الترانسيندنتالي يتسلّق على أكتاف الواقع:
تعدّد اللّغات وتناوبها في رواية سحر خليفة

ياسين كتاني

تلخيص:

تتجاور في رواية سحر خليفة لغات، تشكّل لغة السرد الفصحى المعياريّة فيها الخلفيّة التي تبرز الانحراف الجمالي المتعمّد للّغة الشعريّة من جهة ولغة الواقع المعيش من جهة ثانية.

وإذا كانت اللغة المعياريّة ومن ثمّ اللغة العاميّة فعاميّة المثقّفين تهدف إلى التوصيل والى الإيهام بالواقع ومعايشته، فإنّ هذا التوصيل يتقهقر إلى الوراء في اللغة الشعريّة؛ لأنّ اللغة الشعريّة أساسًا لا تهدف إلى التوصيل وإنّما هي معنيّة في الأساس بإبراز العناصر الجماليّة. إنّ العناصر الجماليّة التي تتضمّنها اللغة الشعريّة في رواية سحر خليفة تسهم في التسلّق على أكتاف الواقع الثقيل الوطء لبعض الوقت كملاذ من دوّامية الأحداث المتلاحقة.

تتوازى إذن الرغبة في الابتعاد ولو قليلاً عن تيار الأحداث التي تجسّدها لغة الحياة، مع لغة الشعر بوصفه أكثر الأشكال الأدبيّة هروبًا وبعدًا عن لغة الواقع.

في مستوى آخر يعتبر هذا التجاور والتناوب في اللغات بمثابة المثال الترانسيندنتالي، كبديل للواقع الأرضي البائس والمملول سواء على مستوى السياسة والاحتلال أم على مستوى المرأة المسحوقة المتهنة في مجتمع ظالم.

استدعاني إلى إجراء هذه الدراسة بعض ما قرأته من نقد ينال من لغة الكاتبة الروائية سحر خليفة، من ذلك مثلا ما جاء في أقوال أحد الباحثين المعروفين: "اعتمادًا على اللغة وحدها تخفق سحر خليفة في أن تستحق لقب "أديب"، تماما كما يخفق معظم أدبائنا هنا في الضفة والقطاع في أن يحتلوا مرتبة الصدارة بين أولئك الذين يعكفون على خلق حس لغوي مرهف يرتقي باللغة إلى مراتب عليا" (الأسطة، 2002: ص[144]).

وفي موقع آخر يقول: "ولذلك فسنفترض هنا أن السارد والكاتب هما شخص واحد، وبالتالي ينبغي أن نقرأ لغة سردية متميزة تليق بمكانة الأديب. والسارد في النص يبدو شخصا لا يمتلك ناصية اللغة [...] ويمكن للمرء أن يقتبس عشرات الفقرات ذات المستوى السردي،ليلاحظ ما فيها من ركاكة لا تليق بأديب أصدر حتى الآن خمس روايات" (الأسطة، ص[147]).

هذه الأقوال وأخرى غيرها حفّزتني لمراجعة نصوص سحر خليفة.

ولقد وجدت بعد مراجعة متأنّية أن أهم سمات رواية سحر الفنية هي تعدد اللغات وتجاورها أو تناوبها، فهناك من جهة اللغة السردية، لغة الراوي وهي الفصحى المعيارية المطعّمة أحيانا بكلمات عامية، وهناك لغة الحوار من جهة ثانية وهي اللغة العامية المحكية بلهجة أهالي مدينة "نابلس"، وهناك أيضا لغة الحوار الداخلي وهي خليط متنافر بين لغة التواصل ولغة الوعي، لغة الصحو والحلم، العامية والفصحى.

وفي بعض الأحيان ترتفع اللغة لتغدو شاعرية مكثفة مفارقة للمستوى اللغوي المهيمن، سواء جاء ذلك في السرد النفسي أو بكلمات المؤلف الضمني الذي يتسلل في أحيان متباعدة خلف الراوي ويقتحم لغته معلقا أو نافثا زفرات وتأوهات ثكلى موجوعة، أو سابحا في ملكوت الأحلام العصيّة على التحقق في الواقع الأرضي الرديء.

في أحيان كثيرة يأتي المونولوج معجونا مع صوت الراوي، فنشخّص صوتًا مزدوجًا، مونولوجًا مرويًّا يتدفق من خلاله وعي الشخصية أو تتسرب كلماتها، مما يجعل صوت الراوي ملتبسًا مع صوت الشخصية. ولعل في هذا ما يسهم في بطلان ادّعاء الركاكة في لغة السارد.

الراوي عند سحر هو الراوي بضمير الغائب، تارة من وجهة نظر داخليّة ملتصقة بوعي الشخصيّة، معتمدة على الرؤية الجوّانيّة الذاتيّة ومضفرة تأمّلاتها وهواجسها في نسيج تلك الوقائع، وتارة أخرى بضمير الغائب يحكي الأحداث من خلال الشكل السردي البرّاني الذي لا يتشخّص فيه الراوي ولا يظهر فيه وعي الشخصيات. هناك إذن عمليّة تناوب ، فالسارد البرّاني الخارج سردي يمسك عناصر الرواية أفقيًّا، بينما تقوم الرؤية الجوّانيّة الذاتيّة بالانزلاق عموديًّا في استبطان عالم الشخصيّات الداخلي متغلغلة إلى واعية الشخصيّة ولا واعيتها. ومن هنا حصل الالتباس لدى بعض النقّاد حين نسبوا إحدى سلطات التبئير في النصّ الروائي الى سحر خليفة المؤلفة.

ومن قال أصلا إنّ الراوي هو المؤلف؟! المؤلّف سلطة خارج العمل الأدبي، لكنّه ينتدب عنه راويًا يقتصر دوره على حكاية الحكاية، وقد يجعله جزءًا من العالم المتخيّل يؤدي دورًا فاعلاً

فيه، هذا مع علمنا أن المؤلف الضمني قد يتماهى أحيانا مع الراوي أو يتسلّل خلفه كما تقدم، ليعلن مسؤوليته على نحو أو آخر. ولكنه، على الجملة، ليس هو أو ليس إياه.

يتميز النص لدى سحر خليفة باعتماد تقنيّة التصوير (Showing) على الغالب،وإن كان بالطبع لا يستغني عن أسلوب الإخبار (Telling) في حكاية القصة، ويتمثل النصّ التصويري عندها في ديناميكية الانتقال إلى الداخل، في الحوار والمونولوج الداخلي، المقتبس منه والمسرود، فالسرد النفسي والتداعي الحر. هذه التقنية تضفي على الرواية حيوية وتشويقا وتماهيا مع الشخصيات.

تتقاطع عدّة أساليب لتقديم الشخصيات الرئيسية وشخصنتها، فعلى سبيل المثال نتعرف على سعدية بطلة الثنائية من خلال وسائل التقديم المباشرة وغير المباشرة والموازية: نتعرف عليها من خلال ما يقوله الراوي عنها في "الصبار" حيث تظهر امرأة عادية تعمل في مألوف حياتها، ولا تظهر لديها سمات خاصّة، وكان لا بد أن يموت زوجها "زهدي" لتغدو في "عباد الشمس" امرأة مكافحة قوية تتميز بالانفتاح على الحياة، تتحول إلى امرأة منتجة تقوم بواجبها نحو أسرتها خير قيام. ولكننا نتعرف عليها أيضا من خلال الحوار، نتعرّف على مستواها، مزاجها الشعبي وطبائع شخصيتها الأخرى عبر حواراتها مع شحادة وأم تحسين وأم صابر وخضرة. ونتعرف عليها من زوايا أخرى عن طريق المونولوج في لحظات الأزمات والأحلام المتبددة، عندما صودرت أرضها مثلا، أو عندما خذلت خضرة. نتعرف عليها من منظور عادل وأبو العز ومن منظور خضرة ومن منظور ابنها رشاد. ونتعرف عليها من خلال الفعل وعدم الفعل أيضا، مثلما فعلت حين فاجأت الجميع واشتركت في الأعمال الاحتجاجية، أو حين لم تقم بواجبها حين اعتدت النساء على خضرة. أخيرا فإننا نتعرف عليها من خلال الوسائل الموازية، فالجمع في أكثر من موقف بينها وبين خضرة أو بينها وبين رفيف في نهاية "عباد الشمس".

هذا الجمع العامد يضيء هذه الشخصيات عن طريق التضاد (Contrast)، كما تضاء شخصية سعدية من خلالهن. بنفس الطريقة نتعرف على نزهة في باب الساحة، أو سامية في لم نعد جواري لكم.

تعكف سحر على إجراء تقاطع في وسائل تقديم الشخصية فتتخلق عن ذلك في أحيان كثيرة مفارقات أو تباينات تثير التساؤل، مما يستدعي المتلقي إلى إعادة النظر ومراجعة الأحداث والسمات، في معاودة فعلية للقراءة أو الاستحضار والاسترجاع الذهني.

أما اللغة الأساس في روايات سحر فهي لغة السرد. اللغة الفصحى المعيارية، وهي تمثّل الخلفية التي تبرز الانحراف الجمالي المتعمّد للغة الشعرية التي تتعانق فيها الوظيفة الجماليّة مع الوظيفة الإبداعيّة من جهة، ولغة الواقع المعيش التي تهتمّ أوّل ما تهتمّ بالهدف الإبلاغي من جهة ثانية، ونمثل لهذا النمط من اللغة المعيارية بالمقتطفات التالية:

أ- "وعادت تمسك [سعدية] بقضبان النافذة تتأمل الرجال. بحثت بين الوجوه البعيدة عن وجه رشاد، وانطبعت صورة رشاد في كل الوجوه وما عادت تقوى على التمييز. واخترقت أشعة الشمس الحامية عينيها فتراقصت الأشكال وتماوجت [...] ومن خلال مكبرات الصوت سمعتهم ينادون على أبناء المدرسة ويلقّطونهم فردًا فردًا [...] وسمعت صرخات ألم وصوت أحدهم يصرخ: "منشان الله" (عباد الشمس، ص[275]).

لغة السرد هنا، لغة الراوي، هي اللغة الفصحى المعيارية الرصينة. الجمل عادية الطول. الحكائية تتمثل بانتقال المشهد من موقع إلى آخر عبر حدقتي سعدية، ابتداء من تأمل الرجال عبر النافذة، ثم بحثها عن رشاد بين الجموع.. النداء في مكبرات الصوت واعتقال أبناء المدرسة وتعالي صراخهم.

لكن المقطع يتضمن كلمات عامية "منشان الله" التي صاح بها أحدهم، وكذلك اختيار كلمة "يلقّطونهم" وهي ذات ترجيع عامي، مثل هذه العبارات تقرّب القارئ من الموقف ومن حقيقة ما جرى ويجري من أحداث جسيمة.

ولنأخذ مقطعا آخر يمثل لغة السرد المعيارية:

ب- "للسنة الثانية يصرّ الفلاحون على الزراعة. في العام الماضي طارت الطائرات في الجو ونثرت مواد سامة، قتلت الزرع وقتلت الحياة في قلوب الناس. وجاء الشتاء فغسل الأرض وغسل القلوب واستعاد الناس حبهم للحياة وزرعوا من جديد. وقبل موسم الحصاد بقليل زحفت الآلات من الغرب وغرست أسنانها في بطن التربة، وقلبت الأرض عاليها سافلها.

وتناثرت سيارات الجند في المنطقة كالجراد. وبأمر من الحاكم العسكري صودرت آلاف الدونمات" (عباد الشمس، ص[258]).

ورد هذا المقتطف بضمير الغائب أيضا بصوت الراوي العالم بكل شيء. ليس في اللغة الفصحى الخالصة هنا أية ميزة خاصّة، بالإضافة إلى ذلك، الجمل عادية الطول، غير لاهثة أو مقطّعة، لكنها مع ذلك تتضمن نوعا من التعليق من خلال الاختيار العامد للكلمات، فالمواد السامة "قتلت الحياة في قلوب الناس"، والشتاء "غسل القلوب"، والآلات "غرست أسنانها في بطن التربة"، وسيارات الجند" تناثرت كالجراد".

لا شك أن اختيار مثل هذه الاستعارات ينطوي على موقف المؤلف الضمني مما يحدث، والذي نلمح وجوده خلف الراوي. هذه النماذج التي سقناها من لغة الراوي، تمثل النمط المهيمن في نصوص سحر خليفة، هو الخلفية التي تبرز أي انحراف أو انزياح.

لنسق الآن نماذج على الانحراف عن اللغة الأساس فيما يلي:

أ- "وأحسّت [سعدية] بالغضب ينشب أظفاره في حلقها، لماذا؟ لماذا عليها أن تفكر في شحادة؟ [...] أهذا هو الحلّ؟.. "اخص، اخص على الدنيا والناس والرملة .. أنا أفكر بهذا السخل حتى اتقي شرهم؟ (عباد الشمس، ص[30]).

ب- " ومشى [أبو العز] في الشارع دون أن يبصر طريقه [...] دخل الدار فوجدهم حول الطاولة يتناولون العشاء وصوت ضحكاتهم ترن في أنحاء الدار.

يا أبو العز ما زلت تضحك. دخلت السجن وخرجت من السجن تحمل روحك على الكف وما زلت تضحك. علمني كيف يموت المرء وعلى الشفة بسمة وفي العينين شعلة" (عباد الشمس، ص[154]).

كلا المقتطفين مونولوج مروي من غير التلفظ السردي: "قال في نفسه" أو نحوها، ولكننا نحسّ بالنقلة من كلام السارد إلى كلام الشخصية في المقطع الأول من خلال اللغة العامية من عند قوله: "اخص، اخص على الدنيا"، ونلمح اشتراك صوت الشخصيّة من خلال التساؤلات الكثيرة والكلمات الغاضبة التي تنمّ عن قرف وغثيان. أما في المقطع الثاني فالنقلة من لغة الراوي إلى وعي الشخصية إلى تعليق المؤلف الضمني يتم عن طريق التداعي، فبعد كلمة "ضحكاتهم" التي

تشير إلى الذين كانوا يتناولون الطعام، ينتقل إلى ضحكات أبو العز وصداها النفسي عن طريق التداعي لينتقل إلى تعليق المؤلف الضمني، وهنا أيضًا نستطيع تمييز النقلة من خلال ارتفاع اللغة وأسلوب الصياغة الذي يبرز جماليّة الخطاب.

ولكن، من آن إلى آخر وفي أحيان متباعدة، تتقهقر جميع لغات التوصيل والواقع، وتبرز شعرية ترانسيندنتاليّة منبتّة الصلة مع ما سبقها أو يليها، لا تهدف إلى التوصيل، تتسلق على أكتاف الواقع الثقيل الوطء لبعض الوقت كملاذ من تلاحق الأحداث ودمويّتها أحيانًا، بمثابة فاصل لاسترداد النفس.

إنّ اللّغة الشعريّة التي نرصدها هنا في رواية سحر هي لغة تفارق لغة النثر المعياريّة المهيمنة وتنتهك قوانين العادة ، وينتج ذلك من تحوّل اللغة من كونها انعكاسًا للعالم أو تعبيرًا عنه أو موقفًا منه، إلى أن تكون هي نفسها عالمًا آخر (الغذّامي،1985: ص26).

تمتلك الشعريّة خواصّ التنوّع والتميّز في الأداء ومعاكسة النسق، بخلاف اللغة العاديّة التي تتميّز بالمباشرة والتلقائيّة والاندراج في خطّ النسق بالاتفاق مع قوانينه وتحقيق إمكاناته (شعبان، 2004: ص22).

إنّ اللغة الشعريّة لدى سحر هي لغة مجازيّة استعاريّة تنشئ بين الكلمات والأشياء علاقات جديدة ، وتحوّل انتباه القارئ من الأبطال والأحداث إلى التصميم الفنّي ، وتشدّ الانتباه إلى شكل الرسالة ذاتها (غزول، 1990: ص232؛ وكذلك: كتاني،2007: ص202)، فتخرق الترابط بين الجمل وتشوّش قواعد اللغة وتدمّر المرجعيّة حين تسند الاستعارات إلى الأشياء صفات غير معهودة فيها (كوهن، 1996: ص7).

فعلى سبيل المثال، بعد مشهد اشتباك النسوة مع الجند بالأيدي في "باب الساحة"،وبعد أن صحن وتبادلن الشتائم والتحمن بالجند في ملابس النوم، ونزلن إلى الشارع منفوشات الشعر بلا تخطيط، يأتي هذا المقطع:

أ- " يولد المرء في الثورة مئة مرة
ويموت ألوفًا لا تحصى
[.....]

يا فيض الرب.. يا غضب الأرض
يا غضبًا موقوتًا كالإعصار،
ثم الدوران،
ثم الدورة،
ويعود كخيط يتأرجح
وتعود الثورة للواقع
وتعود الصخرة تتدحرج لهاوي الواد
ويعود سيزيف إلى حمله

(باب الساحة، ص[135]).

الكثافة، الصورة، العاطفة، الرمز والاستعارة، الفواصل القصيرة والإيقاع، كل ذلك يجعل من هذا الكلام شعرًا.

ولنطالع نموذجًا آخر، لنتساءل بعده هل حقا سحر خليفة لا تمتلك ناصية اللغة كما قيل؟ أم هي قوانين الجانر (النص الواقعي النقدي) التي اقتضت قربًا من لغة الناس المحكيّة وقربًا من الشخصيات ومن الأزمات؟

لنقرأ المقتطف التالي:

ب– " في يوم من أيام الصحو سيرتفع غمام أبيض،
ويصبح العالم شفافا جدا.
والزهور قطرات ندى.
وتهب الريح تسبق أوراق الخريف وجنوح الليل.
ومع السماعة ينطلق أذان أزرق.
يسري فوق الغابات والوديان وقمم الجبال ورؤوس الشجر.
يتداخل في الظلمة نورا.
تصحو الغابات من نوم عميق
وتتراقص

تطفو تلمع تخبو تقفز ترتجّ
فتنطلق الأفواج طيورًا بيضاء بمناقير حمر وأجنحة كالريح.
اسبق الريح .. أسرع،
صالح ما زال وراء الصحو.."

(عباد الشمس، ص 270-271).

يأتي هذا المقطع في قلب الأحداث ملاذًا آمنًا رومانسيًّا يتوسّل بالغمام الأبيض والزهور والندى والغابات ورؤوس الأشجار والطيور البيضاء ، وهو ملاذ آمن لأنّه حلميّ ، قرينته: " صالح ما زال وراء الصحو" (راجع نماذج أخرى من هذه اللغة الشعريّة في باب الساحة: ص56 ؛176-177؛ 193-194 ؛199 ؛ ومن اللغة الشعريّة في المحكيّة ص 188-189).

فاللغة الشعريّة التي تهرب من الواقع هي تجسيد للأمان من الواقع الأرضي البائس ، الظالم والمملول، سواء على مستوى الاحتلال وأهواله، أو على مستوى قمع المرأة ووأد حريّتها، فهيهات الخلاص الخارجيّ إذا لم يسبقه إنصاف المرأة، لأنّ المهزوم من الداخل لا ينتصر.

أمّا التعدّد والتنوّع في تقنيات الراوي وفي اللغات كما في الشخصيات ورسمها، فإنّه يهدف فيما يهدف إلى التناغم مع جوهر الحياة وإعادة الاعتبار للهامشيّين والمهمّشين، ومنهم المرأة (ماضي، 2005: ص68).

ببليوغرافيا:

الأسطة، عادل. **قضايا وظواهر نقديّة في الرواية الفلسطينيّة**. عكا: مؤسسة الأسوار، 2002 .

خليفة، سحر. **عبّاد الشمس**. بيروت: دار الآداب، ط/3، 1978.

خليفة، سحر. **باب الساحة**. بيروت: دار الآداب، ط/2، 1999.

شعبان، هيام. **السرد الروائي في أعمال إبراهيم نصر الله**. إربد: دار الكندي، 2004.

الغذّامي، عبد الله. **الخطيئة والتكفير**. جدّة: النادي الأدبي الثقافي، 1985.

غزول، فريال. "الرواية الشعريّة العربيّة نموذجًا لأصالة الحداثة"، **قضايا وشهادات (1)**. بيروت: صيف 1990.

كتاني، ياسين. **الحداثة وما بعدها في أدب إدوار الخراط**. كفر قرع: مركز دراسات اللغة العربيّة، أكاديميّة القاسمي، 2007.

كوهن، جان. **بنية اللغة الشعريّة**. ت: محمد الولي ومحمد العمري. الدار البيضاء: دار توبقال، 1986.

ماضي، شكري. **الرواية والانتفاضة – نحو أفق أدبي ونقدي جديد**. بيروت: المؤسسة العربيّة للدراسات والنشر، 2005.

תקציר

לרומן של סחר ח'ליפה מספר רבדים לשוניים שונים. הלשון הסטנדרטית של הנראציה (אלפוצחא) מהווה את הרובד הדומננטי אשר מבליט כל סטייה מהנורמה, לכיוון הלשון האסתטית הפיוטית מחד גיסא, ולכיוון הלשון העממית היומיומית מאידך גיסא.

בעוד שהלשון הסטנדרטית והלשון העממית (אלעאמייה) והעממית הגבוהה של המשכילים מתכוונות לתקשר ולייצג מציאות, ייצוג זה נסוג אחורנית כאשר הסופרת משתמשת בלשון הפיוטית.

הלשון הפיוטית אצל ח'ליפה מתכוונת בעיקר להבליט – בנוסף לפונקציה האסתטית- ולבטא את הצורך הנפשי במפלט מהאירועים הקשים הבלתי פוסקים שבסיפורת שלה.

הלשון הפיוטית מביעה יותר מכל כלי ספרותי אחר את הבריחה מהמציאות , מעין מפלט טרנסינדנטאלי מהמציאות העגומה , הן במישור הפוליטיקה והכיבוש והן במישור האישה העשוקה הנרמסת, לפעמים באכזריות, בחברה שמרנית.