الأديب
إميل حبيبي

قراءة في رواية "المتشائل" مأساة شعب وأزمة هُوية:
رواية الوعي والوعي المضادّ

عايدة فحماوي

أ. إميل شكري حبيبي (1921-1996): "باقٍ في حيفا"

أ.1 حياته

أديب[1] وصحافي وسياسيّ فلسطينيّ، ولد في حيفا (29 آب 1921) لعائلة قرويّة مكوّنة من سبعة أبناء وابنتين. أصل العائلة من شفاعمرو، حيث عمل والده مدرّسًا في مدرسة إرساليّة حتى عام 1920، حينها انتقلت العائلة إلى مدينة حيفا. تلقى إميل حبيبي علومه الابتدائية في مدرسة المعارف الابتدائية في حيفا، بعدها انتقل إلى مدرسة البرج الثانويّة في عكا، فمدرسة مار لوقا - حيفا بين الأعوام 1938-1939 حيث أنهى فيها دراسته الثانويّة. درس سنتين بالمراسلة الهندسة البترولية في المعهد البريطاني.[2] تنقّل فترة قبل قيام دولة إسرائيل بين رام الله والقدس ولبنان، ثم عاد إلى الجليل فحيفا قبل قيام الدولة.[3] انتقل للسكن في الناصرة في عام 1956،[4]

[1] رغم أعماله الأدبية القليلة نسبيّاً إلا أنه استطاع أن يكرّس نفسه كأديب، روائيّ، مسرحيّ وكاتب قصّة قصيرة، بالإضافة إلى تميزه في الكتابة الصحفية. راجع تعريفه من قبل الجيوسي على سبيل المثال لا الحصر في: الجيوسي 1997، 45، إذ تعرفه كالتالي: "روائي ومسرحي وكاتب قصّة قصيرة وصحفي". كذلك حول هذا النقاش راجع: وادي 1985، 138-139.

[2] راجع الحوار معه بعنوان "أنا هو الطفل القتيل" الذي أجراه معه محمود درويش وإلياس خوري في مجلة **الكرمل** 1981، 183-187.

[3] عن هذه التنقلات وأثرها على حبيبي راجع: محمود 1984، 13-15. كذلك عن الحراك السياسيّ في هذه المرحلة، وأثره على حبيبي، راجع: גנוסר 1999, 21-18.

[4] انظر: كامبل 1996، 464.

ومكث فيها حتى وفاته في أيار 1996 تاركًا زوجة، ابنتين وابنًا. أوصى إميل حبيبي أن تُكتب على قبره هذه الكلمات: "باق في حيفا".[1]

أ.2 نشاطه السياسيّ والصحافيّ: "أنا الطفل القتيل"

عمل حبيبي في بداية حياته في مصانع تكرير البترول في حيفا. انتقل بعدها إلى مضمار الحقل الصحافي، حيث عمل مذيعًا ومحرّرًا لنشرة أخبار في دار الإذاعة الفلسطينيّة 1942-1943. عمل محررًا في أسبوعيّة **مهماز** 1946، ثم مارس دوره كرئيس تحرير يوميّة **الاتحاد** في القدس ويافا وحيفا 1989-1972، وكان يكتب افتتاحيتها تحت الاسم المستعار "جهينة".[2] أسّس في العام الأخير من حياته المجلة الشهريّة الأدبيّة **مشارف**.[3]

في الإطار السياسيّ، لعب حبيبي دورًا من خلال تجربته السياسية[4] في حراك الهويّة السياسيّة الفلسطينية.[5] كان حبيبي عضوًا في الحزب الشيوعي الفلسطيني وعضوًا في جمعية العمّال العربية الفلسطينيّة في حيفا، ومؤتمر العمال العرب في فلسطين. نشط في العام 1943 ضمن الحزب الشيوعي الفلسطيني، وكان من مؤسّسي عصبة التحرر الوطنيّ في فلسطين عام 1945. بعد قيام دولة إسرائيل نشط في إعادة الوحدة للشيوعيين في إطار الحزب الشيوعيّ

---

[1] من الملاحظ أن هذه العبارة تحمل معنى المستقبل والماضي والحاضر، كذلك تحمل بعدًا سياسيًا ولغويّا في ذات الوقت. راجع: סומך 2003, 67. عن حيفا في أدب إميل حبيبي راجع: Attar 2007, 46-51. وأيضًا انظر: בהר 2009, 39-37.

[2] راجع: בלס 1996, 17. جدير بالذكر أن حبيبي بدأ أيضًا بنشر روايته الأولى **سداسية الأيام الستة** بتسلسل في مجلة "الجديد" تحت اسم كنية "أبي سلام" راجع: وادي 1985، 95.

[3] Fischbach 2000, 155.

[4] عن دور الأدباء الفلسطينيين في تشكيل الهوية السياسية راجع على سبيل المثال: Khalidi 2008, 75

[5] الصراع بالنسبة للكتّاب الفلسطينيين الذين كانوا ينتمون للحركة الشيوعية، هو صراع طبقيّ على المستوى العالمي، وليس فقط صراعاً فلسطينياً، هم يتعاطفون مع هويتهم الفلسطينية بقدر ما يتعاطفون مع كل شعب تحت طائلة الإمبرياليّة. عن ذلك راجع: קנאזו 1981, 164-163. وأيضاً: קנאזו 1989, 128. وأيضاً: שניר 1990, 253. انظر إلى تصنيف ليش (ליש) للأقلية الفلسطينية في الداخل، حيث تتوجه إلى ثلاثة اتجاهات: الأقلية الصامتة، الشباب المتثقف، والتيار الراديكالي. راجع: ליש 1989, 9-8.

الإسرائيليّ، وكان من ممثلي الحزب كعضو في البرلمان الإسرائيلي (الكنيست) من العام 1953 إلى أن قدّم استقالته من العمل البرلماني للتفرغ للعمل الأدبي والصحافي في العام 1972. إثر انهيار المنظومة الاشتراكية، أعاد النظر في بعض المسلمات النظرية، مما سبب له خلافات فكرية وتنظيمية مع الحزب الشيوعي، استقال على ضوئها من جميع مناصبه الحزبية في عام 1989،[1] بما فيها رئاسة تحرير **الاتحاد**. لكنه بقي عضوًا في الحزب حتى عام 1991 حين استقال من الحزب.[2]

كان عضوا في حركة السلام العالميّة، أقام في لبنان أربعة أشهر. وزار سوريا ولبنان، كذلك زار الاتحاد السوفيتي وبقيّة الأقطار الاشتراكيّة الأوروبية عدّة زيارات. بالإضافة إلى ذلك زار كوبا والولايات المتحدة وفرنسا وألمانيا الغربية عدة زيارات قصيرة. أقام في براغ سنتين ونصف السنة 1977-1980، حيث عمل محررًا في مجلة **قضايا السلم والاشتراكية**.

أ.3 ثقافته

استمد حبيبي ثقافته من موارد مختلفة منها التراث القديم الكلاسيكي ومنها التراث الشعبي، كذلك تأثر بدراسته للقرآن الكريم. أما عن ثقافته المعاصرة، فقد شملت اطلاعه على الحراك الثقافي المصري والعربي في تلك المرحلة. في نفس الوقت تأثر حبيبي بالأدب الغربي خصوصًا الروسي والماركسي.[3] تبرز ثقافته من خلال أعماله، ومحاولته لاستثمارها وتوظيف طاقاتها، كمرجعيات وكعلاقات عبر نصيّة في كتاباته.

أ.4 أهمّ الجوائز التي حاز عليها

في عام 1990 أهدته منظمة التحرير الفلسطينية "وسام القدس" وهو أرفع وسام فلسطيني. تمّ اختياره في العام 1991 بوصفه الكاتب الأهم في العالم العربي من قبل مجلة **المجلة** الصادرة

[1] عن أسباب ذلك يتحدث إميل حبيبي بالتفصيل في حوار أجراه معه شمعون بلاص ويعكوف بسر. راجع: בלס ובסר 1991, 26.

[2] Fischbach 2000, 155.

[3] للتوسع، راجع: محمود 1984، 21-31. كذلك انظر مقابلة درويش وخوري معه في: حبيبي 1981، 182-183.

في لندن، وفي عام 1992 منحته إسرائيل "جائزة إسرائيل في الأدب" وهي أرفع جائزة أدبية تمنحها الدولة.[1]

أ.5 أهمّ أعماله الأدبيّة

بدأ حبيبي في نشر أجزاء مختلفة من أعماله في الصحف والمجلات.[2] نشر حبيبي عمله الأول ككتاب **سداسية الأيام الستّة** عام 1968، وبعده تتابعت الأعمال: **الوقائع الغريبة في اختفاء سعيد أبي النحس المتشائل** (1974)، **لكع بن لكع** (1980)، ثم **إخطيه** (1985) وأخيرًا، **خرافية سرايا بنت الغول** (1991).

لقد جعلت تلك الأعمال القليلة صاحبها أحد أهم المبدعين العرب، وذلك لأسلوبه الجديد والمتميز في الكتابة الأدبيّة. له مؤلفات أخرى في مجال السياسة والمقالات الفكريّة والنقديّة أهمها: **كفر قاسم- المجزرة والسياسة** (1967)، **نحو عالم بلا أقفاص** (1993) وأخيرًا ما صدر بعد وفاته **سراج الغولة** (2006).

ب. إميل حبيبي الروائي

تمتاز الروايات الثلاث التي نشرها حبيبي بين الأعوام 1974-1991 ببساطتها وتعقيدها في ذات الوقت. أما الرواية الأكثر شهرة بينها فهي رواية **المتشائل** (1974) التي تعتبر قفزة نوعيّة في

---

[1] في السنوات الأخيرة لحياته، بعد أن وافق على استلام الجائزة كان حبيبي هدفًا للحرمان والقطيعة، رغم أن بعض الأدباء العرب المعروفين وبينهم أدونيس ومحفوظ والطيب صالح رفضوا استنكار موقفه. لكن الكثير من طلابه وأصدقائه أعلنوا الحرب عليه، أما هو فقد كان فخورًا بأن أدبه العربي الفلسطيني الذي أحبه العالم العربي، حظي بالاعتراف والاحترام من قبل إسرائيل، ورأى في ذلك لبنة في الجسر الذي شارك في بنائه. عن ردود الأفعال على الجائزة راجع: סומך 2003, 66. كذلك راجع ما يقوله عن ذلك في المقابلة معه في: בלס ובסר 1991, 25.

[2] كقصة **بوابة مندلباوم** نشرت عام 1954، **والنورية - قدر الدنيا** وهي مسرحية نشرت عام 1962 **ومرثية السلطعون** وقد نشرت بعد عام 1967. كذلك **أم الروبابيكيا- هند الباقية في وادي النسناس** (1992) والتي نشرت في كتاب للمرة الأولى في **الأعمال الكاملة** (1997).

مشوار كتابته الأدبيّة.[1] مزجت الرواية بين عناصر "الحداثة" في الكتابة و"الكلاسيكيّة"، فخرج النصّ متميّزًا بالتأسيس لنمط قصصيّ عربي جديد أصيل، ليس متعلقًا بالأنماط الغربيّة؛ حيث استمدّ عناصر متباينة من السرديّة العربيّة الكلاسيكيّة، وفي نفس الوقت لم يتخلَّ عن حداثة النصّ وعالميته.[2] يعتبر البعض إميل حبيبي[3] من الأوائل الذين أسّسوا لكتابة روائية منزاحة عن السائد في عصرها، مستمدة من التراث القصصيّ الشعبيّ، مما يمكّنها من بناء قطيعة مع الرواية التقليديّة الخاضعة للتأثير الغربيّ.[4]

ب.1: إميل حبيبي وما بعد الحداثة في الأدب الفلسطينيّ

برز تيار ما بعد الحداثة الفلسطيني لدى حبيبي في نتاجه المتأخر **إخطية** (1986) و**سرايا بنت الغول** (1991) دون أن يتخلى عن أسلوبه الخاصّ الذي يمتاز بطرح الصراع، التلاعب اللفظيّ وتوظيف مرجعيات متباينة ومتناقضة. لقد ناسبه هذا الأسلوب، حيث تخلى عن السرديّة المبنيّة على السبب والنتيجة والخلط بين الشخوص، وتبادل أصوات المتكلّمين. هكذا تمكن حبيبي من سرد درب آلام الشعب الفلسطيني من خلال بنية سردية متينة و"مفكّكة" في نفس الوقت. يعكس العملان الأدبيّان صدى المأساة الفلسطينيّة، فالشعب قد تشظى وتشتت، لكن الاحتلال ليس المذنب الوحيد والشخوص الإسرائيلية ليست سلبية دومًا، بل يعرض حبيبي الشخوص اليهوديّة من شرائح مختلفة من المجتمع، وتظهر هنا وهناك اقتباسات من الكتاب المقدس.[5]

---

[1] סומך 2003, 65.

[2] סומך 2003, 65. أيضًا راجع: סומך 1996, 15.

[3] يقول حبيبي:"لقد ادّعيت أنه في مقدوري اعتمادًا على إلمامي بالتراث وعلى تذوقي للأدب العالمي، أن أفتش عن أسلوب جديد في الأدب، ينّفق وإمكانية الاستيعاب الجماهيري العربي الخاصّ. والحقيقة أنني كنت أخوض في أسلوب جديد، كنت أفعل ذلك عن تعمّد وإصرار مجيزًا لنفسي حريّة التجربة" راجع: حبيبي 1981، 190-191.

[4] العافية 1997، 19.

[5] انظر: סומך 2003, 65.

ج. "المتشائل": رواية الوعي والوعي المضادّ

لضيق حيز الدراسة، لن نتمكّن من تقديم بحث مفصّل لجميع أعمال حبيبي، فارتأينا أن نستعرض إحدى روايات حبيبي من زوايا معيّنة نرى أنها تظهر جماليّات الكتابة وخصوصيتها لديه. هذه الرواية التي تُرجمت لعدّة لغات وحوّلت إلى مسرحية،[1] أظهرت حبيبي كروائي له خطه المتميز، والذي أرسى بصمة خاصّة في عالم الرواية الفلسطينية والعربيّة.

ج.1 سيميائية العنوان: الوقائع الغريبة في اختفاء سعيد أبي النحس المتشائل (1974)

يلاحظ القارئ أن حبيبي كان واعيًا لأهمية العنونة في عملية الكتابة، يظهر ذلك في عناوين أعماله التي اتّسمت بخصوصية وجاذبية خاصّة، استخدم فيها تقنيات متنوعة. يؤكد ذلك اعتماده أيضًا على عناوين داخليّة أو فرعية في داخل أعماله. كذلك بتوظيف عتبات النصّ المختلفة.

يبدو عنوان الرواية للوهلة الأولى، آتيًا من صفحات مقامة أو على رأس قصّة من قصص **ألف ليلة وليلة** أو حتى عنوانًا لنادرة. مما يؤهله ليلعب دورًا إيحائيًا، يرتكز على التداعي (Connotation) ويحيل القارئ لمرجعيات وعلاقات عبر نصيّة. كذلك فإن اعتماد العنوان على التناقض والمفارقة يجعله عنوانًا مثيرًا ومشوّقًا، ويؤدي وظيفة[2] إغوائية (Seduction) من الدرجة الأولى، من حيث موضوعه ومبناه وإيقاعه. يمزج هذا العنوان في صياغته بين المفارقة الساخرة والتناص الشفّاف (intertextuality)[3] والإرداف الخلفي (oxymoron).[4] هذه الاستراتيجيّات الموظفة في بناء العنوان تتغلغل في البنية العميقة للرواية، وذلك في عدّة مستويات: على صعيد التركيب اللغوي، على صعيد السرد، ، على صعيد التركيب النفسيّ للشخصيّات، لاسيّما الشخصية المركزيّة. على ضوء ذلك، يمكننا اعتبار هذا العنوان عنوانًا

[1] عن المسرحية راجع: khochavi 2007, 178-180.

[2] عن وظيفتي الإغواء والإيحاء (التداعي) ووظائف أخرى راجع: Genette 1988, 708-717.

[3] عن هذه الإستراتيجية في الأدب راجع: مفتاح 1992، 119-135.

[4] عن مفهوم الإرداف الخلفي راجع: وهبة 1984، 374، كذلك: سنير 1985، 133-134.

دلاليّا تمثيليًّا[1] بامتياز. إذ يمثّل النص في نسيجه البنيويّ العميق المختلف: الأسلوب واللغة، الإيحاء والتداعي، السخرية والمفارقة.

ج.2 المأساة والملهاة: الأيديولوجيا المفقودة، الحقيقة المرّة والانزياح الساخر

رغم أن الرواية تعتبر من الروايات التي تتبنى الخط الذي يتلاحم مع الواقع الحقيقيّ في الكتابة، والذي يتمحور بشكل أساسيّ حول الهوية السياسيّة، إلا أن حبيبي وظف تقنيات إقناعية فكريّة، ساهمت في جعل الشكل الواقعي الحقيقي للرواية أكثر ضبابيّة.[2] في الرواية يلتقي الخط المأساوي العريض للأحداث التي تستند إلى التاريخ الموضوعي، ويمتزج بالخط الشخصي المأساوي للأحداث التي تلمّ بحياة المتشائل. لكن مجموع الأحداث والوقائع والتفاصيل التي تتراكم لصياغة المأساة، تأتي في معظمها من نسيج مادة ساخرة بالأساس.[3] السخرية لدى إميل حبيبي حيلة دفاعيّة وحيلة أدبيّة في ذات الوقت. هو يقول عن ذلك: "السخرية سلاح يحمي الذات من ضعفها، وتعبير عن مأساة هي أكبر من أن يتحملها ضميري الإنساني".[4]هكذا استطاع حبيبي أن يميّز بين النص التأريخي التوثيقي وبين النصّ الواقعي الحقيقي، واستطاع أن يوظّف السياسة وأن يجمّلها ويقربها للقارئ. لقد نجح حبيبي في تبديد رفض القارئ وعزوفه عن النصوص التي تعتمد المستوى المباشر والشفاف، وهذا هو ما يميّز رواية **المتشائل** في الأدب الفلسطينيّ. لقد وظّف حبيبي المفارقة (irony) في اختيار الشكل الأدبيّ وأسلوب السرد، وفي طريقة عرض الأحداث واختيار شخصية "البطل".[5] لقد مزج حبيبي أنماطًا ساخرة متباينة لتقليص أبعاد الجديّة والثقل الموجودة في المستوى السياسيّ؛ فوظف المفارقة الكلاميّة اللفظية، والمفارقة المعتمدة على التلاعب اللغوي، والفكاهة الشعبيّة، والسخرية

[1] عن مفهوم العنوان التمثيلي راجع: Taha 2000, 83.

[2] טאהא 2002 , 26.

[3] وادي 1985، 133.

[4] حبيبي 1981، 190.

[5] راجع: Mehrez 1984, 34.

اللاذعة. هذا التوظيف نسج تناقضًا بين المضمون الجديّ وبين التأثير الكوميدي على المتلقي، وأنتج نصًّا سلسًا على المستوى الشعوري وعلى المستوى الفكري والإدراكي القرائي.[1] لقد جعلت السخرية والمفارقة من النص، نصّاً قابلاً للقراءة، لأنها جمّلت الجانب القبيح من السياسة، وكانت حيلة آنيّة ساهمت في تغيير الواقع/الحقيقة.

لقد أستعار حبيبي لغة الملهاة وأدواتها ليتحدث عن المأساة على لسان الشخصية. لم تبرز هذه الأدوات في النسيج اللغوي فقط، بل في النسيج البنيويّ للشخوص، وفي عمق سلوك الشخصية المركزية؛ فسعيد الذي يعيش واقعًا مأساويًّا ويشهد أحداثًا دراميّة تمسّه مباشرة قلّما يواجه دراميّة الحدث بردود فعل تتناسب والحدث، بل يواجهها بسلوك يتناقض وجوهرها المأساوي.[2] يبرز ذلك أيضًا في العديد من مميزات معالم شخصية المتشائل: كالتغابي، المبالغة في تقزيم الذات، المبالغة في تضخيم أهمية الذات، المبالغة في التباسط، تلقائية الاستجابة وسرعتها.[3] ليصبح "سعيد المتشائل" بطلاً ذا ملامح كوميديّة في رواية أحداثها مأساويّة.

ج.3 النصّ الغائب والنص الحاضر: اللغة، الإيقاع والتناص:

إذا كان من مميزات الوظيفة الشعريّة للغة[4] (Poetic) أن تفوق أهمية الدالّ على المدلول، فإن هذه الوظيفة تبرز حرفيًا في رواية **المتشائل**؛ حيث تصعب ترجمة خطابها المبنيّ على مجموعة من الأساليب التي تلاحمت في بنيتها السرديّة لتشكّل فسيفساء لغويّة تتشكل في اتجاهات مختلفة، منها ما هو على سطح البنية اللغويّة ومنها ما هو موظّف في البنية العميقة.

وظّف حبيبي تقنيات أخرى عدا أسلوب السخرية، حتى يحمل القارئ على الاستمرار في التواصل مع النص، منها التناص والعلاقات عبر النصيّة. على مستوى السطح اللغوي، يلعب

---

[1] טאהא 2002, 27-26.

[2] على سبيل المثال لا الحصر راجع في الرواية ما تحت العنوان الفرعي "سعيد يعلن أن حياته في إسرائيل كانت فضلة حمار!". في: حبيبي 1997، 169.

[3] راجع وادي 1985، 129-132.

[4] سبيلا 1998، 51-52.

التلاعب اللفظي على سبيل المثال دورًا في استعادة أساليب من الموروث الأدبيّ الكلاسيكيّ. يوظف التلاعب اللغوي في عدة أشكال: الخروج عن المألوف النحويّ، اللازمة اللفظية أو الجمل الاستدراكية.[1] كذلك يستخدم الجناس والاشتقاق بهدف خلق صراع بين المضمون الجديد والأسلوب الكلاسيكي بواسطة إظهار المفارقة بينهما. كذلك المقابلة التي تُبرز ثنائية المضمون وثنائية الأسلوب. أما السجع رغم قلته في الرواية، فقد وظّف لدعم السخرية اللاذعة في أحداث تنطوي على مفارقة من حيث الموقف،[2] ويأتي السجع في بعض العناوين الفرعية ليدعم المفارقة العميقة فيها والسخرية.[3]

على المستوى الأسلوبي والبنية العميقة للنصّ، يستفيد حبيبي من التراث العربي لتطوير أسلوبه الساخر دون أن تبدو لغته محنّطة وغريبة. فهو يتجاوز التعبير اللغويّ الغني بالدلالات المرتبطة بالحسّ الشعبيّ، ويستنبط مفردات جديدة، يشتقّها من مجموع التراث اللغوي، فتُغني أسلوبه الساخر، وتكسر حاجز الخوف القائم أمام مهمّة تطوير القاموس العربي وإغنائه.[4] نجد شكل السرد ينزع إلى تضمين البنية التراثيّة من حيث المفردات والتراكيب، وأساليب القصّ والردّ، وتحيل القارئ إلى أجناس أدبية كلاسيكية كالرسالة والمقامة والخبر والخطبة.[5] في نفس الوقت، تتوارد في هذه الرواية بكثافة لافتة للنظر مجموعة من النصوص تتراوح بين التراث القديم والحديث،[6] تحيل القارئ إلى نصوص مختلفة من القرآن والحديث والأمثال العربية

---

[1] راجع: وادي 1985، 137.

[2] على سبيل المثال، حين يسرد "سعيد المتشائل" سبب عدم هدم قرية الفريديس معللاً ذلك بحاجة أهالي زخرون يعقوب إلى عمال عرب ليعملوا في عصر العنب فيبرز أسلوب السجع الذي يؤكد على السخرية والمفارقة: "أما الفرادسة فقد أنقذهم عصر الكرمة في دنان يعقوب من أعاصير الحروب"انظر: حبيبي، 1997، 265.

[3] راجع: غنايم 1987، 28-36.

[4] وادي 1985، 125.

[5] لن يتسع المكان للتمثيل لجميع هذه البنى التراثية . عن ذلك راجع على سبيل المثال: غنايم 1997، 37-50.

[6] راجع على سبيل المثال لا الحصر ثبتًا بالنصوص الموازية ووظيفتها في الرواية في: العافية 1997، 190-192.

والفلسفات، وتعبق بنصوص شعرية قديمة وحديثة،[1] كما يحاور الكاتب بعض الأساليب الواردة في النصوص الدينية والفقهية عن طريق المحاكاة الساخرة. وهو في هذا كله يفجّر الموروث الكامن موظفًا إياه تارة بشكل مباشر كما هو في بعده الأصلي، وتارة بطرق غير مباشرة، إيرونية ومقلوبة، قد تتمرد على النصّ الأصلي لتتحول المرجعية الموظفة إلى لغة انتقاد وتعرية.

ج.4 زمن السرد وزمن الحدث

تؤرخ الرواية لمسار وجدان شعب عبر سردها الهادئ وغناها الرمزي وثرائها الفكري وسخريتها الناعمة. تُدار على شكل رسائل وتقترب من فن السيرة، وتمزج بين الميل القصصيّ والسرد التاريخي. لكنها تنشغل أساسًا بالرؤية، بالنضال اليوميّ على مدى ربع قرن من معاناة حياة الشعب الفلسطيني. يلعب التداعي فيها دورًا بارزًا وتكثر فيها الحركة التصويريّة الكاريكاتورية فتقلب الملهاة مأساة. فيصبح سعيد نسيجًا مقتطعًا من آلاف الشخصيات الفلسطينية في الوطن والمنفى.[2]

تغطي الرواية عشرين عامًا منذ 1948 أو كما يطلق عليه البطل "النحس الأوّل".[3] في المقابل، فإن حبيبي يلوّن في استخدام أنواع السرد في روايته، ولا تسير الرواية في زمن متصاعد متراصّ. فالرواية توظف مرارًا أسلوب الحذف السردي وذلك خدمة للموقف الروائي.[4] يوظّف حبيبي أيضًا الاستباق في بعض المواقف السردية. كذلك يعتمد على الارتداد والرجوع من نقطة انطلاق السرد في النّص مدّة معينة إلى الوراء.[5]كما ويستخدم حبيبي الموجز بواسطة سرد

---

[1] مثلاً: لامرئ القيس ولأبي نواس وأبي العلاء المعري والمتنبي وابن عربي وسميح القاسم ومحمود درويش وتوفيق زيّاد وسالم جبران وغيرهم. كما أن الرواية تدخل في علاقات تناصية مع استدعاء الحكايات الخرافية المتنوعة **وألف ليلة وليلة ورحلة ابن جبير**، ومواقف من مسرحية **عطيل** لشكسبير ورواية **كنديد** لفولتير. عن أساليب توظيف تلك المرجعيات داخل النص راجع: العافية 1997، 72-97.

[2] شريح 1996، 93.

[3] حبيبي 1997، 172.

[4] راجع مثلًا موقف تسمية "ولاء" من قبل "الرجل الكبير" ذي القامة القصيرة: حبيبي 1997، 287.

[5] Mehrez 1984, 42.

أحداث تجري على امتداد عدّة أيام أو شهور أو سنوات في بضع فقرات أو صفحات دون تقديم تفاصيل تتعلّق بالأعمال أو الأقوال.[1]

ج.5 الشخوص: سيميائية الأسماء المكررة

- **"سعيد أبو النحس المتشائل": البطل اللا بطل**

تغيب عن روايات حبيبي عمومًا البطولة بالمعنى الكلاسيكي للبطل. من خلال تسمية شخوص الرواية نلاحظ أن حبيبي[2] يميل إلى رسم ملامحها كفكرة وكأدوار متعدّدة، بدل التجسيد الحسّي لبطولة ذات لحم وعظم، كما هو الحال في التصوّر الكلاسيكي لبطل الروايات السائدة.[3] على سبيل المثال تحت العنوان الفرعي "سعيد ينتسب" يتحدث الراوي ويسهب في شرح تاريخ وأصول عائلة "المتشائل"، خصوصًا ما يذكره في بداية خطابه لقارئه المضمر: "إن اسمي، وهو سعيد أبي النحس المتشائل يطابق رسمي مخلقًا منطقًا"،[4] وفي فصل آخر تحت عنوان فرعي "بحث في أصل المتشائل" يشرح أصل تسمية عائلته بالمتشائل. يلاحظ القارئ ازدواجية وثنائيّة ساخرة بين الاسم وبين الأصل، تنسحب على مضمون الشخصية في الرواية. شخصية "سعيد" إلى سذاجتها وبلادتها، تعي وضعها جيدًا بكثير من المرارة والمعاناة وتضطرب في أحشائها أحلام وآمال، لكنها تجد نفسها مكبّلة عاجزة عن الانسلاخ من جلدها. "سعيد أبو النحس" يعي الواقع الذي يعيشه، والرسائل التي يكتبها تظهر ردّه العميق على هذا الواقع. ربما كان اختياره للخلاص من هذا الواقع مستفزًا للقارئ الذي يتوقع شخصية فلسطينية نمطيّة

[1] العافية 1997، 101.

[2] عن اختياره لشخصية سعيد يقول حبيبي: "كان هدفي باختصار هو تخليص المظلوم من مصيبة توهّم القوة في ظالمه، ولذلك اخترت شخصية سلبية لتكون بطل الرواية، شخصية جمعتُ فيها كل العيوب التي أريد محاربتها، ولكن بطبيعة الحال كان من الضروري أن أضفي الصفات الإنسانيّة على هذه الشخصيّة حتى يصبح واضحًا أنها ليست فريدة". راجع الجيوسي 1997، 224.

[3] علوش 1987، 56-59.

[4] حبيبي 1997، 171.

مقاومة، فيفاجأ بأنها شخصية جمعت كلّ العيوب، حدّ التواطؤ مع الدولة الجديدة، ولكنها أيضًا جمعت التناقضات المتصارعة التي جعلت من سعيد شخصية تضجّ بالإنسانية، وتبتعد عن النمطية المعهودة: كالثقافة والجهل، الذكاء وادعاء الغباء، الغرور وتحقير الذات.[1] إلا أن هذا التواطؤ لم يأت من قناعة لقد فتح المتشائل عينيه، فوجد نفسه أمام مصير لا طاقة له على تغييره رغم وعيه العميق بقضيته، ومن هنا جاء تعلقه المستمر بالوطن والذي تجسّد في أشكال رمزيّة عبر "يعاد" و"باقية".

يخرج البطل عند حبيبي عن المألوف في أدب المقاومة، فـ"المتشائل" ليس نسخة مكررة لبطل المقاومة النمطي. إنه نموذج يبدو سلبيًا من الخارج وليّنًا ومتكيّفًا مع الشروط الجديدة، لكنه يعجز في النهاية عن تحقيق التلاؤم مع الواقع الجديد رغم سلسة التنازلات والتراجعات.[2]

- **"يعاد" و"باقية": المرأة الحبيبة، وجع الذاكرة وضياع الوطن**

تبرز المرأة لدى حبيبي بأنها تجسّد الجانب الإيجابي في رواياته؛[3] وفي رواية المتشائل تبرز ثلاث شخصيات نسائية تمثل شرائح وأجيال مختلفة من مأساة الشعب الفلسطيني، تتفاوت أدوارها وتركيبتها لكنها تشترك في أنها تمثل الجانب الإيجابي المفقود في شخصية المتشائل. في شخصية "يعاد" الأولى 1948 و"يعاد الثانية" 1967 تتوارث الشخصيتان الأسماء والأدوار، يوهمنا حبيبي بإمكانية وجود تسمية وبطولة، لكنه يربطها بسيميائيّة العودة[4] ليكون للمكان الحيز الأهم والبطل في الرواية. ففلسطين "الحبيبة المفقودة" تفقد مرّتين بلا عودة.

---

[1] الجيوسي 1997، 224.

[2] وادي 1985، 107-109.

[3] راجع ما يقوله حبيبي بهذا الصدد في حوار معه: בלס ובסר, 24. كذلك عن توظيف شخصية المرأة في رواياته راجع: גנוסר 1999, 18.

[4] يقول على لسان سعيد: "عادت يعاد فإذا بها ليست يعادًا باقة ورد في عرس المستقبل وإكليل زهور نضرة على قبر الماضي في وقت معًا. انتظرت عودتها عشرين عامًا فلمّا عادت قالت: لست يعادك. تركتني وحيدًا وقالت: لست وحيدًا. فلما سألتها: أتعودين؟ أجابت: كما يعود ماء البحر للبحر، في الشتاء! لقد أقبل الشتاء يا يعاد فعودي! قالت: هذا شتاؤك وحدك". انظر حبيبي 1997، 369.

رغم التباين بين شخصيتي "يُعاد" و"سعيد" من حيث التركيب النفسيّ والسلوكيّ، إلا أنه أحبّ "يعاد" تلك المرأة الفلسطينية التي اقتلعت عنوة من أرضها الفلسطينيّة لترمى خارج الحدود. "يعاد" كانت حبّه الأوّل الذي ما فتئ يلحّ على ذاكرته، اقتلعت من بيته وسط صرختها الشهيرة: "سعيد، يا سعيد، لا يهمك، فإنني عائدة!"[1] بقي "سعيد" يحبّ "يعاد" عشرين عامًا ويعيش على حلم عودتها، ويبرّر تعاونه مع الدولة الجديدة بهذا الحب.[2] لكنّ وعد السلطة له بإعادة "يعاد" إليه، كان يُهدر دومًا: "راحت عليك يعاد، كيف سمحت للشيوعيين بأن ينالوا كل هذه الأصوات؟".[3] مشهد انتزاع العساكر ليعاد من بيت سعيد[4] يعادل انتزاع شعب من أرضه وتفتيته[5] بين النفي والبقاء تحت القمع، ليبقى اجتماع "الشتيتين" حلمًا لم يتحقق في الواقع أو الرواية. دلالة شخصية يعاد رمزيًا، تنعكس أيضًا على الشخصية الأنثوية الثانية في الرواية، وهي المرأة التي تزوجها سعيد المتشائل. "باقية" الطنطورية هي المرأة التي ظلت باقية فوق الأرض الفلسطينية بعد رحيل أهلها وسقوط قريتها. لكنها ليست مجرد باقية مثل بقاء سعيد، فبقاؤها يرتبط بسرّ يختلف عن دوافع سعيد للبقاء. سرها يرتبط بصندوق حديدي "مليء بالذهب"، أخفاه والدها تحت سطح البحر، لكن الصندوق يحتوي أبعد من ذلك يحتوي على بذرة المقاومة والتي تنمو مع "ولاء" ابن سعيد من باقية الطنطوريّة.

- **"يعاد الثانية"، "سعيد"، "ولاء": هوية المقاومة**

---

[1] انظر: حبيبي 197، 239.

[2] راجع: 242 على سبيل المثال. على سبيل المثال تستخدمه السلطات للتحريض على الشيوعيين وتأليب الجماهير ضدّهم: "ولا أنال أجرًا على هذه المهمة سوى إحياء الوعد بعودة يعاد". انظر: حبيبي 1997، 243.

[3] انظر: حبيبي 1997، 244.

[4] انظر حبيبي 1997، 238-239.

[5] يعاد هي المعادل للفلسطينيين المبعثرين الذين اجتثوا: "أخذوها مع غيرها من المتسللين إلى حيفا، من الناصرة ومن المجيدل ومن يافة ومن معلول ومن شفاعمرو ومن عبلين ومن طمرة، وكل عامل تسلل إلى حيفا ليطعم عياله، وألقوا بها في سهل جنين بين ألغام الإنجليز والعرب واليهود". انظر الرواية: حبيبي 1997، 240.

إن المتشائل يرمز إلى تلك الفئة التي لم تستطع أن تفعل شيئًا، لذلك كان الابن البكر "ولاء" البديل الذي استطاع أن يتجاوز حالة الانتظار والإحباط إلى ساحة الفعل المقاوم. تظهر ثنائية ومفارقة في اسم "ولاء"، فقد سمي به ليرتبط بولاء للدولة الجديدة، إلا أن ولاءه الحقيقي في نهاية الرواية كان لقضيته ووطنه. ولاء الذي يصبح فدائيًا ويمثل الطليعة المتقدّمة التي تنسلخ عن طبقتها وأصولها العشائريّة، ليس امتدادًا لعائلة المتشائل، بل يرمز إلى جيل كامل رفض الخضوع والولاء لقدره الذي تربى عليه، ليكون عكس ذلك.[1] كما تنمو نفس البذرة مع "سعيد" ابن يعاد المنفيّة. وهكذا تكون المرأة "الباقية" والمرأة "المنفيّة" هما المنبع الأساسيّ للخيار الآخر أمام الشعب الفلسطيني في الوطن وفي المنفى، وهو خط يختلف تمام الاختلاف في انزياحه عن حركة سعيد المتشائل المشلولة. وتلعب "يعاد الثانية" دورًا يجمع بين يعاد وباقية لتستمر دائرية ظهور الشخصيات، لكن في انزياح كامل وتعريف جديد للهوية.

ج.6 النهاية والخاتمة:[2] هوية "الخازوق" وازدواجية الجلوس فوق الوهم

قراءة الجزء الأخير من النص قد تبدو للوهلة الأولى مفتوحة للقارئ، حين يبدأ متلقي رسائل المتشائل بالبحث عن مصدر هذه الرسائل. لكن خاتمة النص لا تعتمد فقط على النهاية، بل تعتمد على النص بأكمله، وتُشكّل المدى الذي تلتئم فيه الأطراف الطليقة للنص لتُشكّل وحدة متماسكة.[3] في نهاية الرواية تتضافر مجموعة من الشخصيات التي تظهر لتصميم وتشكيل خاتمة النص. نقطة البدء كانت في اختيار "ولاء" خطًا مغايرًا وانضمامه للمقاومة، ونقطة التلاقي والكشف كانت في حرب 1976 حيث يُلقى "سعيد المتشائل" في السجن الذي

---

[1] راجع الحوار الملحمي بين ولاء ووالدته في: حبيبي 1997، 302-308. كذلك راجع: وادي 1985، 118.

[2] النهاية (Ending) أو الإنهاء تعني الوحدة الأخيرة التي يمكن تحديدها في العمل الأدبي، والتي لا يجد القارئ بعدها ما يقوم بقراءته بشكل فعلي. راجع: Torgovnick 1981, 6. أما الخاتمة (closure) أو (closuriazation) فهي محكومة بعملية القراءة وموقعها لا يمكن تحديده فوق النص. الخاتمة هي الدرجة التي يصل إليها حلّ الأسئلة والتوترات والصراعات المطروحة خلال العمل. راجع: Roberts 1997, 3. للتمييز بين مفهوم الخاتمة ومفهوم النهاية راجع أيضًا: Allan 1986, 199 وأيضًا Taha 2002, 259

[3] MacArthur 1990, 30.

قاده إليه إفراطه في الولاء لتعليمات الدولة. هناك يلتقي الفدائي الأسير "سعيد" ابن حبيبته "يعاد"، ويكتشف جوهر التناقض بينه وبين سعيد ذي الهوية الواضحة "فدائي ولاجئ"،[1] وهو الذي لا يعرف كيف يحدد هويته. هذا الاكتشاف يقوده إلى شعور بالتحوّل، فيشعر بعمق القمع الذي يتحوّل بدوره إلى أداة لتثبيت شعوره بتحوله الداخلي، فيقول: "ها قد أصبحت رجلاً بعد أن ركلتني أرجل الحراس"[2] أو: "دوسي أيتها الأحذية الضخمة على صدري! اخنقي أنفاسي! أيتها الغرف السوداء أطبقي على جسدي العاجز! فلولاكم لما اجتمعنا من جديد".[3] هذا التحول الذي أنار للمتشائل اكتشافًا كان غائبًا عنه يأخذ شكل الرفض، رفض العودة لخدمة الدولة، مما أدى به إلى أن يصبح كالمكوك يخرج من السجن ليعود إليه.[4] يُهدد بالتجويع والتعذيب وتفرض عليه الإقامة الجبرية، ويبدأ في نسج علاقات واهية مع قوى كان يحاربها. رغم اكتشافه عمق مأزقه وتحوله الداخلي، إلا أنه لم يتحوّل إلى النقيض. يظهر ذلك جليّا حين يأتي لقاؤه بالشخصية الثانية "يعاد الثانية" التي جاءت باحثة عن شقيقها سعيد. فهو يكتشف مع "يعاد الثانية" حريته وشجاعته، لكنها تُنتزع أيضًا من بيته كما أمها، ويفشل مرة أخرى بالالتحام بها، وبالحفاظ عليها، بل يبقى بلا حراك ويضع يديه فوق عينيه كي لا يرى النهاية كما رأى البداية.[5]

في نهاية الرواية يجد سعيد نفسه أمام الخيارات التالية: قبول تمويه السلطة "الرجل الكبير" بأن ما يجلس عليه ليس خازوقًا، أو البقاء فوق خازوقه كما هو "يعقوب" الذي يشاطره الجلوس في موقع مشابه، كان أيضًا أمامه أن يقبل إنقاذ الشاب الثوري الذي يحمل جريدة الحزب لينزل معه إلى الشارع، وكانت أمامه يعاد الأولى التي أراد أن يرفعها معه، لكنها أرادت أن تسحبه معها إلى قبر الغربة. وهناك خيار باقية وولاء وسعيد وهو المقاومة. يرفض المتشائل كل

[1] حبيبي 1997، 337.

[2] حبيبي 1997، 337.

[3] حبيبي 1997، 338.

[4] راجع على سبيل المثال في الرواية: حبيبي 1997، 341-242.

[5] حبيبي 1997، 365.

هذه الاختيارات ويتشبث بخازوقه. فلا يستطيع أن يكون مواطنًا إسرائيليا ولا مقاومًا فلسطينيًّا، ويفشل في أن يبني له هويته الخاصّة. لم يكن قادرا أبدا على الخروج من أزمته مع قرار واضح فيما يتعلق بالجانب الذي ينتمي إليه. لم يقدر سعيد على الانصهار في حياة تعاني من مثل هذه الأسئلة الوجودية على "خازوق". السبيل الوحيد كان أمامه مقابل ما يجري هو القفز إلى المجهول، وتجنب التعامل مع أزمته، فهرب من خلال أوهام الماضي والمستقبل التي تحلق بعيدًا على بساط سحريّ مع أصدقائه من خارج الأرض.[1] يختار المتشائل الخلاص الغيبي من قوى إعجازية تستجيب له. في الحقيقة، فإن هذا الاختيار لا يقود سعيد إلى عالم فضائي خارج العالم الماديّ، بل إلى عزلة عقليّة. هذا الحلّ "من خارج الأرض"، يمكّن سعيد من التهرب من مواجه سؤال الهوية.[2] هذه الخاتمة تبدو للقارئ مغلقة فيما يتعلق بحالة سعيد، التي تنتهي بموته في مصحّ للأمراض العقلية في عكا، وهي خاتمة تتناسب مع كون هذا النص يتبع النصّ الواقعي السياسي، الذي يقود الكتّاب لكتابة أدب مع خاتمة مغلقة.[3]

في هذه اللحظة بالذات، والتي نفكر فيها أنه بموت سعيد لا يبقى للشعب الفلسطيني سوى نموذج المقاومة (يعاد وسعيد وولاء) خصوصًا أن يعاد تقول حين تراه محمولًا مع الفضائيين – أو هكذا يخيل لسعيد - "حين تمضي هذه الغيمة تشرق الشمس"،[4] و"يعاد الثانية" تقول: "استراح وأراح"،[5] في هذه اللحظة بالذات يقوم المؤلف بحركة تعيد القارئ وتهزّ وعيه من جديد، وتذكره بأن سعيد لم يمت حقّاً كرمز، فيعيد ترتيب أوراق قراءته، وتظهر الخاتمة بازدواجيتها التي تتلاءم مع الواقع. فسعيد ليس واحدًا، بل ممثلاً لشريحة كبيرة من المجتمع الفلسطيني الذي يعيش في إسرائيل، لذلك يبقى السؤال مفتوحًا يلحّ على القارئ حول مصير

---

[1] راجع: Khater 1993, 78.

[2] راجع: Khater 1993, 79.

[3] عن هذا النوع من الخواتيم راجع: Taha 1998/1999, 23.

[4] حبيبي 1997، 371.

[5] حبيبي 1997، 373.

كلّ "سعيد" وهو ما ينهي به حبيبي روايته: "فكيف ستعثرون عليه، يا سادة يا كرام، دون أن تتعثروا به؟!".[1]

[1] حبيبي 1997، 374.

إجمال:

في هذه الدراسة، ألقينا الضوء على سيرة إميل حبيبي الذاتية وأهم المحطات في مشواره السياسي والأدبي وأهم موارد ثقافته، وقد انعكست تلك المستويات في كتاباته كما بيّنا أعلاه. لضيق حيز رقعة الكتابة أرتأينا أن نتعرض لإحدى أهم ما كتب وهي رواية **المتشائل**.

في البداية عالجنا عنوان النص، وخلصنا إلى أنه عنوان تمثيلي بامتياز، حيث يمثّل النص في نسيجه البنيويّ العميق المختلف: الأسلوب واللغة، الإيحاء والتداعي، السخرية والمفارقة. أما من حيث لغة وأسلوب الرواية فإن إميل حبيبي استعار لغة الملهاة وأدواتها ليتحدث عن المأساة الفلسطينيّة. وقد تجلى لنا أن أسلوب المفارقة والسخرية ضمن هذه الأدوات على صعيد اللغة، النسيج البنيويّ للشخوص، وفي عمق سلوك الشخصية المركزية. في المقابل، لاحظنا أن حبيبي يوظّف بكثافة العلاقات عبر النصيّة، التي تحيل القارئ إلى التراث القديم والحديث، أحيانًا بأسلوب مباشر كما وردت في بعدها الأصلي، وكثيرًا بطرق غير مباشرة، إيرونية، ومقلوبة، لتتمرد على النصّ الأصلي وتتحول المرجعية الموظّفة إلى لغة انتقاد وتعرية.

كذلك استعرضنا بناء شخوص الرواية، حيث يخرج البطل عند حبيبي عن بطل المقاومة النمطي؛ يبدو سلبيًا من الخارج ولينًا ومتكيّفًا مع الشروط الجديدة، رغم ذلك يعجز في النهاية عن تحقيق التلاؤم مع الواقع الجديد. أما المرأة لدى حبيبي فتبرز بأنها تجسّد الجانب الإيجابي في رواية **المتشائل**، وذلك عبر ثلاث شخصيّات نسويّة، تمثل شرائح وأجيال مختلفة من مأساة الشعب الفلسطيني، تتفاوت أدوارها وتركيبتها، لكنها تشترك في تمثيلها للجانب الإيجابي المفقود في شخصية "المتشائل". في نهاية الدراسة ناقشنا نهاية وخاتمة النص، ووقفنا أمام خاتمة مزدوجة؛ فهروب "البطل" إلى عالم الوهم لا يغلق أزمته، ولا يحدد هويته. فلا يستطيع أن يكون مواطنًا إسرائيليًا ولا مقاومًا فلسطينيًّا، ليبقى السؤال مفتوحًا يلحّ على القارئ حول مصير كلّ "سعيد".

المراجع

1. الجيوسي، سلمى الخضراء. **موسوعة الأدب الفلسطيني المعاصر**. بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1997.
2. حبيبي، إميل. "أنا الطفل القتيل". **الكرمل** 1 (1981): 183-187.
3. حبيبي، إميل. **الأعمال الأدبية الكاملة**. الناصرة: سلام حبيبي، 1997.
4. سبيلا، محمد. **دفاتر فلسفيّة**. المغرب: دار توبقال، 1998.
5. سنير، رؤوبين. **ركعتان في العشق: دراسة في شعر عبد الوهاب البياتي**. بيروت: دار الساقي، 2002.
6. شريح، محمود. "الرواية العربية المعاصرة". في: كامبل، روبرت. **أعلام الأدب العربي المعاصر**. بيروت: مركز الدراسات للعالم العربي، 1996: 75-121.
7. العافية، محمد. **الخطاب الروائي عند إميل حبيبي**. الدار البيضاء: مطبعة النجاح، 1997.
8. علوش، سعيد. **عنف المتخيل الروائي في أعمال إميل حبيبي**. لبنان: مركز الإنماء القومي، 1987.
9. كامبل، روبرت. **أعلام الأدب العربي المعاصر**. بيروت: مركز الدراسات للعالم العربي، 1996.
10. مفتاح، محمد. **تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناصّ)**. الدار البيضاء؛ بيروت: المركز الثقافي العربي، 1992.
11. غنايم، محمود. **في مبنى النصّ: دراسة في رواية إميل حبيبي**. جت: منشورات اليسار، 1987.
12. محمود، حسني. **إميل حبيبي والقصة القصيرة**. الأردن: الوكالة العربية للتوزيع والنشر، 1984.
13. وادي، فاروق. **ثلاث علامات في الرواية الفلسطينيّة**. ط2. عكا: الأسوار، 1985.

14. وهبة، مجدي. **معجم مصطلحات العربية في اللغة والأدب**. بيروت: مكتبة لبنان، 1984.

15. בהר, אלמוג. "חירות הגעגועים לחיפה בתוך חיפה". **עתון 77: לספרות ולתרבות** 339 (2009): 37-39.

16. בלס, שמעון. ובסר, יעקוב. 1991. "אמיל חביבי: קוראים לזה ניכור". **עתון 77: לספרות ולתרבות** 134 (1991): 24-26.

17. בלס, שמעון. "צוואתו של עץ האגס". **עתון 77: לספרות ולתרבות** 196 (1996): 16-17.

18. גנוסר, יאירה. "הבריחה והנשק של אמיל חביבי". **עתון 77: לספרות ולתרבות** 237 (1999): 18-24.

19. טאהא, אברהים. "המודל הקואלציוני והקורא הצרכן". **עתון 77: לספרות ולתרבות** 268 (2002): 26-28.

20. ליש, אהרון. "ערביי ישראל משבר של זהות". **המזרח החדש**. כרך ל"ב (1989): 1-9.

21. סומך, ששון. "האופסימיסט והפסימיסט". **ארץ אחרת** 16 (2003): 64-67.

22. סומך, ששון. "פגישה עם אמיל". **עתון 77: לספרות ולתרבות** 196 (1996): 14-15.

23. פרילוק, נ. וש. וגה. "הכותרת- טיפוסי כותרות ומאפייניהם". **לשון, הבעה, הבנה: עיונים ודרכי הוראה**. ירושלים: משרד החינוך והתרבות, 1989.

24. קנאזע, ג'. "בעיית הזהות בספרות של ערביי ישראל". בתוך: הראבן, אלוף. **אחד מכל שישה ישראלים**. ירושלים: ואן ליר (1981): 149-169.

25. קנאזע, ג'. "יסודות אידיאולוגיים בספרות הערבית בישראל". **המזרח החדש**, כרך ל"ב (1989): 128-138.

26. שניר, ר. "פצע אחד מפצעיו- הספרות הערבית הפלסטינית בישראל". **אלפיים** 2 (1990): 244-268.

28. Allen, R. "Beginning and Ending: Aspects of Technique in the Modern Arabic Story". *World Literature Today* 60:2 (1986): 199-206.

29. Attar, S. "Buried in the Deepest Recesses of Memory: A Queen or a Slave? The Vision of Ghassan Kanafani and Emile Habibi of the City of Haifa". *Arab Studies Quarterl* 29:2 (Spring 2007): 5-37.

30. Fischbach, M. R. "Emile Habibi". In: Mattar, Ph. (ed.). *Encyclopedia of the Palestinians*. New York: Facts on File, 2000.

31. Genette, G. "Structure and Functions of the Title in Literature". *Critical Inquiry* 14 (1988): 692-720.
32. Khalidi, R. " Remembering Mahmud Darwish ". *Journal of Palestine Studies* 1: XXXVIII (Autumn 2008): 74–77
33. Kochavi, H. A. " Performing Arabic Plays on the Israeli Hebrew Stage (1945-2006): Some Case Studies and Reviews". *The Mercurian* 1:1 (2007): 172-189.
34. Khater, A. "Emile Habibi: The Mirror of Irony in Palestinian Literature". *Journal of Arabic Literature*, 24:1 (Mar., 1993): 75-94.
35. MacArthur, E.J. *Extravagant Narratives: Closure & Dynamic in Dynamics in the Epistolary.* form: Princeton University Press,1990.
36. Mehrez, S. "Irony in Joyce's Ulysses and Habibi's Pessoptimist". *Alif: Journal of Comparative Poetics*, 4 (Spring, 1984): 33-54.
37. Roberts, H. & Dunn, F. & Fowler, D. (eds). *Classical Closure: Reading the End in Greek and Latin Literature.* Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1997.
38. Taha, I. "Openness and Closedness: Four Categories of Closurization in Fiction". *JAIS* 2 (1998/1999): 1-23
39. Taha, I. "The Power of the Title: Why Have You Left the Horse Alone By Mahmud Darwish". *Journal of Arabic and Islamic Studies* 3 (2000): 66-83
40. Taha, I. "Semiotics of Ending and Closure: The Post Ending Activity of the Reader". *Semiotica*, 138 (2002): 259-277.
41. Torgovnick, M. *Closure in the Novel.* New Jersey: Princeton University Press, 1981.