الشرطي المكلف بالحراسة الى الجندي الحاسر الرأس ، وقد نجح الكاتب في خلق التوازن بين الحدث والدلالات السياسية التي تشي بموقفه ، وهذا ما يشكل أحد المفاصل الأساسية لأدب اميل حبيبي والذي تجلى فيما بعد (بالسداسية او المتشائل) وكان أكثر وضوحاً في مسرحيته الأخيرة (لكع بن لكع) بينما القصة الثانية النورية نجد الحدث يقوم على شكل آخر . إنه استحضار الشخصية الشعبية والتحرك بها في مجال ينوس بين المعطيات التراثية وبين الدلالات الحاضرة والمعاصرة في الفهم السياسي والقضية الوطنية . هكذا كان تعامله مع «النورية» و«الدب الراقص» و«الكزكوز» او «صندوق الفرجة» في مسرحيته الأخيرة : لكع بن لكع .

فالنورية ، لا تعود في قصة اميل حبيبي مع ابيها صاحب الدب ولا مع الدب ، بل تأتي مجرد حضور يثير في وعي أهل الحي تلك الاشكالات القديمة التي تعود بالذاكرة الى الدب الذي يطوف مع صاحبه في القرى يعرض حركات نمطية معينة ، ومع هذه العودة يتم استحضار الماضي بعلاقاته وطموحات الناس كي نرتد منه الى الواقع ـ المأساة من خلال الأرض : «هل بقي لك وطن يا حلاق العقول ؟ ماذا تحلقون في بلادكم هذه ، شعور الناس أم جذورهم ؟ الفلافل أرسخ جذراً منكم ، فلقد دفنت حكم الاتراك وحكم الانجليز ، وعمرت بعدهما» ص ٢٢٤ .

وهنا نكتشف أن النورية ليست صاحبة الدب الراقص ، بقدر ما هي الذاكرة المفقودة ، يستحثها الكاتب في نماذج مهشمة ومكسرة انقطعت عن ماضيها وغير قابلة للتطور ، فتطلب منهم النورية ، أن يحفظوا الماضي في أولادهم ، فربما يستطيعون هم أن يعيشوا للمستقبل .

وهذا ، يمثل أيضاً أحد المفاصل الأساسية لأدب أميل حبيبي يعتمد استحضار الشخصية الشعبية كمظهر فانتازي يمكنه من حرص المشهد ودلالاته في آن معاً ، ويمتد الى استحضار اللغة الشعبية في جذورها التراثية ـ لغة المقامات والجاحظ ـ والتي تعتبر أقرب وصولاً للحس الشعبي بشكل عام .

بينما في مرثية السلطعون تطوراً تقنياً في القصة ، بل استطيع أن اعتبرها احدى تجارب أو بروفات لكتابة قصة طويلة ، فهي حيث البنية تعتمد الشكل الدائري من الق ، تتعدد البدايات والنهاية واحدة ، وربما نشير في هذا الصدد الى أنه ذات الاسلوب الذي استخدمه الروائي الكبير ، «غابرييل غارسيا ماركيز» الا أنه بالأساس مستمد من «ألف ليلة وليلة» . دائماً تنتهي بموت «المرحوم حريز اليقظان» ثم نعود الى نقطة ما من حياته ، موقف ، فكرة ، لا تلبث أن تقودنا الى موته ثانية ، ذات النهاية ، استطيع القول أن هذا الشكل كان الأساس الذي انطلق منه الكاتب في اعماله «السداسية» و «متشائل» اذ تعتمد ذات الاسلوب في القص الدائري والكاتب لا يخفي تأثره بالتراث والحكاية وخصوصاً «ألف ليلة وليلة»[٦] ليس فقط بل ان هذه القصة تحمل الوشم الأساسي لكل أدب أميل حبيبي وكتاباته اللاحقة إنه الأدب الساخر . فالمأساة اقوى من قدرة الذاكرة على التحمل وبالتالي السخرية هي شكل التعبير الأنسب عن مرارة الواقع .

فالبطل شخصية مهزومة وإن كانت تنمو في القصة ونحن نتابعها منذ أيام الدراسة وفي مراحل الحياة المتقدمة إلا أنها دوماً محكومة بالعجز وعقدة الخوف من أي فعل أو موقف أو رأي ، والكاتب بسخريته من هذه الشخصية يقدم إدانة لعقلية وممارسات الانسان الذي ارتبط الى حد ما بهزيمة حزيران والذي مات بلا موقف . كما أن الكاتب يؤكد على موت «حريز اليقظان» ليقول لنا أن لا حيادية في الحياة وبالتالي هو يقدم لنا موت الشخصية المهزومة في مقابل بقاء الناس الصامدين والذين أخذوا تعبيراتهم في المقاومة المسلحة ، أو الحزب في الداخل . وهكذا فالكاتب يستحضر الواقع الاجتماعي بتناقضاته المتباينة ويقدم لنا في ذات الوقت موقفاً متقدماً من هذا الواقع من خلال الانتماء للحياة وللجملة تناقضات الواقع وصراعاته .

إن عودة أخيرة الى هذه القصص الثلاث من حيث الاسلوب ، نجد أن الكاتب في (بوابة مندلباوم) يعتمد اللقطة أو الموقف الذي يلخص مستوى سياسياً . وهو يفحم الكثير من آرائه دون تبرير في السياق القصصي ، بل ليعبر عن المستوى السياسي ليس أكثر . فالطفلة تتكلم اللغتين العربية والعبرية مع أصدقائها ـ كل الناس يحق لهم الدخول والخروج متى شاؤوا عبر البوابة أو سواها إلا أهل البلاد ، فالتصريح بالمغادرة يعني الطرد من الجنة وليس من أمل بالعودة ثانيةً إليها ـ وكثير من الاستطرادات والتعليقات التي تربك بناء القصة نسبياً ، بينما في «النورية» يقوم بتقطيع القصة الى مقاطع ثلاثة ، نجد أن الأول «بكاء العروس» والثالث «أسنان الحليب» يشكلان اسقاطاً من وعي الكاتب على موضوعه ، دون أن يساهما باغناء القصة حتى في دلالاتها . ولو حذف هذان المقطعان لحافظت القصة على مستوى أفضل .

في المقطع الثاني «زنوبة» وهو مقسم أيضاً إلى مقاطع فرعية كل منها ينساح في ذاكرة أحد الاشخاص كموالم تتابع لتشكل لنا البناء القصصي المتكامل . ومع (مرثية السلطعون) يبدو أن الكاتب قد أخذ يتملك ادواته التعبيرية بشكل أفضل ، فهو يعتمد أسلوب القص الدائري كما قلنا ، وينجح في بناء الشخصية المهزومة بسخرية لاذعة ، ونجد أن اللغة وقد تكثفت فيها اشكال الاستخدامات التراثية من جهة والعامية من جهة أخرى . إضافة الى كمية من الاشتقاقات والتقابلات اللفظية التي تتناسب مع اسلوب السخرية الذي يعتمده الكاتب . وهذه القصة بالذات نستطيع أن نعتبرها المرتكز الذي انطلقت منه تجربة الكاتب فيما بعد .

***

في تمثيلة «قدر الدنيا» المنشورة عام ١٩٦٢ نجد مشهداً تمثيلياً من فصل واحد . ولم تستطع التمثيلية ان تنمو كعمل مسرحي ، ومع ذلك وجدت أن أقف عندها بشكل خاص ، باعتبارها مقدمة أو محاولة أولية في كتابة النص المسرحي والذي يجسد هاجس الكاتب لامتلاك الشكل التعبيري من جهة ، ولأن تجربة الكاتب في اطار المسرح استمرت وانضجت في مرحلة متقدمة ، عمله المتميز «لكع بن لكع» .

في قدر الدنيا ، يتناول الكاتب شرائح من العرب في الأرض المحتلة بعد عام ١٩٤٨ من خلال عائلة موسعة تصل الى أربعة أجيال ومما يلفت النظر أن الكاتب لم يعتمد اسلوب المبالغة أو التفاؤل السياسي في اختيار نماذجه ، بل كان واقعياً الى أقصى الحدود ، وقدّم صورة بائسة الى حد ما ، فالولد الكبير «حسين» قبل بالتعامل مع العدو الصهيوني ضمن تبرير «إما أن أعيش مشرد مثل حسن ، والله وحده يعلم ماذا كان سيحل بكم بعدي ، أو إبقى وطني مع كل الغلب واضحي بسمعتي من اجلكم ، ومن أجل الوطن !؟ ص ١٣٤ مع أنه سبق واعترف بأن مهنته الوحيدة التي يجيدها هي هدم المنازل «بيتي معمور على قبور» فنكتشف تلك المفارقة الساخرة أو النهكم المضمرة من قبل الكاتب إن «حسين» يضحي من أجلهم ومن أجل الوطن !

بينما في الطرف الاخر نجد احمد (أخوه) المشرد في لبنان وله زوجة وأطفال في الأرض المحتلة . يبدأ الحدث في المرحلة عندما يعود هذا الأخ لزيارهم ، فيبدأ تحرك العائلة باتجاه هذا المأزق الجديد . هل يبقى أن يبقى ويحظى بهوية ؟ وكيف ؟ أو على أن يعتقل ورما يقتل اذا انكشف أمره .

قلت بأن الكاتب يقدم صورة بائسة عن الوضع ، فها هي العائلة تتحلل من مشكلة «حسن» بينما الأب والنساء عاجزات كم سلبي غير قادر على الفعل ، و«حمدي» الأخ الثاني ، يبدو شخصية موقف ، أما «حسين» فلا يستثمر بالقدر الخطير على وضعه هو وعلاقاته مع العدو فيتفتق ذهنه عن حل !.. أن يفاوض الشيوعي «عادل» مقابل تدبير وضع حسن ، وبذلك يقدم خدمة إضافية للعدو . بالطبع «عادل» لم تره في المسرحية ولكن احساسنا به (قد الدنيا) تقول الجدة ، بل إن والدته «أم حسين» تعاطفها مع الشيوعيين من خلال . يشي بأنه ظل الكاتب أو أنه الموقف الذي هذه اللوحة الرمادية . والذي يقودنا التفاؤل كموقف سياسي رغم أنه أي يعتقل في اللحظة التي كان الجميع عليه . وتأتي النهاية بشكل مبتر حسن من حيث أتى دون أن يظهر هذا المشهد التمثيلي .

الكاتب عرض مجموعة من المواقف التي اختارها أو النماذج دون أن يعطي النماذج فرصة التشكل والنمو ودون أن يهيء الفعل الدرامي في هذه التمثيلية ، الوحيدة التي أحاط بها الكاتب بشكل معقول ، أو عبرت عن ذاتها من خلال المواقف والمفارقات الكوميدية كانت شخصية «حسين» حين يهرب من صوت التعذيب ليختبيء في المرحاض أو من خلال تهكمات

«حمدي» .

بقيت في المسرحية شخصية «الجدة» التي يؤكد الكاتب أنها مقعدة وأنها خرفة ، لكننا نتلمس في ثنايا تعليقاتها موقفاً صلباً وأصالة تصل حدّ الحكمة ، يتجلى ذلك في استحضارها لقصة (عبد الله بن المنهومة) في مقابل اهتماماتهم العائلية ، كذلك يتجلى في موقفها من عادل أو توجيهها للصغيرة حفيدتها «لا تخافي يا مضروبة . اطلبي من الله أن لا تشخصي في يوم من الأيام .. كوني كعباد الشمس ، حيث الشمس توجهي نحوها» ص ٢٣٧ .

فمن خلال بؤس الواقع الذي يستشعره المجاهين :

١ ـ الجدة بما تعنيه أو ترمز له من أصالة وتراث وجذر .

٢ ـ عادل ، الأخ الصغير والموقف المتنامي والفاعل باتجاه التغيير .

وهكذا فالكاتب استطاع أن يقدم وبقيت الشخصيات محصورة في نماذجها وفي اطار الحوار ، ولم تتطور من خلال العرض ، بل إن بعضها بقي نموذجاً ذهنياً لم نشاهده مطلقاً . كذلك الحدث أو الفعل لم ينم . وظلت التمثيلية أشبه بالحوارية التي تذكرنا «المأدبة» مثلاً .

«سداسية الأيام الستة» وتجربة الكتابة الروائية :

في لقاء مع اميل حبيبي أجرته مجلة «الكرمل» وجه إليه النص التالي : «في كتابك الأول سداسية الأيام الستة نلاحظ أن القصة تخبر عن ابطالها ولا تقدمهم» . وفي هذه الصيغة مواجهة الالتباس الاساسي في أية دراسة لأعمال الكاتب الكبير بما فيها السداسية والتي تنطلق من تميزها في مستوى الأسلوب هذا التميز والذي ابتدأ في تجربته القصصية كما أشرنا في تناولنا لـ «مرثية السلطعون» إذ ينطلق من حس تراثي يتفاعل مع موضوعته فيقدم لنا شكلاً جديداً . هذا الحس التراثي المستمد من (ألف ليلة وليلة) يركز على الوحدة البنائية المتكررة في شكل حكايات . وهذا الشكل لم يأت مصادفة بل كان سياقاً محكوماً بعقلية وتذوق محددين في إطار تاريخي وحضاري خاص ، نتلمس صداه في فن التزيين والزخرف العربي القائم على تتالي أشكال هندسية منتظمة «الأرابيسك» أو وحدة الايقاع في الموسيقى الشرقية ، أو وحدة البحر في القصيدة التقليدية . وبالتالي كان طبيعياً أن تأتي الحكاية العربية القديمة بهذه الصيغة من التواتر ، ونتيجة للانقطاع التاريخي الذي عاشته المجتمعات العربية قرون طويلة لم نستطع أن نعرف الرواية كفن تعبيري أو أحد أشكال النثر الفني المتطور إلا في مرحلة لاحقة اعتمدت بالأساس نموذج الترجمات الركيكة وما تلاها من محاولات التقليد والتأليف محدودتي الأثر . وفي هذا الجذر العميق يكمن أحد أسباب المأزق الذي تعانيه الرواية العربية بشكل عام إن لم نقل أحد أهم أسبابها . وتجربة الكاتب في السداسية تأتي في مستوى القطع مع هذا السياق الذي يعيش أزمته الخاصة بغض النظر عن حظ هذه التجربة من النجاح ، وبالتالي نحن نجحف الكاتب حقه كثيراً إذ نعمد الى تقييم نتاجه بالمقاييس والمعايير التي تحكم السياق الأول المأزوم ، والذي يرفضه الكاتب ، في محاولة لتأسيس أو لكشف مساحات جديدة في الكتابة . ونحن إن اعتمدنا النقد الأدبي السابق نكون كمن يحاكم أو يدرس القصيدة المعاصرة بمعايير الخليل بن احمد الفراهيدي ، وبالتالي نصل إلى ادانتها زوراً وبهتاناً .

والسداسية عبارة عن لوحات ست متباينة إلى حد ما ، أو أنها حكايات يربطها لنا الراوي في حلقات من القص . ونحن لو حاولنا الوقوف على مضامينها لاكتشفنا وحدة الموضوع الأساسية ، إذ بعد حرب الـ ٦٧/ وضم الأجزاء المغتصبة التقى عرب الأرض المحتلة حديثاً بذويهم في فلسطين المغتصبة سابقاً ، وهذه الموضوعة شكلت ظاهرة تناولها الأدب الفلسطيني بكثير من الاهتمام ، لما نستطيع أن نلمسه من ظلال انسانية في مقاربتها للمحاور الأساسية «الأرض والانسان» . وهذه الموضوعة تتوافر في حكايات السداسية وكأننا أمام مشهد يتم تناوله من زوايا متباينة وأبعاد مختلفة ، بما يغني الموضوعة ويضيؤها ككل . وخارج إطار هذه الوحدة العمومية في الموضوع تبدو اللوحات الست اشبه بست قصص قصيرة عن لقاء شطري البلاد في ظل الاحتلال . فهل نسميها رواية ؟ أو حتى قصة ؟ أعتقد أن هذه التسمية تخضع لذات التجريب الذي يحكم بناءها أساساً والذي يتسع لكل المجالات التعبيرية المعاصرة .

وبالتالي في ضوء الوحدات شبه المستقلة للسداسية لا يستطيع البطل أو الشخصية أن تنمو في زمنها الروائي أو القصصي لأن هذا الزمن بالأساس مفقود ، وبالتالي الالتباس الحاصل في صيغة السؤال الأول حول اساسية الخبر وأولويته على الشخصية تصبح تحديداً لهذا النمط أو التجربة من الكتابة أكثر منها معياراً نقدياً ، لأن من الخطأ أن نحاكم الكاتب على ما لا يديعه أو يقصده . بالعكس فأنا أرى أنه أفلح في استخدام الاسلوب الاخباري والمستمد من حس تراثي أصيل ليغطي مساحة تجربته الجديدة والتي تفتقد الى الزمن الروائي كما أشرنا وبالتالي هو زمن الإخبار لا زمن الفعل ، وتصبح الشخصية هي الحالة المشكلة لا حالة التشكل والصيرورة . واعتقد انه في هذا الاطار فقط يمكن بناء المحاكمة النقدية فإما أن نكون مع الكاتب أو نخالفه ، أما أن نلجأ إلى إدانته في ضوء منطق تجربة مغاير ، ففي ذلك بعد عن الموضوعية في اللطف القول .

هذا في مجال البناء الروائي ، والمسأله لا تنحصر في هذا الاطار فهو يؤكد أن مسألة الحس التراثي تنسحب أيضاً على الاستعمال اللغوي واسلوب التعبير فيقول : «أنا تأثرت بمصطفى الرافعي ... بأسلوبه وطريقته في التلاعب بالألفاظ» ويتابع : «كما أنني اشعر بأن الجاحظ يشجعني على اختراع الكلمات»[٧] فهو يراوح بين الكلمات الاستعمالية أو اللغة المحكية السلسة من جهة ، وبين مفردات قاموسية دقيقة ومفردات غريبة أحياناً «... ما تجمّس مسعودٌ كما تجمّس ...» كما أنه شغوف بالمقابلات اللفظية «حين سَعِد مسعود بابن عمه» وتوليد الكلمات واشتقاق التعابير ، هذا من حيث اللغة ، أما من حيث التناول فهو يوظف الكثير من القرائن والأدلة في سياق حديثه تتراوح بين «عبد الحليم حافظ» و «قصة مدينتين» كما ينتقل من هجرة الرسول الى يثرب ، فيعرج بنا لزيارة ليننغراد ، وأقول إنّ هذه التوظيفات لم تكن في سياق العمل وفي خصوصية الأسلوب المتبع ـ أسلوب السخرية ـ حيث تغدو هذه المفارقة في القرائن والاستشهادات مع التلاعب بالألفاظ وتوليدات اللغة إحدى المتممات لأسلوبه الساخر في الكتابة والذي يشكل المفصل الثالث والأساسي لفهم كتابات إميل حبيبي .

***

في السداسية كما قلنا ، ست لوحات تدور من حيث الموضوع على لقاء العرب في الأرض المحتلة ، بين شطري البلاد وفي هذا النص لا يوجد زمن روائي بل هو زمن الإخبار الذي يتم بعد هذا التاريخ ، إنه زمن الراوي والذي يفاجئنا منذ القصة الأولى أو اللوحة الأولى «حين سعد مسعود بابن عمه» فهو يسير بنا على طريقة الحكاية التي نتلقاها من الجدات : «وهاكم يا شطار قصة ذلك الصباح التموزي القائظ» أو قوله : «لقد بلغتني من فم العصفورة» ورغم أن هذه القصص التي يحكيها لنا الكاتب غير موجهة للأطفال غير أنها مغرقة في أسلوب السرد التبسيطي ومن خلاله يرسم لنا شخصية مسعود ونعرف من العنوان أنه التقى بأقاربه من الضفة ، إلا أن حضور المستوى السياسي ، كما بينا في دراستنا للقصة القصيرة عند إميل حبيبي يجعله يعطي لمسعود صفة النشاط السياسي «من مثل تنفيس العجلة اليمنى في سيارة الشرطة» أو رفعه لشعار «عرب ذهب» وبالطبع من خلال تلك التوصيفات يعمد الكاتب الى ربط مسعود بشعبه وبقضيته عن طريق تأكيد انتمائه ، رغم أن هذا الانتماء لا يزال مشوشاً في زحمة السياسة العربية وصراعات الأنظمة ، كذلك الأمر فإن تفاؤل أخته الفيلسوفة بحتمية الانسحاب غير مبرر وتبقى أقرب للحلم أو الأمل منها للحتمية» .

والحدث في القصة بسيط جداً وواضح ، مبني على زيارة أقرباء مسعود من الضفة بعد حرب الـ ٦٧ وضم الأجزاء المغتصبة وبساطة الحدث تجعل هذه اللوحة أقرب الى قصة قصيرة والتي عمد الكاتب الى الصيغة الاخبارية ليوضح لنا شخصية مسعود من خلال علاقاته العائلية وعلاقته بأقرانه وبعض الحوارات المبسطة التي يغلب عليها الطابع الأخباري ومع ذلك استطاع الكاتب أن يغنيها عن طريق السخرية المكثفة والتي تتناول الأشخاص والعلاقات والمفاهيم ،