

المحور الرابع
في دراسات أدبية



الاتساق والانسجام في وصايا قيد الأرض
للشاعر العماني (سعيد الصقلاوي)

Consistency and harmony in Earthly commandments of Omani
poet (Said AL SAKLAOUI)

د. انشراح سعدي*

ج. الجزائر 2

تاريخ النشر: 2018/02/28

تاريخ الإرسال: 2018/02/11

تتناول هذه الدراسة الموسومة الاتساق والانسجام في وصايا قيد الأرض للشاعر العماني (سعيد الصقلاوي) عناصر الاتساق الخمسة (الإحالة والاستبدال والحذف، والوصل، والاتساق المعجمي) التي يحدث من خلالها التماسك النصي بترابط العناصر المكوّنة له، ترابطا يحيلنا على العلاقات المعنوية القائمة داخل النصّ والمشكّلة للبنية الكلية له، في حين تتّصل دراسة الانسجام برصد وسائل الاستمرار الدلالي الموجودة في النصّ من أجل بلوغ المعنى المخبوء وراء كلمات وجمل اختارها الناص لإيصال رسالته إلى المتلقي.

1- الاتساق:¹

1-1 الإحالة ودورها في اتساق ديوان " وصايا قيد الأرض": يرى محمد خطابي أنّ الباحثين (م.أ.ي هاليدي) (Halliday) ورفيقه حسن يستعملان مصطلح الإحالة استعمالا خاصا، وهو أنّ العناصر المحليّة كيفما كان نوعها لا تكتفي بذاتها من حيث التأويل، إذ لا بدّ من العودة إلى ما تشير إليه من أجل تأويلها. وتتوفر كلّ لغة طبيعية على عناصر تملك خاصيّة الإحالة وهي حسب الباحثين: الضمائر وأسماء الإشارة وأدوات المقارنة².

* Inchirah78@gmail.com

وتنقسم الإحالة إلى نوعين الإحالة المقامية وهي إحالة إلى خارج النصّ والإحالة النصّية وهي إحالة إلى داخله وتتفرع إلى قبلية (سابق) وبعديّة (لاحق) وتعتبر الإحالة النصّية الأكثر ورودا في النصوص الأدبية إذ تسهم في تماسكها لذا أولاهما (هاليدي) و(رقية حسن) اهتماما كبيرا في كتابهما الاتّساق في اللّغة الإنجليزيّة الصادر 1976، ورغم ذلك سنقف عند الإحالة المقامية أولا والتي بدت واضحة في ديوان وصايا قيد الأرض (لسعيد الصقلاوي).

أ- الإحالة المقامية: وهي الألفاظ التي بمقتضاها تحيل اللفظة المستعملة إلى الشيء الموجود في الخارج³ حيث تسهم في خلق النصّ باعتبارها تربط اللّغة بسياق المقام⁴، وتعود الإحالات المقامية في الديوان المدروس في معظمها على الشاعر (سعيد الصقلاوي) باعتباره مرسلا، فإذا تأملنا قصيدته الموسومة عتبات الصّباح نجد ضمير المتكلم المتصل (ي) ورد سبع مرات في النصّ، وهو يمثل إحالة مقامية تحيل إلى الشاعر، كما نجد ضمير المتكلم (أنا) والذي جاء مستترا ورد مرتين في العنصرين الاتّساقين (أغني-أنسى)

على عتبات الصّباح

أغني

وأنسى جراحي

فتزكو زهور الزّمان

بروضة روعي

وراحي

يعمر قلبي يقين

ويوقد عزمي

طماحي⁵

ضمت القصيدة على قصرها تسع إحالات مقامية سبعة ضمائر ملكية* (أغني-جراحي-روحي-راحي-قلبي-عزمي طماحي) وضميرين مستترتين، وتعدّ الضمائر أقوى العناصر المشكلة للإحالة المقامية، فعبّات الصباح تعبّر عن حالة الشاعر النفسية الذي يعلمنا أنه سيغني وينسى جراحه ويعمر قلبه ويوقد عزمه طماحه، ونشير إلى أنّ الشاعر قد أخرج القصيدة القصيرة التي ارتبطت عادة بالغنائية إلى قالب سردي درامي، من خلال الإيجاز والتكثيف في نصّ يخاطب الشاعر القلب والعقل فاتحا أفقا للأمل عازما ومتيقنا بقدم الصباح.

افتتح الشاعر نصّا آخر عنوانه "أدن منّي" بإحالة مقامية من خلال المركب الفعلي "أدنو" ضميره المستتر أنا وبنى النصّ 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:

أدنو منك كي

تسمع نبضي

فادنُ مني كي

أسمع نبضك

واجمع بعضي

في كفيك أجمع في

كفي بعضك

واجلني عينيك لكي لا

أبصر إلا نفسك⁶

إنّ الاستراتيجية التلميحية التي اتخذها الشاعر سبيلا لمخاطبة الحبيب اعتمدت على ثنائية الأنا والآخر المتمثل في الضمير أنت؛ أيّ الحبيب، فكان التلميح هنا أقوى من التصريح. ولأنّ الديوان مليء بالقصائد الوجدانية التي ترتبط بقائلها الذي

يعدّ الطّرف الأساسي في العملية التواصلية جاءت قصيدة إليك تسعى جفوني مليئة
بالإحالات المقامية

إذا جَزيت فؤادي

بدمعة واغتراب

إليك تسعى جفوني

برغم كلِّ الصَّعاب

ولست أخشى كلاما

ولست فيك أحابي

فأنت نوري وظلِّي

وحضرتي وغيابي

تسامحي وعتابي

ومأمني وارتيابي

وبهجة لضميري

ولذة لشرابي⁷

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

وفي مقام آخر افتتح الشاعر قصيدته "نحن هذا الوطن" بإحالة مقامية تمتاز بالغموض مقارنة بسابقاتها إذ يمكننا أن نحمل ضمير المنكلم (نحن) بعدا إنسانيا فالوطن في هذا النصّ الشعري قد يكون عمان كما قد يكون الوطن العربي الكبير

أو هذه الكرة الأرضية التي نحيا فيها، فمن هم الذين جعلهم (الصقلاوي) في جملة واحدة

وطنا؟ من هم الذين لا ينطفئون في المحن؟

نحن هذا الوطن

في روابي الزمن

ساطعون وما

ننطفي في المحن

قد سمونا هدى

ونشرنا السنن

مرتقانا المنى

وجمال الفطن

ومن هم أصحاب القلوب التي بها نور وفكر وفن؟ في إشارة للتسامح وقبول

الأخر وسمو النفس بارتفاعها وارتقائها للكمال والجمال:

نحن قلب به

نور فكر وفن

جفنا ملؤه

ألسنا لا الوسن

زندنا وقده

عزمه لا الوهن

مجدنا والعللا

كلّ فعل حسن

نحن هذا الوطن

سرنا والعلن

استعمل (سعيد الصقلاوي) في هذه القصيدة ضمير المتكلم (نحن) ثلاث مرّات والضمير (أنا) ثمان مرّات، وواو الجماعة مرة واحدة (ساطعون) فضميران وواو الجماعة تحيل على الشاعر ومن معه، وقد يكون من معه في بعد وطني أهل عمان وفي بعد قومي العرب وفي بعد انساني أهل المعمورة .

ب- الإحالة النصّية: تتمثل في إحالة لفظة على لفظة أخرى سابقة أو لاحقة داخل النصّ، ونجد في وصايا قيد الأرض العديد من هذه الإحالات النصّية، ففي نصّ (سعيد الصقلاوي) الموسوم "باب الليل" جاءت الإحالة إحالة نصّية بعدية وهي التي تعود على عنصر إشاري يذكر بعدها، يقول محمد خطابي في كتابه لسانيات النصّ عن الإحالة النصّية البعدية "هي وجود عنصر مفترض ينبغي أن يستجاب له، وكذا وجوب التعرف على الشيء المحال إليه في مكان ما"⁸، فحين يبدأ الشاعر نصّه قائلاً:

مشعشع	خلف باب الليل يعتصم
هذا الذي	في هواه تلهث الأمم
هذا الذي	باسمه تغتال أمنية
وباسمه	تسفك الأخلاق والقيم ⁹

يوظف الإشارة الانتقائية* (هذا) ليجعل القارئ ينتظر هذا المشعشع المعتصم خلف الباب، 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 تسفك باسمه الأخلاق والقيم؟ وكيف لنا أن نحدّد المقصود بالذات؟ لعلّ الغرض من هذا الغموض هو تشويق القارئ للبحث عن المحال إليه من جهة، وإبراز بنية النصّ المتماسكة من جهة أخرى، فالصفات التي ارتبطت بالمحال إليه (باسمه تغتال أمنيه، تسفك أخلاق، تشنق الأزهار، يستباح السناء، فلا ضمير، ولا حسنى، يقهر الحق...) إحالات

ترادفية تتسح جمالية النصّ وتماسكه. جاءت الإحالة النصّية البعيدة قريبة المدى، إذ عرفنا بالمحال إليه مباشرة حين قال:

وباسمه
وتستباح الستاء الطهر
وتشنق الأزهار يانعة
والحرم¹⁰

لنعرف في هذا المقام أن الحديث يخصّ الأقصى المستباح من طرف اليهود وبعد أن يضع الشاعر القارئ في السياق المراد يستعمل الضمائر التي تعدّ من أهمّ وسائل الاتساق الإحالية إذ يقول:

وباسمه
وينخر الجوع.
تصلب الأحلام نابضة
في الشريان والسقم
كم أشعل الحزن
في الأفراح فاحترقت
تحت القنابل
لا ذنب ولا جرم
فلا ضمير
ولا حسنى ولا ندم
كأنما الخلق
في قانونه عدم
يحلّ كلّ حرام غاشم شره
ويقهر الحق
وهو الراسخ العلم¹¹

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

1-2 الاستبدال: الاستبدال عملية تتم داخل النصّ، إنه تعويض عنصر في النصّ بعنصر آخر، ويعد الاستبدال شأنه شأن الإحالة، علاقة اتّساق، إلاّ أنّه يختلف عنها في كونه علاقة تتمّ في المستوى النحوي المعجمي بين كلمات أو عبارات، بينما

الإحالة علاقة معنوية تقع في المستوى الدلالي¹². وينقسم الاستبدال إلى عدّة أنواع أهمّها اسمي وفعلي وقولي واستبدال المشابهة* والاستبدال الطاعي على الديوان هو الاستبدال الاسمي الذي سنستشهد بمثال وارد فيه.

أ- الاستبدال الاسمي: يقول (سعيد الصقلاوي) في قصيدته شمس التاريخ

شمس التاريخ هنا درجت منذ الأزل

في (راس الحدّ) وفي (نزوى) وذرى (الجبال)¹³

عوّض الشاعر الشكل البديل (هنا) بالعناصر الاسمية المتمثلة في مدن ومواقع عمانية، هنا تستعمل في الإشارة إلى المكان القريب، وانزاح الشاعر عن هذه الوظيفة لأنّ هذه الأماكن لا يمكن أن تكون قريبة كلّها له وإنّما لقلبه وهو يتحدّث عن وطنه عمان الضارب في عمق التاريخ والحضارة.

1-3 الحذف: يعتبر الحذف من أهمّ العلاقات الداخلية المساهمة في تفجير

الطاقات التعبيرية للغة، وهو ظاهرة مشتركة بين اللغات الإنسانية، فهو "إسقاط وطرح جزء من الكلام أو الاستغناء عنه، لدليل دلّ عليه أو للعلم به وكونه معروفا"¹⁴، فكثيرا ما يميل المتكلم إلى حذف العناصر المكررة أو التي يمكن له فهمها من السياق، والحذف في مستوى الجملة وذلك لأنّ العلاقة بين طرفي الجملة علاقة بينوية لا يقوم الحذف فيها بأيّ دور اتّساق، وبناء عليه فإنّ دور الحذف في الاتّساق ينبغي البحث عنه في العلاقة بين الجمل وليس داخل الجملة الواحدة¹⁵، قد لا يخضع الحذف إلى قوانين نحوية ولا تشير إليه معطيات لغوية ولكنه يفهم من خلال السياق.

-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 النبيل

وزركشات حرقة يثور في صحرائها العويل¹⁶

حذفت جملة (فاجأني) خمس مرات: قبل أحرفه/ فاجأنتي أحرفه، قبل نبضه/

فاجأني نبضه، قبل حلمه الجميل/ فاجأني حلمه، وقبل زركشات حرقة / فاجأنتي

زركشات حرقة، لم يذكرها الشاعر كي لا يكرّر المعروف لينسج صورة للغناء

الجميل بين كلمات متباعدة في الواقع (حرف، لحن، نبض، حلم، زركشة) قريبة

في هذا المقطع الشعري 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 فحياً سنا الثريا

فقلت حياً زها ويزهو

بك المحبياً وجاء قلبي

إليك ينبي بكل حبي

تفيض عيني هوى غنياً¹⁷

إنّ سمة هذا النصّ الشعري الإيجاز بحذف كلام من (دنا فحياً)، فبعد أن حياً

اختلف صوتته ولم يظهر إلاّ من خلال البياضات في النصّ كما يظهر أعلاه، ولا

نعرف باللفظ وإن كان السيّاق لا يمكن أن يجعلنا نخطئ في معرفة الذي دنا وحيا

(الحبيب) حتى آخر متتالية من النصّ الشعري حين يقول:

فيا حبيبي وطيب طيبي

ويا وجيبي فكن لدهري

هنا ملياً¹⁸

فالبياضات أو الفراغات التي يتركها في شطر القصيدة حين ينتقل من شطر

لآخر تجبر القارئ على فك مغاليق النصّ وتأويله، أو بالأحرى إعادة بناء الجمل

المحذوفة لفظا المضمرّة معانيها في ما يلي البياض.

يفتح (الصقلاوي) نافذة الخيال على مصراعيها وهو الوحيد الذي يعرف فحوى هذا الخطاب غير المنطوق، ولا عجب وأن هذا الشاعر حين يصرح بأنّ الكلام موجّه للمحبوب يختار (لفظ حبيبي) في صيغة المذكر عوض (حبيبتني) في صيغة المؤنث، هذه البياضات رسمت لنا لوحة للقاء بين الشاعر والحبيب المتكتم عن مشاعره، والغاية منها بالدرجة الأولى إبراز ذات الشاعر المتكتمة عن الآخر في هذه المصارحة بعد التحية، وكأنّه يقول المهمّ أن تعرفي أنّ (عين تفيض هوى غنيا/ يظل عمري بك الحفيا/...)، في هذه القصيدة وإن كان صاحبها يعترف بحبه وبحاجته إلى هذا الحبيب، إلاّ أنه اختار نبرة صوت هادئة إن لم نقل خافتة بلغة بسيطة زوجهها بالصمت والبياضات في بداية بعض الأسطر وكأنّه يتوجس من بعض التفاصيل التي قد توصل القارئ لمعرفة هذا الآخر الذي فضل تذكيره، خصوصا أنّ المجتمعات العربية تبيح الحب للرجل وتعتبره محرما بل طابو بالنسبة للمرأة رغم أنها طرف أساس في هذه العملية، ومن هنا نقول إن الجمل الكثيرة المحذوفة في قصيدة دنا، والحذوف في نصوص شعرية أخرى للصقلاوي لعبت دورا هاماً في اتساق الخطاب الشعري وعمق بنائه.

4- الوصل: يعتبر الوصل المظهر الاتساق الخامس، وهو مختلف عن كلّ علاقات الاتساق السابقة، وذلك لأنه لا يتضمن إشارة موجهة نحو البحث عن المفترض فيما تقدم أو ما سيلحق، كما هو شأن الإحالة والاستبدال والحذف، فما هو المقصود بعلاقة الوصل إذن؟ "إنه تحديد للطريقة التي ترابط بها اللاحق مع السابق بشكل منتظم"، معنى هذا أنّ النصّ عبارة عن جمل أو متتاليات متعاقبة خطياً ولكي تدرك كوحدة متماسكة تحتاج إلى عناصر رابطة تصل بين أجزاء النصّ. والربط* عند (روبرت دي بوجراند) (Robert de begrande) "يشير إلى العلاقات التي بين المساحات أو بين الأشياء التي في المساحات"¹⁹ وتصل أدوات

الربط المستعملة في وصايا قيد الأرض إلى ثلاث مائة وواحد وخمسين أداة ربط (312 واو، 31 أو، 8 فاء) وقسم (هاليدي) وحسن رقية هذا المظهر الاتساق إلى:

-الوصل الإضافي: " يتمّ الوصل الإضافي بواسطة الأداتين " و "أو" وتتدرج ضمن المقولة العامة للوصل الإضافي علاقات أخرى مثل التّماتل الدلالي المتحقّق في الربط بين الجمل بواسطة تعبير من نوع: بالمثل ...، وعلاقة الشرح تتمّ بتعبير مثل: أعني، بتعبير آخر... وعلاقة التمثيل المتجسّد في تعبير مثل: مثلاً نحو..²⁰، ويتميز هذا الوصل بأنه يجمع بين الوصل والفصل في آن واحد.

لا يخلو نصّ شعري من نصوص (الصقلاوي) الشعرية من الوصل الإضافي إذ يصل في قصيدة خيل وجناح إلى سبع وأربعين مرة، خمس وأربعون مرة مستعملاً أداة العطف (و) ثلاث مرات أداة العطف (أو) مرة واحدة فقط في نصّه طاف في خيالي²¹، 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 اتّساق نصوصه الشعرية-رغم هيمنة الواو كما أشرنا سابقاً- ولا غرابة في ذلك، إذ تعدّ الواو أصل حروف العطف لكثرة دورانها في النصوص العربية، كونها لا تدلّ على أكثر من الاشتراك بين المتعاطفين في الإعراب والحكم في حين أنّ بقية الحروف الأخرى توجب الزيادة في المعنى²². ولأنّ الأمثلة كثيرة ومتنوعة سنورد هنا مقطعاً من قصيدة خيل وجناح²³:

سل " الصغير " وسل " مستعصما "
هل يرجع الملك معزف ودن؟
" وناصر اليعربي " هل نبا
كرا على " البرتغال "؟ فاستجنوا
وسل بني " الصين " و" الفيتنام " هل
هم ضيعوا وطننا ؟ لم لم يزنوا

في هذه المتتالية التي جمع فيها الشاعر بين شخصيات تاريخية متباينة من حيث القيمة والعمل، فالصغير هو " أبو عبد الله الصغير " آخر ملوك الأندلس الذين سلموا غرناطة لفرديناند وإيزابيلا، والمستعصم هو آخر الخلفاء العبّاسيين الذي سلّم بغداد للمغول، وربطهما بمحرر عمان والخليج من الاحتلال البرتغالي ليقارن بين شخصيتين حكمتا أكبر دولتين وضيعتا الملك، وبين البطل العماني الذي وحد القبائل وجمع شتاتها وحرّر معظم أراضيها من الاحتلال البرتغالي وهو ناصر اليعربي " رأس الأئمة اليعاربة ومؤسس دولة عمان الحديثة، أصله من قبيلة يعرب، إحدى قبائل اليمن التي استوطنت عمان منذ القديم، 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 ظروفًا محلية ودولية حولت عمان إلى ساحة صراع... وانتهى الأمر بتقسيمها إلى مناطق... فاجتمع أهل الحلّ والعقد من العلماء وشيوخ القبائل سنة 1624 وبعد التداول اتفق الجميع على اختيار ناصر بن مرشد اليعربي إماما على عمان²⁴ فكان استعمال أداة الربط الواو للترتيب الذي يجعل القارئ في وضع مقارن خصوصا وأنها أسماء فارقة في التاريخ العربي "فالأحداث التاريخية والشخصيات التاريخية ليست مجرد ظواهر كونية عابرة، تنتهي بانتهاء وجودها الواقعي فإنّ لها إلى جانب دلالتها الشمولية الباقية والقابلة للتجديد على امتداد

التاريخ في صيغ و أشكال أخرى²⁵ "إنّ الشاعر يختار من شخصيات التاريخ ما يوافق طبيعة الأفكار والقضايا والهموم التي يريد أن ينقلها إلى المتلقي"²⁶، ساهم الوصل الإضافي في هذه القصيدة التي اخترنا منها بعض الأبيات للاستدلال فقط في اتّساق القصيدة إذ ربط العناصر التركيبية في النصّ ووشحها بدلالات كبيرة .

-**الوصل العكسي**: يصف الخطاب في هذا النمط موصوفا واحدا بصورتين مختلفتين في تراكيب الإثبات وتراكيب النفي، إذ جاء في فاتحة النصّ الشعري الموسوم **خطى**²⁷ قول الشاعر:

بقلب الليل يشتعل

ورغم الجذب ينهطل

يوزع أنس بهجته

ولكن روحه الوجل

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 وصف مثبت إيجابي أداة الوصل العكسي /لكن/ عكس الوصف المذكور /روحه الوجل.

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

-**الوصل السببي**: هو وصل يمكننا من إدراك العلاقات المنطقية بين جملتين أو أكثر، وهو عند (دي بوجراند) يفيد التفريغ، حيث توضح العلاقة بين صورتين من صور المعلومات المتمثلة في التدرج، أي أن تحقق إحدهما يتوقف على حدوث الأخرى²⁸. ويظهر هذا النوع من الوصل في نصّه الشعري الموسوم **أدن مني**²⁹:

أدنو منك كي

تسمع نبضي

فادن 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 النصّ وهي تفيد التعليل والمقابلة فالشاعر يقابل بين جملتين تتوسطهما أداة الربط، لا يمكن للأخر أن يسمع نبض الشاعر إلا إذا دنا هذا الأخير منه كما يظهر في الشطر الأول والشطر 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 زمنياً³⁰ ويظهر هذا النوع من الوصل في العديد من النصوص الشعرية نقف فيها على نصّه المتضخم³¹

تضخم منتفخا بالخواء
وأتقن صنع مرايا الرياء
ولما أجاد الوقوف كراء
أقاموه رأسا بلا كيرياء
فحق عليه وعيد السماء

1-5 الاتساق المعجمي: قسّم هاليداي ورقية حسن الاتساق المعجمي إلى

قسمين:

أ- التكرار: هو شكل من أشكال الاتساق المعجمي يتطلّب إعادة عنصر معجمي، أو ورود مرادف له أو شبه مرادف أو عنصرا مطلقا أو اسما عاما³² ويقصد (هاليداي) و(رقية حسن) بالاسم العامّ مجموعة من الأسماء لها إحالة معمّمة مثل: اسم الإنسان، اسم المكان، اسم الواقع وما شابهها (الناس، الشخص، الرجل المرأة، الطفل، الولد، البنّت...)³³، والتكرار أنواع:

* التكرار الكلّي: 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: وحسب سعد مصلوح يقوم في جوهره على التوهم، إذ تفقد العناصر فيه علاقة التكرار المحض ويتحقق شبه التكرار غالبا في مستوى الشكل الصوتي الأقرب إلى الجنس التام .

* تكرار الجملة³⁴: ونموذج التكرار مع وحدة المرجع قول سعيد (الصقلاوي)

في وصايا قيد الأرض في قصيدته باب الليل³⁵

مشعشع	خلف باب الليل يعتصم
هذا الذي	في هواه تلهث الأمم
هذا الذي	باسمه تغتال أمنية

تكررت شبه الجملة (وباسمه) أربع مرات بدلالة واحدة هي إشارة لهذا المشعشع المعتصم خلف الباب، وورد تكرار الجملة في قصيدته رجولة الكلام ثلاث مرات لجملة (فاجأني غناؤك)، والقارئ للقصيدة يكتشف أنّ هذا التكرار يكتف الدلالة

ويطبع النصّ الشعري ببصمة تميّزه عن النصوص الأخرى، وتصبح هذه الجملة المكرّرة مكتملة لدور الروابط في النصّ الشعري.

والأمثلة على هذا التكرار عديدة ومتنوعة إذ جاء تكرار جملة سلمت وتسلم

عشر مرات في نص سلمت وتسلم³⁶

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 (الصقلاوي)ة وأشرنا

إلى (فاجأني غناؤك) في قصيدته رجولة الكلام ونشير أيضا إلى (يا موطني). في

قصيدة مشرق الزمان³⁷.

إن تأثير تكرار اللازمة في القارئ يعد 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 بعض النصوص تكررت الكلمة

وعلى سبيل المثال كلمة سلام في قصيدة سلام على الرافدين، المكررة عشر مرات

في النصّ، على مسافات متساوية تقريبا في النصّ الشعري والتي سنستشهد بمقطع

واحد منها:

...

سلام " المهلب " للأهل في بصرة الكبرياء،

ترفرف رايته بسناء الإله على مطلع الشمس في

خرسان

وتعصب بالنور هامات شمّ الجبال

تزهّر فوق وهاد الشمال

سلام الخليل على الدوّلي

ينضد بالنحو زهر البيان

هذا التكرار خدمة للنص واغناء لتعابيره وربط بين مضامينه، ولفت للقارئ لأهميته واهتمام صاحبه به، فهذه السيطرة سيطرة على الدفقات الشعرية التي حكمت إنتاج النص، خصوصاً وأنه نص مملوء بالإشارات التاريخية التي تدعو القارئ بشكل ضمنى للوقوف على عظمة هذه الحضارة، إذا فالتكرار في القصيدة (الصقلاوي) لا يتم بطريقة عشوائية بل هو دفع إبداعي يسهم في بناء القصيدة "وثيق الارتباط بالمعنى العام، وإلا كان لفظة متكلفة لا سبيل إلى قبولها، كما لا بد أن يخضع لكل ما يخضع له الشعر عموماً من قواعد ذوقية وجمالية وبنائية"³⁸

استدعى (الصقلاوي) في هذه القصيدة المهلب بن أبي صفرة وأبو الأسود الدؤلي والخليل بن أحمد الفراهيدي، وسيبويه وابن زيد الأزدي وابن دريد وأحمد بن سعيد البوسعيدي إمام عمان الذي فك حصار البصرة من قبل الفرس الصفويين، فجاءت اللازمة على شكل كلمة سلام على كل هؤلاء وعلى المدائن، وعلى المهنيين، باسترداد مسقط من يد البرتغاليين عام 1650، هذه الاستدعاءات الماضية في قصيدة معاصرة لم تأت هكذا بل هي تذكير لأمجاد فكرية وعلمية ساهمت في رفع مكانة العرب والمسلمين في عدة مجالات، هذه اللازمة في شكل كلمة والمكتوبة بخط مغاير لخط القصيدة المتبقية دعوة ضمنية من الشاعر إلى وجوب الاعتراف بهذه الأمجاد ووجوب تذكرها لتكون دفعا لحاضرنا ومستقبلنا.

يكثر في هذا المنجز الشعري (الصقلاوي) تكرار الألفاظ داخل سياقات شعرية مختلفة يمنحها طاقات جمالية ودلالية كبيرة، ولا يمكن بأي شكل من الأشكال حذف هذا اللفظ المكرر لأنه محتوى لوعي الشاعر "وكلّ محتوٍ للوعي هو في جوهره ذو طبيعة علائقية، إنه جزء داخل كلّ، ولا يكون أبداً عنصراً معزولاً"³⁹ ونستشهد هنا بقصيدته الموسومة رسالة⁴⁰

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

وليست

غناء السواقي التي ترفد النبض بالعنفوان

...

تكرر الفعل **ليست** أربع مرّات بصيغته التأنيثية، وشكل إيقاعا موسيقيا في القصيدة ترجم أحاسيس الشاعر الذي قال في مطلعها وأعرف أنني 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:

ولكنّها دفق ومض

بحلم النجاة

وصرخة رفض

على نقض عهد الحياه

على خفض عز الجباه⁴¹

امتدّ انفعال الشاعر عبر قاموس متنوع واتسع ونما مع التكرار، 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 أسطر القصيدة يظهرها على أنها مترابطة متواشجة.

ولفت انتباهنا في هذا المنجز الشعري تكرار الضمير في مواضع عديدة واخترنا أن نقف عند ضمير نحن في قصيدته الموسومة نحن هذا الوطن⁴² إذ كرّر الشاعر الضمير (نحن) ثلاث مرات في تعبيره عن حالة شعورية سامية، وخرج ضمير نحن عن دلالة 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 نور فكر وفن

...

نحن هذا الوطن سرنا والعلن

ونحن هنا لا يقصد بها الذات (الصقلاوي) وإنما الذات المحبّة للوطن المفتخرة به، الضمائر المكرّرة في القصيدة (الصقلاوي) 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 مخالفة من (فعل إلى اسم)⁴³ ونستشهد هنا بمقطع من قصيدة انهلي⁴⁴

جملي

واحفلي

بالحب يغمر الربى

للعلي

واعتلي

إلى عل ثمّ عل

أزلي

وتمثّل التكرار الجزئي في (للعلي/اعتلي/عل) حيث تمّ الانتقال من فئة الفعل إلى فئة الاسم.

*التكرار بالمرادف دلالة وجرسا: وهو تكرار لكلمتين ذات معنى واحد وتشتركان في بعض الأصوات والميزان الصرفي⁴⁵ ويظهر جليا في البيت الآتي في قصيدة خطي

فأعجب كيف لا يقوى

واعجب كيف يحتمل⁴⁶

تمثّل التكرار دلالة وجرسا في كلمتي (لا يقوى / يحتمل) إذ تحملان نفس الدلالة .

ب-التضام: هو توارد زوج من الكلمات بالفعل أو بالقوة نظرا لارتباطهما بحكم هذه العلاقة أو تلك⁴⁷، وحسب 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 إضافة إلى علاقة التعارض هناك علاقات أخرى مثل الكلّ-الجزء، أو الجزء-الجزء أو عناصر من نفس القسم العام: كرسي طاوله (وهما عنصران من اسم عامّ هو التجهيز...)، على أن إرجاع هذه الأزواج إلى العلاقة التي تحكمها ليس دائما بالأمر الهين⁴⁸

العلاقات الحاكمة للتضام في ديوان وصايا قيد الأرض:

• علاقة التعارض أو التضاد: يقول (أحمد عفيفي) التضاد كلّما كان حادا (غير متدرج) كان أكثر قدرة على الربط النصّي، والتضاد الحادّ قريب من النقيض عند المطابقة... وقد مثّل له (أحمد مختار) بالكلمات ميّت -حيّ/متزوج -أعزب⁴⁹

ومن أمثلة التضام بواسطة التعارض قصيدة **خطى** التي انبنت في مجملها على التضاد

بقلب الليل يشتعل	ورغم الجذب ينهطل
يوزع أنس بهجته	ولكن روحه الوجل
ويسكر بالهوى والشعر	من إحساسه ثمل
يلمّ الحزن في فرح	ويحنو وهو معتدل
ويهدر في تصامته	ويهدن وهو يقتتل
يداوي وهو مجروح	ويحلم وهو منفعل
ويقطع وهو يتصل	ولا العثرات ينتعل

تضمّت القصيدة الكثير من الأمثلة عن التضام بواسطة علاقة التضاد الحادّ وذلك من خلال الثنائيات الضدية التالية: (الجذب/ ينهطل)، (أنس/ وجل) (الحزن/ فرح)، (يحنو / معتدل)، (التصامت / الهدر)، (يداوي/ مجروح)، (يقطع / يتصل)، وأسهم هذا التضاد الحادّ في ترابط النصّ الشعري، فالقارئ لهذا النصّ الموسوم **خطى** يستشعر هذه الخطى وهو يتدرج في قراءة النصّ حتى تصير مساراً كاملاً يصل إلى نور الله ويبتهل إذ يقول:

بحب الأرض معجون	وعشق الأرض منبجل
مطاردة أمانيه	ويملاً يأسه الأمل؟
لنور الله يبتهل	وبالإنسان يحتفل

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

• **علاقة التكامل والتقابل:** قد ينشأ التضام على علاقة تبدو للوهلة الأولى أنها علاقة تضاد وتعارض ولكنها في الحقيقة ليست تضادا وإنما تكامل وتقابل⁵⁰ ويمكننا هنا أن نورد مقطعا من قصيدته إليك تسعى جفوني⁵¹

فأنت نوري وظلي وحضرتي وغيابي
وتسامحي وعتابي ومأمني وارتيابي

إنّ 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 (الصقلاوي)ة ببنية كبيرة، إذ جعل من النصّ لوحة فسيفسائية كبيرة تلتحم فيها المرادفات بالتضادات، ليمنحنا لوحة موحّدة منسجمة تنزلق فيها الأنساق الضدية بنا إلى ما خطط له الشاعر، معلنا منذ بداية النصّ الشعري أنّه هو من سيحدّد أفق انتظارنا ويرسمه في هذه القصيدة بالذات (لست أخشى كلاما)، وهو من مهد لهذه التناقضات بقبولها والسعي إليها بقوله:

إليك تسعى جفوني برغم كلّ الصعاب
ولست أخشى كلاما ولست فيك أحابي

***علاقة الجزء بالجزء:** ونتمثلها في هذا الشطر من قصيدة تشظي⁵²

هي الدّم المذبوح في الشريان تسحقه الليالي والجنود
روح يحاصر وهجها كهف الزمان

فالوحدات المعجمية التالية (دم، شريان، روح) تنشئ التضام في هذه الأشرطة من خلال علاقة الجزء بالجزء الروح والدم والشريان. التضام وسيلة من وسائل الربط المعجمي في وصايا قيد الأرض، إذ يقوم بدور مهمّ وأساسي في بناء موضوعات القصائد ويسهم في انساق النصّ ووحدته ويظهر لنا المخزون اللغوي للشاعر وللمتلقي معا.

إنّ البحث في تماسك النصّ لا يقف عند خاصيّة الاتساق رغم مالها من أهميّة في تحقيقه بل يتجاوز وسائل الربط الصوتية والمعجمية والنحوية التي تجعل النصّ محتفظاً بكيونته واستمراريته، إلى البحث في مستوى أعمق هو المستوى الثنائي تحقّقه العلاقات الدلالية واللغوية والسياقية وهو الانسجام، الذي يتطلّب من الإجراءات ما تنشط به عناصر المعرفة لإيجاد الترابط المفهومي المحقق لنصيّة النصّ والمتضمّن لنجاح عملية التواصل.

2- **الانسجام:** تعدّدت التعريفات لمفهوم الانسجام ولكنها تتقاطع في نقطة هامة كونها تعنى بالبنى العميقة للنصوص، ف "الحديث عن انسجام نصّ جمالي يعني إجراء عملية تحويل جذرية (تأويل) لخصائصه من شكل جمالي إلى دلالة معرفية أي؛ إلى خطاب تتدرج فيه بنية معرفية كليّة تتحقق فيها شروط الوحدة والانسجام"⁵³

1- وسائل الانسجام

1-1 **السياق:** يعتبر السياق من أهمّ آليات الخطاب التي تحقّق انسجام النصّ، إذ يبدو من المستحيل مقارنة نصّ دون النّظر في سياقاته المحدّدة لدلالته لقد اختلفت تسمياته وتوعدت بين السياق والمقام والنظم، إذ ورد في القاموس الموسوعي لعلوم اللّغة تعريفا لمقام الخطاب على أنّه مجموع الملابسات، التي في إطارها يتحدّد فعل التلفظ سواء أكان مكتوباً أم شفاهياً أي؛ يجب أن يعنى بالمحيط المادي والاجتماعي، الذي يأخذ فيه هذا الفعل مكان الصورة المتبادلة بين المتخاطبين ويفضل (ديكرو) (Dicrot) ربط مصطلح السياق بما هو لغوي محض، أيّ بالوحدات الصوتية والمعجمية التي تسبق أو تلتحق الملفوظ خاصّة⁵⁴ ومن جهته يرى (هاليداي) "أنّ السياق هو النصّ الآخر، أو النصّ المصاحب للنصّ الظاهر والنصّ الآخر لا يشترط أن يكون قولياً، إذ هو يمثل البيئة الخارجية للبيئة اللغوية بأسرها وهو بمثابة الجسر الذي يربط التمثيل اللغوي ببيئته الخارجية، ونظراً لأنّ السياق يسبق في واقع العمل النصّ الظاهر أو الخطاب المتصل به، رأى (هاليداي)

أن يعالج موضوع السياق قبل أن يعالج موضوع النص⁵⁵ أما (فان ديك) فقد قسم السياق الى مستويات .

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

1-السياق التداولي: النصّ كفعل كلامي (أو كأفعال كلامية) "إننا لا ندرس الملفوظات اللغوية، وبالتالي النصوص، من حيث بناها فحسب، وإنما من حيث وظائفها، لأننا لا نريد أن نعرف فقط "الأشكال" و"المضامين" التي يمكن أن يتخذها نصّ ما، ولكن الوظائف الممكنة التي قد يؤديها بفضل الشكل والمضمون، ويقوم السياق التداولي على تأويل النصّ كفعل كلامي، أو كسلسلة أفعال كلامية، فالوعد والتهديدات والتأكيدات والأوامر... هي أمثلة على أفعال كلامية... ويتألف السياق التداولي من جميع العوامل النفسية والاجتماعية والتي تحدّد نسقيا ملاءمة الأفعال الكلامية، من هذه العوامل: المعرفة التي يملكها مستعملو اللغة، ورغباتهم وإرادتهم وأشياؤهم المفضلة، وأراؤهم وكذلك علاقاتهم الاجتماعية..⁵⁶

2-السياق الإدراكي: وهو فهم النصوص

3-السياق النفسي الاجتماعي: تأثير النصوص و" المقصود به المفعول الذي تحدثه النصوص على مستعملي اللغة سواء فردياً أم جماعياً، فلم يعد المقصود الآن هو التساؤل عما يفعله أحد القراء أو المستمعين بنصّ ما، إنّما ماهي العوامل الاجتماعية التي تلعب دوراً في فهم النصّ؟"⁵⁷ وهناك عدّة مبادئ في تغيير المعرفة والآراء والموقف أهمها مبدأ الوظيفة مبدأ الترابط الإدراكي ومبدأ تحقيق الذات اجتماعياً وشخصياً.

3-السياق الاجتماعي: النصّ في التفاعل والمؤسسة "أننا ونحن ننطق بنصوص في سياق معين إنّما نقوم بأفعال كلامية، والأفعال الكلامية هي أفعال اجتماعية، تنتج في سياقات من التفاعل التواصلي وهذا التفاعل يتدرج في مقامات اجتماعية...تأثير النصّ على المقام الاجتماعي وكذلك تأثير المقام الاجتماعي على

النصّ يمارسان بواسطة الاستعداد⁵⁸ الإدراكي للمستعمل، ذلك أن تفسير هذا الأخير للواقع الاجتماعي، مهما كان اصطلاحاً هو الذي يمارس تأثيراً على توجيه الإنتاج النصّي وفهم النصّ، من خلال آرائه ومواقفه ورغباته ومصالحه.

4- **السياق الثقافي:** النصّ كظاهرة ثقافية، علاوة على كون النصّ أحد عناصر التفاعل الاجتماعي فإنه يمثل ظاهرة ثقافية أيضاً، يمكن أن نستخلص منها بعض الاستنتاجات حول البنية الاجتماعية للجماعات الثقافية، وغالباً ما نستخرج من النصوص والحوارات المستعملة في المقامات دور أعضاء المجتمع وحقوقهم وواجباتهم والقواعد والأعراف السائدة بينهم...، وباختصار فإنّ تحليل النصوص هو طريقة ذات فعالية كبيرة في إطار التحليل العام للثقافة⁵⁹

إنّ السياق مصطلح لغوي أساسي يقول فيه (هاليداي) و(رقية حسن) "يوجد عنصران للسياق، أحدهما: البناء النصّي، وهو داخلي في الجملة، إنه تنظيم الجملة وأجزائها بالطريقة التي تربطها بمحيطها، والثاني: البنية الأكبر للنصّ هذه البنية التي تؤسسه نصّاً من نوع خاص"⁶⁰

- تجليات السياق في وصايا قيد الأرض:

1- **المرسل:** يعتبر (سعيد (الصقلاوي)) هو المرسل في هذا الديوان، وهو سعيد بن محمد بن سالم بن راشد (الصقلاوي)، ولد في ولاية صور عمان حاصل على بكالوريوس في تخطيط المدن والأقاليم من جامعة الأزهر 1979/1980 والماجستير في التخطيط السكاني من جامعة ليفربول بإنجلترا 1992، من دواوينه الشعرية: "ترنيمه الأمل" 1975، و"أنت لي قدر" 1985، و"أجنحة النهار"⁶¹ ويتميز (الصقلاوي) كما جاء في تقديم للدكتور محمد حسن عبد الله الذي وسمه **الملاح العماني يسترد صوته (دراسة في شعر سعيد (الصقلاوي))** بـ "قدرته على تمثيل تراث أمته العربية في مجال الغزل وفلسفة الحسّ التكاملي بين المرأة والرجل، ما بين العذرية والحسية، وحرصه على الانتساب لوطنه العماني (الخليجي) وأمته العربية بإشهار الخصائص الوجدانية والملاح المكانية، وأزمات

السياق التاريخي..⁶²، فالقصيدة (الصقلاوي) تتميز في مجملها بالوجدانية ولها وظيفة تعبيرية أبرز من خلالها الشاعر أحاسيسه المرهفة التي زاوجت بين عاطفة جميلة متصالحة مع الذات والآخر منفتحة على عوالم إنسانية راقية .

2- المتلقي:

-المنتقون الذين خاطبهم الشاعر سعيد (الصقلاوي) مباشرة: كالشاعر العراقي عبد الرزاق الربيعي في القصيدة التي وسمها (عراقي) والمهداة له؛

-القارئ العماني والقارئ العربي؛

-المتلقي في أيّ عصر كان لأنّ المواضيع تصلح لأيّ عصر وفي أيّ مكان.

توجد مؤشرات للدخول إلى عالم (الصقلاوي) الشعري وهي:

أ- **التعيين الأجناسي:** ونحن أمام نصّ لم يحدّد جنسه الأدبي في غلاف الكتاب، إذ اكتفى الشاعر بوضع عنوان العمل واسمه، ولم يضيف على ذلك غير صورة للفنان العراقي الدكتور صبيح كلّش، ولا يخفى على أحد أنّ تحديد الجنس الأدبي يساهم في عملية التواصل ويحيل على ممارسة تحدّد طبيعة العلاقة بين المبدع والمتلقي وبذلك فإنّه يساهم في بناء عملية القراءة لأنّه يشغل كخطاطة للتلقي وكقدرة قرآنية⁶³، وفي نصّ (الصقلاوي) سرعان ما نلتقي بعد الاهداء مباشرة بدراسة من صفحة 7 إلى الصفحة 22 للدكتور محمد حسن عبد الله الناقد المصري موسومة الملاح العماني يستردّ صوته دراسة في شعر سعيد (الصقلاوي)، والتي يجنس من خلالها النصّ الذي بين أيدينا، فيزول الغموض وتتقلص المسافات بين القارئ والنصّ ويستعدّ القارئ لقراءة العمل وفق التجنيس الذي وضعه الناقد للعمل ويتفاعل معه على هذا الأساس في خطوة أولى للولوج إلى نصّ لا يعرف منه إلاّ عنوانه.

ب- **عنوان النصّ:** العنوان "هو مجموع العلامات اللسانية كلمات مفردة أو جملة التي يمكن أن تدرج على رأس كلّ نصّ لتحدهّه وتدلّ على محتواه العام وتغري

القارئ لاكتشافه"⁶⁴، ولقد اختار الشاعر لوحد وثلاثين قصيدة تشكلت منها المجموعة الشعرية عنوان "وصايا قيد الأرض"، رغم أنه لم يكتب نصًا شعريًا 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 الواحد والثلاثين هي وصاياها؟ وإن كانت كذلك لماذا جعل وصاياها قيد الأرض؟ لا يمكننا أن نجيب عن الأسئلة إن لم نقف على وظائف هذا العنوان التي تنوعت بين التّعينية والوصفية والإغرائية والإيحائية.

- **الوظيفة التّعينية:** وتعرف أيضا بالوظيفة الاسمية لأنها تعنى بتسمية العمل وهي إلزامية وضرورية إذ بموجبها يعين العنوان نصّه ويحدّد هويّته، ولا يمكن لهذه الوظيفة الانفصال عن الوظائف الأخرى لأنها حاضرة دائما لتحيط بمعنى النص⁶⁵، والشاعر قد عين عنوانا لمجموعته الشعرية، ولكنه لا يحيل على الإطلاق إلى مجموعة شعرية بل إلى وصايا.

- **الوظيفة الوصفية:** بموجب هذه الوظيفة يقول النصّ شيئا عن موضوعه ونوعه وجنسه الأدبي أو كليهما معا، ولذلك لا غنى عن حضورها في العنوان⁶⁶ ورغم ذلك غابت هذه الوظيفة عن العنوان لأنها لا تحيلنا في المطلق إلى الشعر خصوصا وأنّ (الصقلاوي) جنس النصّ من خلال دراسة في بداية العمل لا في واجهة الكتاب كما قلنا سابقا.

- **الوظيفة الدلالية الضمنية الإيحائية:** وفي هذه الوظيفة يعتمد المبدع على الإيحاء بالمعنى معتمدا على مكتسبات القارئ وملكاته، ولقد استعمل (الصقلاوي) من اللّغة الترميز فمن لا يعرف من لقب "بقيد الأرض" لن يتمكن من الولوج إلى النصّ الشعري من عتبته الأولى وهي العنوان.

- **الوظيفة الإغرائية:** يثير العنوان فضول القارئ ويغريه ولكن جيران جنيت شكك في نجاعة هذه الوظيفة وربط وجودها بالوظيفتين الوصفية والإيحائية⁶⁷، في حين أنّ عنوان المجموعة المدروسة حقق هذه الوظيفة، إذ جعلنا نتساءل عن هذه

الوصايا ماهي وما الأرض التي جعلها قيدها؟ فالتركيب اللغوي للعنوان مغر للقراءة خصوصا وأنا نعلم أن أحد أئمة الدولة اليعربية قد لقب بقيد الأرض، وهو سيف بن سلطان اليعربي رابع الأئمة اليعاربة عاش في النصف الثاني من القرن الحادي عشر وبداية القرن الثاني عشر الهجري ساهم في بناء العديد من القلاع والحصون في عمان⁶⁸، ولولا إغراء العنوان لما وصلنا لسيف بن سلطان اليعربي الذي لقب بقيد الأرض " لضبطه الممالك وتقييده البلاد بعده، ولم يعب عليه شيء من سيرته إلا ما كان منه في أول أمره خروجه على أخيه الإمام العادل"⁶⁹، فهل أشعار (الصقلاوي) هي وصايا سيف بن سلطان اليعربي؟.

3-الموضوع: هو الديوان الذي نظمه الشاعر سعيد (الصقلاوي) وتتنوعت

المواضيع بين:

أ-المواضيع الوجدانية: وصايا قيد الأرض مزيج بين الأمل والحب والرغبة في اللقاء والحنين والعتاب والشوق، ديوان يبعد إنساني بكلّ التناقضات والمتضادات والكثير من القصائد يمكن أن تتضوي تحت هذه المواضيع إن لم نقل معظمها من بينها: عتبات الصباح، خطي، أدن مني، الحزن في دمها، إليك تسعى جفوني، انهلي، دنا، طاف في خيالي، مندليك، 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 الذي له دلالة تاريخية كبيرة.

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

4-المقام: ويضمّ عنصري المكان والزمان

- المكان: صدر الديوان في بيروت عن المركز الدولي للخدمات الدولية ولكن الوطنية والارتباط بالوطن الأم عمان تبدو واضحة من خلال ذكر مدن سلطنة عمان في العديد من المواطن (رأس الحد، نزوى، الجبل، صور، مسقط، عمان..)

- الزمان: صدر ديوان سنة 2015 في طبعته الأولى وفي سنة 2016 في طبعة ثانية وهي التي اعتمدها، ولا نجد على الإطلاق أي مؤشر زمني لتاريخ الكتابة أو الإلقاء، واختصرت المؤشرات الزمنية في بعض القصائد (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 النصّ والقارئ، خصوصا وأنّ 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 الشقّ المتعلّق بالمشافهة، على اعتبار عدم وجود إشارة للتفاعل بين الشاعر والجمهور.

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

من بين خصائص السياق المقامي أيضا النظام والمتعلّق باللّغة التي زواج سعيد (الصقلاوي) فيها بين البساطة والرمزية على حسب ما يقتضيه المقام فالقصائد الرمزية كقصيدة باب الليل والتي مطلعها:

مشعشع خلف باب الليل يعتصم

تتطلّب من القارئ أن يبذل مجهودا لفهم النصّ الذي تتكاثر صورته بشكل سريع ويحتاج إلى عملية تأويل لفهم النصّ، أمّا القصائد الوجدانية فلقد استعمل فيها

الشاعر ألفاظا مألوفة عند القارئ على اختلاف درجته، وزاوج فيها بين البساطة والرمز حسب مقتضى المقام.

يعتبر شكل الرسالة خاصية من الخصائص الفرعية المرتبطة بالسياق، وهي بمثابة البنية (العليا الفوقية) للنص، وجاءت الرسالة على شكل قصائد تفعيلية 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 شخصا مغرورا:

تضخم منتفخا بالخواء
وأتقن صنع مرايا الرياء
ولما أجاد الوقوف كراء
أقاموه رأسا بلا كبرياء
فحق عليه وعيد السماء

وتتوّع الغرض حسب تنوع الموضوعات الخطابية ففي القصائد الوطنية يكون الغرض شحذ يهّم القارئ العماني وتذكيره بأمجاده، كما فعل في قصيدة شمس التاريخ التي ذكر من خلالها تاريخ عمان 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 أنّ 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 " نلاحظ بادئ ذي بدء الترابطات بين القضايا، بوصفها كليّات، ثم نصوص القيد التالي بالنسبة لربط القضايا: تربط قضيتان ببعضهما بعضا حين ترتبط معانيهما الإحالية: أي؛ أنّ الوقائع التي تحيل إليها في تفسير ما مرتبطة ببعضها البعض⁷⁰ وأهمّ العلاقات⁷¹:

- العلاقات الإضافية: وتنقسم إلى العلاقات الإضافية - المتكافئة والعلاقات الإضافية المختلفة أما الأولى فتشتمل على تعبيرين متماثلين تماما مثل (هو لم يمكت، هو غادر)، وهذا ما يورده (دي بوجراند) و (دريسلر) 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 لمشاركين اثنين، وقد تتضمن بنيات معكوسة، حيث يغدو العنصر الذي لم يكن موضع تركيز في التعبير الأول، يغدو موضع التركيز في التعبير الثاني. يظهر هذا النوع من العلاقات في الديوان المدروس في العديد من القصائد وسنقف عند قصيدته الموسومة وجدنا لكي لا نموت⁷²، إذ تسهم علاقة الإضافة في بناء النصّ فهي أداة ربط بين أجزائه:

صحيح بأن جدار المسافة يفصل بين المرائي

وبين حدود انطفاء النهار بماء الظلام

وبين حدود اشتعال الصباح

وإغماضة الفجر ترحل نحو المنافي

وبين التراوح فيما يكون، وكيف يكون، وما سيكون

تقوم علاقة الإضافة بالربط بين الجمل باعتبارها جملا غير متجاورة بإضافة

شطر إلى آخر أو جملة إلى أخرى وهذا يطيل النصّ ويبيّنه إذ يقول في الوحدة

التي تلي:

وأنّ المسافة فاصلة بين شوق النخيل إلى الطلع

خفق الشارع إلى الشط، توق المرافئ للعائدين

ولكن نبض الشرايين يكسر حدّ المسافة، يلغي

شراك الفواصل، يجري نهور التواصل، ينبت بين

شقوق السكون موج الوداد

وزهر السلام

يرفرف في سرب يمام
يلم تشطي الضمير من العدمية، يبعثه خفقة في
فاد الوجود
يشكل من لغة المستحيل
بلاغة جمر الحضور
وجدنا صديقي لكي لا نموت
لكي ننقش بكل تفاصيل ضوء، ونصرخ هذا
السكوت

- العلاقات السببية: هي إحدى أهم العلاقات التي تحكم النصّ وتؤدي إلى انسجامه، وقد لا تظهر فيه، فهي " غير متمثلة بصراحة في النصّ، أي؛ أنّها لا تحظى باستثارة مباشرة من خلال ظاهرة إنّما تقوم بتزويد المرء بما يلزم من العلاقات لاستخراج المعنى من النصّ"⁷³ ويستخدم السبب لإيضاح علاقة بين حدث وحدث آخر تلاه، فالحدث الأول أتاح الظروف لحدث حدث آخر كما هو الشأن في نصّه الموسوم انهلي⁷⁴

انهلي

يانفس من عين الرضا

وامتلي

تتجلي

أسراب هم كالغضا

يقنضي السياق في بعض الأحيان لجوء المرسل إلى هذا النوع من الربط ليكون سببا لوقوع الحدث، فلكي تتجلي أسراب الهمّ يجب أن تنهل النفس من عين الرضا، فالرضا هو السبب الأساس في انجلاء الهم، والربط هنا لم يعتمد على

الأدوات التشكيلية، والديوان مملوء بهذا النوع من العلاقات الدلالية الرابطة إذ يقول
في نصّه الموسوم **الحزن في دمها**⁷⁵

ألحزن حريق

في دمها

والشكوى

إعصار

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

وتسفر في

بحر الذكرى

اه

ما أفسى الإبحار

فنعرف بعد هذا المقطع أن سبب الحزن والشكوى هو الإبحار في الذكرى
ويقول ((الصقلاوي)) في نصّه الموسوم **أدن مني**⁷⁶

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 اعتماداً كلياً على السببية في المثال السابق، فكل شطر هو نتيجة للشطر الذي يليه

أذنو منك ← تسمع نبضي
 اذن مني ← أسمع نبضك/ أجمع بعضي
 اجعلني عينك ← لا أبصر إلا نفسك

كثيراً 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 انطلاقاً من عنوان الديوان أو القصيدة على اعتبار أنهما يردان بصيغة العموم في حين تكون بقية النص تخصيصاً له حين يتعلق الأمر بالقصيدة، وتكون القصائد بدورها تخصيصاً للديوان وهذا لاحتوائه على عناصر مركزية تكون نواة تنمو وتتناسل عبر النص وفيه حتى تكتمل خلقاً سوياً⁷⁷، ونستدل هنا بنصه الشعري الموسوم عراقي⁷⁸

عراقي (العنوان) ← عموم
 رماده المكتظ بالأوجاع
 صوته المغلول بالحسرات
 قلبه المعصوب بالأحزان
 تخصيصه:

ولو انتقلنا إلى مقطع آخر من القصيدة سنجد تخصيصاً للعنوان، إذ مازال ((الصقلاوي)) وعلى طول القصيدة يخصص عنوان القصيدة العام، إذ قال عن صديقه الشاعر عبد الرزاق الربيعي العراقي

نحيل في حنايا الصبر

أيها النزيف في لهيب البوح

أيها الطالع من /نار، ومن/ماء، ومن/روح التراب

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

1-1 الأبنية النصية:

أ-البنى العليا*: تعرّف البنى العليا على أنها " نوع من المخطط المجرد الذي يحدّد النظام الكلّي لنصّ ما، وتتكون من مجموعة من المقولات التي تتركز إمكاناتها التأليفية على قواعد عرفية"⁷⁹، هذه القواعد العرفية* تفرّق بين نظام النصّ اللغوي وتمثله الأبنية العليا فنظام البناء الشعري (القافية)، وبناء والقصة يختلف عن اللغة الاعتيادية شأنهما شأن المسرح، إذ يحتكمان إلى قواعد تختلف عن نظام اللغة الطبيعية، وتدرج في أنظمة خاصة بأنماط نصيّة هي القصص والشعر⁸⁰ وبناء على هذا تكون البنية العليا هي القالب البنائي التخطيطي الذي يكون مقصودا من قبل المنشئ والذي يضم المعنى الشامل للنص⁸¹ وهذا ما جاء أيضا في كتاب فان ديك الموسوم " النصّ بنى ووظائف" إذ فرق بين البنى الكبرى والعليا (الفوقية) معتبرا الأخيرة "ليست متعلّقة تماما بمحتوى النصّ، بقدر تعلقها بالتمفصلات الداخلية الشاملة، أي؛ الأشكال النصيّة أو الترسّيمة الخطاطة النصيّة، وأكثر الترسيمات شهرة هي الترسّيمة السردية والترسّيمة الحجاجية . ويولي (فان ديك) هذه البنى اهتماما لأنّ ما من نصّ إلا ويملك بنية فوقية تكون سمة له يقول " تمثل البنى الفوقية التركيب الشامل للنصّ باعتباره كلاً⁸² .

تحدّد البنى العليا للنصّ وفق معايير متنوعة وإشارات دالة على نمط النصّ وبنيته العليا كالعناوين في مقدّمة الأعمال الأدبية أو في الكتب الإدارية والخطابات

المؤسساتية وتتخذ عدة أشكال ومواقع في النصّ والتي أوردتها (فان ديك) في علم النصّ مدخل متداخل الاختصاصات⁸³ (عناوين رئيسة / عناوين فرعية / عناوين بينية / عبارات ضمنية تعود على النصّ برمته)، وكذلك النصوص المصاحبة كالتمهيد والمقدمة اللذان يضطلعان بوظيفة الإضاءة عن مخطط العمل والخاتمة ووظيفتها لفت انتباه المتلقي إلى البنية العليا والكشف عنها في النصّ فالوظيفة الرئيسة للبنية العليا هي تحديد النمط الذي ينتمي إليه النصّ، وهذا التحديد يعتمد كلياً على مستوى الإدراك عند منتج النصّ كما ورد في مقال **مصطلح البنية الكبرى والبنية العليا** عند (فان ديك) لخالد توفيق مزعل.

وإذا عدنا لتحديد البنى العليا للديوان المدروس سنجدها محدّدة من خلال الدراسة التي قدمت للديوان كما سبق وأن أشرنا سابقاً، وإلى ما أسماه (فان ديك) بالعبارة الضمنية التي تعود على النصّ فأبنية النصّ تصنفه في خانة الشعر وبذلك تحدّد بنيته العليا.

ب- البنى الكبرى في وصايا قيد الأرض: إذا كانت البنى العليا تتعامل مع الشكل الذي تنتظم فيه أجزاء النصّ فإنّ البنى الكبرى تتعامل مع مضمون النصّ أو المعنى العامّ له، إذ تتألف "البنية الكبرى من مجموعة من القضايا التي تشكل موضوعاً محدّداً... ويشير (فان ديك) إلى أنّ تحديد البنية الكبرى في النصّ يختلف من قارئ لآخر، لأنّ لكلّ قارئ طريقته في القراءة التي ترتبط بمعرفته وموسوعيته، كما أننا يمكن أن نجد في نصّ واحد عدّة بنى كبرى"⁸⁴ نفهم من هذا التعريف أنّ القضية سواء أكانت واحدة أم متجزّئة هي الأساس الذي ينطلق منه المتلقي في تحديد البنى الكبرى وفق مجموعة من القواعد الكبرى* تسمح بتحديد ما هو أساسي ومهمّ في النصّ.

وربط (فان ديك) معيار السلاسل الجمالية بمعيار القضية وجعل الثاني نتيجة لمسار الأوّل وهذه النتيجة هي التي تحقّق البنية الكبرى في النصّ وليست السلاسل

الجمالية " يجوز أن نتحدث عن مستويات متعدّدة للبنية الكبرى في كلّ خطاب... فكلّ قضية مستنتجة بواسطة فئة فرعية من متوالية هي بنية كبرى لتلك المتوالية الداخلة تحت اللزوم، وفي مستوى تال يمكن أيضا أن تتوقف القضايا ذات البنيات الكبرى على الاندماج في إطار أوسع أيّ؛ تستنتج أعمّ بنية كبرى استنتاجا ملتحما⁸⁵.

مثلّ (خالد توفيق مزعل) في مقاله الذي تناول فيه مصطلحي البنية الكبرى والبنية العليا عند (فان دايك) الفروق بين البنية الكبرى ومضمون النصّ من خلال الشبكة المتداخلة بالآتي:

- 1- جملة في النصّ = قضية صغرى أو جزئية
- 2- سلسلة جمالية = مجموعة من القضايا الجزئية = قضية كبرى
- 3- قضية كبرى = موضوع كليّ أو جزئيّ في النصّ
- 4- قضية (رئيسة) = بنية كبرى
- 5- مجموع القضايا الصغرى أو الكبرى = البنية الكبرى في النصّ.
- 6- البنية الكبرى = موضوع النصّ الرئيس⁸⁶

إنّ للبنية الكبرى وظيفة وقف عندها (فان دايك) وذهب قبلها لتحديد مجال البحث عنها وجعله في تتبع موصوفات الجمل المترابطة في وحدة النصّ أو في وحدات نصيّة وليس في جملة مفردة كونها تمثل حسه جزءا من البنية أيّ؛ قضية صغرى، لذلك فرق بين البنية الكبرى والبنية الصغرى معتبرا أنّ بنية ما قد تكون صغرى في نصّ وكبرى في آخر ويرتبط ذلك بمركزيتها وانضواء البنى الجزئية تحتها. فإذا اعتبرنا عناوين القصائد في الديوان هي -التي هي جمل- قضايا صغرى، وسلاسل الجمل التي تتكون منها القصائد قضية كبرى ومجموع القضايا الكبرى هو البنية الكبرى، فإنّ وصايا قيد الأرض تتشكل من ثلاث بنيات كبرى:

- 1- البنية الكبرى (الحب): تكوّنت هذه البنية الكبرى من تسع قصائد هي: (أدن مني، إليك تسعى جفوني، دنا، ذكرى، رجولة الكلام، طاف في خيالي قلوبنا

عيون، ما أنت، إغراء) تحدث الشاعر فيها رغم اختلاف فضائها الورقي إذ لم تأت مرتبة متتالية عن قضية واحدة هي مشاعر الحب، وبحدفنا للنصوص الشعرية الأخرى لتحديد هذه البنية الكبرى نكون قد طبقنا القاعدة الأولى من القواعد المعيارية الأربع التي حددها (فان ديك) وهي الحذف" الذي يقتضي اختياراً وترجيحاً من بين النصوص⁸⁷ وباختيارنا لهذه القصائد دون غيرها نكون قد طبقنا قاعدتين من قواعد (فان ديك) وهما الاختيار والتعميم إذ دمجنا نصوصاً مختلفة وبعناوين متنوعة في بنية كبرى واحدة واعتبرنا عناوينها قضايا صغرى وأبياتها وأشطرها قضايا كبرى ومجموعها هو البنية الكبرى. نتحدث الآن العاشقة في قصيدة ((الصقلاوي)) الموسومة أدن مني، وتطلب من الآخر السماح لها بالحلول فيها

واجعلني عينيك لكي لا أبصر إلا نفسك⁸⁸

ولا يبتعد كثيراً في إليك تسعى جفوني حين يقول للحبيبة:

فأنت نوري وظلي

وحضرتي وغيابي⁸⁹

وإذا انتقلنا إلى قصيدته الموسومة دنا والتي جعلناها قضية صغرى نتضافر مع القضايا الصغرى السابقة واللاحقة لتشكل قضية كبرى وجدناه يقول أيضاً للحبيبة

فيا حبيبي

وطيب طيبي

ويا وجيبي

فكن لدهري

هنيأ ملياً⁹⁰

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 ذكراه⁹¹

وفي مقام آخر يقول ((الصقلاوي))

فاجأني صوتك ماردا يشق الصمت

يفضح الظلام

يغسل الكلس عن النهار كي تعرش الأحلام والورود⁹²

وظّف الشاعر العماني استنساخاً ذهنياً لصورة مدركة بالحواس وهي صورة الكلس، وجعل صوت الحبيب صوتاً يشقّ الصمت ويفضح الظلام ويغسل الكلس عن النهار فتزهو الأحلام وتزهو الورد، وتتواصل القضايا الصغرى التي تتضافر ببعضها لنصل إلى نصّه الشعري طاف في خيالي أين يقنات 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 والتهيه في سراديب العشق، فوظف جملة من المشاعر الجميلة بشكل راق وجمالية وفنية كبيرة تأنس لها روح القارئ، وإن كان الحب للحبيبة بنية كبرى فما البنيتان الثانيتان إلا حب اختلفت قنواته ووسائل كتابته ف((الصقلاوي)) يعيش حالة حب للوطن عمان وللوطن العربي أيضاً، ويظهر ذلك من خلال البنية الكبرى الثانية التي وسمناها بنية الوطن حيث تضافرت فيها جملة من القضايا الصغرى لتشكل قضية كبرى وقد أخضعنا هذه البنية لنفس القواعد السابقة لنصل لتشكيلها.

2- البنية الكبرى (الوطن): ضمت 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 عمان تاريخا وحاضرا ومستقبلا، وفي حب هذا الوطن العربي بكلّ القواسم المشتركة من دين وعروبة وتاريخ مشترك، ليس التاريخ عند ((الصقلاوي)) بكاء على الأطلال أو استحضارا لما قام به الأولون، وإنما هو شحنة مركزة يوجج 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 عاليا متكئا على يقين نتلمسه من خلال نصوصه الشعرية، مفاده أنّ هذا الشعب عظيم تاريخا وحضارة ولا بد أن ينبعث من رماده كطائر الفينيق.

هنا يجدر بنا القول إنّ الإبداع الصقلاوي ينبثق من لحمه بين الأنا الصقلاوية العمانية والأنا العربية والأنا الإنسانية، فجاءت القصائد الوطنية قوية عميقة تترك صدى في النفس لا يمحوه غلق الديوان أو الانتقال من نصّ إلى نصّ جديد فيه. أمّا البنية الكبرى الثالثة المشكلة للديوان فهي سؤال الذات والآخر في وصايا قيد الأرض.

3- البنية الكبرى (سؤال الذات والآخر في وصايا قيد الأرض): ضمت اثنتي عشر قصيدة: (عتبات الصباح، خطي، الحزن في دمها، انهلي، تشطي، حضور الذكرى، عراقي، ماء الصمت، مندليك، هو، وجدنا لكي لا نموت، المتضخم) يميز القارئ لهذه النصوص المدروسة بين الأنا المتألّمة و الأنا المعتزة والأنا الساخطة، وأحسن قضية تعبر-على اعتبار أن سلاسل الجمل قضايا كما سماها فان ديك- هي نصّ قصيدته المتضخم التي استنكر فيها الشاعر لسلوك نساء منه وهو التكبر وتضخم 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 المستكبرة الساخطة في رسالة إنسانية مفادها أن الخواء لا يوصلنا إلا للخواء، أما الأنا المعتزة فتمثلها بنصه الموسوم عتبات الصباح إذ يعتز الشاعر ضمنا في نصه بقدرته على تجاوز المستحيل بنسيان الجراح وفتح باب التفاوض والأمل .

- النتائج:

نقف في هذه الدراسة على جملة من النتائج:

ديوان وصايا قيد الأرض (لسعيد الصقلاوي) متنسق اتساقا محكما ويتجلى ذلك من خلال:

✓ الإحالات النصية القبلية المرتبطة بمن يخاطبهم الشاعر، وكثيرا ما يكون الحبيب في القصائد الوجدانية أو الصديق حين تعلق الأمر بنصه الموسوم عراقى المهدي لصديق الشاعر العراقي عبد الرزاق الربيعي.

✓ الإحالات المقامية المرتبطة بالمحال إليه الشاعر (سعيد الصقلاوي) لطبيعة الديوان التي تتحدث عن الانسان في مختلف حالاته.

✓ ضم النصّ 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 فعلت انسجام النصوص في القصائد والديوان.

✓ زواج (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 النصّ الشعري وتنوع في الديوان واستخدمه الشاعر بكثرة وكان فاعلا في تماسك أجزاء القصيدة.

- ✓ تنوّع التضام في الديوان وتنوعت العلاقات الحاكمة له في الديوان بين علاقة التضاد والتعارض وعلاقة التقابل والتكامل، وهي علاقات أسهمت في الاتساق وفي إعطاء النصّ جمالية
- ✓ تحقق الانسجام في القصيدة الصقلوية من خلال السيّاق والعنوان والأبنيّة النصّية التي تضافرت لتكتمل العلاقات الدلالية في الديوان المدروس.

الهوامش:

¹ يرى هالدي وريقة حسن أن مفهوم الاتساق مفهوم دلالي، إنه يميل إلى العلاقات المعنوية القائمة داخل النص، والتي تحدّه كمنص " محمد خطايي: لسانيات النص مدخل إلى انسجام الخطاب، المركز الثقافي العربي، المغرب، 1991، ص15، أما روبرت دي بوجراند فيعرف السياق قائلاً " يترتب على إجراءات تبدو بها العناصر السطحية على صورة واقائع يؤدي السابق منها اللاحق بحيث يتحقق لها الترابط الرصفي وبحيث يمكن استعادة هذا الترابط " روبرت 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 تعدد الشروط التي ينبغي أن تتوفر في كل فعل لغوي لكي يكون مناسباً لسياق خاص "فان دايك: النص بنياته ووظائفه، تر: محمد العمري، أفريقيا الشرف، الدار البيضاء، 1997، ص66.

² محمد خطايي: لسانيات النص مدخل إلى انسجام الخطاب، ص17.

³ محمد الشاوش: أصول تحليل الخطاب في النظرية النحوية العربية، المؤسسة العربية للتوزيع، تونس، دط، 2001، ص125.

⁴ محمد خطايي: لسانيات النص مدخل إلى انسجام الخطاب، ص17.

⁵ سعيد الصقلاوي: وصايا قيد الأرض، المركز الدولي للخدمات الثقافية، لبنان، الطبعة الثانية، 2016، ص23

* تنقسم الضمائر إلى ضمائر وجودية أنا، انت، نحن، هو، هم، هن... الخ وضمائر ملكية كتابي، كتابك، كتابه، كتابنا... محمد خطايي: لسانيات النص، ص18

⁶ سعيد الصقلاوي: وصايا قيد الأرض، ص29.

⁷ المصدر نفسه، ص103.

⁸ محمد خطايي: لسانيات النص، ص17

⁹ سعيد الصقلاوي: وصايا قيد الأرض، ص49.

* تصنف عناصره حسب القرب والبعد في الزمان والمكان فحسب الظرفية يوجد الزمان (الآن، غدا) وحسب المكان (هنا، هناك) وحسب الانتقاء (هذا، هؤلاء) وحسب البعد (ذلك، تلك) انظر محمد خطايي: لسانيات النص، ص18.

¹⁰ سعيد الصقلاوي: وصايا قيد الأرض، ص49

¹¹ المصدر نفسه، ص50

¹² ينظر محمد خطايي: لسانيات النص، ص19، ص20.

- ¹³ سعيد الصقلاوي: وصايا قيد الأرض، ص81.
- ¹⁴ محمد محي الدين عبد الحميد: شرح ابن عقيل على ألفية ابن مالك، مكتبة دار التراث، القاهرة، ط1980، ج1، ص243.
- ¹⁵ محمد خطابي: لسانيات النص، ص22.
- ¹⁶ سعيد الصقلاوي: وصايا قيد الأرض، ص65.
- ¹⁷ المصدر نفسه، ص61
- ¹⁸ المصدر نفسه، ص62
- * يكون الربط في أغلب الأحيان ضمنيا، أي دون الحاجة إلى أدوات الربط، وهذا الربط الضمني هو السذي حظسي باهتمام التصيين دون اهمال النوع الثاني الذي يعتمد أساسا على أدوات الربط المعروفة.
- ¹⁹ روبرت دي بوجراد: النص والخطاب والإجراء، ص346.
- ²⁰ محمد خطابي: لسانيات النص، ص23.
- ²¹ سعيد الصقلاوي: وصايا قيد الأرض، ص87.
- ²² ينظر الأنباري: أسرار العربية، ص302.
- ²³ سعيد الصقلاوي: وصايا قيد الأرض، ص57.
- ²⁴ الموسوعة العربية، نسخة الكترونية <https://www.arab-ency.com>
- ²⁵ علي عشري زايد: استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، دار غريب للطباعة و النشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط2006، ص120.
- ²⁶ المرجع نفسه، ص121.
- ²⁷ سعيد الصقلاوي: وصايا قيد الأرض، ص25
- ²⁸ ينظر محمد خطابي: لسانيات النص، ص23 و روبرت دي بوجراند، النص والخطاب والإجراء، ص347.
- ²⁹ سعيد الصقلاوي: وصايا قيد الأرض، ص29.
- ³⁰ محمد خطابي: لسانيات النص، ص23، ص24.
- ³¹ سعيد الصقلاوي: وصايا قيد الأرض، ص35
- ³² محمد خطابي: لسانيات النص، ص24.

- ³³ المرجع نفسه، ص25.
- ³⁴ ينظر أحمد عفيفي: نحو النص اتجاه جديد في الدرس النحوي، مكتبة زهراء الشرق، 2001، ص106، ص107.
- ³⁵ سعيد الصقلاوي: وصايا قيد الأرض، ص49، ص50.
- ³⁶ المصدر نفسه، ص77، ص78، ص79، ص80.
- ³⁷ المصدر نفسه، ص95.
- ³⁸ نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر، دار العلم الملايين، بيروت، ط1978، 5، ص264.
- ³⁹ مارسيلو داسكال: الاتجاهات السيميولوجية المعاصرة، تر: حميد لحداني وآخرون، دط، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، 1978، ص63.
- ⁴⁰ سعيد الصقلاوي: وصايا قيد الأرض، ص60.
- ⁴¹ المصدر نفسه: ص70.
- ⁴² المصدر نفسه، ص103.
- ⁴³ أحمد عفيفي: نحو النص، اتجاه جديد في الدرس النحوي، ص107.
- ⁴⁴ سعيد الصقلاوي: وصايا قيد الأرض، ص41.
- ⁴⁵ أحمد عفيفي: نحو النص، اتجاه جديد في الدرس النحوي، ص109.
- ⁴⁶ سعيد الصقلاوي: وصايا قيد الأرض، ص26.
- ⁴⁷ محمد خطاي: لسانيات النص، ص24، ص25.
- ⁴⁸ ينظر المرجع نفسه، ص25.
- ⁴⁹ ينظر أحمد عفيفي: نحو النص، اتجاه جديد في الدرس النحوي، ص113.
- ⁵⁰ محمد خطاي: لسانيات النص، ص238.
- ⁵¹ سعيد الصقلاوي: وصايا قيد الأرض، ص37.
- ⁵² المصدر نفسه: ص45.
- ⁵³ محمد فكري الجزاز: لسانيات الاختلاف (الخصائص الجمالية لمستويات بناء النصّ في شعر الحدائث)، ايتراك القاهرة، ط2001، 1، ص303.

55 علي أيت أوشان: السياق والنص الشعري من البنية إلى القراءة، دار الثقافة، مؤسس التوزيع والنشر، الدار

⁵⁴ البيضاء الطبعة الأولى، 2000، ص33

⁵⁵ يوسف نور عوض: نظرية النقد الأدبي الحديث، دار أمين، مصر، ط1، 1994، ص83، 82.

⁵⁶ علي أيت أوشان: السياق والنص الشعري من البنية إلى القراءة ص82، ص83.

⁵⁷ المرجع نفسه، ص86.

⁵⁸ ينظر المرجع نفسه، ص87، ص88

⁵⁹ ينظر المرجع نفسه، ص88

⁶⁰ محمد فكري الجزائر: لسانيات الاختلاف، الهيئة العامة لقصور الثقافة دط، 1995 ص102.

⁶¹ ساخاو محمد الصعيدي: معجم الأدباء من العصر الجاهلي حتى سنة 2002، ج3، دار الكتب العلمية، لبنان، ط1

2003، ص50،

⁶² سعيد الصقلاوي: وصايا قيد الأرض، ص7.

⁶³ علي أيت أوشان: السياق والنص الشعري من البنية إلى القراءة، ص142

⁶⁴ Leo H. Hock: la marque du titre dispositifs sémiotiques d'une pratique textuelle ; Paris: 1981: p5

⁶⁵ Voir Gérard Genette: seuils ; collection poétique aux éditions du seuil, Paris, 1987, p88.

⁶⁶ Ibid: p89

⁶⁷ Ibid: p90.

⁶⁸ تيسير حمدي طيبشات: المجلة الأردنية للفنون: السفينتان جوهره مسقط والسلطانة في أعمال جونسون واليعقوبي، مج6، ع4، 2013، ص529.

⁶⁹ نو الدين بن عبد الله بن حميد: تحفة الأعيان في سيرة أهل عمان، الجزء2، ص97 نسخة الكترونية <http://library.al-kawkab.com/read/96/97>

⁷⁰ فان دايك: علم النص، مدخل متداخل الاختصاصات، ترجمة وتعليق: سعيد حسن البحيري، ط1، 2001، دار القاهرة للكتاب، ص53.

⁷¹ ينظر جميل عبد المجيد: البديع بين البلاغة العربية ولسانيات النص، الهيئة المصرية للكتاب، 1998، ص144، ص145، ص146.

⁷² سعيد الصقلاوي: وصايا قيد الأرض، ص113، ص114.

⁷³ إلهام أبو غزالة وعلي خليل حمد: مدخل إلى علم لغة النص: تطبيقات لتظرية روبرت دي بوجراند وولف جانج دريسلر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1999، ص28.

⁷⁴ سعيد الصقلاوي: وصايا قيد الأرض، ص41.

⁷⁵ المصدر نفسه، ص31.

⁷⁶ المصدر نفسه، ص29.

⁷⁷ ينظر محمد خطايي: لسانيا النص، ص272، ص273.

⁷⁸ سعيد الصقلاوي: وصايا قيد الأرض، ص89.

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

⁷⁹ 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

⁸⁰ بتصرف فان دايك: مدخل متداخل الاختصاصات، ص215.

⁸¹Dijk Van: Macrostructure ;Lawrence Erlbaum Associates ;New Jersey,1980 ;p108.109 عند فان دايك

مقاربة في المفهوم والمعيار والوظيفة، مجلة كلية التربية للبنات للعلوم الإنسانية، العدد18، السنة العاشرة، 2016، العراق

Van Dik ⁸²:p77 le texte ,structures et fonction: in théorie de la littérature نقلا عن حياة مختار أم السعد: تداولية الخطاب الروائي من انسجام الملفوظ إلى انسجام التلفظ، ص38، ص39

⁸³ بتصرف فان دايك: علم النص مدخل متداخل الاختصاصات، ص219، ص220، ص254.

⁸⁴ 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 التابع، ويضرب على ذلك مثالا بقوله: عمر يلعب بالكرة، فريد يلعب بالقطار، سمية تلعب بالدمية، فيمكن أن نستبدل كل هذه القضايا ب: الأطفال يلعبون بالعبهم. * 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، ص37. وقد أورد خالد توفيق مزعل في مقاله مصطلحا البنية الكبرى والبنية العليا عند فان

دايك أربع قواعد كبرى (الحذف، الاختيار، الاعمام، الدمج) وهي قواعد مترابطة يفضي كل منها إلى الآخر، ص377.

⁸⁵فان دايك: النص والسياق استقصاء في البحث التداولي، تر:عبد القادر قنيني، أفريقيا الشرق، 2000، ص192

⁸⁶خالد توفيق مزعل: مصطلحا (البنية الكبرى والبنية العليا) عند فان دايك مقارنة في المفهوم، والمعيار، والوظيفة، ص380.

⁸⁷توفيق مزعل خالد: مصطلحا (البنية الكبرى والبنية العليا)، ص377.

⁸⁸سعيد الصقلاوي: وصايا قيد الأرض، ص29.

⁸⁹المصدر نفسه، ص37.

⁹⁰المصدر نفسه، ص62.

⁹¹المصدر نفسه، ص64.

⁹²المصدر نفسه، ص65.