الأديب

يحيى يخلُف

اللُّغة في الخطاب الروائيّ لدى يحيى يخلف

رياض كامل*

مقدّمة

تعدُّ سيرة حياة الروائيّ والقاصّ يحيى يخلف نموذجًا لمئات الآلاف من الفلسطينيّين الذين شُرِّدوا إبّان النكبة سنة 1948.[1] فقد كانت ولادته في قرية سمخ جنوب بحيرة طبريّا سنة 1944، ولمّا هُجّر منها بدأ مشوار الترحال من قطر لقطر، ومن مدينة لأخرى. كان الأردنّ محطّته الأولى، إذ استقرّ به المقام في مدينة إربد، وهناك أتمّ دراسته الابتدائيّة فالثانويّة سنة 1963. ثمّ التحقَ بدار المعلّمينَ، بمدينة رام الله، وتخرّج منها سنة 1967. أمّا هجرته الثانية فكانت سنة 1967 حيث ترك فلسطين إلى المنافي، وتمكّن من دخول جامعة بيروت العربيّة سنة 1968 لينهي دراسته هناك حاملًا شهادة الليسانس في الأدب العربيّ سنة 1971. أمّا هجرته الثالثة فكانت سنة 1982، إذ اضطرّ نتيجة حصار بيروت أن يتنقل مع زوجته وأولاده ما بين بيروت، دمشق، الجزائر وتونس. ثم كانت العودة إلى فلسطين سنة 1994 حيث استقرّ في مدينة رام الله وشغل منصب وزير الثقافة ما بين الأعوام 2003-2006. ويشغل اليوم منصب رئيس المجلس الأعلى للتربية والثقافة في منظّمة التحرير الفلسطينيّة.

---

* مربّ ناقد، ومدير مدرسة راهبات مار يوسف - الناصرة.

[1] حول سيرة حياة الكاتب وإصداراته انظر: روبرت كامبل، **أعلام الأدب المعاصر**، بيروت، الشركة العربية للتوزيع، 1966، 1390-1391، حسين عيد، **قضية فلسطين والأدب**، يحيى يخلف نموذجا، عكا، دار الأسوار، 2010، 7-8، سلمى الخضراء الجيوسي، **موسوعة الأدب الفلسطيني المعاصر**- النثر، ج2، بيروت، المؤسّسة العربية للدراسات والنشر، 1997، 198، سمر روحي الفيصل، **معجم الروائيين العرب**، طرابلس، جروس برس، 1995، 497، أما فيما يتعلّق بسيرة حياته بعد 1967 فقد قمت بجمعها من حوارات أجراها معه حسين عيد، انظر: 109، 124، 125.

استهلّ يخلف حياته الأدبية ككاتب قصّة قصيرة في مجلّة **الأفق الجديد** المقدسيّة حيث نشر عشرات القصص. أصدر مجموعتين قصصيتين وهما: **المهرة** (1974)، **ونورما ورجل الثلج** (1977)، وله قصّة بعنوان **تلك المرأة الوردة** (1980)، وأخرى بعنوان **ساق القصب** (1980) وهي قصّة للأطفال.

عمل يخلف بالسياسة منذ سن مبكّرة، متأثّرًا بالجوّ العامّ الذي تمرّ به القضيّة الفلسطينيّة وبما يعصف بالعالم العربيّ من أحداث. وقد تسنّى له أن يتنقل ما بين عدد كبير من الأقطار العربيّة وبعض الدول الأجنبيّة، وكان لذلك انعكاسه في إبداعه منذ روايته الأولى **نجران تحت الصفر** (1975) التي استوحى أحداثها من الحرب الأهليّة في اليمن التي شهد جزءًا منها أثناء مكوثه هناك.[1] ثمّ توالت إصداراته الروائيّة فنشر **تفاح المجانين** (1982)، **نشيد الحياة** (1985)، **بحيرة وراء الريح** (1991)، **تلك الليلة الطويلة** (1992) وهي رواية تسجيليّة، ثمّ **نهر يستحمّ في البحيرة** (1997)، **ماء السماء** (2008) **وجنة ونار** (2011) التي لاقت أصداء طيّبة منذ إصدارها. كما أصدر كتاب **يوميّات الاجتياح والصمود** (2002) الذي لا يعتبره صاحبه رواية، "بل شهادة ميدانيّة، [...] لكن يوجد بداخلها مجموعة من القصص والسرد والحكايا الإنسانيّة".[2]

إنّ معظم إبداع يحيى يخلف يدور في فلك القضيّة الفلسطينيّة منذ النكبة، مرورًا بهزيمة حزيران، فحرب لبنان وحصار بيروت حتى الانتفاضة الأخيرة. وهو أحد الكتّاب الفلسطينيّين الذي تمكّن من استقطاب عدد لا بأس به من النقّاد والدارسين، فضلا عن مشاركته الفعّالة في الندوات واللقاءات الأدبيّة في العديد من مدن وقرى فلسطين والعالم العربيّ.

[1] كامبل، 1390.

[2] انظر حوارًا مع الروائيّ في: حسين عيد، 119.

لغة خطاب يحيى يخلف الروائيّة

تتناول هذه الدراسة لغة يحيى يخلف الروائيّة في مستوياتها المتعدّدة من خلال معاينة روايتيه **نجران تحت الصفر**، و**بحيرة وراء الريح**. لم يكن اختيار هاتين الروايتين عفويًّا فاللغة عامل هامّ في بناء الرواية. انصبّ همّنا في هذه الدراسة على إجراء مقارنة بين هاتين الروايتين تتمحور في تجاوب اللغة مع اختلاف الزمان والمكان والشخصيات والوسائل الفنّية والتقنيّة التي وظّفها الكاتب.

رواية **نجران تحت الصفر** هي رواية يخلف الأولى، كتبت سنة 1975، وهي تصوّر البيئة اليمنيّة إبّان الثورة في سنوات الستّين، وتتناول الحرب الأهليّة التي نشبت بين مؤيّدي الإمام ومؤيّدي النظام الجمهوريّ حينذاك. أما رواية **بحيرة وراء الريح** فقد اخترناها لأنّها تصوّر بيئة فلسطينيّة مغايرة عن تلك التي تصوّرها رواية **نجران تحت الصفر**. وقد صدرت سنة 1991، وهي تصوّر الوضع الفلسطينيّ إبّان النكبة وحيثيّاتها.

يتّخذ يحيى يخلف، شأنه شأن جميع الروائيّين العرب، اللُّغة العربيّة الفصحى "الحديثة" وسيلة لسرد الأحداث في مجمل رواياته، وهي لغة شديدة الصلة بالزمان وبالبيئة وبالمحيط الذي تدور فيه الأحداث. لأنَّ هذه العناصر وثيقة الصلة ببعضها البعض. ولقد رأينا أنّ الكاتب قد وظّف لغة السرد التصويريّة القادرة على نقل البيئة النجرانيّة خاصّة، واليمنيّة عامّة. إنّ لغة الرواية في **نجران تحت الصفر** هي لغة "يمنيّة نجرانيّة" في معظمها، وهي "لغة فلسطينيّة" في روايته **بحيرة وراء الريح**، بل في مجمل رواياته ذات البيئة الفلسطينيّة.

تمكّن الكاتب يحيى يخلف، منذ الصفحة الأولى من رواية **نجران تحت الصفر**، أن يقنع المتلقّي بصدق الوصف والتصوير، وكأنّ عمليّة إعدام أو ذبح اليامي في مطلع الرواية لا يجوز أنْ توصف وتصوّر إلّا بهذه اللغة، وبهذا الأسلوب الدالّ والإيحائيّ. فهي لغة مطعّمة بنكهة الأجواء اليمنيّة من شراب شعبيّ ونباتات وحبوب وتوابل و"قات". وهي لغة ذات إيحاء دالّ على الأجواء المحتقنة، وما ستؤول إليه الأمور فيما بعد من انفلات وانقلاب وثورة وحرب أهليّة، كما يتبيّن لنا من افتتاحيّة الرواية:

"أقبل المطوّعون، وطلبة المعهد الدينيّ، وأعضاء جمعيّة الأمر بالمعروف، وحرس الأمير، والخويان، وباعة المقلقل، وسيّارات الونيت، وعدد من مرتزقة (بوطالب)، وواحد من الزيّود. أقبل الغامدي شيخ مشايخ التجّار، وسميّة عبدة السديري سابقًا وبائعة الفجل حاليًّا..

أقبل أحمد شاهي، الطبيب الباكستانيّ في سيّارة الإسعاف، وأطلّت من (الدريشة) غالية ابنة السميريّ قائد قوات الإمام.. ومن مطعم الحصريّ، خرج (أبو شنان) الذي أطلق سراحه حديثًا لأنّه أفطر عامدًا متعمّدًا في رمضان.

ورفع مدير مكتب الإشراف هاتفه، واتّصل بالمدرسة المتوّسطة، فانطلق الصبية عبر شارع الزيود إلى الساحة الواسعة- التي تتحوّل أيّام الاثنين إلى سوق من أسواق العصور الوسطى- ، وتقافز الصبية والطلبة فوق أكياس المستكة والبهار والحبهان والمحلب والمروحة والحناء.. ودفعة واحدة.. صمتت بيوت نجران.. تسلّل السكون إلى أزقّتها 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.."[1]

يستطيع القارئ أن يلاحظ أجواء الترقّب، لا من خلال الوصف فقط، بل من خلال التفصيل الدقيق للحشد، ومن خلال تكرار الفعل "أقبل"، وكأنّنا إزاء مقطع من مسرحيّة يغلب عليه عنصر المشاهدة بأمّ العين، ما يعني أن هناك مشاعر جياشة في النفوس تفور وتغلي وتتأهّب. فكلّ مفردة لها دورها، وكلّ فعل له إيحاء، وإلّا فما سرّ هاتف مدير الإشراف الذي اتّصل بمدير المدرسة؟ وما سرّ انطلاق الصبية عبر الشارع؟

إنّ تصرّف الصبية، بحدّ ذاته، أمر عفويّ وواقعيّ، ولكنّه ينمّ عن فكر إجراميّ مدروس ومخطّط له، قام به المسؤولون كي يشاهد الجيل الجديد عمليّة ذبح اليامي المعادي للإمام، فيكون عبرة لمن اعتبر، وخاصّة لجيل المستقبل. أمّا صمت بيوت نجران فيوحي

[1] يحيى يخلف، **نجران تحت الصفر**، القدس، منشورات صلاح الدين، 1977، 5-6.

بالحزن والغضب، وبالترقّب والتحفّز. جاء كلّ ذلك على لسان السارد بضمير الغائب، وهو راوٍ مشرف كلّيّ معلّق. هذا الأسلوب السرديّ التقليديّ الذي يُعرف بالملحميّ، لكنّ الروائيّ- الذي يستتر من وراء الراوي- تمكّن من توظيف عدّة وسائل أسلوبيّة جعلت السرد بعيدًا عن التقريريّة والمباشرة، ومنها، كما ذكرنا آنفا، المشهد المسرحيّ المتمثّل في تصوير الحشد تمهيدًا لتنفيذ الإعدام، ثمّ عمليّة التكرار الإيحائيّة، حتّى وإن لم يذكر الفعل "أقبل" بعينه في مواقع معيّنة، لأنّ القارئ يدركه من السياق، ثمّ هناك اللغة الإيحائيّة الشاعريّة في مثل "صمتت بيوت نجران.." وهي عمليّة إسقاط (projection) من شأنها أن تقتل عيب المباشرة والتقريريّة.

أمّا الأجواء فهي أجواء نجرانيّة، في ظلّ زمان بعينه، ندركها من خلال الصورة الشاملة التي تعكس أجزاء من النسيج الاجتماعيّ أثناء الحرب الأهليّة، وقد طعّم السارد هذه الأجواء بتصرّف الطلبة وهم يقفزون فوق أكياس البهارات والتوابل الشائعة في اليمن، وكي تكتمل الصورة أورد لنا في الأسطر القليلة التي تلي الافتتاحيّة أعلاه صورة أحد الأشخاص وهو "يمضغ القات"، وكأنّ الأجواء اليمنيّة لا تكتمل ولا تكون واقعيّة دون ذكر القات الذي يدمن اليمنيّون على مضغه منذ قرون. كما يلمح القارئ، من خلال اللغة الوصفيّة، تلك الأجواء النجرانيّة الّتي يصرّ الروائيّ على نقلها للمتلقّي لتتمّ عمليّة "الإيهام بالواقع" وذلك من خلال التصوير الدقيق للبيئة تصل إلى حدّ ذكر الأغاني التي يستمع إليها أهل نجران مثل أغنية طلال مدّاح الشهيرة "يا سارية خبّريني"،[1] أو "يا دوب مرّت عليّ" للمطرب أبو بكر سالم.[2] وكي تكتمل الصورة وتتمّ عمليّة "الإيهام بالواقع" يمهّد السارد لعمليّة القتل بلغة "يمنيّة"، كما نصرّ على تسميتها: "..... (القات اختمر، ومن جديد عزّ النعاس الصعب،

[1] نجران، 9.

[2] نجران، 14.

واختلط الحابل بالنابل، والعويل بحجر المسنّ، وصراخ (بو طالب) برضاب أصفهان، وصحن المقلقل بالعصيدة المرّة)".[1]

ذكرنا أعلاه أنّ اللغة ترتبط بالفضاء الروائيّ ارتباطًا عضويًّا وثيقًا، وهو لا يتحدّد من خلال وصف معالم الشكل الخارجيّ فحسب، بل من خلال عدّة مركّبات، منها العادات والتقاليد والشراب والمأكل والملبس، وطريقة التصرّف، فالأوصاف البيئية كلّها نجرانيّة. ولو قمنا بمتابعة القراءة سنجد هذا الجانب بوضوح، إذ إنّ النصّ اللغويّ أعلاه يعتمد على صور وتشبيهات تتداخل فيها الأطعمة لتعطي نكهة يمنيّة فيها "القات" و"المقلقل" و"العصيدة".

كما نستطيع من خلال المعاينة الدقيقة أن نلمح المستويات المتعدّدة للغة الخطاب في تماهيها وتماثلها مع الشخصيّات ومع البيئة العامّة والمستوى الفكريّ والثقافيّ، لا في الحوار فحسب، إذ إنّ القارئ يستطيع، عادة، أن يميّز بسهولة هذا التنوّع في لغة الحوار أكثر ممّا هو في لغة السرد. وبما أننّا إزاء افتتاحيّة الرواية التي تصوّر مشهد تنفيذ الإعدام فإنّنا نلاحظ سيطرة اللغة الحادّة الخشنة، من خلال السرد والتصوير والحوار، فالأحداث تصوّر حربًا أهليّة فيها قتلى وفيها تدمير وتشريد، وفيها ظالم ومظلوم، وفيها فقر مدقع. إن هذه اللغة غالبة في النصّ، منذ الصفحات الأولى من هذه الرواية. من هذه الأمثلة مشهد إحضار اليامي إلى الساحة العامّة لتنفيذ الإعدام:

"وتقدّم رجلان وقفا عند بابها الخلفيّ، انحبست الأنفاس، وفجأة انفتح باب السيّارة الخلفيّ عن اليامي.. وجه منحوت منَ الصخرِ، وعينانِ ثابتتان.. حول الرقبة قيد تتدلّى منه سلاسل تتّصل بقيود رسغيه وقدميه.. كان الصمت هائلًا، ومثل حجر الطاحون ثقيلًا..

ظلّ المستر يسلّط عدسته على العينين.

[1] نجران، 10.

تقدّم الرجلان، وأمسكا بذراعي اليامي، انتتر فاصطدمت حلقات السلاسل ببعضها البعض، ودفعة واحدة أنزلاه إلى الأرض، فارتطمت قدماه بالتراب ذي الرائحة المحروقة.. جحظت عينا سميّة، وبدا كما لو أنّها فقدت النطق".[1]

المشهد المسرحيّ يسيطر على النصّ متيحًا الفرصة للمتلقّي أن يتخيّله، وكأنّه يراه بأمّ عينه، فيصبح جزءًا مشاركًا لشخوص الرواية في تحفّزهم وتوتّر مشاعرهم. والألفاظ خشنة مثل: "وجه منحوت بالصخر"، "انتتر"، "اصطدمت"، و"ارتطمت". والجمل قصيرة مكثّفة تكثر بينها الفواصل والنقاط لتنمّ عن توتّر وترقّب وألم وخوف. وبما أنّ المشهد مأساويّ قريب من المسرحة فقد غلبت على اللغة عناصر الدراميّة والمأساويّة، وبالتالي فهي لغة موظّفة للتأثير في القارئ، كما جاء على لسان بعض المنظّرين في حديثهم عن لغة الرواية.

إنّ إيراد الكلمات والمفردات أعلاه، كأمثلة، غير كافٍ للتدليل على ما نصبو إلى إيصاله، بل علينا التأكيد على أنّ المفردات والتعابير والصور وتناغمها الكلّيّ؛ من ملفوظ ومضمون، هو العاملُ الرئيسيّ في فهم دور اللغة. فحين تنتقل الأحداث للطرف الآخر حيثُ جماعة الإمام والجنود الأجانب فإنّ رائحة "المستر" و"غليونه"، والأغاني، وصورة المكان تتغيّر وتتبدّل، فتتغيّر معها اللغة وتتبدّل اللهجة والنبرات الصوتيّة، وللتدليل على ذلك نورد المثال التالي:

"عبرت السيّارة الحاجز، وقطعت طريقًا وسط الأشجار الشوكيّة الجافّة، ثم انعطفت ودخلت المعسكر..

ثمّة رجل يقف عاريًا تحت دوش ماء، جسده أشقر، ويخلو من الشعر كأجساد النساء، وعلى اليمين صفّ من الكبائن، أمامها برك للسباحة، وكانت امرأة تلبس المايوه تهيّأ للقفز في الماء".[1]

[1] نجران، 8.

إنّ الصورة المعروضة هنا لم ترد عفوًا، بل هي صورة مناقضة للواقع الذي يعيشه أهل نجران الذين يقبعون في ظروف الفقر والجوع والفاقة، وكأنّ هذا المشهد يتمّ توظيفه لإثارة الطرف الآخر واستفزازه، دون التغاضي عن دور المتلقّي الذي يعمل الراوي، بدافع خفيّ من الروائيّ، كي يجنّده إلى صفِّ الفقراء والمظلومين والثوّار. هنا الأجساد تختلف في لونها عن تلك، وظروف حياة هؤلاء فيها من الترف ما يتيح للجنديّ أن يستحمّ في برك للسباحة، وهناك في مكان آخر في نجران مياه ملوّثة ونساء بلون الأرض لا يعرف الترف طريقه إليهن.

إنّنا إزاء رواية واقعيّة، وقد تعمّد كتّاب الرواية الواقعيّة أن لا يتقيّدوا باللغة الفصحى في الحوار، وأجازوا لأنفسهم استخدام العامّيةّ المحضة، أحيانا، والفصحى الممزوجة بالعامّية، أو العامّيّة المفصّحة، وهذا ما يقوم به كاتبنا يحيى يخلف، ولكنّنا نجزم أنّ الحوار في هذه الرواية، وفي كلّ الأحوال، هو حوار مبسط، قريب من المستوى الفكريّ والثقافيّ والاجتماعيّ للشخوص، حتى ولو ورد باللغة الفصحى. فهذه سميّة المرأة اليمنيّة الحنون التي تنتمي لطبقات الشعب العاديّة يرد الحوار، على لسانها، فصيحًا أحيانا: "رأيته في منامي.. كان يلبس ثوبًا أبيض.. وكان في هيئة شيخ جليل ذي لحية بيضاء مسترسلة.."[2] وفي أماكن أخرى يرد الحوار على لسانها بالعامّيّة، وفي كلّ الأحوال يظلّ الحوار جزءًا من شخصيّتها ومن فكرها ورؤيتها للحياة المرتبطة بالبيئة وبالمحيط الذي تعيش فيه.

يكثر الحوار في رواية **نجران تحت الصفر** بكلّ الوسائل والأساليب التي أشرنا إليها سابقًا، ونقع على حوارات بالفصحى، كما ذكرنا، لكنّ الراوي يبذل مجهودًا كبيرًا لتنطق كل شخصيّة بلغتها لا بلغة السارد أو الروائيّ، وهي حوارات تصويريّة تساعد على إضفاء روح الواقعيّة التي تتلاءم مع الجوّ العام للرواية، ولنا على ذلك أمثلة عديدة منها:

---

[1] نجران، 37، لقد حرص الراوي أن يعرض صورة مناقضة كليا للطرف الآخر في كلّ مرّة تسنّى له ذلك، انظر على سبيل المثال: 30-31، كذلك الأمر في تصويره لبعض أحياء مدينة جدة حيث المدينة العصرية والترف والرخاء، انظر: 105-112.

[2] نجران، 16.

- تضحك على غير العادة يا بو شنان.

قال رأفت، فأجابه بوشنان:

- ألم تشاهد كبير المطاوعة؟

هزّ رأسه: بلى شاهدته.

- ألم تسمع بما جرى لزوجته؟

نفى رأفت برأسه...

- كيف.. كلّ الناس يعرفون.. حتى باعة المقلقل.

مسح رأفت يده بقطعة قماش وبدأ يصغي بانتباه. استمرّ بو شنان يقول:

- قام بختانها فأصابها نزيف وقد شاهد الطبيب الباكستانيّ فرجها.."[1]

إنّ الحوار أعلاه، كما نرى، يدور بين شخصين باللغة بالفصحى، وهو يصوّر حالة من الشماتة التي تشعر بها شريحة من المجتمع تنظر بعين الكراهيّة تجاه "كبير المطاوعة" الذي تحكّم وتجبّر بالناس دون قيود. هذه الشريحة تحقّقَ لها جزءٌ من مآربها، فعبّرت عن ذلك بلغة تتلاءم مع عادات هذا المجتمع وتقاليده وأفكاره. ممّا يعني أنّ الروائيّ يبذل مجهودًا في إنطاق شخوص رواياته بما يتناسب مع فكرهم وثقافتهم وموقعهم الاجتماعيّ، وزاوية رؤياهم، سواء دار ذلك الحوار بالفصحى أو بالعامّيّة. وهذا ما نلمسه أيضًا في السرد الفصيح كما نرى في النصّ التالي: "شعر كبير المطاوعة بالعري، أحسّ أنّ الناس تحدّق بلحمه.. بعورته.. بقفاه.. "[2]

اللغة هنا تصوّر بيئة صعبة في ظلّ ظروف قاتمة فنصطدم بتعابير عامّيّة (قفاه)، أو شبيهة بلغة العامّة لأنّها تتماثل وتتلاءم مع ما يمرّ به البلد من إسفاف وانحطاط. إنّنا نعني من خلال هذه المقارنة البسيطة أنّ الكاتب قد بذل جهدًا للحفاظ، في السرد والحوار، على

[1] نجران، 19.

[2] نجران، 18.

إنطاق وتشخيص أبطال روايته بلغة تصوّر البيئة والمستوى الفكريّ الملائم لهم ولوضعيّاتهم النفسيّة.

وفي مواقع معيّنة نرى الحوار قصيرًا مقتضبًا وحادًّا إلى حدّ البتر حين يدور بين أشخاص لا يتماثلون بالرأي والرؤيا:

– "هات لنا بيبسي يا ولد.

ثم التفت ورمق بوشنان قائلا:

– يا بوشنان.. كنت في مكتب بو طالب.. إنّه يبغي يشوفك.

كان عدد من النراجيل يقرقر وكان ثمّة ذبابة كبيرة تئزّ عند أذن الزيديّ دون أن يعيرها التفاتًا..

– إيش يبغي بو طالب.. هه ماذا يريد؟

أحضر الولد (ابن عناق) زجاجة كولا تناولها الزيديّ وملأ فمه منها، فارتسم على ملامحه الامتعاض، ثمّ بصقها وشتم بصوت عال:

– هذه بيبسي أم بول حمير يا ابن الفاعلة؟..

طأطأ ابن عناق رأسه وهمس لنفسه: اللقمة صارت معجونة بالزفت... تفو على الحظّ حقّي.

– خذ.. هات لي شاهي.. وشيشة...

استدار منصرفًا فقال بو شنان:

– يا زيديّ حرام عليك.. هذا ولد غلبان"[1]

إنّه حوار بين المتجبّر الذي يتلقّى الدعم من السلطة، وقد تنازل عن كرامته، بعد الممارسة المتواصلة لدور "الكلب" الخسيس الذي ينقل الأوامر، فجاء كلامه مماثلا لدوره في البذاءة والخسّة، وبين ضعيف لا حول له ولا قوّة يرى نفسه مضطرًّا لتنفيذ الأوامر

[1] نجران، 21.

حفاظًا على لقمة العيش، أو حفاظًا على الرقبة من البتر، ومع آخر أكثر تمرّسًا في الحفاظ على ماء الوجه فيحاور محافظًا على كياسته، لكن بتحفّظ وحذر.

لقد ورد الحوار في المثال الأوّل باللغة العربيَّة الفصحى. أمّا في المثال الثاني فهناك بعض الجمل الحواريّة التي يمكننا أن نطلق عليها "اللغة الثالثة"، تلك اللغة التي تقرأ بالفصحى وبالعامّيّة. كما نلاحظ جملًا تتداخل فيها الفصحى بالعامّيّة، لكن ما يجب التأكيد عليه أنّ الحوار يعكس مستوى الشخصيّات والأجواء المحيطة بها، فنراها نابية حين تنطلق من خسيس، ومتشفيّة حين ترد على لسان مظلوم، وحذرة حين تقتضي الحاجة. هل هذا يعني أنّ الكاتب قد أجاد في كلّ حواراته؟

يستطيع الدارس والباحث أن يقع على بعض الهنّات هنا وهناك في مثل الجملة الحواريّة أعلاه "إيش يبغي بو طالب.. هه ماذا يريد؟"، إذ كنّا نتمنّى ألّا يرد التساؤل "ماذا يريد؟" بالفصحى فهو دخيل أشبه بالشحم الزائد أسلوبًا ومضمونًا.

وجدنا أنّ الكاتب قد حرص على استعمال اللغة الفصحى الحديثة في السرد، وعلى التنويع في الحوار. فكان النصّ في بعض المواقع، وحين تقتضي الحاجة، لغة شاعريّة، وتصويريّة وإيحائيّة. كما يستطيع القارئ أن يلمس الدقّة في تصوير بيئتين متناقضتين، الأولى بيئة أهل نجران في فقرهم وذلّهم، وفي غضبهم وحقدهم على الحاكم وعلى الداعم الأجنبيّ، والثانية بيئة مؤيّدي الإمام والجنود الأجانب في ترفهم وانغماسهم في الجنس وفي استغلالهم للفقراء والمعوزين، موظّفًا النبات والشجر والحيوان والأطعمة و"القات" والتوابل و"الغليون" والروائح والألبسة كجزء من البيئة. ولقد خصّص حيّزًا أكبر للبيئة الأولى أكثر ممّا خصّص للبيئة الثانية. مع ذلك لا يظنّن أحد أن الرواية قد حرصت على تعدّد الأصوات واللغات والأساليب بالمفهوم الذي يراه ميخائيل باختين، فالراوي المشرف الكلّيّ المعلّق قد طغى على بقيّة الأصوات، لكنّ هذا الراوي العليم قد وظّفه الروائيّ للحفاظ على تنويع في السرد والحوار، فجاء الوصف دقيقًا للبيئتين ولتنوع الشخصيات، وجاء الحوار، خاصّة، ملائمًا لأفكار الشخصيّات وتفاوت رؤاهم وتنوّع زوايا النظر لديهم.

أصدر يحيى يخلف روايته **بحيرة وراء الريح** بعد حوالي ستّ عشرة سنة من صدور روايته **نجران تحت الصفر**، وقد رأينا كيف حرص الروائيّ على مواءمة اللغة مع البيئة ومع مستوى الشخصيات الفكريّ والثقافيّ والاجتماعيّ في روايته الأولى. فهل حرص على ذلك في روايته الثانية؟ وهل وُفّق في ذلك؟

إنّ يخلف في روايته الثانية صاحب تجربة أكبر، حيث تعدّدت اللغات واللهجات، تجاوبًا مع تعدّد البيئات والشخصيّات، 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 والفلّاحون والتجّار والمتطوّعون من الأقطار العربيّة، وفيها ذكريات عبد الرحمن العراقيّ وأوراقه. إنّ حديثنا عن البيئات المختلفة وربطها باللغة لعلمنا أنّ "الفضاء الروائيّ، مثل المكوّنات الأخرى للسرد، لا يوجد إلّا من خلال اللّغة، فهو فضاء لفظيّ بامتياز"[1]

يحاول يخلف في روايته الثانية أن يلجأ إلى وسائل وأساليب جديدة ليتحرّر من ربقة الراوي العليم المعلّق، فنراه يعود إلى أوراق عبد الرحمن العراقيّ، كما أشرنا سابقًا، وإلى وسيلة أخرى شبيهة بنشرة الأخبار، إذ يتوقّف السرد المباشر على لسان الراوي، لننتقل إلى عنوان ثانويّ أشبه بالتوثيق التاريخيّ. وهذا العنوان يحمل توقيتًا حسب ساعة معيّنة لا حسب اليوم والشهر والسنة، وفي هذه "النشرة" توثيق لما يدور في هذا الوقت بالتحديد، فنسمع صوتًا خفيًّا هو صوت إحدى الشخصيّات ممزوجًا بصوت الراوي.[2]

ما يلفت النظر هو افتتاحيّة الروايتين، إذ افتتح الراوي **نجران تحت الصفر** بالفعل الماضي، وتابع في ذلك مع بداية كل فقرة جديدة، حتّى نهاية الفصل الأوّل. أمّا روايته **بحيرة وراء الريح** فقد افتتحها بالفعل المضارع، إذ أحصينا واحدًا وخمسين فعلًا مضارعًا مقابل اثني عشر فعلًا ماضيًا في الصفحتين الأولى والثانية. وجدنا أنّ المشترك بين هاتين

[1] حسن بحراوي، **بنية الشكل الروائي**، بيروت، المركز الثقافي العربي، 1990، 27.

[2] انظر: بحيرة، 46، 50-51، 54.

الافتتاحيتين هو وصف حالة الترقّب والخوف والهلع ممّا هو آت. وبالرغم من نجاح الافتتاحيتين إلّا أنّنا نرى أنّ الروائيّ كان في روايته الأولى أكثر تمسّكًا بالأسلوب الكلاسيكيّ التقليديّ، فهو يصف حدثًا مرّت عليه فترة من الزمن، فوظّف الفعل الماضي، وكان التركيز على المشهد المرئيّ أكثر ممّا هو على تصوير النفسيّة. أمّا في الثانية فهو يصف حالة نفسيّة أكثر ممّا يصف مشهدًا ماضيًا، على الرغم من الصورة المرئيّة التي يعكسها النصّ الافتتاحيّ: "يجلس (راضي) في دكّان خاله وراء الميزان الشاقوليّ، وفي انتظار عودة خاله يبيع قليلًا ويسأم كثيرًا.."[1].

إنّ توظيف الفعل المضارع في تصوير أمر قد حدث في الماضي جاء ليؤكّد على حالة ترقّب مستديمة، وهذا الترقّب 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 الأوّل منها وصف للمشهد المرئيّ، وفي الثاني تلميح للداخل "ويسأم كثيرًا". وما هذا الترقّب إلّا لما هو آت، أكبر وأهمّ من مجرّد الجلوس في دكّان بانتظار الزبائن، بل هو انتظار المجهول المرعب.

باتت لغة الروائيّ، كما نرى، أكثر وعيًا ودقّة في تصوير الحدث وتحريكه فتمكّنت من استفزاز القارئ وإثارته وفتح باب الفجوات الذي يثير التشوّق لدى المتلقّي، وبالتالي يغدو النصّ في مقصده أبعد من معناه المباشر. فحين نقرأ نصًّا لمشهد مرئيّ فما علينا إلا التفكير بما وراء الوصف، أو حين يرد تعليق ما على تصرّف ما أو حركة ما فإنّ علينا ألّا نأخذ هذا التعبير أو هذا التعليق بعفويّة، بل علينا أن ننظر إلى دافعه وإلى ما وراءه. ولنا على ذلك أمثلة عديدة، خاصّة في افتتاحيّات الفصول.[2]

يحرص الروائيّ في هذه الرواية على إنطاق شخصيّاته وتصويرها بلغات ولهجات تتلاءم مع وضعيّاتها وحالاتها النفسيّة، فالنصّ يتلاءم مع البيئة الفلسطينيّة في عاداتها وتقاليدها

[1] بحيرة ، 7.

[2] انظر على سبيل المثال افتتاحية الفصل الثاني: بحيرة، 59.

وفي أسلوب حياتها اليوميّ من همّ وقلق وفرح، والكاتب اعتمد أصلًا اللغة الفصحى "الحديثة"، لا في سرده فحسب بل في حواره أيضًا، وإن تسرّبت تعابير ومفردات محكيّة داخل النصّ تتلاءم مع شكل البيئة الفلسطينيّة في منتصف القرن العشرين، وأسلوب حياة السكّان في تلك الفترة الزمنيّة.[1]

إنّ القارئ المتمعّن قادر على التمييز ما بين لغات عدّة تهدف إلى نقل صور متعدّدة لشخصيّات تتفاوت مواقعها الاجتماعيّة والفكريّة، ويخلف لديه حسّ واعٍ للغات الأفراد والجماعات، فنراها مفخّمة حين تبدر من كاذب، وساخرة ومؤلمة حين يتمّ تصوير موقعة خائبة، على سبيل المثال. وبما أنّ الرواية تصوّر حدثًا مفصليًّا في تاريخ الشعب الفلسطينيّ فإنّ لغة الراوي الرئيسيّ حزينة مؤلمة، نعثر في تصويرها وعرضها على الكثير من المفارقة المرّة، وبالتالي فهي لغة موظّفة ومجنّدة لخدمة الروائيّ المتخفّي.

يصرّ يخلف على نقل الحوار بالفصحى، لا بالعامّيّة وإن كان يضمّنها، أحيانا، كلمات وتعابير عامّيّة من الحياة اليوميّة، لكنّ هذا الحوار ينقل صورة لناطقها، فنرى، على سبيل المثال، سذاجة المواطن العاديّ وهو يتحدّث عن تلك الدرع "الواقية" التي اشتراها الفتى راضي من جنديّ إنجليزي أثناء مغادرته البلاد وعودته إلى موطنه، وكأنّ هذه الدرع هي التي ستجلب النصر في المعارك المقبلة:

"ولم يستطع عبد الكريم الحمد أن يمنع نفسه فتكلّم:

- لقد تحدّثت عن الدرع.. هه.. قل لي.. ماذا حلّ بتلك الدرع؟

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

- الدرع بخير يا عبد الكريم.. الدرع بخير لن يمسّها سوء ما دام لابسها أحمد بيك."[2]

وفي موقع آخر سابق كنّا قد قرأنا الحوار التالي:

[1] هناك أمثلة لا حصر لها في ثنايا الرواية، مثل "البايكة".

[2] بحيرة، 61.

- "أرجو أن تحملها معكم يا سيدي وأن تقدّمها هديّة لسيادة المفتّش العامّ، هديّة وذكرى من جنوده الأوفياء.

واعتدل قليلًا، وخاطب نجيب بلهجة آمرة:

خذ الدرع يا نجيب وضعها في سيّارة اللواء الركن."[1]

إنّ أحد القادة الميدانيّين يقدّم تقريرًا لجنديّ برتبة لواء جاء لمقابلته كي ينقل منه رسالة للمفتّش العامّ عن مجرى إحدى المعارك الفاشلة التي أنهكت المقاتلين وأفقدتهم بعض القتلى، وبعد أن فرّوا خائبين وعلى رأسهم هذا القائد الميدانيّ، فكان اللقاء عبارة عن أحاديث المجاملات الكاذبة من كلا الطرفين، وانتهت بتقديم هديّة "من جنوده الأوفياء"، عبارة عن درع يدّعي القائد أنّه غنمها في المعركة، وهي في حقيقة الأمر ليست سوى تلك الدرع التي اشتراها الفتى راضي.

للحوار في الرواية وظائف عدّة منها التعريف بالشخصيّات وتصويب الأنظار نحو حدث سابق وكشف المستور عن حقائق غامضة أو التلميح للمستقبل. وقد تعمّد الكاتب أن يكون حواره داعما لديناميكيّة الأحداث وتحريكها. وقد تحقّق له ذلك فجاء الحوار متمّما للسرد في فتح باب التساؤلات وإثارة القارئ واستفزازه.

إنّنا نلاحظ، أعلاه، نبرتين ولهجتين مختلفتين، اللهجة التي يُخاطَب بها الجنديّ العاديّ واللهجة المفخّمة التي تحمل رسالة مزيّفة وكاذبة للمفتّش العامّ. وبذلك تمكّنت اللغة من نقل صورة عمّا يجري في الميدان وعن دورين لشخصين أحدهما من العامّة جاء متطوّعًا بإخلاص، وعن آخر "بيك" جاء للكذب والرياء، ممّا ينعكس سلبًا على هذا الجنديّ البسيط فيما بعد.

يشعر القارئ مدى حرص الكاتب على تجنيده وتوظيفه لنباتات بلادنا في استعمالاتها المختلفة لا في المأكل فحسب، بل في تزيين بيوتنا وفي استعمالاتها "الطبّيّة"، فوظّف لغته في وصف الطبيعة الفلسطينيّة المرئيّة لتصوير حياة الإنسان في ظلّ ظروف معيّنة في زمان

[1] بحيرة، 57

بعينه، وفي مرحلة زمنيّة حرجة من مراحل حياته. ما يعني أنّ هناك ارتباطًا عاطفيًّا قويًّا بين ساكني هذه البلاد وبين نباتاتها وأشجارها وترابها، وسيأتي يوم يفتقد أهلُ هذه البلاد لهذه البيئة ولهذا المحيط، كما نرى في المثال التالي: "الساحة فارغة، ثمّة طائر من فصيلة الحجل يحطّ على شجرة دفلى، وهنا وهناك كانت الأعشاب ونبات الشومر والخرفيش والكرسعنة قد بدأت تطلّ برؤوسها، وهناك في الأعالي كان الفضاء ملبّدًا بالغيوم السوداء".[1]

من هنا سندرك أهمّيّة اقتراب اللغة، أحيانًا، من العامّيّة في مواقع معيّنة من الرواية في السرد والحوار، ولكنّنا نعود ونؤكّد أنّ النصّ اللغويّ فصيح ويرقى أحيانًا إلى اللغة الشاعريّة، حين يقتضي الأمر تصويرًا للبيئة وللمشاعر الإنسانيّة، بل إنّ همّ الكاتب ينصبّ في المواءمة ما بين المستوى اللغويّ ومستوى الشخصيّات الفكريّ، الاجتماعيّ والسياسيّ.

من جانب آخر فإنّ الكاتب حريص على استعمال اللغة الإيحائيّة المكثّفة، وهي لغة غاية في الدّقّة، وقادرة على إعطاء صورة "منفلشة" لعوالم متعدّدة، 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 الملّا يزق الماء ويفتح باب الرضا. ورأى خالد الزهر وقد ارتسمت حول وجهه هالة الأنبياء، أما الذيب ذلك الكلب الأبيض الذي يسابق الريح فقد ظلّ يركض حتّى آخر مدى. والولد راضي يسأله عن الدرع بينما تنبجس من عينيه دمعتان، والرياح الشرقيّة تهبّ حاملة صفير القطارات، وهدير بوابير البحر، وضجيج طواحين الحبوب، وعواء ذئاب البراري، ومواء قطط شباط الشبقة...".[2]

إنّها صورة لطبيعة غنيّة ليس سهلًا على الإنسان أن ينساها أو يتناساها، فتحوّل النصّ أعلاه من مجرّد وصف خارجيّ إلى وصف مشاعر جيّاشة من ألم وحسرة، وبذلك تساهم

[1] بحيرة، 38.

[2] بحيرة: 41.

اللغة المكثّفة في تصوير عوالم أبناء هذه البلاد لتتحوّل إلى مشاعر وأحاسيس نفسيّة تعبّر عن مدى ارتباط الإنسان ببيئته ومحيطه، ومدى تخوّفه وقلقه من خسارتها إذا ما حصل ذلك. ومن شأن الوصف، في حالات عديدة، أن يوقف الحركة ومسار الأحداث، لكنّه هنا يسعى نحو "التنبّؤ" والتلميح لما سيحدث في المستقبل، فجاء الحلم ديناميكيًّا متحرّكًا وذا رمزيّة شفّافة.

لغة يخلف في هذه الرواية، كما أشرنا، لغة غنيّة، ويتجلّى غناها أكثر ما يتجلّى في الحقول المعرفيّة المتعدّدة، في وصف الطبيعة؛ نباتاتها، وأشجارها وتربتها، وطيورها على أنواعها، المهاجرة والمقيمة، وفي وصف البحيرة؛ أسماكها، طيورها، هياجها، مراكبها، أمواجها وسكونها. وفي وصف الحرب؛ أنواع السلاح ودور كلّ آلة، لباس المقاتلين، المخيّم والجنود، طرق القتال، الأدوية، استراتيجيّات القتال والحالة النفسيّة التي تعتري المقاتل في الفشل أو النصر.[1]

يلجأ يحيى يخلف إلى الطبيعة ويوظّفها في خدمة الحدث كما فعل ذلك في روايته الأولى ونلاحظ أنّ هناك تشابهًا في الأسلوب: "الغول قادم، وثمّة ما يوحي بأنّ الأرض آخذة في الاهتزاز، وفي هذا الوقت - وقت القيلولة - يصمت الشجر، والهواء، وتصيب السكينة حتّى أمواج البحيرة".[2] ألا تشبه هذه الفقرة من حيث الأسلوب اللغويّ ما أشرنا إليه سابقًا في روايته الأولى؟

تشارك الطبيعة الناس في هواجسهم في عمليّة "الإسقاط" وفي الهدوء والسكينة والتحفّز لما هو آت. ولكي تكتمل الصورة فإنّ الكاتب يطعّم لغته بالنكهة الفلسطينيّة، كما أشرنا سابقًا، ويحلّ "الهيشي" وهو نوع من التبغ الرديء الذي اعتاد الفلسطينيّون عليه مقابل

[1] هناك أمثلة عديدة حول لغة الحرب انظر، على سبيل المثال: 20- 22، 39-41.

[2] بحيرة، 8-9.

"القات" في البيئة اليمنيّة، وهنا يحتسي الرجال "الشاي" بدل "الشاهي" هناك، وهنا "السعوط" ذاك المسحوق الذي يدفع داخل الأنف كي يعطس الرجل ويعدّل من مزاجه.[1]

كما نلاحظ، في أكثر من موقع ظاهرة دمج أكثر من لغة في إطار واحد، كالكلاسيكيّة والحديثة، كما ينعكس في النصّ التالي: "يتّسع المجهول حتّى يصبح بحجم السماء، تدوّي المدافع. ترتجّ الدنيا. يشتعل الفضاء. يسحب البيك مسدسه من وراء الأفق الملتهب. جاءت الصيحة. جاءت الرجفة. سال الدم. هبّت الرياح. احتدم القتال. قعقع السلاح. طارت الأنفس شعاعًا. التقى السلاح الأبيض بالسلاح الأبيض. غاص النصل تحت الإبط، بلغت القلوب الحناجر. تكاثرت الجثث فوق التراب، صارت كالعهن المنفوش".[2]

في الفقرة أعلاه توظيف لعدّة وسائل أسلوبيّة، منها توظيف للقديم من مفردات وتعابير مثل: "قعقع السلاح"، التي تعيدنا إلى السير والملاحم الشعبيّة التي نهل منها الروائيّ في طفولته. و"طارت الأنفس شعاعًا" تحويرًا لقول الشاعر قطريّ بن الفجاءة:

أقول لها وقد طارت شعاعًا من الأبطال ويحك لن تـراعي

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

فضلًا عن ذلك هناك الجمل القصيرة المفكّكة والمترابطة في آن معًا. مفكّكة من حيث مبنى الجملة التقليديّ القائم على الترابط بوسائل عدّة، ومترابطة من حيث الصورة العامّة التي تخلقها الفقرة أعلاه، وهي "أضغاث أحلام أو مزق التخيّلات"[3]، كما جاء في النصّ. الفقرة أعلاه تصوّر حالة من الترقّب من المعركة الآتية، ومن مجهول لا يعرف أحد إلى أيّ نفق يوصل. ولمّا حدثت المعركة حقيقة، في الصفحات التالية، كان النصّ أعلاه

[1] انظر على سبيل المثال: بحيرة، 20، 22.

[2] بحيرة، 49.

[3] بحيرة، 48.

صورة دقيقة لما واجهه المقاتلون من وجع وألم وتفتّت وموت وخيبة. وعليه فإنّ الأصوات والحركات الموظّفة في الفقرة أعلاه ما هي إلا صدًى للأفعال المكثّفة الواردة فيها.

نستنتج ونجمل، أنّ لغة **بحيرة وراء الريح** أكثر غنًى ودقّة في التصوير من سابقتها، وذلك في السرد والحوار. نلمح تطوّرًا في شاعريّتها، حين يقتضي الأمر ذلك، وفي تصويرها للمنظور والمحسوس. وباتت أكثر إيحاء حين يقتضي الأمر تنبيهًا لما قد يأتي. لا نقصد بغنى اللغة ذخيرة الكاتب اللغويّة ورصيده المعرفيّ الكلاسيكيّ شعرًا ونثرًا فحسب، وانعكاس هذا الأمر في كتاباته، بل نراها، أيضًا، في تصوير مشاهد متنوعة ومتعدّدة ومتناقضة لعوالم وبيئات ووظائف ومهن متعدّدة.

ورأيناها في اقترابها من "تعدّد الأصوات" وتعدّد الأساليب واللغات، مع أنّ الصوت الطاغي على جميع الأصوات الأخرى هو صوت الراوي الرئيسيّ العليم، ولكن هناك صوت عبد الرحمن العراقيّ المثقف، في أوراقه، التي تعكس رؤية أخرى من زاوية نظر مختلفة بعض الشيء، وتخلّلت بعض هذه الأوراق رؤية أسد الشهباء. ومع ذلك نرى الرواية تعتمد تعدّد الأصوات واللغات التي يشير إليها باختين وبيير زيما، ولكنّها محاولة للانفلات من ربقة الراوي العليم المعلّق.

والأهمّ أنّ الكاتب قد تمكّن من تصوير عوالم متعدّدة ومختلفة لم تقتصر على عالم قرية فلسطينيّة فحسب، بل امتدّت واتّسعت لتتناول عالم الفلّاح والمحارب والمتطوّعين والصادقين والكاذبين والمنافقين، وعالم ما قبل الحرب وما بعدها، وأصابت النفس البشريّة في فرحها القليل وفي حسرتها الغالبة، موظّفة أسلوب السخريّة والمفارقة المرّة المؤلمة.

إجمال

لغة يحيى يخلف غنيّة بمفرداتها، باستعاراتها وتشبيهاتها، فيها من الشاعريّة قسط كبير، ودقّة في التصوير، سواء كان في التصوير المشهديّ الخارجيّ أو في التصوير الداخليّ. ولغته إيحائيّة غاية في الدقّة. وهي قريبة جدًا من الأجواء العامّة لبيئة رواياته ولأبطاله، سواء كان ذلك في السرد أو الحوار. فنراها لغة شاعريّة حين يفرض المشهد ذلك، وحنونة في تصوير البشر والنبات والحيوان، وهي لغة حكيمة حين تبدر من عجوز مجرّب، وحازمة حين تبدر من شخصيّة مسؤولة، وناعمة حين تنطق بها فتاة عاشقة وأم حنون يقتلها الشوق، وهي مغامرة فضفاضة بعيدة عن الالتزام حين ترد على لسان شاب متسرّع مغامر.

أمّا التشبيهات فهي من المحيط الذي تتحرّك فيه شخوص الروايات، ولذلك فهي تشبيهات مبتكرة معاصرة لا تقليديّة، رغم ما فيها من تناصّ، أحيانًا، وتقاطع مع لغة الكتب المقدّسة والأشعار العربيّة الكلاسيكيّة، بل لقد وظّف هذا الرصيد التراثيّ لإغناء النصّ.

تعدّدت البيئات في روايته الثانية حيث كانت لغته أكثر ثراء ودقّة، فوظّف أصواتا أخرى إضافة إلى صوت الراوي، عدا عن المونولوج والفلاش باك والأحلام، والمناجاة. كما لاحظنا سلاسة أكبر في التنقّل بين الضمائر؛ ممّا يتيح له الدخول أكثر في عمق الشخصيّات. لكنّنا نعود ونؤكّد أنّ صوت السارد هو الغالب، لأنّ الرواية، أصلًا، رواية مؤدلجة ذات رسالة، شأنها شأن الرواية الأولى.