أساليب بناء الحوار في شعر عبد الرحمن العشماوي

زينب بنت غدير ناصر العمراني
مشرفة اللغة العربية – إدارة تعليم تبوك
المملكة العربية السعودية

الملخص

يعتمد تقسيم أساليب بناء الحوار في هذه الدراسة على أساليب السرد التي يلجأ اليها كاتب النص الروائي، وقد لخص الدكتور عبد الرحيم الكردي أساليب السرد حسب سيطرة السارد إلى خمسة أقسام هي:

١- أسلوب الكلام المباشر، وفيه يقتصر دور السارد على التقديم لأقوال الشخصيات المتحدثة بكلمات تشعر ببدء الحديث، أو كيفيته، أو هيئة المتحدث به.

٢-أسلوب الكلام الحر المباشر، وفيه يترك السارد الشخصيات تنطلق بأقوالها كأنها على خشبة المسرح بدون تدخل منه.

٣-أسلوب الكلام غير المباشر، وفيه يقوم السارد بحكاية كلام الشخصية عنها مع التصريح بأن الشخصية هي التي تقول هذا الكلام.

٤-أسلوب الكلام الحر غير المباشر، وفيه يدمج السارد بين لغته، ولغة الشخصيات مع إمكانية تبين مظاهر كلا الصوتين صوت السارد وصوت الشخصية.

٥-أسلوب التقرير السردي لأفعال الأقوال، يعد هذا الأسلوب أشد الأساليب لا مباشرة من الأسلوب غير المباشر نفسه، فصوت السارد هو الصوت المسيطر على السرد، وما يقوله ليس كلام الشخصيات بل أصداء أقوالها في ذاكرته.[1]

ونظرًا لتشعب هذه الأساليب، وقلة توافرها كلها بشكل كافٍ- في مادة الدراسة؛ فقد ارتأت الباحثة أن تقسم هذه الأساليب-حسب العنصر الغالب عليها- إلى أسلوبين هما:

١- الأسلوب المباشر، ويُضم إليه الأسلوب الحر المباشر.

٢- الأسلوب غير المباشر، ويضم إليه بقية الأساليب الأخرى حسب توافرها في شعر عبد الرحمن العشماوي.

1- يُنظر: الكردي، عبد الرحيم، السرد في الرواية المعاصرة (الرجل الذي فقد ظله نموذجا)، دار الثقافة، القاهرة، ط١، ١٤١٣-١٩٩٢، من ص٢٠٩ إلى ص ٢١٦ (بتصرف).

المبحث الأول: الأسلوب المباشر

تُعرِّف يمنى العيد الأسلوب المباشر بأنه" نمط أسلوبي يترك فيه الراوي–في سياق سردي بصوته– الكلام للشخصية أو لصوتها"[١] ويُعد هذا الأسلوب من أشهر الأساليب المستخدمة في النصوص الأدبية التي تعتمد تقنية الحوار سواء عَرَضَا، أو بشكل أساس كما في القصة. حيث "يقتصر دور السارد على التقديم لقول الشخصيات المتحدثة بكلمات، أو جمل يشير فيها السارد إلى بدء الحديث، أو كيفيته، أو إلى هيئة المتحدث به..."[٢]، وقد توافر هذا الأسلوب في قصيدة (رسالة إلى خالد بن الوليد) إذ يشير الشاعر إلى بدء الحديث بالفعل (ناديته) في قوله:

نـــاديته ورياض الحب ضاحكة وبيننا جســر أشواق وأشجـان:
أبـا سليمان .. ما ألغيتُ ذاكرت ولا أضعتُ أمام الخطب ميزاني[٣]

وهذا الأسلوب المباشر في الحديث طرفاه –الشخصية المستدعاة من التاريخ– شخصية خالد بن الوليد –رضي الله عنه– والشاعر، حيث اختار الشاعر كنية الشخصية بدلا من اسمها محاولا منح الحوار جوا ودّياً ليناسب حالة البوح النفسي الذي يريد الشاعر من خلاله التخفف مما يثقل عليه من هَمٍّ، وقد قال مصرحا بذلك:

مضـــيتُ نحـــوك والآلام ثـــائرة أســير منهــا علــى أكتــاف بركــانِ
أتيـــت أبحــث عــن ظــل وســاقية وعــن صــديق يواســيني ويرعـــاني[٤]

ويعتذر الشاعر لهذه الشخصية عن هذا البوح، ولعل هذا الاعتذار لا يكون من الإنسان إلا عندما يشعر بأن من يخاطبه لا يملك حلًا فعليا لما هو فيه.

[١] - العيد، يمنى، تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، دار الفارابي، بيروت، ط٢،١٩٩٩، ص١٠٦.
٢- السرد في الرواية المعاصرة، ص ص٢٠٩-٢١٠.
٣- العشماوي، عبد الرحمن بن صالح، رسائل شعرية، العبيكان، الرياض، ط١، ١٤٢٧، ص١٦.
٤- المصدر نفسه، ص١٦.

أبـا سـليمان عـين المجـد ترمقنـا بنظـرة الخـائف المسـتوحش العـاني

علـى جـوادك مـد المجـد قامتـه وحـدُّ سـيفك أدمـى كـل خـوَّانِ[٢]

أتيـت أبحـث عـن ذكـرى فمعـذرة إذا بثثتـك مـا يخفيـه وجـداني[١]

واستدعاء شخصية خالد بن الوليد –رضي الله عنه– كفيلة بنقل المتلقي إلى أجواء المعارك والانتصارات؛ فما الذي يريده الشاعر من هذه الشخصية؟

ويستمر الشاعر في بث ما يفتقده في هذه الأمة، مستلهمًا ما تمثله هذه الشخصية التاريخية من رمز للانتصارات والبطولات "حيث يرتبط كل معطى من معطيات التراث في وجدان الأمة بقيم فكرية وروحية ووجدانية معينة، بحيث يكفي استدعاء هذا المعطى أو ذاك لإثارة كل الإيحاءات والدلالات المرتبطة به في وجدان السامع تلقائيا."[٣]، ثم يأتي الرد من الطرف الآخر للحوار بنفس الأسلوب المباشر بعبارات يقدم بها الشاعر لصوت المحاوَر:

هنـا سـمعت صـدى صـوت وحمحمـة وفارسـا مـن وراء الأفـق نـادانـي:

يا داعيا وغبار الحـزن يحـجبـه عني، نـداؤك أرضـاني وأشقـانـي

سيفـي بـه رهـق لكنـه رهـق فـي نصـرة الحـق لا فـي نصـر طغيـانِ

والله لـو صنعـوا لي من مبادئهـم تاجـا يزيـد بـه فـي الأرض سلطـاني

لما رضيـت لديـن الله مـن بـدل ولا منحت لغيـر الله إذعـانـي[٤]

١- المصدر نفسه، ص١٦.
٢- ديوان رسائل شعرية، ص ١٦-١٧.
٣- يُنظر: زايد، علي عشري، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، دار الفكر العربي، القاهرة، د.ط، ١٩٩٧، ص١٦.
٤- ديوان رسائل شعرية، ص١٨.

ولا يكتفي الشاعر بهذه الرسالة على لسان خالد بن الوليد –رضي الله عنه– لأبناء الأمة، وقادتها بل يستمر في طرح الهموم التي تعتري نفسه بسبب ما يلحق المسلمين في كل البقاع من ذل وهوان موجهًا هذا السؤال:

أبـا سـليمان هـب أنـي بكيـت، فمـن يلـومني إن بكيـت اليـوم أوطـاني؟[1]

ثم يختار الشاعر في تقديمه لإجابة محاوِره –بعد الفعل (أجابني) الذي يشير إلى بدء الحديث– الاسم الصريح للشخصية التاريخية ليقرر في ذهن المتلقي الخاتمة التي يريدها:

أجـابني خالـد: هـوّن عليـك ألـم تعلـم بـأن عبـاد الله صنفـان؟
صنـف يعـي كـل مـا يجـري ويلجـمه خـوف، وصـنف يـداري وجـه حيـران

إذا تخـلى الفتـى عـن صـدق مبدئـه فلـن تـرى منـه إلا كـل خـذلان
لـن تكتبـوا فـي سـجل المجـد سـيرتكم إلا عـلى قـس مـن نـور قـرآن[2]

وجدير بالملاحظة أن الشاعر في هذه القصيدة لم يأتِ بلقب خالد بن الوليد –رضي الله عنه– الذي منحه إياه رسول الله –صلى الله عليه وسلم– أي سيف الله المسلول إلا أنه أتى على ذكر كلمة (السيف) عشر مرات في القصيدة، منها ما كانت مثناة، ومنها ما أتت بالمرادف (حسام)، ولعل ذلك الاستحواذ لتلك اللفظة على جو القصيدة يوحي برغبة الشاعر الكامنة في الحسم والقطع في أمر الأمة والعودة بها إلى أسباب عزها؛ فـ(السيف) أداة الفعل الكفيلة بإحداث التغيير، ولو على سبيل المجاز، أو الاستعارة، والتركيز عليها في مجمل الحوار دليل على قدرتها على الحسم، وشخصية خالد بن الوليد هنا أداة تعبيرية حية أسهمت في تشكيل حواري للواقع. لم يهتم الشاعر بالصورة نفسها بقدر ما اهتم بالانفعال الذي تحدثه في المتلقي، باحثًا من خلاله عن مخرج، مجسدًا به صورة رمزية مشبعة بالحلم والعزيمة

١- المصدر نفسه، ص٢٣.
٢- ديوان رسائل شعرية، ص٢٣.

والإرادة، باعثًا بوجوده صورة الأمل المرتقب من فارس يصحو وينهض من كبوته ليمسح صدأ الحزن ويمحو عار التخاذل.

ويأتي الحوار في قصيدة (حوار أمام بوابة الهزيمة) بعد مقدمة وصفية من سبعة أبيات ينقل لنا الشاعر من خلالها الجو الربيعي الجميل الذي يتخيله لأمته، لكن الواقع المشاهد ينسفه من أمام عينيه ليحل محله الظلام إذ يختار الشاعر لحواره الأسلوب المباشر الذي يقدم له بوصفٍ لهيئة المتحدث/الابن:

وعلى رصيف الليل طفل واجم نظراته نحو القلوب سهام

وسؤاله الملهوف يحرق مهجتي أوَ ليس ديني يا أبي الإسلامُ ؟![1]

يأخذ صوت الابن من القصيدة تسعة وثلاثين بيتا تنشطر إلى شطرين كلاهما اُستُخدمت له صيغ الاستفهام ذات "البنية المزدوجة، وذلك بسبب دلالتها التي تتراوح بين الثبوت والشك"[2]؛ فكان الشطر الأول منها عبارة عن عدة أسئلة الغرض منها تقرير ما للأمة من سابق عزٍ من خلال استدعاء المعارك الإسلامية التي أحرز فيها المسلمون النصر، مع محافظة الشاعر على تسلسلها التاريخي، ثم أتبعها بعدد من الأسئلة المساوية لها في العدد –تقريبا– عن حال الأمة اليوم، وما هي فيه من ذلٍ بعد عز لإظهار حالة الضد بين ما كان وما هو كائن الآن، ثم يأتي الرد من الأب في بيتين يسبقهما تقديم من الشاعر بوصفٍ لهيئة المتحدث:

كان الأب المسكين يحبس دمعه ولحزنه بين الضلوع ضِرامُ[3]

تُقدم لنا هذه الشخصية –قبل أن تنطق– من خلال وصفها بلفظة "المسكين" والأصل في هذه اللفظة –كما ورد في لسان العرب لابن منظور– أنها من المسْكنة وهي الخضوع والذل[4] : لتتمثل أمام المتلقي انهزامية عامة لا تخص فردًا بعينه، بل توحي بما

١- العشماوي، عبد الرحمن، عندما يئن العفاف، العبيكان، الرياض، ط٢، ١٤٢٤، ص ص٣٣-٣٤.

2- الرواية العربية الجديدة وإشكالية اللغة، ص٧٢.

٣- ديوان عندما يئن العفاف، ص٣٨.

[4] - يُنظر: ابن منظور، أبو الفضل جمال الدين محمد، لسان العرب، مج١٣، دار صادر بيروت، ط١، ١٩٩٠-١٤١٠.

تحمله دلالة لفظة (الأب) الموصوفة؛ فلفظة (الأب) –بالنظر إلى عنوان القصيدة ذي الدلالة العامة(حوار أمام بوابة الهزيمة)– تتسع لتشمل وجهة نظر عامة تضج بها قلوب الغيورين الذين يرفضون هذا الواقع، ويدركون أسباب العزة التي تتمثل في العودة إلى الإسلام؛ فينطقون من خلال هذه الشخصية بهذه النتيجة التي تُختم بها القصيدة:

أبُـــنيَّ لا تنطـــق فقـــد ألجمتـــني أوَّاه كـــم يـــؤذي الكـــريم لجـــام

هـذي هـــي الأمـراض قـد فتكـت بنـا فـــي عصـــرنا ودواؤهـــا الإســـلام[1]

ظل موضوع الجهاد من أبرز المواضيع التي شغلت فكر الشاعر؛ فلم يكتفِ بالدعوة إليه ولا بتبيان لوازمه وشروطه بين ثنايا قصائده بل أفرد له قصيدة شخَّصَ فيها الجهاد وحاوره حوارا مباشرا مُمَهِدا لبدايته بقوله:

نقـــول لـــه تعـــال هنـــا فإنـــا عشـــقنا وجهـــك الغـــالي وإنـــا

تمنينـــاك مـــن زمـــن فهـــلَّا مـــددت يـــد العطـــاء لمـــن تمـــنى

[أبـــى][2] ومضـــى وأغلـــق كـــل بـــاب وراح مفـــارقا إنـــسا.. وجـــنا

عـــجبت ورحـــت أســـأله لمـــاذا وكيـــف علـــى كرامتنـــا.. تجـــنّى

فـــقال ومـــن تريـــد فقـــلت شـــيئاً يُـــقال لـــه الجهـــاد إذا تـــسنى

فقـــال وقـــد أدار إلـــيَّ وجهـــاً صـــباحياً وقلـــباً .. مـــطمئنا

إذا شئـــت انتصـــار الحـــق فاطـــ لـــب جهـــاد أبـــي عـــبيدة والمثـــنى

ودع عنـــك الـــذي يســـعى لـــدنيا وإن ذكـــر الجهـــاد وإن تغـــنى[3]

١- المصدر نفسه، ص٣٨.
٢- كتبت في الديوان أبي، وأرى أن المناسب للسياق: أبى.
٣- العشماوي، عبد الرحمن بن صالح، يا أمة الإسلام، العبيكان، الرياض، ط٣، ١٤٢٧-٢٠٠٦، ص ص١٩٢-١٩٣.

ولعل من المناسب هنا الوقوف على اختيار الشاعر لهذه الصورة التي شخَّصَ من خلالها الجهاد حيث أدار الشاعر الحوار مع الجهاد قبل أن يكشف عن هويته للمتلقي، ولعل ما دفع الشاعر إلى اختيار هذا العنوان المستنبط من القصيدة هو شدة استحواذ هذه الفريضة على ذهنه، ومما يدل على ذلك أيضا تكرار كلمة الجهاد في ثلاثة أبيات من القصيدة المكونة من تسعة أبيات أي ما يمثل ثلث القصيدة، كما أن هذه القصيدة (الجهاد) هي آخر قصيدة في ديوان (يا أمة الإسلام)؛ فكأن هذا العنوان بما يحمله من مضمون هو جواب للنداء المُعَنوَن به الديوان كله؛ فيا أمة الإسلام: الجهاد.

وقد اختار الشاعر لتصوير علاقة حبٍ بين الجنسين الأسلوب المباشر الذي قدم للحوار من خلاله بفعل القول ليعلن بدء الحديث؛ فاختار الفعل الماضي (قال) المتصل بتاء التأنيث الذي يشير إلى الحبيبة العاتبة؛ وقد بدأ الشاعر الحوار في هذه القصيدة (منها وإليها) بقولٍ للحبيبة، وختمها بقولٍ للحبيب متناغما مع هذا العنوان. والقصيدة –تقريبا– مناصفة بين قول الحبيبة وقول الحبيب مما يدل على رؤيتين متعادلتين في المقدار متضادتين في الاتجاه؛ فالحبيبة تحمل صوت القلب وتخاطب الحبيب بتلك اللغة؛ فتصرح بحبها له، وتذكره بما كان بينهما، وتعاتبه على الهجر، وتُصِرُ على تمسكها به:

قالت: وهبتُكَ من حبي الذي كانا فكيف تصرف عني الوجه خُذْلَاناً؟

وكيف تملأ ليلي وحشة وأسى وكان ليلي بنور الحبِّ مزدانا؟

ألم تكن تزرع الأزهار في طرقي وكنت تمنحني شوقاً، وتحنانا؟[1]

وتستمر الحبيبة في التعبير عن حبها حتى تنهيه بجملة تُحمِّلُ فيها جنس الشاعر كله خلاصة تجربتها معه، لتستحيل القضية من قضية خاصة إلى قضية عامة بين الجنسين، وذلك في قولها:

أوَّاه منكم تصبّون الغرام لنا صبّاً، وتأبون أن ترعوا خفايانا[2]

١- العشماوي، عبد الرحمن بن صالح، مراكب الذكريات، العبيكان، الرياض، ط٣، ١٤٢٧-٢٠٠٦، ص١٠٣.
٢- المصدر نفسه، ص١٠٦.

ويحاورها الحبيب بطرح وجهة نظره متخذا الأسلوب المباشر أيضا حيث يقدم لبدء حديثه معها بفعل القول:

فـــقلتُ: لا تعجلـــي بـــاللوم يـــا أمـــلي ولا تُـــحيلي هـــدوءَ الحـــبِّ طـــوفانا

ســـلي اللـــيالي التـــي أفنيتُـــها ســـهراً أصـــوغُ مـــن زفـــراتِ القـــلب ألحـــانا

تخبـرك أنـي عـلى حـالي الـتي سـلفت مـا خنـتُ عهـداً، ولا أبـدلت مـا كانـا

أنـتـــن أوفـى لنـــا منّـــا لـكُـنَّ، فـمـا جحـــدتُ حـــقاً ولا أبـــديتُ كفرانـــا١

إلى أن يخاطبها بلغة العقل، وهذا هو الصوت المضاد لما حمله الصوت الأول من دعوة إلى الانغماس في العلاقة وإن كانت بلا جدوى.

يـــا عـطر قلـبي ويا سرّ الحنين بـه هـل نتـرك الـــهَمَّ يرعـى فـي خلايانـا؟

وهـل نسبِّـــــب في الأعماق حسرتنا تبنـــي لأحزاننـــا فـــي القلـب أركـــانا؟

قـلنا، وقـلنا، فهل زالت مـــواجـعنا وهـــل حللنـــا بمـــا قلنـــا قضايـانـــا؟

كنا نرى في مـرايا الـحبِّ أنـفـــسَنـــا فهـــل أبانـــت خفايانـــا مـــرايانـــا؟

جـــــيلٌ من الحـبِّ أفنـــينا بلهفتنا أعـــــــوامَهُ، وسكبنا فيه نجـــوانا

سرنـــا على دربه حتى مضى زمـــنٌ فمـا وصـلنا، ولـم تسلـــم مطايانـا٢

ويستمر الحبيب في تذكير تلك الحبيبة بالأسباب التي دفعت به قسرا إلى هذه النهاية، وهذا الاختيار:

جـــــرى علينـــا قضـــاء الله، آمالنـــا وانطـــوت أســـباب لقيانـــا فـــاحترقـــــــــــــــــت

١- ديوان مراكب الذكريات، ص١٠٦.
٢- المصدر نفسه، ص ص١٠٧-١٠٨.

أتـــى إليَّ نـــذيـــر كنـــتُ أجـهلـــه مبـــــيّـــناً بعض مـا أخفيتِ تبيانـا ١

ثم ختم قصيدته بتكرار المعنى السابق نفسه، وهو أن هذا الاختيار كان قضاءً ولابد من التسليم به، فيقول:

كـــم مـــن أمـــورٍ أردناهـــا، ويمنعنـــا منهـــا القضـــاء الـــذي يقضـــيه مولانـــا

أدنـــى القضـــاء فؤادينـــا وأســـكننا فـــي منـــزل الحـــبِّ حينـــاً ثـــم أقصـــانا٢

آمنـــتُ بـــالله، أمـــر الكـــون فـــي يـــده ونحـــن نعلـــن تســـليماً وإذعانـــا٣

غاصت هذه المكاشفة الحوارية–بين الحبيب والمحبوبة– بالمتلقي في أعماق التجربة الإنسانية، وهذا ما نقل النص من نص بوحي إلى نص فلسفي يتجاوز اللحظة العابرة.. لنجد أنفسنا أمام قصة اكتمل بها نصاب الخطاب السردي من خلال وحدة الموضوع المبني من أوله إلى آخره على طريقة القص. لقد شكل صوتا الحبيبين بثرائهما الإيقاعي رؤية طرحها الشاعر من خلال نصه نقلت المعنى وصورت الأفكار، وأسهمت في ترابط عناصر الحوار.

وفي قصيدة (اكسروا هذه السلاسل) يعتمد الشاعر الأسلوب المباشر حيث يقدم له بوصف هيئة الفتاة التي تحمل طفلًا داميًا ويشير إلى كيفية حديثها، وهذا الوصف في حد ذاته يكشف عن طبيعة الشخصية ويدفع باتجاه تشكيل الحدث وذلك في قوله:

واستدارت وأنا أسمع بعض الغمغمه

وسؤالاً كاد يجتاح مدى سمعي.. " لِمَه؟"[٤]

١- المصدر نفسه، ص١٠٨.
٢- المصدر نفسه، ص١٠٩.
٣- ديوان مراكب الذكريات، ص١٠٦.
٤- العشماوي، عبد الرحمن، القدس أنتِ، العبيكان، الرياض، ط٢، ١٤٢٨، ص١٧٥-١٧٦.

بهذا الاستفهام الذي يأتي بعد إحجام ينقل لنا الشاعر صورة العاتب الذي لا يـَظُنُ كثيرا بجدوى العتاب، أو لا يتأمل خيرا كثيرا في المـُعَاتب؛ ولكنَّ الصدى صرخ بذلك العتاب ممثلا صوتا ثانيا، فما هو الصوت الذي يمثله الصدى؟

والصـــدَّى يرتـــدُّ مـــن كـــل الزوايـــا الـــمظلمه
صارخاً في وجه إحساسي..
" لِمَـه؟"[1]

وبالأسلوب المباشر نفسه مهد الشاعر للصوت الثاني (صوت الصدى) بوصف هيئته؛ ثم يأتي صوت المـُحاوِر موجها خطابه لتلك الفتاة مستفهما عمن تكون:

عجباً، من أنتِ يا هذي وماذا تقصدين
ولماذا تـُحجمين؟!
ولماذا هذه العـُقدةُ..
تبدو في الجبين؟؟[2]
حينها، أبصرتُ برقاً..
وغزا سمعي رنين..
وكأني بنداءٍ جاء ممزوجاً بأصوات الأنين..[3]

أطلق الشاعر سؤاله لهذه الفتاة بدون تقديم لهذا الحوار، وقبل أن يـُسمع المتلقيَ الردُ على هذا السؤال قدم له –من خلال الأسلوب المباشر– بوصفٍ يستدعي في الذهن صورة الموكب الملكي الذي تسبقه ومضات إضاءةٍ وأصوات صادرة من أبواق السيارات تنبه المارة لأهمية القادم، وقد أجاد الشاعر– من وجهة نظري– في رسم هذا المشهد اللافت للحواس باستخدام المثيرات البصرية والسمعية قبل صدور الجواب الذي استدعاه السؤال "من أنت" من خلال قوله:

١- المصدر نفسه، ص١٧٦.
٢- المصدر نفسه، ص١٧٦.
٣- ديوان القدس أنتِ، ص١٧٦.

هذه القدس..
أما تبصر آثار السنين؟؟
أوَما تبصر في مقلتها خارطة الحزن الدفين؟؟
أوَما تبصر جور الغاصبين؟
هذه القدس التي يطفح من أهداب عينيها الضجر
لم تزل تشكو إلى الرحمن أنذال البشر
لم تزل تنتظر الغيم الذي يعزف ألحان المطر
لم تزل تسأل عن مليار مسلم
أوَما يمكن أن تبصر فيهم وجه مقْدِم؟!
هذه القدس التي أسعدها الطفل الأغر
حينما واجه رشاش الأعادي
بالحجر
حينما أقسم أن يقتحم اليوم الخطر[1]

بعد ذلك يـُنطقُ الشاعر الصخرة بصوتٍ رافضٍ لهذا التقاعس مستنهضٍ للهمم؛ فهو صوت حواري يتصادم مع حال الصمت التي تكتنف العالم الإسلامي، مما استدعى أن ينطق بسببها الصخر، وذلك بعد أن يصف الشاعر هيئة المتحدث:

هذه الصخرة روحٌ تتألَّم
قلبها من شدة الهول تحطَّم
لم تزل تلمح ما يجري..
من البغي المنظَّم
ثغرها مازال مقتول السؤال
أين أنتم يا أباة الضيم..

١- المصدر نفسه، ص ١٧٦-١٧٧.

يا أهل النضال؟!
أين أنتم يا رجال
أنسيتم أن باب المجد مفتوح..
لمن شدوا إلى الأقصى الرِّحال؟؟[1]

ويستمر هذا الصوت حتى يطلق الشاعر من خلاله الفكرة الكبرى للقصيدة، والتي تضمنها العنوان، وهي مواجهة هذا الظلم بكسر تلك القيود –سياسية كانت أو حدودية– التي تكبل الأمة عن مواجهة الأعداء، ونصرة المسلمين المستضعفين في كل مكان، وذلك من خلال استلهام للتاريخ، والتذكير بمعركة كانت للمسلمين فيها الغلبة قائلا:

اكسروها..
واعيدوا ذكريات المجد..
في "ذات السلاسل"[2]

وتعرض قصيدة (الناس والحياة) ضدية بين موقف كلٍ من الشاعر وصاحبه من الناس والحياة؛ فالصاحب يلوم الشاعر على مسلكه الذي اختاره في الحياة، والشاعر يقرر مبدأه فيها بأسلوب واضح مباشر كمباشرة أسلوبه حيث يقدم بفعل القول مشعرا ببدء الحديث:

قـــال لـــي صـــاحبي: ســـلكت طريقـــاً فيـــه شـــوك وحنظـــل والتـــواء
ربمـــا تعتريـــك فيـــه همـــوم ربمـــا يحتويـــك فيـــه شـــقاء[3]

معلوم أن للحوار "أهدافا فكرية وتوجيهية كثيرة تُجمَل في هدفين اثنين: إثارة الأفكار الجديدة، ثم تنوير الرأي العام وتوجيهه، وهما هدفان يصب أولهما في الثاني تلقائيا، لأن من الأهداف التلقائية للأفكار الجديدة تنوير الرأي العام بما يعينه من توجيه وحض على اكتساب رؤى

١- ديوان القدس أنتِ، ص ص ١٨٠-١٨١.
٢- المصدر نفسه، ص١٨٣.
٣- العشماوي، عبد الرحمن بن صالح، صراع مع النفس، العبيكان، ط٢، ١٤٢٣-٢٠٠٢، ص١١٧.

جديدة في قضايا حوارية بعينها"[1] والقضية المطروحة في هذه القصيدة تحمل تضادا بين رؤيتين؛ إحداهما هي رؤية الصاحب الذي يحذر صاحبه من الطريق الذي اختاره لنفسه تناول قضايا الأمة الإسلامية في شعره، والثانية هي رؤية الشاعر التي أتت –أيضا– من خلال الأسلوب المباشر حيث أشار إلى بدء الحديث بفعل القول المنسوب لضمير المتكلم في قوله:

قلتُ: مهلاً يا صاحبي لا تلمني بحديث تقوله الغوغاء

ليس من يمخر العباب ويمضي كالذي فيه عزلة وانطواء

في غمار الحياة مختبر النا س فإمّا صدق وإمّا رياء[2]

إذ يعطي الشاعر صاحبه درسا من دروس الحياة –حسب وجهة نظره– حيث يرى أن الحياة اختبار لمن يخوض غمارها، ويختلط بالناس، ويتحمل أذاهم في استدعاء للحديث الشريف "عن ابن عمر عن النبي –صلى الله عليه وسلم– قال: المؤمن الذي يخالط الناس ويصبر على أذاهم خير من الذي لا يخالط الناس ولا يصبر على أذاهم"[3]، ليقرر بعد ذلك المبدأ الذي يسير عليه في هذه الحياة متمما خطابه مع هذا الصاحب ومانحا للمتلقي قاعدة يسير عليها في الحياة في قوله:

قل لمن يرسل العتاب ويغفو: كم عيون أودى بها الإغفاء

كن مع الله وامض في كل درب فيه عوننا ومنه الرجاء

وإليه المعاد يوم يُنادي للتقاضي، ويضعف الأقوياء

١- نظيف، محمد، الحوار وخصائص التفاعل التواصلية، دار الكتب، الدار البيضاء، د.ط، ١٤١٦-٢٠٠٩، ص٦٤.

٢- ديوان صراع مع النفس، ص١١٧.

٣- الألباني، محمد ناصر الدين، باب الذي يصبر على أذى الناس، صحيح الأدب المفرد للبخاري، مكتبة الدليل، ط٤، ١٤١٨-١٩٩٧، ص ص١٥٣-١٥٤.

فاختيار الأسلوب المباشر لهذه القضية هو الأنسب إذ هي تحمل مبدأ، والمبادئ لا يناسبها إلا المباشرة في طرحها.

أما في قصيدة (يا طفل) فيواجه الشاعرُ المتلقيَ فيها بالأسلوب الحر المباشر الذي –"لا يفترق عن الأسلوب المباشر إلا في الإطار السردي الذي يلف العبارة الحوارية، ففي الأسلوب الحر المباشر تختفي المقدمات السردية، مثل قول الراوي "قال فلان، أو "همس فلان"..."[2]– فيجد نفسه أمام الشخصيات وكأنها على خشبة المسرح إذ قال في مطلعها:

من أين أنت؟ أراك تشرب حسرةً وتلوك جرحا
وأراك تفتح باب حسرتنا على المصراع فتحا
وأراك تسفح أدمع المأساة من عينيك سفحا[3]

ويُتْبِع الشاعر هذه الأبيات بثمانية أبيات أخرى يُسخِّر فيها الخطابَ لرسم معالم الأحداث التي تجتاح الأمة من خلال تشخيص الجمادات على سبيل الاستعارة المكنية؛ فالرصاص أحاديثه هادرة، والظلام يعقد مؤامرة سافرة، والليل الطاغي ترمقه عين الطفل الساهرة، ثم يأتي رد الطفل الموجه له السؤال، والذي يحمل كل هذه الآلام، بأسلوبٍ حرٍ مباشرٍ ليترك المتلقي مع الحوار وكأنه يعيشه واقعًا:

أنا من ربـــوع الوحي، من بطحاء مكتنـــا النقيه
أنا من دمشق الشام، من بغداد عزتـــــنا الأبـــية
أنا من ربـــاط الفتح، من صنعاء، من قدس القضية[4]

فهذا الأسلوب في الحوار "يوهم بأن الشخصية المتحدثة تواجه القارئ مباشرة دون وسيط، وأنه أي القارئ هو صاحب القرار في الحكم على ما يتضمنه كلام الشخصيات من

١- ديوان صراع مع النفس، ص١١٨.
٢- السرد في الرواية المعاصرة، ص٢١٦.
٣- ديوان عندما يئن العفاف، ص٨١.
٤- المصدر نفسه، ص٨١.

أفكار ومعلومات وأحكام"[1] ويستمر خطاب الطفل الذي يمثل صوت أطفال الأمة المكلومين الذين يتجرعون ويلات التقاعس والذل:

أنا من بخارى، لا تسلني عن مرابعها الغنيـــــه
أنا من ربى كابول، من قرغيزيا الأرض الفتيـــه[2]

أنا طفـــــل أمتـك التي كانـــت معزَّزةً قـــــويـــه
أنا طفل أمتك التي تاهت فصرت أنا الضحيه[3]

ويأتي صوت الشاعر كما أتى صوت الطفل في أسلوبٍ حرٍ مباشرٍ ليصور ملامح الطفل عامة، والطفل المناضل –رغم طفولته– خاصة؛ فالصفات الأولى التي يحملها هذان البيتان صفات لكل طفل:

يا طفـــــل.. في عـــينيـك نهر لا يـَمَلُّ تدفـــقـــــا
والروض، روض الطهـر في ساحات قلبك أورقا[4]

ولكن ملامح الطفل/القضية، الطفل المناضل تتجلى ساطعة عندما يعقد الشاعر مقارنة من خلال اسم التفضيل الذي تكرر مرارا بألفاظ متنوعة بين الطفل وبين القوم الذين أضافهم الشاعر لضمير المتكلمين؛ فمن هم قومنا؟ بما أن الشاعر معلوم الانتماء فلا شك في أن دلالة قومنا تستدعي في ذهن المتلقي القومية العربية أو الإسلامية أو كليهما ليرسم من خلال تلك المقارنة ملامح ذلك الطفل:

إني أراك وأنت ترنو للسماء، تعلـــُّقـــا
وأرى مظاهر قومنا فأراك أعلى، أسمقـــا
وأراك أقوى حجةً وأراك أصدق منطقـــا
وأراك أعلى هامة وأراك أصعب مرتـــــقى
يا طفل.. خذنا قد مللنا في الحياة تملقا![5]

١- السرد في الرواية المعاصرة، ص٢١٨.
٢- ديوان عندما يئن العفاف، ص٨٢.
٣- ديوان عندما يئن العفاف، ص٨٢.
٤- المصدر نفسه، ص٨٢.
٥- المصدر نفسه، ص٨٢.

ثم يختم الشاعر قصيدته بالفكرة التي أراد أن يوصلها إلى المتلقي، ولكن من خلال صوت الطفل والذي سمح له بمفرده–تبعًا للمبدأ الحواري– أن يخاطبنا بلا وسيط:

أهلا بكم ..أنا سوف أحملكم على كتف العزيمه
ولسوف أحرسكم، وأمنحكم من الحرب الغنيمه
أنا أيهـــا الأحباب طفلٌ غير أنَّ يدي سليمــه
سيروا ورائي سوف أصرف عن وجوهكم الهزيمـه
بتعلقـــي بالله لا بعتـــاد أصحـــاب الوليمـــه![1]

فها هو الطفل/الرمز يخاطب المتلقي مباشرة ليثير فيه العزيمة؛ فتكفي الإشارة إلى صورة طفل يحمل القوم على كتف العزيمة لاستحضار صورة الطفل الفلسطيني الذي يقف في وجه دبابة يهودية حاملا في يده حجرًا، لتحفيز العزيمة في النفوس إذ "ترجع القوة الإقناعية للصورة في عصرنا إلى ما تدعوه حنة آرندت" المصداقية ذات الأصل الاختباري"، فعصر الصورة يقترن أساسًا بهوس الالتصاق بالواقع المباشر، وقد سبق لآرندت أن بينت أن " إنسان عصر الصورة" الذي يقدس الشفافية قد تخلى عن كل مثل أعلى قد يكون بالنسبة إليه مصدر ردع وإكراه، فانطوى على نفسه بعيدًا عن أي انفتاح على الخارج، وصار مكتفيًا بعالمه الضيق ملتصقًا بالمألوف الذي يعج بتمثلات تلتصق أشد الالتصاق بالواقع المباشر. هنا يغدو "البعد الاختياري" أبلغ من أي تعبير، وأكثر قدرة على "الردع والإكراه"، وأقوى الحجج إقناعًا، وأكثر الخطابات بيانًا"[2] كما استدعت الكناية في قوله "طفل غير أن يدي سليمة" صورة أولئك الذين فرطوا بالقضية الفلسطينية لأجل مطامع الدنيا، فتلوثت أيديهم ولم تسلم من أموال حرام ودماء بريئة وأوطان مسلوبة، وغيرها مما يوحي به تركيب "يدي سليمة" كما يحمل قوله "عتاد أصحاب الوليمة" دلالة أسباب الهزيمة التي لحقت بالأمة، فـ"نحن قوم

١- ديوان عندما يئن العفاف، ص٨٢.
٢ - بنعبد العالي، عبد السلام، سيميولوجيا الحياة اليومية، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط١، ٢٠١٦، ص١٣.

أعزنا الله بالإسلام، فلا نطلب بغيره بديلاً"[1]؛ فالتعلق بعتاد أصحاب الوليمة الذي لا يعدو كونه: علاقات سياسية يُخشى تدهورها، ومناصب يُخاف ضياعها لن تصرف الهزيمة، بل سيصرفها هذا الطفل الذي اختاره الشاعر برمزيته ليمثل صفعة على وجوه أولئك المتقاعسين، فالطفل الذي نفترض فيه دلالة الضعف بدا لنا في هذا النص قائدا مغوارا.

كما اختار الشاعر الأسلوب الحر المباشر في قصيدة (وقفة على أعتاب مستوطنة يهودية) لينطلق صوت الجيل الفلسطيني الجديد، جيل الأبناء بنداء للجيل القديم وهو جيل الآباء من خلال قوله:

يا أبي..
هذي روابينا تغشَّاها سكونُ الموتِ..
أدماها الضجر[2]
هذه قريتنا تشكو..
وهذا غصن أحلامي انكسر[3]

فهذا الصوت صوت رافض لذلك السكون الذي فرضته يد الاحتلال، ويستمر الشاعر في إسماع المتلقي هذا الصوت من خلال صيغ الاستفهام ذات "البنية المزدوجة وذلك بسبب دلالتها التي تتراوح بين الثبوت والشك"[4]، فيمنح القصيدة تعددا لفظيا، ويكسر رتابة السير على وتيرة واحدة:

يا أبي..
هذا هو الفجر ترامى في الأفق
هذه الشمس تمادت في عروق الكون
ساحت في الطرق
فلماذا يا أبي لم نسمع اليوم الأذان؟!

١- أبو الفراء، الحافظ، ابن كثير الدمشقي، البداية والنهاية، ج٧، مكتبة المعارف، بيروت، د.ط، ١٤١٣-١٩٩٣، ص٦٠.
٢- ديوان شموخ في زمن الانكسار، ص٢١١.
٣- ديوان شموخ في زمن الانكسار، ص٢١١.
4- الرواية العربية الجديدة، ص٧٢.

ولماذا اشتدت الوحشة في هذا المكان؟؟[1]

ويكرر هذين السؤالين مؤكدا الفكرة التي تسيطر على موضوع القصيدة، ومحققا بذلك فائدة جمالية للنص حيث جاءت فكرة انقطاع سماع الأذان في المستوطنة في عدة مواضع خلال القصيدة، وبعدة جمل مما يؤكد سيطرة تلك الفكرة،[2] ومن أمثلة ذلك ما قاله الابن :

غير أنا ما سمعنا يا أبي
صوت الأذان
عجبا
صوتُ الأذان ؟؟![3]

كما منح الشاعر القصيدة تنوعا لفظيا من خلال ازدواجية الخطاب "الذي يستند إلى مسؤولية متكلم واحد في حين أن جزءا منه يستند إلى متكلم ثانٍ"[4]، وذلك في قوله على لسان الابن:

منذ أن أصغيت للجدَّةِ ..
تروي من حكايات الزمان:
" كان في الماضي وكان"
منذ أن أدركت معنى ما يُقال
وأنا أسمع تكبير أذان الفجر..
[ينساب][5] **على هذي التلال**

١- ديوان شموخ في زمن الانكسار، ص ص٢١٢-٢١٣.
٢- "فالقاعدة الأولية في التكرار أن اللفظ المكرر ينبغي أن يكون وثيق الارتباط بالمعنى العام." يُنظر: الملائكة، نازك، قضايا الشعر المعاصر، منشورات مكتبة النهضة، ط٣، ١٩٦٧، ص٢٣٠.
٣- ديوان شموخ في زمن الانكسار، ص٢١٢.
٤- الرواية العربية الجديدة، ص٧٢.
٥- كُتبت في القصيدة: يناسب، ولعل الصحيح وفق السياق ما تمت كتابته هنا، يُنظر: الديوان نفسه، ص٢١٢.

ثم يكرر الطفل السؤال مرة أخرى:

فلماذا سكت اليوم..

فلم أسمع سوى رجع السؤال ؟؟![1]

كما يعمد الشاعر إلى تكرار الجار والمجرور (على التكبير) داعما للفكرة العامة لقصيدته، باعتنائه بما بعد الكلمة المكررة؛ فهي لم تأتِ لغرض شكلي لا يخدم المعنى؛ حيث ترى نازك الملائكة أن الشاعر الموهوب هو الذي يدرك أن المعوَّل على جمال تكرار الكلمة في أول كل بيت من مجموعة أبيات متتالية في القصيدة ليس في التكرار ذاته، وإنما في العناية بما بعد الكلمة المكررة[2]، ومثال ذلك قوله:

يا أبي..

كنا على التكبير نستقبل أفواج الصباح

وعلى التكبير نستقبل أفواج المساء

وعلى التكبير نغدو ونروح

وبه تنتعش الأنفس تلتام الجروح

وبه عطر أمانينا يفوح[3]

فلماذا يا أبي لم نسمع اليوم الأذان؟!

ولماذا اشتدت الوحشة في هذا المكان؟![4]

لقد اختار الشاعر بعد "على التكبير" –في كل بيت تكررت فيه– فعلا مضارعا للمتكلمين مثل "نستقبل، نغدو، نروح" ليمنح المعنى دلالة الاستمرار، إذ الحياة مع التكبير الذي هو رمز للصلاة متجددة للجميع. كما اختار نفس زمن الفعل للضمير العائد على المُكَرَّر؛ في قوله: "به تنتعش الأنفس تلتام الجروح، وبه عطر أمانينا يفوح"، وكل هذه الأفعال تحمل دلالة الحياة المناقضة لحال السكون المفروضة من قبل المحتل التي افتتح صوتُ الطفل

١- ديوان شموخ في زمن الانكسار، ص٢١٢.
٢- يُنظر: قضايا الشعر المعاصر، ص٢٣١.
٣- ديوان شموخ في زمن الانكسار، ص٢١٣.
٤- ديوان شموخ في زمن الانكسار، ص٢١٣.

القصيدةَ بإنكارها، ثم يأتي صوت الأب اليائس ليكتم ذلك الصوت بفعلٍ آمرٍ (اسكت)، ويعلل –سريعا– هذا الأمر ليقرر –بألم– أن ما كان بالأمس ليس ما هو كائن اليوم، قائلا من خلال الأسلوب الحر المباشر:

يا بُنيَّ اسكت فقد أحرقني هذا السؤال
أنت لم تسأل ولكنك أطلقت النبال
أوَ تدري لمَ لمْ نسمع هنا صوت الأذان
ولماذا اشتدت الوحشة في هذا المكان؟!
هذه القرية ما[عادت][1] لنا
هذه القرية كانت آمنة
هي بالأمس لنا
واليوم لهم مستوطنه [2]

ليلخّص الشاعر بصوت الأب ما مهدت له عتبة القصيدة[3] (وقفة على أعتاب مستوطنة يهودية)، حيث دلالة (وقفة) توحي بقلة المكوث في المكان، ولفظة (أعتاب) جمع قلة، أما لفظة (مستوطنةٌ) فتحمل دلالة اغتصاب الوطن، وإضافتها لكلمة اليهود كفيلة بالإيحاء بجو القصيدة العام حيث يجتمع الظالم، والمظلوم، المستوطن، والمواطن في مكان واحد؛ فالأرض منتزعة من أهلها الأصليين، وهدف المغتصب هو طمس الهوية الدينية لهم، وقد أشارت لتلك الغاية الكثير من عبارات القصيدة من خلال تساؤلات صوت الجيل الجديد عن الأذان الذي –كما هو معلوم– يمثل شعارا مميزا للمسلمين؛ فالفكرة المسيطرة على هذه القصيدة إذاً: مواجهة الخطاب الصهيوني المتمثل هنا في محاولة طمس معالم الهوية الدينية

١- كُتبت في القصيدة: عدات، ولعل الصحيح وفق السياق ما تمت كتابته هنا، يُنظر: ديوان شموخ في زمن الانكسار، ص٢١٣.
٢- ديوان شموخ في زمن الانكسار، ص٢١٣.
٣- مصطلح مأخوذ من تصنيف جيرار جينيت في دراسته (عتبات) لأسماء المؤلفين، والعناوين، والمقدمات، والإهداءات... باعتبارها عتبات لها سياقات توظيفية تاريخية نصية، ووظائف تأليفية. يُنظر: الحجمري، عبد الفتاح، عتبات النص البنية والدلالة، شركة الرابطة، الدار البيضاء، ط١، ١٩٩٦، ص ص١٦-١٧.

للمواطنين، تجسدت تلك الفكرة من خلال عدة تقنيات اعتمد عليها الشاعر أدت إلى تنوع الملفوظات وخدمت الفكرة.

وفي قصيدة (غراب وبلبل) يتركنا الشاعر مع محاوِر مجهول في أسلوب حر مباشر حيث يجمع الشاعر على لسان هذا المحاوِر عدة مفردات متضادة موجهة للشاعر؛ فالشاعر نهاره مسودٌّ، إذ هو برغم ضجة الدنيا وبريقها يميل إلى العزلة مع خواطر نفسه، وهو مع الهوى في مدٍّ وجزر إذا أقبل أحدهما استعصى الآخر، في تصوير لحال الشاعر النفسية.

بعد ذلك ينتقل المحاوِر إلى وصف حالة الشاعر الخارجية، والتي هي–بلا شك– ترجمة لما يعتمل داخل نفس الشاعر في قوله بأسلوب حر مباشر ليواجهه بما يلمس من حاله:

تغنـــي وتبكـــي، تســـتجير وتشـــتكي كأنـــكَ فـــي حـــينٍ، غـــرابٌ وبلبـــلُ

نشـرت جناحيـك ارتقـاء إلـى الـذّرى فكيـــف أراك اليـــوم تـــدنو وتسفـــل

أتبكـي، وفـي عينيـك تـزدحم الـرؤى وفـي قلبـك الشـادي مـن الحـب جـدول؟[1]

الملاحظ من ذلك أن فكرة التضاد تسيطر على جو القصيدة باجتماع المعاني التالية في نفس الشاعر: تغني، وتبكي، وارتقاء، وتدنو، مما يوحي بحال نفسية مضطربة بسبب التناقض الذي يجده الشاعر فيما حوله، ولعل هذه الفكرة هي التي سيطرت على الشاعر فأتى بعنوان القصيدة (غراب–وبلبل) ممهدا به لها، ثم يوجه الشاعر خطابا للائمه مواجها هذا اللوم من خلال الأسلوب نفسه:

أيـــا لائمـــي مهـــلاً، فمـــا كـــل لائـــم مصـــيباً، ولا كـــل المجـــدِّين حصَّـــلوا

ومـا كـل مـن يبكـي علـى فقـد صـاحب وفيّـــا، ولا كـــل المـــوازين تعـــدل[2]

ومن خلال الأسلوب الحر المباشر –أيضا– ينقلنا الشاعر في قصيدة (لا تلعب بالنار) إلى أجواء حوارية بين رؤيتين مختلفتين حول قضية سياسية، فالصوت الأول يتمثل

١- العشماوي، عبد الرحمن بن صالح، نقوش على واجهة القرن الخامس عشر، العبيكان، الرياض، ط٢، ١٤١٣-١٩٩٣، ص٣٨.

٢- ديوان نقوش على واجهة القرن الخامس عشر، ص ص٣٨-٣٩.

في صوت الأب أي صوت السلطة العليا والصوت الثاني هو صوت الابن الذي يحمل وجهة نظر مقاومة لوجهة نظر الأب حيث يفتتح الحوار بلا مقدمات، وكأنهما يتحاوران أمامنا على مسرح الحياة ، فلنلمح معالم الصراع وتطور الحدث، وبناء الحبكة الفنية في مشهدية وصفية تحددت في معالم الزمان والمكان بقوله:

يا ولدي..
لا تلعب بالنار
أطفئ هذا الكبريت..
وأبعد هذا الصاروخ..
وهذا المسمار
العب يا ولدي بالمزمار!
العب بالرمل وبالأحجار
بغصون الأشجار
العب بالدرهم والدينار
العب بالكرة الملساء
حرِّك دميتك الخرساء
العب بالطين وبالماء
العب بجراح الفقراء[1]

فيأتي صوت الأب من خلال التهجين[2]– إذ" تحضر بعض أساليب التهجين في النص عندما يشتبك ملفوظين في لحمة خطاب سردي تجعله يراوح بين رؤيتين ووعيين يصعب– أحيانًا– تحديد وجهتهما الدلالية، فتنعدم الحدود الشكلية الفاصلة بين الملفوظين

١- ديوان عندما يئن العفاف، ص٧٥.
٢ - التهجين هو" مزج لغتين اجتماعيتين داخل ملفوظ واحد، وهو أيضا التقاء وعيين لغويين مفصولين بحقبة زمنية، وبفارق اجتماعي، أو بهما معًا داخل ساحة ذلك الملفوظ، ولابد أن يكون ذلك قصديًا"، باختين، ميخائيل، الخطاب الروائي، ت.محمد برادة، دار الفكر، القاهرة، ط١، ١٩٨٧، ص٢٨.

المتشابكين، كما يتخذ الملفوظ المتولد عنهما شكل بنية هجينة تضمن ثنائية اللغة والمنظور والصوت"[1]- ويمكن تحديد الوعيين الذين حملهما صوت الأب من خلال النص، فالوعي الأول- يمثل وعي الفئة التي تُؤثر الدعة، والاستسلام، أو هو وعي مفروض على الأب- تجسد في الجمل الناهية عن اللعب بالنار، والتي من دلالتها أنها آلة للحرب، أما الوعي الثاني الذي يتصادم مع الوعي المفروض عليه من الخارج، فأتى ضمنًا في الجمل الآمرة باللعب مثل قوله: " العب بجراح الفقراء"، إذ توحي هذه الجملة للمتلقي بالوعي الثاني الرافض للوعي الأول، وهذا البناء الهجيني نقل للمتلقي ما تعانيه هذه الفئة من الأمة- المتمثلة في الأب- من صراع تجاه قضية فلسطين، فهم في حيرة وتذبذب تجاه وجهات النظر المتعارضة حول هذه القضية، ففئة ترى الحل في المقاومة وفئة ترى أن النجاة في التسليم لقرارات الغرب، وذلك المعنى نستشفه بعد الاستدراك في حديث الأب من خلال قوله:

لكن..
لا تلعب بالنار!
فالنار طريق الأخطار
العالم يُـنشِدُ لحن سلام
ويمدُّ ذراع وئام
ويُــحطم أسلحة الحرب
ويُـحرِّم في المدرسة الضرب
فلنهتف باسم الغرب
ولنغلق باب الحرب[2]

ثم يأتي صوت الابن بلا مقدمات -أيضا- من خلال الأسلوب الحر المباشر نفسه، فيشهد المتلقي معهما هذه الحوارية؛ فكلا الصوتين يحمل موقفا خاصا به من هذه القضية:

يا أبتي مهلا يا أبتاه

١ - يُنظر: الرواية الجديدة وإشكالية اللغة، ص٢٤٢.
٢- ديوان عندما يئن العفاف، ص ص٧٥-٧٦.

الوقت جريح
وعروق الوقت تُقطَّع باسم الترويح
والديك يصيح
يا أبتي ..
إنَّ سلام الغرب هباء
اسأل يا أبتي الأشلاء
اسأل عائشةً وسناء
اسأل محموداً وبراء
يا أبتي مهلاً يا أبتاه
العالم يلعب بالنار
ويحكِّم في الغصن المنشار
ويحكِّم في الأمن الأشرار[١]
فلماذا لا ألعب بالنار؟
كي أقصم ظهر الأخطار[٢]

وقد ختم الشاعر قصيدته دون أن يؤيد إحدى الرؤيتين، وهذا مما دفع بالباحثة إلى اختيار هذه القصيدة بوصفها نموذجًا من نماذج الحوارية في شعر عبد الرحمن العشماوي، إذ "أنَّ أهمية الرواية المتعددة اللغات في كونها تعرض للحقيقة التاريخية الواحدة من منظورات ورؤى متعددة ومختلفة، مما يجعلها ضمنيا ترفع شعار نسبية امتلاك الناس للحقيقة، وهذا ما يعطيها بالذات طابعها الشمولي في تصوير الواقع الإيدلوجي والثقافي."[٣]

المبحث الثاني: الأسلوب غير المباشر

١- المصدر نفسه، ص ٧٦-٧٧.
٢- ديوان عندما يئن العفاف، ص٧٧.
٣- الرواية الجديدة، ص٥٥.

يُعرَّف هذا الأسلوب بأنه" نمط أسلوبي يتصف باللامباشرة إذ يبقى صوت الراوي، وإن بدا لنا بوضوح أنه لشخصية من الشخصيات"[١]، وقد تجلى هذا الأسلوب الذي "يتيح للسارد سلطات أكبر بحيث يقوم السارد نفسه بحكاية كلام الشخصية المتحدثة نيابة عنها، مع التصريح بأن الشخصية نفسها هي التي تقول"[٢] في قصيدة (خلا لك الجو) إذ يقدم الشاعر في هذه القصيدة سبعة مقاطع تبدو كأنها مقولات لمجموعة من الأشخاص أو الفئات. يتعين على الباحثة عرض هذه المقطوعات للوصول إلى ما تحمله من وجهات نظر. يفتتح الشاعر القصيدة بقول السارد من خلال الأسلوب غير المباشر بقوله:

سمعت بين الناس قائلاً يقول:

الجدب سوف يأكل الحقول

والوهم سوف يأكل العقول

وسوف تأتي سنة

ليس لها فصول

خريفها ربيع

وصيفها شتاء

وحرُّها صقيع

وغيمها صفاء

وسوف ترسم المفاجآتُ في وجوهنا الذهول

وسوف يفرك الصباح راحتيه حسرة[٣]

وليلنا يطول

وسوف تعتلي السهول صهوة الجبال

وتغرق الجبال في السهول[٤]

---

[١] - يُنظر: تقنيات السرد الروائي، ص١٠٧

٢- السرد في الرواية المعاصرة، ص٢١٢.

٣- ديوان شموخ في زمن الانكسار، ص٢٠١.

٤- ديوان شموخ في زمن الانكسار، ص٢٠١.

احتوت هذه المقولة المنقولة على كلمات مثل (الجدب، الوهم، السهول) وكانت لها الغلبة على كلمات مضادة لها مثل (الحقول، العقول، الجبال) مما يوحي برؤية متشائمة لقادم مجهول، وهذا ما حملته فكرة هذه المقولة.

أما المقطوعة الثانية، فحملت رؤية أخرى، وأتت بنفس الأسلوب غير المباشر للمقطوعة السابقة مما يشعر المتلقي بأنه في مجلس تسرد عليه المقولات التي يتبادلها الناس، فبدأها الشاعر أيضا بقول السارد:

سمعت قائلا يقول:

ستأنس الشياه بالذئاب

وسوف يلبس العُراة أجمل الثياب

وسوف تُرفع القباب

وتهجر البلابل الغناء

ويُنشد الغراب

وسوف يعقد الذباب جلسة انتخاب

وسوف يحدث انقلاب

وعندها سيكثر الضباب[1]

ويدفن المزاهر التراب

ويبـــخل السحاب

وتنتهي صلابة الهضاب[2]

يختار هذا الصوت لمقولته كلمات تنتهي بحرف (الباء) الانفجاري مما يتناسب مع حالة الانقلاب التي يتوقعها صاحب المقولة، إذ استخدم لحال التوقع تلك (السين) و (سوف) وكررها بكثرة مع أفعال المستقبل، مما يوحي بأن هذه رؤية مستقبلية متوقعة، واتكأ على

١- المصدر نفسه، ص ص ٢٠١-٢٠٢.
٢- ديوان شموخ في زمن الانكسار، ص٢٠٢.

رموز كثيرة لنقل فكرته حيث الغلبة للذليل على العزيز. و مازال السارد ينقل من خلال الأسلوب غير المباشر تلك المقولات إذ يقول:

سمعت قائلا يقول:

يا أيها النيام

عليكم السلام

فليلكم مازال ينصب الخيام

ولم يزل يخيط جبة الظلام

يا أيها النيام

عليكم السلام[1]

إلى أن يقول في ختامها:

فهل رأيتم بلبلا في لجة يعوم[2]

وهل رأيتم سمكا يطير؟؟؟

وهل رأيتم عاقلا تُطربه الهموم

وهل رايتم عاجزا يُغير؟؟![3]

تختلف هذه المقولة عن سابقتيها، فالصوت المنقول فيها لا يتنبأ بشيء بل يتوجه إلى (نيام) من خلال لهجة خطابية –نسبة إلى فن الخطابة المعروف– إذ افتتحت بقول (يا أيها النيام)، (عليكم السلام)، ويكرر هاتين العبارتين لتأكيد الغرض، وهو تنبيه هؤلاء الغافلين من غفلتهم، ودعوتهم إلى الحركة بمخاطبة عقولهم من خلال عدة استفهامات تمثل مدخلا للولوج إلى الغرض الأساسي من نقل مثل هذه المقولات، إذ اتضح الغرض في المقولة التالية التي بدأها بالعبارة السردية السابقة نفسها:

سمعت قائلا يقول:

القدس –عفواً يا أحبتي–

١- المصدر نفسه، ص٢٠٢-٢٠٣.
٢- المصدر نفسه، ص٢٠٣.
٣- ديوان شموخ في زمن الانكسار، ص٢٠٣.

أقصد "أورشليم"

تشاهد القتيل والجريح واليتيم

تعيش تحت وطأة اللئيم

وتشتكي من جرحها القديم

يا ويلكم.. ما عاد يستثيركم صراخها الأليم

القدس –يا أحبتي– حزينة عليله

تبيت تحت وطأة القنابل المسيله[1]

وا عجباً من حجر يغار حينما يرى نظرتها الكليله

وأمتي غارقة في لهوها ذليله[2]

فاختيار الشاعر للبدء بكلمة (القدس) يوحي باستحواذ هذه الكلمة على ذهنه إذ هي قلب النص وروحه، فهي تأخذ بعدًا وطنيًا، وإتباعها بالاستدراك في قوله (عفوا) و تأكيد ذلك الاستدراك بقوله (أقصد) للعدول عن التسمية لتلك البقعة المباركة من (القدس) إلى (أورشليم) ليدلل على العداء والقمع الصهيوني، والمعالم اليهودية الاستبدادية، وما كان الشاعر لينجح لو استخدم كلمة (القدس) ثم ذكر بعدها مشاهد القتل والذبح، بل إنه نجح– أيضا– في اختياره لما يناسب كلمة (القدس) ويحكي واقعها ألا وهو وصفها بـــ(حزينة عليلة) وجملة(تبيت تحت وطأة القنابل المسيلة) كل ذلك نقلًا –من خلال الأسلوب غير المباشر عن (صاحب المقالة) الذي ختم مقالته بتعجب يدع المتلقي من خلاله أمام مقارنة ضمنية أوحت بها استعارة الغيرة للحجر.

ثم يتبع الشاعر هذه المقاطع بمقطعين كليهما يحمل مقولة يوجه فيها القائل خطابه إلى (شفة البركان) من خلال أسلوب النهي، فالأول بقوله: (لا تُتمتمي)، والثاني بقوله: (لا تُـعَبري) ، والتمتمة والتعبير أقرب إلى لفظة الشفة منهما إلى لفظة (البركان)، فلفظة البركان

١- المصدر نفسه، ص ص٢٠٣-٢٠٤.
٢- ديوان شموخ في زمن الانكسار، ص٢٠٤.

تناسبها كلمة (ثورة)، ولعل هذه اللفظة المستوحاة هي المقصودة في هذا الخطاب، إذ ينتقد القائل في المقطع الأول الأمة الخانعة الذليلة بعد نهيه شفة البركان عن التمتمة بقوله:

يا شفة البركان لا تتمتمي

لا تنطقي بلغة الدخان والحمم

فأمتي تدير قهوة الولاء للأمم

وتشرب الحثاله

توزع الطحين للأمم

وتأكل النخاله[1]

أما في المقولة الثانية فينتقد فيها فئة من فئات الأمة، ويصفهم بالخيانة، فهم يقدمون مصالحهم الذاتية على مصالح الأمة دون رهبة من خلال قوله:

سمعت أن تاجرا معلقا بثوبه المعصفر

يبيع تحت جنح ليله..

وجه صباح مسفر

يبيع دون رهبة ويشتري[2]

تتلخص الغاية من هاتين المقالتين في تلك الرسالة المنقولة عن الأمة على لسان القائل:

وأمتي تعلن في وسائل الإعلام

رسالة يسمعها الأنام

تعلن أنها تقوم بالرساله

وأنها نموذج البساله

وأنها لا تقبل العماله[3]

هذا خطاب منقول عن الأمة بالأسلوب غير المباشر –أيضا– إذ يتضح فيه الفرق بين الأسلوب المباشر وغير المباشر من خلال الضمائر المستخدمة؛ فقد استخدم ضمير الغائب

١ ـ المصدر نفسه، ص٢٠٤.
٢- ديوان شموخ في زمن الانكسار، ص٢٠٥.
٣- المصدر نفسه، ص ص ٢٠٤-٢٠٥.

في الفعل (تعلن) على لسان الأمة بدلا من أن يقول (أُعلنُ)، وضمير الغائبة في (إنها) بدلا من ضمير المتكلم (إنني)، لو كانت هي التي تتحدث مباشرة، ومن خلال ذلك الخطاب يتجلى التناغم بين نهي البركان عن مجرد التمتمة والتعبير وبين رسالة الأمة وأهدافها إذ الأول سبب للثاني.

تتقدم العبارة السردية نفسها: (سمعت قائلا يقول) المقولة الأخيرة في هذه القصيدة – أيضا– ولكن هذه المقطوعة تميزت عما سبقها بأنها تضمنت حوارا بين ناقل المقالة، والمتحدث بها، من خلال الأسلوب الحر المباشر إذ ظهر أمامنا في هذه المقطوعة أسلوبين، غير مباشر وهو الإطار العام للمقطع، وأسلوب مباشر يترك الشاعر فيه صوت المحاور ينطلق مباشرة للرد على المقولة:

سمعت قائلا يقول:

يا قلم الحقيقة احذر

قل ما يشاء القوم أو فقف

أما سمعت أحرفي تصيح في دفاتري:

يا دولة اليهود زمجري

وزمجري

وقدمي وأخري

"يا لك من قُبَّرة بمعمر

خلا لك الجو فبيضي واصفُري

ونقِّري ما شئت لك أن تنقِّري"[1]

هنا تنتهي المقولة المنقولة، والتي يُوجَـه فيها الخطاب، لصاحب قلم الحقيقة بالتحذير من قولها، بل ويضرب له المخاطِبُ من نفسه مثلا مستشهدا بشعر طرفة بن العبد الذي أصبح يُضرب لكل من ظفر بحاجته فـ"أول من قال ذلك: طَرَفَة بن العبد الشاعر، وذلك أنه كان مع عمه في سَفَر وهو صبي، فنزلوا على ماء، فذهب طَرَفة بفُخَيخ له فنصبه للقَنَابر، وبقي عامةَ

١- ديوان شموخ في زمن الانكسار، ص ص ٢٠٥-٢٠٦.

يومه فلم يَصِدْ شيئاً ثم حمل فخه ورجع إلى عمه وتحملوا من ذلك المكان، فرأى القنابر يَلْقطْنَ ما نثر لهن من الحبِّ، فقال:

يا لك من قنبَرَةٍ بمَعْمَرِ * خَلاَ لَكِ الجوُّ فَبِيضِي وَاصْفِرِي

وَنَقِّرِي مَا شِئْتِ أن تُنَقِّرِي * قَدْ رَحَلَ الصيادُ عنك فابْشِرِي

وَرُفِعَ الفَخُّ فمَاذَا تَحْذَرِي * لا بُدَّ من صيدك يوماً فاصْبِرِي"[1]

وقد أخضع الشاعر عبد الرحمن العشماوي استشهاده بشعر طرفة بن العبد لعملية تحويلية ليدخل ضمن خطابه الشعري غير المباشر، فيوحي بما لم يقله النص مباشرة، وبهذا التناص[2] اكتسب الحوار قيمة إضافية حيث امتزج صوت القائل بصوت طرفة دون أن يخضعه للحوار الثنائي، فيتداخل الصوتان للكشف من خلالهما عن رؤية جمعية غير منطوقة.

وقد أتى الرد من المخاطَب مباشرة بدون مقدمات، وذلك ما استدعاه المقام فالمخاطَب تبدو في عباراته الغيرة على أمته تتضح تلك الغيرة من خلال عدة عبارات ظهرت في رده الآتي:

يا قائل المقالة الجبان

نسيت أن أمتي عظيمة الكيان

وأنها تلوذ بالرحمان

وعندها من دينها الأمان

يا قائل المقالة الجبان

من قال: إن نجمة تطاول القمر؟!

وإن نملة ستكسر الحجر؟!

وإن أجذم اليدين يعزف الوتر؟!

من قال أيها المكابر العنيد:

١- الميداني، أبو الفضل، أحمد بن محمد، مجمع الأمثال، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، ج١، د.ط، ١٣٧٤هـ، حرف الخاء، ص٢٤٠.

٢ - "التناص هو تعالق- الدخول في علاقة- نصوص مع نص حدث بكيفيات مختلفة"، مفتاح، محمد، تحليل الخطاب الشعري(استراتيجية التناص)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط٣، ١٩٩٢، ص١٢١.

إن غباراً يُنزل المطر

وإن ريح قيظ تنعش الشجر[1]

وإن شدة الحذر

تنجي من القدر

يا قائل المقالة الغريب.

رجاؤنا في الله لن يخيب

رجاؤنا في الله لن يخيب[2]

ووصف صاحب المقالة بالجبان يستدعي أن يكون محاوِره متصفا بالشجاعة، فتأتي عباراته مؤازرة لهذا المعنى إذ طرح المحاوِر على صاحب المقالة عدة استفهامات كلها أتت لغرض إنكار هذا الموقف المتقاعس في مواجهة اليهود، الذين لا يعدون كونهم شرذمة لا تصح مقارنتها بالأمة، ولابد من وقفة مع وصف صاحب المقالة بالغريب لمحاولة الوصول إلى سبب اختيار الشاعر لها، فهل أتى هذا الوصف لغرض موسيقي فقط أم أنه أتى بقصد من القائل؟ لعل ما اراده الشاعر من هذا اللفظ هو إثبات ذلك البعد النفسي بين قائل المقالة ومحاوِره، كما أنه لابد من وقفة مع العبارة التي ختم بها الشاعر هذه المقالة، وهي: " رجاؤنا في الله لن يخيب" حيث لم تأت بصوت المتكلم الواحد كما سبقها في المقالة من عبارات بل جاءت بصوت المتكلمين إذ أسند ضمير المتكلمين إلى كلمة(رجاء) للدلالة على أن هذا الرجاء لا يمثل رجاء صاحب الرد بمفرده، بل هو رجاء أمة كاملة علَّقت آمالها بالله، ولعل تكرار الجملة "رجاؤنا في الله لن يخيب" محاولة لترسيخ هذه الدلالة.

ويختار الشاعر الأسلوب غير المباشر– أيضا– في نقل وعد تأمين الغذاء من قِبل (المحتل) على لسان الأم الصومالية في قصيدته (حسرة في قلب امرأة صومالية) إذ تخاطب هذه المرأة ابنها، وتنقل له وعد المحتل بأسلوبها:

قالوا لنا: سيؤمنون غذاءنا

١- ديوان شموخ في زمن الانكسار، ص٢٠٦.
٢- ديوان شموخ في زمن الانكسار، ص٢٠٧.

أتؤمن الغنم العطاش ذئابُ؟!

وفي مقارنة بين أسلوبي القول المباشر والقول غير المباشر من خلال هذا النموذج محاولة للوصول إلى الغرض من اختيار الأسلوب غير المباشر هنا؛ إذ لو كان الأسلوب مباشرًا لكان القول: سنؤمن لكم غذاءكم، باستخدام ضمير المخاطب الذي يُشعر بمواجهة المخاطَب له، فيوحي له ولمن يصله هذا القول– وإن نقلًا– بأن ناقله ينقله من قائله بأمانة، كما أنه قد يوحي بثقة الناقل بهذا القول، ولكن نقله بأسلوب غير مباشر فيه دلالة على أن الناقل سمع الخبر بطريقة لا يشترط فيها المواجهة، ولعل نقله بهذه الطريقة للقول يوحي بعدم ثقته بالقائل، ومما يؤكد عدم ثقة المرأة الصومالية في(وعدهم) أنها أتبعت نقلها للخبر باستفهام إنكاري استخدمت له كناية(الذئب، والشاة) وكأنها تقول: إن تحقق هذا الوعد مستبعد تمامًا. كما تتبع المرأة الصومالية ذلك القول بنقل آخر لأصحاب العقد والحل في القضية منكرةً لهذا القول:

خطأ كبيـــــــر يابُـــني وقومنا حلفوا يمينا: إنه لصواب!
أصواب قومك أن تُسلَّم أرضنا للغاصبيـــــن ويحـــزن المحراب

من خلال العنوان (حسرة في قلب امرأة صومالية) يفترض أن يكون الصوت أحاديًا، ولكن هذا الصوت (صوت المرأة الصومالية) عبر عن وجهة النظر الكلية والجمعية التي ترى نصرها في الجهاد:

قم يا بُنـــــــي إلى الجهاد، وقل معي: خسر الطغاة الماكرون وخابوا[1]

تجدر الإشارة – في ختام هذا الفصل– إلى أن الشاعر مزج بين الأسلوبين المباشر وغير المباشر في بعض قصائده، ومن ذلك قصيدته (قراءة في وجه لطيفة اليمنية) إذ افتتح القصيدة بأسلوب السرد على لسان والد (لطيفة) إلا أنه ينوّع في الأسلوب بين المباشر وغير المباشر مما يدفع عن المتلقي السأم من طول القصيدة، التي نقلت ما خلَّفه الزلزال الذي ضرب قرية (ذَمَار) فأسفر عن مقتل الطفلة (لطيفة)[2]، وفيما يلي عرض لبعض الأبيات لبيان ذلك التنوع:

الليل يحتضن الرُبى

١ - العشماوي، عبد الرحمن بن صالح، جولة في عربات الحزن، العبيكان، ط٢، ١٤٢٦، ص٥٩.
١- ديوان يا ساكنة القلب، ص٦٧.

والصمت ينسج من خيوط الوهم حولي..
مثل بيت العنكبوت[١]
وأنا..
ألفُّ ردائي اليمنيّ
أبحث فيه عن دفء المبيت
وصغيرتي..
تختال في الأفق البعيد
على بساط من حرير
وأسير نحو خيالها
وأظل أعثر في مسيري[٢]

يفتتح الشاعر هذه القصيدة بهذه المقدمة السردية على لسان والد (لطيفة) إذ يبدو أنها لا تتعدى حديث نفس، فعباراتها تدل على أن الشاعر يسبح في عالم خيالي حيث يستعير من عالم الأساطير (بساط حرير) لـ(لطيفة) لتحلق به أمام والدها الذي يسير نحوها متعثرا. ثم ينقل الشاعر لنا صوت والد لطيفة من خلال الأسلوب غير المباشر:

ويغوص صوتي في الفضاء الرحب:
"مهلا لطيفة"
وتردد الآفاق صوتي: [٣]
"يا لطيفة"[٤]

فعبارة "يغوص صوتي في الفضاء الرحب"، ووضع عبارة "مهلا لطيفة" بين مزدوجتين تدلان على أن القول منقول لم يتم في زمن التحدث به، كما أن عبارة "تردد الآفاق صوتي: "يا لطيفة" توحي بالمسافة التي تفصل بين (لطيفة) ووالدها، وهي بلا شك مسافة مكانية إذ المسافة المعنوية بينهما قريبة جدا، مما يوحي بذلك قوله:

ولطيفتي ترمي إليَّ بنظرةٍ
وتُصيب قلبي !
أبنيتي..[٥]

١- المصدر نفسه، ص٦٧.
٢- ديوان يا ساكنة القلب، ص ص٦٧-٦٨.
٣- المصدر نفسه، ص٦٨.
٤- ديوان يا ساكنة القلب، ص٦٨.
٥- المصدر نفسه، ص٦٨.

حيث إضافة (لطيفة)، و(ابنة) لياء المتكلم، واستخدام الهمزة في ندائها ناهيك عن دلالة التصغير في (بُنيتي) إذ تدل على التحبب والقرب.

ويستمر والد لطيفة في توجيه خطابه إليها بأسلوب مباشر من خلال قوله:

هذا أبوك يلوك غربته ويبكي..!
عشق المتاعب يا "لطيفة"
كي يصد الفقر عنك..![١]

ثم يلتفت إلى ضمير المتكلم مخبرا عن نفسه:

وظللتُ أغرق في خيالاتي[٢]
أقطع ليلتي
وسألت عنك
ولا مجيب..
ومخاوفي تقسو على قلبي
وتشكو النفس..
من شبح مريب..
وفتحتُ نافذة الخيال
أذوب من شوق إليك[٣]

التنقل بين ضمير المتكلم وضمير الخطاب يوحي لنا بمدى الحيرة النفسية التي يعاني منها والد لطيفة تجاه خبر وفاتها، فهي تتراءى أمامه مرة وتختفي عنه أخرى، وهو بين هذا وذاك مصدق للخبر ومكذب، ويستمر الشاعر في تنويع تقنياته لحديث والد لطيفة إذ ينتقل إلى تقنية الاسترجاع، فوالد (لطيفة) يعود بالزمن إلى الوراء من خلال الفعل (كانت) في تذكر لحال مرضها الذي أصيبت به –قبل حادثة الزلزال[٤]– ثم تعافت منه ليُفجع والدها مرة أخرى بموتها بعده:

كانت تراودني المخاوف
والظلام يزفها نحوي
وكان يصدها عني الرجاء
وشعرتُ..[٥]

١- المصدر نفسه، ص ص ٦٨-٦٩.
٢- ديوان يا ساكنة القلب، ص٨٦
٣- ديوان يا ساكنة القلب، ص٦٩.
٤- ذكر الشاعر ذلك في مقدمة بعد عنوان القصيدة، يُنظر: ديوان يا ساكنة القلب، ص٦٧.
٥- ديوان يا ساكنة القلب، ص٦٨

أن خيالك المحبوب يرمقني
بعين دامعه
ما كنت أعلمُ أنه
يوحي بقرب الفاجعه..![1]

ثم ينتقل والد (لطيفة) إلى خطابها بتوجيه النداء إليها، لينقل لها عن طريق الأسلوب غير المباشر ما قيل له، وذلك من خلال قوله:

أبنيتي..
قالوا: تركتِ لنا الحياه
قالوا:
صنعتِ من الثرى
مسكاً
وصنعتِ من البكاء لهم قصيده
وغدوتِ
-يا لهف الفؤاد عليكِ-
طفلتنا الشهيده
قولي لهم: أنا ها هنا
لِـمَ تكذبون على أبي؟[2]

يختار الشاعر الأسلوب غير المباشر لنقل حديث الناس حول وفاة (لطيفة)، فتأتي صياغة حديثهم على لسان والدها، وقد دل على ذلك استخدام تاء المخاطبة مع الأفعال التالية: (تركتِ)، و(صنعتِ)، و(غدوتِ)، فلو كان القول مباشرا من الناس لكان كما يلي: (تركتْ)، و(صنعتْ)، و(غدتْ)، بالحديث عنها وليس بالحديث إليها، فالمتكلم هنا يصوغ عبارات منقولة بأسلوبه، مما يوحي للمتلقي بشدة ما يعانيه هذا الوالد من أثر لفقد ابنته، فهو يتعمد توجيه الخطاب إليها رغم كونه ينقل خطابًا عنها.

١- ديوان يا ساكنة القلب، ص ص٦٩-٧٠.
٢- المصدر نفسه، ص٧٠.

المصادر والمراجع

المصادر:

- العشماوي، عبد الرحمن بن صالح:
- رسائل شعرية، العبيكان، الرياض، ط١، ١٤٢٧-٢٠٠٦.
- شموخ في زمن الانكسار، العبيكان، الرياض، ط٣، ١٤٢٧- ٢٠٠٦.
- صراع مع النفس، العبيكان، الرياض، ط٢، ١٤٢٣ -٢٠٠٢م.
- عندما يئن العفاف، العبيكان، الرياض، ط٢، ١٤٢٤- ٢٠٠٣.
- القدس أنتِ، العبيكان، الرياض، ط٢، ١٤٢٨- ٢٠٠٧.
- مراكب ذكرياتي، العبيكان، الرياض، ط٣، ١٤٢٧- ٢٠٠٦.
- نقوش على واجهة القرن الخامس عشر، العبيكان، الرياض، ط٢، ١٤١٣-١٩٩٣م.
- يا أمة الإسلام، العبيكان، الرياض، ط٣، ١٤٢٧- ٢٠٠٦.
- يا ساكنة القلب، العبيكان، الرياض، ط١، ١٤٢٦- ٢٠٠٥.
- جولة في عربات الحزن، العبيكان، الرياض، ط٢، ١٤٢٦- ٢٠٠٥.

المراجع:

١- ابن منظور، أبو الفضل جمال الدين محمد، لسان العرب، مج١٣، دار صادر بيروت، ط١، ١٩٩٠-١٤١٠.

٢- أبو الفراء، الحافظ، ابن كثير الدمشقي، البداية والنهاية، ج٧، مكتبة المعارف، بيروت، د.ط، ١٤١٣-١٩٩٣.

٣- الألباني، محمد ناصر الدين، باب الذي يصبر على أذى الناس، صحيح الأدب المفرد للبخاري، مكتبة الدليل، ط٤، ١٤١٨-١٩٩٧.

٤- باختين، ميخائيل، الخطاب الروائي، ت.محمد برادة، دار الفكر، القاهرة، ط١، ١٩٨٧.

٥- بنعبد العالي، عبد السلام، سيميولوجيا الحياة اليومية، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط١، ٢٠١٦

٦- الحجمري، عبد الفتاح، عتبات النص البنية والدلالة، شركة الرابطة، الدار البيضاء، ط١، ١٩٩٦.

٧- الحسيب، عبد المجيد، الرواية العربية الجديدة وإشكالية اللغة، عالم الكتب الحديث، إربد، ط١، ٢٠١٤.

٨- زايد، علي عشري، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، دار الفكر العربي، مدينة نصر، د.ط، ١٩٩٧.

٩- العيد، يمنى، تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، دار الفارابي، بيروت، ط٢، ١٩٩٩.

١٠- الكردي، عبد الرحيم، السرد في الرواية المعاصرة (الرجل الذي فقد ظله نموذجا)، دار الثقافة، القاهرة، ط١، ١٤١٣-١٩٩٢.

١١- مفتاح، محمد، تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط٣، ١٩٩٢

١٢- الملائكة، نازك، قضايا الشعر المعاصر، منشورات مكتبة النهضة، ط٣، ١٩٦٧.

١٣- الميداني، أبو الفضل، أحمد بن محمد، مجمع الأمثال، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، ج١، د.ط، ١٣٧٤هـ.

١٤- نظيف، محمد، الحوار وخصائص التفاعل التواصلية، دار الكتب، الدار البيضاء، د.ط، ١٤١٦-٢٠٠٩.