

## اللغة في الخطاب الروائي- يحيى يخلف نموذجاً

رياض كامل\*

### مقدمة

تعد سيرة حياة الروائي والقاص يحيى يخلف نموذجاً لمئات الآلاف من الفلسطينيين الذين شردوا إبان النكبة سنة ١٩٤٨، فقد كانت ولادته في قرية سمخ جنوب بحيرة طبريا سنة ١٩٤٤، ولما هُجّر منها بدأ مشوار الترحال من قطر لقطر، ومن مدينة لأخرى. كان الأردن محطته الأولى، إذ استقر به المقام في مدينة إربد، وهناك أتم دراسته الابتدائية والثانوية سنة ١٩٦٣. ثم التحق بدار المعلمين، بمدينة رام الله، وتخرج منها سنة ١٩٦٧. أما هجرته الثانية فكانت سنة ١٩٦٧ حيث ترك فلسطين إلى المنافي، وتمكن من دخول جامعة بيروت العربية سنة ١٩٦٨ لينهي دراسته هناك حاملاً شهادة الليسانس في الأدب العربي سنة ١٩٧١. أما هجرته الثالثة فكانت سنة ١٩٨٢، إذ اضطر نتيجة حصار بيروت أن ينتقل مع زوجته وأولاده ما بين بيروت، دمشق، الجزائر وتونس. ثم كانت العودة إلى فلسطين سنة ١٩٩٤ حيث استقر في مدينة رام الله وشغل منصب وزير الثقافة ما بين الأعوام ٢٠٠٣-٢٠٠٦. ويشغل اليوم منصب رئيس المجلس الأعلى للتربية والثقافة في منظمة التحرير الفلسطينية. استهل يخلف حياته الأدبية ككاتب قصة قصيرة في مجلة الأفق الجديد المقدسية حيث نشر عشرات القصص. أصدر مجموعتين قصصيتين وهما: المهرة (١٩٧٤)، ونورما ورجل الثلج (١٩٧٧)، وله قصة

---

\* ناقد وأكاديمي

بعنوان تلك المرأة الوردية (١٩٨٠)، وساق القصب (١٩٨٠) وهي قصة للأطفال.

عمل يخلف بالسياسة منذ سن مبكرة، متأثراً بالجو العام الذي تمر به القضية الفلسطينية وهما يعصف بالعالم العربي من أحداث. وقد تسنى له أن يتنقل ما بين عدد كبير من الأقطار العربية وبعض الدول الأجنبية، وكان لذلك انعكاسه في إبداعه منذ روايته الأولى نجران تحت الصفر (١٩٧٥) التي استوحى أحداثها من الحرب الأهلية في اليمن التي شهد جزءاً منها أثناء مكوثه هناك.<sup>٢</sup> ثم توالى إصداراته الروائية فنشر تفاح المجانين (١٩٨٢)، نشيد الحياة (١٩٨٥)، بحيرة وراء الريح (١٩٩١)، تلك الليلة الطويلة (١٩٩٢) وهي رواية تسجيلية، ثم نهر يستحم في البحيرة (١٩٩٧)، ماء السماء (٢٠٠٨) وجنة ونار (٢٠١١) التي لاقت أصداء طيبة منذ إصدارها. كما أصدر كتاب يوميات الاجتياح والصمود (٢٠٠٢) الذي لا يعتبره صاحبه رواية، «بل شهادة ميدانية، [...] لكن يوجد بداخلها مجموعة من القصص والسرد والحكايا الإنسانية»<sup>٣</sup>.

إن معظم إبداع يحيى يخلف يدور في فلك القضية الفلسطينية منذ النكبة، مروراً بهزيمة حزيران، فحرب لبنان وحصار بيروت حتى الانتفاضة الأخيرة. وهو أحد الكتاب الفلسطينيين الذي تمكن من استقطاب عدد لا بأس به من النقاد والدارسين، فضلاً عن مشاركته الفعالة في الندوات واللقاءات الأدبية في العديد من مدن وقرى فلسطين والعالم العربي ككل.

## تمهيد

تتناول هذه الدراسة لغة يحيى يخلف الروائية من خلال معاينة روايته نجران تحت الصفر، وبحيرة وراء الريح. لم يكن اختيارنا عفويًا فاللغة عامل هام في بناء الرواية، ولم ينل، عندنا، من الدراسة حتى الآن ما يكفي، ثم قصدت أن أقيم مقارنة بين هاتين الروايتين لنرى مدى تجاوب اللغة مع اختلاف الزمان والمكان والشخصيات. قمت بتقسيم الدراسة إلى جزئين رئيسيين، يتناول الأول عنصر اللغة من وجهة نظر المنظرين والدارسين، أما الثاني فيتناول لغة يخلف الروائية في مستوياتها المتعددة.

تتوالى في الآونة الأخيرة الدراسات العربية التي تتناول الفضاء الروائي والمكان الروائي، وهي دراسات مباركة لأننا، أخيراً، بتنا نعي الجانب التقني الذي يخص الرواية وفنياتها، بعد أن تمحورت الدراسات في الفحوى والمضمون، بمعزل عن المركبات والعناصر الروائية والشاعرية. ومع ذلك فنحن في أمس

الحاجة للمتابعة في إصدار الدراسات التي تتناول الجوانب الشاعرية والعناصر الروائية مجتمعة، أو منفردة. فاللغة هي الآلة التي تخلق النص الأدبي وبدونها فلا وجود له. ولهذا فإننا نحاول أن نسد ثغرة بسيطة في هذا الجانب، من خلال هذه الدراسة.

## دور اللغة في الخطاب الأدبي

يعتبر الباحثون المنظر السويسري فرديناند دي سوسير (١٨٥٧-١٩١٣) مؤسساً لعلم اللغة الحديث، منذ أن وضع الحدود بين اللسان واللغة والكلام. ثم جاء عديدون من بعده وطوروا هذا العلم ليصبح مجموعة من العلوم والنظريات.<sup>٤</sup> المهم في هذه الأبحاث أنها أعطت أهمية كبيرة لدور اللغة في مجال المنطوق والمكتوب، وفي مجال التنظير الأدبي. ولقد كان لتطور الرواية الحديثة في الغرب الدور الفاعل في تطور دراسات المستويات اللغوية في الرواية الحديثة.

إن المتتبع لأهم دارسي الرواية الانجليزية الحديثة ونقادها، منذ نهاية القرن التاسع عشر وحتى منتصف القرن العشرين، مثل بيرسي لوبوك (١٨٦٥-١٩٦٥)، إم فورستر (١٨٧٩-١٩٧٠) وادوين موير (١٨٨٧-١٩٥٩) يلاحظ أنهم لم يفرّدوا باباً خاصاً باللغة في مؤلفاتهم النظرية،<sup>٥</sup> لكن أوستن وارن ورينيه ويليك في كتابهما المعروف نظرية الرواية (١٩١٦) قد تطرقا في الفصل الذي يتناول «طبيعة الأدب» إلى إشكالية اللغة وخصوصيتها الأدبية وميزا بين لغة الأدب ولغة العلم، ووجدوا أن لغة الأدب بعيدة عن التقريرية، وأنها تحمل نبرة المتحدث بها، ولقد انتبها إلى قضية ذات أهمية قصوى في حينه، وهي أن لغة الأدب ذات رسالة تهدف إلى التأثير في القارئ وتغيير موقفه.<sup>٦</sup>

إن اللغة هي الحامل لأفكار الروائي ومضامين كتابته، وهي أشبه بالريشة التي يستعملها الرسام، وبالنوتة التي يستعملها الموسيقي. وهي، في الرواية، الوعاء الذي يحمل جميع العناصر الروائية كالمكان والزمان والشخصيات والسرد والحوار والوصف. وقد ألمحنا أعلاه إلى أن دراسة اللغة قد تم إغفالها في الوقت الذي انصبت جهود الباحثين والدارسين في العناصر الروائية الأخرى، بل تم التعامل معها، في فترة معينة، بنفس المعايير التي تنطبق على الشعر كدراسة المحسنات اللفظية والمعنوية والبلاغية والصور الشعرية وغيرها.

إن الاهتمام باللغة ينبع، كما ألمحنا أعلاه، من كونها الأداة التي يعبر بها الكاتب عن أفكاره كوسيلة

تميز الأدب عن بقية الفنون، إذ عليه أن يوظفها أجمل توظيف ليبتكر من خلالها عوالم جديدة. فمهمة الكاتب أن يحرفها عن مسارها التقليدي ليخلق منها عالماً لغوياً مغايراً عن لغة الحياة اليومية وعن لغة المعاجم. فللشعر لغته وللرواية لغتها، مما يعني أن هناك اعترافاً بخصوصية الأجناس الأدبية، كما يرى الباحث فيصل دراج.<sup>٧</sup>

لقد دعا الباحث الفرنسي رولان بارت (١٩١٥-١٩٨٠) إلى «وحدة الهوية بين اللغة والأدب [...]» ذلك، لأنه لم يعد من الممكن تصور الأدب فنا يهمل العلاقة باللغة من كل جهة، خاصة بعد أن يكون قد استخدمها استخدام الأدوات في التعبير عن الفكرة، والانفعال أو الجمال.<sup>٨</sup> فالأدب، في رأي الباحث ساسون سومبخ، «فن لغوي، وإعراض النقاد عن معالجة لغة النص الأدبي يعني إهمال المادة الأولية التي يقوم عليها هذا الفن، وبالتالي فإن تفهم الأثر الأدبي، معنى ومبنى، يظل جزئياً وناقصاً».<sup>٩</sup> فقد تكون اللغة أهم ما تنهض عليها الرواية، كما يرى عبد الملك مرتاض، فالشخصية تستعمل اللغة، أو توصف بها، أو تصف هي بها، مثلها مثل المكان والزمان والحدث، فلا وجود لهذه العناصر بدونها.<sup>١٠</sup>

لقد توصل الباحثون إلى موضوع هام جداً يتعلق ببحث المستويات اللغوية داخل العمل السردي، ووجد البعض أنه يتوجب على الكاتب أن يراعي في رواياته جميع مستويات شخصياته الروائية الثقافية، الاجتماعية والفكرية.<sup>١١</sup> ويذهب ميخائيل باختين (١٨٩٥-١٩٧٥) إلى ما هو أبعد فيرى أن «الرواية، ككل، ظاهرة متعددة الأسلوب واللسان والصوت، ويعثر المحلل فيها على بعض الوحدات الأسلوبية اللامتجانسة التي توجد، أحياناً، على مستويات لسانية مختلفة».<sup>١٢</sup>

\*\*\*\*\*

لقد كان من الطبيعي أن تثار مسألة لغة الأدب إبان عصر النهضة العربية، فكانت المسيرة مضنية وشاقة في شتى الأنواع الأدبية. فقد عانى بعض الشعراء المجددين مما لاقوه من تعنت وتزمت إزاء «الانفلات» من قيود «عمود الشعر» ليس في مجال الوزن فحسب، بل في مجال اللغة أيضاً، وكان من الطبيعي أن تثار هذه القضية في مجال المسرح، وبالذات حول لغة الحوار المسرحي منذ عقود، وما زالت تطرح حتى اليوم بين الفينة والأخرى.

ولما بدأت الرواية الحديثة تشق طريقها نحو اللغة العربية، بدءاً من مرحلة الترجمة والتمصير

والتعريب والتقليد، أثبتت مسألة اللغة، أيضا، من جميع النواحي، وكان على الروائيين أن يتحدوا ما كان مألوفا منذ مئات السنين. فقد نظر البعض إلى اللغة الفصحى الكلاسيكية بنوع من التقديس بحيث لا يجوز لأحد المس بها. فضلا عن ذلك فقد تصدى البعض لهذا الجائر الأدبي «الدخيل» موجّهين هجومهم الكاسح نحو «أخلاقيات» الرواية التي تطرح مواضيع غير مألوفة في المجتمع العربي، برأي هؤلاء. وكلنا يعلم قضية «تخفي» مؤلف رواية زينب (١٩١٣)<sup>١٢</sup> الدكتور محمد حسين هيكل (١٩٨٨-١٩٥٦) وراء «مصري فلاح»، وعنوانها «مناظر وأخلاق ريفية»، وذلك لأسباب عدة منها مسألة اللغة التي اعتمدها المؤلف في روايته.

لقد نادى البعض، في حينه، إلى ضرورة التمسك باللغة العربية الكلاسيكية، وربما كان هذا هو الباعث وراء كتابة حديث عيسى بن هشام (١٩٠٧) لمؤلفه محمد إبراهيم المويلحي (١٩٥٨-١٩٣٠)، على منوال بديع الزمان الهمذاني. ثم قام آخرون معبرين عن رأي آخر مناقض تماما، وذلك في مسألة مستويات اللغة الأدبية سواء كانت في السرد أو في الحوار. واعتبر هؤلاء أنه من الصعوبة بمكان الالتزام باللغة التراثية القديمة وأساليب الكتابة القديمة لأن من شأنها، برأيهم، أن تمس بالمستوى الفكري والاجتماعي للشخصيات، كما سنرى لاحقا.

ولقد جاء التغيير أخيرا على يد الروائيين العرب أنفسهم بعد أن خاضوا عملية الكتابة الروائية الفعلية في القرن العشرين، وبعد تكثيف الإنتاج، بدايةً في مصر وفي بلاد الشام، ومن ثم في شتى أقطار الوطن العربي، وتمكنوا من «اختراق» وتعدي ما كان مألوفا منذ قرون. عمد هؤلاء إلى اللغة العربية الفصحى الحديثة، أو اللغة القريبة من العامة لأن رواياتهم تستمد أحداثها من واقع الحياة، لا من التاريخ فقط، كما كان عليه الأمر عند نشأة الرواية العربية الحديثة. وتوصل الروائيون إلى أن اللغة الفصحى، في مستوياتها المختلفة، هي لغة القص ولغة الوصف، وهي اللغة التي يفهمها كل مواطن عربي حيثما تواجد.

إن أسلوب الرواية، حسب باختين، «هو تجميع لأساليب. ولغة الرواية هي نسق من اللغات، [...] وهي التنوع الاجتماعي للغات، وأحيانا للغات والأصوات الفردية، تنوعا منظما أدبيا. وتقضي المسلمات الضرورية بأن تنقسم اللغة القومية إلى لهجات اجتماعية، وتلفظ متصنع عند جماعة ما، وطرانات مهنية، ولغات للأجناس التعبيرية، وطرانق كلام بحسب الأجيال والأعمار، والمدارس والسلطات، والنوادي والموضات العابرة، وإلى لغات للأيام (بل للساعات) الاجتماعية

والسياسية ( كل يوم له شعاره، وقاموسه ونبراته)». <sup>١٤</sup> ويرى جان موكاروفسكي أحد ممثلي البنيوية التشيكوسلوفاكية، أنه من الممكن تقسيم لغة مجتمع معين في لحظة تاريخية معينة إلى لغات جماعية وإقليمية متعددة. <sup>١٥</sup>

حين نقرأ نظريات باختين في مجال تعدد اللغات واللهجات يخيل إلينا وكأنه يتحدث عن خصوصيات اللغة العربية، وعن فوارق اللهجات بين قطر وقطر، وبين مدينة عربية وأخرى، بل وبين حارة وأخرى داخل المدينة أو القرية الواحدة، وعن الفرق الشاسع بين اللغة المكتوبة وبين المحكية في العالم العربي. من هنا يجدر بنا أن نتساءل: هل كتاب الرواية العربية يدركون هذه الإشكاليات وهذا التنوع الأسلوبي والكلامي؟ وهل يقومون بتطبيق ذلك أثناء الكتابة والتأليف؟

يرى الباحث شكري عزيز الماضي «أنه لا بد للروائي من دراسة اللغة وطاقات الألفاظ والجمل والصور وقدرات الخيال على الابتكار وإيجاد العلاقات الجديدة بين مفردات الواقع التي توجد بينها هذه العلاقات من قبل أن يوجدتها الفنان [...] ولهذا تتصف لغة الرواية رغم بساطتها الظاهرية -كما ترى- بقدرتها على أن تصف وتصور وتحدد وتوحي وتومئ وتؤثر وتقنع، فهي لغة تصويرية بالدرجة الأولى». <sup>١٦</sup> أما محمد برادة فيرى أن ليس لدى جميع الروائيين العرب معرفة ووعي بمسألة التعدد اللغوي وامتداداتها الفنية، إلا أن ذلك لا ينفي إمكانية إنتاج نصوص متوفرة على التعدد اللغوي بطريقة أو بأخرى، وهي موجودة منذ بدايات القرن العشرين. <sup>١٧</sup> ونحن نؤكد أن الروائي الذي لا يعي دور اللغة ولا يعمل على توظيفها بما يتلاءم مع الفضاء الروائي والشخصيات فيسيظل مقصراً عن الوصول إلى القارئ، خاصة المتمرس، أو السوير كما يسميه ريفاتير. شأنه شأن الرسام والنحات، والموسيقي، فلكل أدواته وعليه أن يجيد استعمالها، واللغة، كما قلنا، هي أداة الروائي.

بالرغم من «الهجوم» الكاسح الذي تعرضت له الرواية العربية الحديثة في بداية مشوارها إلا أننا نشهد كيف أن محمد حسين هيكل قد تجرأ على إقحام الحوار العامي في روايته زينب التي يعتبرها الدارسون والباحثون الرواية العربية الفنية الأولى. كما يستطيع الدارس أن يميز مستويات اللغة الاجتماعية التي تراعي المستوى الفكري لبعض شخصيات هذه الرواية.

إننا لا نأتي بجديد حين نقول إن اللغة كائن حي يتغير حسب الزمان والمكان، فاللغات الأوروبية، كما يرى الباحثون، قد تقلبت وتبدلت من عصر لعصر، فلغة شكسبير في أشعاره وفي مسرحياته ليست لغة القرن العشرين أو الواحد والعشرين. كذلك الأمر بالنسبة للغة العربية فقد مرت

بما مرت به جميع اللغات الحية، فلغة الشعر الجاهلي ليست لغة العصر العباسي، ولغة العصر العباسي، في مفرداتها وأسلوبها، ليست لغة عصر النهضة. لقد شهدت اللغة العربية، هي الأخرى، كغيرها من اللغات، صراعات طويلة ومضنية، وربما أصعب بكثير من تلك التي خاضتها اللغات الأخرى، وخرجت من كل صراع، سواء في الشعر، أو في المسرح، أو في الرواية بصورة جديدة وإنجاز حداثي يتناسب مع العصر ومع الجانر الأدبي.

وعليه يطرح السؤال هل وفق الكاتب الفلسطيني يحيى يخلف في ترويض خطابه الروائي بحيث يتماشى مع شخوص رواياته ومع البيئة المحيطة بشخوص رواياته في السرد والحوار؟ وما هي الوسائل الفنية والتقنية التي وظفها؟ وما مدى نجاحه في ذلك؟

لغة خطاب يحيى يخلف الروائية

لم يقع اختيارنا على هاتين الروائيتين اعتباطيا أو عفويا، فلقد اخترنا نجران تحت الصفر لأنها رواية يخلف الأولى التي كتبت سنة ١٩٧٥، وهي، كما ذكرنا، تصور البيئة اليمينية إبان الثورة في سنوات الستين، وتتناول الحرب الأهلية التي نشبت بين مؤيدي الإمام ومؤيدي النظام الجمهوري حينذاك. كما اخترنا رواية بحيرة وراء الريح لأنها تصور بيئة فلسطينية مغايرة عن تلك التي تصورها رواية نجران تحت الصفر. إذ صدرت سنة ١٩٩١، وهي تصور الوضع الفلسطيني إبان النكبة وحيثياتها. يتخذ يحيى يخلف، شأنه شأن جميع الروائيين العرب، اللغة العربية الفصحى «الحديثة» وسيلة لسرد الأحداث في مجمل رواياته، وهي لغة شديدة الصلة بالبيئة وبالمحيط الذي تدور فيه الأحداث. نعود ونؤكد أنه لا يجوز لنا الحديث عن اللغة بمعزل عن الإطار الزمكاني، وممنأى عن شخصيات الرواية، لأن هذه العناصر كلها وثيقة الصلة ببعضها البعض. ولقد رأينا أن الكاتب قد وظف لغة السرد التصويرية القادرة على نقل البيئة النجرانية خاصة، واليمينية عامة، بحيث نتجرأ على القول: إن لغة الرواية في نجران تحت الصفر هي لغة «يمينية نجرانية» في معظمها، إن جاز لنا التعبير، وهي «لغة فلسطينية» في روايته بحيرة وراء الريح، بل في مجمل رواياته ذات البيئة الفلسطينية.

تمكن الكاتب يحيى يخلف، منذ الصفحة الأولى من رواية نجران تحت الصفر، أن يقنع المتلقي بصدق الوصف والتصوير، وكأن عملية إعدام أو ذبح اليامي في مطلع الرواية لا يجوز أن توصف وتصور إلا بهذه اللغة، وبهذا الأسلوب الدال والإيحائي. فهي لغة مطعمة بنكهة الأجواء اليمينية من

شراب شعبي ونباتات وحبوب وتوابل و«قات». وهي لغة ذات إحياء دال على الأجواء المحترقة، وما ستؤول إليه الأمور فيما بعد من انفلات وانقلاب وثورة وحراب أهلية، كما يتبين لنا من افتتاحية الرواية:

«أقبل المطوعون، وطلبة المعهد الديني، وأعضاء جمعية الأمر بالمعروف، وحرس الأمير، والخويان، وباعة المقلقل، وسيارات الوנית، وعدد من مرتزقة (بوطالب)، وواحد من الزیود. أقبل الغامدي شيخ مشايخ التجار، وسمية عبدة السديري سابقا وبائعة الفجل حاليا..

أقبل أحمد شاهي، الطبيب الباكستاني في سيارة الإسعاف، وأطلت من (الدريشة) غالية ابنة السميري قائد قوات الإمام.. ومن مطعم الحصري، خرج (أبو شنان) الذي أطلق سراحه حديثاً لأنه أفطر عامدا متعمدا في رمضان.

ورفع مدير مكتب الإشراف هاتفه، واتصل بالمدرسة المتوسطة، فانطلق الصبية عبر شارع الزيود إلى الساحة الواسعة- التي تتحول أيام الاثنين إلى سوق من أسواق العصور الوسطى-، وتقافز الصبية والطلبة فوق أكياس المستكة والبهار والحبهان والمحلب والمروحة والحناء.. ودفعة واحدة.. صمت بيوت نجران.. تسلل السكون إلى أزقتها ومنعرجاتها، وملأ فجوات الأبواب، وشقوق النوافذ. أحاط الناس بالساحة الواسعة من جميع الجهات، وصعد الذين ضاقت الساحة عن استيعابهم إلى سطوح المنازل التي تبدو كقلاع تنتمي إلى عصر ما..»<sup>١٨</sup>

يستطيع القارئ أن يلاحظ أجواء الترقب، لا من خلال الوصف فقط، بل من خلال التفصيل الدقيق للحشد، ومن خلال تكرار الفعل «أقبل»، وكأننا إزاء مقطع من مسرحية يغلب عليه عنصر المشاهدة بأم العين، ما يعني أن هناك مشاعر جياشة في النفوس تفور وتغلي وتأهب. فكل مفردة لها دورها، وكل فعل له إحياء، وإلا ما سر هاتف مدير الإشراف الذي اتصل بمدير المدرسة؟ وما سر انطلاق الصبية عبر الشارع؟

إن تصرف الصبية، بحد ذاته، أمر عفوي وواقعي، ولكنه ينم عن فكر إجرامي مدروس ومخطط له، قام به المسؤولون كي يشاهد الجيل الجديد عملية ذبح اليامي المعادي للإمام، فيكون عبرة لمن اعتبر، وخاصة لجيل المستقبل. أما صمت بيوت نجران فهو يوحى بالحزن والغضب، وبالترقب والتحفز. جاء كل ذلك على لسان السارد بضمير الغائب، وهو راو مشرف كلي معلق. هذا الأسلوب السردی

التقليدي الذي يعرف بالملحمي، لكن الروائي- الذي يتستر من وراء الراوي- تمكن من توظيف عدة وسائل أسلوبية جعلت السرد بعيدا عن التقريرية والمباشرة، ومنها، كما ذكرنا آنفا، المشهد المسرحي المتمثل في تصوير الحشد تمهيدا لتنفيذ الإعدام، ثم عملية التكرار الإيحائية، حتى وإن لم يذكر الفعل «أقبل» بعينه في مواقع معينة، لأن القارئ يدركه من السياق، ثم هناك اللغة الإيحائية الشعرية في مثل «صمتت بيوت نجران..» وهي عملية إسقاط (projection) من شأنها أن تقتل عيب المباشرة والتقريرية.

أما الأجواء فهي أجواء نجرانية، في ظل زمان بعينه، ندركها من خلال الصورة الشاملة التي تعكس أجزاء من النسيج الاجتماعي أثناء الحرب الأهلية، وقد طعم السارد هذه الأجواء بتصرف الطلبة وهم يقفزون فوق أكياس البهارات والتوابل الشائعة في اليمن، وفي تكتمل الصورة فقد أورد لنا في الأسطر القليلة التي تلي الافتتاحية أعلاه صورة أحد الأشخاص وهو «مضغ القات»، وكأن الأجواء اليمنية لا تكتمل ولا تكون واقعية دون ذكر القات الذي يدمن اليمنيون على مضغه منذ عقود. كما يلمح القارئ، من خلال اللغة الوصفية، تلك الأجواء النجرانية التي يصير الروائي على نقلها للمتلقي لتتم عملية «الإيهام بالواقع» وذلك من خلال التصوير الدقيق للبيئة تصل إلى حد ذكر الأغاني التي يستمع إليها أهل نجران مثل أغنية طلال مداح الشهيرة «يا سارية خيريني»،<sup>١٩</sup> أو «يا دوب مرت علي» للمطرب أبو بكر سالم.<sup>٢٠</sup> وفي تكتمل الصورة وتتم عملية «الإيهام بالواقع» يهد السارد لعملية القتل بلغة «يمنية»، كما نصر على تسميتها: «..... (القات اختمر، ومن جديد عز النعاس الصعب، واختلط الحابل بالنابل، والعويل بحجر المسن، وصراخ (بو طالب) برضاب أصفهان، وصحن المقلقل بالعصيدة المرة)».<sup>٢١</sup>

ذكرنا أعلاه أن اللغة ترتبط بالفضاء الروائي ارتباطا عضويا وثيقا، وهو لا يتحدد من خلال وصف معالم الشكل الخارجي فحسب، بل من خلال عدة مركبات، منها العادات والتقاليد والشراب والمأكل والملبس، وطريقة التصرف. فالأوصاف البيئية كلها نجرانية. ولو قمنا بمتابعة القراءة فسنجد هذا الجانب بوضوح، إذ أن النص اللغوي أعلاه يعتمد على صور وتشبيهات تتداخل فيها الأطعمة لتعطي نكهة يمنية فيها «القات» و«المقلقل» و«العصيدة».

كما نستطيع من خلال المعاينة الدقيقة أن نلمح المستويات المتعددة للغة الخطاب في تماهياها وتمائلها مع الشخصيات ومع البيئة العامة والمستوى الفكري والثقافي، لا في الحوار فحسب، إذ إن

القارئ يستطيع، عادة، أن يميز بسهولة هذا التنوع في لغة الحوار أكثر مما هو في لغة السرد. وبما أننا إزاء افتتاحية الرواية التي تصور مشهد تنفيذ الإعدام فإننا نلاحظ سيطرة اللغة الحادة الخشنة، من خلال السرد والتصوير والحوار، فالأحداث تصور حرباً أهلية فيها قتلى وفيها تدمير وتشريد، وفيها ظالم ومظلوم، وفيها فقر مدقع. إن هذه اللغة غالبية في النص، منذ الصفحات الأولى من هذه الرواية. من هذه الأمثلة مشهد إحضار اليامي إلى الساحة العامة لتنفيذ الإعدام:

«وتقدم رجلان وقفا عند بابها الخلفي، انحبست الأنفاس، وفجأة انفتح باب السيارة الخلفي عن اليامي.. وجه منحوت من الصخر، وعينان ثابتتان.. حول الرقبة قيد تتدلى منه سلاسل تتصل بقيود رسخيه وقدميه.. كان الصمت هائلا، ومثل حجر الطاحون ثقيلا..

ظل المستر يسלט عدسته على العينين.

تقدم الرجلان، وأمسكا بذراعي اليامي، انتتر فاصطدمت حلقات السلاسل ببعضها البعض، ودفعة واحدة أنزلاه إلى الأرض، فارتطمت قدماه بالتراب ذي الرائحة المحروقة.. جحظت عينا سمية، وبدا كما لو أنها فقدت النطق».<sup>٢٢</sup>

المشهد المسرحي يسيطر على النص متيحاً الفرصة للمتلقى أن يتخيله، وكأنه يراه بأب عينه، فيصبح جزءاً مشاركاً لشخص الرواية في تحفزهم وتوتر مشاعرهم، والألفاظ خشنة مثل: «وجه منحوت بالصخر»، «انتتر»، «اصطدمت»، «ارتطمت». والجمل قصيرة مكثفة تكثر بينها الفواصل والنقاط لتتم عن توتر وترقب وألم وخوف. وبما أن المشهد مأساوي قريب من المسرحية فقد غلبت على اللغة عناصر الدرامية والمأساوية، وبالتالي فهي لغة موظفة للتأثير في القارئ، كما جاء على لسان بعض المنظرين في حديثهم عن لغة الرواية.

إن إيراد الكلمات والمفردات أعلاه، كأمثلة، غير كاف للتدليل على ما نصبو إلى إيصاله، بل علينا التأكيد على أن المفردات والتعبير والصور وتناغمها الكلي من ملفوظ ومضمون هو العامل الرئيسي في فهم دور اللغة. فحين تنتقل الأحداث للطرف الآخر حيث جماعة الإمام والجنود الأجانب فإن رائحة «المستر» و«غليونه»، والأغاني، وصورة المكان تتغير وتتبدل، فتتغير معها اللغة وتتبدل اللهجة والنبرات الصوتية، وللتدليل على ذلك نورد المثال التالي:

«عبرت السيارة الحاجز، وقطعت طريقاً وسط الأشجار الشوكية الجافة، ثم انعطفت ودخلت

المعسكر..

ثمة رجل يقف عاريا تحت دوش ماء، جسده أشقر، ويخلو من الشعر كأجساد النساء، وعلى اليمين صف من الكبائن، أمامها برك للسباحة، وكانت امرأة تلبس المايوه تتهيا للقفز في الماء»<sup>٢٣</sup>.

إن الصورة المعروضة هنا لم ترد عفوا، بل هي صورة مناقضة للواقع الذي يعيشه أهل نجران الذين يقبعون في ظروف الفقر والجوع والفاقة، وكأن هذا المشهد يتم توظيفه لإثارة الطرف الآخر واستفزازه، دون التغاضي عن دور المتلقي الذي يعمل الراوي، بدافع خفي من الروائي، كي يجنده إلى صف الفقراء والمظلومين والثوار. هنا الأجساد تختلف في لونها عن تلك، وظروف حياة هؤلاء فيها من الترف ما يتيح للجندي أن يستحم في برك للسباحة، وهناك في مكان آخر في نجران مياه ملوثة ونساء بلون الأرض لا يعرف الترف طريقه إليهن.

\*\*\*\*\*

إننا إزاء رواية واقعية، وقد تعتمد كتاب الرواية الواقعية أن لا يتقيدوا باللغة الفصحى في الحوار، وأجازوا لأنفسهم استخدام العامية المحضنة، أحيانا، والفصحى الممزوجة بالعامية، أو العامية المفصحة، وهذا ما يقوم به كاتبنا يحيى يخلف، ولكننا نجزم أن الحوار في هذه الرواية، وفي كل الأحوال، هو حوار مبسط، قريب من المستوى الفكري والثقافي والاجتماعي للشخص، حتى ولو ورد باللغة الفصحى. فهذه سمية المرأة اليمنية الحنون التي تنتمي لطبقات الشعب العادية يرد الحوار فصيحاً على لسانها أحيانا: «رأيت في منامي.. كان يلبس ثوبا أبيض.. وكان في هيئة شيخ جليل ذي لحية بيضاء مسترسلة»<sup>٢٤</sup> وفي أماكن أخرى يرد الحوار على لسانها بالعامية، وفي كل الأحوال يظل الحوار جزءا من شخصيتها ومن فكرها ورؤيتها للحياة المرتبطة بالبيئة وبالمحيط الذي تعيش فيه.

يكثُر الحوار في رواية نجران تحت الصفر بكل الوسائل والأساليب التي أشرنا إليها سابقا، ونقع على حوارات بالفصحى، كما ذكرنا، لكن الراوي يبذل مجهودا كبيرا لتتنطق كل شخصية بلغتها لا بلغة السارد أو الروائي، وهي حوارات تصويرية تساعد على إضفاء روح الواقعية التي تتلاءم مع الجو العام للرواية، ولنا على ذلك أمثلة عديدة منها:

تضحك على غير العادة يا بو شنان.

قال رأفت، فأجابه بوشنان:

أم تشاهد كبير المطاوعة؟

هز رأسه: بلى شاهدته.

أم تسمع بما جرى لزوجته؟

نفى رأفت برأسه...

كيف.. كل الناس يعرفون.. حتى باعة المقلقل.

مسح رأفت يده بقطعة قماش وبدأ يصغي بانتباه. استمر بوشنان يقول:

قام بختانها فأصابها نزيف وقد شاهد الطبيب الباكستاني فرجها...»<sup>٢٥</sup>

إن الحوار أعلاه، كما نرى، يدور بين شخصين باللغة بالفصحى، وهو يصور حالة من الشماتة التي تشعر بها شريحة من المجتمع تنظر بعين الكراهية تجاه "كبير المطاوعة" الذي تحكّم وتجبرّ بالناس دون قيود، فتحقق لها جزء من مأربها، فعبرت عن ذلك بلغة تتلاءم مع عادات هذا المجتمع وتقاليد وأفكاره. مما يعني أن الروائي يبذل مجهودا في إنطاق شخوص رواياته بما يتناسب مع فكرهم وثقافتهم وموقعهم الاجتماعي، وزاوية رؤياهم، سواء دار ذلك الحوار بالفصحى أو بالعامية. وهذا ما نلمسه أيضا في السرد الفصيح كما نرى في النص التالي: "شعر كبير المطاوعة بالعري، أحس أن الناس تحدق بلحمه.. بعورته.. بقفاه.."<sup>٢٦</sup>

اللغة هنا تصور بيئة صعبة في ظل ظروف قائمة فنصطدم بتعايير عامية (قفاه)، أو شبيهة بلغة العامة لأنها تتماثل وتتلاءم مع ما يمر به البلد من إسفاف وانحطاط. إننا نعني من خلال هذه المقارنة البسيطة أن الكاتب قد بذل جهدا للحفاظ، في السرد وفي الحوار، على إنطاق وتشخيص أبطال روايته بلغة تصور البيئة والمستوى الفكري الملائم لهم ولوضعياتهم النفسية.

وفي مواقع معينة نرى الحوار قصيرا مقتضبا وحادا إلى حد البتر حين يدور بين أشخاص لا يتماثلون بالرأي والرؤيا:

«هات لنا بيبي يا ولد.

ثم التفت ورمق بوشنان قائلا:

يا بوشنان.. كنت في مكتب بو طالب.. إنه يبغي يشوفك.

كان عدد من النزاجيل يقرقر وكان ثمة ذبابة كبيرة تتزّ عند أذن الزيدي دون أن يعيرها التفاتا..

إيش يبغي بو طالب.. هه ماذا يريد؟

أحضر الولد (ابن عناق) زجاجة كولا تناولها الزيدي وملاً فمه منها، فارتسم على ملامحه الامتعاض، ثم بصقها وشم بصوت عال:

هذه بببسي أم بول حمير يا ابن الفاعلة؟..

طأطأ ابن عناق رأسه وهمس لنفسه: اللقمة صارت معجونة بالزفت... تفو على الحظ حقي.

خذ.. هات لي شاهي.. وشيشة...

استدار منصرفاً فقال بو شنان:

يا زيدي حرام عليك.. هذا ولد غلبان»<sup>٣٧</sup>

إنه حوار بين المتجبر الذي يتلقى الدعم من السلطة، وقد تنازل عن كرامته، بعد الممارسة المتواصلة لدور "الكلب" الخسيس الذي ينقل الأوامر، فجاء كلامه مماثلاً لدوره في البذاءة والخسة، وبين ضعيف لا حول له ولا قوة يرى نفسه مضطراً لتنفيذ الأوامر حفاظاً على لقمة العيش، أو حفاظاً على الرقبة من البتر، ومع آخر أكثر تمرساً في الحفاظ على ماء الوجه فيحاور محافظاً على كياسته، لكن بتحفظ وحذر.

لقد ورد الحوار في المثال الأول باللغة العربية الفصحى. أما في المثال الثاني فهناك بعض الجمل الحوارية التي يمكننا أن نطلق عليها "اللغة الثالثة"، تلك اللغة التي تقرأ بالفصحى وبالعامية. كما نلاحظ جملاً تتداخل فيها الفصحى بالعامية، لكن ما يجب التأكيد عليه أن الحوار يعكس مستوى الشخصيات والأجواء المحيطة بها، فنراها نابية حين تنطلق من خسيس، ومتشفية حين ترد على لسان مظلوم، وحذرة حين تقتضي الحاجة. هل هذا يعني أن الكاتب قد أجاد في كل حواراته؟

يستطيع الدارس والباحث أن يقع على بعض الهنات هنا وهناك في مثل الجملة الحوارية أعلاه "إيش يبغي بو طالب.. هه ماذا يريد؟"، إذ كنا نتمنى ألا يرد التساؤل "ماذا يريد؟" بالفصحى فهو دخيل أشبه بالشحم الزائد أسلوباً ومضموناً.

\*\*\*\*\*

وجدنا أن الكاتب قد حرص على استعمال اللغة الفصحى الحديثة في السرد، وعلى التنوع في الحوار. فكان النص في بعض المواقع، وحين تقتضي الحاجة، لغة شاعرية، وتصويرية وإيحائية. كما يستطيع القارئ أن يلمس الدقة في تصوير بيئتين متناقضتين، الأولى بيئة أهل نجران في فقرهم وذلمهم، وفي غضبهم وحقدهم على الحاكم وعلى الداعم الأجنبي، والثانية بيئة مؤيدي الإمام والجنود الأجانب في ترفهم وانغماسهم في الجنس وفي استغلالهم للفقراء والمعوزين، موظفًا النبات والشجر والحيوان والأطعمة و"القات" والتوابل و"الغليون" والروائح والألبسة كجزء من البيئة. ولقد خصص حيزاً أكبر للبيئة الأولى أكثر مما خصص للبيئة الثانية. مع ذلك لا يظن أحد أن الرواية قد حرصت على تعدد الأصوات وتعدد اللغات وتعدد الأساليب بالمفهوم الذي يراه ميخائيل باختين، فالراوي المشرف الكلي المعلق قد طغى على بقية الأصوات، لكن هذا الراوي العليم قد وظفه الروائي للحفاظ على تنوع في السرد وتنوع في الحوار فجاء الوصف دقيقاً للبيئتين ولتنوع الشخصيات، وجاء الحوار، خاصة، ملائماً لأفكار الشخصيات وتفاوت رؤاهم وتنوع زوايا النظر لديهم.

\*\*\*\*\*

يصدر يحيى يخلف روايته بحيرة وراء الريح بعد حوالي ست عشرة سنة من صدور روايته نجران تحت الصفر، وقد رأينا كيف حرص الروائي على مواءمة اللغة مع البيئة ومع مستوى الشخصيات الفكرية والثقافية والاجتماعية في روايته الأولى. فهل حرص على ذلك في روايته الثانية؟ وهل وفق في ذلك؟

إن يخلف في روايته الثانية صاحب تجربة أكبر فتعددت اللغات واللهجات، تجاوبا مع تعدد البيئات والشخصيات، ففيها أهل سمخ في تشابه مواقعهم واختلاف رؤاهم، والبحيرة ما قبل اندلاع الحرب وما بعدها، والطبيعة المحيطة بالبلدة، والمواقع الجديدة التي اضطروا لرؤيتها بعد الهجرة مباشرة، والمحاربون ولغتهم والفلاحون والتجار والمتطوعون من الأقطار العربية، وفيها ذكريات عبد الرحمن العراقي وأوراقه. إن حديثنا عن البيئات المختلفة وربطها باللغة لعلمنا أن «الفضاء الروائي، مثل المكونات الأخرى للسرد، لا يوجد إلا من خلال اللغة، فهو فضاء لفظي بامتياز»<sup>28</sup>

يحاول يخلف في روايته الثانية أن يلجأ إلى وسائل وأساليب جديدة ليتحرر من ربة الراوي العليم

المعلق، فزاه يعود إلى أوراق عبد الرحمن العراقي، كما أشرنا سابقا، وإلى وسيلة أخرى شبيهة بنشرة الأخبار، إذ يتوقف السرد المباشر على لسان الراوي، لننتقل إلى عنوان ثانوي أشبه بالتوثيق التاريخي. وهذا العنوان يحمل توقيتا حسب ساعة معينة لا حسب اليوم والشهر والسنة، وفي هذه «النشرة» توثيق لما يدور في هذا الوقت بالتحديد، فنسمع صوتا خفيا هو صوت إحدى الشخصيات ممزوجا بصوت الراوي.<sup>٢٩</sup>

\*\*\*\*\*

ما يلفت النظر هو افتتاحية الروايتين، فقد افتتح الراوي نجران تحت الصفر بالفعل الماضي، وتابع في ذلك مع بداية كل فقرة جديدة، حتى نهاية الفصل الأول. أما في روايته بحيرة وراء الريح فقد افتتحها بالفعل المضارع، إذ أحصينا واحدا وخمسين فعلا مضارعا مقابل اثني عشر فعلا ماضيا في الصفحتين الأولى والثانية. وجدنا أن المشترك بين هاتين الافتتاحيتين هو وصف حالة الترقب والخوف والهلع مما هو آت. وبالرغم من نجاح الافتتاحيتين إلا أننا نرى أن الروائي كان في روايته الأولى أكثر تمسكا بالأسلوب الكلاسيكي التقليدي، فهو يصف حدثا قد مرت عليه فترة من الزمن، فوظف الفعل الماضي، وكان التركيز على المشهد المرئي أكثر مما هو على تصوير النفسية. أما في الثانية فهو يصف حالة نفسية أكثر مما يصف مشهدا ماضيا، على الرغم من الصورة المرئية التي يعكسها النص الافتتاحي: «يجلس (راضي) في دكان خاله وراء الميزان الشاقولي، وفي انتظار عودة خاله يبيع قليلا ويسأم كثيرا...».<sup>٣٠</sup>

إن توظيف الفعل المضارع في تصوير أمر قد حدث في الماضي جاء ليؤكد على حالة ترقب مستديمة، وهذا الترقب يدور في داخل شخوص الرواية من أهل سمخ، لا في المشهد الذي يعرض أمامنا، ولذلك فقد ساهمت هذه الطريقة في الدمج ما بين الداخل والخارج كما نرى في الجملة أعلاه، ففي القسم الأول منها وصف للمشهد المرئي، وفي الثاني تلميح للداخل «ويسأم كثيرا». وما هذا الترقب إلا لما هو آت، أكبر وأهم من مجرد الجلوس في دكان بانتظار الزبائن، بل هو انتظار المجهول المرعب.

باتت لغة الروائي، كما نرى، أكثر وعيا ودقة في تصوير الحدث وتحريكه فتمكنت من استفزاز القارئ وإثارته وفتح باب الفجوات الذي يثير التشوق لدى الملتقي، وبالتالي يغدو النص في مقصده أبعد من معناه المباشر. فحين نقرأ نصا لمشهد مرئي فما علينا إلا التفكير بما وراء الوصف، أو حين يرد تعليق ما على تصرف ما أو حركة ما فإن علينا ألا نأخذ هذا التعبير أو هذا التعليق بعفوية، بل

علينا أن ننظر إلى دافعه وإلى ما وراءه. ولنا على ذلك أمثلة عديدة، خاصة في افتتاحيات الفصول.<sup>٣١</sup> يحرص الروائي في هذه الرواية على انطاق شخصياته وتصويرها بلغات ولهجات تتلاءم مع وضعياتها وحالاتها النفسية، فالنص يتلاءم مع البيئة الفلسطينية في عاداتها وثقاليدها وفي أسلوب حياتها اليومي من هم وقلق وفرح، وكاتبنا اعتمد أصلا اللغة الفصحى «الحديثة»، لا في سرده فحسب بل في حوارها ايضا، وإن تسربت تعابير ومفردات محكية داخل النص تتلاءم مع شكل البيئة الفلسطينية في منتصف القرن العشرين، وأسلوب حياة السكان في تلك الفترة الزمنية.<sup>٣٢</sup>

إن القارئ المتمعن قادر على التمييز ما بين لغات عدة تهدف إلى نقل صور متعددة لشخصيات تتفاوت مواقعها الاجتماعية والفكرية، وكاتبنا لديه حس واع للغات الأفراد والجماعات، فزاهها مفخمة حين تبدر من كاذب، وساخرة ومؤلمة حين يتم تصوير موقعة خائبة، على سبيل المثال. وبما أن الرواية تصور حدثا مفصليا في تاريخ الشعب الفلسطيني فإن لغة الراوي الرئيسي حزينة مؤلمة، نعثر في تصويرها وعرضها على الكثير من المفارقة المرة، وبالتالي فهي لغة موظفة ومجددة لخدمة الروائي المتخفي.

يصر يخلف على نقل الحوار بالفصحى، لا بالعامية وإن كان يضمّنها، أحيانا، كلمات وتعابير عامية من الحياة اليومية، لكن هذا الحوار ينقل صورة لناطقها، فنرى، على سبيل المثال، سذاجة المواطن العادي وهو يتحدث عن تلك الدرع «الواقية» التي اشتراها الفتى راضي من جندي انجليزي أثناء مغادرته البلاد وعودته إلى موطنه، وكأن هذه الدرع هي التي ستجلب النصر في المعارك المقبلة: «ولم يستطع عبد الكريم الحمد أن يمنع نفسه فتكلم:

- لقد تحدثت عن الدرع.. هه.. قل لي.. ماذا حل بتلك الدرع؟

كان عبد الكريم يسأل بغريزة حب الاستطلاع عن تلك الدرع التي ربح بها خمسة جنيهات [...].

- الدرع بخير يا عبد الكريم.. الدرع بخير لن يمسهأ سوء ما دام لابسهأ أحمد بيك.»<sup>٣٣</sup>

وفي موقع آخر سابق كنا قد قرأنا الحوار التالي:

- «أرجو أن تحملها معكم يا سيدي وأن تقدمها هدية لسيادة المفتش العام، هدية وذكرى من جنوده الأوفياء.

واعتدل قليلا، وخاطب نجيب بلهجة أمرة:

خذ الدرع يا نجيب وضعها في سيارة اللواء الركن.»<sup>٣٤</sup>

إن أحد القادة الميدانيين يقدم تقريرا لجندي برتبة لواء جاء لمقابلته كي ينقل منه رسالة للمفتش العام عن مجرى إحدى المعارك الفاشلة التي انهكت المقاتلين وأفقدتهم بعض القتلى، وبعد أن فروا خائبين وعلى رأسهم هذا القائد الميداني، فكان اللقاء عبارة عن أحاديث المجاملات الكاذبة من كلا الطرفين، وانتهت بتقديم هدية «من جنوده الأوفياء»، عبارة عن درع يدعي القائد أنه غنمها في المعركة، وهي في حقيقة الأمر ليست سوى تلك الدرع التي اشتراها الفتى راضي.

للحوار في الرواية وظائف عدة منها التعريف بالشخصيات وتصويب الأنظار نحو حدث سابق وكشف المستور عن حقائق غامضة أو التلميح للمستقبل. وقد تعتمد كاتبنا أن يكون حوارها داعما لديناميكية الأحداث وتحريكها. وقد تحقق له ذلك فجاء الحوار متمما للسرد في فتح باب التساؤلات وإثارة القارئ واستفزازه.

إننا نلاحظ، أعلاه، نبرتين ولهجتين مختلفتين، اللهجة التي يُخاطَب بها الجندي العادي واللهجة المفخمة التي تحمل رسالة مزيفة وكاذبة للمفتش العام. وبذلك تمكنت اللغة من نقل صورة عما يجري في الميدان وعن دورين لشخصين أحدهما من العامة جاء متطوعا بإخلاص، وعن آخر «بيك» جاء للكذب والرياء، مما ينعكس سلبا على هذا الجندي البسيط فيما بعد.

يشعر القارئ مدى حرص الكاتب على تجنيده وتوظيفه لنباتات بلادنا في استعمالاتها المختلفة لا في المأكّل فحسب، بل في تزيين بيوتنا وفي استعمالاتها «الطبية»، فوظف لغته في وصف الطبيعة الفلسطينية المرئية لتصوير حياة الإنسان في ظل ظروف معينة في زمان بعينه، وفي مرحلة زمنية حرجة من مراحل حياته. ما يعني أن هناك ارتباطا عاطفيا قويا بين ساكني هذه البلاد وبين نباتاتها وأشجارها وترابها، وسيأتي يوم يفتقد أهل هذه البلاد لهذه البيئة ولهذا المحيط، كما نرى في المثال التالي: «الساحة فارغة، ثمة طائر من فصيلة الحجل يحط على شجرة دفل، وهنا وهناك كانت الأعشاب ونبات الشومر والخرفيش والكرسنة قد بدأت تطل برؤوسها، وهناك في الأعلى كان الفضاء ملبدا بالغيوم السوداء».<sup>٣٥</sup>

من هنا سندرك أهمية اقتراب اللغة، أحيانا، من العامية في مواقع معينة من الرواية في السرد وفي

الحوار، ولكننا نعود ونؤكد أن النص اللغوي فصيح ويرقى أحياناً إلى اللغة الشعرية، حين يقتضي الأمر تصويراً للبيئة وللشاعر الإنسانية، بل إن هم الكاتب ينصب في المواءمة ما بين المستوى اللغوي ومستوى الشخصيات الفكرية، الاجتماعي والسياسي.

من جانب آخر فإن الكاتب حريص على استعمال اللغة الإيحائية المكثفة، وهي لغة غاية في الدقة، وقادرة على إعطاء صورة «منفلشة» لعوالم متعددة، كما تنعكس في الحلم التالي: «نام نجيب في هذه الظهيرة. نام واستغرق في النوم. ورأى في أحلامه البحيرة، وحقول الباذنجان، وبساتين الموز والليمون. ورأى الأمواج تناطح الصخور، وأحمد الملاً يزق الماء ويفتح باب الرضا. ورأى خالد الزهر وقد ارتسمت حول وجهه هالة الأنبياء، أما الذيب ذلك الكلب الأبيض الذي يسابق الريح فقد ظل يركض حتى آخر مدى. والولد راضي يسأله عن الدرع بينما تنبجس من عينيه دمعتان، والرياح الشرقية تهب حاملة صفيح القطارات، وهدير بوابير البحر، وضجيج طواحين الحبوب، وعواء ذئاب البراري، ومواء قطط شباط الشبقة...»<sup>٣٦</sup>

إنها صورة لطبيعة غنية ليس سهلاً على الإنسان أن ينساها أو يتناساها، فتحول النص أعلاه من مجرد وصف خارجي إلى وصف مشاعر جياشة من ألم وحسرة، وبذلك تساهم اللغة المكثفة في تصوير عوالم أبناء هذه البلاد لتتحول إلى مشاعر وأحاسيس نفسية تعبر عن مدى ارتباط الإنسان ببيئته ومحيطه، ومدى تخوفه وقلقه من خسارتها إذا ما حصل ذلك. ومن شأن الوصف، في حالات عديدة، أن يوقف الحركة ومسار الأحداث، لكنه هنا يسعى نحو «التنبؤ» والتلميح لما سيحدث في المستقبل، فجاء الحلم ديناميكياً متحركاً وذا رمزية شفافة.

\*\*\*\*\*

لغة يخلف في هذه الرواية، كما أشرنا، لغة غنية، ويتجلى غناها أكثر ما يتجلى في الحقول المعرفية المتعددة، في وصف الطبيعة، نباتاتها، أشجارها تربتها، طيورها، على أنواعها، المهاجرة والمقيمة، وفي وصف البحيرة، أسماكها، طيورها، هياجها، مراكبها، أمواجها وسكونها. وفي وصف الحرب، أنواع السلاح ودور كل آلة، لباس المقاتلين، المخيم والجنود، طرق القتال، الأدوية، استراتيجيات القتال والحالة النفسية التي تعتري المقاتل في الفشل وفي النصر.<sup>٣٧</sup>

يلجأ كاتبنا إلى الطبيعة ويوظفها في خدمة الحدث كما فعل ذلك في روايته الأولى ونلاحظ أن هناك

تشابها في الأسلوب: «الغول قادم، وثمة ما يوحي بأن الأرض آخذة في الاهتزاز، وفي هذا الوقت - وقت القيلولة - يصمت الشجر، والهواء، وتصيب السكينة حتى أمواج البحيرة».<sup>٣٨</sup> ألا تشبه هذه الفقرة من حيث الأسلوب اللغوي ما أشرنا إليه سابقا في روايته الأولى؟

تشارك الطبيعة الناس في هواجسهم في عملية «الإسقاط» وفي الهدوء والسكينة والتحفز لما هو آت. ولكي تكتمل الصورة فإن الكاتب يطعم لغته بالنكهة الفلسطينية، كما أشرنا سابقا، ويحل «الهيثي» وهو نوع من التبغ الرديء الذي اعتاد الفلسطينيون عليه مقابل «القات» في البيئة اليمينية، وهنا يحتسي الرجال «الشاي» بدل «الشاهي» هناك، وهنا «السعوط» ذاك المسحوق الذي يدفع داخل الأنف كي يعطس الرجل ويعدل من مزاجه.<sup>٣٩</sup>

كما نلاحظ، في أكثر من موقع ظاهرة دمج أكثر من لغة في إطار واحد، كالكلاسيكية والحديثة، كما ينعكس في النص التالي: «يتسع المجهول حتى يصبح بحجم السماء، تدوي المدافع. ترتج الدنيا. يشتعل الفضاء. يسحب البيك مسدسه من وراء الأفق الملتهب. جاءت الصيحة. جاءت الرجفة. سال الدم. هبت الرياح. احتدم القتال. قعقع السلاح. طارت الأنفوس شعاعا. التقى السلاح الأبيض بالسلاح الأبيض. غاص النصل تحت الإبط، بلغت القلوب الحناجر. تكاثرت الجثث فوق التراب، صارت كالعهن المنفوش».<sup>٤٠</sup>

في الفقرة أعلاه توظيف لعدة وسائل أسلوبية، منها توظيف للقديم من مفردات وتعابير مثل: «قعقع السلاح»، التي تعيدنا إلى السير والملاحم الشعبية التي نهل منها الروائي في طفولته. و«طارت الأنفوس شعاعا» تحويرا لقول الشاعر الخارجي قطري بن الفجاءة:

أقول لها وقد طارت شعاعا      من الأبطال ويحك لن تراعي

ومن القرآن الكريم «كالعهن المنفوش» المأخوذة من سورة القارعة «وتكون الجبال كالعهن المنفوش»، أي الصوف المنفوش باليد.

فضلا عن ذلك هناك الجمل القصيرة المفككة والمترابطة في آن معا. مفككة من حيث مبنى الجملة التقليدي القائم على الترابط بوسائل عدة، ومترابطة من حيث الصورة العامة التي تخلقها الفقرة أعلاه، وهي «أضغاث أحلام أو مزق التخيلات»<sup>٤١</sup>، كما جاء في النص. الفقرة أعلاه تصور حالة من الترقب من المعركة الآتية، ومن مجهول لا يعرف أحد إلى أي نفق يوصل. ولما حدثت المعركة

حقيقة، في الصفحات التالية، كان النص أعلاه صورة دقيقة لما واجهه المقاتلون من وجع وألم وتفتت وموت وخيبة. وعليه فإن الأصوات والحركات الموظفة في الفقرة أعلاه ما هي إلا صدى للأفعال المكثفة الواردة فيها.

\*\*\*\*\*

نعلن، دون تردد، أن لغة بحيرة وراء الريح أكثر غنى ودقة في التصوير من سابقتها، وذلك في السرد وفي الحوار. نلمح تطورا في شاعريتها، حين يقتضي الأمر ذلك، وفي تصويرها للمنظور والمحسوس. وباتت أكثر إيحاءً حين يقتضي الأمر تنبيها لما قد يأتي. لا نقصد بغنى اللغة ذخيرة الكاتب اللغوية ورصيده المعرفي الكلاسيكي شعرا ونثرا فحسب، وانعكاس هذا الأمر في كتاباته، بل نراها، أيضا، في تصوير مشاهد متنوعة ومتعددة ومتناقضة لعوالم وبيئات ووظائف ومهن متعددة.

ورأيناها في اقتربها من «تعدد الأصوات» وتعدد الأساليب واللغات، مع أن الصوت الطاغي على جميع الأصوات الأخرى هو صوت الراوي الرئيسي العليم، ولكن هناك صوت عبد الرحمن العراقي المثقف، في أوراقه، التي تعكس رؤية أخرى من زاوية نظر مختلفة بعض الشيء، وتخللت بعض هذه الأوراق رؤية أسد الشهباء. ومع ذلك لا نستطيع أن نعلن بصوت جهوري أن الرواية تعتمد تعدد الأصوات واللغات التي يشير إليها باختين وبيير زجما، ولكنها محاولة للانفلات من ربة الراوي العليم المعلق.

والأهم أن الكاتب قد تمكن من تصوير عوالم متعددة ومختلفة لم تقتصر على عالم قرية فلسطينية فحسب، بل امتدت واتسعت لتتناول عالم الفلاح والمحارب والمنتطوعين والصادقين والكاذبين والمنافقين، وعالم ما قبل الحرب وما بعدها، وأصابت النفس البشرية في فرحها القليل وفي حسرتها الغالبة، موظفة أسلوب السخرية والمفارقة المرة المؤلمة.

### ملخص

إن لغة يحيى يخلف غنية بمفرداتها، باستعاراتها وتشبيهاتها، فيها من الشاعرية قسط كبير، ودقة في التصوير، سواء كان في التصوير المشهدي الخارجي أو في التصوير الداخلي. ولغته إيحائية غاية في الدقة. وهي قريبة جدا من الأجواء العامة لبيئة رواياته ولأبطاله، سواء كان ذلك في السرد أو في الحوار. فزراها لغة شاعرية حين يفرض المشهد ذلك، وحنونة في تصوير البشر والنبات والحيوان،

وهي لغة حكيمة حين تدبر من عجوز مجرب، وحازمة حين تدبر من شخصية مسؤولة، وناعمة حين تنطق بها فتاة عاشقة وأم حنون يقتلها الشوق، وهي مغامرة فضفاضة بعيدة عن الالتزام حين ترد على لسان شاب متسرع مغامر.

أما التشبيهات فهي من المحيط الذي تتحرك فيه شخوص الروايات، ولذلك فهي تشبيهات مبتكرة معاصرة لا تقليدية، رغم ما فيها من تناص، أحيانا، وتقاطع مع لغة الكتب المقدسة والأشعار العربية الكلاسيكية، بل لقد وُظف هذا الرصيد التراثي لإغناء النص.

تعددت البيئات في روايته الثانية فكانت لغته أكثر ثراء ودقة، فوظف أصواتا أخرى إضافة إلى صوت الراوي، عدا عن المونولوج والFLASH باك والأحلام، والمنجاة، كما لاحظنا سلاسة أكبر في التنقل بين الضمائر، مما يتيح له الدخول أكثر في عمق الشخصيات. لكننا نعود ونؤكد أن صوت السارد هو الغالب، لأن الرواية، أصلا، رواية مؤدلجة ذات رسالة، شأنها شأن الرواية الأولى.

## الهوامش:

١ حول سيرة حياة الكاتب وإصداراته انظر: روبرت كامبل، أعلام الأدب المعاصر، بيروت، الشركة العربية للتوزيع، ١٩٦٦، ١٣٩١-١٣٩٠، حسين عيد، قضية فلسطين والأدب، يحيى يخلف نموذجاً، عكا، دار الأسوار، ٢٠١٠، ٧-٨، سلمى الخضرا الجيوسي، موسوعة الأدب الفلسطيني المعاصر - النثر، ج٢، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ١٩٩٧، ١٩٨، سمر روعي الفيصل، معجم الروائيين العرب، طرابلس، جروس برس، ١٩٩٥، ٤٩٧، أما فيما يتعلق بسيرة حياته بعد ١٩٦٧ فقد قمت بجمعها من حوارات أجراها معه حسين عيد، انظر: ١٠٩، ١٢٤، ١٢٥.

٢ كامبل، ١٣٩٠.

٣ انظر حواراً مع الروائي في: حسين عيد، ١١٩.

٤ عبد الرحمن أيوب، انظر مقدمة ترجمته لفصول كتاب دي سوسير "فصول من دروس في علم اللغة العام" في كتاب: أنظمة العلامات في اللغة والأدب والثقافة، مدخل إلى السيميوطيقا، مقالات مترجمة ودراسات، إشراف سيزا قاسم ونصر حامد أبو زيد، القاهرة، شركة دار الياس المصرية، ١٩٨٦، ١٤٤.

5 Percy Lubbock, The Craft of Fiction, London, the Garden City Press, 1939, E. M. Forster, Aspects of the Novel, London, Edward Arnolds Publishers, 1969, Edwin Muir, The Structure of the Novel, London, The Hogarth Press, 1963.

6 Reneh Wellek, Austin Warren, Theory of Literature, Harmondsworth, Penguin Books Ltd, 1966, 22 - 23.

للمزيد من التوسع انظر: 20 - 37.

٧ فيصل دراج، دلالات العلاقة الروائية، دمشق، دار كتعان، ١٩٩٢، ١٤٣-١٤٤.

٨ رولان بارت، مدخل إلى التحليل البنيوي للقصص، (ترجمة منذر عياشي)، حلب، مركز الإنماء الحضاري، ١٩٩٣، ٣٣.

٩ ساسون سومبخ، لغة القصة في أدب يوسف إدريس، عكا، مطبعة السروجي، ١٩٨٤، ١١.

- ١٠ عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، الكويت، سلسلة عالم المعرفة، ١٩٨٨، ١٢٥ .  
١١ المصدر السابق، ١٢٠.
- ١٢ ميخائيل باختين، الخطاب الروائي (ترجمة محمد برادة)، القاهرة، دار الفكر للدراسات، ١٩٨٧، ص٣٨.
- ١٣ وهناك من يرى أن رواية زينب قد صدرت سنة ١٩١٢، وهناك من يرى أنها صدرت سنة ١٩١٤.
- ١٤ باختين، الخطاب الروائي، ٣٨-٣٩.
- ١٥ بيير زيماء، النقد الاجتماعي- نحو علم اجتماع للنص الأدبي، ترجمة عايدة لطفي، القاهرة، دار الفكر، ١٩٩١، ١٨٤.
- ١٦ شكري عزيز الماضي، فنون النثر العربي الحديث، عمان، منشورات جامعة القدس المفتوحة، ١٩٩٦، ٤٧.
- ١٧ محمد برادة، أسئلة الرواية أسئلة النقد، الدار البيضاء، مطابع النجاح الجديدة، ١٩٩٦، ٣١.
- ١٨ يحيى يخلف، نجران تحت الصفر، القدس، منشورات صلاح الدين، ١٩٧٧، ٦-٥.
- ١٩ نجران، ٩.
- ٢٠ نجران، ١٤.
- ٢١ نجران، ١٠.
- ٢٢ نجران، ٨.
- ٢٣ نجران، ٣٧، لقد حرص الراوي أن يعرض صورة مناقضة كلياً للطرف الآخر في كل مرة تسنى له ذلك، انظر على سبيل المثال: ٣٠-٣١، كذلك الأمر في تصويره لبعض أحياء مدينة جدة حيث المدينة العصرية والترف والرخاء، انظر: ١٠٥-١١٢.
- ٢٤ نجران، ١٦.
- ٢٥ نجران، ١٩.
- ٢٦ نجران، ١٨.
- ٢٧ نجران، ٢١.
- ٢٨ حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، بيروت، المركز الثقافي العربي، ١٩٩٠، ٢٧.
- ٢٩ انظر: بحيرة، ٤٦، ٥٠-٥١، ٥٤.
- ٣٠ بحيرة، ٧.
- ٣١ انظر على سبيل المثال افتتاحية الفصل الثاني: بحيرة، ٥٩.
- ٣٢ هناك أمثلة لا حصر لها في ثنايا الرواية، مثل "البايكة"،
- ٣٣ بحيرة، ٦١.
- ٣٤ بحيرة، ٥٧.
- ٣٥ بحيرة، ٣٨.
- ٣٦ بحيرة: ٤١.
- ٣٧ هناك أمثلة عديدة حول لغة الحرب انظر، على سبيل المثال: ٢٠-٢٢، ٣٩-٤١.
- ٣٨ بحيرة، ٨-٩.
- ٣٩ انظر على سبيل المثال: بحيرة، ٢٠، ٢٢.
- ٤٠ بحيرة، ٤٩.
- ٤١ بحيرة، ٤٨.

محمود درويش في الثالثة والسبعين:  
عليّ اللحاق بمترو الضواحي