دراسات عن الشّعر العُمانيّ

دراسات عن الشّعر العُمانيّ (دراسة)

د. محمد بن قاسم ناصر بوحجام (ناقد وأكاديمي جزائري)

الطبعة العربية الأولى 2022

© حقوق الطبع محفوظة بموجب عقد 2022

الآن ناشرون وموزعون

الأردن، عمّان

alaan. publish@gmail. com

هاتف: 797162720، 65620722 (962+)

الجمعية العمانية للكتاب والأدباء

سلطنة عمان، مسقط

omani- writers@hotmail. com

هاتف: 96824346753+ / 96824346754+

المدير العام: د. باسم الزعبي

لوحة الغلاف: Vassily Kandinsky

تصميم الغلاف: بسام حمدان

All rights reserved. No part of this book may be reproduced, stored in a retrieval system or transmitted in any form or by any means without prior permission in writing of the publisher.

جميع الحقوق محفوظة. لا يسمح بإعادة إصدار هذا الكتاب أو أيّ جزء منه أو تخزينه في نطاق استعادة المعلومات أو نقله بأيّ شكل من الأشكال، دون إذن خطّي مسبق من الناشر.

رقم الإيداع في سلطنة عمان: (2021/4061)

ISBN: 978-99969-863-1-4

رقم الإيداع لدى دائرة المكتبة الوطنية الأردنية: (2021/12/6873)

د. محمد بن قاسم ناصر بوحجام

دراسات عن الشّعر العُمانيّ

دراسة

شعراء عُمان حفروا أسماءهم وثبّتوها في سجّل تاريخ الشّعر العربي والإسلامي، بما قدّموه من نتاجٍ قيّمٍ وغزيرٍ؛ مضمونًا وفنًّا، في مختلف العصور والمحطّات التّاريخيّة.. ولا غرابة في ذلك، فإنّ عُمان منبت الشّعراء، ومعقل الأدباء، ومعهد الفصحاء.. والفرد العُماني - نكاد نقول -: هو شاعر بالطّبع والسّليقة.

د. محمد بن قاسم ناصر بوحجام

مقدّمة

صلتي بالشّعر العُمانيّ وثيقةٌ، من خلال قراءاتي للعديد من الشّعراء، ومصاحبتي للكثير منهم، وحضوري جلسات شعريّة في مختلف ربوع سلطنة عُمان، ومن خلال مشاركاتي وشهودي بعض النّدوات والملتقيات التي خُصّصت لدراسة الأدب العُماني بعامّة. ومن خلال بعض الدّراسات التي قمتُ بها في الموضوع.. ومن خلال اطّلاعي على بعض الدّراسات التي قُدّمت عن هذا الشّعر في مختلف عصوره.. ومن خلال تعاطفي وتأثّري ببعض الكتابات الشّعريّة التي برزت إلى السّاحة فكريًّا وفنيًّا...

من جملة ذلك كلِّه، ونتيجة هذه العلاقة الوثيقة بالشّعر العُمانيّ وجدتُني أسعى لدراسة ما أمكن لي دراسته من هذا الشّعر، فكانت إسهاماتي بموضوعاتٍ خاصّةٍ كدراستي الموسومة بـ: «الخطاب الدّيني في شعر أبي مسلم الرّواحي»، ودراستي: «الصّورة والموسيقى في الشّعر العُماني الحديث (الاتّجاه التّقليدي)»، وتعليقي على دراسات مثل كتابي: «الرّؤية الإسلاميّة في كتاب (أبو مسلم الرّواحي) حسّان عُمان» الذي ألّفه أستاذنا د. محمد بن صالح ناصر.. كما ألّفتُ كتابًا عن ابن دريد عنوانه: «ابن دريد الأزدي الصّوت المتميّز في اللّغة والأدب».. وعلّقتُ على بعض الأشعار والدّواوين مثل ما قمت به مع ديوان الشّيخ محمد بن علي بن سعيد الشّرياني «مرآة الزّمان في حياة قابوس وعُمان»، وإسهاماتي بمقالات

في الصّحافة العُمانيّة. مثل مقالي: «الأدب العُماني في حاجة إلى دراسة»، وغير ذلك. وقد نشرت بعض المقالات في بعض الجرائد والمجلاّت العُمانيّة: (عُمان، الوطن، الشّبيبة، السّراج، النّهضة، الثّقافيّة، عالم الثّقافة، الرّؤية..) ونشرت في مجلّة الحياة (جمعيّة التّراث، القرارة، الجزائر) دراسات عن الأدب العُماني... وفي بعض الدّوريّات الأخرى.

ارتأيت - بتشجيع من أخي المهندس الشّاعر سعيد بن محمد الصّقلاوي - تقديم بعض هذه الأعمال في هذا الكتاب؛ جمعًا لها في سِفر واحد، وتسجيلَ بعض أوجه الحضور العُماني في السّاحة الشّعريّة، هذا الشّعر الذي أدّى أدوارًا مهمّة رساليًّا. عنونتُ الكتاب: بـ«دراسات عن الشّعر العُماني».

لم أقم بالتّعديل في الأعمال المنشورة في الكتاب، أبقيتُ عليها كما كُتِبَتْ في حينها، إلّا تصحيح الأخطاء المطبعيّة، وتقديم بعض الإضافات الطّفيفة التي اقتضاها المقام.

رتّبتُ البحوث في الكتاب حسب تاريخ كتابتها ونشرها أو المشاركة بها في المناسبات المذكورة، في أوّل الأمر، ثمّ اقتُرِحَ عليّ عرض الدّراسات أوّلًا، ثمّ التّعليقات على كتب ثانيًا، فاستجبتُ للمقترح..

أرجو أن أكون بهذا العمل قد قمتُ ببعض الواجب نحو الشّعر العُماني الأصيل، المتميّز في السّاحة الأدبيّة بعامّة، كما أرجو أن تكون الرّسالة واضحةً عند المتلقّي بأمثال هذه الخطوات في التّعاون بين المشرق والمغرب، في الكشف عن المخفيّ من الأدب العُماني الذي يكاد يُطمَس

بفعل التّطوّر والحداثة والسّير بطرقٍ غير متوازنة في الدّراسات والأعمال التي تقدّم في السّاحة الأدبيّة.

والله وليّ التّوفيق والسّداد والرّشاد.

د. محمد بن قاسم ناصر بوحجام

الجزائر، يوم الأحد

16 من رجب 1442هـ/ 28 من فبراير 2021م

الإيقاع في ديوان «وصايا قيد الأرض» لسعيد الصّقلاوي[1]

• مقدّمة

إنّ مضامين ديوان «**وصايا قيد الأرض**» للشّاعر سعيد بن محمد بن سالم الصّقلاوي الجنيبي، توزّعت بين البوح ببعض الأشجان الخاصّة، وتناول الجانب الحضاري لسلطنة عُمان، وعرض بعض القضايا الرّاهنة، التي عالجها الشّاعر برؤى خاصّة، كما تضمّن موضوعات أخرى...

تميّزت قصائد الدّيوان بتوفّرها على العناصر المطلوبة في كتابة الشّعر، من التّصوير والرّمزيّة، والموسيقى المتنوّعة (الجرْس والوزن والإيقاع)... وغيرها ممّا جعل الدّيوان تحفةً أدبيّةً، تُضاف إلى بقيّة الدّواوين التي نشرها الشّاعر.

ديوان «وصايا قيد الأرض» بحاجة إلى دراساتٍ من أوجه متعدّدةٍ، في الرّمزيّة التي تضمّنها، بداية من عنوانه الذي يحمل من الذّاكرة العُمانيّة دلالات كثيرة، ترجع به إلى الإمام اليعربي سيف بن سلطان بن سيف

(1) قدّمت الدّراسة في مؤتمر الحركة الأدبيّة واللّغويّة المعاصرة في عُمان، وحدة الدّراسات العُمانيّة، جامعة آل البيت، المفرق، الأردن، يوليو 2015م. ونشرت في مجلّة الحياة، جمعيّة التّراث، القرارة، غرداية الجزائر. الحلقة الأولى، عدد: 21، (رمضان 1438هـ/ جوان 2017م)، ص: 139 - 157. الحلقة الثّانية، عدد: 22، (ذي الحجّة 1438هـ/ سبتمبر 2017م)، ص: 155 - 172.

اليَعربي، الذي لُقِّب بـ «**قيد الأرض**» لعدله وتقييده البلاد وضبطه الممالك.. كما أنّ كثيرًا من عناوين قصائد الدّيوان تحمل دلالاتٍ عميقةً ورمزيّةً عاليةً.

تتميزّ لغة القصائد بمميّزات أعطت الكتابة الشّعريّة عند سعيد الصّقلاوي قيمة خاصّة.. كلّ هذا وغيره بحاجةٍ إلى وقفاتٍ متأنيّةٍ، ودراساتٍ معمّقةٍ. غير أنّ ما يلفت النّظر في الدّيوان هو بناء القصيدة بمختلف أشكالها وأنواعها في إبداع الشّاعر، ممّا يدعو إلى عرضه وتحليله ونقده.

تناولنا في هذه الدّراسة جانب الإيقاع الذي لفت نظرنا بتنوّع الشّاعر في إيراده فيما نظم من قصائد الدّيوان، وما جذب انتباهَنا أكثر تفنّنُه الكبير في إيجاد هذا الإيقاع بمختلف صوره وأشكاله، مُطلِقًا العنان لموهبته كي تبدع، ولمشاعره كي تختار ما يناسبها من الإيقاعات لتعبّر وتصوّر ما ترمي نقله إلى المتلقّي.

هذا التّنوّع في تشكيل الإيقاعات بهذه الصّورة، بحاجة إلى عرض وتحليل ودراسة ونقد ومناقشة. وهذا ما حاولنا القيام به في هذه الدّراسة. من دون نقد هذه التّجربة ولا تقويمها، فما قمنا به هو قراءة أوليّة للدّيوان. هدفنا من هذه الدّراسة هو تقديم نموذج من الإبداع الذي ينطلق من تجربة خاصّة، تحاول فسح المجال له كي يتحرّر – ولو نسبيًّا – من بعض القيود المُغِلّة له. والحكم للقارئ المتخصّص لتقويم هذه التّجربة.

سمحنا لأنفسنا بتقديم تفسيرات وتأويلات لما لاحظناه في إيقاعات قصائد الدّيوان التي قد يوافق عليها صاحبها، وقد لا يرى فيها الحقيقة التي نشرها؛ انطلاقًا من الرّأي الذي يرى أنَّ دراسة النّصوص تكون من داخلها وليس من خارجها، وفي هذه الحال يكون القارئ منتجًا للنصّ الذي يقرؤه، من خلال ما يقدّمه من آراء وتحليلات له: «... يرى (إيزر) أنّ العمل الأدبي يتشكّل من خلال فعل القراءة، وأنّ جوهره ومعناه لا ينتميان إلى النصّ، بل إلى العمليّة التي تتفاعل فيها الوحدات الثّنائيّة مع تصوّر القارئ، ومن ثمّ فقد زُحزِح النصّ في نظريّة التّلقّي من مركزالدّراسة الأدبيّة، وصار لا يعيش إلّا من خلال القارئ، حتّى قيل: إنّ النصّ هو القارئ نفسه»[1].

أشير أنّني لم أسلك مسلك الدّراسة الأدبيّة المعتادة في هذا البحث، لأنّ ما قمتُ به هو قراءات أولى للدّيوان، ومنحتُ نفسي الحريّة في تناول قصائده.. هل جاء هذا نتيجة تأثير الشّاعر في منهجيّتي؟ وذلك بما أعطاه من حريّةٍ لإبداعه، كي ينطلق من دون حدود في إيجاد إيقاعات لقصائده التي لا تتحكّم فيها إلّا مشاعره التي توجّهه حيث يختار لها ما يناسبها، وما يتناغم معها. وذلك بالتّصرّف في الأوزان، والانتقال بين الصّيغ والتّراكيب كما يشاء.. هل هذا التّأثير هو الذي جعلني أسيرُ في هذا النّهج من التّحرّر من ضوابط الدّراسة الأدبيّة العاديّة؟!

(1) الدّكتور فوزي عيسى، تحليل النصّ الشّعري، دار المعرفة الجامعيّة، الإسكندريّة، 2002، ص: 22، 23. ينظر نظريّة التّلقّي، تأليف روبرت هولبن ترجمة د. عزّالدّين إسماعيل، النّادي الأدبي، جدّة، ص: 24.

- **مفهوم الإيقاع**

إنّ الإبداع في الشّعر والتّأثير في المتلقّي - باستغلال عنصرالموسيقى - يحصل حين يحسّ الشّاعر بانسياب الموسيقى، فيشعر هو سريانها في تجربته الشّعريّة عن سجيّة. ويكون هذا أكثر بروزًا وتأثيرًا بالإيقاع الذي هوعنصرٌ جوهريٌ في العمل الأدبيّ الفنّي، والشّعريّ منه بخاصّةٍ، فهو يُسهم في توفير الجماليّة فيه. كان أفلاطون يرى أنّ الانسجام والإيقاع عنصران أساسان في الشّعر: «مردّهما إلى النّزعة الطّبيعيّة في الإنسان. فالوزن عنصر عرضي في الشّعر، بينما الانسجام والإيقاع عنصر جوهريّ. وفي هذا دليلٌ على الارتباط الضّروريّ بين الشّعر والموسيقى»[1].

ما أثاره أفلاطون يبيّن العلاقة بين الإنسان والإيقاع من وشائج من النّاحية الشّعوريّة التي تنتظم بها حياته، وتنسجم وتتناغم مع ما يدور حولها، فيعبِّر عنه بطريقةٍ صحيحةٍ وصادقةٍ، يتكفّل بهذا الإيقاع الذي يترجم عن الشّعر الذي هو الشّعور. بمعنى أنّ الإيقاع يشكّل الأساس في بنية النّص؛ إذا سلّمنا أنَّ حقيقة الإبداع تتجسّد في الجماليّة التي يتوفّر عليها العمل الفنّي. فهو: «أوّل ما يدخل ميدان الفعل. وإذا ما نُظِر إليه في علاقته بالشّعر خاصّة فإنّه يعدّ قوّة الشّعر الأساسيّة وطاقته الأساسيّة»[2].

(1) الدّكتور والي دادة عبد الحكيم، مباحث إيقاعيّة في اللّغة العربيّة، دار هومة للطّباعة والنّشر والتّوزيع، الجزائر، 2014م، ص: 115. يُنظَر: أرسطو، فنّ الشّعر، تحقيق عبد الرّحمن بدوي، دار الثّقافة، بيروت، (د.ت)، ص: 3.

(2) مباحث إيقاعيّة في اللّغة العربيّة، ص: 118، 119.

يسجّل النّصُّ للإيقاع - بهذه الصّفة، وبالنّظر إلى علاقته بالإنسان- بعدًا أنثروبولوجيًّا ونفسيًّا: «حين يحيل على التّلذّذ، زيادة على ما كان له من قوّةٍ سحريّةٍ في الماضي، وما أدّاه من دورٍ حين كان إطارًا لممارساتٍ شعريّةٍ. إنّ له من جهة بعدًا شعوريًّا، بلغ من المرونة حدًّا إن كان قرّبه من الشّعر فقد جعل معناه مستعصيًا على اللّغة وغير مدرك إلّا بالتّجربة في حدودٍ لا دلاليّة. وأخيرًا له أيضًا بعدٌ فلسفيّ، أهمل العروضيّون البحث فيه، ذلك هو اغترافه من نظريّة الأعداد الفيثاغوريّة، حيث تُتّخذ جماليّة النّظام رياضيًّا، وهو ما يزال ملاحَظًا إلى حدّ الآن»[1].

إذن، على الرغم من أنّ الشّعر جرسٌ ووزنٌ وإيقاعٌ، فإنّ للإيقاع دورًا مهمًّا وأساسًا في العمليّة الإبداعيّة، من حيث التّأثير في المتلقّي. إنّ الموسيقى المتولّدة منه تتميّز بالحماسة التي توفّر عنصر دغدغة العواطف، فالشّاعر يوجِد موسيقى داخليّةً تدفع بالمتلقّي كي يتفاعل معه ويتجاوب. «فالإيقاع يُشيع في الصّورة الشّعريّة نوعًا من الاتّساق والمساواة، ممّا يتناسب مع الحالة النّفسيّة، وهذا بدوره يُكسِب الصّورة الأدبيّة حيويّةً، تنسجم مع حيويّة الإنسان في تكوينه التّركيبي الذي يقوم على النّظام والاتّساق الجميل، ويتلاءم مع ما يبغيه في تصرّفاته من الانسجام والتّوافق في كلّ أموره في الحياة.. كلّ ذلك في إيقاع رتيب،

(1) المرجع السّابق، ص: 118. ينظر الدّكتور محمد السّرغيني، محاضرات في السّيميولوجيا، دار الثّقافة للنّشر والتّوزيع، ط1، الدّار البيضاء، المغرب، 1987، ص:151.

يصدر عن الإنسان المستقيم في طبعه وذوقه، المعتدل في تفكيره وخلقه، فينجذب بعقله وعاطفته إلى نظائره من الأشياء والمخلوقات التي تقوم على نظامه واتّساقه وغيرهما من الأمور التي رُكّبت على مثاله في خَلقه وخُلقه. ومن هذه الأشياء الصّورة الأدبيّة في إيقاعها وموسيقاها الدّاخليّة والخَفيّة»[1].

«وبهذه القابليّات المدهشة الدّاخلة في صميم حركة وفعاليّة القصيدة، يمكن أن يُعَدّ (الإيقاع) في حقيقته (القانون التّوليدي الأساس الذي يخلق الحدث الشّعري)[2]. غير أنّ هذا القانون لا يمكن أن يُعقَد وفق ضوابط محدّدة صارمة، كما هو في الشّكل العام للبحور الشّعريّة، إذ (لمّا كانت الأنظمة الإيقاعيّة المبتَدعة التي يتكوّن منها الإيقاع المميّز للشّاعر أنظمةً اختياريّةً، فقد لزم من ذلك أن لا يخضع لضوابط دقيقةٍ معيّنةٍ، فهي اكتشافاتٌ لعلاقاتٍ خفيّةٍ في اللّغة، يتوصّل إليها الشّاعر، ثمّ يسعى إلى تطويرها وإبرازها في أعماله)[3]. إنّ هذه العلاقات الخفيّة في اللّغة لا تتوقّف في تشكيلها لنظام الإيقاع على إسهام الصّوت والتّركيب والدّلالة فحسب، (بل يتعدّى ذلك إلى المجالات الحضاريّة والثّقافيّة لكلّ من

(1) الدّكتور علي علي صبح، البناء الفنّي للصّورة الأدبيّة في الشّعر، ط2، المكتبة الأزهريّة للتّراث، 1416هـ/ 1996م، ص: 258.

(2) ينظر محمد لطفي اليوسفي، في بنية الشّعر العربي المعاصر، دار سراس للنّشر، تونس، 1985، ص: 157.

(3) ينظر ثائر عبد المجيد العذاري، الإيقاع في الشّعر العربي الحديث في العراق، ص: 167.

الباثّ والمستقبل. فنظريّة الإيقاع في اللّغة الشّعريّة يجب أن تحتوي كلّ العناصر اللسانيّة والنّفسيّة والثّقافيّة للكتابة والقراءة، وهو ما يجعل بعضهم يعرّف الإنسان بأنّه حيوانٌ إيقاعيٌ)»[1].

«والإيقاع صفة مشتركة بين الفنون جميعًا، تبدو واضحة في الموسيقى والشّعر والنّثر الفنّي والرّقص. كما تبدو أيضًا في كلّ الفنون المرئيّة. فهو إذن بمثابة القاعدة التي يقوم عليها أيّ عمل من أعمال الفنّ. ويستطيع الفنّان أو الأديب أن يعتمد على الإيقاع باتّباع طريقة من الثّلاث (التّكرار، أو التّعاقب، أو التّرابط)»[2].

في هذه النّصوص التي تعمّدنا إيرادها متتابعة متتالية، من دون تعليق ولا نقد، نقف على المميّزات الخاصّة بالإيقاع. هذه الخصائص تجعل منه عنصرًا أساسًا في العمليّة الشّعريّة التي تهدف إلى استكناه ما في الوجدان من مشاعر، وتصوير ما بداخل النّفس من عواطف، تحتاج إلى ما يمكنّها من الوصول إلى المتلقّي ليكون واعيًا لها، متجاوبًا معها..هذا البلوغ هو المفهوم الحقيقي للبلاغة، التي وُجِدتْ فيها أساليب لتوفير عناصرَ للتّعبير والتّصوير الصّادق للمشاعر والأفكار.

(1) مباحث إيقاعيّة في اللّغة العربيّة، ص: 130، 131. ينظر توفيق الزّيدي، أثر اللّسانيّات في النّقد العربي الحديث في العراق، رسالة ماجستير، مخطوطة، كليّة التّربيّة، جامعة بغداد، 1989، ص: 205

(2) المرجع السّابق، ص: 126.

- **تعريف الإيقاع**

من هذا العرض لمفهوم الإيقاع، الذي هو أحد أعمدة التّجربة الشّعريّة لتوفير الجماليّة في النّصّ الأدبي، نقدّم تعريفًا له. يعرّفه اللسانيّون «بأنّه الإعادة المنتظمة داخل السّلسة المنطوقة، لإحساسات سمعيّة متماثلة، تكوّنها مختلف العناصر النّغميّة»[1].

لا يتعدَّى مفهوم الشكليّين الرّوس للإيقاع ذلك كثيرًا، إذ يشمل مفهوم الإيقاع عندهم ظاهرة التّناوب الصّحيح للعناصر المتشابهة، كما يشمل تكرار هذه العناصر، وخاصيّة التّردّد، هذه هي بعينها ما يحدّد معنى الإيقاع، وتهدف خاصيّة التّردد في الإيقاع الشّعري إلى التّكرار الدّوري لعناصر مختلفة في ذاتها، متشابهة في مواقعها ومواضعها من العمل، بغية التّسوية بين ما ليس متساويًا، أو تهدف للكشف عن الوحدة من خلال التّنوّع، وقد تعني تكرار المتشابه بغية الكشف عن الحدّ الأدنى لهذا المتشابه، أو حتّى إبراز التّنوّع من خلال الوحدة»[2].

نسأل بعد هذه التّوطئة عن مكان الإيقاع في قصائد ديوان «**وصايا قيد الأرض**» للشّاعر العُماني سعيد بن محمد بن سالم الصّقلاوي الجنيبي، ما مظاهره؟ وما أشكاله؟ وكيف نسّق به بقيّة مكوّنات العمل الشّعري، لغةً

(1) الزّيدي، توفيق، أثر اللّسانيّات في النّقد العربي حتّى القرن الثّامن الهجري، ط3، دار الآداب، بيروت، 1984، ص: 63.

(2) لوتمان ميخائيلوفيتش، تحليل النّصّ الشّعري، ط1، ترجمة محمد أحمد فتّوح، النّادي الأدبي الثّقافي، جدّة، ص: 96. ينظر د. راشد بن حمد بن هاشل الحسيني، البنى الأسلوبيّة في النّصّ الشّعري، دراسة تطبيقيّة، ط1، دار الحكمة، لندن، 2004م، ص: 27.

وأسلوبًا وصورةً، وغيرها؟ لكن كما قلنا -آنفًا- لن نتعمّق كثيرًا في تحليل ذلك، ولن نتعرّض لمقاربة هذه العناصر بالإيقاع، إلّا إشارات نذكرها؛ بما يعين على بيان دوره في إبداع الشّاعر.

نسجّل في البداية أنّ الشّاعر سعيد الصّقلاوي تصرّف وَفق المفهوم الذي أثبتناه للإيقاع، وأعطى نفسه الحريّة في الكتابة الشّعريّة، فأوجد من الإيقاع أشكالًا كثيرةً، وفّرها من مصادر متنوّعة، ممّا نثبته فيما يأتي.

- **أنواع الإيقاع في ديوان «وصايا قيد الأرض»**

يعمد الشّاعر في بعض أشعاره إلى تقديم مشاعره على شكل تغريدات أو بطاقات مكوّنةٍ من كلمات قليلة، ممتطيًا بحورًا مجزوءة، غير مهمل القافيّة، مع اختيار حروف عن قصد ووعي...ممّا يُولِّد إيقاعاتٍ خاصّة، تُحدِث نبرات، تتكوّن منها موسيقى خاصّة.. نقرأ هذا في قصيدته البطاقيّة (إن صحّت هذه النّسبة) «**عتبات الصّباح**»:

على عتباتِ الصّباحِ
أغنِّي
وأنسى جراحي
فتزكو زهور الزّمانِ
بروضة روحِي
وراحِي
يعمِّرُ قلبي يقينٌ

ويُوقِظُ عزمي
طِماحِي[1]

نلاحظ الخفّة في قراءة هذه الأسطر النّاتجة من بحر المتقارب الذي توزّعت تفعيلاته بين أسطر القصيدة القليلة، من دون التّقيّد بعددها في كلّ سطر، مع اختيار رويّ (الحاء) المكسورة الممدودة، بالإضافة إلى كثرة المدود في كلمات النصّ. وورود صوت الكسرة بنسبة أكبر من الحركات الأخرى.. كلّ هذا أحدث نبرًا وولّد إيقاعًا اتّصف بالخفّة والإطراب في لغة انسيابيّةٍ سلسةٍ، تتجاوب مع مشاعر الشّاعر، وهو يستقبل الصّباح الجميل بخفّة نسيمه، وجميل زهوره؛ لِتُذهب هذه الخفّةُ ثقلَ ما كان يعانيه من جراح قبل بزوغ الصّباح، فينشط بقلبه وجسمه، وتتيّقظ عزيمته، ويتحرّك طموحه.. ويمضي في طريقه بهذا الإيقاع الجميل.

في المقطوعة المعنونة بـ«**المتضخّم**» لجأ الشّاعر في تقديم لوحته إلى شكل بطاقة، على بحر المتقارب بكلّ تفعيلاته، مع اختيار رويّ الهمزة، حَلقِيّ المخرج، صفته الهمس والخفوت، وهو ما أوجد إيقاعًا، حمل إلى المتلقّي حسرةً، نتيجة غصّةٍ أصابت الشّاعر وهو يصف المتضخّم الذي ظهر بأخلاق غير حسنة، فكان منتفخًا كبرياءً ورياءً، وهو خواء من كلّ قيمةٍ خُلقيّةٍ، فاجتمعت الخفّة في الوزن من البحر المختار، وثقل الهمّ من الحروف المنتقاة: كالهمزة حلقي المَخرج، والياء لسانيّ المخرج، صفته

(1) سعيد الصّقلاوي، وصايا قيد الأرض (ديوان)، ط1، المركز الدّولي للخدمات الثّقافيّة، بيروت، لبنان، 1436هـ/ 2015م، ص: 23

الجهر، والصّوت (الشَّدَّة)، فاجتمع في النصّ الجهر والهمس والخفوت والشّدّة، وقد تناغمت وتناسقت. ليصوّر كلُّ هذا المجموع صُنْعَ المتحدَّث عنه، ومنها جاء الإيقاع يوقّع هذه الصّورة المعبّرة:

تضخّمَ منتفخًا بالخواءِ
وأَتْقَنَ صُنعَ مرايا الرّياءِ
ولَـمَّا أجاد الوقوف كَراءِ
أقامُوهُ رأْسَا بلا كبرياءِ
فحقَّ عليهِ وعيدُ السّماء [1]

على بحر المتقارب أيضًا، نظم الشّاعر قصيدته «**سلام على الرّافدين**» بالطّريقة نفسها، أي عدم التّقيّد بعدد التّفعيلات في السّطر الواحد. الجديد في هذه القصيدة هو طول نفس الشّاعر فيها، وطول بعض أسطر القصيدة، ليمتدّ السّطر الشّعري أحيانًا إلى سطرين، وتوزيع التّفعيلة الواحدة مرّات بين شطرين. هذا التّصرّف سمح للشّاعر بإيجاد إيقاعات خاصّةٍ، تستجيب لمشاعره، وهي تترنّم وتتغنّى بتاريخ بلاد الرّافدين الحضاري والعلمي بعرض أسماء العلماء الذين أنجبتهم، وربط كلّ هذا بتاريخ وطن الشّاعر (عُمان)، بأعلامه ومدنه ومظاهر الحضارة المختلفة فيه..

التّنوّع في الإيقاعات، بتعدّد مصادرها، وإعطاء الحريّة للعمليّة الشّعريّة كي تلتمسها وتلتقطها بكلّ حريّة لتبدع فيها، هو ما توخّاه الشّاعر في هذه

(1) المصدر السّابق، ص: 35.

المحاولة. هذه بعض مقاطع القصيدة التي تَعدُّ خمسة وخمسين سطرًا:

سلامٌ على الرّافدين
يُعرِّشُ فوق ضفاف التّواريخ فجْرا
ويكتُبُ أُسطورةَ الشُّرفاءِ
سلام المهلَّبِ للأهل في بصرة الكبرياءِ
تَرَفْرِفُ رايتُه بسناءِ الإلهِ على مَطْلَعِ الشّمسِ في خُرَسَانْ
...سلامُ الخليل على الدُّؤلي
يُنَضِّدُ بالنّحْوِ زُهْرَ البيانْ
...سلامٌ منَ البوسعيديِّ أحمدَ، يُمْطِرُ شطَّ العروبة
مِنْ سبحات الكرامةِ. يَكْحِلُ بالأَمْنِ جَفْنًا ويَمْلأُ
بالعِزِّ نَفْسًا
ويَغْمُرُ بالزَّهْوِ موْجَ الخليجِ
سلامُ المدائنِ: نزوى، وبهلى، وعِبْري
يُمَجِّدُ أجْبالَها والهِضابَ، يُطَرِّزُ حاراتِها بالثَّناءِ
وبالعلمِ والحلْمِ، والحزمِ، والنّجباءِ
لبغدادَ وَهْجُ الخلافَةِ، سهْلُ الضّيافةِ، مَوْكِبُ
عِلْمٍ، يُضيءُ الدُّروبَ، ويَسْقِي عِطاشَ الزّمانْ
وَجَحْفَل حَرْبٍ لَهُ العربُ والدّينُ زندُ العطاءِ
وكفُّ الرّجاءِ

ورُوحُ الفداءِ[1].

ظهر النّبر الخفيف المطرب بقوّة في قصيدة الشّاعر: «**ادْنُ مِنِّي**»[2] هذا النّبر الذي تولّد من تفعيلة (فاعلاتن) التي تصرّف فيها الشّاعر بشكل كبير؛ زيادة فيها وإنقاصًا منها في أسطر النّصّ. هذا التّصرّف هو الذي أوجدَ النّبر، ونتج عنه إيقاعٌ خاصٌّ. تلقانا في النصّ الأشكال الآتيّة: (فاعلاتن) (فاعلاتن فا) (فاعلات فا) (فاعلتن فا)، وأحيانًا يعبث الشّاعر بالتّفعيلة ولا يبقي لها على أثر. هذا التّصرّف المطلق في التّفعيلة هو الذي أحدث التّنوّع في نبرات الأسطر، ومنه جاء الإيقاع الذي أراده الشّاعر أن يكون معبّرًا ومصوّرًا لحركاته، وهو ينتقل بين الكفّ والعينين، بين النّبض والسّماع والبصر. وهو يدعو حبيبه كي يدنو منه. فالإيقاع صوّر هذه الحركات الحسيّة والمعنويّة أو النّفسيّة، بفضل التّصرّف في التّفعيلة وعدم التّقيّد بها في كامل النّص؛ صيغًا وعددًا.

على شكل البطاقة، وبأسلوب التّغريد، قدّم سعيد الصّقلاوي مقطوعته: «**طاف في خيالي**» التي جاءت في ثمانيّة أسطر. كلّ سطرٍ تضمّن تفعيلتين: (فاعلن، فعولن) أي كانت المقطوعة على وزنٍ واحدٍ خاصٍّ ابتدعه الشّاعر[3].

(1) يُنظر المصدر السّابق، ص: 71 - 76.

(2) يُنظر المصدر السّابق، ص: 29.

(3) يُنظر المصدر السّابق، ص: 87.

لم يتخلّ الشّاعر عن الشّعر العمودي في هذا الدّيوان، لكنّه كان ملتزمًا باختيار الخفّة في النَّظم، وتوخّي النّبر في الصّياغة، كلّ ذلك يهيّئُ السّبيل إلى الإيقاع الذي كان ميسم هذا الدّيوان. فبمجزوء بحر الوافر كتب قصيدته «**خطى**» ذات السّبعة عشر بيتًا. الإيقاع في هذا النّصّ توفّر من خلال ما يأتي:

1- ركوب مجزوء البحر.

2- لغة انسيابيّة، حروفها منتقاة بعناية.

3- تكثيف الصّورالشّعريّة التي لم تخلُ من رموزٍ موحيّةٍ.

4- غلبة الجمل الفعليّة الّتي تدلُّ على الحركة في النّصّ، وهي من مظاهرالإيقاع والنّبر.

5- الميل إلى استعمال أسلوب التّقابل والتّضاد.

6- توفّر النّصّ على كثيرمن الجمل المتوازية في كلماتها.

7- كثرة صيغ (مفتعل ومنفعل ويفتعل وينفعل) في النّصّ. وكلّها تنتمي إلى نسق واحد صوتيًّا. هذه الرّتابة وهذا التّكرار ولّدَا إيقاعًا ينتظره القارئ في القصيدة أثناء قراءته بعض أبياتها. فكما يكون الاختلاف في شكل الكلمات والأصوات محدثًا إيقاعًا خاصًّا، كذلك يكون للتّكرار والرّتابة دورٌ في إحداث هذا الإيقاع.

8- تكرار صيغ معيّنة وكلمات وحروف وأصوات.. وقد عمد الشّاعر إلى إيجاد إيقاع من تكرير صيغة معيّنة، رآها معبّرة عمّا

يريده معنًى، وتستجيب لعواطفه نغمًا، وقد ولّد موسيقى رتيبةً، تُطرِب النّفس، وتُحرّك الجوارح[1].

9- التّقيّد برويٍّ واحدٍ كامل القصيدة.

10-التّنوّع في الأساليب: كالاستفهام والتّعجّب والتّقرير والخبر والإنشاء والطّباق والجِناس...

11-يمكن للقارئ اكتشاف إيقاعات متنوّعة من خلال الحروف والحركات التي زخرت بها القصيدة.

هذا التّنوّع في مكوّنات القصيدة كان له دور في إيجاد الإيقاع فيها، مع ملاحظة أنّ هذا التّنوّع لم يكن متكلّفًا ولا متصنّعًا.

هذه بعض الأبيات من القصيدة:

بِقلبِ اللّيلِ يشْتَعِلُ ورَغْمَ الجَذْبِ ينْهطِلُ
يُوَزِّعُ أُنْسَ بَهْجَتِه وَلَكِنْ روحَهُ الوَجَلُ
ويَسْكَرُ بالهَوَى، والشِّعْرُ مِنْ إِحْساسِهِ ثَمِلُ
يَلُمُّ الحُزْنَ في فَرَحٍ وَيَحْنُو وهو مُعْتَدِلُ
وَيَهْدِرُ في تصامُتِهِ وَيَهْدِنُ وهْوَ يَقْتَتِلُ
يُداوِي وَهْوَ مَجروحُ وَيَحْلُمُ وهْوَ مُنْفَعِلُ
وَيُقْطَعُ وهو يتّصِلُ ولا العَثَراتِ يَنْتَعِلُ
بِحُبِّ النَّخْلِ مَعْجونٌ وعِشْقِ الأَرْضِ مُنْجَبِلُ

(1) ينظر محمد بن قاسم ناصر بوحجام، الصّورة والموسيقى في الشّعر العماني الحديث، ط1، مكتبة الضّامري للنّشر والتّوزيع، السّيب، سلطنة عمان، 1435هـ/ 2014م، ص: 85.

مُطـــــــاردَةٌ أمانيـــــــه وَيَـــــمْلأُ يَأْسَـــهُ الأَمَـــلُ؟
لِنـــــــورِ اللهِ يَبْتَهِـــــــلُ وَبِـالإِنْســـــانِ يَحْتَفِـــلُ[1]

«وفي النّاحية العمليّة التّطبيقيّة يجدر بالنّاقد أن يتفحّص حركة الإيقاع والأصوات المشتركة فيه والجمل، ويتوقّف عند ظاهرة التّكرار الحَرفِي أو الكلِمِي أو الجُمَلِي، ويربطها بالانفعالات وبالموضوع. كما يتوقّف عند ظاهرة التّقسيم في بيت الشّعر أو السّطر التي غالبًا ما ترتبط بتلوّن انفعالي...»[2].

اجتهدنا في تطبيق هذه الملاحظة في قصيدة «**إليك تسعى جفوني**» التي تعُدُّ ثمانيّة عشر بيتًا، نظمها الشّاعر على بحر (المجتثّ) مجتهدًا في إيجاد إيقاعات من مختلف المصادر والأشكال متعمّدًا التّكرار.. يأتي على رأسها تكرار صيغٍ معيّنةٍ، مثلًا صيغة (فعال) وردت خمس عشرة مرّة، و(فَعْلَة) جاءت فيها إحدى عشرة مرّة، وصيغة (افتعال) وردت خمس مرّات، وصيغة (فعيل) أربع مرّات. وصيغة (فعول) ثلاث مرّات.. وغير ذلك من الصّيغ التي تكشف عن رغبة الشّاعر في إيجاد إيقاعاتٍ معبِّرةٍ مصوّرةٍ، هذه الإيقاعات التي تتضمّن مدودًا مختلفة، تنقل - بصدقٍ- المشاعر المحتدمة في داخل الشّاعر. أكاد أقول إنّ هذه القصيدة هي شعر

(1) وصايا قيد الأرض، ص: 25 - 28.

(2) د. عبد القادر أبو شريفة، وحسين لافي قزق، مدخل إلى تحليل النّص الأدبي، ط3، دار الفكر للطّباعة والنّشر والتّوزيع، عمّان، الأردن، 1420هـ/ 2000م، ص: 86.

صيَغٍ، أو نصّ صيَغٍ، إضافة إلى ما تضمّنه النّصّ من أسلوب التّقابل والتّضاد الذي يسهم في إيجاد الإيقاع، كقوله:

فأنـــتِ نـــوري وظلِّـــي وحضـــرتي وغِيـــابي
تسامُـــحِي وعِتـــابي ومَـــأْمَنِي وارْتيـــابِي
وفرحتِـــي واكْتـــئابِي وضِـــحكتِي وانتِحـــابِي
إذا تولَّيْـــتِ عنِّـــي فكـــلُّ مـــا بِـــكِ مـــا بـــي
وإِنْ تَـــجافيْتِ خَوْفًـــا فَخَوْفُـــكِ العُمْـــرَ خـــابِ
صَـــوابُ حُبِّـــي جُنـــونٌ جُنـــونُ حُبِّـــي صـــوابِي[1]

كما كان لصوت الكسرة المتكرّر موصولًا مرّة بياء المتكلّم، وأخرى غير موصول، إسهام في هذا الإيقاع المطرب المصوّر المعبّر.

بمعنى آخر إنّ ممّا يسهم في إحداث الجرْس لإبراز المعنى المُراد تبليغه تكرير الصّوت، فإنّ ذلك يُعين على تصوير الموقف وتجسيمه أو تشخيصه. فالشّاعر يستغلّ الخصائص الصّوتيّة التي تتميّز بها بعض الحروف، فيوجّهها لتكشف عن إيحاءات الصّوت، أو اللّفظة، أو الجمل، أو المقاطع المكرّرة.

يجرّب الشّاعر طريقة أخرى وهو يرغب في إحداث إيقاعات، من وحي تجربته الخاصّة، ومن منطلق إعطاء الحريّة لمشاعره كي تظهر بما يتلاءم مع طبيعتها. فنلتقي معه في قصيدته: «**انهلي**» مع تفعيلتين هما:

(1) وصايا قيد الأرض، ص: 37 - 40.

(فاعلن ومتفاعلن). وكأنّي بالشّاعر يتنفّس في بحر الكامل، مع تصرّف في صيغ قصيدته، أي من دون التّقيّد بما يفرضه بحر الكامل، بدليل ورود كثير من الأسطر متضمّنة تفعيلة البحر كاملة.

كما أنّ الإيقاع أوجدته رتابة نَظم الأسطر التي غالبًا ما يكون السّطر الأوّل في القصيدة على صيغة (فاعلن) والذي يليه يكون متضمّنًا كلمات أو تراكيب على صيغة (متفاعلن).

ألا ينطبق على ما قام به الشّاعر في هذه القصيدة ما أشار إليه بعض الدّارسين، حين تعلّقوا بطبيعة الأوزان أو التّفعيلات المختلفة التي كانت من مكوّنات البحور الخليليّة، والتي كانت كلّها تتوخّى الإيقاع والنّبر؟ هذه الإشارة إلى طبيعة الأوزان، هي أنّها تحرص على إيجاد النّبر والإيقاع، فإنّ البحور التّقليديّة ألزمت الشّاعر أن يتقيّد برتابة الإيقاعات المتولّدة من صيغ رتيبة في القصيدة الواحدة. وشاعرنا سعيد الصّقلاوي نوّع في الإيقاعات من خلال استعمال تفعيلات مختلفة في القصيدة الواحدة: «إنّ الإيقاع من عناصر الشّعر، وإنّ هذا الإيقاع يعتمد على الوزن الخارجي والدّاخلي من بين ما يعتمد عليه. ولو نظرنا إلى تفعيلات بحور الشّعر لوجدناها متنوعة تنوّعًا ينتج عنه ذاك الاختلاف الموسيقي من بحرٍ إلى بحرٍ، بل ربّما تختلف نغمة البحر الواحد إذا اختلفت زحافات ذلك البحر وعلله...»[1]:

(1) مدخل إلى تحليل النّص الأدبي، ص: 84.

انهلي
يا نفسُ من عينِ الرّضَا
وامتلِي
تنجَلِي
أسرابُ همٍّ كالغَضَا
تَصْطَلِي
سَلْسِلِي
رَحماتِهِ جداولا
مِنْ وَلِي
وَاغْسِلِي
بالبَركاتِ مُهْجَةً
تَجْتَلِي
رَتِّلِي
آياتِه للمُنْتَهَى
اِهْدِلِي
واغْزلِي
خَيْطَ الضّيَاء مِعْطَفَا
هَلِّلِي
وانْشِلِي
منْهُ ابْتِسامَاتِ المُنَى

جَمِّلِي
واحْفلِي
بالحُبِّ يَغْمُرُ الرُّبَى
للعَلِي
واعْتَلِي
إلى علٍ، ثُمَّ عَلِ
أزَلِي [1]

على الرغم من أنّ الشّاعر عمد إلى التّغيير في صيغ تراكيب قصيدته، وهذا ما ولّد التّنوّع الذي يكسر الرّتابة، فإنّه التزم هذه الرّتابة في أمرين على الأقلّ:

الأوّل: التزام نهاية موحّدة لأسطر القصيدة، وقد أنهاها بألف. يذكّرنا هذا بالمقصورات في الأدب العربي، - وبخاصّة - مقصورة ابن دريد الأزْدي العُمانيّ.

الثّاني: البقاء في دائرة فعل الأمر في أغلب أسطر القصيدة وتراكيبها.

يضاف إلى هذا تكرير حرف اللاّم المكسور بطريقة يستقبل بها المتلقّي النّبر القويّ، الذي ينقل صفة الانتشاء التي يشعر بها الشّاعر، وهو يعرض مشاعره في هذه القصيدة.

(1) وصايا قيد الأرض، ص: 41 - 43.

هذا التّصرّف الذي جمع فيه الشّاعر بين التّنويع والتّكرير، هو الذي يعطي قيمةً لهذا الإيقاع، لأنّه يكشف عن تحكّمه في العمليّة الشّعريّة، ويبرز تمكّنه من بناء معمار القصيدة، منطلقًا من سجيّةٍ، لا تُغَلُّ بمنظومةٍ محدّدةٍ، أو نسقٍ معيّنٍ يعوق عمليّة الإبداع.

يقول الدّارسون: «... فاشتراط التّوازن الكمّي الهندسيّ المنتظم انتظامًا حرفيًّا صارمًا، لا يفسّر حقيقة الإيقاع، بقدر ما يجسّدها التّقابل والتّناظر، المعاودة والمختلفة، الانتظام والبتر، لأنّ هذه التّقابلات الثّنائيّة هي التي تساعدنا على إدراك التّخلخل النّفسي والتّوتّر العاطفي لدى الشّاعر، وتوحي بالضّغط الدّاخلي لمخزون التّفاعل الحيوي للمشاعر الإنسانيّة والإحساس بالتّجارب الشّعوريّة»[1].

ألا يمكن أن نثبت لشاعرنا هذه الوصفة في هذه التّركيبة في قصيدته التي عرضنا أجزاءً من تشكيلاتها الإيقاعيّة؟! في الوقت نفسه نسجّل عليه سقوطه في بعض الكسور العروضيّة في بعض التّفعيلات التي اعتمدها من البحر الكامل، وهي ليست داخلة في التّصرّف الواعي معها، بل هي – في نظري – خلل وقع فيه الشّاعر.

لقد كتب مقطوعة شعريّة بطريقة خاصّة، جمع فيها بين الإتيان بتفعيلة ممّا عُرف في العروض الخليلي، مع التّصرّف فيها في بعض الأسطر، وبين التّنصّل من التّفعيلة، والإتيان بصيغ لا تخضع لأيّ ميزان؛ والمهمّ عنده

(1) مباحث إيقاعيّة في اللّغة العربيّة، ص: 129.

أن تحدث الصّيغة نبرًا، يتولّد عنه الإيقاع الذي يتجاوب مع مشاعره. والإيقاع أصلًا لا يخضع - في عمليّة الإبداع - لضوابط محدّدة، بل ينشأ من العلاقات الوطيدة المنسجمة التي تكون بين مكوّنات العمل الشّعري الذي ينقل التّجربة الشّعريّة بصدق وأمانة.. ما هو مطلوب هو أن يكون الاستثمار واعيًا وعاليًا للعوامل المحيطة بالإبداع والدّافعة له، ممّا يوجد الإيقاع، ولا اشتراط لنسق معيّن في هذا الإبداع.

التزم الشّاعر في هذه المقطوعة برويّ واحدٍ، وأنهى الأسطر بقافيّةٍ مقيّدةٍ. وقد جمع في هذا التّصرّف بين استعمال خصوصيّات الشَّعر العمودي ومواصفات الشّعر الحرّ. هذا مظهر من مظاهر التّحرّر من القيود المكبّلة للإبداع، وإعطاء الحريّة له لينبثق وينطلق عن سجيّة وتلقائيّة. نلحظ هذه المواصفات في قصيدة «**الحزنُ في دمها**» الّتي يقول فيها:

الحُزنُ حريقٌ
في دمها
والشّكوى
إِعْصارْ
تَبْكِي
في ليلٍ أَعْمَى
أَيَّامًا
مِثْلَ الأَزْهارْ

وتُسافِرُ في
بَحْرِ الذِّكْرَى
آهٍ
ما أَقْسَى الإِبْحارْ
المشطُ يُداعِبُ عَنْبَرها
والثَّوْبُ المِعْطارْ
يَتَلَمَّسُ رِقَّتَها
مِنْ غَيْرِ سِتارْ
يتَوهَّجُ في
كَرَزِ الشَّفتينِ الشَّوْقُ المَوَّارْ
تتكاثَفُ في عيْنَيْها
سُحبُ استفْسارْ
وَيَضُجُّ
يَضُجُّ
بِها استِكْبارْ [1]

سار الشّاعر بهذه العمليّة على النّهج الذي ذكره بعض الدّارسين، من أنّ مجال الإيقاع فسيح للابتكار وإيجاد أنساق وصيغ وتركيبات بلا حدود ولا قيود ولا سدود.. التَّدَفُّق الشّعوري والتّوتّر الفكري، هما من

(1) وصايا قيد الأرض، ص: 31 - 33.

مؤهّلات الفنّان وقدراته التي تستدعي إيقاعات خاصّة متّصلة ومرتبطة بالشّخصيّة أو الموقف أو المشهد. «وينتمي الإيقاع إلى نمط الأفعال الإبداعيّة المبتكرة التي لا يحكمها نظامٌ موسيقي مهيمن. فهو لا يجري على نسق واحد، حتّى وإن ارتبط أكثر من إيقاع بنظام وزني واحد، وهذه الصّفة هي التي تمنح القصيدة قابليّة الإنجاز المتقدّم في ضوء قدرات الشّاعر الإبداعيّة في هذا المجال.

إنّ ابتكار الإيقاعات الجديدة في القصيدة، إنّما يعمل على توسيع قدرات المتلقّي على الإحساس ويرهفها. ويرى (إليوت) أنّ ثمّةَ روابط كثيرة لم تُستكشَف بعد، ولعلّها غير قابلة كليًّا للانكشاف بين إيقاع الشّاعر وما يمكن أن يُدعَى – دون تشدّد – إيقاع النّصّ»[1].

الإبداع في الإيقاعات قد يَنتج من تصرّف الشّاعر في صيغ التّفعيلات المشهورة، وفي توزيعها على أشطر أبيات القصيدة، ممّا يعدّ خروجًا عن المألوف في القصيدة العموديّة، هذا الخروج عمّا اعتادته الأذن، أو على ما تتوقّعه، هو المفاجئ الذي يسترعي الانتباه، ومنه يلتقي المتلقّي مع إيقاعات جديدة، تميّز تجربة الشّاعر في تلك العمليّة.

(1) مباحث إيقاعيّة في اللّغة العربيّة، ص: 123. ينظر ماثيسن، ت. س. إليوت: الشّاعر والنّاقد، ترجمة د. إحسان عبّاس، مؤسّسة فرانكلين للطّباعة والنّشر، بيروت، نيويورك، 1965، ص: 181.

في قصيدة «**تشظّي**» يكتب سعيد الصّقلاوي على بحر الكامل، ولكنّه يتصرّف في تفعيلاته عددًا وتوزيعًا على شطري البيت. مثلًا جاءت الأسطر الأولى من القصيدة على الشّكل الآتي:

مِنْ أينَ تبْدَأُ
فالحُروفُ عَصيَّةٌ
والدّربُ تَمْلَؤُهُ السّدودُ
مُتْفاعِلُنْ مُتَ
فَاعِلُنْ مُتَفاعِلُنْ
مُتْفاعِلُنْ مُتَفَاعِلاتُن
وهِيَ الدّمُ المَذبوحُ في الشّريَانِ
تَسْحَقُهُ اللَيالي والجُنودُ
مُتَفاعِلُنْ مُتفاعِلُنْ مُتَفاع
لُنْ مُتَفاعِلُنْ مُتْفاعِلاتُن
رُوحٌ يُحَاصِرُ وَهْجَها
كَهْفُ الزَّمانِ
وَتَنْهَشُ اللَّحْمَ القُيودُ
مُتْفاعِلُنْ مُتَفاعِلُنْ
مُتْفاعِلُنْ مُ
تَفَاعِلُنْ مُتْفاعلاتُن[1]

(1) ينظر وصايا قيد الأرض، ص: 45، 46. تضمّ القصيدة سبعة مقاطع.

تصرّف الشّاعر في توزيع التّفعيلات على الأسطر، وأحدث فيها زحافاتٍ وعللًا. وكانت كلّ نهايات الأسطر المترابطة في كلّ مقطع منتهية بصيغة (متفاعلاتن) - يسمّى في علم العروض بضرب مُرَفَّل- مع التّقيّد برويّ واحد هو (الدّال المضمومة) في قافيّة مطلقة. والسّطر في كلّ مقطع يشتمل على خمس تفعيلات، ما يقابل ستّ تفعيلات في البيت من بحر الكامل في الشّعر العمودي.

نترك للقارئ النّظر في هذه العمليّة بهذه المواصفات في هذه القصيدة، كما نترك له فرصة التأمّل والتّحليل والاستنتاج.. بغية الوقوف على عمليّة الإبداع في إيجاد إيقاعات خاصّة، ثمّ العمل على تقويم هذه التّجربة.

كثيرًا ما يبقى الشّاعر - في هذا الدّيوان - مع البحورالشّعريّة المعروفة يكتب عليها، لكنّه يتصرّف في توزيع تفعيلاتها بحريّة كبيرة. ففي قصيدة «**حضور الذّكرى**» يركب متن بحر الرّمل الذي أجزاؤه:

فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن.

التزم الشاعر في بعض مقاطع القصيدة بعدد تفعيلات البحر، لكنّه وزّعها كما يشاء هو، لست أدري ما السّبب؟ هل لذلك علاقة بحالته الشّعوريّة؟ هل أرادها هكذا لينفكّ من سَنَنِ التّركيبة التّقليديّة، ولا يبقى أسيرها مثلًا؟، لنتأمل في هذه المقاطع:

المقطع الأوّل

يا صديقي

إنّما الذّكرَى حُضورٌ لِشُهودِ

وانفلاتٌ لزمانِ
وتجلٍّ لمكانِ
فاعلاتن
فاعلاتن فاعلاتن فَعِلاتن
فاعلاتن فعلاتن
فعلاتن فعلاتن

المقطع الثّاني

إنّها النّور الذي يجتازُ أسْتارَ الظّلامِ
يَغْمُرُ الكَوْنَ دُخانًا، وَغِناء
فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن
فاعلاتن فعلاتن فعلاتن

نلحظ أنّ المقطعين يشتملان على سبع تفعيلات، بدل ستّ في البيت، كما هو في أصل البحر. بينما يحتفظ الشّاعر بهذا العدد في المقطع الآتي:

واختلاجُ النّبضِ بالنّبضِ الذي ينبتُ في بستانه
نـخْلُ الأماني
فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فعلاتن فاعلا
تن فاعلاتن.

اختلـف عـدد التّفعـيلات وتوزيعهـا في بقيّـة المقـاطع التـي هـي في مجموعها ثمانية. ولم يُلتَزَم برويٍّ واحدٍ في القصيدة.

نلتقي مع مظهرٍ آخر من مظاهر التّصرّف في بحر القصيدة، مع الالتزام به في كامل أسطرها. كلّ ذلك سعيًا من الشّاعر للتّفنّن في الإبداع لإيجاد إيقاعات جديدة، يبتكرها من وحي تجربته الشّعوريّة. عمد في قصيدته: «**باب اللّيل**» إلى اعتماد تفعيلات بحر البسيط، وذلك بتوزيعها على أسطر كلّ مقطع، بطريقة غير منتظمة. مع الالتزام برويّ الميم المضموم في معظم نهايات المقاطع السّبعة. نمثّل لهذا المظهر ببعض المقاطع:

مُشَعْشَعٌ
متفعلن
خلفَ بابِ اللَّيْلِ يَعْتَصِمُ
فاعلن مستفعلن فعلن
هذا الذي
مستفعلن
بِاسْمِهِ
فاعل
تُغتالُ أُمْنيَةٌ
مستفعلن فعلن
كَمْ أَشْعَلَ الحُزْنُ
مستفعلن فاع
في الأفراحِ فاحْتَرَقَتْ
لن مستفعلن فعلن

تَـحْتَ القنابِلِ
مستفعلن فعِ
لا ذَنْبٌ ولا جرمُ
لن مستفعلن فعلن [1]

أمّـا في قصـيدة «**دنـا**» فنجـده يُحـدِث إيقاعًـا خاصًّـا، أوجـدَه مـن صـيغة تخصّه هو، غيـر معروفـة في التّفعـيلات التـي أثبتهـا العروضـيّون القـدامى. يمكـن لنـا صـوغها كـالآتي (مـتفعلاتن) وكـأنّ التّفعيلـة المسـتحدثة مـن (مستفعلن) حدث فيها زحاف وعلّة، وقد التزمهـا الشّـاعر في كامـل أسـطر القصيدة، مع تقيّده برويّ الياء المشدّدة الممدودة. وإنهَائِه أسطر كلّ مقطع بحرف واحد، باستثناء السّطر الأخير الذي كان على رويّ القصيدة.

هذا الالتزام أوجـد موسـيقى رتيبـةً ذات نـبرات متماثلـة، وهـو الإيقـاع الذي اختاره الشّاعر لهـذه القصـيدة. هكـذا يقـدّم لنـا إيقاعًـا آخـر، غيـر مـا وجدناه في القصـائد السّـابقة، في هـذا التّصـرّف يقـدّم الشّـاعر شـاهدًا علـى الابتكار في الإيقاع، الذي يطلب الحريّة لكي يصـوّر المشـاعر، ويعبّـر عـن الأفكار، بعيدًا عن توجيهه قسـرًا أو كرهًـا. فمـاذا يقـول القـارئ والنّاقـد في هذا التّصرّف؟

دنا فحيَّا
سنا الثّريَّـا

(1) المصدر السّابق، ص: 49 – 51.

فقلت حيّا
زها ويزهو
بك الـمُحيَّا
وجاء قلبي
إليك يُنْبِي
بِكُلِّ حُبِّي
تفيض عيني
هوًى غنيًّا
سألتُ عنْكَ
فقيل عنْكَ
تَـجودُ منْكَ
يدٌ ورُوحٌ
ندًى سخيًّا
أنا وأنتَ
وكيفَ شئتَ
وَحيثُ كُنْتَ
يظلُّ عمرِي
بِكَ الـحَفيًّا
فيا حبيبي
وطيبَ طيبِي

ويا وَجيبِي
فَكُنْ لِدَهري
هَنًا مليًّا [1]

أما في قصيدة «**ذكرى**» فقد كتب أسطرها على صيغة واحدة مكوّنة من ثلاثة أسباب ووتد واحد، أو كلّها أسباب، ممّا أحدث إيقاعًا رتيبًا أيضًا، اعتمد على النّبرات المتماثلة في كامل القصيدة. نذكر أمثلة من هذه الصّياغة:

شَافَتْهُ عَيْنِي (– 0–0 – – 0–0)
صَاحَتْ وَيْلاهُ (– 0–0–0–0 –)
حُلْمِي أنْ تبْقَى (– 0–0–0–0–0)
نَفْسِي سُكْناهُ (– 0–0–0–0 –)

وجاءت بقيّة الأسطر على هذا المنوال، وهي تعدّ أربعة عشر سطرًا[2].

تأتي قصيدة «**رجولة الكلام**»[3] بأنساق أخرى من الإيقاعات، كوّنَها الشّاعر من التّلاعب بالتّفعيلات في بنياتها، أو بالجمع بين تفعيلات كثيرة في سطر أو أسطر من القصيدة. أو بالتّنويع في الإطالةِ والتّقصير. بين احتوائه على كلمتين وأكثر، والإطالة في السّطر الشّعري، فيَصل به إلى سطرين متّصلين في كلماتهما، مع الجمع بين النّثريّة والشّعريّة في الكتابة،

(1) المصدر السّابق، ص: 61، 62.
(2) المصدر السّابق، ص: 63، 64.
(3) ينظر المصدر السّابق، ص: 65 - 68.

إلى إنهاء بعض الأسطر بصيغةٍ واحدةٍ وروييٍّ واحدٍ، والمزاوجة بين القافيّة المقيّدة والمطلقة، إلى الإتيان بتراكيب متساوية متوازية في أسطر متتالية، إلى غير ذلك من التّشكيلات المختلفة في الكتابة.

كلّ ذلك أوجد إيقاعات بنبرات مختلفة، ارتأى الشّاعر توفيرها في هذه القصيدة، لينوّع في أشكال الإيقاع، وليبيّن أنّ النّظم بِنيّة الخروج عن المألوف من الأوزان والمعروف من الضّوابط ممكن ومسوَّغ ومقبول، بل هو مطلوب، لأنّ الإبداع يَنشُده ويدعوه إلى عوالمه، إذا كان ذلك صادرًا من دون تكلّف أو تصنّع. وليقول بعد ذلك: أيّها القارئ اقرأني جليًّا، وتأمّل في تجربتي مليًّا، فسوف تجني منها رطبًا جنيًّا، فكن بعملي حفيًّا.. هل يوافق المتلقّي على هذه التّجربة اللّافتة للنّظر؟ هل يقبل من الشّاعر هذا المزج وهذه الفسيفساء التي كان محور الارتكاز فيها الإيقاع، والمقصد الأوّل إيجاده بأيّ وسيلة كانت؟ ما هو تقويم المتلقّي لهذه التّجربة؟

مقطوعة «**سلمتَ وتسلَم**» كتبها الشّاعر على نسق نشيدٍ مُكوَّنٍ من عشرة مقاطع، وقد وردتْ على النّسق الآتي:

1. أنْهَى كلّ مقطع بلازمة، تركيبتها مأخوذة من عنوان القصيدة: «سَلِمتَ وتَسْلَمْ».
2. نظمَها على بحر المتقارب، من دون التّقيّد بعدد التّفعيلات في الشّطرين، كما هو معروف في الشّعر العمودي.
3. نوّع في قوافيها.

4. صاغ مقاطع القصيدة كالآتي: كلّ مقطع كوّنه من أربعة أسطر، السّطران الثّالث والرّابع ينتهيان بحرف الميم.

إذن في القصيدة جمع الشّاعر بين التّنوّع والتّماثل والتّكرار والتّعاقب، هذا الخليط أو المزيج والمجموع، مع اختيار بحر يتّسم بالخفّة، كلّ هذا أسهم في إيجاد الإيقاع المطرِب المصوِّر المعبِّر. يقول الدّارسون: «ويستطيع الفنّان أو الأديب أن يعتمد على الإيقاع باتّباع طريقة من الثّلاث (التّكرار، أو التّعاقب، أو التّرابط)»[1]. وشاعرنا جمع كلّ هذا في هذه القصيدة. وهذه بعض المقاطع منها:

لك النّصرُ آيَهْ
لكَ الأرضُ غايَهْ
لَكَ العِزَّ مَغْنَمْ
سَلِمْتَ وتَسْلَمْ
صَلاةُ الشّمُوعِ
دُعاءُ الدّموعِ
بِرَبِّكَ تُقْسِمْ
سَلِمْتَ وَتَسْلَمْ
عُيونُ الطُّفُولَهْ
وَزَنْدُ الرُّجولَهْ

(1) مباحث إيقاعيّة في اللّغة العربيّة، ص: 126.

بِحُلْمِكَ تَـحْلُمْ
سَلِمْتَ وَتَسْلَمْ [1]

كتب الشاعر – على نسقٍ نشيدٍ أيضًا – قصيدته: «**مشرق الزّمان**». اختار لها الوزن الآتي: (مستفعلن فعو، أو متفعلن فعو) في كامل مقاطع القصيدة البالغ عددها ثلاثة، وكلّ مقطع يتكوّن من أحد عشر بيتًا، ينتهي بلفظة موطني لازمةً في القصيدة.

كما نوّع في حروف نهايات أسطر القصيدة، لكنّه كان يأتي ببعض الحروف متتابعة في هذه النّهايات. إذن ما يميّز هذه القصيدة هو الرّتابة – رغم التّنوّع – وهي التي أوجدت الإيقاع فيها، بتكرير نغمات موحَّدة، وتوقيع نبرات متماثلة:

يا مَشرِقَ الزّمانْ
وَمَنْبَعَ الهنَا
قِلاعُكَ الأمَانْ
شِراعُكَ السَّنَا
تاريخُكَ المَجيدْ
مِنْ عَزْمَةِ الهِمَمْ
وَعِزُّكَ الفريدْ
مَنَازِلُ القِمَمْ

(1) وصايا قيد الأرض، ص: 77 - 80.

لَـمْ تَعْرِفِ الـمُحَالْ
يَا غايَةَ الـمَنَالْ
والفَخْر والـجَلالْ
يَا مَوْطِنِي
بَشائِر السَّلاَمْ
ٱابْنَاؤُكَ الكِرَامْ
قَدْ عَانَقُوا السّمَاءْ
بِرَايَةِ الوِئَامْ
وَرَصَّعُوا الأَيَّامْ
مَفَاخِرًا عِظَامْ
وَنَضَّدُوا العُلومْ
بِرِيشَةِ النُّجُومْ
لَـمْ يَعْرِفُوا الـمُحَالْ
تُرَاثُكَ النِّضَالْ
مَنَارَةُ الأَجْيَالْ
يَا مَوْطِنِي
بـمِعْوَلِ الدُّجَى
وَمِغْزَلِ الصَّبَاحْ
وَمِنْجَلِ الكِفَاحْ
سَنَحْصُدُ النَّجَاحْ

وَنَزْرَعُ الـمُنَى
والـخَيْرَ والفَلاَحْ
لِنَرْتَقِي العَنَانْ
يَا مَشْرِقَ الزَّمَانْ
أَمْجَادُكَ الـخُلُودْ
خَفَّاقَةُ البُنُودْ
يَـحْلُو بِهَا النَّشِيدْ
يَا موطِنِي [1]

يُتأمَّـل في النّهايـات المتماثلـة المتتابعـة للحـروف المنتهيـة بهـا بعـض السّطور، وفي الوقت نفسه تُتَحَسَّس الإيقاعات النّاتجة عن ذلك. كما يُنظَر في بعض الصّيغ التي جاءت متتوالية، ويُتَعمَّق في التّملّي ببعض الحركـات المتكرّرة بكثرة في النّصّ، وبخاصّـة الفتحـة، لمـاذا تعـدّدت وطغـت علـى النّصّ؟ وما دورها في إحداث الإيقاع؟

في قصيدة: «**عراقي**»، يبرز التّصرّف المطلق في تركيبات الأسطر، تنـوّعٌ في التّفعـيلات المعروفـة، وفي تلـك التـي أوجـدها الشّـاعر بنفسـه، وكـذا عددها في كلّ سطر. وتنوّعٌ في رويّ الأسطر، حتّى في وجوده في القصـيدة، مرّة يتوالى، ومرّة يتناوب، ومرّات تنتهي الأسطر بحروف مختلفة.

(1) المصدر السّابق، ص: 95 - 98.

إنّ ما يميّز هذه القصيدة التّنوّع في كلّ شيء في مكوّناتها، وفي هذا يجد الشّاعر حريّته في الإبداع في الإيقاعات التي يراها مناسبة لمشاعره، وهو يتحسّر على العراق: المغصوب، المغلول، المعصوب، المتوجّع، الذي أصابه اللهيب والنزيف، ونالـه الضعف والصّمت والخوف. ولحقته نيران، بركان، طوفان.. وفي النهاية يقول: «هل الرّؤى عيون؟ يا ليتَ قومي يعلمون!».

هذه الكلمات التي نَقلت الحسرات والأوجاع والأحزان، وردت هكذا في القصيدة بالصّيغ التي أثبتناها، فهي بشكلها وجرسها وتكرارها تحمل إيقاعات خاصّة منحوتةً من مشاعر الشّاعر[1].

قصيدة: «**ماء الصّمت**» تميّزت بما يأتي:

1. كثرة الصّور.
2. تعدّد الرّموز.
3. كثرة المجاز.
4. تنوّع الأوزان. وقد غلبت عليها تفعيلة (مستفعلن) بالزّحافات التي لحقت بها.
5. مجموعة من حروف الصّفير.

نكتشف عند التّأمّل في التّشكيلة التي صهرت تجربة الشّاعر – بما أشرنا إليه – الإيقاعات التي ولّدها منها. ونترك للقارئ الوقوف عليها،

(1) ينظر المصدر السّابق، ص: 89 - 91.

بإثبات نصّ القصيدة كاملًا. لنفسح له المجال ليتعمّق النّظر أيضًا في حركات النّصّ وطريقة توزيعها فيه، وبخاصّة الكسرة ثمّ السّكون، ويتأمّل في الصّيغ التي تكرّرت فيه، ويقف - أيضًا - عند الجمل الفعليّة الكثيرة فيه:

شرِبتُ ماءَ الصّمتِ
جرْعةً
فَجرعَةً
لبِسْتُ الانتِظارْ
ونَظْرتِي تمزَّقتْ
تَبعْثَرتْ
على المدارْ
وآهتِي
ذِكْرَى الرَّمادِ والغُبارْ
قَصَصْتُ بابتسامتِي
تَوَجُّسَ الظَّلالِ
وانكِسارَةَ المِرْآةِ
وانْطواءَ موعِدِ المَزارْ
سَحَبْتُ مَوْجَةَ الدُّجَى
إلى سواحِلِ النّهارْ
فصِرتُ مِثْلَمَا أودُّ

مُطْلِقًا أَجْنِحَتِي
بِلا حِصَارْ[1]

في قصيدة «**منديلك**» تستقبلنا تركيبة خاصّة تتوّزع بين التّركيز على حروف معيّنة كالنّون التي وردت فيها اثنتين وعشرين مرّة، والميم التي جاءت فيها ستَّ عشرَةَ مرّة، وهما حرفان يتّصفان بالغُنّة. والحاء (حَلقي المخرج) الذي ورد سبع عشرة مرّة. بالإضافة إلى كثرة المدود المختلفة التي تميّزت بها القصيدة، والتي تعين على إخراج ما في الجَنان والوجدان. وكذا تكرير صيغ معيّنة، تقدّم فرصة لإحداث نغمات متماثلة. كما غلب على القصيدة وزن (مستفعلن) مع تصرّف فيها أو تغيير زيادة ونقصانًا. وغير ذلك من المصادر التي توفّرت عليها القصيدة، فكانت منها الإيقاعات التي يكتشفها القارئ لها. كما في قوله:

مِنْديلُكِ المَوْشُومْ
بِالأَحْلامْ
قَدْ خَبَّأَتْهُ الرِّيحْ
طُفُولَةٌ تُنَوِّرُ الصَّبَاحْ
وَشَعْرُكِ المَطْرُوزْ
بالأَيَّامْ
قَدْ نَثَّرَتْهُ الرِّيحْ

(1) المصدر السّابق، ص: 93، 94.

ذِكْرَى تُـحَلِّقُ الجَنَاحْ
بَـحَثْتُ في الـحُقُولِ
في الصَّحْراءِ
في المواسِمِ
عَنْ هَـمْسِ جَدْوَلِ الـمُنَى
بَـحَثْتُ في السُّهُولِ
في القُرَى
وفي العَواصِمْ
عَمَّنْ أنَا
عَنْ شَكْلِنَا
وَلَوْنِنَا
وَرُوحِنَا
فَتَّشْتُ في العُيونْ
فَتَّشْتُ في الأنْغَامْ
عَنْ ضِحْكِنَا الـحَنُون
عَنْ وَرْدَةِ الكَلامْ
عَنْ زَحْمَةِ النّظَراتْ
في زحْمَةِ الوِئَامْ
في خَنَّةِ الـبخُورْ
بَـحَثْتُ عَنْ رُؤَاكْ

لَـمَّا انْـحَنَتْ زُهُورْ
أدْرَكْتُ لَنْ أَرَاكْ [1]

أوجد سعيد الصّقلاوي الإيقاع في قصيدته «**نحن هذا الوطن**» ممّا يأتي:

1. من وزن (فاعلاتن فعو) في كلّ شطر من أبيات القصيدة.
2. التزم رويًّا واحدًا كاملًا للقصيدة، هو النّون السّاكنة، وبذلك كانت قافيّتها مقيّدة.
3. كـلّ بيتـين - باسـتثناء البيـت الأوّل والأخيـر - كـان الشّـطر الأوّل فيهمـا ينتهـي بحـرف مماثـل. في هـذا المعمـار والهندسـة رتابـة، أوجدت نبراتٍ متشابهةً، كانت مصدرًا للإيقاع.

هـذا شـكل آخـر مـن الأشـكال التـي تـوفّر عليهـا ديـوان «وصـايا قيـد الأرض»، وقـد أعطـاه قيمـةً، نتيجـة التّفـنّن في الخـروج عـن المـألوف مـن الأوزان في معمار القصيدة، ومن بعدها التّلوّن في تشكيل الإيقاعات:

نَـحْنُ هذا الوطنْ
في روابي الزّمَنْ
ساطِعونَ ومَا
نَنْطَفِي في الـمِحَنْ
قَدْ سَـمَوْنَا هُدًى
وَنَشَرْنَا السُّنَنْ

(1) المصدر السّابق، ص: 99 - 101.

مُرْتقانَا الـمُنَى
وَجَـمالُ الفِطَنْ
نَـحْنُ قَلْبٌ بِهِ
نُورُ فِكْرٍ وَفَـنْ
جَفْنُنَا مِلْؤُهُ
السَّنَا لا الوَسَنْ
زِنْـدُنَـا وَقْدُهُ
عَزْمَةٌ لا الوَهَـنْ
مَـجْدُنَـا والعـلا
كلُّ فِعْـلٍ حَسَنْ
نَـحْنُ هذا الـوَطَنْ
سِرُّنـا والـعَـلَنْ[1]

في قصيدة: «**قلوبنا عيون**» أوجد الشّاعر إيقاعاته من مجموعة تراكيب في مجموعة أسطر، يدركها القارئ حين يقرؤها بتأنٍّ ويتفاعل معها ومع مشاعر الشّاعر. يقول مثلا:

نلتقي
قلوبُنا عيونْ
تَقْرَأ الحُروفَ للحروفْ

(1) المصدر السّابق، ص: 103، 104.

تسكبُ الكلامَ في الكلامْ
تكشفُ الزّمانَ للزَّمانْ..

ماذا نجد في هذه الأسطر؟

1. ثلاث تركيبات متساوية في وزنها وعدد حروفها وحركاتها. جاءت على وزن (فاعلات، فاعلن، فعو) هي قريبة من شطر في بحر المديد.
2. تكرار كلمةٍ في كلّ سطر.
3. ربط الكلمة الأخيرة بحرف جرّ.
4. الكلمة الأخيرة في كلّ سطرمنتهيةٌ بحرف ساكن.

والرُّؤَى
شَعيلَةُ الفُتُونْ
سِرُّها
يَسْتَنْطِقُ السّكونْ
نَلْتَقِي
جَفْنَيْنِ يَهْذِيانْ
شَوْقَنَا المَسْكُونَ بالدّوامْ
عِطْرُنَا
رسائلُ الوُجودْ
صَمْتُنَا

حَدائِقُ الكَلاَمْ
هَمْسُنَا
جَداوِلُ الوُعُودْ
حُبُّنَا
يَفِيضُ بالنَّهارْ
مِلْؤُنَا الغِناءُ وَالوُرودْ
والمنَى
عُشْبٌ وَجُلَّنَارْ[1]

هذه الأسطر يجمعها وزن (متفعلن فعو) أو (مستفعلن فعو) مع حرفٍ ساكنٍ في نهاية كلّ سطرٍ.

بذلك يجمع الشّاعر في القصيدة بين الرّتابة والتّنوّع، ومنهما حصل الإيقاع بالمزاوجة بين التّماثل والاختلاف.

قصيدة «**هو**» مثيرة بتركيباتها المتنوّعة المختلفة في عدد الكلمات في السّطر الواحد. تأتي أسطر متتاليّة، يحمل كلُّ سطر كلمةً واحدةً. أسطرٌ أخرى يتضمّن كلّ سطر فيها جملةً واحدةً، تتعاقب أسطرٌ فيها كلمة وجملة في كلّ سطر، فأسطر تحمل عدّة كلماتٍ وجملٍ.

(1) المصدر السّابق، ص: 105، 106.

كما نوّع الشّاعر فيها الرّويّ، وقد جاء أحيانًا متتابعًا متواليًا، وعَدَّدَ الشاعر أوزان الكلمات والجمل التي استحدثها، على غير ما هو معروف من التّفعيلات، أي أنّها كانت من منحوتاته.

عمد في هذه التّراكيب إلى النّبر الّذي يحسّ به القارئ حين يتابع قراءة القصيدة من دون توقّف، وبهذا التّنوّع، وهذا التّزاوج، وهذا الإبداع تمكّن من إيجاد إيقاعات جميلة مطربة موحية[1].

أمّا قصيدة: «**وُجدنا لكي لا نموت**» فإنّ الإيقاع كان فيها ضعيفًا، لغلبة النّثريّة عليها. على الرّغم من محاولات الشّاعر التّفنّن في التّلاعب في توزيع تفعيلاته (وهي من بحر المتقارب: فعولن) كما أراد بين أسطر القصيدة. وبرغم إنشاء جمل متساوية في كلماتها وحركاتها، وإيجاد أخرى متماثلة في نبراتها. وهو يهدف إلى تكوين إيقاعات رتيبة:

صحيحٌ بأنَّ جدارَ المسافةِ يفصِلُ بين المرائي
وبين حدود انطفاء النّهارِ بماء الظّلامْ
وبين حدود اشتعال الصّباحِ
وإغماضة الفجرِ تَرْحَلُ نحو المنافي
وبين التّراوحِ فيما يكونُ، وكيف يكونُ، وما سيكونُ
وأنّ المسافةَ فاصِلَةٌ بين شوْقِ النّخيل إلى الطّلعِ، خَفْقِ الشِّراعِ إلى الشِّطِّ، تَوْقِ المرافئِ للعائدينْ

(1) يُنظر القصيدة، المصدر السّابق، ص: 107 - 111.

ولكنَّ نبْضَ الشّرايين يكسرُ حدَّ المسافةِ، يُلْغِي شِراكَ الفواصِلِ،
يُجْرِي نُهورَ التَّواصُلِ، يُنْبِتُ بينَ شُقوقِ السُّكونِ مُرُوجَ الوِدادِ
وزهرَ السّلامْ
يُرَفْرِفُ في الرّوحِ سِرْبَ يَمام
يَلُمُّ تشظِّي الضّميرِ من العَدَميَّةِ، يبْعَثُهُ خَفْقَةً في فُؤَادِ الوُجُود
يُشَكِّلُ منْ لُغَةِ المُسْتَحيلِ
بلاغةَ جَمْرِ الحُضُور
وُجِدْنَا صديقِي لكَيْ لا نموتْ
لِكَيْ نتفَشَّى بكُلِّ التفاصيلِ ضَوْءًا، ونُصْرِخَ هذا السُّكُوتْ [1]

وقصيدة: «**ما أنت**» ميّزها إيجاد إيقاع راتب من مجزوء بحر الخفيف (فاعلاتن مستفعي)، ومن كلمتين في نهاية كلّ سطر مكونّتين من حرف ممدود وفعلٍ ماضٍ مُنتَهٍ بتاء مفتوحةٍ مسبوقةٍ بسكون. وممّا يبيّن حرص الشّاعر على الاحتفاظ برتابة الإيقاع أنّ بعض التّراكيب جاءت موزّعة بين أسطر القصيدة، لضمان حصول هذا الإيقاع. هذا مظهر آخر من مظاهر التّنويع في إيقاعات قصائد الدّيوان:

يا حبيبي ما أنت
غيرَ حبِّي ما شئتَ
فاعلًا بي إِنْ كُنْتَ

(1) المصدر السّابق، ص: 113، 114.

لم تصلني ما خُنتَ
ذاكَ ظَنِّي ما عِشْتَ
أنت مِنِّي لَوْ كُنْتَ
بالتَّجَنِّي قَدْ رُحْتَ
أنْتَ عَنِّي أوْ جِئْتَ
بالتّمَنِّي ما هُنْتَ
لا تسلْنِي يا أنْتَ
يا حبيبي [1]

أمّا قصيدة: «**في عيون الشّام**» فتتميّز بما يأتي:

1. التزم الشّاعر فيها صيغة واحدة مكوّنة من تفعيلات، تمثّل شطرًا واحدًا من بحر الرّمل هي: فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتان.
2. أنهَى كلّ الأسطر بحرف واحد هوتاء مكسورة، على شاكلة الرّويّ في القصيدة العموديّة.
3. أكثر فيها من السّرد المتتالي والمتماثل، المرتكزعلى الأسلوب الخبري، ممّا أوجد إيقاعًا خاصًّا، وكذا تكرير كلمة (الشّام) في عشرين سطرًا، والقصيدة تتكوّن من ثمانيّة وعشرين سطرًا.. السّؤال الذي ينتج عن هذا هو: ما الّذي أدّاه هذا السّرد وهذا

(1) المصدر السّابق، ص: 115، 116.

التّكرار وهذا الإيقاع في جانب التّصوير؟ وما دوره من النّاحيّة المعنويّة بعد ذلك؟ هذه بعض الأسطر من القصيدة:

يا صديقي
في عيون الشّام كُرْمى للكراماتِ
وضياءُ الدّهرِ تاريخُ السّؤالاتِ
وعيونُ الشّامِ غابات المروءاتِ
ومُروجُ الشّامِ أزْهارُ النّبُوَّاتِ
وحكايا الرّوحِ في صَوْتِ السّماواتِ
وسيوفُ الشّامِ راياتُ الفُتوحاتِ
وأغانِي الشّامِ أحْلامُ الصّباباتِ [1]

آخر قصيدة في الدّيوان عنوانها: «**أنت التّحدّي**»:

1. نظمَها الشّاعر على مجزوء الكامل. وردت فيها صيغ من التّفعيلات في نهاية أشطر الأبيات، ممّا عُرِف في بحر الكامل: عروض البيت وضربه. وردت هذه التّفعيلاتُ: (متفاعلن، متفاعلان، متفاعلاتن). هل صيغت عن وعي وقصد؟ هل جاءت بطريقة عفويّة؟ ثمّ ما علاقة هذا بالإيقاع؟
2. تكرّرحرف الدّال إحدى وعشرين مرّة. أَلذلك دلالة معنويّة؟ أم يبقى دوره في مستوى الإيقاع فقط؟

(1) ينظر المصدر السّابق، ص: 121 - 123.

3. ورد الفعل الماضي في القصيدة تسع مرّات في تسعة أبيات، ما دلالة هذا؟ ومادوره في الإيقاع؟
4. رويّ القصيدة جاء دالًا مكسورة، يقتضي أنْ نبحث عن دوره في الإيقاع.

تعمّدنا أن ننهي هذه الدّراسة بعرض أسئلة، تاركين للقارئ الإجابة عنها. ونحن ندرس الإيقاع في ديوان «وصايا قيد الأرض» للشّاعر سعيد الصّقلاوي[1] ليكون آخر ما يبقى عالقًا بالأذهان أنّ هذا الدّيوان لم يستوفِ قراءته، ومن تحصيل الحاصل أنّه لم يأخذ حقّه من الدّراسة. فهذه الأسئلة تحرّك همم الدّارسين المهتمّين بشعر الشّاعر لتحليل قصائد الدّيوان ونقدها. هذا ما نرجوه في مستقبل الأيّام.

(1)ينظر القصيدة، المصدر السّابق، ص: 125، 126.

- **الخاتمة**

- تميّز ديوان «**وصايا قيد الأرض**» بتنوّع الإيقاعات في بناء قصائده. هذه الإيقاعات كشفت عن رغبة الشّاعر في التّجديد في الكتابة الشّعريّة. وبيّنت أنّه فنّان كبير متمرّس، آمن أنّ الإبداع يتطلّب الحريّة والانطلاقة التي تتحدّى الحدود والقيود والسّدود.
- نسجّل لهذه المحاولات أصالة الشّاعر في التّفنّن في إيجاد إيقاعاته في قصائده، إذ كان في أغلب ما نَظم مرتبطًا بالعروض الخليلي، ظهر هذا في كثرة ما نَظم معتمدًا على بحور الخليل، (وقد نَظم على كثير منها) مع تصرّف في عدد تفعيلات هذه البحور وتوزيعها على أسطر قصائده، وكذا في بنيتها، مع إحداث تفعيلات غير معروفة. ما يثبت هذا الارتباط أيضًا أنّه استعمل بحورًا تامّةً ومجزوءةً في هذا الدّيوان.
- يبدو على الشّاعر تمسّكه بالشّعر العمودي، والتزامه في أغلب الأحيان بشعر التّفعيلة، ولا يشتطّ كثيرًا إلى قصيدة النّثر.
- ما يسجَّل إيجابيّة في إحداث إيقاعات في قصائد الدّيوان حرصُ الشّاعر الكبير على توفير الموسيقى فيه، وهي العنصر الأساس في نظم الشّعر.
- يميل الشّاعر كثيرًا إلى استعمال أسلوب الاستفهام فيما نشر في الدّيوان، هل يعني هذا أنّ الإيقاعات التي وفّرها في قصائده لم

تتمكّن من استكناه ما في جَنانه ووجدانه من مشاعر؟ وذلك لتوتّرها وعمقها وغزارتها وتدفّقها، إذ لم تستطع كلّ الأساليب من الإفصاح عنها. هل يريد بذلك إشراك القارئ في استيعاب مشاعره، والكشف عنها ليكون القارئ مشاركًا في إنتاج نصوصه؟

- مال الشاعر إلى اعتماد الأوزان الخفيفة، وما يحدث النّبر، وهذا يتناسب مع الإيقاع الجميل المصوِّر والمعبِّر.
- نسجّل على الشّاعر بعض الضّعف في بعض الإيقاعات التي حاول توفيرها في قصائد هذا الدّيوان، نتيجة عدم التّوفيق والملاءمة بين مكوّناتها، ممّا اختاره لها من مصادر، ولغلبة النّثريّة على بعض النّصوص التي أفقرتها من الموسيقى المطلوبة في توفير الإيقاع.

• المصادر والمراجع

1. أبو شريفة، عبد القادر (دكتور) وقزق، حسين لافي، مدخل إلى تحليل النّصّ الأدبي، ط3، دار الفكر للطّباعة والنّشر والتّوزيع، عمّان، الأردن، 1420هـ/ 2000م.
2. الحسيني، راشد بن حمد بن هاشل (دكتور)، البنى الأسلوبيّة في النّصّ الشّعري، دراسة تطبيقيّة، ط1، دار الحكمة، لندن، 2004م.
3. الزّيدي، توفيق، أثر اللّسانيّات في النّقد العربي حتّى القرن الثّامن الهجري، ط3، دار الآداب، بيروت، 1984م.
4. صبح، علي علي (دكتور)، البناء الفنّي للصّورة الأدبيّة في الشّعر، ط2، المكتبة الأزهريّة للتّراث، 1416هـ/ 1996م.
5. الصّقلاوي، سعيد، وصايا قيد الأرض (ديوان)، ط1، المركز الدّولي للخدمات الثّقافيّة، بيروت، لبنان، 1436هـ/ 2015م.
6. عبد الحكيم، والي دادة (دكتور)، مباحث إيقاعيّة في اللّغة العربيّة، دار هومة للطّباعة والنّشر والتّوزيع، الجزائر، 2014م.
7. العذاري، ثائر عبد المجيد، الإيقاع في الشّعر العربي الحديث في العراق.
8. عيسى، فوزي (دكتور)، تحليل النّصّ الشّعري، دار المعرفة الجامعيّة، الإسكندريّة، 2002م.
9. ناصر بوحجام، محمد بن قاسم (دكتور)، الصّورة والموسيقى في الشّعر العماني الحديث، ط1، مكتبة الضّامري للنّشر والتّوزيع، السّيب، سلطنة عُمان، 1435هـ/ 2014م.
10. اليوسفي، محمد لطفي، في بنية الشّعر العربي المعاصر، دار سراس للنّشر، تونس، 1985م.

باتنة/ الثّلاثاء: 06 من رمضان 1436هـ/ 23يونيو 2015م

الحسّ الوجداني في شعر الشّيخ سالم الحارثي[1]

• مقدّمة

الشّيخ سالم بن حمد بن سليمان الحارثي - رحمه الله - (1351هـ - 1427هـ / 1933م - 2006م)[2] عالم ومُرَبٍّ ومعلّم ومؤرّخ، وقاضٍ ومُفتٍ ومحقّقٌ وأديبٌ، كتب نثرًا وشعرًا.. طُبِع له ديوان، وبعض أشعاره موجودة متفرّقة، لم تُجمَع في كتاب. قرأتُ ديوانه الموسوم بـ «**ديوان الحارثي**» المطبوع سنة: 1995م، أي قبل وفاته، فلفتت نظري ملاحظةٌ بارزةٌ، وهي أنّ الشّاعر يتميّز بحسٍّ وجداني في كتابته الشّعريّة، على الرغم من أنّ كثيرًا من مضامين ديوانه يتناول التّاريخ والفقه، كما يتناول بعض الموضوعات التي قد لا تُوفِّر الحسّ الوجداني في الكتابة. وفق ما نوضّحه في هذه الدّراسة المختصرة.

---

(1) شاركتُ بهذا البحث في النّدوة الدّولية: «الشّيخ سالم بن حمد بن سليمان الحارثي: حياته وفكره»، تنظيم مركز سناو الثّقافي الأهلي، سناو، سلطنة عمان. وقد أقيمت يومي: الإثنين والثّلاثاء: 4 و5 من محرّم 1439هـ/ 25 و26 من سبتمبر 2017م. ونشر في المجلّة الثّقافيّة، ديوان البلاط السّلطاني، مركز السّلطان قابوس العالي للثّقافة والعلوم، مسقط، سلطنة عمان، العدد الثّامن والعشرون، صفر 1439هـ/ نوفمبر 2017م.

(2) توفي الشّيخ سالم بن حمد بن سليمان الحارثي - رحمه الله - يوم الأحد: 02 من ربيع الثّاني1427هـ/ 30 من إبريل 2006م. المصدر: د. محمد بن سالم الحارثي (سبط الشاعر) في مراسلة خاصّة.

بعض عناوين قصائد الدّيوان تشي وتوحي بالنّفحات الوجدانية أصلًا، كالعناوين الآتية: وطني عُمان، عتاب، يا إلهي قدْ طال بُعدُ سميري، ولذكرُ الله أكبر، ذكرى بنوّة لأُبوّة، ضاق صدري، وغيرها[1]...

يقول نجل الشّاعر: عبد الله بن سالم الحارثي عن شعر والده: «إنّ الخليقة التي جبل عليها شاعرنا جعلت لقصائده التي ينشدها شخصيّة مستقلّة ومعانيَ خاصّة. ففي الوقت الذي تطرّق فيه الشّعراء لمختلف ألوان الشّعر، لم تتجاوز قصائده الأغراض الوطنيّة والإخوانيّة والعلميّة والرّثاء. وفي الوقت الذي يحاول فيه الشّعراء انتقاء الألفاظ الصّعبة والمعاني المعقّدة، التزم شاعرنا بصياغة الألفاظ السّهلة العذبة البسيطة، التي تأسر الحسّ والوجدان. إضافة إلى ذلك فإنّك تشعر عندما تقرأ له كلمات من قصيدة أنشدها بمناسبة معيّنة بأنّك تعيش في أحضان عُمان، حتّى ولو تراءى للقارئ بأنّ اسم عُمان غير موجود، غير أنّ جوهر الكلمة ومضمونها تشير إلى عُمان الثّقافة والحضارة والتّاريخ والبيئة والقيم والعادات والتّقاليد، وبأسلوب حيوي، ينبض بروح الحياة المتدفّقة بالعطاء والتّضحية. إنّ ثقافة شاعرنا الواسعة هي التي شدّته إلى نقل رسالته للمستقبل بذوقٍ رفيعٍ، ليس فيه أدنى ركاكةٍ أو غرابةٍ أو ثِقلٍ. وكثرة قراءته لدواوين الشّعر هي التي جعلته يقول شعرًا عربيًّا جزيلًا. من دون

(1) ديوان الحارثي، ط1، مطابع النّهضة، مسقط، سلطنة عُمان، (د.ت)، ص: 15، 21، 31، 61، 102... ذُكِرَ أن الدّيوان طبع سنة 1995م. ينظر الدّكتور عبد الله بن سالم بن حمد الحارثي، كتاب سالم بن حمد ذكرى بنوّة لأبوّة، 2007م، ص: 219.

أن يتبحّر في أوزان الخليل بن أحمد، ولطول مداومة شاعرنا على قراءة القرآن العظيم، فقد استفاد في شعره كثيرًا من الأسلوب القرآني البليغ. وممّا يؤسف له حقًّا ضياع عدد غير معروف من القصائد التي أنشدها نتيجة لأنّه كان يقول القصيدة ولا يهتمّ بالحفاظ عليها»[1]..

هذه الفقرة تحمل صفة البطاقة التّعريفيّة بحقيقة شعر الشّيخ سالم الحارثي، أو حقيقة شاعريّته. وهي وإن بدت عليها صفة الانطباعيّة، والنّظرة العامّة غير المركّزة أو المعمّقة، إلّا انّها تفتح المجال للولوج إلى أعماق شعر الشّاعر، لاستكناهه وسبر أغواره للكشف عن حقيقة شاعريّتِهِ.

بصفة عامّة أتّخذ أنا – شخصيًّا – هذه الوصفة توطئةً أو مدخلًا لهذه الدّراسة التي أطمح من خلالها إلى الكشف عن الحسّ الوجدانيّ في شعر الشّاعر، وأعرض عليها ما أتناوله من شعره في الموضوع، وما أحلّله وأناقشه وأنقده منه.أي أنطلق من هذه الفقرة فرضيّةً في وصف شعر الشّاعر.

ماذا نجد في الفقرة من آراء وأحكام وتقويم؟

1. الشّعر موهبة فُطر عليها الشّاعر، وخليقةٌ وجدتْ فيه.
2. له غرامٌ بالشّعر قراءةً وتذوّقًا وإبداعًا.
3. مجالات كتاباته الشّعريّة محدّدة بما هو مؤهّلٌ له، وبما هو متناسبٌ مع رسالته في الحياة، أي كأنّ عبد الله الحارثي يريد أن يقول: إنّ الشّاعر رجل رسالي، يقول الشّعر في الأغراض التي

(1) ديوان الحارثي، ص: 11.

تخدم رسالته الدّينيّة والوطنيّة والاجتماعيّة.

4. تبعًا لذلك فهو يملك حسًّا وجدانيًّا، أعانه على القيام بواجب التّوعية والإرشاد والتّوجيه، وتحريك الهمم وتسجيل التّاريخ الذي يعين على الدّفع إلى الإسهام في خدمة الصّالح العام.
5. شعره يحمل بُعدًا حضاريًّا في مقوّماته وفي الموضوعات التي تناولها، وكذلك في الأسلوب الذي أبرزه فيه.
6. كثير من شعره غير معروف؛ للأسباب التي ذكرها عبد الله الحارثي. لذا تبقى الآراء التي نقدّمها، والأحكام التي نصدرها عنه، وعن شخصيّة الشّاعر غيرَ نهائيّة، وغير دقيقة. خاصّة وأن ديوانه طُبع في حياته سنة 1995م، وهو توفّي سنة 2006م[1].

أحكام كثيرة تضمّنتها الفقرة التي حرّرتْها يراعة نجل الشّاعر: عبد الله ابن سالم حول شاعريّة والده، وآراء عديدة اشتملت عليها. لا نعرضها ولا نناقشها في هذه الدّراسة، إنّما نقتصر على الجانب الوجدانيّ في هذا الشّعر.

(1) الدّيوان بحاجة إلى مراجعة وإعادة طبع، ففي قصائده حذف لأبيات كثيرة، كما كثرت فيه الأخطاء في التّشكيل، ما نتجت عنه هَناتٌ نحويّة ورسميّة كثيرة وتجاوزات لغويّة، ووُجِدت فيه كسور عروضيّة أيضًا، وسقوط كلمات ليست بالقليلة. وشيخنا الشّاعر سالم الحارثي ليس ممّن يقع فيها، وربّما يكون للتّصحيف وسوء النّقل، وعدم التّوفيق في طباعة الدّيوان بالشّكل المطلوب أثر في كلّ تلك الأخطاء.

كان في النّيّة إفراد مبحث للجانب الفنّي في هذه الدّراسة، لكنّ طولها وما كتبناه بخصوص المضمون، فرض علينا الاستغناء عن هذا الجانب، وتأجيله إلى مناسبة أخرى إن شاء الله. إلّا بعض إشارات قليلة بسيطة ذكرناها في هذه الدّراسة، ممّا لابدّ منه للتّوضيح والتّفسير والتّأويل.

لفت نظري توفّر شعر الشّيخ سالم الحارثي على الحسّ الوجداني الذي سرى في كثير من موضوعات قصائده التي كتبها لدوافع وأسبابٍ متعددةٍ، أوفي مناسباتٍ ولمناسباتٍ مختلفةٍ. ممّا يعطيها - ويعطي شعره عامّة - طابع أداء وظيفةٍ محدّدةٍ، يقف عليها المتلقّي بعد أن يقرأ هذا الشّعر بتؤدة، ويَنظر فيه بتأمّلٍ، ويراه بعينٍ فاحصةٍ، ويتملّاه بحسٍّ نقديٍّ من عنده، ليقف على كنه الحسّ الوجداني عند الشّاعر سالم الحارثي. ما مظاهرهذاالحسّ الوجداني في شعره؟ وهل يمكن إدراجه ضمن الاتّجاه الوجداني في الشّعر العربي الحديث؟ هل لهذا الحسّ تفسير أو تأويل أو طابع خاصّ؟ نحاول في الصّفحات الآتية البحث في هذه الأسئلة.

• التاريخ أو التاريخيّات

اهتمّ الشّيخ سالم الحارثي كثيرًا وهو يقوم برسالته الحضاريّة بواسطة الكلمة الشّاعرة، بتناول التّاريخ تسجيلًا له، وإنصافًا لصانعيه، واستيحاءً واستلهامًا. وكان التاريخ من أبرز اهتماماته، وقد صنّف فيه، وتحدّث عنه، وحكى فيه قصصًا ونوادر وطرائف، ونقلَ أحداثًا ووقائع وواقعات[1].

(1) من مؤلّفاته في هذا الموضوع: العقود الفضيّة في أصول الإباضيّة.

- **الهجرة النّبويّة**

في قصيدة الشّاعر عن الهجرة النّبويّة، نلمس الحسّ الوجداني قويًّا، وهو يسرد بعض محطّات هذه الهجرة الرّائعة الهائلة الخالدة، ونقرأ التّعاطف مع أحداثها، إذ لم يقف في حدود سردها، بل تعدّاها إلى إبداء الحماسة للمشاهد والمواقف والمرامي التي تهدف إليها هذه الهجرة، المحطة المفصليّة في مسيرة الدّعوة الإسلاميّة، وسيرة المصطفى عليه الصّلاة والسّلام، ولم يَغفل عن استخلاص العبر المستفادة منها.

يظهر الحسّ الوجداني في اعتماد الشّاعر طريقة الوصف الهادف إلى تحقيق مآرب منه، وتوجيه الأنظار والسّلوك من خلاله. والكلمة هي المركب الذي يركبه الشّاعر في تعبيراته وأوصافه[1]، ومنها يبرز لنا حسّه الوجداني، وهذا مطلع القصيدة:

يا خائفًا.. إنّ العنايةَ أرحمُ ثِقْ بالإله فأنتَ عبد مُحكَمُ
وامْسِك بعُروَتِه، وخذْ بحبالهِ فهو المتينُ، وغيرُه يتثلّمُ[2]

لا نتناول بالتّفصيل ما جاء في هذه القصيدة، إنّما نشير إشارات قليلة إلى ما ورد فيها، بالتّركيز على الجانب الوصفي لسيرورة الهجرة من مكة إلى المدينة، وذلك بذكر بعض الكلمات والجمل التي وردت في النّصّ

(1) هذه الملاحظة البارزة في كتابة الشّيخ سالم، نستند إليها في تناول آثاره الوجدانيّة في ديوانه، أي اعتماده على اللّفظة أكثر من الجملة، أو التّركيبة. وهي ملاحظة تحتاج دراسة خاصّة.

(2) ديوان الحارثي، ص: 50. عنوان القصيدة: «**الهجرة النّبويّة**»، تَعُدُّ ثلاثين بيتًا. نظمها الشّاعر وشارك بها في المسابقة الشّعريّة التي نظّمتها هيئة الإذاعة البريطانيّة، سنة 1400هـ بمناسبة ذكرى الهجرة النّبويّة.

والتي تقود المتلقّي لكي يكتشف هذا الحسّ الوجداني، نذكر ذلك في عناصر أو مجموعاتٍ:

1. (خائف، ثاويًا، صابرًا، ساطع)..
2. (مخلصًا، محبّب، مبجّل، مكمّل، معزّز، معظّم، منذر، مبشّر، محذّر، متربّص، مكرّم، محكّم)..
3. (أرحم، الأغنم، الأنعُم، النّصير)..
4. (المتين، الحصين، الرّفيع، النّصير)..
5. (شرُفَتْ، نِلتَ، لَبِثتَ، حرصت، خسرت، دَعَوْتَهُم)..
6. (تغنموا، تشهّموا، يشتموا، يتجشّم، يتقحّم، يتثلّم، يحجم، ينعم، يزحم، تتحيّنُ)..
7. (ثِق، أمسك، اسلك، اذهب، خذ، اقصد، أصلح، دعها، كونوا)..
8. (رغبة، عزّة، رحبة، ضيف، سيف)..
9. (بصرٌ باهر، أَرْبَحُ صفقة، أجرٌ أعظم، الكمال الأعظم، الشّرف الرّفيع، بدر أضا) (أضاء)..
10. (فأضاء للآفاق نورٌ ساطع، فرشوا له أكبادهم، يستنزل الأضياف وهو المسلم، طاب المقام بطيبة يا مسلم، فتربّعت في خير أرضٍ رحبةٍ).

هذه الكلمات وهذه التّراكيب، تحمل وصفًا وتصويرًا يصلان إلى المتلقّي مرورًا بنفس الشّاعر، أي إنّها تصطبغ بمشاعره، بعبارة أوضح هي لا تنتقل انتقالًا عاديًّا، بل تسير نحو القارئ محمّلة بنفحات وجدانيّة، وحاملة له رسالةً خاصّةً.

هذه المشاعر تنوّعت بين ذكر المواقف الإيجابيّة والسّلبيّة في حدث الهجرة، بين الفرح والحسرة، وبين القبول والرّفض لما جرى في مسيرة الهجرة. بين الإعجاب والتّقدير لبعض المواقف، والإنكار والتّنديد بأخرى. وفي كلّ هذا يكمن الوجدان ويظهر الشّعور.

وُرودُ فعل الأمر بكثرة في النّصّ دليل على رغبة الشّاعر في توجيه الأنظار إلى أهميّة هذا الحدث، والإرشاد إلى الإفادة منه. في هذا التّوجّه جانب وجداني، يعزّز تقريرَ أنّ الحسّ الوجداني من مميّزات ما جاء في الدّيوان.

11. في النّصّ استلهام واستيحاء واستنجاد بالقرآن الكريم في الوصف والتّقرير، في هذا الأسلوب أيضًا يبرز الوجدان. إذ فيه استثارة عاطفة المتلقّي المسلم، حين يُربَطُ بأحد مصادره التي تُنظّم حياته، وتسيّر نظام مسيرته، وهو القرآن الكريم. وهذه نماذج من هذا الاستعمال:

ودعوتَهم سرًّا وجَهْرًا مُخلصًا ... وهُمُ على قِمَمِ الجبال تزعّموا
مكَروا وربُّك فوقَهُم مُتربّصٌ ... لنبيّه، فأتى السّلوكُ الأسلمُ
يا قَوْمُ إنّي منذرٌ ومُبَشّرٌ ... طابَ المقامُ بطيبةٍ يا مُسْلمُ
واصدعْ بأَمْرِ الله لا مُتريِّثًا ... ومُحذّرٌ مِنْ سوءِ أَمْرٍ يقُدمُ[1]

يمكن للقارئ العارف بآيات الذّكر الحكيم أن يرجع بهذه الاقتباسات والإشارات والاستيحاءات بسهولة إلى مظانّها في القرآن الكريم[2].

(1) ديوان الحارثي، ص: 50 - 52.

(2) في القصيدة بعض التّجاوزات في قواعد النّحو، لست أدري ما تفسيرها.

• التّاريخ العُمانيّ

في سبيل إظهار التّاريخ الحضاريّ لعُمان، ومن أجل تسجيل الدّور العُمانيّ في التّاريخ، ومواصلة عُمان السّير في درب العمل الحضاريّ.. كتب الشّاعر قصيدة طويلة، أعطاها العنوان الآتي: «**ملحمة التّاريخ العُمانيّ**»[1] عدّد فيها مراحل تطوّر التّاريخ العُمانيّ، وإسهاماته الكبيرة في الحضارة، منذ بداية الدّعوة الإسلاميّة إلى العصر الحاضر.

ذكر البطولات، وسرد الجهود العلميّة، وعرض ميادين العمل الحضاري. وسجّل دور عُمان الخارجي في نشر الفكر والثّقافة. كما عمد إلى بيان التّرابط والتّواصل بين الأجيال التي تعاقبت على مسرح الحياة في عُمان، في نسق من النّسوج الأدبيّة المتنوّعة، وفي طبق من التّعبيرات الوجدانيّة، تنوّعت ألفاظها بين الطّبيعيّة والفكريّة والحضاريّة والتّاريخيّة، التي نقلت مشاعر الشّاعر نحو هذا التّاريخ، في رسالة موجّهة لأبناء عُمان، ليعرفوا هذا التّاريخ ويتحمّسوا له ويتعاطفوا معه، ليكون ذلك حافزًا للمحافظة عليه والإضافة إليه. هذه الرّسالة المستنتجة من ثنايا القصيدة وطواياها وزواياها وحناياها، هي التي أضفت على القصيدة مسحة الحسّ الوجداني، أو صبغة الحسّ الوجداني.

ذكر الشّاعر الأماكن والمرابع، الأئمة والسّلاطين، العلماء والأدباء، المراكز والمؤسّسات، الكتب والنّشريات والمخطوطات.. كما ذكر

(1) القصيدة تعدّ ثلاثة وخمسين بيتًا، يُنظر ديوان الحارثي، ص: 54- 58.

الإسهامات المختلفة في مجموعة من الميادين.

جاءت بداية القصيدة هكذا:

إذا شِئْتَ أن تعلُو صعابَ الشّواهقِ وتسمُو إلى العلياءِ في كلّ طابقِ
وتَجتـازَ للأقـران في كُـلّ جَوْلَـةٍ وتظهـرَ صدْرًا للحُماةِ العمالقِ
هُمُ القومُ مِنْ قلْب الغُبيراء حلّقُوا إلى مغرب الدّنيا وأقصى الـمشارق[1]
فأهـلُ عُمـان المُرضـعُون نبـيَّهم ومِنْ نسْـجِهِم أكفانُه كالنّمـارق[2]

ماذا نقرأ في هذه البداية؟:

1. دور عُمان في الحضارة الإسلاميّة قديم.
2. تاريخ عُمان منبع الإلهام ومصدر التّمرّس على السّير نحو المجد والسّؤدد.
3. منطلق العمل الحضاريّ بالنّسبة للفكر الذي ينتمي إليه هذا التّاريخ هو عُمان.
4. في هذه البداية إشارة إلى التّواصل الحضاريّ بين المشرق والمغرب.
5. تُستوحى من هذه اللّوحة الدّعوةُ إلى الإفادة من تاريخ عُمان.

ألا تحمل هذه الإشارات نفحات وُجدانيّة، تبلّغ عن نفس هائمة في حبّ الوطن (عُمان)؟ وعاشقة لتراب يدعى الغبيراء؟ وفي الوقت نفسه تلفت النّظر إلى الاعتزاز بهذا الوطن ونصرته والالتفاف حوله؟

(1) الغُبيراء هي عُمان.

(2) ديوان الحارثي، ص: 54.

بعد أن سرد الشّاعر قائمة من أسماء شخصيّات تركت بصماتِها في المسيرة الحضاريّة لعُمان، وصل إلى باني النّهضة الحديثة، ومؤسّس الدّولة العُمانيّة العصريّة (قابوس بن سعيد) فذكر بعض أفضاله وأعماله التي كان لها أثر كبير وعميق في تطوّر الحياة في عُمان، من ذلك النّهضة العلميّة والاجتماعيّة والاقتصادية.. وغيرها:

وأصبَحَ قابوسُ مليكًا مُثقّفًا ... ففضّ ختامَ المسكِ بين الحدائقِ
وأضْحكَها المنصورُ من بعد حُزنِها ... ولـمَّ شتيتًا فُرِّقُوا في المفارق
وضَمّ العُمانيّين تَحتَ جناحه ... وأوْسعهُم صدرًا من اللّطفِ لائقِ
وقادَهُم نَحو المعالِي بحِكمةٍ ... وأغْناهُمُ عن كاذبِ القولِ صادقِ
يَحجّ العُمانيّون تَحت لوائِهِ ... وكلُّهُمُ مُثْنٍ بفضلٍ وناطِقِ [1]
ورتّبَ للمسكين عيشًا بِبَيْتِه ... وأجْراهُ للمستضعفاتِ العوائِقِ
وأمسَى أُهيلُ الفقر في رغْد عيشِهمْ ... وأوصلَه حتّى للخُدورِ العواتقِ
تَوَلّى تُراث السّالفين بِجَمعه ... ففرقّه نشرًا إلى كُلِّ سابِقِ
فلمْ يبقَ بيتٌ في البسيطة خاليًا ... ولا مكتبٌ من ذِي البُدورِ الشّوارقِ[2]

قدّم الشّاعر أحكامًا قيميّةً لحكم قابوس، وآراءً خاصّةً حول أعماله، ونظرةً شخصيّةً لدوره في تطوّر الحياة في عُمان.. هذا التّقدير هو الذي أعطى هذه الأبيات هذه الصّبغة الوجدانية.

(1) لماذا (ناطِق) بكسر القاف؟ الأصل (ناطُق) بضمّ القاف.
(2) المصدر السّابق، ص: 55، 56.

بـل إنّ سـالم الحـارثي في هـذه اللّوحـة التّصـويريّة لمسـيرة قـابوس الـمتميّزة، وقـد جـاءت بعـد ركـود وجمـود وهمـود وتـأخّر وتقهقرٍ أربـكَ عُمان وأرهقها قبل سنة 1970م سنة تَسَلُّمِ قابوس السّلطة في عُمـان. ركّـز الشّـاعرُ علـى الجوانـب التـي تثيـر الإحسـاس وتـوقظ العاطفـة وتبعـث الحماسة. فما هي هذه المظاهر أو الميادين التي برز فيها قابوس؟ إنها:

1. بعث السّرور والفرح بعد الكآبة والحزن.
2. لـمّ شـمل العُمـانيّين الـذين كـانوا مشـتّتين في الآفـاق، بعـد تهيئتـه أسباب عودتهم إلى وطنهم عمان.
3. وحّد صفّهم، بعد ما كانوا متفرّقين، متخاصمين متقاتلين؛ لعوامل وأسباب عديدة.
4. وفّر الأمن والأمان في البلد، بعد ما كانت الطّرق غير آمنة، والسّير فيها غير مأمون العواقب.
5. أمّن العيش لكلِّ عُماني، ذكرًا كان أم أنثى، صغيرًا كان أم كبيرًا.
6. نشر العلم، وهيّأَ أسباب التّعلّم، بعد ما كان ذلك غير متـوفّر لكـلّ النّاس.
7. طبع الكتب ونشر الثّقافة بشكل واسع وفي أصعدة كثيرة.

إلى غير ذلك من الأعمال المهمّة التي قام بها سـلطان الـبلاد المُفـدّى، المحترم والمحبوب عند العُمانيّين. فهذا التّقـويم مبعثـه عاطفـة وتعـاطفٌ مع باني النّهضة العُمانيّة الحديثة. في هـذا النّسـج يظهـر الحسّ الوجـداني. تُضاف إلى ذلك الكلمات التي تحمل سمات شعوريّة، أو تنقـل عواطـف

خاصّة، يلحظها القارئ بسهولة، مثلها مثل الألفاظ التي أشرنا إليها في النّصوص السّابقة التي هي مرتكزات الشّاعر في شعره الوجداني، أو شعره الّذي يتضمّن حسًّا وجدانيًّا.

سرد الشّاعر – بعد هذه الأبيات – مجموعة من المصنّفات التي ألّفها العمانيّون، والتي كانت منشورات قابوس، أو كان المشرف على نشرها، أو الآمر بذلك، أو هو الموفّر لها أسباب النّشر. ثمّ أنهى القصيدة بالثّناء على قابوس وتقويم مسيرته وتقدير شخصيّته، في عاطفة جيّاشة فيّاضة بالصّدق والإخلاص لمن له دورٌ فعّال في النّهوض بعمان:

وإنّكَ كنزٌ مِنْ كُنوزِ الأُلَى مضَوْا ... مُخَبَّى لهذا اليَومِ بينَ العمالقِ
ومثلُك مَنْ تُدْلِي الشّهودُ بفعلهِ ... ويأتي بوصفٍ لاحقٍ بعدَ سابقِ
وكمْ لكَ يا قابوسُ في الفضلِ مِنْ يدٍ ... فَعِشْ هكذا عَوْنًا لأهلِ المضايقِ
وقَيّدْ ثوابَ اللهِ بالشّكرِ إنّهُ ... قريبٌ لفكِّ الضّيقِ عندَ التّضايُقِ[1]

• الوطنيّات

كتب الشّاعر عن وطنه عُمان كثيرًا، وخصّه بالتّعريف به وبأمجاده وأفضاله، ومكانته المرموقة الخاصّة بين البلدان. كما حاول أن يبرز وجهه الحضاري المتميّز الذي كان له انعكاس إيجابي على الحضارة الإنسانيّة. من هذه القصائد قصيدته التي تحمل عنوان: «**وطني عُمان**»

(1) المصدر السّابق، ص: 58.

التي سرد فيها بعض الأفضال التي تشرّفت بها عُمان: كالحضارة والتّاريخ الأصيل.

إنّ نسبة الشّاعر عُمان إلى نفسه، وذكرَها باسم وطن، تحملان نفحةً وجدانيّةً عميقةً متجذّرةً في عمق نفسه، ينبع عنها وصفٌ خاصٌّ، وتنتقل بواسطته أفكارٌ خاصّةٌ، وتنبثق منه دلالاتٌ محدّدةٌ، ترتدّ بالمتلقّي إلى داخل هذا الوجدان ليقف على طبيعته وقوّته وعمقه.

يقول عبد الله الحارثي: «إنّ عُمان بكلّ ما تحمل من معانٍ وقيمٍ، تمثّل لدى شاعرنا دافعًا يدعو العُمانيّين إلى ضرورة مواصلة الطّريق الرّفيع، الذي سلكه مِن قبلهم عظماءُ عُمان في مختلف الميادين. وقد نوّه في قصيدته التّالية ببعض المناقب التي تميّزت بها عُمان في عهد النّبيّ محمد ﷺ، يأتي في مقدّمتها أنّ أهلها كان لهم شرف إرضاع الرّسول الكريم، وكذلك تكفينهم له بثوبين عُمانيين من صُحار، وأهل عُمان هم الذين استجابوا لدعوة الرّسول طوعًا، دون حرب أو قتال»[1].

فضل عُمان الذي اعتزّ به الشّاعر، وحرّك وجدانه ليسجّل هذه المأثرة لوطنه يتمثّل في نقطة البداية، وهو إرضاع رسول البشريّة كلّها؛ حين أقبل على الدّنيا؛ وفي الختام، بتكفين خيرالبشريّة، حين أدبرعن الدّنيا مرتحِلًا إلى الرّفيق الأعلى. بذلك سجّل التّاريخ لعُمان فضلًا في بدايته المضيئة، وفي ختام إكمال الدّين وإتمام النّعمة [2]. وما بينهما إسراع عُمان للدّخول

(1) المصدرالسّابق، ص: 15.

(2) يُنظر سورة المائدة/ 3.

في الإسلام، من دون تردّد أو قتال، كما فعل بعض الأقوام، وصنعت بعض الأمم[1].

ألا يحقّ للشّاعر أن يتحرّك وجدانيًّا بهذه الأبيات الشّعريّة، ليصوّر شعوره، ويسجّل فخره، فيقرأهما العالم كلّه، ويقرّ لوطنه عُمان بالفضل والإحسان؟ إنّه الشّعر الوجداني الذي ينقل هذه المشاعر والمآثر والخواطر:

فازتْ عمانُ بِسَبْقِ مَنْ يُباريها؟ ... في نُصْرَة الحقِّ أخبارًا سَأَحْكيها

قدْ خَصّها اللهُ مِنْ بَيْنِ الوَرَى رُتَبًا ... فطارَ في الكونِ عِطرٌ مِنْ غواليهَا[3]

جاءَتْ تُباهِي الملا في زيّ بهْكنةٍ ... مَحبوبة تتخطّى في جواريها

هُمْ أرضعُوا سيّدَ الكوْنَيْن دَرَّهُمُ ... وقدْ أَبَتْهُ لفقرٍ نِسْوَةٌ فيها[1]

قدْ كفّنوهُ بثَوْبٍ مِنْ صُحارِهِمُ ... دليلُ سِتْرِ عُمانٍ منْ أعاديها[2]

لمّا أَتاهُمُ بالإسلامِ داعيُهُ[2] ... لبَّوهُ شُعْثًا وَغُبْرًا مِنْ أقَاصيهَا

فكانَ تصديقُ قولِ المصطفى لَهمُ ... لمّا رموكَ بِسَهْمٍ خَابَ راميها[3]

(1) يُنظر مثلًا كتاب: مازن بن غضوبة السّعدي، البحوث المقدّمة في ندوة من أعلامنا الثّالثة، نشر وزارة التّربية والتّعليم والشّباب، مسقط، سلطنة عُمان، 1411هـ/ 1990م.

(2) أتاهم بالإسلام مازن بن غضوبة السّعدي السّمائلي، وكانت التّلبية سريعةً كما سجّلها الشّاعر. يُنظَر للشّاعر قصيدة بعنوان: «**مازن بن غضوبة**»، ديوان الحارثي، ص: 37-38، كتبها تقريظًا لقصيدة طويلة نظمها الشّيخ سعيد بن عبد الله بن غابش الحبشي بعنوان: «**الصّحابي مازن بن غضوبة**».

(3) الغوالي، جمع غالية، وهي القارورة التي يوضع في داخلها عطر.

إنّ الشّعر مشاعر وعواطف وشعورٌ قبل أن يكون فكرًا وعقلًا قال رمضان حمّود:

فقلتُ لَهم لمّا تباهَوْا بشعرِهِمْ أَلا فاعْلَمُوا: إنّ الشّعور هُو الشّعرُ

قال أبو القاسم الشّابي:

عِشْ بالشّعور وللشّعور وإنّما دُنياكَ كوْنُ عَوَاطِفٍ وَشُعُورِ

شِيدَتْ عَلَى العَطْفِ الجَميلِ وإنّها لَتَجِفُّ لَوْ شيدتْ على التّفكير

بهذه الصّفة، وهذه السّمة ظهر الشّاعر سالم الحارثي في هذه القصيدة، فكان وجدانيًّا في نظمه وكتابته. إذ كانت كلّها مشاعر تتساوق وتتسابق في الظّهور.

قصيدة: «**سؤال عن نسب**» بعث بها الشّيخ سالم إلى شاعر عُمان – كما يطلق عليه – الشّيخ عبدالله بن علي الخليلي (ت1421هـ/ 2000م)، الملقّب بأمير البيان، تضمّنت سؤالًا عن نسب الخليل بن شاذان(ت 425هـ)، أحد أجداد عبد الله الخليلي. وقبل أن يصل الحارثي

(1) يُنظَر مجمع الزّوائد، ج 10، دار الكتاب العربي، لبنان، ص: 50. من حديث رواه الحافظ نور الدّين بن علي بن أبي بكر، (نِعْمَ المرضعون أهلُ عُمان) وديوان الحارثي، ص: 15، هامش: 3.

(2) يُنظَر ديوان الحارثي، ص: 15، هامش: 4. نقلا عن السّيرة النّبويّة لابن هشام، مطبعة البابي الحلبي وأولاده بمصر، سنة 1375هـ. جاء في الكتاب: كُفِّن النّبي محمد ﷺ في ثوبين من صحار: وهي مدينة عُمانيّة عريقة. وإرضاع العُمانيّين النّبيّ ﷺ وتكفينه بثوبين من صحار العُمانيّة ذكرهما الشّاعر في أكثر من قصيدة له.

(3) المصدر السّابق، ص: 15

إلى لبّ الموضوع، وهو السّؤال عن هذا النّسب، نفح صاحبه بنفحات وجدانيّة، عبّر من خلالها عن اعتزازه وإعجابه بالتّاريخ المجيد الذي سجّلته عُمان، ممّا حسبتُه في باب الوطنيّات التي تضمّنها ديوان الحارثي. بداية القصيدة جاءت هكذا:

فَحمدًا إلَهي أَفْتَحُ القَولَ مُحْكمًا ... سُؤالًا إلى شَيْخِ البلاغة، مَنْ سمَا
إلى ذرْوَةِ العِزّ المَنيعِ ومَا احْتمى ... فأَرْوَى بخصبٍ كلَّ مَنْ كانَ في ظمَا
حفيدِ سعيدٍ، نجلِ خلفانَ ذِي الحِجَا ... وَمَنْ في بُحور العلم خاض مصمِّمَا[1]

بداية القصيدة تشي بالحسّ الوجداني، فقبل أن يعرض الشّاعر السّؤال على صديقه عبد الله الخليلي، سار إليه بمقدّمة عاطفيّة، تعلن عن صداقة وصحبة عميقتين بينهما، ما جعله يثني ثناءً عطرًا على أحد أجداده: الشّيخ سعيد بن خلفان الخليلي (ت 1287هـ/ 1871م)، الشّهير بالمحقّق، ذي المكانة العالية والمقام الرّفيع في عُمان، ما يبرز غرامه وافتخاره به وبأمجاده.

إنّ عبد الله الخليلي سليل أرومة طيّبة، وصاحب عزٍّ، وهو ذروةٌ في البلاغة، نفع بها كلّ من هو في ظمأ لها، وكلّ من يريد أن يتعلّم. من أين ورث كلّ ذلك؟ ورثه من صاحب الحجا، ومن خاض بحور العلوم بعزم وحسم وتصميم.. إنّه الشّيخ سعيد بن خلفان الخليلي. أليس في هذه التّقديرات نفحة وجدانيّة؟

(1) المصدر السّابق، ص: 25.

وبقدر ما تنقل هذه النّفحة الوجدانيةُ الجانب الحميمي الأخوي بين الشّاعرين (الحارثي والخليلي) فإنّها تكشف عن روحٍ وطنيّةٍ متجذّرةٍ في عمق نفس شاعرنا الحارثي، وإلّا ما الذي يمنعه أن يدخل في الموضوع مباشرة، فيسأل عمّا يريد أن يُفادَ به، أو أن يقدّم لذلك بمقدّمة أخرى غير هذه؟ لولا استسلامه لعاطفته واسترخاؤُه لوجدانه كي ينقل هذه النّفحات التي سرت في كامل القصيدة.

سرد الشّاعر مجموعة من الخلال والخصال والأفضال والمكارم والعظائم التي تحلّى بها الشّيخ سعيد الخليلي، ليمهّد لسؤاله. وقال من جملة ما قال:

هُوَ البدرُ، لكنْ لا يُشانُ بِخسفه ... هوَ البَحْرُ، لكنْ بالعُذوبة أُوسَمَا
هو السّيفُ، لكنْ يقطع الهامَ وَالطُّلى ... هوَ الشّمسُ، لكنْ قُلْ أجلَّ وأعظمَا
رعى الله عصرًا بالخليلي تَبسّمَا ... فَأشْرقَ من أنوارهِ الأرضُ والسّمَا
تعطّرَت الآفاق مِنْ طيبِ ذِكره ... لِذا ظَلَّ [1] في أوصافِهِ مَنْ تكلّمَا
فمَا قولُ عبدِ الله: شِبْلِ إمامنَا ... عنِ النّسبِ المشْهُورِ، في الكُتْبِ رُقِّمَا
خليل بن شاذانَ بن صَلْتِ بنِ مالكٍ ... إمامان، طَارَ الصّيتُ في ذكْرِمَا همَا
وشاذان ذاكَ الطّودُ أَضْحَى مُناضِلًا ... لِعزّانَ هذَاكَ الإمام المُكرَّمَا

(1) قد يكون في البيت تصحيف، الأقرب إلى المعنى هو (ضلَّ)، مع ذلك أقول إنّ المعنى غير واضح بالنّسبة لي، هل قصد الشّاعر أنّ من يحاول وصف الممدوح يضلُّ ولا يهتدي إلى ذلك؟(هذا هو الأرجح عندي)، هل يعني أنّ من يتكلّم فيه بالخير يظلّ بظلال حسن أخلاقه وسيرته؟ رغم أنّ الفعل بهذا المعنى يكون رباعيًّا، أي(أظلّ) والله أعلم.

وبينَ خليل وابنِ صَلْتٍ مراحلٌ ... تزيدُ عَلَى غَضْبَى، فأينَ تراهُمَا؟[1]

أَفِدْنِي جَوابًا كاشِفًا كُلَّ مُشكلٍ ... وعشْ أنْتَ مجبورَ الجنَاح مُعظَّمَا

وصَلِّ علَى المُختار مَا لاح شارقٌ ... وآلٍ وأصْحابٍ لهُ، ثُمَّ سَلِّمَا

عليكُمْ سَلامُ اللهِ أَهْلَ وِدادِنا ... ورحمَتُهُ مِن سالمٍ، وابْقَ سُلَّمَا [2]

القصيدة موجّهة للظّفر بجواب عن سؤال تاريخي، لينتقل الموقف أو المشهد إلى ساحة المشاعر والعواطف، فيسيح بنا الشّاعر ويهيم في وصفات ونفحات وجدانيّة. وتلقانا مع ألفاظٍ من هذه الطّينة، ومن هذا المعدن (العاطفة والوجدان)، نلتقي مع (البدر، الشّمس، الأنوار، العطر، الطّود، الوِداد، سلام..) ومع (الابتسامة، الإشراقة، العذوبة، الطّيب، الودُّ، الجبر، الكشف..)

كما أنّ القصيدة بدأت بحمد الله على مخاطبة صديق عزيز، وانتهت بالسّلام على النّبيّ عليه الصّلاة والسّلام، والتّحية من الشّاعر.. هذه التّأليفة نفحة وجدانيّة، لها دلالةٌ خاصّةٌ، ومعنى غزيرٌ، ومغزى عميقٌ.

(1) الصّلت بن مالك والخليل بن شاذان وعزّان أئمّةٌ حكموا عمان..»غضبى»: تعني مائة، يعني بها الشّاعر مائة سنة. ينظر تاج العروس، الجزء العاشر، ص: 367، مادة: غضبى.. يعني الشّاعر أنّ المدّة بين الإمام الصّلت بن مالك، الذي تولّى الإمامة سنة 337هـ والإمام الخليل بن شاذان الذي تولّى الإمامة سنة 420هـ هي مائة سنة، على الرّغم من أنّ جدّ الخليل مباشرة هو الخليل، حسب ما ذكرته المصادر فكيف يكون ذلك؟ سؤال عرضه ناشر الدّيوان.

(2) ديوان الحارثي، ص: 25، 26.

يرتبط كلّ ذلك بالوطنيّة التي تغمر الشّاعر فنراه ينطلق منها في كتاباته لينتهي إليها.

زيادة على ذلك، نجد الشّاعر وهو يضفي صفاتٍ حسنةً جميلةً جليلةً على مخاطَبِه، يستعير له أوصافًا لموصوفات معروفة عند النّاس، ثمّ يبيّن أنّه تفوّق عليها. هي مبالغة شاعر، استبدّ به الوجدان فساقه من دون شعور في هذا السّياق: هو (البدرُ لكن.. هو البحرُ لكن، هو الشّمسُ لكن..هو السّيف لكن..) والمسألة ليست مقارنة ولا مفاضلة بين الممدوح وما ذكره، بقدر ما هي كشفٌ عن تقديره لصديقه وبيانٌ عن تعلّقه به».. هي المشاعر الفيّاضة والرّغبة في الكشف عن خَلَجات النّفس، ونقل العدوى الشّعوريّة إلى المخاطَبين، وتوضيح الرّؤى لغيره»[1]. وفي كلّ هذا التّصوير يظهر الحسّ الوجداني.

دليل أثر هذه القصيدة الوجدانيّة في الشّاعر عبد الله الخليلي، أنّه ردّ على صاحبها بقصيدة وجدانيّة مؤثّرة؛ تحيّة له وتقديرًا لما ورد في القصيدة الأولى من عواطف ومشاعر جيّاشة، قبل أن يجيب عن سؤاله، ضمّن هذه القصيدة كلمات تحمل الشّعور قبل أن تشتمل على الإجابة والمعلومات، بل عمد الشّاعر الخليلي إلى تضمين قصيدته ألفاظًا جاءت في قصيدة الحارثي[2].

(1) محمد ناصر بوحجام، أثر القرآن في الشّعر الجزائري الحديث، ج2، ط1، المطبعة العربيّة، غرداية، الجزائر، 1992م، ص: 312.

(2) ينظر ديوان الحارثي، ص: 25 - 30.

ناشر الدّيوان عبد الله بن سالم الحارثي، ضمّ قصيدة: «**معهد الحياة**» إلى وطنيّات الشّيخ سالم الحارثي. فعل هذا - ربّما - لما سجّله من الحماسة التي أظهرها الشّاعر لمعهد الحياة[1] في هذه القصيدة، نظرًا لما تربطه بالقائمين عليه وبوطنه عُمان من روابط فكريّة ومذهبيّة، رأى في هذا المعهد مجالًا ومضمارًا لنشر هذا الفكر والمحافظة عليه. كما أنّ هذا المعهد ضمّ مجموعةً من طلبة عُمان للدّراسة فيه[2]، ما يجعله مهادًا ومحضنًا لفكر مذهبه الإباضي، إضافة إلى ما لقيه من ترحابٍ وحسن استقبالٍ وكرم ضيافةٍ، حين زار المعهد والقرارة ووادي مزاب سنة 1972م، فعدّ كلّ ذلك نصرةً لمذهبه، وتوثيقًا للصّلات التي بين وطنه عُمان والجزائر بعامّة، ووادي مزاب بخاصّة. فقال ما قال في هذه القصيدة؛ فاسحًا المجال للشّعر يُخرِج ما في الفؤاد من وجدٍ، فاض نفحاتٍ ومشاعرَ جيّاشة.

---

(1) معهد الحياة يوجد في القرارة، الجزائر، أشرف على تأسيسه فضيلة الشّيخ إبراهم بن عمر بيّوض (ت 1401هـ/ 1981م) سنة 1343هـ/ 1925م. وما يزال قائمًا إلى اليوم، وهو مخصّص حاليا للمرحلتين الإعدادية والثّانويّة، وقد تخرّج فيه بعض أبناء عُمان.

(2) يُنظَر كتابنا التّواصل الثّقافي بين عمان والجزائر، ط1، مكتبة الضّامري للنّشر والتّوزيع، السّيب، سلطنة عمان، 1423هـ/ 2003م، ص: 38، 39. وبحثنا البعثات العلميّة العمانيّة إلى معهد الحياة، وبحث سالم بن مسعود بن سليم الصّوافي حول علاقة الشّيخ النّاصر بن محمد المرموري بعمان، البحثان قُدِّما في الملتقى الدّولي الثّامن لوحدة الدّراسات العمانيّة، جامعة آل البيت، المفرق، الأردن. عنوان الملتقى: «التّواصل الحضاري العماني المغاربي في العصر الحديث»، أقيم يومي: 10، 11 من أكتوبر 2011م.

هذه الأسباب - ربّما - تشفع لعبدالله الحارثي أن يدرج هذه القصيدة التي قيلت عن الجزائر - في مظهرمعهد الحياة - في وطنيّات الشّاعرالعماني. فالنّزعة الوطنيّة الوجدانيّة انطلقت من مقوّم أساس في هذا التّصوير وهو الارتباط الفكري الذي يطبع حياة عُمان وهو المذهب الإباضي، الذي وجدَ الشّاعر له امتدادًا في أرض الجزائر.. والفكر مقوّمٌ من مقوّمات الوطنيّة:

للمعالي فلْيَعْلُ مَنْ قدْ تعالَى ... هَكَذَا هَكَذا، وإلّا فَلَا لَا
أنتَ يا معهدَ الحياة سَماءٌ ... أشْرَقَتْ شَمسُها ضُحًى تَتَلَالَا
طبْتَ أصْلًا، فطابَ مِنْكَ فروعٌ ... عَمَّتِ الأُفْقَ بَهجَةً وجَمالَا
عَجَبًا أَشْرَقَتْ منَ الغَرْبِ شَمسٌ ... فأتتْنَا للشّرقِ تَكْسُو الجِبالَا
إنّما المذهبُ الإباضيُّ نُورٌ ... مِنْ إلَهي، يَهْدِي به الضّلّالَا
فاعْتمدْهُ دينًا قويمًا مَتينًا ... وذرِ المُلحِدين والجُهَّالَا[1]
إنّ مَنْ يَجْهلُ الطّريق إليهِ ... فَلْيَصِلْ هَا هُنا يَرَى الأَفْعَالَا
رَبِّ مَتّعْ بيُّوضَ عُمْرًا طَويلًا ... نتحلَّى[2] بالقُرْبِ مِنْهُ كَمَالَا
وتَقبّلْ إخْلاصَهُ وَعَنَاه ... وأنِلْ نَاصرَيْهِ مِنْكَ نَوالَا

(1) ربّما يكون في البيت اقتباس - في مستوى التّركيب - من قوله تعالى: ﴿...**وَذَرُوا الذينَ يُلْحِدُونَ في أسمائِهِ سَيُجزَوْنَ ما كانُوا يَعْمَلُونَ**﴾ (الأعراف/ 180).

(2) المفروض أن تكتبَ الكلمة هكذا (نتحلَّ) بحذف حرف العلّة؛ لأنّه جواب طلب، مجزوم، علامة جزمه حذف حرف العلّة، أو أن يكون التّقدير لنتحلَّى، فيكون ما أثبته الشّاعرُ صحيحًا.

بَـارَكَ اللهُ في حيـاتِكُمْ وخُطـاكُمْ وَكَسـاكُمْ مَهَابَـةً وجـلالَا
وتَـولاّكُمُ بِـرُكْنٍ شـديدٍ وحَماكُمْ مِنْ كُلِّ سُوءٍ تعالَى
قَصُـرَتْ عَنْـكِ يَـا جَزائِـرُ مُـدْنٌ وسَـبَقْتِ الأمْصـارَ حـالًا فحـالَا
قُـلْ لِمَـنْ رامَ شَـأْوَهُ: لَا تُفَكّـرْ كيـفَ يعلُـو للعـزِّ قـومٌ كسـالَى[1]

هذه الأبيات تحمل – بألفاظها وتركيباتها وصورها وأفكارها –نفحاتٍ وجدانيّةً ساميةً (غالية)المعاني، عالية الدّلالة.. يمكن توضيحها وتفصيل القول فيها في النِّقاط الآتية:

1. في مستوى الألفاظ، نجد بعضها مكرّرةً، وفيها نقف على ما يحمل هذا الوجدان: (أشرقت، تتلألا، طبت، طاب، تكسو، كسا، أَنِلْ، يهدي، تعالى، بارك.. شمسها، ضحى، نور، أصل، نوالا، مهابة، جلالا، كمالا، بهجة، جمالا، المعالي، للعزِّ..).

هذه الألفاظ تحمل أدلّة على فورة الوجدان، ورقيّ المشاعر، وسموّ العواطف، التي تسكن قلب الشّاعر نحو فكره ومذهبه الذي وجد ما يصوّر ذلك في مناسبة زيارة معهد الحياة الذي يراه انعكاسًا وامتدادًا لشخصيّته، مادام هذا المعهد يقوم بما يتناسب مع ما يعتقده ويعتنقه، ثمّ أليس اللّسان دليلًا وناقلًا لما في الفؤاد؟ والوجد محلّه القلب. إذن إنّ الكلمات والعبارات والجمل التي صاغ بها الشّاعر مشاعره تكشف عن الحسّ الوجداني في هذه القصيدة التي استشهدنا ببعض أبيات منها. واللّغة

(1) ديوان الحارثي، ص: 17.

أصلا هي حالات نفسيّة، تنقل ما يعتلج ويتململ في النّفس، هي: «رموز لحالات نفسيّة، هي مادّة للفكر. فالصّوت اللّغوي وظيفة عقليّة، لها دلالتها على الكلام النّفسي الدّاخلي»[1].

2. هذا الشّعور الذي جعل الشّاعر يربط الفرع وهو الجزائر بالأصل وهو عُمان في المجال الفكري والمذهبي. هو الذي يُبرِز هذه الوطنيّة، ويكشف عن هذه النّفحة الوجدانيّة، ويبرّر حشر هذه الأبيات في زمرة الوطنيّات.

3. لمزيد من تصوير هذا الوجدان نحو معهد الحياة، استلهم الشّاعر القرآن، باقتباس تعبيرات منه، أليس في البيت السّادس اقتباس أو استلهام لقوله تعالى: ﴿...**وَذَرُوا الذينَ يُلْحِدُونَ في أسمَائِهِ**...﴾ (الأعراف/ 180)؟ أليس في البيت الحادي عشر استرفاد واستيحاء لما جاء في قوله تعالى: ﴿**قالَ لوْ أَنَّ لي بِكُمْ قُوّةً أَوْ آوِي إِلَى ركنٍ شديدٍ** ﴾ (هود/ 80)؟

الآيتان تحملان نفحة وجدانيّة، فيهما حسرة على ما حدث، وشعور بالأسى ممّا يفعله قوم لا يؤمنون بالله، ولا يرعَوون ولا يخجلون من سلوكهم، بينما ينقلب هذا المعنى في تصوير الشّاعر إلى تصرّف إيجابي. هنا يبدو حسن الاقتباس والاستلهام والاستيحاء، وتوظيف ذلك فيما يخدم موضوع الشّاعر وهدفه ورسالته، إذ في هذه العمليّة دلالة ووجدان

(1) د. محمد غنيمي هلال، النّقد الأدبي الحديث، دار نهضة مصر، القاهرة، 1973م، ص:33.

وارتباط، يمكن للمتلقّي أن يكتشفها، ويحلّلها وينقدها بقدر ما يوفّق إلى الرّبط بين مضمون الأثر المقتبس والمعاني التي يحملها البيتان، مع التّمكّن فنيًّا من قراءة مضمون ما في البيتين.

4. الأدعية التي نفح بها الشّاعر من خاطبهم – ممّن نصر الفكر، ونشر المذهب، وحمى الأصول – تُبرز الجانب الوجداني في هذه الأبيات وهذا الخطاب. فقد خصّ الشاعر بالثّناء الشّيخ إبراهيم بن عمر بيّوض، زعيم النّهضة الإصلاحيّة في وادي مزاب، وأحد الفاعلين والنّاشطين والنّاشرين للفكر الإباضي بقوّة ودراية وكفاية، وهو أحد القائمين على صرح معهد الحياة الذي هيّج وُجدان الشّاعر، فقال هذه القصيدة الوجدانيّة.

مضمون الأدعية الوجداني جسّدته كلماتٌ وجملٌ معبّرةٌ مصوّرةٌ لهذا الوله والحبّ لأصحاب الأفضال، التي نجد لها حضورًا في الأبيات الآتية:

ربِّ متّع بيّوضَ عمرًا طويلًا ... نتحلَّى بالقربِ منهُ كمالَا
وتقبّل إخلاصهُ وَعَنَاهُ ... وأنِلْ ناصريْهِ منك نوالا
بارِكَ الله في حياتكم وخطاكم ... وكساكُم مهابة وجلالا
وتولاّكُمُ برُكنٍ شديدٍ ... وحَماكُم مِنْ كلِّ سوءٍ تعالى

5. الجانب الوجداني يَبرُز بشكلٍ واضحٍ وقويٍّ في الهدف الذي أراد الشّاعر أن يصل إليه – من هذاالإطراء والمدح وتسجيل

الإعجاب والتّقدير لـما شاهده في معهد الحياة، وما لمسه من القائمين عليه - وهواستنهاض الهمم للقيام بالواجب نحو فكرهم الذي هو امتداد لما هو سائد في وطنه عُمان. فالحماسة لهذا الفكر جانب من الحسّ الوجداني، وشحذ العزائم جانب آخر منه، وتسجيل الإعجاب والتّقدير لأصالة هذا الفكر وجهٌ من وجوه هذا الحسّ الوجداني.

- **الإخوانيّات**

بين الشّعراء صلة رحم، يُبرزها الشّعور ورهافة الحسّ، لذا فإنّ أيّ حدث وأيّ حركة وأيَّ شيءٍ يستفزّ الشّاعر ليقول وينظم ويُشعِر بما يعتمل ويعتلج في الفؤاد، ولا يستطيع له كتمًا أو تغافلًا؛ لذا يكثر الوصف عند الشّعراء، وتتعدّد مظاهر الكشف عن الفرح والبهجة والسّرور، وبثّ الحزن والأسى، ونقل ما يدور في الأخلاد، وما يدور في الأفئدة، كما يكثر عندهم اللّوم والعتاب اللّذان هما سلوى القلوب، وبلسمٌ لما يجيش في الصّدور.

بين الشّاعرين سالم الحارثي وعبد الله بن علي الخليلي صداقة وعلاقة حميميّة، لذا لـمّا سمع الشّاعر الحارثي بمرور الشّاعر عبد الله الخليلي من شرقيّة عمان، ولم يزره أرسل إليه عتابًا في كلمات شعريّة، منها هذه الأبيات، من قصيدة عنوانها: «**عتاب**»:

يا سليلَ الأخيار مَنْ مرَّ قُربِي كيف أنسى مَنْ ليس ينساهُ قلبي

ذاك عبـدُ الإلَـهِ كنـزُ المعالـي ... من نَـماهُ الـخليـل، لا الـمُتنبّي[1]
لا أقـول: الكـلامُ منّـي حـرامٌ ... بـلْ حـلالٌ، أحلّـه الله رَبّـي
يـا رَعَـى اللهُ مَوْكِبًـا مَـرَّ عصـرًا ... ليْتَـهُ قَـرَّ واسْـتَقرَّ بِـجنبِي
عَلَّنَـا نذكـرُ الأَحِبَّـةَ قِدْمًـا ... يغفـرُ اللهُ فيـهِ يومًـا لِـذنبِي
فَبِذِكْرَاهُـمُ أَوَدُّ احتفاظًـا ... أنـا قِـلٌّ، فذِكْـرِهُمْ لـيَ حسـبي
قاتَـلَ الله ناقـلاتِ البرايـا ... سفن النّار، حيثُ لَجَّتْ بِصحبي[2]
وسـلامٌ عليـكَ مـا جَـدّ وصـلٌ ... وتحيّاتُنـا علـى الشّـيخ تُربـي
هـل زمـانٌ يعيـدُ ركـبَ الـمطايا ... مطمئِنًّـا بالزّائـر الـمستحبِّ
لستُ للشّعر مصلحًـا فاغتفرْها ... مِـنْ صَـفِيٍّ على الوفا متَرَبِّـي[3]

رغـم سـمات التّقريريّـة والخطابيّـة والأسـلوب القـديم..التي ميّـزت قصيدة سالم الحارثي، وهو ينقل أسفه وعتابه لصـديقه عبـد الله الخليلي، إذ لم يزره، حين مرّ بالقرب منه. إلّا أنّ اللّغة التي اعتمدها على مستوى

(1) الخليـل، هـو الخليـل بـن شـاذان، أحـد أجـداد الشّـاعر عبـد الله بـن علي الخليلي، تـولّى الإمامة في عُمان سنة 320هـ، هذا ما ذُكِرَ في ديـوان الحارثي، ص: 21، هـامش: 8. بينما جاء في معجم أعلام الإباضيّة قسم المشرق، أنّ إمامته استمرّت ثمانية عشر عامًا (407 - 425 هـ، وهوتاريخ وفاته). يُنظر ص: 131. الكتاب من تأليف د. محمد صالح ناصر الجزائري وسلطان بن مبارك الشّيباني العُماني. نشر دار الغرب الإسلامي، ط1، بيروت، 1427هـ/ 2006م.

(2) يعني الشّاعر بـ(ناقلات البرايا وسفن النّار) وسائل النّقل الحديثة، التي أسرعت بصاحبه إلى العودة من حيثُ أتى من دون أن تمهله ليمرّ عليه.

(3) ديوان الحارثي، ص: 21، 22.

اللّفظة – لا التّراكيب – تمكّنت أن تنقل مشاعره إلى المخاطَب، وتبلغ الهدف من استثارة عاطفته، فوعى ما يشعر به صاحبه الذي لم يَحظَ باللّقاء به، فكتب يردّ عليه بقصيدة وجدانيّة؛ جوابًا وتأسّفًا على التّقصير في حقّ صديقه[1].

حملت القصيدة المُجاب بها كثيرًا من سماتِ قصيدة «عتاب» في بحرها ورويّها وكلماتها وأوصافها وتصويرها، وإن كانت قصيدة الخليلي أرقى معانيَ وتصويرًا وأسلوبًا، وأطول نفسًا (إذ تَعدّ حوالي خمسة وثلاثين بيتًا، وقصيدة الحارثي تَعدّ أحد عشر بيتًا فقط). هذا أحد الأدلّة على تأثّر الشّيخ عبد الله الخليلي بعتاب صديقه الشّيخ سالم الحارثي.

إذا علّقنا على قصيدة «عتاب» نقول:

1. إنّ اللّفظة هي نقطة الارتكاز في استخراج الجانب الوجداني في هذا النّصّ، أي إنّ اللّغة كانت موظّفة بقوّة فيه. لقد اعتمدها الشّاعر لتبرز عاطفته نحو صديقه عبد الله الخليلي. فالألفاظ التي وظّفها – هي بالكثرة والتّنوّع في المعاني التي تحملها – تُعدّ المفاتيح التي تفتح لنا قلب الشّاعر لنكتشف هذا الوجد الذي يتململ داخله:

أ- (سليل، الأخيار، المعالي، قربي، قلبي، المتربِّي، الأحبّة، احتفاظًا، سلام، تحيّاتنا، صفيّ، وصلٌ، الوفا، بالزّائر، كنزٌ، قِلٌّ، صحبي، المستحبّ..).

(1) المصدرالسّابق، ص: 22 - 24.

ب-(رعى، جدَّ، أنسى، ينساه، مرّ، قرّ، استقرّ، نماه، أحلّه، لجّتْ.. تُربِي، يغفر، يعبدُ، أودُّ، أقولُ، نذكر..).

هذه الأسماء والأفعال التي هي شبه متوازية في قصيدة «عتاب» تحمل شحناتٍ عاطفيّةً، بالمعاني التي تتضمنّها، وبالإيحاءات التي يستنتجها المتلقّي وهو يقرأ هذا الشّعر. فالشّاعر بقي في تعبيره على مستوى اللّفظة، ولم ينتقل أو لَمْ يَرْقَ إلى مستوى التّراكيب. فقد عبّر عن مشاعره، ولم يصوّرها تصويرًا فنيًّا مبدعًا، وفق ما تتطلّبه العمليّة الإبداعيّة التي تتّخذ من التّصوير مطيّةً أو مرتكزًا في الكتابة الشّعريّة. ماذا يرى المتلقّي في هذه العمليّة؟

2. لستُ أدري ما هو الدّاعي للرّبط بين الإمام العُماني الخليل بن شاذان والشّاعر العبّاسي أبي الطّيّب المتنبّي. في سياق بيان الحارثي مكانة صاحبه الخليلي في نفسه، ومقامه في المجتمع العماني؟ هل هي القافية دعَّته دعًّا إلى ذكر المتنبّي؟ هل لصلة بينه وبين المعنِيّ، أعني صلة الشّعر الذي يجيدانه، لكن لكلٍّ مذهبه في قول الشّعر؟ هل لطغيان العاطفة دور أو أثر؟ فتحرّك الوجدان لينقل شدّة حبّ الشّاعر وتعلّقه بأعلام وطنه عُمان، وقد أسره هذا الغرام، فقال في جدّ عبد الله الخليلي ما قال، من دون أن يُنقِصَ من قيمة المتنبّي، إنّما ذكره في هذا السّياق بهذه المقارنة ليسجّل مآثر صاحبه عبد الله الخليلي، وليشبع عاطفته الصّادقة نحوه.

أنا أرى أنّ هذه المقارنة غير سليمة موضوعًا، وغير مستساغة فنّيًّا، لكنّها مهمّة عند الشّاعر، والأهمّ من كلّ ذلك، أنّه عبّر عن إحساسه بالحسرة من عدم زيارة صاحبه له. والأجدى من كلّ تقويم لهذه التّركيبة اللّفظية أنّها تحتوي على حسّ وجداني نحو الحبيب الذي مرّ ولم يزر، وعجّل المسير ولم يستقر.

3. إنّ الشّاعر في النّصّ القصير كان يتنفّس في أجواء الأدب القديم؛ في لغته، وأسلوبه.. هل يتناسب هذا مع الأدب الوجداني الذي يتطلّب أوّل ما يتطلّب لغة خاصّة، تكون منحوتة من المشاعر الخاصّة؟ وهل تتمكّن اللّغة المستعارة المقلَّدة والأسلوب المُحتذَى من الوصول إلى الهدف، وهو تبليغ الشّاعر نفحاته الوجدانيّة إلى المتلقّي بقوّة وصدق؟

مثلًا نجد في هذا النّصّ أساليب الاستفهام والتّعجّب والنّداء والدّعاء، كما نجد ألفاظًا قديمة. ليس هذا عيبًا أو نقصًا أو محظورًا، إنّما طريقة استعمالها، ومدى تمكّنها من أداء العمليّة الإبداعيّة والتّبليغيّة هي المحكّ والحكمُ في هذا الاستعمال.

ينتقل – بنا – سالم الحارثي من العتاب إلى الحنين والشّوق، فيكتب قصيدةً يرسلها إلى صديقٍ فلسطيني له، يُدعى (لافي بن عيسى)، كان مديرًا لمدرسة صلاح الدّين الأيّوبي بمدينة المضيرب (مسقط رأس الشّاعر الحارثي)، وكان مثالًا عاليًا في الأخلاق – حسب تقدير الشّاعر – وكانت تجمع بينهما جلساتٌ ودِّيّةٌ إخوانيّةٌ أثناء إقامته بالسّلطنة.

غادرالبلاد راجعًا إلى وطنه، فترك فراغًا في قلب الشّاعرالحارثي، فكتب إليه قصيدة عنوانها: «**يا إلهي قد طال بُعْدُ سميري**»، صُمِّمَت وبُنيت ونُحتت بكلمات كلّها وجدٌ وشوقٌ وحنينٌ ووفاءٌ وتقديرٌ:

يا نسيمَ المساءِ.. بلّغ سلامي ... وتحيّاتِنا وطيبَ كلامِي
لأخينا الكريمِ، لافي بن عيسى ... سيّدٌ صارِمٌ بعيدُ المرامِ
عاشَ مَا بيننَا أَبيًّا عزيزًا ... علَّمَ الجيلَ حُسْنَ سلكِ النّظامِ
كُنتُ أَرتاحُ عندَهُ بِحديثِي ... وَأُسَلِّي الأحزانَ عندَ الزِّحامِ
فقضَى اللهُ بيننا بفراقٍ ... مزّقَ القلبَ وقعُه كالسّهامِ
وتَرَى صِبيَتِي تَحِنُّ إِليهِ ... مرحَبًا مرحبًا بخيرِ الكرامِ
يا إلهِي قدْ طالَ بُعْدُ سميري ... فَتَقَرَّبْ بِقربهِ باحترامِ
فلَهُ فِي القُلوبِ شأنٌ عظيمٌ ... ليسَ يُنسَى وربِّكَ العلاَّمِ
وسلامٌ عليهِ فِي كلِّ وقتٍ ... كلَّما لاحَ شارقٌ بابتسام [2]
ورهيفٌ سليلُه ورفيقٌ[1] ... مَعَ إخوانِهِ، سلامِي سلامِي
من هنا كلّ من عهدتَ صِحابًا ... كلّهم سائلون حُسْنَ الختامِ [3]

ما مظاهر الحسّ الوُجداني في هذا النّصِّ القصير؟

الشّاعر الحارثي يعتمد – في أغلب الأحيان – على اللّفظة في الكشف عن حسّه الوجدانيّ، أو التّعبير الوجدانيّ، وقد بيّنا بعض ذلك في القصائد

(1) رفيق ورهيف: نجلا الأستاذ لافي.

(2) الشّارق: طلوع الفجر أو لمعان البرق في السّماء.

(3) ديوان الحارثي، ص: 31.

السّابقة، والشّيء نفسه نلحظه في هذه القصيدة. فلا داعي لتكرارالقول فيه، إذ يمكن للمتلقّي أن يكتشف ذلك بنفسه، بقليل من النّظر في هذه الأبيات.

ما نقف عليه هنا هو وجه آخر من وجوه التّعبير الوجدانيّ في شعر الحارثي، وهو التّركيز على الحروف والأصوات والإيقاع، في قصيدةٍ تَعدُّ أحدَ عشرَ بيتًا فقط.

1. على مستوى الحروف، يلفت نظرَنا تكرارُ حروف الصّفير التي تنسجم مع التّعبير عن الأشجان، وتصوير الوجدان (س، ز، ص) السّين تكرّرت تسع عشرة مرّة، الزّاي خمس مرّات، الصّاد ثلاث مرّات.
2. كثرة المدود، بخاصّة الألف الذي ينقل الشّجن ممدودًا إلى خارج قلب الشّاعر.
3. على مستوى الحركات، غلبة الكسرة في النّصّ، والكسرة تحمل صفة الرّقّة، التي تساعد على بثّ رقيق المشاعر.
4. رويّ القصيدة ميمٌ مكسورة، والميم حرف شفويّ المخرج، صفته الغنّة التي تنسجم مع الحنين والشّوق، وحرف الميم تكرّر في النّصّ ثلاثين مرّة. يقول النّقاد إنّ من علامات نجاح الشّاعر في كتابة قصيدة – من منظور الدّلالة المعنويّة بخاصّة – كثرة ورود الحرف الذي يكون رويّ القصيدة في حشوها، إذ يرتدّ الرّويّ بالمتلقّي إلى داخل القصيدة، للانسجام الذي يكون بينه وبين ما

تحتويه القصيدة من هذا الحرف، وهذا جانبٌ من جوانب براعة الشّاعر في البناء المعماريّ لقصيدته.

5. على مستوى الإيقاع كثرت وتكرّرت في النّصّ صيغ معيّنة، مثل: (فعول، فعال، فعيل، فاعل، أفعال..)، تكرّرت هذه الصّيغ فأحدثت إيقاعًا خاصًّا كان له دوره في تسجيل المشاعر، ونقل العواطف. ممّا ساعد على بثّ النّفحات الوجدانيّة.

وَجَدَت القصيدة تجاوبًا من المعنِيّ بها، فتفاعل معها وردّ على الشّاعر بقصيدة عنوانها: «**رفقًا بروحي**»[1]. تضمَّنت كثيرًا من المعاني التي جاءت في قصيدة الحارثي، وبعض الألفاظ التي وردت فيها، كتبها على البحر نفسه (الخفيف)، والرّويّ ذاته (الميم المكسورة)، من باب المعارضة المعروفة في الأدب العربي. من دون أن ينسى الشّاعر وصف معاناة الشّعب الفلسطيني الذي يرزح تحت الاحتلال الإسرائيلي الغاشم، بجانب ذكر حنينه إلى أرض عُمان، ومدينة المضيرب بالذّات، وأهلها وأسرة الشّاعر والمجلس الذي كان يجتمع فيه مع الشّاعر الحارثي وروّاده. فإذا كان الحارثي نفحنا بشوقه وحنينه، فإنّ لافي نفحنا بحنينه، ولفحنا بلهيب مشاعره بما يعانيه شعبه من المرارة والعسر والضّيق في أرضه. بداية القصيدة هكذا:

ما لعيني تأَرَّقَتْ في المنام شفَّها الوَجدُ أمْ فراقُ الكرامِ

(1) يُنظر المصدر السّابق، ص: 32، 33.

أمْ أزيزُ الرّصاصِ من كلِّ صَوْبٍ ... ينـزعُ الحـقَّ مِـنْ قـومٍ لِئـامِ
أيُّهـا الـنّجمُ المُـؤَرَّقُ مِـثْلي ... متِّـعِ الطّـرفَ في دِيَـار السّـلامِ
في عُمانِ العربِ أهلي وصحْبـي ... في حِماها كمْ أنْجبَتْ من إمـامِ
مُضَيْرِبَ الحُرثِ يَا ديارَ النّشامَى ... يا عُربَا كمْ حوَتْ من رُفاتِ العظامِ
هنّئـي سـالمًا، سـليل تَحميـدٍ ... ومُجيرَ الضّعيف والمُستضـام[1]

• تحيّة العلماء والأصدقاء

وجدتُ نوعًا آخر من قصائد الشّيخ سالم الحارثي، نبعت منها نفحات وجدانيّة، وانطلقت منها شحنات عاطفيّة، تمثّلت فيما كتبه تحيّةً لبعض الأصدقاء أو العلماء، وسلامًا على بعض الأصفياء؛ لما قدّموا من أعمال علميّة وأدبيّة، تخدم الحقيقة، وتنشر المعرفة الصّحيحة، وتنصف التّاريخ، وغير ذلك ممّا هو داخل في خدمة العلم.. خاصّة حين يتعلّق الأمر بتناول تاريخ وطنه عُمان وما يتّصل إليه بسبب، (فقد تعرّض هذا الوطن للإهمال والتّهميش)، أو حين يتعلّق الأمر بمذهبه الإباضي الذي نال من الإجحاف والتّزييف والتّشويه الكثير في مختلف العصور ومن جهاتٍ مختلفةٍ.

هذان الموضوعان حين يقرأ الشّاعر عنهما، أو يصل مسمعه جهدٌ فيهما، أو تصل يديه أعمالٌ تبرز المخفيّ، أو تنشر المستور، أو تنقل

(1) المصدر السّابق، ص: 32. في الأبيات كسورعروضيّة.

التّاريخ الصّحيح، فإنّه يكتب منوّهًا بهذه الأعمال، ومبرزًا أفضال أصحابها، هائمًا في نفحات وجدانيّة، تتلو التّاريخ، وتذكر المآثر، وتُعلي من قيمة الرّجال، في عرض طافح بالمشاعر، طاغٍ بالعواطف، غارق في الوجدانيّة.

لهذه الأسباب ضممتُ هذه الأشعار إلى ما فيه حسٌّ وجداني، رغم طابع التّاريخيّة التي تطبع بعض ما كتبه الشّاعرُ في هذا المجال. نقدّم بعض النّماذج التي تَظهر فيها هذه الأحاسيس الشّعوريّة:

منها – على سبيل المثال – ما قاله عن أخيه الشّيخ سعيد بن حمد الحارثي (ت 1429هـ/ 2009م)، أحد مشايخ عُمان المعاصرين الأجلّاء الذين برزوا في عدّة مجالات علميّة واجتماعيّة. هذه بعض الأبيات من قصيدة تَعدّ ثمانية أبيات[1]:

سعيدٌ.. ليس يُغنِي ألفُ شخصٍ ... مقامًا في الذِي قُدْمًا تَلِيهِ
فكمْ من جامعٍ قد شادَ صرْحًا ... وكمْ مِنْ طالبٍ يأْوِي إليهِ
وكمْ مِنْ أَعْزَبٍ أمسى عفيفًا ... وكمْ مِنْ جائع يَحنُو إليهِ
وكمْ مِنْ ضائق ذرعًا بِبَلْوَى ... فَيَكشفُها، ومَا يَلْوِي علَيْهِ

(1) ذكر لي د. محمد بن سالم الحارثي، أنّ القصيدة تعدّ أكثر من 27 بيتًا، أُثْبَتَتْ ثمانية أبيات في الدّيوان وحذفت الأخرى، ثمّ أرسل إليّ - مشكورًا – نصّ القصيدة كاملًا. في مراسلة خاصّة من مسقط، يوم الإثنين (10 من رمضان 1438هـ/ 05 من يونيو 2017م). وتوجد قصائد كثيرة للشّاعر لم تُدرَج في ديوانه.

وكمْ من ضيفٍ يـحُثُّ الـخُطَى إليه وكـمْ مـنْ مُبْتَلَى يشـكُو إليـهِ [1]

على الرغم من سمة التّقريريّة والمباشرة التي اتّسمت بها هذه الأبيات، والتّكرار الذي طبعها، وافتقارها إلى التّصوير الذي ينشده الشّعور، ويطلبه الوجد، فإنّ العاطفة التي تربط الشّاعر بشقيقه، وإعجابه وتقديره للخلال التي يتمتّع بها (وهي من أسباب بناء المجتمع المتماسك) هي التي نعنيها في عرض هذه الأبيات، ضمن الحسّ الوجداني عند الشّاعر سالم الحارثي.

يكون للأشخاص الذين يقومون بواجب التّعريف بالفكر الذي ينتمي إليه الشّاعر، والذين ينافحون عنه بقوّة وبكفاية وحماسة، يكون لهؤلاء مكان خاصّ ومقام متميّز في وجدان الشّاعر الحارثي، فينفحهم بنفحات شعوريّة رائعة متميّزة بذكر أفضالهم، ومكانتهم في مسار العمل الهادف المثمر، ومن هذا السّرد ينطلق لعرض مناقبهم، ثمّ تقديم جوانب من قيمة هذا الفكر وأسماء بعض رجاله، يقوم بهذا في جوٍّ وجدانيٍّ حماسيٍّ عالٍ.

من هؤلاء الرّجال الكبار الذين قاموا بهذا الدّور الكبير، وكانت آثارهم واضحة في التّعريف بهذا الفكر والدّفاع عنه، الشّيخ عليّ يحيى معمّر (ت 1400هـ/ 1980م)، صاحب المؤلّفات العديدة في هذا المجال، منها كتاب: الإباضيّة في موكب التّاريخ، وكتاب: الإباضيّة بين الفرق الإسلاميّة، وكتاب: الإباضيّة دراسة مركّزة في أصولهم وتاريخهم، وسمر أسرة مسلمة.. وغيرها.

(1) ديوان الحارثي، ص: 34.

هذا العالم الكبير وهذا المجاهد في سبيل التّعريف بالفكر الأصيل والدّفاع عن الحقيقة التّاريخيّة، صاحب الفكر الوحدويّ[1]. أفرد له الشّاعر في شعره مساحة نوّه فيها به، وبيّن قَدره وجهده في هذا المضمار، كتب له قصيدة عنوانها «**علي يحيى معمّر**»، بعث بها إليه في ليبيا، قال في مطلعها:

شمّرْ لنيلِ العلمِ يَا ابْنَ معمَّرٍ ... واكشِفْ صفاتِ أُولي المكارمِ واظْهِرِ
تلكَ الفضائلُ، كلُّ مَنْ يَحْيا بِها ... يَحْيا بِدينٍ راسِخ مُتَطهّر
ذهبَتْ عصورٌ أشرقَتْ نُورًا بهِمْ ... وتزيّنَتْ أكوانُها بالجَوْهَرِ
وعَلَا بهمْ دينُ المُهَيْمِنِ مُدّة ... ثمَّ انْجلوا عَنْ وَاضحٍ، لَمْ يسترِ
وإذَا خفيتُ على الغبيّ فعاذرٌ ... أن لا تَراني عَيْن شَخْصٍ أعْوَرِ
فربيعنُا عنْ مُسلم عنْ جابرٍ ... عَنْ عائشٍ عنْ طيّب عنْ أطهر[2]
عنْ لَوْحهِ المحفوظِ، عَنْ ربّ العُلا ... فاخضعْ لِذا الإسْنادِ طَوْعًا واشْكُرِ[3]

(1) يُنظر كتابنا الشّيخ علي يحيى معمّر والدّعوة إلى وحدة المسلمين، ط1، مكتبة الضّامري للنّشر والتّوزيع، السّيب، 1990م. وط2 المطبعة العربيّة، غرداية، الجزائر 1994م.

(2) يعني الرّبيع بن حبيب صاحب مسند الرّبيع (ت 170هـ). ومسلم هو أبو عبيدة مسلم بن أبي كريمة (ت 145هـ)، وشيخ حملة العلم في البصرة إلى المشرق والمغرب. وجابر بن زيد الأزدي (ت93هـ) إمام مذهب أهل الحقّ والاستقامة (الإباضي). وعائشة بنت أبي بكر أمّ المؤمنين، التي أخذ عنها إمام المذهب العلم.

(3) ديوان الحارثي، ص: 35. يشير الشّاعر في هذا البيت إلى علوّ هذا الإسناد الثّلاثي الذي انفرد به مسند الرّبيع، مثلا: ترد في المسند هذه العبارات: عن أبي عبيدة عن جابر عن عائشة.. عن أبي عبيدة عن جابر عن ابن عبّاس..عن أبي عبيدة عن جابر عن أبي هريرة.. وغير ذلك من العبارات التي لا تتعدّى هذا الإسناد الثّلاثي.

بعد هذه اللّوحة التي بيّنت حقيقة شخصيّة أوائل أهل هذا المذهب ومكانتهم في الفكر الإسلامي، وبعد أن فاخر الشّاعر بهم وأعلى من مقامهم، حرّكه الشّعور إلى سرد فضائل بعض الذين جاؤوا من بعد هؤلاء الأوائل.. إلى أن قال:

فهُمُ أسودُ الصُّبْحِ رُهبانُ الدّجى ... وهمُ مَصابيحُ الظّلامِ المُعكرِ
أكرمْ بِهِم منْ فِتْيَةٍ، والله قدْ ... سَلَكُوا سبيلَ المُصطفَى في مَحْضَرِ
أمْ هذهِ قد حازَها أسلافُنا ... عَمَلا بإجْماع الصَّحابةِ فاخْبُرِ
فبحَضْرموتٍ طار فيها صيتُهُمْ ... بالدّين والتّقوَى وصِدْقِ المَخْبَرِ
وأَعزَّ دينَ الله مَغْربُنا وسَلْ ... أبناءَ فارسَ[1] عَنْ زَمانٍ مُقْمرِ
لله أيّام مضتْ في جِرْبَةٍ ... ونفوسةٍ، كَمْ قَدْ حَوَتْ مِنْ مُنْكرِ
وابْحث عِراقًا، مَعْ خُراسانٍ ومعْ ... أَرْضِ الحجاز تَفُزْ بِخَيْرٍ مُخبرِ
فَبِضُمَّر الأقْلام يبلُغُ أهلُها ... ما ليسَ يُبلَغُ بالجِيادِ الضُّمَّرِ
واقصِدْ عُمانًا، تَختَ أربابِ العُلا ... في بيضةِ الإسلامِ عندَ الأخْضَر[2]
تجِدِ المرابعَ ناطقاتٍ بالذِي ... قَدْ كانَ فيهَا مِنْ بناءٍ مُزهِرِ
وبِحبِّهِمْ إنْ شِئتَ أن تَحْيَا فمتْ ... أوْ لا فَبِالخسران عِشْ في أَخْسَرِ

(1) يشير الشّاعر إلى الدّولة الرّستميّة، أوّل دولة جزائريّة استقلّت عن الحكم العبّاسي. تأسّست سنة 160هـ.

(2) بيضة الإسلام هي مدينة نزوى، عاصمة المنطقة الدّاخلية في سلطنة عمان. تقع بالقرب من الجبل الأخضر.

وَبِحُبِّهم تُرجَى شفاعةُ أَحْمدٍ صلَّى عليهِ اللهُ، مَا سقَمٌ برِي[1]

1. أظهر الشّاعر شخصيّة هذا الفكر، بما قدّمه من وصفٍ دقيقٍ له ولما له به صلة، كان في هذا الوصف عاطفيًّا متحمّسًا وجدانيًّا.. فماذا قدّم؟

1. أعطى هذا الفكر صفات الطّهر والفضيلة والأصالة والنّبل.
2. استغلّ اسم يحيى في نسب علي يحيى معمّر، ليبعث منه تعبيرًا، أو يولّد منه معنى يضفي على هذا الفكر صفةً قيميّةً، هي الحياة الطّيّبة التي تنبثق منه.

3. بيّن أنّ هذا الفكر أثبت جدارته عبر العصور، ولو أنّ أنوارهُ خفتت قليلًا، بسببِ أفعال الفاعلين، أو أنّه ظهر وكأنّ هذه الأنوار قد ضعفتْ. وإنّ فضل علي يحيى معمّر ظاهر في الكشف عن هذه الأدوار التي حصلت نتيجة سطوع تلك الأنوار، وبعث إشعاعه من جديد؛ بما قام ويقوم به، ممّا أشرنا إليه. كلّ هذه الأفكار نبعت من مشاعر وعواطف سكنت قلب الشّاعر الحارثي فنظمها في سلك أو نسق شعري عاطفي.

4. ركَّز على ذكر الفضائل، وأكّدَ على التّشمير عن ساعد الجدِّ لإبراز مكارم هذا الفكر (الإباضي) وأمجاده.

(1) ديوان الحارثي، ص: 35، 36.

5. سرد أسماء بعض علماء هذا الفكر الأوائل، بل مؤسّسيه ومقعّدي مبادئه وأصوله، والمراجع فيه.
6. أشار إلى مكانة هؤلاء الرّجال، بصفتهم روّاد أوّل مذهب فقهي إسلامي تأسّس، وكان ذلك في عهد الصّحابة، في القرن الأوّل الهجري. وأشار إلى مُسند الرّبيع بن حبيب بخاصّة، الذي يُعَدّ أوّل جامعٍ ومُسندٍ في الحديث. وسنده ثلاثي يصل إلى النّبيّ ﷺ، وهو أقصر طريقٍ في السّند وُجِد في المسانيد والجوامع.
7. ذكر بعض الأماكن التي نشط فيها هذا الفكر، وله فيها آثارٌ كبيرةٌ، وأدوارٌ عظيمةٌ في مسيرة الفكر الإسلامي.

كلّ هذه الشّجون والمشاعر والأفكار استوحاها الشّاعر من مخاطبته الشّيخ علي يحيى معمّر، في هذا الاستطراد والاستيحاء يكمن الحسّ الوجداني، الذي ذهب بالشّاعر بعيدًا ليسجّل هذه الخواطر والمشاعر والمآثر.

أليس في سرد مناقب هذا الفكر التي سادت في القديم إظهارُ الحسرة والأسى على ما آل إليه؛ بسبب ما تعرّض له من أعدائه، ونتيجة تقاعس أتباعه على نشره والتّعريف به؟ فيكون في عمل عليّ يحيى معمّر فتحٌ لانتشاره؟ هذا الاستنتاج - بقطع النّظرعن صحّته من عدمه - هو أحد مظاهر الحسّ الوجداني في هذه القصيدة.

جنح الشّاعر منذ بداية القصيدة إلى ذكر مآثر هذا الفكر الذي يخبر عنه، وتعمّق في سرد بعض خصائصه، والتّذكير ببعض الأماكن التي يوجد فيها هو وأتباعه. ولم ينل الشّيخ علي يحيى معمّر من ذكرٍ في القصيدة إلّا كلمات قليلة، امتطاها الشّاعر مركبًا ومدخلًا لسرد مشاعره نحو مذهبه والفكر الذي ينتمي إليه. إنّما كان ضوؤهُ مسلّطًا على ما ذكرناه، ممّا يثبت قصد الشّاعر من كتابة القصيدة وإرسالها إلى صاحب الفضل في إبراز ما سرده فيها، وهو بيان قيمة هذا الفكر.

في هذا المسلك نقرأ هذا التّعاطف الوجداني مع ما قام به الشّيخ علي يحيى معمّر. وبذلك يكون حاضرًا في قصيدة الشّاعر بجهده وجهاده في التّعريف بالمذهب الإباضي، وليس بتناول شخصيّته. وهذا في حدّ ذاته يكشف رسالية الشّاعر في هذه القصيدة التي اختار لها وسيلة تحريك الوجدان، وإثارة العاطفة، وإيقاظ الشّعور.. أليست هذه وجدانيّةً حقيقيّةً؟

الوجدُ الذي استبدّ بالشّاعر وهيّجه وحرّك شوقه ساقه إلى أنْ يمتطي صهوات بعض الألفاظ والتّراكيب التي ضمّنها مشاعره وعواطفه، ليرسم صورة مكبّرة وواضحة عن مذهبه الإباضي، كلّ ذلك هو ما تناوله الشّيخ علي يحيى معمّر في كتاباته، فصادف هوىً في نفس الشّاعر، ولقي قبولًا ورضًا بما سجّله الكاتب نثرًا، فحرّره الشّاعر شعرًا، فكانت لنا هذه النّفحات الوجدانيّة الهادفة إلى بعث الرّوح في النّفوس، لتتفاعل وتتنافس على معرفة هذا التّاريخ المجيد، وتضيف إليه كلّ جديد.

وبما أنّ الشّاعر يعتمد على اللّفظة ويرتكز عليها في تعبيره بدل التّركيبة التي تعتمد التّصوير – حسب نظري – فإنّنا نقف مع المتلقّي في بعض هذه الألفاظ التي وردت في النّصّ، لنزيد بيانًا لهذا الحسّ الوجداني في الدّيوان:

1. (شمر لنيل العلا.. واكشف صفات أولي المكارم واظهر.. أكرم بهم من فتيةٍ..[1] أعزّ دينَ الله مغربُنا.. سلكوا سبيل المصطفى..حازها أسلافنا بإجماع الصّحابة..).
2. (أسود الصّبح، رهبان الدّجى، مصابيح الظّلام..).
3. (أشرقت، تزيّنت، انجلَوْا، يحيا..).
4. (الفضائل، المكارم، نور، جوهر..).
5. (راسخ، واضح، متطهّر، طيّب، أطهر..).
6. (زمان مقمر، بناء مزهر..).
7. تكرّرت في النّصّ بعض الكلمات التي تحمل معاني السّموّ والرّفعة والقيمة المعنويّة، مثل: (دين، علم، علا، يحيى..).

هذه الإشارات التي توجّه النّظر إلى التّأمّل في نقطة الارتكاز في النّصّ – وفي بناء الشّاعر قصائده على اللّفظة – تعين على كشف الجانب الوجداني في هذا النّصّ بخاصّة.

(1) ترتدّ بنا هذه التّركيبة وتحطّ بنا في قوله تعالى: ﴿...إنّهم فتية آمنوا بربّهم وزدناهم هدًى﴾ (الكهف/ 13) في هذا الاقتباس والاستلهام ما فيه من دلالة قويّة على أصالة من يشير إليهم الشّاعر وقوّة شخصيّاتهم، كما هي عليه صفاتُ فتية الكهف.

كتب الشّاعر قصيدةً تقريظًا لقصيدة نظمها الشّيخ سعيد بن عبد الله بن غابش الحبشي بعنوان: «**الصّحابي مازن بن غضوبة**». جاء في بدايتها:

يا حاديَ العيس للفيحاءِ تَبغِينَا ... جُدّ المَسيرَ، ففيها تلقَ ماضينَا

تلقى التّيقُظَّ للإِسْلامِ حافزنا ... بمازنٍ، سيّد الأسْلافِ تُدوينا[1]

هذه القصيدة تحمل روح القصيدة السّابقة، والرّسالة ذاتها، وكثير من الكلمات التي وردت في القصيدة السّابقة جاءت في هذه القصيدة، وبعض أسماء الأعلام في القصيدة الأولى ذُكِرت في الثّانية.. ممّا يدلّ على رغبة الشّاعر في إبراز تاريخ وطنه النّاصع، بربطه بأصوله الأولى في ظلّ الإسلام.

• التعليق على كتب

اهتمام الشّيخ سالم الحارثي بالعلماء العاملين، وتقديره للجهود التي تبذل في الحقل الثّقافيّ، ومراعاة الصّحبة والصّداقة مع الأخلاّء.. كلّ ذلك جعله متتبّعًا ومتابعًا لما يصدر من المآثر الفكريّة والأدبيّة، فيُتبِعها بتعليقٍ أو تقريظٍ أو ملاحظةٍ، تقديرًا للعلم والعلماء. له في هذا الميدان مبادرات عديدة، نذكر أمثلة لذلك، مع التّركيز على الجانب الوجداني فيها.

(1) ديوان الحارثي، ص: 37. الفيحاء هي مدينة سمائل بسلطنة عُمان. مازن بن غضوبة السّعدي أوّل من أسلم من أهل عمان، وهو الذي أدخل الإسلام في عُمان، بعد أن التقى بالنّبيّ ﷺ في المدينة المنوّرة.

كتب قصيدة بعنوان «**تقريظ كتاب الزّمرّد الفائق**» للشّيخ محمد بن راشد بن عزيز الخصيبي (ت 1410هـ/ 1990م) مطلعها:

لله دَرُّ أبـي رَشيـدٍ قَـدْ أتـى مِنْ كُـلِّ فَنٍّ في الكتابِ الفَـائقِ
أدب وفِقْـــه، مـــعْ حديـــثٍ، ثُـمّ أخبارٌ مَضَتْ في السّابقِ[1]

إذا بحثنا في مستوى اللّفظة على ما يكشف الحسّ الوجداني في القصيدة التي تَعدُّ ثلاثة عشرَ بيتًا نجد الآتي:

1. كلمات جاءت على وزن اسم الفاعل، أي من صنف المشتقّات التي تحمل صفات، تُبرِز خصائص معيّنة لها علاقة بالجانب الوجداني: (زاهق، وامق، رائق، فائق، عاشق، صادق، لائق، حاذق، معانق، مفارق..).
2. كلمات تحمل نفحاتٍ شعوريّة: (رحيق، حدائق، شنّفت، تفتّحت، لثمتُه، ضممتُه، ضاجعتُه، جالستُه، واقفتُه، خلوة..).
3. غلب على النّصّ استعمال الأفعال التي كان لها حضور كبير في بناء القصيدة على الجملة الفعليّة، ممُا يسجّل تفاعل الشّاعر مع الموضوع، ويظهر الحيويّة التي تميّز القصيدة.

كلّ هذه الملاحظات أو المميّزات تعطي قوةً لظهور الحسّ الوجداني في القصيدة.

(1) ديوان الحارثي، ص: 39. في البيت كسر، أو نقص كلمات.

- **مطارحات شعريّة**

زيادة على الإخوانيّات التي عُرِف بها الشّيخ سالم، له مطارحاتٌ أو مداعباتٌ شعريّةٌ مع بعض الشّعراء، ممّا يؤكِّد وُجود الجانب الوجداني في شعر الشّاعر[1]. كتب - مثلًا - قصائد تبادلها مع بعض الشّعراء في الموازنة والمفاضلة بين أنواع النّخيل المعروفة في عُمان، فبين الزّبد والنّغل (نوعان من النّخيل في عُمان) جرى حوارٌ شعريٌّ وجدانيٌّ بين الشّاعر سالم الحارثي وشعراء آخرين.

اشتكى الأديب سعود بن حمد بن عبد الله السّالمي من موت صريمة زبد، كان قد أهداها له سالم بن حمد الحارثي، فكتب قصيدة، عنوانها «**رثاء صرمة الزّبد**»[2] أرسلها له، جاءت بدايتها هكذا:

أبكِي شبابَكِ يا صُرَيْمةَ الزّبدْ ... مَا كانَ عمرُك في الحياة لَهُ مدَدْ
قدْ كُنْتِ فينَا بالرّجاءِ جديرةً ... لَكنَّ أمرَ اللهِ حقًّا لا يُرَدْ
ففراقُ جِذْعِكِ لا يزالُ فجيعَةً ... عِنْدِي، ودَمْعُ العَيْنِ منِّي كالبرَدْ
والحزنُ يمخُرُ في فُؤادِي لَوْعَةً ... كالبَحْرِ تَمْخُرُهُ السّفينُ إلى الأبدْ[3]

(1) يُنظر قصيدته «**ردًّا على قصيدة**» التي جاءت ردًّا على قصيدة أرسلها إليه الشّيخ الدّكتور إبراهيم بن أحمد الكندي، وفيها الكثير من الحبّ والودّ والتّقدير للشّيخ إبراهيم الكندي وأسرته. ديوان الحارثي، ص: 40. يُنظر للشّاعر مقطوعة تتكوّن من خمسة أبيات ردّ بها على مقطوعة بعنوان «**هديّة**»، تتكوّن من خمسة أبيات - أيضًا - أرسلها إليه الشّيخ أبو سرور (عبد الله الجامعي ت 1435هـ/ 2014م)، يُنظر ديوان الحارثي، ص: 47.

(2) يُنظر المصدر السّابق، ص: 41.

(3) المصدرنفسه. القصيدة تَعدُّ عشرة أبيات.

تأثّر الشّاعر سالم الحارثي بهذا الرّثاء وبهذه المشاعر، التي جاءت في كلمات عاطفيّة، فكتب إليه – مبشّرَهُ بأنّه سيعوِّضهُ بصرمةِ زبدٍ أفضل من نخلة النّخَل – قائلًا:

حَيِّ الكريمَ أبا زُهَيْرٍ بالمدَدْ ... واشْركهُ في أَحْزانه، إذْ يفتقِدْ
صِنْوٌ كريمٌ، ضاقَ ذَرْعًا فقدُهُ ... وغدَا يُناشدُه بِحزمٍ متَّقِدْ
مهْلًا أتَاك البِشرُ في تَعْوِيضهِ ... فَالأمْرُ سَهْلٌ، لا يُعدُّ مِنَ العُدَدْ
زبَدًا فَقَدْتَ، فَهَلْ أباه فقدتَهُ ... مِنْ أنْ يُقالَ لهُ زبيدٌ، بلْ زَبَدْ
مِنْ عُنْصُرٍ يعلُو الصّحونَ مُفتّحًا ... ينْسيكَ نغْلًا أَصْفَرًا مِثْلَ البَرَدْ
مِنْ ذاكَ ماتَ؛ لكونِهِ في مَنْزِلٍ ... بَعُدَتْ مَنَازلهُ من الأَصْلِ الأسَدْ
وحُميدُ كان لَهُ يَدٌ في دَفْعِهِ ... ويرى لهُ الإحسان في شَيْءٍ زُهِدْ
فَعَوامِلُ الإتْلَافِ محدِقةٌ بِهِ ... وَلِذَا أُصيبَ بموتَةٍ لا تُستَرَدْ
وَمَتَى بدَا فَصْلُ الرّبيعِ فإنّهُ ... يأْتيكَ فاقِدُهُ بِطِيبٍ مُستمَدْ
مِنْ سالِمٍ وَبنيك: أطفالٍ لَهُ ... فَتَقَبَّلِ الإِهْدَا[1] واسلَمْ للأَبَدْ[2]

في تصوّري وتقديري، إنّ الوجدانيّة في هذا النّصّ توجد في هذه التّفصيلات التي قدّمها الشّاعر الحارثي لسعود السّالمي، (المتحسّر على فقده نخلة الزّبد)، تفصيلاتٌ فيها مواساة له، وبيان سبب موت النّخلة، مع مشاركته له هذا الفقد، وخاصّة أنّ النّخلة كانت مهداة من الشّاعر

(1) ليستقيم الوزن يجب كتابة الكلمة هكذا (الإهداء).

(2) ديوان الحارثي، ص: 41، 42. في المقطوعة بعض الكسور العروضيّة، والأخطاء في تشكيل القصيدة، أرجّح أن تكون من النّشر.

المواسِي للشّاعر المواسَى. وفي الخطاب انتصارٌ أيضًا لهذا النّوع من النّخل، الذي لم يلقَ الإجماع في تفضيله وتقديمه على نخلة «النّغل» بخاصّة.

في هذه الوجدانيّة دفاعُ الشّاعر عن نفسه وهو يرى النّخلة المهداة تسقط صريعةً في بستان السّالمي، في هذا الدّفاع بيّن له أنّ العيب ليس في طبيعة النّخلة التي قد يرى بعض العُمانيّين أنّها ليست من النّوع الذي يُملك أو يُرغب فيه.[1] وفي هذه التّفصيلات دفاعٌ - أيضًا - عن هذا النّوع من النّخل (الزّبد)، الذي يحبّه وينتصر له الشّاعر.

كما أنّ في استلهام الشّاعر جملة قرآنيّة - ممّا حدث للوط عليه السّلام مع قومه - دورًا في الكشف عن هذه الوجدانيّة، إنّها جملة (ضاق بهم ذرعًا)[2]، قال الشّاعر: (صِنْوٌ كريمٌ، ضاقَ ذرعًا فقدُهُ).

(1) كتب سعيد الكيتاني قصيدة «**النّغل**»، ردّ فيها على الحارثي تفضيله نخلة الزّبد على نخلة النّغل، وهو أيضًا دافع عن خياره وعن هواه في النّخلة المفضّلة لديه. يُنظر ديوان الحارثي، ص: 43. ردّ سالم الحارثي على سعيد الكيتاني وغيره، ممّن يفضّل نخلة النّغل؛ منحازًا إلى ذوقه واختياره، أي تفضيل نخلة الزّبد على نخلة النّغل. ينظر ديوان الحارثي، ص: 44. انتصر الشّاعر خلفان بن سلطان البكري السّمائلي (ت 1436هـ/ 2014م) للشّيخ الحارثي في خياره، فكتب قصيدة، عنوانها: «**الزّبد**»، يُنظر ديوان الحارثي، ص: 45، 46. جرى كلّ ذلك في مطارحات أدبيّة ظريفة طريفة، كان فيها المجال فسيحًا للوجدان ليسري في كلمات الشّعراء وتعبيراتهم.

(2) ينظر سورة هود، الآية: 77.

بالإضافة إلى ذلك فإن مظاهر الوجدانيّة تَبرز في الكلمات والأوصاف التي خلعها الشّاعر على ما حرّر ودبّج ووصف. تنكشف هذه الوصفات في القصيدة التي ردّ بها على سعيد الكيتاني[1] الذي لم يستسغ ذوق الحارثي في اختياره. وهذه أبيات من قصيدة الحارثي:

حَمْدًا لربّي الواحدِ الفَرْد الصّمدْ ... خَلَقَ النّخيلَ الباسقَات، لَها عمدْ
مِنْ فَضْل طينةِ آدمَ سوَّى لَنا ... نَخْلًا بديعًا، شَكْلُهُ لا يُنْتقَدْ
إنْ قيلَ لي مِنْ أيّ جِنْسٍ تَبْتَغِي ... أكلًا إذَا وُضعتْ، فقلتُ مِنَ الزّبَدْ
فانظُرْ فَسيلتهُ تَجدْ أثمانها ... تعلُو القرينَ، بِغَيْر حَصْرٍ في العددْ
وإذَا دَخَلْتَ حديقةً مَصطورةً ... ملكًا تَرَاهُ على الأرائكِ مُعتمدْ
يسليكَ مَنْظرُه وَحُسنُ جَمالِهِ ... وَتَرى الجميعَ يُشيرُ: ذاك هُوَ الزّبدْ
من ذاك أوّلُ نَخلةٍ يُرثَى لها ... وَدَمْعُه تَجْري سعود فَتى حَمَدْ
هلَّا سَمعتُمْ أَنَّ شَخْصًا قَدْ رثَى ... أوْ نَخلةً رُثِيَتْ إلى هَذا الأَمَدْ
حقًّا لهُ يَبْكِي، وليْسَ كَمثلِها ... في رَوْضَةِ الأشْجَار فيمَا قَدْ ورَدْ
زادُ الرّسولِ وَقُوتُه في قُرآنِه ... نَصًّا بديعًا، لا تقابِلُهُ بِرَدْ
وَالجذعُ حَنَّ إليْهِ؛ لعَزْله عَنْ عَرْشه ... فيصيرُ فيها نَخلةً ولهَا عَمَدْ[2]

أطلق الشّاعر العنان لمشاعره كي تنطلق في الظّهور، وفسح المجال لنظمه كي يقتبس ويستلهم ويستوحي أفكاره من مصادر مختلفة، على

(1) ينظر ديوان الحارثي، ص: 43.
(2) المصدر السّابق، ص: 44. والقصيدة تَعُدُّ خمسةَ عشرَ بيتًا.

رأسها القرآن الكريم، الذي تفنّن في توظيفه في نسج خطوط هذه القصيدة، وفي بناء هيكلها، بما يتيح له المقارعة والمنازلة والمفاضلة، بيانًا لما أفرزه ذوقُه، وانتصارًا لما قاده إليه اختياره. كما حضَّر وحشد مجموعة من الحجج والبراهين والأدلّة التي اعتمدها للإقناع بحسن ذوقه واختياره، وهذه الأدلّة انبثقت وتوشّحت بالرّؤية الشّخصيّة التي تنبعث من المشاعر الخاصّة، وهذا ما يبرّر لنا وضعها في سياق الحسّ الوجداني أو في إطاره.

لا نناقش الأذواق، ولا نردّ على الخيارات، ولن نتحوّل إلى حَكَم في أمرٍ لا يحمِلُ صفة قضيّة. ما يهمّنا في هذا السّياق هو تسجيل ما توفَّرَ في هذه الكتابة من حسٍّ وجداني يخدم موضوعنا، نجتهد في الوقوف عليه في النّصوص التي نعرضها، ثمّ في إبرازها بالكشف عنها وتحليلها.

- **مواعظ وتذكير وتوجيهات**

إن الشّيخ سالم يستغلّ بعض المواقف ليرسل نفحات وجدانيّة على شكل مواعظ وتوجيهاتٍ، يراها من متطلّبات الرّسالة التي يحمّلها شعره، لشعوره بهذه المسؤولية. هذا المسلك مظهر من مظاهر الوجدانيّة التي طبعت شعره.

أصابَت ضاحيةَ أحد أقاربه أضرارٌ كثيرةٌ وخسائر فادحة؛ بسبب مطر غزير غشيها، فجَزَعَ وضَجَر وقلق وتحسّر على حاله، فكتب له الشّاعر

قصيدة عنوانها «**ولَذكرُ الله أكبرُ**»[1] ضمّنها بعض المواعظ والحكم التي تقلّل من شأن الدّنيا، وتدعو إلى التّفكير في الموت، وَتَذَكُّرِها بالنّظر إلى الآخرة، مع حمد الله على نعمه التي لا تُعدُّ ولا تُحْصَى، وعدم الجزع ممّا ينزل بالعبد مِمَّا كتبه الله له.

عنوان القصيدة نفسه يحمل نفحة وجدانيّة، هي جملة قرآنيّة اقتبسها الشّاعر عنوانًا أو توجيها للمخاطب المعنيّ لينتفع بالقرآن، بل ليرجعه إلى القرآن فيستلهمه، في هذا الاستيحاء هزٌّ للمشاعر، وتحريكٌ للعواطف، قال تعالى: ﴿**اتْلُ ما أُوحِيَ إِلَيْكَ من الكِتابِ وأَقِمِ الصّلاةَ إنّ الصّلاةَ تنهَى عنِ الفحشاءِ والمُنْكَرِ ولَذِكْرُ اللهِ أكبرُ واللهُ يعلَمُ ما تَصْنَعُونَ**﴾ (العنكبوت/ 45).

خاطب الشّاعر قريبه في أربعة وعشرين بيتًا، كلّ خطابه كان تنبيهات وتوجيهات وإرشادات، وكأنّه يقول له انظر إلى كتاب الله كما ورد في الآية، وبيّن له أنّ ما حدث له شيءٌ عاديٌ يحدث لأيّ شخصٍ مهما يكن. فما على العبد إلّا أن يحمد الله ويشكره، كما أنّ عليه أن يتذكّر - وهو يعيش مشكلةً أو يعاني ضررًا- النّعم الكثيرة التي منحها الله له، ثمّ ليتيقّن المسلم - بخاصّة - أنّ الدّنيا لا تصفو دائمًا، ولاتظلّ على حالٍ واحدةٍ، فهي تتقلّب وتتغيّر بين نفعٍ وضَرٍّ، بين خيرٍ وشرٍّ، بين فرحٍ وترحٍ. تبدأ القصيدة هكذا:

أَبَتْ هذه الدّنيا سُرورًا مُؤبّدًا إذا سرَّ مِنْها جانِبٌ ساءني غدَا

(1) المصدر السّابق، 60 - 62.

وليسَ غريبًا أنْ نرَى مَا يسوؤنَا ولكنْ غريبًا إنْ يكُ الـخيرُ سَرمَـدَا
قَضَتْ حِكمةُ الرّحْـمنِ جَلْبًا لِفَضْـلِهِ بوهبٍ وَسَلْبٍ، دائمًـا مُتَـجدّدَا
ولَـيْسَ لِـعبْدٍ حيلـةٌ أَوْ تَـحيُّلٌ لِـدَفْعِ مُـراد الله عمّـا لَـه ابْتَـدَا
ولكنْ علَى العَبْدِ امتثالٌ لِأَمْـرِهِ وإلّا فَبِالـخُسرانِ باءَ، وَلاجِـدَا[1]

استمرّ في بقيّة الأبيات يبيّن ويوضّح هذه المعاني.. وفي نهاية القصيدة يقدّم هذه النّفحات الوجدانيّة المعبِّرة المؤثّرة:

أبا حكمٍ.. هذَاالرّحيلُ لَقدْ دَنَا فَهَلَّا جَمَعْتَ الزّادَ تَنْتَظِرُ النّدَا
ولابـدَّ مِـنْ يَـوْمٍ عَظيـمٍ مِراسُـهُ أُوارَى بِـهِ في بـاطن الأرْضِ مُلحَدَا
هُنالِـك تلْقَى ضـاحِكًا مُتَبَسِّـمًا لِنَيْـلِ تُـراثٍ، أوْ كئيبًـا مُنَكَّـدَا
تَرَكْتُ لَهـمْ كَنْزِي وَمَا قدْ جَمعتُهُ مِنَ المال مَجموعًا بِلُطْفٍ مجمّدًا
فَيَهْنَا بـه رِزقًـا حَـلالًا يَحُوشُـهُ وأَشْقَى به سُؤْلًا عظيمًا مُشدّدَا
وأخلُو بأعمالي إلـى الله وَحْـدَهُ ليـرحمَ فضـلًا، أوْ يُعاقـبَ مُفْسِـدَا
خلـودًا بنـار، أوْ مَقـرًّا بِجنّـةٍ وليسَ سبيلٌ غيرَ هاتين أُوجِدَا
لقد ضاقَ صَدْرِي مِنْ سعيرٍ أخافُها فيا ليْتَ شِعرِي ما مصيري مُجدَّدَا
ففي القَلْبِ نارٌ، لا يَقرُّ قَرارُها إلّا أنْ أُراني في الجِنـانِ مُخلّـدَا
فيا ربّ مـالي في سـواكَ وسيلةٌ فرُحْمـاكَ يـا ربّاه.. عَفْـوًا وَسُـؤدَدَا
فعَامِلْ ضعيفًا بالذي أنتَ أهلُهُ وليسَ لهُ أهلٌ، فَأنْـتَ أبـو النّدا

(1) المصدر السّابق، ص: 60.

أتيتُـك ذا ذَنْـبٍ عظـيمٍ جـزاؤُهُ ولكنْ رجائِي فيك أقربُ للفِدَا[1]

الجانـب العـاطفي واضـح في الأبيـات، والحسّ الوجـداني بـارزٌ فيهـا، يمكن أن يشار إلى ذلك، أو يمكن التّدليل عليه بما تـوفّر فيهـا مـن عناصـر تخدم هذا الجانب، فماذا فيها؟:

1. في الأبيات عقيدة وفقه، وفيها تذكير وتوجيه.
2. مناجاة وتوسّل ورجاء.
3. تنبيه من الغفلة، وتحريك العاطفة.
4. فيها مخاطبة العقل والقلب. وغير ذلـك ممّـا يمكـن أن يسـتخرجه القارئ من الألفاظ التي تحمل معاني عاطفيّة، أو هي منتقـاة لتعبّـر عن الشّعور الذي يسري في الأبيات وما تصوّره.

هـذه الاسـتنتاجات والملاحظـات تحمـل طـابع الرّسـالة، التـي يـدفع الحسّ الوجـداني إلـى القيـام بهـا. والشّـعر حقيقتـه رسـالة تُـؤَدَّى، والشّـيخ سالم الحارثي يكتب الشّعر ليؤدّيَ رسالةً، ويقوم بواجبٍ.

• إجابات عـن أسئلة

في كثيـر مـن الأحيـان يقـدّم الشّـاعر لإجاباتـه عـن أسـئلة تأتيـه مـن هنـا وهنـاك بمقـدّمات، يشـتمل أغلبهـا علـى كلمـات وجمـل تحمـل مشـاعر وعواطف، ما أحسبه وأزعمُ أنّه نفحات وجدانية. هل هـو تقليـدٌ ومحاكـاة

(1) المصدر السّابق، ص: 61، 62.

للقصيدة الجاهليّة التي تبدأ بمقدّماتٍ طلليّةٍ؟ حتّى هذه الطّلليات هي تعبير عن مشاعر وعواطف وأحاسيس وذكريات، هل هذا هو التّفسير والتّخريج؟ مادام الشّاعر يتنفّس في أجواء الأدب القديم.

هل هذا الاستعمال هو نتاج غرام الشّاعر أو رغبته في إطلاق العنان لمشاعره كي تتدفّق وتنساب بين الكلمات والجمل كلّما وجد إلى ذلك سبيلا؟ وهي مشاعرتهيم به في كلّ واد، وتحطّ به في كلّ نادٍ، فيعينه هذا الهيامُ على بلوغ مأربه من شعره، ويكون للحسّ الوجداني حضورٌ في جلّ ما كتب أو يكتب. مهما تكن الإجابات فإنّنا نثبت حقيقة ملموسة هي: إنّ في هذه المقدّمات حسًّا وجدانيًّا واضحًا، نلتقي به مع الشّاعر في الأسئلة الفقهيّة والنّحويّة وغيرها.

من الشّواهد على هذا أو من أمثلة ذلك جواب الشّاعر سالم الحارثي الشّيخ عبد الله بن خلفان بن جميّل السّيابي، (السّؤال يتعلّق بالإيجار)[1] قدّم لجوابه هذا بمقدّمةٍ وجدانيّةٍ، تستذكر أجواء ولاية سمائل وطبيعتها وذكرياتها ومشايخها.. لأنّ السّائل من الفيحاءِ سمائل، وهو نجل أحد مشايخ الشّاعر الحارثي ومن أصدقائه، أعني الشّيخ خلفان بن جميّل السّيابي(ت 1392هـ/ 1972م)، يقول الشاعر:

لقدْ طافَ بي سحرُ الحلال وسلّمَا ... وهيّج مَا في القَلْبِ قِدْمًا وخيّمَا

كَأنّيَ بالفيحاءِ أصبحتُ جالسًا ... بجنبِ أبي عبدِ الإلـهِ مُتَمتِمَا

(1) المصدر السّابق، ص: 76.

أخلفان.. ما أحلَى المُقامَ بقربِكمْ ... ولسْتُ بناسٍ عهْدَكمْ مَا تحتّمَا
وما ليَ أنسَى فضلَكُمْ وجَميلَكُمْ ... ومَنْ عنْدكُمْ يَرْوِي العِطاشَ من الضمَا[1]
وكمْ ليلةٍ قدْ بِتُّها برحابِكُمْ ... وَكمْ طلعَتْ شَمْسٌ عليّ بما سمَا
عليكَ سلامُ اللهِ ما ذرَّ شارِقٌ ... ورحْمتُهُ ما أشرَقَ البدْرُ في السّمَا
وما أنَا بالشّخصِ الذي أنْتَ فاهمٌ ... ولكنْ لباسَ السِّتْرِ أسْدَى وعظّمَا[2]

الكلمات التي بنى عليها الشّاعر نظمه تحمل النّفحات الوجدانيّة، وقد ضمّنها مشاعره نحو موطنٍ قضى فيه أوقاتًا رائعةً، فكان في سؤال ابن هذه المنطقة ما هيّج وجده، وحرّك إحساسه، وقد شدّه الحنين إليها، فأفرغ هذه المشاعر في هذه الكلمات والتّراكيب قبل أن يجيب السّائل. من هذه الكلمات والجمل: (طاف، هيّج، أحلى، يروي، القلب، جميلكم، العطاش، شارقٌ، سحر الحلال، يُروَى العطاش من الظّما، طلعت شمسٌ عليّ، عليك سلام الله، أشرق البدر..).

- **الرّثاء**

كتب الشّاعر بعض القصائد في رثاء بعض الشّخصيّات التي له بهم صلةٌ، أو ممن لهم مكانة في المجتمع، وفيها ظهر الوجدُ، وبرزت المشاعر

(1) أنا أرَى أن يكون الشّطر كما يأتي: ومِنْ عندِكُم يُرْوَى العِطاشُ مِن الظّمَا.
(2) ديوان الحارثي، ص: 77.

أوضح ما يكون الوضوح. من هذه القصائد قصيدةٌ بعنوان: «**ذكرى بنوّة لأبوّة**»[1].

قدّم لها ناشر الدّيوان بما يأتي: «القصيدة التّالية رثاء لوالده حمد بن سليمان الحارثي، الذي تُوفِّي عن عمر يناهز الثّالثة والسّبعين، وذلك في سنة 1389هـ، بعد حياة حافلة بالعطاء والتّضحية. وقد ذكر في هذه القصيدة المناقب التي تحلّى بها والده، وأسلوب والده التّربويّ، والجهودَ التي قام بها من أجل نشأتهم النّشأة الدّينيّة والدّنيويّة المستقيمة»[2].

هذه المعاني التي ركّز عليها الشّاعر وهو يستروح ذكرى وفاة والده هي لبّ المشاعر وحقيقة العواطف التي تلهب الوجدان، وتهيّج الأحاسيس. هي معانٍ ترتبط بالقلب، وتنطلق من قيم الوفاء والإخلاص والصّدق نحو من له فضلٌ ودورٌ في حياة من يقول كلامًا كهذا، أو يكتب سطورًا مثل هذه. كما تنطلق إلى رسم صورة عمّا يجب القيام به نحو أصحاب الأعمال الخيريّة الكبيرة.

افتتح القصيدة بما يأتي:

تنبّهْ سميري لهذا الخَبَرْ ... نسيمُ المُضَيْرِبِ هبّتْ سحَرْ
وفاحَ بذكري لها المِسْكُ منْ ... جميع النّواحي عَلَى مَنْ حضَرْ
تُذكِّرُنِي بعهودِ الجِيادِ ... وتُبْهِجُنِي بشقيقِ القَمَرْ
تذكِّرُنِي بِحبيبِ العبادِ ... وغوثِ البلادِ مُميطِ الضّرَرْ

(1) يُنظر المصدر السّابق، ص: 94 - 97.
(2) المصدر السّابق، ص: 94.

بِـمَنْ مطلعُ الـشّمسِ مِنْ وجهـهِ ومَـنْ فَمُـهُ قـدْ يُريـكَ الـدُّرَرْ
بِـمَنْ مـوردُ النّـاسِ مِـنْ بيتِـهِ فهـذَا مـحطٌّ وهـذا صَـدرْ
بِـمَنْ ذكـرُه عـمّ أقْصَـى الـورى وزانَـتْ بـلادِي بـه واشتهَـرْ
غنيـتُ بـه في زمـان الصّـبا وَأَسْـكنتُهُ في سـوادِ البَصَـر[1]
زمـانٌ بِـهِ الفضـلُ عـمَّ البـلادَ وفـاضَ الصّـلاحُ بـه وانْتَشـر
فيـا حَـمَـدَ الـخيرِ يـا والـدِي لقَـدْ عِشْـتَ في خيرِ عـزٍّ وبِـرْ[2]

1. هذه الأبيات بِهذه المقدّمة تكشف عن تفصيلات المشاعر التي يحملها الشّاعر نحو والده.
2. الكلمات والتّراكيب التي اعتمدها الشّاعر تنقسم إلى:

أ- كلمات وتراكيب تسجّل عاطفته القويّة الصّادقة نحو وليّ نعمته: (تبهجني، تذكّرني، فاح، زانت، ذكره، غنّيتُ، أسكنتُه، سميري، حبيب، نسيم، مسك، الدّرر، مطلع الشّمس من وجهه، شقيق القمر، نسيم المُضيربِ هبّتْ سحَر..).

هي ألفاظٌ وجملٌ تفيض مشاعر، وتتّقد عواطف نحو الوالد، حين تحلّ الذّكرى، وتأتي المناسبة، وتثور الأشجان وتهتزّ الأركان، فتحدث من

(1) إذا قرأنا الكلمة (غنيتُ) غنّيتُ (بتشديد النّون) حسب السّياق انكسرَ البيتُ عروضيًا، وإذا قرأناها غَنَيْتُ (من دون شدّة على النّون) اختلف المعنى.. هل يمكن عدّ ما أثبتَه الشّاعر ضرورة شعريّة؟ أي فكُّ الإدغام (تخفيف النّون)، ماذا يقول العروضيّون؟ هل (غنيتُ) من الغنى؟

(2) ديوان الحارثي، ص: 95.

التّعبيرات عديد الألوان.

ب- كلمات وتراكيب تذكر أفضال والده ومزاياه: (مورد النّاس من بيته، به الفضل عمّ البلاد، وفاض الصّلاح به وانتشر، بمن ذكرُه عمّ أقصى الورى عشْتَ في خير عزّ وبر، غوث البلاد، مميط الضّرر..).

هي تعبيرات وتصويرات وتقديرات تبعث على الإعجاب، وإثارة الوجدان، وتحريك العواطف، وتهييج المشاعر، فتنتقي وتنتقر من الكلمات والتّركيبات ما يُحسِن تسجيل الخواطر، بما تركه الوالد من مآثر.

3. انتقى - للاحتفاء بهذه الذّكرى وتسجيل شدّة تعلّقه بوالده - كلماتٍ تحمل معاني القوّة والفعالية والإشراق والإضاءة، لتنقل صورة جيّدة عن مسيرة والده التي كانت هكذا: (سحر، المسك، الشّمس، القمر، البصر، الدّرر، مورد، غوث، خير، عز، بر، فاح..).

4. عمد الشّاعر إلى تكرير بعض الألفاظ، التي تحاول سبر أغوار نفسه، وهو يعيش ذكرى وفاة والده، مثل: (ذكرى، ذكره، تذكّرني[1]، بمن ومن) وغيرها.. وظاهرة التّكرار في القصيدة كلّها

(1) ألا ترتدّ بنا كلمة (تذكّرني) في هذا النّصّ إلى قصيدة الخنساء التي رثت بها أخاها صخرًا، العزيز عليها بعد ما سقط صريعًا في الوغى.. فالإيحاءات التي نقرؤها في تلك القصيدة، نقف عليها في قصيدة الحارثي في رثاء والده، قالت الخنساء :

يُـؤَرِّقُنِي التّـذكّرُ حـينَ أُمسِـي ... فَأَصْبحُ قَدْ بُليتُ بِفَـرطِ نُكْسِ

يـذكّرني طلـوعُ الشّمس صـخرًا ... وأذكـرُه لكـلّ غُـروبِ شَـمس

تلفت النّظر. مثلا كرّر الشّاعر جملة (يبكيك) ثماني مرّات، وجملة (وقد كنت) أربع عشرة مرّة.

ما يعني أنّ الشّاعر يريد أن يؤكّد المعاني التي يبغي تسجيلها وإثباتها عن والده، كما نحسّ أنّ الكلمة المفردة، والجملة الواحدة لم تتمكّنا من نقل مشاعره، فعمد إلى التّكرار، هذه هي مشكلة اللّغة التي تكون أضيق عن استيعاب الفكر أو الشّعور. إنّ هذه الملاحظة تُبينُ عن قوّة شعور الشّاعر بولائه لوالده.

ممّا سجّله من أفضال ومكارم لوالده عليه وعلى أسرته ما يأتي:

سَهِرْتَ اللّيَالي عَلَى عِزِّنَا ... وكابدتَ في عَيْشِنَا كلَّ شَرْ
ربطتَ الخيولَ لِتهذيبِنا ... لنرقَى بها في أَعَالي الصُّوَرْ
وفرَّغتَنَا لِطِلابِ العُلومِ ... وجلبِ المُدرِّسِ حَيْثُ استقَرْ
وخَلّقْتَنَا بصفاتِ الكرامِ ... وحُسْنِ الخصالِ وبُعْدِ النّظَرْ
نَروحُ ونَغْدُو بِعَيْشٍ رغيدٍ ... وأنتَ لنا التّاجُ والمُفتخَرْ
فشخصُكَ في الأرْضِ نزهُو بِهِ ... وهمُّكَ يسمُو أعالِي القَمَرْ
جُبِلتَ بحبِّ صَلاحِ الوَرَى ... وجَمعِ التّفرُّقِ مَهْمَا خَطَرْ
مجالسُكَ الزُّهرُ مقرونَةٌ ... بعلمٍ وحِلمٍ وتقوًى وَبِرْ
وإنِّي لأَعْجِزُ عنْ وَصْفِ مَا ... أُوتيتَ به مِنْ صفاتِ الأبَرْ[1]

(1) ديوان الحارثي، ص: 95، 96.

بعد تسجيل الشّاعر هذا الشّعور بالتّقدير والاحترام والاعتراف بجهود والده نحو أفراد أسرته، وفضله على سائر الورى، قدّم صورة أخرى من هذا الفضل، مستعينًا ببعض الأوصاف التي تنطق إحساسًا، وتنضح شعورًا، وتتّقد عاطفة. البداية كانت عبارة (فيبكيك): مسجدك، طيفٌ سرى، المرملون، أعالي السير، ضيفٌ أتى زائرًا، مَنْ حارَ في فكره، مفتقر مندثر، عيسى أمير البلاد.. يعرف بأمير الشّرقية (ت 1920م).

ثمّ عدّد علاقةَ والده بهذا الأمير، بتكرير عبارة: (قد كنتَ) مفزع أفكاره، عدّته في الحضر، مشرق أنواره، صاحبه في السّفر، كنزًا له في العطاء، عينًا له إن نظر، سيفا وحصنًا له..ثمّ أضاف:

وكنْتَ خلاصَتَهُ المُنتَقَى ... وكنْتَ خليفتَهُ المُنتَظَرْ
وقَدْ كنتَ مَندوبَهُ المرتَضَى ... وكنتَ كنانتَهُ إنْ نَثَرْ
وكنتَ الحبيبَ لهُ المُجتبى ... وكنتَ، ولا كَان غيرُكَ بَرْ[1]

ولاء الشّاعر لوالده لا حدود له، ووفاء الشّيخ سالم لأبيه لا غبار عليه، فرثاء صاحبنا لوليّه عالي القيمة. هذه الخصال كلّها هي من إفرازات المشاعر الصّادقة، ومن نتاج العواطف الدّفّاقة، يظهر فيها الحسّ الوجداني. وقد أضاف متعة وروعة لهذه الأبيات الإيقاعُ الذي أحدثه الشّاعر بتكرير كلمات على صيغة واحدة.

(1) المصدر السّابق، ص: 96، 97.

ختم هذه المشاعر وهذه الخواطر بالدّعاء لأبيه، الذي هو الصّلاحُ عينُه، الذي بشّر به رسولنا الكريم في الحديث المشهور:

فلقّاك ربّي رياضَ الجِنانِ ... جزاءً لِسعيكَ في المستقرْ
تُضاحِكُكَ الحورُ في سُندُسٍ ... وإِسْتَبْرَقٍ عَبْقريٍّ خُضُرْ
وجاوَرْتَ في الخُلْدِ للمُصْطَفَى ... وَأَصْحابِهِ ذي الصِّفاتِ الغُررْ
عليهِ الصّلاةُ، عليه السّلامُ ... بِتِعْدادِ كُلِّ حَصًى أَوْ حَجَرْ
معَ الآلِ والصَّحْبِ والتّابعين ... بِحُسْنِ السُّلوكِ وطيبِ الخبَرْ[1]

من مشمولات الدّعاء في هذه الأبيات ما جاء في سورة الرّحمن، مثل قوله تعالى: ﴿**مُتَّكِئِينَ عَلَى فُرُشٍ بَطَائِنُهَا مِنِ اسْتَبْرَقٍ وجَنَا الجَنَّتَينِ دانٍ**﴾ (الآية: 54)، وقوله تعالى: ﴿**حورٌ مَقْصُوراتٌ في الخِيامِ* فَبِأَيِّ ءالاءِ ربّكُمَا تُكذِّبان* لَمْ يَطْمِثْهُنَّ إِنْسٌ قبلهم ولاَجانٌّ* فَبِأَيِّ ءالاءِ ربكُمَا تُكذِّبان* مُتَّكِئِينَ عَلَى رَفْرَفٍ خُضْرٍ وعَبْقَرِيٍّ حِسانٍ* فَبِأَيِّ ءالاءِ ربّكُمَا تُكذِّبان**﴾ (الآيات: 72 – 76). وقوله تعالى: ﴿**أُولئِكَ لَهم جنّاتُ عدنٍ تَجرِي من تحتِها الأَنْهارُ يُحلَّوْنَ فيها منَ أَساوِرَ من ذَهَبٍ ويلبسُونَ ثِيابًا خُضْرًا مِنْ سُنْدُسٍ وَإِسْتَبْرَقٍ متّكِئِينَ فيهَا علَى الأَرَائِكِ نِعْمَ الثّوابُ وَحَسُنتْ مُرْتَفَقًا**﴾ (الكهف/ 31).

(1) المصدر السّابق، ص: 97.

هذا الاقتباس هو في حدّ ذاته عاطفة وشعور ووُجدان، إذ جاء استجابة لِما يحمل الشّاعر من ولاء وارتباط بمصدر التّشريعات التي يدين بها، وهو القرآن الكريم.

الرّوح نفسها وكثير من المعاني التي وردت في قصيدة رثاء والد الشّاعر، نجد لها حضورًا في رثاء الشّيخ صالح بن عيسى الحارثي(ت1407هـ/ 1987م). وقد صبغ هذه المعاني بروحٍ وطنيّةٍ، لأنّه في هذا الرّثاء كان يذكر ما كان يقوم به الشّيخ صالح الحارثي نحو وطنه عُمان، لذا استحقّ منه هذا الرّثاء[1].

لم تكن وفاة والدة الشّاعر(توفّيت يوم 11 من ذي الحجّة سنة 1415هـ) بأقّل وقعًا وجزعًا عليه من فقد والده. وجدتُ له في الدّيوان قصيدتين: الأولى بعنوان: «**ضاق صدري**» في خمسة وعشرين بيتًا[2]. والثّانيّة في خمسة عشر بيتًا، قالها في رمضان، إذ أثار الشّهرُ فيه أشجانًا، وهو يتذكّر ما كانت تقوم به والدتُه نحوهم في رمضان وما كانت تقدّمه لهم فيه[3]. هاتان القصيدتان هما آخر ما نُشِر في ديوان الحارثي، هل لهذا سرّ؟ هل كان ذلك عن قصد؟ المهمّ أن يُنظَر في هذا الاختيار من منطلق وجداني، أو من زاوية الشّعور، أو في سياق ما نحن بصدد تناوله.

من القصيدة الأولى، نثبت الأبيات الأولى:

---

(1) يُنظر المصدر السّابق، ص: 98، 99.

(2) المصدر السّابق، ص: 102، 103.

(3) يُنظر المصدر السّابق، ص: 104، 105.

ضاقَ صدري، فهل بديلٌ لأمّي؟؟ لا وَرَبّي، مَا في البسيطةِ يُومِي
يا نسيمَ الصّباحِ.. هيّجتَ همّي حينَ أغدُو لبيتِ، يزهُو بأُمِّي
مبسمٌ ضاحكٌ جَميلُ المُحيَّا وَمِن الغِلِّ كانَ قلبُها مَحْمِي
كُلّما شتَّتَ الهمُومُ لِفكرِي جئتُها فانْجلَى عن القلبِ همِّي[1]

تابع الشّاعر سرد ذكرياته مع أمّه في رمضان، مع ذكر بعض الأماكن والمحطّات في هذا الشّهر العظيم في كلماتٍ وجملٍ تحمل مشاعر وخفقاتٍ وُجدانيّة، نقلتْ تعلّق الشّاعر بوالدته، وحبَّه ووفاءَه لها.

«كذلكَ أنشدَ قصيدة في رثاء زين الشّباب: حمود بن محمد بن خليفة، الذي وافتهُ المنيّة ليلة الإثنين: 28 شعبان 1415هـ، على إثر حادث أليم»

طارَ نومِي مِنْ ضرب جرسِ البريدِ بانزعاجٍ، فقلتُ: بل لجديد
ثُمَّ أمسَكْتُ التّلفونَ، أَعْرِفُ ماذا بيّتَ اللّيلُ مِنْ مصائِبَ سودِ[2]
فتلقّيْتُ صَدْمَةً، حيثُ أَنْبَا بمُصابِ الفقيدِ، أَيُّ فقيدِ
يا حَمودُ.. أنتَ المُصابُ لَدَيْنا جَلَّ عندي واللهِ فقدُ حمُودِ
يا حمُودُ يا سيِّدَ القَوْمِ منْ ذَا يبقَى فينَا منْ بَعْدِ فَقْد الجدودِ
يا لَحَظِّي.. ما اَسْوَأَ الحظَّ فينَا أَظْلَمَتْ دارُنا لفَقْدِ حمُودِ
خارَ ربِّي لهُ السّعادة مَهْدًا ولنَا الحزْنُ حسرَةً في مزيدِ

(1) المصدر السّابق، ص: 104. هل لورود كلمة (محمي) كما رسمت في البيت تبرير؟ هي خبر كان المفروض أن تأتي هكذا (محميًّا) بالنّصب لأنّها خبر كان.
(2) البيت مكسور عروضيًّا.

أنـتَ مِـنْ سـبْعةٍ يُظلّهُـمُ اللّـ ـهُ بظـلِّ العـرشِ يـومَ المزيـدِ[1]
أنتَ شابٌّ نشأتَ في طاعـة اللّـ ـه، فما أحلَى الشّبابَ في تسـديدِ[2]
أمـــلٌ كلُّنـــا بأنّـــكَ تَبْقَـــى مُصْـلِحًا مُرْشِـدًا لِجيـلٍ جدِيـد
ذا شـبابُ الـبلادِ يبكِـي دروسًـا كنتَ أعْـدَدْتَها لهَـم في الصّـعيدِ
فرمـــاكَ المَنـــونُ سَـــهْمًا فمـا طَـاشَ مِـنْ دون حَبْـل الوريـدِ
فالرّضـا بالقضـا على كُـلِّ عَبْدٍ واجـبٌ في رقـاب كُـلِّ العَبيـدِ
لا أُعـزِّي فيـكَ مُحمّـدًا، كـلّا بـلْ أعـزِّي نَفْسِـي وَكُـلَّ رشـيدِ
فعليكَ الرّضْوانُ والرّحَمةُ تَغْشَـاكَ مـنَ الله في مسـتقرِّ الخلـودِ[3]
بـــــارك الله في اليتـــــامَى وأنْشـــاهُم بِعَـــيْشٍ رَغيـــدِ[4]

أثبتنا نصّ القصيدة كاملًا لنسجّل الملاحظات الآتية:

1. بداية القصيدة كانت على شكل قصّ، وفي ذلك أمور مهمّة:

أ- تغييرٌ في أسلوب الكتابة، وتجديدٌ في طريقة النّظم.

ب- تسجيلٌ لِهول المصيبة، وإظهار الرّوع الذي لحق بالشّاعر.

---

(1) في البيتِ خلل عروضي.

(2) البيت مكسور.

(3) يستقيم البيت إذا كتبَ هكذا:

فعليكَ الرّضْوانُ والرّحمةُ تغشا كَ مـــنَ اللهِ في مَقَـــرِّ الخلـــودِ

(4) ديوان الحارثي، ص: 100، 101. البيت مكسور يبدو أنّ فيه نقصًا أي سقوط كلمات، الشّطرُ الأوّل يستقيم لو كتبناه هكذا: (بارِكَ اللهُ في اليتامَى وأَنْشا..) البقيّة في الشّطر الثّاني (هُمْ بِعيش رغيد) يكون لدينا (فاعلاتن متَفعِ) بمعنى ينقص (لن فاعلاتن) لذا أحتمل أن يكون البيت ناقصًا.

ج- تشويق القارئ لينتظر ما يقوله الشّاعر في تصوير أثر الفاجعة.

2. بيان مكانة الشّاب المتوفّى في المجتمع، لذا كان فقده خسارةً كبيرةً له.
3. أغلب المعاني الواردة في النّصّ هي ممّا ذكره الشّاعر في بعض قصائده في الرّثاء، حتّى الكلمات في بعض الاستعمالات تكرّرت في هذه القصيدة. ما تعليق المتلقّي على هذا؟
4. في بعض الاستعمالات تكلّفٌ، سواءٌ في مستوى اللّفظة أم الجمل والتّراكيب.
5. في القصيدة خللٌ في العروض، وفي كتابتها أو في نشرها.. لستُ أدري ما هو السّبب؟ من التّفسيرات حصول تصحيف وسقوط كلمات من النّصّ، لابدّ من تدارك ذلك في الطّبعة الآتية للدّيوان.

- **الخاتمة**

بعد هذا العرض المقتضب لمظاهر الحسّ الوجداني في ديوان الحارثي نسجّل النّتائج الآتية:

1. يظهر الحسّ الوجداني في ديوان الحارثي في شعر الإخوانيّات، وبما كتبه عن أسرته، وفي مجال الوطنيّات، وفيما استلهمه واستثمره في التّاريخ العام والخاصّ بعُمان، وفي رثائه لبعض من ترك أثرًا في حياته. حتّى في عرض المسائل الفقهيّة، سجّلنا له نفحات وجدانيّة، تحتاج إلى وقفات وتأمّلات وتحليلات.
2. إبداع الشّاعر في الموضوع كان على مستوى اللّفظة، أي كان يختار لنظمه ولكتابة أفكاره وإبراز مشاعره الألفاظَ التي لها صلةٌ بالشّعور، ولها القدرة على الكشف عمّا في وجدانه. أي أنّ الشّاعر كان يعتمد على اللّفظة ويرتكز عليها في تعبيره، بدل التّركيبة التي تعتمد التّصوير – حسب نظري – أونقول: إنّ اعتماده كان على اللّفظة أكثرمن الجملة، أوالتّركيبة. وهذه ملاحظة تحتاج دراسةً خاصّةً.

هذه الملاحظة البارزة في كتابة الشّيخ سالم، استندنا إليها في تناول آثاره الوجدانية في ديوانه.

3. معجمه اللّغوي في موضوع الدّراسة يتميّز بتكرار بعض الكلمات في كثير من قصائده. نذكر بعضها للتّمثيل لهذه الظّاهرة التي تحتاج إلى دراسة ومناقشة وتحليل: (فاض، فاح، لاح، هبّت،

هيّج، تعطّرت، أشرقت، يبكي، ينسى، عِشْ، نسيم، عطر، رحمة، شارق، نور، القلب، الشّمس، القمر، الأفق، سميري، سلام الله، المعالي وما اشتق منها، تذكر وما اشتق منها...).

4. أثر القرآن بارز في شعره، استلهمه في معانيه ولغته بخاصّة.
5. إنّ الشّاعر في أغلب قصائده كان يتنفّس في أجواء الأدب العربي القديم، في لغته، وفي أسلوبه. هل يتناسب هذا مع الأدب الوجداني الذي يتطلّب أوّل ما يتطلّب لغة خاصّة، تكون منحوتة من المشاعر الخاصّة؟ وهل تتمكّن اللّغة المستعارة المقلّدة والأسلوب المحتذى من الوصول إلى الهدف وهو تبليغ الشّاعر نفحاته الوجدانيّة إلى المتلقّي بقوّة وصدق؟
6. نلاحظ بعض التّكلّف في بعض ما نظمه كلماتٍ وجملًا وتصويرًا واقتباسًا.
7. ليست الوجدانيّة المتوفّرة في شعر الشّيخ سالم الحارثي منتميةً أو منتظمةً في سلك الاتّجاه الوجداني المعروف في الأدب، بمعنى أوضح ليست لها سمات الاتّجاه، ولا تخضع لضوابطه. إنّ القصائد تشتمل على نفحات شعوريّة، قدّمها الشّاعر جزءًا من رسالته في الوُجود التي تطلب وتنشد معالجة شؤون الحياة والقيام بواجب التّوجيه والإرشاد، ثمّ العمل على التّنفيس عن بعض الأشجان التي تكون عالقة في قلبه. وكذا التّعبير عن بعض مظاهر السّرور والفرح فيما يَنال رضاه، وما ينقل انتشاءه وبهجته

وحبّه لما يشعر به. إذن إن الحسّ الوجداني في شعر الشّيخ سالم هو رسالةٌ، ولا يمثّل اتّجاهًا أدبيًّا كما هو معروفٌ في الأدب ومدارسه.

8. في قصائد الدّيوان كثيرٌ من الأخطاء العروضيّة والنّحويّة والرّسميّة، يبدو أنّها من التّصحيف الذي نال الدّيوان، ولا يمكن لشاعرنا أن يقع فيها، لذا لابدّ من إعادة النّظر في الدّيوان؛ تصحيحًا وإعادة ترتيب قصائده.
9. لو درسنا بعض النّصوص دراسة أسلوبيّة أو دلاليّة لخرجنا بمجموعة من الانطباعات والنّتائج، تعين على فهم الجانب الوجداني في ديوان الحارثي أكثر وأعمق. حسبنا هذه دراسة أوّليّة، تقدّم إشاراتٍ وإضاءاتٍ وعلاماتٍ أو معالمَ لهذا الموضوع، وغيره من الموضوعات التي يشتمل عليها ديوان الشّاعر، وما هو من القصائد خارجه.
10. الجانب الموسيقي في الدّيوان يحتاج إلى دراسةٍ مستقلّةٍ، خاصّة عنصر الإيقاع فيه.
11. المعجم الشّعري لديوان الحارثي أيضًا يحتاج إلى دراسة وتحليل ونقد، فلغته تظهر في سياق أساليب قديمة.
12. الجانب الاجتماعي في شعر الشّاعر مهمّ، لذا نرجو أن يفرد بدراسة خاصّة.
13. التّناص في شعره ظاهرة بارزة، مع القرآن الكريم، ومع الأدب العربي بخاصّة.

- **المصادر والمراجع**

1. الحارثي، سالم بن حمد (شيخ)، ديوان الحارثي، ط1، مطابع النّهضة، مسقط، سلطنة عُمان، (د.ت).
2. ناصر، محمد بن صالح (دكتور)، والشّيباني، سلطان بن مبارك، معجم أعلام الإباضيّة، قسم المشرق، ط1، نشر دار الغرب الإسلامي، بيروت، 1427هـ/ 2006م.
3. ناصر بوحجام، محمد (دكتور):

أ- أثر القرآن في الشّعر الجزائري الحديث، ج2، ط1، المطبعة العربيّة، غرداية، الجزائر، 1992م.

ب- التّواصل الثّقافي بين عُمان والجزائر، ط1، مكتبة الضّامري للنّشر والتّوزيع، السّيب، سلطنة عُمان، 1423هـ/ 2003م.

ج- الشّيخ علي يحيى معمّر والدّعوة إلى وحدة المسلمين، ط1، مكتبة الضّامري للنّشر والتّوزيع، السّيب، 1990م. وط2، المطبعة العربيّة، غرداية، الجزائر 1994م.

4. هلال، محمد غنيمي (دكتور)، النّقد الأدبي الحديث، دار نهضة مصر، القاهرة، 1973م.
5. الحارثي، محمد بن سالم (دكتور)، (مراسلة خاصّة من مسقط، يوم الإثنين 10 من رمضان 1438هـ/ 05 من يونيو2017م).

القرارة/ يوم الإثنين: 02 من شوّال 1438هـ/ 26 من يونيو 2017م

خصائص شعر أحمد بن منصور البوسعيدي

• مقدّمة

الشّيخ أحمد بن منصور البوسعيدي شاعر عُماني، له مكانته ومكانه الكبيران في المنظومة الشّعريّة العمانيّة الحديثة، بما نَظم من قصائد عديدةٍ في مختلف الموضوعات، وبما تميّز به شعره من خصائص - نتناولها في هذه الدّراسة المختصرة - يشهد بذلك ديوانه: «**نفحات الرّبيع**»[1]، وما قاله عنه بعض المهتمّين بشعره. قال خلفان بن سالم البوسعيدي (جامع الدّيوان والمشرف على طبعه) عن الشّاعر: «ولا غرو فهو أديب ألمعي مفلق، أفاء الله تعالى عليه بنعمة البيان، نعم تَخْرُجُ غُررُ قصائده مرصّعة كالتِّبر المنضود، في سلك من البيان. فهو حاضر البديهة، صافي الذّهن، يمتلك قريحةً سيّالةً وملكةً بيانيّةً بفطرته السّليمة وسليقته العربيّة، وهذا من توفيق الله تعالى له. وعندما تألّق فكره في سماء الأدب، واكتسب شهرة واسعةً في الأوساط الأدبيّة العُمانيّة، وذاع صيته، وطارت شهرتُه، وملأت

(1) هو نفحات ربيعيّة فعلًا، فقد اشتمل هذا الدّيوان على قصائد كثيرة، وأبيات عديدة، وصف فيها الشّاعر الطّبيعة أو استلهمها، كما كانت مجالًا للاستراحة يلوذ إليها، وبساطًا يفترشها ليتناول بعض الموضوعات. وقد وردت لفظة (نفحات) في بعض أبياته، كقوله :

وللصَّبَا نَفحاتٌ بالزّهور شَذَتْ غمائمُ الطّلِّ قَدْ باتَتْ تُساقيها

الشّيخ الأديب أحمد بن منصور البوسعيدي، ديوان نفحات الرّبيع، ط1، دار القارئ للطّباعة والنّشر والتّوزيع، بيروت، لبنان، 1438هـ/ 2017م، ص:166).

قصائدُه أرجاء عُمان، قصده كثيرٌ من الأدباء والشّعراء؛ نظرًا لما تحمله تلك القصائد من معانٍ وتوجيهات ونصائح...»[1].

هذه الفقرة تقدّم صورة عن شخصيّة الشّاعر الشّعريّة، متضمّنة ما يأتي:

1. شاعر يملك موهبة شعريّة بالسّليقة والفطرة.
2. له مكانة خاصّة في الأوساط الأدبيّة العُمانيّة، مبدعًا أدبيًّا، وموجّهًا مرشدًا لمن يرغب في ذلك.
3. يتميّز بخصائص مهمّةٍ في نظمه.

هذه الخصائص هي التي نسعى ونطمح أن نقف عليها في هذه الدّراسة.. فما مصداقيّة تقويم خلفان البوسعيدي لما سجّله عن شاعرنا أحمد البوسعيدي؟ وما قيمة هذه الخصائص بالمنظور الأدبيّ الفنّي؟ ماذا أضاف للمنظومة الشّعريّة العمانيّة؟

قال عنه عبد الله بن عبد العزيز التّوبي:

للّهِ درُّك شيخِي، تنثرُ الدُّررَا	نسلُ الأكارمِ، بزّ الشّمسَ والقمرَا
نبعُ القريضِ أميرُ الشّعرِ، ليس لهُ	نِدٌّ، فقد فاقَ في إبداعهِ الشُّعرَا
بَحرُ العلومِ، فقد زانتْ بهِ مَنَحٌ	كفاكِ يا مَنَحٌ بالفخرِ مُفتَخَرَا
فَذَاك أحمدُ بنُ منصورِ مقصِدُنا	البُوسعيديُّ، مَنْ بِالحقّ قَدْ جهَرَا
تباركَتْ بِكُمُ الفيقينُ عامرَةً	عِلْمًا وحلمًا، كَذا جُودًا بِهِ اشتهرَا
لَهُ قصائدُ شِعْرٍ طَابَ موردُها	عسَى قريبًا بديوانٍ لَهُ نُشِرَا

(1) المصدر السّابق، ص: 9.

بمذهبِ الحقِّ قَدْ زانتْ قلائدُه يَذبُّ عَنْهُ كَمِثْلِ اللّيثِ إِذْ زَأَرَا[1]

في هذه الأبيات وفي بقيّة أبيات القصيدة يضيف عبد العزيز التّوبي قيمةً معنويّةً لشعر شاعرنا، في جانب المضمون الذي يحتوي عليه ديوانه، كلّ ذلك يُبرز مكانة الشّاعر أحمد البوسعيدي. فما مدى صحّة هذا الحكم في شعره؟ وما صواب هذه النّظرة أو الرّؤية فيما يحويه الدّيوان؟ حاولنا في هذه الدّراسة أن نجيب عن الأسئلة المعروضة، من خلال عرض خصائص شعره وتحليلها ونقدها.

اجتهدنا في الإجابة عن هذه الأسئلة بتناول الموضوع في جانبيه المضموني والفنّي، من دون الدّخول في التّفصيلات، إلّا بقدر ما يبيّن الخصائص التي تميّز بها شعر أحمد البوسعيدي في الدّيوان.

- **ملاحظات مفتاحيّة للدّراسة**

- فصّلنا بعض القول بخصوص المضمون في هذه الدّراسة، لنبيّن بعض الخصائص التي تميّزت بها طريقة تناول الشّاعر موضوعاته في هذا الجانب، يكتشف المتلقّي بنفسه أسرار هذا التّناول وأهدافه بقراءته المتأنّية الفاحصة العميقة الموضوعيّة.
- قد لا يرى المتلقّي جدوى تناول المضمون في موضوع الخصائص، فقد يحصره في الجانب الفنّي فقط. أقول له: لي رؤيةٌ

(1) المصدر السّابق، ص: 169، 170.

خاصّةٌ في تناول الخصائص التي تميّزت به قصائد الدّيوان، فقد وجدت أنّ الشّاعر كان ينطلق من خصوصيّاتٍ في كتابته الشّعريّة، بعضها يتعلّق برسالته الخاصّة في نظم الشّعر، وأخرى تخصّ شخصيّته، وغيرها ممّا له صلة بوطنه عُمان وموطنه مَنَح، وفكره الإباضي.. كلّ ذلك أفرز عندي وأنتج خصائص، لا بدّ من ذكرها أو الإشارة إليها. ربّما يكتشفها المتلقّي من خلال النّظر فيما تناولناه في هذه الدّراسة.

- حاولنا إشراك المتلقّي معنا في التّأمّل في أشعار الدّيوان، وذلك بعرض الأثر الفنّي من دون تعليق أحيانًا، لنفسح المجال له ليقول رأيه فيه، وأحيانًا نعرض أسئلة ولا نجيب عنها.
- لجأنا إلى سلوك طريقة الإحالة إلى بعض الملاحظات والرّؤى والنّظرات، بدلًا من إيراد أمثلةٍ من شعر الدّيوان، تجنّبًا لإطالة البحث، ثمّ للتّنويع في طرق تناول الموضوع في هذه الدّراسة.
- بعد الخاتمة، اقترحنا بعض الموضوعات لدراسة شعر أحمد البوسعيدي.

نرجو أن نكون بهذه الدّراسة قد أسهمنا في فتح المجال والطّريق لدراسات أكثر عمقًا ونضجًا لشعر أحمد البوسعيدي، الذي يستحقّ كلّ تقدير وعناية.

القرارة/ الخميس 25 من ذي القعدة 1438هـ

17 من أغسطس 2017م

• الاهتمام بالتاريخ

الاهتمام بسرد التّاريخ بعامّة، وتفصيل القول في تاريخ عُمان بخاصّة، وتناول ولاية مَنَح بكلّ ما يتّصل بها تاريخيًّا على وجه الخصوص، خاصيّةٌ تَبرز بقوّة في شعر أحمد بن منصور البوسعيدي.

إنّ ديوانه سِجِلٌّ للتّاريخ وذِكْر الأعلام وأعمالهم وصفاتهم، وأدوارهم المهمّة في الحياة. من هذا الاهتمام تدوين للسّير وتسجيل للمسيرات، ورصدٌ للجانب الحضاري في هذا التّاريخ. ما حمله الدّيوان من هذا التّاريخ - أيضًا - رسالة موجّهة للجميع، لشحذ الهمم، ونفخ الحماسة لمعرفة هذا التّاريخ وقراءته قراءة جيّدة، والاستفادة منه والمحافظة عليه، والإفادة به.

أ - عُمان في شعره

كتب الشّاعر ونظم كثيرًا عن عُمان: قصائد كاملةً وأبياتًا عديدةً. يحتوي ديوانه على عناوين لقصائد في الموضوع، نجد مثلًا في الدّيوان العناوين الآتية: **العيد الخامس والأربعون، حبّ الوطن من الإيمان، عُمان والحضارة العلميّة**.. وغيرها[1].

(1) ينظر ديوان نفحات الرّبيع، ص: 19، 27، 87.

ذكر الشّاعر في بداية قصيدته المعنونة بـ«**حبُّ الوطنِ منَ الإيمانِ**» شعوره بالحسرة وهو غائب ومغترب عن وطنه عُمان، ثمّ ثنّى بالإفصاح عن عواطفه نحو هذا الوطن الغالي:

قُلْ لِلمَطايَا اللّواتي غيرِ ذي وَبَرِ ... تَـرُدُّ مُغتربًـا مِـنْ جَوْلَـةِ السّـفَرِ
نَحوَ البلادِ التي طابتْ شَمائِلُها ... وَطابَ ساكِنُها، في السَّهْلِ والوَعَرِ
كُفيتُ ما ذُقْتُ في البَحْرينِ مِنْ نَكَدٍ ... حُسْنُ الشّبابِ مضَى في الحُزنِ والكَدَرِ
فكمْ مَشيْتُ طويلًا في شوارعها ... بينَ القُصورِ، بلا سَعْيٍ ولا وَطرِ
ولمْ أَقُلْ زمن التّردادِ مُنْصرِمٌ ... والنّاسُ تَجني ثِمارَ الخَيْرِ في الحَضرِ

ثمّ قال:

إنّي أُريدُ منَ الأوْطانِ مَقرُبَةً ... ولا أُريدُ اغْترابًا لَـمْحَةَ البَصَـرِ
أرَى الرُّجوعَ إلى الأوطانِ مَكْرُمةً ... ومَغنَمِي في إيّابي، ليْسَ في سَفري
نحو البلادِ التي في القلب مسكَنُها ... لا يسكُنُ القلبَ إلّا حافلُ الـخِيَرِ
أَعْنِي الغُبيرَا، وأهْلُوها ذوُو خُلُقٍ ... قدْ جاءَ في مدْحِهِمْ عنْ سيِّدِ البشر[1]

ما يميّز هذا التّصوير أو هذا التّعبير:

1. اعتماد الشّاعر على كلماتٍ تحمل شحناتٍ شعوريّةً، مثل: (القلب، مسكن، طابت، ذقتُ، نكد، الحزن، مقربة، الأوطان، مكرمة..).

(1) المصدر السّابق، ص: 27، 28. القصيدة تسجّل فترة عصيبة مرّت بها عُمان، تمثّلت في عسر الحياة فيها، ما جعل بعض أهلها يتفرّقون عنها في الآفاق طلبًا للرّزق، والشّاعر ممّن اكتوى بنارالغربة، وهو ما دفعه لنظم هذه القصيدة وغيرها.

2. لجوؤه إلى تكرار كلماتٍ معيّنةٍ لها علاقة بالحالة النّفسيّة التي مرّ بها، وما هو متعلّقٌ به وهو الوطن: (الأوطان، القلب، يسكن، حافل الخير..).
3. ذكرُه ما يرفع من قيمة وطنه (عُمان)، كاتّصاف أهله بالأخلاق الحسنة، ودليل ذلك مدح سيّد البشر لهم.

في قصيدته: «**عُمانُ والحضارةُ**» العلميّة التي نظمها تقريظًا لكتاب: «الدّرر البهيّة من أجوبة الشّيخة العالمة عائشة بنت راشد الرّيّامية»[1] أظهر وجهًا من أوجه الحضارة العُمانيّة، المتمثّل في انتشار العلم والعلماء، وبروز العنصر النّسوي في هذا المجال. في القصيدة رَبْطُ حلقات التّاريخ العُماني العلمي بعضها ببعض، بداية من جابر بن زيد العماني (ت 93ه) إمام المذهب الإباضي (أهل الحق والاستقامة) إلى عهد عائشة الرّيّامية. قال الشّاعر في بداية القصيدة:

عُمانَ الهُدَى.. بوركْتِ قَدْ نِلْتِ مَفْخَرَا ... وَمَجدًا وتأييدًا وعزًّا مُوَقّرَا
وما فيكِ مِنْ أَعلامِ علمٍ، تعاقبُوا ... علَى مِصرِكِ الزّاكي، بمخْتلفِ القُرَى
فمُذْ بَدَأَ الإسلامُ، يُشْرِقُ نُورُهُ ... تشَعْشَعَ نورُ العِلْمِ فيكِ مُبَكِّرا
فَمِنْكِ أبو الشّعثاءِ أوّلُ عالمٍ ... بِعلمٍ، سمَا أَعْلَى السّماكينِ مَظهرَا
بِما نالَ مِنْ عِلْمِ الصّحابةِ جاهِدًا ... ولا سِيَّما البَحْرُ الذي صارَ مَصْدرَا

(1) ذكر لي الأستاذ خميس بن راشد العدوي أنّها كانت على قيد الحياة سنة 1143هـ في مراسلة خاصّة بتاريخ: 28 من ذي القعدة 1438هـ/ 20 من أغسطس 2017م.

وَكَـمْ عالِـمٍ مـنْ بَعْـدِهِ جـاءَ مثْلَـهُ على نهجِهِ، يَمشي ويجرِي كما جرَى[1]

بعـد أن سـجّل هـذا السّـبق لأهـل عُمـان في إحـراز العلـم، وأخـذه عـن الصّحابة، متمثّلًا في إمامهم العلمي الأوّل، بيّن أنّ مسار العلم لـم ينقطـع، بل تتابع عبر العلماء في مختلف الحقب المتتالية:

وَمَـا عـالـمٌ إلّا ويتلـوهُ عـالـمٌ يُسَـلِّمُهُ حَمْـلَ الأمانَـةِ للـورَى
إلـى يَوْمنـا هـذَا بُـدورٌ شَـوارقٌ بِـأَنْوارِهِمْ لَيْـلُ الجهالـةِ أَدْبَـرَا
ولـمْ يُقْتَصِـرْ هَـذَا لِصِنْفِ رِجالِهِمْ هُنـاكَ نِسـاءٌ، فضـلُهُنَّ تَصَـدَّرَا
فَإِنْ سَمِعَتْ أُذْناكَ عَمْيَا بصيرَةً تَفُـوقُ بِـأَنْوارِ البَصـائِرِ مُبْصِـرَا
هِيَ الشّيخةُ المُرْضاةُ عائشَـةُ الهُدَى رِيَاميّةٌ مِنْ أهلِ بَهْلاَ، كـذا يُـرَى
فَعَالمـــةٌ علّامَـــةٌ في زَمانِهَـــا تَحُـلُّ عويصًـا للعلُـومِ تَعَسَّـرَا
تُزاحِمُ أهلَ العِلْـمِ رَأْيًـا بِفِقْهِهـا ولَمْ يَخْرُجُوا عنْ رأْيِها غيرَ مَا تَرَى
وواسِـطَةِ العقـدِ النّسـائِيِّ مَـنْ سَـمَا بِعلْمٍ وَفضْـلٍ، إِذْ يُمـاثِلْنَ جَوْهَرَا[2]

في هذه الأبيات – كما في القصيدة كلّها – يُبرز الشّاعر وجهًا من وجوه الحضـارة في عُمـان، وهـو وجـود عالمـاتٍ يشـاركن في الحـراك العلمـي والثّقافي في عُمـان. هـذا التّنـاول يُحسَـبُ للشّـاعر أحمـد البوسـعيدي، لأنّ الوجه الحضاريّ لعُمان في حاجة إلى إبرازه للعالم.

(1) ديوان نفحات الرّبيع، ص: 87.
(2) المصدر السّابق، ص: 87، 88.

نسجّل أنّ الدّيوان اشتمل على عديد من القصائد والأبيات المتفرّقة، تشيد بالعلم والعلماء في عُمان بخاصّة[1].

اجتهد الشّاعر في تتبّع تطوّر الحركة العلميّة في عُمان، وكذا رصد التّقدّم الذي حصل فيها عبر الأيّام، وصولًا إلى عهد قابوس بن سعيد الذي تسلّم الحكمَ سنة (1970م). وقد سجّل الشّاعر تلك الطّفرة الحضاريّة التي برزت في عهده.

إنّ دور السّلطان قابوس كان واضحًا وكبيرًا في إخراج عُمان من التّخلّف والتّأخّر، والسّير بها قدمًا نحو الازدهار والتّقدّم والرّقيّ والسّموّ.. في قصيدة الشّاعر: «**العيد الخامس والأربعون**» إشادة بفضائل قابوس وإحسانه لعُمان، ما عُدَّ نهضة حقيقيّة، ووثبةً عملاقة نحو الاستقرار والأمن وتهيئة أسباب العيش الهنيء، ونشر عوامل التّحضّر وغيرها، المتمثّلة في تحسين المعيشة لأهل عُمان، وتوفير الأمن، وتهيئة ظروف التّعلّم.. كلّ ذلك ساعد على إحلال عُمان مكانةً مرموقةً بين دول العالم، إضافة إلى سياستها الحكيمة، وقيادتها الرّشيدة.. وغير ذلك من مقوّمات الدّولة المحترمة الكبيرة في قيمها ومقوّماتها[2].

---

(1) ما يلفت النّظر في الدّيوان كثرة القصائد التي تناولت موضوع العلم والعلماء، يُنظر مثلًا القصائد الآتية: نهج الاستقامة، كوكب السّعد، العلماء ورثة الأنبياء، فضل العلم والعلماء، بدور الاستقامة، أعلام ومعالم، نبذة عن أعلام منح.. المصدر السّابق، الصّفحات: 31، 35، 61، 65، 69، 81، 179.

(2) هذه الإشادة بتسجيل هذه المكتسبات والإنجازات نجد لها إجماعًا - تقريبًا- عند كثير من الشّعراء، يقول الشّيخ سالم بن حمد الحارثي مثلا :

عُمانَ الهُدَى أَحرَزْتِ جمَّ الفضائلِ ... بِكـلِّ زَمـانٍ حاضـرٍ وَأَوائِـلِ
فَإِسْمُكِ بالذّكرِ الجَميلِ مُخلَّدٌ ... عَلَى جبْهَةِ التّأريخِ، لَيْسَ بزائلِ
وَتُوِّجْتِ في العَهْدِ المُنيرِ بمفْخَرٍ ... حباكِ بِهِ قابوسُ، نَجلُ العباهِلِ
بِنهضتِهِ التّأريخُ عَادَ كمَا بَدَا ... بِمَجْدٍ أثيلٍ في سنينَ قلائِلِ
ولمّا اعْتَلَى عرْشَ الجلالة حاكِمًا ... تَسارَعَ في تَنْسيقِ خَيْرِ الوسائلِ
فَفتّحَ أَبْوابَ السَّعادةِ والرّخَا ... وغلّقَ أبوابَ الشّقا والمشَاكلِ
فأضحتْ عُمَانُ في نعيمٍ يسُودُها ... قَرارٌ وأمْنٌ، بَعْدَ شتَّى القلاقلِ
يُحيطُ بِها سورُ الأَمَانِ، حُماتُه ... سواعِدُ فتيانٍ كُماةٍ بواسِلِ[1]

دور السلطان قابوس في النهضة العُمانية الحديثة هو أساسها، فبأعماله وجهوده وُجِدَت هذه النّهضة وتطوّرت، وهي سائرة في هذا الخطّ في اطّراد.. سِمَتُها أنّها توفّرت على المقوّمات الحقيقيّة للنّهوض والتّطوير والتّحسين والتّقدّم. وقد سرد الشّاعر بعضها في الأبيات التي أثبتناها، وأخرى وردت في بقيّة القصيدة التي تعدّ ثلاثين بيتًا، وقد نظمها الشاعر في

وإنّكَ كنزٌ مِنْ كُنوزِ الأَلَى مضَوْا ... مُخَبَّى لهذا اليَومِ بينَ العمالقِ
ومثلُك مَنْ تُدْلِي الشّهودُ بفعلِهِ ... ويأتي بوصفٍ لاحقٍ بعدَ سابقِ
وكمْ لكَ يا قابوسُ في الفضلِ مِنْ يدٍ ... فَعِشْ هكذا عَوْنًا لأهلِ المضايقِ
وقيِّدْ ثوابَ الله بالشّكرِ إنّه ... قريبٌ لفكِّ الضِّيقِ عندَ التّضائُقِ

ديوان الحارثي، ط1، مطابع النّهضة، مسقط، سلطنة عمان، 1995م، ص: 58.
للشّاعر محمد بن علي بن سعيد الشّرياني ديوان عنوانه «**مرآة الزّمان في حياة قابوس وعمان**».

(1) ديوان نفحات الرّبيع، ص: 19. العباهل أو العباهلة، جمع عبهل وتعني الملوك.

الاحتفال بالذّكرى الخامسة والأربعين لاعتلاء قابوس سدّة الحكم في عُمان.

هذه المقوّمات التي هي من مظاهر هذه النّهضة، سردها الشّاعر في قصيدةٍ مؤلفةٍ من ثلاثة وثلاثين بيتًا، عنوانها: «**إشراقةُ عهد الضّياء**»، نظمها وهو في الجيش العماني. وبصفته الجندي الوفيّ لوطنه وقائده، أرسل شعره ليسجّل وينقل هذا الوفاء، ويذكر بخير صاحب هذه الأفضال والأعمال الكبيرة في هذه النّهضة. مفتتحًا القصيدة بقوله:

أُهْدِي لِنُورِ عُمانٍ خيرَ أقوالي ... جاءتْ منَ الجُنْدِ تَمْشِي مشيَ مُختالِ
جبّارةً في خطاها، غيرَ خاضعة ... تُلقِي الأعادي بِأَصْفادٍ وأغْلالِ
نَحنُ الجنودُ بِحمدِ الله هِمّتُنا ... تَشْييدُ صرْحٍ لِمجدٍ باذِخٍ عالي[1]

بعد أن سجّل تعهّده لخدمة الوطن، وحمايته والدّفاع عنه – لأنّ فيه الوفاءَ للأمجاد التي حصلت لهذا الوطن، ولأنّ مسيرةَ تسجيل المجد الأثيل لم تتوقّف – انتقل لبيان دور باني نهضة عُمان الحديثة قابوس بن سعيد، فقال:

يَحيَا المليكُ الذي أحْيَا بنهضَتِهِ ... في أرْضِنَا كُلَّ مَجْدٍ دارِسٍ بالِي
فلوْ نَظَرْتَ عُمانًا قبلَ نَهضتِهِ ... ظلماءَ مُوحِشَةَ الأَرْجاءِ مِعْطالِ
حتّى تشَعْشَعَ فَجْرُ الحقّ مُنْبَلِجًا ... فَأَشْرَقَ النّورُ في سَهْلٍ وأَدْغالِ[2]

(1) المصدر السّابق، ص: 23.

(2) المصدر السّابق، ص: 24. لم أجد تفسيرًا لكسر اللّام في (معطالِ).

الكلمات التي اعتمدها الشّاعر لنقل مشاعره إلى المتلقِّي تكشف عن التّقدير والاحترام والإكبار لمن قدّم لعُمان أفضالًا كثيرةً، أخرجتها من الظّلمات إلى النّور. والكلمات المختارة على نوعين متقابلين:

1. قسم يُظهِر الجانب السّلبي في حياة عُمان، وهو ما كان قبل حكم قابوس: (دارس، بالي، ظلماء، موحشة، معطال).
2. قسم يمثّل الجانب الإيجابي في مسيرة عمان، وهو ما حصل بعد تولّي قابوس السّلطة في السّلطنة: (يحيا، أحيا، الهدى، نهضته، مجد، تشعشع، فجر، الحق، فأشرق، النّور..).

هذا التّقابل مهمّ في إبراز وجه النّهضة في الوطن، وإقرار دور بانيها بقوّة وأكثر إبرازًا، بل إنّ عنوان القصيدة يوجّه القارئ ليعرف هذه الحقيقة، ثمّ يقرّ بنفسه بها.. عنوان القصيدة: «**إشراقة عهد الضّياء**»، مع ملاحظة وجود كلمات متكرّرة بين القصيدة السّابقة وهذه القصيدة، واختيار رويٍّ واحدٍ لهما هو (اللاّم)، هل لهذا التّشابه والتّكرار تعليلٌ أو تفسيرٌ أو تأويلٌ؟

يضاف إلى ذلك افتتاح القصيدتين اللّتين تناول فيهما مكانة عائشة الرّيّامية والسّلطان قابوس بعبارة (عمان الهدى) وورود لفظة (تشعشع) فيهما.. الوقوف عند لغة الشّاعر في القصيدتين يفتح بابًا مهمًّا في دراسة شعره.

مظاهر هذه الإشراقة وهذا الضّياء، سجّلها الشّاعر بذكر بعض أعمال باني نهضة عمان ومنها: بناء المدارس والمعاهد ومراكز التّعليم، إنشاء الموانئ، إقامة المباني المختلفة متعدّدة الوظائف والخدمات، تعبيد

الطّرقات، توفير العيش الطيّب بكلّ متطلّباته.. وغيرها من مظاهر إعمار البلاد وتحسين المعيشة، إلى أن قال:

وأوْجَدَ الطِّبَّ مجّانًا جلالتُه ... بِلَا عَنَاءٍ، ولا سَيْرٍ بِتِرْحالِ
وأصبَح العلمُ والتّعليمُ مُنْتَشرًا ... بين المَناطِقِ، مِنْ سَهْلٍ ومنْ عالي
لِكَيْ تَتِمَّ لنَا النُّعْمَى عَلَى يَدِهِ ... بُورِكْتَ يَا خَيْرَ مَرْجُوٍّ لآمالِ
طُوبَى لشعبِ عُمَانٍ طابَ مسكَنُهُ ... بِرَوْضَةٍ في رَبيعٍ مُنْعَم البالِ
فَأَصْبَحَتْ خيرَ دارٍ يُسْتَقَرُّ بِها ... مَحْرُوسَةً بِمليكٍ، نَجْلِ أَقْيالِ[1]

تناول الشّاعر تاريخ عُمان بصفة عامّة ثمّ خصّص جوانب منه، ممّا هو مرتبط به، من ذلك المذهب الإباضي الذي يعدّ أوّل ما عرفه القطرُ العماني من المذاهب الإسلاميّة، وبصمات هذا المذهب واضحة في تاريخ عمان، فماذا تناول فيه تاريخًا؟ وكيف قدّمه لقرّائه؟

ب- المذهب الإباضي في شعره:

تخلّل تاريخُ المذهب الإباضي وفكرُه كثيرًا من قصائد الشّاعر أحمد بن منصور البوسعيدي، ممّا جعل هذا الموضوع أحدَ معالم هذا الشّعر، وواحدًا من جملة الخصائص التي ميّزت شعره. نكتفي بإيراد بعض ما كتبه فيه، من باب التّمثيل لا الحصر.

(1) المصدر نفسه.

في قصيدته: «**نهج الاستقامة**» التي نظمها بمناسبة زيارة الشّيخ أحمد بن حمد الخليلي (المفتي العام لسلطنة عمان) ولاية مَنَح، لافتتاح مكتبة الشّيخ محمد بن مسعود البوسعيدي (ت 1320هـ). في هذه القصيدة كتب مسجِّلا قِدَم هذا المذهب نشأةً، رابطًا إيّاه ببداية الإسلام، مبتدئًا بذكر خير الرّسل محمد ﷺ والخلفاء الرّاشدين، ثمّ التّابعين الذين اقتفوا آثار سابقيهم:

إِمامُنا جابِرُ الأزديُّ أوّلُهُم ... ومُسلِمٌ منْ تميمٍ، ثمّ حيّانُ
على شريعة خَيْرِ الخلق مَنْهجُهُم ... وسيرةِ العُمرينِ حسبَمَا دانُوا
عَضُّوا على حفظه حرصًا نواجذَهُمْ ... حرفًا بِحرفٍ، فلمْ يدْخُلْهُ نُقْصانُ
أَلَائمَّةُ الحقِّ في شرْقٍ ومَغْرِبِها ... مِنْهاجُ سيرَتِهِمْ عدْلٌ وإِيمانُ
ولَمْ نَزَلْ في خُطاهُمْ للهُدَى تبعًا ... شِبْرًا بِشبْرٍ، وما في الحقِّ كتمانُ
فكلَّما غابَ بَدْرٌ صارَ يَخْلُفُهُ ... بَدْرٌ، ومَا لبدورِ الدّينِ أغيانُ
مثلُ الشّهيدِ فتَى مسعود، نُورِ هُدى ... ذكراهُ ما طالتِ الأزمانُ تزْدانُ
فالشّيخُ أحْمَدُ بدرُ الدّينِ قُدْوَتُنا ... نورٌ تَجلَّى لَهُ في العصرُ بُرْهانُ
مُبارَكُ السّعْيِ حَلاّلُ العويصِ، لَهُ ... مكارمٌ، مَا لَهَا حَصْرٌ وَحُسْبانُ[1]

ما يميّز هذه الأبيات ويلفتُ النّظرَ فيها:

1. الرّبط بين رجال أوائل ظهور الإسلام ومن ينتمون إلى مذهب الشّاعر، والتّواصل الذي بينهم، وكذا استمرار عطاء رجال مذهبه

(1) المصدر السّابق، ص: 31، 32.

عبر العصور من دون انقطاع إلى زمانه، هذا التّواصل وهذه الاستمرارية يعطيان قيمة لتاريخه وتاريخ مذهبه.

2. تكرار كلمات معيّنة، تحمل دلالات العظمة والرّفعة والقوّة مثل: (الهدى، الحقّ، نور، تزدانُ، بدر، سيرة، منهج..)، وهذه الكلمات تعدّ مفاتيح النّصّ، منها نسيح فيه ونسبح إلى أعماقه لنستخرج المعاني التي يتضمّنها، كما نلجُ بها إلى أعماق نفس الشّاعر لنكتشف أو نستكنه عالمه النّفسي. وقد تميّزت القصيدة التي تعُدُّ تسعة وثلاثين بيتًا بتكرار كلماتٍ وجملٍ، تنضج بالمعاني والدّلالات التي تضمّنتها الأبيات التي استشهدنا بها.

3. الرّسالة الموجّهة إلى الأجيال المتعاقبة لتقرأ تاريخها، وتحفظه وتحافظ عليه، وتُفيدَ منه. هي أيضًا تذكير الآخرين بتاريخ عُمان المجيد؛ متمثّلا في فكرها ورجالها الكبار.

هذا الفكر يجد له الشّاعر فرصة ليشير إليه أو يسرد بعض جوانبه في القصيدة المعنونة بـ: «**تأييد الحقّ الدّامغ**» التي نظمها في حقّ الشّيخ أحمد الخليلي الذي دافع عن الفكر الإباضي ردًّا على بعض الشّبهات التي ألصقت به، وتوضيحًا لبعض المسائل التي يجهلها بعضهم فيه، وبخاصّة ما يتعلّق بالجانب العقديّ، قال في افتتاحية القصيدة:

أزفُّ على بُعْدٍ سلامًا مُعطَّرَا ... شذَا ريحُهُ مسكًا يفوحُ وعنْبَرَا

إلى عالِمٍ قدْ شدَّ بالحقِّ أزْرَنَا ... وصدَّ جَهولًا غاشِمًا مُتَهَوِّرَا

وأضْحَى منارًا للهُدَى، يُهْتَدَى بِهِ ... ومَا أَحْبُلٌ لِلجَهْلِ إلّا بِها صَرَى

هوَ الحِبْرُ بَدْرُ الدِّينِ أحْمَدُ شَيْخُنَا أَضَاءَ إِلهِي قلبَ شَيْخِي ونوَّرَا[1]

كلّ ما نظمَه الشّاعر في تاريخ عُمان أو الفكر الإباضي كان يربطه بظهور الإسلام وسيرة الرّسول ﷺ، وبداية دخول الإسلام في عُمان ودور الصّحابي مازن بن غضوبة العُماني في ذلك. كما كان يحرص على الرّبط بين القيم التي جاء بها الإسلام، وعمل أوائل بني وطنه في نشرها والمحافظة عليها وبناء حياتهم عليها جيلا بعد جيل، في خطّ مستقيم لا انحراف فيه ولا تجاوز، كلّ ذلك ليبيّن أصالة هذا الفكر الذي ينتمي إليه ويصدر عنه. هذا العرض هو أحد خصائص نظم الشّاعر في التّاريخ.

من هذه المقدّمات التي أشرنا إليها انتقل للردّ، بعد أن أنكر على من تهجّموا على مذهبه، ووصفوا أصحابه بأشنع الأوصاف، على رأسها الابتداع في الدّين، فقال:

فَصِرْنَا ومَا زِلْنَا على مِلَّةِ الهُدَى شَرِيعَتُنَا القُرْآنُ، لَنْ نتَغَيّرَا
وَلكنّ قَوْمًا قد رَمَوْنَا جَهَالةً بِأَسْهُمِ قَدْحٍ؛ فِرْيَةً وَتَكَبُّرَا
فرُدّتْ سهامُ القدْحِ بالحقِّ نحوَهُمْ ومَنْ يَعْتَصِمْ باللهِ لَنْ يتأَثَّرَا
وأَدْمَغَ نورُ الحقِّ باطلَ زَعْمِهِمْ فَلَمْ يَجِدُوا فيمَا يزْعُمونَ مُبرِّرَا
فَمَا نقمُوا منْ فعلنَا غيرَ أَنَّنَا نُنَزِّهُ خَلاّقَ البرايَا عَنِ الورَى
تَعَالَى إِلَهُ الخَلْقِ عنْ شَكْلِ خلقِهِ وعَنْ رؤيَةٍ، سبْحانَهُ، جلَّ أَنْ يُرَى

(1) المصدر السّابق، ص: 45.. (نظم الشّاعر القصيدة في مدينة لندن، وهو في رحلة علاج).
صرَى: صرم أو قطع.

خليليَّ قولا للّذي ضلَّ رُشْدَهُ سَلَكْتَ طريقًا شائِكًا مُتَوعَّرَا[1]

في هذه الأبيات والتي جاءت بعدها عاتب الشّاعر، وأخذ على بعض النّاس هجومهم على مذهبه الإباضي وتكفيرهم له، وسرد بعضًا من مسائل العقيدة التي يدين بها الإباضية، وينقمها عليهم بعض النّاس، وبيّن أنّ الإباضية لم يخرجوا عن جادّة الصّواب بهذا المعتقد. وذكر أنّ سهام القدح والباطل رُدّت بحُجج الحقّ، ومن تصدّى لذلك هو الشّيخ أحمد الخليلي بحقّه الدّامغ[2]. وتأسّف وتحسّر من لجوء بعض النّاس إلى تكفير بعضهم، من دون مبرّر، ورأى في هذا الفعل إغضابًا للمولى وإرضاءً لعدوّ الله.

ثمّ ذكر أسماء بعض أعلام مذهبه الذين يمثّلون الإسلام الحقيقي، وسرد بعض عناوين مصادره ومراجعه التي تحتوي على شريعة الله، ليبيّن أنّ التّكفير الذي ألحقه هؤلاء المخطئون في حقّ المذهب يتنافى مع روح الإسلام، لأنّ ما تتضمّنه كتب الإباضية هو الإسلام عينُه، لذلك قال لهم:

ولَوْ أنّكمْ حقًّا قَرأتُمْ نُصوصَها وجدْتُم لِهذا الفكرِ أَصْلًا مُبَلْوَرَا

فمَا نَحنُ إلّا أهلُ دعوةِ أحْمَدٍ إذَا انْتَسبَ القومُ زَيْدًا وجعفرَا

(1) المصدر السّابق، ص: 46.

(2) للشّيخ أحمد بن حمد الخليلي عدّةُ أعمال في هذه السّبيل: كتبًا ومحاضراتٍ وأشرطةً ولقاءاتٍ ومحاوراتٍ ومناظراتٍ.. على رأسها كتابه «الحقّ الدّامغ «الذي تُرجِم إلى عدّة لغات. ومن أواخر ما نُشِر له «كتاب برهان الحقّ» الذي صدر في تسعة أجزاء، و«كتاب مصرع الإلحاد». والشّيخ أحمد في صدد إعداد بقيّة الأجزاء.

ونَحْكُـمُ بـالقرآنِ، لا بمقالـةٍ ... يقولُ بِها الشّيخُ الفُلاني أوْ يَرَى
وبالسُّـنّةِ الغَـرّاءِ أفْضَـل سُـنَّةٍ ... أقَام الهُدَى مِنْهَا خطيبًا ومنْبَرَا
مَبَادِئُنا هُدًى، فهَـلْ مِـنْ مَبـادِئٍ ... بِأَصْـوَبَ مِنْهَـا، فَالحقيقـة لا نَـرَى
وَأَنتُمْ عَلَى علمٍ بأنّا عَلَى هُـدًى ... ولَكنّ شَيْطانَ التَّعَصُّـبِ أَوْغَـرَا
صُدُورَكُمْ حِقْدًا عَلَيْنَـا تَحَسُّـدًا ... وقال لَكُمْ: أنتُمْ عَلَى الحقِّ في الوَرَى
فإنْ كنتَ عـن دربِ الرَّشـادِ بِحيرَةٍ ... عليكَ بأَهلِ الذّكرِ يُخبِرْكَ مَنْ درَى
ولا تَزْدَري أهلَ البصائرِ والهُـدَى ... فَمَنْ يزْدَري أهلَ البصائرِ يُزْدَرَى
عَلَـيْهِم كرامـاتٌ، بِهـا اللهُ خَصَّـهُمْ ... تُمَيِّزُهُمْ مِـنْ غَيْـرِهِمْ دُونَمَـا مِـرَا [1]

استمرّ الشّاعر على هذا اللّحن في البيان والإفصاح عن الحقائق يغرّد ويشدو، ويوضّح ويشرح، وواصل في هذه المنافحة عن فكره ورجال مذهبه في حماسة واندفاع وتدفّق مشاعر، وفي سرد حُجج وأدلّة، تبيّن خطأ الشّخص الذي نال من مذهبه نيلًا كبيرًا. فماذا نجد في هذا العرض؟ وماذا يميّزه؟:

1. الاجتهاد في بيان الحقّ الذي عليه مذهب الشّاعر، وقد اعتمد في هذا البيان كلمات تنطق وتفصح عن هذا الحق، بعضها كرّرها مرّات عديدة مثل: (الهدى، البصائر، الحقّ، أدمغ، أصل، أهل دعوة أحمد، عليهم كرامات، تميّزهم، هالات أنوار، تضيء، ساطعة، عالية الذّرى، بدور..).

(1) ديوان نفحات الرّبيع، ص: 47، 48.

2. بيان فساد رأي من بخس مذهبه حقّه، فأبان له أنّه مخطئ في هذا التّقدير، أيضًا استند إلى دلالات بعض الكلمات المعبّرة والمصوّرة لذلك مثل: (حقد، حسد، جهل، جهالة، قدح، فرية، تكبّر، ضلّ، كفّرت، شيطان التّعصّب أوغر، قاصر، لا تزدري..).
3. الحماسة الكبيرة نحو مذهبه، والغضب الشّديد على المتهجّم عليه.
4. استيحاء آياتٍ قرآنيّة لدعم دفاعه عن فكره ومذهبه، ولتوشية أسلوبه بأدب القرآن، ليكون لنظمه جمال وجلال ودلالاتٌ قويّةٌ.

نقف على أثر هذا العنصر في شعر الشّاعر، حين نربط بين سياق الآيات ونسيج الأبيات، كقول الشّاعر: (وما نقموا من فعلنا غير أنّنا..)، وقوله: (بقلبك رانٌ أم بسمعك صُمّةٌ..)، وقوله (فإن كنتَ عن درب الرّشاد بحيرةٍ عليكَ بأهل الذّكر يخبرك من درى).[1]

يمكن للمتأمّل في أبيات القصيدة أن يستخرج دلالات أخرى، ويقرأ مغازي غير ما ذكرنا، ويكتشف أبعادًا أخرى في هذا التّناول، ما يعطي الطّريقة المتّبعة فيه وأسلوبه خاصيّة، تسجّل في خصائص شعر البوسعيدي في هذا الدّيوان[2].

---

(1) يُنظر قوله تعالى: ﴿**وما تَنْقِمُ مِنّا إلّا أن آمَنّا بآياتِ رَبِّنا لَـمّا جاءَتْنا..**﴾ (الأعراف/ 126). وقوله: ﴿ **كَـلّا بَـلْ رَانَ على قلـوبِهِمْ مـا كـانُوا يَكْسـبُون**﴾ (المطفّفين/ 14) وقوله: ﴿**فَاسْأَلُوا أَهْلَ الذِّكْرِ إِنْ كُنْتُمْ لا تَعْلَمونَ** ﴾ (النّحل/ 44)..

(2) القصيدة تعدُّ 64 بيتًا. ينظر أيضًا ص: 135 - 158 قصيدته: «**ردّ الجواب لمن جهل الصّواب**»، كلّها ردّ على الطّاعن في المذهب الإباضي، من جملة ما تضمّنته القصيدة سرد بعض ما تشتمل عليه العقيدة عند الإباضية.

ج- مَنَح في شعره:

حبّ الوطن من الإيمان، وعشق مسقط الرّأس ومهد الطّفولة ومكان العيش يهزّ الكيان ويحرّك الأركان، هذا ما ينطبق على شاعرنا أحمد البوسعيدي. فبعد ما عرضنا ما كتبه عن تاريخ وطنه عُمان، وما سجّله عن مذهبه الإباضي، نعرض بعض ما كتبه عن ولايته (مَنَح).

لقد كتب عنها الكثير: أبياتًا في قصائد، وأفردَ لها قصائد كاملة[1]، كما ذكر الأماكن والشّخصيّات والأعلام والأحداث فيها. وصف الطّبيعة، وعرض الأمجاد، ونقل المشاهد، وسرد المواقف. على العموم نالت ولاية مَنَح حصّة الأسد في ديوانه، وهذا ما يدلّ على تعلّقه وغرامه بها.

من قصائده عن مَنَح «**نبذة عن أعلام مَنَح**»[2] وهي أطول قصيدة في الدّيوان، نظمها الشّاعر في 96 بيتًا. كعادته بدأ هذه القصيدة بمقدّمة طويلة، ذكر فيها الخطّ الذي ينتظم علماء مَنَح، الذي أعلن عن بعضهم بعد المقدّمة. خطّ بدايته (خير الأنام محمد عليه صلاةُ الله ما طلع البدر)، الذي أرسله الله مع (الرّسل الكرام بفضله)، (ومن بعده الغرُّ الميامين صحبُه، على هديه ساروا..):

ومنْ بَعْدِهِمْ قومٌ هناكَ تَمَسَّكُوا ... بسيرَتِهِ الغرَّا، وما صدَّهُمْ فِكْرُ

فكانُوا وما زالُوا علَى منهَجِ الهُدَى ... وخُطْوَةِ خيرِ الخلقِ ما بَقِيَ العُمْرُ

---

(1) يمكن كتابة بحث بعنوان: «**منح في شعر أحمد بن منصور البوسعيدي**».

(2) ديوان نفحات الرّبيع، ص: 179 - 192.

ونُبْـذَةُ تـأْريخٍ بتعريـفِ سـادَةٍ ... مـنَ العُلَمـاءِ في سُـموطٍ بِهـا دُرُّ
تُنَبِّئُ عَنْ مَجْدٍ عريقٍ، سُطُورُها ... تُخَطُّ بِمـاءِ التِّبْرِ، لَـوْ نَـدَرَ التِّبْرُ
على منَحِ التّقْوَى، بِعِلْمٍ تَعاقَبُوا ... فكانُوا بُدُورًا مثل ما في عصرنا بَدْرُ
مآثِرُهُمْ تُتْلَى وتُرْوَى، ولَمْ تَزَلْ ... تُضيءُ بنورِ العلمِ ما بَقِيَ الدّهْرُ
ولَـمْ تَنْسَـجِمْ أسْـماؤُهُمْ وَصِـفاتُهُمْ ... جميعًا بِهذا النّظمِ، تَرْويضُـها عُسْرُ
ولكـنْ بـإِذْنِ الله أَذْكُـرُ بَعْضَـهُمْ ... فَكُلٌّ لـهُ شَـأْنٌ، وَكُـلٌّ لَـهُ قَـدْرُ[1]

ذكر الشّاعر مجموعة من الأئمّة والعلماء والفقهاء والقضاة الذين أنجبتهم ولاية مَنَح، ومن نشط فيها. وسرد مجموعة من المؤلّفات التي تُنسب لهؤلاء الأعلام، وقدّم بعض كراماتهم، وبعض الصّفات التي تحلَّوا بها، وأشار إلى أعمالهم ونشاطهم الدّعوي والعلميّ والتّربويّ والاجتماعيّ، وقد ذكر القدامى منهم والمحدثين، إلى أن قال:

أُولئِكَ أَعْلامُ الهُدَى يُهْتَدَى بِهِمْ ... كما يَهْتَدِي السّاري إذا طَلَعَ البدرُ
لقدْ شَيَّدُوا للعلمِ صرْحًا بِعَزْمِهِمْ ... فَلَا شأْنُهُمْ دُنيا، ولا هَمُّهُمْ فَخْرُ
وَأَعْنِي بِهذا الصّرح مكتبةَ الهُدى ... فَمِنْ دُونها الإكْليلُ يَقْصُرُ والغَفْرُ
..علَى خُلُقِ القُرآنِ ربُّوا نُفُوسَهُمْ ... كَـأَنَّهُمُ والنُّـورُ يَجْمَعُهُـمْ عَصْـرُ[2]

1. أسماء كثيرة وردت في هذه القصيدة، وهذا ما يدلّ على غنى الولاية بالعلم والعلماء، ويُبينُ عن حضورها الكبير في السّاحة العلميّة

(1) المصدر السّابق، ص: 180، 181.
(2) المصدر السّابق، ص: 191، 192.

العُمانيّة في مختلف الحقب والأزمنة.

2. تشهد هذه الوصفة أو هذا السّرد على معرفة الشّاعر الكبيرة بتاريخ الولاية، ودرايته العميقة بسير أعلامها الزّاخرة.

3. نقرأ في هذا السّرد المركّز وهذا الوصف الوافي للحركة العلميّة في الولاية الوفاءَ والإنصاف والتّقدير للعلماء العاملين[1]، قال الشّاعر في خاتمة القصيدة:

وَلِي شَرَفٌ بالصّالحينَ وذِكْرِهِمْ فَهُمْ قادةٌ للخيرِ ما بَقِيَ الدّهرُ[2]

4. يكثر الشّاعر في حديثه عن وطنه وموطنه من إيراد كلمات معيّنة، بل

(1) أكثر الشّاعر من الكتابة عن العلماء العاملين، بشكل كبير، ما يمكِّن من القيام ببحث في الموضوع، يكون عنوانه: «**العلماء في شعر أحمد بن منصور البوسعيدي**» يوجّه لاستخراج معانٍ كثيرة ومغازٍعديدة منه، ثمّ الاطّلاع على الحركة العلميّة الهائلة التي ميّزت عُمان عبر الأيّام، ومن هذا البحث يمكن تصحيح كثير من المفهومات، وتدارك كثيرٍ من الأخطاء في حقّ عُمان وما يتّصل بها. من هذه القصائد: (العلماء ورثة الأنبياء، فضل العلم والعلماء، أعلام ومعالم، عمان والحضارة العلميّة، ضيف من جربة، نبذة عن أعلام منح وغيرها. (يُنظر ديوان نفحات الرّبيع، ص: 57، 61، 81، 87، 133..). وقد حظي الشّيخ أحمد بن حمد الخليلي باهتمام كبير من الشّاعر، فقد قال في حقّه الكثير من الشّعر، وأغلب هذه القصائد كانت بمناسبة زيارات الشّيخ أحمد الخليلي لولاية مَنَح المتنوّعة، هذه الزّيارات المتكرّرة هي في حدّ ذاتها بحاجة إلى دراسة وتحليل وتعليق. من هذه القصائد: (نهج الاستقامة، كوكب السّعد، باب السّلام، تأييد الحقّ الدّامغ، دار الفلاح لأهل الصّلاح، عرفان وترحيب، العلماء ورثة الأنبياء، فضل العلم والعلماء)، يُنظر ديوان نفحات الرّبيع، ص: 31، 35، 41، 45، 51، 53، 57، 61..

(2) نفحات الرّبيع، ص: 192.

يكرّرها في قصائد عديدةٍ، وفي أبياتٍ من القصيدة الواحدة، مثل: (علم، هدى، نور، بدر، خير..).

ممّا تناوله الشّاعر في الحديث عن ولاية مَنَح وصف طبيعتها، التي طبعت في نفسه مشاعر خاصّة، وحفرت فيها انطباعات لا تُمْحى أبدًا. في قصيدته: «**حبّ الوطن من الإيمان**» التي نظمها وهو يتوق للعودة إلى وطنه عُمان، التي غادرها لظروف خاصّة، بثّ مشاعره نحو وطنه عُمان التي يرى الرّجوع إليها مكرُمةً ومغنمًا، ويرى أنّ «مَنَح» أكثر إكرامًا له، إذ تمكّن من العودةِ إليها، وبخاصّة «الفيقين» (إحدى قرى مَنَح)، التي قال عنها:

لا سِيّمَا بلدُ الفيقين فائقة ... نسيمُها يُبْرئُ العاهاتِ في السّحرِ
عُنْوانُها منظرُ الشّهباءِ مِنْ بُعُدٍ ... كأنّها البدرُ بينَ الأَنْجُمِ الزُّهُرِ
دارٌ إذا نَفَحَتْ ريحُ الصّبا سَحَرًا ... مِنْها شُفِيتُ بلا طبٍّ ولا إبَرِ
دارٌ إذا شُمْتُ برْقًا مِنْ عوارِضِها ... كأنّني بينَ هتّانٍ ومُنْهَمِرِ
دارٌ إذا قُرنتْ أَحْجارُها دُرَرًا ... فضَّلْتُ أَحْجارَها منْ خالصِ الدّرَرِ
دارٌ بِها أعذَبُ الأفلاجِ، منبعُهُ ... مِنَ الصُّخورِ، فيأْتينا بلا كَدَرِ
كأنّهُ برحيقِ الشُّهْدِ مُمْتَزِجٌ ... يَجْرِي على قَنَواتِ الصّلدِ والحَجَرِ
دارٌ بِها شَجراتُ الوَرْدِ، ثُمّ بِها ... حدائقُ النّخلِ ذاتِ الظّلِ والثّمرِ
مثلُ الجِنانِ إذا حلَّ الرّبيعُ بِها ... ريحُ الزّهورِ مِنَ الأكمامِ كالعُطُرِ
بِها البساتينُ والأشجارُ وارفَةٌ ... بالظِّلِّ لا في تُعوسِ الرّملِ كالشّرَرِ[1]

(1) المصدر السّابق، ص: 28.

وصفُ الشّاعر بلدة الفيقين، وشدّةُ تعلّقه بها، واندماجُه في طبيعتها التي صارت جزءًا من كيانه، هذه العناصر أبرزها الشّاعر في المظاهر الآتية[1]:

1. ذكره لعدد من مظاهر الطّبيعة التي يُبرز كنهها أو حقيقتها: الشّجر، الثّمر، الزّهر، العطر، الماء، الهواء، الرّحيق، الظّلال، وغيرها من مكوّنات الطّبيعة التي تتوفّر عليها بلدته الفيقين.
2. اعتماده على التّشبيه الذي أكثر منه في الوصف والتّصوير، لينقل مشاعره للمتلقّي، ويقرّبَ إليه صورة ما في جَنانِه نحو جِنانِ بلدته.
3. لجوؤه إلى المقارنة والمقاربة والتّفضيل، ليثبتَ تميّز بلدته عمّا يشبهها في الحسن والجمال والرّوعة.
4. تكرار كلماتٍ وجملٍ ليؤكّد الصّورة الحقيقيّة والنّوعيّة التي يحملها عن بلدته.
5. اجتهاده أن يبقى في ظلال القرآن، يمتاحه ليسعفه بالكلمات التي وصفت أجواء الجنات التي تنتظر المؤمن يوم القيامة، بدليل قولِه بعد هذا الوصف:

فَإنّ مـنْ يُطِعِ الرّحـمنَ يُدْخِلُهُ جنّاتِ عَدْنٍ بلا حُزْنٍ ولا ضَجَرِ[2]

(1) لم أذكر أمثلة لما علّقت عليه في العناصر المذكورة مخافة الإطالة والتّكرار، ويمكن للقارئ الرّجوع إلى الأبيات ليقف على هذه الملاحظات.

(2) ديوان نفحات الرّبيع، ص: 28.

كأنّه يريد أن يقول: إنّ جنان بلدتي هي قبس من جنان الخلد، أو فيها صورة مصغّرة من جنّات عدن. في هذا المعنى أتذكّر ما قاله الشّاعر الجزائري مفدي زكريّاء عن وطنه الجزائر:

وَيَا جنّةً غارَ مِنْها الجنانُ ... وَأَشْغَلَهُ الغَيْبُ بالحاضرِ[1]

جزائِرُ، أَنْتِ عَروسُ الدُّنَا ... وَمِنْكَ اسْتَمَدَّ الصّباحُ السّنَا

وَأَنْتِ الجِنانُ التي وُعِدُوا ... وَإِنْ شَغلونَا بِطيبِ المُنَى[2]

من عرض وصف الشّاعر طبيعة بلدته، ننتقل لنقدّم صورةً عن الطّبيعة بصفة عامّةٍ في شعره. فماذا نجد من ذلك فيه؟

• الطّبيعة في شعره

كتب الشّاعر أحمد البوسعيدي قصائد كاملةً عديدةً، ونظم أبياتًا كثيرةً في وصف الطّبيعة التي هام فيها، وأغرم بها، وتفاعل معها، وهو القائل:

إنّ الطّبيعةَ سِحْرٌ ليسَ يَعْرِفُهُ ... إلّا الذي قلبُه يَهْوَى فَواغيها[3]

إنّ الطّبيعة سحرٌ وهوى في قلب من يعرفها ويدركها بحسٍّ خاصّ، والقارئ لديوان الشّاعر ترافقه الطّبيعة من أوّله إلى آخره، تستقبلهُ في عنوانه «**نفحات الرّبيع**»، تحيّيه عند مطالع القصائد وبداياتها، تسير معه،

(1) مفدي زكريّاء، إلياذة الجزائر، إعداد وتوثيق وتقديم الدّكتور محمد عيسى وموسى، نشر مؤسّسة مفدي زكريّاء الثّقافيّة، الجزائر، 2004م، ص: 28.

(2) المصدر السّابق، ص: 30.

(3) ديوان نفحات الرّبيع، ص: 166.

وتسيح به في جنبات الدّيوان وفي طواياه، لا تودّعه في قصيدة إلّا وترحِّبُ به في أخرى، لا تتركه في زاوية إلّا وتتلقّاه في غيرها. هكذا يعيش القارئ مع الطّبيعة ومع وجدان الشّاعر طيلة سَفَرِه في سِفْرِه الشّعري.

بعض قصائد الدّيوان تحمل عناوين لها صبغة الطّبيعة وسيماها، مثل: **تايلاند بين أحضان الطّبيعة، المروج الخضراء، رحلة بين ضفاف نهر التمس، رحيل الشّتاء، مساوئ الشّتاء، وادي القريتين، مناظرة بين العود والمسك والنّارنج، في وصف نخلة تدعى الخريفة، محاسن الرّبيع..**[1].

بالتّأمّل فيما نظمه الشّاعر في الطّبيعة، ومن خلال عناوين بعض القصائد يمكن تسجيل ما يأتي:

1. تكاد لا تخلو قصيدةٌ في الديوان من وصف الطّبيعة أو استلهامها أو الإيماء إليها.
2. بعض مقدّمات القصائد تكون تناولًا للطّبيعة، تشبه المقدّمة الطّلليّة في الشّعر الجاهلي.
3. مظاهر الطّبيعة في شعر الدّيوان شملت معظم ما تتضمّنه هذه الطّبيعة من مكوّناتٍ ومرفقاتٍ، وما يصحبها وما يتخلّلها ممّا يُفادُ منها، وما تحلو الحياة والجلسات واللّقاءات به، وتتزيّن وتتوشّى به لحظات الأنس والمرح والفرح والبهجة والمتعة.

(1) ينظر المصدر السّابق، ص: 107، 119، 141، 145، 155، 163، 175، 199، 205..

4. وصف الطّبيعة في الدّيوان كان موزّعا بين ما هو عن عُمان وما هو عن غير عُمان، ممّا يدلّ على تجذّر حبّ الطّبيعة في نفس الشّاعر.
5. تناول الطّبيعة كان في جانبيه الإيجابي والسّلبي.
6. بعض ما تناوله الشّاعر في وصف الطّبيعة أخذ طابع العبرة والدّرس والموعظة.

هذه الملاحظات والتّقديرات والاستنتاجات تبيّن قيمة شعر الطّبيعة في ديوان الشّاعر، وتُبرز الوعي الكبير الذي يتمتّع به الشّاعرُ، وكان يصحبه في نظمه في وصف الطّبيعة أو استلهامها.

هذه إحدى الخصائص التي تميّز بها شعر البوسعيدي في هذا الدّيوان، لا يمكن أن نأتي لكلّ عنصرٍ أو مشهدٍ بمثالٍ لضيق حجم البحث، يمكن للقارئ أن يطّلع على الجوانب المشار إليها في قراءته الدّيوانَ، باستحضاره الملاحظات التي ذكرناها، وبما يستنتجه ويلاحظه هو نفسه.

في قصيدة «**محاسن الرّبيع**» نقرأ مذهب الشّاعر في التّعامل مع الطّبيعة أو نكتشف علاقته بها، ونعرف الفصل المفضّل عنده:

جاءَ الرّبيع، زَها بالورْدِ والثّمَرِ ... وغرَّدَ الطّيرُ بالآصالِ والبُكُرِ
وأدبرَ البرْدُ عنَّا والشِّتاءُ معًا ... فقلتُ أَلْفَ وَداعٍ حادِيَ السّفَرِ
فلستُ أَذْرِفُ دمْعًا مِنْ فِراقِهِمَا ... ولا أَقُولُ لِقاءً ذاكَ في نَظَرِي
ليتَ الشّتاءَ، ربيعُ الفصْلِ يُبْدِلُهُ ... ولَمْ يَكُنْ لشِتاءِ البرْدِ منْ أَثَرِ
فصْلٌ إذَا نَفَحَتْ ريحُ الصّبا سَحَرًا ... أهدتْ لنَا مِنْ أَريجِ الزّهرِ كالعُطُرِ
ولا شتاءٌ ولا صيفٌ يَمرّ بِنَا ... غيرُ الرّبيعِ، حليفُ الزّهرِ والمَطَرِ

أمّا عَنِ الرُّطَب المَأْلُوفِ يُبْدِلُهُ ربّي بفاكهةٍ أُخْرَى مِنَ الشّجَرِ
لَكِنّما الأمْرُ تَفْويضٌ لِخالقِنَا فَهوَ المدَبِّرُ لا للخلقِ مِنْ خِيَرِ[1]

إنّ هوى الشّاعر مع فصل الرّبيع، حيث الطّبيعة زاهية مزهرة، إذا جاء يرحّبُ به ترحابًا حارًّا، ويودّع فصل الشّتاء من دون الرّغبة في الالتقاء به مرّة ثانية، للأسباب التي أشار إليها في القصيدة. ولا يرغب في استقبال فصل الصّيف، رغم ما يحمله من زاد كبير عظيم؟ وهو التّمر، ويسأل الله أن يبدله به ثمارًا من أشجار أخرى. المهمّ عنده أن تظلّ السّنة كلُّها ربيعًا؛ لأنّ الطّبيعة تكون فيه بديعة ورائعة وممتعة، بطيرها المغرّد، وزهرها الفوّاح، ومائها الرّقراق، ونسيمها العليل المنعش، وطبيعتها الملوّنة بأزهى الألوان والأشكال. هذا هو مذهب الشّاعر في الحياة: عشق الطّبيعة وحبّ الرّبيع، الذي هو كلّه محاسن في نظره ومعتقده.

وصف الشّاعر طبيعة كثير من مناطق عُمان، بحسّ مُواطن يحبّ وطنه، وبشعور من يعشق الطّبيعةَ، وروح من يريد أن يحبّب الوطن إلى أبنائه ويرفع مكانته عند غيره، وبقصد من يحرص على أخذ العِبَر من صنع الله البديع. نضرب مثالًا بوصف بعض مظاهر الطّبيعة في صلالة، التي تشتهر بخريفها الجميل (الذي يكون في موسم الصّيف بالتّقسيم العالمي)، قال تحت عنوان: «**المروج الخضراء**»:

---

(1) المصدر السّابق، ص: 205، 206. ألا يحطُّ بنا البيتُ الأخير في قوله ﴿**وَما كانَ لِمُؤْمِنٍ ولا مُؤْمِنَةٍ إِذَ قَضَى اللهُ وَرَسُولُهُ أَمْرًا أَنْ يَكونَ لَهُمْ الخِيَرَةُ مِنْ أَمْرِهِم وَمَنْ يَعْصِ اللهَ وَرَسُولَهُ فقدْ ضَلَّ ضلالًا مُبينًا**﴾ (الأحزاب/ 36).

أَزُفُّ إليْكُمْ مِنْ ظُفارَ وَريفِها ... سلامًا نديًّا مُنْعِشًا كَخريفِها
عُيونٌ بِها نَضَّاخَةٌ مِنْ جِبالِها ... جَداوِلُها تَجْرِي بِغَيْرِ نَزيفِها
غمامٌ يَقيكَ الحرَّ وَقْتَ مَقيلِها ... فلا حاجَةٌ في دَوْحِها وَكُهُوفِها
بِساطٌ منَ العُشْبِ الطّبيعي أخضرٌ ... بِطُولٍ وَعَرْضٍ، عمَّ أَرْجاءَ ريفِها
يُداعبُ أغصانَ البِشامِ نسيمُها ... يُريحُ عَناءَ النَّفْسِ صَوتُ حفيفِها
إذا أَمَّها المَحْزونُ مِنْ صَرْفِ دَهْرِهِ ... يَجِدْ نَفْسَهُ في راحَةٍ مِنْ صُرُوفِها
وَتُطْرِبُ أَصْحابَ الغَرامِ طُيُورُها ... بِغَيْرِ مزاميرٍ وَضَرْبِ دُفُوفِها
تَراهَا كَسَكْرَى حينَ تَشْدُو كَأَنَّها ... تُنادِي على الأَغْصانِ باسْمِ أَلِيفِها[1]

هذه المقدّمة التي بدأ بها الشّاعر في وصف طبيعة ظفار بمناطقها وما تتمتّع به من مظاهر جماليّة ونفعيّة، تتضمّن العناصر الآتية:

1. طبيعة ظفار عيونٌ نضّاخة، وجداول بالماء رقراقة، وبساطٌ أخضر من العشب، ونسائم تداعب الأغصان، وطيور تغرّد على الأدواح، وغيرها من مظاهر الطّبيعة الجميلة.
2. هذه المظاهر تنعش القلوب، وتريح النّفوس من العناء، وتذهب عن المحزون المعاناة والهموم، نغماتٌ مطربةٌ من الطّيور المغرّدة، وأصواتُ حفيف الأشجار التي يحرّكها الهواء، تُدخِل البهجة والسّرور في النّفوس، وتبعث المتعة والرّوعة في الجسوم.

(1) ديوان نفحات الرّبيع، ص: 119.. البِشام: شجرٌ زكيُّ الرّائِحة.

3. تفاعل الشّاعر مع طبيعة ظفار المتميّزة التي نقرأ فيها حبّ الوطن، والغرام بالجمال، والدّعوة إلى الإفادة من الطّبيعة، واستغلالها أحسن استغلال.

بعد هذه المقدّمة شرعَ الشّاعرُ في وصف مناطق ظفار، وما يميّز كلّ منطقة، وماذا يفيدُ منها المتجوّل فيها، والسّائر بين ربوعها.

وجهٌ آخر من وُجوه وصف الطّبيعة عند الشّاعر نكتشفه في قصيدة عنوانها: «**وادي القريتين**»[1] التي نظمها محيّيًا بها صديقه الشّيخ يحي بن سفيان الرّاشدي في زيارة له إلى قريته هذه. هذا الوجه يبرز في جمعه بين سرد أخلاق صديقه وأهل هذه القرية، ومظاهر الطّبيعة التي تتمتّع بها، وهو بذلك يبيّنُ أنّ جمال أخلاق أهل هذه القرية من جمال طبيعتها، زيادة على ذلك اتّخذ جانبٌ من وصف الشّاعر للمكان طبيعةَ القصّ والحكاية.

سرد الشّاعر حيثيات زيارته القريةَ، وبعض ما يتعلّق بها، وعرض مكانة بعض علمائها وأعمالهم وأفضالهم ومكانتهم التي منها هذه الأبيات التي قدّمت بوصفة طبيعيّة أو بنكهة من نكهات الطّبيعة:

بِفَضْلِهِمْ حِقَبُ التّاريخِ ناطِقَةٌ ... كَمْ أَلَّفُوا كُتُبًا نُورًا لِتاليها

تَحْكِي رياضًا بِها مِنْ كُلِّ فاكِهَةٍ ... ثمارُها يانِعاتٌ، طابَ جانيها

مُؤَلِّفوها لياليهِمْ كَرَأْدِ ضُحًى ... لَمْ يَعْرِفُوا النَّوْمَ لَوْ طالتْ دياجيها

معاشرٌ طابَ ماضيهِمْ وحاضِرُهُمْ ... للضّيفِ جودٌ ولِلهَيْجا مواضيها

(1) القريتين: قرية في ولاية إزكي بسلطنة عُمان، تقع في مرتفع، ما أكسبها أو أعطاها مميّزات، أعجب بها الشّاعر وأغرم بمحاسنها.

طودٌ مُنيفٌ، يُرَى نورٌ بِذِرْوَتِهِ ... عنيتُ شَيْخِي أَبا سُفْيانَ زاكيها
جِئْنا لِمنزِلِهِ صُبْحًا فقيلَ لَنَا ... بينَ البساتينِ، ما أغْنَى مغانيها
مُجاوِرٌ شَاطِئَ الوادِي وَنُزْهَتَهُ ... بالقَرْيَتينِ يُسَمَّى بِاسْمِ واديها[1]

واصَل وصفَ المكان وما فيه من مظاهر طبيعيّة جميلة بديعة، ثمّ قال:

لَقَدْ جلسنَا قُريبَ الماءِ في دَعةٍ ... ظَنَنْتُ زَهْرَ شَبابي عادَ ثانيها
لكنّها سُنّةُ الرّحْمنِ جاريةٌ ... لا يَرْجِعُ العُمْرُ أُخْرَى لَوْ ثوانيها
فالشّمْسُ رَأْدَ ضُحًى بالنُّورِ مُشْرِقَةٌ ... مِنْ غَيْرِ حرٍّ بِها، أَوْ بَرْدِ شاتيها
أُسائِلُ الطّقْسَ هلْ فصلُ الرّبيعِ أَتَى ... أمْ لَفْحَةُ الصّيفِ صارتْ في تلاشيها
أجابَ تلك كراماتٌ مُمَيِّزَةٌ ... للشّيخِ يحيَى، فشيخي مِنْ أهاليها
يروِي لنَا قصَصًا كالدّرّ يسردُها ... منْ سيرةٍ عَطَّرَ التّاريخُ ماضيها
في نزهةٍ جلساتُ الذِّكْرِ تَغْبِطُها ... فالشّيخُ قدْ كانَ راعيها وداعيها[2]

هكذا نلحظ كيف وصف الشّاعر مآثر قرية (القريتين) وخصال صديقه الشّيخ يحيى بن سفيان بصبغة طبيعيّة، مع تخليل هذا الوصف بسرد قصصي، فهذا أحد مظاهر وصف الطّبيعة عند أحمد البوسعيدي، وهو في الوقت نفسه يكشف عن هيامه بها، واندماجه فيها بشكل كبير.

ما أنقص من قيمة هذه المشاعر فنّيًا، وقلّل من حرارة الحماسة نحو صديق الشّاعر كثرةُ التّشبيهات التي لا تنقل حقيقة ما يشعر به نحو هذا

(1) ديوان نفحات الرّبيع، ص: 164، 165.
(2) المصدر السّابق، ص: 166، 167.(فشيخي من أهاليها) أي من أصحاب الكرامات.

الصّديق الحميم، فالاستعارات أبلغ وأقوى في التّصوير في أمثال هذه المقامات والمجالات. توجد في الأبيات استعارات، لكنّها قليلة.

من الصّور التي تبيّن اهتمام الشّاعر بالطّبيعة وشغفه بها واتّساع شعره لها ما نجده في كثير من طلائع قصائده، أو مطالع منظوماته الشّعريّة. فكثيرًا ما يبدؤُها بالتّأمّل في الطّبيعة ليكون له مطيّة يركبها، فيصل إلى موضوع القصيدة في راحة نفسيّة وانتشاء كبير، وينطلق في عرض موضوعه بمعنويات مرتفعة، وكأنّه يسير ويسيح في أحضان الطّبيعة الجميلة البديعة التي تساعد على حسن الإقلاع وروعة الإبداع.

نذكر مثالًا واحدًا من هذه الخصّيصة، ونترك القارئ يتأمّل فيها، ويتفحّصها ويحلّلها، ويستنتج من ذلك ما يهديه إليه عقله، وتقوده إليه وسائله التي يوظّفها في عمليّة التّأمّل والتّحليل والنّقد.

قال في قصيدة عنوانها «**باب السّلام**» بمناسبة زيارة الشّيخ أحمد الخليلي ولاية مَنَح[1]:

سَحابٌ ضَحوك البرقِ جاءَ مبَشِّرَا ... وَهَبّ لهُ ريحُ الجَنوبِ فأَمْطَرَا

وَأَلْقَى عزَاليهِ على مَنَح الهُدَى ... شآبيبَ وَسْمِيِّ الرّبيعِ فأغزَرَا

وسالتْ شعابُ الرّيفِ مِنْ كلِّ جانبٍ ... وَأَوْديةٌ فيحاءُ، مِنْ قِمَمِ الذُّرَى

(1) تعدّدت زيارات الشّيخ أحمد بن حمد الخليلي لولاية منح، كما تعدّدت قصائد الشّاعر أحمد بن منصور البوسعيدي في حقّه بعامّة وفي زياراته لمنح بخاصّة، وأغلبها مدوّنة في ديوان «نفحات الرّبيع»، كذلك كتب عدّة قصائد في حقّ الشّيخ أحمد الخليلي.
يُنظر مثلًا ص: 31، 35، 41، 45، 51، 53، 57، 61.

فَأَصْبَحَتِ الأَرْجاءُ خُضْرًا نَواضِرَا ... رُباهَا وما تَحْوِي السُّهولُ مِنَ القُرَى
يُرَى مِنْ بعيدٍ سَهْلُها وَجِبالُها ... بِساطًا مِنَ الأَعْشابِ قَدْ صارَ أَخْضَرَا
تشابَكَتِ الأَغْصانُ بينَ رِياضِها ... وَما فَنَنٌ إلّا وقَدْ صارَ مُثْمِرَا
وهبَّ نسيمٌ يُنْعِشُ القلبَ راحَةً ... وَريحُ الخُزامَى فاقَ مِسْكًا وَعَنْبَرَا
وفاحَتْ رياحينُ البساتينِ في القُرَى ... مِنَ الوَرْدِ والنّسرينِ نَشْرًا مُعطِّرَا
وغرّدتِ الأَطْيارُ مِنْ كُلِّ جانِبٍ ... بِصَوتٍ عنِ الأفراحِ أَضْحَى مُعَبِّرَا
أَأُزْلِفَتِ الجَنَّاتُ قَبْلَ أَوانِها؟ ... مفتّحةَ الأبْوابِ أوْ ما الذي طَرَا؟
فقالُوا رياضُ العلمِ بالخيرِ فُتّحتْ ... وذا بابها بابُ السّلامِ الذي نَرَى
سَماحةُ بَدْرِ الدِّينِ رِضْوانُ سِرِّها ... لِتكريمِ أَهْلِ العلمِ جاءَ مُذكّرَا[1]

إذا علّقنا على هذه اللّوحة الاستقبالية لبدر الدّين – إضافة إلى ما يتمكّن القارئ الكريمُ أن يدلي به – نقول في نقط:

1. الطّبيعة كلّها قامت وتقدّمت لتستقبل سماحة مفتي الدّيار العُمانيّة، ضيف مَنَح الكبير، من منظور مشاعر الشّاعر أو منطلق رؤيته.
2. هذا الاستقبال العام؛ شجرًا وطيرًا ومطرًا وزهرًا وما يتّصل بها بسبب.. دليلٌ على فرح الجميع بقدوم الشّيخ أحمد الخليلي إلى ولاية مَنَح، هذا الفرح هو عنوانٌ على مكانة الضّيف الكبير في القلوب وفي المجتمع. لذا فاحت كلّ رياحين قُرَى مَنَح لَـمّا قدم سماحة المفتي إلى الولاية.

(1) المصدر السّابق، ص: 41، 42.

3. كثرة الأفعال التي اعتمد عليها الشّاعر دليلٌ على رغبته في الوصف الدّقيق والعميق لهذا القدوم الميمون.
4. استلهام الشّاعر آياتٍ قرآنيّة تصف جنان الآخرة التي تشي بالطّبيعة البديعة قدّم بيانًا آخرعلى الصّبغة الطّبيعيّة المتميّزة للطّبيعة التي استقبلت سماحة المفتي في مَنَح، من وجهة نظر الشّاعر.

في هذه الأبيات استيحاء قوله تعالى: ﴿**وَأُزْلِفَتِ الجنّةُ للمُتّقينَ غير بعيد**﴾ (ق/ 31) وقوله عزّ وجلّ: {**جَنَّاتِ عَدْنٍ مُفتَّحَةً لَهُمْ الأَبْوابُ** ﴾(ص/ 50). ولا نغفل عن استعمال الشّاعر اسم «رضوان»، وهو من سدنة الجنّة.

هل يمكن أن ينطبق على شاعرنا قول الشّاعر الوجداني الرّومانسي إيليا أبي ماضي: «**كنْ جميلًا تَرَ الوُجودَ جميلًا**»؟ هل يمكن أن نقول: إنّ الطّبيعة تفترش لها مكانًا في قلب شاعرنا، وتجد لها مستقرًّا في وُجدانه؟ لذا فهو يدرك الطّبيعة ويعرفها في أيّ مكان حلّ: مرّ أو أقام، بل هو يحسّ بالقليل من الجمال الذي يتوفّر عليه الفضاء الذي يكون فيه.

وصف الشّاعر الطّبيعة في عُمان، ووصفها خارجها، فالطّبيعة ليست لها جنسيّةٌ ولا انتماءٌ. نأخذ مثلًا على هذا الوصف أبياتًا من قصيدة عنوانها: «**تايلاند بين أحضان الطّبيعة**» نظمها وهو في هذا البلد للعلاج:

تــذكِّرُنِي حَــدائِقُها جنانًــا فلــوْ للخلْــدِ في الــدُّنْيَا نَظيــرُ

لَخِلْتُ الجنّةَ الزّهراءَ فيها ... ولكنْ ليسَ وِلْدانٌ وحورُ [1]
وسِحرٌ، ليسَ سِحْرًا بابليًّا ... إلى سِحْرِ الطّبيعةِ قَدْ أُشيرُ
وأَنهارٌ بِها غَذّت فُراتًا ... وناطِحةُ السّحابِ بِها قُصورُ
وأَحْواضٌ مُبَلْوَرَةٌ غِزارٌ ... وسلسالُ الماءِ لَهُ خريرُ
تَهُبُّ منَ الجنوبِ بِها رِياحٌ ... فتنْفَحُ من حدائِقِها عطورُ
وَلُطْفُ نسيمها كنسيمِ فَجْرٍ ... فلا حرٌّ بِها أَوْ زَمْهريرُ
وأشْجارٌ يُداعبُها جَنوبٌ ... مِنَ الأَكمامِ تبتسمُ الزّهورُ
بِها مِنْ كلِّ فاكهَةٍ قُطوفٌ ... فَخُذْ ما شِئْتَهُ، ثَمَنٌ يسيرُ
طبيعيٌّ لَهُ طعمٌ لذيذٌ ... كأنّ رحيقَهُ قَنْدٌ عصيرُ
وَأَطْيارٌ على الأغصانِ خُضْرٌ ... معرّدَةٌ، تُجاوِبها طيورُ
هُدوءٌ وادِعٌ مِنْ غيرِ فَوْضَى ... وَأَمنٌ في مرابِعِها وفيرُ [2]

هذه لوحةٌ من اللّوحات التي قدّمها الشّاعر لوصف الطّبيعة خارج عُمان. وقد اجتهد في تقديم صورة حقيقيّة عن هذه الطّبيعة الجميلة، التي انعكست إيجابًا على ساكنيها، فكانت أخلاقهم طيّبةً حسنةً، كما قال:

وأخلاقٌ علَتْ في ساكنيها ... بلا دينٍ بصائرَهُمْ ينيرُ [3]

(1) يُنظر هذا التّصوير أو الإشارة إليه في ديوان نفحات الرّبيع، ص: 28. ما أكثر الأبيات التي أشار فيها الشّاعر إلى هذه المعاني.
(2) المصدر السّابق، ص: 107، 108. القند: عصير قصب السّكر.
(3) المصدر السّابق، ص: 108.

- ألا يمكن أن نستنتج ونفهم أنّ الشّاعر يوجّه بهذه الإيماءة تنبيهًا ورسالةً: أنّ الطّبيعة الجميلة تُكسب الأخلاقَ الجميلة، وهو ما عليه ساكنو تايلاند. فلماذا لا نكون مثلهم نحن المسلمين في هذا الصّنع؟ هم من دون دين اكتسبوا وتعلّموا من الطّبيعة، ونحن لنا ديننا الإسلامي فلماذا لا نفيد منه ومن الطّبيعة أخلاقًا حسنة؟
- إنّ مبالغة الشّاعر في تقدير جمال حدائق تايلاند – حتّى إنّه يرى أنّها تقتبس روعتها من جنان الخلد يوم القيامة، أو تقترب منها في حسنها، مع اعترافه أنّ هذا غير ممكن – يكشف عن الجمال الذي يسكن قلبه، فجعله يشتطّ في التّقدير، وينأى في التّصوير، ويبالغ في التّعبير.. وهذا من حقّه لأنّه شاعر يجوز له ما لا يجوز لغيْره. والحسّ المرهف صفة الشّعراء وسمتهم، هذا ما يخوّلهم ويسمح لهم بهذه الوصفات والتّصويرات الخاصّة.
- الأوصاف التي خلعها الشّاعر على ما رآه في تايلاند، تكاد تكون نفسها التي ذكرها عن طبيعة بلده عُمان، وكذا المشاعر المتأثّرة المعجِبة المنتشية التي أطلقها على طبيعة تايلاند، هي ما قرأناه في قصائده عن طبيعة عُمان. بل إنّ أغلب ما وصف به الطّبيعة – مهما كانت وأينما صادفها والتقى بها– لاتخرج عن هذه الأنماط: كلماتٍ وعباراتٍ وأسلوبًا وتصويرًا وتعبيرًا. السّؤال التّقويمي الذي يُعرَض في هذا السياق هو: هل يعدّ هذا التّقديم بهذا الوجه

النّمطي إيجابيّةً تنقل للقارئ صورةً عن ثبات الإحساس بجمال الطّبيعة؟ وأين يوجد وكيف يظهر؟

أم يُعدُّ هذا التّصوير النّمطي للطّبيعة في مختلف المناطق وبمختلف مظاهرها سلبيّةً أو نقيصةً تنال من شاعريّة الشّاعر؟ إبداعًا وتصويرًا وتكيّفًا وتنوّعا وتجديدًا، وصدقًا ونقلا صحيحًا للمناظر والمشاعر. نترك الحكم للقارئ المتأمّل والنّاظر في هذه الآثار الأدبيّة بعين النّاقد الفاحص المتعمّق في أغوارها وأعماق نفس الشّاعر.

- **الجانب الاجتماعي**

لا نجد في ديوان نفحات الرّبيع قصائد كثيرة تتناول الجانب الاجتماعي، عرضًا لحال المجتمع، أو معالجةً لقضاياه، وتناولًا لاهتماماته وهمومه ومَهمّاته. هذا الغياب يعرض أكثر من سؤال، هل كان الشّاعر بعيدًا عن مجتمعه منعزلًا عنه؟ أم إنّه لم يرد إقحام نفسه في هذا المجال لسببٍ أولآخر؟ هل إنّ مكوثه خارج وطنه فترة من الزّمن حرمه من المشاركة في الجانب الاجتماعي؟ لكنّ القضايا والظّواهر الاجتماعيّة التي تُتَناول ليس بالضّرورة أن ترتبط بالمحليّة. إنّ هذه النّقطة بحاجة إلى عرضٍ وتحليلٍ ومناقشةٍ.

نأتي بثلاثة نماذج، عرض فيها الشّاعر أخطاءً يرتكبها النّاس في تعاملهم مع العبادة، وهي تدخل ضمن الحياة الاجتماعيّة التي يمارسونها، أي إنّ هذه الأخطاء ممّا دأب بعض النّاس على ارتكابها في مجتمعاتهم. هذا

التّصرّف ناتجٌ أو هو نتاجٌ لِما كرّسه المجتمع في النّفوس، بسبب عدم تنشئة الفرد على فهم حقيقة العبادة، وحقيقة العبوديّة، هو - في نظري - خطأ اجتماعيٌ، لأنّه حاصلٌ من طبيعة المجتمع الذي يعيش فيه هذا الفرد.

النّموذج الأوّل: تناول فيه الشّاعر ظاهرة التّسيّب وعدم الاهتمام بالصّلاة، والتّهاون في إقامتها في وقتها، بخاصّة حين ينغمس بعض النّاس في ممارسة الرّياضة، فيحين وقت الصّلاة ولا يبالون، ويستمرّون في اللّعب. في جواب للشّاعر يحيى بن حمود الحسيني، بثّه مشاعره نحوه، ثمّ أشار إليه:

إن فاتَكَ العلمُ يا (يحيى) فلا أسفٌ ... فإنّه لَمْ يَفُتْكَ الحِلْمُ والأَدَبُ
أعْنِي علمَ هذا الدّهرِ إذ زَعَمُوا ... أَنَّ ابْنَ آدمَ قِرْدُ كانَ، قَدْ كَذَبُوا

ثمّ قال له مستنكرًا ما ساد المجتمع من رياضات لم تكن معروفة من قبل، ثمّ ما نجم منها من سلوك غير محمود، دينيًّا واجتماعيًّا:

كانَتْ رياضَةُ أهلِ العلمِ منْ قِدمٍ ... تزلزلُ الجبلَ الرّاسي فَيَضْطَرِبُ
فَأَصْبَحَتْ كُرَةِ المِقْشاعِ عِنْدَهُمُ ... هي الرّياضَةُ، لا ما قالتِ الكُتُبُ
لقَدْ تَأَثَّرَ ساقِي مِنْ تَدَاوُلِها ... وليسَ قلبِي إليها شَفَّهُ الطَّرَبُ
لكنْ أَوامِرُ جَيْشٍ لسْتُ أَرْفُضُها ... فالرّفْضُ ما لَمْ يَمُسَّ الدِّينَ يُجْتَنَبُ
لَا سِيَّما كُرَةُ الرِّجْلينِ، إنّ لَها ... شَأْنًا لَدَيْهِمْ، وَعَنْها تَقْصُرُ الشّهُبُ
لَقَدْ رَأَيْتُ جُموعَ النّاسِ تَحْضُرُها ... لَمْ يَنْظُرُوا وَقْتَ فرْضٍ قَطُّ، إنْ لَعِبُوا
كأَنّها أُسْقِطَتْ عَنْهُمْ بِمَعْذِرَةٍ ... وَهُمْ بِمَصْيَدَةِ الشَّيْطانِ قَدْ نَشَبُوا

تبدُو نَواجِذُهُمْ ضَحْكًا إذا نَظَرُوا ... في ذلكَ الرَّبَلِ المَنْفُوخِ يَقْتَرِبُ
مِنْ حَطْبَتَيْنِ، هُمَا مرْمًى لِطائِفَةٍ ... منْهُمْ، وَبَعْضُهُمْ يبْدُو بِهِ غَضَبُ
وَأَعْظَمُ الفَوْزِ إنْ بالكُوزِ قَدْ ظَفِرُوا ... ما اسْمُهُ الكَأْسُ، منْ أهوائِهِ شَرِبُوا
ولَوْ دُعُوا لِدُروسِ الوَعْظِ ما حَضَروا ... ولَا استجابُوا لِداعيهِ وَلَا اقتَرَبُوا
لكنّهُم رَغِبُوا في نيلِ عاجِلةٍ ... أَفْرَاحُها تَرَحٌ، راحاتُها نَصَبُ
أيّامُها صَفَحاتٌ تنطَوِي، وهُمُ ... عَنْها نِيامٌ، وَقَدْ أَلْهاهُمُ اللّعِبُ
هذا هو العلمُ أَضْحَى بَعْدَمَا دُفِنُوا ... أَهْلُوهُ تَحْتَ طِباقِ الأَرْضِ واحْتَجَبُوا[1]

انتقد الشّاعر بعض المظاهر المنتشرة والمتفشّية في المجتمع، التي نتجت عن الإغراق والإسراف في اللّعب، ومنها: تأخير الصّلاة عن وقتها، الاهتمام والانصراف إلى اللّعب، والغفلة عن طلب العلم، والامتناع عن شهود مجالس الذّكر والوعظ في المساجد، العمل من أجل نيل العاجلة، ونسيان التّفكير في الآخرة.. وغيرها من المظاهر الاجتماعيّة التي تسيء إلى الإنسان فضلًا عن المسلم، نتيجة متغيّرات سادت المجتمع.

لا شكّ أنّ من يقرأ هذه الانتقادات ويقف على هذه الظّواهر تَحْضُرُ أمامه دلالاتُ ما تحمله الآية القرآنيّة، وهي تحذّر من ممارسة ما يصدّ عن ذكرِ الله والصّلاة: ﴿**إنّمَا يُرِيدُ الشّيطانُ أنْ يُوقِعَ بينكُمْ العدَاوَةَ والبَغْضاءَ في**

(1) المصدر السّابق، ص: 208، 209. لماذا (دفنوا أهلوه)؟ على لغة (أكلوني البراغيث) أم هناك تخريج وتبرير لهذا الاستعمال؟

الخَمرِ والميسِرِ ويَصُدَّكُمْ عَنْ ذِكْرِ الله وعنِ الصّلاةِ فَهَلْ أَنْتم مُنْتَهُونَ﴾ (المائدة/ 91).

أليس من بعض نتائج الإسراف في اللّعب والشّطط في ممارسته صدٌّ عن ذكر الله وعن الصّلاة؟ فيكون الحكم الذي ورد في الآية منطبقًا على كلِّ ما يؤدِّي إلى تلك النّتائج. وقد أشار الشاعر إلى ذلك بقوله:

لَقَدْ رَأَيْتُ جُموعَ النّاسِ تَحْضُرُها ... لَمْ يَنْظُرُوا وَقْتَ فرْضٍ قَطُّ إِنْ لَعِبُوا

كأَنّها أُسْقِطَتْ عَنْهُمْ بِمَعْذِرَةٍ ... وَهُمْ بِمَصْيَدَةِ الشَّيْطانِ قَدْ نَشَبُوا

النّموذج الثّاني: يخصّ عدم الإفادة، أو ضعف الإفادة من فريضة الصّيام، وقد عدّه الشّاعر نقصًا في التّديّن وفهم معنى العبادة. وهو في نظري مرضٌ اجتماعيٌ، إذ هو ناتجٌ من عاداتٍ اجتماعيّةٍ رسّخت في بعض الأذهان أنّ الالتزام بشرع الله يكون أكثر ضرورة في شهر الصّيام، أو أنّ الاستجابة لدعوات الإكثار من العبادة تكون فيه.

بعد أن رحّب الشّاعر بالضيف الكريم: شهر رمضان، قال في قصيدة عنوانها: «**وداعُ شهرِ رمضان**»:

كانتْ مرابِعُنا أُنْسًا بِجيرَتِهِ ... ما أَكْرَمَ الضّيْفَ إِذْ جاءَ والنُّزُلاَ

صارَتْ مساجِدُنَا في الصّومِ ضائِقَةً ... مِنَ المُصَلّينَ، لا شِبْرًا بِهِنَّ خَلاَ

فذاكَ يقْرَأُ قُرْآنًا يُرَتِّلُهُ ... وذا يُصَلِّي وذَا قَدْ صارَ مُبْتَهِلًا

لَمَّا غَدَا رَمضانُ الفَضْلِ مُنْصَرِمًا ... تبدّلَ الحالُ ما بالأَمْسِ قَدْ حصَلا

تلْكَ المساجِدُ أَضْحَتْ لا أنيسَ بها إلّا القُدامَى، وَأمّا غيْرُهُمْ نَكَلا[1]

ما حزّ في نفس الشّاعر أنّ بعض النّاس - بخاصّة الشّباب - نكلُوا وانْتكسُوا وتقهقروا عن القيام بعمارة المساجد، والقيام بأعمال العبادة بالقوّة والكثرة والحماسة التي كانوا عليها في شهر رمضان. هذا لايدلّ إلّا على نقصٍ في الإيمان، الذي يحرص الصّيامُ على تقويته في النّفوس، لتتزوّد به في كامل أيّام السّنة، لتقبلَ على عبادة الله عزّ وجلّ حقّ العبادة، شكرًا له على نعمه. هذه النّتيجة شعر الشّاعر أنّها لم تحصل كما يجب، بمعنى أنّ الصّيام لم يفعل فعله في النّفوس. وهذا خللٌ اجتماعي، إذ أنّه مرتبطٌ أو هو مُنْتَجٌ من منتجات التّربية في المجتمع الذي يعيش فيه هذا الفرد المقصّر.

النّموذج الثّالث: عالج الشاعر - في قصيدة: «**بستان الحنان**»- ظاهرة عدم اهتمام بعض الأزواج الذّكور بأزواجهم الإناث، وخاصّة ظاهرة عدم المكوث في البيت، وعدم إظهار الحبّ والحنان للزّوج التي تقوم بكلّ واجباتها نحو زوجها، فهو يغفل عن معاملتها بالمثل. عرض هذه الصّورة من صور المجتمع على شكل شكوى قدّمتها الزّوج، ووصفت فيها حالها، وما يمكن أن ينجم عنها من انحرافٍ اجتماعيٍ وخلقيٍ، بسبب هذه المعاملة، لينتهي العرض باعتراف الزّوج بخطئه الجسيم. ومعاهدته زوجه على تصحيح المسار، والاهتمام بالأهل والدّار.

(1) المصدر السّابق، ص: 197، 198.

قدّم الشّاعر هذه الشّكوى من هذه الظّاهرة الاجتماعيّة بأسلوب القصّ والحوار، مع الوصف الدّقيق لخلجات النّفس، ونفثات الفؤاد، وخطرات العقل، واستغلال أسلوب حديث النّفس والنّجوى[1].

- **الحكمة في شعره**

توفّر شعرُ أحمد البوسعيدي على عدد مهمّ من الحكم التي تكشفُ عن عقلٍ رزينٍ، وفكرٍ رصينٍ، وتجربةٍ مهمّةٍ، وتُظهر اهتمامه بنشر الفضيلة، وتوجيه النّاشئة وكلّ من يحتاج إلى نصيحة وإرشادٍ لتعريفه بما ينفعه في حياته. نضرب لهذه الخصّيصة أمثلةً قليلةً، فالحكمة منتشرةٌ في الدّيوان بشكلٍ كبيرٍ ووفيرٍ[2].

في قصيدة الشّاعر: «**رحلة إلى البيت العتيق في عام الحريق**» نلتقي بمجموعةٍ من الحكم المهمّة التي يمكن اتّخاذها قواعد في ضبط التّفكير والمسير، واستشراف المصير:

فَمَنْ رُزِقَ الإسلامَ فاز إذا اهتدَى ... ومنْ صدّ عن نهج الهُدَى فهوَ في خُسْرِ
وَمَنْ جَعلَ الإيمان والعلمَ سُلَّمًا ... رَقَى دُرَجَ العَلْياءِ للأنْجُمِ الزُّهْرِ
فَمنْ يصْحَبِ الأخيارَ يُولُوهُ خيرَهُمْ ... ومنْ يَصْحَبِ الأَشْرارَ يُرْدُوهُ في الشّرِّ
فَجانِبْ شِرارَ النّاسِ فالشّرُ منْهُمُ ... فلا تُجْتنى الأعنابُ مِنْ سُمُرِ البَرِّ

(1) يُنظر المصدر السّابق، ص: 105، 106.

(2) يُنظر مثلًا المصدر السّابق قصيدة الشّاعر: «**مصاب جليل**»، ص: 219. وهي تحتوي على حكمٍ كثيرةٍ.

ولا شَجراتُ الدّفْلِ شَهْدٌ مَذَاقُها ولوْ راقَ مِنْها مَنْظَرُ الوَرْدِ وَالزَّهْرِ
كنافِخِ كِيرٍ، في الحديثِ مِثَالُهُمْ وذُو الخيرِ عطَّارٌ، يُتاجرُ بالعِطْرِ
فَكُنْ مُرْضِيًا لله تَظْفَرْ بالمُنَى صَبُورًا عَلَى البَلْوَى، قنوعًا وذا شُكْرِ
فَمَنْ يتّقِ الرّحمَن يُلْهِمْهُ رُشْدَهُ ومنْ يَعْصِهِ يمْهِلْهُ حِلْمًا بِلا عُذْرِ[1]

التّعليق على هذه الحكم:

1. اشتملت على موضوعات متعدّدة: الإسلام، الإيمان، التّقوى، العلم، مرضاة الله، الأخلاق الحسنة، الصّحبة الطّيّبة، الصّبر، الشّكر، القناعة.. هذه الموضوعات عناصر أساسيّةٌ في بناء الشّخصيّة السّويّة القويّة.
2. استلهم الشّاعر مصادر عديدة لدعم أفكاره وحكمه: القرآن الكريم، الحديث الشريف، المثل العربي، الشّعر العربي.. لا يصعب على القارئ ولن يعاني كثيرًا في معاينة ومعانقة هذه الإحالات في مصادرها. وفي تعدد هذه المصادر المستلهمة تكمن قيمة هذه الحكم.. هذا ما أعطاها غنى وقوّة وأهميّة.
3. هذه الحكم المدوّنة والمنحوتة من فكر الشّاعر، والنّابعة من تجاربه، كشفت عن رغبته في التّوجيه والتّرشيد والتّعليم، فما قدّمه هو قواعدُ وضوابط في تنظيم الحياة، في علاقة الفرد بغيره، وفي ضبط نفسه، ووضعها في خطّ صحيح خلال مسيرة حياته.

(1) المصدر السّابق، ص: 89، 90.

4. تذكّرنا صياغةُ هذه الحكم بشاعر الحكمة الكبير «زهير بن أبي سلمى»، صاحب (مَنْ وَمَنْ) كما وصفه أمير المؤمنين عمر بن الخطّاب، وهذا وجه آخر من وجوه الاستلهام في هذه الحكم.
5. في القصيدة ألوانٌ بيانية وأساليب عمد إليها الشّاعر، كان لها دورها في بلورة الحكم الواردة فيها، منها ما جاء في البيت الأخير من النّصّ السّابق الذي اشتمل على مقابلة وطباق وجناس، وقد حسّنت البيت وقدّمت معنى جميلًا.

يكفِي منَ الرِّزْقِ ما قَدْ سدَّ من سَغَبٍ فَرُبَّ مَطْمَعَةٍ تُودِي إلَى الضّرَرِ[1]

للشّاعر قصيدة عنوانها: «**مشيئة الله**»، قالها إثر إلغاء زيارة أحد أصدقائه له، إذْ لم تتمّ لأسباب خارجة عن النّطاق. استغلّ الشّاعر ذلك فكتب يعتذر لصديقه عن عدم تحقيق هذه الزّيارة، افتتح القصيدة ببيان أنّ مشيئة الله فوق كل إرادة وتخطيط وعزم، ووجّه من خلالها نصائح على شكل حكم:

مشيئَةُ اللهِ فوْقَ العَزْمِ والطّلبِ والقَصْدُ تعكِسُهُ الأقدارُ بالسّبَبِ
والمَرْءُ تَدْبيرُهُ في أيْدِي خالقِهِ مُصَيَّرُ الأَمْرِ في كسبٍ ومُكْتَسَبِ
ومَنْ يقولُ غدًا يَقْضِي لُبانَتَهُ بلا مشيئةِ ربّ العرْشِ، ذاكَ غَبِي
فليْسَ يومُ غدٍ في بَطْنِ راحَتِهِ قَبْضًا وبسْطًا لِمَا قدْ شاءَ مِنْ إرَبِ

(1) المصدر السّابق، ص: 37. لا نستبعد أنّ الشّاعر استلهم في البيت المثل العربي: «مصارع الرّجال تحت بروق الطّمع». كما أن صياغة هذا البيت تحطّ بنا في بيت البوصيري: «واخْشَ الدّسائسَ مِنْ جوع ومِنْ شِبَعٍ فَرُبَّ مَخْمَصَةٍ شَرٌّ مِنَ التُّخَمِ»، ومحتوى بيت البوسعيدي غير بعيد عنْ محتوى بيت البوصيري.

إنَّ المقـاديرَ لِلآمـالِ مُبْطِلَـةٌ فكـمْ تُصَـيِّرُها رَأْسًـا عَلَـى عَقِـب
قَدْ أَبْطَلَتْ عزمَ آمالي وَأُمْنِيَتِي فَصِرْتُ فيمَا يسيءُ الظَّنَّ بالأَدَبِ
أَخْلَفْتُ وَعْدًا بِلا عَمْدٍ قَصَدْتُ بِهِ والخُلْفُ للوَعْدِ مَمْقوتٌ منَ العَرَبِ[1]

1. الحكم التي وردت في هذه الأبيات اتّخذت شكلَ قواعد وضوابط، تُنظّم عمليّة التّفكير وخطوات التّدبير.
2. هذه الحكم تحكمها قواعد الإيمان وتسليم الأمر لله ومشيئته.
3. يظهر فيها التّأثّر بالقرآن الكريم، أو بمعنى أوضح وأصرح إنّ ما تضمّنته الأبيات هو تطبيق لما جاء في القرآن الكريم، كقوله تعالى: ﴿**ولا تَقُـولَنَّ لشَـيْءٍ إنّـي فاعـلٌ ذلِـكَ غـدًا إلّا أَنْ يَشـاءَ اللهُ...** ﴾ (الكهـف/ 23، 24)، وقولـه: ﴿**...واللهُ يقْـبِضُ وَيبْصُـطُ وَإِلَيْـهِ تُرْجَعونَ**﴾ (البقرة/ 245). وقريب من هذا المعنى قوله تعالى: ﴿**أَوَ لَـمْ يَعْلَمُـوا أنّ اللهَ يَبْسُـطُ الـرِّزْقَ لِـمَنْ يَشاءُ ويقدرُ إنّ في ذلكَ لآياتٍ لِقَومٍ يُؤْمنون**﴾ (الزّمر/ 52). وتوجد آيات كثيرة في القرآن الكريم بهذا المعنى.

• الجانب الفنّي

بعد قراءتي ديوان «**نفحات الرّبيع** «المتأنيّة عدّة مرّات تكوّنت لديّ بعض الانطباعات حول الخصائص الفنيّة التي تميّز بها شعر أحمد البوسعيدي في هذا الدّيوان، نذكرها باختصار شديد فيما يأتي:

(1) المصدر السّابق، ص: 159.

- **اللّغة أو المعجم اللّغوي:**

يمكن تصنيف اللّغة التي كتب بها الشّاعر قصائد الدّيوان في عدّة عناصر أو مستويات:

أ- اللّغة القويّة، التي جاءت في بعض القصائد، التي عبّر بها الشّاعر بقوّة عن موضوعاته.

ب- اللّغة الإيحائيّة التي تفجّر في المتلقّي عنصر التّشويق والإثارة، بما تحمل من قوّة التّصوير وشدّة التّأثير فيه.

ج- لم تخرج لغته عن الدّلالة المعجميّة للّفظة، بمعنى آخر افتقرت هذه اللّغة إلى عنصر الإيحاء الذي يولّد صورًا، تحقّق حقيقة الشّعر الذي هو تصوير في كنهه وطبيعته.

د- اللغة المعتمدة على المخزون في الذّاكرة، ممّا قرأه الشّاعر وتأثّر به من الأدب العربي القديم بخاصّة.

هـ- لغة لها صفة المحليّة ممّا كان شعراء عُمان يستعملونها، أو هي تنحدر من البيئة العُمانيّة الخالصة.

هذه بعض المميّزات التي تميّزت بها لغة الشّاعر في الدّيوان - من وجهة نظري - نأتي ببعض النّماذج لهذه المميّزات، ولا يمكن استقصاؤُها كلّها بالنّماذج لضيق حجم الدّراسة، يمكن للقارئ الوقوف عليها في الدّيوان، وقد يردّ بعضها، وقد يضيف أخرى.

في قصيدة الشّاعر: «**الإسراء والمعراج**» نقرأ اللّغة المعجميّة الخالصة، البعيدة عن الإيحاء والتّصوير. وكأنّي بالشّاعر اكتفى بسرد التّاريخ فقط،

وقد قصدَ تسجيل محطّةٍ في سيرة المصطفى عليه السّلام، والتّذكير بمرحلة من مراحل مسيرة الدّعوة الإسلاميّة، من دون العمل على إثارة الحماسة في النّفوس، وتوفير عنصر تفاعل القارئ والمخاطب مع ما كتب، ما وسم قصيدته بالخطابيّة والتّقريريّة. هذه أبيات من هذه القصيدة التي تعدُّ خمسة وثلاثين بيتًا:

صلاةُ الله والتّسليمُ فاقَا ... أريجَ المِسْكِ عَرْفًا وانتشاقَا
أرقُّ مِنَ النّسيمِ نَدًى وَلُطْفَا ... على المُخْتارِ مَنْ رَكِبَ البُراقَا
مُحمّدٍ خَيْرِ خلقِ اللهِ جمْعًا ... وَشَمَّرَ للعلا قَدَمًا وسَاقَا
فَسُبْحانَ الذِي أَسْرَاهُ لَيْلًا ... مِنَ البَيْتِ الحرامِ بَدَا انْطِلاقَا
لِنَحْوِ المَسْجِدِ الأَقْصَى لِحاظًا ... جَميعَ الأَنْبياءِ هُنَاكَ لاَقَى
فأَمَّ بِهِمْ صُفوفًا في صَلاةٍ ... فَمَا أَزْكَى الجماعَةَ والرّفاقَا
وَأَعْرَجَ للسّماءِ بغيرِ نَقْلٍ ... يَشُقُّ الحُجْبَ شَقًّا واخْتراقَا
فَشَاهَدَ في السَّمَاءِ بَديعَ صُنْعٍ ... يَخرُّ لِهَوْلِهِ المَرْءُ انْصِعاقَا
وَجبريلُ الأَمينُ لَهُ رَفِيقٌ ... إلى أَنْ قَدْ رَقَى السّبْعَ الطِّباقَا
وَعِنْدَ السِّدْرَةِ المَذْكورِ عنْها ... تَلقَّى مَا يَحِنُّ لَهُ اشْتِياقَا
صلاةَ الفرْضِ وَالغُفْرانِ عَمَّنْ ... يُؤَدِّيها طُواعًا، لا نِفاقَا[1]

(1) المصدر السّابق، ص: 15، 16.

أكمل القصيدة على هذا المنوال في لغة معجميّة، وأسلوب تقريري مباشر، وسردٍ كامل لأطوار حدث الإسراء والمعراج، من دون الخروج عن اللّغة المعجميّة إلى اللّغة الإيحائيّة.

في قصيدته: «**ردّ الجواب لِمن جهل الصّواب**» نجد بعض الألفاظ التي تتضمّن الإيحاء، أو تشتمل على إيحاءات. قد يكون للغضب والتّأثّر بما نال مذهبه من هجوم وتشويه وتزييف دورُه أو أثره في إثارة وجدانِهِ، فكتب بدافع مشاعر متوتّرة خاصّة، وخرج من قفص المعجميّة إلى فضاء الإيحاء وحريّة التّعبير المنحوت من شعوره الخاصّ فكانت هذه الإيحائيّة. القصيدة تعدّ خمسين بيتًا غلبت عليها اللّغة المعجميّة، لكنّها اشتملت على لغة إيحائيّة. نأتي بنماذج لها فيما يأتي:

وَطَأْتَ عَلَى ورْدِ الرّبيعِ تَعَمُّذَا ... وَحاولْتَ تَلويثَ الفُراتِ تَمَرُّدَا
وَمَا ذاكَ مِنْ جَهْلٍ، ولكِنّه العَمَى ... بَصيرَتُكَ العَمْياءُ لَمْ تُبْصِرِ الهُدَى
وَأَنْكَرْتَ ضَوءَ الشَّمْسِ في رونَقِ الضّحَى ... أَيُنْكِرُهُ إلّا الذِي صَارَ أَرْمَدَا
وحاولتَ طَمْسَ الحقِّ والحقُّ واضِحٌ ... فَأَرْداكَ ليلُ الجهْلِ في حُفَرِ الرَّدَى
تَخَبَّطْتَ عَشْواءً بِغَيْرِ بَصيرةٍ ... وَصِرْتَ كمشْمولِ المُدامِ مُعَرْبِدَا
فَيَنْطِقُ لَمْ يدْرِ الصَّوابَ مِنَ الخَطَا ... وَهَلْ هُوَ في أَثْوابِهِ أَمْ تَجَرَّدَا
فَلَا يَنْجَسُ البَحْرُ الخِضَمُّ إذا طَفَا ... على سَطْحِهِ حوتٌ، وَلَوْ قَدْ تَبَدَّدَا
إذا كانَ بَدْرُ الدّينِ[1] مبتَدِعًا تَرَى ... فَمَنْ غيرُهُ أَضْحَى مُصيبًا مُسَدَّدَا؟

(1) بدرالدّين هو الشّيخ أحمد بن حمد الخليلي المفتي العام لسلطنة عمان.

فمالَـكَ لا تَـأتي إِلَيْـهِ مُنـاظِرًا [1] لِتُفْحِمَهُ، إنْ كُنْتَ حقًّا عَلَى هُدَى؟
فَمَـا أنـتَ إلّا كَالسُّـهى في غُموضِـهِ بِجانِبِ بدرِ التّمِّ، جُرْمُكَ مَا بَدَا
وَأَرْماثُـكَ [2] اللاَّئـي زعَمْـتَ مَتينـةً سَتَنْفَتُّ أجزاءً، إِذَا البَحْرُ أَزْبَـدَا
سَتُغْرِقُها في ذلكَ البَحْـرِ مَوْجَـةٌ وَأنتَ بِها ترْجُو النّجاةَ مِنَ الرّدَى[3]

لا يصـعب علـى القـارئ أن يقـف علـى الوجـه الإيحـائي في بعـض الكلمات التي بُنيت عليها تراكيب هذه الأبيات. واعتمد عليها الشّـاعر في نقل مشاعره نحو فكره الـذي أهانـه مـن أهانـه، فالمجاز طـاغٍ في تركيبـات جمل هذه الأبيات، ما يدلّ أنّ لغتها - في عمومهـا - خرجـت وتخلّصـت من قيد المعجميّة. كما أن كثرة الاستعارات والتّشبيهات أيضًـا دليـل علـى ذلك. ولـم يَفتِ الشّاعر استلهامُ أثار بعض الشّعراء، مـا يقـوم حجّـة وبيانًـا لإيحائيّـة اللّغـة في الأبيـات، وكثيـرٌ مـن أبيـات القصـيدة تحمـل هـذه الخاصيّة.

أمّـا عـن قـوّة الكلمـات المعبّـرة عـن مكنـون القلـب، ومـا يختزنـه مـن مشـاعر، تنتظـر لحظـة الـبروز والانكشـاف، في لغـة مناسـبة ومنسـجمة ومتناغمة مع قـوّة تلـك المشـاعر وشـدّة وهـج العواطـف المكنونـة داخـل الفؤاد.. أمّا عن هذا الوجه فنأتي بأبيات من قصيدة: «**بستان الحنان**».

(1) قيل إن هذا الطّاعن في المذهب، طلبه الشّيخ أحمد الخليلي للمناظرة فامتنع.
(2) الأرماث: القوارب المصنوعة من جذوع النّخل أو سعفها.
(3) ديوان نفحات الرّبيع، ص: 135، 136.

العنوان نفسه يوحي بهذه القوّة في التّصوير، كلمتان تحملان نَفَسًا وجدانيًّا رومانسيًّا، يتناسب مع الموضوع المعروض، فالموضوع هو شكوى زوجٍ (امرأة) من عدم اهتمام زوجها بها؛ حنانًا وعطفا وحبًّا.. ثم إهماله لها؛ جلوسًا معها في البيت، وغيرها من مظاهر الإهمال التي ذكرتها في القصيدة على لسان الشّاعر أحمد البوسعيدي.

تقول الزّوج:

لَدَيَّ حبيبٌ، يُخْجِلُ البَدْرَ إِنْ بَدَا ... ولكنّـهُ بـالهجْرِ عنّـي تَبَعَّـدَا
فأَصْبَحْتُ لَا أُوليهِ رُوحَ مَوَدّةٍ ... وَلا هُـوَ يُـوليني كـذاك تَـوَدُّدَا
وَإِنْ قالَ قَوْلًا لستُ أُصْغِي لِقَوْلِهِ ... وإِنْ قلتُ أَهْلًا كادَ يُلْقِمُنِي يَدَا
وَمَا كانَ هَذَا الأَمْرُ منِّي أساسهُ ... ولكنّـهُ بالصَّـدِّ عَنِّـي قَـدِ ابْتَـدَا
يَروحُ ويغْدُو، لـيسَ ينْظُرُ وِحْدَتِي ... ومُتَّخِـذًا عنِّـي مَكانًـا وَمَرقَـدَا
وَيَسْهَرُ طولَ اللّيلِ، حتّى كَأَنّهُ ... يُراقِبُ في الآفاقِ جاهًا وفرْقَدَا
أبيتُ وَأَطْفالي وَحيدَيْنِ مَا لَنَا ... أنيسٌ سوَى هَمْسِ الظّلامِ لَهُ مَدَى
وَلَوْ طارقٌ باللّيلِ يَطْرُقُ دَارَنَا ... نَموتُ بِرُعْبٍ مِنْ مَخافَةِ مَا بدَا
تُحدِّثُنِي نَفْسِي بِمَا لستُ أَهْلَهُ ... نُشوزًا وَإِعْراضًا إلى شَاطِئِ الرَّدَى
أليْسَ حَرامًا يَهْجُرُ المَرْءُ أَهْلَهُ ... وَيَتْـرُكُهُمْ في مَنْـزِلٍ قَـدْ تَفَـرَّدَا
أليْسَ لَنَا حـقٌّ عَلَيْـه، كَمَـا لـهُ ... عليَّ مِنَ الحقِّ الذي سَنَّهُ الهدَى
فَهَلْ مُصْلِحٌ يَهْديهِ دَرْبَ رشادِهِ ... فقلبي مِنَ الهُجْرانِ نارًا تَوَقَّدَا
وَقاسَمْتُهُ مَا في يَدِي مِنْ لُقَيْمَةٍ ... يُحسّ لَها طعْمًا لَذِيذًا لِيَسْعَدَا
وَأَحْبَبْتُه حُبَّ الزُّلَيْخَا لِيُوسُفٍ ... وَكُنْتُ لَهُ عَوْنًا، وَصِرْتُ لَهُ يَدَا

وَعِشْنا عَلَى خَيْرٍ وَأُنسٍ وَنِعْمَةٍ وَرَاحَةِ بالٍ، لـيْسَ عيْشًـا مُنكَّـدَا
فهذا الذي أَشْكُوهُ منهُ، فَهلْ لَـهُ عليَّ مِـنَ الشَّـكْوَى، يُبَـرّرُ مَـا بَـدَا؟
أجِبْنِي بِحَقٍّ: هلْ تَقَوَّلْتُ باطِلًا عليكَ؟ وهلْ لاَحَظْتَ منِّي تَمَرُّدَا؟[1]

قوّة لغة هذه الأبيات تبدو فيما يأتي:

1. اختيار كلمات تتناسب مع أنين الشّكوى والاستعطاف، هذه الكلمات تتميّز بالشّحنات العاطفيّة، والنّفحات الوجدانيّة واللّفحات المحرقة لفؤاد الزّوج المكلومة، والمحرجة لشخص الزَّوج النّاشز، المحرّكة لنفث المشاعر، المحرّضة لبثِّ الخواطر. هذه الكلمات هي: (الحنان، حبّ، حبيب، الهجر، الهجران، الصّدّ، الرّدى، وِحدتي، وحيدين، برعبٍ، تبعّدا، تودُّدا، تمرّدا، تفرّدَا، توقّدَا، مردِّدا، مخافة، راحة بال، لذيذًا، طعم، يُخجلُ، يُحسّ، نموت، ليسعدَا، يُلقمني، عاد، أحببتُه..).
2. انتقاء كلمات تتضمّن حروف الصّفير التي تتناسب مع الحالة النّفسيّة للزّوج المظلومة، وتصوّر الأنين والحنين والرّنين الحزين الذي يدور في القلب: (أنيس، أنس، همس، فأصبحتُ، أصغي، لستُ، بالصّدّ، يسهر، صدى، نفسي، نشوزًا، منزل، سنّه، مُصلح، خصمين، منصفا، قاسمتُه، يُحسّ، الزّليخا ليوسف، صرتُ..).

(1) المصدر السّابق، ص: 105، 106.

3. استلهام لغة القرآن الكريم، ليعطي الشّاعر لموضوعه قيمة، بالنّظر إلى القوّة التي يحملها القرآن الكريم في كلماته وتعبيراته. مثلا استوحى الشّاعر مشهد زوج عزيز مصر زليخا، وما فعلته بيوسف عليه السّلام، ليصوّر الحبّ الذي تكنّه الزّوج المهجورة لزوجها الشّارد عنها، فالعلاقة بين الموقفين هو الحبّ الشّديد والقويّ بين الطّرفين في كلا الحالين والوضعين، مع فارق في هاتين العلاقتين. لكنّ هذا الذي قام به الشّاعر هو تصوير شاعري، لا مقاربة له بحقيقة العلاقة بين يوسف عليه السّلام وامرأة أجنبيّة عنه، الغرض هو تصوير علاقة الحبّ بين زوجين محترمين أساسًا. إنّه يجوز للشّاعر ما لا يجوز لغيره.[1]

كذلك وظّف الشّاعر تركيبةً قرآنيّةً: (نشوزًا أو إعراضًا) التي بيّنت موقف الزّوجين اللّذين يقع بينهما نفور، وماذا يجب القيامُ به، قال تعالى: **﴿وَإِنِ امرَأَةٌ خافَتْ مِنْ بَعلِها نُشُوزًا أَوْ إِعْرَاضًا فلا جُناحَ عليهما أَنْ يُصْلِحا بينهما صُلحًا والصُّلْحُ خيرُ...﴾** (النّساء/ 128).

الشّاعر استلهم هذه الآية ليصوّر خُلُقَ المرأة أمام نشوز زوجها وإعراضه عنها، إذْ أهابت بالمصلحين أن يتحرّكوا للقيام بواجب الصّلح، كما جاء في الآية الكريمة، فقالت:

فَهَلْ مُصْلِحٌ يَهْديهِ دَرْبَ رشادِهِ ... فقلبي منَ الهجرانِ نارًا تَوَقَّدَا

(1) ينظر سورة يوسف، الآيات: 23 - 30.

حوّر الشّاعر الصّورة القرآنيّة - كماحوّر في الصّورة السّابقة - وعدّل فيها لتستجيب لفكرته، وتبيّن مشاعرالزّوج المهجورة. القرآن الكريم نسب النّشوز والإعراض للرّجل، والبيت نسبهما في الموقف الذي سجّله للمرأة، أنّها همّت بذلك فعدلت - حسب نظري - وقد يفهم القارئ أنّ النّشوز والإعراض منسوبان للرّجل.. المهمّ، إنّ قوّة اللّغة في هذا الموقف أو العرض ترجع إلى قوّة الكلمات المنتقاة من نسيج قرآني.[1]

كذلك سجّل الشّاعر حكمًا شرعيًّا، يرتبط بالحقوق والواجبات بين الزّوجين. وهو ما لكلّ واحد منهما وما عليه نحو شريك حياته، في قوله:

أليْسَ لَنَا حقٌّ عليهِ كما لهُ ... عليَّ مِنَ الحقِّ الذي سَنَّهُ الهُدَى

قال تعالى: ﴿...**ولهُنَّ مِثْلُ الذي عليْهِنَّ بالمَعْروفِ ولِلرِّجالِ عليهنَّ درجَةٌ والله عزيزٌ حكيمٌ**﴾ (البقرة/ 228).

لم يخلُ معجم الشّاعر اللّغوي من كلمات تبدو غريبة، غير معروفة عند القارئ العادي، ما يكشف عن مخزون الشّعر اللّغوي وتنوّعه[2].

---

(1) تذكّرني روح هذه القصيدة ومضمونها بقصيدتين من الأدب العربي: الأولى من االأدب القديم، للشّاعر المخضرم الحطيئة :

وطاوِي ثلاثٍ عاصبِ البَطنِ مُرْمِلٍ ... بِبَيْداءَ، لَمْ يَعْرِف لِسَاكِنِها رَسْمَا

والثّانية من الأدب الحديث للشّاعر العراقي معروف الرّصافي: «**الأرملة المرضعة**» :

لَقِيتُهَا، لَيْتَنِي مَا كُنْتُ أَلْقاهَا ... تَمْشِي، وَقَدْ أَثْقَلَ الإِمْلاقُ مَشْاها

(2) يُنظر المصدر السّابق، ص: 19، 20، 136، ، 148.

- **التّصوير:**

التّصوير هو جوهر الشّعر، وعموده الذي يرتكز عليه، والعنصر الذي يحقّقه، فكلّ ما كُتب على شكله وهيئته، وخلا من التّصوير يخلّ به، ويُلحق الضرر بالنّظم ويبعده عن الشّعر. في ديوان «نفحات الرّبيع» نصيب من هذا التّصوير، نستشهد بأمثلة منه فيما يأتي:

كثير من مظاهر التّصوير في شعر أحمد البوسعيدي بُنيت على التّشبيه، فبعضها حالفها التّوفيق فكانت في صميم الفنّ الشّعري، وبعضها نالها الضّعف فنيًّا، مثلا قال الشّاعر:

أرَى هَذِهِ الدّنيا كَمِثْلِ بُحيْرَةٍ ... تَخَلّلَها جِسْرٌ عَلَيْهِ عُبُورُ

أُصِبْتَ حَريقًا يَا حُسامُ مُنقّيًا ... كَتَنْقيةِ الإبريز، فهوَ طَهُورُ

قَضَيتَ بِهِ شَرْخَ الشّباب مُبَكّرًا ... وَغُصْنُكَ مُخْضَرُّ اللّحاءِ نضيرُ[1]

توفّي الشاب حسام بن قحطان البوسعيدي، فكتب الشّاعر قصيدة يرثيه، ويظهر محاسنه، فكانت منها هذه الأبيات، التي اجتهد فيها في تقديم صورة حسنة عن شخصيّته، اعتمد فيها على التّشبيه، فبيّن أنّ الدّنيا التي فارقها ليست بدار البقاء والمقرّ، إنّما هي دار فناء وممرّ، المرور فيها يشبه من ركب سفينة، تكون له جِسرًا ينتقل عليه إلى دار البقاء.. ربّما يكون الشّاعر قد اختار تشبيه الدّنيا بسفينه تمخر عباب البحر؛ ليبيّن أنّ المرور في الدّنيا يكون محاطًا بالمخاطر والأهوال، تمامًا مثل ما يلاقيه

(1) المصدر السّابق، ص: 219، 220.

عابر البحر من تلك المخاطر والأهوال، وبذا يكون للتّشبيه قيمةٌ معنويّةٌ، أمّا من النّاحية الفنيّة فيبدو أقلّ قيمةً؛ لأنّه لم يعطِ التّصوير قوّةً في الإبداع والجدّة، ولم يمنح نقلًا قويًّا للمشاعر.

في الصّورة الثّانية طمأن الشّاعر الفقيد أنّ ما أصابك حريقٌ، أعان على الكشف عن معدنك الصّافي، كما تكشف النّار عن أصالة الإبريز، بعد أن تنقّيَه من الشّوائب والأدران وممّا ليس من طبيعته. هذا التّصوير أفاد – أيضًا – معنًى ولم يقدِّمْ فنًّا؛ لأنّ الصّورة مبتذلةٌ، وهي من الصّور الجاهزة التي ألفَ الشّعراء الإتيان بها، وليست من مبتكرات الشّاعر.

أمّا في قصيدة: «**شاطئ الإحسان**» فنجد صورًا عديدةً، بناها الشّاعر من المجاز والتّشبيه والاستعارة والمقابلة والتّضمين وأنواع كثيرة من ألوان البلاغة، فجاء التّصوير فيها بديعًا ممتعًا معبّرًا عن الحالة الوجدانيّة التي أحسّها الشّاعر نحو نفسه ونحو من قدّم له الإحسان فشفاه الله من مرضه، بواسطة صاحب الفضل والإحسان. قال الشّاعر:

ربيعُ شَبابِ العُمْرِ وَلَّى وَأَدْبَرَا ... وَأَقْبَلَ صَيْفُ الشّيْبِ للعَيْشِ كَدّرا
مُحالٌ دوامُ الحال للنّاسِ كُلِّهِمْ ... ومنْ عاشَ قَرْنًا صاحِ أَضْحَى مُعمَّرَا
وَهَبّتْ رياحُ الشّيبِ مِنْ كلِّ جانبٍ ... غَدَا الغُصنُ من بَعْدِ النّضارةِ أَصْفَرَا
صُروفُ اللّيالي كَالبحارِ تَلاطَمَتْ ... عليّ بِأَمْواجٍ وفُلْكِي تكسَّرَا
فَعُمتُ معَ الأَلْواحِ والبَحْرُ هائِجٌ ... ولَا ساحلٌ بالقربِ أوْ ملجَأً أَرَى
فَأَنْقَذَنِي المَوْلَى مِنَ الجُهْدِ وَالعَنَا ... إلى شَاطِئِ الإحْسَانِ، نَهْرٌ بِهِ جَرى
وَسَاقَ سَحابًا مِنْ لَطائِفِ صُنْعِهِ ... على أَيْدِي أَهْلِ الفَضْلِ بالجُودِ أمطَرَا

فأَوْرَقَـتِ الآمـالُ بَعْـدَ ذُبولِهـا فَأَصْبَحَ مُصْفَرَّ الأَمانِيِّ أَخْضَـرَا
وذاكَ بِفَضْـلِ اللهِ ثُـمَّ بِفَضْـلِهِمْ تَيَسَّـرَ أَمْـرٌ مَـا أَجـلَّ وَأَخْطَـرَا!
أَلَا إنمَـا الإبريـزُ دَوْمًـا بِحُسْـنِهِ وَجـوهَرِه المَعْهـودِ، لَـنْ يَتَغَيَّـرَا
هُوَ السّيّدُ المِفْضـالُ سالمُ ذو النّدَى مُحيّـاهُ دومًـا بالبشاشـةِ نيِّـرَا[1]

زيادة على تعدّد مصادر بناء صور هذه الأبيات، وكثرة الألوان التي اعتمدها الشّاعر.. فإنّ السّرد والوصف الدّقيق، وكذا صبغ ذلك بالحسّ الوجداني، كلّ ذلك مكّن الشّاعر من توفير التّصوير الذي يحقّق جوهر الشّعر[2].

ظاهرة التّكرار بارزة في شعر الدّيوان، هناك كلمات مكرّرة بين هذا النّصّ والذي قبله، كما تكرّرت صورة التّشبيه بالإبريز فيهما.

- **الموسيقى:**

الموسيقى عنصر أساس من جملة عناصر الكتابة الشّعريّة الفنّيّة، فهي التي تعطيها خصوصيّة، وتفرّق بينها وبين الكتابات الأخرى، كما أنّها مهمّة لأداء مَهمّة التّعبير والتّصوير، وضروريّة للإبداع والتّفنّن في الكتابة.. تُستغلّ في الموسيقى عناصرها الثّلاثة: (الجَرْس، الوزن، الإيقاع)، هذه

(1) المصدر السّابق، ص: 73، 74.

(2) في قصيدة الشّاعر: «**ردُّ الجواب لمن جهل الصّواب**» صور شعريّة كثيرة، يُنظر المصدر السّابق، ص: 135 - 138..

العناصر كلّها متوفّرة في ديوان نفحات الرّبيع. نقدّم نماذج قليلة للتّدليل على وجودها فيه.

مثلا في قصيدة: «**روحٌ وريحانٌ**» التي كتبها الشّاعر في الشّيخ عبد الله بن علي السّليماني، نلحظ توفّر الإيقاع فيها بشكل لافت للنّظر. أوجده من تكرار صيغتي: (فعول وفعيل) حوالي ستّين مرّة، في اثنين وأربعين بيتًا (عدد أبيات القصيدة). تكرار هاتين الصّيغتين – من بحر الطّويل الذي اختاره الشّاعر لها – أحدث إيقاعًا موسيقيًّا، يحسّ به صاحب الأذن الموسيقيّة، التي تتذوّق موسيقى الشّعر. بحر الطويل بإحدى تفعيلاته (فعولن) التي تتكرّر في الشّطرين أربع مرّات، مع إتاحة الفسحة للشّاعر كي يكون نَفسُهُ طويلًا في النّظم أوجد هذا الإيقاع الرّتيب الذي كان له دوره في إيجاد الموسيقى، ومنها المساعدة على بثّ المشاعر بشكل واسع.. هذه بعض أبياتٍ من هذه القصيدة:

لِسَيْفِ المنايا في الأنام صليلُ ... وكُلُّ امْرِئٍ نَحوَ الفَناءِ يَؤولُ

وَلَنْ يبقَ[1] إلّا خالقُ الأرض والسّما ... هُوَ الواحدُ القَهّارُ لَيْسَ يَزولُ

على عَلَمِ الأخلاقِ والجُودِ والتُّقَى ... دُموعُ الأسَى حُزْنًا أخيّ تسيل

عُيونُ اليتامَى بالبكاءِ تَقَرّحَتْ ... عَلَيْهِ كما للأرْمَلاتِ عويلُ

وَصُولٌ وَجيهٌ، لا يُرَى غيرَ بَاسِمٍ ... صَدوقٌ بما يُرْضِي الإلهَ قَؤولُ

وَهبّتْ رياحٌ تُنْعِشُ القلبَ راحةً ... نسيمًا عليلًا، طيفُهُنَّ بليلُ

(1) الأصل أن تكتب الكلمة هكذا(يبقَى) كتبت في البيت (يبقَ) من دون ألف مقصورة، هذا خطأ، ربّما لضرورة الوزن حُذِفت الألف، لكنّ الضّرورة هنا غير مقبولة.

أَشَيْخِيَ عَبدَ اللهِ لَمْ أَنْسَ شَخْصَكُمْ مُصابُكَ في كُلِّ النّفوسِ جليلُ
رَحلتَ وَخلَّفتَ الأَسَى في قُلوبِنا ولكنّ أَبْناءَ الفُحولِ فُحولُ[1]

في القصيدة صيغٌ أخرى تكرّرت فيها عدّة مرّات يلحظها ويلتقطها القارئ بسهولة، من مجموع الصّيغ المكرّرة بين الأسماء والأفعال يقف المتلقّي على الإيقاع في القصيدة.

بالنّسبة للجرْس تلفت النّظر ظاهرة استعمال كلمات تتكرّر فيها حروف معيّنة، نجد ذلك – مثلا – في قصيدة: «**العيد الخامس والأربعون**» التي تكرّرت فيها بعض الحروف، ممّا أحدث إيقاعًا مطربًا، وفي الوقت نفسه أوجد جرْسًا؛ انطلاقا من الصّفات التي تحملها تلك الحروف، كحروف الصّفير التي تتناسب مع بثّ المشاعر، ومعها نحسّ بالهمس والنّجوى والوجدانيّة تنطلق من تلك الكلمات التي تشتمل على حروف الصّفير.

في هذه القصيدة التي نظَمها الشّاعر بمناسبة الذّكرى الخامسة والأربعين لتسلّم قابوس بن سعيد السّلطة في عُمان، حيّاه فيها بما أنجزه من أعمال كبيرة لعُمان، كما حيّا الشّعب العُماني العظيم.

أطلق العنان لمشاعره لتتدفّق، فركب متن حروف الصّفير من أجل ذلك (س، ص، ز) وأكثر منها في هذه القصيدة، حرف السّين تكرّر إحدى وثلاثين مرّةً، حرف الصّاد خمسَ عشرةَ مرّةً، حرف الزّاي ستَّ مرّاتٍ.

(1) ديوان نفحات الرّبيع، ص: 223 228.

كما كان لحرف الشّين نصيبٌ من التّكرار، فقد تكرّر أربعَ عشرة مرّةً، ربّما لذلك صلة وعلاقة بالمشاعر. أيضًا تكرّرت بعض الحروف عدّة مرّات في القصيدة، ممّا ولّد إيقاعًا وجرْسًا في آنٍ واحدٍ. هذه أبياتٌ من القصيدة:

عُمانَ الهُدَى..أَحْرَزتِ جَمَّ الفَضائِلِ ... بكُـلِّ زمـانٍ حاضِـرٍ وَأَوائِـلِ
فَإِسْمُكَ بالذِّكْرِ الجميلِ مُخلَّدٌ ... عَلَى جَبْهَةِ التّأريخ، ليسَ بِزائِلِ
وفَتّحَ أَبْوابَ السّعادةِ والرّخَا ... وغلّقَ أبوابِ الشَّقَا والمَشاكِلِ
وَأَمَّنَ أَرْجاءَ البلادِ فَأَصْبَحَتْ ... سِباعُ الضّواري كَالنِّعاجِ الخَواذِلِ
وصارَ لِمَنْ يَسْعَى إِلَى السِّلْمِ سُلَّمَا ... وَلِلخَصْمِ سيفًا بَاتِرًا للمَفاصِلِ
فأَشْرَقَ عيدُ الأَرْبعينَ وَخَمْسِها ... على الأَرْضِ إِشْرَاقَ البُدورِ الكَوامِلِ
فَدُمْ في نعيمٍ يا أَبَا الجودِ والسّخا ... فأَنْتُمْ أَبُو الشّعْبِ الوَفِيِّ المُناضِلِ
وَصَلَّى إِلَهُ العَرْشِ مَا هبّتِ الصَّبا ... علَى خَيْرِ مَبْعوثٍ بِدينِ التّواصُلِ[1]

من صور الإيقاع التي يتوفّر عليها ديوان نفحات الرّبيع، ما يُعرف في البلاغة بالتّقسيم الذي يعتمد على جملٍ تكاد تكون متساويةً في تركيبها: صيغًا وعددَ كلماتٍ وحروفٍ، ما يوجد رتابة بتكرّر تلك المقاطع، من ذلك كلّه يحصل الإيقاع، فتكون منه الموسيقى البديعة.. هذه بعض النّماذج:

كريمٌ بلا مَنٍّ، سخِيٌّ بِلا أَذَى ... صَفوحٌ عن الجاني، زكيُّ الشَمائِلِ[2]

(1) المصدر السّابق، ص: 19 - 21.

(2) المصدر السّابق، ص: 21.

ليــثٌ لِنازِلــهِ، غَيْــثٌ لِسـائِلِهِ كَفَّـاهُ حامِلَتَـا عَسْـلٍ وعَسَّـالِ [1]
أيّـامُهُمْ غُـرَرٌ، دَيْجُـورُهُم قَمَـر أمجادُهُم في جبينِ الدّهرِ تَلـوينُ [2]
فَـالزّهرُ مُبْتَسِـمٌ، والغَيْـثُ مُنْسَـجِمٌ والطّيـرُ يَصْـدَحُ في أَوْكـارِهِ طَرَبَـا
والجِسْـمُ مُنْتَعِشٌ، والصَّـدْرُ مُنْشَـرِحٌ لَا كَالذي يَجْلِبُ الأَمْراضَ والنّصَبَا[3]

في هذه الأبيات نلحظ – إلى جانب التّقسيم – التّرصيعَ الذي يعني وجود السّجع داخل البيت الواحد، أي انتهاء بعض المقاطع بحرف واحد يشبه السّجع في النّثر، وهذا يضيف قوّة في الإيقاع.

بالنّسبة للوزن فإنّ الشّاعر كان ملتزمًا بالشّعر العمودي، كتب على أوزان العروض التي حدّدتها البحور المعروفة التي ضبطها الخليل بن أحمد الفراهيدي العماني.

ما يلفت النّظر أنّ الشّاعر كتب قصائده على ثلاثة بحور فقط: بحر الطّويل جاء في ستّ وعشرين قصيدة، بحر البسيط كتب عليه في أربع وعشرين قصيدة، بحر الوافر نظم به ثماني قصائد. والسّؤال المعروض للبحث والدّراسة: لماذا كتب الشّاعر على ثلاثة بحور فقط؟ لماذا لم يَنظُم على مجزوءات البحور والبحور الخفيفة؟ هل يميل إلى البحور الطّويلة، ولا يرغب في البحور الخفيفة؟ هل هذا التّوجه التزام منه في البقاء في فضاء معيّن محدّد؟ هذه من جملة الخصائص التي تميّز بها شعر

(1) المصدر السّابق، ص: 25.
(2) المصدر السّابق، ص: 72.
(3) المصدر السّابق، ص: 156.

الـدّيوان. هـذه الإحصـائيّة في حاجـة إلـى دراسـة مـن عـدّة جوانـب، منهـا الجانب الموسيقي والنّفسي.

لقد نصّ في بعـض قصـائده علـى اختيـاره بحـر البسـيط صـهوة امتطاهـا لينطلق عليها فيبثّ مشاعره وأفكاره، هذه بعض أبياتٍ أشار فيها إلـى بحـر البسيط وأشاد به:

طُوبَى لِمُبْتَكِرِي تأسيسِ نَشْأَتِها أَهْلِ الصّلاحِ لِفِعْلِ الخيْرِ أَعْوانُ

وَهَـذِهِ نُبْـذَةٌ مِـنْ سيرَةٍ عَطِـرَتْ بَحْرُ البَسِيطِ بِها مـدٌّ وَمَـلآنُ[1]

من قصيدة عنوانها: «**وصف نخلة تُدعَى الخريفة**»، قال هذا البيت:

بحْـرُ البسـيط بهَـا خجْـلانُ يـذكرها يقولُ: ليستْ خلاصًا شَـأْنُها عَظُمَـا[2]

القافية والرّويّ مجالٌ كبيرٌ لدراسة الجانب الموسيقي في الشّعر. لنا ملاحظات في هذه الموسيقى في قصائد الدّيوان، ما هو متـوفّرٌ فيـه ومـا هـو غائبٌ، ما يفتح مجالًا للمساءلة والبحث والدّراسة. حجـم البحـث المحـدود لا يسمح بتناول ذلك فيه، لذلك نكتفي بذكر إحصائيّةٍ من هـذا العنصـر، ربّمـا تفتح الشّهيّة لمواصلة دراسة الدّيوان دراسةً وصفيّةً تحليليّةً نقديّةً.

كتب الشّاعر رويّ قصائده على حروف محدودة، تُوزّعُ على اثني عشر حرفًا فقط: (ب، ح، د، ر، ش، ع، ف، ق، ل، م، ن، هـ).

ما دلالة هذا الاقتصار، وما تفسيره؟ وما تقويمنا له؟

---

(1) المصدر السّابق، ص: 33. من قصيدة عنوانها: «**نهج الاستقامة**».

(2) المصدرالسّابق، ص: 200.

حرف الشّين جاء في 32 قصيدة انتهت برويّ ممدود، حرف الرّاء كان في 18 قصيدة، وكتب على حرف الحاء قصيدة واحدة. كما أنّ قوافي قصائده تنوّعت بين المطلقة والمقيّدة.

- **الاعتناء بالجانب البلاغي:**

لم يهمل أحمد البوسعيدي الجانب البلاغي في شعره، فقد كان له حضوره المقبول فيه، يبدو ذلك في الألوان أو الأشكال الآتية:

أ - التّشبيه:

يكثر الشّاعر من التّشبيه في شعره، وأغلب هذه التّشبيهات ممّا عرف في الأدب العربي. وكان في هذا اللّون البلاغي بين التّوفيق في تقديم تصويراتٍ وتعبيراتٍ حيّةٍ مقبولةٍ وعدم تحقيق ذلك لأسباب وعوامل مختلفة، لا يسع المقام لسردها، لكنّ القارئ المتمرّس يمكن له معرفتها أو اكتشافها. نأتي ببعض النّماذج[1]:

في تناوله حدث الإسراء والمعراج، وذكره عناد المشركين وإصرارهم على عدم تصديق النّبيّ ﷺ بما أتى لهم به من براهين لما حصل له في هذه المحطّة المهمّة في مسيرته الدّعويّة.. صوّر هذا العناد وعدم قبول الحقّ؛ بلجوئه إلى التّشبيه الضّمني، قال:

فَقَدْ زادُوا عِنادًا في عِنادٍ ... إلى أنْ ضَيّقُوا الحبْلَ اخْتِناقَا
أَتَسْقِي حَنْظَلًا شَهْدًا مُصَفَّى ... لِيُصْبِحَ طَعْمُهُ حُلْوًا مَذَاقَا؟

(1) لقد أشرنا إلى بعضها وعلّقنا عليها في الصّفحات السّابقة.

سَـيَبْقِى حَنْظَـلًا مـا دامَ حيًّـا وَيَبْقَى الطّعمُ مُرًّا لـنْ يُذَاقَـا[1]

في الأبيات الآتية عدّة تشبيهات، يميّزُ أنواعَها العارفُ بما هو مدوّن في كتب البلاغة:

خليليَّ قُربُ الصّالحين سَعادةٌ مَجالسُهُمْ فِيهَا مُدارَسَةُ الذّكْـرِ
وَيُحْيِي موتَ القلبِ طيبُ حديثِهِمْ كَمِثْلِ مَواتِ الأَرْضِ يَحْيَا مِنَ القَطْرِ
رُزِقْتُ بِأَنْ صَاحَبْتُ منهُمْ أَفاضِلًا تَمنَّيتُ لَوْ صَاحَبْتُهُمْ طيلَةَ العُمْرِ
فَمَنْ يَصْحَبِ الأَخيارَ يُولُوهُ خَيْرَهُم وَمَنْ يَصْحَبِ الأشرار يُرْدُوهُ في الشَّرِّ
فجانِبِ شرَارَ النّاسِ، فالشّرُّ منْهُمُ فلا تجتنَى الأَعْنابُ مِنْ سُمُرِ البَرِّ
وَلَا شَجراتُ الدّفْلِ شهدٌ مَذَاقُها وَلَوْ راقَ مِنْها مَنْظَرُ الوَرْدِ والزّهرِ
كَنافخ كيرٍ في الحَديث مثالُهُمْ وَذُو الخَيْرِ عَطّارٌ يُتاجِرُ بالعِطْرِ[2]

في الأبيات تشبيهات عديدة، بجنب حديث نبويّ شريف ومثل عربي[3]، وقد أعانا التّشبيهات على تقديم الفكرة التي أراد الشّاعر إبرازها، وهي بيان أهميّة مجالسة العلماء ومصاحبة الأخيار ومجانبة الأشرار.

في قصيدة الشّاعر: «**الهاتف المحمول**» التي وصف فيها نعمة وجود الهاتف الجوّال بعض التّشبيهات، لكنّها بسيطة جدًّا، ليس فيها تصويرٌ شعريٌ بديعٌ:

ونَـاطِقٌ بلِسـانِ المَـرْءِ يَحْمِلُـهُ في جَيْبِهِ، فَمتَى قَدْ شَاءَهُ نَطَقَا

(1) ديوان نفحات الرّبيع، ص: 16.
(2) المصدر السّابق، ص: 90.
(3) عن استعمال الشّاعر الأمثال يُنظر أيضًا، ص: 27، 83،

يَجولُ حولَ نطاقِ الأَرْضِ في طَلَقٍ ... بِلا تَـأَنٍّ كَمِثْـلِ البَـرْقِ إذْ بَرَقَـا
فَـلَا نَهـارٌ ولا لَيْـلٌ يُمانِعُـهُ ... والقُـربُ والبُعْـدُ، سَـيّانِ إذَا انْطَلَقَـا
بِطاقَـةٌ تَجْمَـعُ القُـرْآنَ أَجْمَعَـهُ ... كَالظُّفْرِ في بَطْنِهِ، سُبْحانَ مَنْ خَلَقَا
فَطُولُهُ الإِصْبعُ الوُسْطَى لأِغْلَبِهِ ... وَعُرْضُهُ نِصْفُها يُؤْدِي إذَا غَرِقَا
غِذاؤُهُ كَهْرَبٌ يَفْضِي فَيشْحَنُهُ ... وَرُوحُـهِ دِرْهَـمٌ لَا يَعْـرِفُ المَلَقَـا[1]
إِلَى أَنْ يُبيدُوكُمْ، فَيَرْتاحَ قَلْبُهُمْ ... هُمُ الحَيَّةُ الرَّقْشاءُ، في سُمِّهَا الرَّدَى[2]

ب – ردّ العجز على الصّدر:

هذا النّوع لون بلاغي، يعني «في النّثر أن يجعل أحد اللّفظين المكرّرين أو المتجانسين أو الملحقين بهما في أوّل الفقرة والآخر في آخرها، نحو قوله تعالى ﴿..**وَتَخْشَى النّاسَ واللهُ أحقُّ أَنْ تَخْشاهُ**﴾ (الأحزاب/ 37). وفي النّظم أن يكون أحدهما في آخر البيت والآخر في صدر المصراع الأوّل أو صدر الثّاني»[3].

قد يكون للشّاعر مبرّر في الإتيان بهذا اللّون البلاغي، إمّا لتأكيد معنى، أو التّفنّن في القول والنّظم، أو لمحاولة مجاراة القرآن الكريم والتّأثّر – مثلًا – بالسّير على سننه، مادام القرآن الكريم هو قبلة المبدعين: كتّابًا وشعراء. ما هو مهمّ هو: إنّ هذا لون وُجد في شعر أحمد البوسعيدي،

(1) ديوان نفحات الرّبيع، ص: 123.
(2) المصدر السّابق، ص: 137، في الصّفحة نفسها تشبيهات أخرى.
(3) جلال الدّين محمد بن عبد الرّحمن القزويني الخطيب، التّلخيص في علوم البلاغة، ضبطه وشرحه عبد الرّحمن البرقوقي، دارالكتاب العربي، بيروت، (د.ت)، ص: 293.

وللقرّاء أن يحكموا للشّاعر أو عليه في هذا الأسلوب. نأتي ببعض الأمثلة على هذا اللّون البلاغي:

نَحوَ البلادِ التي في القَلْبِ مَسْكَنُها ... لا يسكُنُ القَلْبَ إلّا حافلُ الخِيَرِ[1]

إِذَا أَمَّها المَحزونُ مِنْ صَرْفِ دَهْرِهِ ... يَجِدْ نفسَهُ في راحَةٍ مِنْ صُروفِها[2]

وَناطِقٌ بلِسان المَرْءِ يَحْمِلُهُ ... في جَيْبِهِ فَمتَى قَدْ شاءَهُ نَطَقَا[3]

ولا نُعَيِّرُ مَنْ للرِّزْقِ مُغْتَرِبٌ ... فالنّاسُ في طَلَبِ الأَرْزاقِ تَغْتَرِبُ

لَكنْ أوامرُ جيْشٍ، لَسْتُ أَرْفُضُهَا ... فالرَّفْضُ ما لَمْ يَمُسَّ الدّينَ يُجْتَنَبُ[4]

وَإِنَّكَ مَنْ تَبْكِي عليْكَ سَماؤُها ... أَرْضٌ وكادَتْ بالبُكاءِ تَمورُ[5]

فَلكُمْ منِّي حُسْنُ العَزَا في مُصَابِهِ ... إذِ الكُلُّ مِنَّا بالعزاءِ جديرُ[6]

لَسْنَا بِمَنْ يَشْتِمُ الأَشْرافَ عادَتُنَا ... لا يَرْتَضِي الشّتمَ منْ تسمُو به الرُّتَبُ[7]

قصيدة «**مُصابٌ جليل**» نموذجٌ يلخّص ويكشف طبيعة شعر أحمد البوسعيدي. وفيها نجد ألوانًا من البلاغة والأساليب والخصائص التي تسجّل في الكتابة الشّعريّة. ماذا نجد فيها؟

(1) ديوان نفحات الرّبيع، ص: 29.

(2) المصدر السّابق، ص: 119.

(3) المصدر السّابق، ص: 123.

(4) المصدر السّابق، ص: 208.

(5) المصدر السّابق، ص: 220.

(6) المصدر السّابق، ص: 122.

(7) المصدر السّابق، ص: 207.

في البلاغة – مثلا – نلتقي مع: الجِناس والطّباق والتّورية والمقابلة، وردّالعجزعلى الصّدر والتّشبيهات والاستعارات، الاقتباس والتّضمين، التّكرار، التّلاعب بالكلمات والحروف وغيرها من العناصر التي يمكن للمتلقّي اكتشافها من خلال قراءاته المتأنيّة للقصيدة[1].

من نماذج المقابلة:

ربيعُ شَبابِ العُمْرِ وَلَّى وَأَدْبَرَا وَأَقْبَلَ صَيْفُ الشّيْبِ للعَيْشِ كَدّرا[2]

وفَتّحَ أَبْوابَ السّعادةِ والرّخَا وغلّقَ أبوابِ الشَّقَا والمَشاكِلِ

وَصارَ لِمَنْ يَسْعَى إلى السِّلْمِ سُلّمًا ولِلْخَصْمِ سَيْفًا باتِرًا للمَفاصلِ[3]

ج- عودٌ على بدء:

في كثيرٍ من قصائد الدّيوان نقف على ظاهرة لجوء الشّاعر إلى إنهائِها كما بدأها، هذا التّصرّف هو نوع من التّفنّن في الكتابة. وفيه نقرأ براعة الشّاعر في الرّبط بين البداية والنّهاية، وكأنّي به يرغب أن يذكّر القارئ بما بدأ به القصيدة. فإذا عرفنا أنّ براعة الشّاعر تبدو – من بين ما تبدو فيه – في حسن الاستهلال واختيار المطلع، الذي قد يحمل موضوع القصيدة، أو يحتوي على الإشارة إليه أو التّلميح له، أو يتضمّن إجمالا لموضوعها، ثمّ تأتي التّفصيلات في المتن. وقد يحمل المطلعُ الرّسالةَ أو الهدف الذي

(1) يُنظر المصدر السّابق، ص: 219 – 222. يُنظر أيضًا قصيدة (ردّ الجواب لمن جهل الصّواب)، ص: 135 - 138. وفيها نموذج لما أشرنا إليه.

(2) المصدر السّابق، ص: 73.

(3) المصدر السّابق، ص: 19.

يرمي الشّاعر إلى إيصاله للمتلقّي، فيأتي في ختام القصيدة بما يُذَكِّره به، وقد يكون هذا الفعل منه مجرّد تفنّن في القول والنّظم، وإشباع رغبة في تحقيق توازن في القصائد، فيجري هذا الإجراء في معظم قصائده، أو يريد أن يبقى وفيًّا لمنهجه في الكتابة، فيُبرِز هذ الصنّع خاصيّةً من خصائص شعر أحمد بن منصور البوسعيدي.

أكثر من ستّ وعشرين قصيدة قرأت فيها هذه الخاصيّة (عود على بدء)، أي ما يقارب نصف عدد قصائد الدّيوان. ونترك للقارئ والدّارس تحليل هذه الظّاهرة، وتقويم هذه الخاصية. نأتي بأمثلة تقريرًا وإثباتًا لها، نعرضُ البيتين: الأوّل والأخير في كلّ قصيدةٍ نشير إليها:

رَأيْتُ بِقاعَ الأَرْضِ تُشْقَى وتُسْعدُ ... وَأَسْعَدُها ما شِيدَ للهِ مَسْجِدُ

كذا الآل والأصحابِ ما قال مُنْشِدٌ ... وَأَسْعَدُها ما شِيدَ للهِ مَسْجِدُ [1]

اللهُ أَكْبَرُ نورُ الحقِّ قَدْ ظَهَرَا ... وَأَصْبَحَ الباطِلُ الممقوتُ منْدَحِرَا

والآلِ والصّحْبِ والأتباعِ ما قُرِئَتْ ... اللهُ أَكْبَرُ نورُ الحقِّ قَدْ ظَهَرَا [2]

لِسَيْفِ المنايَا في الأنامِ صليلُ ... وكلُّ امرئٍ نحوَ الفناءِ يؤُولُ

كذا الآلِ والأَصْحابِ ما قالَ قَائلٌ ... لِسَيْفِ المنايَا في الأنامِ صليلُ [3]

---

(1) المصدر السّابق، ص: 57، 59. تحكّم شكلُ رويِّ القصائد في الشّاعر فأتى بكلمة (مسجد) مرفوعة. أنا أرى أنّ نصب مسجد على أنّه تمييز أبلغ (مسجدًا)، إلّا إذا اعتبرنا أنّ في البيت تقديمًا وتأخيرًا، فتكون لفظة «مسجدُ» نائب فاعل لفعل «شيدَ».

(2) المصدر السّابق، ص: 111، 115.

(3) المصدر السّابق، ص: 223، 229.

- **خصائص أخرى**

أ- التّأثّر بالقرآن الكريم:

القرآن الكريم يسري في أبيات قصائد الدّيوان بشكل لافت للنّظر، يظهر ذلك في مظاهر عديدة: مظهر استلهام الشّاعر له، واستيحائه في التّعبير والتّصوير، ومظهر اختيار كلمات خاصّة لها الصّفة أو الصّبغة القرآنيّة، ومظهر نقل جمل كاملةٍ ووضعها في نسيج شعره. من مظاهره - أيضًا - الإفادة من بعض الأحكام الشّرعيّة التي وردت في القرآن الكريم، ومظهر التّلميح إلى بعض الآيات القرآنيّة، ومظهر النّقل غير المسوّغ وغير المقنع فنيًّا. وغيرها من المظاهر التي تبيّن وتكشف ارتباط الشّاعر بالقرآن الكريم، وتعلّقه وتأثّره به تأثّرًا كبيرًا. وقد كان في هذا التّأثر والاستعمال يتأرجح بين التّوفيق وعدمه، بين الأصالة والتّكلّف. وقد أحصيتُ للشّاعر في الدّيوان أكثر من ستّين بيتًا ظهر فيها التّأثّر بالقرآن الكريم[1].

بما أنّنا قد علّقنا على أبياتٍ في هذا العنصر (التّأثّر بالقرآن) في الصّفحات السّابقة، فإنّنا نكتفي هنا بذكر أمثلةٍ قليلةٍ، من دون تعليق كبيرٍ:

فَطُوباكَ أنْ تضحَى شهيدًا لإثْرِهِ ... فَلِلشَّهَدَا رَوْضُ الجِنانِ أَجُورُ

تُعانِقُكَ الحَوْرَاءُ في رَوْضِ قَصْرِها ... فَيَغْشاكَ مِنْها بَهْجَةٌ وَحُبورُ

مَعَ الأَنْبياءِ الطُّهْرِ في رَوْضَةِ البَهَا ... تُحيطُ بِكُمْ أَشْجارُها وَقُصورُ

مِنَ التِّبْرِ واليَاقوتِ مِسْكٌ مِلاطُها ... بِهَا سُرُرٌ مَوْضُونَةٌ وَسُتُورُ

(1) يُنظر المصدر السّابق، ص: 15، 28، 36، 37، 41، 46، 47، 48، 54، 58، 61، 69، 74، 77، 81، 83، 93، 95، 97، 102، 105، 106، 108، 114، 117، 160، 179، 191، 193، 203، 221، 224، 231، 232، 239، 240، 243، 244.

وَمِنْ تَحْتِها الأَنهارُ تَجْرِي تَدَفَّقًا ... فَتَسْقِي رِياضًا ماؤُهُنَّ نَميرُ
بِها كلُّ أَشْجارِ الفَواكِهِ مُثْمِرٌ ... وَأَزْكَى رَياحينٍ بِهِنَّ زُهورُ
وَأَنهارُها ماءٌ بِها غيرُ آسِن ... وَشهدٌ وَأَلْبانٌ صَفَتْ وَخُمورُ[1]
يقولون لوْ أنَّ الخلائِقَ كُلَّهُمْ ... كَمِثْلِ عليّ، قلبُهُ قَدْ تَطَهَّرَا
لأَشْرَقَتِ الدُّنيا بِنُورِ وُجُوهِهِمْ ... وَلَمْ يُرَ مَظْلُومٌ، وَلا ظالِمٌ بُرَى[2]
عَلَى العلمِ ربُّ العَرْشِ حثَّ صَفِيَّهُ ... فقال: وقُلْ يا رَبِّ زِدْنِي تعلُّمَا[3]
فصلُ الرّبيع أَتَى أَمْ جنّةٌ فُتِحَتْ ... أَبْوابُها، فشذَتْ مِنْها الرّياحينُ[4]
والنّخلُ والتّينُ والرُّمَّانُ يانعةٌ ... ثِمارُهُ، وَكُرُومٌ ذُلِّلتْ قُطُفَا[5]
كنَفْخَة يَومِ البَعْثِ، قامُوا جَميعُهُم ... سُكارَى، وما بالقَوْمِ واللهِ مِنْ سُكْرِ
لأمرٍ عظيمٍ يُشْغِلُ النّاسَ هَوْلُهُ ... فَتَحْسَبُ مَنْ شَاهَدْتَهُ قامَ مِنْ قبْرِ
يشيبُ لَهُ الطِّفْلُ الرَّضيعُ، فَيا لَهُ ... مِنَ الرُّعْبِ يوْمٌ، فيهِ قاصِمَةُ الظَّهْرِ
أَقَدْ وَضَعَتْ مِنْهُ الحَوامِلُ حَمْلَها ... وَفَرُّوا عنِ الأَوْلادِ ذُهّلًا بِلا فكرِ[6]
تُحَدِّثُنِي نَفْسِي بِمَا لستُ أَهْلَهُ ... نُشُوزًا وَإِعْراضًا إلى شَاطِئِ الرّدَى[7]

(1) المصدر السّابق، ص: 221.
(2) المصدر السّابق، ص: 240. يُنظر سورة الزّمر، الآية: 69.
(3) المصدر السّابق، ص: 61. يُنظر سورة طه، الآية: 114.
(4) المصدر السّابق، ص: 69. يُنظر سورة الزّمر، الآية: 73.
(5) المصدر السّابق، ص: 81. يُنظر سورة الإنسان، الآية: 14. هذه التّركيبة وردت عدّة مرّات في هذا الدّيوان، ينظر مثلا ص: 77، 83، 193، 203.
(6) المصدر السّابق، ص: 93. يُنظر سورة الحجّ، الآيتان: 1، 2.
(7) المصدر السّابق، ص: 105. ينظر سورة النّساء، الآية: 128. إنّ الشّاعر في هذا الاستعمال ربّما وقع تحت تأثير العادات اللّفظيّة، أو ما يسمّى بالقوالب الجاهزة في اللّغة

عَلَى البِرِّ وَالتّقْوَى بِصِدْقٍ تعاوَنُوا شبابُ صَلاحٍ، والصَّلاحُ لَهُمْ تَجْر[1]

هـذه الأبيـات تنطـق وتنضـح قرآنًـا، في كلماتهـا وأسـلوبها ونسـيجها ومعانيها..حتّى ليخيّل للمتلقّي أنّ الشّاعر كان ينقل آيات القرآن بتصرّف. يمكن للقارئ المتخصّص أن يقـوّم تجربـة الشّـاعر في التّعامـل مـع القـرآن الكريـم، وإفادته منه لغةً وأسلوبًا واستلهامًا واستيحاءً. أمّـا أنـا فقـد ذكـرت بعض الإشارات مـن هـذا التّعامـل في تنـاول هـذا العنصـر. أضـيف إضـافة بسيطة فأقول: إنّ تأثّر الشّـاعر بـالقرآن الكـريم كـان علـى مسـتوى المعـاني واللّفظـة المفـردة، والتّركيبـة المنفصـلة عـن مشـاعره، أي كانـت بعـض التّراكيب القرآنيّة تستوحى لغـرض البقـاء في دائـرة القـرآن؛ تمثّلا بنسيجه فقط. وأمّا مستوى الصّورة أو الموسيقى أو الرّمـز فلـيس في شـعره مـا يثيـر الاهتمام ويلفت النّظر كثيرًا.

التي تساعد الإنسان أن يتكلّم ويكتب بسهولة، من دون عناء البحث عـن الكلمـات التي يحمّلها تبليغ فكرته أو شعوره، لكونِ هـذه القوالـب مناويـل مختزنـة في ذاكرتـه، يستدعي منهـا مـا يشـاء لنقـل أفكـاره وتجربتـه الشّـعوريّة. وقـد تجـرّ كلمـة مجاورتهـا في التّركيـب الأصلي ولو لـم يكن لها داعٍ، إلّا التّجاور، أو التّداعي. قد تكون كلمتا «**نشـوزًا وإعراضًـا**» قد تساوقتا في البيت بهذا المفهوم. لمزيـد مـن التّفاصيل في الموضـوع، يُنظـر كتابنـا: (أثـر القـرآن في الشّـعر الجزائـري الحـديث، ج1، ط1، المطبعـة العربيّـة، غردايـة الجزائـر، 1992م، ص: 152).

(1) ديوان نفحات الرّبيع، ص: 191. يُنظر سورة المائدة، الآية: 2.

ب – التّضمين:

في مخزون الشّاعر البوسعيدي الكثير من الآثار الأدبيّة، وقد ظهر ذلك واضحًا في نسيج شعره، وأفاد منه كثيرًا في نقل مشاعره وبثّ أفكاره. فقد تنوّع بين الحديث الشريف والشّعر القديم والمثل العربي والحكمة وبعض الأقوال المأثورة. ما يثبت سعة اطّلاعه على المأثورات الأدبيّة. هذه بعض النّماذج من هذا التّضمين:

تُعيِّرُنَا أَنَّا قليلٌ عديدُنَا فَهَلْ نَظَرَتْ عَيْناكَ دُرًّا مُبَعْثَرَا [1]

الشّطرُ الأوّل من هذا البيت تضمين لشطر بيت للشّاعر الجاهلي السّموءل بن عاديا:

تُعيِّرُنَا أَنَّا قليلٌ عديدُنَا فَقُلْتُ لَهَا إنّ الكرَامَ قليلُ

قال أحمد البوسعيدي:

بَشاشةٌ وَسَخاءٌ، زَانَهُ كَرَمٌ مَا شَابَ أخلاقَهُمْ كبرٌ وتَأْنينُ

كَالنّجْمِ يبدو إلى الأَنْظارِ مُقْتَرِبَا وَجُرْمُهُ عالِقُ الجَوْزا لَهُ دونُ [2]

ما جاء في البيتين قريب ممّا قاله الشّاعر العبّاسي البحتري:

دانٍ إلَى أيدِي العُفاةِ وشاسِعٌ عَنْ كُلِّ نِدٍّ في النّدَى وضَريبِ

كَالبَدْرِ أَفْرَطَ في العُلُوّ وَضَوؤه لِلعُصْبَةِ السّارينَ جِدُّ قَريبِ

قال أحمد البوسعيدي:

---

(1) المصدر السّابق، ص: 49.

(2) المصدر السّابق، ص: 71. تأنين: من الأنانية.

والحقُّ كالشّمْسِ بالأَنْوارِ مُنْبَلِجٌ وَتُنْكِرُ الشّمسَ عينٌ تَشْتَكِي وَجَعَا[1]

وَأَنْكَرْتَ ضوءَ الشّمسِ في رَوْنَقِ الضُّحَى أَيُنْكِرُهُ إلّا الذي صارَ أَرْمَدَا[2]

قال الشّاعر العبّاسي أبو الطّيّب المتنبّي:

وتُنْكِرُ العينُ ضوءَ الشّمسِ مِنْ رَمَدٍ وَيُنْكِرُ الفَمُ طعمَ المَاءِ مِنْ سَقَمِ

قال أحمد البوسعيدي:

لَسْنَا بِمَنْ يَشْتِمُ الأَشْرافَ عادَتُنَا لا يَرْتَضِي الشّتمَ منْ تسمُو به الرّتَبُ[3]

قال الشّاعر الجاهلي عنترة بن شدّاد:

لا يَحملُ الحِقْدَ مَنْ تَعْلُو بِهِ الرُّتَبُ ولا يَنالُ العُلا مَنْ طَبْعُهُ الغضبُ

قال أحمد البوسعيدي:

وَإِنَّ شِعْرِي رَذَاذٌ مِنْ مُحيطِكُمُ وَالحقُّ أَصْدَقُ أَنْبَاءً مِنَ الكتبِ[4]

قال أبو تمّام:

السّيفُ أَصْدَقُ أَنْباءً مِنَ الكُتُبِ في حَدّهِ الحَدُّ بَيْنَ الجِدِّ وَاللّعبِ

قال أحمد البوسعيدي:

إذَا ذُكِرُوا يَرْتاحُ قَلْبِي لِذِكْرِهِمْ وَإِنْ حضَرُوا زانَ الجبالَ عقولُ[5]

---

(1) المصدر السّابق، ص: 103.

(2) المصدرالسّابق، ص: 135.

(3) المصدر السّابق، ص: 207.

(4) المصدر السّابق، ص: 213.

(5) المصدر السّابق، 228. في ص: 138 استيحاء لمقولة الفرزدق لجرير قال البوسعيدي: (فجئني بمثلها) والفرزدق قال: (فجئني بمثلهم).

ما ورد في هذا البيت قريب من قول بيت الشّاعر الأموي الفرزدق، أو تضمين لبعض ما جاء فيه:

أَحْلامُنَا تَزِنُ الجبالَ رَزانَةً وَتَخالُنَا جِنًّا إذَا مَا نَجْهَلُ

قال أحمد البوسعيدي مضمّنًا البيت الآتي المثل العربي: «**ومن يشابه أباه فما ظلم**»:

لَمْ يَهْدِموهُ، فَقَدْ شَادُوا دَعائِمَهُ ومَنْ يُشابِهْ أَباهُ فِي العُلا شَرُفَا[1]

كما ضمّنَ البيت الآتي هذا المثل: «**إنّك لا تجني من الشّوك العنب**»:

فَجانِبْ شِرارَ النّاسِ فالشّرُّ مِنْهُمُ فلا تُجْتَنَى الأَعْنابُ مِنْ سُمُرِ البرِّ[2]

أمّا المثل العربي: «**مصارع الرّجال تحت بروق الطّمع**» فوظّفه الشّاعر أحمد البوسعيدي وضمّنه البيت الآتي:

يكفِي منَ الرِّزْقِ مَا قَدْ سدَّ مِنْ سَغَبٍ فَرُبَّ مَطْمَعَةٍ تُودِي إلَى الضّرَرِ[3]

البيتان الآتيان من قصيدة طويلة نظمها الشّاعر بعد أن شبّ حريق مهول في مِنَى، ترك آثارًا كبيرة وزرع الرّعب والهلع في قلوب الحجّاج، وكان هو من بين حجّاج تلك السّنة، عنوان القصيدة: «**رحلةٌ إلى البيت العتيق في عام الحريق**»، استلهم الشّاعر وضمّن هذا الوصف مقولة عمرو بن العاص لسيّدنا عمر بن الخطّاب، حين طلب منه وصف البحر، فقال

(1) المصدر السّابق، ص: 83.

(2) المصدر السّابق، ص: 90.

(3) المصدر السّابق، ص: 27. لا نستبعد أن يكون الشّاعر استلهم في البيت المثل العربي: «مصارع الرّجال تحت بروق الطّمع».

من جملة ما قاله: الدّاخل فيه مفقود، والخارج منه مولود:

لقدْ أَهْملُوها قَبْلَ حَمْيِ وَطيسِها وظَنُّوا بِأَنَّ الأَمْرَ في غايَةِ اليُسْر
فداخِلُها مَفْقُودُ حَتْفٍ مُحَقَّق وخارِجُها مَولُودُ عُمْرٍ بِلا نُكْرِ[1]

1- نسجّل أنّ أغلبَ تضمينات الشّاعر كانت من الشّعر العربي القديم.

2- بعض التّضمينات لم تؤدِّ معنًى واضحًا، وأحيانًا لم تكنْ منسجمةً مع سياق البيت، وكأنّي بالشّاعر يأتي بها رغبة في تطعيم بعض أبياته بآثار قديمة.

ج ـ أسلوب القصّ والحوار:

ممّا يميّز شعر البوسعيدي في الدّيوان أسلوب القصّ والحوار. فقد وجدنا له بعض القصائد كلّها قصّ، يتخلّلها حوار ممتع ومفيد، وقد كان الشّاعر فيها بارعًا مبدعًا، وكان للخيال فيها دور في الكشف عن المشاعر وإبراز الأفكار والخواطر، بهذا الأسلوب قدّم توجيهاتٍ ضمن رسالته الشّعريّة إلى المعنيّين. من هذه القصائد: **بستان الحنان، صلاة الفجر، رحيل قش سلمان، رحلة إلى البيت العتيق في عام الحريق، إمام قيل صلّى بالجموع**[2]. نثبتُ النّموذج الآتي دليلًا على هذه الخاصيّة في شعر البوسعيدي، وهو قصيدة «**صلاة الفجر**»:

أَظَبْيٌ أَغَنُّ أَمْ جَآذرُ أَمْ رَشَا بَدَا قَمَرًا بَعْدَ العُتَيْماتِ والعِشَا
أُسائِلُها في أَيِّ حيٍّ مقامُكُمْ فقالَتْ: رياضَ القَلْبِ أَسْكُنُ والحَشَا

(1) المصدر السّابق، ص: 95.

(2) المصدر السّابق، ص: 89، 105، 129، 131، 147.

فقُلتُ لها: هَلْ تَسْمَحينَ بِقُبْلَةٍ؟ أُقبِّلُ وَرْدَ الوَجْنَتَيْنِ بلا غِشا
وَأَلْثِمُ ثَغْرًا فاقَ شَهْدًا رُضابُهُ فقالتْ بلا حقٍّ أقولُ لَكُمْ حَشَا
فقُلتُ وَما الحَقُّ الذي تَطْلُبينَهُ؟ أُؤَدِّيهِ طَوْعًا، لا رِياءً ولَا رُشَا
فقَالَتْ قُبيْلَ الفَجْرِ تَأْتِي مُطَهَّرَا سوى راكِبًا تَأْتِي، وَأَفْضَلُ مَنْ مَشَى
إلَى بيْتِ رَبِّي في وَقارِ سَكينةٍ وَتَسْتَأْذِنُ الحامِي لَهُ مُتبَشِّشَا
فَقُلتُ: وما الإِسْمُ الكَريمُ لِزَهْرَةٍ فقَالَتْ: صلاةُ الفَجْرِ إسْمي الذي فَشَا
ولكنَّ خُطَّابِي قَليلٌ عدِيدُهُم ولَا سِيّما الجِيلُ الذي هُوَ قَدْ نَشَا
فَهذَا هُوَ الحَقُّ الذِي قَدْ طَلَبْتُهُ وَمَنْ يَعْشَقِ الحَسْناءَ لَنْ يَسْمَعِ الوِشَا[1]

نلاحظ الخيال الذي ذهب بالشّاعر بعيدًا، فابتكر حوارًا أجراه مع معشوقته، ليعالج موضوع استهتار النّاس بأداء صلاة الفجر في المسجد، بخاصّة الشّباب. فهو اخترع فكرة تمنّع الحسناء عن المتغزّل فيها، واشتراطها مهرًا غاليًا للحصول عليها، وهو تلبية رغبتها المتمثّلة في أداء الصّلاة في المسجد، إذن المحبوبة والمعشوقة ليست من النّوع المعروف بين العاشقين والمتيّمين، إنّما هي الصّلاة.

قلنا سابقًا: إنّ الشّاعر بأسلوب القصّ والحوار - أحيانًا - يقصد إلى أداء رسالةٍ، وبثّ مشاعر. هنا أراد أن ينبّه إلى عدم التّقصير والتّقاعس في القيام لأداء الصّلاة، بخاصّة صلاة الصّبح الثّقيلة على كثير من النّاس. لقد أعطى الشّاعر الصّلاة قيمة كبيرة، بأن جعل مهرها عاليًا غاليًا، وهنا يتمثّل

(1) المصدر السّابق، ص: 132، 131

أو يستلهم قول الرّسول ﷺ (ألا إنّ سلعة الله غالية، ألا إنّ سلعة الله الجنّة).

يمكن أن نعقد مقاربةً أو مقابلةً في الأبيات السّابقة بين قِبلة وقُبلة، وبين وجنتين ووِجهة، في رياض تسكن الصّلاة كما يسكن فيها الحبيب. في هذا التّقارب والتّماثل الشّكليين بين الطّرفين: الصّلاة والحبيب يبرز خيال الشّاعر، وتكمن رسالته في التّوجيه والتّنبيه والتّنويه.

السّؤال المتبادر: لماذا اختار الشّاعر لحواره الصّورة الغزليّة، بهذا الوصف الدّقيق للمراودة والمغازلة؟ هل لمشاعره الخاصّة سبب أو صلة في هذا الإسقاط؟ هذه نقطة في حاجة إلى دراسة وتحليل[1].

أمّا قصيدة الشّاعر: «**رحيل قش سلمان**» فقد قدّم لها بما يأتي:

«قش سلمان نخلةٌ رطبها بارد كنخلة الخشكار، وكانت قريبة من الأسلاك الكهربائيّة، فخشينا أن يصير بها التماس من التّيّار الكهربائي فأخذها أحد الأصدقاء».

بين رواية الشّاعر لسبب قلع هذه النّخلة وكيف تمّ ذلك ومن أخذها وما جاء في متن القصيدة من اختلاف أو إضافات..عمل الخيال الشّعري فيها بما يسمح به الإبداع الفنّي، وما تشترطه القصّة الفنّيّة، هذه الإضافات تتمثّل في توجيه الأحداث بما يخدم هدف المبدع من القصّة، هذا ما يستنتجه القارئ بعد قراءتها، وقد يشير صاحب القصّة إلى ذلك في النّهاية.

(1) لاحظت انتشار ظاهرة الغزل في الشّعر العُماني بشكل لافت للنّظر عند أغلب الشّعراء، وفي كلّ العصور، يَدْرُج في مختلف الموضوعات ويتشر بأشكالٍ وألوانٍ وأساليب مختلفةٍ متعدّدةٍ، وهي ظاهرة تحتاج إلى دراسةٍ: أدبيًّا واجتماعيًّا ونفسيًّا.

هذه الإضافات في العمل الفنّي الإبداعي هي التي تعين على بثّ المشاعر ونقل الرّسالة وتوجيه الأنظار:

أَيَا قشّ سلمانٍ بَكَتْكَ المَنَازِلُ ... بأيّ بلادٍ أَنْتَ يا قشَّ نَازِلُ
فَقَدْنَاكَ إِذْ أَمْسَى مكانُكَ خاليًا ... نعَى فقْدَكَ الفيفايُ والمَوْزُ ذابلُ
أجابَ بِحُزنٍ والدُّموعُ سَواكِبٌ ... مقالًا، لَهُ لانَ الحصَى وَالجنَادِلُ
لَقدْ جاءَني لَحّاسَةُ السَّدّ ضَحْوَةً ... وَلَمْ يَأْتِ وَقْتُ العصْرِ إِذْ أَنا راحِلُ
وكانَ رئِيسُ الحِزْبِ يُدْعَى (لياقة) ... فَمن هِيبِه المَسْعورِ تلكَ المشَاكلُ
وجاؤُوا بِشَيْطان الحَديدِ وَجُنْدِهِ ... وسائقُه يُدْعَى (منيرًا) مُعاملُ
فَزَمْجَرَ بِي في الجَوّ مِنْ غيْرِ رَأْفةٍ ... وَصِرْتُ كَعُصْفورٍ لَهُ الصّقْرُ حامِلُ
دعاني بِنسَّافٍ قديمٍ وَأَغْبَرٍ ... فَرَأْسِيَ في الأَعْلَى وَعَجْزِيَ سافِلُ
وقدْ طارَ ذاكَ الخِشْلُ تَحْتَ سَحابِها ... فرُوحًا ومسرورًا بِما هوَ نَائِلُ
دَعوني بِأَرْضٍ، إِسْمُها بُو نُخَيْلَةٍ ... فَصِرْتُ غريبَ الدّار، قَلْبِيَ واجِلُ
أسائِلُ نفسِي كَيْفَ صَارَ تنَقُّلِي ... وَلَمْ أَدْرِ مَا ذَنْبِي، وَمَا أنا فاعلُ
لَعَلِّيَ لَمْ أُثْمِرْ لَهُمْ غَيْرَ مَرّةٍ ... بِعِذْقٍ صَغيرٍ، نِصْفَهُ الفَأْرُ آكِلُ
وَمِنْ رُطَبِي مَا حَلَّ بِي لِبرادِهِ ... أَفوقُ على الخشكارِ حُسْنًا يُطاوِلُ[1]

واصل الشّاعر على هذا المنوال في نقل مشاعر النّخلة المنقولة من أرضها إلى أرض غريبة عنها، ليست منها في أصل ولا فصل، وأخذت تشكّ في نفسها وفيمَ تكون؟ ربّما لِما ارتكبته من أخطاء عوقبت عليها بالنّفي والنّقل إلى مكانٍ بعيدٍ ناءٍ.

(1) ديوان نفحات الرّبيع، ص: 147، 148.

قد تكون هذه المشاعر إسقاطات نفسيّة تخصّ شخصًا معيّنًا، أو تعني مواقف خاصّة، أو يكون خيال الشّاعر قد ذهب به بعيدًا في ابتكار أفكار وافتعال مشاعر، ليعطي لكتابته صبغة فنيّة، وطابعًا تشويقيًا، وهما من طبيعة القصّة. نترك للقارئ أن يتأمّل في القصيدة وفي أسلوبها ويقدّم استنتاجاته وانطباعاته وملاحظاته.

الأهمّ من ذلك كلّه أنّ هذا النّموذج يمثّل وجهًا من وجوه التّعبير، أو لونًا من ألوان الكتابةِ الفنيّة في شعر البوسعيدي، اللّون المعتمد على القصّ والحوار. كما أنّ هذه القصيدة تذكّرني وتجعلني أعيش أجواء لامية أبي العلاء المعرّي في بعض كلماتها وجملها ونَفَسها، التي مطلعها:

أَلا في سبيلِ المَجْدِ ما أنا فاعلُ عفافٌ وإِقْدامٌ وَحزْمٌ وَنائِلُ

هذه المقاربة أو المماثلة أو المشابهة أو التّنّاص دليل آخر على كون الشّاعر أحمد البوسعيدي يتنفّس في أجواء الأدب العربي القديم.

د – الدّقة في الوصف:

تبعًا للخاصيّة السّابقة وما له صلة بها، تأتي الدّقّة في الوصف سمة تميّز شعر البوسعيدي، بما أنّ الأمثلة على هذه الخاصيّة وردت في تحليلاتنا في الصّفحات السّابقة، بخاصّة في ميزة القصّ والحوار فإنّنا لا نأتي لها بأمثلة، إنّما نكتفي بالإحالة إلى بعض القصائد التي برزت فيها الخاصيّة بقوّة[1].

(1) ينظر الدّيوان، مثلًا ص: 107، 127، 141، 147، 203.

هـ – الخطابيّة والتّقريريّة:

يتميّز شعر الدّيوان بالخطابيّة والتّقريريّة، أي كان أغلب ما نَظم الشّاعر البوسعيدي موسومًا بالمباشرة، وقد كانت اللّغة الإيحائيّة قليلةً. وقد حرم هذا الأسلوب أو التّوجّه المتلقّي من الظّفر بالمجاز والصّور الشّعريّة إلّا قليلا، وهذا يُعدّ نقصًا في الكتابة الشّعريّة، والشّعر تصوير، ولغته خاصّةٌ يتميّز بها كلّ شاعرٍ عن غيره، ولن يتوفّر هذا العنصر إلّا إذا كان في شعره مجازٌ وتصويرٌ يُنحَتان من تجربته الخاصّة، وممّا يميّز شخصيّته. الأمثلة هي في أغلب ما كَتب، فلا داعي للإتيان بنماذج منها. وقد ذكرنا بعض الملاحظات عن هذه الخاصية في هذه الدّراسة، مع الإتيان ببعض الأمثلة[1].

و – تكرار الكلمات والجمل والصّيغ والمعاني:

هذه الخاصيّة بارزة بشكل كبير ولافت للنّظر، وهي بحاجة إلى دراسةٍ ونقدٍ وتقويمٍ. من الصّيغ المكرّرة كثيرا: (روح وريحان[2]، بشبر على شبر[3]، ريح الجنوب[4]، هبّت الصَّبَا[5]، ما لاح برقٌ وغنّت مطوّقةٌ[6]، رأْد

(1) لم أكن في حاجة إلى الإتيان بنماذج؛ لأنّ الطّابع العام لقصائد الدّيوان هو هذا، يمكن للقارئ أن يتعرّف على هذه الخاصيّة بسهولة بقراءة ما هو في الدّيوان.

(2) يُنظر الدّيوان، ص: 33، 223، 232، 240، 244.

(3) المصدر السّابق، ص: 32، 137.

(4) المصدر السّابق، ص: 142، 148.

(5) المصدر السّابق، ص: 21، 43، 49، 74، 80، 86، 106، 128، 132، 143، 148، 196، 232، 240.

(6) المصدر السّابق، ص: 161، 202، وردت العبارة بصيغ مختلفة (غرّد، ناح، مطوّقة، طائر، حمام، ورق..).

ضحى[1]، بحر البسيط[2]، ريب المنون[3]، وغيرها كثير..). هناك ألفاظٌ وجملٌ تكرّرت بشكلٍ كبيرٍ تعسر الإحالة إلى مكانها في الدّيوان، مثل كلمة «هدى»، لا تكاد قصيدة تخلو منها. وكأنّي بالشّاعر يتمثّل القرآن الكريم في هذا السَّنن - حسب تقديري - فقد سارعلى هديه في هذا السّياق عن عمد أو من دونه، وقد تكون هذه اللّفظة أحد مفاتيح شخصيّته. من هذه الكلمات المكرّرة - أيضًا - بكثرة: (نور، شهد، طاب، نسيم..).

لم أشر إلى مواطن تكرار صورٍ ومعانٍ ولوحاتٍ وآياتٍ قرآنيّة، فهي كثيرة، هل يمكن عدّ هذه الكلمات والصّيغ مفاتيح لشخصيّة الشّاعر أيضًا؟

ز - إنهاء القصائد بالصّلاة والسّلام على النّبيّ ﷺ:

أغلب قصائد الدّيوان تنتهي بالصّلاة والسّلام علي سيّدنا محمد ﷺ، وقد وردت هذه التّركيبات متنوّعةً في صيغها وكلماتها ووصفها، لكنّها كانت متّفقةً في دلالاتها على رسم حقيقة شخصيّة الشّاعر الذي كان يحرص أن يبقى في دائرة الدّين. يتحرّك ويبدأ وينتهي في قوله ونظمه وكتابته بمقتضى الدّين الذي يدين به، ورمزه رسوله الذي جاء بالإسلام. أنهى الشّاعر حوالي ستّين قصيدة في الدّيوان بصيغة الصّلاة والسّلام على رسول البشريّة.

(1) المصدر السّابق، ص: 164، 166، 215.

(2) المصدر السّابق، ص: 33، 200.

(3) المصدرالسّابق، ص: 219، 224.

- **الخاتمة**

- قراءتي لديوان نفحات الرّبيع مكّنتني من الوقوف على حقيقة شاعريّة أحمد بن منصور البوسعيدي التي أهّلته أن يحجز له مكانًا بين صفوف شعراء عُمان، ويوجِد له مكانةً متميّزةً بينهم، وذلك بالنّظر إلى الخصائص المعنويّة والفنّيّة التي تميّز بها شعر الدّيوان.
- شعره سجلٌّ مهمٌّ في تأريخ عُمان، وسِفرٌ مفيدٌ في تسجيل مكانة الفكر الإباضي في حياة عُمان بخاصّة، ومسيرته بعامّة. وهو كتاب مفتوح يتعرّف من خلاله المتلقّي على ولاية مَنَح طبيعةً وعلمًا وحضارةً ودورًا في خضمّ الحياة العمانيّة.
- تطرّق الشّاعر في قصائده إلى موضوعات عديدة، حظي بعضها بالعناية أكثر من غيرها كـ: الفكر الإباضي، وتاريخ عُمان، ووصف الطّبيعة، والإشادة بالعلم والعلماء، وشغلت حيّزًا كبيرًا في الدّيوان. من بين العلماء الذين تناول الشّاعر مسيرتهم وأفضالهم في عدّة قصائد سماحة المفتي العام لسلطنة عُمان الشّيخ أحمد بن حمد الخليلي..إلى جانب الحكمة، والرّثاء، والجانب الاجتماعي. هذه الموضوعات كان لها نصيبٌ من اهتمام الشّاعر في الدّيوان، مع تسجيل غياب القضايا الإسلاميّة والعربيّة في شعره. لماذا؟
- التزم الشّاعر بالشّعر العمودي، وبوحدة القافية والكتابة على بحورٍ ثلاثةٍ فقط (الطّويل، والبسيط، والوافر) ما تفسير هذا؟
- أثر القرآن الكريم في شعر الدّيوان واضحٌ، وكان هذا الأثر متنوّعًا.

- يتنفّس الشّاعر في أجواء الأدب العربي القديم، وفي أساليب الكتابة القديمة. وكان مخزونه من اللّغة العربيّة والآثار الأدبيّة القديمة كبيرًا، كما كان لذلك أثره الواضح في توظيفه في نظمه.
- غياب تناول الحالة الأدبيّة في عُمان إلّا قليلًا، مع أنّها تعجّ بالأدباء في كلّ العصور، وتكثر فيها المجالس الأدبيّة، والعُماني - نكاد نقول - هو شاعر بالطّبع والسّليقة، وعُمان منبت الشّعراء.
- وجدنا في ديوان نفحات الرّبيع بعض المطارحات الشّعريّة بين الشّاعر وغيره، ولكن لا ترقى إلى أن تقدّم لنا صورةً عن الحراك الأدبي في عُمان، بينما نجد الشّاعر يواكب الحركة العلميّة في عُمان، ولو بشكل جزئي. هذه المواكبة تقدّم صورًا عن الحراك العلمي في زمانه، خاصّة ما يتعلّق بجهود الشّيخ أحمد الخليلي وبعض ما يتعلّق بولاية مَنَح.. لماذا غاب موضوع الحراك الأدبي في الدّيوان؟ السؤال معروض ومفتوح لمن يتناول شعر أحمد بن منصور البوسعيدي.
- ديوان نفحات الرّبيع في حاجة إلى إعادة إخراجٍ في طريقة ترتيب قصائده، إذ المفروض أن تخضع لمعيار محدّد، يساعد ويسهّل الأمر على من يرجع إليه.. توجد فيه أخطاء كثيرة في تشكيل الأبيات، لابدّ من مراجعتها وتصحيحها[1].

(1) قصيدة (مراسلات الإخوان) توجد فيها أخطاء كثيرة لا بدّ من تصحيحها. يُنظر الدّيوان، ص: 207 - 209.

- لم نتمكّن من الإجابة على كلّ الأسئلة، أو حلّ كلّ الإشكالات التي عرضناها في المقدّمة. هذا يعني أنّ الموضوع الذي تناولناه يظلّ مفتوحًا أمام الباحثين والدّارسين الذين تُنتظر منهم إسهامات فيه وفي غيره.
- نظرًا لقيمة شعر أحمد البوسعيدي ولغزارته ولاشتماله على موضوعات كثيرة، ونظرًا لقلّة الدّراسات حول شعره وربّما انعدامها، فإنّني اقترح مجموعة من الموضوعات لدراسة شعر الديوان هي:
- عُمان في شعر أحمد البوسعيدي.
- المذهب الإباضي في شعر أحمد البوسعيدي.
- العلم والعلماء في شعر أحمد البوسعيدي.
- الشّيخ أحمد بن حمد الخليلي في شعر أحمد البوسعيدي.
- الفتح وصاد وبوشر في شعر أحمد البوسعيدي.
- مَنَح في شعر أحمد البوسعيدي.
- الطّبيعة في شعر أحمد البوسعيدي.
- أثر القرآن الكريم في شعر أحمد البوسعيدي.
- التّناص في شعر أحمد البوسعيدي.
- لغة أحمد البوسعيدي من خلال ديوان نفحات الرّبيع.
- الإيقاع في شعر أحمد البوسعيدي.

- **المصادر والمراجع**

1. البوسعيدي، أحمد بن منصور (شيخ)، ديوان نفحات الرّبيع، ط1، دار القارئ للطّباعة والنّشر والتّوزيع، بيروت، لبنان، 1438هـ/ 2017م.
2. الحارثي، سالم بن حمد (شيخ)، ديوان الحارثي، ط1، مطابع النّهضة، مسقط، سلطنة عُمان، 1995م.
3. زكريّاء، مفدي، إلياذة الجزائر، إعداد وتوثيق وتقديم الدّكتور محمد عيسى وموسى، نشر مؤسّسة مفدي زكريّاء الثّقافيّة، الجزائر، 2004م.
4. القزويني الخطيب، جلال الدّين محمد بن عبد الرّحمن، التّلخيص في علوم البلاغة، ضبطه وشرحه عبد الرّحمن البرقوقي، دار الكتاب العربي، بيروت، (د.ت).
5. العدوي، خميس بن راشد، مراسلة خاصّة من مسقط، تاريخ: 28 من ذي القعدة 1438هـ/ 20 من أغسطس 2017م.

الجانب الأدبي
في منظومات الشّيخ سعيد الرّاشدي[1]

• مقدّمة

الشّيخ سعيد بن حمد بن عامر الرّاشدي (1287 - 1314هـ)[2] عالِمٌ تميّز بعلمه الغزير وتمكّنه من العلوم الشّرعيّة والعربيّة، رُبّيَ تربية إسلاميّة متينة، إذ أشرف على تعليمه وتكوينه مشايخ وعلماء كبار، وهو نفسه كان شغوفًا بطلب العلم، حريصًا على التّزوّد منه بشتّى الطّرق والوسائل، وفي مختلف المناطق في سلطنة عمان. بخاصّة العلوم الشّرعيّة والعربيّة، وقد ظهرت آثار هذه المثابرة في تحصيل العلم في شعره ومنظوماته العلميّة، التي نتناولها بالدّراسة في هذا البحث[3].

أشاد به وبشخصيّته وعلمه وخصاله كثير من العلماء والمشايخ، ما يدلّ على مكانته ودوره المتميّز في الحياة العلميّة في عمان[4]. قال عنه

---

(1) شاركتُ بهذه الدّراسة في ندوة «أعلام من حاضرة سناو(1)، المشايخ: سعيد بن حمد الرّاشدي وسالم بن حمد البراشدي وناصر بن راشد المحروقي». تنظيم مركز سناو الثّقافي الأهلي، سناو، سلطنة عُمان، أيّام الثّلاثاء، الأربعاء، الخميس: 16 - 18 من صفر 1441هـ/ 15 - 17 من أكتوبر 2019م..

(2) الدكتور مبارك بن عبد الله الرّاشدي، الشّيخ العلاّمة سعيد بن حمد الرّاشدي: حياته وآثاره، ط1، (د. م. ط) 1420هـ/ 2000م، ص: 20، 21.

(3) يُنظر التّفاصيل والإضافات في المرجع السّابق.

(4) يُنظر المرجع السّابق، ص: 20 - 41.

الشّيخ عبدالله بن حميّد (نور الدّين) السّالمي: «.. وكان مسارعًا إلى الخيرات، معروفًا بالسّكينة والوقار، تاركًا لحظوظ النّفس، ومتّصفًا بالكمالات الإنسانيّة، ومجدًّا في تحصيل العلم النّافع، وفي الاستفادة والإفادة فيه، ومهر في العلم مع صغر سنّه، فلقد توفّي وعمره نيّف وعشرون سنة على التّحرّي، ومات بعد أن شرع في التّصنيف، فإنّه قد صنّف منظومتين فائقتين في فنّهما، إحداهما: في الرّدّ على من يدّعي خلق القرآن، نونيّة سمّاها فيض المنّان، والثّانية: لامية في الدّفاع والجهاد سمّاها: علم الرّشاد»[1].

يقول الدّكتور مبارك بن عبد الله الرّاشدي عن سعيد بن حمد الرّاشدي: «..وتضلّع في علوم العربيّة، حتّى صارت سهلة القيادة، وقد ظهر أثر ذلك في شعره، من قوّة الأسلوب وغزارة المعنى، وبُعدِ البيان وسهولة التّناول، كما تمكّن في علم الكلام والأسلوب المنطقي في محاججة الخصم. وإن أردت فاقرأ منظومته النّونيّة التي عارض فيها قصيدة ابن النّظر في خلق القرآن، يبهرك حسن مشربها، وبلاغة أسلوبها، في

(1) الشّيخ نور الدّين عبد الله بن حميّد السّالمي، تحفة الأعيان بسيرة أهل عُمان، الجزء الثّاني، مكتبة الاستقامة، مسقط، سلطنة عُمان، (د. ت)، ص: 299. منظومة «**علم الرشاد**» ذكرها مبارك الرّاشدي باسم: «**أعلام الرّشاد في الدّفاع والجهاد**»، يُنظر كتاب: الشّيخ العلاّمة سعيد بن حمد الرّاشدي حياته وآثاره، ص: 75. قال مبارك الرّاشدي: «.. ومن نتائج معاناته من البغي في بلاده (سناو) يومئذ، أن قام بنظم فقه الجهاد في منظومته اللاّمية». المرجع السّابق، ص: 29.

محاورة الخصم القائل بخلق القرآن»[1].

«كما أنّ له يدًا طولى في علوم الفقه وأصول التّشريع، وخير دليل على ذلك منظومته في أحكام البغاة وجهادهم وشروط المحتسب، والقائم بالأمر من المسلمين، إلى غير ذلك من الأمر بالمعروف والنّهي عن المنكر..»[2].

وعلى الرغم من أنّه لم يعش إلّا عمرًا قصيرًا، فإنّه ترك آثارًا علميّة قيّمة: أصوليّة وفقهيّة وأدبيّة.. «إذ شرع في التّأليف وعمره بضع عشرة سنة»[3].

هو عالمٌ شاعر ناظم، أكثر آثاره العلميّة التي عُثر عليها كانت نظمًا. وهي لا تخلو من سماتٍ أدبيّةٍ، ما يمنح لبعضها أن يُدرج في خانة الأدب، وقد كشفنا عن ذلك في هذا البحث، وحلّلناه وناقشناه ونقدناه بما تمكّنّا منه، وبما هُدِينا إليه.

- **ملاحظات:**

- ما يعنيني في هذه الدّراسة هو الجانب الأدبي في منظومات سعيد الرّاشدي، لذا لم أعلّق على الجانب العلمي أو أناقشه فيها، ولم أتعرّض لمذهبه الفقهيّ والعقديّ وطريقة تعامله مع مخالفيه فيهما.

(1) المرجع السّابق، ص: 19، 20.

(2) المرجع السّابق، ص: 20.

(3) المرجع السّابق، ص: 41.

- ركّزت في التّحليل والتّفصيل والنّقد على عنصريّ التّأثّر بالقرآن والإيقاع، لأنّهما الأكثر بروزًا في منظومات الرّاشدي، وذكرت بقيّة العناصر في بنائه الأدبيّ لها باختصارٍ وبتعليقاتٍ قليلةٍ.
- استعملت كلمة «ناظم» بدل «شاعر»، على الرغم من أنّ الدّراسة التي قمت بها هي دراسةٌ أدبيّةٌ، تتّجه بنا نحو الشّعر لا النّظم، إلّا أنّني وجدت أنّ أغلب ما كتبه سعيد الرّاشدي كان نظمًا، لكنّه ببراعته في التّحرير والتّعبير والتّصوير، ونتيجة تكوّنه الأدبي وحبّه للأدب، ورغبته في تقديم علمه وآرائه ونظراته ونظريّاته بأسلوب يُشبع رغبته، ويسهم في جذب المتلقّي لآثاره، فقد صبغ بعض نظمه بالصّبغة الأدبيّة، فكان عنوان الدّراسة: «**الجانب الأدبي في منظومات الشّيخ سعيد الرّاشدي**». بذلك يقدّم نفسه نموذجًا للفقيه الأديب.
- أحيانًا أتجاوز التّعليق على ما يخصّ العناصر التي يحويها العنوان، إلى تعليقات أخرى، لبيان الملامح الأدبيّة في النّصّ المعالج، ذلك لأنّ العمليّة الفنّيّة تَبرز بالمكّونات التي بنتْ هذا النّصّ، أي إنّ التّكامل هو سمة الأثر الأدبي.. فأضطرّ للتّعرّض له، لمزيد من توضيح الأثر الفنّي فيه.
- تركت في بعض تحليلاتي وتعليقاتي الأمر من دون تقديم رأيي في بعض النّصوص، بدل ذلك عرضت على المتلقّي أسئلة لأعطيه الفرصة ليشارك في التّقويم، ثمّ لأفسح المجال للتّأويلات والتّفسيرات وإعطاء وجهات النّظر فيما قُدِّم وحُلِّل ونُوقش، بهذه الطريقة - حسب نظري -

ننوّع في طرق الدّراسة والبحث والمناقشة.

- وضعت بعض النّماذج التي عرضتها وحلّلتها تحت عنوان:
- «**متفرّقات في نظم الرّاشدي الأدبي**»، إذ لم أجد عنوانًا جامعًا لها، لكنّها جديرة بالتّناول لتكتمل صورة الشّيخ سعيد الرّاشدي الأدبيّة.

نسأل الله التّوفيق والسّداد والرّشاد.

القرارة/ الخميس 01 من ذي القعدة 1440هـ
04 من يوليو 2019م

• التأثّر بالقرآن

اجتهد الشّيخ سعيد الرّاشدي أنْ يضفي على منظوماته مسحةً أدبيّةً، فعمد إلى بعض الأساليب التي تحقّق له ذلك. هذا ما سجّلتُه ملاحظةً بارزةً في نظمه، فبعد قراءاتي لهذه المنظومات العلميّة، وبعد استقرائي لطريقة نظمها وجدت أنّ الناظم بناه على ركيزتين: الرّكيزة الأولى استلهام القرآن الكريم وتوظيفه في صياغته، والرّكيزة الثّانية: الإيقاع الذي تفنّن في إيجاده في نظمه ليبلّغ المعاني والأفكار إلى أ ذهان المتلقّين. بالإضافة إلى بعض العناصر التي استعملها أو لجأ إليها في نظمه، وسنذكر نماذج منها في هذا البحث.

القارئ لمنظومات سعيد الرّاشدي يحسّ بل يدرك أنّه يريد أنْ يرتبط بالقرآن: كلماتٍ ومعانيَ وصيغًا ونسوجًا تعبيريّة.. قال مثلًا:

وصَفوا إلهَهُم بما لم ْ يرضَهُ أهلُ الجودِ له، ولا ذُو الفلسفَهْ

إن قيلَ: عِجلُ السّامري، تخوَّفُوا صَنمًا، فقالُوا ذا قديمٌ فاعرفَهْ
جعلُوا لهُ رِجْلًا وَهَرْوَلَة، يدًا أذنًا وَعَيْنَيْ مُبْصِرٍ مُتشوّفَهْ[1]

ألا تحطّ بنا هذه الأبيات في قول الله عزّ وجلّ: ﴿.. **فكَذلِكَ أَلْقَى السّامِرِيُّ* فَأَخْرجَ لَهُمْ عِجْلًا جَسدًا لَهُ خُوَارٌ فقَالُوا هَذَا إِلَهُكُمْ وإِلَهُ موسَى فَنَسِي* أفَلَا يَرَوْنَ أَلّا يَرْجِعُ إِلَيْهِمْ قَوْلًا ولَا يَمْلِكُ لَهُمْ ضَرّا ولَا نَفْعًا**﴾ (طه/ 87- 89)[2].

ألا نقرأ في اللّوحة سخريّةً وتعريضًا بالمشبِّهة الذين يشبّهون الله عز وجلّ بمخلوقاته، حتّى يكبتهم النّاظم ويحرجهم ويبيّن ضلالهم، إذ ربط موقفهم بما فعله السّامريّ الذي استغلّ غياب موسى عليه السّلام، فأخرج لأتباعه عجلًا جسَدا، فقال لهم هذا إلهكم.. الإله الذي لا ينفع ولا يضرّ.

حين يكون للإله أعضاءٌ كما للبشر مخلوقاتِه، يكون الأمر ضلالًا، كضلال السّامريّ الذي جعل الإله جسدًا له خوارٌ.. فالقوم لا يقبلون بهذا التّشبيه، ولا يرضون به، لذا تخوّفوا من مقارنة الإله بالعجل، لكنّهم بقوا في تصوّرهم: أنَّ للإله أعضاء. فالإيحاءات التي يمكن أن يستنتجها المتلقّي من هذا الرّمز القرآني كثيرة، قد تكون منها المفارقة العجيبة في الاعتقاد والحذر من تصوير الإله بصورة تسيء إليه. ألا نقرأ في هذا الإيحاء سخريّة النّاظم من عقول مخالفيه؟

(1) الشّيخ سعيد بن حمد الرّاشدي، المجموعة الرّاشديّة (ديوان شعر)، إعداد وجمع إسماعيل بن حمد السّالمي، مطبعة إبراء، سلطنة عُمان، 2009م، ص: 107.
(2) يُنظر أيضا الأعراف/ 148.

نبقى مع الرّمز الموضوعي (موسى عليه السّلام) الذي استغلّه سعيد الرّاشدي ليفصح عن مكنونه، ونلتقي مع الصّورة الآتية:

إنْ قيلَ: إنَّ صفاتِه هي ذاتُه ... أم غيرُها، قالُوا معًا لَنْ نعرفَهْ
لكنْ أخونَا إربد، قدْ قالَها ... فرُمِي بصاعقة العذاب المتلفَهْ
وكذاك ابنُ أبيهِمْ فرعونُ قَدْ ... طلَب الجوابَ منَ الكليم فحَرّفَهْ
أتُرى مقالُهُم لغيرِ بلاهَةٍ ... وفهاهَة وبلادَةٍ مُتكَشِّفَهْ؟[1]

إنّ النّاظم – حسب فهمي – يستغرب ممّن يخالفه الاعتقاد: (أنّ صفات الله هي ذاته)، وكأنّي بهم طلبوا التّوضيح والدّليل، فلمّا قدّمهما لهم لم يقبلوا بهما، ولم يستجيبوا لما طلباه، كصنع فرعون، طلب من موسى عليه السّلام براهين على رسالته، فقدّمها له، لكنّه استنكف واستكبر وتجبّر. قال تعالى: ﴿ **قالَ أَوَلَوْ جِئْتُكَ بِشَيْءٍ مبين* قَالَ فَأْتِ بِهِ إِنْ كُنْتَ منَ الصّادِقِينَ* فَأَلْقَى عَصَاهُ فإِذَا هِيَ ثُعْبانٌ مُبِينٌ* ونَزَعَ يَدَهُ فإِذَا هِيَ بيْضاءُ للنّاظرين* قَالَ لِلْمَلَأ حَوْلَهُ إِنَّ هذا لَسَاحِرٌ عليمٌ* يريدُ أَنْ يُخْرِجَكُمْ مِنْ أَرْضِكُمْ بِسِحْرِهِ فماذَا تَامُرُونَ**﴾(الشّعراء/ 30 – 35).

المنكرون لمعتقد النّاظم طلبوا دليلًا، وفرعون طلب دليلًا، المنكرون لم يلتزموا بالاستجابة لنتائج ما طلبوا البرهنة عليه (حسب نظر النّاظم)، فالكلّ حرّف أو انحرف عن سواء الفطرة. هذا ما أغاظ النّاظم فوصف موقفهم بالبلاهة والفهاهة والبلادة. ما يثبت هذا الشّعور قوله بعد ذلك:

(1) المجموعة الرّاشديّة، ص: 108.

نَبَـذُوا عُقـولَهُم وراءَ ظهـورِهِـمْ فَهَوَى بِهِمْ ريحُ الهَـوَى في مَتْلَفَهْ[1]

قال تعالى: ﴿.. **فَنَبَذُوهُ وَرَاءَ ظُهُورِهِمْ وَاشْتَرَوا بِهِ ثَمَنًا قَلِيلًا فَبِئْسَ مَا يَشْتَرُونَ**﴾ (آل عمران/ 187). سواء كان ما ذكرناه هو المفهوم من اللّوحة أم غير ذلك، ما يهمّنا هو تأثّر النّاظم بالقرآن الكريم، والبقاء مرتبطًا به للتعبير والتّصوير، بدليل توظيف جملة قرآنيّة أخرى: «**صاعقة العذاب**» قال تعالى: ﴿**وَأَمَّا ثمودُ فَهَدَيْناهُمْ فاسْتَحَبُّوا العَمَى علَى الهُدَى فَأَخَذَتْهُمْ صَاعِقَةُ العَذابِ الهُونِ بِمَا كانُوا يَكْسِبُونَ**﴾ (فصّلت/ 17).

يقول الشّيخ إبراهيم بيّوض تعليقًا على الآية: «وصاعقة العذاب الهون هي التي عبّر عنها الله تعالى في آياتٍ أخرى بالرّجفة والصّيحة.. فيا ثمود إذا كنتم في الجبال مختفين، وفي الغيران آمنين، فماذا تصنعون بالرّجفة والصّيحة، إنّها صيحة غريبة مدويّة، لا يعلم شدّتها إلّا الله، والرّجفة هي دمدمة الأرض التي يُسمع لها دويٌّ مفزعٌ، فصُعِقوا بهذه الصّيحة، فأصبحوا في ديارهم جاثمين، باركين على ركابهم وقد تيبّست أجسامهم على هيكلتها، ولكن إذا مسستَها فهي رماد، وهكذا مكرُ الله. ذهبوا فرارًا إلى الجبال، ولكنّ الله تعالى سلّط عليهم صيحةً مدوّيةً، والصّيحة قاتلة..»[2].

ألا نقرأ في توظيف النّاظم هذه الآية، أو استلهامها في بيان ضلال

(1) المصدر انفسه.

(2) الإمام الشّيخ إبراهيم بن عمر بيّوض، في رحاب القرآن، ج16، (تفسير سورتي غافر وفصّلت)، تحرير عيسى بن محمد الشّيخ بالحاج، نشر جمعيّة التّراث، القرارة، غرداية، الجزائر، 1428هـ/ 2017م، ص: 419، 420.

مخالفيه في المعتقد، غضبَه واستياءَه من معتقدهم الفاسد، المدمّر لهم، المردي بهم في الهلاك المبين، والملحِق بهم مكرَ الله الشديد بما ينالهم من الصعق والعذاب المهين، والصّيحة المدوّية والرّجفة المدمدمة.. هذا التّوظيف بالإشارة إلى الآية يكشف عن شعور النّاظم العارم بالسّخط على مخالفيه الضّالين، حسب نظرته واعتقاده.

يبقى النّاظم مع موسى عليه السّلام في مواقفه، فيسترفد منها هذه اللّوحة، ويقول:

إِنْ قيلَ عَلَّقَهَا الإِلَهُ بِمُنْتَفٍ ... فِي سورةِ الأعرافِ، مَالُوا عَجْرَفَهْ
عَنْهُ إلى تَفْسيرِ لَنْ فِي النَّحْوِ إِذْ ... لَمْ يَفْهَمُوا استدلالَ أَهلِ المَعْرفَهْ
حجبُوا عَن اسْتِنْباطِ مَا نَطَقَ الـ ... ـكتابُ بِهِ بِأَسْتار الظِّلالِ المُسْدِفَهْ
نَسَبُوا إليهِ كُلَّ إِفْكٍ فِرْيَةً ... وَضَلالَةً وَجَهَالَةً مُتَكشّفَهْ
هَذَا وَكَمْ قَدْ فَرَّطُوا فِي جَنْبِهِ ... مِنْ بَاطِلٍ، لَا يَرْتَضِيهِ مُكيّفَهْ[1]

من سيرة موسى عليه السّلام ومواقفه يمتاح النّاظم ما يؤاخذ به مخالفيه في المعتقد: (عدم رؤية الباري يوم القيامة)، فيمعن في التّعريض بهم ويعيب عليهم البقاء في الضّلالة والجهالة، إذ منعوا أنفسهم أو حرموها من الفهم الصّحيح السّليم لآي الذّكر الحكيم، وغطّوا على عقولهم بظِلالٍ مسدفةٍ من الجهل.. ما نتج عنه سوء فهم تفسير قوله تعالى: ﴿**وَلَمَّا جَاءَ مُوسَى لِمِيقَاتِنَا وَكَلَّمَهُ رَبُّهُ قَالَ رَبِّ أَرِنِي أَنْظُرْ إِلَيْكَ قَالَ**

(1) المجموعة الرّاشديّة، ص: 112.

لَنْ تَرَانِي وَلَكِنِ انْظُرْ إِلَى الجَبَلِ فَإِنِ اسْتَقَرَّ مَكَانَهُ فَسَوْفَ تَرَانِي فَلَمَّا تَجلَّى رَبُّهُ لِلجَبَلِ جَعَلَهُ دَكًّا وَخَرَّ مُوسَى صَعِقًا فَلَمَّا أَفَاقَ قالَ سُبْحَانَكَ تُبْتُ إِلَيْكَ وَأَنَا أَوَّلُ المُومِنِينَ ﴾ (الأعراف/ 143).

نتيجة هذا الفعل وعاقبة هذا الموقف؛ التّفريط في جنب الله، بما ألحقه به هؤلاء المخالفون من باطل لا يُرتضَى، وهو مضمون الآية: { **أَنْ تَقُولَ نَفْسٌ يا حَسْرَتَى علَى ما فَرَّطْتُ في جنبِ اللهِ وإِن كُنْتُ لَمِنَ السّاخرينَ**﴾ (الزّمر/ 56)، التي استلهمها النّاظم، فأوحت له بما يحمل تشنيعًا على النّفوس، يدركه المتلقّي، حين يُحضِرُ موقف الكفّار الذين يتحسّرون يوم القيامة وهم يتعرّفون على العذاب الذي هم آيلون إليه؛ بسبب تفريطهم في جنب الله في الدّنيا.

ألا يمكن أن يكون هذا الاستلهام تذكيرًا لهؤلاء المخالفين أن يثوبوا إلى رشدهم، ويبتعدوا عن الاعتقاد الفاسد؟ هل ما اقتبسه النّاظم هو عبارة جاهزة ركِبها فركَّب تراكيبه لينقل مشاعره؟ مهما يكن التّفسير والتّقدير، فإنّ الاستعمال يسجّل ارتباط النّاظم بالقرآن الكريم.

من مجموعة آيات قرآنيّة وكلمات موحية، وتعبيرات دقيقة ومجازات عميقة.. قدّم النّاظم لوحة فنيّة تصويريّة رائعة، نقلت حقيقة معتقده، مع السّخريّة ممّن يخالفه في عقيدته. هكذا يتضافر الرّمز الموضوعيّ القرآنيّ، الذي أشار إليه النّاظم واستلهمه في التّعبير والتّحبير والتّصوير في تقديم لوحة فنيّة رائعة، لتصوير شعوره نحو مخالفيه، فقال:

قَدْ حَاوَلُوا إِطْفَاءَ نُورِ اللهِ، بَلْ يَأْبَى الإِلَهُ لِنُورِهِ أَنْ يخسفَهْ[1]

في هذه الصّورة الإشاريّة دلالاتٌ كبيرةٌ، ترتدّ بالمتلقّي ليلج إلى أعماق نفس النّاظم؛ ليكشف مدى امتعاضه من موقف المخالفين لمعتقده. قال تعالى: ﴿**يُرِيدُون أَنْ يُطْفِئُوا نورَ الله بِأَفْوَاهِهِمْ ويَأبَى اللهُ إلّا أَنْ يُتِمَّ نورَهُ ولَوْ كَرِهَ الكافِرُونَ**﴾ (التّوبة/ 32).

يظلّ النّاظم مرتبطًا بالقرآن الكريم، مندمجًا فيه، متفاعلا مع نسيجه، متأثّرًا بأساليبه، فيختار صيغًا وتراكيب قرآنيّة؛ يبني بها تراكيبه وجمله:

وَقالُوا: نَحْنُ أَصْدَقُهُمْ حَدِيثًا وأَقْوَمُ حجّةً وأعزّ حالًا[2]

المتمرّس بالقرآن الكريم أو العارف بتعبيراته لا يخطئ مواطن وجود الصّيغ الواردة في البيت.. في القرآن، كما يدرك دور هذه الصّيغ في بلورة فكرة البيت، ووعي قيمتها المعنويّة والشّعوريّة. قال تعالى: ﴿.. **ومن أَصْدَقُ مِنَ الله قيلًا**﴾ (النّساء/ 122)، **وقال**: ﴿..**ومن أَصْدَقُ مِنَ الله حَدِيثًا**﴾ (النّساء/ 87)، وقال: ﴿**إنّ ناشئة الليل أشدُّ وطئًا وأقومُ قيلا**﴾ (المزّمّل/ 6). وقال: ﴿..**أنا أَكْثَرُ مِنْكَ مالًا وَأَعَزُّ نَفَرًا**﴾ (الكهف/ 34).

قد يكون بين دلالات الآيات القرآنيّة ودلالات كلمات البيت اختلافٌ قليل، أو عدم المطابقة الكليّة بين الاستعمالين، هذا لا يهمّ النّاظم كثيرًا، ما يعنيه هو استلهام القرآن؛ ليستميل المتلقّي إلى صفّه، حين يتوجّه

(1) المصدر السّابق، ص: 113.

(2) المصدر السّابق، ص: 32، 33.

باهتمامه وتوجّهه إلى مصدر لا يأتيه الباطل من بين يديه ولا من خلفه، تنزيل من حكيم حميد. فمن لا يكون في صفّ النّاظم فهو غير سويّ، هذا ما جعله يقول مخاطبًا مخالفيه:

حَاشَا البَهائِمُ عَنْكُمْ يَا مَنْ هُمْ عَبَدُوا هوَاهُمْ مُخْلِصينَ لَهُ السَّفَهْ[1]

مجموعة من الآيات القرآنيّة تتزاحم أمام المتلقّي الذي يقرأ هذا البيت، ويُحضر أمامه حال النّاظم النّفسيّة أو الشّعوريّة أمام موقف مخالفيه، منها قوله تعالى: ﴿ **أَمْ تحسِبُ أنّ أكثرَهُم يَسمَعُونَ أو يَعْقلُونَ إِنْ هُمُ إلّا كَالأنْعامِ بَلْ همُ أضلُّ سَبيلًا**﴾ (الفرقان/ 44)، وقوله عزّ وجلّ: ﴿**أرأيْتَ منِ اتَّخَذَ إِلَهَهُ هواهُ أَفَأَنْتَ تكونُ عليهِ وكيلًا**﴾ (الفرقان/ 43)، وقوله عزّ وجلّ: ﴿ **فإنْ لَمْ يستَجيبُوا لكَ فاعلمْ أَنّما يتّبعُونَ أَهواءَهم ومن أضلُّ ممّن اتَّبَعَ هَواهُ بِغَيْر هُدًى مِنَ الله إنّ اللهَ لا يَهْدِي القوْمَ الظّالمينَ**﴾ (القصص/ 50)، وتبلغ السّخريّة مداها في قوله تعالى: «عبدوا هواهم مخلصين له السّفه». عبد هؤلاء هواهم بإخلاصِ السّفاهة له والفهاهة، بينما يقول الله تعالى عن المخلصين المؤمنين: ﴿ **وَمَا أُمِرُوا إِلّا لِيَعْبُدُوا اللهَ مُخْلِصينَ لَهُ الدّين حُنَفاءَ..**﴾ (البيّنة/ 5).

شتّان بين الإخلاصين. لقد قام النّاظم بتحويرٍ في الصّورة القرآنيّة، ووجّه بذلك المتلقّي ليقرأ حقيقة مشاعره، فأصبحنا مع صورة تحويريّة، أنتجت لنا سخريّة لاذعة مُعَرِّضة بالقوم الذين عناهم النّاظم. هذه الحال

(1) المصدر السّابق، ص: 113

دفعته ليقرّر ما أصابهم من العمى والجهل والضّلال والتّضليل:

لقَـــدْ أعمَـــاهمُ اللهُ، قـــوْمٌ عمُـوا التّأويـلَ فـارْتكبُوا الضَّـلالَا
دعَوْا لِـهَواهُمُ الـجُهَّالَ، مَنْ لَـمْ يُـوافِقْهُمْ، وظنُّـوا المـاءَ آلَا [1]

هذان البيتان يحيلاننا إلى آيات قرآنيّة، تصف بعض النّاس بالعمى والجهل والضّلال والإضلال، ممّا يمنحنا الحقّ أن نقول: إنّ النّاظم وقع تحت تأثير القرآن الكريم فكتب ما كتب، وصاغ تراكيبه بوحي منه.

من قراءتي المتكرّرة لمنظومات سعيد الرّاشدي أحسست أنّه يريد أن يبقى في كنف القرآن يتفيّأ ظلاله، من هذه المظاهر سرد بعض معاني القرآن، لإبلاغ فكرةٍ أو نقل شعورٍ، أو التّذكير بشيءٍ من معاني القرآن الكريم، كما جاء في الأبيات الآتية:

البـائِعُونَ لـمَوْلاهُمْ نُفُوسَـهُمْ بِجنّة الخُلْدِ، لَا زالَتْ لَهُمْ نُزَلًا[2]
ولـيسَ يُتْبَـعُ بـاغٍ فَـرَّ مُنْهَزِمًـا لَكِنْ إِذَا خِيفَ مِنْهُ الشّرُّ إِنْ وَأَلَا
حتّى يَفـيءَ لأَمْـرِ اللهِ مُرْتـجِعًا عَـنْ بَغْيِهِ، خائفًا مِنْ ذَنْبِهِ وَجِلا[3]
ودَليلُنـا في الكُـلِّ: لَـيْسَ كَمِثْلِـهِ شيءٌ، تَعالَى عنْ مَقال المُخْلِفَهْ [4]
هذا دليـلُ العقـلِ: ليسَ كمثلِهِ شـيءٌ، يُصـدّقُهُ مِـنَ القُـرْآن [5]

(1) المصدر السّابق، ص: 32.
(2) المصدر السّابق، ص: 39.
(3) المصدر السّابق، ص: 52.
(4) المصدر السّابق، ص: 111.
(5) المصدر السّابق، ص: 90.

وكمَا أَتَى فِي ريحِ عاد إذْ تُدَمْ ... مِرُ كُلَّ شَيْءٍ كَانَ في الأَكْوانِ
لَمْ تُثْنِهِ في الله لومَةُ لائِمٍ ... فاسمَعْ مقَالًا ليسَ بِالهذيَان[1]
واخْلَع النّعْلَيْنِ إنْ جئْتَ إلى ... ذاك الحَيّ، ففيهِ قُدسُنَا[2]
وهيّؤُوا لشيَاطينِ الوَرَى شُهُبًا ... مِنْ قاذفٍ دُرَرًا، أوْ واقِد شررَا[3]
ولا عليْكَ ولوْ بِالدَّفْعِ ماتَ إذا ... مَا لَمْ تَجِدْ مَلْجَأً عنه ولا قِبَلَا[4]

ألا ترتدّ بنا هذه الأبيات إلى الآيات الآتية: ﴿**إنّ اللهَ اشْتَرَى منَ المُومنينَ أَنْفسَهُمْ وأموالَهُمْ بأنَّ لهُمُ الجنَّةَ يُقاتِلون في سبيلِ الله..**﴾ (التّوبة/ 111)، وقوله تعالى: ﴿..**فَقَاتِلُوا التي تَبْغِي حتّى تَفِيءَ إِلَى أَمْرِ اللهِ..**﴾ (الحجرات/ 9)، وقوله عزّ وجلّ: ﴿**إنَّ الذينَ آمنُوا وعمِلُوا الصّالحاتِ كَانَتْ لهُمْ جنّاتُ الفردوسِ نُزُلًا**﴾ (الكهف/ 107)، وقول المولى: ﴿..**لَيسَ كَمِثْلِهِ شَيْءٌ وهُوَ السّميعُ البصيرُ** ﴾ (الشّورى/ 11)،

(1) المصدر السّابق، ص: 87.
(2) الشّيخ العلاّمة سعيد بن حمد الرّاشدي، ص: 32.
(3) المجموعة الرّاشديّة، ص: 81. انتهاء البيت بلفظة «شررَا «يسجّل على النّاظم خطأ، بينما نجد بدلها لفظة «شُعَلاَ» في كتاب الشّيخ العلاّمة سعيد بن حمد الرّاشدي، ص: 86. وهو ما ينسجم مع قافية المنظومة.
(4) المجموعة الرّاشديّة، ص: 64. في البيت خلل في الوزن، يبدو أنّ سعيد الرّاشدي نظم القصيدة اللّامية وهم يعيش أجواء سورة الكهف، فكثير من الكلمات التي وردت في السّورة لها حضور في هذه المنظومة، هل يمكن أن نقرّر: إنّ النّاظم استوحى في قافية منظومته الفاصلة التي انتهت بها معظم آيات سورة الكهف، فيكون هذا أحد مظاهر تأثّره الأدبي الفنّي بالقرآن الكريم؟

وقول المهيمن: ﴿ **وفي عادٍ إذ أرْسَلْنَا عليْهِمُ الرّيحَ العَقيمَ* مَا تَذَرُ مِنْ شَيْءٍ أَتَتْ عليهِ إلّا جَعَلَتْهُ كالرَّميمِ** ﴾ (الذّاريات/ 41، 42)، وقول الحقّ: ﴿ **..يُجاهِدُون في سبيل اللهِ ولا يَخافُونَ لَوْمَةَ لائِمٍ ذلكَ فَضْلُ اللهِ يُؤتيهِ مَنْ يَشاءُ واللهُ واسعٌ عليمٌ** ﴾ (المائدة/ 54). وقوله سبحانه وتعالى: ﴿ **إِنِّيَ أَنَا رَبُّكَ فاخْلَعْ نَعْلَيْكَ إِنّكَ بالوادِ المُقَدَّسِ طُوَى** ﴾ (طه/ 12).

قال الإمام الشّيخ إبراهيم بن عمر بيّوض معلّقًا على الآية: (**فاخْلَعْ نَعْلَيْكَ إِنّكَ بالوادِ المُقَدَّسِ طُوَى**) التي خاطب الله عزّ وجلّ بها موسى عليه السّلام: «إنّك في مكان مقدّس مبارك، وأيّ بركة وقداسة لهذا المكان أعظم من أن يختاره الله تعالى ليكلّم فيه كليمه موسى عليه السّلام.. إنّك يا موسى بحضرة الله، بحضرة الجليل العظيم، ولا يليق أن تطأ هذا المكان المقدّس بنعليك. هكذا علّمه ربّه أدب التّواضع..»[1].

بالمقاربة بين مدلول الآية كما بيّنه الشّيخ بيّوض، وما ذكره النّاظم، بالإشارة إلى الآية، مستلهمًا لها.. نقرأ دعوة الحورالعين المؤمن التّأدّب وهو يرتاد حرمها، كما فعل موسى عليه السّلام، بعد أمر الله المتعالي القدّوس بتكليمه في أدب وفي هيئة حسنة، فيهما التّذلّل والخضوع والتّواضع.. أليس في اقتباس النّاظم هذه الصّورة إيماء وإيحاء إلى العمل الكبير من أجل الظّفر بها يوم الجزاء الأكبر؟ يدلّ على ذلك مطلع المقطوعة:

(1) الإمام الشّيخ إبراهيم بن عمر بيّوض، تفسير سورتي مريم وطه، تحرير عيسى بن محمد الشّيح بالحاج، نشر جمعيّة التّراث، القرارة، غرداية، الجزائر، 1416هـ/ 1995م، ص: 241.

أَيُّهَـا العَاشِـقُ مَعْنَـى حُسْـنِنَا مَهْرُنَـا غَـالٍ لِـمَنْ يَـخْطُبُنَا[1]

من الآيات المقتبسة قوله تعالى: ﴿..**إِلّا أَنْ تَـأْتِيَهُمْ سُـنَّةُ الاَوَّلـينَ أَوْ يَأتيهُمُ العذابُ قُبُلًا**﴾ (الكهف/ 55)[2].

ارتباط النّاظم بالقرآن الكريم دفع به لاقتفاء أساليبه في التّعبير والصّياغة، من هذه الأمثلة ما يأتي:

ومـنْهُمْ سـالبٌ للمـالِ مُنْتَهِـبٌ جهرًا، يدين بتحريمِ الذي أَكَلَا

ومِـنْهُمْ آخِـذٌ للمـالِ مُخْـتَلِسٌ ومنهم سارقٌ بالسّرِ قد خزلا[3]

أعتقد أنّ النّاظم يريد أن يبقى مع القرآن الكريم مرتبطًا به من خلال نسيج نظمه، نتأمّلُ في الأبيات السّابقة، ونَتعمّقُ في سياقاتها، ونعرضها على بعض الآيات القرآنيّة، لنقف على هذه الحقيقة.. مثل قوله تعالى: ﴿**ثُـمَّ أَوْرَثْنَا الكتابَ الذينَ اصْطَفَيْنَا منْ عِبادنَا فَمِنْهُمْ ظَالِمٌ لنَفْسِهِ ومِنْهُمْ مُقْتَصِدٌ ومنْهُمْ سَابِقٌ بِالخَيْراتِ بِإِذْنِ اللهِ ذلكَ هوَ الفضْلُ الكَبيرُ**﴾ (فاطر/ 32). ألا يمكن أن نلمس أسلوب هذه الآية في البيتين السّابقين؟

ضـمّنتُها نَهْـجَ أُسْـدٍ سـادَةٍ غُـرُر قدْ مَحَّقُوا الجُورَ لمَّا مَحَّصُوا السُّبُلَا[4]

قال تعالى: ﴿**ولِـيُمَحِّصَ اللهُ الـذينَ آمَنُـوا وَيَمْحَـقَ الكـافِرينَ**﴾ (آل عمران/ 141).

---

(1) الشّيخ العلاّمة سعيد بن حمد الرّاشدي، ص: 32.

(2) يُنظر ورود كلمة «قِبَل» سورة النّمل/ 37.

(3) المجموعة الرّاشديّة، ص: 43.

(4) الشّيخ العلاّمة سعيد بن حمد الرّاشدي حياته وآثاره، ص: 86.

لا أجد مناسبة واضحة بين البيت والآية القرآنيّة، إلّا الولوع بالاقتباس من القرآن الكريم؛ لتقديم صياغة موشّاة ببركة الذّكر الحكيم، ولمساعدة فكرة البيت أن تكون لها مصداقيّة، أو لتقريب المعنى وترسيخه في ذهن المتلقّي وقلبه، حين يقرؤه مرتبطًا بالكتاب المقدّس، من دون سلب أيّ علاقة للبيت بالقرآن الكريم، لكنّها علاقة ليست قويّة، ربّما اقتبس النّاظم روح الآية فوظّفها في نظمه، وقد تكرّر هذا الاقتباس في البيت الآتي:

مولاي محّص دينك الحقّ الذي ترضاه لي وامْحقْ به المُستنكفَهْ[1]

من أمثلة ولوع النّاظم باستعمال كلماتٍ قرآنيّةٍ تكراره بعض كلمات الذّكر الحكيم، منها لفظة: «حِوَلا»، وكأنّه آنس أنّها خير ما يؤدّي عنه المعنى الذي يقصده أو ينشد الإفصاح عنه:

أمَّا عَداوةُ أهلِ البَغْيِ واجبَةٌ عَلَى المُكَلَّفِ، لَوْ بِالقَلْبِ لا حِوَلَا[2]

وهَكَذا الحُكمُ فيمَنْ صارَ مُشْتَهِرًا بالبَغْيِ، لا يَبْتَغِي عنْ بَغيِهِ حِولا[3]

كذاكَ مالُ قريبٍ، إنْ قدرتَ عَلى إنقاذه، فعليْكَ الدّفع، لا حِوَلَا[4]

والدّليل على هذا القصد وهذا الارتباط أنّ النّاظم أتى بلفظة «نزلا» مع الأبيات المذكورة التي تضمّنتها آية قرآنيّة[5]، ليبقى مع نسوج سورة

(1) المجموعة الرّاشديّة، ص: 113، 114.

(2) المصدر السّابق، ص: 51.

(3) المصدر السّابق، ص: 45.

(4) المصدر السّابق، ص: 63.

(5) يُنظر أيضًا سورة التّوبة/ 111.

الكهف التي منها لفظة «حِولَا»:

البـائعُونَ لِمـولاهُمْ نفُوسَـهُمْ بجنَّةِ الخُلْدِ، لَا زَالَتْ لَهُمْ نُزُلَا[1]

قال تعالى: ﴿**إنّ الذين آمنُوا وَعملُوا الصّالحاتِ كانتْ لهُمْ جنّاتُ الفردَوْسِ نُزُلًا* خَالدينَ فيهَا لا يَبْغُونَ عَنْهَا حِوَلًا**﴾ (الكهف/ 107، 108).

هكذا نسجّل أنّ من مظاهر تأثّر سعيد الرّاشدي بالقرآن الكريم حضورَ كلماتٍ قرآنيّةٍ كثيرةٍ في نظمه، هذه الكلمات تحمل دلالات قرآنيّة، ما يؤكّد لنا ذلك تقارب هذه الكلمات في نظم الرّاشدي بالمعاني التي حملتها في القرآن الكريم[2].

يُنظَر في القصيدة اللّامية، ففيها سخريّة وتأثر بسورة الجنّ في صياغتها، مع تكرار كلماتٍ معرّفةٍ بـ «أل» التي تحمل مفهوم الحصر ودلالة التّمكّن من بين الصّفات التي تحملها تلك الكلمات.. هذه نماذج من هذا الاستعمال:

وأنّـا الطّـاهرون دمًـا وأنّـا على التّنجيس لا نرضى احتمالَا

...وأنَّـا القَائِسُـونَ إذا أَرَدْنَـا ونَمْنـعُ منـهُ، إنْ شِـئْنَا رِجَـالاَ

وأنَّـا الآخِـذونَ بِمَـا أَرَدْنَـا ونَمْنَـعُ إنْ شِـئْنَا رِجـالا[3]

(1) المجموعة الراشديّة، ص: 39.

(2) الأمثلة كثيرة، ذكرنا بعضها في الشّواهد التي أثبتناها في هذا البحث، يمكن لقارئ منظومات سعيد الرّاشدي ملاحظة هذه الظّاهرة.

(3) ورد الشّطر هكذا: «وأنّا التّاركُون روًى وقالَا» في كتاب: الشّيخ العلاّمة سعيد بن حمد الرّاشدي حياته وآثاره، ص: 74.

وأنّـا الـوَارِدُونَ لِمَـا اشْـتَهَيْنَا سـواءٌ مِلْحًـا كـان أم زُلالا
...وأنّـا المُنْصِفونَ إِذَا ارْتشَيْنَا على حُكْمٍ، نُحاولُ منهُ مالا[1]

1- هذه الأبيات - بصيغها - تحيلنا مباشرة إلى سورة الجنّ، قال تعالى: ﴿**وأنّا لمسنا السّماء...وأنّا كنّا نقعد منها...وأنا لا ندري أشرّ...وأنّا منّا الصّالحون...وأنّا ظننّا...**﴾ (الجنّ/ 8 - 12)[2]. حين نقارب بين هذه الآيات والأبيات التي أثبتناها، نحسّ بتعلّق الرّاشدي الشّديد بأسلوب القرآن الكريم.

2- نسجّل التّوازن بين مكوّنات الأبيات؛ كلماتٍ وجملًا، ما أحدث إيقاعاتٍ رتيبةً، أضافت للأبيات جمالًا وروعةً فنّيةً.

3- نحسّ في هذه الأبيات بنفس الشّاعر الجاهلي عمرو بن كلثوم في الفخر، في معلّقته التي تبدأ هكذا:

ألا هُبّي بِصَحنك فا صْبَحينا ولا تُبْقِي خُمُورَ الأنْدَرِينَا
أبَا هِنْدٍ لا تَعْجَلْ عَلَيْنَا وَأَنْظِرْنَا نُخْبِرْكَ اليَقِينَا
بأنّا نُوردُ الرّايات بيضًا ونُصْدِرُهُنَّ حُمْرًا قَدْ روينَا[3]

هذه الملاحظات سجّلت للأبيات مسحة أدبيّة فنّية.

هذا الكمّ الهائل من الآيات القرآنيّة المقتبسة والمستلهمة والموظّفة في

(1) المجموعة الرّاشديّة، ص: 34، 35.

(2) الآيات برواية حفص.

(3) حنّا الفاخوري، منتخبات الأدب العربي، ط5، منشورات المكتبة البولسيّة، بيروت، لبنان، 1970م، ص: 32.

منظومات الرّاشدي تدعو إلى التّأمّل ودراسة الظّاهرة، وتحليلها وتفسيرها وتعليلها، وربطها بشخصيّة النّاظر وبيئته، ثمّ نقدها وتقويمها.. عسى أن يحصل هذا في الدّراسات المستقبليّة.

• الإيقاع

الموسيقى عنصر أساس في الشّعر، بها يبدع الفنّان ويؤثّر في المتلقّي، فهي: «تترجم عن أفكاره، وتنوب عن عواطفه ومشاعره، بما توفّره له من ظلال، وما تهيّئه من الأجواء كي يعبّر، وللمستمع كي يفهم ويعي..»[1]. والموسيقى في الشّعر: وزن وجرْس وإيقاع.

نتناول في هذا المبحث الإيقاع في منظومات الرّاشدي، وقد لاحظنا أنّ النّاظم أعطى أهميّة كبيرة للإيقاع بمختلف أشكاله ومظاهره، حتّى ولو لم يكن عاليًا ومتميّزًا؛ لأنّ أغلب ما كتبه كان نظمًا وليس شعرًا، ومع ذلك وجدنا نماذج رائعةً في النّظم، نعرض بعضها فيما يأتي.

أ ـ الإيقاع المتولّد من صيغة معيّنة وتكرارها:

الإيقاع المتولّد من صيغةٍ معيّنةٍ وتكرارها يُنتج موسيقى رتيبةً، تُشيع نغمًا يستجيب لعواطف الشّاعر، ويطرب المتلقّي والمستمع. نجد لهذا النّوع من الإيقاع حضورًا بقوّةٍ في منظومات الرّاشدي. قال:

---

(1) الدّكتور محمد بن قاسم ناصر بوحجام، الصّورة والموسيقى في الشّعر العُماني الحديث (عند الاتّجاه المحافظ)، ط1، مكتبة الضّامري للنّشر والتّوزيع، السّيب، سلطنة عُمان، 1435هـ/ 2014م، ص: 83.

أتُــرَى مقالــهمُ لغيــر بلاهَــةٍ وفَهاهــةٍ وبــلادَةٍ مُتَكَشّــفَهْ[1]

الإيقـاع في هـذا البيـت تكـوّن مـن صـيغة «فَعَالـة» ومـن تكـرار حـرف «الهاء». إنّ تكرار صيغة معيّنة وتكرير حرف حلقي يحدث موسيقى تعبّر عـن حسـرة النّـاظم علـى موقـف غيـر مقبـول عنـده، صـادر ممّـن يعنيهم بالإشـارة. حـين نضـيف إلـى هـذا الإيقـاع السّـؤال الـذي يحمـل تقريـرًا أو إنكارًا.. نعي ما أبلغه إلينا النّاظم.

تتكرّر الصّيغة في البيت الآتي، وبالمعنى نفسه والدّلالة ذاتها:

نســبُوا إليْــهِ كُــلّ إفْــكٍ فريَــةً وضـلالةً وجَهالـةً مستكشـفَهْ[2]

ما تقويمنا لتكرير الإيقاع بتكرير الصّيغة وتكرير المعنى وتكرير كلمة: مستكشفه، متكشّفه؟ هل لذلك دلالة خاصّـة؟ هـل هـذا إيجـابي في الـنّظم من باب تأكيد المعنى؟ هل هو سلبي من منظور الحشو؟ هل هو استجابةٌ للرّغبة في إيجاد الإيقاع؟

في قصيدة: «**أعلام الرّشاد في الدّفاع والجهاد**»- التي تَعدّ سبعة ومِائَتَي بيت(207)- تكرّرت بعض الصّيغ مثل: (فاعـل، مفتعـل، منفعـل، فعالـة، افتعـل، انفعـل..) أنـتج هـذا التكـرار بهـذه الرّتابـة إيقاعًـا متميّـزًا، أسـهم في توصيل الأفكار والمعاني إلى المتلقّي. مثلًا: تكرّرت صيغة «فاعـل» أكثر من 66 مرّةً، صـيغة «مفتعـل» أكثـر مـن 30 مـرّةً، صـيغة «فعالـة» أكثـر مـن

(1) المجموعة الرّاشديّة، ص: 108.

(2) المصدر السّابق، ص: 112.

ثماني مرّات، صيغة «منفعل» أكثر من أربع مرّات، صيغة «افتعل» أكثر من خمس عشرة مرّة، صيغة «انفعل» أكثر من أربع مرّات.

أمّا في المنظومة الهائيّة التي تعدّ ستّةً وستّين بيتًا، فقد تكرّرت فيها الصّيغ الآتية: صيغة «مُفعِلة» أربع عشرة مرّةً، وصيغة «فَعالة» ثماني مرّاتٍ، وصيغة «فَعْلَلة» ستّ مرّاتٍ، وصيغة «مُستَفْعلَة» أربع مرّاتٍ، إضافة إلى صيغٍ أخرى تكرّرت في المنظومة.

في المنظومة النّونيّة المسمّاة (فيض المنّان في الرّدّ على من ادّعى قدم القرآن) – التي تَعدُّ أربعةً ومائة بيتٍ (104) – صيغٌ كثيرةٌ تكرّرت في أبياتها. نذكر بعضها: صيغة «فعلان» تكرّرت خمسًا وثمانين مرّةً، صيغة «فاعل» تكرّرت ستًّا وثلاثين مرّةً، صيغة «تفعيل» تكرّرت ستّ عشرة مرّة.

هذا التّكرار يلفت النّظر، أوّلًا: لتحليله وتفسيره والوقوف على أسبابه والدّوافع إليه.. هل كان من النّاظم بشكل طبيعيّ عفويّ؟ هل هو ناتجٌ عن رغبة في توفير الإيقاع في النّظم؟ لماذا اعتمد هذه الصيغ بالذّات؟

ثانيا: ما التّقويم الذي يُعطى لهذا الإيقاع؟ هل أفاد النّظم؟ هل ألحق به خللًا؟ هل المنظومات العلميّة في حاجةٍ إليه؟

مهما تكن الإجابات والتّقديرات.. فإنّ هذه الصّيغ كان لها دورٌ في إيجاد إيقاع في المنظومة، سجّلت مظهرًا من مظاهر النّظم عند سعيد الرّاشدي.

ب ـ الإيقاع النّاتج من توازنٍ وتوازٍ في تراكيب الأبيات:

«قد يُحدِث الشّاعر الإيقاع في شعره؛ بإيجاد توازن وتوازٍ وتساوٍ بين فقرات تراكيبه التي يصوغها، وهو ما يساعد على إيجاد تقابلٍ بينها، ممّا يوفّر صفة التّماسك في نسيج الكتابة»[1]. فما نصيب منظومات الرّاشدي من هذا النّوع من الإيقاع؟ وما قيمته فنّيًّا؟

أمّا البُغَاةُ صنُوفٌ، مِنْهُمُ فئةٌ ... جاءَتْ تُقاتلُ أُخْرَى في البُيوتِ بلَا
حقّ، وتُخرجُهُمْ جَهْرًا، وتَسْلبُهُم ... قَهْرًا، وتَسْتأصِلُ الأَمْوَالَ وَالنَّسَلَا[2]
أَوْ مُفْسِدًا نَشَبًا، أَوْ قَاصِدًا سَلَبًا ... أَوْ مُنْفِرًا غَنَمًا، أَوْ طَارِدًا إِبِلَا [3]
كَذَاكَ إِنْ قَصَدُوامَالًا، وإِنْ قَتَلُوا ... نَفْسًا، وإِنْ أَفْسَدُوا شَيْئًا ولَوْ سَهَلَا[4]

زيادة على التّقسيم والتّوازن بين جمل البيتين، نلتقي بحرفَين شفويين، أحدثا جرْسًا خاصًّا، هما: الباء والميم. وكذا تكرار حرف الرّاء:

وَمِنْهُمُ سَالِبٌ للمَال مُنْتَهِبٌ ... جَهْرًا، يَدينُ بتحريمِ الذي أكلا
ومنهم آخذ للمال مُختلسٌ ... ومنهمْ سارِقٌ بِالسِّرِ قَدْ خَزَلا[5]

ألا نشعر بالمقاربة بين البيتين وقوله تعالى: ﴿**ثُمَّ أَوْرَثْنَا الكتابَ الذينَ اصْطَفَيْنَا مِنْ عبادِنَا فَمِنْهُمْ ظالمٌ لِنَفْسِهِ ومِنْهُم مُقْتَصِدٌ ومِنْهُمْ سابِقٌ**

(1) الصّورة والموسيقى في الشّعر العُماني الحديث، ص: 90.
(2) المجموعة الرّاشديّة، ص: 42.
(3) المصدر السّابق، ص: 54.
(4) المصدر السّابق، ص: 105.
(5) المصدر السّابق، ص: 43.

بالخَيْرَاتِ بإِذْنِ اللهِ ذلكَ هوَ الفضْلُ الكبيرُ﴾ (فاطر/ 32).

وهَيّؤُوا لِشَياطينِ الـوَرَى شُـهُبًا من قاذفٍ دُرَرًا، أو وَاقِدٍ شُعَلَا[1]

زيادة على التّقسيم والتّوازن، نقرأ في البيت روح الآية: ﴿**إلّا مَنْ خَطِفَ الخَطْفَةَ فَأَتْبَعَهُ شِهابٌ ثاقِبٌ** ﴾ (الصّافات/ 10)، والآيتين: ﴿**وإنّا لَـمَسْنَا السَّماءَ فَوَجَدْناهَا مُلِئَتْ حَرَسًا شديدًا وَشُهُبًا* وإنَّا كُنَّا نَقْعُدُ مِنْهَا مقاعِدَ للسَّمْعِ فَمَنْ يَسْتَمِعِ الآنَ يَجِدْ لَهُ شِهَابًا رَصَدًا﴾** (الجنّ/ 8، 9).

في معرض كشف النّاظم عن حال مخالفيه والسّخريّة منهم ومن معتقدهم، اختارَ هذه اللّوحة لتصويرهم، وهم يظهرون بما يتنافى مع الفطرة، فاختار تراكيب قرآنيّةً، تنسب القوّة لله عزّ وجلّ، والحقّ والصّدق والصّواب له في تهكّم وتفكّه وتندّر، مع اللّجوء إلى التّوازن والتّوازي في الجمل:

وقالوا: نَحْنُ أَصْدَقُهُمْ حَديثًا وأقـوَمُ حُجَّـةً وأعـزُّ حـالا

وأحسنُهم لـدَى التّدريسِ صَوْتًا وأكثـرهم إذا شِـئنا جِـدَالَا[2]

جمع البيتان بين استلهام القرآن والتّوازن في الجمل والتّماثل في الصّيغ (أحسن، أكثر، أصدق، أقوم، أعزّ). قال تعالى: ﴿.. **ومَنَ أَصْدَقُ مِنَ اللهِ حَديثًا﴾** (النّساء/ 87)، وقال: ﴿.. **ومَنَ أَصْدَقُ من اللهِ قيلًا﴾** (النّساء/ 122).

(1) الشّيخ العلاّمة سعيد بن حمد الرّاشدي حياته وآثاره، ص: 86.

(2) المجموعة الرّاشديّة، ص: 32، 33.

كثر في نظم سعيد الرّاشدي هذا النّوع من أساليب الكتابة، إذ نراه يجد متعةً في صياغة إيقاعاتٍ مطربةٍ معبّرةٍ جاذبةٍ للمتلقّي، وخاصةً حين يأتي منه هذا بتلقائيّة، فيقبل القارئ والمستمع على هذه المنظومات ليتعلّم منها وينشأ على مضمونها، وهو الهدف من نظمها. وخاصّة أنّ ما يتناوله علمٌ وفقهٌ وعقيدةٌ، قد يشعر المتلقّي معه بالانقباض والجفاف، فينفّره هذا من الإفادة من تلك المنظومات. لذلك آثر النّاظم هذه الطّريقة، وهي تقديم المنظومات بالأسلوب الأدبيّ الذي من سماته أو مظاهره إحداث إيقاعاتٍ خاصّةٍ، منها سبيلُ التّوازي والتّساوي بين جمل الأبيات أو تراكيبها.

قد يكون لطبيعة تكوين سعيد الرّاشدي أو نشأته الأدبيّة أثرها ودورها في هذا التّوجّه. وقد يكون هذا سبيل كلّ عالمٍ متمكّنٍ، وهي أن يكون أديبًا قبل أن يكون عالمًا، فتتعاون الصّفة العلميّة والصّفة الأدبيّة في تقديم معارفه لغيره. هل يُحسَب صاحبنا في زمرة هؤلاء العلماء الأدباء؟ نترك الحكم للمتلقّي المتخصّص والدّارس المتمرّس والباحث المتمكّن.

ج- الإيقاع المنبعث من تكرير حروف معيّنة:

اعتنى سعيد الرّاشدي عناية لافتة للنّظر باستثمار حروف معيّنة وتكريرها في صياغته النّظميّة، والأمثلة على ذلك كثيرةٌ، نأتي بنماذج للتّدليل على وجود هذا النّوع من الإيقاع في نظمه وشعره:

هَوِّنْ عَلَيْكَ - هُدِيتَ - واطَّرِحِ الهَوَى ... لا تَغْتَرِرْ بِسَفاسِفِ الشّيْطانِ

وارْجِعْ إِلَى التّحقيقِ والتّدقيقِ، لا ... تَرْكَنْ إِلَى التَّقْليدِ في ذَا الشَّانِ

أَيَصِحُّ في ذا الدِّينِ تقْليدُ الهَوَى كفِعـالِ قَـوْمٍ قلَّـدُوا الـذّيمَانِي
وِلَمَنْ بِأَذْيـالِ الـهَوَى مُتمَسِّـكٌ فَهْوَ الحجابُ لـهُ منَ الـرّحمنِ
تُلفيـهِ فِـي دَأْمـاءِ جَهْـلٍ راسِـيًا فِي غيِّـه، كَالوَالـهِ الحَيْـران [1]

التعليق على الأبيات:

1. تكرار حرف الهاء، يكشف عن حال الضّيق والحسرة من معتقد مَنْ يخاطبهم النّاظم. «الهاء» حرف حلقي، صفته الهمس والخفوت، والهمس يقصد به: «ضعف اعتماد الصّوت على مكان خروجه، فيجري معه النّفس»[2]، هذه «الهاء» المهموسة تساعد النّاظم على إخراج الكمد من قلبه. ألا يحمل هذا الاستعمال علامات الغصّة التي يشعر بها النّاظم؟ إذ بتكرار «الهاء» يشعر المتلقّي بذلك، وبهذا يكون الحرف بجرسه قد صوّر الحالة الشّعوريّة للنّاظم.
2. تكرار لفظة «الهوى» لافت للنّظر، يدرك المتلقّي أنّ النّاظم قصد إلى التّركيز والتّأكيد على ضلال القوم بسبب اتّباع الهوى والتّقليد، بدل التّدقيق والتّحقيق، كلّ هذا هو من نتائج الجهل.
3. اللّجوء إلى المجاز والتّشبيه إلى جانب تكرار كلمة الهوى وحرف الهاء ساعد على الإفصاح عن حقيقة المشاعر السّاخطة على المواقف غير الصّحيحة.

(1) الشّيخ العلاّمة سعيد بن حمد الرّاشدي حياته وآثاره، ص: 89.
(2) الدّكتور عبد الواحد وافي، فقه اللّغة، ط 6، مطبعة الرّسالة، 1968م، ص: 362.

4. استعمال أفعال الأمر التي تدعو إلى التّخلّص من أذيال الهوى وترشد إلى الاستمساك بوسائل الهداية أوضح رغبة النّاظم وحرصه على إنقاذ الضّالين في المعتقد[1].
5. توشية الأبيات أو الفكرة بسؤالٍ إنكاريٍّ أو تقريريٍّ أعانت على بيان العاقبة الوخيمة للسّير والتّصرّف بِهَدْيِ الهَوَى.
6. لم يغب القرآن الكريم عن هذه اللّوحة، فقد استلهم النّاظم قوله تعالى: ﴿**فَإِنْ لَمْ يَسْتَجِيبُوا لَكَ فَاعْلَمْ أَنَّمَا يَتَّبِعُونَ أَهْوَاءَهُمْ وَمَنْ أَضَلُّ مِمَّنَ اتَّبَعَ هَوَاهُ بِغَيْرِ هُدًى مِنَ اللهِ إِنَّ اللهَ لا يَهْدِي القَوْمَ الظّالِمِينَ**﴾ (القصص/ 50)[2].

ألا تشير الآية إلى أنّ من لا يستجيب لهدى الله، ويبقى تابعًا لهواه، يكون محجوبًا عن الله وهديه، كما ورد في الأبيات؟ بذلك يكون التّقارب بين الآية والأبيات؟ والاستثمار والاستلهام مقبولين.

بعد الحسرة والأسى صوّر النّاظم هيامه وعشقه للحور العين، في لوحةٍ فنّيةٍ، بناها على حرف «النّون» الذي كرّره في الأبيات الآتية إحدى وثلاثين مرّةً (31). حرف «النّون» يتميّز بصفة الغنّة التي تتناسب مع الحنين والشّوق والهيام والعشق، وتكرار هذا الحرف في النّصّ أحدث جرْسا خاصًّا أفاد النّاظم في التّصوير، وجذب المتلقّي للتّفاعل مع الأبيات:

(1) لاحظنا كثرة استعمال سعيد الرّاشدي أفعال الأمر في منظوماته، ما كوّن ظاهرة في حاجة إلى تأمّل ودراسة.

(2) هذه الملاحظات هي إحدى المعالم في الكشف عن بناء القصيدة عند سعيد الرّاشدي.

أيُّهَـا العاشِـقُ مَعْنَـى حُسْـنِنَا ... مَهْرُنَـا غَـالٍ لِـمَنْ يَـخْطُبُنَا
جَسَـدٌ يَفْنَـى وروحٌ في العَنَـا ... وَجُفُـونٌ لا تَـذُوقُ الـوَسَنَا
وفُـؤادٌ لَـيْسَ فيـهِ غَيْرُنَـا ... فـإذَا مَـا شِـئتَ أدِّ الثّمنَـا
فاقنِ [كذا] إنْ شئْتَ بَقاءً سَرْمَدًا ... فالعَنَـا يُـدنِي إلـى ذاكَ الغِنَـى
واخْلَعِ النَّعْلين إنْ جِئْتَ إلى ... ذلـك الحَـيِّ، فَفِيـهِ قُدْسُـنَا
وَعَـنِ الكَـوْنَيْنِ كُـنْ مُنْخَلِعًـا ... وَأزِلْ مَـا بَيْنَنَـا مِـنْ بَيْنِنَـا
وإِذَا مَـا قيـل مَـنْ تَـهْوَى فَقُـلْ ... أنَا مَنْ أَهْوَى، وَمَنْ أَهْوَى أنَا [1]

الأبيات تتناول حال العشق والهيام، من نوع خاص، هيام بين الحور العين والمؤمن، الحور العين تخبر من يريدها يوم القيامة أنّ مهرها غال، يتمثّل في إخلاص العبادة لله وحده، من دون شريك، مع الصّبر والتّعب في هذه العبادة في الدّنيا، وبهما يصل المؤمن المخلص المحتَسِب إليها يوم الجزاء والثّواب.

يهمّنا الجانب الأدبي والفنّي في الأبيات. نشعر ونحن نقرأ هذه الأبيات وننتقل بين كلماتها أنّ «النّون» تصحبنا بغنّتها التي ينبعث منها الحنين إلى حورٍ، هي الأمل في الحصول على المبتغى الجميل الغالي يوم الثّواب الأوفى والجزاء الأبقى.

ليس اعتباطًا أن تتكرّر النّون إحدى وثلاثين مرّةً (31) في سبعة أبيات،

(1) الشّيخ العلاّمة سعيد بن حمد الرّاشدي، ص: 32. يقول مبارك الرّاشدي: وجدت هذه الأبيات بخطّه، وأظنّها من شعره، فهو لم ينسبها إلى غيره.

هذا التكرار يلفت النّظر ويدعو إلى تعميق التّأمّل فيه، واستنتاج شيءٍ ما في الصّياغة، بعد تحليلها وتعليل ماقام به الشّاعر، ثمّ تقويم هذه التّجربة الشّعريّة[1].

في النّصّ الآتي نلتقي مع جرْس آخر:

أمَّا البُغاةُ صنوفٌ، مِنْهُمُ فِئَةٌ ... جاءَتْ تُقاتِلُ أُخْرَى في البُيوتِ بلَا
حقٍّ، وتُخْرِجُهُمْ جَهْرًا، وَتَسْلِبُهُمْ ... قهْرًا، وتَسْتَأْصِلُ الأَمْوالَ والنَّسَلَا[2]
أوْ مُفْسِدًا نَشَبًا، أو قاصِدًا سَلَبًا ... أوْ مُنْفرًا غَنَمًا، أوْ طَارِدًا إِبِلَا [3]
كذاكَ إِنْ قَصَدُوا مالًا، وإِنْ قَتَلُوا ... نَفْسًا، وإِن أفسَدُوا شَيْئًا وَلَوْ سَهلَا[4]

الإيقاع في هذه الأبيات، بَدَا في مظهر جرْسٍ ناتج من حروف الصّفير: (س وص)، فحصل النّغم الجميل، في الوقت نفسه عبّر عن حال نفسيّة للنّاظم وهي تذمّره من البغي والظّلم. فكان من مهمّة حروف الصّفير نقل هذه المشاعر الحزينة.

رافق هذا الجرسَ جرسٌ آخَرُ، نتج من حرف «الميم» الذي تكرّر في الأبيات الأربعةِ عشرَ مرّاتٍ (10)، بالغنّة التي يتّصف بها، وبمخرجه الشّفوي، جاء ليعبّر عن حالةٍ نفسيّةٍ حزينةٍ آسفةٍ، ونفسٍ كئيبةٍ كاسفةٍ.

هذه نماذج من مظاهر الإيقاع في منظومات سعيد الرّاشدي، وهي

(1) يُنظر تعليق مبارك الرّاشدي على الأبيات المرجع السّابق، ص: 33.
(2) المجموعة الرّاشديّة، ص: 42.
(3) المصدر السّابق، ص: 54.
(4) المصدر السّابق، ص: 105.

متنوّعة بتنوّع ما عُرف من أنواع الإيقاع في الكتابة الشّعريّة الفنّيّة. هذا الإيقاع أدّى ما كان ينشده النّاظم من استغلال موسيقى الكلمات والتّراكيب ليبلغ مأربه.. فوفّق في كثير ممّا صاغه إيقاعًا؛ لذا نقول: إنّ سعيد الرّاشدي كان رائعًا في هذا النّوع من الصّياغة، وبتوفيقه ونجاحه في الإيقاع يكون شاعرًا متمكّنًا من أدواته في النّظم، فـ«الإيقاع مظهر عبقريّة الشّاعر، ومجال التّفوّق على الغير، واستقلال الشّخصيّة بالعمل الأدبي»[1].

• التصوير

التّصوير هو جوهر العمليّة الشّعريّة، يقول الجاحظ: «فإنّما الشّعر صياغة وضرب من النّسج، وجنسٌ من التّصوير»[2]. والإبداع فيه هو الذي يعطي الصّفة «الشّعريّة» لمن يكتب بجنس الشّعر. أي إنّ «عبقريّة الشّاعر الإبداعيّة تقاس وتُعرف بمدى قدرته على التّصوير الجميل الدّقيق، الذي يقودنا إلى عالمه الدّاخلي؛ إذ الصّورة الشّعريّة وسيلة الشّاعر المهمّة والرّئيسة في نقل عواطفه ومشاعره وفكره وآماله وآلامه إلينا»[3]. فما هو

(1) الدّكتور علي علي صبحي، البناء الفنّي للصّورة الأدبيّة في الشّعر، ط2، المكتبة الأزهريّة للتّراث، 1416هـ/ 1996م، ص: 244.

(2) الدّكتور محمد حسن عبد الله، الصّورة والبناء الشّعري، دار المعارف، القاهرة، 1981م، ص: 12.

(3) الصّورة والموسيقى في الشّعر العُماني الحديث، ص: 12.

نصيب التّصوير في منظومات سعيد الرّاشدي؟ وهل ينسجم التّصوير مع النّظم العلمي أصلًا؟

على الرغم من الطّابع العلمي والتّقريريّة والمباشرة التي تطبع منظوماته، إلّا أنّها لم تخلُ من بعض الصّور، التي تأبى إلّا أن توفّر لنظمه الصّفة الشّعريّة، وتبقيه في صلة بالأدب:

قلوبُنَا أَوْعِيَةٌ، فكلّمَا ... طابَ الوعاءُ، طابَ مَا قدْ يَحْمِلُهْ
قلبٌ بِذكر اللهِ أَضْحَى رَوْضَةً ... وآخرُ باللّهْوِ صَارَ مَزْبَلَهْ
ما مَنْبِتُ الوَرْدِ كَنَبْت غَيْرِهِ ... ولا شَذَا المِسْك كَرِيحِ البَصَلَهْ
لوَ سُقِي الحَنْظَلُ شهْدًا دائمًا ... ما أنبتَ الحنْظَلُ إلّا حنظلا [1]

الشّيخ سعيد الرّاشدي يؤكّد حقيقةً لا تُناقَشُ، وحالًا لا تتغيّر، وهي أنّ القلب ينضح بما فيه، طيبًا أو خبثًا، ذِكرًا أو لهوًا. ولكي يوضّح هذه الصّورة عمد إلى المجاز والتّشبيه والتّصوير، فأفاد أنّ كلّ منبتٍ يُنبِت ما يتناسب مع طبيعته، فمنبت الورد لا ينبت غيره، ولا تكون رائحة المسك كرائحة البصلة، وتغيير طبيعة الشّيء غير ممكن، ولو جُرِّبَتْ معها طرقٌ لتغييرها، مثال ذلك أنّ الحنظل لا يمكن أن يعطي إلّا ثمراتٍ مرّة، ولو سُقيت بما هو حلو كالعسل.

أراد الشّاعر أن يقدّم رسالةً واضحةً، وهي عدم مغالبة الحقيقة والطّبيعة، كما كان يدعو إلى تنقية القلوب ممّا يشوبها وينتج سيّئًا، فسلامة

(1) الشّيخ العلاّمة سعيد بن حمد الرّاشدي، ص: 33.

القلب هي الأصل وهي الغاية المنشودة. هذه الرّسالة قدّمها الشّاعر بواسطة التّصوير، المستعين بالمجاز والتّشبيه واللّغة الإيحائيّة.. ما أضفى على اللّوحة فنّيةً وجمالًا.

يروّي ظمَاهُ كُلّمَا ازْدَادَ شُرْبُهُ ... مِنَ الحُبِّ، فَاعْجَبْ مِنْهُ ظَمْآن بِالشُّرْبِ
وأعجَبُ مِنْهُ قُرْبُهُ لِحَبِيبِهِ ... ويَزْدادُ بالقُرْبِ اشْتِيَاقًا إلَى القُرْبِ
فلا الشُّربُ يُرْوِي، ولا القَلبُ يشْتَفِي ... بِهِ القلبُ، بل يزدادُ كربًا عَلَى كرْبِ
ولَيْسَ شِفاءُ القَلْبِ فناءَهُ ... بأحْبابِهِ، فاسْلُكْ به سنّة القُرْبِ[1]

اعتمد الشّاعر في هذه اللّوحة الفنيّة، وفي تصوير الحال والسّلوك اعتمد على أسلوب المفارقة والمقابلة والمساءلة التّقريريّة.. ليُبرز تصرّفاتٍ إيجابيّةً. الموقف هو حبّ الله عزّ وجلّ، وهيامه به، لدرجة أنّ شرب المؤمن من حبّ الله يزيده ظمًا له، وقربه منه يزيده اشتياقًا لقربه.. فشربه لم يشف غليله، وقربه لم يشفع له التّخلّص من الشّوق. أليس في هذه النّتائج مفارقات وعجب؟ إذ أنّ كلّ ما يقوم به المؤمن من القرب والشّرب يضيف إليه كربًا على كربٍ؛ لأنّه لا يتمكّن من إرواء ظمئه من حبّ الله، أو إزالة حرقة الشّوق إليه.

اعتمد الشّاعر أسلوب المجاز ليصوّر هذا الموقف[2]، وسار إلى

(1) المرجع السّابق، ص: 34.

(2) أكثر النّاظم من استعمال اللّغة المجازيّة في منظوماته، يُنظر على سبيل المثال ص: 85، من كتاب: الشّيخ العلاّمة سعيد بن حمد الرّاشدي حياته وآثاره. نسأل: ما هي الدّوافع لذلك؟ ما هي الدّلالات التي يحملها هذا الاستعمال؟ ما جدواه؟ ما تأثيره؟ ما هو التّقويم؟

التعبير عنه بطريقة غير مباشره.. هذا هو طريق الأدب والفنّ[1].

يعلّق مبارك الرّاشدي على شعر السّلوك عند سعيد الرّاشدي (الأبيات السّابقة نموذجٌ منه) : «والواضح من هذه الأشعار أنّه (أي سعيد الرّاشدي) كان يحبّ شعر السّلوك والأذكار والحكم، وذلك شأن المؤمن بالله ورسوله من النّاس»[2]. يقول في إحدى قصائده:

أيصحُّ فِي ذا الدّين تقليدُ الهَوَى كفعال قَوْمٍ قلّدُوا الذّيمَانِي
ولِمَنْ بأذيالِ الهَوَى مُتَمَسّكٌ فهْوَ الحجابُ لهُ منَ الرَّحْمَن
تُلفيهِ فِي دَأْماءِ جَهْلٍ راسيًا فِي غيِّهِ، كَالوَالِهِ الحَيْرانِ[3]

التّصوير في الأبيات المثبتة نتج من الاستعارة المكنيّة في قول النّاظم: «ولمن بأذيال الهوى متمسّك»، وقوله: «تلفيه في دأماء جهل راسيًا»، ومن التّشبيه الذي استوفى أركانه قوله: «.. تقليد الهوى كفعل قوم قلّدوا الذّيماني»، وقوله: «في غيّه، كالواله الحيران»، والتّشبيه البليغ في قوله: «.. فهو الحجاب له من الرّحمن».

في الأمثلة الآتية نقف على التّصوير الذي بناه النّاظم من وسائل محتلفة، ومن مصادرمتعدّدة:

(1) تكرار الحروف في نظم الرّاشدي ظاهرة لافتة للنّظر. في الأبيات الأربعة تكرّر حرف «الباء» ستّ عشرة مرّة (16)، يدلّ هذا التّكرار على ولوع النّاظم بالإيقاع.
(2) الشّيخ العلاّمة سعيد بن حمد الرّاشدي، ص: 34.
(3) المرجع السّابق، ص: 89.

فـأَرْعِفِ السَّـيْفَ مِـنْهُمْ كُلِّهِـمْ مَعَـهُ ولوْ بَغَى بِكَ ضَرْبُ السَّوْطِ وارْتَحَلَا[1]
فمَـنْ أَبَـتْ عَـنْ كَفَـافٍ، فَهِـيَ بَاغِيَـةٌ علَى التِي وَقَفَـتْ، فَلـيُطْعِمِ النَّصَـلَا[2]
والطّعْـنُ في دِينِنَـا والمَنْـعُ حـدُّهمَا أنْ يُطْعِم الفاعل الجزارَةَ النَّصَـلَا[3]
يا ربِّ طهِّر بِهِـمُ الأرض مِـنْ سَـفَلٍ قَدْ أَلْبَسُوا دينَهُم مِـنْ كُفْـرِهِمْ حُلَـلَا[4]

بنى النّاظم صوره في هذه الأبيات على المجاز في استعمال كلمات في غير معناها الأصلي، وبذا أوجد كلمات موحية مثل: «ولو بغى بك ضرب السّوط وارتحلا»..، والاستعارة في قوله: «فأرعف السّيف منهم..»، وفي: «فليطعم النّصلا»، وفي قوله: «أن يطعم الفاعل الجزارة النّصلا»، وقوله: «قد ألبسوا دينهم من كفرهم حُلَلا».

يمثّل التّصوير وجهًا من وجوه الكتابة الأدبيّة في آثار سعيد الرّاشدي، على الرغم من أنّه لم يكن كثيرًا، ولم يكن عاليًا وراقيًا، لكنّ النّاظم نوّع فيه وبناه من مصادر عديدةٍ.

ننهي هذا المبحث بلوحتين فنّيتين، تبرزان أدبيّة نظم النّاظم:

اللّوحة الأولى: أنهى بها منظومته «**اللّاميّة**»:

يَا رَبِّ طَهّرْ بِقاعَ الأَرضِ مِنْ سَفَلٍ قَدْ أَلْبَسُوا دينَهُمْ مِنْ كُفرِهِمْ حُلَلَا
وَصُبّ ربِّ عَلَيْهِمْ سَوْطَ مُنْتَقِمٍ ولا تَذَرْ مِنْهُمُ أُنْثَى ولا رَجُلَا

(1) المجموعة الرّاشديّة، ص: 45.
(2) المصدر السّابق، ص: 54.
(3) المصدر السّابق، ص: 68.
(4) المصدر السّابق، ص: 80.

وَأَبْدِلِ الأَرْضَ خيرًا منْهُمُ وَأَقِمْ ... ليثًا لـدينِكَ يقـرِّبُهُمْ صِـحَافَ جـلا
يقَدِّسُ الأَرْضَ منْ أَوْسـاخِ كفْـرِهِمُ ... ويضْحكُ النّصْرُ في إبكائهِ الأصـلَا
لَدَيْهِ كُلُّ جَريءِ القَلـبِ، كامِلَـة ... خِصـالُهُ، يَحْمِـلُ الآجـالَ إِنْ حمـلَا
لا يَخْشَـى في اللهِ لوَّامًـا، ولا عَـذِلاَ ... ثَبْتٌ، يَرَى المَوْتَ في هيجائِه عَسَلَا
وَهاكِهَا كَرِماحِ الخَطِّ أَوْ كسُيو ... فِ الهنْدِ؛ إِذْ تَهْدِمُ الهاماتِ والقُلَلَا
فاستجلها في سَماءِ المَجْدِ قَدْ فَضَحَت ... بِها مَشَـارِقَ شَـمْسٍ حلَّـتِ الحَمَـلَا
ضَـمَّنْتُها نَهْـجَ أُسْـدٍ سـادَةٍ غُـرُرٍ ... قد مخَّقُوا الجورَ لَمَّا فحَّصوا[1] السُّبُلَا
وَأَوْرَدُوا النّاسَ منْ حَوْضِ البيانِ معا ... نٍ تُـورِدُ الفِكْـرَ سِـحْرًا يُبْهِـرُ العمـلَا
وهيّؤُوا لشياطين الـوَرَى شُـهُبًا ... مِنْ قاذِفٍ دُرَرًا، أَوْ واقِدٍ شُـعَلَا
فاستسلمت لهم الأملاكُ وارْتَعَدَتْ ... فرائِصُ الدّهْرِ، إِذْ فاقُوا سَطًا وعلَا[2]

نلتقي في هذه الأبيات مع مجموعة من الصّور الأدبيّة[3] المبنيّة من مصادر مختلفة: المجاز، التّشبيه، الاستعارة، القرآن الكريم.. وغيرها من المصادر. اجتماع هذه الصّور أو تساوقها وتتابعها في ختام منظومةٍ علميّةٍ أعطى قيمةً فنيّةً للأبيات.. ما يسجّل لسعيد الرّاشدي اهتمامه بالأدبيّة في نظمه.

اللّوحة الثّانية: أنهى بها منظومته «**الهائيّة**»:

جاراهُ شـمْسُ العصْـرِ عبدُ اللهِ حَيْـ ... ـثُ تخبّطَ العشواءَ حتَّى أَوْقَفَـهْ

(1) في كتاب الشّيخ العلاّمة سعيد بن حمد الرّاشدي، ص: 87، «محّصها»، وهي الأقرب للمعنى في سياق ما ورد في البيت.

(2) المجموعة الرّاشديّة، ص: 80، 81.

(3) سبقت الإشارة إلى بعضها في الصّفحات السّابقة.

لا غروَ إنْ أعماكَ نورُ الشّمسِ فالخفّاشُ مهما شامَ نورًا أهدفَهْ
الله أكبرُ يا لَشمسِ العصرِ قَدْ كمُلَتْ لديكَ صفاتُ أهلِ المَعرِفَهْ
وأقَمْتَ فيهِمْ حجّةَ اللهِ التي بَسَقتْ مراقيهَا لأسْمَى معْرفَهْ
لله بدرٌ تمَّ في أُفُقِ العُلَا وكمالِه يُنبِيكَ عنْ حُسْنِ الصِّفَهْ
مولايَ محِّص دينك الحقَّ الذي ترضَاه لي وامْحَقْ به المُستنكفَهْ[1]

في هذه اللّوحة الفنيّة تظهر براعة سعيد الرّاشدي في الصّياغة الأدبيّة، لقد اجتمعت فيها عناصر كثيرةٌ في رسم صورة مخالفيه في المعتقد. فقد نقلت اللّوحة حقيقتهم وهم ينهزمون في المناظرة والمُحاجَجة أمام شمس العصر ونور الشّمس الشّيخ نور الدّين عبد الله بن حميّد السّالمي. هذه العناصر هي:

1. الاستعارات: (شمس العصر، نور الشّمس، يا لشمس العصر، تخبّط العشواء، بسقت مراقيها..).
2. التّشبيه الضّمني: (فالخفّاش مهما شام نورًا أهدفه)، والتشبيه البليغ: (بدرٌ تمّ)، أي عبد الله بدرٌ تمّ.
3. أسلوب التّعجّب: (لا غرو إن أعماك)، (الله أكبر يا لشمس العصر)، (لله بدر تمّ في أفق العلا).
4. استلهام القرآن الكريم واستعمال ألفاظه: (محّص دينك الحقّ الذي ترضاه لي وامحق به المستنكفة..)، الالفاظ: (محّص، وامحق، المستنكفة).

أمعن النّاظم في الوصف والتّصوير والتّعبير عن مكنون ما في قلبه، باللّجوء إلى المجازات والاستعارات وأساليب التّعجّب واستلهام القرآن، واستثمار ما

(1) المجموعة الرّاشديّة، ص: 113، 114.

في الكلمات من دلالات ومعانٍ.. وغير ذلك من العناصر التي وظّفها لتقديم هذه اللّوحة الفنيّة. مع تسجيل استعماله الأساليب القديمة في الكتابة والتّصوير.

• البلاغة

للبلاغة حضور في منظومات سعيد الرّاشدي، نذكر نماذج من الأنواع البلاغيّة فيها:

أ- التّشبيه:

أَيَصِحُّ فِي ذا الدّينِ تَقليدُ الهَوَى ... كِفِعالِ قَوْمٍ قَلَّدُوا الذِّيمانِي
وَلِمَنْ بِأَذْيالِ الهَوَى مُتَمَسِّكٌ ... فَهْوَ الحجابُ لهُ مِنَ الرَّحْمَنِ
تُلفيهِ فِي دَأْماءِ جَهْلٍ راسيًا ... فِي غيِّه، كالوَالهِ الحَيْرانِ[1]

أرادَ الرّاشدي بالتّشبيه أن يكشف عن عدم رضاه بمعتقد مخاطبيه، ويُبيّن أنّهم في غيّ وضلال وجهالة؛ بسبب التّمسّك بأذيال الهوى، الذي تحوّل إلى حجابٍ، يمنعهم القرب من الرّحمن، وبسبب التّقليد الأعمى، بدل التّحقيق والتّدقيق فيما يلقّنونه فيختارون الصّواب والصّحيح من المعتقد، فهذا التّقليد لا يصحّ في الدّين، ومن يسلك هذا المسلك الخاطئ يكون في حياته كالواله الحيران.

نقول تعليقًا على الأبيات: هل تمكّن النّاظم بهذه التّشبيهات بلوغ

(1) الشّيخ العلاّمة سعيد بن حمد الرّاشدي حياته وآثاره، ص: 89.

الغرض منها، في تفنيد آراء مخالفيه؟ هل قصر بالتّشبيه عن تحقيق هدفه؟ هل بقي الأمر في حدود التّنفيس عن النّفس؟.. لا تهمّنا النّتيجة، ما يعنينا هنا هو عرض وجهٍ من وجوه التّعبير الأدبي في منظومات النّاظم.

هذه أمثلةٌ من التّشبيهات التي تضمّنتها منظومات سعيد الرّاشدي، نعرضها من دون تحليل أو مناقشة ونقد، نقدّمها لنسجّل مظهرًا من مظاهر الكتابة الأدبيّة في نظم سعيد الرّاشدي[1].

لا غرو إنْ أعماك نورُ الشّمسِ ... فالخفّاشُ مهما شامَ نورًا أهدفه[2]

ونحنُ السّالبونَ عقولَ قومٍ ... كَمِثْلِ البُهْمِ مَكْرًا واحْتِيَالَا[3]

ونحْنُ السّالبُونَ عقولَ قوْمٍ ... كَمِثْلِ البُهْمِ إذَا شِئْنَا جِدالَا[4]

وهدْمُ معقلِ أهلِ الظّلمِ مَتَّسعٌ ... كهدْمِ هاماتِهِمْ حتّى لهُ تصِلَا[5]

وعلْمُ كفرِهِمْ مَهْمَا بُلِيتَ بهْ ... كعلم حجر الدّمَا من حين ما عقلَا[6]

والارتدادُ عن الإسلامِ مثلُهما ... ولا أمَان لهُمْ كالقَاطِعِ السُّبُلَّا[7]

أنكَرْتَ جَهْلًا فِطْرَةَ القُرْآنِ ... وَجعلْتَ كالمَوْلَى قَديمًا ثاني[8]

(1) بعض هذه التّشبيهات عرضتها في مباحث سابقة من هذا البحث.

(2) المجموعة الرّاشديّة، ص: 114.

(3) الشّيخ العلاّمة سعيد بن حمد الرّاشدي حياته وآثاره، ص: 73.

(4) المجموعة الرّاشديّة، ص: 33.

(5) المصدر السّابق، ص: 47.

(6) المصدر السّابق، ص: 51. في البيت خلل عروضي.

(7) المصدر السّابق، ص: 68.

(8) المصدر السّابق، ص: 85.

وَسُـقْ إلـى كـلِّ حبّـار مَنِيَّتَـهُ كسقي مَنْ دَلَّهُم عَلَى المَوْت كَأْسَ بلَا[1]
والقومُ إمَّا تَـدَاعَوا للقَبائِلِ للـ ـقتال فالسّيف فيهِمْ يَسْبِقُ العَذَلا[2]

تضمنت الأمثلة السّابقة تشبيهاتٍ مختلفةً: تنوّعت بين تشبيه استوفى أركانه، وآخر نقص فيه ركن، وتشبيه ضمني، اشتمل على مثل عربي(سبق السّيف العذل).. هذا التّنوّع دليل رغبة النّاظم في بلوغه عقول المخاطبين. وهذه هي البلاغة.. هل بَلَغَت هذه التّشبيهات الغاية من التّعبير والتّصوير؟ هل بلَّغت رسالة النّاظم؟ هي تشبيهات بسيطة، ليس فيها جديد غير متناول أو متداول في الشّعر العربي، أي ليس في هذه التّشبيهات إبداع أو تميّز.

ب ـ ردّ العجز على الصّدر:

المقصود بذلك «في النّظم أن يكون أحد اللّفظين المكرّرين في آخر البيت والآخر في صدر المصراع الأوّل أو صدر الثّاني»[3]. مثال ذلك ما ورد في قول الله عزّ وجلّ: ﴿.. **وَتَخْشَى النّاسَ واللهُ أحقُّ أنْ تَخْشَاهُ**﴾ (الأحزاب/ 37).

هذا الأسلوب البلاغي يُعتمَد – عادة – في التّقرير والتّأكيد. سعيد الرّاشدي لم يَغفل عن هذا الأسلوب، وهو يهدف إلى ما ذكرناه حول

(1) المصدر السّابق، ص: 48.

(2) المصدر السّابق، ص: 67.

(3) يُنظر جلال الدّين محمد بن عبد الرّحمن الخطيب القزويني، التّلخيص في علوم البلاغة، ضبطه وشرحه عبد الرّحمن البرقوقي، دار الكتاب العربي، بيروت، (د. ت)، ص: 29.

الغرضِ أو المنشود من هذا الأسلوب:

وقدْ نسبُوا المُحالَ لـهُ وليْسُـوا ... بأوّلِ مَعْشَرٍ نسَبُوا الـمُحـالَا[1]

وبعـدُ: فـالبَغْيُ صـرّاعٌ لصـاحِبِهِ ... وهـل تـرَى باغيًـا إلّا وقَـدْ خُـذِلَا[2]

يـروِّي ظمَـاهُ كلّمـا ازدادَ شـربُهُ ... منَ الحبِّ، فاعجبْ منهُ ظمآن بالشّرب

وأعجـبُ منـهُ قربـه لحبيبـه ... ويزداد بالقرب اشتياقًا إلى القربِ[3]

ج- الجِناس:

إنْ قيلَ: مَا معْنَى اسْتَوَى؟ قالُوا: هُنَا ... لَا تَسْـأَلَنَّ بـمَا، فَتِلْـكَ عَجْرَفَـهْ

أعمَـاهمُ التّلبيسُ والتّدلـيسُ عـنْ ... فهْمِ الخطابِ، فجادَلُوا بالزَّخْرَفَهْ[4]

وارجِع إلَى التَّحْقيقِ والتَّدْقِيقِ، لَا ... تَرْكَنْ إلى التّقليدِ في ذَا الشأن[5]

والأوّل البرهـانُ، خـذهُ مقـرّرًا ... عقـلا ونقـلًا، أيّـما برهـان [6]

الجِناس في الأبيات المثبتة لم يكن عالي الاستعمال والتّأثير فنّيًّا، هو بسيط، لا يضيف جديدًا أدبيًّا، إذ قد يكون من الصّيغ الجاهزة أمام الشّاعر، التقطها واستعملها في نظمه، فقد لا تأتيه تلقائيًّا أو لضرورة فنيّة - أحيانًا - يبدو أنّ لرغبة النّاظم في توشية نظمه ببعض المحسّنات اللّفظيّة،

(1) المجموعة الرّاشديّة، ص: 31.

(2) المصدر السّابق، ص: 40.

(3) الشّيخ العلاّمة سعيد بن حمد الرّاشدي، ص: 34. في الشّطر الثّاني من البيت الثّالث كسر عروضي.

(4) المجموعة الرّاشديّة، ص: 107.

(5) المصدر السّابق، ص: 86.

(6) المصدر السّابق، ص: 87.

أو لكون الكلمات التي استعملها هي من الألفاظ التي تأتي متجاورة أو متلازمة أحيانًا، فيكون لتوارد الخواطر أثره في استدعاء الكلمة لما يجاورها أو ينتقل معها: (التّلبيس والتّدليس، التّحقيق والتّدقيق، عقلًا ونقلًا..) يبدو لي أنّ النّاظم وقع تحت هذا التّأثير.

• متفرّقات أدبيّة في نظم الرّاشدي الأدبي

نعرض في هذا المبحث بعض الأمثلة التي لم نتمكّن من إدراجها تحت عنصر محدّد، رأينا أنّها جديرة بلفت الانتباه إليها؛ إذ هي تكشف عن وجه من وجوه الأدب في منظومات سعيد الراشدي، ومنها:

أ - البراعة في التّلاعب بالكلمات:

إن قيلَ تفسيرُ استَوَى اسْتَوْلَى علَى الـ ـمَلَكُوتِ قالُوا: زِدْتَ لَامًا في الصّفهْ

إلّا فهاتِ مِنَ الكِتابِ قَرَاءَةً استولى كتابًا أوْ حَديثًا نَعْرفهْ [1]

بالتّلاعب بالألفاظ بين لفظتي: (استوى واستولى) سخر النّاظم من مخالفيه في المعتقد، فنتجت من ذلك لمسة فنيّة جمعت بين المضمون والشّكل. وقد وقع النّاظم في عيب «الإقواء» برفعه «الفاء» في «نعرفُه» بينما رويّ المنظومة مفتوح، إلّا إذا قدّرنا حذف فاء السّببيّة في (نعرفه) أي الأصل (فنعرفَه)، والله أعلم.

(1) المصدر السّابق، ص: 107.

ب- استغلال النّحو في الكتابة والتّعبير والتّصوير:

إنْ قيـلَ: إنّ صـفاتِهِ هـيَ ذاتُـه ... قالُوا: الدّليلُ عليْكُـمْ يَا مُنْصِفَهْ
قلنـا: نعَـمْ، لـوْ أنّـهَا هـيَ غيـرُه ... لتعـدّدَ القُـدماءُ يَـا مُسْتَنْكِفَـهْ
قالُوا لنَا: (لَوْ) هذهِ فَتَحَتْ لَنَـا ... عمـلَ اللّعـينِ؛ بـلادَةً مُتكلّفَـهْ
طوْرًا وطوْرًا لامْتِنَاعٍ قَـدْ أَتَتْ ... في النّحوِ، فافهَمْ، لا تقلُهَا في الصِّفَهْ[1]

في عرض النّاظم لرأي مخالفيه بتوظيف دلالة (لو) نحوًا، تمكن من السّخريّة والتّهكّم من معتقدهم.. هذا أسلوب من أساليب الرّاشدي الأدبيّة المبدعة.

ج- سؤال تبكيتيّ:

في لفتة من سعيد الرّاشدي لبيان سخافة عقول مخالفيه في المعتقد - حسب رأيه - عرض الموضوع على شكل سؤال، صاغه بصورة من يبحث عن وجه الصّواب في المقابلة بين طرفين أوحالين؛ تفكّهًا وتهكّمًا.. على غرار قول الله عزّ وجلّ في القرآن لرسوله ﷺ: ﴿**قُلْ مَنْ يَرْزُقُكُمْ منَ السّموات والأَرْضِ قُلِ الله وَإِنَّا أَوِ إِيّاكم لَعَلَى هُدًى أَوْ في ضَلالٍ مُبينٍ**﴾ (سبأ/ 24).

من جملة ما قاله الإمام الشّيخ إبراهيم بيّوض تفسيرًا للآية وتعليقًا عليها: «بداية من هذه الآية والتي بعدها يظهر الله تعالى صورة من صور محاجّة النّبيّ ﷺ للمشركين بحججٍ قويّةٍ إلى أقصى حدود القوّة،

(1) المصدر السّابق، ص: 108، 109.

وبراهين ساطعة لا تُردّ ولا تُدفع، ولكن في أسلوبٍ بيّنٍ لطيفٍ، لا يستفزّ عاطفة المشركين حتّى [لا] يجابهوا بالتّحدّي السّافر، وكأنّه يذكّرهم ليعودوا إلى رشدهم، كمن يخاطب عنيدًا مصرًّا بلطفٍ، ليردّه إلى طريق الصّواب، ويقول له: تبصّر واستحضر ذهنك، وافهم الحجّة جيّدًا»[1].

قال سعيد الرّاشدي:

ولَقَدْ شككْتُ: الحورُ أحسنُ أمْ إلَـ ـهُ العَرْشِ واسْتِلْذَاذُهم لَـمْ يَكْشِفَهْ

أتُـرَى مقالـُهُمْ، تَـراهُ تَلـذُّذًا يَرضَاه أهلُ الشّرك أو أهلُ السّفَهْ[2]

زيادة على توجيه النّاظم الخطاب لمخالفيه ليحكّموا عقولهم، وهو في موقف المحاجّة لهم، نقرأ السّخريّة في البيتين، إذ كيف يشكّ النّاظم فيمن هو أحسن: الحور أو إله العرش؟ هل في هذا زيغٌ في العقيدة؟ طبعًا ليس هذا ما يُعرف عن النّاظم، لكنّه التّهكّم والتّفكّه بمن خذله عقله أن يدرك حقيقة الإله الذي خلقه، وماذا يعتقد فيه؟ نقدّر أنّ النّاظم استلهم الآية التي أثبتناها.

لم يسلم نظم سعيد الرّاشدي من بعض التّكلّف والضّعف والأخطاء وهو يحرص ويرغب في إضفاء الصّفة «الأدبيّة» عليه.

(1) الإمام الشّيخ إبراهيم بن عمر بيّوض، في رحاب القرآن، ج 13، تفسير سورتي سبأ وفاطر، ط1، تحرير عيسى بن محمد الشّيخ بالحاج، نشر جمعيّة التّراث، القرارة، غرداية، الجزائر، 1425هـ/ 2004م، ص: 233. يُنظر تفسير الآية، ص: 233 - 238.

(2) المجموعة الرّاشديّة، ص: 112.

● **التّكلّف**

التّكلّف في منظومات الرّاشدي حاصل في بعض أبياتها لأسباب؛ إمّا لعجز في التّعبير، أو خلل في الصّياغة، أو للحشو الذي لحق ببعض الأبيات، هذه طبيعة كلّ إنسانٍ، لا يكون موفّقًا في كلّ أعماله، بل لكلّ جوادٍ كبوةٌ، ولكلّ سيفٍ نبوةٌ، ولكلّ لسانٍ هفوةٌ. هذه بعض الأمثلة على هذا التّكلّف:

ومنْ أَتى مُظْهِرًا بَغيًا، ولَيْسَ بِهِ ... في باطنِ الأمْرِ، كنْ في قتْلِهِ بَطَلَا
إلّا إذَا عُرِفَتْ منْهُ الحقيقةُ إنْ ... لَمْ يَقْصِدِ البَغْيَ، كُنْ عنْ قتلِهِ وجِلَا
وادفعْهُ إنْ ظنَّ قصْد البَغْيِ مِنْهُ بَلْ ... قتلٌ، فإنْ يَنْدَفِعْ فالأَمْرُ قدْ سَهُلَا[1]

التّكلّف واضحٌ في صياغة الأبيات، بخاصّة في نهاية كلّ بيتٍ، كأنّني بالنّاظم قد أجبرته القافية والرّويّ ليبحث عن كلماتٍ تنسجم معهما، فاختار «**كن في قتله بطلا**»، «**كن عن قتله وجلا**»، «**فالأمر قد سهلا**»..

وقيلَ: بلْ جائِزٌ إنْ كانَ فِي يَدِهِ ... لا غيرهُ، فافْهَمِ المَعْنَى وكُنْ بَطَلَا[2]

ماذا قدّمت جملة: «**فافهم المعنى وكن بطلا**» للبيت فنيًّا أو معنويًّا؟ هل يفهم المتلقّي حقيقة خطاب النّاظم؟ (افهم، وكن بطلًا).. تكرّرت كثيرًا في منظومات الرّاشدي، هل هي كلمات وجمل جاهزة كان ينقلها للمتلقّي من دون أن يكون لها تأثيرها في سياق الموضوع أو الفكرة التي

(1) المصدر السّابق، ص: 56.
(2) المصدر السّابق، ص: 49.

يسوقها؟:

ولا عَلَيْـهِ إذا مـا كـانَ صـاحبُهُ من غيرِ مَا دَعْوَةٍ مِنْـهُ إذَا أكَـلَا[1]

في البيت ضعف في التّعبير وخلل في الوزن، نتج عن ذلك تكلّف. أفسد روعة النّظم.

وعلـم كفـرِهِمُ مهمَـا بُلِيـتَ بـهِ كعلم حجر الدِّمَا منْ حينِ مَا عَقَلَا[2]

التّعقيد الذي لحق هذا البيت في صياغته، وصمه بالتّكلّف الـذي أفسـد روعته و تعبيره.

هـذه أمثلـةٌ مـن نمـاذج كثيـرةٍ ظهـر فيهـا تكلّـف النّـاظم في منظوماتـه العلميّة، فماذا عن الأخطاء؟

• الأخطاء

لم تسلم منظومات سعيد الرّاشـدي مـن الأخطـاء، وهـي متنوّعـة؛ بـين المطبعيّـة والنّحويّـة والعروضـيّة، لابـدّ مـن تـداركها وإعـادة نشـر الأبيـات مصحّحة، نذكر بعضها للتّمثيل:

وطهِّرِ الأَرْضَ ممّـنْ غـارَ مُلْتَبِسًـا بالظُّلْم حَالًا ولَا تصغِي لِمَنْ عَـذَلَا[3]

في البيـت خطـأ نحـوي «تُصـغِي»، يجـبُ أن تكتـبَ «تُصْـغِ» لأنّهـا

(1) المجموعة الرّاشديّة، ص: 58.

(2) المصدر السّابق، ص: 51.

(3) المصدر السّابق، ص: 44.

مجزومة، لكن حذف الياء من اللّفظة يحدث كسرًا عروضيًّا.

ووَاسِـعٌ قتلُـه والنّاصِـرينَ لَـهُ والمانعينَ لهُ، إنْ كانَ لمْ يزلَا[1]

في البيت خطأ نحوي «يزلَا»، حقّها الجزم، فتكتب «يزَلْ»، ربّما جارى النّاظم القافية وفتح الرّويّ فانجرّ معه فارتكب الخطأ النّحوي([2]).

كـذاكَ مـنْ منعَـاهُ والـدَاهُ وقَـدْ صارَا حليفَيْ مضرّاتٍ ولا خولَا[3]

أتـى النّـاظم بفـاعلين لفعـل واحـد، علـى لغـة «أكلـوني البراغيـث»، والأصل أن يقول: «منعه والداه»، لكن بهذه الصّيغة يختلّ وزن البيت، مع ذلك لا يمكن أن يُغفَر للنّاظم هذا الخطأ.

فَـلا نَرْضَـى بمُحْـتَمِلا ذلـيلًا على شَيْءٍ مِنَ الأحْكَامِ، لَا، لَا[4]

الخطـأ النّحـوي يـلازم سـعيد الرّاشـدي، فبـدلًا مـن كتابـة الكلمـة «محتمـل» كتبهـا «محـتملا»، هـي مجـرورة، وليسـت منصـوبة. الكتابـة الصّحيحة هي التي تضمن الوزن الصّحيح، إلّا أن يكون الخطأ مطبعيًّا.

أمَّا إذَا عُرِفُوا بِـالبَغْيِ كـانَ لِمَـنْ رآهُم يَسْقِهِمْ كأسَ البان نهَلَا[5]

---

(1) المصدر السّابق، ص: 45.

(2) هناك من يرى أنّ الشّاعر لم يرتكب خطأ، فالفعل «يزلا» محمول على اتصاله بنون توكيد محذوفة، كما في بيت أبي الطّيّب المتنبي :

بـادٍ هـواك صـبرت أولـم تصـبرا وبكاك إن لم يجرِ دمعك أو جرى

(3) المصدر السّابق، ص: 53.

(4) المصدر السّابق، ص: 34.

(5) المصدر السّابق، ص: 55.

الخطأ النّحوي في «يسقِهِمْ»، جزم الفعل كان من دون مبرّر، الأصل «يسقيهم»، مع ما في البيت من خللٍ في الوزن.

ومنَّــا الرَّاسِــبيُّ فتَــى عُمَيْــر كريمُ الجدِّ مَحْمُودُ الخصالا[1]

هل أثّر الرّويُّ المنصوب في المنظومة على النّاظم، فألحق به رويّ هذا البيت؛ هروبًا من عيب «الإقواء»، فنجا عروضًا وسقط نحوًا، الأصل في الكلمة الأخيرة في البيت أن تكتب «الخصال»؛ لأنّها مضاف إليه مجرور. أو أن يكون في البيت خطأ مطبعي، الأصل في الجملة أن تكتب: «محمودٌ خصالا». بذلك يستقيم الوزن وتكون الجملة صحيحة نحوًا.

وقع النّاظم في عيب «الإقواء» في البيت الآتي:

إلّا فهـاتِ مِـنَ الكِتـابِ قـرَاءَةً استولى كتابًا أوْ حَديثًا نَعْرِفُهْ[2]

وقع النّاظم في عيب «الإقواء» برفعه «الفاء» في «نعرفُه» بينما رويّ المنظومة مفتوح، ربّما يكون في البيت حذف أو تقدير محذوف، وهو «فاء السّببية»، أو حرف ناصب، فتكون الجملة هكذا: «فَنعرِفَهْ»، فيكون البيت صحيحًا نحوًا، ويكون التّصحيف ممّن نقل البيت.

ولْيَعْتزِلْ عنْهُ إلّا أنْ يخافَ من الـ ـعَدُوِّ في عَزْلِهِ، فاليَحْذَرِ العَزَلا[3]

(1) المصدر السّابق، ص: 33.

(2) المصدر السّابق، ص: 107.

(3) المصدر السّابق، ص: 58.

«فاليحذر» تكتب: «فليحذر»، اللّام المتّصلة بالفعل هي لام الأمر. ثمّ إنّ «أل» لا تدخل على الأفعال، إلّا أن يكون الخطأ مطبعيًّا.

ولا يصحُّ قتالُ الفِرْقَتَيْنِ علَى حقٍّ معًا، ويصحُّ العكْسُ فاحْتَفلَا[1]

لكنْ يَجوزُ لهُ إنْ تَابَ دفعُهُمْ عنْ نفسِهِ وَعَنِ الأَمْوالِ، فاحتفِلَا[2]

والانتِصارُ لغَيْرِ الحقِّ والغَضَبِ المُرْدِي حَمِيَّة أهلِ الكفْرِ فاحتفلا[3]

ما تفسير ورود كلمة «فاحتفلا» بصيغة المثنّى؟ إلّا أن يكون النّاظم قد سار على سَننِ القدماء في توجيه الخطاب في أشعارهم – أحيانًا – بصيغة التّثنية: «قفا نبك من ذكرى حبيب ومنزل» كما قال امرؤُ القيس، و«يا خليليَّ تَيَّمَتْنِي وحيدُ..» كما قال ابن الرّومي.. مع ذلك أرى استعمال النّاظم للكلمة خطًا. وقد تكرّرت كلمة (احتفلا) في شعر سعيد الرّاشدي عدّة مرّات.

يضاف إلى هذه الملاحظة الخلل العروضي في البيت الأخير ليستقيم الوزن، يجب أن تكتب كلمة «المردي» موزّعة بين الشّطرين هكذا: («ال» في الشّطر الأوّل «مردي» في الشّطر الثّاني).

وَمِنْ لَوَازِمِهِ نَصْرُ العَدوِّ معادا ةُ الوَلِيِّ، الأذَى، التّخويفُ، قدْ حَصَلَا[4]

(1) المصدر السّابق، ص: 67.

(2) المصدر السّابق، ص: 69.

(3) المصدر السّابق، ص: 40.

(4) المصدر نفسه.

الصّحيح أن يكتب البيت هكذا:

(ومن لوازمه نصر العدوّ معا داة الوليّ، الأذى، التّخويف، قد حصلا).

هـذه نمـاذج مـن الأخطـاء الكثيـرة الموجـودة في منظومـات سـعيد الرّاشـدي، أغلبهـا يتعلّـق بـالنّحو والعـروض.. هـل لهـذا الخلـل تفسـير؟ أقول: ربّما يكون للصّعوبة التي وجدها الرّاشدي في نظم العلـوم الشّـرعيّة في أبيات فخانه الحظّ عروضيًّا ما جعله يرتكب أخطاء، قد يخرّجها مخرج الضّرورات الشّعريّة، لكنّها لا تندرج فيها. بعض هذه الأخطـاء – بخاصّـة العروضـيّة منهـا – قـد ترجـع إلـى جُمّـاع منظوماتـه ومـن نشـرها. مـا هـو مطلوب واجبًا في حقّ الشّيخ سعيد الرّاشدي هو تدارك هذه الأخطـاء بـأيّ وسيلة.

• الخاتمة

بعد عرضنا الجانب الأدبي في بعض منظومات الشّيخ سعيد بن حمد الرّاشدي، وتحليله ومناقشته ونقده، خلصنا إلى النّتائج الآتية:

1. الشّيخ سعيد بن حمد الرّاشدي فقيه، صاغ منظوماته الفقهيّة والعقديّة صياغة أدبيّة، فظهرت - أغلبها - بديعةً قويّةً في لغتها وأسلوبها وبلاغتها، وحسن التّحكّم في المادة العلميّة، في سبكِ ما ضمّنها النّاظم من معلوماتٍ في هذه المنظومات، مع التّفصيل والاستقصاء في المباحث الفقهيّة والعقديّة.. فكان نموذجًا للفقيه الشّاعر، الذي كان للفقه أمينًا، وللأدب وفيًّا. وهو لم يُعمَّر طويلًا، بل تُوُفِّيَ وهو شابّ، لكنّه ترك آثارًا علميّةً وأدبيّةً، تشهد له بالتّميّز والكفاية العلميّة.
2. يتميّز الشّيخ سعيد الرّاشدي بطول النّفس في النّظم، واستقصاء المسائل والتّفصيل في عرضها، وبالحوار الذي يتخلّل الأبيات، كما تبرز المُحاجَجَة المنطقيّة والعقليّة كثيرًا في منظوماته.
3. سجّلنا له تدقيقه في عرض المسائل الفقهيّة وتحرّيه في ذلك، هذه الخصّيصة تقدّم الدّليل الواضح على تضلّعه في الفقه والعقيدة بخاصّة، والشّريعة بعامّة.
4. لغته بسيطةٌ واضحةٌ، متنوّعة المفردات، كان بهذه السّمة منسجمًا ومتناغمًا مع موضوعاته التي تدور حول الفقه والعقيدة، وهو يحاور ويناقش ويصحّح ويردّ ويعلّم. إنّ ما قام به رسالة ومسؤوليّة احتاجت إلى تلك اللّغة الواضحة البعيدة عن التّعقيد والإيغال في الإيحاء

والمجاز والخيال، هذه اللّغة التي هي من صفات الشّعر وسماته، بينما ما كتبه الشّيخ كان نظمًا، مع ذلك لم يخلُ من ومضاتٍ فنيّةٍ وقبساتٍ أدبيّةٍ، كما أوردنا نماذج منها في البحث.

قد يكون لذلك أسباب أو دوافع، نابعة من طبيعة الموضوع الذي يعالجه، إذ يفرض عليه مشاعر معيّنة، تسير به في مضمار الشّعر، وتحطّ به في مسارات الشّعراء. وقد تكون الرّغبة منه – أحيانًا – في إضفاء مسحةٍ فنيّةٍ على نظمه، ترضي المتلقّي وتطرِب القارئ، فيضمن لما يكتبه قبولًا وانجذابًا ممّن يقرؤه.

5. استلهم القرآن الكريم واستوحاه؛ لينظم ويحرّر ويعبّر ويصوّر.. استرفده في معانيه ولغته وأسلوبه ورموزه وصوره.
6. اجتهد كثيرًا في توفير الإيقاع في نظمه، وقد تنّوع بين إيقاعٍ متولّدٍ من جرْس كلمات، وتوازنٍ في أبياته؛ بإيجاد أسلوب التّقسيم فيها، وصيغٍ متماثلةٍ وغير ذلك، ومن تكرار كلماتٍ، تنبعث منها إيقاعاتٌ موسيقيّةٌ.
7. ظاهرة استعمال أفعال الأمر في المنظومات لافتة للنّظر.. ما تفسيرها؟ هل هي من متطلّبات التّعليم؟ هل تندرج ضمن الأوامر التي تصدر من فوق لمن هو تحت؟ كما هو تعريف الأمر في البلاغة، هل يفسّر بشعور النّاظم أنّه المخوّل بإعطاء الأوامر؛ بصفته المسؤول دينيًّا عن التّوجيه والتّصحيح؟ أسئلة عديدة تعرضها أو تفرضها هذه الظّاهرة، تحتاج إلى تأمّل وتحليل ومناقشة ونقد.
8. لم تسلم منظوماته من بعض التّكلّف، وبعض الأخطاء النّحويّة والعروضيّة والمطبعيّة.

- **مقترحات وتوصيات**

بعد معايشتي لمنظومات الشّيخ سعيد الرّاشدي وجدانيًّا وفكريًّا وعلميًّا.. وجدت أنّ جوانب كثيرةً في حياته العلميّة والأدبيّة في حاجة إلى دراسة ونقد، لذا أقدّم بعض التّوصيّات والمقترحات لمواصلة دراسة آثاره:

1. دراسة ظاهرة تأثّره بالقرآن الكريم في منظوماته، وتحليلها ونقدها وتقويمها. كذا تحليل ظاهرة الإيقاع فيها بشيء من التّفصيل: ما هي دوافعه لذلك؟ ما جدواها في منظوماتٍ علميّةٍ؟ ما علاقتها بشخصيّة النّاظم وبتكوّنه وبيئته التي نشأ وترعرع ودرج فيها؟
2. دراسة ظاهرة النّبوغ في شخصيّة الشّيخ سعيد الرّاشدي، إذ تُوفّي وهو صغير السنّ، وترك آثارًا علميّة كبيرة في مضمونها وقيمتها، أمثال هذه الآثار عادة ما تكون نتاج خبرات سنوات عديدة، تصدر من شخص عاش عمرًا كبيرًا. لكن حين يقدّمها شابٌّ لم يعش إلّا سنوات معدودة، فإنّ هذا يحتاج إلى دراسة هذا الشخص؛ ظاهرةً يُكشفُ عنها، ويُفاد منها.
3. مراجعة ديوانه وما نُشِرَ من منظوماته وأشعاره، ففيها أخطاءٌ كثيرةٌ مطبعيّةٌ ولغويّةٌ وعروضيّةٌ.
4. البحث عن آثاره المفقودة، أو المتوقّع أنّها مفقودة.

- **المصادر والمراجع**

1. بيّوض، إبراهيم بن عمر (شيخ):

أ- تفسير سورتي مريم وطه، تحرير عيسى بن محمد الشّيح بالحاج، نشر جمعيّة التّراث، القرارة، غرداية، الجزائر، 1416هـ/ 1995م.

ب- في رحاب القرآن، ج 13، تفسير سورتي سبأ وفاطر، ط1، تحرير عيسى بن محمد الشّيخ بالحاج، نشر جمعيّة التّراث، القرارة، غرداية، الجزائر، 1425هـ/ 2004م.

ج- في رحاب القرآن، ج16، (تفسير سورتي غافر وفصّلت)، تحرير عيسى بن محمد الشّيخ بالحاج، نشر جمعيّة التّراث، القرارة، غرداية، الجزائر، 1428هـ/ 2017م.

2. الرّاشدي، سعيد بن حمد (شيخ)، المجموعة الرّاشديّة (ديوان شعر)، إعداد وجمع إسماعيل بن حمد السّالمي، مطبعة إبراء، سلطنة عُمان، 2009م.

3. الرّاشدي، مبارك بن عبد الله (دكتور)، الشّيخ العلاّمة سعيد بن حمد الرّاشدي حياته وآثاره، ط1، (د. م. ط) 1420هـ/ 2000م، ص: 20، 21.

4. السّالمي، عبد الله بن حميّد (نور الدّين) (شيخ)، تحفة الأعيان بسيرة أهل عُمان، الجزء الثّاني، مكتبة الاستقامة، مسقط، سلطنة عُمان، (د. ت).

5. صبحي، علي علي (دكتور)، البناء الفنّي للصّورة الأدبيّة في الشّعر، ط2، المكتبة الأزهريّة للتّراث، 1416هـ/ 1996م.
6. عبد الله، محمد حسن (دكتور)، الصّورة والبناء الشّعري، دار المعارف، القاهرة، 1981م.
7. الفاخوري، حنّا، منتخبات الأدب العربي، ط5، منشورات المكتبة البولسيّة، بيروت، لبنان، 1970م.
8. القزويني الخطيب، جلال الدّين محمد بن عبد الرّحمن، التّلخيص في علوم البلاغة، ضبطه وشرحه عبد الرّحمن البرقوقي، دار الكتاب العربي، بيروت، (د. ت).
9. ناصر بوحجام، محمد بن قاسم (دكتور)، الصّورة والموسيقى في الشّعر العُماني الحديث(عند الاتّجاه المحافظ)، ط1، مكتبة الضّامري للنّشر والتّوزيع، السّيب، سلطنة عُمان، 1435هـ/ 2014م.
10. وافي، عبد الواحد (دكتور)، فقه اللّغة، ط 6، مطبعة الرّسالة، 1968م.

تأمّلات في ديوان «ما تبقّى من صحف الوجد» لسعيد الصّقلاوي[1]

• مقدّمة

سعيد بن محمد الصّقلاوي شاعر له حضوره المتميّز بالكلمة الشّاعرة في السّاحة الأدبيّة داخل سلطنة عُمان وخارجها، وله بصماته الواضحة في (الكتابة) الشّعريّة، بما قدّمه من ألوان العمل الفنّي بالكلمة والجملة والصّورة واللّوحة الفنيّة. وبما تناوله من موضوعات مختلفة، عبّر فيها عن ذاته ووطنه عُمان، وعن القضايا الإنسانيّة الكبرى، وعن عوالم الطّبيعة والوجدان. وبما توفّر عليه شعره من التّجديد في بناء القصيدة العمانيّة بخاصّة لغةً وموسيقى وصورةً ورمزًا. وبما أوجده من جديد خرج به عن المألوف في الكتابة، خاصّة في الوزن والإيقاع.. لكلّ ذلك استحقّ أن يحتلّ مكانه في المنظومة الشّعريّة العمانيّة بكلّ جدارة، وأن يكون مَعلَمًا من معالم تطوّر الشّعر العماني.

أصدر ستّة دواوين – في حدود علمي – هي: «ترنيمة الأمل»، «أنتِ لي قدر»، «نشيد الماء»، «أجنحة النّهار»، «وصايا قيد الأرض»، «ما تبقّى من صحف الوجد».

(1) نشرت هذه الدّراسة في جريدة «عالم الثّقافة «الإلكترونية، مسقط، سلطنة عُمان، الأعداد الآتية: (37460)، (38400)، (38665)، (39498).

في هذه الدّراسة اجتهدنا في تقديم بعض النّظرات، وتسجيل بعض المعالم في ديوانه: «**ما تبقّى من صحف الوجد**». كما حاولنا إبراز بعض الخصائص التي ظهر بها شعره المتطوّر. هذا الدّيوان - في نظري - يمثّل محطّةً متقدّمةً مهمّةً في شعريّة سعيد الصّقلاوي. حاولنا الإبانة عن بعض مكوّناته، في العرض والتّحليل والمناقشة.

استوقفتني في الدّيوان ظواهر ومظاهر عديدةٌ، ولفتت نظري عناصر مختلفةٌ في بناء العمليّة الشّعريّة وأساليب متنوّعةٌ في صياغة أسطر قصائد الدّيوان، واسترعى انتباهي الجانب الموسيقي فيه، خاصّة الإيقاع والمعجم الشّعري الذي يحمل دلالاتٍ خاصّة.. وغير ذلك من العناصر التي تحتاج إلى وقفاتٍ متأنّيةٍ وتحليلاتٍ مستفيضةٍ ونقدٍ عميقٍ. هذا العمل لا يمكن لي القيام به في هذه الدّراسة العجلى غير المعمّقة. وقد اكتفيت بتناول بعض هذه العناصر، وتسجيلها ظواهرَ تُميّز الدّيوان. الهدف من ذلك هو تقديم وجهٍ من وجوه الشّعريّة العُمانيّة المعاصرة المتميّزة متمثّلةً في شعر سعيد بن محمّد الصّقلاوي. لذا سميّت الدّراسة: «**تأمّلات في ديوان ما تبقّى من صحف الوجد**».

اخترت لها هذا العنوان لأنّني لم أتعمّق الدّراسة في الدّيوان بتتبّع كلّ ما ورد فيه، ولم أقم بالتّحليل المستفيض والنّقد المعمّق، ولم أتناول كلّ ما سجّله الشّاعر من عواطف وخواطر وموضوعاتٍ في الدّيوان، فقد اقتصرت على الجانب الفنّي ولم أعالج المضمون والمحتوى، واكتفيت بإشاراتٍ عابرةٍ إلى بعض موضوعاته، بما تجرّ إليه الحاجة أو الرّغبة في

التّوضيح والتّفسير والرّبط بين ما تناولته في الدّراسة.

تركتُ بعض العناصر لم أحلّلها، وعرضتها على شكل أسئلة للنّظر فيها فيما بعد، وربّما يقوم بذلك بعض الدّارسين المتمرّسين المتخصّصين. وأثرتُ بعض الإشكالات في العمليّة الشّعريّة في الدّيوان لأنّها في حاجةٍ إلى مزيد تأمّلٍ ونظرٍ وتفحّصٍ ونفاذٍ في التّجربة التي أبداها الصّقلاوي أو خاضها في بعض الجوانب.

تناولتُ دلالة عنوان الدّيوان واللّغة والصّورة والموسيقى والرّمز والطّبيعة، ووقفت عند بعض القصائد لتسجيل بعض التّعليقات التي تسهم في التّعريف بشعريّة الصّقلاوي، وذلك بتحليل بعض القصائد، وإجراء مقارنةٍ بين قصيدة للصّقلاوي وأخرى لعلي محمود طه، نموذجًا للشّعر الوجداني، الذي لم يخلُ منه ديوان «ما تبقّى من صحف الوجد»، كما قدّمتُ ملاحظات على بعض أشعار الدّيوان، تُبرز بعض مميّزاتها.

وعمدتُ إلى بعض المقاربات بين أشعار سعيد الصّقلاوي ونماذج من أشعار الشّعراء الوجدانيّين للوقوف على ما توفّر في شعره من خصائص الاتّجاه الوجداني.

عسى أن تقدّم هذه العناصر صورةً عن أشعار الدّيوان، وتقرّب القارئ من خصائصه، وعساها تفي ببعض الوفاء لمن قدّم الكثير في التّجربة الشّعريّة العُمانيّة المعاصرة.

- **العنوان وعلاقته بمضمون الدّيوان**

العنوان يعلن ويفصح عمّا يحويه الدّيوان من ملامح وجدانيّةٍ، وأحاسيس رومانسيّةٍ، تترجم ما في قلب الشّاعر من مشاعر وعواطف وأفكار ونظرات إلى الحياة، بمختلف مكوّناتها التّاريخيّة والآنيّة، والنّفسيّة والاجتماعيّة.. التي تكشف عن السّمات الفنّيّة والجماليّة اللّتين تحكمان أسلوب الشّاعر في النّظم والتّعبير والتّصوير.

ماذا يعني عنوان الدّيوان: «ما تبقّى من صحف الوجد»؟ هل يعني أنّ الشّاعر فقد بعض وجدانيّاته؟ هل يعني أنّ ما سجّله هو المهمّ في حياته أو ذكرياته الوجدانيّة؟ هل يعني أنّ ما أثّر فيه وجدانيًّا هو ما دوّنه ونشره؟.. لا تهمّ الإجابة الدّقيقة، ولا يهمّ ما يُقترَح أو يُقدَّم من إجابات بقدر ما يهمّ ما يحمله العنوان من إثارة القارئ وفضول المتلقّي لينجذبا إلى قراءة النّصوص الواردة في الدّيوان.. فهذه إحدى مميّزات الكتابة الفنيّة، والكتابة الشّعريّة بالذّات.

بهذه الإطلالة أو هذا الاستهلال يضع سعيد الصّقلاوي المتلقّي في واجهة الالتفات إليه والانجذاب إلى ما يقدّمه له، ويرسم له خطّة ليسير في طريق متابعة مشاعره وخواطره وعواطفه.

قصائد الدّيوان اشتملت على كلماتٍ وجملٍ ومقاطع تحمل طابع الوجدانيّة. وعناوين بعضها تضمّنت ما يوجّه المتلقّي إلى اكتشاف الوجدانيّة في الأبيات التي نظمها الشّاعر، ليسير معها بشوق وشغف ورغبة ليكتشف هذه الوجدانيّة، ويتأمّل فيها ويقوّمها.

ضمّ الدّيوان أربعًا وأربعين قصيدةً ومقطوعةً، عناوينها كلّها تحمل صفةً وجدانيّةً أو سمةً وجدانيّةً، هذه العناوين هي: (أقدار، أغنيتان إلى أمّي: «1- مراكب الأحلام، 2- سفر إلى الأعلى»، صباح بحبّ الوطن، جرح، أمّنا الأرض، اقتراب، ليت، انبجاس، انجذاب، محبّة، منية، إطراق، ضمائر، يغنّي الملاك، ماذا تقول، روح الماء، غناء الحياة، نور وظلّ، مآلات، أراك في الكلام، ذاك شيء لا يضير، صديق، سطوع، صمت، مرآة، عشق، العارفون، تيه، المنى والغمام، انتظار، جمال هواك، حطام، مغاني، هوى أخضر، اختباء، صباح الخير يا وطني، قلب، فراغ، النّيروز، طواف، زمن..).

إذا تأمّلنا في هذه العناوين نجدها تنقل مشاعر، وتصف أحاسيس، وتقدّم عواطف، وترجم عمّا في القلب، وتنظر إلى الحياة من منطلق وجداني. ويمكن وضع كلّ ذلك - أي مضمون قصائد الدّيوان الوجداني - في الكلمات والجمل الآتية: (تأمّلات، تساؤلات، عرض الأحوال، تسجيل آمال، نقل أحلام، ارتباط بالوطن الولاء له، التّغنّي والتّعلّق بالحياة، فهمها والإفادة منها، التّفاؤل، الثّقة بالنّفس، التّمكّن من القوّة، وصف الجمال، وصف الطّبيعة وتوظيفها، نجوى الفؤاد، همس النّفس، وجد القلب، وحي الجنان). كلّ هذه المعاني التي تدلّ عليها أو تلخّصها الكلمات والجمل التي سجّلناها تنبع من الوجدان، وتتعلّق بالمجال الشّعوري.

معنى ذلك أنّ العنوان يدخل في صميم بناء القصيدة، بل يُعَدّ جزءًا من النّصّ الذي يبنيه أو يؤسّسه الشّاعر ليبلغ مأربه من الكتابة الشّعريّة،

وبذلك تتحقّق شعريّة النّصّ، أو - على الأقلّ - تسهم هذه الصّفة في توفيرها. فما قدّمه الشّاعر الصّقلاوي في هذا السّياق ساعده على تحقيق هدفه في ربط المتلقّي بما نظم وكتب وحرّر وصوّر.

هذه الحقيقة أو النّتيجة تتأكّد عندنا طبقًا لما سجّله هلال البريدي بقوله: «من الملاحظات التي ينبغي الانتباه لها أنّ العناوين الشّعريّة أصبحت جزءًا من النّصّ الشّعري، بل هي بوّابته الكبرى للدّخول في عوالمه النّفسيّة والعاطفيّة والأسلوبيّة، وحتّى التّوجّه الأدبي. وهذا أحد منجزات التّواصل الفكري العُماني مع مصادر الحداثة المختلفة..»[1].

من القصائد التي تعكس مضمون عنوان الدّيوان بقوّة، والتي ترتبط به ارتباطًا شديدًا وعميقًا قصيدة: «**مُنية**»[2]. تضمّنت هذه القصيدة كلماتٍ عديدة تحمل المعنى الوارد في عنوان الدّيوان، ومنها: (مُناه، لقاك، روحي، يهيم، تنهل، الحلم، الحبّ، نفس، هواك، تجتويني، يذيبني، صفاك، نشوة، حسّي، فأزهو، سحرها، ملاك، يا حبيبي، اشتياق، رجاء، فيض..).

وَفُؤَادِي إِلَيْكَ فَيْضُ وجْدٍ طَائِرُ الحُلْمِ، لا يَرَى سِوَاكْ[3]

(1) د. هلال بن محمود بن عامر البريدي، الشّعريّة العربيّة وتجلّياتها في الحركة الشّعريّة العُمانيّة المعاصرة، ط1، الجمعيّة العُمانيّة للكتّاب والأدباء، مسقط، سلطنة عُمان، 2019م، ص: 322.

(2) سعيد بن محمد الصّقلاوي، ما تبقّى من صحف الوجد، ط1، المركز الدّولي للخدمات الثّقافيّة، بيروت، لبنان، 2020م، ص: 63، 64.

(3) المصدر السّابق، ص: 64.

في عنوان قصيدة «**هوى أخضر**»[1] نقرأ وجدانيّةً ناتجةً من التّلوين الذي أعطاه الشّاعر للهوى الذي صبغ حياته باللّون الأخضر المصوّر للحياة الجميلة، وهو ما جعل وجده بها جميلًا ونضرًا نضارة اللّون الأخضر.. فمن خلال الكلمات التي بنى بها نصّه الوجداني نقف على هذه الدّلالة التي تربط المتلقّي بعنوان الدّيوان انطلاقًا من هذه القصيدة.

من الأفعال الواردة في القصيدة: (يعجب، ترغب، تطلب، يطرب، يوهب، تعذب، يسكب، تجذب، تعشب، أطنب، أنخب، أشتهي..). وهي أفعال مضارعة، تعبّر عن الحالة الرّاهنة وعن المستقبل، كما هو معروف عن هذا النّوع من الأفعال.

من الأسماء الواردة في النّصّ: (وصالي، غنائي، ابتهاجي، حناني، إتقاني، قلبي، سمائي، يقيني، أحلامه، رجائي، روض السّنا، الهوى الأخضر الطّيّب):

أ- الأسماء تحمل دلالة الثّبات والاستقرار، هكذا تبدو حياة الشّاعر - مع هذه اللّحظات - هنيئةً وجدانيًّا.

ب- الكلمات منتهية بياء المتكلّم، بمعنى أنّها منسوبة إلى الشّاعر، مرتبطة به وجدانيًّا، أي هي ذاتيّة المشاعر.

ج- حملت الجملتان الأخيرتان الصّفة التي جاءت في عنوان القصيدة.

د- ترتدّ هذه الأوصاف والوجدانيّات - في مجموعها - في هذه القصيدة بالمتلقّي إلى عنوان الدّيوان، وتحطّ به وتضعه في صورته ومضمونه.

(1) يُنظر القصيدة المصدر السّابق، ص: 149 - 151.

ورد في قصيدة أخرى ما يحمل معنى قريبًا من دلالة العنوان «يتصارعُ الخفقانُ.. في صدري.. فَأُنْزَع.. من جمودي»[1]، هذه النّماذج وغيرها تبيّن علاقة عنوان الدّيوان بما حوته قصائده من السّمات الوجدانيّة والملامح الشّعوريّة.

ما نسجّله عن عناوين قصائد الدّيوان ما يأتي:

1. إنّ أغلب عناوينها تحمل الحسّ الوجدانيّ، أو النّفس الرّومانسيّ.
2. إنّ معظم هذه العناوين نشرت ظلالها وإيحاءاتها ودلالاتها على أبياتها، فجاءت متناسقة مع مكوّنات تلك القصائد: محتوى وشكلًا.. هذا العمل يبيّن ويفصح عن دور العنوان في البناء المحكم للنّصّ الشّعري.
3. إنّ العناوين جاءت مختصرةً ومكثّفةً ومركّزةً، متّسمةً بالدّقة والملاءمة لمحتويات القصائد، متناغمةً مع الرّسائل التي تحملها للمتلقّي.
4. العناوين مثيرةٌ وباعثةٌ على قراءة القصائد بتأنٍّ وعمقٍ ووعيٍ، وبذلك تكون قد حقّقت ما هو مناط بالعنوان من وظائف - كما يرى الدّارسون - وهي: الإغراء والإيحاء والدّلالة والتّعيين..[2].

---

(1) يُنظر المصدر السّابق، قصيدة: «**انتظار**»، **ص**: 136.

(2) هذه المعايير وضعها جيرار جينيت Gérard Genette. سجّلت د. انشراح سعدي هذه الملاحظة على دواوين سعيد الصّقلاوي التي درستها، من دون ديوان: «**ما تبقّى من صحف الوجد**» لكنّ الملاحظة تنطبق عليه كما نرى. يُنظر انشراح سعدي، مرايا المعنى.. من العتبات النّصيّة إلى التّعدّد اللّغوي (دراسة في شعر سعيد الصّقلاوي)، ط1، الآن ناشرون وموزّعون، عمّان، الأردن، 2022م، ص: 155.

وليس بالضّرورة أن تكون هذه الوظائف متوفّرةً كلّها في كلّ عنوان من عناوين الدّيوان، يكفي أن تكون موجودةً في مجموع عناوين قصائده.

- **اللّغة**

الأدب فنّ يعتمد أساسًا على طريقة استخدام الألفاظ وتركيبها، للتّعبير عن الأفكار والإفصاح عن المشاعر ونقل التّجارب. إنّ لكلّ أديب طريقته في نحت معانيه وصوغ أفكاره. هذه الطّريقة تسمّى الأسلوب. واللّغة مادة الأدب، لذا فإنّ الأديب يجتهد في استغلال ما في الألفاظ من قوّة تعبيريّة وطاقة تصويريّة؛ للإفصاح عن مكنونه من المشاعر، والإبانة عن مخزونه من الأفكار: «والتّجربة الأدبيّة في حقيقتها تجربة ألفاظ، مستخدمة استخدامًا فنيًّا، أي أنّنا يمكننا القول: إنّ الأدب هو الاستخدام الفنّي للطّاقات الحسيّة والعقليّة والنّفسيّة والصّوتيّة للألفاظ»[1].

«إن أوّل ما يميّز الأديب عن سائر النّاس قدرته على أن يستخرج من اللّفظة المعيّنة عددًا من المعاني، يعجز عن استخراجها سائر النّاس. فالألفاظ تتفجّر في نفسه كأنّها القنبلة المشحونة، فتخرج كلّ ما تحتويه في جوفها من صورٍ ومشاعر وتجارب»[2].

(1) الدّكتور السّعيد الورقي، في الأدب والنّقد الأدبي، دار المعرفة الجامعيّة، الإسكندريّة، سنة 1989م، ص: 46.

(2) المرجع السّابق، ص: 53.

إنّ للشّعر خصوصيّةً لغويّةً، تمكّنه أن يكون فنًّا أدبيًّا، كما يؤكّد هذا «رولف كوليفر» ويحصره في ثلاث خصائص:

«أوّلًا: إنّ الشّعر يعدّ أكثر الأشكال الأدبيّة بعدًا عن لغة الواقع، أو اللّغة اليوميّة. وبتعبير آخر إنّ الشّعر هروبٌ من المألوف، بدايةً من تصدّر التّنظيم النّغمي لغة الشّعر.

ثانيًا: تحويل الكلمات من دالٍّ ومدلولٍ مصطلح عليهما، إلى دالٍّ ومدلولٍ آخرين؛ فالشّعر يصنع نظامًا جديدًا من العلامات اللّغويّة من خلال المزج بينهما.

ثالثًا: الإجراءان السّابقان يؤدّيان إلى إحالة الكلمة من مجرّد كونها علامة حتّى تصبح شيئًا مدركًا، بل واستخدام المستوى التّعبيري بطريقة انحرافية عن المعتاد، من خلال المجاز، أو إشباع التّعبير الشّعري للّغة العادية، من خلال تحميل اللّغة وظيفةً إشاريّةً جديدةً.

أو كما يؤكّد كمال أبو ديب من أنّ استخدام الكلمات بأوضاعها القاموسيّة المتجمّدة لا ينتج الشّعريّة، بل ينتجها الخروج بالكلمات عن طبيعتها الرّاسخة إلى طبيعةٍ جديدةٍ. وذلك في الحقيقة هو نفسه ما كان يلحّ عليه بعض القدماء - كحازم القرطاجنّي في نظريته النّقديّة - من أنّ اللّغة هي لبّ الأدبيّة، وهي حقيقتها، والإبداع يكمن في توظيف اللّغة توظيفًا جماليًّا، يقوم على مهارة الاختيار وإجادة التّأليف، ويلحّ كذلك على تثبيت الإغراب بوصفه ركنًا أساسيًّا من أركان الشّعريّة في الشّعر،

قائم على كسر رتابة اللّغة، وخلق غرابة في علاقاتها، لتستعيد ديناميتها»[1].

إنّ اللّغة هي اللّبنة التي يبني بها المبدع نصّه، وعليها يعتمد في الصّياغة والتّعبير والتّصوير ونقل الأفكار وبثّ المشاعر؛ لذا فهو يعتني بها عنايةً خاصّةً، وذلك باختيار الألفاظ التي تُبلِغُه مقصده، وتبلغ به إلى قلب المتلقّي وعقله، راغبًا وطامحًا أن تؤدّي عنه الأمانة بصدقٍ ودقّةٍ وفعاليةٍ، وتُوجِد بينه وبين المتلقّين علاقةً وجدانيّةً ومعرفيّةً وتعارفيّةً وغيرها..

حاول سعيد الصّقلاوي أن يقدّم للمتلقّي وجدانياته بلغةٍ دقيقةٍ مركّزةٍ معبّرةٍ، لذا فإنّنا نجد هذه اللّغة في ديوانه: «ما تبقّى من صحف الوجد» الذي سجّل في صحائفه مشاعره وأفكاره.

ما نثبته في البداية هو حسن اختيار الشّاعر لهذه اللّغة، التي ابتعد بها عن اللّغة المعجميّة، واللّغة المبتذلة العادية، وانتقل بها إلى مرافئ الانسيابيّة والإيحائيّة والرّمزيّة، فعمد إلى التّكثيف والتّركيز والدّلاليّة والتّلقائية في بعض الأحيان.. ما يسجّل له إيجابيّة هو التّعامل مع اللّغة بوعيٍ ودرايةٍ وكفايةٍ فنّيّةٍ مقبولةٍ في معظم استعمالاته وتوظيفه اللّغةَ الشّعريّة، وهو ما منح قصائد ديوانه صفة «الشّعريّة» المنشودة في الكتابة.

في قصيدة: «**جمال هواك**»[2] نلتقي مع لغة، أو تستقبلنا لغةٌ وجدانيّةٌ انسيابيّةٌ ذات طابعٍ إيحائي، يتناسب ويتناغم مع مشاعر الشّاعر التي

(1) هلال البريدي، الشّعرية العربيّة..، ص: 343، 344. أحال الباحث إلى بعض المصادر لهذه الآراء تراجع في الصّفحتين المذكورتين.

(2) ما تبقّى من صحف الوجد، ص: 141 - 143.

يرغب في إطلاع المتلقّي عليها بدقّةٍ وعمقٍ.

ما يفهم من مضمون القصيدة أنّ الشّاعر يرغب أن يبثّ مشاعره نحو الوطن، ويريد من المتلقّي أن يفهم الرّسالة التي نثرها في طوايا القصيدة الموجّهة لمعرفة علاقة الشّاعر بوطنه وجدانيًّا، وتعلّقه به، هذا التّعلّق منطلقه تَضَمَّن ما يعرّف بالوطن تاريخًا مجيدًا، وإنتاجه رجالًا كرامًا، ومبعثه حبٌّ وهيامٌ به، ومقصده المحافظة على الوطن وسقيه أو إمدادُه بما يبقيه حيًّا مخصبًا منتجًا.

بداية من العنوان «جمال هواك» وما يحمله من لغة إيحائيّة، نقف على علاقة المحتوى بعنوان الدّيوان. هذا التّرابط يعطي دلالةً على التّناسق والتّناغم بين مكوّناته. وإذا انتقلنا إلى التّعرّف على اللّغة المختارة في القصيدة فإنّنا نزداد يقينًا بهذه العلاقة التي اختار لها الشّاعر كلماتٍ تتميّز بالتّلقائيّة والسّلاسة والطّواعية لتنقل وجده نحو الوطن:

أ- الكلمات (الأفعال): (يملأ، فيزهر، ويختزن، يسطّر، يروي، وينشد، ويسكب، يستنهض..). نلحظ أنّها كلماتٌ بسيطةٌ، تحمل في طيّاتها رغباتٍ وطلباتٍ وآمالًا، وتشتمل على دلالات من العطاءات والمنح، كلّ هذه المعاني لها علاقة بالوجد، ميزتها أنّها أفعالٌ نحتها الشّاعر من مشاعره الفيّاضة الجيّاشة بطريقةٍ طيّعةٍ انسيابيّةٍ منسجمةٍ مع وجدانه.

ب- الكلمات (الأسماء): (الخصب، الأنهار، سحبًا، الأحلام..). كلّها تحمل معنى الغنى والسّخاء والنّتاج والنّماء، جاءت هذه الأسماء

أيضًا بشكلٍ طوعيٍّ، مستجيبة لما يجده الشّاعر في قلبه وفي نفسه من التّعلّق بدلالات تلك الأسماء.

ج- التّراكيب: (جمال هواك، يملأ العين والقلبا، وينشد الأشجار، لحن خلوده، ويسكب في الأنهار، ميراث تاريخها، ويصحب تاريخًا، له النّجم موطنٌ، ويستنهض الأحلام، سلام على الأيّام، مخضرّة حبًّا، إذ أنت زهوه، ودمت على الأيّام..).

بنيت هذه التّراكيب من كلماتٍ بينها انجذابٌ وتماوجٌ وتناسقٌ وتناغمٌ، كوّنت صورًا دقيقةً وعميقةً عن وجدان الشّاعر، وما يحسّ به الآن، وما يطمح أن يحقّقه في المآل. ميزتها أنّها أتت في سياقٍ ونمطٍ من التّلقائيّة والعفويّة والسّلاسة والانسيابيّة. وجاءت وَفق ما تقتضيه وتنشده البلاغة، وهو مراعاة مقتضى الحال، والتّوفيق في بلوغ المعنى إلى المتلقّي، فيفقهه ويعيه ويتجاوب معه.

تردّدت بعض الكلمات بشكلٍ لافتٍ في الدّيوان، ما يعطي للمعجم الشّعري لسعيد الصّقلاوي في ديوانه سماتٍ خاصّة أو دلالاتٍ خاصّة، ويقدّم للمتلقّي انطباعاتٍ خاصّة أيضًا، لها دلالة أو علاقة بعنوان الدّيوان[1].

ما يمكن تسجيله ملاحظة بارزة لا تخفى على الدّارس المتأنّي النّافذ في أعماق الكلمات المختارة في الصّياغة، المتتبّع لورودها متجاورة مع بعضها في سياق متجانس.. هو أنّ هذه الكلمات مرتبطةٌ بعنوان الدّيوان،

(1) ذكرت عدد المرّات التي وردت فيها الكلمات في الدّيوان بمختلف أشكالها وصيغها، بين المفرد والجمع ونوع الجموع والفعل واسم الفاعل والمصدر وغير ذلك..

أو مكوّنةٌ لنسيجٍ محكمٍ معه. نورد بعض النّماذج بعدد المرّات التي تكرّرت فيها الكلمات[1]:

- **المشاعر والوجدان:**

(الحبّ: 48 مرّةً. الأحلام: 11 مرّةً. هوى: 10 مرّاتٍ. الأشواق: 10 مرّاتٍ. سلام: 9 مرّاتٍ. رحمة: 9 مرّاتٍ. الابتسام: 8 مرّاتٍ. فيض: 8 مرّاتٍ. الحسن والإحسان: 7 مرّاتٍ. عشق: 5 مرّاتٍ. الحنان: 5 مرّاتٍ. زهو: 5 مرّاتٍ. مشاعر: 4 مرّاتٍ. ابتهاج: 3 مرّاتٍ. هيام: 3 مرّاتٍ. ضحك: 3 مرّاتٍ. ملاك: 3 مرّاتٍ. الوجدان: مرّتين. الوجد: مرّتين. نبضاتي: مرّتين. لهف: مرّتين. دمعات: مرّتين. خفقاتي: مرّتين. البسم: مرّتين. دفء: مرّة واحدة. صباباتي: مرّة واحدة. حبور: مرّة واحدة. رشفنا: مرّة واحدة. الشّجن: مرّة واحدة. نافحًا: مرّة واحدة. فرحات: مرّة واحدة. نشوة: مرّة واحدة. قبلات: مرّة واحدة. دفق: مرّة واحدة).

هذه المظاهر العديدة المتكرّرة في مشاعر الشّاعر التي عمد إلى تقديمها للمتلقّي في كلماتٍ مختلفةٍ متنوّعة المعنى والدّلالة تبيّن فورة الوجدان عنده، وتكشف عن طبيعتها التي يغلب عليها طابع الأمل والتّفاؤل والحيويّة وحسن الحال.

(1) توزيعنا الكلمات على العناوين التي وضعناها ليس دقيقًا، هو للاستئناس ولبيان المعجم الشّعري للصّقلاوي في ديوانه، أو لتقريب الصّورة إلى المتلقّي في هذا العنصر.

- **الزّمن:**

(الزّمان والزّمن: 17 مرّةً[1]. الوقت: 13 مرّةً[2]. الأيّام: 9 مرّاتٍ. صباح: 8 مرّاتٍ. العمر: 8 مرّاتٍ. الدّهر: 5 مرّاتٍ. الفجر: 5 مرّاتٍ. صبح: 4 مرّاتٍ. مساء: 4 مرّاتٍ. اللّيالي: 3 مرّاتٍ. الشّروق: مرّة واحدة. النّهار: مرّة واحدة).

يعني هذا العدد من الكلمات، وهذا العدد من المرّات أنّ الزّمن شغل حيّزًا مهمًّا في حياة الشّاعر، ويعني أنّ مشاعره تقلّبت في مختلف مظاهر الزّمن، بل كانت حاضرةً بقوّةٍ أمامه في لحظاتٍ عديدةٍ أو متتابعةٍ، ما جعل وجدانه متحفّزًا ويقظًا ومتأجّجًا ومتجاوبًا مع الحركات والخطرات، والمواقف والمواقع، والمشاهد والمناظر.

- **الطّبيعة:**

(زَهَر: 34 مرّةً. جمال: 24 مرّةً. الماء: 13 مرّةً. تسقي: 9 مرّاتٍ. اخضرار وما اشتقّ منها: 9 مرّاتٍ. سماء: 8 مرّاتٍ. خميل: 7 مرّاتٍ. ظلّ وظلال: 6 مرّاتٍ. نخيل: 5 مرّاتٍ. الأشجار: 5 مرّاتٍ. طائر: 5 مرّاتٍ. أنْهر: 4 مرّاتٍ. يُبستِن: 3 مرّاتٍ. بستان، روض: 3 مرّاتٍ. حمام: 3 مرّاتٍ. الغمام: 3 مرّاتٍ. شهد: 3 مرّاتٍ. سواد: 3 مرّاتٍ. بيضٌ: 3

(1) ملاحظة: تردّد الزّمان وما في معناه في قصائد الدّيوان بشكل لافت للنّظر. يُنظر مثلًا القصائد الآتية: «**فراغ**»، ص: 165. «**النّيروز**»، ص: 167. «**طواف**»، ص: 171. «**زمن**»، ص: 175...

(2) وردت كلمة الوقت في بعض الاستعمالات مقرونةً أو مرتبطةً بكلمتي التّكبيل والتّعطيل.

مـرّاتٍ. الكـون: 3 مـرّاتٍ. طيـوب: مـرّتين. نـدى: مـرّتين. ركـام: مـرّتين. رماد: مرّتين. اللّحن: مرّتين. عبير: مرّة واحدة. عطر: مرّة واحـدة. غيـوم: مرّة واحدة.أحمر: مرّة واحدة).

هذه الكلمات المتنوّعة سجّلت للشّاعر اهتمامه بالطّبيعة وتوظيفـه لهـا في نقل مشاعره، وهذه سمةٌ عُـرَف بهـا الأدبـاء الوجـدانيّون بخاصّـةٍ، وهـي تساعدهم على إيصـال وجـداناتهم وخطـراتهم إلـى المتلقّي، كمـا تعينهم على معالجة قضايا وأمورٍ كثيرةٍ.

- **مكوّنات الجسم وملحقاته أو مشمولاته:**

(القلب[1]: 36 مرّةً. العين: 20 مرّةً. الرّوح: 20 مرّةً. النّفس: 20 مرّةً. صـوت: 15 مـرّةً. اليـد والكـفّ: 10 مـرّاتٍ. الإنسـان: 9 مـرّاتٍ. ذاتيّ: 7 مـرّاتٍ. الكـلام: 5 مـرّاتٍ. الخيـال: 4 مـرّاتٍ. تبعثـر: 3 مـرّاتٍ. النّـاس: مرّتين. تبصر: مرّتين. الوجوه: مرّة واحدة. الأقدام: مرّة واحدة).

يُبِينُ هذا التّعدّد وهذا التّكرار عن تجاوب كـلّ أعضـاء الجسـم في نقـل وجدان الشّاعر إلى المتلقّي، بعد تأثّرها به وبما يدور داخله.

- **الضّياء والنّور:**

(ضـياء: 15 مـرّةً. نـور: 13 مـرّةً. نجـم: 5 مـرّاتٍ. سـناء: 4 مـرّاتٍ. شمس: مرّتين. أقمار: مرّتين. البرق: مرّة واحدة)..

(1) أغلـب مـا ورد في الـدّيوان كـان بلفظتـي: قلـب، قلـوب.. بعضـها ورد بألفـاظ: صـدري، ضميري، فؤاد، جنان..

نسجّل في هذا العنصر الملاحظات الآتية:

1. كشفَ استعمال هذه الكلمات أنّ الشّاعر يرغب في نشر النّور في دروب الحياة، وبثّ الضّياء في النّفوس؛ لتكون الحياة نيّرة وهنيئة ومُشِعَّة.
2. هل يمكن الاستئناس بما ورد في القرآن الكريم من المعاني والاستعمالات التي تتعلّق بالنّور وما فيه من إشراقات وإضاءات وإنارات، لنسجّل انعكاس هذا النّور على أشعار الصّقلاوي في الاستعمال؛ بصفة الشّاعر كائنًا يتنفّس بأشعاره في روح إسلاميّة، ويكتب بوحي منها، كقوله تعالى: ﴿**هو الذي جعل الشّمس ضياءً والقمرَ نُورًا وقدّرَهُ مَنَازِلَ لِتَعْلَمُوا عَدَدَ السّنينَ وَالحِسابَ..**﴾ (يونس/ 5)، وقوله: ﴿**يا أَيُّها الذينَ آمَنُوا اتَّقُوا اللهَ وآمِنُوا بِرَسُولِهِ يُؤتِكُمْ كِفْلَينِ منْ رَحْمَتِهِ وَيَجْعَلْ لَكُمْ نورًا تمْشونَ بهِ وَيَغْفِرْ لَكُمْ واللهُ غفورٌ رَحيمٌ**﴾ (الحديد/ 28).
3. لم يخرج سعيد الصّقلاوي عن طبيعة الشّعراء الوجدانيّين في استثمار النّور في حياتهم، وجعله مصدرَ إلهامهم وملجأَهم للتّخلّص من عالم المادة، والتّطلّع إلى عالم الرّوح. يقول عبد القادر القطّ عن إحساس الشّعراء الوجدانيّين: «..لذا يؤلّف النّور ومشتقّاته ومرادفاته وما يتّصل بمعانيه من ألفاظٍ محورًا هامًّا تدور حوله كثيرٌ من قصائد هؤلاء الشّعراء وصورهم، وهم يؤثرون من تلك المشتقّات والمرادفات ما كان بعيدًا عن الدّلالات الماديّة

المحدودة، قادرًا على الإيماء بمعانٍ روحيّة ونفسيّة عديدةٍ، كالشّعاع والسّنى واللّألاء والألق وغير ذلك من الألفاظ..»[1].

يبدو أنّ الشّاعر الصّقلاوي غير بعيدٍ عن هذا التّوجّه؛ نتيجة إحساسه المرهف الذي يتميّز به، مثل ما هو معروفٌ عن شعراء الاتّجاه الوجداني.

- **الآمال والرّجاء والخير:**

(حياة: 14 مرّةً. المنى: 8 مرّاتٍ. الآمال: 7 مرّاتٍ. اليقين: 6 مرّاتٍ. الرّجاء: 4 مرّاتٍ. الخير: 3 مرّاتٍ. الأمن: مرّتين. العيد: مرّتين).

التّفاؤل يملأ نفس الشّاعر، والأمل يحدوه للعمل والنّشاط، والغناء للخير والحياة يعمر قلبه. هذه العناصر كشفت عنها الكلمات التي اختارها الشّاعر لتصوير علاقته بالحياة ودعوته للإفادة منها.

- **الصّحبة والصّداقة:**

(صديق: 11 مرّةً. الأخ: 6 مرّاتٍ. الصّاحب: 5 مرّاتٍ. أحباب: مرّة واحدة. الخلّ: مرّة واحدة).

الحياة تحلو بالصّداقة، وتسير بالصّحبة، وتنتعش بالأخوّة، وتتغذّى بالحبّ. هذه المعاني أبرزها الشّاعر في الكلمات المختلفة في حروفها، والمتنوّعة في دلالاتها، وهي تحمل جميعها معاني الصّدق والودّ والمحبّة.

(1) الدّكتور عبد القادر القطّ، الاتّجاه الوجداني في الشّعر العربي المعاصر، دار النّهضة العربيّة للطّباعة والنّشر، بيروت، 1978م، ص: 401.

- **الحالات النّفسيّة:**

أ – الحالات الإيجابيّة: (هناء: 7 مرّاتٍ. الرّضا: 6 مرّاتٍ. صفاء: 5 مرّاتٍ. ابتهاج: 3 مرّاتٍ. ضحك: 3 مرّاتٍ. وئام: 3 مرّاتٍ. النّقاء: 3 مرّاتٍ. نشيد: 3 مرّاتٍ. الأمن: مرّتين. دفء: مرّتين. بهاء: مرّة واحدة. نشوة: مرّة واحدة. حبور: مرّة واحدة. فرحات: مرّة واحدة).

ب – الحالات السّلبيّة: (الهموم: 6 مرّاتٍ. جرح: 4 مرّاتٍ. الشّقاء: 3 مرّاتٍ. الوهم: مرّتين. خوف: مرّتين. الأسى: مرّتين. جوع: مرّة واحدة. مصائب: مرّة واحدة. السّقم: مرّة واحدة. الشّرّ: مرّة واحدة. مصرع: مرّة واحدة).

جـ – الحالات العامّة: (صمت: 12 مرّةً. السّكون: 3 مرّاتٍ)..

هذه الكلمات التي اعتمدها الشّاعر في إبراز بعض الحالات النّفسيّة، توزّعت بين اليسر والعسر، والصّحة والسّقم، والرّاحة والضّيق. لكنّ حال الانشراح والأمان والعافية والطّيبة والخيريّة والأخلاق والشّيم والصّفات الحسنة كانت هي الغالبة.

- **(الأمّ والأرض والوطن والبلاد: 23 مرّةً).**

كان للوطن نصيبٌ مهمٌّ وافرٌ من استعمال كلمات تنقل علاقة الشّاعر به. وقد صوّره أو عبّر عنه بألفاظٍ مختلفةٍ، كما هو مرسومٌ في عنوان

العنصر، ما يدلّ على تفنّنه في الحديث عن وطنه ونقل مشاعره نحوه[1].

- **أفعال إيجابيّة أو مريحة:**

(يشرب: 7 مرّاتٍ. يُهدي: 5 مرّاتٍ. يطرب: 5 مرّاتٍ. يزرع: 4 مرّاتٍ. يشدو: 4 مرّاتٍ. يمنح: مرّتين).

- **كلمات متفرّقة متنوّعة:**

(يصغي: 28 مرّةً[2]. مرآة: 8 مرّاتٍ. ضيّع: 7 مرّاتٍ. الوجود: 6 مرّاتٍ. كأس: 3 مرّاتٍ. نهج: 3 مرّاتٍ. الحرف: 3 مرّاتٍ. الدّرب: 3 مرّاتٍ. ثرثرة: مرّتين. سهم: مرّة واحدة. غبش: مرّة واحدة. الدّنيا: مرّة واحدة).

ما نسجّله عن المعجم الشّعري لديوان «ما تبقّى من صحف الوجد» هو غلبة جانب التّفاؤل والأمل والرّجاء عليه. بل توجد فيه قصائد بكلّ أجزائها تتّسم بهذه الميزة بكلماتها وصورها ومعانيها، مثل قصيدة:

---

(1) يمكن الاستئناس بقصيدة «**أمّنا الأرض**»، يُنظَر: «ما تبقّى من صحف الوجد»، ص: 41 - 48. القصيدة احتوت على عناصر تبرز شخصيّة سعيد الصّقلاوي. سجّلنا فيها الرّوح الإسلاميّة العالية في محتواها وكلماتها ورسائلها. ومن النّاحية الفنّية يمكن الوقوف عند الكلمات المنتهية بهمزة ساكنة بعد مدّ، وبيان فنّيتها ومعانيها ودلالاتها.. يُنظَر أيضًا قصيدة: «**صباح بحبّ الوطن**»، الدّيوان، ص: 31 -33.

(2) تكرّرت في قصيدة واحدة 27 مرّةً، هي: «**يغنّي الملاك**». يُنظر «ما تبقّى من صحف الوجد»، ص: 71 - 75.

«**سطوع**»[1] التي هي نموذج للدّعوة للتّفاؤل والعمل على إنعاش الحياة بما يعود بالنّفع على النّفس والجسم.

ذكرنا في الإحصاء التّقريبي بعض الكلمات التي اعتمدها الشّاعر في عمله الشّعري ليحرّر ويعبّر ويصوّر[2]، وقد سجّلنا فيها ما يأتي:

1. تكرار بعض الكلمات بنسب متفاوتة، ومنه نكتشف طبيعة المعجم الشّعري لديوان «ما تبقّى من صحف الوجد». هو يحوم حول الوجدان، وما يتّصل به وما يخدم عمليّة الكشف عن حقيقته وطبيعته. قد لا نكون مبالغين أو مجانبين الصّواب والحقيقة إذا سجّلنا أنّ أغلب الكلمات التي اعتمدها سعيد الصّقلاوي في العمليّة الشّعريّة كانت وجدانيّةً انفعاليّةً، وبها كان يخاطب القلب والعقل في آنٍ واحدٍ، هذا ما أراه يَسِمُ معجمه الشّعري.
2. اعتماد الشّاعر على اختيارٍ واعٍ ومقصودٍ وموجّهٍ للكلمات؛ لبلوغ هدفٍ محدّدٍ، أو لإبلاغ مشاعره وإيصال أفكاره وانطباعاته للمتلقّي.
3. كثير من الكلمات التي اعتمدها الشّاعر في بنائه الشّعري هي ممّا عُرف عن الشّعراء الوجدانيّين. فمن الألفاظ التي تكرّرت في قصائدهم: (الحبّ، الجمال، الضّياء، الشّعاع، المساء، السّكون، الصّمت، الهوى، الزّهر، الوجود، الزّمان، النّسيم، السّناء، السّنى،

(1) المصدر السّابق، ص: 109 - 113.

(2) لم أورد كلّ الكلمات التي تضمّنها الدّيوان التي لها علاقة بعنوانه، أثبتُّ بعضها من باب التّمثيل والبيان في موضوع وجدانيّة الشّاعر الصّقلاوي.

الـدّمع، العطـر، الحلـم، العشـق، المـوج، النّهـر، الظّـلال، النّسـم، النّجوم، الهمس، النّور ومشتقاته ومرادفاته..)[1].

كثير من هذه الالفاظ التي عرفت في نظم الوجدانيّين والرّومانسيّين لـم تغب عـن أشـعار سـعيد الصّـقلاوي فيمـا عرضـناه. وهـذا مظهـر كبيـر مـن مظاهر الحسّ الوجداني في قصائد ديوان «ما تبقّى من صحف الوجد». هل نقول: إنّ سعيد الصّقلاوي يمكن لـه أن يحجز مكانًا مع شعراء الاتّجاه الوجداني؟

نثبت نموذجين ممّا نظمه الشّعراء الوجدانيّون، يجمع مجموعة من الكلمات المستعملة التي أشرنا إليها، نقدّمهما دليلًا على ما ذكرناه.

المثال الأوّل: أبياتٌ لعلي محمود طه من قصيدة أسماها: «**رجوع الهارب**»:

قرّبـتُ للنّـورِ المُشِـعِّ عُيـونِي ... ورَفعْـتُ للّهـبِ الأَحَـمِّ جَبِينِـي
ومَشيْتُ في الوادي، يُمزّقُ صَـخْرُهُ ... قَـدَمِي، وتُـدْمِي الشّـائِكاتُ يَمينـي
وعـدَوْتُ نَحْـوَ المـاءِ وهـو مُقـارِبِي ... فنَأَى وردَّ إلَـى السّـرابِ ظُنُـونِي
وبدَتْ لِعَيْنِي في السّماءِ غَمَامـةٌ ... فوَقَفْتُ، فارْتَدَّتْ هنالِـكَ دُونِي
وَأَصَخْتُ للنّسماتِ، وهي هَـوَازِجٌ ... فَسَمِعْتُ قصْفَ العاصِفِ المَجْنونِ
يا صُبْحُ، ما للشَّـمْسِ غيرُ مُضيئَةٍ؟ ... يـا ليـلُ، مَـا للنّجمِ غيـرُ مُبـينِ؟
يا نارُ، مَا للنّـارِ بـينَ جَـوانِحِي؟ ... يا نورُ، أينَ النُّورُ ملءَ جُفونِي؟

(1) هذه الكلمات رصدتها في بعض القصائد التي عرضها الدّكتور عبد القادر القُطّ في كتابه: الاتّجاه الوجداني في الشّعر العربي المعاصر.

ذَهـبَ النّهـارُ بِحَيـرَتي وكـآبَتي وأتَى المساءُ بِأَدْمُعِي وَشُجُونِي
حتّى الطّبيعةُ أَعْرَضَتْ وتَصَامَمَتْ وتنكّرَتْ لِلهَارِبِ الـمِسْكينِ [1]

المثال الثّاني: «**الأغنيّة المسائيّة، أو عودة الرّاعي**» للهمشري، نلتقيه – أيضًا – بكلمات دارت كثيرًا في أشعار الشّعراء الوجدانيّين:

هـا هـوَ اللّيـلُ مقبـلٌ يتَهـادَى فـارسٌ يَـمتطِي ظهـورَ الـتّلالِ
ونسـيمُ الـماءِ يسـرقُ عطـرًا من ريـاضٍ سحيقةٍ في الـخيالِ
صـوَّرَ الـمغربُ الـذّكيُّ رُباهَـا فهـيَ تَـحكِي مدينـةَ الأحْـلامِ
نفخَتْ في الـخيالِ منهَا زهـورٌ غيـر منظـورةٍ مِـنَ الأوهـامِ
ووراء السّيـاجِ زَهْـرَةُ فُـلٍّ غازَلَتْهَـا أشـعّةٌ في الـمسَـاءِ
نَشَرَ النّسْـمُ سرَّهَا وهـوَ يَسْرِي في ريَـاضٍ مَطْلولـةِ الأَفْيَـاءِ
ودهـاليزُ مِـنْ ظـلالٍ ونـورٍ صوّرتْ سِـحرَها يدُ الأطْيافِ
عشّـشَ الطّـائرُ الـمسائِيُ فيهَـا ساكِبًا لَـحْنهُ الـحَنونَ الصّافِي
إنّ هـذِي الأزهـارُ تَـحلُمُ في اللّيـلِ وعطـرُ النّـارنجِ خَلْفَ السّيـاجِ
وخريرُ الـمياهِ والشّفقِ السّحرِ وَهَـمْسٌ مـن النّسيمِ السّاجِي
والنّـدى والظِّـلالُ تَـنْعسُ في الـما ءِ وهذا الشّعاعُ خلْفَ الـغَمَامِ
بعـضُ أَلْـحَانِهِ تأنَّـقَ فيهَـا فـتراءتْ في هـذه الأجسـامِ [2]

إنّ المعجم الشّعري لسعيد الصّقلاوي في ديوانه برز بمظهر آخر، هو

(1) الاتّجاه الوجداني في الشّعر العربي المعاصر، ص: 371، 372.
(2) المرجع السّابق، ص: 378، 379. في النصّ بعض الكسور العروضيّة.

تكرار الكلمة في أكثر من سطر في بعض قصائده. مثال على هذا المظهر قصيدته: «**يغنّي الملاك**»[1] التي تكرّرت فيها كلمة : «**يصغي**» سبعًا وعشرين مرّةً، فما دلالات ذلك؟ وما هي القيمة المعنويّة والفنيّة التي يقدّمها للقصيدة بهذا التّكرار؟:

يُغنّي الملاك
فتصغي القلوب
وتصغي الأحاسيس
فيه تطيبُ

وتصغي السّماءُ
وتصغي الطّيورُ
وتصغي الحياةُ
وتصغي الطّيوبُ

وتصغي المياهُ
وتصغي النّخيلُ
ويصغي الجمال الأنيس الحبيبُ

ويصغي الضّعيف

(1) «ما تبقّى من صحف الوجد»، ص: 71 – 75.

ويصغي الشّريفُ
ويصغي الجهولُ
ويصغي النّجيبُ

ويصغي الصّدوقُ
ويصغي الكذوبُ
ويصغي البسيمُ
ويصغي
الغضوبُ

وَيصغي الشّروق الطّموح القشيبُ
ويصغي الـمساء الشجيّ الـخلوبُ

ويصغي عبير البساتين
تصغي له الرّوح
يطربُ فيه الوجيبُ
ويصغي الشّغوفُ هيامًا عذوبَا
ويصغي الودود النّبيلُ الأديبُ

ويصغي عميقًا
رجاءُ الـمحبّين

يسبحُ فيه الـخيالُ الخلوبُ
ويصغي الرّهيفُ
ويصغي اللّبيبُ
كذلك يصغي الزّمانُ العجيبُ

فغنِّ
فإنّ الغناءَ طبيبُ
وغنِّ
فإنّ الغناء حبيبُ

فتحنو النّفوسُ
ويحلُو الوجودُ
وتهنى اللّيالي
ويخبو النّحيبُ

أرى أنّ تكرار لفظة «تصغي» في هذه القصيدة كان بدافع تقرير حقيقة، ولهدف تأكيدها، وجاء من منطلق بيان شموليتها.. والرّسالة الكبيرة أو الرّئيسة هي الدّعوة إلى التّفاعل مع الحياة تفاعلا إيجابيًّا. الحقيقة التي يرمي الشّاعر التّنبيه إليها – بهذا التّكرار – هي: إنّ الحياة جميلة، فيها كلّ الخير، هي الضّياء والنّور والسّعادة والهناء.

كرّر الشّاعر لفظة «يصغي» وقرنها ببعض العناصر المتفاعلة في الحياة

ليبيّن أنّ الوجود بإنسه وحيواناته وجماده وأشيائه وعناصره وطبيعته وكلّ ما فيها.. يسعى إلى الإفادة من الحياة. وصوّر ذلك في لفظة: «يصغي» ليبرز الاهتمام الذي يوليه الكلّ لمباهج الحياة والأشياء الجميلة فيها، ليعيشوا في هناء وسرور وراحة.

الرّسالة الكبرى من الشّاعر في هذا المظهر، تفيد أنّ الانزواء والحزن والتّأثّر السّلبي بما يجري في هذه الحياة لا يجدي نفعًا، بل إنّ التّصرّف الإيجابي مع كلّ ما يحدث سلبيًّا فيها هو الذي يقضي على ما ينغّص العيش ويكدّر الصّفو ويعطّل المسير في الحياة. بدليل قوله في نهاية القصيدة: فغنِّ فإنّ الغناءَ طبيبُ، وغنِّ فإنّ الغناء حبيبُ، فتحنو النّفوسُ، ويحلُو الوجودُ، وتهنى اللّيالي، ويخبو النّحيبُ. فبالغناء للحياة الذي هو حبيبها ينتشر الحنان والحلاوة فيها، والهناء في النّفوس، ويزول النّحيب والكآبة والحزن.

هذه رسالة أراد الشّاعر إيصالها إلى المتلقّي، فعمد في توضيحها إلى تكرار لفظة «تصغي»؛ ليلفت النّظر إلى إدراك هذه الحقيقة، بعد أن انطلق من لفظة «ملاك» الذي يمثّل الطّهر والفطرة والأمل والضّياء. كما أنّه بدأ القصيدة بالتّركيز على الغناء وأنهاها به أيضًا.

إذن، فالتّكرار أدّى وظيفةً معنويّةً، تمثّلت في التّقرير والتّوضيح والتّأكيد ولفت النّظر. أمّا من النّاحيّة الفنيّة فقد تعاونت اللّغة الإيحائيّة والتّصوير والإيقاع وبعض الأساليب على إيجاد نسيج فنّي، أعان على إبراز الفكرة. كما كان للمقابلات التي ذكرها الشّاعر في عمليّة الإصغاء

التي تحصل من الأطراف المتقابلة والمتناقضة والمتضادّة في طبيعتها.. كان لهذه العناصر كلِّها أثر في الجمع بينها والمقاربة للإصغاء إلى غناء «الملاك»، الذي يحمل إليهم رسالةً محدّدةً واضحةً.

ولاعتماد الشّاعر صيغة الفعل المضارع دورٌ مهمٌّ في تقرير هذه الحقيقة، بالنّظر إلى ما يحمله هذا الفعل من الدّلالة على الحاضر والمستقبل. ما يعني أنّ الحياة يجب أن تكون آنيًا ومستقبلا هكذا. هذا ما يمكن استنتاجه من بين السّطور أو من منطوق الكلمات في السّياق الذي وُجِدَت أو وُضِعَت فيه.

التّكرار في قصائد الدّيوان أنواعٌ وألوانٌ وأشكالٌ.. ميّز كتابة الصّقلاوي، نأتي بنموذجٍ آخر من قصيدته: «**ماذا تقول**»[1]

ماذا تقول
إذا
ما عشقُها احترقتْ
أشجارُهُ
واقتفى
رمادُها سُبُلَكْ
وهلْ تراهَا
إذا

(1) المصدر السّابق، ص: 77 - 79.

ما الشّوقُ بعثرَها
تؤوب ثانيةً
أحلامُها قِبلَكْ
بأيّ عذرٍ ستلقاها
وقافيةٍ
تضجُّ شوقًا إليها
يحتوِي أمَلَكْ
قدْ تَظْمَأُ الرّوحُ شوقًا
في تقلّبِها
وتشربُ الـحُبَّ
نورَ اللهِ
حيثُ سَلَكْ

نلحظ في القصيدة تكرار كلمة (شوق)، ثمّ تميّز مضمون الأسطر أو الرّسالة ثمّ الصّياغة ثمّ التّصوير، ففيها كرّر الشّاعر كلمة: «شوق» في أسطر متتالية أو متقاربة، فكان لهذا التّكرار بهذه الطّريقة دافعٌ واضحٌ، هو التّركيز على نقطةٍ معيّنة محدّدة. ففي خضمّ احتدام المشاعر، أو مرور الشّاعر بدوّامةٍ من الحيرة والقلق النّفسي اللّذين يبحثان عن سبلٍ للوثوب من الدّاخل إلى الخارج.. يلجأ الشّاعر إلى عرض أسئلة على نفسه؛ قصد التّعبير عن هذه المشاعر أو تصويرها للمتلقّي.

يقول: إذا احترق العشق، بل احترق ما يبعثه من جديد تُرى هل سيظلّ

الشّوق قادرًا على إحيائه؟ هل سيفعل فيه ما يفنيه أو يرهقه؟ فكان محور الكلام عن الشّوق الذي تعلّق به الشّاعر، ورآه بيت القصيد في الكشف عن حالته النّفسيّة. (إذا ما الشّوقُ بعثرها.. تضجُّ شوقًا إليها.. قدْ تَظْمَأُ الرّوحُ شوقًا في تقلّبِها... وتشربُ الحُبَّ نورَ اللهِ حيثُ سَلَكْ..) فالشّوق يفعل فعلته في نفس الشّاعر، يبعثر، يبعث على التّعلّق، يوجد الظّمأ.. بهذا يعيش الشّاعر: بين اليأس والأمل، وبين النّفور والحبّ، ولكن في النّهاية يكون الشّوق سبيلًا إلى التّشرُّب بنور الله الذي فيه مسلك النّجاة.

قد يكون ما سردناه أو استنتجناه صحيحًا وقد يكون بعيدًا عمّا يقصده الشّاعر. لكنّ ما لا خلاف فيه هو: إنّ تكرار كلمة «شوق» في القصيدة جاء لتوجيه النّظر إلى التّركيز على شيءٍ محدّدٍ، يقرؤه المتلقّي أو يقف عليه بما يهتدي إليه من تأويل واستنتاج. والأهمّ في هذا العرض هو بيان جانبٍ من مظاهر التّكرار في أشعار سعيد الصّقلاوي، ومنه الاجتهاد في الكشف عن معجمه الشّعري.

كلمة «اليقين» تكرّرت في قصائد الدّيوان، وأراها من الكلمات التي تبلورُ شخصيّة سعيد الصّقلاوي. قال في ختام قصيدته «**ليت**»:

«هو حبٌّ
يشفّ عن نورِ حبٍّ
ووداد

يسقي خَميلَ اليقينِ»[1]

ربط الشّاعر بين الحبّ والوداد واليقين، وجعل الحبّ والوداد من أسباب نشر اليقين، وهو هنا يعني الاطمئنان إلى الحقيقة التي تتمثّل في الرّكون إلى الله، الذي يجعل الحياة سعيدةً وهنيئةً.

في قصيدته «**محبّة**» قال:

«ماءُ اليقينِ
رضا المنّان مندفقًا
يسقي النّفوس
بساتينًا ومنجردَا»[2]

اليقين هنا يعني التّمسّك والرّجوع إلى الله في كلّ الأمور والأحوال، ففيه الخير والنّور والطمأنينة والعيش السّعيد.

في قصيدة: «**روح الماء**»[3] ذكر الشّاعر أهميّة الماء وفضله ودوره في الحياة بعامة، فقال من جملة ما قال:

«أرضٌ
تجودُ سماؤُها
وجرارُها

(1) المصدر السّابق، ص: 54.
(2) المصدر السّابق، ص: 60.
(3) المصدر السّابق، ص: 81.

نورُ اليقين
يوزّع الألطافَا»[1]

اليقين يحمل دلالة التّأكّد من حقيقة دور الماء، هذا ما يبعث على الاطمئنان إليه زيادة في التّأكيد على الحقيقة، ولفت النّظر إليها وصف اليقين بالنّور الذي هو أحد الألفاظ المحوريّة في صياغة الشّاعر ونسق كتابته.

في الأسطر الآتية يوظّف الشّاعر «اليقين» ليظهر ولاءه لربّ العزّة والجلالة، وليثبت حقيقة المعتقد في الله عزّ وجلّ. قال في قصيدة: «**ذاك شيءٌ لا يضير**»:

«ذاك شيءٌ لا يضيرُ
معنَا الرّبُّ الكبيرُ
ولنا في الله دومًا
حسنُ ظنّ لا يحيرُ
عزمنَا فيه ثباتٌ
ويقينٌ مستنيرُ»[2]

في قصيدة «**اختباء**»سجّل الشّاعر يقينه في ظاهرة من ظواهر الحياة. وإن كانت – بالنّسبة لي – فكرةغامضة، صُبغت بصبغةٍ فكريّة فلسفيّة، قد يكون لحدّة الشّعور أوفورة الوجد دورٌ في صياغتها. مايهمّنا هواستعمال

(1) المصدر السّابق، ص: 82، 83. تكرّرت لفظة الماء في القصيدة أربع مرّات.
(2) المصدر السّابق، ص: 99.

لفظة: «يقين» بقطع النّظر عمّا تحمله من معنى أو دلالة. قال:

«لَـمَّا رأيتُ النّفسَ
قد شرقَتْ
أدركتُ
أنّ الـحبَّ ينسلُّ
أدركتُ
أنّ الدّهرَ مُلتبسٌ
أو في يقينِ الماء
مُنْحلُّ»[1]

مهما تكن التّفسيرات التي تعطى لهذه التّركيبة مع لفظة «يقين» فإنّها تحمل دلالة الحقيقة، أي حقيقة الشّيء. كأنّي بالشّاعر يريد أن يقول: مهما يحاول الفرد أن يختبئ وراء شيء ليخفيَ حقيقته فإنّها ستظهر. فذكر أنّ الماء بفعل تركيبه إذا تسلّط على أيّ شيء فإنّه يجعله يتحلّل فيبدو على حقيقته.. مرّة أخرى نلتقي مع «اليقين» بمعنى الحقيقة.

أمّا في قصيدته: «**زمن**» فهو يسأل الزّمن ماذا هو فاعل بالأشياء؟ هل هو قادر على التّغيير والتّعديل؟ هل سيكون أمينًا في نقل الحقائق؟ وهل.. وهل..؟ أسئلة عديدة عرضها الشّاعر على الزّمن، ثمّ قال في النّهاية:

«إنّي أسائلُ أنفاسًا

(1) المصدر السّابق، ص: 153، 154.

وتسألُنِي
عينُ اليقينِ
وما في الرّوحِ من شُعَلِ
إنْ كنتَ تعرفُ ما تُبْدِي
على سُؤْلِ
فلسْتُ أَعْرفُ ما تبدي
على سُؤْلِ»[1]

يبقى التّساؤُل من النّوع المعروف عن الفلاسفة وطبيعتهم، إذ يعيشون في بحور الأسئلة التي لا تنتهي، أو في خضمّ حالات التّوتّر الشّعوري والتّأجّج الوجداني الذي يصحب الرّومانسيّين والوجدانيّين الذين يعيشون على وقع المشاعر التي لا تنطفئ ولا تتوقّف، ولا تهتدي إلى ما يطفئ اتّقادها وتوتّرها وفورانها. ما رسخ عندي هو: إنّ اليقين في هذا الاستعمال وفي هذه الأسطر يحمل دلالة الحقيقة.

لاحظت أنّ استعمال الشّاعر للفظة «اليقين» كان مقرونًا إلى الحبّ والخير والنّور والماء. ماذا يعني هذا وعلى ماذا يدلّ؟ ووجدت في استعماله لفظة «اليقين» معانيَ تدلّ على الحقيقة والثّقة والثّبات. هذه المعاني نابعة من إيمان الشّاعر وعقيدته في خالقه من جهة، وإدراكه أن معرفة الحقيقة في كلّ شيء عامل كبير في الثّبات والتّحرّك بكلّ قوّة وكفاية

(1) المصدر السّابق، ص: 177، 178.

وثقة في الحياة من جهة أخرى.

في قصيدة: «**إطراق**»[1] كرّر الشّاعر لفظة: «**ضيّع**» سبع مرّات في أسطر متتالية؛ ليصوّر الحيرة التي تنتاب التّائه في الحياة، ويؤكّد أنّه فقد كلّ شيء فيها. وكأنّه بهذا التّكرار يريد إيصال رسالة مفادها أنّ هذه الحيرة وهذا التّيه يضيّعان الإنسان، لذا عليه أن يقاومهما ويعمل على زرع اليقين والطّمأنينة في قلبه ليحيا حياةً عادية سويّة كما خُلِقَ لها.. هذا ما فهمته من هذا الاستعمال بصفة الشّعر رسالة في الوجود التي من وظائفها نشر المكارم والقيم والخلال التي تبعث على غرس القوّة في النّفس وزرع الثّقة في الذّات.

علّقت انشراح سعدي على ظاهرة التّكرار في أشعار سعيد الصّقلاوي، وبيّنت أنّه وُجِد لخدمة النّصّ وإغناء تعابيره والرّبط بين مضامينه، ولفتِ نظر القارئ إلى أهميّته واهتمام صاحبه به، ففي التّكرار تظهر سيطرة الشّاعر على الدّفقات الشّعوريّة التي تحكّمت ووجّهت نتاج نصوصه؛ كما أكّدت الباحثة أنّ التّكرار في القصيدة الصّقلاوية لا يتمّ بطريقةٍ عشوائيّةٍ، بل هو دفقٌ إبداعيٌّ، يسهم في بناء القصيدة[2].

تكرار الكلمات والصّيغ والجمل هي من صميم الكتابة الشّعريّة عند الشّعراء الوجدانيّين. نقدّم مثالًا على هذا التّكرار قصيدة أبي القاسم الشّابي: «**الأبد الصّغير**» فمن جملة ما جاء فيها قوله:

(1) المصدر السّابق، ص: 65 - 68.

(2) مرايا المعنى.. من العتبات النّصيّة إلى التّعدّد اللّغوي..، ص: 75.

يا قلبُ كمْ فيكَ منْ كونٍ قدِ اتّقَدَتْ ... فيه الشّموسُ وعاشتْ فوقه الأُمَمُ
يا قلبُ كمْ فيك مِنْ أُفقٍ تُنَمّقُهُ ... كواكِبٌ، تَتَجلَّى ثمَّ تنْعَدِمُ
يا قلبُ كمْ فيك منْ قَبْرٍ قدِ انطَفَأَتْ ... فيه الحياةُ وضَجَّتْ تحتَهُ الرِّمَمُ
يا قلبُ كمْ فيكَ منْ غابٍ ومنْ جَبَلٍ ... تذْوِي به الرّيحُ أو تسمُو به القِمَمُ [1]

يضيف عبد القادر القُط عنصرًا آخر في تركيبة نفوس الشّعراء الوجدانيّين، نجد له ظهورًا في قصيدة سعيد الصّقلاوي وفي بعض أشعاره الأخرى: «.. هؤلاء الشّعراء شديدو الإحساس بما في الحياة والمجتمع والطّبيعة والنّفس من مفارقاتٍ. وهم لهذا يبنون كثيرًا من صورهم الشّعريّة على المقابلة بين المفردات أحيانًا، أو بين طائفة من المتماثلات في طرفي الصّورة في بعض الأحيان. كثيرًا ما عبّر الشّعراء عن هذا الإحساس بالتّناقض بما ينسبونه إلى القلب من احتواءٍ للأضداد..»[2].

• الصّورة

إنّ التّصوير والإبداع فيه هو الذي يعطي صفة «الشّعريّة» لمن يكتب جنس الشّعر. وعبقريّة الشّاعر الإبداعيّة تُقاس وتُعرف بمدى قدرته على التّصوير الجميل الدّقيق الذي يقودنا إلى عالمه الدّاخلي؛ إذ الصّورة الشّعريّة وسيلة الشّاعر المهمّة والرّئيسة في نقل عواطفه ومشاعره وفكره وآماله وآلامه إلينا.

(1) الاتّجاه الوجداني في الشّعر العربي المعاصر، ص: 474.
(2) المرجع السّابق، ص: 473.

تمثّل الصّورة حوارًا ذاتيًا بين المبدع والواقع الذي يكشف عن طبيعة المواقف التي تثيرها التّجربة في حياة المبدع تعبيرًا عن أنّ:

«ذات الشّاعر تتحقّق موضوعيًّا في الصّورة أكثر ممّا تتحقّق في أيّ عنصرٍ من عناصر البناء الشّعري»[1].

يعني هذا أنّ التّصوير هو أساس العمليّة الشّعريّة، وأنّ البناء الشّعري هو حوارٌ يجريه الفنّان مع الواقع الذي يريد تصويره، أو تقديمه للمتلقّي الذي يقرأ فيه ذات المبدع: عواطفَه وخواطرَه وحقيقةَ ما يراه ويتبنّاه، أي أنّ المتلقّي يمرّ إلى الواقع عن طريق نفس الشّاعر الذي إذا أراد أن يبلغ مراده، ويستكنه الواقع، ويدعوه لكي يسلم نفسه له.. عليه أن يظهره بما يوحي بالحوار غير المعلن الذي يجريه، ففي هذه العمليّة أو في هذا المظهر الحواري يبرز الخيال وينتصب ليقوم بدورٍ كبيرٍ في التّصوير.

في قصيدة «**انبجاس**» لسعيد الصّقلاوي نحسّ بهذا التّصوير الذي يوحي بأنّ الشّاعر يدير حوارًا مع واقع عاشه، ولّد فيه انفعالاتٍ، خرجت من ثنايا هذا الحوار على شكل انبجاسٍ، تفجّر من قلبه ليعلن عن مشاعره للمتلقّي.

اختيار عنوان القصيدة «**انبجاس**» يحمل مسحةً وجدانيّةً، تجذب القارئ كي يتابع الشّاعر في كلمات القصيدة ونسيجها ليعرف ماذا ينبجس من العواطف والمشاعر التي تموج في داخل قلبه. هذا الحوار غير المعلن الذي يكتشفه المتلقّي

(1) محمد حسن عبد الله، الصّورة والبناء الشّعري، دار المعارف بمصر، القاهرة، 1981م، ص: 112.

هو نوع من التّصوير الشّعري لـما يشعر به المبدع. يقول الشّاعر:

«بَـجسْتَ مِنْ حَجرٍ
نَهرَ المحبّات
فما لقلبكَ
مشتولًا بِكرباتِ
وما لوقتكَ
لا يزهو بزهوتهِ
وما لعينِكَ
لا ترنو إلى الآتِي

يمارس الزّمن المغرورُ
لعبته فينا
ويتركنا
نهب التباسات
وتنتشي أعينٌ فيه بلحظاتِ
فهل ترى النّفسَ
تجني وردَ لحظات»[1].

ألا تذكّرنا أو ترتدّ بنا التّركيبة: «بجسْتَ مِنْ حَجرٍ نَهـرَ المحبّات» إلـى قوله تعالى: ﴿**وَقَطَّعْنَاهُمُ اثْنَتَيْ عَشْرَةَ أَسْبَاطًا أُمَمًا وَأَوْحَيْنَا إِلَى موسَى إِذِ اسْتَسْقَاهُ قَوْمُهُ أَنِ اضْرِبْ بِعَصَاكَ الـحَجَرَ فَانْبَجَسَتْ مِنْهُ اثْنَتَا عَشْرَةَ عَيْنًا قَدْ**

(1) ما تبقّى من صحف الوجد، ص: 55، 56.

عَلِمَ كُلُّ أُناسٍ مَشْرَبَهُمْ وَظَلَّلْنَا عليْهِمُ الغَمامَ وَأَنْزَلْنَا عليْهِمُ المَنَّ والسّلْوَى كُلُوا مِنْ طَيِّباتِ مَا رزَقْناكُمْ وَما ظَلَمونَا وَلَكِنْ كَانُوا أَنْفُسَهُمْ يَظْلِمونَ﴾ (الأعراف/ 160).

إنّ الله عزّ وجلّ أوحى إلى موسى عليه السّلام بعد طلب قومه منه الاستسقاء أن يضرب الحجر ليوجد لهم الماء، ففعل فوجد كلّ فرد مشربه. كذلك أوحى الشّعر إلى الصّقلاوي أن يستوحي التّركيبة القرآنيّة ليطلب من مخاطَبيه أن يَعُوا أنّ لا يأس من الحياة، فالأمل موجودٌ والظّفر بالرّغبات ممكنٌ، فكما انبجس الماء لموسى عليه السّلام من الحجر بعد أمر الله تعالى له بضربه، كذلك يمكن أن ينبجس المرغوب فيه بعد الضرب على آفة اليأس، والانطلاق بروح تفاؤليّة مؤمّلة في الخير.

هل يكون شاعرنا قد مرّ بلحظات عسيرة، أو غير عادية؟ كوّنت في قلبه مشاعر خاصّة قد تكون متأزّمة، فكتب يناجي ويخاطب ويناشد، فكان هذا التّصوير الذي بناه من الحوار مع الواقع الذي يعيشه.

ما زاد في كثافة التّصوير انتقاء كلمات موحيةٍ، ومُومِئَةٍ إلى حاله (مشتولًا بكربات، يمارس لعبته فينا، نهب التباسات، الزّمن المغرور..)، هذه الكلمات المتجاورة نقلت وصوّرت معاناة الشّاعر في الواقع الذي يعيشه.

كما أنّ صيغة النّفي المقرونة بالاستفهام الذي يحمل صفة اللّوم والشّكوى والرّجاء في آنٍ واحدٍ زادت في وتيرة التّصوير للوجد الذي سكن قلب الشّاعر: (فما لقلبكَ، وما لوقتكَ لا يزهو بزهوتهِ، وما لعينِكَ

لا ترنو إلى الآتِي، فهل ترى النّفسَ تجني وردَ لحظات..).

اعتمد النّصّ على المجاز الموحي وابتعد عن اللّغة المباشرة، فكانت هذه الصّور البديعة المعبّرة النّاقلة للمشاعر بأسلوب مؤثّر في المتلقّي. هذا هو التّصوير وهذا هو الشّعر: (الوقت يزهو، الزّمن المغرور يمارس اللّعبة..).

ختم الشّاعر النّصّ القصير برجاء: «وتنتشي أعينٌ فيه بلحظاتِ.. فهل ترى النّفسَ.. تجني وردَ لحظات». تكوّنت الصّورة التي بناها الشّاعر من المقابلة بين «لحظات» الدّالة على الزّمن و«لحظات» الدّالة على الحركة، وهي النّظرات. هذه النّظرات تحمل صفة الثّمرات والقطوف، رمز لها الشّاعر أو أشار إليها بورد، كما أنّ هذا الورد يحمل صفة التّفاؤل والأمل والخير.. فاجتمع في بناء هذه الصّورة التّكثيف والإيحاء والرّمز والتّجنيس، هذه كلّها من مكوّنات الصّورة النّاجحة.

إنّ ما يتطلّع إليه الشّاعر الحديث في الصّورة هو ثلاثة أشياء: «جديتها وتكثيفها وقدرتها الإيحائيّة»[1]، هذه العناصر بدت في هذا النّصّ بشكل واضح؛ لذا كانت صوره مقبولة؛ بالاحتكام إلى الخصائص التي توفّرت فيها أو لها، في مجموعها، فتمكّنت من تقديم تصويرٍ جيّدٍ للمتلقّي.

يقول س. داي لويس: «الصّورة رسم قوامه الكلمات»[2] هذا التّعريف يعطي الأهميّة أو يلفت النّظر إلى الجانب البصري في الصّورة، أو يوجّه

(1) بشرى موسى صالح، الصّورة الشّعريّة في النّقد العربي الحديث، ط1، المركز الثّقافي العربي، بيروت، 1994م. ص: 148 يُنظر جابر عصفور، مجلّة المجلّة، ص: 86.

(2) الصّورة الشّعريّة في النّقد العربي الحديث، ص: 31.

النّظر إلى ما تلتقطه الحواس وتقدّمه للمتلقّي. نحن لا نناقش هذا المفهوم الذي رأى فيه بعض الدّارسين سذاجةً[1]، ما يهمّنا هو إيجاد نماذج من هذا النّمط في شعر الصّقلاوي.

في قصيدة «**حطام**» يقول الشّاعر:

«فحيثُ نَظرْتَ
في أيّ اتّجاهٍ
حطامُ
فوقَ ساحتهِ حُطامُ
ولكن يُمْطِرُ الرّحمن رُحمَى
فيزهرُ في
أضالعنا الوئامُ
ويشدُو الحرفُ
بالحبِّ ابتهاجًا
ورغمَ الصّمتِ
ينتفض الكلامُ»[2]

اعتمد الشّاعر سعيد الصّقلاوي في هذه اللّوحة الفنيّة على الكلمة، بنى بها صوره أو تصويره لفكرة أراد أن ينشرها في النّاس، فحواها زرع المحبّة

(1) المرجع نفسه. يُنظر جابر عصفور، مقالة تحليليّة لكتاب س. داي. لويس، الصّورة الشّعريّة، مجلّة المجلّة (المصريّة)، ع: 135، مارس 1968م، ص: 84.

(2) ما تبقّى من صحف الوجد، ص: 145، 146.

والوئام بين البشر، انطلاقًا من عدم الاستسلام للواقع الذي قد يكون أو يبدو حطامًا، يبابًا، خرابًا.. فالخير هو ما يجب أن يسود بين النّاس، والتّفاؤل به يجب أن يكون منهجهم في الحياة، والعمل على إيجاده - مهما تكن الظّروف والأحوال - هو ما ينبغي القيام به من كلّ النّاس.

من باب تحصيل الحاصل فإنّ التّراكيب تبنى من الكلمات، ومنها يُنسج نصٌّ أدبي. إنّ ما نعنيه من الإشارة إلى بناء الشّاعر صور هذا النّصّ من الكلمات، هو الصّفات أو الخصائص أو الانتقاءات التي اختارها في بناء صوره، والمتوفّرة في كلمات معيّنة مختارة وأوردها في سياق خاصّ، بدراية وعناية وكفاية فنّيّة.

1. اختار كلمات بينها تقابل ليُبرِز الفكرة التي يرغب في إيصالها للمتلقّي: (ورغمَ الصّمتِ ينتفض الكلامُ) بين الصّمت والكلام تتحرّك لفظة ينتفض لتوحي بقلب الفعل السّلبي إلى فعل إيجابي. (بين حطام ويزهر) تقابل يحوّل الأمر من ضرّ إلى خير، ومن عدم إلى وجود.
2. في التّركيبات الآتية تتحرّك الحروف لتغيّر من حال العسر إلى حال اليسر، أو تتفاءل بانقلاب الغمّ والحزن ابتهاجًا وفرحًا: (ولكن يُـمْطِرُ الرّحمن رُحمَى... فيزهرُ في أضالعنا الوئام.. ويشدُو الحرفُ بالحبِّ ابتهاجًا).

في كلمات التّراكيب عمد الشّاعر أيضًا إلى الاشتقاق بين (رحمن ورحمى) و (الحرف والحبّ)، تكوّنت من هذه العمليّة صور فنيّة نقلت

مشاعر الشّاعر إلى خارج نفسه، وكانَ عمادَ هذا التّصوير كلماتٌ أحسن الشاعر توظيفها.

3. إلى جانب اعتماد الشّاعر على الكلمات في إيجاد الصّور وظّف المجاز في بنائها. وهو يظهر في هذه التّراكيب واضحًا، وعليه أو منه بنى استعارات: (فيزهرُ في أضالعنا الوئامُ.. ويشدُو الحرفُ بالحبِّ ابتهاجًا.. ورغمَ الصّمتِ ينتفض الكلامُ)، وتلاحقت الصّور في هذه الأسطر: فبعد الإمطار تزهر الأضالع في القلوب بالوئام، فيعبّر عنه الحرف بترجمته حبًّا خارقًا الصّمت في انتفاضة تثور عليه بكلام يبعد السّكوت والخرس.

في هذه اللّوحة الفنيّة تتابعت الصّور وتساوقت لتقدّم فكرة طيّبة، مضمونها ومنتهاها التّفاؤل والأمل في الحياة. وكانت النّهاية معبّرة مصوّرةً قلبَ الشّاعر مضيئًا مبتهجًا، فبعد ما صوّره خائرًا حطامًا في بداية النّصّ، حوّله في نهايته ليكون حركةً قويّةً خارقةً للصّمت، منتعشًا بالكلام الذي صار ابتهاجًا.

هذا التّجاور في الكلمات الموحية، وهذا التّنقّل السّلس الانسيابي بين الألفاظ، وهذا التّنامي التّلقائي في تثبيت الفكرة أو نقل المشاعر الحقيقيّة التي تسكن قلب الشّاعر.. كلّ ذلك وفّرته كلمات منتقاة بوعي وعنايةٍ، من وحي العمليّة الشّعريّة أو الفنيّة.

بهذا الاستعمال الواعي وحسن رصف الكلمات في تجاور قويّ التّماسك، نقول كما قال عبد القادر القُطّ عن بعض نسوج الوجدانيّين: «والحقّ، إنّ

الألفاظ في مثل هذا الشّعر تصبح عنصرًا من عناصر الصّورة..»[1].

يمكن القول: إنّ الصّقلاوي اعتمد في تصويره على الكلمات، كما عُرِف هذا عن الوجدانيّين في بعض تصويراتهم. يقول عبد القادر القطّ عن إحدى قصائد علي محمود طه:

«.. أمّا علي محمود طه فإنّه يتّخذ من مأساة الموسيقيّة (العمياء) وسيلةً لرسم صور مركّبة لكلّ مظهر من مظاهر الجمال الذي لا تستطيع أن تراه، مازجًا اللّفظة الرّومانسيّة في عبارات ممتدّة، حافلة بكثير من المجاز والتّجسيم والتّشبيه. وبهذا لا يظلّ المعجم الشّعري على سطح الصّورة، بل تصبح الألفاظ خيوطًا في نسيج متكامل من التّعبير والتّصوير..»[2].

يمكن الاستئناس بهذا التّعليق لتقديم تصوّر عن طبيعة قصيدة الصّقلاوي «**حطام**»، والإبانة عن وجهٍ من وجوه الوجدانيّة في نسج نصّ كان التّصوير فيه مستندًا على اللّفظة في الدّرجة الأولى.

نسجّل على نصّ الشّاعر الصّقلاوي ملاحظةً، تتعلّق باختياره لفظةَ (يمطر) في قوله «ولكن يُـمْطِرُ الرّحمن رُحمَى فيزهرُ..»، ليصوّر رحمة الرّحمن التي تنتج النّتاج الحسن.. هذا الاستعمال يتحفّظ عليه الفصحاء وأهل اللّغة؛ لكون الإمطار يستعمل في المواقف غير المُسرّة، بل أحيانًا تكون في مواطن الانتقام أو السّخط، كما جاء في القرآن الكريم. بينما في

(1) الاتّجاه الوجداني في الشّعر العربي المعاصر، ص: 420.

(2) المرجع السّابق، ص: 418. يُنظر مقاطع من القصيدة، ص: 418، 419.

المواقف التي تشبه ما هدف إليه الشّاعر، أي التي تنتج النّتاج الحسن، وتؤتي الثّمار الطّيبة تستعمل لفظة «الغيث»، كقوله تعالى: ﴿**وإذْ قَالُوا اللّهُمَّ إنْ كانَ هذَا هوَ الحقَّ مِنْ عِنْدِكَ فَأَمْطِرْ عَلَيْنَا حِجارةً منَ السّماءِ أَوِ ائتِنَا بعذابٍ أليم**﴾ (الأنفال/ 32)، وقوله: ﴿**وَلَقَدْ أَتَوْا علَى القريَةِ التي أُمْطِرَتْ مَطَرَ السَّوْءِ أَفَلَمْ يكونوا يرَوْنَها بلْ كانُوا لا يرجونَ نشُورًا**﴾ (الفرقان/ 40).

فالقرآن الكريم يستعمل تعبير «إنزال الماء من السّماء» فيما هو إمطار في استعمال الصّقلاوي كقوله تعالى: ﴿.. **وَمَا أَنْزَلَ اللهُ منَ السّماءِ منْ ماءٍ فَأَحْيَا بهِ الأَرْضَ بَعْدَ مَوْتِهَا..**﴾ (البقرة/ 164) وقوله: ﴿**إِذْ يُغَشِّيكُمُ النُّعاسَ أَمَنَةً مِنْهُ وَيُنَزِّلُ عليْكُمْ منَ السّماءِ ماءً لِيُطَهِّرَكُمْ بِهِ وَيُذْهِبَ عنْكُمْ رِجْزَ الشَّيْطانِ وَلِيَرْبِطَ علَى قُلُوبِكُمْ وَيثَبِّتَ بِهِ الأَقْدامَ**﴾ (الأنفال/ 11)، وقوله: ﴿**اللهُ الذي خَلَقَ السَّمَواتِ وَالأَرْضَ وَأَنْزَلَ منَ السّماءِ ماءً فأَخْرجَ بِهِ منَ الثَّمراتِ رِزْقًا لَكُمْ..**﴾ (إبراهيم/ 32)، وغيرها..

الاستعمال نفسه ورد في قول الشّاعر:

«أمطِرْ

فيضَ غيومِكَ فينا

زَهِّرْ أنفسنَا بالخير»[1]

بينما كان استعمال الشّاعر جيّدًا في التّركيبة الآتية، وهي قريبة الشّبه؛ معنى ودلالة في تصوير الموقف السّابق، وهي قوله:

(1) ما تبقّى من صحف الوجد، ص: 113.

«لمجلـــس جـــدّتي حبًّـــا تُبَسْـــتِنُ لـــي خيـــالاتي»[1]

بعد الإمطار تزهر الأرض، هو معنى «تُبَسْتِنُ» لي خيالاتي، لكنّ التّعبير الثّاني كان منسجمًا مع الاستعمال الصّحيح للغة على سَنَن اللّسان العربي الفصيح.

من قصيدة «**إطراق**» نعرض هذه اللّوحة التي صوّر فيها الشّاعر حال حيران، تاهت به السّبل فراح يطلق أسئلة (أو هكذا تخيّل الشّاعر وهو يكشف عن حال هذا الحيران)؛ مطرقًا يفكّر ويتدبّر في حاله:

«مُطرِقًا
يكادُ لا يرَى
حوله
وما به جرى
وبذاته تَدَثَّرَا
يشربُ السّكونَ
أحْمرَا
والورى
عيونٌ
مِلْؤُها
لَهَبُ الفُضُولِ

(1) المصدر السّابق، ص: 16.

أَسْفَرَا
كَمْ تَشَاجَرَتْ...
تَنَافَرَتْ...
حيرةُ السّؤالِ:
هلْ تُرَى؟
ضَيَّعَ ابتسامةَ المُنَى
ضَيَّعَ الكلامَ والغِنَا
ضيّعَ السّلامَ»[1]

عمد الشّاعر في هذه الأسطر التي افتتح بها قصيدته إلى تصوير موقفين أو حالين: حال المحتار التّائه الذي لجأ إلى إطراق رأسه، وهو يفكّر في هذه الحال، ويجترّ ما يمرّ به.. وحال الفضوليّين الذين شغلوا أنفسهم بالتّفرّس والتّجسّس على حال المطرق الحيران، وتفرّغوا لعرض أسئلة على أنفسهم وفيما بينهم مدقّقين محلّلين حال الرّجل، وعارضين مجموعة من الاحتمالات التي قد تكون أسبابًا وعوامل لهذا القلق والحيرة اللّتين أصابتا هذا الرّجل، هو مُطرِق يفكرّ في حاله، وهم يَطْرُقُون باب نفسه ليكتشفوا أسباب سكونه ووجومه وهموده.

قدّم الشّاعر هذين الموقفين في صور فنّيّة بديعة، بدأها بداية لافتة للنّظر بوصف: «مُطرِقًا»، هذه الكلمة تحمل شحنة وجدانيّة، تدفع بمن يقرؤها

(1) المصدر السّابق، ص: 65، 66.

أو يسمعها أن يرتدّ إلى داخل نفس الشّخص المطرق ليعرف الحقيقة. ثمّ أردفها بتصوير وَضعِهِ في تلك اللّحظة: «يكادُ لا يرَى.. حوله.. وما به جرى»، وصفه غائبًا عن الوجود، لا يحسّ بما حوله، إذ يكاد لا يرى ما يدور بجنبه، بل وما جرى به وله.. هذه حال تبعث على الدّهشة والشّفقة، وربّما تنتقل إلى محاولة معرفة الأسباب والعوامل، وقد تتعدّى إلى البحث عن المتسبّب في هذه الحال.

لم يجد المُطرِق حيلةً أو وسيلةً سوى الانطواء على نفسه، بل التّستّر وإخفاء ذاته عن النّاس «وبذاته تَدَثَّرَا». هل أحسّ برمق الأعين له؟ هل يعرف أنّ النّاس لن يتركوه من دون التّعرّض له بالبحث في حاله؟ فتدثّر بذاته، أي استجار بذاته لتخفيَه عن الأعين، وتبعده عن الألسن، هكذا صوّر الشّاعر حركته هذه. وهل الذّات تخفي؟ هل الذّات تنجي؟ هل الذّات تجدي؟ هو تصوير شاعر يبدع في اختيار الكلمات الموحية المعبّرة المصوّرة.

مع هذا الاختفاء عن الأنظار؛ اتّقاء لكلّ أفعال الأشرار لاذ المطرق بالصّمت، بل شربه ليسكر به ويغيب عن الوجود، فلا يُسمَع له حسّ، ولا يُلتقَط له نفس. هكذا اختار الشّاعر للموقف هذه الصّورة المجازية المعبّرة «يشربُ السّكونَ» لينقل شعور المُطرِق بالإحراج والقلق من حاله وممّا قد يلحقه من أذى ألسنة النّاس وعيونهم. أضاف إلى ذلك وصف «أحْمرَا» ليبرز الشّدّة التي تسكن قلب المُطرِق وهو يلوذ بالسّكون والصّمت اللّذين من شأنهما أن يخفّفا عن المهموم همّه ويواسيا المكروب في كربته، سكن وهمد وصمت.. ليتّقي شرور النّاس التي

تنبعث وتتكاثر وتنبت من أسئلتهم المؤذية الجارحة، صوّر هذا الموقف في التّراكيب الآتية: (والورى.. عيونٌ.. مِلْؤُها..لَـهَبُ الفُضُـولِ.. أَسْفَرَا.. كَمْ تَشَاجَرَتْ.. تَنَافَرَتْ..).

صوّر الفضوليّين وكلُّهم أعيُنٌ ترمق المُطرِق، وألسنٌ تتشاجر وتتنافر وتتجاذب وتتحاور لتقدّم أسئلة كثيرة، عميقة، مثيرة؛ سعيًا لمعرفة حقيقة حال المُطرِق.

هذا البسط في بيان تصرّفات الفضوليّين جاء في صورة تشاجر وتنابز، وتبادل الآراء والنّظرات في حال المُطرِق، كلّ ذلك وهم في حيرة من أمرهم، كيف يصلون إلى فهم حال المُطرِق الحائر المحيّر. قال الشّاعر مصوّرًا ذلك: «حيرةُ السّؤالِ: هلْ تُرَى؟ ضَيَّعَ ابتسامةَ الـمُنَى.. ضَيَّعَ الكلامَ والغِنَا.. ضيّعَ السّلامَ».

عرض الشّاعر ما يساور الفضوليّين من هواجس، وما يتفاعل في داخلهم من تخمينات، وما يدور في نفوسهم من تساؤلات عن الضّياع الذي يعيش فيه المُطرِق، تُرى ماذا ضاع منه فعاش في تيهٍ وحيرةٍ؟ حسب ما ورد في بقيّة أسطر القصيدة [1] فهو ضيّع كلّ شيء..فكأنّ الأمر يخصّ هؤلاء الفضوليّين ويهمّهم ويتعلّق بحياتهم.

هذا العرض هو في حدّ ذاته وفي حقيقته تصوير وكشف عن حال مرضى القلوب والنّفوس، وفيه السّخريّة والتّهكّم بطبائع بعض النّاس

(1) المصدر السّابق، ص: 67، 69.

المفلسين في أخلاقهم وقيمهم. لقد جاء تصوير الشّاعر ليفصح عن حال بعض النّاس المكتئبين، ويُبِينَ عن حال آخرين مرضى في تصرّفاتهم التي تؤذي العباد. فكأنّي به بهذا التّصوير يعالج قضيّة نفسيّة وأخرى اجتماعيّة في آنٍ واحدٍ. فما استعمالُه الكلماتِ ذات الدّلالات الإيحائيّة، المصبوغة بالشّحنات النّفسيّة: (مِلْؤُها..لَهَبُ الفُضُولِ.. أَسْفَرَا، تَشَاجَرَتْ، تَنَافَرَتْ..) وغيرها في النّصّ إلّا دليل على تأثّره بهذه الحال، التي تحسب في الخلل الذي يَهُزُّ المجتمع ويَهُدُّه.

كلّ هذه المعاني وهذه الإيماءات وهذه الأفكار – التي يمكن استنتاجها من تصرّفات الفضوليّين، وتفسيرها تفسيرات متعدّدة متنوّعة – هي من وحي التّصوير الذي قدّمه الشّاعر عن هذا الموقف؛ انطلاقًا من الكلمات التي انتقاها وأحسن رصّها بجوار بعضها في بناء فنيّ مقبول.

تقويمي لهذا التّصوير هو: إنّ الشّاعر وفّق إلى حدّ بعيدٍ في تقديم منظرٍ خارجي واقعي حسّي، والتّعبير عنه بما حوّله إلى وصفةٍ وجدانيّة، وبما أضفى عليه من تحليل نفسيٍّ للموقفين المعروضين. هذا ما قد يجعل المتلقّي ينسى أنّه مع واقع معيش لا يشاهده بعينيه، إنّما يقرؤه في أسطرٍ من الكتابة الشّعريّة؛ وذلك بما وفّره له الشّاعر من العناصر الفنيّة الغنيّة بأنواع الصّياغة والنّسج والسّبك.

يؤدّي هذا التّصوير بالقارئ – كما يقال في أمثال هذه النّسوج وهذه النّماذج من الشّعر، التي تأتي من الشّاعر الحسّاس المتوتّر القلق من موقف أو حال غير طبيعيّة – إلى ما تشير إليه الفقرة الآتية: «..الذي يصف

المرئيات وصفًا يجعل قارئ شعرِه ما يدري أيقرأ قصيدةً مسطورة، أم يشاهد منظرًا من مناظر الوجود، والذي يصف (الوجدانيات) وصفًا يخيّل للقارئ أنّه يناجي نفسه، ويحاور ضميره، لا يقرأ قطعة مختارة لشاعر مُجيد»[1].

هذه النّتيجة التي يصل إليها القارئ للوحة سعيد الصّقلاوي - من منطلق هذه الملاحظة، ووَفق ما يدعو إليه التّصوير الفنّي - تتّخذ طابع الرّسالة التي يحملها الشّعر.

في قصيدة الشّاعر: «**أراك في الكلام**»[2] نقف على نسيج خاصّ، مكوّناته صور متتابعة، تبعث على التّأمّل والنّظر فيها من النّاحية الفنيّة:

«كلّما أراكَ في الكلامِ ... تنطق الأيّامُ في عظامي
صوتُكَ الزّاخرُ في زمانٍ ... أنْهُر الحنينِ والوئام
كم به الأشجارُ قد تسامَتْ ... واستراحت في يد الغمامِ
طائفٌ يمتدّ في خيالي ... منك والذّكرى على الدّوام
مزهرٌ دعاك في عيوني ... رحمةً والحبُّ في احتدامِ
ظلُّكَ الوارفُ من أمامي ... هالةُ الضّياءِ في الظّلامِ
كُلُّ آنٍ أنتَ في ضميري ... تبعثُ الحياةَ من ركامي

(1) الصّورة الشّعريّة في النّقد العربي الحديث، ص: 37. يُنظر زكي مبارك، الموازنة بين الشّعراء، ط2، القاهرة، 1936م، ص: 62.

(2) مهداة إلى روح عالم التّاريخ العُماني والشّؤون الدّينيّة السّيّد محمد بن أحمد بن سعود البوسعيدي. يُنظر «ما تبقّى من صحف الوجد»، ص: 95.

أيُّهـــا الرّاحـــلُ في ســـلام قلبُـك الـــجنانُ في ســلامِ»[1]

تـأثّر الشّـاعر كثيـرًا برحيـل إحـدى الشّخصـيّات العُمانيّـة التـي تركـت بصماتها في الحياة العُمانيّة بشكل لافت للنّظر، خاصّة في مجال المحافظة على التّراث، ونشر التّاريخ وإبـراز الثّقافة العمانيّـة. إنّـه السّـيّد محمـد بـن أحمد البوسـعيدي (ت 2012م)، لهـذا السّـبب وجـدنا الشّـاعر يقـدّم عنـه صورًا عديدة في وصف شخصـيّته وتصـوير مشـاعره نحـوه، هـذا التّصـوير اعتمد المجاز واللّغة الإيحائيّة.

يبدو أنّ الشّاعر استسلم لمشـاعره وخيالـه يرسـمان لوحـات فنّيـة عمّـا يحمله عن الرّجل من ذكريـات ومـا يحتـدم في داخلـه مـن شـعور بالتّقـدير والاحترام والاعتراف بفضله على عُمان. فكان حاله حـال الـذي يسـبح في منام ويسيح فيه، ينتقل به من حالٍ إلى حـالٍ ومـن مكـانٍ إلـى مكـانٍ، ومـن وصفٍ إلى وصفٍ، ومن موقفٍ إلى موقفٍ.

قد لا يكون بين كلّ ذلك رابطٌ أو صلةٌ وثيقةٌ في سيرورة مـا يجـري في الحلم، لكنّ المتأمّل في هذه التّركيبات، والنّاظر فيها بمعايير العمل الفنّي، والبناء الشّعري يتأنّى قبل أن يصدر حكمه النّهائي على فقـرات القصـيدة، بلغتها وصورها التي كان للخيـال دورٌ كبيـر في تكوينهـا مصـبوغةً بالطّبيعـة الشّعوريّة، وتقديمها وكأنّها منفصلةٌ عن الواقع؛ للمبالغـة التـي قـد يتفاجـأ بها المتلقّي: «.. هذا معنـاه أنّ الشّـاعر حـين يسـتخدم خيالـه لا يهـرب مـن

(1) المصدر السّابق، ص: 95 - 97.

الحقيقة، بل يلتمس الحقيقة كذلك في الخيال. فالخيال والواقع كلاهما وسيلة لنقل ذلك الصّراع الدّاخلي الذي يعاني منه الفنّان.. إنّ هذا الهروب من الواقع يكون إلى عالم خيالي، ومن حيث إنّ الخيال عنصر لازمٌ في الإبداع الفنّي. فالحقيقة أنّ الشّاعر يحتال على الواقع بالخيال، أي إنّه يحاول تعمّق الواقع بالخيال، فهو إذن لا يهرب منه بل يغوص فيه..»[1].

إنّ النّاقل لمشاعره وكأنّه في صراع نفسيٍّ داخليٍّ، يلتجئ إلى الخيال عساه يسعفه بما ينفّس به عن نفسه، أو يمكّنه من الإفصاح للمتلقّي عن إحساساته الدّاخليّة.

في صور الصّقلاوي في قصيدة «أراك في الكلام» يظهر التّتابع والتّوارد اللّذان يَحدُثان في الحلم:

«كلّما أراكَ في الكلامِ ... تنطق الأيّامُ في عظامي
كم به الأشجار قد تسامت ... واستراحت في يد الغمام
مزهر دعاك في عيوني ... رحمةً والحبُّ في احتدامِ
ظلُّكَ الوارفُ من أمامي ... هالةُ الضّياءِ في الظّلامِ»

1. من الرّؤية في الكلام، ونطق الأيّام في العظام، واستراحة الأشجار في يد

(1) د. عزّ الدّين إسماعيل، التّفسير النّفسي للأدب، ط4، دار العودة، بيروت، 1981م، ص: 44. يؤكّد مورينو Moreno أنّه لا يوجد صراع بين الحقيقة والخيال، فكلاهما عنصر فعّال في عالم الأشياء والأشخاص والأحداث.. ذلك العالم الدّرامي النّفسي Psychodramatic يُنظر المرجع نفسه.

الغمام، وإزهار الدّعاء في العيون، ووروف الظّل وصيرورته ضياء في الظّلام.. من كلّ هذه التّركيبات المتتابعة في الزّمان والمكان تكّونت صورٌ عديدةٌ نقلت رؤية الشّاعر أو تصويره لحقيقة المتحدّث عنه. هذا التّنقّل بين المناظر المختلفة في زمن قصير هو ما يحدث في المنام. إنّ هذا التّركيب والتّكوين يعبّر عن احتدام المشاعر في قلب الشّاعر وتكاثرها ورغبته في إظهارها للمتلقّي دفعةً واحدةً، فقام بتصويرها من دون أن يخضع ذلك لمنطق النّقل والكشف المتأنّي المتدرّج. إنّه التّوتّر الذي يعيشه الشّاعر ويريد إخراجه إلى الخارج، وعلى الرّغم ممّا يبدو من كونها غير مترابطةٍ زمانًا ومكانًا، فإنّ ما يوحّدها ويوثّقها هو الخيط النّفسي والشّعوري.

يوضّح الشّاعر الفرنسي «بول ريفردي» حقيقة الصّورة الشّعريّة بأنّها: «إبداع ذهني صِرف، وهي لا يمكن أن تنبثق من المقارنة، وإنّما تنبثق من الجمع بين حقيقتين واقعيتين، تتفاوتان في البعد قلّة وكثرةً..

إنّ الصّورة تستكشف شيئًا بمساعدة شيءٍ آخر، والمهمّ فيها هو ذلك الاستكشاف ذاته، أي معرفة غير المعروف، لا المزيد من معرفة المعروف. ولهذا لا يكون التّشابه بين الشّيئين تشابهًا منطقيًّا، وكما يقول العالم اللّغوي (كارل قسلر): (إنّ المقارنات اللّغويّة التي هي من هذا النّوع ليست على الإطلاق حركات منطقيّة للتّفكير، إنّها حلم الشّاعر، حيث تتضامّ الأشياء، لا لأنّها تختلف فيما بينها أو تتّحد، بل لأنّها تجتمع في الفكر والشّعور في وحدة عاطفيّة). والشّاعر (إزرا باوند) يعرّف الصّورة

الشّعريّة بأنّها (تلك التي تقدّم تركيبة عقليّة وعاطفيّة في لحظة من الزّمن»[1].

كثير ممّا ورد في هذه الأسطر نجد له حضورًا في صور الشّاعر سعيد الصّقلاوي التي نحن في صدد تحليلها.. فيها: التّباعد في الزّمان والمكان، وفيها مقارنات بعيدة عن المنطقيّة، وفيها تجاوز الواقع وإغراق في الخيال، كما أنّها جمعت بين العقل والعاطفة في بنائها.. وغير ذلك من المكوّنات التي يطلبها النّقد الحديث في الصّورة الشّعريّة.

2. صور الشّاعر هي من نوع ما يُرى في الأحلام؛ للتّحليل الذي ذكرناه سابقًا، لكنّها تختلف عنه، من حيث إنّها تقنع المتلقّي أو تعينه على إدراك حقيقة مشاعر الشّاعر، بخلاف الأحلام التي قد يراها المستيقظ أو من يحاول أن يعبرها أضغاثًا، إذ قد لا تمتّ إلى الواقع بصلة. هنا تظهر براعة الشّاعر وكفايته في الانتقال بالمتلقّي من عالم الأحلام إلى عالم الواقع.
3. اعتمد الشّاعر في النّصّ على المجاز والاستعارات والكنايات والتّشبيهات، أي أنّه نوّع في مصادر بناء صوره (الرّؤية في الكلام، نطق الأيّام في العظام، استراحة الأشجار في يد الغمام، امتداد الطّواف في الخيال، إزهار الدّعاء في العيون، بعث الحياة في الرّكام..). من التّشبيهات: (صوتُكَ الزّاخرُ في زمانٍ..أنْهُرِ الحنينِ والوئام)، (ظلُّكَ

(1) المرجع السّابق، ص: 70، 71.

الوارفُ من أمامي.. هالةُ الضّياءِ في الظّلامِ). كما اعتمد السّرد أيضًا في التّصوير..أي أنّه نوّع في أساليب الصّياغة والكتابة الفنيّة.

من مجموع ذلك كلّه قدّم الصّقلاوي صورًا فنيّة نقلت مشاعره وصوّرت حقيقة ما يموج في داخله. في هذا السّياق يقول عبد القادر القطّ: «ومن الشّعراء من تشفّ ألفاظهم وتتآلف في جوّ نفسيٍّ أو عاطفيٍّ متّسقٍ ونغمٍ حزين هادئ، وتتداخل فيها مدركات الحواس فيما يشبه الحلم حتّى يقترب الشّعر من مشارف الرّمزيّة..»[1]. فالصّقلاوي في موقف فرح وانشراح، وهو يصف ذكرياته مع السيّد محمد البوسعيدي، وفي الوقت نفسه كان يشعر بالأسى والحزن لرحيله عنه وعن الدّنيا. وما ذكره القطّ ينطبق على صور الشّاعر في القصيدة.

نقرأ – أيضًا – في ما قدّمه الشّاعر من صورٍ متتابعةٍ ما جاء في الفقرة الآتية: «لأنّ القصيدة من حيث هي حلم – كما يقول إروين إدمان– تعدّ ارتباطًا بين مجموعة من الرّؤى والصّور والأفكار المندمجة في وحدة مفردة خلال حالة نفسيّة تربط بينها، أي إنّنا في القصيدة نستقبل حشدًا من الصّور المتتابعة المرتبطة لا صورة واحدة، وهذه الصّور لا ترتبط وَفقًا للنّسق الطّبيعي للزّمن كما هو الشّأن في المشهد السّينمائي أو التّصوير السّردي في الأدب القصصي، بل وَفقًا للحالة النّفسيّة الخاصّة»[2].

4. لم يخلُ النّصّ من كلمات تحمل صفات الإيحاء والتّكثيف، مثل:

(1) الاتّجاه الوجداني في الشّعر العربي المعاصر، ص: 420.

(2) التّفسير النّفسي للأدب، ص: 74.

(تنطق، يد الغمام، مزهر، ركامي، سلام..). نقف على الإيحائيّة والتّكثيف في هذه الكلمات حين نُحضر أمامنا مناسبة النّصّ والشّخص الذي قيلت في حقّه القصيدة، مع اصطحاب الشّعور الذي ينتاب الشّاعر وهو يسجّل فضل المتحدَّث عنه على الشّاعر، وأثر فقده له، ثمّ مدى ما يكنّه له من تقدير واحترام، ممّا دفعه ليدعو له بالخير والسّلام.

5. عزّز الشّاعر تقديم مشاعره ببعض الأوصاف التي منحها لبعض كلماته التي رآها مكمّلةً ومساعدةً لبناء صوره الشعرية المعبرة عن مشاعره، وقد جاءت على شكل صفةٍ أومضافٍ إليه متضمّن معنى الوصف، مثل: (صوتك الزّاخر، ظلّك الوارف، أنهر الحنين والوئام، هالة الضّياء..).

على العموم ظهر النّصّ: «أراك في الكلام» في صور متتابعة متتالية، أوجدها خيالٌ بديعٌ، عمل فيها ما يجده الرّائي في الحلم من مناظر ومشاهد، تبدو غير مرتّبة وقد تكون غير واقعيّة.

قد يرى بعض الدّارسين أنّ هذا التّصوير كان من الخارج، أي لم يتعمّق الشّاعر نفس المتحدّث عنه، ولم يقدّمه للمتلقّي من داخل نفسه هو، أي أنّه وصف مشاعره وصفًا خارجيًّا..، وبذلك يفقد حرارة الوجد، ليبتعد عن الحسّ الوجداني. قد يكون هذا صحيحًا - وهو رأي يُحترم - لكنّنا لا نخطئ إدراك شخصيّة الرّجل المعني بالتّصوير والتّقدير، من خلال ما قدّم الشّاعر من صور عنه، ذلك لأنّ ما يجمع هذه المشاعر -

مهما قيل عن طريقة تصويرها - هو خيط نفسي، أوجد رباطًا بينها، ما أعان على توفير الوحدةٍ (النّفسيّةٍ) في النّصّ، تساعد المتلقّي على متابعة الشّاعر في رصد تتابع صوره في نسيج نصّه.

كلّ ذلك يبيّن أثر الرّجل في نفس الشّاعر، كما أنّ توارد الصّور وتكاثرها - بتوارد المشاهد والمواقف والتّقديرات - يكشف عمّا كان يعمر ويموج في قلب الشّاعر من المشاعر الكثيفة الكثيرة التي لم يتمكّن من صدّها أو ردّها أو ترتيب إخراجها، أو الرّبط بينها في الإفصاح والبثّ إلى خارج نفسه ليتلقّفها المتلقّي كما يتيسّر له الأمر. فالشّعر - كما يقال - : «تعبير عن مشاعر وانفعالات، وكشف عن عوالم داخليّة للشّاعر، ومن ثمّ بدأ الحديث عن الإيحاء والشّفافية والتّهويم والاندفاع التّلقائي في عالم الخيال..»[1].

هذا ما دفع بالشّاعر الصّقلاوي أن يتخطّى الحدود الزّمانيّة والمكانيّة، وكانت مشاعره تدعّه أن يفعل ذلك، فيسير في عمليّة تعبيره وتصويره بطريقة الحلم، ويستسلم لعواطفه من دون تحكّم في تنظيمها، فخرجت هكذا كما يقرؤها المتلقّي، وقد قيل في مثل هذه المواقف أو التّصرّفات: «.. يلي هذا من الحقائق الأساسية الخاصّة بالصّورة في الشّعر ظاهرة التّكثيف الزّماني والمكاني في انتخاب مفردات الصّورة وتشكيلها، ففي الصّورة الشّعريّة تتجمّع عناصرُ متباعدةٌ في المكان وفي الزّمان غاية

(1) الصّورة الشّعرية في النّقد العربي الحديث، ص: 86. ينظر جابر عصفور، الصّورة الفنيّة في التّراث النّقدي والبلاغي، القاهرة، 1974م، ص: 170.

التّباعد، لكنّها سرعان ما تأتلف في إطارٍ شعوريٍّ واحدٍ. وهذا هو وجه الشّبه بين العمل الفنّي والحلم، ففي الحلم تتحطّم الحدود المكانيّة والزّمانيّة، وتصطدم الأشياء بعضها ببعض معبّرة عن النّزعات المصطرعة في نفس الشّاعر، وعن الهواجس والمطامح، وعن التّفكير الذي تمليه الرّغبة.

وعلى هذا ينبغي ألّا نأخذ المسألة من ظاهرها فنتصوّر أنّ تلك المفردات المتباعدة في الزّمان والمكان إنّما تلتقي في الصّورة الشّعريّة اعتباطًا، أو أنّها يمكن أن تُختار متباعدةً هكذا عن عمدٍ أو عن غفلةٍ، لأنّها حين تلتقي عن هذا الطّريق أو ذاك لن تحدث إلّا مفارقات قد تثير فينا الضّحك، وقد تثير الاشمئزاز كما نصنع عادة في بعض ألعاب التّسلية البيتيّة»[1].

هل يمكن أن نقول: إنّ تصوير سعيد الصّقلاوي في هذه القصيدة ينطبق عليه ما ورد في الفقرة الآتية: «إنّ الوشائج بين الأبيات والمقطوعات تعتمد على اشتراكها في المعجم الوجداني الجديد، وما يبتدع الشّاعر خلاله من صور فنيّة متشابهة»[2].

مع كلّ ما حاول الصّقلاوي تقديمه من أساليب في التّصوير نشعر أنّ الكلمات كانت قاصرةً عن إخراج ما في قلبه من شجونٍ وعواطف؛ لذا استسلم لتدفّق العواطف وتوارد الخواطر، وانصاع لما تفرضه عليه

(1) التّفسير النّفسي للأدب، ص: 108.

(2) الاتّجاه الوجداني في الشّعر العربي المعاصر، ص: 379.

الأساليب من أنماط التّعبير والتّصوير، فسار في طريق الخيال.. فكانت هذه اللّوحات الفنيّة من نمط ما يدور في الأحلام. هل وفّق الشّاعر في هذا الاختيار أو في هذا الإجبار؟ إصدار الحكم هو من نصيب القرّاء، أمّا الشّاعر فإنّ كلّ ما يهمّه أنّه أبان عن مشاعره وقدّمها بما تيسّر له.

من الملاحظات التي سجّلناها حول هذا النّصّ اعتماد الكلمات مناطًا ومركبًا في بناء الصّور الشّعرية.. يُنظَر أيضًا القصائد الآتية:

(**انجذاب، إطراق، سطوع، اختباء..**) نماذج وأمثلة على نمط الصّور التي اعتمدها الشّاعر في كتابته الشّعريّة في هذا الدّيوان[1].

قد يبني الشّاعر صوره أو يعمد في تصوير مشاعره إلى التّقابل والتّخالف في الحركات، ليبرز صراعًا نفسيًّا يعيشه داخل نفسه، أو ليعبّر عن فكرة تدور في ذهنه، ففي قصيدة: «**طواف**»[2] نلتقي مع هذا النّوع من التّصوير الفنّي:

«أُسافِرُ

حاملًا زمني

فيحملني إلى زمن»

في هذه الأسطر ينقل الشّاعر صراعه مع الزّمن، وكيف يعاكسه، هو يريد الذّهاب إلى زمنه مسافرًا إليه، كأنّه يعود إليه، فإذا به يطوف به في زمن آخر.. لماذا هذه المعاكسة؟

(1) ينظر: «ما تبقى من صحف الوجد»، ص: 57، 65، 109، 153..

(2) المصدر السّابق، ص: 171 - 173.

«أَطُوفُ به
على مُدُنٍ
ويأخذني
إلى مُدنِ»

يذكر الشّاعر أنّه اختار للزّمن مدنًا يزورها، لكنّه يأبى إلّا أن يسير به هو إلى مدنٍ أخرى.. ما هو هدف الزّمن من هذا التّصرّف؟

«أَضَاءتْ
منْ جنَى مُزني

تُبَستِنُ
في مباهجها
أَزاهيرٌ
من الشّجَنِ»

ينقل الشّاعر مشاعره الزّاهرة المزهرة، وهو يقدّم خيرًا ويفعل جميلًا، تصوّر ذلك كلماتٌ تحمل هذه الدّلالات الجميلة والأفعال الحسنة: (أضاءت، جنى مزني، تبستنُ، مباهجها، أزاهير). تُرى ما هي هذه الأشجان التي وصفها الشّاعر بهذه الأوصاف المبهجة المفتّحة للقلوب تفتّح الأزاهير؟ لكنّها تعاكسه وتقوم بما يناقض حركته، أو ينقض ما يفعل:

«أُلَمْلِمُها
تبعثِرُني

وأشْطُبُها
وتَكتُبُني»

يحاول الشّاعر لملمة أشجانه بعد الطّواف الذي قام به مع المتلقّي ليظهر له جانبًا من معاناته، أو هكذا كان يتخيّل. لكنّ هذه الأشجان تأبى عليه ذلك، بل تقابله بتشتيته وتمزيقه. يجرّب معها نسيانها وإبعادها من ذاكرته، فتصرّ على أن تبقى ماثلة أمامه وفي حياته.. فما تفسير ردّة الفعل السّلبيّة؟

يختم الشّاعر قصيدته ويترك نهايتها مفتوحةً، ولا يخرج بموقفٍ محدّدٍ، ولا يوضّح ما يعنيه هذا الصّراع الدّاخلي. ليس مهمًّا في مثل هذه النّسوج من التّعبير والتّصوير معرفة الحقيقة أو الخروج بنتيجةٍ مضبوطةٍ. الأهمّ فيها هو تفحّص عمل الفنّان في سياق الكتابة الفنّية التي تعتمد على الخيال، وصياغة نصّ يكون فيه الحوار وتتوفّر فيه الإثارة، بما يجعل المتلقّي يذهب مذاهب شتّى في محاولة قراءة النّصّ قراءةً فنيّةً نفسيّةً فضوليّةً.. تبعث المتعة والرّوعة في النّفس. لذا تبقى الأسئلة التي عرضناها من دون إجابة، أو تتعدّد الإجابات عند المتلقّين، وهذا هو جوهر الفنّ.

في هذا الطّواف الذي قام به الشّاعر مع المتلقّي، أبدى حوارًا مع ما يدور بداخله، قد يحمل فكرة معيّنة أو رسالة محدّدة، اكتشافها يعود للمتلقّي القارئِ النّصَّ بوعي وكفاية.

أتينا بهذا النّموذج لنعرض ونبيّن شكلًا من أشكال التّصوير عند الشّاعر سعيد الصّقلاوي، وهذه بعض النّماذج من الصّور التي حفلت بها أشعار هذا الدّيوان، نعرضها من دون التّعليق عليها كثيرًا، هدفنا هو عرض

ما يتوفّر عليه الدّيوان من تصوير، للمتلقّي أن ينظر فيها ويحلّلها ويقوّمها:

1- «أن ترتضِي دينًا
ليس ينشعبُ
فازرعهُ وردًا
له الأرواح تنجذبُ»[1]

قدّم الشّاعر فكرته في كيفية المحافظة على الحبّ قاعدةً في التّعامل وتوثيق العلاقات والتّعاون، بتوجيه النّظر إلى تبنّي الاعتقاد منهجًا في الحياة. فركّز على الدّين الذي يأخذ صفة الثّبات، أي إنّ وضع الحبّ كالدّين في التّبني، يُرَسَّخُ في القلب فيثمر الثّمار الطّيّبة، ويزهر روائح زكيّة. لبيان ذلك ركب الشّاعر متن الاستعارة ليصوّر هذه الحقيقة للمتلقّي فقال: «فازرعه وردًا» (من قبيل المجاز)، فإنّ من شأن الورد أن ينجذب إليه النّاس ويميلوا. فإذا اتُّخِذ الحبُّ وردًا عومل كما يعامل الورد.

قال الشّاعر: ازرعه، فإنّ ما يُزرَع تُختار له تربةٌ خصبةٌ، ويحتاج إلى رعايةٍ وعنايةٍ، وتُنتظَر منه ثمارٌ أو نتائج طيّبة، فالحبّ يحتاج إلى هذه العناية والرّعاية.. ليُنتِج النّتاج الحسن. هذه الفكرة قدّمها الشّاعر في إطار صورة فنيّة:

2- «ويشدُو الحرفُ

(1) المصدر السّابق، ص: 58.

بالحبّ ابتهاجًا
ورغم الصّمتِ
ينتفِضُ الكلامُ «[1]

الصّورة مبنيّة في هذه التّركيبة من المجاز والاستعارة والتّقابل، والمتلقّي لا يعجزه الوقوف على هذه العناصر حين يقرأ الأسطر ومنها يستخرج الصّورة الشّعريّة.

3 - «وصديقي
مرجلُ التّفكير
في ما سيؤولُ
يصمتُ الوقتُ
ويهذي
حولنا البديل»[2]

التّصوير اعتمد على التّقابل الذي يكشف عن المفارقة في الحياة.. بين الصّمت والهذيان، الوقت يتوقّف عن الحركة أو ينتظر، بينما البديل، أيّ بديل ممّا لا يحقّ له الكلام والحركة ينوب عمّن له الحقّ في ذلك.. لماذا يحدث هذا؟ لا يهمّ من وما يفعل ذلك ولماذا، المهمّ أنّ الصّورة بيّنت شيئًا غير عادي في الحياة، ما جعل الصّديق يحتار ويتساءل حسبما جاء في

(1) المصدر السّابق، ص: 146.
(2) المصدر السّابق، ص: 104، 105.

بقيّة الأسطر[1].

نحن حين نعرض الصّور الفنّيّة، لا نقف كثيرًا لنبحث عن المضمون، أو نسأل عن حقيقة ما يريد الشّاعر الإفصاح عنه، أو طبيعة ما يرمي إلى إبلاغه وإيصاله إلى المتلقّي، بقدر ما نبحث ونتعمّق الجانب الفنّي فيها، وكذا الجانب الوجداني، حين نكون مع تصوير مشاعر ووصف عواطف وتقديم أحاسيس..متمثّلين وممثّلين للرّأي الذي يرى أن القيمة التي يعتدّ بها في نتاج الصّورة الشّعرية لا تكمن في المضمون: «إنّما تتمثّل في الدّلالة الوجدانيّة والمعنى الحدسي الإيحائي، فهناك تناقض بين الشّعر والواقعيّة حين تعني النّقل الحرفيّ (الوقائعيّ)، لذا فالشّعر: (يغيّر إيقاع نقل الواقع بإيقاع إبداعه، ويجد [ويوجد] واقعًا أغنى وراء (وقائع) العالم.. فإنّ القصيدة العظيمة حركة، لا سكون، وليس مقياس عظمتها في مدى عكسها أو تصويرها لمختلف الأشياء والمظاهر الواقعيّة، بل في مدى إسهامها بإضافة جديد ما إلى هذا العالم)»[2].

للاستعارة حضور في قصائد الدّيوان. الاستعارة التي اعتمدها الشّاعر لبناء صوره الشعريّة النّاقلة وجدانَه جاءت في بعض القصائد متتابعة،

(1) تُراجع قصيدة «**جمال هواك**»، المصدر السّابق، ص: 141 – 143 فهي تحتوي على صور شعريّة عديدة.

(2) الصّورة الشّعرية في النّقد العربي الحديث، ص: 60. يُنظر أدونيس (علي أحمد سعيد)، زمن الشّعر، ط3، بيروت، 1983م، ص: 11. و د. عزّ الدّين إسماعيل، الشّعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنّيّة والمعنويّة، ط3، بيروت، 1981م، ص: 127 وما بعدها..

لتعينه على تصوير ما أراد الإفصاح عنه. النّموذج أو المثال على هذا ما حفلت به قصيدة «**صباح بحبّ الوطن**»[1] وهذه بعض الأمثلة منها:

1 - «تُزهِّرُ
روحَ الوجودِ حبورَا
وتنثرُ
في العالمين الحسنْ
وتسقي
عجاف السّنين اخضرارًا
وتمنحُ
خوفَ النّفوس الوسنْ
توزِّعُ
قمحَ الهناءِ
وتشعلُ
نجم الرّجاء
وتهدي السّننْ».

لسنا في حاجة إلى التّعليق على هذه التّركيبات، من حيث طبيعتُها ومن حيث فنّيتها. لكنّ ما يلفت النّظر هو تتابع هذه الصّور بشكل مختصر في تركيبها، وانتقال الشّاعر من صورة إلى صورة بسرعة، وكأنّه يريد تقديم أكبر عدد ممكن من أحاسيسه نحو الوطن، من دون أن يطيل على المتلقّي

(1) ما تبقّى من صحف الوجد، ص: 31 - 33.

في التّفصيل، فهو يعلم أنّ باستطاعته أن يدرك حقيقة هذا الوطن السّخيّ الكريم المحبّ، فهو كلّه نورٌ وهداية وسماحة وخير، يجمع بين هذه الصّور خيط نفسي أوجد الوَحدة النّفسيّة بين عناصر نسيج النّصّ.

ومن الاستعارات التي رفدت فنيّة أشعار الدّيوان قول الشّاعر:

2- «يُمارسُ الزّمنُ المغرورُ
لُعبتَهُ فينَا
ويتركُنا
نَهْبَ التِباساتِ»[1]

3 - «جمال هواك
يملأ العينَ والقلبَا
فتُزهرُ أَمجادًا
وتختزنُ الخِصْبَا»[2]

4- «تُبسْتِن لي خيالاتي»[3]

5 - «يشربُ السّكون أحمرَا»[4]

هذا الشّكل البياني لونٌ من ألوان البناء الشّعري عند الشّاعر، يكشف عن شعريّته وتحكّمه في أدواته الفنيّة في العمليّة الشّعريّة. فالاستعارة تظهر

(1) المصدر السّابق، ص: 56.
(2) المصدر السّابق، ص: 141.
(3) المصدر السّابق، ص: 16.
(4) المصدر السّابق، ص: 65.

قدرة الفنّان على تخطّي عتبات المباشرة في الكتابة، وتحطّ الشّاعر في محطّة الخيال، وهو القوّة الخلاّقة – كما تسميها جماعة الدّيوان – ليبدع في لغته الإيحائيّة وتصويره الجميل وابتكاراته التي تعطي للمعني – بحسن المعالجة والتّناول – صفةَ ما استعيرَ له من سماتٍ ومميّزات، تعين المتلقّي على إدراك كنهه وحقيقته.

مهما يكن تقويمنا لتعامل الشّاعر مع الاستعارة، ومدى ما قدّم بواسطتها من إبداع وجيّدٍ من التّصوير، يبقى بيان مختلف الألوان والأساليب التي اعتمدها الشّاعر في العمليّة الشّعرية والبناء هو هدفنا.

- **الرّمز في أشعار الدّيوان**

قد يتّخذ الشّاعر الرّمز سبيلًا للكشف عن مشاعره، أو طريقًا للإفصاح عن مكامنه؛ إذ يجد فيه مجالًا أو فسحةً لاختصار الطّريق إلى المتلقّي الذي قد يعي بالرّمز أكثر ممّا يدرك بالأسلوب المباشر، أو الصّياغة العادية التي تكلّف الشّاعر جهدًا في تركيب جمل أو تراكيب للتّعبير عمّا يريد الإدلاء به. فالرّمز بما يحمل من دلالات وما يتميّز به من سِمَتَي التّركيز والتّكثيف، وما يتمتّع به من حمل مضمون محدّد وخاصيّة الابتعاد عن التّعبير المباشر يكون أفيد وأبين وأجدى في الكتابة الشّعريّة الفنيّة العميقة، لذا يلجأ إليه الشّعراء بخاصّة الوجدانيّون منهم.

توجد عوامل عديدة تدفع الفنّان ليركب متن الرّمز للإبحار به إلى شاطئ المتلقّي ليسعفه بما يريد إيصاله إليه من مشاعر وعواطف وخواطر، منها: «قد يكون الرّغبة في إضفاء مسحة من المتعة والإثارة في

الأثر الأدبي؛ لربط المتلقّي بصاحب المشاعر والأفكار، حين يعمد فيها إلى الإيحاء والإيماء، بدل تسميتها ووصفها..»[1].

اشتمل ديوان «ما تبقّى من صحف الوجد» على مجموعة من الرّموز، عبّر بها سعيد الصّقلاوي عن بعض مشاعره بخاصّة، منها رموز اعتمدت على اللّفظة الواحدة، وأخرى أخذت طابع الرّمز الموضوعي الذي يوظَّف لمعالجة موضوعٍ أو فكرةٍ أو بثّ مشاعر. نأخذ مثالًا واحدًا من النّوع الأوّل [2]:

من بين الرّموز التي وظّفها الشّاعر في الإفصاح عن مشاعره رمز «**النّخيل**». هو في السّياق الذي وضعه فيه يبرز مكانة الموطن الذي نشأ فيه، هو موضع يكون فيه النّخل مالئًا كفّ الشّاعر بالخيرات والكرامات، هو محيط جليل أصيل مكين ركين في حياة الفرد المنتمي إليه.

عرض الصّقلاوي في قصيدته: «**مراكب الأحلام**»[3] ما يشعر به نحو مرتع صباه والموطن الذي عاش فيه وسجّل ذكريات، بنت حياته، وصقلتها وميّزتها.. ركب لتلك الذّكريات يعرضها أو يستذكرها مراكب هي إلى الأحلام أوثق وأعلق؛ إذ تبدو له أنّها لا تعود بدليل قوله في ختام القصيدة:

---

(1) محمد ناصر بوحجام، أثر القرآن في الشّعر الجزائري الحديث (1925 - 1976م)، ج2، ط1، المطبعة العربيّة، غرداية، الجزائر، 1992م، ص: 269.

(2) الرّمز الموضوعي لم يكن له أثر واضح في قصائد الدّيوان.

(3) ما تبقّى من صحف الوجد، ص: 11 - 23. خاطب الشّاعر في القصيدة أمّه، ويعني بها معلمّته الأولى «سليمة بنت سيف بن محمد المخينية»، معلّمة القرآن.. ينظر الدّيوان، ص: 8، هامش : 1.

«وقد سافرتُ في نفسي
وما أمسكت
أوقاتي
رأيتُ مراكبَ الأَحلامِ
لا تَجري إلى الآتي»[1]

تعلّق الشّاعر بهذه الذّكريات يكشف عنه مطلع القصيدة:

«أعيديني
إلى ذاتي
ولَمِّي كلَّ شتاتِي»[2]

إنّ من بين الرّموز التي اختارها الشّاعر لتفصح عن شدّة ارتباطه بأرض انغرست فيه حياته، فنبتت وأزهرت وأثمرت وأينعت ذكريات طيّبة كان رمزَ «النّخلة»، التي تمثّل الأصالة والشّموخ والعطاء والحسن والجمال.. قال:

«للهفتك التي
تسقِي ضلوعِي
فيضَ رَحْماتِ
لِكَفِّكِ مالئًا كفِّي
نخيلًا من كراماتِي»[3]

(1) المصدر السّابق، ص: 23.
(2) المصدر السّابق ص: 11.
(3) المصدر السّابق، ص: 19.

خاطب مراكب الأحلام وناشدها أن تعيد له هذه الذّكريات. فقد كرّر كلمة «أعيديني وأعيدي» خمس مرّات في القصيدة، مع ما تضمّنت من كلمات مشحونة بالوجدانيّة.. كلّ ذلك يبيّن مدى تعلّق الشّاعر بموطن صباه ومرتع شبابه...

في قصيدة: «**سفر إلى الأعلى**»[1] صوّر الشّاعر علاقته بالأرض التي ترعرع فيها ودرج وكبر ونشط، وبيّن طبيعتها وأركانها وزواياها ومع من كان فيها.. أخذت القصيدة منحى التّساؤلات الموجّهة إلى الأمّ التي ولدته، الأمّ التي كان يتحرّك فيها (الأرض). كان من بين ما ربط علاقته بها رمز «النّخل» الذي يمثّل جزءًا أساسًا في حياته.. قال متسائلًا:

«لِمَ لا نسمعُ موسيقى وغناءَ ... أو ضِحْكَ براءةِ طفلٍ وثُغاءَ
أَفَلا نسْعَد بالنّخلِ حديثًا وَرُواءَ ... ونقصُّ مشاعرَنا أشواقًا وبَهاءَ
نروِي الأَشْعارَ جَمالًا.. حُبّا وثَناءَ ... أَتُرَى نَبْضُ الوقتِ تَعطَّلْ»[2]

حمل المقطع أسئلة عديدة، كلّها تبحث عن أسباب غياب مظاهر البهجة والحبور والجمال والحسن.. فكان من بين ما غاب النّخلُ الذي يحمل الرّواء والنّضارة والسّعادة. وغيرها من ألوان المتعة والرّوعة.. بذلك يعبّر الشّاعر عن أحد العناصر المحورية في حياته؛ متمثّلا في النّخلة، الشّجرة الطّيّبة بكلّ ما تحمل كلمة الطّيبة من معنى ودلالة ورمزيّة..

(1) المصدر السّابق، ص: 25 – 30.
(2) المصدر السّابق، ص: 28.

في قصيدة: «**يغنّي الملاك**»[1] وظّف الشّاعر رمز «النّخيل «ليصوّر جانبًا من الانسجام والتّجاوب اللّذين يكونان في الحياة السّويّة.. فكان يكرّر كلمة «يصغي» ليبيّن هذا التّناغم الذي به تسير الحياة بأريحيّة وسجيّة وتلقائيّة.. فكان من بين ما يتجاوب مع ذلك النّخلُ.. فهو قد لا يحمل الرّمزيّة بأعمق دلالتها، لكنّه يكشف عن عنصر مهمّ في الطّبيعة التي تتطلّبها الحياة، كما ينقل لنا مكانة النّخل في نفس سعيد الصّقلاوي.. من هذا المنطلق أو المفهوم نسمح لأنفسنا وضع التّركيبة الآتية في خانة الرّمز. قال الشّاعر في بداية القصيدة:

«يُغنّي الملاكُ
فتصغي القُلوبُ
وتصغي الأحاسيسُ
فيهِ تطيبُ»

إلى أن قال:

«وتُصْغِي المياهُ
ويُصْغِي النّخيلُ
وَيُصْغِي الجمالُ الأنيسُ الحبيبُ»[2]

يضيف الشّاعر في هذا المقطع قيمة أخرى ممّا يفيده رمز «النّخل» هو: إنّ النّخيل رمز للتّفاعل الإيجابي والتّواضع والتّجاور الذي يبني الحياة..

(1) المصدر السّابق، ص: 71.
(2) المصدر السّابق، ص: 71، 72.

في قصيدة «**غناء الحياة**»[1] يكتب سعيد الصّقلاوي عن حقيقة الحياة، التي هي أمل وبهجة وجمال وبهاء...، فيختار من بين ما يصوّر هذه المعاني رمز «النّخل»؛ ليبيّن أنّ له دورًا في بعث الأمل والتّفاؤل في الحياة بما تظهر به النّخلة؛ بقامتها الشّامخة، وسعفها الممتدّ المتحرّك.. هذه الصّورة تقدّم توضيحًا وبيانًا أنّ الحياة غناء وانتعاش، والدّليل هو في مظهر النّخلة.. أي، إنّ الشّاعر يطلب النّظرَ إلى النّخلة ومظهرها أو شكلها لمعرفة حقيقة الحياة التي تنتظر من يستغلّها:

«تُغنِّي الحياةُ
وَسَعْفُ النّخيلِ
يَمدُّ إلى الأُفقِ
ألحانَها»

بل إنّ النّخيل عنصر يساعد الحياة أن تتمدّد في غنائها لتوصله إلى الآفاق البعيدة.. فالنّخيل كلّه خير ونفع وفائدة.. فانظر إليها أيّها الإنسان واستفد منها، وكن مثلها في طريق النّفع والخير.. قد يكون الشّاعر يقصد هذا أو يومئ إليه وقد لا يقصده، إنّ ما لا شكّ فيه هو: إنّه كان يهدف إلى التّعبير عن تعلّقه بالنّخل عنصرًا مهمًّا في الحياة، أصيلا فيها بما تتّصف به وتتمتّع وتتميّز من مميّزات جعلها ذات قيمة في نظر النّاس..؛ لذا كان الشّاعر يوجّه النّظر إليها لاتّخاذها مُستندًا ومصدرًا ومَعينًا للتّعبير عن

(1) المصدر السّابق، ص: 85، 86.

الخصال الحميدة والصّفات القويمة والسّمات القويّة في الحياة التي يجب التّحلّي بها والتّمسّك..

أمّا في قصيدته: «**صديق**»[1] فيجول بنا الشّاعر الصّقلاوي مع همسات صديقه وتأمّلاته وتفكيره وتطلّعاته ونظره فيما يدور في الحياة، وتفلسفه مع مجرياتها التي قد تكون أنتجتها ظروف خاصّة، أو أفرزتها طبيعة الصّديق في تفكيره وعيشه في الحياة حسبما يبدو من تصويره لحاله. من ذلك قوله عنه:

«صاحبي
دومًا يقولُ
مثلما
أمّي تقول:
ما حياةٌ
ليسَ فيها
من جديد
يستحيلُ
أوْ رَجاء
لا يحولُ
أو هناء لا يزولُ

(1) المصدر السّابق، ص: 103 - 108.

وصديقي
مرجلُ التّفكيرِ
فيما سيؤولُ
يصمتُ الوقتُ
وَيـهذِي
حولنا الـمقهَى البديلُ
هكذا
يـمضي صديقي
في طريقٍ قدْ يطُولُ»[1]

قد تكون هذه الأفكار إسقاطات نفسيّة للشّاعر نفسه، أي هو الـذي مـرّ بهذه التّجربة، فنسبها إلى صديقه، بمفهوم: (المـؤمن مـرآة أخيـه)، أو (قـل لي من تصاحب أقل لك من أنت).. ثمّ هو بهذا الأسلوب أراد أن يحدث لفتة فنيّة بتقديم فكرته أو شعوره بواسطة الصَّدى الذي يرتدّ إليه من صديقه.. كما يقال: فإنّ الرّمز في الصّور الشّعريّة مصدره اللّاشعور...[2]؛ فرغم ما يكتنف تفكير صديقه من قتامة واهتمام ممّا يدور في الحياة فهو لم يفقد الأمل، ولم يستسلم لهذه الأشجان فقال عن ذلك الشّاعرُ، وهو ينحت من لاشعوره، أو لاشعورُه هذا انفلت من رقابة الأنا فانطلق وتدفّق في هذه الصّورة الشّعريّة:

(1) المصدر السّابق، ص: 103 - 105.
(2) التّفسير النّفسي للأدب، ص: 74.

«...وصديقي
مرّةً يَـهْدَا
ومرّاتٍ يَـميلُ
عينُهُ
فيها نخيلُ
قلبُهُ
فيه هديلُ
لكنِ الأيّامُ
دومًا
حولَهُ
عَصْفٌ ثقيلُ»[1]

الصّديق يعيش في حيرة كبيرة والأيّام تعصف بتفكيره ومشاعره.. مع كلّ ذلك لا يستسلم ولا ينـدحر.. فهو يحيا حياة النّخلة في الإشراق والأمل والنّضارة.. التي تبدّد القتامة، أو على الأقلّ تحمي الجسم والقلب والنّفس من الآثار النّفسيّة غير السّليمة.

لاحظتُ أنّ رمز «**النّخيل**» ارتبط في استعمال الشّاعر الصّقلاوي بالحياة، كأنّي به يريد أن يقول: إنّ النّخيل هي الحياة، بشموخها ورسوخها في الأرض وسموقها في السّماء، وكثرة عطائها، وقيمة جناها

(1) ما تبقّى من صحف الوجد، ص: 107، 108.

لحياة النّاس، وسخائها حتّى مع من يرميها بالحجر، تعطيه الثّمر (التّمر)، فمن أراد أن يفهم الحياة حقّ الفهم، ويريد أن يكون له دور في الإسهام فيها بما ينفع فلينظر إلى النّخلة وليقترب منها ليتعلّم ويستفيد...

وجدت أنّ النّخلة «لفظة محوريّة في أشعار الصّقلاوي، بمعنى أوضح وأصرح: هي تمثّل عنصرًا مهمًّا في شخصيّته وكيانه وهُويَّته. ومن الأمثلة على هذا التّقدير قوله:

«لامعٌ رغم بحر الدّياجي ... لا يُمَسُّ بأيِّ انطفاءِ
كالصّواري في بحر صورِ ... عانقتْها موانيِ العلاءِ
كالنّخيل في أجفان بهلاَ ... أو كدارس في الأسخياءِ
يعرقُ الجَذْبَ وردًا وفُلَّا ... مثل مسقطٍ في الأوفياءِ
أو كسمحان دون انحناءِ ... ينبتُ الحبّ رغم العناءِ»[1]

قال أيضًا:

«... بِحُبِّ النَّخْلِ مَعْجونٌ ... وعِشْقِ الأَرْضِ مُنْجَبِلُ»[2]

قال: «واختلاجُ النّبضِ بالنّبضِ الذي ينبتُ في بستانه نخْلُ الأماني»[1]

(1) سعيد الصقلاوي، نشيد الماء (ديوان)، مطابع النّهضة، مسقط، سلطنة عُمان، 2004م ص: 90.

(2) سعيد الصّقلاوي، وصايا قيد الأرض (ديوان)، ط1، المركز الدّولي للخدمات الثّقافيّة، بيروت، لبنان، 1436هـ/ 2015م، ص: 28.

قال: «وأنّ المسافةَ فاصِلَةٌ بين شوْقِ النّخيل إلى الطّلعِ، خَفْقِ الشِّراعِ إلى الشِّطِّ، تَوْقِ المرافئِ للعائدينْ»[2].

يقول عبد القادر القطّ: «والنّخلة عند الوجدانيّين شجرة (رومانسيّة) إن صحّ التّعبير. يجدون فيها من المعاني المختلفة ما يلائم أحوالهم النّفسيّة وميولهم الفنّيّة، فهي أحيانًا رمز الشّموخ، وأحيانًا للسّكينة، وأخرى للتّفرّد والعزلة.. وهي توحي بكثير من الصّور الفنّيّة التي يراها الشّاعر في وجودها المادي أو فيما ينطبع في وجدان الشّاعر من خيالات وأحاسيس»[3].

هل يمكن أن نجد في رمزيّة النّخلة عند الصّقلاوي ما يرمي إليه الرّمزيّون من الإيحاءات إلى معانٍ خاصّة، لا يريد الإفصاح عنها مباشرة، أو يبغي الوصول بها إلى المتلقّي بطريقة فنيّة، تكون أجدى وأفيد. كما جاء في الأسطر الآتية: «وقصد الرّمزيّون بالرّمز الإيحاء، أي التّعبير غير المباشر عن الجوانب المستترة الدّاخليّة في النّفس، وإضاءة عتمتها بالكشف التّعبيري الذي لا تقوى عليه اللّغة في دلالتها الوضعيّة، ولم يقصدوا به وسيلة لإخفاء الأشياء من أجل البحث عنها.

وتبدو الذّات مصدرًا للصّور الرّمزيّة، ولكنّها تختلف عن الذّات الرّومانتيكيّة، فهي ذات أكثر عمقًا وسيطرة على الأغوار النّفسيّة البعيدة

(1) المصدر السّابق.

(2) المصدر السّابق، ص: 114.

(3) الاتّجاه الوجداني في الشّعر العربي المعاصر، ص: 483.

التي لا يصل إليها المنطق السّطحي.

والصّورة الرّمزيّة المثلى هي التي (تستحضر غيب النّفس والوجود وهي التي توحي بيقينها المبرم وتحتّمه في النّفس من دون أن تقوى النّفس على فهمه)»[1].

في تقديري، إنّ الصّقلاوي لم يبعد عن هذه الإيحاءات والإيماءات، ولم ينأَ عن هذا النّهج في تناوله رمز «**النّخلة**» في شعره، ولو بشكل غير معمّق ومكثّف، لكنّه ظهر مصوّرًا لذاته بطريق غير مباشرة..

• ردّ العجز على الصّدر [2]

من ألوان البلاغة في الدّيوان ما يسمّى «ردّ العجز على الصّدر» [3]، فإنّ الدّيوان لم يخلُ منه.. نقدّم نماذج لهذا الاستعمال لنبيّن أنّ الشّاعر سعيد

(1) الصّورة الشّعريّة في النّقد العربي الحديث، ص: 46، 47. ينظر إيليا حاوي، الرّمزيّة والسّريالية في الشّعر الغربي والعربي، بيروت، 1980م، ص: 116.

(2) ذكرنا هذا اللّون من ألوان البلاغة في هذه الدّراسة وركّزنا عليه؛ لنقدّمه نموذجًا عن تنوّع أساليب الشّاعر سعيد الصّقلاوي في الكتابة بالأنماط الحديثة والكلاسيكيّة.. وقد عرضنا بعض أوجه البلاغة في مباحث الدّراسة التي اعتمدها الشّاعر في كتابته وبنى عليها صوره ولغته ورموزه، كالاستعارة والتّشبيه والجناس وغيرها..

(3) «هو في النّثر أن يجعل أحد اللّفظين المكرّرين أو المتجانسين أو الملحقين بهما في أوّل الفقرة والآخر في آخرها. نحو قوله تعالى: (... وتخشى النّاس والله أحقُّ أن تخشاه..) (الأحزاب/ 37) وفي النّظم أن يكون أحدهما في آخر البيت والآخر في صدر

الصّقلاوي يظلّ وفيًّا لبعض الأساليب التي عرفها القدامى مع تفتّحه على الجديد منها فيما عرف في العصر الحديث.

قال الشّاعر:

أ ـــ «الظّلّ
خلف الحزنِ مختَبِئٌ
والحزنُ مرآةٌ
بها ظلٌّ» [1]

ب ـــ «إنْ كنتَ تعرفُ ما تبدي
على سؤلٍ
فلستُ أعرفُ ما تبدي
على سؤلِ» [2]

جـ ـــ «الصّامدونَ
أطلُّوا
من خلفِ
ألفِ جدارِ
فمن تُراهُ

المصراع الأوّل أو صدر الثّاني». ينظر جلال الدّين القزويني الخطيب، التّلخيص في علوم البلاغة، دار الكتاب العربي، بيروت، (د. ت)، ص: 293.

(1) ما تبقّى من صحف الوجد، ص: 153.

(2) المصدر السّابق، ص: 178.

مطلٌّ»

د ــ «من رَحْمِ هذِي البوادي
أنّى تلفّتَ
تلقى
بيض الوجوهِ
سوادًا
فأين منها
عيونٌ
لم تكتحلْ بالسّوادِ» [1]

- **الموسيقى**

الموسيقى عنصر أساس في الكتابة الشّعريّة؛ بما تملكه من خصائص، تعين الفنّان على التّعبير ونقل مشاعره، وتساعد المتلقّي على التّفاعل مع الشّعر. هذه المميّزات الخاصّة توفّرها في النّظم الشّعري بالمقدار المطلوب والمنسجم والمتناغم مع ما يريد البوح به أو الإفصاح عنه.. الشّاعر هو الذي يعطي القيمة المهمّة أو الإضافيّة للعمليّة الشّعريّة. على العموم فإنّ الصّورة الموسيقيّة تنقل حالة الشّاعر الشّعوريّة.. فما نصيب الموسيقى في ديوان «ما تبقّى من صحف الوجد»؟

(1) المصدر السّابق، ص: 38، 39.

المتصفّح للدّيوان والمتأمّل فيه بقواعد الكتابة الشّعريّة وبالنّظرة النّقديّة الفاحصة النّافذة في أعماق الكلمات والتّراكيب لا يعدم إحساسًا بوجود الموسيقى المعبّرة في الدّيوان.. الاختلاف قد يكون في تقويم هذا الوجود فنيًّا؛ تعبيرًا وتصويرًا ونقلا لمشاعر الشّاعر وخلجات قلبه، وتجاوبًا من المتلقّي مع هذه الموسيقى.. نسجّل منذ البداية أنّ الدّيوان يتوفّر على العناصر التي تكوّن الموسيقى، أعني بها الوزن والإيقاع والجرس..

أوّلا: الإيقاع

يقول النّقّاد: إنّ القصيدة بنية إيقاعيّة ذات أثر ودلالة، يسهم هذا الإيقاع في تشكيل صور تقدّم للمتلقّي الحالة الشّعوريّة للفنّان. لذا يحرص الشّاعر على توفيره في شعره ليكون عمله في صميم الكتابة الشّعريّة. فالمتلقّي والنّاقد ينظران إلى العمليّة الشّعريّة بمعيارٍ، فحواه أن يأخذ الفنّان في الاعتبار الأوّل قيمة الإيقاع النّفسي الكلامي، لا صورة الوزن العروضي للبيت الشّعري. يقول عزّ الدّين إسماعيل «... ونتيجة كلّ ذلك أن صار الكلام – بالإضافة إلى عنصر التّنسيق الصّوتي المجرّد الذي تكفله التّفعيلة العروضيّة – مشتملا على خاصيّة موسيقيّة جوهريّة، هي ذلك الإيقاع النّاشئ عن تساوق الحركات والسّكنات مع الحالة الشّعوريّة لدى الشّاعر، ولم تعد موسيقى الشّعر مجرّد أصوات رنّانة تروع الأذن، بل أصبحت توقيعات نفسيّة تنفذ إلى صميم المتلقّي لتهزّ أعماقه في هدوء ورفق» [1].

(1) التّفسير النّفسي للأدب، ص: 62.

نقدّم أمثلة لهذا الإيقاع في ديوان «ما تبقّى من صحف الوجد». في قصيدة: «**محبّة**»[1] تستقبلنا المظاهر الآتية التي يبرز فيها الإيقاع واضحًا وصريحًا:

1. تكرار صيغ (مُفتعِل ومُنفعِل وفَعَل..) (مجتهد، محتشد، معتقد، معتمد، ملتحد، منتهى.. مندفق، منجرد، منفرد، شهد، رشد، لهف، أمل، ورد، الأبد، رصد..) مثل قول الشّاعر:

«بحبِّ الله مُحتشِدا
ماء اليقين
رضا المنّان مُندفِقا
يسقي النّفوس
بساتينا ومُنجرِدا
وأنت تدرك
أنّ الـمُنتهَى أَمَلٌ
لذا سعيتَ إليه
عامدًا رَشَدا»[2]

2. تكرار حرف الدّال بشكل لافت للنّظر في كثير من أسطر القصيدة. مثل:

«عامدًا رَشَدا
فصرتَ فيه
هيامَ العارفين بهِ

(1) ما تبقّى من صحف الوجد، ص: 59 – 62.
(2) المصدر السّابق، ص: 60.

ووارِدًا لَهفا
يزداد ما وَرَدَا» [1]

3. تكرار بعض الحروف عدّة مرّات، كحرف السّين، وهو من حروف الصّفير، مجاورُه حرفا الصّاد والزّاي. من هذه الكلمات: (فالنّفس، الوساوس، سدرتهم، ساورتهم، سعيت، بساتينا، يسقي، النّفوس، يزداد، عزم، تغزو، مزرعة، رصدا، فصرت..):

«يسقي النّفوس
بساتينا ومنجردا
... لذا سعيت إليه
عامدًا رشدا
فصرت فيه» [2]

هذه العناصر كوّنت إيقاعات خاصّة، تجعل النّفس تألفه وتتابعه بشكل رتيب، وتتخرّج على النّغمات التي توجدها الصّيغ المكرّرة، كما تهتزّ مع الأصوات التي تنبثق من حروف تحمل صفات خاصّة كحروف الصّفير التي تنسجم مع وقع المشاعر، وتعين على توفير حظّ الانجذاب إليه من المتلقّي.. هذه الإيقاعات تكوّن الصّورة الموسيقيّة التي تنقل حال الشّاعر الشّعوريّة والنّفسيّة.. التي يكتشفها المتلقّي ويدرك حقيقتها أو طبيعتها، من خلال

(1) المصدر السّابق، ص: 60، 61.
(2) المصدر السّابق، ص: 60.

تملّيها.. كلّ ذلك وغيره من مظاهر الإيقاع يبعث على الطّرب والتّناغم مع كلمات النّصّ..

في قصيدة «**عشق**»[1] يقول الشّاعر:

«العاشقون
همُ الأنقى إذا بعثُوا
والصّادقون
همُ الأتقى وقد وَرِثُوا
حُبَّ الحقيقة
والإيمانُ طَهّرهُمْ
مستمسكينَ
فلا زيغٌ ولا رَفَثُ
ما هدّهُمْ شَظَفُ
أوْ هزّهُمْ تَرَفُ
وما اسْتكَانُوا
ولا في عهدهم نَكَثُوا
قلوبُهُمْ زَهَرٌ
حُروفُهُمْ دُرَرُ
بغيرِ توحيدِهِمْ
في الكونِ ما اكْتَرَثُوا

(1) المصدر السّابق، ص: 121 – 123.

مِنْ مَنْبَعِ النُّورِ
قد عَبُّوا وما فُتِنُوا
إلاَّ بِحبّ الذي
في حبِّه لبِثُوا»

الإيقاع في هذه القصيدة تولّد من عدّة عناصر أو مصادر:

1. من كلمات تكرّرت بصيغ واحدة: (العاشقون، الصّادقون، مستمسكين.. الأنقى، الأتقى.. بعثوا، ورثوا، نكثوا، لبثوا، اكترثوا، رَفَثُ، شَظَفُ، تَرَفُ، دُرَرُ، زَهَرُ..) تكرار الصّيغة الواحدة في كلمات جاءت متوالية في أسطر القصيدة، مع تتابع حركات من نوع واحد كالفتحة التي غلبت على بقية الحركات.. كلّ ذلك أوجد إيقاعات خاصّة، زيادة على الدّلالات التي أوحى بها تجاور الحروف بصفاتها ومخارجها، التي لها صلة بمشاعر الشّاعر.
2. توازن في بعض التّراكيب، من حيث عدد الكلمات في الجمل المتجاورة ونوع الحركات.. أوجد إيقاعًا يبعث في النّفس شجنًا خاصًّا، ويترك فيها أثرًا مميّزًا: (العاشقون همُ الأنقى إذا بعثوا.. والصّادقون همُ الأتقى وقد وَرِثُوا)، (ما هدّهمْ شَظَفُ.. أوْ هزّهُمْ تَرَفُ)، (قلوبُهُمْ زَهَرُ.. حُروفُهُمْ دُرَرُ). هذا التّقسيم المتوازن، أو التّرصيع داخل أسطر القصيدة أحدث إيقاعا خاصًّا ولّد نغمًا مطربًا. وهو لم يكن متكلّفًا، بل كان متناغمًا مع المشاعر التي نطقت بها الحروف المتكرّرة في التّراكيب. كالهاء والثّاء والفاء وحروف المدّ.. والحروف التي جاءت متتابعة متجاورة..

3. الرّويّ الرّئيس في القصيدة (الثّاء)، الذي يترك وقعا خاصًّا في الأذن بتكراره..

على العموم كوّن الشّاعر أجزاء جمله في القصيدة من تفعيلات وأفعال وأوزان متنوّعة لبحور مختلفة.. هذا التّنوّع في مصادر الإيقاع في هذه القصيدة جمّلها شكلًا ومضمونًا. وقد جاء مستجيبًا للجانب الوجداني في التّعبير والتّصوير.. فإنّ الحديث كان عن العشق والحبّ، اللّذين يكون منبعهما الإيمان والتّوحيد والوفاء بالعهد، والاستمساك بالحقيقة، والابتعاد عن الزّيغ والرّفث.. وفي كلّ هذه العناصر تتجلّى التّقوى التي تسكن القلب، الذي هو كلّه زَهَرٌ بهذه الصّفات.. فالوجدانيّة برزت واضحة وقويّة بهذا الإيقاع الرّائع.

في قصيدة «**قلب**»[1] نلتقي مع نوع آخر من الإيقاع متولّدًا من الهاء السّاكنة رويًّا لها، قبلها ألف ممدودة، مع ابتداء كلّ سطر بفعل أمر.. فمن اجتماع ذلك والرّتابة التي أوجدها التّكرار حصل الإيقاع:

«زَهِّرْ جمالًا بالسّلامِ
وبالحياهْ

انثُرْ طُيوبَ الحبّ
في كلّ اتّجاهْ

واشْربْ مياه النّور
من أحلَى صفاهْ

(1) المصدر السّابق، ص: 163، 164.

حلِّقْ
مع الأمَل المُجنّح في سَماهْ

واشرِقْ
بهاءً في العيونِ وفي الشِّفَاهْ

واشْدُو [1]
المَحبّة في الزّمان لِمُنتهَاهْ».

تضافرت عدّة عناصر لتوليد إيقاع مميّز في القصيدة..: تكرار الهاء السّاكنة رويًّا لها ثمّ تكرارها داخل بعض الأسطر، هذه الهاء (الرّويّ) سُبِقَت بحرف مدّ، ليعطي هذا المدُّ الفرصة للمشاعر لتتمدّدَ وتمتدّ خارج قلب الشّاعر، وتنتقل إلى المتلقّي ليتفاعل مع وجدانه..

ما وفّر الإيقاع أيضًا في القصيدة ورود أفعال أمر في بداية كل مقطع على وزن واحد أو صيغة واحدة: (افْعَل) (زهّر، انثر، واشْرب، حلِّقْ، واشرق، واشدُ). كلّ هذه الأفعال تدعو إلى الأمل والضّياء والإزهار والإشراق والغناء والعذوبة... تشترك في القيام بذلك حواس وأعضاء مختلفة.. ما يجعل الجسم والنّفس تتفاعلان وجدانيًّا لتعيش الحياة معًا بهناء وسعادة وطمأنينة وراحة بال...

(1) في الكلمة خطآ نحوي، المفروض أن تكتب (اشدُ) من دون واو، فهي فعل أمر مبني على حذف حرف العلّة.

في قصيدة «**هوى أخضر**»[1] نلتقي مع تركيبات متساوية في عدد كلماتها وحركاتها ونبراتها، أعان هذا التّساوي على إحداث إيقاعات جميلة معبّرة. من أمثلة ذلك قول الشّاعر:

«وغنائي وما يطرب
وابتهاجي وما يوهب
يا زماني الذي أشتهي
وسمائي التي أنصب
ويقيني الذي أنخبُ
ورجائي الذي أُطنبُ».

توفّرت قصائد الدّيوان على نماذج عديدة من هذا الإيقاع المتولّد من التّقسيم أو التّوازي بين بعض التّراكيب التي كوّنت نسيجَها، من أمثلة ذلك أيضًا قول الشّاعر:

«فغنِّ
فإنَّ الغناءَ طبيبُ
وغنِّ
فإنَّ الغناء حبيبُ
فتحنُو النّفوسُ
ويحلُو الوجودُ
وتَهنا اللّيالي
ويخبو النّحيبُ»[1]

(1) المصدر السّابق، ص: 149 – 151.

إنّ الصّورة الموسيقيّة بإيقاعاتها المتنوّعة تعمل على نقل حالة الشّاعر الشّعوريّة إلى المتلقّي.. والشّاعر المعاصر بالذّات يحرص على ذلك شديد الحرص، وقد يصطدم ببعض العقبات للتّكيّف في محاولاته مع المألوف في الكتابة الشّعريّة الكلاسيكيّة والتّجارب الجديدة رغبة منه أن: «يجعل القصيدة بنية إيقاعيّة ذات أثر ودلالة من دون أن يلغي الوزن المألوف والقافية. وقد كان الحلّ الوحيد لهذا الإشكال هو تحطيم الوحدة الموسيقيّة (العروضيّة) للبيت، تلك الوحدة التي كانت تفرض على النّفس حركة في اتّجاه محدّد معيّن، لم تكن في أغلب الأحيان هي الحركة الأصيلة التي تموج بها النّفس. وقد نتج عن ذلك أن صار الشّاعر يتحرّك نفسيًّا وموسيقيًّا وَفق مدى الحركة التي تموج بها نفسه. وقد تكون حركة سريعة ما تلبث أن تنتهي، وعندئذ ينتهي الكلام أو ينتهي السّطر. وقد تكون ذبذبة بطيئة هيّنة متماوجة وممتدّة، وعندئذ يمتدّ الكلام أو يمتدّ السّطر بها إلى غايتها. وفي كلتا الحالين ما يزال الكلام يحمل الخاصّة المميّزة لتشكيل اللّغة تشكيلا شعريًّا، وأعني بذلك خاصّة الوزن. فالسّطر الشّعري – سواء طال أم قصر – ما زال خاضعا للتّنسيق الجزئي للحركات والسّكنات، المتمثّل في التّفعيلة. أمّا عدد التّفعيلات في كلّ سطر فغير خاضع لنظام ثابت» [2].

(1) المصدر السّابق، ص: 74، 75.

(2) التّفسير النّفسي للأب، ص: 61، 62.

ثانيًا: البحور الشّعريّة الخليليّة في الدّيوان

الملاحظة البارزة في الدّيوان تتمثّل في تنويع الشّاعر في كتابة قصائده بين الشّعر العمودي وشعر التّفعيلة، مع التّصرّف في بنية القصائد في كلا النّوعين، ما يسجّل له صفة الحريّة في النّظم بما يمليه شعوره وما تدفعه إليه حاله النّفسيّة، ووَفق ما تموج في نفسه من حركات، لا يمكن معها التّقيد بشكل محدّد في التّعبير والتّصوير والإفصاح عن المكنون..

نقدّم بعض النّماذج في هذا النّظم على بحور الخليل.. فعلى بحر «الوافر»: (مفاعلتن مفاعلتن فعول مفاعلتن مفاعلتن فعول) نظم سعيد الصّقلاوي قصيدته: «**نور وظلّ**»[1]. ممّا جاء فيها:

وَقالَ مُحدّثِي لمّا رَآني ... صديقُك غَادر الدّنيا وَوَلّى
فلمْ نَرَ منك شعرًا مُستهلّا ... يذكّرُنا به صبحًا وَليْلاَ
وكَان بِودّكُم دومًا حفيًّا ... وكُنتَ لودّه أَهْلًا وخِلّا
يُعاتبُني صَديقي في صَديقي ... ومَا كلُّ العِتابِ يَصيرُ سَهْلَا
وما يَدْري صديقي أيَّ حالٍ ... يقلّبُ عُمْرنَا خِصْبًا وَمَحْلَا
لقد كان ابنُ جَبْرٍ دِفْءَ قلبٍ ... صدوقَ العهدِ أَقْوَالًا وفعلَا[2]

على البحر نفسه نظم قصيدته: «**حطام**»[3]. هذه أسطر منها، عندما نجمع كلّ مقطع فيها نحصل على بيت من البحر في شطرين متقابلين في

(1) ما تبقّى من صحف الوجد، ص: 87 - 90.
(2) المصدر السّابق، ص: 87، 88.
(3) المصدر السّابق، ص: 145، 146.

التّفعيلات:

فَـحيثُ نَظَرْتَ (مفاعلتن مُ)
في أيِّ اتّـجاهٍ (فاعلْتُن فعولن)
حُطامٌ (مفاعَلْ)
فَوْقَ سَاحَتِهِ حُطامُ (تُن مُفاعلتُنْ فعولن)

ولَكِنْ (مُفاعَلْ)
يُـمْطِرُ الرّحْـمنُ رُحْمَى (تُنْ مفاعلتُنْ فعولن)
فَيُزْهِرُ في (مُفاعَلَتُنْ)
أَضَالِعِنَا الوِئَامُ (مفاعلتُن فعولن)

وَيَشْدُو الـحَرْفُ (مفاعلتن مُ)
بالـحُبِّ ابْتِهَاجًا (فاعلتُنْ فعولن)
وَرَغْمَ الصَّمْتِ (مفاعلتن مُ)
يَنْتَفِضُ الكَلامُ (فاعلتُنْ فعولن)

نلاحظ أنّ كلّ مقطع ينفرد بطريقة خاصّة في توزيع التّفعيلات على الأسطر، لكنّه يكوّن في مجموعه تفعيلات بحر الوافر الموزّعة بين شطرين في النّظم العمودي. هذا شكل من أشكال التّنوّع في كتابة الشّعر المرتبطة بالبحور الشّعريّة الخليليّة عند سعيد الصّقلاوي.

وقفتُ في الدّيوان على بعض القصائد اعتمدت تفعيلة واحدة فيها.

مثال ذلك قصيدة طويلة (مقارنة ببقيّة القصائد في الدّيوان) عنوانها: «**صباح الخير يا وطني**»[1] صيغتها» مفاعلتن» تحسب في بحر الوافر[2]:

صَبَاح الخَيْرِ يا أَهْلِي
وَيا لُغَتِي
ويا تسبيحَ أَيَّامٍ
وَمِئْذَنَةِ

وَيا رُحْمَى
وَإِيمانًا
وَمَشْمُومًا
يُقطِّرُ مِنْ
نَدَى الرَّحْمنِ لِي ثِقَتِي

(1) ما تبقّى من صحف الوجد، ص: 155 - 160.

(2) هل استعمال الصّقلاوي يرجع بنا إلى أصل بحر الوافر قبل التّعديل؟ يقول الشّيخ نور الدّين السّالمي عن بحر الوافر: «... وقد علمت أنّها مركّبة من (مفاعلتن) ستّ مرّات، فيكون ذلك القدر وزن الوافر. لكن لا يُستَعمَل تام الحروف، بل يجب في تامّه القطف في العروض والضّرب، وهو حذف السّبب الخفيف مع إسكان ما قبله، فيصير (مفاعلتن) في العروض، والضّرب (مفاعلْ) بسكون اللّام، فينقل إلى (فعولن)، وإنّما التزم به ذلك لأنّه شعر أنّ حركاته كثرت فاستُثقِلَت، فحذف من آخر عروضه وآخر ضربه تسهيلًا وتخفيفًا. نور الدّين السّالمي العُماني، المنهل الصّافي على فاتح العروض والقوافي، وزارة التّراث القومي والثّقافة، سلطنة عُمان، 1402هـ/ 1982م، ص: 98.

بينما كتب الشاعر قطعة «**فراغ**» [1] في ثلاثة أبيات على نمط الشّطرين وتفعيلتها أيضًا «مُفاعَلَتُنْ»، في كلّ شطر تفعيلتان.. ما يُعدّ مجزوء الوافر»:

تَســاوَى الــحَيُّ والــمَيْتُ عِظامًــا مــا لَــها صــوْتُ
وَأفْكــارًا بِــلا جَسَــدٍ ورُوحًــا شَــلَّهَا الــمَوْتُ
تــرَى مــنْ منْهمــا دَمــهُ فــراغُ الوقْــتِ والصّمْــتُ

على البحر نفسه كتب قصيدته: «**مغاني**» [2]، وجاءت تفعيلاته كلّها على صيغة: «مفاعلتن» أيضًا:

طَويلٌ (مُفاعَلْ)
صَمتُ أحْلامِي (تُنْ مُفَاعَلْتُن)
ويومِي دونَ ميقاتِ (مُفَاعَلْتُن مُفَاعَلْتُن)

فَلا البَسماتُ تُؤْنِسُنِي (مُفَاعَلَتُنْ مفاعلَتُنْ)
ولا أَحْكِي مُعَاناتِي (مُفَاعَلْتُنْ مُفَاعَلْتُنْ)

وَلَكِنِّي (مفاعَلْتُنْ)
عَلَى حُبِّي (مُفاعلْتُنْ)
أَسيرٌ للكَراماتِ (مفاعَلْتُن مفاعلْتُن)

(1) ما تبقّى من صحف الوجد، ص: 165،.
(2) المصدر السّابق، ص: 147، 148.

تُرَقِّينِي (مفاعَلْتُنْ)
إِلَى الأَسْمَى (مفاعلْتُن)
حَفيًّا بالبشاراتِ (مفاعلْتُنْ مُفاعلْتُن)

فَتَمْلَؤُنِي (مفاعلَتُنْ)
مَغانيهَا (مفاعلْتُن)
جَمالًا مُزْهِرًا ذاتِي (مفاعلْتُنْ مُفاعلْتُنْ)

القصيدة كلّها على تفعيلة: «مفاعلتن». كلّ مقطع تكوّن من أربع تفعيلات، لكنّها غير موزّعة بالتّساوي في كلّ سطر. كأنّي بالشّاعر رجع بالأصل إلى تفعيلات البحر.

وعلى بحر البسيط (مُسْتَفْعِلُنْ فَعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَعِلُنْ) كتب الصّقلاوي مقطوعته: «**العارفون**»[1] وجاءت في الدّيوان كما رسمها الشّاعر هكذا:

إنّ الأذلّاء (مستفعلن فاع)
إنْ حَبّوا أعزّاء (لن مسْتَفعْلُنْ فَعْلُنْ)
فالعشقُ (مستفعِ)
للعاشقين النّارُ والماءُ (لن فاعلن مستفعلن فَعْلُنْ)
والعارفون (مستفعلن فَ)

(1) المصدر السّابق، ص: 125.

هُمُ الأسْنَى إذا وَلَـهوا (علن مستفعلن فَعِلُنْ)
وهم (مُتَفْ)
بِعزّ الـهوى (عِلن فاعلن)
حبًّا أذلّاء (مستفعلن فَعْلُنْ)
وما الحقيقةُ (متفعلن فع)
إلّا كلُّ حادثةٍ (لن مستفعلن فَعِلُنْ)
فيها صفاتٌ (مستفعل فا)
بـها الآراءُ إغراءُ (علن مستفعلن فَعْلُنْ)
الـحيّ ميتٌ (مستفعل فا)
وإن في الصّحوِ أمْداءُ (علن مستفعلن فَعْلُنْ)
والـميتُ حيّ (مستفعل فا)
وإن في الغَيْبِ إغفاءُ (علن مستفعلن فَعْلُنْ)

اختـار الشّـاعر توزيـع التّفعـيلات والتّصـرّف بهـا في الأسـطر بطريقتـه الخاصّة، مع التقيّد بالهمزة نهاية لما يُكـوّن شـطرًا في ترتيـب التّفعـيلات في الشّعر العمودي. ويمكن كتابة الأسطر السّابقة كما هو معروف في ترتيب التّفعيلات في بحر البسيط في الشّعر العمـودي فنكـون مـع قطعـة شـعريّة كالآتي:

إنَّ الأَذلاّء إنْ حَبَـــوا أعـــزّاءُ فالعِشْقُ للعاشقين النّارُ والمَـاءُ
والعـارفون هُـمُ الأسْـنَى إذا وَلَهـوا وَهُــمْ بِعِــزّ الهَــوَى حبًّـا أذِلاّءُ
ومَـا الحقيقـةُ إلّا كُـلُّ حَادثَـةٍ فيهـا صـفاتٌ، بهـا الآراءُ إِغْـرَاءُ

الحيّ ميْتٌ وإنْ في الصّحْوِ أمْداءُ والمَيْتُ حَيٌّ وإنْ في الغيب إغفاءُ

نسأل مع هذا التّصرّف: لماذا اختار الشّاعر هذه الطّريقة في نظم هذه القطعة؟ ما علاقتها بنقل المشاعر؟ ماذا يتغيّر في الأمر لو كتبها كتابة عادية، ما دام قد تقيّد بمكوّنات بحر البسيط، من حيث التّفعيلات التي صاغ بها شعره وبعددها، التي أعطت لنا أربعة أبيات شعريّة في مجموعها، وما دام قد التزم الرّويّ الرّاتب؟

هذه أسئلة قد نجد لها أجوبة عند المتلقّي.. ومهما يكن التّأويل والتّعليل أو الرّدّ والنّقد، فإنّ هذا التّصرّف مظهر من مظاهر تَفُنّن الشّاعر في الكتابة الشّعريّة تقويمها يعود للقارئ المتمرّس المتخصّص [1].

قصدُ الشّاعر للنّظم على سَنَنِ الشّعر العمودي واضح؛ بدليل استيفاء تفعيلات البحر قبل إنهاء كلّ مقطع برويّ ثابت، ثمّ القيام بالتّصريع في البيت الأوّل من كلّ قصيدة.. فالسّؤال عن اختيار توزيع ما كتبه على أسطر بطريقة شعر التّفعيلة يظلّ قائمًا.

(1) عن علاقة هذه القصيدة بالّتي قبلها «**عشق**»، من حيث الصّياغة والأسلوب. يُنظر الدّيوان، ص: 121 - 123. تردّدت في القصيدتين كلمات تنتهي بالهمزة بعد ألف ممدودة.. وكلمة: الحقيقة، وكلمات على صيغة «أفعل» (اللّام مقصورة): (الأنقى، الأتقى، الأسنى.. العشق، صيغة (الفاعلون) وغيرها). هل لترتيب القصيدتين متجاورتين في الدّيوان صلة بموضوعيهما؟ هل للعاشقين في قصيدة «عشق» والعارفين في مقطوعة «العارفون» ترابط في المضمون؛ للدّلالة على الصّفاء والطّهر والنّقاء والارتقاء في الخلال والقيم؟

بالطّريقة نفسها وعلى البحر ذاته نظم الشّاعر قصيدته: «**زمن**»[1] التي نثبت أسطرًا منها فيما يأتي:

يا أيّها الزّمن الماضي (مستفعلن فعلن مستف)
على عَجَلٍ (علن فَعِلُنْ)
ماذا سَتكتُبُ عن بحرٍ (مستفعلن فعلن مستف)
وَعَنْ جَبَلٍ (علن فَعِلُنْ)
فهل ترى البحرَ (مُتَفْعِلُنْ فَاعِ)
لم يَسْكن على قَلَقٍ (لن مستفعلن فعل)
وَهَلْ ترى جَبلًا (متفعلن فعلن)
يرسُو عَلَى وَجَلٍ (مستفعلن فَعلن)
وهل ستأسرُ تاريخًا (متفعلن فعلن مستف)
بلا خجلٍ (علن فعلن)
أو هل ستطلُقه حُرًّا (مستفعلن فعلن مستف
بلا دغلٍ (علن فعلن)
وهل ستكتب صدقًا عنكَ (متفعلن فعلن مستفع)
في ثقةٍ (لن فعلن)
أم هل ستنشُره (مستفعلن فعلن)
أخبار مُنْخطلٍ (مستفعلن فعلن)

(1) ما تبقّى من صحف الوجد، ص: 175 - 178.

لا زلتَ توقدُ (مستفعلن فع)
في الأفكار حيرتَها (لن مستفعلن فعل)
وتَستَطير اللَّظَى (متفعلن فاعلن)
في قلب منفعلِ (مستفعلن فعلن)
يمكن كتابة الأسطر على الشّكل الآتي:

يا أيّها الزّمنُ المَاضِي عَلَى عَجَلِ ... ماذا ستَكْتُبُ عَنْ بَحْرٍ وَعَنْ جَبَل
فَهَلْ تَرَى البَحْرَ لم يَسْكُنْ عَلَى قَلَقٍ ... وَهَلْ ترَى جَبَلًا يَرْسُو عَلَى وَجَلِ
وهلْ ستَأسِرُ تَاريخًا بِلَا خَجَلٍ ... أوْ هَلْ سَتُطْلِقُهُ حُرًّا بلَا دَغَلِ
وهَل سَتَكْتُبُ صِدْقًا عَنْكَ في ثقةٍ ... أمْ هل ستَنْشُرُهُ أَخْبَارَ مُنْخطِلِ
لا زلتَ توقدُ في الأفكارِ حيرتَها ... وتَسْتَطيرُ اللّظَى في قَلْبِ مُنْفَعلِ

على البحر نفسه كتب الصّقلاوي أسطرًا بعنوان «تِيْه»[1]، وما ميّزها هو ارتفاع درجة الشّعور فيها، باعتماد كلمات موحية، وعرض أسئلة على شكل حوار قصير مع الذّات التي تعيش في تِيْهٍ وحيرة؛ بُغية تصوير الشّاعر حال توتّر نفسه – فهذه هي طبيعة الشّعراء – فوفّر لهذه الأسطر بتلك الطّريقةِ الصّفةَ الوجدانيّةَ:

ذاتي (مستفْ)
تَتيهُ على بَحْرٍ وليسَ بِه (علن فعلن مستفعلن فعلن)
غيرُ التّمَنّي (مستفعلن فا)

(1) المصدر السّابق، ص: 127، 128.

فهل ترجعُ لي ذاتي (علن مُسْتَعِلُنْ فَعْلُنْ)

وهل أُلاقي مغانيها (متفعلن فعلن مستف)
وزَهرَتَها (علن فعلن)
تُهدي سناها (مستفعلن فا)
إلَى قلبِي وبسْمَاتي علن مستفعلن فَعْلُنْ)

يمكن وضع هذه الأسطر في بيتين، فنكون مع بحر البسيط بالتّرتيب العادي، كما هو في العروض الخليلي أو الشّعر العمودي.. فما دافِعُ الشّاعر إلى كتابتها على شكل أسطر؟:

ذاتي تتيهُ علَى بَحْرٍ، وليسَ بِه غيرُ التّمَنّي، فهَلْ تَرْجعُ لي ذاتِي
وهَلْ أُلاقِي مَعانيهَا وَزَهرَتَهَا تُهدي سَناها إلَى قَلْبِي وَبَسْماتِي

على مجزوء البسيط أو قريب منه نظم الشّاعر قصيدته: «**النّيروز**» [1]:

نَظلُّ نَنْتَظِرُ (مستفعلُن فعلنْ)
تأتِي فَننْهَمِرُ (مستفعلُن فعلنْ)
أزْهارَ أَفْرَاحِ (مسْتَفْعِلُنْ فَعْلُنْ)

الماءُ والشَّجَرُ (مستفعلُن فعلنْ)

(1) المصدر السّابق، ص: 167 - 169. قال الصّقلاوي»النّيروز في عُمان ميقات زماني مناخي، وهو أيضًا فنّ شعبي يمارَس وله تقاليده ومراسمه».

والشّمْسُ والقَمرُ (مستفعلُن فعلنْ)
تَسْبيحُ أَرْواحِ (مُسْتَفْعِلُنْ فَعْلُنْ)

مِنْ حَوْلِنَا العُمُرُ (مستفعلُن فعلنْ)
أَحْلامُهُ وَطَرُ (مستفعلُن فعلنْ)
مـمْزُوجَةُ الرّاحِ (مُسْتَفْعِلُنْ فَعْلُنْ)

يَهْذِي بِهَا النّهَرُ (مستفعلُن فعلنْ)
والنّسمُ والزّهَرُ (مستفعلُن فعلنْ)
وكَأْسُ مَزّاحِ (مُسْتَفْعِلُنْ فَعْلُنْ)
والبُلْبُلُ الـخَضِرُ (مستفعلُن فعلنْ)
يَشْدُو فَيَنْبَهِرُ (مستفعلُن فعلنْ)
خُدودُ تُفّاحِ (مُسْتَفْعِلُنْ فَعْلُنْ)

كتابُهُ العُصُرُ (مستفعلُن فعلنْ)
في الرّوحِ يَزْدَهِرُ (مستفعلُن فعلنْ)
وفي مَدَى السّاحِ (مُسْتَفْعِلُنْ فَعْلُنْ)

الأَرْضُ والبَشَرُ (مستفعلُن فعلنْ)
نَيْرُوزُهُم نَضِرُ (مستفعلُن فعلنْ)

في قَلْبِ وَشَّاحِ (مُسْتَفْعِلُنْ فَعْلُنْ)

ما يمكن تسجيله هنا من ملاحظات أو استنتاجات على هذا النّصّ، الذي تصرّف فيه الشّاعر بطريقته الخاصّة، ربّما ليَكسر الرّوتين أو الرّتابة، أو ليبدو نصّه في مظهر جديد، وفي حُلّة فنيّة، تستجيب لمشاعره وعواطفه وخواطره:

1. إنّ التّفعيلة الثّانية في السّطر الأوّل والثّاني من كلّ مقطع تنتهي بـ«فَعِلُنْ»، والتّفعيلة الثّانية في السّطر الثّالث تنتهي بـ «فاعي».. وتتحوّل إلى «فَعْلُنْ»، وهذه الرّتابة أوجدت إيقاعًا خاصًّا، انبعث من تكرار النّسق في كلّ مقطع.
2. هذه التّركيبة أو هذا النّسق يحطّ بنا في مجزوء بحر البسيط أو قريب منه. تنقص من كلّ مقطع تفعيلتان، (مستفعلن فاعلن). ليكتمل شطران من البسيط في التقسيم الخليلي.
3. أوجد الشّاعر إيقاعات متميّزة من عدّة مصادر أو من عدّة عمليّات:
   أ- من نسق خاصّ، تمثّل في إنهاء السّطرين الأوّل والثّاني بحرف الرّاء المضموم، والثّالث بحرف الحاء المكسورة؛ رَويًّا للقصيدة، ما يُعطيها سِمات الشّعر العمودي، بوجود تفعيلات متكرّرة، كما هو في بحور الشّعر الخليلية، مع التّقيّد بحرف واحد في قافية النّصّ.
   ب- من تكرار حروف معيّنة بشكل لافت للنّظر، مثل: (الرّاء، الحاء، الهاء، السّين، الشّين، الميم، الزّاي..)

مع كثرة المُدود.. أحدثت هذه الحروف والبقيّة في النّصّ جرْسًا خاصًّا تَوَلَّدَ من الصّفات التي تميّز هذه الحروف ومن تجاورها في النّصّ، الذي كان للشّاعر دور في انتقائها تبعًا لحرارة مشاعره وتوهّج عواطفه.

على بحر الكامل كتب قصيدة: «**قلب**»[1] متجنّبًا نظام الشّطرين (متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن)، ومفضّلًا نسق الأسطر:

زَهِّرْ جَمالًا بالسّلامِ (متْفاعلن متفاعلن مُ)
وبالحياهْ (تَفَاعلن)
انثُرْ طُيوبَ الحُبّ (مُتْفاعلنْ متْفاعِ)
في كلّ اتّجاهْ (لن مُتفاعلن)
واشربْ مِيَاهَ النُّور (متْفاعلن متفاع)
من أَحْلَى صفاهْ (لن متْفاعلن)
حلِّق (مُتْفا)
مع الأمل المجنّح في سماهْ (عِلُنْ مُتَفاعلن مُتَفاعِلُنْ)
واشرِقْ (مُتْفا)
بهاءً في العيونِ وفي الشّفاهْ (عِلُنْ مُتَفاعلن مُتَفاعِلُنْ)

(1) المصدر السّابق، ص: 163، 164.

واشْدُو [1] (مُتْفا

الـمَحبّة في الزّمان لـمنتهاهْ (عِلُنْ مُتَفاعلن مُتَفاعِلُنْ)

على مجزوء البحر نفسه مع بعض التّصرّف في تفعيلاته كتب قصيدته: «**انتظار**» [2]. هذه أسطرٌ منها:

عاد القطارُ (مُتْفاعِلُن مُ)

ولـمْ تعُودِي (تَفاعِلا تُنْ)

لكِنْ (متْفا)

وُجودُكِ (عِلُنْ مُتَ)

في وُجودِي (فاعلاتن) [3]

كـلّ مقـاطع القصـيدة تنتهـي بهـذه النّهايـة (متفـاعلاتن) بزيـادة سـبب خفيف في الضّرب[4].. بذلك يكون الشّاعر قد التزم الرّتابة في كـلّ مقطع، أي حافظ على النّسق في كلّ أجزاء القصيدة.. هذا مظهر آخر من مظاهر التّفنُّن والتّنوّع في الكتابة عنده.

(1) في الكلمة خطأ نحوي، والمفروض أن تُكتَب (اشدُ) من دون واو، فهي فعل أمر مبني على حذف حرف العلّة.

(2) ما تبقّى من صحف الوجد، ص: 131 - 139.

(3) على بحر الكامل أيضًا نظم الشّاعر قصيدته: «**مآلات**»، يُنظَر الدّيوان، ص: 91 - 93.

(4) هـذه الزّيـادة تسـمّى علّـة. وهنـا تـدعى تـرفيلًا. وتكـون في مجـزوء الكامـل.. وإن كـان الصّـقلاوي تصرّف – أيضًـا – في توزيـع التّفعيلات في الشّـطرين.. نَلحظ ذلك إذا كتبنا الأسـطر على نمـط الشّـطرين.. لمزيـد التّعـرّف على علـل الزّيـادة في بحـر الكامـل يُنظَـر المنهل الصّافي على فاتح العروض والقوافي، ص: 50، 51.

مع بحر الكامل غير المكتمل، القريب من مجزوئه [1] نلتقي في قطعة الشّاعر: «**اختباء**»[2] مع هذا الشّكل أو التّوزيع للتّفعيلات:

الظّلُّ (مُتْفاعِ)
خلفَ الحُزنِ مُختَبِئٌ (لُنْ متْفاعِلُنْ فَعِلُنْ)
والحُزنُ (مُتْفاعِ)
مِرْآةٌ بِها ظلٌّ (لُنْ مُتْفاعلُنْ فَعْلُنْ)
لَمّا رأَيْتُ النّفسَ (متُفاعلُن مُتْفاعِ)
قَدْ شَرَقَتْ (لُنْ فَعِلُنْ)
أَدْرَكْتُ (مُتْفاعِ)
أنّ الحُبَّ يَنْسَلُّ (لُنْ مُتْفاعِلُنْ فَعْلُنْ)

أَدْرَكتُ (مُتْفاعِ)
أنّ الدّهر مُلْتَبِسٌ (لُنء مُتْفاعِلُنْ فَعِلُنْ)
أوْ في يقينِ الماءِ (مُتْفاعِلُنْ مُتْفاعِ)
مُنْحَلُّ (لُنْ فَعْلُنْ)

(1) هذا الوزن أحد مظاهر مجزوء الكامل الذي يكون على الشّكل الآتي: متفاعلن متفاعلن فَعِلُنْ متفاعلن متفاعلن فَعْلُنْ أي العروض (مُتَفَا) تتحوّل فَعِلُنْ) والضّرب (فاعِي) تتحوّل (فَعْلُنْ). يُنظر المرجع السّابق، ص: 104.

(2) ما تبقّى من صحف الوجد، ص: 153، 154.

الرّوحُ في نفسٍ (مُتْفاعِلُنْ مُتْفا)
نَدَى أَمَلٍ (عِلُنْ فَعِلُنْ)
والنّفسُ في رُوحٍ (مُتْفاعِلُنْ مُتْفا)
سَمَا تَعْلُو (عِلُنْ فَعْلُنْ)

ما نلحظه في توزيع التّفعيلات على الأسطر أنّ الشّاعر لم يلتزم بنسق معيّن فيه. ونسجّل أنّه تقيّد بالبحر ولم يلتزم بمكوّناته في تفعيلات كلّ سطر كما هي في نظام الشّطرين. مع ذلك نُثبت أنّه تقيّد بعدد التّفعيلات إذا كتبنا الأسطر على شكل الشّطرين، إذ إنّ مجموعة من الأسطر تكوّن بيتًا في نظام الشّعر العمودي، كما أنّ الشّاعر التزم التّقفية برويّ واحد هو (اللّام).. ويُدرك المتلقّي ذلك بسهولة، فيمكن أنْ نَنْظِمَ الأسطر في الأشطر كالآتي، فنحصل على أربعة أبيات كاملة، في بحر قريب من المجزوء:

الظّلَّ خلفَ الحزنِ مُختَبِئٌ ... والحزنُ مِرْآةٌ بِهَا ظلَّ
لَمَّا رأيتُ النّفسَ قَدْ شَرَقَتْ ... أَدْرَكْتُ أنَّ الحُبَّ ينْسَلُّ
أَدْرَكتُ أنَّ الدّهرَ مُلْتَبِسٌ ... أوْ في يقينِ المَاءِ مُنْحلُّ
الرّوحُ في نَفسٍ نَدَى أَمَلٍ ... والنّفسُ في رُوحٍ سَمَا تَعْلُو

بهذا التّرتيب تبدو القطعة عموديّة في نظمها.. فلماذا قدّمها الشّاعر في مظهر شعر التّفعيلة؟ هذا التّصرّف بحاجة إلى تأمّل وتحليل ومناقشة. نشير إلى أنّ هذه الأبيات يمكن استثمارها في مجال التّصوير، فقد اشتملت على عناصر تحطّ بها في ذلك المجال: التّقابل بين المظاهر

والمشاهد، صِفَتا الإيحائيّة والوجدانيّة متوفّرتان في بعض مفرداتها، الإيقاع موجود، وهو ناتج من تكرار صيغ معيّنة، والجَرْس حاضر فيها، وهو منبعِث ومنبثِق من حروف خاصّة متكرّرة في القطعة.. جماع كلّ ذلك ساعد الشّاعر على تكوين نَسق كان التّصوير فيه بارزًا.

على بحر الطّويل (فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن) نظم سعيد قصيدته: «**جمال هواكِ**»[1] منها هذه الأسطر:

جمال هواكِ (فعولن مفاع)
يملأ العينَ والقلبَا (لن فعولن مفاعيلن)
فيزهرُ أمجادًا (فعول مفاعيلن)
ويختزنُ الخِصبَا (فعول مفاعيلن)

يُسَطِّرُ في (فعول مفا)
سِفْرِ الزّمانِ وُجودَهُ (عيلن فعول مفاعلن)
ويَرْوِي حكايَا الماجدين (فعولن مفاعيلن فعول)
ومنْ لَبَّى (مفاعيلن)

على بحر المتقارب: فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن) كتب قصيدته: «**صباح بحبّ الوطن**»[2].

كتب البيتين الأوّل والثاني بنظام الشّطرين والباقي بنظام الأسطر، أي

(1) المصدر السّابق، ص: 141 - 143.
(2) المصدر السّابق، ص: 31 - 33.

قام بالتّصرّف في تفعيلات الأسطر: عددًا وتوزيعًا.. فما الدّاعي إلى هذا الإجراء؟ ما هو دافع الشّاعر الشّعوري والنّفسي؟ ما هي قيمة هذا فنيًّا؟ الجواب عند الشّاعر.. والتّعليق والتّحليل من المتلقّي والدّارس..

صباحٌ جَميلٌ بحُبّ الوطنْ تبسّمُ في الكَوْنِ ذِكْرًا وفَنْ
صباحٌ بِلادي، التي أهلُها قلوبٌ من الحبِّ طُولَ الزّمَنْ

تُزَهِّرُ (فعول ف)
روحَ الوجودِ حبورًا (عولن فعول فعولن)
وتنثُرُ (فعول ف)
في العالمين الحسنْ (عولن فعول فعو)
وتسقي (فعولن)
عجافَ السّنينَ اخضرارًا (فعولن فعولن فعولن)
وتمنحُ (فعول ف)
خوفَ النّفوسِ الوَسَنْ (عولن فعولن فعو)
تُوزّعُ (فعول ف)
قمحَ الهناءِ (فعولن فعول)
وتُشْعِلُ (فعول ف)
نَجْمَ الرّجاءِ (عولن فعول)
وتُهْدِي السّنَنْ (فعولن فعو)
سلامٌ بلادي (فعولن فعولن)
هوى الطّيّبينْ (فعولن فعو)

هُدَى الصّالحينْ (فعولن فعو)

بهاءُ الفِطَنْ (فعولن فعو)

وعلى مجزوء المتقارِب كتب مقطوعته: «**المُنى والغمام**»[1]:

بِـــجَيْبِ الـــمُنَى والغَمـــامْ تَدُسِّيـــنَ صُـــبْحَ الكَـــلامْ

تُذِيبيـــنَ سِـــرَّ المَعَانِـــي فَيَجْـــرِي بِـــماءِ السّـــلامْ

وتَخْضـــرُّ أَرْضُ الحَيَـــاةِ بِرَغْـــمِ اشْتِعـــالِ الرُّكـــامْ

سَـلامٌ علَـى أُفْقِـكِ الرّحْـبِ يَسْـــبَحُ فيـــهِ الحَمـــامْ[2]

ويبدو أنّ الشّاعر في هذا الحسّ الوجداني كان سريعًا في بَثّه، اختصر في عدد الأبيات، وفي عدد التّفعيلات، واختار رويّ الميم الشّفوي المخرج الذي صِفته الغُنّة، وأنْهاه بسكون لتكون القافية مقيّدة. في هذه السّرعة وهذا الاختيار للرويّ ونوع القافية والبحر، مع غَلَبة الكلمات الإيحائيّة (الغَمام، صُبح، أفق، سرّ، تخضرّ، تشتعل، يسبح، سلام، الحياة، الرّكام...) وكذا تَكَرُّر حَرْفَي الميم والسّين في المقطوعة.. في هذه المظاهر برز دور هذه الكلمات في توفير موسيقى خاصّة نقلت الخلجات التي تموج في قلب الشّاعر...

تكشف هذه المقطوعة عن وجه من وجوه تعامل الشّاعر الصّقلاوي مع البحور الشّعريّة الخليليّة، وتُبيّن رغبته في التّنويع في قوالب كتاباته

(1) المصدر السّابق، ص: 129،

(2) ليستقيم وزن البيت يجب أنْ يكتب هكذا: «سلامٌ علَى أُفْقِكِ الرّحْـ ـبِ يَسبحُ فيه الحَمامْ».

والتّفنّن في عرض مشاعره وأفكاره على هذه القوالب. ويُبِينُ هذا التّنويع عن وعي الشّاعر في انتقاء أسلوبه في التّصوير، الذي كان له دور في إيجاد موسيقى خاصّة ترجمت مشاعره.

هكذا نقف على التّنوّع الذي قدّمه الشّاعر سعيد الصّقلاوي في نَظْم قصائد ديوانه «ما تبقّى من صحف الوجد» ففي مجال الوزن، مزج بين الشّعر العمودي وشعر التّفعيلة، الذي لم يخرج في أغلبه عن التّفعيلات المعروفة في النّسق الخليلي، مع التّصرّف في بعض التّفعيلات زيادة ونقصانًا. كما كان في أغلب قصائده ومقطوعاته ملتزمًا بالرّويّ الرتّيب. ولاحظتُ – أيضًا – أنّ كثيرًا من قوافي قصائده كانت مقيّدة.. فما تفسير هذا المظهر أو هذا الاختيار؟

هذه بعض النّماذج التي تكشف عن نوع الموسيقى في ديوان: «ما تبقّى من صحف الوجد». وهي في حاجة إلى تأمّل وتحليل عميقَين، للوقوف على حقيقة الموسيقى في قصائد الدّيوان، ثم معرفة مدى تصرّف الشّاعر سعيد في العناصر المكوّنة للموسيقى بخاصّة في جانب الوزن والإيقاع.. لنسأل: هل كان لتصرّفه وتنويعه في هذه الموسيقى ما يلفت النّظر؟ هل في بعض ما قام به خروج عن المألوف؟ هل هو في صميم الكتابة الفنيّة بالشّعر؟

ما أراه أنا – ملاحظة أوليّة – في هذا العنصر ألخّصه في الآتي:

أ- إنّ سعيدًا الصّقلاوي حاول التّنويع في مكوّنات قصائده موسيقيًّا، مع ارتباطه بأصول العَروض كما عُرف عن الخليل بن أحمد الفراهيدي ومن سار في دربه.. أي أنّه كان مرتبطًا بالشّعر العمودي كثيرًا، مع

الاجتهاد في ربط صلة قويّة بين الشّعر والموسيقى، وبعبارة أوضح توفير الموسيقى في شعره مع هذا التّنويع، ما هيّأ لعمله الإيحاء الذي أعانه على إيجاد عنصر التّصوير المطلوب في العمليّة الشّعريّة.

ب- لقد كان في نظمه مع هذا التّنويع يأخذ بعين الاعتبار قيمة الإيقاع النّفسي الكلامي، لا صورة الوزن العروضي للبيت الشّعري؛ بدليل تصرّفه في توزيع التّفعيلات على الأسطر، غير متقيّد بما هو متعارف عليه في العروض الخليلي، رغم ارتباطه به.

ج- التزم الشّاعر القافية في مجمل قصائده، وكتب أغلبها على شكل أسطر، ولكنْ بإعادة كتابة هذه الأسطر بحسب التّفعيلات التي تتضمّنها يعود بنا أو يَحطّ في نسق الأبيات ذات الشّطرين، كما هو في الشّعر العمودي الخليلي.

هل يمكن أنْ نقول: إنّ تجربة الصّقلاوي في الإيقاع كانت من نوع الإيقاع اللّفظي؟ وهل نقول أيضًا: إنّ هذه التّجربة اعتمدت الإطار التّقليدي ذا الطّابع العصري؟ هل استندت على نظام المقطوعة المتغيّرة القوافي في نسق معلوم، كما سجّل هذه الملاحظة عبد القادر القطّ عن بعض الشّعراء الوجدانيّين، ومع محاولاتهم التّجديديّة المبكّرة، وذكر - خاصّة - الشّاعر أحمد باكثير نموذجًا لذلك [1] وما بيّنه من توفيقهم في الحصول على نتائج مهمّة في إطار القصيدة التّقليدي من وحدة في السّياق والشّعور[2].

(1) يُنظر: الاتّجاه الوجداني في الشّعر العربي المعاصر، ص: 388.

(2) المرجع السّابق، ص: 371.

مـن وجهـة نظـري الخاصّـة، إنّ كثيـرًا مـن هـذه الملاحظـات تحقّقـت للصّقلاوي في قصائد ديوانه.. فهذه الملاءمة بين القديم والجديد نجاح مهـمّ في الكتابة الشّعريّة.. إطار القصيدة قديمٌ ومضمونُها وصياغتُها أو نسجها وسبكها وبناؤها جديد في لغتها وصورها وموسيقاها، بخاصّة الإيقاع الذي غدا بارزًا في أشعاره.

- **الطّبيعة**

كان للطّبيعة نصيب بارز في أشعار سعيد الصّقلاوي، وهذا طبيعيّ ومنطقيّ وواقعيّ، ما دامت قصائد الدّيوان تنقل وجدانيّات الشّاعر، التي كانت – إلى جانب كونها تُصَوِّر حالات شعوريّة له – تحمل رسائل وتقدّم أفكارًا عن الحياة الحاضرة، ونظرات لمستقبل الحياة التي تستفيد من الطّبيعة وما تتضمّن من معانٍ ومغازٍ، يَعْمد الفنّان إلى استثمارها لنقد مجريات الحياة واستلهامها في توجيه هذه الحياة إلى ما ينفع ويفيد.. والحسّ المرهف سمة الشّعراء، هذا ما يخوّلهم ويسمح لهم بهذه الوصفات والتّصويرات الخاصّة..

في قصيدة الشّاعر سعيد الصّقلاوي «**مآلات**»[1] تظهر الطّبيعة بارزة للتّعبير عن مشاعره ووجدانه وأفكاره:

«متفكّرًا

(1) ما تبقّى من صحف الوجد، ص: 91 - 93.

بينَ الظِّلالِ مُرنـّمًا
حَسِبَ الحياةَ جـميلةً
وهي الـحِمَى
لَـمْ يَدْرِ أنَّ مآلَها
أَنْ تَـهْرَمَا
أَنَّ الرِّضَا
يُبْدِي الـجَمالَ الـمُنعَمَا

أَنَّى عَبَرْتَ بِهِ الزَّمانَ
فَإنّهُ
طَوْقُ الـنّجاةِ
مَـحَبّةً وَتَبَسُّمَا

يَسْقيكَ شَهدَ سَكينَةٍ
وتَأَمُّلٍ
وَيُزيلُ عنْكَ الـهَـمَّ
والـمتَبرّمَا

إِنْ شِئْتَهُ زَهْرًا
أَتاكَ بِعِطْرِهِ

أَوْ شِئْتَهُ ودًّا
أَتاكَ مُتَمِّمَا»

إنّ النّصّ – رغْم قصره – يحمل رسالة في الحياة، تتمثّل في عدم ترك الهموم تسيطر على الإنسان، بل عليه توجيهها للإفادة منها، هذه الإفادة يمكن استرفادها من الطّبيعة، فإنّ ما فيها أشياء تُعين على إدراك كيفية التّعامل والتّناغم في الحياة بشكل إيجابي.. فماذا نجد في النّصّ من الدّلالات على هذه الفكرة؟

1. كلمات هي من صميم الطّبيعة: (شهد، زهر، الظّلال، العطر...).
2. كلمات لها علاقة بمظاهر الطّبيعة أو ما تنتجه الطّبيعة: (الحياة، الجمال، ودّ، محبّة...) (مرنّمًا، منعّمًا، تبسّما، جميلة..).
3. تركيبات تتضمّن أوصافًا، تحمل مفهومات تَنْتُج من الطّبيعة: (الحياة جميلة، يَسْقيكَ شَهدَ سَكينَةٍ، يُبْدِي الجَمالَ المُنَعَّمَا..)

يحمل النّصّ فكرة مضمونُها: التّفاؤل بالحياة، وزرْع الطّمأنينة في القلب، ونزْع التّشاؤم، والتّخلّص من الهموم.. ولتبليغ هذه الفكرة والرّسالة استعان الشّاعر بالطّبيعة – ولو بشكل بسيط ومختصر ومقتضب – لينقل هذه الفكرة.

يبدو أنّ سعيدًا الصّقلاوي متأثّر بإيليا أبي ماضي في شعر الطّبيعة، أو على الأقلّ نحسّ روحه في النّصّ:

1. نلحظ الدّعوة إلى التّأمّل والتّفكّر في الحياة كما كان يدعو إيليا أبو ماضي. في نصّ سعيد الصّقلاوي علامات على ذلك، منها:

أ- عنوان النّصّ يحمل هذه الدّلالة (مآلات)، فيه دعوة إلى التّأمّل فيما تؤول إليه الحياة.

ب- كلمات صريحة في المعنى: (متفكّرًا، تأمّل، لمْ يدرِ).

2. تحطّ بنا هذه القصيدة أو تذكّرنا بقصيدة إيليا أبي ماضي: «**كُنْ بلسمًا**». فكلّ مُن نصّ إيليا أبي ماضي وسعيد الصّقلاوي نُظم على بحر الكامل، وكلاهما انتهي برويّ ميمي ممدود.

مطلع قصيدة «إيليا أبي ماضي»

كُنْ بلسمًا إن صار دهركَ أرقمَا وحلاوةً إن صَار غيرُكَ عَلْقمَا

3. وكلّ مقطع من قصيدة الصّقلاوي يكوّن شطرين للبيت الواحد، فالمطلع جاء كالاتي:

مُتَفَكِّرًا بينَ الظِّلالِ مُرنّمًا حَسِبَ الحياةَ جميلةً وهْيَ الحِمَى

4. في النّصّين كلمات مشتركة..

في قصيدة «**نيروز**»[1] يبدو فيها ارتباط الصّقلاوي الشّاعر بوطنه عُمان، واعتزازه به واهتزاز مشاعره بالمظاهر والعادات التي تميّزه.. فعن موسم «نيروز» المتميّز في عُمان؛ مناخًا واحتفالًا وما يرتبط به من عادات وتقاليد.. كتب الشّاعر هذا النّصّ؛ مُبديًا فيه مشاعره وعواطفه نحو وطنه عُمان بواسطة وصف ما أهاج وَجْدَه نحو هذا الموسم، فكان للكلمات

(1) المصدر السّابق، ص: 167 - 169.

والأوصاف والرّسوم التي تنتمي إلى الطّبيعة، أو تتعلّق بها حضور في القصيدة، وبها تمكّن الشّاعر من نقل مشاعره للمتلقّي، قال:

«نَظلُّ نَنْتَظِرُ
تأتِي فَننْهَمِرُ
أزْهارَ أَفْرَاحِ
الماءُ والشَّجَرُ
والشّمْسُ والقَمرُ
تَسْبيحُ أَرْواحِ
مِنْ حَوْلِنَا العُمُرُ
أَحْلامُهُ وَطَرُ
مـمْزُوجَةُ الرّاحِ
يَهْذِي بِهَا النّهَرُ
والنّسمُ والزّهَرُ
وكَأْسُ مَزّاحِ
والبُلْبُلُ الخَضِرُ
يَشْدُو فَيَنْبَهِرُ
خُدودُ تُفّاحِ
كتابُهُ العُصُرُ
في الرّوحِ يَزْدَهِرُ
وفي مَدَى السّاحِ

الأَرْضُ والبَشَرُ
نَيْرُوزُهُم نَضِرُ
في قَلْبِ وَشَّاحِ»

اختار الشّاعر للنّصّ كلمات لها علاقة بالطّبيعة لينقل صورًا عن مشاعره الصّادقة نحو وطنه عُمان.. من خصائص الطّبيعة ومن طبعها أنْ تكون صافية من الدّغل، نقيّة من الدّرن، تحمل دلالات ومعانيّ في طيّاتها قيم، سخّرها الله ليستفيد منها الإنسان ما يُعينه على أنْ يفهم الحياة فهمًا صحيحًا، ويأخذ منها دروسًا في حُسن التّعامل مع الأشياء..

إنّنا – إذا بحثنا عن المعاني التي استنطَق فيها سعيد الصّقلاوي الطّبيعة ليكشف عن حقيقة وطنه – نجد أنّه بدأ القصيدة بحُسن استقبال «نيروز» الذي يمثّل رمزًا من رموز عُمان؛ بصفته مَعلمًا من المعالم التي تُبرز وجهًا من وجوه الوطن، أو مظهرًا من مظاهره، إذْ بحلوله تنشط النّفوس في إحياء عادات وتقاليد والقيام بأنشطة من وحي المناسبة.. هذه الأنشطة تمثّل أصالة عُمان وعمقها..

ما دام نيروز يحمل صفات الطّبيعة أو مظاهرها، فهو يبدو في أبهى حلل الطّبيعة.. ليبرز الشّاعر ذلك عمد إلى عناصر أو لوحات:

1. اختار لوصف الطّبيعة المربوطة والمصبوغة بمشاعره وعواطفه كلمات هي من مكوّنات هذه الطّبيعة: (المطر، الزّهر، الشّجر، النّهر، القمر، الشّمس، الأرض، الماء، البلبل، تفّاح).

هذه الأشياء هي ممّا يبرز مكوّنات الطّبيعة، ويظهر مكنوناتها، وهي

كلّها متوفّرة في طبيعة عُمان، وقد جاءت لتستقبل هذا العيد المتميّز (نيروز). أليس في حشد هذه الأسماء نقْلٌ لِما تَزدهر وتزدهي به طبيعة عُمان؟ ففي هذا الحشد المتتابع لهذه الأشياء تصوير لإعجاب الشّاعر بمظاهر وطنه، حتّى إنّه استسلم لورودها على خاطره وهو يتفاعل وجدانيًّا وعاطفيًّا مع روائع عيد نيروز فدوّنها في شعره.

الكلّ يستقبل هذا العيد: البَشَر والحَجَر والشَّجر والزّهر والمطر... في هذا التّصوير دلالة بعيدة الأثر، وهي الوَحدة التي يكون عليها الجميع ملتفّين حول الوطن، وفيها يظهر الارتباط القويّ به.

2. قدّم الشّاعر تركيبات فيها تصوير للتّفاعل بين الطّبيعة التي حملها نيروز وأهل عُمان (والشّاعر واحد منهم)، هذا التّفاعل يبدو في افتتاح الشّاعر النّصّ بوصف الشّغف والشّوق اللّذين تكون عليهما نفوس العُمانيّين وهم ينتظرون قدوم هذا العيد: (نظلّ ننتظر)، وحين يقدم يتحرّك الكلّ، وتدبّ الحياة نديّة في كلّ شيء (تأتي فننهمرُ أفراحَ أزهارِ).. في هذا الوصف والتّصوير نقرأ ما يدور في جَنان الشّاعر من الوجد والشّعور الخضِر نحو نيروز بطبيعته وجماله النّضِر..

3. قدّم مشاعره في صوَر، اعتمد فيها المجاز والاستعارة.. من هذه التّركيبات والصّور قوله: «تأتِي فَنَنْهَمِرُ أَزْهارَ أَفْرَاحِ». تقدّم هذه التّركيبة وتبيّن كثرة الهرولة والسّرعة لاستقبال نيروز حين قدومه.. فيكون هذا القدوم ماءً عذبًا منهمرًا، يتعمّق الأرض في

سقيها؛ لتنتعش وتنبت نباتًا حسنًا، يظهر على شكل أزهار فوّاحة ترسل أريجًا يُنعِش النّفوس ويُحيي القلوب، فتتحوّل الأرجاء أفراحًا..

في هذه الصّورة النّاقلة للمشاعر نحو نيروز حين قدومه بعد طول انتظار.. اعتمد الشّاعر على الكلمات الموحية والمنسابة انسياب الماء، وعلى الخيال الذي بنى استعارة، ووظّفها في الكشف عن عواطفه ووَجْدِه.. فكانت هذه التّركيبة قطعة من الطّبيعة التي تسكن قلبه، المستوحاة من طبيعة العيد نفسه.

«يَهْذِي بِهَا النّهَرُ والنّسمُ والزّهَرُ وكَأْسُ مَزّاحِ»: من آثار حلول نيروز بحلّته الجميلة أنّها جعلت الطّبيعة نفسها تنتشي وتبتسم إلى حد الهذيان الإيجابي طبعًا، اشترك في هذا الانتشاء النّهر والزّهر وغيرهما.. والمجاز واضح في هذ التّصوير، لا تخطِئه حاسّة المتلقّي.

«والبُلْبُلُ الخَضِرُ يَشْدُو فَيَنْبَهِرُ خُدودُ تُفّاحِ»: ما على الأرض وما يمشي عليها ابتهج، وما في السّماء أو ما يطير شدا وغنّى طربًا.. كما ظهر الانبهار بطبيعة نيروز في احمرار التّفّاح.. هكذا صوّرت التّركيبة اللّون والصّوت، والنّضارة والحركة بواسطة الخيال الذي أنتج مجازًا وولّد استعارة.. تضافَر كلّ ذلك في تصوير مشاعر الشّاعر نحو طبيعة نيروز.

4. أتى ببعض الكلمات مردوفة أو مرفودة بأوصاف أو إضافات: «والبُلْبُلُ الخَضِرُ»، «أَحْلامُهُ وَطَرُ مَمْزُوجَةُ الرّاح»، «نَيْرُوزُهُم نَضِرُ في قَلْبِ وَشّاحِ»، «الماءُ والشَّجَرُ والشّمْسُ والقَمرُ تَسْبيحُ

أَرْواحِ»: تكشف هذه الجمل بهذا النّسق عن الحسّ الوجداني في قلب الشّاعر الذي يترجم عمّا يموج فيه من انبهار بطبيعة عُمان في موسم نيروز.

5. لم يَغِب الإيقاع عن نسيج النّص، الذي أوجد وشيجة قويّة بين طبيعة الوطن في موسم نيروز وطبيعة ما يتململ في داخل قلب الشّاعر من جمال وحُسن وبهاء..(نَنْهَمِر، يَنْبَهِر، يَزْدَهِرُ، نَنْتَظِر) زيادة على الصّيغة الواحدة التي جاءت عليها هذه الكلمات، نلاحظ تكرار حرفي الهاء والرّاء، من مجموع ذلك تكوّن إيقاع مطرب معبّر مصوّر: (البَشَرُ، النَّهَرُ، الشّجَرُ، القَمَرُ، الزّهَرُ، الخَضِرُ، وَطَرُ، نَضِرُ، العُمُرُ، العُصُرُ)هذه الكلمات كلّها ثلاثيّة الحروف، وكلّها انتهت بحرف «الرّاء» المضمومة، وبعضها جاءت فيها حركة الفتحة أو الضّمّة متجاورة.. هذا النّسق كوّن إيقاعًا انعكس من طبيعة نيروز المطرِبة المنعشة المبهجة.. فالشّاعر سعيد الصّقلاوي بهذا النّسيج جمع بين المضمون والشّكل في تقديم طبيعة نيروز.

وبهذا التّصوير أيضًا يكون الشّاعر قد أخذنا بجولة سياحيّة في طبيعة عُمان في موسم نيروز من خلال نفْسه أو من بوّابة مشاعره، أو من داخل ذاته.. فهذا التّصرّف من صميم الكتابة الشّعريّة، خاصّة الكتابة الوجدانيّة؛ لأنّ الفنّان حين يكتب من هذه الزّاوية أو يُعالج الموضوعات برؤية خاصّة يكون له الحقّ أنْ يختار الأسلوب الذي يريده، ويسلك الطّريق التي يرتئيها مناسبة لبلوغ هدفه. «... وعندئذ يأخذ الشّاعر كلّ الحقّ في أنْ

يُشكّل الطّبيعة ويتلاعب بمفرداتها وبصورها النّاجزة كذلك كيفما شاء ووفقًا لتصوّراته الخاصّة، إذا رأى أنّ هذا هو الطّريق الوحيد أو الأسلوب الأصدق في التّعبير عن نفسه.

وليس في هذا الموقف أيّ تعارض مع النّظريّة التي تجعل النّصّ نوعًا من الجَهد الذي يبذله الإنسان لكي يحقّق التّكامل بين نفسه وبين الأشكال الأساسية للعالم الطّبيعي وإيقاعات الحياة. إنّ الشّاعر إذْ يندمج في الأشياء يُضفي عليها مشاعره. فقد قيل ذات يوم: إنّ الفنّان يلوّن الأشياء بدمه» [1].

هل لنا الحقّ في أن نسأل عن الرّسالة التي يريد الشّاعر تبليغها، أو الهدف الذي يرمي إلى تحقيقه بهذا التّصوير؟ هل نُبقيه في دائرة التّعبير عن مشاعره وعواطفه، ولا نطلب منه أكثر من هذا؟

لا ننتظر الجواب النّهائي.. نقول: يكفي أنّه قدّم للمتلقّي جمال بلده، وسجّل عنه إحدى المحطّات المهمّة في الحياة العُمانيّة العامّة، كما أنّه بيّن ارتباطه ببلده وحبّه إياه.. هذه الإشارات في ذاتها رسائل مهمّة لكلّ فرد له وطن ينتمي إليه: أنْ يعتزّ به ويظلَّ وفيًّا له، وأنْ يكون كما قال ابن الرّومي:

ولي وطنٌ آليْتُ ألَّا أبيعَهُ ... وألَّا أرَى غيري لهُ الدّهرَ مالكَا
عَمَرْتُ بهِ شرخَ الشّبابِ مُنعّمًا ... بِصُحْبَةِ قَوْمٍ أصْبحُوا في ظلالِكَا
وَحَبَّبَ أوْطانَ الرِّجالِ إليْهِمُ ... مَآرِبُ قَضَّاها الشّبابُ هُنَالكَا
إذَا ذَكَرُوا أَوْطَانَهُمْ ذَكَّرَتْهمْ ... عُهُودَ الصِّبَا فيها، فَحنّوا لذلكَا

(1) التّفسير النّفسي للأدب، ص: 65.

وقـدْ ألفتْـهُ الـنّفسُ حتّـى كأَنّـهُ لَـها جسدٌ، إنْ بانَ غُودِرَ هالكَـا

ما لفت نظري هو كثرة ورود لـون الاخضـرار في أشـعار الـدّيوان، مـرّة بلفظه الصّريح، ومرّة بما يشير أو يومئ إليه ويـدلّ عليـه كالنّضـارة مثلًا.. وفي هذا المجال نلتقي مع هذه التّراكيب في أشعاره:

1. «وتسقي
عجافَ السّنين اخضرَارًا
وتمنح
خوفَ النّفوس الوسَنْ»[1].

2. «والأطولُ أقصرْ
والأخضرُ أَسْمَرْ
والأبيضُ أَغْبَرْ
... خلّيني في النّور الأخضرْ
وأقيمي في محرابٍ لا يتأَثّرْ
... فالوطنُ الأكبرُ يَمْلؤُنا
يسْمو فينا
... لن يتكسّرْ
وبنا منهُ الرّوحُ الأنْضرْ» [2].

(1) ما تبقّى من صحف الوجد، ص: 32.
(2) المصدر السّابق، ص: 118 – 120.

3. «وتخْضرُّ أرضُ الحياة
برغم اشتعال الرّكامْ
سلام على أفقكِ الرّحبِ
يسبحُ فيه الحَمامْ»[1].

4. «سلام على الأيّامِ
إذْ أنتَ زهوُهُ
ودمت على الأيّام
مخضرّةً حبًّا»[2].

5. «لكَ روضُ السّنا والمُنَى
والهوى الأخضر الطّيّبُ»[3]

إنّ الاخضرار مرتبط ومقرون في صياغة الشّاعر سعيد الصّقلاوي بالحبّ والهوى والخير والنّضارة والحيوية والانتعاش والأمل والرّوح والضّياء والسّناء.. هكذا يبدو لنا اللّون الأخضر مَعلمًا في شخصيّته، وأحد مظاهر الطّبيعة البارز في حياته، وأحد مكوّنات معجمه الشّعري..

مظاهر الطّبيعة بألوانها وأنواعها والألفاظ والصّور التي تعبّر عنها،

(1) المصدر السّابق، ص: 129، 130.
(2) المصدر السّابق، ص: 143.
(3) المصدر السّابق، ص: 150.

والرّسائل التي تحملها مبثوثة في أشعار الدّيوان بكثرة.. أتينا بقصيدة واحدة نموذجًا لها، وأشرنا إلى لون واحد يبرز فيه وجه الطّبيعة بقوّة وهو الاخضرار، الذي ظهر بشكل جَليّ في أشعار الصّقلاوي.. ويمكن للمتلقّي أن يرجع إليها ليقرأ التّفصيلات والنّماذج فيها.. فالمهمّ عندنا هو بيان وجه من الوجوه، الذي برز في ديوان «ما تبقّى من صحف الوجد»، وعَرْضُ أحد مظاهر وجدانيّات الشّاعر، وكيف نقلها إلى المتلقّي فنيًّا.

لم يخرج الصّقلاوي عن دائرة الشّعراء الوجدانيّين.. يقول عبد القادر القطّ: «ومنذ أنْ بدأ الشّعراء يتّجهون إلى التّجربة الذّاتيّة ويهتمّون بتصوير المشاعر والانفعالات ويلتفتون إلى مشاهد الطّبيعة ويربطون بينها وبين وجدانهم. أخذت طائفة كبيرة من الألفاظ المحمّلة بالدّلالة الشّعوريّة والجماليّة تتردّد على عباراتهم وصورهم ممتزجة أحيانًا بألفاظ تقليديّة وخالصة أحيانًا لطبيعة التّجربة الوجدانيّة الجديدة»[1].

إنّ في شعر سعيد الصّقلاوي المستلهِم الطّبيعة والموظِّف إيّاها في نقل مشاعره وانفعالاته نصيبًا من هذه الصّبغة في الكتابة الشّعريّة، فقد جمعت ألفاظه بين القديم والجديد، وهي مختارة بحسب ما دعت إليه تجربته ومواقفه وقدرته على انتقاء ما يلائم ممارسته وإبداعه، فلقد كان في هذه التّجربة وجدانيًّا في كتابته.

نسأل بعد عرض هذه التّجربة وهذه الكتابة، بناء على تأثير الطّبيعة في

(1) الاتّجاه الوجداني في الشّعر العربي المعاصر، ص: 396.

شعر الصّقلاوي: هل كان ذاتيًّا على منوال الشّعراء الوجدانيّين و طبيعتهم؛ وَفقَ ما سجّله عنهم الدّارسون والنّقّاد؟ وبالتّدقيق هل ينطبق الحكم الآتي على سعيد الصّقلاوي؟: «ويظهر الرّومانتيكي ذاتيًا في صوَره، يصف ما حوله من مظاهر وموضوعات من خلال ذاته، فنفسُه مرآة لما يراه. ولذا كانوا يمزجون مشاعرهم بمناظر الطّبيعة، وكانوا يُكثرون من تشخيصها وأنسنَتها، فتتحدّثُ بلغة إحساساتهم، وتفصحُ عنها، وتصدر عن مواقفهم الذّاتيّة، وبذلك نبذوا التّقليد ومالوا إلى الأصالة والتّفرّد» [1].

يبدو لي أنّ الشّاعر الصّقلاوي ذاتيّ من حيث التّصوير والوصف والتّقدير، غيرِيّ من حيث معالجة القضايا والمسائل، وما يقدّمه من رسائل في شعره، باستثمار مظاهر الطّبيعة، أي هو ينطلق من ذاته في التّصوير ليحطّ عند غيره في القيام بالواجب في بثّ الوعي ونشر القيم واستنهاض الهِمَم..

• وقفات في بعض القصائد

لا يمكن لي أنْ أدرس كلّ قصائد الدّيوان دراسة مستفيضة؛ مستقصيًا ومستخرجًا ما فيها من خصائص ومميّزات.. إنّما أقف عند بعضها لتقديم نظرة شاملة عنها أو استخراج بعض ما يُبينُ عن شخصيّة الشّاعر

(1) الصّورة الشّعريّة في النّقد العربي الحديث، ص: 45

الصّقلاوي أو الإشارة إلى جانب معيّن؛ لتكون هذه القصائد نماذج تُسهِم في الكشف عن شعريّتها[1].

أ- من القصائد التي كثرت فيها الأسئلة «**سفر إلى الأعلى**»[2]

تمثّل هذه القصيدة وجهًا من وجوه الشّعريّة أو سمة من السّمات التي عُرف بها الوجدانيّون في كتاباتهم الشّعريّة، وهي الجُنوح إلى السّؤال، أي الاستمرار في إخراج المشاعر بالاسترسال في تقديم الأسئلة..

قدّم الشّاعر الصّقلاوي أسئلة على لسان أمّه؛ ومن بين ما ورد في القصيدة:

«هلْ حقًّا
ما بقي الأجملْ
ولماذا
لا نشعر بالوقتِ
أمْ أنّ الوقتَ غَدَا أطولْ

(1) ديوان «ما تبقّى من صحف الوجد» يثير كثيرًا من القضايا ويزخَر بعناصر عديدة تستوقف الدّارس والنّاقد ليعالجاها ويتناولاها بالبحث والدّراسة.. فلا يمكن عرضها كلّها، فضلًا عن تحليلها ونقدها في هذه الدّراسة المقتَضَبة. لذا اخترنا منها بعضًا للتّأمّل فيها. وآثرنا في هذا العنصر التّعليق على بعض القصائد؛ تنويعًا في أساليب معالجتها، ومحاولة لتناول العمل الشّعري في أكثر من عنصر، بعد التّخصيص الذي كان في المباحث السّابقة.

(2) ما تبقّى من صحف الوجد، ص: 25 – 30 ظاهرة عرض الأسئلة النّابعة من فورة المشاعر منتشرة في كثير من قصائد الدّيوان.

لِـمْ لَا
نسمعُ للعصفور نشيدَا
أفلاَ يجد الوقتَ الأمثَلْ
لِـمْ لَا نشرَبُ
قهوتَنَا تحتَ الشّيريشِ
نقرأُ
في صحفِ الأيّامِ بلا تشويشِ
نكتبُ
في عينِ الأضْواءِ
بلا تهميشِ
ننظرُ
في مرآةِ الذّات بلا تفتيشِ
ونُطيِّرُ أجنِحةَ الحُلمِ الزّاهي
أَبأَيْدينَا الوقتُ مكبَّلْ
لِـمْ لا نسمعُ موسيقى وغناءَ
أو ضِحكَ براءةِ طفلٍ وثُغاءَ
أفلاَ نسعدُ بالنّخْلِ حديثًا ورُواءَ
ونقَصُّ مشاعرَنا أشواقًا وبهاءَ
نروي الأشعارَ جمالًا.. حبًّا وثناءَ
أتُرَى نبضُ الوقتِ تَعطَّلْ

لِـمْ لا
تلمسُ
رؤيَتُنَا صبرَ الوجدانِ
وتزكِّي الإنسانَ
إلى الإنسان
لِـمْ لا
نرزَح في الميدانِ
أو نَبرعُ
بين الإخوانِ
أوْ يُطربُنا العازي
لِـمْ لا
نُصغي
للماء يُثرثرُ في فلَجِ
فَيُناغي داخله الإحساس بلا حَرجِ
أبأحجار الوقتِ نتّكلُ
رحلتْ أمِّي
رحلَ الزّمنُ الأوّلْ
لكنْ
منها
بقي الزّمنُ الأجملْ».

الأسئلة التي تتابعت في هذه القصيدة كانت منطلقة من وجدان الشّاعر، الذي امتلأ بمشاعر عالية التّوتّر، تريد أنْ تُفصح عن شيء يموج في قلبه، وهي موجّهة لمعالجة حال يعيشها الإنسان؛ هي استذكار ذكريات ووصف مظاهر من الحياة الاجتماعيّة التي تسود المجتمع الذي ينتمي إليه.

إنّ الشّاعر بهذه الصّياغة وبهذا الأسلوب الذي تغشاه أسئلة وتوجّهه أسئلة وتحوطه أسئلة وترافقه أسئلة.. يرمي إلى إبلاغ المتلقّي أشياء، فهو إمّا:

1. أنّه يعرض حال النّاس مع ما كان يسود المجتمع من خصوصيّات وعادات وتحرّكات وتصرّفات.. تمثّل الطّابع الحقيقي للمجتمع، فرّط فيها النّاس أو لم يُعيروها اهتمامًا كبيرًا، فهو بهذه الأسئلة يعبّر عن أسفه لذلك، ويذكّر النّاس بها.
2. وإما أنَّه يتساءل: هل يمكن أنْ تعود هذه العادات وهذه المظاهر إلى الحياة العامّة؟
3. وإما أنه يُسجّل أنّ الحياة الحقيقيّة والطّبيعيّة في المجتمع الذي ينتمي إليه (الشّاعر) هي في تلك العادات والتّقاليد والمظاهر. فالعودة إليها ضروريّة للمحافظة على أصالة هذا المجتمع وطبيعته.
4. وإما أنّه يريد أنْ يُذكِّر الآباءُ الرّاحلون الذين رسّخوا تلك العادات والمظاهر الأبناءَ الذين هم امتدادٌ لهم في كلّ شيء، وهم يعيشون

ويدرجون ويتقلّبون في البيئة التي كانوا هم يتحرّكون فيها، أنْ يذكّروهم بواجب التّمسّك بكلّ ذلك لأنّ سعادتهم وهناءهم ومصلحتهم ومكانتهم في السّير في هذه السّبيل. فتجربتنا معها أثبتَت ذلك، بدليل أنّ الشّاعر اختار عرض الأسئلة بلسان أمّه: (لِمْ.. لِمْ.. لِمْ...).

ما يُثبت أنّ الشّاعر يعيش وجدانيًّا مظاهر بيئته وعاداتها وما يموج فيها وما يروج ويعوج.. ممّا هو سمات خاصّة تتميّز بها الحياة في التّربة التي ينتمي إليها، وهو يرجو أنْ تستمرّ وتتواصل وتبقى وتعيش.. ما يثبت كلّ هذا هو ما سجّله في قصائد كثيرة. منها قصيدته «**مراكب الأحلام**» [1] التي قال في مستهلّها:

«أعيديني
إلى ذاتي
ولُمّي كلّ أشتاتي»

وأنْهاها بقوله:

«رأيتُ مراكبَ الأحلامِ
لا تجري إلى الآتي».

مهما يكن التّأويلُ والاستنتاج اللّذان نخرج بهما من هذا العرض وهذا التّقديم، فإنّنا نسجّل للشّاعر مظهرًا من مظاهر تناول موضوعاته

(1) ينظر المصدر السّابق، ص: 11 - 23.

الوجدانيّة، التي هي من سمات التّصوير الوجداني عند الشّعراء الرّومانسيّين والوجدانيّين.. فلهذا الأسلوب أثره في بقاء جذوة الشّعور متّقدة لتمنح الفنّان مزيدًا من الإبداع والتّفنّن في البوح بالمشاعر والأفكار التي لا تنتهي.. وبها تتطّور الكتابة وتتغذّى بالمقوّمات، التي من بينها التّعمّق في البحث وسَبْر الأغوار واستبطان الأشياء؛ فالأسئلة أحيانًا أهمّ من الأجوبة كما هو معروف في الفلسفة، وحتّى الأدب يرتقي فنيًّا بهذه السّمة.

من أدلّة ذلك أنّنا تأثّرنا بأسلوب الشّاعر في القصيدة فأطلقنا العنان لعرض مجموعة من الاستنتاجات والتّأويلات غير المنتهية لتحديد الموضوع أو الفكرة الدّقيقة المعنيّة، التي يريد الشّاعر إيصالها إلى المتلقّي، أو ضبط حقيقة المشاعر التي استبدّت به، وكأنّي بسعيد الصّقلاوي يذكّرنا بقول أبي الطّيّب المتنبّي:

أنامُ مِلْءَ جفونِي عن شوارِدِها ويسهَرُ الخلقُ جرّاهَا ويختصمُ

في بعض قصائد الدّيوان يرد هذا النّمطُ أو الأسلوب المعتمد على الأسئلة المتتابعة ليبثّ به الشّاعرُ شعورًا أو ينشر فكرة. يُنظَر – مثلا – قصيدته: «**ماذا تقول**» [1] وقصيدته: «**تيه**»[2] فهما تقدّمان صورة عن هذه الحقيقة في أشعار الدّيوان، وعن طبيعة الشّاعر الصّقلاوي في كتابته

(1) المصدر السّابق، ص: 77 - 79.

(2) المصدر السّابق، ص: 127، 128.

الشّعريّة، وعن أحد وجوه التّصوير والتّعبير عنده..

يقول في قصيدته «**زمن**»[1]:

«يَا أيّها الزّمنُ الماضي
على عجلٍ
ماذا ستكتُبُ عن بحرٍ
وعنْ جبلِ
فهل ترى البحرَ
لم يسكنْ على قلقٍ
وهل ترى جبلًا
يرسُو على وجلِ
وهل ستأسرُ تاريخًا
بلاَ خجلٍ
أوْ هل ستُطلقُهُ حرًّا
بلا دغلِ
وهل ستكتبُ صدقًا عنكَ
في ثقةٍ
أمْ هلْ ستنْشُرُهُ
أخبارَ منْخَطِلِ

(1) المصدر السّابق، ص: 175 - 178.

لا زلتَ توقِدُ
في الأفكار حَيرتَها
وتستطيرُ اللّظَى
في قلب مُنفعلِ
خيلُ الأساطيرِ
تجري في أَعنّتِها
لها المدى ملعبٌ
والنّاسُ في شُغُلِ
إنِّي أُسائِلُ أَنْفاسًا
وتَسْأَلُنِي
عينُ اليقينِ
وما في الرّوحِ من شُعَلِ
إذا كنتَ تعرفُ ما تُبدِي
علَى سُؤْلٍ
فلستُ أَعْرِفُ ما تُبْدِي
على سُؤْلِ»

هل إدراج القصيدة آخر الدّيوان يحمل دلالة خاصّة، أو معنى محدّدًا: هل نَفهم من هذا الإجراء أنّ الشّاعر أنهى وجدانيّاته وسرد مشاعره ونقل أفكاره بطريقة، يوحي بها إلى المتلقّي أنّه لم يتمكّن من بثّ كل ما يريد الإفصاح عنه؟ هل يعني أنّه عجز عن إيجاد أجوبة لكلّ ما يشاهده في مسار

الحياة؟ هل يريد أنْ يقول: إنّ السّؤال يلازم الشّاعر الوجداني كظلّه لا يفارقه، فليس المهمّ عنده أنْ يحصل على الأجوبة، إنّما الأهمّ أنْ يبقى مرتبطًا بما يجري في الكون، وما يفرزه وجدانه متفاعلًا مستفسرًا متسائلًا، وبذلك يعيش دائم التّوهّج واتّقاد المشاعر وفيضان الأفكار.. فيكتب ويُبدع ويواصل في التّعبير والتّصوير؟

مع ملاحظة أنّ القصيدة: «**سفر إلى الأعلى**» التي أثبتناها في هذا السّياق، نشرت الثّالثة في ترتيب قصائد الدّيوان، بمعنى أوضح وصورة أبْيَن دلالة: إنّ الشّاعر افتتح ديوانه بأسئلة وأنهاه بأسئلة، فماذا يعني هذا؟ هل يضيف جديدًا لاستفساراتنا عن ظاهرة الأسئلة المتكرّرة في قصائد الشّاعر في هذا الدّيوان؟؟

يسير الشّاعر الصّقلاوي - حسب تقديري - في طريق الشّعراء الوجدانيّين بهذا الأسلوب، وينطلق من منطلقاتهم، ويسعى إلى الوصول إلى ما يرغبون فيه بهذا النّمط من الكتابة الشّعريّة، التي ترتكز على بثّ المشاعر. ويمكن عرض تجربة الصّقلاوي مع الكتابة - بخصائص الشّعر الوجداني - وتناولُها وتحليلها بما سجّله عبد القادر القطّ عن الشّعراء الوجدانيّين للوقوف على ما يتوفّر عليه شعره من تلك الخصائص من عدمها..

يقول عبد القادر القطّ: «وهناك سمة نفسيّة أو وجدانيّة غالبة تنبع منها كثير من المظاهر الفنّيّة في شعر هؤلاء الشّعراء، هي حدّة إحساسهم ورغبتهم في إبراز هذا الإحساس الحاد بأقصى ما يمكن من البيان

والتّأكيد. ويتحقّق هذا التّأكيد ببناء العبارات الشّعريّة في الأبيات المتتابعة على نمط لغويّ وبيانيّ واحد، مع خلافٍ يسير. وربّما تضمّنت العبارات المتشابهة بعض المجاز أو الألفاظ الوجدانيّة الحديثة. لكنّ منطلقها يظلّ هذا البناء اللّغوي الذي يعتمد أحيانًا على الاستفهامات أو التّعجّب أو النّفي مع نسَق خاصّ للعبارة في أوضاع أفعالها وأحوالها وصفاتها وإضافاتها، وغير ذلك من عناصر بناء الجملة... وكأنّ الشّاعر يقنع ببراعته في تركيب تلك الأبنية المتشابهة المتتابعة، وقد يؤدّي اعتماد الشّاعر على صيغ الاستفهام والتّعجّب والتّساؤل والنّفي إلى علوّ النّبرة وصخب الإيقاع»[1].

ب – بين قصيدة «**انتظار**» لسعيد الصّقلاوي [2] وقصيدة «**انتطار**» [3] لعلي محمود طه تشابه في الحسّ الوجداني وتماثل في الحال، وتقاطع في بعض الكلمات. قال سعيد الصّقلاوي وهو يتأسّف عن عدم لقائه بمن كان ينتظر قدومها:

«عادَ القطارُ

ولم تعودِي

(1) الاتّجاه الوجداني في الشّعر العربي المعاصر، ص: 440، 441. يُنظر ما بعد هاتين الصّفحتين ففيها فصّل عبد القادر القطّ في الموضوع، وأتى بنماذج من أشعار هؤلاء الشّعراء وعلّق عليها..

(2) ما تبقّى من صحف الوجد، ص: 131 - 139.

(3) يُنظر الاتّجاه الوجداني في الشّعر العربي المعاصر، ص: 455.

لكنْ
وُجودُكِ
في وُجودِي
يمضِي النّهارُ
بلا وُعودِ
والمساءُ
بلا وعودِ
وأنَا
أُحدِّثُ فكرتي
طورًا
وأستَدْعِي شرُودِي
ماذَا...
وماذَا...
ثُمَّ ماذَا...
فالرّبيع بلا ورودِ
وهواجسِي
تترَى تَجيءُ
ومرّةً
يحلُو نشيدِي
وحفيفُ أشجارٍ

يُؤَانِسُنِي
ويسْأَلُ في برودِ
المقعَدُ الخالي
وأعمدةُ الإنارةِ
في هجودِ
النّاسُ
واللّحظاتُ
والجدرانُ
أعيُنُهُمْ شُهُودِي
والهاتفُ المسكونُ
بالأشواقِ
يقبَعُ
في رُكودِ
عينُ النّوافذِ
والزّجاجِ
تُطلُّ في
لـهفٍ شديدِ
نفسُ الرّصيفِ
تَرَقُّبٌ
لِخُطاكِ

تَدرُجُ
في وئيدِ
عادَ القطارُ
محمّلًا
بالوعدِ
لكنْ
لم تعودِي
يتصارعُ الخفقانُ
في صدري
فَأُنْزَعُ
من جمودي
أجري على العربات
أَفْتَحُها
هبوطًا
في صُعودِ
وتنوشُنِي الهَمَساتُ
والنّظراتُ
تلسعُ
في وريدِي
وَسَأَلْتُ أَمْكِنَةً

وأحداقًا
ومرسالَ البريدِ
غالبْتُ نفسي بالتّمنِّي
كيْ أَراكِ
فلمْ تجودِي
نادى القطار
تأهّبًا
وأنا فؤادي
في وقيدِ
نادَى وغلَّقَ بابَهُ
وأَنَا أُتَمْتِمُ في قُعودِي
ومضَى
بلا حرجٍ
يُصفّرُ
للقريبِ
وللبعيدِ
سـمَّرتِني
قلبًا
وأحلامًا
وأوقاتِي قُيودِي

مُستطلعًا

رؤْيَا

هلال جمالِ

مقعدِكِ السّعيدِ».

كتب علي محمود طه قائلا في انتظاره:

ليـلٌ مـنَ الأَوْهَـامِ طَـالَ سُـهَادُه ... بينَ الجوَى المُضنِي وهَجْس الخَاطِرِ

حتّى إذاَ هَتَفَتْ بِمقدمِك المُنَى ... وَأصـخْتُ أَسْـتَرْعِي انْتباهَـةَ حَـائِر

وَسَرَى النّسيمُ مِنَ الخَمائل وَالرُّبَى ... نَشْوَانَ يَعْبقُ مِنْ شَـذَاكَ العَـاطِرِ

وَتَـرنَّمَ الـوَادِي بِسَلْسَـلِ مَائِـهِ ... وَتَلَـتْ حَمَائِمُـهُ نَشـيدَ الصَّـافِرِ

وَأَطلَّـتِ الأَزهـارُ مِـنْ وَرَقَاتِهَـا ... حَيْـرَى تعَجَّـبُ للرَّبِيـعِ البَـاكِرِ

وَجَرَى شُعَاعُ البَدْرِ حَوْلَك رَاقِصًا ... طَرَبًا علَى المَرْجِ النَّضيرِ الزَّاهِرِ

أَقْبَلْت بِالبَسَمَاتِ تَمْلأُ خَاطِرِي ... سَـحَرًا وَأَمْـلأُ مِـنْ جَمالِـكَ نَـاظِرِي

- تلتقي هاتان القصيدتان في كثير من العناصر:

1. النّفَس الوجداني في التّصوير والتّعبير وبثّ المشاعر..
2. توظيف الطّبيعة في الصّياغة، وفي نسيج الكتابة ونقل الأحاسيس.
3. وجـود ألفـاظ مشـتركة في النّصّـين بحروفهـا أو بمعانيهـا، مثـل: (أحـلام، همـس، التّمنّـي والمنـى، الصّـافر، الأزهـار والـورود، هــاتف، جمــال، نشــيد، فكــرتي وخــاطري، حــائر، أشــجار وورقـات..) يفـترق النّصّـان في غيـر مـا سـجّلناه، لكـنّ بعـض الكلمات الواردة فيهما تؤدّي كثيرًا من المعاني المشتركة بينهما.

4. بحر القصيدتين واحد، هو «الكامل» مع إنهاء سعيد الصّقلاوي التّفعيلة الأخيرة في السّطر الأخير من كلّ مقطع بـ«متفاعلاتن»، أي في التّفعيلة علّة.

- يتميّز نصّ الصّقلاوي بما يأتي:

1. الشّاعر أكثر انفعالًا وتأثّرًا بالانتظار.
2. نصّه أعمق وصفًا للحال وأحسن تصويرًا للمعاناة.
3. هو أطولُ نفَسًا في التّعبير وأكثر تفصيلًا وتَتبّعًا للحركات.
4. في قصيدة الصّقلاوي عدّة أمكنة وعدّة مشاهد. وهي أكثر حركيّة وحيويّة في نقل مشاعره وهواجسه وهمساته ووجداناته.. وفيها أكثر من مقطع، مزج بينها الشّاعرُ وقدّمها بطريقة التّركيب (المونتاج) السّينمائي، إذ كان ينتقل بها مع المتلقّي بين الزّمان والمكان والأحداث والحركات.
5. قدّم الصّقلاوي مشاعره عن طريق القصّ، أي ظهر النّصّ في مظهر القصّة.
6. أشرَك في التّصوير والتّعبير أكثر من شيء وأكثر من جهة..
7. مزج بين الفعل الدّاخلي والخارجي، فنقل المتلقّي إلى أعماق نفسه وأوقفه على مشاعره وحاله النّفسيّة، بينما اكتفى علي محمود طه بالوصف الخارجي لما مرّ به وما كان ينتابه من مشاعر.
8. أتى انتظار علي محمود طه بالنّتيجة، فسُرَّ بهِ سرورًا، أمّا انتظار سعيد الصّقلاوي فذهب هباء منثورًا، فتمتّع ناظرُ الأوّل بجمال

من كان ينتظر، أمّا الثّاني فبقي ناظرُه يستطلع رؤية هلال جمالِ من كان يترقّبها، وهو في مقعدِه السّعيدِ، ولم يحضر، فاكتفى في الغنيمة بالإيّاب كما يقول المثل العربي.

9. انتظار الصّقلاوي كان في النّهار، وغشيَه المساء ولم يظفر ببغيته، أمّا انتظار علي محمود طه فكان في اللّيل، وأسفر له الصّبح عن مبتغاه.

10. توفّرت قصيدة الصّقلاوي على التّصوير والإيقاع والأسلوب والصّياغة المناسبة لنقل الوجدان.

نؤكّد أنّ المهمّ من هذه المقارنة ليس المقاربة أو المفاضلة أو التّقويم.. إنّما الغرض هو بيان مدى تمتّع سعيد الصّقلاوي بالحسّ العاطفي، وتوفّر شعره على خصائص الشّعر الوجداني، وتأكيد سيره أو تدرّجه في مسار الشّعراء الوجدانيّين، أو على الأقلّ محاولة إيجاد علاقة وثيقة بينه وبين الشّعر الوجداني، أو تلمّس أثره في كتابة الصّقلاوي الشّعريّة.

ج – من القصائد التي يمكن اعتمادها نموذجًا للتّعرّف على شخصيّة الشّاعر سعيد الصّقلاوي قصيدة: «**مرآة**»[1]. فهي تعكس صورة ما يتميّز به، كما تعكس الواقع الذي يعيشه النّاس، ففيها تأمّلات في الحياة، ونظرات في الوطن، ومقارنات هادفة، ورسائل عميقة، وإبراز تناقضات ومفارقات في حياة البشر.. وغير ذلك، ممّا يقدّم

(1) ما تبقّى من صحف الوجد، ص: 117 - 120.

فكـرة عـن معالجـة مهمّـة للواقـع، قـام بهـا الشّـاعر بطريقـة فنيّـة بواسطة الشّعر، الـذي يعنى بنقـل الشّـعور في الدّرجـة الأولـى..

افتتح الشّاعر القصيدة بقوله:

«مرآتِي أنتِ
ومِرآتُكِ أنتِ
هُمْ
وكلانَا ينظرُ في المرآةِ
ولكِنَّا
هلْ نعرفُهُمْ!
الأيمنُ أيسرْ
والأكبرُ أَصْغَرْ
والأطولُ أَقْصَرْ
والأَخْضَرُ أَسْمَرْ
والأبيَضُ أَغْبَرْ
والمبصِرُ أَعْورْ
والواضِحُ مُضْمَرْ
والباسمُ كشَّرْ...».

وأنهى القصيدة بالمشاعر الآتية:

«خلّيني
في النّور الأخضرْ

وأقيميني
في محرابٍ لا يتأثّرْ
فالوطنُ الأكبرُ يملؤنا
يسمُو فينا
أوْحَدَ
أغْلَى
أَحْلَى
أَكْثَرْ
لنْ
يتكسّرْ
وبنا منهُ الرّوحُ الأنْضَرْ».

إنّ قصيدة «مرآة» – بتكرار كلمة مرآة ودلالاتها، وتصوير حال النّاس التي قد تبدو متناقضة، وما فيها من صور التّقابل والتّضاد والتناظر وغيرها، ممّا يَمُوج في حياة البشر– تمثّل المرآة التي تعكس الأوضاع والأحوال والمظاهر التي تسود في علاقات النّاس مع كلّ شيء؛ فهي – إلى جانب تصوير الواقع – تحمل رسائل لمن يهمّه الأمر لإعادة النّظر في التّصرّفات المشينة المقيتة التي لا تخدم الإنسانيّة في شيء.. ومع كلّ ذلك فالقصيدة تحمل روح التّفاؤل والأمل والرّجاء في العيش في هذه الحياة بإيجابيّة كما تدعو إلى ذلك قصائد الدّيوان.

إنّ سعيدًا الصّقلاوي في ديوان «ما تبقّى من صحف الوجد» كان جدَّ

متفائل، رغم ما كان يبديه من حسَرات على بعض الأوضاع والمظاهر والتّصرّفات.. من نماذج القصائد التي تحمل هذه الرّوح أو هذه الخاصّة، قصيدة «**سطوع**»[1].

من بين المقاطع التي وزدت فيها:

«دَعْ
عنْكَ
حديثًا
في القبرِ
واسطعْ
كالنّجمِ
على الدّهرِ
واجعلْ فكرَكَ
نَهرًا
يَجرِي
من عَيْنِ الفكرِ
على الفكرِ
فالنّارُ رماد
إنْ سَكَنتْ

(1) المصدر السّابق، ص: 109 – 113

وَلَـهيبٌ
بالـهِمّةِ يسْرِي».
«...العمرُ
مليءٌ بالنّعْمَى
فازْرَعْهُ رِضًا
بِهُدى الصّبرِ
يا صبْرًا
توقِدُ إيـمَانًا
وَتُثَبِّتُ قلبًا
في العُسرِ
أَمطِرْ
فيْضَ غيومِكَ فينَا
زَهِّرْ
أَنْفُسَنا بالخير».

- **ملاحظات عامّة**

نريد في هذا العنصر تسجيل بعض الملاحظات العامّة التي برزت في ديوان «ما تبقّى من صحف الوجد» مجملة مختصرة من دون تعليقات كبيرة؛ لمزيد الكشف عن شعريّة قصائد الدّيوان:

أوّلًا: أثر القرآن في أشعار الدّيوان:

سجّلتُ أثر القرآن في بعض قصائد الدّيوان على مستوى الكلمات والتّراكيب والمعاني والموسيقى وبعض الاقتباسات العفويّة التّلقائيّة العامّة.

أ- في القصيدة المعنونة بـ «**محبّة**» نلمس آثار القرآن الكريم في طواياها ونسيجها، من خلال بعض الكلمات والمعاني والفواصل والصّيغ التي تحطّ بنا في سورتي: «الكهف» و«الجنّ» بخاصّة. فَمِنَ الكلمات التي استعملها الشّاعر ونسج بها قصيدته: (رشدا، رصدا، ملتحدا، وردا..) كما نجد فيها حضورًا لصيغ: فَعَلاَ، ومُنفعلاَ، وُمفتعَلا) التي وردت كثيرًا في السّورتين المذكورتين. مثل: (الأبدا، لهفًا، رشدا، وردًا، رصدًا، مُعتمدا، ملتحدا، مجتهدا، محتشدا، معتقدا، مندفقا، منجردا، منفردا، المنتهى.). فالفاصلة المتردّدة في سورتي الكهف والجنّ تنتهي بحرف الدّال، والرّوي في القصيدة هو حرف الدّال. زيادة على الإيقاع الذي أحدثه تكرار الصّيغ، مع ورود كلمات قرآنيّة في القصيدة من خارج السّورتين كسِدْرتِهم والمنتهى..كلّ ذلك يبعث على القول: إنّ الشّاعر وقع تحت تأثير الذّكر الحكيم باستلهامه إياه في صياغة تراكيب قصيدته..

من هذه الآيات المستلهَمة في قصيدة سعيد الصّقلاوي ما يأتي: ﴿...**ربّنا آتِنَا منْ لَدُنْكَ رَحْمَةً وهَيِّء لنَا مِنْ أَمْرِنَا رَشَدًا**﴾ (الكهف/ 10) و﴿...**وَلَنْ تَجِدَ مِنْ دُونِهِ مُلْتَحَدًا**﴾ (الكهف/ 27). و﴿...**فَمَنْ يَسْتَمِعِ**

الآنَ يَـجِدْ لَهُ شِهَابًا رَصَدًا وَإِنَّا لاَ نَـدْرِي أَشَـرٌّ أُريـدَ بِـمَنْ فِي الأَرْضِ أَمْ أرادَ بِهِمْ رَبُّهُمْ رَشَدًا﴾ (الجنّ/ 9، 10) و**﴿ قُلْ إِنّـي لَـنْ يُـجيرنِي مـنَ اللهِ أَحَـدٌ وَلَنْ أَجِدَ مِنْ دونِهِ مُلْتَحَـدًا﴾** (الجـنّ/ 22) و**﴿إِلّا مَـنِ ارْتَضَـى مِـنْ رَسُـولٍ فَإِنّهُ يَسْلُكُ مِنْ بيْنِ يَدَيْهِ وَمِنْ خَلْفِهِ رَصَدًا ﴾** (الجنّ/ 27).

من الأسطر التي تبرز فيها هذه الألفاظ القرآنيّة في قصيدة الصّقلاوي:

«وأنتَ تَفهَمُ
أنّ الكونَ حُجّتُهُ
وأنتَ تعرف
من آياته الأبدَا
المؤمنون به حقًّا
ومُعتقدَا
كم قلّدتْهم
يداهُ الخيرَ منفرِدَا
وساورتَـهم
من الرّحمن رحمتُه
وأيّدتْهُم
بعزم الله مُعتمَدَا
فلا الوساوِسُ
تأوي عندَ سِدرتِهِمْ
ولا الشّياطينُ

تَغزو أفقهم رصَدَا
فالنّفسُ مزرعةٌ
بالحقِّ وارِفَةٌ
تضيئُها الرّوحُ إيمانًا
وَمُلتَحَدَا»[1].

إنّ مضمون القصيدة الذي ينضح بالرّوح الإيمانيّة والطّابع الإسلامي، الذي يشير إلى محبّة الله التي يَنتج عنها كلّ خير، في الدّنيا والأخرى.. يبرّر اختيارَ الشّاعر ألفاظًا قرآنيّة، ونقلَ بعضها مع سياقها الذي وردت فيه في المصدر.. هذا أحد مظاهر ملاءمة الشّاعر بين الشّعر وما يقتبسه من القرآن.

ب- في الأسطر الآتية نلمح روح الآيات الكريمة: ﴿ **فَأَلْهَمَهَا فُجورهَا وتقواها قَدْ أَفْلَحَ مَنْ زكّاها وَقَدْ خابَ منْ دَسّاهَا**﴾ الشّمس/ 8 - 10)

«تَأْمنُ النّفسُ بتقواها
وتزكو
بالحياءْ»[2].

(1) المصدر السّابق، ص: 61، 62.
(2) المصر السّابق، ص: 45.

ج- «من منبع النّور قدْ
قد عَبُّوا وما فُتِنُوا
إلّا بِحبّ الذي
في حبِّه لَبثُوا
والإيمانُ طَهّرهُمْ
مستمسكينَ
فلا زيغٌ ولا رَفَثُ
ما هدّهمْ شَظَفُ
أو هزّهم ترفُ
وما استكانوا
ولا في عهدهم نكثُوا»[1].

في الأسطر كلمات يمكن - جدًّا - أنّ الشّاعر وهو يختارها كان تحت تأثير الألفاظ القرآنيّة، مثل: (فُتنُوا، رفث، لبثوا، نكثوا، استكانوا، حبّ الذي، مستمسكين...) من هذه الآيات المستلهمة قول الله: ﴿**الحجّ أشهرٌ معلوماتٌ فَمَنْ فَرَضَ فيهِنَّ الحجَّ فلا رفثَ ولا فُسوقَ ولا جِدالَ في الحجِّ**...﴾ (البقرة/ 197). وبقيّة الكلمات لا يغيب عن دارس القرآن مكانها في المصحف.

من الآيات المستلهَمَة قول الله: ﴿**وَإِنْ نكثُوا أيمانَهُمْ منْ بعْدِ عهدِهِمْ**

(1) المصدر السّابق، ص: 121، 122.

وَطَعَنُوا فِي دِينِكُمْ فقاتِلُوا أَئِمَّةِ الكُفْرِ إِنَّهُمْ لاَ أَيْمانَ لهُمْ لَعلّهُمْ ينتهُونَ أَلا تُقاتِلُونَ قومًا نَكثُوا أيْمانهُمْ وهمُّوا بإخراجِ الرّسولِ... ﴾ (التّوبة/ 11، 12) حتّى ولو كان المعنى في الآيتين يختلف عن المعنى الوارد في أسطر قصيدة الصّقلاوي.. فالآيتان تنعيان فعلًا شنيعًا والصّقلاوي يثني على فعل محمود.. إلّا أنّ دلالة الكلمات في الآيتين لم تغب عن ذهن الشّاعر وعن شعوره وهو يكتب، حسب تقديري، فهو قد قام بعمليّة تحوير لمضمون الآيتين، لكنّه بقي مشدودًا إلى كلماتها..

د- «صباحَ الأمْنِ
من خَوْفٍ
ومن جُوعٍ
يُبَسْتِنُ بالرّضَا نَفْسًا
وبالدّعةِ» [1].

ألا تحطّ بنا هذه الأسطر في سورة قريش؟ في قوله تعالى: ﴿**الذي أَطْعَمَهُمْ مِنْ جُوعٍ وَآمَنَهُمْ من خوفٍ** ﴾ (الآية: 4)

هـ- «وعرفنا
كيف أنّ الحياة
محض فتون»[2].

قال تعالى: ﴿**اعْلَمُوا أَنَمَا الحياةُ الدُّنْيَا لعبٌ ولَهْوٌ وَزينَةٌ وتَفاخُرٌ بينَكُمْ**

(1) المصدر السّابق، ص: 157، 158.
(2) المصدر السّابق، ص: 53، 54.

وتَكـاثُرٌ في الأَمـوالِ والأوْلادِ... ومـا الحيـاةُ الـدّنْيَا إلّا متـاعُ الغُـرُورِ﴾ (الحديد/ 20). كلّ ما ذكره اللّه عن حقيقة الحياة من أوصاف هو فتنة.

و – 1. «وكان بودّكم دومًا حفيًّا

وكنتَ لودّه أهْلًا وخلًّا»[1]

2. «ولكنّي

على حبّي

أسيرٌ للكرامات

تُرقِّيني إلى الأسمى

حفيًّا بالبِشارات» [2]

قال تعالى: ﴿**قالَ سَلامٌ عَلَيْكَ سَأَسْتغفِرُ لكَ ربِّيَ إِنَّهُ كانَ بِي حفيًّا**﴾ (مريم/ 47).

ز – «فلا الوساوسُ

تأوي عند سدرتهم

ولا الشّياطينُ تغزُو أُفْقَهُمْ رَصَدَا «[3]

قال تعالى: ﴿**عِنْدَ سِدْرَة الـمُنتَهَى عِنْدَهَا جَنّةُ الـمَأْوَى إِذْ يَغْشَى السِّـدْرَةَ ما يَغْشَى**﴾ (النّجم/ 14 – 16).

(1) المصدر السّابق، ص: 87.

(2) المصدر السّابق، ص:» 148.

(3) المصدر السّابق، ص: 62.

ح – «جحْفلُ الشَّرِّ توالَى
في صباحٍ ومَسَاءْ
أينما ولّيتَ وجهًا
ستراهُ
كربلاءْ»[1].

استلهم الشّاعر ما جاء في القرآن، واستعان به لتصوير حال الفساد المستشري في الأرض، أي استوحى الصّياغة من دون أنْ يتقيّد بالمعنى الذي ورد في الآية الكريمة: ﴿... **وحيثُ ما كُنْتُمْ فَولُّوا وُجُوهَكُمْ شَطْرَهُ...**﴾ (البقرة/ 150).

ط – وردت كلمة «سلام» في قصائد الشّاعر بكثرة، وبوتيرة تحطّ بنا في روح القرآن ونسيجه، ونحسّ في هذا الاسترفاد والاستعمال ارتباطها أو استلهامها من القرآن الكريم [2]. هذه نماذج من هذا الاستيحاء:

1. «سلامٌ بلادِي
هَوَى الطَّيِّبين
هُدَى الصَّالحين
بهاءُ الفِطَنْ»[3].

(1) المصدر السّابق، ص: 45، 46.
(2) حتّى القرآن الكريم وردت لفظة «سلام «بوفرة في كثير من سوره.
(3) ما تبقّى من صحف الوجد، ص: 33.

2. «سلام على أفقكِ الرّحب
يَسْبَحُ فيهِ الحمامْ»[1]
3. «سلام على الأيّام
إذْ أنتِ زهوه
ودُمتِ على الأيَّامِ
مُخضَرَّةً حُبًّا»[2]
4. «أيُّها الرّاحلُ في سلامٍ
قلبُكَ الجِنانُ في سلامِ»[3]

ألا تذكّرنا هذه الأسطر، أو تنزل بنا في آيات عديدة من القرآن الحكيم.. فقد وردت فيه بالدّعاء والخير وارتبطت بالجنّة...كقوله تعالى: ﴿**سلامٌ عَليْكُم بما صبرتُمْ فنعمَ عقبَى الدّار**﴾ (الرّعد/ 22). وقوله: ﴿**الذّينَ تَتوفَّاهُم الملائِكةُ طَيِّبينَ يقولُونَ سلامٌ عليْكُمْ ادْخُلُوا الجَنَّةَ بِمَا كُنْتُمْ تَعْمَلُونَ**﴾ (النّحل/ 32). ومثل ما ورد في آيات من سورتي مريم والصّافّات. كقوله تعالى: ﴿**وسلامٌ عليه يومَ وُلِدَ ويومَ يَموتُ ويومَ يُبْعَثُ حيًّا**﴾ (مريم/ 15) ﴿**سلام على إبراهيم**﴾(الصّفّات/ 109)، ﴿**سلَامٌ عَلى موسَى وَهَارون**﴾ (الصّافات/ 114)، ، ﴿**سلامٌ قولًا منْ رَبٍّ رحيمٍ**﴾ (يس/ 58)

(1) المصدر السّابق، ص: 130.
(2) المصدر السّابق، ص: 143.
(3) المصدر السّابق، ص: 97.

ي - «وأخي
قلبًا وروحًا
في هناءٍ أو عناءْ
لكَ دينٌ
لِيَ دينٌ
كلّنا حرٌّ يشاءْ» [1]

رغم بساطة استلهام القرآن في هذه التّركيبة، فإنّها تحطّ بنا في سورة الكافرون. ما يثبت استحواذ القرآن على اهتمام الشّاعر وشدّة تأثّره به، فهو يحضر بشكل متواصل وقويّ في أثناء كتابته الشّعريّة.

ثانيا: ماذا تَعني غلبة الجمل الفعليّة على الجمل الاسميّة، وغَلبة الفعل المضارع على الفعلين الماضي والأمر فيها؟؟ ماذا يعني كثرة استعمال اسم الفاعل (فاعل وما يشبهه أو يماثله)؟ ماذا يعني بداية بعض القصائد بصيغة الغائب وعلى وزن اسم الفاعل؟ النّموذج عن الفعل المضارع في قصيدة «**طواف**»[2]. قال الشّاعر:

«أسافِرُ
حامِلًا زَمَنِي
فَيَحْمِلُنِي

(1) المصدر السّابق، ص: 41، 42.
(2) الصدر السّابق، ص: 171 - 173.

إِلَى زمنِ
أَطُوفُ بِهِ
علَى مُدُنٍ
وَيَأْخُذُنِي
إِلَى مُدنِ
أضَاءَتْ
مَنْ جَنَى مُزْنِي
تُبَسْتنُ
في مباهِجِها
أزاهيرٌ
منَ الشّجَنِ
أُلَـمْلِـمُها
تُبَعْثِرُنِي
وَأَشْطُبُها
وتَكْتُبُنِي».

هل لهذا الاستعمال أو الأسلوب تفسير موضوعي أو فنّي؟ ما علاقته بالجانب الوجداني الشّعوري؟ هل جاء عفو الخاطر وبتلقائيّة؟ كيف أثّر إيجابًا أو سلبًا على العمليّة الشّعريّة؟؟ مهما تكن الإجابة، فهذه الصّياغة تُبرز مظهرًا من مظاهر الكتابة الشّعريّة عند سعيد الصّقلاوي، وهي في الوقت نفسه تكشف عن التّنوّع فيها؟ تقويم ذلك من شأن المتلقّي

المتخصّص.

ثالثًا: لم ينفصل الشّاعر سعيد الصّقلاوي عن الشّعر القديم ولم يتخلّ بشكل حادٍّ عنه في بناء القصيدة وفي العمليّة الشّعريّة، رغم أنّه ساير تطوّرات الكتابة في عصره، واستجاب لوتيرة التّجديد فيها. هل ينطبق عليه الحكم الذي أصدره عبد القادر القطّ عن الشّعر العربي المعاصر: «ويلاحظ الدّارس في هذا المجال أنّ الشّعر العربي – مهما يوغل في التّجديد – يظلّ مرتبطًا على نحو ما ببعض المظاهر الفنّيّة في تراث الشّعر العربي القديم. ومع أنّ الشّعر الوجداني في هذه المرحلة قد تحقّق له وضع عصريّ متميّز، فإنّ كثيرًا من سمات الشّعر القديم ظلّت تبدو فيه عند هذا الشّاعر أو ذاك، وفي قصيدة أو أخرى، بصورة ملموسة أو خفيّة في أحيان أخرى..»[1].

هذه بعض الملاحظات عن قصائد ديوان «ما تبقّى من صحف الوجد»، أردفنا بها ما قدّمنا من تحليلات لبعض النّماذج عن الكتابة الشّعريّة في الدّيوان، وسرد بعض الخصائص التي ميّزتها.. عسى أن نكون بذلك قد وفّينا بوعدنا الذي سجّلناه في المقدّمة، وهو تسليط كشّاف التّأمّل في هذه الأشعار، من دون أن ندّعي الإحاطة بكلّ ما حفل به الدّيوان، فضلًا عن تناوله بعمق؛ بالعرض المستفيض والتّحليل المعمّق والنّقد المركّز.

(1) الاتّجاه الوجداني في الشّعر العربي المعاصر، ص:، 435.

- **الخاتمة**

هده بعض النّتائج التي توصّلت إليها الدّراسة:

- توفّرت قصائد الدّيوان على كلّ العناصر التي يتكوّن منها بناء القصيدة أو العمليّة الشّعريّة، من مضمون ولغة وتصوير وموسيقى وصياغة تميّزت بخصائص لها علاقة بذاتيّة الشّاعر..
- جاءت لغة الدّيوان – في معظمها – وَفق ما تطلبه البلاغة، وهو مراعاة مقتضى الحال، ليفْقه المتلقّي المعنى المنشود، ثمّ يَعيه ويتجاوب معه. هذا مظهر من مظاهر القوّة في الدّيوان، ومَعْلم من معالم الشّعريّة فيه.
- غلب الحسّ الوجداني على قصائد الدّيوان، إذْ سلك الشّاعر في معظمها مسلك الوجدانيّين في العمليّة الشّعرية أو البناء الشّعري، من ذلك توظيف الطّبيعة في الكتابة، وطبعها بالذّاتيّة، أي إضفاء الصّبغة الشّخصيّة عليها، لتحمل الطّابعَ الشّخصي الأفكارُ التي تنتج عن عرضه وتحليله والرّسائل التي أطلقها أو أرسلها.
- تنوّع نظم الشّاعر وتفنّن في بناء القصيدة: لغة وصورة ورمزًا وموسيقى وأسلوبًا وصياغة.
- يمكن تصنيف صور أشعار الدّيوان في زمرة التّصوير اللّفظي، وهي التي تعتمد على اللّفظة في البناء.
- أغلب قصائد الدّيوان نُظِمَت على نسق شعر التّفعيلة، غير أنّ الشّاعر كان مشدودًا إلى بحور الشّعر العربي المعروفة، بدليل أنّ

المتلقّي يمكن له أنْ يكتب أو يحوّل كثيرًا من أسطر القصائد والمقطوعات إلى أشطر لأبيات، فيحصل على بحر أو مجزوء بحر، كما أنّ القافية لم تغب عن أغلب ما نظم الشّاعر.

- اجتهد الشّاعر في إيجاد الوَحدة المعنويّة والشّعوريّة والنّفسيّة في قصائده؛ فرغم وجود مجموعة من الأفكار والموضوعات في بعض القصائد، تبقى السّمة الغالبة فيها هي أنّ كلّ قصيدة كانت تنفرد بموضوع محدّد، وقد تتوارد على الشّاعر فيها أفكارٌ ومعانٍ عديدة مختلفة.. إلّا أنّها تخدم الموضوع الرّئيس في القصيدة.
- برز في بعض القصائد الحوار بشكل جيّد، وبعض ما كتب الشّاعر حمل طابع القصّ والحكاية.
- عرض الشّاعر بعض مشاعره وأفكاره عن طريق أسئلة، على طريقة الشّعراء الوجدانيّين.
- توفّر شعره على خصائص الشّعر الوجداني، ما يُبينُ عن سيره أو تدرّجه في مسار الشّعراء الوجدانيّين.
- جمع في بعض قصائده بين الفنّ والفكر أو الأدب والفكر. فكان يظهر مفكّرًا يقدّم أفكارًا ونظرات في الحياة، مع تسجيل مشاعر وعواطف وشجون، تنقُل ما بقي من الوجد في جنانه.
- اشتمل الدّيوان على جوانب عديدة من الحياة العمانيّة، الاجتماعيّة – بخاصّة – منها الحياة الأسريّة، قدّمها الشّاعر في لوحات فنيّة ولمحات فكريّة ونفحات عاطفيّة، بما تقبله الكتابة الشّعريّة والبناء الفنّي.

- معظم قصائد الدّيوان قصيرة، وبعض قطعه مكوّنة من بيتين فقط.. هل البوح بالوجد يقتضي هذا الشّكل في الكتابة؟ هل الميل إلى الإيجاز وعدم الإثقال على المتلقّي بكثرة القول هو السّبب؟ هل رَأَى الشّاعر أنّ أسلوب البطاقات والبرقيّات والتّرميز والتّلميح أصبح هو المفضّل في الزّمن السّريع في إحداثياته وأحداثه، وفي تعامله مع سيرورة الحياة الجديدة.. إذ أنّ هذا يتطلّب الاختصار في الخطاب؟
- يكثر الشّاعر الابتداء في الكتابة بصفةٍ، على شكل اسم فاعل، من دون ذكر صاحب الفعل.. في هذا نَفَسٌ وجداني، وفيه لفت للنّظر وجذب للنّفس.
- زخر الدّيوان بالإيقاع في كثير من أشعاره، على طريقة الشّعراء المحدثين أو الشّعر الحديث أو الشّعراء الوجدانيّن. ربّما يفسّر هذا تنويعَ الشّاعر في نسَق كتابته الشّعريّة من حيث الوزن، وجمعه بين أنماط الشّعر العمودي وشعر التّفعيلة، وتصرّفه أحيانًا في التّفعيلات المعروفة في النّظام الخليلي؛ زيادة ونقصانًا وغير ذلك من أنواع التّصرّف فيها.
- تميّزت أشعار الصّقلاوي في الدّيوان بالرّوح الإسلاميّة في كلّ ما عالج من مسائل، وعرض من قضايا، وما قدّم من انطباعات.
- ما يلفت النّظر بشكل كبير هو معجمه الشّعري، لذا فهو في حاجة إلى دراسة وتحليل وتقويم.
- في النّهاية نقول: الكتابة الشّعرية الوجدانية في ديوان «ما تبقّى من صحف الوجد» في حاجة إلى تقويم.

- **المصادر والمراجع**

1. إسماعيل، عزّالدّين (دكتور):
أ- التّفسير النّفسي للأدب، ط4، دار العودة، بيروت، 1981م.
ب- الشّعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنّيّة والمعنويّة، ط3، بيروت، 1981م.
2. البريدي، هلال بن محمود بن عامر (دكتور)، الشّعريّة العربيّة وتجلّياتها في الحركة الشّعريّة العمانيّة المعاصرة، ط1، الجمعيّة العمانيّة للكتّاب والأدباء، مسقط، سلطنة عمان، 2019م.
3. السّالمي، نور الدّين االعماني (شيخ)، المنهل الصّافي على فاتح العروض والقوافي، وزارة التّراث القومي والثّقافة، سلطنة عمان، 1402هـ/ 1982م.
4. سعدي، انشراح، مرايا المعنى.. من العتبات النّصيّة إلى التّعدّد اللّغوي (دراسة في شعر سعيد الصّقلاوي)، ط1، الآن ناشرون وموزّعون، عَمّان، الأردن.
5. صالح، بشرى موسى، الصّورة الشّعريّة في النّقد العربي الحديث، ط1، المركز الثّقافي العربي، بيروت، 1994م.
6. الصّقلاوي، سعيد بن محمد:
أ- نشيد الماء (ديوان)، مطابع النّهضة، مسقط، سلطنة عُمان، 2004م.
ب- وصايا قيد الأرض (ديوان)، ط1، المركز الدّولي للخدمات

الثّقافيّة، بيروت، لبنان، 1436هـ/ 2015م.

ج- ما تبقّى من صحف الوجد، ط1، ا المركز الدّولي للخدمات الثّقافيّة، بيروت، لبنان، 2020م.

7. عبد الله، - محمد حسن (دكتور)، الصّورة والبناء الشّعري، دار المعارف بمصر، القاهرة، 1981م.

8. القزويني الخطيب، جلال الدّين، التّلخيص في علوم البلاغة، دار الكتاب العربي، بيروت، (د.ت).

9. القُطّ، عبد القادر (دكتور)، الاتّجاه الوجداني في الشّعر العربي المعاصر، دار النّهضة العربيّة للطّباعة والنّشر، بيروت، 1978م.

10. ناصر بوحجام، محمد بن قاسم (دكتور)، ، أثر القرآن في الشّعر الجزائري الحديث (1925 - 1976م)، ، ج2، ط1، المطبعة العربيّة، غرداية، الجزائر، 1992م.

11. الورقي، السّعيد الورقي (دكتور)، في الأدب والنّقد الأدبي، دار المعرفة الجامعيّة، الإسكندريّة، سنة 1989م.

الجزائر

الاثنين: 20 من جمادى الأولى 1442هـ

04 من يناير 2021م

ملاحظات حول كتاب «اللّوّاح الخروصي: سالم بن غسّان حياته وشعره.. دراسة موضوعيّة وفنيّة» لراشد بن حمد الحسيني[1]

• مقدّمة

الأدب العُماني بعامّة والشّعر منه بخاصّة في حاجة إلى إبراز وتعريف ودراسة معمّقة؛ لأنّه غير معروف كثيرًا في السّاحة الأدبيّة والنّقديّة، رغْم ما يتمتّع به من عناصر ومميّزات تؤهّله وتمكّنه أنْ يتبوّأ مقعده ومكانته المعتبرة بين آداب الأقطار العربيّة، بمختلف عصوره ومراحله..

ولكن – للأسف – إنّ هذا الأدب أُهمِل ورُكِن في زاوية التّهميش من أبنائه زمانًا أوّلًا، ومن الدّارسين المشتغلين بالدّراسات الأدبيّة والنّقديّة ثانيًا؛ لأسباب تبقى مجهولة.

الأعمال التي ظهرت حوله: توثيقًا للنّصوص وتحقيقًا للدّواوين، وتقديمًا لطبيعة هذا الأدب، وتعريفًا بأصحابه، وإبرازًا لخصائصه، وتحليلًا لمضامينه، وعرضًا لقيمه الموضوعيّة والفنيّة، ونقدًا لها... الكثير من ذلك في حاجة إلى إعادة نظر، ودراسة أكثر شُموليّة لتقديم

(1) شاركتُ بهذا البحث في ندوة الأدب العُماني الأولى التي أقيمت في جامعة السّلطان قابوس، مسقط، سلطنة عُمان، 26 - 29 فبراير (شباط) 2000م. ونُشر في مجلّة الحياة (معهد الحياة)، القرارة (الجزائر)، العدد الخامس، رمضان 1422هـ/ ديسمبر (كانون الأول)2001م، ص: 192 - 226.

الوجه الحقيقي لهذا الأدب.

لقد سررنا كثيرًا بتوجّه الشّباب العُماني ـ بخاصّة ـ إلى الاهتمام بهذا الأدب: بجَمعه وتوثيقه ودراسته ونَقده. وقد توّج هذا التّوجّه بنفض الغبار عن الكثير منه، وإخراجه من الخزائن والرّفوف التي ظلّ محبوسًا فيها، مضنونًا به على الرّاغبين في قراءته وخدمته. كما تُسجَّل لهؤلاء المشاركة الجادّة في جمع المتناثر من هذا الأدب هنا وهناك. فهذا عمل كبير ومجهود مشكور يُحسَب لهؤلاء الشّباب.

إلّا أنّ الكثير من هذه الأعمال والدّراسات في حاجة إلى نقد وتوجيه وتقويم، وخاصّة أنّها أثارت مجموعة من الملاحظات وأبرزت عددًا من الإشكالات؛ أغلبها يتعلّق بالمنهج وطريقة التّناول.

لقد كان لنا شرف الحصول على نسخة من كتاب: «اللّواح الخروصي سالم بن غسّان: حياته وشعره دراسة موضوعيّة وفنيّة» للأستاذ الفاضل راشد بن حمد الحسيني، هديّة من المؤلّف، جزاه الله خيرًا. وكان قد اشترط عليّ نقده وتقديم ملاحظات عليه.

بعد قراءة الكتاب مرّتين، عنّت لنا ملاحظات، رغبنا في الإدلاء بها؛ مشاركة منّا في «ندوة الأدب العُماني الأولى» وإسهامًا في التّعريف بهذا الأدب بعامّة، والشّعر منه بخاصّة؛ مشاركة في الدّراسات التي قدّمت حوله، إذ إنّه ما تزال هذه الأعمال المقدّمة في مراحلها الأولى. وما شجّعنا أكثر في الإقدام على هذا العمل، هو إغفال كثير من الدّارسين الذين كتبوا بحوثًا عن الشّعر العُماني – وهم يركّزون على دورهم التّأسيسي لدراسة

الأدب العُماني – هذا الشّاعر الكبير؛ رغم مكانته الأدبيّة ودوره في مسيرة الأدب العماني، فإنّه كان مُغْفلًا في كثير من الدّراسات. أشير هنا بخاصّة إلى الدّكتور عليّ عبد الخالق عليّ وكتابه «الشّعر العُماني: مقوّماته واتّجاهاته وخصائصه الفنيّة»، وإلى الدّكتور أحمد درويش وكتابه «تطوّر الأدب في عُمان»، رغم أنّه ظهر في طبعة ثانية مزيدة ومنقّحة سنة 1998م؛ إذْ لا يَرِدُ اسم اللّوّاح الخروصي في هذين الكتابين إطلاقًا، وهما يُعدّان مرجعين أساسين لكثير من الشّباب العماني في دراسة الأدب العماني.

تناولنا في هذه القراءة العناصر الآتية:

- إيجابيّات دراسة الأستاذ راشد.
- ملاحظات عامّة.
- المعجم الشّعري عند اللّوّاح الخروصي.
- التّصوير عنده.
- الموسيقى.
- الرّثاء.
- أسئلة بحاجة إلى إجابات.
- موضوعات مقترحة للدّراسة.

• إيجابيّات الدّراسة

- كشفت دراسة الأستاذ راشد الحسيني عن القيمة التّاريخيّة لشعر اللّوّاح الخروصي؛ فكم من الأحداث والمواقف والمشاهد

والمناظر والمواقع والشّخصيّات والمَعالم والمراكز والمحطّات وغير ذلك... ذكرها الشّاعر في شعره، وسجّلها وثبّتها ليقرأها ويطّلع عليها من يطالع شعره من الأجيال المتلاحقة.

- في كثير من هذه التّسجيلات والإثباتات تعويض وملء الفراغ والثّغرات التي عُرِفت في التّاريخ العُماني بسبب الإهمال أو قصد التّغييب والإبعاد. هذه إحدى إيجابيّات الشّعر العُماني بعامّة؛ وهي تسجيل التّاريخ بعناية، مقابل تقصير التّاريخ نفسه في القيام بهذه المهمّة وكتابة ذاته. وقد وُفِّق الباحث راشد الحسيني – كثيرًا – في استثمار النّصوص الشّعريّة للكشف عن هذا التّاريخ؛ سواء ما تعلّق منه بالحياة الخاصّة بالشّاعر، أم ما يهمّ الحياة العامّة التي ترعرع فيها الشّاعر ونشأ وتقلّب وغير ذلك؛ لذا كان شعر اللّوّاح – كما قدّمه الباحث راشد – من الوثائق المهمّة التي قدّمت جزءًا من التّاريخ العماني.
- أبرزَ الباحث غزارة نتاج الشّاعر الشّعري وتنوّعه، وأبانَ عن براعته في النّظم، كما حاول الكشف عن مكانة الشّاعر في المسيرة الشّعريّة العُمانيّة.
- الحديث عن حياة اللّوّاح وسيرته: نَسَبِه، نشأته، تعلّمه، تكوّنه، ظروف معاشه، تطوّر مراحل حياته... كان جيّدًا [1]. وقد اعتمد الباحث في ذلك على وثائق ومصادر، ولجأ فيه إلى استنتاجات

(1) هناك بعض الملاحظات البسيطة نذكرها في مكانها من البحث.

وتأويلات وتفسيرات منطقيّة، واستند في كثير من ذلك على ما كتبه الشّاعر نفسه شعرًا.

- مصادر الباحث ومراجعه في الدّراسة كانت متعدّدة ومتنوّعة. وقد بذل جهدًا مشكورًا في جمع المادّة العلميّة. لذا نقول: إنّ دراسة راشد الحسيني قدّمت صورة مقبولة - إلى حدّ كبير- عن شخصية اللّوّاح.
- تعليق الباحث على عمل الأستاذ محمد علي الصّليبي محقِّقِ ديوان اللّوّاح، يدلّ على الحسّ النّقدي الذي يتمتّع به، ويبرز الجهد الكبير الذي بذله في سبيل إظهار حقيقة شخصيّة اللّوّاح. فقد نبّه إلى سقوط قصائد من الدّيوان المُحَقَّق، هي أصلًا موجودة في الدّيوان المخطوط. وقد دلّل الباحث على أنّ هذه القصائد السّاقطة من الدّيوان هي للّوّاح الخروصي[1].

قال الباحث: «... فعلى هذا قد سقط من الدّيوان المطبوع قصائد المدح، والباب الثّالث في مراعاة الإخاء والمكاتبات. وهذا الباب مُثبت في النّسخة المخطوطة الثّانية. ولعلّ المحقّق رأى أنّ إخراج تلك القصائد في المكاتبات ومراعاة الإخاء ودمجها في قصائد النّسخة الأولى يتطلّب منه جهدًا مضنيًا، وربّما يتعذّر عليه إخراجها؛ لعدم وجود نسخة أخرى، يستعين بها في بيان ما غَمُض عليه في تلك القصائد، من عدم وضوح الخطّ، وسَقْطٍ في الكلمات، واختلال في الأوزان، وغموض في الألفاظ، لا

(1) يُنظر كتابه «اللّوّاح الخروصي سالم بن غسّان: حياته وشعره، دراسة موضوعيّة وفنية «ط 1، مطابع النّهضة، مسقط سلطنة عُمان، سنة 1417 هـ/ 1996م. ص: 59 - 63.

يستبينها حتىّ المتخصّص إلّا بالاستعانة بالمعاجم» [1].

تنبيه الباحث إلى هذه النّقطة مهمّ. إلّا أنّ تأويله إسقاطَ المحقّق تلك القصائد بحاجة إلى مناقشة. فالمحقّق نفسه قد اعترف بأنّه أقدم على عمل كبير وصعب، محفوف بالمخاطر والزّلّات. وقد بذل جهودًا مضنية في البحث عن نُسْختَي الدّيوان، وفي الوقوف على قصائد الشّاعر [2] ورجا الدّارسين والباحثين مواصلة العمل والبحث لإخراج الدّيوان إخراجًا علميًّا، قال المحقّق: «... فإنّني أصدرها كلمة عن قلب صادق، أدعو فيها بإلحاح فتح الباب على مصراعيه لعلمائنا وأدبائنا ـ وأنا لا أشكّ قيد أنملة ـ في أنّ دعوتي هذه ستجد منهم قلوبًا واعية وآذانًا صاغيّة، وهِمَمًا عالية، مع إدراكهم وإيّاي أنّ اقتحام ميدان التّحقيق في مثل هذه الأحوال يحتاج إلى الهمّة والشّجاعة والذّوبان في عشق المادة، ممّا يدفع إلى الجرأة؛ لعلمنا جميعًا علم اليقين أنّه لا بدّ من أنْ يكون هذا العمل عرضة لأقلام النّقاد المنصفين وغير المنصفين، وأنّه إذا كنّا قد بدأنا في إبراز هذا العمل إلى حيّز الحياة فلتكن خطوتنا هذه بداية الألف خطوة إلى إبرازه بالشّكل الأفضل واللاّئق... مع إقراري بأنّ كلّ ما عملته هنا هو فزعي إلى ما وقع تحت يديّ من مراجع، ملتمسًا منها ما يُدنيني من غايتي لإدراك ما ضمّنه أبواب الدّيوان وفصوله من قصائد وخرائد...»[3].

(1) المرجع السّابق، ص: 58.

(2) ينظر ديوان اللّوّاح، ج 1، ط 1، تحقيق محمد علي الصّليبي، وزارة التّراث القومي والثّقافة، سلطنة عُمان سنة 1409 هـ/ 1989م، ص: 36، 37.

(3) المصدر السّابق، ص: 33 – 35.

كان على الباحث أنْ يتأنّى في إصدار حكمه على عمل المحقّق في هذه النّقطة؛ ويقدّر الظّروف التي كان يعمل فيها.

كانت للباحث مع المحقّق وقفة جديرة بالتأمّل، عُنِيت بتقديم ملاحظات منهجيّة، حول تحقيق الدّيوان تمثّلت في التّصحيف والتّحريف اللّذين لحقا الدّيوان المحقَّق، لم ينتبه إليهما الأستاذ محمد عليّ الصّليبي. وقد مثّل للأخطاء المنهجيّة التي وقع فيها المحقِّق بأمثلة. هذه الأخطاء هي:

1. تصحيف نصوص الدّيوان وتحريفها.
2. الاعتماد في التّحقيق كان على نسخة واحدة، وليس على نسختين، وذلك في معظم قصائد الدّيوان.
3. ورود أبيات كثيرة ـ في الدّيوان المحقَّق ـ مختلّة الأوزان.
4. الألفاظ المفسَّرة ـ في الغالب ـ لا تتّفق ومعاني الأبيات.
5. عدم توثيق تعليقات المحقِّق عند شرحه المفردات، وعند إيراده بعض الأبيات؛ مقارنًا بينها وبين أبيات اللّوّاح [1].

هذه الملاحظات تلحّ على ضرورة إعادة تحقيق الدّيوان تحقيقًا علميًّا، تنكشف من خلاله حقيقة شاعريّة اللّوّاح. وهو ما رجاه الأستاذ راشد الحسيني نفسه: «وأطمع أنْ يتهيّأ لي وقت لاحق - إنْ شاء الله - فأتمكّن من نشر هذه القصائد غير المنشورة التي يزيد عدد صفحاتها على مئة وسبعين صفحة»[2].

(1) يُنظر كتاب: اللّوّاح الخروصي، ص: 65 - 75.

(2) المرجع السّابق، ص: 63.

حسب علمي، فإنّ الأستاذ راشد شرع في تحقيق الدّيوان من جديد، وبذلك يستجيب لنداء الأستاذ محمد عليّ الصليبي: «... أكاد أكون مطمئنًّا إلى أنّ هذا الدّيوان بعد نشره وإصداره عن وزارة التّراث القومي والثّقافة سيكون بمثابة الحافز المُحرِّض والمنطلَق للغيورين من الدّارسين والباحثين؛ ليكملوا ما بدأناه، وليرأبوا صدعه في تسديد نقصه، وتصويب فلتات ما بَدَا خطؤُه...» [1] إذن توجد أخطاء ارتُكِبت في تحقيق الدّيوان لا بدّ من إصلاحها. لأنّه أُخرِج وطُبِع ولم يحُقَّق بعدُ كما قال الأستاذ راشد [2].

ملاحظات الباحث على تحقيق الدّيوان تكشف عن الوجه الشّاحب الذي ظهرت به كثير من الأعمال التي تناولت الأدب العُماني، وبخاصّة منها الدّواوين الشّعريّة.

• ملاحظات عامّة

سجّلنا ملاحظات كثيرة على دراسة الأستاذ راشد، نجملها في الآتي:

- التّرابط بين أجزاء بعض المباحث غير موجود أحيانًا.
- بعض العناوين الجزئيّة غير متطابقة مع عنوان الفصل العام.
- توزيع العناوين أو العناصر أو الموضوعات غير خاضع لمنهج معينّ مضبوط، ولا لخطّة محكمة.

(1) ديوان اللّوّاح، ج 1، ص: 41.

(2) اللّوّاح الخروصي، ص: 74.

نفصّل القول في بعض هذه الملاحظات:

1. أعطى الباحث الفصل الثّاني عنوان: «شعره»، وكان من مشمولاته «الاتّجاه التّقليدي»، أورد فيه مجموعة من الأغراض الشّعريّة. أمّا الفصل الثّالث فعَنْوَنه بـ«الاتّجاه الاجتماعي»، وضِمْن هذا العنوان أدرج «الاتّجاه الدّيني».

من النّاحية المنهجيّة نسجّل خلطًا كبيرًا وخطًا في رسم الخطّة وترتيب الموضوعات. كما يبدو أنّ مفهوم الاتّجاه غير واضح وغير دقيق عند الباحث. إذ كيف يمكن الجمع بين مدلول الاتّجاه تقليدًا ومدلوله اجتماعيًّا؟ فالأوّل يُعنىَ بالشّكل والثّاني يُعنىَ بالمضمون أو المحتوى. زيادة على إدراج الاتّجاه الدّيني تحت الاتّجاه الاجتماعي. إنّ هذا الاستعمال في حاجة إلى إعادة نظر ومناقشة.

2. قال الباحث: «أمّا الأمور التي ناقشها أبوحمزة في شعره فهي أمور اجتماعيّة. منها الجدب والجفاف اللّذان حدثا في بعض مدن عُمان وقراها، وطُلِب منه أن يستسقي لها. ومنها بعض الوقائع والفتن التي حدثت أو كادت أن تحدث، فأسقط عليها شعره» [1]. لم ألمس هذه المعالجة والمناقشة؛ بقدر ما قرأت سردًا لحالات اجتماعيّة سردًا ظاهريًّا عامًّا من الشّاعر، وذكرًا وعرْضًا مملًّا من الباحث.

(1) المرجع السّابق ص: 129.

كان الأجدر أن يتناول الأستاذ راشد تأثير هذه الأمور في المجتمع من الجانب الاجتماعي؛ ليكون هناك مبرِّرٌ للعنوان [1]. مثلما فعل الأستاذ سعيد الصّقلاوي حين قال: «تفاعل الشّاعر (أي اللّوّاح) مع قضايا قومه الخاصّة والعامّة من خلال إصراره على المشاركة المستمرّة في كلّ مناسبة اجتماعيّة تسنح له الظّروف بالمشاركة فيها، فهو لم يتخلَّ عن الواجب الوطني اجتماعيًّا وقوميًّا، وإنّما كان ينصهر في ذاته إيمانٌ عميقٌ بضرورة التّفاعل مع المعطيات والمستجدّات في مجتمعه، فلا نراه إلّا وشُخِّص في المناسبات السّعيدة والحزينة، بالرّغم من أنّ فترة عصره كانت تَضجّ بالمناسبات غير السّعيدة، وكانت تحشد في رحم الأيّام كثيرًا من الهموم الحبلى بالمصائب والأحزان. وما انتشار قصائد الرّثاء والتّعازي والتّأبين التي تقاسمت شعره مع الشّعر الدّيني إلّا دليل قويّ على ما كان يئنّ به المجتمع»[2]. كما كتب تعليقًا على قصيدة خاطب بها أهل نزوى آمرًا ناهيًا محذِّرًا. مثلما سجّل حضور المرأة في شعره[3].. هذه القضايا هي من صميم التّفكير الاجتماعي.

(1) مع عدم موافقتنا على إطلاق مصطلح الاتجّاه على ما تناوله؛ لأنّه أعمق دلالة ممّا كتبه اللّوّاح شعرًا.

(2) سعيد بن محمد الصّقلاوي، «الجانب السّياسي والثّقافي في عصر اللّوّاح الخروصي»، فعاليّات ومناشط حصاد أنشطة المتدى الأدبي لعام 1990 م، وزارة التّراث القومي والثّقافة، سلطنة عُمان. إصدار يونيو 1991 م، ص: 244، 245.

(3) يُنظر المرجع السّابق، ص: 243-247.

3. إطلاق مصطلح «الاتّجاه الدّيني» في شعر اللّواح خطأ:

أ- لأنّ الاتّجاه يحمل دلالة أكبر ممّا وضعه الباحث فيه، كما ذكرنا سابقًا.

ب- إنّ استعمال مصطلح «الشّعر الدّيني» يحمل مغالطة أو عدم الدّقة، إذ إنّ هذا يوحي بأنّ هناك شعرًا غير ديني عند اللّوّاح. فهذا شيء غير دقيق، وهو الذي عُرف عنه التّديّن، والصدور عن روح إسلاميّة في شعره.

ج- لم يتناول الباحث تحت هذا العنوان سوى «المديح الدّيني» وكان الأولى أنْ يسميه بالاسم الأخير. وكان قد أقحم فيه عنصرين: شهر رمضان والمذهب الإباضي في شعر اللّوّاح.

د- في ديوان اللّوّاح مقطوعات كثيرة تناولت جانب الفقه بخاصّة. لماذا لم يدرجها الباحث ضمن الشّعر الدّيني (إذا سلّمنا بهذا المصطلح)؟ أم أنّه كان يقصد بالاتّجاه الدّيني الحسّ الدّيني فأخطأ التّعبير؟

4. ذكر الباحث ـ في المقدّمة ـ أنّه سيتناول بالحديث الاتّجاهات التّقليديّة وغير التّقليديّة [1]. فهل يمكن أنْ نجد للّوّاح كتابة غير تقليديّة؟ فهو تقليدي في أغراضه ونظْمه وبناء القصيدة ولغته وأسلوبه ... وقد صرّح الباحث نفسه بذلك وقال: «وقد تبيّن أنّ

(1) اللّوّاح الخروصي، ص: 2

ابن اللّوّاح كان مقلّدًا أو محتذيًا طريق الشّعراء القدامى في معجمه الشّعري»[1]، كما أنّه لم يُشر إلى أيّ جانب كان فيه اللّوّاح مجدّدًا. ممّا يدلّ على أنّ هذا الكلام غير صحيح؛ لأنّ التّجديد بعيد عن شعر اللّوّاح.

5. في الفصل الرّابع المخصّص للخصائص الفنيّة خطأ منهجي. إذْ كيف يمكن إدراج رسالة الشّاعر إلى أهل المغرب في هذا الفصل. و لم يزد الباحث على إثبات القصيدة في نهاية الفصل من دون أيّ تعليق، بينما مكانها قسم الملاحق.

6. تناول الباحث – في مبحث اللّغة والأسلوب – العناصر الآتية أيضًا: القوافي، الموسيقى، ظاهرة التّكرار بأنماطها المختلفة، الاقتباس، التّضمين، لغة البراغيث، أحكام الفعل المضارع، مدّ المقصور، قصر الممدود، التّصغير، الإيطاء، الإقواء، السّناد، ردّ الأعجاز على الصّدور، الجِناس، الطّباق، التّصريع، التّقسيم...

هل هذه العناصر المختلفة في انتمائها لفنون مختلفة في اللّغة؟ هل هي من مشمولات اللّغة الشّعريّة والمعجم الشّعري أم اللّغة والأسلوب؟ حتىّ ولو تناولها الباحث ضمن عنوان: المآخذ اللّغويّة والضّرورات الشّعرّية؟ [2]. سبب هذا الخلط والخطأ هو غياب المنهج وضبط المصطلحات.

(1) المرجع السّابق، ص: 253.

(2) كثير ممّا أخذه الباحث على الشّاعر بحاجة إلى مناقشة.

7. يـنقص الدّراسـةَ التّحليـلُ والمناقشـة، واسـتثمار النّصـوص والمقارنة والاستنتاج، بل يَغلب عليها حشد النّصوص وحشوها بـالمقولات، والاعتمـاد علـى الآخـر، وأحيانـا تجـرُّ الباحـثَ الأشجانُ إلى الاستطراد والتّكرار وإعادة نصوص نفسها في أثناء دراسة الموضوعات المختلفة التي تناولها[1].
8. لـيس في الدّراسـة مـنهج واضـح ولا خطّـة واضـحة، يمكـن الاطمئنان إليهما أو الاستئناس بهما؛ لمسايرة الباحث في عرض شعر اللّوّاح وتحليله. كان بدل ذلك تداخل بين الفصول، وخلط في تناول الموضوعات، وتشويش في العرض، وتكرار في الأفكار. يظهـر ذلـك جليًّا في مباحـث الإخوانيـات والوصـف، والقضـايا الاجتماعيّة والنّصائح والحكم والمواعظ...

كما أشار الباحث إلى أنّه استفاد من ثلاثة مناهج في دراسته: المنهج التّاريخي والمنهج التّحليلي والمنهج الاستقرائي. لكنّنا بعد قراءة الكتاب لـم نلمـس لهـذه المنـاهج كبيـر أثـر في الدّراسـة، فلـم نجـد فيهـا عـرض النّصـوص عرضًـا يعتمـد على التّسلسـل التّاريخي لكتابتهـا؛ حتّى يمكـن رصـد التّطـوّر في شـعر اللّـوّاح، إلّا مـا كـان مـن ربـط النّصـوص أحيانًـا بالمناسبات التي قيلت فيها، ولم نقف على شيءٍ ممّا يشمله هذا المنهج.. ولم نجد أثرًا للمنهج التّحليلي الـذي يُعنى بتحليـل النّصـوص ونقـدها، وبيان ما فيها من معانٍ وقيم جماليّة إلّا قليلًا، كمـا أنّ المـنهج الاسـتقرائي

(1) يُنظر مثلًا كتابه: اللّوّاح الخروصي، ص: 46، 255، ثمّ 35، 140..

غير واضح المعالم في تعريف الباحث، وغير بارز الأثر في الدّراسة. وفي تقديري أنّ مفهوم المنهج - أصلًا - في نظر الباحث في حاجة إلى مناقشة.

9. تناول الحياة السّياسيّة والاجتماعيّة والعلميّة كان مقتضَبًا، لا يساعد على معرفة الظّروف التي عاش فيها اللّوّاح، ولا يُعين على فهم بعض الظّواهر التي برزت في شعره، والتي ميّزت مسيرته الشّعريّة. أي أنّ الباحث لم يركّز على ما كان له تأثير في شعره. بل إنّ ما كتبه عن الحياة العلميّة يُعدّ في أغلبه حشوًا، لا يخدم البحث إلّا قليلًا. كانت كتابته عن الحياة الاجتماعيّة عامّة: عن عُمان بصفة عامّة، من دون التّركيز على عصر اللّوّاح، وما له صلة به، وما له علاقة وتأثير في شعره. كتب عن سكّان عُمان وطعامهم، وعن قراها ومدنها كنزوى وصَحار وبَهلاء، وصور وقلْهات وغيرها! وعن اشتهار عُمان ببعض الفنون والصّناعات... وفي الحياة العلميّة كانت كتابته عن بعض العلماء الذين عاصروا اللّوّاح، وبعض الملوك الذين كانوا يشجّعون العلم والعلماء. وقد عرض نماذج من شعر بعض الشّعراء.

كنّا ننتظر في نهاية البحث أنْ يَذكر لنا علاقة كلّ ما سرده باللّوّاح. لكنّه لم يفعل. فهذا خطأ منهجيٌّ كبير. بينما لو أخذنا بعض الدّراسات التي تناولت هذا الجانب لوجدناها ربطت بين ما ذكرته في هذا الموضوع وحياة اللّوّاح. قال الشّيخ مهنّا بن خلفان الخروصيّ، وهو يتحدّث عن علماء عصر اللّوّاح: «وإنّ المطّلع على هذه المراسلات يخرج بفكرة أنّ اللّوّاح لم يكن شاعرًا فقط، بل كان شاعرًا ولغويًّا وفقيهًا وعارفًا، وتتجلّى

لنا مشاعره عن حماسته في عذوبة ألفاظه الرّائعة البليغة، التي هي كُنه غاية هذه الشّخصيّة البارعة..»[1].

كما استثمر المهندس الصّقلاوي حديثه عن الحياة السّياسيّة والثّقافيّة في عصر اللّوّاح، وربطه بشخصيّة الشّاعر، وبمدى تأثير هذه الحياة فيه وفي شعره. قال: «إنّ الذي شدّنا إلى السّفر في هذه المحطّات السّياسيّة هو الرّغبة في التّعرّف على مدى التّأثير الذي طبعته تلك الأوضاع في عُمان على نحو أخَصّ، وفي منطقة الخليج على الشّاعر اللّوّاح...»[2].

وقال: «... فإنّ الاعتقاد يحدونا إلى أنّ الشّاعر اللّوّاح بما امتلك من قدرة على الجهر بالحقّ والشّجاعة في القول، والتصاق بمجتمعه، لا بدّ من أنْ تكون له بعض القصائد التي تحمل إشارات عن الأوضاع السّياسيّة وآثارها في عُمان؛ ذلك لأنَّ واجبه الدّيني أوّلًا والوطني ثانيًا، يحثّانه على محاولة الإصلاح والدّعوة إلى الهدى والرّشاد، وفي سبيله إلى ذلك لا بدّ من أنْ يواجه ما يراه معوجًّا، غير مستقيم في طريق الهداية والفوز، وهذا يسوقنا إلى الاعتقاد بأنّه لم يصل إلينا شعر اللّوّاح كاملًا في جزأي الدّيوان؛ حسبَما أخرجته وزارة التّراث...» [3]. بينما غاب هذا الرّبط وهذا التّحليل وهذه المناقشة في دراسة الأستاذ راشد. هذا الخلل من بين الأخطاء المنهجيّة التي وقع فيها الباحث.

(1) مناشط المنتدى الأدبي، إصدار 1991 م، ص: 216.

(2) المرجع السّابق، ص: 233.

(3) المرجع نفسه.

- **المعجم الشّعري**

الأدب فنّ يعتمد أساسًا على طريقة استخدام الألفاظ وتركيب تلك الألفاظ؛ للتّعبير عن الأفكار والإفصاح عن المشاعر ونقل التّجارب. إنّ لكلّ أديب طريقته في نحت معانيه وصوغ أفكاره. تلك الطّريقة تسمّى الأسلوب. فاللّغة مادة الأدب. لذا فإنّ الأديب يجتهد في استغلال ما في الألفاظ من قوّة تعبيريّة وطاقة تصويريّة؛ للإفصاح عن مكنونه من المشاعر، والإبانة عن مخزونه من الأفكار، «والتّجربة الأدبيّة في حقيقتها تجربة ألفاظ، مستخدمة استخداما فنيّا، أي أنّنا يمكننا القول: إنّ الأدب هو الاستخدام الفنّي للطّاقات الحسيّة والعقليّة والنّفسيّة والصّوتيّة للألفاظ» [1].

كما أنّ اللّغة أداة مهمّة للتّوصيل، ونقل الأفكار والعواطف، ووعاء لحفظ التّجارب والذّكريات، كما أنّها وسيلة راقية لربط الصّلات بين البشر، لهذا فهي تؤدّي وظيفة اجتماعيّة أساسيّة في حياة النّاس، تقرّب بينهم بما تقوم به من دور كبير في الكشف عن العالم الدّاخلي لكلّ فرد، والإبانة عن مشاكل المجتمع وهمومه وعرض قضاياه ...[2].

«إن أوّل ما يميّز الأديب عن سائر النّاس قدرتُه على أن يستخرج من

(1) الدّكتور السّعيد الورقي، في الأدب والنّقد الأدبي، دار المعرفة الجامعيّة، الإسكندريّة، سنة 1989م، ص: 46.

(2) محمد ناصر بوحجام، أثر القرآن في الشّعر الجزائري الحديث، ج 1، ط 1، المطبعة العربيّة، غرداية، الجزائر، سنة 1992م، ص: 127.

اللّفظة المعيّنة عددًا من المعاني يعجز عن استخراجه سائر النّاس. فالألفاظ تتفجّر في نفسه كأنّها القنبلة المشحونة، فتخرج كلّ ما تحتويه في جوفها من صور ومشاعر وتجارب» [1].

إذا عرضنا ما كتبه الأستاذ راشد الحُسيني عن المعجم الشّعري أو اللّغة عند اللّوّاح على ضوء ما قدّمناه، وبالاستناد إلى ما يجب كتابته في الموضوع، وبالنّظر إلى ما يحمله شعره من قيمة في هذا المجال، فإنّنا نسجّل ما يأتي:

أ- إنّ الباحث بيّن بطريق غير مباشرة أنّ قاموس اللّوّاح اللّغوي واسع وغنيّ. وبالأحرى يدلّ أنّه يملك ناصيّة اللّغة. لكنّه لم يتمكّن من إبراز ذلك بالاستقراء والتّحليل والمناقشة والوقوف عند دلالات الكلمات في سياق التّراكيب لقصر البحث في الموضوع.

ب- عرض الباحث وتناوله لهذا الجانب في شعر اللّوّاح، اتّسم بالسّطحيّة والبساطة، والحوم حول لغة الشّاعر من دون الدخول فيها. كما اتّسمت أحكامه عن القاموس الشّعري بالتّعميم، والبعد عن الدّقة أحيانًا.

ج- يخلط أحيانًا بين اللّغة والأسلوب في الدّراسة والتّناول - رغم كون الأسلوب طريقة استعمال الكلمات - فنحن لا نحسّ أنّ

(1) في الأدب والنّقد الأدبي، ص: 53.

هناك تحديدًا دقيقًا لكلٍّ منهما.

لنتأمل العبارات الآتية: «أمّا أسلوبه في الرّثاء فقد اتّسم بصدق العاطفة ومرارة الفجيعة»[1]. «ومن أمثلة صدق العاطفة وعمق التّجربة وجزالة الألفاظ في رثائه للعلماء...»[2]. في هذا التّناول خلط كبير بين المصطلحات، وتداخل بين الشّكل والمحتوى.

قال أيضًا: «أمّا أسلوب أبي حمزة في شعره فقد اتّسم بالوضوح والإبانة، وابتعد عن التّكلّف والتّعقيد، واتّسم بالبساطة والعذوبة آنًا، والبداوة والجزالة آنًا آخر...»[3].

1. إنّ المصطلحات التي ذكرها في النصّ غير واضحة الدّلالة في السّياق الذي أوردها فيه، يبدو أنّها لا تعني شيئًا بالنّسبة للقارئ؛ لأنّها لا تقدّم مفهوما حقيقيًّا لما هو عليه شعر اللّوّاح بسبب عدم دقّتها.
2. يبدو أنّ الباحث كان يقصد الحديث عن لغة الشّاعر، لا عن أسلوبه؛ إذ أنّ هذه الأوصاف التي ذكرها تطلق على الألفاظ وليس على الأسلوب؛ بدليل تعليقه على النّص الذي مثّل به: «فالألفاظ: البدر، حسنًا، ويزهو، غصون البان، وقوامها، مياسها. ألفاظ رقيقة عذبة المخرج، حسنة الماء، إضافة إلى ما اتّسمت به

(1) اللّوّاح الخروصي، ص: 200.
(2) المرجع نفسه.
(3) المرجع السّابق، ص: 199.

من وضوح وإبانة وسهولة وتناسقها مع معانيها»[1]. وأحيانا يذكر اللّغة ويقصد الأسلوب، مثل قوله: «أمّا عن لغته الشّعريّة فإنّ أسلوبه يتراوح بين المباشرة الخطابيّة والدّلالات الإيحائيّة، فأحيانًا نجده يتعمّق في الفكرة، ويختار الألفاظ التّخييليّة الموحية التي تحرّك المشاعر، وتدغدغ الأحاسيس...»[2].

د- لم يناقش الباحث ظاهرة استعمال الشّاعر الكلمات الغريبة، ولم يعطِ نفسه فرصة التّأنيّ والتّأمّل في هذه الظّاهرة؛ حتّى يحكم للشّاعر أو عليه، إذ قد يكون الشاعر تعمّدَ استعمال هذه الكلمات العربيّة الفصيحة لتعبّر عن مكنونه ومشاعره وأفكاره. إلّا أنّ القارئ لا يفقه معناها، وبخاصّة الذي جاء بعد عصر اللّوّاح. فليس معنى ذلك أنّ الشّاعر مخطئ في الاستعمال. كما أنّه لم يحلّل ظاهرة خروج الشّاعر عن المعاني والدّلالات التي تحملها الألفاظ. وكم كرّر الباحث عبارة: استعمل الشّاعر كلمات لم أجد لها، أو لا وجود لها في القواميس وغير ذلك[3].

لماذا لم يناقش هذه الظّاهرة، ويربطها بشخصيّة اللّوّاح وثقافته وتكوّنه؟ لم يسأل: لماذا يلجأ إلى ذلك، وهو المتفوّق في اللّغة، والمتمرّس في تناولها؟ وماذا قال فيه معاصروه؟ وهل لذلك علاقة بطبيعة

(1) المرجع نفسه.

(2) المرجع السّابق، ص: 202

(3) يُنظر المرجع السّابق، ص: 117، 160، 204... على سبيل التّمثيل.

اللّغة واستعمالها في العصر الذي عاش فيه، وهو عصر الانحطاط، أو عصر الدّول المتتابعة كما يسمّيه بعض الدّارسين؟

إنّ الدّراسة المستفيضة والتّحليل المعمّق والمقارنة الدّقيقة، تدفع الباحث إلى مزيد من الكشف عن مستوى لغة الشّاعر: اللّوّاح ومكانته في الأدب العربي. خاصّة وقد عاش في عصر الانحطاط (في الأدب العربي) الذي انحطّت فيه اللّغة، وضعف الأدب. وهو ما سلِم منه الأدب العماني إلى حدّ بعيد، وبخاصّة في عصرَيْ النّباهنة واليعاربة. قال الدّكتور أحمد درويش وهو يتحدّث عن عصر النّباهنة وما ساد الشّعر فيه من قوّة اللّغة ونضج في الأدب: «... وإذا صحّ هذا اللّون من الأحكام حتّى مع افتراض وجود جانب من المبالغة فيه، فإنّ ذلك قد يدفع إلى التّفكير في ظاهرة في تاريخ الأدب العربي جديرة بالتّأمّل، وهي تتّصل بروح الضّعف اللّغوي التي سادت معظم إنتاج الشّعر العربي، طوال الفترة الموازية من تاريخ العالم العربي... إنّ من أهمّ الأسباب التي تدعو إلى التّساؤل هو أنّ المؤثّرات الرّئيسية التي أدّت إلى ضعف المستوى اللّغوي في قلب العالم العربي، متمثّلة في الحكم التّركي، لم توجد في منطقة عُمان في تلك الفترة... وظلّت لغة الشّعر متّصلة النّسيج؛ امتدادًا للعصور السّابقة عليها..»[1].

هـ- اللّغة - بصفتها مصطلحًا خاصًّا - له مفهومه ومدلوله في مجال

(1) الدّكتور أحمد درويش، تطوّر الأدب في عُمان، المصادر، المناهج، المراحل، النّماذج. دار غريب للطّباعة والنّشر والتّوزيع، القاهرة، 1998م، ص: 134، 135.

الشّعر والفنّ بعامّة، غير متناول بطريقة سليمة. إذْ إنّ الباحث لم يبقَ في حدود اللّغة الشّاعرة التي تعبّر عن التّجربة الشّعريّة، والتي تتميّز بأنهّا تحمل ظلالًا وإيحاءات، وُتعَبِّر عن مكنون شعوري أو فكري خاصّ. هذا المصطلح المتميِّز لم يكن متميّزًا في تناول الباحث. بل كان أحيانًا ينزل إلى مستوى الاستعمالات العادية.

و – وردت فقرات وعبارات في أثناء دراسة الباحث، هي في حاجة إلى مناقشة وإعادة نظر. منها قوله: «هذه المشقّات التي تتكبّدها الإبل في قطعها الصّحارى، أوردها أبو حمزة في ألفاظ جزلة، تسودها الغرابة. فالبيت الأوّل ملأه بالغريب قال: (الهجول، والمعج، والإيغال، والعنق).. كلّها ألفاظ غريبة تحتاج إلى تأنٍّ لفهمها واستعانة بقواميس اللّغة، إلّا أنّه لم يَرُصّ هذه الألفاظ من دون أنْ يحسن استخدامها، فقد استخدمها في مواضعها المناسبة، فارتفع بها إلى اللّغة الشّاعرة» [1].

نحن نُناقش هذه الفقرة لأنّها تنطوي على أحكام متسرّعة ومتناقضة؛ بسبب عدم دقّة الباحث في التّعبير عمّا أراد قولَه، أو إصدارَه من أحكام. إذْ يَذكر الجزالة إلى جانب الغرابة مع التّوفيق وحُسن استعمالها، وبذلك ارتفع بهذه الألفاظ إلى اللّغة الشّاعرة.

وكرّر هذا في مواضع كثيرة في الكتاب مثل قوله: «وفي وصفه لتلك

(1) اللوّاح الخروصي، ص: 156.

المخاوف يُلاحظ على ألفاظه جزالة ورشاقة. وله ميل في استعمال الغريب من الألفاظ: (ابن داية، وابن العميثل، وابن حثل، والقشاعم) كُنَى لحيوانات وطيور متوحِّشة، وألفاظها غير مألوفة الاستعمال إلّا أنّ ابن اللّوّاح استخدمها رغبة منه في إبراز شيء جديد في شعره، غير مألوف الاستخدام»[1].

ز – قصيدة اللوّاح «**مالك الملك**» [2] جديرة بالدّراسة والتّحليل لغويًّا. ففيها تفنّن في التّلاعب بالألفاظ وتكرير كلمات معيّنة، وتكرير حروف مخصوصة، وحرف الحاء بخاصّة. هذه القصيدة مجال سانح للباحث كي يُحلّل لغة الشّاعر، ويبيّن براعته أو إخفاقه في مستوى اللّغة.. وقصيدة «**الرّيحانية**» [3] مجال أيضًا لدراسة لغة الشّاعر من حيث السّهولة والسّلامة والجزالة، ومن حيث الاقتباس من لغة القرآن بخاصّة. وكان من الممكن أنْ يحلّل الباحث هذه القصيدة في مستوى اللّغة، فيبينّ ما للشّاعر وما عليه.

لا تعني الملاحظات التي قدّمناها أنّ الباحث لم يوفّق كليّة في دراسة المعجم الشّعري عند اللّوّاح. فلقد وجدنا له لفتات جيّدة حول لغة الشّاعر كقوله: «إذا أتينا لدراسة أسلوب ابن اللّوّاح، فنبدأ بالمعجم الشّعري عنده، وتطالعنا أساسيّات المعجم الشّعري للنّهج التّقليدي،

(1) المرجع السّابق، ص: 160، ينظر أيضا ص: 161، 162.
(2) ديوان اللوّاح ج 1، ص: 79.
(3) المصدر السّابق، ص: 393، ينظر أيضًا ص: 396.

وهي المادة القديمة التي تُشكّل الأصول الرئيسيّة لهذا المعجم. فإنّ القارئ لا يكاد يمرّ على قصيدة في ديوان ابن اللّوّاح حتىّ يستوقفه لفظ أو صيغة أو تركيب أو نمط من أنماط الصّياغة، أو أيّ إشارة قريبة أو بعيدة تعود به إلى بيت شعري قديم أو آية قرآنيّة أو حديث شريف أو أيّ قول مأثور من فِقْه وفَلَك وبلاغة وعَروض ونَحْو» [1]. رغم أنّ هذا القول بحاجة إلى مناقشة، على ضوء ما قدّمناه من ملاحظات سابقة، إلّا أنّه تعليق جميل ونظرة مقبولة إلى حدّ بعيد.

خلاصة القول: إنّ الباحث لم يتناول المعجم الشّعري عند اللّوّاح بما يساعد على الكشف عنه كشفًا جيّدًا. بل إنّ هذا المعجم بحاجة إلى دراسة وتحليل وتفسير وتعليل وتأويل؛ من حيث غزارة اللّغة وقوّتها وغرابتها وضَعفها وابتذالها وقاموسيتها والتّجاوز في استعمالها، وتكرار الألفاظ والتّراكيب وغير ذلك ممّا يلفت النّظر، ويثير فضول الدّارس إلى معرفة طبيعة المعجم اللّغوي عند اللّوّاح.

أنا مع الأستاذ محمد عليّ الصّليبي حين يقول: «... أقف أمام شاعر عُنِي بالتّعمّق اللّغوي في الكثير من أبياته، وإنّه بفضل خبرته اللّغويّة تناول كلمات عرضت زادًا من اللّغة، لا أدري كيف أعبّر عنه، حين أقول، وقد قلتها مرارًا: إنّ الشّاعر لا ينحت في اللّغة، بل يكاد يوظّف اشتقاقاتها، ويتصرّف فيها في الكثير من الأحايين لدرجة أنّنا نقف عاجزين حيارى

(1) اللوّاح الخروصي، ص: 198، ينظر أيضا ص: 122، 153 ...

حين نقلّب صفحات المعجم لنستدرّ عطف التّعرّف على معانيها، وقد يدلّك هذا أيضًا على شدّة غوصه في الدّقائق وفرط تحرّيه لها. ممّا جعل ناسخ الدّيوان يقع في حيرة بما كثر عنه الخلط والاضطراب والسّقط والتّحريف، وقلق موسيقى بعض الأبيات؛ ممّا يدفع بنا إلى الاعتقاد الجازم أنّ شاعرًا كبيرًا نتعامل معه، لا يُمكن أنْ تصدر عنه مثل هذه التّجاوزات في الوزن وعيوب القافية والأخطاء اللّغويّة والكلمات غير المستساغ استخدامها»[1].

- **الموسيقى**

لم يولِ الباحث عناية جادة للجانب الموسيقي، مع أنّه أساسيّ في الشّعر. فهو الذي يعطي طابع الفنيّة والجماليّة للعمل الشّعري. وهو عنصر يساعد على التّأثير في المستمع والمتلقّي: «وإذا اعتنى الفنّان أو الشّاعر بالموسيقى فلأنّها هي التي تترجم أفكاره، وتنوب عن عواطفه ومشاعره، وتسجّل أخيلته؛ بما توفّره من ظلال، وما تهيّئه من الأجواء كي يعبّر، وللمستمع كي يَفهم ويَعي... لأنّ النّقص في عنصر الموسيقى وضعفها ينال من التّجربة الشّعريّة، ويحطّ من قيمتها»[2].

في الحقيقة، إنّ اللّوّاح شاعر كبير وفنّان مبدع – رغم بقائه في دائرة التّقليد للقدامى في طريقة نظمه الشّعر لغةً وأسلوبًا وتصويرًا ـ تتوفّر في

(1) ديوان اللوّاح، ج 1، ص: 35.

(2) أثر القرآن في الشّعر الجزائري الحديث، ج 2، ص: 343.

شعره عناصر الفنّ الأصيل والكتابة الجيّدة. من جملة ما أعطى شعره هذه القيمة ما فيه من موسيقى داخليّة وخارجيّة، (أي الإيقاع والوزن والجرْس).

1. لو تأمّل الباحث في قصيدة اللّوّاح «**الرّيحانيّة**»[1] لاكتشف أنّها اشتملت على موسيقى شعريّة رائعة على مستوى الوزن والإيقاع والجَرْس. نشير مثلًا إلى قافية القصيدة المتأثّرة بالفاصلة القرآنيّة: الهاء الممدودة بالألف (فاصلة سورة الزّلزلة)، فقافية القصيدة تنتهي بالهاء المهموسة الخافتة التي تنطلق من الحلق لتعبّر عن الحسرة والغصّة، ولتهمس في الآذان: إنّ هذا الذي يحدث شيء غير سليم، وغير لائق. هذه الهاء تنتهي بالألف الممدودة، التي ينطلق معها النَّفَس، ليستجيب لأسلوب النّداء، الذي يرسله مَنْ يستغيث أو يَحُثّ الخُطى للعمل بجِدّ وإخلاص؛ للخروج ممّا يشكو ويشتكي منه[2].

هذا ما كان يهدف إليه اللّوّاح، وهو ينصح ويَعِظ النّاس للحجّ لغسل الذّنوب الكبيرة، التي تزلزلت بها الأرض. فهو يتحسّر، وفي الوقت نفسه كان يُطلِق نداءه؛ أملًا في أنْ يجد قلوبًا واعية وآذانًا مُصغية. قال اللوّاح:

وَتَحدَّثَتْ أَخْبَارُهَا عَنْ حَالِهَا ... وَتَكَشَّفَتْ عَنْ سِتْرِهَا أَعْمالُهَا
يَا سَاعَةً ذُهِلَتْ مَرَاضِعُهَا بِهَا ... وَالحَامِلَاتُ تَسَاقَطَتْ أَحْمالُها
وَصَواعِقٌ فيهَا حَدَتْ بِنَوَاعِقٍ ... مُتَكَاتِفَاتٍ، عِنْدَهَا أَهْوَالُهَا

(1) ديوان اللوّاح ج 1، ص: 393.

(2) على الرّوي نفسه نظم اللوّاح قصيدته (النّزويّة)، ينظر ديوانه ج 1، ص: 387-391.

وَرَوَاجِفٍ مَوْصُولَـةٍ بِـرَوَادِفٍ شَـابَتْ لِشِـدَّة هَوْلِـهَا أَطْفَـالُـهـا
قدْ جُـمّعَتْ فيهَا الـخَلَائقُ كُلُّها وَتَـجَمَّعَتْ فيهَـا لَـهَا أَوْجَالُـهَا
وَتَطَايَرَتْ فيهَا الصّحَائِفُ بَيْنَهَا وَتَكَـاثَرَتْ حَـذَرَ الجَـزَا أَعْوَالُهـا[1]

لو سار الباحث على هذا النّهج ونسج على هذا المنوال في الكشف عن موسيقى القصيدة؛ بناء على ما أوجده رويُّها، وأحدثه جَرْس الكلمات التي وردت في حشْو الأبيات من موسيقى، لأبرز جانبًا فنيًّا مهمًّا في شعر اللوّاح[2].

في قصيدة: «**ما بالُ نَزْوى**»[3] يتحسّر الشّاعر وينصح ويَعِظ، ويُرسل نداءاته، ويرجو الاستفادة ممّا وظّفه من المعاني، التي وردت في سورة «الشّمس» مع استلهام فاصلتها. قال:

أَلَا هَـلْ مُبْلِـغٌ مِنِـيِّ رِجَـالًا نَصيحاتٍ، وَبُورِكَ مَنْ وَعَاهَا
بِهَـذِي الشَّـمْسِ أُقْسِـمُ أَوْ ضُـحَاهَا وَبِـالقَمرِ الـمُنِيـرِ إِذَا تَلَاهـا
وَأُقْسِـمُ بِالنَّهَـار إِذَا جلَاهَـا وَبِاللَّيْـلِ البَهِـيمِ إِذَا دَجَاهَـا
وَأُقْسِـمُ بِالسَّـمَاءِ وَمَـا بَنَاهَـا وَبِالأَرْضِ الفَسِيحِ وَمَا طَحَاهَا[4]

كما أنّ اللّغة السّهلة والتّراكيب الجميلة، إلى جانب التّأثّر بالقرآن

(1) المصدر السّابق، ص: 356
(2) في الأبيات تأثّر بصورة يوم القيامة، كما جاء في بدايات سورة الحجّ.
(3) ديوان اللوّاح، ، ج 2، ص: 85.
(4) المصدر السّابق، ص: 87.

الكريم في معانيه وموسيقاه، كلّ ذلك متوفّر في قصيدة «**هذي المنازل**»[1] التي نَظَمها الشّاعر واعظًا، وهو في مسقط؛ قاصدًا مكّة المكرّمة. كلّ ذلك وغيره كان مناسبًا ومساعدًا على بيان براعة اللّوّاح في إيجاد موسيقى جميلة معبّرة، رفعت من قيمة شعره فنيًّا.

2. يُلاحَظ لجوء الشّاعر أو تَعَمُّدُه إيجاد موسيقى في حَشْو الأبيات، وهو ما يُسمّى بالموسيقى المتوسِّطة. وذلك عن طريق الميل إلى أسلوب التّصريع والتّقسيم وتكرار الحروف. لذلك تُتَأمّل النّماذج الآتية:

الرُّزْءُ أَفْجَعُ لَوْ أَطَلْتُ بُكَائِي ... وَالخَطْبُ أَوْجَعُ لَوْ شَقَقْتُ حَشَائِي
مَنْ لَائِمِي فِي لَوْعَتِي وَتَفَجُّعِي؟ ... وَتَوَجُّعِي وَتَرَجُّعِي وَأَسَائِي
بَصَرِي وَسَمْعِي وَالفُؤَادُ وَمُهْجَتِي ... ذَهَبَ الجَمِيعُ، وَقَدْ سُلِبْتُ عَزَائِي[2]

.....

بِهِ السَّمَا طُوِيَتْ وَالأَرْضُ قَدْ كُفِتَتْ ... وَالشَّمْسُ قَدْ نُسِفَتْ وَالبَحْرُ قَدْ سُجِرَا[3]
سَقَاهَا الحَيَا عَلًّا وَنَهْلًا وَوَابِلًا ... وَطَلًّا وَتَوْكَافًا وَشَلًّا وَتَهْتَانَا[4]

في البيت موسيقى متولِّدة من تكرار حرفَي: الهاء واللاّم، وتكرير صيغة (فعلا وفعلانا) (طلًّا، علًّا، نهلًا، توكافًا، تهتانًا). لو تساءل الباحث وبيّن

(1) المصدر السّابق، ج 1، ص: 413 – 417.
(2) المصدر السّابق، ج 2، ص: 97.
(3) المصدر السّابق، ص: 155، يُنظر أيضًا، ص: 144، 194، 235
(4) المصدر السّابق، ص: 269.

في آنٍ واحد: أَوُفّق الشّاعر في إيجاد جوّ موسيقيّ مناسب أم لا؟ لأسهم في الكشف عن الجانب الموسيقي في شعر اللوّاح.

في قصيدة «**لكِ الله آمالي**»[1] التي رَوِيّها الفاء وقبلها ياء ممدودة، كرّر الشّاعر حرف الفاء في أغلب أبيات القصيدة، زيادة على ما فيها من الطّباق والمقابلة، ورَدِّ الأعجاز على الصّدور، والجِناس ... كلّ ذلك لو حلَّلَه الباحث وربط فيه بين الإيقاع الذي تُحدِثه التّراكيب في الأبيات بهذا الاستعمال والمعاني المضمّنة فيها. لكانت فرصة أخرى لاختبار مقدرة الشّاعر على الكتابة الشّعريّة.

كما نُلاحظ الموسيقى المنبعثة من تكرار حرف السّين في قصيدة «**الآل المرقرق**»[2]؛ فلو ربط الباحث بين صفات حرف «السّين» وما أراد الشّاعر تثبيته من معانٍ في أذهان المتلقّين لأبرز جانبًا مهمًّا من دَور الموسيقى في نقل الأفكار والمعاني والمشاعر.

3. يُلاحَظ – أيضًا – أنّ الشّاعر يركب القوافي الصّعبة ـ أحيانًا ـ ويحاول أنْ يُركّز على الحرف الّذي يتكوّن منه رَويّ القصيدة، ويُكرّره في حَشْو الأبيات، كما فعل في قصيدة «**أيا ربّاه**»[3]، إذْ كان رويّها حرف «الثّاء»، الذي لم يَخْلُ منه بيت من أبيات القصيدة، ذات الثّلاثة والثّلاثين بيتًا. بل إنّ بعض الأبيات يتكرّر فيها

(1) المصدر السّابق، ج 1، ص: 355 – 357.

(2) المصدر السّابق، ص: 381 – 383.

(3) المصدر السّابق، ص: 295 – 297.

الحرف ثلاث مرّات. فلو وقف الباحث عند هذه الظّاهرة وحلّلها موسيقيًّا، وبيّن ما للشّاعر وما عليه في ذلك لَأبانَ عن جانب من جوانب العمليّة الشّعريّة عند اللوّاح، ولَقوَّم قُدرة الشّاعر على الرّبط بين القافية والمعاني التي يحملها كلّ بيت. إذْ يقال: إنّ الشّاعر البارع هو الذي يرتدّ بك من خلال القافية إلى المعاني الواردة في حَشْو القصيدة.

- **التّصوير**

«إنّ الشّعر في حقيقته تصوير وتجسيد لِخلَجات النّفس ودَفَقات الشّعور. فكلّ منقولات الشّاعر إلينا تصطبغ بالحالة النّفسيّة التي يكون عليها أثناء ممارسة العمل الشّعري»[1]. والتّصوير هو السّمة البارزة في الشّعر، وقد شُبّهت القصيدة الشعريّة بالصّورة. وقد قال الشاعر الإغريقي «سيمونيدس» EMONIDES (556- 467 ق م): «الرّسْم شعر صامت والشّعر رسم ناطق»[2]. والصّورة تُبنى من استعارة أو تشبيه أو وصف، أو كلمات متوفّرة على طاقة تعبيريّة مكثّفة وغير ذلك.

التّصوير بهذا المفهوم غير مُحلَّل، بل غير مبيّن في دراسة الأستاذ راشد الحسيني عن اللوّاح، فهو لم يكشف عن جانب التّصوير في شعر الشّاعر. ويبدو أنّ مفهوم الصّورة غير واضح عند الباحث، إذْ نراه يبقى في حدود

(1) أثَر القرآن في الشّعر الجزائري الحديث ج 1، ص: 199.

(2) محمد غنيمي هلال، النّقد الأدبيُّ الحديث، دار نهضة مصر، القاهرة، سنة 1973، ص: 422.

الاستعمال العام لِلَفظة (صوّر)؛ حين تحدّث عن التّصوير عند اللوّاح. كـأنْ يَعنـي التّصـوير عنـده الوصـف أو الـذّكر أو العـرض أو التّقـديم، فالمصطلح غير دقيق.

قال الباحث: «صوّر أبو حمزة نفسه في أيّام شبابه قائدًا للدّهر، بينما في مشيبه وضعف قواه أضحت عصاه تقوده:

وَبِـالأَمْسِ إِنِّـي كُنْـتُ لِلـدَّهْرِ قَائِـدًا فَأَمْسَتْ عَصَايَ وَهْيَ من بعض قُوَّادي[1]

أين التّصوير الشّعري هنا؟ لقد حمل البيت إلينا معنى عاديًّا مبتذلًا، لا يُشعِرنا بخصوصيّة تُنسَب إلى الشّاعر، ولا يُثير هذا التّعبير مشاعر المتلقّي لينجذب إلى قائله.

إنّ كثيرًا من النّصوص الّتي استشهد بها الباحث في هذا المجال يُمهِّد لها بقوله: (صوّر، يصوّر، في تصويره...)، لكنّ الدّلالة التي تحملها هذه النّصوص لا تَمتّ إلى التّصوير الشّعري بِصلة. فما كان يراه الباحث – أحيانًا – كلمات مصوِّرة كان الشّاعر لا يتجاوز بها دلالاتها المعجميّة أو معانيها العاديّة.

يذكر الباحث اعتمادًا على بعض الدّارسين – أنّ الشّاعر يرسم الصّورة المتخيّلة، ويقول: «ووظيفة الصّورة توضيح المعنى وإبرازه في قالب تخييلي»[2]. ونحن نعلم أنّ الصّورة رسم يقوم به الشّاعر. وهذا

(1) اللّوّاح الخروصي ص: 236، 237.

(2) المرجع السّابق، ص: 233.

الرّسم يعتمد على الخيال، القوّة الخلاّقة الفعّالة، أو المَلَكَة الخلاّقة كما يُعبِّر عنها (جماعة الدّيوان). يعني ذلك تجاوز الواقع والظّاهر بما يُمليه هذا الخيال من إبداع وابتكار في مجال التّصوير.

لكنّ الباحث حين يأتي ليقدّم أمثلة لهذا التّصوّير لا يُوفّق في اختيار النّماذج المناسبة. فقد عرض نصوصًا بعيدة كلّ البعد عن التّصوير، وقدّم نصوصًا غارقة في التّقريريّة والمباشرة، مشدودة شدًّا مُحكمًا إلى القاموس، خالية من التّكثيف وعنصر المفاجأة.

فقد قدّم النّموذج الآتي صورة عن حال الشّاعر النّفسيّة، وعن شعوره نحو أبناء زمانه:

تَخَالُهُمْ في شباحِ الرّجالِ ... رِجَالًا وَهُمْ في الطِّبَاعِ الكِلَابُ
ذِئَابٌ عَلَيْهَا مِلَاحُ الثِّيابِ ... وَشَرُّ الذِّئَابِ عَلَيْهَا الثِّيَابُ
عَبيدُ المَطامِعِ إِحْسَانُهُم ... أُسَاةٌ وَحَمْدُهُمْ فَالسِّبابُ
يَدِينُون بِالعَيْبِ عرْضَ الكِرَامِ ... وَلَوْ تَلْمَس الفَضْلَ مِنْهُمْ لَذَابُوا

وقال:

هَلْ لِي إِلَى عَصْرِ الشَّبَابِ ... بَعْدَ التَّفَرُّقِ مِنْ إِيَّابِ
وَيَعُودُ عُودِي مُورِقًا ... وَيؤُولُ نَابِي غَيْرَ نَابِ
هَيْهَاتَ أَوْبَةُ لَذَّةٍ ... وَلَّتْ بِأَيَّامِ الشَّبَابِ
حَقًّا عَلَى المُتَجَاوِزِ الـ ... ـخَمْسِينَ يَبْكِي بِانْتِحَابِ[1]

(1) المرجع السّابق، ص: 234.

هذان النصّان بعيدان كلّ البعد عن التّصوير. لغتهما تحمل دلالات عاديّة خاليّة من الإيحاء وأسلوبهما يتّسم بالمباشرة، إذْ خَلَيَا من التّكثيف، وعُنيِ الشّاعر فيهما بالوصف الخارجي؛ وهما بهذه المواصفات لا يشخّصان الحالة النّفسيّة للشّاعر؛ لذا فهما لا يُثيران العواطف ولا يَستثيران الأفكار في المتلقّي. بينما الصّورة الشّعريّة تحمل دلالات خاصّة، لا يُمكن أنْ تكون مشابهة لسابقتها. والصّورة النّاجحة في هذا هي التي لا تَلتزم النّسق اللّغوي الذي تحمله مفرداتها، ولا التّركيب الوظيفي لها[1].

إنّ الباحث لا يعمد - كثيرًا - إلى تحليل الصّورة وبيان ما تحمل من دلالات، ولا يعمل على تفكيكها للكشف عنها، ولا يحاول نقدها؛ بما تتطلّبه الدّراسة والتّحليل. يقول مثلًا: «وأبو حمزة يَبثّ في صوَرِه النّشاط والحركة والحيويّة، كما في رثاء الشّيخ سليمان بن محمد، وهو يصوّر وفود القُرى في قوله:

لَمّا مَرَرْتُ بِدارٍ كَانَ سَاكِنهَا ... وَحَوْض نُعْمَاهُ فِيهِ وَالوَرَى يَرِدُ
وَالخَلْقُ فَوْضَى كَطَيْرِ الجَوِّ مِنْ ظَمَأٍ ... إِلَيْهِ لَمْ تَدْرِ مَنْ تَنْوِي وَتَقْتَصِدُ
وَقَدْ تَمَازَجَتِ الأَصْوَاتُ مِنْ حَزَنٍ ... هَـذَا يَحِنُّ وَذَا بَاكٍ وَذَا غَرِدُ
سَدَّ الشَّجَى نَفَسِي حَتَّى غَصَصْتُ بِهِ ... وَكَانَ لَوْلَاهُ مَا بِالمحْنَقِ السَّدَدُ[2]

(1) يُنظر الدّكتور محمد حسن عبد الله، الصّورة والبناء الشّعري، دار المعارف، القاهرة، سنة 1981م، ص: 38.

(2) اللوّاح الخروصي، ص: 235، 236.

لم يُبينّ الباحث هذه الحيويّة والحركة وهذا النّشاط. إنّ هذه الأبيات أقرب إلى الوصف منها إلى التّصوير الشّعري. أي ما في الأبيات هو تصوير عاديّ اعتمد فيه الشّاعر على التّشبيه، والتّشبيه لا يُساعد دائمًا على بناء الصّورة الشّعرية، بل أحيانًا يُضِرّ بها، حين يَفتقِد التّصويرُ فيه عناصرَه.

توجد صور جيّدة لمّح إليها الأستاذ راشد ولم يحلّلها، ولم يبيّن قيمتها. كقوله: «وفي رثائه الشّيخ سليمان بن محمد النّزوي، يصف كرمه، والجموع التي تَفِد إليه، وقد ارتفعت أصواتهم وتمازجت بالبكاء..:

كَأَنَّهُ مِنْ ذَكَاءِ العَقْلِ فِي رَفقٍ ... أَنْوَارُ مُوسَى عَلَى سِينَاءَ تَتَّقِدُ

بِيَوْمِهِ قَدْ يَرَى مَا الأَمسُ فَاتَ بِهِ ... رُؤْيَاهُ بِالعَقْلِ مَا يَأْتِي إِلَيْهِ غَدُ[1]

لم يُحلّل الصّورة ولم يكشف عن الفنيّة والجماليّة التي تشتمل عليها، وبخاصّة الرّمز الموضوعي (نار موسى في سيناء): هذا الأثر القرآني هو مجال وفرصة لتحليل الصّورة، واستخراج الظّلال والإيحاءات التي يفرزها هذا الرّمز الموضوعي... وقد استعمل الشّاعر رمزًا آخر استلهم به جانبًا من حياة موسى عليه السّلام، بَنى به صورة شعريّة. وكان ذلك مجالًا لبيان جانب التّصوير عند اللوّاح:

(1) المرجع السّابق، ص: 87، ينظر ديوان اللوّاح، ج 2، ص: 141.

قال في رثاء الشيخ جُمعة بن أحمد الأزكوي:

مِـنْ جَـمٍّ عِلْمِـكَ لَـوْ كُنْـتَ الـخِضَمَّ لَمَـا الـ

كَلِـيمُ وَالـخَضْرُ في لـجّاته عَبَـرَا [1]

كما أنّ قصيدة «**حنانيكَ يا نورَ الهُدى**» [2] الّتي عاتب بها الشّاعر الإمام بركات بن محمد بن إسماعيل. تحتوي على صور رائعة مستلهَمة من القرآن الكريم، وصور مستوحاة من الأدب العربيّ وغيرهما، وهي مجال كبير لتحليل التّصوير عند اللوّاح، فالقصيدة بحقّ تعدّ من روائع الشّاعر.

- **الرّثاء**

غلب على مبحث (الرّثاء) العَرْض وكثرة الاستشهاد المُملّ، وحشد النّصوص وتكرارها أحيانًا، وغاب التّحليل والمقارنة والنّقد، هذه العناصر تُساعد على كشف الخصائص التي يتميّز بها رثاء اللوّاح.

هذه الطّريقة في التّعامل مع النّصوص لم تمنح الباحث الفرصة كي يعلّق تعليقًا (علميًّا وفنيًّا) على النّماذج التي عرضها. فإنّه لـمّا جاء ليحدّد الخصائص المعنويّة والفنيّة التي يتميّز بها رثاء اللوّاح لم يزد على أنْ كرّر بعض الألفاظ والمعاني التي وردت في تلك النّصوص[3].

قال الباحث وهو يبيّن كثرة مَنْ وما رثى الشّاعر: «وأبو حمزة ممّن

(1) ديوان اللوّاح ج2، ص: 155، 235

(2) المصدر السّابق، ص: 73. يُنظر أيضًا: ص: 139 وج1، ص: 184.

(3) اللوّاح الخروصي، ص: 97، 98.

رثى وتألّم وتفجّع، فرثى المرأة أُمًّا وزوجةً، وعزّى أصدقاءه فيها؛ من حيث كونها أُمًّا وزوجةً وبنتًا لهم، ورثى الرّجل: ابنًا وقريبًا وعزيزًا، كما رثى بعضًا من أجزاء جسمه... فقلّما يوجد عَلَم بارز في عصره أو صديق له إلّا وقد عزّاه في عزيز له أو رثاه بقصيدة أو أكثر، وهو القائل:

لَقَدْ أَكْثَرْتُ فِي التّرب المَرَاثِي فَمَنْ لِي إِنْ لَحِقْتُ التّرْبَ رَاثِي[1]

سجّل الباحث في هذا المجال، وأحصى معاني كثيرة، فيما تناوله الشّاعر في رثائه، كما أنّه خصّص له في بحثه أكثر من عشرين صفحة[2]؛ وقد شغلت قصائد الرّثاء حوالي مئتي صفحة في الجزء الثّاني من ديوان الشّاعر[3]. رغم كلّ ذلك فإنّ تَناوُل الباحث للموضوع ما يزال في حاجة إلى مزيد من التّحليل للوقوف أكثر على المعاني التي تناولها الشاعرفي هذه المراثي، ومناقشتها ودراسة أساليبه في هذا التّناول، وتحديد المعاني الأصيلة الخاصّة به، والأخرى التي اقتبسها من غيره، أو استلهمها من الآخرين؛ وعَقْد مقارنات بين مراثيه، ومراثي غيره.

قال الباحث: «وتبلغ العاطفة ذروتها وصدقها في تمثّل صغاره وخطابهم له، وتوجّدهم على أمّهم في قوله:

وَإِنْ نَظَرَتْ عَيْنِي غَرِيبًا وَحَمْزَةً وَإِخْوَتَهُمْ حَوْلِي وَهُمْ يَتَوَجَّدُوا
يَقُولُونَ لِي: قُلْ مَنْ لَنَا بَعْدَ أُمِّنَا وَمَنْ غَيْرَهَا نَأْوِي إِلَيْهَا وَنَقْصِدُ
أَجُودُ بِنَفْسِي فِي هَوَاهُمْ كَآبَةً وَهُمْ بِالنُّفُوسِ لِلكَآبَةِ أَجْوَدُ

(1) المرجع السّابق، ص: 77.
(2) ديوان اللوّاح، ص: 77ـ– 98.
(3) المصدر السّابق، ج2ا، ص: 95 – 290.

أَقُولُ لَهُمْ: إِنَّ الحَيَاةَ شَهِيَّةٌ وَلَكِنْ عَلَى مَرِّ الجَدِيدَيْنِ تَنْفُدُ[1]

كان من الممكن أنْ تكون هذه المقطوعة – مثلًا – محلّ تحليل ومناقشة، وبيان ما فيها من معان وعاطفة، وأثر نفسي على الشّاعر، وغير ذلك، لو أحسن الباحث التّعامل معها بما يكشف عن ذلك. فليُتأمّل الحوار الذي أداره الشّاعر في المقطوعة، كيف ساعد على الكشف عن مكنونه، وعن عالَمه الدّاخلي أو داخله النّفسي.

قال الباحث: «ومن الملاحظات أنّ العاطفة عنده (أي اللوّاح) تكون أكثر حرارة وأشدّ توهّجًا وأعلى اتّقادا في رثائه للعلماء» [2]. ويبدو لي أنّ هذا الحكم غير صحيح، إذْ لا ينطبق على كلّ ما قاله الشّاعر في هذا الموضوع. لقد تبيّن لي بعد قراءتي مراثيه أنّ العاطفة كانت في رثائه الخاصّ أكثر تأجّجًا وتوهّجًا، وأكثر صدقًا وحقًّا؛ بدليل أنّ الأوصاف والمعاني التي كان يقدّمها عن هؤلاء العلماء المتوفّين كانت متشابهة ومُعادة، سواء التي أتى بها من عنده، أم التي استلهمَها من شعر غيره مِمّن سبقه في الرّثاء.

بينما نجد محمد الصّليبي يقول عن اللوّاح: «فهو يُضفي على المرثي الصّفات والشّمائل والمعاني المتعارف عليها في روائع الشّعر العربي من شهامة ونَجْدة وكرامة وشجاعة وكرم وسداد رأي ونُبْل أخلاق وسَماحة

(1) اللوّاح الخروصي، ص: 82، يُنظر ديوان اللّوّاح، ج2، ص: 145.
(2) اللوّاح الخروصي، ص: 87.

وجُود وعلم وفتوى ورجاحة عقل ورجولة، وأنّ في موته ضياعًا لكلّ شيء، لا محسن، ولا جواد، ولا من يطعم الأيتام ويتعهّد الأيامى... كما نلمح في الكثير من قصائده إسهابا مع الإطالة الزّائدة، والعود إلى الحشو، بخاصّة في باب المدح والرّثاء..» [1].

وَدَدْنا لو تابع الباحث دراسته، وبيّن مكانة رثاء اللّوّاح في شعر الرّثاء العُماني، وبخاصّة أنّ هذا الغرض كثُر كثرة لافتة للنّظر في الشّعر العُماني، كما تشهد بذلك دواوين الشّعراء ومنها ديوان اللوّاح نفسه. قال عليّ عبد الخالق عليّ: «اهتمّ الشّعراء بفنّ الرّثاء، وغلب على ديوان الشّعر العُماني، حتى أصبح أصلًا تنبغي دراسته، وبيان أثره في الحياة الأدبيّة، وقد أفاض الشّعراء في هذا الفنّ بما انطبعوا عليه من ثقافة دينيّة وعلميّة، وبما يوقنون من شأن الدّنيا والحياة والموت وتنوّعت فيه اتجّاهاتهم، وتضمّن رثاء السّلاطين والأئمة والعلماء والأدباء، وشارك الشّعراء بهذا الفنّ في رثاء زعماء العالم العربي وأدبائه»[2]. وأورد الدّكتور عليّ عبد الخالق مجموعة من المميّزات التي امتاز بها فنّ الرّثاء عند الشّعراء العُمانيّين مثل: دقّة التّفكير وبُعد الخيال، والتّأمّل في الكون وإظهار حُرقة الألم ومرارة اللّوعة...[3].

(1) ديوان اللوّاح، ج 1، ص: 38.

(2) الدّكتور عليّ عبد الخالق عليّ، الشّعر العُماني مقوّماته واتجّاهاته وخصائصه الفنيّة، دار المعارف، القاهرة، سنة 1984م، ص: 140.

(3) المرجع السّابق، ص: 140، 141.

وقال أيضًا: «...على أنّ الشّعراء مالوا إلى الرّثاء أكثر من غيره من الأغراض الأخرى، لأنّه يخدم قضيّة التّأسّي والاستنهاض التي كانت تَشغل بال الأدباء والشّعراء، فاتخذوا الرّثاء ذريعة إلى الغرض الذي جعلوه نُصْب أعينهم. ولسوف يتأكّد ذلك إذا عُلِم أنّ الرّثاء العُماني - فيما سبق - كان مقصورًا على أمراء بيت الحكم وسلاطين البلاد غالبًا. فلمّا نما الوعي القومي وظهر شعراء الوطنيّة انتقلت المراثي إلى طور جديد تلوّنت فيه بالنزّعة الوطنيّة والقوميّة»[1].

أحكام كثيرة تضمّنها ما سجّله محمد الصّليبي عن الرّثاء في الشّعر العُماني، وَددْنا لو سمعنا رأي الأستاذ راشد فيها، وبخاصّة ما يتعلّق برثاء اللوّاح، وذلك للمزيد في معرفة شخصيّته.

• أسئلة بحاجة إلى إجابات

حاولنا في هذه القراءة أنْ نعرض مجهود الأستاذ راشد الحسيني في دراسة شاعر كبير، وتسجيل ملاحظات حول هذا البحث. فتوصّلنا إلى نتيجة، وهي أنّ الباحث حاول واجتهد، وبذل مجهودًا كبيرًا في التّعريف باللوّاح الخروصي، وقدّم بعض المفاتيح لشخصيّته وشعره. فنجح في عمله هذا بنسبة كبيرة، وبقيت جوانب كثيرة ونقط عديدة لم يتمكّن من دراستها، ومعالجتها معالجة جيّدة؛ والسّبب الرّئيس في ذلك هو غياب

(1) المرجع السّابق، ص: 146.

المنهج في الدّراسة، وعدم ضبط المصطلحات ضبطًا صحيحًا، والوقوع في عيب العرض والسّرد والحشو، والاعتماد كثيرًا على رأي غيره في التّفسير والتّأويل. ولهذا بقيت أسئلة عديدة بحاجة إلى إجابات لتكتمل الصّورة حول شخصيّة اللّوّاح الخروصي، نذكر منها ما يأتي:

1. ظاهرة تكرار الألفاظ والمعاني والأفكار والتّراكيب والصّور والأبيات بارزة في شعره؛ فما علاقة ذلك بتكوّنه وزاده المعرفي؟ لم يحلّل الباحث ذلك [1] ولم يسأل نفسه: هل يُعدّ هذا التّكرار عيبًا وضَعفًا، يدل على نضوب القريحة - أحيانًا - ويدلّ على برودة المشاعر ومحدوديّة الأفكار؟ ألا يعكس ذلك حالة الشّعر في عصره وخاصّة أنّه عاش في عصر الانحطاط؟ ألا يكون لذلك علاقة بالبيئة التي تململ فيها؟ ألا يمكن أنْ نجد في هذا التّكرار إيجابيّات يكون لها دور في الإفصاح عن المكنون وتثبيت الأفكار وتصوير المشاعر؟
2. لماذا بقيت لغة الشّاعر معجميّة بعيدة عن الإيحاء؟
3. لماذا أكثر من شعر الرّثاء؟ هل للحالات النّفسيّة التي عاشها وللظّروف القاسيّة التي مرّ بها دور في ذلك؟ فالباحث لم يحلّل ذلك تحليلًا جيّدًا.
4. ما صلته بالبيئة التي نشأ فيها؟ وبالنّاس الذين عاش معهم واحتكّ بهم وعايشهم؟ هل ما قاله الأستاذ سعيد الصّقلاوي صحيح:

(1) المرجع السّابق، ص: 140، 141.

«... وتارة يشكو من الزّمن الذي لم يكن وفيًّا معه، ولم يكن رؤوفًا به، عطوفًا عليه، ثمّ شكواه من النّاس كعناصر فاعلة في المجتمع، الذين يُشيحون بوجوههم عنه، ولا يَمدّون إليه يد المساعدة. وإنّما يَسعون مسرعين لطلب حاجاتهم التي كان دائما يلبّيها ويقوم بأدائها»[1].

5. ما هي دوافع الصّنعة في شعره؟ وهل كان ذلك ممّا شاع في عصره؟
6. بماذا يفسّر الفخر في شعره وبنفسه خاصّة؟ هل ينسجم هذا مع شخصيّته وأخلاقه؟
7. هجاؤه ضعيف فنيًّا، ما تفسير ذلك؟
8. لماذا شبّه الشّاعر الكعبة المشرّفة بليلى الشّريفة؟[2]، وهل الأوصاف التي أضفاها عليها - وهي أوصاف المحبوبة المعشوقة - هل يمكن قبولها منه في هذا المقام؟ ثمّ ما هو دافعه إلى ذلك؟ وهل هو مقلّد غيره في ذلك؟ وهل هذا ابتكار من عنده؟
9. كثر في شعره الاعتراف بارتكاب الذّنوب واقتراف المحظورات وطلب العفو والمغفرة. وأنّه قضى شبابه في المعاصي وأفنى

(1) فعاليّات ومناشط المنتدى الأدبي، إصدار يونيو 1991 م، ص: 239، يُنظر ما بعدها أيضًا.

(2) قصائده في الدّيوان عن ليلى الشّريفة احتلّت حوالي مئة صفحة، من صفحة 99 إلى صفحة 189.

عمره في إتيان المنكرات... أهذا صحيح أم هو مجرّد كلام وقول؟ مصدره أو هدفه محاولة تطهير نفسه على طريقة المتصوّفة؟ أم هو كلام استهلاكيّ فضوليّ تُمليه الرّغبة في قول الشّعر؟ ما تفسير ذلك في كلّ الحالات؟

10. لماذا يُكثِر من الأخطاء اللّغويّة والنّحويّة؟ هل كان يرى النّحو مقيِّدًا، وأنّه بصفته شاعرًا يجوز له أنْ يخرج عن القواعد الثّابتة والقوالب الجاهزة، وألّا يبقى أسير ما ضبطته القواميس؟
11. ما مكانته بين أدباء عصره؟ وما دوره في تطوير الحركة الأدبيّة في عُمان؟
12. لماذا لم يعارض ابن دريد، فقد كان هذا الشّاعر العُماني محلّ اهتمام الشّعراء العُمانيّين على مرّ العصور؟

- **موضوعات مقترحة للدّراسة**
  - نزوى في شعر اللّوّاح الخروصي.
  - الرّثاء في شعره.
  - أثر القرآن في شعره.
  - الضّرورات الشّعريّة في شعره.
  - التّجاوزات اللّغويّة في شعره.
  - بين اللّوّاح والشّعر القديم.
  - المعجم اللّغوي عند اللوّاح.

- ظاهرة التّكرار في شعر اللوّاح.
- مكّة المكرّمة في شعر اللوّاح.
- المرأة في شعر اللّوّاح.
- الشّكوى والشّوق والحنين في شعره.
- شعر اللّوّاح المجهول أو غير المنشور.

إنّ الأسئلة التي قدّمناها للدّارسين ليجيبوا عنها، والموضوعات التي اقترحناها على الباحثين ليبحثوا فيها تبيّن أنّ شخصيّة اللّوّاح ما تزال غير واضحة المعالم.

أخيرًا أقول: شكرُنا كبير للأستاذ راشد بن حمد الحسيني على ما بذله من جهد في التّعريف بشخصيّة اللوّاح، فقد استطاع أنْ يُبرز منها جوانب، وبقيت جوانب هي من واجبه المتمّم لجهوده السّابقة، ومن نصيب الباحثين الذين سيكملون ما بدأه الأستاذ راشد وغيره.

- **المصادر والمراجع**

1. «الحسيني، راشد بن حمد، اللّوّاح الخروصي سالم بن غسّان: حياته وشعره، دراسة موضوعيّة وفنية»، ط 1، مطابع النّهضة، مسقط سلطنة عُمان، سنة 1417 هـ / 1996م.
2. الخروصي، اللوّاح، ، ديوان اللوّاح، ج1، ط 1، تحقيق محمد علي الصّليبي، وزارة التّراث القومي والثّقافة، سلطنة عُمان سنة 1409 هـ / 1989م.
3. درويش، أحمد (دكتور)، تطوّر الأدب في عُمان، المصادر، المناهج، المراحل، النّماذج؛ دار غريب للطّباعة والنّشر والتّوزيع، القاهرة، 1998م.
4. الصّقلاوي، سعيد بن محمد، «الجانب السّياسي والثّقافي في عصر اللوّاح الخروصي»، فعاليّات ومناشط حصاد أنشطة المنتدى الأدبي لعام 1990م، وزارة التّراث القومي والثّقافة، سلطنة عُمان. إصدار يونيو 1991 م.
5. عبد الله، محمد حسن (دكتور)، الصّورة والبناء الشّعري، دار المعارف، القاهرة، سنه 1981 م.
6. عليّ، عبد الخالق عليّ (دكتور)، الشّعر العُماني مقوّماته واتجّاهاته وخصائصه الفنيّة، دار المعارف، القاهرة، سنة 1984م
7. ناصر بوحجام، محمد (دكتور)، أثر القرآن في الشّعر الجزائري

الحـديث، ج1، ط 1، المطبعـة العربيّـة، غردايـة، الجزائـر، سـنة 1992م.

8. هلال، محمد غنيمي(دكتور)، النّقـد الأدبـي الحـديث، دار نهضـة مصر، القاهرة، سنة 1973م.
9. الورقي، السّعيد (دكتور)، في الأدب والنّقـد الأدبـي، دار المعرفـة الجامعيّة، الإسكندريّة، سنة 1989م.

نزوى 28من جمادى الثّانية 1420هـ
08 أكتوبر 1999م

قراءة في كتاب
«أثر الفكر الإباضي في الشّعر العُماني»
لمحمود بن مبارك السّليمي[1]

إنّ دراسة الفكر والشّعر ممتزجين شيء ممتع ومفيد؛ لأنّها تتيح الفرصة لمعرفة التّلاقح والتّناغم اللذين يكونان بين قطبين يُمثّلان جانبين مهمّين في الحياة الأدبيّة والمعنويّة في الإنسان. وتقدّم النّموذج أو الدّليل على التّلاؤم بين الفكر والشّعر، بين العقل والوجدان، وتبيّن أنّ الإنسان السّويّ هو الذي يصدر في سلوكه وتعبيره عن أصول فكريّة، ويتحرّك طبقًا لمبادئ يؤصّلها فكر متميّز خاصّ. ودراسة أثر الفكر في الشّعر تُسهِم في توضيح الرّؤى وتأصيل المفهومات. والشّعراء خيرُ من يعطي المثال لهذا التّطبيق العملي لهذه النّظريّة أو النّظرة.

في هذا السّياق تندرج الدّراسة المهمّة: «**أثر الفكر الإباضي في الشّعر العُماني**» التي تَفضّل بها الدّكتور محمود بن مبارك السّليمي لنيل درجة الدّكتوراه في الجامعة الأردنيّة، كليّة الدّراسات العليا، قسم اللّغة العربيّة.

---

(1) نشر البحث في مجلّة الحياة، (معهد الحياة)، القرارة (الجزائر)، العدد السّابع أرمضان 1424هـ/ ديسمبر 2003م، ص: 203 - 243. وألقي في المؤتمر الثّالث لوحدة الدّراسات العُمانيّة، (مؤتمر التّحوّلات في المجتمع العُماني الحديث والمعاصر)، جامعة آل البيت، االمفرق، الأردن، المقام يومي: 24، 25 من صفر 1425 هـ/ 14، 15 من نيسان 2004م.

وقد نوقشت الأطروحة في شهر تَمّوز سنة 2001م. ثمّ طُبِعَت سنة 1423 هـ/ 2003م في سلطنة عُمان، ونشرتها مكتبة الجيل الواعد بمسقط.

تأتي هذه الدّراسة لتجسّد الحقائق التي أشرنا إليها، ولتؤصّل هذا التّناول، ولتعرض وتناقش محاولات الشّعراء التّعامل مع الفكر، ولتبيّن مدى توفيقهم أو عدم نجاحهم في هذا المجال.

حاول الباحث في المقدّمة تقديم صورة عن دراسته؛ بداية من التّأكيد على خصوصيّة الفكر الإباضي: انتماء إلى بيئة محدّدة، وصدورًا عن أفكار قد تبدو متميّزة – في بعض الأحيان – عن بقيّة ما عُرِف عند غير الإباضيّة، وتأكيدًا لريادته في خوض هذا الموضوع، الذي يتناول الفكر والشّعر ممتزجين في إطار المذهب الإباضي. يقول الباحث: «يتميّز الشّعر العُماني بسعة عطائه وقوّة انتمائه وخصوصيّة تفاعله. والشّعر العُماني على وجه الخصوص مرتبط أشدّ الارتباط بالبيئة العُمانيّة وخصوصيّتِها الفكريّة وغير الفكريّة. ويُعَدّ الجانب الفكري أحد جوانب العمل الشّعري، وذلك إذا استطاع الشّاعر أنْ يصهر الفكرة عبر القيم الشّعوريّة والتّعبيريّة.

وهذا البحث لم تسبق معالجته من هذه الزّاوية، وقد يكون في ذلك شيء من الصّعوبة، لكنَّ الباحث يرجو أنْ يوفّق في العمل على إخراجه مقبولًا، فإنّ استيضاح أثر الفكر في الأدب عمومًا وفي الشّعر خاصّة أمر يستدعي مزاوجة بين شيئين يبدوان متباعدين» (ص: 7).

أشار بعد ذلك وأكّد أنّ الشّعر مرتبط كلّ الارتباط بثقافة الشّاعر

ومنطلقاته الفكريّة؛ و بذلك يبرّر الباحث تناوله التّعريف بالفكر الإباضيّ، وعرضَ بعض أصوله، وتوضيح بعض منطلقاته؛ حتّى يُسهّل فهم ما ورد في نظم الشّعراء، ومعرفة درجة تأثّرهم بهذا الفكر، ولماذا تأثّروا به: «وبما أنّ الشّعر مرتبط أشدّ الارتباط بثقافة الشّاعر ومنطلقاته الفكريّة، فإنّ مثل هذه الدّراسة تُعَدّ مهمّة للتّعرّف عن قرب إلى هذا الفكر من جهة، ومدى حضوره في نتاج الشّاعر وأسلوبه وقاموسه من جهة أخرى. والأصل في هذه الدّراسة قائم على معرفة معالم الفكر الإباضيّ وملامحه الكليّة، واتّخاذها مدخلًا عريضًا لاستشرافها في الشّعر العُماني على وجه التّعيين بزمانها المحدّد، من دون إغفال الجانب الفنّي والأسلوبي» (ص: 7).

وتبعًا لذلك، ولمزيد من توضيح الرّؤى وتقديم المساعدة للقارئ كي يَعيَ ما تضمّنه شعر الشّعراء من أفكار، ويَفهم حقيقة ما تناولوه، وطبيعة معالجتهم له؛ وهو الذي يتميّز كلّ ما فيه بالخصوصيّة، فإنّ الباحث يقول: إنّه يعرّج على الأحداث الجِسام التي حدثت في عصر الفتنة التي كانت لها إفرازات خاصّة، ونتائج متميّزة: «ولذلك لا بدّ لهذه الدّراسة من أنْ تطوف بالأحداث الجِسام، التي شهدتها الأمّة في عصر الفتنة، إذْ كانت هذه الأحداث تمثّل تيّارات سياسيّة ودينيّة انبثق منها الفكر الإباضيّ. وليس في مقدور الباحث أنْ يُحيط بهذا الفكر من جميع جوانبه، ولكنْ عليه أنْ يسعى إلى الإلمام بأهمّ الأصول الفكريّة للمذهب قبل الشّروع في دراسة أثر الفكر في الشّعر العُماني» (7، 8).

إذن، كان من جملة هذه الإفرازات والنّتائج ظهور المذهب الإباضيّ،

ومن هذا المنظور رأى الباحث ضرورة التّعريف بهذا المذهب وفكره، وذلك كي تتّضح الرّؤية وتتحدّد المعالم وتتبيّن الأمور للقارئ الذي يتابع ويتأمّل ما يعرضه الباحث من أشعار الشّعراء المتأثّرين بهذا الفكر: «ومن أجل ذلك سيركّز الباحث على أهمّ المقولات الفكريّة التي تُمثّل هُويّة المذهب، كما تمثّل رمز أصالته؛ بما يُهيّئ لإدراك عمقها التّاريخي، لما تتركه من سمات بارزة في إبداع المبدعين»؛ ويُضيف الباحث: «إنّ الفكر الإباضي مرتبط بفكر إسلاميّ شامل، فهو جزء من نسيجه، يخضع لمجموعة من الأنساق الفكريّة، تختلف أو تتّفق في رؤاها وتوجّهاتها مع الآخر، لكنّها تبقى محكومة بالمنظومة الفكريّة العليا التي تنطلق من خلالها» (ص: 8).

التّعليق الأخير يقدّم توضيحًا مهمًّا هو أنّ هذا الفكر – ولو كان متميّزًا، بسبب الظّروف التي أوجدته، والأحداث التي مرّت عليه، والنّظرة التي كان ينظر بها إليه الآخرون أو بعضهم – فإنّه ليس مبتورًا من الفكر الإسلامي، ولا بعيدًا عن منطلقاته وأصوله، إنّما هناك جوانب ينفرد بها، سيَكشف عنها الباحث من خلال عرضه شعر الشّعراء المتأثّر بهذا الفكر.

وبما قدّمه الباحث من توضيحات حول طبيعة دراسته يكون قد أعلن عن المسوّغات أو الدّوافع لبحث هذا الموضوع. ثمّ عرض بعد ذلك مجموعة من الأسئلة التي تُمثّل إشكاليّة البحث، فقال: إنّه سيجيب عنها في أثناء الدّراسة. هذه الأسئلة هي: مَنْ هم الإباضيّة؟ ومَنْ هو إمامهم ومؤسّس مذهبهم الحقيقي؟ وما الضّير في أنْ يُنسب المذهب إلى عبد الله

بن إباض وهو واحد منهم؟ ولماذا لم ينسبوه إلى جابر بن زيد، في حين إنّهم يرونه المؤسّس الأوّل لمذهبهم والمقعّد لفكرهم؟ ثمّ هل الإباضيّة فرقة من الخوارج كما تورد كتب المقالات ذلك؟ ولماذا يرفض الإباضيّون إلحاقهم بالخوارج، وينفِرون مِنَ الانتساب إليهم؟ وما الفرق بين الإباضيّة والخوارج؟ ومن هم الخوارج في نظر الإباضيّة؟ وما أهمّ أصول الفكر العقَديّ والسّياسي عند الإباضيّة؟ وإلى أيّ مدى أثّر هذا الفكر في الشّاعر العُماني في القرنين الثّالث عشر والرّابع عشر الهِجريين؟

حدّد الباحث فترة دراستِه الموضوعَ بقرنين من الزّمن: الثّالث عشر والرّابع عشر الهجريين. مصادره كانت متنوّعة، بين مصادر خاصّة بالفكر وأخرى معنيّة بالمادة الشّعريّة: مطبوعة ومخطوطة ومجموعات قصائد ومختارات شعريّة... ومراجع متخصّصة في النّقد ونظريّة الأدب، ودراسات في الأدب والدّراسات العامّة...

توزّعت خطّة البحث على خمسة فصول، وكانت كالآتي: المقدّمة، الفصل الأوّل: حول نشأة المذهب الإباضيّ وأصوله. الفصل الثّاني: الظّواهر الكبرى في الشّعر الإباضيّ، أثر الفكر العَقدي. الفصل الثّالث: أثر الفكر السّياسي. الفصل الرّابع: ظواهر أخرى. الفصل الخامس: السّمات الفنيّة. الخاتمة.

ذكَر الباحث بعد ذلك مجموعة من الصّعوبات التي واجهته في أثناء الدّراسة، منها: «وإذا كان جمعُ المادة الشّعريّة المتّصلة بالبحث إحدى الصّعوبات التي أخذت وقتًا وجَهدًا من الباحث، فإنّ تلك الصّعوبة تَهون

في مقابل الصّعوبات الأخرى المتمثّلة فيما تقتضيه منهجيّة الدّراسة بفصولها ومباحثها...» (ص: 12).

ليس لنا ما نقوله عن الفصل الأوّل الخاصّ بنشأة المذهب الإباضي وأصوله، فهو عرض تاريخي وتأصيل لجذوره، وتقديم لمبادئه ومرتكزاته، قدّمها الباحث بين يدي البحث لتُلقي ضوءًا على ما يتناوله في الدّراسة، وتفتح للقارئ بعض المغاليق في هذا الفكر الذي سيتعامل معه الباحث ممتزجًا بالشّعر.

- **الفصل الثاني: الظّواهر الكبرى في الشّعر العُماني، أثر الفكر العَقدي**

غلب الجانب النّظري على عَرض هذا الفصل، على حساب جانب الأثَر في شعر الشّعراء، أو بمعنى آخر: إنّ الباحث ركّز على تقديم رأي الإباضيّة في القضايا المتعلّقة بالعقيدة، وسرد أقوال العلماء وأدلّتهم المعتمدة في الموضوع، أمّا ما ظهر من أثر للفكر في شعر الشّعراء فإنّ الباحث لم يأتِ له إلّا بنزر قليل. فمثلًا في مسألة الإيمان والعمل وبيان حقيقة التّوحيد لم يذكر سوى نموذج واحد لأبي مسلم البهلاني:

بِيضُ العَمَائِمِ لَا تُجْدِي إِذَا انْكَدَرَتْ بِيضُ القُلُوبِ ولِلإِيمَانِ عُنوانُ

(ص: 64)

هذه القضيّة هي الوحيدة الّتي مَثّل لَها الباحث بمثال واحد، ممّا سمّاه «**جملة التّوحيد**»، كما تنصّ على ذلك العقيدة عند الإباضيّة. وقد وردت

هذه المسألة في هذه الدّراسة تحت عنوان : «**التّوحيد والتّنزيه**»؛ بينما أورد مسألة الرّؤية في العنصر الثّاني من المبحث، وهي في الحقيقة تتعلّق بالتّنزيه، وكان عليه أن يُدرجَها تحت عنوان التّنزيه.

المهمّ، إنّ رأي الإباضيّة أنّ رؤية الله تبارك وتعالى مستحيلة في الدّنيا والآخرة؛ فبعد أنْ عرض الباحث رأيهم وأتى بالشّواهد، من أقوال العلماء وسرَد الأدلّة، وأفاض في العرض والتّحليل والمقارنة، قال: «وقد تركتْ هذه المسألة صدى واسعًا عند الشّعراء الإباضيّين عبر ما جاء على لسان مجموعة منهم، سواء أكان ذلك من خلال تخصيص قصائد بعينها، من أمثال العلاّمة البطّاشي والخليلي والبهلاني، أو ما انعكس في شعرهم، ضمن أغراض مختلفة، تأثّروا فيها بهذا البعد» (ص: 69).

دلّل الباحث على تأثّر الشّعراء بهذا الفكر في هذه المسألة بأبيات ممّا نظموه، خاصّة شعر سعيد بن خلفان الخليلي وأبي مسلم وغيرهما، وذكَر مجموعة من العناصر التي تتعلّق بمسألة الرّؤية، أثارها الشّعراء، قال : «هذا بعض التّأثير الذي تجلّى ضمن متفرّقات انعكس فيها البُعد الفكري العقدي. أمّا أنْ يعمد الشّاعر إلى بناء قصيدة عمادُها الفكر الدّيني، ويعالج فيها جانبًا عقديًّا بحتًا، فلا ريب في أنّها كانت مقصودة قصدًا موظّفًا، ليغدو الفكر العقَديّ غاية في حدّ ذاته، وبذلك ينتقل الشّاعر بشعره من المجال العاطفي والشّعوري إلى الجانب العقلي، لا سيّما ما يوافق الخطاب فيه من استدلالات عقليّة، واستنتاجات فلسفيّة، ومقولات جدليّة، فهل ينجح الشّاعر في ذلك؟»(ص: 74).

أشار الباحث – بخاصّة – إلى قصيدة أبي مسلم البهلاني التي ردّ فيها على شاعر، رمى الإباضيّة بفساد معتقدهم وسوء تأويلهم في مسألة الرّؤية: «النّاظر في قصيدة أبي مسلم البهلاني: (طَمْس الأبصار) يجد أنّها تميّزت بأسلوب الحوار، وخروج الفكر من خلال العاطفة المتّقدة، وقد ظهر عليها الجانب الفلسفي والجدلي، ممتزجًا بالحرص على عرض الأدلّة، وتفنيد حُجّة الخصم، وهي من القصائد القليلة التي تشي بحالة أبي مسلم النّفسيّة وهو ينشئها، إذْ عكست شدّة في المواقف، وعنفًا في الخطاب، وتعصّبًا للرّأي، وإنْ كان تعصّبًا قائمًا على إيمان راسخ بصدق المعتقد.» (ص: 75) قال أبو مسلم:

نَزِّهْ إِلَـهَكَ أَنْ يُرَى كَيْ تَعْرِفَـهْ ... أَتُرَاكَ تَعْرِفُهُ وَتُثْبِتُ ذِي الصِّفَهْ
وَاعْرِفْ مَقَامَكَ دُونَ مَا حَاوَلْتَهُ ... إِنَّ التِي حَاوَلْتَهَا لَكَ مُتْلِفَـهْ
أَتْعَبْتَ نَفْسَكَ فِي ظُنُونٍ قُلَّبٍ ... وَالحَقّ إِنَّ ظُنُونَ وَهْمِكَ مُخْلَفَهْ
عَجَبًا تُوَجِّدُهُ وَتَجْعَلُهُ لأَعْـ ... ـرَاضِ الطَّبِيعَةِ عُرْضَةً مُسْتَهْدَفَهْ
وَفَرَرْتَ مِنْ تَحْدِيدِهِ وَنَصَبْتَهُ ... غَرَضًا لِعَيْنِكَ مِنْ وَرَاءِ البَلكَفَهْ

(ص: 75)

أتى الباحث بهذه الأبيات ليعرض من خلالها رأي الإباضيّة في نفي الرّؤية. وفي الحقيقة إنّ هذه القصيدة تمثّل نموذجًا من الدّفاع المُستميت عن الرّأي، وتكشف عن الصّراع والجدل اللذين كانا يظهران من حين إلى آخر على السّاحة في الموضوع المعروض وغيره، بخاصّة في المسائل العقديّة.

لقد وفّق الباحث في عرض المسألة، كما بدت على ألسنة الشّعراء. كما نجح في اختيار الشّاهد الذي مثّل الشّاعر الذي يعرض الفكر دونَ المَساس بفنيّة الكتابة الشّعريّة، وعرف كيف يقدّم الشّعر دونَ أنْ يسيء إلى الفكر، قال الباحث: «لقد جاءت قصيدة أبي مسلم مخاطبة ومناظرة، مشحونة بالمنطق من ناحية والعاطفة من ناحية أخرى، وقد استطاع البهلاني توظيف الشّعر للحديث عن القضايا الدّينيّة والعَقَديّة دونَ أنْ يُثقِل الفكرُ كاهل القصيدة، وذلك راجع إلى قدرة الشّاعر على المواءمة بين فنّه ومعتقده كما يقول الأستاذ إحسان عبّاس[1] مع أنّ موضوع القصيدة أقرب إلى روح الفلسفة والمنطق منها إلى الشّعر» (ص: 79).

- **الصّفات**

بينما يعلن الباحث أنّه يقصد إلى تحليل أثر الفكر في الشّعر، نجد هذا المبحث يتحوّل إلى عرْض مسألة الصّفات ورأي الإباضيّة فيها، بعيدًا عن بيان أثر هذه الآراء والنّظرات في الشّعر. فقد خصّص تسع صفحات للجانب النّظري؛ أي سرد رأي الإباضيّة في الموضوع، وأربع صفحات فقط للكشف عن أثر ذلك في الشّعر.

تناول في الجانب النّظري صفات الله: حقيقة صفات الذّات وصفات الفعل، تأويل الصّفات، ودفع الشّبهات، والرّدّ على المشبّهة، وتنزيه الله

(1) يُنظر إحسان عبّاس، شعر الخوارج، دار الثّقافة، بيروت، مقدّمة الطّبعة الثّانية، 1963م، ص: 8.

عن التّشبيه والتّجسيد والتّجزيء. قال الباحث: «ولا ريب أنّ مجيء هذه الألفاظ إنّما هي للتّقريب إلى الأذهان، وعليه ينبغي الابتعاد عن الحرفيّة المباشرة في التّفسير؛ خشية الوقوع في التّشخيص والتّجسيم، والعدول عن التّصريح إلى الكناية عن بعض الحقائق من الأساليب المحبّبة، لما فيها من حُسْن وجمال» (ص: 87).

في الجانب التّطبيقي أو في مجال الأثر انتقل الباحث ليقول: «وقد ترسّخت هذه النّظرة العَقديّة عند شعراء الإباضيّة، فانعكست آثارها في شعرهم. فالشّاعر خلفان بن جميّل السّيابي يخاطب مولاه متوسّلًا بعظمته وكبريائه. فيقول:

تَعَالَيْتَ عَنْ كَيْفَ وَأَيْنَ وَعَنْ مَتَى وَمَالكَ كُفْءٌ أَوْ نَظِيرٌ وَلَا مِثْلُ
تَعَالَيْتَ عنْ كَيْفٍ وَكَيَّفْتَ كَيْفَنَا وَقُدِّسْتَ عَنْ أَيْنٍ نُعُوتًا لِمَنْ حلُّوا

(ص: 88)

ثمّ قدّم نماذج من شعر أبي مسلم الرّواحي دليلًا على أثر هذا الفكر في الشّعر العُماني، بعد أنْ قال: «وأكثر هؤلاء الشّعراء تأثّرًا بهذا البُعد العَقَدي أبو مسلم البهلاني، فقد انسابت أفكار المذهب في شعره عبر دعواته الإلهيّة، وجاءت عفويّة في مقام خلواته، وفي مقام التّذلّل والمديح النّبوي، وفي غمرة الخضوع والاستكانة لمولاه، بعيدًا عن روح الجدل والحِجاج..» (ص: 88، 89). وأنهى النّماذج التي مثّل بها من شعر أبي مسلم بما يُقرّ به الشّاعر من تسجيل عجزه عن إدراك مقام صفات الله الجليلة.

إنّ الباحث وقف عند شاعرين هما: خلفان بن جميّل السّيّابي (بمثال واحد)، وأبو مسلم البهلاني بمجموعة من الأمثلة. نقول: هل يكفي ما عُرِض لبيان أثر هذه المسألة في الشّعر العُماني؟ وإذا كان هذا كلّ ما عثر عليه الباحث؛ فإنّنا نستفسر لماذا لم نجد للمسألة أثرًا في الشّعر؟ أو نقول: لا يمكن الحديث عن أثر هذه المسألة في الشّعر العُماني ما دامت الأمثلة محدودة. فلنقل ولنسجّل: إنّ أثرها محدود جدًّا.

نقدّم ملاحظة شكليّة عن هذا المبحث، هي أنه يمكن أنْ يكون توزيع العناصر فيه كالآتي:

الذّات الإلهيّة: 1 – التّوحيد.

2 – التّنزيه: أ – الرّؤية. ب – الصّفات.

– المَعاد واليوم الآخر

عرض الباحث في هذا المبحث ثلاثة عناصر فقط ممّا يشتمل عليه اليوم الآخر، وهي: مرتكب الكبيرة، والشّفاعة، والصّراط والميزان، ولست أدري لِمَ لَمْ يتعرّض لبقيّة مشمولات يوم المعاد، هل يعني ذلك أنّ الشّعراء لم يكتبوا عنها؟

1. حُكْم مُرتكِبِ الكبيرة

يبدو لي أنّ حشْر عنصر مرتكب الكبيرة في اليوم الآخر غير صحيح. هو – طبعًا – من مسائل العقيدة، وله أثر وعلاقة بسلوك المؤمن من حيث الالتزام أو عدم التقيّد بالأصول وقواعد الإيمان؛ وذلك حسب ما يُعتقَد

من خلود مرتكب الكبيرة في النّار أو عدم خلوده فيها، إذا مات قبل التّوبة. مع ذلك فأنا أرى أنّها ليست من مسائل يوم المَعاد، لأنّ يوم المَعاد يبدأ بالموت، واعتقاد ما يتعلّق بهذه المسألة يبدأ في الدّنيا.

تناول الباحث في هذا الموضوع مفهوم الصّغيرة والكبيرة وتحديد الإباضيّة لهما. مع عرض موجز لرأي غيرهم. كما سرد مفهوم الكُفر وتقسيمه عند الإباضيّة، وحاول توضيح الرّؤية في هذه النّقطة، وتصحيح المفهومات: «إنّ مسألة الكفر عند الإباضيّة وإطلاقه على مرتكب الكبيرة، ينبغي أنْ يُدرس ضمن سياقه التّاريخي واللّغوي. والمتتبّع لهذه القضيّة عندهم يجد أنّ الإباضيّة قد قسّموا الكُفر إلى قسمين، بينهما بون شاسع، وهما كُفر جحود وكُفر نِعمة؛ ولعلّ حكم عبد الله بن إباض على نافع بن الأزرق وبراءته منه، يشير إلى الفرق الكبير بين الإباضيّة والخوارج في الحكم على مرتكب الكبيرة من جهة، وفي تفريقهم بين كُفر النِّعمة وكُفر الجُحود من جهة ثانيّة.

ومفهوم كُفر النِّعمة عندهم مرادف لمفهوم الفُجور والعِصيان، ويقترب من ذلك قول ابن تيمية: «ومرتكبو الكبيرة لا ينطبق عليهم وصف الإيمان المُطلق، بدليل قوله صلّى الله عليه وسلّم: لا يزني الزّاني حين يزني وهو مؤمن»[1] (ص: 93).

هذا التّوضيح مهمّ لتفسير المصطلحات الغامضة التي سبّب عدمُ

(1) يُنظر ابن تيمية، مجموع الفتاوى، ج3، مجموع عقيدة السّلف، ص: 151، 152.

فهمها من غير الإباضيّة مشاكلَ كثيرة لهم ومتاعب كبيرة، فاتّخذوا مواقف سلبيّة نحوهم؛ نتيجة تأويل خاطئ لما يتبنّاه الإباضيّة من آراء في الموضوع.

ثمّ عرض الباحث مسائل متعدّدة في هذه النّقطة، كمفهوم المنزلة بين المنزلتين، ودلالته المختلفة عند الإباضيّة والمعتزلة، والوعد والوعيد، والخلود في النّار لمرتكب الكبيرة إذا مات مُصرًّا على كبيرته. عرض كلّ ذلك مع مقارنة بسيطة بين ما يراه الإباضيّة وما يتبنّاه غيرهم. ثمّ قال بعد ذلك وهو يعلّل رأي الإباضيّة في القول بخلود مرتكب الكبيرة أو العاصي، إنْ لم يتوبا قبل موتهما: «ويقصد الإباضيّة من وراء ذلك إلى سدّ الذّرائع على من يجترئون على محارم الله فيرتكبون معاصيه، ولذلك يقول أحدهم: «الحكمة من خلود أهل النّار أنّ العاصي إذا عصا ربًّا عظيمًا لا نهاية لعظمته، فكذلك عذابه خلود لا نهاية له، لأنّ ثواب الله لا يُشبهه ثواب، ولا ينقطع ولا يزول، وعقاب الله لا يُشبهه عقاب ولا ينقطع ولا يزول، فلو كان لثوابه وعقابه نهاية لأشبه ثواب المخلوقين وعقابهم»[1]»(ص: 96).

حاول الباحث ربط حلقات العقيدة عند الإباضيّة بشكل جيّد وواع، كما أرادوها أنْ تكون لتؤثّر في سلوك المؤمن، واجتهد في بيان أسس بناء أصول الإباضية التي لم يفهمهم فيها غيرُهم، فرموهم بأنواع من الشّذوذ

(1) يُنظر خميس بن سعيد الشّقصي، منهج الطّالبين، ج1، ص: 523.

والتّباين عن الجماعة الإسلاميّة: «وممّا ينبغي الإشارة إليه أنّ الإباضيّة برؤيتهم تلك يوجدون ترابطًا وثيقًا وتماسكًا قويًّا بين مكوّنات فروع التّوحيد. فالإيمان قول وعمل، مرتبط ارتباطًا جوهريًّا بمبدأ الوعد والوعيد. وعليه فلا بُدَّ من احترام من يلتزم بمقتضيات إيمانه فَيُتولَّى، ومن يُخلّ بشيء منه فيُتبرَّأ منه، ضمن سلسلة متّصلة الحلقات، مرتبطة بوشائج العقيدة، التي ينبغي أن تتحوّل إلى واقع معيش، وتطبيق عمليّ لمقتضيات العقيدة. فالإيمان ما وقر في القلب وصدّقه العمل» (ص: 96، 97).

بعد هذا العرض عمد الباحث إلى الكشف عن أثر هذه المسائل في الشّعر العُماني. فبدأ - كعادته في كثير من الاستشهادات - بأبي مسلم البهلاني. فأتى بنماذج من شعره، ذكر فيها سؤاله ربَّه أنْ يتداركه برحمته، مستعينًا به من خلود الفُجَّار في دار عدله، ودعوة الإنسان الذي أحاطت به سيّئاته ألّا يَقْنَط من رحمة الله. كما أشار إلى أنّ ما أصاب الأمّة الإسلاميّة من هَوان وذُلّ وتعاسة سببه استمراء المعاصي والاستهانة بصغائر الذّنوب. وأكّد الباحث أنّ ذلك الذي جاء في شعر أبي مسلم هو انعكاس مباشر لأثر العقيدة في نفسه. قال الشّاعر:

فَمَا مِنْ وعيدِ اللهِ يُمْنَعُ عَاصِمُ ... إِذَا لَمْ يَزَعْ مِنْ حُرْمَةِ اللهِ وَازِعُ
نَضِجُّ ضَجِيجَ النِّيبِ مِمَّا يَنُوبُنَا ... ونَحْنُ إِلَى مَا يَقْتَضِيهِ نُسَارِعُ
نُطَاوِعُ أَسْوَاءَ المَغبَّةِ رَغْبَةً ... وَلَسْنَا لِمَحْمُودِ الجَزَاءِ نُطَاوِعُ
وَمَا هَذِهِ الأَوْقَارُ فَوْقَ رِقَابِنَا ... يُدَافِعُ عُقْبَاهُنَّ عَنَّا مُدَافِعُ

(ص: 98)

وبعد أن سرد الباحث أبياتًا، بيّن فيها الشّاعر أنّ عذاب الله وثوابه عدل، وشدّد على عاقبة الإصرار على ارتكاب الذّنوب، حذّر من مغبّة الاتّكال على وَهْم خَلْف الله وعيده والشّفاعة للمصرّين من أهل الكبائر:

وعَاقِبَةُ الإِصْرَارِ إِنْفَاذُ عَدْلِهِ[1] حَذَارِك مِمَّا قِيلَ خلْفٌ وَشَافِعُ
فَقُمْ نَحْوَ مَا يَدْعُو إِلَيْهِ بِفَضْلِهِ فَدَاعِيكَ قَيُّومٌ بِرُحْمَاهُ وَاسِعُ
سَتَعْلَمُ إِنْ خَالَفْتَهُ كَيْفَ بَطْشُهُ فَمَالَكَ إِلّا صِحّةُ التَّوْبِ نَافِعُ

(ص: 98).

استشهد الباحث بعد ذلك بأبيات لأثر مسألة مُرْتَكِب الكبيرة في الشّعر. واختارعامر بن خميس المالكي نموذجًا. عرض له أبياتًا تحدّثت عن الخطر الذي يُحدق بالعاصين الّذين لا يبادرون بالتّوبة؛ فعدّهم هلكى؛ مستعملًا مصطلح الإباضيّة «**كُفْر النّفاق**» وهو بمعنى «**كُفْر النّعمة**» الذي لا يُخرجهم من الملّة ما لم ينكروا ما هو معلوم من الدّين بالضّرورة. قال الشّاعر:

إِنَّ المُصِرَّ عَلَى العِصْيَانِ فِي خَطَرٍ إِنْ لَمْ يَتُبْ، مَا لَهُ مَأْوًى سِوَى سَقَرِ
إِنَّ المُصِرّينَ هُلْكٌ لَا نَجَاةَ لَهُم قَدْ جَاءَ فِي مُحْكَمِ القُرْآنِ وَالأَثَرِ
وَسَمِّهِ كَافِرًا كُفْرَ النِّفَاقِ وَلَا تَركَنْ إِلى الوَقْفِ إِنَّ اللهَ منه بَرِي

(ص: 99)

(1) بدل «عدله» ذكر الباحث «وعده «والصّحيح ما أثبتناه. ينظر الدّيوان المخطوط، ص: 256.

ومن عامر المالكي ينتقل الباحث إلى شاعر آخر، هو سعود بن سعيد القصّابي، ليذكر له أبياتًا تُحذّر مرتكب المعصيّة، المتّكل على مغفرة الله وخَلْف وعيده، دونَ أنْ يعمل لهذه المغفرة بالتّوبة منها قبل الفوت وحلول الموت، مقيمًا حجّته على معطيات ونتائج، ناهجًا الأسلوب الكلامي في الخطاب. قال الشّاعر:

تَقُولُ مَعَ العِصْيانِ رَبِيَ غَافِرُ ... صَدَقْتَ وَلَكِنْ غَافِرِ بَعْدَ تَوْبَةِ
وَرَبُّكَ رزَّاقٌ كَمَا هُوَ غَافِرٌ ... فَلِمْ لَا تُصَدِّقْ فِيهِمُ بِالسَّوِيَّةِ
فإِنِكَ تَرْجُو العَفْوَ مِنْ غَيْرِ تَوْبَةٍ ... وَلَسْتَ تُرَجِّي الرِّزق إلّا بِحِيلَةِ
عَلَى أَنَّهُ بِالرّزْقِ كَفَّلَ نَفْسَهُ ... لِكُلٍّ وَلَمْ يَكْفُلْ لِكُلٍّ بِجَنَّةِ

(ص: 99)

نسجلّ أيضًا أنّ أثر الفكر في الشّعر في هذه القضيّة كان قليلًا بالاحتكام إلى ما قدّمه الباحث من نماذج لشعراء ثلاثة، قياسًا إلى ما عرضه من مسائل في الموضوع في القسم النّظري، وبالنّظر إلى ما تشتمل عليه القضيّة من فروع حسبما هي معروضة في كتب العقيدة. لذا نقول: إنّ الأسئلة التي عرضناها في الصّفحات السّابقة عن أثر الفكر العَقَدي في الشّعر تظلّ قائمة، وهي تتمثّل في حقيقة ورود نماذج قليلة من هذا الأثر في هذه الدّراسة. وبمعنى أوضح: إنّ الأثر لم يتّضح بشكل مكثّف، كما قدّم ذلك الباحث.

2. الشّفاعة

بيّن الباحث أنّ موضوع الشّفاعة مرتبط ارتباطًا وثيقًا بقضايا الوعد والوعيد ومرتكب الكبيرة الذي يموت مصرًّا على معصيته، غير تائب منها، وواضح من ذلك أنّ الباحث يريد أنْ يبيّن نظرة الإباضيّة التي تحرص على تفهيم النّاس ضرورة العمل على تحسين السّلوك والالتزام بشرع الله التزامًا كاملًا، وَعَدّ الاتّكال والاتّكاء على منساة الشّفاعة المهترئة، والتّعلّق بأوهام باطلة، والرّكون إلى الأماني الكاذبة خورًا في التّفكير وخطَلًا في التّدبير. يقول الباحث: «وموقف الإباضيّة من الشّفاعة مرتبط ارتباطًا وثيقًا بموقفهم من مفهوم الإيمان والعمل، والوعد والوعيد وما يترتّب على ذلك من مآل، فهم يرون أنّها (ليست لمَن استوجب العقاب، فيصير بها إلى الثّواب، ولكنّ الشّفاعة للمؤمنين، زيادة لهم في الثّواب، وتشريف في المنازل)»[1] (ص: 100).

عمد الباحث إلى توضيح رأي الإباضيّة في الموضوع؛ بمناقشة المسألة بعمق، من خلال ذكر جانب من الحوار غير المُعلَن بين الإباضيّة وغيرهم، الذين يخالفونهم الرّأي في هذه القضيّة، ثمّ خلص إلى النّتيجة الآتيّة: «ولا يَخفى ما في هذه النّظرة من احتراز في الوقوع في المعاصي، والانهماك في المخالفة الرّبانيّة، ما دام الإنسان يعتقد أنّه غير داخل في دائرة من يشفع له، مهما عمل واقترف من المعاصي والآثام»(ص: 101).

(1) يُنظر اسماعيل الجيطالي، قناطر الخيرات، ج1، ص: 321.

ليدعم الباحث رأي الإباضيّة ذكر قولًا للشّيخ محمد رشيد رضا: «العَجَب للمسلمين، يُصابون بهذه اللّوثة، وهم يقرؤون قول الله تعالى: ﴿**ليس بأمانيّكم ولا أمانيّ أهل الكتاب من يعمل سوءًا يُجزَ به ولا يجدْ له من دونِ الله وليًّا ولا نصيرًا**﴾»[1] (ص: 102) ثمّ ذكر الباحث تأكيد الشّيخ محمد رشيد رضا على انتفاء وجود نصّ قطعي في القرآن الكريم يثبت حصول الشّفاعة لأهل الكبائر يوم القيامة، داعمًا رأيه بآيات قرآنيّة تنفي ذلك. و كان قصدُ الباحث واضحًا وهو التّدليل على أنّ الإباضيّة ليسوا وحدهم الذين يقولون بهذا الرّأي.

ثمّ أتى بأبيات للشّيخ أحمد بن سعيد الخليلي، لا تتعدّى كونها تقرير حقائق، غير كاشفة عن الأثر الذي تركته القضيّة في الشّعر، بدليل تعليق الباحث على هذه الأبيات بقوله: «ففي هذه الأبيات يرى الخليلي أنّ في إثبات الشّفاعة لأهل الكبائر مخالفة لدلالة آيات الكتاب العزيز، ومن ثمّ بيّن الشّاعر معنى شفاعة رسول الله صلّى الله عليه وسلّم عند الإباضيّة، وهي شفاعة يقصد بها رفع منزلة الموفّين، ودفع كرب المؤمنين لطول الوقوف يوم القيامة، وهي إحدى كراماته صلّى الله عليه وسلّم» (ص: 104). لم يأتِ الباحث بمثال واحد يوضّح من خلاله أثر المسألة في الشّعر العماني.

(1) يُنظر محمد رشيد رضا، تفسير القرآن الكريم المعروف بتفسير المنار، ج1، ط2، دار المعرفة للطّباعة والنّشر، بيروت، 1973، ص: 307. الآية 123، سورة النّساء.

3. الصّراط والميزان

عرض الباحث رأي الإباضيّة في مفهوم الصّراط والميزان، وذكر التّفسيرات المختلفة لهما، وحاول أنْ يُقارن ذلك بما وجده عند غيرهم؛ ليدعم رأي المذهب الإباضي في المسألة. ومن جملة ما ذكر: «ويبدو أنّهم (أي الإباضيّة) رأوا أنّ هذه المسألة ليست من المسائل ذات الشّأن الخطير في تفسيرها الاعتقادي، فيكفي المسلم جملة الإيمان بالصّراط والميزان، وأنّهما حقّ، ويكِل أمرهما إلى الله، لا سيّما أنّهما (ليستا من المسائل القطعيّة، لعدم ورود القطع فيهما، وإنّما هما من المسائل الظّنيّة.. ولا يُخَطَّأُ القائل فيهما برأيه)»[1] (ص: 105).

إن هذه النّظرة إلى هذه المسألة انعكست على الشّعر، فلم يورد لها ما يمكن أنْ يُعدّ أثرًا، وأقرّ الباحث أنّ الشّواهد في الموضوع قليلة، فهي لم تكن من المسائل التي كانت تشغل بال الشّعراء، وأنّ ما وجده الباحث لا يتعدّى أراجيز ومتونًا، بلورت رأي الإباضيّة في المسألة. ونحن نسأله: لماذا أتى بها ضمن ما كان له أثر في الشّعر؟ إنّ التّفسير الذي يمكن لنا أنْ نُعطيَه لذلك هو حرص الباحث على التّعريف بأصول المذهب الإباضي، واغتنام الفرص لتصحيح الأخطاء ودفع الإيهام. إنّ هذا يُنسيه المسار الذي اختطّه لنفسه في هذا البحث، وهو بيان أثر الفكر في الشّعر.

(1) يُنظر الشّيخ عبد الله بن حميّد السّالمي، بهجة الأنوار شرح أنوار العقول في التّوحيد، ط2، مطابع النّهضة، سلطنة عُمان، 1411هـ/ 1991م، ص: 106.

- **الولاية والبراءة (الجانب الاجتماعي والبعد العَقَدي)**

العنوان الذي وضعه الباحث لهذا العنصر يُفصِح عن الأهميّة التي أعطاها لهذه المسألة، ويكشف عن الهدف من إيرادها في دراسته، التي تبين انشغال علماء الإباضيّة بها. إنّهم يرونها عاملًا كبيرًا ومهمًّا في ضبط السّلوك ومراقبة النّفس... إنّها الكفيلة بردع النّاس عن الانحراف، وتنبيه الغافل عن السّدر في الغِيّ، يقول الباحث:

«من منطلق الصّلة بين العقيدة والعمل، يذهب الإباضيّة إلى أنّ التّعامل مع النّاس يجب أن تكون مرجعيّته هذه العقيدة، التي تتحدّد العلاقة بموجبها، ولذلك عدّوا الولاية والبراءة أصلًا من أصولهم العَقَديّة، وقاعدة من قواعد الإسلام، فوضعوا لها شروطًا، وحدّدوا لها مواصفات، وتشدّدوا في تطبيقها في مجتمعاتهم، حتّى قيل: (إنّ من لم يَدِنْ بها لا دين له)» (ص: 108).

عرض الباحث بعد ذلك مفهوم الولاية والبُغْض، كما يراه الإباضيّة؛ مُدْعَمًا بالأدلّة النّقليّة. ثمّ أتى بأبيات لأبي مسلم البهلاني؛ للتّدليل على أثر هذه المسألة في الشّعر العُماني. قال أبو مسلم:

وَالحُبُّ وَالبُغْضُ فَرْضَانِ اسْتَحَقَّهُمَا ... خَصْمَانِ في الله منْ بَرٍّ وَمنْ فَجِرِ

وَالأَمْرُ يُبْنَى عَلَى الأَعْمَالِ كَيْفَ جَرَت ... والمدح والذّمّ بَحتًا غَيْر مُعْتَبَر

بهذا أعلن أبو مسلم ولايته وحبّه لأهل النّهروان، انطلاقًا من مبدأ عَقَدي، حين يقول:

جَزَى اللهُ أَهْلَ النَّهْرَوَانِ رِضَاءَهُ ... وَمَا فَوْقَ مَرْضَاةِ الإِلَهِ أُجُورُ

نَـدينُ لِوَجْـهِ اللهِ طَوْعًـا بِحُـبِهِمْ وَمَـا شَنَـآن الـمُلْحِدِينَ مُضِيـرُ
هُـمُ القَـوْمُ بَلَّتْهُمْ مَخَافَـةُ رَبِّهِـمْ وَدَارَتْ عَلَـيهِمْ أَبْطُـنٌ وَظُهُـورُ

(ص: 109)

ثـمّ سـرد الباحـث مجموعـة مـن آراء علمـاء الإباضـيّة وغيـرهم في بيـان الهدف أو النّتيجة التي تحصل من تطبيـق هـذا الأصـل، للشّـيخ عليّ يحيى معمّر والدّكتور محمد ناصر والدّكتور عوض خليفـات، الـذين لَمّحـوا إلـى غايـة الـرّدع والرّجـوع إلـى جـادة الإسـلام. وأشـاروا إلـى بُعـده العَقَـدي والاجتماعي والتّربوي والسّياسي: «وغدا فكرًا متميّزًا لا يتساوى فيه الطّائع والعاصي، وهذا ما جعل أحد كتّابهم يفخر بهذه المَنْقَبة قائلًا: (هـذه القضـيّة يكاد ينفرد بها الإباضيّة عن غيـرهم مـن الفـرق الإسـلاميّة، فلـم يسـاووا بـين مؤمن تقيّ وعاص شقيّ في المعاملة)» [1] (ص: 110).

أردف الباحـث ذلـك وشـفعه بأبيـات لأحمـد بـن سـعيد الخليلي وأبـي مسـلم الـبهلاني؛ دليـلًا علـى تطبيـق مـا جـاء في الولايـة والـبراءة مـن منظـور إباضي، أو بيانًا لأثر الفكر في الشّـعر. وفيهـا نقـرأ نظـرة الإباضـيّة إلـى مسـألة الولايـة والـبراءة، إذْ هـم يحرصـون علـى تطبيـق ذلـك بمـا لا يُسـيء إلـى العلاقـات، ولا ينـال مـن كيـان المجتمـع. فـلا توجّـه وسـيلة الـبراءة بشـكل خاطئ، كالسّعي إلـى تَتبّـع عـورات النّـاس، وتصيّد أخطـائهم، والتّعجّـل في إعلان البراءة، ولأدنى سبب.. إنّ هـذا يـدلّ علـى التّـروّي والأنـاة والتّثبّـت،

(1) يُنظر عليّ يحيى معمّر، الإباضيّة في موكب التّاريخ، الحلقة الأولى، ط1، مكتبة وهبة، القاهرة، 1384هـ/ 1964م، ص: 103، 104.

والقصد في استعمال هذا الأسلوب، إذ لا يُلجَأ إليه إلّا في حال الضّرورة القصوى. هذا السّلوك يكشف عن الإرادة إلى الإصلاح وليس إلى التّشهير والشّماتة.

متابعةً لتفصيل القول في المسألة وتوضيح بعض الجوانب منها، ذكر الباحث شيئا من شعر سعيد بن خلفان الخليلي وابن شيخان السّالمي وأبي مسلم البهلاني. ويبدو واضحًا ممّا ورد في هذه الأبيات التّأثّر الفكري بما نادى به الإباضيّة في قضيّة الولاية والبراءة، التي منها الحذر من موالاة أعداء الله؛ لأنّ الالتزام بهذا المبدأ العَقدي يضمن المحافظة على استقلالية الشّخصيّة، ويساعد على الحفاظ على مقوّماتها، ويُعين على معرفة الحدود الفاصلة بين التّعاون والتّنازل، ويَدفع إلى ضمان الهيبة.

إنّ الباحث كان موفّقًا في عرض هذه المسألة وبيان أثرها في الشّعر، وكان ناجحًا في تقديمها للقارئ تقديمًا جيّدًا، فقد مزج بين الجانب النّظري والتّطبيقي في عرضها، واعتمد على الشّعراء كثيرًا في تقرير حقيقتها، وعلى أقوال بعض الدّارسين الذين ركّزوا على الأهداف والنّتائج الإيجابيّة التي تحصل من تطبيق أصل الولاية والبراءة. وبذلك يكون قد ركّز منذ البداية على الجانب العمَلي في القضيّة؛ إشارة منه إلى إيلاء الموضوع أهميّة كبيرة، لأنّ النّاس غفلوا عنه كثيرًا، ولم يعَوْا دور هذا الأصل في ضبط المسيرة وتحسين السّلوك. وقصدا منه أيضًا لفتَ الانتباه إلى إدراك مدى تميّز المذهب الإباضي به ولماذا.

كلّ هذه المعاني وهذه الأفكار وغيرها يمكن للمتأمّل المدقّق في عرض

الباحث أنْ يستنتجها أو يقف عليها بجلاء، ممّا يُبيّن أنّ الباحث كان موفّقا في عرض مسألة الولاية والبراءة، والكشف عن أثرها في الشّعر العُماني.

- خلق القرآن

كشف الباحث عن وجهة نظر الإباضيّة في القضيّة، وقد عدّها منذ البداية غير ذات أهميّة، أو ليست من مقتضيات العقيدة، ولا من أمّهات مسائل الدّين، ولا أثر لها في السّلوك. فهي من قضايا عِلْم الكلام التي كان المسلمون في غنًى عنها؛ حتّى إنّ الإباضيّة لم يعيروا لها اهتمامًا، حين عرضت في أوّل الأمر، لكنّهم بعد ذلك ناقشوها خوفًا على عوامّ النّاس: «ولكنّهم رأوا أنّه بعد طرحها لابدّ لهم من اتّخاذ موقف خشيةً على عوامّ النّاس من الوقوع في مَغبّة الفتنة، لا سيّما أنّه موقف يتعلّق بكتاب الله...» (ص: 116).

رأى الباحث أنّ المسألة قابلة للاجتهاد، وما يتوصّل إليه فيها هو بعيد عن أنْ يكون قولًا فصلًا، إنّما يُعَدّ استنباطًا واستنتاجًا، يمثّل وجهة نظر قابلة للنّقاش. وقرّر أنّ موقف الإباضيّة يتّسم بالاعتدال واحترام وجهات النّظر التي برزت وتبرز في المسألة.

من بين العلماء الذين استدلّ بأقوالهم في المسألة الشّيخ خلفان بن جميّل السّيابي، ونقل عنه قوله: «مسألة خلق القرآن ليست من مسائل الدّين التي تعبَّد الله بها عباده، ولا ألزمنا إيّاها، كما ألزمنا صنوف العبادة، وليس على وجوبها من دليل. والتّحقيق: إنّه إن أريد بالقرآن الحروف

الملفوظة المتلوّة المخطوطة، فإنّها حادثة قطعًا، وإن لوحظ منها علمه تعالى بالمعاني المطروحة فيها، فإنّ علمه سبحانه وتعالى لا شكّ في أنّه قديم، لأنّ العِلم من صفات الذّات العَليّة»[1]. (ص: 118، 119).

ما نقرؤه فيما أتى به الباحث شواهد من شعر الشّعراء في المسألة أنّ أثرها لم يظهر إلّا في كون هؤلاء الشّعراء عبّروا عن وجهة نظر الإباضيّة. إنّ هذا الإثبات يُعطيها صفة تقرير الحقيقة، أو عرض المسألة، وليس بيان أثرها في الشّعر.

• الفصل الثّالث: أثر الفكر السّياسي

عرض فيه الباحث مباحث عن الإمامة وأثر الفكر السّياسي في قصيدة المديح، وموقف الإباضيّة من التّكسّب بالشّعر، وأثر الفكر السّياسي في قصيدة الرّثاء..

بالنّسبة للإمامة أكّد الباحث أنّها ذات أهميّة كبيرة في الفكر الإباضي، وقد أخذت حيّزًا كبيرًا من تفكيرهم: «يقوم فكر الإباضيّة السّياسي على أصول فكريّة مرتبطة بمعطيات الإسلام في منابعه الأولى، وهو تجسيد حيّ لمبدأ أساس، يقوم عليه الفكر السّياسي الإسلامي، وهو مبدأ الشّورى والاختيار والمساواة بين النّاس على أساس ﴿**إنّ أكرمكم عند الله أتقاكم**﴾[2]. وهو

(1) يُنظر خلفان بن جميّل السّيابي، فصل الخطاب في المسألة والجواب، نشر وزارة التّراث القومي والثّقافة، سلطنة عُمان، 1404هـ/ 1984، ص: 10، 11.

(2) سورة الحجرات، الآية 13.

تفاضل يقوم على ميزان دقيق قائم على القيم الخلقيّة، لا على الانتماء في النّسب. وعليه فإنّهم لا يرون القرشيّة شرطًا في الإمامة، إذا توفّرت الشّروط في غير القرشي، فهم يرون (كما يقول الشّيخ أحمد بن حمد الخليلي) أنّ الحكم أمانة في الأعناق، وأنّ النّاس أسمى وأشرف منْ أنْ يكونوا قُطعانًا من الأغنام يُحكَمُون بالقهر والاستبداد، فتتوارثهم قبيلة معيّنة. فالنّاس قد خُلقوا أحرارًا، ويجب أنْ يبقَوا أحرارًا، والذي يبايعونه لا بدّ من أنْ يستخلفوه من تلقاء أنفسهم. ولا يرى الإباضيّة أيّ شرط من ناحيّة النّسب» (ص: 127).

كان أثر هذا الفكر واضحًا بارزًا في الشّعر العُماني، فابن شيخان السّالمي يقول عن مسألة الشّورى التي آمن بها الإباضيّة واشترطوها على الإمام، وهو يمدح الإمام سالم بن راشد الخروصي:

أَمْرُهُ شُورَى فَلَا خُلْفٌ لِما ... يَرْتَضِيهِ العُلَمَاءُ النُّقبا

أمّا عبد الرّحمن الرّيامي فيقول داعيًا الإمام محمد بن عبد الله الخليلي إلى الاهتمام بالشّورى:

يَا مَنْ يُرِيدُ طَرِيقَةً دِينِيَّةً ... عَوِّل عَلَى أَكْفَائِهَا وَسَرَاتِهَا
لَا تَحْسِبِ الشُّورَى عَلَيْكَ غَضَاضَةً ... كَمْ فِي الزَّوَايَا مِنْ كُنُوزِ هِبَاتِهَا
فَلَرُبَّما رَأْيٌ يُقَهْقِرُ جَحْفَلًا ... وَيَدُكُّ علْيَا الشُّمّ مِنْ ذروَاتِها
قد جاءَ من مُستحقَرٍ مستضعف ... وهُوَ القَمينُ بِهَا لِلَمِّ شَتَاتِهَا

(ص: 128، 129)

يرى الإباضيّة أنّ تنصيب الإمام واجب؛ إذْ لا يمكن أن يبقى المسلمون من دون إمام. وأنّ هذا الإمام لا يتمّ تنصيبه إلّا بعقد. وقد

وضعت نصوص تحدّد نوعيّة العقد الذي يُبْرَم لتعيين الإمام؛ بما يبيّن مسؤوليته، وتعهّده بتطبيق شرع الله. يقول الباحث: «وقد أضحت تلك النّصوص بمثابة الدّستور المحدِّد لنوع المسلك الذي يتّخذه الإمام، ويسير بموجبه في علاقته بالأمّة. وعَقْدُ الإمامة عندهم تختلف صيغته باختلاف نوع الإمامة، وباختلاف الظّروف التي بُويع الإمام في ظلّها. وهنا تلحظ أنّ هذه العقود السّياسيّة تُنظِّم العلاقة بين الحاكم ورعيّته، ويُعَدّ كلٌّ منهم ملزمًا بالوفاء بموجب العَقد الذي وصل الإمام بمقتضاه إلى ذلك المنصب، وعليه تترتّب أحكام الوفاء والمناصرة والقيام بالواجب تجاهه، ما كان عاملًا بمقتضى العقد، وإلّا ترتّب عند الإخلال به أحكام من مثل العزل والخروج عليه وعدم مناصرته. وكلّ ذلك يدخل ضمن تنظيم وثيق للعلاقة بين الإمام والأمّة، وهي فلسفة تُعَدّ امتدادًا لعقود البيعة التي كانت تتمّ مع الخلفاء الرّاشدين» (ص: 129، 130).

ثمّ ذكر مسالك الدّين عند الإباضيّة التي تتحدّد حسب الظّروف السّياسيّة، وهم يَعنون بهذا المصطلح «الطّرق التي يُتَوَصَّل بها إلى إنفاذ الأحكام الشّرعيّة»[1] (ص: 131). ومسالك الدّين عند الإباضيّة أربعة، هي: (الظّهور، الدّفاع، الشّراء، الكِتمان).

تحدّث الإباضيّة عن الإمام وصفاته، التي منها أنْ يكون أفقه ممّن هو موجود وأعلمَهم وأقواهم على الأمر بالمعروف والنّهي عن المنكر،

(1) يُنظَر: محمد بن يوسف طفيش، شرح عقيدة التّوحيد، نشر وزارة التّراث القومي والثّقافة، سلطنة عُمان، 1403 هـ/ 1983م، ص: 113.

وأقدرَهم على الحُكم وإقامة العدل والقيام بشؤون المسلمين... وغيرها من الصّفات التي يحتاج إليها مَنْ يقود المسلمين ويسيّرهم. وتكلّموا عن العلاقة بين الإمام والرّعيّة؛ طاعة وامتثالًا لأوامره، واحترامًا لرأي الرّعيّة، تولية وعزلًا وخلعًا... ولم يغفلوا عن الإشارة إلى الكيفية التي تحصل بها بيعة الإمام، وهي تتمّ عندهم على مرحلتين:

1- بيعة الخُصوص، وهي البيعة التي يقوم بها العلماء وأهل الحلّ والعَقد.

2- بيعة العُموم، وهي البيعة التي يتلقّاها الإمام من عُموم الأمّة.

- أثر الفكر السّياسي في قصيدة المديح الفردي

حاول الباحث أنْ يُبيّن أثر الفكر السّياسي في الشّعر، الذي أبرز مدى تطبيق الأئمّة لما قرّر في مسألة الإمامة، وقد استنتج هذا الأثر وهذا الالتزام من خلال الأفكار التي ذكرها الشّعراء، وهم يمدحون الأئمّة الذين حكموا عُمان، وهم قد اختيروا بالمواصفات التي ذكرت في النّصوص التي حدّدت من يتولّى هذه المسؤوليّة. قال الباحث: «وقد امتزجت مدائح الأئمّة لدى الشّعراء الإباضيّين بمشاعر صادقة ناشئة عن قناعة بمبدأ ديني، وتوجّه إيماني بوجوب المشاركة، والتّعبير عن حبّ الأئمّة، والدّعوة إلى مناصرتهم، ويتجلّى ذلك عبر جملة من القصائد التي أرسلها منشئوها ترجمة عن مشاعرهم من مهجرهم في زنجبار، كما فعل الشّاعر أبو وسيم الأزكوي في مدائحه للإمام عزّان بن قيس، وأبو مُسلم البهلاني في مدائحه للإمام سالم بن راشد الخروصي» (ص: 137).

قال أبو وسيم الأزكوي يمدح الإمام عزّان بن قيس ذاكرًا صفاته:

فَأَصْبَحَ عَزَّانُ بنُ قَيْسٍ مُمَلَّكًا ... إِمَامَ هُدًى للهِ يَغْزُو وَيَفْتَحُ
مَلِيكٌ بِهِ ترضى الإِمَامَةُ قَائمًا ... وَمَا كُلُّ مُلْكٍ لِلإِمَامَةِ يَصْلُحُ
تَقَلَّدَ سَيْفَيْنِ الْمُهَنَّدَ وَالتُّقَى ... لأَنَّ كِلَا السَّيْفَيْنِ فِي الخَطْبِ مُنْجِحُ

(ص: 138)

حرص الباحث من خلال النّصوص التي استشهد بها على بيان مدى تعلّق الشّعراء بالإمامة، والتّأكيد على أنّ منطلقَهم في هذا المدح كان دينيًّا؛ إذْ كانوا يَرون ضرورة التّمكين لدين الله في الأرض. ولضمان تطبيق شرع الله لا بدّ من إمام تتوفّر فيه الشّروط المطلوبة شرعًا. ولذلك حين يمدحون إمامًا فإنّما يمدحون الصّفات الحسنة المتوفّرة فيمن يتولّى هذه المسؤوليّة الكبيرة. ففي مدحهم وفاء للمبادئ، وتسجيل للمآثر، وتقرير للحقائق، واعتراف بالفضل، ودعوة للالتفاف حول القائم بالحقّ والواجب، ونداء إلى السّير في النّهج القويم... وقد ذكر الباحث مجموعة أبيات لأبي مسلم البهلاني وأخرى لشعراء آخرين في مدح الإمامين سالم بن راشد الخروصي ومحمد بن عبد الله الخليلي.

لقد خلع الشّعراء على الأئمّة صفات نبيلة، وذكروا لهم شمائل عالية وفضائل راقية، وهم بذلك يثبتون ولاءهم للمكارم والعظائم. بيّن الباحث ذلك، وهو يسجّل الرّسالة التي حملها الشّعراء بهذا السّلوك. وبعد أنْ عرض مجموعة من النّصوص في مدح الإمامين الخروصي والخليلي قدّم السّؤال الآتي: «ولكنّ السّؤال الذي يبقى مطروحًا هو: ما الصّفات التي

خلعها الشّاعر الإباضي على أئمّته، وتصوّر مكانة الإمام الدّينيّة؟ والنّاظر في صفات مديح الأئمّة عند الشّاعر الإباضي يجد أنّه قد أضاف إلى نعت المديح الذي وضعه قدامة بن جعفر، المتمثّل في الصّفات الأربع عنده وهي: العقل والشّجاعة والعدل والعِفّة، ما يتفرّع عن كلّ منها، وما يتركّب من جميع بعضها مع الصّفات الأخرى.

عبر قراءة إنتاج شعراء هذه الفترة ومدائحهم للأئمّة يتّضح أنّ الشّعراء قد مَنحوا الأئمّة بُعدًا دينيًّا، انعكس فيه تأثّرهم بالبعد الفكري الإباضي في خصوصيّته، والبعد الإسلامي في عمومه...» (ص: 150).

- المديح الجمعي للأئمّة

من المديح الفردي انتقل الباحث ليتحدّث عن المديح الجمعي، قال: «وصف الشّاعر الأئمّة وصفًا عامًّا في موضع التّذكّر لسيرتهم. هو ما يمكن أنْ نطلق عليه (المديح الجمعي)، وذلك حين يسوق الشّاعر مجموع صفات الأئمّة الإباضيّين ومناقبهم، محاولة منه بأنْ يضع متّكًا يعتمد عليه للحديث عن الانطلاقة الجديدة؛ ربطًا بين الأصالة السّياسيّة لهذا المنهج ومحاولة بعثه» (ص: 155).

وصف الشّاعر الأئمّة بالصّفات الرّاقية: الشّجاعة والإقدام، والتّبتّل والعبادة الخالصة، وصفاء الطّويّة والإخلاص والزّهد في الدّنيا، والدّفاع عن الدّين...

علّق الباحث على أبيات لأبي مسلم البهلاني مدح بها الأئمّة: «...

وبسبب ذلك استحقّوا مديح القرآن فيهم، حين تمسّكوا بالحنيفيّة الزّهراء، وتأسّوا بسيرة العُمَرين، متعطّشين لنيل الشّهادة في سبيل الله، أو ما سمّاه الشّاعر (شربة النّهروان) ولا يَخفى ما في هذه الأبيات من ملامح تاريخيّة تتّصل بتعاقب الأئمّة في عُمان، ولمسات فكريّة، تنطق برأي المذهب في سيرة الخلفاء الرّاشدين، حينما يجعلون من سيرة العُمَرين السّيرة التي تحتذى؛ لأنّها سيرة لم يكدِّر صفوَها مكدّر» (ص: 156).

إنّ هدف الباحث واضح من هذا العرض وهذا السّرد، وهو بيان فضل هؤلاء الأئمّة على الحياة العامّة في عُمان، وقد اعتمد في إظهار ذلك على دور الشّعراء في تسجيل مشاعرهم نحو الأئمّة؛ ممّا يُبرِز تأثير الفكر السّياسي في الشّعر.

- صورة الإمامة في قصيدة المديح

واصل الباحث الكشف عن التفاف الشّعراء حول الإمامة، وتعلّقهم بالفكر السّياسي الإباضي، فانتقل إلى تقديم صورة عن الإمامة في مديح الشّعراء. افتتح هذه الإطلالة بأبيات لأبي مسلم الرّواحي:

عَادَتْ إِلَى جَذْلِهَا مِنْ طُولِ غُرْبَتِهَا ... خِلاَفَةُ اللهِ وَالإِسْلَامُ جَذْلَانُ

عِنَايَةُ اللهِ تَحْدُوهَا لِمَوْطِنِهَا ... وَلِلخلافَةِ في الإِسْلَامِ أَوْطَانُ

تَنْحُو ابن بجْدَتِهَا العَلْيَا وَبُؤْبؤَهَا ... وَشَأْنُهَا لِمُصاص المَجْدِ خَلصانُ

تَقَلَّدَ العقدَ مِنْهَا صَدرُ قَيِّمِهَا ... صَدْرٌ بِخَالِصَةِ الإِيمانِ مَلْآنُ

هُمَامُها العَاصِمُ الكَافِي لِعِصْمَتِهَا ... لَهُ عَلَى حَمْلِهَا جِدٌّ وَأَقْرَانُ

(ص: 160)

أطلق الشّاعر على هذه الإمامة خلافة الله التي عادت بعد غربة طويلة أو انقطاع دام طويلًا، عادت على يد الإمام سالم بن راشد الخروصي، بعد أنْ انقطعت بوفاة عزّان بن قيس، عادت بعد أنْ وجدت كُفئًا يتقلّدها ويقودها إلى حيث الخير والفلاح، يسوسها سياسة خلفاء الله الحقيقيّين. ووردت في القصيدة صفات كثيرة لهؤلاء الأئمّة المهديّين الشّرفاء.

كي يثبت الباحث صدور الشّعراء عن أصول المذهب الإباضي والتزامهم بفكره السّياسي ذكر مجموعة من النّماذج لشعراء مختلفين، كان فيها أصحابها يوجّهون نُصحهم إلى الأئمّة، ليتقيّدوا بشرع الله في الحكم، والاجتهاد في نُصرة الدّين، والاستقامة في السّلوك. قال وهو يقدّم لأبيات لأبي الوليد سعود بن حميد، يمدح الإمام سالم بن راشد الخروصي: «فقد تخلّل مدحه للإمام جملة من النّصائح. فدعاه إلى نهج منهج الأئمّة العُدول الذين سبقوه، فيقتفي آثارهم. وهو تأثّر بالفكر السّياسي الإباضي الذي لا يرى الإمام معصومًا، ولذلك يجب على الأمّة النّصح لأئمّتها، ويدعو الشّاعر الإمام إلى التّأسّي بسيرة رسول الله مذكّرًا إيّاه بسيرة سلفه من الأئمّة» (ص: 163، 164).

- وصف جهاد الأئمّة

تابع الباحث ذكر آثار الفكر السّياسي في الشّعر العماني، وخاصّة صدى الإمامة فيه، فقدّم وصف جهاد الأئمّة كما ورد في شعر الشّعراء.

قال: «والنّاظر في القصائد التي واكب بها الشّعراء هذه الأحداث يلحظ أنّها كانت تمثّل شعرًا حربيًّا، تتخلّله السّياسة، وتنطلق من فكر إباضي، يدور حول وجوب طاعة الإمام، ومقاتلة من يخرج عن هذه الطّاعة.» (ص: 166).. عرض نماذج من الأشعار التي ذكرت الوقائع التي دارت بين الإمام وغيره، ثمّ علّق قائلا: «وتتمثّل في تلك القصائد صورة الشّاري الإباضي الذي يقتحم الأهوال.» (ص: 167).

كان الباحث حريصًا على ربط جهاد هؤلاء الأئمّة ومن لفّ حولهم بجهاد الشُّراة، سلف الإباضيّة؛ ليُبيّن شدّة بأسهم وقوّة شكيمتهم، وحقيقة تمسّكهم بالدّين الإسلامي، وإصرارهم على ردّ الظّلم، وصدّ العدوان، ونُصرة الحقّ، مهما كلّفهم ذلك. قال: «ويدعو الشّاعر عبد الرّحمن الرّيامي إلى الجهاد، ويذكّر بالشُّراة الأوائل، ومعلوم أنّ الشّراة والشّراء صفتان ملازمتان للفكر السّياسي عند الإباضيّة، بقول الشّاعر:

شُــراةَ الــحَقِّ هُبُــوا لِلجِهَــادِ وَذبُّــوا بِالصَّــوَارِمِ وَالصّعَــادِ
شُرَاةَ الحَقِّ إِنَّ الــحُورَ نَــادَتْ أَلَا هُبُّــوا إِلَــى تَقْــدِيمِ زَادِ

(ص: 171، 170)

ساق الباحث ذلك ليؤكّد أنّ هؤلاء الشّعراء كانوا ملتزمين بالخطّ الذي سار عليه أسلافهم من قبلهم، وأنّهم كانوا أوفياء لهم، ولهذا النّهج. والأهمّ من ذلك كلّه التّأكيد على التّأثّر بالفكر السّياسي الإباضي.

سرد الباحثُ للتّدليل على ذلك نماذج من شعر خالد بن هلال الرّحبي وأبي مسلم البهلاني؛ لِمزيد من بيان بعض أحكام السّياسة

الشّرعيّة التي كان يحتكم إليها الإباضيّة، وكان الشّعراء حريصين على الإشارة إليها؛ بل كانوا يلومون من لا يلتزم بها، كموقفهم من تحريم الخروج على الإمام العادل.

إنّ الشّعراء – في المقابل – تبنّوا رأي المذهب الإباضي وموقفه من الحاكم الجائر، والتّعامل معه: خروجًا وطاعة، متى يجب الخروج ومتى يجوز، ومتى لا يجوز. وقد حاول الباحث الإتيان بأمثلة لأثر هذا الفكر في الشّعر العُماني، لكنْ – حسب نظري – إنّ تلك الشّواهد لا تُحدّد خصوصيّة لهذا الفكر، مقارنة مع غيره. بالنّظر إلى النّماذج المقترَحة من الباحث، لا نجد فيما ذكر إلّا عبارات تعمد إلى الرّبط بين ما نظمه الشّعراء شعرًا والفكر السّياسي الإباضي [1].

يبدو أنّ الباحث كان مُلزِمًا نفسه بإثبات أثر الفكر الإباضي – السّياسي منه خاصّة – في الشّعر العُماني؛ إذ نجده يُجهِد نفسه لإيجاد رباط متين بين الفكر وما نظمه الشّعراء، فيكون عنده كلّ ما يقوله الشّعراء هو انعكاس للفكر على شعرهم. فمثلًا في موضوعَي الموقف من التّكسّب بالشّعر، وأثر الفكر السّياسي في قصيدة الرّثاء، سواء في رثاء الأئمّة أم رثاء الإمامة أم رثاء الشّيوخ والزّعامات الدّينيّة، لا نجد في النّماذج الّتي أتى بها ما يكشف عن انعكاس الفكر على الشّعر سوى تعلّق الشّعراء بالإمامة وبالأئمّة العُدول الأخيار، وغيرَ التّأسّف والحسرة على فُقدان هؤلاء،

(1) يُنظَر ص: 177 - 182 من الدّراسة.

كقول الباحث وهو يذكر أبياتًا لعبد الله الخليلي، يرثي الإمام محمد بن عبد الله الخليلي: «وبموت الإمام تموت الحريّة وتُهان المِلّة، ويزول الإباء ويسود الظّلم، ويَعُمّ الكونَ ظلامٌ رهيب، وهي تمثّل نظرة سوداويّة لما يمكن أنْ تسفر عنه الأمور بعد فقد هذا الإمام، في إشارات أرسلها الشّاعر، يعبّر فيها عن رؤيته للمستقبل» (ص: 192). فلا نقرأ سوى تسجيل مشاعر الحزن والأسى على الفقد والحرمان والضّياع، وغير التّعبير عن الأحداث التي سبّبت تقويض الإمامة، كقول الشّاعر سعيد بن أحمد بن سليمان الكندي، وهو يرثي الجبل الأخضر رامزًا بذلك إلى رثاء الإمامة الموؤودة:

مَـاذَا أَقُـولُ وَأَدْمُعِـي مُنْهَلَّـةٌ ... حُـزْنًا وَعَيْنِـي كُـحِّلَـتْ بِسُهـادِ
لَهَفًا وَمَا يُغْنِي التَّلهفُ وَالأَسَى ... كَلاَّ ولا أسطيع ردّ..... عوادي
لَكنَّـها نَفَثَـاتُ مَصْـدورٍ بِهَـا ... جَاشَتْ لَوَاعِـجُ حَسْرَة الوَقَّـادِ
يَرْجُـو بِـهَا حَقَّ الوَفَاءِ لِـمَعْشَرٍ ... سَـادُوا بِعَـدْل إِذْ رَعَـوا وَرَشَـادِ

(ص: 194)

نُسجّل في ختام قراءة ما جاء في هذا الفصل أنّ الباحث بذل جَهْدًا كبيرًا في تقديم رؤية جيّدة عن الفكر السّياسي المتميّز عند الإباضيّة؛ بتناول جُزئيَّات دقيقة في الموضوع، مع مزج ذلك في كثير من الأحيان بما نطق به الشّعراء في شعرهم من هذا الفكر، ممّا عُدَّ تعريفًا به، وتأثّرًا في آن واحد. وهو جَهد كبير حالف فيه الباحث التّوفيق إلى حدّ كبير؛ سواء في نقل أقوال العلماء، أم في تقديم نماذج من الشّعر، أم في تحليل بعض الدّارسين

لهذا الفكر، أم تعليقات الباحث نفسه على بعض المواقف وبعض الآراء والنّماذج. هذا ما أعطى الموضوع أهميّة كبرى، وقد كانت رسالة الباحث واضحة في هذا العرض الذي أفاض فيه، وهو ما يقدّم الدّليل على قيمة الفكر السّياسي الإباضي. ولهذا أفرد له الباحث فصلًا كاملًا.

- **الفصل الرّابع: ظواهر أخرى**

عرض الباحث مجموعة من الظّواهر التي استوقفته في الشّعر العُماني المتأثّر بالفكر الإباضي. وقد أسهب كثيرًا وتوقّف طويلًا في شعر الزّهد والسّلوك؛ ويعود سبب هذا الإسهاب والإطالة إلى الغموض والإبهام والإيهام الذي أحاط به.

إنّ المطّلع على الشّعر العُماني تستوقفه ظاهرة ورود مصطلحات صوفيّة فيه، ويقرأ أثر بعض الشّعراء المتصوّفة في هذا الشّعر، وحين يُقابل هذا بموقف المذهب الإباضي الذي يرفض التّصوّف، تمتلكه الحيرة، ويبقى عاجزًا عن تفسير الظّاهرة، ويَظلّ واجمًا عن التّوفيق بين الموقفين، أو بين الممارسة والموقف.

هذا ما دفع الباحث إلى عرض الموضوع محاولةً منه لإزالة هذا الغموض، ودفع هذا الإبهام، والتّخلّص من هذا اللّبس. وفي الوقت نفسه كان يهدف إلى تنزيه الشّعراء من مخالفة مذهبهم والتخلّي عن مبادئهم. قال: «من القضايا اللاّفتة للنّظر عند الشّعراء الإباضيّين في هذه الفترة وجود وفرة واضحة فيما يسمّونه (شعر السّلوك)، فقد انتشرت في

قصائدهم ظاهرة التّأثّر ببعض التّوجّهات الصّوفيّة في أشعارهم، وهي مسألة جديرة بالتّأمّل والدّراسة.

أطلق الشّعراء الإباضيّون على القصائد ذات الطّابع الصّوفي (شعر السّلوك)، ولم يطلقوا عليها (شعر التّصوّف)، ومن الجدير بالإشارة إليه أنّ الإباضيّة يتشدّدون تجاه التّصوّف؛ وقد انعكس ذلك التّأثّر في موضوعات تصوّفيّة بعينها كالزّهد في الحياة، والتّحذير من الدّنيا، والتّخويف من النّار وعذابها الأبدي، وطلب المغفرة من الله والتّوبة إليه، والمناجاة والإقبال على الله سبحانه، ومخاطبة النّفس وتبكيتها، والدّعوات التي من شأنها أنْ تؤكّد التّربية النّفسيّة، ضمن رغبة جامحة للتّخلّص من علائق الذّنوب» (ص: 207).

حاول الباحث أن يبيّن أنّ الفكر الإباضي لا يقرّ بالتّصوّف، وقد ذكر ذلك في النّقاط الآتية:

- الفكر الإباضي في عمومه فكر تنزيهيّ، لا يلتقي مع الفكر الصّوفيّ في فلسفته.
- الإباضيّة لا يدعون إلى اتّخاذ الأذكار مجرّد جلسات وطقوس وتجمّعات وأناشيد تُتلى.
- عقيدة الإباضيّة في التّنزيه لا تروم الوصول إلى رؤية الله سبحانه، فضلًا عن التّوحّد معه.

ثمّ قال بعد ذلك: «على أنّه لا يمكن التّنكّر لتأثير المتصوّفة في شعر السّلوك عند الإباضيّة، لكنّهم بقدر ما تأثّروا في جوانب تصوفيّة بعينها،

فإنّ نتاجهم الشّعري في هذا المضمار قد جاء محافظًا على معطيات الفكر الإباضي في عمومه، وإنِ استفاد جملة من الشّعراء بنوازع التّصوّف في بعض الجوانب التي استقاها المتصوّفة من الفكر الإسلامي الأصيل، بما يؤدّي إلى الارتقاء بالنّفس إلى مراتب المخلصين، وكعلاج النّفس وترويضها وتعويدها على الطّاعة، والابتعاد بها عن مواطن الزّلل، لتكون جديرة بالعبوديّة الحقّة» (ص: 209، 208).

إنّ الباحث يعترف بوجود تأثّر بالمتصّوّفة في بعض الجوانب التي لا تتصادم مع الفكر الإباضي، وهي التي تتوافق مع الفكر الإسلامي الأصيل، ولهذا حاول إيجاد مبرّرات لهذا التّأثّر أو لظهور الشّعر السّلوكي في الشّعر العُماني، وقد أرجعها إلى انصراف النّاس إلى الدّنيا، وكثرة الفتن الدّاخليّة، والواقع السّياسي الذي أفرز حالة من الظّلم والقهر والاضطهاد.

يريد أن يقول: إنّ هذا ليس تأثّرًا بقدر ما هو استجابة لأوضاع معيّنة، وَظّفت بعض ما وُجد عند المتّصوّفة من أساليب في التّعبير بقدْر الحاجة إليه، من دون الذّوبان في هذا الفكر والتّخلّي عن مبادئ المذهب الإباضي: «.. ولكنّه لم يكن (الشّاعر الإباضي) يستخدمها كاستخدام الصّوفيّة إياها، بل هو استخدام لا يتعدّى المعنى المعجمي لهذه الألفاظ والمصطلحات، دون أنْ يُحَمِّلَها بُعْدًا صوفيًّا خاصًّا» (ص: 209).

ثمّ عدّد الباحث الموضوعات التي عالجها الشّعراء الإباضيّون في هذه المسألة؛ منها: الزّهد في الحياة، والحديث عن النّفس، ومحاولة رسم

معالم إصلاحها، وكفّها عن الهوى، وتنقيتها من الجهالة والظّلم، والسّموّ بها إلى مرتبة العبوديّة الحقيقيّة، وتحذير الإنسان من غرور الدّنيا، والانشغال عن الموت، والدّعوة إلى الاستعداد ليوم المَعاد.

ليربط الباحث بين الشّعر والفكر وتأثير الثّاني في الأوّل، قدّم لأبيات البشير بن عامر الفزاري، أشار فيها إلى أحد الموضوعات الّتي طرقها الشّعراء في هذا المجال: «ولا ريب في أنّ مثل ذلك القول وتلك الرّؤية لا تتعارض مع الفكر الإباضي الذي يرى وجوب الاستعداد لهذا اليوم، وعدم الاغترار بالأماني، فإنّ من دخل النّار عندهم لا يخرج منها. فيقول الشّاعر:

أَيُّهَا الغِرُّ كَيْفَ تطْعِمُ غَمْضًا ... وَالمَنَايَا يَرْكُضْنَ حَوْلَكَ رَكْضَا
بَادِرِ المَوْتَ لِلمَعَادِ بِزَادٍ ... صَالِحٍ تَلْقَ مَا تُحِبُّ وَتَرْضَى
تُبْ إِلَى اللهِ مِنْ مَعَاصِيكَ وانْدُبْ ... عُمُرًا مِنْك في الذّنُوبِ تَقَضَّى

(ص: 211)

كما أتى بأبيات لسعيد بن خلفان الخليلي، سجّل فيها بُغْضَه للدّنيا، وحبّه لله وانصرافه إليه، وقلبه ظهر المجنّ للدّنيا؛ لأنّ حبّها وحبّ الله لا يستويان:

فَوَجَّهْتُ وَجْهِي تَارِكًا كُلَّ مَظْهَرٍ ... إِلَى المَظْهَرِ الأَعْلَى صَرَفْتُ عِنَانِي
وَخَلَّفْتُ كُلَّ الكَائِنَاتِ تَرَقِّيًا ... فَعَايَنْتُ نُورَ الحَقِّ نُصْبَ عِياني
فَلَمْ أَرَ نَفْسِي أَوْ شَهِدْتُ ظُهُورَهُ ... وَأَيْنَ الدُّجَى قَدْ أَشْرَقَ القَمَرانِ

علّق الباحث قائلًا: إنّ هذه النّظرة الزّهديّة إلى الدّنيا والحياة، تكتسب

توجّهَها عبر نظرة سلوكيّة تصوّفيّة، ارتقى بها الشّاعر لتعبّر عن وجهة نظره نحوها، ولا سيَّما أنّ ألفاظها: (فعاينت نور الحقّ، شهدت ظهوره، بدا فاختفى) هي من مكوّنات الأسلوب الصّوفيّ، الذي فيه الإشارة الدّالة على الوصول الحقيقي إلى الله سبحانه، لكنّ قارئ هذه الأبيات من منطلق فكريّ آخر منطلق العارف بمقاصد الشّاعر وعقيدته، يجد أنّ الشّاعر لم يذهب إلى ذلك، فهو بعد أن ترك الدّنيا وراء ظهره، وأبصر الحقّ بشأنها، أشرقت في نفسه شمس الحقيقة، فتجلّت له عظمة الله من خلال آياته، فأُشرِب قلبه بحبّه، واختفى ما عداه، إذ لا يستحقّ أنْ يستقرّ في قلب المخلوق سواه. يؤكّد ذلك إشارة الشّاعر على لسان نبيّنا صلّى الله عليه وسلّم إلى العلامة التي يستطاع بها قياس مدى استعداده للقاء ربّه حيث يقول:

وَقَالَ لِمَنْ رَامَ العَلَامَة إِنَهَا الـ ـمُجافَاةُ عَنْ دَارِ الغُرورِ بِسَلْوَانِ
مُنِيبًا إِلَى دَارِ الخُلُودِ تَأَهُّبًا لِيَوْمِ نُزُولِ المَوْتِ أُهْبَةَ لَهْفَانِ

(ص: 215، 214)

كان اختيار الباحث هذا النّموذج عن قصد وهدف واضحين، فالشّاعر من أقطاب المدرسة السّلوكيّة في عُمان، وهو ممّن كثرت في شعره المصطلحات الصّوفيّة، وممّن تأثّر بأبي حامد الغزالي في سمات شعر السّلوك والتّصوّف، لذا فالاستشهاد بشعره الذي يلاحظ فيه صفة التّصوّف، والتّأكيد على أنّ الشّاعر لم يتأثّر بالفكر التّصوّفي بالمفهوم الاصطلاحي، بل إنّ ما نظمه هو غير خارج عن التّوجّه الإباضي: فكرًا

واعتقادًا وسلوكًا، يرسّخ عند القارئ والدّارس ارتباط الشّاعر بالأصول الإباضيّة، ويدعم رأي الباحث في أنّ أثر الفكر الإباضي جليّ وقويّ في الشّعر العُماني.

انتقل الباحث بعد ذلك ليذكر بعض النّماذج التي استعملت مصطلحات ورموزًا تُقرأ فيها مسحة تأمّليّة تصوّفيّة، إذْ عرض أبياتًا لجاعد بن خميس الخروصي، ثمّ علّق قائلًا: «وفيها نلحظ تأثّر الشّاعر بالبُعد الفكري الإباضي في جانبه العَقدي» (ص: 216).

حرص الباحث كلّ الحرص على نَفي صفة التّصوّف عمّا قيل شعرًا في هذا المجال، بل هو يراه شعرًا سلوكيًّا، احتياطًا من الاصطدام بالفكر الإباضي الذي لا يُقِرّ التّصوّف منهج حياة. لذا يقول: «وطبيعي ألّا نفهم التّصوّف أو السّلوك عند الشّاعر الإباضي كما هو الحال في فلسفة المتصوّفة، ذلك أنّهم لا يَتوقون إلى انكشاف الحقيقة الموصلة إلى التّجلّي الحقيقي للذّات الإلهيّة، بقدْر ما يَسعون إلى التّعرّف إليه من خلال آياته» (ص: 216).

سرد الباحث أبياتًا لسعيد بن خلفان الخليلي، فيها جملة من المصطلحات الصّوفيّة، من مثل (الفَناء، المَقامات، الذّوق...) وقال: إنّ الشّاعر أطلق عليها مَقامات أهل السّلوك، لا أهل التّصوّف. وقد انتقى الباحث هذه العبارة من هذه الأبيات ليدلّل مرّة أخرى على أنّ التّصوّف لا ورود ولا وجود ولا مقام له في الشّعر الإباضي، فضلًا عن فكره.

في الحقيقة، إنّ هذا هو رأي الدّارسين الإباضيّين، الذين يفسّرون كلّ

شعر يقوله شاعر إباضي هذا التّفسير[1].

عرض الباحث موضوعًا آخر بيّن من خلاله حقيقة ما يريده الشّاعر الإباضي، أو يقصده من سلوكه مسلك المتصوّفة، من دون أن يتبنّى معتقدهم. إنّه موضوع مناجاة الله والجأر له بالدّعاء والاعتراف بالتّقصير في حقّه، ومحاولة التّوبة ومحاسبة النّفس.

يظلّ الباحث مستمسكًا برأيه، وهو أنّ الشّعراء الإباضيّين ينتحلون أسلوب المتصوّفة، ولكنّهم لا يتبنّون فكرهم. يقول عن الشّاعر سعيد بن خلفان الخليلي: «ولتأكيد عظمة الله سبحانه وبيان توحيده وحقيقة العبوديّة له، فإنّه ينعَته بصفات الكمال وصفات التّنزيه، منطلقًا من فكر إسلاميّ أصيل في عمومه، إباضيّ في عقيدته» (ص: 220).

كما وقف مع أبي مسلم البهلاني، وسرد بعضًا من شعره الذي يُلحَظ فيه بُعْدٌ صوفيٌّ سلوكيّ، وذكر أنّ أغلب شعره أذكار وتوسّل وابتهال ودعاء... وهو يستغرق نصف ديوانه تقريبًا. لكنّه نفى عنه التّأثّر بالفكر الصّوفي في المعتقد[2].

---

(1) يُنظَر مثلًا: الشّيخ أحمد بن سعود السّيابي وما كتبه عن أبي مسلم البهلاني وعن المدرسة التي ينتمي إليها، قراءات في فكر البهلاني الرّواحي، إصدار المنتدى الأدبي، سلطنة عُمان، إصدار سنة 1418هـ/ 1998م، ص: 50.

(2) لمزيد من التوّضيح في هذه النّقطة يُنظر الدكتور محمد ناصر، أبو مسلم الرّواحي حسّان عُمان، ط1، مطابع النّهضة، مسقط (سلطنة عُمان)، 1416 هـ/ 1996م، ص: 76 وما بعدها، وكتابنا: الرّؤية الإسلاميّة في كتاب أبو مسلم الرّواحي حسّان عُمان، نشر جمعيّة التّراث، القرارة (الجزائر) 1418هـ/ 1997م، ص: 33 وما بعدها.

إنّ غاية ما يهدف إليه الباحث هو نَفْيُ أنْ يكون الشّعراء الإباضيّون قد تأثّروا بالبُعد الفكري الصّوفي، فقد بَقوا في حدود التّأثر بالأسلوب فقط، بالرّغم من وجود علاقة بين الرّموز المستعملة من الجانبين، وتشابه في استعمال بعض المصطلحات والمقامات، إلّا أنّ ذلك يبقى عند الباحث منحصرا في التّأثّر بالأسلوب، ولا يتعدّاه إلى الفكر، لأنّ العقيدة عند الإباضيّة لا تُجيز هذا النّوع من الفكر. يقول: «وبذلك نلاحظ أنّ شعراء الاتّجاه السّلوكي (الصّوفي) من الإباضيّين لم يخرجوا عن جادّة الإباضيّة الفكريّة في عمومها، بل استطاعوا أن يوظّفوا مُعطيات الفكر الإباضي في دعواتهم ومناجاتهم، وفي تحذيرهم من الدّنيا، والتّخويف من الذّنوب، وتزكيّة النّفس، بما بَثّوه من ومضات فكريّة غير مباشرة، جاءت بفعل المخزون الثّقافي لهؤلاء الشّعراء» (ص: 227).

إلّا أنّ المشكلة - في نظري - تكمن في كيفيّة الاهتداء إلى تفسير ما كتبه الشّعراء مديحًا للنّبيّ صلّى الله عليه وسلّم؛ إذ نجد تأثّرًا واضحًا بالفكر الصّوفي في بعض الاستعمالات التي قد نقرأ فيها روح المُعْتَقَد الصّوفي، بما يوحي به تعليق الباحث؛ فهل هو اعتراف ضمني بالتّأثّر به أم هو عجز منه عن إيجاد تفسير مقنع؟ هل هو عدم التّمكن من القراءة الجيّدة لهذا الشّعر؟

وجدنا الباحث يورد أبياتًا للشّعراء في مدح النّبيّ صلّى الله عليه وسلّم، فيها صبغة صوفيّة، تردّدت فيها العبارات الآتية: (العِلّة والمَعلول، عِلّة الكون، عِلّة الوجود، نور الوجود وروحه...)، غير أنّ التّأويل أو التّعليل

لهذا المنحى وهذا التّقليد يظلّ غائبًا؛ واعترف الباحث في النّهاية أنّ شعر المديح النّبوي عند الشّعراء الإباضيّين: «لا يختلف في كثير منه عن شعر المديح النّبوي عند غيرهم من الفرق الإسلاميّة الأخرى، ولا يكاد الباحث يجد فرقًا بين قصيدة مديح نبويّ لشاعر إباضيّ وغيره، ولذلك فإنّه لم يَظهَر أثرٌ يذكر لخصوصيّة الشّاعر الإباضيّ عن غيره في هذا المجال» (ص: 231).

إذن، فالباحث لم يُثبِت أثرًا خاصًّا للفكر الإباضي في هذا الشّعر، ولم ينفِ عنه بشكل قاطع التّأثّر بالفكر الصّوفي. فالمسألة في حاجة إلى مزيد من البحث والدّراسة.

إنّ الباحث كان موضوعيًّا في عرضه وتحليله؛ وموقفه هذا يفتح المجال أمام الدّارسين ليُسهموا في مناقشة المسألة. وقد كان موفّقًا إلى حدّ بعيد في عرض موضوع شعر الزّهد والسّلوك، وتأثّره بالفكر الإباضي. فقد قدّم نظرة الفكر الإباضي إلى الزّهد والتّصوّف، ثمّ ذكر مجموعة من الأفكار التي دارت في شعر الشّعراء، والتي لها علاقة بالزّهد والسّلوك، وكان في كلّ فكرة يربط بين إيراد الشّعراء لها وبين الأصل الذي تصدر عنه، وهو الفكر الإباضي، وحاول أنْ يُعلّل كلّ ما يوحي بالخروج عن هذا الفكر، ويردّ كلّ ما يوهم بخلاف ما يقصده الشّعراء. وبذلك يبقى ملتزمًا بخطّه الذي اختطّه لنفسه في هذا المبحث، وهو عرض حقيقة شعر السّلوك من وجهة نظر الإباضيّة، وتصحيح المفهومات. غير أنّنا نؤكّد أنّ الموضوع في حاجة إلى مزيد من البحث.

- **الحماسة في الشّعر الإباضي**

لا نقرأ حديثًا عن أثر الفكر الإباضي في هذا الشّعر سوى ربط ما نَظَمه الشّعراء بتاريخهم وحضارتهم وأسلافهم وتراثهم، واستمداد القوّة والاعتزاز من هذا التّاريخ المجيد والإرث التّليد.

إنّ أغلب ما أتى به الباحث هو شعر حماسيّ استنهاضي عاطفي، يدعو إلى التّحرّك ونبذ الخمول والتّقاعس. ليست فيه خصوصيّة مذهبيّة أو فكريّة، إلّا ما كان يذكره أحيانًا مشدودًا أو موصولًا بأسلاف الشّعراء، كما قال وهو يقدّم أبياتًا لأبي سلام الكندي: «تأتي قصيدة الشّاعر التّالية متأثّرة بأسلوب شعراء الشُّراة الإباضيّين الأوائل، اتّكأ فيها على الموروث الثّقافي الفكري، متأثّرًا ببعض المصطلحات الإباضيّة» (ص: 240).

ربط الباحث ربطًا محكمًا وثيقًا بين شعر الشّاعر وأسلافه من الشُّراة؛ وفي هذا الرّبط دلالات كثيرة، يعيها من يعرف حقيقة هؤلاء الشّراة، وما يتمتّعون به من صفات الشّجاعة والإقدام والكرامة... ويعرف أدوارهم البطوليّة والمشرّفة في التّاريخ، ويفْقَه طبيعة علاقتهم بغيرهم في مختلف الحِقب التّاريخيّة، بخاصّة في القرون الأولى من التّاريخ الإسلامي. وقد ركّز الباحث على هذه النّقطة في أثناء بحثه، وأشار إليها في مباحث كثيرة في دراسته هذه[1].

(1) تُنظر الصفّحات الآتيّة: 167، 171، 178، 183، 201، 213، 237، 240، 310، 311، 312، 325، 326، 338، 339، 384، 385، 388، 390.

إنّ الباحث عمد إلى ذكر أمثلة عن الشّعر الذي وردت فيه إشارات إلى الشّراة، ليبيّن تأثّر هؤلاء الشّعراء بهم وبسلفهم الإباضيّة، وليؤكّد على الخيط الذي يربط هؤلاء بأولئك، وليثبت الصّلة الوثيقة بين السَّلَف والخلَف، وليشير إلى وحدة التّصوّر والهدف، وليبرز اللّحمة القويّة بين كتابات الشّعراء.

- **الشّكوى في الشّعر العماني**

إن تناوُلَ هذا الموضوع يُشبه سابقه، إذْ انعدم فيه الحديث عن أثر الفكر الإباضي في الشّعر، فنحن لا نقرأ فيما عرضَه الباحث أنّ هناك خصوصيّة لهذه الشّكوى، تتّصل بالفكر الإباضي، أو أنّ الباحث لم يوضّحها. لقد كانت أغلب النّماذج التي أتى بها لأبي مسلم البهلاني، وفي موضوع واحد هو الشّكوى من الدّهر والزّمان. لم نجد إشارة إلى الفكر الإباضي إلّا في الفقرة الآتية، التي علّق فيها على نصّ لسعيد بن خلفان الخليلي: «ويشكو الشّاعر سعيد بن خلفان الخليلي من ظُلم الدّهر له ولمجتمعه، معدّدًا مظالمه، مبديًا مآخذه عليه. وهو ينطلق من كلّ هذا من منطلق ديني اجتماعي، وكأنّ الدّهر كان سببًا في الحيف الواقع على عيال الله، الذين استُبِيحَت دماؤهم، وانتُهِبَت أموالهم. والشّاعر في شكواه هذه إنّما كان يعكس حالة الظّلم، بغياب العدالة تهيئة لدعوته السّياسية النّابعة من الفكر الإباضي» (ص: 245).

- **قدسيّة المكان عند الشّاعر الإباضي**

اختار الباحث مدينة نَزوى عاصمة الإمامة وموئل العلماء، ليتّخذها محورًا لما كُتِب عن المكان، ونموذجًا لحضوره في شعر الشّعراء، ومنها انطلق ليربط مشاعر الشّعراء وعواطفهم بالفكر الإباضي.

إنّ القارئ المتعجّل لما كتب الباحث، ولما أتى به من نماذج شعريّة، قد لا يوافقه على أنّ لِما سَرَده علاقةً بموضوع أثر الفكر الإباضي في الشّعر. لكنْ حين يعرف مكانة نزوى في تاريخ عُمان: دينيًّا وعقديًّا وسياسيًّا، ويعلم دورها في تحريك الأحداث، وإثارة المشاعر، وتوليد الأفكار، ويقف على ما تحمله مدينة نزوى من مكانة في قلوب الإباضيّة وعقولهم... يدرك أنّ الأثر الذي أراد الباحث أنْ يوقفنا عليه موجود فعلًا؛ وهو غير مصرّح به، ولا هو ظاهر، بل هو مبطّن ومضمَّن في المشاعر التي أبداها الشّعراء فيما نظموه عن نزوى. فإذا وصفوا هذه المدينة وصفوها بشعور مرتبط بالفكر الإباضي، وإذا مدحوا شخصًا فلأنّه يحمل بين جنبيه إحساسه بهذا الفكر، وإذا نَعَوا أو ذمّوا فإنّهم يقصدون من يناهض هذا الفكر، وإذا تحسّروا على شيء فإنّهم يتأسّفون من المساس بهذا الفكر. لذا فإنّ الحديث عن قدسيّة المكان (نزوى) حديث عن الفكر الإباضي.

قال الباحث: «وعليه نفهم سِرّ ارتباط الشّاعر الإباضي بها عمومًا، ومدينة نزوى خصوصًا، حيث ارتبطت هذه المدينة برجال كان لهم دورهم الواضح سياسيًّا وعلميًّا، لأنّها كانت عاصمة الإمامة العُمانيّة منذ

القرن الثّاني للهجرة سنة (192هـ) أي منذ عهد الإمام غسّان بن عبد الله اليحمدي (ت 207هـ)، وتعاقب على أرضها أئمّة عدول.» (ص: 252، 151).

لقد خاطب الشّعراء مدينة نزوى، مسجّلين أمجادها وتاريخها ودورها الكبير في نشر المذهب الإباضي، ومدوِّنين مسيرته، ومُظهِرين حقيقته، فارتبطت المدينة عندهم بمعاني الجلال والعظمة، ونَصاعَة الفكر وصفاء العقيدة. قال الباحث عن أبي مسلم البهلاني وما نظمه عن نزوى: «وعلى رأس هؤلاء الشّعراء أبو مسلم البهلاني، الذي خصّها بأبيات طويلة، تفيض عذوبة، اختلطت فيها عاطفة الشّاعر الإيمانيّة بعاطفته الوطنيّة، حين أصبحت عنده رمزًا من رموز الوطن، وموئلًا للمذهب، وشكّلت حينها جانبًا من جوانب الاستقلال والحريّة والعدالة، فاكتسبت بُعدًا تاريخيًّا وبُعْدًا دينيًّا وبُعدًا مكانيًّا وبُعْدًا وطنيًّا.»(ص: 252).

إنّ نزوى مليئة بعبق التّاريخ، مرتبطة بالعقيدة التي تحكم الإباضيّة، فالحديث عنها يثير المشاعر ويلهب الحماسة، ويُحْكِم الرّباط بين الأجيال التي تنتمي إلى أصول واحدة. فلا غَرْو إذا خصّها الشّاعر بأبيات متميّزة. قال من جملة ما قال في قصيدته: «**الفتح والرّضوان**»:

وَافْرِقْ بِهَا البِيَد حَتَّى تَسْتَبِينَ لَهَا ... فَرْقٌ عَلَى بَيْضَةِ الإِسْلَامِ عُنْوانُ
فَإِنْ تَيَامَنَتِ الحَوْراءُ شاخِصَةً ... لَهَا مَعَ السُّحْبِ أكْنَافٌ وَأَحْضَانُ
فَحُطَّ رَحْلَكَ عَنْهَا إِنَّها بَلَغَتْ ... نَزْوَى وَطَافَتْ بِهَا لِلمَجْدِ أركَانُ
انْزِلْ فَدَيْتُكَ عَنْهَا إِنَّ حَاجَتَهَا ... عَدْلٌ وَفَضْلٌ وَإِنْصَافٌ وَإِحْسَانُ

انْـزِلْ فَدَيْتُكَ عَـنْهاَ إِنَّ وِجْهَتَهَـا ... تَخْتُ الأَئِمَّةِ مُذْ كَانَتْ وَمُذْ كَانُوا
هُنَالِـكَ انْزِلْ وَقَبِّـل تُرْبَـةً نَبَتَت ... بِهَا الخِلَافَةُ وَالإِيـمَانُ إِيـمَـانُ
انْزِلْ عَلَى عَرَصَاتٍ كُلُّهَا قُدُسٌ ... لِلـحَقِّ فِيهِـنَّ أَزْهَـارٌ وَأَفْنَـانُ
انْزِلْ عَلَى عَذَبَاتِ النُّورِ حَيْثُ حَوَتْ ... أَئِـمَّةَ الدِّيـنِ قِيعَـانٌ وَظَهْـرانُ
أَرْضٌ مُقَدَّسَـةٌ قَـدْ بُورِكَـتْ وَزَكَـتْ ... تَنْصَبُّ فيهَا مِنَ الأَنْـوارِ مَعْنَـانُ

(ص: 253)

بهذه الأبيات التي استشهد بها الباحث، أراد أنْ يدلّل على القدسيّة التي أحاط بها أبو مسلم البهلاني مدينة نزوى، الرّمز على الأصالة والتّاريخ والعقيدة. والمدينة التي تُهيج العواطف والمشاعر وتَستنهض الهِمم؛ المكان الذي يثير الذّكريات. قال معلّقًا على هذه اللّوحة التي رسمها الشّاعر لمدينة نزوى؛ مركّزًا على البعد الذي تدلّ عليه رموز أبي مسلم: «لأنّ المكان شكّل عاصمة لنظام أشبه بالخلافة الرّاشدة، وهي الإمامة الإباضيّة، مشبّها نزوى بالتّربة والخلافة بالشّجرة التي نبتَتْ في ظلّها، ورست بجذورها في قعرها. وزاد الأمر وضوحًا حين أشار إلى أنّ قدسيّة المكان تُستمَدّ ممّا حواه باطنه وظاهره من أئمّة عِظام» (ص: 254).

نقول: إنّ الباحث قد وُفِّق في الرّبط بين المكان والفكر؛ بِبَيان الأثر الذي تركه الثّاني في شعر الشّعراء؛ من حيث وصف المكان؛ انطلاقا من توجّهات فكريّة، وصدورًا عن عقيدة، تُعطي هذا الوصف ميزة خاصّة، وتمنحه صبغة متميّزة.

- **الفصل الخامس: السّمات الفنيّة**

- التجربة وأثر الفكر فيها

لا شكّ في أنّ التّجربة الشّعريّة تتأثّر- من جملة ما تتأثّر به - المكوّنُ الثّقافي والوضع الاجتماعي والسّياسي والنّفسي؛ فوَفق هذه الحقيقة حاول الباحث أنْ يربط التّجربة عند الشّعراء الإباضيّين بالفكر الذي يصدرون عنه؛ رغم أنّ هذا الأثر لا يُمكِن حصره أو محاصرته في الشّعر بشكل جيّد إلّا عن طريق تفسير بعض التّصرّفات أو بعض التّوجّهات، أو تأويل بعض التّجارب والتّعبيرات.

لهذا فإنّنا نجد في تحليل الباحث عبارات تشي بذلك، كقوله وهو يحلّل بعض النّماذج أو بعض المحاولات (التّفاعل مع الواقع، المشاركة الوجدانيّة حين عزّت المشاركة الفعليّة، بعْث هِمم قومه وبَني مذهبه، بعْث الحياة في النّفوس، إحياء مَعالم الإمامة...).

كلّ هذه التّعبيرات توحي وتفسّر ارتباط الشّعراء بالفكر، وتأثّرهم به، وتكشف عن الحرص على بقائهم أوفياء لهذه الأصول قولًا وعملًا. لهذا كان علينا أنْ نقبل ما أتى به الباحث دليلًا على أثر الفكر في الشّعر. قال: «إنّ التّجربة الشّعريّة عند الشّعراء الإباضيّين عمومًا مرتبطة ارتباطًا وثيقًا بالحياة ومشاكلها، والمجتمع وإفرازاته، وهي وثيقة الصّلة بالانتماء الفكري المتجذّر في نفس الشّاعر، المتّصل بعقيدته التي أوجدت لديه نوعًا من التّلازم بين الفنّ والعقيدة كما قرّره الدّكتور إحسان

عبّاس»[1] (ص: 262).

سوقًا للدّليل على ارتباط التّجربة الشّعريّة العمانيّة بالفكر الإباضي والالتزام به، والإعلان عن التّأثّر به، يذكر الباحث أشعارًا لسعيد بن أحمد الكندي: «ومن الشّعراء الإباضيّين الذين نَقلوا تجاربهم بكلّ صراحة ووضوح وصدق فنّي الشّاعر سعيد بن أحمد الكندي، فقد نطق شعره عن رؤيته إلى الأحداث متحرّرًا من قيود التّبعات، على الرّغم من إحاطتها به، فتستثيره حادثة سقوط نظام سيّاسي إباضيّ معروف بالإمامة في عُمان عام 1956م. فتكون هذه الحادثة أحد روافد تجربته الشّعريّة، فينشئ قصيدة تُعبّر عن عُمق الموقف، وتصوّر رؤيته حيال ذلك؛ نادبًا عصره، داعيًا على كلّ من كان السّبب في إطفاء ذلك النّور كما يقول:

فَلْنَصْبِرَنَّ عَلَى الزَّمَانِ وَصَرْفِهِ ... فَالحُرُّ يَصْبِرُ لِلمُلِمِّ النَّازِلِ
وَلْنَشْرَبَنْ حُلْوَ الزَّمَانِ وَمُرَّهُ ... مِنْ حَالَتَيْهِ بِجَائِرٍ أَوْ عَادِلِ
وَلْنَنْدُبَنْ عَصْرَ الإِمَامِ وَعَدْلَهُ ... وَلَّى بِأُمَّتِهِ كَظِلٍّ زَائِلِ
وَلْنَبْكِيَنْ نُورَ الإِمَامَةِ وَالهُدَى ... وَلَّى بِزَهْرَتِهِ كَبَدْرٍ آفِلِ
يا قَاتَلَ اللهُ الذينَ سَعَوا إِلَى ... إِطْفَائِهِ جُهْدًا بِكُلِّ وَسَائِلِ
يَا قَاتَلَ اللهُ الذِينَ تَضافَروا ... لِزَوَالِ نعْمَتِهِ بِنَيْلِ عَاجِلِ
يا قَاتَلَ اللهُ الذِينَ تَظَاهَرُوا ... إِنْ لَمْ يَفِيئوا بِالمَتَابِ الشَّامِلِ

(ص: 268، 267)

(1) يُنظر الدّكتور إحسان عبّاس، شعر الخوارج، ط4، دار الشّروق، بيروت، 1402هـ/ 1982م، ص: 34.

ثمّ جاء بنموذج من شعر أبي سلام سليمان بن سعيد الكندي، تحدّث فيه عن أسفه لتقاعس قومه، وتخاذل بعض القيادات والعلماء عن القيام بواجبهم الدّيني، وعاب عليهم الارتماء في وَحْل المادة، والجري وراء الثّروة؛ ليعيشوا بها بين النّاس موسرين:

فَأَوَّاهُ وَاحُزْنَاهُ ذُو العِلْمِ أَصْبَحُوا بِذَا الدَّهْرِ لَا يَرْضَوْنَ إلّا تَقَهْقُرَا

(ص: 269)

كما اتخّذ من شعر أبي مسلم البهلاني دليلًا على ارتباط الشّاعر الإباضيّ بأصوله، وحُجّة على تأثير الفكر في الشّعر. هذا الشّعر الذي تميّز بالحماسة الكبيرة والعاطفة الصّادقة، والاستنهاض الشّامل، والدّفاع المستميت عن الأصول. قال الباحث: «إنّ شعر أبي مسلم في أغلبه يشكّل جانبًا من جوانب شخصيّته، وتتمثّل فيه تجربته الشّعوريّة، فهو إنْ رثى بَدَتْ حرارة الفقد في ألفاظه وطريقة أسلوبه، وإن حمّس واستنهض نجد أنّ كلماته تنبع من حنايا قلبه، وإن دافع عن عقيدته نجد أنّ الشّاعر يدافع عنها دفاع المؤمن بقضيّته المقتنع بمذهبه، وكأنّ كلّ كلمة يقولها إنّما هي فيض من أحاسيسه» (ص: 171).

في الحقيقة، إنّ كلّ كلمة يقولها أبو مسلم هي فيض من أحاسيسه. يؤكّد الباحث أنّ تجربة الشّاعر متميّزة في هذا المجال، تشكّل المعطياتُ التّاريخيّةُ أحدَ معالمها. إنّها تعكس بصدق ووضوح قناعاته الفكريّة التي لا تمتاح إلّا من مصدر إباضي: «لقد شكّلت تجربته انعكاسًا حقيقيًّا للفكر الإباضي، وتجلّيًا للثّقافة التي كوّنت شاعريّته، ممتزجة مع معاناته،

فقد عبّرت قصائده الحماسيّة الأربع عن تجربة عميقة ودراسة واعية لمسار الفكر الإباضيّ، إذْ يَعدّها العُمانيّون من غُرر قصائد الحماسة والاستنهاض، وهي النّونيّة والميميّة والعينيّة والمقصورة. وهي قصائد في مجموعها تعبّر عن مدى تفاعل الشّاعر مع الأحداث التي جرت في عُمان، وأدّت إلى بعث نظام سياسيّ كان السّالمي عُمدةَ إحيائه» (ص: 272).

نقرأ في الفقرة الآتية التي ختم بها الباحث هذا المبحث أنّ الأثر في التّجربة الشّعريّة لم يظهر في الأفكار التي جاءت في شعر الشّعراء، إنّما هي تُسْتَنْتج من ردود الأفعال التي تثيرها الأحداث والواقعات والعوامل التي تستثير الشّعراء؛ لينظموا شعرًا ينسجم مع الفكر الإباضي: «وبذلك يُمكن القول عبر الأمثلة المحدودة التي وردت في هذا المبحث: إنّ الشّعراء الإباضيّين قد عبّروا عن فكرهم بما يُنبئ عن تجربة حقيقيّة وإحساس صادق، شكّلت الأحداثُ وتداعيات الظّروف السّياسية والاجتماعيّة أحدَ أبرز إلهامات الشّعراء واستثاراتهم بها، وجاء شعرهم منتميًا إلى جماعة فكريّة، مندغمًا مع الماضي، يجمع بين هموم الأمّة ومتطلّبات التّعبير عن الذّات» (ص: 274).

- بناء القصيدة

لا نقرأ في هذا المبحث خصوصيّة أو أثرًا للفكر الإباضي، ولا نجد في تحليل الباحث ما يكشف عن هذا الأثر إلّا عبارات إنشائيّة مؤسّسة لمحاولة إقناع القارئ بأنّ للبناء علاقة بالفكر. وما نقرؤه في تعليقاته يشير

إلى المضمون، وليس إلى البناء، وقد سبقت الإشارة إلى ذلك في المباحث السّابقة.

حاول الباحث الرّبط بين عناوين بعض القصائد والمضامين أو الموضوعات ليوجد علاقة بين البناء والفكر، وبين الاستهلال وأجزاء القصيدة. وهي علاقة تنطبق على أيّ عمل شعريّ، ولا تخصّ الفكر الإباضي. إنّ ما عدّه الباحث تأثّرًا بالفكر الإباضي في فصل السّمات الفنيّة لا يَعدو ما ذكره من قبل في الجانب الفكري، بمعنى آخر إنّ التّأثّر كان في المعاني والأفكار وليس في الجانب الفنّي، إذ لا خصوصيّة للفكر الإباضي في هذا المجال؛ نقرأ هذا في التّعليق على أبيات ذكرها الباحث لأبي مسلم البهلاني، وهو يبيّن اقتباس الشّاعر من القرآن، ضمن المؤثّرات العامّة في لغة الشّعر العُماني وأسلوبه. وهو يركّز على السّمات الفنيّة ضمن أثر الفكر الإباضي. قال: «فقد أراد الشّاعر من خلال هذا الاقتباس أنْ يؤكّد دعوته للجهاد في سبيل الله، فالبيت الأوّل يعود إلى قوله تعالى: ﴿**انْفِرُوا خِفَافًا وَثِقَالًا**﴾ ليُكمل الآية في البيت الثّاني: ﴿**وَجَاهِدُوا بِأَمْوَالِكُمْ وَأَنْفُسِكُم فِي سَبِيلِ اللَّهِ**﴾[1] بينما استوحى البيت الثّالث من قوله تعالى﴿**إِنَّ اللهَ اشْتَرَى مِنَ الْمُؤْمِنِينَ أَنْفُسَهُمْ وَأَمْوَالَهُمْ بِأَنَّ لَهُم الْجَنَّةَ**﴾[2] والمُلاحظ أنّ الشّاعر قد أخذ هذه المعاني الجهاديّة من سورة التّوبة» (ص: 301).

وقد كانت تعليقات الباحث كلّها تنصبّ على المعاني والأفكار، لا

(1) سورة التّوبة، الآية: 41.

(2) سورة التّوبة، الآية: 111.

على الجانب الفنّي؛ فمن تعليقاته وهو يتحدّث عن المؤثّرات العامّة في لغة الشّعر العماني وأسلوبه: «والنّاظر في آلية التّواصل التّراثي عند الشّعراء الإباضيّين يجد أنّهم اختاروا ما يتناسب مع فكرهم، ويتساوق مع اتّجاههم، استلهامًا وتضمينًا واقتباسًا، فنجح كثير منهم في اللّحاق بالمُناخ الشّعري السّابق، وتجاوزها آخرون، وبقي بعضهم أسير الجوّ التّقليدي، بينما قصّر آخرون» (318).

- ظواهر لغويّة وأسلوبيّة

أ- ألفاظ وأساليب تراثيّة

سرد الباحث أبياتًا من مقصورة أبي مسلم الرّواحي، ليبيّن تأثّر الشّعر العُماني بلغة التّراث، ثمّ علّق عليها بقوله: «وإمعانًا من الشّاعر أبي مسلم في الغوص إلى أعماق الماضي، واستلهام عِبَرِه، لما يراه من انكفاء وتراجُع، لجأ إلى بناء قصيدة تنتمي إلى لغة التّراث، في ألفاظ ذات مَسحة لُغويّة خشِنة، تستمدّ مخزونها من مفردات غائصة في القدم، ذلك ما نجده في قصيدته المعروفة بـ«**المقصورة**»؛ وعلى الرّغم من وعورة ألفاظها ذات الطّابع الحُوشي، نجد الأسلوب في سياق النّصّ واضحًا، لأنّ الشّاعر أراد من اتّكائه على هذا الموروث، أنْ يذكّر بما أهملته الأمّة من تاريخ عريق ومجد أثيل، فالقصيدة منذ مطلعها تفيض بألفاظ التّراث» (ص: 332).

تعليق الباحث جيّد، وتحليله وتوجيهه للنّصّ توجيه يربط الشّاعر بالتّراث. لكنّه لا يخدم المبحث الذي وُضِع فيه، وهو بيان جانب أثر

الفكر الإباضي في الشّعر فنيًّا.

في مبحث ألفاظ ومصطلحات إباضيّة، وُفِّق الباحث في إبراز أثر الفكر في الشّعر، فقد تمكّن من رصد مجموعة من هذه المصطلحات الفكريّة، التّاريخيّة، العَقَديّة، السّياسيّة الكثيرة التي دارت في شعر الشّعراء، أمّا في المباحث الأخرى: التّكرار والتّوازي والتّقسيم والأسلوب الخطابي والصّورة الشّعريّة، فلم نقرأ فيها خصوصيّة في التّأثّر بالفكر الإباضي.

جاءت خاتمة البحث ملخِّصةً للنّتائج التي توصّل إليها الباحث بعد العرض الذي قدّمه حول المباحث التي اختارها محطّات بتوقّفه عندها، وهو يحاول رصد أثر الفكر الإباضيّ على الشّعر العُماني. نسجّل أنّ الخاتمة جاءت منسجمة تمام الانسجام مع تحليله القضايا التي أثارها في أثناء الدّراسة. إلّا بعض الملاحظات المتعلّقة بالجانب الفنّيّ، التي لا نوافق الباحث على ما ذكره من ارتباط التّجربة الشّعريّة عند عدد من الشّعراء الإباضيّين بالانتماء الفكري، إذْ أوجد هؤلاء نوعًا من التّلازم بين الفنّ والعقيدة. فنحن لم نقرأ هذا فيما عرضه الباحث وناقشه في صلب الدّراسة، أي أنّنا لم نقرأ خصوصيّة فكريّة في هذا المجال.

نحن نكبر الباحث د. محمود السّليمي على طَرْقه هذا الموضوع البِكْر، فقد حاول من خلاله تحقيق هدفين: الأوّل: التّعريف بالفكر الإباضي وتصحيح الرّؤى، وتوضيح المفهومات، ودفع الشُّبه. والثّاني: بيان العلاقة الوثيقة بين الفكر الإباضي والشّعر العُمانيّ، وهو بذلك أراد التّنويه بالصّلة التي تكون بين المجالين النّظري والتّطبيقي، ولفت النّظر

إلى خلّة الوفاء والالتزام التي يبديها الشّاعر الأصيل الذي يصدر عن مبادئ ثابتة، ويتحرّك انطلاقًا من مصادر محدّدة معيّنة. إنّ هذا المنهج هو من جملة الأهداف التي تصبو إلى بيانه وتحليله أمثالُ هذه الدّراسات التي تتناول الشّعر مقرونًا أو مرتبطًا بالفكر. وصدق الباحث حين قال: «حسب هذه الدّراسة أنْ تكون لبنة يمكن البناء عليها، لعلّها تستثير همم الباحثين وروّاد المعرفة إلى مزيد من البحث والاستقصاء» (ص: 396).

- **ملاحظات عامّة**

بذل الباحث مجهودًا كبيرًا في جمع المادة الشّعريّة والمادة العلميّة، ولم يألُ جهدًا في البحث عن الأثر الذي تركه الفكر الإباضي في الشّعر العُماني. وقد كانت مصادره متعدّدة ومتنوّعة، وكانت معلوماته موثَّقَة، وكان تحليله للنّصوص جيّدًا في عُمومه. وقد فسح للباحثين مجالًا لمواصلة البحث في الموضوع، ويمكن أنْ يُثمر ثمارًا أخرى، تضيف إلى عمل الدّكتور محمود السّليمي لَبِنات أخرى في إقامة صرح هذا الموضوع تعريفًا وتصحيحًا وتحليلًا.

يمكن أن نجمل بعض الملاحظات في النّقط الآتية:

1. كان الباحث حريصًا كلّ الحرص على التّعريف بالمذهب الإباضيّ تعريفًا صحيحًا، منقولًا من مصادره الأصليّة الموثوق بها. وقد كان مركّزًا على تصحيح المعلومات وإزالة الإبهام، ودفع الشُّبَه والتُّهم، والدّفاع عن الخصوصيّة التي تَميَّز بها

المذهب الإباضيّ عن بقيّة المذاهب، وبخاصّة في مجال العقيدة، التي سبّبت له مشاكل ومتاعب في علاقاته مع غيره؛ نتيجة سوء فهمهم له.

كان الباحث يرى أنّ لهذه الأصول التي يتبنّاها المذهب الإباضي، وهذه الرّؤى التي ينطلق منها، مع خصوصيّة الإباضيّة وتميّزهم بها، دورًا معتبرًا في تقويم السّلوك، والتزام شرع الله، والحذَر من الوقوع فيما يُسْخِط الله. لقد كان لها فضل في ضمان صون المجتمع من التّداعي والتّدهور.

حاول أنْ يؤكّد كلّ ذلك من خلال ما كتبه الشّعراء شعرًا، ومن صدى تلك الأفكار وتلك المعتقدات فيه: تقريرًا لها وتزكية لصلاحيتها وجدواها في سيرة المؤمن. إلّا أنّ هذا الحرص أو هذا التّناول عاق – أحيانًا – منهج دراسته، إذْ طغى الجانب النّظري على جانب الأثر في الشّعر في بعض المسائل.

2. تميّزت الدّراسة بالموضوعيّة في العرض، وعقد مقارنات – وإنْ كانت قليلة – بين الفكر الإباضي وغيره، في بعض مضامينه وآرائه، في المستوى النّظري.
3. كشف الباحث من خلال عرضه، وذِكْره نماذج من شعر الشّعراء عن الأجواء التي كانت سائدة في عُمان في ظلّ الإمامة، وهي العلاقة التي كانت تربط الإمام بالرّعيّة إيجابًا وسلبًا.

4. رصد الباحث مجموعة من الشّعراء العُمانيّين الذين وُجِدوا في هذه الفترة المخصّصة للدّراسة. هؤلاء الذين تمثّلوا الفكر الإباضي وصدروا عنه، والتزموا بمبادئه وأصوله.
5. بعض القصائد لا تُحسّ فيها أثرًا للفكر الإباضي، إنّما ترى فيها تأثّرًا بأحداث حصلت للإباضيّة، تناولها الشّعراء في قصائدهم، أو استوحوا منها ما نَظَموه، ووجّهوا من خلاله رسالاتهم وتوجيهاتهم وأهدافهم. أي جسّدوا أحداثًا تاريخيّة، وقدّموا مفهومات خاصّة.
6. يمكن تقسيم الدّراسة من حيث تقويمها إلى ثلاثة أقسام:
   أ- قسم بَرَزَ فيه أثر الفكر الإباضيّ واضحًا.
   ب- قسم لم يظهر فيه هذا الأثر.
   ج- قِسْم تأرجح بين هذا وذاك، هو في حاجة إلى مزيد تأمّل ومناقشة.
7. بعض القصائد والشّواهد التي أوردها الباحث هي منظومات، يُقصَد بها تقرير حقائق شرعيّة، لا نجد لها أثرًا في قول الشّعر، والبحث كان يهدف إلى بيان هذه الحقائق أو المبادئ في الشّعر، وعنوان الدّراسة يشي بذلك، بدليل استفاضة الباحث في مناقشة بعض القضايا، واستعراض وجهات نظر الإباضيّة وغيرهم فيها. فتحوّل البحث في هذه المسائل - في بعض صفحاته - إلى الحديث عن الفكر، بدلًا من التّركيز على أثر هذا الفكر في الشّعر.

8. استأثر أبو مسلم بنصيب كبير من اهتمام الباحث في هذه الدّراسة، فقد وردت الإشارة إليه وإلى شعره في أكثر من سبعين ومائة صفحة (170) فماذا يعني هذا؟ هل يعني أنّه كان الأكثر تأثّرًا وتجسيدًا للفكر الإباضي؟ فأين حجم ذلك الأثر في شعر بقيّة الشّعراء؟ هل إنّ بقيّة الشّعراء بقوا في مستوى النّظم، أي التّعريف بالفكر الإباضي، وتقرير أصوله من دون الانتقال إلى مجال الشّعور والتّأثّر وكتابة ذلك شعرًا؟ مع أنّ الباحث قام بعمليّة استقصاء كبيرة في جمع المادة الشّعريّة، وعرض لشعراء كثيرين في هذه الدّراسة؟ أم أنّ الباحث رأى في أبي مسلم خير مَنْ عبّر عن الفكر الإباضي، فاتّخذه العُمدة في الدّراسة؟
9. كان مفيدًا لو أنهى الباحث بعض الفصول أو المباحث بخاتمة، توجز بعض الأفكار، وبخاصّة إذا كانت هناك بعض الاستنتاجات، التي تكون وسيلة للرّبط بين الفصول والمباحث.
10. حرصت الدّراسة على أنْ تبيّن ما يأتي: العلاقة بين الفكر والشّعر، ومحاولة نشر الفكر بواسطة الشّعر. وقد يكون نتيجة ذلك تقرير أنّ الشّعر يستمدّ أصالته من الفكر.

هدانا الله إلى ما يحبّه ويرضاه.

- **المصادر والمراجع**

1. السّالمي، عبد الله بن حميّد (شيخ)، بهجة الأنوار شرح أنوار العقول في التّوحيد، ط2، مطابع النّهضة، سلطنة عمان، 1411هـ/ 1991م.
2. السّليمي، محمود بن مبارك (دكتور)، أثر الفكر الإباضي في الشّعر العُماني، نشر مكتبة الجيل الواعد، مسقط، سلطنة عُمان، سنة 1423 هـ/ 2003م.
3. السّيّابي، أحمد بن سعود (شيخ)، قراءات في فكر البهلاني الرّواحي، إصدار المنتدى الأدبي، سلطنة عُمان، إصدار سنة 1418هـ/ 1998م.
4. عبّاس، إحسان (دكتور)، شعر الخوارج، دار الثّقافة، بيروت، مقدّمة الطّبعة الثّانية، 1963م.
5. معمّر، عليّ يحيى (شيخ)، الإباضيّة في موكب التّاريخ، الحلقة الأولى، ط1، مكتبة وهبة، القاهرة، 1384هـ/ 1964م.
6. ناصر، محمد (دكتور)، أبو مسلم الرّواحي حسّان عُمان، ط1، مطابع النّهضة، مسقط (سلطنة عمان)، 1416 هـ/ 1996م.
7. ناصر بوحجام، محمد بن قاسم (دكتور)، الرّؤية الإسلاميّة في كتاب «أبو مسلم الرّواحي حسّان عمان»، نشر جمعيّة التّراث، القرارة (الجزائر) 1418هـ/ 1997م.

نزوى الأحد 13 من محرّم الحرام 1424هـ

16 من مارس 2003م

تقديم لديوان «فيض من حنايا ضميري» لهلال البريدي[1]

إنّ الشّعر رسالة مقدّسة وأمانة ثقيلة، يجب حملها والاضطلاع بها في سبيل النّهوض بالمجتمع؛ بتوعيته، وحلّ مشاكله. وهو في حقيقته إفصاح عن الآمال والآلام، وكشف عن الهموم والأحزان، وتنفيس عن القلوب الكئيبة، وترويح عن النّفوس المنقبضة. والشّعر وظيفة وطنيّة اجتماعيّة سياسيّة تربويّة، من مهمّته خدمة الدّين والمجتمع والبشريّة جمعاء.

أضاف مفدي زكريّاء:

وَمَا الدَّمْعُ بِالسَّلْوَى إِذَا هُوَ لَمْ يَكُنْ ... تَرَقْرَقُ فِي شِعْرٍ تُغَرِّدُهُ الوَرْقَا
هُوَ الشِّعْرُ أَسْرَارُ القُلُوبِ تَقَمَّصَتْ ... لَدَيْهِ، فَأَوْلَاهَا الصَّرَاحَةَ وَالنُّطْقَا
هُوَ الشِّعْرُ آيَاتُ النُّبُوغِ تَفَجَّرَتْ ... بِكَاسَاتِهِ البَيْضَا فَنَاوَلَهَا الخَلْقَا
هُوَ الشِّعْرُ أَنَّاتُ القُلُوبِ تَرَدَّدَتْ ... بِمِزْهَرِهِ الصَّدَّاحِ تَخْتَرِقُ الأُفْقَا
هُوَ الشِّعْرُ للإِنْسَانِ أَهْدَى مِنَ القَطَا ... وأَبْصَرُ فِي بَحْرِ العَوَاصِفِ مِنْ زَرْقَا[2]

الشّعر تصوير وتجسيد لخلجات النّفس ودفقات الشّعور، فكلّ منقولات الشّاعر إلينا تصطبغ بالحالة النّفسيّة التي يكون عليها في أثناء

(1) هذه الأسطر تقديم لديوان: «فيض من حنايا ضميري «للشّاعر الطّالب النّاشئ هلال بن محمود البريدي» الذي ينوي - إن شاء الله - طبعه.

(2) يُنظر محمد الهادي السّنوسي الزّاهري، شعراء الجزائر في العصر الحاضر، ج1، المطبعة التّونسيّة، تونس 1926م، ص: 157.

ممارسة العمل الشّعري، فهو لا يتحرّك لينظم قصيدة إلّا إذا كانت هناك دوافع وأسباب، تلّح عليه أنْ يكتب. وهو من جهة ثانية لا يجيد القول إلّا إذا كان منفعلًا ومتفاعلًا مع موضوعه، تدفعه تجربة شعوريّة زاخرة، وتسوقه حماسة فيّاضة صادقة، وتشدّه أهداف محدّدة مرسومة.

بعض هذه المعاني والدّلالات نعثر عليها في ديوان «**فيض من حنايا ضميري**» للشّاعر النّاشئ الشّاب الواعد بالكثير في مضمار الشّعر، هلال بن محمود البريدي[1]. الشّاعر الذي عوّدنا على الحضور الكبير الواعي في مناسبات قول الشّعر، والبوح بالمشاعر، ونقل التّجارب، والفيض بما تحويه الضّمائر، وما تضمره السّرائر.

إنّ ديوان «فيض من حنايا ضميري» حمل الدّلالة الشّعريّة للكلمة، ونقل التّجربة الشّعوريّة، وأفاض علينا ممّا كان يعتمل في حنايا الشّاعر بكلّ صدق ووفاء. لقد ربط الدّيوانَ خيطٌ نفسيٌّ واضح، هو الحبّ الذي يُكنّه الشّاعر لِمَن وجّه إليهم شعره، ولِمن كان يتحدّث عنهم، ولِما كان يصفه؛ رغم تعدّد الموضوعات التي اشتمل عليها الدّيوان.

توزّع الدّيوان بين الغزل الذي يصف الوجد واللّوعة نحو من تعلّق قلب الشّاعر بها؛ واقعًا أو تخيّلًا، والغزل السّياسي، المتمثّل في حبّ وطنه عُمان، أو موطن إقامته «**فرق**» وغيرهما من الأماكن التي تربطه به وشائج قويّة، وأواصر متينة. ثمّ وصف الطّبيعة والمرابع، التي سجّل فيها ذكريات

(1) هو من مدينة «فرق» بولاية نزوى، وأحد طلبتي المتميّزين خُلقًا وعِلمًا، في كليّة التّربيّة بِنَزوى. هو الآن دكتور له مؤلّفات عديدة ومشاركات مهمّة في الملتقيات والنّدوات. وأصبح أحد الفاعلين في الحقلين الأدبي والثّقافي في سلطنة عُمان.

ومواجد، والأماكن التي رحل إليها لمآرب ومقاصد. والحديث عن الأسرة التي ينحدر منها، ويرتبط بها بأمشاج، ومداعبة إخوان الصّفا. ومخاطبة أصحاب الفضل عليه من مربّين ومعلّمين، ومحبّي الخير، والآخذين بيده نحو الصّلاح والفلاح والتّكوّن والسّؤدد والمجد، إلى تناول قضايا الأمّة الإسلاميّة، وهموم المجتمع العربي، وسرد بعض النّقائص التي ظهرت في حياة النّاس. ونقد بعض أنواع السّلوك، إلى الدّعوة للنّهوض واليقظة والعمل الجادّ المثمر.

كلّ هذه الموضوعات، جمع بينها الحبّ الذي يكنُّهُ الشّاعر في قلبه، ويحمله ببن حناياه، فأفاض به شعرًا، وقاله لفظًا.

القراءة الأولى للدّيوان، تكشف أنّ الشّاعر النّاشئ يملك استعدادًا للذّهاب في مضمار الشّعر بعيدًا؛ بَعد أنْ يعمل على تطوير أدواته الفنيّة وصقل قدراته، وتنمية تجربته الشّعريّة؛ بالتّكوّن المركّز في الثّقافة الشّعريّة، والاطّلاع على المدارس الشّعريّة المختلفة، والوقوف على التّجارب المتنوّعة لمختلف العصور الأدبيّة، والقراءة الواسعة في الشّعر والنّقد.

يملك الشّاعر لغة صافية جيّدة، إلّا أنّه في حاجة إلى الخروج بها من إطار اللّغة العادية، إلى اللغّة الشّعريّة التي تعتمد الإيحاء والتّكثيف والتّصوير؛ لأنّ التّصوير هو السّمة البارزة في العمل الشّعري، وهم الحدّ الفاصل بين الشّعر وغيره من الكلام المنظوم. وقدرة الشّاعر على الكتابة الشّعرية تقاس بمدى تمكنّه من نقل تجربته عن طريق التّصوير. يقول عزّالدّين إسماعيل: «إنّ الشّعور يظلّ مبهمًا في نفس الشّاعر، ولا يتّضح لنا إلّا بعد أنْ يتشكّل في صورة».

يملك الشّاعر النّاشئ أسلوبًا مقبولًا في الكتابة، وصياغة تمنحه الدّخول في زمرة الشّعراء، بشرط تطوير هذا الأسلوب، ومسايرة التّطوّر في أساليب النّظم، ومواكبة الجديد الذي ينزل السّاحة الأدبيّة؛ ليعيش عصره، ويبقى وفيًّا لواقعه المعيش.

تقمّص الشّاعر شخصيّة الحكيم الشّاب، على غرار الشّعراء السّابقين الذين عُرفوا بذلك في مختلف العصور والآداب. هذا طموح منه لإعطاء شعره صفة الرّساليّة لكون الشّعر رسالة. وهو في الوقت نفسه يدلّ على صِدْقه فيما يقول، وعلى مروره بتجارب، أو اقتناعه بما عرف عن غيره من هذه التّجارب.

توجد بعض الهَنات اللّغويّة والتّجاوزات العروضيّة التي وقع فيها الشّاعر، لا بدّ من تداركها، والعمل على مراجعة القواعد النّحويّة والرّسميّة والعروضيّة لتلافي الوقوع فيها مرّة أخرى.

هذه انطباعات مقتضبة سجّلناها لهذه الباكورة، للشّاعر الشّاب الطّموح إلى أنْ يكون على نمط شعراء بلده عُمان، وعلى شاكلة مَنْ سبقوه من الذين سجّلوا أسماءهم في سجّل تاريخ الشّعر العربي والإسلامي، فلا غرابة في ذلك ولا مستحيل، فإنّ عُمان منبتُ الشّعراء، ومعقل الأدباء، ومعهد الفصحاء. فكلّ من سار على الدّرب وصل. هذه الكلمات هي تقديم للدّيوان، وليست نقدًا له. والله الهادي لسواء الصّراط، والموفّق للتي هي أقوم.

نزوى/ الخميس: 18من ربيع الثّاني 1424هـ/ 19 من يونيو 2003م
كليّة التربية، نزوى، سلطنة عمان

فهرس المحتويات

مقدّمة 7

الإيقاع في ديوان «وصايا قيد الأرض» لسعيد الصّقلاوي 11
مقدّمة 11
مفهوم الإيقاع 14
تعريف الإيقاع 18
أنواع الإيقاع في ديوان «وصايا قيد الأرض» 19
الخاتمة 60
المصادر والمراجع 62

الحسّ الوجداني في شعر الشّيخ سالم الحارثي 63
مقدّمة 63
التّاريخ أو التّاريخيّات 67
الهجرة النّبويّة 68
التّاريخ العُمانيّ 71
الوطنيّات 75
الإخوانيّات 88
تحيّة العلماء والأصدقاء 96

التّعليق على كتب 105
مطارحات شعريّة 107
مواعظ وتذكير وتوجيهات..... 111
إجابات عن أسئلة 114
الرّثاء 116
الخاتمة 127
المصادر والمراجع..... 130

خصائص شعر أحمد بن منصور البوسعيدي 131
مقدّمة 131
ملاحظات مفتاحيّة للدّراسة 133
الاهتمام بالتّاريخ..... 135
الطّبيعة في شعره 155
الجانب الاجتماعي 167
الحكمة في شعره 172
الجانب الفنّي 175
خصائص أخرى 198
الخاتمة 211
المصادر والمراجع..... 214

الجانب الأدبي في منظومات الشّيخ سعيد الرّاشدي 215
مقدّمة 215
ملاحظات 217
التّأثّر بالقرآن 219
الإيقاع 234
التّصوير 244
البلاغة 251
متفرّقات أدبيّة في نظم الرّاشدي الأدبي 255
التّكلّف 258
الأخطاء 259
الخاتمة 264
مقترحات وتوصيات 266
المصادر والمراجع 267

تأمّلات في ديوان «ما تبقّى من صحف الوجد» لسعيد الصّقلاوي . 269
مقدّمة 269
العنوان وعلاقته بمضمون الدّيوان 272
اللّغة 277
الصّورة 304
الرّمز في أشعار الدّيوان 336

رد العجز على الصدر 347
الموسيقى 349
الطّبيعة 380
وقفات في بعض القصائد 393
ملاحظات عامّة 414
الخاتمة 426
المصادر والمراجع 429

ملاحظات حول كتاب «اللّوّاح الخروصي: سالم بن غسّان حياته وشعره.. دراسة موضوعيّة وفنيّة» لراشد بن حمد الحسيني 431
مقدّمة 431
إيجابيّات الدّراسة 433
ملاحظات عامّة 438
المعجم الشّعري 446
الموسيقى 454
التّصوير 459
الرّثاء 464
أسئلة بحاجة إلى إجابات 468
موضوعات مقترحة للدّراسة 471
المصادر والمراجع 473

قراءة في كتاب «أثر الفكر الإباضي في الشّعر العُماني»
لمحمود بن مبارك السّليمي 475
الفصل الثاني: الظّواهر الكبرى في الشّعر العُماني، أثر الفكر العَقدي .. 480
الفصل الثّالث: أثر الفكر السّياسي 498
الفصل الرّابع: ظواهر أخرى 509
الفصل الخامس: السّمات الفنيّة 523
ملاحظات عامّة 530
المصادر والمراجع 534

تقديم لديوان «فيض من حنايا ضميري» لهلال البريدي 535