

التعدد اللغوي والصوتي في دواوين سعيد الصقلاوي

الدكتورة انشراح سعدي

أستاذة محاضرة جامعة الجزائر 2

الملخص:

يعنى البحث بدراسة التعدد اللغوي في النص الشعري، منطلقين من كون اللغة في أي جنس أدبي هي الأداة الأساسية في خلق جماليات النصوص وفرادتها، متكئين على طروحات الناقد الروسي مخائيل باختين المتعلقة بالنظرية الحوارية القائمة على اللغة أساساً، ويعد باختين من النقاد الغربيين الذي اهتموا باللغة الأدبية بشكل عام وباللغة الروائية بشكل خاص. البحث يستعير جملة من الآليات التي طبقها على الرواية لتطبيقها على الشعر؛ ليدرس التعدد اللغوي عبر جملة من الأساليب والأشكال تتمثل في التهجين بشكليته (القصدي وغير القصدي) والأسلبة والباروديا والأجناس المتخللة. إن هذه الدراسة تسلط الضوء على مختلف الأساليب اللسانية في نصوص سعيد الصقلاوي الشعرية؛ من أجل فك نسيجها والوقوف على بناها المتشابكة، والتأكيد على أن التعدد الصوتي ليس حكراً على الرواية، إنما قد تكسر بعض النصوص الشعرية القاعدة القائلة بأحادية الصوت في الشعر كما حدث مع بعض نصوص الشاعر.

Abstract:

The research is concerned with studying the multilingualism in the poetic text, based on the fact that language in any literary genre is the primary tool in creating the aesthetics and uniqueness of texts, relying on the propositions of the Russian critic Mikhail Bakhtin related to the dialogue theory based on language mainly, and Bakhtin is considered one of the Western critics who focused on the literary language in general, and in the narrative language in particular. The research borrows a set of mechanisms that it applied to the novel to apply it to poetry. To study multilingualism through a set of methods and forms represented in crossbreeding in its two forms (intentional and unintentional), stylistics, parody and interstitial races. This study sheds light on the various linguistic styles in Said Saqlawi's poetic texts. In order to decipher its texture and stand on its intertwining structures, and to emphasize that polyphony is not limited to the novel, rather some poetic texts may break the rule that says monophonic in poetry, as happened with some of the poet's texts.

المقدمة:

تعد هذه الدراسة مغامرة كبيرة؛ لأننا تعودنا على دراسة التعدد اللغوي في الرواية لا في الشعر؛ ولأن اللغة في أي جنس أدبي هي الأداة الأساسية في خلق جماليات النصوص وفراستها، فلقد قامت النظرية الحوارية لميخائيل باختين عليها، ويعد باختين من النقاد الغربيين الذي اهتموا باللغة الأدبية بشكل عام وباللغة الروائية بشكل خاص.

أفرد باختين فصلا في كتابة الخطاب الروائي وسمه بالخطاب الشعري والخطاب الروائي؛ ليؤكد فكرة التعدد في الرواية وينفيها نفيًا شبه تام في الشعر - إلا أن وجهة نظره لم تتنا عن هذه المغامرة وهو القائل " في الأجناس الشعرية (بالمعنى الضيق) لا يستعمل الصوغ الحوارية الطبيعي للخطاب بكيفية أدبية؛ لأن الخطاب الشعري يكفي ذاته بذاته ولا يفترض وجود ملفوظات الآخرين، خارج حدوده، إن الأسلوب الشعري هو اصطلاحًا، مجرد من كل تأثير متبادل مع خطاب الآخرين ومن كل "نظرة" نحو خطاب يصدر عن آخر"¹. ولكن النصوص الشعرية العربية أثبتت عكس ذلك، فما أكثر النصوص التي لم يعيش 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، وجد 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 يحول الشاعر إلى ناثر، 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 مقلدة من قيمة الشعر، إنما المنطلق كان الأسلوب الشعري ومسؤولية الشاعر الدائمة والمباشرة تجاه لغة عمله، وكأنها لغته "عليه أن يتضامن كلية مع كل واحد من عناصرها، ونبراتها، وتلويقاتها. إنه في خدمة لغة واحدة، ووعي لساني واحد. ولا يستطيع الشاعر أن يجعل وعيه الشعري ومشاريعه الخاصة في مقابل اللغة التي يستعملها"²، لن نتمسك هنا بهذه المقولة، ولكننا سننطلق مما جعله باختين استثناء ليكون القاعدة في عملنا إذ قال: "هذا لا يعني بطبيعة الحال أن "لهجات" مختلفة، بل ولغة أجنبية، لا يمكن أن تتسربا إلى العمل الشعري، صحيح أن هذه الامكانيات محدودة: فليس هناك مجال للتعدد اللساني (لغات اجتماعية - أيديولوجية أخرى) يمكن إدماجها داخل الأجناس الشعرية الدقيقة، وأساسا من طريق أقوال الشخصيات، ولكن هنا، يكون التعدد اللغوي متواضعا"³، يقر باختين

¹ ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، تر: محمد براءة، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة، ط 1، 1998، ص 57 ص 58.

² المرجع نفسه، ص 58 ص 59.

³ الخطاب الروائي، ص 59.

بإمكانية التعدد اللغوي في الشعر، واعتبر هذا التعدد -إن وجد- 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 والضرورة التاريخية تخلقان داخل اللغة"⁴.

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

عرّف مخائيل باختين التعدد اللغوي بأنه "التعدد اللساني المُدرج في الرواية مهما تكن أشكال إدراجه، هو خطاب الآخرين داخل لغة الآخرين، وهو يُفيد في تكسير التعبير عن نوايا الكاتب. وهذا الخطاب يُقدم التقرُّد في أن يكون ثنائي الصوت. إنه يخدم، بيئتين، متكلمين، 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 مترابطتان حواريا، وكأنهما كانا يتعارفان"⁵، وفي نظري لا يخلو النص الشعري من هذا، بل وكل أشكال الخطاب الأدبي بتفاوت بين خطاب وآخر. التعدد اللغوي يتجلى في الخطاب الروائي في جملة من الأشكال والأساليب التي وجدناها تتجلى بوضوح في النص الشعري، ليس شعر الصقلاوي فقط، وإنما كلّ النصوص الشعرية لا تخلو من هذه الأساليب والأشكال، وسنعرض لها عنصرا بعنصر نربط فيه بين المفهوم والنماذج التطبيقية من أعمال سعيد الصقلاوي الشعرية.

يتمظهر إذن التعدد اللغوي في النص الروائي من طريق جملة من الأساليب والأشكال التي تتمظهر بدورها في النص الشعري أيضا، وتتمثل فيما يأتي:

1- التهجين: لا يقترن التهجين عند مخائيل باختين بأي دلالة سلبية أو تنقيصية، بل يصبح التهجين عنده عنصرا إيجابيا مولدا لجديد، وعلى هذا الأساس يعرف 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.⁶ 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

⁴ المرجع السابق، ص60.

⁵ المرجع السابق، ص91.

⁶ الخطاب الروائي، ص28.

كلاهما معا).⁷ والمزج هنا بمعنى حلول لغة اجتماعية في لغة أخرى داخل ملفوظ واحد يخيل للقارئ أنه ينتمي إلى متكلم واحد؛ نظرا لبنائه الذي يشير إلى متكلم واحد، لكن الملفوظ الذي ينتمي حسب مؤشرات النحوية والتكوينية إلى متكلم واحد يعد عند باختين بناء هجيناً، لكنه عملياً يمتزج فيه ملفوظان وطريقتان في الكلام وأسلوبان ولغتان ومظهران دلاليان واجتماعيان.⁸ ثم ينقسم هذا التهجين عند باختين إلى نوعين يشكل الأول التهجين الإرادي القصدي، والثاني التهجين اللارادي غير القصدي، وقد ارتبط تعريفهما بالرواية؛ أما الأول فتكون صورة اللّغة الروائية فيه تهجيناً لسانياً واعياً، أي قصدياً، تختلف في تشكلها عن التهجين اللاواعي، وعليه يتحتم وجود وعيين لسانين في بنيتها: الوعي الممثل والوعي الذي يُمثل، وهما ينتميان إلى نسق لغوي مختلف.⁹ أما بالنسبة للثاني: فيُعدّ "واحدة من أهم طرائق الحياة التاريخية للغات وصورتها. يمكن القول دون تردد أن اللغة واللغات تتغير تاريخياً من طريق التهجين أساساً"¹⁰.

1-1 الهجنة القصدية الواعية في دواوين سعيد الصقلاوي:

يتجلى التهجين في مواضع متفرقة من أعمال سعيد الصقلاوي الشعرية، ففي ديوان "وصايا قيد الأرض"، عدّد الشاعر لغته فجاءت مزيجاً بين بعض الملفوظات ذات الخصوصية العمانية المحضة والفصحى، ويقتضي الكشف عن هذا التعدد اللغوي الواعي العميق باللغات المتفاعلة داخل اللغة الواحدة، وهذه الهجنة تعد هجنة قصدية واعية؛ لأن الشاعر يسمو بمحليته كما يظهر في نصه الشعري الموسوم "رجولة الكلام":

"والغيت على مجاهل التّخوم

فمن نلوم!

يا رنة الهولو على خفق الشراع من نلوم"¹¹

وردت كلمة "الهولو" في آخر شطر من قصيدة رجولة الكلام، وجاءت مسبوقة بلفظة "رنة" التي تجعل القارئ يفهم من السياق أنها مرتبطة بالموسيقى أو الغناء؛ ولأن هذه الهجنة واعية وقصدية همّش الشاعر نصه شارحاً الملفوظ المهجن قائلاً: الهولو تعني غناء بحرياً في عمان والخليج العربي ينشد وقت الإبحار ليفك الغموض ويضع القارئ في سياق يخطط له الشاعر فيشكل موقعاً بورياً داخل نصه، يرجعنا من طريقه إلى أزمنة وفضاءات لا تقترن مباشرة بالنص، ولكنها تجمع دلالة المعنى، وعليه أقول إن هذه

⁷ ميخائيل باختين، الكلمة في الرواية، تر: يوسف حلاق، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، ط1، 1988م، ص144.

⁸ حياة مختار أم السعد، تداولية الخطاب الروائي من انسجام الملفوظ إلى انسجام التلفظ، ص152.

⁹ المرجع نفسه، ص153.

¹⁰ ميخائيل باختين، الكلمة في الرواية، ص144.

¹¹ سعيد الصقلاوي، وصايا قيد الأرض، المركز الدولي للخدمات الثقافية، لبنان، ط1، 2016م، ص68.

الهيئة القصديّة الواعيّة أبرزت فريديّة المتكلم؛ لتقريب اللّهُجة العمانيّة المحليّة إلى القارئ العربي؛ لأنّ المعاني التي تحملها العبارات العاميّة تختزل ثقافة محليّة خاصّة بمجتمع سلطنة عمان والخليج بوجه عام، والقصد منها إبراز الموروث الاجتماعي والتأكيد على الهوية المحليّة؛ فملفوظ واحد كان كفيلاً بأنّ يحيلنا على تاريخ عمان البحري وعلى رسم صورة البحارة العمانيين وهم يغنون قبل الإبحار. ونجد التهجين في قصيدتين أخريين في نفس الديوان، موسومتين: "سلام على الرافدين" و "شمس التاريخ"، إذ يقول في الأولى:

ومن "صور" أشرعة "الغنجة" الخافقات سلاما

بزرقه بحر عمان صفاء. وعمق البخار إحاء

ورنة "هولو" تغني الإباء بلحن "المقام"

....

سلام اللّبان

لكل تفاصيل في عرس "أشور" كل الكنائس¹²

وفي الثانية:

"شمس التاريخ هنا درجت منذ الأزل

في رأس الحد وفي نزوى وذرى الجبل

في صور، غنجة فينقي، عز الدقل"¹³

حين تتأمل هذه الملفوظات: (الغنجة والهولو واللّبان)، نجدها تحيلنا مباشرة على عمان؛ فالغنجة "هي سفينة عمانيّة خالصة لا تصنع إلا في سلطنة عمان، وفي ولاية صور خصوصاً، وهي من السفن الكبيرة الحجم التي استخدمت للإبحار مسافات طويلة،¹⁴ و"الهولو" غناء بحري عماني خليجي، و"اللّبان" هنا إشارة إلى اللّبان العماني الذي يزرع في ظفار العمانيّة، وكان يستعمل طبيياً للمعابد والكنائس كما أورد الشاعر في هامشه، و"ظفار" هي أرض اللّبان ومركز الحضارة، ولقد ناقش الباحث يورس زارنس دراسة ميدانيّة أثريّة قام بها في محافظة ظفار بسلطنة عمان، تمت في الفترة بين 1990 و1996 بعنوان: (أرض اللّبان)، تركز على الدور الحضاري لأرض اللّبان

¹² وصايا قيد الأرض، ص 74 ص 75.

¹³ المصدر السابق، ص 81.

¹⁴ محمد العريمي، 7 أنواع من السفن <https://www.atheer.om/archives/509008/7>

(ظفار) في التاريخ القديم من العصور الحجرية وأصول تجارة اللبان في ظفار.¹⁵ فالشاعر في نصيه الموسومين بلاد الرافدين وشمس التاريخ، يمزج بين ملفوظات ذات خصوصية محلية والفصحى؛ وبذلك يلتقي وعيان لغويان مفصولان بحقبة زمنية واضحة؛ فالغنجة لم تعد السفينة التي يعتمد عليها العماني إلا في إطار المحافظة على إرث بحري، ميّزها بأسطول كانت له قيمته المحليّة والدوليّة والتاريخيّة، وقيمت له قيمة تراثيه يوصلها الشاعر من طريقه 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 السوري،

فتعلق في الفنجان روائح الحب¹⁶

إنّ ما حملنا على دراسة التّعدد اللّغوي في نصوص الصقلاوي، هو تكرار مظاهر التعدد في دواوينه المختلفة، ففي ديوان "أنت لي قدر" يتجلى التهجين في ثلاثة نصوص شعرية، هي: (الاحتراق وترجيع وصحوة القمر)، تبقى المقصدية ذاتها من المزج بين الوعيين اللغويين المفصولين بحقبة زمنية يستوحي فيها ملفوظات شعبية تظهر بنية المجتمع العماني في حقبة معينة، يسمو منها الشاعر بمحليته ويسلط الضوء على تاريخ وعراقة عمان.

تكررت عبارة الغنجة في نصّه الشعري الموسوم الاحتراق، التي تناولناها في أعلاه، ولن نقف عندها مرة أخرى، يقول سعيد الصقلاوي في قصيدة "ترجيع":

والمح في الدجى سنبوكا مازال منتظرا

ومازال الهوى في صدره للبحر مستعرا

ينادي النواخدا لكنه قد غاب واندثرا

وانجره العظيم بحمسه الداء الخبيث سرا

...

¹⁵ سامية بنت عبد الله بن خصب الراشدي، أثر ميناء سمرهم وتجارة اللبان في تاريخ ظفار، جامعة اليرموك، إربد - الأردن، 2009م، ص.د.

¹⁶ سعيد الصقلاوي، وصايا قيد الأرض، ص117.

يرجع الأناشيد التي قد ماثلت زهرا

على أنغام ميدان وندان سمت صور¹⁷

مزج الصقلاوي في هذا المقطع الشعري بين ملفوظات عمانية عامية خالصة هي (السنبوك، النواخذا، الأنجرة، وندان)، فكان المزج بين وعي لغوي اجتماعي وبين وعي آخر مختلف، فالسنبوك نوع من أنواع السفن العمانية، والنواخذا في اللهجة العمانية هو ربان السفينة، والأنجرة هي مرساة السفينة، وندان فن من الفنون الشعبية العمانية. ولأن الشّاعر يعرف أن هذا المزج بين الوعيين، إن لم يفسر في الهامش، يبقى الفهم مقتصرًا على أهل عمان، فقد عمد إلى تفسيره، وبذلك أطلق هذه اللهجة في ملفوظات هجينة تحيل دائماً على تاريخ عمان البحري؛ فلطالما ارتبط انطلاق السفن القديمة بالغناء، وبذلك كانت الهجينة القصديّة في خدمة النص الشعري وفي خدمة الغاية الأولى وهي السّموم بعمان وبمحليتها.

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

يشتاقه في ألف موعد ودون موعد

خواتمي تفهو له وبدلتي ومعضدي

إني أحبه كيف لا أحب مسعدي¹⁸

وظّف الصقلاوي الملفوظين الآتين: (البدلة والمعضد) والقارئ للنص الشعري لا يفهم المعنى إلا إذا لجأ للهامش الذي وضعه الشاعر؛ ليقول لنا فيه إن البدلة والمعضد هي مصوغات عمانية، فأما البدلة فهي حزمة ذهبية أو ألماسية توضع على أنف المرأة، وأما المعضد فهو حلية فضية أو ذهبية مكورة ومجوفة، تلبسها المرأة في عضدها فتحدث حسيباً مغرباً، وبهذا يرجعنا الصقلاوي إلى محليته التي يسمو بها ويفتخر، فإذا كانت البناءات الهجينة ذات أهمية جوهريّة بالنسبة لأسلوب الرواية،¹⁹ فإنها في تقديري على نفسة الدرجة من الأهمية في الخطاب الشعري.

2-1. التعليقات الموضوعية المزعومة في دواوين الصقلاوي: تعد التعليقات الموضوعية المزعومة أحد متغيرات أو تنويعات التهجين "إن التعليل الموضوعي الكاذب، وهو أحد أنواع التركيب الهجين في شكل كلام الآخر الخفي، يميّز الأسلوب

¹⁷ سعيد الصقلاوي، أنت لي قدر، حقوق النشر والطبع محفوظة للمؤلف، ط1، 1985م، الصفحات: 67، 68، 69.

¹⁸ المصدر نفسه، ص80.

¹⁹ ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، ص76.

الروائي عامة"²⁰ والتعليل الموضوعي المزعوم يظهر وكأنه أحد مظاهر أقوال الآخرين المستترة، وفي حالتنا هذه، يبدو كأنه من أقوال "الرأي العام"، وجميع العلامات الشكلية توضح أن هذا التعليل صادر من الكاتب، الذي هو متضامن معه شكلياً، إلا أن التعليل في الواقع يتموضع داخل منظور الشخص الذاتي، أو منظور الرأي العام²¹

ورد التعليل الموضوعي المزعوم في مواضع مختلفة في دواوين الصقلاوي، ومن أمثله في ديوان "نشيد الماء" يظهر التهجين في قصيدة: ليس بالجسم نحيا كباراً، يقول:

لامع رغم بحر الدياجي

لا يمس بأي انطفاء

كالصواري على بحر صور

عانقتها مواني العلاء

كالنخيل بأجفان بهلا

أوكدارس في الأسخياء

يعرق الجذب وردا وفلا

مثل مسقط في الأوفياء

أو كسمحان دون انحناء

ينبت الحب رغم العناء²²

قد يبدو للقارئ حين يقرأ القصيدة أن الشاعر يتحدث عن نفسه، ولكنه حين يتأمل جغرافية الجسد فيها، يجده جسد عمان، إذ تحدّث الشاعر عن "صور" وهي مدينة تقع في الجنوب الشرقي من عمان، وبهلا مدينة تقع في المنطقة الداخلية من عمان، و"دارس" فلج مائي يدفق في ولاية نزوى، و"مسقط" عاصمة سلطنة عمان، و"سمحان" جبل شاهق عالي القمة في صلالة. ويظهر التهجين أو التعليل الموضوعي في قول مستتر للشعب العماني مفاده أن عمان كبيرة وعظيمة بمدنها وسياستها، ففي هذا الملفوظ نجد أن الشاعر دمج خطابين: الأول له، والثاني خفيٌ يمثله الرأي العام، وهكذا ينقل الملفوظ

²⁰ المرجع نفسه، ص70.

²¹ المرجع السابق، ص76.

²² سعيد الصقلاوي، نشيد الماء، مطابع النهضة، مسقط، سلطنة عمان، 2004م، ص89 ص90.

في ظاهره صوت الشاعر، ويضمّر صوتاً آخر من صنع الرأي العام المزعوم عن مسقط الأوفياء.

وفي قصيدة "مكابرون" يقول:

هم يعرفون أنني

لا أنتني

مهما الزمان حزني

لا أنحني

هم يعرفون

لكنهم مكابرون

يمزقون اللحم في الوريد

ويخنقون الصوت في النشيد

....

يستكرون

ويزعمون أنني الإرهاب والجنون

فكيف هم لا يعرفون!

....

تغتالني رصاصة الإعدام

فيشهبون أنني

أورع الإرهاب والآلام

ويصرخون

الموت للزيتون

الموت للحمام

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

يحمل النصّ الشعري دلالات مباشرة إلى فلسطين حين يستعمل لفظة الزيتون في (يصرخون الموت للزيتون)، إذ تعرض الفلسطينيون طوال القرن الماضي وحتى الآن، لمسارات متعددة وتأثيرات عوامل مركبة أثرت في هويتهم الوطنية الجماعية بحسب أماكن انتشارهم، وقد مرت هذه الهوية حسب التحولات السياسية والمنعطفات التاريخية التي شهدتها الشعب الفلسطيني بمراحل ضمور وتجدد²⁴، 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 بئس. أما الصوت الثاني فهو صوت سعيد الصقلاوي الذي صاغ الخطاب المتخفي بتعبيره الخاص، فجاء شعرا محملا بالرفض لواقع مرير مازال الفلسطيني يحياه إلى يومنا هذا، وهنا خدم هذا التحفيز مقصدية الشّاعر في كسر الصّورة النمطية للفلسطيني النائر المكرّسة من الآخر المغتصب الغاشم.

يتجلى التعليل الموضوعي المزعوم في قصيدة **حيّا ستبقى المهداة** إلى شهيد غير معروف، بذلك يكون الإهداء مطلقا إلى كل الشهداء، إذ يقف صوت الرّأي العام جنبا إلى جنب مع صوت الشّاعر في التعليل لعشق الشهيد الذي أهداه الصقلاوي قصيده، فصوت الرّأي العام يحمل نفس المشاعر، إذ يقول:

تجلّيت وهجا يشقّ الظّلاما

وبردا ليظفي اللّظى والأواما

يقولون فيك كلاما كثيرا

وسوف يديمون فيك الكلاما

لأنك عشق النجوم تسامى

²³ نشيد الماء، الصفحات: 81، 82، 84، 86.

²⁴ مجموعة مؤلفين، قضية فلسطين ومستقبل المشروع الوطني الفلسطيني، الجزء الأول، في الهوية والمقاومة والقانون الدولي، المركز العربي للأنماء ودراسة السياسات، الدوحة - قطر، 2015م، ص3.

تراحم فيه الكرام الكراما²⁵

سنختار من ديوان ترنيمة أمل قصيدة " فتى الفداء"؛ كونها حملت وعيا مغايرا:

يزف الروح قربانا

مع الإخوان في الحرب

...

يعاهد أهله وذويه وهو يقول: للصبح

ألا إني فتى سوف أفرج شدة الكرب

فلا أخشى النوائب والذي ألقاه من خطب

فروحي في يدي ولكن فداء الأرض والشعب²⁶

ما قاله الشاعر في هذه القصيدة على لسان الفدائي هو نقل لنوع من أنواع الوعي دون أن ينسبه إلى طرف معين، ف جاء التعليل الموضوعي المزعوم الخطابية أو المستترة دون تصريح لجهة انتمائها، هل الفدائي المقصود هو الفدائي الجزائري إبان ثورة التحرير أم الفلسطيني الذي مازال يناضل من أجل سيادته أم الفدائي في أي منطقة من العالم مادام يطالب بحق مشروع اغتصب؟

وفي قصيدة إلى ضمير العالم:

طالبتم أن أصلى لهبا

أن أرمي طعاما للعربات

صحتم: سفاح ... مفترس

شرس، فلتأكله الهروات

ورفضتم أن أحيأ معكم

لتعب النفس من الخيرات

حتى الأنسان بداخلنا

²⁵ سعيد الصقلاوي، نشيد الماء، ص35.

²⁶ سعيد الصقلاوي، ترنيمة أمل، منشورات وزارة الأعلام والثقافة، مسقط - سلطنة عمان، ط1، 1975م، ص32 ص33.

إن في هذا المقطع الشعري عبارة: (طالبتم أن أصلى لهبا)، تعد تعليلا موضوعيا مزعوما؛ التعليق 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، والصوت الثاني هو صوت الشاعر الناقل للخطاب المتخفي بتعبيره الخاص، المحقق لمقصدية، فهو يدين كل أشكال القهر والقمع الإنساني.

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

2-تعالق اللغات القائم على الحوار في أعمال سعيد الصقلاوي الشعرية:

في الوقت الذي يقوم فيه التهجين على مزج وعيين لسانيين مزجا مباشرا في ملفوظ واحد، يقوم تعالق اللغات القائم على الحوار داخل وعي لساني واحد محيّن وملفوظ يتكئ على أسلوب آخر غير محين وغير ملفوظ، بالنسبة للعلاقات الحوارية المتداخلة للغات، فتتميز عن التهجين بمعناه الصحيح، في كوننا لا نجد ذوبانا مباشرا للغتين داخل ملفوظ واحد، وإنما هي لغة واحدة محيئة وملفوظة، إلا أنها مقدمة على ضوء اللغة الأخرى، وهذه اللغة الثانية تظل خارج الملفوظ ولا تتحين أبداً.²⁸

ومن أبرز أشكال تعالق اللغات وأكثرها وضوحا

٢- 1 الأسلية:

يقول مخائيل باختين "الأسلية هي لغة واحدة محيئة وملفوظة، لكنها مقدمة على ضوء اللغة الأخرى، وتلك اللغة الأخرى تظل خارج الملفوظ ولا تتحين أبداً، وفي الأسلية نجد وعيين لغويين مفردين: وعي من يشخص (وعي المؤسلب)، ووعي من هو موضوع للتشخيص والأسلية"²⁹ وتتميز الأسلية بالضبط عن الأسلوب المباشر؛ بذلك الحضور للوعي اللساني (عند المؤسلب المعاصر وعند قرائه)، الذي يعاد على ضوئه خلق الأسلوب المؤسلب، ومن طريقه يكتسب دلالة وأهمية جديدتين"³⁰، فالكاتب يستعير أساليب غيره ليعبر عن مقاصده، وتتجلى الأسلية في العديد من نصوص سعيد الصقلاوي، ونبدأ بالأسلية التاريخية منطلقين من وصايا قيد الأرض ومن نصه الموسوم خيل وجناح، إذ يقول:

²⁷ ترنيمة أمل، ص 135.

²⁸ حياة مختار أم السعد، تداولية الخطاب الروائي من انسجام الملفوظ إلى انسجام التلفظ، ص 158.

²⁹ ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، ص 30.

³⁰ ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، ص 122.

الخوف نحن اخترعنا نصله

مستمرنا ذبحنا لا يستضن

أنى تلفت لا أرى سوى

هام على رأسها تمشي تدنّ

عنيّة ربحم ياولدي

فكيف تقصف ربح 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" 31

كان لا بد للشاعر أن يؤسلب خطابه وهو يتحدث في نصّه عن الخوف الساكن 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 ربحم بأنها عنيّة لا تشتهي أصلا التغيير، 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 عبد الله الصغير حين يقول "سل الصغير" وهو آخر ملوك غرناطة وآخر ملوك بني نصر أو بني الأحمر وآخر ملوك الأندلس المسلمين، لقب بالغال بالله، حكم مملكة غرناطة في الأندلس فترتين بين عامي (1482- 1483م)

31 سعيد الصقلاوي، وصايا قيد الأرض، ص56 ص57.

وعامي (1486 – 1492م). إلى أن استسلم لفرديناند وإيزابيلا يوم 02 يناير 1492م.
32

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

يقول الصقلاوي في مضمرة الخطاب: احذروا من العجز الذي سيسلبكم سبل العيش الكريم، فالسقوط ليس بالحدث المفاجئ وإنما يصنعه خوف وخذلان وعجز يتغير 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 بعضا- صمدت وصبرت بعض الشيء، لكن الذي حدث في النهاية هو الذي كان متوقعا"³³، لذا 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 سلموا بغداد للمغول ويقول عنه ابن طبابا "كان المستعصم رجلا خيرا متدينا لئين الجانب سهل العريكة عفيف اللسان والفرج... إلا أنه كان مستضعف الرأي ضعيف البطش قليل الخبرة بأمر المملكة مطموعا فيه غير مهيب في الأنفس ولا مطلع على حقائق الأمور... كان أصحابه مستولين عليه وكلهم جهال من أرادل العوام..."³⁴.

يضعنا الصقلاوي أمام نموذجين للخذلان العربي، وإن لم نكن هنا في مساءلة تاريخية للشخصيتين، إلا أن الاتكاء على التاريخ وأسلبته في النص الشعري حتم علينا ذلك، ولكن الشاعر الذي تعود على فتح نوافذ الأمل على مصراعيها لم يكن ليترك القارئ في يأسه بإسقاط التاريخ على الواقع فما أشبه أمس باليوم، فيعود ليؤسلب الخطاب التاريخي بإيجابية باتكائه على تاريخ أمجاد عمان حين يتحدث عن الإمام ناصر بن مرشد اليعربي محرر عمان والخليج من الاختلال البرتغالي.

³² سميرة فخر الدين: رجل ظلمه التاريخ.. «آخر ملوك الأندلس» لم يكن خائئا كما يتصور الكثيرون

<https://www.sasapost.com/muhammad-xii-of-granada/>

³³ راغب السرجاني، قصة الأندلس، مؤسسة اقرأ للنشر والتوزيع والترجمة، القاهرة، ط1، 2011م، ص715.

³⁴ عيسى الحسن، الدولة العباسية، تكامل البناء الحضاري، الأهلية للنشر والتوزيع، عمان-بيروت، ط1، 2009م، ص409.

الأسلابة التاريخية هنا لم تكن نقلا حرفيا لأسلوب الكتابة التاريخية لما ورد في كتب التاريخ عن أبي عبد الله الصغير والمستعصم بالله والإمام ناصر اليعربي، وإنما احتفظ الصقلاوي بالحقائق الواردة في كتب التاريخ، ووظف منها ما يتماشى مع نواياه، فهو يروم تحقيق قصيدة 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:

كُتبت سومر في لوح الذهب وفي الأحجار

ماجان سفين حضارات، وهوى إبحار

وسواحل للنجمات، ومرافئ للأقمار

وسمرهم طيب شذاها بوح من أسرار

عطر وادي النيلين، وأرج في الأقطار

وبني عاد إرما من آيات الزمن

صارت إبداعا للإنسان وللمدن

طسم وجديس وعمليق جند الوطن³⁵

لأن طبيعة النص الشعري تختلف عن الرواية، فنماذج أسلبة التاريخ في الشعر لا تأتي أسلبةً لصيغة توثيقية يستعملها المؤرخ في كتبه أو النسيج على منوالها، فحضور أسلوب الغير، خصوصا في الأسلبة التاريخية، يبقى محدودا إن لم أقل منعذما، فالشاعر وهو يوثق لأمجاد عمان لن يلجأ إلى التواريخ وسرد الحقائق التاريخية، وإنما يشرع 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، إنما بكل أشكالها، وقول باختين إن لغة الوعي المشخص لغة معاصرة لا يعني بالضرورة أن مادة الوعي المشخص مادة قديمة³⁶

يشير الصقلاوي في قصيدته إلى الحضارة السومرية، ومن منا لا يعرفها؟ ليقول للقارئ إن عراقة عمان من عراققتها بدليل ورود ماجان اسم عمان القديم في الألواح السومرية، ويسرد أمثلة عن عمان الضاربة في التاريخ من سمرهم المدينة والميناء

³⁵ سعيد الصقلاوي، وصايا قيد الأرض، ص 82 ص 83.

³⁶ ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، ص 30.

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 ولكن الصقلاوي لم يستعمل الصيغة التاريخية، وإنما أسلب الحقائق الموثقة ووظفها خدمة لمقصدية واحدة هي أن عمان شمس التاريخ.

في ديوان "نشيد الماء" في قصيدة "أيها المشدود في عروقنا"، يؤسلب التاريخ مرة أخرى بالعودة لحقيقتين تاريخيتين لا يمكن إنكارهما: صلاح الدين الأيوبي رمزا تاريخيا، فهو من الشخصيات التاريخية التي حققت الفتوحات الإسلامية المهمة، ومن أبرزها تحرير القدس من الصليبيين، وقد نجح في تلك الغزوات 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 نصا شعريا محملا بحمولة تاريخية ثقيلة يفترض أنها درس للعربي لا ينسى، بل رثاء لما أصاب العرب من ضعف وهوان وتقريط، يقول الصقلاوي:

" ناديت في أمية، وفي صلاح الدين

صحت.. علّ يرجع الصدى

فلم نجد إلا طوائفا تزاومت

تبوس كف من يهدي الردى"³⁷

جزمنا فيما سبق أن الأسلبة التاريخية في الشعر تكاد تتعدم في صيغة بارزة، إلا أنّ الأسلبة الدينية في شعر الصقلاوي يظهر الانتقال فيها واضحا من لغة الشاعر إلى لغة أخرى يؤسلبها، ويكون عادة صوت المتحدث في الملفوظ هو صوت المؤسلب؛ بمعنى أنها تنتمي إلى وعي لغوي آخر ذي مرجعية دينية، يقول الصقلاوي:

إنّ القوى بالقوى، والقول

بالقول يردّ، ويقصي السنّ سن³⁸

ينتمي الشطران من قصيدة خيل وجناح إلى وعي لغوي لا يمكننا أن نخطئه وهو كلام الله سبحانه وتعالى: ﴿كَتَبْنَا عَلَيْهِمْ فِيهَا أَنَّ النَّفْسَ بِالنَّفْسِ وَالْعَيْنَ بِالْعَيْنِ وَالْأَنْفَ بِالْأَنْفِ وَالْأُذُنَ بِالْأُذُنِ وَالسِّنَّ بِالسِّنِّ وَالْجُرُوحَ قِصَاصًا فَمَن تَصَدَّقَ بِهِ فَهُوَ كَفَّارَةٌ لَهُ وَمَن لَّمْ يَحْكَمْ بِمَا أَنزَلَ اللَّهُ فَأُولَئِكَ هُمُ الظَّالِمُونَ﴾.³⁹ يؤكد الوعي المؤسلب حضوره عبر تأكيده

³⁷ سعيد الصقلاوي، نشيد الماء، ص28.

³⁸ سعيد الصقلاوي، وصايا قيد الأرض، ص58.

³⁹ قرآن كريم، سورة المائدة، الآية 45.

الملفوظات الآتية: القوة بالقوى، والقول بالقول، ويقصي السن السن، التي لا تتطابق مع الآية الكريمة إلا في ملفوظ واحد هو السن، ولأن الشاعر أسلب ملفوظات أخضعها لنبرته الخاصة بغرض التذكير بالقصاص حتى في القول؛ لأنه يعرف ما للكلمة من أثر في النفس البشرية.

ونضيف هنا نموذجاً مشابهاً من ديوان "ترنيمة الأمل" في قصيدة إلى ضمير العالم؛ إذ يقول:

طالبتم أن أصلى لهبا

أن أرمى طعاماً للعربات" 40

امتزجت في البيت الشعري السابق مادتان لغويتان: مادة الوعي المؤسلب بمادة الوعي المؤسلب، ولكن كل مادة حافظت على خصوصيتها (سَيَصْلَى نَارًا ذَاتَ لَهَبٍ) 41 وطالبتم أن أصلى لهبا.

تختلف الأسلبة الدينية في قصيدة عراقي عن الأسلبة السابقة يقول الشاعر:

هل الروى عيون؟

يا ليت قومي يعلمون 42

تنطق اللغة المؤسلبة في الشطرين من القصيدة السابقة بلسان اللغة المؤسلبة، ولم يحتج الشاعر إلى تحويرها، بل اكتفى بإضافة جزء من الآية الكريمة (قِيلَ ادْخُلِ الْجَنَّةَ قَالَ يَا لَيْتَ قَوْمِي يَعْلَمُونَ)، 43 فمزج ملفوظين في ملفوظ واحد تماهت فيه اللغة المؤسلبة في اللغة المؤسلبة.

أما في قصيدة كنت المرجى من ديوان "نشيد الماء"، أسلب الشاعر الأيتين الأوليين من سورة الواقعة (إِذَا وَقَعَتِ الْوَاقِعَةُ (1) لَيْسَ لَوْفَعَتِهَا كَاذِبَةٌ)، 44 وإن كانت الأسلبة غير مباشرة، ولكنها تظهر في بناء النص الشعري على المستوى الإيقاعي وفي تكرار الكلمات (الواقعة - ناصعة - موانعه - طلائعه - جامعة - واضعه - طامعة - خادعة - الطالعة - الفارعة - ساطعة - خانعة - راکعة).

41 قرآن كريم، سورة المسد، الآية 3.

42 سعيد الصقلاوي، وصايا قيد الأرض، ص 91.

43 قرآن كريم، سورة يس، الآية 25.

44 قرآن كريم، سورة الواقعة، الآية 1، 2.

ماذا تريد من الألى حفظوك يوم الواقعة

حفظوا مودتهم لأمتهم وكانت ناصعة" 45

2-2 الباروديا أو المحاكاة الساخرة

نعرف الباروديا أو المحاكاة الساخرة من طريق تعريفين لمخائيل باختين: تعد الباروديا، حسب باختين، نوعاً أساساً من الأسلبة يقوم على عدم توافق نوايا اللّغة المشخّصة مع مقاصد اللّغة المشخّصة، فتقاوم اللّغة الأولى الثانية وتلجأ إلى فضحها وتحطيمها. لكن يشترط في الأسلبة البارودية ألا يكون تحطيم لغة الآخرين بسيطاً وسطحياً، بل عليها "أن تعيد خلق لغة بارودية وكأنها كلّ جوهري مالك لمنطقه الداخلي كاشف لعالم فريد مرتبط ارتباطاً وثيقاً باللّغة التي بوشرت عليها". 46 ويمكن أن نحكي محاكاة ساخرة بطريقة 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 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 تستعمل من جانب المؤلف بصورة مختلفة: المحاكاة الساخرة تستطيع أن تكون هدفاً بذاتها". 47 ونحن نقرأ قصيدة يقظة الأرز نشعر بأن الشاعر قد بنى نصه بنيةً ضديةً لبنية أخرى مضمرة نستشفها من قراءتنا، بنية لا تتوافق مع مقاصد اللّغة المشخّصة، وبأن النصّ جاء بنيةً لغويةً فاضحةً ومحطمةً للبنية المضمرة، يقول:

أرذل العمر صمت كل جبان

فتعلم أن تنطق الأزمان

وتعلم أن الكرامة وهج

من لظى الكبرياء في الشريان

وتعلم أن الإرادة عصف

45 سعيد الصقلاوي، نشيد الماء، ص120.

46 ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، ص18.

47 ميخائيل باختين، شعرية دوستوفسكي، ص 282 ص283.

من سنا الحق يمحق الطغيان⁴⁸

بنى الشّاعر نصّه على محاكاة كلام من لا يضعون الزمن في حساباتهم، منطلقاً من تذكيرهم بطبيعة بشرية لا تخطئ أحداً؛ فكل من لم يدركه الموت لا بد أن يصل إلى أرذل العمر، يقول الله تعالى: (وَاللّٰهُ خَلَقَكُمْ ثُمَّ يَتَوَفَّاكُمْ وَمِنْكُمْ مَنْ يُرَدُّ إِلَىٰ أَرْذَلِ الْعُمُرِ لِكَيْ لَا يَعْلَمَ بَعْدَ عِلْمٍ شَيْئًا إِنَّ اللَّهَ عَلِيمٌ قَدِيرٌ)،⁴⁹ فبعض البشر يعيشون عمراً كاملاً دون أن يعرفوا أهم القيم الإنسانية، مثل: الكرامة والحق والصبر، وهنا تتجلى الباروديا في النصّ الشعري؛ لأنهم تجاهلوا النهاية الحتمية لكل البشر، فيقول له في صورة شعرية بديعة ساخرة:

وتعلم أن الحياة تراب

أخصبته الأرواح والأبدان⁵⁰

يسخر الشّاعر من المتمسكين بالحياة، ويعدها تراباً تخصّبه الأرواح والأبدان التي ستدفن فيه، فالإنسان الذي جبل على تعمير الأرض، وكأنه سيخلد فيها، لا بد أن يعرف أن مصيره لن يختلف أبداً عن سبقوه.

للشاعر قدرة كبيرة على أسلبة الكلام الساري في المجتمع وتحميل "المخاطب مسؤولية القول، إن الرأي حين يعرض يتحمل مسؤوليته شخصية أخرى متلفظاً"،⁵¹ إذ يقول في قصيدته الموسومة جراح النار:

"أخبارنا مج الأثير ذكرها والصحف

وشكلنا تعاف لونه الرسوم، تأنف

صرنا نوادر الشعوب في الدروب نرصف

صرنا رماد تبغها مع الغبار يجرف

وكالهباء، كالدخان، كالدمى نصنف"⁵²

يقلد الشاعر أسلوب كلام الآخر عن العرب، كلام لا يزيد على أن يكون مجرد 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

⁴⁸ سعيد الصقلاوي، نشيد الماء، ص75.

⁴⁹ قرآن كريم، سورة النحل، الآية 70.

⁵⁰ سعيد الصقلاوي، نشيد الماء، ص70.

⁵¹ جورج إليا صرفاتي، عناصر تحليل الخطاب، تر: محمد ساري، دار التنوير، الجزائر، 2014م، ص93.

⁵² سعيد الصقلاوي، نشيد الماء، ص100.

اللغة المشخّصة لا تتوافق مطلقاً مع نوايا اللغة المشخّصة، فتقاومها وتصور العالم الغيري الحقيقي، لا بمساعدة اللغة المشخّصة؛ كونها وجهة نظر منتجة، وإنما من طريق فضحها وتحطيمها، وهنا يتعلق الأمر بالأسلبة البارودية،⁵³ فالشاعر هنا أراد فضح وتحطيم بنية كلامية؛ إذ إن اللغة المشخّصة والمشخّصة لا تتوافقان وتحطيمها يمكن من رسم عالم مختلف.

2-3 الأجناس المتخللة في شعر سعيد الصقلاوي:

يرتبط مصطلح الأجناس المتخللة بمخائيل باختين ارتباطاً وثيقاً، وعرفه بقوله "الجنس الأدبي أو التعبيري المضاف إلى الرواية في فترات ظهورها أو نموها أو تحولاتها. وهذا المصطلح مُتصل بفهم باختين للنص الروائي الذي يعده نسيجاً مُكوّناً من مجموعة أجناس تعبيرية؛ لذلك أثرنا الجنس المتخلل على الجنس المضاف؛ لأنه يلتحم بنسيج النص الروائي"⁵⁴

يعد 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 وتعمق على نحو جديد تنوعها الكلامي"،⁵⁵ وهذه الأجناس المتخللة من الممكن "أن تكون مباشرة قصدية أو موضوعة كلية؛ أي متجردة تماماً من نوايا الكاتب"،⁵⁶ وإن كنا سنتناول الأجناس المتخللة في الشعر فذلك بالنسبة لنا لا يتغير كثيراً؛ لأن الشعر بالنسبة لنا نص و"النص هو بنية تراتبية معقدة، تحتوي على عدد غير محدود من المقاطع المضمرّة أو المكتملة من النوع نفسه أو من أنواع مختلفة".⁵⁷

اختلف الموقف من الأجناس الأدبية مع بداية القرن العشرين، بل عرف تحولاً عميقاً وجذرياً، فمع ظهور الحركة الرومانسية التي سعت إلى تحطيم القيود الكلاسيكية، بدأت فكرة تحطيم القيود بين الأنواع الأدبية، من ضمنها مبدأ نقاء الأنواع، وقد وصل هذا التحطيم أوجّه عندما أعلن الإيطالي بندتو كروتشه موت الأنواع الأدبية وميلاد "ما أسماه هنري ميشو الأثر الكلي الذي يحتوي الأجناس جميعها، ويختزلها لكي يتجاوزها ويتعالى عنها؛⁵⁸ ففي رأيه أن كل أثر أدبي خالد أصيل ينتهك قانون جنس أدبي مكرس ما، ثم يزرع البلبلة في أذهان النقاد الذين يضطّرونهم الأمر إلى توسيع مفهوم الجنس، ذلك أن كل عمل إبداعي فذ يفترض فيه عدم الانسجام مع التحديدات النظرية الجاهزة، ويتطلب

⁵³ ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، ص132.

⁵⁴ المرجع نفسه، ص29.

⁵⁵ ميخائيل باختين، الكلمة في الرواية، تر: يوسف حلاق، ص100.

⁵⁶ ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، ص89.

⁵⁷ جورج إلبا صرفاتي، عناصر تحليل الخطاب، ص131.

⁵⁸ كارل فييتور وآخرون، نظرية الأجناس الأدبية، تر: عبد العزيز شبيل، النادي الثقافي الأدبي، جدة، ط1، 1994م، ص8.

من ذلك إعادة النظر باستمرار في مقولة الجنس، ذلك أن الإبداع الأدبي لا يتحقق في تصور كروتشه إلا بالظواهر الفردية والمتفردة .

استطاع الصقلاوي أن يفتح نصّه الشعري على أجناس أدبية مختلفة، من بينها القصة التي تعتمد في آلياتها على (الوصف ومشهدية السرد والحوار)، نذكر قصيدته الموسومة (الدموع الحائرة) من ديوان (ترنيمة أمل) التي يتداخل فيها السرد بالشعر، وهذا التخلل الأجناسي لا ينقص من قيمة النص؛ بل يزيد على جمالياته، يقول:

ونائحة بقرب الدار تمشي

وتلطم خدها أبكت فؤادي

يواكب خطوها طفل كئيب

له ثوب ... تلطخ ... بالسواد

يصيح بها بربك أين وتلى

أبي؟ والحزن في عينيه باد

وأين الزهر في وطني المفدى

تضوّع بالشدى في كل واد

...

فقال والدموع جرت سيولا

وآلام التشرد في ازدياد

هي الأقدار قد حكمت علينا

ونفذ حكمها فينا الأعادي⁵⁹

تروي القصيدة حكاية امرأة تلطم خدها وتمشي رفقة طفل كئيب ملطخ الثوب يسألها عن أبيه، انفتح القصيد على مشاهد وصفية، إذ يصف الشاعر المرأة النَّائحة وهي تلطم خدها وابنها الذي يسير معها والمكان الذي رأهما فيه، وهنا استعان الشاعر بتقنية الوصف في قصيدته؛ وبذلك مكّنا من تمثيل الحدث وتأطير صورته عبر مقدمة وعرض

⁵⁹ سعيد الصقلاوي، ترنيمة الأمل، ص 77 ص 78.

وخاتمة استعمل فيها ضمير الغائب (خدها - خطواها - له - هي ...)، كما استعمل الشاعر التصوير حين كانت ترد المرأة على صغيرها قائلة: (وجيئنا كل صقع دون مأوى / وتنها في الحواضر والبوادي / يذيب الجوع منا كل عضو / وينهشنا بأنياب حداد) وهنا وكأني بالشاعر يصوّر لنا بسرعة المشاهد السنيمايية معاناة هذه السيدة بصورة عميقة دالة، ومن تقنيات الوصف أيضا التشبيه في قوله: (له في القلب وخز كالقتاد - ولن أحيا ذليلا كالجماد).

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

أما بالنسبة للمشهد السردي، فقد قام الشاعر ببناء مشاهد سردية وازن فيها بين زمن السرد وزمن القصة المروية، وقد مكنته من ذلك صيغ الأفعال المستعملة. والقارئ لقصيدة الدموع الحائرة، يجدها قد ضمت جملة من خصائص النصّ السرديّ، من بينها بروز المؤشرات المكانية: (الدار - البوادي - الحواضر) والمؤشرات الزمانية، استعمل الأفعال الحركية، مثل: (تمشي - يصيح - يذيب)، استعمل الأفعال الماضية لسرد الأحداث التي مضت (لهونا - حكمت - قالت - نفذ - سفحت)، واستعمال الأفعال المضارعة لوضع القارئ في الحدث (يذيب - يصيح - تمشي - نهيم - توضع). وزاوج بين منظوريين سرديين، أحدهما استخدم فيه ضمير الغائب من خلال سارد الغائب عن الحكاية وأشرنا في أعلاه لهذه الضمائر، والآخر يعتمد على استعمال الضمير المتكلم من طريق 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 عاصر السرد القصصي وجاءت قصة موزونة ومقفاة.

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

شكل أدب الرسائل جنسا أدبيا قائما بذاته بكل تراكماته عبر مراحل تطوره، من طريق قواعد ومعايير وخصائص سنّها هذا التراكم؛ فأصبحت الرسالة "صناعة ذات قواعد

وأصول"⁶⁰ وما دما هنا نتحدث عن الرسالة جنسا متخللا 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 والمرسل إليه محددًا بالاسم، إذ "يلتقي الخطاب بخطاب الآخر عبر كل المسالك التي تؤدي إلى موضوعه، ولا يمكن في هذه الحالة ألا 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"⁶¹. فالقد وجه الشاعر قصديته الموسومة (خيل وجناح) إلى فتى قريش وهو ينسج خيطا رفيعا ولكنه متين مع أدب الرسائل إذ قال إلى والدي فتى قريش:

"يدفق صوتك في دمي يرن

أسعى إليك وأهدابي تحن"⁶²

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

"خبأت في نفسي هواك أزمننا

يا راحلا والشوق في أحداقتنا"⁶³

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

⁶⁰ 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.

⁶¹ جورج إليا صرفاتي، عناصر تحليل الخطاب، ص 83.

⁶² سعيد الصقلاوي، وصايا قيد الأرض، ص 53.

⁶³ سعيد الصقلاوي، نشيد الماء، ص 103.

وفي ديوان (ترنيمة الأمل) رسالة مختلفة لم يناج الشاعر فيها في شخصية تاريخية مادية، وإنما يخاطب "قصيدة" شخصية معنوية وهي ضمير العالم، فكانت الرسالة بدءاً من العنوان الموسوم إلى ضمير العالم:

"ناديتكمو، والحزن لظي

وتعالّت من روعي الصرخات

أنواع البؤس تمزقنا

تنهال علينا بالكربات" 64

وإن كان المرسل إليه في القصيدتين السابقتين مختلفاً، فإن المحرك الأساس لهذه الرسائل هي الحالة المزرية التي يحياها الفرد في العالم، وهذه الحالة ولدت قلقاً وجودياً يحرك الشاعر في مواطن كثيرة من شعره، وإن كنا قد اعتمدنا على النصوص الشعرية التي تبدو فيها صيغة الرسالة واضحة من حيث المرسل والمرسل إليه، إلا أن القلق الوجودي والرغبة في أن يبعث في الأمة الإسلامية من يعيد أمجادها بنية عميقة تحرك الشاعر وتقوده إلى إبداع نصوص ينهل من التاريخ فيها فيوظفه بإبداع كبير.

يظهر فن الرسالة جنساً متخللاً أيضاً في قصيدة "إليك يا أمي"، ويتعلق الأمر في هذا المقام برد على رسالة كتبتها أم الشاعر له، ويظهر ذلك من طريق جملة كتبها تحت العنوان مباشرة قال فيها: "كتبت هذه الأبيات رداً على رسالة العتاب التي أرسلتها والدتي إليّ عام 1974" 65

"قد حرت ما أهديك والدتي

أنا لم أجد في السوق ما يهدى

أما الحروف فإنها لهب

من شوقي المجنون إذ يبدي" 66

مازالت القصيدة الصقلاوية 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، عرّفها أرسطو قائلاً "فالريطورية قوة تتكفّل الإقناع الممكن في كل واحد من الأمور

64 سعيد الصقلاوي، ترنيمة الأمل، ص129.

65 المصدر نفسه، ص89.

66 المصدر السابق، ترنيمة الأمل، ص91.

المفردة"،⁶⁷ و(القوة) هنا تعني حسب شرح ابن رشد لكتاب أرسطو الصنّاعة 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.⁶⁸

إن المهمة الأساسية للخطابة، حسب 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 أخرى: فإن الطب أيضا ليس عمله أن يؤتي الشفاء، لكم أن يبلغ من ذلك حيث يستطيع أن يبلغ".⁶⁹ والصفلاوي حين تخلل قصائده الخطابية 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 " 70

واستعمل الشاعر أسلوب النداء لطلب إقبال المنادى ولفت انتباهه، ولفت الانتباه مرتبط بالذكرى الهاربة من الزمان والمستدعية للمكان، فهي نفس الغاية في قصيدته الموسومة (في عيون الشام):

"يا صديقي

في عيون الشام كرمى للكرامات

وضياء الدهر تاريخ السؤالات" 71

تمتاز النصوص الصقلاوية بالثراء؛ لذلك فهي توحى النصوص دائما بأكثر من المعنى العادي عند القراءة الأولى؛ لذلك لا يكتشف القارئ الدروب الموصلة إلى الصقلاوي

⁶⁷ أرسطو طاليس، الخطابة، الترجمة العربية القديمة، تحقيق وتعليق عبد الرحمن بدوي، وكالة مطبوعات الكويت، دار القلم، بيروت، لبنان، د ط، 1979م، ص9.

⁶⁸ ينظر ابن رشد، تلخيص الخطابة، تج: عبد الرحمان بدوي، وكالة المطبوعات، الكويت، دار القلم، بيروت، لبنان، ص15.

⁶⁹ أرسطو طاليس، الخطابة، ص8.

⁷⁰ سعيد الصقلاوي، وصايا قيد الأرض، ص47.

⁷¹ المصدر نفسه، ص121.

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.

2-التعدد الصوتي:

استمد مخائيل باختين مصطلح البوليفونية من عالم الموسيقى، وأدرجه ضمن حقل الأدب والنقد "ففي العصور القديمة لم تعرف الكنيسة إلا الأمفونيا؛ أي الصوت الواحد في الغناء، ولكن انطلاقاً من القرن التاسع بدأ إدخال مزج الأصوات، ولهذا تفهم البوليفونية أو تعدد الأصوات في الموسيقى على أنها مزج لأصوات عديدة مستقلة عن بعضها، رغم أنها مرتبطة ببعضها بعضاً بقانون الهارمونيا، وهي القدرة على اللعب بنوتات عدة في نفس الوقت، إذ تعدد الأصوات هو أن تغني أو تعزف في آن ألحاناً متجانسة عمودياً فيما بينها في كل جزء من الأجزاء رغم استقلالها اللحني الأفقي (الموسوعة الموسيقية)."⁷² وعليه فقد أسقط باختين ظاهرة امتزاج الأصوات داخل عمل موسيقي واحد، على المزج بين أصوات متعددة ومختلفة داخل العمل الروائي الواحد التي سنطبقها نحن بدورنا على القصيدة التي كثيراً ما يعتبرها الناقد نصاً أمفونياً لا يمكنه أن يحمل إلا صوتاً واحداً فقط.

وفي السياق ذاته يرى باختين أن دوستويفسكي "كان رائداً في طريقة سماعه للأصوات التي ترن في مجتمعه، ونقلها في أعماله الروائية في جو بوليفوني وحواري كبير جداً، لأن هذا الروائي كان مُتشبعاً بثقافة موسيقية واسعة جداً جعلته يحسن سماع ونقل أصوات عديدة تتحاور فيما بينها في جو بوليفوني مفعم بالحركة."⁷³ وعليه فهذه الموهبة الخاصة التي كان يتمتع بها دوستويفسكي في أن يسمع ويفهم كل الأصوات مرة واحدة في آن واحد (القدرة على سماع العلاقات الحوارية) هي التي مكنته من إيجاد الرواية المتعددة الأصوات.⁷⁴ ويُراد بالرواية المتعددة الأصوات أو الرواية البوليفونية: أنها رواية "ذات طابع حوارية على نطاق واسع، وبين جميع عناصر البنية الروائية، توجد دائماً علاقات حوارية، أي أن هذه العناصر جرى وضع بعضها في مواجهة بعضها الآخر، مثلما يحدث عند المزج بين مختلف الألحان في عمل موسيقي. حقا إن العلاقات الحوارية هي ظاهرة أكثر انتشاراً بكثير من العلاقات بين الردود الخاصة بالحوار الذي يجري التعبير عنه في أثناء التكوين، إنها ظاهرة شاملة تقريباً، تتخلل كل الحديث البشري وكل علاقات وظواهر الحياة الإنسانية، تتخلل تقريباً كل ماله فكرة ومعنى."⁷⁵ ومنه فخلق الرواية

⁷² حياة أم السعد، أهمية النص والحوارية والبوليفونية في المجال التعليمي انطلاقاً من تنظيرات ميخائيل باختين، مجلة تعليمات ومداخلات الملتقى الدولي الثاني حول السيميائيات والتعليمية والاتصال، العدد 02، نوفمبر 2011م، الوكالة الوطنية لتنمية البحث الجامعي، جامعة الجزائر 2، ص 24 ص 25.

⁷³ المرجع نفسه، ص 25.

⁷⁴ يُنظر : ميخائيل باختين، شعرية دوستويفسكي، تر: جميل نصيف التكريتي، دارت توبقال للنشر، المغرب، ط1، 1986م، ص 45.

⁷⁵ المرجع نفسه، ص 59.

المتعددة الأصوات يُعزى إلى دوستوفسكي، من طريق أعماله الإبداعية؛ إذ "يظهر البطل الذي بنى صوته بطريقة تشبه بناء صوت المؤلف نفسه في روايات ذات نمط اعتيادي. إن كلمة يتلفظ بها البطل حيال 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 بوقاً لصوت المؤلف. هذه الكلمة تتمتع باستقلالية استثنائية داخل بنية العمل الأدبي، إن أصداءها تتردد جنباً إلى جنب مع كلمة المؤلف وتقترب بها اقتراناً فريداً من نوعه، كما تقترب مع الأصوات الكبيرة القيمة الخاصة بالأبطال الآخرين."76 وعليه فقد خرجت الرواية البوليفونية عن نمط البناء التقليدي المألوف الذي كانت تقوم عليه رواية الصوت الواحد (المونولوجية)، وفي "مقابل السلطة المطلقة لأيدولوجية الكاتب في الرواية المونولوجية، تهيمن في الرواية الديالوجية تعددية الأصوات والأساليب وأنماط الوعي والإيديولوجيات. كما أن آراء الكاتب نفسها توضع في مقابل آراء الشخصيات، إذ لا تملك امتيازاً خاصاً، ولا دوراً منظماً، وإنما تصارع نفسها آراء الآخرين فتتصم وتنتصر أخرى، ولكنها لا تحصل في جميع الأحوال على الغلبة التامة، وتبقى الرواية حتى عند نهايتها مجرد عرض لصراع الآراء والأفكار والإيديولوجيات."77

إن ميزة الحوارية هي جوهر الرواية البوليفونية؛ لدرجة أنه أصبح يطلق عليها تسمية الرواية الديالوجية مقابلاً 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؛ بحيث يكون من المتعذر تماماً تحديد الموقف الذي يتبناه الكاتب ما دام يدير الصراع الإيديولوجي في شبه حياد تام."78

فإذا كانت الهيمنة وسلطة الصوت الواحد الذي يطغى على العمل هي ما يميز الرواية المونولوجية هيمنة تامة للكاتب، أو الراوي، فهيمين بذلك النظرة الأحادية، فإن الحياد المطلق - إن صح التعبير - هو ما يميز الرواية البوليفونية؛ بأن يترك الكاتب أو الراوي الحرية الكافية للشخصيات؛ كي تعبر عن نفسها (تختفي سلطة الكاتب الواحد)، وتعرض آراءها الشخصية، فتتحقق بذلك النظرة الشمولية لعالم موضوعي.79 فطرح باختين نقل الخطاب السردي من أحادية الصوت إلى تعدده، بل وحتى "تركيب السرد، نفسه - سواء قدم هذا السرد بواسطة المؤلف أم بواسطة الراوية أم بواسطة إحدى الشخصيات - يجب أن يكون (التركيب) مغايراً تماماً لما هو عليه في الروايات ذات الطبيعة المونولوجية.

76 شعرية دوستوفسكي، ص 11.

77 حميد لحميداني، أسلوبية الرواية مدخل نظري، منشورات دراسات سال، الدار البيضاء، ط 1، 1989م، ص 43.

78 حميد لحميداني، النقد الروائي والإيديولوجيا من سوسيولوجيا الرواية إلى سوسيولوجيا النص الروائي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط 1، 1990م، ص 36.

79 ينظر: حميد لحميداني، أسلوبية الرواية مدخل نظري، ص 40 ص 41.

إن ذلك الموقف من هذا العالم الجديد- عالم الذوات Subjects المتساوية الحقوق، لا عالم الموضوعات Objects. والكلمة التي تُقْص، وتُصوّر، وتُخبر، يجب أن تعالج علاقة ما جديدة تجاه مادتها.⁸⁰ وعلى هذا الأساس فإن الرواية البوليفونية قامت أساساً على نسف كل مقومات الرواية المونولوجية وباتت بما يُعرف بالرواية الضد لها، بل وقد يجري فيها التناوب على ميكرفون السرد بين المؤلف والراوي والشخصيات دون أن تكون الهيمنة لمنظور أي منهم، وترك الحرية للقارئ ليُحدد. ولو أن "الرواية المونولوجية قد توهم بالطابع الحوارية عندما تترك في 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؛ عاملاً بذلك على طمس معالم التوزيع المتكافئ للمواقف؛ ذلك الذي كان قد بدا مهيمناً في قسم كبير من العمل وفي هذه الحالة تكون الرواية ذات بنية سطحية ديالوجية، غير أنها تخفي وراءها بنية عميقة ذات طابع مونولوجي."⁸¹ بمعنى في الرواية المونولوجية حتى وإن أوهمنا المؤلف بترك الحرية للشخصيات، إلا أنه في الحقيقة يتحكم في الإيديولوجية المسيطرة على العمل وفق مراده هو، ويتم التوصل لهذا من طريق 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 ضمناً ترفع شعار نسبية امتلاك الناس للحقيقة، وهذا ما يعطيها بالذات طابعها الشمولي، في تصوير الواقع الإيديولوجي والثقافي، في الوقت الذي تحتفظ به الرواية المونولوجية بسلطة الحقيقة المطلقة، وبهيمنة النظرة الواحدة للعالم."⁸² كما أنها "وهي تدمج أسلوب الكاتب وأيديولوجيته في إطار صراع مجموع الرؤى، تعبر عن درجة عالية من الوعي الشمولي للواقع؛ لأنها تحقق نوعاً من ديمقراطية التعبير داخل الرواية."⁸³ ففي النهاية الروائي لا يمكنه أن يتخلى عن محيطه الاجتماعي وعن الأصوات التي تصدع فيه في عملية بناء خطابه، ليُلملم هذه الأصوات ضمن نسق واحد. "فكل شخصية وكل هيئة تمثل في الرواية إلا ولها صوتها الخاص وموقفها ولغتها الخاصة، وأخيراً أيديولوجيتها الخاصة، وهكذا فلا حاجة تدعو إلى مقابلة الرواية بالواقع؛ لأن الواقع حاضر في الرواية على المستوى اللساني نفسه".

84

⁸⁰ ميخائيل باختين، شعرية دوستويفسكي، ص 12.

⁸¹ حميد لحميداني، أسلوبية الرواية مدخل نظري، ص 42.

⁸² المرجع نفسه، ص 45.

⁸³ المرجع السابق، ص 43.

⁸⁴ حميد لحميداني، النقد الروائي والإيديولوجيا من سوسولوجيا الرواية إلى سوسولوجيا النص الروائي، ص 33.

إن النَّصَّ البوليفوني هو نص حوراي قوامه كثرة أشكال الوعي والروى المستقلة عن بعضها؛ ليعطي للشخصيات الحرية واستقلالية المواقف، وخلق فضاء للصراع الأيديولوجي، ومخالفة منظور الكاتب، وكذا التعددية اللسانية، تعدد الرواة والسراد، لا يمكن أن نجد تعدد الأصوات في النص الشعري بالشكل الذي عرضناه؛ لأن طبيعة الشعر تختلف عن طبيعة الرواية، ولكن بعض النصوص الشعرية قد تكسر قاعدة إلزامية أحادية النص الشعري وإمكانية تعدد النص الروائي.

تطرح الفكرة الشائكة لتعدد الأصوات بشكل أساس 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 طريق 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 سيكون للكلام مصدر واحد فقط، هو المتحدث (أو في الواقع موضوع المتحدث) الذي يتحمل المسؤولية بشكل فعال عن فعل الكلام، وعليه لماذا يكون للنص الشعري مصدرا واحدا؟ وهل تنتفي أشكال الوعي في القصيدة؟ ألا يمكن للنص الشعري؛ كونه خطابا، حمل وجهات نظر مختلفة تخلق صراعا أيديولوجيا؟ وهل الجملة الشعرية هي جملة فردية صرفة خالية من الحمولات الاجتماعية؟

لا يتعلق الأمر هنا فقط بالقصيدة الصقلوية، وإنما بالشعر المعاصر برمته، وبالأخص بمهمة الشاعر المعاصر، أفلا يستوعب الشعر الآخر فيكتب عنه فيعطيه صوتا في القصيدة. وما مهمة الشعر إذن إن حصرناه في نقل ما يتعلق بالأنا وتركنا الآخر للسرد يشتغل عليه ويكتبه؟ وهنا يتبادر لنا سؤال نعهده جوهريا؛ بل يلح علينا ويطفو على السطح كلما تحدثنا عن الشعر في زمن كثر فيه الشعراء وقلت فيه صناعة الشعر، في زمن استسهل فيه الكتاب ركوب القصيد فأفرغوه من جمالياته؛ لأنهم لا يملكون الموهبة من جهة، ولم يعوا المهمة المضطلة بالشاعر، وهنا أستعير مقولة 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 خلوا من المعنى فيه، ويضطره إلى أن يكون ذا معنى: إلى أن يتمكن من جعل الصمت يجيب وجعل غير الموجود موجودا، إنه عمل يأخذ على عاتقه أن يعرف العالم لا من طريق التأويل أو الإيضاح أو البرهان، ولكن مباشرة كما يعرف الإنسان التفاح في فمه".⁸⁵

⁸⁵ أرشيبالد ماكليش، الشعر والتجربة، تر: سلمى خضراء الجبوسي، دار اليقظة العربية للتأليف والترجمة والنشر، مؤسسة فرنكلين للطباعة والنشر، بيروت نيويورك، 1963م، ص17 ص18.

أقول هنا إن الشاعر وهو يتصارع مع صمت العالم يتشبع بأصوات مختلفة تتجلى في قصيدة 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، والشعر شكل من أشكال الخطاب، ولا يراد من كلامي نثر القصيدة، فالفارق جوهرى بين لغة الشعر ولغة النثر، وإنما المقصود هو ملامح السرد في القصيدة، "فالشعر الذي يمكن تقديم معادل نثري له دون أن يفقد شيئاً من جوهره، سوى الموسيقى، هو في الواقع ليس شعراً، 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"⁸⁶، وعليه فوظيفة التسريد في نظري هي التمكين من نقل مختلف أشكال الوعي والإيديولوجيات.

2- التعدد الصوتي البوليفوني في أعمال سعيد الصقلاوي الشعرية:

إن كلّ النصوص متعدّدة لغوياً ولكنها ليست متعددة صوتياً بالضرورة، وإن كان بعضهم يعدّ التعدد اللغوي شكلاً من أشكال التعدد الصوتي، والتعدد الصوتي لا يعني ترك المجال لشخصيات مختلف معها أيديولوجياً لتظهر في النص وتتكلم بحرية، ونكون بذلك قد عرضنا الرأي والرأي المخالف، أو رفعنا سلطة الكاتب وسطوته عن المتكلمين في نصه؛ فكثيراً ما يخيل 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 أخطرهما فتدوب 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 اتفق معه فيه فلا أغنيه وعلى أن عرضه كي أكون مقنعا، ولا أحب أن أربط التعدد بالاختلاف دائماً، فلماذا قد يختلف الكاتب وهو يحدثنا عن شخصية مزارع، ولكن عليه أن يقنعنا أن المتحدث هنا مزارع، إذ يتغير صوت الكاتب بحمولته المعرفية ليعرض لنا حمولة اجتماعية أخرى، تقنعنا أن المتحدث هو مزارع فقط لا صوت الكاتب؛ لذلك النصوص الأكثر إبداعاً هي التي تتجلى فيها هذه التعددية.

⁸⁶ علي عشري زايد، عن بناء القصيدة العربية الحديثة، مكتبة ابن سينا، القاهرة، ط4، 2002م، ص42.

سنقف عند بعض النصوص الشعريّة الصقلاوية التي رأينا فيها كيف استوعبت صوت الآخر، ونقول بعض النصوص؛ فليست جميع النصوص متعددة، بل بعضها إن لم يكن القليل منها، يقول الشاعر في قصيدته الموسومة (الفدائي):

يزف الروح قربانا

مع الأهوان في الحرب

ليعلي راية الحق

ويرفع كلمة الرب

يملّ العيش في دعة

وسحر فضائها الرحب

ويختار الكفاح طريقة في زحمة الدرب

يعاهد أهله وذويه وهو يقول للحب

ألا إني فتى سوف أفرج شدة الكرب

فلا أخشى النوائب والذي ألقاه من خطب

فروحي في يدي لكن

فداء الأرض والشعب⁸⁷

يظهر في النصّ صوتان، صوت الشّاعر وصوت الفدائي، لم يمزج الشاعر بين صوته وصوت الفدائي عبثاً، إنما جاء الانتقال من صوت إلى آخر ضرورة، إذ لا يمكن له أن يعبر بالشكل الذي يقنع القارئ وهو العماني المهموم بفلسطين، فرغم المحبة لا بد أن يتنحى ويجعل صوت الفدائي الحقيقي يتحدث ليعتقه من سلطته ويطلقه حجراً أبدياً في وجه العدو. بدأ النصّ الشعري بحديث عن فدائي يزف روحه فداء لتحرير 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 النصّ إقناعاً وجمالية، حين يمتزج صوت العربي المهموم بصوت الفلسطيني المقهور على أرضه المغتصبة.⁸⁸

⁸⁷ سعيد الصقلاوي، ترنيمه أمل، ص 23 ص 24.

⁸⁸ لتوضيح منظور التعدد الصوتي ينبغي إقامة تمييزات عملية، ويقترح ديكر التمييز بين الفاعل المتكلم *sujeet parlant* والمخاطب *locuteur* والمتلفظ *énonciateur*، الفاعل المتكلم هو الكائن التجريبي من لحم وعظم عنصراً من التجربة والمخاطب، يتميز من جهته

إن ملفوظ الفدائي يحيل على الموت والموت هو اللاوجود، واللاوجود صانع وجود فلسطين، لم يكن للصقلاوي أن يجمع صوت الفدائي في نصه بل سعى إلى تحريره؛ فمن مهام الشاعر أن يخلق من اللاوجود وجوداً، كما قال أرشيبالد ماكليش: "والخلق هنا هو تحرير صوت الفدائي المقموع، أو لنقل الغيرية المدمجة، وهذا المصطلح يجعلنا نشيد بإسهام ديكرو في إنشاء نظرية تعدد الأصوات، وهو الذي أخرج مسألة التعدد من النص الأدبي أو بشكل أدق من الرواية إلى الجملة، والهدف الأول كان الاحتجاج على حدودية الفاعل المتكلم، وهي الرؤية التي سيطرت طويلاً على نظرية الأدب، ولم يعد فيها النظر إلا حينما اقترح باختين مفهوم التعدد الصوتي، أما موضوع مفهوم المعنى المتعدد الأصوات فإنه يظهر كيفية إخبار الملفوظ داخل تلفظه عن تنضيد أصوات متعددة"⁸⁹

حرر الشاعر أصواتاً مختلفة في نصوصه: صوت المرأة وصوت الطفل وصوت الشخصيات التاريخية، كما هو الأمر في قصيدته المعنونة (خيل وجناح):

هل أنت تبصرني حقاً؟ وهل

تسمع ما بي، وتدري ما أكنّ؟

وهل بنفسك من نفسي جوى؟

أكاد يا أبتى قهراً أجنّ

لا بحركم هادر غوثاً، ولا

عزما تمك لعب، حين تشن

لا القوس قوس، ولا الرامي رمى

قصداً، ولا الناب والظفر يسن

...

عنية ربحكم يا ولدي

فكيف تقصف ربح وهي عن

سل الصّعير وسل معتصماً

كانن الخطاب. هو الذي يعد مسؤولاً عن معنى الملفوظ، وإليه يخيل ضمير المتكلم أنا والقرائن الأخرى التي تؤدي نفس المعنى المتلفظ، ينتمي إلى هذه الكائنات التي تعبر من طريق التلفظ، دون أن ننسج إليها كلمات محددة، ينظر جورج إليا صرفاتي: عناصر تحليل الخطاب، ص92.

⁸⁹ جورج إليا صرفاتي، عناصر تحليل الخطاب، ص91.

هل يرجع الملك معزف وذن

....

والسيف يصدق إن أصدقته

وإن توليت خذلانا يذن

فمن أكون إذن! قل لي يا أبي

أم بك مني ومن جنحي مظن

وهل أنا أنت وأنت أنا؟

رأي، وعزم، إيثار، ومَن⁹⁰

⁹⁰ سعيد الصقلاوي، وصايا قيد الأرض، الصفحات: 56، 57، 58.

إن قصيدة خيل وجناح هي تناوب بين صوتين يتحاوران: صوت فتى قريش وصوت الشاعر، وعلى الرغم من أن فتى قريش أصبح تاريخاً فإن الشاعر جعل منه حاضراً وهو يصارع اللاوجود؛ ليجبره على أن يمنح وجوداً ويقرع الصمت لتجيب الموسيقى،⁹¹ والصقلاوي قرع التاريخ فأجابه فتى قريش، وبالرغم من أننا قراءٌ نعرف أن عبد الرحمن الداخل لا يمكنه بأي شكل من الأشكال أن يتحاور مع شاعرنا، فإن الصوت جاء مقتعاً لحد يجعلنا ننسى أن الشاعر وظف هذه الشخصية التاريخية لتعبر عن واقع عربي خانق لا يمكن أن يواجهه إلا من كان بثقله، فكلمات القصيدة توحى بأنها تعني شيئاً آخر أكبر من حوار بين شخصين: الأول في حيرة وجودية يبحث عن عباءة يستظل بها توصله لليقين، والآخر يعري واقعاً مرا بلا مجاملة أو مساحيق، فلا أمرٌ من الخذلان، وهذه الكلمات التي أحيا بها الشاعر عبد الرحمن الداخل صنع بها صوتاً مختلفاً في القصيدة، فجاء النص متعددًا صوتياً، إن معنى القصيدة يثيره بناء الكلمات أصواتاً أكثر مما يثيره بناء الكلمات معانياً؛ وذلك التكتيف للمعنى الذي نشعر به في أي قصيدة أصيلة، إنما هو حصيلة لبناء الأصوات.

⁹¹ أرشيبالد مكليش، الشعر والتجربة، ص17.

الخاتمة:

كل النصوص الشعرية الصقلاوية متعددة لغويا ولكن التعدد الصوتي تجلى في بعض النصوص فقط، وهذا يحسب 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) وتمظر التعدد اللغوي من طريق التهجين والأسلبة والباروديا والأجناس المتخللة، ولكننا لم نجد أثرا للتنويع.

وقد مكنتنا دراسة التعدد من فك نسيج القوائد الصقلاوية والوقوف على بناها المتشابهة، فيما تصطبغ العديد من النصوص الشعرية بالمحلية، هذه المحلية أظهرت وعي الشاعر ورؤياه وقدرته على استعمال الأنا للوصول إلى الآخر. وللشاعر القدرة على أخذ البسيط وإعادة تركيبه، هذا التركيب ينم عن مهارة شعرية، وقدرة على التعامل مع بناء القصيدة باختلاف موضوعاتها.

وتمتاز بعض النصوص بالغموض؛ لذلك تحتاج جهدا كبيرا من القارئ ليفهمها، 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، إنما نشر 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، إنما نثمينا لهذه النصوص الشعرية المثقلة بهوم الفرد والمجتمع، فالشاعر تجاوز مرحلة التعبير عن الذات إلى التعبير عن الذوات المختلفة للذات العربية والذات الإنسانية.

الهوامش والإحالات:

- (١) ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، تر: محمّد برادة، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة، ط 1، 1998، ص 57 ص 58.
- (٢) المرجع نفسه، ص 58 ص 59.
- (٣) المرجع السابق، ص 59.
- (٤) المرجع السابق، ص 60.
- (٥) المرجع السابق، ص 91.
- (٦) المرجع السابق، ص 28.
- (٧) ميخائيل باختين، الكلمة في الرواية، تر: يوسف حلاق، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، ط 1، 1988م، ص 144.
- (٨) حياة مختار أم السّعد، تداولية الخطاب الروائي من انسجام الملفوظ إلى انسجام التلفظ، ص 152.
- (٩) المرجع نفسه، ص 153.
- (١٠) ميخائيل باختين، الكلمة في الرواية، ص 144.
- (١١) سعيد الصقلاوي، وصايا قيد الأرض، المركز الدولي للخدمات الثقافية، لبنان، ط 1، 2016م، ص 68.
- (١٢) المصدر نفسه، ص 74 ص 75.
- (١٣) المصدر السابق، ص 81.
- (١٤) محمد العريمي، 7 أنواع من السفن
<https://www.atheer.om/archives/509008/7>
- (١٥) سامية بنت عبد الله بن خصب الراشدي، أثر ميناء سمرهم وتجارة اللبان في تاريخ ظفار، جامعة اليرموك، إربد - الأردن، 2009م، ص د.
- (١٦) سعيد الصقلاوي، وصايا قيد الأرض، ص 117.
- (١٧) سعيد الصقلاوي، أنت لي قدر، حقوق النشر والطبع محفوظة للمؤلف، ط 1، 1985م، الصفحات: 67، 68، 69.
- (١٨) المصدر نفسه، ص 80.
- (١٩) ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، ص 76.

- (٢٠) المرجع نفسه، ص70.
- (٢١) المرجع السابق، ص76.
- (٢٢) سعيد الصقلاوي، نشيد الماء، مطابع النهضة، مسقط، سلطنة عمان، 2004م، ص89 ص90.
- (٢٣) المصدر نفسه، الصفحات: 81، 82، 84، 86.
- (٢٤) مجموعة مؤلفين، قضية فلسطين ومستقبل المشروع الوطني الفلسطيني، الجزء الأول، في الهوية والمقاومة والقانون الدولي، المركز العربي للأمناء ودراسة السياسات، الدوحة - قطر، 2015م، ص3.
- (٢٥) سعيد الصقلاوي، نشيد الماء، ص35.
- (٢٦) سعيد الصقلاوي، ترنيمة أمل، منشورات وزارة الإعلام والثقافة، مسقط - سلطنة عمان، ط1، 1975م، ص32 ص33.
- (٢٧) المصدر السابق، ص135.
- (٢٨) حياة مختار أم السّعد، تداولية الخطاب الروائي من انسجام الملفوظ إلى انسجام التلفظ، ص158.
- (٢٩) ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، ص30.
- (٣٠) ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، ص122.
- (٣١) سعيد الصقلاوي، وصايا قيد الأرض، ص56 ص57.
- (٣٢) سميرة فخر الدين: رجل ظلمه التاريخ.. «آخر ملوك الأندلس» لم يكن خائناً كما يتصور الكثيرون - <https://www.sasapost.com/muhammad-xii-of-granada>
- (٣٣) راغب السرجاني، قصة الأندلس، مؤسسة اقرأ للنشر والتوزيع والترجمة، القاهرة، ط1، 2011م، ص715.
- (٣٤) عيسى الحسن، الدولة العباسية، تكامل البناء الحضاري، الأهلية للنشر والتوزيع، عمان-بيروت، ط1، 2009م، ص409.
- (٣٥) سعيد الصقلاوي، وصايا قيد الأرض، ص82 ص83.
- (٣٦) ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، ص30.
- (٣٧) سعيد الصقلاوي، نشيد الماء، ص28.
- (٣٨) سعيد الصقلاوي، وصايا قيد الأرض، ص58.
- (٣٩) قرآن كريم، سورة المائدة، الآية 45.

- (٤٠) قرآن كريم، سورة المسد، الآية 3.
- (٤١) سعيد الصقلاوي، وصايا قيد الأرض، ص 91.
- (٤٢) قرآن كريم، سورة يس، الآية 25.
- (٤٣) قرآن كريم، سورة الواقعة، الآية 2، 1.
- (٤٤) سعيد الصقلاوي، نشيد الماء، ص 120.
- (٤٥) ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، ص 18.
- (٤٦) ميخائيل باختين، شعرية دوستويفسكي، ص 282 ص 283.
- (٤٧) سعيد الصقلاوي، نشيد الماء، ص 75.
- (٤٨) قرآن كريم، سورة النحل، الآية 70.
- (٤٩) سعيد الصقلاوي، نشيد الماء، ص 70.
- (٥٠) جورج إليا صرفاتي، عناصر تحليل الخطاب، تر: محمد ساري، دار التنوير، الجزائر، 2014م، ص 93.
- (٥١) سعيد الصقلاوي، نشيد الماء، ص 100.
- (٥٢) ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، ص 132.
- (٥٣) المرجع نفسه، ص 29.
- (٥٤) ميخائيل باختين، الكلمة في الرواية، تر: يوسف حلاق، ص 100.
- (٥٥) ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، ص 89.
- (٥٦) جورج إليا صرفاتي، عناصر تحليل الخطاب، ص 131.
- (٥٧) كارل فييتور وآخرون، نظرية الأجناس الأدبية، تر: عبد العزيز شبيل، النادي الثقافي الأدبي، جدة، ط 1، 1994م، ص 8.
- (٥٨) سعيد الصقلاوي، ترنيمة الأمل، ص 77 ص 78.
- (٥٩) 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.
- (٦٠) جورج إليا صرفاتي، عناصر تحليل الخطاب، ص 83.
- (٦١) سعيد الصقلاوي، وصايا قيد الأرض، ص 53.
- (٦٢) سعيد الصقلاوي، نشيد الماء، ص 103.

- (٦٣) سعيد الصقلاوي، ترنيمة الأمل، ص129.
- (٦٤) المصدر نفسه، ص89.
- (٦٥) المصدر السابق، ترنيمة الأمل، ص91.
- (٦٦) أرسطو طاليس، الخطابة، الترجمة العربية القديمة، تحقيق وتعليق عبد الرحمن بدوي، وكالة مطبوعات الكويت، دار القلم، بيروت، لبنان، د ط، 1979م، ص9.
- (٦٧) ينظر ابن رشد، تلخيص الخطابة، تح: عبد الرحمان بدوي، وكالة المطبوعات، الكويت، دار القلم، بيروت، لبنان، ص15.
- (٦٨) أرسطو طاليس، الخطابة، ص8.
- (٦٩) سعيد الصقلاوي، وصايا قيد الأرض، ص47.
- (٧٠) المصدر نفسه، ص121.
- (٧١) حياة أم السّعد، أهمية النص والحوارية والبوليفونية في المجال التعليمي انطلاقاً من تنظيرات ميخائيل باختين، مجلة تعليمات ومداخلات الملتقى الدولي الثاني حول السيميائيات والتعليمية والاتصال، العدد 02، نوفمبر 2011م، الوكالة الوطنية لتنمية البحث الجامعي، جامعة الجزائر 2، ص24 ص25.
- (٧٢) المرجع نفسه، ص25.
- (٧٣) يُنظر: ميخائيل باختين، شعرية دوستوفسكي، تر: جميل نصيف التكريتي، دارت توبقال للنشر، المغرب، ط1، 1986م، ص45.
- (٧٤) المرجع نفسه، ص59.
- (٧٥) المرجع السابق، ص11.
- (٧٦) حميد لحميداني، أسلوبية الرواية مدخل نظري، منشورات دراسات سال، الدار البيضاء، ط1، 1989م، ص43.
- (٧٧) حميد لحميداني، النقد الروائي والإيديولوجيا من سوسولوجيا الرواية إلى سوسولوجيا النص الروائي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1990م، ص36.
- (٧٨) ينظر: حميد لحميداني، أسلوبية الرواية مدخل نظري، ص40 ص41.
- (٧٩) ميخائيل باختين، شعرية دوستوفسكي، ص12.
- (٨٠) حميد لحميداني، أسلوبية الرواية مدخل نظري، ص42.
- (٨١) المرجع نفسه، ص45.

- (٨٢) المرجع السابق، ص 43.
- (٨٣) حميد لحميداني، النقد الروائي والإيديولوجيا من سوسولوجيا الرواية إلى سوسولوجيا النص الروائي، ص33.
- (٨٤) أرشيبالد مكليش، الشعر والتجربة، تر: سلمى خضراء الجيوسي، دار اليقظة العربية للتأليف والترجمة والنشر، مؤسسة فرنكولين للطباعة والنشر، بيروت نيويورك، 1963م، ص17 ص18.
- (٨٥) علي عشري زايد، عن بناء القصيدة العربية الحديثة، مكتبة ابن سينا، القاهرة، ط4، 2002م، ص42.
- (٨٦) سعيد الصقلاوي، ترنيمة أمل، ص23 ص24.
- (٨٧) لتوضيح منظور التعدد الصوتي ينبغي إقامة تمييزات عملية، ويقترح ديكرو التمييز بين الفاعل المتكلم *sujet parlant* والمخاطب *locuteur* والمتلفظ *énonciateur*، الفاعل المتكلم هو الكائن التجريبي من لحم وعظم عنصرًا من التجربة والمخاطب، يتميز من جهته كائن الخطاب. هو الذي يعد مسؤولًا عن معنى الملفوظ، وإليه يخيل ضمير المتكلم أنا والقرائن الأخرى التي تؤدي نفس المعنى المتلفظ، ينتمي إلى هذه الكائنات التي تعبر من طريق التلفظ، دون أن ننسج إليها كلمات محددة، ينظر جورج إليا صرفاتي: عناصر تحليل الخطاب، ص92.
- (٨٨) جورج إليا صرفاتي، عناصر تحليل الخطاب، ص91.
- (٨٩) سعيد الصقلاوي، وصايا قيد الأرض، الصفحات: 56، 57، 58.
- (٩٠) أرشيبالد مكليش، الشعر والتجربة، ص17.

المصادر والمراجع:

1-قرآن كريم.

*المصادر:

2-سعيد الصقلاوي، **ترنيمة أمل**، منشورات وزارة الأعلام والثقافة، مسقط، سلطنة عمان، ط1، 1975م.

3-سعيد الصقلاوي، **أنت لي قدر**، حقوق النشر والطبع محفوظة للمؤلف، ط1، 1985م.

4-سعيد الصقلاوي، **نشيد الماء**، مطابع النهضة، مسقط، سلطنة عمان، 2004م.

5- سعيد الصقلاوي، **وصايا قيد الأرض**، المركز الدولي للخدمات الثقافية، لبنان، ط1، 2016م.

6-ابن رشد، **تلخيص الخطابة**، تحقيق: عبد الرحمان بدوي، وكالة المطبوعات، الكويت، دار القلم، بيروت، لبنان.

7-أرسطو طاليس، **الخطابة**، الترجمة العربية القديمة، تحقيق وتعليق عبد الرحمن بدوي، وكالة مطبوعات الكويت، دار القلم، بيروت، لبنان، د.ب، 1979م.

8-أرشيبالد مكليش، **الشعر والتجربة**، ترجمة: سلمى خضراء الجيوسي، دار اليقظة العربية للتأليف والترجمة والنشر، مؤسسة فرنكلين للطباعة والنشر، بيروت نيويورك، 1963م.

9-جورج إيليا صرفاتي، **عناصر تحليل الخطاب**، ترجمة: محمد ساري، دار التنوير، الجزائر، 2014م.

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

11-حميد لحميداني، **النقد الروائي والإيديولوجيا من سوسيولوجيا الرواية إلى سوسيولوجيا النص الروائي**، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1990م.

12-حياة مختار أم السّعد، **تداولية الخطاب الروائي من انسجام الملفوظ إلى انسجام التلفظ**، دار كنوز المعرفة للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2015م.

13-حياة أم السّعد، **أهمية النص والحوارية والبوليفونية في المجال التعليمي انطلاقاً من تنظيرات ميخائيل باختين**، مجلة تعليمات ومداخلات الملتقى الدولي الثاني حول السيميائيات والتعليمية والاتصال، العدد 02، نوفمبر 2011م، الوكالة الوطنية لتنمية البحث الجامعي، جامعة الجزائر 2.

- 14- راجب السرجاني، قصة الأندلس، مؤسسة اقرأ للنشر والتوزيع والترجمة، القاهرة، ط1، 2011م.
- 16- عيسى الحسن، الدولة العباسية، تكامل البناء الحضاري، الأهلية للنشر والتوزيع، عمان-بيروت، ط1، 2009م.
- 17- سامية بنت عبد الله بن خصب الراشدي، أثر ميناء سمرهم وتجارة اللبان في تاريخ ظفار، جامعة اليرموك، إربد، الأردن 2009م، ص د.
- 18- سميرة فخر الدين، رجل ظلمه التاريخ.. «آخر ملوك الأندلس» لم يكن خائناً كما يتصور الكثيرون-<https://www.sasapost.com/muhammad-xii-of-granada/>
- 19- علي عشري زايد، عن بناء القصيدة العربية الحديثة، مكتبة ابن سينا، القاهرة، ط4، 2002م.
- 20- كارل فينتور وآخرون، نظرية الأجناس الأدبية، ترجمة: عبد العزيز شبيل، النادي الثقافي الأدبي، جدة، ط1، 1994م.
- 21- محمد العريمي، 7 أنواع من السفن <https://www.atheer.com/archives/509008/7>
- 22- مجموعة مؤلفين، قضية فلسطين ومستقبل المشروع الوطني الفلسطيني، الجزء الأول: في الهوية والمقاومة والقانون الدولي، المركز العربي للإثراء ودراسة السياسات، الدوحة، قطر، 2015م.
- 23- مصطفى الزباخ، فنون النثر الأدبي بالأندلس في ظل المرابطين، الدار العلمية للكتاب الدار البيضاء، الدار العلمية للطباعة والنشر بيروت، د ط، دت، ص 158.
- 24- ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، ترجمة: محمد برادة، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 1998م.
- 25- ميخائيل باختين، الكلمة في الرواية، ترجمة: يوسف حلاق، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، ط1، 1988م.
- 26- ميخائيل باختين: شعرية دوستوفسكي، ترجمة: جميل نصيف التكريتي، دارت توبقال للنشر، المغرب، ط1، 1986م.