، لأنه يجعل القصة المتخيلة ذات مظهر مماثل لمظهر الحقيقة(..) وقد أعطى "ميتران" المثال "بيلزاك" الذي يصف شوارع حقيقة تجعل القارئ بعملية

---

(١) فاروق وادي: ثلاث علامات في الرواية الفلسطينة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٨٣م، مرجع سابق ، ص ٥٦.

قياس منطقي، فما دامت هذه أحياء، وشوارع حقيقية، إذن فكل الأحداث التي يحكيها الروائي هي كذلك تحمل مظهر الحقيقة) [١].

على أن هنري ميتران يؤكد على أن مظاهر الحقيقة ما هي إلا عملية إيهام بالواقع داخل السرد، وهنا يبرز ميتران ما اقترح تسميته " شارك غريفل" بسردانية المكان(وهي جماع الخصائص والمميزات التي تجعل وصف المكان لازما للإيهام بالواقع، فالمكان في نظر غريفل، هو الذي يؤسس المحكي، لان الحدث في حاجة إلى مكان بقدر حاجته إلى فاعل والى زمن، والمكان هو الذي يضفي على التخيل مظهر الحقيقة[٢] وعلى حين تحاول الرواية الواقعية إقامة مظهر مشابه للواقع والحقيقة. تقوم الأسطورة بإقامة عوالم تبدد الألفة المعهودة للمكان بواسطة استرفاد النماذج البذيئة السحيقة، في تشكيل الشخصيات، والتي بدورها تتموقع في أماكن تشير إلى أبعاد أسطورية متداخلة تخضع لحركة متتابعة من التقمص والتحولات الأسطورية التناسخية، فالأماكن تتداخل وتتماهى بحيث لا يمكن الفصل بين فضاءاتها.

وبهيئة أخرى يتشكل الفانتاستيكي؛ إذ ينفلت المكان عن الأبعاد الاقليدية (نسبة إلى إقليدس) ليخلق أبعاد متعددة ومفتوحة، وتتكون من أشكال جد معقدة، تحقق المغايرة عما هو مألوف، (وإذا كان تقسيم النقاد للفضاء إلى واقعي طبيعي،وآخر أسطوري متخيل ؛فإن المحكي الفانتاستيكي يحاول أن يجمع هذين النوعين في جدلية قائمة على أبعاد متعددة الدلالة، يجمع بين الواقعي والمتخيل، في ضوء بعد رابع للمكان، تتناثر اجزاءؤه)[٣].

والروايات الحديثة – على نحو كلي – تستثمر المكان من خلال بحثها عن تحقيق بذيات هندسية وفيزيائية قريبة من الحقيقة، كذلك يستثمر المكان على نحو مضاد، يقوم على تذويب أثره من خلال الإغراق في تيار الوعي والسمة الذهنية لتوالي الأحداث.

وتلخص فرجينيا وولف عبارتها اللامعة التي أطلقتها (١٩٢٥) في مقالها المعروف حول الشخصية الروائية[٤] تلخص لنا موقفها من الظلم الذي لحق الشخصية من إهمال النقاد لها، وتؤذن بالخطر الذي يحف بالنقد والروائي إذا ما هو تمادي في تجاهل مفهوم الشخصية ولم يمنع الالتباس الذي يخيم على مفهومها واستعمالاتها.

---

(١) بحوث في القصة القصيرة، نجيب العوقي/١٥٠.

(٢) هنري ميتران: المكان والمعنى ضمن الفضاء الروائي، ص١٣٧

(٣) شعيب حليفي: شعرية الرواية الفانتاستيكية المجلس الأعلى للثقافة – مصر- ١٩٩٧م ص١٦٧ ص ١٦٨.

(٤) انظر ترجمة للمقال، في (نظرية الرواية في الأدب الأنجليزي الحديث) ت: د انجيل بطرس سمعان. والهيئة المصرية العربية لترجمة والنشر ١٩٧١ ص ١٧٤.

ويفسر تودوروف هذا العرض عن دراسة الشخصية الروائية بكونها، هي نفسها ذات طبيعة مطاطية جعلتها خاضعة لكثير من المنقولات دون أن تستقر على واحدة منها، كما أن هذا الإعراض يتضمن موقفاً بمثابة " فعل على الاهتمام الزائد بالشخصية والانقياد الكلي لها الذي كان قد أصبح قاعدة لدى نقاد أواخر القرن التاسع عشر، لقد خضعت التقاليد الأدبية المرتبطة بالشخصية إلى تحولات عميقة منذ أرسطو وعبر الفترات التي أعقبته من تاريخ الأدب بحيث أصبح من الصعب التعرف على مفهوم الشخصية.

ولما كانت المأساة عند أرسطو هي أساسا محاكاة لعمل ما، فقد كان من الضروري لها وجود شخصيات تقوم بذلك العمل وتكون لكل منها صفات فارقة في الشخصية والفكر تنسجم مع طبيعة الأعمال التي تنسب إليها، وفي هذا التحديد الأرسطي تكون طبيعة الأحداث هي المتحكمة، في رسم صورة الشخصية وإعطائها أبعادها الضرورية المحتملة وتصبح المأساة لا تحاكي عملاً من أجل أن تصور الشخصية ولكنها بمحاكاتها للعمل تتضمن محاكاة للشخصية من حيث صفاتها الأخلاقية وما تعبر عنه من حقائق(١).

وبما أن الشخصية لا يمكنها أن تظل مرتبطة بحياة مجتمع انتهى فقد تخلت الرواية عن فكرة" القوة العظمى للشخص" وهكذا انتقل خلل المجتمع إلى الشخصية الروائية التي حطمت القواعد المتفق عليها.

وفي معرض حديثه عن الخطوط العريضة للبنية التي وصفها لوكاتش والتي تميز الشكل الروائي بصورة عامة. تخبرنا لوسيان جولدمان بأن الشكل الروائي الذي درسه لوكاتش هو الذي يمتاز بوجود بطل روائي أسماه بالبطل الإشكالي الذي يقوم ببحث شيطاني تعبير لوكاتش، وما يستوقفنا في هذا التحديد هو التأكيد على العلامة بين البطل والعالم وجعلهما في موقع التراث بالنسبة لبنية الملحمة أو الرواية أو غيرهما من الأجناس الأخرى، وهنا لا تبقى الشخصية تابعة للحدث أو منفعلة به وإنما تصبح جزءاً يتكون وضروري لتلاحم السرد، والمعروف أن لوكاتش يؤكد دائماً على ضرورة الحفاظ على وجود البطل داخل النص وإحلاله المكان الملائم له وفاء منه للمنظومة الأرسطية، بل انه سيكتشف في تحليلاته اللاحقة نوعاً من التراتيب في وضع الشخصيات داخل العمل " فالمؤلف يسند إلى شخصياته " رتبة" محدده حين يجعل منها شخصيات رئيسية وأخرى عابرة، وهذه الضرورة الشكلية أصبحت من القوة يبحث بالفطرة عن هذه التراتيب بين الشخصيات(٢).

---

(١) انظر ترجمة المقال في نظرية الرواية في الأدب الانجليزي الحديث) ت: د. انجيل بطرس سمعان، الهيئة المصرية العربية للترجمة والنشر ١٩٧١ ص ١٧٤.

(٢) نفس المصدر ص ٢٠٩ ، ص ٢١٢، ص ٢١٣.

GeorgesLukacs problemes du realisme.Ed Lare. 1975 p go

وهنالك مغالطة أخرى تتعلق بمفهوم الشخصية جاءت من التقليد النقدي القديم الذي عودنا على النظر إلى الشخصية كما لو كانت خلاصة من التجارب المعاشة أو المنعكسة من أي مزيجاً من افتراضات المؤلف[١]. وهذا الفهم هو الذي أدى في كثير من الأحيان بالقراء والنقاد إلى المطابقة بين المؤلف والشخصية التخييلية خصوصاً في روايات ضمير المتكلم، وقد سبق ولاحظ بلزاك ذلك في مقدمة روايته.

" **"Lys Dars Ta Valle** حين أكد انه في عدة مقاطع من العمل الروائي شخصية تحكى باسمه، ولكن استقلال ضمير المتكلم ليس من دون خطر على المؤلف فهناك كثير من الناس يحلو لهم جعل الكاتب مشاركاً في الأحاسيس التي يلحقها بشخصياته من الناس يحلو لهم جعل الكاتب مشاركاً في الأحاسيس التي يلحقها بشخصياته وإذا حدث استعمل المؤلف ضمير المتكلم، فإن كل الناس تقريباً سيسعون إلى الخلط بين المؤلف والراوي[٢].

وعلى هذا النحو يمكن القول بأن الشخصية الروائية ليست سوى مجموعة من الكلمات لا أقل ولا أكثر، أي شيئاً اتفاقياً أو خديعة أدبية" يستعملها الراوي عندما يخلق شخصية يكبل قدرة ايجابية بهذا القدر أو ذاك ومتقاطع الشخصية مع العلامة اللغوية عندما نرد في الخطاب عن طريق دال متقطع بعينها في النص ويقدمها بواسطة مجموعة متفرقة من العلامات والسمات التي يختارها المؤلف طبقاً لاتجاهه الجمالي، فقد يركز على الضمير الشخصي أو الاسم الخاص للبطل حتى يؤمن مقرونيته.

وتعتمد التنبؤ لوجيات الشكلية في تصنيف الشخصيات على عدد من التحديدات الدقيقة المرتبطة بكيفية بناء الشخصية ووظيفتها داخل السرد، ومن أهم تلك التحديدات خاصة الثبات أو التغيير التي تتميز بها الشخصية والتي تتيح لنا توزيع الشخصيات إلى سكونية dynamikques تمتاز بالتحولات المفاجئة التي تطرأ عليها البنية الحكائية الواحدة، كما يجري النظر إلى أهمية الدور الذي تقوم به الشخصية في السرد والذي يجعلهما تبعاً لذلك أما شخصية رئيسية (أو محورية) وإما شخصية ثانوية أي مكتفية بوظيفة مرحلية[٣]Fonction espisodique وقد خصص مؤرستر مقالة كاملة من كتابه المتحفي، يدرس فيها الفرق بين الشخصية المعقدة متعددة الأبعاد multidimentionnel والشخصية المسطحة personage plat التي يكون في الغالب نمذجة tupifie وبدون عمق شخصية ما أو على سطحيتها يكمن في الوضع الذي تتخذه تلك الشخصية تجاهنا، فهي إما أن تفاجئنا بطريقة مقنعة، وإما نفاجأ مطلقاً،

---

(1) Bourneut.p172/.

(2(cite par Rossum p 116.

(٣) المصدر نفسه، ص ٢١٤ ، ص ٢١٥ ، ص ٢١٧.

Todorov et Ducrot.p 289.

وتكون عند ذلك شخصية سطحية. ويلاحظ تول وروف أن هذا التخليل الذي يعطيه فورستر للشخصية يحيل على إزاء القارئ العادي أكثر مما يحيلنا على فهم القارئ الحاذق" sophistique الذي لا يسمح بمفاجأته بسهولة ن ويرى أن الأفضل أن نحدد الشخصيات العميقة، epais بكونها تتوفر على أوصاف متناقضة، وفي هذه الحالة تصبح شبيهة بالشخصيات الدينامية(١).

فئة الشخصيات المرجعية personages referentiels وتدخل ضمنها الشخصيات التاريخية كنابليون والشخصيات الأسطورية والشخصيات المجازية والشخصيات الاجتماعية.

الشخصيات الاجتماعية الشخصيات الواصلة p.eubrayurs وتكون علامات على حضور المؤلف والقارئ أو من ينوب عنهما في النص ويضيف هامون ضمن هذه الفئة الشخصيات الناطقة باسم المؤلف والمنشدين في التراجيديات القديمة والمحاورين السقراطيين والشخصيات المرتجلة والرواة والمؤلفين المتدخلين وشخصيات الرسامين والكتاب والتراثيين والفنانين، وفي بعض الأحيان ويكون من الصعب الكشف عن هذا النمط من الشخصيات بسبب تدخل بعض العناصر المشوشة أو المقنعة التي تأتي لتربك الفهم المباشر لمعنى هذه الشخصية أو تلك(٢).

وهنالك فئة الشخصيات المتكررة personal anaphoriques وهنا تكون الإحالة ضرورية فقط للنظام الخاص بالعمل الأدبي أما الشخصيات فتنسج داخل الملفوظ شبكة من الاستدعاءات والتذكيرات لمقاطع من الملفوظ منفصلة وذات طول متفاوت وهذه الشخصيات المبشرة بخير أو تلك التي تذيع وتؤول الدلائل وتظهر هذه النماذج من الشخصيات في الحكم المنذر بوقوع حادث أو في مشاهد الاعتراف والبوح والسرد هو الذي يقدم للقارئ علامات الضرورية للتعرف على الشخصية فطبوبة الطبيب تكون وسوسة بهذا الشكل أو ذاك على وجه الشخصية كما يمكن استخلاص أكثر من هذا الفعل أو ذاك الذي يقوم به الشرير(٣).

ويمكننا تصنيف الشخصيات من خلال ابرز مظهر له وهو الانتقال من داخل الشخصية إلى خارجها، أي وظيفتها والأدوار التي تقوم بها والاستعمالات المختلفة التي تكون موضوعاً لها، ومن المعروف أن هذا الانتقال قد جاء كرد فعل على تركزي الاهتمام على الشخصية باعتبارها كائناً إنسانياً مليئاً بالحياة وعلى تجاهل للقصدية الكامنة وراء خلقها وتشكيلها فمع هذا الاتجاه سيحل مفهوم الصنعة محل المفهوم المثالي لبناء الشخصية القائم على مقولة الإلهام. (٤)

---

(1) Ibid. p. 290..
(2) ibid.p 123. charles grivel:production de linterel romaneque.ed.
(3) p Goldenstein: pour lire le roman. EDJ. DUCULOT 1986 P. 57
(4) P Goldenstein: pour lire Le roman. Edj. Duculot 1986 p. 57.

وأعود إلى كلمة فيرجينيا وولف التي تدعو إلى تذكر مدى قلة ما نعرفه عن الشخصية الروائية " لقد انصرمت عليها ستة عقود من الزمن كان فيها للنقد والشعرية جولات مشهودة وحقيبة اعتنت فيها التجربة النقدية وازدادت كفاءتها الإجرائية والتنظرية في التعامل مع الشخصيات الروائية وغير الروائية.

خطاب حبيبي الروائي وتطور المكان.

بين إميل حبيبي السياسي وإميل الروائي والأديب تمتد مسافة أكثر من عشرين عام، فقد انخرط حبيبي في العمل السياسي منذ عام ١٩٤٣ في حين نشر أول رواية له "سداسية الأيام الستة" في عام ١٩٧٢ هناك إذن ٣٠ عاماً في شخصية هذا الروائي الفلسطيني هو الجانب السياسي ومع ذلك تطغى الشخصية الأدبية على إميل حبيبي وذلك في المدى العربي أو في المدى الفلسطيني خارج فلسطين.

وإذا اعتبرنا أن الشخصية الأدبية لم تطغ على شخصيته السياسية، فإنهما على الأقل في مستوى واحد، لقد كان هذا الروائي موضع خلاف وجدل وسجال نظري وفكري على مدى السنوات الساخنة في إطار التفاوض الفلسطيني الإسرائيلي وكذلك برزت مساجلات أخرى ذات طابع احتدادي في ما يتعلق بطروحاته المباشرة تجاه قضايا السلام والتطبيع الثقافي والحوار العربي الإسرائيلي وقد ارتفعت وتيرة الخلاف مع حبيبي على مستوى المثقفين العرب كافة عندما تسلم جائزة أدبية إسرائيلية في عام ١٩٩٢.

لكن له لم يُلقِ أي ظلال ثقيلة عليه فرواياته التي نشرها هي روائية فلسطينية خاصة "كان لها غايات ودلالات مكانية وجودية منها[١]:

١. تركيزه على الشخصية العربية الفلسطينية داخل إسرائيل ثم رصد تحولات هذه الشخصية وبناء جوانبها الإنسانية المثارة على البقاء والاحتفاظ بالاسم العربي الفلسطيني وسط غابة من أسماء الأعداء.
٢. انتباهة إميل حبيبي إلى التراث العربي القديم بوصفه مرجعية راسخة تعزز بالتالي إلحاقه الأدبي على حضور الشخصية الفلسطينية داخل الكيان الإسرائيلي.

"حين قرأت" المتشائل أبو سعيد النحس" نصاً طازجاً مضمخاً بنكبة فلسطينية متميزة تبحث عن المكان، عن روح المكان على ظهر حمار.

نص عبثي إنساني عبثي ورحل عبثي وحده المكان ليس عبثياً. قبل ذلك النص لم أكن قد عرفت أو رأيت فلسطينياً واحداً من فلسطيني اسرائيل سوى درويش الذي

---

(١) يوسف أبو لوز: كاتب شاعر فلسطيني مقيم في الأردن، المصدر نفسه (مشارف)، بقي الروائي ورحل السياسي.

خرج ولم يعد، فأصبح لحظة انضمامه إلينا وحده إميل حبيبي لم يخرج بقي هناك واحداً من المرابطين وكنت ظننته لا يخرج أبداً[١].

شعرت عندما التقيت به بأن فلسطينيي إسرائيل يختلفون عن فلسطينيي اللجوء في البلاد العربية، بدا لي أن فلسطينيي إسرائيل يختلفون في بنائهم السيكولوجي عنا نحن الذين عاشرنا الأنظمة العربية وعاشرتنا.

بادئ ذي بدء خيل إلي أنه اختلاف ناشئ عن عدم خوضهم لتجربة الخوف والرحيل والمخيمات ولأنهم لا يأكلون من طحين غوث اللاجئين منها هو إميل حبيبي يتحدث عن خبز الطابون بفخر واعتزاز.

فلسطينيو إسرائيل ظلت علاقتهم بالأرض قائمة ومن خلال تلك العلاقة قامت علاقتهم بالعدو مواطنون من الدرجة الثانية في دولة العدو ربما لكنهم يتمتعون بشيء من الحرية، أما نحن الذي انخلعنا من الأرض وهربنا من دولة "العدو" إلى دولة الشقيق فقد عشنا مواطنين من الدرجة الثانية أو العاشرة وبلا أي شيء من الحرية.

إن إميل حبيبي مارس حرية هائلة في الدعوة لها، لقد جاءت أوسلو لتخلصنا من الحق ومن شعورنا بالحق والعدل والانتماء حتى المفر حرمتنا منه أوسلو خيارك الوحيد أن تكون فيها أو تكون معها لا مفر ولا فرار.

وهناك إطار عام يحوم كل هذه المضامين في خطاب إميل حبيبي وهو الإطار الروائي الحريص على شكل فني ينزع إلى المعاصرة أو الحداثة المنقولة عن الضمير الشعبي الفلسطيني والعربي الذي يتوجه إليه إميل حبيبي في محصلته الإبداعية.

لقد بقي الروائي في حيفا العربية الفلسطينية طيلة حياته وأمضى أن يكتب على شاهدة قبره عبارة يقول "باقٍ في حيفا" وأن هذه العبارة الوصية لها مغزاها ومدلولها الأدبي والسياسي معاً بل لها إحالاتها النضالية التأجيدية الطويلة التي تقول لنا أن المناضل السياسي أو "المناضل العربي" يجسّد في بقائه الصور حياً وميتاً في أرض بلاده" يجسّد فكرة التشبث الأبدي باللغة الشخصية واليهودية والحضور وكلها عناصر مواجهة مع عدو مثل هذا البقاء الصبور في الحياة وفي الموت[٢].

حتى في الموت فإنه باقٍ في حيفا وهذا الخطاب المُعلن والمكتوب وصية والمحفور على شاهدة القبر هو جزء من خطاب إميل حبيبي الروائي ويتوجه هذا الخطاب مباشرة إلى صميم الإسرائيلي الجاثم بالقوة على صور حيفا.

ذلك تلك هي بعض قيم أعمال هذا الروائي الفلسطيني الذي اعتبر في القراءات النقدية العربية روائياً "قاسياً" في توجيه نص إبداعي عربي فلسطيني نحو "القسوة"

---

(١) عوني بشير- كاتب فلسطيني وهو من محرري مجلة "المجلة" اللندية- نكهة فلسطينية متميزة، المصدر نفسه.

(٢) المصدر نفسه.

الإسرائيلية المبنية على تواريثه يهودية تحاول دائماً وأبداً تزييف التاريخ والجغرافيا ومعهما الإبداع.

لهذا كله سيبقى من إميل حبيبي ذلك الروائي المبدع الفنان.

أما السياسي فيه فإنه سينسى مع مرور الزمن

"إن إميل حبيبي كمبدع وروائي أسهم في التاثير من موقعه كسياسي رغم دوره المعروف في تأسيس الحزب الشيوعي الفلسطيني فهو من طراز المبدعين القلائل في حياة الأمم"(١).

"لقد تمسك حبيبي بالمكان الفلسطيني، فقد كان متمسكاً ببديهية بسيطة جداً وهي أنه ابن الأرض الفلسطينية ولن يبرحها ولن يُقيم في أي مكان غيرها، وهو يعيش داخل الزنزانة الإسرائيلية فلا بد أن يستخدم التقنية في كتابته يستخدم الرموز والتورية والإحالة والإشارة من بعيد ويقيم ما يشبه شيفرة بينه وبين القارئ، كتابته أشبه بدقات المساجين على جدران زنازينهم، هذه الدقات هي الوسيلة الوحيدة المتاحة لهم للتفاهم مع بعضهم وترحيل الرسائل(٢).

"إن رواياته تسعى إلى تحرير المخيلة المقيدة من قانون جاذبية المألوف الأدبي هكذا فاجأتنا رواية "المتشائل" وما سبقها وما تبعها عموماً، إذ هزّ الروائي قناعات كانت راسخة لا تقبل النقاش على صعيد الإبداع الروائي(٣).

وهكذا يظل صوت حبيبي داعياً إيانا إلى الاكتشاف والانفتاح والحوار والاحتكام إلى المخيلة والجرأة على ارتياد الدروب الجديدة مهما كان حجم المخاطرة.

كان من الإنصاف لإميل حبيبي فهم حماسته للسلام على أساس أنه السلام الذي يعطي الشعب الفلسطيني حقه في سيادته فوق أرضه في دولته (وكان يحرص دائماً أن يضيف: "وعاصمتها القدس الشريف" وانسجام إميل حبيبي مع نفسه ومع فكرة يعود إلى ما قبل النكبة الأولى (١٩٤٨) عندما كان في طليعة المثقفين المناضلين الذين أيّدوا قرار التقسيم الصادر عن الأمم المتحدة، وآمنوا بحل تتعايش من خلاله دولتان وشعبان.

في المقابل كان من الظلم لإميل حبيبي فهم موقفه على أنه مجرد حماسه لأي سلام فلو كان هذا هو موقف الرجل لما كان في نضاله متصدياً لسياسات الحكومات الإسرائيلية نزيلاً في سجونها أكثر من مرة ومطارداً من قبل متطرفي اليمين.

كان مناضلاً مديراً، لا يتراجع عن موقفه الفكري والسياسي من أجل اعتراف إسرائيل بكينونة وحقوق الفلسطينيين الذين بقوا في أرضهم.

"يا بنشرب من رأس العين... أو بنضل عطشانين".

كان إميل حبيبي يردّد هذا المثل الشعبي في توصيفه حالة الرفض المطلق لأية تسوية سلمية، ويستعمل الأمثال الشعبية والعبارة اللاذعة حتى أنه بدا في بعض

---

(١) محمد السيد سعيد، كاتب مفكر مصري، المصدر نفسه، مشارف.

(٢) فاروق عبد القادر، كاتب وناقد مصري، من مقاله "سرايا- من أهم الروايات العربية المعاصرة (المصدر نفسه، مشارف).

(٣) مؤنس الرزّاز، كاتب روائي أردني- من مقاله "هز قناعات راسخة" المصدر نفسه.

عباراته متطرفاً في الرد على من اعتبرهم متطرفين و هي ملاحظة نقلناها له ذات مرة فتقبلها بصدرٍ رحب وقال: سامحونا وتحملونها لقد تحملنا الكثير"[١].

إن حبيبي كان ينتظر الفجر بكتابة روايته "أخطية " و "سرايا بنت الغول" الفجر الآتي كان مصدر تفاؤله الانتظار النظر إلى البعيد والواقع الذي اصطدم به كان مصدر تفاؤله الانتظار النظر إلى البعيد والواقع الذي اصطدم به كان مصدر تشاؤمه، هو الوحيد الذي كان باستطاعته اختراع هذه الكلمة" المتشائل" لأنه كان صحراوياً بفراسته وباستبداله الصحراء بالبحر و في أدبه عرف كيف يغرف من بحر ويسخن في الصخر، حتى بعد أن تجاوز السبعين من عمره[٢].

ومن أسئلة الحوار الذي أجراه أحمد رفيق عوض، ومنذر عامر، ليانه بدر، وزكريا محمد سؤال حبيبي:

س: هل كان الحرص على اللغة نوعاً من الحرب؟ و هل كان هذا جزءاً من حرب البقاء؟

ج: مما لا شك فيه لكن أكثر من ذلك، فأنا أعتقد أنني ألتجئ إلى إحياء المكان الفلسطيني وأصفه، وأتوسّع في وصفه من أجل البقاء[٣].

س: إبراهيم أبو لغد ذهب إلى يافا ودله الأطفال العرب على أسماء الشوارع العربية القديمة، قبل عام ١٩٤٨ لقد كانت لهم مدينة أخرى "تحت" المدينة العبرية فكيف واجهت مشكلة الطبقات هذه في رأيك؟

سؤالك يذكرني بتعليمات نقاد عبريين فعندما ترجمت رواياتي إلى اللغة العبرية كانوا يكتبون أنني أعرفهم على حيفا التي لا يعرفونها القرى التي هدمت وزالت لا يعرفونها، أما أنهم لا يريدون أن يعرفونها أو يمتنعون عن معرفتها، وكانوا يشعرون أنه من الصعب عليهم أن يدافعوا عن أنفسهم في مواجهة كتاباتي، الآن في قضية المكان، أنا أستغل، بعمق، وبألم، واقع أنني أستطيع أن أزور المكان، فيما إخوتي وزملائي في المنفى لا يستطيعون ذلك أنا تعلمت بمفاجأة مؤلمة من رواية "غسان كنفاني" "عائد إلى حيفا" شيئاً عن المكان، في هذه الرواية يصف غسان حيفا والشوارع والأحياء التي قطعها أهل المدينة في هروبهم عبر البحر، ولا أذكر أن كان غسان رحمه الله عاش في حيفا أم لا. لكن مع ذلك أنا حاولت أن أمشي مع غسان

---

(١) بكر عويضة- كاتب فلسطيني و هو محرر صفحات الرأي في صحيفة "الشرق الأوسط، اللندنية.

(٢) سلمان ناطور، كاتب أديب فلسطيني مقيم في دالية الكرمل، من مقاله "إميل حبيبي... في انتظار الفجر الآتي"، المصدر نفسه.

(٣) الحوار الأخير: إميل حبيبي- أنا مانعه الصواعق الفلسطينية، أجرى الحوار أحمد رفيق عوض، ومنذر عامر، ليانه بدر، وزكريا محمد.

الطرق التي وصفها وجعلها الطرق التي انتقل عبرها اللاجئون الفلسطينيون في حيفا إلى شاطئ البحر، ووجدته أحياناً، بدل أن ينزل بهم إلى البحر، يصعد بهم إلى الجبل؟

س: لقد كان هاجس المكان مركزياً في رؤيتك؟

ج: نعم، كان هاجساً من هواجسي، لأنني جُرحت كثيراً، من قبل العديد من زملائي في الخارج، أنا بهذا أقول لهم أنني أستطيع أن أزور المكان، بالطبع هذا المكان، كما قلت في روايتي "سرايا بنت الغول" وصفت زياراتي له كما قيل عن السيد المسيح، أنه سار في درب الآلام في أثناء تصوير الفيلم عن هذا الأمر قصد "التورية" طبعاً كل واحد يحلم أن يبقى أثره بعد رحيله، فوجدت البيت الذي سكنت فيه أصبح ملحمة على كل حال يظهر أن هذا هو الذي يستحقه.

س: هناك متعة شديدة باستعادة الأماكن والقرى في رواية المتشائل؟

ج: أردت بذلك أن أبرز هنا مدى الخسارة... هذا أكثر ما أزعج الإسرائيليين.

س: نحن نتذكر دائماً صرختك المدوية: هذا هو وطننا الذي ليس لنا وطن سواه.

ج: نحن بقينا في وطننا كما قلت في رواية (أخطية) على لسان (أخطية) أنه لو وجدتم من يحبكم غيري لما بقيتم في بلادكم، فنحن تعلمنا مأساة المنفى، وهنا أود أن أشهد للمرحوم (أبو إياد) على مذكراته التي نشرها له أديك دولو في كتابه (فلسطيني بلا هوية) حيث عرفنا على مأساة الفلسطينيين في المنافي العربية حتى العمق. لذلك تجد العرب في إسرائيل، عموماً يقولون للإسرائيليين أنه حتى لو جئتم بالبلدوزرات لطُردنا إلى أي وطن عربي فلن تنقلونا إلاّ جثث هامدة: بفضل الصمود بقينا في بلادنا وليس بفضل مستوى الديمقراطية في إسرائيل، بل بسبب مستوى الديمقراطية المتدني في الوطن العربي.

س: السلطة الوطنية الفلسطينية- كيف تنظر إلى إيقاع حركة السلطة بعد عامين على أرض الوطن.

ج: أنا غير موافق على النظرية القائلة بأن القضية الفلسطينية هي قضية أداء السلطة "لا يا عمي لا تزال القضية هي قضية إسرائيل قضية الاحتلال والعدوان، أكثر من مرة قلت وها أنا أؤكد على ذلك، ياسر عرفات حتى الآن وعلى الرغم من كل شيء لا يمثل السجّان، إنما رابين ثم بيرس هما اللذان يمثلان السجّان.

ياسر عرفات ما زال يمثل السجين، وأنا من طبيعتي الإنسانية لا أستطيع أن ألوم الضحية، ولا تزالون الضحية وفي روايتي المنسية "لكع بن لكع" كنت أصرخ في جمله بعد الأخرى: لا تلوموا الضحية.

هذه هي الحقيقة ربما يكون هناك تصرفات خاطئة أو أداء ولكن السبب هو الممارسات الإسرائيلية.

السجان هو إسرائيل وليس الفلسطينيين أنا أؤيد أوسلو وأشعر أنني مرتبط بهذا الحل.. قيض لي أن أكون الشخص في.. عصبة التحرر الوطني.. الذي طلب مني أن ألقي تقريراً في اجتماع اللجنة المركزية الخاص فيها عام ٤٧.

دعونا فيها شعبنا إلى الموافقة على قرار التقسيم، أنا أعترف بهذا الموقف والمسؤول عن عدم موافقة شعبنا، عن مأساة شعبنا في ذلك الوقت، هو الجامعة العربية، والمسؤول هو الاحتلالات الإسرائيلية التي حشرتنا من أجل عدم القبول بقرار التقسيم وإسرائيل تقوم بهذا الدور الآن لتمنعنا من القبول باتفاق أوسلو. إسرائيل لم تعطنا الوقت ولا الفرصة، إسرائيل ارتكبت مجازر كثيرة عام ٤٨ حتى لا نعطي الفرصة لنقبل بقرار التقسيم، أذكر أنه بعد قرار التقسيم، قمت بزيارة إلى العديد من القرى منها قرى الجليل، وجاء المخاتير والوجهاء واستقبلونا وقلنا لهم، ابقوا في بلادكم.. حتى ولو ذبحوكم ولكن إسرائيل طردت جميع المواطنين من بلادهم. شعبنا لم يترك بإرادته، شعبنا طرد من بلاده[١].

ليس على اللاجئين ولا على أبنائهم أن يشعروا بمسؤولية الهرب من أوطانهم.. إسرائيل هي المسؤولة هم طردوا طرداً، لذلك أنا حينما أتحدث عن تجربة جيلي فإنني أقصد هذه الأمور مررنا على هذه المأساة نفسها، أنا وجيلي رأينا هذه المأساة وعليكم أن لا تكرروها.

"باقٍ حيث ولد في المكان الذي وصال فيه سليقة العلاقة العضوية المستمرة، وبلا قطيعة بين الأرض وتاريخها ولغتها، وتابع فيه الإصغاء المرهف بخشوع ومحبة إلى كلام السماء إلى الأرض، لتعيش حياته البسيطة قنوعاً بحصته من الماء والهواء والضوء وتبدّل الفصول والغزوات، لتصبح الأرض التي غابت عنها طبيعتها أرض التعددية والتسامح والسلام"[٢].

لقد شاءت طبيعة التطور التاريخي في تقاطع المصائر الإنسانية أن تجعل هذه الأرض المقدسة بلداً لشعبين، بعدما تعرّض شعبها الفلسطيني إلى المصير التراجيدي المعاصر وبذل تضحيات تفوق طاقة البشر لتثبيت هويته الوطنية، وحقه في الاستقلال، وكنت أنت منذ البداية وحتى هذه اللحظة، أحد المنابر المتحركة الأقوى والأعلى، الداعية إلى سلام الشعوب بحق الشعوب.

والآن أنت مسجى على هذا المفترق، باليقين وبالشك معاً، فإن أكثر من جيل واحد من الباقين هنا يعبّر عن دَيْنِه لك، للطريقة التي حللت بها جدلية التوتر الوجودي والثقافي بين الجنسية والهوية، بطريقة وحيدة والدفاع عن حقهم في

---

(١) المصدر نفسه، مجلة مشارف.

(٢) محمود درويش، من مقالة أيها الساحر الساخر من كل شيء (كلمة الشاعر في حفل تأبين إميل حبيبي). ٣/٥/ ١٩٩٦.

المساواة، وإمداد عناصر الهوية بمكوناتها الثقافية الوطنية والقومية التي لا وجود لهم بدونها"[١].

"لقد تميّز إميل حبيبي بالتفوق المعنوي، كونه ظلَّ مرابطاً في الوطن الذي ليس لنا وطن سواه ظل يصابر ويصارع، ويتحمل الإهانات اليومية على أيدي الإسرائيليين المحتلين، ينتصر مرة وينهزم مرة، تمثل بشجاعته الروحية والفكرية، كان وراء الفلسطينيين الذين أثروا البقاء، وصاروا، يحملون الجنسية الإسرائيلية بالضرورة، لم يكتفوا بالخطر، كأنهم يعاقبون على تشبثهم ببيوتهم وبأرضهم[٢].

(١) المصدر نفسه.
(٢) الطيب الصالح، كاتب روائي سوداني مقيم في لندن.
من مقالة "قلعة مهدمة ترفض الاستسلام"، المصدر نفسه.

جدل الذات (الأنا والآخر)

إن إبداعات حبيبي وحياته تمثل بالنسبة للقارئ العربي إشكالية حقيقية، فهو من أوائل الكتاب الفلسطينيين الذين عبروا عن موقفهم الوجودي من الحياة ومأساة انشطارهم في الداخل وتهدد جزء من ضميرهم إجبارياً بحكم المعايشة عن طريق القص والرواية وليس عن طريق الشعر الغالب في الأدب الفلسطيني وخطورة الكتابة السردية أنها تقيم ضفائر متشابكة من اصوات الأنا والآخر، وتسمح باتساع درجة الوعي ليشمل ويحتضن المنظور المغاير وربما كانت تجربة إميل حبيبي المحتدمة سياسياً في الحزب الشيوعي وعضويته المبكرة بالبرلمان الإسرائيلي قد جعلته يقف على حد السيف بين المنظور العربي للقضايا المصيرية والمنظور الإسرائيلي أنه يرى الوجهين في الآن ذاته وينشطر بينهما[١].

ولم يكن من قبيل المصادفة أن يكون عنوان روايته المروية التي ضمنت له سماعاً عريضاً في المجتمع العربي يعكس بطريقة نموذجية الأمل وأسباب الإحباط في لحظة واحدة، فيما يمكن أن نطلق عليه نقدياً البؤرة المزدوجة للوعي الشقي، وظلت هذه السمة هي الغالبة على كل كتاباته الإبداعية حتى "سرايا بنت الغول" التي قدم فيها مرثية شجية للمكان الفلسطيني و هو يتهوّر بالضرر المحتوم، دون أن يملك لذلك رداً ولعل موقفه المرتبط بالجائزة الأدبية المرفوضة من كل مواطنيه والتي قبلها تحدياً لهم لكي يثبت أن اعتراف المؤسسة الإسرائيلية بنموذج إبداعي للأدب العربي يتضمن اعترافاً مسبقاً بدولة فلسطين وكل ما أعقب ذلك من إشكاليات.

"جاءتنا يومها رواية عربية عن هموم ومآس عربية من أرض محتلة عربية-عربية بشكل خاص لأن حالتها كسلبية كان يضاعف من عربيتها إلى حد أنها باتت في مكان ما من لا ويعنا منبعاً لكل ما هو عربي ويقاساً له"[٢].

"تظل كلماتك تجدف في الجو الجياش والذاكرة لبحر الناس، تظل على منعطفي القدس وعلى رفاق الدرب الطويل يكدحون من فجر الأول من أيار وبيارقه الحمراء إلى فجر الثلاثين منه، بعد أن عبروا الثلاثين من آذار الهدار، وإن أردتم أن تعدلوا فأكثروا متقدمين مقتحمين عبر غبار العرق للسنين الخوالي والغابر العذيف إلى الآتي المنتظر"[٣].

فمن خطاب معروف من معيشه الناس وهمومهم وآمالهم ودفء حياتهم في الزمهرير و عذوبتها في اللاظى المستعر، تنبش فيه المثل والملحة والنكتة والذبذة

---

(١) صلاح فضل، كاتب ناقد مصري، مجلة مشارف من مقالة (على حد السيف).

(٢) رشيد الضعيف، كاتب روائي لبناني.

(٣)محمد نفاع- كاتب قصص فلسطيني مقيم في بيت حن و هو السكرتير العام للحزب الشيوعي الإسرائيلي.

والحكاية من خشب البيت إلى صحن الدار والتين والعسل والليف المتهدّل، تعطف الكلمات بانضباط مرخى لها العنان فلا تجمع لأنها أليفة ووليفة.

كتب أحمد دحبور الشاعر الفلسطيني المقيم في غزة "أيها الباقي في حيفا" لقد خفت أن تعيش وأن يموت الجبل، فإذا بالجبل يعيش لأنك تعيش لعل شوبنهاور كان يقصدك عندما قال "كل شيء يموت في الموت إلا ذاتي، تختفي الأشياء ولكني أظل حياً لأن وجودي الحقيقي لا يطوله الموت".

وآخر تلك المواقف التي فصلتنا وجدانياً عنه تمثل في دفاعه الحميم عن مزوده التطبيع الثقافي في إسرائيل ومحاولته المريرة لإقناع بعض المثقفين المصريين بذلك، واذكر أن آخر مرة رأيته فيه دار بيننا حوار طويل حول هذه القضية تجلى فيها بشكل واضح أن ما تشرّبه أميل حبيبي من المعايشة الموصولة بالأفكار التي تربينا على مناهضها وتطهير ضمائرنا من الاعتراف بها كان أشدَّ من أن يقاوم وأن مأساته الحقيقية كانت تكمن في رؤيته المزدوجة لوجهي الصورة في الآن ذاته، مما جعله مزيداً في موقفه وموقعه ورؤيته، واحتفظ له طيلة عمره بهذه الصبغة الإشكالية التي قيّدت عروبته وخطّت مسافة واضحة بينه وبين قرائه، لا يستطيعون تجاوزها مهما تملكهم الإعجاب بفنه والتعاطف مع مأساته.

"وإن كتابات حبيبي الروائية لها قيمة وخصوصية كبيرة، ولعل نصاً واحداً من "المتشائل" يعتبر إسهاماً كبيراً ومنعطفاً حاراً في الرواية اليهودية العربية، وهو من النصوص التي ستبقى في تراثنا الأدبي بما تمتع به إميل حبيبي من سخرية نادرة يلمسها كل من تعامل معه، أو قرأ نصوصه شعر بالارتباك والتعثر نحو شعوره الحقيقي الذاتي بالضيق والاستفزاز من تصريحاته ومواقفه حيث يرجع تحديداً إلى شعورنا بقيمته وصموده كعربي فلسطيني داخل دولة الاحتلال الإسرائيلي"(١).

لقد استطاع حبيبي أن يلمس الجرح في هذه الرواية بطريقة مؤلمة بلا زعيق إذ غاص في الجرح وهو ما تكرّر في "المتشائل" وقرأت له ثلاث روايات في قمة الجمال الأدبي وتفاجئ كردانـي مصري يوم صدور الرواية "السداسية" فقرأتها بانبهار"(٢).

"كان حبيبي قد أبدع في روايته "المتشائل" بأسلوبه وسخريته وموضوعها المعاصر، لذلك كانت رؤى أعمال حبيبي الأدبية تختلف عن مواقفه السياسية، وأنا أعجب في الحقيقة من هذا الانفصال بين رؤى الإبداع والمواقف الفعلية للمبدع".

---

(١) رضوى عاشور، المتشائل، منعطف في الرواية العربية، مجلة مشارف، ص١٢٣.
(٢) محمد البساطي، أحد كبار فرسان الرواية العربية، كاتب قصصي، مجلة مشارف.

لكن تظل أعماله الأدبية التي عبّرت بصدق عن مشاعر الفلسطيني في الأرض المحتلة وربما تتضّح يوماً الأسباب الحقيقية لمواقفه السياسية المختلفة عن رؤاه الأدبية فيزول العجب[١].

حيث يقول: "وعدني يعقوب بأن يدّبر لي أمر باقية "الطنطورية، إذا استيقظت قبل الفجر وقمت إلى عمال القرى، الذين يبيتون في خرائب حيفا، فأيقظتهم قبل الفجر، على خطر الشيوعيين، فوعدته خيراً، وأخذت أبيت معهم، فيتركونني أغط في النوم ويسعون في طلب الرزق، حتى وقعت انتخابات الكنيست الثانية في تموز ١٩٥١، فإذا بالشيوعيين ينالون ستة عشر صوتاً في جسر الزرقاء، فأقبل علي يعقوب هاشاً باشاً وهو يهتف البشارة، البشارة، لقد قرر الرجل الكبير (ذو القامة القصيرة) أن يصّوبك نحو جسر الزرقاء. بأن تزف إليك "باقية" وما انقضى شهر حتى زفت إلي باقية"[٢].

"وينبغي القول أن إميل حبيبي قد أضاف للرواية العربية الكثير، فهو أحد الذين استحدثوا شكلاً لعمله الروائي عبر لغة تراثية عبَّر من خلالها عن ذاته وعن وعيه، ومن ثم طرح أسئلته عن حاضر شعبه ومستقبله، لقد انشغل حبيبي فيما كتبه بالصدق وإطلاق اللاوعي للكشف عن مأساة الفلسطيني عبر منهج ماركسي منذ البداية، وحرية اختيار الكتابة لحزم الفعل الاجتماعي عن الشكل التراثي العربي، كما لجأ إلى التعبير الساخر بلغة ساخرة عن النفي اليومي الذي يتم بمعرفة الآخر ويشكل بناء تاريخياً قاهراً[٣].

واجهه حبيبي بالضحك حيث قال عنه يوماً: إن الضحك في زمن الاحتلال يتم بالالتباس ويبدأ بالملهاة وينتهي بالمأساة.

كما قال عنه فيصل دراج: روايته متميزة لا تصف الوضع الفلسطيني فحسب بل تصف كل شرط يعيش فيه الإنسان مضطهداً، كما عاش هذا الروائي بمواقفه المتناقضة التي كانت على نحو من الانماء يثير دهشتنا.

"لقد استطاع حبيبي أن يزرع بعض الخلاف بين أصدقائه وبينه" أن يزرع بعض الخلاف بين بعض أصدقائه وبيني... بيني وبين نفسي.

لكنه لا يضع مظلة من الأحلام لأنه ظن أن الأحلام غير ضرورية للسياسي لأنه ظن أنها وراء بعض الخراب وهذا هو خطأه الكبير خطأ حسابات القوة مع الاستغناء عن حسابات التاريخ.

"لم يشأ الرجل الكبير إلا أن يصحبني إلى بيت خالتي فيسلمني إلى مدير السجن تسليم اليد باليد، فنحن الذين ورثتنا الدولة عن آبائنا تظل مراتبنا عالية ولو في

---

(١) أحمد عمر شاهين، "تواصل مع أسلوب السرد العربي"، مجلة مشارف.
(٢) المتشائل، ص١٢٣.
(٣) سعيد الكفراوي، الصدق وإطلاق اللاوعي، كاتب قصصي مصري.

قاووش السجن.. اركبوني في سيارة البوليس المثقلة وأنا محشور مع ستة من رجال الشرطة فيما يشبه عربة الكلاب فلما أقفلوا الباب، تأففتُ، فانهالوا علي لكماً ورفساً وأنا أصيح، النجدة النجدة أيها الرجل الكبير، ولفظتها بلغة عبرية حتى أقوم من تحت كعابهم فتوقفت السيارة[١].

"لقد علمتني التجارب ألا أحسن النيّة، وأن أبقى الطويّة مطويّة علماً بأن بطاقة إتحاد عمال فلسطين لا تنفعني إلا حين لا أنفع غيري أو أن يعود النفع على الرجع الكبير ذي القامة القصيرة، الذي لا ينفع أحداً".

كما يقول حبيبي: "لا تطبيع في عرفنا وفي أخلاقنا إلا ذلك القائم على إلغاء الغبن التاريخي الذي أنزل بشعبنا العربي الفلسطيني في وطنه ولا حوار حضاري إنساني إلا ذلك القائم على تحرير التخوين والتكفير وباقي أشكال العنف الكلامي"[٢].

ويقول حبيبي: الذين يتلقون ضربات السياط ليسوا مثل الذين يعدونها لسنا أغبياء حتى نفرط بأي صوت يرتفع في التضامن مع قضيتنا العادلة، وعلى رأس هذا الصوت أهل الثقافة من أعداء الاحتلال وأنصار إقامة دولة مستقلة لشعب فلسطيني فوق ترابه الوطني من الإسرائيليين دعونا وشأننا وانقذونا من هذا الحب القاتل فليست فلسطين ولله الحمد، غرناطة وليس من واحد يبكي بكاء أبي عبد الله آخر ملوك غرناطه حتى تؤنبه والدته هاتفة: "إبكِ كالنساء على مُلْكٍ مُضاع لم تحافظ عليه مثل الرجال".

غير أنه يخاطب أولئك المفكرين الإسرائيليين بقوة ويقول لهم: "لقد شربنا نحن المفكرين الفلسطينيين كأسنا المرّة أمام شعبنا، لم نتهرّب منها بل شربناها حتى الثمالة، فلا يصح أن يستمر أهل الفكر الإسرائيليون في التهرب من شرب كأسهم أمام شعبهم وهي مثل العسل بالمقارنة مع الكأس المرّة التي شربناها"[٣].

ويضع إميل في شهادته سابقة الذكر قضية "التطبيع الثقافي" مع إسرائيل في إطارها الموضوعي ويخاطب أهل الثقافة العرب بقوله:

"لا ندعوكم إلى أي تطبيع مع العدو الصهيوني بل إلى التطبيع معنا وإلى نجدتنا والوقوف معنا فلا أنظمة الحكم المطلق ولا النظام الصيهوني معذيان بأي تطبيع ثقافي فيما بيننا، فهم معذيون بإبقاء العلاقات والاتصالات فيما بينهم، وقفاً عليهم وعلى التوقيت الأمريكي.

---

(١) المتشائل، ص١٧١.

(٢) توفيق أبو بكر من مقالة "هكذا عرفت أميل حبيبي"، كاتب فلسطيني يقيم مؤقتاً في الأردن/ مجلة مشارف.

(٣) المصدر نفسه.

"لقد رافقت الأساطير والسخرية كتابات حبيبي وأدبه معبراً عن مصير شعبه ومآسيه، وبدلاً أن يكون نبياً كان الإنسان الساذج الذي يصرخ "الملك عار" والأسلوب الذي إتبعه هو الحديث عن الإنسان.

من خلال الفرد، قصصه ليست ألغازاً وسر العلاقات بين أبطالها نسج بذكاء وفطنة.

لقد أدرك حبيبي عزلة الغريب الأبدي، ولد ثاقب البصيرة بين كونه مسيحياً إسرائيلياً وبين كونه عربياً إسرائيلياً مثل البابوشكا الروسية دمية داخل دُمية داخل دمية.

سنة ١٩٤٧ قاتل من أجل قبول قرار التقسيم واضطر إلى التخفّي لينجو بحياته وفي سنواته الأخيرة لم تكن حياته محفوفة بالحب، وعندما قرر الكشف عن الحقيقة السياسية التي أدركها وكتمها في قلبه طرد من مكان عمله كرئيس تحرير "الاتحاد".

إميل لم يكن متطرفاً في فهمه لمأساوية الحقيقة السياسية العادلة وغير العادلة، الأمر الذي يتعلق بالناظر إلى هذه الحقيقة، إنها حقيقة فهم التنازل كضرورة كعربي عرف أنه وبحقه يوجد يهود هناك، وكإنسان عرف أن على اليهود أن يعترفوا به وبحقه، جلس في غرفة عمله في "شارع الجبل" كما كان يسميه في شبابه وأصبح اليوم "جادة الصهيونية" وماذا فعل؟ هل بكى؟ كلا لقد ضحك[١].

"ذلك هو خيط هذا العقد الصعب الذي انفرطت خرزاته في عام ١٩٤٨، فأخذ حبيبي ما تبقى من خط وأخذ ينظم من جديد حبات الخرز التي بقيت في ساحة الوطن ليصنع عقداً جديداً صحيح أنه عقد صغير لكنه عقد جميل يلمح إلى ما كان يمكن أن يكون عليه لولا انفراطه أيدي سبا وإميل حبيبي في "مشارف" هذه أراد أن يكون بوابة مندلباوم جديدة تنظم طرفي العقد الفلسطيني كما أراد أن تكون هذه الـ "مشارف" مرقباً على السامة العربية والعالمية.

وأراد أن تكون منفتحة على الآخرين، ومن بين هؤلاء الآخرين هذا الآخر الذي قيّض لنا أن نقتسم معه الوطن وفي هذا الوطن قبل أن يتحقق حلمه الذي رسمه لنفسه ولنا طوى صفحته الأخيرة من كتابه الذي لم يخطه وهناً في هذا الوطن، في حيفا التي استحوذت على لبه، حيفا التي لم تشأ أن يغيب عنها شدته أخيراً إليها فاحتوته في ترابها إلى الأبد[٢].

---

(١) يورام كانيوك، حر وأسير" كاتب روائي إسرائيلي والرئيس المشارك مع إميل حبيبي في لجنة المبدعين الإسرائيليين والفلسطينيين ضد الاحتلال، ومن أجل السام العادل (عن العبرية: سلمان الناطور).

(٢) سلمان مصالحة- بوابة مندلباوم- كاتب شاعر فلسطيني من المغار (الجليل) ويقيم في القدس، المصدر نفسه (مشارف).

"إن مزاولة إميل حبيبي عمله السياسي الحقيقي بعيداً عن تصريحاته هو إصراره على البقاء في الأرض المحتلة، رافضاً الهجرة أو الإقامة في الخارج، فكان بذلك متحدياً الاستعمار الاستيطاني بجسده"(١).

في إنتاجه الأدبي واكب الأحداث الدرامية المأساوية لبلده وشعبه وتجد في صفحات رواياته حياة كاملة للناس في حركة دائبة نضالية لا تعرف اليأس.

يقول فريد غانم: "وقفت يا إميل ضد التيارين تيار الخصوم المدججين بالقوة فلم يكسروك وتيار الذين قضيت جل حياتك تدافع عن أخطيتهم فأخرجوك من طينتهم حين قررت أن تحصن اليقين بالشك وقد يكونون قد كسروا فيك أكثر من ساق وأكثر من قلب، لكنك لم تمت لأنك انتصرت في معركة أن تكون أو لا تكون"(٢).

"إن روايتك "المتشائل" المزيج الإنساني الرائع لك بين السياسي المتفائل بحكم الضرورة وبين الأديب المرهف إلى لا يمكن إلا أن يكون متشائماً عندما يتأمل وجهنا في مرآته المقعرّة"(٣).

ويضيف فيصل قرقطشي كلماته: "أيها الباقي في حيفا كسنديان يؤرخ عذابات التراب وشهيق الأرض تلك التي لا تليق إلا بإميل حبيبي كأحد فرسانها الذين نزلوا بهدوء جارف عن عرض الكلمات.

ليتوحدوا فيها روحاً وجسداً بعد اكتمال توحد المشهد في ينابيعها ثراء معرفياً جرج أنساغ اللغة وزرع الحروف في مساكبها الأولى.

مثل قلادة تنفرط على صدر "أخطية " هل وشوشتك العصافير بما تخبئه السنون العذارى ساعة الاشتباه في المصير الأعمى؛ ومن مشارف "القرن" إلى مشارف "القرن" كنت تلملم عسجد المكان لندخل لم ندخل!" (٤).

"لقد رآني إميل حبيبي أنه يحدد نظرتي إلى ذاتي وأنا أحكم على نفسي حسب الشادة المطبوعة في وعي "الآخر" وانعكاسها على هذه هي إحدى قواعد هذا المكان

---

(١) جميل عطية إبراهيم- موقفه هو أدبه- كاتب روائي مصري مقيم في ڤيينا/ النمسا.

(٢) فريد غانم، رسالة مفتوحة إلى إميل حبيبي (هل ترى الذي نرى – هل نرى الذي يرى) الكاتب يعمل محامياً وسابقاً عمل صحفياً برفقة إميل حبيبي.

(٣) بلند الحيدري، معك في برقية ثالثة، شاعر عراقي مقيم في لندن وانجلترا (المصدر نفسه/ المشارف).

(٤) فيصل قرقسطي، كاتب فلسطيني عائد من قبرص ويقيم الآن في رام الله (المصدر نفسه/ المشارف)

اليهودي العربي فأنت ما يراك الآخر، وفي خلال سنوات "الآخر" هو الذي يعرفك"[1].

لقد تعرّض حبيبي لسهام كثيرة بعضها كان موجعاً وحاداً وخارج حدود حوار الرأي والرأي الآخر وبخاصة تلك السهام التي أصابت إنسانيته ووظيفته ونضاله الطويل وربما جدوى كتاباته في بعض الأحيان ووفق أسلوب تصفية الحسابات المعروف، حيث ارتفعت وتيرة الخلاف مع مستوى المثقفين العرب كافة عندما تسلّم جائزة أدبية إسرائيلية في عام ١٩٩٢ من إسحاق شامير رئيس الوزراء الإسرائيلي الأسبق.

ارتباط المكان بالهوية والتراث

تبقى على رأس الأعمال الأدبية التي أنتجها الكاتب إميل حبيبي روايته الفذّة "المتشائل" التي مدَّ فيها جذور الرواية العربية إلى التراث ونهل من سخرية الجاحظ ومن الحكايات الشعبية ومد بصره إلى الرواية الحديثة، وخلق من هذه المتآلفات فناً روائياً خاصاً به بمعنى أنه لم يكن غيره يستطيع أن يقدّمه، يملك الكاتب قدرة على أن يسخر من عيوب الناس ومن عيوبه هو شخصياً فالبطل مهرّج متعدّد الرخص الشاملة الذي يسمح لنفسه أن يتناول بالنقد المقدّسات وعيوب المجتمع والمناضلين الفلسطينيين إلى جانب مزاياهم وهذا يبيّن خطر الالتصاق بالماضي والبحث في ثناياه عن حل المشكلات الحاضرة،ومثل هذا التناول في النقد الاجتماعي يجعل له مذاقاً لا يتكرر عند روائيين آخرين إن هذا العمل الروائي سيظل باقياً في تاريخ الرواية العربية[2].

يعتمد إميل حبيبي في أدبه على أشكال تراثية عميقة جداً من القص العربي النادرة وألوان الخبر المروي، وأبيات الشعر، ويربط كل هذه الأشكال التراثية بما يسمى التناص.

فهو في رواية "أخطية " يمزج هذه الصيغ التراثية مع صيغ تراثية حديثة جداً، ومن استلهام الشكل القصصي عند فولتير في روايته الشهيرة، كنديد، التي بحث فيها أسرار التفاؤل وهو في نفس الوقت دافع في نضاله الماركسي في الأرض المحتلة بفلسطين التي لم يغادرها بعد حرب ١٩٤٨ دافع عن الثقافة القومية الديمقراطية وعن حق الأقلية العربية ذات التمييز العنصري، لكن أتباعه دائماً للخط السوفييتي كان في حالة تبعية كاملة للفكر السوفيتي وربما كان هذا من طبيعة الحال، إذ كان الاتحاد

---

(١) آدم باروخ، كاتب محررّ صحفية "شيشي" العبرية الأدبية الأسبوعية مباي حزب "العمل" سابقاً تزعمه بن غوريون وكان في السلطة حتى عام ١٩٧٧م حيث تسلّمّ السلطة حزب "الليكود" (عن العبرية: سلمان ناطور).

(٢) علي الراعي، "المتشائل" مذاق لا يتكرر، كاتب، ناقد أدبي مصري.

السوفيتي مدافعاً عن القضية الفلسطينية وعندما حدث النقد لهذا الخط حدثت لديه أنواع من الخلل فرفض فكرة الحزب، وأعاد النظر في أفكاره وأصبح أكثر برجماتية وهو يرى أن الحصول على الفتات هو بمثابة النظرة الواقعية التي تتطلبها الأمور ويرفض الكثيرون رأيه في التطبيع وأن كانوا يحترمون أدبه وتاريخه النضالي وهو في كل الأحوال أديب عظيم ومبتكر وليس منظراً ومفكراً[1].

لإميل حبيبي دوره الثقافي في بلورة الهوية العربية للفلسطينيين الذين آثروا البقاء في بلدهم بعد النكبة، وتشبثوا بأرضهم برغم فداحة الثمن.

لقد أوصى الروائي حبيبي أن يكتب على قبره "باقٍ في حيفا" تلك الكلمات الثلاث البالغة الدلالة العميقة في الوقت نفسه، لأنه يود من خلال استخدامه الحاذق للغة، حيث كان من أكثر الكتاب الفلسطينيين دراية بكنوزها المخبوءة، رفضاً لمغاليقها، أن يجعل الموت بقاء بعدما اعتدنا على تسميته بالرحيل "والرحيل عنده هو أعداء الفلسطيني الذي يتهدده عدده بالاقتلاع والرحيل، لذلك آثر أن تكون وصيته الأخيرة هي التأكيد على البقاء وعدم الخروج من الوطن والتخلّي عنه لغاصبيه، وهذا الإصرار على البقاء في الوطن، والوعي العميق بأهمية التشبث به، هو جوهر إنجاز إميل حبيبي الأدبي والفكري، وهو في الوقت نفسه سر المفارقات المؤسسية التي اتسمّت بها حياته التي حفلت بالمفارقات على مدى نصف قرن من العمل السياسي والأدبي العام، فقد كان إميل حبيبي هو الكاتب الفلسطيني الوحيد الذي اضطر إلى الجمع بين النقائض، جسد فلسطين على الورق وبلور إبداعها المقاوم، وبقي في الوقت نفسه متشبثاً بهويته على أرضها المغتصبة.

وكونه محرراً في مجلة "المهماز" ومساهماً في تأسيس صحيفة "الاتحاد" الناطقة باللغة العربية، فتحولت إلى بؤرة لتجمع الأقلام العربية، ولسان حال ما بقي في ارضه من الفلسطينيين بعد النكبة، وانطلقت من فوق صفحاتها بوادر إشعار المقاومة الفلسطينية مع مطالع الستينيات، وبرغم كل النقد الذي توجهه إليه الأقلام التي ترى أن طرحه لمفهوم الرفقة مع البروليتاريا اليهودية يميع القضية، ويخلق مسخاً شأنها هو نصف العدو نصف الرفيق، ويفضي إلى مقولة الصراع بين حقين، فيكتسي به الباطل ثوب الحق، فيجب أن نتغاضى عن الدور الكبير الذي لعبته هذه المطبوعات في بلورة الصوت الفلسطيني المقاوم داخل فلسطين المحتلة، فما كان باستطاعة "ظاهرة كبيرة ومهمة مثل ظاهرة شعر المقاومة الفلسطيني التي انبثقت عقب النكسة أن تولد وتتبلور ويتواصل عطاؤها دون وجود هذه المنابر التي كان لحبيبي الدور الأهم في تأسيسها وفتح صفحاتها للإبداع المقاوم، ليس فقط لأن وجود هذه المنابر داخل فلسطين المحتلة في مرحة من أحلك مراحلها، كان له دور فعّال في

(١) إبراهيم فتحي- أديب عظيم ومبتكر، كاتب ناقد أدبي مصري.

تأسيس وجود اللغة العربية واليهودية العربية كلغة أدب، ووعاء فكر، وأداة نضال، كما قال في لقاء معه منذ عدة أعوام أن الذي دفعه للتحوّل للأدب لم يكن صدمة نكسة ١٩٦٧ العسكرية وحدها، كما يظن الكثيرون فقد كان في المقال السياسي كفايته في استيعاب صدمتها، والتصدي لما طرحته على الواقع العربي كله من مراجعة للذات، ونقد لها[١]. ولكن السبب كان التحدّي والعناد الذي انبثق نتيجة نقاش جرى بينه وبين أحد وزراء الدولة العبرية وقتها وهو إيجال ألون الذي قال: أن الفلسطينيين الذين بقوا لم يعد لهم وجود، ولو كان لهم وجود لكان ثمة أدب يعبّر عنهم بالأدب العبري الذي بزغ على أرض فلسطين بعد تأسيس الدولة اليهودية فيها، وقد كان من الشائع وقتها أن ينكر الساسة الصهاينة حتى مجرد وجود الشعب الفلسطيني كشعب، فقرر حبيبي التخلّي إلى حد كبير عن العمل السياسي والتحوّل إلى الكتابة الأدبية، وكان من أشهر الكتاب الفلسطينيين المعاصرين الذين خبر معظمهم تجربة النزوح والنفي ومعسكرات اللاجئين، فكونه عاش طفولته وشبابه في فلسطين إبان مرحلة الانتداب البريطاني وعرف فلسطين المحتلة التي يسعى أعداؤه إلى استئصالها ومحوها بسبب وعيه السياسي المبكر، وبقائه في بلده بعد اغتصابها، وعانى من ويلات هذا البقاء، وشهد فصول الحفاظ على الهوية العربية في وجه المحاولات الصهيونية المتواصلة لمحوها.

فهو لا يمثل فحسب جانباً بارزاً من جوانب التجربة الفلسطينية، ولكنه يجسّد استمراريتها في المشهد الأدبي الحديث أكثر من غيره من كتابها البارزين[٢].

إن الوحدة في العمل الروائي المتماسك الذي ينتمي إلى ما يُعرف بالحلقات القصصية، هي عمل استعادة التراث والأساطير العربية والمقامات التي تضفي جمالاً فنياً على العمل ووحدته الخاصة، وهي ليست وحدة المكان الذي تدور فيه مجموعة من الأحداث والتجارب المتداخلة والمتحاورة، وإن كانت ثمة وحدة فضفاضة للزمن، وهو زمن ما بعد النكسة تمخض عنها من تبدّل، ولكنها وحدة من نوع جديد تخلق بها "سداسية الأيام الستة" وحدتها العضوية دون الاعتماد على التتابع أو التكامل، وإنما من خلال التجاوب الإنساني بين الهموم الفلسطينية وبين الصيغ المتعددة للتعبير عن الهوية العربية الفلسطينية، والتغلب على محاولات طمسها.

لقد عمل حبيبي على دعوة الفلسطينيين لعدم الرحيل من مدنهم وقراهم بالرغم من المجازر التي كانت ترتكبها العصابات الصهيونية لحملهم على الرحيل، وبالرغم من مذابح جيش الدفاع في دير ياسين، وكفر قاسم، وسياسة الترحيل الجماعي التي

---

(١) مجلة مشارف، العدد ١٦، ١٩٩٦- ١٩٩٧، ص٤٤.
رئيس تحريرها إميل حبيبي، ٢٩ آب ١٩٢١- ١٩٩٦، شهرية ثقافية تصدر في القدس وحيفا.
(٢) المصدر نفسه، ص٤٥، مشارف.

اعتمدتها الدولة العبرية إزاءهم منذ البداية وحتى الآن، كان التشبث بالأرض، وبالهوية العربية لفلسطيني هو مدار نضاله السياسي ونشاطه الأدبي على السواء.

واسم "باقية" في روايته "المتشائل" هو اسم المرأة التي ترمز لفلسطين التي بقيت وحافظت على هويتها في وجه كل الصعاب، أو بتعبير سعيد أبي النحس نفسه في مطلع الرواية "لقد اختفيت، ولكن لم أمت" لأن هذه الرواية البديعة المدهشة هي رواية التعامل كما يقول مطلعها مع "أعجب ما وقع لإنسان منذ عصا موسى وقيامه عيسى" وهو أن يختفي وطنه من على الخريطة، وأن يتحتّم عليه الاختفاء بالرغم من أنه لم يمت، وهو رواية تصدّي الفلسطيني لعمليات المحو الجهنمية التي مورست ضدّه، ولا تزال منذ عام النكبة وحتى اليوم(١). فهي رواية مجالدة الذين بقوا في الأرض الفلسطينية بعد إنشاء الدولة العبرية عليها، لأن البقاء فيها شارة لتجذُّر الفلسطيني في ارضه، لكنه في الوقت ذاته بقاء مشحون بالتناقضات، مثقل بالمفارقات التي يجد الفلسطيني نفسه عرضه لها بعدما سلبت منه أرضه وترك لسلطة محتلة غاشمة.

كما تمثل الرواية ثلاث مراحل أساسية من مراحل التاريخ الفلسطيني الحديث، حيث تمثل الأولى "يعاد" المرحلة السابقة للنكبة والأحداث التي أدّت إليها وصاحبت فصولها الدامية، لذلك كانت يُعاد بنت التخبّط وسلامة النية والمآسي التي أدت إلى النكبة الدامية، بينما تمثل الثانية "باقية" روح المقاومة والتشبث بالارض والهوية العربية في وجه محاولات الاقتلاع والترحيل عقب النكبة وحتى وقوع بقية الأرض الفلسطينة في الأسر مع هزيمة ١٩٦٧، وهي مقاومة من نوع فريد يكتسب فيها الحفاظ على الهوية دوراً نضالياً متزايداً وتصبح فيها صيغ الرفض المراوغة أداة لتأكيد الذات وزعزعة تجذّر الآخر فيها، أما الثالثة "يعاد الثانية" فإنها تجسّد المرحلة الجديدة من الوعي الفلسطيني التي تبلورت بعد نكسة ١٩٦٧ وانطلاق المقاومة وأخذها زمام المبادأة في يدها(٢).

الهوية، عناصرها، واهتمام المفكر العربي بها

كان همّ المفكر العربي الأول منذ أوائل النهضة هو تحديد هويته، وكل محاولة يقوم بها العربي لتحديد ذاته وتعريفها، يحاول فيها أن يشير ضمنيا إلى الغير – أي إلى الغرب – وقد يفعل ذلك بذات ممتلئة بأمجاد الأسلاف حين ينعدم شعوره المباشر بالذات فيلجأ إلى ماض يؤكد له هويته، فتصبح حينئذ هوية العربي هي ما خلّفه له الأسلاف(٣).

---

(١) مجلة مشارف، العدد ١٦، ١٩٩٦- ١٩٩٧، ص٤٧.

(٢) مشارف، ص٤٨.

(٣) عبد الله العروي، الأيديولوجيات العربية المعاصرة، ص٢٤، ص٩٧.

الهويــة "هــي عناصــر التركيــب فــي علاقاتهــا الداخليــة التــي تعطــي للكــائن خصائصه الأساسية، والتي تصل بالوسط الخارجي طبيعيا كان أو غير طبيعي، ومنه يتضح أيضا أن الهوية ليست كياناً ثابتاً ومطلقاً، وإنما هو متغير"[١].

ومثال ذلك: قول الكاتب أميل حبيبي في رواية سراج الغول: "العديد من العرب في إسرائيل مضطرّ أيضاً إلى تغيير اسمه حتى تشغيل نادلاً في مطعم أو عاملاً في محطة بنزين" وجاء في رواية "المتشائل" التي صدرت في العام ١٩٧٤ في الفصل الحادي عشر "والنادل شلوموا في أفخم فنادق تل أبيب، أليس هو سليمان بن مفيدة، ابن حارتنا؟ ودودي، الين هو محمود وموشيه، إلي و هو موسى به عبد المسيح!" فلما وقع احتلال العام ١٩٦٧ وجدنا أن أخوتنا في المناطق المحتلة يسرعون إلى الإستفادة من تجربتنا هذه خصوصاً وأذنا تباهينا أمامهم بنجاح هذه التجربة، فكيف نلومهم ونحن أدرى الناس بأن "الجوع كافر" الهوية الفلسطينية، واهتمام المفكر العربي بها [*]قول إميل حبيبي: "يتهرب العديد من السياسيين الإسرائيليين من الاعتراف أمام شعبهم بفشل آلة الحرب الإسرائيلية في القضاء على الهويّة العربية الفلسطينية وفي محو الوجود العربي الفلسطيني في فلسطين كان من الصعب على شعبنا العربي الفلسطيني، شأنه شأن كل شعب عربي آخر، الموافقة في العام ١٩٤٧ – ١٩٤٨ على الحل الذي طرحته الجمعية العمومية للأمم المتحدة بتقسيم وطنه".

"ما أعجب الأمر، قتل في معركة الشجرة، على طريق طبريا سنة ١٩٤٧، ولا من الناصرة، في قبر لا شارة عليه ولا ذكر، ولا تميّزه إلاّ حدساً".

- كذلك قبر هذا الشهيد، لا نعرف لصاحبه اسما.
- أما الشاعر فمجهول الإقامة.
- وهذا المقام مجهول الهُويّة.
- شاعر مدفون في الناصرة يكرّم شعره ضريح شهيد في القدس، شعره جمع الشمل.

أما عن طبيعة هذه العناصر، فتراوح بين عناصر مادية فيزيائية تحمل قدرات اقتصادية عقلية وتنظيمات مادية، وعناصر تاريخية تتضمن الأصول التاريخية المختلفة (الأسلاف، القرابة، الأحداث التاريخية الهامة، العقائد، العادات والتقاليد وغيرها) إضافة إلى عناصر ثقافية ونفسية تتضمن النظام الثقافي بما فيه من رموز ثقافية وأشكال تعبير أدبية وفنية خاصة. كذلك تضم إلى هذه العناصر مجموعة من

---

(١) ترجمة على ولهوية دار الوسي، دمشق، ١٩٩٣، ص١٩.

(*) سراج الغولة، النص / الوصية ص ٢٠.

الأسس الاجتماعية الخاصة، يضاف إليها نقاط التقاط ثقافية ومعايير جمعية تجمع العالم برمته[١].

والمفكر في بحثه عن هوية لا بد أن يعني عناصر هذه الهوية، ومن ثم يقوم بتوصيل وعيه لأفراد الجماعة لتحفيزهم على تنميتها باستمرار إلى الأفضل[٢].

وانطلاقاً من هذا الاهتمام الشديد بتحديد الهوية، جاءت تجربة زكي نجيب محمود الفلسفية لتفترض أن الموضوع الرئيسي في خطاب الفكر العربي المعاصر الحديث لا يزال هو خطاب تأصيل الذات والعودة إليها والبحث عن هويتها ومقاربتها[٣] بل أن الخطاب العربي برمته يتوقف في نظر البعض أمام سؤال الهوية بصفته سؤالاً رئيسياً يفترض التساؤل عن الذات وبعثها كجزء من بعث الأمة. ويبقى أن سؤال الهوية بوضوحه وغموضه لم يزل إلى وقتنا الحالي هو السؤال الرئيسي في الثقافة والإبداع[٤].

هذا وقد انقسم المفكرون العرب في رحلة بحثهم عن الذات والهوية إلى أكثر من اتجاه فكري، انحسر بعض منها في خطاب مغلق لا يتعرف بخطاب الآخر ولا يدخل معه في حوار مباشر، فتجد خطاباً يقف من أوروبا موقف العداء المطلق ويعتصم بالتراث الذي شكّل لديه رداء الهوية والخصوصية التي تعني التمايز، والآخر كان خطاباً مفتوحاً رأى الغربي في تقدمه وعقلانيته، كما أدرك أطماعه الاقتصادية والسياسية وحاول أن يتعلم منه كي يحاربه بنفس السلاح، ووقف من التراث موقف التأمل والتساؤل ورفض التماهي معه[٥] وإن كنا لا نعدم خطاباً متطرفاً فضّل أن يتلقى من الغرب ما سبق أن اكتشفه وجربه، فكان خياره اللجوء إلى أنموذج مجرب ليسقطه على واقع مجتمعه ويستخلص منه مخططاً عملياً[٦].

الهوية والتراث

(١) سداسية الأيام الستة، ٢٥٩، مجموعة قصصية سنة ١٩٦٨، دار الشروق للنشر والتوزيع، ١٩٩٩، ص١٦.

(٢) المصدر نفسه، ص١٩- ٢٠.

(٣) سيد البحراوي، الحداثة التابعة في الثقافة المصرية، ط١، ميديث والمعلومات، ١٩٩٩، ص١٦.

(٤) انظر زكي نجيب محمود، تجديد الفكر العربي، دار الشروق، بيروت، ١٩٧١.

(٥) نصر حامد أبو زيد، دوائر الخوف، قراءة في خطاب المرأة، ط٢، المركز الثقافي العربي، ٢٠٠٠، ص٦٠.

(٦) عبد الله العروي، الإيديولوجيات العربية المعاصرة، ص١٦٧.

"التراث هو كل ما ورثناه تاريخياً عن أسلافنا الذين هم الأمة البشرية التي نحن امتداد طبيعي لها، فالتراث ميراث إنساني بجهد بشري خلّفه الذين أورثونا إياه"(١).

ويأتي المندفع إلى التراث كمن يلوذ بأصل يحميه يتقي به عجز الحاضر وإحباطاته المتتالية التي تحيط بمشاعر اليأس والعجز عن إمكان للتقدم في الحاضر والمستقبل "وهو ما يبدو شبيها بالرحم وفي نوع من الآلية الدفاعية التي تنفي سلب الحاضر بإيجاب الماضي، والتي تفر من قبح ما هو كائن بالتأسي بما قد كان، وبقدر ما ترى في الحاضر واقعاً عاجزاً ترى في التراث ماضيا مشرقاً، فتأتي وظيفة التراث لتكون تعويضية، فكل ما ينتمي إلى الماضي التراثي هو الصورة الجميلة المقابلة لصورة الحاضر القبيح(٢).

وقد كان استخدام التراث بأشكاله المختلفة لخدمة قضايا التقدم لازمة من لوازم المشروع النهضوي في صعوده، حتى أننا نلمس في هذا المشروع توسلاً لعناصر التراث في مواجهة أحلام غرب رأسمالي وشرق ماركسي، فيما يمكن أن يوصف بأنه بحث عن خصوصية تؤكد ما تتميز به الهوية العربية في مواجهة الآخر، فيكون التراث مؤشراً أساسياً إلى الهوية الثقافية التي أصبحت الأساس الفكري للوحدة العربية في استجابة مضادة لدعاوي التغريب التي انطوى عليها المشروع الليبرالي(٣).

"أما أنا فحملتني هذه الهواية سراً عجيباً أصبح هُوّيتي ولولا لجوئي إلى إخوتي الفضائيين في ديناميس عكة، حيث لا ينالني شركم، لحملته معي إلى القبر"(٤).

ويقول الجابري في هذا الشأن:

"ليس هناك قانون عام واحد يعبر عن ميكانيزمات النهضة في كل العصور والأوطان، لكن يمكن للمرء أن يلاحظ بسهولة أن جميع النهضات التي نعرف تفاصيل عنها قد عبرت عن بداية انطلاق بالدعوة إلى الانتظام في تراث... وبالضبط للعودة إلى الأصول. فالسؤال النهضوي لا يتذكر للماضي ككل بل بالعكس، أنه إذ ينطلق من نقد الحاضر والماضي القريب ليحتمي بالماضي البعيد الأصيل ليوظفه لصالح النهضة، أي لصالح مشروعة المستقبلي"(٥).

---

(١) جابر عصفور، هوامش على دفتر التنوير، ص٢٢.
(٢) المرجع نفسه، ص١٩.
(٣) المرجع نفسه، ص٣٠، ٣١.
(٤) المتشائل، ص٩٨.
(٥) جابر عصفور، هوامش على دفتر التنوير، ص٢٢.

فالخطر الخارجي يقابل بتغيير ميكانزمات النهضة "لتصبح ميكانيزمات دفاعية حيث تلتجئ الذات إلى الماضي وتحتمي به لتؤكد من خلاله وبواسطته شخصيتها، ولذلك يعمد الإنسان إلى تضخيمه وتمجيده ما دام الخطر الخارجي قائماً... إن الظروف الموضوعية التي حركت اليقظة العربية الحديثة قد جعلت من ميكانيزم النهضة فيها ميكانيزماً للدفاع"(١).

"ويمكن القول إن العامل الخارجي المتمثل في التحدي الأوروبي بمختلف أشكاله هو الذي حرّك العوامل الداخلية والاقتصادية منها والاجتماعية"(٢).

ويلاحظ أكثر من منظّر الارتداد الواضح إلى الأصول التراثية بعد هزيمة ٦٧ مباشرة، وذلك أن التراث مثل للبعض حماية من عراء الهزيمة، فمنذ هذه الهزيمة أخذت تتردد في أنحاء مختلفة من الوطن العربي أصوات تنادي بنهاية الإيديولوجيات وسقوط جميع الشعارات، وكان منها من سارع إلى تفسير الهزيمة بالقول لقد انهزمنا بسبب ابتعادنا عن أصالتنا، وديننا، وواضح أن الأصوات إنما جاءت كردة فعل ضد ما ساد الخمسينات والستينات من مد قومي ومد ثوري انتشر في جميع البلدان العربية، فيما أصبح يعرف منذ ذلك الوقت وبالخصوص منذ منتصف السبعينيات بالصحوة الإسلامية (٣).

فالبحث عن التراث بعد هزيمة السابع والستين غدا بحثاً عن خلاص، وغدا الاستنطاق المتجدد لإنجازات الماضي تعويضاً عن انكسارات الحاضر. والجماعات عموماً لا تلجأ إلى البحث عن هويتها إلا إذا كانت في حالة أزمة حادة لا تستطيع مواجهتها، فتضطر إلى البحث عن جذورها لتستند إليها، فتهرب إلى الماضي من الحاضر(٤).

يقول الراوي في رواية المتشائل: "فلما عبرت خط السكة الحديد، وترجمت على شاعرنا مطلق عبد الخالق الذي دهمه القطار وهو يعبر الخط من هذا المكان، تذكرت كلمة نوح إبراهيم "الدين لله أما الوطن فللجميع" فأسرعت إلى خالتي أم أسعد التي تكنس كنيسة الكاثوليك منذ طفولتنا، فوجدتها تكنس الحوش في المكان الذي تركناها فيه، فقلت في نفسي: الحمد لله على أن شيئاً لم يتغيّر ولا مكنسة أم أسعد المصنوعة من عيدان العلّيق"(٥).

---

(١) محمد عابد الجابري، وجهة نظر، ص١٢٩، ١٣٠.
(٢) انظر نصر حامد أبو زيد، دوائر الخوف.
(٣) سيد البحراوي، الحداثة التابعة في الثقافة المصرية، ص١٣، وانظر جابر عصفور، هوامش على دفتر التنوير، ص٣٣.
(٤) عبد الله أبو هيف، القصة العربية الحديثة والغرب، منشورات اتحاد الكتاب العرب، ١٩٩٤، ص١٩٥، ١٩٦.
(٥) المتشائل، ص٦٤- ٦٥.

وانحنت على يدها أقبلّها، فصاحت: أنا مخصّية يا خواجا!
في رعاية سيدنان المطران، فماذا تريد مني يا خواجا؟
فصحت بها: أنا سعيد يا خالتي، فكيف تنسين؟...
وجلسنا على الديوان وهي تسألني عن والدتي وعن أختي...
قلت: وبيتنا؟
قالت: سكنوه!
قلت: فهل تعرفينهم؟
قلت: هل يستقبلونني إذا زرت بيتنا.
قالت: علمي علمك يا ولدي، ورسمت على صدرها إشارة الصليب فلما مررت من أمام بيتنا، ورأيت هناك غسيلاً منشوراً، خانتني شجاعتي، فتظاهرت بأنني جئت أتنزّه على شاطئ البحر وأخذت أذهب وأعود من أمام بيتنا، وفي كل مرة أهم بأن أطرق الباب، فتخونني شجاعتي.

فازددت سرعة حتى أصبحت في الشارع الرئيسي أمام فيلات موظفي حيفا العرب، الذين بنوها ورحلوا إلى لبنان، ليبنوا غيرها وليرحلوا، وكأن الظلام أطيف وكنت تعباً وخائفاً من مغبّة هذه المغامرة، والطريق طويلة وكان يمرّ حيث كان يمر بين الفينة والفينة عامل يهودي، عرفت ذلك من ثياب العمل التي كانت عليهم.

وفيما بعد تذكرت ما كنا تعلمناه في المدرسة من فك رموز الهيروغليفية فأخذت أقرأ أسماء الدكاكين بالانجليزية، فأقارن الحرف الانجليزي بقرينه العبري على لوحة الدكان، حتى فككت الحرف، فتابعته في الجريدة العبرية، وتكلمتها بأسرع مما قرأتها، وأخذني الأمر عشر سنين حتى ألقيت خطاب تحية باللغة العبرية، وكان أمام رئيس بلدية حيفا، فسجّلها في صحيفته سابقة"[1].

"فسمعنا الباب الخارجي ينخلع، فانخلع ضلعي الشمال، ووقفت أمامهم بثياب النوم.

- لماذا خلعتم الباب؟
- فأزاحني أحدهم من أمامه، فانتشروا في البيت ينبشون الدواليب ويقلبون الأدراج...
- ووقفت مشككاً أمام باب الغرفة التي اختبأت فيها يُعاد. واستللت بطاقة تدل على نسبي إلى اتحاد عمال فلسطين، واستعذتُ بالأدون سنسار شك فكفّوا عن النبش والكش، إلا أن الذي بدا رئيساً عليهم شك في أمر الغرفة التي وقفت أمام بابها المغلق، فأزاحني عنه ليفتحه، فتسمّرت في مكاني، فصاح، افتح فقلت: لا شيء هناك، فثار غضبه وتقدّم نحو الباب، فمددت ذراعي

(١) المتشائل، ص٦٩- ٧٠.

على طولهما وقد قررت أن أستشهد، فنظر وراءه إلى جماعته وضحك فلم يضحكوا، فأمرهم أن ينقضّوا عليَّ، فتردّدوا، فزعق فانفضّوا دفعة واحدة، وجرجروني حتى أخرجوني خارجاً، ثم دخلوني على الدرجات من الطابق الثالث، فظلت الأيدي تتقاذفني وأنا مدحول حتى وجدتني في فناء الدرج تحت أقدام يعقوب ويدي متشبثة ببطاقة اتحاد عمال فلسطين، وأنا أمدّها، متمدّداً، نحو عينيه فلا تبلغهما.

فصاح: إنني أعرف من أنت يا حمار، قم وأخبرني بما حدث! ولكنني لم أفعل[1].

وتطلعنا إلى فوق فإذا بمعركة حامية تدور بين يعاد وبضعة عساكر، كانوا يقذفون بها على الدرج إلى أسفل...، وهي تقاوم وتصرخ وتركل بقدميها، وعضَّت كتف أحدهم فصاح من الألم وولّى بعيداً، وظلوا يدفعونها وهي تقاومهم وتركلهم حتى ألقوا بها في فناء الدّرج، فهبطت على قدميها منتصبة القامة ورأسها في السماء.

وقال أحدهم وهو يلهث: متسلّلة، فصرخت: هذه بلدي. داري، وهذا زوجي!

فلفظ يعقوب شتيمة ذات خمسة أحرف "يعاد" فنستُها إلى أمه.

فتكاثروا عليها "ودفعوها أمامهم إلى سيارة كانت قد امتلأت بالخلق من أمثالها، وذهبوا....

وسمعتها، والسيارة تتحرك تنادي بأعلى صوتها "سعيد" يا سعيد، لا يهمك، فإنني عائدة!

وبقيت عشرين عاماً أنتظر عودتها، فقد أخذوها مع غيرها من المتسللين إلى حيفا...

وكانوا قد ألقوا بها في سهل جنين بين ألغام الانجليزي، والعرب واليهود...

وبعضهم ظلَّ يمشي حتى تلّقاه العسكر الأردني بالشتائم، فظل يُشتم حتى يومنا هذا[2].

المكان الوطني (المكان والهوية الوطنية والقومية)

المكان التراثي (القومي/ الوطني)

لقد سخر الكاتب من بعض من يدعون حماية التراث حين وازن بينهم وبين حكاية المرأة في الصندوق، فكان إخفاء التراث المقاوم كإخفاء المرأة في الصندوق وإخفاء ثورة (ولاء)، وكما استطاعت المرأة الحبيبة التمرد بالخيانة واستطاع (ولاء) المسجون التمرد بإنشاء خلية سرية، فان التراث المخفي يحمل في ثناياه التراث

(١) المتشائل، ص٨٦-٨٧.

(٢) أخطية، ص٨٦-٨٨.

المقاوم، واتضح ذلك بتوظيف الكاتب لتراث الصيادين الذي حاولت السلطة إخفاءه لما ينطوي عليه من تمرد وثورة كما بينت الدراسة سابقاً، وصرح الكاتب بسخريته من الذين يظنون أنهم استطاعوا إخفاء التراث المقاوم، كما ظن المارد انه استطاع منع المرأة من الخيانة حين قال "وشان كل خاتم" مع صاحبه شعار مع الأمير، وهذا الحمار (الأمير) يحسب انه مارد[1].

وبالإضافة إلى ذلك سخر الكاتب من مدعي حماية التراث، وانتقد الوسطاء الثقافيين الذين يخافون على أخلاق القراء (فيلعبون) دور شرطة الأخلاق[2].

لقد وظف الكاتب نص مدينة النحاس للتعبير عن حاضر القرية، فصار النص التراثي يوصي بالبعدين الماضي والحاضر في آن واحد.

يلجأ حبيبي في أعماله المختلفة إلى تعرية الواقع وتقديم معلومات جديدة عنه بالاستعانة بالمثل الشعبي، ومن الأمثال الشعبية التي قامت بوظيفتها التصويرية للواقع المثل "اختلط الحابل بالنابل"، ويرد المثل المذكور على لسان "يعاد" في معرض كشفها لأبي محمود عن حقيقة ما تقوم به الصحف العبرية من حجب لقضية التطويق داخل إسرائيل، بتعظيمها لدور الشيوعيين في السعي من اجل فك التطويق، دون أن تنسى هذه الصحف القضية الأساس (التطويق)واضطربت الأمور وتاهت القضية الجوهرية، ويستند حبيبي إلى مثل "اختلط الحابل بالنابل" للكشف عن وجود من يشارك الفلسطينيين مصدر التشرد والشتات وبالتالي اختلاط المصائر في حديثة عن أهل حوران الذين كانوا يأتون إلى حيفا بقضيتهم، أي مع نسائهم وأطفالهم وفي الصيف كانوا يبيتون "تحت السماء والطارق" وأما في الشتاء ففي كنف ما شيدوه أساسات الأبنية وجدرانها العالية التي استأجروها لتشييدها قال: وجدنا في شقائهم عزاء لنا عن شقائنا، فقد اختلطوا مثلنا مثلهم "اختلط الحابل بالنابل".

استلهم الكاتب الأمثال لتصوير الواقع ولتشكل اتجاه نقد الواقع السائد نقد تزييف الحقائق، ونقد الممارسات الصهيونية ضد المكان والإنسان، ويشكل اتجاه نقد الواقع صورتها الوعي النابض لصاحب المثل بهذا الواقع التعس الذي هاجمه بنقده ليكشف حقيقته للآخرين، كما يقصد الكاتب باستعماله الأمثال الشعبية تصوير الحس الجمعي،وهي مثل اشتراك الفرد مع الآخرين، كما تحمل هذه الأمثال نوعاً من التعزية وتشجيع الذات.

لقد شك السارد/ المؤلف في (سرايا بنت الغول) رغبة في طفولته في الانفصال عن الجماعة التي كانت تشكل حضوراً بارزاً في حياته بحثاً عن سرايا الذات/ الإبداع

---

(١) اميل حبيبي، أخطية ص.١٠٧

(٢) المصدر نفسه، ص١٠٧

وقد اختلفت طبيعة العلاقة الاجتماعية التي تربط السارد مع الجماعة عبر المراحل الزمنية التالية، كما اختلف نوع هذه العلاقة.

لقد وظف حبيبي أمثالا شعبية أخرى للتعبير عن أغراض حديده، ومنها ما صور في استخدامه، ومنها ما أبقاه على أصله فالمثل الفصيح الشعبي "خير البر عاجله"، وجاء على لسان سعيد ليسخر به من ممارسات العدد التي لا تتوقف لا في صباح ولا في ليل، والمثل الأخر الذي ورد على لسان الكاتب "رب أخ لم تلده أمك"(١) واستند إلى ذلك ليعتبر عن حرقته على ضياع يعاد الأولى، كما اعتمد إميل حبيبي في أعماله الأدبية على استلهام الأغاني الشعبية لتكون أداة للتعبير عن الواقع، وتتمثل الأغنية باللهجة المحلية والفلسطينية واللبنانية والمصرية.

أما الأغنية التي جاءت في سيرة الكاتب (المحلية) وذلك لتجسيد حالات انفعالية في مواقف تحمل الطابع الخاص لا العام.

لقد شكلت المأثورات الشعبية التي التحمت بالنص الحبيبي حضورا واسعاً في أعماله الأدبية، وتجسد التناص من خلال مماثلة النص الشعبي أو معارضته أو مشاكلته، وهو نص حمل دلالة جديدة حين أضفى عليه الكاتب أبعاداً معاصرة للتعبير عن الواقع.

يلاقي النص التراثي في رواية أخطية التي عاد إليها بعد ثلاثين عاماً بعد أن تركها عبد الكريم بعد سقوط أخطية ، حيث تدور رواية (أخطية) حول مدينة حيفا، ومدى تعلق البطل بالوطن وان لم يستطيع المتنبي العودة إلى دياره المقفرة، فان عبد الكريم تمكن من العودة إلى حيفا، وكان دافعه لذلك البحث عن مصير "أخطية"(٢) ويحور الكاتب فكرة النص التراثي للبيت، فإذا كان المتنبي قد مثل نفسه بالنظر إلى المنازل المقفرة التي أدت إلى تداعي ذكريات الأحباب وبالتالي الحزن الشديد على هذه الذكريات، فان تذكر عبد الكريم لأخطية أحيا في نفسه ذكرى الماضي التي دفعته للعودة وأحيته من جديد.

كما يصور الكاتب إحساس الغربة الذي يشعر به فيروز وصديقتها الحيفاويه في سجن الرملة، حيث يستلهم شعر المتنبي الذي تعشقه صديقه فيروز الحيفاويه للتعبير عن هذه الغربة عندما تتحدث عن فردوسها المفقود، وعن وطنها الذي تعيش فيه ولا تشعر بوجوده.

تقول الحيفاويه: انتم تحلمون بالعودة وتعيشون على هذا الحلم أما أنا فإلى أين أعود؟.

---

(١) عيسى عطا الله، قالوا في المثل ص ١٧٣

(٢) المصدر نفسه ص٤٩.

ومع حياة السجن، يتحول الوطن إلى أداة نقد للواقع الذي لم يعد يفهمه احد فما فائدة الجمال والاحتلال موجود، فالجمع بين الجمال والقبح يخلق تناقضا بين شيئين لن يلتقيا أبدا وبالتالي فان الإحساس بالجمال ينتفي في النفس الفلسطينية ما دام قبح الاحتلال قائماً وعدم الشعور بالشيء على الرغم من وجوده يعمق من غربة الإنسان داخل مجتمعه، ولم يقتصر الشعور بالغربة على السجناء، فسعيد المتشائل ظل يخدم الاحتلال عشرين عاماً وظلت حالة بعدها، كحال الفتى العربي في شعب بعنوان"غريب الوجه واليد واللسان[١].

ويستلهم الكاتب بيت المتنبي لبلورة فكرة الغربة التي يشعر بها المتشائل من خلال الربط بين الجمال والقبح الذي يكنى عنه بالاحتلال ومما يعمق الشعور بالغربة الفراق بين الأهل.

يقوم حبيبي بتصوير أعماله من خلال التناصات الشعرية في ممارسات الاحتلال ضد الأطفال حيث يستلهم بيت محمود درويش.

أهنيء الجلاد منتصراً على عين كحيله، مرحى لفاتح قرية، مرحى لسفاح الطفولة[٢]، يعتبر الكاتب في توظيفه التناص السابق مع محمود درويش السخرية من الاحتلال عند تعرضه للأطفال، وهو الاحتلال يفعل ذلك لوعيه بمدى خطورة الأطفال غرس الماضي وجني الحاضر والمستقبل على وجوده، و هو من ناحية أخرى لا يدرك أن أفعاله قادرة على تحويل الأطفال إلى أنبياء حيث يقول:

نحن أدرى بالشياطين التي تجعل من طفل نبياً"[٣]

يؤمن الكاتب أن هناك رسالة بين الأدباء والأنبياء تربطهم تجربتهم حيث كلاهما يحملان رسالة سماوية إلى أمته، وكل منهما يناضل ويتعذب في سبيل الحق والعدل.

كما يستلهم الكاتب النص التراثي التوراتي حين قال:

ألقاه في اليم مكتوفاً وقال له " إياك إياك أن تبتل بالماء[٤]

ينتقد حبيبي السلطة في الناصرة، في الوقت التي منعت الأهالي من شرب الماء على الرغم من أن الماء كانت تفيض أمامهم من عين العذراء المقدسة.

---

(١) اميل حبيبي، الوقائع الغريبه ص ١٢٢.

(٢) اميل حبيبي، الوقائع الغريبة ص ٢٣، وانظر محمود درويش ديوان أخر الليل بيروت دار العودة ط ١٤، المجلد ١٩٩٤م، ص٢٠٩.

(٣) اميل حبيبي، الوقائع الغريبه ص ٢٤.

(٤) اميل حبيبي أخطية ص٥١، وانظر عيسى عطا الله قالوا في المثل: الأردن، عمان وزارة الثقافة ط ٢) ١٩٩٥م، ص٤٠٦.

وحين تحدث سعيد عن قرية الفريديس التي أحل مكانها المحتل مستوطنه "زخرون يعقوب" انتقد أمراء الجزيرة الذين يتخذون من بلادهم سوقاً للنبيذ الذي تصنعه المستوطنة.

المتشائم والمتشائل في زمن الصراع من أجل الهوية

"صباح الثلاثاء ١٩ نوفمبر/ تشرين الثاني ١٩٩٦، وقبل أن أشرع في تحرير هذه الورقة، فتحت الراديو على إذاعة المغرب العربي في طنجة. وقد ورد في أول خبر أن التلفزيون الإسرائيلي بثّ قبل يوم شريطاً قصيراً قام بتصويره أحد الفلسطينيين يظهر جنوداً إسرائيليين يصفعون ويضربون بأعقاب بنادقهم عمالاً فلسطينيين حاولوا التسلل إلى القدس.وقد قام أحد هؤلاء الجنود بحركة توحي أنه مستعد للتبولّ على أولئك الفلسطينيين الذين لا بد أن الحصار المضروب على قراهم ومدنهم قد أتعبهم وأضناهم فقاموا بمحاولة محفوفة بالمخاطر لاختراقه(١).

قد تبدو هذه الحادثة عادية جداً ليس فقط قياساً بالكوارث والمجاعات والحروب التي تضرب بلداناً في أفريقيا وآسيا وإنما أيضاً بأعمال القتل والترهيب والتجويع والإذلال التي تسلّطها السلطات الإسرائيلية على الشعب الفلسطيني حتى في ظل المسيرة السلمية. غير أني مع ذلك ارتأيت، أنا الذي ظللت أعصر نفسي وقتاً مديداً بحثاً عن مدخل لورقتي، إنها كفيلة بإنهاء هذا العناء. وربما يعود ذلك إلى أن هذه الحادثة لا تعكس فقط، وبشكل صارخ، المظلمة التي يتعرّض لها الشعب الفلسطيني في ظلّ الاحتلال الإسرائيلي منذ ما يقارب الخمسين عاماً، وإنما لأنها أحالتني رأساً إلى الموضوع الذي أودّ الخوض فيه، أي: فلسطين من خلال أعمال غسان كنفاني وإميل حبيبي، بل وأحسست أنها تعقد الصلة كأروع وأفضل ما يكون بين هذين الكاتبين رغم الاختلاف البيّن بينهما، وتبرز بشكل جليّ شخصيات رسماها، وأحداثاً ووقائع استعرضاها في أعمالهما القصصية والروائية. وأعترف أني وأنا أستعرض تفاصيل الخبر عقب الانتهاء من سماعه، وجدتني أفكر في تلك النهاية الأليمة التي ختم بها غسان كنفاني روايته المعروفة "رجال في الشمس" حيث يموت عمال فلسطينيون داخل خزّان ماء وهم يحاولون التسلل إلى الكويت بحثاً عن لقمة العيش. وفي بعض ما عاشه وكابده سعيد أبو النحس المتشائل في رواية إميل حبيبي الذائعة الصيت، خصوصاً بذلك الفصل الذي يروي فيه كيف أن عسكرياً إسرائيلياً عثر خلال حرب ١٩٤٨ على امرأة قروية بما تكون أم الشاعر الكبير محمود درويش، مقرفصة وسط أعواد السمسم ووليدها في حجرها وقد رأت عيناه، فصاح فيها: "من أية قرية؟". فظلّت الأم مقرفصة تطلّ عليه بنظرات شاخصة مع أنه كان واقفاً فوقها كالطود، فصاح فيها ثانية: "من البروة؟". فلم تجبه بعينيها الشاخصتين. فصوّب

(١) مجلة مشارف، شهرية ثقافية تصدر في القدس وحيفا، ١٣٠، العدد ١٤، شباط/ فبراير، ١٩٩٧، من زوايا الشخصية الفلسطينية من خلال أعمال غسان كنفاني وإميل حبيبي.

العسكري الإسرائيلي مسدسه نحو صدغ المولود وصاح: "أجيبي أو أفرغه فيه". فأجابت المرأة هذه المرة: "نعم، من البروة". فصرخ: "أعائدة أنت إليها؟" فأجابته: "نعم، عائدة". فصرخ: "ألم أُنذركم أن من يعود إليها يُقتل؟ ألا تفهمون النظام؟ أتحسبونها فوضى؟ قومي إجري أمامي عائدة إلى أي مكان شرقاً. وإذا رأيتك ثانية على هذا الدرب لن أوفرك"[١].

منذ حرب ١٩٤٨ التي انتهت بقيام دولة إسرائيل في قلب شرق مريض بتاريخه وأديانه، والشعب الفلسطيني يهيم على وجهه مشرداً، فإذا "لم يهم هيّموه" كما يقول إميل حبيبي على لسان بطله سعيد أبي النحس المتشائل. وقد شكّل هذا التيه عبر مرور الزمن مظلمة من أفظع المظالم التي عرفها التاريخ المعاصر في النصف الثاني من هذا القرن. بل نحن لا نبالغ إذا ما قلنا إن هذه المظلمة تكاد تتساوى في حجمها مع تلك التي لحقت بالشعب اليهودي خلال الحقبة النازية. وقد كشف لنا التاريخ في أكثر من مناسبة أن الشعب المضطهَد (بفتح الهاء) يمكن أن يتحول إلى شعب مضطهِد (بكسر الهاء). غير أنه كان من العسير على الكثيرين أن يتصوروا أن الدولة التي أقامها اليهود الذين ذاقوا أمرّ الويلات، وأحرقوا بأعداد هائلة في الأفران في أثناء الحقبة النازية، تحولّت مع مرور الزمن، بل منذ البداية، إلى جهاز شرس يسلّط أفظع أنواع القهر والقمع والظلم على شعب آخر هو الشعب الفلسطيني. ومع ذلك، كان هذا ما حدث بالضبط. فباسم تاريخ طالع من بطون الكتب القديمة، ومن الأساطير المنقرضة، شرّد هذا الشعب، وهدمت مدنه وقراه ومنازله، وأحرقت مزارعه، ودُنّست أماكنه المقدسة، وأُجبر على العيش غريباً فوق أرضه. بالإضافة إلى كل هذا، تعرّض الشعب الفلسطيني، تماماً مثلما كان حال الهنود الحمر بعد اكتساح القارة الأمريكية من قبل الرجال البيض، إلى محاولات متعددة، مقنّعة أحياناً، وواضحة جلية أحياناً أخرى، تهدف إلى القضاء على هويته ومسح تراثه وشخصيته وتاريخه. غير أن هذه المحاولات التي بلغت أحياناً درجة عالية من العنف والوحشية، باءت جميعها بفشل ذريع، ولم يحصد أصحابها غير الهشيم. ومن المؤكد أن سبب نجاح الشعب الفلسطيني في إحباط مثل هذه المحاولات الشيطانية وغيرها، يعود بالأساس، إلى الدور الطلائعي الذي لعبه مثقفوه وشعراؤه وكتابه وفنانوه. فعلى مدى خمسين عاماً، أو أكثر ظلّ هؤلاء يناضلون، سواء أكانوا داخل الوطن المغتصب أم في خارجه، من أجل الحفاظ على الهوية وعلى الشخصية الوطنية لشعبهم. وكان "جنون الحرية" على حد تعبير محمود درويش هو الذي يوحدّ بينهم، ويوحدّ أيضاً "هذا الوعي المشرع على أبواب التيه المفتوحة"[٢].

---

(١) مجلة مشارف، المصدر نفسه، ص١٣١.

(٢) مشارف، المصدر نفسه، ص١٣٢.

كان الشعر سبّاقاً في فضح ما يواجهه الشعب الفلسطيني من مجازر وتنكيل واضطهاد وغبن في ظلّ الاحتلال الإسرائيلي. وكانت قصائد الشعراء تلهب حماس الجماهير خلال المظاهرات والانتفاضات العارمة التي تندلع بين وقت وآخر. وبعد هزيمة حرب ١٩٦٧ التي زادت في اتساع الجرح الفلسطيني، برزت ظاهرة جديدة اسمها: "شعراء الأرض المحتلة" وسرعان ما أولاها النقاد، خصوصاً في بيروت والقاهرة، اهتماماً كبيراً جعل قراء الشعر والمتعاطفين مع القضية الفلسطينية، يتهافتون على اقتناء قصائد أصحابها. مع مطلع السبعينات، غزا شعراء هذه الظاهرة الجديدة، خصوصاً محمود درويش وسميح القاسم، كامل أنحاء العالم العربي، وباتت قصائدهم التي تصف مأساة الفلسطيني الذي يولد في "كل مكان وفي لا مكان وكيفما اتفق، على أشلاء دبابة تحترق، في أخاديد الحصار، بين قذيفتين، في جثة أخ، على ماسورة ماء مكسورة، على قابلة هي الشظيّة"(١)، على شفاه مئات الآلاف من الفلسطينيين والعرب. ثم لم يلبث النثر أن برز ليحتل بدوره مكانة متقدمة في الصراع الفلسطيني من أجل الحرية والعدالة والكرامة. فقد نجح غسان كنفاني في قصصه القصيرة ورواياته، وتحديداً "رجال في الشمس" الصادرة عام ١٩٦٣، والتي لاقت نجاحاً شعبياً وعربياً منقطع النظير عقب تحويلها إلى فيلم سينمائي مطلع السبعينات على يد المخرج المصري توفيق صالح، في سدّ فراغ هائل ممكّناً بذلك النثر من اكتساب تلك الجماهيرية وذلك الألق اللذين اكتسبهما الشعر عبر محمود درويش وسميح القاسم، أبرز صوتين في كوكبة شعراء الأرض المحتلة. كما استطاع إميل حبيبي الذي كان زعيماً سياسياً بارزاً في ذلك الحين، أن يلعب الدور ذاته بفضل مجموعته المتميّزة: "سداسية الأيام الستة" التي تزامن صدورها مع الهزيمة التي لحقت بالعرب في حرب حزيران ١٩٦٧. غير أن تألق أميل حبيبي كاتباً وناثراً كبيراً لم يتحقق إلاّ عقب صدور رائعته: "الوقائع الغريبة في اختفاء سعيد أبي النحس المتشائل" التي صدرت الفصول الأولى منها عام ١٩٧٢، ولم تصدر كاملة إلا عام ١٩٧٤.

"لقد شنَّ العرب حرباً دامية على اليهود في هذه الحرب فلا يحق لهم، إذن، أن يتذمروا حين يطلب منهم دفع ثمن الهزيمة التي نزلت بهم"(٢).

مرّ الآن ما يزيد على الثلاثين عاماً على تلك المرحلة، مرحلة ولادة الأدب القصصي والروائي الفلسطيني على يد غسان كنفاني وإميل حبيبي. ومع ذلك فنحن لا نتردد في القول أن أعمال هذين الكاتبين اللذين رحلا عن هذا العالم، الأول عام ١٩٧٢، والثاني عام ١٩٩٦، لا تزال تشكّل حتى هذه الساعة أهم وأروع وأنضج ما

(١) محمود درويش: جنون الحرية، الكرمل، العدد ٢٣، ١٩٨٧.
(٢) المتشائل، ص١٠٣.

أنتجه الخيال القصصي والروائي الفلسطيني، بل والعربي أيضاً. وما من أحد من مجايليهم، أو من الأجيال اللاحقة لهم، استطاع أن يتجاوز المستوى الذي بلغاه سواء في مجال التقنية القصصية والروائية، أو في مجال اللغة والأسلوب والخيال، والقدرة على تصوير المظلمة التي سلطت على الشعب الفلسطيني في النصف الثاني من هذا القرن.

صحيح أن بين غسان كنفاني وإميل حبيبي، رغم فارق السن بينهما، فالأول ولد عام ١٩٣٦، في حين ولد الثاني عام ١٩٢١، أكثر من نقطة التقاء، فالاثنان آمنا بالاشتراكية العلمية، وتشبّعا بالمبادئ الماركسية اللينينية، وانتسبا إلى نقابات ومنظمات وأحزاب سياسية، وربطا الفعل بالقول، والفكر بالنضال. والاثنان يبدوان من خلال ما كتباه، وأيضاً من خلال شهادات من عاشروهما عن كثب، كاثنين يتحليّان بالنزاهة والذكاء والإخلاص والقدرة الفائقة على مواجهة المصاعب والتحديات، وأيضاً على الاضطلاع بمهمة القائد المحنّك القادر على رصّ الصفوف من حوله، وعلى إضاءة الطريق أمام الجماهير الباحثة عن الخلاص وعن الحرية. غير أن كل هذا لا يمنع من أن هذين الكاتبين الفذين يقعان على طرفي نقيض خصوصاً في مجال اللغة والأسلوب والأدوات الفنية وفنّ الكتابة عموماً، وهناك مظاهر عديدة تقف وراء هذا الاختلاف. وسوف نحاول هنا استعراض البعض منها[١].

إنَّ مسيرة إميل مغايرة تماماً لمسيرة غسان كنفاني. فقد انخرط صاحب "المتشائل" في العمل السياسي الحزبي وهو في سن السابعة عشرة ليصبح، وهو دون العشرين، واحداً من أكثر القادة الشيوعيين شهرة وعناداً وصلابة. وفي عام ١٩٤٣ شارك في "عصبة التحرر الوطني، التي لعبت دوراً أساسياً في قيادة حركة الكفاح ضد الاستعمار البريطاني والصهيونية. وعندما قامت حرب ١٩٤٨، اختار إميل حبيبي من جديد الاستقرار في حيفا، مسقط رأسه، التي كان يحبها وظلّ يحبها حتى النهاية حتى أنه أوصى قبل وفاته بأن يُكتب على شاهدة قبره: "إميل حبيبي: باقٍ في حيفا". وبالرغم من أنه كان يعلم جيّداً أن قرار البقاء هذا يعني، أولاً وأخيراً القَبول بالعيش في ظلّ الاحتلال الإسرائيلي، فإنه تمسكّ به تمسكّ الغريق بحبل النجاة مفضلاً إياه، كما ذكر في ما بعد، على "الانخراط في رحلة التيه الطويلة، والدخول في أسر وهم الحرية، وحلم العودة". وبعد عودته بقليل، شارك إميل حبيبي في تأسيس الحزب الشيوعي الإسرائيلي الذي أصبح حزباً للعرب الفلسطينيين الذين اختاروا البقاء في أرضهم. ولقد لعب إميل حبيبي، من خلال نضاله داخل الحزب، دوراً حاسماً وساطعاً في إعادة الأمل لشعبه المنكوب بعد كارثة حرب ١٩٤٨. ولما

(١) مشارف، المصدر نفسه، ص١٣٣.

نجح في أن يصبح نائباً في "الكنيست" (البرلمان الإسرائيلي)، تعاظم دوره أكثر فأكثر فغدا حاضراً في قلب الأحداث الجسيمة التي تعاقبت على شعبه سواء خلال حرب ١٩٦٧، أو خلال العدوان الإسرائيلي على لبنان في صيف ١٩٨٢ والذي انتهى بإخراج المقاومة الفلسطينية من بيروت، أو في أثناء انتفاضة أطفال الحجارة التي اندلعت أواسط الثمانينات(١).

لقد انشغل إميل حبيبي بالنضال السياسي اليومي حتى أنه كاد يهمل موهبته الأدبية. وهذا ما يفسرّ قدومه المتأخر إلى الأدب. فقد نشر مجموعته القصصية الأولى "سداسية الأيام الستة" وهو في السادسة والأربعين. أما روايته "الوقائع الغريبة في اختفاء سعيد أبي النحس المتشائل" فقد صدرت فصولها الأولى وهو في الخمسين. وكان قد أدرك السبعين لما صدرت روايته الأخيرة "سرايا بنت الغول". ومع ذلك، تمكّن إميل حبيبي، بأعماله القليلة هذه، والتي كما ذكرنا كُتبت جميعها وهو في مرحلة متقدمة من العمر، من أن يصبح واحداً من أكثر الكتّاب شهرة وإثارة للجدل لا في بلاده فلسطين فحسب وإنما في كامل أنحاء العالم العربي. بل إنه يكاد يكون الروائي الفلسطيني الوحيد الذي أفلح في أن يحقق لنفسه مكانة عالمية خصوصاً بعد ترجمة رائعته "الوقائع الغريبة في اختفاء سعيد أبي النحس المتشائل" إلى أكثر من (١٦) لغة أجنبية. وهكذا يمكن القول أن الانشغال بالأدب والانشغال بالسياسة عند إميل حبيبي أو "حمل بطيختين بيد واحدة" مثلما كان يحلو له هو أن يسميّ ذلك، لم يمنعه أن يكون سياسياً لامعاً ومحنكّاً، وفي الوقت نفسه أديباً أصيلاً وجريئاً.

وإذا ما كان الفلسطيني المشرد على الحدود أو في المخيمات أو على أبواب الصحاري الموحشة هو البطل بامتياز في الأعمال القصصية والروائية لغسان كنفاني، فإن الفلسطيني الذي تشبّث بالبقاء في أرضه رغم قسوة الاحتلال وعسفه، ظلّ رفيق درب إميل حبيبي حتى النهاية.

عند غسان كنفاني تنتهي جلّ القصص والروايات بالهلاك في العراء أو في السراديب المعتمة حيث البرد والجرذان، أو بالموت البطيء إحباطاً ويأساً. فقد كان فقدان الوطن بالنسبة لهذا الكاتب الذي اقتلع من جذوره، وهو في الثانية عشرة من عمره، بمثابة فقدان جنة طفولته. وكان أيضاً بمثابة الجرح الذي ظلّ يزداد اتساعاً يوماً بعد يوم رافعاً بصاحبه دائماً وأبداً إلى مزيد من اليأس والتشاؤم. أما إميل حبيبي فيتناول المأساة الفلسطينية بشكل آخر. فالبقاء فوق الأرض الأم، حتى لو كان ثمن هذا البقاء باهظاً، يتيح للفلسطيني أن يعيش وهو يتأرجح طول الوقت بين الأمل واليأس، بين التفاؤل والتشاؤم، أو "متشائلاً" كما وصف إميل حبيبي بطل روايته "الوقائع الغريبة في اختفاء سعيد أبي النحس المتشائل".

---

(١) مجلة مشارف، المصدر نفسه، ص١٣٦، العدد ١٤، شباط، فبراير، ١٩٩٧.

في روايات غسان كنفاني وقصصه تتكلم الشخصيات بمرارة، وتتحرك بمرارة، وتعيش بمرارة، وتحب بمرارة، وتموت بمرارة أيضاً. أما عند إميل حبيبي فتقهقه الشخصيات عالياً طول الوقت حتى و هي تعيش أحلك الظروف وتسأم أعنف أنواع التعذيب والتنكيل. فسعيد أبو النحس، مثلاً، يقوم في الصباح من نومه فيحمده على أنه لم يقبضه في المنام. فإذا أصابه مكروه في يومه يحمده على أن الأكره منه لم يقع. وفي أثناء تلك الجلسة العجيبة في فناء جامع الجزار حيث اجتماع رجال ونساء وأطفال هدمت قراهم وبيوتهم حتى لم يبقَ فيها حجر على حجر سوى القبور، يعاجل سعيد أبو النحس ضحكته قبل أن تنطلق وهو يستمع إلى المآسي الرهيبة التي تروى من حوله. وحتى لو كانت هذه الضحكة مخضبة بالدموع، فإنها، وكما يقول فيصل دراج" إعلان عن خصوصية الأدب الساخر الكبير وآية على الهجاء والمقاومة وصورة عن مكر الإنسان المغلوب على أمره، إذ القناع لا يلغي الوجه بل يحفظه نقيّاً كي لا تتراكم عليه الهزيمة، أو يحجبه غبار العقود السوداء"(١). وإذا ما كان غسان كنفاني قد ظلّ محافظاً في جميع أعماله على جيدّة صارمة، فإن إميل حبيبي استعان بالسخرية جاعلاً منها أداة فنية رفيعة، كما هو الحال عند الجاحظ وكتّاب المقامات، لوصف مواقف شخصياته، ونقل الأحداث التي يعيشونها أو يواجهونها. وقد ذكر إميل حبيبي في أكثر من مناسبة أن هذه السخرية كانت بمثابة "واقية الصواعق" التي تهدد شعبه بين وقت وآخر. إذ أنها تخفف عنه وطأة المعاناة وثقل الكارثة. وقد فسرّ فيصل دراج المعنى العميق لهذه السخرية عند إميل حبيبي قائلاً: "إذا كان الأدب الرسمي الفلسطيني قد نقض الأدب الصهيوني كله على مستوى البذية والمذظور الأدبيين، فقد اعتمد النص الأدبي الفلسطيني الرسمي، كما النص الأدبي الصهيوني، على مقولات البطل الإيجابي والأرض الموعودة، وتراكم الدم والدموع. أما صاحب "المتشائل" فقد قصد نصاً أدبياً مختلفاً يسخر من الأيديولوجيات الجاهزة كلها، ويدافع عن وجود طليق لإنسان طليق، يسخر من ذاته وغيره ويسخر من كل كيان إنساني يتنكّر للسخرية"(٢). وفي حين تبدو اللغة عند غسان كنفاني جافة، إلى حد ما، لغة من فقد الوطن وروائحه وألوانه ودفأه وبات على حافة فقدان الجذور والذاكرة، فإنها عند إميل حبيبي تأتي معتّقة، متألقة بنور الوطن الذي احتل لكنه لم يُفقد بعد نهائياً، متبلّة بعبق الأرض التي اغتصبت غير أنها لا تزال قادرة على احتضان أبنائها الشرعيين، ضاربة في أعماق التاريخ. ذلك أن إميل حبيبي يعلم جيداً أن أفضل سلاح لمقاومة المحتلّ هو الحفاظ على الجذور، وإبقاء الذاكرة متيقظة ومتحفزة طول الوقت لحماية الهوية الوطنية المهددة بالانقراض أمام جرافات العدو

(١) فيصل دراج: إميل حبيبي أو مأساة الإنسان المنقسم، مجلة "الطريق". العدد الثالث، بيروت، ١٩٩٦.

(٢) المصدر نفسه.

ودباباته. ويبرز الاختلاف بين غسان كنفاني وإميل حبيبي جلياً واضحاً أيضاً في مجال الأدوات الفنية. فقد لجأ غسان كنفاني إلى أساليب متعددة، مختلفة أحياناً بعضها عن بعض كلياً. فقد فتن في مرحلة ما من حياته بالواقعية الاشتراكية وكتب بأدواتها العديد من القصص. ثم انجذب بعد ذلك إلى التيارات الفنية الحديثة مثلما تبرز في أعمال ويليام فوكنر وجيمس جويس وفريجينا وولف فأخذ يسعى إلى استعمالها وتطويعها للمواضيع التي يتطرق إليها.

وكان لا يزال يبحث عن طريقه الخاصة، الفنية تحديداً، لمّا اغتيل. وهكذا رحل وهو دون النضج الأدبي والفني الذي كان يطمح له ويسعى إليه. أما إميل حبيبي فقد بدا ناضجاً منذ صدور عمله الأول: "سداسية الأيام الستة". ثم بلغ هذا النضج ذروته في رائعته "الوقائع الغريبة في اختفاء سعيد أبي النحس المتشائل". وخلافاً لغسان كنفاني، لم ينقّب إميل حبيبي في الكتب، ولم يبحث في النظريات، ولم يلجأ إلى الأيديولوجيات، أو إلى التيارات الأدبية والفنية الرائجة في عصره، أو لأي شيء آخر من هذا القبيل، وإنما اقتطع أدواته وأسلوبه ولغته، تماماً كما هو الحال بالنسبة لمواضيعه، من تجربته الحياتية اليومية، ومن التراث العربي القديم، ومن "الصحن الفولكلوري" لشعبه كما كان يحلو له أن يقول. وكأني به أراد أن يثبت للمحتل أن جذوره ضاربة في أعماق الأرض والتاريخ بحيث يستحيل اقتلاعه. لذا جاءت رواياته وكأنها قد "كونّت شروطها الخاصة بها"[١] وبدت وكأنها "تنفي المركز ولا تتعرف عليه ذلك أنها مرهونة أبداً إلى موروث أدبي يعرف الحكاية ولا يعرف الرواية"[٢]. فهي في آخر المطاف "رواية هجينة تستجيب للدلالة العامة للرواية من حيث هي جنس أدبي طليق، يخلق المعايير أكثر مما يمثل لها"[٣]. وبالرغم من أن إميل حبيبي كان قائداً شيوعياً، متمسكاً تمسكاً قوياً بالمبادئ والقواعد الماركسية-اللينينية، فإنه يبدو في أعماله الأدبية متحرراً كلياً من أي التزام سياسي أو عقائدي أو أيديولوجي. مطلقاً العنان لنفسه، مثل كل فنان أصيل، يمضي على هدفه وهو غير عابئ بالممنوعات والقيود. بل أنه أدار ظهره لمقولة "البطل الإيجابي" التي تحفل بها الأدبيات الشيوعية ورسم صورة حية لشعبه من خلال كائن تتجمّع فيه كل المساوئ وكل العيوب ويجسّد "أسوأ خلق الله مثالاً على الصمود وعلى استيعاب الظلم"[٤].

نعم، لقد كان غسان كنفاني وإميل حبيبي يقفان على طرفي نقيض وذلك بالرغم من أن المأساة التي تعرض لها شعبهما كانت دائماً وأبداً حاضرة بامتياز في كل أعمالهما وأقوالهما وأفعالهما. ومع ذلك يبدو لي أنهما توحدا هذا الصباح كأروع ما يكون التوحد،

---

(١) المصدر نفسه.
(٢) المصدر نفسه.
(٣) المصدر نفسه.
(٤) إميل حبيبي، مجلة فراديس، عدد٨، باريس، ١٩٩٤.

وتصافحا كأجمل ما تكون المصافحة، من خلال أولئك العمال الفلسطينيين الذين حاولوا التسلل إلى القدس هرباً من الحصار المضروب على شعبهم منذ نصف قرن.

الرواية الحديثة والتراث:

وفي مواجهة الفشل الذي مني به النظام العربي في استكمال مقومات التقدم، حاول الروائي العربي أن يستلهم التراث في إبداع يستثمر إمكانات السرد العربي بصفته سبيلاً من سبل الهوية ليصبح التراث أيضاً عامل تطور وتجديد يدعم الروافد الإنسانية الكثيرة التي تسقي الإبداع العربي الحديث(١).

فمنذ منتصف الستينيات، شاعت على أرض الرواية العربية تقنيات سردية تحاكي الموروث السردي الأدبي كتقنيات سرد الجاحظ والتوحيدي، في أعمال استحضرت اللحظة الحضارية الحديثة ولم تنفصل عنها. وكان منها من استدعى الموروث السردي التاريخي، كما فعل الغيطاني حين انتهج طريقة المؤرخ العربي في سرد الوقائع وتقطيعها ولغتها وحكائيتها المباشرة للشخصيات والأحداث، والتركيز على وصف اللحظة التاريخية بنظرة الشاهد والخبير بما جرى، وتدخل الراوي في الشرح وطريقته في الدعاء وذكر الأصل والنسب(٢)٣.

الأيديولوجيا

تعد الأرض فلسفة الكفاح التي تبناها الشعب في مواجهة الأخر وهي تمثل محور الصراع بين الأنا والأخر.

لقد استلهم حبيبي بيت الشعر من روايته (الوقائع الغريبة) وقال:

"إنني تشهيت زغاريد النساء يحملن شوق ألف عام للاغاني والفرح
"

لقد تمنى الكاتب أن يتغير واقعه وسيرة حياته وشعبه داخل الأرض وفي ظل الواقع استلهم البيت السابق بتعبيره عن الأمل في تغيير الواقع والحزن والصمت، كما يجسد المقاومة والكبرياء والجبروت(٢).

لقد التقى بيعاد الثانية التي تمثل الفلسطيني المشتت حامل الحزن والأمل بقوله "إنني تشهيت زغاريد النساء"

---

(١) نفسه، ص٢٠٩، ٢١٤.

(٢) نفسه، ٢٠٩، ٢١٤.

(٢) المقالة السابقة، ص ١١٩.

(٣) الجاحظ البيان والتبيين تحقيق عبد السلام هارون، الجزء الأول بيروت دار الجيل، ١٩٩٠، ص١٥٨.

وتمثل يعاد الثانية وولاء (و سعيد الأمين) الشخصيات المقاومة. لقد لجا الكاتب إلى مصطلح "الصمت" كفلسفة تبناها سعيد للحفاظ على ذاته.

كما يستند حبيبي إلى بيت الشعر في (أخطية) لتأكيد سياسة النضال والثورة: "أرى خلل الرماد وميض جمر ويوشك أن يكون له ضرام[٣] إذا تمت عودة عبد الكريم بعد غياب ثلاثين عاماً".

تتسم هذه الكلمات بسمة الثورة التي تخفي في طياتها حكايات كحكايات شهريار الشعبية وحكايات أخرى تتميز بطابع الثورة والتمرد لتغير الواقع الذي يشمل دلالات العودة من خلال الدعوى إلى الثورة والمقاومة الشيء المذكور في التاريخ العربي.

لقد وظف حبيبي في (أخطية) حركة العيادين لبيت التمرد السياسي والاجتماعي والاقتصادي آنذاك حيث يدعو الثورة على الواقع النحس في الأرض في حيفا خاصة، حيث يتفق هذا التناص مع إيديولوجيا الكاتب السياسية الاشتراكية البرلمانية.