مرايا المعنى

من العتبات النصية إلى التّعدد اللغوي

دراسة في شعر سعيد الصّقلاوي

مرايا المعنى.. من العتبات النّصية إلى التّعدد اللغوي (دراسة في شعر سعيد الصّقلاوي)

انشراح سعدي (ناقدة وأكاديمية جزائرية)

الطبعة الأولى 2022.

© حقوق الطبع محفوظة 2022.

الآن ناشرون وموزعون

المدير العام: د. باسم الزعبي

الأردن، عمّان، شارع الملكة رانيا، عمارة المفلح التجاري (87)، ط1.

هاتف: 797162720، 65620722 (962+)

alaan.publish@gmail.com

alaanpublishers.com

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.

Isbm:978-9923-13-243-2

المملكة الأردنية الهاشمية
رقم الإيداع لدى دائرة المكتبة الوطنية
(٢٠٢٠/٦/١٦٩٥)

٨١١,٩
سعدي، انشراح
مرايا المعنى / انشراح سعدي .- عمان:الآن ناشرون وموزعون، ٢٠٢٠

( ) ص .
ر.إ. : ٢٠٢٠/٦/١٦٩٥.
الواصفات : /الشعر العربي//الدراسات الادبية//الدراسات النحوية//الادب العربي/

يتحمل المؤلف كامل المسؤولية القانونية عن محتوى مصنفه ولا يعبّر هذا المصنف عن رأي دائرة المكتبة الوطنية أو أي جهة حكومية أخرى.

انشراح سعدي

مرايا المعنى

من العتبات النصية إلى التّعدد اللغوي

دراسة في شعر سعيد الصّقلاوي

الإهداء

إلى عُمان

شاعرك الذي مدّ جسوراً لكل العالم ليوصلَنا إليك

مقدمة

ثمة حقيقتان لا يمكن أن ننكرهما؛ هما العزوف عن قراءة الشعر، والخوض في المسائل الشّعريّة درسًا وتحليلاً. وكتابنا الموسوم «مرايا المعنى: من العتبات النصيّة إلى التعدد اللغوي، دراسة في شعر سعيد الصقلاوي»، وقفة على مجاميع شعريّة عُمانيّة عربيّة مميزة، ارتأينا أن تكون جسراً نمدّه لطلبتنا وللقراء عمومًا؛ لعلهم يستنيرون بقبس من نور قصيد استعنا بمختلف الآليات لفكّ بعضٍ مغاليقه.

إن النّص الشعري حمّال أوجه؛ فالقصيدة الواحدة يمكن أن تُقرأ وفق مقاربات متعددة، ولكلّ منها نتائجها المبئرة لمعنى يتولّد مع كل قراءة جديدة، فجاء اشتغالنا على النصوص الشعريّة بدءاً من عتباتها، مروراً باتساقها وانسجامها، وصولاً إلى تعددها اللغوي والصوتي، محاولة لتحليل خطاب شعري له خصوصيته، خطاب امتاز بالكثافة والإيجاز والعمق في تشكيل الجمل.

تأتي هذه الدّراسة محاولة جادة لنقد موضوعي لتجربة شعريّة عُمانيّة يُعدُّ صاحبها من رواد الشعر في سلطنة عُمان، وهذا لم يتأتَ لنا بسهولة، فالاشتغال على خمسة مجاميع شعريّة يتطلب صبراً وعزيمة وإدراكًا معرفيًا وثقافيًا وامتلاكًا لأدوات النّقد، وإننا لا ندعي امتلاك ذلك، ولكننا أخلصنا للنّص لا لنبوئ صاحبه عرش الشعر، بل لنكشف جماليات الخطاب، ولنوصل للقارئ الجزائري والعربي صوت شاعر عُماني ورؤياه للعالم.

تتبعنا تشكّل النّصوص الشعريّة من العنوان إلى أجزاء القصيد، فجاء فصلنا الأول معنونًا بـ«شعريّة العتبات النّصيّة في دواوين سعيد الصقلاوي الشعريّة». وتناولنا فيه مجاميعه التالية: «ترنيمة الأمل» و«أنتِ لي قَدَر» و«نشيد الماء» و«أجنحة النهار» و«وصايا قيد الأرض»، لنجيب عن أسئلة أهمها: هل خطاب العتبات عند الشاعر سعيد الصقلاوي خطاب واعٍ في ظل فوضى النشر؟ وهل ساهم خطاب العتبات في فهم النَّصّ أم في اتساع الفجوة بين النَّصّ والمتلقي؟ للإجابة انطلقنا من النّص الموازي، أو ما يعرف بـ«الملحقات

النّصيّة»، كالعنوان والمقدمات والملحقات والتنبيهات والتمهيد والهوامش وعبارات التنويه والمقتبسات والغلاف وغيره، فكانت الحفريات في عتبات أغلفة ركّبنا فيها الألفاظ المُعلنة لنصل إلى المعاني المُضمرة، وتنقلنا في العتبات البصريّة من البسيط إلى المركّب، ومن عناوين مرايا عاكسة للمعنى على اختلاف وظائفها إلى هامش يستحيل إلى مركز في القصيدة الصقلاويّة.

وسمنا فصلنا الثاني بـ«الاتساق والانسجام في «وصايا قيد الأرض» للشاعر العُماني سعيد الصقلاوي»، ورغم أننا خصّصناه لديوان «وصايا قيد الأرض» فقط، فإن القارئ سيشعر بالانتقال من الملحق النصي في الفصل السابق إلى النص نفسه في هذا الفصل، للبحث في مدى اتساق النص الشعري في «وصايا قيد الأرض»، فإنْ كانت كل النصوص متسقة فهي ليست بالضرورة منسجمة، وجاء ذلك من خلال دراسة عناصر الاتساق الخمسة (الإحالة، والاستبدال، والحذف، والوصل، والاتساق المعجمي) التي يحدث من خلالها التّماسك النّصي بترابط العناصر المكونة له، ترابطًا يحيلنا إلى العلاقات المعنويّة القائمة داخل النص، والمشكّلة لبنيته الكليّة.

إن البحث في تماسك النّص لا يقف عند خاصيّة الاتساق رغم ما لها من أهميّة في تحقيقه، بل يتجاوز وسائل الربط الصوتيّة والمعجميّة والنحويّة التي تجعل النص محتفظًا بكينونته واستمراريته، إلى البحث في مستوى أعمق هو المستوى الثاني الذي تحقّقه العلاقات الدَّلاليّة واللغويّة والسياقيّة، وهو الانسجام الذي يتطلّب من الإجراءات ما تنشط به عناصر المعرفة لإيجاد الترابط المفهومي المحقِّق لنصّيّة النَّصّ، والمتضمّن لنجاح عمليّة التَّواصل وبلوغ المعنى المخبوء وراء الكلمات والجمل التي اختارها النّاصُّ لإيصال رسالته إلى المتلقّي.

أما الفصل الثالث الموسوم بـ«التعدد اللغوي والصوتي» فهو مغامرة كبيرة منا؛ لأننا تعودنا على دراسة التّعدد اللغوي في الرواية لا في الشّعر، ولكني أرى أن الشعر لا يخلو من

التعدد اللساني، بل وكل أشكال الخطاب الأدبي بتفاوت بين خطاب وآخر؛ إذ يتجلّى التّعدد اللغوي في جملة من الأشكال والأساليب التي وجدناها تتجلّى بوضوح في النص الشعري

امتازت القصيدة الصقلاويّة بتعدد لغوي زاد من جماليّة خطابه الشعري، وتجلّت في التهجين والأسلبة والباروديا والأجناس المتخللة كالسرد وفن الرسالة والخطابة، بل بتعدديّة صوتيّة أخرجت القصيدة من الأحاديّة إلى التعدديّة فأعطتنا قصائد أقلّ ما يقال فيها إنها بديعة.

ما أمتع السّفر في بحر القصيدة الصقلاويّة! فكلما غيرنا نوع المقاربة وصلنا إلى معانٍ مخبوءة تعانق الفلسفة والتاريخ والتصوف بأسلوب يُخيّل لك أنه بسيط لكنه مُلغَّم، بمجرد أن نقربه تنفجر أنهار من المعاني.

إن هذه الدّراسة جسر نمدّه للقارئ عسى أن يعمل على إزالة القطيعة بينه وبين الشّعر قراءة ودرسًا، ونكون بذلك حققنا الغاية من وراء جهد بذلناه لفهم مقصديّة تجربة رائدة، ومشروع شعري جادّ تجاوز الأربعين سنة.

الفصل الأوّل

شعريّة العتبات النّصيّة

لم يعد النّص الشّعري المعاصر مجرد قصائد تُجمع وتُطبع في كتاب، وإنّما هو نسيج من النّصوص المكتوبة والنّصوص الموازية المعلنة تارة والمضمرة معانيها تارة أخرى. والنّص الموازي هو عبارة عن ملحقات نصيّة وعتبات تتصل بالنّص مباشرة «تشمل كل ما ورد محيطاً بالكتاب من الغلاف، والمؤلف، والعنوان، والإهداء، والتصديرات، والمقدمات، والهوامش»[1]. وسنتناول في هذه الدراسة تمثُّل العتبات النّصيّة في مجاميع الشاعر العُماني سعيد الصقلاوي الخمس: «**ترنيمة الأمل**»، «**أنتِ لي قَدَر**»، «**نشيد الماء**»، «**أجنحة النهار**»، «**وصايا قيد الأرض**»، منطلقين من أسئلة كثيرة أهمّها: هل خطاب العتبات عند الشاعر سعيد الصقلاوي خطاب واعٍ في ظل فوضى النّشر والتلقي والتأويل؟ وهل ساهم خطاب العتبات في فهم النص؟ أم في اتِّساع رقعة الفجوة بين النص والمتلقّي؟

إن الإجابة عن الأسئلة تستدعي الوقوف على عتبات الدواوين الشعريّة التي سننتقل عبرها من شعريّة المقروء إلى شعريّة التفاعل النَّصِّي، التي لا تتكون من النصوص فقط، وإنما أيضاً مما يحيط هذه النصوص التي أصبحت جزءاً لا غنى عنه في فهم النص وتأويله.

يعرف جيرار جنيت النص الموازي le paratexte* في كتابة أطراس Palimpsestes بأنه «يتكون من علاقة هي عموماً أقلّ وضوحاً وأكثر اتساعاً. ويقيمها النص في الكل الذي يشكله العمل الأدبي، مع ما يمكن أن نسميه «النص الموازي»، أو الملحقات النصيّة Les Paratextes، كالعنوان، والعنوان الفردي، والعناوين الداخليّة، والمقدمات، والملحقات، والتنبيهات، والتمهيد، والهوامش في أسفل الصفحة أو في النهاية،

(1) Gérard Genette: **Seuils,** collection poétique, éd Seuil, 1987, p10, p 11.

* تُرجم هذا المصطلح إلى اللغة العربية بـ«**النص الموازي**» من طرف كل من محمد بنيس وشعيب حليفي، و«**الموازي النصي**» محمد الهادي المطوي، وترجمه الطاهر روابنية «**المناصصة**»، وسعيد يقطين «**المناص**»، و«**ما بين النصية**» من طرف أنور المرتجي، و«**المحيط الخارجي**» عند فريد الزاهي، و«**الموازيات**» عند عبدالرحيم العلّام.

والمقتبسات والتزيينات، والرسوم، وعبارات الإهداء والتنويه والشكر، والشريط، والقميص، وأنواع أخرى من العلامات الثانويّة والإشارات الكتابيّة أو غيرها مما توفّر للنص وسطًا متنوّعًا. وقد يكون في بعض الأحيان شرحًا أو تعليقًا رسميًّا أو شبه رسمي»[1].

ويعرف محمد الهادي المطوي النص الموازي قائلاً: «هو كل نصيّة شعريّة أو نثريّة تكون فيها العلاقة، مهما كانت خفيّة أو ظاهرة، بعيدة أو قريبة بين نصٍّ أصليّ هو المتن ونص آخر يُقدِّم له أو يتخلله مثل العنوان المزيف والعنوان والمقدمة، والإهداء، والتنبيهات، والفاتحة، والملاحق والذيول، والخلاصة، والهوامش، والصور، والنقوش، وغيرها من توابع نص المتن والمتممات له مما ألحقه المؤلف أو الناشر أو الطابع داخل الكتاب أو خارجه، مثل الشهادات والمحاورات والإعلانات وغيرها، سواء لبيان بواعث إبداعه وغاياته، أم لإرشاد القارئ وتوجيهه حتى يضمن له القراءة المنتجة»[2].

ويمكن تقسيم النّص الموازي إلى قسمين:

أ. النص الموازي الداخلي (Péritexte):

تعني السابقة اليونانيّة (Péri) حول، أو كل نص موازٍ يحيط بالنص أو المتن (النص المحيط)، أو النص الموازي الداخلي أو المصاحب أو المجاور. والنص الموازي الداخلي عبارة عن ملحقات نصيّة، وعتبات تتصل بالنص مباشرة. ويشمل كل ما ورد محيطًا بالكتاب من الغلاف، والمؤلف، والعنوان، والإهداء، والمقتبسات، والمقدمات، والهوامش، وغير ذلك مما حلله جنيت في الأحد عشر فصلاً الأولى من كتابه «عتبات».

---

(1) جميل حمداوي، **شعرية النص الموازي (عتبات النص الأدبي)**، نسخة رقمية، www.alukah.net، ص10.

(2) محمد الهادي المطوي، **في التعالي النصي والمتعاليات النصية**، المجلة العربية للثقافة، تونس، ع32، 1997، ص195.

ب. النص المـوازي الخارجي (Epitexte):

وتعني السابقة اليونانيّة (Epi) على؛ أي النص الموازي الخارجي، أو النص الموازي الرديف، أو النص العمومي المصاحب. وهو كل نص من غير النوع الأول مما يكون بينه وبين الكتاب بعد فضائي، وفي أحيان كثيرة زماني أيضا، ويحمل صبغة إعلاميّة مثل: الاستجوابات والمذكرات، والشهادات، والإعلانات، ويشمل الفصلين الأخيرين من كتاب جنيت السابق ذكره[1].

النص الموازي الخارجي هو كل نص موازٍ لا يوجد ملحقًا بالنص، كاللقاءات والحوارات والندوات وغيرها، وهو لا يعنينا في هذه الدراسة. أما النص الموازي الداخلي فهو عتبات النص كما أشرنا، وسنبدأ بعتبة الغلاف.

(1) جميل حمداوي، **شعرية النص الموازي (عتبات النص الأدبي)**، ص12.

حفريات في عتبات الأغلفة الصقلاويّة..
من شعريّة المعلن إلى شعريّة المضمر

إن الخطاب الغلافي من أهم عناصر النّص الموازي المساعدة على فهم جنس النّص الأدبي، والدخول إلى أعماقه من أجل الوقوف على مضامينه وأبعاده الفنيّة والأيديولوجيّة والجماليّة، إذ يوجه القارئ من خلال اسم المؤلف والعنوان المركزي والعناوين الفرعيّة وجنس الإبداع ودار النشر وكلمة المبدع أو الناقد والصور أو اللوحات الفنيّة المدرجة فيه، إلى هذه المضامين المعلنة أحيانًا والمضمرة أحيانًا أخرى، والمحيلة جميعًا إلى الثّيمة العامّة للعمل الإبداعي.

عتبة المؤلف:

يُعَدُّ اسم المؤلف من العلامات المهمة المشكلة لعتبة الغلاف الخارجي على مستوى التشكيل المعنوي والبصري؛ إذ لا يستقيم أي عمل إبداعي بلا اسم صاحبه. وتندرج عتبة المؤلف ضمن ملحقات النص الموازي، فالمؤلف هو منتج النّص ومبدعه ومالكه الحقيقي، فهو يشكّل مرآة لنصه من النواحي: البيوغرافيّة، والاجتماعيّة، والتاريخيّة، والنفسيّة، سواء كان ذلك شعوريًا أو لاشعوريًا[1]. واسم المؤلف يعطي شرعيّة لقراءة النص في كثير من الأحيان، إذ نُقبل عادة على قراءة الأعمال التي نعرف أصحابها، فيكون الاسم على واجهة الغلاف إعلانًا وإشهاراً لصاحبه، يسوّقه قرائيًا إن صحت العبارة، فاسمه يؤدي وظيفة تعيينيّة إشهاريّة، ولا يمكن أن يتساوى في ذهن القارئ الكاتب المعروف مع الكاتب المبتدئ.

(1) جميل حمداوي، **شعرية النص الموازي (عتبات النص الأدبي)**، نسخة رقمية، الألوكة www.alukah.net، ص17.

وقراءتنا لهذه العتبة المهمة لن تنحصر في هذا الجزء، لكننا سنتجاوزها إلى ترتيب واختيار الموقع المناسب لاسم المؤلف في الفضاء الغلافي؛ فهي ليست مسألة اعتباطيّة «فوضع الاسم في أعلى الصفحة لا يعطي الانطباع نفسه الذي يعطيه وضعه في الأسفل، لذلك غلب تقديم الأسماء الصادرة حديثاً في الأعلى، إلا أنه يصعب على الدوام ضبط التفسيرات الممكنة وردود فعل القراء، وكذا ضبط نوعيّة التأثيرات الخفيّة التي يمكن أن يمارسها توزيع المواقع في التشكيل الخارجي للنص، إلا إذا قام الباحث بدراسة ميدانيّة»[1].

اختلف موقع كتابة اسم **سعيد الصقلاوي** في مجموعاته الشعريّة الخمس، بين الأعلى والوسط والأسفل، ففي ديوانه الأول «**ترنيمة الأمل**» الصادر سنة 1975 كُتب اسم الكاتب تحت العنوان مباشرة بخط أرفع. وفي ديوانه الثاني «**أنتِ لي قَدَر**» الصادر سنة 1985 كُتب اسم الشاعر أسفل الغلاف تماماً، في حين تصدّر اسمه في الديوانين الموسومين «**أجنحة النهار**» و«**نشيد الماء**» الصادرين في 1999 و2004 أعلى الصفحة، وعاد في ديوانه «**وصايا قيد الأرض**» الصادر 2016 في طبعة ثانية ليتوسط الغلاف، ولكن بخط كبير ولون أزرق بارز.

شكّل اختلاف تموضع اسم الشاعر **سعيد الصقلاوي** في أغلفة دواوينه، تماسكاً مع عناوين هذه الدواوين، رغم أن هناك من يرى أن الشاعر بارتفاع اسمه وتعاليه على تفاصيل الغلاف الأخرى، هو مصدر هذه النصوص، ومرسل إشاراته الشعريّة[2]، إلا أنه لم يكن من أهداف الشاعر سعيد الصقلاوي بسط سلطته على النصِّ، ولا تعاليه على تفاصيله الأخرى كالصور والعناوين التي تراوحت بين الترنيمة والاعتراف والنشيد والأجنحة والوصايا،

(1) حسن محمد حماد، **تداخل النصوص في الرواية العربية، بحث في نماذج مختارة**، الهيئة المصرية للكتاب، مصر، 1997، ص94.

(2) جعفر العلاق، **الدلالة المرئية**، دار الشروق للنشر والتوزيع، ط1، 2002، ص59.

عناوين تدور في فلك مشروع واحد تبدو ملامحه واضحة، تتأكد من خلال تتبع الخيط الرابط بين هذه النصوص في مسار إبداعي تجاوز الأربعين سنة. وهنا نطرح سؤالا: لو قرّرنا إقصاء المؤلف كما فعلت البينويّة باسم البنية والنظام واللغة والنسق والعلامات، وعملنا على خلخة مملكة الصقلاوي الشعريّة كما فعل ملارمي Mallarmé، فهل نتمكن من فهم هذه النصوص؟ هل لهذه العناوين دلالة إن لم ترتبط به؟

نرى أن سلطة الصقلاوي على هذه النصوص لا تكمن في مكان تموضع الاسم، وإنما في نسبة القول إلى مؤلف معتَرَف بقيمته، أي مؤلف يجوز أن تصدر عنه نصوص؛ فالنّصوص بحسب ميشيل فوكو نادرة، ومن الأسباب التي تفسر هذه الندرة وجوب تحقيق شروط دقيقة لا يمكن بدونها أن يصير شخص ما مؤلّفـًا يُعتدُّ بكلامه[1]، ولا تخفى على القارئ مكانة سعيد الصقلاوي في السّاحة الإبداعيّة الخليجيّة والعربيّة والعالميّة؛ فنصوصه مترجمة إلى العديد من اللغات العالميّة كالإنجليزيّة والفرنسيّة والإسبانيّة، إذ كانت أعماله التي حظيت بترجمات مختلفة نافذة للآخر يلج منها إلى سمات وخصائص الشعر العُماني، فهو من أبرز الشعراء العُمانيين المعاصرين، ولذلك يزكّي اسمه مشروعيّة أي ديوان يرتبط به، فيكون أفقَ انتظار لقارئ يعرفه مسبقـًا، ولا يهتم بتموضع اسمه على غلاف الديوان، لأنه أثبت وجوده من خلال أعمال متنوعة ومميزة جعلت القارئ يترقب إصداراته الجديدة.

كوّن الشاعر العُماني سعيد الصقلاوي حوله تصوّراً أسلوبيـًا وأجناسيـًا ودلاليـًا، أما الأسلوبي فرغم تطور السّمات الأسلوبيّة واختلافها من ديوان إلى آخر إلا أنها تنطلق من النواة نفسها، وأما الأجناسيّة فحتى وإن لم تجنس عدداً من الدواوين إلا أن القارئ يعرف **سعيد الصقلاوي** شاعراً، وأما الدلاليّة فالقارئ المتتبع للصقلاوي يعرف الحقول الدلاليّة التي يشتغل عليها الشاعر في مشروعه الإبداعي محل الدراسة. هذا ما حمل **فليب**

(1) عبدالفتاح كيليطو، **الأدب والغرابة**، دار الطليعة، بيروت، لبنان، الطبعة الثانية، 1983، ص15.

لوجو Philippe Lejeune على القول: «ربما لا يصبح المرء مؤلفاً إلا ابتداء من كتابه الثاني، عندما يغدو الاسم الشخصي الذي يوجد على الغلاف العامل المشترك الذي يجمع على الأقل نصّين مختلفين، ومن ثم يعطي فكرة شخص لا يمكن أن يرد على نص بعينه من هذه النصوص، ويمكنه أن ينتج نصوصاً أخرى، فيتجاوزها جميعا»[1]، فالمؤلف بالنسبة لنا يشكل سلطة من خلال مشروعه الشعري الذي يزدان في كل مرة بمجموعة شعريّة جديدة لا بموضع اسمه على الغلاف.

(1) Philippe le jeune: **le pacte autobiographique,** Paris seuil 1957 ; p23.

عتبة الجنس الأدبي..
خوف من التجنيس أم ثورة على نظريّة الأجناس الأدبيّة؟

يبدو أن الشاعر سعيد الصقلاوي لم يضع علامة تجنيسيّة على أغلفة دواوينه الخمسة التي نستثني منها ديواني «**أجنحة النهار**»، و«**نشيد الماء**»، ففي الأول كان التجنيس ظاهراً، إذ جاء في الغلاف سعيد الصقلاوي/ أجنحة النهار/ شعر، لكن في الثاني جاء مستتراً في ورقة داخليّة سبقت الإهداء مباشرة، لا على غلاف الديوان. والتجنيس مبدأ تنظيمي للخطابات الأدبيّة، ومعيار لتصنيف النصوص الإبداعيّة، ومؤسسة تنظيريّة ثابتة تسهر على ضبط النص أو الخطاب، وتحديد مقوماته ومرتكزاته، وتقعيد بنياته الدلاليّة والفنيّة والوظيفيّة من خلال مبدأي: الثبات والتغيير. ويساهم الجنس الأدبي في الحفاظ على النوع الأدبي، ورصد تغيراته الجماليّة الناتجة عن الانزياح والخرق النوعي[1].

يظهر جليًا من خلال الدّواوين المدروسة أن الصقلاوي أهمل ربط نصوصه الشعريّة بجنس الشعر في ثلاثة من أصل خمسة دواوين، بل وكأني به يتعمد إسقاط هذه العتبة المهمة، ربما في ثورة على نظريّة الأجناس الأدبيّة التي ثار عليها **موريس بلانشو** شأنه شأن عالم فن الجمال الإيطالي **كروشيه** الذي دعا إلى التخلّص من مفهوم الجنس ونفيه، إذ قال بلانشو: «لم يعد هناك كتاب ينتمي إلى جنس، كل كتاب يرجع إلى الأدب الواحد»[2]، والشعر يدخل في دائرة الإبداع، ولا جدوى من وسم الجنس على الغلاف ما دام القارئ يعرف البنى الشعريّة ولن يُخطئها، والتجنيس القولي بحضوره علامة على غلاف العمل لن يشفع له عند القارئ أو الناقد، فإن لم يمتلك معايير كتابة الشعر أو الرواية أو القصة فلن يفيده وضع علامة الجنس الأدبي على غلاف العمل، علمًا أن الكتابات الإبداعيّة

(1) جميل حمداوي، **شعرية النص الموازي (عتبات النص الأدبي)**، ص32.

(2) Maurice Blanchot: **le livre à venir**, Gallimard, Paris 1959, p243.

المعاصرة، سواء في الثقافة الغربيّة أم الثقافة العربيّة تجتهد في خلخلة الجنس الأدبي وتحطيم معاييره النوعيّة.

جنّس سعيد الصقلاوي دواوينه الشعريّة بشكل غير تقليدي حين أهمل العلامة في عدد من الدواوين فجاءت مجموعته الموسومة **ترنيمة الأمل** مجنسةً من خلال **تنبيه** ورد في آخر الديوان حين قال: «تنبيه: جميع قصائد هذا الديوان نُشرت في كلٍ من مجلة «البيان» الكويتيّة و«النهضة» الكويتيّة و«جريدة عُمان» بالإضافة إلى مجلة «الثقافة الأسبوعيّة» المصريّة، ما عدا قصيدتين: «ظلال» و«تحيّة إلى عُمان»[1]، فحين يستعمل عبارة جميع هذه القصائد يُقرّ أن عمله هذا شعر دون أن يشير إلى ذلك في واجهة الغلاف، ربما لأنها التجربة الأولى للشاعر الذي لم يملك الجرأة الكافية لتجنيس العمل بشكل معلن.

وجنّس ديوانه «**أنتِ لي قَدَر**» من خلال تقديم **محمد بن أحمد** حين قال: «تعجبني مثابرة شاعرنا الناشئ سعيد الصقلاوي على مواصلة أشعاره، وأستحسن استعماله المصطلحات والمسميات العُمانيّة»[2]. وترك عمليّة التجنيس لتكون شهادة من أحمد بن محمد التي أوردها مصورة بخط يد الشاهد، فجاء التجنيس شهادة من أحد الكبار في سلطنة عُمان على أن هذا الناشئ شاعر ينطلق من الموروث العُماني في كتاباته ليرسم قصائدَ ودواوينَ.

إن عمليّة التجنيس في ديوانه الأخير «وصايا قيد الأرض» لم تختلف عن سابقه، إذ نلتقي بعد الإهداء مباشرة بدراسة من صفحة 7 إلى الصفحة 22 للدكتور محمد حسن عبدالله، الناقد المصري، موسومة «**الملاح العُماني يسترد صوته دراسة في شعر سعيد**

(1) سعيد الصقلاوي، **ترنيمة الأمل**، منشورات وزارة الإعلام والثقافة، مسقط سلطنة عمان، الطبعة الأولى، 1975، ص153.

(2) سعيد الصقلاوي، **أنتِ لي قَدَر**، حقوق الطبع والنشر محفوظة للمؤلف، الطبعة الأولى، 1985، ص3.

الصقلاوي»[1]، يُجنّس من خلالها النّص الذي بين أيدينا، فيزول الغموض وتتقلص المسافات بين القارئ والنصوص، ويستعدّ القارئ لقراءة العمل وفق التجنيس الذي وضعه الناقد للعمل، ويتفاعل معه على هذا الأساس في خطوة أولى للولوج إلى نص لا يَعرِف منه إلا عنوانه.

(1) سعيد الصقلاوي، **وصايا قيد الأرض**، المركز الدولي للخدمات الثقافية، لبنان، الطبعة الثانية، 2016، ص7.

لوحات أغلفة الدواوين الصقلاويّة..
عتبة بصريّة تنتقل من البسيط إلى المربك

قد تعكس صفحة الغلاف العديد من الدلالات المدركة من النّاظر له، ولكن الأكيد أن هذه اللّوحة لم توضع عبثا، وإنما لتكون مؤشراً دالّاً على مضامين النّص فتحاكيها، ولذلك نرى أن اختيار الشاعر لأغلفة الدواوين ليس اعتباطيـًا، وإنّما جاء هذا المكون العتباتي أداة لتمرير رسائل ترتبط بالمضمون ارتباطًا قويّـًا.

يقوم الغلاف الخارجي بوظيفتين أساسيتين: وظيفة إشهاريّة تتعلق بالناشر، تنتهي بمجرد اقتناء الكتاب، ووظيفة تأويليّة تتعلق بالمتلقي الذي قد يكشف على علاقات التماثل بين صورة الغلاف ومضمون المجاميع الشعريّة.

إن المتفحص للوحة الغلاف في ديوان سعيد الصقلاوي «**ترنيمة الأمل**» سيجد أن الغلاف ضم صورة لعصفور على غصن شجرة تقابله قيثارة بعلامات موسيقيّة وواجهة زرقاء. وقراءةً لهذه اللوحة سأقول إن سعيد الصقلاوي يريد للإنسان عمومـًا أن ينشد ترنيمته في محاكاة أرسطيّة للطبيعة، ولأننا لا يمكن أن نقرأ الأجزاء على حدة، بل من «المؤكد أنه لا يمكن أن يكون أيّ شيء جميلاً بدون وحدة، ولا يمكن أن تكون هناك وحدة بدون تبعيّة. قد يبدو هذا القول متناقضـًا، ولكنه ليس كذلك. لا شك أن وحدة الكل تنشأ من تبعيّة الأجزاء، ومن هذه التبعيّة ينشأ التناغم الذي يفترض التنوع، هناك بين الوحدة والتماثل اختلاف النغم الجميل لصوت متواصل»[1]، فالعصفور والقيثارة والعلامات الموسيقيّة والواجهة الزرقاء أجزاء التحمت لتشكّل وحدة متناغمة. نشير هنا إلى أن الطير احتل مكانة في الموروث الميثولوجي لدى الشعوب على تنوعها في رمزيته ودلالاته

(1) كمال بومنير، **الفلاسفة والألوان مقاربات فلسفية في فن الرسم**، دار كنوز المعرفة للنشر والتوزيع، ط1، 2016، ص19.

المتنوعة. والعصفور هنا في هذا الغلاف ما هو إلا رمز للتعالي والتّوق للحريّة والانطلاق نحو غد جميل مفعم بالأمل؛ فعصفور الصقلاوي في ترنيمة الأمل رمز للانعتاق. وتحضرني قولة للفيلسوف جوزيف كامبل: «الطائر رمزُ تخلّصِ الروح من عبوديّة الأرض»، وشاعرنا يدعو إلى التخلّص من هذه العبوديّة والسمو بالنفس والتحليق بها عالياً في كل دواوينه لا في ترنيمة الأمل فقط.

أما ديوانه الموسوم **اجنحة النهار** الذي لم يُرفق بلوحة أو صورة فقد اكتفى الشاعر بتأطير اسمه والعنوان والمؤشر الأجناسي في مستطيل. ويُعَدُّ المستطيل الشكل الأكثر حضوراً في حياتنا على اختلافنا، فالمستطيل شكل يؤطّر الأبواب والطاولات والبيوت والكتب. ويرجع إقبال الناس على هذا الشكل إلى عدم تناسب قياس خطوطه. وكمال وحدته يتجلّى في تنوعه الذي يُبعد النفور فيقول لنا إن أجنحة النهار أجنحة لا تطير، هي أجنحة لا تشبه أجنحة الطير، أجنحة ذات خصوصيات وسمات لا يمكن الوقوف عليها إلا بالتمعن في قراءة نصوصه التي تُظهر لنا بعض الصور للإنسان المقهور المكبّل، إنسان لا يستطيع التغيير فتتشابه أيامه وتغدو ساكنة بمعنى الثبات على الحالة.

هذه القراءة محتملة بين قراءات عديدة قد تكون مختلفة تماماً عنها، فيستحيل الإطار الذي وَضَعَ فيه الصقلاوي أجنحة النهار تبئيراً للصور الإنسانيّة المختلفة. إن الشاعر وهو يكتب شعره مسكون بالآخر؛ يحاوره ويناوره ويصارعه، ينفصل عنه ويتصل به، يتحد به حيناً وينسلخ منه حيناً. الشاعر مسكون بأصوات متعددة تتزاحم على عتبات بابه وتتسرب إلى الحلم والنص. فما من قصيدة تخلو من ضمائر يحاول الشاعر أن يعبّر من خلالها عن زوايا نظر متعددة يرى العالم من خلالها، إنه الأنا والآخر والأنتم والنحن. إنه يحمل المجتمع بين جنبيه ويمضي إلى الشعر. لقد صدق إيليا أبو ماضي حين قال:

خلتُ أنّي أصبحتُ في القفر وحدي فإذا النّاس كلُّهم في ثيابي

النص الشعري ليس صوتًا واحداً، بل هو أصوات تخلقها العلاقة ويزرعها التعدّد والاختلاف. والشاعر يحمل الشيء ونقيضه وما يقابله، والشيء نفسه ينقسم على نفسه ويتعدد. كل شيء يتكاثر ويتناسل في نصوصه. إنها حواريّة الفطرة فالإنسان يحاور ذاته أو يخلق من نفسه من يخاطبه.

إن النّاظر لصورة غلاف ديوان «**أنتِ لي قَدَر**» التي اختار الشاعر أن تكون برتقاليّة، يتوسّطها جذع شجرة لا يورق أوراقًا، وإنما يورق وجه امرأة، يكتب على جانب الغلاف الأيمن العنوان: «أنتِ لي قَدَر»، يجعلنا نُئوّل صورة هذه الشجرة مختلفة الأغصان الخالية من الأوراق والثمر، التي تنتهي بوجه امرأة قائلين إنها خلاصة تجارب الشاعر، خصوصًا أن لفظة «قدر» الواردة في العنوان تعني الترتيب والحد الذي ينتهي إليه الشيء، وبالتمعن في الصورة نعرف أن هذه المرأة القدر هي الحدّ الذي وصل إليه الشاعر.

جاءت الصورة في ديوان «**نشيد الأرض**» مركبة مقارنة بسابقاتها، ويبدو أن الوعي بأهميّة العتبات أصبح أكثر نضجًا عند الشاعر الذي اختار لوحة فنيّة للفنان الدكتور العراقي صبيح كلش، ونجدها مستوحاة لا من العنوان فقط بل من كل النّصوص الشعريّة في الديوان، فإن كان الماء أو بالأحرى البحر هو الطاغي على اللوحة، في تقاطع مع الماء الذي يشكّل جزءاً من العنوان، نرى أن نشيده هو الموج بشكل علني، وأمواج العاطفة التي يعيشها الشاعر المثقل بهموم أمته في مختلف نصوصه بشكل مضمر. ويؤكد هذا ضمّ اللوحة لكل الألوان تقريبًا: الأبيض والأحمر والأسود والأزرق والأخضر والأصفر والبرتقالي. وتجدر الإشارة إلى أنها ضمت الألوان الأساسيّة وهي الألوان الأوليّة الموجودة في ألوان الطيف، فلا تكون مزيجًا من الألوان الأخرى، وهي الأحمر والأزرق والأصفر، وما كثرة الألوان إلا تعبير عن الحالات التي يحملها كل نص شعري في الديوان، الذي اختار أن يكتب عنوانه بأحد الألوان الأساسيّة وهو الأصفر، فجاء نشيد الماء رغم صخب الموج دافئًا دفء النشيد الذي يغنّيه الصقلاوي في قصيده.

نعدّ اللوحة التي ضمّها غلاف ديوان الشاعر سعيد الصقلاوي الأخير الأكثر تعقيداً من سابقاتها، بل الأكثر إرباكـاً؛ لأنها مرتبطة في محتواها بنص هام في ديوان الشاعر السابق «نشيد الماء»، وبنص آخر في «وصايا قيد الأرض»، وكأني بهذه العتبة تؤكد على أن المشروع الصقلاوي واحد، ونواة الكتابة واحدة تتناسل في كل ديوان جديد.

إن لوحة غلاف «وصايا قيد الأرض» للفنان العراقي صبيح كلش، شأنها شأن الديوان السابق «نشيد الماء»، وهي عتبة بصريّة هامة جدّاً، تحيلنا إلى العديد من النّصوص في المجموعة الشعريّة، إذ ضمّت بيتاً شعرياً لسعيد الصقلاوي وصقراً وطائراً مشرعاً جناحيه ومزيجاً من الألوان الزاهية في النصف الأيمن من اللوحة، والألوان الترابيّة في الجهة اليسرى. ويتبادر لذهن الخائض في التجربة الشعريّة الصقلاويّة على وجه التحديد، نصه الموجه إلى عبدالرحمن الداخل «محاصرون» في ديوان «نشيد الماء»، و«خيل وجناح» في «وصايا قيد الأرض». والقاسم المشترك بينهما هو عبدالرحمن الداخل «شخصيّة فريدة قديرة مستنيرة هذا جماع ما يمكن أن يطلق على فتى أميّة»[1]، هذا الفتى الذي يسكن الصقلاوي ويتتبعه وتتناسل النصوص الشعريّة عند ذكره، بل نقرأ حضورة البارز من خلال لوحة الغلاف، نموذجاً للرجل الوفي لأهله من بني أميّة الذي أراده الشاعر أن يكون نموذجاً يحتذى به، «إذ كان عبدالرحمن أمويّاً، وهذا معناه الولاء لعشيرته وبني أبيه، وها هو قد أتاه بنو مروان من أصقاع الأرض يخطبون عنده الملجأ والملاذ. وكان أمير بني أميّة وفياً لأهله، وقد أُثر عنه أنه قال: أعظم ما أنعم الله تعالى به عليّ بعد تمكيني من هذا الأمر، القدرة على إيواء من يصل إليّ من أقاربي، والتوسع في الاحسان إليهم..»[2]، فأول وصايا «قيد الأرض» للقارئ هي الوفاء للأهل وللعشيرة، فلا ملك يستقر ولا هناءة تستتبُّ إذا انعدم الوفاء للأهل.

---

(1) عبادة عبدالرحمن كحيلة، **صقر قريش عبدالرحمن الداخل**، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، فرع مصر، مارس1968، ص7.

(2) عبادة عبدالرحمن كحيلة، **صقر قريش عبدالرحمن الداخل**، ص116.

عتبة العنوان في مجاميع سعيد الصقلاوي الشعريّة.. المرايا العاكسة للمعنى

يُعَدُّ العنوان من العناصر المهمة التي تساهم في فك شيفرة النصوص الإبداعيّة، إذ له سلطة كبيرة في تنظيم عمليّة القراءة والتأويل، فـ«العنوان ليس خادمًا للنص ولا تابعًا له، قد نخسر رهانات كثيرة في قراءتنا ونحن نعبر سريعين نحو ما نعدّه قصيدة مخلِّفين العنوان في الآثار المتلاشية للقراءة»[1]. و«تختبئ تحت كلماته المباشرة طبقات متعددة من المعاني والدلالات التي تحتاج إلى قراءة أخرى غير القراءة المباشرة، فالبعد التكثيفي داخل صوغ العنوان إذن له وظيفة كشفيّة لفتح أفق القراءة بشكل أكثر اتساعًا»[2]، والعنوان الأساسي هو العنوان الأصلي الذي اختاره الكاتب ليسم به عمله، فيشتهر بذلك العنوان في المكتبات والدراسات، ويكون الكاتب بذلك قد ميّزه عن نصوص أخرى.. «إن طبيعة هذا العنوان تؤشر إلى هويّة الجنس الأدبي»[3]، ولكننا إن قرأنا العناوين بمعزل عن العلامة الأجناسيّة فلن نصل إلى هويّة الجنس الأدبي بالضرورة.

جاءت عناوين مجاميع سعيد الصقلاوي الشعريّة مركبة: «**ترنيمة الأمل**»– «**أنتِ لي قَدَر**»– «**أجنحة النهار**»– «**نشيد الماء**»– «**وصايا قيد الأرض**»، في حين تحتلّ العناوين المفردة في الشّعر العربي عامة مكانة بارزة، بسبب ما للعناوين المفردة من حمولة دلاليّة تنفتح على مختلف التأويلات. ورغم أن عناوين الدواوين جاءت مركبة، إلا أن هذه

(1) رشيد يحياوي، **الشعر العربي الحديث، دراسة في المنجز النّصي**، إفريقيا الشرق، 1998، ص107.

(2) جميل حمداوي، **السيميوطيقا والعنونة**، مجلة عالم الفكر، وزارة الثقافة، الكويت، العدد3، المجلد25، 1997، ص97.

(3) شعيب حليفي، **النص الموازي للرواية- استراتيجية العنوان**، مجلة الكرمل، قبرص، العدد46، 1992، ص21.

الدواوين زاوجت بين عناوين القصائد المفردة والمركبة التي سنقف لاحقًا على عدد منها بالتحليل.

أول ما ينتبه إليه القارئ في ديوان الصقلاوي الموسوم «**ترنيمة الأمل**» هو دالّ «ترنيمة» لما يحمله الحد المعجمي للفظة؛ فالترنيمة هي أغنية صغيرة خفيفة اللحن، ونشيد يُتغى به في الكنائس المسيحيّة أثناء القُدّاس، وموضوعه الابتهال إلى الله وحده وشكره على نعمه. وقد يُصاحَب بالموسيقى على آلاتٍ خاصة، أما في الموسيقى فهي لازمة من أربعة مقاطع أو أكثر، أو ينضمّ الجمهور الأصلي للمغني، أو تكون تكراراً لجملة الافتتاح[1]. العنوان الرئيسي لهذه المجموعة الشعريّة هو نص بحد ذاته؛ «فالنص هو العنوان، والعنوان هو النص، وبينهما علاقة جدليّة وانعكاسيّة، أو علاقة كليّة أو جزئيّة»[2] وسنقف على العلاقات القائمة بين عنوان الديوان وعناوين قصائده بوصفها عناوينَ فرعيّة لهذا العمل، وسنختار عدداً من النصوص الشعريّة لذلك، فالمقام لا يسمح بتناولها جميعها لكثرتها.

ضم هذا الديوان إحدى عشرة قصيدة هي: أهواك/ الفدائي/ ظلال/ فتى الفداء/ لا تلمني/ بقايا/ زوبعة/ صدى الذكريات/ الدموع الحائرة/ شهر العطاء، ولم نجد قصيدة بعنوان الديوان، إذ اختار الشاعر لمجموعته عنوانًا آخر اشتغل عليه فأعطى القارئ شحنة إيجابيّة قبل أن يلج النّص، غير أن عدداً من العناوين مثل: بقايا، وزوبعة، والفدائي، وفتى الفداء، تكسر الجسر الذي بناه القارئ مع هذا النص من خلال عنوانه الذي يُعدّ نصًا في حد ذاته، إلا أن نصه الأول الموسوم «أهواك» ترنيمة حقيقيّة يُحدّث فيها الشاعر من يهوى، بل كيف يريد أن تكون، فيقول:

أهـــــواكِ أغنيـــــةً قدســـــيّة الـــــنَغَمِ

رفافـــــةً بـــــالمنى، علويّـــــةَ الكَلِـــــمِ

(1) معجم المعاني الجامع www.almaany.com

(2) جميل حمداوي، **السيميوطيقا والعنونة**، ص79، ص112.

أهـــــواكِ شـــــاعرةً، تُبـــــدين خـــــاطرةً

تُحيـــــين ذاكـــــرةً مـــــن أمـــــسِ منصـــــرِمِ

أهـــــواكِ فاتنـــــةً في الحســـــنِ قاتلـــــةً

في اللحـــــظِ ســـــاهمةً كـــــالزهرِ منســـــجمِ[1]

يرجعنا الصقلاوي إلى الحقل الدلالي للعنوان الرئيس لا بلفظة «أغنية»، وإنما بالقصيدة التي جاءت ترنيمةً يطرب القارئ عند قراءتها ويشعر بغنائيتها؛ فالقصيدة الحديثة لا تكتفي فقط بأن تقول أو تصوّر، وإنما تسعى إلى توظيف ذلك كلّه؛ لتجعل منه احتمالاً نصوصيّاً لعالم جديد ليس انعكاساً لأيّ عالم قائم سواء في الداخل أو الخارج»[2]. ونقصد هنا أنه كما أن للعنوان وظيفة التبليغ، فإنه قد يمارس وظيفة الامتناع، فتكون الدلالات أبلغ، أو على الأقل أكثر تنوعاً. قراءة تفتح النّص على احتمالات متنوعة ومختلفة. وها هي الترنيمة تختفي في نص وتظهر في آخر، ففي نصه «**ظلال**» يقول:

إذا المـــــرءُ لـــــم يُســـــقَ كـــــأسَ الهـــــوى

فـــــأولى لـــــه أنْ يُـــــوارى التـــــرابْ

وأولـــــى لـــــه أن يعـــــيش كئيبـــــاً

كســـــيرَ الفـــــؤادِ طـــــريحَ الجنـــــابْ

فبـــــادرْ إلـــــى الكـــــأس واســـــتاقِها

ففيهـــــا الحيـــــاةُ، وزهـــــرُ الشـــــبابْ

(1) سعيد الصقلاوي، **ترنيمة الأمل**، ص15.

(2) عبدالله الغذامي، **تشريح النص**، المركز الثقافي العربي، 2006، ص58.

وغـــــرّد مـــــع الطيـــــرِ في كـــــلِّ فجـــــرٍ

فـــــلا وقـــــتَ للحـــــزنِ أو للمتـــــابْ [1]

ما زال جذر الترنيمة يتكرّر في هذا الديوان، فمن أغنية في قصيدة «**أهواك**» إلى التغريد في نصه «**ظلال**»، جعلنا نتساءل عن أيّ ظلال يتحدّث؟ هل هي ظلال العشق على اعتبار أن الشاعر افتتح نصه قائلا: إن المرء الذي لم يسق كأس الهوى فأولى له أن يوارى التراب.. وها نحن نتتبع جذر الترنيمة في ديوانه ونجده في قصيدته «**لا تلمني**» يقول في موطن منها:

يتثنـــــــــى كغصـــــــــين

والشـــــذى يســـــكر فـــــاهْ

كـــــم علـــــى تلـــــك الرمـــــال

كـــــان يســـــقيني هـــــواهْ

وعلـــــى عـــــزف النســـــيم

وتـــــــــرانيم الميـــــــــاهْ

كـــــم رقصـــــنا نحـــــن والحـــــب

وأطيـــــــــاف الحيـــــــــاةْ

وقطفنـــــــا مـــــــن زهـــــــور

الخلـــــد مـــــا فـــــاح شـــــذاه

(1) سعيد الصقلاوي، **ترنيمة الأمل**، ص29.

وأصـــــخنا لغنـــــاء الطيـــــر

في عـــــــــذب غنـــــــــاه[1]

(عزف النسيم / ترانيم المياه/ كم رقصنا/ وأصخنا لغناء الطير) رغم أن القصيدة جاءت بكائيّة في الحبيب الذي ليس يدري أين ولّى، إلا أنّ الشّاعر يستعير من الحقل الدّلالي نفسه ليكتب حتى ترنيمة الحزن.

تظهر ترنيمة الأمل وتختفي في هذا الديوان، إذ يقول في قصيدته الموسومة «**قسم**»:

لينبـــــت الربيـــــع يشـــــذو

لحنـــــــه الهـــــــزار[2]

رغم أن النص حماسي ثوري يتوعد فيه الشّاعر بعودة الثوار، إلا أن الجذر المتكرر راسخ في لا وعي الشاعر، فنجده يستعيره في الأمل والحزن والثورة أيضـًا فـ«يشذو لحنه» من حقل الترنيمة نفسه، وها هو يربط البحر بالغناء حين يقول في نصه الشعري الموسوم «**صدى الذّكريات**»

يـــا بحـــر كـــم في رملـــك الفضـــي

لوحـــــات حـــــب قـــــدر ســـــمناه

كـــــم كنـــــت للعشـــــاق أغنيـــــة

في الحـــــب أحلـــــى مـــــا ســـــمعناه[3]

(1) سعيد الصقلاوي، **ترنيمة الأمل**، ص39.

(2) سعيد الصقلاوي، **ترنيمة الأمل**، ص61.

(3) سعيد الصقلاوي، **ترنيمة الأمل**، ص72.

ويقول في قصيدته «**لا تسأليني**» مخاطباً الحبيبة:

ســـــلي الطيـــــر إن شـــــئت تمـــــرح في

كـــــل واد تشـــــذو بعـــــذب الأغـــــاني

ســـــلي النيـــــل بـــــين أعطافـــــه

تـــــرفُّ دلالاً ظـــــلال الأمـــــاني[1]

يُعَدّ الحديث عن البنى الدلاليّة للجذر المتكرر في ترنيمة الأمل من «صميم الحديث عن التواصل الذي يتحقق في الشعر بطرق تتجاوز حدود الإخبار والإفهام، إلى تحقيق أكبر قدر من الإثارة الجماليّة للغة الشعر، التي تسعى باستمرار إلى تكثيف دوالّها اللسانيّة، مادامت معانيها لا توجد على خطّ كلماتها، الأمر الذي يجعل من الدالّ الشعري ممثلاً للمدلول أكثر مما يدلّ عليه»[2]، فالدلالة في ديوان ترنيمة الأمل شأنها شأن المجاميع الشعريّة الصقلاويّة لا تتحقق بالتقرير المباشر وإنما رمزاً وإيحاء.

أما ديوانه الثاني الموسوم «**أنتِ لي قَدَر**» فقد جعل عناوين قصائده تنساب خلف العنوان الرئيس وكأنها جزء منه، تحمل القارئ وتضعه على حافة النص فيطل من هذا العنوان النافذة على معانيه ومغاليقه إذ «يتحرك العنوان بين التبليغ والامتناع، بين الإظهار والحجب، وبذلك يقتنص العنوان قارئه، ويضعه على تخوم النص»[3]، فإذا كان العنوان أحد أهم العناصر المحيطة بالنص، فإن موقعه الاستراتيجي خوّله أن يكون «عنصراً رئيساً

(1) سعيد الصقلاوي، **ترنيمة الأمل**، ص105.

(2) كنوني محمد العياشي، **شعرية القصيدة العربية المعاصرة دراسة أسلوبية**، عالم الكتاب الحديث، الأردن، الطبعة الأولى، 2010، ص197.

(3) خالد حسين حسين، **سيمياء العنوان: القوة والدلالة «النمور في اليوم العاشر» لزكريا ثامر أنموذجا**، مجلة جامعة دمشق، المجلد21، العددان 3 و4، ص355.

ومهمّـاً؛ إذ لا يمكن تجاهله وإغفاله، فقد يحمـل في طياتـه دلالات إضـافيّة مـن الممكـن أن تنير لنا عتمة النص، وتكشف لنا عن دلالاته، فهو جـزء رئيسـي مـن البنـاء الكلـي للقصـيدة، ويعطينـا إضـاءات لا غنـى عنهـا في الولـوج إلـى مغـاليق الـنص، فالعنـاوين تواجـه المعنـى وتكشف بعض ملامح الغموض في العمل الشعري»[1].

وللشاعر سعيد الصقلاوي قصيدة وسمها «**إهداء**» حين نقرؤها نفهم كيف تكون هي له قدراً، ففي مقطع منها يقول:

ولأجلك أقتحم البحرا

ولأجلك أفترش الصخرا

ولأجلك ألتهم الجمرا

ولأجلك أستحلي المُرّا[2]

صور تتنامى وتتناسل، ولأنها هي قدر كما الشعر قـدر بالنسـبة للشـاعر، قـال في القصـيدة نفسها:

ولأجلك قد صنعت الشعرا

وعشقت على الشفق التبرا

من طيبك طيبت العطرا

وبحسنك قدّست السحرا[3]

يكلّم الشاعر هنا الحبيبة القدر، ويجعلها محوراً لعالمه بل لكونه، فلأجلها يصنع الشّعر ويعشق على الشفق التبر، ومن طيبتها استعار الطيب ريحه، ولسـحر جمالهـا قـدّس الشـاعر

(1) عاصم أمين بني عامر، **لغة التضاد في شعر أمل دنقل**، دار الصفاء للنشر والتوزيع، عمـان، ط1، 2005، ص134.

(2) سعيد الصقلاوي، **أنتِ لي قَدَر**، ص8.

(3) سعيد الصقلاوي، **أنتِ لي قَدَر**، ص7.

السحر، هذه المرأة التي اجتمع الجمال فيها واجتمعت أسباب الحياة عندها، لم يكتبها الصقلاوي في نص واحد فقط، إنّما هي كامنة في الذّاكرة العميقة للشاعر، إذ تعالقت في دلالات متطابقة في مواطن عديدة من الديوان مع سياقات لغويّة وجماليّة مختلفة تبتعد عن التسطيح والمباشرة، وتبعث المتلقي على البحث لاكتشاف أوجه هذه المرأة القَدَر في ديوانه، فيصطدم المتلقي بدلالات ولغة عليه أن يحفر فيها على بساطتها في كثير من الأحيان، لتنبعث الصورة الشعريّة لهذه المرأة القدر.

يقول سعيد الصقلاوي في «**توقيع باللون الأحمر**» التي يقول في أحد مقاطعها:

كوني حجراً صلداً..
كوني لهبًا.. كوني وقداً
كوني شيئًا ذريّـًا يحرق أحشائي
ويقدّ فؤادي من لهف قدّا
كوني طوفانًا، عاصفة، حبلى بالأمطارْ
إعصاراً، زلزالاً، لا يبقي في رحم الدنيا من آثارْ
كوني ليلاً، كوني قمرا
كوني شوكًا، كوني زهرا
كوني ما شئتِ بهذا الكون الرحب الطامي
إني أنا أهواكِ..
أنا أهواك.. [1]

فالعنوان العام للديوان رغم بساطته يحمل داخله كثافة المعنى، إذ ينفخ فيه الشاعر روح ديوان كامل، فيستحيل إلى نواة تتفرع عنها كل البنى والدلالات، فمتلقي النص الثاني يشعر

(1) سعيد الصقلاوي، **أنتِ لي قَدَر**، ص19.

أنه من نسيج الأول نفسه، ولا يسمح لنا المقام بتناول النّصوص الشعريّة كاملة، ولكننا سنقف عند نصه الموسوم «**حبيبتي**»، إذ يقول في أحد مقاطعه:

قيل لي ما الذي تهواه فيها
كان ردي حسنها ذاك البهيا
ودلالاً زادها حسنًا وتيها
وحديثًا ساحر الوقع شجيّا
وجلالاً قد حباها منه سحراً
ثم وجهًا ساهمَ الطرف نديّا[1]

تُظهر قصيدة صقلاويّة أخرى من ديوان «**أنتِ لي قَدَر**» تعالقًا جاء يحاكي فيه مضمونها العنوان العام للديوان، وما ورد في هذه القصيدة وفي قصائد أخرى بشكل مفصل اختزله العنوان معنى ومبنى. والملاحظ أيضًا أن الصقلاوي لا يتكلّف في وضع العناوين الفرعيّة، بل يجعلها تستجيب لرغبة المتن الشعري من دون اللجوء إلى الافتعال والصّنعة والتكلف التي قد تُبعد النص عن معانيه السّامية في بساطتها. وكثيراً ما تأتي هذه العناوين في هذا الديوان بالذات جزءاً لا يتجزء من المتن الشعري، يستجيب فيه بناء القصيدة لدلالة العنوان الحامل لرسالة واضحة «أنتِ لي قَدَر» سواء أكانت امرأة أم استحالت إلى وطن.

يُشكّل ديوان سعيد الصقلاوي «**أجنحة النهار**» حالة استثنائيّة؛ إذ تتجلى علامات الانزياح فيه انطلاقًا من العنوان. انزاح فيه الشاعر بتركيب للفظتين وإخرجهما عن المعنى المتعارف عليه، فكيف يكون للنهار أجنحة؟ هنا نلاحظ أن الشاعر فَصَل في استعماله اللغة بين اللغة العاديّة واللغة الشعريّة، فكسر مجموعة القواعد المتعارف عليها في التخاطب، وخرقها ليولّد لغة جديدة منسجمة ومتوازنة رغم الخرق، وتحتكم إلى قواعد الشّعر لا إلى

(1) سعيد الصقلاوي، **أنتِ لي قَدَر**، ص57.

قواعد اللغة. وهنا نشير إلى قولة جون كوهين في حديثه عن الفرق بين لغة الشعر ولغة النثر: «الفروق لغويّة؛ أي شكليّة، لا تكمن في المادة الصوتيّة ولا في المادة الأيديولوجيّة، بل في نمط خاص من العلاقات يقيمها الشعر بين الدال والمدلول من جهة، والمدلولات من جهة أخرى»[1]، فهي كما يسميه تودوروف «اللحن المبرر»[2]، فالصقلاوي حين جعل للنهار أجنحة كانت له مبرراته التي حملته على ذلك؛ فالشعر بحسب كوهين يستخدم الكلمات نفسها التي يستعملها النثر، ولكنّ وجه الاختلاف بينهما هو في طريقة تناول الشعر لهذه الالفاظ، والانزياح هو الفيصل بين الكلام العادي والكلام الفني، وهذا هو ما جعل لأجنحة النهار خصوصيّة جماليّة تنطلق من العنوان بوصفه نواة إلى حدود النّصوص بل جوهره، فكَمُ التّساؤلات التي ضمّتها قصيدة «**توجس**» أولى قصائد المجموعة الشعريّة، تضعنا في سياق نعرف من خلاله أن النّهار الذي يملك أجنحة ليس نهاراً يعقبه ليل، وإنما النّهار بمعنى الأمل في الغد الذي يحلّق به وبأحلامه عاليًا؛ «فالعنوان لا يأتي إلى المستهلك صافيًا ومفصولاً عن غطائه القيمي، فالقيمة التي يشير إليها هي الأساس، واستناداً إلى هذا الغطاء تُبنى استراتيجيّة التواصل[3]، ومن خلالها تُعبَّد الطرق لما هو آت من قصائد. و«**توجس**» هي إحدى هذه القصائد التي يقول فيها:

متى يا أيّها المطرُ

متى تنهلُّ في الشريان، تنهمرُ

كشلال من السُبُحات والبركات والأنوار ينحدرُ

متى الصحراء في الوجدان تزدهرُ

(1) جون كوهين، **بنية اللغة الشعرية**، ص191.

(2) عبدالسلام المسدي، **الأسلوب والاسلوبية**، ص82.

(3) سعيد بن كراد، **تمثلات البارد والساخن**، مجلة علامات، العدد 20، 2003، ص20.

متى الظلماء في الأحداق

يهزم جيشَها القمرُ

متى الحبُّ الذي قد صار يحتضرُ

سيُنبِتُ زهرةَ الأزمانِ

والأبعادَ يختصرُ[1]

فكأني بالشاعر يلبس أجنحة لكل أمنية، فتنزاح اللغة وتحقق القصيدة شعريتها في وعي القارئ، وبعد أن تكون الدلالة مفقودة يُعثَر عليها عن طريق التأويل كما يقول جون كوهين.

لعل الرجوع إلى عناوين الصقلاوي الشعريّة يبين خرقه للغة المتواضَع عليها وفقاً للعديد من المظاهر، نوجزها في ما يلي:

- **تراسل الحواس**: «وهي وصف مدركات كل حاسة من الحواس بصفات مدركات الحاسة الأخرى، فتعطي المسموعات ألواناً، وتصير المشمومات أنغاماً، وتصبح المرئيات عطرة»[2]، وها هو النهار يصبح بأجنحة عن الصقلاوي، فيكسر كل الحواس معاً وان لم تتغير المرئيات لتصبح عطرا، لكنها أُلبست الجناح الذي يختص بالطير في نهار لا يصبح نهاراً إن لم يُحمَّل بالأماني التي تجعله مختلفاً عن النهارات الأخرى. فبواسطة خاصيّة التشخيص والتجسيد اقتربت الصورة في هذا العنوان «النهار والأجنحة» وتَمكَّن القارئ من أن يُئوّل هذا التضاد الافتراضي.
- **تشخيص الموجودات وتجسيد المجردات**: وهو تشخيص الأشياء الجامدة، وبث الحيويّة والحياة في الجمادات، وإصباغ الصفات وإسناد الأفعال الإنسانيّة إلى ما هو

(1) سعيد الصقلاوي: **أجنحة النهار**، ص5، ص6.

(2) محمد غنيمي هلال: **النقد الأدبي الحديث**، دار نهضة مصر، جمهورية مصر العربية، 1997، ص395.

غير إنساني، بمعنى الخلط بين الكائنات والموجودات في الصفة والفعل، وكذلك نقل علم المجردات من التجريد المعنوي إلى التجسيد المادي، كما فعل الشاعر في ديواني «**نشيد الماء**» و«**أجنحة النهار**» اللذين امتازا بلا منطقيّة التركيب؛ ففي نشيد الماء أصبغ على الماء صفة إنسانيّة وهي النشيد، على أساس أن نشيد الماء مُركَّبٌ إضافيٌّ شُبّه فيه الماء بالإنسان، فحَذَفَ المشبه به وأبقى على لازمة من لوازمه هي النشيد، في استعارة مكنيّة انزاح بها عن اللغة العاديّة، شأنها شأن أجنحة النهار، إذ شبّه النهار بالطير وأشار إليه بأحد لوازمه وهي الأجنحة.

شكّل عنوان ديوان الشاعر سعيد الصقلاوي الأخير الموسوم «**وصايا قيد الأرض**» حالة إرباك لنا نحن القراء؛ لأننا لم نجد نصاً شعرياً في الديوان يحمل هذا العنوان لنسقط عليه تحليلاتنا وتأويلاتنا، فجاء العنوان مرسلاً مستقلاً مثله مثل العمل الذي يعنونه[1]. ونقول هنا مرسلاً مستقلاً لأننا لن نتمكن من تأويله إلا عندما وقفنا عند قيد الأرض، فالربط بين العنوان والقصائد لم يكن بالسهولة التي يمكن أن يتصورها القارئ، أو بالآليّة المنطقيّة، وإنما بالحفر في المركب اللفظي لهذا العنوان المربك «قيد الأرض»، خصوصاً إن علمنا أن قيد الأرض هو أحد أئمة الدولة اليعربيّة، وهو سيف بن سلطان اليعربي رابع الأئمة اليعاربة، وقد عاش في النصف الثاني من القرن الحادي عشر وبداية القرن الثاني عشر الهجري، وساهم في بناء العديد من القلاع والحصون في عُمان[2]، ولولا إغراء العنوان لما وصلنا لسيف بن سلطان اليعربي، الذي لُقّب بقيد الأرض «لضبطه الممالك وتقييده البلاد بعدله، ولم يُعب عليه شيء من سيرته إلا ما كان منه في أول أمره من خروجه على أخيه

(1) محمد فكري الجزار، **العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبي**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ص31.

(2) تيسير حمدي طبيشات، **المجلة الأردنية للفنون: السفينتان جوهرة مسقط والسلطانة في أعمال جونسون واليعقوبي**، مج6، ع4، 2013، ص529.

الإمام العادل»[1]. فهل أشعار الصقلاوي هي وصايا سيف بن سلطان اليعربي؟ هذا العنوان يمدّنا بزاد ثمين لتفكيك النص ودراسته[2].

قام الصقلاوي باستدعاء سيف بن سلطان اليعربي بشكلين يُتمّم أولُهما الثاني، فجعله في الأول رمزاً كلّيًا في النّص، وفي الثاني قناعًا محوريًا مهيمنًا في النص، رغم أن الشاعر لن يورده إلا عنوانًا عامّا للديوان، ولن نجد له أثراً بوصفه شخصيّة من الشخصيات التاريخيّة على ثرائها، إذ تناصَّ معها الشاعر في مواطن متعددة من هذه المجموعة الشعريّة؛ فانفتاح الشاعر على التاريخ يشكّل خاصيّة من خصائص شعره الفنيّة، إذ تناصّ الشاعر مع شخصيات تاريخيّة لها قيمتها وحمولتها الأيديولوجيّة ليقارن بين الماضي والحاضر، في تعرية للواقع وكشف للزيف، فجعل قيد الأرض رمزاً كليًا، والشخصيات التاريخيّة الأخرى الواردة في المتن الشعري رمزاً جزئيًا.

- **الشخصيّة التّاريخيّة رمز كلي في «وصايا قيد الأرض»:**

مثّلت شخصيّة قيد الأرض في هذا الديوان إطاراً كليًا للعمل، بل معادلاً موضوعيًا لتجربة الشاعر التي نراها تنضج ديوانًا بعد آخر. ولقد وردت في هذا النص الشعري عنوانًا عامّا يظهر من خلاله صوت الشاعر المُذَكِّر بعظمة هذه الشخصيّة التاريخيّة العُمانيّة، إذ لم يجد شخصيّة أخرى بثقلها التاريخي والأيديولوجي يمكنه أن يحمّلها وصايا شاعر معاصر مثقل بهموم عصره، وصايا قالها رمزاً لا تلقينًا عزّز من خلالها موقع القارئ، فالمعادلة الموضوعيّة تسعى إلى ايجاد حلقة ربط موازية تصنع هذا القارئ ولا تعزز موقعه فقط. واستدراج القارئ يتطلب من المبدع ذكاء يجعل الأول في حالة تأمل لانفعالات الشاعر

(1) نور الدين بن عبدالله بن حميد، **تحفة الأعيان في سيرة أهل عمان**، الجزء2، ص97، نسخة إلكترونية http://library.al-kawkab.com/read/96/97

(2) محمد فكري الجزار، **العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبي**، ص31.

الناجمة عن التفاعل مع المعنى، إذ يسعى المبدع إلى إضعاف البعد الشخصي في النص ليعبد الطريق لقارئٍ متأمِّلٍ للفكر لا قارئ له فقط. وهنا تكمن براعة الصقلاوي وقدرته؛ إذ إنه وجد بديلاً عن وجدانياته، واختار أن يعيش التجربة مع قرائه من خلال اختيار نموذج أعاد صناعته للقارئ العُماني والعربي حين أضاف لقيد الأرض وصايا سعيد الصقلاوي.

- **الشخصيّة التاريخيّة قناع محوري في النص:**

يُعدّ القناع «إحدى أدوات الشاعر المعاصر التي يستعين بها أحيانـًا في تشكيل نصه الشعري، ويقوم على النظر إلى التراث باستحضار شخصيّة تاريخيّة، قادرة بما ارتبط بها من دلالات ومواقف على أن تضيء التجربة المعاصرة وإنطاقها نيابة عن الشعر المعاصر؛ لتُعبِّر عن الموقف الذي يقدّمه للمتلقي»[1]. استعمل الصقلاوي شخصيّة قيد الأرض قناعـًا أراد من خلاله إيصال وصاياه إلى القارئ على لسان قيد الأرض.

(1) سامح الرواشدة، **القناع في الشعر العربي الحديث**، الصايل للنشر والتوزيع، الأردن، 1995، ص7.

وظائف العنوان
في مجاميع سعيد الصقلاوي الشعريّة

تتنوع وظائف العنوان في الدواوين الصقلاويّة بين التعيينيّة والوصفيّة والإيحائيّة والإغرائيّة.

أ. الوظيفة التعيينيّة:

تتجلّى هذه الوظيفة في عناوين عدد من القصائد، ولكنها تنعدم في عناوين الدواوين التي تسيطر عليها وظائف أخرى سنتناولها لاحقا. ويعتمد الشاعر على الوظيفة التعيينيّة في عدد من القصائد دون أن يستعين بوظيفة غيرها حين يتطلب موضوع القصيدة ذلك. ونشير هنا إلى قصيدته الموسومة «**شهر العطاء**»، التي لم يكن الشاعر ليحتاج إلى عنصر الإغراء فيها لجلب القارئ، فلهذا الشهر قدسيّة تجعل التعيين فقط يغني عن كل العناصر الأخرى. وهنا لا ننفي ما للنّص من جاذبيّة تعدّت العنوان إلى متنه. ونذكر أيضاً في الجدول الآتي عناوين من دواوين متعددة وهي:

عنوان القصيدة	الديوان	الصفحة
إليك يا أمي	ترنيمة أمل	79
إلى ضمير العالم	ترنيمة أمل	127
الفدائي	ترنيمة أمل	17
تحيّة إلى عُمان	ترنيمة أمل	141
ثلاث قصائد في الانتفاضة	أجنحة النهار	13
الخليج	أجنحة النهار	79
هولو عُماني	أجنحة النهار	117

بني وطني	نشيد الماء	93
إلى عبدالرحمن الداخل	نشيد الماء	103
غرناطة	نشيد الماء	111
سلام على الرافدين	«وصايا قيد الأرض»	71
عراقي	«وصايا قيد الأرض»	89

إن كل عنوان من هذه القصائد يضع القارئ في سياق النّص الذي لا يمكن أن يخطئه؛ إذ لا يمكن أن يسم الشاعر نصه «**إلى عبدالرحمن الداخل**» ليتحدّث عن شخصيّة تاريخيّة أخرى، أو يعنون نصه بـ«**الخليج**» وهو يقصد منطقة أخرى. وإن كانت ميزة العناوين التعيينيّة عكسَ مضامين النص فإنها بالمقابل تُحجّم عمليّة التأويل وتؤثر على شبكة القراءة. في حين أن على النص كما يقول إمبرتو إيكو أن يشوّش الأفكار لا أن يُثبِّتَها، والعناوين التي تحصر عمليّة القراءة والتاويل في دواوين الصقلاوي قليلة جداً كما ظهر في الجدول أعلاه.

ب. الوظيفة الوصفيّة:

هي الوظيفة التّي يقول العنوان عن طريقها شيئًا عن النّص وصفًا وشرحًا وتفسيراً وتأويلاً وتوضيحًا، وهذه الوظيفة لا منأى عنها لهذا عدّها إمبرتو إيكو مفتاحًا تأويليًا للعنوان»[1]. وعلى مستوى الوظيفة الوصفيّة تتم الإشارة إلى العناوين الموضوعاتيّة والخبريّة والمختلطة، ونجدها تتجلى بشكل كبير في ديوانه الموسوم «**أنتِ لي قَدَر**»، الذي

(1) عبدالحق بلعابد: عتبات **جيرار جنيت من النص إلى المناص**، الدار العربية للعلوم ناشرون ومنشورات الاختلاف، الجزائر، 2007، ص87.

تناولت كل القصائد فيه تقريباً وصف الأنا والآخر. ونأخذ قصيدته الموسومة «**لو كنت معي**» التي يقول فيها:

لو كنت معي يا فتنةُ من زمن
لتحول كل الأصفر أخضرْ
ولصارت خارطة الأيام لها معنى أكبرْ
ولأضحى الشوك بقلبي زهرا فواحاً
والليل بدا حلماً عَبِقاً
والصبح غدا أنضرْ

ج. الوظيفة الإيحائية:

«هي الأشّد ارتباطا بالوظيفة الوصفية، إذ لا يستطيع الكاتب التخلي عنها؛ فهي بوصفها كلاً ملفوظاً لها طريقتها في الوجود، أو لنقل أسلوبها الخاص، إلاّ أنّها ليست دائما قصدية؛ لهذا يمكننا الحديث لا عن وظيفة إيحائية، ولكن عن قيمة إيحائية. لذلك دمجها جنيت في بادئ الأمر مع الوظيفة الوصفية ثم فصلها عنها لارتباكها الوظيفي»[1]، إذ تُعَدّ هذه الوظيفة قيمة في العنوان أكثر منها وظيفة.

تلعب عنوان سعيد الصقلاوي أهمية كبيرة على مستوى إنتاج الدلالة وخلق أفق الانتظار وتوليد عمليات التأويل بتقاطعاته واستدعاءاته وتنوعاته التي تعطي النص القدرة على تحقيق المقصدية. فإلى جانب وظيفَتَيْ التعيين والوصف، تتجلّى وظيفة أخرى من وظائف العنونة هي الإيحاء من خلال مجموعته الشعرية «وصايا قيد الأرض»، التي أعطى فيها بهذا العنوان قيمة للنص فيها تتجاوز كونه وظيفة. فقد اشتغل الشاعر على الذاكرة الجماعية للقارئ العُماني والعربي والعالمي؛ فبالتساؤل عن قيد الأرض نعرف أن

(1) عبدالحق بلعابد، عتبات **جيرار جنيت من النص إلى المناص**، ص87-88.

الصقلاوي تماهى في التاريخ ليولّد بالإيحاء دلالات جديدة تختلف قراءاتها من متلقٍ إلى آخر.

د. الوظيفة الإغرائية:

غلبت الوظيفة الإغرائية على عناوين سعيد الصقلاوي؛ إذ تثير هذه العناوين القارئ وتجعله يغوص في قراءة النصوص التي ساهمت العنونة في توجيهه إليها. ويكمن الإغراء في عناوين الصقلاوي في جعل القارئ في تساؤل مستمر عن تلك التي جعلها الشاعر قدرا له؟ وكيف هو نشيد الماء وأجنحة النار؟ وما الوصايا التي تحمّل فعل قولها قيد الأرض؟ وبمَ يأمل سعيد الصقلاوي؟

فالعناوين المختارة بدقة والملبسة ثوب الإغراء القرائي تجعلنا نؤكد أن العناوين الصقلاوية طُعمٌ مغرٍ للقارئ، تشدّه إليها ويزداد تمعنًا فيها، لما تحمله العناوين الفرعية من عمق في الدلالة وشدّ لانتباه القارئ وشحذ لتفكيره فيفك مغاليق هذه النصوص الشعرية، الجامعة عناوينها بين الوظائف الأربع، التعيين والوصف والإيحاء والإغراء، بحسب تصنيف جيرار جنيت.

عتبة الإهداء..
عتبة للميثاق العائلي والأخوي

يُقصد بالإهداء ما يرسله الكاتب أو المبدع إلى الصديق، أو الحبيب، أو القريب، أو الزميل، أو المبدع، أو الناقد، أو إلى شخصية هامة، أو مؤسسة خاصة أو عامة، في شكل هدية، أو منحة، أو عطية رمزية أو مادية. والهدف من ذلك هو تأكيد علاقات الأخوة، وخلق صلات المودة، وتقوية عرى المحبة، وتمتين وشائج القربى، وعقد روابط الصداقة، ونسج خيوط التعارف، مع تبادل الهدايا الرمزية والمشاعر الرقيقة، سواء أكان المهدى إليه شخصية أم جماعة، واقعية أم متخيلة[1]. ويرى جيرار جنيت (G. Genette) أن جذور الإهداء تعود، على الأقل، إلى الإمبراطورية الرومانية القديمة. فقد عثر الباحثون على نصوص وأعمال شعرية مقترنة بإهداءات خاصة وعامّة، ولا سيما إذا تحدّثنا عن إهداء النسخة[2].

لا يقل الإهداء أهمية عن العنوان لما له من دور في إنارة النّص في الحدود التي يسمح بها صانعه؛ إذ أصبح جزءا من النصوص الإبداعية، ولم يعد مجرد شكل إخراجي أو تقليد متبع أو تكريم للمهدى إليه، بل هو رسائل ضمنية ذات دلالة أشبه بعقد ضمني مع القارئ، يعمل على كشف الاتجاه الثقافي والسياسي للذات الشاعرة. وتتمثل وظائف الإهداء في الوظيفة الدلالية التي تبحث في دلالات الإهداء والمعاني الكامنة خلفه، والعلاقات القائمة بينه وبين النص والكشف عنها، والوظيفة التداولية التي تُنشّط الحركة التواصلية بين الكاتب

(1) Gérard Genette, **Seuils**, collection poétique, éd Seuil, 1987, p : 110.

(2) Ibid, p110.

وجمهوره الخاص والعام محقّقة قيمتها الاجتماعية وقصديتها النّفعية في تفاعل كل من المهدى والمهدى إليه[1].

ومن ثم، فللإهداء -كما قلنا سابقا- وظيفة تقديمية، فهو يحل محل المقدمة أو التصدير، ويقوم بالوظائف نفسها التي يقوم بها التصدير أو المقدمة الافتتاحية. علاوة على ذلك، يمكن أن يتحول الإهداء إلى رسالة مهداة إلى شخص معين أو غير معين، وقد يتخذ هذا الإهداء مقطعاً نصياً سردياً أو شعرياً أو دراميا، أو يتحول إلى مقدمة مستفيضة، تشرح دواعي العمل وظروفه وحيثياته الذاتية والموضوعية[2].

وإذا انتقلنا إلى صيغة الإهداء عند سعيد الصقلاوي، نجدها صيغة ذاتية في شكل كتابة شعرية ذاتية في ثلاثة دواوين، هي «ترنيمة الأمل» و«نشيد الماء» و«أجنحة النهار»، وكتابة عاطفية رقيقة في ديوانه الاخير «وصايا قيد الأرض»، ولكنها جميعا جاءت وجدانية وانفعالية.

الإهداء عتبة نصية لاتخلو من قصدية، سواء في اختيار المهدى إليه أو إليهم، أم في اختيار عبارات الإهداء.. وفي هذا السياق، يمكن التمييز بين نوعين من المهدى إليهم: الخاصّين والعامين، ويقصد بالمهدى إليه الخاص شخصية إما معروفة، وإما غير معروفة لدى العموم. ويهدى إليها العمل باسم علاقة شخصية: ودية أو قرابة أو غيرهما، وهكذا جاءت إهداءات الصقلاوي، ففي ديوانه «**ترنيمة الأمل**» يقول:

إليكِ يا نبع الحنان الدافق
ويا عطاءً بلا حدود
إليكِ يا أمّي
أهدي هذه الترنيمة[3].

---

(1) ينظر عبدالفتاح جمري، **عتبات الكتابة البنية والدلالة**، منشورات الرابطة، الدار البيضاء، 1996، ص30.

(2) Gérard Genette, **Seuils,** p116-117.

(3) سعيد الصقلاوي، **ترنيمة أمل**، ص11.

لهذا الإهداء وظيفة اجتماعية؛ فهو تواصل حميم بين الشاعر ووالدته التي أهدى إليها ترنيمته المشحونة بالدلالات الرمزية والتأثيرية، فالمهدي هو الشاعر سعيد الصقلاوي، والمهدى إليها هي والدته التي وصفها بالعطاء اللامحدود. وورد الإهداء في صيغة جملة اسمية مرتكزها الإهدائي حرف الجر «إلى» الذي يشير إلى المُهدى إليه وهي الأم، مثلما هو الأمر في إهدائه في ديوان «**نشيد الماء**» حيث خصَّ أبناءه: جمان ومناف ومعان **بأبيات شعرية** بث فيه أملا بدأ بـ«لعل» الحرف المشبه بالفعل الذي يفيد الترجي.

نشيد الماء

إلى ابنتي جمان

وإلى ولديَّ مناف ومعان

لعلي أراكم شموسا تضيؤون أفق الحياة

بفكر منير، وقلب يقدّس حبّ الإله

وغيثًا يداوم سقي الرمان بحلو نداه

وعزمًا يشيّد فوق النجوم بناه

فلا منتهى للطموح، ولكن له مبتداه

ولم يخرج الصقلاوي عن إطار الميثاق الأمومي حين أهدى العمل لأمّه، فالعائلي حين تعلق الأمر بالأبناء فكان الإهداء نصا شعريا حمّله رجاءه وأمنياته، فتمنى أن يراهم شموسا تضيء أفق الحياة، على اعتبار أن أبناء الشاعر هم بداية الطموح الذي لا منتهى له، ما دام التواصل موجودا بهم وفيهم.

وانتقل من الميثاق العائلي إلى الميثاق الأخوي في ديوانه «**أجنحة النهار**» حيث أهدى العمل إلى إخوته قائلاً:

إلى إخوتي

راشد وحمد وحمود وعبدالله، أبناء محمد بن سالم بن راشد الصقلاوي المخيني الجنيبي

منـــــــذ أن كنـــــــتُ صـــــــغيرا

كنـــــــتم القلـــــــب الكبيـــــــرا

كـــــم غمـــــرتم وحشـــــة الـــــ

عمـــــــر نعيمـــــــا وســـــــرورا

وزرعـــــــتم مـــــــرج أيـــــــامي

وأحلامـــــــــــي زهـــــــــــورا

فلكـــــــم أهـــــــدي حـــــــروفي

تـــــــنفحُ الـــــــدنيا العبيـــــــرا

ولكـــــــم مـــــــن ذوب روحـــــــي

أمطـــــــر الحـــــــب النضـــــــيرا[1]

نعود لنربط هذه الإهداءات بقراءتنا للوحة الفنية للشاعر صبيح كلش، في مجموعته الشعرية «وصايا قيد الأرض»، إنه تأكيد من الشاعر على وصية قيد الأرض الأولى؛ أيْ الإحسان للأهل والعشيرة، الذي هو سر النجاح ودوامه.

(1) سعيد الصقلاوي، **أجنحة النهار**، ص3.

عتبة الهوامش..
الهامش المركز في دواوين سعيد الصقلاوي

يستحيل الهامش في دواوين سعيد الصقلاوي إلى مركز ينطلق منه المتلقي إلى مضمون النص، إذ يسهل عليه قراءة الشاعر ثقافيًا وجغرافيًا، فالشاعر مسكون بخصوصيته العُمانية تاريخًا ولفظًا، ولم يأت التهميش عبثيًا أو مجرد إضافة في العديد من القصائد وفي مختلف الدواوين الشعرية، انطلاقًا من أول ديوان «ترنيمة الأمل» وصولاً إلى «وصايا قيد الأرض»، وإنما جاء مطلبًا جوهريًا حقّق من خلاله تواشج التلقي بين ركني العملية التواصلية (الشاعر والمتلقي)، وإضاءة بعض الغموض الذي قد يصيب القارئ البعيد عن البيئة العُمانية. هذا التوضيح ليس تعطيلاً لعملية التأويل، وإنما هو تحفيز لها؛ فكيف للقارئ أن يعرف أن «الهولو» هو غناء بحري في عُمان والخليج يُنشد وقت الإبحار لولا الهامش الموضوع في قصيدته «رجولة الكلام»؟[1] وكيف لنا نحن القراء من خارج السلطنة أن نعرف أن «الغنجة» هي أحد أنواع السفن العُمانية التي كانت تبحر للبصرة، فالهامش هنا يصبح مركزا ينطلق من المتلقي لفهم النص.

- **الهامش في دواوين الصقلاوي فضاء للتاريخ والتفسير:**

استعمل سعيد الصقلاوي الهامش في العديد من القصائد فضاءً للتاريخ والتفسير. وسنورد هنا مثلا من نصه الموسوم «سلام على الرافدين»، الذي وقف في هوامشه ليفسر عددا من الإشارات للمهلب بن أبي صفرة، والخليل بن أحمد الفراهيدي العُماني البصري، وأبي الأسود الدؤلي، وسيبويه، وجابر بن زيد الازدي العُماني، وغيرهم. فضمت القصيدة ثلاثة عشر هامشًا رغم أنها من القطع المتوسط.

(1) سعيد الصقلاوي، **وصايا قيد الأرض**، ص68.

نخلص في نهاية هذه المقاربة إلى أن العتبات النصية في مجاميع سعيد الصقلاوي الشعرية ساهمت في فهمنا للنص، وفك بعض مغاليقه، وجاءت كالآتي:

- عتبات مدروسة سخّرها الشاعر لفهم النص وفك بعض مغاليقه إن أحسن المتلقي القراءة والتأويل.
- عتبة الصورة زاوجت بين البساطة في الدواوين الأولى والتركيب في الديوانين الأخيرين. ولكنها رغم المزاوجة بين البساطة والتركيب تبقى مضمنة بعلامات سيميولوجية خاصة بها، رغم فكّها للكثير من الغموض.
- عتبة العنوان أدت كل الوظائف المنوطة بها بحسب جيرار جنيت، وهي الإغراء والإيحاء والدلالة والتعيين.
- مكنتنا العتبات النصية عند الصقلاوي من الوقوف على استراتيجيات الكتابة عنده.
- الخطاب المقدماتي خطاب مدروس ساهم في إضاءة النص.
- عتبة الهامش عتبة تستحيل من هامش إلى مركز عند الصقلاوي.

الفصل الثاني

الاتساق والانسجام في «وصايا قيد الأرض»

تتناول هذه الدراسة الموسومة «**الاتساق والانسجام في «وصايا قيد الأرض» للشاعر العُماني سعيد الصقلاوي**» عناصر الاتساق الخمسة (الإحالة، والاستبدال، والحذف، والوصل، والاتساق المعجمي) التي يحدث من خلالها التّماسك النّصي بترابط العناصر المكونة له ترابطاً يحيلنا إلى العلاقات المعنوية القائمة داخل النص والمشكّلة للبنية الكلية له، في حين تتصل دراسة الانسجام برصد وسائل الاستمرار الدلالي الموجودة في النّص من أجل بلوغ المعنى المخبوء وراء الكلمات والجمل التي اختارها النّاصّ لإيصال رسالته إلى المتلقي.

• الاتساق[1]

1. الإحالة ودورها في اتساق ديوان «وصايا قيد الأرض»:

يرى محمد خطابي أن الباحثين «م. هاليدي» و«رقية حسن» يستعملان مصطلح **الإحالة** استعمالا خاصا، فحواه أن العناصر المحلية كيفما كان نوعها لا تكتفي بنفسها في التأويل، إذ لا بد من العودة إلى ما تشير إليه من أجل تأويلها. وتتوفر كل لغة طبيعية على عناصرَ

(1) يرى هاليدي ورقية حسن أن مفهوم الاتساق مفهوم دلالي، إنه يحيل إلى العلاقات المعنوية القائمة داخل النص، التي تحدّه بوصفه نصّاً. محمد خطابي: **لسانيات النص مدخل إلى انسجام الخطاب**، المركز الثقافي العربي، المغرب، 1991، ص15. أما روبرت دي بوجراند فيعّرف السياق قائلا: «يترتب على إجراءات تبدو بها العناصر السطحية على صورة وقائع يؤدي السابق منها اللاحق فيتحقق لها الترابط الوصفي ويمكن استعادة هذا الترابط». روبت دي بوجراند: **النص والخطاب والإجراء**، ص103. ويقف فان دايك عند السياق التداولي الذي يعتمد على تأويل النص باعتباره فعلاً للغة، أو متتالية من أفعال اللغة كالوعود والتهديدات والتأكيدات. ومهمة التداولية هي أن تعدّ الشروط التي ينبغي أن تتوفر في كل فعل لغوي لكي يكون مناسبا لسياق خاص». فان دايك: **النص بنياته ووظائفه**، ترجمة: محمد العمري، إفريقيا الشرف، الدار البيضاء، 1997، ص66.

تملك خاصية الإحالة، وهي بحسب الباحثين: الضمائر وأسماء الإشارة وأدوات المقارنة[1].

وتنقسم الإحالة إلى نوعين: **الإحالة المقامية** وهي إحالة إلى خارج النّص، **والإحالة النّصية** وهي إحالة إلى داخله. وتتفرع إلى قبلية (سابق) وبعدية (لاحق)، وتُعَدّ الإحالة النّصية الأكثر ورودا في النّصوص الأدبية إذ تسهم في تماسكها، لذا أولاها هاليدي ورقية حسن اهتماما كبيرا في كتابهما «**الاتساق في اللغة الإنجليزية**» الصادر عام 1976، ورغم ذلك سنقف عند الإحالة المقامية أوّلا، التي بدت واضحة في ديوان «**وصايا قيد الأرض**» لسعيد الصقلاوي.

أ. **الإحالة المقامية**: وهي الألفاظ التي بمقتضاها تحيل اللفظة المستعملة إلى الشيء الموجود في الخارج[2] إذ تسهم في خلق النّص لكونها تربط اللغة بسياق المقام[3]. وتعود الإحالات المقامية في الدّيوان المدروس في معظمها إلى الشاعر سعيد الصقلاوي بوصفه مرسلا، فإذا تأملنا قصيدته الموسومة «**عتبات الصّباح**» نجد ضمير المتكلم المتصل (ي) ورد سبع مرات في النص، وهو يمثل إحالة مقامية تحيل إلى الشاعر، كما نجد ضمير المتكلم (أنا) الذي جاء مستترا ورد مرتين في العنصرين الاتساقين (أغني- أنسى).

على عتبات الصّباح
أغنّي
وأنسى جراحي

(1) محمد خطابي، **لسانيات النص مدخل إلى انسجام الخطاب**، ص17.

(2) محمدالشاوش، **أصول تحليل الخطاب في النظرية النحوية العربية**، المؤسسة العربية للتوزيع، تونس، دط، 2001، ص125.

(3) محمد خطابي، **لسانيات النص مدخل إلى انسجام الخطاب**، ص17.

فتزكو زهور الزّمان
بروضة روحي
وراحي
يعمر قلبي يقين
ويوقد عزمي
طماحي[1]

ضمّت القصيدة على قِصَرها تسع إحالات مقامية وسبعة ضمائر **ملكية*** (أغني- جراحي- روحي- راحي- قلبي- عزمي- طماحي) وضميرين مستترين. وتُعد الضمائر أقوى العناصر المشكلة للإحالة المقامية، فـ«**عتبات الصباح**» تعبر عن حالة الشاعر النفسية الذي يعلمنا أنه سيغني وينسى جراحه ويعمر قلبه ويوقد عزمه طموحه. ونشير هنا إلى أن الشاعر قد أخرج القصيدة القصيرة التي ارتبطت عادة بالغنائية إلى قالب سردي درامي، فالإيجاز والتكثيف في هذا النص يخاطب القلب والعقل، والشاعر المجروح يفتح أفقاً للأمل بعزم ويقين.

افتتح الشاعر نصا آخر عنونه «**ادنُ منّي**» بإحالة مقامية من خلال المركب الفعلي «أدنو» ضميره المستتر أنا، وبنى النّص على ضميرين وجوديين أنا/ أنت: (أدنو-أنا / تسمع- أنت)، (أدن أنت/ أسمع أنا)، (أجمع أنت/ أجمع أنا).

يقول في قصيدته التي يخاطب فيها الحبيب ويحاوره دون تصريح باسمه أو بوصفه:

---

(1) سعيد الصقلاوي، **وصايا قيد الأرض**، المركز الدولي للخدمات الثقافية، لبنان، الطبعة الثانية، 2016، ص23.

* تنقسم الضمائر إلى ضمائر وجودية: أنا، أنت، نحن، هو، هم، هن... إلخ، وضمائر مُلكية كتابي، كتابك، كتابه، كتابنا... محمد خطابي: **لسانيات النص**، ص18.

أدنو منك كي
تسمع نبضي
فادنُ مني كي
أسمع نبضك
واجمع بعضي
في كفيك أجمع في
كفي بعضك
واجعلني عينيك لكي لا
أبصر إلا نفسك[1]

إنّ الاستراتيجية التلميحية التي اتخذها الشاعر سبيلا لمخاطبة الحبيب اعتمدت على ثنائية الأنا والآخر المتمثل في الضمير أنت؛ أي الحبيب، فكان التلميح هنا أقوى من التصريح.

ولأنّ الديوان مليء بالقصائد الوجدانية التي ترتبط بقائلها الذي يعد الطّرف الأساسي في العملية التواصلية، جاءت قصيدة **إليك تسعى جفوني** مليئة بالإحالات المقامية:

إذا جزيتَ فؤادي
بدمعة واغترابِ
إليك تسعى جفوني
برغم كل الصعابِ
ولستُ أخشى كلامًا
ولستُ فيك أحابي
فأنت نوري وظلي

(1) سعيد الصقلاوي، **وصايا قيد الأرض**، ص29.

وحضرتي وغيابي
تسامحي وعتابي
ومأمني وارتيابي
ولذة لشرابي[1]

نجد في سطر إليك تسعى جفوني الذي جعله عنوانا للقصيدة (كاف الخطاب هنا) يعود على الحبيب الذي لم يشر له بوصف ولا باسم. وتقدير الكلام: إليك- أنت- تسعى جفوني، فيزاوج بين الإحالة النصية والإحالة المقامية التي سرعان ما يعود لها في الأسماء (جفوني، نوري، ظلّي، عتابي، مأمني...) والأفعال (أخشى، أحابي)، التي تعود على الضمير المستتر (أنا).

وفي مقام آخر افتتح الشاعر قصيدته «**نحن هذا الوطن**» بإحالة مقامية تمتاز بالغموض مقارنة بسابقاتها؛ إذ يمكننا أن نحمّل ضمير المتكلم (نحن) بعدا إنسانيا، فالوطن في هذا النص الشعري قد يكون عُمان، كما قد يكون الوطن العربي الكبير، أو هذه الكرة الأرضية التي نحيا فيها، فمن هم الذين جعلهم الصقلاوي في جملة واحد وطنا؟ من هم الذين لا ينطفئون في المحن؟

نحن هذا الوطنْ
في روابي الزمنْ
ساطعون وما
ننطفي في المحنْ
قد سَمَوْنا هدى
ونشرنا السّننْ

(1) المصدر نفسه، ص103.

مرتقانا المنى

وجمال الفِطَنْ

ومن هم أصحاب القلوب التي فيها نور وفكر وفن؟ في إشارة للتسامح وقبول الآخر وسمو النّفس بارتفاعها وارتقائها للكمال والجمال:

نحن قلب به

نور فكر وفنْ

جفننا ملؤه

السنا لا الوسنْ

زندنا وقده

عزمه لا الوهنْ

مجدنا والعلا

كل فعل حسنْ

نحن هذا الوطنْ

سرّنا والعلن[1]

استعمل سعيد الصقلاوي في هذه القصيدة ضمير المتكلم (نحن) ثلاث مرات، والضمير (نا) ثماني مرات، و(واو) الجماعة مرة واحدة (ساطعون)، فضميران وحرف واو الجماعة تحيل على الشاعر ومن معه، وقد يكون من معه في بعد وطني أهل عُمان، وفي بعد قومي العرب، وفي بعد إنساني أهل المعمورة.

ب. **الإحالة النصية**: تتمثل في إحالة لفظ على لفظ آخر، سابق أو لاحق داخل النّص، ونجد في «**وصايا قيد الأرض**» العديد من هذه الإحالات النّصية، ففي نص سعيد الصقلاوي الموسوم **باب الليل** جاءت الإحالة إحالة نصية بعدية، وهي التي تعود على عنصر

(1) المصدر نفسه، ص 103.

إشاري يذكر بعدها. يقول محمد خطابي في كتابه لسانيات النّص عن الإحالة النصية البعدية: «هي وجود عنصر مفترض ينبغي أن يستجاب له، وكذا وجوب التّعرف على الشيء المحال إليه في مكان ما»[1]، فحين يبدأ الشاعر نصّه قائلاً:

مشعشع
خلف باب الليل يعتصمُ
هذا الذي
في هواه تلهث الأممُ
هذا الذي
وباسمه تسفك الأخلاق والقيمُ[2]

يوظف **الإشارة الانتقائية*** **(هذا)** ليجعل القارئ ينتظر هذا المشعشع المعتصم خلف الباب، الذي اكتفى بوصفه دون أن يفصح عنه مستغلاً ما يجوز للشاعر من تجاوز للمألوف وانزياح عن معيارية اللغة العادية، فجاءت بنية هذه القصيدة مراوغة وغير مستقرة ومتعددة الدلالات. فكم من شخص تُسفَك باسمه الأخلاق والقيم؟ وكيف لنا أن نحدّد المقصود بالذات؟ لعل الغرض من هذا الغموض هو تشويق القارئ للبحث عن المحال إليه من جهة، وإبراز بنية النّص المتماسكة من جهة أخرى؛ فالصفات التي ارتبطت بالمحال إليه (باسمه تُغتال أمنية، تُسفك أخلاق، تُشنق الأزهار، يُستباح السناء، فلا ضمير، ولا حسنى،

(1) محمد خطابي: لسانيات النص، ص17.

(2) سعيد الصقلاوي: **وصايا قيد الأرض**، ص 49.

*تصنف عناصره بحسب القرب والبعد في الزمان والمكان؛ فبحسب الظرفية يوجد الزمان (الآن، غدا) وبحسب المكان (هنا، هناك) وبحسب الانتقاء (هذا، هؤلاء) وبحسب البعد (ذلك، تلك) انظر محمد خطابي، **لسانيات النص**، ص18.

يُقهر الحق...) إحالات ترادفية تنسج جمالية النّص وتماسكه. جاءت الإحالة النّصية البعدية قريبة المدى، إذ عرّفنا بالمحال إليه مباشرة حين قال:

وباسمه

تشنق الأزهار يانعة

ويستباح السّناء الطهر

والحرمُ[1]

لنعرف في هذا المقام أن الحديث يخص الأقصى المستباح من طرف اليهود. وبعد أن يضع الشاعر القارئ في السّياق المراد يستعمل الضّمائر التي تُعد من أهم وسائل الاتساق الإحالية، إذ يقول:

وباسمه

تصلب الأحلام نابضة

وينخر الجوع

في الشريان والسّقمُ

كم أشعل الحزن

في الأفراح فاحترقت

تحت القنابل

لا ذنب ولا جرمُ

فلا ضمير

ولا حسنى

ولا ندمُ

(1) سعيد الصقلاوي: **وصايا قيد الأرض**، ص 50.

كأنما الخلق

في قانونه عدمُ

يُحلّ كل حرام غاشم

شره ويقهر الحق

وهو الراسخ العلمُ[1]

فتأتي الإحالات بعد المحال إليه (مستبيح الحرم / اليهود) إحالات نصية قبلية مرتبطة به (باسمه، قانونه، ينخر/ هو، يحل/ هو، يقهر/ هو...)، وأتت الإحالات النّصية القبلية لتؤكد أن المحال إليه واحد على اختلاف العنصر المحيل؛ ضميرا مستترا (هو) أو متصلا (هاء)، ويعود على موضوع الخطاب (مستبيح الحرم)، وهنا إحالة دلالية تاريخية تستدعيها هذه القصيدة وتضع القارئ العربي في سياق لا يمكن أن يخطئه هو القدس المغتصبة.

2. الاستبدال

الاستبدال عملية تتم داخل النّص، إنه تعويض عنصر في النّص بعنصر آخر. ويُعدّ الاستبدال شأنه شأن الإحالة علاقةَ اتساق، إلا أنه يختلف عنها في كونه علاقة تتم في المستوى النحوي المعجمي بين كلمات أو عبارات، بينما الإحالة علاقة معنوية تقع في المستوى الدلالي[2]. وينقسم الاستبدال إلى أنواع عدة أهمها: الاسمي والفعلي والقولي واستبدال المشابهة. والاستبدال الطاغي على الديوان هو الاستبدال الاسمي الذي سنستشهد بمثال وارد فيه.

أ. الاستبدال الاسمي: يقول سعيد الصقلاوي في قصيدته «**شمس التاريخ**»:

---

(1) المصدر نفسه، ص 51.

(2) يُنظر محمد خطابي: **لسانيات النص**، ص19-20.

شمس التاريخ هنا درجت منذ الأزل

في «راس الحد» وفي «نزوى» وذرى الجبال[1]

عوّض الشاعر الشكل البديل (هنا) بالعناصر الاسمية المتمثلة في مدن ومواقع عُمانية، **(هنا)** تستعمل في الإشارة إلى المكان القريب، وانزاح الشاعر عن هذه الوظيفة لأنّ هذه الأماكن لا يمكن أن تكون قريبة كلّها له وإنما لقلبه، وهو يتحدّث عن وطنه عُمان الضّارب في عمق التّاريخ والحضارة.

3. الحذف

يُعَدُّ الحذف من أهم العلاقات الداخلية المساهمة في تفجير الطاقات التعبيرية للغة، وهو ظاهرة مشتركة بين اللغات الإنسانية، فهو «إسقاط وطرح جزء من الكلام أو الاستغناء عنه، لدليل دلَّ عليه أو للعلم به وكونه معروفا»[2]، فكثيرا ما يميل المتكلم إلى حذف العناصر المكررة أو التي يمكن له فهمها من السّياق، والحذف في مستوى الجملة؛ ذلك لأن العلاقة بين طرفي الجملة علاقة بينوية لا يقوم الحذف فيها بأي دور اتساقي، وبناء عليه فإن دور الحذف في الاتساق ينبغي البحث عنه في العلاقة بين الجُمَل وليس داخل الجملة الواحدة[3].

قد لا يخضع الحذف إلى قوانين نحوية ولا تشير إليه معطيات لغوية، ولكنه يفهم من خلال السياق.

---

(1) سعيد الصقلاوي، وصايا قيد الأرض، ص 81.

(2) محمد محي الدين عبدالحميد، **شرح ابن عقيل على ألفية ابن مالك**، مكتبة دار التراث، القاهرة، 1980، ط20، ج1، ص243.

(3) محمد خطابي، **لسانيات النص**، ص22.

- **حذف الجملة**: كثيرا ما تتعرض الجملة **إلى** الحذف كليّا وفق حدود رسمها النحاة وفصل فيها المهتمون بتحليل الخطاب، ومن أمثلة حذف الجملة الفعلية في قصيدته الموسومة «**رجولة الكلام**»:

فاجأني غناؤك الجميل

أحرفه، ولحنه، ونبضه، وحلمه الجميل

وزركشات حرقة يثور في صحرائها العويل[1]

حذفت جملة (فاجأني) خمس مرات: قبل أحرفه/ فاجأتني أحرفه، قبل نبضه/ فاجأني نبضه، قبل حلمه الجميل/ فاجأني حلمه، وقبل زركشات حرقة/ فاجأتني زركشات حرقة، لم يذكرها الشاعر كي لا يكرر المعروف لينسج صورة للغناء الجميل بين كلمات متباعدة في الواقع (حرف، لحن، نبض، حلم، زركشة) قريبة في هذا المقطع الشّعري الذي تحقق الاتساق فيه من خلال الحذف.

لجأ الصقلاوي في نصوص شعرية كثيرة في هذا الديوان إلى حذف جمل بأكملها لا جملة واحدة فقط. وسنقف على نصه الموسوم «**دنا**»:

دنا فحيّا

سنا الثّريا

فقلت حيّا

زها ويزهو

بك المحيّا

وجاء قلبي

إليك ينبي

بكلّ حبي

(1) سعيد الصقلاوي، **وصايا قيد الأرض**، ص65.

تفيض عيني

هوى غنيّا[1]

إن سمة هذا النّص الشعري الإيجاز بحذف كلام من «دنا فحيّا»، فبعد أن حيّا اختفى صوته ولم يظهر إلا من خلال البياضات في النص كما يظهر أعلاه، ولا نعرف باللفظ، وإن كان السّياق لا يمكن أن يجعلنا نخطئ في معرفة الذي دنا وحيا (الحبيب) حتى آخر متتالية من النص الشعري حين يقول:

فيا حبيبي

وطيب طيبي

ويا وجيبي

فكن لدهري

هنا مليّا[2]

فالبياضات أو الفراغات التي يتركها في شطر القصيدة حين ينتقل من شطر لآخر تجبر القارئ على فك مغاليق النص وتأويله، أو بالأحرى إعادة بناء الجمل المحذوفة لفظاً، المضمرة معانيها في ما يلي البياض.

يفتح الصقلاوي نافذة الخيال على مصراعيها وهو الوحيد الذي يعرف فحوى هذا الخطاب غير المنطوق، ولا عجب أن هذا الشّاعر حين يصرّح بأن الكلام موجّه للمحبوب يختار لفظ «حبيبي» في صيغة المذكر عِوض «حبيبتي» في صيغة المؤنث. هذه البياضات رسمت لنا لوحة للقاء بين الشاعر والحبيب المتكتم عن مشاعره، والغاية منها بالدرجة الأولى إبراز ذات الشاعر المتكتمة على الآخر في هذه المصارحة بعد التحيّة، وكأنه يقول المهم أن تعرفي أن (عين تفيض هوى غنيا/ يظل عمري بك الحفيا/ ...). في هذه القصيدة

(1) المصدر نفسه، ص61.

(2) المصدر نفسه، ص62.

وإن كان صاحبها يعترف بحبّه وبحاجته إلى هذا الحبيب، إلا أنّه اختار نبرة صوت هادئة إن لم نقل خافتة بلغة بسيطة، زاوجها بالصّمت والبياضات في بداية عدد من الأسطر، وكأنه يتوجس من التّفاصيل التي قد توصل القارئ إلى معرفة هذا الآخر الذي فضّل تذكيره، خصوصا أن المجتمعات العربية تبيح الحب للرجل وتعدّه محرما بل «تابو» بالنسبة للمرأة، رغم أنّها طرف أساسي في هذه العملية. ومن هنا نقول إن الجمل الكثيرة المحذوفة في قصيدة «**دنا**»، والمحذوف في نصوص شعرية أخرى للصقلاوي لعبت دورا هاما في اتساق الخطاب الشعري وعمق بنائه.

4. الوصل

يُعَدّ الوصل المظهر الاتساقي الخامس، وهو مختلف عن كل علاقات الاتساق السابقة؛ لأنه لا يتضمن إشارة موجهة نحو البحث عن المفترض في ما تقدم أو ما سيلحق، كما هو شأن الإحالة والاستبدال والحذف، فما هو المقصود بعلاقة الوصل إذن؟ «إنه تحديد للطريقة التي ترابَطَ بها اللاحق مع السابق بشكل منتظم»، معنى هذا أن النص عبارة عن جمل أو متتاليات متعاقبة خطيا، ولكي تدرك بوصفها وحدة متماسكة تحتاج إلى عناصر رابطة تصل بين أجزاء النص.

والربط* عند روبرت دي بوجراند «يشير إلى العلاقات التي بين المساحات أو بين الأشياء التي في المساحات»[1]، وتصل أدوات الربط المستعملة في «**وصايا قيد الأرض**» **إلى** ثلاث مائة وإحدى وخمسين أداة ربط: 312 حرف (واو)، 31 (أو) ، 8 (فاء)، وقسم هاليدي ورقية حسن هذا المظهر الاتساقي إلى:

---

* يكون الربط في أغلب الأحيان ضمنيا، أي دون الحاجة إلى أدوات الربط، وهذا الربط الضمني هو الذي حظي باهتمام النَّصيين دون إهمال النوع الثاني الذي يعتمد أساسا على أدوات الربط المعروفة.

(1) روبرت دي بوجراد، **النص والخطاب والإجراء**، ص346.

- **الوصل الإضافي**: «يتم الوصل الإضافي بواسطة الأداتين: «و» و«أو» وتندرج ضمن المقولة العامة للوصل الإضافي علاقات أخرى مثل التّماثل الدلالي المتحقق في الربط بين الجمل بواسطة تعبير من نوع: بالمثل.. ، وعلاقة الشرح تتم بتعابير مثل: أعني، بتعبير آخر.. وعلاقة التمثيل المتجسد في تعابير مثل: مثلا، نحو..»[1]، ويتميز هذا الوصل بأنه يجمع بين الوصل والفصل في آن واحد.

لا يخلو نص شعري من نصوص الصقلاوي الشعرية من الوصل الإضافي، إذ يصل في قصيدة «**خيل وجناح**» **إلى** سبع وأربعين مرة، منها خمس وأربعون مرة مستعملا أداة العطف (و)، وثلاث مرات أداة العطف (أو)، ومرة واحدة فقط في نصّه **طاف في خيالي**[2]، إذ يقول الشاعر:

ما حوى فؤادي
غيره ولا لي
من هواه إلا
هجره ليالي

لم يكن ليستقيم المعنى في هذه المتتالية لو حذفنا أداة الربط (و)، كما ساهمت أدوات الربط الأخرى وفي مواضع مختلفة من الديوان في اتساق نصوصه الشعرية -رغم هيمنة الواو كما أشرنا سابقا- ولا غرابة في ذلك، إذ تُعد الواو أصل حروف العطف لكثرة دورانها في النّصوص العربية، كونها لا تدل على أكثر من الاشتراك بين المتعاطفين في الإعراب والحكم، في حين أن بقية الحروف الأخرى توجب الزيادة في المعنى[3].

(1) محمد خطابي، **لسانيات النص**، ص23.

(2) سعيد الصقلاوي، **وصايا قيد الأرض**، ص87.

(3) ينظر الأنباري، **أسرار العربية**، ص302.

ولأنّ الأمثلة كثيرة ومتنوعة سنورد هنا مقطعا من قصيدة «**خيل وجناح**»[1]:

سل «الصغير» وسل «مستعصمًا»
هل يرجع الملك معزف ودنّ
«وناصر اليعربي» هل نبا
كراً على «البرتغالّ» فاستجنوا
وسل بني «الصين» و«الفيتنام» هل
هم ضيّعوا وطنا؟ لم لم يزنوا

في هذه المتتالية التي جمع فيها الشّاعر بين شخصيات تاريخية متباينة في القيمة والعمل، فالصغير هو «أبو عبدالله الصغير» آخر ملوك الأندلس الذي سلم غرناطة لفرديناند وإيزابيلا. والمستعصم هو آخر الخلفاء العبّاسيين الذي سلّم بغداد للمغول، وربطهما بمحرر عُمان والخليج من الاحتلال البرتغالي، ليقارن بين شخصيتين حكمتا أكبر دولتين وضيعتا الملك، وبين البطل العُماني الذي وحّد القبائل وجمع شتاتها وحرّر معظم أراضيها من الاحتلال البرتغالي، وهو ناصر اليعربي[2]، فكان استعمال أداة الربط الواو للترتيب الذي يجعل القارئ في وضع مقارن، خصوصا أنها أسماء فارقة في التاريخ العربي «فالأحداث التاريخية والشخصيات التاريخية ليست مجرد ظواهر كونية عابرة تنتهي بانتهاء

(1) سعيد الصقلاوي، **وصايا قيد الأرض**، ص57.

(2) رأس الأئمة اليعاربة ومؤسس دولة عُمان الحديثة. وأصله من قبيلة يعرب، إحدى قبائل اليمن التي استوطنت عُمان منذ القدم، ولد بالرستاق، المدينة الروحية عند علماء المذهب الإباضي.. وفي العقد الثالث من عمره تألق نجمه. لفت بنزاهته وتدينه أنظار العلماء ورؤساء القبائل في الوقت الذي كانت تواجه فيه البلاد ظروفا محلية ودولية حوّلت عُمان إلى ساحة صراع. وانتهى الأمر بتقسيمها إلى مناطق. فاجتمع أهل الحل والعقد من العلماء وشيوخ القبائل سنة 1624 وبعد التداول اتفق الجميع على اختيار ناصر بن مرشد اليعربي إماما على عُمان،**الموسوعة العربية**، نسخة إلكترونية https://www.arab-ency.com

وجودها الواقعي؛ فإن لها دلالتها الشمولية الباقية والقابلة للتجديد على امتداد التاريخ في صيغ وأشكال أخرى»[1]. إن الشاعر يختار من شخصيات التاريخ ما يوافق طبيعة الأفكار والقضايا والهموم التي يريد أن ينقلها إلى المتلقي»[2]. وساهم الوصل الإضافي في هذه القصيدة التي اخترنا منها عدداً من الأبيات للاستدلال فقط في اتساق القصيدة، إذ ربط العناصر التركيبية في النّص ووشحها بدلالات كبيرة.

- **الوصل العكسي**: يصف الخطاب في هذا النمط موصوفا واحدا بصورتين مختلفتين بتراكيب الإثبات وتراكيب النّفي، إذ جاء في فاتحة النّص الشعري الموسوم «**خطى**»[3] قول الشاعر:

بقلب الليل يشتعلُ
ورغم الجذب ينهطلُ
يوزّع أنس بهجته
ولكن روحه الوجلُ

بدأ الشاعر بوصف مثبت سلبي وهو الجذب الذي سبقته أداة الوصل العكسي «رغم»، عكس الوصف المذكور «ينهطل» وهو دلالة على المطر.

وفي البيت الثاني يوزع أنس بهجته وصفَ مثبت إيجابي لأداة الوصل العكسي «لكن»، عكس الوصف المذكور «روحه الوجل».

(1) علي عشري زايد، **استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر**، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، دط، 2006، ص120.

(2) المرجع نفسه، ص121.

(3) سعيد الصقلاوي: **وصايا قيد الأرض**، ص25.

تضيف أدوات الوصل للنّص قيمة جمالية، وذلك من خلال اتساقه وبنائه المتماسك، كما تؤثر في المتلقي الذي لا يتوقع ما بعد الوصل من رؤى مخالفة لما قبل أداة الوصل العكسي.

- **الوصل السببي**: هو وصل يُمكّننا من إدراك العلاقات المنطقية بين جملتين أو أكثر، وهو عند «دي بوجراند» يفيد التفريغ، إذ توضح العلاقة بين صورتين من صور المعلومات المتمثلة في التدرج، أي أن تحقق إحداهما يتوقف على حدوث الأخرى»[1].

ويظهر هذا النوع من الوصل في نصّه الشعري الموسوم «**أدنُ مني**»[2]:

أدنو منك كي
تسمع نبضي
فادنُ مني كي
أسمع نبضك
واجمع بعضي
في كفيك أجمع في
كفي بعضي
واجعلني عينيك لكي لا
أبصر إلا نفسك

وردت أداة النصب كي ثلاث مرات في النّص، وهي تفيد التعليل والمقابلة، فالشاعر يقابل بين جملتين تتوسطهما أداة الربط. ولا يمكن للآخر أن يسمع نبض الشاعر إلا إذا دنا

(1) يُنظَر محمد خطابي، **لسانيات النص**، ص23، وروبرت دي بوجراند، **النص والخطاب والإجراء**، ص347.

(2) سعيد الصقلاوي، **وصايا قيد الأرض**، ص29.

هذا الأخير منه كما يظهر في الشّطر الأول والشّطر الثاني في مقابلة عكسيّة فسبب سماع النبض هو الاقتراب، ولن تكتمل الصورة إلا بتدرج الفعل في مرحلتي الدنو والاستماع، فقد قام باستعمال كي لوصل الجملتين (الشطرين) في بداية المتتالية ووصل الشطرين في آخر القصيدة.

- **الوصل الزمني**: يجسد هذا الوصل علاقة بين أطروحتي جملتين متتابعتين زمنيا[1]، ويظهر هذا النوع من الوصل في العديد من النّصوص الشعرية نقف فيها على نصه «**المتضخم**»[2]:

تضخَّمَ منتفخاً بالخواءِ
وأتقنَ صنعَ مرايا الرياءِ
ولما أجاد الوقوف كراءٍ
أقاموهُ رأساً بلا كبرياءِ
فحقَّ عليه وعيدُ السماءِ

5. الاتساق المعجمي:

قسم هاليداي ورقية حسن الاتساق المعجمي إلى قسمين:

أ. **التكرار**: هو شكل من أشكال الاتساق المعجمي يتطلب إعادة عنصر معجمي، أو ورود مرادف له أو شبه مرادف، أو عنصرا مطلقا أو اسما عاما[3]. ويقصد هاليداي ورقية حسن بالاسم العام مجموعة من الأسماء لها إحالة معمّمة مثل: اسم الإنسان، اسم

(1) محمد خطابي، **لسانيات النص**، ص23، ص24.

(2) سعيد الصقلاوي، **وصايا قيد الأرض**، ص35.

(3) محمد خطابي، **لسانيات النص**، ص24.

المكان، اسم الواقع وما شابهها (الناس، الشخص، الرجل، المرأة، الطفل، الولد، البنت...)[1]. والتكرار أنواع:

- **التكرار الكلي**: وهو التكرار مع وحدة المرجع (أي يكون المسمى واحدا)، أو التكرار مع اختلاف المرجع (المسمى متعدد).
- **التكرار الجزئي**: ويقصد به تكرار عنصر سبق استخدامه، ولكن في أشكال وفئات مختلفة.
- **المرادف**.
- **شبه التكرار**: ويقوم بحسب سعد مصلوح في جوهره على التوهم، إذ تفتقد العناصر فيه علاقة التكرار المحض. ويتحقق شبه التكرار غالبا في مستوى الشكل الصوتي الأقرب إلى الجناس التام.
- **تكرار الجملة**[2]: ونموذج «**التكرار مع وحدة المرجع**» قول سعيد الصقلاوي في «وصايا قيد الأرض» في قصيدته «**باب الليل**»[3]:

مشعشع
خلف باب الليل يعتصمُ
هذا الذي
في هواه تلهث الأممُ
هذا الذي
باسمه
تغتال أمنية

(1) المرجع نفسه، ص25.

(2) يُنظر أحمد عفيفي، **نحو النص اتجاه جديد في الدرس النحوي**، مكتبة زهراء الشرق، 2001، ص106، ص107.

(3) سعيد الصقلاوي، **وصايا قيد الأرض**، ص49-50.

تكرّرت شبه الجملة (وباسمه) أربع مرات بدلالة واحدة هي إشارة لهذا المشعشع المعتصم خلف الباب. وورد في قصيدته «**رجولة الكلام**» تكرار ثلاث مرات لجملة «**فاجأني غناؤك**»، والقارئ للقصيدة يكتشف أن هذا التكرار يكثف الدلالة ويطبع النّص الشعري ببصمة تميّزه عن النّصوص الأخرى، وتصبح هذه الجملة المكررة مكمّلة لدور الروابط في النّص الشعري.

والأمثلة على هذا التكرار عديدة ومتنوعة إذ جاء تكرار جملة سلمت وتسلم عشر مرات في نص «**سلمت وتسلم**»[1]:

لك النصر آية

لك الأرض غاية

لك العز مغنم

سلمت وتسلم

فعبارة «**سلمت وتسلم**» لازمة تكررت في القصيدة عشر مرات رغم قصر القصيدة، هذا النمط من التكرار له حضور كبير في القصيدة الصقلاوية. وأشرنا إلى «فاجأني غناؤك» في قصيدته رجولة الكلام، ونشير أيضا إلى «يا موطني». في قصيدة «**مشرق الزمان**»[2].

إن تأثير تكرار اللازمة في القارئ يُعدّ نجاحا للشاعر الذي تمكّن من إحداث تغيير في بنية المكرر بتوليد دلالات جديدة تجعل نبض القصيدة متواصلا يرسم الصورة الشعرية بإتقان. كما تكررت اللازمة في عدد من النّصوص. تكررت الكلمة، فعلى سبيل المثال كلمة «**سلام**» في قصيدة «**سلام على الرافدين**»، تكررت عشر مرات في النص، على مسافات متساوية تقريبا في النص الشعري وسنستشهد بمقطع واحد منها:

...

(1) المصدر نفسه، ص77-80.

(2) المصدر نفسه، ص95.

سلام «المهلب» للأهل في بصرة الكبرياء
ترفرف رايته بسناء الإله على مطلع الشمس في خراسان
وتُعصب بالنور هامات شم الجبال
تزهر فوق وهاد الشمال
سلام الخليل على الدؤلي
ينضد بالنحو زهر البيان

هذا التكرار هو خدمة للنص وإغناء لتعابيره وربط بين مضامينه، ولفت لنظر القارئ إلى أهميته واهتمام صاحبه به، فهذه سيطرة على الدفقات الشعورية التي حكمت إنتاج النص، خصوصا أنه نص مملوء بالإشارات التاريخية التي تدعو القارئ بشكل ضمني للوقوف على عظمة هذه الحضارة. إذن فالتكرار في القصيدة الصقلاوية لا يتم بطريقة عشوائية، بل هو دفق إبداعي يسهم في بناء القصيدة «وثيق الارتباط بالمعنى العام، وإلا كان لفظة متكلفة لا سبيل إلى قبولها، كما لا بد من أن يخضع لكل ما يخضع له الشعر عموما من قواعد ذوقية وجمالية وبنائية»[1].

استدعى الصقلاوي في هذه القصيدة المهلب بن أبي صفرة وأبا الأسود الدؤلي، والخليل بن أحمد الفراهيدي، وسيبويه وابن زيد الأزدي وابن دريد وأحمد بن سعيد البوسعيدي إمام عُمان الذي فك حصار البصرة من قبل الفرس الصفويين، فجاءت اللازمة على شكل كلمة «**سلام**» على كل هؤلاء وعلى المدائن، وعلى المهنئين باسترداد مسقط من يد البرتغاليين عام 1650. هذه الاستدعاءات الماضية في قصيدة معاصرة لم تأتِ هكذا، بل هي تذكير بأمجاد فكرية وعلمية ساهمت في رفع مكانة العرب والمسلمين في مجالات عدة. هذه اللازمة في شكل كلمة والمكتوبة بخط مغاير لخط القصيدة المتبقية دعوة ضمنية

(1) نازك الملائكة، **قضايا الشعر المعاصر**، دار العلم الملايين، بيروت، ط5، 1978، ص264.

من الشاعر إلى وجوب الاعتراف بهذه الأمجاد، ووجوب تذكّرها لتكون دفعا لحاضرنا ومستقبلنا.

يكثر في هذا المنجز الشعري الصقلاوي تكرار الألفاظ داخل سياقات شعرية متعددة يمنحها طاقات جمالية ودلالية كبيرة، ولا يمكن بأي شكل من الأشكال حذف هذا اللفظ المكرّر لأنه محتوٍ لوعي الشاعر «وكل محتو للوعي هو في جوهره ذو طبيعة علائقية، إنه جزء داخل كلّ، ولا يكون أبدا عنصرا معزولا»[1]. ونستشهد هنا بقصيدته الموسومة «**رسالة**»[2].

وأعرف أني بنيران دمي أخط
فهذي الرسالة ليست
ترانيم بوح الصياح،
وأوراد همس المساء
وليست
حماما
يطوف في منتهى الأفق أو في فضاء الزمن
وليست
بباقة زهر
وحزمة فل
وعقد البنفسج في مهرجان مروج النهار

(1) مارسيلو داسكال، **الاتجاهات السيميولوجية المعاصرة**، ترجمة حميد لحمداني وآخرون، دط، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، 1978، ص63.

(2) سعيد الصقلاوي، **وصايا قيد الأرض**، ص60.

وليست غناء السواقي التي ترفد النبض بالعنفوان

...

تكرر الفعل «**ليست**» أربع مرات بصيغته التأنيثية، وشكّل إيقاعا موسيقيا في القصيدة ترجم أحاسيس الشاعر الذي قال في مطلعها «**وأعرف أني بنيران دمي أخط**» لينساب القاموس الشعري (ترانيم، همس، بوح، زهر، فل، البنفسج، النبض، السواقي، العنفوان..)، فتفاعل الشاعر مع الطبيعة يبدو واضحا، ليقول إن هذه الرسالة أكبر من كل شيء جميل في هذه الطبيعة، واستعماله في مقام آخر حرف العطف والاستدراك (لكن) ليقول لنا هذه الرسالة ليست كل هذا..

ولكنها دفق ومض

بحلم النجاة

وصرخة رفض

على نقض عهد الحياةْ

على خفض عز الجباةْ[1].

امتد انفعال الشاعر عبر قاموس متنوع واتسع ونما مع التّكرار، فنقل لنا أهمية الرسالة التي كتبها بنبض الدّم، إنه تفاعل الطبيعة بالذات الإنسانية؛ فالشاعر يتحدث عن صرخة الرفض وخفض الجباه، وهذا التكرار صورة من صور الترابط بين أشطر القصيدة يظهرها على أنها متراكبة متواشجة.

ولفت انتباهنا في هذا المنجز الشعري تكرار الضمير في مواضع عديدة، واخترنا أن نقف عند ضمير «**نحن**» في قصيدته الموسومة «**نحن هذا الوطن**»[2]. إذ كرر الشاعر الضمير «نحن» ثلاث مرات في تعبيره عن حالة شعورية سامية، وخرج ضمير نحن عن دلالة

(1) المصدر نفسه، ص70.

(2) المصدر نفسه، ص103.

الافتخار والتعظيم إلى دلالات جديدة تحفز القارئ على حب هذا الوطن الذي تغنى به الصقلاوي إذ يقول:

نحن هذا الوطن

في روابي الزمن

....

نحن قلب به

نورُ فكرٍ وفنْ

...

نحن هذا الوطنْ

سرنا والعلنْ

و«نحن» هنا لا يقصد بها الذات الصقلاوية، وإنما الذات المحبّة للوطن المفتخرة به، الضمائر المكرّرة في القصيدة الصقلاوية تشكل ملمحا بارزا لا يمكن للقارئ أن يغفل عنه، لما أراده الشاعر من بيان لقيمة المكرر ضمن السياق الذي ورد فيه.

- **التكرار الجزئي** ويتمثل في نقل العناصر المعجمية التي سبق استعمالها إلى فئات مخلتفة من (فعل إلى اسم)[1] ونستشهد هنا بمقطع من قصيدة **انهلي**[2]:

جمّلي

واحفلي

بالحب يغمر الربى

للعلي

واعتلي

(1) أحمد عفيفي، نحو النص، **اتجاه جديد في الدرس النحوي**، ص107.

(2) سعيد الصقلاوي، **وصايا قيد الأرض**، ص41.

إلى عَلٍ ثمّ عَلٍ
أزلي

وتمثل التكرار الجزئي في (للعلي/ اعتلي/ عل) إذ تم الانتقال من فئة الفعل إلى فئة الاسم.

- **التكرار بالمرادف دلالة وجرسًا**: وهو تكرار لكلمتين لهما معنى واحد وتشتركان في الأصوات والميزان الصرفي[1]، ويظهر جليا في البيت الآتي في قصيدة «خطى»:

فأعجب كيف لا يقوى
وأعجب كيف يحتمل[2]

تمثل التكرار دلالة وجرسا في كلمتيْ (لا يقوى/ يحتمل) إذ تحملان الدلالة نفسها.

ب. **التضام**: هو توارد زوج من الكلمات بالفعل أو بالقوة نظرا لارتباطهما بحكم هذه العلاقة أو تلك[3] وبحسب ما ذهب إليه هاليداي ورقية حسن، فإن العلاقة النسقية التي تحكم هذه الأزواج في خطاب ما هي علاقة التعارض، مثلما هو الأمر في أزواج كلمات مثل: ولد، بنت، جلس، وقف، أحب، أكره... إلخ. وإضافة إلى علاقة التعارض هناك علاقات أخرى مثل الكل–الجزء، أو الجزء–الجزء، أو عناصر من القسم العام نفسه: كرسي–طاولة (وهما عنصران من اسم عام هو التجهيز)، على أن إرجاع هذه الأزواج إلى العلاقة التي تحكمها ليس دائما بالأمر الهين[4].

(1) أحمد عفيفي، **نحو النص، اتجاه جديد في الدرس النحوي**، ص109.
(2) سعيد الصقلاوي، **وصايا قيد الأرض**، ص26.
(3) محمد خطابي، **لسانيات النص**، ص24-25.
(4) يُنظر المرجع نفسه، ص25.

العلاقات الحاكمة للتضام في ديوان «وصايا قيد الأرض»

1. **علاقة التعارض أو التضاد:** يقول أحمد عفيفي: كلما كان التضاد حادّاً (غير متدرج) كان أكثر قدرة على الربط النصي. والتضاد الحاد قريب من النقيض عند المطابقة.. وقد مثل له أحمد مختار بالكلمات ميت–حي/ متزوج –أعزب[1]، ومن أمثلة التضام بواسطة التعارض قصيدة «**خطى**» التي انبنت في مجملها على التضاد:

بقلب الليل يشتعلُ
ورغم الجذب ينهطلُ
يوزّع أنس بهجته
ولكن روحه الوجلُ
ويسكر بالهوى والشعرِ
من إحساسه ثملُ
يلمّ الحزن في فرح
ويحنو وهو معتدلُ
ويهدر في تصامته
ويهدن وهو يقتتلُ
يداوي وهو مجروح
ويحلم وهو منفعلُ
ويقطع وهو يتصلُ
ولا العثرات ينتعلُ

(1) يُنظر أحمد عفيفي، **نحو النص، اتجاه جديد في الدرس النحوي**، ص113.

تضمّنت القصيدة الكثير من الأمثلة على التّضام بواسطة علاقة التضاد الحاد، وذلك من خلال الثنائيات الضدية التالية: (الجذب/ ينهطل)، (أنس/ وجل)، (الحزن/ فرح)، (يحنو/ معتدل) (التصامت/ الهدر)، (يداوي/ مجروح) (يقطع/ يتصل)، وأسهم هذا التضاد الحاد في ترابط النص الشعري، فالقارئ لهذا النّص الموسوم «**خطى**» يستشعر هذه الخطى وهو يتدرج في قراءة النص حتى تصير مسارا كاملا يصل إلى نور الله ويبتهل إذ يقول:

بحب الأرض معجونٌ
وعشق الأرض منبجلُ
مطاردة أمانيه
ويملأ يأسَه الأملُ
لنور الله يبتهلُ
وبالإنسان يحتفلُ

فالتضاد هنا ساهم في ترابط النص واتساقه، إذ يحمل في ثناياه أبعاداً نفسية تتشكل منها ذات الفرد الذي يتعثر في الخطى في البحث عن الحقيقة، بين جذب ومطر وأنس ووجل وانحناء واعتدال وهدر وصمت وجرج وداء وقطع واتصال إلى أن يصل إلى الله، الذي هو الحقيقة الكبرى والموجود الأسمى.

2. **علاقة التكامل والتقابل**: قد ينشأ التضام عن علاقة تبدو للوهلة الأولى أنّها علاقة تضاد وتعارض، لكنها في الحقيقة ليست تضادا وإنما هي تكامل وتقابل[1]. ويمكننا هنا أن نورد مقطعا من قصيدته «**إليك تسعى جفوني**»[2]:

(1) محمد خطابي، **لسانيات النص**، ص238.

(2) سعيد الصقلاوي، **وصايا قيد الأرض**، ص37.

فأنت نوري وظلي

وحضرتي وغيابي

وتسامحي وعتابي

ومأمني وارتيابي

إن التضام في هذا الجزء من القصيدة نشأ عن طريق التكامل والتقابل، فتوالي الثنائيات (النور/ الظلام)، (الحضور/ الغياب)، (التسامح/ العتاب)، (المأمن/ الارتياب) زاد من جمالية القصيدة، وذاب التضاد في الصور الشعرية الصقلاوية بفنية كبيرة، إذ جعل من النص لوحة فسيفسائية كبيرة تلتحم فيها المرادفات بالتضادات، ليمنحنا لوحة موحّدة منسجمة تنزلق فيها الأنساق الضدية بنا إلى ما خطط له الشاعر، معلنا منذ بداية النص الشعري أنه هو من سيحدد أفق انتظارنا ويرسمه في هذه القصيدة بالذات (لست أخشى كلاما)، وهو من مهد لهذه التناقضات بقبولها والسعي إليها بقوله:

إليك تسعى جفوني

برغم كل الصعابِ

ولست أخشى كلاما

ولست فيك أحابي

3. **علاقة الجزء بالجزء**: ونتمثلها في هذا الشطر من قصيدة «**تشظي**»[1]:

هي الدّم المذبوح في الشريان

تسحقه الليالي والجنود

(1) المصدر نفسه، ص45.

روح يحاصر وهجها

كهف الزمان..

فالوحدات المعجمية التالية (دم، شريان، روح) تنشئ التضام في هذه الأشطر من خلال علاقة الجزء بالجزء؛ الروح والدم والشريان.

التضام وسيلة من وسائل الربط المعجمي في «وصايا قيد الأرض»، إذ يقوم بدور مهم وأساسي في بناء موضوعات القصائد، ويسهم في اتساق النص ووحدته، ويظهر لنا المخزون اللغوي للشاعر وللمتلقي معا.

إن البحث في تماسك النّص لا يقف عند خاصية الاتساق، رغم ما لها من أهمية في تحقيقه، بل يتجاوز وسائل الربط الصوتية والمعجمية والنحوية التي تجعل النص محتفظا بكينونته واستمراريته، إلى البحث في مستوى أعمق هو المستوى الثاني، الذي تحققه العلاقات الدلالية واللغوية والسياقية، وهو الانسجام الذي يتطلب من الإجراءات ما تنشط به عناصر المعرفة لإيجاد الترابط المفهومي المحقق لنصية النص المتضمن لنجاح عملية التواصل.

الانسجام

تعددت التعريفات لمفهوم الانسجام، ولكنها تتقاطع في نقطة هامة كونها تُعنى بالبنى العميقة للنصوص، فـ«الحديث عن انسجام نص جمالي يعني إجراء عملية تحويل جذرية (تأويل) لخصائصه من شكل جمالي إلى دلالة معرفية؛ أي إلى خطاب تندرج فيه بنية معرفية كلية تتحقق فيها شروط الوحدة والانسجام»[1].

(1) محمد فكري الجزار، **لسانيات الاختلاف (الخصائص الجمالية لمستويات بناء النص في شعر الحداثة)**، إيتراك القاهرة، ط1، 2001، ص303.

• وسائل الانسجام

1. السياق

يُعَدّ السياق من أهم آليات الخطاب التي تحقق انسجام النص، إذ يبدو من المستحيل مقاربة نص دون النّظر في سياقاته المحدّدة لدلالته. لقد اختلفت تسمياته وتنوعت بين السياق والمقام والنظم، إذ ورد في القاموس الموسوعي لعلوم اللغة تعريفٌ لمقام الخطاب على أنه مجموع الملابسات التي في إطارها يتحدد فعل التلفظ؛ سواء كان مكتوبا أو شفاهيا؛ أي يجب أن يعنى بالمحيط المادي والاجتماعي الذي يأخذ فيه هذا الفعل مكان الصورة المتبادلة بين المتخاطبين. ويفضل «ديكرو» ربط مصطلح السياق بما هو لغوي محض؛ أي بالوحدات الصوتية والمعجمية التي تسبق أو تلحق الملفوظ خاصة[1]. ومن جهته يرى «هاليداي» «أن السياق هو النص الآخر، أو النص المصاحب للنص الظاهر، والنص الآخر لا يشترط أن يكون قوليًا، إذ هو يمثل البيئة الخارجية للبيئة اللغوية بأسرها، وهو بمثابة الجسر الذي يربط التمثيل اللغوي ببيئته الخارجية، ونظرا لأن السياق يسبق في واقع العمل النص الظاهر أو الخطاب المتصل به، رأى هاليداي أن يعالج موضوع السياق قبل أن يعالج موضوع النص»[2]. أما فان ديك فقد قسم السياق إلى مستويات.

السياق عند فان ديك: قسم فان ديك السياق إلى المستويات الآتية:

- **السياق التداولي**:

النص بوصفه فعلاً كلاميًا (أو بوصفه أفعالاً كلامية) «إننا لا ندرس الملفوظات اللغوية، وبالتالي النصوص، في بناها فحسب، وإنما في وظائفها، لأننا لا نريد أن نعرف فقط «الأشكال» و«المضامين» التي يمكن أن يتخذها نص ما، ولكن الوظائف الممكنة التي قد

---

(1) علي آيت أوشان، **السياق والنص الشعري من البنية إلى القراءة**، دار الثقافة، مؤسسة التوزيع والنشر، الدار البيضاء، الطبعة الأولى، 2000، ص33.

(2) يوسف نور عوض، **نظرية النقد الأدبي الحديث**، دار أمين، مصر، ط1، 1994، ص82-83.

يؤديها بفضل الشكل والمضمون. ويقوم السياق التداولي على تأويل النص بوصفه فعلاً كلامياً، أو سلسلةَ أفعال كلامية؛ فالوعود والتهديدات والتأكيدات والأوامر هي أمثلة على أفعال كلامية. ويتألف السياق التداولي من جميع العوامل النفسية والاجتماعية التي تحدد نسقيا ملاءمة الأفعال الكلامية. ومن هذه العوامل، المعرفة التي يملكها مستعملو اللغة، ورغباتهم وإرادتهم وأشياؤهم المفضلة، وأراؤهم وكذلك علاقاتهم الاجتماعية..»[1].

- **السياق الإدراكي**: وهو فهم النصوص.
- **السياق النفسي الاجتماعي: تأثير النصوص** و«المقصود به المفعول الذي تحدثه النصوص في مستعملي اللغة سواء كان فرديا أو جماعيا. فلم يعد المقصود الآن هو التساؤل عما يفعله أحد القراء أو المستمعين بنص ما، إنما ماهي العوامل الاجتماعية التي تلعب دورا في فهم النص»[2]. وهناك مبادئ عدة في تغيير المعرفة والآراء والموقف؛ أهمها مبدأ الوظيفة، ومبدأ الترابط الإدراكي، ومبدأ تحقيق الذات اجتماعياً وشخصياً.
- **السياق الاجتماعي: النص في التفاعل والمؤسسة** «إننا ونحن ننطق بنصوص في سياق معين، إنما نقوم بأفعال كلامية. والأفعال الكلامية هي أفعال اجتماعية، تنتج في سياقات من التفاعل التواصلي. وهذا التفاعل يتدرج في مقامات اجتماعية.. تأثير النص على المقام الاجتماعي، وكذلك تأثير المقام الاجتماعي على النص، يمارسان بواسطة الاستعداد[3] الإدراكي للمستعمل، ذلك أن تفسير هذا الأخير للواقع الاجتماعي، مهما كان اصطلاحا هو الذي يمارس تأثيراً على توجيه الإنتاج النصي وفهم النص، من خلال آرائه ومواقفه ورغباته ومصالحه.

(1) علي آيت أوشان، **السياق والنص الشعري من البنية إلى القراءة**، ص82-83.

(2) المرجع نفسه، ص86.

(3) يُنظَر المرجع نفسه، ص87-88.

- **السياق الثقافي: النص بوصفه ظاهرةً ثقافيةً**

علاوة على كون النص أحد عناصر التفاعل الاجتماعي، فإنه يمثل ظاهرة ثقافية أيضا يمكن أن نستخلص منها بعض الاستنتاجات حول البنية الاجتماعية للجماعات الثقافية. وغالبا ما نستخرج من النصوص والحوارات المستعملة في المقامات دور أعضاء المجتمع وحقوقهم وواجباتهم والقواعد والأعراف السائدة بينهم. وباختصار فإن تحليل النصوص هو طريقة ذات فعالية كبيرة في إطار التحليل العام للثقافة[1].

إن السياق مصطلح لغوي أساسي يقول فيه هاليداي ورقية حسن: «يوجد عنصران للسياق، أحدهما البناء النصي، وهو داخلي في الجملة. إنه تنظيم الجملة وأجزائها بالطريقة التي تربطها بمحيطها. والثاني: البنية الأكبر للنص، هذه البنية التي تؤسسه نصّاً من نوع خاص»[2].

تجليات السياق في «وصايا قيد الأرض»

1. **المرسل:**

يُعَدّ سعيد الصقلاوي هو المرسل في هذا الديوان، وهو«سعيد بن محمد بن سالم بن راشد الصقلاوي، ولد في ولاية صور عُمان. حاصل على بكالوريوس في تخطيط المدن والأقاليم من جامعة الأزهر 1979/ 1980، والماجستير في التخطيط السكاني من جامعة ليفربول بإنكلترا 1992، من دواوينه الشعرية: «ترنيمة الأمل» 1975، و«أنتِ لي قَدَر» 1985، و«أجنحة النهار»[3]، ويتميز الصقلاوي كما جاء في تقديم للدكتور محمد حسن عبدالله الذي وسمه «**الملاح العُماني يسترد صوته- دراسة في**

(1) يُنظر المرجع نفسه، ص88.

(2) محمد فكري الجزار، **لسانيات الاختلاف**، الهيئة العامة لقصور الثقافة، دط، 1995، ص102.

(3) ساخاو محمد الصعيدي، **معجم الأدباء من العصر الجاهلي حتى سنة 2002**، ج3، دار الكتب العلمية، لبنان، ط1، 2003، ص50.

شعر سعيد الصقلاوي» بـ«قدرته على تمثيل تراث أمته العربية في مجال الغزل وفلسفة الحس التكاملي بين المرأة والرجل، ما بين العذرية والحسية، وحرصه على الانتساب لوطنه العُماني (الخليجي) وأمته العربية بإشهار الخصائص الوجدانية والملامح المكانية، وأزمات السياق التاريخي..»[1]، فالقصيدة الصقلاوية تتميز في مجملها بالوجدانية ولها وظيفة تعبيرية أبرز من خلالها الشاعر أحاسيسه المرهفة التي زاوجت بين عاطفة جميلة متصالحة مع الذات والآخر، ومنفتحة على عوالم إنسانية راقية.

2. المتلقي:

- المتلقون الذين خاطبهم الشاعر سعيد الصقلاوي مباشرة: كالشاعر العراقي عبدالرزاق الربيعي في القصيدة التي وسمها «**عراقي**» والمهداة له.
- القارئ العُماني والقارئ العربي.
- المتلقي في أي عصر كان لأن المواضيع تصلح لأي عصر وفي أي مكان.

توجد مؤشرات للدخول إلى عالم الصقلاوي الشّعري وهي:

أ. **التعيين الأجناسي**: ونحن أمام نص لم يحدد جنسه الأدبي في غلاف الكتاب، إذ اكتفى الشاعر بوضع عنوان العمل واسمه، ولم يضف إلى ذلك غير صورة للفنان العراقي الدكتور صبيح كلش، ولا يخفى على أحد أن تحديد الجنس الأدبي يساهم في عملية التواصل، «ويحيل إلى ممارسة تحدد طبيعة العلاقة بين المبدع والمتلقي، وبذلك فإنه يساهم في بناء عملية القراءة لأنه يشتغل كخطاطة للتلقي وكقدرة قرائية»[2]، وفي نص الصقلاوي سرعان ما نلتقي بعد الإهداء مباشرة بدراسة من صفحة 7 إلى الصفحة 22 للدكتور محمد حسن عبدالله الناقد المصري موسومة «**الملاح العُماني يسترد صوته**

(1) سعيد الصقلاوي، **وصايا قيد الأرض**، ص7.

(2) علي آيت أوشان، **السياق والنص الشعري من البنية إلى القراءة**، ص142.

دراسة في شعر سعيد الصقلاوي»، التي يجنس من خلالها النص الذي بين أيدينا، فيزول الغموض وتتقلص المسافات بين القارئ والنصوص، ويستعدّ القارئ لقراءة العمل وفق التجنيس الذي وضعه الناقد للعمل ويتفاعل معه على هذا الأساس في خطوة أولى للولوج إلى نص لا يعرف منه إلا عنوانه.

ب. **عنوان النص**: العنوان «هو مجموع العلامات اللسانية، كلمات مفردة أو جملة التي يمكن أن تُدرج على رأس كل نَصٍّ لتحددّه وتدل على محتواه العام، وتغري القارئ باكتشافه»[1]. ولقد اختار الشاعر لواحد وثلاثين قصيدة تشكلت منها المجموعة الشعرية عنوان «وصايا قيد الأرض»، رغم أنه لم يكتب نصاً شعرياً بهذا العنوان في هذه المجموعة، ليجعلنا نتساءل: لماذا وسم المجموعة بهذا العنوان بالذات؟ ما القصد وراء اختيار عنوان للمجموعة من غير عناوين القصائد المدرجة فيه؟ هل هذه القصائد الإحدى والثلاثين هي وصاياه؟ وإن كانت كذلك فلماذا جعل وصاياه قيد الأرض؟ لا يمكننا أن نجيب عن الأسئلة إن لم نقف على وظائف هذا العنوان التي تنوعت بين التّعيينية والوصفية والإغرائية والإيحائية.

- **الوظيفة التعيينيّة**: وتعرف أيضا بـ«وظيفة الاسمية»؛ لأنها تعنى بتسمية العمل. وهي إلزامية وضرورية إذ بموجبها يعين العنوان نصه ويحدد هويته. ولا يمكن لهذه الوظيفة الانفصال عن الوظائف الأخرى؛ لأنها حاضرة دائما لتحيط بمعنى النص[2]. والشاعر قد عيّن عنواناً لمجموعته الشعرية، ولكنه لا يحيل على الإطلاق إلى مجموعة شعرية، بل إلى وصايا.

(1) Leo H .Hoc, **la marque du titre dispositifs sémiotiques d'une pratique textuelle**; Paris, 1981: p5.

(2) Voir Gérard Genette:**seuils**; collection poétique aux éditions du seuil, Paris, 1987, p88.

- **الوظيفة الوصفية**: بموجب هذه الوظيفة يقول النّص شيئا عن موضوعه ونوعه وجنسه الأدبي أو كليهما معا، ولذلك لا غنى عن حضورها في العنوان[1]. ورغم ذلك غابت هذه الوظيفة عن العنوان لأنها لا تحيلنا في المطلق إلى الشعر، خصوصاً أن الصقلاوي جنّس النص من خلال دراسة في بداية العمل لا في واجهة الكتاب كما قلنا سابقاً.
- **الوظيفة الدلالية الضمنية الإيحائية**: في هذه الوظيفة يعتمد المبدع على الإيحاء بالمعنى معتمدا على مكتسبات القارئ وملكاته، ولقد استعمل الصقلاوي اللغة الترميز، فمن لا يعرف من لُقّب بـ«قيد الأرض» لن يتمكن من الولوج إلى النص الشعري من عتبته الأولى وهي العنوان.
- **الوظيفة الإغرائية**: يثير العنوان فضول القارئ ويغريه، ولكن جيرار جنيت شكك في نجاعة هذه الوظيفة وربط وجودها بالوظيفتين الوصفية والإيحائية[2]، في حين أن عنوان المجموعة المدروسة حقق هذه الوظيفة، إذ جعلنا نتساءل عن هذه الوصايا ما هي؟ وما الأرض التي جعلها قيدها؟ فالتركيب اللغوي للعنوان مغر للقراءة، خصوصا أننا نعلم أن أحد أئمة الدولة اليعربية قد لُقّب بقيد الأرض، وهو سيف بن سلطان اليعربي رابع الأئمة اليعاربة عاش في النصف الثاني من القرن الحادي عشر وبداية القرن الثاني عشر الهجري، وساهم في بناء العديد من القلاع والحصون في عُمان[3]. ولولا إغراء العنوان لما وصلنا لسيف بن سلطان اليعربي،

(1) Ibid, p89.

(2) Ibid, p90.

(3) تيسير حمدي طبيشات، **المجلة الأردنية للفنون- السفينتان جوهرة مسقط والسلطانة في أعمال جونسون واليعقوبي**، مج6، ع4، 2013، ص529.

الذي لقب بقيد الأرض «لضبطه الممالك وتقييده البلاد بعدله، ولم يعب عليه شيء من سيرته إلا ما كان منه في أول أمره من خروجه على أخيه الإمام العادل»[1]، فهل أشعار الصقلاوي هي وصايا سيف بن سلطان اليعربي؟

3. **الموضوع**:

هو الديوان الذي نظمه الشاعر سعيد الصقلاوي وتنوعت المواضيع بين:

أ. **المواضيع الوجدانية**: «وصايا قيد الأرض» مزيج بين الأمل والحب والرغبة في اللقاء والحنين والعتاب والشوق، ديوان ببعد إنساني بكل التناقضات والمتضادات. والكثير من القصائد يمكن أن تنطوي تحت هذه المواضيع إن لم نقل معظمها. ومن بينها: عتبات الصباح، خطى، ادنُ مني، الحزن في دمها، إليك تسعى جفوني، انهلي، دنا، طاف في خيالي، منديلك، ماء الصمت.. هذه العناوين وأخرى تشكل موضوع الخطاب.

ب. **المواضيع الوطنية**: وإن لم تكن كثيرة إلا أنه لا يمكننا تجاهلها من خلال نصوص نذكر منها: مشرق الزمان، ونحن هذا الوطن، ومن خلال العنوان الرئيسي الذي له دلالة تاريخية كبيرة.

ضم الديوان أيضا قصائد على اختلاف مواضيعها يرتبط موضوع الخطاب فيها بوظيفة جمالية تبرز في «وصايا قيد الأرض» من خلال التجاوز والتكثيف والغموض والرمز.

(1) نور الدين بن عبدالله بن حميد، **تحفة الأعيان في سيرة أهل عمان**، الجزء2، ص97 نسخة إلكترونية http://library.al-kawkab.com/read/96/97

4. **المقام:**

ويضم عنصري المكان والزمان.

- المكان: صدر الديوان في بيروت عن المركز الدولي للخدمات الدولية، ولكن الارتباط بالوطن الأم عُمان يبدو واضحًا من خلال ذكر مدن سلطنة عُمان في العديد من المواطن (رأس الحد، نزوى، الجبل، صور، مسقط، عُمان..).
- الزمان: صدر الديوان سنة 2015 في طبعته الأولى، وفي سنة 2016 في طبعة ثانية، وهي التي اعتمدناها، ولا نجد على الإطلاق أي مؤشر زمني لتاريخ الكتابة أو الإلقاء، واختصرت المؤشرات الزّمنية في عدد من القصائد بـ(الليل-الفجر-الصباح..).

فالمقام المرتبط بالزمان والمكان غير المحددين يبقى غير محدد في الديوان المدروس، فالمؤشرات السياقية قليلة ولا تمكننا من الحديث عن التفاعل بين النص والقارئ، خصوصًا أن للسياق المقامي خصائص تساعدنا على فهم الخطاب الشعري وتأويله **كالحضور** الذي لا توجد له إشارة في كل القصائد، ولا يمكننا أن نتحدث أيضا عن وظيفة **القناة** في الشق المتعلق بالمشافهة، على اعتبار عدم وجود إشارة للتفاعل بين الشاعر والجمهور.

في حين تبقى القصائد الوجدانية التي يتم فيها التواصل عن طريق الكتابة، والتي ترتكز على الفرد لا الجماعة فاعلة في القارئ، وللقناة وظيفة تنبيهية تواصلية تبرز من خلال الإلقاء والتفاعل وهذا ما لا يمكننا الوقوف عنده للأسباب السالف ذكرها.

من بين خصائص السياق المقامي أيضا **النظام** المتعلق باللغة التي زاوج سعيد الصقلاوي فيها بين البساطة والرمزية بحسب ما يقتضيه المقام، فالقصائد الرمزية كقصيدة «**باب الليل**» التي مطلعها:

مشعشعٌ

خلف باب الليل يعتصمُ

تتطلب من القارئ أن يبذل مجهودا لفهم النص الذي تتكاثف صوره بشكل سريع ويحتاج إلى عملية تأويل لفهم النص، أما القصائد الوجدانية فقد استعمل فيها الشاعر ألفاظا مألوفة عند القارئ على اختلاف مشاربه، وزاوج فيها بين البساطة والرمز بحسب مقتضى المقام.

يُعد **شكل الرسالة** خاصية من الخصائص الفرعية المرتبطة بالسياق، وهي بمثابة البنية (العليا الفوقية) للنص. وجاءت الرسالة على شكل قصائد تفعيلة في معظمها على اختلاف مضامينها وطولها، إذ توجد قصائد قصيرة جدا من خمسة أشطر كقصيدة «**المتضخم**»، وهنا تظهر براعة الشاعر في التصوير والقدرة على الاختزال والتكثيف والتركيز، إذ قال واصفا شخصاً مغروراً:

تضخَّمَ منتفخاً بالخواءِ
وأتقنَ صنعَ مرايا الرياءِ
ولما أجاد الوقوف كراءٍ
أقاموهُ رأساً بلا كبرياءِ
فحقَّ عليه وعيدُ السماءِ

وتنوع **الغرض** بحسب تنوع الموضوعات الخطابية ففي القصائد الوطنية يكون الغرض شحذ همة القارئ العُماني وتذكيره بأمجاده، كما فعل في قصيدة «**شمس التاريخ**» التي ذكر من خلالها تاريخ عُمان في مختلف العصور.

العلاقات الدلالية الرابطة بين قضايا النص: العلاقات الدلالية هي مجموعة من العلاقات التي تجمع أطراف النص وتربط بين متوالياته. يشير فان ديك إلى أن عملية الربط بين القضايا لا تقتصر على العلاقات الدلالية بين الجمل، ولكنها تعتمد أيضا على العلاقات الإحالية، وذلك من خلال ارتباط هذه القضايا بواقع العالم الخارجي وبسياق معين. إذ يقول: «لاحظْ بادئ ذي بدء الترابطات بين القضايا بوصفها كليات، ثم نصوغ

القيد التالي بالنسبة لربط القضايا: تُربط قضيتان ببعضهما بعضاً حين ترتبط معانيهما الإحالية؛ أي أن الوقائع التي تحيل إليها في تفسير ما مرتبطة ببعضها بعضاً[1].

وأهم العلاقات [2]:

- **العلاقات الإضافية**: وتنقسم إلى العلاقات الإضافية المتكافئة، والعلاقات الإضافية المختلفة. أما الأولى فتشتمل على تعبيرين متماثلين تماما مثل (هو لم يمكث، هو غادر)، وهذا ما يورده دي بوجراند ودريسلر تحت مصطلح «إعادة صياغة»؛ أي تكرار المحتوى مع تغيير التعبير. أما العلاقة الإضافية المختلفة فهي أكثر تعقيدا؛ فقد تتضمن بنيات متوازية، سواء لمشارك واحد أو لمشاركَين اثنين، وقد تتضمن بنيات معكوسة، فيغدو العنصر الذي لم يكن موضع تركيز في التعبير الأول موضع التركيز في التعبير الثاني.

يظهر هذا النّوع من العلاقات في الديوان المدروس في العديد من القصائد، وسنقف عند قصيدته الموسومة «**وُجدنا لكي لا نموت**»[3]، إذ تسهم علاقة الإضافة في بناء النص فهي أداة ربط بين أجزائه.

صحيح بأن جدار المسافة يفصل بين المرائي
وبين حدود انطفاء النّهار بماء الظلامِ
وبين حدود اشتعال الصباحِ
و إغماضة الفجر ترحل نحو المنافي

---

(1) فان دايك، علم النص، **مدخل متداخل الاختصاصات**، ترجمة وتعليق سعيد حسن البحيري، ط1، 2001، دار القاهرة للكتاب، ص53.

(2) يُنظر جميل عبدالمجيد، **البديع بين البلاغة العربية ولسانيات النص**، الهيئة المصرية للكتاب، 1998، ص144-146.

(3) سعيد الصقلاوي: **وصايا قيد الأرض**، ص113-114.

وبين التراوح في ما يكون، وكيف يكون، وما سيكون

تقوم علاقة الإضافة بالربط بين الجمل بوصفها جملاً غير متجاورة بإضافة شطر إلى آخر، أو جملة إلى أخرى. وهذا يطيل النص ويبنيه، إذ يقول في الوحدة التي تلي:

وأن المسافة فاصلة بين شوق النخيل إلى الطلع
خفق الشارع إلى الشط، توق المرافئ للعائدين
ولكنَّ نبض الشرايين يكسر حد المسافة، يلغي
شراك الفواصل، يُجري نهور التواصل، يُنبت بين
شقوق السكونْ
موجَ الوداد
وزهرَ السلام
يرفرف في سرب يمام
يلم تشظي الضمير من العدمية، يبعثه خفقة في
فؤاد الوجود
يشكل من لغة المستحيل
بلاغة جمر الحضور
وُجدنا صديقِي لكي لا نموت
لكي نتفشى بكل تفاصيل ضوء، ونصرخ هذا
السكوت

- **العلاقات السببية**: هي إحدى أهم العلاقات التي تحكم النص وتؤدي إلى انسجامه، وقد لا تظهر فيه، فهي «غير متمثلة بصراحة في النص؛ أي أنها لا تحظى باستثارة مباشرة من خلال ظاهرة، لكنها تقوم بتزويد المرء بما يلزم من العلاقات لاستخراج المعنى

من النص»[1]. ويُستخدَم السبب لإيضاح علاقة بين حدث وحدث آخر تلاه، فالحدث الأول أتاح الظروف لحدوث حدث آخر كما هو الشأن في نصه الموسوم «**انهلي**»[2]:

انهلي

يا نفس من عين الرضا

وامتلي

تنجلي

أسراب همٍّ كالغضا

يقتضي السياق في بعض الأحيان لجوء المرسِل إلى هذا النوع من الربط ليكون سببا لوقوع الحدث، فلكي تنجلي أسراب الهمّ يجب أن تنهل النّفس من عين الرضا، فالرضا هو السبب الأساس في انجلاء الهم، والربط هنا لم يعتمد على الأدوات التشكلية. والديوان مملوء بهذا النوع من العلاقات الدلالية الرابطة، إذ يقول في نصه الموسوم «**الحزن في دمها**»[3]:

الحزن حريق

في دمها

والشكوى

إعصار

يتساءل المتلقي عن سبب هذا الحزن الذي شبهه الشاعر بالحريق في الدّم وعن الشكوى المشبهة بالاعصار، وتأتي الإجابة حين يقول:

---

(1) إلهام أبو غزالة وعلي خليل حمد، **مدخل إلى علم لغة النص: تطبيقات لنظرية روبرت دي بوجراند وولف جانج دريسلر**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1999، ص28.

(2) سعيد الصقلاوي، **وصايا قيد الأرض**، ص41.

(3) المصدر نفسه، ص31.

وتسفر في

بحر الذكرى

آه

ما أقسى الإبحار

فنعرف بعد هذا المقطع أن سبب الحزن والشكوى هو الإبحار في الذكرى، ويقول الصقلاوي في نصه الموسوم «**أدن مني**»[1]:

أدنو منك كي

تسمع نبضي

فادن مني كي

أسمع نبضك

واجمع بعضي

في كفيك أجمع في

كفي بعضك

واجعلني عينيك لكي لا

أبصر إلا نفسك

اعتمد الشاعر اعتمادا كليا على السببية في المثال السابق، فكل شطر هو نتيجة للشطر الذي يليه

أدنو منك ⟵ تسمع نبضي

ادن مني ⟵ أسمع نبضك/ أجمع بعضي

اجعلني عينك ⟵ لا أبصر إلا نفسك

(1) المصدر نفسه، ص29.

كثيرا ما لا تحتاج العلاقات السببية في قصائد الصقلاوي إلى توضيح، إذ اعتمد عليها للربط بين المفاهيم والأفكار التي تحملها نصوصه الشعرية، ووظفها للتأثير على المتلقي وإقناعه بمشروعه الشعري، فساهمت هذه العلاقات في ترابط المعاني وانسجام النص الشعري الصقلاوي.

- **علاقات العموم والخصوص:**

يمكن تتبع هذه العلاقة انطلاقا من عنوان الديوان أو القصيدة على اعتبار أنّهما يردان بصيغة العموم، في حين تكون بقية النص تخصيصا له حين يتعلق الأمر بالقصيدة، وتكون القصائد بدورها تخصصيا للديوان لاحتوائه على عناصر مركزية تكون نواة تنمو وتتناسل عبر النص وفيه حتى تكتمل خلقا سويا[1]، ونستدل هنا بنصه الشعري الموسوم «**عراقي**»[2]:

عراقي (العنوان) ← عموم

تخصيصه:
- رماده المكتظ بالأوجاع
- صوته المغلول بالحسرات ←
- قلبه المعصوب بالأحزان

ولو انتقلنا إلى مقطع آخر من القصيدة سنجده تخصيصا للعنوان، إذ ما زال الصقلاوي وعلى طول القصيدة يخصص عنوان القصيدة العام، إذ قال عن صديقه الشاعر عبدالرزاق الربيعي العراقي

- نحيل في حنايا الصبر ←
- أيها النزيف في لهيب البوح ←
- أيها الطالع من/ نار، ومن/ ماء، ومن/ روح التراب ←

(1) يُنظر محمد خطابي، **لسانيات النص**، ص272-273.

(2) سعيد الصقلاوي، **وصايا قيد الأرض**، ص89.

ساهمت علاقة العموم والخصوص في الربط بين أجزاء القصيدة، واستمرار المعنى من مقطع شعري لآخر، فتحقق ترابط المعنى والمضمون على مستوى القصيدة.

الأبنية النّصية

أ. **البنى العليا***: تُعرّف البنى العليا على أنها «نوع من المخطط المجرد الذي يحدد النّظام الكلّي لنص ما، وتتكون من مجموعة من المقولات التي ترتكز إمكاناتها التأليفية على قواعد عرفية»[1]، هذه القواعد العرفية* تفرّق بين نظام النّص اللغوي وتمثّله الأبنية العليا، فنظام البناء الشعري (القافية) وبناء القصة يختلف عن اللغة الاعتيادية شأنهما شأن المسرح، إذ يحتكمان إلى قواعد تختلف عن نظام اللغة الطبيعية، وتندرج في أنظمة خاصة بأنماط نصية هي القص والشعر[2]، وبناء على هذا تكون البنية العليا هي القالب البنائي التخطيطي الذي يكون مقصودا من قبل المنشئ، والذي يضم المعنى الشامل للنص[3] وهذا ما جاء أيضا في كتاب فان ديك الموسوم «النص بنى ووظائف» إذ فرق بين البنى الكبرى والعليا (الفوقية) عادّاً الأخيرة «ليست متعلقة تماما بمحتوى النص، بقدر تعلقها بالتمفصلات الداخلية الشاملة، أي الأشكال النّصية أو التّرسيمة الخطاطة النصية، وأكثر التّرسيمات شهرة

---

*تترجمها الدكتورة حياة أم السعد مختار بالبنى الفوقية، انظر: **تداولية الخطاب الروائي من انسجام الملفوظ إلى انسجام التلفظ**، دار كنوز المعرفة للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2015، ص32.

(1) فان دايك: **مدخل متداخل الاختصاصات**، ص212.

*هذه القواعد التي جعلها فان دايك معيارا للوصل للبنى العليا تفترض المعرفة المسبقة بأنماط لغوية خارجة (شعر أو رواية أو مسرح أو قصة..) عن النمط اللغوي المعتاد بتفاوت من شخص لآخر.

(2) بتصرف فان دايك: مدخل متداخل الاختصاصات، ص215.

(3) Dijk Van: Macrostructure; Lawrence Erlbaum Associates ;New Jersey, 1980; p108.109

نقلا عن خالد توفيق مزعل: مصطلحا (البنية الكبرى والبنية العليا) عند فان دايك مقاربة في المفهوم والمعيار والوظيفة، مجلة كلية التربية للبنات للعلوم الإنسانية، العدد18، السنة العاشرة، 2016، العراق

هي التّرسيمة السردية والتّرسيمة الحجاجية. ويولي فان ديك هذه البنى اهتماما لأنه ما من نص إلا ويملك بنية فوقية تكون سمة له. يقول: «تمثل البنى الفوقية التركيب الشامل للنص باعتباره كلاً»[1].

تحدد البنى العليا للنص وفق معايير متنوعة وإشارات دالة على نمط النص وبنيته العليا كالعناوين في مقدمة الأعمال الأدبية أو في الكتب الإدارية والخطابات المؤسساتية، وتتخذ أشكالاً ومواضع عدّة في النص، كالتي أوردها فان ديك في علم النص مدخل متداخل الاختصاصات[2] (عناوين رئيسة/ عناوين فرعية/ عناوين بينية/ عبارات ضمنية تعود إلى النص برمته)، وكذلك النّصوص المصاحبة كالتمهيد والمقدمة اللذين يضطلعان بوظيفة الإضاءة على مخطط العمل والخاتمة ووظيفتها ولفت انتباه المتلقي إلى البنية العليا والكشف عنها في النص، فالوظيفة الرئيسة للبنية العليا هي تحديد النمط الذي ينتمي إليه النص، وهذا التحديد يعتمد كليا على مستوى الإدراك عند منتج النص كما ورد في مقال «**مصطلحا البنية الكبرى والبنية العليا عند فان دايك**» لخالد توفيق مزعل.

وإذا عدنا لتحديد البنى العليا للديوان المدروس سنجدها محددة من خلال الدراسة التي قدمت للديوان كما سبق وأن أشرنا سابقا، وإلى ما أسماه فان ديك «العبارات الضمنية» التي تعود على النص؛ فأبنية النص تصنفه في خانة الشعر وبذلك تحدد بنيته العليا.

ب. **البنى الكبرى في «وصايا قيد الأرض»**: إذا كانت البنى العليا تتعامل مع الشكل الذي تنتظم فيه أجزاء النص فإن البنى الكبرى تتعامل مع مضمون النص أو المعنى العام له، إذ تتألف «البنية الكبرى من مجموعة من القضايا التي تشكل موضوعا

(1) Van Dik: l**e texte, structures et fonction**: in théorie de la littérature p77

نقلا عن حياة مختار أم السعد: تداولية **الخطاب الروائي من انسجام الملفوظ إلى انسجام التلفظ**، ص38-39.

(2) بتصرف فان دايك: **علم النص مدخل متداخل الاختصاصات**، ص219-220، ص254.

محددا،... ويشير فان ديك إلى أن تحديد البنية الكبرى في النص يختلف من قارئ لآخر، لأن لكل قارئ طريقته في القراءة التي ترتبط بمعرفته وموسوعيته، كما أننا يمكن أن نجد في نص واحد بنى كبرى متعددة»[1]. نفهم من هذا التعريف أن القضية سواء كانت واحدة أو متجزّئة هي الأساس الذي ينطلق منه المتلقي في تحديد البنى الكبرى وفق مجموعة من القواعد الكبرى* التي تسمح بتحديد ما هو أساسي ومهم في النص.

وربط فان ديك معيار السلاسل الجُمَلية بمعيار القضية، وجعل الثاني نتيجة لمسار الأول. وهذه النتيجة هي التي تحقق البنية الكبرى في النص وليست السلاسل الجملية. «يجوز أن نتحدث عن مستويات متعددة للبنية الكبرى في كل خطاب... فكل قضية مستنتجة بواسطة فئة فرعية من متوالية هي بنية كبرى لتلك المتوالية الداخلة تحت اللزوم، وفي مستوى تالٍ يمكن أيضا أن تتوقف القضايا ذات البنيات الكبرى على الاندماج في إطار أوسع؛ أي تستنتج أعم بنية كبرى استنتاجا ملتحما»[2].

---

(1) حياة مختار أم السعد، تداولية الخطاب الروائي من انسجام الملفوظ إلى انسجام التلفظ، ص36.

* من بين أهم القواعد الكبرى:

الانتقاء أو الانتخاب: ويتم هذا عبر إقصاء كل القضايا التي لا تدخل ضمن شروط التأويل ... أي التي يمكن الاستغناء عنها دون أثر في المعنى. ***التعميم**: وهو استبدال متتالية من القضايا بقضية واحدة تستلزمها كل قضية من قضايا التتابع، ويضرب على ذلك مثالا بقوله: عمر يلعب بالكرة، فريد يلعب بالقطار، سمية تلعب بالدمية، فيمكن أن نستبدل كل هذه القضايا بـ«الأطفال يلعبون بألعابهم». ***البناء**: هو تعويض متتالية من القضايا بقضية تحيل إجمالا إلى الحدث نفسه الذي تحيل إليه القضايا المتتالية في مجموعها. انظر حياة مختار أم السعد: تداولية الخطاب الروائي، ص36-37. وقد أورد خالد توفيق مزعل في مقاله مصطلحا البنية الكبرى والبنية العليا عند فان دايك أربع قواعد كبرى (**الحذف، الاختيار، الإعمام، الدمج**) وهي قواعد مترابطة يفضي كل منها إلى الآخر، ص377.

(2) فان دايك: **النص والسياق استقصاء في البحث التداولي**، ترجمة: عبدالقادر قنيني، إفريقيا الشرق، 2000، ص192.

مثّل خالد توفيق مزعل في مقاله الذي تناول فيه مصطلحي البنية الكبرى والبنية العليا عند فان دايك الفروق بين البينة الكبرى ومضمون النص من خلال الشبكة المتداخلة بالآتي:

1. جملة في النص = قضية صغرى أو جزئية.
2. سلسة جملية = مجموعة من القضايا الجزئية = قضية كبرى.
3. قضية كبرى = موضوعاً كلياً أو جزئياً في النص.
4. قضية (رئيسية) = بنية كبرى.
5. مجموع القضايا الصغرى أو الكبرى = البنية الكبرى في النص.
6. البنية الكبرى = موضوع النص الرئيس[1].

إن للبنية الكبرى وظيفة وقف عندها فان ديك وذهب قبلها لتحديد مجال البحث عنها وجعله في تتبع موصوفات الجمل المترابطة في وحدة النص أو في وحدات نصية وليس في جملة مفردة كونها تمثل بحسبه جزءا من البنية؛ أي قضية صغرى، لذلك فرّق بين البنية الكبرى والبنية الصغرى معتبراً أن بنيةً ما قد تكون صغرى في نص وكبرى في آخر، ويرتبط ذلك بمركزيتها وانضواء البنى الجزئية تحتها.

فإذا اعتبرنا عناوين القصائد في الديوان -التي هي جمل- قضايا صغرى، وسلاسل الجمل التي تتكون منها القصائد قضية كبرى، ومجموع القضايا الكبرى هو البنية الكبرى فإن «وصايا قيد الأرض» تتشكل من ثلاث بنيات كبرى:

1. **البنية الكبرى رقم (1) الحب**: تكونت هذه البنية الكبرى من تسع قصائد هي: (ادنُ مني، إليك تسعى جفوني، دنا، ذكرى، رجولة الكلام، طاف في خيالي، قلوبنا عيون، ما

(1) خالد توفيق مزعل، **مصطلحا (البنية االكبرى والبنية العليا) عند فان دايك مقاربة في المفهوم، والمعيار والوظيفة**، ص380.

أنت، إغراء) تحدث الشاعر فيها رغم اختلاف فضائها الورقي، إذ لم تأتِ مرتبة متتالية عن قضية واحدة هي مشاعر الحب. وبحذفنا للنصوص الشعرية الأخرى لتحديد هذه البنية الكبرى نكون قد طبقنا القاعدة الأولى من القواعد المعيارية الأربع التي حدّدها فان ديك وهي: الحذف «الذي يقتضي اختيارا وترجيحا من بين النصوص»[1]. وباختيارنا لهذه القصائد دون غيرها نكون قد طبقنا قاعدتين من قواعد فان ديك وهما: الاختيار والتعميم؛ إذ دمجنا نصوصا متعددة وبعناوين متنوعة في بنية كبرى واحدة، واعتبرنا عناوينها قضايا صغرى وأبياتها وأشطرها قضايا كبرى ومجموعها هو البنية الكبرى.

تتحدث الأنا العاشقة في قصيدة الصقلاوي الموسومة **ادن مني**، وتطلب من الآخر السماح لها بالحلول فيها:

واجعلني عينيك لكي لا

أبصر إلا نفسك[2]

ولا يبتعد كثيرا في «**إليك تسعى جفوني**» حين يقول للحبيبة:

فأنت نوري وظلي

وحضرتي وغيابي[3]

وإذا انتقلنا إلى قصيدته الموسومة **دنا** التي جعلناها قضية صغرى تتضافر مع القضايا الصغرى السابقة واللاحقة لتشكل قضية كبرى، وجدناه يقول أيضا للحبيبة:

---

(1) خالد توفيق مزعل: **مصطلحا (البنية الكبرى والبنية العليا)**، ص377.

(2) سعيد الصقلاوي، **وصايا قيد الأرض**، ص29.

(3) المصدر نفسه، ص37.

فيا حبيبي

وطيب طيبي

ويا وجيبي

فكن لدهري

هنيا مليا[1]

ما زال الصقلاوي من خلال قصائده يتحدث عن الحبيب من هو وما يرجوه منه؟ شأن نصه الموسوم «**ذكرى**»:

صعب أنساه

إني أهواه

عمرا أحياه

ليست لي ذكرى

إلا ذكراه[2]

وفي مقام آخر يقول الصقلاوي:

فاجأني صوتك ماردا يشق الصمت

يفضح الظلام

يغسل الكلس عن النهار كي تعرش الأحلام

والورود[3]

(1) المصدر نفسه، ص62.

(2) المصدر نفسه، ص64.

(3) المصدر نفسه، ص65.

وظّف الشاعر العُماني استنساخا ذهنيا لصورة مدركة بالحواس هي صورة الكلس، وجعل صوت الحبيب صوتا يشق الصمت ويفضح الظلام ويغسل الكلس عن النهار فتزهو الأحلام ويزهر الورد، وتتواصل القضايا الصغرى التي تتضافر ببعضها بعضاً لنصل إلى نصه الشعري «طاف في خيالي» أين يقتات الشاعر على ذكرى المحبوب، ولو واصلنا القصائد الأخرى المشكلة للبنية الكبرى لوجدناها لا تخرج عن هذا السياق. وهذه البنية الكبرى التي وسمناها بنية الحب هي نتيجة عن تركمات ثقافية وفكرية واجتماعية وإنسانية وجمالية، إذ كتب الشاعر عن الحب دون الانغلاق عن الذات والتيه في سراديب العشق، فوظف جملة من المشاعر الجميلة بشكل راق وبجمالية وفنية كبيرة تأنس لها روح القارئ، وإن كان الحب للحبيبة بنية كبرى فما البنيتان الثانيتان إلا حب اختلفت قنواته ووسائل كتابته؛ فالصقلاوي يعيش حالة حب للوطن عُمان وللوطن العربي أيضا، ويظهر ذلك من خلال البنية الكبرى الثانية التي وسمناها بنية الوطن إذ تضافرت فيها جملة من القضايا الصغرى لتشكل قضية كبرى وقد أخضعنا هذه البنية للقواعد السابقة نفسها لنصل لتشكيلها.

2. **البنى الكبرى رقم (2) الوطن**: ضمّت عشر قصائد هي: (باب الليل، خيل وجناح، رسالة، سلام على الرافدين، شمس التاريخ، مشرق الزمان، نحن هذا الوطن، في عيون الشام، أنت التحدي، سلمت وتسلم)، هذه القصائد ماهي إلا قضايا صغرى تدور في فلك حب عُمان، تاريخاً وحاضراً ومستقبلاً، وفي حب هذا الوطن العربي بكل القواسم المشتركة من دين وعروبة وتاريخ مشترك، ليس التاريخ عند الصقلاوي بكاء على الأطلال أو استحضارا لما قام به الأولون، وإنما هو شحنة مركزّة يؤجج بها عواطف القارئ ويبعث به على طرح جملة من الأسئلة. لماذا آل وضع الوطن العربي إلى هذا الدرك؟ ورغم ذلك في كل قضية من قضايا هذه البنية الكبرى يرفع الصقلاوي معنوياته ومعنويات القارئ عالياً متكئاً على يقين نتلمّسه من خلال نصوصه الشعرية،

مفاده أن هذا الشعب عظيم تاريخاً وحضارة، ولا بد أن ينبعث من رماده كطائر الفينيق.

هنا يجدر بنا القول إن الإبداع الصقلاوي ينبثق من لحمة بين الأنا الصقلاوية العُمانية والأنا العربية والأنا الإنسانية، فجاءت القصائد الوطنية قوية عميقة تترك صدى في النفس لا يمحوه غلق الديوان أو الانتقال من نص إلى نص جديد فيه.

أما البنية الكبرى الثالثة المشكلة للديوان فهي سؤال الذات والآخر في «وصايا قيد الأرض».

3. **البنية الكبرى رقم (3) سؤال الذات والآخر في «وصايا قيد الأرض»**: ضمّت اثنتي عشرة قصيدة: (عتبات الصباح، خطى، الحزن في دمها، انهلي، تشظّي، حضور الذكرى، عراقي، ماء الصمت، منديلك، هو، وجدنا لكي لا نموت، المتضخم).

يميز القارئ لهذه النصوص المدروسة بين الأنا المتألمة والأنا المعتزة والأنا الساخطة، وأحسن قضية تعبر، على اعتبار أن سلاسل الجمل قضايا كما سماها فان ديك. هي نص قصيدته المتضخم التي استنكر فيها الشاعر لسلوك نستاء منه، وهو التكبر وتضخّم الأنا السلبية الأنا الخاوية التي تتكئ على الفراغ وسرعان ما تهوي هذه الأنا التي تقابلها صورة الآخر في القصيدة، فالآخر هنا بوصفه متكبرا شكل أنا الشاعر المستنكرة الساخطة في رسالة إنسانية مفادها أن الخواء لا يوصلنا إلا للخواء، أما الأنا المعتزة فنمثلها بنصه الموسوم عتبات الصباح، إذ يعتز الشاعر ضمنيا في نصه بقدرته على تجاوز المستحيل بنسيان الجراح وفتح باب التفاؤل والأمل.

• نتائج

نقف في هذه الدراسة على جملة من النتائج:

- ديوان «وصايا قيد الأرض» لسعيد الصقلاوي متسق اتساقا محكما ويتجلى ذلك من خلال:
- الإحالات النصية القبلية المرتبطة بمن يخاطبهم الشاعر وكثيرا ما يكون الحبيب في القصائد الوجدانية أو الصديق حين تعلّق الأمر بنصه الموسوم «عراقي» المهدى لصديق الشاعر العراقي عبدالرزاق الربيعي.
- الإحالات المقامية المرتبطة بالمحال إليه الشاعر سعيد الصقلاوي لطبيعة الديوان التي تتحدث عن الإنسان في مختلف حالاته.
- ضم النص نوعا أساسيا من الاستبدال وهو الاستبدال الاسمي الذي ساهم في اتساق النصوص.
- فتح لنا استعمال تقنية الحذف في الديوان فرصة تأويل المحذوف والوقوف على جمالية هذه التقنية التي فعّلت انسجام النّصوص في القصائد والديوان.
- زاوج الصقلاوي في ديوانه بين الوصل السببي والوصل الزمني والوصل العكسي والوصل الإضافي، ويجدر بنا القول إن الوصل من أهم المظاهر التي ساهمت في اتساق القصيدة الصقلاوية.
- جاء التكرار من أهم المظاهر التي ساهمت في اتساق النص الشعري، وتنوع في الديوان واستخدمه الشاعر بكثرة وكان فاعلا في تماسك أجزاء القصيدة.
- تنوع التضام في الديوان وتنوعت العلاقات الحاكمة له في الديوان بين علاقة التضاد والتعارض وعلاقة التقابل والتكامل، وهي علاقات أسهمت في الاتساق وفي إعطاء النص جمالية.
- تحقق الانسجام في القصيدة الصقلاوية من خلال السياق والعنوان والأبنية النصية التي تضافرت لتكمل العلاقات الدلالية في الديوان المدروس.

الفصل الثالث

التّعدد الصّوتي واللغوي
في دواوين سعيد الصقلاوي

تعد هذه الدّراسة مغامرة كبيرة، لأننا تعودنا على دراسة التّعدد اللغوي في الرواية لا في الشّعر، ولأن اللغة في أي جنس أدبي هي الأداة الأساسية في خلق جماليات النّصوص وفرادتها، فلقد قامت النّظرية الحوارية لميخائيل باختين عليها، ويُعد باختين من النقاد الغربيين الذي اهتموا باللغة الأدبية بشكل عام وباللغة الروائية بشكل خاص.

أفرد باختين فصلا في كتابة «الخطاب الروائي» وسمه بـ«الخطاب الشعري والخطاب الروائي»، ليؤكد فكرة التعدد في الرواية وينفيها نفيا شبه تام في الشعر. إلا أن وجهة نظره لم تثننا عن هذه المغامرة وهو القائل: «في الأجناس الشعرية (بالمعنى الضيق) لا يُستخدم الصوغ الحواري الطبيعي للخطاب بكيفة أدبية؛ لأن الخطاب الشعري يكفي نفسه بنفسه ولا يفترض وجود ملفوظات الآخرين خارج حدوده. إن الأسلوب الشعري هو – اصطلاحا- مجردٌ من كل تأثير متبادل مع خطاب الآخرين، ومن كل «نظرة» نحو خطاب يصدر عن آخر»[1]. لكن النّصوص الشّعرية العربية أثبتت عكس ذلك، فما أكثر النصوص التي لم يعش أصحابها بمنأى عن كلام الآخر! فالشاعر ليس بمعزل عن التعدد اللساني المحيط به، وها هو باختين يستدرك بذلك في قوله: «بطبيعة الحال، لا يستطيع أي شاعر، وُجد تاريخيا محاطا بتعدد حي، لساني وصوتي، أن يجهل تلك العلاقة النقدية مع لغته، إلا أنه لا يستطيع أن يجد لذلك موضعا داخل الأسلوب الشعري لأعمال دون أن يحطمه ودون أن يترجمه إلى نثر، ودون أن يحوّل الشاعر إلى ناثر»[2]. وأؤكد هنا أن الشعر العربي كسر هذه القاعدة الباختينية وحافظ على شعريته وهو ينهل من التعدد اللغوي، فلم تكن حجة باختين في استثناء الخطاب الشعري واهية ولا مقلّلة من قيمة الشعر، وإنما كان المنطلق الأسلوب الشعري ومسؤولية الشاعر الدائمة والمباشرة تجاه لغة عمله، وكأنها

(1) ميخائيل باختين، **الخطاب الروائي**، ترجمة: محمّد برادة، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة، ط 1، 1998، ص57-58.

(2) المرجع نفسه، ص58.

لغته «عليه أن يتضامن كلية مع كل واحد من عناصرها، ونبراتها، وتلويناتها. إنه في خدمة لغة واحدة، ووعي لساني واحد. ولا يستطيع الشاعر أن يجعل وعيه الشعري ومشاريعه الخاصة في مقابل اللغة التي يستخدمها»[1]. لن نتمسك هنا بهذه القولة، لكننا سننطلق مما جعله باختين استثناء ليكون القاعدة في عملنا إذ قال: «هذا لايعني بطبيعة الحال أن «لهجات» مختلقة، بل ولغة أجنبية، لا يمكن أن تتسرب إلى العمل الشعري، صحيح أن هذه الامكانات محدودة؛ فليس هناك مجال للتعدد اللساني (لغات اجتماعية- أيديولوجية أخرى) يمكن إدماجها داخل الأجناس الشعرية الدقيقة، وأساسا من خلال أقوال الشخصيات، ولكن هنا، يكون التعدد اللغوي متواضعا»[2]. يقر باختين بإمكانية التعدد اللغوي في الشعر، واعتبر هذا التعدد إن وُجد متواضعا، ولكن لكون اللغة هي «بيئة حية وملموسة يعيش فيها وعي الفنان بالكلمة، لم تكن أبدا لغة وحيدة، إنما لا تكون كذلك إلا باعتبارها نسقا نحويا مجردا مكونا من أشكال معيارية، ومحوّلا عن الإدراكات الأيديولوجية الملموسة التي تملؤه، ومحوّلا عن التطور التاريخي المستمر للغة الحية، فالحياة الاجتماعية الراسخة والصيرورة التاريخية تُخلَقان داخل اللغة»[3].

لا يمكن للكلمة أن تكون في نص أدبي دون حمولة أيديولوجية مهما اختلف تجنيس النّص، وإن كانت مسألة التعدد اللغوي عند باختين تخصُّ الرواية للاعتبارات سالفة الذكر، إلا أننا استعرناها لنتناولها في الشعر لأن لغته لا تخلو من حمولات اجتماعية وثقافية وأيديولوجية.

عرّف مخائيل باختين التّعدد اللغوي **Plurilinguisme** بأنّه: «التعدد اللساني المُدرج في الرواية مهما كانت أشكال إدراجه، هو خطاب الآخرين داخل لغة الآخرين، وهو يُفيد في

(1) المرجع نفسه، ص58-59.

(2) المرجع السابق، ص59.

(3) المرجع السابق، ص60.

تكسير التّعبير عن نوايا الكاتب. وهذا الخطاب يُقدم التفرُّد في أن يكون ثنائي الصوت. إنه يخدم، بيئتين بتأنٍّ، ويعبر عن نيتين مختلفتين: نيّة مباشرة؛ هي نيّة الشخصية التي تتكلم، ونية مكسرة هي نيّة الكاتب. مثل هذا الخطاب يشمل صوتين، ومعنيين، وتعبيرين. فضلا عن ذلك؛ فإن الصوتين مترابطان حواريا، وكأنهما كانا يتعارفان»[1]. وفي نظري لا يخلو النّص الشعري من هذا، بل كل أشكال الخطاب الأدبي بتفاوت بين خطاب وآخر. التّعدد اللغوي يتجلى في الخطاب الروائي في جملة من الأشكال والأساليب التي وجدناها تتجلى بوضوح في النص الشعري، ليس شعر الصقلاوي فقط وإنما كلّ النّصوص الشعرية لا تخلو من هذه الأساليب والأشكال، وسنعرض لها عنصرا عنصرا، نربط بين المفهوم والنّماذج التطبيقية من أعمال سعيد الصقلاوي الشعرية.

(1) المرجع السابق، ص 91.

مظاهر التعدد اللغوي

يتمظهر إذن التعدد اللغوي في النص الروائي من خلال جملة من الأساليب والأشكال التي تتمظهر بدورها في النّص الشّعري أيضاً، وتتمثل في ما يلي:

- **التهجين** (Hybridisation)

لا يقترن التّهجين عند مخائيل باختين بأيّ دلالة سلبية أو تنقيصية، بل يصبح التهجين عنده عنصراً إيجابياً مولّداً لجديد. وعلى هذا الأساس يُعرَّف التهجين بأنه مزج لغتين اجتماعيتين داخل ملفوظ واحد. وهو أيضا التقاء وعيين لغويين مفصولين بحقبة زمنية، وبفارق اجتماعي، أو بهما معا داخل ساحة ذلك الملفوظ، ولا بد أن يكون قصديا»[1]. فهو «مزج بين لغتين اجتماعيتين في نطاق القول الواحد، إنه اللقاء على ساحة هذا القول بين وعيين لغويين مختلفين تفصل بينهما حقبة تاريخية أو تباين اجتماعي (أو كلاهما معا)[2]. والمزج هنا بمعنى حلول لغة اجتماعية في لغة أخرى داخل ملفوظ واحد يُخيَّل للقارئ أنه ينتمي إلى متكلم واحد نظرا لبنائه الذي يشير إلى متكلم واحد، لكن الملفوظ الذي ينتمي بحسب مؤشراته النحوية والتكوينية إلى متكلم واحد يُعَدُّ عند باختين بناء هجيناً، لكنه – عمليا- يمتزج فيه ملفوظان وطريقتان في الكلام وأسلوبان ولغتان ومظهران دلاليان واجتماعيان»[3]. ومن ثم ينقسم هذا التهجين عند باختين إلى نوعين يشكل الأول «**التهجين الإرادي القصدي**» والثاني «**التهجين اللاإرادي غير القصدي**»، وقد ارتبط تعريفهما بالرواية؛

(1) المرجع السابق، ص28.

(2) ميخائيل باختين: **الكلمة في الرواية**، ترجمة: يوسف حلاق، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، ط1، 1988، ص144.

(3) حياة مختار أم السّعد، **تداولية الخطاب الروائي من انسجام الملفوظ إلى انسجام التلفظ**، ص152.

أما الأول فتكون صورة اللغة الروائية فيه تهجينـًا لسانيـًا واعيـًا، أيْ قصديـًا، تختلف في تشكلها عن التهجين اللاواعي، وعليه يتحتم وجود وعيين لسانين في بنيتها: الوعي الممثَّل والوعي الذي يُمثِّل، وهما ينتميان إلى نسق لغوي مختلف» [1]. أما بالنسبة للثاني فيُعدّ «من أهم طرائق الحياة التاريخية للغات وصيرورتها. يمكن القول دون تردد إن اللغة واللغات تتغير تاريخيا عن طريق التهجين أساسا»[2].

الهجنة القصدية الواعية في دواوين سعيد الصقلاوي

يتجلى التّهجين في مواضع متفرقة من أعمال سعيد الصقلاوي الشعرية، ففي ديوان «**وصايا قيد الأرض**»، عدّد الشاعر لغته فجاءت مزيجا بين عدد من الملفوظات ذات الخصوصية العُمانية المحضة والفصحى، ويقتضي الكشف عن هذا التعدد اللغوي الواعي العميق باللغات المتفاعلة داخل اللغة الواحدة. وهذه الهجنة تُعَدُّ هجنة قصدية واعية لأن الشاعر يسمو بمحلّيّته كما يظهر في نصه الشّعري الموسوم «رجولة الكلام»:

«**وألغيت على مجاهل التّخوم**

فمن نلوم!

يا رنة الهولو على خفق الشراع من نلوم»[3]..

وردت كلمة «الهولو» في آخر شطر من قصيدة رجولة الكلام، وجاءت مسبوقة بلفظة «رنة» التي تجعل القارئ يفهم من السّياق أنها مرتبطة بالموسيقى أو الغناء، ولأن هذه الهجنة واعية وقصدية همّش الشاعر نصه شارحا الملفوظ المهجن قائلا: «الهولو تعني غناء بحريـًا في عُمان والخليج العربي، يُنشّد وقت الإبحار»؛ ليفك الغموض ويضع القارئ

(1) المرجع نفسه، ص153.

(2) ميخائيل باختين، **الكلمة في الرواية**، ص144.

(3) سعيد الصقلاوي، **وصايا قيد الأرض**، ص68.

في سياق يخطط له الشاعر فيشكل موقعا بؤريا داخل نصه، يرجعنا من خلاله إلى أزمنة وفضاءات لا تقترن مباشرة بالنّص لكنها تجمع دلالة المعنى. وعليه أقول إن هذه الهجنة القصدية الواعية أبرزت فردية المتكلم؛ لتقريب اللهجة العُمانية المحلية إلى القارئ العربي، لأن المعاني التي تحملها العبارات العامية تختزل ثقافة محلية خاصة بمجتمع سلطنة عُمان والخليج بوجه عام، والقصد منها إبراز الموروث الاجتماعي والتأكيد على الهوية المحلية؛ فملفوظ واحد كان كفيلا بأن يحيلنا إلى تاريخ عُمان البحري، وإلى رسم صورة البحارة العُمانيين وهم يغنون قبل الإبحار. ونجد التهجين في قصيدتين أخريين في الديوان نفسه موسومتين «سلام على الرافدين» و«شمس التاريخ»، فيقول في الأولى:

«ومن «صور» أشرعة «الغنجة» الخافقات سلاما
بزرقة بحر عُمان صفاء. وعمق البخار إخاء
ورنة «هولو» تغني الإباء بلحن «المقام»
....
سلام اللبان
لكل تفاصيل في عرس«آشور» كل الكنائس»[1]

وفي الثانية:

«شمس التاريخ هنا درجت منذ الأزل
في رأس الحد وفي نزوى وذرى الجبل
في صور، غنجة فينقي، عز الدقل»[2]

حين نتأمل هذه الملفوظات (الغنجة والهولو واللبان)، نجدها تحيلنا مباشرة إلى عُمان؛ فالغنجة «هي سفينة عُمانية خالصة لا تُصنع إلا في سلطنة عُمان، وفي ولاية صور خصوصا،

(1) المصدر نفسه، ص74-75.

(2) المصدر السابق، ص81.

وهي من السفن كبيرة الحجم التي استُخدمت للإبحار مسافات طويلة[1]، و«الهولو» غناء بحري عُماني خليجي، و«اللبان» هنا إشارة إلى اللبان العُماني الذي يزرع في ظفار العُمانية، وكان يُستخدم طيباً للمعابد والكنائس كما أورد الشاعر في هامشه، و«ظفار» هي أرض اللبان ومركز الحضارة والإشعاع. ولقد ناقش الباحث يورس زارنس دراسة ميدانية أثرية قام بها في محافظة ظفار في سلطنة عُمان، أجراها الفترة بين 1990 و1996 بعنوان «أرض اللبان»، تركز على الدور الحضاري لأرض اللبان (ظفار) في التاريخ القديم من العصور الحجرية وأصول تجارة اللبان في ظفار [2]. فالشاعر في نصيه الموسومين «بلاد الرافدين» و«شمس التاريخ» يمزج بين ملفوظات ذات خصوصية محلية وفصحى، وبذلك يلتقي وعيان لغويان مفصولان بحقبة زمنية واضحة؛ فالغنجة لم تعد السفينة التي يعتمد عليها العُماني إلا في إطار المحافظة على إرث بحري، ميّزها بأسطول كانت له قيمته المحليّة والدوليّة والتاريخيّة، وبقيت له قيمة تراثية يوصلها الشاعر من خلال هذا المزج الذي نجده في نصوص أخرى، نذكر منها استعماله لكلمة «الشاهي» التي تعني الشاي، في إصرار منه على بناء جسر بين وعيين لغويين مفصولين، وذلك في نصه الموسوم «إغراء»:

في مسقط تغويني الهمسات

نتبادل شرب الشاهي الصوري،

فتعلق في الفنجان روائح الحب[3].

إنّ ما حَمَلَنا على دراسة التّعدد اللغوي في نصوص الصقلاوي، هو تكرار مظاهر التعدد في دواوينه المتعددة؛ ففي ديوان «**أنتِ لي قَدَر**» يتجلى التهجين في ثلاثة نصوص شعرية

(1) محمد العريمي، **سبعة أنواع من السفن** https://www.atheer.om/archives/509008/7

(2) سامية بنت عبدالله بن خصب الراشدي، **أثر ميناء سمرهم وتجارة اللبان في تاريخ ظفار**، جامعة اليرموك، إربد الأردن، 2009، ص د.

(3) سعيد الصقلاوي، **وصايا قيد الأرض**، ص117.

هي: «الاحتراق» و«ترجيع» و«صحوة القمر». تبقى المقصدية نفسها من المزج بين الوعيين اللغويين المفصولين بحقبة زمنية يستوحي فيها ملفوظات شعبية تُظهِر بنية المجتمع العُماني في حقبة معينة يسمو من خلالها الشاعر بمحليّته، ويسلّط الضوء على تاريخ عُمان أو بالأحرى على عراقتها.

تكررت عبارة الغنجة في نصّه الشّعري الموسوم «الاحتراق» التي تناولناها أعلاه. ولن نقف عندها مرة أخرى. يقول سعيد الصقلاوي في قصيدة «ترجيع»:

وألمح في الدجى سنبوكا ما زال منتظرا
وما زال الهوى في صدره للبحر مستعرا
ينادي النواخدا لكنه قد غاب واندثرا
وأنجرة العظيم بحمسه الداء الخبيث سرا
...
يرجعن الأناشيد التي قد ماثلت زهرا
على أنغام ميدان ودندان سمت صورا[1]

مزج الصقلاوي في هذا المقطع الشعري بين ملفوظات عُمانية عامية خالصة هي (السنبوك، النواخذا، الأنجرة، ودندان)، فكان المزج بين وعي لغوي اجتماعي ووعي آخر مختلف، فالسنبوك نوع من أنواع السفن العُمانية، والنواخذا في اللهجة العُمانية هو ربان السفينة، والأنجرة هي مرساة السفينة، ودندان فن من الفنون الشعبية العُمانية. ولأن الشّاعر يعرف أن هذا المزج بين الوعيين إن لم يُفسَر في الهامش فسيبقى الفهم مقتصرا على أهل عُمان فقد عمد إلى تفسيره، وبذلك أطلق هذه اللهجة في ملفوظات هجينة تحيل دائما إلى تاريخ عُمان البحري؛ فلطالما ارتبط انطلاق السفن القديمة بالغناء، وبذلك كانت الهجنة القصدية في خدمة النص الشعري وفي خدمة الغاية الأولى وهي السّمو بعُمان وبمحليّتها.

(1) سعيد الصقلاوي، **أنتِ لي قَدَر**، ص67-69.

ما زالت الغاية الأولى من المزج بين وعيين تتكرّر، ففي قصيدة صحوة القمر يقول صاحبها:

يشتاقه في ألف موعد ودون موعد

خواتمي تهفو له وبدلتي ومعضدي

إني أحبه كيف لا أحب مسعدي[1]

وظّف الصقلاوي الملفوظين التاليين: «البدلة» و«المعضد»، والقارئ للنّص الشّعري لا يفهم المعنى إلا إذا لجأ للهامش الذي وضعه الشاعر ليقول لنا فيه إن البدلة والمعضد هي مصوغات عُمانية، فأما البدلة فهي حزمة ذهبية أو ألماسية توضع على أنف المرأة، وأما المعضد فهو حلية فضية أو ذهبية مكورة ومجوفة تلبسها المرأة في عضدها فتُحدث حسيسًا مغريًا. وبهذا يرجعنا الصقلاوي إلى محليته التي يسمو بها ويفتخر، فإذا كانت البناءات الهجينة ذات أهمية جوهرية بالنسبة لأسلوب الرواية [2]، فإنها في تقديري على الدرجة نفسها من الأهمية في الخطاب الشعري.

التعليلات الموضوعية المزعومة في دواوين الصقلاوي

تُعَدُّ التعليلات الموضوعية المزعومة إحدى متغيرات أو تنويعات التهجين. «إن التعليل الموضوعي الكاذب، وهو أحد أنواع التركيب الهجين في شكل كلام الآخر الخفي، يميّز الأسلوب الروائي عامة»[3]. والتعليل الموضوعي المزعوم يظهر كأنه أحد مظاهر أقوال الآخرين المستترة، وفي حالتنا هذه، يبدو كأنه من أقوال «الرأي العام»، وجميع العلامات

(1) المصدر نفسه، ص80.

(2) ميخائيل باختين، **الخطاب الروائي**، ص76.

(3) المرجع نفسه، ص70.

الشكلية توضح أن هذا التعليل صادر من الكاتب، الذي هو متضامن معه شكليا، إلا أن التعليل في الواقع يتموضع داخل منظور الشخوص الذاتي، أو منظور الرأي العام[1].

ورد التّعليل الموضوعي المزعوم في مواضع مختلفة في دواوين الصقلاوي، ومن أمثلته في ديوان «**نشيد الماء**» يظهر التهجين في قصيدة: «**ليس بالجسم نحيا كبارا**» يقول:

لامع رغم بحر الدياجي
لا يُمَسُّ بأي انطفاء
كالصواري على بحر صور
عانقتها موانى العلاء
كالنخيل بأجفان بهلا
أو كدارس في الأسخياء
يعرق الجذب وردا وفلّا
مثل مسقط في الأوفياء
أو كسمحان دون انحناء
ينبت الحب رغم العناء[2]

قد يبدو للقارئ حين يقرأ القصيدة أن الشّاعر يتحدث عن نفسه، ولكنه حين يتأمل جغرافية الجسد فيها يجده جسد عُمان، إذ تحدّث الشّاعر عن «صور» وهي مدينة تقع في الجنوب الشرقي من عُمان، وبهلا وهي مدينة تقع في المنطقة الداخلية من عُمان، و«دارس» فلج مائي يدفق في ولاية نزوى، و«مسقط» عاصمة سلطنة عُمان، و«سمحان» وهو جبل شاهق عالي القمة في صلالة. ويَظهرُ التّهجين أو التّعليل الموضوعي في قول مستتر للشعب العُماني مفاده أن عُمان كبيرة وعظيمة بمدنها وسياستها، ففي هذا الملفوظ نجد أن الشاعر

(1) المرجع السابق، ص76.

(2) سعيد الصقلاوي، **نشيد الماء**، ص90.

دمج خطابين: الأول له، والثاني خفيٌّ يمثله الرأي العام، وهكذا ينقل الملفوظ في ظاهره صوت الشاعر ويُضمر صوتا آخر من صنع الرأي العام المزعوم عن مسقط الأوفياء.

وفي قصيدة «مكابرون» يقول:

هم يعرفون أنّني

لا أنثني

مهما الزمان حزّني

لا أنحني

هم يعرفون

لكنهم مكابرون

يمزقون الحلم في الوريد

ويخنقون الصوت في النشيد

....

يستنكرون

ويزعمون أنني الإرهاب والجنون

فكيف هم لا يعرفون!

...

تغتالني رصاصة الإعدام

فيشهرون أنني

أوزع الإرهاب والآلام

ويصرخون

الموت للزيتون

الموت للحمام

فكيف هم لا يعرفون[1]

ففي هذه المقطوعات الشّعرية المختلفة من قصيدة مكابرون تعليل موضوعي مزعوم لمسألة استهجان أن يعدّ الشهيد إرهابيا، فمن الناحية الظاهرية يبدو الملفوظ صادرا عن الشاعر، إلا أنه في هذا الملفوظ يمتزج صوتان، الصّوت الأول هو صوت الرأي العام المزعوم، والرّأي العام هنا هو رأي كل من يؤمن بأن الفلسطيني صاحب حق، وما يفعله هو دفاع عن الأرض والعرض.

يحمل النص الشعري دلالات مباشرة إلى فلسطين حين يستعمل لفظة الزيتون في «يصرخون الموت للزيتون»، إذ عُرّض الفلسطينيون طوال القرن الماضي وحتى الآن، لمسارات متعددة وتأثيرات عوامل مركبة أثرت في هويّتهم الوطنية الجماعية بحسب أماكن انتشارهم. وقد مرت هذه الهوية بحسب التحولات السياسية والمنعطفات التاريخية التي شهدها الشعب الفلسطيني بمراحل ضمور وتجدد[2]، ولا يخفى على أحد أن الإعلام الصّهيوني عمل على تنميط صورة الفلسطيني وحصرها في صورة إرهابي لا حل له إلا وضع نهاية لحياته فهو انتحاري بائس. أما الصوت الثاني فهو صوت سعيد الصقلاوي الذي صاغ الخطاب المتخفي بتعبيره الخاص فجاء شعرا محملا بالرفض لواقع مرير ما زال الفلسطيني يحياه إلى يومنا هذا، وهنا خدم هذا التحفيز مقصدية الشّاعر في كسر الصّورة النّمطية للفلسطيني الثائر المكرّسة من الآخر المغتصب الغاشم.

يتجلى التّعليل الموضوعي المزعوم في قصيدة «**حيّا ستبقى**» المهداة إلى شهيد غير معروف، بذلك يكون الإهداء مطلقا إلى كل الشهداء، إذ يقف صوت الرأي العام جنبا إلى

(1) المصدر نفسه، ص81، ص82، ص84، ص86.

(2) مجموعة مؤلفين، **قضية فلسطين ومستقبل المشروع الوطني الفلسطيني**، الجزء الأول: **في الهوية والمقاومة والقانون الدولي**، المركز العربي للإنماء ودراسة السياسيات، الدوحة، قطر، 2015، ص3.

جنب مع صوت الشّاعر في التعليل لعشق الشهيد الذي أهداه الصقلاوي قصيدة، فصوت الرأي العام يحمل المشاعر نفسها إذ يقول:

تجليت وهجا يشق الظّلاما

وبردا ليطفي اللظى والأواما

يقولون فيك كلامًا كثيراً

وسوف يديمون فيك الكلاما

لأنك عشق النّجوم تسامى

يزاحم فيه الكرامُ الكراما[1]

سنختار من ديوان «**ترنيمة أمل**» قصيدة «**فتى الفداء**» كونها حملت وعيا مغايرا:

يزف الروح قربانا

مع الإخوان في الحربِ

...

يعاهد أهله وذويه وهو يقول: للصحبِ

ألا إني فتى سوف أفرّج شدّة الكربِ

فلا أخشى النوائب والذي ألقاه من خَطْبِ

فروحي في يدي لكن فداء الأرض والشعبِ[2]

ما قاله الشّاعر في هذه القصيدة على لسان الفدائي هو نقل لنوع من أنواع الوعي دون أن ينسبه إلى طرف معين، فجاء التّعليل الموضوعي المزعوم والخطابات الخفية أو المستترة دون تصريح لجهة انتمائها. هل الفدائي المقصود هو الفدائي الجزائري إبان ثورة التحرير؟

(1) سعيد الصقلاوي، **نشيد الماء**، ص35.

(2) سعيد الصقلاوي، **ترنيمة أمل**، ص32-33.

أم الفلسطيني الذي ما زال يناضل من أجل سيادته؟ أم الفدائي في أي منطقة من العالم ما دام يطالب بحق مشروع اغتُصب؟

وفي قصيدة إلى ضمير العالم:

طالبتم أن أصلى لهبا
أن أُرمى طعما للعربات
صحتم: سفاح.. مفترس
شرس، فلتأكله الهروات
ورفضتم أن أحيا معكم
لتَعُبَّ النفس من الخيرات
حتى الإنسان بداخلنا
أنكرتم صورته عشرات[1]

إن في هذا المقطع الشعري عبارة: «طالبتم أن أصلى لهبا»، تعد تعليلا موضوعيا مزعوما؛ التعليل لمسألة تواطؤ العالم ضد الإنسان المغتصب حقه، إذ يبدو الملفوظ في ظاهره صادرا عن الشاعر غير أنه مزيج بين صوتين: الأول هو صوت الرأي العام المزعوم وهو صوت القهر، والصّوت الثاني هو صوت الشاعر الناقل للخطاب المتخفي بتعبيره الخاص، المحقق لمقصديته، فهو يدين كل أشكال القهر والقمع الإنساني.

إن التعليلات الموضوعية المزعومة منحت سعيد الصقلاوي متنفسا لعرض آرائه بكل حرية مستعينا بصوت الرأي العام في كثير من المواطن.

(1) المصدر السابق، ص135.

- **تعالق اللغات القائم على الحوار في أعمال سعيد الصقلاوي الشّعرية**

في الوقت الذي يقوم فيه التهجين على مزج وعيين لسانيين مزجـًا مباشراً في ملفوظ واحد، يقوم تعالق اللغات القائم على الحوار داخل وعي لساني واحد محيّن وملفوظ يتكئ على أسلوب آخر غير محين وغير ملفوظ. وبالنسبة للعلاقات الحوارية المتداخلة للغات، فتتميز عن التهجين بمعناه الصحيح، في كوننا لا نجد ذوبانا مباشرا للغتين داخل ملفوظ واحد، وإنما هي لغة واحدة محيّنة وملفوظة، إلا أنها مقدمة على ضوء اللغة الأخرى، وهذه اللغة الثانية تظل خارج الملفوظ ولا تتحين أبدا [1].

ومن أبرز أشكال تعالق اللّغات وأكثرها وضوحا:

1. الأسلبة STYLISATION:

يقول مخائيل باختين: «الأسلبة هي لغة واحدة محيّنة وملفوظة، لكنها مقدمة على ضوء اللغة الأخرى، وتلك اللغة الأخرى تظل خارج الملفوظ ولا تتحيّن أبدا، وفي الأسلبة نجد وعيين لغويين مفردين: وعي من يشخص (وعي المؤسلِب)، ووعي من هو موضوع للتشخيص والأسلبة»[2]. وتتميز الأسلبة بالضبط عن الأسلوب المباشر، بذلك الحضور للوعي اللساني (عند المؤسلب المعاصر وعند قرائه) الذي يُعاد على ضوئه خلق الأسلوب المؤسلب، ومن خلاله يكتسب دلالة وأهمية جديدتين[3]، فالكاتب يستعير أساليب غيره ليعبر عن مقاصده. وتتجلى الأسلبة في العديد من نصوص سعيد الصقلاوي، ونبدأ بالأسلبة التاريخية منطلقين من «وصايا قيد الأرض» ومن نصه الموسوم «خيل وجناح» إذ يقول:

الخوف نحن اخترعنا نصله

مستمرئا ذبحنا لا يستضن

---

(1) حياة مختار أم السّعد، **تداولية الخطاب الروائي من انسجام الملفوظ إلى انسجام التلفظ**، ص158.

(2) ميخائيل باختين، **الخطاب الروائي**، ص30.

(3) ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، ص 122.

أنى تلفت لا أرى سوى
هام على رأسها تمشي تدنّ
عنّينة ريحكم يا ولدي
فكيف تقصف ريح وهي عنّ
«سل» الصغير «وسل» مستعصما
هل يرجع الملك معزف ودون؟
و«ناصر اليعربي» هل نبا
كرا على «البرتغال» فاستجنوا
وسل بني «الصين» و«لفيتنام هل»[1]

كان لا بد للشاعر أن يؤسلب خطابه وهو يتحدث في نصّه عن الخوف السّاكن في القلوب، خوف قال إنه وهمي لا أساس له في الوجود فنحن من صنعنا نصله، أي سكينه أو رمحه، في إشارة للعجز الذي وصلت إليه الشعوب العربية، أو بالأحرى إلى الخذلان.

إن الشاعر وهو يخاطب ولده -والملفوظ هنا لا يدل على التخصيص بل على الشمولية، إذ يقصد بولدي الشباب العربي- وصف ريحهم بأنها عنّينة لا تشتهي أصلا التّغيير، وبأن الآخر المتسبب في حالة رعب وهمية هو صانعها، لا يفكر أصلا في قصفهم لأنهم ليسوا في مستوى المجابهة، فهم العجز بعينه. هنا أسلب الشاعر خطابه متكئا على التاريخ مذكرا بأبي عبدالله الصغير حين يقول: «سل الصغير» وهو آخر ملوك غرناطة وآخر ملوك بني نصر أو بني الأحمر وآخر ملوك الأندلس المسلمين، لُقّب بالغالب بالله، حكم

(1) سعيد الصقلاوي، **وصايا قيد الأرض**، ص56-57.

مملكة غرناطة في الأندلس فترتين بين عامي (1482- 1483م) وعامي (1486 – 1492م). إلى أن استسلم لفرديناند وإيزابيلا يوم 02 يناير 1492م[1].

أسلب الشاعر العُماني خطابا تاريخيا دون تحينه، بل قدم خطابا مضمرا للقارئ نوجزه في جملة مضمرة: ألم تعتبروا من المصير الذي لاقاه أبو عبدالله الصغير؟ وفي الحقيقة أن ربط أبي عبدالله بالأبيات السابقة المتمحورة حول العجز والخذلان لم يكن اعتباطيا، فأبو عبدالله لم يكن المسؤول وحده عن سقوط غرناطة، إذ خرج للوجود والصراعات كانت في أوجها، وكانت قد ضاع كثير من الإمارات بل معظمها نتيجة الحملة الصليبية المنطلقة قبل أربعة قرون، ولم يبق له إلا غرناطة المتكالب على كرسيها.

يقول الصقلاوي في مضمر الخطاب: احذروا من العجز الذي سيسلبكم سبل العيش الكريم، فالسّقوط ليس بالحدث المفاجئ وإنما يصنعه خوف وخذلان وعجز يتغيّر شكله ولكن يبقى جوهره. «إذا لم يكن سقوط الأندلس بالسقوط المفاجئ، فقد كان متوقعا منذ أكثر من مائتي عام، إلا أنها –وبمدد من بني مرين مرة، وبخلاف النصارى مرة أخرى مع بعضهم بعضاً– صمدت وصبرت بعض الشيء، لكن الذي حدث في النهاية هو الذي كان متوقعا»[2]. ومن ثَمَّ أعاد وعي المؤسلب إذ لا حاجة للخوف من الآخر الذي ينتظر نتيجة خوفكم وتشتتكم ليتحكم فيكم كيفما يشاء، وليؤكد سطوة التاريخ وضرورة العودة إليه يحملنا من غرناطة إلى بغداد قائلا: سل «مستعصما»، والمستعصم بالله هو آخر الخلفاء العباسيين الذين سلّموا بغداد للمغول، ويقول عنه ابن طبابا: «كان المستعصم رجلا خيّراً متديّناً ليّن الجانب سهل العريكة عفيف اللسان والفرج... إلا أنه كان مستضعف الرأي

(1) سميرة فخرالدين، **رجل ظلمه التاريخ.. «آخر ملوك الأندلس» لم يكن خائنا كما يتصور الكثيرون**
https://www.sasapost.com/muhammad-xii-of-granada/

(2) راغب السرجاني، قصة **الأندلس**، مؤسسة اقرأ للنشر والتوزيع والترجمة، القاهرة، ط1، 2011، ص715.

ضعيف البطش قليل الخبرة بأمور المملكة مطموعا فيه غير مهيب في الأنفس ولا مطّلع على حقائق الأمور... كان أصحابه مستولين عليه وكلهم جهال من أراذل العوام..»[1].

يضعنا الصقلاوي أمام نموذجين للخذلان العربي، وإن لم نكن هنا في مساءلة تاريخية للشخصيتين إلا أن الاتكاء على التّاريخ وأسلبته في النّص الشّعري حتّم علينا ذلك، ولكن الشّاعر الذي تعوّد على فتح نوافذ الأمل على مصراعيها لم يكن ليترك القارئ في يأسه بإسقاط التّاريخ على الواقع فما أشبه الأمس باليوم! فيعود ليؤسلب الخطاب التاريخي بإيجابية باتكائه على تاريخ أمجاد عُمان حين يتحدّث عن الإمام ناصر بن مرشد اليعربي محرر عُمان والخليج من الاحتلال البرتغالي.

الأسلبة التاريخية هنا لم تكن نقلا حرفيا لأسلوب الكتابة التاريخية لما ورد في كتب التاريخ عن أبي عبدالله الصغير والمستعصم باللّه والإمام ناصر اليعربي، وإنما احتفظ الصقلاوي بالحقائق الواردة في كتب التاريخ ووظف منها ما يتماشى مع نواياه، فهو يروم تحقيق قصدية تعالق اللغات القائمة على الأسلبة، وإن كانت الأسلبة هنا أسلبة غير مباشرة شأنها شأن ما ورد في قصيدة «**شمس التاريخ**» من ديوان «**وصايا قيد الأرض**»، يقول الصقلاوي:

كتبت سومر في لوح الدّهر وفي الأحجار
ماجان سفين حضارات، وهوى إبحار
وسواحل للنّجمات، ومرافئ للأقمار
وسمرهم طيب شذاها بوح من أسرار
عطّر وادي النيلين، وأرّج في الأقطار
وبني عاد إرما من آيات الزمن

(1) عيسى الحسن، **الدولة العباسية، تكامل البناء الحضاري**، الأهلية للنشر والتوزيع، عمان-بيروت، ط1، 2009، ص409.

صارت إبداعا للإنسان وللمدن

طسم وجديس وعمليق جند الوطن[1]

لأن طبيعة النّص الشّعري تختلف عن الرواية، فنماذج أسلبة التّاريخ في الشّعر لا تأتي كأسلبة لصيغة توثيقية يستعملها المؤرخ في كتبه أو النّسج على منوالها، فحضور أسلوب الغير خصوصا في الأسبلة التاريخية يبقى محدودا إن لم أقل منعدما، فالشّاعر وهو يوثق لأمجاد عُمان لن يلجأ إلى التواريخ وسرد الحقائق التاريخية، وإنما يشرّع الأبواب على التاريخ بشعرنة التاريخ لتكون الأسلبة التاريخية في أعمال الصقلاوي أسلبة غير مباشرة في مجملها، فحدود اللغتين في الأسلبة ليست دائما واضحة، وما يجعل منها كذلك هو محاولة الوعي المؤسلب الحفاظ على نوع من التوافق بين لغته واللغة المؤسلبة، وهذا الأمر لا يتعلق بالأسلبة التاريخية فقط وإنما بكل أشكالها. وقول باختين إن لغة الوعي المشخص لغة معاصرة لا يعني بالضرورة أن مادة الوعي المشخص مادة قديمة[2].

يشير الصقلاوي في قصيدته إلى الحضارة السومرية -ومن منا لا يعرفها؟- ليقول للقارئ بإن عراقة عُمان من عراقتها بدليل ورود ماجان اسم عُمان القديم في الألواح السومرية، ويسرد أمثلة عن عُمان الضاربة في التاريخ من سمرهم المدينة والميناء البحري في ظفار في العهد الحميري، إلى قوم عاد الذين كان نبيهم هود الموجود قبره في ظفار، إلى قبائل طسم وجديس وعمليق، كل هذا التاريخ مثبت في الكتب، لكن الصقلاوي لم يستعمل الصّيغة التاريخية، وإنّما أسلب الحقائق الموثقة ووظفها خدمة لمقصدية واحدة هي أنّ عُمان شمس التاريخ.

في ديوان «نشيد الماء» في قصيدة «أيها المشدود في عروقنا»، يؤسلب التاريخ مرّة أخرى بالعودة لحقيقتين تاريخيتين لا يمكن إنكارهما: صلاح الدين الأيوبي بوصفه رمزاً

(1) سعيد الصقلاوي، **وصايا قيد الأرض**، ص82-83.

(2) ميخائيل باختين، **الخطاب الروائي**، ص30.

تاريخيـاً، فهـو مـن الشخصـيات التاريخيـة التـي حققـت الفتوحـات الإسـلامية الهامـة ومـن أبرزها تحرير القدس من الصليبين، وقد نجح في تلك الغزوات بأن قام بتوحيد صفوف الشعوب العربية لتحقيق النصر، ليربطها بحقيقة أخرى تتمثل في ضياع ملك بني أمية بسبب حروب الطوائف، وهنا أسلب الشاعر حقيقتين تاريخيتين متناقضتين ليخلق نصّـاً شعريا محمّلاً بحمولة تاريخية ثقيلة يُفترَض أنها درس للعربي لا ينسى، بل رثاء لما أصاب العرب من ضعف وهوان وتفريط، يقول الصقلاوي:

«ناديت في أميّة، وفي صلاح الدين

صحت.. علّ يرجع الصدى

فلم نجد إلا طوائفا تزاحمت

تبوس كف من يهدي الردى»[1]

جزمنـا في مـا سـبق أن الأسـلبة التّاريخيـة في الشّـعر تكـاد تنعـدم في صـيغة بـارزة، إلّا أنّ الأسلبة الدّينية في شعر الصقلاوي يظهر الانتقال فيها واضحا من لغة الشّاعر إلى لغة أخرى يؤسلبها، ويكون عادة صوت المتحدّث في الملفوظ هو صوت المؤسلَب بمعنى أنها تنتمي إلى وعي لغوي آخر ذي مرجعية دينية. يقول الصقلاوي:

إنّ القوى بالقوى، والقول

بالقول يردّ، ويقصي السّنّ سن[2]

ينتمي الشطران من قصيدة خيل وجناح إلى وعي لغوي لا يمكننا أن نخطئه وهـو كـلام الله سبحانه وتعالى:﴿**وَكَتَبْنَا عَلَيْهِمْ فِيهَا أَنَّ النَّفْسَ بِالنَّفْسِ وَالْعَيْنَ بِالْعَيْنِ وَالْأَنْفَ بِالْأَنْفِ وَالْأُذُنَ بِالْأُذُنِ وَالسِّنَّ بِالسِّنِّ وَالْجُرُوحَ قِصَاصٌ فَمَنْ تَصَدَّقَ بِهِ فَهُوَ كَفَّارَةٌ لَهُ وَمَنْ لَمْ يَحْكُمْ**

(1) سعيد الصقلاوي، **نشيد الماء**، ص28.

(2) سعيد الصقلاوي، **وصايا قيد الأرض**، ص58.

بِمَا أَنْزَلَ اللهُ فَأُولَئِكَ هُمُ الظَّالِمُونَ﴾[1]. يؤكد الوعي المؤسلب حضوره من خلال تأكيده الملفوظات التالية: القوى بالقوى، والقول بالقول ويقصي السّن السن، التّي لا تتطابق مع الآية الكريمة إلا في ملفوظ واحد هو السن، ولأن الشّاعر أسلب ملفوظات أخضعها لنبرته الخاصة بغرض التذكير بالقصاص حتى في القول لأنه يعرف ما للكلمة من أثر في النفس البشرية.

ونضيف هنا نموذجا مشابها من ديوان «ترنيمة الأمل» في قصيدة «إلى ضمير العالم» إذ يقول:

طالبتم أن أصلى لهبا

أن أُرمى طُعمًا للعربات[2]

امتزجت في البيت الشعري السابق مادتان لغويتان: مادة الوعي المؤسلَب بمادة الوعي المؤسلِب، ولكن كل مادة حافظت على خصوصيتها ﴿**سَيَصْلَى نَارا ذَاتَ لَهَبٍ**﴾[3] وطالبتم أن أصلى لهبا.

تختلف الأسلبة الدينية في قصيدة عراقي عن الأسلبة السّابقة يقول الشّاعر:

هل الرؤى عيون؟

يا ليت قومي يعلمون[4]

تنطق اللغة المؤسلبة في الشطرين من القصيدة السّابقة بلسان اللغة المؤسلبة ولم يحتج الشاعر إلى تحويرها، بل اكتفى بإضافة جزء من الآية الكريمة ﴿**قِيلَ ادْخُلِ الْجَنَّةَ قَالَ يَا لَيْتَ**

(1) قرآن كريم: **سورة المائدة**، الآية 45.

(2) سعيد الصقلاوي، ترنيمة الأمل، ص135.

(3) قرآن كريم: **سورة المسد**، الآية3.

(4) سعيد الصقلاوي، **وصايا قيد الأرض**، ص91.

قَوْمِي يَعْلَمُونَ﴾[1]، فمزج ملفوظين في ملفوظ واحد تماهت فيه اللغة المؤسلِبة في اللغة المؤسلَبة.

أما في قصيدة كنت المرجى من ديوان «نشيد الماء»، فأسلب الشاعر الآيتين الأوليين من سورة الواقعة ﴿**إِذَا وَقَعَتِ الْوَاقِعَةُ (1) لَيْسَ لِوَقْعَتِهَا كَاذِبَةٌ**﴾[2]، وإن كانت الأسلبة غير مباشرة لكنها تظهر في بناء النص الشعري على المستوى الإيقاعي وفي تكرار الكلمات (الواقعة، ناصعة، مانعة، طلائعة، جامعة، واضعة، طامعة، خادعة، الطالعة، الفارعة، ساطعة، خانعة، راكعة)

«ماذا تريد من الألى حفظوك يوم الواقعة
حفظوا مودتهم لأمتهم وكانت ناصعة»[3]

2. الباروديا أو المحاكاة السّاخرة PARODISATION

نعرف الباروديا أو المحاكاة الساخرة من خلال تعريفين لمخائيل باختين. تعد الباروديا بحسب باختين نوعا أساسيا من الأسلبة يقوم على عدم توافق نوايا اللغة المشخصَّة مع مقاصد اللغة المشخّصة، فتقاوم اللغة الأولى الثانية وتلجأ إلى فضحها وتحطيمها. لكن يشترط في الأسلبة البارودية ألا يكون تحطيم لغة الآخرين بسيطا وسطحيا، بل عليها أن «تعيد خلق لغة بارودية وكأنها كلّ جوهري مالك لمنطقه الداخلي كاشف لعالم فريد مرتبط ارتباطا وثيقا باللغة التي بوشرت عليها[4]. ويمكن أن نحاكي محاكاة ساخرة طريقة نموذجية على المستوى الاجتماعي أو شخصية على المستوى الفردي، طريقة في الرؤية، في التفكير في الكلام بالإضافة إلى ذلك، فإن المحاكاة الساخرة تكون عميقة، بهذه الدرجة أو

(1) قرآن كريم: **سورة يس**، الآية 25.

(2) قرآن كريم: **سورة الواقعة**، الآيتين 1-2.

(3) سعيد الصقلاوي، **نشيد الماء**، ص120.

(4) ميخائيل باختين، **الخطاب الروائي**، ص18.

تلك. يمكن أن تقتصر المحاكاة الساخرة على الأشكال اللفظية السطحية غير أن الممكن كذلك أن تغور هذه المحاكاة الساخرة لتصل إلى المبادئ والأسس العميقة لكلمة الغير. إضافة إلى ذلك، فإن كلمة المحاكاة الساخرة يمكن أن تستخدم من جانب المؤلف بصورة مختلفة: «المحاكاة الساخرة تستطيع أن تكون هدفا بذاتها»[1]. ونحن نقرأ قصيدة «يقظة الأرز» نشعر بأن الشاعر قد بنى نصه كبنية ضدية لبنية أخرى مضمرة نستشفها من قراءتنا، بنية لا تتوافق مع مقاصد اللغة المشخّصة، وبأن النّص جاء كبنية لغوية فاضحة ومحطمة للبنية المضمرة، يقول:

«أرذل العمر صمت كل جبان

فتعلم أن تنطق الأزمان

وتعلّم أن الكرامة وهج

من لظى الكبرياء في الشريان

وتعلم أن الإرادة عصف

من سنا الحق يمحق الطغيان»[2]

بنى الشّاعر نصّه على محاكاة كلام من لا يضعون الزمن في حسبانهم، منطلقا من تذكيرهم بطبيعة بشرية لا تخطئ أحدا؛ فكل من لم يدركه الموت لا بد أن يصل إلى أرذل العمر، يقول الله تعالى: ﴿وَاللهُ خَلَقَكُمْ ثُمَّ يَتَوَفَّاكُمْ وَمِنكُم مَّن يُرَدُّ إِلَىٰ أَرْذَلِ الْعُمُرِ لِكَيْ لَا يَعْلَمَ بَعْدَ عِلْمٍ شَيْئا إِنَّ اللهَ عَلِيمٌ قَدِيرٌ﴾[3]، فبعض البشر يعيش عمرا كاملا دون أن يعرف

(1) ميخائيل باختين، **شعرية دوستويفسكي**، ص282-283.

(2) سعيد الصقلاوي، **نشيد الماء**، ص75.

(3) قرآن كريم: **سورة النحل**، الآية 70.

أهمَّ القيّم الإنسانية كالكرامة والحق والصّبر، وهنا تتجلى الباروديا في النّص الشعري، فلأنه تجاهل النّهاية الحتمية لكل البشر يقول له في صورة شعرية بديعة ساخرة:

وتعلم أن الحياة تراب

أخصبته الأرواح والأبدان[1]

يسخر الشّاعر من المتمسكين بالحياة ويعتبرها تراباً تخصّبه الأرواح والأبدان التي ستُدفَن فيه، فالإنسان الذي جُبل على تعمير الأرض وكأنه سيخلد فيها، لابد أن يعرف أن مصيره لن يختلف أبداً عمّن سبقوه.

للشاعر قدرة كبيرة على أسلبة الكلام الساري في المجتمع وتحميل «المخاطب مسؤولية القول. إن الرأي حين يعرض يتحمل مسؤوليته شخصية أخرى متلفِظ أ»[2]، إذ يقول في قصيدته الموسومة «جراح النار»:

«أخبارنا مجَّ الأثير ذكرها والصحف

وشكلنا تعاف لونه الرسوم، تأنف

صرنا نوادر الشعوب في الدروب نرصف

صرنا رماد تبغها مع الغبار يجرف

و كالهباء، كالدخان، كالدمى نصنف»[3]

يقلد الشاعر أسلوب كلام الآخر عن العرب، كلام لا يزيد على أن يكون مجرّد نوادر، فالعربي بالنسبة له لا يعدو أن يكون رماد تبغ مع الغبار يجرف، ودمية ودخانا، العربي في نظر الآخر لا يصنّف مع البشر وإنما مع الدمى التي يتحكم فيها كيفما يشاء. هنا نوايا اللغة

(1) سعيد الصقلاوي، **نشيد الماء**، ص70.

(2) جورج إليا صرفاتي، **عناصر تحليل الخطاب**، ترجمة: محمد ساري، دار التنوير، الجزائر، 2014، ص93.

(3) سعيد الصقلاوي، **نشيد الماء**، ص100.

المشخَّصة لا تتوافق مطلقا مع نوايا اللغة المشخِّصة، فتقاومها وتصور العالم الغيري الحقيقي، لا بمساعدة اللغة المشخِّصة باعتبارها وجهة نظر منتجة، وإنما عن طريق فضحها وتحطيمها، وهنا يتعلق الأمر بالأسلبة الباروديةَ [1]، فالشاعر هنا أراد فضح وتحطيم بنية كلامية، إذ إن اللغة المشخِّصة والمشخَّصة لا تتوافقان، وتحطيمها يمكّن من رسم عالم مختلف.

3. الأجناس المتخللة في شعر سعيد الصقلاوي

يرتبط مصطلح الأجناس المتخللة بمخائيل باختين ارتباطا وثيقا، وعرّفه بأنه: «الجنس الأدبي أو التعبيري المُضاف إلى الرواية في فترات ظهورها أو نموها أو تحولاتها. وهذا المصطلح مُتصل بفهم باختين للنص الروائي الذي يعدّه نسيجا مُكوَّنا من مجموعة أجناس تعبيرية، لذلك آثرنا الجنس المتخلل على الجنس المضاف، لأنه يلتحم بنسيج النص الروائي»[2].

يعُدّ باختين الأجناس المتخللة من أهم أشكال التعدد اللغوي في الخطاب الروائي، من منطلق «أن كل الأجناس التي تدخل الرواية تحمل إليها لغاتها، ولهذا فهي تفكك الوحدة اللغوية للرواية وتعمّق على نحو جديد تنوعها الكلامي»[3]. وهذه الأجناس المتخلّلة من الممكن «أن تكون مباشرة قصدية أو موضعة كلية، أي متجردة تماما من نوايا الكاتب»[4]، وإن كنا سنتناول الأجناس المتخللة في الشعر فذلك بالنسبة لنا لا يتغير كثيرا، لأن الشعر بالنسبة لنا نص و«النص هو بنية تراتبية معقدة، تحتوي على عدد غير محدود من المقاطع المضمرة أو المكتملة من النوع نفسه أو من أنواع مختلفة»[5].

---

(1) ميخائيل باختين، **الخطاب الروائي**، ص132.

(2) المرجع نفسه، ص29.

(3) ميخائيل باختين، **الكلمة في الرواية**، ترجمة يوسف حلاق، ص100.

(4) ميخائيل باختين، **الخطاب الروائي**، ص89.

(5) جورج إليا صرفاتي، **عناصر تحليل الخطاب**، ص131.

اختلف الموقف من الأجناس الأدبية مع بداية القرن العشرين بل عرف تحولاً عميقـاً وجذريـاً، فمع ظهور الحركة الرومانسية التي سعت إلى تحطيم القيود الكلاسيكية، بدأت فكرة تحطيم القيود بين الأنواع الأدبية، ومن ضمنها مبدأ نقاء الأنواع، وقد وصل هذا التحطيم أوجه عندما أعلن الإيطالي بندتو كروتشه موت الأنواع الأدبية وميلاد ما أسماه هنري ميشو الأثر الكلي الذي يحتوي الأجناس جميعها ويختزلها لكي يتجاوزها ويتعالى عليها[1]؛ ففي رأيه أن كل أثر أدبي خالد أصيل ينتهك قانون جنس أدبي مكرس ما، ومن ثم يزرع البلبلة في أذهان النقاد الذين يضطرهم الأمر إلى توسيع مفهوم الجنس، ذلك أن كل عمل إبداعي فذ يُفترَض فيه عدم الانسجام مع التحديدات النظرية الجاهزة، ويتطلب لذلك إعادة النظر باستمرار في مقولة الجنس، ذلك أن الإبداع الأدبي لا يتحقق في تصور كروتشه إلا بالظواهر الفردية والمتفردة.

استطاع الصقلاوي أن يفتح نصّه الشّعري على أجناس أدبية متعددة من بينها القصة التي تعتمد في آلياتها على الوصف ومشهدية السرد والحوار. ونود ذكر قصيدته الموسومة «الدموع الحائرة» من ديوان «ترنيمة أمل» التي يتداخل فيها السرد بالشعر، وهذا التخلل الأجناسي لا يُنقص من قيمة النص بل يزيد من جمالياته، يقول:

ونائحة بقرب الدار تمشي
و تلطم خدها أبكت فؤادي
يواكب خطوَها طفلٌ كئيب
له ثوب تلطَّخ بالسوادِ
يصيح بها بربك أين ولّى
أبي؟ والحزن في عينيه بادِ

(1) كارل فيتور وآخرون، **نظرية الأجناس الأدبية**، ترجمة: عبدالعزيز شبيل، النادي الثقافي الأدبي، جدة، ط1، 1994، ص8.

وأين الزهر في وطني المفدى
تضوّع بالشدى في كل وادِ
...
فقالت والدموع جرت سيولا
وآلام التشرد في ازديادِ
هي الأقدار قد حكمت علينا
ونفذ حكمَها فينا الأعادي[1]

تروي القصيدة حكاية امرأة تلطم خدّها وتمشي رفقة طفل كئيب ملطخ الثوب يسألها عن أبيه. انفتح القصيد على مشاهد وصفية، إذ يصف الشاعر المرأة النّائحة وهي تلطم خدها وابنها الذي يسير معها والمكان الذي رآهما فيه. وهنا استعان الشاعر بتقنية الوصف في قصيدته وبذلك مكّننا من تمثيل الحدث وتأطير صورته من خلال مقدمة وعرض وخاتمة استعمل فيها ضمير الغائب (خدها، خطواها، له، هي ...)، كما استعمل الشاعر التصوير حين كانت تردُّ المرأة على صغيرها قائلة: (وجبنا كل صقع دون مأوى / وتهنا في الحواضر والبوادي/ يذيب الجوع منا كل عضو/ وينهشنا بأنياب حداد) وهنا وكأني بالشاعر يصوّر لنا بسرعة المشاهد السنيمائية معاناة هذه السّيدة بصورة عميقة دالة، ومن تقنيات الوصف أيضًا التشبيه في قوله: «له في القلب وخز كالقتاد- ولن أحيا ذليلاً كالجماد».

ذكر الصّقلاوي المشهد معتمدا على ذاكرته واستعمل الوصف بالفعل، وذلك من خلال نقل المشهد فعليا بكل أحداثه ووقائعه، واعتمد فيه على حركية الأفعال والوصف بالرؤية، وكان ذلك في بداية القصيدة حينما أبرز صفات الموصوفين.

أمّا بالنسبة للمشهد السردي فلقد قام الشاعر ببناء مشاهد سردية وازن فيها بين زمن السرد وزمن القصة المروية، وقد مكنته من ذلك صيغ الأفعال المستعملة. والقارئ لقصيدة

(1) سعيد الصقلاوي، **ترنيمة الأمل**، ص77-78.

الدموع الحائرة، يجدها قد ضمّت جملة من خصائص النصّ السرديّ من بينها بروز المؤشرات المكانية (الدار- البوادي- الحواضر) والمؤشرات الزمانية، استخدام الأفعال الحركية مثل: (تمشي- يصيح- يذيب)، واستخدام الأفعال الماضية لسرد الأحداث التي مضت (لهونا- حكمت- قالت- نفذ- سفحت)، واستخدام الأفعال المضارعة لوضع القارئ في الحدث (يذيب- يصيح- تمشي- نهيم- تضوع). وزاوج بين منظورين سرديين، أحدهما استخدم فيه ضمير الغائب من خلال سارد الغائب عن الحكاية وأشرنا أعلاه لهذه الضمائر، والآخر يعتمد على استخدام ضمير المتكلم من خلال سارد حاضر في الحكاية (علينا- فينا- تهنا- أنسى- أحيا- أنا).

قام الحوار في قصيدة الدموع الحائرة بين الابن والأم على عمق اللغة وقصر الجمل، فأشعرنا الشاعر أن السرد لم يتوقف وجعلنا نتوق لمعرفة ما تبقى من الحكاية. هذه القصيدة أحسن مثال على الأجناس المتخللة؛ إذ احتوت على كل عناصر السرد القصصي وجاءت قصة موزونة ومقفاة.

ونجد من بين الأجناس الـمُتخلَّلة للقصيدة الصقلاوية الرسالة، وإن كانت لم تسهم في التنوّع الصوتي ولا التنوّع الكلامي لأنها رسائل أغلبها لا ينتظر منها صاحبها ردّاً؛ فهي موجهة لشخصيات معنوية لا لشخصيات مادية وقصد من وراء ذلك تمرير رسالة للقارئ.

شكل أدب الرسائل جنساً أدبياً قائما بذاته بكل تراكماته عبر مراجل تطوره، من خلال قواعد ومعايير وخصائص سنّها هذا التراكم فأصبحت الرسالة «صناعة ذات قواعد وأصول»[1]، وما دمنا هنا نتحدث عن الرسالة بوصفها جنساً متخللاً في الشعر، فسيكون لظهور هذا الجنس الأدبي خصوصية شديدة تكسر القواعد والأصول، فالرسائل عبارة عن قصائد قالها الشاعر إلا أنها موجهة لشخص بعينه فيصبح المرسل هو سعيد الصقلاوي

(1) مصطفى الزباخ، **فنون النثر الأدبي بالأندلس في ظل المرابطين**، الدار العلمية للكتاب الدار البيضاء، الدار العلمية للطباعة والنشر بيروت، د ط، د ت، ص 158.

والمرسَل إليه محدَّدا بالاسم، إذ «يلتقي الخطاب بخطاب الآخر عبر كل المسالك التي تؤدي إلى موضوعه، ولا يمكن في هذه الحالة ألّا يدخل معه في علاقات حيوية وقوية، آدم وحده الذي يكون حينما ألقى خطابه الأول في عالم بكر وغير مسمى بعد، قد تفادى، بحكم هزلته، هذا التوجه الضروري لكل خطاب نحو خطاب الآخر»[1]. فلقد وجه الشاعر قصديته الموسومة «خيل وجناح» إلى فتى قريش وهو ينسج خيطًا رفيعًا ولكنه متين مع أدب الرسائل، إذ قال إلى والدي فتى قريش:

«يدفق صوتك في دمي يرن

أسعى إليك وأهدابي تحن»[2]

إنها قصيدة وإن كان يعلم صاحبها أن عبدالرحمن الداخل لن يقرأها ولن تصله، غير أنها رسالة رمزية مبطنة، فعبدالرحمن الداخل هو مؤسس الدولة الأموية في الأندلس، وقد أطلق عليه أبو جعفر المنصور العباسي لقب صقر قريش. غادر عبدالرحمن دمشق هربا من العباسيين بعد قيام دولتهم على أنقاض الدولة الأموية، ودخل إلى الأندلس عام 138هـ، وعُرف من يومها بلقب عبدالرحمن الداخل، وحكم الأندلس في الفترة الممتدة بين عامي 138-172هـ، وتُوفي في قرطبة بعد فترة حكم دامت مدة أربعة وثلاثين عاما، وكأني بالصقلاوي يبحث عن قبس من نور صقر قريش ليعيد للأمة الإسلامية أمجادها، وهذه الرسالة هي بنية عميقة في لا وعي الشاعر والدليل على ذلك تكرارها في دواوينه؛ ففي قصيدة «محاصرون» من ديوان «نشيد الماء» يرسل رسالة إلى عبدالرحمن الداخل يقول فيها:

«خبأت في نفسي هواك زمانا

يا راحلا والشوق في أحداقنا»[3]

(1) جورج إليا صرفاتي، **عناصر تحليل الخطاب**، ص83.

(2) سعيد الصقلاوي، **وصايا قيد الأرض**، ص53.

(3) سعيد الصقلاوي، **نشيد الماء**، ص103.

هي رسالة بوح لرجل جعله الشاعر رمزا للرجولة والمقاومة والقوة والقدرة على التغيير، فمن هارب من حكم بني العباس إلى حاكم للأندلس لأربعين عاما.

وفي ديوان «ترنيمة الأمل» رسالة مختلفة لم يناجِ الشاعر فيها شخصية تاريخية مادية، وإنما يخاطب «قصيدة» شخصية معنوية هي ضمير العالم، فكانت الرسالة بدءا من العنوان الموسوم إلى ضمير العالم:

«ناديتكمو، والحزن لظى

وتعالت من روحي الصرخات

أنواء البؤس تمزقنا

تنهال علينا بالكربات»[1].

وإن كان المرسل إليه في القصيدتين السابقتين مختلفا، فإن المحرك الأساسي لهذه الرئاسل هو الحالة المزرية التي يحياها الفرد في العالم، وهذه الحالة ولدت قلقا وجوديا يحرّك الشاعر في مواطن كثيرة من شعره وإن كنا قد اعتمدنا على النّصوص الشعرية التي تبدو فيها صيغة الرسالة واضحة في المرسل والمرسل إليه، إلا أن القلق الوجودي والرغبة في أن يبعث في الأمة الإسلامية من يعيد أمجادها بنية عميقة تحرّك الشّاعر وتقوده إلى إبداع نصوص ينهل من التاريخ فيها فيوظفه بإبداع كبير.

يظهر فن الرسالة جنسًا متخللاً أيضا في قصيدة «إليك يا أمي»، ويتعلق الأمر في هذا المقام برد على رسالة كتبتها أم الشاعر له، ويظهر ذلك من خلال جملة كتبها تحت العنوان مباشرة قال فيها: «كتبت هذه الأبيات ردّاً على رسالة العتاب التي أرسلتها والدتي إليّ عام 1974»[2].

(1) سعيد الصقلاوي، **ترنيمة الأمل**، ص129.

(2) سعيد الصقلاوي، **ترنيمة الأمل**، ص89.

«قد حرت ما أهديك والدتي
أنا لم أجد في السوق ما يهدى
أما الحروف فإنها لهب
من شوقي المجنون إذ يبدى»[1]

ما زالت القصيدة الصّقلاوية منفتحة على الأجناس الأدبية تنهل منها وتطوّعها في صناعة الشعر، فبعد السرد والرسالة يتجلى لنا بوضوح فن الخطابة، ولا غرابة في ذلك فلطالما ارتبطت الخطابة منذ القدم بالإقناع وكانت وسيلة الاتصال والتّحاجج الجماهيري، وعرّفها أرسطو قائلا: «فالريطورية قوة تتكلّف الإقناع الممكن في كل واحد من الأمور المفردة»[2]، و«القوة» هنا تعني بحسب شرح ابن رشد لكتاب أرسطو الصّناعة التي تفعل في المتقابلين، وليس يتبع غايتها فعلها ضرورة، ويعني بـ«تتكلف» أن تبذل مجهودها في استقصاء فعل الإقناع الممكن، ويعني بـ«الممكن» الإقناع الممكن في ذلك الشيء الذي فيه القول، وذلك يكون بغاية ما يمكن فيه، ويعني بقوله «في كل واحد من الأشياء المفردة»؛ أي في كل واحد من الأشخاص الموجودة في مقولة من المقولات العشر [3].

إن المهمة الأساسية للخطابة بحسب أرسطو ليست الإقناع، بقدر ما هي البحث في كل حالة عن الوسائل الموجودة للإقناع؛ «فليس عملها أن تقنع، لكن أن تعرّف المقنعات في كل أمر من الأمور، كما يوجد في صناعات أخر: فإن الطب أيضا ليس عمله أن يؤتي الشفاء،

(1) المصدر السابق، ترنيمة الأمل، ص91.

(2) أرسطو طاليس، **الخطابة**، الترجمة العربية القديمة، تحقيق وتعليق عبدالرحمن بدوي، وكالة مطبوعات الكويت، دار القلم، بيروت، لبنان، د ط، 1979، ص9.

(3) يُنظَر ابن رشد: **تلخيص الخطابة**، تحقيق عبدالرحمن بدوي، وكالة المطبوعات، الكويت، دار القلم، بيروت، لبنان، ص15.

لكن أن يبلغ من ذلك ما يُستطاع أن يبلغ»[1]. والصقلاوي حين تخلل قصائدة الخطابة لا يبحث عن إقناع الآخر بالقدر الذي يطوع وسائل الإقناع لصناعة خطاب متنوع، يقول في قصيدة «حضور الذكرى»:

«يا صديقي
إنما الذكرى حضور لشهود
وانفلات لزمان
وتجل لمكان» [2]

واستخدم الشاعر أسلوب النداء لطلب إقبال المنادى ولفت انتباهه، ولفت الانتباه مرتبط بالذكرى الهاربة من الزمان والمستدعية للمكان، فهي الغاية نفسها في قصيدته الموسومة «في عيون الشام»:

«يا صديقي
في عيون الشام كرمى للكرامات
وضياء الدهر تاريخ السؤالات»[3]

تمتاز النصوص الصقلاوية بالثراء فهي توحي دائما بأكثر من المعنى العادي عند القراءة الأولى، لذلك لا يكتشف القارئ الدروب الموصلة إلى الصقلاوي بسهولة، إذ عليه أن يقرأ النصوص مرات لتعطيه بعض مفاتيحها، فهي نصوص متجددة عند كل قراءة يطفو على سطحها عالم خفي يؤسس به سعيد الصقلاوي لصناعة الشعر.

(1) أرسطو طاليس، الخطابة، ص8.

(2) سعيد الصقلاوي، **وصايا قيد الأرض**، ص47.

(3) المصدر نفسه، ص121.

التعدد الصوتي

استمدّ ميخائيل باختين مصطلح البوليفونية (La Polyphonie) من عالم الموسيقى، وأدرجه ضمن حقل الأدب والنقد «ففي العصور القديمة لم تعرف الكنيسة إلا الأموفونيا أي الصوت الواحد في الغناء، ولكن انطلاقا من القرن التاسع بدأ إدخال مزج الأصوات، ولهذا تفهم البوليفونية أو تعدد الأصوات في الموسيقى على أنها مزج لأصوات عديدة مستقلة، رغم أنها مرتبطة ببعضها بعضاً بقانون الهارمونيا، وهي القدرة على اللعب بنوتات عدة في الوقت نفسه، إذ تعدد الأصوات هو أن تغني أو تعزف في آن واحد ألحانا متجانسة عموديا في ما بينها في كل جزء من الأجزاء رغم استقلالها اللحني الأفقي (الموسوعة الموسيقية)[1]. وعليه فقد أسقط باختين ظاهرة امتزاج الأصوات داخل عمل موسيقي واحد، على المزج بين أصوات متعددة ومختلفة داخل العمل الروائي الواحد، وهي التي سنطبقها نحن بدورنا على القصيدة التي كثيراً ما يعدها الناقد نصّاً أموفونيا لا يمكنه أن يحمل إلا صوتاً واحداً فقط.

وفي السياق نفسه يرى باختين أن دوستويفسكي (Dostoievski) «كان رائدا في طريقة سماعه للأصوات التي ترن في مجتمعه، ونقلها في أعماله الروائية في جو بوليفوني وحواري كبير جدا، لأن هذا الروائي كان مُتشبعا بثقافة موسيقية واسعة جدا جعلته يحسن سماع ونقل أصوات عديدة تتحاور في ما بينها في جو بوليفوني مفعم بالحركة»[2]. وعليه فهذه الموهبة الخاصة التي كان يتمتع بها دوستويفسكي في أن يسمع ويفهم كل الأصوات مرة

(1) حياة أم السّعد: **أهمية النص والحوارية والبوليفونية في المجال التعليمي انطلاقا من تنظيرات ميخائيل باختين**، مجلة تعليمات ومداخلات الملتقى الدولي الثاني حول السيميائيات والتعليمية والاتصال، العدد 02، نوفمبر 2011، الوكالة الوطنية لتنمية البحث الجامعي، جامعة الجزائر 2، ص 24-52.

(2) المرجع نفسه، ص25.

واحدة في آن واحد (القدرة على سماع العلاقات الحوارية) هي التي مكنته من إيجاد الرواية متعددة الأصوات [1]. ويُراد بالرواية متعددة الأصوات أو **الرواية البوليفونية (Le roman polyphonique)** أنها رواية «ذات طابع حواري على نطاق واسع. وبين جميع عناصر البنية الروائية، توجد دائما علاقات حوارية، أي أن هذه العناصر جرى وضع بعضها في مواجهة بعض آخر مثلما يحدث عند المزج بين مختلف الألحان في عمل موسيقي Counterpoint. حقًا إن العلاقات الحوارية هي ظاهرة أكثر انتشارا بكثير من العلاقات بين الردود Replications الخاصة بالحوار الذي يجري التعبير عنه خلال التكوين، إنها ظاهرة شاملة تقريبا، تتخلل كل الحديث البشري وكل علاقات وظواهر الحياة الإنسانية، وتتخلل تقريبا كل ما له فكرة ومعنى»[2]. ومنه فخلق الرواية متعددة الأصوات يُعزى إلى دوستويفسكي من خلال أعماله الإبداعية، إذ «يظهر البطل الذي بنى صوته بطريقة تشبه بناء صوت المؤلف نفسه في روايات ذات نمط اعتيادي. إن كلمة يتلفظ بها البطل حول نفسه هو بالذات، وحول العالم تكون هي الأخرى كاملة الأهمية تماما مثل كلمة المؤلف الاعتيادية. إنها لا تخضع للصورة الموضوعية الخاصة بالبطل بوصفها سمة من سماته. كذلك هي لا تصلح أن تكون بوقا لصوت المؤلف. هذه الكلمة تتمتع باستقلالية استثنائية داخل بنية العمل الأدبي، إن أصداءها تتردد جنبا إلى جنب مع كلمة المؤلف وتقترن بها اقترانا فريدا من نوعه، كما تقترن مع الأصوات كبيرة القيمة، الخاصة بالأبطال الآخرين»[3]. وعليه فقد خرجت الرواية البوليفونية عن نمط البناء التقليدي المألوف الذي كانت تقوم عليه رواية الصوت الواحد (المونولوجية)، وفي «مقابل السلطة المطلقة لأيديولوجية الكاتب في

(1) يُنظر: ميخائيل باختين، **شعرية دوستويفسكي**، ترجمة: جميل نصيف التكريتي، دارت توبقال للنشر، المغرب، ط1، 1986، ص45.

(2) المرجع نفسه، ص59.

(3) المرجع السابق، ص11.

الرواية المونولوجية، تهيمن في الرواية الديالوجية تعددية الأصوات والأساليب وأنماط الوعي والأيديولوجيات. كما أن آراء الكاتب نفسها توضع في مقابل آراء الشخصيات، فلا تملك امتيازاً خاصاً، ولا دورا منظماً وإنما تصارع آراء الآخرين فتهزم تارة وتنتصر أخرى، ولكنها لا تحصل في جميع الأحوال على الغلبة التامة، وتبقى الرواية حتى عند نهايتها مجرد عرض لصراع الآراء والأفكار والأيديولوجيات»[1].

إن ميزة الحوارية هي جوهر الرواية البوليفونية لدرجة أنه أصبح يطلق عليها تسمية الرواية الديالوجية، كمقابل للرواية المونولوجية. كما أن «صوت الكاتب في الواقع أو أيديولوجيته، يكونان موجودين ضمن الأصوات المتعددة المتعارضة منذ بداية الرواية، غير أن جميع هذه الأصوات تبدو متعادلة القيمة فيكون من المتعذر تماما تحديد الموقف الذي يتبناه الكاتب ما دام يدير الصراع الأيديولوجي في شبه حياد تام»[2].

فإذا كانت الهيمنة وسلطة الصوت الواحد الذي يطغى على العمل هي ما يميز الرواية المونولوجية هيمنة تامة للكاتب، أو الراوي، فتهيمن بذلك النظرة الأحادية، فإن الحياد المُطلق -إن صح التعبير- هو ما يُميّز الرواية البوليفونية؛ بأن يترك الكاتب أو الراوي الحرية الكافية للشخصيات لكي تعبّر عن نفسها (تختفي سلطة الكاتب الواحد)، وتعرض آراءها الشخصية، فتتحقق بذلك النظرة الشمولية لعالم موضوعي[3]. فطرح باختين نقل الخطاب السردي من أحادية الصوت إلى تعدده، بل حتى «تركيب السرد، نفسه -سواء قدم هذا السرد بواسطة المؤلف أو بواسطة الراوية، أو بواسطة إحدى الشخصيات- يجب أن

(1) حميد لحميداني، **أسلوبية الرواية مدخل نظري**، منشورات دراسات سال، الدار البيضاء، ط1، 1989، ص43.

(2) حميد لحميداني، النقد الروائي والأيديولوجيا من سوسيولوجيا الرواية إلى سوسيولوجيا النص الروائي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1990، ص36.

(3) يُنظَر: حميد لحميداني، أسلوبية الرواية مدخل نظري، ص40-41.

يكون (التركيب) مغايرا تماما لما هو عليه في الروايات ذات الطبيعة المونولوجية. إن ذلك الموقف من هذا العالم الجديد؛ عالم الذوات Subjects متساوية الحقوق، لا عالم الموضوعات Objects. والكلمة التي تقُص، وتصوّر، وتُخبر، يجب أن تعالج علاقة ما جديدة تجاه مادتها»[1]. وعلى هذا الأساس فإن الرواية البوليفونية قامت أساسا على نسف كل مقومات الرواية المونولوجية، وباتت ما يُعرف بالرواية الضد لها، بل قد يجري فيها التناوب على ميكرفون السرد بين المؤلف، والراوية والشخصيات دون أن تكون الهيمنة لمنظور أي منهم، وترك الحرية للقارئ ليُحدد. ولو أن «الرواية المونولوجية قد توهم بالطابع الحواري عندما تترك خلال مرحلة معينة من الرواية حرية نسبية للأبطال لكي يعبروا عن آرائهم الخاصة. إلا أن الكاتب الراوي لا يلبث أن يعمل في الخفاء على توجيه القارئ نحو مركز واحد للرؤية عاملا بذلك على طمس معالم التوزيع المتكافئ للمواقف، ذلك الذي كان قد بدا مهيمنا خلال قسم كبير من العمل، وفي هذه الحالة تكون الرواية ذات بنية سطحية ديالوجية، غير أنها تخفي وراءها بنية عميقة ذات طابع مونولوجي»[2]. بمعنى أنه في الرواية المونولوجية حتى إن أوهمنا المؤلف بترك الحرية للشخصيات، إلا أنه في الحقيقة يتحكم في الأيديولوجيا المسيطرة على العمل وفق مراده هو، ويتم التوصل لهذا من خلال استنباط مضمرات العمل الروائي واستنطاقه لكشف التوجه الذي أراده له صاحبه.

وتتمثل أهمية الرواية الديالوجية في «كونها تعرض للحقيقة التاريخية الواحدة من منظورات وأساليب متعددة في لحظة واحدة، مما يجعلها ضمنيا ترفع شعار نسبية امتلاك الناس للحقيقة، وهذا ما يعطيها بالذات طابعها الشمولي، في تصوير الواقع الأيديولوجي والثقافي، في الوقت الذي تحتفظ فيه الرواية المونولوجية بسلطة الحقيقة المطلقة، وبهيمنة

(1) ميخائيل باختين، **شعرية دوستويفسكي**، ص12.

(2) حميد لحميداني، **أسلوبية الرواية مدخل نظري**، ص42.

النظرة الواحدة للعالم»[1]، كما أنها «وهي تدمج أسلوب الكاتب وأيديولوجيته في إطار صراع مجموع الرؤى تعبر عن درجة عالية من الوعي الشمولي للواقع؛ لأنها تحقق نوعًا من ديمقراطية التعبير داخل الرواية»[2]. فالروائي في النهاية لا يمكنه أن يتخلّى عن محيطه الاجتماعي وعن الأصوات التي تصدع فيه في عملية بناء خطابه، ليُلملم هذه الأصوات ضمن نسق واحد. «فكل شخصية وكل هيئة تمثّل في الرواية لها صوتها الخاص وموقفها ولغتها الخاصة، وأخيرا أيديولوجيتها الخاصة، وهكذا فلا حاجة تدعو إلى مقابلة الرواية بالواقع لأن الواقع حاضر في الرواية على المستوى اللساني نفسه»[3].

إن النّص البوليفوني هو نص حوراي قوامه كثرة أشكال الوعي، والروئ المستقلة عن بعضها بعضًا ما يعطي للشّخصيات الحرية واستقلالية المواقف، وخلق فضاء للصراع الأيديولوجي، ومخالفة منظور الكاتب، وكذا التعددية اللسانية، تعدد الرواة والسراد. ولا يمكن أن نجد تعدد الأصوات في النص الشعري بالشكل الذي عرضناه لأن طبيعة الشعر تختلف عن طبيعة الرواية، ولكن بعض النصوص الشعرية قد يكسر قاعدة إلزامية أحادية النص الشعري وإمكانية تعدد النص الروائي.

تطرح الفكرة الشائكة لتعدد الأصوات بشكل أساسي مسألة «تعدد وجهات النظر» ضمن الكلام المنفرد للمتحدث. بعبارة أخرى، نعني بهذا المفهوم اللغوي أنه من الصعب جدا إسناد مسؤولية شخص واحد لوجهات نظر عدة من خلال جملة واحدة. هذه هي الفرضية التي من شأنها أن ترقى إلى الافتراض المسبق أن مشكلة نظرية تعدد اللغات هي التشكيك في «تفرد الموضوع الناطق»؛ وهذا يعني أن التشكيك في الفكرة التي بموجبها

(1) المرجع نفسه، ص45.

(2) المرجع السابق، ص43.

(3) حميد لحميداني، **النقد الروائي والأيديولوجيا من سوسيولوجيا الرواية إلى سوسيولوجيا النص الروائي**، ص33.

سيكون للكلام مصدر واحد فقط، هو المتحدث (أو في الواقع موضوع التحدث) الذي يتحمّل المسؤولية بشكل فعّال عن فعل الكلام، وعليه لماذا يكون للنّص الشّعري مصدر واحد؟ وهل تنتفي أشكال الوعي في القصيدة؟ ألا يمكن للنص الشعري بوصفه خطابا أن يحمل وجهات نظر مختلفة تخلق صراعا أيديولوجيا؟ وهل الجملة الشعرية هي جملة فردية صرفة خالية من الحمولات الاجتماعية؟

لا يتعلق الأمر هنا فقط بالقصيدة الصقلاوية وإنّما بالشعر المعاصر برمته وبالأخص بمهمة الشاعر المعاصر، أفلا يستوعب الشعر الآخر فيكتب عنه فيعطيه صوتاً في القصيدة. وما مهمة الشعر إذن إن حصرناها في نقل ما يتعلق بالأنا وتركنا الآخر للسرد يشتغل عليه ويكتبه؟ وهنا يتبادر لنا سؤال نراه جوهريا بل يلح علينا ويطفو على السطح كلما تحدثنا عن الشعر في زمن كثر فيه الشعراء وقلّت فيه صناعة الشعر، في زمن استسهل فيه الكتاب ركوب القصيد فأفرغوه من جمالياته، لأنهم لا يملكون الموهبة من جهة ولم يعوا المهمة المضطلعة بالشاعر، وهنا أستعير قولة للشاعر والناقد الأمريكي أرشيبالد ماكليش المتعلقة بعمل الشاعر أو بمهامه بتعبير آخر «فعمل الشاعر ليس في الانتظار حتى تتجمع الصرخة من تلقاء نفسها في حلقه، بل إن عمله هو أن يتصارع مع صمت العالم ومع ما كان خلوّاً من المعنى فيه، ويضطره إلى أن يكون ذا معنى: إلى أن يتمكن من جعل الصمت يجيب وجعل اللاوجود موجودا، إنه عمل يأخذ على عاتقه أن يعرف العالم لا عن طريق التأويل أو الإيضاح أو البرهان، ولكن مباشرة كما يعرف الإنسان التفاح في فمه»[1].

أقول هنا إن الشاعر وهو يتصارع مع صمت العالم يتشبع بأصوات متعددة تتجلى في قصيده ليس بالقدر الذي تظهر به في الأجناس السردية، ولكن بالقدر الذي يسمح له بتسريد الشعر، وتسريد الشعر هنا لا ينقص من قيمة النص الشعري فلا يخلو خطاب من سرد،

(1) أرشيبالد مكليش، **الشعر والتجريب**، ترجمة: سلمى خضراء الجيوسي، دار اليقظة العربية للتأليف والترجمة والنشر، مؤسسة فرنكلين للطباعة والنشر، بيروت نيويورك، 1963، ص17-18.

والشّعر شكل من أشكال الخطاب، ولا يراد من كلامي نثر القصيدة فالفارق جوهري بين لغة الشعر ولغة النثر، وإنما المقصود هو ملامح السرد في القصيدة «فالشعر الذي يمكن تقديم معادل نثري له دون أن يفقد شيئا من جوهره، سوى الموسيقى هو في الواقع ليس شعرا، وإنما هو نظم نثري رديء -إذا صح هذا التعبير- لا يمت إلى جنس الشعر بأكثر من الوزن والقافية اللذين لم يعودا من أهم سمات الشعر ومميزاته التي تميزه عن النثر»[1]، وعليه فوظيفة التسريد في نظري هي التمكين من نقل مختلف أشكال الوعي والأيديولوجيات.

التعدد الصوتي البوليفوني في أعمال سعيد الصقلاوي الشعرية

إن كلّ النّصوص متعدّدة لغويا ولكنها ليست متعددة صوتيا بالضرورة، وإن كان هناك من يرى أن التّعدد اللغوي شكل من أشكال التعدّد الصّوتي، والتعدد الصوتي لا يعني ترك المجال لشخصيات نختلف معها أيديولوجيًا لتظهر في النص وتتكلم بحرية، ونكون بذلك قد عرضنا الرأي والرأي المخالف أو رفعنا سلطة الكاتب وسطوته عن المتكلمين في نصه؛ فكثيرا ما يخيّل لنا أن الكاتب قد نقل لنا صوت الآخر، وحين ندقق في الخطاب نجده قد نقل ما يود أن نعرفه عن الآخر. وهذه العملية الانتقائية هي نوع من أنواع السطوة والتسلط، بل أخطرها، فتذوب الأصوات في الأحادية المطلقة، أحادية مقنّعة تجعل النص يختنق.

إنما التعددية الصوتية هي في درجة إقناع القارئ بأنّ هذا الصوت هو صوت الآخر، إن اختلفت معه في شيء فلا بد أن يكون فيه ما قد أتفق معه فيه، فلا ألغيه وعلي أن أعرضه كي أكون مقنعا. ولا أحب أن أربط التعدد بالاختلاف دائما فلماذا قد يختلف الكاتب وهو يحدثنا عن شخصية مزارع، ولكن عليه أن يقنعنا أن المتحدث هنا مزارع، فيختفي صوت الكاتب وكل حمولته المعرفية، ليترك المجال لصوت آخر وحمولة اجتماعية أخرى تقنعنا

(1) علي عشري زايد، **عن بناء القصيدة العربية الحديثة**، مكتبة ابن سينا، القاهرة، ط4، 2002، ص42.

أن المتحدث هنا هو مزارع فقط لا صوت الكاتب، لذلك النصوص الأكثر إبداعا هي التي تتجلّى فيها هذه التّعددية المقتعة التي لايشوبها تسلط أو حلول.

سنقف عند عدد من النّصوص الشّعرية الصقلاوية التي رأينا فيها كيف استوعبت صوت الآخر. ونقول «عدد من النصوص» لأنه ليست كل النصوص متعددة، بل بعضها إن لم يكن القليل منها. يقول الشاعر في قصيدته الموسومة «الفدائي»:

يزف الروح قربانًا
مع الأهوان في الحربِ
ليعلي راية الحق
ويرفع كلمة الرّبِ
يملّ العيش في دعة
وسحر فضائها الرحبِ
ويختار الكفاح طريقة
في زحمة الدربِ
يعاهد أهله وذويه وهو يقول للحبِّ
ألا إني فتي سوف أفرج شدة الكربِّ
فلا أخشى النوائب والذي ألقاه من خطبِ
فروحي في يدي لكن
فداء الأرض والشعب[1]

يظهر في النّص صوتان، صوت الشّاعر وصوت الفدائي، لم يمزج الشاعر بين صوته وصوت الفدائي عبثًا، وإنما جاء الانتقال من صوت إلى آخر ضرورة؛ إذ لا يمكن له أن يعبّر بالشكل الذي يقنع القارئ وهو العُماني المهموم بفلسطين، فرغم المحبة لا بد أن

(1) سعيد الصقلاوي، **ترنيمة أمل**، ص23-24.

يتنحى ويجعل صوت الفدائي الحقيقي يتحدث ليعتقه من سلطته ويطلقه حجرا أبديا في وجه العدو. بدأ النّص الشّعري بحديث عن فدائي يزف روحه فداء لتحرر وطنه، ورغم أن العاطفة الصادقة تجاه هذا الفدائي الرمز والوعي الكبير بالمهمة الكبيرة التي يقوم بها في سبيل إعلاء العلم الفلسطيني، فإنّ الانتقال من صوت الشاعر لصوت الفدائي خطوة زادت النص إقناعا وجمالية، حين يمتزج صوت العربي المهموم بصوت الفلسطيني المقهور على أرضه المغتصبة[1].

إن ملفوظ الفدائي يحيل على الموت والموت هو اللاوجود، واللاوجود صانع وجود فلسطين، لم يكن للصقلاوي أن يقمع صوت الفدائي في نصه بل سعى إلى تحريره؛ فمن مهام الشاعر أن يخلق من اللاوجود وجودا كما قال أرشيبالد ماكليش، والخلق هنا هو تحرير صوت الفدائي المقموع، أو لنقل الغيرية المدمجة، وهذا المصطلح يجعلنا نشيد بمساهمة ديكرو ducrot في إنشاء نظرية تعدد الأصوات، وهو الذي أخرج مسألة التّعدد من النص الأدبي أو بشكل أدق من الرواية إلى الجملة، والهدف الأول كان «الاحتجاج على على حدودية الفاعل المتكلم وهي الرؤية، التي سيطرت طويلا على نظرية الأدب ولم يعد فيها النظر إلا حينما اقترح باختين مفهوم التعدد الصوتي، أما موضوع مفهوم المعنى متعدد الأصوات فإنه يُظهر كيفية إخبار الملفوظ داخل تلفظه عن تنضيد أصوات متعددة» [2].

(1) لتوضيح منظور التعدد الصوتي ينبغي إقامة تمييزات عملية هامة. ويقترح ديكرو التمييز بين القاعل المتكلم sujet parlant والمخاطب locuteur والمتلفظ éninciateur، الفاعل المتكلم هو الكائن التجريبي من لحم وعظم عنصر من التجربة، والمخاطب يتميز من جهته ككائن الخطاب هو الذي يُعَدّ مسؤولا عن معنى الملفوظ، وإليه يحيل ضمير المتكلم أنا، والقرائن الأخرى التي تؤدي المعنى المتلفظ نفسه ينتمي إلى هذه الكائنات التي تعبر من خلال التلفظ بدون أن نسند إليها كلمات محددة، ينظر جورج إليا صرفاتي: عناصر تحليل الخطاب، ص92.

(2) جورج إليا صرفاتي، **عناصر تحليل الخطاب**، ص91.

حـرر الشّـاعر أصـواتا مختلفـة في نصوصـه: صـوت المـرأة وصـوت الطفـل وصـوت الشخصيات التاريخية، كما هو الأمر في قصيدته المعنونة «خيل وجناح»:

هل أنت تبصرني حقا؟ وهل
تسمع ما بي، وتدري ما أكنّ؟
وهل بنفسك من نفسي جوى؟
أكاد يا أبتي قهرا أجنّ
لا بحركم هادر غوثا، ولا
عزماتكم لعب، حين تشن
لا القوس قوس، ولا الرامي رمى
قصدا، ولا الناب والظفر يسن
...
عنينة ريحكم يا ولدي
فكيف تقصف ريح وهي عن
سل الصّغير وسل مستعصماً
هل يرجع الملك معزف ودن
....
والسّيف يصدق إن أصدقتَه
وإن توليت خذلانا يدن
فمن أكون إذن! قل لي يا أبي
أم بك مني ومن جنحي مظن
وهل أنا أنت وأنت أنا؟
رأي، وعزم، إيثار، ومنّ[1]

(1) سعيد الصقلاوي، **وصايا قيد الأرض**، ص56-58.

إن قصيدة خيل وجناح هي تناوب بين صوتين يتحاوران: صوت فتى قريش وصوت الشاعر، ورغم أن فتى قريش أصبح تاريخـًا فإن الشاعر جعل منه حاضراً، وهو يصارع اللاوجود ليجبره على أن يمنح وجودا ويقرع الصمت لتجيب الموسيقى [1]. والصقلاوي قرع التاريخ فأجابه فتى قريش، ورغم أننا القراء نعرف أن عبدالرحمن الداخل لا يمكنه بأي شكل من الأشكال أن يتحاور مع شاعرنا، فإن الصوت جاء مقنعا لحد يجعلنا ننسى أن الشاعر وظف هذه الشخصية التاريخية لتعبر عن واقع عربي خانق لا يمكن أن يواجهه إلا من كان بثقله، فكلمات القصيدة توحي بأنها تعني شيئا آخر أكبر من حوار بين شخصين: الأول في حيرة وجودية يبحث عن عباءة يستظل بها توصله إلى اليقين، والآخر يعري واقعا مرا بلا مجاملة أو مساحيق، فلا أمرّ من الخذلان، وهذه الكلمات التي أحيا بها الشاعرُ عبدَالرحمن الداخل صنع بها صوتا مختلفا في القصيدة، فجاء النص متعدداً صوتيـًا. إن معنى القصيدة يثيره بناء الكلمات صوتيـًا أكثر مما يثيره بناء الكلمات بوصفها معانيَ، وذلك التكثيف للمعنى الذي نشعر به في أي قصيدة أصيلة، إنما هو حصيلة لبناء الأصوات.

(1) أرشيبالد مكليش، **الشعروالتجربة**، ص17.

في ختام الفصل نقول:

- كل النّصوص الشعرية الصقلاوية متعددة لغويا، ولكن التعدد الصوتي تجلى في عدد من النصوص فقط، وهذا يُحسَب للشاعر بما أن سمة الشعر هي الأحادية الصوتية لا التعددية- والقدرة على تجاوز الأحادية أعطتنا قصيدة أقل ما يكن أن يقال فيها إنها بديعة ومميزة وهي قصيدة «خيل وجناح».
- يتمظهر التّعدد اللغوي من خلال التهجين والأسلبة والباروديا والأجناس المتخلّلة، ولكننا لم نجد أثرا للتنويع.
- مكنتنا دراسة التعدد من فك نسيج القصائد الصقلاوية والوقوف على بناها المتشابكة.
- تصطبغ العديد من النصوص الشعرية بالمحلية، هذه المحلية أظهرت وعي الشاعر ورؤياه وقدرته على استخدام الأنا للوصول إلى الآخر.
- للشاعر القدرة على أخذ البسيط وإعادة تركيبه، هذا التركيب ينم عن مهارة شعرية وعن القدرة على التعامل مع بناء القصيدة باختلاف موضوعاتها.
- يمتاز بعض النصوص بالغموض، لذلك يحتاج جهدا كبيرا من القارئ ليفهمه، ولا عجب في ذلك؛ إذ لم يعد الغموض ظاهرة في الشعر المعاصر وإنما خاصية من خصائص الشعر، وشاعرنا لم يجعل نصه أحجية يملؤها اللبس والتعمية وإنما نثر مفاتيحها بين جنابي القصيد وترك مهمة فك الغموض للقارئ الحصيف.
- إن الصقلاوي من الأصوات الشعرية التي تحرص على إخراج القصيدة إلى الحراك المحلي والعربي، وهذا ليس تقليلا من أهميتها، وإنما هو تثمين لهذه النصوص الشعرية المثقلة بهموم الفرد والمجتمع، فالشاعر تجاوز مرحلة التعبير عن الذات إلى التعبير عن الذوات المختلفة للذات العربية والذات الإنسانية.
- للشاعر القدرة على كتابة الشعر الجميل بشكل مدهش يؤكد مكانته في الساحة العُمانية والعربية.

خاتمة

في ختام هذه الرحلة ارتأينا أن نجمع النتائج في مجموعة عناصر تتلخص في ما يلي:

- العتبات دالة بل فاتحة الدواوين الصقلاوية، وهي مدروسة بعمق سخرها الشاعر لفهم النص وفك بعض مغاليقه إن أحسن المتلقي القراءة والتأويل.
- عتبة الصورة زاوجت بين البساطة في الدواوين الأولى والتركيب في الديوانين الأخيرين، ولكنها على أنها تزاوج بين البساطة والتركيب، تبقى مضمنة لعلامات سيميولوجية خاصة بها رغم أنها تفك الكثير من الغموض.
- عتبة العنوان أدت كل الوظائف المنوطة بها بحسب جيرار جنيت وهي الإغراء والإيحاء والدلالة والتعيين.
- مكنتنا العتبات النصية عند الصقلاوي من الوقوف عند استراتيجيات الكتابة عنده.
- الخطاب المقدماتي خطاب مدروس ساهم في إضاءة النص.
- عتبة الهامش عتبة تستحيل من هامش إلى مركز عند الصقلاوي.
- ديوان «وصايا قيد الأرض» لسعيد الصقلاوي متسق اتساقا محكما ويتجلى ذلك من خلال الإحالات النصية القبلية المرتبطة بمن يخاطبهم الشاعر، وكثيرا ما يكون الحبيب في القصائد الوجدانية أو الصديق حين يتعلق الأمر بنصه الموسوم «عراقي» المهدى لصديقه الشاعر العراقي عبدالرزاق الربيعي.
- ضم النص نوعا أساسيا من الاستبدال وهو الاستبدال الاسمي الذي ساهم في اتساق النصوص.
- فتح لنا استعمال تقنية الحذف في الديوان فرصة تأويل المحذوف والوقوف على جمالية هذه التقنية التي فعّلت انسجام النّصوص في القصائد والديوان.
- زاوج الصقلاوي في ديوانه بين الوصل السببي والوصل الزمني والوصل العكسي والوصل الإضافي، ويجدر بنا القول إن الوصل من أهم المظاهر التي ساهمت في اتساق القصيدة الصقلاوية.
- جاء التكرار من أهم المظاهر التي ساهمت في اتساق النص الشعري، وتنوع في الديوان واستخدمه الشاعر بكثرة وكان فاعلا في تماسك أجزاء القصيدة.

- تنوع التضام في الديوان وتنوعت العلاقات الحاكمة له في الديوان بين علاقة التضاد والتعارض وعلاقة التقابل والتكامل، وهي علاقات أسهمت في الاتساق وفي إعطاء النص جمالية.
- تحقق الانسجام في القصيدة الصقلاوية من خلال السياق والعنوان والأبنية النصية التي تضافرت لتكمل العلاقات الدلالية في الديوان المدروس.
- كل النّصوص الشعرية الصقلاوية متعددة لغويًا، ولكنّ التعدد الصوتي تجلى في عدد من النصوص فقط. وهذا يحسب للشاعر لا عليه؛ فسمة الشعر هي الأحادية الصوتية لا التعددية، والقدرة على تجاوز الأحادية أعطتنا قصيدة أقل ما يمكن أن يقال فيها إنها بديعة ومميزة، وهي قصيدة «خيل وجناح».
- يتمظهر التّعدد اللغوي من خلال التهجين والأسلبة والباروديا والأجناس المتخللة، ولكننا لم نجد أثرا للتنويع.
- مكنتنا دراسة التعدد من فك نسيج القصائد الصقلاوية والوقوف على بناها المتشابكة.
- تصطبغ العديد من النصوص الشعرية بالمحلية، هذه المحلية أظهرت وعي الشاعر ورؤياه وقدرته على استخدام «أنا» للوصول إلى الآخر.
- للشاعر القدرة على أخذ البسيط وإعادة تركيبه، هذا التركيب ينمُّ عن مهارة شعرية وعن القدرة على التعامل مع بناء القصيدة باختلاف موضوعاتها.
- يمتاز بعض النصوص بالغموض، ولذلك يحتاج جهدا كبيرا من القارئ ليفهمه، ولا عجب في ذلك إذ لم يعد الغموض ظاهرة في الشعر المعاصر وإنما خاصية من خصائص الشعر، وشاعرنا لم يجعل نصه أحجية يملؤها اللبس والتعمية، وإنما نثر مفاتيحها بين جنابي القصيد وترك مهمة فك الغموض للقارئ الحصيف.
- إن الصقلاوي من الأصوات الشعرية التي تحرص على إخراج القصيدة إلى الحراك المحلي والعربي، وهذا ليس تقليلا من أهميتها وإنما هو تثمين لهذه النصوص الشعرية المثقلة بهموم الفرد والمجتمع، فالشاعر تجاوز مرحلة التعبير عن الذات إلى التعبير عن الذوات المختلفة للذات العربية والذات الإنسانية.
- للشاعر القدرة على كتابة الشعر الجميل بشكل مدهش يؤكد مكانته في الساحة العُمانية والعربية.

المصادر والمراجع

- **المصادر**

1. **القرآن الكريم**.
2. سعيد الصقلاوي، **ترنيمة الأمل**، منشورات وزارة الاعلام والثقافة، مسقط سلطنة عُمان، ط1، 1975.
3. ---------، **أنتِ لي قَدَر**، حقوق الطبع والنشر محفوظة للمؤلف، ط1، 1985.
4. ---------، **أجنحة النهار**، مطابع النهضة، مسقط، سلطنة عُمان، 1999.
5. ---------، **نشيد الماء**، مطابع النهضة، مسقط، سلطنة عُمان، 2004.
6. ---------، «**وصايا قيد الأرض**»، المركز الدولي للخدمات الثقافية، لبنان، ط2، 2016.

- **المراجع**

7. ابن رشد، **تلخيص الخطابة**، تحقيق عبدالرحمن بدوي، وكالة المطبوعات، الكويت، دار القلم، بيروت، لبنان.
8. أحمد عفيفي، **نحو النص اتجاه جديد في الدرس النحوي**، مكتبة زهراء الشرق، 2001.
9. أرسطو طاليس، **الخطابة**، الترجمة العربية القديمة، تحقيق وتعليق عبدالرحمن بدوي، وكالة مطبوعات الكويت، دار القلم، بيروت، لبنان، دط، 1979.
10. أرشيبالد مكليش، **الشعر والتجربة**، ترجمة: سلمى خضراء الجيوسي، دار اليقظة العربية للتأليف والترجمة والنشر، مؤسسة فرنكلين للطباعة والنشر، بيروت نيويورك، 1963.
11. إلهام أبو غزالة وعلي خليل حمد، **مدخل إلى علم لغة النص: تطبيقات لنظرية روبرت دي بوجراند وولف جانج دريسلر**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1999.
12. أبو البركات الأنباري، **أسرار العربية**، دار الأرقم بن أبي الأرقم، ط1، 1991.
13. جعفر العلاق، **الدلالة المرئية**، دار الشروق للنشر والتوزيع، ط1، 2002.

14. جميل عبدالمجيد، **البديع بين البلاغة العربية ولسانيات النص**، الهيئة المصرية للكتاب، 1998.

15. جورج إليا صرفاتي، **عناصر تحليل الخطاب**، ترجمة: محمد ساري، دار التنوير، الجزائر، 2014.

16. جون كوهين، **بنية اللغة الشعرية**، ترجمة محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1986.

17. حسن محمد حماد، **تداخل النصوص في الرواية العربية، بحث في نماذج مختارة**، الهيئة المصرية للكتاب، مصر، 1997.

18. حياة أم السعد مختار، **تداولية الخطاب الروائي من انسجام الملفوظ إلى انسجام التلفظ**، دار كنوز المعرفة للنشر والتوزيع، عمّان، ط1، 2015.

19. حميد لحميداني، **أسلوبية الرواية مدخل نظري**، منشورات دراسات سال، الدار البيضاء، ط1، 1989.

20. ----------، **النقد الروائي والأيديولوجيا من سوسيولوجيا الرواية إلى سوسيولوجيا النص الروائي**، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1990.

21. راغب السرجاني، قصة **الأندلس**، مؤسسة اقرأ للنشر والتوزيع والترجمة، القاهرة، ط1، 2011.

22. رشيد يحياوي، **الشعر العربي الحديث دراسة في المنجز النّصي**، إفريقيا الشرق، 1998.

23. روبت دي بوجراند، **النص والخطاب والإجراء، ترجمة تمام حسن، عالم الكتب**، ط1، 1998.

24. ساخاو محمد الصعيدي، **معجم الأدباء من العصر الجاهلي حتى سنة 2002**، ج3، دار الكتب العلمية، لبنان، ط1، 2003.

25. سامح الرواشدة، **القناع في الشعر العربي الحديث**، الصايل للنشر والتوزيع، الأردن، 1995.

26. عاصم أمين بني عامر، **لغة التضاد في شعر أمل دنقل**، دار الصفاء للنشر والتوزيع، عمّان، ط1، 2005.

27. عبادة عبدالرحمن كحيلة، **صقر قريش عبدالرحمن الداخل**، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، فرع مصر، مارس1968.
28. عبدالله الغذامي، **تشريح النص**، المركز الثقافي العربي، 2006.
29. عبدالحق بلعابد، عتبات **جيرار جنيت من النص إلى المناص**، الدار العربية للعلوم ناشرون ومنشورات الاختلاف، الجزائر، 2007.
30. عبدالسلام المسدي، **الأسلوب والاسلوبية**، الدار العربية للكتاب، تونس، 1981.
31. عبدالفتاح كيليطو، **الأدب والغرابة**، دار الطليعة، بيروت، لبنان، ط2، 1983.
32. عبدالفتاح جمري، **عتبات الكتابة البنية والدلالة**، منشورات الرابطة، الدار البيضاء، 1996.
33. علي أيت أوشان، **السياق والنص الشعري من البنية إلى القراءة**، دار الثقافة، مؤسسة التوزيع والنشر، الدار البيضاء، ط1، 2000.
34. علي عشري زايد، **استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر**، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، دط، 2006.
35. ---------، **عن بناء القصيدة العربية الحديثة**، مكتبة ابن سينا، القاهرة، ط4، 2002.
36. عيسى الحسن، **الدولة العباسية، تكامل البناء الحضاري**، الأهلية للنشر والتوزيع، عمّان-بيروت، ط1، 2009.
37. فان دايك، **النص بنياته ووظائفه**، ترجمة محمد العمري، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، 1997.
38. ------، علم النص، **مدخل متداخل الاختصاصات**، ترجمة وتعليق سعيد حسن البحيري، دار القاهرة للكتاب، ط1، 2001.
39. -------، **النص والسياق استقصاء في البحث التداولي**، ترجمة عبدالقادر قنيني، إفريقيا الشرق، 2000.
40. كارل فييتور وآخرون، **نظرية الأجناس الأدبية**، ترجمة عبدالعزيز شبيل، النادي الثقافي الأدبي، جدة، ط1، 1994.
41. كمال بومنير، **الفلاسفة والألوان مقاربات فلسفية في فن الرسم**، دار كنوز المعرفة للنشر والتوزيع، ط1، 2016.

42. كنوني محمد العياشي، **شعرية القصيدة العربية المعاصرة دراسة أسلوبية**، عالم الكتاب الحديث، الأردن، الطبعة الأولى، 2010.

43. مارسيلو داسكال، **الاتجاهات السيميولوجية المعاصرة**، ترجمة حميد لحمداني وآخرين، دط، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، 1978.

44. محمد خطابي، **لسانيات النص مدخل إلى انسجام الخطاب**، المركز الثقافي العربي، المغرب، 1991.

45. محمد غنيمي هلال، **النقد الأدبي الحديث**، دار نهضة مصر، جمهورية مصر العربية، 1997.

46. محمدالشاوش، **أصول تحليل الخطاب في النظرية النحوية العربية**، المؤسسة العربية للتوزيع، تونس، دط، 2001.

47. محمد فكري الجزار، **العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبي**، الهيئة المصرية العامة للكتاب.

48. ----------، **لسانيات الاختلاف (الخصائص الجمالية لمستويات بناء النص في شعر الحداثة)**، إيتراك القاهرة محمد فكري الجزار، **لسانيات الاختلاف**، الهيئة العامة لقصور الثقافة، دط، 1995.

49. محمد محي الدين عبدالحميد، **شرح ابن عقيل على ألفية ابن مالك**، مكتبة دار التراث، القاهرة، ط1، ج20، 1980.

50. مجموعة مؤلفين، **قضية فلسطين ومستقبل المشروع الوطني الفلسطيني**، الجزء الأول: **في الهوية والمقاومة والقانون الدولي**، المركز العربي للإنماء ودراسة السياسيات، الدوحة، قطر، 2015.

51. ميخائيل باختين، **الخطاب الروائي**، ترجمة محمّد برادة، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 1998.

52. ---------، **الكلمة في الرواية**، ترجمة يوسف حلاق، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، ط1، 1988.

53. ميخائيل باختين، **شعرية دوستويفسكي**، ترجمة جميل نصيف التكريتي، دار توبقال للنشر، المغرب، ط1، 1986.

54. مصطفى الزباخ، **فنون النثر الأدبي بالأندلس في ظل المرابطين**، الدار العلمية للكتاب الدار البيضاء، الدار العلمية للطباعة والنشر بيروت، د. ط، د ت.

55. نازك الملائكة، **قضايا الشعر المعاصر**، دار العلم الملايين، بيروت، ط5، 1978.

56. نور الدين بن عبدالله بن حميد، **تحفة الأعيان في سيرة أهل عُمان**، الجزء2، ص97 نسخة إلكترونية.

57. يوسف نور عوض، **نظرية النقد الأدبي الحديث**، دار أمين، مصر، ط1، 1994.

- **المجلات**

58. تيسير حمدي طبيشات، **المجلة الأردنية للفنون: السفينتان جوهرة مسقط والسلطانة في أعمال جونسون واليعقوبي**، مج6، ع4، 2013.

59. جميل حمداوي، **السيميوطيقا والعنونة**، مجلة عالم الفكر، وزارة الثقافة، الكويت، العدد3، 1997.

60. --------، **شعرية النص الموازي (عتبات النص الأدبي)**، نسخة رقمية، الألوكة.

61. حياة أم السّعد، **أهمية النص والحوارية والبوليفونية في المجال التعليمي انطلاقا من تنظيرات ميخائيل باختين**، مجلة تعليمات ومداخلات الملتقى الدولي الثاني حول السيميائيات والتعليمية والاتصال، العدد 02، نوفمبر 2011، الوكالة الوطنية لتنمية البحث الجامعي، جامعة الجزائر 25.

62. خالد توفيق مزعل، مصطلحا (البنية الكبرى والبنية العليا) عند فان دايك مقاربة في المفهوم والمعيار والوظيفة، مجلة كلية التربية للبنات للعلوم الإنسانية، العراق، العدد18، السنة العاشرة، 2016.

63. خالد حسين حسين، سيمياء العنوان: القوة والدلالة «النمور في اليوم العاشر» لزكريا ثامر أنموذجا، مجلة جامعة دمشق، المجلد21، العددان 3و4.

64. سعيد بن كراد، **تمثلات البارد والساخن**، مجلة علامات، العدد20، 2003.

65. سامية بنت عبدالله بن خصب الراشدي، **أثر ميناء سمرهم وتجارة اللبان في تاريخ ظفار**، جامعة اليرموك، إربد الأردن، 2009.

66. سميرة فخر الدين، **رجل ظلمه التاريخ.. «آخر ملوك الأندلس» لم يكن خائنا كما يتصور الكثيرون** https://www. sasapost. com/muhammad-xii-of-granada/

67. شعيب حليفي، **النص الموازي للرواية- إستراتيجية العنوان**، مجلة الكرمل، قبرص، العدد 46، 1992.

68. محمد الهادي المطوي، **في التعالي النصي والمتعاليات النصية**، المجلة العربية للثقافة، تونس، ع32، 1997.

69. محمد العريمي: 7 **أنواع من السفن** https://www.atheer.om/archives/509008/7

- **المواقع الإلكترونية**

70. معجم المعاني الجامع www.almaany.com

71. **الموسوعة العربية**، نسخة إلكترونية https://www.arab-ency.com

- **المراجع باللغة الأجنبية**

72. Gérard Genette, **Seuils,** collection poétique, éd Seuil, 1987.

73. Leo H. Hock, **la marque du titre dispositifs sémiotiques d'une pratique textuelle,** Paris**,** 1981.

74. Maurice Blanchot, **le livre à venir**, Gallimard, Paris 1959.

75. Philippe le jeune, **le pacte autobiographique,** seuil, Paris 1957.

جدول المحتويات

مقدمة 7

الفصل الأوّل

شعريّة العتبات النّصيّة

حفريات في عتبات الأغلفة الصقلاويّة.. من شعريّة المعلن إلى شعريّة المضمر 16

عتبة الجنس الأدبي.. خوف من التّجنيس أم ثورة على نظريّة الأجناس الأدبيّة؟ 20

لوحات أغلفة الدواوين الصقلاويّة.. عتبة بصريّة تنتقل من البسيط إلى المربك 23

عتبة العنوان في مجاميع سعيد الصقلاوي الشعريّة.. المرايا العاكسة للمعنى..... 27

وظائف العنوان في مجاميع سعيد الصقلاوي الشعريّة 41

عتبة الإهداء.. عتبة للميثاق العائلي والأخوي..... 45

عتبة الهوامش.. الهامش المركز في دواوين سعيد الصقلاوي 49

الفصل الثاني

الاتساق والانسجام في «وصايا قيد الأرض»

الاتساق..... 53

الإحالة ودورها في اتساق ديوان «وصايا قيد الأرض» 53

الاستبدال..... 61

الحذف 62

الوصل 65

الاتساق المعجمي 70
الانسجام 81
وسائل الانسجام 82
تجليات السياق في «وصايا قيد الأرض» 84
الأبنية النّصية 96
نتائج 104

الفصل الثالث

التّعدد الصّوتي واللغوي
في دواوين سعيد الصقلاوي

مظاهر التعدد اللغوي 110
التهجين (Hybridisation) 110
الهجنة القصدية الواعية في دواوين سعيد الصقلاوي 111
التعليلات الموضوعية المزعومة في دواوين الصقلاوي 115
تعالق اللغات القائم على الحوار في أعمال سعيد الصقلاوي الشّعرية 121
التعدد الصوتي 139
التعدد الصوتي البوليفوني في أعمال سعيد الصقلاوي الشعرية 145

خاتمة 151

المصادر والمراجع 153