المجمع 12 (1438/2017)، 249-284

خصوصيّة التّجربة الرّوائيّة في المتشائل لإميل حبيبي، من خلال المضمون، اللّغة، الشّكل الفنّيّ، وتشكيل المكان

محمود ريّان*

تلخيص:

يحاول البحث في هذه الدّراسة الوقوف على خصوصيّة هذه الرّواية من منظور فكريّ وفنّيّ وجماليّ، وذلك من خلال الافتراض بوجود امتدادات فعليّة لها في الموروث الأدبيّ العربيّ، في العصر الوسيط. تمامًا كما تفترض من الجانب الآخر غياب مثل هذه الامتدادات؛ ولذا أردنا كذلك الوقوف على الوسائل الّتي استخدمها الأديب في المتشائل تحديدًا حتّى وصل إلى المقام المرموق. فغدت نموذجًا للحداثة بفضل بنيويّتها ومواربتها السرديّة العديدة الّتي أتينا عليها. وسنقف على عنصر المكان في المتشائل؛ نظرًا لفنّيّته وبصفته الفضاء الّذي يتّسع لكلّ التّناقضات، وكونه يحمل هويّة الشّخصيّة المركزيّة والأشياء إلى حدٍّ كبير.

تقديم:

رواية المتشائل غدا بفضلها إميل حبيبي (1921-1996) واحدًا من أشهر كتّاب القصّة في الدّاخل. وكذلك بعد إصداره مجموعة من القصص الكثيرة المعنونة "سداسيّة الأيّام السّتّة" (1968).

وقد عدّها الكثير من النقّاد بأنّها من أكثر الرّوايات أصالةً في الأدب العربيّ الحديث[1]. وشهرة كاتبها لم تتوطّد في العالم العربيّ، إلّا بعد ظهور هذه الرّواية "الوقائع الغريبة في اِختفاء سعيد أبي النّحس المتشائل"، ثمّ توطّدت في إسرائيل والغرب عندما ترجمت هذه الرّواية إلى

* باحث في الأدب العربي.

1. انظر على سبيل المثال: سلمى، الخضراء الجيّوسي، **موسوعة الأدب الفلسطينيّ المعاصر**، ط1، ج1 (الشّعر)، بيروت: المؤسّسة العربيّة للدّراسات والنّشر، 1997، ص 61.

العبريّة وغيرها من اللّغات، وظهرت تحليلات عنها في العديد من المجلّات والكتب في العالم العربيّ وفي إسرائيل[1].

والرّواية تتناول أحداث عشرين سنة من حياة الفلسطينيّين في إسرائيل ذاتها، ثمّ توحّد شقيّ فلسطين معًا، كما تفعل مجموعة القصص القصيرة، فيتّحد النّاس ثانيةً.

والشّخصيّة الرّئيسيّة في الرّواية هي شخصيّة سعيد الأحمق المتشائل، الّذي يذكّرنا سعيه للبقاء حيًّا تحت حكم الاِحتلال الإسرائيلي القاسي، بسعي "شْفايك" في الرّواية الشّهيرة الّتي كتبها الكاتب التشيكيّ المعروف "ياروسلاف هاتشيك" (1923). وقد اِعترف إميل حبيبي بتأثّره برائعة فولتير الهجائيّة "كانديد" (1957)، ولكنّنا في الحقيقة نجد أنّ التّشابه أكبر مع شفايك، الأحمق الحكيم". ومن الجدير بالذّكر أنّ الفرصة كانت كبيرة أمام حبيبي لاِكتشاف شفايك، إذ ذهب للعيش في تشيكوسلوفاكيا، حيث تتمتّع الرّواية بشهرة كبيرة هناك.

نشير إلى أنّنا سنحاول الوقوف على خصوصيّة التّجربة عند الكاتب بالنّظر إلى العمل النّوعي والمضمون والشّكل الفنّي إضافةً إلى المكان في الرواية باعتباره عنصرًا ثيماتيًّا يكشف عمّا يعتور العمل الرّوائي من بعدٍ فكريٍّ وكونه المدماك الّذي يقوم عليه البناء السّرديّ وتشكيله الجماليّ.

تميّز الرّواية الإبداعيّ وتكسّرها النّوعيّ

يعتقد القارئ بدايةً عند قراءته للمتشائل أنّه أمام رواية تعليميّة، أو أمام رواية نيوكلاسيكيّة عالية الأسلوب، كتلك الرّوايات والقصص الّتي ظهرت في نهاية القرن التّاسع عشر وحتّى نهاية القرن العشرين. ولكنّ النّظرة المتأنّية والعميقة تكشف اِبتعاد رواية المتشائل عن الاِتّجاه

[1]. انظر: ناهض زقّوت، شخصيّات فلسطينيّة، نوابغ الإبداع (3)، غزّة: مؤسّسة عشتاروت للثّقافة والفنون، 1997، ص 53 وما بعدها؛ محمود غنايم، "**في مبنى النّصّ-دراسة في رواية إميل حبيبي: الوقائع الغريبة في اختفاء سعيد أبي النّحس المتشائل**، جت المثلّث: منشورات اليسار، 1987، ص 37-42؛ نبيه القاسم، **دراسات في القصّة المحلّيّة**، الأسوار: عكّا، 1979، ص 11- 55؛ شمعون بلاص، **الأدب العربيّ في ظلّ الحرب (1948- 1973)**، شفاعمرو: دار المشرق، 1984، ص 252- 253.

التّعليميّ، رغم اِلتزام المؤلّف برؤية سياسيّة تتجلّى بوضوح من خلال معظم فصول الرّواية. إنّ حبيبي يستغلّ العناصر الخاصّة بالرّواية التّعليميّة ورواية التّسلية والتّرفيه لإنتاج رواية فنّيّة حداثيّة عبر التّناقض الحادّ في مبنى النّصّ[1]. وقد أشار النّاقد الرّاحل حبيب بولس إلى الرّواية قائلًا: "إنّ ما أكسب هذه الرّواية أهمّيّتها الخاصّة عند إميل حبيبي هو خلخلته للمعمار البنائيّ التّقليديّ المدماكيّ للرّواية هنا والقصّة القصيرة على حدّ سواء. فقد أوجد الكاتب بناءً جديدًا له نكهته الخاصّة المتفرّدة والمتميّزة. ففي المتشائل نراه يقدّم لنا الرّواية في ثلاثة كتب، وكلّ كتاب مقسّم إلى مشاهد صغيرة، وهي بالتّالي لوحة ملوّنة..."[2]. نشير إلى أنّ هذه الرّواية نشرت على نطاق واسع، وترجمت إلى أكثر من خمس عشرة لغةً، وهذا لم يأت صدفة أو لذيوع شهرة كاتبها، وإنّما لأنّها تمثّل شكلًا مبتكرًا فيه تمايز واِختلاف عن الشّكل القصصيّ المألوف وهو الرّواية. وهذا النّجاح تأتّى واَنضاف لها بفضل عبقريّة كاتبها وموهبته الفذّة.

فهي تمثّل ملحمة بالمعنى الدّقيق للكلمة مثل الإلياذة والأوديسا، مع كونها نثريّة إلّا أنّها فيها زخم الملحمة وهيبتها، وفيها قوّة الدراما وجماليّة الشّعر، ويكسوها أصالة التّاريخ. وفي المحصّلة رواية تسجيليّة للمأساة الفلسطينيّة الأولى والحقيقيّة.

وهذه الرّواية كما يقول الدّكتور واصف أبو الشّباب[3]، تعدّ "سيرة ذاتيّة كتبها رجل على شكل رسائل بعث بها إلى الكاتب عن تاريخ حياته في إسرائيل. وهذا الرّجل يظهر من خلال الرّواية

---

[1]. انظر: أحمد محمّد عطيّة، **الرواية السّياسيّة، دراسة نقديّة في الرّواية السّياسيّة العربيّة**، القاهرة: مكتبة مدبولي، 1981، ص 198-202؛ محمود غنايم، في مبنى النّصّ، م.س.، ص 239؛ علي الرّاعي، **الرّواية في الوطن العربيّ**، الصّقر العربي للإبداع-دار المستقبل العربي، 1991، ص 211-217.

[2]. حبيب بولس، **عيون المرايا-دراسات أدبيّة نقديّة**، ط1، بيت بيرل: مركز دراسات الأدب العربيّ-معهد إعداد المعلّمين العرب، كفر قرع: أ. دار الهدى، 2004، ص 134.

[3]. واصف كمال أبو الشّباب، **صورة الفلسطينيّ في القصّة الفلسطينيّة المعاصرة (من سنة 1948 إلى سنة 1973)**، بيروت: دار الطّليعة، 1979، ص 53.

وكأنّه ينقصه الاتّزان الفكريّ مع أنّه عاقل ومرح جدًّا، ويعرف كيف يتجنّب غضب المسؤولين في السّلطة بأسلوب مرح ولطيف.

ولم يكن الرّمز وحده وسيلة الكاتب في إبعاد الشّبهة عنه، بل عمد إلى السّخرية والهزل والإضحاك، ليس الهزل بمفهومه الضّمنيّ، بل السّخرية الّتي تحمل في طيّاتها عوامل التّهكم والتّحقير وبراثن الحقد وتوريط الشّخص الّذي يتعامل معه، ولا مشاحّة في ذلك؛ فهو غدا إمام مدرسة اِضطّلعت في فنّي السّاتيرا والجروتسك في مواجهة خصمه وهو يعالج القضايا وأكثرها حساسيّة، وقد كان متمكّنًا من نهجه هذا إلى درجة الّتي أخرج فيها لنا شخصًا فلسطينيًّا يقف بين عالم الجنون وعالم العقلاء. فهو مع المجانين سيّدهم وهو مع العقلاء أعقلهم وأكثرهم حكمة، وأكثرهم دراية بحقيقة الواقع الّذي يعيشه الإنسان الفلسطينيّ في الأرض المحتلّة بعد النّكبتَين".

وقد لاحظ بعض النقّاد أنّ إميل حبيبي يستفيد كما يقول سيّد حامد النسّاج [1]في كتابه "بانوراما الرّواية العربيّة الحديثة" من عناصر فنّ المقامة العربيّة، ومن فنّ كتابة السّيرة ومن الملحمة ومن الرّواية التّاريخيّة كذلك. إنّه ينتقي ألفاظه ويكثر من الهوامش، ويستشهد بالشّعر القديم والحديث، ويمزج بين السّرد القصصيّ وبعض الأحداث التّاريخيّة، ويأخذ من الماضي البعيد ومن الماضي القريب، ومن الأحداث المعاصرة ما يخدم فكرته في تتبّع صور نضال الشّعب العربيّ الفلسطينيّ منذ الغزو الصّليبيّ وحصار عكّا، وغزو المغول والاِنتداب البريطانيّ مرورًا بنكبة 1948 وقيام إسرائيل، ثمّ العدوان الثّلاثيّ 1956، وأحداث 5 حزيران 1967، حتّى المواجهة مع الأردنّ في سبتمبر 1970. إنّه لا يكتب رواية تاريخيّة لكنّه يمزج بين الأزمنة مزجًا فنّيًّا بحيث يجد القارئ نفسه أمام رواية واقعيّة وأحداث معاصرة، وإنّ ما يرد من أحداث تاريخيّة إنّما هو ظلّ فقط غير مقصود لذاته، والكاتب ينطلق من رؤية واقعيّة اِشتراكيّة، ومن معايشة فعليّة لكلّ ما يريد الكتابة عنه.

[1]. راجع بهذا الخصوص: ناهض زقّوت، شخصيّات فلسطينيّة، نوابغ الإبداع 3، غزّة: مؤسّسة عشتاروت للثّقافة والفنون، شباط، 1997، ص 54-55.

إنّ التّراث الإبداعيّ لدى أيّ شعب ما هو إلّا تواصل إنسانيّ مع الشّعوب الأخرى. ومن هذه القاعدة التّاريخيّة حاول الباحث أحمد حرب إيجادَ شبهٍ بين المتشائل ورواية كانديد لفولتير، يقول: "يمكن اِعتبار رواية المتشائل مثالًا جيّدًا للهجاء اللّاذع لمواقف وحالات فكريّة أو عقليّة، وهو في أقصر أشكاله عبارة عن حوار يهتمّ بالصّراع بين الأفكار، ويتميّز هذا الفنّ بعدم تقيّد الكاتب بمفهوم الحبكة القصصيّة التّقليديّة واللّجوء إلى الخيال والرّومانسيّة والاِبتعاد عن المحتمل والمعقول في معظم الأحيان في سير الأحداث، وغالبًا ما يعرض بطله في مجموعة من المغامرات، وبنقله في مواقف مختلفة، فينقذه بطرق ميلودراماتيكيّة ويضعه في معترك الأحداث بصورة مفاجئة، ويجعله يلتجئ إلى أماكن خياليّة، كالتجاء كانديد إلى الدورادو، والتجاء المتشائل إلى رجل الفضاء"[1]. إذن رواية المتشائل تتشابه كثيرًا مع رواية كانديد وهذا التّشابه يكمن في الهدف والأسلوب والشّخوص والشّكل الرّوائيّ، فكانديد تصوّر الصّراع بين فكرتي التّفاؤليّة المغرقة والفلسفة العمليّة، والمتشائل تصوّر التّناقض والصّراع بين التّبريريّة والعمليّة، وتميلان إلى تقديس فكرة العمل، وتتحدّثان عن المعاناة الإنسانيّة كلّ حسب الواقع المحلّيّ الّذي تعكسه.

وفي الطّرف المقابل نجد الباحث هاشم ياغي في كتابه "الرّواية وإميل حبيبي" يعلّق على دراسة الباحث أحمد حرب قائلًا: "لا أريد أن أُنكر هذا التوجّه ولا هذا الجهد الّذي بذله الباحث، وإنّما أريد القول أنّ الهمّ الّذي يُشغل بال إميل حبيبي مغاير تمام المغايرة للهمّ الّذي كان يُشغل بال فولتير. فإميل حبيبي مشغول البال بِاستعمار اِستيطانيّ يحاول اِقتلاع الشّعب الفلسطينيّ من أرضه، وينتقد التّخاذل البادي أمام هذا الاِستعمار (Colonialism)، ولكنّه لا يلبث أن يرى في جيل جديد أضواء من مسيرة التّحرير. وفي جمعه بين النّقيضَين يصدر عن منهج في التّفكير يتّكئ على المذهب الواقعيّ الاِشتراكيّ في مواقفه من الحياة. أمّا فولتير فكان في طبقة متوسّطة تحاول أن تتخلّص من الأرستقراطيّة الإقطاعيّة. وفولتير كان يضيق

[1]. مرجع سابق، ص 55- 56. 8. انظر بهذا الصّدد: هاشم ياغي، **الرّواية وإميل حبيبي**، القاهرة: الفجر للطّباعة والنّشر والتّوزيع، 1989، ص 82.

بالغضب الدّينيّ وبتكبيل الحريّة الفرديّة، وبجمعه بين النّقيضَين اِتّكأ على منهج برجوازيّ فرديّ، ويركّز رؤيته على أكوام من المآسي والعذاب في الحياة"[1].

فالمتشائل لفرادتها واستجابة شكلها لمضمونها، جعلت منها جنسًا أدبيًّا متميّزًا، يقع فيه فنّ القصّة والرّواية بالمفهوم الواسع، والحكاية الشّعبيّة والأليغوريا والبارووديا والسّخرية والجروتيسك وغيرها. ومن هذا الجانب تضطّلع بجوانب ثيماتيّة وأسلوبيّة خاصّة وجادّة، سنأتي على ذكرها فيما بعد. فهي كما يقول الشّاعر والباحث الرّاحل نعيم عرايدي (1950-2015) إنتاج أدبيّ لم أجد له اِسمًا من الأسماء التّقليديّة الّتي أطلقت على أنواع النّتاج الأدبيّ. ليس هو بقصّة قصيرة ولا برواية. حيث أنّ هذا الكتاب لا يتجاوب مع مقوّمات القصّة القصيرة مثلما لا تتوفّر فيه المعطيات الكلاسيكية للرواية.

ونشير هنا أنّه إلى زمن ليس ببعيد، مرّت القصّة والرّواية بمرحلة شابها الكثير من التخبّط، وذلك في قضيّة اِنتهاجها لشكل فنّيّ مغاير يسبغ عليها فرادةً وتميّزًا. ونعني بالتخبّط الاِنحياز إلى تقنيّات الرّواية الغربيّة والمتح منها؛ بِادّعاء افتقار واقعنا إلى تقنيّات ترفع من مستوى هذا الجانر(Gener)، فكثيرًا ما نلوذ بتراثنا لدعم الرّواية ولنجاري تيّار الحداثة وما بعده. فجاءت قصص حبيبي لتجيب على مرحلة التخبّط، في استمداده للكثير من الظّواهر الفنّيّة عربيًّا وغربيًّا. فقد اِستمدّ من أدبنا وتراثنا العربيّ نماذج، حول بها إضفاء الحداثيّة على أدبه، وهي تعتبر طفرةً جديدة في محاولة تخليق جنس أدبيّ مميَّز ومتميِّز. على سبيل المثال تأثّر كاتبنا في روايته من أدب ألف ليلة وليلة، كليلة ودمنة، فنّ المقامة، ووظّف إلى جانبها تقنيّات اِبتكرها من الفّنّ الرّوائيّ الغربيّ كما ذكرنا آنفًا.

[1] نعيم عرايدي، **محطّات على طريق الإبداع**، حيفا: مكتب ومكتبة كلّ شيء، 1992، ص 89.

عن هذا المزج الغريب والعجيب في ألفاظ الرّواية ودلالاتها، بين متناقضات الواقع واللّاواقع، المعقول واللّامعقول، انظر: اليرموك، مجلّة ثقافيّة فصليّة

جامعة، الحوار الأخير مع إميل حبيبي، العدد 54، كانون أوّل، جامعة اليرموك، 1996، ص 20- 24.

يقول علي الرّاعي عن المتشائل: " اِمتصّ إميل حبيبي رحيق ألف ليلة وليلة، لكي يخرج شكل الرّواية العربيّ، وشملته روح الجاحظ السّاخرة حينًا، المتفاكهة حينًا أخر، وصدر في روايته عن طريق كتابة الرّسائل في التّراث العربيّ وعن حكمة كليلة ودمنة، ثمّ لم يقتصر على التّراث العربيّ بل رفده بالتّراث العالميّ، حيث أنشأ علاقة ما بين روايته ورواية كانديد لفولتير"[1].

أمّا ساسون سوميخ فيقول: "رواية تمزج الخيال المجنّح والواقع المرّ، وفي فصولها يصف الكاتب بمرارة وسخرية شديدتَين قصّة فلسطينيّ بقي في إسرائيل بعد (1948) وحاول الاِمتزاج بها، ولكنّه اكتشف أنّ الدّولة اليهوديّة ليست متحمّسة لمزجه داخلها فتحوّل على مرّ الأيّام إلى نسخة فلسطينيّة من شخصيّة الجنديّ الشّجاع شفايك لمؤلّفه التشيكيّ هاشك... ويمضي قائلًا: لقد أحدثت هذه الرّواية تجديدًا شاملًا في شكل الأدب العربيّ في إسرائيل وخارجها، ففي فصولها تمّ دمج عناصر من الأدب الوسيط، مثل المقامة وأدب الجاحظ وقصص ألف ليلة وليلة وبجانبها أساليب قصصيّة غربيّة"[2].

ويعلّق الباحث الرّاحل حبيب بولس في معرض حديثه عن إضافات إميل حبيبي للجانر القصصيّ " إنّ ما أعطى أدب إميل حبيبي صبغته المميّزة، هو مزجه في العمل الواحد العديد من الأشكال القصصيّة. ففي المتشائل نراه يمزج بين عناصر وأشكال متعدّدة مختلفة المنابع، فتارة يستخدم شكل المقامة ومرّة فنّ السّيرة، وحينًا الرّواية التّاريخيّة ورابعًا الملحمة. والجميل في كلّ ذلك أنّه لا يخلص في عمله لشكل واحد بل يستمزجها جميعًا منتقيًا ما شاء من عناصر معيّنة تختصّ بشكل معيّن. بمعنى أنّه بقدر ما يقترب من الشّكل الواحد نراه يطلقه إلى غيره في العمل الواحد شاقًّا لنفسه طريقًا خاصًّا جديدًا. فمن المقامة يقترب حين يتخيّر ألفاظًا لغويّة منتقاة تحتاج من القارئ البحث عن معانيها، بالإضافة إلى توظيف الشّعر العربيّ. والغريب أنّه وهو يفعل ذلك لا يحسّ القارئ بثقل النّسيج الرّوائيّ وبطء حركته، ومردّ ذلك إلى خبرة الكاتب القصصيّة وحسّه الذّوقيّ. والرّواية أحيانًا تقترب من فنّ السّيرة،

[1]. علي الرّاعي، **مجلّة الشّرق**، عدد خاصّ بإميل حبيبي: العدد 2، نيسان- حزيران، 1996، ص 27.

[2]. ساسون سوميخ، **مجلّة الشّرق**، العدد ذاته، ص 17.

وذلك حين تمزج بين الميل الفصصيّ والسّرد التّاريخيّ فيصبح العمل قصّة ممتعة مسلّية متلوّنة الحقائق، بارعة في رسم الأجواء الّتي تجري في إطارها الأحداث. وبقدر ما تقترب من فنّ السّيرة، فهي تبتعد عنها، تبتعد في أنّ الكاتب لا يبدأ بتصوير حياة البطل منذ ولادته، ثمّ إنّ البطل إنسان دون العاديّ في بلاهته وجبنه وتخاذله ظاهريًّا والسّيرة غالبًا ما تكتب عن العظماء..."[1].

وتقترب المتشائل أحيانًا من الرّواية التّاريخيّة. فالكاتب يولي التّاريخ اِهتمامًا كبيرًا في المتشائل حين يرسم النّضال الّذي يلتحم مع التّاريخ (الغزو الصّليبيّ وحصار عكّا وغزو المغول حتّى مجازر أيلول) ولكنّ الأحداث لا تأتي متتابعة عن الرّواية التّاريخيّة. ومن ثمّ يستحضر الكاتب تيّارًا عريضًا للحياة، الشّيء الّذي يشعرنا بمسيرة التّاريخ، لكنّه في الآن ذاته يعرض الوقائع في خطوط عريضة غير مرتّبة وبذلك يبتعد عن الرّواية التّاريخيّة. وإنّما اِتّجه الكاتب إلى هذه العلامة (Motto) كموتيف ليضمّن صورًا بطوليّة مشرقة، فيحيي بعضها في خيال القارئ ولنقوم بالمقارنة والمقابلة مع حوادث قديمة، فنسقطها على حياتنا المعاصرة فنستجلي مواطن القوّة والعظمة وبالمقابل نضع المسبار على مواضع الضّعف والتّقهقر، فيكون ما حدث عبرةً واِتّعاظًا، فلا تتكرّر صور الضّعف والاِستكانة والخيانة في سيرتنا المجيدة.

وفي أحيان أخرى تبدو الوقائع قريبة من الملحمة حيث أنّها ذات أحداث متعدّدة وشخصيّات مختلطة متصارعة، حيث أنّنا نستطيع من خلالها أن نعيّ التّاريخ؛ تاريخ شعب معيّن ونتعرّف على مزاياه ونتبيّن ما لديه من معطيات حيويّة في صراعه المصيريّ.

وهي تلتقي بالملحمة بهدفها ومحورها المتمثّل في كرامة الأمّة. أمّا ما يبعدها عن الملحمة فهو شخصيّة سعيد البطل. إذ أنّ الملحمة تقدّم تاريخ أمّة في صراعها مع قوى خارجيّة من خلال بطل منتصر. أمّا هنا فهي تقدّم

[1]. انظر: حبيب بولس، **عيون المرايا-دراسات أدبيّة نقديّة**، بيت بيرل: مركز دراسات الأدب العربيّ، كفر قرع: أ. دار الهدى، ط1، 2004، ص 134.

ذلك من خلال شخصيّة محوريّة لا يمكن وصفها بالبطولة. فسعيد شخصيّة تتّصف بالضّعف والاِشتهاء والأثرة، بينما بطل الملحمة يتّصف بالقوّة والطّهارة والإيثار. ولكن من ناحية أخرى، ما أضفى أهميّة على المتشائل هو كسره نمطيّة بطل المقاومة. فشخصيّة المتشائل تشكّل خروجًا عن المألوف فيما اصطلح على تسميته بأدب المقاومة. ولكن من ناحية أخرى، ما أضفى أهميّة على المتشائل هو كسره نمطيّة بطل المقاومة. " يظهر نموذج آخر ومناقض تمامًا لبطل المقاومة النمطيّ. شخصيّة مسلّية وتبدو ليّنة وشديدة التكيّف مع الشّروط الجديدة حتّى وإن عجزت في النّهاية عن تحقيق التّلاؤم مع الواقع الجديد ورغم سلسلة التّراجعات والتّنازلات"[1].

ويشار أيضًا أنّ "المتشائل تلتقي والملحمة في كونها تصوّر عالمًا كاملًا مليئًا بالتّفاصيل والمميّزات، عالمًا لا يمكن إلّا أن يكون خاصًّا بشعب دون سواه"[2].

الرّواية فوق هذا وذاك هي رواية شخصيّة بحيث توظّف كلّ الأحداث والشّخصيّات لخدمة سعيد. وإنّ إميل حبيبي في المتشائل يبتعد ما أمكنه عن بناء شخصيّة دائريّة، كتلك الّتي شرح خصائصها الرّوائيّ الانجليزيّ إي. إم. فورستر E. M. Forster (1879- 1970) في كتابه "أبعاد الرّواية"، وهو أمر يجعل سعيدًا أبا النّحس شخصيّةً إشكاليّة معقّدة ذات مظهر يخالف مخبرها، وعالم داخليّ يكشف عن كابوسيّة عيش الفلسطينيّ على أرضه بعد قيام دولة إسرائيل.

إنّ شخصيّة المتشائل وأفعالها، وما يرد على لسانها من اِقتباسات وتلاعب بالألفاظ وتحويرات للمواقف والأخبار وتأويلات فقه-لغويّة، تمثّل وصفًا موارِبًا لإحساس الفلسطينيّ بغربته داخل وطنه. ولعلّ محاولة التّعبير عن هذا العالم شديد الغرابة، الّذي وجد الفلسطينيّ نفسه فيه

---

[1]. فاروق وادي، **ثلاث علامات بارزة في الرّواية الفلسطينيّة، غسّان كنفاني، إميل حبيبي، جبرا إبراهيم جبرا**، عكّا: دار الأسوار، 1985، ص 107.

[2]. شكري عزيز ماضي، **انعكاس هزيمة حزيران على الرّواية العربيّة**، بيروت: المؤسّسة العربيّة للدّراسات والنّشر، 1978، ص 167.

بعد قيام دولة إسرائيل، قادت حبيبي إلى اِصطناع عالم عجائبيّ يشبه بصورة من الصّور عالم فولتير في "كانديد" وعالم الكاتب التشيكيّ ياروسلاف هاشيك في "الجنديّ الطيّب شفاييك". وفي الواقع، وبسبب براعة الكاتب في السّرد والحوار، وتميّزه بالاِنسيابيّة والعفويّة، يصبح ما كتبه إميل حبيبي قابلًا للمسرحة دون جهد أو عناء ولعلّ هذه الميزة لا نجدها إلّا في أدبه. والوقائع بعد هذا وذاك وفي توسّطها بين السّيرة والحكاية الشّعبيّة والأشكال الأخرى ترسم خطًّا بيانيًّا جديدًا يعتمد أساسًا على الإيقاع الرّوائيّ كما يقول الكاتب إلياس خوري[1]. وندّعي أنّ رواية المتشائل تطرح قضيّة الأنواع الأدبيّة بشكل حادّ "فهي ترهص بظهور نوع أدبيّ حداثيّ، يستمدّ أحد مقوّماته من الأدب العربيّ القديم بصورة حاذقة ومركّبة، إذ تنكسر البُنى والأساليب القديمة من خلال التّلاعب بها"[2]. وعلى حدّ تعبير الباحث سعيد علّوش، فإنّ المتشائل هي "جامع الأنواع"[3].

لقد بدأ هذا النّوع الأدبيّ بأحمد فارس الشّدياق (1804-1887)[4]، ليصل إلى مرحلة هامّة في تطوّره في المتشائل، ويواصل مسيرته عبر كتّاب آخرين، أمثال جمال الغيطاني (1945-2015)[5] وصنع الله إبراهيم (1937-)[6] وغيرهما. كما أنّ كتّابًا محلّيين أمثال محمّد علي طه ومحمّد نفّاع بدأوا يتوجّهون في السّنوات الأخيرة لتطوير هذا النّوع الأدبيّ. وجدير بالذّكر

---

1. إلياس خوري، **الذّاكرة المفقودة**، بيروت: مركز الأبحاث، 1982، ص 167.

2. انظر: محمود غنايم، م.س.، ص 248.

3. سعيد علوش، **عنف المتخيّل الرّوائيّ في أعمال إميل حبيبي**، بيروت: مركز الإنماء الثّقافيّ، د.ت.، ص 6.

4. صدر كتاب الشّدياق، **السّاق على السّاق في ما هو الفارياق** عام 1855 في باريس. عن الكاتب والكتاب، انظر سليمان جبران، كتاب الفارياق مبناه أسلوبه وسخريته : دراسات ونصوص أدبيّة، 1991.

5. انظر: جمال الغيطاني، **الزّيني بركات**، دمشق: وزارة الثّقافة، 1974.

6. في رواية ذات لصنع الله إبراهيم يكسر الكاتب عدّة عناصر أساسيّة في الرّواية التّقليديّة، كعنصر الرّاوي مثلًا ويمزج ذلك مع عنصر جديد في الكتابة الرّوائيّة، وهو الاستفادة من جذاذات الصّحف. انظر: صنع الله إبراهيم، **ذات**، القاهرة: دار المستقبل العربيّ، 1992.

إلى أنّ بذور هذا الإتّجاه السّاخر الّذي تصطرع فيه الأبعاد الكلاسيكيّة مع الأبعاد الحداثيّة كان قد ظهر في سداسيّة الأيّام السّتة.

وترى النّاقدة سلمى الجيّوسي بنظرةٍ فيها الكثير من الدّقّة "أنّ التّرحيب الشّامل الّتي لقيته الرّواية لم ينشأ بالدّرجة الأولى من كشفها عن التّجربة المريرة الّتي يحياها الفلسطينيّون تحت الحكم الإسرائيلي (ورغم أنّ ذلك قد زاد في تأثيرها)، فقد نالت الرّواية ما نالَته من التّقريظ لأنّها مثّلت- على المستوى الفنّيّ- تحدّيًا للنّماذج الموجودة من الرّواية العربيّة، ولبراعتها الفائقة في توظيف الأسلوب السّاخر الّذي تندرج في ثناياه الكوميديا والبطولة والمأساة"[1].

المتشائل بين نعم ولا، وتكشّف المضمون

بينما استطاع سعيد بن يعاد أن يكون ما يريد وأن يحدّد ويختار في أن يكون أحد السّعيدَين في مرحلة تالية من تاريخ القضيّة الفلسطينيّة وهي "الاحتلال الثّاني عام 1967" لم يستطع سعيد أبي النّحس المتشائل أن يختار بين السّعيدين "الاحتلال الأوّل عام 1948" أو بين نعم ولا. أو بين إدانة نفسه ومجتمعه العربيّ، وإدانة الإحتلال- بين رفض الغزو والتّواطؤ مع الاحتلال- بين التّشاؤم والتّفاؤل، بين السّعادة والتّعاسة، بين ما يريد أن يكون عليه وبين ما هو عليه من الحقيقة. يرجع سعيد أبي النّحس المتشائل خضوعه وتواطؤه وخيانته لوطنه بتعاونه مع سلطات الإحتلال، إلى نظام الأسرة والأسلاف أو تركه الماضي الّتي اعتاد على إحترامها والّتي لم يستطع أن يتحرّر منها في مسلكه[2].فقد إنتقد القيم الّتي أجبر على احترامها مثل الذّلّ والخضوع!

[1]. انظر: سلمى الخضراء الجيّوسي، **موسوعة الأدب الفلسطينيّ المعاصر**، م.س.، ص 62.

[2]. إميل حبيبي، **الوقائع الغريبة في اختفاء سعيد أبي النّحس المتشائل**، حيفا: دار عربسك للنّشر، 2006، ص 23.

ويستطرد قائلًا: "أمّا أنا فقرّرت أن لا أموت مقوّس الظّهر كأسلافي"[1]. "أقوم في الصّباح من نومي فأحمده أنّه لم يقبضني في المنام. فإذا أصابني مكروه في يومي أحمده على أنّ الأكره منه لم يقع..."[2].

إذن هنا يبرز الرّضا الذّليل أو القناعة، إذ ليس في الإمكان أبدع ممّا كان. إنّ ما يريد إميل حبيبي أن يبرزه من خلال سرد الحوادث وتأطيرها بوقائع عينيّة ماثلة أمام المشاهد، لهو الواقع المشوّه الّذي يكشف عن تقوقع الذّات داخل الأنا المستكين، وإبراز أنّ التّربية تلغي قيمة الإنسان وتؤكّد ضعف وعجز الفرد عن طريق مصادرة قناعاته أو القمع، كذلك يقوم الاحتلال على الإرهاب والقمع للفرد والمواطن؛ فإمّا الخضوع أو الإبعاد خارج الوطن والاستعاضة عن الوطن ببديل زائف بالعمل أو المنصب. وقد صوّر الكاتب قيم القمع الّتي تجعل الإنسان ملاحقًا مصادرًا محرومًا من إنسانيّته، فلا تدع فرصة للفرد كي يفكّر ويعمل في سبيل المصلحة العامّة. "يتنازل عن قيمه ويشي بأصدقائه مقاومي الاحتلال مقابل أن تعيد له قوّات الاحتلال يعاد المطرودة من وطنها"[3]. كما صوّر ضالّة قيمة الإنسان حيث تقدير الإنسان يستمدّ من الاحتفاظ بمنصب تسلّحه ببطاقة رئيس اِتّحاد عمّال فلسطين الّتي لم تشفع له أمام العدوّ. كما يؤدّي القمع إلى الجبن والاِتّكاليّة والتّبرير وإلقاء مسؤوليّة أخطائنا على الآخرين؛ لأنّه يصبح بدون شخصيّة، حيث حرّية الفرد في التّفكير والقول والسّلوك مصادرة.

كما يصوّر القمعُ اِنعدام الوعي أو رؤية الواقع وتقبّل الأكاذيب المفروضة على الفرد، رفع أعلام الاستقلال في بلد محتلّ، حيث الاستقلال المزيّف عبارة عن اِحتفال وأعلام، كما صوّر هربه من واقعه اليائس المزدوج المتناقض عن طريق الحلم والأسطورة. "الرّجل الفضائيّ شيخ

[1]. م.س.، ص 44.

[2]. م.س.، ص 20.

[3]. م.س.، ص 58.

المنارة، يرمز إلى البحث عن خلاص وحلّ المشكلة بالهرب منها، بينما الخلاص هو في مقاومة الاحتلال عن طريق الارتباط والالتزام بالأرض والوطن"[1].

لم يقدر سعيد على الإنصهار في حياة تعاني من أسئلة وجوديّة كثيرة؛ لذا كان السّبيل الوحيد أمامه مقابل ما يجري هو "القفز إلى المجهول، وتجنّب التّعامل مع أزمته فيهرب من خلال أوهام الماضي والمستقبل الّتي تحلّق بعيدًا على بساط سحريّ مع أصدقائه من خارج الأرض. يختار المتشائل الخلاص الغيبيّ من قوى إعجازيّة تستجيب له. في الحقيقة إنّ هذا الاختيار لا يقود سعيد إلى عالم فضائيّ خارج العالم الماديّ، بل إلى عزلة عقليّة. هذا الحلّ من خارج الأرض يمكّن سعيد من التهرّب من مواجهة سؤال الهويّة"[2].

ويجد المتشائل في مقاومة أستاذ اللّغة العربيّة في حيفا جوابًا على تناقضاته، الأستاذ الّذي استشهد في عمليّة ضدّ العدوّ والّذي هو رمز الفلسطينيّ المقاوم. "قال الأستاذ المغضوب عليه كانوا يعملون ثمّ يحملون، لا كما يفعلون يحلمون ثمّ لا يظلّون يحلمون"[3].

" رأيت أنّ منارة عكّا إلى يساري هي الّتي كانت عيناها تغضُنُ وتدعوني"[4]. وفي سعيد بن يعاد الّذي عاد والّذي وجد خلاص الفلسطينيّ في الالتزام والتّضحية من أجل الوطن، "سعيد سئمت خنوعكم، حملت السّلاح لأنّني مللتُ اِختباءكم، أتيت إلى هذا الكهف كي أتنفّس بحرّيّة"[5].

وفي المرأة المقاومة "باقية" ولن ترحل عن الوطن، وفي يعاد الأولى والثّانية، "فيعاد الأولى" أخذت منه وعدًا بتحرير أبيها من السّجن. وتعود مرّتين إلى الأرض المحتلّة بالرّغم من الطّرد

---

[1]. انظر: أمينة العدوان، **الأعمال النّقديّة**، ط1، بيروت: المؤسّسة العربيّة للدّراسات والنّشر، 1995، ص 143.

[2]. راجع: Khater, A. *"Emile Habibi: The Mirror Of Irony In Palestinian Literature"*. *Journal of Arabic Literature, 24:1* (Mar., 1993), pp:78-79.

[3]. **رواية المتشائل**، م.س.، ص 45

[4]. م.س.، ص 48.

[5]. م.س.، ص 71.

والتّشريد والإبعاد. وستعود يعاد الثّالثة وباقية الّتي أنجبت سعيد بدون تشاؤل "الفدائيّ الفلسطينيّ".

كما صوّر المقاومة السّلبيّة الصّامتة للمرأة المطرودة في قرية البروة. فقد دعا من خلال الرّواية إلى ضرورة تحرير المرأة من القمع والتّبعيّة والعبوديّة، كما صوّر أنّ الأخلاق لا تتأتّى من رقابة وسجن المرأة وإحصاء خطواتها؛ إذ لن يستطيع القيد أن يحافظ عليها إن لم تُربّ فيها المقدرة على التّمييز أو الاَختيار بين الصّحيح والخطأ أو تحمّل المسؤوليّة "ما قولك بالفلّاح المسكين، الّذي خاف على عروسه من كلام النّاس فوضعها في صندوق حمله فوق ظهره وقام بحرث أرضه وهي فوق ظهره يومًا. فلمّا التقاه الأمير بدر الزّمان، فسأله عن سبب هذا الصّندوق محمولًا فوق ظهره، فأخبره، فأراد الأمير أن يرى بعينيه، فأنزله وفتحه، فإذا بعروسه مضطّجعة، في الصّندوق فوق ظهر زوجها، مع الشّاب علاء الدّين. أليس في الأمر عبرة يعتبرها مصدّقو النّهاشات في الأعراض، المحمولات صونًا على ظهور رجالهنّ في صناديق؟"[1].

ومن الجدير ذكره قد فازت هذه الرّواية بالمرتبة الأولى عن الورقة البحثيّة، الّتي يشرف عليها مركز بديل، وكانت بعنوان " المرأة الفلسطينيّة بين اللّجوء والعودة في رواية الوقائع الغريبة في اختفاء سعيد أبي النّحس المتشائل، لإميل حبيبي"[2].

والمرأة الّتي صوّرها حبيبي، هي المرأة الفلسطينيّة المتعلّمة الّتي تعي ما يدور حولها وتؤمن بثقافتها وموروثها أنّه لا بديل عن الوطن، فهي كالماء الّذي لا يترك البحر، يتبخّر، ثمّ يعود في الشّتاء على شكل أنهار وجداول.

وقد قدّم بهذا صورة عن الشّعب الفلسطينيّ بنماذجه جميعًا تحت ظلّ الاحتلال وتأثيرها في تشكيل وتحديد الملامح والصّفات الإنسانيّة والاجتماعيّة والسّياسيّة، وتمثّل ذلك من خلال

[1]. انظر: **رواية المتشائل**، م.س.، ص 138.

[2]. **صحيفة حقّ العودة**، العدد المزدوج (32-33)، السّنة السّابعة: بديل: المركز الفلسطينيّ لمصادر حقوق المواطنة واللّاجئين، ص 20-21، أيّار 2009.

الحواروسلوك الشّخصيّات برفضها للاحتلال والقمع، وتصويره للصّراع في شخصيّة المتشائل بين التّواطؤ والرّفض، بين التجسّس والاعتقال، وخوفه وخضوعه، وجبنه في تعامله معهم وازدرائه لهم في نفس الوقت. بين الشّجاعة والجبن، بين الذّكاء والغباء صراع بين هاتين السّمتين. وقد استطاعت أن تحدّد شخصيّة المتشائل صورُ تناقض في شخصيّته، فصوّر عجزها عن طريق الانفعال الآليّ والقول الآليّ والحركة والسّلوك الآليّ، أو تحوّل الشّخصيّة إلى دُمية تحرّكها أيدي يعقوب والسّيّد الكبير "رمز لسلطة الاحتلال". فتكرر العبارات والحركات تكرار متعمّد، والحوار المتناقض لموقف الشّخصيّة وسوء الفهم قصد منها السّخرية من أخطائه ومن عيوب وأخطاء وظلم السّلطات. كما قدّم صورة عن حقيقة الشّعب الفلسطينيّ، في توقهم إلى الفرح والنّصر أو الطّاقة المعطّلة بالقمع، كما برع في وصف عُزلتهم عن العدوّ في إحدى القرى.

كما استخدم أسماء الشّخصيّات كي يجسّد ملامحها وصفاتها، كاستخدام الأسماء المركّبة أو الصّفات المبالغ فيها للسّخرية منها، مثل النّموذج الفلسطينيّ المتردّد بين التمرّد والاستسلام "سعيد أبي النّحس المتشائل"، تأرجحه بين التّفاؤل والتّشاؤم، بين القبول والرّفض، بين السّعادة والنّحس.

وعرض نبيه القاسم لمضمون المتشائل مع بعض التّعليقات هنا وهناك كقوله[1] " يرسم لنا إميل حبيبي في روايته لنا قصّة سعيد المتشائل، قصّة كلّ شعبنا خلال الخمس والعشرين سنة الماضية بكلّ قطاعاته،المتهادنة والمتحدّية.. البليدة والذكيّة.. الاتّكاليّة والدّيناميكيّة.. القانعة والطّموحة.. اليائسة والمتأمّلة.. الجاهلة والمثقّفة وضمن هذه التّصويرات الرّائعة لهذا الشّعب والّتي أبدع الكاتب في إبرازها بصورة رجل الفضاء الّذي يلتجئ إليه سعيد في ساعات الضّيق، والّتي برزت بشكل مثير في جواب سعيد ليعاد الثّانية (أنا وأنت نختبئ، أمّا أخوك

[1]. نبيه القاسم، **دراسات في القصّة المحليّة**، عكّا: الأسوار للطباعة والنّشر، 1979، ص 19.لكن في صفحة 58 لم يلبث أن قال: " إنّ سعيد المتشائل كان يمثّل إنساننا العربيّ الباقي في إسرائيل منذ عام 1948 بكلّ سلبيّاته وإيجابيّاته".

سعيد فيكافح، ص 215) وفي مواضع أخرى عديدة". وقوله "فمن الأمور الّتي لم تعجبني كثرة استعمال الفواصل والنّقاط لسبب أو غير سبب وقلّة استعمالها في كثير من الحالات اللّازمة، كذلك هذه التّسمية المكثّفة للفصول. أمّا ما أغضبني من الكاتب فهو الفصل الأخير الّذي سمّاه، للحقيقة والتّاريخ، والّذي أراد به أن ينصف التّاريخ ويسرّ المؤرّخين، لكنّه لم يدرِ أنّه بعمله هذا أغضب محبّي الأدب وأفقد قصّته روعتها"[1].

ويعلّق أحد الباحثين على رأي القاسم قائلًا " يبدو واضحًا أنّ الكاتب يشير إلى هبوط الإبداع الفّنّيّ في هذا الفصل؛ الأمر الّذي سبقه في التنبّه عليه إميل توما. ثمّ نراه ينتقل للكلام على مؤلّف الرّواية قائلًا، وأمّا ما أعجبني في صاحب المتشائل: فهو اِعترافه أمامنا في النّدوة الجميلة أنّه ليس براضٍ عن كلّ ما كتبه في قصّته، وأنّه لو كتبها من جديد لكان غيّر فيها الكثير..."[2].

وهنا لا بد أن نركّز على الوعي السّياسيّ الّذي تطرحه الرّواية على لسان بطلها سعيد، الّذي يوجّه أصابع الاتّهام إلى أطراف كثيرة شاركت في نسج خيوط المآسي، الواحدة تلوَ الأخرى بحقّ الشّعب الفلسطينيّ. وبرأيي هذا ما يشير إليه الباحثان محمّد خليل ونبيه القاسم، في ضرورة فهم الرّواية على أكثر من مستوًى وقراءة، خاصّة عندما يتعمّق القارئ في فحوى المصطلحات وتوظيف المسمّيات والكليشيهات التّراثيّة والسياسيّة. وقد قدّم

الكاتب لوحة شاملة كاملة عن المدن والقرى الفلسطينيّة وتاريخها وحضارتها عبر الأزمنة والقرون، وأحداثًا تاريخيّة تؤكّد عروبتها مثل موقعة عين جالوت الّتي أوقفت زحف هولاكو التتريّ سنة 1261م قرب النّاصرة. وعكّا الّتي صمدت أمام الصّليبيّين وهزمت نابليون أطول ممّا صمد غيرها من البلدان، فكلّ مكان في بلادنا تقدّس بدم الأبطال. كما استحضر الجوّ المكانيّ والزّمانيّ والأحداث السّياسيّة منذ سنة 1948 حتّى 1972، تنتقل الشّخصيّة بين المدن والقرى الفلسطينيّة وتقدّم وتسجّل مشاهد وقصصًا تعتبر بمثابة لوحات تؤرّخ المرحلة

[1]. م.س.، ص 30.

[2]. محمّد خليل، **نقد على نقد**، ط1، كفر قرع: دار الهدى للطّباعة والنّشر كريم، 2007، ص 116.

السّياسيّة في هذه الفترة الزّمنيّة، كما تصوّر السّمات اللّاإنسانيّة الّتي تمتاز بها شخصيّة المحتلّ، وشخصيّة الفرد الفلسطينيّ المقاومة لها. "صوّر بأنّ كلّ ما يجري في الوطن المحتلّ في ظلّ الاحتلال، كلّ شيء يحدث فيها يعتبر من الأشياء اللّا معقولة مثل القصص الخرافيّة والأساطير، ألف ليلة وليلة وتمويهات المقامات، فقد صوّر الاحتلال الّذي يقوم على القوّة والعنف وتحقير كرامة المواطن وعلى السّرقة؛ مثل تهجير السّكّان، الاستيلاء على الأراضي، تهويد المناطق العربيّة، سرقة البيوت، التّشريد، القتل والإرهاب، الاعتقال، هدم البيوت..."[1].

ونأتي هنا بنموذج على ما قيل أعلاه، فقد ورد في الصّفحات 31-32 من الرّواية:

- أنا من المنشيّة لم يبق فيها حجر على حجر سوى القبور، فهل تعرف أحدًا من المنشيّة؟
- لا
- نحن هنا من عمقا، ولقد حرثوها، ودلقوا زيتها. فهل تعرف أحدًا من عمقا؟
- لا.
- نحن من البروة. لقد طردونا وهدموها، هل تعرف أحدًا من البروة؟
- أعرف امرأة كانت مختبئة مع طفلها بين أعواد السّمسم.

فسمعت أصواتًا كثيرة تحدس أيّهنّ تكون هذه المرأة، فعدّوا أكثر من عشرين أم فلان حتّى صاح كهل من بينهم: كفّوا! إنّها أمّ البروة، فحسبها وحسبنا. فكفّوا.

ثمّ عادت الأصوات تنتسب في عناد، مع أنّ قراها، كما فهمت، قد درستها العسكر:

- نحن من الرويس.
- نحن من الحدثة.
- نحن من الدّامون.
- نحن من المزرعة.
- نحن من ميعار.
- نحن من وعرة السرّيس.

[1]. أمينة العدوان، **الأعمال النّقديّة**، م.س.، ص 146.

- نحن من الزّيب.
- نحن من البصّة.
- نحن من الكابري.
- نحن من إقرث.

الأصوات المتعدّدة تمثّل نماذج بشريّة لا شخصيّات مفردة، تعبّر عن الحياة الجماعيّة والمصير الجماعيّ للشّعب الفلسطينيّ.

يستعين بشعر المقاومة لكي يجعل من الاستيطان وثيقة شعريّة تؤرّخ أدبيًّا لهذه المرحلة.

لا تلُمني يا محترم بل لُم أصحابك. ألم يكتب شاعركم الجليليّ توفيق زيّاد (ص 33)

"سأحفر رقمَ كلّ قسيمة
من أرضنا سُلبت
وموقع قريتي، وحدودها
وبيوت أهلها الّتي نُسفت
وأشجاري الّتي اِقتُلعت
وكلّ زهيرة برّيّة سُحقت
لكي أذكر
سأبقى دائمًا أحفر
جميع فصول مأساتي
وكلّ مراحل النّكبة
من الحبّة
إلى القبّة
على زيتونة
في ساحة الدّار"؟

"فظلّت الأمّ مقرفصةً تطلّ عليه بنظرة شاخصة مع أنّه كان واقفًا فوقها كالطّود.

فصاح: من البروة؟

فلم تجبه بعينيها الشّاخصتين.

فصوّب مسدّسه نحو صدغ الولد، وصاح: أجيبي أو أُفرغه فيه....

وأمّا المرأة فقد أجابته هذه المرّة: نعم من البروة.

فصرخ: أعائدة أنت إليها؟

فأجابته: نعم عائدة...". (ص 23)

أو "قلت مرج بن عامر، فزجرني وقال بل سهل يزراعيل...".(ص 48)

كما قدّم الكاتب لوحة عن تهويد المناطق العربيّة وتغيير أسماء الأماكن العربيّة إلى اليهوديّة. كما قدّم لوحة عن القتل والإرهاب والإعتقال الّذي يقوم به المحتلّ " كمنوا لنا وأطلقوا الرّصاص علينا فصرعوا والدي".

"ألم يحزّ بنفوس نساء الآباء على ما فعلوا بهنّ عسكر البلغار من اغتصاب، وبقر بطون وقطع رؤوس " مذبحة دير ياسين".

وهناك مشاهد كثيرة تقضي على مزاعم السّلطات، من أنّ العرب قوم متوحّشون. كما تقضي على مزاعمهم بأنّهم عقلانيّون متحضّرون في معاملتهم العرب معاملة إنسانيّة، وتؤكّد بأنّهم عنصريّون ساديّون.

"تنصّ اتّفاقيّة جنيف الرّابعة: اِحترام الحريّة، وشجب الاستيلاء وصادرة الممتلكات وفقًا للمادّة 52. كما وتنصّ على احترام الحريّة الخاصّة وحظر النّهب والسّرقة، وأخذ الرّهائن، المصادرة العامّة للممتلكات، حريّة مزاولة النّشاط الفكريّ، وفقًا للموادّ 27-34-47-78. كما تعترف المادّة 54-1 بحقّ الأهالي في مقاومة الاحتلال، وعبارة هذا النّصّ: لا يجوز لدولة الاحتلال أن تغيّر حالة الموظّفين العموميّين أو القضاة في الأراضي المحتلّة، أو أن توقع عليهم عقوبات أو تتّخذ ضدّهم إجراءات تعسّفيّة إذا امتنعوا عن تأدية واجباتهم بدافع من ضمائرهم"[1].

[1]. انظر: أمينة العدوان، م.س.، ص 150 بتصرّف.

وبعد هذا المسح المضمونيّ للمتشائل، نضيف إليه بأنّه نتجاوز في هذه الرّواية المهمّة عناصر الظّرف والسّخرية، والصّراحة المفرطة في بساطتها والموارية والمفارقة والتّلاعب بالكلمات. ونجد فيها مقاطع تصوّر أشدّ تجارب الحياة مأساويّة وبطوليّة: الموت، الاستشهاد، المهمّات الخطرة، المقاومة الباسلة، الإيمان الّذي لا يتزعزع.

أمّا "التّصوير السّاتيري السّاخر للأحداث فهو مضحك جدًّا في بعض المواضع، كما أنّ الفهم المأساويّ البطوليّ للتّجربة، بل حتّى لما هو إنسانيّ فقط، كصداقة سعيد الّتي تدوم طوال الحياة ليعقوب: الجاسوس الإسرائيليّ الّذي يتكلّم العربيّة، يتّصف برهافة الحسّ وعمق التّأثير دون التردّي في الميوعة العاطفيّة"[1]. وتنتهي الرّواية باللّجوء إلى عنصر غرائبيّ خياليّ البعيد عن الواقع كتعبير عن المثاليّة (Utopia) حيث لا يكون ثمّة من مخرج لسعيد إلّا على يد مخلّص من الفضاء الخارجيّ، ذلك أنّ الكاتب يدرك أنّ البطل الكوميديّ لا بدّ له من أن ينجو بطريقة ما، "إذ لا يمكن تحويله إلى ضحيّة من أجل القضيّة رغم تراجعه عن موقفه الأصليّ، وهذا من أفضل ما حقّقته الرّواية من النّاحية الفنّيّة"[2].

ويتّخذ التّحوّل شكلًا مميّزًا في هذه الرّواية، وهي ساخرة حول أوضاع فلسطينيّي الدّاخل أو من عاشوا في ظلّ الحكم الإسرائيليّ. "تحوّل ولاء من شابّ خنوع ضئيل يأكل القطُّ عشاءه، ويموء مثل هرّة بفعل عمليّات الإذلال الّتي كان يتعرّض لها على أيدي الإسرائيليّين هو وبقيّة فلسطينيّي الدّاخل إلى فدائيّ، فأعلن العصيان المسلّح على الدّولة وأجمع أمره على أن يموت شهيدًا. وقد جاء هذا التحوّل في حياة ولاء نتيجة لحصول تحوّل في المجتمع الفلسطينيّ بعد حرب الخامس من حزيران/ يونيو، متجاوزًا ما أسماه المخيّلة الشّرقيّة. إنّه تحوّل من الخضوع إلى الثّورة"[3].

---

[1]. انظر: سلمى الخضراء الجيّوسي، **موسوعة الأدب الفلسطينيّ المعاصر**، ج1، م.س.، ص 62.

[2]. م.س.، ص 62.

[3]. حليم بركات، **المجتمع العربيّ في القرن العشرين: بحث في تحوّل الأحوال والعلاقات**، ط1، بيروت: مركز دراسات الوحدة العربيّة، تموز 2000، ص 774.

وقد سمّي سعيد بالمتشائل إشارة إلى أنّ فلسطينيّي الدّاخل كانوا قد اعتادوا تقبّل تعاستهم بِاعتبار أنّ وضعهم كان من الممكن أن يكون أكثر سوءًا ممّا هو عليه. وهذه، كما تقول الرّواية نعمة خُصّ بها الفلسطينيّون دون بقيّة الأقوام، وكانوا قد أصيبوا بنعمة أخرى هي نعمة التّقية، فاعتادوا رفع الأعلام الإسرائيليّة في يوم استقلال الدّولة أكثر ممّا اعتاد رفعها جيرانهم اليهود، في محاولة يائسة لإظهار ولائهم. ولم تكن تلك عجيبة كبرى آنذاك؛ فمن عادات العرب في الجاهليّة أنّهم كانوا يصنعون آلهتهم من التّمر حتّى إذا جاعوا أكلوها!.

وبرأيي أنّ أحوال الفلسطينيّين تستمرّ على حالها، والتحوّل سيظلّ بطيئًا بِانتظار حصول الوعي الثّوريّ والِانطلاق نحو أفق جديد تتبدّل فيه معايير الوجود والدّولة.

البناء، اللّغة، والشّكل الفنّيّ في المتشائل:

المتشائل تتراوح بين المميّزات الأسلوبيّة والمبنويّة للأدب الكلاسيكيّ وبين مظاهر الحياة اليوميّة الشّعبيّة؛ الأدب الشّعبيّ. وقد لعب هذا التّزاوج دورًا هامًّا في رفع الأسلوب وخفضه لإنتاج رواية أيرونيّة ساخرة تندرج تحت عنوان الحداثة[1].

إنّ التّزاوج بين الأساليب المرتفعة والأساليب المنخفضة، ينسجم مع شخصيّة المتشائل المليئة بالتّناقضات. سعيد، كما أشرنا شخصيّة مليئة بالمتناقضات، يعيش في دولة إسرائيل بفضل موافقته على التّعاون مع السّلطات وتنفيذ أوامر رؤسائه في مؤسّساتها الحاكمة. وهذا الوضع أورثه السّعادة والشّقاء معًا، وجعله متفائلًا ومتشائمًا في آن واحد، فلم يعد أحد يعرف هل يتصرّف بغباء أم يتظاهر به. فهو يبدو تارة مفرطًا في ولائه للدّولة ومبالغًا فيه، وتارة أخرى مفرِطًا في هذا الولاء ومستهترًا بقوانين الدّولة.

ويمتدّ هذا التّناقض ليشمل اعتماده على شيخ الفضاء، الّذي يعلّق عليه الأمل في الخلاص من براثن السّلطة من جهة، ومن جهة أخرى في اعتماده على نفسه وتستّره في أسراره للتخلّص

[1]. عن السّخرية والفكاهة في المتشائل، انظر: فخري صالح، **في الرّواية الفلسطينيّة**، بيروت: دار الكتاب الحديث، 1985، ص 37- 54؛ فاروق وادي، **ثلاث علامات في الرّواية الفلسطينيّة، غسّان كنفاني، إميل حبيبي، جبرا إبراهيم جبرا**، عكا: الأسوار، 1985، ص 129- 140.

من المكيدة الّتي وقع فيها حين وافق على الوشاية بأبناء شعبه. وإذا كان قد شكا من الخازوق في نهاية الرّواية، فإنّه في نفس الوقت يرفض النّزول عنه.

كما يبرز التّناقض الحادّ في مبنى النّصّ من خلال الحوار، الّذي يعتمد على تقنيّة الإيهام بالواقع. لذا يبدو هذا الحوار للوهلة الأولى حوارًا حيًّا، لكنّ التمعّن فيه يكشف حوارًا منفصلًا عن الواقع يتّسم بالصّبغة الكلاسيكيّة. إنّ استعمال الحوار غير المباشر والتهرّب من المواقف الحواريّة وتقديم الحوار خاليًا من وصف كيفيّة القول (استعمال "قال" بدون وصف حالة القول، مثل قال بحزن إلخ..)، هذه جميعها من مظاهر الأدب العربيّ القديم الّذي لم يُعنَ بتقديم شخصيّات واقعيّة بالمفهوم الحديث.

يقوم بناء الرّواية على تسجيل وتصوير الحياة الجماعيّة للشّعب الفلسطينيّ تحت ظلّ الاحتلال، كما يقوم على تسجيل الأحداث التّاريخيّة والسّياسيّة العامّة عن طريق استرجاع متقطّع للأحداث منذ عام 1948 إلى عام 1972، فنجد تكثيفًا ومزجًا وانتقال ذاكرة الشّخصيّة من بيئة إلى بيئة، ومن جوّ إلى جوّ، ومن حكاية إلى حكاية، ومن حادث إلى حادث، وانتقال شخصيّة المتشائل من أحداث معاصرة إلى أحداث قديمة.

فيمكن اِعتبار المشاهد أو الحكايات أو القصص الّتي صوّرتها الشّخصيّة في انتقالها من مكان إلى مكان وثائق تاريخيّة تهدم الواقع المصطنع الّذي أوجده الاِحتلال، فهي تهدم حججه وادّعاءاته وتثبت بطلانها.

ويلاحظ انتقالها من الواقع إلى الخيال ومن الوهميّ إلى الأسطوريّ، ومزج المستحيل والخرافيّ والخياليّ والواقع لتفسير ما يجري، ولتعميق تأثير الأحداث الّتي جرت. كما يستخدم السّرد الذّاتي، فالرّاوي هو البطل، وقد لاحظنا مزجًا لتعليقات الرّاوي السّاخرة المليئة بالمبالغة والإيهام بالواقع لغرض السّخرية من الخطأ الّذي يجري.

هذا وقد اِستوحى مضامين من التّراث العربيّ القديم، كالمقامات والسّير الشعبيّة-ألف ليلة وليلة، وصاغ مضمونها صياغة جديدة تتّفق مع تغيّر وتعقّد العصر والمشكلات الّتي تدور فيها. فيها من ملامح المقامة، الشّخصيّة النّمطيّة الشّعبيّة والفكاهيّة، وتشبه السّير في الاِلتجاء إلى القصص الخياليّة الأسطوريّة، أو رجل الفضاء وشيخ المنار، وذلك لتأصيل النّظرة الواقعيّة

النّقديّة التّعليميّة السّاخرة، ولكي تجسّد يأس الفرد من الواقع والتجاؤه إلى الخيال كبديل عن واقع مرفوض.

"فيها ملامح مشتركة من السّير الشّعبيّة مثل الإهتمام بالأسطورة والخرافة وتعميق الحسّ التّاريخيّ عن طريق تصوير الحياة السّياسيّة والإجتماعيّة لعصر معيّن، وقد عقد مقارنات بين ما هو عليه الواقع الآن وبين ما كان عليه في القديم للوعي بحقيقة الواقع"[1].

كذلك اِستوحى من التّراث عهودًا، وصايا، شعرًا مقاومًا، حكمًا، أمثالًا عربيّة وعظات أخلاقيّة، كما اِستوحى من المقامات وألف ليلة وليلة تعابيرها اللّغويّة، وصاغ اللّغة والصّور والتّشابيه صياغة جديدة؛ فقد استخدم ضروبًا كثيرة من البلاغة الّتي اِستخدمت في التّراث الأدبيّ القديم. واستخدم الأسلوب الخطابيّ، بتمثّل الجمل المفصولة والعبارات القصيرة المتساوية الّتي توحي بأهميّة ما يُقال، كما استخدم الصّور البيانيّة الّتي تتجسّد في تكرار الجمل وفي استخدام الجمل المفاجئة المتضادّة.

يظهر اختلاط الضّمائر والأفعال من الماضي إلى المضارع، ومن المضارع إلى الماضي، ومن المعلوم إلى المجهول، ومن المجهول إلى المعلوم، ومن الغائب إلى المخاطب، ومن جملة توكيديّة إلى جملة خبريّة، ومن جملة خبريّة إلى جملة استفهاميّة. وعن طريق هذه الاستخدامات انتقل من معنًى إلى معنًى ومن صورة إلى صورة ومن حكاية إلى حكاية ومن حالة إلى حالة ومن موقف إلى موقف.

وإنّما تستخدم هذه الانتقالات المفاجئة من صيغة لغويّة إلى صيغة أخرى؛ لزيادة التّأثير، وإمّا للتّحقير أو التّعظيم أو التّهويل أو التّضخيم الكاريكاتيريّ للشّخصيّات والأحداث عن طريق اللّفظ، واستخدم الوصف الحسّيّ لإظهار حبّ الوطن والشّخصيّات، والمجاز لإثارة السّخرية، والتّشبيه والصّورة لإضفاء طابع شعريّ على وصف الأماكن؛ كالمدن، البحر، الجبال، السّجون، المسجد. كما استوحى اللّغة السّهلة المبسّطة الّتي تصل إلى العامّيّة، واستخدم التّعابير الشّائعة، في تشبّه لغة التخاطب أو اللّغة المحكيّة، وإضفاء اللّهجة المحلّيّة والكلمات

[1]. انظر: أمينة العدوان، **الأعمال النّقديّة**، م.س.، ص 151.

كما يقولها الإنسان بدون أن يصوغها وينسّقها. استوحى كثيرًا من التّعابير والصّيغ اللّغويّة العربيّة والكليشيهات والكلمات الجاهزة من التّراث العربيّ القديم.

وبنظرة عامّة نلمس اِنزياحًا في مستوى خطاب هذه الرّواية عن مثيلاتها من الرّوايات الأخرى الّتي صدرت في ذات الفترة. فخطابها هازل وعنيد ناسف في آن واحد. "إذ لا يكفي أن نقول عنها إنّها استحضار للمقامة والسّخرية الجاحظيّة، فثمّة سخرية أخرى ناسفة تبتدئ من تقويض الذّات (فضلة حمار محرن، ص 60)، ليتضمّنها سرد، رواية، رسائل. يعتمد تعدّديّة الخطاب، التّضمين، المحاورة مع القارئ، إهانة القارئ (قلت إنّك لا تحسّ بي أبدًا، ذلك لأنّك بليد الحسّ يا محترم – 62، احتواء المأثور (القدسيّ) والشّائع (مكانًا قصيًّا)، (نسيًا منسيًّا). علاوة على حكايات الجاحظ وألف ليلة والشّعر (85، 90، 142، 143)"[1].

لكنّ البنية السّاخرة أساسيّة، فهي الّتي تعيد صياغة المأثور (تبعثر أولاد عائلتنا أيدي عرب، ص 66)، ولا ننسى أنّ السّارد السّاخر هو سليل الشّطّار والعيّارين أيضًا، يضحك ويغمز ويعترف وينتهز الفرص ويخوض التّجارب ومغامرات الغرام، ويسفّهها ويتألّم لأجلها. كما أنّه يصرّح برأيه (ص 79و 81)، ويقارن بين الإسرائيليّ والصّليبيّ (ص 77) ويفضح قصّة القرى الدّارسة. "وبينما كانت مراوغته الأساس بين الاعتراف والفهلوة تمرّر شعوره بالغربة، يسّرت الأجناس المدخلة العديدة قوّة خطاب يتشاطر مع الدّنيا والنّاس والأعداء والأهل. ورغم ذلك فإنّه في مراوغته وتضميناته وسخريته وهزله خطاب مكبوح ينوء بإشارات كثيرة تعزّز من مكانته في موروث عتيق مشابه، جاهد لتكسير نواياه من جانب ومنح نفسه قوّة رافضة ليست اعتياديّة من جانب آخر"[2].

وقد تعرّضت لميّزات الوظيفة الشّعريّة للّغة في الرّواية الباحثة عايدة فحماوي ذاكرة "أنّها تفوق أهميّة الدّال على المدلول، فهذه الوظيفة تبرز حرفيًّا في رواية المتشائل؛ حيث يصعب

[1]. محسن جاسم الموسوي، **ثارات شهرزاد-فنّ السّرد العربيّ الحديث**، ط1، بيروت: دار الآداب، 1993، ص 39.

[2]. مصدر سابق، ص 40 بتصرّف.

ترجمة خطابها المبنيّ على مجموعة من الأساليب الّتي تلاحمت في بنيتها السّرديّة لتشكّل فسيفساء لغويّة تتشكّل في اتّجاهات مختلفة، منها ما هو على سطح البنية اللّغويّة ومنها ما هو موظّف في البنية العميقة"[1].

وقد وظّف حبيبي التّلاعب اللّفظيّ ليستعيد أساليب من الموروث الأدبيّ الكلاسيكيّ.

وعلى المستوى الفنّي والبنية النّصّيّة، "استفاد حبيبي من التّراث لتطوير أسلوبه السّاخر، دون أن تبدو لغته محنّطة وغريبة. فهو يتجاوز التّعبير اللّغويّ الغنيّ بالدّلالات المرتبطة بالحسّ الشّعبيّ ويستنبط مفردات جديدة، يشتقّها من مجموع التّراث اللّغويّ، فتغني أسلوبه السّاخر وتكسر حاجز الخوف القائم أمام مهمّة تطوير القاموس العربيّ وإغنائه"[2].

ولعلّ إميل حبيبي استطاع بأسلوبه في المتشائل(1974)، أن يبلغ الذّروة من خلال طريق جديد للرّواية العربيّة. وقد تمثّل هذا الأسلوب في إدخال موادّ غريبة على السّرد الرّوائيّ التّقليديّ، وجعلها عناصر أساسيّة في تشكيل نصّه، إضافة إلى تخلّيه بصورة نهائيّة عن عنصر الحكاية الّتي تتنامى عبر السّرد لتبلغ نهاية مرسومة محدّدة.

ويرى أحدهم وبحقٍّ أنّ حبيبي "عمل جاهدًا على مدار تجربته الرّوائيّة، على التخلّي عن الحكاية وعناصر الحبكة التّقليديّة متيحًا فضاء السّرد لأكبر قدر من التّعليقات الجانبيّة والحكايات الصّغيرة والتّفصيلات الثّانويّة والتّأمّلات والنّجوى الدّاخليّة، بحيث أصبحت روايته قريبة من التيّار الرّوائيّ الّذي يدعى الآن في أدب ما بعد الحداثة-بالميتا رواية-أو الرّواية الّتي تتأمل ذاتها. يقيم عمل إميل حبيبي في الوقت نفسه وشائج وصلات قربى مع النّثر العربيّ القديم، وكتب السّير والتّاريخ وألف ليلة وليلة والمقامات، بحيث تكثر في نصوصه الأشعار المقتبسة والحكايات والموادّ التّاريخيّة والطّرائف والأمثال في نوع من المحاكاة السّاخرة الّتي

---

[1]. عايدة فحماوي، **قراءة في رواية "المتشائل" مأساة شعب وأزمة هويّة: رواية الوعي والوعي المضادّ**، موسوعة أبحاث ودراسات في الأدب الفلسطينيّ الحديث-الأدب المحلّيّ، ط1، باقة الغربيّة: أكّاديميّ القاسمي ومجمع القاسمي للّغة العربيّة، 2011، ص 42.

[2]. فاروق وادي، **ثلاث علامات في الرّواية الفلسطينيّة، غسّان كنفاني، إميل حبيبي**، جبرا إبراهيم جبرا، عكّا: الأسوار، 1985، ص 125.

تكشف عن المعنى الضّمنيّ الثّاوي في الحكاية الأصليّة الّتي يفتتح بها نصّه الرّوائيّ. إنّه يعمل من خلال توسيع دائرة الحكاية وإيراد تعليقاته عليها، وإغراقها بفيض من الحكايات الموازية والاقتباسات الشّعريّة والنّثريّة، على توجيه القارئ إلى أصل الحكاية، إلى معنى التراجيديا الفلسطينيّة وصراع البقاء الّذي خاضته الأقليّة العربيّة الّتي بقيت متشبّثة بالأرض والوطن بعد كارثة 1948.

ويوفّر شكل نصّه الرّوائيّ المبعثر المشتّت، الّذي يفتقد مركزًا وبؤرة محدّدَين، متّسعًا لسرد حكايات كثيرة. وتعيد هذه الحكايات الّتي يتناسل بعضها من بعض، تأويل الحكاية الفلسطينيّة مرّة بعد مرّة في نوع من السّرد العنقوديّ الّذي يتراكب بعضه فوق بعض طبقات"[1].

يشكّل هذا الشّكل من أشكال السّرد العمل المركزيّ في تجربة إميل حبيبي الرّوائيّة أي "الوقائع الغريبة في اِختفاء سعيد أبي النّحس المتشائل"، الّذي يدشّن عمارة جديدة في الرّواية العربيّة المعاصرة، ويفتح أفقًا لتجديد حياة هذه الرّواية ويوسّع لها مسالك لم تسلكها من قبل.

إنّ المتشائل هي من بين الأعمال الرّوائيّة العربيّة الّتي استطاعت أن تفلت من أسر الشّكل الرّوائيّ التّقليديّ الّذي يعيد محاكاة العالم الواقعيّ بشخوصه ومجريات أحداثه، ومن خلال حبكة نعرف مقدّمًا بدايتها ونهايتها. وقد عمل حبيبي في نصّه الرّوائيّ الشّهير على التخلّص من أسلوب المحاكاة ملتجئًا إلى أسلوب تّمثيل العالم من خلال شخصيّات غير مكتملة، بل إنّها تبدو تخطيطات تعبّر من خلال عدم اكتمالها عن الواقع الكابوسيّ الّذي تروي عنه.

ويرى الباحث فخري صالح أنّ "سعيد أبا النّحس المتشائل يمثّل في الرّواية الشّخصيّة الّتي تتّصف عبرها الأحداث الكابوسيّة والمصير التراجيديّ لشعب انشطر نصفين: شطرًا داخل الوطن وشطرًا خارجه. والمتشائل الّذي يمزج في نظرته إلى الحياة بين التّشاؤم والتّفاؤل،

[1]. انظر: فخري صالح، **قبل نجيب محفوظ وبعده-دراسات في الرّواية العربيّة**، ط1، بيروت: الدّار العربيّة للعلوم، الجزائر: منشورات الاختلاف، 2010، ص 135-136.

ويغلّب نظرة التّفاؤل غير المبنيّ على أسس واقعيّة على التّشاؤم، شخصيّة مركّبة كاشفة يميط المؤلّف من خلالها اللّثام عن تجربة شعب. إنّه يعمل على تكوين شبكة سرديّة معقّدة تدور حول شخصيّة سعيد أبي النّحس، الّتي يبدو ظاهرها غير باطنها، ولكن المفارقات اللّفظيّة والموقفيّة تكشف عن طبيعة ولائها، وتكشف في الوقت نفسه عن كوميديا سوداء يعيشها شعب مشرّد على أرضه"[1].

لقد استعار حبيبي لبناء هذا العمل الرّوائيّ المركّب أساليب المقامة وفنّ الخبر واقتباس الأشعار والطّرائف والأمثال، وقام بصهرها في البنية السّرديّة ل "المتشائل". ونحن نلحظ، بسبب هذه الوفرة من الأساليب وأشكال الحكي كيف تتناسل الحكايات وتتوالد وتتفرّع في نصّ إميل حبيبي، وكيف أنّ العناوين الفرعيّة الّتي وضعها المؤلّف للفصول الروائيّة القصيرة الّتي يفضي الواحد منها إلى الآخر، تساعد على تكثيف أبعاد النّصّ الدّلاليّة وتعميق هذه الأبعاد، وإضفاء بنية مقطعيّة على المتشائل.

من الواضح أنّ البنية المقطعيّة الّتي تذكّر بشكل القصيدة، تعطي المتشائل شكلًا فريدًا تستقلّ فيه المقاطع عن بعضها البعض في حين تتسلسل الحكايات وترتابط من خلال شخصيّة "المتشائل" العجائبيّة غريبة الأطوار.

لقد تولّد هذا الشّكل من أشكال الكتابة الرّوائيّة من لعبة التّهجين الّتي ذهب بها إميل حبيبي شوطًا بعيدًا بحيث أصبح العمل الرّوائيّ معرضًا للأساليب والأشكال، وتكسّرت البنية الخطّيّة، وصار على القارئ أن يولّد المعنى بإعادة ترتيب المشهد الرّوائيّ واستنباط الدّلالة من جملة المفارقات الّتي يحتشد بها فضاء العمل.

وفي الحقيقة أنّ الغنى الدّلاليّ الّذي يتمتّع به عمل مثل "المتشائل"، ناشئ أيضًا من العلاقة الملتبسة بين الرّاوي الّذي اِئتمنه سعيد أبو النّحس على سرّه، وسعيد أبي النّحس المتشائل. ثمّة راويان اِثنان في هذه الرّواية هما سعيد والرّاوي الّذي نحسّ في النّصّ أنّه شديد القرب من الكاتب.

[1]. م. ن.، ص 136-137.

ومن العلاقة الملتبسة الّتي تقوم بينهما تتولّد المفارقة والمحاكاة السّاخرة (parody) والتّورية وجميع الصّور البلاغيّة الّتي تكشف عن الحقيقة الرّوائيّة لشخصيّة المتشائل، المنقسمة على ذاتها ظاهرًا، والسّاخطة النّاقدة السّاخرة الكاشفة عن الواقع المأساويّ الّذي لا يميط اللّثام عنه إلّا هذا الشّكل من أشكال الكوميديا السّوداء الّتي تتّخذها الرّواية أسلوبًا تعبيريًّا لها. وقد اشتملت الرّواية على تعدّديّة صوتيّة، وذلك عبر إدخال حبكات موازية للحبكة الرّئيسيّة في العمل الرّوائيّ، ومن خلال اِستخدام الاقتباسات والتّعليق على المشهد، والمحاكاة السّاخرة للأحداث والشّخصيّات.

فضاء الرّواية (المكان)

للمكان في العمل الرّوائيّ حضوره، وللإنسان في المكان حضوره، وللزّمان في المكان حضوره، وللّغة دورها في تجسيد هذا الحضور وربطه بغيره من عناصر الخطاب الرّوائيّ ربطًا يجعل منه نسيجًا متشابكًا، محكم التّلاحم والتّماسك، شديد الاِتّساق والتّرابط. وهذا النّسيج المتواشج، هو الرّواية الّتي تروي لنا حوادثها بأسلوب خاصّ يتباين من كاتب لآخر.

وإذا تأمّلنا المكان الرّوائيّ، "وجدنا أنّه هو الّذي يمثّل البعد المادّيّ الواقعيّ للنّصّ، وهو الفضاء الّذي تجري فيه، لا عليه، الحوادث"[1].

ولا نبالغ إذا قلنا: إنّ المكان يعدّ في مقدّمة العناصر والأركان الأوّليّة، الّتي يقوم عليها البناء السّرديّ، سواء أكان هذا السّرد قصّة قصيرة، أم قصّة طويلة، أم رواية[2].

فللمكان قدرة على التّأثير في تصوير الشّخوص وحبك الحوادث، مثلما للشّخوص أثر في صياغة المبنى الحكائيّ للرّواية. فالتّفاعل بين الأمكنة والشّخوص شيء دائم ومستمرّ في الرّواية، مثلما هو دائم ومستمرّ في الحياة. "فتكوين المكان، وما يعروه من تغيّر في بعض الأحيان يؤثّر تأثيرًا كبيرًا في تكوين الشّخوص، وقد يكون وصف الأمكنة من الدّوافع الّتي

[1]. ياسين نصير، **إشكاليّة المكان في النّصّ الأدبيّ**، بغداد: دار الشّؤون الثّقافيّة، 1986، ص 1.

[2]. إبراهيم خليل، **الرّواية في الأردنّ في ربع قرن**، ط1، عمّان: دار الكرمل للنّشر، بدعم من وزارة الثّقافة، 1994، ص 121.

تجعلنا نفهم الأسرار العميقة للشّخصيّة الرّوائيّة؛ فهو وصف لا يقتصر على الإطار الجغرافيّ الّذي تقع فيه الحوادث، وإنّما يؤدّي دورًا حيويًّا في مستوى الفهم والتّفسير والقراءة النّقديّة"[1]. لذا يمكن النّظر إلى المكان الرّوائيّ من حيث هو مدخل من المداخل المتعدّدة، الّتي يتمّ من خلالها النّظر في عالم الرّواية والوقوف على مراميه، ومدلولاته العميقة، ورموزه، وما فيه من جماليّات الوصف إلى جانب جماليّات السّرد القصصيّ[2]. والمعروف أنّ الإهتمام باختيار الأمكنة في السّرد الروائيّ يساعدنا على معرفة ما يريد الرّوائيّ توصيله إلى المتلقّي.

وفي مجال الكلام عن المكان في الرّواية قسّم الكاتب غالب هلسا (1932-1989) الأمكنة إلى أنواع ثلاثة هي:

- المكان المجازيّ، وهو المكان الّذي لا يتمتّع بوجود حقيقيّ، بل هو أقرب إلى الإفتراض، وهو مجرّد فضاء تقع أو تدور فيه الحوادث، مثل خشبة مسرح يتحرّك فوقها الممثّلون.
- المكان الهندسيّ، وهو المكان الّذي يظهر في الرّواية من خلال وصف المؤلّف للأمكنة الّتي تجري فيه الحكاية، واستقصاء التّفاصيل دون أن يكون لها دور في جدليّة عناصر العمل الرّوائيّ الأخرى.
- مكان العيش-المكان الأليف، وهو الّذي يستطيع أن يثير لدى القارئ ذاكرة مكانه هو، فهو مكان عاش الرّوائيّ فيه، ثمّ انتقل منه ليعيش فيه بخياله بعد أن ابتعد عنه[3].

ونحن هنا في استعراضنا هذا، لا نقحم المكان إقحامًا قسريًّا في سياق دراستنا، فروايتنا الّتي نعالجها هنا ونقف على خصوصيّة المكان فيها؛ فهي إنّما تركّز على المكان الهويّة بشكل خاصّ، بمعنى علاقة المكان بالشخصيّة والوجود، وليس أيّ علاقة أخرى. ولا ريب في أنّ للمكان أثرًا في التّعبير عن هويّة الكاتب الرّوائيّ والشّخوص. فالحياة الإنسانيّة هي خلاصة الظّروف

---

[1]. انظر: حسن النّجمي، **الفضاء السّرديّ**، ط1، الدّار البيضاء؛ بيروت: المركز الثّقافيّ العربيّ، 2000، ص 32-33.

[2]. محمّد أبو زريق، **المكان في الفنّ**، ط1، عمّان: وزارة الثّقافة، 2003، ص 30.

[3]. غالب هلسا، **المكان في الرّواية العربيّة**، تحرير وتقديم، ط1، دمشق: دار ابن هانئ، 1989، ص 22-35.

والبيئة المحيطة، والتّاريخ، والعادات، والتّقاليد والأعراف. ونتيجة لذلك نجد الكثير من الكتّاب يحاولون من خلال المكان التّعبير عن تمسّكهم بهويّتهم، لا سيّما إذا كانوا ممّن يعانون أصلًا بسبب تلك الهويّة، كأن يكونوا مقيمين بصورة قسريّة، أو اختياريّة، خارج المكان الّذي عرفوه وألفوه وأحبّوه. فتراهم دائمي الحنين والتّوق إلى ذلك المكان يصوّرونه فيما يكتبون، ويتلذّذون بذكره وذكر ما يتّصف به من صفات تشير إلى ما يؤمنون به ويفضّلونه على غيره، وعلى سائر الأماكن والأشياء. وهذا ما دفع ببعضهم لتسمية سيرته الذّاتيّة خارج المكان*، وسبب ذلك أنّ هذا المفكّر وهو إدوارد سعيد (1935-2003)، قضى عمره كلّه خارج الوطن الّذي أحبّ[1].

وها هو إميل حبيبي يُكثر من ترديد الأمكنة في رواياته، لا سيّما رواية روايته الوقائع الغريبة الّتي نجده فيها يحاول أن يتحدّى ما فعله الاِحتلال، وما سعى لتحقيقه، وهو نسف ذاكرة المكان وتغيير هويّة الفضاء الفلسطينيّ، تغييرًا يبدأ بنسف القرى وهدم الضّياع، ومحو البلدات من الوجود، وإطلاق أسماء عبريّة على ما لم يُمحَ من تلك القرى والبلدات لتسلبها هويّتها الّتي عرفت بها، وإليها تنتمي وتنتسب. فهو ينماز على غيره من الكتّاب بكثرة ذكره للأماكن وذكر أسمائها، وذكر ما فيها من الأحياء والحارات والأزقّة، بالإضافة لما يرتبط بها من موروث ثقافيّ وتراث شعبيّ (فولكلوريّ). فالقرية عنده تعرف بما تجسّده من علاقات القربى، والرّغبة في العودة إليها إذا اضطرّ من يقيم فيها إلى النّزوح عنها. أمّا إذا أزيلت القرية؛ فإنّ حبيبي يُكثر من لفت النّظر إليها في مسعى منه للتّذكير بها: نحن من الرويس، نحن من الحدثة، نحن من الدّامون، نحن من ميعار، نحن من الزّيب، نحن من البصّة[2]. وهي أسماء قرى قام الإسرائيليّون بإزالتها من الوجود، لكن رواية المتشائل تمثّل لائحة اتّهام ساخرة لمرتكبي هذه الجريمة، فالتعلّق بهذه القرى يغدو شكلًا من أشكال المقاومة والتمسّك بالأرض والهويّة.

---

[1]. إدوار سعيد، **خارج المكان**، ترجمة فواز طرابلسي، ط1، بيروت: دار الآداب، 2000.

[2]. إميل حبيبي، **الوقائع الغريبة في اختفاء سعيد أبي النّحس المتشائل**، حيفا: دار عربسك للنّشر، 2006، ص 32.

وقد اتّخذ حبيبي من البيت أداة للتّعبير عن صراع الهويّة (الأنا) مع الآخر. فالتّصميم، والطّراز المعماريّ الّذي اتّخذه البيت في حارة وادي النّسناس في حيفا، هو في رأي الكاتب تعبير عن هويّة الّذين بنَوْه. فقد "تركوا فتحات نوافذه منخفضة لتكون على مقاسهم من طرفها الدّاخليّ، وعلى مقاس أولادهم من طرفها الخارجيّ"[1].

ومتعلّقات البيت هي الأخرى من "أثاث، وحُصر وسجاجيد (زرابي) ودواشك، ومرايا، وصحون القهوة، وجرن الكبّة، وفراشي الأسنان..."[2]، وذلك كلّه يعبّر تعبيرًا صادقًا عن هويّة من سكنوه، وأجبروا على مغادرته قسرًا.

ومن هنا فقد شكّل المكان في المتشائل، إطارًا واقعيًّا لتصوير الصّراع الدّائر بين المقاومين بشتّى أنماطهم والمحتلّ؛ وبذلك فهو شاهد في كثير من المواقف على سعي الكاتب لتجذير الهويّة والإنتماء، ردًّا على من يسعى لتشتيت الوجود الإنسانيّ ونزوحه عن أرضه قسرًا، وإن لجأ الكاتب في مشاهد الرّواية على الخلط بين الواقعيّ والأسطوريّ أو قل الواقعيّ بالحكايات الغرائبيّة أو الفانتازيا.

الخلاصة

لقد حاولنا في هذه الدّراسة حول رواية المتشائل الوقوف على خصوصيّتها النّوعيّة والأسلوبيّة واللّغويّة والشّكليّة، نظرًا لأنّ هذه الرّواية تشكّل علامة مميّزة (Motto) في الشّكل الرّوائيّ الحديث، إضافة إلى البنية النّصّيّة المتداخلة مع الاقتباسات والتّضمينات الموظّفة لخدمة المضمون العامّ للرّواية.

وتعرّضنا للمكان في الرّواية نظرًا لخدمته الوفيّة للشّخصيّة في تحوّلاتها. فالتّفاعل بين الأمكنة والشّخوص شيء ملازم في الرّواية، وللمكان-فضلًا عن وظيفته الهندسيّة-أهميّة من حيث إنّه يحدّد الإطار، ويرسم ملامح المشهد السّرديّ وأبعاده، وظيفته الأيديولوجيّة الّتي تنمّ على

[1]. نفسه، **سرايا بنت الغول**، ط1، عمّان: دار الشّروق، 2006، ص 87.

[2]. نفسه، **سداسيّة الأيّام السّتّة**، ط1، عمّان: دار الشروق، 2006، ص 48.

تمسّك الكاتب والشّخوص بالهويّة الذّاتيّة والوطنيّة. وقد رأينا ذلك في الرّواية، بحيث عمل المكان كتأصيل للحكاية الفلسطينيّة بكامل مشاهدها.

وقد عبّرت الرّواية عن رؤية شاملة للحالة الّتي تناولتها عبر مشاهدها وفصولها، وهذا تأتّى من خلال شخصيّة المتشائل أفعاله، وما يرد على لسانها من اقتباسات وتلاعب بالألفاظ وتحويرات للمواقف والأخبار وتأويلات فقه-لغويّة، تمثّل وصفًا موارِبًا لإحساس الفلسطينيّ بغربته داخل وطنه. ولعلّ محاولة التّعبير عن هذا العالم شديد الغرابة، الّذي وجد الفلسطينيّ نفسه فيه بعد قيام دولة إسرائيل، قادت إميل حبيبي إلى اِصطناع عالم عجائبيّ يشبه بصورة من الصّور عالم فولتير في "كانديد"، وعالم الكاتب التشيكيّ في " الجنديّ الطّيّب شفاييك". لكنّ الأكثر أهميّة في هذه التّجربة هو أنّ حبيبي اهتدى إلى المزج بين الشّكل الرّوائيّ الأوروبيّ وأساليب سرديّة متعدّدة، تستعين برواية الأشعار واصطناع المفارقات في المواقف والألفاظ واللّعب بالكلمات، للخروج بشكل هجين يغني تجربة الشّكل في الرّواية العربيّة. وبما أنّ الرّواية شكل هجين بطبيعته، كما يرى ميخائيل باختين، Mikhail Bakhtin (1895-1975)، فإنّ حبيبي يهتدي إلى الخاصّة النّوعيّة المميّزة للنّوع الرّوائيّ ويقوم، من خلال معرفته الواسعة بالتّراث العربيّ، بتطعيم شكل الرّواية العربيّة في بداية السّبعينيّات بما ينتهك هذا الشّكل ويعيد ترتيب عناصره.

ولا أظنّ أنّ هناك روائيًّا عربيًّا نجح في استخدام أسلوب التّهجين، ومحاولة الخروج من قبضة الشّكل الرّوائيّ المستعار من الغرب، كما فعل إميل حبيبي.

إنّ تجربته الرّوائيّة الّتي كُتب عنها الكثير، لا زالت بحاجة إلى إعادة نظر فيما يتعلّق بالتطوّرات الشّكليّة الّتي أدخلتها إلى الرّواية العربيّة، وفيما يتعلّق بالتّوازيات الّتي أقامتها بين شخصيّاتها وشخصيّات روائيّة أخرى في الرّواية العالميّة، وفي استعادته من أشكال السّرد العربيّة التّراثيّة، وما أحدثه ذلك التّهجين العجيب من أثر على الشّكل الرّوائيّ.

وإذ يتجذّر هذا النّصّ في الموروث السّاخر ويقيم نفسه في الحاضر السّياسيّ والأخلاقيّ، ويستمدّ مشروعيّته الفعليّة في سياقه داخل الكتابة العربيّة الوسيطة مستعادةً لمواجهة الحاضر وتفكيكه؛ فإنّه لا يملك إلّا أن يكون جزءًا من خصوصيّات الكتابة العربيّة الحديثة.

المصادر والمراجع:

أبو زريق، محمّد. **المكان في الفنّ**. ط1. عمّان: وزارة الثّقافة، 2003.

أبو الشّباب، واصف كمال. **صورة الفلسطينيّ في القصّة الفلسطينيّة المعاصرة**: من سنة 1948 إلى سنة 1973. بيروت: دار الطّليعة، 1979.

بركات، حليم. **المجتمع العربيّ في القرن العشرين: بحث في تغيّر الأحوال والعلاقات**. ط1. بيروت: مركز دراسات الوحدة العربيّة، تموز 2000.

بلاص، شمعون. **الأدب العربيّ في ظلّ الحرب (1948-1973)**. شفاعمرو: دار المشرق، 1984.

بولس، حبيب. **عيون المرايا-دراسات أدبيّة نقديّة**. بيت بيرل: مركز دراسات الأدب العربيّ، كفر قرع: أ. دار الهدى. ط1. 2004.

توما، إميل. **قصّة إميل حبيبي الوقائع الغريبة في اختفاء سعيد أبي النّحس المتشائل أو بانوراما نكبة شعب**. حيفا: الاتّحاد، 13/9/ 1974.

الجيّوسي، سلمى الخضراء. **موسوعة الأدب الفلسطينيّ المعاصر/ أنطولوجيا**. ط1. بيروت: المؤسّسة العربيّة للدّراسات والنّشر، 1997.

حبيبي، إميل. **الوقائع الغريبة في اختفاء سعيد أبي النّحس المتشائل**. حيفا: دار عربسك للنّشر، 2006.

_____. **سرايا بنت الغول**. ط1. عمّان: دار الشّروق، 2006.

_____. **سداسيّة الأيّام السّتّة**. ط1. عمّان: دار الشّروق. 2006.

خليل، إبراهيم. **الرّواية في الأردنّ في ربع قرن**. ط1. عمّان: دار الكرمل للنّشر، بدعم من وزارة الثّقافة، 1994.

خليل، محمّد. **نقد على نقد**. ط1. كفر قرع: دار الهدى للطّباعة والنّشر كريم، 2007.

خوري، إلياس. **الذّاكرة المفقودة**. بيروت: مركز الأبحاث. 1982.

الرّاعي، علي. **مجلّة الشّرق**، عدد خاصّ بإميل حبيبي. عدد 2. نيسان/ حزيران. شفاعمرو، 1996.

_____. **الرّواية في الوطن العربيّ**: نماذج مختارة. القاهرة: دار المستقبل العربيّ-الصّقر العربيّ للإبداع، 1991.

زقّوت، ناهض. **شخصيّات فلسطينيّة، نوابغ الإبداع " 3"**. غزّة: مؤسّسة عشتاروت للثّقافة والفنون. شباط –فبراير، 1997.

سعيد، إدوار. **خارج المكان**، ترجمة فوّاز طرابلسي. ط1. بيروت: دار الآداب، 2001.

صالح، فخري. **في الرّواية الفلسطينيّة**. بيروت: دار الكتاب الحديث، 1985.

_____. **قبل نجيب محفوظ وبعده: دراسات في الرّواية العربيّة**. ط1. بيروت: الدّار العربيّة للعلوم؛ الجزائر: منشورات الاختلاف، 2010.

صنع الله، إبراهيم. **ذات**. القاهرة: دار المستقبل العربيّ، 1992.

صحيفة حقّ العودة. العدد المزدوج (32-33). السّنة السّابعة. بديل: المركز الفلسطينيّ لمصادر حقوق المواطنة واللّاجئين، أيّار 2009.

العدوان، أمينة. **الأعمال النّقديّة**. ط1. بيروت: المؤسّسة العربيّة للدّراسات والنّشر، 1995.

عرايدي، نعيم. **محطّات على طريق الإبداع**. حيفا: مكتب ومكتبة كلّ شيء، 1992.

عزيز ماضي، شكري. **انعكاس هزيمة حزيران على الرّواية العربيّة**. بيروت: المؤسّسة العربيّة للدّراسات والنّشر، 1978.

عطيّة، محمّد أحمد. **الرّواية السياسية: دراسة نقديّة في الرّواية السّياسيّة العربيّة**. القاهرة: مكتبة مدبولي، 1981.

علّوش، سعيد. **عنف المتخيّل الرّوائيّ في أعمال إميل حبيبي**. بيروت: مركز الإنماء القوميّ، د.ت.

غنايم، محمود. **في مبنى النّصّ، دراسة في رواية إميل حبيبي: الوقائع الغريبة في اختفاء سعيد أبي النّحس المتشائل**. جتّ المثلّث: منشورات اليسار، 1987.

_____. **المدار الصّعب (رحلة القصّة الفلسطينيّة في إسرائيل)**. ط1. كفر قرع: دار الهدى، جامعة حيفا: سلسلة منشورات الكرمل، 1995.

الغيطاني، جمال. **الزّيني بركات**. دمشق: وزارة الثّقافة، 1974.

فحماوي، عايدة. "قراءة في رواية المتشائل مأساة شعب وأزمة هويّة: رواية الوعي والوعي المضادّ". **موسوعة أبحاث ودراسات في الأدب الفلسطينيّ الحديث/ الأدب المحلّيّ (1)**. ط1. باقة الغربيّة: مجمع القاسميّ للّغة العربيّة، أمّ الفحم: مكتبة الطّالب، 2011.

القاسم، سميح. **مجلّة الجديد**. العدد المزدوج 4-5، 1974.

القاسم، نبيه. **دراسات في القصّة المحليّة**. عكّا: الأسوار للطّباعة والنّشر، 1979.

الموسوي، محسن جاسم. **ثارات شهرزاد-فنّ السّرد العربيّ الحديث**. ط1. بيروت: دار الآداب، 1993.

النّجمي، حسن، **الفضاء السّرديّ**، ط1. الدّار البيضاء؛ بيروت: المركز الثّقافيّ العربيّ، 2000.

نصير، ياسين. **إشكاليّة المكان في النّصّ الأدبيّ**. بغداد: دار الشّؤون الثّقافيّة، 1986.

هلسا، غالب. **المكان في الرّواية العربيّة**، تحرير وتقديم. ط1. دمشق: دار ابن هانئ، 1989.

وادي، فاروق. **ثلاث علامات بارزة في الرّواية الفلسطينية، غسان كنفاني، إميل حبيبي، جبرا إبراهيم جبرا**. عكّا: دار الأسوار، 1985.

ياغي، هاشم. **الرّواية وإميل حبيبي**. القاهرة: الفجر للطّباعة والنّشر والتّوزيع، 1989.

Khater, A. "Emile Habibi: The Mirror Of Irony In Palestinian Literature". *Journal of Arabic Literature*, 24:1 (Mar., 1993): 75-94.