التنوع الإيقاعي وتداخله في شعر الأخضر فلوس

Rhythmic Diversity and its Interference in Lakhder Fellous' Poetry

ط. د/ عبد الغاني ناصري

أ.د./ ليلى جودي

- **قسم اللغة العربية وآدابها- جامعة أبو القاسم سعد الله- الجزائر (الجزائر)**
- **مخبر الخطاب الصوفي في اللغة والأدب، جامعة الجزائر2.**

nani.nasri34@gmail.com

تاريخ الإيداع: 2020/04/30 تاريخ القبول: 2021/04/28 تاريخ النشر: 2021/09/15

ملخص:

تحاول الدراسة الموسومة "التنوع الإيقاعي وتداخله في شعر الأخضر فلوس" الكشف عن جماليات الموسيقى الشعرية ومظاهر الفرادة والتميز في التشكيل الإيقاعي لشعر الأخضر فلوس، وتناول أساليب الاختلاف والتنوع الإيقاعي للأنساق الشعرية التي تتراوح بين النسق العمودي، ونسق التفعيلة، والنسق المتداخل بين البحور، والمتناوب بين الأنماط(حر/عمودي)، وإبراز دور الظواهر العروضية المتمثلة في التصريع والتدوير والقافية والروي في تحقيق التموج النغمي والإيقاعي، دون أن ننسى الوقوف على أثر انفعالات الشاعر وعواطفه في تلوين الإيقاع والمضامين الشعرية.

الكلمات المفتاحية: التنوع الإيقاعي، الأخضر فلوس، الأنساق الشعرية، التداخل.

Abstract:

The study, entitled "Rhythmic Diversity and its Interference in Lakhder Fellous' Poetry", seeks to reveal the aesthetic of poetic music and the manifestations of uniqueness and distinction in the rhythmic formation of the Lakhder Fellous 'poetry, and to address methods of difference and rhythmic diversity of poetic formats that range from vertical, activation, and interlaced between types of Arabic poetry, and alternating between patterns (Free / Vertical), and the importance of the occasional phenomena of acceleration, rotation, rhyme, and narration in achieving tonal and rhythmic ripples, without forgetting to stand on the impact of the poet's emotions and emotions in coloring the rhythm and poetic contents. **Key words**: rhythmic diversity, Lakhder Fellous, poetic formats, overlap.

مقدمة:

يعد التجريب في بنية النص الشعري ظاهرة قديمة، بدت ملامحها بخروج الشعراء الصعاليك عن نمطية القصيدة الجاهلية، وبتوالي العصور طفت على الساحة الشعرية محاولات تجريبية لموسيقى القصيدة العربية انزاحت عن عمود الشعر المتعارف عليه في عملية النظم، إذ شهدنا قفزة نوعية في العصر العباسي حينما برزت بوادر التجديد في قوالب الشعر العربي، حيث استحدث المولدون أوزانا جديدة مواكبة للحياة الاقتصادية والاجتماعية السائدة آنذاك والتي انتشر فيها الغناء والترف والمجون، ليواصل بعدها التجريب الإيقاعي مسيرته في الأندلس واستجابة لحاجات فنية واجتماعية برزت الموشحات والأزجال وازدهرت، واتخذت في تشكيلها الإبداعي فضاءً إيقاعيا جديدا قائم على التنويع في القافية والروي، ليواكب هذا اللون الجديد من الشعر البيئة التي شاعت فيها الموسيقى والغناء والغزل والشراب، وبمجيء العصر الحديث عرفت القصيدة العمودية التي تبنى على نظام البيت الشعري خلخلة، بتجاوز وخرق البنى التقليدية وتجريب سبل إيقاعية جديدة مبتكرة لتبرز في الساحة الإبداعية القصيدة الحرة القائمة على نظام السطر الشعري ضمن قافية وروي متنوع، ليستقر هذا الشكل الجديد في نتاجات الشعراء العرب عموما والجزائريين على وجه الخصوص فيتفننون في هندسة نسيجه الإيقاعي من خلال التوسع والانفتاح على فضاءات جديدة خاصة في فترة الثمانينيات، حيث ظهرت شعرية النص المختلف، ومثل هذه الفئة جمع من الشعراء أسسوا لنص شعري متميز ينحرف عن شعرية السبعينيات، إيقاعا وتركيبا ودلالة ورمزا ورؤية، والأخضر فلوس أحد شعراء هذه المرحلة استثمر سبل إيقاعية متنوعة ومتداخلة أثناء بوحه وقوله لفن الشعر، هذا ما تسعى الدراسة الموسومة" التنوع الإيقاعي وتداخله في شعر الأخضر فلوس" لإبرازه من خلال الوقوف عند التشكيلات الإيقاعية التي تحقق التنوع والتلوين النغمي الإيقاعي، والبحث في مدى تعالقها مع عواطف الشاعر الأخضر فلوس وانفعالاته، معتمدين على إجراءات المنهج الأسلوبي الإحصائي الواصف.

في ضوء هذه الرؤية تتأسس الدراسة بالتركيز على أحد اللونين الأساسيين في تشكيل الإيقاع الشعري ألا وهو الإيقاع الخارجي، بالحفر والكشف عن التنوع والتداخل والتجريب الذي حظي به شعر الأخضر فلوس، الذي انفتح على فضاءات نصية جديدة، واشتغل على إبدالات نصية تكفل له التميز، والخصوصية في إبراز مواهبه وإمكاناته لفن القول الشعري، وعرض هذا البحث يتأسس في الوقوف عند المحاور الآتية:

- إيقاع الأوزن في الأنساق الشعرية الحداثية (عمودي - حر - متداخل /متناوب).

-أشكال التدوير وفاعليته في التنويع الإيقاعي.

-جمالية الأثر الأسلوبي في استخدام تقنية التصريع.

-القافية والروي.

أولا: إيقاع الأوزان في الأنساق الشعرية الحداثية:

نالت قضية الوزن اهتماما بالغا لدى الباحثين في الشعر، فهو قول موزون مقفى يدل على معنى، والشعر "**لا يسمى شعرا حتى يكون له وزن وقافية**"[1]، وهنا تأكيد على أن الوزن لبنة أساسية في النظم الشعري وحدوث الإيقاع الموسيقي، لأنه على علاقة مباشرة بالمعنى و"**ليس عنصرا مستقلا عن القصيدة يضاف إلى محتواها من الخارج ولكن جزء لا ينفصل عن سياق المعنى**"[2] وبهذا التحديد نستشف أنه جزء لا يتجزأ من الوحدة الكلية للخطاب الشعري المباين للخطاب النثري/ الفني.

وبالقراءة العروضية الفاحصة لدواوين الشاعر الأخضر فلوس الموسومة (أحبك ليس اعترافا أخيرا- حقول البنفسج -عراجين الحنين - الأنهار الأخرى - مرثية الرجل الذي رأى)، تم التوصل لتشكيلات شعرية سمتها التنوع والتجريب والانفتاح على فضاء جديد في الكتابة، والجدول الآتي كفيل بتوضيح الأنساق الشعرية الموظفة في جل قصائده:

الأنساق الشعرية	النسق العمودي	النسق الحر	نسق المتواشج (متداخل متناوب)
عدد القصائد	14	65	13
النسبة	%15.21	%70.65	%14.13

جدول يمثل الأنساق الشعرية في مدونة الدراسة

إن استنطاق الجدول الإحصائي المفصل للأوزان الشعرية، والأنساق الواردة في دواوين الشاعر، تلخصه الملاحظات الآتية:

-أهم سمة مسجلة هو التنوع في توظيف البحور وتوزيعها في الدواوين، إذ هناك بحور وردت بقوة، بالمقابل توجد بحور وردت بقلة، أو ليس لها حضور أصلا، ومن هنا أمكن تقسيمها إلى المركزية والهامشية وعند مقارنتها مع شيوع البحور الشعرية في الشعر الجزائري الحر والعمودي في الفترة الممتدة من السبعينيات ومنتصف الثمانينات القرن الماضي، قمنا بإيراد الجدول الآتي:

شيوع البحور الشعرية في شعر الأخضر فلوس (مدونة الدراسة)		شيوع البحور الشعرية في الشعر الجزائري في الفترة الممتدة من السبعينيات ومنتصف الثمانينيات من هذا القرن	
الشعر العمودي	الشعر الحر	الشعر العمودي	الشعر الحر
1-البسيط 2-الكامل	1-المتقارب 2-المتدارك	1-الكامل 2-الرمل	1-المتقارب 2-الرمل

3-المتقارب	3-الكامل	3-الخفيف	3-الرجز
4-الطويل	4-الرمل	4-الرجز	4-المتدارك
/	5-البسيط	5-البسيط	5-الكامل
/	6-الوافر	6-المتدارك	6-الوافر
/	7-الرجز	7-الوافر	7-الهزج
		8-السريع	/

جدول يمثل شيوع البحور الشعرية في مدونة الدراسة والشعر الجزائري فترة الثمانينيات

والملاحظ من الجدول أنه توجد بحور هيمنت في الحضور في الشعر الحر والعمودي، بمقابل بحور وردت بقلة، كما أن هناك بحور لم تحافظ على مرتبتها في مدونتنا عند مقارنتها بشيوعها في الشعر الجزائري الحر في الفترة الممتدة من السبعينيات ومنتصف الثمانينات من القرن الماضي، كما ألفينا غياب ثلاثة بحور شعرية متمثلة في الهزج والخفيف والسريع في شعر الأخضر فلوس، في حين تم رصد حضورهم في شيوع البحور الشعرية في الشعر الجزائري العمودي فترة السبعينيات ومنتصف الثمانينات من القرن الماضي.

تبرز ظاهرة أسلوبية تجريبية في شعر فلوس حيث يحاول كسر القيود الخليلية، والدخول في معالم إيقاعية جديدة تجسدت في الأنماط المتداخلة الآتية: تداخل الأوزان والبحور، وتناوب الأنماط (حر - عمودي)، والتداخل بين البحور والأنماط، فالشاعر في قصائده ينحوا إلى التنقيب وطرق فضاءات جديدة تجريبية، بلغة شعرية راقية ورؤية عميقة، بعدما كان في بداية مشواره يراوح بين نظمه للنسق العمودي والحر فقط، وبانصهار تجربته انفتح على فضاءات جديدة سمتها التنوع والتداخل والتجريب الإيقاعي، وتعليل ذلك أنه أحد شعراء مرحلة الاختلاف الذين أسسوا لأنفسهم شعرية حديثة شكلا ومضمونا ورؤية، باستثمار مختلف التقنيات الجديدة مطلقين العنان للقلم في البوح عن بواطنهم بكل حرية.

1- النسق العمودي:

سار الأخضر فلوس في عملية النظم الشعري على النهج الخليلي الذي ينبني على نظام البيت الشعري، فاستثمر أربع بحور شعرية، احتل البسيط الصدارة بحضور قدر بتسع مرات، بنسبة بلغت 64.28%، ليأتي الكامل بتواتر قدر ثلاث مرات وبنسبة 21.42%، ليتقاسم المتقارب والطويل المرتبة الثالثة والأخيرة بحضور واحد وبنسبة بلغت 07.14% لكل واحد منهما، وسنورد نماذج شعرية لكل بحر شعري لإبراز الجمالية الموسيقية، وملاحظة التغيرات الحاصلة على مستوى التفاعيل وأثرها في خلق تلوين وتنويع إيقاعي فتضفي قيمتها الفنية داخل النص الشعري لتنصهر مع الحالة النفسية والبنية الدلالية.

البسيط:

البسيط هو من البحور المركبة حيث يتألف من ثمانية أجزاء تنشأ من تكرار الوحدتين المتجاورتين "مستفعلن - فاعلن" له ثلاثة أعاريض وستة أضرب، وبخصوص الصورة النسقية تجلت لنا صورتين، الأولى متمثلة في العروض المخبونة والضرب المقطوع، ومثلته ست قصائد، إذ يقول في قصيدة "**صلاة لعينيك**":

تشققت قدمي في وحل غربتها

ولم يزل فوق وجهي رمل أسفاري[3]

أهم أثر يتلقفه القارئ وهو بصدد معاينة البيت خصوصا والقصيدة عموما، هو الإنزياحات الإيقاعية المستثمرة التي أثرت المعنى مشكلة نغما موسيقيا يتراوح بين الرتابة والغنائية، وطابع الفجائية التي تكسر أفق توقع القارئ لشكل التفاعيل، إذ تناسب إيقاع البحر مع إيقاع الدلالة والعواطف التي يغلب عليها الحنين والشوق للمحبوبة، فهذا التوتر والاضطراب أفضى بالشاعر لانتهاج الترخصات العروضية بغية خلق تموجات للانفلات من سطوة الشعور باليأس.

أما الصورة الثانية؛ فتجسدها العروض التامة المخبونة (0///) والضرب المخبون (0///)، ومثل لهذا الشكل ثلاث قصائد، إذ يقول الشاعر في قصيدة "**طوفان**":

لعلني أبصر الأرض التي حملت

في مهد أجفانها أمسي وسرغدي [4]

طفت هنا عواطف الاغتراب المكاني والحنين للبلد، والمعلوم أن معاني الحزن تتلاءم مع إيقاع البحر البسيط "**إذ تتناسب الموسيقى التصويرية الهادئة في الموضوعات الجادة التي تكون أقرب إلى العمق الفكري والعاطفي**"[5]، فأراد الشاعر من وراء انتهاج التفعيلات المخبونة كسر سطوة التفعيلة السالمة والإيقاع الرتيب البطيء، ليجنح نحو السرعة بتقليص مساحة النطق بالتفعيلة، حيث يعيش الشاعر توتر داخلي مفاده عدم الانتماء في مصر، لجأ لاعتناق البحر كي يبث له عاطفته، وحنينه الذي فاض وانفجر كالطوفان من مهجته، هذه العواطف المتدفقة المغرقة في الضياع والاغتراب أدت بالشاعر لاستثمار الطاقات الإيقاعية للبحر بالمراوحة بين التفعيلة السالمة والمتغيرة، ففي قصيدة "**هواجس البريد القادم**" بلغت التفعيلة المتغيرة 151 حضور في مقابل 137 للتفعيلة السالمة، وهذا تأكيد بتركيز الشاعر على الزحاف ليترجم معاني الانكسار العاطفي من خلال كسر رتابة الإيقاع المنتظم وخلق تموج وتنويع موسيقي يمد الشاعر حرية وفسحة ليولد ما شاء من النغم الشجي واللحن الطري الذي يتناسق مع الإيقاع العاطفي والبنية الدلالية.

البحر الكامل:

الكامل من البحور الصافية، وسمي بالكامل **"لتكامل حركاته ووفرتها إذ ليس في الشعر العربي ما يبلغ ثلاثين حركة غيره"**[6]، ونلحظ أنه اقتصر حضوره في ثلاث قصائد، استثمر الشاعر أغلب الترخصات العروضية في الضرب والعروض بهدف خلق زحزحة إيقاعية في نهاية المصراعين، ففي قصيدة **"وتجيء واثقة الخطى"** خرق الشاعر التفعيلة التامة في العروض والضرب، وكسر أفق انتظار القارئ للنهايات الصوتية في الصدر والعجز، والنغمة الثابتة المتعارف عليها عند نهاية كل مصراع، إذ يقول:

عيناك حبلى بالطلاسم في دمي
وتجرني نحو السحيق المبهم
إن حام طيفك كالفراشة لاعبا
أحتار.. ترتعش الحروف من فم[7]

الشاعر في هذا المقام خلق تموجات ونهايات موسيقية غير رتيبة كسرت سطوة الإيقاع الختامي الموحد بتجلي ظاهرة الفجائية، فعاطفة الشاعر المضطربة بين الأنين والحزن جعلته يجنح للتنويع في إيقاع التفعيلة الختامية التي تتراوح بين الأمل والألم، وبين الانكسار والجبر، وبين القيد والحرية، إذ يتناسب التنويع الإيقاعي مع حالته النفسية المضطربة التي ترجمت لنا أسلوبه في القول الشعري، الذي يقوم على المشاركة الوجدانية والرؤية الصوفية في درجة الانفعال، فإيقاع المعاني المتلاحقة المتلونة بعاطفة الانكسار والأسف، تناسقت مع التخلخل الإيقاعي الناتج من المراوحة في توظيف التفعيلة التامة والمتغيرة (الوقص - الإضمار - القطع) في الضرب، لتعبر عن قلقه ونفسيته المضطربة.

وفي قصيدة **"رحيل في الجراح"** بلغت التفعيلة السالمة 117 حضور في حين التفعيلة المتغيرة قدرت بـ 95 حضور، هذه الترخصات أحدثت زحزحة إيقاعية في البيت ولجت أذن المتلقي لتترجم مزاج الشاعر وانفعالاته، فلجوء الشاعر للانزياح - الأسلوب انحراف يحدث اللامتوقع لشد انتباه القارئ- العروضي تارة للتخفيف من سطوة النغمات ذاتها، وأحيانا يلجأ الشاعر للخرق للعودة للنظام - استعادة النظام الوزني- والمحافظة على الوزن، فيستقيم الإطار الشعري إيقاعا وتركيبا ودلالة.

البحر الطويل:

هو أحد أبحر الشعر العربي، وانتهاج الشاعر إيقاع هذا البحر في قصيدة واحدة عنوانها "نزيف" يعبر عن تلاؤمه مع مضمونها، فالشاعر في **"حالة اليأس يستخدم وزنا طويلا كثير المقاطع"**[8]، وعدم احتفاء الشاعر بهذا البحر يتماشى وغيابه مع شيوع البحور الشعرية في الشعر الجزائري العمودي لفترة السبعينيات ومنتصف الثمانينات من القرن الماضي، إذ وردت هذه

القصيدة وفق الصورة النسقية ذات العروض التامة المقبوضة مفاعلن(//0//0) والضرب المقبوض مفاعلن (//0//0)، ويمثلها قوله[9]:

وما جرحت روحي سوى لحظة مضت

وقد كنت أدني القلب منها وأرهف

بإمعان النظر لتشكيل البحر يلاحظ أن الشاعر حمل قصيدته على التفعيلة السالمة (فعولن/ مفاعيلن) وبجانبها التفعيلة التي أصابها التغيير، فالشاعر نوع في شكل التفاعيل ليخلق إيقاع متموج نابع من الانفعال الداخلي، وجسدت المداخل الآتية: (أشكو، وحدي، مدمن، وحدتي، تنزف، أسرف، جرحت، روحي، صمتي..) عن قضية جدلية تتجلى في صراع الذات ومعاناتها وانقسامها المتولد من الاغتراب العاطفي الذي ينهش روحها المتعطشة، فطفت معاني العجز والخذلان، وتعانقت مع إيقاع البحر ومع الدلالات اللغوية والأسلوبية، واستثمار الشاعر لأغلب الترخصات المتاحة يهدف لخلق التنويع الإيقاعي، وهي بمثابة المفتاح الذي يعبر من خلالها عن بواطنه وذاته المنكسرة في بحر الشجن والاغتراب، كما أن الخروج عن إيقاع البحر بانتهاج تفعيلات غير واردة فيه جاء منسجما مع شدة انفعال الشاعر، فولد التحول العاطفي تحولا وتنوعا إيقاعيا **"فلحظة الذروة وتصاعد الحدث لا يحدها إيقاع أو قالب شكلي لأنها سوف تخرج من نطاق السيطرة الشكلية والإيقاعية لتدخل في سياق تفريغ عاطفي مهما كان شكل الشطر أو القصيدة الجديدة"**[10]، ومن هنا يتجسد الانحراف الأسلوبي حيث يحدث اللامتوقع حينما يتعلق الأمر ببواطن الذات، فتلجأ لإمكانات تستوعب الدفقة الشعورية والفكرة لتحافظ على حصول الدلالة وشد انتباه القارئ.

إيقاع المتقارب:

هو أحد البحور الشعرية الصافية، وهو رأس دائرة المتفق له رنة إيقاعية طربية متدفقة متلاحقة، ومثل هذا البحر قصيدة **"عودة إلى النبع"** المكونة من ثماني عشرة بيت، وانتهج الشاعر الصورة النسقية ذات العروض التامة الصحيحة والضرب المحذوف، إذ لجأ للمتقارب لسلاسته وخفة تفعيلاته المتواترة على طول البيت، فتناسقت مع مضمون اللوعة والاشتياق، إذ يقول[11]:

لقد طفت بحر السراب وحيدا وعدت بأوتاري الضاميه.

الشاعر في هذا المقام استرسل في بوحه وعاطفته الفياضة التي تذوب في روح المرأة، فهي كالطيف تزاوله وتراوده عازفة بأوتاره، يريد أن يلملم أشلاؤه المتناثرة بغيابه، فهو كالطفل يشتاق لحضن أمه وحنانها، فهذا التنوع والتلون العاطفي تناسب مع الانزياح العروضي الذي اتسم بالتنوع والانسيابية، حيث أبدى الحذف في الضرب لمسة ختامية ووقفة ثابتة انصهرت مع هاء السكت، فخلقت صعودا ونزولا في مستوى النغم، واستثمار الشاعر للترخصات العروضية يهدف

إلى خلق إمكانات إيقاعية تنوع له تجربته وتفتح له فضاء وحرية في البوح العاطفي، وما نعلمه أن الزحافات والعلل إذا زادت عن حدها أخلت بالوزن والبنية الدلالية، وعلى عكس ذلك وردت في هذه القصيدة متناسقة متوافقة مع ندائه الروحي الذي اقترن بالتعجب والعودة لأحضانها بعدما أضناه التعب، هذه العواطف كانت سببا في توتره وخروجه للتفعيلة المتغيرة، ليؤكد الانزياح العروضي على سمة أسلوبية وجمالية نابعة من التنوع والتموج الذي انصهر مع حالته النفسية والبنية الدلالية.

2- إيقاع النسق الحر:

سلك الشعر الحر أو التفعيلة في وزنه سلوكا مغاير للشعر القديم، إذ اتخذ من التفعيلة وحدة صوتية بنائية تتكرر على طول السطر الشعري بعدد غير منتظم ترتبط بدفقته الشعورية وانفعالاته وحاجاته في البوح والقول الشعري، فالشاعر فلوس انتهج هذا الشكل بقوة حيث طال 65 قصيدة بنسبة 70.65% من مجموع 92 قصيدة، وركز الشاعر على بحور بعينها، فراح ينتقي في نظمه بحورا لم تخرج عن دائرة البحور الشائعة المهيمنة في الشعر الجزائري الحر فترة السبعينيات ومنتصف الثمانينات من القرن الماضي، وعن تواتر البحور الشعرية ونسبة حضورها في هذا النسق، يحددها الترتيب التنازلي الآتي:

- البحر المتقارب 26 حضور بنسبة 40%.
- البحر المتدارك 16 حضور بنسبة 24.61%.
- بحر الكامل عشر مرات وبنسبة 15.38%.
- بحر الرمل تسع مرات وبنسبة 13.84 %.
- البحر البسيط تكرر مرتين وبنسبة 03.07%.
- البحر الرجز تكرر مرة وبنسبة 01.53%.
- البحر الوافر تكرر مرة وبنسبة 01.53%.

الشاعر انتهج سبعة أبحر شعرية، شغلت الصافية منها نصيبا وافرا بست بحور، في حين البحور الممزوجة تجلت في البسيط فقط بمرتين.

انتهاج الشاعر سبعة بحور شعرية أبان عن تجربته وتبحره في عروض الشعر العربي المراعي لمقتضيات الحداثة.

تسجيل سمة أسلوبية إيقاعية لاعتماد الشاعر بحور دائرة المتفق التي حازت على المرتبة الأولى والثانية، فاختياره لم يكن اعتباطيا بل يتناسب مع شيوع البحور الشعرية للشعر الجزائري الحر في الفترة الممتدة بين السبعينيات ومنتصف الثمانينيات من القرن الماضي، وبانتهاج الترتيب

التنازلي سنقوم بعرض مسارات البحور الشعرية، وأهم الترخصات العروضية الموظفة في شعر الأخضر فلوس، وما أضفته من تنويع وتلوين في التشكيل الإيقاعي وأثرها في بناء المعنى.

إيقاع المتقارب:

يتسم المتقارب بإيقاعه الموسيقى الواضح المنتظم الذي يتولد من تلاحق الألفاظ والأحداث، فله نغمة طربية ورنة إيقاعية نابعة من أجزائه الخماسية و"**تقارب أوتاده بعضها من بعض، لأنه يصل بين كل وتدين سبب واحد، فتتقارب الأوتاد**"[12]، فقد عني الشاعر بالمتقارب أن جعله يحتل صدارة البحور الشعرية لنسق التفعيلة بتواتر بلغ 26 مرة من أصل 65 قصيدة، وقد حمل الشاعر قصائده على المراوحة بين التفعيلة السالمة والتفعيلة المتغيرة في حشو السطر وضربه، مما شكل لنا خاصية أسلوبية إيقاعية متلونة ومتموجة تلاءمت مع البنية الإيقاعية الدلالية.

استثمر الشاعر الإمكانيات الإيقاعية المتاحة في البحر لتلوين موسيقى القصائد، إذ نجده يراوح في بنائه بين التفعيلة السالمة والمتغيرة في حشو السطر وضربه، وأهم ملمح وجب الإشارة إليه، وهو المحدد لموسيقى القصيدة هو التفعيلة الختامية -قافية- التي وردت متنوعة، إذ يقول الشاعر في قصيدة "**هديل العشية**":

أيا طائر الليل،
أيا أيها المتعرج في أفقك العذب،
أيا طائر الليل،
وحشة روحي تمتد في الكائنات،
كأن الغصون سيوف،
وروحي على شوقها خائفه![13]

ويقول في قصيدة "**غائبة**":

ولكنه القلب
لا يخطئ الحب، يعرف وجهك
إذا كتب الله بالخال فيه
ولكنك الآن أفق بعيد
ولست التي أعلنوا عن عرسها.
....
فهل تفتحين
إذا وقف المتعبون هجيرا ببابك[14]

يتبدى من خلال عرض هذه النماذج اعتماد الشاعر على فضاءات البحر في التنويع الإيقاعي باستثمار الترخصات العروضية التي تكفل له زحزحة الإيقاع وتسريعه منصهرا مع عواطفه المتلونة وشحناته العاطفية الفياضة المتراوحة بين الشوق والأمل بين الهجران واللقاء، فهذا التنوع في العاطفة والإيقاع تناسب مع السردية المتدفقة بحركة الأفعال والصور ومشاهد البوح العاطفي الذي تحركه رغبة الوصول للجواب في نهاية متموجة وضرب يتنوع بين التفعيلة السالمة، والمقبوضة والمحذوفة، ليساير الانفعال والإثارة التي يعيشها الشاعر، ويترجم التداخل الحاصل بين المستوى الإيقاعي والعاطفي الذي انصهر مع البنية الدلالية.

وفي قصيدة **"أحبك ليس اعترافا أخيرا"** حمل قصيدته على رتابة تفعيلة فعولن الصحيحة التي وردت 112 مرة، والتفعيلة المتغيرة البالغة 120 حضور، فتوزعت بين القبض والحذف والبتر، فنداؤه الروحي المتوتر والمتذبذب جعله يخرج من النغمة ذاتها ويكسر رتابة التفعيلة التي تتردد من بداية القصيدة إلى نهايتها، محققا تنوعا ومفاجأة بفعل التصرف في التفعيلة من حيث الحركات والسكنات، وتقليص زمن النطق بها على فضاء السطر والقصيدة، لتتحد مع عواطفه ووجدانه وإيقاع البحر المتلون مع البنية الدلالية.

إيقاع المتدارك:

المتدارك هو أحد بحور الشعر العربي يرتكز بناؤه على تكرار التفعيلة الأحادية "فاعلن"، إذ اكتسى هذا البحر أهمية بالغة في النظم في القصيدة الحديثة، فاحتل مراتب متقدمة عند شعراء الثمانينات والتسعينات، والأخضر فلوس حمل قصائده على هذا البحر أن جعله وراء المتقارب بحضور قدر ب 16 قصيدة، وأهم ملمح يتبدى لنا هو استثمار الترخصات العروضية في حشو السطر وضربه، وخلق تشكيلات إيقاعية رنانة سمتها التنوع والانسجام والتعالق مع إيقاع الصور والمعاني، ولنتبين التنويع الإيقاعي نقف لنمثل في قصيدة "حقول البنفسج"، إذ يقول:

هل تأكدت أنني آت إليك ولو بعد حين
وأن أغانيك تدفعني أن أفيقا
وأخاف التفات الحرائق نحوي،
...
تمنيت لو كنت أملك هذا البنفسج في مقلتي
وكنت الغريقا[15]

الشاعر هنا استثمر أغلب الترخصات العروضية داخل ضرب السطر خصوصا، وهذا التنوع في الأضرب - القوافي- على علاقة مباشرة بشعرية الإيقاع وكسر الرتابة، بإقحام تفعيلات غير واردة في ترخصات البحر "فعلاتن/ فعلان" الذي أتت منسجمة مع شدة الانفعال، فالتحول

العاطفي ولد تحول إيقاعي، والغاية من وراء ذلك هو الانفتاح على تفعيلات تستجيب لدفقته الشعورية لا تحدها قوانين البحر. وهذا التنوع نسج لنا نغما متلونا بتلون القوافي بصفة مقطعية (النعيقا، الخفوقا، أفيقا، الغريقا، شهيقا، بريقا..)، فجعلت القارئ ينتظر النهايات الصوتية المتفجرة بحرف القاف التي دلت على تفجير صمت الليالي، إضافة إلى تعانقها مع نغمات الخبن والقطع فتوافقت وانصهرت مع البنية الدلالية وحققت اللذة والمتعة لدى القارئ والشاعر، هذا الأخير الذي عزف لنا كآلة موسيقية نغمة ترتفع وتنخفض، تطول وتقصر، تتسارع وتتباطأ بفعل حركة التفعيلات التي تحوي المفردات والأحاسيس والعواطف في قالب رنان متجانس.

إيقاع الكامل:

هو أحد بحور الشعر العربي الصافية، يتكون بناؤه من التفعيلة "متفاعلن"، ويتسم بنغمته الواضحة التي تنتج من تلاحق حركاته، فالشاعر حمل قصائده على الكامل أن جعله في المرتبة الثالثة بحضور بلغ 11 مرة، فحوى تشكيلات إيقاعية متنوعة استثمرت أغلب الترخصات، ليبيح لنفسه حرية وحركية تتلاءم مع إيقاع المعاني، إذ يقول في قصيدة " **الينبوع**":

فلربما رقصت عناقيد الكروم على يدي

وتعلقت نبضات طيني في ترانيم الحمامة..

لربما خاف الوداع

من الوداع[16]

نلحظ تنويع إيقاعي في القصيدة منبعه تلون تفعيلات الضرب- قافية-، فأحيانا ترد سالمة وأحيانا مضمرة وأحيانا أخرى مرفلة لتخلق تنوع موسيقي، فالترفيل خلق أصوات إضافية -سبب خفيف في نهاية التفعيلة- وطول نفس، فتح للشاعر قافية ممتدة اشتركت في حرف العين الممدود (شراع، وداع، الشعاع..) لتحوي آهاته ومشاعره العميقة، فانزياح الشاعر عن الإيقاع الرتيب المنتظم، خلق إمكانات إيقاعية تجاوبت مع جهر الشاعر بشجنه، وحزنه وحالته النفسية المضطربة.

إيقاع الرمل:

هو أحد البحور الصافية ينبني على التفعيلة "فاعلاتن" المتكونة من سبب خفيف (/0) ووتد مجموع (//0) وسبب خفيف (/0)، والرمل معروف بنغمته السريعة وسلاسته في النسج على منواله، فالشاعر استثمر إيقاع البحر وما يتيحه من تنويع وتلوين صوتي موسيقي، ليتلاءم مع الحمولات الدلالية والوجدانية، إذ يقول في قصيدة "**توقيع على بطاقة الرحيل واللقاء**":

مثقلا كنت بأشجار تنامت في ضلوعي

كان مكتوبا على صفحة غيمي:

موعد للشجر العالي سيأتي عن قريب.. فانتظره

ويقول في قصيدة "**وشم على جبين الطفلة السمراء**":

أيها الإعصار هذا غضبي

يتدلى فوق صدري كالمنارهْ[17]

تتجلى هنا تلك النغمة الموسيقية المتنوعة، حيث أن المفردات تحركت في تيار يملؤه القلق والتوتر، فالشاعر لجأ لتوليفة من التفعيلات لتتجاوب مع الحالة النفسية المضطربة والألم الذي يحيط به حد الضلوع.

فالترخصات العروضية الموظفة في حشو السطر وضربه تهدف إلى استوعاب مشاعره وخلجاته المتواردة في حرية، فأباح الشاعر لنفسه هذا التجاوز وكسر التقييد ورتابة التفعيلة السالمة، وانتهاج ترخصات البحر والولوج لوحدات إيقاعية جديدة غير واردة في البحر، لينتج إيقاع متنوع متجاوب بين الوحدات المختلفة، ويفسح لنفسه حرية في القول، واكتمال الفكرة في فضاء موسيقي، ونغمة راقصة تنصهر مع إيقاع العواطف والبنية الدلالية.

إيقاع البسيط:

هو أحد البحور الشعرية الممزوجة، يتشكل بناؤه من تناوب تفعيلتي "مستفعلن- فاعلن"، وحمل الشاعر إيقاع هذا البحر في قصيدتين، فبالرغم من عدم احتفاءه به، إلا أن عواطف الشاعر وتجربته وطول امتزاج تفعيلاته ارتبطت مع إيحاءات البحر الشعري الذي يصوغ فيه قصيدته، فالشاعر خلق لنا إيقاعا متموجا منبعه التنوع بين التفعيلات في حشو السطر وضربه لتتناسب مع إيقاع المعاني، إذ يقول الشاعر في قصيدة "**عزف منفرد**":

تدنو وتبعدها أسرار دهشتها،

ولم يزل عاشقا

في كل جارحة يحيا لها

أبدا ندرًا وقربانا[18]

يعزف لنا الشاعر بعواطفه وأفكاره حركه إيقاعية متجددة، ونغما موسيقيا ختاميا يتجاوب مع مشاعر الشوق وهيجان العواطف المتعطشة للحبيبة، فالشاعر استثمر أغلب الترخصات العروضية المتاحة من خبن وطي وقطع، إذ يقل زمن النطق بالتفعيلة، فتجنح نحو السرعة بتقليص مساحة السطر مؤدية إلى حركة موسيقية تتراوح بين السرعة والتباطؤ، كما انصهرت التفعيلة الختامية المرتبطة بالقطع وحرف الروي النون الممدود، ومثاله المداخل النصية: (ضمآنا، كتمانا، قربانا، نيرانا..) مع بوحه الحزين ووجعه، فتدفق التفعيلة الختامية تلاءمت مع إيقاع المعاني، إذ يتلقفها المتلقي ويتلون بتموجاتها وإيقاعاتها.

إيقاع الوافر:

يعتبر الوافر أحد أبحر الشعر العربي وألينها "**يشتد إذا شددته ويرقق إذا رققته، وأكثرها يجود به النظم في الفخر، وفيه تجود المراثي**"[19]، وفي ذات السياق الشاعر على دراية بموسيقى البحر، الذي يستوعب الأساليب التي يغلب عليها الخطابة والمعاني والعواطف المتلونة بالحزن، فحمل قصيدته "**حيزية تنتظر العشاق**" المتدفقة بالمشاعر الحزينة والانفعالات العاطفية على تشكيلات إيقاعية هائلة وإمكانيات متنوعة استثمرت أغلب الترخصات العروضية التي بلغت 147 مقابل 47 تفعيلة سالمة، وتراوح الانزياح العروضي بين العصب، والقضم، والعقل، والغضب، و تفعيلة "مفاعيلان" الناتجة عن تذييل تفعيلة مفاعيلن في بحر الهزج، هذا الإبدال برز مع رواد التجديد في الشعر الحر، حيث هجر الشعراء الهزج إلى الوافر، نظرا لما يتيحه الوافر من حرية وتنويع إيقاعي، فالأخضر فلوس استثمر أغلب الإنزياحات في الأضرب -القافية-، إذ يقول:

وذات صباح
يضمخه أسى...وجراح!
تفجر في ضلوع الحي بركان...
دخان يسرق الألحان... والأعشاب والنهرا !
غراب عاتق الأطلال ..والقفرا..
ولم ينشق سعيد عطر "حيزيه"
ولم يسمع خطاها فوق جفن الدرب سابحة
ولم يرها تجوب الحي باسمة..
كأنسام ربيعيه!.[20]

عبر وزن الوافر هنا على هزيمة الذات وانكسارها، إذ طفت معاني الشوق والحنين للمحبوبة، فالشاعر في سياق الحكي يسرد لنا قصة حب "سعيد" و"حيزية" فلم يقوى على غيابها، فالشاعر يستذكر هذه الحادثة لتتعانق مع شوقه لمحبوبته وتتآزر مع ألم وهيام "سعيد" بـ"حيزية"، فهذه العواطف المتوهجة جعلت الشاعر يتلون بايقاع متنوع بتنوع التفعيلة الختامية -الأضرب-، التي تأسر أذن السامع نتيجة المواشجة والتموج والحيوية في القافية التي تعانقت مع الأحداث الإنفعالية المتوترة، والأفعال التي تتدفق بحثا عن "حيزية" لتزيد من حدة الإيقاع وسرعته، إذ تتآزر فلسفة الاغتراب، والوحدة والوحشة مع المعاني والصور العاطفية والبنية الإيقاعية والدلالية.

بحر الرجز:

هو أحد أبحر الشعر العربي، يرتكز بناؤه على تكرار تفعيلة "مستفعلن"، هو أكثر البحور اضطرابا وتنوعا نظرة لكثرة الإنزياحات فيه، لهذا دعي بحمار الشعراء لسيولة الركب عليه،

فالشاعر استثمر إمكانات البحر من حيث تنوع التفعيلات في حشو السطر وضربه لتتلاءم مع إيقاع المعاني المتلونة بانكسار الذات واغترابها داخل الوطن، حيث فقدت نسيم الحياة وأضحى الموت معادل موضوعي للحياة حين يتلون الوطن بالخيانة، إذ يقول في قصيدة "**البومة**":

يا ليتنا نضيء بالأمجاد هذا القبر

فإننا نموت دونما ثمن!

يا ليتنا كنا رجالا مرة في العمر.

وعندها نقول:

أننا نعيش للوطن![21]

إذ تعانقت معاني الشؤم والظلام على دفاتر الحياة، مع صفات عنوان القصيدة "**البومة**"، فالشاعر غارق في أساه وتأسفه على حال الوطن الذي يتلاعب به أشباه الرجال الذين يسعون لتدميره وزرع المكائد فيه، فهو يتمنى أن تستقر الرجولة الحقة بين أفراد الشعب، فتوتر الشاعر وتلونه بأحداث هذا الوطن، والأسى على حاله وما شاع فيه من خيانة تناسب مع خلخلة التفعيلات وتنوعها، لتتعانق مع إيقاع المعاني المتدفقة المعروضة في قالب درامي فتنصهر مع البنية الدلالية.

3-إيقاع النسق المتداخل بين البحور والأشكال:

يسعى الشاعر دوما لاستيعاب تجارب شعرية جديدة تحقق له التميز والإبداع، من خلال إبراز مواهبه وإمكاناته لقول الشعر، فأخذ ينزاح عن رتابة البحر والشكل، أن لجأ لخلق فضاءات إيقاعية جديدة غير معهودة في البنية العروضية، تجلت في المواشجة والتداخل بين البحور الشعرية والأنماط ضمن القصيدة الواحدة، فتعكس تجربتهم وتستجيب لرؤيتهم في عملية النظم الشعري، والأخضر فلوس سلك هذه الظاهرة عن وعي ودراية ولم تتسرب إلى قصائده عن عفوية وجهل[22] ، إذ أخذت لديه هذه الظاهرة قيمة فنية انصهرت مع تجربته ورؤيته العميقة في التعبير والبوح، والتحول الإيقاعي يتبعه بطبيعة الحال تحول وانفعال عاطفي، وسنقوم بعرض أشكال المواشجة والتداخل الذي استثمرها الأخضر فلوس والذي شغلت الأنماط الآتية:

النمط الأول: إيقاع النسق المتناوب تناوب شكلي حر/ عمودي:

يتجسد هذا الشكل في المراوحة بين الشكل العمودي والحر داخل القصيدة الواحدة، ولجوء الشاعر لهذه المواشجة مرده الإحساس بنجاعتها في تحقيق التنويع الإيقاعي والتعبير عن ثراء التجربة، وتلوين المعاني والعاطفة وإثراء الحركة الموسيقية داخل نسيج النص محققة التناغم بين الإيقاع والدلالة.

كما انتهج الشاعر التنويع في ثلاث قصائد، وما نعلمه أن التحول في الشكل يتبعه تحول في السياق والموقف الشعري وبالتالي تخلق حركية في الإيقاع، ففي قصيدة **"صدى الأجراس الصامتة"** يستهل الشاعر قصيدته بالشكل الحر وفق بحر الرمل، ويستمر في التدفق والبوح عن عواطفه مستعينا بتقنية التدوير في ربط الأفكار والأحداث والصور والمعاني، فيقول:

سوف يأتي عاشقي
كي يجمع الطين القديم
ونلتقي رغم اشتعال البرزخين
كم كان إيقاع القصيدة محرقا[23]

الشاعر يلمح في السطرين الأول والثاني للوطن بالطين القديم، حيث يأمل العودة بين أحضانه، ليصرح بعدها بالاحتراق والسرعة، فتتدفق الأحداث والأفعال (يأتي، يجمع، نلتقي، كان، يشاء)، لتترجم معاني التحدي والصمود والأمل للقاء الوطن والاجتماع به من جديد رغم المصاعب، ثم ينتقل في الأخير نحو الرتابة والانتظام الإيقاعي والغنائية حين ينتهج النسق العمودي، إذ يقول:

وتركتني في القفر ممتلئا بالناس والطرقات والشجن[24]

بالانتقال من شكل إيقاعي لآخر يتبعه انتقال في الموقف الشعري والتحول من الأمل في اللقاء إلى الوحدة والعتاب على تركه، إذ تلاءمت مشاعر الوحدة المتلونة بالألم والشجن مع الرتابة وانتظام الانكسار لتتعانق مع النغمة الحزينة المرتبطة بحرف النون المكسور الذي يترجم الحزن والألم على فراق الوطن.

النمط 2: تداخل الأوزان وتنوعها (مجمع البحور والأوزان):

إن استناد الشاعر على أكثر من وزن في النص الشعري ليس ظاهرة شكلية تحدث بصورة اعتباطية، فالتحول في الوزن يقتضي تحول في الموقف الشعري، ذلك أن كل بحر وموسيقاه التي تميزه عن غيره من البحور، ولجوء الشاعر للتنويع في البحور لانسياقه وراء انفعال عاطفي خرج لنا بهذا الايقاع الجديد[25] فانتهج "الأخضر فلوس" هذا التنويع في خمس قصائد موزعة في شكلين إثنين، هما:

يتمثل الشكل الأول في اعتماد الشاعر على بحر من البحور الشعرية في مقطع من المقاطع المحددة بعنوان، أو فاصل طباعي ضمن القصيدة الواحدة، ولتمثيل هذا الشكل نورد قصيدة **"ألعاب نارية"** المتشكلة من ثلاثة مقاطع، إذ انتهج في المقطع الأول والثاني بحر المتدارك، وراوح بين التفعيلة السالمة والمخبونة، فغلبت فيهما عاطفة البعد والفراق واحتراق القلب، إذ يقول:

عاشقان على ضفة
طرزتها يد الله في شجن
... وألق[26]

عاطفة الشاعر في هذا المقطع متلونة بالحزن والفراق، ليتحول هذا الإيقاع في المقطع الثالث إلى المتقارب فيكون اللقاء والتقارب، لتتلاءم هذه العواطف مع إيقاع البحر المحمل بحركاته المتقاربة ليستوعبها، إذ يقول:

لك الله
كيف أتيت.. وكيف عرفت الطريق..
...
أسائل كيف التقينا على ضفة الفراق..
فأيقضت فيك الربيع القديم،
وأيقضت في بقايا الخريف![27]

بإمعان النظر يتبدى التحول في السياق العاطفي، من الألم والفراق والحيرة والانكسار إلى جبر الانكسار باللقاء، لتلتئم الروحين تحت بؤرة دلالية وحمولة ركزت عليها القصيدة في تكوينها هي الحب.

النمط الثالث: تداخل البحور والأوزان وتناوب الأنماط:

لجأ الشاعر في قصيدته لتداخل البحور وتناوب الأشكال في الآن ذاته ضمن القصيدة الواحدة، لخلق إيقاع متكامل يستوعب عواطفه ومشاعره، وقد شغل هذا النوع ثلاث قصائد شعرية، وهي: "**قصائد من البحر**" و"**سمط اللآلئ** " و"**فوضى الانسجام**"، ففي قصيدة "**قصائد من البحر**" استثمر الشاعر فيها ثلاثة بحور شعرية، انتهج في المقطع الأول المعنون "**حالات مسافر**" وفق الشكل الحر البحر المتقارب الذي تعانق مع عاطفة الاشتياق والحنين للوطن، إذ يقول:

وساءلني من رآني عن وحدتي وانفرادي!
ولم يدري أني حملت بقلبي جميع بلادي![28]

يبوح الشاعر بوحدته وانفراده أمام البحر، فهو يحن لبلده ثم ينتقل في المقطع الثاني المعنون "**بائعة تونسية**" للبسيط وفق النسق العمودي ليعود للرتابة والغنائية، حيث تلونت عاطفته بالبسمة والفرح، فالبنت التونسية أثلجت قلبه حين تنسم رائحة بلاده فيها، وبطبيعة الحال التحول في الايقاع يتبعه تحول في السياق والدلالة، فالشاعر في المقطع الثالث المعنون "**محارة فينوس**" ينتقل للمتقارب وفق الشكل الحر، فيتغنى بالجمال الروحي الذي في المحارة، ثم

يتصاعد بعدها مستوى النغم في المقطع الرابع المعنون "**رقص**" حين انتهج الرمل الذي انسجم مع خصائص البحر الراقص، ففي رحلة البحث عن الفرح يتلون بالحزن إثر تذكره فلسطين الحبيبة، لينتقل في المقطع الأخير الموسوم "**البحر**" للكامل، ويستند على الترخصات العروضية خاصة الوقص الذي طغى في الحضور بنسبه 88%، ليترجم الانفعال والتوتر العاطفي، إذ يقول:

في لهفة المشتاق يرقب النجوم

يمد كفه لنجمة[29]

عواطف الاشتياق بادية حيث مدَّ يده لمعانقة النجوم، فالإنزياحات العروضية ترجمت التوتر والانفعال العاطفي، فحضوره بقوة أو بقلة كفيل بقياس حجم الانفعال، مما أسهم تموج الإيقاع مع العواطف في تحقيق الجمالية الموسيقية، وتلوين النغم الذي انصهر مع البنية الدلالية.

ثانيا: التدوير:

أضحى التدوير في الشعر الحر من أبرز الظواهر العروضية التي يسعى إليها الشعراء في تفجير طاقاتهم واستثمارها في إبراز قدراتهم ومواهبهم في القول الشعري متخطين المفهوم القديم في الاشتراك بين الشطرين في الكلمة الواحدة نحو وجهة مفهومية تختص بالتفعيلة لا الكلمة وتتسم بإطلاق التفعيلة الشعرية على رسلها، وبكامل حريتها وتدفقها الحر الطليق بدون أي عائق وبانسياب لتستوعب عدة أسطر شعرية تنتهي بوقفه وقافية مماثلة أو مخالفة[30]، والأمر يتوقف على انفعالات الشاعر وتجربته في البوح وانصهارها مع دفقته الشعورية والانفعالية التي تحتاج لحيوية وفضاء واسع للقول.

احتفى الأخضر فلوس بهذه الظاهرة في تكوين قصائده الحرة، إذ استغرقت جل قصائده لكن بدرجات متفاوتة نابعة من رؤيته الفنية وموقفه الشعري الذي يستوعبها، فظهر التدوير في ثلاث أشكال تراوحت بين التدوير الجزئي، والتدوير الجملي، والتدوير الدلالي.

التدوير الجزئي:

يتجسد في استغراق التدوير سطرين أو ثلاثة في مواضع متفرقة من القصيدة، بحيث لا يمتد ليشمل كامل القصيدة، فالشاعر في باكورة أعماله وبالتحديد في ديوان "أحبك ليس اعترافا أخيرا" حمل قصائده على هذا النوع من التدوير، وسنمثل بقصيدة "وشم على جبين الطفلة السمراء" التي استوعبت هذا الشكل، إذ بلغ التدوير فيها ثلاث أسطر من أصل 46 سطر شعري، ونموذج التدوير يجسده قول الشاعر:

باعت السمراء أحلام العذارى

ورست في الرمل ترثيها

مواويل حزينة[31]

يتحدد التدوير في السطرين الثاني والثالث ليصبح نفسا واحدا - سطرا واحدا- فالوزن لا يكتمل إلا بالسطر الذي يليه، كذلك هو الحال بالنسبة للتركيب والدلالة، إذ ترتبطان في هذا الموقف بالوزن، فالسطران يتلاحمان إيقاعا وتركيبا ودلالة.

التدوير الجملي:

يتحدد هذا الشكل في تدوير الجملة الشعرية التي تتمدد حتى تكون "**معادلة لوقفة شعورية موحدة تنطلق بها ومعها من بدايتها إلى منتهاها في نفس واحد أو في أنفاس متلاحقة مختومة بقافية مماثلة أو مخالفة**"[32] متوقفة على وعي الشاعر بالهندسة الموسيقية وانصهارها مع البنية التركيبية والدلالية، فأحيانا يشغل التدوير الجملي في شعر الأخضر فلوس القصيدة بأكملها وأحيانا يتباطأ أو يلغى حضوره، وبين الحضور والغياب يتصارع المستويين الإيقاعي، والتركيبي الدلالي[33]، بين الحضور المشترك في الجملة أو تغليب أحدهما، وفي قصيدة "**نبوءة**" تستغرق القافية الجملية المتواترة بحرف الروي الراء المطلق عدة جمل، إذ يقول:

أذقه أمواج السهاد

ليسمع الجسد الممدد فوق طاولة الحوار[34]

لينتقل إلى جمل ذات قافية تنتهي بحرف الروي التاء المقيد، إذ يقول:

ناديت:

إن نوافذ الأضواء تكذب..

والحروف شواهد الأحياء تحترف السكوتْ[35]

لينتقل في الجزء الأخير من القصيدة للجمل التي تنتهي بقافية متواترة حرف رويها الراء الموصول بهاء السكت، فيقول:

فتحسسي سعفات نخلك ..

يا بلاد مقفرهْ[36]

اخترق التدوير الأسطر الشعرية في هذه الجمل مختوما بوقفة وقافية مماثلة مبنية على حرف الروي الراء، ومثاله الأضرب الآتية: (الحوار، لناري، المدار، الجرار، البراري..)، وقد انصهرت البنية الإيقاعية مع البنية التركيبية الدلالية، ثم ينتقل بعد هذه المماثلة في قوافي الجمل إلى قافية مبنية على حرف الروي التاء المقيد، ومثلتها الأضرب: (أموتْ بيوتْ، توتْ..)، إذ ألفينا تغليب الجانب الإيقاعي؛ حيث وجدت جمل إيقاعية تفتقر لتتمة تركيبية دلالية بل تحتاج للانفتاح على أسطر لاحقة، لتتحقق البنى الثلاث، ليعاود الانتقال إلى قافية مبنية على الراء الموصولة بهاء السكت (مقفرَهْ، مدبرَهْ، المحبرَهْ، معبرَهْ..) وأهم ملمح يجب الإشارة إليه أنه بالانتقال بين القوافي في

النماذج المذكورة يؤدي بطبيعة الحال الانتقال على مستوى الإيقاع والموقف الشعري، كما يضفي حيوية وتنوع في النغم الموسيقى، لتناسب وتنصهر مع تلون عواطف الشاعر والبنية الدلالية.

كما وجب الإشارة إلى أن التدوير ارتبط بالحوار -الديالوج- الذي يفرض طرف مشارك، فتتوارد الأحداث مستوعبة عدة أسطر شعرية تنتهي بوقفة وقافية مرتبطة بحرف الروي، لا ترتبط بعلامات الترقيم الملغاة بقصد من الشاعر[37]، حيث يوهمنا بالوقف الداخلي الذي يأسره، إلا أن انفعالاته وحاجته للقول تعمل على تكسير الوقف بتدفق الأحداث من جديد، إذ يتداخل الفعل مع رد الفعل، فأضحت علامات الوقف تتصارع بين الحضور والغياب متعلقة باكتمال الدفقة الشعورية وانصهارها مع البنية الدلالية.

التدوير الدلالي:

يرتكز هذا النوع من التدوير على الشرط النحوي -التركيبي- والدلالي، بمعنى تتمة السياق الدلالي والوصول لاكتمال المعنى من خلال انتهاج أسطر متوالية، وقصيدة **"الدوامة"** المبنية على تفعيلة البحر المتدارك حوت هذا النوع من التدوير الدلالي الذي يحتاج للتوسع لأسطر لاحقة ليحقق الاكتمال التركيبي والدلالي، إذ يقول الشاعر:

في الطفولة كان جليسي على مقعد للدراسة،
علمني بعض أسراره:
وإنه كان يعشق جارته
وأبوه توفي في حادث
أمه اشتغلت في البيوتات خادمة..
وأخوه تطوحه عتمات الزنازن في حادث للشرف!.[38]

تجسد الأسطر الشعرية الأربعة الأخيرة التدوير الدلالي، بالرغم من اكتمالها وزنيا إلى أنها تشبه سلسلة مرتبطة دلاليا، لأن جليسه في مقعد الدراسة يبوح له عن بعض أسراره، بداية من هيامه بجارته ومرورا بوفاة أبوه واشتغال أمه كخادمة، وصولا لأخوه المطعون في شرفه فتنتهي بوقفة دلالية، فالتدوير الدلالي هنا عبر عن عدم الانقطاع وتواصل الفكرة بسبب الدفقة الوجدانية، فترجمت توتر الشاعر ورغبته في المواصلة والاستمرار في التعبير عن حالة الجليس التي لا تحتاج لالتقاط الأنفاس ،إلا من خلال تمام المعنى والوصول للوقفة الدلالية والقافية.

ثالثا: التصريع وأثره في التنويع الصوتي الإيقاعي:

يعد التصريع ظاهرة إيقاعية موسيقية، تنشأ من توافق وتلائم الشطران المتناظران بين عروض البيت وضربه في مطلع القصيدة وزنا وقافية، فيفصح التصريع عن القافية في العروض قبل الوقوف عند تمام البيت، وحضوره في الشعر يترجم بلاغة الشاعر واقتداره وتبحره في

العروض، وهذه الميزة طالت القصيدة العمودية فلا يكاد يخل النظم منها، والأخضر فلوس انتهج هذه التقنية في 11 قصيدة من مجموع 14 قصيدة عمودية، إذ يقول في مطلع قصيدة "**رؤيا**":

عيناك حبلى بالطلاسم في دمي

وتجرني نحو السحيق المبهم[39]

والملاحظ أن الشاعر أحدث من وراء التصريع ألفة وانسجام إيقاعي نتيجة توافق حرف الروي الميم المطلق بالكسر، والقافية المتداركة المشتركة بين العروض والضرب، فولد توازي صوتي ولد تنبيه لدى المتلقي، وحقق نغمة صوتية متكررة أضفت على المطلع جمالية موسيقية يستأنس بها المتلقي.

وأهم ملمح وجب الإشارة إليه، هو الأثر الأسلوبي الذي ولده التصريع نتيجة التلاؤم والتجانس والتطابق بين الشطران، وتنبيه المتلقي بالقافية والنهاية الموسيقية التي يتخيرها الشاعر، فتستقر في ذهنه قبل تمام البيت، كما أعرب التكرار والتجانس عن قيمة فنية موسيقية، أبانت عن مقدرته في السير على نهج القدامى والحفاظ على سننهم.

التصريع في الشعر الحر:

إن تفكك بنيه النص الشعري العمودي في الشعر الحداثي المنفتح على تشكيلات جديدة، قوضت نظام البيت الشعري- عمود الشعر- واستبدلته بنظام السطر، الذي ينتهج من التفعيلة وحدة بنائية تتكرر على طول السطر الشعري بعدد غير منتظم وبقافية وروي متنوع، هذه الإبدالات أدت إلى فقدان التصريع قيمته ومكانته في بنية القصيدة الجديدة، إذ لم تغب تماما، بل سلكت نهجا جديدا يتجسد في الجمع بين الشكل القديم مع مراعاة مستلزمات الحداثة وشروطها، ليستقر في القصيدة الحرة بتوافق وحدة الروي بين السطر الأول والثاني في مطلع القصيدة، وبالرغم من عدم احتفاء الشاعر بهذه الظاهرة التي وردت في خمس قصائد فقط من أصل 65 قصيدة، إلا أنها أدت قيمتها في التوازي والتجانس الصوتي الموسيقي، إذ يقول في قصيدة "**انفتحي يا سكرة**":

يا واحة البرق يا معشوقه القمر

تهر الحرف والاصوات فاختصري[40]

بالقراءة الفاحصة للسطرين الأول والثاني عروضيا يتبدى لنا التشكيل الخطي للبيت العمودي، فالشاعر استغل الفضاء الطباعي -البياض السواد- ليحول لنا القصيدة إيقاعيا من النهج العمودي إلى الحر، مستفيدا من علامات الترقيم لتفتح فضاءً واسعا للدلالة، ليفاجئ القارئ بالاختلاف والتنوع والمشاكلة مع الحفاظ على وحدة الوزن والقافية والروي، وهنا تأكيد على أنه

بقي أسير غنائية التصريع في شكله التقليدي فأبى إلا أن يماثل القصيدة التناظرية، بل حتى أنهى قصيدته بنفس نهج البداية وزنا وقافية ورويا، حيث يقول:

لون السحاب تضم الرعد وانفجري[41]

والملاحظ انسجام وتوافق بين إيقاع البداية والنهاية، مما أضفى نغمة متوافقة ثابتة وتوازي صوتي نتيجة تلاؤم وتكرار حرف الروي الراء المطلق بالكسرة الذي حقق توازي صوتي منصهر مع الإيقاع والبنية الدلالية للقصيدة.

رابعا: التنويع في إيقاع القافية والروي:

تعد القافية ركنا أساسيا في بنيه الإيقاع الشعري، حيث **"لا تقف من هذا الإيقاع موقف الحلية بل هي جزء لا ينفصم منه، إذ تمثل قضاياها جزءا من بنية الوزن الكامل تفسر من خلاله وتفسره، فهما وجهان لعملة واحدة"**[42]، إذ ارتبطت القافية بالشعر العمودي بالتزامها في سائر أبيات القصيدة، ولها دور فاعل في تحديد موسيقى القصيدة، كما يرتبط الروي بالقافية ارتباطا وثيقا من حيث الحضور والثبات والتنوع، إذ يعد لبنة أساسية ومقوم رئيسي في الوزن الشعري، وهو الحرف الذي تبنى عليه القصيدة فتنسب إليه، فيقول قصيدة لامية أو ميمية أو نونية إن كان حرفها لام أو ميم أو نون[43]، والروي مؤثر موسيقي يمنح القصيدة إيقاعا صوتيا متكررا في أوقات متساوية داخل القصيدة، فقد وظف الشاعر 14 قصيدة عمودية، حافظ فيهم الروي والقافية على وحدتهما داخل القصيدة الواحدة، فشغل الراء أغلب نسبة في الحضور وتلاءمت صفة الراء التي تحمل معنى الترديد مع عواطفه المتلونة بالحنين والاشتياق ومستوى النغم الحزين والتجنيس المرتبط بانكسار الراء الذي انسجم مع مضمون القصيدة، إذ يقول الشاعر في قصيدة **"صلاة لعينيك"**:

حطت على فنن التحنان أطياري
وفي لهاتي تمطت قامة النار
تشققت قدمي في وحل غربتها
ولم يزل فوق وجهي رمل أسفاري[44]

نلحظ أن القوافي المكسورة الروي هي الأولى نسبة والأكثر استخداما، وهذا ملمح أسلوبي له مسوغاته وقيمته الفنية في موسيقى الشعر، فالكسر دل على انكسار ذات الشاعر النابعة من غربته ووحدته في هذا العالم، فارتبط حرف الروي الراء بالقافية والتزم سائر القصيدة، ودل ترديده على الانكسار والألم والشجن الذي يكابد روحه الوحيدة، فالشاعر نوع في إنتاج حرف الروي وشكل القافية بين القصائد، لتستوعب تجربته ودفقته الشعورية وترجم انفعالاته

وعواطفه التي تتلاءم مع النغمة الختامية للقافية، وتلونها بدلالات حرف الروي النابع من الاختيار الواعي.

أما في القصيدة الحداثية فنلتفي اندثار معالم البيت الشعري من حيث النظم، ليحل محله السطر الشعري الذي ينبني على الحرية والانفتاح والتنويع في القافية والروي، هذين الأخيرين حضورهما مرهون باستقلالية السطر عروضا وتركيبا ودلالة، أو بالوقفة الشعرية في نهاية الجملة الشعرية التي يخترقها التدوير، بحيث تصبح الجملة أو المقطع أو القصيدة المدورة نفسا واحدا يعادل سطرا واحدا، ينتهي بقافية وروي، فظهرت في أشعار الأخضر فلوس عدة تشكيلات للقافية والروي التي تنبع من التنوع في البروز بصفة متناوبة أو مقطعية أو جمالية، إذ يقول في قصيدة "**حيزية تنتظر العشاق**":

سعيد حين أبصرها
أحس كأنه قد كان يحملها
قرونا بين جنبيه !
ظهورا بين عينيه !
سفائنه تجوب النجمة والفجرا
بحاره تقذف الأصداف والدرا [45]

يتبدى في هذا النموذج توالي القافية والروي، لتحقق التنوع والانسجام بين التواؤم والمخالفة بصفة دورية تستجيب لموقفه الشعري، وعاطفته التي تحتاج لهذا الشكل من التلوين والتجانس الإيقاعي الذي يعمق الدلالة، أما في قصيدة "**قمر المدينة**" فالتفعيلة الختامية الواردة بصفة مقطعية (المدينة، المدينة، الحزينة، المدينة)[46]عمقت تجربة الشاعر، وحققت فنية موسيقية إثر نهايات المقاطع المتجانسة المماثلة، محدثة توازي صوتي وتناغم يستأنس بها المتلقي ويتوقع سماعها.

أما بالنسبة للقافية باعتبار الحركات التي بين ساكنها، فالشاعر استثمر كامل التشكيلات الخمسة المعروفة وهي: المترادفة(/00)، والمتواترة(/0/0)، والمتداركة(/0//0)، والمتراكبة(/0///0) والمتكاوسة(/0////0)[47] بهدف التنويع في الإيقاع داخل القصيدة الواحدة، إذ يقول في قصيدة "**نبوءة**":

لا تظلموا الغرباء إنهم
بذور الله في الأرض المريضة والصحاري
...
هذا أنا كالبرق أومض أو أموتْ

الأرض نازلةً ..

انشاد السكارى ينتشي من همهامات المحبرةْ [48]

ما نستشفه هنا هو التلوين الإيقاعي للقافية باعتبار الحركات التي بين ساكنيها، حيث برزت المترادفة (أموتْ) والمتواترة (الصحَارِي) والمتداركة (المحْبَرَةْ) والمتراكبة (نازلةً) وحقق تنويع نغمي بين الإطلاق والتقييد (الصحاري، أموت، نازلة، المحبرةْ)، فهذا التنويع في القافية والروي ينسجم مع تنوع العاطفة، فالتقييد في لفظة أموت دل على الرتابة وانتظام الموت، في حين الاطلاق الغرض منه انكسار القيد وخلق حيوية تتناسق مع حالته العاطفية.

الخاتمة:

الأخضر فلوس في دواوينه الشعرية انتهج عدة تشكيلات إيقاعية، تراوحت بين السير على نهج القدامى في نظمهم بالمحافظة على عمود الشعر، والدخول في غمار التجريب ومراعاة مقتضيات الحداثة في خلق إيقاع سمته التنويع والانفتاح على إمكانات وفضاءات جديدة تستوعب تجربته، فبرزت القصيدة الحرة التي تنوع في القافية الروي وامتداد السطر من خلال الاتكاء على تقنية التدوير، كل هذه السبل تخلق نغما متلونا وموسيقى متموجة تتعالق مع عواطفه والبنية الدلالية.

لجوء الشاعر لفضاءات جديدة تجاوزت حد البحر والشكل الواحد، بالمواشجة بين البحور حينا والأنماط حينا والبحور والأنماط حينا آخر، بهدف تكسير التقييد والانزياح عن الرتابة، لخلق إيقاع متنوع يستجيب لعواطفه المتشظية بين الحنين والأمل، وبين الفراق واللقاء، فسلكت ذات الشاعر سبيل هذا الإيقاع الجديد التي يحتويها ويستوعبها.

فاعلية ظاهرة التدوير في القصائد الحرة عند الشاعر الأخضر فلوس تتجلى في:

يعمل التدوير كرابط إحالي إيقاعي دلالي يخترق الأسطر الشعرية فتستوعب دفقته الشعورية وتوارد الأفعال والأحداث والأفكار لينتهي بوقفة وقافية تعلن عن انتهائه، وانفعال الشاعر واعتماد التقنية من إلغائها بالوقف قرين الإنشادية يفضي لتنوع أشكال التدوير بين الجزئي والجملي والدلالي.

يلجأ الشاعر لانتهاج التدوير عندما يعمد للسرد أو الدراما (الحوار) لتكتمل الخطابية، أو عندما يمزج بين البحور، أو حينما يكون مقام الاستفهام فتستغرق الإجابة فضاء واسعا لتتحقق.

-وأهم سمة يحققها التدوير هي حركية وحيوية الإيقاع الصوتي وتموج النغم الموسيقي داخل القصيدة.

عمل التصريع على خلق توازي صوتي منبعه التلاؤم وتناغم بين الوزن والقافية في مطلع القصيدة من الشعر العمودي، وتجانس حرف الروي في السطرين الأول والثاني من مطلع القصيدة في الشعر الحر.

يكتسي عنصري القافية والروي موقعا هاما في النظم الشعري، إذ يحافظان على وحدتهما في القصيدة العمودية، أما في القصيدة الحرة فلا تتقيد القافية ولا الروي في سائر القصيدة، بل تنتهجان التنوع والتموج وفق ما يقتضيه سياق العواطف والمعاني.

الهوامش والإحالات:

[1] ابن رشيق القيرواني: العمدة في محاسن الشعر آدابه ونقده، ج1، تح: محي الدين عبد الحميد، مطبعة السعادة، مصر، ط3، يونيه، 1963م، ص151.

[2] جون كوين: بناء لغة الشعر، تر: أحمد درويش، دار المعارف، مصر، ط3، 1993م، ص40.

[3] الأخضر فلوس: الأعمال غير الكاملة، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، الرغاية، الجزائر، (د.ط)، 2016م، ص29.

[4] المصدر نفسه، ص370.

[5] محمد عبد الغني المصري ومجد محمد الباكير البازي، تحليل النص الأدبي بين النظرية والتطبيق، الوراق للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2002م، ص56.

[6] الخطيب التبريزي: الكافي في علمي العروض والقوافي، تح: الحساني حسن عبد الله، مكتبة الخانجي، القاهرة، مصر، ط3، 1994م، ص58.

[7] المصدر السابق، ص129.

[8] إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر، دار القلم، بيروت، لبنان، (د.ط)، (د.ت)، ص196.

[9] المصدر السابق، ص424.

[10] أحمد ناهم، تحولات الإيقاع التوليد في أجناس الشعر العربي من الشعر الجاهلي حتى قصيدة النثر، دار غيداء للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2018م، ص202.

[11] المصدر السابق، ص107.

[12] الخطيب التبريزي: الكافي في علمي العروض والقوافي، ص129.

[13] المصدر السابق، ص579.

[14] المصدر نفسه، ص537.

[15] المصدر نفسه، ص230.

[16] المصدر نفسه، ص304.

[17] المصدر نفسه، ص180.

[18] المصدر نفسه، ص475.

[19] سليمان البستاني: إلياذة هوميروس، مطبعة الهلال، مصر، (د.ط)، 1904م، ص590.

[20] المصدر السابق، ص88.

[21] المصدر نفسه، ص190.

[22] ينظر: هشام فاضل محمد: التداخل والتنوع في إيقاع القصيدة الحديثة، مجلة مداد الآداب، الجامعة المستنصرية، مصر، العدد 03، ص99.

[23] المصدر السابق، ص480-481.

[24] المصدر نفسه، ص482.

[25] المصدر نفسه، ص202.

[26] المصدر نفسه، ص585.

[27] المصدر نفسه، ص587.

[28] المصدر نفسه، ص494.

[29] المصدر نفسه، ص500.

[30] ينظر: صابر عبد الدايم: موسيقى الشعر العربي بين الثبات والتطور، مكتبة الخانجي، القاهرة، مصر، ط3، 1993م، ص220.

[31] المصدر السابق، ص61.

[32] عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، المكتبة الأكاديمية، القاهرة، ط5، 1994م، ص368.

[33] ينظر: صبيرة قاسي: مسارات الإيقاع الشعري دراسة في الشعر الجزائري المعاصر، دار ميم للنشر، الجزائر، ط1، 2016م، ص155.

[34] المصدر السابق، ص394.

[35] المصدر نفسه، ص396.

[36] المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[37] عبد الرحمن تبرماسين: البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر، دار الفجر للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2003م، ص139.

[38] المصدر السابق، ص678.

[39] المصدر نفسه، ص129.

[40] المصدر نفسه، ص53.

[41] المصدر نفسه، ص57.

[42] أحمد كشك: القافية تاج الإيقاع الشعري، دار غريب للطبع والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، (د.ط)، 2004م، ص5.

[43] ينظر: أحمد الهاشمي: ميزان الذهب في صناعة شعر العرب، مطابع دار الثورة للصحافة والنشر، ببغداد، (د.ط)، 1982م، ص113.

[44] المصدر السابق، ص29.

[45] المصدر نفسه، ص87.

[46] المصدر نفسه، ص567،570.

[47] ينظر: أحمد كشك: القافية تاج الإيقاع الشعري، ص21.

[48] المصدر السابق، ص194،196.

قائمة المصادر والمراجع:

أولا: المصادر:

-الأخضر فلوس: الأعمال غير الكاملة، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، الرغاية، الجزائر، (د.ط)، 2016م.

ثانيا: المراجع:

1-إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر، دار القلم، بيروت، لبنان، (د.ط)، (د.ت).

2-ابن رشيق القيرواني: العمدة في محاسن الشعر آدابه ونقده، ج1، تح: محي الدين عبد الحميد، مطبعة السعادة، مصر، ط3، يونيه، 1963م.

3-أحمد كشك: القافية تاج الإيقاع الشعري، دار غريب للطبع والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، (د.ط)، 2004م.

4-أحمد ناهم، تحولات الإيقاع التوليد في أجناس الشعر العربي من الشعر الجاهلي حتى قصيدة النثر، دار غيداء للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2018م.

5-الخطيب التبريزي: الكافي في علمي العروض والقوافي، تح: الحساني حسن عبد الله، مكتبة الخانجي، القاهرة، مصر، ط3، 1994م.

6-سليمان البستاني: إلياذة هوميروس، مطبعة الهلال، مصر، (د.ط)، 1904م.

7-صابر عبد الدايم: موسيقى الشعر العربي بين الثبات والتطور، مكتبة الخانجي، القاهرة، مصر، ط3، 1993م.

8-صبيرة قاسي: مسارات الإيقاع الشعري دراسة في الشعر الجزائري المعاصر، دار ميم للنشر، الجزائر، ط1، 2016م.

9-عبد الرحمن تبرماسين: البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر، دار الفجر للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2003م.

10-عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، المكتبة الأكاديمية، القاهرة، ط5، 1994م.

11-محمد عبد الغني المصري ومجد محمد الباكير البازي، تحليل النص الأدبي بين النظرية والتطبيق، الوراق للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2002م.

12-أحمد الهاشمي: ميزان الذهب في صناعة شعر العرب، مطابع دار الثورة للصحافة والنشر، ببغداد، (د.ط)، 1982م.

ثالثا: المقالات:

-هشام فاضل محمد: التداخل والتنوع في إيقاع القصيدة الحديثة، مجلة مداد الآداب، الجامعة المستنصرية، مصر، العدد 03.