الصراع الدرامي وعلاقته باللغة السردية في روايتي: (الباحث عن الحقيقة) لـ"محمد عبد الحليم عبدالله"، و(قاتل حمزة) لـ" نجيب الكيلاني".

دكتور/ محمد محمود حسين محمد

مدرس الأدب العربي الحديث في قسم اللغة العربية

كلية الآداب، جامعة سوهاج.

المقدمة:

أصبح معروفًا في أدبيات النقد الروائي أنّ الكاتب عندما يبدع عملا له صبغة تاريخية، فإنّه لا يعمد إلى تقديم المادة التاريخية كما هي في أحداثها، وصراعاتها الواقعية، إنما يُقَدِّم رؤيتَه الخاصة حول هذه الأحداث، وتلك الصراعات، يقول "عبد الملك مرتاض": " فكأي من روائي حاول أن يرسم فترة من زمن التاريخ، وأن يبرز وظيفة سياسية أو دينية، أو اجتماعية، أو شخصية من شخصيات هذا التاريخ، أو يطمع في تخليدِ بيئة من البيئات؛ فجاء بغير الحقيقة التاريخية، ولم يعبر لدى نهاية الأمر إلا عن أيديولوجيته هو، أو آرائه الشخصية غيرالحيادية، دون أن يكون بالضرورة عبَّر عن تلك الفترة، أو عن تلك البيئة، إلا في إطار أدبي خالص"(١).

وهذا يعني أنَّ هناك اختلافًا واضحًا بين المؤرخ والروائي في التعامل مع الحدث التاريخي، حيث إنّ المؤرخ ينظر ببصرته نحو الماضي بهدف كشف الحقيقة. أما الروائي فهو ينظر ببصرته نحو الماضي بهدف تحقيق التواصل الإنساني أو وحدة التجربة الإنسانية، ثم يحاول أن ينبئ عن رؤيته لغدٍ يُظهر الغيب(٢). بالإضافة إلى أنّ الروائي يَتمتعُ بحرية لا يمتلكها المؤرخ، فهو يستطيع أن يملأ الفراغات المهملة تاريخيًا بما يوحي به خياله من أحداث، ويستطيع أن يتناول الأمور التي يغفلها المؤرخُ عادة؛ لأنَّ المؤرخ ربما يعدُّها من الأمور التافهة التي يترفع عن تتبعها، مثل ألوان الملابس وأنواع الأحذية، والروائح والأطعمة، بل يستطيع أن يخوض بخياله وحدثه في مسارب يتعذر على المؤرخ الولوج فيها، مثل الهواجس النفسية والنوايا والمشاعر الباطنية، وكل ما لا يقال(٣).

والذي يجعل الرواية التاريخية نمطًا أدبيًا فنيًا هو أنّها تعتمد في معالجتها وتقديم مادتها على اللغة الأدبية، تلك اللغة التي تعتمد على الانزياح الفنّي، الذي يجعل الحدث التاريخي يظهر في ثوب جديد له منظوره الخاص، ولذلك فإنَّنَا عندما ندرس شخصية تاريخية من منظور فنّي فإنَّنا لا ندرسُها في ذاتها من حيث إنَّها لحمٌ ودم، إنما ندرسها بوصفها بنيةً فنيةً تنطوي على جماليات وأهداف خاصة، ومن هنا يكون من أولى اهتمامات الناقد أو المتلقي هو محاولة الإجابة عن: كيف تعامل الروائيُّ فنيًا مع الحدث التاريخي؟ وهل ساعد النصُّ الإبداعي في رسم صورة ذهنية للواقع بجزئياته التاريخية تختلفُ عن تلك الصورة التي تُرتَسمُ في ذهن القارئ، أم لا؟

وفي حالة تفاعل القارئ مع التجربة الفنية المصوَّرة، فإنَه يستطيع معرفة أو تبيّن الوجهة الجمالية الأيديولوجية أو التأويلية التي أرادها المؤلف من وراء اختيار حدث أو شخصية تاريخية ما؛ حيث إنّ هناك أسبابًا ودوافع أيديولوجية خاصة تدفع المؤلف إلى اختيار حدث تاريخي محدد، يعرض من خلاله واقعه الخاص، وقد تكون هذه الدوافعُ خفية ورمزية في صورة معالجة إسقاطية على هذا الواقع، فقد يستلهم شخصية تاريخية طاغية – على سبيل المثال– تتناسب مثلا مع شخصيات عصره، ومن خلال هذا التواصل الحواري بين الماضي التاريخي والحاضر التاريخي (عصر الروائي) يمكن معرفة المغزى الجمالي للمعالجة الفنية، كما يمكن معرفة موقف الروائي تجاه قضايا عصره بصفة عامة.

وبناءً على ما سبق يمكن القول: إنَّ شخصية " صلاح الدين الأيوبي" في كتب التاريخ هي شخصية واقعية تشغل حيزًا مكانيًا تؤثرُ فيه وتتأثّرُ به، أما في رواية "صلاح الدين الأيوبي " لـ" جورجي زيدان"، فإنَّ للخيال الأدبي دورًا أساسيًا في رسم الشخصية، ولذلك فهي شخصيةٌ فنيةٌ متخيَّلةٌ مركبةٌ من المادة اللغوية التي شكَّلَها المبدعُ حسب رؤيته، والأمر نفسه في شخصية " الزير سالم "، في مسرحية " الزير سالم " لـ" ألفريد فرج"، وسيدنا " الحسين " في مسرحية:" الحسين سائرًا " لـ" عبد الرحمن الشرقاوي "، وغيرها من الشخصيات التراثية، والتاريخية، والدينية التي استلهمها كُتَّاب المسرح، فإنّها تختلف عن الشخصيات الواقعية التي نقلتها لنا كتبُ الأخبار والسير.

وكذلك الحال بالنسبة لتقديم الأمكنة التاريخية، فصورةُ " الحارة" في الواقع المصري، تختلف عن تلك الحارة التي أبدعها قلمُ " نجيب محفوظ" كما في " زقاق المدق"، ومدينة " القدس " التي تغنَّى بها الشاعرُ" تميم البرغوثى" فى قصيدته المعنونة بـ " في القدس" ليست هي مدينة " القدس" بحذافيرها الموجودة في الواقع الفلسطيني، فـ" قدس " تميم " الفنية تقاومُ، وتناجي، وتغضبُ، وتشمُّ، وتتحاورُ، وتتعاطفُ مع الآخرين وتحنو عليهم، وهذا غير متعارف عليه في الواقع الفعلي.

وينبغي التأكيد على أنّ الروائي لا يعمد إلى اقتطاع الشخصيات والأمكنة التاريخية بصورة كلية من واقعها الفعلي، ونفيه نفيًا تامًا، إنّما يعتمد على هذا الواقع في كثير من الجوانب الفنية، خاصة في رسم الملامح العامة للشخصية المصوَّرة، وربما كان هذا هو سبب التشابه الذي يجدُهُ القارئ بين الأحداث الروائية المتخيّلة، والأحداث التاريخية الواقعية، وهذا أمرٌ طبيعي؛ لأنَّ " الفنَّ يجد لنفسه الوحي والإلهام في أحداث التاريخ، وهنا نجد أن الفنان الذي يستلهم التاريخ في إبداعه الفني يتخذ من الأحداث أو الحقائق المجردة نواة ينطلق منها خياله، ينسج حولها من رؤيته، ورؤاه الإبداعية"(٤).

وقد استطاع كلٌّ من " محمد عبد الحليم عبد الله " في رواية " الباحث عن الحقيقة "، و" نجيب الكيلاني" في رواية " قاتل حمزة " تقديمَ الشخصية التاريخية، ممثّلة في صورة سيدنا " سلمان الفارسي" – رضي الله عنه – و سيدنا " وحشي بن حرب الحبشي" – رضي الله عنه – في صورة مغايرة عن تلك التي أمدتّنا بها **كتبُ التاريخ، والمغازي، والسير***، خاصة فى تركيزهما على العنصر النفسى الذي غلَّف حبكةَ النصّ الروائي. ومن هنا كان هذا هو السبب الرئيسى فى اختيار هاتين الروايتيْنِ للدراسة والتحليل، بالإضافة إلى مجموعة من الأسباب الأخرى، أهمها:

أولا: محورية الصراع الدرامي في كلٍّ منهما.

ثانيًا: التركيز على البنية الحوارية، والشخصيات الثانوية في رسم الصراع، في صورة تؤكد فنية الروايتيْنِ، واختلافهما عن الرؤية التاريخية الواقعية، بل إنّ هناك تشابهًا في توظيف بعض هذه الشخصيات في الروايتيْنِ من حيث الأدوار وعلاقتها بالشخصية المحورية، كما في توظيف شخصية " سهيل" العربي الذي كان ظهورُهُ عاملا مؤثرًا في رحلة "سلمان الفارسي"، و" وحشي بن حرب".

ثالثًا: تشابُه الروايتيْنِ في كثير من الفنيات المرتبطة بالشخصيات الموصوفة، من حيث رحلة البحث والمعاناة، والتحولات الواقعية والنفسية، وهذا ما عكستْهُ رغبةُ الوصول إلى الحرية المفقودة عند " وحشي"، والإيمان واكتشاف حقيقة الذات عند " سلمان الفارسي".

وبتأمل هاتيْنِ الروايتيْنِ بنائيًا يمكن القول: إنّ جمالَهَمُا الفني لا يكمن فقط في صراعهما الدرامي الذي ربما يخفي وراءَهُ أهدافًا أيديولوجية خاصة أراد المؤلفانِ توصيلَها إلى القراء من خلال الشخصيات التي تبحث عن حريتها في مجتمع كانت الكلمة الأولى فيه للسيادة، واللون، والحسب، والنسب من جانب، وعن إيمانها في مجتمع وثني من جانب آخر، إنما يكمن أيضًا في البنية اللغوية التي صاحبت الصراع الدرامي، والتي تميزتْ بتعدد مستوياتِها وآلياتِها، والتي استطاعت – أيضًا– رسم صورة مرئية للشخصية المصوَّرة في حركاتها وسكناتها، وعواطفها، بشكل ربما يكون له أثرٌ فعالٌ في وعي الذات القارئة، ولذلك ستحاول هذه الدراسة تبيّن الجماليات اللغوية التي نتجت عن توظيف الصراع الدرامي، والكشف عن: هل نجحَ الكاتبانِ في اختيار حقل لغوي يتناسب مع حالة الشخصية المحورية وتحولاتها على مستوى البنية السردية، أم أنّ اللغة المستعملة هي لغةٌ جافةٌ، تقتصرُ على المفردات المجردة المباشرة، والصبغة التاريخية فقط كما هو الحال في الكتابات التاريخية؟

وهذا ما تطمح الدراسة الإجابة عنه من خلال تبنِّي رؤية البنيوية التكوينية عند" لوسيان جولدمان"، التي ترتكزُ على دراسة الأنساق الداخلية للعمل الأدبي وربْطها بالواقع الاجتماعي وتحولاته، فإذا كانت البنيوية الشكلية تهتم بالبنية الداخلية للعمل الفني مع إغفال الوضعيات التاريخيّة والاجتماعية التي تُحيط به، فإنّ البنيويّة التكوينيّة " تستهدِفُ مبدئيًا الغوص أقصى ما يمكن في المعنى التاريخي والفردي معتبرة أنّ ذلك هو جوهر المنهج الإيجابي.. وأنها تسعى إلى تحقيق وحدة بين الشكل والمضمون"(٥)، وبهذا يمكن تحقيق فهْمٍ مقنع لرؤية العالم التي لا تعني التصور التقليدي الذي يشبهها بتصور واعٍ وإردي مقصود للعالم، بل هي عند " جولدمان" الكيفية التي يحسُ فيها وينظر فيها إلى واقع معين، أو النسق الفكري الذي يسبقُ عملية تحقق النتاج(٦). وأنَّه لفهْمِ هذه الرؤية لا بدّ من فَهْم الأجزاء الداخلية للعمل الأدبي مجتمعة، ولذلك فإنَّ الفكرة

الجوهرية التي ميزت البنيويّة التكوينيّة عند " جولدمان" تتمثَّلُ في أنَّ كلَّ جزئية تعتمد في مدلولها على موقعها من الكل، وعلاقتها به، الكل يلقي الضوء على الأجزاء، وكل جزء يشارك في صناعة الكل(٧).

ولمّا استقت الروايتانِ تجربتَهما الموضوعية من واقع فعلي لشخصيات تاريخية موجودة في ذاكرتنا التاريخية والإسلامية، كانت البنيويّة التكوينيّة – حسب تصوِّر الدراسة – من أكثر الرؤى المنهجية ملاءمة للدراسة، خاصة وأنّنا لا يمكن إعفال البُعْد التاريخي الواقعي للشخصيات المصوَّرة روائيًا، وذلك للكشف عن السمات الجوهرية التي ميّزت هذه الرؤية السردية عن الرؤى التاريخية الموجودة، كما أنّها تتلاءمُ أيضًا مع فكرة الصراع الدرامي، تلك الفكرة التي بُنِي عليها المضمون السردي بصفة أساسية، هذا الصراع الذي ربما يُعَدُّ انعكاسًا– في بعض جزئياته– للصراع الواقعي سواء على مستوى الذات المبدعة من حيث رؤيتها لواقعها على المستوى الأيديولوجي، والتي تمّ تضمينُها بصورة غير مباشرة في الأحداث المقدَّمة، وكذلك من حيث أهدافها من وراء استدعاء هذه الشخصيات التاريخية وإعادة صياغتها في أسلوب درامي عصري، أو على مستوى الشخصيات المصوَّرة، وعلاقتها بواقعها الذي كان سببًا رئيسيًا في إيجاد هذا الصراع، وأنَّ فَهْم هذا الصراع هو مطلبٌ ضروري لفَهْم البنية اللغويّة والآليات السردية التي اتكأ عليها النصُّ السردي، خاصة وأنَّها اتخذتْ هي الأخرى اتجاهًا نفسيًا تجلَّى في الاعتماد على تقنيات فنية متعددة حاولت الإسهام في وضْع رؤية عامة لهذا الصراع في تحولاته الواقعية والفنية.

وستحاول الدراسة محاورة هذه العلاقة التفاعلية بتشكلاتها المتعددة التي جمعت بين الصراع الدرامي، واللغة السرديّة في الروايتيْنِ من خلال المحاور الآتية:

المحور الأول: الحبكة القصصيّة، وعلاقتها بالصراع الدرامي، وفيه:

أ- بناء الحبكة القصصيّة.

ب- أنماط الصراع الدرامي.

المحور الثاني: تجليات الصراع الدرامي في اللغة السردية، وفيه:

أ- لغة العنوان ودلالتها النفسية.

ب- الراوي وعلاقته باللغة السرديّة.

ج- أنماط اللغة السرديّة.

د- التقنيات اللغويّة المصاحبة لبنية الصراع الدرامي .

ثم **الخاتمة**، وفيها أهم النتائج التي توصلت إليها الدراسة.

المحور الأول: الحبكة القصصية وعلاقتها بالصراع الدرامي

أ- بناء الحبكة القصصية:

ستتناول الدراسة في هذا المحور الإطارَ العام الذي شَكَّل المادة المحكيّة أو المخبر عنها في روايتي: " الباحث عن الحقيقة"، و" قاتل وحشي"؛ وذلك للكشف عن العلاقة التي تربط هذه الحبكة بالصراع الدرامي للشخصيات المصوَّرة، وكيف تمّ توظيف هذا الصراع على المستوى الموضوعي والشكلي؟

تدور أحداث " الباحث عن الحقيقة" حول تجربة الصحابي " سلمان الفارسي"، حيث تعرض الرواية – من منظور تخيُّلي– منذ صفحاتها الأولى رحلة هذا الفارسي الذي حَمل على عاتقه البحث عن الطريق إلى الله، منذ أن بلغ رشده في قرية " جَي" بأرض فارس، وعلاقته بعبادة النار في المعبد المقدس، والتي حاول التمرد عليها، مما أدى إلى تدهور العلاقة بينه وبين والده، الذي كان يناديه بـ" أنا "؛ تقديرًا وحبًا له[٨]، يقول السارد على لسان الفارسي راصدًا المواجهة التي دارت بين الابن والوالد حول حقيقة الإله الذي يبحثُ عنه:" نعم، إنِّه رب المساكين.. وجدتُه على صورة جديدة، على صورة الحق. ليس في النار التي حرمتم على الشمس أن تراها، وليس في الشمس التي غلبتها النار على سلطانها في المعابد. ليس في شيء من هذا. وجدته في آلام الإنسان ليلة أمس، ثم الدعوات الضارعة إليه في المساء"[٩].

وكان نتيجة ذلك أن قيّدَهُ وسجنَهُ، الأمر الذي جعل الفارسي يفكِّرُ في الهروب من هذه الأرض التي تفوح بطغيان والده، وآلام رعاة القرية، إلى أرض الشام تلك التي دلَّه عليها النصارى، فهناك سيجلس تحت ظل الله [١٠]، وفي الشام أقام مع شيخ عمّورية، أو العابد الذي عاش معه فترة من الزمن، تعلَّم فيها صناعة النسيج والزراعة نهارًا، والتأمل والعبادة ليلًا، وقد نصحَهُ هذا العابد قبل وفاته بالهجرة إلى أرض النخيل (المدينة) التي سيجد فيها بغيته، وراحته النفسية، حيث اللقاء بنبي آخر الزمان، بعد أن أمضى بضع سنين في خدمة الأساقفة والأحبار الطيبين الذين أوحوا إليه بشيء أبقى وأشمل وأعم، ما جعله يقول في نفسه:" خطوتي وراء أشواقي فأين المستقر يا ربي؟"[١١].

وبموت العابد بدأ فصل جديد في رحلة البحث، تلك الرحلة التي سيجد الفارسي فيها الويلات، حيث الرّق والعبودية في علاقته بالقافلة التى نقلته من الشام إلى أرض

النخيل، ثم بيعه إلى " أبي يعقوب"، الذي لم يجد سبيلا هو الآخر تجاهه سوى بيعه إلى " أبي كعب " أحد يهود بني قريظة، يقول الفارسي راصدًا معاناته:" يد تسلمني إلى يد حتى أقبّل يديك..هذا يقيني.. أيها النبي الذي آمن به شيخ عمورية..هل أنا في الطريق إليك؟. وادي القرى كأنَّه يحمل عطرك.."(١٢)

وأثناء إقامته عند " أبي كعب" تعرَّفَ على سيدنا " حسان بن ثابت" – رضي الله عنه – الذي علَّمه القرآن، وقصَّ عليه أخبارَ النبي – صلى الله عليه وسلم – وأنّه لا يقبل الصدقة ويقبل الهدية، وفيه خاتم النبوة، وهي علاماتٌ كان" الفارسي" قد عرفها من قبل من شيخ عمورية أثناء إقامته بأرض الشام، ثم يتحرر" الفارسي"، ويدخل الإسلام، وتحدث قصة الخندق، ليقول النبي– صلى الله عليه وسلم– في شأنه عبارته المشهورة: "سلمان منّا أهل البيت"، وتمر الأحداث والسنون، ويقرر المسلمون فتح المدائن بأرض " فارس" في زمن الخليفة " عمر بن الخطاب" – رضي الله عنه– ليعود " سلمان الفارسي" إلى أرضه، ويتولى أمرها، لكن في هيئة جديدة تنسج الخوص، وتأكل من عمل يدها، هيئة جعلت ابن الخطاب في المدينة يهزّ رأسه عجبًا من سلوك هذا الباحث عن الحقيقة(١٣).

كانت هذه هي الخطوط الأساسية التي شكَّلت حبكةَ النصِ القصصي، والتي يمكن إجمالها دراميًا في هذا الخط السردي: (نشأة الفارسي في قرية "جَي" بأرض فارس، ثم تمرده على بيت النار والمعبد المقدس، ثم علاقته بالنصارى، وبداية رحلة البحث عن الطريق إلى الله، ثم رحلة الهروب والخروج إلى أرض الشام (عمّورية)، ولقاء العابد، ثم الرحلة إلى جزيرة العرب أو أرض النخيل، والإقامة في بني قريظة، ثم عتقه، ودخوله الإسلام، وأخيرًا عودته إلى موطنه" المدائن" ببلاد فارس).

من خلال هذا الخط السردي يستطيع القارئُ الوقوف أمام الأهداف الأيديولوجية التي أرادها المؤلفُ من وراء تقديم تجربة هذا " الفارسي" وما طرأ عليه من تحولات واقعية ونفسية، في صورة تختلف عن الصورة التاريخية في أبعادها الحقيقية، كما في الحوار الذي جمع بين " الفارسي" وصديقه "سهيل" العربي:" أخاف أن يمتد بي الأجل حتى أرى المسلمين وقد فتنهم متاع الدنيا وزخرفها. في هذه الزخارف التي حولك يا سهيل لم يستطع أحد أن يرى الله. لكنها اليوم تحت ظل الإسلام الفتى القوى تتحدث عن الله لأنّ فيها حقًا لكلّ مسلم.. ولكن يا سهيل..إنها يوم يستأثر بها القوي دون الضعيف

والحاكم دون المحكوم فإنها ستكف عن التحدث عن الله ستعود زخرفاً أخرس ذا لغة شيطانية"[١٤].

وقد عمد السارد إلى ذكْر التفاصيل في عرض رحلة " الفارسي"، وما حدث معه قبل إسلامه، خاصة في الجانب النفسي التأملي ذي البُعْدِ الصوفي، وفي علاقته مع الآخرين، في مقابل الإيجاز البنيوي الذي وَسَمَ الأحداث التاريخية العامة التي تتشابه في كثير من جوانبها مع معلومات القارئ، كتلك التي تتعلق بغزوة " الخندق "، وثناء النبي – صلى الله عليه وسلم– على "سلمان"، فعلى الرغم من واقعية الرواية التاريخية، فإنّ الطابع الفنّي التخيُّلي أهمُّ ما يميّز بنيتها، خاصة في التركيز على تصوير المحتوى النفسي للشخصية المحورية، وما صاحبها من معاناة في البحث عن الحقيقة، وكذلك التركيز على الشخصيات الثانوية المتنوعة، ودورها في تأجيج الصراع الداخلي للشخصية المحورية كما في حكاية " العابد"؛ شيخ عمّورية، و" سهيل العربي"، و" أبي كعب" اليهودي. وأنّ هذا التوظيف يَزيد من خصوصية الرواية على المستوى الفني، خاصة وأنّ كتبَ التاريخ لم تُركّزْ على هذه الشخصيات ودورها، كما فعلت الرواية.

كذلك يُلاحظ على حبكة النص بساطة بنيتها، ووحدة موضوعها، إضافة إلى تماسك أحداثها وتسلسلها، وأنَّ السارد ضمن هذه الحبكة قد وظَّف نمطيْن من الحكي، هما: الحكي التذكري، المتمثل في تذكّر البطل لحياته السابقة، في صور استرجاعات داخلية تستعيد أحداثًا وقعت ضمن زمن الحكاية أي بعد بدايتها[١٥]، وأنَّ هذا التذكر لم يكن عفويًا غير مقصود، إنّما كان له علاقةٌ بالمادة المحكية خاصة في أبعادها النفسية، من ذلك تذكر البطل إقامته عند " أبي كعب" في " بني قريظة"، وتذكره لحياته في فارس مع أبيه وأمه وأخته " بوران "، مما زاد من حدّة صراعه الداخلي، يقول السارد: " وسأل نفسه: هل يتمنى أن يرى أحدًا من أهله؟ "[١٦]، وكذلك تذكر إقامته عند شيخ عمورية، وتفاصيل رحلته حتى وصوله إلى " أبي كعب ". أمّا عن النمط الثاني من الحكي، فيتمثَّل في توظيف الحكي داخل الحكي أو السرد المتداخل، خاصةً في توظيف قصة العابد الطويلة التي سَأَلَه عنها أناسٌ كثيرون، ولكنّه لم يقصّها إلا على قليل من الذين ارتاح لهم[١٧]، وقد حرص النص على وضعها بين علامتي تنصيص؛ تأكيدًا لأهميتها، وتعييناً وتخصيصًا لها من حيث ارتباطها بشخصية العابد، وهي قصة تتشابه في جوانب منها مع قصة " الفارسي"، وكأنّ العابد أراد من خلال حكيه تأنيس

"الفارسي" والشدّ من أزره، فأبو العابد أيضا كان صيادًا، ويحب السيطرة على الصيادين، ويحب البحر؛ لأنّه يمثِّلُ له مزرعةً لرغباته، ويحب ابنه لأنّه لم يُرْزَقْ بغيره، وفي إحدى رحلات الصيد غرق بقاربه في البحر، الأمر الذي جعل العابد يذهب كلّ ليلة إلى البحر داعيًا الله أن يردّ إليه والديه، واستجاب الله دعاءه، حيث ظهر له الوالدانِ في هيئة عجائبية لم يكن يتوقعها، يقول السارد على لسان العابد: " فقد رأيت نصفهما الأعلى كما عرفته ونصفهما الأسفل على هيئة الأسماك"(١٨)، وقد دعا الله أن يعودا إلى الماء مرة أخرى، ومنذ ذلك الحين وجد في نفسه شوقًا إلى إدراك الحقائق الأساسية في الوجود.

أما عن رواية " قاتل حمزة "، فتعرض حدثًا تاريخيًا مرتبطًا بالذاكرة الإسلامية، وهو مقتل سيدنا "حمزة" – رضي الله عنه– فقد أصبح هذا الحدث جزءًا أساسيًا من التراث القصصي الإسلامي الذي كثيرًا ما حدثتنا عنه كتب التاريخ والسير، حيث غزوة "بدر"، وما كان من سيدنا "حمزة"، من قتْلِه لصناديد الكفر، الأمر الذي جعل " قريش" تفكرُ في الثأر منه في غزوة " أحد"، ومن ثمَّ اتفاقها مع "وحشي" الذي تربّص له وقتله غدرًا.

ولم تتناول الرواية هذا الحدث كما تناولته كتب التاريخ، إنّما اعتمدتْ في تصويره على رصد المنظور النفسي لشخصية " وحشي" أو قاتل "حمزة"، وبيان الدوافع النفسية التي حملت " وحشي" على فعل ذلك، تلك الدوافع التي يقف القارئ من خلال معالجتها ونتائجها على الرؤية العامة التي أراد المؤلف توصيلها من خلال هذه الرواية، ومن هنا يمكن القول: إنّ أهمية الرواية لا تكمن في حدثها التاريخي فقط، إنّما تكمن بصفة أساسية في الصراع النفسي الذي صاحب هذا الحدث، وتطوره من منظور فني جمالي، وأنّ هذا الجانب لم تعْطِه كتبُ التاريخ والسير والمغازي أيّ اهتمام.

تعكسُ الروايةُ منذ سطورها الأولى الصراع النفسي الذي رافق الشخصية المحورية على امتداد الرواية، وهذا ما عبّر عنه " وحشي" مباشرة في حواره مع فتاته التي أحبها: " تمتمت الفتاة وقد آلمها شروده:

- ما بك يا وحشي؟؟
- عواصف هائلة تضطرم في نفسي.."(١٩).

ومن هنا انطلق السارد في تصوير هذه العواصف التي تتصارع في نفس "وحشي"، يقول:" وانتحى وحشي جانبًا يعب الخمر عبًا.. يا لأساه! إنه يشرب وحده بل يختفي عن عيني سيده..لماذا لا يأتي عكرمة وأبو سفيان وجبير بن مطعم ليشاركوه الشراب؟؟..آه.. لم يزل عبدًا.. لا نديم ولا سمير. طوال حياته يشرب الخمر وحده .. ويتخيل رجالا يتسامرون معه.. ويحدثهم ويحدثونه. وقد يدب بينه وبينهم الخلاف"(٢٠). وقد وجد الحل في حربته التي ستجلب له الحرية، تلك الحربة التي سيقتلُ بها "حمزة "؛ لينتهى معه كل شيء ينغص عليه حياته(٢١).

ويتحقق لـ" وحشي" ما أراد، ويصبح حرًا، لكنّه لم يستطعْ التخلص من الصراع النفسي الذي ازدادت حدّته بعد حادثة القتل، يقول السارد: ".. إنني غارق في متاهات من نوع آخر.. يا عالمي الذاتي الغريب لقد ضعت في سراديبك المتشعبة "(٢٢). بل إنّه تفاجأ بتغيّر "عبلة " التي كانت تُمثِّل له الابتسامة الوحيدة، التي تشعُ في ليله الحالك بعد أن ضاقت عليه الأمكنة، فهى التي كانت تخفف عنه الكثير من عنائه وقلقه، وهي التي حرّكت في نفسه بعض المشاعر التي وجد طعمها سائغًا حلوًا، مشاعر أحلى من التي خفق بها قلبه يوم أن نال الحرية، وعلى الرغم من ذلك، فإنّها تنكّرتْ له وتركته يعاني من ويلات الصراع العاطفي الذي لا يقل أهمية عن صراعه الخارجي مع سادات قريش (٢٣). وأنّ سيدنا " حمزة " لم يترك " وحشي" يهنأ بحريته، حيث تجسّد له في صورة تخيّلات وهمية، مبتسمًا، ومنغّصًا عليه حياته، يقول السارد على لسان "وحشي": " ..إنّه يتقدم كالجمل الأورق وفي يده سيفه.. لسوف يقتلني.. النجدة .. النجدة.. سيقتلني.. أنقذوني منه.. لست أنا المسئول يا حمزة إن جبير بن مطعم هو الذي حرضني"(٢٤).

وبعد تركه " مكة" وتنقلاته في البلاد خاصة بعد إسلام الكثيرين من أهل قريش، يخلص "وحشي" إلى حقيقة نفسه الجشعة، وأنّ الحياة الآمنة هي تلك التي يتخلّص فيها العبد من الأنانية والعناد، والعيش في كنف الله تعالى ومبادئه، وكأنّ هذه هي الحقيقة الأيديولوجية التي أراد " نجيب الكيلاني" ترسيخها في ذهن قارئه، وأنّ الحرية لا تعني الطغيان وقتل الآخرين وسلب حقوقهم، يقول السارد على لسان "وحشي": " تصورت أنّ الحرية شيء ينال بإجراء شكلي، وطقوس معينة.. فإذا بي بعد أن نلتها أتعس حالا، وأشد التصاقًا بالقيود والعذاب والضياع.. وكنت قصير النظر لم أفكر فيما يسمى

بالمبادئ....كنت أعمى البصيرة ..مندفعا.. أفكر في أنانية وحقد، ولم أكن أعلم أن الأنانية والحقد، لا تسوقان إلا إلى الدمار والعذاب.."[٢٥]. وأنَّه لم يتخلص من معاناته إلا بعد إسلامه وجهاده في سبيل الله تعالى، وقتْله لـ " مسيلمة الكذاب"، عندئذ اطمأن قلبه، وظهر له سيدنا "حمزة" في صورة حلم، وقد طوّقه بذراعيه، وأخبره بأنه سيكون معه في الجنة.

هذا هو الإطار العام لحبكة الرواية التي غلبت عليها النزعة النفسية، والتي تميزت بسرديتها التقليدية كما هو الشأن في " الباحث عن الحقيقة "، حيث تماسك الأحداث وتسلسلها؛ من بداية، وعقدة، ثم نهاية. ويمكن تصوّرها إجمالا في الحلقات السردية الآتية:

أولا: خدمة سيدنا " وحشي" – رضي الله عنه– لسيده "جبير بن مطعم"، وأثر ذلك في تكوينه، وعلاقته بحبيبته "عبلة".

ثانيًا: حادثة مقتل سيدنا "حمزة"– رضي الله عنه– وما صاحبها من هلاوس ومخاوف واقعية.

ثالثًا: إسلام "عبلة " وتنكرها لـ" وحشي"، ومن ثمّ زيادة المعاناة.

رابعًا: تمرد" وحشي" وتنقلاته في البلاد، ومعادة النبي صلى الله عليه وسلم.

خامسًا: إسلام "وحشي"، ومعاناته الجديدة: (حيث إشارة الناس إليه بقاتل حمزة)، وقول النبي – صلى الله عليه وسلم– له: "ويحك، غيِّب وجهك عني" .

سادسًا: جهاده في خلافة سيدنا " أبي بكر الصديق"– رضي الله عنه– وقتْله لـ"مسيلمة الكذاب"، ثم رؤية سيدنا "حمزة" في المنام مبشرًا.

كما يُلاحظ على هذه الحبكة في مجملها أنها عمدت إلى الإيجاز البنيوي في التعامل مع الأحداث التاريخية، مثل الحديث عن الغزوات، وصلح الحديبية، وفتح " مكة "، وخلافة " أبي بكر"، في حين أنها عمدت إلى الإطناب في رصد المحتوى النفسي والفكري للشخصية المحورية؛ لأنّ هذا هو ديدنُ الرواية وشغلها الشاغل، وهذا ما أعطى الرواية اتساعًا نصيًّا سواء على مستوى الأحداث المتخيّلة أو على مستوى القراءة.

ب – أنماط الصراع الدرامي:

إنّ قضية الخطاب الروائي الأساسية تَتمثَّلُ في عرض تجارب فنية لشخصيات متفاعلة، ومتعددة الأطوار والأعمار في أزمنة وأمكنة متعددة، ومن هنا كان طبيعيًا أن يشكِّل الصراع الدرامي– بما يقتضيه من تصادم وانفعال حركي– محورًا أساسيًا في بنية العالم الروائي المصوَّر، فـ " الصراع الدرامي هو الصراع الذي ينمو من تفاعل قوى متعارضة (أفكار ومصالح وإرادات) في حبكة، ويمكن القول إن الصراع هو المادة التي تُبنى منها الحبكة "[٢٦].

ويتنوع هذا الصراع بتنوع تجارب المبدعين وأيديولوجياتهم، وعلاقاتهم بالمحيط الذي يعيشون فيه، فـ" الممثلون الذين ينخرطون في الصراع، يمكن أن يُصارعوا القدر، أو المصير، أو الوسط الاجتماعي، أو الظروف المادية، أو ينخرطون في صراع مع بعضهم البعض(الصراع الخارجي)، ويمكن أيضًا أن يدخلوا في صراع مع أنفسهم (الصراع الداخلي)"[٢٧]. وكلما كان عنصر الصراع قويًا في النّص، كان له أثرُهُ الفعّالُ في الذات القارئة تلك التي تشغل بال المبدعين، الذين يعملون دائمًا على إثارة القارئ وشدِّ انتباهه من خلال كتاباتهم الفنية.

ومن خلال الحبكة القصصية لتجربتي:" الباحث عن الحقيقة"، و" قاتل حمزة" يمكن تحديد **<u>أنماط الصراع الدرامي</u>** بوصفه بنيةً نصيَّةً أساسيةً في التجربتيْنِ، على النحو الآتي:

أولا: الصراع الخارجي:

تمثَّل الصراعُ الخارجي في رواية " الباحث عن الحقيقة " في علاقة " الفارسي" بوالده، وبمجتمعه الوثني، تلك العلاقة التي أُسِّست على الشك والتمرد من قِبل " الفارسي"، الأمر الذي جعله يُفكِّر في البحث عن الله، والإيمان، كما في الحوار الذي جمع بينه وبين والده، عندما حدّثه عن الله والحق والباطل:

"– ماذا قلت يامجنون؟

– هناك.. على بعد عشرة أميال.. رأيت النصارى يصلون.. فدخلت عليهم.. فأعجبني ما يقولون..

وبصوت جبار صاح الأب الغليظ:

- يا دعوة باطلة.. إنهم يعبدون ما لا يرون ونحن نعبد ما نرى توسلا به إلى ما لا نرى.. هل تضحك يا مغرور.. لقد كنت حجة المجوس وفخر هرابذتهم.. كفاك.. يا بوران الغالية.. هاتي أغلظ قيد من الحبال لأضعه في يدي ورجلي من كنت أناديه أنا.."[٢٨].

فالجمل الحواريّة والتعليقات السرديّة التي حملتها لهجة الوالد، والمتمثلة في: (ماذا قلت يا مجنون، وبصوت جبار صاح، ويا دعوة باطلة، وهاتي أغلظ قيد) تعكس بصورة واضحة قوة الصراع الخارجي الذي كان سببًا رئيسيًا في التفكير في أمر الهجرة والبحث عن الله والحق في مكان آخر أكثر أمانًا.

وهناك صراع آخر خارجي عاشَهُ " الفارسي" في رحلة بحثه، خاصة مع القافلة التي ساعدته في السفر إلى الجزيرة العربية، والتي تنكرتْ له وباعته لـ" أبي يعقوب"، هذا الصراع الذي كان له أثرٌ واضحٌ في حياة الفارسي:" ....وأنا أحتمل كل هذا بصبر سعيد لأنني بكل ذلك أشعر أني في الطريق إلى من أرجو لقاءه..."[٢٩]. إضافة إلى صراعه مع " أبي كعب" اليهودي في نهاية الرواية.

أما في " قاتل حمزة " فتمثَّل الصراع الخارجي في صراع " وحشي" مع مجتمعه القَبلي، حيث العبودية والرّق ومن ثم الحقد على الآخرين والبحث عن الحرية، يقول: نحن العبيد أتعس ما في الوجود.. حياتنا سقيمة..معقدة..قوامها الذل والكدر والأحزان..السعادة شيء نسمع عنه ولا نلمسه أو نمارسه.."[٣٠]. وهذا مادفعَهُ إلى القول بـ :" إنني أكره هذه الحياة..أكره كل شيء..الناس.. والدواب..السادة والعبيد..مكة والمدينة..إنني لم أتلق منهم غير الذل والاحتقار، ولن أعطيهم غير الحقد والغيظ المدمر.." [٣١].

يُمثِّلُ هذانِ المقطعانِ دليلا واضحًا على حدّة الصراع الذي تدور رحاه في ذهن " وحشي"؛ هذا الصراع الذي تمثَّلَ أولا في الاتكاء مباشرةً على الضمير الجمعي" نحن" حين عمد " وحشي" إلى اختزال نفسه ضمن فئة العبيد ومن ثمّ التحدث بلسانهم، وثانيًا في ضمير الأنا الذاتي (إنني) الذي تكفَّلَ برسْم صورة ثنائية لـ" وحشي": الأولى: صورة اليأس، التي نطقت بها مفردة " أكره" المسندة إلى الضمير الذاتي " أنا" الذي يُحيل مباشرةً إلى النوازع الداخلية للشخصية، والأخرى: صورة التحدي التي كانت ثمرةً طبيعية للصورة الأولى، ومن ثمّ إعلان الصراع الخارجي الذي تمثّل في الجملة

السردية ذات المفردات المشحونة بالانفعالات الحادة:" ولن أعطيهم غير الحقد والغيظ المدمر".

وتكمن أهمية الصراع الخارجي في الروايتينِ في كونه سببًا أساسيًا في إيجاد الصراع النفسي الداخلي للشخصيات المحورية، التي حاولتْ إثبات ذاتها وحقيقة وجودها، مما يعني أنَّ توظيف الصراع الخارجي كان توظيفًا ضروريًا ومقنعًا، ومفسرًا لكثير من التداعيات النفسية المتعلقة بالشخصيات المحورية، وهذا ربما يجعل القارئ يشعر بتعاطف تجاه قضية هذه الشخصيات .

ثانيًا: الصراع الداخلي:

يرصد السارد في" الباحث عن الحقيقة " الحالة التي وصل إليها " الفارسي" بعد رؤية جبروت والده تجاه رعاة الخنازير، الذين تخلَّتْ عنهم كتبُ المجوس ونارُهم المقدسة، وانغمستْ في مخاطبة آلهة تتصارع، وكأنّها في صراعها مشغولة عن سعادة الإنسان، يقول: " وبين حين وحين كان ينظر إلى السماء. هناك أكداس من السحاب الأشهب والرمادي بينهما وديان من الرقعة الزرقاء. شعر الابن أن روحه تمشي في هذه الوديان وأنها في نهاية الوادي جنة خضراء. عندها ناس مجتمعون. ملابسهم غير ملابس الفرس وتقاليدهم غير تقاليدهم. على وجوههم تعطش شديد ومعرفة أعظم بالوجه العظيم الذي عرفه أمس البارحة..مساء.. والليل يهبط على القرية والمعبد الذي هجرته نفسه يبدو وكأنّ الليل نام والفجر يلون كل الكائنات بلون فضي. وأحس بحاجة إلى البكاء. فبكى.."(٣٢).

يُعَدّ هذا التقرير السردي ثمرةً طبيعية للعلاقة التي كانت تجمع بين " الفارسي" وواقعه، وقد تمّ تغليف هذه العلاقة في صورة شعرية ذات بُعْدٍ صوفي يتناسب مع حالة التأمل والتطلع والوجد، التي عليها الذات الحالمة، ظهر هذا في صورة (أكداس السحاب الأشهب والرمادي، والوديان الزرقاء، والجنة الخضراء، والليل، والفجر)، وقد حرص السارد على وصف الأشياء وصفًا نفسيًا وإعطائها ألوانًا تتناسب في دلالتها مع حالة الشخصية لحظة تأمّلها كما في الاتّكاء على اللون: (الرمادي، والأزرق، والفضي، والأسود الذي يُحيل إليه الليل الموصوف)، وهذا يعني أنّ مفردات هذا المقطع تمّ تسخيرها بصورة أساسية لتقديم ما عليه الشخصية المحورية من صراع داخلي، هذا الصراع الذي كان له أثرٌ في إبراز صراع آخر على مستوى المفردات

اللغوية، كما في الصورة المركبة التي جمعت بين:" أكداس السحاب الأشهب والرمادي، والوديان برقعتها الزرقاء" في مقابل " في نهاية الوادي جنة خضراء"، هذا وقد أسهم هذا المقطع أيضًا في تقديم المحاور الأساسية التي شكّلت مادة الصراع الدرامي في الرواية، والتي تمثلت في: (صورة الفرس؛ القوة القاهرة، ثم صورة الوجوه المؤمنة المطمئنة؛ رمز الخير والحق والخلاص، وأخيرًا صورة " الفارسي" المقهور الذي لم يجد سبيلا في نهاية الأمر سوى البكاء).

كما صاحب الصراعُ الداخلي الشخصيةَ في موطنها الجديد، من ذلك رؤية " الفارسي" لبئر العابد؛ شيخ عمّورية، وتذكره لحال المستضعفين من رعاة الخنازير في فارس، يقول السارد:" ومال الفارسي على الماء وأخذ ينزح.... ثم مال يسأل نفسه وهو يحملق في أعماق البئر.." لماذا لم يرحلوا كما رحلت؟؟ فمزرعة صغيرة بها حر واحد أخصب من مزرعة كبيرة سكانها عبيد"(٣٣).

وفي" قاتل حمزة " تمثّلَ الصراع الداخلي في مستويَيْنِ: أحدهما: صراع فكري كان ناتجًا عن الصراع الخارجي خاصة بعد مقتل " حمزة "، فلم يزل " وحشي" وحيدًا قلقًا يضنيه التفكير والعذاب، وحصوله على الحرية في حدّ ذاته أمر يبدو هينًا، فالعالم كما هو، أبو سفيان سيد مطاع، وجبير ما زال يحظى باحترام الجميع، ونظرة الجميع إليه لم تتغير كثيرًا، والعبيد في مكة يعاملونه في ودّ وكأنه واحد منهم(٣٤). وانّ الشيء الوحيد الذي تغيّر هو تطورُ الصراع النفسي الأمر الذي جعله يخاطب نفسه قائلا: " لم أزل ظامئا إلى أشياء غامضة.. إنني حزين برغم الحرية ..أترى كان شعور عنترة بن شداد " مثل شعوري الآن؟؟(٣٥) .

أما الصراع الداخلي الآخر فهو صراع عاطفي تمثَّل في علاقته بفتاته التي أحبها كثيرًا، والتي تنكرت له بعد إسلامها، يقول السارد رصدًا معاناته العاطفية:".. وهذه الفتاة الحمقاء كان يجب أن تأتي مهما كانت الأسباب.. ولن يبيت وحشي ليلته حتى يعرف الحقيقة، مهما كلفه ذلك من ثمن، وأخذ يدق الصخر بقبضة متوترة جامدة، ويلتقط أنفاسه بصعوبة ظاهرة، فهو يحترق ويكاد يختنق، مما انتابه من ضيق وقلق"(٣٦).

في هذا المقطع السردي قدَّم السارد بصورة غير مباشرة الهيئةَ التي عليها "وحشي"، خاصة في علاقته بفتاته التي كانت تُمثِّل له وجهَ الحياةِ الحقيقي، ولمّا كانت

حالةُ البطل في هذا الموقف السردي قلقةً ومضطربةً، عمدَ السارد إلى اللغة النفسية ذات التصوير الحركي المسموع الذي يُحدِثُ تعاطفًا- على مستوى المتلقي- مع الشخصية المسرود عنها، كما في جملتي: (وأخذ يدق الصخر بقبضة متوترة جامدة، ويلتقط أنفاسه بصعوبة ظاهرة)، بالإضافة إلى استعمال المفردات ذات الطابع السوداوي:(يختنق، يحترق، ضيق، قلق)التي تتناسب مع حالة الصراع السوداوية لـ"وحشي".

وهكذا يتضح مما سبق أن بنية الصراع الدرامي تُمثِّلُ النواة الأساسية في تشكيل الخط السردي لحبكة الروايتيْنِ، ولذلك يمكن وصف الحبكة في الروايتيْنِ بالحبكة الداخلية – بتعبير "جيرالد برنس"- التي تركزُ على المشاعر والحركات الداخلية للشخصيات المصوّرة(٣٧). وقد أسهمتْ هذه البنية في تطور الشخصيات، وتغيّر مفاهيمها الحياتية، بصورة تؤكد أنّ المؤلفيْنِ لم يهتما بالحدث التاريخي في ذاته، إنما كان اهتمامهما الرئيسي منصبًا على تسليط الضوء على النواحي الداخلية للشخصيات المحورية، بحيث يدرك القارئ أنّه أمام شخصيات بأبعاد لم يعرفها من قبل، وهي أبعاد قد أدّت اللغة السردية دورًا واضحًا في رسم جزئياتها، حيث جاءتْ متسقةً ومتناسبةً مع الجو العام؛ الداخلي والخارجي الذي صاحب الشخصيات المحورية.

بالإضافة إلى أنّ التركيز على عنصر الصراع الدرامي في الروايتيْنِ زاد من دراميتهما، بحيث يمكن وصفهما بما يسمى بالقصة الدرامية، التي تقترب في أبعادها من الفعل المسرحي، خاصة وأنّ الحوار كان له دورٌ واضحٌ في رسْمِ هذا الصراع، يقول " عز الدين إسماعيل" في حديثه عن النزعة الدرامية وعلاقتها بالقصة: " ولا شك أنّ القصة ذات الطابع الدرامي هي أرقى أشكال التعبير القصصي المعاصر، وذلك لأنّها لم تعد مجرد قطاع طولي في الحياة، بل صارت في الوقت نفسه قطاعًا عرضيًا، فتبرز فيها عندئذ السطوح والأعماق في وقت واحد، حيث تتحرك السطوح نحو الأعماق كما تبرز الأعماق على السطوح"(٣٨). كما أنَّ الصراع في الروايتيْن كان صراعًا إراديًا مبنيًا على الواقع الخارجي للشخصيتن المحوريتين، ولم يكن محض الصدفة، أو لمجرد التزيين وإعطاء النّص صبغة درامية.

وتجدر الإشارة في هذا السياق إلى أن وَسْم حبكة الروايتيْنِ بالحبكة الداخلية التي تعتمد في تصوير كثير من جزئياتها على المحتوى النفسي للشخصية؛ لا يعني أنّ هاتيْنِ

الروايتيْنِ تنتميان إلى حقل رواية " تيار الوعي" بمفهومها التجريبي الحداثي الذي يقتضي التعبير عن الأحداث بصورة مباشرة كما أدركها الذهنُ دون أيّ إعداد مسبق أو ترتيب معين لجزئياتها، فهي تركّز أساسًا كما يقول " روبرت همفري" على:" نوع من مستويات ما قبل الكلام من الوعي بهدف الكشف عن الكيان النفسي للشخصيات"(٣٩)؛ وذلك لأنّ التجربة في الروايتيْنِ تُعَدُّ سابقة على السرد القصصي، الذي اعتمد في بنيته على آلية الحبكة المتماسكة التي اقتضت ترتيبًا زمنيًا معينًا يتناسب مع المادة التاريخية المحكية التي تلقّاها الراوي قبل السرد، ومن ثمّ أراد تقديمها في صورة جديدة تكون مغايرة لما هو مألوف من خلفيات تاريخية ودينية متعلقة بالشخصيات المصوّرة فنيّا لدى القراء، ولذلك عمد الراوي إلى التركيز على المحتوى النفسي الذي يتشابه في كثير من جوانبه مع اتجاه رواية تيار الوعي، لكنه في هاتيْنِ الروايتْنِ رُصِد من منظور الرؤية الموضوعية التي افترضت بنائيًا وجود راوٍ عليم بطبيعة الأحداث وتحولاتها، وقد حرص النصَّانِ على استعمال تقنيات لغوية تتلاءم مع حالة الصراع النفسي للأنا المصوّرة، وهي تقنيات لم تختلف في كثير من جوانبها عن تقنيات رواية تيار الوعي، كما في تقنية المنولوج التي تمّ توظيفها في قالب تقليدي، وهذا أمر طبيعي لأنّ العامل النفسي يُعدّ قاسمًا مشتركًا بينهم.

المحور الثاني: الصراع الدرامي وتجلياته في اللغة السردية:

تُعَدُّ اللغة لبنة أساسية يعتمد عليها الروائي في بناء تجربته السردية المتخيَّلة، يقول " عبد الملك مرتاض": " وقد تكون اللغة في الرواية هي أهمّ ما ينهض عليه بناؤها الفني؛ فالشخصية تستعمل اللغة، أو توصفُ بها، أو تصف هي بها؛ مثلها مثل المكان أو الحيز والزمان والحدث. فما كان ليكون وجود هذه العناصر، أو المشكّلات، في العمل الروائي لولا اللغة "(٤٠). وتحتل اللغة دورًا كبيرًا في الروايتيْنِ، حيث العلاقة القوية بين المادة المحكية، والتجربة النفسية للذات المصوّرة، الأمر الذي جعلها تصطبغ بما أملاه عليها الصراع الدرامي من دلالات وإيحاءات نفسية، كما سيتضح في الآتي:

أ- لغة العنوان ودلالتها النفسية:

يُشَكِّلُ العنوان مدخلا نصيًا مهمًا في الأعمال الإبداعية على مستوى الإنتاج والتلقي، وذلك لكونه " بنية صغرى متولدة عن بنية كبرى (النص)، ولذلك فإنّ وظائفه لا تقتصر فقط على المستوى الإنتاجي من حيث هو تحديد لهوية نص وتمييز لها، أو

اختزال لمضمون موسع أو إيحاء به، وإنما يلعب أدوارًا هامة في إيــضاح الغــوامض، وخلق الانسجام المطلوب بين المادة المعنونة وبين مؤلفها وسياق التأليف معا"[٤١].

وقد كان للعنوان حضورُهُ الفعّال في التجربتيْنِ المقدمتيْنِ، ففي " الباحث عن الحقيقة"، اعتمد العنوان بنيويًا على صيغة اسم الفاعل المعرّف، والذي يُحِيل إشاريًا إلى الشخصية المحورية المتمثلة في " سلمان الفارسي"، وقد فرض هذا العنوانُ هيمنتَه على لغة السرد، فقد ظهر في صور بنائية متعددة من ذلك الهيئة الحالية: " ورأى في ظل الإطراقة جيشا لجبا يمشي في المستقبل.. إلى حيث يعود سلمان الفارسي إلى الأرض التي فيها مهده.. مهد من الحرير والديباج أنكره قلبه الذي ظل يضرب في الأرض **باحثًا عن الحقيقة**"[٤٢]. وهناك صورة " اسم الفاعل": " وفي صبيحة اليوم التالي كان سلمان متجها إلى المدائن إلى حيث يجلس من جديد لينسج الخوص.. وليأكل من عمل يده.. وأخباره في المدينة تجعل ابن الخطاب يهز رأسه عجبا من سلوك هذا **الباحث عن الحقيقة**"[٤٣]، وكذلك ظهر في هيئة الفعل المضارع بدلالته الحركية، يقول السارد على لسان العابد: " أنت خير مني أيها الشاب.. لا تعجب فأنت تركت أرضك وأهلك والمراكب والعبيد وخرجت **تبحث عن الحقيقة**.."[٤٤]

فمثل هذه الصور البنيويّة وغيرها تؤكد أنّ اختيار العنوان لم يكن عفويًا من قِبل المؤلف، إنّما كان له دلالةٌ مقصودةٌ يوضحها المتن السردي، وأنَّ الاعتماد على مفردة " الباحث " بما تتطلبُه من جهْد ومعاناة تحمِل إشارة مباشرة إلى الصراع الذي تعاني منه الشخصية المحوريّة، التي حاول النّص رصد تحولاتها أثناء عملية البحث، والأمر نفسه في الاتكاء على مفردة " الحقيقة " تلك المفردة المراوغة التي تتباين ماهيتها بتباين طبيعة الباحث عنها، ما يعني أنّها هي الأخرى تتطلب جهْدًا تأمليًا وصراعًا نفسيًا في محاولة الكشف عن جوهرها وسط مجتمع تداخلتْ فيه المفاهيمُ والمعتقدات.

وفي عنوان " قاتل حمزة " يدرك القارئ مباشرة أهمية اللغة المكثفة التي اعتمدت هي الأخرى على صيغة اسم الفاعل" قاتل"، الذي يتضمن دلالة نفسية حركية تُحِيل إلى الشخصية المحورية في النّص، والمتمثلة في شخصية " وحشي"، كما يدرك – أيضًا – أنّ الصراع بنية أساسية ارتكز عليها النص في تقديم مادته، خاصة فيما يُثيره هذا العنوان من دلالات القتل، وما يصاحبه من تداعيات تتعلق بالخوف، والمصير المشئوم، وقد ظهر العنوان في صور بنائية متعددة في النص، يجمعها خيط

نفسي واحد، وهي صور تؤكد في مجموعها محورية هذا العنوان وبطولته موضوعيًا وفنيًا، من هذه الصور:

أولا: البنية الفعلية المسندة إلى (تاء الفاعل)، يقول السارد على لسان " وحشي": ".. قتلت حمزة..يا للعار!! وكنت أفخر بذلك وأشمخ بأنفي يالللعار!! واليوم أذهب إلى مدينة الرسول.. سأدخلها متسللًا خجلا.. مطأطئ الرأس، كسير النظرات.. يلاحقني الندم والماضي الأسود.. والتاريخ الكريه.." (٤٥).

ففي هذا المقطع تمّ تقديم العنوان في هيئة فعلية تَتضمّنُ بُعْدًا مأساويًا لشخصية قلقة ومضطربة نفسيًا، وقد ظهر هذا البُعْدُ بصورة واضحة في توظيف ضمير الذات السردي الذي يُحيل إلى الأنا الداخلية للشخصية: (قتلتُ، وكنتُ، وسأدخلُها متسللا..)، وكذلك في تكرار جملة " يا للعار"، بما تُوحي به من تعجب واستنكار وتوبيخ، هذا التوبيخ هو ما جعل السارد يعمد إلى استخدام الجمل القصيرة التي تدلُّ على قوة المعاناة النفسية التي وصلت إليها الشخصية كما في المفردات: (متسللا خجلا، مطأطئ الرأس، كسير النظرات.. والماضي الأسود. والتاريخ الكريه)، فقد تلوَّنَ السرد بصبغة مأساوية تتناسب مع الحالة الآنية للشخصية.

ثانيًا: البنية التركيبية الإضافية المكونة من (اسم الفاعل + اسم علم) التي تتضمن دلالة التعجب والاستنكار، وهي البنية الأساسية التي تمّ تصديرها على غلاف الروية، كما في حوار" عبلة " مع زوجها، قال لها:" أما سمعت الخبر؟؟ لقد أسلم **قاتل حمزة**.."(٤٦)، وأيضًا قالت "وصال" لزوجها: " النسوة يتحدثن عن **قاتل حمزة** الذي أسلم بالأمس"(٤٧)، وفي حوار " وحشي" الداخلي، يقول:" .. لكن كيف؟؟ هل وصلت إلى درجة من التفاهة لا تجعل محمد يفكر فيّ؟؟ إنني قاتل عمه..أنا **قاتل** حمزة.."(٤٨). فقد عمدت الشخصيات في هذه المقاطع إلى استعمال اللقب(قاتل حمزة) بدلا من اسم العلم (وحشي)، وهو استعمال يفوح برائحة التعجب والاستنكار من قِبل الشخصيات المتحاورة، وهذا يعني أنّ هناك صراعًا خارجيًا آخر يجب على البطل أن يتقبّلَهُ ويتعامل معه.

وعلى الرغم من إشارة العنوان المباشرة إلى شخصية الصحابي "وحشي"، فإنّه يُثِيرُ على مستوى التلقي مجموعة من التساؤلات، منها على سبيل المثال: لماذا تمّ التركيز على هذا الحدث التاريخي فنيًا؟ ولِمَ كان الاعتماد على اللقب وجعله بنية عنوانية بدلا من الاسم العلم؟ وهل كانت شهرة اللقب الذي ارتبط بحدث تاريخي

معروف لدى الذات القارئة سببًا في اختيار العنوان عتبة نصية؟ وهل يحمل هذا العنوان بُعْدًا أيديولوجيًا معينًا أراد المؤلف توصيله إلى القراء؟ بمعنى آخر: هل يحمل العنوان لونا من ألوان التعاطف مع الشخصية التي تدورُ حولها الأحداث عبر مراحل حياتها وتحولاتها؟ وهل نحن أمام صورة لـــ" وحشي " الذي عرفناه في كتب التاريخ والسير والدراما، أم أنّ الرواية تعرض صورة أخرى لم تكن معروفة من قبل؟ مثل هذه التساؤلات تولّد صراعًا آخر على مستوى المتلقي، يدفعه إلى قراءة النص لاكتشاف أسراره وجمالياته، مما يعني أن هذا العنوان بتساؤلاته الافتراضية يَحمل بُعدًا حواريًا وصراعًا دراميًا على مستوى الذات القارئة، يزيدُ من خصوصية التجربة المقدمة؟

وهكذا يتضحُ مما سبق أنَّ كلا العنوانيْنِ يُحيلان بصورة مباشرة إلى الشخصيتيْنِ المحوريتيْنِ في النصيْنِ، وأنَّ العنوانَ في هاتيْنِ الروايتيْنِ يمكن وصفه بتعبير " محمد بازي" بالعنوان الممتلئ، الذي يحيل مباشرة – وبنوع من التطابق– على التيمة المركزية في النص(٤٩). وهذا ما سيدركه القارئ أثناء التفاعل المباشر مع هذيْنِ العنوانيْنِ قراءة وتحليلا.

ب– الراوي وعلاقته بلغة السرد:

هناك علاقة واضحة بين الرواي واللغة السردية، فالراوي في نهاية المطاف عبارة عن تشكيل لغويّ يحمل وظيفة سردية معينة، تقول " سيزا قاسم": " فالرواي في الحقيقة هو أسلوب صياغة أو بنية من بنيات القص، شأنه شأن الشخصية والزمان والمكان، وهو أسلوب تقديم المادة القصصية.."(٥٠). وتكمن أهمية الراوي إضافة إلى أهميته الأساسية التي تُستقى من وظائفه البنيوية المختلفة التي تتعدد بتعدد الرؤى التأليفية: (الإخبارية، والتفسيرية، والتعبيرية، والتوثيقية...إلخ)، في أنه يُمثّل واسطة العقد التي تربط بين المؤلف ومتلقي عمله، هذا المتلقي الذي يحاول التفاعل مع ما يصل إليه من تجارب فنيّة؛ رغبة في تحقيق التواصل الفكري والنفسي مع المؤلف من خلال ما يُخبر به سرديًا على لسان هذه البنيّة النصيّة بتجلياتها المختلفة، يقول "عبد الرحيم الكردي": " أيّا ما كانت الصورة التي يتبدى فيها الراوي، فإنه يمكن النظر إليه على أنه أداة أو تقنية يستخدمها القاص في تقديم العالم المصور، فيصبح هذا العالم تجربة إنسانية مرسومة على صفحة عقل، أو ذاكرة، أو وعيًا إنسانيًا مدركًا، ومن ثمّ

يتحول العالم القصصي – بواسطته – من كونه حياة إلى كونه تجربة، أو خبرة إنسانية مسجلة تسجيلا يعتمد على اللغة ومعطياتها"(٥١).

وبالنظر إلى تقنية الراوي في الروايتيْنِ من حيث المنظور السردي، وعلاقته بالحدث المصوّر فإنّه يُلاحَظُ أنَّ هناك حضورًا نصيًّا كبيرًا لتقنية الراوي العليم الذي يتخذ من ضمير الغائب وسيلةً بنائيةً، ذات منظور خارجي يفوق رؤية الشخصيات المسرود عنها، وأنَّ لغة السرد في الروايتيْنِ ارتبطت ارتباطًا واضحًا بالحالة النفسية للأنا الساردة والمسرود عنها، وهذا طبيعي لأنَّ اللغة لا تنفصل عن الحالة التي يكون عليها المتكلم، يقول " عبد الرحيم الكردي": " فذات الراوي تضفي على لغة السرد ظلالا خاصة به، فتجعلها مرحة إن كان الراوي مرحًا، وحزينة إن كان الراوي حزينًا، ومسهبة إن كان الراوي ثرثارًا، ومحكمة جزلة إن كان الراوي جادًا؛ لأن هذه اللغة نفسها جزء مهم من بنائه الفني، فكلام الرجل قطعة من عقله كما يقال"(٥٢).

ففي" الباحث عن الحقيقة " يصف الراوي الشخصية المحورية في لحظة تأملية قائلا:"عندما استقرت أقدامه على الأرض أحس كأنه وصل إلى شيء، ألقى نظرة على الأشياء من حوله فرأى بين وحداتها تفاهمًا كان مفقودًا من قبل. وأحس كأن هذا النجم يومض في السماء يخاطب هذا الحجر الملقى على الأرض. ليس هناك شيء منفصلا عن شيء. وكل المخلوقات تواكبت في وضع واحد كتناسق الأنغام في اللحن. وقف متأملا كأنه نسى المشي، وألقى نظرة على بيت النار فوق التل فأحس غربته.."(٥٣).

لمّا اهتمت الرواية بعرض تصوّر تخيُّلي لتجربة الشاب الفارسي، وتفكيره، وبحثه عن حقيقة الإيمان والوجود بعيدًا عن النار التي يعبدها قومه في المعبد المقدس، كان طبيعيًا أن يقوم الراوي العليم في هذا التقرير السردي بوظيفة تقديم الحالة التي عليها الشخصية في لحظتها الآنية، ومن هنا جاءت لغة الراوي هادئة ترصد الخارجَ وانعكاساته في ذات الشخصية المقدَّمة، هذا الانعكاس الذي ظهر ماثلا في تكرار مفردة " وأحس" ثلاث مرات، والتي تحمل صوتيْنِ مهموسيْنِ في آنٍ واحد، هما: صوت الراوي المتعاطف (الناقل)، وصوت الشخصية المحوريّة (المنقول عنها)، وأنَّ هذه اللغة ذات النبرة الهادئة تتناسب مع حالة السكون والتأمّل التي عليها الشخصية المسرود عنها. فالراوي هنا وإن كان متحكمًا في المادة السرديّة إلا أنّه لم يَخرجْ في لغته وسرده

عن إطار الحالة المزاجيّة للشخصية المصوَّرة التي تكفَّل بتقديم تجربتها، وهذا يعني أنّ الصراع الذي تدور رحاه في شخصية البطل، واكبَهُ صراع آخر مماثل على مستوى الأنا الساردة.

وفي" قاتل حمزة " يظهر الراوي منذ السطور الأولى للافتتاحية السردية، بوظيفته الوصفية التي صُبِغتْ بمنظور سوداوي شعري، حيث وصْف المكان الرئيسي الذي تُقيم فيه الشخصية المحورية، والمتمثّل في "مكة " وما آلت إليه بعد غزوة " بدر"، يقول السارد: " امتد الليل البهيم حتى شمل العالم من حوله، وغطى " مكة " وبطاحها بسواده، ولم تستطع النجوم المتناثرة في كبد السماء أن تبدد إلا النذر اليسير، فبدت مكة ببيوتها كتلة غامضة لا تكاد تبين معالمها، والصمت يضرب أطنابه على الربوع، إنه صمت زائف يخفي تحت طياته انفعالات ثائرة، وأحقادًا مبيّتة، وآمالًا خطيرة يلوثها الشذوذ والعناد "(٥٤).

فهذه الافتتاحية النصيّة تتلاءم مع الأحداث التي تصدّرتها، وقد جاءت متناسبة مع الصراع النفسي الذي تعاني منه الشخصية المحورية، التي تعيش في غياهب هذا المكان الموصوف، حيث العبودية، والرّق، والقهر، والذل كلها مفردات مكانية واقعية، تنسجم مع مفرادات التصوير السردي الشعري المتمثل في: (الليل البهيم، بسواده، الكتلة الغامضة، الصمت الزائف..)، وبهذه المفردات التصويرية رسم السارد صورة مكانية لـــ" مكة " تختلفُ عن هيئتها الواقعية المألوفة، وقد كان للتشخيص دور واضح في تشكيلِ هذه الصورة الساكنة، التي سيطر فيها الصمت على كلِّ شيء.

وتجدر الإشارة إلى أنّ السرد الذاتي الذي يتطلّبُ وجودَ راوٍ مشارك (أو شخصية مشاركة) في صناعة الحدث، ويتجسّد بنائيًا من خلال ضمير المتكلم، والذي يكون أيضًا أكثر حضورًا في الروايات النفسية، وأكثر انسجامًا مع بنية الصراع الدرامي؛ لم يختفِ بنائيًا في الروايتيْنِ، لكن لمّا اتخذت الروايتانِ اتجاهًا بنائيًا تقليديًا يقتضي وجود راوٍ عليمٍ بطبيعة الأحداث وتحولاتها، فإنّ السرد الذاتي الذي يُحيل بصورة مباشرة إلى الأنا الداخلية للشخصية المصوّرة، تمّ تقديمه من خلال منظور الراوي العليم، يقول الراوي – على سبيل المثال– واصفًا حالة الفارسي في رحلته إلى أرض النخيل: "ابتلت لحية الفارسي بدمعة، ومرجحته الناقة وهو ينظر إلى السماء وقال في نفسه:" يد تسلمني

إلى يد حتى أقبل يديك..هذا يقيني..أيها النبي الذي آمن به شيخ عمورية..هل أنا في الطريق إليك؟. وادي القرى كأنه يحمل عطرك"[٥٥].

ففي هذا المقطع التقريري تمثَّل السرد الذاتي في كلمات الشخصية التي عبّرت عن حبّها الصادق للنبي – صلى الله عليه وسلم – وقد بدا ذلك واضحًا من خلال الاعتماد على ضمير الأنا الذاتي (المتكلم) الذي أسهم في تعرية الذات، وكشف حقيقتها في لحظتها الآنية كما في قوله: (يد تسلمني إلى يد حتى أقبل يديك..هذا يقيني)، لكنّ هذا لا يخفي أنّ هذا السرد بما يتضمنه من جماليات موضوعية وفنية، لم يخرجْ عن رؤية الراوي العليم الذي تجسَّد بنائيًا في الجملة الفعلية الرئيسية: (ابتلت لحية الفارسي..وقال في نفسه) التي قدّمت إطارًا تمهيدًا وصفيًا للشخصية المصوّرة في بُعْدها النفسي.

وقد تنوعت لهجةُ الراوي بتنوع الموقف السردي المصوَّر، فهي حادة ساخرة في الصراع الخارجي، وعاطفية في لحظات الوجد والحب، وحزينة مضطربة في لحظات الخوف والفزع، يقول الراوي واصفًا حالة "وحشي":" من سنين طويلة ونفسه تطفح بالمرارة. ونظراته تسكب الحقد الدفين، وأحلامه السوداء يمتزج فيها الدم بالسياط والصيحات المرعبة.. ليذهب العالم كله إلى الجحيم.. اللعنه على جبير وعمه وعلى كل من في الأرض.. إنه يبحث عن حريته المفقودة "[٥٦]. في مقابل ذلك نجد اللغة العاطفية التأملية: " وانتزع وحشي نفسه من همومه ومجلسه. وارتدى ملابسه، شد قامته. ومضى تحت ستار الليل.. يشق الظلمة إلى المكان المعهود. مهبط الذكرى والحب والحنان.. لا شك أنها تنتظره على أحر من الجمر.. إن مجرد التفكير فيها يخفف الكثير من عناء وحشي وضيقه، ويبدد ما ينتابه من قلق.."[٥٧]. وفي حالة الخوف يتقمص السارد شخصية "وحشي" معبرًا عما يدور في خلده من معاناة واضطراب داخلي، من ذلك قوله:" " وأخذ يتلفت في خوف، أيمكن أن يطارده شبح حمزة في عز النهار، وهو لم يشرب كأسا، ولم يغب ذهنه؟؟ وعاد يتلفت، فيخيل إليه أنّ هناك شبحًا وراءه، فإذا نظر خلفه خيّل إليه أن الشبح انتقل أمامه، وهكذا أخذت رأسه تدور يمنة ويسرة، وأمام وخلف حتى شعر بالدوار، وأوشك أن يسقط من فوق ناقته"[٥٨].

فهذا المعجم النفسي ذو الدلالات المتعددة إنّما كان وليد الصراع الدرامي الذي غلَّف التجربة السرديّة، وهذا ما جعل النّص يتميّزُ بخصوصية فنية لا تتوافر في النّص

التاريخي الذي يعتمد على اللغة الواقعية المجردة التي تهدف إلى إيصال الفكرة بصورة مباشرة لا تقبَل أيّ تأويل أو تفسير.

وعلى مستوى البنية الحوارية نجد أنّ الراوي لم يتدخلْ في كلام الشخصيات المنطوق، وما تعانيه من صراعات خارجية وفكرية، بل تركَ لها حرية اختيار ما تُريد التعبير عنه، واقتصر دوره على تقديم الحوار في صورة أسلوب الكلام المباشر، " ذلك الأسلوب الذي يقتصر فيه دور السارد – كما يبدو في النص – على التقديم لقول الشخصيات المتحدثه بكلمات أو جمل يشير فيها السارد إلى بدء الحديث أو كيفيته، أو إلى هيئة المتحدث به، وأشكال الحركات التي ينشأ في فعلها أثناء الحديث"(٥٩). فقد تخللت الجمل السردية التقريرية حوارات الشخصيات في" الباحث عن الحقيقة "، حيث أسهمت في تقديم هيئة الشخصيات أثناء الفعل الكلامي، وصراعاتها الداخلية والخارجية، دون أي تدخل في بنية الجمل المنطوقة، من ذلك:

" وتراجع الدهقان مذعورا. أدرك عمق الخطر الذي أتاه ابنه الشاب الذي يلبس الحرير وهو يحتضن راعي الخنازير. ثم همس:

- ماذا فعلت يا....

وقطع نداءه وصاح بصوته الأجش:

- لا.. لست " أنا"..إنك " أنت" شخص جديد لا أكاد أعرفك..

- ماذا فعلت؟

همس الابن كالمأخوذ:

- ولماذا تجلده؟

رد الأب صارخا:

- مات اليوم تحت يده ثلاثة خنازير.. فماذا لو مات هذا الرابع؟

- إنه لا يدخل في العدد يا.." وتنحنح"..لأنه إنسان.

وحرك الدهقان سوطه في الهواء، فأزّ في الليل كأنه جرحه. واحتار فيمن يضرب، وخيل إليه أنه على وشك أن يهوى به على وجه ابنه الشاب الذي لم يعد (أنا)، وأحس كأن كفيه كانتا قابضتين على شيء عزيز وسقط ثم ركب حصانه وركض.."(٦٠).

كشفت اللغة الحواريّة في هذا المقطع عن العلاقة المفككة القائمة بين الفئتيْنِ المتصارعتيْنِ: قوة الأب (الدهقان) من جانب، والذي يُمثِّلُ السلطة القاهرة من جانب،

والابن وراعي الخنازير (الفئة المقهورة) من جانب آخر، ومن هنا جاءت بنية الحوار الخارجية المتمثلة في جمل السارد، والداخلية المرتبطة بالأنا المتحاورة، مصوِّرة لطبيعة هذا الصراع، فنجد قوة الأب وجبروته ماثلة في: (وتراجع الدهقان مذعورًا، ردّ الأب صارخًا، حرك الدهقان صوته في الهواء، واحتار فيمن يضرب)، أما صورة الابن المقهورة، فنطقت بها كلمات الابن المضطربة: (إنه لا يدخل في العدد يا.. "وتنحنح".. لأنه إنسان) تلك الجملة التي تُعطي إيحاءً مكثفًا بالحالة النفسية السيئة التي وصلت إليها الشخصية في موقفها الآني. بل إنّ الحوار في جمله السردية التقريرية، والمنطوقة قد استقى مفرداته التصويرية الحركية بصفة عامة من المعجم النفسي الذي يتناسب مع حالة الشخصيات المصوّرة، والذي كان له حضور قوي على امتداد الرواية: (الذعر، صارخًا، صوته الأجش، همس كالمأخوذ، جرحه، احتار، خيل إليه، وأحس).

والأمر نفسه في البنية الحوارية لـــ" قاتل حمزة "، من حيث المنظور السردي، والمسافة السردية التي تفصِل بين الراوي والشخصيات، والمفردات اللغوية ذات النبرة الذاتية الغنائية:

"– أما أنا فقد انتهت مهمتي..قتلت وحشي..

ضحكت المرأة في سخرية وقالت:

– تعني أنك قتلت نفسك..

أفاق من شروده وقال:

– لا ..لا.. أقول قتلت حمزة "

– أنت؟؟

– أجل .. وهذا يكفيني..لقد دفعت الثمن.. ونلت حريتي..

– وسمع مرة أخرى تلك العبارة القاتلة " أيها الأجير" فثارت ثائرته. وفـــارت الـــدماء في رأسه ولوح بحربته مهددا.

– اخسأي يا امرأة أنا لست أجيرا أو مأجورا لم أعد عبدا ولن أقبل إهانة بعد اليوم..

قالت المرأة في دهشة: لم أقل شيئا مثل هذا. هل جننت يا وحشي؟؟

وشعر وحشي بعرق الخجل يغرق جبينه. فطأطأ رأسه في أســـى. ولـــم يعلـــق بكلمـــة واحدة"(٦١).

ظهر الراوي في هذا المشهد الحواري مختزلا في بنية الإرشادات والتعليقات السرديّة التي ساعدت في رسم صورة حركية ومرئية متخيّلة للشخصيات المتحاورة في تعبيراتها وانفعالاتها: (قالت في سخرية، أفاق من شروده، قالت في دهشة، فثارت ثائرته، وفارت الدماء في رأسه)، أما على مستوى الكلام المنطوق للشخصيات المتحاورة، فتمّ تقديمه مباشرة دون أي تدخل سواء بالشرح أو التفسير أو التعليق، وقد أسهم هذا الحوار في رسْم صورة مأساوية مضطربة للحالة التي عليها "وحشي"، فهو لا يميِّزُ – بسبب الخوف والفزع النفسي– إن كان قَتَل نفسه أم قتل " حمزة "، الأمر الذي جعل المرأة تستنكر في نهاية الحوار قائلةً: " هل جننت يا وحشي؟؟ " كما ظهر عنصر الصراع واضحًا في توّهم " وحشي" وتخيّله للآخر الذي يخاطبه في تحدٍّ بقوله: " أيها الأجير"، مع أنّ هذا المُتَخَيَّل لا وجود له في الواقع، إنما الذي أوجده هو ذات " وحشي" المضطربة، التي تعاني من هلاوس سمعية وبصرية. وأنَّ هذه الجملة إضافة إلى ما تتضمنه من صراع درامي، فإنها تُعلن التحدي الذي سيحمِل" وحشي" لواءَه مستقبلا، هذا التحدي الذي سيجعله يدخل في صراع خارجي مع المجتمع المحيط به، كما كان للبُعْدِ النفسي أثر واضح في اختيار مفردات " وحشي"، التي اعتمدتْ على ضمير الأنا الذاتي، والجمل القصيرة المتقطعة، التي تُعطي إيحاء مباشرًا بتمزق الشخصية واضطرابها لحظة النطق بالكلام. كذلك ألقى الاضطراب النفسي بظلاله على تعليقات السارد، التي استقت مفرداتها هي الأخرى من المعجم النفسي: (في سخرية، في شرود، في دهشة، ثارت ثائرته، فطأطئ رأسه في أسى)، ما يعنى أنّ السارد لم يكتفِ بتقديم الحوار فقط مجردًا وجافًا، كأنّ يقول: (قال، وقالت، وردّ، وأجاب، وسمع..) إنما حرص على تقديم التعليقات في صورة تعبيرية انفعالية تتناسب مع حالة المُتَكَلِّم، بحيث تساعدُ في إعطاء تصوُّر تامٍ حول الشخصية في لحظتها الحوارية.

ج – أنماط اللغة السردية:

أما عن أنماط اللغة السرديّة التي قدَّم السارد من خلالها مادته المحكيّة فقد تنوعتْ صورتها، فهناك اللغة التسجيليّة التاريخيّة المرتبطة بالحدث التاريخِي المصوَّر، خاصةً في توظيف الأسماء التاريخيّة، كما في " قاتل حمزة" مثل توظيف: " جبير بن مطعم"، و" هند بنت عتبة"، و" أبي سفيان،" و"عكرمة بن أبي جهل"، و" خالد بن الوليد"، و"حمزة بن عبد المطلب"، و" أبي بكر الصديق"، و" عمر بن الخطاب"، و"بلال بن رباح

"، و" أبي عبيدة"، و" سعد بن عبادة"، و" مسيلمة الكذاب"، وكذلك توظيف الأماكن التاريخية، مثل: " مكة"، و" المدينة"، و" الطائف"، و" الحديبية"، و" ثقيف"، و" اليمامة"، والأحداث التاريخية، مثل: " غزوة بدر" و" غزوة أحد"، و" صلح الحديبية"، و" فتح مكة"، و" خلافة أبي بكر"، و"حروب الردة".

وهناك اللغة الذاتية الشعرية التي تتميّز بانزياحاتها ودلالاتها المتعددة، وهي" لغة تتجاوز النقل إلى الإبداع والتصوير إلى الخلق. إنها تبدع واقعها وتخلق عالمها وتحقق شعريتها. إنها لا تستند إلى وظيفة الإبلاغ كما هو الحال في اللغة النثرية، فهدفها محدد وهو إيصال المرسلة. إنما هي في الرواية تعتمد اللفظة الخاطفة والتكثيف غير المسهب والإيحاء الرامز، إنها لغة إشارية تتجاوز احترام منطقية التركيب إلى الخضوع إلى منطقية الإبداع، وهي حين تفعل ذلك تؤسس عالمها الشعري والصوفي"(٦٢).

وقد أسهمت اللغة الشعرية في كشف الصراعات الداخلية المتعلقة بالشخصيات المصوّرة، يقول السارد:" تنهد وحشي في حسرة، وأخذ يجوب الآفاق السوداء بنظراته القلقة. ويتطلع إلى النجوم البعيدة يائسا"(٦٣). وفي موضع آخر يقول:" وأقبل المساء. ووحشي ملقى على الرمال، محتضناً حربته يلفها بذراعيه القويتين. وكأنّه يخاف أن تلمسها نسمة الليل، ورأسه مثقل بآلام شديدة، لكنه يفيق رويدًا رويدًا.. ورائحة الإبل والشاة الذبيحة تتسلل إلى خياشيمه، إنه يشعر بجوع شديد ففرك عينيه، وأخذ ينظر يمنة ويسرة، محاولا اكتشاف موقعه برغم العتمة الضاربة التي تثقل على صدره كصخرة ضخمة عاتية"(٦٤).

فكثيرًا ما مزج الراوي في وصفه لـ" وحشي" بين حالته التي هو عليها في الرواية، وعناصر الطبيعة خاصة المظلمة، كما في المقاطع السابقة، مثل: " الليل البهيم، والنجوم البعيدة، والآفاق السوداء "، والتي تُحيل في حقيقة الأمر إلى واقع الشخصية الداخلي المظلم، وكثيرًا ما كان يغلّفها بطابع تشخيصي يعمق المأساة ويزيد من حدتها: (وأقبل المساء، تلمسها نسمة الليل، تتسلل إلى خياشيمه، العتمة الضاربة التي تثقل على صدره)، ولذلك كان لليل بما يتضمنه من دلالات الوحدة، والسواد، والأنين والشكوى، حضورٌ خاص في الرواية.

كذلك اتكأ الراوي على اللغة الوصفية الشعرية ذات الإيحاء الصوفي في تقديم الشخصية المحورية في " الباحث عن الحقيقة "، يقول: " وبين الحاجبيْنِ تقطيبة تشكو

في صمت، شكوى النفس للنفس، حركة الشك التي تبحث عن اليقين في تحسس ودبيب، وبين كل فكرة وفكرة تتنهد"[٦٥]. وفي موضع آخر يقول:" وها هو ذا فجأة ينظر إلى الحجر والنجم ويلحظ بينهما تفاهمًا وتناسقًا، ويشعر أن سر التفاهم نبع من قلبه، ويرى الليل جاثمًا جدا على معبد النار. عند ذلك تأوه الشاب آهة تحمل غاية أسرار لذة (الوصول) وكل آلام جهد (البحث)..."[٦٦]. فقد استمدت الرواية في كثير من المقاطع السردية مفردات وتراكيب بنائية من المعجم الصوفي، تتناسب مع حالة الشخصيات المتأملة والباحثة عن ذاتها، بل إن اللغة الصوفية لم تقتصر على مستوى المفردات والتراكيب الجزئية، إنما شكّلت محورًا أساسيًا في بنية الحبكة القصصية، وبنية الشخصيات، كما في شخصية " الفارسي": " وهناك نسى نفسه حتى انقضى اليوم كله، لم يحس فيه بتاتا بحاجة مادية، لا طعام ولا شراب. إحساسه الروحي خدر كل الحواس، وتحولت كل الطاقات إلى خدمة الروح، فالعين تبصر وترى ما وراء الأشياء، والأذن بدأت تسمع في الأصوات نبرة جديدة، وكل طرق المعرفة نبعت من القلب وعادت إليه"[٦٧]. فاللغة الصوفيّة التي تستمد طاقاتها التعبيرية ومفرداتها من الطقوس والممارسات الدينية واضحة بقوة في هذا المقطع السردي، وتكمن وظيفتها الأساسية في أنّها ترصد الشخصية في توحدها مع الآخر لحظة السرد.

وتتجسّد اللغة الشاعرية الذاتية بصورة فعّالة في الغناء الذي تغنّى به حادي القافلة المتوجهة إلى جزيرة العرب:"

يا نخل تحت ظلك الحبيب
يا ليت لي في الظل من نصيب
فديت من إذا رأيت طلعته
رأيت بدر الليل يحكي صورته
يا ليت لي في الظل من نصيب
يا نخل تحت ظلك الحبيب"[٦٨]

فهذه الغنائية التي اكتست بلمسة تشخيصية على مستوى الصورة والوصف، إضافة إلى أنها أسهمت في أيجاد تنويع إيقاع وبنيوي في الرواية، وأنها ساعدت في التخفيف من وطأة تتابع الجمل السردية والحوارية، فإنّها تعكس بصورة واضحة من خلال ارتباطها بالشخصية المحورية ما يدور في ذهن هذه الشخصية من تطلعات وطموحات

تتعلّق برؤية الحبيب محمد – صلى الله عليه وسلم – الذي يُقيم في أرض النخيل، وهذا يعني أنّ الضمير الذاتي الذي اتّكأت عليه كلمات الأغنية: (يا ليت لي، فديت..) إنّما هو في حقيقة الأمر قناع ذاتي للشخصية المصوّرة، التي تفاعلت مع هذا الصوت الغنائي في بداية الأمر، يقول السارد:" وأخذ الغناء ينصب في أذنيه، ففاحت منه رائحة الجزيرة "(٦٩)

وقد تباين إيقاع هذه الأغنية في النص خاصة على المستوى النفسي؛ وذلك لارتباطها بحالة الشخصية المحوريّة وتحولاتها النفسية، فعندما وصل أصحاب القافلة إلى أرض النخيل، وقرروا بيع " الفارسي" استدعى السارد الأغنية من جديد في إيقاع نفسي يتناسب مع اللحظة الآنية للشخصية: يقول:" انبعث من جديد صوت الحادي حزينا وكأنه هو وحده الذي لم يشارك في الإثم:

يا ليت لي في الظل من نصيب
يا نخل تحت ظلك الحبيب"(٧٠).

وفي موضع آخر:"" وعندما كان الفارسي يتبع أبا يعقوب إلى داره كان غناء الحادي يأتي من الجنوب وانيا متهافتا أكثر حزنا واكتئابا"(٧١).

فهذه المواضع المتكررة تؤكد أن هذه الكلمات ترتبط دلاليًا بالشخصية المحورية وتحولاتها عبر السرد، وأن تكرارها يعكس رغبة " الفارسي" الصادقة في الوصول إلى الحقيقة التي رآها تتجسّد أمامه في أرض النخيل، يقول السارد واصفًا علاقة " الفارسي" بهذه الكلمات في نهاية رحلته:" ثم رفع صوته: أيها الحادي لماذا لا تغني؟ الحبيب تحت النخيل..أيها الحادي قلها من جديد"(٧٢).

كما كان للصراع الدرامى أثرُهُ فى تشكيل بنية الأشياء المادية التى صُوِّرت فى هيئة شعرية تشخيصية، كما في تشخيص حربة " وحشي" ، حيث يُعَدُّ هذا التشخيص تعبيرًا مباشرًا عن معاناته الواقعية والنفسية، يقول السارد:" تناولها في شوق. وتحسسها في عشق. ثم طبع عليها قبلة حنونة وتمتم:" أي حبيبتي الغالية.. إنهم يحاولون أن يفرقوا بيني وبينك. والله إن فراقك أشق على نفسي من فراق أبي وأمي.."(٧٣). وفي موضع آخر، يقول مناجيًا حربته :" وأخذ يهذي ولسانه الثقيل لا يكاد يسعفه بما يريد قوله: آه يا حبيبتي يا حربتي الغالي.. إنك لم تخذليني في ذلك الوقت العصيب.. لا.. لا.. لن يأخذها مني أحد.. أبعدوا عني.. إن حربتي أخلص لي من أي مخلوق في هذا

الوجود.. إنها لا تكذب.. لا تغدر.. لا تخون.. وأنا أعشقها.. لم تزل عذراء"(٧٤). فالحربة في هذه المقاطع ماهي إلا معادل موضوعي للحالة التي وصل إليها " وحشي" في هذا المجتمع، الذي تمت الإشارة إلى صفاته السلبية ضمنيًا من خلال وصف الحربة، فهي: لا تكذب، ولا تغدر ولا تخون"، ولذلك كان طبيعيًا أن يعشقها في مجتمع تسيطر عليه لغة الجشع والطمع والكذب والغدر والخيانة.

والأمر نفسه عند " سلمان الفارسي" في تعامله مع السيف، ذلك الأثرُ الذي قِيل عنه أنّ صاحبه كان قاطع طريق، يقول:" وها هو ذا وميض البرق يتوالى، وأخذ السيف يرسل بوميضه كأنه ينادي الأسير.."(٧٥)، وفي موضع آخر:" اتكأ بظهره للحائط وجلس صامتا. قلبه يخفق بسعادة غريبة. منتظرا أن يدله السيف– بنفسه– على مكانه"(٧٦)، ، فقد كان السيف بمنزلة الصديق الذي عايش صديقه في محنة الأسر، والذي خلّصه من أسره، ومن هنا شكَّل السيف مسألة فلسفية ذهنية في وعي البطل ، يقول:" وتنهد: " لكأنما عاش السيف ليكفر عن سيئات غير محسوبة عليه. بل على اليد التي كانت تحركه"(٧٧). كذلك ظهر البُعْدُ التشخيصي الدرامي في وصف السارد لقرية "جَي "، بعد أن جمع حكّامها الهدايا الإجبارية التي كانتْ تُقَدَّم إلى كسرى:" فرقدت القرية في أحضان التل ككائن أنهكة التعب"(٧٨)، وأيضًا في تقديم الخندق الذي أشار "الفارسي" بحفره: " أقبل الليل.. وفتح الخندق فمه.. حول المدينة. مثل وحش أسود يرقد.. إن داسه أحد أهلكه.."(٧٩).

ولأنّ الروايتيْنِ اتخذتا طابعًا إسلاميًا ارتكز على الحدث التاريخي الإسلامي والشخصية الإسلامية، فإنهما استقتَا كثيرًا من مفرداتهما السردية من الحقل اللغوي الإسلامي، من ذلك الحوار الذي دار بين "وحشي" و "عبلة" بعد إسلامها:

– " إنني أشهد أنّه لا إله إلا الله. وأن محمدًا رسول الله".

.....

– وكلمات محمد يا وحشي تحمل السلوى والعزاء للمحرومين.. ودينه يضم في مبادئه الخلاص.. ولو تحولت هذه المبادئ إلى حقائق في هذه الأرض لعمّ السلام، ونعم الناس بالسعادة"(٨٠).

كما تطلُّ هذه اللغة بأجنحتها مرفرفة على لهجة " سلمان الفارسي" الذي توجَّه إلى قومه قائلا: كنت ابن دهقان كسرى كفرت بالشرك وتركت أرضكم وخرجت أبحث عن

الله فهداني محمد إليه.. وهأنذا قد عدت لا لأبحث عن أرض أبي وحظائره ورقيقه، فقد ذقت ذل الرق. ولكنني عدت مع المسلمين.. ولا فضل لعربي على أعجمي إلى بالتقوي" (٨١).

وهكذا يتضحُ أنّ السرد لم يعتمد على نمط أو مستوى لغوي واحد في تقديم مادته المحكيّة، إنّما اعتمد على أنماط لغوية متعددة تمثلتْ في اللغة التسجيلية التراثية، والشعرية الغنائية، والنفسية، والصوفية، والإسلامية، وذلك بحسب السياق السردي خاصة في علاقته بالشخصيات وتحولاتها.

د- التقنيات اللغوية المصاحبة لبنية الصراع الدرامي:

أولا: المنولوج الداخلي:

تُستخدَّم هذه التقنية في القصص بُغية تقديم المحتوى النفسي للشخصية، والعمليات النفسية لديها دون التكلم بذلك على نحو كلي أو جزئي (٨٢). والمنولوج " لغة تستنطق من الشخصية ما لا يستطيع السارد أن يخرجه من داخلها أو يستقيه من باطنها، وهي لغة تمتلئ صدقًا وبوحًا واعترافًا بما لا تستطيع طريقة تعبيرية أخرى أن تصل إليه.. "(٨٣). ويرى "عبد الحميد جودة السحار" أنّ القاص يلجأ إلى طريقة المنولوج" لأنّ الإنسان عادة يعيش مع نفسه أكثر مما يعيش مع الآخرين؛ ولأن أفكاره التي يفكر فيها وهو وحيد تكون أكثر صراحة أو أكثر دلالة على حقيقة شخصيته من الأفكار التي يعرضها على الآخرين، والتي يحاول غالبا أن يخفي بعض جوانبها "(٨٤).

وكان لهذه التقنية حضورٌ مؤثرٌ في السرد، بصورة تتناغم مع بنية الصراع الأساسية التي قامت عليها الروايتيْنِ، ففي " الباحث عن الحقيقة " وظَّف النص أسلوب المنولوج في كشف الصراعات النفسية المصاحبة للشخصية المحورية في رحلتها البحثية، يقول السارد: " وجعل الشاب يتأمل أعينهما القلقة، وهو يقول في نفسه: إنك إذا أصبحت أنت والذي تحبه كُلا واحدًا فإنك لن تحس بوجودك خارجه، ومن أجل ذلك فلن يكون لك كيان مستقل فأنت إذن لا تخاف"(٨٥). وفي موضع آخر يصف السارد حالته قائلا:" وفي الليلة التالية كان النهر ثائرا..وكان الفارسي يقول في نفسه: ربما جئت لألقى الله في النهر!..إنني الآن على يقين من أنه خارج بيوت النار..هو هناك أيضا على الجبل المجاور وفي السهل الذي يطل عليه ذلك الجبل..وهو هنا في النهر.. فربما جئت لألقاه هنا!!"(٨٦).

فإضافة إلى وظيفة المنولوج الموضوعية في هذيْنِ المقاطعيْنِ، والتي تتمثَّلُ في تقديم المحتوى الداخلي للشخصية المحورية، وتفاعلها مع ما يُحيط بها، فإنّ له وظيفة أخرى تتمثَّلُ في الوظيفة الإيقاعية حيث كسر التسلسل السردي، والتخفيف من سرعته وحدّته، وتشبه هذه الوظيفة إلى حدٍّ كبير الوظيفة التي تقوم بها المقاطع الوصفية أو الحوارية التي تتخلل بنية السرد الموضوعي أو الذاتي. إضافةً إلى وظيفة المنولوج في تنويع الخطاب اللغوي على مستوى الجملة المتكلَّم بها، سواء من قِبل الأنا الساردة، أو من قِبل الأنا المسرود عنها.

وفي " قاتل حمزة " اعتمد النصّ بصورة أساسية على المنولوج الداخلي، ولاسيما في الأطوار الأولى من حياة " وحشي"، فقد كان لأحاديثه التي كان يبثّها لنفسه دورٌ فعالٌ في رسم صورة واضحة لهذه الحياة، ومن ثمَّ تقريبها ووضْعها مباشرة أمام مرآة القارئ الذي يستطيع من خلال التفاعل معها إدراكَ العلاقة المتنافرة التي تربط "وحشي" بهذا المجتمع القَبلي"، يقول: " لشد ما أتمنى أن يمتد الوقت، وأن تستطرد هند في حديثها الذي يشجيني..اضرعي..اضرعي.. يا بنت الأكرمين..وابعثي بنظراتك المتوسلة إليّ..واسكبي الرجاء تحت قدمي الحافيتين...أيها الماكرون التائهون من رجالات مكة..ليس لكم دين إلا السجود لأحقادكم وترهاتكم، اللعنة على عتبة وشيبة وأبي جهل.. لشد ما أنا معجب بحمزة هذا الذي صرع أبطالكم، ومرغ كبرياءكم في الرغام!! إن حمزة لعظيم..لكني سأقتل ذاك العظيم..سأقتل حمزة لأكون أعظم منه في نظركم"(٨٧).

قدَّم هذا المنولوج مشهدًا من المشاهد المؤثرة في حياة " وحشي" في مرحلة ما قبل نيْل الحرية أو حادث القتل، وقد جاء هذا المشهد في ثلاث صور:

أولا:صورة "هند بنت عتبة"، ورجالات مكة، والتي تمّ رصدها من خلال وعي "وحشي"، وهي صورة وصفية حركية لم يعرضها الراوي العليم في سرده، إنّما تمّ رصدها من خلال وعي " وحشي" للوقوف على حالته النفسية، وموقفه من الآخر بصورة مباشرة.

ثانيًا: صورة " حمزة "، وموقف " وحشي" منه.

ثالثًا: صورة " وحشي"، التي تكوّنت من رحم الصورتيْنِ السابقتيْنِ، والتي استطاع النصّ تقديمها من خلال الاتّكاء على الضمير الذاتي (المتكلم) الذي كشف موقف

"وحشي" الصريح والمباشر من الآخر، وهي صورة كان للمقابلة الفنية بِبعْدها الساخر دورٌ أساسي في تشكيل جزئياتها، كما في قول " وحشي" :" اضرعي ..يا بنت الأكرمين... في مقابل قوله:" واسكبي الرجاء تحت قدمي الحافيتين"، وكذلك المقابلة التي جمعت بين رجالات مكة وشخصية " حمزة"، وهذا يؤكد أنّ هذا المنولوج قد مثّل منفذاً نفسيًا وتعبيرًا مهمًا لـــــ" وحشي"، ففيه استطاع التعبير عما يجول في خاطره من مشاعر متناقضة، في صورة جريئة لا يمكن التفوّه بها في أرض الواقع، بالإضافة إلى أنّ هذا المنولوج يوضح للقارئ بصورة مباشرة أنّ " وحشي" يدرك جيدًا حقيقة نفسه، والهدف الذي يسعى إلى تحقيقه، كما في قوله تعليقًا على ما سبق من أفكار: " أينسي الناس ماضي في العبودية والهوان أم سيقولون لقد قتل " العبد" وحشي حمزة عم رسول الله، فأعتقه سيده جبير، وكافأته هند زوجة أبي سفيان؟ واحسرتاه!! ألا يمكن أن تمحى هذه الحقبة من تاريخي"(٨٨).

وعلى الرغم من نيْل " وحشي" لحريته، فإنَّه لا يزال يعيش فـــي ظـــلام دامـــس، يقول:" لم أزل ظامئا إلى أشياء غامضة.. إنني حزين برغم الحريـــة.. "(٨٩). وعنـــدما اشتد الصراع، وتطورت الأحداث، وقارن السارد بين حالة " وحشي" وحالة " بلال" وما وصل إليه، قال:" وغمغم وحشي لنفسه: تفرقني الأحزان، وتعتصرني الهموم، والحيرة تمزق قلبي.. وأنت يابلال تنهض وتمضي في كبرياء.. وكأنك سيد من السادة.. لكأنّـــك ولدت حرا.. أنت الذي تدعو إلى الصلاة فيأتمرون بأمرك.. وتقترب من محمد فيفـــسح لك الطريق.. وتؤدي الصلاة خلفة مباشرة....هل أنت سعيد يا بلال؟ أم أن قيـــدا مـــن نوع لا أعرفه قد قيد رجليك، وغلل يديك؟ إنني لا أعرف.."(٩٠).

اقتصر دور السارد في هذا المقطع على المقدمة السردية المتمثلة في الجملة التمهيدية: " وغمغم وحشي لنفسه"، ثم تركنا المؤلف مباشرة أمام وعي الشخصية وفيضانها الداخلي أثناء تفكيرها، وتحسرها على ما آلت إليه الأمور، وهنا يكون القارئ على المستوى النّصي أمام صوتين: صوت ناقل تمثّل في الأنا الساردة االمختزلة في الجملة الإرشادية، وصوت منقول، تمثَّل في الشخصية المحورية التي انشطرت إلى قسميْنِ: أحدهما مختزل في ضمير المتكلم الملحق بالفعل المضارع:(تفرقني، وتعتصرني)، والآخر مختزل في ضمير المخاطب أو (أنت) الذي تمّ توظيفه ذاتيًا في صورة تُوحي بالألم والحسرة، بحيث تسهم في تعرية الذات، وكشف نظرتها إلى الآخر

على المستوى النصّي. وهذا يعني أنّ توظيف المنولوج كان واعيًا ومقصودًا، وأنّ هذه الأحاديث التي همس بها " وحشي" في خلواته، هي التي تعطي الرواية خصوصيتها، وتفردها الفني عن كُتب التاريخ والسير.

ثانيًا: تقنية المناجاة (الحوار الفردي):

تتشابه تقنية مناجاة النفس مع تقنية المنولوج الداخلي في أنّها تقوم بوظيفة رصْد النوازع الداخلية، والمحتوى الذهني للشخصية في صراعاتها مع الآخرين، غير أنّ مناجاة النفس تفترضُ وجود سامع يوجّه إليه الكلام، وهو شخص متخيّل لا وجود له إلا في ذهن العقلية المُناجية، وربما الذي يدفعُها إلى فعل ذلك هو رغبتُها في الاستئناس بهذا الآخر المتخيَّل لحظة اضطراب الأمور، واشتدادها. وتُعدُّ تقنية مناجاة النفس من التقنيات الفنية الأساسية التي اعتمدت عليها روايةُ تيار الوعي أو الرواية النفسية، يقول " روبرت همفري": " ويمكن أن يعرف تكنيك مناجاة النفس في رواية تيار الوعي بأنه تكنيك تقديم المحتوى الذهني، والعمليات الذهنية للشخصية مباشرة من الشخصية إلى القارئ، بدون حضور المؤلف، ولكن مع افتراض وجود الجمهور افتراضا صامتا"(٩١). وهذا يعني أنّ هناك علاقة واضحة بين تقنية المناجاة، وتطور الصراع الدرامي الذي يُصاحب الشخصية في سكناتها، وحركاتها، وهذا طبيعي لأنَّ المناجاة تظهرُ سرديًا " عندما تفضي الشخصية بمكنونات قلبها على انفراد في لحظة من لحظات التطور المصيري الحاسم"(٩٢).

وكان للمناجاة أثرٌ واضحٌ في ذات " سلمان الفارسي"، كما في مناجاته لربّه خاصة عندما علم أن حلمه سيتحقق، بملاقاة النبي – صلى الله عليه وسلم– يقول السارد: " يهتف بين لحظة وأخرى:" وعندما أرى وجهه سيلقى قلبي عصا الترحال. أما عقلي فسيف على عتبة المعرفة. نعم. هكذا يا ربي يا منزل القرآن على أكمل إنسان..هكذا حكمك..سأغترف فيض الحكمة من بين يديه..."(٩٣).

وقد اعتمدت رواية " قاتل حمزة" على المناجاة في رصْد الأبعاد الداخلية لشخصية " وحشي" خاصة بعد قتل " حمزة":" وصاح بأعلى صوته: هذا هراء..أنا لا أخاف.." وصدرت بالقرب منه ضحكة ساخرة من أين صدرت هذه الضحكة؟؟ إنه يلتفت يمنة ويسرة. فلا يرى إلا صورة حمزة أنّ اتجه ببصره.. إنه محاصر لا يستطيع الإفلات.. وصرخ: ماذا تريد.. مني؟؟ تكلم .. لقد قتلتك لأنال حريتي.. إنها الحرب لا تعرف

الرحمة البشر يفعلون ذلك.. وسمع هاتفا يقول احتفظ بهذه التبريرات لنفسك أيها المأجور.. أنت شيطان تعس وستظل تعسا طول حياتك. وأخذ وحشي يجري هنا وهنا ويصيح:" من أنت؟ ماذا تقول؟ أنا لست تعسا " وخُيّل إليه أن آلاف الحراب تحيط به.. وصاح بأعلى صوته : النجدة.. النجدة.. أنقذوني".. ثم ارتمى إلى الأرض مغشيا عليه"(٩٤)

كان اعتماد الرواية على الراوي العليم في تقديم مادتها السردية سببًا في أنّ المناجاة في هذا المقطع لم تُقَدَّم بصورة مباشرة، إنما تم تقديمُها من قِبل السارد عبر جملته الإرشادية المتمثلة في:" وصاح بأعلى صوته"، التي تدل على ملازمة الراوي للشخصية في حركاتها وسكناتها، ولذلك تميّز هذا المقطع بتعدد أصواته، التي كشفت بوضوح عن المأساة التي يعيش فيها "وحشي"، وأنّ الآخر المتخيّل إنما هو انعكاس للتخيلات والهلاوس الذهنية التي تمثّلت له في استحضار شخصية "حمزة"، وقد نجح هذه الحوار بمفرداته السريعة الموجزة في رسم صورة حركية مسموعة، ومرئية للشخصية المصوَّرة، كما في وصف الراوي: " وأخذ وحشي يجري هنا وهنا ويصيح"، بالإضافة إلى أنّ هذه التقنية كشفت القناع الحقيقي لـ" وحشي"، وأنها قدَّمت معلومات ربما تحملُ إشارات أيديولوجية عامة لم يُخبر بها السارد في حكيه التقريري، مثل قوله :" إنها الحرب لا تعرف الرحمة البشر يفعلون ذلك"، بل قد نذهب إلى القول بأنّ هذه المناجاة مثلت متنفسًا تعبيريًا ونفسيًا للشخصية حاولت من خلاله بطريقة غير مباشرة تقديم حقيقتها ومصيرها الآني والمستقبلي:" أيها المأجور، أنت شيطان تعس وستظل تعسا طول حياتك ".

ثالثًا: التناص:

يُشَكِّل التناص مظهرًا بنيويًا مهمًا في النص الإبداعي، لِما له من تجليات تفاعلية وحوارية تسهم في تعميق دلالة النص، واتّساع فضائه التخيّلي والقرائي، وهو مصطلح أرسته الناقدة "جوليا كريستيفا" عام ١٩٦٦م، حيث يعكس" اهتمامها الواعي بعلم النص، فهى ترى أن النص هو جهاز عبر لساني يُعيد توزيع نظام اللسان بواسطة الربط بين كلام تواصلي يهدف إلى الإخبار المباشر، وبين أنماط عديدة من الملفوظات السابقة عليه أو المتزامنة معه، وهو ما يعني أنّه في أحد جوانبه ترحال للنصوص وتداخل نصيّ، ففي فضاء نص معين تتقاطع وتتنافى ملفوظات عديدة مقتطعة من نصوص

أخرى[٩٥]. والتناصية بتعبير " جيرار جينيت" هي: " علاقة حضور مشترك بين نصين وعدد من النصوص بطريقة استحضارية، وهي في أغلب الأحيان الحضور الفعلي لنص في نص آخر[٩٦]. وعلى المستوى الوظيفي للتناص يرى " عبد المجيد الحسيب" أنّ " هذه الظاهرة اللغوية المعقدة باعتبارها آلة هدم وبناء تجعل من النص ضفيرة من النصوص القادمة في فضاءات قصية ومختلفة، وتجعل منه كذلك بنية متناسقة لا تعرف حد النهاية، وبنية حية دائمة الحركة والتفاعل. ليس التناص هو إعادة إنتاج النصوص كما هي بل هو عملية امتصاصها وتحويلها في سياق جديد"[٩٧].

وبالنظر إلى الروايتيْنِ يمكن القول بأنّ التناص بمعناه العام أو ما يمكن تسميته بتناص الفكرة، قد شكّل بُعْدًا محوريًا فيهما، فالرويتانِ تتناصّانِ مع الحدث التاريخي، المرتبط بشخصية كل من سيدنا " حشي" و" سلمان الفارسي" – رضي الله عنهما– وهذا ما يمكن إدراكه بصورة مباشرة في عنوان " قاتل حمزة "، وبصورة غير مباشرة في عنوان " الباحث عن الحقيقة"، وأنّ الروايتيْنِ لم تهتما بالحدث التاريخي في أبعاده الواقعية إنما عمدتا إلى تحوير هذا الحدث وتقديمه من منظور نفسي يتناسب مع رؤية كلّ مؤلف، وهذا هو جوهر التناص التاريخي، يقول سعيد يقطين:" إن المتفاعلات النصية التاريخية لا تتقدم إلينا كوقائع، ولكن من خلال ما نكوّنه عنها كنصوص قابلة للقراءة والتأويل أيضًا"[٩٨]. وكأنّ المؤلفيْنِ أرادَا من خلال استدعاء هذه الشخصيات التأكيد بصورة ضمنية على أنّ الحرية الحقيقة هي تلك التي تكون بعيدة عن القتل والتدمير، وربما يكون هذا إسقاطًا مباشرًا على الواقع الحداثي الذي عاصرته رواية "قاتل حمزة"، وأنّ الاطمئنانَ الحقيقي لا يكون إلا في العيش في كنف الله، وطاعته في زمن عصري حداثي طغت فيه فلسفة الماديات، وهذا ما حاولت تقديمه تجربة " سلمان الفارسي".

أما عن التناص من حيث كونه استدعاء نصوص أخرى خارجية، وتوظيفها سرديًا حسب الحالة النفسية والاجتماعية للشخصيات، فقد كان واضحًا في رواية " قاتل حمزة" وقد تعددت أغراضه الموضوعيّة والفنيّة التي تتمثَّل في: الاستئناس، وتحفيز الذات السردية، والتفاعل اللغوي الحواري على مستوى النّص والتلقي.

فالصراع النفسي الذي يُحيط بـ " وحشي" هو ما دفعه إلى استدعاءِ شخصية "عنترة العبسي"، للمقارنة والاستئناس بها، خاصة أنّ هناك جوانب مشتركة بين

الشخصيتيْنِ، مثل: العبودية، والاضطهاد، والبحث عن الحرية، والحب، يقول السارد على لسان " وحشي": "رحمك الله يا عنترة بن شداد..لقد احتقرك بنو عبس.. وأذاقوك الهوان يا عنترة.. حاولوا تحطيم كبرياءك، وحاولوا سحق مشاعرك وحبك العظيم من عبلة.. لأنك عبد.. أسود السحنة.. لأنك عبد يا عنترة.. ولأن عبلة بنت سيد السادات...وعندما دارت الدائرة عليهم ياعنترة، وأوشك الأعداء أن يدمروا مجد القبيلة، ويسبوا نساءها، ويذلوا أعناق رجالها... هتف بك الشقي" كر يا عنترة" " فقلت لهم:"العبد لا يحسن الكر" فتوسل إليك قائلا: كر وأنت حر..." يا لها من كلمة وأنت حر"(٩٩).

يؤكد هذا المقطع على أنّ استدعاء شخصية "عنترة " وتكرارَها أكثر من مرة، لم يكن أمرًا عفويًا؛ إنما كان له دلالة نفسية استئناسية مرتبطة بوعي الشخصية المحورية التي تدور حولها الأحداث، ومن خلال هذا الاستدعاء أيضا يمكن تحديد العلاقة المتنافرة التي تربط "وحشي بواقعه"، وهي علاقة دفعته إلى التمرد والسخرية، وإثبات الذات. وتقمص " وحشي" لشخصية "عنترة"، جعله يطلق على فتاته التي أحبها اسم "عبلة" تشبها بـ" "عبلة" "عنترة" الجاهلي، لكنه يعي حقيقة الاختلاف المأساوي بين الشخصيتيْنِ، يقول السارد على لسان " وحشي":" يا ليل العشاق الباهر.. عبله لم تأت.. وعنترة يتلوى من الشك والهموم والعذاب.. وعبلة القديمة سيدة بنت سيد، يقف دونها الأب والأخ والحراس.. وأنت يا مسكينة سائمة في بيت جبير.. لا يفكر فيك أحد إذا ما دهم النوم أهل البيت. وغابوا عن الوجود.. أين أنت.. يا نبع الحنان الصافي في عالم التشويه والنفاق والطغيان؟؟(١٠٠).

تعددتْ وظائف الراوي في هذا المقطع ما بين الإخبارية والتفسيرية والانفعالية، وأنّ لغة هذا المقطع تحملُ لونيْنِ من الصراع: أحدهما نفسي عاطفي خاصة في نبرة اللغة الشعرية الذاتية: (أين أنت.. يا نبع الحنان؟)، والآخر: خارجي يتمثَّلُ في صراع البطل مع مجتمعه: وهذا ما تُوحي به جملة: (في عالم التشويه والنفاق والطغيان).

كذلك كان من صور التناص التي تمّ توظيفها في النص، ما يسمى بالتناص الشعري، خاصة عندما زادت حدّة المأساة النفسية لـ"وحشي"، يقول السارد على لسان "وحشي" : " كرهت مكة وساداتها.. للماضي الأسود الذي عانيت منه، وكرهت محمدًا

ودينه لما أعانيه الآن من عصيان فتاة آمنت برسالته.. وطلب كأسا من خمر وما أن جرعها حتى أخذ ينشد كلمات لامرئ القيس:

وليلٍ كموجِ البحرِ أرْخى سُدولَهُ
عليَّ بأنـــــــــــواعِ الهمومِ ليبْتَلي
فقلتُ له لمَّا تمطَّى بصلبـــــــه
وأردَفَ أعْجَازًا ونـــــــــاءَ بكلْكَلِ
ألا أيُّها الليلُ الطويلُ ألا انجلي
بصبحٍ، وما الإصْباحُ مِنكَ بأمثلِ"[١٠١].

فهذه الأبيات بما تحمله من معاناة ليلية مرتبطة بذات الشاعر، تؤكد أنَّ اختيار هذه المقاطع التناصّية لم يكن أمرًا عفويًا في الرواية، إنّما كان واعيًا ومقصودًا خاصة وأنّها تتفق مع حالة العزلة والاغتراب العاطفي والاجتماعي للشخصية المصوّرة، يؤكد ذلك تفاعل" وحشي" مع هذه الأبيات قائلا:" لقد طال ليلي، ولا أرى للفجر بشائر..وعبلة تبدو وكأنها تعيش في أحضان الفجر الوليد، لا أدري كيف؟.."[١٠٢]. فهذا الليل الشعري إنّما هو امتداد لليل السردي الذي تكرر وصفه في الرواية خاصة في لحظات المعاناة، والعشق، والوحدة، وهذا يؤكد التلاحم الموضوعي والفني بين الجمل السردية والجمل الشعرية المستدعاة.

رابعًا: خطاب الاستفهام:

كان خطاب الاستفهام استجابة طبيعية لحالة الصراع النفسي التي تدور رحاها في وعي الشخصيات المحورية خاصة في رواية " قاتل حمزة" التي كان للاستفهام حضور فعّال فيها على مستوى الجملة السرديّة والحواريّة، وفي هذا الخطاب لا يواجه القارئ تفصيلا أو تقريرًا سرديًا إخباريًا، إنّما يواجه توقفًا سرديًا يهدف إلى عرض ما عليه الذات من صراع نفسي له أثره في بنية الحكي، ومن هنا أدّى خطابُ الاستفهام دورًا فعّالا في رسم الشخصية المحورية، كما تطوّرَ هذا الخطاب في الرواية وازدادتْ لغته حدةً وتوترًا بتطور الصراع النفسي للشخصية وتحولاتِه. يقول السارد:" وصاح بأعلى صوته في هذيان محموم: قتلته..قتلته..أين مولاي جبير بن مطعم؟ أين أنت يا هند بنت عتبة؟؟ أين عكرمة بن أبي جهل؟؟ أين الثكالى الذين يحرقهم الشوق إلى الثأر؟؟ العبد الحبشي الحقير وحشي قد أخذ بثأركم.."[١٠٣].

وقد اعتمدت الرواية على هذا الخطاب بكثرة خاصة في لحظات الاغتراب العاطفي الذي تولَّد في نفسية البطل أثناء علاقته بـ" عبلة"، كما في الحوار الآتي الذي اتخذ طابعًا دراميًا:

" قال في توتر:

- كيف تغدرين؟

ولمّا لم تجب، هدر في عصبية واضحة:

- جلست أنتظرك حتى كدت أفقد عقلي..من أنت حتي تسببي لي مثل هذه الكوارث وتعرضي كلامي للهزر والسخرية؟

وظلت معتصمة بالصمت فاستطرد..

- يجب أن تفهمي أنني مثل سيدك تماما..أم أنك تشكين في هذه الحقيقة الأكيدة؟

ثم ابتلع ريقه، واتجه إليها بكل اهتمام متسائلا:

- لماذا لم تحضري في الموعد المضروب؟؟

- لم يكن لدي رغبة..

لكأنما سددت إلى قلبه سهما قاتلا وصرخ:

- كيف؟؟ أتستطيعين أن تقولي مثل هذا الكلام لسيدك جبير؟

لا أستطيع..

- لماذا؟؟

- لأنه سيدي اشتراني بماله، ورباني وحماني..

- هل أفهم أن ولاءك لمن اشتراك أكثر من ولاءك لمن تحبين؟(١٠٤).

يُعَدُّ هذا المقطع الحواري دليلا واضحًا يؤكد اختلاف نظرة الروائي في تعامله مع الشخصيات التاريخية عن نظرة المؤرخ، فكتب التاريخ والسير لم تُخْبرْنا عن الجانب العاطفي لشخصية " وحشي"، وليس معنى هذا أنَّ ما خطّه الروائي هنا يُعَدُّ حقيقةً يجب التسليم بها، إنّما هو في حقية الأمر تخيّل فني يزيد الرواية خصوصيةً وتفردًا في نظرتها إلى الأشياء، ويبدو أنَّ المؤلف قد فَطَن لذلك خاصةً أنّه وظَّف التخيّل الدرامي والعاطفي بصورة كبيرة في الفترة الطويلة التي سبقت إسلام " وحشي"، بينما انخفض مستوى هذا التخيُّل بعد إسلامه، وأصبح التركيز منصبًّا على الحدث التاريخي بصورة واضحة تشبه تلك التي نعرفها في كتب التاريخ، كذلك فإنّ كتبَ

التاريخ أيضًا لم تحدثْنا عن الشخصيات الثانوية، ودورها في صناعة الأحداث، كما فعلت الرواية التي عمدتْ إلى توظيف الشخصيات الثانوية التي كان لها دورٌ مؤثرٌ في تشكيلِ الصراع وتطوره. كذلك يُعَدُّ هذا الحوار على المستوى الموضوعي تمثيلا واضحًا للصراع الدرامي بشقّيه الخارجي المتمثل في صراع " وحشي" مع " عبلة" التي تنكرتْ له بعد مقتل " حمزة " وإسلامها، والداخلي الذي يدور في ذات " وحشي"، وهذا ما حاول السارد تقديمه من خلال التعليقات السردية الإخبارية التي تخلّلتْ هذا الحوار، والمتمثلة في: (وقال في توتر، هدر في عصبية، واتجه إليها باهتمام، وصرخ"). وبناءً على ذلك كان لخطاب الاستفهام دوره الفعّال في رسم صورة حركية تخيّلية لـ"وحشي" في هدوئه وانفعالاته حسب طبيعة الموقف، والردّ الذي يتلقاه من " عبلة"، وقد تشكَّل الاستفهام في صورتيْنِ: الأولى: صورة المقاطع البنائية القصيرة، والأخرى: صورة المقاطع البنائية الطويلة، ومن خلال هاتين الصورتيْنِ تحددت دلالة الاستفهام في الحوار السابق، حيث سيطرت دلالة الاستفهام الطلبي المباشر، والتي تتطلب ردًّا واضحًا يسهم في التخفيف من حدّة المعاناة، كما في: (لماذا لم تحضري..؟، كيف تغدرين؟)، بينما غلبت النزعة التعجبية الاستنكارية على المقاطع الطويلة: (من أنت حتي تسببي لي مثل هذه الكوارث وتعرضي كلامي للهزر والسخرية؟ هل أفهم أن ولاءك لمن اشتراك أكثر من ولاءك لمن تحبين؟). وهذا يعني أنَّ خطاب الاستفهام كان ركيزة أساسية أسهمت في فهْمِ طبيعة الشخصيات المتحاورة والمتصارعة فيما بينها.

ويتخذ خطاب الاستفهام في " الباحث عن الحقيقة "، دلالة نفسية درامية، خاصة وأنّ السارد قدَّمه في هيئة منولوج داخلي، كما في الخطاب الذي رصد معاناة "الفارسي" مع القافلة التي أرادت بيعه في أرض النخيل، بعد وفاة العابد، يقول السارد:" وكان الفارسي يقول في نفسه وهو متمالك كل حواسه ومعنوياته: وماذا يضير ما دمت في الطريق إليه. إنّ المملوك لا يملك مرتين في وقت واحد ونفسي ملك الله. فهي في طلاقة الأفق وحرية النسيم.. وماذا يفعلون بجسم رقيق؟ لست أرى في هذا تناقضا يا ربي.. آه أين أنت ياعابد (عمورية) لتقول لي ما رأيك؟ لست أرى تناقضا في أن أخدم عبدا وأعبد إلها ما دمت يا ربي قد كتبت علي أن " أبكي في الطريق إليك"(١٠٥).

ولمّا تكفّلت الرواية بتقديم مقاطع وصفية مطولة هدفت إلى تقديم الشخصية في لحظات الوجد الصوفي، كان خطاب الاستفهام إحدى الركائز الأساسية التي اعتمد عليها

النص في رسم صورة العشق الصوفي التي كان عليها " سلمان الفارسي"، كما في حواره مع صديقه " سهيل" العربي الذي رافقه في رحلته إلى " الشام":

" – هل قلت شعرًا فيمن تحب؟

ردّ عليه صوت مشروخ فيه الأسى والرضا والشوق والصبر والاستعداد المطمئن لحمل المشقات:

– قلت فيه شعرا صامتا. هل تعرف نظرة العبادة؟! حين ترى العين من تحبه ولا تراه في وقت واحد؟! وهل سمعت أذنك ذات ليلة صوتا ثم فتشت عن مصدره فتحيرت وأنت سعيد حين أدركت أن أذنك سمعت قلبك؟!"(١٠٦).

فالاستفهام في هذا المقطع لا يهدف إلى تقديم أجوبة مباشرة على أسئلة " سهيل " العربي، إنّما هدفه الأساسي يتمثّلُ في استحضار هيئة الشخصية المحورية أثناء تفاعلها روحيًا مع مَنْ تُحب، ومن هنا تأثّر خطاب الاستفهام بهذا التفاعل الروحاني، فجاءتْ لغته حاملة نبرة صوفية نفسية لها إيقاع هادئ يتلائم مع طبيعة الشعر الصامت الذي ينسجه " الفارسي" في عالمه الخاص.

خامسًا: دلالة علامات الترقيم:

لقد كان لعلامات الترقيم دورٌ واضحٌ في الروايتيْنِ حيث أسهمت في كثير من المواقف السردية في كشف الحالة النفسية للشخصية المحورية، أي لم يكن استعمالها مقتصرًا على الناحية الشكليّة والطباعيّة فقط، إنما اكتسبت دلالة نفسية تتفق مع حالة الأنا الساردة والمسرودة خاصة في حالات المناجاة، والحوارات الداخلية، وهذا طبيعي لأنّ الروايتيْنِ قد اتخذتا اتجاهًا نفسيًا في تعاملهما مع الحدث القصصي، ومن هنا تكون علامات الترقيم كما يرى " روبرت همفري" علامات على تحولات هامة في الاتجاه، والمكان والزمان، أو حتى في بؤرة الشخصية، وفي بعض الأحيان تكون هي المؤشرات إلى مثل هذه التحولات(١٠٧). بالإضافة إلى إسهامها في تنويع إيقاع السرد من حيث السرعة والبطء السردي حسب طبيعة السياق. وقد اعتمد السارد– على سبيل المثال– على علامتي التنصيص بصورةٍ واضحة في نسيج النصّ المقدَّم، خاصة في حوارات الشخصيات الخارجية، ومناجاتها وحواراتها الداخلية، ما يعني أن توظيف التنصيص لم يكن عفويًا، إنما كان له دلالة فنية توضحها المواقف السردية المتباينة، يقول إدريس الكريوي: " فالكاتب يحرص على نصّية القول لدى الشخصية أو لدى

الراوي أو أيٍّ متدخل آخر، لإعطاء الشرعية والمصداقية لهذا القول. ولجوء الكاتب إلى هذا المسلك له خصوصية فنية، منها إزالة رتابة السرد والحكي، والحد من سيولة الحديث عند الراوي أو الشخصية؛ ومنها تقوية القول بإنزاله منزلة الاستشهاد أو المرجعية، أو إنزاله منزلة الحجة أو الوثوقية والتوثيق"(١٠٨).

فقد أسهمت علامات الترقيم في تخيّل هيئة الشخصيات واستحضارها في انفعالاتها وصراعاتها مع الآخرين في " الباحث عن الحقيقة"، من ذلك الحوار الذي دار بين الأب والفارسي– الشخصية المحورية– حول جلْد راعي الخنازير:

" – أبي.

فتوقف الرجل عما كان فيه، ثم هتف وهو يلهث وأطرافه ترتعد:

– هل .. جئت.. يا " أنا"..؟

هتف الشاب بينه وبين نفسه وهو يهز رأسه وعيناه تفيضان بالدمع:" أخطأت .. لم يعد اسمي كذلك.. أصبحت رجلا غيرك.. ورجلا غير نفسي.. بل ربما كنت نفس هذا الرجل الذي تجلده.. كل هؤلاء المساكين في جلدي.. أصبحت أحس وقع السياط عليهم. وتأوه.. تلك الآهة التي تحمل سر أسرار (الوصول) وكل آلام (البحث)...."(١٠٩).

تمثّلت جمالية علامات الترقيم في هذا المقطع الحواري، في دلالتها النفسية التي تُحيل مباشرةً إلى حالة الشخصيات وتقلّب مزاجها، وقد تنوعت أشكالها: حيث استعمال علامة الحذف في سؤال الأب، بما تفيده من توقّف يتناسب مع حالة الأب الغاضبة، والتي ترصدها الجملة السردية: (ثم هتف وهو يلهث، وأطرافه ترتعد). والأمر نفسه في العلامات التي تخلّلت الحوار الداخلي للابن، بجمله المتقطعة التي ترصدُ في حقيقة الأمر تمزّق الشخصية في لحظتها الفكرية الآنية، بالإضافة إلى استعمال القوسين، اللذين يعطيان للكلام الموضوع بينهما أهمية ودلالة خاصة، وأنّ هذه الكلمات هي التي يتشكَّل حولها الإطار السردي للتجربة. وكل هذا يؤكد أن استعمال علامات الترقيم لم يكن أمرًا شكليًا فقط، إنما له دلالة مقصودة مرتبطة بوعي الشخصيات وتقلباتها المزاجية، بالإضافة إلى إسهامها في إيجاد إيقاع سردي هادئ يتناسب مع طبيعة الشخصيات خاصة في لحظات التفكير والبحث والتأمل.

كذلك كان لعلامات الترقيم ممثلة في علامة (الحذف) دورٌ واضحٌ في رصْد الحالة المأساوية للـ" فارسي بعد وفاة العابد الذي كان يأنس به: " صرخ الفارسي:

أبي.. مت وأنت تعبد.. مت وأنت تعمل..مت وأنت مؤمن بالنبي الجديد..أبي مت أنت وليس دهقان فارس.."(١١٠). وقد حرص النص على وضع الحوارات الداخلية للشخصية المحورية بين علامتي تنصيص؛ تأكيدًا لأهميتها وتمييزًا وتعيينًا لقائلها.

ومن المقاطع السردية التي تكشف بوضوح دلالة علامات الترقيم، ما جاء على لسان " وحشي" بعد تخيّل مطاردة " حمزة" له، يقول السارد: " فتشبث بهم في خوف، وأخذ يتمم: " يريد أن يقتلني.. إنه هنا.. موجود لقد رأيته بعيني.. إنه يطاردني.. لقد كان على وشك أن يقضي عليّ.." (١١١).

فقد تآزتْ علامات الترقيم في هذا المقطع مع الجمل السردية القصيرة في رصد حالة الخوف التي تُحيط بـ" وحشي" فعلامة الحذف (..) تحمل دلالات إيحائية ونفسية خاصة بالأنا المصوّرة، كما أنّها توضح مستوى لهجة الشخصية علوًا وانخفاضًا في مخاطبتها للآخرين، أو أنّها تُوضح حركتها أثناء الكلام، وكأنّها تنظر حولها لرؤية ما يُخيفها، ثم تُعيد النظر إلي المخاطَبِيْنَ مرةً أخرى للتحدّث، أو أنّ هذه النقط تُفيدُ أنّ الشخصية في حالة انتظار وترقّب لِردّ الآخرين على كلامها، ومن ثمَّ الاستئناس بما يقولون، وبهذا التخيّل القرائي قد تسهم هذه العلامات في تنشيط خيال المتلقي؛ ليشارك بفاعلية في سدّ الفجوات النصّية عن طريق تخيُّل ما يُفترض قوله. كذلك يُلاحظ أنّ السارد في هذا المقطع حرص على وضع كلام الشخصية المباشر بين علامتي تنصيص، وفي ذلك إشارةٌ إلى أهمية هذا الكلام، وارتباطه بالشخصية الموصوفة.

كانت هذه هي أهم التقنيات الفنية التي اعتمد عليها السارد في رصده للصراع النفسي المرتبط بالشخصية المحوريّة في الروايتْنِ، وهي تقنيات يمكن من خلالها الكشف عن الثبات أو التطور الذي أصاب هذه الشخصيات.

الخاتمة:

دارت محاور هذه الدراسة حول الصراع الدرامي وعلاقته باللغة السردية في روايتي: " الباحث عن الحقيقة "، و" قاتل حمزة "، ومن خلال هذه المحاور يمكن القول:

أولا: أنَّ المؤلفَيْنِ لم يهتمَّا بالحدث التاريخي في ذاته، إنِّما كان اهتمامهما منصبًا على تصوير الصراع الدرامي، في محاولة تقديم الشخصية في صورة فنية تختلف عن تلك التي رسمتْها كتب التاريخ، والسير، والمغازي.

ثانيًا: يُشَكِّلُ الصراع الدرامي بنية أساسية في حبكةِ الروايَتْنِ، مما جعلها قريبة من القصة الدرامية، وأنّ توظيف عنصر الصراع هو الذي أعطى الرواية فنيتها وخصوصيتها التخيّلة، واتساعها النّصي.

ثالثًا: تنوَّع الصراع الدرامي، ما بين صراع خارجي، وآخر داخلي، وأنَّ الصراع الداخلي كان نتيجةً منطقية ومقنعة للصراع الخارجي المرتبط بالشخصيات المحورية في علاقتها بالمحيط الذي تعيش فيه.

رابعًا: أسهم الصراع الدرامي في إيجاد أساليب لغوية متعددة في النّص، كان لها أثرٌ فعّالٌ في رصْد التطورات التي صاحبت الشخصيات المصوّرة على المستوى النّفسي، وأنّها استقَتْ مفرداتها من المعجم النّفسي بدلالته المتنوعة حسب السياق السردي.

خامسًا: جاءت الأساليب والتقنيات اللغويّة ملتحمة مع نسيج السرد، ولم تخرجْ عن السياق النّفسي العام له، كما في توظيف اللغة الشعرية، والصوفية، والتقنيات اللغوية المختلفة، مثل: المنولوج الداخلي، والمناجاة، والتناص، وخطاب الاستفهام، بالإضافة إلى علامات الترقيم، التي لم تكْتَفِ بدلالتها الشكلية التقنية، وإنما اكتسبتْ دلالةً أخرى تمثلتْ في الدلالة القصصية النفسية التي تتناسب مع حالة الشخصيات المحورية، وأنّها تُعطي فرصة للقارئ في إعمال فكره والمشاركة في سدِّ الفجوات النصيّة، واستنطاق المسكوت عنه في الجمل السرديّة والحواريّة.

هوامش الدراسة:

١ – في نظرية الرواية، (بحث في تقنيات السرد)، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، العدد ٢٤٠، ١٩٩٨م، ص ٢٩.

٢ – قاسم عبده قاسم، أحمد إبراهيم الهواري، الرواية التاريخية في الأدب العربي الحديث، دار المعارف، القاهرة، ١٩٧٩م، ص٨.

٣ – راجع: عبد الرحيم الكردي، عندما تتوهج الكلمة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ٢٠١٥م، ص٣٨– ٣٩.

٤ – المرجع السابق، ص٧.

* من خلال الوقوف على صورة " سلمان الفارسي، و" وحشي بن حرب الحبشي" في كتب التاريخ والسير والمغازي، يمكن تبيّن الفارق بين توظيف هذه الشخصيات تاريخيًا من جانب، وتوظيفها فنيًا من جانب آخر، فقد تعاملت الكتب التاريخية والمغازي، والسير مع هذه الشخصيات من خلال التركيز على أبعادها الواقعية الحقيقية، لكن بصورة مختصرة ، فشخصية سيدنا "وحشي" ارتبطت ارتباطًا وثيقًا بالحادث التاريخي، وهو مقتل سيدنا "حمزة "، أما سيدنا "سلمان" فقد ارتبط ذكره بقصة حفر الخندق، وهذا ما ذكرته الكتب والسير والمغازي، على النحو الآتي:

عرضت السيرة النبوية لشخصية " وحشي" من خلال حادث مقتل " حمزة "، هكذا: " قال وحشي غلام جبير بن مُطعْم: والله إني لأنظر إلى حمزة يَهِد الناس بسيفه ما يُلِيق به شيئًا مثل الجمل الأورق (الذي لونه بين الغبرة والسواد) إذ تقدمني إليه سِبَاع بنُ عبد العزَّى، فقال له حمزة: هلُمَّ إليَّ يا ابن مقطعة البظور، فضربه ضربة، فكأن ما أخطأ رأسه، هززتُ حربتي حتى إذا رضيتُ منها دفعتها عليه، فوقعت في ثُنَّتِه حتى خرجت من بين رجليه، فأقبل نحوي، فغُلِبَ فوقع، وأمهلته حتى إذا مات جئتُ فأخذت حربتي، ثم تنحيتُ إلى العسكر، ولم تكن لي بشيء حاجةٌ غيره.." ثم يتبع ابن هشام ذلك، الحديث عن إسلامه وقصّه الخبر على النبي (صلى الله عليه وسلم) ، فـــــــــ" وحشي" قتل " حمزة" من أجل العتق الذي وعده به سيده " جبير بن مطعم"، ثم قول النبي له: " ويحك غيِّب عني وجهك، فلا أُرينَّكَ "، قال وحشي: فكنت أتنكبُ رسول الله (صلى الله عليه وسلم) حيث كان لئلا يراني، حتى قبضه الله (صلى الله عليه وسلم)، ويعرض ابن هشام في الأخير خروج " وحشي" إلى اليمامة وقتل " مسيلمة".. كانت هذه هي الخطوط الرئيسية التي عرضتها السيرة عن هذا الحادث (ص٢٠ –٢١). أما في جانب الخندق، فلم يعرض " ابن هشام" أيّة إشارة خاصة بـ"سلمان" أو دوره في الحفر. راجع: ابن هشام (المتوفي سنة٢١٣هـ)، السيرة النبوية، تحقيق لجنة التراث بمؤسسة الهدى، الجزء الثالث، دار التقوى للنشر، شبرا الخيمة، القاهرة، (د.ت).

وفي المغازي يعرض " الواقدي"، قصة "مقتل حمزة " موجزة، حيث اقتصر على الإشارة فقط إلى الحادث دون ذكر أيّة تفاصيل، يقول: فيمن قُتل بأُحد من المسلمين، من بني هاشم: حمزة بن عبد المطلب، قتله وحشيّ؛ هذا الأصح لا اختلاف فيه عندنا، راجع: الواقدي، المغازي، تحقيق: مارسدن جونسن، الجزء الأول، عالم الكتب، بيروت، الطبعة الثالثة، ١٩٨٤م(ص٣٠٠).

والحال نفسه في عرضه لشخصية "سلمان الفارسي"، حيث الإشارات المختصرة حول الحادث التاريخي دون الدخول في التفاصيل، من ذلك قصة حفر الخندق، جاء: فقال سلمان: يا رسول الله، إنا إذ كنا بأرض فارس وتخوّفنا الخيل خنْدقنا علينا؛ فهل لك يا رسول الله أن نُخندق؟ فأعجب رأيُ سلمان المسلمين.. ثم تنافس الناس فيما بعد في" سلمان" غير أن النبي صلى الله عليه وسلم قال: " سلمان رجل منا أهل البيت". راجع: المغازي، مرجع سابق، الجزء الثاني، (ص٤٤٥– ٤٤٦).

وفي كتاب " الطبقات الكبير"، نجد أنّ " ابن سعد"، لم يختلف عن السابقين، فقد اقتصر هو الآخر على عرض الحادث في صورة موجزة: يقول حول مقتل " حمزة ": " وقُتل يومئذ حمزة بن عبد المطلب، رحمه الله، قتله وحشيّ، (ص٤٠)، والأمر نفسه في قصة الخندق حيث اقتصرت على الإشارة المباشرة، خاصة بعد طلب النبي صلى الله عليه وسلم المشورة: وأخبرهم خبر عدوهم وشاورهم في أمرهم، فأشار عليه سلمان الفارسي بالخندق، فأعجب ذلك المسلمين..(ص٦٣)، راجع: ابن سعد، كتاب الطبقات الكبير، تحقيق الدكتور: علي محمد عمر، مكتبة الخانجي، القاهرة الجزء الثاني: في مغازي الرسول صلى الله عليه وسلم، الناشر(د.ت).

وفي كُتب التراجم نرى " ابن الأثير" في " أُسْد الغابة في معرفة الصحابة " ترجم ترجمة موجزة للصحابيْن، عن طريق تتبع المحاور الأساسية العامة لحياتهما، ففي الجزء الثاني يترجم لـ" سلمان الفارسي"، أو " أبو عبد الله"، أو " سلمان الخير" مولى رسول الله صلى الله عنه وسلم، وأنه سئل عن نسبه فقال: أنا سلمان بن الإسلام. أصله من فارس، من رامَهُرْمز، وقيل من جَيّ وهي مدينة أصفهان، وكان ببلاد فارس مجوسيا سَادَن النار، ثم يعرض بعد ذلك لإسلامه، وقصته مع والده، ثم علاقته بالنصاري، ثم سفره إلى الشام، وأخيرا إلى بلاد النخيل وإسلامه، وأنّ أول ما شاهده مع رسول الله صلى الله عليه وسلم الخندق، وأنّه هو الذي أشار إلى النبي بحفر الخندق، ثم احتجاج القوم في سلمان، وعبارة النبي المشهورة (سلمان منا أهل البيت)...(ص٥١٠)، وهذه المحاور تتفق في كثير من جوانبها مع الخطوط الأساسية لحبكة رواية " الباحث عن الحقيقة".

وفي الجزء الخامس يترجم " ابن الأثير" لشخصية " وحشي بن حرب"، في ترجمة لا تختلفُ في محاورها عما جاء عند " ابن هشام" في السيرة النبوية، من حيث ذكر حادث " مقتل حمزة" الذي أصبح مقترنًا به. جاء في الترجمة: " إنه وحشي بن حرب الحبشي، أبو دَسْمَةَ. وهو من سودان مكة، وهو مولى لطعيمة بن عدي، وقيل مولى جبير بن مُطْعِم بن عدي بن نوفل بن عبد مناف القرشي النوفلي، قاتل حمزة بن عبد المطلب. رضي الله عنه. يوم أحد، وشرِك في قتل مسيلمة الكذاب يوم اليمامة، وكان يقول قتلت خير الناس في الجاهلية وشر الناس في الإسلام. ثم عرضت الترجمة خبر قصة مقتل " حمزة " كما في السيرة النبوية، بهدف العتق، ثم هروبه إلى الطائف، وعودته إلى مكة بعد إسلامه، ثم عبارة النبي (صلى الله عليه وسلم) عنه المشهورة (ص٤٠٩–٤١٠). راجع: ابن الأثير، أسْد الغابة في معرفة الصحابة، تحقيق: الشيخ محمد على معوض، الشيخ عادل أحمد عبد الموجود، دار الكتب العلمية، بيروت، الجزء الثاني، والخامس، (د.ت).

وبناءً على ما سبق يلاحظ أن صورة " سلمان الفارسي" و "وحشي" في السير والمغازي، والتراجم التاريخية، تختلفُ عن صورتها السردية، فعلى الرغم من أن السرد الروائي اعتمد في بنيته على المحاور الأساسية التي تمّ ذكرها في كتب التاريخ، فإنه لم يكتفِ بهذه المحاور، إنما عَمَدَ إلى معالجتها من منظور تخيّلي خاص، وتوظفيها في هيئة جديدة سرديًا وفنيًا، بالإضافة إلى تركيزه على الصراع الدرامي الذي صاحب هذه الشخصيات في

رحلتها وعلاقتها بالآخرين، وهي جوانب لم تتطرق إليها الكتب والسير التاريخية، بالإضافة إلى توظيف الشخصيات الثانوية، وعرض أفكارها وتصوراتها في صورة لم تتطرق إليها الكتب السابقة، مثل شخصية " عبلة" ودورها في أحداث رواية " قاتل حمزة"، وشخصية " العابد" أو " شيخ عمورية"، وقصصه الحياتية في رواية " الباحث عن الحقيقة ". وقد كان لهذه الشخصيات دور مؤثر في تطوير الصراع الدرامي، والأحداث المصاحبة له، إضافة إلى التوسع في البنية الحوارية التي أسهمت في إضاءة الصراع واستنطاق المسكوت عنه في النص السردي.

٥ – بون باسكادي، البنيوية التكوينية ولوسيان غولدمان، ترجمة: محمد سبيلا، ضمن كتاب البنيوية التكوينية والنقد الأدبي (مُؤَلَّف جماعي)، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ط٢، ١٩٨٦م، ص.٤٦

٦ – المرجع السابق، ص٤٨.

٧ – راجع: عبد الرحيم الكردي، نقد المنهج في الدراسات الأدبية، مكتبة الآداب، القاهرة ٢٠١٤م، ص١٢٨.

٨ – محمد عبد الحليم عبدالله، الباحث عن الحقيقة، مكتبة مصر، القاهرة، (د.ت)،ص٩.

٩ – المصدر السابق، ص ١٩.

١٠ – المصدر السابق، ص ٢٣.

١١ – المصدر السابق، ص ٤٨.

١٢ – المصدر السابق، ص ٩٨.

١٣ – المصدر السابق، ص١٤٣.

١٤ – المصدر السابق، ص١٤٠.

١٥ – راجع لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، دار النهار، لبنان، (د. ت)، ص٢٠.

١٦ الباحث عن الحقيقة، ص١٠٠.

١٧ – المصدر السابق، ص٥٦.

١٨ – المصدر السابق ، ص ٦٠.

١٩– نجيب الكيلاني، قاتل حمزة، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط٧، ١٩٨٣، ص٥.

٢٠ – المصدر السابق، ص٢٥–٢٦.

٢١ – المصدر السابق، ص٢٧.

٢٢– المصدر السابق، ص٤٥.

٢٣ – المصدر السابق، ص٤٤.

٢٤ – المصدر السابق، ص ٢١٧.

٢٥ – المصدر السابق، ص ٢٥٧–٢٥٨.

٢٦ – إبراهيم فتحي، معجم المصطلحات الأدبية، المؤسسة العربية للناشرين المتحدين، تونس، ط١، ١٩٨٦م، ص ٢٢٢.

٢٧ – جيرالد برنس، قاموس السرديات، ترجمة: السيد إمام، ميرت للنشر والمعلومات، القاهرة، ط١، ٢٠٠٣م، ص٣٦.

٢٨ – الباحث عن الحقيقة، ص ١٨– ١٩.
٢٩ – المصدر السابق، ص٩٤.
٣٠ – قاتل حمزة، ص٥.
٣١ – المصدر السابق، ص٧.
٣٢ – الباحث عن الحقيقة، ص ١٦–١٧
٣٣ – المصدر السابق، ص ٥٠.
٣٤ – قاتل حمزة، ص ٤٢–٤٣.
٣٥ – المصدر السابق، ص ٤٣.
٣٦ – المصدر السابق.ص ٤٦.
٣٧ – جيرالد برنس، قاموس السرديات، مرجع سابق، ص٩٦.
٣٨ – الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، دار الفكر العربي، ط٣، (د.ت). ص٢٧٩.
٣٩ – روبرت همفري، تيار الوعي في الرواية الحديثة، ت: محمود الربيعي، المركز القومي للترجمة، القاهرة، العدد:٢٥٩٢، ٢٠١٥م، ص٢٧.
٤٠ – عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، مرجع سابق، ص١٢٥.
٤١ – محمد بازي، العنوان في الثقافة العربية، دار الأمان، الدار البيضاء، ط١، ٢٠١٢م، ص٢١.
٤٢ – الباحث عن الحقيقة، ص ١٣١.
٤٣ – المصدر السابق، ص ١٤٣.
٤٤ – المصدر السابق، ص٥٥.
٤٥ – قاتل حمزة، ص٢٥٨.
٤٦ – المصدر السابق، ص ٢٦١.
٤٧ – المصدر السابق، ص٢٦٢.
٤٨ – المصدر السابق، ص ٢٣٤.
٤٩ – محمد بازي، العنوان في الثقافة العربية، ص٥٩.
٥٠ – سيزا قاسم، بناء الرواية: (دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مكتبة الأسرة، القاهرة، ٢٠٠٤، ص١٨٤.
٥١ – عبد الرحيم الكردي، الراوي والنص القصصي، مكتبة الآداب، القاهرة، ط١، ٢٠٠٦م، ص١٨.
٥٢ – المرجع السابق، ص١٦١.
٥٣ – الباحث عن الحقيقة، ص٨.
٥٤ – قاتل حمزة، ص٥.
٥٥ – الباحث عن الحقيقة، ص ٩٨.
٥٦ – قاتل حمزة، ص١١

٥٧ – المصدر السابق، ص ٤٣-٤٤

٥٨ – المصدر السابق، ص ٢٣٤

٥٩ – عبد الرحيم الكردي، السرد في الرواية المعاصرة، دار الثقافة للطباعة والنشر، القـاهرة، ط١، ١٩٩٢م، ص ٢١٠.

٦٠ – الباحث عن الحقيقة، ص ١١-١٢.

٦١ قاتل حمزة، ص ٣٩.

٦٢ – جمال بو طيب، النص والمدار:(سردية الشعر وشعرية السرد)، عـالم الكتـب الحـديث، الأردن، ط١، ٢٠١٣م، ص٣١.

٦٣ – قاتل حمزة، ص ٦-٥.

٦٤ – المصدر السابق، ص ٢٩.

٦٥ – الباحث عن الحقيقة، ص٧.

٦٦ – المصدر السابق، ص٩.

٦٧ – المصدر السابق، ص١٦.

٦٨ – المصدر السابق، ص٨١– ٨٢.

٦٩ – المصدر السابق، ص٨١.

٧٠ – المصدر السابق، ص٨٨.

٧١ – المصدر السابق، ص٩٠.

٧٢ – المصدر السابق، ص٩٨.

٧٣ – قاتل حمزة، ص ٢٨.

٧٤- المصدر السابق، ص٤١.

٧٥ – الباحث عن الحقيقة، ص٢١.

٧٦ – المصدر السابق، ص٢٢.

٧٧ – المصدر السابق، ص٢٣.

٧٨ – المصدر السابق، ص٧.

٧٩ – المصدر السابق، ص ١٢٨.

٨٠ – قاتل حمزة، ص٥٦.

٨١ – الباحث عن الحقيقة، ص١٣٤.

٨٢ – راجع: روبرت همفري، تيار الوعي في الرواية الحديثة، ص٥٩.

٨٣ – أحمد عوين، دراسات في السرد الحديث والمعاصر، دار الوفاء، القاهرة، ط١، ٢٠٠٩م، ص ١١١.

٨٤ – عبد الحميد جودة السحار، القصة من خلال تجاربي الذاتية، مكتبة مصر، القاهرة (د.ت)، ص٤٥

٨٥ – الباحث عن الحقيقة، ص٢٩.

٨٦ – المصدر السابق، ص٣٦.

٨٧ – قاتل حمزة، ص١٦–١٧.

٨٨ – المصدر السابق، ص ١٧.

٨٩ – المصدر السابق، ص٤٣.

٩٠ – المصدر السابق، ص ١٩٠.

٩١ – روبرت همفري، تيار الوعي في الرواية الحديثة، مرجع سابق، ص٧٤.

٩٢ – نبيل راغب، موسوعة الإبداع الأدبي، الشركة المصرية العالمية للنشر– لونجمان، القاهرة، ط١، ١٩٩٦م، ص٣٧١.

٩٣ – الباحث عن الحقيقة، ص١١٠.

٩٤ – قاتل حمزة، ص١٦١.

٩٥ –جوليا كريسطيفا، علم النص، ترجمة: فريد الزاهي، دار توبقال، الدار البيضاء، ط٣، ٢٠١٤م، ص٢١.

٩٦– جيرار جينيت، طروس: الأدب على الأدب، ضمن كتاب آفاق التناصية: المفهوم والمنظور(مؤلَّف جماعي)، ترجمة وتقديم: محمد خير البقاعي، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة، (١٩٩٨م)، ص ١٣٢.

٩٧– عبد المجيد الحسيب، الرواية العربية الجديدة وإشكالية اللغة، عالم الكتب الحديث، عَمّان، ط١، ٢٠١٤م، ص ١٠٦.

٩٨– سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي: (النص والسياق)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء– بيروت، ط٢، ٢٠٠٢م، ص١٠٦.

٩٩ – قاتل حمزة، ص ١٥.

١٠٠ – المصدر السابق، ص ٤٥.

١٠١ – المصدر السابق، ص١٥٤–١٥٥.

١٠٢ – المصدر السابق، ص١٥٥.

١٠٣ – المصدر السابق، ص٣٤.

١٠٤ – المصدر السابق، ص٥٠– ٥١

١٠٥ –الباحث عن الحقيقة، ص٨٨.

١٠٦ – المصدر السابق، ص٣٣.

١٠٧ – روبرت همفري، تيار الوعي في الرواية الحديثة، ص١٠٣.

١٠٨ – إدريس الكريوي، بلاغة السرد في الرواية العربية، منشورات دار الأمان: الرياض، منشورات الاختلاف: الجزائر، منشورات ضفاف: بيروت،٢٠١٤م ص٢٣٣.

١٠٩ – الباحث عن الحقيقة، ص١١.

١١٠ – المصدر السابق، ص٨٠.

١١١- قاتل حمزة، ص ١٦١.