

**البنية الايقاعية في شعر
سعيد الصقلاوي**

**مجلة
الاندلس
العلمية**

إعداد/ د. عبدالعزيز سعيد الصيغ ٢٠٠٩م
د. عبد العزيز الصيغ
جامعة السلطان قابوس
كلية الآداب قسم اللغة العربية

البنية الإيقاعية في شعر سعيد الصقلاوي

يقف الشاعر سعيد الصقلاوي من خارطة الشعر العماني الحديث بين مفترق شعري ، فهو مع مجموعة من الشعراء يمثلون لونا شعريا مختلفا عن من قبلهم ، إذ أن الشعر قبل ظهور الصقلاوي وآخرين يتمثل في صورة قريبة من شعر يتصل بقوالب شعرية قديمة وصور شعرية متداولة وتراكيب لغوية محفوظة ، هو شعر أقرب ما يكون إلى لغة غير عصرية ، لا تجد نكهة العصر ولا مذاقه فيه فالشاعر ينتمي إلى جيل يمثل بداية جديدة للشعر العماني ، فهو كما يقول أحد الباحثين عنه : (هو في مفترق طرق بين جيلين جيل الشعراء الفقهاء أو المنهج التقليدي الذي لا يسمو إلى الشعر العربي في نماذجه العليا ... وبين جيل حائر متردد بين التفعيلة واطراحها ، وبين القواعد المرعية في فن الشعر)^١

وليس دقيقا تصنيفه بالشاعر الإحيائي ، كما يرى الدكتور طه وادي ، وأنه (من شعراء البعث والإحياء ، قارنا إياه بالبارودي وشوقي مع غيره من شعراء الخليج)^٢ ، وإنما التصنيف الأقرب له هو أنه رومانسي النزعة ، يغلب على شعره الروح الرومانسي ، وهو ما مال إليه باحثون رأوا ذلك في شعره^٣ ، وقد انطبعت هذه الصورة له من ديوانيه الأول والثاني ، ولعل ذلك يفسر اختيار الدكتور أحمد درويش قصيدة (أنت لي قدر) للشاعر من ديوانه الثاني الذي

^١ في الشعر العماني المعاصر ، أبو همام ، عبد اللطيف عبد الحليم ، مكتبة النهضة المصرية ، القاهرة ١٩٨٩ م صفحة (٩١)

^٢ ينظر : نفسه صفحة (٩١)

^٣ ينظر : اتجاهات الشعر العماني المعاصر ، شبر بن شرف الموسوي ، مسقط ٢٠٠٠ م ، ص (١٤٠) ودراسات في الشعر العماني ، د. سعد دعيبس ، دار المعرفة الجامعية ، الإسكندرية ، ١٩٩٢ م ص (٨٧)

يحمل العنوان نفسه ، في كتابه مدخل إلى دراسة الأدب في عمان^١ ، وذلك لأنه كما يبدو لي رأى أنها تمثل صورة الشاعر ، وهي قصيدة تغلب عليها الروح الرومانسي

والملمح الرومانسي موجود في أكثر القصائد ، يقول احد الباحثين معلقا على أبياته الآتية من قصيدة لا تحزني^٢ :

لما رأيت الحـــــــــــــــــزن في عينيك ملتها

ورأيت زهر الحسن في خديك مغتصبا

ورأيت أحلام الهــــــــــــــــوى العذري غدت نهبا

نزّ الفؤاد أسى جــــــــــــــــرى في الدم واصطخبا

ويمكن أن نقول أن تجربة الحب في تيار الغزل العذري كما يصورها ذلك الشاعر تقترب في كثير من خصائصها الفكرية والفنية من خصائص تجربة الحب في التيار الرومانتيكي حيث نجد الحب المرتبط بالعذاب والألم والدموع والبكاء واليأس والموت والتسامي بالعاطفة وإعلاءها^٣

فهو إذن شاعر يغلب عليه الطابع الرومانسي ، بدأ شعره في السبعينات ، و الرومانسية حالة إنسانية لم تتمثل في الأدب العربي في عصر ما ، وهي حالة يمر بها الشعراء جميعا ، غير أنها بوصفها ملمحا بارزا لدى شعراء فقد تمثلت في شعر شعراء مثل الشاعر المهندس علي محمود طه ، والشاعر الطبيب إبراهيم

^١ مدخل إلى دراسة الأدب في عمان ، د. أحمد درويش ، دار المعارف ، القاهرة ، ١٩٩٢م صفحة (٢٦٠)

^٢ أنت لي قدر صفحة (٧٣)

^٣ دراسات في الشعر العماني ، د. سعد دعيبس ، دار المعرفة الجامعية ، الإسكندرية ، ١٩٩٢م ص (٨٧)

ناجي ، وآخرين ، مثلوا الرومانسية أفضل تمثيل لغة وصورة وموضوعات ،
وكان ذلك في الخمسينات من القرن الماضي

في عمان لم يكن الشعر في مطلع السبعينات ممثلاً في الساحة الشعرية
العربية إلا باللون العمودي الذي يصاغ في قوالبه القديمة تسيطر عليه الصور
والتراكيب القديمة ، وكان أبرز شعرائه عبدا لله الخليلي الذي كان يجاري
القصيدة العربية في انفتاحها على آفاق جديدة لغة وصورا وشكلا ، وقد بلغ به
الاجتهاد أن أصدر ديوانا كتبه بالشكل التفعيلي ، إلا أنه بقي فيه بصوره
ولغته بعيدا عن قصيدة التفعيلة كما نجدها عند شعراء العربية الذين جردوها
من اللغة الشعرية القديمة والصور القديمة ، وتحولت القصيدة إلى قالب شعري
له ملامحه الجديدة

وفي مطلع السبعينات كانت التحولات الكبرى التي تشهدها منطقة
الخليج بشكل عام وعمان على وجه الخصوص التي رافقتها تحولات في الساحة
الشعرية ببدء القصيدة الحديثة التي سعت إلى العبور من القصيدة العمودية
متجاوزة قصيدة التفعيلة إلى القصيدة المتحررة من كل قيود الوزن والقافية¹

حين أصدر الشاعر سعيد الصقلاوي ديوانه الأول كان طالبا في جامعة
الأزهر يدرس الهندسة ، وكانت القاهرة في ذلك العصر تشهد عنفوان القصيدة
التفعيلية ، وتشهد تراجع القصيدة العمودية ، وقد جاء ديوانه ترنيمة الأمل
ليؤكد على ميل الشاعر إلى الاتجاه القديم في القصيدة الذي يمثله جملة من

¹ ينظر: دراسات في أدب عمان والخليج العربي، تحرير: د. شريفة خلفان اليحياني، د. أيمن ميدان، دار المسيرة،
عمان ٢٠٠٤م صفحة (١٩)

الشعراء ، ويشير إلى أنه لم يكن متأثرا بتيار القصيدة التفعيلية الذي كان طاغيا آنذاك

ولذلك دلالات يمكن قراءتها ، فلا شك أن لبيئة الشاعر عمان إسهام في ذلك ، كما أن الجامعة التي درس فيها وهي جامعة الأزهر وليس جامعة أخرى أيضا ، فالأزهر مؤسسة علمية محافظة ، ولا شك أن الشعر العمودي بما فيه من حفاظ على تقاليد الشعر العربي القديم يتناسب مع بيئة الأزهر وليست كل ذلك دواعي تستوجب هذا التوجه ، فقد تكون البيئة مدعاة إلى خروج الإنسان على نمطها ، وإنما هي حالات تؤكد انسجام الكاتب مع محيطه ، هذا الانسجام الذي يتحقق في اتخاذ الشكل الشعري المناسب للبيئة الخاصة بالشاعر

من أول ديوان تحقق توجه الشاعر الأدبي واختياره للشكل الذي يكتب فيه ، فهو شاعر رومانسي تغلب على شعره الموضوعات العاطفية ، كما أنه شاعر عمودي اتخذ الشكل الشطري هيكلًا لشعره وليس من شك أن العمود والتفعيلة إطاران شكليان للقصيدة لا يحددان معاصرة ولا تقليدا ، فليست القصيدة المكتوبة في إطار التفعيلة قصيدة عصرية تتم عن حداثة الشاعر في الرؤى والمعاني والمفردات ، وليست القصيدة العمودية دليلا على أن الشاعر تقليدي في رؤاه وصوره ومفرداته ، فقد استطاع كثير ممن يكتبون القصيدة العمودية من إنتاج قصائد عمودية الشكل تتجاوز في حداتها وجدتها ورؤاها قصائد التفعيلة ، كما قدم كثير من كتاب شعر التفعيلة قصائد تنتمي إلى عصور الانحطاط الأدبي والفكري

لقد كان عمل الشاعر سعيد الصقلاوي في ديوانه الأول عملا قدمه إلى بيئته بوصفه شاعرا مجددا ، تجاوز بيئته التي كانت القصيدة فيها تكتب بصورة لا تختلف كثيرا عن الصورة التي كانت تكتب بها في أوائل القرن العشرين ، لقد كانت القصيدة في عمان في السبعينات وقبل ذلك - إذا استشيا الشعراء الذين بدأوا في تلك السنوات يقدمون قصائدهم عمودية الشكل والرؤى والآفاق تجتر اللغة القديمة والصور القديمة ، ولذلك كان شعر الصقلاوي ذا صدى في بيئته

عني البحث بدراسة بناء الإيقاع عند الشاعر الصقلاوي ، وبناء النص عنده ، ولما كان الشاعر يتوزع شعره بين الشكل التفعيلي والشكل العمودي ، ويغلب عليه الشكل العمودي غلبة تامة حتى لا تكاد توجد نسبة بين العمودي والتفعيلي ، ولأسباب تتصل بنظام العروض ، وهو نظام تلتزم به القصيدة العمودية التزاما تاما ، في حين لا تلتزم به قصيدة التفعيلة ، فقد رأى الباحث أن يجعل شعر الشاعر العمودي موضعا للدراسة في جانب الإيقاع

وحين نقف أمام ديوان ترنيمة الأمل لنستجلي صورة الشاعر في هذا الديوان نجد الشاعر في طوره الأول ، فالديوان جمع الشاعر فيه كل قصائده - كما يبدو لي - فهو صورة واضحة لشعر البدايات ، وقد حوى عشرين قصيدة ، كان نصيب الشعر العمودي منها ثماني عشرة قصيدة ، واثنين من شعر التفعيلة إحداها حملت عنوان المجموعة ، ترنيمة الأمل ، وهي إشارة من الشاعر إلى أنه منفتح على الجديد الشعري ، ليس لديه موقف منه ، بل إن انفتاحه يتسع إلى الحد الذي يختار قصيدة التفعيلة عنوانا لديوانه

وقد قدم الديوان الشاعر إلى الجمهور بصفتين ، بقيتا معه في دواوينه التي جاءت في ما بعد ، هاتان الصفتان هما أنه شاعر عمودي يكتب شعره في إطار القصيدة العمودية ، وأنه شاعر رومانسي تسيطر عليه الموضوعات العاطفية والثورية ، كما أكد الديوان على أن الشاعر يتميز بلغة غير قاموسية ، فهو شاعر ينتقي لغته بحيث تكون أقرب إلى لغة العصر ، بعيدة عن اللغة التقليدية التي شاعت في الشعر الكلاسيكي ، ولذلك كان ديوانه مختلفا عن الشعر السائد في عمان ذلك العصر ، وظل سعيد الصقلاوي يمثل ملمحا شعريا مختلفا عن الشعر العماني التقليدي ، والناظر إلى الشعر العماني اليوم يجد أمامه تيارات ثلاثة : تيار قصيدة النثر وهو الأعلى صوتا ، وتيار قصيدة التفعيلة ، وتيار القصيدة العمودية الذي يمثله الصقلاوي وآخرون

و حين نستطلع أمر البحور في ديوانه الأول ترنيمه الأمل نجده استعمل تسعة بحور تامة ، وتسعة بحور مجزوءة ، وهي حالة تساوى عنده فيها التام والمجزوء ، ولكن المجزوءات هنا تمثل ظاهرة ، وإذا دل ذلك على شئ فإنه يدل على مناسبة المجزوءات مع الشعر العاطفي الذي اصطبغ به ديوانه

وفي ديوانه الثاني أنت لي قدر نجد اتكاء الشاعر على المجزوءات زاد عنه في الديوان الأول فعدد البحور التامة خمسة بحور والمجزوءة سبعة بحور وإذا أضفنا له قصيدة كتبها على بحر مشطور ، نجد التراجع الواضح للبحور التامة عند الشاعر أمام البحور المجزوءة

وفي ديوانه الثالث أجنحة النهار نجد التراجع أشد فقد تقلصت مساحة البحور التامة في الديوان إلى أربعة بحور ، وزادت المجزوءات والمشطورات

والمنهوكات وهي كلها تقف في خانة الأوزان القصيرة زادت إلى عشرة أبحر ،
وهي زيادة تتجاوز الضعف

وفي ديوانه الأخير نشيد الماء تظل هذه الغلبة للمجزوءات فتبلغ المجزوءات
والمشطورات والمنهوكات أربعة عشر بحرا ، في حين لا تزيد البحور التامة على
سته بحور

ومن ذلك يمكن أن نستخلص أن الشاعر في مسيرته خلال الدواوين
الأربعة قد مال إلى البحور المجزوءة والقصيرة ليقع فيها شعره ، أكثر من
البحور التامة التي تراجعت منذ الديوان الأول تراجعاً واضحاً

والسؤال الذي ينتصب أمامنا ، هل كان لميل الشاعر إلى البحور
المجزوءة سبب موضوعي ؟ أم أن غلبة الجوانب الموسيقية في المجزوءات هي التي
دفعت الشاعر إلى ذلك ؟ أي أنه كان ميالاً إلى حسه الموسيقي حين غلب
المجزوءات على البحور التامة ؟

وسوف نقف عند هذه التساؤلات في مبحث الإيقاع وبنائه في شعره ،
وذلك بعد أن نعرض على بناء النص عنده ، وهما مسألتان مترابطتان ، فكيف
بدا للباحث بناء النص عند الشاعر ، وكيف بدأ بناء الإيقاع عنده ، هذا ما
نرجو أن نبثه في الأوراق الآتية

بناء النص :

البناء هو الهيكل العام للقصيدة بمكوناته المختلفة ، وعادة ما تقوم
القصيدة على مكونات أساسية تتضافر لتعطي القصيدة شكلها العام ،
وتمنحها هيكليتها الكلية ، وإذا كانت القصيدة عملاً لغوياً يتألف من
مجموعة من الجمل والصور لتقدم في المحصلة النهائية معنى إجمالياً ، يتألف من

معاني متعددة هذه المعاني تتجمع من خلال الجمل الفرعية التي تتبني عليها القصيدة ، وتجلي صورة عامة تتبين من خلال صور متعددة تترافق لتوضح الصورة الإجمالية ، فان البناء النصي هو نسيج يتألف من عدة أشياء ، وليست النصوص ذات بناء واحد ، ولذلك فان البناء النصي لقصيدة لا ينطبق على نص آخر ، فكل نص بناؤه الخاص به ، ولذلك فان الحديث عن البناء النصي عند شاعر هو حديث عن بناءات مختلفة ، ولكن يمكن لحظ كيفية عامة يتخذها الشاعر منهجا لإقامة قصيدته ، كما يمكن الحديث عن مشترك بين نصوص الشاعر ، وعموما فإن النص بناء لغوي يحمل معنى ، ويتأسس على عدة معاني يقدمها الشاعر من خلال تعابير مباشرة وتعابير غير مباشرة يكون المجاز والتصوير وسيلته فيها ، فاللغة هي المكون الأول ، بما في ذلك اختيار المفردات ، وتأليفها ، في مكونات تركيبية ذات معنى ، تحدث عند السامع وقعا خاصا ، واختيار الإيقاع اللغوي المناسب لهذه المعاني واختيار الإيقاع العروضي لها ، والتقاط الصور وتوزيعها لتكمل المعنى الذي يكون محصلة القصيدة النهائية

فالبناء النصي إذن عمل لغوي ، يتكون من معجم ، وتراكيب ، وإيقاع لغوي ، وإيقاع عروضي ، وصور ، ويمكن استجلاء ذلك محاولة لمعرفة البناء النصي العام للشاعر ، وهي محاولة لا تعني بالضرورة الوصول إلى حقيقة البناء النصي عند الشاعر ، وإنما تستهدف الاقتراب من عالم الشاعر في بنائه لقصيدته

اللغة :

حين نقف على لغة الشاعر سعيد الصقلاوي فنحن نقف على لغة تتميز بالانتماء إلى العصر ، لا سيما أن الشاعر ظهر في السبعينات حيث نشر ديوانه الأول ، وكان الشعر في عمان تغلب عليه لغة قديمة ، لا سيما العمودي منه ، وهو شاعر عمودي ، وهذا الذي دفع أحد الباحثين إلى القول : (لا يذكر الشعر العماني المعاصر . في إنصاف . إلا ذكر سعيد في صدارته ... فإذا صح أن ثمة سلفية عصرية أو عصرية سلفية في الشعر العماني فشاعرنا خير ممثل لها .. وهي على أتمها وأوفاهما لدى سعيد ، فهو رجل تتجاوب في شعره أصداء ثقافته العربية الأصيلة لم يقف عند شعراء الجيل السابق عليه في عمان)^١ ، وهو أيضا ما جعل باحث يصف ديوانه الأول بالحدائث والجدة فيقول : (أصدر سعيد الصقلاوي ديوانه الأول عام ١٩٧٥ ، وهو أول ديوان شعري حديث يصدر في عمان منذ قيام النهضة)^٢ ، والحدائث تعني في ما تعنيه ، أن القصيدة تنتمي إلى زمانها ، وهو العصر الحاضر ، فهي حديثة في لغتها مفردات وتراكيب ، وفي صورها بما تحمله من دلالات حديثة ، ومن صور تترجم الواقع المعاش ، وليست صورا مكررة لما شاع في ذلك الوقت من نصوص تنتمي لغة إلى العصور السابقة ، وتنتمي صورا إلى واقع بعيد عن الواقع الحاضر

إن لغة الصقلاوي لغة شاعر حديث ، وقوالبه التعبيرية قوالب حديثة ، هذه اللغة أقرب إلى اللغة المتداولة في كتب العصر نشره وشعره ، لا نجد فيها

^١ في الشعر العماني المعاصر : أبو همام عبد اللطيف عبد الحليم ط ١ ، مكتبة النهضة المصرية القاهرة ١٩٩٨ م ، ص / ٩٣ . ٩٢

^٢ اتجاهات الشعر العماني المعاصر : شبّر بن شرف الموسوي ، مسقط ٢٠٠٠ م ، ص / ١٤٠

المفردات القاموسية ولا التراكيب التي تعود بالقارئ إلى عصور بعيدة ، ففيها أنفاس شعراء أبوللو ، وشعراء الديوان ، وشعراء الرومانسية في ذلك العصر . ولكن ما نصيب الشاعر من هذه اللغة المستعملة ؟ وما هي خصائصه فيها ؟ وكيف تتمثل صورته الشعرية لغة مميزة تشير إليه ، وأسلوبا خاصا يرتبط به ، وملامح واضحة تتقارب لتعطي صورة له وليست لغيره ، وعنوانا يدل عليه ولا يدل على غيره

إن هذه اللغة إذا أردنا أن نكتشفها ينبغي أن نبحث عنها في دواوينه الثلاثة الأخيرة ، لأن الديوان الأول كأبي ديوان أول فيه صورة الشاعر مختلطة بصورة الشعراء الآخرين ، فليس من الإنصاف البحث عن لغة خاصة بالشاعر فيه.

والصقلاوي تغلب على شعره العمودي لغة شبه مقيدة ، وتغلب على شعره التفعيلي لغة منطلقة ، فحين تطالع شعره التفعيلي تجد تدفقا ورحابة وهو ما لا تجده في قصائده العمودية ، هذا الاختلاف يجعل لغته في شعره التفعيلي أقرب إلى العصر فلنسمعه يقول :

و حين أعصب الجفون أحبس الكلام

أستوطن الغياب ، أرتدي الفصام

أفتح للصباح باب غرفتي

شباكها .. وزوجتي

تسج من خيوطه معاطفا لصبيتي

أوقد من أصابعي مدائن الوثام

وأطعم الأيام صبر والدي ، توق إخوتي

واشجب الظلام

اطل في عين النهار مثقلا بلا شفاه

أرى عجوزا ساحبا مأساته تجر عمره خطاه

أرى مدينة بسيف عزمها تذب آلة الطغاة

أرى الركام والحطام والعظام

وابتسامة الجناة¹

هذه اللغة التي تلامس الواقع مفردات وصورا ، تجدها غير حاضرة هذا الحضور في شعره العمودي ، الذي يتسم بقوالب تركيبية فرضها الإيقاع الخليلي الذي يحد الشاعر إذا لم يتخلص من ذلك بقدره فنية عالية ، فتجد الجملة محدودة بهذا الحد القاسي ، ولاشك أن التزام الشاعر في العمودي يفرض عليه شيئا من القيد ، إلا أن ذلك ما كان له أن يجعل لغته تختلف بين اللونين

يمكن لحظ جملة من السمات التي تتسم بها لغته بشكل عام في قصائده ، وهي سمات ليست خاصة بالصقلاوي ، وإنما هي ظواهر لغوية ، قد توجد عند آخرين ، يتفاوت وجودها بين شاعر وآخر ، ولكنها لها دلالتها التي تدل عليها ، وهي معا تقدم ملمحا خاصا لكل شاعر ، هذه السمات هي :

ظاهرة التكرار :

¹ نشيد الماء صفحة (٨٣ - ٨٤)

المستقرئ للغة الصقلاوي يلحظ ، ظاهرة التكرار في شعره ، وهي ظاهرة واضحة الملامح حتى لتعد ميسما له ، في كثير من شعره ، وهي ظاهرة برزت في ديوانه الأول ، وصبغت شعره في ما بعد ففي أول نص شعري فيه ، وهو مؤلف من خمسة أبيات ، نجد كلمة أهواك تبدأ بها جميع أبيات القصيدة ، ثم نجد ظاهرة التكرار موجودة في قصائد ثمان وهي (أهواك ، لا تلمني ، بقايا ، شهر العطاء ، إليك يا أمي ، صوت الحرية ، لا تسالني ، هيا بنا معا) وفي ديوانه الثاني أيضا نجدها في قصيدة إهداء وهي أول قصائد الديوان وفي غيرها مثل (لو كنت معي ، توقيع باللون الأحمر ، لماذا نحب ، خذيها واغربي عني ، أنت ، بائعة الحزن أنت لي قدر ، حيث يتكرر الحرف (في) في كل مقطع ، وقصيدة الشاعر ، و أنين ، وكذلك في ديوانيه الآخرين

فلو أخذنا مثالا على ذلك من ديوانه الأخير قصيدته (حيك موسم النعمى) ، وهي قصيدة تتألف من عشرين بيتا من مجزوء الوافر لوجدنا ظاهرة التكرار على النحو الآتي : الأبيات الثلاثة الأولى تبدأ بكلمة (تعالي) ، ثم الأربعة الأبيات التي بعدها تبدأ بأربعة أفعال أمر هي (أفيضي ، وريفي ، وطلبي ، وشدي) ، ثم ثمانية أبيات تبدأ بكلمة (أنت) ، ثم بيتان شطرهما الثاني يبدأ بالكلمة نفسها (أنت) ، ثم بيتان يبدأ بحرف الشرط (إن) ولم يبق إلا بيتان آخر القصيدة ليس بها تكرار

هذه الظاهرة نجدها عنده في شعره التفعيلي كما هي في العمودي ،

ويمكن لحظها في المقطع السالف ، حيث كرر (أرى) وظل يكررها :

أرى الثكالي ، والأيامي ، واليتمامي

واغتباطه الرماه

أرى المقيديين ، والممددين ، والمهددين

والمعذبين ، والمرحلين ، والمسيجين

والمحاصرين ، والسلاح مجنوننا صداه

أرى أنوثة تفجرت بغضبة الشراه

أرى الشهيد ممسكا بالوعد في ذكر الإله^١

والتكرار يمثل رغبة عند الشاعر في التأكيد على شئ ، أو

هو بعبارة الدكتور صلاح فضل : (هذه الممارسة غير الاقتصادية

للكلام تعود إلى أن المتكلم يريد أن يضمن لرسالته اللغوية درجة عالية

من أمن اللبس يتفادى فيها أخطاء التوصيل)^٢ ، فمن الناحية اللغوية هو

تأكيد يدل على رغبة الشاعر في الإشارة إلى أهمية هذا المكرر ، أو

إلى الخطورة التي تبدو للشاعر ، وهي هنا واضحة في هذه المقطوعة ،

فهو يؤكد على أهمية الأشياء المرئية وخطورتها ، وهو لذلك تكرر

موظف معنويا لخدمة القصيدة

والحالة ذاتها نجدها عنده في الأبيات التي اشرنا إليها سابقا

حين يقول :

تعالى وافتحي مدني

تعالى للممي شجني

بقلبي ساحر الفتن

تعالى واغرسني فرحا

^١ نشيد الماء صفحة (٨٤)

^٢ بلاغة الخطاب وعلم النص، د. صلاح فضل ، عالم المعرفة ، العدد (١٦٤) ص : (١٨١)

تعالى واعز في شغفي نشيدا في صدى الزمن
 والتكرار هنا يشير إلى رغبة الشاعر إلى المحبوبة ممثلة بالوطن
 ، إلا أنها رغبة سلبية ، تبين ضعفا ، فالتكرار هنا تكرر يشير إلى
 عدم قدرة ، وهو ما يقدم صورة إنسانية للعجز البشري الذي قد يسيطر
 على المرء ، إلا أنه في مثل هذا الخطاب لا يبدو منسجما مع المخاطب
 الذي هو الوطن ، إلا إذا كان الوطن هنا معادلا موضوعيا للأنتى ،
 غير ان المعاني في القصيدة لا تسمح بذلك فهو يقول :

وشدي بالمنى عضدي إليك توجهت سفني
 فأنت العود والمنفى وأنت الطهريا وطني^١

معجم الشاعر :

المعجم الشعري أو المفردات الدائرة في لغة الشاعر ، وهي كاشفة عن
 هوية الشاعر الفنية ، والنفسية ، فالمفردات الدائرة عنده تحدد قرب أشياء
 معينة إليه ، وقرب أماكن معينة إليه ، فالمعجم وسيلة لمعرفة لغة الشاعر ،
 وبيئته ، ومناخ فكره ، والموضوعات الدائرة لديه

ولما كان الشاعر ذا طابع رومانسي كما تقدم فإن معجمه الشعري
 ينبغي أن يكون متناغما مع معجم الرومانسيين الذين تكثر عندهم ألفاظ
 معينة ، وتنتشر في لغتهم انتشارا واضحا ، ولكن من الصعب إيجاد معجم
 رومانسي عند الصقلاوي ، لعل ذلك ملحوظ في ديوانيه الأول والثاني ، في

^١ أجنحة النهار : صفحة (٣٦)

القصائد العاطفية الغزلية ، أما في ديوانيه الآخرين أجنحة النهار ونشيد الماء ، فان هذا الطابع ليس موجودا ، والمعجم الرومانسي يكاد لا يتكون والرومانسية مذهب يمثل الشعراء الذين امتزجوا بالطبيعة ، وشكلت الطبيعة عندهم موثلا من قسوة الحياة ، ويرى أحد الباحثين أن الرومانسية في عمان تمثل هذه الحالة التي تشكلت عند مجموعة من الشعراء ، ومن هؤلاء الشعراء الصقلاوي الذي (تعود أول قصائده الرومانسية المنشورة في ذلك الديوان إلى عام ١٩٧٠ بعنوان "لا تلمني ") ١ ، ومعجم الرومانسيين تكثر فيه مفردات الطبيعة ، والألفاظ التي تعبر عن حدة المشاعر ، والتي تصور اغتراب الإنسان عن محيطه ، ولذلك فان الرومانسية بوصفها مذهباً أدبياً لا نجده واضحا عند الصقلاوي ، فهو شاعر ممتزج بالحياة ، وإن اتصفت عدد من قصائده بملامح رومانسية

عندما نطالع ديوانه الأول ترنيمة الأمل ، نجد أن النفس الرومانسي واضح فيه ، ذلك أن الديوان يمثل التجربة الشعرية الأولى للشاعر بما فيها من دفق المشاعر ، وحدة عواطف الشباب ، إلا أن الديوان لا يمثل رومانسية خالصة ، ولا تمثل القصائد العاطفية رومانسية ، ذلك أن القصائد في الديوان لا تمثل صورة واحدة للشاعر يمكن أن تحصر في مذهب ما ، وإنما هي واقعة تأثيرات مذاهب مختلفة ، وفيها اندفاع الشباب ورومانسيته

الشاعر يتحرك شعره في دائرة العاطفة والوجدان ، وتدور موضوعات قصائده غالبا بين الشعر الغزلي والشعر الوطني المغلف بمشاعر وجدانية ،

^١ اتجاهات الشعر العربي المعاصر : شبر بن شرف الموسوي ، مسقط ٢٠٠٠ م / ص ١٤٠ - ١٤١

ولذلك فإن المفردات الدائرة في شعره هي مفردات الحب والغزل ، ولو أن الشاعر اتجه إلى توظيف مفردات البيئة العمانية كما فعل في بعض القصائد كقصيدة (ليس بالجسم نحيا كبارا)^١ لتشكّل معجما مميّزا يحدد هوية خاصة بالشاعر

التركيب :

التركيب هي صياغة الشاعر ، وهي : (مجموعات الكلمات والمتاليات المتماسكة التي تكون بدورها جملا وفقرات تامة)^٢ والآلية التي يتخذها لبناء جملته ، فتميز شاعرا عن شاعر ، ذلك أن الكلام عبارة عن نسيج لغوي ، يحاول فيه الشاعر أن يؤلف معنى خاصا ، ومذاقا خاصا من خلال رصف الكلمات بعضها إلى بعض ، والقارئ لشعر الصقلاوي تستوقفه أحيانا ظواهر لغوية تركيبية ، وقد استوفتني ، لاسيما في بدء قصائده ومفتتح القصائد عادة ما يترك انطبعا قويا عند المتلقي ، وهو أيضا عادة ما يحظى باهتمام المنشئ أو الشاعر ، ذلك أن العناية تكاد تنصرف إلى البدء الذي هو أول غيث القصيدة ، وأول ما ينطق به الشاعر من جملة ، وقد استوفتني أول جملة له في ديوانه الثاني (أنت لي قدر) حيث يقول :

لك وحبك أنت أغني يا حبي
ولغيرك ما نظرت عيني
ولغيرك ما سمعت أذني
ويحبك يا شمس الكون

^١ نشيد الماء : صفحة (٨٧)

^٢ بلاغة الخطاب وعلم النص ، د. صلاح فضل ، عالم المعرفة ، العدد (١٦٤) ص : (٧٦)

صورت الدنيا في معننى فنى^١

وقد استوقفنى البيت الأول حين استعمل الشاعر كلمة (وحدك) وهي كلمة زائدة فى المعنى وفى الوزن معا ، أما زيادتها فى المعنى ، فان جملة (لك أنت أغنى) معناها : (لا أغنى إلا لك وحدك) ، لأن التقديم والتأخير من أساليب القصر ، ولذلك فان (وحدك) زائدة فى المعنى ، وهي زائدة فى الوزن أيضا ، لأن الأبيات الثلاثة التي بعدها على وزن البيت الأول إذا حذفنا كلمة (وحدك)

فهذه الكلمة حين احتلت هذا الموقع لم تضيف معنى ولم تقم وزنا ، ولو تركها الشاعر لما احتاج لكلمة (معنى) فى البيت الخامس التي لها نفس حال الكلمة الزائدة ، هذا فى إطار التركيب اللغوي ، وإذا ذهبنا إلى القافية وهو موضوع سنتناوله تفصيلا فى مبحث خاص ، فان الشاعر لم يلتفت إلى وحدة روي البيت مع الأبيات الأخرى ، وكان يمكن أن يتجاوز ذلك بأن يقدم ويؤخر فى الكلمات لتكون قافية البيت الأول منسجمة مع بقية الأبيات هكذا (لك يا حبي أنت أغنى) لا سيما أن بقية المقاطع الأخرى فى القصيدة موحدة الروي

وفى الديوان نفسه نجد قصيدة (حبيبتى) التي يقول فى مطلعها :

قيل لي ماذا الذي تهواه فيها كان ردي حسنها ذاك البهيا

والشاعر بنى جملة بناء غريبا ، فشبّه الجملة من الجار والمجرور (لي) زائد ، و (ذا) اسم الإشارة أيضا زائد ، والجملة بدون هذه الزيادات (قيل ما الذي تهواه فيها) ، هذا جانب ، والجانب الآخر أن بناء الفعل للمجهول هنا

^١ أنت لي قدر : صفحة (٧)

وظاهرة البدء بحروف العطف موجودة عند الشاعر ، وكأن قصائده
متصلة موضوعاتها بعضها ببعض
والظواهر التركيبية نجدها في ثنايا الشعر أيضا كقوله في قصيدة (وطني) في الديوان ذاته :

فامض بنا نحو العنان مباركا ومؤيدا
نحن الجنود المخلصين لهديك المسترشدا
الباذلين دماءنا والخاطبين السؤددا
والرافعين لواء علم باليقين منضدا
والكاتبين حضارة والباعثين روافدا^١

فقد جعل (المخلصين) منصوبة ظنا منه أنها في موضع مفعول
به على الاختصاص ، وكذلك نصب الكلمات المعطوفة بعدها (الباذلين ،
والخاطبين ، والرافعين ، والكاتبين ، والباعثين)^٢
وكذلك في قصيدة (لن انساك) من الديوان نفسه حيث يقول :

ووقفت ابكي ماضيا خضر المنى فتكشفت عن ادمعي ذكراك
تيمت قلبي في هواك محبة وكويته بالنار ما أقصاك^٣
والجملة (وقفت ابكي ماضيا خضر المنى) هنا ملبسة ، ولا أدري ما
جدوى كلمة (ماضيا) هنا ، وعلى ماذا نصبت ؟ أهو مفعول به للفعل

^١ أنت لي قدر صفحة (٣٤)

^٢ ينظر : في الشعر العماني ، أبو همام عبد اللطيف عبد الحلیم صفحة (٩٨)

^٣ أنت لي قدر صفحة (٥٤)

أبكي؟ وإذا كان كذلك ، هل (خضر المنى) بدل منه ؟ إن

التركيب هنا يجعل المعنى قلقا غير مستقر

ومن المؤاخذات التركيبية ، ما جاء في قصيدة (صحوه القمر)

من الديوان نفسه ، وهي من مجزوء الرجز ، يقول :

وكيف تجحدونني عمدا وفي تعنُّد^١

وواضح أن الجملة انتهت عند كلمة (عمدا) ، حيث تم

المعنى ، واستوفى مراده ، وإنما أراد الشاعر أن يكمل بيته ، فزاد (في

تعنُد) ، فلم تضاف الزيادة إلى المعنى شيئا ، وأضعف التركيب بهذه

الزيادة تركيب البيت

بناء الإيقاع في شعر الصقلاوي

الإيقاع هو الوزن ، وهو مصطلح موسيقي قديم ، ليس من المصطلحات

العروضية عرفه ابن سينا قائلًا : (هو تقدير لزمان النقرات ، فإن اتفق أن

كانت النقرات منغمة كان الإيقاع لحنيا وإذا اتفق أن كانت النقرات محدثة

للحروف المنتظم منها الكلام كان الإيقاع شعريا)^٢ ، وهو يتحدث عن إيقاعين

لحني أو موسيقي ، وشعري أو لغوي ، والإيقاع عني به المحدثون في دراستهم

للأوزان بسبب من تعدد الأشكال الشعرية التي خرجت عن دائرة قصيدة

الشطرين ، ذلك أن الإيقاع هو (ظاهرة صوتية لغوية)^٣ ، فهو عناية بالوزن في

إطاره العام ، دون أن يكون معنيا بالتفعيلة وحدها ، أو بالبيت وحده

^١ أنت لي قدر صفحة (٨١)

^٢ نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين : ألفت الروبي ، دار التنوير ، ط ١ ، صفحة (٢٥١)

^٣ في أقانيم الشعر : عبد الكريم الناعم ، دار الذاكرة ، مطابع دار العلم ، دمشق ، ١٩٩١م صفحة (٢١١)

فالإيقاع يدرس موسيقى البيت في إطارها الوزني العروضي ، وفي إطار المفردة لوحدها ، وفي إطار التراكيب التي تحدث وقعا أيضا له تأثيره النفسي والجمالي على المتلقي ، الذي يذهب به مذاهب شتى ، لا تقل تأثيرا وجدانيا عن تأثير الأوزان الأخرى ، فهو ذو أهمية في النص لتأثيره في المتلقي الأمر الذي جعل بعض المحدثين يقول : (يجب علي أن أقدم جماليات الصوت وأفضلها على جماليات المعنى كي يأخذ النص حقه في الحكم النقدي)¹

والشاعر سعيد الصقلاوي شاعر له حضوره الشعري ، وله أدواته الشعرية التي يتحرك بها ، ويحركها ، وقد بدأ منذ ديوانه الأول يتخذ القصيدة العمودية شكلا لإطاره الشعري ، والقصيدة العمودية لها طابعها الخاص الذي تطبع به الشاعر ولغة الشاعر ، فقد يقع تحت تأثير حقبة من الزمن ، أو هيمنة عصر من العصور ، أو شاعر من الشعراء ، وقل من يفلت من قيد الأسر هذا ويتخذ لنفسه طريقا خاصا يسير فيه على هدى ، ويمشي خارج تأثيرات الآخرين ، ذلك أن الشعر العمودي له إرث كبير وتاريخ ممتد عبر السنين ، والحال يختلف مع الأشكال الأخرى التي يكون انفلات الشاعر من التأثيرات أقل ، وأدنى وقعا

والشاعر بقي في دواوينه الأربعة يوقع شعره على النمط العمودي الذي أجاد فيه ، وإن كان يميل أحيانا إلى الكتابة في شعر التفعيلة ، ولكن

¹ الموقف من الحداثة ومسائل أخرى : عبد الله محمد الغدامي ، مطابع دار البلاد ، جدة ، ط ١ ، ١٩٨٧م صفحة)

شخصيته الشعرية تبقى عمودية الطابع ، مهما مال به قلمه إلى غير العمودي ،
وحسبه أن يكون مجيدا في الشعر العمودي

تقاسم شعر الصقلاوي موضوعان بارزان هما الوطن ، والمرأة ، وشعر
الصقلاوي الوطني يميل بين لغة خطابية ، ولغة هامسة دافئة ، وشعر المرأة عنده
ينقسم إلى شعر يتناول المرأة فيه في ملامحها العامة التي قد تغيب بين عدة نساء
، وقد يميل إلى تحديد لها حتى ليتمكن التعرف عليها من خلال شعره تعرفا
واضحا

وقد مال الصقلاوي كعادة الشعراء إلى الخروج على المألوف في
الكتابة ، إلا أن ذلك الخروج لم يتمثل في البحث عن لغة خاصة ، أو صور
خاصة ، وإنما عن أوزان خاصة ، حاول أن يصوغها ، وهو أمر كان له أثره
الواضح على إيقاع شعره ، وعلى أوزانه ودرجة إطرابها وموسيقيتها ، وهو ما
عنى هذا البحث في كشفه وتقريبه ما أمكن ، و أثر ذلك في صياغة القصيدة
عند الشاعر ، وحظه من النجاح في هذا الخروج

أشكال القصيدة :

القصيدة العمودية ، أو الشطرية هي التي تتخذ البحر العروضي مجالا
لأوزانها ، فتتكون من أبيات شطرية تتألف من شطرين متساويي التفاعيل ،
الشطر الأول صدر البيت ، والثاني عجزه ، وتستمر القصيدة على هذا النحو
منذ ابتدائها حتى تنتهي

وتأتي هذه القصيدة في أشكال وزنية مختلفة ، في بحرهما التام الذي
يستوي في جميع تفعيلات البحر ، وفي مجزئتها الذي يسقط الشاعر فيه تفعيلة من

كل بحر ، وفي مشطورها الذي يسقط تفعيلتين ، ويكون شكل البيت فيها شطرين في التام والمجزوء ، وشطرا واحدا في المشطور ، وهناك أشكال أخرى هي المقطوعات ، التي تؤلف عدة أبيات منها وحدة واحدة أشبه بالبيت ، منها الرباعيات التي تتألف من أربعة أبيات ومنها الخماسيات ، ومنها السداسيات وغير ذلك ، وهذه المقطوعات تخضع عادة لمقاييس ، منها حساب الأبيات في كل جزء من أجزاء القصيدة

وقد جاءت الأشكال الثلاثة عند الصقلاوي ، فكتب القصيدة العمودية شطرية ، ومجزوءة ، ومشطورة ، ومقطوعة ، إلا أنه تصرف قليلا في نظام المقطوعة ، كما أنه كتب القصيدة المشطورة وكأنها قصيدة ذات شطرين ، وسوف نوضح ذلك

١- القصيدة ذات الشطرين :

من خلال رصد القصائد العمودية التي كتبها الشاعر نجد أن منها ما جاء على البحور التامة ، ومنها ما كان مجزوءا ، وقد مال الشاعر إلى البحور المجزوءة ، فكان عددها يقارب ضعف عدد البحور التامة ، فقد بلغ عدد القصائد المجزوءة البحور ثمانية وثلاثين قصيدة ، في حين بلغ عدد التامة البحور عشرين قصيدة ، والبحور المجزوءة تتناسب مع الموضوعات الغنائية ، وهو ما غلب على شعر الشاعر ، حيث كان موضوعا الغزل والوطن هما الموضوعين السائدين عنده ، وقد لاحظ ذلك المهتمون بشعره ، والدارسون له ، يقول أحدهم متحدثا عن ديواني الشاعر الأول والثاني : (أن هناك تيارين يشغلان اهتمام الشاعر فيهما ، أما التيار الأول فهو تيار الغزل ، وأما التيار الآخر فهو

التيار الوطني ، فالحب والوطن هما الشغل الأكبر لذلك الشاعر ، ولا أعتقد أن هناك انفصالا أو تناقضا بينهما¹ ، وهي ملاحظة تنطبق على دواوينه الأربعة كلها ، فهما الموضوعان السائدان لديه فيها

والملاحظ أن قسما كبيرا من القصائد ذات الشطرين صاغها الشاعر مدورة في أكثر أبياتها ، حتى أن القصائد تبدو وكأنها ليست عمودية ، ولا يتألف البيت فيها من شطرين اثنين ، وظاهرة التدوير ظاهرة بارزة في قصائد الشاعر العمودية ، وهي ظاهرة تكتسب غرابة ، لان التدوير عادة ما يكون حالة استثنائية في القصيدة ، تأتي لدواعي ، ولكنها عند الشاعر تكتسب صفة الثبات ، فتكون القصيدة مدورة في أكثر أبياتها ، وعدم التدوير يكون فيها الأقل أو الاستثناء ، ولا شك أن ذلك يثيرا تساؤلا ، فما هي الأسباب التي جعلت التدوير يتحول إلى حالة ثابتة في القصيدة عند الشاعر وهو الحالة الاستثنائية دائما ؟ وسوف نعالج ذلك في مبحث التدوير ، ولكن يمكن أن نجيب عن هذا التساؤل هنا إجمالاً بالقول إن لذلك سببين هما : الأول إن الشاعر قد مال في اختياراته إلى البحور الصافية ، كما يطلق عليها عدد من الباحثين ، وهي البحور التي تعتمد تفعيلة واحدة في بنائها تتكرر في البيت كله ، وان التدوير يكثر في هذه البحور مقارنة بالبحور الأخرى التي تعتمد تفعيلتين ، والثاني أن الشاعر بدا لي أقل احتفالا بالجانب الموسيقي في الأوزان والبحور ، وان ذلك ألجأه إلى كثرة التدوير الذي هو انتقاص في موسيقية البيت ، فليس البيت المدور مكتسبا ذات الإيقاع الذي يكتسبه البيت ذو

¹ دراسات في الشعر العماني : د. سعد دعبيس ، دار المعرفة الجامعية ، الإسكندرية ، ١٩٩٢م

الشطرين ، إنما حين يأتي البيت مدورا في قصيدة كاملة يكسب القصيدة جمالا ، لأنه يكون نوعا من الاسترخاء الموسيقي الذي يعطي دفعا موسيقيا أكثر لبقية الأبيات

ولاستجلاء ذلك يمكن أن نقف عند قصيدة وطني من ديوانه أنت لي قدر ، فالأبيات الأولى منها يقول فيها الشاعر :

وطنــي الذي شرف الفخار به على طول المدى
صيغت مــــآثره على جيد الزمان قلائدا
فإذا دجى ليل العــــزائم كنت يا وطني هدى
وإذا ظمي غرس الشــــمائل كنت انت المورد
وإذا خــــبأ النجم المنير غدوت نجما واقدا

والقصيدة من مجزوء الكامل ، والبيت الأول مدور لان الرءاء من كلمة (الفخار) هي أول الشطر الثاني ، وكذلك الأبيات الثالث والرابع والخامس مدورة لان الكلمات : (العزائم والشمائل والمنير) مشتركة بين الشطر الأول والثاني ، فليس في هذا المقطع من القصيدة إلا بيت واحد وهو الثاني غير المدور ، والحال هو هو في بقية مقاطع القصيدة ، وقد حد هذا التدوير من تدفق موسيقى مجزوء الكامل التي تتميز بجمالية عالية ، ولولا القافية المطلقة المنتهية بروي الدال وألف الإطلاق التي أعطت دفقا موسيقيا ، لكانت القصيدة تعاني من جفاف موسيقي

والملاحظ أن القصيدة ذات الشطرين عنده تختلط بالأرجوزة أحيانا ، فنجد قسما من الأراجيز كتب على هيئة القصيدة ذات الشطرين ، في حين

كتب القسم الآخر على النحو الصحيح ، كما نجد ذلك في قصيدة باسل ،
من مشطور الكامل ، وقصيدة الزمن أنت من مشطور بحر الرمل ، وقصيدة
بـوح أيضا من منهوك بحر الكامل ، وكلها في ديوانه أجنحة النهار
والملاحظ أيضا أن الشاعر يتجنب أحيانا الالتزام بما تقتضيه قصيدة
الشطرين من الحفاظ على القافية الموحدة والروي الموحد ، لا سيما في القصيدة
التي لا تتنوع قافيتها ولا رويها ، كما هو الحال في قصيدة الفقير الأعمى ،
فالقصيدة تتألف من أبيات ثمانية ، هكذا :

ونار الفقرر في قلبه	يذيب الجوع أضلعه
ويجفو الناس من كربيه	يزيد الوهن كربته
مخيفا شاحبا ضعفا	يمد لمحسن كفا
تتوب الدهر عن صحبه	ترافقه عصا نحس
مع الآلام والمحن	يردد آهة الشجن
وينمو اليأس في قلبه	فيخبو في الدجى أمل
فيلقى الذل في وجهه	ويذهب باحثا أملا
فليس له سوى ربه	ويمضي داعيا ربه

٢- القصيدة المشطورة

القصيدة المشطورة ، هي قصيدة اتخذت الشطر من البحر أساسا لها ،
وهو البيت فيها ، وهو وحدة مستقلة مثل البيت في البحر التام ، ولدواعي
الدراسة أطلقنا عليها القصيدة المشطورة ، وإلا فالاسم الذي يطلق عليها هو

الأرجوزة ، والمشطور لا يكون إلا في بحرین اثنين فقط هما الرجز والسريع ^١ ، يقول ابن منظور : (والرجز بحر من بحور الشعر معروف ونوع من أنواعه يكون كل مصراع منه مفردا ، وتسمى قصائده أراجيز ، واحدها أرجوزة وهي كهيئة السجع إلا أنه في وزن الشعر ، ويسمى قائله راجزا) ^٢ ، وقد جعل ابن منظور كل ما يقال في الرجز أرجوزة ، وهو مفهوم كان سائدا ، فالأرجوزة هي ما كان من الشعر من بحر الرجز ، وأما ما لم يكن من هذا البحر فهو قصيدة ، وهما متقابلان ، وقد كان من الشعراء رجاز لا يقولون غير الرجز كرؤبة والعجاج أبيه ، وكان منهم من يقول الشعر ولا يقول الرجز ، وكان منهم من يقول الرجز والقصيد جميعا

والواقع المتحقق أن بحر الرجز مشطوره فقط هو الذي يسمى أرجوزة ، أما تامه فهو قصيدة ، إلا أن العرب قديما لم يكونوا يستعملون منه إلا المشطور ، (فقد كانت كل الأراجيز مصرعة الأبيات تلتزم القافية الواحدة في كل شطر من أشطر الأرجوزة مهما طالت ومن بين تلك الأراجيز ما بلغ الأشطر فيها نحو مئتين ، ينتهي كل منها بنفس القافية فيخيل للقارئ أنها أبيات لا اشطر) ^٣ ثم استعمل الرجز تاما ، فصارت النصوص منه تأتي مشطورة وهي الأراجيز وتامة وهي القصائد

^١ ينظر : كتاب العروض لابن جني ، صفحة (١٠٣ ، ١١٧) ، وكذلك لسان العرب ٧٩/٨

^٢ لسان العرب للإمام العلامة أبي الفضل جمال الدين محمد بن مكرم بن منظور الإفريقي المصري ط٤ دار صادر ، لبنان مادة (رجز)

^٣ موسيقى الشعر ، الدكتور : إبراهيم أنيس ، ط ٥ ، ١٩٨١ م صفحة (١٣٢)

وظل الشعراء في العصر الحديث يسيرون على نهج القدماء في عدم تشطير البحور الأخرى غير هذين البحرين الرجز والسريع ، يقول الدكتور احمد كشك : (ومع أن توام البحور كثيرة وكذلك مجزؤها لم يخرج الشطر والإنهاك عن بحور بعينها بين إيقاعاتها تداخل وارتباط ، فقد بان الشطر في نظام الرجز وهو الأصل والأساس حيث تتجه إليه معظم قصائد المشطور ، وكذلك بان في نظام السريع الذي اختلط واديه غالبا بمشطور الرجز حتى أصبحت الخلطة بينهما في النسبة قائمة)¹

وقد جاءت القصيدة المشطورة عند الشاعر من غير بحري الرجز والسريع ، فجاءت من بحر الكامل ومن بحر الرمل ومن بحر البسيط ، وهي حالة استقل بها الشاعر ، وتفرد ، غير أن هذا التفرد لم يكن مساعدا للشاعر في استغلال موسيقية هذه البحور التي هي من أجمل بحور الشعر إيقاعا ، وبدلا من أن يستفيد من قوتها الموسيقية الناتجة من امتدادها ، اكتفى منها بما لم يكتف به شعراء العربية ، وهو أمر يثير الاستغراب ، فما الذي دفع الشاعر في عدد من قصائده باستعمال هذه البحور الثلاثة بهذه الطريقة وترك الجانب الموسيقي الدافق فيها ؟ وهو الميال إلى الموسيقية في الأوزان ، واختياره البحور المجزوءة دليل على ذلك ؟

والواضح أن السبب في ذلك هو ميل الشاعر إلى المجزوء من البحور أيضا ، وكذلك ميله إلى تدوير الأبيات ، ، فحين ننظر إلى كثرة التدوير عنده الذي يبلغ أحيانا أن يكون في القصيدة كلها ، نجد أن هذين الميادين أثرا على

¹ التدوير في الشعر صفحة (٢٨)

الشاعر في صياغته قصائد من مشطور البحور الأخرى ، فقد كثر عند الشاعر إتيانه المجزوءات مدورة حتى لتبدو للناظر أنها قصائد مشطورة البحور و لإيضاح ذلك يمكن الوقوف عند عدد من النماذج ، ففي قصيدة باسل¹ في ديوانه أجنحة النهار ، نجد الشاعر قد بنى قصيدته على بحر الكامل ، إلا أنه أنهى جميع الأشطربحرف الروي ذاته ، وبالقفافية ذاتها ، أو على عبارة الدكتور أنيس صرّح الأبيات والتزم القافية الواحدة في كل شطر² مما جعل القصيدة تأخذ شكل الأرجوزة ، هكذا :

سيلي على وهج التاجع أشعلي
صمت الزمان الأخرس المتعطل
في كل عرق خامل أو مفصل
يا دمعة الشرف الجريح المثقل

وعلى الرغم من كتابة الشاعر القصيدة على نظام الشطرين إلا أن ذلك ليس مسوغا لجعلها قصيدة شطرين ، والنأي بها عن الأرجوزة التي لها ذات السمات ، وذات النظام ، بل أن الوقوف على أبيات القصيدة يوضح ذلك فالقصيدة كلها التزم الشاعر فيها شطر البحر الكامل ، وفي البيت الأول انتهى بكلمة (أشعلي) وتكلمة الجملة في البيت الثاني ، والذي يقرأ مطلع القصيدة يتصور للوهلة الأولى أن القصيدة من الكامل التام ، وأن البيت شطران ، لا سيما أن المعنى يكتمل في الجزء الثاني من البيت ، و

¹ أجنحة النهار : صفحة (٣١)

² ينظر : موسيقى الشعر ، الدكتور : إبراهيم أنيس ، ط ٥ ، ١٩٨١ م صفحة (١٣٢)

الشاعر قد كتب القصيدة بحيث تبدو وكأنها غير مشطورة ، فجعل كل شطرين معا بينهما وبين الشطرين الآخرين مسافة ، وهي إشارة إلى أنهما يؤلفان بيتا واحدا ، وهو ما لا ينسجم مع إنهاء كل شطر بحرف الروي ، فإنهاء الشطر الأول بحرف الروي إنما يكون في حالتي التصريح والتقفية في البحر التام وبحر الكامل يأتي تاما ، ويأتي مجزؤا ، وفي ذلك متسع للشاعر في أن يوقع عليه كما يشاء ، وقد وقع عليه في الحالين ، إلا أنه في حالة المجزؤء كان يتصرف أحيانا فلا يستعمل المجزؤء في صورته الصافية كما فعل في قصيدة (عيناك مثلي) من ديوانه الثالث ، فزاد تفعيلة حتى أن البحر صار بين المجزؤء والتام ، وهي صورة ليست معروفة في الكامل ، يقول :

عيناك والقمر الشرود على ضفاف الوعد يععتقان
 عيناك من نهـر الحقيقة والصفاء والنور يغتسلان
 عيناك من حلم الطفولة والهوى والفجر يكتحلان
 تصحو على هديبهما أشواق مغترب بلا كتمان

ووزن البيت الأول (متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن) خمس تفعيلات ، ومثله بقية الأبيات ، والكامل التام ست تفعيلات ثلاث في كل شطر ، ومجزؤءه أربع تفعيلات اثنتان في كل شطر ، وقد حد هذا التصرف من زخم موسيقى الكامل ، فلا تجد هذه الموسيقى كما تجدها في قصائد أخرى للشاعر نفسه

ففي قصيدته (كبرياء) في ديوانه الثالث نشيد الماء نجد الشاعر قد استغل موسيقى الكامل المجزؤء أحسن استغلال فقال :

يحللو العتاب إذا عتبت ويفيض حبا إن حزنت
 اثنان لا أنساهاهما تاريخ أيامي وأنت
 فإذا عتبت فنهرود في شراييني دفقت

فالكامل عند الشاعر أجمل موسيقى في مثل هذه القصيدة ، لأنه اتخذ المجزوء بشطريه دون أن يزيد في تفعيلاته ، ولأنه لم يتخذ التدوير نهجا فيه ، وليست القصائد المجزوءة التي دور فيها الشاعر مموسقة بالدرجة التي نجدها في هذه القصيدة .

لكن الشاعر حين تصرف في قصيدة أخرى في تفعيلات الكامل فاستعمل المنهوك منه ، وهو إسقاط تفعيلتين من كل جزء منه ، وجعل البيت يقوم على تفعيلتين فقط واحدة في كل شطر ، وجدنا البحر أقل إطرابا ، وأخف موسيقى ، وكذلك في قصيدة بوح¹ من الديوان نفسه وهي من مجزوء الكامل فقال :

واصل طريقك لا تقف
 مهما الزمان بك اختلف
 واصل طريقك فالشرف
 أن تبق² حلما لا يجف

ونجد الشاعر شطر أيضا بحر الرمل ، الذي يزخر بالموسيقى في قصيدة الزمن أنت³ من الديوان نفسه ، حيث يقول :

¹ أجنحة النهار : صفحة (١٠٩)

² ليس الفعل مجزوما ، ولكن الوزن ألزم الشاعر حذف آخر الفعل ، وكان بإمكانه أن يتجنبه

³ أجنحة النهار : صفحة (٥١)

كنت في السبق وحيدا ثم جئت
 أنت ألهت جيادي وسبقت
 ما على أيامنا إن أنت لحت
 في سماها مثل نجم وسفرت

فقد اختار شطر الرمل بحرا للقصيدة ، ولكنه كتبها على هيئة الشطرين ، كما فعل في القصيدة السابقة ، والرمل مثل الكامل تامه زاخر بالموسيقى وكذلك مجزؤه ، وقد وقّع الشاعر على الاثني ، وبدا أيضا أكثر توفيقا في الاستفادة من موسيقى المجزوء في قصيدته (صريع الوطن) ، لأنه لم يلجأ إلى التدوير فيها ، ولم يزد أو ينقص شيئا من تفعيلاته ، فقال :

لحظة العزم تجلت في دماه وأطلت
 فاضت الحق سناء للبرايا ما تولت
 أزهرت بين الحنايا وبعينيه استظلت

فالشاعر كما رأينا قد بنى عددا من قصائده على مشطور بحور ليست مما عرف عن العرب بناء قصائدها عليها ، وهي الكامل والرمل والبسيط وهذه البحور مجزؤها وتوامها أكثر جمالا ، وأرق إيقاعا ، وقد بنى الشاعر عددا من قصائده عليها ، ولم يكن الشاعر موفقا في استعمال مشطورات هذه البحور التي لم تكن ذات إيقاع جميل ، فيكون الشاعر قد أضاف للعروض شيئا ، وإن كان للشاعر فضيلة الدخول في عالم جديد من عوالم الأوزان الرحب

٣- القصيدة ذات المقطوعات :

القصيدة ذات المقطوعات ، أو المقطعات من الأشكال الشعرية التي عرفت أول ما عرفت عند الأندلسيين^١ ، كما عرفوا أيضا الموشحات التي تقوم على تنوع القوافي وحروف الروي ، بقصد التنوع في موسيقى القصيدة ليعطيها مجالا موسيقيا أرحب ، والتزام وزن واحد للقصيدة في جميع مقاطعها وقد قام الموشح على نظام خاص بحيث (يتألف في الأكثر من ستة إقفال وخمسة أبيات ، ويقال له التام وفي الأقل من خمسة إقفال وخمسة أبيات ويقال له الأقرع ، فالتام ما ابتدئ فيه بالإقفال ، والأقرع ما ابتدئ فيه بالأبيات)^٢ ، في حين ان المقطعات هي قصائد تتكون من مقاطع كل مقطع على قافية بعينها ، فكأن كل مقطع قصيدة مستقلة بذاتها ، فالقصيدة ذات المقطوعات اذن تلتزم بعدد محدد من الأبيات في كل مقطع منها ، وهو نظام يلتزم به من ينسج شعره عليه ، فتساوي المقاطع شرط لهذا النوع من القصائد ، وقد سار عليه من كتبوا أشعارهم على هذا الشكل ، كما نجده عند الشاعر إبراهيم ناجي في كثير من شعره

والملاحظ أن قسما من شعر الأستاذ سعيد الصقلاوي قد صاغه على هذا الشكل ، وقد برز ذلك في ديوانه الثاني أنت لي قدر حيث بلغت القصائد

^١ ينظر : موسيقى الشعر بين الإبداع والإتياع ، د. شعبان صلاح الطبعة الثالثة ، دار الثقافة العربية ، القاهرة ، ١٩٩٨م صفحة (٢٩٢)

^٢ الموشحات الأندلسية : د. محمد زكريا عناني ، سلسلة عالم المعرفة الكويتية ، عدد ٣١ ، يوليو ١٩٨٠ م صفحة (٢١)

ذات المقطوعات خمس قصائد في حين كان عدد القصائد في ديوانه الأول اثنتين ، وفي ديوانه الأخير ثلاث ، وخلا الديوان الثالث من هذا الشكل ، والملاحظ أن الشاعر تصرف في هذا الشكل تصرفا كبيرا ، فلم يتبع طريقة الشعراء في التزام عدد محدد من الأبيات لكل مقطوعة ، ولم تتوحد القصائد في عدد مقطوعاتها ، أو تتقارب ، ولم يتخذ طريقة معينة خاصة يلتزم بها في ذلك ، وإنما كانت المقطوعات تتخالف عدد أبياتها عنده تخالفا كبيرا ، وتتخالف طول القصائد فيها تخالفا كبيرا ، وكذلك لم يلتزم وزنا واحدا في القصيدة ، في جميع مقاطعها ، فقد أخل بهذا الشرط في إحدى قصائده البارزة ويمكن استجلاء الصورة بالنظر إلى الجدول الذي يبين المقطوعات في دواوينه الثلاثة ، (ترنيمة الأمل ، وأنت لي قدر ، ونشيد الماء) وقد خلا الديوان الثالث أجنحة النهار منها :

الديوان الأول : ترنيمة الأمل								
	القصيدة	الأول	الثاني	الثالث	الرابع	الخامس	السادس	السابع
١.	لا تلمني	٠٩	١٣	١٣	٢٥			
٢.	لا تسأليني	٠٤	٠١	٠٤	٠٥	٠١		
الديوان الثاني : أنت لي قدر								
	القصيدة	الأول	الثاني	الثالث	الرابع	الخامس	السادس	السابع
١.	إهداء	٠٥	١٣	٠٤	٠٦	٠٨		
٢.	لماذا نحب	٠٥	٠٥	٠٥	٠٥	٠٥	٠٥	٠٥
٣.	والله أهواك	٠٣	٠٣	٠٣	٠٣	٠٣		

		٠٥	٠٢	٠٣	١٤	٠٣	ترجيع	.٤
٠٦	٠٣	٠٣	٠٦	٠٣	٠٩	١٢	أنت لي قدر	.٥
		٠٦	٠٦	٠٦	٠٣	٠٦	أنت لي قدر	.٦
الديوان الرابع : نشيد الماء								
السابع	السادس	الخامس	الرابع	الثالث	الثاني	الأول	القصيدة	
			٠٤	٠٤	٠٤	٠٤	لأنك	.١
			٠٤	٠٤	٠٤	٠٤	غياب	.٢
٠٣	٠٣	٠٣	٠٣	٠٣	٠٣	٠٣	رفرفات النور	.٣

والجدول يوضح أن الشاعر لم يلتزم في ديوانه الأول بالتساوي في عدد أبيات المقطع في القصيدة ، فقد كتب قصيدتين هما (لا تلمني) ، و (لا تسأليني) وكانت المقاطع فيهما بعيدة الانسجام في عدد الأبيات ، في حين كتب خمس قصائد في الديوان الثاني التزم فيها بنظام المقاطع في اثنتين هما (لماذا نحب) ، و (الله أهواك) ، و أثر التحرر من النظام في ثلاث قصائد هي (إهداء) ، و (ترجيع) ، و (أنت لي قدر) ، أما ديوانه الأخير فقد كتب ثلاث قصائد التزم فيها كلها بتساوي المقاطع وهي (لأنك) ، و (غياب) ، و (رفرفات النور)

ويمكن استخلاص تطور عند الشاعر في كتابة هذا النوع من الشعر في إطار الشكل فقد بدأت القصيدة ذات المقطوعات غير متزنة الشكل متفارة المقاطع كما اتضح في أول قصيدة في الديوان الأول ، ثم تقاربت مقاطع القصائد اللاحقة كما اتضح في الديوان الثاني ، حتى تساوت وتوازنت في ديوانه الأخير

وقد تحقق التزام الشاعر بالوزن في جميع مقاطع القصائد ، إلا انه خرج على ذلك في قصيدته البارزة (أنت لي قدر) التي بناها على مشطور بحر الرجز ، الذي يتألف وزن بيته من تفعيلة (مستفعلن) ثلاث مرات ، وقد بلغت مقاطع القصيدة إثني عشر مقطعا ، فقد زاد تفعيلة في المقطع الرابع ، فصار وزن المقطع { متفعلن ، متفعلن ، متفعلن ، مستفعلن } ، وزاد في المقطع السابع ساكنا ، فصار وزن المقطع { متفعلن ، متفعلن ، متفعلن ، متفعلن } ، وزاد سببا في التفعيلة في المقطع التاسع ، فصار وزن المقطع { متفعلن ، متفعلن ، متفعلاتن } ، وزاد وتدا مجموعا في المقطع الحادي عشر ، فصار وزن المقطع { متفعلن ، متفعلن ، متفعلن ، متفعلن } ، ولم يكن هذا الاختلاف في الوزن بالزيادة في التفعيلة تحدث اختلافا في الوزن ، ولم يضافيا ، بل على العكس تماما ، ولو كانت القصيدة من شعر التفعيلة لكان للشاعر مندوحة في ذلك

وهناك ملاحظة أخرى وهي اختلاف حركة الروي في المقطع الواحد ، وقد تجلت في قصيدة أنت لي قدر وهي أن الشاعر يتصرف في حركة الروي في المقطع الواحد ، فيأتي حرف الروي في المقطع متحركا مرة وساكنا مرة أخرى ، مثل المقطع الأول الذي يتألف من اثني عشر بيتا على روي الرء ، الثلاثة الأولى منها (مضمومة الرء) ، والتسعة الأخرى (ساكنة الرء) ، والمقطع الثاني الذي يتألف من تسعة أبيات على روي الكاف ، الستة الأولى منها (مضمومة الكاف) ، والثلاثة الأخرى (ساكنة الكاف)

وقد التزم في هذا المقطع لزوم ما لا يلزم فجاء بالأبيات الثلاثة الأولى ملتزماً بالتاء قبل الكاف (نقشتك ، غزلتك ، رسمتك) ، كما التزم في الثلاثة الأخرى بالسين (أنفاسك ، إحساسك ، الناسك) ، والتزم في الثلاثة الأخيرة بالنون (ظنونك ، عيونك ، فنونك) ، وهذا الالتزام لا شك أعطى للمقطع جمالية موسيقية أجلى ، إلا أنه بقي مقطعا مفردا بين جميع المقاطع التي تركها دون أن يضيف عليها شيئا مما أضفاه على هذا المقطع ، مما يثير تساؤلا ، ففي مقطعين مماثلين على روي الكاف ، يتألف كل واحد منهما من ستة أبيات وهما مختلفا الوزن بزيادة في أحدهما تأتي كلمات المقطع الأول هكذا : (بقربك ، بثوبك ، بخدك ، بصدرك ، بجفنك ، بحسنك) والمقطع الآخر هكذا : (حبك ، لك ، حكمك ، غيرك ، أمرك ، أحبك) وليس في هذين المقطعين ما يخالف نظاما ، إلا أن الشاعر وقد التزم في القصيدة نفسها لزوم ما لا يلتزم فكان الأولى أن يتبعه في بقية المقاطع ، أو أن يدع الأمر في القصيدة كلها (ذلك أن الانسجام في القصيدة بإتباع طريقة واحدة في بنائها يكسبها جمالا ، والتخالف ينزع منها هذا الجمال ، أو يحد منه الأوزان :

الناظر إلى شعر الصقلاوي ، يجد أنه يستعمل البحور ذات التفعيلة الواحدة أكثر ، بل أن استعماله للبحور ذات التفعيلتين كالطويل والبسيط والخفيف والمنسرح والمديد نادر ، والملاحظ أنه لم يستعمل الطويل في كل دواوينه وكذلك المنسرح ، واستعمل البسيط مرة ، ومرة أخرى في قصيدة لا تتجاوز أبياتها خمسة ، واستعمل الخفيف مرة ، والوافر مرة

وميل الشاعر للبحور الصافية مال به إلى المجزوءات كثيرا وإلى المشطورات ، بل إن هذا الميل جعل الشاعر يشطر بحورا لم يعرف عنها التشطير ويجزئ بحورا لم يعرف عنها التجزئة ، فقد جاء عنده الكامل منهوكا^١ ، وجاء البسيط مشطورا ونذر أن يأتيا على هذا النحو فبنى قصيدته (والله أهواك) على مشطور البسيط الذي يعتمد تفعيلتين هما (مستفعلن فعلمن) في كل شطر فقال :

أهواك أهواك والقلب يركاك^٢

فالمجزوءات هي الغالبة في شعره ، فهو شاعر يعتمد البحور المجزوءة اعتمادا كبيرا ، وليس ذلك إلا تعبيراً عن ميل الشاعر إلى الأوزان الخفيفة الراقصة ، وابتعاده عن الأوزان الطويلة التي تتناسب مع قصائد المدح والقصائد الموضوعية التي يتناول فيها الشاعر قضايا إنسانية بشئ من التفصيل والميل إلى البحور المجزوءة ميل إلى إعطاء القصيدة موسيقية أكبر ، ومنحها مدى جمالياً أرحب ، فالمجزوءات أوزان راقصة جذابة ، تشعر بأن القصيدة فيها كأنما هي ملحنة من وقع التفعيلات القليلة التي يعتمدها الشاعر ، ولذلك مال الشعر المغنى إلى البحور المجزوءة الراقصة والملاحظ أن الشاعر سعيد الصقلوي مع ميله إلى البحور المجزوءة ، كان ميالاً أحيانا إلى التصرف في الأوزان ، مما جعل نغمة هذه الأوزان تقل موسيقيتها عنده ، فالشاعر في قصائده هذه كان واقعا بين موسيقية عالية

^١ قصيدة بوح ، في ديوان أجنحة النهار صفحة (١٠٩)

^٢ أنت لي قدر : صفحة (٦١)

يطلبها ويجدها في المجزوءات ، وتصرف في هذه الموسيقية التي يجعلها تقل بذلك التصرف

والموسيقية تتشكل من عناصر عدة ، أولها : الوزن ، وثانيها : القافية ، وثالثها : اختيار الألفاظ التي تتبع منها موسيقية ناشئة من تآلف الكلمات ومجاورتها بعضها لبعض

فإذا نظرنا إلى الأوزان وتصرفه فيها نجد ذلك متمثلاً في زيادته تفعيلات لبحور عدد من القصائد ، وهو أمر يؤدي إلى تغير الوزن ، وهو ما يؤثر على إيقاع القصيدة ذاتها ، فتقل موسيقيتها ، ويضعف جرسها ، وتخبو حركتها ، ولا شك أن الوزن يعتمد على عدد التفعيلات في البيت ، وأي زيادة في ذلك أو نقص يؤدي إلى تغير الوزن ، يقول الدكتور شكري محمد عياد (الوزن أو الإيقاع يعرف إجمالاً بأنه حركة منتظمة والتنام أجزاء الحركة في مجموعات متساوية ومتشابهة في تكوينها شرط لهذا النظام)^١ ، وهو أيضاً ما أدى بالعالم اللغوي أبي بكر الباقلاوي إلى القول : (إن ما اختلف وزنه ليس بشعر)^٢ ، فاتفق الوزن شرط للشعر عنده

والشاعر الصقلاوي يغير في وزن القصيدة ، فتقوم القصيدة على أوزان مختلفة ، وهو ما يقلل كثيراً من موسيقاها ، وقد بدا ذلك واضحاً في قصيدته أنت لي قدر كما اشرنا ، ويمكن تأكيد ذلك من قصيدة أخرى هي (أنين) في ديوانه الثاني الذي بناها الشاعر على بحر المتدارك ، الذي يعتمد على تفعيلة

^١ موسيقى الشعر العربي : شكري محمد عياد : أصدقاء الكتاب ١٩٩٨م صفحة (٥٣)

^٢ إعجاز القرآن : أبو بكر محمد بن الطيب الباقلاوي ، تحقيق السيد احمد صقر ، دار المعارف ، القاهرة ١٩٧٧م ط ٤ صفحة (٥٤)

(فاعلن) أربع في كل شطر ، والشاعر حافظ على روي موحد للقصيدة ، ولكنه تصرف في وزنها تصرفا تاما ، ولو نظرنا إلى المقطع الأول من القصيدة الذي يتألف من خمسة أبيات نجده يقول :

المد الشــــــــيطاني الأحمر يزحف كالسيل الجارف
والإنســــــــان العربي المسلم يهرب كالقط الخائف
وعروبتنا وكرامتنا تتمـــــــــرغ في وحل جائف
عربات البغي تمزقنا نتفا لا تبتـــــــــقي تالد أو طارف
تمحــــــــو بفرور من وجه التاريخ هويتنا وتخلفنا صنما زائف

فالأبيات الأول والثاني والثالث التزم الشاعر فيها بأربع تفعيلات في كل شطر ، أي ثمان تفعيلات في البيت ، والبيت الرابع زاد فيه تفعيلة تاسعة ، والبيت الخامس زاد فيه ثلاث تفعيلات ، فبلغت تفعيلاته إحدى عشر تفعيلة ، والبيت التاسع تسع تفعيلات ، والبيت الحادي عشر تسع تفعيلات والبيت الثاني عشر إحدى عشر تفعيلة ، والثالث عشر والرابع عشر عشر تفعيلات ، والبيت الخامس عشر اثنا عشر تفعيلة والسادس عشر إحدى عشر تفعيلة ، والسابع عشر تسع ، والثامن عشر عشر ، واستمر على هذا النحو من عدم التزام وزن في القصيدة كلها التي بلغت أبياتها خمسا وعشرين بيتا ، وقد أدى ذلك إلى التأثير على إيقاع القصيدة التي اتخذت المتدارك بحرا ، وهو من البحور الراقصة الجميلة ، فجاءت خافتة الإيقاع محدودة الوزن ، مثقلة بهذه الزيادات التفعيلية

كما نجد ذلك في التصرف بالأوزان بحيث يتغير إيقاع البحر ، كما نجد ذلك في ديوان (أجنحة النهار) في قصيدة { إن موعدنا الوصول }^١ من مجزوء الخفيف حيث إن مجزوء الخفيف تفعيلاته (فاعلاتن مستعلن)^٢ ومطلع القصيدة هو :

كل ليل له أفـول والصباح له صهيل

(فاعلاتن متفعلاتن) حيث تغيرت التفعيلة الثانية بزيادة سبب خفيف (تن) والتغير في الوزن مزلق قد يضعف الإيقاع في القصيدة فيؤدي ذلك إلى تكون نغمة مخالفة لم يتعودها المستمع العربي والوزن إنما هو إيقاع مألوف تعودت الإذن عليه حين يطول أو يقصر قد لا يكون مستساغاً ونجد ذلك في قصيدة { طائر }^٣ من المقتضب التي تفعيلاته (مفعولات مستعلن) ، وتأتي التفعيلتان مطويتين دائماً هكذا (مفعلات مستعلن) ، فقد جاءت القصيدة هكذا :

شف روحه الضنى آه منه ما يجـد

(مفعلات مستعل) ، فاجتمع في التفعيلة الطي والقصر ، وأضيف إلى البيت القافية المقيدة ، فحدث من امتداد الصوت فيه ليعوض ما أصاب التفعيلة من نقص ، وهو ما أحدث ضعفاً في الإيقاع

^١ أجنحة النهار ص / ٥٩

^٢ يقول ابن جني عن بحر الخفيف : (والعروض الثالثة مجزوءة ووزنها (مستعل لن) ولها ضربان فضرهما الأول مثلها (مستعل لن) ... والضرب الثاني مقصور مخبون ووزنه (متفعل) ص / ١٣٠ كتاب العروض ، صنعة أبي

الفتح عثمان ابن جني النحوي رحمه الله ، تحقيق وتقديم : د . احمد فوزي الهيب ١٩٨٧م

^٣ ديوان أجنحة النهار صفحة (٦٧)

ونجد ذلك في قصيدة { حضور الغياب }^١ التي جاءت من بحر المديد وتفعيلاته (فاعلاتن فاعلن فاعلاتن) وتأتي تفعيلته الأخيرة في الشطر الأول على صور ثلاثة هي (فاعلاتن ، فاعلن ، فعلن)^٢ في حين جاء وزن القصيدة ومطلعها :

غـارق في لجة الشروء يرقب الأحلام من بعيد

(فاعلاتن فاعلن فعولن) وهو تغير كبير في التفعيلة احدث تغيرا في

وزن البيت ما جعل موسيقى البيت تفقد كثيرا من جمالية الإيقاع فيها

ومن ذلك يمكن القول أن الشاعر اعتمد البحور الصافية ذات التفعيلة الواحدة بشكل عام ، والمجزوءة منها أكثر من التامة ، ومال إلى التصرف في الأوزان بزيادة تفعيلات ، أو بتغييرها ، وقد أدى به ميله إلى التصرف في الأوزان إلى استعمال أوزان ليست مستعملة^٣ ، كما أدى به أيضا إلى التدوير في الأبيات كثيرا بحيث أنشأ قصائد أكثر أبياتها مدورة ، وكما تصرف في الأوزان تصرف في القوافي كما سيأتي

القوافي :

اعتنى العرب بالقافية عنايتهم بالعروض ، فإذا كان العروض يدرس بحور الشعر فان القافية تدرس التفعيلة الأخيرة من البيت ، وقد عني بالقافية ، وجعل لها علما خاصا هو علم القافية ، لأهمية العناية بها

^١ ديوان أجنحة النهار صفحة (١٠٣)

^٢ ينظر : كتاب العروض ، صنعة ابي الفتح عثمان ابن جني ص / ٦٤-٦٦

^٣ ينظر ديوان أجنحة النهار ، قصيدتي (ان موعدا الوصول) و (حضور الغياب)

إلى من هز أحشائي هواها شق كتماني

وشاغلني صغــــــــــــيرا كنت شب اليوم نيراني

وكذلك في مطلع قصيدة (نقش على تابوت الشهيد¹) في ديوانه الأخير:

فمن صلب الثرى صوتي أفجـره وإحساسي

وأطلقه حمــــــــامات تغني للغد الناسي

ومن مظاهر تصرف الشاعر في القافية عدم احتفاله باستهلال قصائده بأبيات مقفاة ، والتقفية في البيت تعني زيادة حرص الشاعر على إعطاء موسيقية أكبر للقصيدة وذلك بالعناية بمطلعها ، فباستعراض دواوينه نجد أن التقفية تقل عنده كثيرا ، فديوانه الأول وعدد القصائد العمودية فيه بلغ سبعة عشر قصيدة نجد القصائد المقفاة عددها سبع وفي ديوانه الثاني نجد عدد القصائد ثلاثة عشر قصيدة ، والمقفاة منها ثلاث قصائد فقط ، وفي ديوانه الثالث نجد القصائد أربعة عشر قصيدة والمقفاة منها ست قصائد ، وفي ديوانه الرابع نجد القصائد العمودية عشرين قصيدة ، والمقضى منها خمس قصائد ، فمجموع القصائد المقفاة أربع وستون قصيدة ، والمقفاة منها واحد وعشرون ، فثلث قصائده مقفاة فقط ، وهي نسبة ضئيلة

وهو كثير التصرف في القافية أيضا ، ففي ديوانه أنت لي قدر يستوقف القارئ البيت الأول في الديوان الذي خالف به بقية الأبيات في القصيدة حين قال :

لك وحبــــــــــــدك أنت أغني يا حبي

¹ نشيد الماء : صفحة (٧٩)

ولغيرك ما نظــــرت عيني

فما اتخذ الباء التي ختم بها البيت الأول رويًا ، وإنما جعل النون رويًا ، وأبقى البيت الأول على حرف الباء ، وكان بإمكانه توحيد الروي ، وإكساب المقطع جمالا اكبر ، والحفاظ على نظام القافية ومن مظاهر عدم احتفائه بالقافية تغييره في تفعيله الضرب تغييرا يذهب بإيقاع البحر وجماله ، كما حدث في قصيدة (يقظة الأرز) فقد أدى هذا التغيير إلى تغيير القافية من الإطلاق إلى التقييد ، وهو ما أدى إلى مصادرة الموسيقية في القصيدة مصادرة تامة ، والبحر الخفيف له إيقاع موسيقاه عالية ، وفي القافية المطلقة انفساح وإطراب ليس في المقيدة ، فما بالك إذا كان الأمر جاء بسبب تغيير غير مسوغ لتفعيله الضرب ، لقد وقفت كثيرا أمام قصيدة (يقظة الأرز) التي اختار لها الشاعر بحر الخفيف وزنا ، وتحيرت كثيرا أمام المطلع الذي لو جعل الشاعر قافيته مطلقة لأعطى للقصيدة جمالا كثيرا ، ولأكسبها وقعا أجمل ، إلا أن الشاعر اختار تقييد القافية ، وتغيير التفعيلة ، وإخراج القصيدة وقد فقدت رونقا كثيرا ، وبهاء جما ، ولتقف معي أمام القصيدة (يقظة الأرز)¹ واسمعه يقول في مطلعها :

أرذل العمر صمت كل جبان
وتعلم أن الكرامة وهج
الشريان

فتعلم أن تنطق الأزمان
من لظى الكبرياء في

وتعلم أن الإرادة عصف
من سنا الحق يمحق الطفيان

¹ ديوان نشيد الماء ، صفحة (٧٥)

والقصيدة ليست مقيدة القافية ، وحرف الروي فيها (النون) إلا أن الشاعر قد جاء بهذه الأبيات الثلاثة مختلفة الحركة ، فالكلمات (الأزمان ، الشريان ، الطغيان) الأولى مرفوعة لأنها فاعل والثانية مجرورة لأنها مسبوقة بحرف جر والثالثة منصوبة لأنها مفعول به ، والشاعر أراد تقييد قافية القصيدة ، ولذلك لم يلتزم بحركة واحدة للروي ، إلا أن التقييد هنا يجعل تفعيلة الضرب ناقصة ، وهو ما يناقض العروض ، فبحر الخفيف الذي تكون عروضه تامة يكون ضربه إما تاما (فاعلاتن) أو محذوفا (فاعلن) ، وهذه القصيدة عروضها تامة (فاعلاتن) وضربها ينبغي أن يكون تاما (فاعلاتن) ، في حين جاءت تفعيلة الضرب في حال التقييد (فالان) وهي حالة غير موجودة ، وفي حال الإطلاق ستكون (فالاتن) ، والتفعيلة هنا أصابها التشعيث وهو تغير يحدث في التفعيلة¹ ، وإذا تركنا حديث التفعيلات جانبا فان القصيدة قد نقص من موسيقاها الكثير بتقييد قافيتها ، وليس يعني ذلك أن التقييد يضر بوزن الخفيف فهناك كثير من القصائد المقيدة التي لم يتأثر بها ميزان البحر كقصيدة أبي ماضي الشهيرة (الطين) التي يقول فيها :

نسي الطين ساعة أنه طين حقيق فصال تيهـا وعريد

ومن مظاهر خروجه على القافية عدم التزامه بالتأسيس في القافية ،

ففي قصيدة وطني التي تقدم الحديث عنها لم يحافظ فيها على وحدة القافية ،

¹ التشعيث علة تجري مجرى الزحاف ، أي تدخل الاوتاد كالعلة ولكنها لا تلتزم كالزحاف ، ينظر : كتاب العروض صفحة (١٣١)

بل جاءت أبيات منها مؤسسة القافية وأخرى غير مؤسسة ، وقد بدأ الشاعر القصيدة هكذا :

وطنّي الذي شرف الفخار به على طول المدى

صيغت مــــآثره على جيد الزمان قلائداً

والقافية في البيت الأول (للمدى) ، والقافية في البيت الثاني (لائداً)
والروي الدال ، والألف إشباع ، والقافية الثانية مؤسسة والأولى بلا تأسيس ،
وسارت القصيدة دون الالتزام بأي من القافيتين ، وإنما تكون مؤسسة مرة
وأخرى دون تأسيس ، وهو عيب يتجنبه الشعراء ، في البيت الواحد ، فما بالك
في القصيدة كلها ، حتى لينبهم حال القافية أهي مؤسسة في الأصل والفرع
فيها عدم التأسيس أم العكس

ظاهرة التدوير

التدوير هو اشتراك شطري البيت في كلمة ، أو بمعنى آخر اشتراك
تفعيلة العروض مع التفعيلة الأولى في الشطر الثاني في كلمة ، أو هو كما يقول
أحد المحدثين : (هو الذي تحوي مكوناته الداخلية كلمة تصبح شركة بين
قسميه أي شطريه غير قابلة للتقسيم إنشادياً)^١ ، وهي ظاهرة قليلة الورد في
بحور الشعر ، وإذا جاءت في قصيدة ، تجيء في بيت أو بيتين ، ذلك أن التدوير
يحد من التدفق الموسيقي للبحر ، وإنما يلجأ الشاعر إليه حين يكون التركيب
البنائي للجملة يقتضي ذلك

^١ التدوير في الشعر ، صفحة (٧)

والتدوير لا يأتي في جميع البحور ، وإنما هو في البحور الخفيفة ، وفي مجزوات البحور ، وذلك لكونه يحد من موسيقية البيت ، فحين تشترك تفعيلتان في كلمة فإن الإيقاع الموسيقي الذي يظهر من خلال الوقفة في آخر تفعيلية الشطر الأول ، وبدء تفعيلية الشطر الثاني يهبط في حالة التدوير ، فالتدوير هو خفوت موسيقي ، ولكنه يعمل حين يكون طارئاً في إعطاء موسيقى البيت حركة ناتجة من الاستراحة والاستئناف ، والبحور المجزوءة دافقة الحركة سريعة الإيقاع تحتل هذا الخفوت ، ولا تحتمله البحور الطويلة ، ولذلك قل فيها ، يقول أحد الباحثين : (رحبت المجزوءات والأوزان القصيرة بالتدوير لان نطق البيت إنشاديا مرة واحدة لا يمثل ثقلا فبيت من المجزوء أو من قصار الأوزان لن يزيد كفه كثيرا عن مساحة شطر من التام وهذا ما جعل المجزوءات قرينة التدوير)¹

والتدوير يمثل ظاهرة عند الشاعر تستحق الوقوف كثيرا ، فهو يطغى في القصيدة عنده طغيانا ، حتى ليصح القول أن القصيدة عنده تأتي مدورة وليس البيت .

وظاهرة التدوير بدت واضحة جلية عند الشاعر في ديوانه الثاني (أنت لي قدر) ، حيث بلغت عنده القصائد التي أكثر فيها من التدوير إلى ست قصائد ، وإذا نظرنا إلى هذه القصائد نجدها على النحو الآتي : (وطني) من مجزوء الكامل ، (ترجيع) من مجزوء الوافر ، (لا تحزني) من مجزوء الكامل ، (صحوة القمر) ، من مجزوء الرجز ، (الشاعر) من مجزوء الرمل ،

¹ نفسه : صفحة (١٣٥)

(أنين) من مجزوء المتدارك ، فهي كلها من مجزوءات البحور ، وهي كلها من بحور واحدة التفعيلة ، وهي كلها من بحور راقصة منعشة سريعة الوقع والتأثير، وقد أخذ التدوير منها شيئاً كبيراً من إيقاعها المطرب واللافت إن الشاعر فيها جميعاً قد جاء بمطالعها مدورة ، وسار فيها جميعاً على منهج التدوير وان جاءت أبيات متعددة في كل قصيدة خالية من التدوير ، وحين نقابل بين أبيات القصيدة المدورة والشطرية نجد الإيقاع في الشطرية أجمل ، يقول في قصيدة الشاعر :

أيها الصــــــــــــداح في روض الأمانى لا تسافر
لا تفارق عشك الفضــــــــــــى او عنه تهاجر
لا تخلي الريــــــــــــح تطفي في حناياك المشاعر
أنت للأيام فــــــــــــجر وابتسامات نواظر
أنت للعشاق أفق وابتهالات خواطر
أنت للأنغام عــــــــــــود واحتفالات أزاهر

وليس المسألة مفاضلة بين الأبيات الشطرية والمدورة ، فذلك أمر ليس بذى أهمية أن يطرح هكذا ، ولكن ظاهرة التدوير ظاهرة تستدعيها دواعي غالباً ، فلا تكون أساساً في القصيدة ، وإنما عرضاً ، وهو ما نجده في الشعر العربي ، وان كثرت عند شاعر ما فكثرة لا تجعلها أساساً في القصيدة كما نجد هنا ، ووجودها بكثرة يؤثر لا شك في إيقاع القصيدة ، ويثقلها ، فتفقد من أنغامها ما هي إليه أحوج

والخلاصة :

أن البناء الموسيقي أحد الأبنية التي تكون القصيدة ، وهي تعمل على تقوية النص الشعري أو إضعافه ، ولا شك أن للغة موسيقى يحرص عليها الشعراء الذين يحرصون على تقديم نصوص ذات قيمة أدبية عالية ، وحرص الشعراء في ذلك عادة ما يكون في الدرجة الأعلى

ومن الصعب فض الاشتباك بين موسيقى اللغة وموسيقى العروض الشعري في الشعر ، ذلك أن كلا الحالين يغذي الآخر ، فيكتسب العروض زخما إيقاعيا بموسيقى اللغة ، كما أن موسيقى العروض تكسب موسيقى اللغة بعدا أوسع

والنص الشعري تتضافر فيه اللغة بموسيقى الألفاظ فيها مع العروض بموسيقى التفعيلات لتشكل جوقة موسيقية رائعة ، ولا شك أن القصيدة عمل موسيقي لغوي يحمل معنى جماليا ، يتكامل فيها الاثنان ليؤلفا نصا شعريا بديعا ، وقد عرف جملة من الشعراء في عصور العربية بعنايتهم الفائقة بموسيقى اللغة ، واكتسب عدد منهم قيمته الأدبية من هذه العناية

وقد عنيت هنا في هذا البحث بدراسة الجوانب الموسيقية في شعر الصقلاوي ، إلى جانب الوقوف عند بناء النص ، وقد دفعني إلى ذلك غلبة الشعر العمودي عنده على شعر التفعيلة لظني أن القصيدة العمودية أكثر حرصا على الجانب الإيقاعي من شعر التفعيلة ، ولكون القصيدة العمودية تحتكم إلى نظام إيقاعي حاد ، لا تحرص قصيدة التفعيلة عليه

لقد خلص البحث إلى جملة من الاستنتاجات الخاصة بالبناء النصي والموسيقي أو الإيقاع لدى الشاعر سعيد الصقلاوي ، وهي استنتاجات حاول الباحث أن يستخلصها من نصوصه المتعددة بغية الوقوف على صورة واضحة لهذا البناء ، وهي محاولة ، قد لا أكون فيها مصيبا ، وإنما هو اجتهاد رأيت فيه الصورة كما تجلت في الصفحات الماضية ، ولم أكن أسعى في ذلك إلا إلى الوصول إلى حقيقة المسألة كما تبدو لي ، ولعلي قد جانبت الصواب في كثير مما قلت ، ولعلي وقعت عليه

وأيا ما كان الأمر ، فإنني قد قضيت وقتا ممتعا مع شعر الشاعر سعيد الصقلاوي ، كنت فيه استمتع بأشعاره التي كان قد أنشأها على مدى سنين طويلة ، قدم فيها عصاره جهده الإبداعي الذي لا تؤثر عليه نقادات تقال هنا أو هناك .

ويمكن حصر الاستنتاجات التي توصل إليها البحث في النقاط الآتية:
 أولها: أن الشاعر مال في شعره إلى استعمال البحور الخفيفة والمجزوءة، وهو أكثر استعمالاً للبحور المجزوءة حتى أن نسبة البحور المجزوءة في دواوينه الأربعة تتصاعد من الأول إلى الأخير، وهو ما يعني أن الشاعر يميل إلى الجمل القصيرة والأوزان الخفيفة، وأن القصيدة عنده تتسم بالجوانب الشعورية أكثر مما تتسم بالجوانب الفكرية، ذلك أن الأوزان الطويلة عادة ما تتناسب مع الموضوعات الذهنية التي يطفئ فيها جانب الفكر على جانب الشعور، والملاحظ أن الشاعر لم يستعمل البحر الطويل مثلاً على الإطلاق في كل تجربته وهي ملاحظة تؤكد هذا الاستنتاج

ثانياً: أن الشاعر كان ميالاً إلى الخروج على النظام العروضي في كثير من الأحيان لاسيما بعد ديوانه الأول، وهو ما يمكن معه أن يفسر برغبة الشاعر في الخروج من دائرة الأوزان، وهي رغبة مشروعة، وإن كانت مكلفة، ذلك أن نظام العروض في القصيدة العمودية لا يسمح بتجاوزات كما يسمح بها نظام التفعيلة في الشعر التفعيلي، وقد تمثل ذلك الخروج في تصرفه في تفعيلات البحور بالزيادة، والبحور الشعرية متقيدة بعدد من التفعيلات، والزيادة فيها تكسر إيقاع البحر

ثالثاً: إن الشاعر كان ميالاً أيضاً للخروج على نظام القافية خروجاً يمثل ظاهرة واضحة عنده، ولعل ذلك امتداد لميله إلى الخروج على نظام الأوزان رابعاً: أن الشاعر بدا غير حفي بموسيقى اللغة، ولعل ذلك متناغم مع عدم حفاظه بموسيقى العروض كونه ميالاً إلى الخروج عليها

خامسا : إن الشاعر كان ميالا إلى التدوير في قصائد بحالها وهي ظاهرة تستوقف الباحث كثيرا ، فالتدوير إنما هو حالة تأتي عند الشعراء في القصيدة حين تمتد كلمة فتصل الشطر الأول بالشطر الثاني

سادسا : إن القصائد تتفاوت طولاً وقصراً تفاوتاً كبيراً ، حتى أن قصائد تقصر فتبلغ دون السبعة أبيات ، أو تطول فتزيد لتبلغ إضعافاً كثيرة ، وهي حالة تثير تساؤلاً ؟

سابعاً : أن الشاعر لتصرفه وفي الأوزان وميله إلى الخروج على نظام العروض فيها ، كان يقدم على بناء القصيدة أحياناً في وزن ليس معروفاً ، وهو أقصى خروج له ، وقد حدث في ديوانيه الأخيرين

د. عبدالعزيز الصيغ

جامعة السلطان قابوس / كلية الآداب

قسم اللغة العربية

مراجع البحث :

١. اتجاهات الشعر العماني المعاصر : شبّر بن شرف الموسوي ، مسقط ٢٠٠٠ م
٢. إعجاز القران : أبوبكر محمد بن الطيب الباقلاني ، تحقيق السيد احمد صقر ، دار المعارف ، القاهرة ١٩٧٧م ط ٤
٣. بلاغة الخطاب وعلم النص، د. صلاح فضل ، عالم المعرفة ، الكويت أغسطس ١٩٩٢م ، العدد (١٦٤)
٤. التدوير في الشعر ، دراسة في النحو والمعنى والإيقاع ، الدكتور أحمد كشك ، دار غريب ، القاهرة ٢٠٠٤م
٥. دراسات في الشعر العماني : د. سعد دعيبس ، دار المعرفة الجامعية ، الإسكندرية ، ١٩٩٢م
٦. دراسات في أدب عمان والخليج : تحرير د. شريفة خلفان اليحيائي ، د. أيمن ميدان ، دار المسيرة ، عمان ، ٢٠٠٤م
٧. في الشعر العماني المعاصر : أبوهمام عبد اللطيف عبد الحلیم ط ١ ، مكتبة النهضة المصرية القاهرة ١٩٩٨ م
٨. في أقانيم الشعر : عبد الكريم الناعم ، دار الذاكرة ، مطابع دار العلم ، دمشق ، ١٩٩١م
٩. كتاب العروض ، صنعة أبي الفتح عثمان ابن جني النحوي رحمه الله ، تحقيق وتقديم : د. احمد فوزي الهيب ١٩٨٧م

١٠. لسان العرب للإمام العلامة أبي الفضل جمال الدين محمد بن مكرم
بن منظور الإفريقي المصري ط٤ دار صادر ، لبنان
١١. مدخل إلى دراسة الأدب في عمان ، د. أحمد درويش ، دار المعارف ،
القاهرة ١٩٩٢م
١٢. موسيقى الشعر، الدكتور: إبراهيم أنيس، مكتبة الأنجلو، ط ٥،
١٩٨١م
١٣. موسيقى الشعر العربي ، د. شكري محمد عياد ، أصدقاء الكتاب ،
القاهرة ١٩٩٨م
١٤. موسيقى الشعر بين الإبداع والاتباع : د. شعبان صلاح الطبعة الثالثة
، دار الثقافة العربية ، القاهرة ، ١٩٩٨م
١٥. الموشحات الأندلسية : د. محمد زكريا عناني ، سلسلة عالم
المعرفة الكويتية ، عدد ٣١ ، يوليو ١٩٨٠ م
١٦. الموقف من الحداثة ومسائل أخرى : عبد الله محمد الغدامي ، مطابع
دار البلاد ، جدة ، ط ١ ، ١٩٨٧م
١٧. نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين: ألقت الروبي، دار التنوير، ط ١
- دواوين الشاعر

١. ترنيمة الأمل ١٩٧٥م
٢. أنت لي قدر ١٩٨٥م
٣. أجنحة النهار ١٩٩٩م
٤. نشيد الماء ٢٠٠٤م