وزارة التعليم العالي و البحث العلمي
جامعة الجزائر 2 -أبو القاسم سعد الله-

كلية اللغة العربية و آدابها و اللغات الشرقية
قسم اللغة العربية و آدابها

أطروحة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه الطور الثالث (ل.م.د)

تخصص: أدب عربي ونقده

خصائص الأسلوب في شعر الأخضر فلوس

Characteristics Of The Style In Al'Akhdar Floss Poetry

إعداد الطالب: إشراف الأستاذ(ة) الدكتور(ة):

- عبد الغاني ناصري ABDELGHANI NASRI ليلى جودي LEILA DJOUDI

أعضاء لجنة المناقشة

الإسم و اللقب	الرتبة العلمية	المؤسسة الأصلية	الصفة
مشري بن خليفة	أستاذ	جامعة الجزائر 2	رئيسا
ليلى جودي	أستاذ	جامعة الجزائر 2	مشرفا ومقررا
علي ملاحي	أستاذ	جامعة الجزائر 2	عضوا ممتحنا
فاتح علاق	أستاذ	جامعة الجزائر 2	عضوا ممتحنا
عبد الله العشي	أستاذ	جامعة باتنة	عضوا ممتحنا
زاوية يحياوي	أستاذ	جامعة تيزي وزو	عضوا ممتحنا

الموسم الدراسي: 2022/2021

وزارة التعليم العالي و البحث العلمي
جامعة الجزائر 2 -أبو القاسم سعد الله-

كلية اللغة العربية و آدابها و اللغات الشرقية
قسم اللغة العربية و آدابها

أطروحة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه الطور الثالث (ل.م.د)

تخصص: أدب عربي ونقده

خصائص الأسلوب في شعر الأخضر فلوس

Characteristics Of The Style In Al'Akhdar Floss Poetry

إعداد الطالب: إشراف الأستاذ(ة) الدكتور(ة):

- عبد الغاني ناصري ABDELGHANI NASRI ليلى جودي LEILA DJOUDI

أعضاء لجنة المناقشة

الإسم و اللقب	الرتبة العلمية	المؤسسة الأصلية	الصفة
مشري بن خليفة	أستاذ	جامعة الجزائر 2	رئيسا
ليلى جودي	أستاذ	جامعة الجزائر 2	مشرفا ومقررا
علي ملاحي	أستاذ	جامعة الجزائر 2	عضوا ممتحنا
فاتح علاق	أستاذ	جامعة الجزائر 2	عضوا ممتحنا
عبد الله العشي	أستاذ	جامعة باتنة	عضوا ممتحنا
راوية يحياوي	أستاذ	جامعة تيزي وزو	عضوا ممتحنا

الموسم الدراسي: 2022/2021

Ministry of higher education and scientific research

University of Algeries 2

Faculty of arabie language and literature

The department of Arabic language

A thesis presented for obtaining a third phase doctorate

Specialization:

Arabic Literature and Criticism

Characteristics Of The Style In Al'Akhdar Floss Poetry

Prepared by: **under the supervision of :**

Abdelghani nasri **Leila djoudi**

Discussion cominitee

Name And Surname	Scientific Rank	Original Enterprise	Abjective
Mecheri ben khelifa	Professeur	University of Algeries	As president
Leila djoudi	Professeur	University of Algeries	As supervisor
Ali mellahi	Professeur	University of Algeries	As discusser
Fatah allag	Professeur	University of Algeries	As discusser
Abdelah lachi	Professeur	University of batna	As discusser
Raouia yahiaoui	Professeur	University of tizi-ouzou	As discusser

Scool Year :2021-2022

بِسۡمِ ٱللَّهِ ٱلرَّحۡمَٰنِ ٱلرَّحِيمِ

﴿ ٱقۡرَأۡ بِٱسۡمِ رَبِّكَ ٱلَّذِي خَلَقَ ١
خَلَقَ ٱلۡإِنسَٰنَ مِنۡ عَلَقٍ ٢ ٱقۡرَأۡ وَرَبُّكَ ٱلۡأَكۡرَمُ ٣ ٱلَّذِي عَلَّمَ بِٱلۡقَلَمِ
٤ عَلَّمَ ٱلۡإِنسَٰنَ مَا لَمۡ يَعۡلَمۡ ٥ ﴾

(سورة العلق)

الإهداء

إلى اللَّذَيْنِ منحاني كل جميل

"والدتي ووالدي"

أهدي جهدي هذا راجيا الله أن يطيل أعمارهما ويحفظهما ويرعاهما

ويرضى عنهما في الدنيا والآخرة

إلى إخوتي الذين كانوا سندا متينا لي متعكم الله بالصحة والعافية وجعلنا دوما لحمة

واحدة

إلى أحبتي جميعا

وإلى حملة الفكر والأقلام أهدي لهم جميعا هذا العمل، ولهم مني فائق التقدير

والاحترام...

شكر وتقدير

قال تعالى ذكره:

﴿ رَبِّ أَوۡزِعۡنِيٓ أَنۡ أَشۡكُرَ نِعۡمَتَكَ ٱلَّتِيٓ أَنۡعَمۡتَ عَلَيَّ وَعَلَىٰ وَٰلِدَيَّ وَأَنۡ أَعۡمَلَ صَٰلِحٗا تَرۡضَىٰهُ وَأَدۡخِلۡنِي بِرَحۡمَتِكَ فِي عِبَادِكَ ٱلصَّٰلِحِينَ ١٩ ﴾

(سورة النمل)

عرفانا بالجميل، وبخالص مشاعر الاحترام والتقدير...

أتقدم بالشكر الجزيل إلى من تعجز الكلمات أن تفيها حق شكرها، ويجف القلم تعبيرا عن امتناننا لها، وألهمتني البحث وعلمتني حبّه أستاذتي المشرفة **ليلى جودي"**، الذي تفضلت مشكورة بالإشراف على هذه الأطروحة، حفظها الله ورعاها، وزادها علما وفهما ونفع الله بها خلقا جما.

وإلى كل من علّمني حرفا، وكل من ساعدني من قريب أو من بعيد.

مقدمة

يُشكّلُ التجرِيبُ فِي الإبداعِ الشِّعرِي بَحثًا مُستمرًا عَن نِظام آخر لِلكتابةِ، وَسَعيًا دَائبا لِلشُعراء فِي تَجاوزِ المُعْطَى اللّغَوِي الجَاهز بِدلالاتهِ المألوفة نَحوَ لُغةٍ شِعرِيَّةٍ خَلَاقة منفتحةٍ في طرائقِ التعبير الفنّي على العديدِ من الدلالاتِ، والرؤى، والاحتمالات؛ ذلك أنَّ الشعراء مسكُونون بحساسيةِ المغايرةِ الجمالية، ومحمُولُون بغريزةِ مبدأ رفض الاتباع، فهم يبتغون دومًا تكوين دائرتهم المفتوحة المتطلعة في سماءِ الإبداعِ، للرقيّ بالمستوى الفنّي إلى درجة الانفتاح والتوظيف لمختلف آليات التجديد الشعري.

وقد استمرت رياحُ التغيير في المشهدِ الشعرِي الجزائري الثمانيني في الهبوب حاملة معها شعاع التجريب والحداثة، وذلك بفضلِ عطاءاتٍ إبداعيةٍ متميَّزَة، كشفت عن نُضجِ وَعيّ الشّعراء في خلقِ نصٍّ شعريٍّ جديدٍ يستجيبُ لمتطلباتِ الحداثةِ والتراث على حدٍّ سواء، يحتوي الواقع الثّقافي والاجتماعي بكل انزياحاته وانحرافاته، وينشئ علاقة متينة مع التراث بمختلف منجزاته الشعريّة، والفنيّة، والعالميّة، حيث أنّ رؤيتهم للتراث رؤية استيعاب وتجاوز في الآن ذاته، فلم تقطع روابط الماضي، بل اتخذته بؤرة ارتكاز للانطلاق نحو آفاق وسبل تجريبية حديثة، فاتسمت هذه المرحلة من الناحية الفنيّة والشعوريّة بحساسيّة الانفعال والتوتر، وعدم القناعة والرّضا، ومحاولة ولوج آفاق وفضاءات تجريبية جديدة غير معهودة، لتنتج عن هذه الرغبة الملحة انفجار النصّ الشعريّ، وانحرافه عن الكثير من التقاليد والقوانين التي تحكمه، ولم يكن هذا الانعطاف مجرد لحظة عابرة، وإنَّما عدَّ مشروعاً نهضوياً مؤسسًا، ينبثق من الموروث كقاعدة لبلوغ آفاق تجريبية منفتحة على احتمالاتٍ وإمكاناتٍ فنيةٍ هائلةٍ لا نهائية، وبالتالي، فشعراء الفترة الثمانينية شكلوا اتجاها شعريا حداثيا مغايرا في شكله، ومضامينه، ورؤيته للذات، والواقع، والعالم، والوجود، ومختلف القضايا الإنسانية، والمواقف الحياتية الراهنة مفتوحة الأفاق، فهو جيل يمثل الولادة الحقيقية للشعر الجزائري المعاصر بالمفهوم الحداثيّ للشعر.

استطاعت الأقلام الجزائرية المعاصرة فترة الثمانينيات أن تحقق تميّزًا فنيًّا، وتخصب التجربة الشعرية الجزائرية، وتبعثها في حلة جمالية بديعة، وتحمل بشكل أقوى ملامح الذات الجزائرية الأصيلة، وخصوصية رؤيوية للتراث والحداثة على حد سواء، وتحولات في البنية الفنية للنص الشعري لغة، وإيقاعا، ورمزا، وإيحاء، ومن الأسماء البارزة في التجربة الشعرية الثمانينية والتي دفعت بالظاهرة الفنية نحو التميز والإبداع، نذكر: الأخضر فلوس، عثمان لوصيف، مشري بن خليفة، عي ملاحي، ياسين بن عبيد، مصطفى

الغماري، عز الدين ميهوبي، ميلود خيزار، عبد الله العشـــي... وهي أسماء فرضـــت نتاجاتها وإبداعاتها، وأســـســـت ميلاد شـــعرية جزائرية في سماتها التعبيرية، وفي طروحاتها، ورؤاها الجمالية، وفي خضـــم هذه الحركة الشـعرية المحملة بملامح الفرادة والتميز، والخصـوصـية الفنية والموضـوعية، كان لا بد من الوقوف عند" **الأخضـر فلوس**"، الذي يعتبر أحد أبرز الشـعراء المبدعين، الذين أسـسـوا لخصـوصـية شـعرية مفتوحة على كمّ هائل من الإيحاءات، والاتجاهات، والانزياحات في بنية جديدة متكاملة قابلة للتحليل، والدراسة، والمعاينة.

وقد عُرف هذا الشـــاعر الجزائري بتحليقاته الحداثية في عوالم الإبداع الشـــعري، إذ يرى في نحته الشـــعري مشـــروعا رؤيويا ناهضـــا له نكهته الخاصـــة، وأسـلوبه الأدبي الفذ الذي يعكس قدرته على العطاء، ورفد التجربة، والنهوض بالقضايَا الحياتية المختلفة، والمواقف الإنسانية التي تخصُ الوجود والواقع.

والقارئ لشـعره يسـتقر على ملامح الفرادة والتميز وعبقريته التي تنبثق من خلال قدرته في صـهر أدواته اللغوية والفنية والموسيقية، لفضاء أرحب من الممارسة الإبداعية، متجاوزا نمطية اللغة والفكرة، بخلق لغة شعريّة فنيّة متوهجة، ومنفتحة على دلالات متباينة ومتعددة لا يمكن حصرها في رؤية أحادية معيّنة. كل هذه المعطيات كانت نقطة انطلاق لأطروحة بعنوان" **خصـــائص الأســـلوب في شـــعر الأخضـــر فلوس**"، حيث سـيتمّ الاهتمام بزوايا النّظر، وأنماط الرّؤى التي يضـطلع بها شـعره، وذلك بتتبّع أهم أبرز المميّزات الأسـلوبية التي وسمت شـعره بميسـم الإبداع، وميّزت طرائق تعبيره الشـعري لغة، وتركيبا، وإيقاعا، ورمزا، ودلالة...

كما تقبع وراء هذا العنوان جملة من الدوافع والأسباب، تتوزع بين ذاتية وأخرى موضوعية، ترد في مقدمتها؛ أنّ الباحث عقد العزم على اختيار أحد المبدعين الجزائريين الكبار فترة الثمانينيّات، حيث سـطع نجم الشـاعر الأخضـر فلوس بينهم، فكان من الأهمية أن تنهض دراسـة تتعلق بهذا المبدع الفذ، والذي نحى بشعره نحوا خاصا في دقة التصوير، ورقة الأسلوب وجماله، وازدهار المادة وغزارتها، وتنوعها، فشعره يعدّ منبعا خصبا، وميدانا غنيا صالحا لتصيّد الأقباس الجماليّة والدلاليّة المتخفيّة في شعره، وإلى جانب هذا السبب تنضم إليه جملة من الدوافع التي حملت الباحث على دراسة شعره والعناية به، لعل أبرزها:

– خلوّ الساحة النقديّة من دراسة تحليليّة نقديّة شاملة، ومتخصّصة، تقف عند خصائص الأسلوب في الأعمال الشعرية –غير الكاملة– للأخضر فلوس.

– الرغبة الجامحة في طرق الدراسات التطبيقية التي تغوص في بواطن النص الأدبي، وتكوين مرجعية فكرية، وثقافية، للشعر الجزائري المعاصر.

– خُصوصية النص الشعري الجزائري المختلف أغرت الذائقة النقدية للبحث عن ملامح الفرادة فيه، ومساءلة نصوصه.

– محاولة التوصل بقراءة نقدية علمية رصينة ذات شمولية في الطرح، والتحليل، والتعليل، والتدليل، لتثري المكتبة الجزائرية، والساحة الثقافية.

– وتقف وراء هذا الاختيار عوامل عديدة من شأنها أن تختزل البرنامج الشعري لدى الأخضر فلوس، آثرنا إدراجها في طرح الإشكالية الآتية:

– كيف تمظهرت خصائص الأسلوب في شعر الأخضر فلوس والتي كان لها أثر في هندسة تجربته الشعرية وتشكيلها؟

وتنبثق وراء الإشكالية الرئيسية، تساؤلات فرعية تتماشى وطبيعة الدراسة وأهدافها، لعل أهمها:

– ما هي أهم مقومات الأسلوب في بنية النص الشعري لدى أعلام شعر الاختلاف؟

– ماهي أبرز خصائص الأسلوب الإيقاعية في شعر الأخضر فلوس؟ وما تأثيرها وفاعليتها في شعره؟

– بأي قالب وظف الشاعر في مدونته التشكيلات اللغوية المتفردة؟ وفيما تكمن الانزياحات العدولية من اللغة النمطية المعيارية إلى اللغة الشعرية الفنية في الخطاب؟ وإلى أي مدى تسهم في إنتاج الإشعاعات الإيحائية والجمالية؟ وما مدى إسهامها في تشكيل الجو الشعري، وبلورة الرؤى والمواقف، وارتباطها بالحالة النفسية للشاعر وإسهامها في تشكيل المعنى؟

أما عن أهداف الدراسة، فتتأتى من خلال:

– محاولة إبراز الخصوصية الأسلوبية التي اتسم بها الشعر الجزائري المعاصر فترة الثمانينيات على مستوى كل من اللغة والمضمون والإيقاع.

-محاولة إبراز حداثة التجربة الشعرية من خلال استكناه السبل والفضاءات التجريبية التي استلهمها الشاعر الأخضر فلوس في نحت نسيج نصه فنيا.

-الرغبة في استجلاء الخصائص الأسلوبية والمزايا التعبيرية الشائعة أم النادرة التي يتصف بها الشاعر، ومحاولة استكناه الأقباس الجمالية والدلالية المتخفية في عباءه نصوصه الشعرية.

وقد اقتضت طبيعة الدراسة تصميم أفكار هذا البحث وتشكيلها على فصول أربعة: مصدرة بمقدمة، ومذيلة بخاتمة.

فقد كان **الفصل التمهيدي** من أجل عرض خصائص الأسلوب التي ميزت جيل النص الثمانيني المختلف، بالوقوف على ملامح الجدة والفرادة والتجريب التي وسمت كل من اللغة والإيقاع والرمز والفضاء الطباعي، للنهوض بالذائقة الشعرية الجزائرية والعروج بها نحو فضاءات أرحب في الممارسة الإبداعية.

أما **الفصل الأول** الموسوم: "**خصائص الأسلوب الإيقاعية في شعر الأخضر فلوس**"، فقد جُمِعَ فيه بين الجانب النظري والتطبيقي، وعُنِيَّ بالخصائص الإيقاعية في **قسمين رئيسين مصدرين بتمهيد**، حَمَلَ **القسم الأول** عنوان "**الخصائص الإيقاعية الخارجية في شعر الأخضر فلوس**"، وشَمِلَ **أجزاء ثانوية** يتقدمها **تمهيد** موسوم "**حركية الإيقاع الخارجي**".

وقد تَنَاول **الجُزء الأَوَلُ** إيقاع الأوزان؛ وتم التعرضُ فيه **لعناصر ثلاثة؛ تجلى الأول** في إيقاع النسق العمودي، والذي ضم كل من بحر البسيط، والكامل، والطويل، والمتقارب في ترتيب تنازلي يتأتى بحسب قوة الحضور، في حين تعلق **العنصر الثاني** بإيقاع النسق الحر، وتضمن البحور الشعرية الآتية: المتقارب، والمتدارك والكامل، والرمل، والبسيط، والرجز، والوافر، في ترتيب تنازلي بحسب درجة الحضور أيضا، أما **العنصر الثالث** الموسوم" **إيقاع النسق المتداخل والمتناوب بين البحور والأشكال**" فشمل **أنماطا ثلاثة** للتداخل، تراوحت بين إيقاع النسق المتناوب؛ الذي يتواشج فيه الشكلان الحر والعمودي في النص الواحد، وبين إيقاع تداخل الأوزان وتنوعها أو ما يسمى بمجمع البحور والأوزان، وبين إيقاع تداخل البحور والأوزان وتناوب الأنماط داخل إطار النص الواحد.

فيما تعرض **الجزء الثاني** لإيقاع قصيدة النثر التي تحكمها خصوصية، وتجريب على مستوى كل من الشكل والمضمون، كما اهتم **الجزء الثالث** بإيقاع القصيدة المسرحية؛ وعني بإظهار السمات الإيقاعية التي تحكم بناء النصي الدرامي لدى الشاعر الأخضر فلوس، وأبرز ملامح الفنية والإجادة فيه.

أما **الجزء الرابع** الموسوم "**الظواهر العروضية في شعر الأخضر فلوس**" فقد تفرع لعنصرين اثنين، اهتم **الأول** بظاهرة التدوير، وشمل في البداية مفهوم التدوير في النسق العمودي الذي انتفينا غيابه في تجربته الشعرية، وتناول **الآخر** التدوير في النسق الحر الذي يترجم ملامح التميز والفرادة، ومقدرة الشاعر في تفجير إبداعاته ومواهبه في فن القول الشعري، مستغرقا أشكالا تجريبية متنوعة تمثلت في: التدوير الجزئي، والدلالي، والجملي، والمقطعي، في حين عني العنصر **الثاني** ببيان جمالية التصريع، وقيمته الإيقاعية التأثيرية وأبعاده الموسيقية النغمية التي تنشأ من خلال تشكيل النسق التقليدي، وتشكيل النسق الحداثي المتراوح بين الحر والمتداخل.

وقد رَصَدَ **الجزءُ الخامس** إيقاع القافية والروي في **شكلين**، مسبوقين بلمحة مفهومية للقافية والروي، تجلى **الأول** في إيقاع القصيدة العمودية، وتم فيه التعرض للقيمة الإيقاعية والموسيقية النغمية، والتأثيرية الدلالية التي تضفيها على شعرية النص، في حين رصد **الشكل الثاني** إيقاع القافية في القصيدة الحداثية، وتم التعرض فيها للأبعاد الجمالية التأثيرية، والأسلوبية الاختيارية لحركية الإيقاع الختامي، وتبيان مدى انصهارها مع السياق الفكري والشعوري، والوظيفة الدلالية لبنية النص الكلية، وقد حوى هذا الشكل الأنماط التقفوية البارزة على الفضاء الطباعي والمرتبطة –غالبا– بالحرف الختامي، والمتمثلة في: القافية السطرية وقافية الجملة الشعرية والقافية المقطعية الموحدة، والقافية الحرة المقطعية والقافية المتواطئة، والقافية المتناوبة، والقافية الحرة المتغيرة.

أما **الجزء السادس** الموسوم "**الفضاء الطباعي في شعر الأخضر فلوس وقيمته الفنية**" فقد اهتم بعرض عناية الشاعر بالإخراج الطباعي، واستثماره لنسق الكتابة وتوزيع البياض والسواد على فضاء الصفحة، ومصافحة المتلقي بصريا، وإشراكه في تأويل النص، وإنتاج دلالاته، ما يدل على الرؤية الجديدة التي تستوعب تجربته، وبوحه نتيجة التنويع في استغلال هذه التقنية بين المماثلة التي تتأتى عبر النسق الكتابي

الخطي التقليدي الذي يهتم أيما اهتمام بالشفاهة والسماع، والمخالفة التي تنشأ عبر فكرة الهدم للمسكن القديم، وتحطيم التقاليد البصرية، وتجاوزها من سكنى البيت نحو الإقامة في فضاء القصيدة/النص، وبالتالي يتم الوقوف على مدى وعي الشاعر واستفادته من وسائل الكتابة الحديثة، ومن دهشة الفسيفساء، وجمالية الفن المعماري في بث فلسفة كتابية جمالية جديدة، تستثمر علامات الترقيم المتنوعة والأشكال الهندسية الراقية التي تتراوح بين الشكل الشجري، والمثلث، وشبه المنحرف، والمستطيل، لتحقق تموجا وتلوينا هندسيا ينوع الإيقاع ويثريه، ويعمق الدلالة. كما يندرج تحت هذا الإطار عنوان موسوم" **أهمية الغلاف في تشكيل المعنى**" باعتباره مؤشرا دالا على الأبعاد الإيحائية للنص، وهو بؤرة سيميائية فنية أولية لولوج عالم النص، وكشف مغاليقه ورموزه. ويطل عنوان آخر تحت لواء هذا الجزء موسوم "**إمكانية كتابة القصيدة الحرة عموديا**"، والذي حاولنا فيه الوقوف على حداثة التجربة وثرائها، ونزعة المجاوزة والانفلات من الأسر الخليلي بالتوغل في عالم رحب، فبالرغم من تلاعب الشاعر بالكلمات، والجمل، وتوزيعها على فضاء الصفحة بطريقة فنية بصرية حداثية مموهة، إلا أنها بقيت أسيرة للإيقاع الخليلي، ولصيقة بنزعة التقليد والمحافظة، وتم رصد بعض القصائد أو الأسطر الحرة التي أمكن ردها لطبيعتها الموسيقية الخطية الثابتة، ليستقر على وفاء الشاعر والتحامه بالإيقاع الموسيقي التقليدي.

أما **القسم الثاني** الذي وسم:" **خصوصية الإيقاع الداخلي**" فاشتمل على تمهيد موجز يحيط بجوانب الإيقاع الداخلي، يتصدر الخاصية الفنية والأسلوبية الفعالة واللافتة في تشكيل النص الشعري، والمتمثلة في أسلوب التكرار الذي يحقق تكثيفا وثراء دلاليا، ووظيفة جمالية ونفعية، وقد تم الإشارة في هذا القسم للقيمة الفنية للتكرار وفاعليته الإيقاعية وطاقته الإيحائية التأثيرية من خلال الوقوف على أشكاله التي تنشأ على مستوى الفضاء البصري: تكرار الكلمة الاستهلالي والختامي، وتكرار العبارة، وتكرار المقطع، وتكرار علامات الترقيم.

ونتيجة لطبيعة الخصائص الإيقاعية المتناولة تحت لواء هذا الفصل وعدم إمكانية الاستغناء عنها لأهميتها ولاكتسابها ملامح تجريبية وحداثية متميزة، كان هذا الفصل أغزر مادة، وأكثر طولا من الفصول الأخرى، ومرد ذلك الإبدالات الإيقاعية والتجريب الذي حظيت به التجربة الشعرية لدى الشاعر.

أما **الفصل الثاني** المعنون: "**خصائص الأسلوب التركيبية في شعر الأخضر فلوس**" فزاوجنا فيه بين الجانب النظري والتطبيقي، وحاولنا الوقوف على حداثة اللغة الشعرية، ومظاهر الفرادة والتمييز التي تكتنفها، وذلك بالتركيز على الانزياحات والاختيارات اللغوية التركيبية، واستكناه أبعادها الأدائية والبلاغية، والتأثيرية الدلالية.

وقد ضم هذا الفصل بدوره قسمين اثنين؛ خصص **الأول** لتناول "**خصائص البنى الإفرادية**" بالوقوف على **خاصيتن اثنتين**؛ جاءت **الأولى** بعنوان "**الأفعال وحداثة التكثيف**"، وتم التركيز فيها على الوظيفة الأدائية، والفاعلية الإبلاغية التي تكتسيها أفعال الماضي والمضارع والأمر في تحريك المشهد الشعري نحو أفاق مكانية وزمانية ماضية، أو حاضرة، أو مستقبلية، أو متشظية مطلقة، تنصهر مع رؤية الشاعر، وتجربته الحداثية المتجددة، معانقة حالته الوجدانية، ورغبته في التغيير، والحلم، والتواصل، والاستمرار، والتجدد، والأمل، والعروج أحيانا نحو الرؤيا والعالم المطلق.

أما الثانية؛ فموسومة "**الأسماء وحداثة التكثيف**"، وقد نبضت الأسماء في شعره بصفة مكثفة، وقد سعينا لاستجلاء القيمة الدلالية لحداثة توظيف الأسماء التي تراوحت-غالبا- بين أسماء الشخصيات، والرموز المعروفة، وأسماء الطبيعة، واسم الجلالة، وأسماء الأماكن التي ترتبط بالحوادث التاريخية، والتي تتوهج بما يعتمل في وجدان الشاعر من قضايا إنسانية ومواقف اتجاه الواقع، والوجود، والحياة، والمجتمع، ليشي بها للقارئ في صياغته الشعرية.

أما **القسم الثاني** فعنون:" **خصائص البنى التركيبية**" وشمل أجزاء ثلاثة، مصدرة بمفهوم مقتضب عن الجملة من حيث اللغة والاصطلاح، قصد الوقوف على دلالتها وتحديد ماهيتها، حيث اهتم **الجزء الأول** بعرض الجملة الخبرية التي ركزت على أسلوبي التوكيد والنفي، فتوهج التوكيد في نسقين اثنين؛ أحدهما تعلق باللفظي والآخر تعلق بالأدوات، وقد وقفنا لنتبين رغبات الشاعر، وأفكاره، ورؤاه، والمعنى الذي يتغياه ويسعى لتأكيده، في حين تشكل أسلوب النفي عبر فاعلية أدواته، وتم الوقوف عند جوانبه الفنية ودلالاته المركزية التي يشي بها السياق النصي.

فيما تعلق الجزء **الثاني** بالجملة الانشائية، وبالتحديد الطلبية التي شكلت سمة أسلوبية لافتة في شعره، عبر أساليب أربعة تجلت في: أسلوب الاستفهام، والنداء، والأمر، والنهي، وتم الوقوف على أبعادها الجمالية والتأثيرية الإيحائية، التي تنتج من الدلالات المجازية البديلة، التي تتخلق من السياق النصي، فتكسر النمطية، وتستجلب انتباه القارئ، وتبرز أسلوب الشاعر.

أما **الجزء الثالث** الذي جاء بعنوان" **الانزياح التركيبي**" فقد تضمن خاصيتي التقديم والتأخير والحذف، حيث سبقتها لمحة مفهومية مقتضبة للانزياح، الذي يعتبر آلية إجرائية أسلوبية، تغوص في مكنونات النظام الشعري الجديد غير المألوف لاستكناه مقاصده، واستبطان جمالياته، ومن ثم تعرضنا لمفهوم الانزياح التركيبي ببيان طريقة تشكيله عبر خرق قانون لغة الشعر، وانتهاك الصياغة المألوفة.

كما اشتملت كل من خاصيتي التقديم والتأخير، والحذف عدة أنساق انزياحية تشكيلية، سعينا من خلالها إلى الكشف عن أسلوبه الفني الذي ينهض وفق نسق شعري يحكمه طابع فني جديد تركيبا ودلالة، وعرض مدى انسجامه مع أغراض الشاعر الإيقاعية والفنية الدلالية، وحاجته النفسية، وأفكاره، ومقاصده، ورؤاه، وتجاربه.

أما الفصل الثالث والأخير فقد تناول "**خصائص الأسلوب الدلالية في شعر الأخضر فلوس**" وقُسِمَ لأجزاء أربعة، سُبقت بلمحة مفهومية حول علم الدلالة، وقد عُقِدَ الجزء الأول لأهم الحقول الدلالية اغتناءً وحضورا في شعر الأخضر فلوس، وتم تصديرها بمفهوم الحقول الدلالية وماهيتها، وعن الحقول التي طفت في شعره، فقد استقرت الدراسة على بيان أنواعها التي تراوحت بين حقل الطبيعة، والحقل الصوفي، وحقل الانسان، وحقل الحب، وحقل الموت، وحقل الاغتراب والحنين، وحقل الحزن والألم، وحقل الأماكن، وقيمة هذا التنوع والتشعب في التدليل على غنى مصادر ثقافته، وتعدد منابعها من جهة، وعلى إبراز فنية اللغة لديه ووصولها لمستواها المثالي من الشعرية عبر فاعلية الاختيار/الانتقاء للألفاظ والكلمات التي تعبر عن أفكاره، ورؤاه، والغرض الذي يتغياه من جهة أخرى، وخصص **الجزء الثاني** للعلاقات الدلالية، وتم فيه الوقوف على علاقة التضاد التي شكلت سمة أسلوبية تعبيرية فنية لافتة في تشكيل النص الإبداعي، سعيا منا لإظهار فاعليته الإيحائية في النهوض بالتجربة الشعرية، ومدها بصور وأبعاد فكرية وفنية ثرة، تسهم في خلخلة التوقعات، ومسافات التوتر، لتزيد النص تدفقا إيحائيا، وتأكيدا دلاليا، ورونقا جماليا، في حين عقد

الجزء الثالث لعرض جمالية التناص في شعر الشاعر بالوقوف عند أشكاله التي استند عليها في نحت نسيج نصه فنيا، إذ صُدِّرَ الجزءُ بقراءة مفهومية مقتضبة حول قناة التناص، وقد تراوح حضور هذه التقنية في شعره بين التناص الداخلي الذي ينبع من العلاقات الداخلية التي تنشأ بين نصوص الكاتب ذاته، ما يَدُلُ على وَعي الشاعر، وأفكاره الخاصة الراسخة، وقناعاته التي تبناها وبقيت لصيقة به، في حين ضَمَّنَ التناص الخارجي المفتوح كل من: التناص الأدبي، والتناص الأسطوري، والتناص التاريخي، والتناص الديني، وقد سَعينا لإظهار ملامح تفاعل نص الشاعر مع مختلف المصادر والمنابع الدينية، والأدبية، والتاريخية، والأسطورية، بغية إبراز قيمته الفنية والدلالية، وثراء تجربته، وعمق رؤيته، وأبعاد التحاور بين ثنائيتي الأصالة والمعاصرة.

أما **الجزء الرابع** الموسوم "**جمالية الرمز في شعر الأخضر فلوس**"، فقد اشتمل في البداية على مفهوم مقتضب للرمز مردفا بأنواع الرمز الذي وَسمه الخطاب الشعري لدى الشاعر، والذي تَراوحَ بين الرمز الطبيعي، والرمز التاريخي، والرمز الديني، والرمز الأسطوري، والمعلوم أنّ الرمز من أَبرزِ وسائل التعبير والتصوير الشعرية، حيث سَعَى هذا الجزء لِتبيان الحمولات الفكرية والدلالية العميقة، وجماليات التجربة الشعرية المتفردة، وتفكيره المعمق، وأبعاد رؤيته، ومشاعره.

وذيلت الفصول بخاتمة؛ كانت خُلَاصَةً لأهم النتائج المستقاة من محطات البحث.

وحتى تكون الخطة ناجعة كان من الضروري تتبع منهج به تضبط الدراسة أجزاءها وعناصرها، وتساعد بشكل فعال على خروجها بصورة علمية وموضوعية، فتوجب علينا اختيار إجراءات المنهج الأسلوبي كمنهج أساس ينير طريق الدراسة، كونه من المناهج النقدية الحديثة التي تحاول تشخيص السمات والظواهر الفنية في لغة الشاعر وإبرازها، ووصفها، وتحليلها بغية تلمس رؤية الشاعر، ودلالات ألفاظه، ودوافع إبداعه، مما يساعد على إظهار جماليات أسلوب الشاعر، وخصائصه الفنية، والفكرية، والرؤيوية، كما اقتضت طبيعة الدراسة الاستعانة بتوليفة من الآليات والميكانيزمات المنهجية، من قبيل: الوصف والتحليل والإحصاء إلى جانب التأويل بغاية إعطاء الخصائص اللافتة حقها من الدلالة في استخدامات الشاعر.

إضافة للاستئناس بالدلالات مستفيدا في هذا الإطار من مصطلحات السيميائية، من قبيل: الفضاء الطباعي، الغلاف، النص الموازي، الحقول الدلالية، الرمز..

كما انفتحت العديد من الظواهر الفنية على السياقات الثقافية، والاجتماعية، والتاريخية، التي أسهمت بدورها في إقامة تفاعل وتحاور بين الأصالة والحداثة للاستقرار على الدلالة والمعنى.

كما تجب الإشارة أنّ آليتي الاختيار والانزياح تعد من أهم الأدوات الإجرائية الفاعلة التي اتكأت عليها دراستي في جانبها التحليلي، باعتبار أنّ الأسلوب عملية اختيارية إرادية، أو أنه حركة ديناميكية انزياحية ذات خصوصية وتفرد تمايز أسلوبا من الأساليب الأخرى.

وبطبيعة الحال، لم ينطلق البحث من فراغ فكري أو معرفي، فقد تنوعت مراجعه وتشـــعبت بتنوع طبيعة العمل، وزوايا الرؤية، ومستويات الدراسة، حيث شكلت مدونة الأعمال –غير الكاملة– للشاعر الأخضــر فلوس عمدة البحث باعتبارها مصــدرا رئيســا يقوم عليه البحث، أما باقي المصــادر والمراجع فتوزعت بحسب ورودها في فصول البحث، وكان تركيز الاعتماد على الكتب الآتية:

"مسارات الإيقاع الشعري دراسة في الشعر الجزائري المعاصر" لصبيرة قاسي، و"القصيدة الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية حساسية الانبثاقة الشعرية الأولى جيل الرواد والستينات" لمحمد صابر عبيد، و"خصائص الأسلوب في الشوقيات" لمحمد الهادي الطرابلسي، و"أسلوبية النص الصوفي قراءة أسلوبية في شعر الشيخ نورالدين البريفكاني" لرشاد كمال مصطفى، و"عن بناء القصيدة العربية الحديثة" لعلي عشري زايد، و"علم الدلالة العربي أحمد مختار عمر، والانزياح في شعر السياب" لسعدون محسن إسماعيل الحديثي، و"توظيف التراث في الشعر الكويتي المعاصر" لأحمد نزال ضيدان بحار الرشيدي.

ومن الصعوبات التي واجهتني واعترضت طريقي في الرحلة العلمية المثيرة، نذكر:

– إهمال الضـبط بالشـكل في شـعر الأخضـر فلوس، وحيازة نصـوصـه على العديد من الأخطاء المطبعية التي تؤثر على عملية القراءة والتحليل، وقد تم الإشارة إلى بعضها في ملحق الدراسة.

–حجم المدونة الكبير الذي يتضـــمن 92 قصـــيدة، ويفوق 700 ص؛ فمن الإجحاف بحق أن تكون دراسـة الظاهرة الشـعرية مختصـرة أو مقتضـبة لا تعاين الخصـائص الإيقاعية والتركيبية والدلالية من

كافة جوانبها الأسلوبية والدلالية الفنية، ولا تنظر إلى مظاهر الفرادة والتميز والإبداع التي اكتسها نصوصه الشعرية تحليلا وتوصيفا وتدليلا.

– تشعب الدراسة الأسلوبية من جهة، وانتفاء الدراسات النقدية الموسعة التي تحيط بالشعر قيد الدراسة من جوانبه المختلفة من جهة أخرى، فهذا البحث –وليس من باب المبالغة – أول دراسة تحليلية نقدية شاملة تتناول خصائص الأسلوب في الأعمال الشعرية غير الكاملة للشاعر الأخضر فلوس.

ومع هذا كان لابد لي من تجشم عناء البحث وصعوباته، والدخول في غماره، فوجدته أنيسا مثيرا.

ويقتضـــي واجب العرفان الإشـــادة بالجهود المبذولة من طرف المشـــرفة في تذييل عقبات البحث، وإنارة دروبه، وتوجيهاتها المتواصـــلة وحرصـــها على متابعة الموضـــوع ودعمها لي، فلها خالص الشـــكر والتقدير وجزاها الله خير الجزاء، كما لا يفوتني توجيه عبارات الشكر والعرفان لمسؤول التخصص الذي له الفضل في مسيرة البحث، فجزاه الله خير الجزاء.

والشـكر موصـولٌ كذلك إلى كلّ أعضـاء لجنة المناقشـة الموقرين الذين تفضـلوا بقراءة هذا البحث وتصويبه إلى الأحسن، فجزاهم الله عن سعيهم هذا كريم الجزاء.

واللهم إنني سعيت فإن أصبت ومالَ البحث إلى كماله فذلك ما أردت فنحمد الله على ذلك أوّلاً وآخرا، وإن جانبت الصواب وتقاعس البحث إلى النقص فذلك لأنّنا بشر فنستغفر الله على ذلك.

الفصل التمهيدي:

خصائص الأسلوب في الشعر الجزائري الثمانيني- المختلف-

1- على مستوى المواضيع (المضامين)

2- على المستوى الإيقاعي

3- على مستوى اللغة الشعرية

توطئة:

يتم الإشارة في البداية أنّ البحث يتغيا تبيان الخصائص العامة التي ميزت مرحلة النتاج الأدبي والنص المختلف على مستوى كل من اللغة والإيقاع والموضوع والفكرة، والذي مثلها مجموعة من الشعراء– ومن بينهم الشاعر الأخضر فلوس– فترة الثمانينيات*، وبالتالي سيتوسل البحث العناية بهاته التفاصيل من خلال إعطاء خصوصية هذه المرحلة، بالتركيز على بعض النماذج الشعرية الرائدة.

–خصائص الأسلوب في الشعر الجزائري الثمانيني–المختلف–:

إنّ السؤال الذي يلح على نفسه في البداية مفاده: هل اكتسى الشعر الثمانيني أو ما سمي بالنص الشعري المختلف والمتجاوز خصائص وسمات تشكيلية أسلوبية فريدة؟ وكيف قدمت نسقها الحداثي الفني المتجاوز للتجربة الشعرية السابقة التي انصهرت في الواقع والإيديولوجيا وتأثرت بالقصيدة المشرقية؟

خصوصية النص الشعري الثمانيني، أو النص المختلف[1]، أو النص المتجاوز، يطلق على تجربة شعرية جديدة مثلها جيل من الشعراء الجزائريين في فترة الثمانينيات، حيث آمنوا بفكرة التجريب والتغيير بالانزياح عما كان سائدا في شعرية فترة السبعينيات التي تأخرت عن ركب حركة التطور بغرقها في المد الأيديولوجي، وتأثرها المطلق بالنظام الاشتراكي، وتمردها على الموروث الثقافي الذي طال شعراؤها، وسيرهم العميق في تقليد المشارقة دون الوصول لإنتاج نص شعري جزائري له خصائصه التي تميزه، «**فالشعراء الشباب الذين كتبوا أشعارهم في الثمانينات وما بعدها، حاولوا أنّ يؤسسوا لتيار شعري ذي ميزات فكرية وفنية جديدة، وهي سمات سائلة رافضة لما سبق – على الأقل– فرغبتهم لمعرفة الجديد جاءت من استجابتهم للمتغير الحضاري الطارئ، فقد شعروا بعدم الرضا عن الفن المؤدلج الذي كتبه أسلافهم**»[2]، وقرروا الخوض في تجربة جديدة تتماشى مع تطلعات المتلقي والتحولات السياسية والثقافية

النص الشعري عبارة عن صورة شمولية لا تقبل التجزئة، ولا يمكن فصله بفترات أو تحديده تاريخيا وحصره بمراحل زمنية معينة، إلا أن المتتبع لخصائص الأسلوب في الشعر الجزائري المعاصر يدرك مدى التمايز المعرفي والجمالي الذي يفصل بين الأجيال الشعرية من قبيل؛ الستينيات والسبعينيات والثمانينيات، وهذا الأخيرة ما تسعى الدراسة لإبراز خصوصيتها الإبداعية وتحديدها. ينظر: علي ملاحي: شعرية السبعينات في الجزائر، القارئ والمقروء، منشورات الجاحظية، الجزائر، (د.ط)، 1995م، ص05.

[1] ينظر: عبد القادر رابحي: شعرية السبعينيات واستحضار المرجعيات المغيبة في النص الشعري الجزائري المعاصر، مجلة المعيار، المركز الجامعي تيسمسيلت، الجزائر، ع: 03 جوان 2011م، ص ص 8-15.

[2] عمر بوقرورة: في علاقة الشعر الجزائري بالتاريخ أو الوجه الآخر للبطولة، ط1، 1998م، ص131.

التي شهدتها هذه المرحلة، فالتجربة الشعرية الثمانينية جاءت كرد فعل طبيعي على القيم الفنية والفكرية النمطية، والأساليب القولية المرتبطة السائدة في مرحلة السبعينيات، ومحاولة إيجاد إبدالات شعرية جديدة بوعي حداثي للواقع الثقافي الذي طال الإبداع العربي على مستوى الشكل، والمضمون، والرؤيا الفكرية والفنية.

وعليه، اكتست نصوص شعراء فترة الثمانينيات من أمثال: الأخضر فلوس، مصطفى دحية، عمار مرياش، علي ملاحي، عاشور فني، لخضر بركة، ياسين بن عبيد، مشري بن خليفة، عثمان لوصيف..، وغيرهم، خصوصية في التشكيل، وجرأة في التجريب[1]، تجاوزت التبعية التي فرضتها الأبعاد الأيديولوجية فترة السبعينيات، نحو فضاء أكثر رحابة واتساع باستشراف آفاق جديدة لغة، وفكرا، ومعجما، ورمزا، وإيقاعا، وبالانفتاح على مختلف التجارب والأبعاد، وصهرها فنيا في نصوصهم الشعرية بغية إكسابها مقومات وخصوصية تميزها عن غيرها من التجارب الكتابية. على نحو ما يؤكده حمري بحري معلقا على جيل شعراء الثمانينيات« **إنّ الأسماء التي ظهرت في الثمانينيات هي أسماء واعدة ينتظر منها الكثير في مجال الكلمة المكتوبة**»[2]، من حيث البنية والشكل والرؤيا، وتماشيا مع ما تم ذكره تروم الدراسة إلى تتبع أهم الخصائص والمقومات التي عرفتها التجربة الشعرية الجزائرية المختلفة على مستوى كل من: اللغة والإيقاع والمضامين.

وقبل الخوض في الرحلة البحثية لخصوصية النص المختلف الجزائري، تجب الإشارة بأن فترة الثمانينات شهدت موجة تجريب كبيرة من طرف العديد من الشعراء على مستوى كل من اللغة والإيقاع والموضوعات والرؤيا، ما أوجد صعوبة في أخذ بعض النماذج الشعرية الرائدة، والتي تفضي للإحاطة وتمثل أهم السمات والخصائص التي اكتساها النص الشعري الثمانيني، ولضيق المقام لا يسعنا إجراء مسح فني شامل لكافة النماذج الشعرية الضخمة التي نعلم يقينا–وليس من باب المبالغة في التقدير– أنها ستستغرق

[1] ينظر: عبد القادر رابحي: إشكاليات التجريب في الشعر الجزائري المعاصر–شعر ما بعد السبعينيات أنموذجا–، أطروحة دكتوراه، إشراف: أحمد مسعود، جامعة عبد الحميد بن باديس مستغانم، 2009–2010م، ص08.

[2] يحياوي الطاهر: أحاديث في الأدب والنقد، مركز الشهاب، الجزائر، (د.ط)، (د.ت)، ص ص 134–135.

العديد من الأجزاء والمجلدات، وفي ضوء هذه الرؤية آثرنا اختيار بعض العينات الشعرية الرائدة للوقوف عند خصوصية نص الاختلاف والتجاوز[1] بحسب اصطلاح النقاد والدارسين.

2-1- على مستوى المواضيع (المضامين):

عرفت التجربة الشعرية الجزائرية فترة الثمانينيات نقلة نوعية على مستوى المضامين والرؤيا الفنية التي استلهمها الشعراء في هندسة نصوصهم الإبداعية، حيث «**ظهر خطاب شعري يتماشى والتغيرات الحاصلة في الجزائر والعالم العربي، وهذا مع جيل جديد أظهر تحكمًا في الأداة الفنية وبعدًا عن الشعاراتية والتبعية للآخر – السياسي –مستفيدًا من الموروث الشعري السابق، ومحاولاً التأسيس لنص شعري جزائري يحمل الخصوصية الذاتية والوطنية**»[2]، معلنا الاختلاف والتجاوز للتجارب الشعرية السابقة، فاصطلح عليه النقاد بالنص المختلف الجزائري أو نص التجاوز[3]، حيث يلحظ القارئ لهذه الحركة الشعرية ذلك الانفتاح والشمولية والجرأة في طرق المواضيع الإنسانية والوجدانية، والمأثور من التجارب الشعرية القديمة والحديثة، العربية والعالمية، وقضايا الحياة والوجود، والهوية والدين، والانتماء، والاغتراب.

2-1-1-مضامين الهوية وأشكالها:

اهتم الشعراء الجزائريون في نصوصهم الشعرية فترة الثمانينيات أيّما اهتمام بمضامين الهوية بمختلف تشكلاتها الوطنية، والقومية العربية، والدينية، بحيث لا يمكن للشاعر بأي حال من الأحوال أن ينفصل عن هويته، وكينونته التي يقوم عليها، ذلك أنّ رغبة الذات في التجاوز، والتجريب في المضامين العالمية، والانفتاح على مختلف التجارب، والأبعاد الإنسانية الأكثر شمولية، أوجد العديد من الهويات، على عكس مرحلة السبعينيات التي ضاعت فيه الهوية الشخصية في غمرة الجري وراء القضايا الموضوعية الواقعة تحت وطأة الاشتراكية، التي لا تسمح للشاعر بالانسياب المطلق لمآرب الذات الداخلية، حيث تذوب أناه في صوت الواقع، والسيطرة الإيديولوجية[4].

---

[1] ينظر: عمر أحمد بوقرورة: دراسات في الشعر الجزائري المعاصر " الشعر وسياق المتغير الحضاري"، دار الهدى للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، (د.ط)، 2004م، ص 88.

[2] محمد الصالح خرفي: مجلة الن(ا) ص، جامعة جيجل، العدد 2-3(أكتوبر، مارس 2004-2005)، ص07.

[3] ينظر: عبد الحميد هيمة: البنيات الأسلوبية في الشعر الجزائري المعاصر (شعر الشباب نموذجا)، مطبعة هومة، الجزائر، ط1، 1988م، ص06.

[4] ينظر: كمال فنينش: البناء الفني في الشعر الجزائري المعاصر مرحلة التحولات (1988-2000)، رسالة ماجيستير، إشراف: عزيز لعكايشي، جامعة منتوري قسنطينة، 2009-2010م، ص11.

وسعيا في تحديد وتقصي الخصائص الدلالية لمضامين الهوية التي ميزت مرحلة النص المختلف، نقف للتمثيل بنماذج شعرية رائدة.

يَسوقُ الشاعر عثمان لوصيف روح الانتماء للحرف العربيّ– اللغة العربية– الذي يعد هويّة عربيّة أصيلة، في استدعائه لترتيب الحروف العربيّة" أبجد هوز" الذي ضمنه عنوان قصيدة في ديوان "**أبجديّات**"، وعنوان القصيدة هو ترتيب لحروف اللغة العربيّة وفق نظام " **أبجد هوز**" الذي يدل على الانتماء اللغوي للهويّة العربيّة، ومخاطبة الفئة المثقفة، مما يسمح لهم بالتشارك والتواصل من خلال اللغة العربيّة، ومنه، فلوصيف شاعر يعكس السمة المشتركة التي يمثّلها الشعراء فترة النّص المختلف في انتمائهم للغة العربيّة والهويّة اللغويّة.

كما احتضن الشعراء فترة الثمانينيات وبوعي فني متميز المدن الجزائرية* في إبداعهم الشعري، مستعينين بالخصائص والمقومات الثقافية التي تحكم كل منطقة، مؤكدين على روح التماهي والانتماء للوطن، وعثمان لوصيف عينة من التجربة الشعرية الثمانينية، فتن بالمدن الجزائرية، وأخذ على عاتقه وصف أغلب المدن الجزائرية وصفا ذات خصائص وحمولات ثقافية وبيئية دقيقة، على النحو الذي يسوقه حول سمات المرأة السمراء الهلالية من بني نايل –الجلفة– ذات الوشم والخلاخيل، إذ يقول:

لِلهِلَالِيَّاتِ سُمْرًا مِنْ بَنِي نَائِلٍ
لِلْخَلَاخِيلِ[1]

فُتِنَ الشاعر بجمالِ المرأة النائلية السمراء ذات العيون الحوراء النجلاء، وهو بمثابة تأكيد على انتمائهِ ومكوثهِ في هذه المنطقة، وانصهارهِ داخل المجتمع الجلفاوي، الذي تتصفُ نساؤُهُ بجمالِ المرأة العربية الأصيلة من خلال مجموعة السمات المتقاربة.

كما أنّ تعلق شعراء النص المختلف بمدينة وهران* شكل سمة أسلوبية باعتبارها فضاءً رمزيًا يتجاوز الفضاء المادي الجغرافي، وولع "**عثمان لوصيف**" بوهران تجلى في نصوصه الشعرية، من حيث افتتانه بها،

*يلمح أن المدن التي تعامل معها الشعراء الجزائريون داخل نصوصهم الشعرية انقسمت بحسب الجغرافيا الجزائرية إلى: مدن ساحلية (وهران، جيجل، بجاية، سكيكدة، تيزي وزو، عنابة..)، ومدن داخلية (سطيف باتنة، برج بوعريريج..)، ومدن صحراوية (الجلفة، بسكرة، غرداية بسكرة، ورقلة..).

[1] عثمان لوصيف: أبجديات، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، (د.ط)، 1997م، ص19.

وتغنيه بجمالها وسحرها في ثوب صوفي رؤيوي منفتح على العالم الآخر، كما أنَّ تظافر المداخل النصية الصوفية " **حججت إليك، قبلت ركنك، خضبته بالدموع، لا تنكري توبتي، ارحمي، لبيك لبيك**" تبعث على التأمل والتعمق في ظلال الإيحاء من أجل الغوص في تلابيب المعنى، واستكناه العلاقة الحميمة الباطنية التي تربط الشاعر بوهران العالم المادي، والمنفتحة على العالم العلوي، وهنا تتجسد الرغبة في الرحلة والسفر لاحتضان مشاعر الحب والدفء والأمان.

آه.. وهران
كُلّ الشِعَابِ تُؤَدِي إِلَى مَكَّةَ –
النَّاسُ فِي كُلِّ عَامٍ يَحُجُون.. يَعْتَمِرُون
ولَكِنَنِي أَنَا وَحْدِي حَجَجْتُ إِلَيْك
وقَبَّلْتُ رُكْنَكِ.. خَضَّبْتُهُ بِالدُمُوعِ.
فَلَا تَنْكُرْي تَوبَتِي وارْحَمِي
آهٍ! لَبَيك.. لَبَيك[1]

يَبُثُّ الشاعر تعلقه بالمكان/المدينة، ويزرع صوفيته في مدينة "**وهران**" التي عشقها، فهو المتيم الولهان لها، فبالرغم من انتمائه للبيئة الصحراوية، وتغنيه بجمالها وسحرها وذكر أمجادها إلا أنّ عشق "**وهران**" كان أقوى، كونها منطلق الشاعر للبحث عن الحقيقة، وجوهر كينونته وروحه، ومرتع السفر والرحلة نحو النائيات والعالم الماورائي، والفضاء الذي تذوب فيه أناه مع روح المرأة عبر تأدية مناسك الحج راغبا في التوبة والرحمة، فالشاعر يغوص في يباب الدلالة وظلالها عبر لغة صوفية تخاتل القارئ، وتموهه بسرابها، وتراوغ محاولاته في تصيد الأقباس المتخفية في عباءة العظمة والسر، والحياة، والحب، والعروج للعالم النوراني انطلاقا من العالم المادي–وهران–.

إنّ روح الانتماء الذي أثبته أغلب الشعراء فترة الثمانينيات للوطن، أعرب عن انصهارهم وتماهيهم فيه، حيث فاضت نتاجاتهم، وعجت بمشاعر الضياع، والتمزق، والانشطار، فإحساس الشاعر الداخلي

* وظف العديد من شعراء النص الثمانيني مدينة وهران المشعة بالجمال والبهاء والحب، وألبسوها رداء فنيا رمزيا صوفيا يتجاوز الإطار المادي الجغرافي، ومن بين الشعراء نذكر: عز الدين ميهوبي، علي ملاحي، مليود خيزار، مصطفى الغماري، عياش يحياوي، الأزهر عطية...

[1] عثمان لوصيف: براءة، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع (الجزائر)، (د. ط)، 1997م، ص53.

بالعجز جراء هذا الواقع دفعه لانتهاج تقنية القناع، ومناداة الشخصيات العربية الإسلامية البطولية من أجل إنقاذ الأوطان وتحريرها، حيث يتماهى الشاعر "**علي ملاحي**" مع صلاح الدين، وهارون الرشيد رغبة منه في تحرير الوطن من الغرق والانحلال، حيث يقول[1]:

عَفْوًا صَلاحُ الدِينِ كَانَ اسمِي.. وَهَارُونُ الرَشِيد

يتأسف الشاعر على حال الوطن والواقع القابع فيه، هذه الحقيقة المرة التي تكتنف الوطن المصلوب من طرف رجال السياسة والطبقة الحاكمة، وتضمين الشاعر للرموز والشخصيات العربية التاريخية تؤكد تماهيه مع الهوية القومية العربية وانصهاره فيها.

فالشاعر الجزائري دائم الاتصال بالهوية القومية العربية، حيث يناشد في –غالبية– نتاجاته الشعرية الوطن العربي الواحد الملتحم، الذي يلغى فيه الحدود والفوارق لدرجة تتجاوز الرصف العشوائي في التوظيف نحو التفاعل والاندماج والتماهي مع ذات الشاعر، على النحو الذي يسوقه "عيسى لحيلح" في قوله[2]:

"طورُ سِينَاءَ" فُؤَادِي

"غَار حِيراءَ "كِتابِي ومدادِي

يندمج الشاعر" عيسى لحيلح" مع المكان، بحيث يتحد فؤاده بـ"طور سيناء"، ونبضه وروحه بـ"غار حيراء"، في علاقة بينه وبين فاعل الحالة/ المكان تتأسس على التماهي والتجانس والذوبان.

كما ينحو العديد من الشعراء لاحتضان القضايا العربية والقومية في نتاجاتهم الإبداعية وعلى رأسها فلسطين، والشاعر "**عثمان لوصيف**" من بين الشعراء المنصهرين في التراث، والانتماء، قام بتسليط الضوء على قضية فلسطين– الهوية القومية– والأمل يكتنفه بأن تشرق شمس الحرية فيها، فتتطهر الأرض من النفايات البشرية، والعسكرية الخبيثة الظالمة، فيقول[3]:

يَا سُيُوفَ اللَيلِ لُوحِي

وَأَشِعِي..

مَزِّقِي لَيلَ الحِدَادِ

[1] علي ملاحي: البحر يقرأ حالته، مطبوعات الجاحظية، الجزائر، ط1، 2011م، ص16.

[2] عيسى لحيلح: وشم على زند قرشي، دار البعث، قسنطينة، الجزائر، ط1، 1985م، ص28.

[3] عثمان لوصيف: الإرهاصات، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، (د.ط)، 1997م، ص47.

بَدِّدِي سُحُبَ السَّوادِ

...

وَلتُرَفْرِف في فَلَسطِين البَيارِق

يُلمحُ مسعى الشاعر في احتضان الهوية القومية، والدفاع عنها، رغبة منه في تطليق التمزق والانكسار عن فلسطين، حيث يبتغي أنْ يعانقها شعاع الأمل والحرية، ليدفع عنها الرؤية السوداوية المغلفة بالمأساة.

كما قام الشعراء باستحضار الشخصيات الأدبية العربية، أمثال: المعري، والمتنبي، وتأبط شرا، والشنفرى، لدلالات ثقافية ترتبط بالانتماء وهوية الذات الشاعرة، فمحاكاة الشعراء دليل على تمردهم عن السلطة التي لم تعرف قيمة المثقف والأديب يوما، على نحو ما نحته الشاعر "**عثمان لوصيف**" في قصيدة "**سليل الصعاليك**" محاكيا الصعاليك في تمردهم على السلطة، إذ يقول[1]:

لَسْتَ مِنِي إِذَا لَمْ تَخُوضَ مَعَ الشَنفَرَى وَتَأَبَّطَ شَرًا
وَلَمْ تَتَسَربَلْ عِجَاجًا وَجَمْرًا

أراد الشاعر هنا أنْ يخوض تجارب "**الشَنفَرَى**" و"**تأبط شرا**"؛ إذ يستحضر بطولاتهم كي تكون سندا يتمرد من خلاله على السلطة التي أهملته، وبالضبط وزارة الثقافة التي لم تحتضنه وبددت حكمته التي يمتلكها، الأمر الذي جعله يستعين بشخصيات شعرية عربية تتماهى مع مآرب الذات وتفصح عن تجلي الهوية العربية. كما أنّ تناصه مع نصوص "**امرئ القيس**"، و"**الشَنفَرَى**"، و"**نزار قباني**"، و"**سعدي يوسف**"، و"**مالك بن الريب**" بمثابة تأكيد على التشبث بالثقافة القومية العربية، وتصريح غير مباشر بانتمائه الروحي.

كما أنّ الحس الصوفي باد عند شعراء النص الثمانيني، ما يكشف عن تشبعهم بقيم وتعاليم الإسلام وانتمائهم الديني، فها هو "**علي ملاحي**" في ديوانه "**أشواق مزمنة**" يقول[2]:

وَفِي سُفُنِ الحُلْمِ حِلّ لِكَي يَحْتَوِينِي
وَلَا حَولَ إِلَا لِرَبِّ العِبَادِ

[1] عثمان لوصيف: براءة، ص18.

[2] علي ملاحي: أشواق مزمنة، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، ط1، 1986م، ص39.

سَنَسْجُدُ لِلّه،، ثُمَّ البِلَاد،،

سَنَسْجُدُ لِلّه،، ثُمَّ البِلَاد،،

يردد الشاعر في هذه الأسطر الشعرية العبارة الآتية: "سَنَسْجُدُ لِلّه،، ثُمَّ البِلَاد ،،" ليؤكد ثقافته الإسلامية للقارئ، وهويته الدينية المتمثلة في قوة الاتصال القائم بين الشاعر وربه، فكلما أحس باختناق وضيق، وباغتراب ذاتي احتضن السجود ليخفف من اضطرابه، فـ«**الدين من أهم مقومات الهوية إذ تذوب فيه الحروب والصراعات والهويات المتعددة، وتصبح الهوية الدينية أكثر معنى**»[1]، فتقديس "الرب" عزوجل هو "الأول"، والأصل فوق كل اعتبار، ليتبعه السجود للبلاد، حيث يتماهى ويذوب في حبها حبا أبديا، مؤكدا بذلك على سلطان الوطن وقيمته بعد "الله" عزوجل.

كما يُبدعُ "**عثمان لوصيف**" في استحضاره النصوص والحوادث الدينية من قصص الأنبياء ومعجزاتهم، فالإشارات والومضات الدينية من مقومات الهوية الإسلامية، ومثالُ ذلك ما يشع في قصيدة "**شريعة الحب**"[2]:

عَينَاكِ فِي غَسَقِ الدُجَى أَوْتَارُ وَمَعَارِجُ نَحْوَ السَمَاءِ وَنَارُ

...

صَلَيتُ بينَ يَديكِ فَانْتَشرَ الهوَى وَالسِحْــرُ والآيَــاتُ وَالأَنــوَارُ

وَعَصَرْتُ قَلبِي لِلرِمَالِ فَأزهَرَتْ بَالياسَمِين.. وَسالــتِ الأَشعَــارُ

مُتَصَوِفٌ لِلبرْقِ رَوحَانِيتــي بَحْرُ البُحورِ.. وَمِن دَمِي الأَمطَارُ

مُتجَاوِزٌ فِي اللّهِ كُلَّ نُبــوَّةٍ حَــقٌ.. وكُـلَ تَعَصُـبٍ إِنكَــارُ

يُلمسُ في هذه اللوحة الشعرية الرؤية الصوفية، وملامحُ الروح والحب "**الإلهي**" لدرجة الفناء في المحبوب وانصهاره مع "**المرأة**"، فحبُ "**الإله**" هنا غذاءُ الشاعر، ومنبعُ وجدانه، في حضرته تُنتشُ الأفكار وتُزهرُ مثمرة علاقة تلازمية في كون الحب هو التصوف، والتصوف هو الحب، فيصبحُ الحبُ المعراج الموصل "**لله**".

[1] محمد عمارة: مخاطر العولمة على الهوية الثقافية، دار نهضة مصر، ط1، 1991م، ص61.

[2] عثمان لوصيف: الإرهاصات، ص16.

2-1-2-مضامين الاغتراب بمختلف تشكلاته:

تجلت ظاهرة الاغتراب في التجربة الشعرية الثمانينية في وجوه عدة تكاد تكون القاسم المشترك بين الشعراء، لأنها ارتبطت برؤية خاصة للوجود، والحياة، والواقع الذي يحياه الشعراء، فكان الشعر الأنيس الذي يحتضن الأزمات والاضطرابات، والبحر الذي يفرغون فيه الشحنات، وموضوع الاغتراب نال حظا وافرا من الحضور في نصوص الشعراء في مختلف المجالات النفسية، والاجتماعية، والثقافية، والسياسية، والدينية، وهذا ما تسعى الدراسة الوقوف عنده بعرض بعض النماذج الشعرية الرائدة، التي تؤكد بروز هذه الظاهرة الفنية.

تعج نصوص شعراء الثمانينيات بظاهرة الاغتراب المكاني، حيث أنَّ الذات الشاعرة تحس بوحشتها للمنبت– المكان الأول–، ويتملكها التيه والتشظي، وانعدام الأمان والانتماء، فتبوح في شعرها عن اشتعالها بجمر البعاد عن الأرض، ومن ذلك ما تجرعه "عثمان لوصيف" في مدينة النيل بمصر.

أَتَسَلَّلُ وَفِي الهَاجِرَة
أَتَسَلَّلُ مُنْسَلِخًا
آهٍ !.. مِنْ جَسَدِي المَيِّت"[1]

يتملك الشاعر الاحساس بالاختناق خارج وطنه، وكأنه شبه ميت يحتاج لنسيم الوطن الزكي، فاغترابه المكاني بمثابة المعادل الموضوعي لإحساسه بالمصير الحتمي؛ والمتمثل في الموت.

كما يعيش أغلب الشعراء في فترة الثمانينيات غربة داخلية، وأزمة هوية داخل الوطن الذي يحمل معنى الانتماء، فتنشطر الذات وتغترب داخل وطنها، فتبوح بوحدتها في هذا الوجود، ليتملكها الإحساس بالفناء، ومن ذلك ما يسوقه "**مشري بن خليفة**"[2]:

أَلْبَسُ دَمِي عَبَاءَةً
أَلْبَسُ مَوْتِي زَهْرَةً

ويضيف "**علي ملاحي**"[3]:

[1] عثمان لوصيف: زنجبيل، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، (د. ط)، 1999م، ص85.
[2] مشري بن خليفة: ديوان سين، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين(الجزائر)، ط1، 2002م، ص16.
[3] علي ملاحي: صفاء الأزمنة الخانقة، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، (د.ط)، 1989م، ص71.

دَوْمًا أُقَارِعُ وِحْدَتِي

إنّ الميزة المشتركة في هذين النموذجين الشعريين هي أزمة الذات والوحدة المتبوعة بالألم والحزن، حيث تعيش محتضنة الانشطار، ومعانقة السكون بداخل وطن غابت فيه الهوية، ليضطرب فكر الشاعر ووجدانه مفضيا بمشاعر الاغتراب والضياع واليأس.

في حين شكل الاغتراب الاجتماعي للشعراء قلقا وإحساسا بعدم الانتماء لفصيلة المجتمع، حينما عانوا الفقر والتشرد في وطنهم، على النحو الذي يسوقه الشاعر "**مشري بن خليفة**" حينما جسد نفسه وذاته بين أرصفة الفقر، ممثلا بذلك وعي المثقف الذي يعبر عن هموم شعبه، فانحاز صوته للطبقات الفقيرة وعبر بِحَقٍ على كون الفن تمثيـل للمجتمع، إذ يقول في قصيدة "**سيدتي.. هذا المساء**"[1]:

لا تَسألِي الوَطَنَ عَنِي.. ولا البَحر
ولا سَاعِي البَرِيد
أَبْحَثُ عَنِي بَينَ أَرْصِفَةِ الفَقْرِ

يُعَايِّشُ الشاعر في هذا السطر الشعري انشطارا ذاتيا داخل مجتمعه؛ تجلى في تماهي الذات مع الفقر، حيث راح يفتش عنها في الشوارع، مؤكدا على حالة الانكسار والتمزق التي تحياها، باعثة على اغترابها في كنف الوطن، حيث يمثل الفقر أحد بواعث الإحساس بالاغتراب للكثير من الناس في مجتمعاتهم، فالغنى في الغربة وطن، والفقر في الوطن غربة، هذا الشعور بالفقدان والفراغ يعد آخرا خارج عن نطاق الأنا، يكبح حريته وسعادته داخل المجتمع والواقع الجزائري الذي غيب فيه أدنى حقوقه.

في حين أفصح الاغتراب الوجودي قلق الشعراء وانكسار حريتهم في هذا البلد، حيث لم يجدوا ذاتهم في المجتمع، فأحسوا بالغربة والتهميش، ما بعث في ذاتهم الرغبة والبحث الدؤوب عن الحرية[2]، ومصيرهم في هذا العالم، وفي قصيدة "**المنفى**" لعثمان لوصيف تأكيد على فكرة الاغتراب الوجودي الذي يعانيه الشعراء، حيث يقول[3]:

مَنْفِيٌّ أَنْتَ.. يُحَاصِرُكَ الرَمْلُ

---

[1] مشري بن خليفة: ديوان سين، ص57.

[2] ينظر: إحسان عباس: اتجاهات الشعر العربي المعاصر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب (الكويت)، ط1، 1978م، ص60.

[3] عثمان لوصيف: نمش وهديل، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، (د.ط)، 1997م، ص50.

وَيُزَاحِمُ مَضْجَعُكَ النَمْلُ

فِي سَبْخَةِ هَذِي البَلْدَةِ..

يترجم الشاعر عبر هذه الأسطر الشعرية عن الضياع الوجودي الذي يلازمه في وطنه، وما نعلمه أنَّ الوطن هو الأمان، والاطمئنان، والراحة، والانتماء، لينعكس هذا الموقف ويصبح الوطن غربة، لتغيب كل« **مقومات الإحساس المتكامل بالوجود والديمومة**»[1]، فيحس الشاعر باغتراب وجودي نظير التهميش الذي لقيه، والشاعر فرد يعكس الوعي الجماعي الذي يعانيه الشعراء في مرحلة الثمانينيات وما بعدها، فوزارة الثقافة شجعت وجوها وغيبت أخرى كانت قد حفرت أسماءها بأحرف من ذهب، وعلى إثر هذا شاعت لدى شعراء النص المختلف فلسفة الغياب، والضياع، والانكسار داخل البلد، والذي سببها تهميش المثقف والأديب، على نحو ما يسوقه قول "علي ملاحي"[2]:

أَنَا شَاعِرٌ ضَرَبِي وَطَنِي بِالتَنَاسِي

تتجسد –هنا– مظاهر الغربة الداخلية التي يحس بها الشاعر بين أهله ووطنه، حيث يعاني البؤس والوحدة والتناسي داخل وطنه، فأقصي المثقف وتم تهميشه ليضيع ضمير الجماعة والأمة، ولسان حالها، فيصبح الوطن لعبة بين أيدي رجال على الثقافة، الذين يتفننون في بث الألم والوجع، ومرارة الحياة وطعمها في الشعراء والمثقفين.

وبالتالي، فالاغتراب في التجربة الشعرية الجزائرية المعاصرة، كانت بمثابة العصا السحرية التي يمتلكها الشعراء في الإفصاح عن تجاربهم ورؤياهم، ونقل معاناتهم وهمومهم للقارئ/ المتلقي.

2–1–3–مواطن دحض الانشطار والإحساس بالاغتراب:

الغاية من وراء هذا العنوان هو إبراز الفضاءات التي يلجأ إليها الشعراء كمتنفس للضياع والقلق والوحدة والحزن، والهروب من الواقع الاجتماعي والثقافي والوجودي، باعتبار أنّ الفضاءات التي يلجأ إليها الشاعر هي بمثابة مصادر دلالية يستثمرها في هندسة نصه الإبداعي.

[1] عبد اللطيف محمد خليفة– دراسات سيكولوجية في الاغتراب–، دار غريب، القاهرة، (د.ط)، 2003م، ص81.

[2] علي ملاحي: العزف الغريب، مطبوعات الجاحظية، الجزائر، ط1، 2011، ص08.

يلجأ الشعراء في الكثير من الأحيان لمتنفس، يفرغون من خلاله شحناتهم السلبية، واغترابهم وإحساسهم بالقلق والوحدة، والضياع الذي يحيطهم خارج الوطن وداخله، لاعتناق المرأة، حيث يلبسونها ثوب الحب والقدسية لدرجة الانصهار في بواطنها الروحية، متخذا منها سبيلا فنيا رمزيا للخلاص والانعتاق والحياة، على النحو الذي يسوقه عثمان لوصيف في قصيدة" **الجلفة**"[1]:

آهٍ! يَا ذَات البُخُورَاتِ
وَرِيحِ الجِنّ
يَا مَارِدَةَ الجَلفَةِ!
رِفْقا ..وَأَمَانا
فَارحَمِي هَذَا الشَّقِي المُتَصِوّف
وَامنَحِينِي قُبْلَةً وَاحِدَةً
عَلَ نَزِيفِي يَتَوَقَف
هَا جِئْتُ لِأُلْقِي بَيْنَ يَدَيْكِ
قَابِيَتِي وَبَاقَاتِي النَقِيَّة
يَا بِنْتَ النَدَى يَالبَدَوِيَّة!
آهٍ فُكِي شَعْرَكِ المَضْفُور
غَطِينِي بِجَفْنَيْكِ
وَكُونِي لِي أُمًا
فَأَنَا طِفْلٌ يَتِيمٌ
قَذَفَتْهُ النَّارُ.. وَالرِّيحُ العتِيَّه

المرأة بمثابة بؤرة إشعاع وانطلاق للأشواق، وجسر نابض بالحب، والأمان، والحياة، والهوية، والوجود، فهي مُلهم الإبداع، ومحرك الوجدان بالهوى والجوى، حيث تناجى الشعراء في وصف حسنها وبديعها وافتتانها، وما تتطلع إليه أفئدتهم، وتنافسوا في وصف خلجاتهم وأحاسيسهم وصفا تجاوز التصوير المادي–الجسدي– نحو الروحي –المعنوي– المتوهج بنفحات الحياة والقيم الإنسانية المغلفة بالعشق والوفاء، فكانت

[1] عثمان لوصيف، أبجديات، ص ص 26– 30.

في نفوس الشعراء ونتاجاتهم شاطئا ترتاح عنده سفن التيه والاغتراب والحب، والحضن الدافئ الذي يدحض نوازل البرد، والصدر الذي يزيح الغم والهم والألم، فالمرأة في قصيدة الجلفة تعد متنفسًا وملجأً يحتضنه الشاعر ليدحض عنه همومهُ وتعثرهُ واغترابهُ، حيث يَبُثُّ نجواه الحارة رغبة في إطفاء اشتعاله وانكساره وظمأه، لتمسح عنه ارتدادات الحياة، وتضمد آلامه وآهاته، ونزيفه، وتيهانه، فتكون بمثابة الدواء لدائه، والطبيبة التي تشفي غليل حبه وعشقه، فَتَعْبُرُ به من الاغتراب والانشطار نحو الحياة والانعتاق.

كما يستخدم الشاعر عبد الله حمادي لغة طافحة بالغموض والرمزية، تبعث القارئ لمتاهة الكشف بغية تصيد الأقباس الدلالية المتخفية في عباءتها، وعبر مداعبة الألفاظ والعبارات يُلمحُ وميض الإيحاء الذي يستتر بين تفاصيل اللغة المنزاحة عن الأصل، ويُلمسُ ذلك الاندماج والاتحاد بين السكر والمرأة والواقع، فتأكيد الشاعر على السكر نابع من الرغبة في الارتقاء والسمو نحو الأعالي والنائيات، فالسكر ينتج عنه السفر من العالم المادي للعالم الغيبي، هروبا من مأساة الواقع، ومن حالة الانشطار والانفصال والضيق والانغلاق، وبالتالي فالحديث عن الكأس والسكر، سمة صوفية ومرحلة ضرورية للإبحار الروحي، حيث يقول[1]:

مَا دَامَ نَهْجُكِ للأَصلِ مُخْتَطِفَا فَحلّ عَنكَ جَمَالَ الطَرْفِ يُصِيبنَا

وَعَانِقِ الكَأْسَ وارفَعْ ثَدْيَ غَارَتَهَا واحفَظ مُصَابُكَ، واسْكر كَيْ تُجَارِينَا

يرتمي الشاعر لتطليق آلامه واغترابه وتمزقه بداخل الواقع لاحتضان الخمرة، فهي الأنيس الذي يدحض عنه زيف الواقع واضطراباته، فهو يرغب في انتشاء الراحة والبهاء واحتضان السعادة في لحظة السكر، ليتغلب على همومه طامحا بالتعلق الصوفي الدافء بروح المرأة هربا من الواقع الموبوء الذي يسحق روحه وطموحاته، فالسكر جسر العبور نحو الغواية والجذب والعالم الروحاني، لتتسامى روحه لعالم المثل المطلق.

ولأن فضاء الوطن الجزائري بحجم قارة لا تحده حدود، وجد الشعراء الجزائريون في الطبيعة بمختلف مظاهرها فضاءً يلتجئون إليه للتنفيس عن عاطفة الغربة والضياع التي تغلف وجودهم، حيث يصبح الشاعر

[1] عبد الحميد هيمة: الصورة الفنية في الشعر الجزائري المعاصر، رسالة ماجيستير، جامعة الجزائر، (د.ط)، 1995م، ص26.

عاجزا عن الحركة، والتجدد، والتأثير، ما يجعله يعانق عالمًا آخرًا مثاليًا رؤيويًا يحقق عبره الاتصال والهوية والوجود، ومن الفضاءات التي ارتضاها الشعراء ملجأً يحتضن أشجانهم وهمومهم، نذكر: الصحراء والبحر..

لا يمكن للمكان أنْ ينفصل عن الأدب، فالذات تربطها صلة وثيقة بالمحيط، ولا تضع نفسها إلى في الفضاء التي ترى فيه الحياة والوجود والهوية، والشعراء الجزائريين افتتنوا بالصحراء كمكون مكاني أو رمزي في نصوصهم الإبداعية، باعتبارها مصدرا للإلهام بما تحمله من أسرارٍ وغموضٍ وطلاسمٍ، فذلك الصرح المعماري الشامخ غني بقيمه ومعالمه وطهره، فهو رمز الانعتاق، والحرية، والوفاء، والأصالة، ويعتبر مسرحا لتمثيل المشاهد الإبداعية، وملجأ يتخذه الشعراء وقت الإحساس بالقلق والاغتراب، ولعل في تصوير "**علي ملاحي**" لفضاء الصحراء، ما يؤكد على السلوك التوافقي الذي يهيئ على الاتحاد والاندماج في كنفها رغبة في الانعتاق من جديد، إذ يقول[1]:

يَا هَذِهِ الصَحْرَاءُ ... يَا طِفْلِيَ الحَكِيمْ
جَسَدِي لَكَ.. فَلْتَغْسِلِي جَسَدِي
السَقِيمْ
مِنْ حُزْنِهِ العَرَبِيّ، مِنْ هَمّ مُقِيمْ
فِي سَاحَةِ الغُرَبَاءِ مِثْلَ قَصِيدَة لا
تَسْتَقِيمْ

يُلْبِسُ الشاعر علي ملاحي فضاء الصحراء بعدا إنسانيا ناقلا إيَّاها من الوظيفة المكانية التي تؤديها لطفل حكيم في صورة تشبيهية عميقة للإنسان، فيكسبها سلوك الاندماج والتماهي مع ذاته، وذلك من خلال مناجاة الصحراء/ الطفل الحكيم في تطهير جسده من الحزن والهم، وغسل روحه وفكره، للعبور به وفق مسحة صوفية من الاغتراب الذي يكابده نحو الأمل والخلاص، لتكتسي الصحراء بعدًا إنسانيًا وطابعًا إيحائيًا رمزياً فاعلاً لدلالة الانعتاق والطهارة والنقاء.

[1] علي ملاحي: صفاء الأزمنة الخانقة، ص47.

كما يَحْتَضِنُ الشاعر "**عثمان لوصيف**" فضاء البحر بعدما ضاقت به الدنيا–الأرض–، وعبثت بأوتاره فأوجعته، وحَاصَرَتْ حريته فأبكته، جاعلة إيّاه مثل طائر الحمام منكسر الجناح، فلم يجد سوى البحر طريقا للخلاص ومنفذا ومأوى يحتويه، حيث يقول:

وَاقِفٌ عِنْدَ الشَوَاطِئْ
في خُشُوعٍ وسكينهْ
أبتني فيها مرافئْ
وشراعًا وسفينةْ
واقفٌ ألهو بدمعِي
إذْ جَرَى من مقلتيّا
ها أنا قد ساقني الوجدُ إليكِ
جئتُ لما ضاقتِ الأرضُ عليا
آوِني أيها البحرُ لديكْ! [1]

يلجأ الشاعر للبحر مفرغا فيه أشجانه وأحزانه، ومشاركا معه همومه وخياله، وواقفا بجنبه يشيد المرافئ والأشرعة والسفن، متحدا في فضائه الفسيح ممتزجا دمعه بموجه، رغبة في احتضان وجده، فإحساس الشاعر بضيق الأرض واغترابه في كنفها ساقه لملاذ البحر وضلاله داحضا المشاعر الكئيبة التي يحياها، راغبا في الارتواء من الظمأ والجبر من الانكسار، فالعاطفة التي يبثها الشاعر للمكان/البحر قائمة على الاندماج والتماهي معه بغاية الاحتواء.

2–1–4–النزعة الدرامية في الإبداع الشعري:

سعت التجربة الشعرية المختلفة فترة الثمانينيات لاستثمار كافة السبل ومقومات اللغة التعبيرية والدلالية التي تكفل لهم التفاعل وترجمة القضايا والصراعات، والتعبير عن الواقع، وهموم الإنسان وآلامه، والتطلع لآماله وآمال الشعوب العربية، بحيث ينتج عن تفاعل الذوات الشعرية بهذه المضامين والأفكار نصوصا شعرية ذات بنية درامية قائمة على الصراع، والذي طفى على –غالبية– أشعار هذا الجيل هو

[1] عثمان لوصيف: الإرهاصات، ص69.

طغيان النزعة الدرامية في نتاجهم وإبداعهم الفني والتصويري، ونجد "**الأزهر عطية**" انصهر وفق رؤية خاصة بواقعه الممزق الغارق في التشتت والإحباط، حيث ثار عليه معلنا تمرده، باثا انكساره وضياعه فيه، ومن ذلك قوله[1]:

كَيفَ أَشْدُو أَو أُغَنِي
وَأَنَا أحْيَا غَرِيبًا
فِي مَتَاهَاتِ الزَمَانِ
كَيفَ أشْدُو أو أغَنِي
وَأَنَا أحْيَا غَرِيبًا
أَحْمِلُ الهَمَّ الذي لَا يَتَحَمَلْ

يصور الشاعر الضياع والتيه الذي يعيشه في واقعه، من خلال إظهار عمق معاناته وانشطاره وإحساسه بالاغتراب، بحيث لم يأخذ موقع المصور الفوتوغرافي الذي ينقل الواقع نقلا أمينا دون تزويق، بل أعلن هجاءه لهذه الأوضاع الذي جعلته يحيا غريبا في وطنه ويحمل هما لا يتحمل، فالشاعر إثر هذا الثوران على الواقع تتملكه حسرة واستنكار ونبرة خطابية حادة صعدت من الجو الدرامي بفعل حركة الأفعال (أشدو، أغني، أحيا، أحمل..) التي تترجم تفاقم الألم وشدته، وعمق المأساة التي يحياها المثقف في الوطن الموبوء الغارق في التمزق والاضمحلال.

كما حاول الشعراء التعبير عن أوجاع الوطن العربي ومآسيه، باعتبار أنّ الأدب ينصهر مع الواقع والمجتمع مبرزا قضاياه وأوضاعه، حيث يأخذ موقع المصور الفوتوغرافي الذي يترجم الأزمات التي تعيشها غالبية الشعوب العربية، أين أفلت ضحكات الأطفال، واحترقت أرواحهم، وتفتت آمالهم، وتفتقت آلامهم، وصار الموت يحتضن الواقع العربي من كل الجهات، لتتوالى نكسات البلاد العربية ويشيع فيها الخراب والدمار والاضطهاد، ولعل نكسة فلسطين بمثابة الوقود الذي زاد الشعراء الجزائريين لهيبا واشتعالا في تصوير المشاهد الدرامية الحية لمعاناة الأطفال والنساء والرجال على يد المستعمر الصهيوني الوحشي، على النحو الذي ينحته "**مشري بن خليفة**" في قصيدة "**كوابيس السراب** "[2]:

[1] الأزهر عطية: السفر إلى القلب، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، (د.ط)، 1984م، ص35.
[2] مشري بن خليفة: ديوان سين، ص ص16-17.

يَمُوتُ الذِينَ نُحِبُهُمْ
وَحِيدِينَ كَالصَفْصَافِ
تَحْتَرِقُ "جنين"
تَسْقُطُ "رَامُ الله"
تَأتِي القِيَامَةُ
مِنْ "بَيتِ لَحْمٍ"
وَلِدَ طِفْلٌ مِن أَشْلَائِهِ
أَمْرِيكَا سَمَّتْهُ إِرهَابِيٌّ
صَبِيّاً كَانَ
يَرْسُمُ بِدَمِهِ شَمْسًا تَدُورُ
يَزْرَعُ فِي لَحْمِ الأَرْضِ
بُذُورٌ
مُحَمَدٌ شَمْسُ الفُقَرَاءِ
مُحَمَدٌ ذَاكِرَةُ الشُهَدَاءِ

يَلتزِمُ الشاعر بالقضايا العربية، لينقل مشاهد الموت والدم الذي يتفجر من كل ركن في فلسطين، حيث يشيع التمزق والاضمحلال والفناء في المدن الفلسطينية بدءًا بـ"جنين" المحترقة بالآهات، مرورا بـ"رام الله" المشتعلة بالعذابات، وصولا لـ" بيت لحم " المفتتة بالأشلاء، فتصير مقبرة للشهداء، فالشاعر يمشهد الحوادث المتتابعة والمتصاعدة بطابعٍ يغلفه الصراع، حيث يتآكل خيال المتلقي عبر استدعاء هذه الحوادث الدموية السوداوية الراسخة في الذاكرة التاريخية، فالشاعر يتماهى ببعد إيحائي رمزي مع الواقع المظلم، والسلب الذي يمارس في حق الوطن فلسطين، وفي حق الطفولة، فالوطن يشع بالشهادة، والدم الأخضر يغسل الوطن، وصورة الشهيد محمد درة صورة رمزية فردية تعكس الصورة الجماعية للأطفال المستشهدين في سبيل أن تحيا فلسطين شامخة أبية، فتوارد الأفعال المحملة بدلالة الموت والتقتيل (يموت، تحترق، تسقط، تأتي..) والمشحونة بأبعاد الواقع المأساوي، عملت على إضفاء إيقاعٍ سريعٍ وحادٍ للمشهد الدرامي الشعري، معمقًا بذلك الصراع والتوتر، ومحققًا أبعادًا شعريةً، ودراميَّةً تأثيريةً.

2–1–5–استلهام فنية التناص والانفتاح على التراث ومختلف المواضيع الإنسانية:

التراث منبع لا ينضب، ومصدر مهم، ورافد رئيسي ومقوم استند على ظلاله شعراء الثمانينيات في هندسة النص الشعري فنيًّا، وتشربوا من نبعه، فبعثوه للقارئ بألوان متعددة، وألبسوه ثيابا جديدة جميلة، أسهمت في تشعيرِ النصِ وموسقةِ دلالاتهِ، وبث النبض فيه بالمضامين والموضوعات الأدبية، والتاريخية، والأسطورية المتنوعة.

إنَّ العزم الذي عقده شعراء الثمانينات في إنتاج نص متجاوزٍ رؤيةً وفكرةً ومضمونًا، نابع من تطلعاتهم في إبداع تجربة شعرية ذات تميز وخصوصية، ما جعلهم يستفيدون من مآخذ المرحلة السابقة، حيث لم يولوا ظهورهم للتراث، بل عقدوا صلة وثيقة به، باعتباره مصدرا مهما، ورافدا أساسيا ينهل الشعراء من نبعه، ويسقون قصائدهم بمضامين نابضة بالحياة والجدة، بغية الخروج بنصٍ حداثيٍ أكثر انفتاح على القضايا الإنسانية الوطنية، والقومية، والعالمية، وبوعي يحاور مختلف المجالات الأيديولوجية والثقافية والدينية.

و بإنعام النظر في التجربة الشعرية الجزائرية الثمانينية، يبرز ذلك التفاعل النصي مع الموروث الأدبي قديما وحديثا، عربيا وغربيا، ولأن النماذج الشعرية ضخمة، والمقام لا يسع لإجراء مسح كلي شامل لها، يتم الوقوف عند الشاعر عيسى لحليح لنسوق نموذجا شعريا من هذا الاستدعاء الاجتراري، وبالضبط في الاستلهام التقليدي لبنية القصيدة القديمة من خلال الوقوف على الأطلال* ومحاكاة الشاعر امرئ القيس في مطلع قصيدته الشهيرة[1]:

قِفَا نَبْكِ مِن ذِكْرَى حَبِيبٍ وَمَنْزِلِ بِسَقْطِ اللِوَى بَيْنَ الدَخُولِ فَحَوْمِلِ

يبعث الشاعر عيسى لحليح مضمون هذا البيت الشعري، وبعض ألفاظه في رؤية تتعالق وتجربته الشعورية والفكرية، وفي سياق يتكشف في مطلع قصيدة" **مكة الثوار بلدي**"[2]:

قِفَا نَبْكِ.. قَدْ وَلَّى الحَبِيبُ مُجَافِيا وَأَبْقَى فُؤَادِيَ فِي عَرَاءٍ مُنَادِيَا

يحذو الشاعر حذو الشعراء القدامى في ظاهرة الوقوف على الأطلال، واستذكار الأحبة والبكاء عليهم، حيث وقف واستوقف، وبكى واستبكى، ونادى وشكى، وذكر الحبيب–الوطن– وجفاءه، وتعب الفؤاد

[1] امرئ القيس: الديوان، شرح: عبد الرحمن المصطاوي، دار المعرفة، بيروت، لبنان، ط2، 2004م، ص14.

[2] عيسى لحيلح، وشم على زند القرشي، ص11.

في مصراع واحد، وهذا تأكيد على« **أنّ الذاكرة الشعرية هي التي تتحكّم في إبداعيّة الشّاعر وتحاول نمذجتها وتنميطها وجعلته ينظر إلى الشعر والكون بعين امرئ القيس**»[1]، فالشاعر يلبس المضامين القديمة رداءً فنيًا جديدًا ينبض بالحياة، فيعبر بالقارئ من الماضي نحو الحاضر؛ أي من الموروث التاريخي والوقوف على أطلال الحبيبة ومنزلها لدى امرئ القيس نحو الوقوف على أعتاب جروحه وأعطابه وبكاءه، وندائه وأشواقه للوطن الحبيب الممزق.

إن استحضار الشعراء للنصوص الأدبية، يترجم سعة الاطلاع على المنتوج الشعري قديمه وحديثه، ما يدل على القدرة الاستيعابية في تحوير المضامين بما يتوافق والتجربة وينصهر مع الأفكار، محركا بذلك ذاكرة المتلقي ووجدانه، لمحاورة النص الغائب والنص الجديد.

كما تمكن الشعراء الجزائريون في إثراء التجربة الشعرية، وتعميقها بالشحنات العاطفية والفكرية الرؤيوية بالانفتاح على ثقافات الأمم السابقة، واستلهام الأحداث، والشخصيات، والأماكن التاريخية، وقراءة التاريخ بوعيٍ حداثيٍ، وسياقٍ فنيٍ يخترقُ الماضي لاحتضان الحاضر والواقع، مانِحًا النص الإبداعي الجديد أبعادا إيحائية وجمالية تأثيرية تحقق التقارب والتفاعل بين ثنائيتي الأصالة والمعاصرة.

ويمكن مشاهدة صور الاستحضار للتراث التاريخي عبر استدعاء الشاعر "**علي ملاحي**" للشخصية التاريخية الثورية ابن باديس، التي خلدت كيانها ووجودها في الذاكرة الجماعية للمجتمع العربي والجزائري خاصة، حيث ناضلت بفكرها في سبيل إرساء القيم والمبادئ العربية الإسلامية، فالشاعر أسقط هذه الشخصية على الواقع والحاضر البائس، ليتغذى بالمبادئ والقيم، وينهض من جديد، حيث يقول[2]:

كَأَنَ ابنَ بَادِيسَ الوَطَن
مُتَرَنِمًا بِقَصِيدَةِ الشَّعْبِ العَظِيمِ،،
يُرَدِدُ الأَشْعَارَ فِي ظَمَأٍ شَدِيدٍ
أَسْمَى مِنَ النَّجْمِ الرَابِطِ فِي العُيُونِ،،
وَمِنَ الدَّمِ الفَيَّاضِ،، مِنْ

[1] حسين خمري: الظاهرة الشعرية العربية –الحضور والغياب، من منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، (د.ط)، 2001م، ص141.
[2] علي ملاحي: أشواق مزمنة، ص18.

وهَجِ المَطَرِ ،،

إن نبش الشاعر في الماضي التليد ينبع من الرغبة المُلِحة في العودة بالزمن، والذاكرة الحية النابضة بالحياة عبر الشخصية التاريخية ابن باديس، والتي تتوحد مع الوطن–بحسب رؤية الشاعر– بغاية تجاوز غيوم الذبول والواقع المأساوي المغلف بالاغتراب والتمزق، والمغرق في السوداوية، حيث يغدو ابن باديس منفذًا للخلاص، وجسرًا للعبور بالوطن والشعب نحو حاضر نابض بالقيم والمبادئ.

فالشعراء على وعي بقيمة الرموز التاريخية المعروفة في بعث النص الجديد، ومده بالمضامين التي تعقد محاورة بين النص وذاكرة المتلقي، ذلك أنّ استحضار الشخصيات التاريخية التي لها وزن كبير في الفتوحات الإسلامية وتحرير الأوطان، أطعمت الواقع والراهن في النص الجديد بالوهج والأمل، فتصير الرموز المستدعاة بمثابة قناعٍ يستند عليها الشعراء في تحرير الوطن المغرق المدفوع به للهاوية من طرف رجال السياسة والسلطة.

كما أنّ لجوء الشعراء للنص الديني يعمل على تفعيل التجربة الشعرية فنيًّا، وإثرائها بالمضامين الخالدة التي تشع بالحياة على مر الأزمنة، فالدينُ مصدرٌ سماويٌ، ومعينٌ لتوليد الدلالات لا ينضب، يستلهمه الشعراء في توجيه حياتهم وواقعهم بما يتلاءم وينصهر مع تجاربهم، ومعاناتهم، ومقاصدهم، على النحو الذي يشع في قصيدة "**وطن لأنيس" لمشري بن خليفة:**

يَتَدَحْرَجُ الحُزْنُ مِنَ الأَلِفِ إِلَى اليَاءِ،
" فَتَبْيَضُّ وُجُوهٌ ،،
وَتَسْوَدُّ وُجُوهٌ،،[1]

يَتَجِهُ الشاعر لامتصاص المضامين الدينية لآيات القرآن الكريم في قول الله تعالى﴿ **يَوْمَ تَبْيَضُّ وُجُوهٌ وَتَسْوَدُّ وُجُوهٌ ۚ فَأَمَّا الَّذِينَ اسْوَدَّتْ وُجُوهُهُمْ أَكَفَرْتُم بَعْدَ إِيمَانِكُمْ فَذُوقُوا الْعَذَابَ بِمَا كُنتُمْ تَكْفُرُونَ**﴾[2][آل عمران: 106]، ليبث أحزانه المتفاقمة التي برزت عبر حروف اللغة العربية "**من الألف إلى الياء**"، فاستعانة الشاعر بالنص الديني نابع من وعيه بقدسيته لإحداث هزة ومحاورة بين النص والمتلقي من جهة، ومن قوة

[1] مشري بن خليفة: ديوان سين، ص31.
[2] القرآن الكريم، سورة آل عمران، الآية 106.

التعبير والتأكيد على حجم الحزن والسواد الذي يطغى على الوجوه من جهة أخرى، ليَعْبُرَ الشاعرُ من السواد والحزن المادي الدنيوي نحو الحزن والسواد الغيبي النوراني الماورائي المتَّسم بالشدة والكثافة.

كما تميز العديد من الشعراء الجزائريين فترة الثمانينيات بمعايشتهم للتراث الديني عامة، والقرآن الكريم بآياته، وقصصه، وشخوصه، ومعجزاته خاصة، وما تَلَوَّن تجربة الشاعر عثمان لوصيف بالنزوع الصوفي واحتفائه بالنص الديني إلا دليل على ثقافته الدينية، وتنشئته الإسلامية التي فطر بها منذ صغره، ومن ذلك قوله في قصيدة "هي النار"[1]:

سَتَجْرِفُكُم هِيَ النَّارُ
وَكالطُوفَانُ تَحْمِلُنِي
عَلَى فُلكٍ مُبَارَكَةٍ..
أَنَا نُوحٌ.. وَمِنْ وَجهِي
تَعُمُّ الكَوْنَ آيَات
وَأَنْوَار

تَتَحِدُ البنية النصية مع القصص الديني، مسربة أحداث الطوفان بطريقة تحويرية تتلاءم مع الواقع الجديد الذي يبتغي الشاعر تصويره، حيث ينتقل المكون المائي للطوفان لمكون ناري سماوي باعثا بشعلة الأمل في ظلمات الواقع، فالقصة النبوية المرتبطة بالنبي نوح "عليه الصلاة والسلام" بمكوناتها" الفلك، الطوفان" تماهت مع الذات الشاعرة، واكتست طابعا رمزيا للتحدي والخلاص والعبور من الواقع المأساوي المادي نحو واقع آخر نوراني رؤيوي يشع بالنور البهاء.

أَخَذَ التناص الديني نصيبا وافرا من الحضور في التجربة الشعرية الثمانينية، ولضيق المقام تم الوقوف عند بعض النماذج الشعرية الرائدة التي تؤكد التوظيف الفني لهذه الظاهرة، كما أنّ تعليل استلهام الشاعر للتراث الديني نابع من نزوعه الديني الإسلامي، وتشبعه بالقيم والمبادئ الصوفية، على اعتبار أنّ الدين الإسلامي مصدر سماوي يحوي العديد من القصص الدينية، والتجارب والمعجزات التي تكسب النصوص المتفاعلة معه معنى شعريا، ودلالة قوية إيحائية بلاغية وفنية.

[1] عثمان لوصيف: المتغابي، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، (د.ط)، 1999م، ص5.

إنّ الخوض في غمار التجريب لدى شعراء النص المختلف أعطى زرعه نتاج «**التلاقحات الثقافية على أكثر من صعيد فكري، كما انفتحت على مستويات جديدة وسعت ذخيرتها وذاكرتها الشعرية الممتدة في الزمان، والتي شملت المتن العربي والحديث، أضف إلى تفاعلها مع نصوص القرآن الكريم والحديث النبوي الشريف، ووظفت الأمثال، والحكم والعلوم اللغوية والفقهية، واستحضرت نصوص الأدب الشعبي**»[1]، والأساطير، والحوادث، والقصص التاريخية التي انصهرت في الذاكرة الجمالية لجمهور المتلقين.

وبالتالي يستشف القارئ لشعرية النص المختلف، هو انفتاحه واستيعابه وامتصاصه لمضامين وموضوعات دينية تاريخية أدبية جعلت المتلقي يتلون مع النص الجديد الذي أخذ أبعاد إيحائية فنية، مترجما عمق التجربة والثراء المعرفي.

2–1–6–انفتاح النصوص الشعرية على المواضيع الإنسانية الأكثر شمولية:

إن أهم سمة طبعت شعراء فترة الثمانينيات هي ديمومة التوتر، وعدم القناعة والرضا بالواقع الراهن، والرغبة الملحة في ولوج واكتساح فضاءات تجريبية واستشراف آفاق جديدة[2]، إذ يلمس «**انفجار النص الشعري الجزائري المعاصر بسبب هذه الرغبة الملحة وخروجه عن الكثير من التقاليد والقوانين التي كانت تحكمه، وذلك بخلق نص شعري جديد يستجيب لشروط الحداثة ويستوعب الواقع الثقافي والاجتماعي بجميع خروقاته وانزياحاته**»[3]، حيث تجاوز النص المختلف السبل الكتابية التي كرستها التجربة السبعينية بغرقها في المد الإيديولوجي، وتوجيه السلطة ووقوعها في غي التقليد المشرقي نحو تجربة شعرية جزائرية أكثر تجريب، وحداثة، وشمولية، وانفتاح على مختلف المضامين الإنسانية، والوجدانية، والتجارب والأبعاد العالمية، ويتحدد هذا المسعى في قول "**علي ملاحي**" في ديوان "**أشواق مزمنة**"[4]:

أَنَا لا أرِيدُ التَمَذْهُبَ وَهَجًا
تُخَالِسُهُ النَظَرَاتُ؟؟

[1] جمال مباركي: التناص وجماليته في الشعر الجزائري المعاصر، إصدارات رابطة الإبداع الثقافية، (د.ط)، 2003م، ص22.
[2] ينظر: عبد الحميد هيمة: البنيات الأسلوبية في الشعر الجزائري المعاصر (شعر الشباب نموذجا)، ص06.
[3] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.
[4] علي ملاحي: أشواق مزمنة، ص82.

وَلَا مُعْجِزَاتٌ بِدُونِ النَخِيلِ
لِلْضَاحِكِ نَبْضُ الفَضَاءِ
أَنَا شَاعِرُ الغَيْثِ وَالرَمْلِ أُنْشُودَةُ الصَالِحِينَ
أَنَا ذاكِرُ قِصَة الأَنْبِيَّاء
فَهَلْ تَرصُدِينَ انْتِمَائِي الكَبِير؟

وردت القصيدة –هنا– مغلفة بالإيحاءات، ومنفتحة على العديد من المضامين، حيث أنّ القارئ لأول وهلة يستقر على دلالات تموهه على ما هو مكتنز في الأعماق، وعبر مداعبة الألفاظ والعبارات تبوح عن بعض المضمرات القابعة في روح النص، فالشاعر ينفي الشهرة والأضواء التي تتأتى من وراء التخندق والتمذهب الإيديولوجي تحت راية النظام–كالذي شاع لدى شعراء التجربة السبعينية– برصف وتكديس الأسماء والألفاظ الاشتراكية التي تقتل وهج النص، ليعلن أنه شاعر الغيث، والرمل، وأنشودة الصالحين، فذات الشاعر تبوح بلغة صوفية عن اندماجها في المعالم الإنسانية الممثلة في: الوطن، والحرية، والهوية، والحب، والانتماء، وكأن بالشاعر يصور مشهد العبور من التقليد وقيود التخندق– في المرحلة السبعينية– نحو الحداثة والانفتاح على الرؤيا، والعالم، والحياة، والوجود.

ومما سبق، يستنتج أنّ الشاعر إبان فترة النص المختلف أصبح لا يمنحُ نصه مباشرة، لأن سمة الغموض تغلفه من كل النواحي، بل يبتغي لفك شفراته ومغاليقه قارئ حاذق ينتج المعنى لا يستهلكه، يغوص في متاهة الدلالة مكتشفا أنساقها المضمرة التي تتخفى وراء أقنعة الفن المموه، فالنص الشعري الواحد حمال لقراءات متعددة تتجاوز القراءة السطحية، وتنقل القارئ/المتلقي «**من مفعولية الوعي المستهلك إلى فاعلية الوعي المشارك في إنتاج الدلالة**»[1].

ونحسب أنّ من إيجابيات التجربة الشعرية الثمانينية وما بعدها، أنها أصبحت تستثير القارئ/ المتلقي بإبداعاتها، وتحفزه في هندسة دلالاتها «**ولا تقف عند حد دغدغة المشاعر والأحاسيس وهنا نرى عبقرية الشاعر الحديث تتجسد في التغني للحياة وجمالها الرائع والانتصار للإنسان وقضاياه العادلة،**

[1] عبد الحميد هيمة: الصورة الفنية في الشعر الجزائري المعاصر، ص12.

حيث تزيد الشاعر التهابا وسط إفرازات عصرنا وتناقضات واقعة»[1]، دافعا بالظاهرة الشعرية نحو التميز والخصوصية.

2–2–على المستوى الإيقاعي:

شهدت الحركة الشعرية الجزائرية فترة الثمانينات موجة تجريب كبيرة وأصيلة على المستويين الفكري والفني الإيقاعي، ومرد هذا التحول والتطور من جهة استجابة لتراكمات المشهد الثقافي والسياسي والاجتماعي والأيديولوجي، ومن جهة أخرى لتطلعات الذات الشاعرة التي تحاول ارتداء أساليب جديدة مبتكرة مسايرة لتطور إيقاع الحياة، ذلك إنّ «**الإبداع هو فن المغامرة الجمالية، ويتجلى في أعنف صوره في العملية الشعرية، التي تعبر عن فعل اختراقي من طراز رفيع**»[2]، فالشعراء في مسعى البحث عن صياغة جديدة لأشكال التعبير واهتمامهم الكبير بالقصيدة الحداثية الممثلة في القصيدة الحرة والمنثورة والدرامية، لم يولوا ظهورهم للتراث والقصيدة العمودية*، «**فإذا كانت فترة السبعينات قد رفعت شعار القطيعة مع القصيدة العمودية فإن هذه الفترة تمثل ذلك التواصل مع الموروث**»[3]، وبالرغم من حضورها الضئيل في نتاج شعراء الثمانينيات مقارنة بالقصيدة الحداثية، إلى أنهم أولوا عناية بهذا النسق الشعري التقليدي، على النحو الذي تسوقه القراءة الإحصائية لبعض المدونات الشعرية في فترة الثمانينيات:

– مصطفى الغماري:

ديوان "**أسرار الغربة**": 27 سبع وعشرون قصيدة عمودية، وخمس5 قصائد حرة.

ديوان "**بوح في موسم الأسرار**": حوى 14 قصيدة عمودية، وأربع4 قصائد حرة.

ديوان "**قراءة في آية السيف**": حوى 11 قصيدة عمودية، وست6 قصائد حرة.

ديوان "**حديث الشمس والذاكرة**": حوى 13 قصيدة عمودية، وأربع4 قصائد حرة.

–علي ملاحي:

ديوان "**البحر يقرأ حالته**": حوى أربعة 4 قصائد عمودية، و19 قصيدة حرة.

---

[1] عبد الحميد هيمة: الصورة الفنية في الشعر الجزائري المعاصر، ص23.

* لم يقطع الشعراء فترة الثمانينيات رابط الصلة بالتراث، حيث يلمح الكثير من القصائد العمودية للعديد من شعراء النص المختلف الذي انفتحوا على الأطر الفكرية والفنية، على سبيل المثال: مصطفى الغماري، عز الدين ميهوبي، علي ملاحي، ميلود خيزار، عياش يحياوي، عثمان لوصيف..

[2] محمد صابر عبيد: المغامرة الجمالية للنص الشعري، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، (د.ط)، 2008م، ص93.

[3] عبد الحميد هيمة: الصورة الفنية في الشعر الجزائري المعاصر، ص04.

-عثمان لوصيف:

ديوان "**الكتابة بالنار**" 1982م: حوى 5 قصائد عمودية، و8 قصائد حرة.

ديوان "**شبق الياسمين**" 1986م: حوى 10 قصائد عمودية، و40 قصيدة حرة.

ديوان "**أعراس الملح**" 1988م: حوى 2 قصائد عمودية، و37 قصيدة حرة.

ديوان " **الإرهاصات**" 1997م: حوى 17 قصيدة عمودية، و15 قصيدة حرة.

-عيسى لحيلح:

ديوان "**وشم على زند قرشي**" 1985م: 8حوى قصائد عمودية، و3 قصائد حرة.

يلمس أثناء التأمل ومعاينة بعض المدونات الشعرية فترة الثمانيات عناية الشعراء واهتمامهم بالبيت الشعري والقصيدة التقليدية في هندسة نصوصهم الإبداعية، حيث صارت القصيدة –حسبهم- ترتدي رداء الماضي العتيق، في رؤية جديدة تتماشى والواقع الجديد، وبلغة شعرية إيحائية خلاقة، تومئ وتشع لتستوعب النهج الشعري المعاصر المنفتح على العديد من المضامين التي تنتصر للإنسان وقضاياه، ومعاناته، وآماله وأحلامه في هذا الواقع، والوجود، والحياة، على النحو الذي يتوهج في قصيدة "**ابتهالات على جبين الوطن**" لعلي ملاحي[1]:

نَهْرُ الهوَى قَدْ تَنَامَى الجُرْحُ وَاتَّقَدَا وَمُقلَةَ الفَجْرِ لَمْ تُنْجِبْ لَنَا وَلَدَا

يَا طِفْلَةَ الضَادِ.. وَالأَضْدَادُ قَائِمَةٌ بَكَارَةَ الآتِي.. لَمْ تَلْقَ لَنَا مُسْتَنَدَا

وَحُبُنَا الذَاوِي فِي حُضْنِ عَاشِقَةٍ عَمْيَاءَ قَامَتْ لَهُ الدُنْيَا فَمَا اتَحَدَا

يصبغُ الشاعر علي ملاحي نار توجسه وتجربته النابضة بالإيحاء والتكثيف على نصه الشعري الذي نمى على ظلال التقليد الشكلي، ما يؤكد الصلة الوثيقة التي تربطه بالتراث الشعري القديم، حيث تشع الرقعة الشعرية بالإيقاع الخطي ذو السيميترية الموسيقية المبنية على تفعيلتي وزن البسيط" مستفعلن فاعلن*2"، والمختومة على طول التشكيل الهندسي المتوازي بالقافية المتداركة المطلقة بحرف الروي الدال المفتوح، وبالرغم من القالب الشعري التقليدي الذي شحن فيه الشاعر إبداعه، إلا أنّ اللغة فيه وردت

[1] علي ملاحي: صفاء الأزمنة الخانقة، ص35

موحية متوهجة بالرمزية، موغلة في الغموض، عميقة في التصوير، متحررة من المعنى الواحد والجاهز نحو المعنى المفتوح والمتعدد بتعدد القراء/ المتلقين.

2–2–1–تشكيل القصيدة الحداثية:

أما الحركة الشعرية الجزائرية فترة الثمانينيات سعت لنزع توابيت الأصالة، متجهة نحو الإبداع والتجديد في السبل الكتابية الإيقاعية التي تتماهى وبوح الشاعر ودفقته الشعورية والفنية، ما جعلها تتلون بألوان شكلية تجريبية تطعم بها الإطار الفني والفكري، وتنتج أنساقا شعرية إيقاعية متنوعة، من قبيل: قصيدة الديوان، القصيدة المقطعية، قصيدة المتداخلة (الأوزان/الأنماط).

2–2–1–1–القصيدة الديوان:

يعتبر نسق قصيدة الديوان من أبرز الخصائص الحداثية في التجربة الشعرية الجزائرية، وهو إبداع مماز للمتداول الشعري على مستوى الرؤية، والبنية، والطرح، والفنية، حيث تمتد فيه القصيدة لتشمل ديوانا كاملا، أو بمعنى آخر؛ يصبح الديوان كله عبارة عن قصيدة واحدة مطولة ومقسمة إلى مقاطع شعرية بدلالات فرعية خاضعة لرؤية الشاعر، وتكون مفصولة بترقيم أو بعناوين أو حروف، أو فراغات طباعية، أو تكرار لازمة أو ..، لكنها تجتمع في كون دلالي كلي متكامل، يكتسي فيه المقطع نظام الجزء من الكل، ولا يعبر عن النص مفردا إلا باجتماعه مع غيره من المقاطع التي تشكل الإطار الدلالي العام للنص، وعلى الرغم من قلة هذا النسق التشكيلي في التجربة الشعرية الجزائرية إلا أنه تجربة جديدة تتسم بالتنوع والثراء على جميع المستويات الشكلية والمضمونية، وتتميز بمعالجتها موضوعا إشكاليا متعدد المشارب[1]، ومن نماذج هذا النوع يذكر:

–ديوان "**ولعينيك هذا الفيض**" لعثمان لوصيف المكونة من ثلاثين –30– مقطعا شعريا.
–ديوان "**غردايّة**" لعثمان لوصيف المكون من خمسة عشر–15– مقطعا شعريا.
–ديوان "**الهجرتان**" لمصطفى محمد الغماري والمكون من اثني عشر–12– مقطعا شعريا.

[1] ينظر: محمد الصالح خرفي: جماليات المكان في الشعر الجزائري المعاصر، أطروحة دكتوراه علوم، إشراف: يحي الشيخ الصالح، كلية الآداب واللغات، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة منتوري قسنطينة، 2006/2005، ص 228

إن انقسام القصيدة الطويلة أو القصيدة الديوان* لمقاطع متعددة، تشكل أعمدة جزئية يقوم عليها بنيان النص الكلي–المركزي– لدى الشاعر، حيث يربط شمل المقاطع سلك وجداني يتمثل في وحدة الجو النفسي[1]، كون القصيدة الشعرية لحمة واحدة متصلة، ومتعددة مداخلها، ومتوحدة في إطارها الفني، ومتنوعة في زواياها، ومتكاملة في أبعادها، يعزف الشاعر في هندستها على رؤية كلية متناسقة ومتجانسة.

ويحسب أنّ لجوء الشاعر لهذه التجربة الحداثية نابع من عجز القصيدة القصيرة من احتواء تشعب وتنوع المضامين، وقضايا المجتمع الجزائري المتفاقمة في مختلف المجالات السياسية، والثقافية، والاجتماعية، والاقتصادية..، ناهيك عن الانفتاح والتنوع الذي مس تشكيل الفضاء المعماري للقصيدة، فالقصيدة الطويلة تشكيل إبداعي مغاير على مستوى الرؤية، والبنية، والطرح، والجماليات، وهي المجال الذي يستوعب موهبة الشاعر في التعبير عن رؤيته وتجربته الفنية المعقدة التي تترك تأثيرها في القارئ، الذي يعانق سحرها الفياض.

2–2–1–2–القصيدة المقطعية:

على قلة القصيدة الديوان[2]، تعج الحركة الشعرية الجزائرية الثمانينية بالقصيدة المقطعية أو القصيدة المركبة إلى أجزاء، حيث تقوم في بنيتها الشكلية على نظام المقاطع والأجزاء وتكون مفصولة طباعيا بترقيم أو عنوان أو فراغ أو نقاط أو فواصل..، وعلى الرغم من شكل التأليف الذي يوهم باستقلالية المقطع الشعري الواحد، إلا أنها تنمو رأسيا «**وتتوجه رأسا نحو هدف فني وفكري محدد مع تكثيف الصور الشعرية وتنويع الإيقاع الموسيقي، مما يجعلها الشكل الذي يفيض جمالا وحيوية**»[3]، نظرا لتعدد رؤاها وتنوعها وانفتاح مدلولاتها وتناسلها، لتتوحد عضويا على مستوى مقاطعها عبر خيط دلالي رفيع، ورؤية متكاملة تفصح عن مهارة الشاعر وتجربته العميقة، واقتداره على الحياكة الفنية المتلاحمة التي تستقطب فكر القارئ وتستثير خياله بالسحر التشكيلي للملحمة الشعرية المنسجمة في رؤية كلية موحدة ذات مغزى عام وشامل.

---

[1] ينظر: قاسيمة هاشيمي: تحولات الخطاب الشعري الجزائري الحديث– مساءلة تطور إشكالية المضامين الفكرية والشكلية، مجلة علوم اللغة العربية وآدابها، جامعة الشهيد حمة لخضر بالوادي، العدد 14، ج2، 15 جوان 2019م، ص208.

[2] ينظر: محمد الصالح خرفي: جماليات المكان في الشر الجزائري المعاصر، ص331.

[3] قاسيمة هاشيمي: تحولات الخطاب الشعري الجزائري الحديث– مساءلة تطور إشكالية المضامين الفكرية والشكلية، ص208.

وقد تزاحم الشعراء الجزائريين لكتابة القصيدة المقطعية، ولعل أبرزهم: عثمان لوصيف، عز الدين مهيوبي، مشري بن خليفة، علي ملاحي، مصطفى الغماري، عياش يحياوي، وغيرهم من الشعراء الذين ركزوا كثيرا في هندسة نصوصهم على نظام المقاطع –في غالبية قصائدهم الحداثية–، وعلى سبيل التمثيل انبنت أشعار مشري بن خليفة في ديوانه " سين" في قصائده المعنونة "الخراب" و" أبواب الجسد" و"سين" و"عطش" قيامها على نظام المقاطع، وكما يجد القارئ لنصوص عثمان لوصيف التسع عشر 19 في ديوان "براءة" تشكيلها وفق نظام القصيدة المقطعية المفصولة بترقيم أو فراغ طباعي أو تكرار تمفصلي للازمة..، إضافة لدواوين "أبجديات"، و"المتغابي" و"زنجبيل"، "ونمش وهديل"، ومن ذلك ما يلمس في قصيدة "آه .. يا شاعري" لعثمان لوصيف باعتبارها نموذجا للقصيدة المقطعية[1]:

آَه .. يَا شَاعِرِي المُتَحَمِّسْ! **(1)**
لَنْ تَكُونَ نَبِيّا
سِوَى أن تَعُودَ كَمَا كُنْتَ
مُنْذُ عُقُودٍ .. صَبِيّا
.....
آَه .. يَا شَاعِرِي المُتَمَرّسْ! **(2)**
لَنْ تَكُونَ حَكِيمًا
سِوَى أن تَدُكَّ الجِدَارَ القَدِيمَا
فَتُهَدِمَ كُلَّ المَدَاجِنْ
وَتُفْرِغ كُلَّ المَخَازِنْ
.....
آَه .. يَا شَاعِرِي المُتَهَوّسْ! **(3)**
لَنْ تَكُونَ صَدِيقًا
سِوَى أن تَعِيشَ عَشِيقًا
فَتُحِبّ الطَبِيعَة مِثْلَ النِسَاء
.....

[1] عثمان لوصيف: نمش وهديل، ص ص 65-66.

يَنْتَهِجُ عثمان لوصيف في قصيدته الموسومة "آه.. يا شاعري" نظام المقاطع في تركيبها، إذ يُقَسِمُ نصه إلى 3 مقاطع مفصولة بلازمة داخل الفضاء الطباعي، لِيَتَدَرَجَ دَلَالِيًا عَبْرَ مقاطعه، ويمر بمراحل لاكتمال تجربته وتمامها، كما يُتِيحُ في الوقت نفسه الفرصة للقارئ على التوقف عند نهاية كل مقطع، ليكتشف نقطة الائتلاف والانسجام بين المقاطع، مستقرا على الوحدة العضوية الفنية التي تستحوذ على رؤية الشاعر، و تأملاته، وعالمه العميق.

فهذا النوع يَفْرِضُ إيقاعا جديدا ينبع من قابليته المطلقة على المشاهدة البصرية عوض القراءة والسماع، فالهندسة الشكلية، والرسومات، والفراغات، والترقيم عبارة عن أجزاء فاعلة ورئيسة داخل بنيان النص، تعمل على إثارة القارئ، وتحفيزه على الاندماج الحسي البصري بغاية إنتاج الدلالة الكلية التي تطفو عبر انسجام دلالات المقاطع المتآلفة، وتفاعلها داخل نسيج النص بصورة مرحلية.

2–2–1–3–القصيدة المتداخلة (التنويع في الأوزان "مجمع البحور" والأنماط" الحر والعمودي"):

سعى الشعراء الجزائريين فترة الثمانينات وما بعدها، لاستيعاب تجارب شعرية جديدة تحقق لهم التميز والإبداع، من خلال إبراز مواهبهم في قول الشعر، حيث لجأوا لخلق إبدالات إيقاعية جديدة غير معهودة في البنية العروضية، تجلت في المواشجة والتداخل بين البحور الشعرية والأنماط ضمن القصيدة الواحدة، فتعكس تجربتهم الحداثية وتستجيب لرؤيتهم التي تحكمها جرأة في عملية النظم الشعري.

حيث اعتبر الكثير من النقاد المعاصرين أنّ التنوع الإيقاعي خاصية من خصائص التجديد ومحاولات الخروج على رتابة المألوف، وهو «**من أبرز التقنيات الأسلوبية التي وظفها الشاعر العربي المعاصر في سعيه إلى تحقيق أكبر قدر من الدرامية على مستوى التعبير**»[1]، ويكون المزج أحيانا بين الأوزان الشعرية، وأحيانا أخرى بين النمطين (الحر والعمودي) داخل القصيدة الواحدة.

وأخذت النزعة التجديدية في القصيدة الحداثية عناية واهتماما من طرف الشعراء، وذلك للقدرة التي تتيحها التعددية الإيقاعية في التعبير عن طبيعة الصراع والتعقيد الذي تنطوي عليه تجارب الشاعر،

[1] حسن الغرفي: حركية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر، إفريقيا الشرق، بيروت، لبنان، ط1، 2001م، ص59.

فضلا عن ذلك؛ فإن هذا التداخل العروضي يعطي الشاعر فرصة للتعبير عن ثراء التجربة[1]، كما يوفر في الوقت نفسه "**إمكانيات موسيقية تساعد على تلوين المعاني والعاطفة، حينما يصبح المعنى والموسيقى شيئا واحدا لا يمكن فصلهما في القصيدة** »[2]، مما يزيد من قدرتها الإبداعية على طريق تحقيق شعريتها الكاملة[3]، ولعل من النماذج الشعرية التي تصور هذا التداخل الإيقاعي، ما يلمس عند عز الدين ميهوبي في ديوان" **في البدء كان أوراس**" في قصيدته "**شموخ**" التي اعتمدت القالب الهجين، وأيضا قصيدة " **كان الصخر وكنت**"[4] الذي يتداخل فيها الخبب والكامل والرمل، وفيها يتناوب النمطين العمودي والحر، ونجد مصطفى الغماري على الرغم من عنايته بالنظم وفق النسق التقليدي، إلا أنّ نزعة التجديد والتجريب الإيقاعي لم تغب عن تجربته الإبداعية في ديوان" **بوح في موسم الأسرار**"، والذي يخوض فيه تقنية التداخل الإيقاعي بين وزني المتقارب والطويل في قصيدة "**مناجاة**"– التي استغرقت أربعة عشر بيتا من الطويل، وستة أبيات من المتقارب–، أما في قصيدة " **اعترافات عاشق**" فيواشج بين مجزوء المتقارب ومجزوء الوافر، ويزيد عليهما عنصر التناوب بين الحر والعمودي[5]– بمقدار 54 بيت في المتقارب، و28 بيت في مجزوء الوافر، ومقطع في الشعر الحر–[6]، كما أتاح يوسف وغليسي الحرية لنفسه في التصرف والاختيار، والتعبير عن مشاعره وأفكاره بكسر رتابة الإيقاع الثابت، وخلق إيقاع شامل ومتنوع بين أنماطه (الحر والعمودي) وأوزانه داخل إطار النص الواحد، على النحو الذي يتوهج في قوله:

مُدّي ذراعيْكِ ، يا وهرانُ ، ضُمّيني فإنني قادمٌ من "طورُ سنين! "
مسافرٌ في غمام الروح،، أمخرُه مشّردٌ ،، لاجئٌ ،، لا قلبَ يؤويْني..
وهرانُ ! أنهكني التّرحالُ .. هأنَذا* أطوي الصحاري.. ولا ظلٌّ يواريني!

[1] ينظر: محمد صابر عبيد: القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية –حساسية الانبثاقة الشعرية الأولى جيل الرواد والستينات–، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، (د. ط)، 2001م، ص 224.

[2] صالح أبو أصبع: الحركة الشعرية في فلسطين المحتلة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1979، ص229. نقلا عن: المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[3] ينظر: المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[4] ينظر: عز الدين ميهوبي: في البدء كان أوراس، دار الشهاب، باتنة، ط1،1985م، ص ص50 - 49

[5] ينظر: مصطفي الغماري: بوح في موسم الأسرار، طبع لافوميك، الجزائر، (د.ط)، 1985م، 87.

[6] ينظر: قدور سكينة: البنية الإيقاعية في القصيدة الجزائرية المعاصرة، مجلة الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة الأمير عبد القادر، قسنطينة، مج: 10، ع: 02، ص ص17-19.

* هكذا وردت في الديوان الشعري.

فالرّملُ يُغْرقني.. والنّخل يُنكرن.. و الغيمُ يَلعنني .. و القيظُ يَكْويني..!

***

قدرٌ ..قدرْ.

أبدًا أسافرُ في تفاصيل الدُّنَى

أبدًا وأُلقى في غياباتِ

...التّشرّدِ والضّجَرْ

قدرٌ ..قدرْ

(لابدَّ منْ "سِرتا" و إنّ طالَ السّفرْ) ! ! !.[1]

إن التداخل الإيقاعي الحاصل داخل هذه اللوحة الشعرية لم يأت عبثا، بل يتبعه –بطبيعة الحال– تحول وانفعال عاطفي، ذلك أنّ الغنائية المنبعثة من القصيدة العمودية المبنية على بحر البسيط أتت محملة بمشاعر الرجاء والتلطف لمدينة وهران رغبة في احتضان روحه، وإيوائه، وانتشاله من التشرد، والتمزق، والتبعثر، والغربة الذاتية والمكانية التي تلقفها في بيئته الريفية والصحراوية، فالرمل أغرقه، والنخل أنكره، والغيم لعنه، والقيض كوى روحه، فالشاعر يطلب وهرانا فارا إليها، راغبا في العروج نحوها، لتنتشله من مأساة الواقع وقسوته، وتعبر به من الانكسار والظلام نحو الجمال والانعتاق، في حين حملت القصيدة الحرة إيقاعا مختلفا انبنى على بحر الكامل، وجاء في ثوب درامي متدفق بمضامين التحدي والرغبة في السفر والرحلة على الرغم من المعيقات والمآلات التي قد تصادفه من تشرد وضجر، فهو يبتغي العروج المكاني والجغرافي نحو سيرتا وإن طال السفر والزمن، وبالتالي التنوع الإيقاعي والتداخل الشكلي الحاصل في الرقعة الشعرية أفضى للتنوع العاطفي والنفسي والمكاني، ما يؤكد على تجربة الشاعر الثرية والعميقة، وسعيه في تحقيق المزواجة الموسيقية التي تطرب أذن المتلقين.

كما نجد عثمان لوصيف ينزع دوما نحو التجديد والتجريب في كتاباته الشعرية، مستثمرًا كافة السبل الإيقاعية التي تحقق له الفرادة والتميز، ما جعله يلجأ للمراوحة تارة بين البحور الشعرية داخل إطار القصيدة الواحدة، وتارة بين النمطين (الحر والعمودي)، وتارة أخرى بين البحور والأنماط في القصيدة الواحدة، ويلمس القارئ لشعر عثمان لوصيف اتكاؤه على تقنية التداخل الإيقاعي في بعض نصوصه الشعرية، ففي

[1] يوسف وغليسي: أوجاع الصفصافة في موسم الإعصار، منشورات إبداع، الجزائر، ط1، 1995م، ص104-107.

قصيدة "**الجلفة**"[1] المبنية على بحر الرمل فقد اتكأت على المراوحة بين النمطين العمودي والحر، في حين انبنت قصيدة "**المرآة**" القائمة على بحر الكامل على المزاوجة بين النمطين العمودي والحر، ومن ذلك قوله:

مِرْآتِـيَّ العَـذرَاء يَا أَفِقَـا غَـامَتْ عَلَى أَبْعَادِهِ السُّدَفُ
وَغَمَامَـةٌ بَيْضَـاءٌ تَحْمِلُنَـا حَيْثُ النَدَى وَالظِلُّ وَالتَّـرَفُ
وَقَذَفْتُ نَفْسِي فِي العَبَابِ وَفِي عَيْـنِي بَـرْقٌ لَا يَـخْتَـطِفُ
وَغَرَقْتُ فِي المِرآةِ....
كَانَ البَحْرُ يَشْرُبُ مِنْ مَنَابِعِ مُقْلَتِي
وَكَانَتِ الأَشنَاتُ تَركُضُ فِي يَدِي
وَكُنْتِ تَحْتَ المَاءِ تَبْتَسِمِينَ
سَاحِرَةٍ وَتَلتَقِطِينَ شَيْئًا كَالمحَار
يَفِيضُ مِنْهُ السِحْرُ وَالشَغَفُ[2]

تتبدى بإمعان النظر في هذه الرقعة الشعرية تلك المزواجة الموسيقية الشكلية بين الكتابة العمودية والحرة، ولا شك أنها تَمُدُّ النص بوظيفة فنية بالغة التأثير، حيث تحول الشاعر من السيميترية الموسيقية القائمة على وحدة القافية المتراكبة المطلقة بحرف الروي الفاء المكسور، نحو القصيدة الحرة ذي النهج الدرامي المبنية على نظام الجملة الشعرية المتحققة عبر فاعلية التدوير في الربط بين أجزاء الأسطر، والسماح بامتداد الدفقة الشعورية للشاعر، والتحولُ الإيقاعيُ يتعبهُ انتقالٌ عاطفيٌ ودلاليٌ، كون الشاعر انزاح بالبوح الشعري من فضاءٍ لآخرٍ؛ من فضاء خارج البحر يتأمل محدقا في مرآة البحر معانقا الوجود الخارجي بغمامه رغبة في العروج به نحو الندى والظل والترف، نحو فضاء داخل البحر يغوص متماهيا في مائه معانقا الجمال والبهاء، مداعبا رؤاه للحبيبة، وهي مبتسمة ساحرة، تلتقط المحار المتوهج بالسحر والشغف.

والفائدة الفنية المستخلصة من تداخل الإيقاع وتنوعه، فإلى جانب تنوع تجربة الشاعر وموقفه الشعوري، تتنوع الاستجابة من قارئ لآخر، ومن مقطع إلى آخر داخل القصيدة الواحدة، فإن كان لهذا

[1] عثمان لوصيف: أبجديات، ص ص18-34.
[2] عثمان لوصيف: الإرهاصات، ص ص52-53.

التنوع مبرراته الشعورية والفنية والرؤيوية، فإنه بلا شك سوف يؤدي إلى تنوع التقبل، وإلى الفهم إذا أحاط المتلقي بعوالم النص والشاعر معا[1].

2–2–2–جمالية الفضاء الطباعي (قيمة الكتابة والنص المقروء):

يمارس الإيقاع البصري سلطته على القارئ/ المتلقي، من خلال استقطابه لمحاورة النص الشعري بصريا، لأنه أول شيء يصطدم به القارئ أثناء عملية القراءة، إذ تتحرك عيناه في كافة الاتجاهات، محاولا استكناه الأقباس الجمالية التشكيلية، وتصيد دلالاتها وإيحاءاتها، ذلك أنّ حركية القصيدة و«**خطيتها، وطريقة كتابتها، وتقديمها في الديوان، والرسومات الفنية المرافقة لها، وطول النص من قصره، وبناء الجمل، والتشكيلات الخطية والتشكيلية–، المغربي، الأندلسي، النسخ، الرقعة، الثلث–...، وتناسق الخطوط المستعملة في العنوان وفي المتن، وطريقة إخراج الديوان، ومكان كتابة النص في الورقة، واستعمال الهامش، وتوظيف العتبات النصية–، المداخل النثرية للقصائد، مقدمات الدواوين–..،والكتابة المرسومة**»[2]، والتشكيلات الهندسية الممثلة في الشجري، والمربع، والمستطيل، وشبه المنحرف..، وغيرها، تعتبر من التقنيات البصرية الإيقاعية التي تتشكل عبر قناة السواد والبياض، وهي سمات بارزة في التجربة الشعرية الجزائرية الثمانينية*، بحكم أنّ قيمة حاسة البصر «**في منح النص معنى ودلالة هو الذي جعلنا نعتبر الفضاء من الثوابت الشعرية الجوهرية(مقابل العروضية)، ومهما اختلف وعي الشعراء بهذا الأيقون، فإن محلل الخطاب الشعري مطالب باستكناه دلالته، وأبعاده، لأنه ليس تحصيل حاصل أو حشوا يمكن الاستغناء عنه، ولكنه أحد مكونات الخطاب الشعري، فبنية القصيدة مرتبطة–ضرورة–بالأيقون؛ وبالمؤشر الكنائي مهما كان نوعهما**»[3].

وعليه، فالإبدالات التي شهدتها القصيدة الشعرية الحداثية نبعت من توجه مدار الاهتمام من السيميترية الموسيقية الخطية– التي تعتمد على الإلقاء والشفاهة والسماع نحو النص المقروء والكتابة، أين

---

[1] ينظر: محمد الصالح خرفي: التجريب الفني في النص الشعري الجزائري المعاصر، الحياة الثقافية، تونس، ع 160، 29 ديسمبر 2004م، ص75.

* استفاد الشعراء الجزائريين فترة الثمانينيات من الإطار التشكيلي والطباعي، وذلك من خلال هندسة نصوصهم الشعرية بمختلف التشكيلات البصرية والهندسية والخطية والصورية..، والتي تعتبر سمة فنية إيقاعية بارزة في إبداعهم الشعري.

[2] محمد الصالح خرفي: جماليات المكان في الشعر الجزائري المعاصر، ص 224.

[3] محمد مفتاح: دينامية النص: المركز الثقافي العربي، لبنان، المغرب، ط1، 1990م، ص ص58-59.

يتشارك البصر مع السمع والفكر، ويتداخل الخارج النصي مع الداخل النصي في عملية التلقي والاستقطاب، وهندسة الإيحاء والدلالة.

تكتسي عناصر الشكل –اللغة الصامتة– أهمية بالغة في العملية الإبداعية لا يمكن غض البصر عليها أو إهمالها، فالتشكيل الطباعي هو فسيفساء ناطقة بالجمال والفنية، تفصح عن أنساق دلالية، وأبعاد رؤيوية يشارك القارئ في ملئها واسكتناه غموضها، فحضور الإيقاع البصري في التجربة الشعرية الثمانينية وما بعدها شكل ظاهرة أسلوبية، استغرقت أغلب الأنماط والأنساق البصرية كالكلمات المتقطعة، ونقاط الحذف، وعلامات التعجب، والاستفهام، والأقواس، والألوان، والرسومات الهندسية الشجرية، والمربعة، والمستطيلة، وشبه المنحرف، والحلزوني والدائري..، وغيرها من الأنماط التي لم يتغافل عنها غالبية الشعراء– إنّ لم نقل كلهم– عن استخدام هذه التقنية البصرية في نتاجاتهم، فعثمان لوصيف اهتم بهذه التقنية الميتا لغوية البصرية في دواوينه: "زنجبيل" و "غرداية" و"الإرهاصات"، و"اللؤلؤة"، و"شبق الياسمين" و "أبجديات" و "المتغابي"..، وأيضا علي ملاحي في ديوانه "صفاء الأزمنة الخانقة"، وعيسى لحيلح في ديوانه "وشم على زند قرشي"، وعز الدين ميهوبي في ديوان "في البدء كان الأوراس"، ومن أمثلة هذا التوظيف ما يلمس في قصيدة "**جنازات الخروج**" لمشري بن خليفة، حيث يقول:

وَطَنِي يَأْتِي مِنْ غُرُوبِهِ وَحِيدًا،
يَرْتَدِي أَجْرَاسَ البَحْرِ المُشْتَعِلِ بِدِمَاءِ: الـ

شَ
هَ
ا
دَ
ةِ

يَمْشِي عَلَى الجَنَازَاتِ حَافِي القَدَمِيْنِ، وَعَلَى وَجْهِهِ فَجْرٌ؛[1]

إنّ تفتت الكلمة شاقوليا أبان على مركزيتها داخل إطار القصيدة، حيث احتلت فضاء طباعيا شاقوليا أكدت على دلالتين:

[1] مشري بن خليفة: ديوان سين، ص36.

الأولى محملة بدلالة الشهادة والجنوح نحو النهاية عبر حروف الكلمة في اتجاه التصاعدي وسمو نحو العالم النوراني والدار الآخرة، في حين الدلالة الثانية فمغلفة بدلالة الموت والفناء والتمزق الذي يتعرض إليه الوطن، أين استلبت فيه القيم والمبادئ، وماتت فيه الضمائر، وصار الوطن شهيدا محملا بمعاني التلاشي والاختناق في اتجاه شاقولي تنازلي نحو القبر، وبين الدلالتين يطفو الوطن غريقا ممزقا وحيدا، مشتعلا بالانشطار والانكسار، والموت والشهادة.

وفي سياق آخر، تتلقف حاسة البصر تشكيلا هندسيا يتماهى مع السياق العاطفي والدلالي، ذلك أنّ « **أول ما يستوقف قارئ القصيدة الحديثة هو طريقة رصف الأدلة اللغوية على الصفحة، فلقد كف المكان عن اطمئنانه وواحديته، لينخرط في هموم الذات الكاتبة التي غدت ترسم بآلية جديدة تماما تمزقها على أديم الورقة، فالسواد يتقدم أو يتراجع حسب مقتضيات كيمياء النص وطبقا لما تستدعيه اللحظة الشعرية(التجربة)** »[1]، فترتيب الكلمات على علاقة وطيدة بالسياق الدلالي للنص، وموقف الشاعر النفسي والعاطفي، ولبيان تعالق البنية المكانية مع البنية الدلالية، يتم إيراد المشهد الشعري الآتي[2]:

لُفَنِي تَحتَ جَنَاحَيك الدَافِئَتَينِ
ثُمَّ طُر بِي خَلْفَ الأَرْضِين وَالسَمَاوَات
إِلَى حَيْثُ لَا رَجُوع
لَا رُجُوع
لَا رُجُوع

إنّ أهم سمة يستقر عليها القارئ هو اهتمام الشاعر بالفضاء البصري، وعنايته بالهندسة المكانية في نحت أفكاره وعواطفه، حيث تساوقت البنية المكانية مع دلالة النفي المنحرفة في اتجاه شاقولي مائل، والذي يكسر أفق انتظار القارئ، ويستقطبه على الدخول في باطن السياق النصي المنحوت في شكله الجديد، ليتصيّد الأقباس الدلالية المتخفية في عباءته، ذلك أنّ الشاعر في مقام المتصوفين يبتغي السفر في رحلة روحية، والعروج خلف الأرضين والسماوات نحو المطلق والجمال، ونحو فضاء الرؤيا حيث لا رجوع، فكسر

[1] النعمان القاضي: أبو فراس الحمداني (الموقف والتشكيل الجمالي) دار الثقافة للنشر والتوزيع، القاهرة، (د.ط)، 1982م، ص 396.
[2] عثمان لوصيف: الكتابة بالنار، دار البعث، قسنطينة، الجزائر، (د.ط)، 1982م، ص47.

نظام توزيع المفردات وترتيبها على فضاء الصفحة « **يتلاءم مع الرؤية الصوفية في خرق المألوف، والنفور والعزلة من الواقع المادي وكسر قيود الحياة والتطلع إلى العالم الآخر الروحاني**»[1] النوراني، ما يدحض عنه الواقع الحالي الذي ينفي بشدة الرجوع بين أكنافه.

2–2–3– تنوع القافية في القصيدة الحداثية:

وسمت القصيدة الجزائرية المعاصرة فترة الثمانينيات بظاهرة التنويع في القوافي، حيث أنّ الشاعر صار يولي عناية فائقة بالفضاء الطباعي، الأمر الذي جعله يهندس قوافيه وفق أنظمة بصرية ذات حمولات دلالية، لينتج بذلك تنويعا في شكل القوافي الممثلة في: القافية السطرية، والمتوالية، والمتناوبة، والمتواطئة، والجملية، والمقطعية، والحرة، وقد اتكأ عليها شعراء النص المختلف أمثال: عثمان لوصيف وعلي ملاحي ومصطفى دحية، عمار مرياش، عياش يحياوي، عز الدين ميهوبي، عاشور فني، مصطفى الغماري.. وغيرهم في هندسة نسيج نصوصهم الإبداعية، فالشاعر إزاء انتهاجه نظام الجملة الشعرية ينتج وفقا لذلك قافية الجملة الشعرية، وبارتكاز نصوصه على نظام المقاطع ينتج إثر ذلك القافية المقطعية، والتنويع في قوافي القصيدة الحداثية بمثابة رخصة امتلكها الشاعر في صياغة عوالمه الشعرية، وتلوين تجاربه، ومد نصوصه بالحراك الإيقاعي الذي يكسر الرتابة والمألوف بحثًا عن كَوْنٍ مختلف يفاجأ المتلقي ويكسر أفق توقعه، مؤكدا بذلك على الانفتاح والتجديد والتجريب في سبل وفضاءات إيقاعية جديدة تتساوق مع نزعة الحداثة التي مست القصيدة العربية المعاصرة.

2–2–4– قيمة التدوير في هندسة النسيج النصي:

إن انتهاج الشاعر لتقنية التدوير بكافة أشكالها الفنية، تعتبر من سمات التجريب الذي طال القصيدة الجزائرية المختلفة، على اعتبار المكانة الأساسية التي تحتلها هذه التقنية في امتداد الدفقة الشعورية، وهندسة النص في فضاءات جزئية، وجملية، ومقطعية، وكلية شاملة، فقد اتكأت نصوص الشعر المختلف على أشكال التدوير بصفة مفرطة خاصة ما تعلق بالتدوير الجزئي والجملي الذي لم يتم الوقوف– حسب القراءة

[1] رشاد كمال مصطفى: أسلوبية النص الصوفي –قراءة أسلوبية في شعر الشيخ نور الدين البريفكاني–، تموز للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، ط1، 2015م، ص 102.

الفاحصة للنصوص الثمانينية الحداثية– عند شاعر* تجاوز تركيزه واعتماده على هذه التقنية العروضية، حيث أن تقلص حضور التدوير المقطعي الذي ينتهج فيه الشاعر نظام المقاطع في التجربة الشعرية الثمانينية مقارنة بالتدوير الجزئي والجملي، ومن نماذج هذا النسق التدويري ما يتجلى في قصيدتي: "اللؤلؤة" و"الأغواط" لعثمان لوصيف، في حين التدوير الكلي فوجوده في التجربة الشعرية قليل جدا، ومن ذلك ما تحمله قصيدتي " آيات صوفية" و"عرس البيضاء" من ديوان "اللؤلؤة" لعثمان لوصيف، فالتدوير يكسب أهميته من خلال فاعليته في تخليص السطر الشعري من الوقوف عند نهايته استجابة لمتطلبات الوزن المكتمل، فيتوقف الشاعر على نحو تلقائي يتكامل فيه البعدان الدلالي والإيقاعي[1]، ليشكل التدوير نقطة اتصال وربط إحالية للأسطر الشعرية والموقف الشعوري الذي ارتضاه الشاعر، فبقدر « **ما ينم النص عن اتساق وتناغم بين بنيته وبين مستوياته، بقدر ما يبلغ حدا أرفع من الشعرية والإتقان الإبداعي**»[2]، فلم نشهد –على الأغلب– انتفاء عناية الشعراء فترة الثمانينيات بقناة التدوير في هندسة نصوصهم الإبداعية، لأنها من المقومات التي تنهض عليه القصيدة الحداثية، وبالتالي تسهم في تلوين الإيقاع، والعاطفة، والدلالة.

2–2–5–إمكانية كتابة القصيدة الحرة عموديا:

إنّ رغبة الشعراء في التجريب واكتساح فضاءات تشكيلية حداثية، جعلهم يهتمون أيّما اهتمام بالإخراج الطباعي، ويحاولون هندسة نصوصهم الشعرية في فضاء بصري قائم على نظام الأسطر الشعرية المتفاوتة في الطول، منحرفين بذلك عن السيميترية الموسيقية الخطية التي تعتمد نظام الأشطر المتناظرة، لكن هذه الرغبة أحيانا ما تصطدم بنزعة التقليد والوفاء لعمود الشعر، حيث يكتشف القارئ المتمعن لإيقاع الكتابة فيها عن حنين الشاعر، ومحافظته على الموروث الخليلي التناظري الخطي ذو السيميترية الموسيقية الثابتة في شكل إبداعي بصري مموه، فالشاعر «**لم يستطع أن ينزع من قصيدته المبنية على أساس السطر الشعري كل مظاهر النظام القديم، ولم يستطع أن يجبر أذنه المدربة.. على إلقاء كل متاعها في بضع**

* من الشعراء الذين اتكأوا في هندسة نسيج نصوصهم الحداثية على تقنية التدوير بشكليها الجزئي والجملي نذكر: عثمان لوصيف، علي ملاحي، عياش يحياوي، عز الدين ميهوبي، ميلود خيزار..، وغيرهم.

[1] ينظر: سامح الرواشدة: معاني النص– دراسات تطبيقية في الشعر الحديث، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2006م، ص ص 205–206.

[2] سامي سويدان: في النص الشعري العربي، دار الآداب، بيروت، ط1، 1989م، ص61.

سنوات»[1]، والقارئ للنصوص الشعرية الجزائرية الثمانينية الموزعة على فضاء الصفحة بصورة حداثية في نسقها الحر يكتشف أنّ بعضها بقيت محافظة على الغنائية والصيغة العروضية العمودية، مشكلة ظاهرة بارزة تستدعي الوقوف عندها، ومن ذلك ما ينبض عند الشاعر علي ملاحي في ديوان "**العزف الغريب**":

وَأَنْتَ الشَّاعِرُ الحَسَاسُ هَلْ تَحْتَاجُ ..

لِلرُؤْيَا

بَرَاهِينًا ..وَأَمْثَالًا..

هُمُومُكَ مِنْ رَحَى الأَوْطَانِ ..

وَاخْتَزِلُوا مِنَ الرُؤْيَا

ابْتِهَالَاتٍ.. وَأَقْوَالًا..

رَفَعْتُ القَلْبَ مُحْتَجًا أَمَامَ الحَاسِبِينَ الشِعْرَ

شَيْطَانًا وَإِسْهَالًا..[2]

يقف القارئ لهذه الأسطر الشعرية الحرة، هو إمكانية ترتيبها وإعادة بنائها في شكل أبيات تناظرية، تحمل كامل الخصائص الإيقاعية للقصيدة العمودية، فتصير على النحو الآتي:

وَأَنْتَ الشَّاعِرُ الحَسَاسُ هَلْ تَحْتَا جُ ..لِلرُؤْيَا بَرَاهِينًا ..وَأَمْثَالًا..

هُمُومُكَ مِنْ رَحَى الأَوْطَانِ..وَاخْتَزِلُوا مِنَ الرُؤْيَا ابْتِهَالَاتٍ.. وَأَقْوَالًا..

رَفَعْتُ القَلْبَ مُحْتَجًا أَمَامَ الحَا سِبِينَ الشِعْرَ شَيْطَانًا وَإِسْهَالًا..

بالرغم من الصورة الحداثية الحرة القائمة على توزيع وترتيب الأسطر على فضاء الصفحة وفق نظام الجملة الشعرية، إلى أنّ النزعة التقليدية والإطار الخطي ذو السيميترية الموسيقية الرتيبة بقيت لصيقة بفكر الشاعر وخياله، وتجربته الفنية، لأن التوافق والتماثل الخطي المنتهي بالوقفات الثلاث تَحَقَقَ في الخواتيم الآتية: (أمثالا، أقوالا، إسهالا)، ما يُؤكدُ على جوها الخطي الثابت، وخصوصيتها الشعرية الموسيقية العمودية.

[1] ثائر زين الدين: خلف عربة الشعر، دراسات في الشعر العربي المعاصر، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، (د.ط)، 2006م، ص115.

[2] علي ملاحي: العزف الغريب، ص124.

كما يُلمسُ في تجربة عثمان لوصيف نزوعه في بعض نصوصه الشعرية الحرة لموسيقى القصيدة العمودية المبنية على وحدة القافية والروي، ففي ديوان "**نمش وهديل**"* تحضر هذه الظاهرة في ختام قصيدة "**الغريق**"[1]، والأمر نفسه في ديوان "**براءة**"** الذي ضمن قصيدتين حملتا هذه الظاهرة، الأولى ممثلة في قصيدة "**القبّرة**"[2]، والثانية ممثلة في قصيدة "**العقارب**"، والتي تتخذ نموذجا تمثيليا.

يقول الشاعر:

وَجَاوَرْتُ العَقَارِبَ
فَاطمَأَنت..
وَمِثْلِي
تَطْمَئِنُ لَهُ السُّمُوم
أَبِيتُ اللَيْلَ أَرْقُبُهَا
فَتَأْتِي
تُؤَرِقُهَا الصَبَابَة
وَالهُمُومُ
إذ أحَنَّتْ
فَرَشَتُ لَهَا ضُلُوعِي
فَنَالَتْ مَا تَرُومُ
وَمَا أَرُومُ[3]

يلمس القارئ أثناء معانقة الأسطر الشعرية الحرة، إمكانية ردها عموديا في نسقها المتناظر ذو الإيقاع الخطي الثابت على النحو الآتي:

* ديوان "**نمش وهديل**" يعود تاريخ طبعه في 1997م، لكن زمن كتابة بعض القصائد فيه يرجع لمرحلة النص المختلف الذي نحن بصدد تحديد خصوصياته الفنية، فعلى سبيل المثال قصيدة "**الغريب**" هي محددة مكانيا وزمانيا في نهاية القصيدة داخل المدونة بـ: طولقة 1986م.

[1] عثمان لوصيف: نمش وهديل، ص ص 58-59.

** ديوان "**براءة**" يعود تاريخ طبعه في 1997م، لكن زمن كتابة بعض القصائد فيه يرجع لمرحلة النص المختلف الذي نحن بصدد تحديد خصوصياته الفنية، فعلى سبيل المثال قصيدة "**القبّرة**" هي محددة مكانيا وزمانيا في نهاية القصيدة داخل المدونة بـ: طولقة في: 1987/05/01م، في حين قصيدة "**العقارب**" فهي أيضا محددة بـ: طولقة في: 1986/06/18م.

[2] عثمان لوصيف: براءة، ص 20.

[3] المرجع نفسه، ص79.

وَجَاوَرْتُ العَقَارِبَ فَاطمَأَنت.. وَمِثْلِي تَطْمَئِنُ لَهُ السُّمُوم
أَبِيتُ اللَيْلَ أَرْقُبُهَا فَتَأْتِي تُؤَرِقُهَا الصَبَابَة وَالهُمُومُ
إِذ أَحَنَّتْ فَرَشَتُ لَهَا ضُلُوعِي فَنَالَتْ مَا تَرُومُ وَمَا أَرُومُ

إِنَّ عنايّة الشّاعر بالهندسة البصرية الإيقاعية تنبع من حداثة التجربة، ودور القراءة البصرية في تحصيل الدلالة، ما جعله يلجأ لتمويه القارئ بصريا عبر تفتيت الكلمات والجمل، وتوزيعها على فضاء الصفحة بطريقة فنية حرة، فيتلون القارئ بالسيميترية الخطية، ويستقر على موسيقى البيت وغنائيته عبر النهايات الصوتية المماثلة للقافية المتواترة المطلقة بحرف الروي المضموم، لتنقله من الكتابة والمقروء نحو الشفاهة والسماع.

2–2–6–جمالية أسلوب التكرار:

يعد التكرار من الركائز التي يقوم عليها بنيان النص الشعري الجزائري المختلف، فالشاعر لا يقوم به بصورة اعتباطية، بل يشكل لديه بؤرة إيحائية دلالية، فهو يلح على فكرة أساسية ونقطة حساسة داخل نسيج النص الشعري يبتغي تحقيقها لدى القارئ[1]، ليتلون بإيحاءاتها ودلالتها، ومن الجليّ للعيان أنه لا يمكن حصر أشكال التكرار في التجربة الشعرية الجزائرية المختلفة الساعية نحو الفرادة والتميز والتجريب، ذلك أنّ الرغبة في خلق جمالية المؤالفة حينا والمخالفة والمغايرة الإيقاعية والدلالية حينا آخر عبر استثمار مختلف السبل والفضاءات الإيقاعية الموسيقية، تفضي بأشكالٍ تكراريةٍ وأنماطٍ عديدةٍ، تَشْغُلُ فضاءات هندسية متنوعة داخل نسيج النص الشعري، ولعل الشائع منها ما يلي: التكرار الاستهلالي، والختامي، وتكرار اللازمة، التوازي...

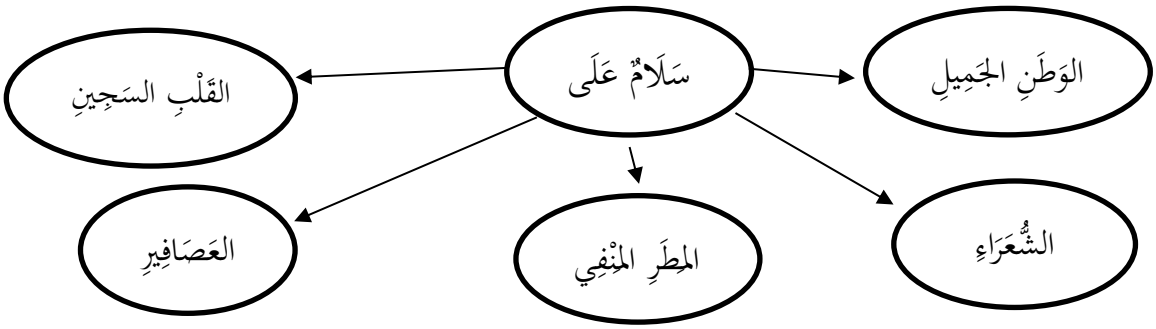
يعد التكرار اللفظي تقنية بيد الشاعر يعجنها كيفما شاء في التعبير عن أفكاره وأحاسيسه، تضفي على النص إيقاعا جماليا، وطاقة دلالية وتأثيرية متوقدة ومتفجرة في ذهن القارئ /المتلقي، ذلك أنّ الضغط على حالة لغوية واحدة في موقع الاستهلال[2]، وتوكيدها عدة مرات بصيغ متشابهة كفيلة بالإفصاح عن

[1] ينظر: نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر، منشورات مكتبة النهضة، بغداد، ط3، 1967م، ص 242.

[2] ينظر: محمد صابر عبيد: القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية – حساسية الانبثاقة الشعرية الأولى جيل الرواد والستينات–، ص204.

الأبعاد النفسية والشعورية التي تحيط الذات الشاعرة، على النحو الذي يبرز في قصيدة **"آية الحزن المبين** "مشري بن خليفة[1]:

سَلَامٌ عَلَى الوَطَنِ الجَمِيلِ.
سَلَامٌ عَلَى الشُّعَرَاءِ فِي كُلِّ الفُصُولِ.
سَلَامٌ عَلَى المَطَرِ المَنْفِي.
سَلَامٌ عَلَى العَصَافِيرِ.
سَلَامٌ عَلَى القَلْبِ السَجِينِ.



شكل (1) يمثل التكرار الاستهلالي في نص "آية الحزن المبين"

حوى تكرار البداية في هذا الموطن الشعري الأثير إمكانات تعبيرية هائلة، أغنت بذلك المعنى، وأضفت إيقاعا موسيقيا يستثير نفسية القارئ ويأسرها، ويستقطب خياله وفكره على نقطة حساسة، متفحصا دقائقها وأجزائها، ومتأملا دلالاتها وإيحاءاتها داخل نسيج النص الشعري، لأن الشاعر حرص على أنْ تتحرك القصيدة عبر ترديد لفظة سلام في البداية، ما يوحي من جهة بمدى حاجة الشاعر إلى تعميق ارتباطه بالأخبار المقرونة بالوطن، والشعراء، والمطر المنفي، والعصافير، والقلب السجين، ومن جهة على آماله وتطلعاته، ومعاناته وآلامه، وحالته النفسية، وغربته الوجودية والثقافية داخل هذا الوطن، إضافة لتحقيقه قيم صوتية وفنية داخل نسيج النص تزيد الوجدان به تعلقا، والسمع ترنما.

كما يلجأ الشاعر للتكرار من أجل تحقيق وظيفة نغمية وخفة في الأسلوب[2]، ليضفي على النص فاعلية وقدرة عاليتين في استثارة القارئ، وتحفيزه على المشاركة في إنتاج الدلالة، لأن عناية الشاعر وإلحاحه

[1] مشري بن خليفة: ديوان سين، ص29.

[2] ينظر: عبد الحميد هيمة: البنيات الأسلوبية في الشعر الجزائري المعاصر (شعر الشباب نموذجا)، ص 56.

في تسليط الضوء على نقطة حسّاسة دلّ على معاناته وعمق ألمه وانفعاله الحاد، ومن ذلك ما ينبض في تجربة الشاعر عثمان لوصيف في نصه" **شلل**"[1]:

قَالَ أَبْكِي
فَلَمْ يَسْتَطِعْ!
قَالَ: أَقْرَأُ.. لَمْ يَسْتَطِعْ!
قَالَ: أَكْتُبُ.. لَمْ يَسْتَطِعْ!
قَالَ: أَعْتَزِلُ الشِّعْرَ
لَمْ يَسْتَطِعْ!
قَالَ: أَضْرِبُ فِي الأَرْضِ
لَمْ يَسْتَطِعْ!
قَالَ: أَنْشُطُ فِي عَالَمِ الشُّغْلِ
كَالآخَرِينَ .. فَلَمْ يَسْتَطِعْ!
قَالَ:...
قَالَ:...
وَقَالَ: .. فَلَمْ يَسْتَطِعْ!

ورد تكرار الكلمة" قال" والجملة "فلم يستطع" بشكل استفتاحي وختامي في صورة عمودية، ليوحي بتنامي الصراع المتناغم مع نفسية الشاعر الحائرة، فهي بين مد وجزر على طول النص، حيث تتصادم ثنائية الحركة والسكون، فالحركة القولية لا تتعدى الفعل لأن مآلها الشلل، والسكون يمتص كل الآليات القولية، وتصبح المعادلة خارج مجال القول مساوية للصفر[2]، فترديد الأقطاب الموجبة والسالبة « **يمنح النص امتدادا وتناميا في الصور والأحداث، لذلك يعد نقطة ارتكاز أساسية لتوالد الصور والأحداث، وتنامي حركة النص**»[3]، في جو يحكمه الانفعال، والتناقض والحيرة، والقلق والتوتر والتناقض بين الدينامية والرغبة في

[1] عثمان لوصيف: المتغابي، ص ص 16-17.

[2] ينظر: نوال أقطي: جماليات شعر التفعيلة في الجزائر (1980-2008)، أطروحة دكتوراه، إشراف: عبد الرحمان تبرماسين، جامعة محمد خيضر بسكرة، 2014-2015، ص 380.

[3] حسن الغرفي: حركية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر، ص84.

الفعل، وانكساره عبر فاعلية النفي الذي يؤكد على العجز وعدم القدرة في بلوغ الغاية المراد تحققها عبر تدفق الأفعال، وبالتالي فالتكرار بث ائتلافا وتناغما نسقيا في إيقاع النص الشعري، وأضفى عليه بعدا فنيا، وقيمة إيحائية دلالية وتأثيرية متحققة في ذهن المتلقي.

والمستخلص عبر الوقوف عند ظاهرة التكرار في الشعر الجزائري المختلف أنّ الشعراء تمكنوا من خلق ظاهرة شعرية جزائرية بحتة جديرة بالدراسة والاهتمام، خلافا لما كان سائدا في شعرية السبعينيات.

2–3–على مستوى اللغة:

سعت التجربة الشعرية الجزائرية الاستفادة من المقومات والسبل الكتابية الحديثة، التي تعمل على صقل اللغة الشعرية وتطويرها والارتقاء بها فنيا، فاللغة العادية عاجزة عن تحقيق الوظيفية الشعرية التأثيرية على عكس اللغة الشاعرية الإيحائية البديعة والخلاقة، التي تتأسس على الإزاحة، وكسر المألوف، والعدول عن القوالب الجاهزة، والمسارات المعجمية المحددة التي لا تضيف شيئا فنيا، وبالتالي تغوص في متاهة الدلالة وتناسل التأويل، لتخلق المغايرة وتزعزع الثوابت عبر أنساق إيحائية رمزية صوفية.

فالشاعر على دراية بأن اللغة مقوم أساسي في عملية الإبداع الفني، ما جعله يهندس نصه وفق لغة شعرية خاصة مفرغة من المعاني المعبأة بها سابقا، مشحونة بحمولات دلالية جديدة، وطاقات فنية مفعمة متفجرة، يكتسي فيها الدال انفتاحا وتناسلا دلاليا، فالشاعر يُسَخِّرُ اللُّغة، ويجعلها مطواعة لفنه، فتصبح «**ملكا له يعجنها وينضجها، فإذا هي علاقات جديدة وإيحاءات واسعة، لأنها تحمل نفحات روحه وحرارة أنفاسه وتصدر عن صميم تجربته**»[1]، ليصنع المبدع أفقه الخاص عبر لغة بديعة نابضة بالدلالات، ومشعة بالإيحاءات، وذلك باستثمارها لمختلف الأنساق التعبيرية التجريبية القائمة على كل من: الكتابة البصرية، والتضاد، والرمزية، والأسطورة.

[1] ابتسام أحمد حمدان: الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي، دار القلم العربي، حلب، ط1، 1997م، ص121.

2–3–1–الكتابة البصرية:

يلجأ الشاعر في التعبير عن تجاربه المعقدة لبعض التقنيات التعبيرية البصرية كمعادل موضوعي للغة، ذلك أنّ الهندسة البصرية بمختلف تجلياتها بمثابةِ نصٍ تفاعلي مفتوح دلاليا على رؤية القارئ/المتلقي، فيمنحه اختيارات نصية لا نهائية تتراوح بين الجمالية والتأويلية، فتقنية الكتابة البصرية* لها وظيفة بصرية إيحائية تأثيرية في الخطاب، فحين يضيق السواد في استيعاب عالم الشاعر الداخلي، «**وعند الوصول إلى هذا الحد من ضيق العبارة على أفق التعبير يأتي الغموض والغياب والبياض في القصيدة جناحا يحلق به الشاعر إلى ما وراء اللغة، إلى لغة اللغة، هكذا يجابه الشاعر شيطان اللغة ويغالب سلطته وهيمنته بتعاويذ يكتسبها في بقع البياض، بحبر مفرغ من اللون، وتمائم تحملها كل العناصر الغائبة على النص**»[1]، فالتجربة الشعرية الجزائرية حوت كامل القدرات التقنية للكتابة من الكلمات المتقطعة، ونقاط الحذف، وعلامات التعجب والاستفهام، والأقواس، والألوان، والرسومات الهندسية الشجرية، والمربعة، والمستطيلة، وشكل شبه المنحرف، الحلزوني، والدائري..، وغيرها من الأنماط التي عجت بها المدونة الشعرية الجزائرية المختلفة، مشكلة ظاهرة أسلوبية حداثية بارزة، حيث جمعت بين الكتابة اللغوية ومختلف الظواهر البصرية في هندسة نسيج النص الشعري، وإضفاء أبعاده الجمالية والدلالية.

2–3–2– فاعلية التضاد الإيحائية والفنية:

يعتبر التضاد وسيلة من وسائل التنوع في الأساليب، وسمة أسلوبية فنية تعبيرية تصبغ على النص طابعا تكثيفيا ودلاليا، تعكس رصيد الشاعر اللغوي، وتمكنه من الصياغة والتصرف في التراكيب بلغة نابضة بالحياة، ومتدفقة بالإيحاءات والمعاني، كون المعاني الشعرية تنشأ من الصراع بين الشيء ونقيضه، فلغة الشعر

* لغة الكتابة البصرية تجلت في عدة أنماط ولم نلمح شاعر في هذه الفترة سواء في القصيدة التقليدية أو الحديثة استثنى الأنساق البصرية في تشكيل نسيج نصه، كما تم الإشارة لهذه الظاهرة مستثنين النماذج الشعرية لأن المقام لا يسع للتفصيل في تشكلاتها، إضافة لبروز بعض الأنماط في الأمثلة المتناولة في شعرية الثمانينات على مستوى اللغة والمضمون والإيقاع.

[1] طيبي بوعزة: ظاهرة التشكيل البصري في الشعر الجزائري المعاصر ديوان " ما لم يقله المهلهل" للشاعر محمد زبور نموذجا، مجلة دراسات أدبية، مج: 10، ع: 3، أكتوبر 2018م، ص 116. نقلا عن: محمد بنيس: ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب– مقاربة بنيوية تكوينية–، ص207–208. (لم أقف على تخريجه في كتاب محمد بنيس في الصفحة المذكورة).

تزداد جودة فنية ومرونة بقدر ازدياد كمية العلاقات بين الأشياء من خلال التنقل بين السلب والايجاب، والاختلاف والتماثل، والحضور والغياب[1]، محققا غايات أسلوبية وجمالية.

حيث شاعت في اللغة الشعرية فترة الثمانينيات ظاهرة الثنائيات الضدية، إذ اتكأ عليها الشعراء في الافصاح عن تجربتهم المعقدة والمضطربة، والبوح بالتناقض المعاش في هذا العالم المعقد والوجود الجدلي، حيث يكتسي العمل الفني في ظل حضور قناة التضاد حركية وتموجا دلاليا، تبعث على خلخلة التوقعات، وخلق المفاجأة عبر الانتقال من حركة إلى أخرى تقابلها، ومن الشيء لنقيضه، محدثة انفعالا وتوترا داخليا للخطاب الإبداعي، فبقدر ما تزداد قوة التضاد بقدر ما تتولد طاقة أكبر من الشعرية[2]، لأن التضاد عنصرا فعالا يجعل النص حافلا بالشعرية، ويخرجه إلى مستوى لغة الأدب متوهجا بالقيم الإيحائية والفنية.

ولقد حظي التضاد في الشعر الجزائري الثمانيني بعناية واهتمام من لدن الشعراء، فاستعانوا به بصفة مكثفة في هندسة النسيج النصي فنيا، والتعبير عن رؤاهم وتجاربهم، وتصوراتهم المعرفية، والوجودية، والسلوكية، والرؤيوية، والصوفية ناقلين اللغة الشعرية لآفاق رحبة، ودلالات عميقة، وأجواء نابضة بالتكثيف، تعكس القلق، والصراع الجدلي، والتوتر والاضطراب النفسي والروحي الذي يتلقفه الشاعر في هذا الوجود والواقع، على نحو ما يتلمس عند الشاعر "**مشري بن خليفة**" في قوله[3]:

الرُّوحُ تَعْرُجُ
جَسَدِي يَسْقُطُ

بإنعام النظر في هذه اللوحة الشعرية وتفحص بنيتها، يتدفق الحراك الدلالي القائم على التراكيب المتضادة التي تعكس رؤيا الشاعر وتفكيره الباطني الروحي الذي يصور حركة الموت بين قطبين إثنين بين العروج والرقي، والسقوط الدنو، وبين المعنوي الروحي والمادي المحسوس، فهذا المسلك الجدلي لصورة الموت بين دنو الجسد واحتضانه الأرض وصعود الروح ومعانقتها الأعالي والنائيات يفصح من جهة عن معاناة الشاعر وحيرته النفسية داخل هذا الواقع المتناقض الذي يذيق أفراده كأس الموت، ويؤدي بهم نحو المصير الحتمي الممثل في الغياب والأفول، ومن جهة أخرى يؤدي إلى تصعيد الحركة الداخلية وتكثيف الإيحاءات

[1] ينظر: رشاد كمال مصطفى: أسلوبية النص الصوفي– قراءة أسلوبية في شعر الشيخ نور لدين البريفكاني–، ص 135.
[2] ينظر: المرجع نفسه، ص 136.
[3] مشري بن خليفة: ديوان سين، ص 67.

وتلوين النص الشعري بالطابع الشعري الجمالي والتأثيري عبر خرق توقع القارئ بالتنوع والمخالفة وتضارب رؤى الشاعر.

2–3–3–اللغة الرمزية:

تجاوزت التجربة الشعرية الثمانينية الرموز اللغوية السطحية التي تكرس التوجه الأيديولوجي والنظام الاشتراكي، ولا تضيف أي فنية أو عمق على الإبداع الشعري، حيث أصبحت التجربة الشعرية تخاطب بإبداعاتها ذاتية القارئ «**ولا تقف عند حد دغدغة المشاعر والأحاسيس، وهنا نرى عبقرية الشاعر الحديث تتجسد في التغني للحياة وجمالها الرائع والانتصار للإنسان وقضاياه العادلة**»[1] بلغة رمزية خاصة مشرقة طافحة بالإيحاء متوقدة بالمعاني والدلالات.

فاللغة الرمزية تضيف إلى السياق الشعري الذي ترد فيه رحابة وعمقا، وانفتاحا دلاليا، كما تلبي رغبة الشاعر عن طريق الرمز في إيجاد أسلوبه الخاص، وسد العجز الذي قد ينشأ عن حدة التجربة الشعورية وغموضها، فيلجأ الشاعر للمصادر الدينية، والتاريخية، والأسطورية، والطبيعية، ليطعم تجاربه، متخذا إياها رموزا دلالية وجمالية يتخفى بها للتعبير عن مختلف القضايا الإنسانية الكبرى، وتستوعب رؤيته الحضارية، ومعاناته في هذا الواقع المضطرب، على نحو ما يتوهج في قول علي ملاحي في قصيدة "**مذكرة عشق**"[2]:

تَنَاهَتْ إِلَى قَلْبِهَا الذِّكْرَيَاتُ
الحُقُولُ اسْتَرَاحَتْ إِلَى المَاءِ فِي تُؤده
سَرْبَلَتْ شَعْرَهَا فِي لُجَاجِ التَطَلُعِ، وَاسْتَنْطَقَتْ
خَصْرَهَا المُشْتَهَى..
ثُمَّ قَامَتْ تُوَزِعُ مِنْ ثَمْرِهَا، وَتُزِيْحَ السِتَار
ابْتِهَاجًا بِعِيدِ الطُفُولَةِ..

ويقول أيضا:

[1] عبد الحميد هيمة: الصورة الفنية في الشعر الجزائري المعاصر، ص 23.
[2] علي ملاحي: صفاء الأزمة الخانقة، ص07.

الشَمْسُ لَا تَرْسُو بِسَاحَتِنَا..
لَكِنَ المَدَى .. يَخْضَرُّ .. فِي رُوحِي ..
أُحِبُك ..
يَا صَبَاحِي ..
يَا مَسَائِي ..[1]

تَتَوَهَجُ الرُقعة الشِعرية باللُغَة الرَمزية المنفتحة على فضاء التأويل، حيث لا تكشف عن دلالاتها للقارئ عند أول تفاعل وتحاور مع النص، بل يتطلب قدرة ومهارة عاليتين لاستبطان مغاليقه واستكناه أعماقه، والغوص في دقائقه وأجزائه، وتصيد أقباسه الدلالية المتخفية في عباءة اللغة، فالنموذج الشعري يتجاوز الرتابة والمألوف، ويتفجر بالشعرية والإيحاء، وينفتح على آفاق تصويرية عميقة تبرز وعي الشاعر وكفاءته على هندسة رؤاه في بنية كلية متكاملة قائمة على العطاء والخصب، حيث تنبثق الدلالة في شكل شاقولي تستهل بالحقول التي استراحت للماء والتي توحي بالبعث والنماء، فيكون الثمار حصاد الغرس، والطفولة النتيجة المفتوحة والمبتهجة بعيدها.

في حين تشع اللوحة الشعرية الثانية بملامح التمسك والتشبث بالوطن، فبالرغم من الانشطار والتمزق الذي يغلف الواقع والوطن، إلا أنّ روح الشاعر تتورق خضرة، وتنبض أملا تحت ظله، فالمدى وطن ينبت في روحه ويسري في عروقه، نابضا حبا وعشقا، فهو الصباح والمساء والهواء الذي يمده بالحياة والتوهج، وهو الحضن والملاذ الآمن الذي تأوي إليه الروح، لا يمكن بأي حال من الأحوال الانسلاخ عنه أو نسيانه أو نكرانه أو التخلي عنه وهو غارق في المآساة والسوداوية، لأن حبه أمر فطري وشعور داخلي يحتل كل خلية من الجسد.

وأهم ما يميز لغة الشعر عن غيرها، أنها في البناء الشعري لا يمكن أن نتصورها وسيلة للتعبير وحسب، «**بل هي خلق فني في ذاته يتشكل عبر نمط خاص من العلاقات التي يقيمها الشعر بين الجوهرين المكونين للغة وهما الدال والمدلول من جهة، وبين المدلولات بعضها ببعض من جهة أخرى**»[2]، حيث صار الشاعر الجزائري يلجأ للتعبير عن رؤاه وأفكاره ومشاعره بلغة رمزية موحية متوهجة

[1] علي ملاحي: العزف الغريب، ص47.
[2] محمد مندور: في الأدب والنقد، دار نهضة مصر، (د.ط)، 1988م، ص19.

بالدلالات مفتحة على أفقها الحداثي المتجاوز للسبل الكتابية القديمة، بمرجعياتها المألوفة، لتنبض اللغة وتتوهج بالمضامين الرؤيوية.

فالتجربة الصوفية تتجاوز رتابة المألوف وسكونية اللغة التقليدية وتتمرد على قوانين العقل نحو سبل الكشف عن جوهر الحياة وحقيقتها، بلغة مشفرة رؤيوية ذات أبعاد روحية موحية.

فالشاعر الجزائري يتكأ على اللغة الشعرية الصوفية محاولا العبور من منطقية اللغة، ومرجعية ألفاظها نحو لغة مبتكرة تجريبية متجاوزة بإمكاناتها الشعرية المفتوحة ودلالاتها غير المنتهية، فالتجريب اللغوي يصبح ذا قيمةٍ فنيةٍ مهمة، إذ تمكن الشاعر من استحضار مفهوم الخلق في عملية الإبداع، وهو « **مرتبط بقدرة الشاعر على تخليص الكلم من القيود التي يكبلها بها الاستعمال، وتطهيرها مما يتراكم عليها من ضبابية الممارسة، فالإبداع إحياء للكلمة بعد نبوضها، في إحياء الكلمة بعث جديد للتجربة المعيشة في غياهب الذات والزمن**»[1]، فالخطاب الشعري الصوفي يومض بهذه الرؤية التجاوزية، التي تحاول الانعطاف والتحول من الاستعمال المألوف للغة، والفكرة، ومرجعيتها، إلى التبحر في لغة شعرية بديعة خلاقة، تهدم من أجل البناء، تنزع نحو اللامألوف وتتدفق في حركة انسيابية لا متناهية، حيث يشكل كل مدلول فيها رمزا لمدلول آخر، إنها نسغ يسري في عروق الدلالة، ليرتقي بها إلى فضاء التعدد والكثافة الرمزية الموحية، لتصنع بؤرة مفاجئة للقارئ بزعزعة الثوابت ونسف الاعتباطية[2].

ونجد الشاعر الأخضر فلوس يريد الخروج من شرنقة اللغة، وأحادية الدلالة، نحو الدلالة التي ترتدي كساء الإيحاء والرمزية، ليحمل عبر وعاء اللغة، أفكاره، وآماله وتطلعاته، وتأملاته، وهمومه وهموم الواقع وقضاياه، فحينما يغلفه العجز والانكسار بداخل الواقع ويحس فيه بالاضطهاد والتهميش، يبحث عن واقع آخر رؤيوي يأوي إليه، ذائبا في وميض السفر والعروج، على نحو ما يشع في قصيدة "**شعاع .. ويأتي النبي**" لعثمان لوصيف[3]:

هَا سَمَاؤُكَ تَفتَحُ أَبوابَهَا

[1] عبد السلام المسدي: النقد والحداثة، دار الطليعة، بيروت، لبنان، ط1، 1983م، ص57.

[2] ينظر: نوال أقطي: جماليات شعر التفعيلة في الجزائر (1980-2008)، ص ص133- 134.

[3] عثمان لوصيف: نمش وهديل، ص39.

البُرَاقُ الإلهيُّ يحملني

في رفيف جناحيه ثمَّ يطير

السَّلامُ عَلَى الأَنبياءِ،

أرى سدرة المنتهى تتلألأ بالخضرة الأزليّة

ترد الرقعة الشعرية محملة برؤية تجاوزية للواقع، تطرح بديلا يخلصها من الهموم والانشطار، وحساسية التوتر، وعدم الرضا والقناعة بالراهن، لتتبحر إلى عوالم وأفاق رؤيوية نورانية روحانية، تمسح عن ذات الشاعر ملامح الأسى والألم، حيث وجد في فكرة الاندماج والتماهي مع شخصية "الرسول" "عليه الصلاة والسلام" في رحلته السماوية عبر البراق منفذا، وخلاصا روحيا، وسبيلا ووسيلة نحو التغيير، والبحث عن واقع مثالي أفضل، لينتشله من وحل الواقع ومأساته.

فالسفر الذي امتطاه الشاعر هو سفر روحاني، يبتغي تحقيق الرؤيا البعيدة عن العالم المادي المحسوس، والارتقاء إلى عالم المكاشفة النورانية[1]، وبث سلامه على الأنبياء، وصولا لسدرة المنتهى –في الحضرة الإلهية– التي تتلألأ بالبهاء والجمال الأزلي البديع، وهو يشبه ارتقاء الرسول عليه الصلاة والسلام في قصة الاسراء والمعراج« **حيث تبتدئ بانفتاح السماء الإلهية وتسخير البراق، وفعل الطيران –المعراج– والالتقاء بالأنبياء وصولا إلى سدرة المنتهى، وهي آخر نقطة يصل إليها العروج الصوفي، أين تتجلى المعارف الإلهية بالذات الصوفية** »[2]، فَمَعْرَاجُ النبي " عليه الصلاة والسلام" كشفا كليا للغيب، وخروج كامل لقوانين الأرض، وتجاوزا لا تستطيع بلوغه حواس الانسان ومداركه، ويُعْتَبَرُ أعلى المعاريج لأنه عَبَرَ سدرةَ المنتهى إلى حيث شاء الله –عزوجل– بما «**لا عين رأت، ولا أذن سمعت، ولا خطر على قلب بشر**»[3].

وضِمْنَ نَسَقِ الرِحْلَةِ والرغبة في الارتقاء، وانتشاء العالم الروحاني، تَنْبُضُ اللغة بالدلالة، وتَتَوَهَجُ بالإيحاء في الرقعة الشعرية الآتية[4]:

أَتَمَرَّغُ فِي لُجَجِ الضَوْءِ

[1] ينظر: نوال أقطي: جماليات شعر التفعيلة في الجزائر (1980–2008)، ص 137.

[2] محمد كعوان: التأويل وخطاب الرمز، قراءة في الخطاب الشعري الصوفي العربي المعاصر، عالم الكتب الحديث، عمان، الأردن، دار بهاء الدين للطباعة والنشر، الجزائر، (د.ط)، 2009م، ص362.

[3] محمد بن إسماعيل البخاري: صحيح البخاري، دار ابن كثير، ط1، 2002، ص1850، رقم الحديث 7498.

[4] عثمان لوصيف: نمش وهديل، ص26.

أَخْرُجُ مِنْ لَيْلِ قَوْقَعَتِي
مِنْ تُرَابِيَّتِي
التَّنَاسُخُ مُنْسَكِبًا فِي شَفَافِيَّتِي
لَمْ أَعُد صُورَة اللَحْمِ وَالدَّمِ
صِرْتُ مَلَاكًا بَهِيًا
وَطَيفًا سَنَيًا

يحاول الشاعر عثمان لوصيف في هذه الرقعة الشعرية المتفجرة بالإزاحة والتحول، لبس اللغة برداء الإيحاء ومطلقيته الدلالية، ليتبحر في مدارات الكون الفسيح، ويعانق أبعادا رؤيوية لا يستبطنها سوى قارئ متمرس يغوص في المتاهة، ليتصيد خيوط نسيجها، فاللغة عنده هي متحولة، تتشكل في فضاء هلامي متشظي، تنفتح على عالم روحاني رحب تذوب فيه الأمكنة والأزمان، فالألفاظ والتراكيب تعتبر واجهة للرؤية الصوفية، وتوحي بمنحى الشاعر الرؤيوي الذي يتطلع للعبور والعروج من الواقع والعالم المادي المرئي، نحو العالم الروحي اللامتناهي، حيث يتمرد الشاعر عن الجسد الذي يعتبره عائقا يحول دون الوصول لتجربته الكشفية، ويقرر الانفصال عنه وعن ترابيته، ومن صورة اللحم والدم، ونقطة الوصول للحظة الكشف النورانية الشفافية والملائكية لا تتأتى إلا بالانسكاب والعبور عبر التناسخ المستمر.

وهذه التجربة الصوفية طغت على العديد من شعراء النص المختلف، فمن أهم ملامح الفرادة والتميز التي صبغت نصوصهم الشعرية هو سعيهم الدائم في التجاوز والكشف، والتحرر أحيانا من عالم الجسد والمادة والارتماء في عالم الروح المطلق، فحينما وجدوا أنّ اللغة المألوفة عاجزة عن التعبير وإيفاء رؤى الشعر، وتطلعاته، وطموحاته، ورغباته، وأفكاره، ومشاعره، لجأ للتبحر في الرؤيا الشعرية بتحقيق خلود العبارة الشعرية التي تنفتح على العديد من المدلولات والايحاءات.

2–3–4–توظيف الأسطورة:

أدرك الشاعر الجزائري أهمية الأسطورة في تفعيل تجربته الشعرية، وهندسة رؤاه وأفكاره داخل نسيج النص الشعري، كونها خاصية أسلوبية تكثيفية فنية، تتأسس على الغموض، والانزياح، والإغراق في الدرامية، وتبتعد عن المباشرة، والوضوح، والغنائية، ولجوء الشاعر إليها نابع من السمات التعبيرية الإيحائية التي تحملها

في صلبها، وما تتضمنه من إمكانات لتفسيرات وتأويلات وتعليلات فلسفية[1]، بالإضافة لتداخلها مع مجموعة الظواهر التاريخية، والميثولوجية، والسحرية، والخرافية، حيث تمكنه من التعبير عن جوهر الذات الإنسانية، وعن الصراع الذي يعيشه الإنسان المعاصر، وقلقه الروحي وعذابه واضطرابه في هذا الواقع الممزق، حيث يصنع الشاعر عالمه الخاص المنفتح على الحلم والتخييل، فهو بمثابة حلٍّ مثاليٍّ وجماليٍّ رمزيٍّ للتخلص من حالة القلق والضياع، وفي رمزية أسطورة السندباد خير دليل على استقطاب الشعراء إيَّاهَا في نصوصهم الشعرية، حيث استهوتهم روح المغامرة والتحدي والرحلة في سبيل تحقيق الذات الهروب من الواقع نحو عالم آخر يحتضنهم، ليصبح الاغتراب هوية والضياع وجودا، ولعل في استدعاء "**عثمان لوصيف**" لهذه الأسطورة بمثابة مثالٍ حيٍّ – وعينة ونموذج تمثيلي لفترة الثمانينيات– في رحلة البحث عن ذاته في ظل انشطاره وضياعه في الواقع، حيث يقول[2]:

أَنَا سِنْدِبَادُ الشَّمْسِ عُمْرِي عَجَائِب
وَفِي كُلِّ يَوْمٍ مَرْفَئِي بِجَزِيرَةٍ
نَثَرْتُ عَلَى الأَمْوَاجِ حُبِّي مِلَاحًا
وَخُضْتُ مَجَاهِيلَ البِحَارِ وَلَمْ أَزَلْ
أَمُوتُ وَأَحْيَا فِي جَهَنَّمَ رَغْبَتِي

يَتَمَاهَى الشاعرُ وَيَلْبِسُ قناع السندباد، فحياته كلها حياة عجائب، تقوم على السفر والرحلة في البحر متنقلا من جزيرة لأخرى، لا يحقق مآربه وغاياته التي عهدناها في هذه الأسطورة من رؤية مشرقة وحب للمغامرة واستكشاف المجهول والعودة بالكنوز والغنائم، بل ألبسه الشاعر الجانب المأساوي الكئيب المغرق في الدراما، منتقلا من حالة مشرقة نحو رؤية سوداوية، فبالرغم من الصراعات المتكررة لسندباد لوصيف ومواجهته للواقع إلى أنه قوبل بمشاهد الموت والفناء لكل أمل، وتحدي، ورغبة.

[1] عبد المنعم الحنفي: المعجم الشامل لمصطلحات الفلسفة، مكتبة مدبولي، القاهرة، مصر، ط3، 2000م، ص 60.
[2] عثمان لوصيف: أعراس الملح، المؤسسة الوطنية للكتاب، (د،ط)، 1988م، ص15.

فرغبة الشاعر السندباد في الرحلة والبحث عن الحياة المتجددة، وتحقيق موضوع القيمة، والانعتاق والحرية والهروب من واقع لآخر، يحدوها التآكل والهشاشة، لأنها غلفت بالطابع السوداوي الكئيب، والنهاية الحتمية التي كسرت مجاديف السفينة في الإبحار والسفر لتخطي معاناة اليوم بحثا عن أمل الغد.

وبالتالي، فجنوح الشعراء الجزائريين في هذه المرحلة لتوظيف الرموز والأساطير من قبيل (النخل، البحر، الصحراء، المتنبي، عقبة بن نافع، هارون الرشيد، قابيل، هابيل، الطوفان، بابل، سيزيف، العنقاء..) بمثابة وسيلة للتقنع والتعبير عن تجاربهم الشعرية المنفتحة على الحياة، والوجود، ومختلف المواقف والقضايا العالمية والإنسانية، والأبعاد الرؤيوية والروحية.

الفصل الأول:

خَصَائِصُ الأُسْلُوبِ الإِيقَاعِيَّةُ فِي شِعْرِ الأَخْضَرِ فَلُوس

1-خصائص الإيقاع الخارجي:

1-1-إيقاع الأوزان:

1-1-1-إيقاع النسق العمودي

1-1-2-إيقاع النسق الحر

1-1-3-إيقاع النسق المتداخل والمتناوب بين البحور والأشكال

1-2-إيقاع القصيدة النثرية

1-3-إيقاع القصيدة المسرحية

1-4- الخصائص العروضية في شعر الأخضر فلوس

1-4-1-ظاهرة التدوير

1-4-2-جمالية التصريع

1-5-إيقاع القافية والروي

1-6- الفضاء الطباعي وقيمته الفنية التأثيرية

2-خصوصية الإيقاع الداخلي:

2-1-أسلوب التكرار أشكاله وتمثلاته الإيقاعية.

تمهيد:

النصّ بنية في تكوينه شبيه بجسد الإنسان، تحكمه أعضاء وأجزاء متداخلة، ومتشابكة، ومتكاملة فيما بينها، كل عضو فيه له سماته التي تميزه وتكفل له قيمته وسط العناصر الأخرى؛ بحيث يكون كل جزء منغما في ذاته، وفي الوقت نفسه يسهم في إيقاع الكل، محققا إثر ذلك الوحدة والانسجام الكلي؛ لأن قوة النص الشعري وتماسكه البنائي نابع من سبك أجزاء البنيان الشعري سبكا متجانسا يمنع النص عن الفيضان والتوهان في عالم الفوضى[1]، فوعي الشاعر، وموهبته الفذة، ومقدرته العالية على التصميم والإبداع، تمكنه من تجاوز الرصف العشوائي غير المبني على أسس دقيقة في هيكلة النص إلى تجويده من خلال انسجامه، وتناسقه، وتماسكه الإيقاعي، مفضيا إثر ذلك استثارة لدى القارئ بالحياكة الفنية الموسقة التي تشي بالعمق، والإيحاء، والفاعلية، حيث أنّ الكلام لا يسمى شعرا حتى تتحقق فيه ثلاثة أركان: «**أولهما: أنّ معانيه تصب في صور خيالية تثير خيال القارئ أو السامع، ثانيهما: أن تتوافر في ألفاظه صفة التجانس بين اللفظ والمعنى، وذلك بأن يكون اللفظ رقيقا في مواطن الرقة قويا في مواطن القوة والعنف، وأن تتوافر فيه صفة الجرس الموسيقي، ثالثهما: الوزن الشعري وخضوع الكلام في ترتيب مقاطعه إلى نظام خاص**»[2].

إنّ هذا القول يدل على أنّ الإيقاع في الشعر ليس حلية ثانوية أو زينة، بقدر ما هو عنصر مهم في البناء الشعري، بل هو حركة صوتية تنشأ من نسق معين من العناصر الإيقاعية في النص الشعري التي تحقق الانسجام والتجانس، وتدخل ضمن هذه التوليفة كل ما يوفره الجانب الإيقاعي من وزن، وقافية، وتصريع، وتكرار على مستوى الكلمة أو الجملة أو المقطع، ومن تدوير، وفضاء نصي، وما إلى ذلك، وأيضا اختيار الكلمات وترتيبها والمواءمة بين الكلمات والمعاني، ليحدث الانصهار والتواشج، والتكامل بين الإيقاع الداخلي والخارجي؛ فأحدهما يجسد الثاني والآخر يكشف الأول، وفي ضوء هذه الرؤية تتحدد الدراسة بالتركيز على نسقين أساسيين من الإيقاع في تشكيل شعر الأخضر فلوس؛ أولهما: الإيقاع الخارجي (موسيقى الإطار)؛ ومشتمل على إيقاع الوزن، والقافية، والروي، والظواهر العروضية كالتدوير، والتصريع،

[1] ينظر: خلود ترمانيني: الإيقاع اللغوي في الشعر العربي الحديث: شعر التفعيلة في النصف الثاني من القرن العشرين، أطروحة دكتوراه، إشراف: أحمد زياد محبك، جامعة حلب، 2004، ص317-318.

[2] إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو مصرية، القاهرة، مصر، ط2، 1985م، ص20.

والفضاء الطباعي، وإمكانية كتابة القصيدة الحرة عموديا، ويتجلى ثانيهما: الإيقاع الداخلي (موسيقى الحشو)؛ وتندرج تحته الخاصية اللافتة الممثلة في التكرار.

1-خصائص الإيقاع الخارجي:

- حركية الإيقاع الخارجي:

ظَلَّت القصيدة العمودية محافظة على أسسها المتعارف عليها في عملية النظم، فارتبطت بالوزن ارتباطًا وثيقاً إلى جانبِ القافيةِ؛ فهي «**شريكة الوزن في الاختصاص بالشعر**»[1]، لا تقل أهمية عنه، إذ تلتزم أبيات القصيدة بشكل موحد وروي واحد، ولأن عملية الإبداع -طبيعة ونشاط بشري إنساني- مرتبطة بتفكير المبدع ذاته، تحركت فيه الرغبة في التميز والخصوصية بغية إبراز إمكاناته، ومواهبه لفن الشعر، فنتجت في ضوء هذه الرؤية محاولات فردية أخذت شكلا تجريبيا واضح المعالم في أسلوب كل مبدع تكفل له الفرادة والتميز، فالتجاوز لسنن الشعر الموضوعة ظاهرة قديمة تجلت في العديد من المحاولات التي سبقت العصر الحديث، وقد شهد العصر العباسي -بالتحديد- بوادر تجريبية في قوالب الشعر العربي، حيث استحدث المولدون بدائل وزنية جديدة كالمقطوعات، والمجزوءات، والمزدوجات، والمسمطات، والمخمسات المواكبة للحياة الاقتصادية والاجتماعية التي انتشر فيها الغناء، ليواصل التجديد الشعري مسيرته في الأندلس. واستجابة لحاجات فنية واجتماعية، استحدث الأندلسيون فنا جديدا يتجاوب مع البيئة التي شاعت فيها الموسيقى، والغناء، والغزل، فكانت الموشحات والأزجال مثالا لهذا التجاوز في هذا العصر. وتوسع التجريب في عصور لاحقة، فبلغ ذروته في العصر الحديث، وعبر عن حاجة الشعراء في التفرد، ورغبتهم الجامحة في إنتاج نص مختلف، فكان الحصاد صورة شعرية جديدة، تجسدت في شعر التفعيلة التي لاقت القبول والرفض بين متمسك بالقيود الخليلية رافضا لكل جديد، ومنفتح يرى في الجديد أنه نابع من روح العصر، مؤكدا على الخصوصية التي تفرضها المرحلة، ليستقر هذا الشكل بين أوساط الشعراء، فكان النظم على منواله يتزايد، ونتاجاتهم تتوسع، وانفتحوا على فضاءات جديدة، وتشكيلات أكثر حداثة، باستثمار تقانات وعناصر إيقاعية أخرى؛ كالمزاوجة بين البحور والأشكال (حر/ عمودي)، واستلهام إيحاءات الفضاء الطباعي (سواد /بياض)، ورغم أنّ شعر التفعيلة أحد بوادر التجريب وإفرازات الحداثة،

[1] أبو علي الحسن بن رشيق القيرواني الأزدي: العمدة في محاسن الشعر، وآدابه، ونقده، تح محمد محي الدين عبد الحميد، دار جيل للنشر والتوزيع والطباعة، سوريا، ج1، ط5، 1981م، ص 151.

إلا أنه لم يخرج عن المعايير الخليلية للأوزان، وهذا «**لا يطعن في حقيقة الشعر الحر كشعر ولا في مستواه كفن لغوي بديع، لأن قيد الوزن المطلق متوفر فيه بقيامه على التفعيلة كجذر عروضي للقصيدة، ثم لأن الخروج عن معايير الخليل لا ينفي صفة الشعر عن القصيدة**»[1]، وهنا يتحدد مفهوم الشعر الحر على أنه سبيل إيقاعي فني جديد سار على نهج بحور الخليل، واتكأ على السطر الشعري الذي يعتمد التفعيلة المتكررة على طول السطر الشعري بعدد غير منتظم، لتكفل للشاعر حرية أوسع، وموسيقى أيسر، وبلغ الحال بالتجريب أن قوض الشعراء القافية والوزن (كسر القيود الخليلية) وتحرروا منها، وخاضوا في فلك قصيدة النثر التي تركز على لغة شعرية متوهجة بالإيحاء، والتكثيف، والإيجاز، والتكرار في التعبير والبوح، والدقة في التصوير، كما وخاض الشعراء في فضاء القصيدة المسرحية التي تترجم التجربة الفنية المعقدة، والموقف الفكري والشعوري الذي ينبض بالصراع وتصاعد الحس المأساوي بمختلف تجلياته، وهذه المسحة التطورية في نظم الشعر العربي شكلا ومضمونا لم يخرج عن ثوبها أغلب شعراء النص المختلف فترة الثمانينيات عموما، والأخضر فلوس على وجه الخصوص، وهذا ما تسعى الدراسة لإبرازه، والوقوف عند قيمته الفنية الإيقاعية، والوظيفة التأثيرية.

1-1- إيقاع الأوزان:

تعد الموسيقى روح الشعر، وحياته، وحلته التي يلبسها، فهي مرتبطة بالمشاعر أشدّ الارتباط، فالنصّ الشعري يفرغ من تشكيله الموسيقى إذا بتر منه الوزن، وهذا الأخير نال اهتماما بالغا لدى الباحثين في الشعر، فهو من أبرز الخصائص والمقومات التي تجعله بمعاونة القافية، مباينا للخطاب النثري/ الفني، الذي يتقاطع معه في الكثير من المقومات والسمات الفنية الأخرى، ليصبح ذا فاعلية أكبر وتأثير في المتلقي، وذلك بما ينشأ عنه من تناغم إيقاعي بين مقاطعه ووحداته[2]، فالوزن له دور فاعل في إثراء الجانب الإيقاعي للنص الشعري، وهذا الأخير عده قدامة بن جعفر «**قول موزون مقفى يدل على معنى**»[3]، وأضاف ابن رشيق في ذات السياق أنّ الشعر «**لا يسمى شعرا حتى يكون له وزن وقافية**»[4]، وهنا تأكيد أنّ الوزن

[1] عبد الله الغذامي: الصوت القديم الجديد، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، (د.ط)، 1987م، ص79.

[2] ينظر: زيد قاسم الشطيري: الإيقاع الشعري في النقد العربي، رسالة دكتوراه، إشراف: د حسن يحي الخفاجي، كلية الآداب، الجامعة المستنصرية، 2002م، ص19.

[3] أبو الفرج قدامة بن جعفر: نقد الشعر، تح: كمال مصطفى، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط3، 1979م، ص17.

[4] ابن رشيق القيرواني: العمدة في محاسن الشعر، وآدابه، ونقده، ص151.

ركنٌ رئيسٌ في النظمِ الشعريّ، وحدوثِ الإيقاعِ الموسيقيّ، كونه على علاقة مباشرة بالمعنى، فهو لا يمثل سمة شكلية معزولة عن المضمون الشعري من حيث الفكرة والانفعال، «**وليس عنصرا مستقلا عن القصيدة يضاف إلى محتواها من الخارج، لكن جزء لا ينفصل عن سياق المعنى**»[1]، ووحدة أساسية وجزء لا يتجزأ من الوحدة الكلية للخطاب الشعري، ما يُسهمُ في إضفاء إيقاع موسيقي لدى المتلقي مستمعًا كان أو قارئًا.

ومن خلال القيام بالتحليل العروضي للدواوين الشعرية الخمسة للشاعر الأخضر فلوس الموسومة (أُحِبُكِ لَيْسَ اعتِرَافًا أَخِيرًا، حُقُولُ البَنَفْسَجِ، عَرَاجِينُ الحَنِينِ، الأَنْهَارُ الأُخْرَى، مَرْثِيَةُ الرَّجُلِ الذِي رَأَى) * تم التوصل بِدِرَاسَةٍ إحصائيةٍ تحليليةٍ معمقةٍ لعرضِ الأوزانِ الشعريةِ وأنساقِهَا الموظفة**، ورصد تواترها، ونسبة شيوعها في كل قصائده، والجدول الآتي شامل وكفيل بتحديد نتائج القراءة العروضية:

تواتر/ن مئوية البحر الشعري	نسق العمودي		نسق التفعيلة		نسق المتداخل حر+ عمودي ومتداخل الوزن		نسق النثر		نسق مسرحة القصيدة		المجموع	النسبة %
	تواتر	ن %	تواتر	ن%	تواتر	ن %	تواتر	ن%	تواتر	ن %		
المتقارب	01	%07.14	26	%40	/	/	/	/			27	%29.34
المتدارك	/	/	16	%24.61	/	/	/	/			16	%17.39
الكامل	03	%21.42	10	%15.38	/	/	/	/			13	%14.13
البسيط	09	%64.28	02	%03.07	/	/	/	/			11	%11.95
الرمل	/	/	09	%13.84	/	/	/	/			09	%09.78
المتداخل	/	/	/	/	11	%100	/	/			08	%11.95
الطويل	01	%07.14	/	/	/	/	/	/			01	%01.08

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

*للاستزادة: ينظر الملحق في الجزء الخاص بالتحليل العروضي للبحور والأنساق الشعرية المفصلة في قصائده 92.

** الأنساق الموظفة: هي مختلف التشكيلات الشعرية المحتمل ظهورها، فقد قمنا بإضافة نسق قصيدة النثر ونسق القصيدة المسرحية بغرض الضبط الإحصائي لجل القصائد المنظومة سواء على نهج البحر الشعري أو التي اكتست طابعا تجريبيا منحرفا عن نظام الوزن، وعلى العموم تندرج الأنساق الشعرية في خمسة أشكال أولها: النسق العمودي، وثانيها: النسق الحر، وثالثها: النسق المتداخل: الأنماط (حر/عمودي) والأوزان، ورابعها: نسق قصيدة النثر، وخامسها: نسق مسرحة القصيدة (القصيدة المسرحية).

الرجز	/	/	01	%01.53	/	/	/	/	01		%01.08
الوافر	/	/	01	%01.53	/	/	/	/	01		%01.08
قصيدة النثر	/	/	/	/	/	01	100 %				01 %01.08
مسرحة القصيدة	/	/	/	/	/	/	/	01	100 %		01 %01.08
المجموع بالنسبة%	14	%15.21	65	%70.65	11	%11.95	01	%1.08	01	%1.08	92 %99.94 ~~%99.97~~

جدول(01) يمثل تواتر ونسبة الأوزان الشعرية وأنساقها الموظفة في شعر الأخضر فلوس

باستقراء معطيات الجدول الإحصائي المفصل لتواتر البحور الشعرية لدى الأخضر فلوس، ننتهي إلى الترتيب التنازلي الآتي للبحور:

1- المتقارب 2- المتدارك 3- الكامل 4- البسيط 5- الرمل

6- المتداخل 7- الطويل 8- الرجز 9- الوافر

ثم يلي البحور الشعرية حضور قصيدة في النسق المنثور وأخرى في مسرحة القصيدة.

وعند القراءة الفاحصة لدواوين الشاعر، نخلص لملاحظات رئيسية تخص حركية توظيف البحور في مدونة الدراسة، وملامح التجريب وتجاوز الضوابط الوزنية، لعل أهمها ما يلي:

- نجد تنوعا جليا في توظيف البحور وتوزيعها في الدواوين، فهناك بحور وردت بقوة، وبالمقابل توجد بحور نصيبها من الحضور ضئيل، أو ليس لها نصيب أصلا.

بالنظر إلى شيوع البحور الشعرية وورودها بقوة أو بقلة، أمكننا تقسيمها إلى المركزية (المستعملة)، والهامشية (المهملة) في دواوين الشاعر الأخضر فلوس، بالإضافة إلى مقارنتها بشيوع البحور الشعرية في الشعر الجزائري الحر والعمودي في الفترة الممتدة من السبعينيات حتى منتصف الثمانينيات من القرن الماضي[1]، والجدول الآتي كفيل بتوضيح ذلك:

[1] ينظر: حسين أبو النجا: الإيقاع في الشعر الجزائري، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين، الجزائر، (د.ط)، 2003م، ص 187 وما بعدها.

شيوع البحور الشعرية في شعر الأخضر فلوس		شيوع البحور الشعرية في الشعر الجزائري في الفترة الممتدة من السبعينيات ومنتصف الثمانينيات من القرن الماضي	
ترتيب تنازلي لشيوع البحور في الشعر العمودي	ترتيب تنازلي لشيوع البحور في الشعر الحر	ترتيب تنازلي لشيوع البحور في الشعر العمودي	ترتيب تنازلي لشيوع البحور في الشعر الحر
1-البسيط. 3-المتقارب 2-الكامل. 4-الطويل	1-المتقارب. 5-البسيط. 2-المتدارك. 6-الوافر. 3-الكامل. 7-الرجز. 4-الرمل.	1-الكامل 5-البسيط 2-الرمل 6-المتدارك 3-الخفيف 7- الوافر 4-الرجز 8-السريع	-المتقارب 5-الكامل 2-الرمل 6-الوافر 3-الرجز 7-الهزج 4-المتدارك

جدول(2) يمثل شيوع البحور الشعرية عند الأخضر فلوس ومقارنتها مع شيوعها في الشعر الجزائري المعاصر

يلحظ بإنعام النظر في معطيات الجدول أنه توجد بحور حازت على هيمنة وحضور مكثف في النسق الحر، بالمقابل بحور وردت بقلة، كما أنّ 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؛ حيث احتل المتقارب الصدارة بحضور قدر بـ26 مرة، وبنسبة بلغت 40%، وبقي محافظا على المرتبة التي كانت عليه في الفترة الممتدة من السبعينيات ومنتصف الثمانينيات القرن الماضي للشعر الحر في الجزائر، في حين احتل المتدارك المركز الثاني بتواتر قدر بـ 16 مرة، وبنسبة بلغت 24.61%، حيث انتقل للمرتبة الثانية بعدما كان في المرتبة الرابعة في شعر السبعينيات ومنتصف الثمانينات، وبعده تلاه الكامل في المرتبة الثالثة متقدما بمرتبتين مقارنة بما كان عليه في الفترة الممتدة بين السبعينيات ومنتصف الثمانينيات، واحتل الرمل المركز الرابع بتواتر بلغ 9 مرات، وبنسبة قدرت 13.84 %، في حين انتقل بحر الرمل للمرتبة الرابعة بعدما سجلنا حضوره ثانيا في الشعر الحر الجزائري، كما نجد كل من الرجز والوافر من البحور المهملة، والتي لم يتجاوز حضورها المرة الواحدة في القصيدة، فالوافر بقي في مراتب متأخرة في مدونته الشعرية حيث احتل المرتبة السادسة، ليحافظ هذا البحر على مرتبته مقارنة بشيوعه في الشعر الحر الجزائري، أما الرجز فنجده يتأخر بأربع مراتب، بعدما كان في الرتبة الثالثة لشيوع البحور في الشعر الحر الجزائري.

يُستنتجُ أثناء القيام بقراءة سريعة لهذا الترتيب أنّ البحور الصافية:(المتقارب، المتدارك، الكامل، الرمل، الوافر، الرجز) بنى الشاعر عليها معماره الفني في النسق الشعري الحر –التفعيلة–، فقد بلغت 63 حضور من مجموع 65 قصيدة، وبالمقابل يمثل البسيط البحر الوحيد الممزوج في الشعر الحر الموظف من

طرف الشاعر في مدونته، فقد ظهر ثلاث مرات، وما يجب تأكيده أنّ الشاعر من رواد شعر التفعيلة في الجزائر في فترة الثمانينيات والتسعينات من القرن الماضي، والدليل على ذلك توظيفه 65 قصيدة حرة، وبنسبة بلغت 70.65% من مجموع القصائد المقدرة بـ 92 قصيدة.

ويلحظ في الجزء الثاني للنسق العمودي بحور حضرت بصورة لافتة، وفي المقابل بحور لم يتعد حضورها المرة الواحدة في الدواوين الشعرية للأخضر فلوس، كما نجد بحورا لم تحافظ على مرتبتها عند مقارنتها بشيوعها في الشعر العمودي الجزائري في الفترة الممتدة من السبعينيات ومنتصف الثمانينات من القرن الماضي، حيث احتل البسيط الصدارة بتواتر قدر09 مرات، وبنسبة بلغت 64.28 %، وهو من البحور الممزوجة يتكون من تفعيلتي (الرجز/ المتدارك) ونجده حضر بثلاثة أضعاف نسق التفعيلة، حيث تقدم بخمس مراتب مقارنة بشيوعه في الشعر الجزائري، وتوظيف البسيط يتراسل مع حاجه الشاعر إلى الإفضاء بما يجول في أعماقه، فالموسيقى المنبعثة من هذا البحر كانت بمثابة المتنفس والمخرج الذي يتلاءم مع الإيقاع ذي النغم الممتد.

يلي البسيط بحر الكامل الذي قدر حضوره بـ 03 مرات، وبنسبة بلغت 21,42%، فيتبدى لنا تأخره بمرتبة بعدما كان متصدرا لشيوع البحور الشعرية في الشعر الجزائري العمودي، ويأتي بعده المتقارب والطويل ليتشاركا في المرتبة الثالثة بحضور واحد، فقد حافظ المتقارب على مرتبته في الحضور، أما الطويل فلم يسجل له حضورا لشيوع البحور الشعرية في الشعر الجزائري العمودي.

كما تم رصد ملاحظة أخرى أثناء قراءة البحور الشعرية، وهي غياب بحرين شعريين يتمثلان في الهزج والخفيف في المدونة الشعرية، في حين كانا حاضرين في الشعر السبعيني والثمانيني، فالشاعر هجر الهزج للوافر، لأن هذا الأخير يحتوي على تفعيلات الهزج كلها ويزيد عليها مما تتيح له حرية أوفر.

ويلحظ ظاهرة حداثية وخاصية تجريبية في شعر الأخضر فلوس، إذ يحاول كسر القيود الخليلية، والانفتاح على عوالم نصية جديدة، وفضاءات إيقاعية تجريبية، تحددت في ثلاثة أشكال للتداخل، تجلت في:

1- تداخل الأوزان والبحور داخل القصيدة الواحدة، ويوجد شكلين لهذا التداخل؛ يتحدد أحيانا في انتهاج بحر لكل مقطع شعري داخل إطار القصيدة الواحدة، وأحيانا أخرى يواشج بين البحور بالانتقال من أسطر شعرية لأسطر أخرى بطريقة دورية متوالية بين بحرين أو أكثر، مثل: (المتدارك/ المتقارب).

2- تداخل الأنماط (الأشكال) بين العمودي والحر داخل القصيدة الواحدة.

3- تداخل الأوزان والأنماط معا؛ فتتجسد هنا المواشجة بين البحور، إضافة للجمع بين الأشكال -النسق العمودي والحر (الأصالة/ الحداثة) - مؤسسا حداثة شعرية، ونصا مختلف يمايز به السائد، ليحدث إيقاعا نغميا زئبقيا، يكسر ذلك الروتين والرتابة وطول النفس والهدوء.

وينبع -هذا- التجديد من حاجة الشاعر، ورغبته الجامحة في التميز، والتجاوز، بإبراز إمكاناته، وموهبته في قول الشعر، فهذا الانزياح الإيقاعي على علاقة مباشرة ببواطن الذات الشاعرة والخبايا النفسية.

وحديثنا عن الحداثة الشعرية والرغبة في التجريب، وتجاوز السائد، وخلق إيقاع شعري مميز له ألوان وفضاءات جديدة، يذهب بنا الشاعر للجمع بين المتناقضات من خلال تداخل الأجناس في قصيدة النثر الواردة مرة واحدة، وتجاوز تداخل الأجناس لتداخل الفنون، واستثمر الفضاء البانورامي كما في قصيدة "**حديقة الموت الخصيب**" التي حوت خصائص ومكونات المسرحية.

وبالرغم من درايتنا بالعلاقة القديمة التي تربط المسرحية بالشعر من حيث النشأة والتكوين والتداخل، إلا أننا وجدنا الشاعر هنا مجددا على كل الأصعدة لغة وتركيبا، وإيحاء ورمزا وقناعا، وإيقاعا وفضاء طباعيا، وتدويرا ودلالة.

وكلمحة عامة شاملة لمسارات القصائد الشعرية في إطار تاريخي، نلحظ حضور 14 قصيدة عمودية بنسبة بلغت15.21%، مقارنة بالقصيدة الحرة التي تقوم على التفعيلة المتواترة على طول السطر الشعري بعدد غير منتظم، أين حضرت بتواتر بلغ 65 مرة، وبنسبة قدرت بـ70.65%، فهذه أولى مظاهر التجريب، ثم تجاوز ذلك نحو تداخل البحور والأوزان، وكذا الأنماط، والمراوحة بينهما في 11 قصيدة، وبنسبة بلغت11.65%، كل هذا التجديد والتجاوز للسائد هو محاولة إنتاج نموذج إيقاعي معاصر لإثبات الذات، وترجمة لحاجته إلى إيجاد إيقاع متنوع يكسر الرتابة، ويحوي تموجات صوتية مستحدثة تكسر أفق القارئ، فيستمتع بها ويتلذذ.

ولم يقف الشاعر عند حد المواشجة، بل استثمر الحرية التي يتيحها فن النثر، حتى ينفلت من سطوة الإيقاع الخليلي وقيوده، مفسحا لنفسه مجالا للتحرر، بانتهاج العنصر البانورامي في القصيدة المسرحية الذي يقوم على: المشاهد، والحوار، والصراع، والفضاء طباعي...

كما يتبدى بإمعان النظر في المدونة الشعرية أنّ الشاعر في كل مرة يحاول التجديد والتجريب، بعدما كان في بداية شعره ومشواره (ديوان أحبك ليس اعترافا أخيرا) يراوح في نظمه بين النسق العمودي والحر، أما في دواوينه الثلاثة الأخيرة: (عراجين الحنين، مرثية الرجل الذي رأى، الأنهار الأخرى) فقد نظم في النسقين العمودي والحر، وزاوج أيضا بين البحور والأنماط، وكتب في القصيدة المنثورة، ومسرحية القصيدة، واشتغل على الفضاء الطباعي، ونظام الجملة الشعرية التي ترتكز على ظاهرة التدوير، وهذا تعليله أنّ الشاعر أحد شعراء النص الثمانيني المختلف عن النص الشعري السبعيني المقيد إيديولوجيا وتشكيلا، فشعراء النص الثمانيني اكتسحوا فضاءات تجريبية أكثر انفتاحا على مستوى البنية والمواضيع، حيث تناولوا مضامينا متنوعة نابعة من تجربة جديدة، تستثمر مختلف الجوانب الإنسانية، والاجتماعية، والعاطفية، والثقافية، والدينية، والتراثية، واستفادوا من تقنيات وخصائص إيقاعية، وتركيبية، ودلالية جديدة، مطلقين بذلك العنان للقلم في التعبير عن ما يجول في فكرهم من عواطف، وأحاسيس، لا توجههم سياسة أو نظام.

وقبل التغلغل للتفصيل في الأنساق الشعرية ومسارات البحور، يقف البحث عند مفهوم الانزياح العروضي (الزحافات والعلل) في الأوزان الشعرية، بغية عرض شكل التغيرات الطارئة على التفعيلات في جدول تفصيلي، ليتم التعرض لفاعليتها الإيقاعية والدلالية أثناء القيام بدراسة مسارات الأوزان والبحور في الأنساق الشعرية الموجودة في المدونة.

-الزحافات والعلل وأثرها في تشكيل المعنى:

إذا كان للوزن والقافية أهمية بالغة في تأليف شكل القصيدة الموسيقية، فإن هناك عناصر أخرى تحقق موسيقى القصيدة كاختيار الشاعر للكلمات، وهندسة الجملة الشعرية، والاستفادة من التصريع، والتكرار، بالإضافة لتوظيف الزحاف والعلة، حيث تعتبر الانزياحات العروضية من المؤثرات المهمة في موسيقى القصيدة الشعرية، ويتفاوت تأثيرها بحسب ورودها قلة أو كثرة، فقد تنبه الشعراء منذ القديم لما تتيحه الانزياحات من تنويع في موسيقى القصيدة، إذ تخفف من سطوة النغمات ذاتها التي تتردد في إطار الوزن الواحد من أول قصيدة إلى نهايتها[1].

[1] ينظر: محمد صابر عبيد: القصيدة الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية حساسية الانبثاقة الشعرية الأولى جيل الرواد والستينات، ص30.

كما وجد الشاعر المعاصر حرية حينما استثمر الترخصات العروضية، التي تمده بتنوعات إيقاعية تكسر رتابة الوزن، وتحد من سطوته، فتسهم في تبطيء الإيقاع وتسريعه، ذلك أنّ الزحاف في اللغة هو الإسراع لأنه «**إذا دخل التفعيلة أسرع النطق بها، وذلك لنقص حروفها بالحذف أو حركاتها بالتسكين**»[1]، ويُعرفُ اصطلاحا أنه تغيير يختص بالتفعيلة لا البحر« **كأن يسقط حرف من بين حرفين فيزحف أحدهما إلى الآخر يحاوره أو يصيب إسكان متحرك، أو كما يحدث في بعض الأحيان أن يتحول الساكن إلى متحرك**»[2]، فالزحاف كل تغيير يلحق بثواني الأسباب ويكون بتسكين المتحرك أو حذفه أو حذف الساكن، في حين العلة هي «**تغيير يعتري الأسباب والأوتاد الواقعة في أعاريض القصيدة وضروبها، وهذا التغيير لازم على الأغلب إذا لحق عروض بيت أو ضربه وجب التزامه في سائر القصيدة**»[3].

ومنه، فالانزياح العروضي – ترخصات عروضية – «**يحدث داخل سياق التركيب ويستمد فاعليته الإيقاعية المتميزة من علاقات اللغة التي تكون سلسلة من الدلالات والصوتيات داخل النص**»[4]، فتوارد الزحافات والعلل يمنح الشعر بعدا جديدا وإيقاعا متنوعا يثري شعريته، ونحن في هذا الصدد نعتبر هذه الانزياحات العروضية رخصة يمتلكها الشاعر للحد من رتابة الوزن، ومفاجأة المتلقي بإيقاع جديد يكسر أفقه، ويحدث في نفسه استلطافا واستحسانا، وتتلذذ الأذن بسماعه، محققا بذلك القيمة الجمالية التأثيرية.

وقد شكلت الترخصات العروضية المتمثلة في الزحافات والعلل في شعر الأخضر فلوس، ظاهرة تطغى على أكثر شعره، فلا عجب في ذلك كونه من شعراء النص المختلف في مرحلة الثمانينات في الجزائر، الذين انفتحوا على فضاءات إيقاعية جديدة، واستثمروا كل الترخصات المتاحة في الأوزان وغير المتاحة، وللتدليل على ذلك اعتمدنا على الجدول، لتبيان نوعها، والتغيير الذي طرأ عليها:

[1] زين كامل الخويسي وأبو شوارب مصطفى: العروض العربي صياغة جديدة، ج2، دار الوفاء، مصر، ط1، 2002م، ص35.
[2] محمد أحمد واريت: النظائر الإيقاعية للشعر العربي، المنشأة العامة للنشر، طرابلس، ليبيا، ط1، 1985م، ص26.
[3] محمد علي الهاشمي: العروض الواضح وعلم القافية، دار القلم، دمشقي، سوريا، ط1، 1991م، ص128.
[4] مشري بن خليفة، القصيدة الحديثة في النقد العربي المعاصر، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2006م، ص199.

الوزن الشعري	التفعيلة الصحيحة	التفعيلة التي طرأ عليها التغيير				
البحر المتقارب	فعولن (0/0//)	زحاف القبض فعول(//0/)	علة الحذف فعو(//0)	علة الثلم عولن(/0/0)	علة البتر فع(/0)	
البحر المتدارك	فاعلن (0//0/)	زحاف الخبن فعلن(///0)	(/) فعلاتن (0/0///)	علة الترفيل فاعلاتن (0/0//0/)	علة القطع فاعل (0/0/)	
البحر الكامل	متفاعلن (0//0///)	زحاف الاضمار متفاعلن (0//0/0/)	زحاف الوقص مفاعلن (0//0//)	علة الترفيل متفاعلاتن (0/0//0///)	علة الحذذ متفا (0///)	
البحر البسيط	مستفعلن (0//0/0/)	زحاف الخبن	زحاف الطي	علة القطع	زحاف الخبن	
	فاعلن (0//0/)	متفعلن (0//0//)	مستعلن (0///0/)	فاعل(/0/0/)	فعلن (///0)	
البحر الرمل	فاعلاتن (0/0//0/)	زحاف الخبن فعلاتن (0/0///)	زحاف الكف فاعلات (/0//0/)			
البحر الطويل	فعولن(//0/0)	زحاف القبض	زحاف القبض	(/)	علة الثرم	
	مفاعيلن (0/0/0//)	مفاعلن (0//0//)	فعول(//0/)	فعو(//0)	فعل(/0/)	
البحر الرجز	مستفعلن (0//0/0/)	زحاف الخبن متفعلن (0//0//)	علة الكبل متفعل (0/0//)	زحاف الطي مستعلن (0///0/)	علة القطع مستفعل (0/0/0/)	
البحر الوافر	مفاعلتن (0///0//)	زحاف العصب مفاعلتن (0/0/0//)	التذييل مفاعيلان (00/0/0//)	علة القصم مستفعل (0/0/0/)	زحاف العقل متفعلن (0//0//)	علة العصب مفتعلن (0///0/)

جدول(3) يمثل الزحافات والعلل الواقعة في البحور الشعرية لشعر الأخضر فلوس

يستقر القارئ لمعطيات الجدول الذي يمثل شكل التفاعيل الواقعة في شعر الأخضر فلوس عند الملاحظات الآتية:

- وجود إمكانات إيقاعية هائلة مردها جملة التحولات والتغيرات التي تصيب التفعيلات السالمة داخل البحور الشعرية.

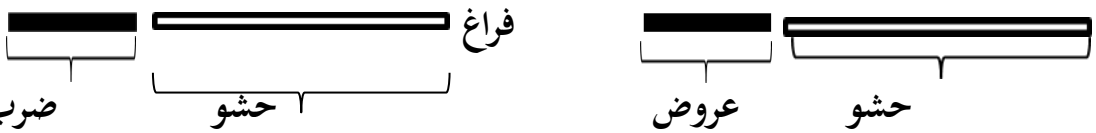
-استثمر الشاعر ما تحتويه وتتسم به الزحافات من كسر رتابة الإيقاع بغية خلق تموجات إيقاعية، وتنويع للتأثير في المتلقي تارة، وتسريع الإيقاع وتبطيئه بحسب حاجه الشاعر، وانفعالاته، وحالته النفسية تارة أخرى.

- استفاد الشاعر من كل الترخصات العروضية، فهي أدوات إجرائية فاعلة تعمل على تحديد مسارات شعرية النص، مشكلة بذلك خصوصية إيقاعية في فضاء النص.

كما سُجِلَ حضور بعض التفعيلات في البحور الشعرية هي غير متاحة ضمن تشكيل تفعيلات البحر، وهذا مرده من ناحية محاولة الشاعر الانفتاح والتحرر من سطوة رتابة التفعيلة لتكسبه حرية أوسع، ومن ناحية أخرى عدم تحكم الشاعر ومجاراته لتفعيلات البحر، فأفضى به الحال للتجريب والاستفادة من تفعيلات غير منتهجة في البحر لخلق الرتابة والعودة للنظام.

1-1-1-إيقاع النسق العمودي:

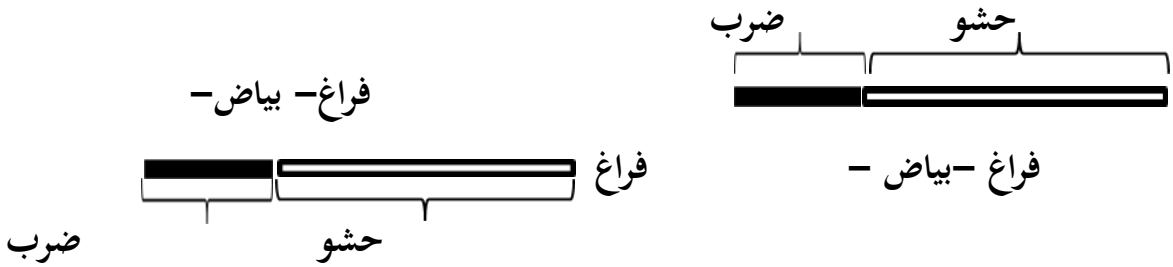
اهتم الشاعر الأخضر فلوس أيَّما اهتمام بموسيقى شعره، وهذا مرده الوعي العميق بقيمة هذا العنصر في تكوين بنية النص وتميزها إيقاعا ودلالة، حيث ركز على الوزن وما يتيحه من تفعيلات بين الصحيحة والمنزاحة عروضيا، لخلق إيقاع رتيب تارة ومتنوع متموج يكفل له حريه أوسع تارة أخرى، كما يجب -في هذا المقام- الإشارة لتشكيل الشعر في النسق العمودي للأخضر فلوس، أنه ركز على البيت كمكون رئيسي، يتقابل فيه الشطران ويتناظران (الصدر/ العجز) ويفصل بينهما فراغ، والمخطط الآتي يوضح ذلك:



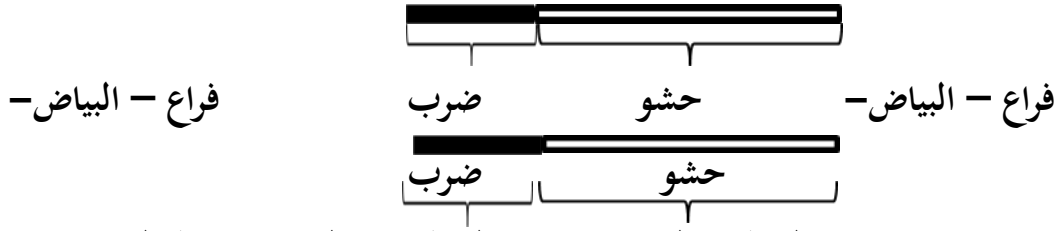
هذا المخطط فيما يخص شكل البيت التقليدي الذي هو ظاهرة سمعية قبل أن يكون ظاهرة بصرية، لأنها مستوحاة من البيئة العربية وثقافتهم[1]، كما اتخذ الأخضر فلوس شكلا مغايرا وفضاء طباعيا جديدا

[1] ينظر: عبد الرحمن تبرماسين: البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر، دار الفجر للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2003م، ص46.

مميزا تجاوز المعطيات المتعارف عليها، فهي محاولة منه لتجاوز القيود واستثمار إمكانات شكلية جديدة للشعر العمودي على حساب فضاء البياض والسواد، فيضحى الشطران المتناظران المتقابلان ضمن نسق بصري جديد يحافظان فيه على التقابل لكن برؤية مغايرة يكون فيه العجز مقابلا للصدر في شكل تعاقبي، هذا الذي يوضحه المخطط الآتي:



انتهج الشاعر شكلا مغايرا متجاوزا النهج الخطي، فهو يضيف في تجربته شكلا ثالثا؛ حيث اعتمد على فتح طباعي جديد يصبح فيه الشطران متواليان؛ يقع فيه العجز تحت الصدر، والمخطط الآتي كفيل بتحديد ذلك:



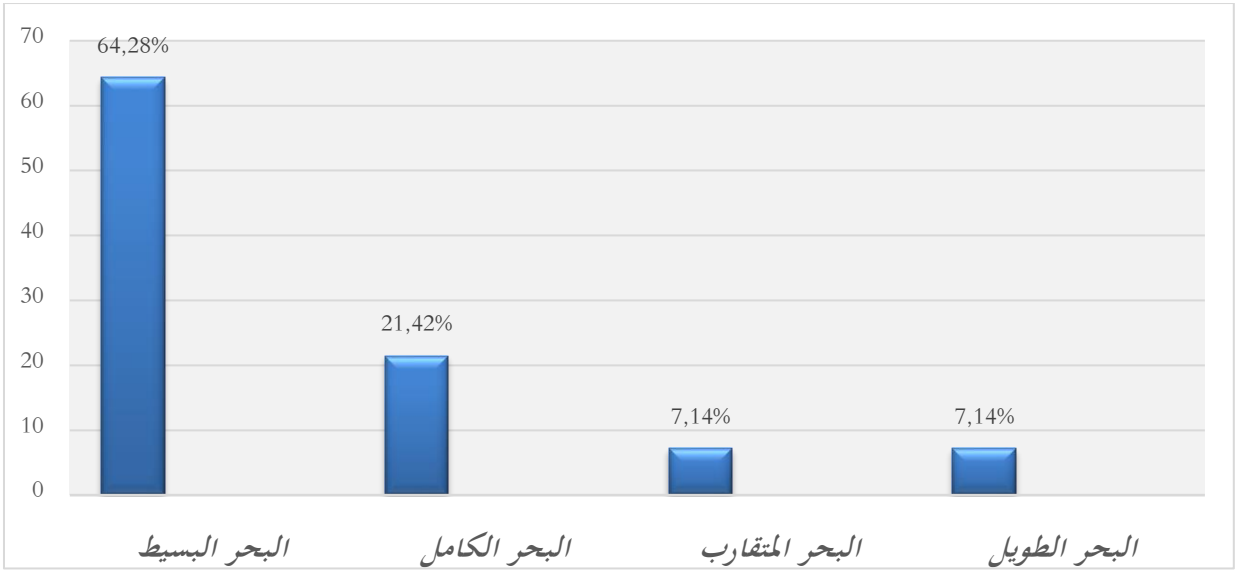
عوض وجود الشطران المتقابلان يصبح الشطران متواليان في وسط الصفحة، في شكل هندسي أشبه بالعمود، ليحيطه الفراغ يمينا ويسارا، وهذه خاصية إيقاعية لجأ إليها الشاعر كخطوة أولى للتجريب ومخالفة السائد في فضاء الصفحة، إضافة لدور علامات الترقيم الموزعة، باعتبارها دالا ينظم الدوال، لها مجال في فضاء التأويل، والملاحظ أثناء القراءة السريعة أنّ الشاعر استثمر ثلاث تشكيلات للبيت العمودي، في فضاء طباعي مغاير وفتح جديد، وهو سبيل وخاصية إيقاعية تميز بها أسلوب نظم الأخضر فلوس.

وسنقوم بعرض البحور الشعرية التي نظمت في النسق العمودي، بتتبع مسار كل بحر وتواتره وملاحظة التغيرات الحاصلة على مستوى التفاعيل (الزحافات والعلل) والتشكيلات المحتملة مع إيراد النماذج، وما أضفته من قيمة إيقاعية دلالية فنية داخل النص الشعري، والجدول الآتي كفيل بتوضيح البحور الشعرية المنتهجة في هذا النسق:

البحر الشعري	البسيط	الكامل	المتقارب	الطويل	المجموع
العدد	09	03	01	01	14
النسبة	%64.28	%21.42	%07.14	%07.14	%99.97

جدول (4) يمثل حضور البحور الشعرية في النسق العمودي

بإمعان النظر في الجدول المذكور سالفا نقوم بترجمة معطياته في مخطط أعمدة بيانية:



مخطط (1) يمثل أعمدة بيانية لحضور البحور الشعرية في النسق العمودي لدى الأخضر فلوس

يتبدى باستقراء معطيات الجدول ومخطط الأعمدة البيانية أنّ حظ البسيط كان وافرا بحضور قدر بـ 09 مرات وبنسبة بلغت 64.28 %، ليليه الكامل بتواتر بلغ 06 مرات وبنسبة 21.42%، ويتشارك بعده المتقارب والطويل المرتبة الأخيرة، بتواتر واحد وبنسبة بلغت 07,14% لكل واحد منهما، وسيتم التعرض لمسارات البحور والتشكيلات الإيقاعية المحتملة من خلال تنوع التفاعيل وما يعتريها من انزياحات – زحافات وعلل– مع إبراز السمة الإيقاعية الدلالية والقيمة الجمالية التي أضفتها داخل النص الشعري.

1-1-1-1-إيقاع بحر البسيط:

يعتبر البسيط أحد البحور الشعرية المركبة، حيث يتألف من ثمانية أجزاء، تنشأ من تكرار الوحدتين المتجاورتين (مستفعلن– فاعلن) أربع مرات، والبسيط له ثلاثة أعاريض وستة أضرب، وعن الصورة النسقية لهذا البحر في شعر الأخضر فلوس تجلت في صورتان، والجدول الآتي يوضح ذلك:

القصائد	صورتها	العروض	الضرب
في المكتبة / سنونوة الحنين/ رسالة إلى طفلة القمر السهران قبلة الشمس الإيرانية/ صلاة لعينيك / هواجس البريد القادم	+	فعلن (///0) مخبونة	فاعل (/0/0) مقطوع
طوفان /أغنية للصيف والرحيل الأخير/تداعيات مسافر إلى الشمال	+	فعلن (///0) مخبونة	فعلن (///0) مخبون

جدول (5) يمثل صور بحر البسيط

يوضح هذا الجدول صور بحر البسيط، ونحن بصدد التعرض لهاتين الصورتين الواردتين بنماذج شعرية بغية الوصول للقيمة الإيقاعية الدلالية فيهما.

– **الصورة الأولى:** تمثلت في العروض التامة المخبونة فعلن (///0) والضرب المقطوع فاعل(/0/0)، واستغرق هذا الشكل ست قصائد من أصل تسع قصائد، والتغيير الطارئ على تفعيلتي البسيط في هذه الصورة أنّ العروض الصحيحة فاعلن (/0//0) تصبح مخبونة بحذف الساكن الثاني(فعلن– ///0)، والضرب الصحيح فاعلن(/0//0) يصبح مقطوع بحذف الحرف الأخير الساكن (فاعل–/0/0)، ولتمثيل ذلك يتم إيراد نماذج شعرية، ومن ذلك قول الشاعر في مطلع قصيدة "**صلاة لعينيك**"[1]:

حَطَّتْ علَى فِنَنِ التِحْنَانِ أَطْيَارِي مستفعلن فعلن مستفعلن فاعل
وَفِي لَهَاتِي تَمَطَّتْ قَامَةُ النَّارِ! متفعلن فاعلن مستفعلن فاعل
تَشَقَّقَتْ قَدَمِي فِي وَحْلِ غُرْبَتِهَا متفعلن فاعلن مستفعلن فعلن
ولَمْ يَزَلْ فَوقَ وَجْهِي رَمْلُ أَسْفَارِي متفعلن فاعلن مستفعلن فاعل
مِنْ أَيْنَ أَبْدَأُ؟.. وَالأَشْوَاقُ قَدْ كَسَرَتْ مستفعلن فعلن مستفعلن فعلن
مَحَابِرِي.. وَمَحَتْ شِعْرِي وَأَفْكَارِي متفعلن فعلن مستفعلن فاعل

ويقول أيضا في قصيدة "**هواجس البريد القادم**"[2]:

صَبَّتْ يَنَابِيعُ عَيْنَيْهَا بِخَابِيَتِي مستفعلن فاعلن مستفعلن فعلن
وَحَّدَتْنِي بِجَمْرِ الكَأْسِ إِدْمَانَا فاعل فاعلن مستفعلن فعلن
أَحْسَسْتُ بِالكَوْنِ يَثْغُو عِنْدَ قَافِيَتِي مستفعلن فاعلن مستفعلن فعلن

[1] الأخضر فلوس: الأعمال غير الكاملة، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، الرغاية، الجزائر، (د.ط)، 2015م، ص ص29–31.
[2] المصدر نفسه، ص ص292–293.

لَمَّا التَقَتْ فِي عَبِيرِ الشَوْقِ عَيْنَانَا متفعلن فاعلن مستفعلن فاعل

يستشف بإمعان النظر في النماذج الشعرية المذكورة إمكانات إيقاعية هائلة، أثرت المعنى مشكلة إيقاعا صوتيا منسجما أحيانا ومتنوعا فيه طابع الفجائية أحيانا أخرى، تكسر الرتابة وأفق توقع القارئ لشكل التفاعيل، فتأسر سمعه محققة اللذة والطرب، وما يلمس في القراءة الفاحصة لتوظيف الشاعر بحر البسيط، أنه تناسب مع مضامين القصائد التي يغلب عليها الحنين والحزن واشتياقه للمحبوبة، فيتجلى واضحا أنه يكوى بجمر الكأس لدرجة الإدمان، فكان الوجع والألم سليله ينخره عند ذكراها، والمداخل النصية في قصيدة "**هواجس البريد القادم**" المتمثلة في: (عينيها، بجمر، إدمانا، أحست، الشوق، يا أنت×(2)، وجهك، الوهم، الوجع، صلبانا) تؤكد حجم المعاناة والألم الذي يعيشه الشاعر جراء حنينه وشوقه وهيامه بالحبيبة، فكون البسيط من البحور الطويلة فتح للشاعر فضاء شاسعا للبوح عن مشاعره وعواطفه المتأججة المناسبة «**للموسيقى التصويرية الهادئة في الموضوعات الجادة التي تكون أقرب إلى العمق الفكري والعاطفي**»[1].

– **الصورة الثانية:** تتجلى في العروض التامة المخبونة فعلن(///0) والضرب المخبون فعلن(///0)، حيث تم رصد هذه الصورة الإيقاعية ضمن ثلاث قصائد من مجموعة تسع قصائد، ولتمثيل هذا النسق يتم إيراد قول الشاعر في قصيدة "**طوفان**"[2]:

تَفَجَّرَ الشَوقُ وانشَقَّ سَمَا الأَبَدِ متفعلن فاعلن مستفعلن فعلن

عَلَى حَنِينٍ كَنَارِ البَرْقِ مُتَّقِدِ متفعلن فاعلن مستفعلن فعلن

تَزَاحَمَتْ ذِكْرَيَاتُ الأَمْسِ تَحْمِلُهَا متفعلن فاعلن مستفعلن فعلن

كَفُّ المِيَاهِ فَذَابَتْ شَمْعَةُ الكَبِدِ مستفعلن فعلن مستفعلن فعلن

لَعَلَّنِي أُبْصِرُ الأَرْضَ التِي حَمَلَتْ متفعلن فاعلن مستفعلن فعلن

فِي مَهْدِ أَجْفَانِهَا أَمْسِي وَسِرَغَدِي مستفعلن فاعلن مستفعلن فعلن

.....

يَا صَاحِبَ الفُلْكِ لَا الأَلْوَاحُ تُنْقِذُنِي مستفعلن فاعلن مستفعلن فعلن

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

[2] المدونة، ص 369-371.

وَلَا الجِبَالُ وَلِكِنَ أَنْ أَرَى بَلَدِي متفعلن فعلن مستفعلن فعلن

تأتي هذه الأبيات محملة بمشاعر الفقد والاشتياق للبلد، وكما سبق الإشارة إلى أنّ مضمون القصيدة العاطفي الحزين يتلاءم مع معاني بحر البسيط، ذلك أنه يفتح حريةً وفضاءً شاسعًا للبوح من خلال أجزائه الثمانية وتشكيل التفاعيل المخبونة(///0)، حيث أراد الشاعر وراء استثمارها كسر سطوة التفعيلة السالمة، ورتابة النغمة والإيقاع بتسريعه في خاتمة المصراعين –العروض والضرب–، حيث يغيب الوتد فيلتحم ويتناسق السببين الثقيل والخفيف، فالشاعر في مصر ويعيش غربة خارج بلده، فمقابلته للبحر فتح عاطفته وحنينه لبلده الجزائر، فتذكر مهده ومداعبته للطبيعة الجميلة بسهولها، ورائحة تربتها، وظل وشموخ واحاتها، فهو البدوي العاشق للبساطة، فانفجر الحنين من مهجته وفاض كالطوفان، فهو كالغريق في بحر غربته، وبتأمل قصيدة الطوفان يلحظ فيها حقول ثلاثة: تجلى الأول في الألم والأنين والهلاك، والثاني تجلى في البعد والشوق والحنين، أما الثالث فتجلى في السبيل الذي يطفئ نار الشوق؛ وهو ممثل في هجران البعد واحتضانه البلد.

ما يستشف أنّ الشاعر بعاطفته المتألمة الحزينة استثمر الإمكانات التي تتيحها التفاعيل في بحر البسيط، فخلقت جوا إيقاعيا متنوعا كسرت على إثره الرتابة وطول البيت بتسريع الإيقاع تارة في العروض والضرب، وتبطيئه تارة أخرى، وبإمعان النظر في تواشج الكلمات الآتية في العروض: (حاملة، محملة، تحملها) يلمس أنها حملت معاني الجلد، والتحمل، والبعد، والبين... كذلك هو الحال بالنسبة للضرب الذي مثلته المداخل النصية الآتية: (بلدي– الأمد– الزبد– الكبد –جسدي —سر غدي– النجد– الولد..) حيث التقت هذه الكلمات في معجم وجداني عاطفي ذات صبغة حزينة مغرقة بمشاعر الشوق والفقد والاشتعال، إضافة للقيمة الصوتية الثابتة في خواتيم الأبيات التي انصهرت مع الخبن في تسريع الإيقاع، وتحقيق الوظيفة التأثيرية والجمالية لدى المتلقي.

استثمر الشاعر الطاقات الإيقاعية التي يستوعبها هذا البحر، فإلى جانب التفعيلات السالمة الصحيحة حضرت التفعيلات المنزاحة، لكن بدرجات متفاوتة في جل قصائد وزن البسيط، فبالإضافة للنماذج الشعرية المذكورة سلفا أعربت قصيدة "**هواجس البريد القادم**" عن هذا النسق المتنوع في شكل التفاعيل، حيث بلغت فيها التفعيلة السالمة 137 حضور، شغلت فيها التفعيلة السالمة "مستفعلن" تواترا

قدر بـ 105مرات، فتفعيلة فاعلن تكررت 32 مرة، بالمقابل التفعيلة المتغيرة قدرت بـ151مرة، وتوزعت بين زحاف الخبن والطي، وهنا تتجلى قوة الزحاف وقيمته في الحضور على حساب التفعيلة السالمة، مما يلفت النظر على خاصية إيقاعية أسلوبية، تطفو لدى القارئ من خلال تبصره بحركية الزحافات في النص الشعري، والتي تكسر أفق توقعه، وتفاجئه بالانزياح عن الرتابة بخلق إيقاع متنوع ومتموج، إذن؛ توارد الزحاف والعلة بقلة أو بكثرة يسهم في قياس حجم الانفعال والتوتر الذي يعيشه الشاعر، وهذه التغيرات في التفاعيل بمثابة فسحة للشعراء ليتنفسوا ويبدعوا ويولدوا ما شاء لهم من النغم الشجي واللحن الطري، وليعبروا عن حريتهم في التجاوز وكسر السائد.

1-1-1-2-إيقاع بحر الكامل:

احتل بحر الكامل أهمية بالغة على امتداد تاريخ الشعر العربي قديما وحديثا، فهو من البحور الصافية المبنية على تفعيلة "متفاعلن" في الصدر والعجز، وسمي كاملا «**لتكامل حركاته ووفرتها إذ ليس في الشعر العربي، ما يبلغ ثلاثين حركةً غيره**"[1]، وحضر هذا البحر في شعر الأخضر فلوس ضمن النسق العمودي في ثلاث قصائد موزعة كما يلي:

- قصيدة "**رؤيا**" وقصيدة "**رحيل في الجراح**": ديوان أحبك ليس اعترافا أخيرا.
- قصيدة "**وتجيء واثقة الخطى**": ديوان الأنهار الأخرى.

والملاحظ عزوف الشاعر عن توظيف هذا البحر مقارنة بنظيره البسيط، فالشاعر واستجابة لذائقته الشعرية المستجدة فرضت قاعدة جمالية مغايرة بتفكير ورؤية وتصورات جديدة، وعن الصورة النسقية لهذا البحر يعبرها الجدول الآتي:

القصائد	العروض	الضرب
رؤيا	متفاعلن(///0//0) تام	متفاعلن(///0//0) تام – متْفاعلن (/0//0/0) اضمار
رحيل في الجراح	متفاعلن(///0//0) تامة متْفاعلن (/0//0/0) الاضمار متْفاعلْ (/0/0/0)	متفاعلن(///0//0) تامة متْفاعل (/0/0/0) اضمار متفاعل(///0/0) قطع

[1] الخطيب التبريزي: الكافي في علمي العروض والقوافي: تح: الحساني حسن عبد الله، القاهرة، مكتبه الخانجي، ط3، 1994م، ص 58.

وتجيء واثقة الخطى	متفاعلن(///0//0) تام مُتْفاعلن (/0//0/0) اضمار	متفاعلن(///0//0) تام مُتْفاعلن (/0//0/0) اضمار

جدول (6) يمثل صور بحر الكامل في النسق العمودي

وبتتبع صور بحر الكامل في الجدول السابق يلمح أنّ الشاعر قد انتهج صورتين من صور هذا البحر، بالإضافة إلى استثمار ومراعاة الانزياحات التي تمس الضرب والعروض، بهدف خلق زحزحة وسمة إيقاعية متفردة قوامها التنوع وكسر الرتابة في تفعيلة "متفاعلن" التامة والمتكررة في الصدر والعجز، لتفسح له فضاء للقول والبوح عما يختلجه بكل حرية.

-الصورة الأولى: إيقاع الكامل التام العروض صحيحة والضرب مثلها:

تأتي العروض ضمن هذا النسق صحيحة والضرب مثلها، وهذا راجع للاتزان والتريث والهدوء النفسي الذي يتملك الشاعر أثناء البوح والقول الشعري، وأهم سمة يستقر عليها القارئ لهذا الشكل الإيقاعي لوزن الكامل هو المحافظة على العروض من حيث الصحة، والتنويع في الضرب بالمراوحة بين التفعيلة المضمرة والتامة (متفاعلن- مُتْفاعلن)، وهذا ما يتبدى جليا في قصيدة "**وتجيء واثقة الخطى**" التي كسر فيها الشاعر النغم الثابت الموحد وانزاح عن السائد، وخرق أفق تلقي القارئ للنهايات الصوتية في الصدر والعجز، والإزاحة عن الرنة الثابتة التي تطول خواتيم أبيات القصيدة، إذ نجده يراوح بين التفعيلة التامة والمتغيرة التي أصابها الإضمار بين البيت والبيت الذي يليه بطريقة دورية تتعالق مع انفعالاته وسياقه الشعوري والفكري، ولتمثيل هذه المواشجة والتنويع في العروض والضرب، نورد بعض الأبيات الشعرية من قصيدة "**وتجيء واثقة الخطى**"[1]:

فِي فَاتِحِ الفَتْحِ المُبِينِ تَهَلَّلَـــتْ غرَر الشُهُورِ.. وَمَلَكَتْ " نُوفَمْبَرَا "!

مُتْفاعلن مُتْفاعلن متفاعلن متفاعلن مُتْفاعلن

يَا ثَوْرَةً مَازَالَ يُشْرِقُ فَيْضُهَا سُبْحَانَ مَنْ أَعْطَى الجَلَالَ.. وَقَدَراَ

مُتْفاعلن مُتْفاعلن متفاعلن مُتْفاعلن مُتْفاعلن

شقَّ الظَلَامُ لَهِيبَهُ وَتَوَهَجَـــتْ سحب الفِدَى سَبْعًا عِجَافًا.. ضَمَـرَا

مُتْفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن مُتْفاعلن

[1] المدونة، ص 648-649.

يَا ثَورَةَ البَلَدِ المَجِيدِ تَحَيَّـــةً مِنْ عَاشِقٍ تِلك الجِنَانِ.. وَأَصْحَرَا..

مُتْفاعلن متفاعلن متفاعلن مُتْفاعلن مُتْفاعلن متفاعلن

يَتَضِحُ عند التعمق في إيقاع الأبيات الشعرية أَنَّهَا جاءت متناسبة مع استذكار الشاعر تاريخ الجزائر، وبالتحديد الثورة التحريرية التي خلدت مآثرها بماء من ذهب، بحيث كانت مصدر إلهام لقرائح الشعراء، وموضوعا مهما يجذب الأقلام بغية التعبير عن هذا الحس الثوري، والتغني بأمجاد نوفمبر، والمجاهدين والثوار، وهي بمثابة ذكرى تاريخية لرفض الذل والهوان والخنوع، والمجابهة وصمود الفرد الجزائري الذي يعكس روح الجماعة، فهذه الأحاسيس الفياضة تناسبت مع اتساع فضاء البحر الكامل بفعل تفعيلاته الصافية وأجزائه التسعة، إضافة إلى ما تتيحه التفعيلات من إمكانات إيقاعية تخلق تموجا وتنوعا فتكسر الرتابة والملل، وتفسح للشاعر مجال البوح عن ما يجول في فكره، فهو يعيش مرحلة التعبير الدرامي الذي يقوم على عامل المشاركة الوجدانية بدل الإغراق في "الأنا" وذلك باستدعائه تقنية القناع الفنية، هذه التقنية التي استند عليها كبار الشعراء الصوفيين كابن عربي والحلاج، إذ نلحظ جيدا ذلك المنحنى الصوفي التراثي في شعره، والمتجلي في عديد المداخل النصية الدينية: (سبعة عجاف، قربان، معبدي، الملائك، جنة..).

خَفَفَتْ هذه الرؤية الصوفية المتغلغلة في أشعاره صخب الإيقاع الرتيب الثابت، والنزعة الغنائية بالاتجاه في النثرية، وعملت على تسريع الإيقاع وتنويعه، من خلال استثمار تفعيلتي العروض والضرب بين التامة والتي أصابها الزحاف بطريقة دورية متناوبة في خواتيم الأبيات –الأضرب–، والمتمثلة في المداخل النصية الآتية: (نوفمبرا، وقدرا، ضمـرا، وأصحـرا..) والتي ارتبطت بصفة الترديد والجهر في حرف الروي الراء الذي دل على القوة والصلابة، إضافة لالتصاقه بالمد الذي أعطى صعودا وشموخا للوطن، فقد أفضى تراوح تفعيلات الكامل في قصيدة "**وتجيء واثقة الخطى**" بين السالمة المقدرة بـ 117 مرة، وبنسبة 57.35%، والمتغيرة التي بلغت 87 حضور، وبنسبة 42.64%، على إضفاء إيقاع نغمي متموج ينسجم مع دلالات رؤيته العميقة، لأن هذا البحر أكثر البحور حركات، هذه الحركية تنعكس على انفعالات الشاعر الصوفية الرؤيوية، التي تتميز بحركة الأحداث والأفعال والصور والمعاني التي تتآزر مع البنية الدلالية للقصيدة.

–الصورة الثانية: إيقاع الكامل التام العروض صحيحة والضرب مقطوع:

تَتَمَثَّلُ هذه الصورة في العروض التامة الصحيحة متفاعلن (////0//) والضرب المقطوع متفاعل(///0/0) بحذف ساكن الوتد المجموع وتسكين ما قبله، ولا يجوز في هذا الضرب إلا الإضمار فتصبح (متفاعل ///0/0)، وهذا النسق الإيقاعي وجدناه ملتزما بين التفعيلة السالمة والمضمرة في العروض، وبين المقطوعة والتي أصابها الإضمار في الضرب، فالتزم الشاعر بصورة هذا البحر في كامل أبيات القصيدة، والتفعيلات الواردة في العروض والضرب في قصيدة "**رحيل في الجراح**" تجسدها الأبيات الآتية[1]:

مَذْبُوحَةٌ كُلُّ القَصَائِدِ فِي فَمِي مُتْفاعلن مُتْفاعلن متفاعلن

مَبْحُوحَةٌ فِي قَلْبِيَّ الأَلْحَان مُتْفاعلن مُتْفاعلن مُتْفاعل

أَنَا مَا أَدَنْتُ حَنُونَهَا فِي خَاطِرِي مُتْفاعلن مُتْفاعلن متفاعلن خلل في التفعيلة الأولى بإضافة حركة للتفعيلة المضمرة

وَهَلْ الذِي عَاشَ الجُنُون يَدَان متفاعلن مُتْفاعلن متفاعل

بِاسمِ << الثَقَافَةِ >> تَاجَرُوا وَعَلَى اسمِهَا مُتْفاعلن متفاعلن متفاعلن

فَوْقَ الجُسُورِ تُصَلَبُ الأَوْطَانُ مُتْفاعلن متفاعلن مُتْفاعل

الجَنَّةُ الخَضْرَاءُ صَارَتْ مَلْعَبَا مُتْفاعلن مُتْفاعلن مُتْفاعلن

يَلْهُو بِهَا التُجَّارُ.. وَالخِصْيَان مُتْفاعلن مُتْفاعلن مُتْفاعل

وَالصُبْحُ سَوفَ يَظَلُ يَعْبَقُ بِالشَذَا مُتْفاعلن متفاعلن متفاعلن

وَسَيُورِقُ الزَيْتُون.. وَالرَيْحَان! متفاعلن مُتْفاعلن مُتْفاعل

مَا لِلْخِيَانَةِ.. وَالصَقِيعِ مَكَان! مُتْفاعلن متفاعلن متفاعل **عجز بيت من دون صدر مثلما هي في المدونة**

تَغْتَالُنِي الأَنْبَاءُ تُذَبّحُ عِزَتِي مُتْفاعلن مُتْفاعلن متفاعلن

فَيَصِيرُ لِلْجُرْحِ الصَمُوتِ لِسَان متفاعلن مُتْفاعلن متفاعل

يلمس أثناء قراءة هذه النماذج الشعرية أنّ الشاعر وظف القطع ليتجنب الاستغراق في رتابة التفعيلة الواحدة، لأن مقام الوصف يحتاج لطول النفس في القول، يسنح للشاعر بث آلامه وأنينه للوضع الراهن المتعفن بفقدان المثقف قيمته ومكانته في المجتمع، ليعيش إثر ذلك اغترابا ثقافيا، ما جعله ينتهج أسلوب الشكوى بطابع السخرية والاستهتار للرداءة المحيطة بوزارة الثقافة، والتي أصبحت تجارة لأسماء بعينها تتقاذفها كما يتقاذف أشباه اللاعبين الكرة، فالوطن حسب الشاعر يصلب فوق الجسور، فإيقاع المعاني

[1] المدونة، ص ص 120-125.

السريعة والمتدفقة والمتلونة بالانكسار والأسف على ما آل إليه الوطن في نفس الشاعر، تعالقت مع الانتقالات السريعة للصور المتلاحقة المتنوعة بين السالمة والمضمرة في العروض، وبين المقطوعة (///0/0)، والتي أصابها إسكان التاء إثر دخول زحاف الإضمار على تفعيلة القطع في الضرب، والملتصقة بين أسلوبي التعجب والاستفهام، محققة انسجاما وتكاملا بين الوظيفة الجمالية والإيقاعية وتكاملها مع البنية الدلالية للقصيدة.

استثمر الشاعر ضمن هذا البحر الإمكانات الإيقاعية لشكل التفاعيل، حيث أبانت النماذج الشعرية الواردة عن حركيتها وتنوعها بين زحاف الاضمار وعلة القطع، و عَبَّرَ هذا التخلخل الإيقاعي عن قلقه ونفسيته المتوترة، فشغلت التفعيلة المتغيرة نصيبا وافرا مقارنة بالتفعيلة السالمة، فبلغت التفعيلة الصحيحة في قصيدة "**رحيل في الجراح**" 95 حضور، بنسبه قدرت 34.79%، في حين التفعيلة التي طرأ عليها التغيير قدرت 178 حضور، وبنسبة 65.20%، كل هذه الترخصات العروضية المتولدة جراء حالة الانفعال والتوتر، أحدثت زحزحة إيقاعية في البيت تلج لأذن المتلقي في ثوبها الفجائي محدثة سمة صوتية تزيد من شعرية النص ووظيفتها، فيلجأ الشاعر للانزياح العروضي بغية التنويع في موسيقى القصيدة بالتخفيف من سطوة النغمات ذاتها التي تحدثها تفعيلة متفاعلن (///0//0) في بحر الكامل، إضافة لقيمة الزحافات والعلل لمحنا حضور عجز بيت دون صدر، وهذا مرده الاستنتاجات الآتية:

-الأخطاء المطبعية تناست صدر البيت.

-أو لغرض التوكيد والتركيز على الدلالة وإشراك المتلقي في العملية الدلالية.

1-1-1-3-إيقاع بحر الطويل:

ينتمي بحر الطويل لدائرة المختلف، وليس بين بحور الشعر ما يضارع بحر الطويل في نسبة شيوعه[1]، فالأوزان الطويلة ومن ضمنها بحر الطويل توائم الموضوعات الفخمة الجليلة الجادة، والانفعالات الهادئة العميقة، حيث يستغلها الشعراء في التعبير عن أحزانهم وهمومهم الراسخة ورؤيتهم المأساوية اليائسة[2]، وما نتوسمه أنّ الطويل في شعر الأخضر فلوس من البحور المهملة، حيث لم يتعد حضوره المرة الواحدة، ويتماشى

[1] ينظر: إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر، ص57.

[2] ينظر: محمود سعد قنديل: ظاهرة الرفض والتمرد في الشعر العربي شهر القرن الخامس الهجري نموذجا، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط1، 2019م، ص 169.

غيابه مع شيوع البحور الشعرية في الشعر الجزائري في فترة السبعينيات ومنتصف الثمانينات من القرن الماضي، وجسدت هذا البحر قصيدة "**نزيف**" في الصورة النسقية ذات العروض التامة المقبوضة مفاعلن (//0//0)، والضرب المقبوض مفاعلن(//0//0)، والطويل من البحور التي تتناسب مع الموضوعات الجادة ذات الانفعالات الهادئة العميقة التي تحتاج إلى طول النفس والروية[1]، وسنقف لنتبين ذلك في قوله[2]:

جَرَى مَا جَرَى لمَاَ رَأَيْتُ جَبِينَهَا

فعولن مفاعيلن فعول مفاعلن **كَنَارٍ عَلَى مَاءِ الغَدِيرِ تطَوَّف**

وَرَجَتْ عِظَامُ الرُوحِ أَلْفَ قَصِيدَةٍ فعولن مفاعيلن فعول مفاعلن

فعولن مفاعيلن فعول مفاعلن **عَلَى كَتِفِي اليُسْرَى تُمَوَّج..وَ تَهْتِـفُ**

..... فعول مفاعيلن فعول مفاعلن

وَهَا أَنَا وَحْدِي مُدْمِنُ صَمْتَ وِحْدَتِي

فعولن /0/0/0/0 فعول مفاعلن **أَخُطُ حُرُوفِي وَالأَصَابِعُ تَنْزِفُ**

(تفعيلة غير متاحة في ترخصات البحر) فعولن مفاعيلن فعول مفاعلن

يتبدى أثناء القراءة العروضية لتشكيل البحر في هذه الأبيات الشعرية أنّ الشاعر استثمر التفعيلة السالمة (فعولن /مفاعيلن) وبجانبها التفعيلة المتغيرة بزحاف القبض (فعول/ مفاعلن)، بحيث قدرت التفعيلة السالمة فعولن18 مرة وتفعيلة مفاعيلن 17 مرة، في حين التفعيلة المتغيرة فعول ومفاعلن فقد بلغتا 18 حضور لكل منهما، ويلحظ تماثلا بين التفعيلة الصحيحة والمقبوضة، فالشاعر نوع في التفاعيل واستثمر إمكانات البحر، وما يتيحه الإضمار إيقاعيا إلى جانب التفعيلة السالمة على خلق جو يسوده الثبات وسكون حبه وشوقه حينا، وعلى الاختلاف والفجاءة والتموج حينا آخر، فالطويل يتناسب وزنه مع طول الصراع الداخلي الذي يتولد عن اغتراب الذات، والمداخل النصية الآتية:(أشكو، وحدي، مدمن، وحدتي، تنزف، أسرف، جرحت، روحي، صمتي..) عبرت عن قضية جدلية تواجه الإنسان، وجسدت حجم المعاناة التي تشوى بها الذات المنقسمة، فهذا الجو الكئيب خلق انسجاما وتلاؤما صوتيا، استقبله القارئ

[1] ينظر: عبد الحميد الراضي: شرح تحفة الخليل في العروض والقافية، مؤسسة الرسالة، بغداد، ط2، 1970م، ص104.

[2] المدونة، ص ص 423-424.

وتلون بإيقاعه المتموج المختلف الذي يغلب عليه الحزن العميق والكامن اتجاه الحبيبة، فتعانقت معاني العجز والخذلان مع إيقاع البحر والدلالات اللغوية والأسلوبية.

وبخصوص الانزياحات العروضية التي أصابت تفعيلات هذا البحر، فإلى جانب التفعيلات السالمة حضر القبض بنسبة 50% من مجمل تفعيلات القصيدة، وهذا مرده حالة الشاعر والاغتراب الذاتي الذي يكابده، فاستعان الشاعر بالقبض وما يتيحه من حرية في توارد الأفعال والأحداث والصور المحملة بعواطف ومعاني الاغتراب الرؤيوي، وحنينه وتطلعه إلى الذات المعشوقة، فهذا التنوع والتموج الإيقاعي هو سمة أسلوبية كانت بمثابة المفتاح للتعبير عن بواطنه وذاته المنكسرة المتألمة المتلونة بالوحدة والانشطار، والتي توحدت مع البنية الدلالية للقصيدة.

كما تم رصد ملاحظة إيقاعية أخرى تجلت في إقحام وحشو تفعيلة في صدر البيت الأخير، غير واردة ضمن إمكانات البحر، وتمثلت في(0/0/0/0/) عوض تفعيلة مفاعيلن(//0/0/0)، ويبدو الخروج إلى هذه التفعيلات جاء منسجما مع شده انفعال الشاعر، فولد الاضطراب والتحول العاطفي تحولا 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**»[1]، وهذا التشكيل الإيقاعي الجديد نابع تارة من التوتر والقلق الذي أفضى به الخروج عن قواعد البحر والوزن وخلخلة تفعيلاته، وتارة أخرى تركيز الاهتمام على الفكرة والدلالة على حساب الإيقاع، ما جعله يستند على الانحراف والإزاحة للتعبير والبوح عن أفكاره بحرية متجاوزا سيطرة التفعيلة وقيودها.

1-1-1-4- إيقاع بحر المتقارب:

يعد المتقارب أحد البحور الصافية البسيطة، الذي يرتكز بناؤه على تكرار تفعيلة "**فعولن**" المفردة ثمان مرات في البيت الواحد، والمتقارب هو رأس دائرة المتفق ولا يشركه فيه غيره عند الخليل، وسمي متقاربا «**لتقارب أجزائه؛ لأنها خماسية يشبه بعضها بعضا**»[2]، وله رنة إيقاعية طربية سريعة متدفقة ومتلاحقة، وتوظيف هذا البحر في النسق العمودي عند الأخضر فلوس بلغ لديه حضورا واحدا فقط مثلته قصيدة

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

[2] ابن رشيق القيرواني: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ص136.

"**عودة إلى النبع**" التي تحتوي 18 بيت، وتجلت الصورة النسقية التي انبنت عليها القصيدة في العروض التامة الصحيحة وضربها المحذوف، فالشاعر لجأ للمتقارب لسلاسته وخفة تفعيلاته المتكررة في أبيات القصيدة، والتي أتت متناسقة مع مضمون اللوعة والشوق، فيقول الشاعر في قصيدة "**عودة إلى النبع**"[1]:

أَتَيتُكِ مِنْ دَفقَةِ الشَوقِ طِفلًا	فعول فعولن فعولن فعولن
جِرَاحِي هُوَ الزَّادُ.. وَالخَابِيَّه!	فعولن فعولن فعولن فعو
لَقَدْ طُفتُ بَحرَ السَّرَابِ وَحِيدًا	فعولن فعولن فعول فعولن
وَعُدْتُ بِأَوْتَارِيَّ الظَامِيَّه	فعول فعولن عولن فعو
لَهُ ظَمَأ مُورِقٌ فِي دِمَاهِ	فعول فعولن فعولن فعول
يَحِنُ لِأَنْفَاسِكِ الدَّافِيَّه	فعول فعولن فعولن فعو

يبدو أنّ الشاعر استرسل في بوحه بعاطفته المتأججة وذوبانه في روح المرأة والحبيبة، فهي كالطيف في ذكراه تراوده، آسرة قلبه، عازفة بأوتاره، يريد أن يلملم أشلاءه المتناثرة، فمن دونها أضحى كالطفل الذي يشتاق لحضن أمه وحنانها، وكالبذرة التي تحتاج النور لتورق مزهرة في الربيع، فتوارد الأفعال والأحداث والصور ومعاني الشوق والحنان والظمأ للحبيبة تناسبت مع إيقاع المتقارب، وما يتسم به من انسيابية وحركية وتنوع بفعل استثمار التفعيلة المتغيرة إلى جانب التفعيلة الصحيحة، فالتزام الحذف في الأضرب أعطى لمسة ختامية بوليفونية، ووقفة ثابتة تعانقت مع هاء السكت محدثة نزولا بعد الصعود، يلمسها القارئ فيستأنس ويتلذذ بها، كما انزاح الشاعر عن الشكل الإيقاعي المألوف للمتقارب (فعولن-//0/0) باستثماره لترخصاته العروضية، فبلغت التفعيلات المرخصة 43 تفعيلة وبنسبة 38.39%، توزعت بين القبض بـ 27 مرة، والحذف بـ 14 مرة، والخرم (الثلم) بمرتين، في حين التفعيلة السالمة قدرت بـ 69 حضور وبنسبة 61.60% من مجموع 112 تفعيلة، ومن المعلوم أنّ الزحافات والعلل إذا كثرت أخلت بالوزن والبنية الدلالية في الشعر العمودي، لكن بالتمعن في توزيع تفعيلات المتقارب يلمس أنها جاءت منسجمة ومتوافقة مع النداء الروحي للذات الشاعرة المقترنة بأسلوب التعجب، وهذا تأكيد منه على الرجوع بين أحضان

[1] المدونة، ص ص 107-109.

المحبوبة بعدما أعيته الوحدة وأضناه التعب، فهذه العاطفة والمشاعر كانت سببا في توتره وانزياحه عن التفعيلة السالمة، فأضفى الانزياح العروضي سمة جمالية تأثيرية وخاصية أدائية أسلوبية.

1-1-2-إيقاع النسق الحر:

شعر التفعيلة أو الحر هو شعر موزون «**له طرائقه الخاصة في التعبير عن التجارب الشعرية، غير أنه يسلك في وزنه سلوكا مغايرا لسلوك الشعر القديم، وهو في تطور مستمر ولم يستقر بعد على أنماط ثابتة يمكن التقعيد لها، وأقصى ما يمكن أن يقال فيه أنه يتخذ من التفعيلة –لا البيت– وحدة قياس صوتية يتصرف فيها حسبما يقتضيه النفس الشعري وقدرة الشاعر على الابداع**»[1]، فاستثمر الشعراء المعاصرون هذه الخصائص ونظموا قصائدهم في النسق الحر الذي يركز بالدرجة الأولى على البحور الصافية التي تنتهي بالتفعيلة المتكررة على طول السطر الشعري بعدد غير منتظم من تفعيلة إلى ثماني تفعيلات بفعل الدفقة الشعورية وحاجة الشاعر لنضج الفكرة وتمامها.

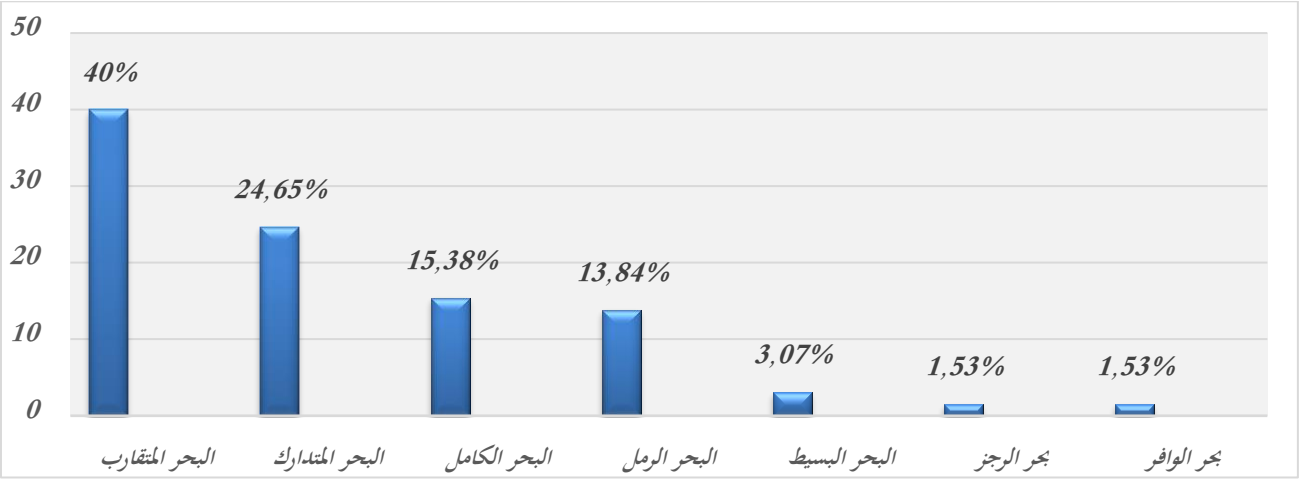
ولعل أهم سمة تميز القصيدة الحرة الإيقاع المتسارع، والذي مرده التغيرات التي تطرأ على التفعيلات، والتي تنسجم مع الزمن والسرعة وتشظي الأحداث التي يفرضها العصر، وكذا الحالة النفسية والاضطراب الذي يتناسب مع إعطاء حرية وفضاء شاسعا، وهذا ما جعل الشاعر يميل إلى بحور بعينها في نظم قصائده ويركز عليها، حيث لم يخرج عن دائرة البحور الشائعة المهيمنة في الشعر الجزائري المعاصر فترة السبعينيات ومنتصف الثمانينيات في القرن الماضي، ولتحديد تواتر البحور الشعرية، ونسبة حضورها في هذا النص نورد الجدول الآتي:

البحر الشعري	المتقارب	المتدارك	الكامل	الرمل	البسيط	الرجز	الوافر	المجموع
التواتر	26	16	10	09	02	01	01	65
النسبة	%40	%24.65	%15.38	%13.84	%03.07	%01.53	%01.53	%100

جدول (7) يمثل توتر البحور الشعرية في النسق الحر ونسبتها في شعر الأخضر فلوس

[1] حماسة عبد اللطيف: البناء العروضي للقصيدة العربية، دار الشروق، القاهرة، مصر، ط1، 1999م، ص161.

وقبل الخوض في مسارات البحور وحركيتها، يتم ترجمة معطيات الجدول في مخطط أعمدة بيانية لحضور البحور في شعر الأخضر فلوس ونسبتها:



مخطط (2) يمثل أعمدة بيانية لتواتر البحور الشعرية الحرة في مدونة الدراسة

يتبدى عند استقراء الجدول ومخطط الأعمدة البيانية أنّ الشاعر نوع في استخدامه البحور الشعرية، فقد انتهج سبع بحور شعرية توزعت بين الصافية والممزوجة، فهناك بحور وردت بقوة، وفي المقابل توجد بحور كان نصيبها من الحضور ضئيلا –هامشية– لم يتعد المرة الواحدة.

–بلغت البحور الصافية ستة بحور؛ وهي في ترتيبها التنازلي كالآتي: المتقارب، والمتدارك، فالكامل، والرمل، والرجز، والوافر، إذ شغلت 63 قصيدة من أصل 65 وبنسبة قدرت 96.92%، في حين حضور البحور الممزوجة تجلى في البسيط بحضور بلغ مرتين فقط وبنسبة03.07 %.

–اعتماد الشاعر سبعة بحور شعرية أبان عن كفاءته، وتجربته، وتبحره في عروض الشعر العربي.

–تسجيل خاصية إيقاعية أسلوبية لاعتماد الشاعر بحور دائرة المتفق؛ التي تحوي على المتقارب رأس الدائرة والمتدارك، فهما من البحور ذات الأجزاء الخماسية، واختياره لهما لم يكن اعتباطيا، بل عن دراية ومعرفة ما يتسم به البحران من سرعة وخفة تتماشى مع حاجته في القول، فاحتل المتقارب الصدارة بتواتر بلغ 27 مرة، يليه المتدارك بـ16 حضور، وسيتم عرض مسارات البحور الشعرية الحرة تنازليا، بحسب درجة الحضور وتشكيلاتها المحتملة، وأهم التغيرات الطارئة على مستوى التفاعيل –زحافات وعلل– في شعر الأخضر فلوس، بغية إبراز فنية التشكيل الإيقاعي وأثر ذلك في بناء المعنى.

1-1-2-1-إيقاع بحر المتقارب:

يتسم المتقارب بإيقاعه الموسيقي الواضح المنتظم، الناتج عن تدفق الألفاظ في نسق متلاحق يحس معه المتلقي/ القارئ بتوالي الوقع والجرس، فهو «**بحر بسيط النغم، مطرد التفاعيل، منساب، طبلي الموسيقا، يصلح لكل ما فيه تعداد للصفات، وتلذذ بجرس الألفاظ، وسرد للأحداث في نسق مستمر**"[1] فله نغمة طربية ورنة إيقاعية سريعة نابعة من أجزائه الخماسية «**وتقارب أوتاده بعضها من بعض، لأنه يصل بين كل وتدين سبب واحد، فتتقارب الأوتاد**"[2]، ومن هنا يتبين أنّ وعي الشاعر بأهمية هذا البحر وارد وجلي، أفضى به الحال أن جعله في صدارة البحور الشعرية في النسق الحر بتواتر بلغ 27 مرة وبنسبة 40% من مجموع 65 قصيدة حرة، ويعتمد إيقاع هذا البحر على تكرار تفعيلة "**فعولن**" وبجانبها التفعيلة المتغيرة على طول السطر الشعري بعدد غير منتظم راجع لدفقته الشعورية واكتمال الفكرة من عدمها، كما ورد في حشو الأسطر الشعرية مواشجة بين التفعيلة السالمة والمتغيرة بمختلف تمظهراتها، وكذا التفعيلة الأخيرة –الضرب– أخذت أشكالا ثلاثة، والجدول الآتي كفيل بتوضيح مختلف التفعيلات التي وقعت في الحشو والضرب:

السطر الشعري / شعر الأخضر فلوس	تفعيلات الحشو	تفعيلات الضرب
التفعيلات الواقعة في القصائد الحرة المنظومة وفق بحر المتقارب	– فعولن(//0/0) سالمة – فعول(//0/) زحاف القبض – فعو (//0) الحذف – فعول (//00) علة القصر – عولن(/0/0) علة الخرم(الثلم) – فع(/0) علة البتر	– فعولن(//0/0) سالمة – فعول(//0/) زحاف القبض – فعو (//0) علة الحذف

جدول (8) يمثل شكل التفاعيل الواقعة في حشو السطر الشعري وضربه في بحر المتقارب

يتميز المتقارب في القصائد الحرة بتنوع التفاعيل في حشو السطر الشعري وضربه، إذ وجد –بعد القراءة المتمعنة للقصائد المنظومة وفق هذا البحر– تناسق وتناسب بين تفاعيل مختلفة شكلت أنماطا *ثلاثة في شعر الأخضر فلوس بحسب تفعيلة الضرب –التفعيلة الختامية–، وشكلت بذلك سمة أسلوبية إيقاعية

[1] عبد الله الطيب مجذوب: المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، دار الفكر، بيروت، لبنان، ط1، 1970م، ص312.

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

نشأت من خلال المواشجة بين التفاعيل، والتي تتناسق إلى درجة كبيرة وتتلاءم محققة التكامل والحيوية في الإيقاع، ومتناسبة في ذلك مع البنية الدلالية.

-النمط الأول: يلمح أنّ الشاعر في الضرب حافظ على نفس التفعيلة المحذوفة فعو(//0) في عدة قصائد من شعره، وَمَثَّلَ هذا النوع من المواشجة قصيدتي "**الخطوات المتوازية**" و"**صفحة سلامات فقط**"، فالشاعر عمد إلى الحذف لخلق إيقاع ختامي متسارع، وذلك بتقليص الأجزاء الخماسية في "فعولن" إلى الأجزاء الثلاثية في "فعو" بحذف السبب الأخير، فخلقت إيقاعا ثابتا متدفقا وقافية مقيدة، جعلتنا ننتظر تلك النغمة الختامية التي تنتهي بوقفة عروضية ودلالية، بحيث يعمل التدوير على ربط الأفكار والأحداث -تشكيل الجملة الشعرية-، لتتجه في النهاية إلى السرعة والحركة الإيقاعية المتدفقة، بحثا عن نتيجة حتمية أثناء مخاطبته المحبوبة وبحثه عن الأمل، وللتدليل على ذلك يتم إيراد نماذج شعرية من قصائد متفرقة، ومن ذلك قول الشاعر في قصيدة "**الخطوات المتوازية**"[1]:

تَوَهَّجَ ثُمَّ انطَفا،		فعول فعولن فعو
وَرَأَى-خَلْفَ خَيْطِ الغُبَارِ-الأَمِيرَة		ل فعولن فعولن فعولن فعول ف
وَاقِفَةً فَوْقَ غُصْنِ الزَبَدِ	**(قافية جملية)**	عول فعولن فعولن فعو
رَمَى خَاتَمَ الذِكْرَيَاتِ..	**(وقفة وزنية)**	فعولن فعولن فعول
وَصَبَ عَلَى صَدْرِهِ المَاءَ،		فعول فعولن فعولن ف
فَاشْتَعَلَتْ غَابَةٌ فِي الأَبَدِ..	**(قافية جملية)**	عول فعولن فعولن فعو

كما يضيف في قصيدة "**صفحة سلامات فقط**"[2]:

سَلَامٌ عَلَى وَرْدِةٍ لَا تَمُوتُ	**(وقفة وزنية)**	فعولن فعولن فعولن فعول
عَلَى فَارِسٍ مِنْ لَهِيبٍ	**(وقفة وزنية)**	فعولن فعولن فعولن
عَلَى عَاشِقٍ يَتَرَنَّمُ بِاسْمِ الصَبِيَّةِ،	**(وقفة وزنية)**	فعولن فعول فعول فعولن فعولن
يَجْمَعُ كُلَّ رَسَائِلَهَا وَأَزَاهِيرَهَا الذَابِلَه!	**(قافية جملية)**	فعول فعول فعول فعول فعولن فعو

* يتم تحديد الأنماط السائدة في بحر المتقارب في النسق الحر لشعر الأخضر فلوس انطلاقا من تفعيلات الضرب- القافية-، باعتباره المحدد الموسيقي الشعري النص.

[1] المدونة، ص ص 468-469.

[2] المصدر نفسه، ص ص 468-469.

يلمس أثناء معاينة هذه النماذج الشعرية اعتماد الشاعر على وحدة التفعيلة الختامية المحذوفة في نهاية الجمل الشعرية، والمتمثلة في المداخل النصية الآتية: (يرتعد، الأبد، الزبد/ الخائفة، الصائفة/ الذابلة، الحائلة..)، فالرابط ونقطة التلاقي بين هذه المفردات الختامية –قافية– أنها تندرج ضمن معجم العواطف الذي يترجم حنين الشاعر ولوعته للمحبوبة، وألمه على فراقها، وفقدانه الأمل، إذ يتغنى الشاعر باسم الحبيبة ويزعم على جمع جدائلها ورسائلها ليخبأها في فؤاده، والفارس الذي سماته القوة والصلابة يضعف أمام نظراتها التي تطعنه وتدفعه للحنين أكثر.

كما استثمر الشاعر الإيقاع السريع الذي ينشأ من الحذف، ليتناسب مع تدفق الأفعال والأحداث التي تستوعب توتره وحالته النفسية المضطربة المتلونة بالخيبة بعد تمسكه بالأمل، فأفضى هذا التوارد والتدفق والسرعة إلى نهاية مقيدة مكبلة بطيئة مغرقة بالأسى والانكسار.

–النمط الثاني:

يتحدد هذا النسق في المواشجة بين الأضرب السالمة (//0/0) والمقبوضة(//0/) والمحذوفة (//0) ضمن القصيدة الواحدة المبنية على نظام الجملة الشعرية، والتي تنتهي بوقفة وقافية، مستفيدة بذلك من التدوير في استوعاب السياق الشعوري والفكري، حيث جسد هذا النمط من المواشجة بين الأضرب قصيدة" **هديل العشية**" المقسمة طباعيا بمقاطع، حيث حُمِلَ كل مقطع بقافية، فالمقطع الأول والرابع ورد فيهما الضرب محذوفا، أما المقطع الثاني فانبنى موسيقيا على الضرب المقبوض، في حين حوى المقطع الثالث الضرب السالم، وللتدليل على ذلك يتم إيراد نماذج منها، إذ يقول[1]:

المقطع الأول:

أَيَا طَائِرَ اللَيْلِ،	⌒	فعولن فعولن ف
يَا أَيُّهَا المُتَعَرِجُ فِي أُفقِكَ العَذْبُ،	⌒	عولن فعول فعول فعولن فعولن ف
تَعْبُرُ فِي فَضَةِ الأَنْجُمِ الصَائِفَه!	**(قافية جملية)**	عول فعولن فعولن فعولن فعو

.....

المقطع الثاني:

أَيَا طَائِرَ الشِعْرِ،	⌒	فعولن فعولن ف

[1] المدونة، ص ص 579-582.

أَعْطَاكَ رَبُّكَ هَذَا البَهَاءُ الغَنِي		عولن فعول فعولن فعولن فعول
لِتُرْسِلَهُ رَايَةٌ فِي السُكُونِ..	**(قافية جملية)**	فعول فعولن فعولن فعول
.....		

المقطع الثالث:

أَيَا طَائِرَ العُمْرِ،		فعولن فعولن ف
أَيْنَ سَتُلْقِي جَنَاحَكَ فِي لَيْلكَ السُرْمُدِي		عول فعولن فعول فعولن فعولن فعول
وَقَدْ سَيَّجَتْهُ الرُؤَى بِالعَزِيفِ وَهَمْسِ الضِفَافِ		فعولن فعولن فعولن فعول فعول ن فعولن

المقطع الرابع:

أَيَا طَائِرًا مُبْهَمًا كَالأَسَاطِيرِ،		فعولن فعولن فعولن فعولن ف
هَذَا الذِي يَتَفَتَتُ مِنِي لَيسَ أَنَا،		عولن فعول فعول فعولن عول فعو
إِنَهُ بَعْضُ أَدْعِيَتِي،		لن فعولن فعول فعو
كُنْتُ أَوْدَعْتُهَا فِي الشَجَرِ	**(قافية جملية)**	لن فعولن فعولن فعو

نوع الشاعر في هذا النموذج الشعري في الأضرب–التفعيلة الختامية– بين السالمة والمقبوضة والمحذوفة لخلق إيقاع متموج، يركز فيه على ما يتيحه البحر من إمكانات إيقاعية –ترخصات عروضية– تكفل له زحزحة الإيقاع وتسريعه كلما اقتضى الأمر ذلك، فالشاعر تارة يلجأ للتفعيلة الختامية السالمة والمقبوضة ليخلق رتابة وتوازنا في النظام وتكامله بفعل حركية التفعيلات متعانقة بذلك مع البنية الدلالية، وتارة يعمد لتفعيلة الحذف لغاية تسريع الإيقاع الذي يستوعب توارد العواطف، والشحنات، وصور ومعاني القصيدة، وتساير الانفعال والإثارة التي يعيشها الشاعر، فيبدأ الانفعال وينطلق سريعا حادا لاهثا (توهج ثم انطفا، أيا طائر الليل، سلام على فارس من لهيب، سلام على وردة لا تموت) ثم ينتهي حادا متأزما حزينا في وقفة دلالية مقيدة، ومثالها المفردات الآتية: (خائفه، في الأبد، يرتعد، الذابله–الظنون، السكون– انخطافي، الخوافي ..)، ولا بد من الإشارة إلى الدور النحوي الذي يتحكم في قراءة نهاية الأسطر المقفاة بالإطلاق

أو التقييد، بحسب موقف الشاعر، وتلون مشاعره، وحصول التجانس الإيقاعي، فهذا شرط نحوي بحت[1]، وهنا يظهر التداخل الحاصل بين المستوى الإيقاعي والمستويات الأخرى.

-النمط الثالث: يتجسد هذا الشكل في المواشجة بين تفعيلات الضرب -التفعيلة الختامية- بين السالمة "فعولن" والتفعيلة المقبوضة فعول(//0/)، ومن القصائد التي مثلت هذا النوع من المزاوجة بين تفعيلات الضرب، قصيدة "**سلة الأسرار**" و"**تجليات بعد منتصف الليل**"، فالتفعيلة الصحيحة تتلاءم مع الإيقاع المتسارع الذي تحدثه تفعيلة "فعول" المقبوضة، والذي يتناسب مع البنية الفكرية والدلالية للقصائد المنظمة ضمن هذا النسق، ولتمثيل ذلك يتم الوقوف عند قول الشاعر في قصيدة "**تجليات بعد منتصف الليل**"[2]:

تَتَبَعْتُ رَائِحَةَ الشَوْقِ فِي الرِيحِ..		فعولن فعول فعولن فعولن ف
حَتَى إِذَا انتَصَبَتْ غَابَةٌ فِي طَرِيقِي	**(وقفة وزنية)**	عولن فعول فعولن فعولن فعولن
تَمْنَطَقَ صَفْصَافُهَا بِالحَنِينِ !	**(قافية جملية)**	فعول فعولن فعولن فعول
.....		
تُطِلُ البَنَادِقُ..يَا مُهْرَةً..		فعولن فعول فعولن فعو
فَاسْكُنِي جَسَدِي المُتَحَفِزِ لِلْمَوْتِ فِي كُلِ حِين !	**(قافية جملية)**	لن فعول فعول فعولن فعولن فعولن

يتبدى من خلال التعمق في الأسطر الشعرية أنّ الشاعر واصل عرضه للمواضيع المليئة بالشحنات العاطفية التي التصقت بأشواقه وحنينه للحبيبة، إذ خلقت هذه الرؤية الوجدانية توترا واضطرابا في انتهاج التفاعيل نتج عنه مواشجة الشاعر بين تفعيلات الضرب فخلفت تارة إيقاعا متباطئا انسجم مع موقف الوصف والغنائية، وتارة أخرى متسارعا تعالق مع الرؤية المتراوحة بين الألم والأمل، وبين الفقد وشوق اللقاء، حيث تناسبت التفعيلة السالمة والمقبوضة بدرجة كبيرة مع السردية المتدفقة بحركة الأفعال وتوارد الصور ومشاهد البوح بحبه، فالقلب مغرق بالحنين فهو يعرف طريقه وشريكه كما يعرف المصلي موضوع السجود، فالعلاقة هنا حتمية تكاملية، فهو يأمل أن تداوي المحبوبة وجع اشتياقه وهواه، هذه العاطفة المتوترة أحدثت

[1] ينظر: صبيرة قاسي: مسارات الإيقاع الشعري دراسة في الشعر الجزائري المعاصر، دراسة في الشعر الجزائري المعاصر، دار ميم للنشر، الجزائر، ط1، 2016م، ص62.

[2] المدونة، ص ص 204-205.

إيقاعا متسارعا تحركه الرغبة في اللقاء وتكسير الاشتياق، فأسهم إيقاع المتقارب مع الإيقاع الداخلي في إقامة بنية متدفقة تلاءمت مع البنية الدلالية التي قوامها السرد.

كما يتراءى في شعر الأخضر فلوس أنه نوع في انتهاج التفاعيل في السطر الشعري بهدف خلق إيقاع متموج وزحزحة للرتابة، إذ في قصيدة "**أحبك ليس اعترافا أخيرا**" شغلت التفعيلة السالمة 116 حضور، في حين التفعيلة المتغيرة بلغت 120 حضور. وتنوعت بين القبض بـ 108 مرات، والحذف(فعو) بربع مرات، والثلم(عولن) بخمس مرات، والبتر(فع) بمرتين، وهذا تعليله توتر الشاعر بفعل عواطفه الجياشة، ونداءه الروحي للمحبوبة، جراء ما يعيشه من حنين وشوق جعله يعمد لكسر الرتابة والنغمات ذاتها التي تتردد في بحر المتقارب من بداية القصيدة إلى نهايتها، ليحقق التنوع والنغم الذي يحدث مفاجأة بفعل التحكم في الحركات والسكنات وتقليصها على فضاء السطر الشعري والقصيدة، لتتعانق مع المعاني والعواطف الوجدانية الروحية المتمثلة في الحنين، والرغبة، والألم، والأمل، ليحدث تناسبا بين البنى الثلاث: إيقاعا وتركيبا ودلالة.

-إيقاع بحر المتدارك:

المتدارك هو أحد أبحر الشعر العربي، سمي بهذا الاسم لأن الأخفش الأوسط تداركه عن الخليل[1]، ولتداركه المتقارب أي اللحاق به، ويرتكز بناؤه على تكرار التفعيلة الأحادية "فاعلن" المتكونة من سبب خفيف(/0) ووتد مجموع (//0)، فالشاعر تجاوز النظم على منوال هذا البحر في النسق العمودي، ذلك أنه غير محبب عند القدامى «**لأن شواهده تكاد تكون متحدة في كل الكتب العروض، وهي عبارة عن أبيات منعزلة غير منسوبة لأصحابها تبدو عليها الصنعة والتكلف، فإذا نحن بحثنا في كتب الأدب ودواوين الشعراء عن أمثلة أخرى لا نكاد نظفر بشيء** »[2].

وقيمة هذا البحر لم تبق على حالها في العصر الحديث مع ظهور القصيدة الحرة، حيث اكتسى هذا البحر أهمية في النظم من خلال احتلاله مراتب متقدمة أواسط الشعراء في الفترة الممتدة بين الثمانينيات والتسعينيات من القرن الماضي، وفلوس أحد شعراء هذه المرحلة، بنى شعره على إيقاع المتدارك بدراية منه،

[1] إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر، ص101.

[2] علي عبد الرضا موسيقى الشعر العربي قديم وهو حديثه دراسة وتطبيق في شعر الشطرين والشعر الحر، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 1997م، ص 82.

بما يتيحه هذا البحر من تنوعات وتموجات نابعة من شكل التفاعيل المتاحة فيه، إذ جعله في المرتبة الثانية وراء المتقارب بحضور قدر بـ 16مرة وبنسبة بلغت 24.65%، وما يلفت الانتباه تلك المواشجة بين التفاعيل في حشو السطر وضربه، منتجا تشكيلين إيقاعيين امتازا بالتنوع والانسجام، حيث تعالقت وعواطف الشاعر مع إيقاع الصور والمعاني والبديع، وما يهم –في هذا المقام– التركيز على الأضرب – القافية– لما لها من أهمية في الموسيقى الشعرية، والجدول الآتي كفيل بتحديد نوع التفعيلات في حشو السطر وضربه:

القصائد	الحشو	الضرب
صورتان/ الأنهار الأخرى	فعلن (0///) الخبن فاعلن (0//0/) سالمة	فاعلن (0//0/) سالمة
براءة /تراتيل الرجل الأخضر	فعلن (0///) الخبن فاعلن (0//0/) سالمة	فعلن (0///) الخبن فاعلن (0//0/) سالمة
الاعتراف/ أقمار الأرض المنفية/ هوامش على بيت المتنبي/ عزف على الوتر الأخير/ بقايا النار القديمة/ حقول البنفسج/ قريبا من النافذة يمر الغزال والراحلون/ لمسات يومية	فعلن (0///) مخبونة فاعلن (0//0/) سالمة فاعل(0/0/) مقطوعة	فعلن (0///) مخبونة فاعلن (0//0/) سالمة فاعل (0/0/) مقطوعة فاعلاتن(0/0//0/) مرفلة فعلاتن (0/0///) فعلان (00///)

جدول (09) يمثل تشكيلات بحر المتدارك

يُلحظُ بإمعان النظر في الجدول حضور ثلاثة أنماط تشكيلية إيقاعية تنشأ من خلال انسجام تفعيلات الضرب وتناسقها، حيث أنّ الشاعر استثمر كل الترخصات العروضية –انزياحات– للبحر، بغية خلق إيقاع متناوب يترجم من خلاله أحاسيسه وعواطفه المتدفقة، كما تم رصد تفعيلات غير واردة ضمن إمكانات البحر، والمتمثلة في: (فعلاتن/ فعلان) حيث ترجمت الانفعال العاطفي الذي يؤدي للخروج لتفعيلات تستوعب دفقته الشعورية الوجدانية.

-النمط الأول:

يتسم هذا التشكيل الإيقاعي بالرتابة في نهاية الجمل الشعرية المتدفقة بواسطة التدوير، حيث سيطرت التفعيلة السالمة على الأضرب منتجة نغمة إيقاعية ثابتة تتماثل مع رتابة القصيدة العمودية ذات القافية الموحدة، ومثل هذ النمط قصيدتي "**صورتان**" و"**الأنهار الأخرى**"، إذ انبنت على نظام الجملة الشعرية المختومة بوقفة وقافية مقيدة في شكلها المتدارك، في حين عرف حشو السطر تفعيلة الخبب إلى جانب التفعيلة السالمة التي سنحت للشاعر التعبير عن خلجاته، وفتحت له فضاء القول والحركية بفضل تقلص زمن النطق بالتفعيلة، ليجنح بالإيقاع للحدة والتسارع نحو الوقفة والقافية، وللتدليل على ذلك يتم الوقوف عند قوله في قصيدة "**الأنهار الأخرى**"[1]:

إِنَّهُ المَاءُ يَرسُمُ مَجرَى البِدَايَة..		فاعلن فاعلن فعلن فاعلن فعـ
تَنمُوا بَرَاعِمهَا ..	**وقفة وزنية**	لن فاعلن فعلن
مِنْ رَمَادِ الدَّمِ المُحترِقْ	**قافية جملية**	فاعلن فاعلن فاعلن
.....		
إِنَّمَا هِيَ خَابِيَةُ الشَوْق تَدْفَعُهُ...	**وقفة وزنية**	فاعلن فاعلن فعلن فاعلن فعلن
هِيَ مَا خَزَنَتْهُ الجِبَالُ بِهِ مِنْ قَلَقْ	**قافية جملية**	فعلن فاعلن

ويضيف في قصيدة " **صورتان**"[2]:

أَخْرَجَ الزَهْرَ مِنْ قَلْبِهِ وِالتَفَتْ	**وقفة وزنية**	فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن
لَمْ يَجِدْ أَحَدًا غَيرَ وِحْدَتِهِ فَبُهِتْ	**وقفة وزنية**	فاعلن فعلن فاعلن فعلن فعلن
وَتَوَسَدَ غُرْبَتَهُ، عَلَهَا تَرْجِعُ اللَيْلَةَ التَالِيَه !	**قافية جملية**	فعلن فعلن فعلن فاعلن فاعلن فاعلن

بالرغم من توزيع الكلمات والجمل على فضاء مكاني- طباعي- يتسم بالتمدد والتقلص ضمن النسق الحر، إلى أنّ السيميترية الموسيقية التي تحكم القصيدة العمودية طاغية على هذا النموذج الذي يحمل قافية موحدة ثابتة في نهايات الجمل الشعرية (قلق، تحترق..- الساقيه، الداليه، الهاويه، التاليه..)، إذ انصهر

[1] المدونة، ص ص 659-660.

[2] المصدر نفسه، ص 518.

الإيقاع الختامي الثابت المتدفق مع ثبوت عاطفة الشوق وإيقاع المعاني، محققا في الأخير الوظيفة الفنية والأدائية التأثيرية في بنية النص الكلية.

-النمط الثاني: يتجلى في المواشجة بين التفعيلة السالمة فاعلن (0//0/) والتفعيلة المخبونة (0///)، إذ حققت هذه المواشجة وخلقت إيقاعا نغميا يتراوح بين الصعود والنزول؛ كون التفعلتين تختلف من حيث الأسباب والأوتاد، مما أفضى إلى وجود إيقاع سريع متدفق مع إيقاع المعاني، إذا يقول الشاعر في قصيدة "**تراتيل الرجل الأخضر**"[1]:

شَرَّدَتْنِي المَطَارَاتُ وَالغُرْبَة الأَبَدِيَّة		فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن فعلن فعـ
لَكِنَّنِي لَمْ أُشَرِد أَحَد	**(قافية جملية)**	لن فاعلن فاعلن فاعلن
.....		
رُبَّمَا قَدْ تَخُونُ الخُطَى	**(وقفة وزنية)**	فاعلن فاعلن فاعلن
قَدْ تَخُونُ البِلَادُ الصَغِيرَةُ..		فاعلن فاعلن فاعلن فعـ
لَمَا نَبُوحُ لَهَا بِالذِي بَينَ أَضْلَاعِنَا يَتَقِد	**(قافية جملية)**	لن فاعلن فعلن فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن
قَدْ تَخُونُ الحُرُوفُ..		فاعلن فاعلن فـ
وَلَكِنَنِي لَمْ أَخُنْ – فِي الحَيَاةِ– أَحَد	**(قافية جملية)**	علن فاعلن فاعلن فاعلن فعلن

يتبدى في هذه الرقعة الشعرية ذلك التدفق في صور ومعاني الغربة والحنين والوحدة التي يكابدها الشاعر، حيث استثمر تناسق التفعيلتين (فاعلن/ فعلن) في الأضرب الآتية: (أحد، البلد، للأبد، يتقد...) لتتعالق مع مشاعره المتلونة بالوحدة والضياع، وانشطار الذات وانكسارها جراء الغربة والإحباط الذي لقيه من وطنه وأحبابه، محدثا انفجارا داخليا يعكس الهزيمة والتحطم، حيث اتحد إيقاع التفعيلة السالمة والمخبونة بنفس الحرف الختامي الدال المقيد في نسج نغم عالي سريع مختوم بدلالة منفجرة متعالقة مع رغبته في البوح وتوصيل صداه للمتلقي.

-النمط الثالث:

استثمر الشاعر ضمن هذا النمط بالتحديد أغلب الترخصات العروضية داخل ضرب السطر خصوصا، والتي تراوحت بين السالمة والمخبونة والمقطوعة والمرفلة، وتفعيلتين جديدتين من نتاج الدفقة

[1] المدونة، ص ص591-592.

الشعورية والانفعال الوجداني، إذ وُظفت التفاعيل بنسب متفاوتة، وتوزعت بين القصائد الآتية: (الاعتراف/ أقمار الأرض المنفية/هوامش على بيت المتنبي/ عزف على الوتر الأخير/ بقايا النار القديمة/ حقول البنفسج/ قريبا من النافذة يمر الغزال والراحلون) وكانت السيطرة المطلقة لتفعيلة الخبب "فعلن ///0"، وتليها تفعيلة قطر الميزاب" فاعل/0/0" ثم التفعيلة المرفلة" فاعلاتن" لتبلغ التفعيلات الثلاث معا نسبة 96% مقابل4% للتفعيلة السالمة، والخبب وجوده في الشعر مستساغ، لأن الشعراء وجدوا فيه «**إيقاعا راقصا وطربا متحركا حدا بالكثير منهم الإبحار على متنه**»[1]، حيث يتيح للشاعر مساحة وفضاء واسعا للتعبير عن مشاعر الانكسار، ووتيرة متدفقة بفضل خفة الانتقال بين الأسباب، وهذا التنوع في الأضرب على علاقة مباشرة بشعرية الإيقاع وكسر الرتابة وخلق تموجات بين الوهلة والأخرى، إضافة إلا أنه استثمر تغيرات غير واردة في البحر الشعري من مثل:(فعلاتن/ فعلان) وهذا غايته التجديد والانفتاح على تفعيلات تستجيب لدفقته الشعورية لا تحدها قواعد –قوانين– البحر، ومن ذلك قول الشاعر في قصيدة "**الاعتراف**"[2]:

إِنَكَ الشَجَرُ المُتَطَاوِلُ فِي اللَيْلِ تَحْتَ الصَقِيعِ		فاعلن فعلن فعلن فعلن فاعلن فاعلن فـ
وَفِي الصُبْحِ يَبْدَأُ رِحْلَتَهُ	**(وقفة وزنية)**	علن فاعلن فعلن فعلن
وَيَصِيرُ الهَوَى..عَطَشًا أَزَلِيًّا	**(قافية جملية)**	فعلن فاعلن فعلن فعلاتن

ويقول أيضا في قصيدة "**هوامش على بيت المتنبي**"[3]:

يَا "أَحْمد" كَيفَ سَبَحْتَ		فاعل فعلن فعلن فـ
بِعَيْنِ اللَيْلِ وَلَمْ تَرْهَبْ	**(قافية جملية)**	علن فاعل فعلن فاعل
وَحَمَلْتَ الشَمْسَ عَلَى زَنْدِيك .. وَلَمْ تَتْعَبْ !	**(قافية سطرية)**	فعلن فاعل فعلن فعلن فعلن فاعل
.....		
كَانَتْ تَتَنَفَّسُ مِنْ نَسْخِ التَارِيخِ .. وَتُعْطِيهِ	**(وقفة وزنية)**	فاعل فعلن فعلن فاعل فاعل فعلن فاعل
مِنْ وَاحَتِهَا نَخْلًا .. وَغِلَال !.	**(قافية جملية)**	فاعل فعلن فاعل فعلاتن

[1] موفق قاسم الخاتوني: دلالة الإيقاع وإيقاع الدلالة في الإيقاع الشعري الحديث: شعر محمد صابر عبيد، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق، سوريا، (د.ط)، 2013م، ص 49.

[2] المدونة، ص225.

[3] المصدر نفسه، ص ص40-41.

ويضيف في قصيدة "**حقول البنفسج**"[1]:

.(هَلْ تَأَكَدْتِ أَنِّي آتٍ إِلَيكِ وَ لَوْ بَعْدَ حِينٍ فاعلن فاعلن فاعلن فعلن فاعلن فا

وَأَنَّ أَغَانِيك تَدْفَعُنِي أن أفيقا). **(قافية جملية)** علن فعلن فاعلن فعلن فاعلاتن

.....

وَأَخَافُ التِفَاتَ الحَرَائِقِ نَحْوِي، فعلن فاعلن فاعلن فعلن فا

تَمَنَيْتُ لَوْ كُنْتُ أَمْلِكُ هَذَا البَنَفْسَجَ فِي مُقْلَتِي علن فاعلن فاعلن فعلن فاعلن فعلن فاعلن فـ

وكنت الغريقا... **(قافية جملية)** علن فاعلاتن

إنّ أهم سمة يتلقفها القارئ أثناء معانقة هذه الرقعة الشعرية هو تكامل الأضرب وتنوعها بين السالمة والمخبونة والمقطوعة والمرفلة، وهذا التنوع نسج نغما متلونا بتلون القوافي، ذلك أنّ الترفيل خلق موسيقى إضافية متميزة في نهاية الأسطر بصفة مقطعية (النعيقا، الخفوقا، أفيقا، الغريقا، شقيقا، بريقا)، إذ يترك الشاعر القارئ ينتظر الوقفة والنهاية الصوتية القوية المتفجرة بحرف القاف المجهور، وكأنه يريد من وراء استثمار القوة تكسير الجمود والألم وصمت الليالي، أما حضور التفعيلة المقطوعة في الأضرب (ترهب، تتعب،..) أحدثت نغمة موسيقية متدفقة منفجرة محملة على القافية المتواترة المقيدة بحرف الروي الباء المجهور الساكن، ومنصهرة في ذلك مع إيقاع العواطف والمعاني المتلونة بالمجابهة والصمود، محدثة تناسبا وتآزرا بين البنية الإيقاعية والشعورية والدلالية.

ويلحظ بالمقابل أنّ استثمار الشاعر لتفعيلتي (فعلاتن ///0/0، فعلان///00) أتى منسجما مع دلالات الصور والمعاني المحملة في الألفاظ الآتية: (قصيا، أزليا../ وغلال..)، فتوارد المعاني المتلونة بالرؤية المأساوية بتجلي صوفي من خلال نسيج الألفاظ تناسبت مع النهايات النغمية الممتدة العالية التي تضفي موسيقى شعرية لبوح الشاعر.

ويستخلص في الأخير أنّ إيقاع المتدارك اتسم بالاضطراب والتنوع والتحول الناتج عن الانزياحات العروضية، فالشاعر استثمر أغلب تفعيلات البحر المتاحة وغير المتاحة، فنجده تارة نحا نحو الخبن ليحاكي تلك السرعة والوتيرة المتدفقة للمشاعر والصور، وتارة أخرى لجأ للترفيل كي يخلق نهاية طربية نغمية ننتظر

[1] المدونة: ص40.

حصولها في نهاية المقاطع، فهذا التلون والتنوع مرجعه تحقيق غاية الشاعر في البوح عن بواطنه، وحصول اللذة والمتعة لديه ولدى القارئ، إذ أنّ تكرار النسق الإيقاعي وتنوعه في الوقت ذاته يفضي إلى إيحاءات وأصوات تتلاءم والمنظومة الدلالية، كون الإيقاع هو المحدد للجنس الشعري عن غيره من الأجناس، فالشاعر عزف بكلماته نغمة موسيقية ترتفع وتنخفض تطول وتقصر، تتسارع وتتباطأ بفعل حركة التفعيلات التي تحوي المفردات، والتي بدورها تعبر عن الأحاسيس والعواطف في قالب رنان متجانس ومتكامل.

1-1-2-3- إيقاع بحر الكامل:

هو أحد بحور الشعر العربي الصافية يرتكز بناؤه على التفعيلة الأحادية متفاعلن، ويمتاز بنغمة موسيقية واضحة تنبعث من الحركات المتلاحقة[1] التي تتفق مع «**الجوانب العاطفية المحتدمة**»[2]، ونجد عناية الشاعر في قصائده الحرة ببحر الكامل، إذ جعله في المرتبة الثالثة بتواتر بلغ 13 مرة وبنسبة قدرت15.38%، وقد حوى تشكيلات إيقاعية متنوعة بفعل استثمار أغلب الترخصات العروضية المتاحة في نظم أشعاره، وتجلت أثناء القراءة المعمقة أنماط ثلاثة نابعة من تشكيل التفعيلات وانسجامها، فالنمط الأول؛ حمل الشاعر عواطفه ومشاعره على التفعيلة السالمة (متفاعلن - ///0//0) وزحاف الإضمار (متْفاعلن - /0//0/0)، وهذا الأخير الذي أراد من خلاله كسر رتابة تدفق التفعيلة (متفاعلن) في حشو السطر وضربه، إذ يقول الشاعر في قصيدة "**النار تلد الرماد**"[3]:

وَصَهِيل أَفْرَاسٍ تَمَدَد متفاعلن متْفاعلن متـ

بَيْنَ عَينِ الشَمسِ والأَرضِ الحَزِينَةِ فَارْتَوَتْ هَذِي ضِيَاء فاعلن متْفاعلن متْفاعلن متفاعلن متْفاعلن متْ

وَاكْتَوَتْ بِالحُبِ حَتَى أَشْرَقُ فاعلن متْفاعلن متْفاعل

المُحْبُوبِ فِي أَضْلَاعِهَا.. **(قافية جملية)** ن متْفاعلن متْفاعلن

أَشْعَلَتْ مِصْبَاحِي متْفاعلن متْفا

وَطَفَتْ عَلَى الرِجَالِ –وَهُمْ بَلَا ثَوْبٍ– علن متفاعلن متفاعلن متْفا

فَقَامَتْ مُقْلَةٌ صَفْرَاء تَبْحَثُ عَنْ فُتُوق شِرَاعِهَا **(قافية جملية)** علن متْفاعلن متْفاعلن متفاعلن متفاعلن

[1] ينظر: عبد الله الطيب مجدوب: المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، ص 264 -266.

[2] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[3] المدونة، ص 184.

يُستشفُ توافق الروح المتوترة المشتاقة والذات التائهة السابحة في فلك الحزن واللوعة والحنين مع إيقاع النهاية- القافية- المربوطة مع حرف الهاء المتصل بالمد المتلون بمعاني وصور التأوه والأنين، هذه المعاني المحملة في التفعيلتين شكلت تموجا إيقاعيا، ونغما ختاميا تراوح بين الرتابة والسرعة، وبين التموج والتباطؤ في حركة التفعيلة الختامية التي حققت الوظيفة الأدائية، والتأثيرية الإيقاعية لمتلقي القصيدة، لينفعل بإيقاعها.

أما النمط الثاني فيتحدد في المواشجة بين تفعيلات ثلاث، تتمثل في: السالمة والمضمرة، والمذيلة المتشكلة بإضافة ساكن في نهاية وتد التفعيلة الصحيحة، فتصير (متفاعلان-///0//00)، ومثل هذا النمط القصائد الآتية: (بوح /الموت والحياة على أسوار بابل/ صفحة ضائعة من سفر أيوب/ أغنية إلى عشاقها وفاتحة العام الجديد)، وأضفى هذا التنوع في الأضرب تلونا وتنوعا في الإيقاع وتموجه، وإضافة نفس أطول وفضاء أوسع في النهايات- القوافي-، إذ يقول الشاعر في قصيدة "**بوح**"[1]:

وَأُعِيدُ مَسْرَحَةَ الفَضَاءِ إِلَى متفاعلن متفاعلن متفا

بِلَادٍ وَاعَدَتْنِي وَهِيَ تَرْغَبَ فِي سِوَايَ. **(قافية جملية)** علن مْتْفاعلن مْتْفاعلن متفاعلان

ارتبط التذييل هنا بحرف الياء، واجتمع في الكلمات الآتية: (سواي، يداي، وناي، خطاي..)، فالشاعر استثمر تفعيلة التذييل وما تتسم به من مد واستمرار جراء تلاحق الساكنين لشوقه لبلده الذي يريد اعتناقه بطول النفس في النهاية، ويصحب التذييل الاضمار والتفعيلة السالمة ليسهم هذا التناسق في خلق تموج وتلون في إيقاع القافية والمعاني التي تتراوح بين الرتابة والسرعة وطول النفس منصهرة بذلك مع البنية الدلالية.

في حين يتمظهر النمط الثالث في المواشجة بين التفعيلة المرفلة والتي أضيف إليها سبب خفيف في نهاية الوتد المجموع لتصبح (متفاعلاتن-///0/0//0)، والمذيلة بإضافة ساكن في نهاية الوتد المجموع، فتصير (متفاعلان-///0//00)، ونمثل لهذا الشكل بالوقوف عند قصيدة "**نبوءة**"[2]:

هَذَا النَدَى كَيفَ اسْتَرَاحَ إِلَى يَدَيْكِ .. مْتْفاعلن مْتْفاعلن متفاعلن مـ

وَرَصَّعَ الأَبْرَاجَ مِنْ زَبَدِ البِحَارِ .. **(قافية جملية)** تفاعلن مْتْفاعلن متفاعلاتن

هَذَا النَدَى الشَوْكِيّ يَقْتُلُنِي .. مْتْفاعلن مْتْفاعلن متفا

[1] المدونة، ص 486.

[2] المصدر نفسه، ص ص 392-393.

وَأَمْنَحُهُ إِسَارِي **(قافية جملية)** علن متفاعلاتن

.....

نَادَيْتُ: متْفاء

إنّ نَوَافِذَ الأَضْوَاءِ تَكْذِبُ.. لن متفاعلن متْفاعلن متـ

وَالحُرُوفُ شُوَاهِدُ الأَحْيَاء تَحْتَرِفُ السُّكُوت **قافية جملية** فاعلن متفاعلن متْفاعلن متفاعلان

يلحظ تنويعا إيقاعيا في القصيدة، والنابع من تلون تفعيلات الضرب، فحينا مرفلة وحينا آخر مذيلة، وهذا بغية خلق تنويع إيقاعي ونغمي ختامي، فالتفعيلة المذيلة لونت الإيقاع بالامتداد والاستمرارية من خلال نهايات الجمل الشعرية المقيدة (البيوت، أموت، السكوت..) والتي تتعالق مع صفة التاء، ومعاني وعواطف الشاعر الحزينة التي تعاني الأسر والاعتقال، أما التفعيلة المرفلة فخلقت في خواتيم الجمل أصواتا إضافية وطول نفس، ففتحت للشاعر شجنا ونغما ختاميا ممتدا، نابعا من الاشتراك في حرف العين الممدود (شراع، وداع، الشعاع) الذي يدل على قوة المشاعر وعمقها، ليفضي في الأخير إلى إيقاع ثابت بنفس أطول يكسر رتابة التفعيلة متفاعلن، يستقر عليه المتلقي ويتلون به.

ويستنتج أثناء معاينة التفعيلات الواقعة في وزن الكامل أنّ الشاعر استثمر أغلب الترخصات المعروفة في حشو السطر عموما وضربه خصوصا، لأن هذا الأخير هو المحدد الموسيقى لشعرية النص، إذ خلق تموجات وزحزحة للإيقاع الرتيب بانتهاج الاضمار والترفيل والتذييل بجانب التفعيلة السالمة، فالشاعر على العموم ينزاح عن الإيقاع المنتظم الرتيب الناتج عن تفعيلة متفاعلن التي تنحو نحو النثرية، بانتهاج تفعيلات متغيرة (ترفيل، تذييل) لخلق نفس إضافي، وإيقاع بمعنى ممتد يتجاوب مع جهر الشاعر بشجنه وحزنه، ومنصهرا بذلك مع أحواله وانفعالاته، وبنية القصيدة الكلية.

1-1-2-4- إيقاع بحر الرمل:

يعتبر بحر الرمل أحد بحور الشعر العربي الصافية المتسم بخفته وانسيابه، يتشكل بناؤه من التفعيلة الأحادية "فاعلاتن" المتكونة على التوالي من: سبب خفيف، ووتد مجموع، وسبب خفيف على النحو الآتي: فا /0 – علا //0 –تن/0، وسمي رملا؛ «**لأن الرمل نوع من الغناء يخرج من هذا الوزن فيسمى بذلك، وقيل سمي رملا لدخول الأوتاد بين الأسباب وانتظامه كرمل الحصير الذي نسج**»[1]، فالرَمَلُ

[1] الخطيب التبريزي: الكافي في العروض والقوافي، ص83.

معروف بنغمته السريعة وسلاسته في النسج على منواله، فالشاعر الأخضر فلوس استثمر إيقاع البحر، فنظّم عليه تسع قصائد اتسمت بالتنويع في انتهاج التفعيلات داخل السطر الشعريّ حشوه وضربه، فتباينت وتفاوتت في الحضور مشكلة نمطين اثنين بارزين بحسب تنوع وحدة التفعيلة في الضرب؛ لأن خواتيم الأسطر هي المحدد الموسيقي لشعريّة النص.

-النمط الأول: يتحدد في المواشجة بين التفعيلة السالمة والمخبونة في نهايات الأسطر-الأضرب-، حيث شغل هذا النموذج القصائد الآتية:(الدمعة، الإيراق، إشارات صيفية من برج التداعي،..)، ونجد تجاوبا بين تفعيلتي الضرب، محققا إثر ذلك انسجاما إيقاعيا، على النحو الذي يتبدّى في قصيدة "**الإيراق**"[1]:

مُمْسِكًا هَمْهَمَةَ الإِيرَاقِ فِي نَسَغٍ، فاعلاتن فعلاتن فاعلات فا
كَأَنَ الرِيحَ طَبْلٌ عَائِمٌ علاتن فاعلاتن فاعلا
فَوقَ انحِنَاءَاتِ القَصِيدَه (**قافية جملية**) تن فاعلاتن فاعلاتن
.....
إِنَّهُ المِزْمَارُ مدَّتْ شَأوَهُ الرِيحُ التِي تَأتِي فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فا
وَتَبْنِي مِن نثار الهَيْكَلِ العَالِي نَشِيدًا أَبَدِيًا ! (**قافية جملية**) علاتن فاعلاتن فاعلاتن فعلاتن
شُدَّنِي فاعلا
قَالَ المَدَى/ قَالَت فَتَاةُ الحَيّ: ذَا كُوبِي ! تن فاعلاتن فاعلاتن فا
وَكَانَت أَنَةُ الرِيحِ تَرَاتِيلًا.. وَمِزْمَارًا شَجِيًا ! (**قافية جملية**) علاتن فاعلاتن فعلاتن فاعلاتن فاعلاتن

يلحظ في هذا النموذج ذلك التلوّن الصوتي المتولد من تآزر التفعيلة السالمة والمخبونة، التي منحت الإيقاع حيويّة وسرعة تجاوبت مع الحمولة الوجدانيّة والدلاليّة المتدفقة بالأحاسيس الرقيقة، والرؤية المفعمة بالاغتراب الداخلي، وبمعنى أكثر وضوح؛ انصهر الإيقاع المتموّج مع ذات الشاعر، وعاطفته المغلفة بمسحة من الغربة الروحية المتّقدة بنار الشوق والحنين.

-النمط الثاني: انتهج الشاعر في هذا الشكل التفعيلة السالمة (فاعلاتن) والمخبونة (فعلاتن) والمحذوفة (فاعلن) في الأضرب ضمن القصائد الآتية:(وشم على الجبين الطفلة السمراء، توقيع على بطاقة الرحيل)، ومثال ذلك قوله في قصيدة "**توقيع على بطاقة الرحيل واللقاء**":

[1] المدونة، ص ص521-522.

صَاحِبِي مَاتَ بَعِيدًا	(وقفة وزنية)	فاعلاتن فعلاتن
وَعَلَى جَبْهَتِهِ تَقْطُرُ شَمْعَه	(قافية جملية)	فعلاتن فعلاتن فعلاتن
حَامِلًا فِي مُقْلَتِيه	(وقفة وزنية)	فاعلاتن فاعلاتن
وَرْدَة...كَأْسًا وَأَحَانَا	﴾	فاعلاتن فاعلاتن فا
وَلَمَا دَمَيْتُ رِجْلاهُ شَوْقًا	(وقفة وزنية)	علاتن فعلاتن فاعلاتن
مَزَّقَ الإِعْصَارُ جَمْعَه	(قافية جملية)	فاعلاتن فاعلاتن
قَدْ يَكُونُ الحَجَرُ الصَامِتُ فِي مَعْبَدِهِ	﴾	فاعلاتن فعلاتن فعلاتن فعلا
أَكثَرَ إِشْرَاقًا وَ عِطْرًا مِنْ تَرَاتِيلِ الرَبِيعِ !	(قافية جملية)	تن فعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن
نَجْمَةً طَافَتْ عَلَى كَفِي ... وَأَلْقَتْ	(وقفة وزنية)	فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن
بِحَصَاه فِي العُرُوقُ السَاقِيَّه[1]	(قافية جملية)	فعلاتن فاعلاتن فاعلن

يُلمسُ في هذا النموذج الشعري تلك النغمة الموسيقية المتنوعة المتآلفة مع عواطفه المتموجة، حيث تحركت المفردات في فضاء يملؤه القلق والتوتر مشحونة بالشجن ونشوة العذاب، فلجأ الشاعر لتوليفة من التفعيلات الرنانة في الخواتيم لتتجاوب مع الحالة النفسية المضطربة بين الألم الذي ألم به حد الضلوع، والشوق الذي نحت في روحه انكسارا، وجد ضالته في التفعيلة المنزاحة خاصة المحذوفة التي تجنح بحدة نحو النهاية، لتحمل تمزقه وانشطاره بنغمة نازلة متدفقة.

فالشاعر استثمر أغلب الترخصات المتاحة في بحر الرمل، بهدف خلق التوازن العروضي والعودة للنظام، لتكتمل دفقته الشعورية بالتعبير عن مشاعره وخلجاته المتواترة بحرية، لهذا أباح لنفسه التجاوز، وكسر الرتابة بولوج ترخصات البحر من أجل الحفاظ على موسيقى الإيقاع والمعاني بالدرجة الأولى، وأهم سمة رصدناها ونحن نجول بين أسطر القصائد هو ذلك النسيج المحكم الذي ولد نغمة راقصة تتّسم بالتنوع والتجاوب بين الوحدات المختلفة، فخلقت موسيقى شعرية يستمتع بها القارئ تتراوح بين الرتابة والسرعة بحسب موقف الشاعر وانفعالاته.

[1] المدونة، ص ص177-180.

1-1-2-5-إيقاع بحر البسيط:

هو أحد بحور الشعر العربي الممزوجة، يتشكل بناؤه من التفعيلتين المتناوبتين: (مستفعلن، فاعلن)، وسمي بسيطا «**لأن الأسباب انبسطت في أجزائه السباعية، فحصل في كل جزء من أجزائه السباعية سببان**»[1]، فالشاعر استثمر هذا البحر وفق النهج الحر في قصيدتين، وبالرغم من حضوره الضئيل إلا أنّ عواطف الشاعر، وتجربته، وطول امتزاج تفعيلاته ارتبطت بإيحاءات البحر الشعري الذي يصوغ فيه قصيدته[2]، ويتبدى بالقراءة الفاحصة أنّ الشاعر لجأ لأغلب ترخصات البحر، ليخلق إيقاعا متموّجا نابعا من تنويع تفعيلات السطر الشعري حشوه وضربه، بهدف زحزحة الرتابة وطول النفس، وتسريع الموسيقى لتتناسب مع إيقاع المعاني، فيقول الشاعر في قصيدة "**عزف منفرد**"[3]:

لِلغَيْبِ وِحْدَتَهُ،		مستفعلن فعلن
قَدْ كَانَ مُتَّكِئًا عَلَى الحَدِيثِ		مستفعلن فعلن متفعلن فـ
وَلَمَّا أَشْرَقْتُ سَكَتَا	**(قافية جملية)**	علن مستفعلن فعلن
تَدْنُو وَتَبْعُدُ أَسْرَارَ دَهْشَتِهَا،	**(وقفة وزنية)**	مستفعلن فعلن مستفعلن فعلن
وَلَمْ يَزَلْ عَاشِقًا		متفعلن فاعلن
فِي كُلِّ جَارِحَةٍ يَحْيَا لَهَا		مستفعلن فعلن مستفعلن
أَبَدا نَذْرًا وَقُرْبَانَا ! !	**(قافية جملية)**	فعلن مستفعلن فاعل
وَحِينَمَا اكْتَحَلَتْ عَيْنِي بِرُؤْيَتِهَا	**(وقفة وزنية)**	متفعلن فعلن مستفعلن فعلن
وَجَدْتُ نَفْسِي مَقْتُولًا		متفعلن فاعلن مستفـ
بِسِكِينِـي..	**(قافية جملية)**	علن فاعل

يعزف الشاعر -في هذا المقام- بعواطفه وأفكاره نغمة متجانسة، تنحو للتموج من خلال تنوع الأصوات النابعة من اختلاف التفعيلات بين الطول والقصر -بحسب الحركات والسكنات-، ولمعرفتنا أنّ التفعيلة الختامية -القافية- محددة إلى حد بعيد موسيقى القصيدة، فقد لوحظ تنوع في تفعيلات الضرب، مما أكسب القصيدة حركة إيقاعية متجددة، ونغما موسيقيا ختاميا يتجاوب مع مشاعر الشوق وهيجان

[1] الخطيب التبريزي: الكافي في العروض والقوافي، ص39.

[2] ينظر: رمضان صادق: شعر بن فارض دراسة أسلوبية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، (د.ط)، 1998م، ص 33.

[3] المدونة، ص475-476.

العواطف المتعطشة للحبيبة، إذ أنّ كلا القصيدتين وردتا ضمن تشكيل إيقاعي يرتكز بنسبة مهيمنة على تفعيلة القطع، وبنسبة هامشية على تفعيلة الخبن ضمن فضاء الضرب، بالإضافة للتنويع والتموج في انتهاج الشاعر أغلب الترخصات العروضية في حشو السطر الشعري، من زحاف "الخبن" الذي ينشأ عن حذف الساكن الثاني في التفعيلتين (مستفعلن /0/0//0- فاعلن/0//0) لتصبح (متفعلن //0//0- فعلن///0)، وزحاف "الطي" المتشكل من حذف الساكن الرابع على النحو الآتي:(مستعلن- /0///0)، وعلة "القطع" الناتجة عن حذف ساكن الوتد وتسكين ما قبله لتصير (فاعل)، فيقل إثر هذا التغيير زمن النطق بالتفاعيل، وتتقلص مساحة السطر مؤدية إلى الحركة الموسيقية السريعة المتموجة بعواطف الشاعر التي تشتاق وتتوق للحبيبة، ومشاعره المتدفقة بين الأسطر الشعرية، وأهم ظاهرة بارزة هي الورود الضئيل للخبن، ومثلته المداخل النصية الآتية: (نبتا، سكتا، منصلتا، التفتا) والذي ترجم انفعالاته وعواطفه المحملة على الحرف الختامي التاء المهموس الذي يتناسب مع معاني الشوق والألم بين الجهر والكتمان، وبالمقابل ترد علة "القطع" بصفة مهيمنة وثابتة في خواتيم الجمل الشعرية –الأضرب- الممثلة في المداخل النصية الآتية:(ضمآنا، كتمانا، قربانا، نيرانا، نشوانا، عريانا، إنسانا/ يدنيني، سكيني، تكويني، للطين) والتي تماثل في تشكيلها التقفوي للنسق العمودي من حيث الثبوت والالتزام، وبإمعان النظر في المفردات يتبدى تلك النهايات الصوتية – القافية المتواترة-الثابتة والمنتظمة المشتركة مع حرف النون المطلق الممدود سواء بالفتح أو الكسر، وتوافقها مع المعجم العاطفي، وبوح الشاعر وشوقه للمحبوبة، التي أشعلت فيه أقداح الحنين والظمأ، واكتوى بنار الهوى حتى بلغ الوجع محله بإحساسه القوي بانغراس السكين في جسده المثقل باللوعة، فالشاعر جهر بألمه وانكساره من خلال صوت النون المهموس الممدود الحزين الذي يدل على تفاقم الوجع والتعثر، فتدفقت التفعيلة الختامية المرتبطة بحرف النون لتنصهر مع إيقاع المعاني، فيتلقفها القارئ المتلقي، ويتلون بتموجاتها.

كما اتسم إيقاع هذا البحر بالتنوع نتيجة استثماره أغلب ترخصاته وفق إيقاع متناسق مع عواطف الشاعر وتوارد المعاني، ففي قصيدة "**عزف منفرد**" بلغت التفعيلة السالمة المتمثلة في: (مستفعلن- فاعلن) 69 حضور، في حين التفعيلة المتغيرة قدرت بـ 71 مرة؛ وتوزعت بين الخبن (متفعلن- فعلن) بـ 55 حضور في الحشو وأربع تفعيلات في الضرب، والقطع بـ 12 تواتر في الضرب، إذ خلق الشاعر من خلال التصرف

في الحركات والسكنات إيقاعا متلونا يطول ويقصر يتسارع ويتباطأ، وينسجم مع الحالة الشعورية الحزينة ومع تدفق المعاني، لتنشأ نغمة موسيقية سمتها الحركية والاستمرار.

1-1-2-6-إيقاع بحر الرجز:

الرجز هو أحد بحور الشعر العربي، ذو التفعيلة الأحادية، يرتكز بناؤه على تكرار "مستفعلن"، وسمي رجزا «**لأنه يقع فيه ما يكون على ثلاثة أجزاء، وأصله مأخوذ من البعير، إذا اشتدت إحدى يديه فبقي على ثلاث قوائم**»[1]، وهو أكثر البحور اضطرابا وتنوعا نظرا لكثرة الانزياحات فيه، ولهذا سمي بحمار الشعراء لسيولة النظم فيه وركبه[2]، وعزف الشاعر الأخضر فلوس عن النظم فيه بشدة، إذ رصدنا قصيدة واحدة وفق هذا البحر موسومة "**البومة**"، وظف الشاعر هذا البحر لدراية بخصائصه و كثره زحافته، فاستثمر إمكانات البحر من حيث تنوع التفاعيل في حشو السطر وضربه، لتتماشى مع إيقاع المعاني التي جنحت إلى الانكسار، والتأزم، والرؤية السوداوية للحياة، واغتراب الذات داخل هذا الوطن الذي غابت فيه كل معاني الحياة وقيمتها، وأضحى الموت معادلا موضوعيا لها داخل هذا الوطن الذي نبتت فيه الخيانة، وانعدمت الرجولة، وتأزمت فيه معالم الهوية، فيقول الشاعر مترجما هذه المعاني في قصيدة "**البومة**"[3]:

يَا لَيْتَنَا نُضِيءُ بِالأَمْجَادِ هَذَا القَبْرُ	**(وقفة وزنية)**	مستفعلن متفعلن مستفعلن مستفعل
فَإِنَنَا نَمُوتُ دُونَمَا ثَمَنٍ !	**(قافية جملية)**	متفعلن متفعلن متفعلن
يَا لَيْتَنَا كُنَا رِجَالًا مَرَةً فِي العُمْرِ	**(وقفة وزنية)**	مستفعلن مستفعلن مستفعلن مستفعل
وَعِنْدَهَا نَقُولُ:		متفعلن متفعـ
أَنَنَا نَعِيشُ لِلوَطَنِ !	**(قافية جملية)**	لن متفعلن متفعلن
قَدْ يَنْجَلِي الغُبَارُ..		مستفعلن متفعل
قَدْ تَفْقِسُ البُيُوضُ عَنْ جَحَافِلِ التَتَارِ		مستفعلن متفعلن متفعلن متفعل
وَيَزْحَفُ الجَرَادُ !	**(قافية جملية)**	متفعلن متفعل

[1] الخطيب التبريزي: الكافي في العروض والقوافي، ص77.

[2] ينظر: محمد غانم الشريف، إشكالية بحر الرجز (دراسة نقدية)، مجلة الجامعة العراقية، ج: 03، ع: 47، ص324.

[3] المدونة، ص ص 190-191.

حمل عنوان القصيدة " **البومة**" كعتبة أولى دلالة الشؤم والانكسار، وتجلي الظلام على صفحات الحياة ودفاترها، فالشاعر متأثر بحال الوطن وحال شعبه المتفكك الذي يزرع المكائد، وينصب الأفخاخ بين بعضهم البعض، هذه الرؤية المأساوية ترجمت معاني الألم والأسى والأسف على حال الناس في هذا الوطن، الذين لا يعيشون من أجله، بل يعيشون لإفشاء الخيانة والنصب وتدميره، فالشاعر يمني ذاته أنّ تتحقق الرجولة الحقة بين أفراد الشعب ولو مرة في الحياة، ومن هنا أمكنهم الادعاء بالعيش لصالح الوطن، فالبومة وما تتصف به من شؤم وسوداوية تعانقت مع ما يتصف به أشباه الرجال الذين يسعون لزرع السوء والمكيدة، هذه العاطفة جعلت الشاعر يلون القصيدة بإيقاعات متموجة نابعة من تنوع الأضرب –التفعيلة الختامية– المتمثلة في التفعيلات الآتية: (تفعيلة "متفعلن" المخبونة، وتفعيلة "مستعلن" المزحوفة بالطي، وتفعيلة "متفاعلان" وتفعيلة "متفعل" المهيمنة) ومعانيها تمحورت بين انجلاء الظلام وانسياب الأمل، وقيد الانكسار والدمار، إذ ترجمت هذه المواشجة والانفتاح على تفعيلات غير واردة ضمن ترخصات البحر(0/0//) توتر الشاعر وتلونه بأحداث هذا الوطن، والأسى على حاله وما شاع فيه من خيانة وقلة الشهامة والنصب والدفع به نحو الهاوية والمجهول، كما يتراءى أنّ البحر وما فيه من اضطراب وخلخلة وتنوع في التفعيلات، خرج لإيقاع جديد تناسب مع إيقاع المعاني المتدفقة المعروضة في قالب درامي مأساوي، والمتلونة بالحالة الشعورية التي يعيشها الشاعر جراء هذا الوطن.

1-1-2-7 –إيقاع بحر الوافر:

هو أحد أبحر الشعر العربي وألينها «**يشتد إذا شددته ويرق إذا رققته، وأكثرها يجود به النظم في الفخر وفيه تجود المراثي**»[1]، وسمي بالوافر «**لتوفر حركاته، لأنه ليس في الأجزاء أكثر حركات من مفاعلتن**»[2]، والتي تتكون من:

وتد مجموع وسبب ثقيل وآخر خفيف، على النحو الآتي: مفا/عل/تن ⟵ //0-/0-/0.

ويضيف عبد الله الطيب المجدوب في موسيقى الوافر «**أنه بحر مسرع النغمات متلاحقها على وقفة قوية سرعان ما يتبعها إسراع وتلاحق، وهذا ما يتطلب من الشاعر أن يأتي بمعانيه دفعا دفعا**

[1] سليمان البستاني: إلياذة هوميروس، مطبعة الهلال، مصر، (د.ط)، 1904م، ص 590.

[2] الخطيب التبريزي: الكافي في العروض والقوافي، ص5.

كأنما يخرجها من مضخة»[1]، هذه السمات تتلاءم إلى حد بعيد، وتتناسب مع نظم الشعراء في الأساليب التي يغلب عليها الخطابة، «**والخطابة في الوافر جلي فيها عنصر التكرار والمزاوجة والمطابقة**»[2]، والمقابلة، والحوار، فتنحو من الغنائية نحو الدراما، وباستقصاء هذا البحر في شعر الأخضر فلوس يلمح عزوفه عن النظم فيه؛ كون حظه في المدونة ضئيل، فلم يبرز سوى مرة واحدة في قصيدة "**حيزية تنتظر العشاق**"، هذه الأخيرة بدورها حوت إمكانات إيقاعية هائلة، وتشكيلات متنوعة بفعل تنوع التفاعيل، حيث تم رصد ستة تشكيلات لنوع التفعيلة، إذ بلغت السالمة مفاعلتن(//0/0/0) 72 حضور، في حين التفعيلة المتغيرة بلغت 174 حضور، موزعة بين التفعيلة مفاعيلان(//00/0/0) التي شغلت الضرب خمس مرات، والناتجة عن تذييل تفعيلة مفاعيلن في بحر الهزج، هذا الإبدال ظهر مع رواد التجديد في الشعر الحر، فأغلب الشعراء هجروا الهزج إلى الوافر نظرا لما يتيحه الوافر من حرية كونه يحوي تفعيلات الهزج ويزيد عليها، وتفعيلة مفاعيلن(//0/0/0) المعصوبة بـ 166 حضور وشكلت النسبة المطلقة في تفعيلات الضرب، إضافة لتفعيلة واحدة بالنسبة للقضم والعقل والغضب(/0/0/0-//0//-0///0/-) الواردة في حشو السطر الشعري، وما يجب الإشارة إليه وتوضيحه أنّ حشو السطر الشعري حوى خمس تفعيلات توزعت بين العصب والقضم والعقل والغضب والسالمة، في حين الضرب –القافية– شغل ثلاث تفعيلات تجلت في السالمة والمعصوبة والمذيلة، والتشكيل الإيقاعي لهذا البحر تمثله قصيدة "**حيزية تنتظر العشاق**"[3]:

وَجَاءَتْ ..		مفاعي
مِثْلَ طِيرٍ أَخْضَرِ الرِيشَاتِ << حَيْزَيَّه >>	**(قافية جملية)**	لن مفاعيلن مفاعيلن مفاعلتن
بِعَيْنَيْهَا يُغَرِّدُ جَدْوَلٌ صَافٍ	**(وقفة وزنية)**	مفاعيلن مفاعلتن مفاعيلن
كَأَنْوَارٍ سَمَاوِيَّه ..	**(قافية جملية)**	مفاعيلن مفاعيلن
وَ تَحْمِلُ فِيهِمَا الوِدْيَانُ .. وَ البَحِرَا	**(قافية سطرية)**	مفاعلتن مفاعيلن مفاعيلن
وَضِحْكَتُهَا كَأُغْنِيَةٍ .. تَضَوَّعَ لَحْنُهَا عِطْرًا	**(قافية سطرية)**	مفاعلتن مفاعلتن مفاعلتن مفاعيلن
قُلُوبٌ تَمْتَطِي حُلْمًا .. بِلَا شُطآن !	**(قافية سطرية)**	مفاعيلن مفاعيلن مفاعيلان
نِسَاءٌ لَذْنَ بِالحَنَّاءِ .. وَ الأَلْحَانِ !	**(قافية سطرية)**	مفاعلتن مفاعيلن مفاعيلان

[1] عبد الله الطيب مجدوب: المرشد في فهم أشعار العرب وصناعتها، ص332.

[2] المرجع نفسه، الصفحه نفسها.

[3] المدونة، ص 84.

ويقول أيضا في موقف آخر[1]:

تَفَجَّرَ فِي ضُلُوعِ الحَيّ بُرْكَانٌ .. **(قافية سطرية)** مفاعلتن مفاعيلن مفاعيلن

دُخَان يَسْرِقُ الأَلْحَانَ .. وَ الأَعْشَابَ وَ النَهْرَا !. **(قافية سطرية)** مفاعيلن مفاعيلن مفاعيلن مفاعيلن

غُرَاب عَانَقَ الأَطْلَالَ .. وَ القَفْرَا .. **(قافية سطرية)** مفاعيلن مفاعيلن مفاعيلن مفاعيلن

وَ لَمْ يَنْشَقْ << سَعِيدٌ >> عِطْرَ << حَيزِيَّه !>> **(قافية جملية)** مفاعيلن مفاعيلن مفاعيلن مفاعيلن

وَ لَمْ يَسْمَعْ خُطَاهَا فَوْقَ جَفْنِ الدَرْبِ سَابِحَةٍ **(وقفة وزنية)** مفاعيلن مفاعيلن مفاعيلن مفاعلتن

وَ لَمْ يَرَهَا تَجُوبُ الحَيَّ بَاسِمَةٍ .. **(وقفة وزنية)** مفاعلتن مفاعيلن مفاعلتن

كَأَنسَامٍ رَبِيعِيَّه !. **(قافية جملية)** مفاعيلن مفاعيلن

.....

عَلَى أَهْدَابِهِ خَيْلٌ مُحَطَمَةٌ.. **(وقفة وزنية)** مفاعيلن مفاعيلن مفاعلتن

يَشُلُّ صَهِيلَهَا السِكِينُ وَالأَعْيَاءُ **(قافية جملية)** مفاعلتن مفاعيلن مفاعيلان

يَتَّضِحُ بِإِنعَامِ النظر في هذين النموذجين الشعريين أنّ وزن الوافر كشف عن هزيمة الذات وانكسارها، حيث طفت معاني وعاطفة الشوق والحنين والألم التي تكتنف ذات السعيد من خلال الوصف المادي والمعنوي للمحبوبة، فالشاعر في مقام الحكي يسرد لنا قصة "**السعيد**" و"**حيزية**" التراثية المبنية على الحب العفيف وهيام السعيد بها، فحياته تشتعل بنور حيزية، فهي الشمس، والنبع، والبحر، والنجم، والفجر، والدر، والأصداف، وهي حمامة الحب المغردة بالهوى والاشتياق، فحينما أفلت وغابت توارت ألوان الحياة، وزمجرت الألحان، وتواردت الأحزان، وطفت صور ومعاني الحرمان والحنان في عاطفة السعيد.

يستذكر الشاعر الأخضر فلوس في هذا المقام الحادثة العاطفية التاريخية لتتعانق مع شوقه لمحبوبته، حيث يؤازر السعيد في هيامه وألمه، بل يغترف منه ذلك النبع الدافئ المتقد بالعشق الذي يبقى على عهده لا يحيد، هذه العواطف المتوهجة جعلت الشاعر يتلون بإيقاعات متنوعة بتنوع الأضرب –القوافي– التي تترك في أذن السامع إيقاعا منكسرا تارة، ومقيدا تارة أخرى، بين الألم والأمل، وبين العشق والفراق، وبين الفقد والحنين، فتتكاثف التفعيلات مع بعضها وتتآزر مشكلة تموجات بفعل التقاء العصب والتذييل الذي يتيح حيوية وحركية سريعة، وإيقاعا متدفقا متلاحقا في نسق مستمر يمتاز باستثارة المتلقي ومنصهرا مع إيقاع

[1] المدونة، ص 88.

المعاني والصور، ذلك أنّ توارد الحوار في القصيدة زاد من الهاجس السردي والخطابي الذي يتناسب مع سعة البحر وامتداده، في معالجة متعلقات الحب والهوى، والحنين والشوق، والشحنات العاطفية المتدفقة.

الملاحظ أنّ التفعيلة السالمة إضافة للترخصات العروضية التي مست القصيدة؛ والمتمثلة في التفعيلة المعصوبة، والمقضومة، والمذيلة، والمعقولة، والمغضوبة، تعانقت مع إيقاع المعاني داخل النص الشعري وانصهرت، فتلك الحركات والسكنات المتنوعة المتوالية اتفقت مع الأحداث الانفعالية المتوترة، والأفعال التي تتدفق بحثا عن "حيزية" لتزيد من حدة الإيقاع وسرعته، فالوافر «**يمثل بإيقاعه القوي المطرد ونغمه الخطابي الرنان جزءا أساسيا من البنية الدلالية الكلية للقصيدة، وليس مجرد قالب إيقاعي شكلي تصب فيه القصيدة صبا، مما يعني بوضوح توحد عناصر الآداء الفني الصادق في نصوص ذلك التيار الشعري المنفرد**»[1]، لتتعانق فلسفة اغتراب الذات والهوية مع الصورة الشعرية المحملة بالمعاني والمشاهد العاطفية المغلفة بانسراح الذات في الوحدة والألم والتيهان في الحب والعشق مع البنية الإيقاعية متآلفة بذلك مع البنية الدلالية.

1-1-3-إيقاع النسق المتداخل والمتناوب بين البحور والأشكال:

إنّ سعي الشاعر الدؤوب لاستيعاب تجارب شعريّة جديدة تحقق له الفرادة والتميز في إبراز إمكاناته ومواهبه لقول الشعر، أفضى به للانحراف عن وحدة البحر الواحد والشكل الواحد ضمن القصيدة الواحدة، من خلال خلق فضاءات إيقاعية مستحدثة في البنية العروضية وانتهاج أسلوب مغاير للسائد منحرف عن الرتابة باعتماد المواشجة والتداخل بين البحور والأنماط لخلق تموّج إيقاعيّ ينصهر مع تجربته وحالته الانفعاليّة التي تحتاج لفضاء متحرر.

فقد عد شعراء الستينيات ظاهرتي التداخل والتنوع وسيلة لكسر رتابة الإيقاع وانتظامه، وإضافة طاقة تعبيرية جديدة تمنح الشاعر حرية في القول عن طريق اختيار الوحدات الموسيقية والتصرف فيها[2]، واستوعب الشعراء الجزائريون في نظم قصائدهم ظاهرتي التداخل والتناوب بين البحور والأنماط لكن بدرجات متفاوتة، فشعراء السبعينيات كانوا أقل وعيا بهذه التقنية، لم تبلغ لديهم لمستوى عال من الفنية والإجادة، ولم تنصهر مع تجاربهم فينالوا شرف الانعطاف والتميز والفرادة في مسارهم الشعري، بخلاف فترة الثمانينيات حينما

[1] محمود سعد قنديل: ظاهرة الرفض والتمرد في الشعر العربي شهر القرن الخامس الهجري نموذجا، ص181.

[2] ينظر: هشام فاضل محمد: التداخل والتنوع في إيقاع القصيدة الحديثة، مجلة مداد الأدب، الجامعة المستنصرية، العدد 3، مصر، ص99.

ظهرت كوكبة من الشعراء التي أسست لشعرية جديدة، وانتجت نصا مختلفا سمته التجريب والانفتاح على كل التجارب والثقافات والفنون..، فاتخذت هذه الظاهرة بعدا مغايرا ينصهر مع عمق التجربة والانفعال الشعري والرؤية العميقة في التعبير والبوح عن مختلف القضايا الإنسانية والعاطفية والاجتماعية.

ويلحظ أنّ الشاعر الأخضر فلوس سلك إلى جانب شعراء هذه المرحلة هذا السبيل عن وعي ودراية، ولم يتسرب إلى قصائده عن عفوية وجهل[1]، وسنقوم بالتعرض لأشكال التداخل والتناوب بين الأنماط (حر/ عمودي)، والبحور، والأنماط والبحور معا ضمن قصيدة واحدة، والجدول الآتي كفيل بتحديد ذلك:

النسق المتواشج	النسق المتناوب (الحر والعمودي)	النسق المتداخل بين البحور (مجمع البحور)	تداخل الأنماط (حر+ عمودي) والبحور معا	المجموع
القصائد	-**صدى الأجراس** الصامتة: (وزن الكامل) -**سبع شمعات**: (وزن الرمل) -**شجن قديم**: (وزن الرمل)	-**انفتحي يا سكرة**: (الرجز / البسيط) -**ألعاب نارية**: (المتدارك / المتقارب) -**نداءات البحر**: (المتقارب / المتدارك) -**نبوءة**: (الكامل / المتقارب) -**الدوامة**: (المتقارب / المتدارك)	- **قصائد من البحر**: (المتقارب/ البسيط/ المتدارك/ الرجز) - **سمط اللآلئ**: (المتقارب/ البسيط/ المتدارك) -**فوضى الانسجام**: (البسيط / الكامل)	- ثلاث قصائد متناوبة - خمس قصائد متداخلة البحور - ثلاث قصائد متداخلة الأنماط (حر+ عمودي) والبحور
العدد	03	05	03	11
النسبة	%27.27	%45.45	%27.27	%100

جدول (10) يمثل تداخل البحور والأنماط في شعر الأخضر فلوس

يتبدى باستقراء نتائج الجدول أنّ الشاعر استثمر أغلب فضاءات المواشجة إن على مستوى الأوزان، أو الأنماط، أو الأنماط والأوزان معا، وللتعليق على هذه المعطيات يتم التعريج على أنواع التداخل، من خلال عرض نماذج من شعر الأخضر فلوس، وإبراز القيمة الأسلوبية المتوصل إليها.

[1] ينظر: هشام فاضل محمد: التداخل والتنوع في إيقاع القصيدة الحديثة، ص99.

1-1-3-1-إيقاع النسق المتناوب- تناوب شكلي (حر/ عمودي):

يتسم التداخل الشكلي في شعر الأخضر فلوس بالمراوحة بين الشكل العمودي الذي يتكون بناؤه من وحدة البيت ذات الشطرين المتناظرين، والشكل الحر الذي يتأسس على وحدة السطر ضمن القصيدة الواحدة، ولجوء الشاعر لهذه التقنية مرده الإحساس بنجاعة المواشجة في تحقيق التنويع الإيقاعي، والتعبير عن ثراء التجربة وتلوين المعاني والعاطفة، وإثراء الحركة الموسيقية داخل نسيج النص لحصول التناغم بين البنية الإيقاعية والدلالية.

وقد انتهج الشاعر في أعماله تقنية التناوب بين الشكلين العمودي والحر في ثلاث قصائد شعرية، توزعت بين بحرين شعريين هما: الرمل والكامل، وما نعلمه أنّ التحول في الشكل يتبعه تحول في السياق والموقف الشعري مع خلق تلوين في الإيقاع والنغم، ففي قصيدة "**شجن قديم**" يستهل الشاعر قصيدته ببحر الرمل ضمن النسق الحر، ليستفيد من التدفق والحركية والاستمرارية التي تستوعب رؤاه وأفكاره المتلونة بالحزن والألم، ومن ذلك قوله[1]:

أَيُّهَا النَايُّ السَمَاوِيُّ الحَزِين ..	**(قافية سطرية)**	فاعلاتن فاعلاتن فاعلات
شَجَرٌ يَنْبُتُ فِي القَلْبِ ..		فعلاتن فعلاتن فـ
وَأَنْهَارٌ تُلوَى فَوقَ كَفِي ..	**(وقفة وزنية)**	علاتن فعلاتن فاعلاتن
عِنَبٌ مُرٌ .. وَتِينٌ ..	**(قافية جملية)**	فعلاتن فاعلاتن

يستند الشاعر في بداية قصيدته على نظام الجملة الشعرية التي تنتهي بوقفة وقافية بعد تدفق يستوعب انفعالاته، مستفيدا من تقنية التدوير التي تعمل كرابط إحالي على تكملة دفقته، وسرده لعذابات الأنا واندثار الحلم وانهياره في أرضه ووطنه، ثم ينتقل إلى النهج العمودي بمساحة أربعة أبيات في خاتمة القصيدة، ويتجلى في قوله[2]:

قَدْ تَدَلَّتْ فِي سَمَائِي أَنْجُـمًا	**مُطْفَآتٍ كَعُيُونِ الحَـرَسِ**
فاعلاتن فاعلاتن فاعلن	فاعلاتن فعلاتن فعلا
كُلَمَا أَدْنَيْتُهَا ازْدَدْتُ ظَمَـا	**وَتَلَاشَتْ مِثْلَ حُلْمٍ أَخْرَسٍ**
فاعلاتن فاعلاتن فعلا	فعلاتن فاعلان فاعلن

[1] المدونة، ص 689.

[2] المصدر نفسه، ص 691.

أهم ظاهرة يقف عندها القارئ أنه أثناء الانتقال من نسق إيقاعي لآخر ينتج تغيير في الموقف الشعوري والفكري، إذ يتحول سياق المعنى من العذاب والألم إلى الحنين والشوق لقلب أضناه الانتظار، وحضور الحذف في العروض (الدما، أنجما، ضما، جثما)، والضرب (عرس، الحرس، أخرس الغلس) خلق تجانسا وتلاؤما صوتيا إثر النغمات الختامية المتسارعة المحملة على حرف السين المكسور، والذي ترجم رغبة الشاعر في التعبير عن عواطفه الحزينة المنكسرة التي تنحو للتلاشي، ومن هنا يتجلى التحول والانتقال من التدفق والسرعة إلى الرتابة والانتظام والعودة إلى الغنائية، وتجانس النغمة الختامية منصهرة بذلك مع الوظيفة الأدائية التأثيرية لبنية النص الكلية.

1-1-3-2-إيقاع النسق المتداخل (تداخل الأوزان والبحور/ مجمع البحور والأوزان):

إنّ استناد الشاعر إلى أكثر من وزن في النص الشعري ليس ظاهرة شكلية تحدث بصورة اعتباطية، فالتحول في الوزن يقتضي تحولا في الموقف الشعري –سياق– لأن كل بحر له موسيقاه وخصائصه التي تكفل له التميز، ولجوء الشاعر للتنويع في البحور لانسياقه وراء انفعال عاطفي خرج لنا بهذا الإيقاع الجديد[1]، وهو«**بمثابة فرصة للتعبير عن ثراء التجربة، كما يوفر في الوقت نفسه إمكانات موسيقية تساعد على تلوين المعاني والعاطفة حينما يصبح المعنى والموسيقى شيئا واحدا لا يمكن فصلهما في القصيدة مما يزيد من قدرتها الإبداعية**»،[2] وقد انتهج الشاعر الأخضر فلوس في قصائده ظاهرة تداخل البحور والأوزان –تداخل بحر شعري مع بحر شعر آخر– وأفضى التحليل الاستقرار على نمطين –شكلين– لهذا التداخل.

–النمط الأول:

يتجسد في اعتماد الشاعر بحرا من البحور الشعرية في مقطع من المقاطع المحددة بعنوان أو بفاصل طباعي ضمن القصيدة الواحدة، وتمثل هذا النوع في قصيدة " **ألعاب نارية**"، التي تتشكل من ثلاثة مقاطع يفصل بين كل واحد منها عنوان وترقيم، باستثناء المقطع الأول الذي يحضر فيه الترقيم إلى جانب نقاط متوالية دلت على القول بالصمت، ومثاله قوله[3]:

1)– .....

عَاشِقَانِ عَلَى ضِفَةٍ، **(وقفة وزنية)** فاعلن فعلن فاعلن

[1] ينظر: أحمد ناهم: تحولات الإيقاع التوليد في أجناس الشعر العربي من الشعر الجاهلي حتى قصيدة النثر، ص185.

[2] محمد صابر عبيد: القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية – حساسية الانبثاقة الشعرية الأولى جيل الرواد والستينات–، ص 213.

[3] المدونة، ص 585.

طَرَزَتْهَا يَدُ اللهِ فِي شَجَنٍ	(وقفة وزنية)	فاعلن فاعلن فاعلن فعلن
.. وَأَلَقٍ	(قافية جملية)	فعلن

انتهج الشاعر في هذا المقطع بحر المتدارك وفق النسق الحر، وبنى أفكاره وعواطفه على التفعيلة السالمة والمخبونة، هذه الأخيرة التي تجعله ينحو إلى الخبب كثيرا بحيث يقل زمن النطق بالتفعيلة، فتؤدي إلى التدفق والسرعة، أما المقطع الثاني المعنون "**الناي**" هو الآخر نُظِمَ على نهج المتدارك بنفس الكيفية في المقطع السابق، وندلل على ذلك بقوله[1]:

2)– النَاي

حِينَمَا لَامسَتْهُ يَدٌ مِن حَرِيرٍ،	ح	فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن فا
تَذَكَرَ أَحْزَانُهُ..	(وقفة وزنية)	علن فعلن فاعلن
فَبَكَى وَانتَحَبْ	(قافية جملية)	فعلن فاعلن

إنّ حفاظ الشاعر على النهج الإيقاعي نفسه، نابع من حاجته للبوح والتعبير عن نفس السياق الشعوري والفكري المتلون بالشوق والفراق، حيث غلب على هذين المقطعين النزعة الوجدانية الحزينة المتلونة باحتراق القلب بنار الهوى والبعد والفراق، والشاعر أثناء تحوله لإيقاع المتقارب في المقطع الثالث الموسوم "**لقاء**"، انسجم مع التحول العاطفي والدلالي المحمل بمشاعر اللقاء والتقارب المتناسبة مع صفة البحر في تقارب حركاته، فاختياره نابع عن دراية ووعي ولم يكن اعتباطيا، كما أنّ انتقاله من بحر لآخر ينسجم ويتلون مع إيقاع العاطفة والمعاني، إذ يقول[2]:

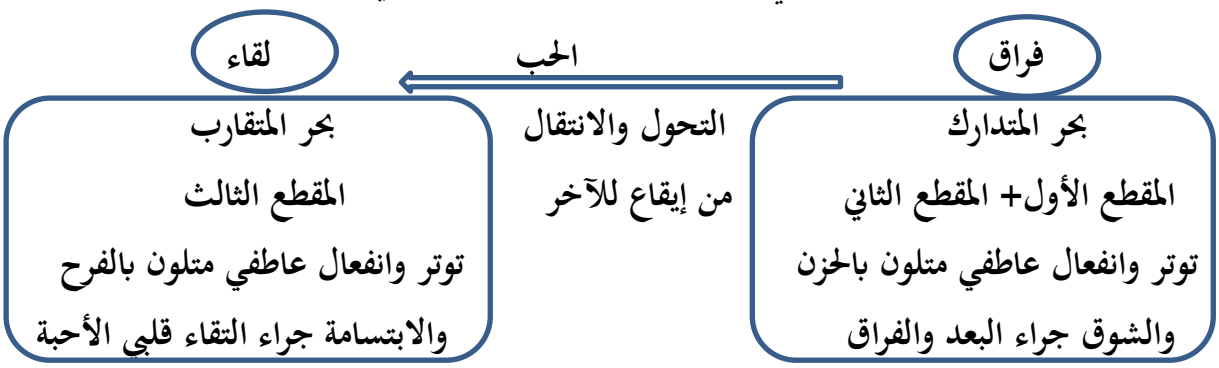
3)– لقاء

لَكِ الله ،	ح	فعولن فـ
كَيفَ أَتَيْتِ ...وَكَيْفَ عَرَفْتِ الطَرِيقَ ..	(وقفة وزنية)	عول فعول فعول فعولن فعول
إِلَى رَعَشَاتِ حُرُوفِي ..	(قافية جملية)	فعول فعول فعولن
أُسَائِلُ كَيفَ التَقَيْنَا عَلَى ضِفَةٍ لِلفُرَاقِ ..	(وقفة وزنية)	فعول فعولن فعولن فعولن فعولن فعول
فَأَيْقَظْتُ فِيك الرَبِيعَ القَدِيمِ ،	(وقفة وزنية)	فعولن فعولن فعولن فعول
وَأَيْقَظْتِ فِيَّ بَقَايَا الخَرِيفِ !	(قافية جملية)	فعولن فعول فعولن فعول

[1] المدونة، ص586.

[2] المصدر نفسه، ص587.

يَتَبَدَى بِإمعان النظر في الأسطر الشعرية التغير الحاصل في السياق، والتحول من الألم والفراق والحيرة والتوتر والانكسار إلى الحالة العاطفية التي تفيض بالفرح، والمغلفة بالطمأنينة والابتسامة، هذه المشاعر التي لونت الربيع بالزهور، وعطرت الأجواء لقاء عودة المحبوبة، لتلتئم الروحان، وتنصهر تحت بؤرة دلالية، وحمولة ركزت عليها القصيدة في تكوينها هي الحب، ومثال ذلك الشكل الآتي:



شكل (2) يمثل تناسب التحول الإيقاعي والعاطفي

إنّ بؤرة القصيدة هي "الحب"، حيث يلحظ نقطة انعطاف وتحول من عاطفة ومعاني الحزن والفراق إلى معاني وصور اللقاء والتقارب، لتنصهر في الأخير مع البنية الدلالية للقصيدة ككل متكامل.

-النمط الثاني:

تجسد هذا النوع من التداخل الوزني في قصيدتي "**انفتحي يا سكرة**" و"**نداءات البحر**"، وهذه الأخيرة بنى الشاعر عليها عواطفه ومعانيه وفق بحرين من دائرة المتفق، التي تضم المتقارب والمتدارك، إذ أنّ الشاعر على دراية بتناسق البحرين وتشابههما في التكوين، كون تفعيلة المتقارب تتكون من وتد مجموع "فعو" وسبب خفيف "لن"، وتفعيلة المتدارك تتكون من سبب خفيف "فا" ووتد مجموع "علن"، مما يسهل على الشاعر الانتقال بين البحرين[1]، حيث افتتح قصيدته وفق بحر المتقارب على مساحة سطرين يربط بينهما التدوير، إذ يقول في قصيدة "**نداءات البحر**"[2]:

أَنَا مَا نَسِيتُ وَلَكِنَّهُ الشِّعْرُ قَدْ جَرَّنِي نَحْوَ خُلْوَتِهِ ⟵ فعولن فعول فعولن فعولن فعولن فعول فعو

ثُمَّ عَلَّمَنِي ...فَمَشَيْتُ عَلَى مَائِهِ حَافِيًا ارْتَعِدْ! (قافية جملية) لن فعول فعول فعولن فعولن فعولن فعو

[1] ينظر: صابر عبد الدايم: موسيقى الشعر العربي بين الثبات والتطور، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط3، 1993م، ص227.

[2] المدونة، ص 615.

ثم يتحول الإيقاع في الأسطر الموالية إلى المتدارك على مساحة ثلاثة أسطر في شكل جمل شعرية يربط بينهما التدوير، ينتهي بوقفة عروضية حينا وتركيبية دلالية حينا آخر[1]:

كُنْتَ تَسْأَلُنِي عَنْ مَعَانِي مُبْهَمَةٍ .. **(وقفة وزنية)** فاعلن فعلن فاعلن فاعل فعلن

عَنْ قَصَائِدَ مَا قَالَهَا الشُّعَرَاءُ .. فاعلن فعلن فاعلن فعلن فـ

وَكُنْتُ أُجِيبُ بِأَنَّ القَصِيدَ بَلَدْ ! ! **(قافية جملية)** علن فعلن فعلن فاعلن فعلن

يلحظ تناسقا وانسجاما في نهايات الجملة الشعرية، إذ تنتهي بقافية واحدة تبنى على حرف الدال المقيد، والشاعر راوح بين التفعيلة السالمة والمخبونة لتلائم بوحه العاطفي وحنينه للبلد والمرأة، ثم يذيل القصيدة على مساحة سطرين يربط بينهما التدوير ببحر المتقارب، ويلحظ تلك المشاكلة والتداخل بين إيقاع البداية والنهاية، فالنهاية وردت لتجيب عن الأسطر الأولى بنفس البحر على أنه باق على عهد الذكرى متجنبا نسيان المحبوبة والبلد أثناء معانقته الشعر.

كما أنّ عنوان قصيدة "**نداءات البحر**" أعرب عن نسقين أولهما؛ أولهما ظاهر تجلى في البحر بوصفه مكانا جغرافيا يسند الشاعر عليه وحدته، ويحكي له همومه وأشجانه، وآخرهما باطني مخفي هو بحر القصيدة –الوزن الشعري–، وقد أشار الشاعر في باطن القصيدة إلى هذه المعاني بقوله[2]:

(إِنَّ القَصِيدَةَ مِفْتَاحُهَا مَعَهَا)

وَالبَلَادُ الصَغِيرَةُ يَفْتَحُهَا الآخَرُونَ

يَفْتَحُهَا البَحْرُ.. وَالسُفُنُ الأَجْنَبِيَّةِ وَهِيَ تَشُقُ الزبَدْ!

تَتَّضِحُ هنا المراوحة بين البحر الشعري والبحر الحقيقي الجغرافي، فهو يشبه غربته ولجوءه للبحر وزرقته كمثل لجوئه للبحر الشعري، ليبوح بحروفه وكلماته عن بواطنه وأعماقه بمعاني ودلالات تستوعب وحدته وخلوته، فلا سند في هذا البلد غير هذا البحر الذي يحوي ذاته التائهة في فضاءٍ مكانيٍ أو تعبيريٍ.

[1] المدونة، ص617.

[2] المصدر نفسه، ص 617.

1-1-3-3-تداخل البحور والأوزان وتناوب الأنماط:

لَجَأَ الشاعر في نظمه القصائد إلى المراوحة بين تداخل البحور وتناوب الأشكال ضمن القصيدة الواحدة، فالتنويع الإيقاعي من أبرز «**التقنيات الأسلوبية التي وظفها الشاعر العربي المعاصر في سعيه إلى تحقيق أكبر قدر من الدرامية على مستوى التعبير**»[1]، فالتنويع في البحور والأنماط أيضا هو تلوين في الموسيقى والنغم الشعري بخلق إيقاع متكامل مستوعب طاقة القصيدة، وكسر رتابة الإيقاع المتكرر بإتاحة الفرصة للشاعر ليعبر عن مشاعره بحرية أوسع، وقد مثلت القصائد الآتية: "**قصائد من البحر**" و "**سمط اللآلئ**" و"**فوضى الانسجام**" هذا النوع من المواشجة، وشغلت شكلين اثنين تجلّا في:

-الشكل الأول: يتمثل في المراوحة بين الأشكال (العمودي/ الحر) والأوزان ضمن القصيدة الواحدة داخل المقطع الواحد، وقصيدة "**قصائد من البحر**" جسدت هذا الشكل، إذ استثمر الشاعر فيها ثلاثة بحور شعرية، فالقصيدة مقسمة إلى مقاطع مفصولة بعنوان، استهل الشاعر في المقطع الأول المعنون "**حالات مسافر**" بالمتقارب وفق الشكل الحر[2]:

وَسَاءَلَنِي مَنْ رَآنِي عَنْ وِحْدَتِي وَانفِرَادِي! **(وقفة وزنية)** فعول فعولن فعولن عولن فعولن فعولن

وَلَمْ يَدْرِ أَنِي حَمَلْتُ بِقَلْبِي جَمِيعِ بِلَادِي! **(قافية جملية)** فعولن فعولن فعول فعولن فعول فعولن

تَلَوَنَ المقطع بعاطفة الشوق والحنين للوطن، إذ اشتعلت ذات الشاعر بالحنان وهو يداري البحر ويزوره ليفضي ما في جعبته من وحشة، ويعانق وحدته بالتيهان في النظر للبحر والسفينة، والتمزق يملأه، لينتقل في المقطع الثاني المعنون بـ "**طفحت بحزن**" ليستمر على نفس البحر -المتقارب-، فيستثمر تدفقه وسرعته في البوح بشوقه للمحبوبة وحنينه إليها، بمسحة من الأمل الذي يملأ محياه في رحلة البحث عن عطرها، ومجابهة البحر مفتشا عنها، لينتقل بعدها في الجزء الثاني المعنون "**بائعة تونسية**" لبحر البسيط وفق النسق العمودي المتسم بطابع الغنائية وطول النفس[3]:

رَأَيْتُ فِي مُقْلَتَيهَا أُمَتِي..وَطَنِي **وَالنَخْلُ مُنْتَصِبًا وَالسَهْلَ وَالجَبَلَا**

متفعلن فاعلن مستفعلن فعلن مستفعلن فعلن مستفعلن فعلن

[1] حسن الغرفي: حركية الإيقاع في الشعر المعاصر، ص 59.

[2] المدونة، ص491.

[3] المصدر نفسه، ص 497.

يَا بِنْتَ تُونسَ لَوْ تَسْقِي البِّحَارَ بِمَا سَقَيْتِ قَلْبِي لَفَاضَ المَاءُ..وَاشتَعَلَا!

مستفعلن فعلن مستفعلن فعلن متفعلن فاعلن مستفعلن فعلن

تَلَوَنَتْ عَاطِفَةُ الشّاعر هنا بالفرح والبسمة، إذ يتغلغل في مقلتي الفتاة التونسية، ويرى من خلالها السهول والجبال والنخل في بلاده، فأثلجت قلبه وسقت روحه المتعطشة، فالتحول من مقطع لآخر يتبعه انتقال إيقاعي- وزني نغمي-، وفكري دلالي، فالشاعر في المقطع الثالث المعنون "**محارة فينوس**" ينتقل إلى بحر المتقارب بقوله[1]:

رَأَيْتِكِ رَاحِلَة كَالشِرَاعِ (وقفة وزنية) فعول فعول فعولن فعول

وَتَبْتَسِمِينَ كَأَنَكِ فِي زُرْقَةِ البَحْرِ ضَوءُ مَنَارَه (قافية جملية) فعول فعول فعولن فعولن فعول فعولن

يَعزمُ الشّاعر هنا على مجابهة شوقه فيستند على الإمكانات الإيقاعية التي يتسم بها البحر من انسيابية وسرعة انتقال، ليتغنى بالجمال الروحي الذي في المحارة، والضوء الذي ينير البحر مثل المنارة، ليتلون بعاطفة الشوق حينما علم أنّ "فينوس" هي المحبوبة، فيتحول الموقف طرديا أنّ في حضرة المحبوب يأفل الصمود ويضعف المحب، ليتناسب إيقاع البحر والعاطفة والأفكار مع الدلالة.

كما يتصاعد مستوى النغم في المقطع الرابع المعنون "الرقص" بانتهاجه بحر الرمل، وفق نظام السطر الشعري، إذ يقول[2]:

كُنتُ مُشتَاقًا لَأَنْ أَفْرَحَ لَكِـن وقفة وزنية فاعلاتن فاعلاتن فعلاتن

لَسْتُ أَدْرِي كَيْفَ جَاءَتْنِي فَلَسْطِين الحَزِينَه! (قافية مقطعية) فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن

انسَجَمَ عنوان المقطع " **الرقص**" مع خصائص البحر الراقص، وكذا العاطفة المتلونة المنتقلة بين الفرح والحزن في بؤرة وجدانية متضادة بين الرغبة والخيبة، حيث تلون هذا المقطع بعاطفتين؛ تجلت الأولى في رحلة البحث عن الفرحة والبسمة، أما الثانية فتلونت بمشاعر الحزن التي غلفت روحه إثر تذكره لفلسطين الحبيبة.

ينقلنا الشاعر في المقطع الأخير المعنون "**البحر**" لوزن الرجز، ويستند كثيرا على الترخصات العروضية، وخصوصا الخبن الذي تربع حضوره على المقطع بنسبة 98%، وبجانبه التفعيلة السالمة، إذ يقول[3]:

---

[1] المدونة، ص 498.

[2] المصدر نفسه، ص500.

[3] المصدر نفسه، ص 501.

البَحرُ لَا يَنَامُ..	**وقفة وزنية**	مستفعلن فعول
فِي لَهْفَةِ المُشْتَاقِ يَرْقُبُ الغُيُومُ	**قافية جملية**	مستفعلن مستفعلن متفعلان
أُحَاوِلُ الصُعُودَ نَحوَ بُرْجِهَا	**(وقفة وزنية)**	متفعلن متفعلن متفعلن
فَتَرْفُضُ الغُيُومُ..	**قافية جملية**	متفعلن فعول

فهذا التوتر والانفعال الحاد ترجم عاطفته المتلونة بالحب واشتياقه للمحبوبة، التي ترامت وبعدت كبعد الغيوم والنجوم، فراح يداعبها ويعانقها ليرى شوقه، ويحيي من خلالها أمله، إذن القصيدة حافلة بالتلوين الإيقاعي المتراوح بين التفعيلة المخبونة والمذيلة (متفعلان) وتفعيلة (فعول) والتفعيلة المخبونة (متفعلن)، وهذا التنوع انسجم مع تلون الموقف الشعوري والفكري لذات الشاعر أثناء البوح، منصهرا بذلك مع الوظيفية الأدائية والتأثيرية، وبنية النص الكلية.

–الشكل الثاني: تجسد في المواشجة بين البحور والأشكال (العمودي /حر) ضمن القصيدة الواحدة التي لا تحتوي على مقاطع، ممثلا في قصيدة "**سمط اللآلئ**"، التي استهلها بالمتدارك، واستفاد من تفعيلة الخبن، ونحا نحو "**الخبب**" بسرعة وتدفق في معرض حديثه عن الشاعر العاشق للشعر "**عاشور فني**" المدافع عن الشعراء، ويستمر في بوحه ووصفه، ليستذكر الأيام الجميلة والطفولة، ثم ينتقل إلى الشعر العمودي ويتحول الإيقاع إلى البسيط بثلاثة أبيات مستهلة بتصريع (الطرق– تحترق) مؤديا وظيفة فنية بصرية إيقاعية بفعل التجانس في القافية المتراكبة المربوطة بالحرف الختامي القاف المطلق بالضم، ثم يعود الشاعر لانتهاج المتدارك ويراوح بين الحداثة والأصالة، إذ ينتقل من رتابة البسيط العمودي ذي النفس الممتد والطويل الذي استوعب شوقه وغربته وعذابه، نحو الحركة والسرعة والتدفق الذي يتسم به بحر المتدارك حين ارتكز على الحوار والتعجب، فيقول[1]:

نَحْنُ يَا صَاحِبِي	**(وقفة وزنية)**	فاعلن فاعلن
لَمْ نَجِدْ أَحَدًا غَيرَ " بَحْرٍ "		فاعلن فعلن فاعلن فا
نُؤَرِخُ لِلحُبِ وَالمَوْتِ		علن فعلن فاعلن فاعـ
فِي زَمَنِ السَلْبِ وَالنَهْبِ وَالفَيَضَانِ		لن فعلن فاعلن فاعلن فعلن ف
وَنَسْقُطُ فَوقَ القُصَاصَاتِ قَتْلَى!	**(قافية جملية)**	علن فعلن فاعلن فاعلاتن

[1] المدونة، ص 626.

يحاور الشاعر في هذا الموطن الشعري صاحبه، فتطفو في شعره فلسفة الحياة والموت، حيث يعزي نفسه وذاته على اغترابه وتمزقه، فيفرح بالموت بين يدي القصيدة ليصير الحب أحلى، ويلحظ تحولًا من الغنائية والمونولوج إلى الدرامية والديالوج ، فكلمة "يا صاحبي" تستدعي طرفا ثانيا مشاركا يتجلى في الشاعر الصديق "**عاشور فني**" الذي يوجه له الكلام، فيجنح الشاعر إثر هذا الموقف إلى النثرية والسردية، فالحوار هاجس السرد، إذ تتدفق الأحداث والأفعال والصور التي تعبر عن خيانته له، فتزداد حدتها حينما امتزجت بتفعيلات الخبب، حيث تقلص زمن النطق بالتفعيلة لتؤدي بتلاحق العواطف، ومعاني هجران الحبيبة، وغربة البلد، فلم يجد غير البحر ملجأ له للبوح والتعبير، وما يجب الإشارة إليه أنّ التحول من بحر لآخر، ومن شكل لآخر، أدى إلى تغير الموقف وتلونه بين المتقارب والمتدارك في الأسطر الأخيرة، فيصرح الشاعر بتداخل البحور في شعره، إذ يقول[1]:

(تَدَاخَلَ بَحْرَان فِي لُغَتِي) فعول فعولن فعول فعو

فَسَلَامٌ عَلَيكَ إِذِنْ .. ل فعولن فعول فعو

وَعَلَى الشِعْرِ حِينَ تَهُبُ بِبَالِي . **(قافية جملية)** ل فعولن فعول فعول فعولن

يُعرِبُ الشَّاعِرُ في هذا المقام عن تداخل بحرين في قصيدته، وَتَجَلَى في المتقارب والمتدارك، حيث يستوعب التنويع الإيقاعي في البحور انسياب عاطفته وتدفقها، ذلك أن التلوين الموسيقي يعد من «**التقنيات الأسلوبية التي وظفها الشاعر العربي المعاصر في السعي إلى تحقيق أكبر قدر من الدرامية على مستوى التعبير**»[2]، مما أسهم في فنية الإيقاع وانصهاره مع البنية الدلالية.

1-2-إيقاع القصيدة النثرية:

انفتح الشاعر في هندسة بعض نصوصه على فضاءات إبداعية جديدة، وطرق سبلا فنية مغايرة للسائد استجابة لمتطلبات الحياة المعاصرة، وفق تصورات ورؤى وتجارب شعرية تحكمها خصوصية وتجريب على مستوى الشكل والمضمون، فقصيدة النثر وسيلة فنية حداثية- من أبرز مخاضات التجريب- نتجت من السعي المستمر والدؤوب في استكناه الأنساق والأشكال، التي لها قدرة أكبر في ترجمة تشظي الواقع

[1] المدونة، ص 627.

[2] حسن الغرفي: حركية الإيقاع في الشعر المعاصر، ص 59.

وتناقضاته، والتعبير عن الرؤية المعاصرة بكافة تفاصيلها المعقدة متجاوزة الأفق السائد، فتبيح للشاعر الحرية في القول، واستلهام أجناس أدبية أخرى مجاورة داخل بنية النص الكلية، التي ترتكز في هندستها على الإيقاع الداخلي- النفسي- الذي يحوي الخصائص الأسلوبية المتمثلة في: التكثيف والغموض والايحاء والإيجاز والتكرار..، بالإضافة لانتهاج التقنيات السردية التي تسهم في تنويع الإيقاع بتسريعه وتبطيئه، فتغني النص بسمات إيقاعية متنوعة تتناسب والحالات النفسية المصاحبة لها، فالقصيدة المعاصرة تركت الشفاهية بكل معطياتها الصوتية، ولبست الكتابية بكل تفاصيلها الحداثية.

ولا يتوسل التحليل من وراء هذا العنصر التفصيل في الدوافع والأسباب التي أدت لبروز قصيدة النثر، وكذا الجدال المثار حولها كجنس أدبي له مقوماته، ومبادئه، وخصائصه الفنية، وإشكالية تحديد المصطلح ومدى ملاءمته للجنس الذي يعبر عنه، بل يسعى لإبراز الخصائص التي تشكل الإيقاع الخاص بلغة الشاعر ضمن هذا الشكل الجديد الذي يتميز بجملة من السمات، التي يستقر عليها في معانقة القارئ القصيدة، ولعل أهمها: الإيجاز، والتكثيف، والوحدة العضوية والانغلاق، والانسيابية والحركية المتدفقة، وكسر أفق القارئ وتخييب توقعه والسريان به نحو متاهة الدلالة والغموض، والتنويع في التشكيل البصري، والإكثار من الإيحاء، واعتناق الفوضى والتشظي، والانتقال من العالم المادي نحو العالم الغيبي الروحاني...

هندس الشاعر "الأخضر فلوس" قصيدة واحدة ضمن هذا النسق "**تخطيطات أولية**"، فقد غلب على معنى القصيدة العام الغموض والإيحاء، إذ شهدنا غيابا تاما لإيقاع الوزن والقافية، حيث خلقت القصيدة لنفسها «**إيقاعا فرديا خاصا، غير خاضع لأنظمة التردد المنتظم أو غير قار في أدوات اللغة التراثية/الوزن، بل هو متحول بقدر هيمنة الشاعر على لغته وطريقة تشكيله لنصه**»[1] بخلق أدوات ووسائل نصية جديدة نابعة من الإيقاع الداخلي؛ كالتكثيف، والغموض، والتكرار، والتنويع في التوزيع الطباعي، وتشكيل الصورة الشعرية، والتجنيس ..، وغلبة النزعة الصوفية المتجاوزة للواقع المادي.

إنّ إيقاع القصيدة ينشأ من تنوع الأساليب المستخدمة في تشكيل بنية القصيدة اللغوية، فالزخم الفعلي، ونقاط الحذف، والاستفهام، والتعجب، كلها تعكس درجة فائقة من الائتلاف والتناغم الإيقاعي

[1] عبد الناصر هلال: قصيدة النثر العربية- بين سلطة الذاكرة وشعرية المساءلة- دراسة في جمالية الإيقاع، مطبوعات نادي الباحة الأدبي، المملكة العربية السعودية، الانتشار العربي، بيروت، لبنان، ط1، 2012م، ص223.

المثير، الذي يدفع الحركة التعبيرية المشحونة بالإيحاء نحو القارئ ليشارك في إنتاج الدلالة وتحقيقها، وتلمس هذه الرؤية في قوله[1]:

تَتَنَفَّسُ هَذَا البُخُورَ الجَـارِحِ ..
وَتَمْنَحُ فَوَانِيـسَ اللَـيْلِ قَلِيـلًا
بِرَسْمِ طُرُقٍ (رُبَّمَا طَرَقَهَا سِوَاهُ)
ثُمَّ يَخْرُجُ عَنْهَا وَحِيدًا .. وَمُنْفَرِدًا

.....

هَا هُوَ يُدْنِي مِنْ رَأْسِ الشَّمْسِ أَلْوَانَهُ
وَيُعْطِيهَا الظِلّ الأَعْظَم !
تَشَتَّتَ فِي فَلَوَاتِ الكَوْنِ رُؤَاهَا ..
تَرَافِق فَوَرَانَ المَاءِ ..
مَنْ يَزْرَعُ شَمْسًا فَوْقَ شَمْس
وَيَمْنَحُهَا ظِلّا !
مَنْ يَمْلَأُ فَرَاغَ البَحْرِ وَالبَرّ.

وَيَلُـمُّ شَتَاتَ الشَمْـسِ الأُولَى
وَيَرْسُمُ تَخْطِيطَ الأُفُقِ الوَاجِمِ ..
وَيُقِيمُ عَلَى الفُلْكِ الدَوَّارِ مَنَابِر

استند الشاعر في هندسة نسيج المقطع الشعري إيقاعيا على التكرار الفعلي المتدفق بصورة رأسية متتالية في بداية الأسطر الشعرية، ودلّ على التجدد والحيوية، والتلاحق والاستمرارية في المستقبل، فهذا التواتر الفعلي (**تتنفّس، تمنح، يخرج، يدني، يعطيها، تشتّت، ترافق، يزرع، يمنحها، يملأ، يلمّ، يرسم، يقيم**) شكل محور ارتكاز القصيدة، ومنبع ثقلها الفني، حيث ترك أثرا في نفس المتلقي ونغما موسيقيا ملفتا؛ ومما لا شك فيه أنّ هناك غرضا أو معنى ما يؤديه، ذلك أنّ تواردِه بصورة مكثفة ليس باعتباره مجرد نسق زمني أو حدث مفرغ شعوريا وإيقاعيا ودلاليا، بل قيمته تتحدد في تأكيد السياق وتدعيمه، وإخصاب

[1] المدونة، ص 596-597.

الإيقاع بالطاقة بتركيز دائرة انتباهه في الشيء المكرر، الذي تأرجح بين معجم الوحدة والانشطار الوجودي(يخرج، تشتت) ومعجم الأمل والرغبة في الوصال الروحاني(**تتنفس، تمنح، يدني، يعطيها، ترافق، يزرع، يمنحها، يملأ، يلم، يرسم، يقيم**)، فالشاعر وحد حركة أفعال القصيدة واستجمعها في صور دالة، بعث فيها التكرار ترابطا وتضافرا إيقاعيا وإيحائيا دلاليا يشي بها السياق، لتجنح به نحو السرعة وذلك نظير تلاحق الأحداث بفعل تلاحق الأفعال المضارعة وتضييق مساحة القول، فتتحول سرعة التدفق الفعلي – السواد– من الشكل الأفقي إلى الشكل الشاقولي المتجه نحو الذروة والنهاية، محققا لدى القارئ جانبا من التوازي البصري الرأسي، وصدى إيقاعيا متموجا، وتكثيفا دلاليا، ولمسة جمالية آسرة تتناغم مع حس الشاعر ومنعرجاته الداخلية المحتدمة البارزة من حيوية التكرار وفاعليته الإيقاعية والإيحائية الفنية، فتصبح وظيفة القارئ/ المتلقي ذات فاعلية في فك طلاسم النص وشفراته، وإنتاج المعنى المغيب في ثوب التكرار.

وإلى جانب الزخم الفعلي وجدت الفراغات الطباعية الممثلة في نقاط الحذف–أو نقاط الاضمار–، وهي بمثابة صمت يترك للقارئ أمر ملئه بما يتطلب السياق أو بما لم يستطع الشاعر البوح به، فتشي الفراغات الطباعية (نقاط الحذف) بانفتاح الدلالة وتعددها بتعدد المتلقين، وثقافتهم، ومعارفهم في محاولة تأويل المعنى وتصيد أقباسه، ليحقق إثر هذه الخاصية البصرية دينامية إيقاعية، ووظيفة دلالية جمالية.

أما انتهاج الاستفهام ضمن غرض التعجب له ما يصوغه من الناحية الدلالية، والإيقاعية، حيث خلق توترا عاطفيا وشعوريا محتدما من وراء الصور الشعرية المغلفة بالنزعة الفلسفية، والتي حركت النسق الشعري إيقاعيا ودلاليا باعثة الحيرة والاندهاش في نفس القارئ، فتحفزه على التفاعل والمشاركة في فك طلاسم الإيحاء والغموض.

كما أفاد الشاعر من خاصية الفضاء الطباعي مقدما هندسة بصرية متنوعة تراوحت بين التناسب السطري وتدفقه في الشكل الشاقولي–المتماثل مع صورة العمود– المنسجم مع التحفيز الفعلي، والتموج السطري في شكله الشجري، أين يتمدد السواد على حساب البياض، ويتقلص في حركة تعاقبية شبيهة بحركة المد والجزر التي تنشأ على شاطئ البحر، فهذه الهندسة البصرية التي تطفو على فضاء النص، والمتناوبة بين ثنائيتي السواد والبياض من حيث الامتلاء والخواء على علاقة وثيقة بذاتية المبدع وانفعالاته، فالشاعر يبث نار توجسه وإبداعه البصري عبر قناة النص، ليحفز القارئ على الاندماج والمشاركة في فك الشفرات،

واستكناه الدلالات التي لا تتحقق إلا بتجاوز الدهشة والمتاهة، وتصيد غايات الشاعر ومآربه، والتي يريد تحقيقها عبر استثمار هذه الخاصية الإيقاعية.

كما اهتم الشاعر أيما اهتمام بالغموض والايحاء في تكوين القصيدة النثرية، حيث أنّ الجمال لا يتجسد إلا من خلال التغلغل في المعاني المضمرة الخفية، ويؤكد ذلك بول فرلان(Paul Verlaine) بقوله:" **المعاني الخفية كالعينين الجميلتين تلمعان من وراء النقاب**"[1]، فالشاعر ينحو في قصيدة "تخطيطات أولية" بشكل حداثي مفرط، حيث غلب على تشكيله النصي الرمزية الغامضة التي تظهر في الموضوعات والمضامين الفكرية التي تتقارب والفلسفة منها للشعر، ويتجسد هذا الانفتاح واكتساح المجهول في قوله[2]:

تَفْتَحُ طُرُق..مُدُنًا..بَشَرًا

وَقَصَائِدَ

تَرْمِي ظَفَائِرَهَا المَشْبُوبَةُ لِلَّمَجْهُول..

يفصح الشاعر في هذا المقطع على فكرة اكتساح المجهول والانفتاح على سبل جديدة برؤية معاصرة، فالانفتاح هنا مس الواقع المادي (**طُرُق..مُدُنًا..بَشَرًا**) وتجاوزه حتى بلغ الواقع الفني الممثل في النسق الشعري " **وَقَصَائِدَ تَرْمِي ظَفَائِرَهَا المَشْبُوبَةُ لِلَّمَجْهُول..**"، والدلالة هنا لبست لبوسا إيحائيا أحالت على فكرة التجاوز والتجريب في سبل الكتابة الجديدة المغرقة في الغموض، والمتاهة، والتعقيد الباعثة على الحيرة والدهشة في نفس القارئ، فالشعر يتطلب الرؤيا، والشاعر تجاوز باللغة من أسر الابتذال والتقريرية إلى استخدام المعاني الخفية الإيحائية، بحيث لا تمنح نفسها للقارئ مباشرة فحسب، بل تسحبه لأعماق النص من خلال مفاجأته بالصور الغريبة والغامضة، والتي تأتي متدفقة تدفقا مكثفا، فأسهمت في رسم الإيقاع الداخلي المهندس في ثوب إيحائي رمزي، فلا يفلح القارئ في فك طلاسم الغموض إلا من خلال التسلح بالأدوات اللغوية والفكرية الدلالية ذات الرؤية العميقة، التي تتسلل لما وراء المعنى والغموض من خلال الإطلالة على الفجوة التعبيرية لولوج عالم النص، والمسار الذي قصده الشاعر، وأكده في ولوج المتاهة وعالم المجهول.

كما انبنت القصيدة على حركة دلالية عميقة لا تتكشف عن نفسها، إلا من خلال استبطان الأعماق وفك مستغلقات النص المغلف بالإيحاء والغموض، إذ توجد عدة مؤشرات توحي بأن الشاعر نحت القصيدة وفق لعبة لغوية دلالية رؤيوية، انفتحت عَلَى نَسَقٍ كِتَابِيٍ جَدِيدٍ، ونَصٍ مُتَفَرِدٍ رُؤْيَةٍ وَلُغَةٍ،

[1] فالح نصيف الحجية الكيلاني: الرمزية في الشعر بين الحداثة والغموض، المجلس العلمي الألوكة، تاريخ إضافة المقال: 30-03-2011م، pm04:20، تاريخ زيارة الموقع: 19-01-2021. https://majles.alukah.net/t78919/

[2] المدونة، ص598.

وَإِيحَاءٍ مُعْتَدًا بالتجربة الصوفية، ومرتفعا بها لدرجة التفجر– في نصه، ومن المحددات النصية لاستلهام البعد الصوفي ما يتكشف في قوله[1]:

وَأَمُدُ مَا تَبَقَى مِنَ الجِدَارِ المُتْهَرِئِ ..

(لَقَدْ كَانَ لِغُلَامٍ مَفْتُونٍ بِالرِيحِ ..

وَكَانَ أَبَوَاهُ صَالِحَيْنِ)

ويضيف أيضا:

مَنْ يَزْرَعُ شَمْسًا فَوقَ شَمْسٍ

وَيَمْنَحُهَا ظِلًا !

إنّ القصيدة تنهض من فكرة أساسية هي فكرة كسر المألوف، والأصل، وتجاوز الواقع المادي وقيود الحياة ونظامها، واعتناق العالم الآخر الروحاني المفعم بالرؤيا الصوفية، فالشاعر انفلت من قيود اللغة المباشرة ولبس رداء الإيحاء والرمزية الغامضة التي تتناسب وتجربته الصوفية والكشفية، فاستحضار دلالة الانشطار والانكسار المتدفقة من النص الديني تماهت مع عواطفه وأعماقه المتشظية، فلا يستطيع القارئ فك شفرات النص إلا من خلال استحضار كامل قواه الذهنية والذوقية والفكرية من أجل التعامل مع إيقاع المفاجأة واستكناه الباطن والغموض الذي أحدثه المبدع.

والنتيجة المحققة لدى الدارس لتشكيل قصيدة النثر إيقاعيا أنها تنبع من التجربة وغير منفصلة عنها من جهة، ومن جهة أخرى تعتمد «**على ثقافة المتلقي وذوقه وقدرته على التحليل والاستنباط ومهارته في كشف علاقات التركيب، والبناء، وإنتاج الدلالة**»[2]، لتتحول وظيفة القارئ من مجرد مستهلك يستقبل النص إلى فاعل ومنتج ومشارك في العملية التأويلية لتشكيل المعنى، ومنه؛ فالشاعر اكتسح في هذه القصيدة آفاقا تجريبية، وعوالم رؤيوية تتجاوز المألوف والسائد، وتؤسس لفلسفة خاصة في الكتابة تتقارب فيها الشعرية بالفلسفة.

[1] المدونة، ص596.

[2] عبد الناصر هلال: قصيدة النثر العربية– بين سلطة الذاكرة وشعرية المساءلة– دراسة في جمالية الإيقاع، ص221.

1-3- إيقاع القصيدة المسرحية:

حاولت القصيدة العربية المعاصرة الانفتاح على فضاءات إيقاعية إبداعية جديدة، والاستفادة من عناصر بنائية لأجناس أدبية وفنية مجاورة، لتساير حركة التقدم والتطور، وتستوعب متطلبات الحياة المعقدة وتناقضاتها والقيم المتغيرة، مستلهمة بذلك النسيج الدرامي في هيكلة النص الشعري، بغية استثمار طاقاته الفنية التعبيرية والدلالية، لتصوير الواقع والتفاعل معه، والتعبير عن قضايا الإنسان المعاصر وطموحاته، وآلامه وأماله، وصراعاته ومعاناته الإنسانية، ومآسيه، وفق هندسة فنية دراماتيكية تتأسس على إيقاع الحوار الدرامي الداخلي والخارجي الذي يصعد في بنية الصراع والتوتر لتبلغ به نحو الذروة، فالشاعر الحذق الذي يطيع أدواته كيفما يشاء، وله قدرة خاصة على بناء الحياة، وتشكيلها ونسجها فنيا عبر العمل الشعري ذي الطابع الدرامي[1]، و«**تجسيد أبعاد رؤيوية في صورة أشخاص تتصارع وتتحاور، ومن خلال تصارعها ينمو بناء القصيدة وتبرز دراميتها**»[2]، ليتلقف القارئ/المتلقي هذه المشاهد والحوارات، فتستقر في ذاته، ويتأثر بها.

تعتبر قصيدة "**حديقة الموت الخصيب**" نموذجا شعريا جزائريا معاصرا، يتكئ في هندسة نسيجه الفني على الدراما، حيث يستلهم الشاعر عناصر البناء الدرامي ضمن مشهدين، لينقل للمتلقي مشاهد الواقع ومآسيه من خلال تعريته وتصويره بكافة تفاصيله، فيجعله ماثلا للعيان، مستعينا بذلك بالخصائص الإيقاعية في هندسة نسيج القصيدة ذات البعد الدرامي، وبالتالي تحقق القصيدة الدرامية استجابة وتأثيرا لدى المتلقي، مثلما تحقق المسرحية الدرامية التطهير.

-المشهد الأول:

اكتسى المشهد الأول طابع الحوار الذي انفتح على مصراعيه، وغلب عليه الصوتان المتحاوران الممثلان في الشاعر الذي ورد 14 مرة، باعتباره طرفا رئيسيا ومشاركا في بناء الأحداث وهندسة الإيقاع، والصاحب الذي ورد 13 مرة باعتباره طرفا ثانيا مشاركا في تدفق إيقاع الأحداث، ليفتتح الشاعر المشهد بمقطع تمهيدي ينبني على بحر الكامل مخاطبا صاحبه، مصورا حال المدينة التي شكلت بؤرة التوتر والحبكة التي نسج عليها الشاعر نصه الدرامي.

---

[1] الموسى خليل: بنية القصيدة العربية المعاصرة، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، (د. ط)، 2003م، ص285.

[2] علي عشري زايد: عن بناء القصيدة العربية الحديثة، دار الفصحى، القاهرة، (د.ط)، 1978م، ص ص 194-195.

الشاعر (لصاحبه):

إِنَّ المَدِينَةَ كَعْبَةٌ لِلزَائِرِينَ فَلَا تَدَعْ حُرَاسَهَا يَقْصُونَ مِنْ متْفاعلن متفاعلن متْفاعلن متفاعلن متْفاعلن متْفاعلن

دَخَلُوا فَهُمْ عُمرِي الذِي خَبَأَتُ أَحلَامِي لَهُ مِن أَلْفِ متفاعلن متْفاعلن متْفاعلن متْفاعلن متْفاع

عَامٍ ... وَإِذَا رَأَيْتَ حَدِيقَةً مِن بَيْنِهِم فَاصنَعْ لَهَا لاتن متفاعلن متفاعلن متْفاعلن متْفاعلن

مِنْ غَيمَةٍ مُرَكَبَةٍ وَقِنْدِيلًا مِنْ الأَشوَاقِ يَخْتَرِقُ الظَلَامُ.[1] متْفاعلن متفاعلن متْفاعلن متْفاعلن متفاعلان

بعد ترجمة الوضع العام الذي يحوم حوله موضوع النص، يبدو جليا للقارئ رغبة الشاعر وشوقه الوارف بالحنان في محاولة دخول الحديقة واحتضانها[2]، وكله أمل في تحقيق ما يصبو إليه، لكن سرعان ما اصطدم بصوت الصاحب الطرف الثاني في الحوار ضمن المشهد الأول، ليغير إيقاع الأحداث والعواطف مع المحافظة على إيقاع بحر الكامل بالتفاعيل الصحيحة والمتغيرة نفسها، مع الاعتماد على علة التذييل في التفعيلة الختامية بزيادة ساكن للتفعيلة الصحيحة، وكذا توحيد القافية المقطعية المترادفة المقيدة بحرف الميم الساكن في كلا المقطعين، ويتجلى ذلك في قوله[3]:

الصاحب: (فِي أَسَفٍ)

يَا شَاعِرِي دَخَلُوا جَمِيعًا كَالرُؤَى إِلَّا الحَدِيقَة .. متْفاعلن متفاعلن متْفاعلن متْفاعلن مت

إِنَهَا حَمَلَتْ عَلَى أَشْجَارِهَا ثَمْر المَوَاسِمِ .. وَالغَمَامِ فاعلن متفاعلن متْفاعلن متْفاعلن متفاعلان

حين تلقف الشاعر أخبار الحديقة، برزت حاجته الماسة في معرفة المزيد عنها بالحوار مع الصاحب وكله شوق وأمل، ما أدى إلى تسارع الإيقاع وكثافة الأحداث بالارتكاز على تفعيلة الإضمار وختم الإيقاع بنفس القافية المردوفة المقيدة بحرف الروي الميم الساكن، التي تترجم عواطفه الحزينة التي تقطر بالانكسار والوحدة، وهذا الذي نستقر عليه حينما يردد[4]:

الشاعر: (فِي لَهْفَةٍ)

أَرَأَيْتَ عَينَيهَا؟ متفاعلن متْفا

[1] المدونة، ص 309.

[2] ينظر: زينب نسارك: شعرية السرد في القصيدة الجزائرية المعاصرة، دكتوراه علوم، إشراف: أ. د عبد الملك بومنجل، تخصص: نقد أدبي، قسم اللغة والأدب العربي، جامعة محمد لمين دباغين- سطيف2-، 2018-2019م، ص90.

[3] المدونة، ص 310.

[4] المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

الصاحب:

أَجَلْ. قَدْ كَانَتَا خَيطَينِ مِنْ ضَوءٍ علن متْفاعلن متْفاعلن متْفا

وَأُفْقًا رَائِعًا ثَمِلًا بِتَصْفِيقِ الحَمَام علن متْفاعلن متفاعلن متْفاعلان

الشاعر: (مُتَأَهِبًا لِلخُرُوجِ)

هَيَا إِذَنْ نَمْضِي إِلَيْهَا متْفاعلن متْفاعلن متْ

تكتنف الشاعر اللهفة والرغبة في معرفة المزيد، لتستمر الأحداث في التدفق، من خلال الأخذ والرد بين الشاعر والصاحب، لتصل بعد هذا الاستمرار للعقدة، أين تقف في وجه الشاعر جملة من العراقيل تعارض رغبته وتمعنه من تحقيق موضوع القيمة بالدخول نحو الحديقة[1].

الصاحب: (فِي حُزْنٍ وَانكِسَار)

سَيِّدِي .. أَيْنَ الذَهَابِ وَكُلُّ دَرْبٍ فاعلن متْفاعلن متفاعلن متْ

مُورِقٍ بِالشَوْكِ . وَالأَسْوَارُ قَائِمَةٌ . . فاعلن متْفاعلن متْفاعلن متفا

وَأَسْيَافُ الجُنُودِ عَصَتْ .. علن متْفاعلن متفا

وَقَدْ فَلَتَ الزِمَامُ .. علن متفاعلان

الشاعر: (مُنْدَهِشًا)

مَاذَا تَقُولُ ؟

.....

الشاعر:

تَعْنِي تَمَرَدَ صُحْبَتِي .. وَانحَازَ متْفاعلن متفاعلن متْفاعـ

جُنْدِيٌّ لِلحَدِيقَةِ .. وَالثِمَارِ لن متْفاعلن متفاعلان

الصاحب: (فِي أَسَفٍ)

يَا شَاعِرِي لَمْ يَبْقَ غَيرِي فِي الدِّيَارِ متْفاعلن متْفاعلن متْفاعلان

وأهم سمة إيقاعية تطفو على السطح أثناء عرض النماذج الشعرية بالتقطيع العروضي هو العزوف عن التماثل الإيقاعي، وكسر النمطية والاستفادة من التنويع- في طول السطر وقصره- والتدوير بانفتاح

[1] المدونة، ص ص 310-312.

الأسطر وتوسعها لأسطر لاحقة متجاوزة بذلك حد أطراف المتحاورين لتكتمل التفعيلة والوزن الشعري من خلال ترابطها بما يأتي، فتمتد الفكرة مع امتداد النفس الإيقاعي، ليشغل التدوير داخل هذه القصيدة –حتى في وجود أطراف الحوار –رابطا وزنيا وإيقاعيا ودلاليا، وبالرغم من الهندسة الجديدة التي برز فيها التدوير إلى أنّ الشاعر حقق التواصل الوزني في هذه المقاطع الشعرية التي لبست لبوسا دراميا، وعلى الرغم من الاختلاف الظاهر الذي يكشف عنه التنويع في الأسطر الشعرية بين الطول والقصر من جهة، وتناوب (متْفاعلن، ومتفاعلن، ومتفاعلان) من جهة أخرى، إلى أنه يخفي توافقا نغميا ختاميا في نهايات الأسطر الشعرية الممتدة عبر تقنية التدوير، وهي كالآتي: (الظلام الغمام، الحمام، الزمام، الثمار، الديار) هذه النهايات الختامية تكشف عن التماثل في إيقاع القافية، وتحولها من نسق القافية المترادفة المقيدة بحرف الميم الساكن التي ظهرت أربع مرات، إلى القافية المترادفة المقيدة بحرف الراء الساكن التي برزت مرتين، ليحدث إثر هذا التشاكل الإيقاعي القائم على التوافق والاختلاف انسجاما بين البنيتين الإيقاعية والدلالية.

كما ينتج عن التوتر الشديد والاضطراب الذي لقيه الشاعر في المقاطع السابقة، وما تجرعه من انشطار وانكسار جراء وحدته وغدر الجميع له وتمردهم وانحيازهم للحديقة والثمار، دخوله في حوار داخلي– مونولوج– «**يقطع النظام العام للحوار الخارجي ويجعل الشاعر يغوص في أعماق ذاته مصورا لنا صدمته النفسية في الواقع**»[1] وتدهور علاقته مع الحديقة، لينتج عن التحول من إيقاع الحوار الخارجي نحو إيقاع الحوار الداخلي تحولا وانتقالا من إيقاع وزن الكامل نحو إيقاع وزن المتدارك، ويتجلى ذلك في قوله[2]:

الشاعر: (لِنَفسِهِ وَكَأَنَهُ يَهْذِي)

عَاشِقًا أَتَلَفَعُ بِالشِعْرِ وَالذَوَبَانِ بِأَشْـيَاءٍ	فاعلن فعلن فعلن فاعلن فعلن فعلن فاع
كَانَتْ وَأُخْـرَى تَكُونُ . أُحِسُ ثَلَاثًـا	لن فاعلن فاعلن فعلن فعلن فا
مِنْ النَحْلِ يُعْصُـــرنَ أَزْهَـارَ رُوحِي ،	علن فاعلن فاعلن فاعلن فا
يُرَفْرِفْنَ مُعتَنِقَاتٍ عَلَى قُبَّةِ الأُقحُـوَانِ	علن فاعلن فعلن فاعلن فاعلن فاعلن فـ
تَشَابَكنَ مِثلَ الأَصَابِعِ فِي نُقْطَةٍ يَلْتَقِـي	علن فاعلن فاعلن فعلن فاعلن فاعلـ
السِّرُ فِيهَا بِصَاحِبِهِ . يَلْتَقِي الحُزْنُ فِيهَا	ن فاعلن فاعلن فعلن فاعلن فاعلن فا

[1] زينب نسارك: شعرية السرد في القصيدة الجزائرية المعاصرة، ص91.

[2] المدونة، ص 312.

بِفَرْحَتِهِ، يَلْتَقِي الغُصْنُ فِيهَا بِوَرْدَتِهِ .. علن فعلن فاعلن فاعلن فاعلن فعلن

.....

إنّ أهم سمة إيقاعية يتلقفها القارئ أثناء مسايرة تدفق الأحداث هو الانتقال من إيقاع الحوار الخارجي الذي انبنى على الوزن الكامل إلى إيقاع الحوار الداخلي- مونولوج- الذي انبنى على البحر المتدارك، وبالرغم من هندسة الشاعر مقاطعه الدرامية ضمن الأوزان الشعرية إلى أنّ طغيان الهاجس السردي باد من خلال الاستفادة من الترخصات العروضية- الخبن ///0- في كلا البحرين، فيقل إثر ذلك زمن النطق بالتفعيلة، لتجنح به نحو السرعة والتدفق معلنة عن الأحداث التي يحتاج الشاعر لسماعها ومعرفتها.

كما يطفو حديث الشاعر وحواره الداخلي مع الذات للخارج، فيسمعه الصاحب، ليضيف قائلا[1]:

الصاحب: (بَعْدَ أنّ سَمِعَهُ)

بِالله، هَلْ هَذَا يَلِيقُ؟

لتستمر الأحداث في التدفق من خلال الحوار الذي يدور بين الشاعر وصاحبه، أين تمكن هذا الأخير من معرفة ما يخبئه الشاعر وما يشعر به اتجاه الحديقة من حب وشوق، ليكتشف سره، فيقول[2]:

الصاحب:(فِي دَهَاءٍ)

أَتُحِبُّهَا؟ متفاعلن

الشاعر: عَطَّرْتُ أَيَامِي بِوَرْدٍ لِقَائِهَا متْفاعلن متْفاعلن متفاعلن

قَدْ كَانَ عُمْرِي ضَائِعًا متْفاعلن متْفاعلن

لَوْلَا أَغَانِيهَا التِي كَانَتْ تَقْطُرُ مِن دَمِي متْفاعلن متْفاعلن متْفاعلن متفاعلن

مِنْ شُرْفَةِ الغَيْبِ البَعِيدَةِ، كَالرَّحِيقِ متْفاعلن متْفاعلن متفاعلان

أخذ الصاحب هنا زمام المبادرة في البحث عن حيلة توصل الشاعر لمقابلة الحديقة في هيئة تنكرية، وبالرغم من الخطورة التي تحيط به في حالة كشف هويته أمامها.

الصاحب: (وَكَأَنَّهُ يَكْشِفُ سِرًا)

إِنِّي سَمِعْتُ بِأَنَّهَا نَصَبَتْ خِيَامًا خَلْفَ متْفاعلن متفاعلن متفاعلن متْفاعـ

أَسْوَارُ المَدِينَةِ تَجْمَعُ العُشَّاقَ وَالشَّفَقِ لن متْفاعلن متفاعلن متْفاعلن متفـ

[1] المدونة، ص 313.

[2] المصدر نفسه، ص 314.

المُـلَـوَّنِ وَالقَصَـائِدِ. فَاكْـتَحِـلْ بِالشِـعْـرِ اعلن متفاعلن متفاعلن مْتْفاء

أَيَامًا وَزُرْهَا عَاشِـقًا فِي ثَوْبِ جَـوَالٍ .. مُغَامِرِ. لن مْتْفاعلن مْتْفاعلن مْتْفاعلن مْتْفاعلاتن

الشاعر:

تَعْنِي سَأَذْهَبُ نَحْوَهَا مُتَنَكِرًا. مستفعلن متفاعلن متفاعلن

.....

الشاعر: (مُتَلَهِفًا)

هَيَا إِذَنْ مْتْفاعلن

الصاحب: هَيَا بِنَا مْتْفاعلن

الشاعر:(وَهُوَ فِي الطَرِيقِ مُحَدِثًا نَفْسَهُ)

مَا لِهَذَا الطَرِيق يَشُدُّ جَنَاحِي إِلَى حَدَقَـاتِ فاعلن فاعلن فعلن فعلن فاعلن فعلن ف

الغُبَارِ، هَـذَا الوَجِيبُ لِمَاذَا يَجِـيءُ بِـلَا اعلن فعلن فاعلن فعلن فاعلن فعلن

مَـوْعِدٍ فَتَـدُورُ الجِبَـالُ عَلَى غَيرِ عَـادَتِهَـا فاعلن فعلن فاعلن فعلن فاعلن فعلن

عَـكْـسَ سَيْـرِ الـزَمَـنْ[1] فاعلن فاعلن

.....

أهم ملمح يتلقفه القارئ أثناء معانقته هذه المقاطع هو الاتجاه نحو الحل وتحقيق موضوع القيمة، أين ينحو الشاعر نحو إيقاع الحوار الداخلي المنبني على تفعيلات البحر المتدارك وبالخصوص المخبونة التي تعمل على تسريع إيقاع الأحداث في وصفه الوجهة التي يسلكها نحو الخيام التي نصبت في الحديقة خلف أسوار المدينة، أين يجتمع فيها العشاق لإلقاء الشعر، ليكون في أسلوب الحوار والحجاج بعد إيقاعي مؤثر، تجعله يشتد ويتدفق كلما اصطخب الصراع وتأزم الموقف، ويخفت كلما هدأ، لينتهي المشهد الأول عند حد محاولة الشاعر وإصراره في مقابلة الحديقة متنكرا، وهذا الذي يصوره المشهد الثاني.

[1] المدونة، ص ص 316-317.

-المشهد الثاني:

غلب على المشهد الثاني الحوار الذي يكتنفه الإيحاء والغموض، والتكثيف في بعض الأحيان، بالإضافة لتوزيع البياض والسواد المفضي لتشكيلات هندسية تبوح بالصراع المتمثل في محاولة الشاعر في كسر العقبات والعراقيل التي تكبحه في الوصول للحديقة.

يفتتح الشاعر المشهد الثاني بمقطع استهلالي، يظهر فيه دُنُو الشاعر من خيمة الحديقة[1].

... **قَرِيبًا مِنَ الخَيْمَةِ (الحَدِيقَةُ).** [2]

يُظهِرُ هذا المشهد نقلة مكانية لسيرورة الأحداث، حيث أنّ الشاعر قرر لقاء الحديقة خفية أمام الخيمة، ليتقابل مع شخصية الحارس التي تمثل طرفا ثالثا للحوار، إذ يأخذ زمام الحكي والمحاورة لمعرفة هوية الشاعر من أجل السماح له بدخول الحديقة متوسلا في تشكيل السواد إيقاع وزن الكامل، مع الاستفادة من تقنية التدوير في ترابط الأفكار والأحداث ببعضها البعض، ويستشف ذلك في قوله:

الحارس:

مَنْ أَنْتَ؟ متْفاعـ

الشاعر: (يَنْتَبِهُ)

إِنِي فَارِسٌ جَابَ السَمَاوَاتِ العَرِيــضَةِ لن متْفاعلن متْفاعلن متـ

وَاقْتَفَى أَثر الكَوَاكِبِ وَالنُجُومُ وَجَمَعْتُ فاعلن متفاعلن متفاعلن

كَفَاهُ مِنْهَا بَاقَةً ثُمَّ انثَنَى لِلبَحْرِ يَجْمَعُ مِنْ متْفاعلن متْفاعلن متْفاعلن متفا

حَـنَايَــاهُ الآلِـــئ .. وَالـــــــدُرَرْ علن متْفاعلن متفاعلن

الحارس:

مَاذَا تُرِيدُ؟ متْفاعلن مـ

الشاعر:

أَرَى الحَدِيـقَـــةَ كَـيْ أُتَـوِجَ رَأْسَـهَـا تفاعلن متفاعلن متفاعلن

أَدْرِي بِعَجْزِي عَنْ بُلُوغِ القِمَةِ العَذْرَاءِ متْفاعلن متْفاعلن متْفاعـ

[1] ينظر: زينب نسارك: شعرية السرد في القصيدة الجزائرية المعاصرة، ص 94.

[2] المصدر نفسه، ص 318.

لَكِنِّـي أُحَاوِلُ رُبَّـمَـا ابتَـسِمَ القَـدْرُ [1] لن متْفاعلن متفاعلن متفاعلن

فالشاعر كله رغبة وصمود في تحقيق مآربه والحصول على إذن من الحارس وإقناعه بدخول الحديقة، لتسير العقدة باتجاه الحل، فيحدث انتقال مكاني آخر من الوقوف قريبا أمام الحديقة إلى الدخول لأعتاب خيمتها، فيتدخل صوت الراوي-باعتباره صوتا سرديا خارج حكائي متضمن*- ليصور لنا مشهد دخول الشاعر للإنشاد[2]:

(يدخل الشاعر ويقف في ذهول أمام الحديقة ثم يبدأ بالإنشاد)..

الشاعر:

يَا قَامَةً فِي المَدَى .. تَخْضَـــرُ .. تَأْتَلِـــق	مستفعلن فاعلن مستفعلن فعلن
مِنْ نَبْعِهَا فَاضَ قَلْـبُ الأَرْضِ ..الأُفُـــق	مستفعلن فاعلن مستفعلن فعلن
مِنْ وَحْيِهَا العَبْقَـــرِي اهتَـــزَ مُنْتَشِـــيًا	مستفعلن فاعلن مستفعلن فعلن
عُشْبُ القَصِيدِ .. وَضَاءَ الجُرحُ وَالغَسق	مستفعلن فعلن مستفعلن فعلن

يبني الشاعر هذا المقطع على بحر البسيط ضمن نسقه العمودي المختوم بالقافية المتواترة (0//0/) المطلقة بحرف القاف المكسور، فالشاعر أرمضه الحنين وعصف به الشوق اتجاه الحديقة- الوطن-، أين اكتوى بنار الجوى، فانسابت كلماته المغلفة بالاشتياق وكله رغبة في العناق والاحتضان، وهو سارح يداعب بأشعاره لهيب الحنين الطاغي سمعنا نبضات الشاعر المنتظمة والمتشاكلة إيقاعيا في فضاء متماثل في شكل شاقولي، والتي نستقر عليها عبر حالته النفسية المتأزمة المغلفة بالأنين والحنين.

لينتقل الشاعر لإيقاع البحر الكامل مستفيدا من التفعيلات المضمرة وتقنية التدوير التي تعمل على تلاحق الأسطر واستوعاب دفقته الشعورية، حينما تتدخل الحديقة باعتبارها طرفا متحاورا رابعا مقاطعة إياه قائلة[3]:

الحديقة: (بِكِبْرِيَاءٍ .. تَقَاطُعُهُ)

أَفِقْ يَا أَيُّهَا النَزَق .. علن متْفاعلن متفا

---

[1] المدونة، ص ص 318-319.

[2] المصدر نفسه، ص ص 139-320.

* الصوت السردي هو إحدى المقولات الكبرى للبنوية السردية، ويتجلى في أشكال أربعة: داخل حكائي متضمن، ومتباين، وخارج حكائي متضمن، ومتباين.

للاستزادة: يمكن مراجعة كتاب خطاب الحكاية وعودة إلى خطاب الحكاية لجيرار جينيت.

[3] المدونة، ص 321.

قَدْ جِئْتُ أَرْضِي شَاعِرًا مُتَنَكِرًا .. متْفاعلن متْفاعلن متفاعلن

وَتَطَاوَلَتْ عَيْنَاك .. متفاعلن متْفاعـ

يتبدى موقف الحديقة القاسي نتيجة ردها الرافض اتجاه الشاعر الذي نثر أشعاره في حضرتها، ليتدخل صوت خامس الحوار، فينحاز للحديقة مساندا إياها واقفا في وجه الشاعر متهما معاقبا إياه.

صوت أول:

مُتَهَمٌ .. وَحقَ عِقَابُه ..[1] لن متفاعلن متفاعلن

فيتجه الشاعر لطلب العفو بعد ما شعر بخطورة الوضع الذي وقع فيه.

الشاعر: (مستجديا)

أَنَا شَاعِرٌ غَفَتِ الكَوَاكِبُ فَوقَ أُفْقِ متفاعلن متفاعلن فـ

حُرُوفِهِ .. أَنَا عَاشِقٌ تَنْدى برائحة الحنين ثيابه[2] تفاعلن متفاعلن مستفعلن متفاعلن متفاعلن

فتأخذ الحديقة زمام الحكي طالبة المشورة من مساعديها في الحكم على الشاعر، فكانت الردود كالآتي[3]:

الحديقة: (للمحيطين بها)

مَا حُكْمُ مَنْ طَالَتْ يَدَاهُ لِتَلَمُسِ الشَجَرِ المُرَصَعِ بِالنَدَى؟ متْفاعلن متْفاعلن متفاعلن متفاعلن متـ فاعلن

الصوت الأول:

القَتْـل ... متْفاعـ

صوت ثان:

نُصَلِبُهُ عَلَى جِسْرِ الأَسَى ... لن متفاعلن متْفاعلن

صوت ثالث:

تفرَى عَلَى حَدِ المَدَى أَعْصَابه متْفاعلن متْفاعلن متْفاعلن

أعربت هذه الردود المنحازة – المساندة– للحديقة والمعارضة للشاعر والمغرقة في السوداوية والهلاك على شدة التوتر وتأزم الصراع، نتيجة الحتمية التي تفضي بروح الشاعر نحو الفناء والغياب، ليبين المقطع

[1] المدونة، ص 321.

[2] المصدر نفسه، ص ص 321-322.

[3] المصدر نفسه، ص 322.

الختامي المبني على إيقاع وزن المتدارك الرؤية المأساوية التي اكتستها النهاية والحل، والذي يكون بالتضحية والموت، فيصر دمه غيثا يسقي به روح الحديقة- الوطن-.

الشاعر: وِحدَةٌ تَتَحَـزَبُ ضِدَ العَشِيقِ .. وَقَلْـبُ	فاعلن فعلن فعلن فاعلن فاعلن ف
العَشِيقِ تَحَزَبَ ضِدَ العَشِيقِ .. وَسَـاقِيَـة	اعلن فعلن فعلن فاعلن فعلن فعلن
الشَوقِ تَرْوِي الحَـدِيقَــة لَكِن مَنْبَـعُهَــا	فاعلن فاعلن فعلن فاعلن فعلن
عَطَــشَا ـ فَــوْقَ صَــدْرِ الـتُّرَابِ يَمُـوتُ	فعلن فاعلن فاعلن فعلن ف
أَيْنَ مَركَبَـةُ الضَــوءُ .. سَيِّدَةِ الابتِــعَـادِ	اعلن فعلن فاعلن
.....	
ثَلَاثٌ مِنَ النَحْلِ ذُبْنَ مَعًا فَوْقَ زَهْــرَةِ	علن فاعلن فاعلن فعلن فاعلن فع
رُوحِي ... دَمِي هُوَ مَمْلَكَتِي ... وَالذِيـنَ	لن فاعلن فعلن فعلن فاعلن ف
انتَظَرْتُهُمْ شَبَحٌ هَارِبٌ لِلحَدِيقَةِ وَهِيَ التِي	اعلن فعلن فعلن فاعلن فاعلن فعلن فاعلن
تَتَنَــامَى عَلَى تـرُبَــةٍ .. غَيثُــهَا ..	فعلن فاعلن فاعلن فاعلن
مِ ..... نْ ..... دَ .... مِ ..... ي [1]	فاعلن

يتبدى بوضوح معالم المشهد المسرحي، أين تحول الشاعر من إيقاع الكامل نحو إيقاع المتدارك، مستفيدا من الترخصات العروضية -خاصة المخبونة- التي تجنح به نحو السرد والسرعة والتدفق لاحتواء انفعالاته، وعاطفته المتلونة بالاشتياق والحنين، والتي يطبعها الانشطار، والوحدة، والاحساس بالغياب والأفول والموت، لتنتعش الحديقة وتنور الأزهار والحقول من غيث دم الشاعر، فالحل الذي تلون به الشاعر في خاتمة مشهده الدرامي، هو الموت والغياب لذاته مقابل الحياة للحديقة، فالشاعر اتخذ لنفسه موقعا جليلا كما في أساطير البعث، أين تضحي دماؤه بذرة حياة تنتعش بها الحديقة - الوطن- التي أبت أن يحيا بين أحضانها.

فالشاعر لبس قناع المثقف، والحديقة لبست قناع الوطن، فالنص الدرامي العميق صور عبر المشهدين الأول والثاني المأساة التي يتخبط فيها المثقف والشاعر داخل هذا الوطن الممزق المغرق في الاضمحلال والانكسار.

[1] المدونة، ص ص 322-324.

إنّ المشهد الذي حاكه الأخضر فلوس تحت اسم الشاعر الممثل بشخصية رئيسية فاعلة منها انطلقت الأحداث والحوارات، برزت على الفضاء الدرامي الشعري عشرين مرة، هذا الحضور يحدد المراحل التي مَرَّ بِهَا الشاعر أثناء محاورته الشخصيات الأخرى في المشهدين الأول والثاني ومحاولاته لدخول الحديقة، هذه الأخيرة التي شكلت قناعا للوطن الذي يأبى احتضانه والركون بين دفتيه، فالشاعر حاول بكل السبل والطرق الدخول في كنفها إلى أنّ الأصوات التي حاكها الشاعر حالت بينه وبين معشوقته الحديقة/ الوطن، الذي يشتاق لأن يحتويه ويعانقه فيكسر عنه اغترابه وانشطاره الذي يشوى بجمره، إذ كلما زحف نحو الحل قوبل بتأزم الصراع وشدته وانكساره وتشتته أثناء رحلة البحث عن الاحتواء، ليكون مصيره الفناء والغياب في حضرة الحديقة(الوطن).

ويلمس بعد القراءة الإيقاعية للنص الدرامي أنّ فلوس جعل من شخصية الشاعر قناعا لذاته، وراويا ومتحدثا وصوتا رئيسيا في نسيجه الشعري الدرامي، حيث يقوم بتحريك الأحداث من خلال فعل التحاور الداخلي (المونولوج) -تعدد أصوات الذات-، والخارجي (الديالوج) – تعدد الأصوات الأخرى- في المشهدين الأول والثاني، إذ يكتسي الحوار الخارجي دورًا مهمًا وفاعلًا في هيكلة النسيج الدرامي، به تتصاعد الأحداث وتنموا، ليشاهدها القارئ أثناء معانقته النص الشعري الدرامي باعتباره طرفا ثالثا يوجه له تجربته المعقدة، ويسرب له ما يدور بدواخله، وما يعايشه من معاناة واغتراب عبر هذه المشاهد الحية المغرقة في الإيحاء والغموض.

إضافة لما سبق، اكتسى الحوار حيزا زمانيا ومكانيا عمل على تصاعد الأحداث دراميا، واشتد واحتدم حتى وصل لذروة الصراع، ليتجه بعد التوتر الحاد نحو الحل الذي يتلون به المتلقي، كما اتحد الحوار مع شدة الإيقاع والفراغات الطباعية في رسم بنية النص على جميع مستويات التوتر، فكلما احتد التوتر توسع فضاء الكتابة على حساب الفراغ (السواد على حساب البياض)، ذلك أنّ الشاعر أخذ مجالا كبيرا من القول بالسواد على فضاء الصفحة، فهو يأخذ مجالا رحبا في الوصف وإفراز الحجج والبراهين بطابع سردي، ما يؤكد انفعاله وتوتره جراء عدم دخوله للحديقة، ووصوله للغاية المراد تحقيقها في ظل كل العقبات التي لاقاها، فالشاعر في رحلته ورغبته في تحقيق موضوع القيمة وقع بين الأصوات المساعدة كالصاحب، والمعارضة التي تقف في وجه طموحه وتحقيق مآربه كالحارس والحديقة ذاتها والصوت الأول والثاني والثالث،

وما يلمح أنّ القصيدة غلب عليها الإيحاء والغموض، هذا وإن دلّ على شيء إنّما يَدلُّ على التجربة المعقدة النابعة من إفرازات العصر والتناقضات الواقعة، والتهميش الذي لقيه الشاعر في كنف هذا الوطن الذي غَيَّبَ المثقف والشاعر الذي تَغَنَّى بالرغم من كل شيء بالهوية والوطن حتى جعله يؤنسن ذاته فيه، ليحزن بعد تخليه عنه ورفض احتوائه، فالشاعر لبس قناع الشاعر، والحديقة لبست قناع الوطن في لعبة فنية قوامها الدراما، أعربت عن عاطفة الشاعر الحزينة، وعن أزمة المثقف في ظلّ تردي الواقع، وازدرائه، وتعفنه.

ومنه، فالشاعر نجح في تصويره الدرامي بتغلغله في أعماق واقعه المتأزم- وطنه المغرق بالانكسارات- وترجمة صراعاته وتناقضاته بكل تفاصيله، بحكم أنّ «**القصيدة الدرامية يكون فيها عنصر الصراع سمة واضحة من سماتها، فهو الذي يمدها بالحركة والتوتر ويجعل منها صورة أو منظرا متوجها على عقل القارئ وحواسه معا في آن**»[1]، وهذا الذي ينبض في هندسة الشاعر ونسيجه الفني المحكم بناءه على العناصر الدرامية المتمثلة في الحدث، الشخصيات، الفضاء، الحوار، الصراع، الوزن الشعري، التدوير.

1-4-الخصائص العروضية في شعر الأخضر فلوس:

يبتغي الوقوف من وراء هذا العنوان عند أهم المؤثرات العروضية التي استثمرها الشاعر "**الأخضر فلوس**"، والتي تسهم في إضفاء بعد فني، وتجربة شعرية عميقة معقدة ذات رؤية شاملة، تمد الشاعر بإمكانات وفضاءات فسيحة للقول والبوح، لتكتمل دفقته الشعورية والانفعالية، والصورة الإيقاعية المرغوب في حصولها، وأهم الظواهر التي سيتعرض إليها هذا العنصر بالذات يُذْكَر: التدوير، والتصريع، وإمكانية كتابة الأسطر الحرة عموديا.

1-4-1-خاصية التدوير:

1-4-1-1-التدوير في النسق العمودي:

تَعَلَقَ التدوير بالقدامى بِدَمجِ صدر البيت وعجزه، أي اشتراك الشطران المتناظران في كلمة واحدة، فقسم منها نهايته بها تمام الشطر الأول، والقسم الآخر يبدأ به إيقاع الشطر الثاني، وقد اصطلح ابن رشيق القيرواني على التدوير بالمداخل أو المدمج، إذ يقول: «**والمداخل من الأبيات ما كان قسيمه متصلا**

[1] بيداء عبد الصاحب الطائي: البنية الدرامية في شعر نزار قباني، دار ضفاف للطباعة والنشر والتوزيع، بغداد، ط1، 2012م، ص25.

بالآخر، غير منفصل عنه، وجمعتهما كلمة واحدة، وهو المدمج أيضا»[1]، وما تجب الإشارة إليه أنه سُجل غياب مطلق لتقنية التدوير في شعر الأخضر فلوس ضمن النسق العمودي، مما يجعلنا ننتقل للنسق الحر والتفصيل في وروده.

1-4-1-2- التدوير في النسق الحر:

أضحى التدوير في الشعر الحر من أبرز الظواهر العروضية التي يسعى إليها الشعراء في تفجير طاقاتهم، واستثمارها في إبراز قدراتهم، ومواهبهم في فن القول الشعري، متخطين المفهوم القديم، نحو وجهة مفهومية لم يسبق لها مثيلا في الممارسة الشعرية العربية تختص بالتفعيلة لا الكلمة، وتتم بإطلاق التفعيلة الشعرية على رسلها، وبكامل حريتها، وتدفقها بانسياب لتشغل «**عدة أسطر شعرية بلا قواف فاصلة بينهما، حتى ينتهي الشاعر إلى قافية بعد أسطر شعرية**»[2]، ثم تبدأ بالتدفق من جديد لتختم بقافية مماثلة أو مخالفة للقافية الأولى، ويرجع الأمر في تمدد الأسطر وتقلصها إلى التجربة الشعرية التي تحوي انفعالات الشاعر، ودفقته الشعورية، ورؤيته الفنية في هندسة وتشكيل موسيقى القصيدة، لتتلاءم مع البنية النحوية والدلالية، كما ينتج عند توقف الشاعر قبل اكتمال الذروة، وتدفق الأحداث والأفعال إحساس لدى القارئ «**بالكسر العروضي**»[3]- الانقطاع الموسيقي- للدفقة الشعرية، ولهذا نجد وعيا عميقا لدى الشاعر بتوظيف هذه التقنية الفنية التي تراعي المستوى الإيقاعي بخضوعه لمتطلبات الوزن الذي أتاح له حرية خلصته من الوقوف عند نهاية كل سطر، وكذا المستويين التركيبي والدلالي، فتفتح له مجال البوح والقول، وإضفاء حركية وحيوية للإيقاع وفق رؤية أوسع وتجربة أعمق، فالأخضر فلوس أولى عناية بتوظيف ظاهرة التدوير التي تعمل كرابط إحالي موسيقي تركيبي دلالي داخل نسيج النص الشعري، لتؤدي الغرض الذي يتغياه ويرغب في تحقيقه، إذ شغل التدوير جل قصائده الحرة والمتداخلة بنسب متفاوتة، ومرد ذلك الدفقة الشعورية وانفعاله، وحاجته إلى استغلاله ليحقق اكتمالا في الوزن والتركيب والدلالة أو إنهائه بالوقفة والقافية، وانتهاج الشاعر للتدوير ينتج عنه صراع بين مستويين اثنين: المستوى الإيقاعي الوزني والمستوى التركيبي الدلالي، فأحيانا يتم مراعاة التركيب والدلالة مع التضحية بالوزن، فتمنح في هذه الحالة أهمية للجملة النحوية على حساب

[1] بن رشيق القيرواني: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ص177.

[2] صابر عبد الدايم: موسيقى الشعر العربي بين الثبات والتطور، ص220.

[3] يوسف حسني عبد الجليل: موسيقى الشعر العربي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ج1، (د.ط)، 1989م، ص238.

الجملة الإيقاعية، وأحيانا يتم مراعاة الوزن في تدفقه عبر قناة التدوير دون الاهتمام بما يتطلبه التركيب والدلالة من مراعاة للوقف عند اكتمالهما، وهنا يتم ترجيح كفة الجملة الإيقاعية على حساب الجملة النحوية، وأحيانا أخرى يتم مراعاة المستويين معا[1].

وللتعمق في الخصائص الفنية للتدوير داخل بنية النص الشعري، يتم التعرض للأشكال المتجلية في شعر الأخضر فلوس، والمتمثلة في: التدوير الجزئي، التدوير المقطعي، التدوير الجملي، التدوير الدلالي.

1-4-1-2-1-التدوير الجزئي:

يتجسد هذا الشكل من التدوير في استغراقه سطرين أو ثلاثة في مواضع متفرقة ضمن القصيدة، فالتدوير لا يمتد ليشمل القصيدة كاملة، حيث تشكلت لنا ونحن نجول بين القصائد الشعرية رؤية خاصة بمرحلة الكتابة لدى الأخضر فلوس، وبالتحديد في باكورة أعماله ديوان "**أحبك ليس اعترافا أخيرا**" الذي انتهج فيه التدوير بنسبة قليلة جدا لا تكاد تتجاوز 09% في القصيدة الواحدة، وللتدليل على ذلك يتم إيراد قصيدة "**أحبك ليس اعترافا أخيرا**" والتي بلغت فيها الأسطر المدورة ستة من أصل 59 سطر، وفي قصيدة "**وشم على جبين الطفلة السمراء**" التي بلغت فيه الأسطر المدورة ثلاثة من أصل 46 سطر شعري، ويلمس شبه غياب لهذه التقنية، حتى وإن برزت فتوظيفها لم يكن منصهرا مع الدفقة الشعورية، لأن البنية الإيقاعية لم تتساوق مع البنية التركيبية والدلالية إلا في مواضيع قليلة، فارتكز الشاعر على السطر الشعري المكتف من حيث الوزن العروضي -جملة إيقاعية- على حساب الدلالة والتركيب، مما أحدث انكسارا تركيبيا ودلاليا، بحيث لا يكتملان إلا من خلال أسطر لاحقة، ومن ذلك قوله[2]:

تَقُولُ المَرَاكِبُ :		فعولن فعول فـ
إنَّ الرُّكُوبَ سَلِيلُ القُبُور	**(وقفة وزنية)**	عولن فعول فعولن فعول
يَسْأَلُنِي العَابِرُونَ عَلَى كَبِدِي		فعل فعولن فعول فعول فعو
<< هَلْ أُحِبُّكِ حَقًّا ؟ >>	**(وقفة وزنية)**	لن فعول فعولن
فَوَاخَيْبَةَ السَائِلِينَ إِذَا مَا	**(وقفة وزنية)**	فعولن فعولن فعول فعولن
تَدَثَّرَ جِسْمِي بِعُشْبِ هَوَاك !	**(قافية جملية)**	فعول فعولن فعول فعولن

[1] ينظر: صبيرة قاسي: مسارات الإيقاع الشعري دراسة في الشعر الجزائري المعاصر، ص155.

[2] المدونة، ص ص 8-10.

استغل الشاعر تقنيه التدوير العروضي بين السطر الأول والثاني، وبين الثالث والرابع ليصبح نفسا واحدا (سطرا واحدا)، فالوزن لا يكتمل إلا بالسطر اللاحق، كذلك هو الحال بالنسبة للتركيب والدلالة، فالسطران يحتاجان للتدفق وتجاوز محدودية السطر الشعري وانغلاقه نحو الوصول للنهاية- القافية-، أما السطرين الخامس والسادس بالرغم الاكتفاء الوزني إلا أنهما بحاجة لتتمة دلالية وتكملة ليصيرا لحمة واحدة ونفسا واحدا.

1-4-1-2-2-التدوير الجملي :

يتجسد هذا النوع في تدوير الجملة الشعرية كاملة، «**إذ 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**»[1]، بحسب الهندسة الموسيقية للشاعر وانصهارها مع الموقف الشعوري والفكري والبنية التركيبية والدلالية، إذ شغل هذا الشكل أغلب قصائده الحرة والمتداخلة، فأحيانا يطول هذا التدوير ويجعل القصيدة بأكملها جملا مدورة ، وأحيانا يتباطأ أو يلغى حضوره، وبين الحضور والغياب يتصارع المستويان الإيقاعي والتركيبي الدلالي، بين تغليب طرف على آخر أو حضورهما معا داخل الجملة الشعرية المنتهية بوقفة وقافية مماثلة أحيانا ومخالفة أحيانا أخرى بحسب رؤية الشاعر، ومثال ذلك قوله في قصيدة "**نبوءة**"[2]:

لَا تُعْطِهِ النَوْمَ الهَنِيءَ.. ⟨ متْفاعلن متْفاعلن مـ

أَذِقْهُ أَمْوَاجَ السُهَادِ.. ⟨ تفاعلن متْفاعلن مـ

لِيَسْمَعَ الجَسَدُ المُمَدَدِ فَوْقَ طَاوِلَةِ الحِوَارِ **(قافية جملية)** تفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلاتن

تستغرق هذه اللحمة الشعرية عشر جمل منتهاة بوقفة وقافية متواترة مطلقة بحرف الراء المكسور، ومشتركة في تفعيلة الضرب المرفلة، ثم ينتقل بعدها إلى جمل ذات وقفة وقافية تنتهي بحرف التاء المقيد، إذ يقول[3]:

نَادَيتُ: ⟨ متْفاعـ

إِنَ نَوَافِذَ الأَضْوَاءِ تَكْذِبُ.. ⟨ لن متفاعلن متْفاعلن متـ

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

[2] المدونة، ص ص 393-394.

[3] المصدر نفسه، ص 396.

وَالحُرُوفُ شَوَاهِدُ الأَحْيَاءِ تَحْتَرِفُ السُكُوتْ.. **(قافية جملية)** فاعلن متفاعلن مُتْفاعلن متفاعلان

يرتكز الشاعر في هندسة الجمل الشعرية على الأضرب المذيلة المربوطة بحرف الراء الساكن بقافية مترادفة، فالمد الإيقاعي الناتج في امتداد زمن النطق بالتفعيلة الختامية يتعانق مع انفعالاته وعاطفته المتألمة التي يبتغي إيصالها للقارئ، لينتقل في الجزء الأخير من القصيدة للجمل التي تنتهي بقافية حرف الراء المطلق بالفتحة الموصولة بها السكت، فيقول[1]:

فَتَحَسَسِي سَعَفَاتِ نَخْلِكِ.. متفاعلن متفاعلن متـ

يَا بِلَادًا مُقْفَرَهْ **(قافية جملية)** فاعلن مُتْفاعلن

يخترق هذا النموذج من التدوير الجملي الأسطر الشعرية منتهيا بوقفة وقافية في نهاية الجملة، ليبدأ من جديد جملة ثانية وثالثة ورابعة بنفس القافية المبنية على حرف الراء المطلق بالكسر، ومثالها الأضرب الآتية: (الصحاري، انتحاري، الحوار، لناري، النهار، المدار، الجرار، البراري، إساري، البحار) حيث أنّ هذه الجمل مكتملة إيقاعا وتركيبا ودلالة، ذلك أنّ إيقاع السطر الواحد لا يكتمل إلا من خلال الأسطر اللاحقة، فالتفعيلة تنقسم بين الأسطر لتنتهي بوقفة وزنية تتبعها وقفة تركيبية ودلالية حينا، وحينا آخر تكون غير مكتملة تفتقر لتمام الدلالة، لينتقل بعد هذه المماثلة في قوافي الجمل إلى القافية المبنية على التاء المقيدة، ومثالها الأضرب الآتية: (أموت، البيوت، السكوت، توت..)، فالشاعر في هذا الجزء بالذات اهتم بجانب الإيقاع على حساب التركيب والدلالة، وهذا ما لمسناه في الجمل الإيقاعية التي افتقرت لتتمة تركيبية دلالية، حيث تحتاج للانفتاح على أسطر لاحقة للوصول لذروة الاكتفاء النحوي والدلالي، ليعاود الانتقال من جديد إلى قافية مبنية على الراء الموصولة بهاء السكت، وتتجلى في الأضرب الآتية: (مقفره، مدبره، المحبره، مقبره، قبره..) وبالرغم من استغلال الشاعر للجمل الشعرية التي تنتهج التدوير كرابط إحالي إيقاعي وتركيبي دلالي، إلا أنها لم تستغرق القصيدة بأكملها، إذ ألفينا غياب هذه التقنية في مواضع متفرقة من القصيدة، وهذا راجع لرؤيته الفنية في استخدامها من عدمها.

كما ارتبط التدوير في أغلب الأحيان بالحوار الديالوج الذي يستدعي طرفا ثانيا مشاركا، فتتوارد الأحداث والأفعال لتشغل عدة أسطر شعرية تنتهي بوقفة وقافية تتراوح بين الإيقاعية والتركيبية الدلالية،

[1] المدونة، ص 396.

لأن الصراع قائم بين المستويين حول تغليب طرف على الآخر، فشملت قصائده تغليب الإطار النحوي والدلالي على الإيقاعي، والدليل كسر رتابة الأسطر في الحضور وتراوحها بين ثلاث أسطر وست أسطر، بالإضافة لعلامات الوقف التي تم إلغائها بقصد من الشاعر (نقاط الحذف، علامة التعجب، علامات الاستفهام)، فبالرغم من توظيفه لعلامات الترقيم إلا أنها لم تؤدي دورها، وأوهمت القارئ بالوقف الداخلي الذي يأسر الشاعر، هذا الأخير الذي استغل امتداد دفقته الشعورية والفكرية واستمر في البوح والقول، وتداخل الفعل مع رد الفعل لتصبح علامات الوقف في تصارع بين الحضور والغياب[1]، حضور الوقفة والقافية وغيابها في ظل تواصل التدفق بواسطة التدوير ليتم التركيز على التركيب والدلالة.

1-4-1-2-4-التدوير الدلالي:

يراعى ضمن هذا النوع من التدوير الشرط النحوي والدلالي، ذلك أنّ السطر يحتاج للتدفق والتوسع لأسطر لاحقة عبر قناة التدوير الدلالي لتجاوز محدودية السطر الشعري وانغلاق المعنى عليه، والوقوع في الانكسار النحوي، للوصول للذروة والاكتمال على المستويين النحوي(الإعراب) أو الدلالي[2]، ويلحظ أنّ الشاعر الأخضر فلوس يوازي تارة بين المستويين الإيقاعي والتركيبي الدلالي، وتارة أخرى يغلب طرفا على الآخر، ويتجسد بكثرة تغليب المستوى التركيبي الدلالي، فبالرغم من اكتمال السطر إيقاعيا—وزنيا-إلى أنه يفتقد إلى تتمة دلالية، بمعنى أنه يحتاج للامتداد والاستمرار عبر أسطر لاحقة بغية الوصول لذروة التركيب والدلالة، وللتدليل على ذلك نورد قوله في قصيدة "**أقنعة تحت النور**"[3]:

يُولَدُ المِصبَاحُ فِي القَلَّبِ وَلَكِن:	**(وقفة وزنية)**	فاعلاتن فاعلاتن فعلاتن
خِنْجَرًا يَقْطَعُ أَوْصَالَ الحَقِيقَه	**(وقفة وزنية)**	فاعلاتن فعلاتن فاعلاتن
لَمْ يَزَلْ يَحفرُ فِي اللَيلِ طَرِيقَه	**(وقفة وزنية)**	فاعلاتن فعلاتن فعلاتن
نَحْوَ حَانَاتِ المَوَاعِيدِ العَقِيمَه	**(قافية جملية)**	فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن
غَيرَ أَنِي لَمْ أَزَلْ أَمْلِكُ شَيْئًا:	**(وقفة وزنية)**	فاعلاتن فاعلاتن فعلاتن
قَلَمِي ... عِشْقِي وَقَلْبِي..	**(وقفة وزنة)**	فعلاتن فاعلاتن
إِنَّهُمْ أَغْلَى غَنِيمَه ! !	**(وقفة تامة (قافية))**	فاعلاتن فاعلاتن

[1] ينظر: عبد الرحمان تبرماسين: البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر، ص139.

[2] المرجع نفسه، ص143.

[3] المدونة، ص ص 137-138.

يتبدى أثناء القراءة المتمعنة لأسطر القصيدة المبنية على بحر الرمل ورودها بصورة تامة ممتلئة عروضيا –ووزنيا–، لكن سياق الدلالة بحاجة لتتمة وتدوير يقتضيه المستوى التركيبي والدلالي، لتكون الأسطر بذلك أشبه بالسلسلة متصلة الحلقات بين أسطرها، حيث يلحظ في خاتمة السطر الأول وقوفه على علامة الترقيم الدالة على وجود القول أو مواصلة استمرار الحديث، وبالتالي فالمتوالية اللفظية في تواصل واستمرارية، على الرغم من اكتمال التدوير الإيقاعي إلى أنّ التدوير الدلالي لابد من توسعه لأسطر لاحقة من أجل الوصول لذروة الدلالة وتمامها لانعدام حصول الفائدة، أما في السطر الذي يبدأ بـ أداة الاستثناء "**غير**" فنجدها ألغت ما أحدثه الخنجر من قطع أوصال الحقيقة والحفر في قلب الشاعر[1]، وأنه لا يزال يمتلك في سريرته ثلاثة أشياء ثمينة، القلم والعشق، والقلب، وهي من أدوات الكتابة، فالقلم يخط ما تستبطنه الذات من هوى وعشق يعشعش في القلب، فهذه الثلاثية اتحدت لتنصهر مع رؤيته للإبداع وفن الشعر، هذا الأخير الذي هو وسيلة إبداعية للبوح والتنفيس عما يختلج في بواطن الشاعر من عواطف وأحاسيس.

ولجوء الشاعر للتدوير الدلالي بغرض التعبير عن عدم الانقطاع وتواصل الفكرة بسبب الدفقة الوجدانية العاطفية، إذ أنّ التدوير أضفى إيقاعا متواصلا ينسجم مع دلالة المقطع، ليترجم التدوير توتر الشاعر ورغبته في المواصلة والاستمرار وعدم التوقف ليعبر عن خلجات صديقه في الدراسة التي داهمته، وحالته هذه لا تحتاج لالتقاط الأنفاس في نهاية كل سطر، فيستمر الكلام حتى تنتهي دفقته العاطفية بوقفة وقافية.

1-4-2- جمالية التصريع:

1-4-2-1-التصريع في النسق العمودي:

يعتبر التصريع ظاهرة صوتية موسيقية، تنشأ من توافق وتلاؤم الشطران المتناظران –صدر وعجز– وزنا وقافية بين عروض البيت وضربه في مطلع القصيدة، إذ يعد «**من أبرز السمات الموسيقية في الأدب تخلق الحيوية والتنوع، مع إضفاء طابع مميز لإيقاع القصيدة**»[2] وألفة إيقاعية وجرسا موسيقيا رخيما، وتوازيا صوتيا ينتج من تناسب حرف الروي بين عروض البيت وضربه، أين يفصح التصريع من الوهلة

[1] ينظر عبد الرحمان تبرماسين: البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر، ص144.

[2] يادكار لطيف جمشيد: شعر بشار بن برد دراسة أسلوبية، رسالة ماجيستير، إشراف: د. محمد لطيف حسن، كلية الآداب، جامعة صلاح الدين، 2000م، ص 152.

الأولى في العروض عن قافية القصيدة قبل الوقوف عند تمام البيت، فهو يجري مجرى القافية، وحضوره في الشعر يترجم فصاحة الشاعر، واقتداره اللغوي، وتبحره في البلاغة، ويكشف للقارئ أنه في باب الشعر غير النثر –موزون غير منثور–، وهذه السمة طالت القصيدة العمودية، فلا يكاد يخل النظم منها، والمتأمل في الشعر الجزائري عموما يلمح اهتمام الشعراء بهذه التقنية وتراوح استخدامها كل حسب تجربته ورؤيته الفنية، وفلوس على وجه الخصوص عني بها في هندسة نسيج نصه، وسار على نهج القدامى، «**لأنه من المستحب إنّ لم نقل من المشروط في نظم الشعر عند العرب أن يصرع، حتى يدل آخر الصدر على آخر العجز تنبيها على القافية التي ستجري وتلتزم**»[1] كامل أبيات القصيدة، إذ اعتمد الشاعر على هذه التقنية وحضرت بقوة حتى بلغت إحدى عشر قصيدة وبنسبة 78.57% من مجموع أربعة عشر قصيدة عمودية، بحيث أدت قيمتها الشعرية والموسيقية في مطالع القصائد المصرعة، ولتوضيح ذلك نقوم بتمثيل نماذج من شعره، إذ يقول في مطلع قصيدة "**سنونوة الحنين**" المبنية على بحر البسيط[2]:

مِنْ رَاحَةِ الغَيْمِ مِنْ أَعْشَابِ بُسْتَانِي مستفعلن فاعلن مستفعلن فاعل
وَمِنْ تَرَانِيمِ شَوْقِي صُغْتُ أَلْحَانِي متفعلن فاعلن مستفعلن فاعل

يتجسد التصريع هنا في تلاؤم عروض البيت وضربه (بستاني/ ألحاني)، فتوافقت في إيقاع الوزن من حيث عدد وشكل الحركات والسكنات، والقافية في انتهاجها الشكل المتواتر باعتبار الحركات التي بين ساكنيها، والمطلق بالكسر باعتبار الختام المربوط بحركة حرف الروي، فانسجم المصراعين إثر التناسق والتكرار الصوتي لحرف الروي النون المطلق بالكسر، مما ولد انتباه لدى القارئ بالروي والقافية في المصراع الأول قبل الوقوف عند تمام البيت، وفي نموذج آخر وفق البحر الكامل، يقول الشاعر في مطلع قصيدة "**رؤيا**[3]":

عَيْنَاكِ حَبْلَى بِالطَلَاسِمِ فِي دَمِي مستفعلن مستفعلن متفاعلن
وَتَجُرُنِي نَحْوَ السَحِيقِ.. المُبْهَمِ متفاعلن مستفعلن مستفعلن

[1] محمد الهادي الطرابلسي: خصائص الأسلوب في الشوقيات، منشورات الجامعة التونسية، (د.ط)، 1981م، 52.
[2] المدونة، ص 35.
[3] المصدر نفسه، ص 129.

والملاحظ أنّ الشاعر أحدث ألفة وانسجاما إيقاعيا نتيجة توافق القافية المتداركة (0//0/) المطلقة بحرف الروي الميم المكسور بين العروض والضرب، ما ولد إثر ذلك توازيا صوتيا أحدث تنبيها لدى المتلقي، وحقق نغمة صوتية متكررة، أضفت على المطلع جمالية موسيقية يستأنس بها المتلقي، ويتلذذ بسماعها.

وأهم ملمح يجب الإشارة إليه هو الأثر الأسلوبي والجمالي الذي ولده التصريع إثر التلاؤم والتجانس والتطابق الناتج عن الشطران، وتنبيه القارئ /المتلقي للنهاية الموسيقية التي تخيرها الشاعر والمتجلية في القافية والروي، لتستقر في ذهنه قبل الوقوف عند تمام البيت، كما أضفى إيقاع التكرار والتجانس بعدا فنيا ونغما موسيقيا في مطلع القصيدة، معربا بذلك على مقدرة الشاعر في السير على نهج القدامى والمحافظة على عمود الشعر.

1-4-2-2- التصريع في النسق الحداثي (الحر والمتداخل):

1-4-2-2-1-التصريع في النسق الحر:

يعد التصريع لبنة أساسية في بنية القصيدة، يقف عندها الشاعر فيفصح عن القافية في المصراع الأول قبل تمام البيت، ومع تفكك بنية النص الشعري العمودي في الشعر الحداثي المنفتح على تشكيلات نصية جديدة، اندثر نظام البيت الشعري، واستبدل بنظام السطر الذي ينتهج من التفعيلة وحدة بنائية تتكرر على طول السطر الشعري بعدد غير منتظم، وبقافية خاضعة للموقف الفكري والشعوري، هذه الإبدالات أدت إلى فقدان التصريع مكانته في بنية القصيدة الحداثية، حيث لم تغب تماما، بل سلكت سبيلا جديدا يتحدد في الجمع بين الشكل القديم ومراعاة مقتضيات الحداثة وشروطها، ليستقر تشكيله في القصيدة الحرة بتوافق وحدة الحرف الختامي-الوقفة- في مطلع القصيدة بين السطرين الأول والثاني، وبذلك تصبح معادلة إلى حد كبير للشطرين المتناظرين في البيت العمودي[1]، وهذه الظاهرة وإن كان حضورها محتشما في مدونة الدراسة، إلا أنها شكلت ظاهرة أسلوبية حداثية، حيث بلغت خمس قصائد وبنسبة 07.69%من أصل 65 قصيدة حرة، لكن مع مراعاة التدوير الذي يخترق السطرين الأول والثاني ليمتد ويتوسع مشكلا جملتين شعريتين تشتركان في نفس الحرف الختامي، وبتقصي هذه القصائد نجد

[1] ينظر: محمد عبد المطلب: بناء الأسلوب في شعر الحداثة المكون البديعي، دار المعارف، القاهرة، ط2، 1995م، ص ص 370-371.

أنفسنا أمام تشكيلين اثنين يستوجب الوقوف عندهما تمثيلا وتحليلا، ومن ذلك قوله في قصيدة "**انفتحي يا سكرة**"[1]:

يَا وَاحَةَ البَرْقِ يَا مَعْشُوقَةَ القَمَر مستفعلن فاعلن مستفعلن فعلن

تَهَرَّأَ الحَرْفُ... وَالأَصْوَاتُ فَاختَصِرِي متفعلن فاعلن مستفعلن فعلن

يتبدى بالقراءة العروضية للسطرين الأول والثاني التشكيل الخطي للبيت العمودي، فالشاعر استغل الفضاء الطباعي –البياض والسواد– ليحول القصيدة إيقاعيا من النهج العمودي إلى الحر مستفيدا من علامات الترقيم، لتفتح فضاءً واسعًا للدلالة، ليفاجئ القارئ بالتداخل والمشاكلة مع الحفاظ على وحدة الوزن والقافية والروي، وهنا تأكيد على أنه بقي أسير غنائية التصريع في شكله التقليدي، فأبى إلا أن يماثل القصيدة العمودية، بل حتى أنه أنهى قصيدته بنفس نهج البداية وزنا وقافية ورويا، إذ يقول[2]:

لَونُ السَحَابِ فَضُمِي الرَعِدَ وَانفَجِرِي مستفعلن فعلن مستفعلن فعلن

يُلمسُ الانسجام والتوافق الواقع بين إيقاع البداية والنهاية، ما ولدَ نغمةً توافقية ثابتة، وتوازيًا صوتيًا نتيجة تلاؤم وتكرار حرف الروي الراء المطلق بالكسر، فانصهر الإيقاع مع البنية العامة للقصيدة، في حين برز النمط الثاني الذي يرتكز على تقنية التدوير في قصيدة "**غائبة**"، وذلك في قوله[3]:

تَمُرُ الطُيُورُ مُحَمَلَةٌ بِالغُيُوم فعولن فعول فعول فعولن فعول

يَهْرُبُ هَمْسُ النَسَائِمِ عِطْرَ البَسَاتِينِ فعول فعولن فعول فعولن فعولن فـ

تَنْزِلُ فِي الأُمسِيَاتِ النُّجُوم عول فعولن فعولن فعول

يتجسد التصريع هنا في مشاكلة وتوافق الحرف الختامي المطلق بالكسر في المفردتين(الغيوم/ النجوم) بين نهاية السطر الأول، ونهاية السطر الثاني الذي شغله التدوير، فالتدوير أبان عن قابلية الاستمرار والمواصلة في تدفق الأفعال والأحداث للسطر الموالي المنتهي بوقف وقافية، وبحكم تكوين الشعر المعاصر القائم على نظام الجملة الشعرية المتدفقة عبر التدوير، برز نسق جديد لظاهرة التصريع، بحيث يتشكل من خلال التوافق والانسجام في القافية/الوقفة بين خاتمة الجملة الشعرية الأولى والثانية في بداية القصيدة، ليضفي

[1] المدونة، ص 53.

[2] المصدر نفسه، ص 57.

[3] المصدر نفسه، ص 535.

على القصيدة وهجا إيقاعيا نغميا ختاميا، وجرسا صوتيا يحدث استحسانا لدى المتلقي، ويتوافق مع السياق الشعوري والعاطفي، والبنية الدلالية المتلونة بفضاء الطبيعة بين جو يسوده الغيم والعقبات وجَوّ صافٍ يفصح للعين مخاتلة النجوم ليلا.

1-4-2-2-2- التصريع في النسق المتداخل:

نسعى من خلال هذا العنصر البحث والحفر عن التصريع في الأنساق الشعرية المتمثلة في النمط المتداخل بين الأوزان، والنمط المتواشج بين الأشكال، والقصيدة المسرحية، مع الأخذ بعين الاعتبار كل من نظام المقاطع، إضافة للانتقال من إيقاع وزني أو شكلي لآخر، فهو بمثابة بداية لفضاء جديد يتم من خلاله تتبع خاصية التصريع من خلال الموافقة والانسجام التقفوي والوزني بين المصراعين في الشكل العمودي، والسطرين في الشكل الحر، وسيتم إيراد بعض التشكيلات المتاحة التي صادفتنا أثناء القراءة الإيقاعية الشعرية، ومن ذلك ما جاء في قصيدة " **قصائد من البحر**" المبنية على الشكلين الحر والعمودي وفق نظام المقاطع، حيث يتخذ كل مقطع إيقاعا وزنيا خاصا، ويتجلى التصريع في الانتقال من الشعر الحر إلى العمودي بمقطع مفصول طباعيا يبتدئ بعنوان "بائعة تونسية" فيقول[1]:

قَالَتْ وَقَدْ أَرْسَلَتْ مِنْ طَرَفِهَا رُسُلًا مستفعلن فاعلن مستفعلن فعلن

متفعلن فعلن مستفعلن فعلن **(تَفَضَلُوا).. فَصَحَا طَيْرُ الهوَى ثَمِلًا**

تنبعث الموسيقى الخطية الثابتة من البيت الشعري من خلال تلاؤم القافية والروي في الصدر والعجز، حيث يتم التبين عن القافية في الصدر قبل الوقوف عند تمام البيت.

كما يتجسد التصريع في القصيدة المسرحية الموسومة "**حديقة الموت الخصيب**" في إحدى المقاطع المبنية على الإيقاع العمودي ذي النغم الخطي الثابت، وذلك في قوله[2]:

يَا قَامَةً فِي المَدَى.. تَخْضَرُ.. تَأْتَلِق

مِنْ نَبْعِهَا فَاضَ قَلْب الأَرْضِ.. الأُفُق

[1] المدونة، ص 496.

[2] المصدر نفسه، ص 320.

انتهج الشاعر في هذا الجزء بالذات ظاهرة التصريع، وتحول من النثرية التي طالت القصيدة إلى النسق العمودي والانتظام والرتابة والغنائية، كما خلق انسجام الضرب والعروض بنفس حرف الروي القاف المقيد الانفجاري نهايات صوتية متفجرة، وذلك نتيجة حالته النفسية المضطربة الغارقة في الوحشة والشوق والألم.

وما يستلزم الإشارة إليه أنّ التصريع شكل أثرا أسلوبيا واضحا، وشغل فتوحات جديدة على قدر اجتهادنا، ورؤيتنا التي تتأسس على معطيات منهجية، ويتبدى أنّ هذه الظاهرة تمتد بين الأسطر الشعرية، ويتنوع حضوره وهو متوقف على:

-حضور ظاهرة التدوير والانتقال من التلاؤم الذي يشغل الحرف الختامي-الوقفة- في نظام السطر إلى الجملة الشعرية التي يخترقها التدوير.

-انتهاج نظام المقاطع في بداية المقطع يفصح عن بداية جديدة يمكن أنّ يشغلها التصريع.

-التنويع في البحور والأشكال (حر/ عمودي)، فبالانتقال من شكل لآخر كفيل أنّ يبتدأ بتصريع.

1-5- إيقاع القافية والروي:

1-5- 1- إيقاع القافية والروي في القصيدة العمودية:

تعد القافية نمطا إيقاعيا مكملا للوزن، تلعب دورا هاما في بناء وتشكيل الإطار الموسيقي العام للقصيدة، حيث اختلف العروضيون وعلماء اللغة في شأنها ماهي؟ فذهب الخليل إلى القول: أنها تبدأ من آخر حرف في البيت إلى أول ساكن يليه مع الحركة التي قبل الساكن، ويراها الأخفش آخر كلمة في البيت، وقطرب وثلعب والفراء جعلاها الحرف الذي تبنى عليه القصيدة، وهو المسمى رويا، وابن كيسان عدها كل شيء لزمت إعادته في آخر البيت، ويتبين من خلال ما تقدم أنّ القافية تقع في آخر البيت ويلزم تكرارها عند نهاية كل بيت، ويعلن التبريزي استجادته لرأي الخليل والأخفش[1].

ومن المحدثين إبراهيم أنيس يفصل القول في القافية أنها ليست« **إلا عدة أصوات تتكرر في أواخر الأشطر أو الأبيات في القصيدة وتكرارها هذا يكون جزءا هاما من الموسيقى الشعرية، فهي الفواصل الموسيقية يتوقع السامع ترددها ويستمتع بمثل هذا التردد الذي يطرق الآذان في فترات زمنية**

[1] ينظر: الخطيب التبريزي: الكافي في العروض والقوافي، ص 149.

منتظمة»[1]، فالقافية ليست عنصرا شكليا معزولا عن المعنى في النص، بل هي جزء لا ينفصم عن بنيته الكلية على المستويين الإيقاعي والدلالي.

والذي يهمنا هو دراسة القافية باعتبارها عنصرا إيقاعيا صوتيا على علاقة مباشرة بالدلالة في شعر الأخضر فلوس ضمن النسق العمودي، بتركيز البحث على أنواع القوافي البارزة عنده، والتي تشمل شكلين اثنين يتجلى أولهما: في القافية باعتبار الختام وهي «**من حيث حركة حرف الروي نوعان: القافية المقيدة والقافية المطلقة ، فالقافية المقيدة فهي التي يكون رويها ساكنا، أما المطلقة فهي التي يكون رويها متحركا**»[2] سواء بالضم أو الفتح أو الكسر، وثانيهما: القافية باعتبار الحركات التي تتوسط ساكنيها، ومحددة في ألقابها الخمسة الآتية: المترادفة (/00) والمتواترة(/0/0)، والمتداركة(/0//0)، والمتراكبة (/0///0)، والمتكاوسة (/0////0)[3].

كما ارتأينا الوقوف عند أحد أركان القافية المتمثل في عنصر الروي، باعتباره ملمحا إيقاعيا ومحددا موسيقيا لشعرية النص، قبل الولوج للدراسة التطبيقية في مدونة الدراسة.

– الروي:

يكتسي الروي دورا مهما في عملية النظم الشعري، وقيمته تتحدد في فاعلية تشكيل إيقاع القصيدة وموسيقاها، إذ يمنح القصيدة بعدا شعريا وإيقاعا موسيقيا عبر تكرار الصوت بأوقات متساوية داخل القصيدة، حيث يمثل الروي ركنا أساسيا من أركان القافية، فهو «**الحرف الذي تبنى عليه القصيدة وتنسب إليه، فيقال قصيدة رائية أو دالية ويلزم في آخر كل بيت منها، ولابد لكل شعر قل أو كثر من روي**»[4]، إذن الروي هو الأساس الذي تشيد عليه القصيدة العمودية– الخليلية– والتي تقوم وتسمى به.

يتبدى بإنعام النظر في بنية القافية والروي في القصائد العمودية عند الأخضر فلوس التزامه بعمود الشعر في عملية النظم، حيث حافظ على وحدتهما داخل القصيدة الواحدة، ليتنوع كل منهما بتنوع القصائد منسجمة بذلك مع السياق الفكري والعاطفي في إنتاج نصه، حيث نظم الشاعر أربع عشرة

[1] إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر، ص 244.

[2] صفاء خلوصي: فن التقطيع الشعري والقافية، بيروت، ط3، 1966م، 217.

[3] ينظر: الخطيب التبريزي: الكافي في العروض والقوافي، ص 147.

[4] المرجع نفسه، ص 149.

قصيدة ضمن هذا النسق، والجدول الآتي كفيل بالإفصاح عن نظام القافية والروي ضمن النسق العمودي في شعر الأخضر فلوس باعتبار الختام والحركات التي تتوسط ساكنيها.

الشعر العمودي	لقافية باعتبار الختام	الروي	القافية باعتبار الحركات	الشعر العمودي	لقافية باعتبار الختام	الروي	القافية باعتبار الحركات
تداعيات مسافر إلى الشمال	مطلقة بالفتح	(ب) بالفتح	سلغربا متراكبة (0///0/)	في المكتبة	مطلقة بالضم	(ر) بالضم	حبرو (0/0/) متواترة
رسالة إلى طفلة القمر السهران	مطلقة بالكسر	(ك) بالكسر	لاكي (0/0/) متواترة	أغنية للصيف والرحيل الأخير	مطلقة بالكسر	(ر) بالكسر	والثمري (0///0/) متراكبة
صلاة لعينيك	مطلقة بالكسر	(ر) بالكسر	ناري (0/0/) متواترة	هواجس البريد القادم	مطلقة بالفتح	(ن) بالفتح	مانا (0/0/) متواترة
سنونوة الحنين	مطلقة بالكسر	(ن) بالكسر	حاني (0/0/) متواترة	طوفان	مطلقة بالكسر	(د) بالكسر	متقدي (0///0/) متراكبة
عودة إلى النبع	مطلقة بالفتح	(ي) بالفتح	ثانيه(0//0/) متداركة	نزيف	مطلقة بالضم	(ف) بالضم	طوفوا (0//0/) متداركة
رؤيا	مطلقة بالكسر	(م) بالكسر	مبهمي (0//0/) متداركة	وتجيء واثقة الخطى	مطلقة بالفتح	(ر) بالفتح	مقمرا (0//0/) متداركة
قبلة للشمس الإيرانية	مطلقة بالفتح	(ر) بالفتح	طارا (0/0/) متواترة	رحيل في الجراح	مطلقة بالضم	(ن) بالضم	ناني (0/0/) متواترة

جدول (11) يمثل شكل القافية والروي في القصيدة العمودية

يستقر القارئ أثناء معاينة واستقراء معطيات الجدول على الملاحظات الآتية:

– تتشكل القافية وفق صورها المعروفة في عروض الشعر العربي، حيث اقتصر حضورها في ثلاثة صور من أصل خمسة، وتتجلى وفق الترتيب التنازلي الآتي: المتواترة بسبع مرات وبنسبة 50%، والمتداركة بتواتر قدر بـ 4 مرات وبنسبة 28.57%، والمتراكبة بـ 3 مرات وبنسبة بلغت 21.42%.

– وظف الشاعر في موسيقى شعره القوافي المطلقة في جل قصائده، وتراوحت بين الكسر والفتح والضم.

– يستشف أنّ القوافي مكسورة الروي هي الأولى استخداما بست مرات وبنسبة 42.85%، ويعتبر هذا التوظيف المكثف لهذه القافية ملمحا أسلوبيا له مسوغاته، ودلالته الفنية والتأثيرية في موسيقى الشعر، لتليها القوافي مفتوحة الروي بـ 5 مرات وبنسبة 35.71%، وتختم القافية مضمومة الروي الترتيب بحضور قدر بـ 3 مرات وبنسبة بلغت 21.42%.

– بنى الشاعر قصائده العمودية على حرف الروي المطلق، إذ تنوع من قصيدة لأخرى بين الكسر والفتح والضم، فاكتسح حرف الراء الحضور بـ 6 مرات وبنسبة 42.85%، ويليه النون بتواتر بلغ 3 مرات وبنسبة 21.42%، ثم يتقاسم كل من الكاف والميم والدال والفاء والياء المرتبة الأخيرة بتواتر واحد وبنسبة بلغت 7.14% لكل واحد منهم.

لقد أفضى التأمل والاستقراء للقصائد العمودية، إلى رصد ملمح أسلوبي تجلى في التناول المكثف للقوافي المكسورة الروي المقدرة بـ 42.85%، فتليها القافية المفتوحة الروي بنسبة 35.71%، وتأتي في النهاية القافية المضمومة الروي بنسبة بلغت 21.42%.

فالشاعر الأخضر فلوس احتفى بقافية الراء، حيث شغلت لديه 7 قصائد وبنسبة 50%، وتنوعت بين الكسر والضم والفتح باعتبار ختام حرف الروي، وبين المتواترة والمتراكبة باعتبار الحركات التي تتوسط ساكنيها، فحرف الراء يتسم بقدر من الترديد والترجيع الصوتي، ولتلمس ذلك يتم الوقوف عند بعض النماذج الشعرية، ومن ذلك قوله في قصيدة" **صلاة لعينيك**"[1]:

حَطَتْ عَلَى فِنَنِ التِحنَانِ أَطْيَارِي وَفِي لَهَاتِي تَمَطَّت قَامَةٌ الـــنَارِ! (**0/0/**) متواترة مطلقة بالكسر

تَشَقَّقَتْ قَدَمِي فِي وَحْلِ غُرْبَتِهَا وَلَمْ يَزَلْ فَوقَ وَجْهِي رَمْلُ أَسْـفَارِي

ويقول أيضا في قصيدة" **وتجيء واثقة الخطى**"[2]:

[1] المدونة، ص29.

[2] المصدر نفسه، ص649.

يَا ثَوْرَةً مَا زَالَ يُشْرِقُ فَيضُـهَا سُبحَانَ مَنْ أَعْطَى الجَلَالَ.. وَقَـدَرَا!(/0//0) متداركة مطلقة بالفتح

لِتُعِيدَ لِلأَرْضِ الحَبِيبَةِ نَبْضَهَـــا وَتَلُمَ مَا كَسَرَ الشَتَات.. وَتَـــجَبَـــرَا

يَا ثَوْرَةً البَلَدِ المَجِيدِ تَحَيَـــــةً مِنْ عَاشِقٍ تِلكَ الجِنَانِ.. وَأَصْـــحَرَا..

ويضيف في قصيدة " **في المكتبة**"[1]:

أَفدِيكِ يَا شَهْقَةً وَالبَابُ يَفتَرُ عَنْ بَسْمَةٍ صاغَهَا مِنْ سِحْرِهِ الفَجْرُ! (/0/0) متواترة مطلقة بالضم

تَنْسَابُ فِي القَاعَةِ الصَمَاءُ أُغْنِيَةً فَتُورِقُ الكُتُبُ الصَفْرَاءُ.. وَالـــحِبْرُ

تَرَحْلَتْ مُقَلِي فِي ضَوءِ قَامَتِهَا وَغَرَّدت فِي دَمِي خُطُوَاتهَا الـــخُضْرُ

إن الإيقاع المتولد من قافية الراء المطلقة في النماذج السابقة ذات الصبغة الحركية، تعالقت مع الدلالة المركزية لتجربة الشاعر الإبداعية، ففي قصيدة " **صلاة لعينيك**" عبرت القافية المطلقة بالكسر (أسفاري، النار، أسراري..) عن انكسار نفس الشاعر، حيث شكلت حركة الكسر في الراء شعور الذات بالاغتراب الوجداني العاطفي، وتمزقها وتصدعها الداخلي جراء مشاعر الحنين والشوق المشتعلة في بواطنه، فكلما «**أشبع الكسر تزايد معه الانفعال والشعور بالانكسار والتشظي المعبرين عن انشطار الذات**»[2]، إضافة إلى القيمة الإيقاعية للقافية المتواترة المردوفة، وخفتها في استوعاب انفعالات الشاعر، وعواطفه المنصهرة مع حركة حرف الروي الراء الانفجاري المجهور ذو الوقع الواضح والصخب، الذي يسهم في إيصال ما يختلج في بواطن الشاعر بترديدها وتبليغها للمتلقي، ليتلون بعاطفته بولوج عالم الشاعر وذاته، فتتحقق السمة الفنية الإيقاعية التأثيرية لبنية النص الكلية.

كما عبرت القافية المطلقة بحرف الراء المشكول بالفتح في قصيدة "**وتجيء واثقة الخطى**" على الافتخار، والتغني بأمجاد الثورة التي أعادت النبض والحياة لهذا الوطن الذي استلبت منه حقوقه، فورود الراء مفخما ومتصلا بحرف المد المسبوق بالتضعيف(تجبّرا، قدّرا)، أضفى خاصية ترديدية صوتية واضحة في خواتيم الأبيات شبيهة بارتطام الموج بالصخور بقوة وعنف، لتستوعب إثر ذلك شدة الانفعال وحسه

[1] المدونة، ص 217-218.

[2] محمد عبد الهادي: انشطار الذات المبدعة في الشعر العربي المعاصر جدل الرؤية والتشكيل في شعر حسن الزهراني، دار النابغة للنشر والتوزيع، طنطا، ط1، 2019م، ص 260.

الوطني المفعم، وتتناسب مع اتساع الحركات التي تتوسط ساكنيها، بانتهاج المتداركة والتي تزيد الراء بروزا وترددا وصيغة صوتية رنانة متآزرة مع البنية الفكرية والانفعالية الجياشة في القصيدة.

أما تناول الشاعر قافية الراء المضمومة المشبعة المسبوقة بالتضعيف في قصيدة " **في المكتبة**" أعرب عن بثه حنينه للمحبوبة، وتلونه بطيفها، وغرقه في صفاتها التي تنعش الروح وتحيا في ظلالها برؤية أسطورية وحس وجداني مفعم بالحياة ويشع بالأمل في التقرب والوصال، فأكسبت القافية المتواترة قيمة فنية منصهرة مع بوحه العاطفي وانفعاله الوجداني، لتشكل بذلك كله بنية إيقاعية قوية رنانة تتوازى مع البنية الفكرية والانفعالية.

أما قافية النون فقد جاءت على نغماتها الرنانة في ثلاث قصائد تتسم بالطابع الخطابي، إذ يقول في قصيدة "**رحيل في الجراح**"[1]:

وَالحَرْفُ مَصْلُوبٌ عَلَى شَوكِ الأَسَى وَأَنَا السَّجينُ.. وَأُمَّتِي السُّــجَانُ! (**0/0/**) متواترة مطلقة بالضم

بِاسمِ "الثَقَافَةِ" تَاجَرُوا وَعلَى اسمِهَا فَوقَ الجُسورِ تَصَلَّبُ الأَوطَانُ

الجَنَّةُ الخَضرَاءُ صَارَت مَلعبًا يَلهُو بِهَا التُجَّارُ.. وَالخِصــيَانُ

ويقول أيضا في قصيدة " **هواجس البريد القادم**"[2]:

فَتَحت صَدْرَكَ لِلأَعشَابِ بُستَانَا وَبِتَ تَدْنِي نُجُومَ اللَيلِ نَدمَانَا (**0/0/**) متواترة مطلقة بالكسر

صَعَدْتَ تَقْرَأُ وَحْيَ الغَيْبِ مُتَشِحًا غَابَات شَوْقٍ تَمُدُ الوِجْدَ أَغْصَانَا

إنّ أهم سمة صوتية لافتة في قافية النون هو توافق صفة حرف النون المتسم بالمرونة والسهولة، مع المضمون الشعري- بشكل عام- المشحون بذلك الجو النفسي القاتم الكئيب، وتلك الآهات المتتابعة الممتدة المشبعة، لتزيد من حدة الأنين والألم والتمزق، ويعرب عن شعوره العميق وإحساسه الممتد الذي لا يتوقف، ففي قصيدة "رحيل في الجراح" المبنية على قافية النون المضمومة تجمعت مضامين الأسى والأسف على حال الوطن المكبل والمغرق في الانكسارات جراء رجال السياسة والتجار الذين يلعبون ويتاجرون به، فأغرقوه ودمروا معالمه، وضاع المواطن في فلك الوطن، فتواءمت معاني الانشطار والألم مع حركة ضم النون

[1] المدونة، ص ص 120-121.

[2] المصدر نفسه، ص289.

المتصلة بالمد، مؤكدة عن الاغتراب الوجودي والاجتماعي الذي يعانيه المثقف في هذا الوطن الذي غيبت فيه قيمة المبدع والإبداع.

كما يضاعف صوت النون المفتوح الممتد الشعور بالقلق والانفعال الذاتي، فالشاعر حمل عواطفه المتلونة بالقلق والتوتر، والأسى، وانشطار الذات، وتشظيها في بحر الشوق واللوعة على حرف النون المفتوح المتواتر الذي يستوعب حال الذات التي تريد تبليغ اغترابها العاطفي الوجداني للمتلقي، ليتلون بمشاعرها ويتقاسم معها الانشطار، ويحقق التلاؤم بين البنية الإيقاعية والتأثيرية الدلالية.

كما يمكن أن تمثل الخاصية الأسلوبية المتجلية في انتهاج الشاعر لقافية الكاف والميم والدال بحركة الكسر لقصائده تضافرا أسلوبيا، وظاهرة صوتية تراوحت من الناحية الإيقاعية بين قوافي المتواتر والمتدارك والمتراكب، مما زادها قوة وحركة وحيوية، فانسجمت تلك القوافي مع المضامين وتلاءمت مع عاطفة الشاعر، وللتدليل على ذلك نورد نموذجا لكل منها، إذ يقول في قصيدة " **طوفان**"[1]:

تَفَجَّرَ الشَوقُ، وَانشَقَتْ سَمَا الأَبَدِ عَـلَى حَنِيـن كَنَارِ البَرقِ مُـتَقِدِ (/**0**/**0**) متواترة مطلقة بالكسر

يَا صَاحِبَ الفُلكِ لَا الأَلْوَاحُ تُنقِذُنِي وَلَا الجِبَالُ، وَلَكِنْ أَن أَرَى بَلَدِي

يُلمَسُ أنّ قافية الدال المكسورة الواردة في شكلها المتراكب (/0///0) تحاكي أحاسيس الشاعر بالغربة والحنين للوطن، فانكسار الدال ترجمت تزايد انفعال الشاعر وتناسبت مع المضمون الصوفي وخصوصية التجربة، إذ تتواشج الدال مع كسر القافية لتعبر عن ملمح أسلوبي «**بوصفه أقدر الأشكال على إبراز صوت الشاعر الصوفي الذي يعيش تجربة وجدانية عميقة**»[2] تتعانق مع مشاعر الاغتراب والحنين للوطن، ليزرع صوفيته وحنينه في وطنه في أسمى تجلياته.

أما بشأن قافية الميم المكسورة في شكلها المتدارك (/0//0)، فقد صورت مشاعر الإحباط والألم والقهر نتيجة الحنين والاغتراب، ومن ذلك قوله في قصيدة" **رؤيا**"[3]:

عَينَاكِ حَبْلَى بِالطَلَاسِمِ فِي دَمِي وَتَجُرُّنِي نَحْوَ السَحِيقِ.. الـمُبهَمِ! (/**0**//**0**) متداركة مطلقة بالكسر

إِنْ حَامَ طَيْفُكِ كَالفَرَاشَةِ لَاعِبًا أَحْتَارُ.. تَرْتَعِشُ الحُرُوفُ بِـلَا فَمِ

[1] المدونة، ص ص 169-171.

[2] هشيار زكي حسن أحمد: التائية الكبرى لابن فارض- دراسة أسلوبية-، رسالة ماجيستير، إشراف: د. بشري حمدي البستاني، كلية الآداب، جامعة الموصل، 2002م، ص137.

[3] المدونة، ص 129.

وَيَضُجُّ فِي صَدرِيَّ الشِّتَاءُ بِرِيحِهِ وَالذِّكْـرَيَاتِ عَلَى دُرُوبِي تَرْتَـمِي

أهم ملمح يتوسمه القارئ لهذه القصيدة هو إحساس الشاعر بالعجز والانشطار والتشظي، فهذه المعاني المحملة على قافية الميم المكسورة (المبهم، ترتمي، دمي..) أتت متسقة صوتيا ودلاليا مع الحس المأساوي الذي تلون به النص، ذلك أنّ «**القافية تحدد في علاقتها بالمدلول، سواء أكانت هذه العلاقة موجبة أو سالبة فهي في جميع الأحوال علاقة داخلية، ومكونة لهذا المقوم، ويجب أن تدرس القافية داخل هذه العلاقة**»[1]، وهذا ما يستشفُّ في كامل أبيات القصيدة المنسجمة مع خصائص الميم، وصفاتها، وحركيتها، ومقصدية الشاعر وعواطفه، وإحساسه السلبي المفعم بمرارة الاغتراب العاطفي والشوق والحنين، فتتعانق رؤية الشاعر مع البنية الإيقاعية والتأثيرية والدلالية في لحمة متكاملة لتشكيل بنية النص الكلية.

كما تناسبت قافية الكاف المكسورة في نسقها المتواتر مع معاني الاغتراب والانشطار الذاتي الذي يكابده الشاعر خارج وطنه، من ذلك قوله في قصيدة " **رسالة إلى طفلة القمر السهران**"[2]:

مَاذَا سَأَكْتُبُ.. وَالأَمْوَاجُ تَسْكُنُنِي وَالرِيحُ تَعْصِفُ فِي شُرَيَانِي الـبَاكِي؟ (/**0**/**0**/) متواترة مطلقة بالكسر

بَيْنَ الهَجْرِ.. وَبَيْنَ البَحْرِ مُنقَسِم وَلَا رَفِيقٍ سِوَى أَطْيَافِ ذِكْـرَاكِ!

أَلَمْلِمُ الأَمَلَ المَزْرُوع فِي كَبِدِي وَأَجْمَعُ الشَوْقَ مَزْهُوًا بِلُقْـيَاكِ

نتج عن كسر قافية الكاف جرسا موسيقيا متكررا في خواتيم الأبيات، ليكشف عن رؤية الذات الشاعرة المغلفة بعاطفة الاغتراب والانكسار النابعة من الاحساس بالفقد والبعد عن الوطن، فهو يبثّ شوقه وحنينه وأمله للوطن رغبة في معانقته، ليمسح عنه وجده، ويجبر انكساره في بحر الغربة، في بنية فكرية ورؤية انفعاليّة تتناسق مع البنية الإيقاعية والدلالية للنص الشعري.

وبالانتقال لقافية الباء المفتوحة في ثوبها المتدارك (/0///0) يلحظ انسجامها مع عاطفة الشوق والحنين، ولتقصي ذلك نستقر على الأبيات الآتية من قصيدة" **تداعيات مسافر إلى الشمال**"[3]:

قَدْ جِئْتُ أَحْمِلُ حُرَّ الشَّمْسِ فِي كِبَرِي وَالنَخْلَ..وَالدِفْءَ..وَالأَقْمَار وَالسَغَبَا!

يَا شَوكَةَ الوَجَعِ المِعْطَاءِ تُوجِعُنِي حَتَّى خُطَاك إِذَا مَا فَجْرَهَا انـسَكَبَا! !

أَمشِي وَأَعْرِفُ أَنَّ المَوْجَ يَنْكُرُنِي وَأَنَنِي سَـأَظَـلُ العمر مـغتـربـا! ! (/**0**///**0**) متراكبة مطلقة بالفتح

[1] جان كوهين: بنية اللغة الشعرية، تر: محمد الوالي ومحمد العمري، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1986م، ص 8.

[2] المدونة، ص 24.

[3] المصدر نفسه، ص ص 16-20.

يُلحظُ بإنعام النظر في أبيات القصيدة تدفق عاطفة الاغتراب المتناسقة مع دلالة حرف الروي الباء «**الشديد المجهور المرقق، والذي يتم نطقه بضم الشفتين ورفع الطبق؛ ليغلق ما بين الحلق والتجويف الأنفي، مع ذبذبة الأوتار الصوتية**»[1] إضافة إلى الانفجار الذي يحدثه صوت الباء المتعانق مع الإشباع والامتداد، والذي بدوره يعمق معاني وعاطفة الشوق الملتهبة بذات الشاعر والتي ترغب في معانقة الوطن وتطليق الاغتراب، فهذه الأحاسيس والمعاني يلون بها المتلقي، محققا وظيفة جمالية تأثيرية إيقاعية منصهرة مع البنية الدلالية الكلية للقصيدة.

كما يكشف التشكيل القافوي المبني على حرف الروي الفاء المضموم المطلق في قصيدة "**نزيف**" عن اغتراب الذات، وتمزقها ومعانقتها الزيف والألم[2]:

جَرَى مَا جَرَى لمَا رَأَيْتُ جَبِينَهَا كَنَارٍ عَلَى مَاءِ الغَدِيرِ تَـطَوَّفُ (/**0**//**0**) متداركة مطلقة بالضم

وَهاَ أنَا وَحدِي مُدْمِنُ صَمْت وِحْـدَتِي أَخُطُ حرُوفِي وَالأَصَابِـعُ تَـنْزِفُ

إنّ أهم سمة يتلقاها القارئ لهذه الأبيات، هي الخواتيم المرتبطة بحرف الروي الفاء المطلق بالضم، إذ تعالقت صفة الفاء الانفجاري مع انشطار الذات ووحدتها وقوقعتها الداخلية، فعبرت موسيقى القافية المتراكبة عن قضية نفسية داخلية وانكسار ذاتي، تتناسب مع خصائص الفاء المضمومة ونغمتها الإيقاعية المتوافقة مع البنية الدلالية.

كما يواصل الشاعر عرضه وطرقه المواضيع المغلفة بالحس الوجداني الجدلي، الذي يتراوح بين عاطفة الأمل والجبر والتمسك بالأمل، وهذا ما حفلت به قصيدة " **عودة إلى النبع**" المبنية على القافية المتراكبة (/0//0) بحرف الروي الباء الموصول بهاء السكت.

أَتَيتُكِ مِنْ دَفْقَةِ الشَوْقِ طِفْلًا جِرَاحِي هُوَ الزَادُ.. وَالـخَابِيَه! (/**0**//**0**) متداركة مطلقة بالفتح

لَقَدْ طُفتُ بَحرَ السَرَابِ وَحِيدًا وَعُدْتُ بِأَوْتَارِي الـظَامِيَه

فَيَنْعَتِقُ القَلْبُ مِنْ أَسْرِ صَدْرِي يَلَمْلِمُ أَزْهَارَهَا الـذَاوِيَه[3]

[1] رمضان عبد المطلب عبد التواب: – المدخل إلى علم اللغة ومناهج البحث اللغوي، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط3، 1997م، ص 48.

[2] المدونة، ص ص 423-424.

[3] المصدر نفسه، ص ص 107- 108.

وزن هذه القصيدة هو المتقارب، وردت فيها القافية يائية مفتوحة موصولة بهاء السكت في شكلها المتدارك، فتوقع المتلقي لخواتيم الأبيات بات واضحا، بل وتناسبت النهاية مع الرؤية الوجدانية المغلفة بالشوق والانكسار والفقد، ومحاولة منه لتطليق هذا المشاعر بمعانقة الجبر من خلال بث الأمل واللقاء بوتيرة درامية متصاعدة تنصهر مع إيحاء حرف الروي الياء في إشباع ظمئه باللقاء، ليتلون النص ببعده الجمالي، ووظيفته الإيقاعية التأثيرية، متناسبا بذلك مع البنية الدلالية الكلية.

والنتيجة المتوصل إليها أثناء معانقة القوافي العمودية أنها انحصرت في عاطفة الشوق والألم الذي يتراوح بين حنين الوطن وافتقاده، وحنين الحبيبة، ومشاعر الاغتراب الاجتماعي الذي يكابده المثقف في وطنه، معلنا عن أزمة الثقافة التي تفيض من جوانب الوطن.

الشاعر الأخضر فلوس لا يمنح نصه مباشرة للقارئ، وهذا الأخير يحتاج لعدة ميكانيزمات إيقاعية لغوية دلالية، لمقاربة دلالات النص، ومحاولة استبطان معانيه، واستكناه أبعاده، ووظائفه الجمالية التي لا تتحقق إلا بالتعمق في دقائق الأمور، لاستكناه شفرات النص ورموزه التي لمسنا تحكما جيدا للشاعر في مجال الإنتاج والإبداع، ونحسبه من الشعراء الذين حملوا بداخل إبداعهم رسالة فنية اجتماعية إنسانية، أسر من خلاله القارئ ولونه بعواطفه ودلالاته.

1-5- 2- إيقاع القافية في القصيدة الحداثية:

القافية كأداة إيقاعية ولحنية لم تعد –إذن– في إطار التحولات التي عرفتها الكتابة الشعرية بتلك الصرامة التي تقيد الشاعر وتلزمه بتكرارها عند نهاية كل بيت، بل انزاحت وتخلت عن شرطية ترديدها في الأسطر وتجاوزت «**ذلك إلى تعددها واتخاذها أشكالا مختلفة من التوالي والتراوح في نهاية الأسطر**»[1] متعانقة مع الموقف الفكري والشعوري للشاعر في تكوين نصه الشعري.

الشاعر في الكتابة الحديثة –الحرة– لم يلهث وراء القافية ولم يجعلها هدفا له، فهي تنمو نموا طبيعيا حسب متطلبات السياق –الموقف– الفكري والشعوري[2]، فتنصهر مع النص إيقاعا ومعنى، وبذلك لا يمكن الاستغناء عنها، فالقافية الجديدة تمثل عنصرا ضروريا وركنا مهما في موسيقية الشعر الحر نظرا لما

[1] سعدون محمد إسماعيل الحديثي: الانزياح في شعر السياب، دار غيداء للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2019م، ص181.

[2] ينظر: محمد صابر عبيد، القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية –حساسية الانبثاقة الشعرية الأولى جيل الرواد والستينات–، ص74.

تحدثه من رنين وما تثيره في النفس من أنغام وأصداء[1]، تزيد في المعنى قوة الوضوح وتعمق تجربة الكشف[2]، وتلون النص بنغمة حيوية متناسقة يتلذذ بها السامع المتلقي أثناء معانقته القصيدة، حيث أخذت القافية الجديدة موقعا هاما من خلال تشاكلها مع «**دور حرف الروي أو بعبارة أخرى حاولت أنّ تجعل حرف الروي صوتا متنقلا قد يختلف من سطر إلى آخر، وقد يتفق وفقا لما يحتاجه الإطار الموسيقي العام للسطر أو للأسطر**»[3] أو الجملة أو المقطع بحيث يمنح القصيدة بعدها الإيقاعي الموسيقي الجمالي، فينسجم مع الوظيفة الدلالية رافعا القصيدة لدرجه أعلى من الشعرية.

حيث أولى الأخضر فلوس اهتماما كبيرا بعنصر القافية أن جعلها حاضرة في جل أشعاره، ضمن تشكيلات عديدة ارتبطت غالبا بموسيقى الحرف الختامي، وأثناء القراءة المتمعنة للنصوص الشعرية تم الوقوف عند أكثر الأنماط التقفوية البارزة، والتي شكلت ظاهرة أسلوبية تحتاج البث في أبعادها الإيقاعية والدلالية الفنية، وقد استقرت الدراسة عند الأنواع الآتية:

1-5- 2-1-القافية السطرية:

يتوسم القارئ للقصيدة الجزائرية الحداثية في بداياتها الأولى للانزياح والتحول من النسق التقليدي ذي السيميترية الموسيقية الثابتة نحو الكتابة في مضمار النسق الحر، عدم تخلصها من حدة التقليد، ورواسب الماضي القائم على الإيقاع الخطي الثابت، وذلك بانتهاج نظام التقفية السطرية الموحدة اللصيقة بالغنائية المعهودة في السنن القديمة المقدسة، لكن بمنظور حداثي مرتبط بالأسطر* التي تتخذ صورة نغمية رتيبة قائمة على موسيقى القافية المرتبطة بالحرف الختامي إيقاعيا، حيث تتكرر في نهاية كل سطر و«**تضيف نغما وجوا إلى القصيدة، فهذا الصوت المتكرر يوحي بأشياء وتكراره يعمق الإيحاءات**»[4] في خاتمة السطر الشعري، فالقافية السطرية -إذن- تتقارب إيقاعيا مع صورة القافية في الشعر العمودي من خلال وحدتها وثبوتها مع الحرف الختامي، ولكن بتشكيل مختلف تعتمد السطر أساسا لها، وقد يتوسع -يتمدد- السطر أحيانا عبر تقنية التدوير مشكلا جملة ذات نفس واحد -سطر واحد-، وهذا النوع من القافية

[1] ينظر: نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر، ص 165.

[2] ينظر: أحمد الطريس: الرؤيا والفن في الشعر العربي الحديث بالمغرب، المؤسسة الحديثة للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، (د.ط)، 1987م، ص72.

[3] عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، دار الفكر العربي، بيروت، لبنان، ط3، (د.ت)، ص113.

* يعد السطر الشعري في القصيدة الحداثية مصطلحا بديلا للبيت الشعري في القصيدة العمودية.

[4] علي يونس: النقد الأدبي وقضايا الشكل الموسيقي في الشعر الجديد، الهيئة المصرية العامة للكتاب، (د.ط)، 1985، ص136.

يتجلى في مواضع قليلة في شعر الأخضر فلوس، ولتقصي ذلك يتم الاستقرار على بعض النماذج، لتبين هذا النسق، ومن ذلك ما يتوهج في قصيدة "**نقش على باب قصر مهجور**"[1]:

رَجُلٌ فِي الطَرِيقِ عَلَى صَدْرِهِ يَتَـدَلَى وسَـام
حِينَمَا قَرَأَ الشَّوكَ فِي الوَرْدِ نَام
أَرضُهُ شَجَرَا ..وَالجُرحُ غَـمَام

ويحضر هذا النسق من التقفية في قصيدة "**الإيراق**"[2]:

إِنَهَا قَدْ بلَغَتْ حَدَّ التـرَاقِي	فاعــلاتن	متواترة مطلقة (0/0/)
وَانثَنَتْ ساَق لِـسَاقِ	فاعــلاتن	متواترة مطلقة (0/0/)
شَفَّةٌ تَفْتَرُ وَالدَمْعُ نَدَى فَوْقَ المَـآقِي	فاعــلاتن	متواترة مطلقة (0/0/)

إنّ التزام الشاعر بتوحيد القافية في النماذج السابقة عبر الأسطر الشعرية، أعرب عن اهتمامه بالهندسة التقفوية في بعض أجزاء قصائده، وذلك بما تتيحه من غنائية وتطريب ورتابة، ففي قصيدة "**نقش على باب قصر مهجور**" تتلاحق التقفية المبنية على حرف الميم الذي شغل ثلاثة أسطر شعرية محدثة نغما صوتيا منسجما في خواتم الأسطر، وعلى الرغم من تغليب الشاعر للإيقاع على حساب الدلالة بتركيز الاهتمام على نسق التقفية الموحدة، إلا أنّ الدلالة كانت حاضرة من خلال رتابة الصور الشعرية المحملة بالألم والخيبة، أما في قصيدة "**الإيراق**" فنلحظ أثناء القراءة المتمعنة في اللوحة الشعرية أنّ القافية وردت متواترة مطلقة بحرف الروي القاف المكسور في نهايات الأسطر الشعرية، ليتعالق بذلك انكسار الروي في القافية مع انكسار عاطفة الشاعر المغرقة في المأساة والشجن المتصاعد في رؤية صوفية تنبأ بشدة الألم وتفاقمه.

كما تتحقق القافية السطرية في قصيدة "**سبع شمعات** "في المقطع السادس المعنون "**حديث عائلي**"، فتتلاحق القوافي تلاحقا سطريا رتيبا منتظما باستثناء السطر الرابع الذي أتت فيه القافية مخالفة للنظام السطري، ومثاله قول الشاعر[3]:

6-حديث عائلي:

---

[1] المدونة، ص 366.
[2] المصدر نفسه، ص523.
[3] المصدر نفسه، ص 462.

أُمُهَا قَالَتْ لَهَا:

إِن تَجْرَحِي التُرْبَةَ تُثْمِرْ	فعــلاتن	القافية متواترة (0/0/)
وَالسَحَاب الأَبْيَض الهَائِمُ يُمْطِرْ	فعــلاتن	القافية متواترة (0/0/)
فَاشتَرَتْ لِي بِكِتَابِ الحُبِّ خِنْجَرْ	فاعــلاتن	القافية متواترة (0/0/)
حِينَمَا لَامَسَ قَلْبِي..	وقفة وزنية	
صَارَ لَونُ القَلْبِ أَخْضَرْ	فاعــلاتن	القافية متواترة (0/0/)

إنّ أهم سمة يتلقفها القارئ أثناء معانقته الأسطر الشعرية، هي وحدة القافية ورتابتها، بحيث ترد محملة بالدلالة ومنسجمة مع إيقاع السطر المختوم بقافية متواترة مبنية على حرف الراء المقيد، فالشاعر هندس قوافيه بقفلة ختامية مقيدة، تعالقت مع عواطف الشاعر الواقعة بين الأمل والخيبة في رؤية دلالية عميقة تقدم مستوى أعلى من الشعرية، حيث تتظافر الوظيفة الإيقاعية الفنية للقافية التي يحكمها الثبوت والتناسب، وتمتزج في آدائها مع إيقاع العواطف والصور بطابعها العاطفي الوجداني المحملة عبر الأسطر، محققة في الأخير تكاملا دلاليا فنيا.

1-5-2-2-قافية الجملة الشعرية:

حفل شعر الأخضر فلوس بقافية الجملة الشعرية، وانتهجها بكثرة في بناء قصائده، إذ يندرج هذا النوع ضمن القافية البسيطة الموحدة التي تنتظم في نهاية الجملة الشعرية، وقد تحوي سطرا أو عدة أسطر شعرية «**تصل إلى خمسة أسطر أو أكثر ممثلة في بنية إيقاعية موسيقية جزئية عن كلية عضوية هي القصيدة**»[1]، ويخضع طول وقصر الجملة لانفعالات الشاعر، ومدى استوعابها لدفقته الشعورية المتلونة «**بالموقف النفسي والعاطفي والفكري للتجربة الشعرية**»[2]، بانتهاج تقنية التدوير التي تعمل كرابط إحالي إيقاعي دلالي بين الأسطر المختومة بوقفة وقافية، هذه الأخيرة التي لها دورٌ فاعلٌ ومهمٌ في تحديد الجملة الشعرية «**وتشكيل موسيقاها، فغالبا ما تشكل التقفية نهايات الجمل الشعرية**»[3]، لتحقق بعدها القيمة الإيقاعية التي تنصهر مع الوظيفة الجمالية والدلالية للقصيدة.

---

[1] علي ملاحي: الجملة الشعرية في القصيدة الجديدة مفهومها وخصائصها، مذكرة لنيل شهادة الماجيستير، إشراف: صلاح فضل، قسم اللغة العربية وآدابها، كلية الآداب، جامعة عين الشمس، القاهرة، 1990/1989م، ص86.

[2] محمد صابر عبيد: القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية –حساسية الانبثاقة الشعرية الأولى جيل الرواد والستينات –، ص 111.

[3] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

وكعينة لهذا التشكيل الإيقاعي، نورد النموذج الآتي من قصيدة " **حقول البنفسج**"[1]:

صَاحِبِي تَتَفَتَحُ فِي مُقْلَتِيهِ بَنَفْسَجَةٌ، وقفة وزنية

رَشَهَا الشَوقُ، فَانْتَفَضَت بَعدَ إِغفَاءَةٍ وقفة وزنية

وَتَلَظَّتْ عَلَى وَجْنَتِيهِ حَـرِيقًا! وقفة قافية الجملة الشعرية فعـلاتن متواترة مطلقة (0/0/)

إِنَّهُ الآنَ يَقْرُبُ مِنِي،

وَتَمتَدُ كَفَاهُ نَحوَ مَصَابِيحِ جُرْحِي فَيَلْمَسُهَا: وقفة وزنية

(هَلْ تَأَكَدْت أَنِي آتٍ إِلَيك وَلَوْ بَعْدَ حِينٍ

وَأَنَّ أَغَانِيك تَدْفَعُنِي أَنْ أَفِيقَا).وقفة وقافية الجملة الشعرية فاعـلاتن متواترة مطلقة (0/0/)

إنّ أهم سمة يتلقفها القارئ وهو بصدد معاينة هذا النموذج الشعري، هو تكوينه وفق نظام الجملة الشعرية المختومة في النهاية بوقفة وقافية مرتبطة بحرف القاف الموصول بألف المد، وطول وقصر الجملة يخضع لسعة الدفقة الشعورية والفكرية، والتي تستفيد من التدوير بنوعيه العروضي والدلالي في اختراق الأسطر لغاية بلوغ الوقفة والقافية التي تمثل ذروة الاكتمال الإيقاعي والدلالي، ما يتعالق مع انفعالات الشاعر وبوحه العاطفي الوجداني المتلون بمشاعر الألم والشجن، والأمل، فهذا التصاعد التدريجي في إيقاع العاطفة والدلالة، والتحول من سياق لآخر؛ من جملة لأخرى، عمق التكامل بين الناحيتين الإيقاعية والدلالية، بفعل المخالفة والتنوع وجدانيا ودلاليا، والانسجام والتجانس إيقاعيا وصوتيا في القوافي – الأضرب– (حريقا، طريقا، أفيقا..) الواردة في نسقها المتواتر بحركة واحدة تتوسط ساكنيها، والتي تشترك في حرف القاف الموصول بحرف المد مشكلا قمة الهرم الإيقاعي الصوتي النغمي المتجانس الثابت، فتصبح بذلك الجملة الشعرية نفسا واحدا أشبه بالبيت أو السطر الشعري الذي يؤدي غايات الشاعر ومآربه، بتحقيق الوظيفة الفنية والإيقاعية التي تستقر في أذن القارئ، ليتلون في الأخير بالتموج والتجانس البوليوفني الذي يطرب سمعه.

كما يمكن تَوسّم إمكانيات إيقاعية أخرى، لقوافي الجملة الشعرية التي تنتهج حينا نظام المماثلة وحينا آخر المخالفة من ثلاث جمل إلى ست جمل بصفة متتابعة، متعانقة في ذلك مع التعبير النفسي والايحاء بالعواطف المتراوحة بين التصاعد التدريجي أثناء المماثلة، والإثراء الإيحائي الذي قوامه المخالفة أثناء

[1] المدونة، ص ص 229-230.

الانتقال لقافية جملة شعرية أخرى، ومِثَالُ هذه الصورة التقفوية، ما يلمس في مستهل قصيدة "**اشتعالات الليلة الأولى**"[1]:

يَمْشِي عَلَى شَفَّتِي سِحْرُ الخُضْرَةِ الزَّاهِي،
وَتَنْدَى لَفْتَةُ الرَيْحَانَةِ الأُولَى عَلَى قَلْبِي
وَقَدْ تَرَكَتْ رَوَائْحَهَا وَسُمْرَتَهَا عَلَى زَنَدِ الرَحِيلِ وقفة وقافية الجملة الشعرية متفاعـلاتن متواترة مطلقة (0/0/)

ويتخلل القصيدة نسقا آخرا من القوافي تتمثل في قوله[2]:

يَشْتَدُّ نَبْضُ النَّايِ بَينَ يَدِينِ لَسْتُ أَرَاهُمَا
فَيَقُومُ مِنْ فَرطِ اللجَاجَةِ مِعْطَفِي.. وقفة وقافية الجملة الشعرية متـفاعـلن متداركة مطلقة (0//0/)
يَا أَنْتِ إِنَّ البَابَ يُمْطِرُ
وَالنَوَافِذُ أَعلَنَتْ نِيرَانَهَا..فَتَـوَقَفِي وقفة وقافية الجملة الشعرية متـفاعـلن متداركة مطلقة (0//0/)

ونورد نموذج الجمل الشعرية في خاتمة القصيدة نفسها[3]:

تَهْتَزُ أَلْفُ غَمَامَـةٍ.. وقفة وزنية
تَهْتَزُ أَجْنِحَةُ البِحَارِ..وَصَخْرَةُ المِينَاءِ..وَيَخْضَـرُ الزَمَنْ وقفة وقافية الجملة الشعرية متْفاعلن متداركة مطلقة
لمَاَ أَحَسَ تُرَابهُ فِي القُربِ
تَبْكِي رَاحَتِي فِي لَمْسِهِ، وقفة وزنية
تَبْكِيهِ عِندَ رَحِيلِهَا عَنْهُ فَوَانِيـسُ السُفُنْ وقفة وقافية الجملة الشعرية متْفاعلن متداركة مطلقة (0//0/)
يَا أَيُّهَا اللَيْلُ اشتَعِلْ.. وقفة وزنية
حَتَّى أُمَيِّزَ بَينَ رُوحِي
وَالعُيُونُ البَابِلِيَّةِ.. متـ
وَالوَطَنْ وقفة وقافية الجملة الشعرية فاعلن متداركة مطلقة (0//0/)

تتألف هذه القصيدة من عشرين جملة شعرية تخضع لتقفية موزعة بين أشكال ثلاثة، شغل الشكل الأول بداية القصيدة واستغرق سبع جمل شعرية، وردت فيه التفعيلة الختامية مرفلة مطلقة في نسقها المتواتر مربوطة بحرف اللام المكسور، ومثلتها الألفاظ الآتية: (الرحيل، النخيل، الحقول، الفصول، السهول،

[1] المدونة، ص 443.
[2] المصدر نفسه، ص 444.
[3] المصدر نفسه، ص ص 446-447.

الأصيل، الدخول)، لينتقل الشاعر بعدها لإيقاع آخر ينتهج قافية مطلقة في ثوبها المتدارك مربوطة بحرف الفاء المكسور، والسمة الإيقاعية اللافتة في قوافي الشكل الأول والثاني هي اعتماد حركة الكسر في الحرف الختامي، لتدل على اشتعال الشاعر وحنينه للوطن، فكان إيقاع الكسر مناسبا للبوح بحالته المنكسرة والمتألمة التي تشوى على نار الاشتياق والوجد بعيدا عن البلد ورائحته.

وينتقل الشاعر في الأخير للقافية المتداركة المقيدة بحرف النون الساكن (السفن، الزمن، المدن، الوطن)، واعتماد الشاعر على قوافي الجمل الشعرية في شكلها المتموج بين الكسر والسكون عمل على تكسير الرتابة، والغنائية التي تطول النسق التقفوي للجمل الشعرية الموحدة، ما يخلق جوا نغميا متنوعا، نابع من تلوين السياق الشعوري والفكري، وصور وعواطف الشاعر المتراوحة بين اشتياقه للوطن ومحاولة اعتناقه، وبين الانكسار والقيد الذي يأسره في سجن الغربة، لتنسجم وتتناغم هذه المشاعر والمعاني مع بنية النص الكلية في مستوياته الثلاثة: إيقاعا وتركيبا ودلالة.

1-5- 2-3-القافية المقطعية الموحدة:

تعد التقفية المقطعية بنية صوتية- إيقاعية- تنشأ بارتكاز أواخر المقاطع الشعرية على قوافي متوافقة ضمن القصيدة الواحدة، فيضحى المقطع لحمة واحدة شبيهة بالبيت[1]، أو السطر الشعري المكتمل إيقاعيا ودلاليا.

وقد لجأ الشاعر لهذا التشكيل الإيقاعي القائم على القافية الواقعة في نهاية المقاطع، بحيث يستقر كل مقطع بقافية، وتتخذ فيه –هذه- القافية المماثلة في خواتيم المقاطع، ومن ذلك ما يتجلى في قصيدة "**قمر المدينة**" المبنية وفق نظام القافية المقطعية الموحدة، والتي برزت مرة واحدة فقط في شعره[2]:

.....

وَيُطِلُ تَرْصِيعُ الشَوَارِعُ مُثْقَلًا.. **وقفة وزنية**

هَذَا أَوَان آمِن **وقفة وزنية**

وَيَدُ الضِيَاءِ تَلُمُّ أَوْهَامَ المَـدِينَه! **وقفة وقافية مقطعية** مستفعلاتن متواترة مطلقة (/0/0)

***

[1] ينظر: صبيرة قاسي: مسارات الإيقاع الشعري دراسة في الشعر الجزائري المعاصر، ص 212.

[2] المدونة، ص ص 567-570.

.....

لَمْ يَنَمْ عُشَّاقُ هَذَا الفَجْرِ

حَتَّى أَجهَشت لِلأُفقِ مِئْذَنَةٌ فَقَامُوا:

إِنَّهُ إِنشَادُ لَيلٍ أَوَّلٍ:

قَمَرٌ/ وَحِيدٌ مُطرَقٌ / وَنَوَافِذُ الشَّوقِ الحَـزِينَه! وقفة وقافية مقطعية مستفعلاتن متواترة مطلقة (/0/0)

***

.....

وَنَامَ عُشَاقُ النَوَافِذِ،

إِنَّهُ إِنشَادُ لَيلٍ آخرٍ:

قَمَرٌ / دَوِيٌّ أَحْمَرٌ / إِغفَاءُ عُشَاقِ المَـدِينَه! وقفة وقافية مقطعية مستفعلاتن متواترة مطلقة (/0/0)

***

.....

أَشعَلتُ رُوحِي، وَالضِيَاءُ مَلَكْتُهُ! وقفة وزنية

فَتَعَالَى وَحْدكَ ....."

إِنَّهُ إِنشَادُ لَيْلٍ ثَالِثٍ / وقفة وزنية

قَمَرٌ تَرَجَّلَ / ظُلمَةٌ / وَقُيُودُ عُشَاقِ المَـدِينَه! وقفة وقافية مقطعية مستفعلاتن متواترة مطلقة (/0/0)

تتكون القصيدة من أربعة مقاطع مقسمة طباعيا ببياض، وعلامات هندسية تتجلى في النجمات الثلاث المتتابعة، والتي تعتبر حدا فاصلا بين المقاطع الشعرية، حيث جاءت القافية موحدة إيقاعيا، ومحققة توازنا دلاليا في خواتيم المقاطع، فالقصيدة تدور رحاها حول دلالة الانشطار ومشاعر الاغتراب التي لقيها الشاعر أثناء انتقاله من البيئة الريفية التي ترعرع فيها باتجاه المدينة، فهذا التحول المكاني أوقعه في الاغتراب والوحدة والانشطار، ومثلت هذه العواطف المداخل النصية الآتية: (أجهشت نار البلاد على يديه، رجل وحيد مطرق، قمر/ وحيد مطرق / ونوافذ الشوق الحزينه!، أشعلت روحي، فتعالى وحدك..) حيث تطفوا للقارئ –هنا– معاني الانشطار والوحدة التي يعيشها الشاعر داخل المدينة، متلونا إثر ذلك بالنزعة الوجدانية المأساوية المغرقة في الألم والحزن الذي يكتنف روحه، لتعيش الذات اضطرابا وتوترا حادا جراء عدم استقراره وارتياحه للعيش في زيف المدينة، فتناسبت القافية المتكررة في المقاطع: الأول والثالث والرابع، وتجانست مع قافية المقطع الرابع، وورود القوافي المقطعية متتابعة في شكلها الآتي: (المدينه/ الحزينه/ المدينه/ المدينه)

وملتصقة بهاء السكت المحملة بدلالة الحيرة والإحساس بالضياع، أسهمت في خلق جو عاطفي وانفعالي رتيب ومتجانس، ينصهر مع تماثل القافية من حيث اللفظ الإسمي، ومن حيث نسقها المتواتر(/0/0) باعتبار الحركات التي تتوسط ساكنيها، وباعتبار الختام الواردة في شكلها المطلق والمرتبطة بحرف النون المفتوح الموصول بهاء السكت، والقوافي لم تكتف بالوظيفة الإيقاعية فقط بل تناسبت صرفيا وتركيبيا ودلاليا، وتناسقت مع إيقاع البحر والعاطفة، وتعالقت مع صفة حرف النون بإيقاعه الحزين الموحد في خواتيم المقاطع، والذي يناسب الدلالة الشعورية والفكرية الانفعالية المحملة بها القصيدة، محققة بذلك الوظيفة الإيقاعية الأدائية والقيمة التأثيرية الدلالية.

1-5- 2-4- القافية المقطعية الحرة:

تعتبر التقفية الحرة المقطعية إحدى أنماط القافية المركبة المنوعة الحرة في الكتابة الشعرية الحداثية «**المبنية على نظام المقاطع، إذ يتم فيها تنويع القوافي بحيث تقف كل قافية فيها عند حدود المقطع وتتغير مع كل مقطع جديد**»[1]، بمعنى؛ أنها تتخذ نظام التقفية الحرة، فيأتي كل مقطع مستقل عن سابقيه في الاستخدام التقفوي، «**ووصف هذه التقفية بأنها "حرة" يأتي من إمكانية كل مقطع في تقديم صورة تقفوية خاصة**»[2]، أي؛ أنّ الشاعر يقف بقافية خاصة عند نهاية كل مقطع، وتتنوع أثناء الانتقال من مقطع لآخرضمن القصيدة الواحدة- يستقل كل مقطع بقافية-، ومن ذلك ما أتى في قصيدة "**الخطوات المتوازية**" المبنية على وزن المتقارب التي نوردها كاملة بغاية الاستقرار على هذا النسق التقفوي[3]:

1- صيد :

مَبَاخِرٌ لِلشَوْقِ،
زَنْبَقَةٌ لِلخَرَابِ النِهَائِي،
أُغنِيَةٌ تَتَدَلَى عَلَى وَرَقِ الأَدْعِيَه! **قافية جملة شعرية** مطلقة متداركة (0//0/)
.....
عَلَى دَقَةِ الطَبْلِ تَسرِي قَبَائِلٌ لِلصَيْدِ،

[1] محمد صابر عبيد: القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية -حساسية الانبثاقة الشعرية الأولى جيل الرواد والستينات-، ص95.

[2] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[3] المدونة، ص ص 467-470

سَوفَ أَقُولُ رَأَيتُ، وقفة وزنية

إِذَا سَقَطَت فِي حِبَالِهِمْ مُهْرَةُ الأُغْنِيَه قافية مقطعية مطلقة متداركة (0//0/)

2–فروسية:

كَبَّت فَرَسٌ، وَارتَمَى الفَارِسُ العَذْبُ

تَحْتَ حَوَافِرِهَا يَرْتَعِد قافية جملة شعرية مطلقة متداركة (0//0/)

.....

وَصَبَّ عَلَى يَدِهِ المَاءَ،

فَانتَشَرَتْ خُضرَةٌ فَوقَ رَمْلِ البَلَـد.. قافية جملة شعرية مطلقة متداركة (0//0/)

وَلَامَسَ فِي غَفْلَةٍ–أُقحُوَان الأَمِيرَةِ،

فَانخَفَضَ الغَيمُ حَتَّى دَنَا،

إِنَّمَا الفَارِسُ العَذْبُ نَحوَ الأَغَانِي صَعَدْ! قافية مقطعية مطلقة متداركة (0//0/)

3 –اغتيـال:

لِجَارِتِنَا خَيمَةٌ مِنْ فَرَح

وَدَالِيَةٌ فَوقَهَا طَائِرٌ يَجمَعُ العَابِرِينَ عَلَى بَابِهَا إِنْ صَدَحْ قافية جملة شعرية مطلقة متداركة (0//0/)

تَقُومُ صَبَاحًا، وقفة وزنية

تَعُدُ كُؤُوسَ المَودَّةِ لِلْغُرَبَاءِ، وقفة وزنية

وَتَغسِلُ أَزهَارَهَا بِالحَنِينِ، وقفة وزنية

تَرُشُّ السَمَاءَ بِقَوسِ قُزَح قافية جملة شعرية مطلقة متداركة (0//0/)

.....

تَسلَق سُورًا إِلَيـْهَا، وقفة وزنية

فَأَبصَرَهَا فَوقَ حَبْلِ الغَسِيلِ مُعَلَقَةٌ

مِنْ مَحَبَتِهَـــا،

وَعَلَى وَجْهِهَا خَيمَةٌ مِنْ فَرَح. قافية مقطعية مطلقة متداركة (0//0/)

هندس الشاعر قصيدته وفق نظام المقاطع الشعرية المفصولة طباعيا بعلامة ترقيمية عددية مرفوقة بعنوان، وبمساحة مكانية للفراغ والصمت– البياض–، حيث تكشف المقاطع الثلاثة المحددة ببياض وعنوان،

أنها خاضعة لإيقاع التقفية المتنوعة والتي تتحدد بالانتقال من مقطع لآخر؛ بمعنى أنّ كل مقطع يستقر بإيقاعه الخاص، والذي يتشكل من قوافي جملية مماثلة متجانسة صوتيا وصرفيا ومتربطة بالحرف الختامي، ومختومة في آخر المقطع بقافية يصطلح عليها بالقافية المقطعية، ويمكن توضيح توزيع القوافي عبر المقاطع من خلال التحديد الآتي:

المقطع الأول المعنون بـ "**صيد**": يتكون من خمس قوافي مماثلة وردت في شكلها المطلق المتدارك (0//0/)، وهي محمّلة في الكلمات الآتية: (الأدعيه، الأرويه، الأقبيه، التضحيه، الأغنيه)، والحرف الختامي هو الياء الموصول بهاء السكت.

المقطع الثاني المعنون بـ"**فروسية**": يتكون من خمس قوافي مماثلة، وردت في شكلها المقيد المتدارك (0//0)، وهي محملة بالكلمات الآتية: (يرتعد، غصن الزبد، في الأبد، رمل البلد، الأغاني صعد)، والحرف الختامي هو الدال المقيد بالسكون، وقد شغلت القافية أحيانا كلمة، وأحيانا شملت كلمتين.

المقطع الثالث المعنون بـ"**اغتيال**": يتكون من خمس قوافي مماثلة القافية، وردت في شكلها المقيد المتدارك (0//0/)، وهي محملة بالكلمات الآتية: (إن صدح، قوس قزح، الزمان الأبح، الحنان انفتح، من فرح)، والحرف الختامي هو الحاء المقيد بالسكون، وقد شغلت القافية أحيانا كلمة، وأحيانا كلمتين.

يلمح أثناء تدقيق النظر في تكرار القوافي داخل إطار المقطع أنها متماثلة عدديا، حيث رددت القافية خمس مرات في كل مقطع، لكن مع اتخاذ هندسة صوتية وإيقاعية تتعالق مع السياق الشعوري والفكري الذي يخص كل مقطع، فالمقطع الأول المعنون بـ" **صيد**" تلون بالنزعة الوجدانية المأساوية المغرقة في معاني وصور الانشطار والتمزق الداخلي، وتعالقت أيضا مع إيقاع القافية ودلالات حرف الياء الموصول بهاء السكت الوارد في ثوبه الحزين الخافت بنغمة تنحو نحو السقوط والسكون، أما المقطع الثاني المعنون بـ" **فروسية**" فطبعت عليه عواطف الاشتعال الداخلي النابع من الحنين والاغتراب المكاني الذي يكتنف الروح، فتلاءمت هذه المشاعر مع تقييد حرف الدال الذي يدل على القيد والانغلاق بين الذات وعالمها الخارجي، ما حقق في الأخير الوظيفة الإيقاعية والدلالية المتشكلة من العلاقة التكاملية بين إيقاع القافية المحددة موسيقيا بالحرف الختامي، وإيقاع المعاني التي استوعبت عاطفة الشاعر المغتربة في هندسة فنية وبصرية إيقاعية دلالية.

أما المقطع الثالث الموسوم" **اغتيال**" فغلبت عليه مشاعر الفرح المغلفة بالاغتراب والحنين، وبمعنى أكثر وضوح الفرح المزيف المضمر بأعماق الفتاة، هذه المشاعر تعالقت مع صفة حرف الحاء وجرسها الموسيقي المهموس الحزين المقيد، لتحقق في الأخير تجانسا إيقاعيا ودلاليا.

وبطبيعة الحال ما يلمس أثناء العرض التحليلي لإيقاع القافية وعلاقتها بالمعنى أنّ الانتقال من مقطع لآخر، يتبعه انتقال وتغيير في النظام التقفوي المقطعي الإيقاعي المرتبط موسيقيا بالحرف الختامي، والمنصهر مع الجو النفسي والانفعالي والسياق الفكري لبنية القصيدة، فتتعاضد المقاطع في النهاية في بنية دلالية أكثر تعقيد ودرامية، وثراء وحيوية، وحمولة تقطر بعواطف وصور الحنين والشوق للبلد والأرض والتراب.

1-5- 2-5- القافية المتواطئة:

ارتبط هذا النسق من التقفية بالفكر النقدي القديم الذي تعامل مع المصطلح العروضي المتمثل في "الإيطاء"، فهو مفهوم عده الباحثين والبلاغيين في شأن العروض ومتعلقات عمود الشعر عيبا عروضيا وقصورا بلاغيا وضعفا لغويا مخل بالنظم الشعري، ويتجسد في تكرار لفظ القافية ومعناه في البيت الموالي أو الأبيات الموالية، فإذا «**قرب الإيطاء كان أقبح، وإذا تباعد كان أحسن**»[1]، إلى أنّ هذا المفهوم القديم قد انزاح في نظم القصيدة العربية الحداثية[2]، واكتسى بعدا جديدا نقله من صفة القصور إلى الوظيفة الفنية الأدائية في بنية القصيدة الجديدة، بحيث أنّ تكرار مفردة بعينها على نحو عمودي وفي نهايات السطور الشعرية تعمل على تحريك الدلالة وتجديدها وتكثيف اللغة والصور والمعاني، فالتكرار سبيل فني لا يلجأ إليه الشاعر بصفة اعتباطية بل في سبيل تحقيق الغرض الموسيقي والدلالي والتأثيري لدى متلقي النص، ليتلون بالشعرية، وهو ما نسعى لتقصيه من خلال إيراد نماذج شعرية لهذا النسق من التقفية.

يقول الشاعر في قصيدة " **اشتعالات الليلة الأولى**"[3]:

الزَهرَةُ الأُولَى تُطِلُ وَتَخْتَفِي.. **قافية سطرية** مستفعلن مستفعلن متفاعلن متداركة مطلقة(0//0/)

النَجْمَةُ الأُولَى تُضِيءُ وَتَخْتَفِي.. **قافية سطرية** مستفعلن مستفعلن متفاعلن متداركة مطلقة(0//0/)

[1] الخطيب التبريزي: الكافي في علمي العروض والقوافي، ص 163.

[2] ينظر: بشير ضيف الله: أساليب الشعرية المغاربية المعاصرة مقاربة أسلوبية إحصائية –البنية الإيقاعية –، دار خالد اللحياني للنشر والتوزيع، السعودية، ط1، 2019م، ص 141.

[3] المدونة، ص 444.

يَشْتَدُّ نَبْضُ النَّايِ بَينَ يَدَيْنِ لَسْتُ أَرَاهُمَا **وقفة وزنية** مستفعلن مستفعلن متفاعلن متفاعلن
فَيَقُومُ مِنْ فَرْطِ اللَجَاجَةِ مِعْطَفِي.. **قافية جملية** متفاعلن مستفعلن متفاعلن متداركة مطلقة(0//0/)

ونضيف قول الشاعر في قصيدة "**تراتيل الرجل الأخضر**"[1]:

.....

بَاطِلًا تَتَزَيَّنُ بِنتُ البِحَارِ.. فاعلن فعلن فعلن فاعلن فـ
وَمِيرَاثُهَا لِلأَجَانِبِ.. علن فاعلن فاعلن فعـ
تَشْرُبُ مِنْ مَائِهَا بِالذَّهَبْ **قافية جملية** لن فعلن فاعلن فاعلن متداركة مطلقة(0//0/)
يَأكُلُ الطِفْلُ مِنْ خُبْزِهَا بِالذَّهَبْ **قافية سطرية** فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن متداركة مطلقة(0//0/)

يتبدى بإنعام النظر في النماذج الشعرية الثلاثة السابقة بروز القافية المتواطئة، ففي قصيدة" **اشتعالات الليلة الأولى**" يُلمسُ في السطرين الأول والثاني ترديد اللازمة عموما والقافية "تختفي" في شكلها المتدارك المطلقة بحرف الفاء خصوصا، على نحو موالي في ترسيخ وظيفة ترديدية تكثيفية متناسبة مع رؤيته الشعرية المفعمة بمشاعر الشوق والحنين، والأمل، وتصوراته لنسق الإيقاع الختامي المراد حصوله بصبغة تجانسية متسقة مع عواطفه الواقعة بين التجلي والخفاء، فترديد مفردة القافية" تختفي" نقلت الإيقاع إلى تجربة الكشف، ومتاهة المعنى، بفعل إثارة اللغة، لأن الأسطر تحقق من وراء الكلمة المرددة في خواتيم الأسطر – قافية– غرضيا دلاليا وتكثيفيا أدائيا، يكشف عن محور ارتكاز عواطف الشاعر وانفعالاته، ما جعل اللفظة المرددة تشي عن بؤرة دلالية، محققة إثر ذلك تناسبا إيقاعيا ودلاليا وأدائيا، وتأثيريا بصبغة فنية تجانسية يتلون بها المتلقي.

ووفق هذا النسق من القوافي في قصيدة "**ترتيل الرجل الأخضر**"، ردد الشاعر كلمة" **الذهب**" في نهاية السطرين الثالث والرابع على نحو شاقولي، اكتست فيها الكلمة المرددة داخل السياق النصي بعدا إيحائيا وإيقاعيا، ووظيفة دلالية تأكيدية لجمال بنت البحار ومكانتها، حيث التصق بها معدن الذهب، لتفضي في الأخير لتناسب إيقاعي نغمي، ودلالي لبنية النصّ الكليّة، ذلك أنّ الدور المنوط بالشاعر عبر تكرار الكلمة هو إلباسها ثوب جديد انفعالي أثناء وضعها في سياق تقفوي إيقاعي نفسي جديد، حيث ينقلها من المعنى الأول المعتاد والمألوف، لمعنى ثان يطبع عليه التكثيف والقدرة على الإيحاء.

[1] المدونة، ص 552.

وعليه، تكرار لفظ القافية هنا، كان بمثابة فاعل إيقاعي تظافر مع إيقاع الكلمات صوتيا وانفعاليا في بناء الدلالة، وتوصيلها للقارئ ليتلون بها.

1-5- 2-6-القافية المتناوبة:

يسعى الشاعر الأخضر فلوس دوما للانزياح وتجاوز السائد، لتخطي كل التمثلات الإيقاعية البسيطة التي كانت تتخذ من البيت نسقا بنائيا في القصيدة التقليدية التي تلتزم المماثلة والتكرار في إيقاع القافية -التقفية البسيطة الموحدة-، متغلغلا نحو تجربة الكشف، ومتاهة التجريب المكتنفة بالتشويق، مهندسا نسقا تقفويا يتجاوب ومقتضيات السياق الفكري والعاطفي، والرؤية الفنية المتعالقة مع البنية الإيقاعية والدلالية، ومتكئا في تشكيل نصه على بنية التناوب القائمة «**على المراوحة بين رويين أو أكثر بحيث تتخلل الأبيات المنتهية بقافية وروي موحدين أبيات أخرى ذات قافية وروي مغايرين.**» [1]، حيث رسم الشاعر في خواتيم الأسطر الشعرية زوجا تقفويا متجانسا متتابعا، بحيث تتماثل مع ما سماه الباحث عوني عبد الرؤوف بالقافية المزدوجة «**التي تتحد في كل بنيتين متتاليتين aa.bb.cc** »[2]، وتتأتى بصفة متناوبة متتابعة لحرف الروي، وكنموذج لهذا النسق الإيقاعي ما يستشف في قصيدة "**حيزية تنتظر العشاق**":

<< سَعِيدٌ >> حِينَ أَبْصَرَهَا **قافية** سطرية مفاعيلن مفاعلتن متراكبة مطلقة (0///0/)

أَحَسَ كَأَنَّهُ قَد كَانَ يَحْمِلُهَا **قافية سطرية** مفاعلتن مفاعيلن مفاعلتن متراكبة مطلقة (0///0/)

قُرُونًا بَينَ جَنْـبَيْهِ ! . **قافية سطرية** مفاعيلن مفاعيلن متواترة مطلقة (0/0/)

دُهُورًا بَينَ عَيْـنَيْهِ !. **قافية سطرية** مفاعيلن مفاعيلن متواترة مطلقة (0/0/)

سَفَائِنُهُ تَجُوبُ النَّجْمَ وَ الـفَجْرَا **قافية سطرية** مفاعلتن مفاعيلن مفاعيلن متواترة مطلقة (0/0/)

بِحَارُهُ تَقْذِفُ الأَصْدَافَ.. وَ الـدُّرَا .. قافية سطرية مفاعلتن مفاعيلن مفاعيلن متواترة مطلقة (0/0/)

يتبدى للقارئ المتفحص في الأسطر الشعرية السابقة بناؤها التقفوي المتناوب المتشكل من التكرار الزوجي للخواتيم المتحدة صوتيا وصرفيا وبصريا، حيث «**يتم بفعل الانتقال من زوج قافوي إلى زوج**

[1] كمال أبو ديب: في البنية الإيقاعية للشعر العربي، دار العلم للملايين، بيروت، ط2، 1981م، ص 134.

[2] عوني عبد الرؤوف: القافية والأصوات اللغوية، الأكاديمية الحديثة للكتاب الجامعي- مكتبة دار المعرفة-، القاهرة، ط2، 2006، ص10.

قافوي آخر... والأساس الذي يقوم عليه كل زوج هو التماثل الصوتي والمقطعي»[1] والتواؤم الدلالي، حيث تتجلى أولا في الهندسة التقفوية المتناسبة في السطرين الأول والثاني المبنيين على إيقاع القافية المتراكبة (أبصرها، يحملها-/0///0) المطلقة بحرف الهاء الموصول بألف المد، ومرورا بالقافية المتواترة (جنبيه، عينيه) المطلقة بحرف الهاء المشبع بالياء في السطرين الثالث والرابع، وصولا للقافية المتواترة (الفجرا- الدرا-/0/0) المطلقة بحرف الراء الموصول بألف المد في السطرين الأخيرين.

حيث أسهم التناوب بين أزواج القوافي المرددة في إضفاء هندسة صوتية سمتها الاستمرارية في نسق المماثلة فالمخالفة، ذلك أنّ الانتقال من شكل إيقاعي تقفوي لشكل آخر، يتبعه انتقال على مجال البنية الفكرية والشعورية، والدلالية، إذ تنسجم رؤاه، وأفكاره، وعواطفه، مع تصوراته في توزيعه القافية التي تخدم مضامينه المحملة في الظاهر بالنزعة التفاؤلية المفعمة بأحاسيس القرب واللقاء والتئام الروحين، لكنها تخفي في مضمرها ألق درامي، ونزعة مأساوية مضادة، تتكشف من خلال الدلالة المتواصلة عبر الأسطر المتلاحقة، حيث تتصاعد المعاني والعواطف تدريجيا وتتعالق مع عواطف وصور الأسى والأسف النابعة من ولوج عالم التذكر والخيال، للهروب من الواقع الأليم الذي أخذ منه نصفه الثاني وحبيبته حيزية.

إذن القارئ لا يمنح دلالة نصه للقارئ مباشرة بل يحتاج هذا الأخير لدرجة من الاستيعاب الإيقاعي والدلالي والرؤيوي، لاستبطان مآرب الشاعر وغاياته، ذلك أنّ القافية عملت عملها الفني القائم على التجانس الصوتي والعاطفي المحمل على الحرف الختامي (أبصرها، يحملها/ عينيه، جنبيه/ الفجرا، الدرا)، فحصول التكرار الزوجي المتناوب هنا كشف عن القيمة الموسيقية المضافة للإيقاع الشعري، والتي تنبع من وعي الشاعر في انتقاءه للألفاظ مع حسن تجاورها صرفيا وتركيبيا، ليرسم نسقا هندسيا قوامه التنظيم والتناسب منصهرا مع الوظيفة الفنية والدلالية، ويحلق بالقارئ في فضاء الدلالة، ويلونه بالمتعة النغمية والإثارة.

1-5- 2-7-القافية الحرة/ المتغيرة:

يُعتبرُ نسق القافية الحرة/ المتغيرة الأكثر حضورا ودورانا في النص الشعري المعاصر، ذلك بما يتيحه من حيوية وتنويع يتناسب وروح التجربة وتعقيداتها باستخدامه الكثير من القوافي ضمن« **القصيدة الواحدة**

[1] حسن الغرفي: حركية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر، ص74-75.

دونما انتظام محدد في استخدامها. وقد تتشابك القوافي وتتداخل في القافية المتغيرة بحيث يستعمل الشعر القافية ويتركها وقد يعود إليها بعد أن يستخدم قافية أخرى وهكذا دونما انتظام في استعمالها»[1]؛ أي أنّ القافية في القصيدة الحداثوية لا تتقيد بنظام هندسي معين في توزيعها، بل ترد بصفة حرة يقتضيها الموقف الشعوري والفكري والنسق الداخلي للنص، ورغبة الشاعر في تحقيق التوافق والانسجام والانتظام الموسيقي بين هذه التنوعات بما يفضي لحصول القيمة الفنية الإيقاعية داخل كيان القصيدة، ذلك أن سمة التنويع « **تمنح الشاعر قدرة أكبر على استثمار الوظيفة الدلالية للقافية بنحو أفضل مما تمنحه الأنواع الأخرى، لأنه غير مضطر لاستخدام تقفية معينة مالم تؤد وظيفة دلالية زائدا وظيفتها الإيقاعية»**[2]، ومنه فالقافية المتنوعة تجاوزت التقنيات البسيطة الموحدة نحو تجربة أكثر نضج وتعقيد، وتفنن في الاستخدام بما يحقق الوظيفة الدلالية إلى جانب الإيقاعية بمستوى عال من الفعالية والآداء الجمالي، فهل حوى شعر الأخضر فلوس هذا النمط من التقفية؟ هذا ما نسعى لتلمسه أثناء الوقوف عند قصيدة **"إشارات صيفية من برج التداعي"**[3]:

لَمْ أَكُنْ أَعْرِفُ مَسْرَايَ وَدَرْبِي.. قافية متواترة مطلقة بحرف الباء بالكسرة (/0/0)

إِنَمَا كُنْتُ سَعِيدًا بِارتِـحَالِي قافية متواترة مطلقة بحرف اللام بالكسرة (/0/0)

أَفْلَتْتْ مِنْ خَاطِرِي الدَمْعَةُ وَالخَوفُ

وَأَسْيَافُ الثَـوَانِي قافية متواترة مطلقة بحرف النون بالكسرة (/0/0)

ويقول أيضا[4]:

كَمْ تَفَيَّأْتُ ظِلَالَ العِشْقِ وَالأَعْشَابُ حَتَى ...

جَاءَ صَوتُ البَحرِ وَانسَابَتْ أَغَانِيهُ وَرَائِي.. قافية متواترة مطلقة بحرف الهمزة بالكسرة (/0/0)

كُنْتُ طِفلًا..

فَضَمَمْتُ المَوْجَ لِلقَلْبِ حَـنَانًا قافية متواترة مطلقة بحرف النون بالفتحة (/0/0)

قُلتُ لِلرِيشَة لَا تَخْشِي هَدِيرَ المَوجَ فَالمَوجُ صَـدِيقِي.. قافية متواترة مطلقة بحرف القاف بالكسرة (/0/0)

---

[1] صالح أبو إصبع: الحركة الشعرية في فلسطين المحتلة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، بيروت، لبنان، 1979م، ص 253.

[2] محمد صابر عبيد: القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية–حساسية الانبثاقة الشعرية الأولى جيل الرواد والستينات–، ص 110.

[3] المدونة، ص267.

[4] المصدر نفسه، ص268.

صَارَتِ العَيْنَان وَالبَحْرُ وَنَخْلُ الأَرْضِ أَحْلَامِي وَزَادِي قافية متواترة مطلقة بحرف الدال بالكسرة (/0/0)

ضَيَّعَ البَحْرُ مَوَاوِيلِي وَلَحْنِي.. قافية متواترة مطلقة بحرف النون بالكسرة (/0/0)

وَارْتَمَتْ نَجْمَةُ أَيَامِي عَلَى كَفِّ قِـطَارِ قافية متواترة مطلقة بحرف الراء بالكسرة (/0/0)

هَا أَنَا أَسْحَبُ فَوقَ الرَمْلِ أَشْلَاءَ حِـذَائِي.. قافية متواترة مطلقة بحرف الهمزة بالكسرة (/0/0)

عُدْتُ يَا نَخْلَةَ مَكْسورًا فَهَلْ يَقْبلُنِي ظِلُكِ ضَيْفًا قافية متواترة مطلقة بحرف الفاء بالفتحة (/0/0)

يتجلى بإنعام النظر في النموذجين السابقين اعتماد الشاعر على التنويع الموسيقي لنغم الحرف الختامي في القافية، أين شغلت القوافي ثمانية حروف، أمكننا تصنيفها إلى فئة مركزية —محورية– تشمل قافية النون المتواترة ثلاث مرات، في حين تعتبر باقي الفئات «**مدارات إيقاعية تتحرك وفقا لاستراتيجية المركز الإيقاعية**»[1]، فالشاعر اعتمد على قافية النون بدراية منه بخصوصية هذا الصوت المهموس ووظيفته التي تتلاءم مع عاطفته الحزينة المتألمة المغرقة في الانكسار، إضافة لتجاوبه مع قافية الهمزة المطلقة بالكسر التي عمقت الألم والأنين بفعل الآهات الممتدة في خواتيم الأسطر، محققة بذلك الوظيفة التأثيرية من خلال تنبيه المتلقي لموسيقى القافية، أما باقي القوافي فوظيفتها لا تقل هي الأخرى عن المحورية، حيث تعالقت قافية الفاء المطلقة بحركة الكسر مع صفة الهمس لترجمة انكساره وتمزقه جراء الاشتياق والحرقة التي يكابدها.

أما ارتكازه على قوافي اللام، والقاف، والراء، والباء المجهورة هو إلحاحه ورغبته في تصعيد النغم الختامي، وإحداث انفجار وقوة لتنبيه المتلقي ببواطنه المكتوية بالحنين، فكان العزف على أوتار الهوى السبيل للتنفيس عن انفعالاته وعواطفه المنهمرة التي تقطر بالحرقة والانشطار.

إنّ السمة الإيقاعية النغمية البارزة، هي ورود القافية في نسقها الحر –المتنوع –بانتهاجها ثمانية حروف ختامية تراوحت في الحضور بين المحورية(النون)، والهامشية(الهمزة، الفاء، القاف، الدال، الراء، الباء، اللام)، هذا التنويع في القافية باعتبار الحرف الختامي أتاح للشاعر حرية التعبير عن العواطف والمعاني والمواقف الدرامية، واختياره للقوافي المناسبة للمعنى والموسيقى التي تتعالق مع انفعالاته وتنسجم مع سياقه الفكري والشعوري، وهذا ما يوحي بمدى الالتحام بين الإيقاع الموسيقي والدلالي من ناحية، والرؤية والأسلوب من ناحية أخرى، محققا في الأخير الوظيفة الجمالية والتأثيرية إلى جانب الوظيفة الدلالية لبنية النص الكلية.

[1] بشير ضيف الله: أساليب الشعرية المغاربية المعاصرة مقاربة أسلوبية إحصائية –البنية الإيقاعية –، ص 147.

1-6-الفضاء الطباعي في شعر الأخضر فلوس وقيمته الفنية:

1-6-1-في الشعر العمودي:

ارتبطت العملية التواصلية بين الشاعر والمبدع /القارئ في الشعر القديم عبر الاسترسال الصوتي-الإلقاء في الأسواق-/ الإنشاد الذي عماده الصوت-[1]، فالشاعر العربي القديم كان «**يخلق نصه الشعرية من زحمة الحياة في أبسط ممارساتها، وكانت الخصوصية الشفوية الإبداعية للقصيدة الشعرية الجاهلية تتوافق مع قدرات المتلقي، حيث تماثلت البنى الشعرية مع البنى الذهنية لفئات المجتمع الجاهلي**»[2]، ذلك أن النص الشعري القديم «**أصبح فضاء منشودا بفعل التلقي الشفوي بين المخيلة وفعل التذكر الطللي**»[3]، حيث فرضت الشفاهية شكلا معينا لنظم القصيدة العربية القائمة على نظام البيت والقافية والروي الموحدين، حيث استقر هذا الشكل ركحًا من الزمن، وعدّ المساس به والانزياح عليه إخلال بنظام عمود الشعر، بفضائه الطباعي البصري العمودي الخطي، وما ساهم في الإبقاء على السنن المتوارثة من القدماء والحفاظ عليها، هو وعيّ الشاعر وإحساسه أنّ نتاجه الشعري ينبع من رحم الحياة في أبسط ممارساتها.

أولى الشاعر الأخضر فلوس عناية فائقة في إخراج قصائده التقليدية في تشكيلات طباعية متنوعة، تصافح المتلقي بصريا، ذلك أنّ القصيدة التقليدية ارتبطت لمدة من الزمن بالفضاء المكاني المقترن بوحدة البيت، فَتُحَمَّلُ الأحداث والأفعال والصور والمعاني على الشطران المتناظران المتقابلان في شكل خطي -خط أفقي-، وقد شغل هذا التشكيل الطباعي في شعر الأخضر فلوس قصيدة واحدة موسومة "**وتجيء واثقة الخطى**"، ولتمثيل ذلك نورد أبيات منها، إذ يقول[4]:

أَبْصَرْتُ تَارِيخَ الجَزَائِرِ شَامِخًـا	فراغ	يُدْنِي القَصِيدَةَ كَيْ تُعَانِقَ أَعْصَرَا..	فراغ
وَتَفَجَّرَتْ أَرْضُ الجَزَائِرِ ثَـوْرَةً		بِالنَّارِ..وَالجُرْحِ المُدَمَى سَطَّـرَا	
يَا ثَوْرَةَ البَلَدِ المَجِيدِ تَحِيَـةً		مِنْ عَاشِقٍ تِلْكَ الجِنَانِ.. وَأَصْحَرَا..	

[1] ينظر: مشري بن خليفة: الشعرية العربية مرجعياتها وإبدالاتها النصية، وزارة الثقافة، الجزائر، (د.ط)، 2007م، ص 47.

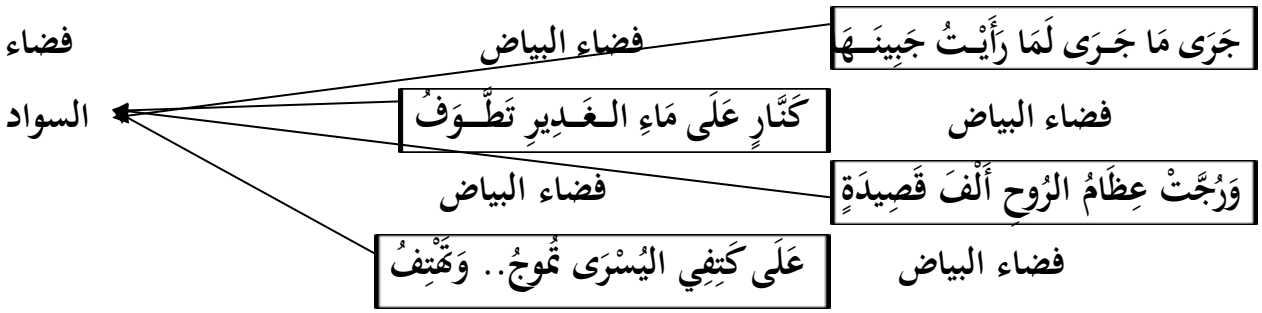
[2] محمد نجيب التلاوي: القصيدة التشكيلية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، (د.ط)، 1998م، ص33.

[3] والتر.ج. أونج: الشفاهية والكتابية، تر: حسن البنا عز الدين، الكويت، المجلس الوطني للثقافة والفنون والأدب، عالم المعرفة (182) فبراير، 1994م، ص94.

[4] المدونة، ص ص347-348.

حافظ الشاعر في قصيدته على معمارية الفضاء الطباعي- النصي- للبيت الشعري، وذلك برصف «**الوحدات اللغوية في شطرين متقابلين أفقيا في خط واحد، يفصل بينهما بياض ذو طول محدد، ليشكلا نموذج البيت الشعري الذي تتوالى أسفله أبيات أخرى موازية له عموديا**»[1]، خاضعة للبنية الزمنية التي تخضع البنية العروضية في تنظيم الفضاء، فالمتلقي يتحاور مع النص بصريا بتحريك عينه في فضاء الصفحة، ليكتشف التوازي والتجانس الذي يبوح به الانتظام الشكلي للسواد، وانسجام حرف الروي الراء المطلق بالفتح في الاتجاه الشاقولي، الذي انصهر مع نداء الشاعر وبوحه المتدفق بروح الوطن الذي يريد توصيله للمتلقي، بالإضافة إلى تماثل التوزيع الأفقي والعمودي للبياض والسواد في القصيدة العمودية ذي السيميترية الموسيقية والنغمة الثابتة التي تطفو إثر التواؤم الصوتي والمكاني والدلالي في نهايات الأبيات.

كما يقوم الشاعر باستثمار فضاء جديد للنسق ذاته -الشكل العمودي-، باستغلال تشكيلات إيقاعية هندسية منحرفة بقدر قليل، تستجيب لعناية الشاعر في إخراج قصائده التقليدية في حلة مغايرة لخطية البيت، والتحول من التوازي والتقابل في الفضاء النصي إلى إزاحة العجز - الشطر الثاني- بدرجة إلى الأسفل في شكل تعاقبي، حيث شغل هذا التشكيل البصري قصيدتين، إذ يقول الـشاعر في قصيدة "**نزيف**"[2]:



يحدث الشاعر في هذا الموطن الشعري خلخلة في توزيع البياض والسواد، ليكسر خطية البيت، وتوزيع البياض على حساب السواد وفق رؤية جديدة تستوعب تجربته وبوحه، فهي أولى خطوات التجريب الشكلي والمخالفة البصرية، حيث يصبح الفضاء دالا ينظم الدوال، لأن أول ما يتلقفه القارئ هو التشكيل المرئي، فيبوح السواد بالرؤيا العاطفية والحنين للمحبوبة- وطنه- التي ألهبت نار الوجد والاشتياق لمعانقتها،

[1] محمد الماكري: الشكل والخطاب مدخل لتحليل ظاهراتي، المركز الثقافي العربي بيروت، لبنان، ط1، 1991م، ص136.
[2] المدونة، ص 423.

في حين يبوح الصمت- البياض- بما لم يستطع الكلام بالقول تحقيقه، إضافة لأهمية الفراغ ومساهمته في إرجاء الدلالة، وإشراك المتلقي في تأويل النص، وإنتاج الدلالات.

كما أنّ تشكيل الفضاء الطباعي - البصري- يتم بوعي وقصد، فانزياح الشاعر عن الشكل التناظري البيت الشعري السائد نحو الشكل الشعري الذي يتوالى فيه الشطران- صدر تحته عجز-، يؤكد اهتمام الشاعر بالإخراج الطباعي، واستثماره لنسق الكتابة وتوزيع السواد والبياض داخل فضاء الصفحة، إذ شغل هذا التشكيل إحدى عشر قصيدة، ومن ذلك قوله في قصيدة " **صلاة لعينيك** "[1]:

فراغ (بياض)

يَا مَنْبَعَ النُورِ.. لَوْ تَدْرِينَ كَمْ ظَمِئَتْ
رُوحِي إِلَيْكِ.. وَكَمْ أَسْرَجْتُ أَشْعَارِي!!
مِنْ أَيْنَ أَبْدَأُ ؟..وَالأَشْوَاقُ قَدْ كَسَرَتْ
مَحَابِرِي.. وَمَحَتْ شِعْرِي وَأَفْكَارِي
فَرُحْتُ أَرْسُمُ شَكْلًا لَا عُيُونَ لَهُ
وَذُبْتُ.. ذُبْتُ تَلَاشَتْ.....!!

فراغ (بياض)

السواد

الشاعر على دراية بقيمة الفضاء النصي - المكاني- في تشكيل الدلالة وحصولها، فلجوء الشاعر للانحراف عن خطية البيت الأفقي، ينبع من إحساسه بأهمية التنويع في الإخراج النصي ومغايرة السائد الذي يضفي لتعدد الدلالات، فالتحول في الشكل - إيقاع- يتبعه تحول في الدلالة، ذلك أنّ حضور النص في ثوبه الجديد يفضي بكسر أفق توقع المتلقي/ القارئ للفضاء الطباعي المنحرف عن ما ألفته العين بصريا، والانتقال من التدفق الأفقي إلى التدفق العمودي، إضافة لقيمة علامات الترقيم التي تبوح بما لم يستطع الشاعر البوح به، لتترجم التوتر وتوارد الدلالة وكثافتها، فتمنح المتلقي فرصة المشاركة في بناء المعنى وتتمة الدلالة التي تم إرجاؤها، وما يستشف من وراء هذا التشكيل أنه أخذ هندسة شبيهة بالعمود في استقامته، وامتلائه، وتدفقه في شكل شاقولي منتصف الصفحة، مما يحدث قلبا في إيقاع البصر، فالسواد النابع من الشطر الثاني يضحى بياض-صمت- ويحيط البياض بالسواد يمينا وشمالا، فبقدر ما للسواد من دلالة، فالبياض ينبض بدلالات ومعاني وانفعالات أعمق عَجَزَ السواد عن تحقيقها، ونحسب هذه الظاهرة

[1] المدونة، ص 31.

في شكلها البصري تتقارب وتتشابه مع القصيدة الحرة، لكن بالمحافظة على وحدة القافية والروي والبنية الزمانية والخطية.

1-6-2- الفضاء الطباعي في القصيدة الحداثية (حرة – متناوبة- مسرحة القصيدة):

استطاعت تجربة الشعر الحديث مع تطور التكنولوجيا، وظهور وسائل الطباعة الحديثة- العصرية- ، وميل الذات ودهشتها لجمالية الفسيفساء والفن المعماري المهندس بأشكال راقية أن تنزاح عن الفضاء المكاني – نصي- الثابت للشعر العمودي التقليدي، القائم على نظام السطرين المتقابلين الذي فرضته القراءة الشفاهية، فالشاعر في رحلة البحث عن ملاذ جديد يأوي إليه، بعد تهديم الماضي الذي« **ضاق عن المعنى الجديد الذي يروم الشاعر الحديث "التعبير عنه" أو" خلقه". هو ذا المسكن القديم معرض للهدم، وقد بحث الشاعر عن القصيدة ككل وكبناء يجدد السكن في عصر مختلف عن العصر القديم الذي كان البيت بمعنييه: البدوي والحضري هو المكان الذي يهيء للفضاءات إمكانية وجودها**»[1]، ذلك أنّ «**بنية المكان يشوبها قلق دائم، تحدوه رغبة في تحطيم التقاليد البصرية التي اعتادها القارئ، فجعلت عينيه مركزتين على بنية مكانية تمنحه الاطمئنان وتدعم توازنه الداخلي الوهمي، أما الشاعر المعاصر فإنه يمتد بهذا التركيب اللامتناهي إلى دواخل القارئ ليحدث خلخلة ويدفع بهذا الاطمئنان نحو الشك، ودخول في متاهة القلق**»[2]، من باب محاولة التحول على المستوى المعرفي والفكري- فلسفة الكتابة- والجمالي «**من سكنى البيت إلى الإقامة في فضاء القصيدة/النص/ الكتابة**»[3].

ويحتم الاختلاف في آليات الكتابة التجريبية في الشعر البحث عن آليات قرائية جديدة، تستوعب هذا الخطاب المتوتر العميق، الذي يولي اهتماما كبيرا بالتشكيل، خصوصا البصري على فضاء الصفحة، الذي يعد «**جسدًا بكرًا ، يفتق الشاعر أربطته، يشكل فوقها عالمه المزدحم، ويرتب عليها أشياءه، ويشعل بين كفيها نار توجسه وقلقه، وشكله، ويقينه، وحلمه، فيترك للكلمات أن تتبوأ مكانها، كما تثير تموجاته الشعورية والنفسية**»[4]، فالشاعر المعاصر يمارس سلطته على الورقة، فيخدش حياءها، ويمارس

[1] أدونيس: زمن الشعر، بيروت، دار العودة، (د.ط)، (د.ت)، ص167.

[2] محمد بنيس: ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب-مقاربة بنوية تكوينية، دار التنوير للطباعة والنشر، ط2، 1985م، ص 103.

[3] عبد الناصر هلال: الالتفات البصري من النص إلى الخطاب قراءة في شعرية الشكل، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ط2، 2018م، ص85.

[4] المرجع نفسه، ص 85.

فيها جنونا جميلا عبر وسائط لغوية، تحوي انفعالاته، ورؤيته داخل فضاء المكان، وبياض الصفحة الذي يعد جزء تكويني في قصيدته، «**فالقلق الداخلي ينعكس على تحرير نصه وعلى طريقة ترتيب كلماته، وطريقة قراءتها بعد أن صارت القصيدة طباعيا وحيزا مكانيا يتفاعل مع التقنيات الجديدة، قدر تفاعله مع الأحاسيس والمشاعر**»[1]، فالشاعر لا يستوعب النص الجديد بمعزل عن الصورة التشكيلية البصرية – طباعية–، إذ يعد «**التشكيل البصري بنية أساسية من بنى الخطاب الشعرية الحديث ودالا ثريا يوجد فعل التلقي، استنادا إلى أدوات مفهومية، تمكن من دراسة شكل العلاقات ليس بوصفه صيغا متحولة تنتظم وتشتغل على نحو يسهم في إنتاج الدلالة**»[2]. إضافة لأهمية علامات الترقيم في تحقيق الجمالية البصرية، فهي من السمات الكتابية المرئية «**التي وضعها علماء اللغة، لهندسة النصوص الكتابية، أي انها سمات النصوص الكتابية**»[3] التي تترك لدى القارئ انطباعات فنية بصرية دلالية، متجاوزة بذلك وظيفة التعليم والتوجيه إلى أعلى درجة من الفاعلية، والأداء في ربط أجزاء الكلام، ومفاصله في بعد فني تأثيري دلالي.

اتخذت القصيدة الحرة عند الأخضر فلوس بناء هندسيا حداثيا جديدا، نابع من تجربة مغايرة ومتجاوزة للشكل التناظري للقصيدة العمودية التي تقوم على وحدة البيت الخطي، فيحل محلها السطر الشعري الذي يقوم على وحدة التفعيلة المتكررة على طوله بعدد غير منتظم، يستوعب الدفقة الشعورية باستثمار تقنية التدوير، فتتقلص الأسطر وتتمدد بحسب الموقف الشعوري والفكري، مشكلة بذلك بنى هندسية مختلفة تتوزع على فضاء الصفحة، إضافة لقيمة علامات الترقيم غير اللغوية في رسم المساء الهندسي، وسنقوم بإيراد الالتفاتات البصرية الحاصلة في شعر الأخضر فلوس، لإبراز القيمة الإيقاعية البصرية والفنية الدلالية المضافة، ونستهل بقوله في قصيدة " **الدوامة**"[4]:

وَرَأَيْتُ صَدِيقِي القَدِيمِ أَمَامِي
يُشْهِرُ أَحْقَادَهُ فِي دِمَائِي ،

[1] محمد نجيب التلاوي: القصيدة الشكلية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، (د.ط)، 1998م، ص94.
[2] رضا بن حميد: الخطاب الشعري الحديث، فصول، المجلد الخامس عشر، العدد 2، صيف 1996م، ص 99.
[3] مهدي صلاح الجويدي: التشكيل المرئي في النص الروائي الجديد، عالم الكتاب الحديث، الأردن، ط1، 2012م، ص153.
[4] المدونة، ص 680.

فَتُعَتِمُ كُلُّ الطُرُق ..

..... ← النقاط المتتالية

إذ أَفَقْتُ رَأَيْتُ دَمِي صَارَ لُؤْلُؤَةً،

زَهْرَةٌ لِلشَقَائِقِ

تَمْتَدُ فِي الغَدِ نَابِضَةً

بِالرُؤَى وَالأَلَق

إنّ اهتمام الشاعر الأخضر فلوس ببنية التشكيل البصري ليس حلية ثانوية تضاف إلى محتواها من الخارج، بقدر ما هو وسيلة رئيسية فاعلة في تكوين الإيقاع وتناميه، من خلال الشكل الهندسي، وعلامات الترقيم، وتوزيع البياض والسواد الذي يستوعب انفعالاته وفضاء البوح لديه، فالشاعر استثمر فضاء الكلام- السواد- وتدفقه عبر تقنية التدوير في البوح عن ما لقيه من صديقه القديم الذي طعنه في ظهره، إذ يرمي عليه الكلام وينشر ضغائنه، ما ولد اضطرابا وتوترا لدى الشاعر، جعله إثر ذلك ينحو للقول بالصمت- بياض- من خلال توزيع النقاط المتتالية على طول السطر، ليبوح من خلالها بما لم تستطع اللغة-السواد- البوح به، بل اعتمده الشاعر كقناع يفجر من خلاله المسكوت عنه، حين لم تحتويه وتسعفه الوسائط اللغوية للتعبير والبوح عن انفعالاته وألقه واضطرابه جراء ما تلقفه من صديقه القديم، ومنه الشاعر فتح الدلالة على مصراعيها أمام القارئ الذي يشترك في تأويل الدلالات وإنتاجها، من خلال جملة الفراغات وعلامات الترقيم (الفاصلة، النقاط المتتالية..)، فيقوم بملء البياض- الفراغ- وجبر ماسكت عليه الشاعر، لينتقل في الأسطر الثلاثة الأخيرة ويؤسس لشعرية مختلفة في فضاء يتسم بالتحول والتشظي، والتنوع في شكل تدريجي مائل من اليمين إلى اليسار، ليتفاعل البياض والسواد في لمسة حزينة متدفقة بالألم والمفارقة مع الحياة بطابع يتخلله التهكم والسخرية، إذ يلجأ الشاعر للعب باللغة على فضاء الصفحة فاتحا مجالا للقارئ / المتلقي، ومانحا إياه اختيارات نصية لانهائية تتراوح بين الجمالية والتأويلية، فالبياض له وظيفة إيحائية دلالية في الخطاب، فأحيانا يضيق السواد في استيعاب عالم الشاعر الداخلي، «**وعند الوصول إلى هذا الحد من ضيق العبارة على أفق التعبير يأتي الغموض والغياب والبياض في القصيدة جناحا يحلق به الشاعر إلى**

ما وراء اللغة، إلى لغة اللغة، هكذا يجابه الشاعر شيطان اللغة ويغالب سلطته وهيمنته بتعاويذ يكتسبها في بقع البياض، بحبر مفرغ من اللون، وتمائم تحملها كل العناصر الغائبة على النص»[1].

أولى الشاعر الأخضر فلوس عناية بالإخراج النصي-الفضاء الطباعي- من خلال سعيه الدائم للمغايرة والحركية لنصه في الفضاء المكاني للصفحة، ليجسد صراع الذات وتوترها في هذا العصر، محققا إنتاجية مغايرة تمزق السائد، والرؤية الثابتة التي تكبل إبراز خصوصيته وذاته في فضاء الإبداع، والخاصية الأسلوبية البارزة والطاغية على أكثر شعره، تتجلى في الشكل الهندسي الشجري* أو المتناوب النابع من تمدد السطر الشعري وتقلصه، واستثمار فضاء الكلام- سواد- على حساب البياض- الصمت- في صراع بين الحضور-التجلي- والغياب، إذ يقول في قصيدة " **الإعتراف**"[2]:

شكل هندسي شجري

إِنَكَ الوَطَنُ المُتَفَتِحُ فِي أَعْيُنِ الغُرَبَاءِ صَبَاحًا نَدِيا!
إِنَكَ الحُلْمُ المُتَلَبِدُ فِي كُلِ دَرْبٍ أَمُرُّ بِهِ
تَتَسَابَقُ أَنْفَاسُهُ فِي دِمَائِي وَحِينَ أُحَاوِلُ رُؤْيَتَه
يَتَنَاءَى ... يَصِيرُ قصِيَا!
إِنَّكَ الشَجَرُ المُتَطَاوِلُ فِي اللَيْلِ تَحتَ الصَقِيعِ
وَفِي الصُبْحِ يَبْدَأُ رِحْلَتَهُ
وَيَصِيرُ الهَوَى.. عَطَشًا أَزَلِيا

يتلون القارئ من وراء هذا التشكيل البصري بالتناغم الحاصل بين البياض والسواد في الأسطر الشعرية المتدفقة، والتي تبوح باشتعال الشاعر في هذا الوطن واغترابه وانشطاره فيه، فلجأ للكلام- سواد- ليبوح عن شجنه وألمه في وطنه الذي انغلق عليه وتناساه، فانفعاله الحاد جعله يلجأ لفضاء الصفحة فيلطخ بياضها، ويفرغ فيها توتره، مشكلا تفريغا شجريا ينتج عبر ربط نهايات الأسطر ببعضها البعض، فيأتي دور الصمت البياض ليترجم من خلاله مالم يستطع السواد تحقيقه دلاليا، لأن القول بالصمت «**أشد مضاعفة**

[1] طيبي بوعزة: ظاهرة التشكيل البصري في الشعر الجزائري المعاصر ديوان " ما لم يقله المهلهل" للشاعر محمد زبور نموذجا، مجلة دراسات أدبية، مج: 10، ع: 3، أكتوبر 2018م، ص 116. نقلا عن: محمد بنيس: ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب- مقاربة بنيوية تكوينية-، ص207-208. (لم أقف على تخريجه في كتاب محمد بنيس في الصفحة المذكورة).

*نتحصل على الشكل البصري الشجري من خلال ربط أواخر الأسطر ببعضها البعض.

[2] المدونة، ص 225.

وكثافة لأنه في تحليقه في ما وراء اللغة يطمح إلى أن ينقل حركة الروح، وعندئذ نرى أنّ توزيع الكلمات على السطور في القصيدة ليست مجرد أداة للتوافق الإيقاعي في الأوزان بقدر ماهي طريقة في تشعير اللغة، إذ تكف عن نثريتها، وهي تسعى إلى اقتناص فائض دلالتها»[1]، ومن ثم يفتح مجالا للقارئ لاستيعاب تجربته ورسمه الفني بالكلمات على بياض الصفحة، إضافة لدور العلامات غير اللغوية (التعجب، ونقاط الحذف..) في تعميق الإيقاع البصري، ليحقق وظيفة جمالية يتلذذ بها القارئ، ويستمتع بالتموج والتلوين الهندسي الذي ينوع الإيقاع ويثريه، ويعمق الدلالة.

وفي ملمح آخر للفضاء المكاني- الطباعي-، يبرز للمتلقي بصريا عن طريق التأمل المتأني للمادة اللغوية أشكالا تكتسي طابعا أيقونيا، فتتحول المعطيات اللغوية الممنوحة للقراءة إلى معطيات تشكيلية قابلة للمشاهدة، ومن بين الأشكال الحاضرة في شعر الأخضر فلوس، ما يفصح عنه قوله في قصيدة " **اشتعالات الليلة الأولى**"[2]:

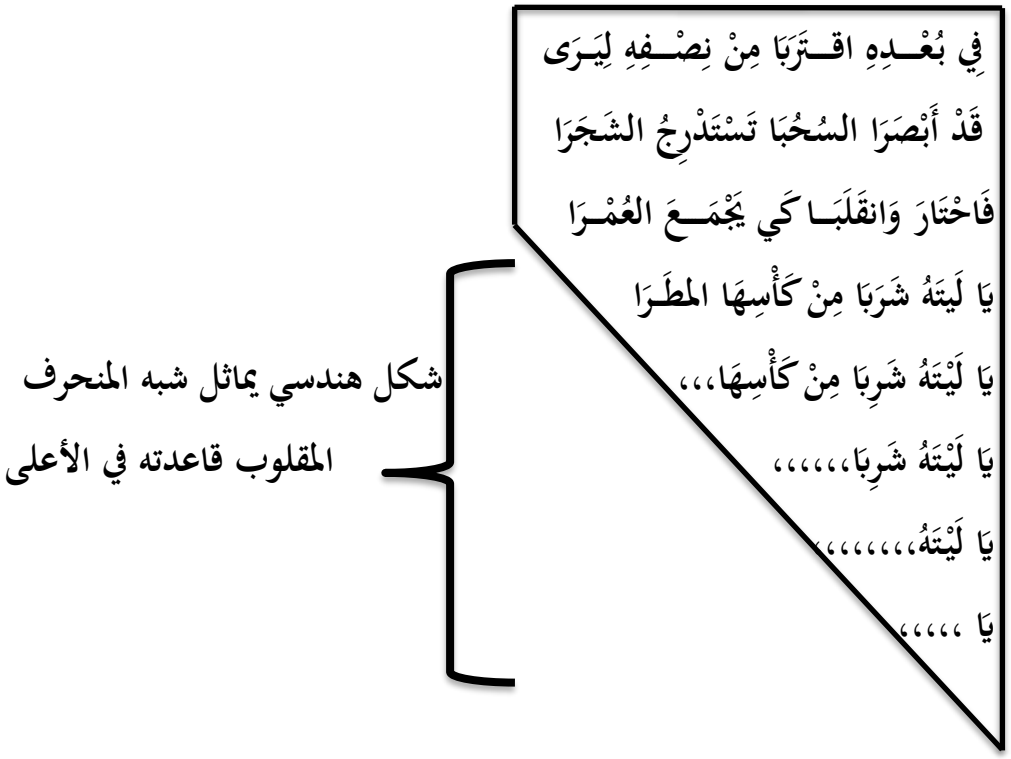
يَا أَيُّهَا اللَيلُ اشتَعِلْ ..
حَتَى أُمَيِّزَ بَينَ رُوحِي
وَالعُيُوْنِ البَابِلِية .
وَالوَطَنْ

شكل هندسي يماثل المثلث القائم المقلوب قاعدته في الأعلى

يلحظ عبر هذه اللوحة الشعرية ذلك التشكيل البصري المتجسد في مثلث قائم مقلوب قاعدته في الأعلى، تَشَكَّلَ جسمه من المادة اللغوية — من خلال انتشار السواد على حساب البياض-، إذ اكتسى دلالة أيقونية على فضاء الصفحة بفضل تقلص السواد تدريجيا وجنوحه إلى التلاشي والنهاية، لتدخل المتلقي في العملية التأويلية لحصول المعنى، من باب ربط العلاقة التكاملية بين دلالات الكلام والصمت، فحين يضيق فضاء الكلام تدريجيا ويبدأ في الأفول والاندثار يتسع فضاء الصمت، ليبوح بكثافة عن فيضان العواطف والمشاعر التي لم تقل بها الوسائط اللغوية.

[1] فضل صلاح: أساليب الشعرية العربية، دار الآداب، بيروت، لبنان، ط1، 1995م، ص 223.
[2] المدونة، ص447.

وفي تشكيل هندسي آخر في شعر الأخضر فلوس، يتجلى الشبه المنحرف المقلوب الذي جَسَدُهُ المادة اللغوية المنتشرة في فضاء الصفحة، ومثاله قول الشاعر[1]:



يَظْهَرُ شكل الشبه المنحرف القائم المقلوب الذي تجسد عبر النموذج الشعري–السواد–، بحيث ينطلق النص ويتدفق من الأعلى في شكل عمود، في اتجاهه الشاقولي بنفس القافية والروي، أين توالت الأشطر تحت بعضها البعض، بطريقة مستمرة لغاية بلوغ عبارة " **يا ليته شربت من كأسها** "، لتبدأ الوسائط اللغوية المحملة في العبارة المكررة في التلاشي على مساحة الأشطر المتلاحقة، لتحل محلها النقاط المتوالية التي تحمل بين ثناياها كثافة دلالية، فيتلاشى السواد ويندثر تدريجيا للنهاية، فيحدث توازي بين البياض والسواد، فالبياض أدخل القارئ بصريا في إعادة ترتيبه للدوال، ومساهمته في جبر الفراغات والبياضات وإتمام الدلالات، فحين عجز الشاعر عن الكلام والكتابة، انحرف للبياض لاستيعاب عواطفه الفياضة، وليشرب من نبع الوطن ويرتوي من عطشه بماء المطر، ويؤكد رامبوا على الجنوح للصمت والفراغ للتدليل على المحمولات التي لم تستطع اللغة أن تحتويها بقوله «**أيا نفسي لا تصنعي القصيدة بهذه الحروف التي أغرسها كالمسامير، بل بما تبقى من البياض على الورق**»[2].

[1] المدونة، ص 344.

[2] عن رامبوا: محمد بنيس: ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب–مقاربة بنوية تكوينية، ص100.

كما ينتهج الشاعر النسق المتناوب (حر /عمودي) ضمن القصيدة الواحدة في نظام بنائي سمته التنويع الإيقاعي البصري، فقد شكلت المواشجة والانتقال من نمط لآخر إلى بروز تشكيلات هندسية خاصة بتوزيع البياض والسواد على فضاء الصفحة، مؤدية إلى ديناميكية نصية بصرية أثناء محاورة القارئ للنص مرئيا، فالحاسة البصرية أحد ركائز التلقي الشعري، ذلك أنّ تركيز الانتشار الأفقي والعمودي مرده تحرك عين القارئ على فضاء الصفحة، الذي يمارس عليها الشاعر سلطته وانفعالاته، ورؤيته، وتجربته عبر اللغة–سواد–، فينتهج تشكيلات إيقاعية ليكسر الرتابة، ويبث الحركية والتناغم والتدفق والاستمرار والحرية في البوح على فضاء السطر، ففي قصيدة" **قصائد من البحر**" يلمح تشكلها من مقاطع مفصولة بعنوان وترقيم، ومساحة صمت – بياض– عند نهاية كل مقطع، ففي المقطع الأول المعنون "**حالات مسافر**" انتهج الشاعر التفريع الشجري الناتج من تمدد السطر وتقلصه بطريقة متناوبة متوالية، واعتمد نفس التشكيل في المقطع الموالي المعنون" **طفحت بحزن**" وباستثمار تقنية التدوير في تدفق الأسطر، واستوعاب انفعالاته، وحاجته للكلام بالقول، إذ يقول[1]:

أَشَرْتُ إِلَى الشَمْسِ –قَبْلَ الغُرُوبِ أَن انتَظِرِينِي
فَإِنِي مُحَاصَرٌ بَينَ السَمَاءَينِ وَالزُرْقَةُ الأَبَدَيَّةُ
فَانفَجَرَتْ بِاللَهِيبِ،
وَسَارَتْ بِدُونِ التِفَاتٍ عَلَى مَركَبِ الأُرجُوَانِ..
دَنَا نَوْرَس وَتَفَرَسَ فِي الرَاحِلِينَ
وَحِينَ تَأَكَدَ مِنْ مَوْضِعِ الشَوْقِ مِنِي غَمْغَمَ!
–" أَوَ لَيْسَ أَنْتَ ! "–

الشاعر غارق في بحر الشوق والحنين، لجأ للتحرر كي يستوعب تدفق انفعالاته، وتمدد سطره وتقلصه، منتهجا قناة التدوير كرابط إحالي يخترق الأسطر ويستوعب دفقته الشعورية، لينتقل إلى النسق الشكلي العمودي ذو السيميترية الموسيقية القائمة على التعاقب الشطري، فالتغير في الشكل يتبعه تغير في الإيقاع المكاني المتلون بعاطفة الأمل، بداخل عيون البائعة التونسية، إذ يقول[2]:

[1] المدونة، ص 494.
[2] المصدر نفسه، ص 497.

رَأَيْتُ فِي مُقْلَتَيْهَا أُمَتِي ..وَطَنِي.

***** وَالنَخْلُ مُنْتَصِبَا وَالسَهْلَ وَالجَبَلَا**

يَا بِنْتَ تُونَسَ لَوْ تَسْقِي البِحَارَ بِمَا

سَقَيْتِ قَلْبِي لَفَاضَ المَاءُ..وَاشتَعَلَا!

تلونت عاطفة الشاعر –هنا– بالأمل والبسمة لتنسمه رائحة الوطن المحملة في عيون البنت التونسية، التي بعثته للتبحر في سهول الوطن وجباله وواحاته، إذ يبوح في المقطع المفصول طباعيا بالنجمات الثلاث بارتواء قلبه وامتلائه بنبع الوطن، إذ غلبت على الأبيات العمودية ذات الشكل الطباعي الخطي المتعاقب العاطفة الهادئة المتزنة، فالشاعر يواصل في المقاطع "**محارة فينوس**" و "**رقص**" و "**البحر**" اعتماده على التشكيل الشجري، أين يتقلص السطر ويتمدد بحسب حاجة الشاعر للكلام بالقول، فالقارئ ينوع في الأشكال الهندسية، وعلامات الترقيم، والفواصل الطباعية (نقاط متوالية، نجمات، عناوين، أرقام..) مشكلا خاصية أسلوبية بصرية لها دور فاعل في تشكيل الفضاء الطباعي وإنتاج الدلالة، حيث تعمل على توجيه القارئ لمضامين مضمرة قابعة تحتاج تمرس وعمق لفك مغاليقها، والاستقرار على أبعادها الإيحائية الفنية الدلالية، لتسهم في تحقيق الجمالية البصرية الإيقاعية المنسجمة مع الصور والمعاني لبنية القصيدة الكلية.

يتخذ الفضاء الطباعي تشكيلا جديدا في القصيدة المسرحية، إذ يتلون القارئ بهندسة خاصة تتقابل فيها المشاهد، فيكون إزاء لوحات مشهدية مسرحية، ترتكز على الحوار القائم بين الشخصيات، لتتنوع فضاءات الكتابة داخل الصفحة بين الاستغراق في السواد، وبين ترك الزمام للبياض ليبوح بالصمت عن البواطن والأحداث المكثفة.

فقصيدة "**حديقة الموت الخصيب**" حوت مشهدين، الأول كتب بخط غليظ يدور الحوار فيه بين الشخصيات (الشاعر، الصاحب)، فالصاحب يغلب عليه الإيحاء والاستفهام بمتوالية لغوية ضئيلة، في حين الشاعر يأخذ مجال واسع للرد عن الاستفهام بالسواد، كي يبوح عن موقفه للصاحب اتجاه الحديقة، فيلطخ بياض الورقة ويخدش حياءها، في فضاءات هندسية مستطيلة، ومثال ذلك قوله[1]:

الصاحب:

(في دهاء) أتحبها ؟

[1] المدونة، ص ص 314-315.

الشاعر:

عَـطَّـرتُ أَيَـامِـي بِـوَرْدِ لِقَـائِـهَـا
قَـدْ كَـانَ عُـمْـرِي ضَـائِـعًـا
لَولَا أَغَانيهَا التِي كَانَتْ تَقْطُرُ مِن دَمِـي
مِـنْ شُرفَةِ الغَيْبِ البَعِيـدَةِ، كَالرَحِيـقِ

الصاحب: أَتُرِيدُ رُؤْيَتَهَا؟

الشاعر:

أَجَـلْ إِنِّـي نَـذَرْتُ دَمِـي ومَـا حَمَـلْتُ
سَفَـائِنَ بَحْرِي الـفَـيَـاضِ مِـنْ درَرِ الـبَرْقِ
يَخطِفُ الأَبْـصَـارَ مِنْ قَسَمَاتِهَـا، وَيضْـمَخُ
الـرُؤيَـا بِأَنْـفَـاسِ الـشُـرُوقِ

أما المشهد الثاني فتدخل الأحداث أصوات أخرى، تتجلى في الحارس والحديقة إضافة لأصوات ثلاثة أخرى، ليغيب فيها الصاحب، وعن الفضاء الطباعي الذي يرتكز على ثنائية التجلي والخفاء للبياض والسواد، الشاعر يواصل في استغراقه للسواد والكلام بالقول، بحكم أنّ الحارس يوجه استفهامات للشاعر عن سبب رغبته وإصراره في الدخول والتودد للحديقة، فيجنح للإجابة على المادة اللغوية في مساحة واسعة، خلاف الشخصيات الأخرى التي تشتغل فضاءً أقل، من مثل قوله[1]:

الحارس: مَنْ أَنتَ؟

الشاعر: (ينتبه)

إِنِي فَارِسٌ جَابَ السَمَـاوَاتِ العَرِيـضَةِ
وَاقتَفَى أَثَرَ الكَوَاكِبِ وَالنُجُوم وَجَمَعَتْ
كَفَّاهُ منهَا بَاقَةً ثُمَّ انثَنَى لِلْبَحرِ يَجمَعُ مِن
حَـنَـايَـاهُ الـلآلِـئَ.. وَالـدَّرَر

الحارس: مَاذَا تُرِيدُ؟

الشاعر:

[1] المدونة، ص ص318-319.

أَرَى الحَـدِيقَـةَ كَي أُتَـــوَجَ رأسَـهَـــا
أَدْرِي بِعَجْزِي عَنْ بُلُوغِ القِمَـةِ العَــذْرَاءِ
لَـكِـنِي أُحَـاوِلُ رُبَّمَــا ابـتَـسَـمَ القَــدَر

يتبدى واضحا التلوين الطباعي وشكلية السواد والبياض على فضاء الصفحة بين التمدد والتقلص أثناء تبادل الأدوار في الحديث، والانتقال بين الشخوص، فيتقلص حين يأخذ الحارس والحديقة والأصوات الأخرى زمام الحكي، ويتمدد حين يجنح الشاعر للحديث، ليتجسد فضاء الحكي لديه في مجسم شبيه بالمستطيل سواء اقتصر الكلام لديه في طابعه السردي الحواري، أو باعتماد النظم العمودي وفق بحر البسيط في الشكل المتوالي المتدفق شاقوليا، وبمعنى أكثر عمق أراد الشاعر من وراء هذا النسج الدرامي للأحداث والصراع داخل فلك المسرحية البوح عن الصراع الذي يقبع فيه المثقف الشاعر في هذا الوطن المحاط بالسلطة الظالمة التي تشجع وجوها بعينها وتغيب وجوها، فالقتل والتصليب لكل من سولت له نفسه وتجرأ على الدخول في شؤون الوطن، فالصراع بين البياض والسواد ترجم الصراع والصمود الذي يتكبده الشاعر في الدخول بين أحضان الحديقة – الوطن–، فهو يقابلها بالحب والإخلاص، وهي تقابله باللؤم والتهميش، لتتحقق الوظيفة الفنية البصرية التأثيرية لدى المتلقي، متوائمة بذلك مع إيقاع العواطف والدلالات.

1–6–3–أهمية الغلاف في تشكيل المعنى:

أضحى التشكيل الخارجي للعمل الأدبي ذا فاعلية في جلب انتباه المتلقي/القارئ من خلال جملة العناصر المساهمة في تكوينه، التي تسير لعابه، وتغريه، فتحفزه لولوج وفتح العوالم النصية لإشباع فضوله ورغبته في تصيد دلالاته، فالشكل هو«**الدال الأكبر في دوال النصوص الأدبية أو الشكل فضاء ينبعث من خلاله المعنى أو يتجلى، لا يفهم أحد نصوص الأدب بمعزل عن الشكل، يمكن أن نقول أنّ المعنى نفسه يتلاشى إذا غاب الشكل**»[1]، ويتسنى القول –في هذا المقام– أنّ الشكل الخارجي عموما والغلاف على وجه الخصوص يكتسي أهمية بالغة في استيعاب النصوص، ذلك أنّ «**تصميم الغلاف لم يعد حلية شكلية بقدر ما هو يدخل في تشكيل تضاريس النص. بل أحيانا يكون هو المؤشر الدال على الأبعاد**

[1] مهدي صالح الجويدي: التشكيل المرئي في النص الروائي الجديد، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2012م، ص 38.

الإيحائية للنص»[1]، كون عين القارئ أول ما تقع عليه هي الواجهة البصرية- الأمامية والخلفية- التي تشكل بؤرة أيديولوجية سيميائية فنية أولية لولوج عالم النص، وكشف مغاليقه ورموزه، حيث يهيئ الغلاف القارئ لتلقي النص الشعري وولوج عالمه، وفيما يلي سنورد صورة الغلاف لمدونة الدراسة في الجهة الأمامية والخلفية والجانبية، لرصد مختلف المحددات الفضائية النصية.

شكل (03) يمثل غلاف الأعمال الشعرية غير الكاملة للأخضر فلوس

وأهم سمة يجب الإشارة إليها عند القراءة التأويلية للفضاء البصري للغلاف، هو تموضع العنوان الملفت للنظر" **الأعمال غير الكاملة**" المطبوعة بخط غليظ بلون أحمر داكن، فالعنوان من أهم «**عناصر النص الموازي، لهذا فإن تعريفه يطرح بعض الأسئلة ويلح علينا في التحليل، كونه مجموع معقد أحيانا أو مربك، وهذا التعقيد ليس لطوله أو قصره، لكن مرده مدى قدرتنا على تحليله وتأويله**»[2].

والملاحظ في عتبة العنوان المتموضعة على صفحة الغلاف، أنها شكّلت نواةً دلاليةً ترجمت استزادة الكاتب في النتاج الشعري، فهذا الكتاب لا يَشمُلُ جُلَّ أعماله، بل توجد له أعمال شعرية مستقبلية مع السيرورة الزمنية، فيرد الاسم مرفوقا بالعنوان بخط رقيق أسود، فاسم المؤلف من بين «**العناصر المناصية**

[1] مراد عبد الرحمن مبروك: جيوبوليتيكا النص الأدبي -تضاريس الفضاء الروائي نموذجا-، دار الوفاء للطباعة والنشر، الإسكندرية، مصر، ط1، 2002م، ص124.

[2] عبد الحق بلعابد: عتبات (ج. جينات من النص إلى المناص)، الدار العربية للعلوم، ناشرون، الجزائر، ط1، 2008م، ص65.

المهمة فلا يمكننا تجاهله أو مجاوزته، لأنه العلامة الفارقة بين كاتب وآخر فيه نثبت هوية الكتاب لصاحبه، ويحقق ملكيته الأدبية والفكرية على عمله، دون النظر للاسم، إذا كان حقيقيا أو مستعارا»[1] فالفضاء الذي «**يتوسطه الاسم هو بمثابة بطاقة تعريف للكاتب، أن يكون اسم الكاتب في الزاوية العليا من الغلاف الخارجي، فإن العين التي تصدم به تنقله مباشرة إلى الذهن الموقع الذي يكسب قيمة معنوية**»[2]، إذ يحيلنا الاسم لأحد رموز الشعر الجزائري المعاصر في مرحلة النص المختلف، ففلوس من الأقلام الشعرية المميزة التي خاضت تجارب شعرية منفتحة على عديد القضايا التي تشمل مختلف المجالات الاجتماعية والسياسية والدينية..

أما الصورة الفوتوغرافية للأخضر فلوس المتموضعة على يمين الاسم في الغلاف، فهي توحي بالتحدث على الميكرفون الموجود أمامه، ومغازلة أحاسيس المتلقين بأشعاره في إحدى المنتديات، إذ يبدو في الصورة انغماسه وذوبانه ومداعبته لإيقاع الكلمات عبر الاسترسال الصوتي، والإنشاد، والإلقاء الشفهي.

فالصورة المرئية لم تغب عن غلاف الكتاب، فأحيانا تعبر الصورة عن التجربة الشعرية التي تتجاوز الوضوح، بالولوج لعوالم يكتنفها الغموض والتعقيد، لتعرب عن تشظي الذات، والهوية، والعالم الخفي الباطني، وتُعَبِّر بما لم تستطع الوسائط اللسانية- اللغة- التعبير عنه، فيقف القارئ لغلاف المدونة، وبالتحديد في الجزء السفلي أمام ملمحين وتشكيلين يتمثلان في:

يتموضع الأول في اليمين، ويتجلى في الخيل- الفرس- المنحوتة من ألوان متشظية متشابكة تميل للخضراء الداكنة، وتشوبها بعض الألوان المتداخلة بين الأسود والأصفر والبني، مشكلة فمًا مفتوحًا يَسمعُ القارئ صهيلها المدوي، وكأنها تخوض حربا مع الحياة وتعقيداتها.

وتتشكل على يسار الفرس ملامح المرأة العربية الأصيلة، بسماتها وملامحها ذات العينان السوداء النجلاء والحاجبان الهلاليان، والكحل ذائب في جوانبها مغطيا أهدابها، يحوم حولها اللون الأخضر ممزوجا باللون الأحمر والبني في تشكيل متشابك، لتعبر عن انشطار الذات وتشظيها في هذا العالم المتلون بعديد المواقف والقضايا المتصارعة بين الخفاء والتجلي بين الظلام وانقشاعه، بين التشاؤم والسوداوية وانسياب الأمل والتفاؤل، ذلك أنّ ولوج بواطن وجه المرأة يفصح عن مواجع الحياة والحب والعذاب الذي يكابده

[1] عبد الحق بلعابد: عتبات (ج. جينات من النص إلى المناص)، ص 63.

[2] إبراهيم محمود: صدع النص وارتحالات المعنى، مركز الإنماء الحضاري، سوريا، ط1، 2000م، ص 50.

في ظلالها، إذ يحاور المتلقي والقارئ بتفاصيل المحب الذي يشوى ويكوى بجمر الاشتياق، ويتجرع ألم الفراق والحنين، كل هذه العواطف وأكثر تبوح بها الصورة التشكيلية للمرأة التي تداخلت ألوانها مع الفرسة التي تصهل في الفضاء البصري، فيتلقف صداها وصوتها القارئ، ويتلون بدوي الألم وعذابات الذات، فتحدث المفارقة، فتقارب الفرسة من المرأة أعرب عن الصمود، والرشاقة، والقوة والمجابهة، والأصالة، والجمال، والعروبة.

كما تتعانق الصورة البصرية الموضوعة أسفل الصفحة لونيا مع صورة الفرسة والمرأة، إذ يتبدى للقارئ تشكيل أشبه بمؤسسة الإخراج التلفزيوني السينمائي، مرفقة بعبارة منحوتة باللون الأسود" **روابي للثقافة والإعلام**"، يقابلها يسار صفحة الغلاف الأمامي عبارة مكتوبة بخط غليظ بلون أبيض داخل إطار أسود" **وزارة الثقافة** "، ومرفقة باسم البلد بالعربية " **الجزائر**" الموضوع شاقوليا في اتجاه الأسفل، وأفقيا باللغة الأجنبية بخط رفيع– رقيق– تدل بطبيعة الحال إلى الدار والمؤسسة الثقافية التي طبعت كتابه وجعلته يرى النور.

كما لا تقل الصفحة الخلفية أهمية عن الصفحة الأمامية، بما تحتويه من علامات إيحائية كتابية وصورية، تسهم في ولوج القارئ عالم النص، إذ نصادف من جديد تشكيل المرأة بملامحها البابلية التي تحتل وسط ملامح وجهها، إذ يتعالق سواد شفتيها وعينيها مع اللونين البني والأصفر، في دلائلية إيحائية عن الشموخ والجمال، ويقع أسفلها مباشرة عبارة " **الأعمال غير الكاملة**" بلون أحمر داكن منحوتة شاقوليا هذه المرة على فضاء الغلاف ذو الخلفية البيضاء، في حين تحتل يسار الصفحة قصيدة بدون عنوان، مبنية على بحر الكامل في خلفية تحيل لملامح عينا المرأة البارزتين، يقول فيها[1]:

اختَرتُ بَحرِي		متْفاعلن متْ
زَغْرَدت أُنشُودَةُ المَسكُونِ بِالأَرْضِ الفَسِيحَةِ		فاعلن متْفاعلن متْفاعلن متْفاعلن متـ
هَزَنِي عَبَقُ اللِقَاء.		فاعلن متفاعلن مـ
وَبَوحُ فَاتِنَةٍ تُعَاتِبُ نَجْمَةً		تفاعلن متفاعلن متفاعلن
.. لَمَا رَآهَا تَنْصِبُ الأَشْرَاكَ حَولَ حَبِيبِهَا	**وقفة وزنية**	متْفاعلن متْفاعلن متْفاعلن متفاعلن
.. وَأَنَا عَلَى نَارِي..أُهَيْمِنُ فِي مَمَالِيكِي		متفاعلن متْفاعلن متفاعلن متْفا
وأغرق في جـنوني	**قافية جملية**	علن متفاعلاتن مطلقة متواترة (/0/0)

[1] المدونة، صفحة الغلاف الخلفي.

اعتمد الشاعر في هذه القصيدة على التكثيف والتلميح لنقل تجربته الشعرية للقارئ، فيغوص بين ثناياها ليتلمس الأقباس الجمالية المتخفية والمضمرات القابعة فيها التي لا تكشف عن نفسها من الوهلة الأولى، فالشاعر استثمر كل الإمكانيات التي تتيحها القصيدة الحرة، من استغراق التدوير في احتواء دفقته الشعرية وطول نفسه، وانتهاج الجملة الشعرية المنتهاة بوقفة وقافية، لاستثمار ترخصات البحر من إضمار وترفيل في كسر رتابة البحر وخلق تموجات وإيقاع نغمي يتراوح بين الصعود والنزول، مستوعبا من خلال التنويع عواطفه المتلونة، إضافة إلى انتهاج القافية المتواترة والمتراكبة بنسبة طاغية، فغلب عليها الإطلاق والمد الذي تواؤم مع جهره بمشاعره والمتألمة المغرقة في المأساة، كما انتهج التفريع البصري الشجري، فالقصيدة بإيقاعها المتنوع زمانيا ومكانيا ودلاليا والمتكامل، نقلت القارئ لعالم رؤيوي مفعم بالنقاء والصفاء والمواصلة في الحب والعشق على الرغم من الألم الذي يتلقاه، في بعد أسطوري متماهي مع روح المرأة، متجشما الصمود والأمل والمواجهة ليستنشق روحها ويرتوي بعبق اللقاء في كثافة شعرية تقطر بالمشاعر الجميلة، فانصهرت العلامات والصور الأيقونية والتشكيلية البصرية مع البنية الدلالية العامة لأشعاره.

1-6-4-إمكانية كتابة الأسطر الحرة عموديا:

إنّ أهم سمة إيقاعية تطفو للقارئ أثناء معانقته لبعض قصائد الأخضر فلوس هي نزعة التجديد التي مست الإطار الشكلي، وتمويه الشاعر للقارئ بصريا من خلال اللعب بالكلمات والجمل، وتوزيعها وتشكيلها على فضاء الصفحة بطريقة فنية بصرية وفق أسطر شعرية متفاوتة الطول، لتغفلنا على مرجعيتها العمودية وتشكيلها التناظري الخطي، أو لنقل بعبارة أخرى أنّ الشاعر فكك البنية الكتابية للقصيدة التقليدية[1]، وفتت الدوال على فضاء الصفحة ليعبر عن حداثة التجربة وثرائها، فالشاعر الحداثي عموما والأخضر فلوس على وجه الخصوص على الرغم من طرقه لفضاءات جديدة في إنتاج وإخراج نصوصه شكلا ومضمونا، إلا أنه بقي وفيا لعمود الشعر ونزعة المحافظة والتقليد، فبلغت هذه الخاصية الإيقاعية البصرية إحدى عشرة قصيدة حرة، أمكن رد أسطرها إلى النسق العمودي، وللتعمق والاستفاضة في هذا الانزياح البصري الإيقاعي، نورد الجدول التوضيحي الآتي:

[1] ينظر: صبيرة قاسي: مسارات الإيقاع الشعري دراسة في الشعر الجزائري المعاصر، ص 106.

القصائد	عدد الأبيات باعتبار حرف الروي	البحر الشعري	القافية باعتبار الختام والحركات
النوافذ المنكسة	16بيت بانتهاج روي (ن) 6 أبيات بروي وقافية متنوعة (ف، ق، ب، ت)	البسيط	0//0/ مطلقة
انفتحي ياسكرة	9 أبيات تامة بحرف الروي الراء في متواضع متفرقة	البسيط	0///0/ مطلقة
عزف منفرد	تتكون من 3 مقاطع؛ المقطع الأول: أربعة أبيات بروي (ت)، المقطع الثاني: 7 أبيات بروي (ن)، المقطع الثالث: 4 أبيات بروي (ن)، مع اختلاف التفعيلات من 7 إلى 10، وانتهاج قافية وروي لكل مقطع.	البسيط	0//0/ مطلقة 0/0/ مطلقة
الدمعة	8 أبيات بروي (ن) و(ل) وتتراوح من 5 إلى 7 تفعيلات	الرمل	0/0/ مطلقة
وشم على جبين الطفلة السمراء	بيتين بـ 6 تفعيلات بروي الهمزة المقيدة بيتين بـ 8 تفعيلات بروي (ر)	الرمل	0/0/ مقيدة
توقيع على بطاقة الرحيل	بيتين باختلاف عدد التفعيلات بروي (ع) 3 أبيات باختلاف عدد التفعيلات بروي (ي)	الرمل	0//0/ مطلقة 0/0/ مطلقة
ألعاب نارية	4 أبيات: 3 منهم ب 8 تفعيلات بروي (ب) وبيت ب 10 تفعيلات بروي (ق)	المتدارك	0///0/ مطلقة 0///0/ مقيدة
براءة	5 أبيات مع اختلاف عدد التفعيلات من 8 إلى 10 تفعيلات بنفس حرف الروي والقافية	المتدارك	0//0/ مقيدة
الخطوات المتوازية	3 أبيات بحرف الروي (د) باختلاف عدد التفعيلات 3 أبيات بحرف الروي (ح) باختلاف عدد التفعيلات	المتقارب	0//0/ مقيدة
حيزية تنتظر العشاق	5 أبيات: 3 بحرف الروي الهمزة، واثنان بحرف الروي الراء المطلق، 3 أبيات مجزوء الوافر بحرف روي (ر)	الوافر	0/0/ مطلقة 00/ مقيدة
الموت والحياة على أسوار بابل	3 أبيات بحرف الروي الهمزة، بيتين بحرف الروي (ب)، بيت بحرف الروي (ل)	الكامل	0//0/ مطلقة

جدول (12) يمثل إيقاع الأسطر الحرة التي يمكن إعادة ردها عموديا

باستقراء معطيات الجدول أمكن الخروج بالملاحظات الآتية:

بلغت القصائد التي بقيت أسيرة للإيقاع الخليلي، والتي أمكن ردها للنسق العمودي الخطي إحدى عشر قصيدة، توزعت عبر الدواوين الشعرية الخمسة بحضور متفاوت.

أولى الشاعر عناية بالإخراج الطباعي، والتشكيل البصري لبعض القصائد الحرة، من خلال توزيع الجمل والكلمات، وتفتيتها في فضاء هندسي يكسبها كامل السمات الحداثية في النظم الشعري المعاصر، لكن القارئ المتمعن لإيقاع الكتابة فيها يستقر على حنين الشاعر للموروث الخليلي التناظري الخطي ذو السيميترية الموسيقية الثابتة في شكل إبداعي بصري مموه، وبالرغم من نزعة التجديد والرغبة في المجاوزة والانفلات من الأسر الخليلي، والتوغل في عوالم إيقاعية حداثية تساير الواقع المعاصر ومشكلاته المعقدة، وإعادة صياغتها في فن يساير عمق المسألة الفكرية والفلسفية في رؤية إبداعية أكثر إشاقة وشمول وتدفق[1]، إلى أنه لم يتخلص من رواسب الماضي وإيقاعه، وهذا ما يؤكده الناقد علي جعفر العلاق حينما كشف عن الجهد البارع لأدونيس في نظمه للقصيدة الحرة وفق بحر البسيط الذي بقي أسيرا في بعض الأحيان للبيت التناظري[2]، والأخضر فلوس هو الآخر بقي أسيرا للقيم التقليدية أثناء كتابته بعض قصائده الحرة، ولم يقتصر على بحر البسيط فقط على حسب تحديد علي جعفر العلاق لجهد أدونيس، بل انتهج ست أبحر شعرية توزعت بين الممزوجة والصافية، تقاسم فيها الرمل والبسيط الصدارة بتواتر بلغ 3 مرات، ليليهما المتدارك بمرتين، ويتقاسم بعده الوافر والكامل والمتقارب المرتبة الأخيرة بحضور واحد.

قد تستغرق محاولة إعادة هندسة وكتابة الأسطر الحرة عموديا القصيدة كاملة بقافية وروي يتراوح أحيانا بين المماثلة والمخالفة ضمن القصيدة الواحدة، وأحيانا أخرى يشغل هذا التشكيل أبيات متفرقة ليست بصفة ثابتة ومستمرة في القصيدة الواحدة.

فالقارئ لقصائد الأخضر فلوس في نسقها الحر، يحس أنّ بعضها بقيت أسيرة لخطية القصيدة العمودية المتناظرة، المحافظة على الإيقاع المبني على رنين ووقع الروي والقافية، ويستشف في قصيدة "**النوافذ المنكسة**" المبنية على بحر البسيط قربها من التشكيل الشعري العمودي، فالشاعر فكك البنية الكتابية للقصيدة العمودية وقام بتوزيع الكلمات والجمل على الفضاء المكاني، وفتت الدوال ضمن الشكل الحر في أسطر متفاوتة الطول، ولتمثيل ذلك نورد أجزاء منها، إذ يقول[3]:

---

[1] ينظر: عبر الرحمن تبرماسين: البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر، ص 129.

[2] ينظر: علي جعفر العلاق: في حداثة النص الشعري، دار الشروق للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2003م، ص ص 79-80.

[3] المدونة، ص ص 525-526.

مَدِينَةَ البَرْقِ لَاحَتْ فَاكتَسِي بَدَنِي..		متفعلن فاعلن مستفعلن فعلن
بِوَمضِهَا،، وَاشرَأَبَتْ قَامَة الشَجَنِ!	قافية	متفعلن فاعلن مستفعلن فعلن
كُؤُوسِي البِيضُ قَدْ جَفَّتْ مَنَابِعُهَا ،،		متفعلن فاعلن مستفعلن فعلن
لَمْ تَسْقِهَا غَيْمَةُ الأَطْفَالِ إِذْ عَبَرَتْ تَحْتَ الشَبَابِيكِ		مستفعلن فاعلن مستفعلن فعلن مستفعلن فاع
فِي هَمَس،، وَلَمْ تَرَنِي!	قافية	لن مستفعلن فعلن
مَنْ يُقنِعُ الرُّوحَ أنْ تَنسَى مَسَالِكَهَا؟!		مستفعلن فاعلن مستفعلن فعلن
مَنْ يُقنِعُ الرُوحَ أنْ تَنسَى مَعَابِدَهَـا..		مستفعلن فاعلن مستفعلن فعلن
وَتَطْمَئِنُ لِدِفءٍ خَارِجَ الزَمَنِ؟!	قافية	متفعلن فعلن مستفعلن فعلن

ويقول أيضا[1]:

نَوَافِذُ الشَرْقِ مَازَالَتْ مُنَكَسَةٌ!		متفعلن فاعلن مستفعلن فعلن
تَنَامُ تَحْتَ صَوَارِي اللَيْلِ..وَالسُفُنِ!	قافية	متفعلن فعلن مستفعلن فعلن
تَشُكُ فِي الهَمْسِ..أَنْ تَبْكِي الرِيَاحُ بِهِ،،		متفعلن فاعلن مستفعلن فعلن
وَلَيسَ تَسْمَعُ نَبْضَ الأَرْضِ فِي غَسَقِ!	قافية	متفعلن فعلن مستفعلن فعلن
كَأَنَهَا لَمْ تَكُنْ سَيفًا،، لِذِي يَزَن!		متفعلن فاعلن مستفعلن فعلن
.....		
تَشُقُ صَدْرَ المَدَى المسَمَرِ خُطْوَتَهُ!		متفعلن فاعلن مستعلن فعلن
يُرَوِضُ الخَيل وَالفُرسَانُ لِلرَسَنِ!	قافية	متفعلن فاعلن مستفعلن فعلن
وَمِنْ هُنَاكَ؟!		متفعلن فـ
رِجَالٌ بَينَهُم كُرَةٌ		علن مستفعلن فعلن
وَنِسوَةٌ بِكُؤُوسٍ اترَعَت زَبَدًا!		متفعلن فعلن مستفعلن فعلن
حَتَى تَجُودُ نِيَاق الجُوعِ بِاللَبَنِ!	قافية	مستفعلن فعلن مستفعلن فعلن

إن أهم ملمح يتوسمه القارئ في هذه القصيدة الشعرية الحرة هو إمكانية ردها وإعادة ترتيبها في شكل أبيات تناظرية، تكتسي كامل الخصائص العروضية للقصيدة التقليدية، فأحيانا تأتي الأسطر الشعرية في القصيدة متساوية ومتوازية مع الأشطر العمودية باحتوائها على أربع تفعيلات في الشطر، وهذا ما نتوسمه

[1] المدونة، ص 529- 530.

في بيت الاستهلال وبيت الختام، وأحيانا أخرى نلجأ لتنظيم وإعادة بناء الأسطر الموزعة على فضاء الصفحة، والتي تستند على قناة التدوير في فضاء بصري خطي تناظري، فتصير على النحو الآتي:

مَدِينَةُ البَرْقِ لَاحَتْ فَاكْتَسِي بَدَنِي../ بِوَمْضِهَا،، وَ اشرَأَبَتْ قَامَةُ الشَجَنِ!
لَمْ تَسْقِهَا غَيْمَةُ الأَطْفَالُ إذ عَبَرَتْ تَحْتَ الشَبَابِيكِ/ فِي هَمْسٍ،، وَ لَمْ تَرَنِي!
مَنْ يَقْنَعُ الرُوحَ أَن تَنْسَى مَعَابِدَهَا../ وَتَطْمَئِنُ لِدِفءٍ خَــارِجَ الزَمَــنِ؟!

.....

نَوَافِذُ الشَرْقِ مَازَالتْ مُنَكَـــــسَةٌ!/ تَنَامُ تَحْتَ صَوَارِي اللَيْلِ..وَالسُفُنِ!
تَشُكُ فِي الهَمْسِ..أَنْ تَبْكِي الرِيَاحُ بِهِ،،/ وَلَيسَ تَسْمَعُ نَبْضَ الأَرْضِ فِي غَسَقِ!

.....

تَشُقُ صَدرَ المَدَى المُسمَر خُطْوَتهُ!/ يُرَوِّضُ الخَيلَ وَالفُرسَانَ لِلرَسَنِ!
وَنِسْوَةٌ بِكُـؤُوسِ اترَعَــتْ زَبَـــدَا!/ حَتَى تَجُودُ نِيَاق الجُوعِ بِاللَبَــنِ!

كما نجد بعض الأسطر المساوية للأشطر وزنيا بشكل منفرد بدون الشطر الآخر، ومثالها التشكيل الآتي:

كُؤُوسِي البِيض قَدْ جفَتْ مَنَابِعَهَا ،،/
مَنْ يَقْنَعُ الرُوح أَن تَنسَى مَسَالِكَهَا؟!/
كَأَنَهَا لَمْ تَكُنْ سَيفًا،، لِذِي يَـــزَنِ!/
وَمن هُنَاكَ؟!/ رِجَالٌ بَيْنَهُم كُرَةٌ/

يبقى الشاعر وفيا لعمود الشعر، ونزعة التقليد والمحافظة على القديم، فمثلما وقع في شوق وحنين للبلد واغترابه عنه، وقع في شوق وحنين النظام العروضي التقليدي، وأهم سمة بارزة هي الموسيقى الثابتة والرتيبة القائمة على القافية المتداركة المطلقة بكسر حرف الروي النون، والتي استغرقت أغلب أبيات القصيدة، تتخللها أحيانا قوافي متنوعة بحرف روي متنوع على النحو الآتي: الباء والتاء والفاء بحضور واحد، فالشاعر على دراية بتكوين شعره وإخراجه طباعيا، وتعليل هذا التشكيل والتنظيم الكتابي الذي لديه أصول عمودية، يتحدد في أمرين:

-عدم تخلصه من الموسيقى الخليلية بإيقاعها الخطي الثابت المختوم بوقفة وقافية.

-محاولة تفتيت وتفكيك البيت، والتحول من الإطار الشفاهي إلى النص -كتابة- وإعطاء القصيدة إيقاعا وبعدا بصريا خاصا نابع من حداثة التجربة وثرائها.

وبالانتقال إلى نموذج وتشكيل آخر، وبالتحديد في قصيدة "**عزف منفرد**" المبنية على بحر البسيط المتكون من ثلاثة مقاطع شعرية، نلحظ إمكانية إعادة كتابتها عموديا في نسقها التناظري، مع اتخاذ كل مقطع نظاما خاصا بنفس القافية والروي، وسنقوم بعرض بعض النماذج للتمثيل على ذلك، إذ يقول[1]:

(1) لِلأُفقِ فَاتِحَةُ الأَشْيَاءِ،		مستفعلن فعلن مستفعـ
لِي تَعَبِـــي،،		لن فعلن
أَزْهُو بِهِ		مستفعلن
وَأُغَالِي بُرعُمًا نَبَتَا..	**قافية**	فعلن مستفعلن فعلن
لِلغَيبِ وِحْدَتَهُ،		مستفعلن فعلن
قَدْ كَانَ مُتَكِئًا عَلَى الحَدِيثِ		مستفعلن فعلن متفعلن فـ
وَلَمَا أَشرَقْتُ سَكَتَا..	**قافية**	علن مستفعلن فعلن
(2) وَرَودَهَا سَانِـح،		متفعلن فاعلن
لَوْ شَاءَ دَثَّرهَا بِبُردَةٍ..		مستفعلن فعلن متفعلن
وَارتَمَى كَالصُبْحِ عَريَانَا..	**قافية**	فاعلن مستفعلن فاعل
تَهِيجُ البَرقُ وَالأَموَاج		متفعلن فاعلن مستفعـ
زُرْقَتَهَا،		لن فعلن
كسَتْهُ حُلَتَهَا، سَمَتْهُ إِنسَانَا..	**قافية**	متفعلن فعلن مستفعلن فاعل
(3) رُدِي عَلَيَ رِدَائِي، إِنَهُ تَعَبٌ يَخْتَارُنِي،		مستفعلن فعلن مستفعلن فعلن مستفعلن
غَيْمَةٌ لِلْأُفقِ تدنِينِـــي..	**قافية**	**فاعلن مستفعلن فاعل**
وَحِينَمَا اكتَحَلَتْ عَيْنِي بِرُؤيَتِهَا		متفعلن فعلن مستفعلن فعلن
وَجَدْتُ نَفْسِي مَقْتُولًا		متفعلن فعلن مستف
بِسِكِينِي..	**قافية**	علن فاعل

وبإنعام النظر في هذه الأسطر نستشف إمكانية إعادة ردها للنسق العمودي ذو السيميترية الموسيقية والإيقاع الخطي الثابت، كما نمثل لنهاية الأسطر بالخط المائل(/):

[1] المدونة، ص ص 473-476.

(1)لِلأُفقِ فَاتِحَةُ الأَشْيَاءِ،/ لِي تَعَبِـــي،، أزْهُو بِهِ/ وَأُغَالِي بُرعُمًا نَبَتَا..
لِلغَيبِ وِحْدَتَهُ/ قَدْ كَانَ مُتَكِئًا عَلَى الحَدِيثِ/ وَلَمَا أَشرَقْتُ سَكَتَا..
(2) وَرَودَهَا سَانِح، /لَوْ شَاءَ دَثَّرَهَا بِبُردَةٍ../ وَارتَمَى كَالصُبْحِ عَرياَنَا..
تَهِيج البَرقُ وَالأَمواَج/ زُرْقَتَهَا، / كسَتْهُ حُلَتَهَا، سَمَتْهُ إِنسَانَا..
(3) رُدِي عَلَيَ رِدَائِي، إِنَهُ تَعَبٌ يَخْتَارُنِي، /غَيْمَةٌ لَلْأُفقِ تدنِينِـــي..
وَحِينَمَا اكتَحَلَتْ عَيْنِي بِرُؤيَتِهَا/ وَجَدْتُ نَفْسِي مَقْتُولًا/ بِسِكِينِي..

إنّ اهتمام الشاعر بهذا التشكيل البصري الإيقاعي مرده حداثة التجربة، وقيمة القراءة البصرية في تحديد الإيقاع وحصول الدلالة، فلجأ لتفتيت الأبيات العمودية على فضاء الصفحة، فبالرغم من هذا التشكيل إلا أنّ الغنائية والصيغة العروضية العمودية تطفو لدى القارئ ليستوعبها من خلال الوقفة والقافية المماثلة بعد عدد من التفعيلات في كل مقطع، فاشتغل كل من الروي والقافية بنفس الطريقة التي اشتغلا عليها في شقها العمودي الخطي (سكتا، نبتا..- عريانا، إنسانا- تدنيني..، بسكيني..) ، فأحيانا تتخلل الأسطر المكتوبة عموديا أشطرا لوحدها، أو أبياتا تنتهج قافية وروي مخالفين مع المحافظة على الإطار الخطي وتوازي الأشطر ضمن القصيدة، ومن هنا أمكن إعادة بنائها وهندستها عموديا.

إضافة إلى القصائد التي أمكن ردها إلى أصلها العمودي، والموزعة في فضاء الصفحة وفق شكلها الحر، توجد قصائد تحوي أسطر، لها كامل الصفات العروضية التي تحتويها القصيدة العمودية، فقط باختلاف عدد التفعيلات المعتمدة سواء بالزيادة أو النقصان بقدر قليل، حيث تتراوح تفعيلات البيت بين 7إلى 10 تفعيلات مع المحافظة على خطية البيت وغنائيته ووحدته الإيقاعية المحددة لموسيقى القصيدة المتمثلة في القافية، وللتدليل على ذلك نورد قصيدة" **ألعاب نارية**" المبنية على بحر المتدارك والمتقارب، حيث انبنت الأسطر التي أمكن إعادتها للأصل العمودي في المقطع الأول على البحر المتدارك، إذ يقول[1]:

1)- .....

عَاشِقَانِ عَلَى ضِفَةٍ ، فاعلن فعلن فاعلن
طَرَزَتْهَا يَدُ اللهُ فِي شَجَنِ فاعلن فاعلن فاعلن فعلن

[1] المدونة، ص ص 585-586.

.. وَأَلَقٍ	قافية	فعلن
صَارَتِ الأَرْضُ تُفَاحَةً		فاعلن فاعلن فاعلن
بَينَ كَفَيهِمَا ..		فاعلن فاعلن
وَالسَمَاءُ تَدَلَّتْ كَرَيْحَانَةٍ		فاعلن فعلن فاعلن فاعلن
مِنْ عَبْقٍ ..	قافية	فاعلن

2)– الناي:

فَصَلُوهُ عَنِ الثَدْيِ فِي غَفْلَه		فعلن فعلن فاعلن فاعلن
دَسَّ فِي صَدْرِهِ شَجْوَةَ وَالتَعَب !	قافية	فاعلن فاعلن فاعلن فعلن
حَرَقُوهُ بِلَا سَبَبٍ وَاضِحٍ		فعلن فعلن فعلن فاعلن
دَسَّ فِي صَدْرِهِ نَارٌ .. وَاللَّهَب	قافية	فاعلن فاعلن فاعل فاعلن

تقترب هذه الأسطر وتتماثل مع البناء التناظري، بالرغم من انتشارها وتوزيعها في شكلها الحر، إلى أنه بالإمكان ردها للشكل العمودي، فتصبح كالآتي:

1) عَاشِقَانِ عَلَى ضِفَةٍ /، طَرَزَت هَا يَدُ اللهِ فِي شَجَـنٍ/.. وَأَلَق

صَارَتِ الأَرْضُ تُفَاحَةٌ/ بَينَ كَفَيهِمَا../ وَالسَمَاءُ تَدَلَتْ كَرَيْحَانَةٍ/ مِنْ عَبَق ..

2) فَصَلُوهُ عَنِ الثَدْيِ فِي غَفْلَةٍ / دَسَّ فِي صَدْرِهِ شَجْوَةَ وَالتَعَـب!

حَرَقُوهُ بِلَا سَبَبٍ وَاضِحٍ/ دَسَّ فِي صَدْرِهِ نَارٌ .. وَاللَّهَـب

يستشف حضور واضح للبنية الموسيقية العمودية في هذا النموذج الشعري الحر، وبالرغم أنّ البيت الثاني من المقطع الأول بلغ فيه عدد التفعيلات عشرة؛ أي زيادة تفعيلتين، إلى أنّ الإطار الخطي والغنائي المختوم بوقفة عروضية وتركيبية ودلالية وقافية تحققت في نهاية البيت، وتماثلت مع البيت السابق بنفس القافية المقيدة بحرف الروي القاف، أما المقطع الثاني فقد ورد السطر مساويا للشطر، حيث وردت أربعة أسطر مشكلة أربعة أشطر، رسمت بيتين محددين بنفس القافية المقيدة بحرف الروي الباء، ومن هنا نستنتج أنّ الشاعر بقي يحن للإيقاع الخليلي بالرغم من اتكائه على نظام الجملة الشعرية في بنائه، هذه الأخيرة التي نجدها تتقارب مع البيت في اكتمالها إيقاعا وتركيبا ودلالة، وبالرغم من الإخراج الطباعي وجمالية الكتابة المعاصرة، إلا أنّ الغنائية ونزعة التقليد والمحافظة تسربت في بعض أشعاره، استقر عليها المتلقي وكشفها من

خلال تلونه بالإيقاع الخطي ذو السيميترية الموسيقية الرتيبة، فأضفت هذه الخاصية فنية بصرية يتلون بها القارئ/ المتلقي.

أما قصيدة "**حيزية تنتظر العشاق**" المبنية على بحر الوافر، فقد اقتربت عديد الأسطر فيها من التشكيل العمودي المبني على الخطية والسيميترية الموسيقية، فبالرغم من شكلها الحر الذي تتمدد فيه الأسطر وتتقلص، إلا أنّ تشكيل الأسطر أحيانا يتماثل مع الأشطر، ويكون أحيانا بالزيادة أو النقصان، إذ أتاح الشاعر لنفسه الحرية في البوح لتتلاءم مع عاطفة الشوق والألم والأمل، وقد نشأت أبيات عمودية في شكل مجزوء الوافر الذي تراوح بين 4 تفعيلات إلى 5 تفعيلات في البيت، وللتدليل على ذلك نورد قوله[1]:

عَلَى أَهْدَابِهِ خَيْلٌ		مفاعيلن مفاعيلن
تُثِيرُ الأَرْضَ بِالحَافِرِ ..	**قافية**	مفاعيلن مفاعيلن
زَغَارِيدٌ .. وَ بَارودٌ ..		مفاعيلن مفاعيلن
وَ شَمسٌ بِالدُجَى سَاهِر !.	**قافية**	مفاعيلن مفاعيلن
شُمُوعٌ أَطفَأَتْهَا الرِيحُ .. فَاشْتَعَلَتْ		مفاعيلن مفاعيلن مفاعلتن
عُيُونُ اللَيلِ .. وَ الظَلْمَاء !.	**قافية**	مفاعيلن مفاعيلان
وَعُودٌ تُذَبحُ الأَلْحَانَ .. فَاسوَدَّت		مفاعيلن مفاعيلن مفاعيلن
عَلَى أَيْدِي النِسَاءِ مشَاعِلَ الحِنَاء !.	**قافية**	مفاعيلن مفاعلتن مفاعيلان

يستقر القارئ على مماثلة السطر للشطر في النماذج المختارة، ومن السهولة ردها لأصلها التناظري الخطي القائم على التوازن والتساوي، والاكتمال الوزني والتركيبي الدلالي، ومثالها التشكيل الآتي:

عَلَى أَهْدَابِهِ خَيْلٌ/ تُثِيرُ الأَرْضَ بِالـحَافِرْ ..

زَغَارِيدٌ.. وَ بَارُود ../ وَشَمْسٌ بِالدُّجَى سَاهِرْ !. ← **مجزوء الوافر**

.....

شُمُوعٌ أَطْفَأَتْهَا الرِيحُ .. فَاشْتَعَلَتْ/ عُيُونُ اللَيلِ .. وَ الظَلْـمَاء !.

وَعُودُ تُذبحُ الأَلحَانُ .. فَاسوَدَّتْ/ عَلَى أَيدِي النِسَاءِ مَشَاعِل الحـنَاء !.

[1] المدونة، ص ص 86-89.

وبالرغم من توزيع الأسطر وتلوين الروي وتفتيت البيت التراثي، إلا أنه بالامكان ردها لنسقها العمودي، حتى وإن تفاوتت عدد التفعيلات البيت التام والمجزوء، إلا أنّ السيميترية الموسيقية والرتيبة التي تتأسس على التوافق والتماثل الخطي المنتهي بوقفات ثلاثة وقافية وروي (حافر، ساهر- الأعياء، الظلماء، الحناء) كانت حاضرة، مؤكدة بذلك على هذه الخاصية الإيقاعية الأسلوبية التي قمنا بدراستها.

2- خصوصية الإيقاع الداخلي:

- تمهيد:

الإيقاع الداخلي هو روح القصيدة وجوها الذي يسيطر عليها، حيث يتعالق بالجانب النفسي للشاعر وتشكيله اللغوي، وذلك بانتقاء الكلمات والأصوات وتنظيمها بما يلائم وينسجم مع جو القصـــيدة من حـــيث المبنى والمعنى، ويصطلح عليه بالإيقاع النفسي، فهو الذي يميز أسلوب شاعر عن شاعر آخر، في الصياغة والدباجة والسبك والتشكيل الصوتي، لأن «**اختيار الشاعر لكلماته يستطيع أن يقيم بناء موسيقيا يتكون من إيحاءات نفسية، تعلو وتهبط، تقسو أو ترقُّ، تنفصل أو تتحد لتكوّن في مجموعها لحنا موسيقيا، أقرب إلى الإطار السنفوني**»[1]، ومن أهم الخصائص البارزة التي تخلق الإيقاع الداخلي الذي يؤثر في جو النص الشعري عند الأخضر فلوس ومستواها الصوتي هو: التكرار.

2-1-أسلوب التكرار في شعر الأخضر فلوس أشكاله وتمثلاته الإيقاعية:

يُعدُّ التكرار من أبرز الظواهر الفنية والأسلوبية الفعالة في تشكيل النص الشعري وتكثيف دلالاته، ارتبط عند القدامى بالوظيفة التي يؤديها داخل النص، والشاعر لا يقوم بالتكرار هكذا اعتباطا، بل خدمة لأغراض يريدها -هو في قرارة نفسه-، فكلّ تكرار يحمل في ثناياه أبعادا ودلالات نفسية وانفعالية متنوعة يؤكدها السياق الشعري، ونحن نريد بالتكرار البَنّاء المركز الذي يترك في المتلقي أثرًا انفعاليًا وثراءً دلاليًا، لا التكرار المتكلف الذي يعمد لرصف الكلمات، فلا تفضي لأيةِ وظيفة فنية وتأثيرية داخل نسيج النص، وإن تتبعنا شعر الحداثة نجد أن« **بنية التكرار هي أكثر البنى التي تعامل معها هؤلاء الشعراء ووظفوها بكثافة لإنتاج الدلالة، وهم في ذلك يتســـاوون، بحيث يمكن القول إنّ بنية التكرار على اختلاف أنماطها تحل في كل نص شعري على نحو من الأنحاء، بـل إنـــّها في بعـــض الأحيـــان قد تستغرق**

[1] رجاء عيد: التجديد الموسيقي في الشعر العربي، منشأة دار المعارف للنشر، الإسكندرية، مصر، (د ط)، 1988م، ص 10، 15.

النص الشـــعري كله»[1]، في حين تتجلى « **الدوافع الفنية للتكرار فإن ثمة إيماء على أنه يحقق توازنا موسيقيا فيصبح النغم أكثر قدرة على استثارة المتلقي والتأثير في نفسه»**[2]، محققا بذلك تكثيفا وثراء دلاليا، إضافة للوظيفة الجمالية والنفعية.

يتخذ التكرار في شعر الأخضر فلوس أشكالا فنية متنوعة، تختلف باختلاف المعاني والغايات التي يصبو إليها الشاعر، ومن أنواع التكرار؛ تكرار الصوت أو الكلمة أو الجملة، حيث تُشكلُ في حضورها على فضاء الصفحة أنساقا بصرية لافتة تلتقطها عين القارئ، يعتمدها الشاعر بوعي منه بقصد الإلحاح والتكثيف والتأكيد على فكرة تزاوله، وهذا ما نحاول تقصيه والوقوف لديه، من أجل إبراز الوظيفة الإيقاعية البصرية والتأثيرية الفنية التي حققها التكرار، وقد وضعنا تقسيما منهجيا لأسلوب التكرار مستقى من القراءة والتفحص النصي، ويتجلى في العناصر الآتية:

تكرار الكلمة: ويضم التكرار الاستهلالي، والتكرار الختامي؛

تكرار العبارة؛

التكرار المقطعي؛

تكرار علامات الترقيم.

2-1-1- تكرار الكلمة:

يكتسي التكرار – باعتباره نسقا إيقاعيا ودلاليا- أهمية بالغة في تشكيل شعرية النص؛ إذ يمنح النص طاقة ايحائية تأثيرية مرتبطة أيما ارتباط بالموسيقى والإيقاع الناتجين من التدفق الانفعالي والتأثيري الذي يحدثه التكرار في بنية النص[3]، فالتكرار «**عنصر فاعل في تشكيل الخطاب الشعري ضمن قيم صوتية إيقاعية ترتبط بسياقه وبإطاره داخل التركيب أو الشكل الذي ترد فيه، إذ لا يظهر البعد الإيحائي للكلمة المتكررة ولا تتحد دلالتها إلا من خلال السياق وبضرورته المختلفة وتشكيلاته المتنوعة»**[4]، من خلال الاستشارة المتلقي بالهندسة العاطفية للعبارة وحسن تنظيمها داخل فضاء النص.

[1] محمد عبد المطلب: بناء الأسلوب في شعر الحداثة المكون البديعي، دار المعارف، القاهرة، ط2، 1995م، ص381.

[2] عدنان حسين قاسم: الاتجاه الأسلوبي البنيوي في نقد الشعر العربي، الدار العربية للنشر والتوزيع، ط1، 2000م، ص18.

[3] ينظر: سعيد فرغلي حامد: شعرية الكتابة النثرية عند مصطفى صادق الرافعي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط1، 2018م، ص 194.

[4] نور الهدى لوشن: علم الدلالة دراسة وتطبيق، منشورات خان يونس، ط1، بنغازي، ليبيا، 1995م، ص 95.

ويعد تكرار الكلمة أبسط أنواع التكرار شيوعا وسط الشعراء كتابة وإبداعا، والنقاد تناولا ودراسة في الشعر المعاصر، إذ يسهم في توليد إيقاع داخلي يعمل على تقوية المعنى، وتأكيده، وتكثيفه.

ولو اقتربنا من شعر الأخضر فلوس نستشف أنّ الكلمة المكررة شكلت ظاهرة أسلوبية إيقاعية دلالية من خلال تموضعها الهندسي في بداية الأسطر أو نهايتها، وهذا ما نسعى للوقوف عنده بالدراسة والتحليل، للبث في القيمة الفنية والتأثيرية المحققة.

2-1-1-1- التكرار الاستهلالي:

يظهر هذا النوع من التكرار في بداية/ مستهل النص بغاية تأكيد المعاني وتعميقها، ذلك أنّ إعادة ذكر اللفظة بصفة متوالية كفيلة بالإفصاح عن بؤرة ارتكاز بنية النص الداخلية، ومحور ثقلها الفني، حيث «**يستهدف التكرار الاستهلالي في المقام الأول الضغط على حالة لغة واحدة وتوكيدها عدة مرات بصيغ متشابهة ومختلفة من أجل الوصول إلى وضع شعري معين قائم على مستويين رئيسيين: إيقاعي ودلالي**»[1]، إضافة لاستثارة المتلقي، وأسر تركيزه على معرفة ما يأتي بعد اللفظ المكرر من دلالات، تكتسي بعدا تكثيفيا، وتأكيديا إلى جانب البعد الفني الإيقاعي البصري.

وسنقوم بإيراد الكلمات المكررة في البداية بحسب الترتيب التنازلي لتواترها*، والجدول الآتي كفيل بتحديد النماذج المتوصل إليها في شعر الأخضر فلوس:

عنوان القصيدة	الصفحة	الكلمات المكررة في البداية	عدد التكرار
صفحة سلامات فقط	602-601	سلام	8 مرات
المفازة	442-441	سلام	5مرات
توقيع على بطاقة الرحيل	179-177	صاحبي	4 مرات
أصداء البلاد الأولى	607-606	وجعي	4 مرات
الأصداف	634	سلام	4 مرات
المفازة	642-641	سلام	4 مرات
أقمار الأرض المنفية	97	المزن	3 مرات
حقول البنفسج	232	أتعجب	3 مرات

[1] محمد صابر عبيد: القصيدة الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية-حساسية الانبثاقة الشعرية الأولى جيل الرواد والستينات-، ص 150.

* تم إحصاء تواتر الكلمات المكررة في البداية من ثلاثة فما فوق وما دون ذلك لم تدخل نطاق دراستنا.

بقايا النار القديمة	329	خطوة	3 مرات
الأرض الأخيرة	453	خذلته	3 مرات
الأرض الأخيرة	454	اتساع	3 مرات
أصداء البلاد الأولى	607	وطني	3 مرات
تفسير الرؤيا	656	فسر	3 مرات

جدول (13) يمثل تكرار الكلمات الواقعة في مدونة الدراسة

حفل هذا النوع من التكرار باهتمام الشاعر أن حضر في عدة قصائد من شعره ممثلة في الجدول، مشكلا ظاهرة أسلوبية تستدعي الوقوف عندها بالدراسة والتحليل، وهذا ما نتوسمه في قصيدة "**الأصداف**"[1]:

سَلَامٌ عَلَيكَ ..
سَلَامٌ عَلَى زَهْرَةٍ تَتَضَوَّعُ
تَجْعَلُ كُلَّ احتِمَالَاتِ سِرَكِ " دُنيَا "
سَلَامٌ عَلَى " الكَرَوَانِ "
يُعِيدُ إِلَى الأَرضِ بَهْجَتَهَا ..
وَإِلَى " زَهْرَةِ الحُلمِ " حَلْمًا .. وَرُؤْيَا ..
سَلَامٌ عَلَى " لَحْظَةٍ مِن الحَيَاةِ " ..
تُعِيدُ إِلَى البِرِ أَلَوَانَهُ ..
وَإِلَى البَحْرِ مُرْجَانَهُ ..

تكرار البداية هي السمة المهيمنة على بناء القصيدة، حيث شكلت اللفظة المعجمية "سلام" المكررة في بدايات الأسطر نقطة ارتكاز بنائية تنطلق من خلالها الأحداث والمعاني، حيث يتبع اللفظة المكررة في البداية نقاط متوالية دلت على القول بالصمت، وعبرت بكثافة دلالية لم تستوعبها الوسائط اللغوية، أما اللفظة الثانية المرددة فحوت عينة من الدوال المعجمية التي توجه مسار الدلالة باعتبارها مكونا متمما يعمل على تكثيف وتعميق المعاني التي يضحى المستحيل فيها ممكنا ومحققا في هذه الدنيا، لينحرف المعنى بعد ترديد لفظة(سلام) للمرة الثالثة، ليلبس معنى جديدا بعاطفة جديدة مغلفة بالفرح والسرور نتيجة تعالقها

[1] المدونة، ص 634.

بطائر الكروان الجميل بشكله وصوته الذي يأسر السمع للطافته، فيعيد للأرض بهجتها، وللبحر جماله، لتتعالق هذه العاطفة مع غايات الشاعر ومآربه، أما لفظة (سلام) المكررة في المرة الرابعة فأكدت المعنى السابق وعمقته من خلال إعادة الروح للبر، والجمال للبحر، لتظهر مركزية التكرار في بداية الأسطر من خلال فنية الهندسة البصرية، وتنبيه المتلقي لما يرد بعدها، لاقتناص ما وراءها من دلالات مثيرة تخدم رؤى الشاعر وغاياته، هذا ما جعله يجنح للشكل التدريجي التي تنمو بها الدلالة وتنهض في نسق أسلوبي ضمن سلسلة تتابعية لتأكيد الدلالة وتعميقها، فترتسم في الأخير في ذهن المتلقي ليتأثر بها.

ولتعزيز قيمة ودور هذا النسق من التكرار في شعر الأخضر فلوس، نورد نموذجا آخرا من قصيدة "**تفسير الرؤيا**"[1]:

هَا أَنْتَ تَرَى !

فَسِّرْ خَطَ الزَمَنِ الفَاصِلِ

بَينَ المَوْتِ .. وَبَينَ المَوتِ

فَسِّرْ حُزنَ العَاشِقْ

بَينَ الصَمْتِ وَبَينَ الصَوتِ ..

فَسِرْ رُؤيَاكَ ! !

هذا الإلحاح على لفظة (فسر) في النموذج الشعري لا يأتي اعتباطا، أو بغاية إضفاء تجانس ونغم موسيقي على القصيدة، بل يأتي باختيار واع لشكل التكرار الذي يترجم دواخله المراد تحقيقها بالغوص في أكناف الدلالة، حيث طفت في الجملة الأولى (بين الموت.. وبين الموت) الرؤية الجدلية المتراوحة بين الحياة والموت، فالشاعر ردد مفردة الموت الأولى المجازية التي تعادل الحياة بإحساس واغتراب أشبه بالموت، أما لفظة الموت الثانية فعبرت عن الموت الحقيقي الذي يرادف الفناء والنهاية، فالشاعر ردد لفظة (فسر) بغاية التعمق واستبطان المعنى الظاهر إلى معنى المعنى، في حين ترديد لفظة (فسر) الثانية حملت سمة التغلغل واستبطان كل من فضاء (الصمت والصوت) الذي يكتنف حزن العاشق، فالصمت يترجم حدة الحزن والألم، في حين الصوت يترجم الانفجار الذي ينجم عنه تفريغا وجدانيا، فدلالة الحزن عبر الصمت أعمق وأكثف، ذلك أنها تغوص لمعنى المعنى مقارنة بالتصويت الذي يحسه القارئ من خلال الإنشاد الذي تبوح

[1] المدونة، ص 656.

به الذات، إذن اتخذ الترديد هنا ركيزة في إثراء إيقاع القصيدة ودلالتها، فهو سمة من سمات التأكيد والإلحاح على نقطة حساسة في العبارة، تعمل كإشارة تنبيهية في جذب القارئ/ المتلقي، والتأثير فيه من خلال التحقق البصري والنغمي الدلالي بلمسة فنية لبنية النص الكلية.

2-1-1-2- التكرار الختامي:

ونعني به ترديد الكلمة في خواتيم الأسطر الشعرية بشكل متتابع، محققا على إثر ذلك وظيفة إيقاعية تأثيرية دلالية في بنية النص، ويؤدي «**دورا شعريا مقاربا للتكرار الاستهلالي، من حيث المدى التأثيري الذي يتركه في صميم تشكيل البنية الشعرية للقصيدة، غير أنه ينحو منحى نتجيا في تكثيف دلالي وإيقاعي يتمركز في خاتمة القصيدة**»[1]، مما يشكل استثارة المتلقي واستمالته للقفلة الدلالية في خواتيم الأسطر، مؤدية بذلك لوظيفة تكثيفية تأكيدية للمعنى المراد من وراء التكرار، كما يكشف في الآن ذاته عن انفعالات الشاعر واضطرابه ما جعله يلجأ للتكرار ليحقق من خلاله مآربه وغاياته، فالشاعر لا يقوم بالتكرار اعتباطيا بل ينتهجه وفق أغراض نغمية ودلالية يريدها في قرارة نفسه.

حيث شغل هذا النوع من التكرار قصيدتين ضمن أربع كلمات، يجسدها الجدول الآتي:

عنوان القصيدة	الصفحة	الكلمات المكررة في النهاية	عدد التكرار
طفولة وشظايا	73-78	أبيه	6 مرات
طفولة وشظايا	74	المطر	4 مرات
طفولة وشظايا	76	النسور	3 مرات
إشارات صيفية من برج التداعي	270	عيوني	4 مرات

جدول (14) يمثل تكرار النهاية الواقع في مدونة الدراسة

يستشف القارئ لمعطيات الجدول أنّ تكرار النهاية وقع في شعر الأخضر فلوس مفرزا قيمتان: قيمة صوتية، وأخرى دلالية، فاكتسى طابعا فعالا في الإقناع[2]، انتهجه المبدع لبلوغ مراميه وغاياته التي يصبو

[1] محمد صابر عبيد: القصيدة الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية-حساسية الانبثاقة الشعرية الأولى جيل الرواد والستينات-، ص 153.

[2] ينظر: سعيد فرغلي حامد: شعرية الكتابة النثرية عند مصطفى صادق الرافعي، ص 192.

إليها، المتمثلة في التأكيد على معاني بعينها، وكذا التأثير في المتلقي وتفاعله معها، وهذا ما نتوسمه أثناء معانقتنا لقصيدة" **إشارات صيفية من برج التداعي**"، حيث يقول[1]:

وَطَنٌ لِلغُربَةِ العَذْرَاءِ وَالشَوقِ : عُيُونِي..
كَجِدَارِ المَعْبَدِ المَسْكُونِ بِالذِكْرَى : عُيُونِي
كَاحْتِرَاقِ العُشْبِ فِي الصَيفِ : عُيُونِي
كَنَخِيلٍ قُربَ شَطِّ البَحْرِ يَشْكُو غُرْبَةَ الدَارِ: عُيُونِي
شُدَنِي يَا نَخْلٌ إِنِي مِثلَ طَيْرِ البَحْرِ مُشْتَاقٌ..
إِلَى البَرِ.. حَزِينٌ

يُسجلُ في هذا الموطن الشعري حضورا لافتا لهذا الشكل من التكرار، حيث استغرقت لفظة "عيوني" أربعة أسطر شعرية متتالية في نهاية العبارات وفق شكل شاقولي تحت بؤرة دلالية واحدة هي الاغتراب والانشطار، فإلحاح الشاعر على تكرار اللفظة في النهاية يفصح عن اهتمام المتكلم بها، وكأن ترديدها يشي بما يورق الشاعر، أو بجوهر رؤيته، أو على أنها كلمة مفتاحية أو عتبة نصية تكشف عما يقبع في بواطن الشاعر من أبعاد نفسية تترك أثرها لدى القارئ، فتجبره على تتبعها في ثنايا النص واستبطان مغاليقه وإحالاته[2]، فاكتسى ترديد الكلمة شاقوليا في نهايات الأسطر طابعا رمزيا أيقونيا تأكيديا لمعاني الظمأ والاشتياق والغربة، محققا في الختام القيمة الصوتية والفنية البصرية في بنية النص الشعري.

كما يستقر القارئ لقصيدة "**طفولة وشظايا**" على هذا النوع من التكرار، ومن ذلك قوله[3]:

لَقَدْ كَانَ طِفلًا،
يُسَائِلُ عَينِي أَبِيهِ
وَفَوقَ الحُرُوفِ الحَيَارَى
تَمَدَّدَ قَبْرُ أَبِيهِ !.
وَمِن خَلْفِ زَيفِ الشَوَارِعِ تَرْنُو
عُيُونُ أَبِيهِ !.

[1] المدونة، ص 270.
[2] ينظر: صالحة بنت علي معوضة حكمي: مستويات الانزياح في شعر احمد الحربي، دار النابغة للنشر والتوزيع، طنطا، مصر، ط1، 2020، ص60.
[3] المدونة، ص ص 73-78.

وَمِنْ هَمْهَمَاتِ المَجَانِينِ يَمْتَدُ صَوتُ أَبِيهِ :

<< بُنَيَّ سَأَمْضِي لِتَحْمِلَ رِيحِي السَحَاب!.>>

لَقَدْ كَانَ (طِفْلًا) يُسَائِلُ عَينَي أَبِيهِ ..

كشف تكرار لفظة أبيه في خواتيم الأسطر عن بؤرة دلالية ضاربة في عمق القصيدة، فإلحاحه وإصراره على ظهورها المتوالي عمل على تحريك النص وتعميقه من خلال تكثيف الدلالات التي تصب في نهر دلالي واحد متلون بالانكسار والحاجة والضعف الذي يحتسيه الطفل في ظل غياب سنده –أبوه–، فلفظة أبيه اكتست طابعا رمزيا أيقونيا تكشف عن محاورة الابن لأبيه روحيا وجسديا، فالأب بالنسبة للابن هو الهواء الذي يتنفسه، والماء الذي يشربه في هذه المدن الزائفة الملوثة بالدمار والانكسار، فالتكرار –هنا– بمثابة نقطة الربط الإيقاعية والدلالية بين أجزاء القصيدة، وتدفقه بصفة ثابتة في النهاية عمل على استقطاب المتلقي لهذه الصور والمعاني، مانحا القصيدة نسقا هندسيا منظما، وسمة موسيقية ودلالية في الوقت ذاته.

2-1-2- تكرار العبارة:

حفل هذا الشكل من التكرار بحضور لافت، أبان عن ظاهرة أسلوبية إيحائية، وقد شغل تكرار العبارة كافة الأشكال المعروفة من تكرار تام وغير تام واللازمة والتوازي، محققا في كل شكل قيمة إيقاعية تأثيرية ودلالية إيحائية، «**لأن العبارة المكرَّرَة تُؤدِّي إلى رفع مستوى الشعور في القصيدة إلى درجةٍ غير عادية، تُغْنِي الشاعر عن الإفصاحِ المباشر، وتصل القارئَ بمدى كثافةِ الذروةِ العاطفيةِ عنَّده**»[1]. فلجوء الشاعر لهذا النسق من التكرار يكشف عن نقطة الارتكاز الدلالية للقصيدة، إضافة لانفعالات الشاعر، ومحاولته التعبير عن بواطنه من خلال عنصر الترديد مع الانحراف بالمعنى السالف نحو معنى أقوى وأجمل، ليكسر به أفق توقع القارئ/ المتلقي، ومن أمثلة التكرار المقطعي الواقع في شعر الأخضر فلوس، ما يترجمه الجدول الإحصائي الآتي:

عنوان القصيدة	الصفحة	العبارة المكررة	عدد التكرار
أحبك ليس اعترافا أخيرا	09	ولست أبين	مرتين
أحبك ليس اعترافا أخيرا	10-11	أحبك..ليس اعترافا أخيرا	مرتين
صلاة لعينيك	30	يا منبع النور..	مرتين

[1] السيد علي عز الدين: التكرير بين المثير والتأثير، دار الطباعة المحمدية، القاهرة، مصر، ط 2، 1978م، ص 298.

سنونوة الحنين	36	حطت على شرفة الذكرى	مرتين
هوامش على بيت المتنبي	44	يا أحمد هل كجراح.. داوة	مرتين
طفولة وشظايا	76-73	أبي هل تعيش السنابل في الليل تحت الصقيع	مرتين
طفولة وشظايا	78-73	لقد كان طفلا يسائل عيني أبيه	مرتين
أقمار الأرض المنفية	95-94	إني ابن الشمس وعاشقها	مرتين
أقمار الأرض المنفية	95	.. مسروق منذ سنين	مرتين
أجراس الحنين	115	متى سيكون الرجوع	مرتين
التحدي	167-166	جميع القوافل ضاعت أمامي	مرتين
التحدي	167-166	البقاء بلا أمل كالرحيل	مرتين
توقيع على بطاقة الرحيل	179	إن هذا الدرب موت وحياة	مرتين
توقيع على بطاقة الرحيل	180-179	إنني في أرض بابل	مرتين
الصخرة	198-196	الصخرة الواقفة	3 مرات
قريبا من النافذة يمر الغزال والراحلون	240	أريد سماع الغناء القديم	مرتين
قريبا من النافذة يمر الغزال والراحلون	241	لو تمر العواصف بيننا	مرتين
الصياد والبحر	261-260	يا رب رزقا ..ثمانية في انتظار العطاء	مرتين
إشارات صيفية من برج التداعي	268-265	قلت لا تخشي سكون.. فالموج صديقي	3 مرات
إشارات صيفية من برج التداعي	267-266	كان الناي مبجوح الأغاني	مرتين
إشارات صيفية من برج التداعي	268-267	فهل يقبلني ظلك ضيفا	مرتين
إشارات صيفية من برج التداعي	269-268	ها أنا أسحب فوق الرمل أشلاء حذائي	مرتين
أغنية للصيف والرحيل الأخير	279-278	يا معهد الشوق ها قد جئت مكتحلا	مرتين
بقايا النار القديمة	330	في الطريق إليك..	مرتين
رقية	352-347	يا مرتقي الروح إلى معارجها	مرتين
رقية	352	ألا تعرفين الذي سرق.. مني	مرتين
عراجين الحنين	381	أيا سيد الروح..	مرتين
الأرض الأخيرة	453-452	خرجت من جناح الحمام	مرتين
الخطوات المتوازية	469	صب على ..الماء	مرتين

قصائد من البحر	501-500	البحر لا ينام	3 مرات
صدى الأجراس الصامتة	481-479	البر برك لو تشاء..	مرتين
النوافذ المنكسة	527	من يقتع الروح أن تنسى..	مرتين
غائبة	535	ها أنت أبعد من..	مرتين
غائبة	536	لعلك تأتين..	مرتين
تراتيل الرجل الأخضر	557-547	قلت سيدي إنني ولد	3 مرات
تراتيل الرجل الأخضر	553-551	باطلا تتزين بنت البحار..	3 مرات
الدائرة	563-562	رجل يسرق تفاحا	مرتين
هديل العشية	582-579	أيا طائر ..	5 مرات
ألعاب نارية	586	مر بينهما..	3 مرات
سمط اللآلئ	626	لم نجد أحدا..	مرتين
الأصداف	635-634	هو الموج يأتي..	مرتين

جدول (15) يمثل أشكال تكرار العبارة الموجودة في شعر الأخضر فلوس

يأتي هذا اللون من التكرار بأشكال متباينة يمثلها الجدول السابق، فقد يرد متتابعا، وقد يرد في بداية المقطع من القصيدة أو نهايته، وقد يرد في بداية القصيدة أو نهايتها، وكله راجع لهندسة الشاعر وحاجته لهذه التقنية التي تتوافق مع موقفه الشعوري والفكري، ومن ذلك ما يتجسد في قصيدة" **الصياد والبحر**"[1]:

– يَارَبُّ رِزقًا .. ثَمَانِيَة فِي انتِظَارِ العَطَاءِ
إِلَى الشَّطِ كَانَتْ خُطَاهُ تَحِنُ ..
...وَ كَانَ يُمَنِي ...
.....
وَتَمْتَمَة مِثلَ رَجْعِ البُكَاء ..
– أَيَا رَبّ رِزقا ..
ثَمَانِيَة فِي انتِظَارِ العَطَاءِ

[1] المدونة، ص ص 260-261

عَملَ التكرار –هنا– على ربط أجزاء القصيدة وتماسكها ضمن بؤرة دلالية واحدة، تتمثل في تواتر حالة التمني والإلحاح في طلب الرزق من الله، فعلاقة الصياد بالبحر علاقة اتصال وترابط، لأن مصدر رزقه وقوته موجود بالبحر، ويتم تحقيقه بالسعي، والاجتهاد، والصبر، واليقين بعطاء الله، فحملت العبارة الأولى دلالة الإلحاح في الطلب، والتوكل على الله في تحصيل رزقه وتقديره إياه، في حين حملت العبارة الثانية المكررة دلالة منزاحة متلونة بالخيبة والحزن لانغلاق البحر في وجهه وصده عن العطاء، ما جعله يتمتم ببضع كلمات حزينة يمني فيها الله بالرزق الذي لم يتحقق. إذن، كشف التكرار هنا عن إمكانات تعبيرية وطاقات جمالية أسلوبية كسرت النمطية من خلال الاتكاء على اللغة الشعرية العالية التي عملت على تكثيف المعنى وتعميقه، لتأكد بذلك عن الحالة الشعورية التي تكتنف بواطن الشاعر، والتي ألح عليها عبر قناة التكرار لتحوي عاطفته المتلونة بالخيبة التي يتلقفها داخل هذا الوطن، فيعكس التكرار الحس العالي للشاعر على بلورة أفكاره، وأعماقه، بلغة شعرية منزاحة، وصبغة فنية يستأنس بها المتلقي، ويتلون بقيمتها، ومن أمثلة تكرار اللازمة ما يتجسد في قصيدة "**صلاة لعينيك**"[1]:

يَا مَنْبَعَ النُورِ.. لَوْ تَدْرِينْ كَمْ ظَمِئَتْ رُوحِي إِلِيكِ.. وَكَمْ أَسْرَجْتُ أَشْعَارِي!!

يَا مَنْبَعَ النُورِ ... هَلْ عَيْنَاكِ رَاجِعَة بِي لِلصَفَاءِ.. فَإِنِي ظَامِئٌ.. عَارِ!!

قد استطاع الأخضر فلوس من خلال هذا النموذج، أنّ يصبغ القارئ بعواطفه المتلونة بالحنين والاشتياق المحملة في بواطنه اتجاه المحبوبة، فتكرار اللازمة "**يا منبع النور**" ترجمت فيضا دلاليا، وعاطفة متدفقة مغرقة بالانفعال الداخلي والتمزق الذي يكابده جراء العطش والظمأ، فلجأ الشاعر للأساليب الإنشائية ليصنع لذاته عالما مرصعا بالأمل ومغلفا بالنداء الروحي والتمني، والتساؤل عن حجم ألمه المعاش جراء شوقه للعيون، فاعتنق الحروف ليرسم من خلالها صورا ومشاهدا حية تحوي احتراقه واشتياقه، إذن التكرار –هنا– حقق جمالية بصرية بفعل الهندسة المرئية التي تتلقفها عين القارئ، إضافة لتكثيف المعنى وتعميقيه في بوتقة فنية تأثيرية راقية.

ويضيف الشاعر ضمن هذا النمط من التكرار في قصيدة" **النوافذ المنكسة**"[2]:

مَنْ يُقْنِعُ الرُوحَ أنْ تَنْسَى مَسَالِكَهَا؟!

[1] المدونة، ص 31.

[2] المصدر نفسه، ص ص 527-528.

مَنْ يُقْنِعُ الرُّوحَ أنْ تَنْسَى مَعَابِدَهَـا..
وَتَطمَئِنُ لِدِفْءٍ خَارِجَ الزَمَنِ؟!
مَنْ يُقْنِعُ النَّاسَ أَنِي –فِي الهَوَى–وَطَنٌ لِلأَرْض
لَكِنَهَا بِالبُعْدِ تَقْتُلُنِي؟!

أفصح الشاعر من خلال تكرار اللازمة (من يقنع الروح أن تنسى..) عن الانفعال الحاد الناتج من عاطفة الحنين والشوق المحملة اتجاه البلد، فهو يشوى على جمر الغربة والبعد عن وطنه الحبيب، فهو المنبت والماء والهواء لروحه العليلة، فالشاعر أراد من وراء التكرار تأكيد الألم الذي يتجرعه في بعده عن كينونته –الوطن–، حيث حافظ على نفس النظام التركيبي ضمن نسق متوازي تتشابه فيه مفردتي (مساكنها، معابدها) صرفيا من حيث العدد والحركات والسكنات، ودلاليا من خلال تقاربهما المعجمي، فكما يلجأ صاحب الدار لمسكنه، يلجأ كذلك المتعبد للمعبد قصد العبادة، فالعلاقة هنا تلازمية، فالتكرار هنا أضفى على النص بعدا جماليا، ووظيفة تأكيدية لما يقبع في باطن الشاعر جراء الاغتراب الذي يتكبده، والانشطار الذي يمزق روحه نتيجة البعد عنه، لتتحقق هذه المعاني والصور في ذهن المتلقي فيتلون بها.

إذن؛ فتكرار العبارة يعكس الشعور المتعالي في نفـــــس الشاعر، فالشاعر نجده يعمد إلى هذا اللون من التكرار، ليرسم للقارئ أشكالا هندسية يصور من خلالها دفقته الشعورية وروحه الشاعرية، مفصحا عن غاياته ومآربه التي يريد توصيلها للقارئ ليتلون بها.

يستخلص في الأخير أنّ دلالة هذا النوع من حيث المعنى هو تأكـــــيد الفكرة، وإبراز أهميتها لدى القارئ وتوضيحها، أما من ناحية المبنى فهو الحفـــاظ على الوحدة الموضوعية والفكرية بين فقرات القصيدة، ليحقق في الأخير الوظيفة الفنية والتأثيرية في بنية النص الكلية.

2-1-3- التكرار المقطعي:

يعتبر التكرار المقطعي من أبرز أنواع التكرار وأطولها، ذلك لاستغراقه فضاءً واسعًا من القصيدة، ولجوء الشاعر لهذا النسق التكراري لدراية منه بقيمته في منح بنية النص الداخلية بعدها الإيقاعي النغمي والدلالي التأثيري، لأن للتكرار المقطعي «**خفَّةً وجمالاً لا يخفيانِ ولا يُغْفَل أَثرهما في النفس، حيث أنّ الفقرات الإيقاعية المتناسقة، تشيعُ في القصيدة لمساتٍ عاطفيةً وجدانيةً، يُفَرّغُها إيقاعُ المفردات**

المُكَرَّرَة بشكل تصحبُهُ الدهشةُ والمفاجأةْ»[1]، ليسهم التكرار المقطعي في استثارة المتلقي وتلونه بالمماثلة البصرية الإيقاعية والمخالفةالدلالية- إنتاج معنى جديد-، مانحا القصيدة قيمة فنية ودلالية.

ورد هذا النهج من التكرار في شعر الأخضر فلوس مرتين ضمن قصيدتين موسومتين بـ" **عزف على الوتر الأخير**" و" **المدينة**"، ولتمثيل ذلك يعرض قول الشاعر في مستهل وخاتمة قصيدة " **عزف على الوتر الأخير**"[2]:

يَا شَوْقِيَ الأَخْضَرُ هَلْ تَأْتِي
إِنِي أَتَوَارَى مِنْ جَسَدِي ..
وَعَلَى ظَهْرِي يَتَفَتَتُ طِينٌ
تَتَدَفَّقُ مِنْ شُرْيَانِ الجُمْجُمَةِ المَذْبُوحُ عُيُونٌ !

.....

***

يَا شَوْقِيَ الأَخْضَرُ هَلْ تَأْتِي؟...
إِنِّي أَتَوَارَى مِنْ جَسَدِي ..
وَعَلَى ظَهْرِي يَتَوَالَدُ دَاءٌ ..
هَلْ تَأْتِي ..
أَنِي مُنْتَظِرٌ..
وَالحُبُّ وَالوَفَاءُ

تتلون القصيدة بحقلين رئيسيين هما: الألم النابع من الاشتياق، والأمل النابع من التمسك بالحب والوفاء، وتكرار الشاعر لهذه المتوالية اللغوية – المقطع-عمقت من دلالة الألم والاشتياق الذي تعيشه الذات في هذا الوجود، وبالرغم من طغيان الرؤية المأساوية المغرقة في عاطفة الألم والحزن الذي أصابت جسده فأردته عليلا، وأصابت روحه فاكتنفه الضيق والتشتت والضياع، إلا أنّ النزعة التأملية بقيت لصيقة بروحه المُحِبَة، أين تلونت النهاية بمشاعر ومعاني الانتظار والبقاء على عهد الحب (إني منظر والحب والوفاء)، إذن؛ فقد شكل تكرار المقطع في بداية القصيدة ونهايتها بؤرة دلالية مركزية ضمن هندسة دائرية تنطلق منها

[1] عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر ـ ظواهره وقضاياه الفنية ـ، دار الفكر العربي، ص 166.
[2] المدونة، ص ص 171-174.

الأحداث من بدايتها إلى منتهاها، مؤكدة بذلك عن التوتر والانفعال العاطفي المتراوح بين الألم والأمل الذي يأسر بواطن الشاعر، فبنية التكرار –هنا– عملت على نقل أحاسيس الشاعر للمتلقي للتلون بها، وأكسبت القصيدة وظيفية بصرية ونغمية بفعل التجانس والترابط بين أجزائه بلمسة فنية آسرة.

أما في قصيدة" **المدينة**" فقد جاء التكرار المقطعي على النحو الآتي[1]:

.....

إِنَّهُ إِنشَادُ لَيْلٍ أَوَّلٍ :

قَمَرٌ/ وَحِيدٌ مُطرَقٌ / وَنَوَافِذُ الشَوقِ الحَزِينَه !

***

.....

إِنَّهُ إِنشَادُ لَيْلٍ آخِرٍ :

قَمَرٌ / دَوِيٌّ أَحْمَرٌ / إِغْفَاءُ عُشَاقِ المَدِينَه !

***

.....

إِنَّهُ إِنشَادُ لَيْلٍ ثَالِثٍ /

قَمَرٌ تَرَجَّلَ / ظُلْمَةٌ / وَقُيُودُ عُشَاقِ المَدِينَه

شكلت الأسطر المرددة في قصيدة" **قمر المدينة**" هندسة بصرية متجانسة متوازية، ونغمة موسيقية منتظمة في نهاية المقاطع، على الرغم من الانحراف الجزئي لبعض الألفاظ التي وسمتها المتوالية اللغوية في خواتيم المقاطع، إلى أنها تلاقت تحت بؤرة دلالية واحدة، ونقطة ارتكاز نتجية محملة بمشاعر الحنين والاشتياق المتدفق عبر الفضاء المكاني والزمني (ليل أول، ليل آخر، ليل ثالث)، ليعلن عن عواطفه ويؤكدها بألفاظ مختلفة (وحيد مطرق، نوافذ الشوق الحزينة، دوي أحمر، ظلمة) التي تتلاقى ضمن نفس الحقل المعجمي المغلف بالألم والاشتياق، ليكتف التكرير الإيقاع ويعمق الدلالات، ويحقق إثر ذلك لمسة فنية تأثيرية بفضل الانزياح الشكلي للألفاظ، ذلك أنّ الأسلوب انحراف يأسر أفق توقع القارئ نظير المماثلة والمخالفة في هندسة إيقاعية دلالية فنية، فتتحقق بذلك مآرب الشاعر وغاياته.

[1] المدونة، ص ص 568-570.

2-1-4 – تكرار علامات الترقيم وأثرها في تشكيل المعنى:

يستشف الدارس أنّ ترديد علامات الترقيم بغزارة في أماكن مختلفة في شعر الأخضر فلوس، شكلت ملمحا أسلوبيا يستلزم الوقوف عنده بالتحليل والدراسة، بغاية الوصول للقيمة الفنية التأثيرية المحققة، حيث اشتمل هذا النسق التكراري كل من:(التنقيط المتوالي، تنقيط النهاية، علامات الاستفهام، علامات التعجب).

فعلامات الترقيم إحدى آليات التشكيل الفني، علا علاقة بدلائلية النص، ذلك بما تتيحه للشاعر من فضاء للبوح، إضافة للقدرة التي تملكها في احتواء الكم الهائل من الكلمات والأفعال أثناء التعبير.

واعتماد الشاعر على بعض الآليات البصرية مرده من جهة محاولة القول بالصمت بغرض تكثيفي، أو فني جمالي، أو تأثيري؛ بقصد إشراك المتلقي في جبر الفراغات وملئها، إضافة لحالة الشاعر النفسية التي تحتضن هذا التشكيل الهندسي، والتي تكشف عن تمزقها وانشطارها، ومن هنا يتبادر إلى أذهاننا التساؤل الآتي: ما علاقة علامات الترقيم المنتهجة بذات الشاعر ودواخله؟ والإجابة على السؤال المطروح يستوجب منا الوقوف على نماذج من شعره بالدراسة والتحليل، حيث يقول في قصيدة "**بقايا النار القديمة**"[1]:

آهٍ يَا وَطَنِي..
أَيُّهَا المُغْتَنِي بِسَلَاسِلِهِ..
خَلَاخِلِ حُكَامِهِ..
هَا أَنَا مَيِّتٌ عَطَشًا وَحَنِينًا، فَهَلْ يَا تُرَى سَوفَ تَضْمَنُ لِي
كَفَنِي ؟
.....

ويقول أيضا في قصيدة "**نبوءة**"[2]:

دَعْنِي فَإِنِي مُتعَبٌ بِالمَاثِلِينَ أَمَامَ مَمْلَكَةِ السُكَاتِ
أَهُزُهُمْ هَزًا..
وَأَدْخُلُ مُتْرَعًا بِصَبَابَتِي..
وَأُوَسِّدُ الأَرْضُ القَتِيلَةُ حَجَر قَاتِلَهَا..

[1] المدونة، ص 335.
[2] المصدر نفسه، ص 390.

وَأَسْقُطُ عِندَهَا..

وفي قصيدة "**اشتعالات الليلة الأولى**"[1] يقول:

يَتَفَتَتُ المِصْبَاحُ بِالأَشْوَاقِ.. يَبْكِي ضَوؤَهُ اللَيْلِي،
يَبْدَأُ الأَلْعَاب مَزْهُوَا بِمَا حَمَلَتْ يَدَاهُ،
يَدُقُ نَافِذَةَ الهوَى بِأَصَابِعِ الأَرْضِ البَعِيدَةِ.. وَالحُقُولِ
تَكْتُبُ كُلَّ أَشْعَارِي بِنَظْرَتِهَا.. وَتَارِيخِ الأَغَانِي)
الآنَ تَقْتَرِبُ السَحَابَةُ مِنْ دَمِي..
الآنَ...يَقْتَرِبُ الوَطَنُ..

ويضيف في قصيدة "**طفولة وشظايا**"[2]:

سَنَابِلٌ تَصْرُخُ تَحْتَ المنَاجِلِ:
أَيْنَ المَطَر .....؟
تَمَسَّكَ جِلْدِي بِالعَظْمِ: أَيْنَ المَطَر..؟
وَزَمْجَرَ بَينَ ضُلُوعِي التُرَابُ : أُرِيدُ المَطَر .؟

ويقول أيضا في قصيدة "**النوافذ المنكسة**"[3]:

مَنْ يُقْنِعُ النَاس أَنِي –فِي الهَوَى–وَطَنٌ لِلأَرْضِ
لَكِنَهَا بِالبُعْدِ تَقْتَلُنِي؟!
وَأَتْعَبَتْنِي دِيَارٌ كُنْتُ أَسْكُنُهَا..
وَهَا هِيَ اليَومَ رَغْمَ البُعدِ تَسْكُنُنِي!!

عَبَّرَ التنقيط المتوالي في قصيدة" **بقايا النار القديمة** "عن انشطار الذات وتشظيها وتصارعها مع العالم الخارجي[4]، فهو بمثابة نسق هندسي بديل للتعبير عن الوسائط اللغوية، حيث يشير هذا الفراغ العميق المتواصل إلى السكوت «**وبالرغم من أنّ السكوت هو عدم التلفظ بخطاب لفظي؛ فإنه يعد من أنظمة**

[1] المدونة، ص ص 444-446.
[2] المصدر نفسه، ص 74.
[3] المصدر نفسه، ص ص 527-529.
[4] ينظر: محمد عبد الهادي: انشطار الذات المبدعة في الشعر العربي المعاصر جدل الرؤية والتشكيل في شعر حسن الزهراني، ص 212.

العلامات التي يستعملها المخاطب؛ لنقل قصده إلى المخاطب»[1]، ذلك أنّ الغياب في النص الشعري يجسد الآخر المسكوت عنه، كما يمد القوة للنص الموجود المرئي أمام القارئ، مما يجعل النص الشعري يحمل بجانب رسالته الشعرية الواضحة دلالة جديدة، فهو يمثل الوجود في مقابل الغياب، والقول في مقابل السكوت، والصمود في مقابل التخاذل، والظهور في مقابل الخفاء[2]، إذن؛ فالتشكيل الفني للنقط البيضاء الموضوعة في نهاية الجملة عبرت عن الفناء والانتهاء والتلاشي بعدما تلونت الأسطر السابقة بالرؤية المأساوية المتمزقة جراء معاناة الوطن بين يدي رجال السياسة، ما جعل الشاعر يحس باغتراب داخلي وانشطار مغلف بالانكسار والذبول الذي يتلقفه في وطنه الذي هو بمثابة الهواء لروحه العليلة والكفن لجثته، إذن لجوء الشاعر للنقط المتوالية ترجم جدل الذات وانفعالها الحاد، حينما عجزت الوسائط اللغوية في احتوائه، اعتنق القول بالصمت للتعبير بكثافة عما يقبع في بواطنه من أحداث وأفعال، لتفتح للقارئ مجالا لولوج عالم النص والمشاركة في بناء الدلالة من خلال لفت انتباهه بواسطة التكرار.

في حين ورود التنقيط بكثافة في نهايات الأسطر في قصيدة "**نبوءة**" ترجم انكسار الذات وتحللها، حيث صارت رفاتا شبيهة بالذرات الممثلة في النقط، وتكرارها في شكل شاقولي في النهاية كشف عن حدة الألم وانكسار الذات، ويتبدى من القراءة المتفحصة لكمية التكرار وفاعلية المد النقطي على عاطفة الانشطار الداخلي التي تفضي في الأخير للحس الوجداني المأساوي والنهاية المحتومة بالفناء[3]، أما التنقيط الداخلي الذي يتخلل السطر الشعري في قصيدة "**اشتعالات الليلة الأولى**"، فهو يدخل ضمن محاولة الشاعر في التنويع الإيقاعي، فترديد هذا النسق الشكلي أبعد النص عن كل رتابة من خلال تفعيل المتن الشعري وتحريكه، منتجا بذلك تراوحا بين السرعة والتباطؤ، إضافة للوظيفة الجمالية والدلالية التي تنشأ عبر تقسيم النص بالنقط (..)، والتي تعبر عن الحذف أو الإضمار، فهي بذلك تكشف عن الأقباس الدلالية المتخفية في عباءتها، لتفتح المجال لخيال المتلقي على المشاركة في جبر الفراغات والفجوات[4]، كما تترجم في

[1] عبد الهادي بن ظافر الشهري: نحو توسيع مفهوم الخطاب مقاربة سيميائية تواصلية، مجلة فصول، ع77، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2010م، ص 102.

[2] ينظر: أحمد إبراهيم الشريف: الخطاب الشعري عند نجيب محفوظ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، (د.ط)، 2016م، ص 365.

[3] ينظر: محمد عبد الهادي: انشطار الذات المبدعة في الشعر العربي المعاصر جدل الرؤية والتشكيل في شعر حسن الزهراني، ص 210.

[4] ينظر: أحمد إبراهيم الشريف: الخطاب الشعري عند نجيب سرور، ص370.

الوقت ذاته عن التناقض الداخلي والتمزق الذي تشعر به الذات نتيجة الاغتراب المكاني، وحنين الذات لاعتناق الوطن.

كما أنّ في توارد علامات الاستفهام في قصيدة "**طفولة وشظايا**" دلالة ضاربة في عمق القصيدة، وعلى علاقة بذات الشاعر ورؤيتها حول طريقة التشكيل الهندسي الذي يترجم انكسار الذات وضياعها وتصارعها مع عالمها، فإلحاح الشاعر في السؤال نابع من تعدد أوجه الصراع المحاط بالذات، فالشاعر بحاجة ماسة للحياة كحاجة السنابل لهطول المطر وقت الحصاد، وهنا انعكاس على روحه المتعطشة التي تبحث عن الارتواء والانعتاق من الألم والحيرة والانكسار الذي يريد جبره بالمطر، على الرغم من درايتنا بدلالة المطر المرتبطة بالسخط والغضب، إلا أنّ الشاعر –هنا– ألبسها دلالة جديدة متلونة بالنماء والانتعاش لتتلاءم مع حاجته وغايته، فيتعالق السؤال والطلب مع وظيفة الإلحاح في تعميق الدلالة وتكثيفها، أما تردد علامات التعجب بكثافة في قصيدة" **النوافذ المنكسة**" عبرت عن الانفعال الحاد الذي يكابده الشاعر، وترجمت إفراط الإحساس بالندبة والتحسر على فراق الوطن والمحبوبة، وورودها في شكلها الأفقي المتوالي تارة، وارتباطها بعلامة الاستفهام تارة أخرى، عملت على تصعيد الآهات والحيرة والفجيعة التي تحيط بالذات من كل صوب، فالتشكيل الفني لعلامات التعجب في أشكالها المختلفة دلت عن الانفعال وتمزق الذات وشعورها بالاغتراب الحاد عن الوطن، وتجرعها الألم بأسلوب يغلب عليه السخرية والتعجب والحيرة من الواقع المنكسر، لتعمق في الأخير عواطف الشاعر ورؤاه.

الفصل الثاني: خَصَائِصُ الأسلوب التركيبية في شعر الأخضر فلوس

1- خصائص الأسلوب في البنى الإفرادية

1-1-الأفعال وحداثة التكثيف

1-2-الأسماء وحداثة التكثيف

2- خصائص الأسلوب في البنى التركيبية

2-1- خصائص الأسلوب في الجملة الخبرية

2-1-1-أسلوب التوكيد

2-1-2-أسلوب النفي

2-2- خصائص الأسلوب في الجملة الإنشائية

2-2-1-الجملة الإنشائية الطلبية

2-2-1-1-أسلوب الاستفهام

2-2-1-2-أسلوب النداء

2-2-1-3-أسلوب الأمر

2-2-1-4-أسلوب النهي

2-3- الانزياح التركيبي وفاعليته الشعرية لدى الأخضر فلوس

2-3-1- خصائص أسلوب التقديم والتأخير دلالاته وفاعليته الفنية

2-3-2- خصائص أسلوب الحذف دلالاته وقيمته الجمالية

1- خصائص الأسلوب في البنى الإفرادية:

1-1-الأفعال وحداثة التكثيف:

يعتبر الفعل في اللغة العربية أحد أقسام الكلِم، وأحد أهم العناصر المكونة للجملة الفعلية، وإليه تنسب، وهو «**ما وضع ليدل على معنى مستقل بالفهم، والزمن جزء منه**»[1]. ومن علاماته أن يقبل قد نحو: قد قام محمد، أو سوف نحو: سوف يقوم، أو ضمير الفاعل نحو: ذهبت إلى جرجرة، أو تاء التأنيث الساكنة، نحو: نجحت فاطمة، أو السين نحو: سيقوم محمد، أو تاء الضمير نحو: كتبت، أو ياء المخاطبة، نحو: تكتبين، أو نون التوكيد، نحو: أكتبنَّ. أو النواصب نحو: لن يقوم محمد أو الجوازم، نحو: لم يقم الطالب.

وينقسم الفعل عند النحاة باعتبار الزمن إلى ثلاثة: ماض، وحاضر، ومستقبل، ويكون ذلك نظرا لحال المتكلم: فإذا كان زمن الحدوث قبل التكلم سمي ماضيا، وإذا كان عند التكلم سمي مضارعا، وإذا كان بعد التكلم سمي أمرا أو مستقبلا [2].

وبالتمعن في المدونة الشعرية للأخضر فلوس، نجد أنَّ الأفعال أسهمت بتنوعها عبر الأزمنة الثلاثة في تشكيل ظاهرة حداثية، فعلت رؤية الشاعر، وتجربته عبر الدينامية والحركة والحيوية، والنشاط وصبغة التجدد، والتغير التي تنتج داخل سياق النص، معبرة بذلك عن رغبة الذات الشاعرة داخل هذا العالم، والوجود، والواقع المغلف بمختلف تشظياته واضطراباته، ومعاناته وصراعاته.

فتراكم الأفعال في النصوص الشعرية، يعد خاصية أسلوبية ضمن خيارات الشاعر لمختلف القضايا والمواقف الحياتية والوجودية، وهو مسلك لغوي يمنح النص «**دلالات زمنية وتصويرية مختلفة، ولها دور في تحريك المشهد الشعري الذي له قدرة كبيرة على الحركة والنمو والتفاعل حتى لنشعر أنَّ الفعل ممكن أن يمثل أوضاعا مختلفة**»[3].

---

[1] أحمد الحملاوي: شذا العرف في فن الصرف، المكتبة الثقافية، بيروت، لبنان، ط2، 1957م، ص19.

[2] ينظر: سامية راجح: أسلوبية القصيدة الحداثية في "شعر عبد الله حمادي"، أطروحة دكتوراه، إشراف: امحمد بن لخضر فورار، جامعة العقيد الحاج لخضر باتنة، 2001-2012، ص201.

[3] جاسم محمد الصميدعي: سعر الخوارج-دراسة أسلوبية-، دار دجلة ناشرون وموزعون، ط1، عمان، الأردن، 2010م، ص102.

وقد زهرت المدونة الشعرية بالعديد من مواطن توظيف صيغ الفعل الماضي، هذا وإن دلّ على شيء إنّما يدلّ على أهميته في تحريك المشهد الشعري، وتلوينه بالأحداث والقضايا الإنسانية التي تخص الواقع، والحياة، والوجود، وبإمعانِ النَظَرِ في مسار الفعل الماضي –بوجه عام–، يُلمح أنه شكل وسيلة فنية إبلاغية، ساهمت في الإفصاح عما يكتنف عالم الشاعر من آمال وآلام، وغايات وأحلام، على النحو الذي يومئ في "**قصيدة الينبوع**"[1]:

سَالَ الخَرِيرُ عَلَى تَبَارِيحِ التُّرَابِ
تَسَرَّبت قَطَراتُهُ الخَضْرَاءُ فَانفَتَحَتْ
شَبَابِيكُ الزَبَانِقِ وَارْتَمَتْ نَشوَى عَلَى صَدْرِ الحُقُولِ

انبثقت الدلالات عبر الفعل الماضي "سال"، وتناثرت قطرات الماء على تباريح التراب، مزهرة زبانق نشوى على صدر الحقول، فالفعل الماضي بمثابة بؤرة انطلاق للإيحاءات والأخبار التي تفيد بالنتيجة المحققة عبر فاعلية الحركية والاستمرارية في المستقبل، أو بالأحرى؛ تنبثق غايات الشاعر ورغبته في التجاوز الزمني عبر الفعل الماضي من خلال تخطي القيود الزمنية، والانطلاق والاندفاع نحو المطلق والمستقبل.

كما وشى السياق الشعري في قصيدة" **صلاة لعينيك**" بالحضور القوي والمكثف للزمن الماضي الدال على الاستمرارية والحركة، رغبة في الوصال والتماهي، لدحض الانشطار الاشتياق، وذلك في قوله[2]:

حَطَّتْ عَلَى فِنَنِ التِحْنَانِ أَطيَارِي ... وَفِي لَهَاتِي تَمَطَّت قَامَةُ النَّارِ
كَمْ ذُبتُ شَوْقًا وتِحنَانا فَطَوقَتنِي ... هَذَا الضَبَابُ .. وَشُلَ اللَيْلُ إِبْحَارِي
مِنْ أَيْنَ أَبْدَأُ؟.. وَالأَشْوَاقُ قَدْ كَسَرَتْ ... مَحَابِرِي.. وَمَحَتْ شِعْرِي وَأَفْكَارِي
ضَيَّعْتُ فِي مِهْرَجَانِ الشَوْقِ ذَاكِرَتِي ... وَرُحْتُ أَشْرُبُ مِنْ إِبْرِيقِ أَسْرَارِي

تُسافرُ بِنَا صِيَغُ فعل الماضي الواردة بوتيرة مكثفة والمتظافرة مع السياق النصي إلى الرحلة الوجدانية المغلفة بالاشتياق والحنين، حيث تعرج بنا نحو الزمن الماضي الجميل المتوهج بالحياة، والحب، والجمال، فالشاعر يطمح لعالم بديل فعال للحاضر الذي يحيطه التوتر والانفعال جراء الألم المنبثق من الانشطار والانكسار، والتأوه والحنين، ما جعله يعرج نحو الماضي باحثا عن هويته الغائبة، وحلمه المثالي المرتبط

[1] المدونة، ص 303.
[2] المصدر نفسه، ص31.

بالطفولة الزاهرة، فكان الزمن الماضي البهي بؤرة عبور، ووسيلة ذات فاعلية تُهوِّنُ عليه عاطفة الأسى، والحسرة، والحيرة التي تحيطه في هذا الواقع والحاضر، ما يكشف التصارع بين زمن الحلم؛ المغلف بالماضي البهي الذي يريد الركون بين يديه، لانتشاله من الواقع، وزمن الرفض؛ الذي يشي بالحاضر الذي ينتشل مأساة الشاعر، وآلامه، ومعاناته، وبالتالي؛ فالزمن الماضي عنصر هام من عناصر الفاعلية الشعرية.

كما أنّ الحضور القوي والمكثف للفعل المضارع يؤدي إلى نوع من الحركية والدينامية، التي تشي بمعايشة المبدع للأحداث والتفاعل معها لدرجة الانصهار والتماهي أحيانا، فهو يتحلى بوظيفة مهمة تتمثل في منح النص درجة عالية من التموج والزئبقية والحركة الحيوية[1].

إنّ الشاعر عبر تزاحم الأفعال المضارعة يبتغي الإخبار عن الحالة الوجدانية التي تكتنفه في هذا الواقع والوجود، وبعث الحركية والتموج لتجاوز القيد الزمني، وتخطي وهم الحاضر راغبا في التغيير، والحلم، والتواصل، ولعل ما يغذي هذا المنحى، ما يكشف عنه السياق النصي في قصيدة" **طوفان**"[2]:

(تَفَجَّرَ) الشَوقُ (وَانشَقَّتْ) سَمَا الأَبَدِ... عَلَى حَنِينٍ كَنَارِ البَرْقِ مُتَّقِدِ.
(تَزَاحَمَتْ) ذِكرَيَاتِ الأَمْسِ (تَحْمِلُهَا)... كَفُّ المِيَاهِ فَذَابَتْ شَمْعَةُ الكَبِدِ
تَفَجَّرَ الكَوْنُ طُوفَانًا وَلَا سُفُنٌ وَلَا شِرَاعٍ يُضِيءُ الأَمْنَ فِي خُلْدِي
يَا صَاحِبَ الفُلْكِ لَا الأَلْوَاحُ تُنْقِذُنِي وَلَا الجِبَالُ وَلَكِنْ أَنْ أَرَى بَلَدِي

أضفت الأفعال المضارعة الحاضرة بصفة مكثفة على القصيدة دينامية وحركية واستمرارية، وتفجرا لغويا دلاليا ملتحما مع مشاعر الحنين والتشوق للوطن، فالشاعر يتمنى الإبحار والعروج الوجداني عبر تزاحم الأفعال وحركيتها لتتحقق الرؤيا في معانقة البلد، داحضا انشطاره، واشتياقه، وذوبانه، واشتعاله بجمر الذكرى، ومحتضنا فضاءه وموميضه.

ولما كان الفعل المضارع يتوهج بالحركة والدينامية، كان هو الأنسب للإفصاح عما يعتمل في وجدان الشاعر من أحاسيس وعواطف يحياها في غربته ونبض روحه- وطنه-، إذ يعاني التمزق والانشطار، ويغلفه الانفعال والاشتعال، على النحو الذي يتوهج في قصيدة "**اشتعالات الليلة الأولى**"[3]:

[1] ينظر: سامية راجح: أسلوبية القصيدة الحداثية في شعر" عبد الله حمادي"، ص209.
[2] المدونة، ص ص 369-371.
[3] المصدر نفسه، ص ص 444-446.

يَتَفَتَتُ المِصْبَاحُ بِالأَشْوَاقِ .. يَبْكِي ضَوْؤُهُ اللَيْلِي،
يَدُقُ نَافِذَةَ الهَوَى بِأَصَابِعِ الأَرْضِ البَعِيدَةِ .. وَالحُقُولِ
الآنَ تَقْتَرِبُ القَصَائِدُ مِنْ فَمِي..
الآنَ .. يَقْتَرِبُ الوَطَن..
أَحْسَسْتُ بِالخُطُوَاتِ تُوغِلُ فِي
الضُلُوعِ .. تَهُزُّهَا .. فَعَرَفْتُهُ
لمَا يَجِيءُ وَتَلَمَّسَ الأَنْفَاسُ خَيْطَ قَصِيدَتِي.
تَهْتَزُ أَلْفَ غَمَامَةٍ ..
تَهْتَزُ أَجْنِحَةُ البِحَارِ .. وَصَخْرَةُ المِينَاءِ .. وَيَخْضَرُ الزَمَن

تطفو الذات الشاعرة-هنا- بوجه حزين يشوبه الانكسار والتمزق، ويسكنه الانفعال الحاد والتفتت والعذاب، ويبوح السياق عن عاطفة الاغتراب والضياع التي تكوي وجدانه، وتحرق روحه، وتفتت حاضره نتيجة البعد عن منبته ونبض قلبه -وطنه-، ففي الليلة الأولى للغربة والبعد، تشتعل الذات شوقا، وتتأوه حنينا وتوقا، راغبة في الوصال، والاعتناق، والاقتراب من النبع والنبض، فالفعل المضارع يموّج السياق النصي بالحركية والدينامية و« **يجسد خصوبة اللغة وحركية دوالها ومدلولاتها التي تستجيب لحركية النفس المضطربة**»[1]، ملتحمة مع معاناته وعذاباته، تبتغي الفرار من المكان-الغربة- والزمان الحاضر نحو الوطن والبلد، لانتشاله من العجز والضياع، والتفتت، والتمزق، والبكاء الليلي، ليضحى الضياع والاغتراب هوية، والخوف أمانا، ويصير البعد والفراق عن الوطن وصلا ولقاء، ويصبح الخيال والوهم يقينا وحقيقة.

كما تزدان أعماق الخطاب الشعري بألوان الزهور عند الشاعر الأخضر فلوس، حين يسثمر الرحلة الوجدانية عبر الفعل المضارع موغلا في إيحاء اللغة، التي تنقله نحو أفق ينبض بالحركية والحياة، ونهر تنحدر فيه مشاعر الذات وأحاسيسها باحثة عن لحظة الاحتواء، والارتواء من النبع الوجداني والعاطفي الذي ولى، هذا ما يشي عنه قوله[2]:

وَفَوْقَ شِفَاهِي تَمَدَ صَمْتِي ... تُهَدْهِدُهُ الذِكْرَى المَاضِيَّه..

[1] سامية راجح: أسلوبية القصيدة الحداثية في شعر" عبد الله حمادي"، ص203.
[2] المدونة، ص ص 108-109.

فَيَنْعَتِقُ القَلْبُ مِنْ أَسْرِ صَدْرِي يُلَمْلِمُ أَزْهَارَهَا الذَاوِيَّه
وَيَحْمِلُ أَشْلَاءَهُ مِن جَدِيدٍ إِلَيكِ .. وَمِرآتُهُ الدَامِيَّه !

ويضيف في قصيدة "**رسالة إلى طفلة القمر السهران**"[1]:

أُلَمْلِمُ الأَمَلَ المَزْرُوع بِقَافِيَتِي وَأَجْمَعُ الشَوقَ مَزْهُوَا بِلُقيَاكِ
حَتَى إِذَا انغَرَسَتْ عَينَاكَ فِي جَسَدِي تَدَفَقَ المَوجُ فِي صَدْرِي لِرُؤْيَاكِ

يشع الحاضر –هنا– بالاستذكار، ويتدفق وجدان الشاعر بداخل السياق النصي بالحركة والإثارة المنبثقة من حرارة الإحساس، ودفقة الشوق القوية التي تعانق الماضي، واقفة على أطلاله ونبعه، فالحاضر يتموج بالظمأ ويتغلف بالذكرى الماضية البهية المتلونة بالحب والبهاء، إذن، الشاعر استعان بصيغة الفعل المضارع رغبة منه في تحقيق الانعتاق والانتعاش، وحمل ذاته من جديد، وبروح جديدة يحدوها أمل وتحدي لدحض البعد، والانفصال، والظمأ، إلى تكحل العين بالرؤية الوجدانية، وارتوائها بمشاعر الوصال واللقاء.

كما يستثمر الشاعر طاقة فعل الأمر في تجسيد رؤيته الشعرية، وتجربته الخاصة في جوهر السياق الشعري، إذ يشحنه بالحيوية والدينامية عبر فاعلية الزمن، ويضمن له قدرا من الاستمرار والتجدد في المستقبل، إضافة للصبغة التأثيرية التي تنبعث منه، حيث يعمل على تنشيط فكر القارئ وخياله.

وقد بث الشاعر حياة جديدة وروح مشعة للواقع بتوظيفه فعل الأمر، حيث منح النص جوا ديناميا مشحونا بالحركية، والتجدد، والاستمرارية في المستقبل بصبغة يحدوها الأمل والألم والتمني والتحسر، ومن ذلك ما يبرز في قصيدة "**رحيل في الجراح**"[2]:

فَتَعَالَ يَا ابنَ الفَتْحِ .. يَا وَتَرَ الفِدَا وَاحْرِقْ سَفَائِنَ قَادَهَا العَبْدَان
قُمْ ..وَارْوِ لِلنَخْلِ العَظِيمِ مُعَانِقًا قُرصُ الضِيَا .. لَمْ تَلْوِهِ الأَحْزَان

وظف الشاعر الأمر في مدونته الشعرية توظيفا مكثفا، تناسب مع تطلعاته وتأملاته وآماله في هذا الواقع، ومع الحركية والحيوية المتوجهة نحو المطلق والمستقبل، حيث تبتغي الذات عبر فاعلية صيغ الأمر الحوارية الانفصال عن الحاضر والواقع المأساوي الممزق والعبور منه نحو عوالم أخرى مشرقة وجميلة، كما أنّ

[1] المدونة، ص 24.
[2] المصدر نفسه، ص122.

الأمر لبس ثوبا دلاليا مجازيا مشعا بالتلطف والاستغاثة والتمني رغبة في اعتاق الحاضر من المأساة وانتشاله، وكأن الشاعر يريد القول بصريح هذه العبارة: تعال يا ابن الفتح لزماننا وطهره من التمزق والانشطار، وانتشله من المآسي والانحلال، وأعد إليه نبض الحياة، وبث فيه أملا جديدا مشرقا زاهرا لا تحدوه الآلام ولا تلوه الأحزان.

كما تقع الذات الشاعرة تحت تأثير شحنات شعورية وجدانية، تجسد انكسار الذات ومعاناتها اتجاه الحدث وموضوع القيمة التي تبتغي تحقيقه، فهاجس الشاعر الذي يلاصقه ويلفه ويراوده من كل ناحية هو الإلحاح والرغبة في الدخول للحديقة –الوطن–، والتكحل برؤيتها والوقوف على أعتاب خيمتها، فبعد أن شكل الحارس أفقا مغلقا يقف في وجه تحقيق الشاعر مآربه وغاياته، صار أفقا مفتوحا ينبض بالحركية والحيوية عبر فاعلية الذات الآمرة –المخاطِبة–، التي أخذت موقع المساند الذي يبث نصيحته في نظرة استعلائية للذات الشاعرة–المخاطَبة– بغاية الانبثاق والانطلاق نحو المستقبل، وهذا ما يبرز في السياق النصي الآتي[1]:

الحارس: (بِصَوتٍ خَافِتٍ)

هَيَّا إِلَى أَعْتَابِ خَيمَتِهَا ..

وَكُنْ مَلِكَ البَرَاءَةِ .. وَالحَذَرْ

انطلاقا من هذه الرقعة الشعرية الأثيرة تُستهلُ الأسطر بفعلي الأمر "هيا" و "كن" للدلالة على الطابع الدرامي، أو بالأحرى وجود ذات مخاطَبة تشارك العملية الحوارية، ضمن هاجس سلطوي قيادي آمر؛ تلبس فيه الذات المخاطِبة دلالة التوجيه والنصح المشوبة بالتحذير، اتجاه الذات المخاطَبة؛ عبر فاعلية الحركة والرغبة في تغيير الفضاء المكاني والوقوف بين أعتاب الحديقة، وبالتالي تَصديرُ فعلُ الأمرِ عَمِلَ على منح دلالة النص قوّة حركية واستمراريّة زمنيّة في المستقبل بصبغة استشرافية تطمح فيها الذات المخاطَبة تحقيق موضوع القيمة والغاية في هذه الرحلة الدرامية.

فالأفعال دلت على الحركة ومحاولة التغيير والأمل في حياة جديدة، فالزمن ارتبط بأحاسيس الشاعر ومواقفه اتجاه الواقع والحياة، وتوزع بين الماضي والمضارع والأمر، فالماضي وكأنه حوار داخلي بين ذاته

[1] المدونة، ص 319.

والماضي الذي ارتدى رداء الحب والحنين والشجاعة والمروءة والقوة والصبا والطفولة..، أما المضارع الذي وظفه الشاعر فتجلى في الحوار المباشر وغير المباشر وعما يحدث في الحاضر ومحاولة ترجمة تمزق الواقع وعذاباته ومعاناته والرغبة في بث نبض جديد منفتح على الرؤيا والوجود والكون، في حين الأمر أراد من خلاله الشاعر بث الأمل في هذا الواقع الممزق والمغرق في الاضمحلال والانشطار، ومحاولة الانعتاق والرغبة في النهوض بقوة، فأفكاره دائما يحدوها الأمل رغبة في العبور، والعروج بأفكاره وذاته نحو رؤية مشرقة زاهرة.

كما تتظافر الأفعال عبر أزمنتها الثلاثة في تجسيد رؤية الشاعر الذاتية، وتشكيل حداثة لغوية تتحد فيها العوالم والأزمان، فالنص الشعري يستمد حيويته وحركيته عبر تموج زمن الأفعال بين عالم الطفولة والماضي الجميل، وعالم الحاضر المشع بالتأمل في تفاصيله، والذي يشكل برزخا يربط الماضي بالمستقبل المتوهج بصبغة التجاوز والعبور من الحاضر نحو المطلق، هذا المنحى الذي ينبض في قصيدة **"تداعيات مسافر إلى الشمال"**[1]:

يَا طَالِبَ المَاءَ فِي الصَحْرَاءِ مُمْتَشِقًا ... عُشْبُ الحُرُوفِ. أَفِقْ !!فَالمَاءُ قَدْ نَضَبَا!
قَدْ جِئْتُ أَحْمِلُ حُرَ الشَمْسِ فِي كِبَرِي ... وَالنَخْلُ .. وَالدِفْءُ .. وَالأَقْمَارُ وَالسَغَبَا!
هَا قَدْ وَصَلْتُ وَكُلُّ البَيْدِ تَسْكُنُنِي ... وَمَا تَعَبْتُ! وَهَلْ يَشْكُو الهَوَى تَعَبَـــا؟ ..
لمَا وَقَفْتُ أَمَامَ البَحْرِ فِي ظَمَإٍ ... تَفَتَحَتْ مُقْلَتَاهُ وَانتَشَى عَجَبَا!
وَرَاحَ يَقْذِفُ مَا فِي العُمْقِ مِنْ دُرَرٍ .. ... لَعَلَهَا تَجِدُ العِشْقَ القَدِيمَ خَبَا!
مَا زَالَ يَنْصِبُ أَشْرَاكًا لِيَمْلكَنِي ... وَظَلَ قَلْبِي مِثْلَ النَخْلِ مُنْتَصِبَا
أَمْشِي وَأَعْرِفُ أَنَّ المَوجَ يَنْكُرُنِي ... وَأَنَـنِي سَأَظَـلُ العُمْرَ مُغْتَرِبَا

يُومِئُ الاستخدام المكثف لصور الزمن في النص الواحد على تماهي مكنونات الشاعر بالعالم الخارجي–المكان– والزمان، حيث تتلاحم ذات الشاعر مع الزمان الماضي والحاضر والمستقبل في بنية كلية متناسقة، وفق رؤية خاصة تتجاوز الزمن المحدود، وتسبح في فضاء الرؤيا، ملامسة حاضر الشاعر ومناخاته المتعددة، فالقصيدة هي من تصنع زمنها وتخلقه، فالشاعر يحلق بين الأزمنة، ويطير نحو المستقبل أو يعود إلى الطفولة أو يعانق الحاضر، فالزمن يهدم الحائط بين الحلم والواقع ويتجاوز الراهن إلى المستقبل أو

[1] المدونة، ص ص 16-20.

الماضي، ويجوب العالم والأمكنة مرتبطا بانفعالات النفس الداخلية، فالانتقال الواقع داخل السياق النصي هو انتقال مكاني وزماني؛ عروج من الفضاء الريفي الصحراوي عبر الزمان الماضي الذي يتدفق بالحركية والدينامية ليجسد العاطفة الوجدانية المتفجرة بالاشتياق والحنين، إلى فضاء الشمال المديني عبر الزمن الحاضر الذي يتوهج بالتموج والحركية، ويتلون بملامح الإثارة والاغراء، رغبة في تملك ذات الشاعر واصطياد روحه، لتنسيه رواسب الماضي وذكرياته، وتستقطبه لعيش اللحظة الآنية، لكن أصالة الشاعر ورغبته في التمسك كانت أقوى، وعاطفة الشوق كانت أصلب، فالعشق القديم يسري في روحه كما تسري الدماء في عروقه، فهو منتصب شامخ مثل النخل أمام البحر، سارح في فكره، ومتأمل في ماضيه، ومقلب دفاتره المتوهجة بالطبيعة الريفية الصحراوية بأرضها وشمسها ونخلها وأقمارها، فتنوع زمن الأفعال منح النص جوا ديناميا مليئا بالتموج والحركية، وأبان عن رؤية الشاعر الكلية وحداثة تجربته وتجددها.

فتنوع الأفعال وتكثيفها داخل الفضاء النصي عادة ما تشي بالغموض الذي يطبع التجربة، فتنفتح الأسئلة على مصراعيها أثناء مخاتلة القارئ لدلالات السياق، ما يتطلب الغوص بين ثناياه لاكتشاف خباياه ومضمراته التي لا تمنح نفسها من الوهلة الأولى، بل يبتغي التفاعل معها بروية وذكاء وتأمل في دقائقها وأجزائها، لتصيد خيوط نسيجها الدلالي، والاستقرار على كينونتها وماهيتها، فالنص يشد القارئ إليه كالمغناطيس، ويستقطبه للتفاعل في بناء دلالاته وإيحاءاته.

وكخلاصة، فالزمن الذي ينشده الشاعر هو زمن الحداثة والتحول والتداخل[1]، ينبثق من إرادة الذات وتطلعاتها ورؤياها التي تتجاوز الماديات والواقع، والقيم الثابتة نحو المطلقية، تلغى فيه الحدود والفواصل بين الأزمنة الثلاثة؛ الماضي والحاضر والمستقبل، بل وتتكاثف وتتماهي في صنع رؤية الشاعر الكلية.

1-2- الأسماء وحداثة التكثيف:

ورد في تعريف الاسم أنه «**ما وضع ليدل على معنى مستقل بالفهم وليس الزمن جزءا منه**»[2]، مثل: محمد، مصحف، كتاب، ويختص بقبول حروف الجر، نحو: على الشجرة عصفور، وأل التعريف، نحو: العلم، والتنوين، نحو مدرس، والنداء، نحو: عمر.

[1] ينظر: سامية راجح: أسلوبية القصيدة الحداثية في شعر" عبد الله حمادي"، ص215.

[2] أحمد الحملاوي: شذا العرف في فن الصرف، ص19.

لقد كان للاسم حضورا متميزا في شعر الأخضر فلوس، وتوزع بين أسماء العلم، وأسماء الأماكن، والمدن، والشخصيات التاريخية..، وهذا الحضور بصورة مكثفة لم يأت عبثا، بل جاء محملا بنزعة تأملية رؤيوية تحتضن انكسار الشاعر، ومعاناته، وعذاباته في هذا الواقع، وبالتالي دلت الأسماء على ثبات الواقع، والحياة، والوجود، وغياب الآمال والحركية التي تؤدي للتغيير والخروج من هذه القوقعة المظلمة المغلفة بالمأساة، والاغتراب، والانكسار.

تشع اللوحة الشعرية بالمشاهد والصور التاريخية عبر وميض أسماء المدن، والأوطان العربية، وشخصيات التاريخ العربي الإسلامي، فالشاعر أستعان بها الشاعر في هندسة نسيج نصه رغبة في البوح بآلامه، وآماله، ومواقفه في هذا الواقع والوجود، على النحو الذي يشع في قوله[1]:

أَسْتَسْمِحُ الأَوراسُ فِي أُنْشُودَةٍ ضَاقَتْ بِهَا الأَعْمَاقُ .. وَالوِجْدَانُ
بِاسمِ "الثَقَافَةِ" تَاجَرُوا وَعَلَى اسمِهَا فَوْقَ الجُسُورِ تُصَلَبُ الأَوْطَانُ
الجَنَّةُ الخَضْرَاءُ صَارَتْ مَلْعَبًا يَلْهُوا بِهَا .. التُجَارُ وَالخِصْيَانُ
لَوجَاءَ "عُقْبَةَ" يَاجَزَائِرَ زَائِرًا لَتَجَمَدَتْ فِي قَلْبِهِ الأَلْحَانُ
يَا (طَارِقَ) العِشْقُ المَطَرَزُ بِالضُحَى أَينَ الهَوَى .. وَالفَتْحُ ..وَالفُرسَانُ؟
إِنَ الجَزَائِرَ سَوفَ تَبْقَى كَعْبَةً خَضْرَاءَ فِيهَا بَعَبْدِ الرَحْمَانُ
الجُرحُ يُمْطِرُ فِي الأَضَالِعِ لَوْعَة جُرحُ التَمَزِقِ مَالَهُ إِخْوَانُ
يَا ابنَ الوَلِيدِ حَوَافِرُ الخَيلِ ارْتَوَتْ بِدَمِ الاخَاءِ .. وَذُبِحَتْ أَلْحَانُ
يَا (كَرْبَلَاء) دَمِي يُمَزِقُ نَفْسَهُ وَأَنا الذَبِيحُ .. الغَارِقُ.. الحَيْرَانُ

يلحظ في هذا اللوحة الشعرية حضورا مكثفا للأسماء، وتراوحت بين أسماء العلم وأسماء المدن والبلدان، وأسماء أعضاء الإنسان، والأسماء داخل هذه الرقعة الشعرية أتت محملة بالطابع السوداوي المغرق في المأساة، مأساة القيم والدين والواقع ووحدة الأمة العربية، فالشاعر يبوح بموقفه التأملي الثابت عبر إسقاط الحوادث التاريخية الماضية على الواقع الحالي للوطن المتلون بالتقتيل، والتذبيح وانفصال الأخوة وتفتق الجراح، وبالتالي شكلت الصيغ الإسمية قناعا للواقع المأساوي للوطن، فما كان بالأمس هو نفسه اليوم، فالزمن

[1] المدونة، ص ص 119-125.

ثابت، فالشاعر عبر استعانته بالأسماء يرغب في اعتاق الحاضر من الانشطار والتمزق، وانحلال القيم وشيوع الظلم والتمزق للعروج به نحو واقع مشرق ذو أفق مفتوح.

وقد توهجت قصيدة "**قبلة للشمس الإيرانية**" بخاصية تكثيف الاسم، وذلك في قوله[1]:

مِنْ كَرْبَلَاءَ رَوَى التَارِيخِ أَسْرَارَا يَزِيدُ قَدْ مَزَقَ الإِيمَانَ أَشْطَارَا
وَاليَوم تَحْبَلُ بِالنِيرَانِ لَاهِثَةً لِتَحْرِقَ اللَاتَ وَالعزَى.. وَعِشْطَارَا
هَذَا بَلَالُ وَذَا سَلْمَان مُؤْتَلِقٌ قَدْ عَانَقَ فِي عَبِيرِ النُورِ عَمَّارَا
حَوَافِرُ الخَيلِ فِي طَهْرَان قَدْ نَبَتَتْ عَلَى رَصِيفِ الفِدَا.. نَخْلًا وَأَشْجَارَا
يَزِيدُ فِي كَعْبَةِ الدُولَارِ مُعْتَمِرًا فَالله فِي دِينِهِ قَدْ صَارَ دُولَارَا
يُضَاجِعُ الكُفْرَ وَالأَوْثَانَ مُحْتَسِيًا دَمَ الشَهِيدِ خُمُورًا تَحْفَظُ الغَارَا
اللهُ أَكْبَرُ فِي الآفَاقُ طَائِرَةٌ قَدْ أَرْسَلَ الله لِلأَفْيَالِ أَطْيَارَا

إنَّ أهم ميزة طبعت هذه الرقعة الشعرية هو التوظيف المكثف للأسماء، وهذا دليل على الهدوء والروية التي تشهدها نفسية الشاعر، كابحة عنه الحركية والاندفاع والانفعال، فتأمل الشاعر في الواقع، والوجود، ومختلف القضايا والمواقف الإنسانية والحياتية، تنعكس بدورها في وجدان الشاعر، فتطلق عنان خياله، وأفكاره ومشاعره، وآرائه في هندسة نسيج نصه فنيا وفق رؤية خاصة، فتحرك الأسماء بدورها وجدان القارئ ومشاعره وأحاسيسه، وتدغدغ ذاكرته وخياله من خلال الرموز المرهفة والأوصاف الندية، مسافرة به عبر اللوحة الغائبة المتجلية لرموز وأسماء شخصيات معروفة، وأماكن بعيدة وهو جالس بين أريكته، ولا عجب أنّ مقدرة الشاعر تتأتى في رسم مسار النص عبر فاعلية الاستدعاء للرموز التاريخية (كربلاء، التاريخ، يزيد، الإيمان، اليوم، بالنيران، اللات، العزى، عشطارا، بلال، سلمان، عبير، النور، عمارا، الخيل، طهران، نخلا، أشجارا، يزيد، كعبة، الدولار، دينه، دولارا، الكفر، الأوثان، الشهيد، طائرة، الله، الأفيال) والتي تفصح عن أفكاره، وقضاياه، وهمومه وآلامه، وآماله وتطلعاته، وتنقلها للمتلقي بطريقة إيحائية ترميزية أو تصريحية، فليس بغريب على الشاعر أن تكون أسماء الشخصيات الأدبية، والفكرية التاريخية، والدينية هي الأكثر توظيفا في شعره خاصة وأنها الأقرب من وجدانه، لما لها من قدرة وطاقة في استيعاب تجربته الشعرية.

[1] المدونة، ص ص 141-144.

كما أنّ سيطرة الصياغة الشعرية –هنا– بالأسماء لا يوحي بطبيعة الحال بثبات الدلالة واستقرارها، لأنها قد تكون تابعة إسناديا للأفعال، ما يكسر سكونية النص ويفعل حركته الدائمة، لكن التفوق الاسمي وقوة حضوره في الغالب ما يشي بما يعتمل في وجدان الشاعر من قضايا كما يكشف عن تريث الذات وهدوءها في طرحها للمضامين والأحداث برؤية وتأني، فالأسماء تمارس فعل التأثير والتنبيه والتذكير، للمواقف والقضايا الحياتية المختلفة بهدف التغيير وكشف الحقيقة وإثباتها للمتلقي[1].

2–خصائص الأسلوب في البنى التركيبية:

تعتبر دراسة التراكيب وسيلة أساسية للإفصاح عن الخصائص الفنية المميزة لمبدع ما، وهي من إحدى المستويات الأساسية في التحليل اللغوي للخطاب الأدبي، ذلك أنّ أنماط التركيب تفصح عن رؤى الشاعر وتجاربه الخاصة، مما يدفع به إلى اختيار وانتقاء التراكيب اللغوية التي باستطاعتها إظهار الطاقات الإيحائية لمفرداته[2]، باعتبار أنَّ الشعر يحكمه تشكيل لغوي خاص، يستعمل فيه المبدع لغة ومفردات وتراكيبا وصورا استعمالا يخرج به عما هو معتاد ومألوف، بحيث تكون الصياغة متدفقة بالشعرية والإزاحة، وخلق المسافة الجمالية والتوتر، ومتفجرة بالمغايرة والمفاجأة في التعبير اللغوي، لتؤدي ما ينبغي له أن يتصف به أسلوب المبدع من تفرد وإبداع، وقوة جذب وأسر[3]، وبالتالي ففاعلية الكشف والتعرف إلى طبيعة الأسلوب الأدبي لدى الشاعر الأخضر فلوس تتأتى عبر الطريقة والكيفية التي يتخذها في تشكيل تركيبه اللغوي الخاص والمتفرد عبر انتهاج آليتي الاختيار والانزياح، على اعتبار أنَّ الأسلوب اختيار وانزياح عن النسق المثالي المألوف، وعليه، يتخذ الدراس للبنية التركيبية في شعر الأخضر فلوس مجموعة من الخصائص الأسلوبية اللافتة فيه، من قبيل : الجملة الخبرية، والجملة الإنشائية الطلبية، والانزياح التركيبي ضمن ظاهرتي التقديم والتأخير، والحذف.

[1] ينظر: سامية راجح: أسلوبية القصيدة الحداثية في شعر عبد الله حمادي، ص197.

[2] ينظر: رشاد كما مصطفى: أسلوبية النص الصوفي– قراءة أسلوبية في شعر الشيخ نور الدين البريفكاني، ص95.

[3] ينظر: المرجع نفسه، ص 95.

-مفهوم الجملة:

أ- لغة:

جملة الشيء كماله، وأجمل الشيء، بمعنى جمعه، وورد في لسان العرب لابن منظور في مادة (ج.م.ل): «**والجملة واحده الجمل، والجملة جماعة الشيء: جمعه عن تفرقه، وأجمل له الحساب كذلك، والجملة جماعة كل شيء بكامله من الحساب وغيره، ويقال: أجملت له الحساب والكلام**»[1]، وقال الله تعالى:﴿ **وَقَالَ ٱلَّذِينَ كَفَرُواْ لَوۡلَا نُزِّلَ عَلَيۡهِ ٱلۡقُرۡءَانُ جُمۡلَةٗ وَٰحِدَةٗۚ كَذَٰلِكَ لِنُثَبِّتَ بِهِۦ فُؤَادَكَۖ وَرَتَّلۡنَٰهُ تَرۡتِيلٗا ٣٢**﴾[2](**سورة الفرقان، الآية 32**).

والمتأمل لهذه التحديدات اللغوية، يلمس أنّ الفعل جاء محملا بمعنى تجميع الشيء مع الشيء، وبمعنى تحصيل الحساب أو إجماله، والذي يخص البحث هنا هو معنى التجميع والضم.

ب- اصطلاحا:

إن محاولة تحديد مفهوم الجملة العربية، يستدعي الإحاطة بالتراكم المعرفي لدى المختصين بالنحو واللغة منذ عصر سيبويه (ت 180هـ) إلى غاية العصر الحديث من أجل بلوغ دلالاتها، وتحديد عناصر بنائها، وأنماطها، ووظائفها، وما يتعلق بها من قضايا.

بداية، تجب الإشارة إلى الجدل الكبير الذي طال مصطلح الجملة لدى النحاة والبلاغيين في تحديد دقائقها وتفاصيلها قديما وحديثا، ولا يسع المقام الخوض في هذه المسألة الموسعة والمتشعبة، بقدر ما نسعى في عجالة إلى تحديد مفهومها وطبيعتها من حيث دلالتها الاصطلاحية التي تباينت زوايا النظر حولها من خلال العلاقة الازدواجية التي تربطها مع مصطلح الكلام، فذهب بعضهم كالمبرد وابن جني والزمخشري والجرجاني إلى اعتبار الجملة والكلام مصطلحان مترادفان، صنوان لا يختلفان، شرط تحقق الإفادة، في حين رأى البعض الآخر الشريف الرضي، ت: 688 هـ الشيخ الرضي الاستراباذي ابن هشام الأنصاري أنّ الجملة والكلام مختلفان، في حين هناك من ربط مفهومها بالعلاقة الإسنادية[3].

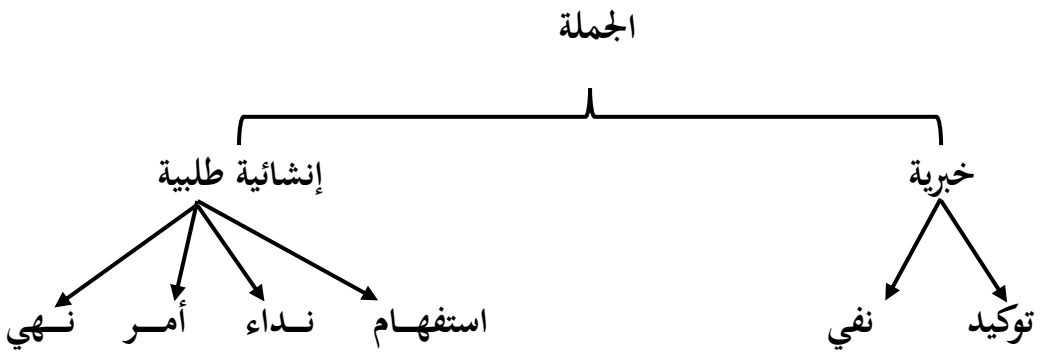
---

[1] ابن منظور: لسان العرب، دار المعارف، القاهرة، مج1، (د.ط)، (د.ت)، ص ص 685-686، مادة "ج.م.ل".

[2] سورة الفرقان، الآية 32.

[3] ينظر: جمعة العربي فرجاني: مفهوم الكلام والجملة والتركيب عند القدامى والمحدثين، المجلة الجامعة، مج: 02، ع:15، 2013م، ص ص 54-59.

والجملة إذن؛ «**هي التركيب الذي يتكون من عدة ألفاظ تتضافر مع بعضها لتؤدي فائدة ما**»[1]، وهي وحدة تركيبية تفضي لمعنى دلالي واحد، واستقلالها فكرة نسبية تحكمها علاقات الارتباط والربط والانفصال في السياق[2]. بمعنى آخر أنّ الجملة عند النحاة –في الغالب– هي «**الكلام الذي يتركب من كلمتين أو أكثر وله معنى مفيد ومستقل**»[3]، وهي أصغر صورة من الكلام تدل على معنى أو الوحدة الكلامية، أما عند الأسلوبيين «**فإن الجملة وحدة خطابية في بنية الخطاب الكلية، والخطاب إنجاز فردي يتشكل من مجموعة من الوحدات الخطابية تربطها ببعضها علاقات تحقق للخطاب انسجامه**»[4]، وفي دراستنا هذه سيتم التطرق إلى الجملة بحسب الغرض والوظيفة، والتي تنقسم بدورها إلى: الجملة الخبرية والإنشائية، فالخبرية تشمل الاسمية الفعلية –الماضوية والمضارعية– في حالات الاثبات والنفي والتوكيد، والانشائية ما تضمنت الطلب في تشكيلاته الأربع، ولعل الخطاطة الآتية كفيلة بتحديد الخصائص الأسلوبية البارزة في شعر فلوس، والتي يبتغي التحليل الوقوف عند خصائصها الفنية والبلاغية، وأثرها في تشكيل الدلالة والمعنى.



شكل (04) يمثل أساليب الجملة الخبرية والانشائية الطلبية الواقعة في المدونة

[1] مجدي محمد حسين: الجملة الاسمية، راجعه سليمان طه حمودة، دار ابن خلدون للنشر، (د.ط)، 2004م، ص212.

[2] ينظر: مصطفى حميدة: نظام الارتباط والربط وتركيب الجملة العربية، دار نوبار للطباعة، القاهرة، ط1، 1997م، 204.

[3] عبده الراجحي: التطبيق النحوي، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، (د ط)، 1988م، ص77.

[4] نور الدين السد: الأسلوبية وتحليل الخطاب، دراسة في النقد العربي الحديث (تحليل الخطاب الشعري والسردي)، ج2، دار هومة، الجزائر، (د.ط)، 2010م، ص28.

2-1- خصائص الأسلوب في الجملة الخبرية:

يسمى الكلام خبريا «**إن احتمل الصدق أو الكذب لذاته، بحيث يصح أن يقال لقائله إنه صادق أو كاذب**»[1]، والمراد بالصادق «**ما طابقت نسبة الكلام فيه الواقع، وبالكاذب مالم تطابق نسبة الكلام فيه الواقع**»[2].

والأصل في الخبر أن يقصد به إفادة المخاطب، وقد ينحرف من معناه الأصلي للدلالة على معان مجازية-ثانية- كالتمني، والوعيد، والإنكار، والدعاء، وغيرها من المعاني التي تستفاد من السياق النصي وقرائن الأحوال.

وقد شكل الخبر في شعر الأخضر فلوس خاصية أسلوبية لافتة، وتعددت دلالاته بتعدد السياقات النصية الواردة فيه ومقتضى الأحوال، وسيقتصر الحديث في هذا القسم الخبري على أسلوبي التوكيد والنفي البارزين في المدونة، والتي اعتمد عليهما الشاعر ليترجم رغباته وغاياته، ويجسد أفكاره ومشاعره، لتؤدي المعنى الذي يتغياه ويصبو إليه.

2-1-1-أسلوب التوكيد:

إنّ إدراك الشاعر لقيمة التوكيد وأبعاده الفنية والبلاغية في بعث روح النص الشعري وتقوية دلالاته ومعانيه، ووظيفته التأثيرية التي تبعث على فتح مجال القارئ/ المتلقي في عملية بناء الدلالة وتحصيلها، جعله يركز عنايته بهذه الظاهرة لتوصيل غاياته، ورغباته، ومعاناته، وآلامه، ورؤاه داخل هذا الواقع بقضاياه الإنسانية، وأبعاده الوجودية المختلفة.

إذن، فالتوكيد أسلوب لغوي يتم فيه تمكين المعنى وتقويته في نفس المتلقي، أو إزالة الشك عن الحديث أو المحدث بالاستعانة بوسائل تفيد التوكيد، وفائدته التحقيق وإزالة التجوز في الكلام[3].

وقد فرق النحاة أضرب الخبر بحسب حال المخاطب إلى أقسام ثلاثة[4]؛ وهي: الخبر الابتدائي، والخبر الطلبي، والخبر الإنكاري، ويكون الخبر ابتدائيا إذا كان المخاطب حين سماعه الخبر خالي الذهن من

---

[1] عبد السلام هارون: الأساليب الإنشائية في النحو العربي، مكتبة الخانجي، القاهرة، مصر، ط5، 1989م، ص13.

[2] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[3] ينظر: ابن يعيش النحوي(243م): عالم الكتب-بيروت مكتبة المتنبي-القاهرة، (د.ط)، (د.ت)، ج3، ص39.

[4] ينظر: عبد العزيز عبد المعطي عرفه: من بلاغة النظم العربي -دراسة تحليلية لمسائل علم المعاني-، عالم الكتب، بيروت، ج1، ط2، 1984م، ص81.

الحكم عليه غير متردد في قبوله ولا معترض له، يستغني فيه عن المؤكدات، ومن ذلك ما يفصح عنه المثال الآتي: أدبني ربي فأحسن تأديبي، أما القسم الثاني وهو الخبر الطلبي فهو ما يوجه إلى مخاطب متحير، ومتردد في صدق الخبر، مطالبا بالوصول إلى اليقين ليقطع حيرته ويزيل شكوكه، فيؤكد هذا الضرب من الخبر بأداة توكيد واحدة ومثال ذلك: أنّ أخاك قادم، أما إذا كان المخاطب منكرا للخبر، ففي هذا الحالة يحتاج إلى تأكيد حسب درجة الإنكار. فيؤكد الخبر بأداة تأكيد وبقسم، نحو إنّ أخاك لقادم، أو والله إنّ أخاك لقادم. وهذا القسم هو الخبر الإنكاري لأنه يرد لتفنيد الإنكار.

ومعنى التوكيد في اللغة العربية يتم بطرائق ووسائل عديدة متفرقة، منها ما يأتي من الأدوات، ومنها ما يكون بتكرير اللفظ نفسه، وهو ما يطلق عند النحاة بالتوكيد اللفظي، ومن أنماط التوكيد الواردة في الديوان والتي تشكل سمة أسلوبية بارزة، يذكر: التوكيد اللفظي، التوكيد بالأدوات.

2-1-1-1-التوكيد اللفظي:

هذا النمط من التوكيد يكون بإعادة اللفظة نفسها أو الجملة نفسها وتكريرها، ويجوز فيه الفصل بين المؤَكِّد والمؤَكَّد[1]، لذلك فهو أوسع استخداما من خلال ضمه الأفعال، والأسماء، والضمائر، والحروف، والجمل.

وقد حوت المدونة الشعرية مواطن التوكيد اللفظي المتمثل في ترديد الفاعل والاسم، ما أصبغ على النص إيقاعا موسيقيا جراء الائتلاف والانسجام، فضلا عن البعد الدلالي الذي يشع مؤكدا على أفكاره وعواطفه التي يريد استقرارها في ذهن المتلقي، ومن نماذج هذا التوكيد ما يتوهج في قصيدة "**صلاة لعينيك**"[2]:

مِنْ أَيْنَ أَبْدَأُ ؟.. وَالأَشْوَاقُ قَدْ كَسَرَتْ مَحَابِرِي.. وَمَحَتْ شِعْرِي وَأَفْكَارِي
فَرُحْتُ أَرْسُمُ شَكْلًا لا عُيُونَ لَهُ ذُبْتُ..ذُبْتُ تَلَاشَتْ..... !

لقد أكد الشاعر عاطفته وانشطاره، وشعوره بالتلاشي والفناء عبر ترديد الفعل الماضي ذبت ذبت، والفعل المضارع المتبوع بنقاط والدال على الحذف، فهذه اللوحة الشعرية الحائرة ترجمت شدة الشوق والحنين، وتفاقمه لدرجة الانفعال والتوتر والانكسار الوجودي المفضي للغياب والأفول.

[1] ينظر: عباس حسن: النحو الوافي، دار المعارف بمصر، القاهرة، ج3، ط3، 1966م، ص525.
[2] المدونة، ص31.

كما يختتم الشاعر أسطره الشعرية الثلاثة عبر ترديد الجملة الاستفهامية في مواطن متتالية، وذلك في قوله[1]:

سَنَابِل تَصْرُخُ تَحْتَ المَنَاجِلِ: أَيْنَ المَطَرْ...؟
تَمسَكَ جِلْدِي بِالعَظِمِ: أَيْنَ المَطَرْ..؟
وَزَمْجَرَ بَينَ ضُلُوعِي التُّرَابُ: أُرِيدُ المَطَرْ..؟

وإمعانا في التمني والتشوق الممزوج بالاستغاثة في طلب المطر، لجأ الشاعر لترديد الجملة الاستفهامية، ناقلا المعنى من الدلالة الحقيقية إلى الدلالة المجازية المشعة بالاستغاثة والتلطف والرغبة في تحصيل المطر، لتحقيق الانعتاق والحياة والنجاة من الفناء والغياب والاندثار.

ومن المواضع التي حوت التوكيد اللفظي، ما يلمس في قوله[2]:

عُيُونُ (الفَتَى) فَوْقَ حَبْلِ الشَرَاسَةِ تَكْبُرُ
تَكْبُرُ .. تَصْغُرُ .. تُصْغُرُ

أتت الرقعة الشعرية–هنا– محملة بدلالة الحيرة والقلق الوجودي المغلف بالانكسار والانشطار في هذا الواقع الممزق، أين تحس ذات الفتى بالتلاشي والخوف والأسى على غياب الأب، ما جعل عيناه تكبر وتصغر في صورة متواترة تؤكد على الانفعال والتوتر، والتراوح بين ارتفاع شدة الألم والبكاء وانخفاضه.

وفي سياق مماثل، يتدفق التوكيد اللفظي عبر تكرار الجملة الاستفهامية، وذلك في قوله[3]:

وَتَهْتَزُ أَجْرَاسُ قَلْبِي:
مَتَى سَيَكُونُ الرُجُوعُ؟
مَتَى سَيَكُونُ الرُجُوعُ؟

إن ترديد الجملة الاستفهامية داخل هذه اللوحة الشعرية، جاء من باب التأكيد على الدلالة المجازية المتوهجة بالتشوق والتمني لوقت رجوع الحبيبة، ودحض الحنين والتشوق الذي يكابده الشاعر جراء ابتعادها

[1] المدونة، ص74.
[2] المصدر نفسه، ص77.
[3] المصدر نفسه، ص115.

عنه، هذا ما جعله يركز اهتمامه بالاستفهام عن زمن العودة، ورجوع شقيقة الروح إلى أعتاب قلبه المشع بالتوق والتشوق.

2-1-1-2-التوكيد بالأدوات:

إنّ توكيد الخبر يأتي بأدوات كثيرة، منها: إنّ، وأنّ، والقسم، ولام الابتداء، ونونا التوكيد، وأحرف التنبيه، والحروف الزائدة، وقد، وأما الشرطية.

إنّ أداة التأكيد "قد" التي تفيد معنى التحقيق والتوكيد، من الأدوات التي زخرت بها مدونة الدراسة، وشكلت خاصية أسلوبية لافتة في تجربة الشاعر الأخضر فلوس، مساهمة في تأكيد قيم دلالية ثرة، تكتشف عبر مغازلة السياقات النصية الواردة فيها، ومن ذلك ما تأتي مقترنة بالفعل الماضي[1]:

مِنْ كَرْبَلَاء رَوَى التَارِيخُ أَسْرَارَا يَزِيدُ قَدْ مَزَقَ الإِيمَانَ أَشْطَارَا
قَدْ بَرْعَمَ الجُرْحَ يَتْلُوا النَصْرَ فَاتِحَةً يُسَبّحُ الله.. إمساءً... وَإِبْكَارَا
اللهُ أَكبَرُ فِي الآفَاقِ طَائِرَةٌ قَدْ أَرْسَلَ الله لِلأَفْيَالِ أَطْيَارَا

استعان الشاعر في البيت الأول بالحرف "قد" لإفادة معنى التأكيد والتحقيق على فاعلية تمزيق الإيمان من طرف اليزيد، فالحرف " قد" زاد الإيمان تمزيقا على تمزيق، فالتمزيق الأول نبض بالقتل وإهدار اليزيد لدم الحسين، والتمزيق الثاني الذي أحيط بالإيمان، أعلن عن انهيار القيم والأخلاق الإسلامية في تلك الحقبة، في حين حمل البيت الثاني دلالة التأكيد وتحقيق الانعتاق والانبثاق والتفتح والتوهج الذي أتى بعد الآلام والجراح، حيث تحقق النصر بعد ويلات الاستعمار، وانقشع الظلام والانكسار وانبثق شعاع الحرية، وعم الكون بالتسبيح إمساء وإبكارا، أما البيت الثالث فأتى متوهجا بمعاني التأكيد على قدرة الله وإعجازه وعظمته في تسيير مخلوقاته، لإعلاء الحق وتحقيقه، وحماية دينه وبيته من الهدم والتكسير للوقوف في وجه الكفار والمشركين.

وفي رقعة شعرية أخرى محملة بآداتي التوكيد "لام الابتداء" و"قد"، تشع دلالة التأكيد المشوبة بالتشوق للماضي والتحسر عليه، ومن ذلك قوله[2]:

[1] المدونة، ص ص 141-144.
[2] المصدر نفسه، ص424.

لَقَدْ كَانَ عُمْرًا رَائِعًا إِذْ قَضَيْتُه وَطَيْرُ الأَمَانِي حَوْلَ عُمْرِي يُرَفْرِف

يتوهج السياق الشعري المستهل بآداتي التوكيد بمشاعر الحسرة على الماضي الجميل الذي ولى، وطفولته البهية التي مضت، ولم يبق منها سوى الذكريات المشرقة بطير الأماني الذي يرفرف في حاضره، فاستعانة الشاعر بالتوكيد، وتظافره مع عاطفة استذكار الماضي وتشوقه إليه، وتحسره عليه، أبان عن مشاعر الوحدة والانكسار الذي يحياها في هذا الحاضر والواقع البائس، ليؤكد من وراء السياق على معنى الحنين والتمني لاحتضان اللحظة الماضية الرائعة.

كما أنّ آداتي التوكيد "أن" و "إن" برزتا في العديد من المواضع الشعرية، وأفادت الدلالة الحقيقية المألوفة الممثلة في التوكيد والتحقيق، على النحو الذي ينبض في قصيدة **"توقيع على بطاقة الرحيل"**[1]:

حَدَثَتْنِي خُطُوَاتِي
أَنَّ هَذَا الدَّربَ مَوْتٌ وَحَيَاة..
فِي دَمِي سُنبُلَةٌ كَانَتْ..
عَلَى دَقَّاتِ خَوفِي تَتَمَايَلُ:
إِنّ هَذَا الدَرْبَ مَوْتٌ وَحَيَاة!!

يتدفق السياق الشعري- هنا- بدلالة توكيد الموت والحياة إزاء هذا الدرب المأساوي، فغالبية المؤشرات اللفظية تتراوح بين فضائين للرؤية؛ الأولى مغلفة بالسوداوية ومتلونة بالتوتر والخوف، والثانية مشعة بالانعتاق والأمل والحياة.

كما يبث الشاعر افتخاره وتحديه للحديقة-الوطن- عبر فاعلية التأكيد بـ "إن"، و «**الموضوعة لتأكيد معنى الجملة فقط غير مغيرة* لها**»[2]، من ذلك ما يشع في قوله[3]:

إِنِي فَارِسٌ جَابَ السَمَاوَات العَرِيضَة.
وَاقتَفَى أَثَر الكَوَاكِبِ وَالنُجُوم وَجَمَعَتْ

---

[1] المدونة، ص179.

* يقصد بعدم التغيير الذي يلحق الجملة بعد حرف التوكيد "إنّ" من حيث الإثبات، لأن الحالة الإعرابية تنزاح من الرفع نحو النصب.

[2] رضي الدين الاسترابادي (محمد بن الحسن): شرح الكافية، تقديم إميل بديع يعقوب، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1998م، ص 255.

[3] المدونة، ص318.

كَفَاهُ مِنهَا بَاقَةً ثُمَّ انثَنَى لِلْبَحْرِ يَجْمَعُ مِنْ

حَنَايَاهُ اللآلِئ... وَالدُرَر.

تتلون الذات الشاعرة داخل هذه الرقعة الشعرية بدلالات الافتخار، والتحدي، والشجاعة، والصمود ضمن هذا الكون الفسيح، حيث تعرج الأنا نحو رؤية كونية منفتحة الآفاق تجوب فيها السماوات العريضة والكواكب، والنجوم، والبحر، مؤكدة على نبض الخيال الذي يحتضن الروح الراغبة في الانعتاق والانبثاق.

2-1-2-أسلوب النفي:

النفي عكس الاثبات، والكلام المنفي هو الذي يدخـل عليه إحـدى أدوات النفي سواء كان فعلا أو اسما أو حرفا، وأدوات النفي في اللغة العربية متعددة، وردت في كتب النحو موزعة على أبواب شتى، ذلك أنّ النحاة لم يراعوا المعنى وإنما راعوا العمل، وتلك الأدوات هي :لم، ولما، ولن، وليس، وما، وإن، ولا، ولات، وغيرها[1]، ومن هذه الأدوات ما هو مختص بالمركب الفعلي، ومنها ما هو مختص بالمركب الاسمي، ومنها ما هو مشترك بينهما، ومنه، فأدوات النفي التي زخرت بها المدونة تلعب دورا مهما ورائدا في البناء الشعري، وقد تم إحصائها في الجدول الآتي:

الأداة	عدد تواترها	نسبة توترها%
لم	155	%43.53
لا	123	%34.55
ما	43	%12.07
ليس	30	%08.42
لن	05	%01.40
المجموع	356	%99.97

جدول (16) يمثل تواتر حروف النفي ونسبتها في القصيدة

[1] ينظر: فاضل السامرائي: معاني النحو، دار الفكر، عمان، الأردن، ج4، ط1، 2000م، ص189 وما بعدها.

يلمس باستقراء معطيات الجدول أنّ الجملة المنفية بـ "لم" أتت في صدارة أدوات النفي بتواتر بلغ 155 مرة، وبنسبة قدرت بـ 43.53%، وشكلت ظاهرة أسلوبية في أساليب التعبير بالنفي التي وظفها الشاعر في صياغة هواجسه ومقاصده وأغراضه الفكرية والرؤيوية الفنية.

لقد ورد أسلوب النفي بـ "لم" المختص بالدخول على الفعل المضارع-المسند- بوتيرة متسارعة ومتفجرة على نهايات الجمل الشعرية ناقلا إياه من دلالة الزمن المضارع إلى الزمن الماضي، لأن "لم" «**من الحروف العوامل، وعملها الجزم في الفعل**»[1] وتغيير منحاه الإعرابي، على نحو ما يلمس في قصيدة "**هوامش على بيت المتنبي**"[2]:

يَا أَحْمَدُ كَيفَ سَبَحْتَ
بِعَينِ اللَيلِ وَلَمْ تَرْهَبْ
وَحَمَلْتَ الشَمْسَ عَلَى زَنْدَيكِ .. وَلَمْ تَتْعَبْ!
وَأَذَبْتَ جَدَائِلَهَا
فِي حُنْجُرَةِ الأَشْعَارِ .. فَلَمْ تَغْرُبْ!.

اتجه الشاعر عبر إشعاع أسلوب النفي بـ "لم" الذي خص الفعل المضارع إلى رصد الواقع الذي عاش فيه المتنبي، وتصوير الإقدام والتحدي والشجاعة التي تلون بها في زمانه الماضي، فالتحولات الزمنية -من المضارع للماضي-عبر أسلوب النفي الذي اختص بالفعل المضارع داخل النص ليس عملا عشوائيا خارجا عن إرادة الشاعر، ووعيه بدوره الدلالي، بل هو من صميم العمل الإبداعي الذي بؤرته المتنبي، ووقته الزمان الماضي المشع من الفعل المضارع، وخلفيته روح الصمود والتحدي.

ومن المناطق المتفجرة ببنية النفي، والتي رسمت ملامح اللوحة الفنية المتوترة بمشاعر الاشتياق والأسى، ما تتدفق في قول الشاعر[3]:

وَلَمْ يَنْشَقْ "سَعِيد" عِطْرَ "حَيْزِيَة"!
وَلَمْ يَسْمَعْ خُطَاهَا فَوقَ جَفْنِ الدَرْبِ سَابِحَةً

[1] الرماني (أبو الحسن علي بن عيسى): معاني الحروف، تح: عرفان بن سليم العشا حسونة الدمشقي، المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، (د.ط)، (د.ت)، ص 100.

[2] المدونة، ص ص40-41.

[3] المصدر نفسه، ص 88.

وَلَمْ يَرَهَا تَجُوبُ الحَيَّ بَاسِمَة..

كَأَنْسَامٍ رَبِيْعِيَّة!.

يشي السياق الشعري لأسلوب النفي بـ "لم" المقترن بالفعل المضارع بحالة الانفعال والاضطراب التي تكتنف ذات السعيد جراء غياب الحبيبة عن حواسه، وأفول ريحها وعطرها، واندثار خطواتها وتلاشي حضورها في الحي على مرأى من عينيه، حيث تتظافر قوة تأكيد النفي عبر فاعلية الترديد لإبراز ما يختلج في وجدان الحبيب من أحاسيس وعواطف الخيبة والأسى اتجاه الحبيبة" حيزية".

كما أنّ الجملة المنفية بحرف النفي "لا" أتت في المرتبة الثانية من مجموع أدوات النفي الأخرى في المدونة الشعرية، وذلك بتواتر قدر بثلاثة وعشرين ومائة (123) مرة، وبنسبة بلغت34.55%. وجاءت الجملة المنفية بـ "لا" بأوجه مختلفة تراوحت بين الاسم والفعل، ومثال ذلك قول الأخضر فلوس[1]:

لَا النِيلُ يُشْفِي تُرَاب الأَرْضِ مِنْ ظَمَأٍ..

وَلَا أَبُو الهُوْلِ – قَدْ أَقْعَى عَلَى ذَنَبِ

لجأ الشاعر في هذه اللوحة الشعرية إلى ظاهرة التكثيف الدلالي للنفي بتكرار الأداة "لا"، وأداة النفي "لا" هي أقدم حروف النفي في العربية، تدخل على الأسماء والأفعال[2]، إذ نسجت بنية تكرارية تؤكد على عاطفة الاشتياق والحنين للوطن، وتنفي شفاؤه من الظمأ، فلا أبو الهول ولا النيل كفيلين بمعالجة اكتواء روحه، واشتعاله بجمر البعد ولهيب الغربة عن وطنه ومنبته.

ومن المواطن الشعرية المتوهجة بالمزواجة بين أسلوبي النفي بـ "لا"، وأسلوب التوكيد بـ "لام الابتداء"، و"أن"، ما يستقر عليه في قصيدة "**طوفان**"[3]:

يَا صَاحِبَ الفُلْكِ لَا الأَلْوَاحُ تُنْقِذُنِي وَلَا الجِبَالُ، وَلَكِنْ أَن أَرَى بَلَدِي

تحوم الرقعة الشعرية–هنا– بمشاعر وأحاسيس الاغتراب المكاني الذي يحياه الشاعر بعيدا عن وطنه، فلا الألواح ولا الجبال كفيلين بدحض اغترابه وانشطاره عن منبته، فالنفي هنا يبوح بعاطفته التي تكتنفها

[1] المدونة، ص 531.

[2] ينظر: صالح فاضل السامرائي: معاني النحو، ص204.

[3] المدونة، ص371.

الوحدة والانفراد بعيدا عن نبض روحه وطنه، فما السبيل للارتياح والهدوء سوى تكحل عيناه بمعانقة فضاء بلده، وتحقق رؤياه عبر فاعلية التأكيد في جملة" لكن أن أرى بلدي".

في حين حضر أسلوب النفي بـ"ليس" في مواضع كثيرة من المدونة الشعرية، ومن ذلك ما يبرز في قوله[1]:

لَسْتُ أَدْرِي كَيْفَ جَاءَتْنِي فَلَسْطِينُ الحَزِينَة!

وفي موضع آخر يضيف[2]:

فَتَحْتُ الحَقِيبَة، ضَاعَ العَبِيرُ

وَطَرَزَ أَرْكَان بَيتِي

فَرُحْتُ أُفَتِشُ عَنْ مَصْدَرِ العِطْرِ أَبْصَرْتُ شَعْرَةَ حُبٍ

تَلَمَّسْتُهَا فَأَطَلَّ هَوَاك

وَدَثَّرَنِي بِعُطُورِ الحَنَان..

أَنَا لَسْتُ وَحْدِي وَلَسْتُ أَخَافُ البِحَار

حَمَلْتُ مَدِينَة وَرْدٍ وَهَرَّبتُهَا فِي جَبِينِي

فَلَمْ تَكْتَشِفهَا عُيُونِ المَوَانِي!!

تتفجر الصياغة الشعرية لأسلوب النفي بـ "لست" في النموذج الأول بدلالات التعجب جراء مفاجأة عدم توقع الشاعر بظهور فلسطين الحزينة، فالشاعر تكتنفه حيرة إثر تلونه بصورتها الحزينة التي توهجت بداخله دون إذن أو سابق إنذار، ما جعله يؤكد تلك الحيرة والتوتر عبر فاعلية نفي المعرفة والدراية بإطلالة الوجه المأساوي لفلسطين.

والمعلوم أنّ "ليس" « **كلمة دالة على نفي الحال، وتنفي غيره بالقرينة**»[3]، والقصد المرجو من النفي؛ هو نفي مضمون الجملة، فخيوط الدلالة في اللوحة الشعرية الثانية تسبح في فضاء النص مثلما تتناثر رائحة العبير في أجواء بيت الشاعر، وتستنشق ذاته العطر الزاهي المنبعث من رائحة شعر الحبيبة،

[1] المدونة، ص500.

[2] المصدر نفسه، ص ص 495-496.

[3] ابن هشام الأنصاري (أبو محمد عبد الله جمال الدين بن يوسف): مغي اللبيب عن كتب الأعاريب، تح: محمد محي الدين عبد الحميد، المكتبة العصرية، سيدا، بيروت، ج1، (د.ط)، 1991م، ص323.

مدثرة إياه بالهوى والحنان، داحضة عنه الوحدة والخوف، باعثة في وجدانه طاقة هائلة متدفقة بمشاعر الإقدام والتحدي نتيجة مساندتها إياه وتماهيها معه، فتحس الروح بالقوة والانتعاش وتبعث فيه الحياة، فبنية النفي تظافرت مع تكاثف روح المرأة في تلون الشاعر بمظاهر الشجاعة والإقدام والتحدي، ومده بالمسحة الأسطورية في التخفي وتهريب الورد والعبور به من عيون الموانئ دون إدراك واكتشاف.

ونخلص إلى أنّ الشاعر لا يسخّر هذا الأسلوب دون أن تكون دلالته مركزية في النص الشعري، بل يستثمره في جوانب فنية منها تأكيد حالة النفي التي تعيشها الذات الشاعرة في هذا الوجود والواقع، ونفي انسجامه في واقع الغربة المكانية أو الغربة الداخلية والاجتماعية والثقافية، والشاعر بتوظيفه المكثف للنفي ينم عن رغبته الحادة في التعبير عن همومه، ومعاناته وآلامه، ومشاعره وعواطفه المتأججة في خضم هذا الواقع المتناقض والمتشظي.

2-2- خصائص الأسلوب في الجملة الإنشائية:

يسمى الكلام إنشائيا «**إذا كان لا يحتمل الصدق والكذب لذاته، ولا يصح أن يقال لقائله إنه صادق أو كاذب، لعدم تحقق مدلوله في الخارج وتوقفه على النطق به**»[1]، فالإنشاء مقابل للخبر كأن تقول لإنسان قف، فهذا أمر لا يقال لقائله صادق أو كاذب، وينقسم الأسلوب الإنشائي إلى قسمين: إنشاء طلبي وإنشاء غير طلبي.

يلحظ أثناء القيام بنظرة تأملية في شعر الأخضر فلوس حضورا وافرا للإنشاء الطلبي الممثل في أنواعه الأربعة: استفهام ونداء وأمر ونهي، على عكس الإنشاء غير الطلبي الذي لم يشكل حضوره سمة بارزة تستدعي الوقوف على خصوصيتها الفنية في المدونة الشعرية، وبالتالي سيقتصر التحليل في هذا القسم الإنشائي، على الأساليب الطلبية بغاية إبراز قيمتها الفنية، وفاعليتها في تشكيل المعنى، وتحديد أسلوب الشاعر.

[1] عبد السلام هارون: الأساليب الإنشائية في النحو العربي، ص13.

2-2-1-خصائص الأسلوب في الإنشاء الطلبي:

يعرف ابن فارس الإنشاء الطلبي في معجمه مقايس اللغة: «**الطاء واللام والباء أصل واحد ويدل على ابتغاء الشيء، ويقال طلبت الشيء أطلبه طلبا، وهذا مطلبي، وهذه طلبتي، وأطلبت فلانا بما ابتغاه أي أسعفته به، وربما قالو أطلبته إذا احوجته إلى الطلب، وأطلب الكلأ: تباعد عن الماء، حتى طلبه القوم، وهو ماء مطلب**»[1].

ويرى البلاغيون أن الإنشاء الطلبي ما يستلزم مطلوبا ليس حاصلا وقت الطلب، وينقسم بدوره إلى تسعة أقسام: أمر، ونهي، واستفهام، ودعاء، وعرض، وتحضيض، وتمن، وترج، ونداء[2].

ولا يعنينا-في هذا المقام- الوقوف عند هذه المسألة في كامل جزئياتها وحيثياتها، بقدر ما يهمنا قيمتها البلاغية التي تؤديها داخل نسيج النص الشعري، لأن هذه الأساليب من مظاهر اللغة الحيوية التي تنشط مراحل النص إذا دخلته، وتعبر أكثر من غيرها عن حاجة المخاطب إلى مشاركة المخاطب، والذي يتحول فيها من مجرد متقبل إلى طرف مساهم، وبالتالي فالحاجة إلى مساهمة المتقبل هي أكثر إلحاحا فيما سماه العرب- موفقين- بالإنشاء الطلبي[3].

وعليه، فأسلوب الطلب في شعر الأخضر فلوس قد ورد بشكل لافت، مشكلا خاصية أسلوبية تستدعي الوقوف عندها تحليلا، وتعليلا، وتدليلا، للكشف عن القيمة التركيبية الفنية المحددة لطريقة هيكلة وهندسة نسيج نصه بما يتساوق مع تجربته، وأفكاره، وغاياته، لتفصح بذلك عن أسلوب الشاعر.

وستتناول الدراسة الخصائص الفنية للأساليب الإنشائية الآتية: الاستفهام والأمر والنهي والنداء، من أجل البث في أهميتها البلاغية والتأثيرية، وقيمتها في هندسة المعنى، وإبراز أسلوب الشاعر في مدونته، ولعل الجدول الإحصائي الآتي كفيل بالكشف والإفصاح على مدى احتفاء الشاعر وعنايته بهذه الظواهر الأسلوبية.

---

[1] ابن فارس: معجم مقاييس اللغة، تح: عبد السلام هارون، دار الجيل، بيروت، مج4، ط1، (د ت)، ص417، 418.

[2] ينظر: عبد السلام هارون: الأساليب الإنشائية في النحو العربي، ص13، 14.

[3] ينظر: محمد الهادي الطرابلسي: خصائص الأسلوب في الشوقيات، منشورات الجامعة التونسية، ط1، 1981م، ص ص349-350.

الأساليب الطلبية	تواترها	النسبة المئوية
الاستفهام	228	%39.72
النداء	171	%29.79
الأمر	147	%25.60
النهي	28	%04.87
المجموع	574	% 99.98

جدول (17) يمثل الأساليب الطلبية الواقعة في مدونة الدراسة

يلمس القارئ لمعطيات الجدول ورود الأساليب الطلبية بنسب متفاوتة، فكان السبق للاستفهام الذي حصد المرتبة الأولى بتواتر بلغ 228 حضور وبنسبة بلغت 39.72%، ويليه النداء بتواتر بلغ 171 مرة، وبنسبة قدرت بـ 29.79%، ليحتل الأمر المرتبة الثالثة بتواتر قدر بـ 145 حضور، وبنسبة بلغت 25.60%، ويختم النهي ترتيب الأساليب الإنشائية برصيد قدر بـ 28 حضور، وبنسبة بلغت 04.87%، وسيتم التعرض للأساليب الطلبية التي استخدمها الشاعر، بغاية إبراز دلالتها البلاغية، وقيمتها الفنية والتأثيرية التي وسمت الخطاب الأدبي.

2-2-1-1- أسلوب الاستفهام:

يعد الاستفهام خاصية أسلوبية من أكثر الأساليب الإنشائية استخداما وقيمة في تجربة الأخضر فلوس، باعتباره من أكثر الأساليب الإنشائية «**ظهورا ووفاء بمطالب السياق وتنوع المواقف وحسن الدلالة وقوتها، يظهر في أنّ التعبير بالاستفهام عن المعاني البلاغية التي يخرج إليها أو يشير بها أبلغ منه بالإخبار المباشر**»[1]. كون السؤال أداة تعبيرية فعالة يلجأ إليها الشاعر للإفصاح والبوح عن مكنوناته، وأعماقه، وأحاسيسه، وغاياته، ومقاصده الفكرية والدلالية.

فالأصل في الاستفهام «**طلب الإفهام والاستفسار لمعرفة شيء مجهول لدى المستفهم أو السائل**»[2]، ويكون طلب العلم بشيء لم يكن معلوما من قبل بواسطة أدوات، منها: حروف وهي: الهمزة،

[1] قطبي الطاهر: بحوث في اللغة والاستفهام البلاغي، ديوان المطبوعات الجامعية، ط2، 1994م، ص66.

[2] أيمن أمين عبد الغاني: الكافي في البلاغة (البيان والبديع والمعاني)، دار التوفيقية للتراث، القاهرة، (د ط)، 2011م، ص221.

وهل، وأم، وأسماء وهي: ما، ومن، وأي، وكم، وكيف، وظروف وهي: وأين، وأنى، ومتى، وعم، وأيان بفتح الهمزة وبكسرها، وليس بالضرورة أن تحمل بنية الاستفهام دلالة الفهم المباشر لأنها قد« **تفرغ هذه الأدوات من دلالة الاستفهام إلى دلالات بديلة تتخلق من السياق الذي تغرس فيه، بحيث تؤدي دورا مزدوجا في الصياغة**»[1]، وبالتالي لبس دلالات جديدة، وأبعاد جمالية تكسر النمطية، وتحقق أغراضا بلاغية مغايرة عن طلب الإفهام أو الإخبار، من قبيل: التعجب، النفي، التهديد، الإنكار، التقرير، التوبيخ..، إضافة لما يكتسيه هذا الأسلوب من انفتاح على الآخر، وجلب انتباه القارئ، واستثارته على المشاركة مع الطرف الباث في تحقيق الفهم، وتنشيط المعرفة، وكشف اللبس والغموض.

ولقد احتل الأسلوب الاستفهامي حيزا واسعا في الخطاب الشعري لدى الأخضر فلوس، وهذا الاهتمام ليس بمستغرب من شاعر مجدد، انفتح على مختلف الجوانب الإنسانية العالمية التي تخص قضايا الوجود والحياة، ولعل الحظ الوافر الذي اكتساه أسلوب الاستفهام في شعر الأخضر فلوس، ما يترجمه الجدول الإحصائي الآتي لتواتر أدواته ونسبتها:

أدوات الاستفهام	تواترها	نسبتها
"هل"	67 مرة	%30.87
"أين"	30 مرة	%13.82
"من"	28 مرة	%12.90
"كيف"	21 مرة	%09.67
"الهمزة"	18 مرة	%08.29
"ماذا"	14 مرة	%06.45
"لماذا"	12 مرة	%05.52
"متى"	08مرات	%03.68
"لم"	06 مرات	%02.76
"ما"	06 مرات	%02.76
"ألا"	04مرات	%01.84

[1] محمد عبد المطلب: جدلية الإفراد والتركيب، الشركة المصرية العالمية للنشر، الجيزة، ط2، 2004م، ص194.

"أي"	03 مرات	%01.38
المجموع	217 مرة	%99.94

جدول (18) يمثل أدوات الاستفهام الواقعة في المدونة

يلمس القارئ أثناء مداعبة معطيات الجدول، أنّ الشاعر استغرق أغلب أدوات الاستفهام في دواوينه الشعرية وبنسب متفاوتة فيما بينها، حيث سجل ارتفاع نسبة تواتر الأدوات (هل) و(أين) و(من)، في حين وردت الأدوات (الهمزة) و(ماذا) و(لماذا) بنسب متوسطة، أما الأدوات (متى)و(لم)و(ما) و(ألا)و(أي) فجاءت بنسب قليلة، والخاصية الأسلوبية البارزة في شعر فلوس هو تفننه في استعمال أسلوب الاستفهام منحرفا به من دلالة الإعلام والإفهام نحو دلالات وأغراض بلاغية مغايرة، تكشف عنها المحطات التحليلية التي تخص كل نمط طلبي.

-حرف الاستفهام "هل":

إنَّ حرف الاستفهام "هل" موضوع لطلب التصديق الإيجابي دون التصور، ودون التصديق السلبي[1]، بالإضافة كونها حرف غير عامل فلا يرفع ولا ينصب ويدخل على الأسماء والأفعال[2]، فقد شغل تقريبا ثلث عدد الاستفهامات في شعر الأخضر فلوس بـ 67 حضور وبنسبة بلغت 30.87%، وأفاد دلالات ومعان مجازية كالتعجب والانكار والتشويق والتمني والنهي...

يحاول الشاعر في قصيدة" **أحبك ليس اعترافا أخيرا**" أن يبوح للقارئ بعاطفته المتوترة عبر خاصية الاستفهام، ناقلا القارئ من فضاء التقبل نحو المشاركة والتفاعل الذهني لبنية السؤال بغية الاستقرار على غايات الشاعر، ومقاصده البلاغية والفنية الجديدة.

يَسأَلُنِي العَابِرُونَ عَلَى كَبِدِي
هَلْ أُحِبُكِ حَقًا؟
.....
أَحِبُكِ لَيسَ اعتِرَافًا أَخِيرًا

[1] ينظر: ابن هشام الأنصاري: مغني اللبيب عن كتب الأعاريب، ص403.
[2] محمود أحمد الصغير: الأدوات النحوية في كتب التفسير، دار الفكر المعاصر، (د.ط)، 2001م، ص 281.

هَلْ تُدْرِكِينَ العَلَاقَةَ بَينَ اعْتِرَافِي وَمَوتِي؟[1]

يقف القارئ إزاء تصاعد وتيرة الأسئلة الاستفهامية مدهوشا من شدة الحيرة النفسية العاطفية لدى الشاعر، حيث يكشف تضييع الشاعر لفعل المعرفة، وإدراك الحب، والحياة عن توتره واضطرابه وتطلعه للتصديق، ورغبته الجامحة في البحث عن الحقيقة.

ومن دلالات الاستفهام السياقية ما ورد محملا بمعنى التعجب، على النحو الذي تبرزه النماذج الآتية:

يقول الشاعر[2]:

هَلْ عَيْنَاكِ رَاجِعَةٌ بِي لِلصَفَاءِ..!

ويضيف[3]:

عُدْتُ يَا نَخْلَة مَكْسُورًا فَهَلْ يَقْبَلُنِي ظِلُّكِ ضَيْفًا..

لَمْ أَعُدْ أَمْلِكُ إِلَّاكَ حَبِيبًا..

ويقول أيضا[4]:

هَلْ نَلْتَقِي مَرَّةً عَلَى مَرَّة؟

شَيَّدنَا لِعَبِيرِ الشَوقِ وَالذِكر

ويضيف أيضا[5]:

سَيِّدَتِي هَلْ تَعُودِينَ؟

يكتسب أسلوب الاستفهام في هذه النماذج الشعرية لذته الجمالية من الإلحاح والرغبة في الحضور بعد الغياب والاتصال بعد الانفصال، والعبور من التوتر والاضطراب نحو الهدوء والصفاء، ليبوح السياق العاطفي على قوة دلالة التمني والتشوق في اللقاء والعودة لدحض الحنين والبين.

وقد يتمازج التمني مع التلطف في الطلب، كما في قوله[6]:

---

[1] المدونة، ص12.

[2] المصدر نفسه، ص31.

[3] المصدر نفسه، ص 267.

[4] المصدر نفسه، ص 279.

[5] المصدر نفسه، ص 382.

[6] المصدر نفسه، ص 11.

فَهَلْ تَقْبَلِينَ سُكُونَ البِحَارِ رَاحَتيكِ..
لِيَبْدَأَ رِحْلَتهُ السِنْدِبَاد!!

يَبُثُّ الشاعر عبر أسلوب الاستفهام عاطفة الترجي والتلطف، رغبة في قبول الحبيبة سكون البحار على راحتيها لتنبأ بالطمأنينة والأمان بغية ابتداء الرحلة والسفر، فالشاعر يتمنى تحقيق الطلب بقبول الرحلة والسفر العاطفي.

كما يلبس الشاعر أسلوب الاستفهام لبوسا دلاليا منحرفا مشحونا بقوة النهي، على نحو ما يتوهج في قوله[1]:

..هَلْ تَذْهَبِينَ
فَإِنِي أَخَافُ عَرُوسَ البِحَارِ..

يَستشِفُ القارئ عبر معانقة السياق النصي لأسلوب الاستفهام في هذا الموضع على معنى النهي، فالشاعر وكأنه يطلب الكف عن فعل الذهاب، والتقدير لا تذهبي فإني أخاف عروس البحار، وبالتالي يزيد ثبوت المعنى وتأثيره عبر تظافر الاستفهام مع فاعلية تأكيد الخوف عبر الحرف "إني"، ليشي بالرجاء المشوب بالنهي عن فعل الذهاب الذي يبعث في ذاته الاضطراب والتوتر والخوف من عروس البحار.

ومن الاستفهام الذي خرج عن معناه الحقيقي إلى التصديق والتشويق قوله[2]:

أَيُّهَا السَاهِرُونَ عَلَى شَمْعَةِ القَلْبِ..
هَلْ تَسْمَعُونَ حَنِينَه؟!

ورد الاستفهام في هذا الموضع دالا على التشويق والتصديق، كون الشاعر يشوى ألما جراء اغترابه عن هواء الوطن ونبضه ما جعله يبث استفهاما يطبعه التشويق والحنين الذي يبعث سمفونيته، فالشاعر وكأنه أراد القول: ألا تسمعون حنين الروح التي تعزف سمفونية شوقها للوطن، وبالتالي المقام يحتمل الإجابة بـ "نعم" إثباتا وتصديقا أو "لا" نفيا.

كما يقترن الاستفهام في السياق الشعري بمعنى العتاب، كما تسوقه الصياغة الحوارية الآتية[3]:

---

[1] المدونة، ص 491.
[2] المصدر نفسه، ص 510.
[3] المصدر نفسه، ص 313.

الصاحب: (بَعدَ أَنْ سَمِعَهُ)

بِاللهِ، هَلْ هَذَا يَلِيق؟

يشع أسلوب الاستفهام في هذا المقام بمعنى التوبيخ والعتاب، ذلك أنّ الصاحب بعد سماع إنشاده الذي طفى للسطح، يتساءل معاتبا فعلته، غير راض عنها، موبخا إياه بعدم سنوح المقام للإفصاح، وبالتالي تلون الاستفهام هنا بدلالة المعاتبة والتوبيخ بطابع يشوبه التحسر.

وفي ملمح آخر يتلون الأمر بدلالة التوجع والحسرة، ومن ذلك قوله[1]:

وَهَا أَنَا الآنَ مَكْسُور بِفُرْقَتِكُمْ

وَهَلْ هُنَاكَ مُحِبٌ غَيرَ مُنْكَسِرٍ؟؟

ويقول أيضا[2]:

فَهَلْ نَسِيتَ أَنَنِي مُبْعَدُ وَمَرِيضُ

ورد الاستفهام –هنا– بعيدا عن شبهة المعنى الحقيقي، وقصد الشاعر به المعنى المجازي المجاور للحقيقي في صورة تعبيرية تتدفّق بالتوجّع والعتاب، كونه يشوى بالحسرة والأسى على حالته المنكسرة التي تشوى على موقد انكسار الحب والفرقة في النموذج الأول، وبالعتاب المتلون بالتأوه النابع من الابتعاد والوهن والمرض في النموذج الثاني.

–اسم الاستفهام "ما":

اسم استفهام للسؤال عن غير العاقل، وصفات من يعقل[3]، ومن المعاني التي اكتساها أسلوب الاستفهام بالأداة "ما"، ما تظهره السياقات الشعرية الواردة في كنهها، على النحو الذي توهج في قوله[4]:

"–مَا وَرَاءكَ... يَا دَاخِلًا فِي عُيُونِ البِحَارِ.. بَلَا زَوْرَقٍ؟"

يكتسي السياق الاستفهامي دلالة ثانية مقترنة بالتشويق، ذلك أنّ الاستفهام تركز على الغائب الكائن وراء المنادى، وبالتالي يتوجه فكر القارئ وخياله للدلالة الغائبة المتأتية عبر السؤال، فيتأمل النص

[1] المدونة، ص279.

[2] المصدر نفسه، ص575.

[3] ينظر: الرماني: معاني الحروف، ص59.

[4] المدونة، ص240.

محيطا بتفاصيله وحيثياته متشوقا للتلون بالموجود وراء المنادى الداخل لعيون البحار، فالمقام –هنا– يتوهج بالتشويق والرغبة في احتضان الغائب–الفاعل– وتصيده من طرف القارئ.

ونجد أنّ الاستفهام قد خرج إلى معنى العجز والحيرة والحسرة، على نحو ما يشع في قوله[1] :

الشاعر: (بِتَسْلِيمٍ وَعَجْزٍ)

مَا حِيلَتِي وَالأَرْضُ تُنْكِرُ خُطُوَاتِي؟

يتدفق أسلوب الاستفهام في هذه اللوحة الشعرية الحائرة بمعاني العجز والحسرة التي أحيطت بالذات الشاعرة، جراء سعيها في تحقيق موضوع القيمة، والخيبة التي تلونت بها في واقع يفرض عليها الانشطار والاغتراب والاقصاء، فكل السبل والمحاولات والمساعي قوبلت بالفشل، حتى صارت الأرض تنكر خطوات الشاعر واقفة في وجه تقدمه اتجاه الحديقة–الوطن–، ليتلون بذلك الموقف السياقي بالحيرة والعجز والاستسلام والانكسار والحسرة على حاله المتمزقة بالأسى والأسف.

كما يراد بالاستفهام بـ" ما" في سياق آخر بالتهويل وتخويف المخاطب، ومن ذلك قوله[2] :

الحديقة: (لِلمُحِيطِينَ بِهَا)

مَا حُكمُ مَنْ طَالَتْ يَدَاهُ لِتَلَمَسِ الشَجَرِ المُرَصَّعِ بِالنَّدَى؟

يرسم الشاعر في هذه البنية الاستفهامية صورة مشهدية تبعث على الخوف مما هو آت، والتوعد والتهويل الذي يأتي جزاءً لمن طالت يداه لتلمس الشجر المرصع بالندى، وعقابا على فعلة الشاعر التي اقترفها داخل فضاء الحديقة، ليتلون الاستفهام هنا بدلالة التوعد والتهويل والتهديد الذي سيلحق الفاعل من طرف المفعول به–الحديقة– جزاء لفعلته.

[1] المدونة، ص315.

[2] المصدر نفسه، ص322.

-اسم الاستفهام "ماذا":

وهو «**اسم مركب من مكونين: (ما) استفهام، و(إذا) اسم موصول بمعنى الذي**»[1]، والشاعر في-غالبية- تجربته الشعرية نحى بالاستفهام بـ" ماذا" من معناه الأصلي إلى معان بلاغية على سبيل المجاز تستفاد من السياق الشعري، على النحو الذي يؤكده قول الشاعر[2]:

وَتَفَجَرَتْ يَنْبُوعَ حُزْن لَاهِثٍ مَلْءَ العُرُوقِ .. وَعُرْبُدَ البُرَكَانِ

مَاذَا أَكَتِّمُ وَالجِرَاحُ تَوَهَجَتْ وَعَلَى شِفَاهِي أَوْرَاقُ السَعْدَانِ؟

لون الشاعر أسلوب الاستفهام في هذه البوتقة الشعرية بمعنى مجازي مقترن بالتعجب الدال على هول الفاجعة والوجع الذي يحيط بالذات من جميع جوانبها، فلا الصمت والكتمان كفيلان بإخفاء الجراح والآلام لأنها سوف تتوهج وتشع في بطحة الوجه والجسد، فشدة المعاناة وعمقها أبت الأفول والغياب وارتضت الحضور والبروز معلنة عن الأزمة والمأساة التي يتخبط فيها الشاعر في واقعه ووطنه وبين بني جلدته.

ومن مظاهر الاستفهام المنحرف عن المعنى الحقيقي يذكر[3]:

مَاذَا أُرِيدُ أَلَيسَ فِي الصَحْرَاءِ غَيرَ صَدَى وَطِين

يستقر القارئ بعد استقراء البنية العميقة لأسلوب الاستفهام في هذه الرقعة الشعرية على معنى الحسرة والتهكم، لأن معنى السياق هنا نحى في اتجاه واحد؛ أنَّ ما في الصحراء سوى صدى وطين، فلا تصح الإجابة بالنفي في هذا المقام بالرغم من وجود النفي بـ "ليس"، لينتحي السياق النصي في ظل وجود الاستفهام والنفي لمعنى التهكم والتحسر على الإرادة المحصورة في الخبر الوارد فقط.

كما نجد التمني والتشوق غرضا بلاغيا للاستفهام في قوله[4]:

رَأَتِ المَدِينَةُ غُرْبَتِي: هَيَا..اقتَرِبْ

هَتَفَت فَمَاذَا لَوْ أَتَتْكَ بِلَادُكَ الأُولَى..

يشتد عود الاستفهام في هذا المقام الشعري من خلال اقترانه بالتمني، لينبض السياق بالدلالات المتداخلة بين التشويق والتمني والإشفاق، ذلك أنَّ المدينة رقت مشاعرها اتجاه حنين الشاعر وتشوقه

[1] مصطفى سعيد الصليبي: الجملة الفعلية في مختارات ابن الشجري، ج 1، دار هومة، الجزائر، (د.ط)، 1996م، ص 152.

[2] المدونة، ص120.

[3] المصدر نفسه، ص210.

[4] المصدر نفسه، ص610.

للمنبت الأول-الوطن-، لتبث بعدها تساؤلها في قالب يغلب عليه معنى الإشفاق على حاله والتشوق الذي يلبس سفينة التمني عبر الأداة "لو" ليقرب بلاده الأولى إليه.

- أداة الاستفهام "كيف":

اسم الاستفهام "كيف" في الحقيقة يسأل به عن حالة الشيء[1]، وقد يخرج إلى أغراض بلاغية كالتعجب والانكار والتمني.. إلخ، يستدل عليها من السياق النص وقرائن الأحوال، وفي إطار الدلالة المجازية المنحرفة عن الدلالة الحقيقية، يتوهج أسلوب الاستفهام بـ"كيف" بمعاني العتاب والأسى في السياق النصي الآتي[2]:

تَتَسَاءَلُ فِي صَمْتِهَا
كَيْفَ مَرَّ وَلَمْ يَلْقِ السَلَام

الاستفهام هنا بلبوس العتاب يتدفق بالأسى على التجاهل الذي لاقته الحبيبة من حبيبها، فهي تساءل نفسها متحسرة على انعدام التحية وتبدل الأحوال والمشاعر والعواطف، ما تشي بالانكسار والانفصال واتخاذ الموقف من الطرف الثاني بسبب انعدام الاهتمام.

كما حضر أسلوب الاستفهام منزاحا عن المعنى الحقيقي، ومرتديا رداء دلاليا مقترنا بالتعجب في مواطن كثيرة من شعر الأخضر فلوس، ويعد مؤشرا أسلوبيا، وميزة فنية تكتسي هندسة نسيج النص تركيبيا، على النحو الذي يبرز في النماذج الشعرية الآتية:

يقول الشاعر[3]:

يُسَائِلُ كَيفَ جَاءَتْ هَذِهِ الحُسْنَى؟

ويقول في قصيدة "**ألعاب نارية**"[4]:

كَيفَ أَتَيتِ .. وَكَيفَ عَرَفْتِ الطَرِيقِ..
أُسَائِلُ كَيْفَ التَقَيْنَا عَلَى ضِفَةٍ لِلفُرَاقِ..
فَأَيْقَضْتُ فِيكَ الرَبِيعَ القَدِيمِ

[1] ينظر: مهدي المخزومي: في النحو العربي نقد وتوجيه، دار الرائد العربي، بيروت، ط2، 1986م، ص 273.
[2] المدونة، ص406.
[3] المصدر نفسه، ص86.
[4] المصدر نفسه، ص 587.

وَأَيْقَضْت فِي بَقَايَا الخَرِيفِ!

ويضيف في قصيدة" **قصائد من البحر**"[1]:

تَرَكْتُكِ خَلفَ الضَبَابِ فَكَيفَ دَخَلْتِ

وَكَيفَ عَرَفْتِ مَكَانِي؟

مما يلفت التنبه إليه في هذه الرقع الشعرية، عدول أسلوب الاستفهام بـ"كيف" للمعنى المجازي المقترن بالتعجب، لأن « **الاستفهام الجمالي قديم قدم الهاجس الشعري، إلا أنه لم يخرج عما قننته البلاغة التقليدية ولا يراد لذاته، وإنما للتعجب والاستنكار أو التقرير، وهذا كله يؤكد فاعلية السياق في العدول بالاستفهام عما وضع له في أصل اللغة إلى متطلبات النص**»[2]، وبالتالي تتلون معاني ودلالات أسلوب الاستفهام بحسب رؤية الشاعر وتجربته الشعورية التي يبتغي تحقيقها داخل السياق، فالشاعر إزاء النماذج الشعرية السالفة الذكر يجوب بالقارئ في كون متدفق بالتعجب والاندهاش؛ فمرة تضطرب ذات السعيد وتندهش وتتوتر لمشهد الحسن والبهاء في ذات المرأة–حيزية– التي تشع جمالا، ومرة يقف متفاجأ منبهرا بمعرفة القلب نبضه، والحبيبة حبيبها، ويندهش من اللقاء في رقعة الفراق، ومرة أخرى يضطرب إعجابا جراء تحول الغياب إلى حضور وجهل المكان إلى معرفة، فالود دليله القلب، والتوحد يجعل من أطراف الحب بوصلة متدفقة بالإحساس تبعث على الشعور بالطرف الآخر، وبالتالي كسبت السياقات الشعرية قيمة فنية نتيجة الإزاحة والحركية الدلالية، وقيمة تأثيرية نتيجة استثارة القارئ وتحفيز ذهنه وخياله للاستقرار على المعاني المتخفية في عباءة أسلوب الاستفهام.

- **حرف الاستفهام الهمزة "أ":**

تعتبر الهمزة أم الباب، وهي أصل أدوات الاستفهام، وحرف مشترك يدخل على الأسماء والأفعال محملا بمعنى طلب التصديق أو التصور[3]، وقد ترد همزة الاستفهام بمعانٍ أُخَرَ، تفهم من السياق الشعري الواردة فيه، ومن ذلك قوله في قصيدة "**سنونوة الحنين**"[4]:

---

[1] المدونة، ص495.

[2] محمد فكري الجزار: لسانيات الاختلاف، القاهرة، مصر، الهيصة العامة لقصور الثقافة، سلسلة دراسات نقدية (43)، سبتمبر 1995م، (د.ط)، ص ص 277-278.

[3] ينظر: مهدي المخزومي، في النحو العربي نقد وتوجيه، ص ص265- 266.

[4] المدونة، ص36.

حَطَّتْ عَلَى شُرفَةِ الذِكْرَى كَعَادَتِهَا وَزَقْزَقَتْ طَرَبًا " مَهْلًا.. أَتَنْسَانِي؟

حمل معنى الاستفهام بالهمزة في هذا البيت الشعري معنى مجازي مجاور للحقيقي، يفيد عتاب سنونوة الحنين للشاعر الذي تناساها، حيث أنّ تقدير الكلام كيف لك أن تنساني، فالسنونوة بمثابة قناع للحبيبة التي تأنب ذات الشاعر على عاطفة النسيان التي يبثها إليها.

وفي مقام آخر ترد همزة الاستفهام متبوعة بنفي، من خلال اقتران الهمزة بأداة النفي "لم"، ومن ذلك قول الشاعر[1]:

يَا قُبَّةَ الشَمْسِ

إنَّ العَشِيقَ يَبِيعُ لِغُرْبَتِهِ عُمْرُهُ.. وَسِنِينَهُ!

–أَلَمْ تَسْمَعِي كُلَّ هَذَا النِدَاءِ؟؟

على الرغم من اقتران الهمزة بأداة النفي إلا أنّ الدلالة انتحت من النفي نحو التعجب الذي يوحي بالاستغراب والدهشة من عدم تحقق فعل السماع للنداء الكثير.

وفي سياق مماثل يطفو معنى التعجب بين ثنايا أسلوب الاستفهام، معلنا عن الإزاحة من المعنى الحقيقي للمعنى المجازي، على نحو قوله في قصيدة "**صفحة ضائعة من سفر أيوب**"[2]:

أَهْلًا وَفِيقَة!

–أَنَا التَقَينَا يَا هَوَايَّ .. تُرَى أَأَحْلُمُ أَمْ حَقِيقَة؟

يغلب في هذا المقام الشعري لأسلوب الاستفهام معنى التعجب المتلون بالدهشة والتشوق للقاء الحبيبة، فنفسه تتوق للمعانقة وتندى للقاء، وتتشوق للرؤيا، وتتمنى من الحلم أنّ يضحى حقيقة، فالتوتر الذي أصاب بدر شاكر السياب جعله يعيش في عالم يرغب في اللقاء ويتشوق إليه ويطلبه بشدة، فيتراوح بين الحلم والحقيقة راغبا في تحقيقي رؤياه للحبيبة، فالشاعر هنا جاور المعنى الحقيقي لمعنى مجازي متدفق بالتعجب والتشوق.

[1] المدونة، ص511.

[2] المصدر نفسه، ص211.

كما استخدم الشاعر الهمزة إثباتا وتصديقا في صور مشهدية ذات مسحة فنية بديعة، على نحو ما يشع في قصيدة "**حديقة الموت الخصيب**"[1]:

الشاعر: (فِي لَهْفَةٍ)

أَرَأَيتَ عَيْنَيْهَا؟

.....

الصاحب: (فِي دَهَاءٍ)

أَتُحِبُهَا؟

.....

الصاحب: أَتُرِيدُ رُؤْيَتَهَا؟

وفي ظل هذا الجو المشحون بالطابع الدرامي، وفي صورة انزياحية ترغب الذات السائلة(الصاحب) عبر استفهامها للذات المخاطبة (الشاعر) أنّ تستقر على الحقائق والدعامات التي تبعث فيها الطمأنينة والتصديق على حب الشاعر للحديقة، والتأكيد على الرغبة في رؤيتها، والأمر الراجح –هنا –أن الاستفهام أدى معنى التصديق والاثبات، في حين أدى أسلوب الاستفهام في السياق الشعري (أرأيت عينيها) معنى مجازي مقترن بتشوق الشاعر، ولهفته في معرفة رؤية الصاحب للحديقة، إذن فالرغبة في تحقق الرؤية، والوقوف بين يدي الحديقة، ترجمها التساؤل الذي ينبض لهفة وتوقا.

ونجد الاستفهام خرج إلى معنى الحيرة والنفي، ومن ذلك قوله[2]:

أَهَذِي طُقُوسُ بِلَادِي

أَهَذِي ثِيَابُكِ؟

يَبُثُّ الشاعر عبر هذه الأسطر الشعرية الحائرة معنى النفي، حيث يتساءل مستغربا بطابع مغلف بالنفي هذه ليست طقوس بلادي، وهذه ليست ثيابك، ليؤدي الاستفهام– هنا– دوره في العدول والانزياح لمعنى ثان يتجلى في التعجب، والحيرة، والنفي.

وفي صورة شعرية مغرقة في دلالتها بالتعجب، يقول الشاعر[3]:

---

[1] المدونة، ص ص 310-315.

[2] المصدر نفسه، ص 574.

[3] المصدر نفسه، ص576.

أَتَرْجِعُ لِلبَحْرِ تِلكَ العَرَائِسُ أَمْ تَتَنَازَلُ عَنْ صَوْتِهَا وَتَنَامُ!

طفى الاستفهام في هذه الرقعة الشعرية القلقة الحائرة، وورد مقترنا بحيرة الذات وتأملها وتعجبها بين الرجوع والتنازل بين التحقق والاستسلام، ولعل علامة الترقيم الممثلة في التعجب، مؤشر ودليل يؤكد على معنى التعجب الذي وَسم أسلوب الاستفهام.

- **اسم الاستفهام" لماذا":**

حَمَلَ أسلوب الاستفهام دلالات مجازية متنوعة تكتشف عبر معانقة السياق النصي، والغوص لأعماقه الإحاطة بثناياه ومتاهاته، ومن ذلك ما توهج في قصيدة "**أشجار الجنوب المائلة**" المستوعبة لمعنى العتاب والتأنيب، وذلك في قول الشاعر[1]:

لِمَاذَا تُهَاجِرُ وَالأَرْضُ نَابِتَةٌ فِي يَدَيكِ.

وَكُلُّ البِلَادِ تُطَلِقُهَا –إِذْ تُهَاجِرْ–...

تتدفق الصورة الشعرية بدلالة العتاب والتأنيب التي تحيط الذات المهاجرة المتنكرة للوطن والأرض، حيث يبث الاستفهام بطابع يغلب عليه الأسى والحسرة من الالتفات في وجه الوطن، والسفر على الرغم من التعلق الكبير به.

وقد استمر الشاعر في تلوين السياق الشعري لأسلوب الاستفهام بدلالات منزاحة عن الأصل، ومقترنة بالحسرة والخيبة والأسى، ومن ذلك قوله[2]:

سَأُقَاتِلُكَ الآنَ يَا صَاحِبِي عَاشِقًا وَقَتِيلًا..

وَكَانَ يَرِيشُ.. وَكِنْتُ أَرِيشُ

لِمَاذَا إِذَا سَدَدَ السَهْمُ نَحْوِي أَصَابَ وَسَهْمِي يَطِيشُ؟

تتلون هذه اللوحة الشعرية الواقع بين ثناياها أسلوب الاستفهام بدلالات ومعاني محملة بالحسرة والخيبة التي تكتسي الذات في عدم تحقيق مبتغاها، على غير الآخر–الصاحب– الذي يحقق مأربه، فسهم الشاعر مآله الطيش والتوتر، مبتعدا عن المرمى غير مفلح في إصابته، يحيطه التعثر والخيبة في عدم الوصول لمبتغاه وغايته، لتطفو عاطفة الخيبة والحسرة والأسى جراء التعثر الذي لقيه في تسديد السهم نحو صاحبه.

[1] المدونة، ص428.

[2] المصدر نفسه، ص 429.

كما يلبس الاستفهام بـ "لماذا" دلالة التفجع والحسرة والعتاب، على النحو الذي يطفو في الرقعة الشعرية الآتية[1]:

سَائِلُوا عَنِي لِمَاذَا كُلَمَا رَنَّ بَابٌ أَمْسَكْت قَلْبِي يَدِي..

وَلِمَاذَا كُلَمَا النَجْمُ سَمَا عَضَّتِ الذِكْرَى فُتَاتَ الكَبِدِ؟

ورد التساؤل –هنا – محملا بعاطفة الحسرة والتفجع والتوجع إزاء فعل دق الباب وسمو النجم؛ وهما إشارتان على جمر الألم واكتواء الحب المحمل للطرف الآخر الذي لا يزال يلازم الذات، وإلى جانب التفجع والحسرة تشع دلالة التشوق للماضي المليء بالذكريات وشدة التوق والحب الذي يؤدي به لفعل العض على الأعضاء (القلب، اليد، والكبد).

- **اسم الاستفهام " أين":**

اسم استفهام دال على الظرف، يستفهم به على المكان[2]، وقد انتحى في العديد من الرقع الشعرية في المدونة من معناه الأصلي لمعنى مجازي يفهم من السياق، على النحو الذي يشع في قوله[3]:

يَا (طَارِقَ) العِشْقُ المُطَرَزِ بِالضُحَى أَيْنَ الهَوَى.. وَالفَتْحُ.. وَالفُرسَانُ؟

ينزاح أسلوب الاستفهام –هنا– للطابع الانكاري، وكأن تقدير الكلام "**لا يوجد هوى وفتح وفرسان**" في واقعنا، فالدلالة اكتست طابع النفي والانكار من وجود "الهوى" و"الفتح" و"الفرسان" في واقعنا الذي يقطر بالتمزق والانشطار ويتغلف بالمأساة والسوداوية، حيث إزاء معنى الانكار والنفي تطفو دلالة التمني، فالشاعر يتمنى بعث هذه الملامح في الراهن ليعبر الواقع من حال إلى الحال، من الشلل والانكسار بوجه كئيب نحو التوهج والأمل بوجه مشرق.

وفي سياق آخر أزاح الشاعر الاستفهام إلى معنى التشوق والتمني، ومن ذلك قوله[4]:

سَنَابِلٌ تَصْرُخُ تَحْتَ المَنَاجِلِ:

أَينَ المَطَرْ.....؟

---

[1] المدونة، ص 464.

[2] ينظر: مهدي المخزومي: في النحو العربي نقد وتوجيه، ص ص 273-274.

[3] المدونة، ص122.

[4] المصدر نفسه، ص74.

تَمَسَكَ جِلْدِي بِالعَظْمِ: أَيْنَ المَطَرْ..؟
وَزَمْجَرَ بَيْنَ ضُلُوعِي التُرَابُ: أُرِيدُ المَطَرْ..؟

يردد الشاعر في هذه الرقعة الشعرية أسلوب الاستفهام، ناقلا إياه من المعنى الأصلي إلى المعنى المجازي المتوهج بالاشتياق والتوق لهطول المطر، فالسنابل تحت المناجل تصرخ مرددة "**أين المطر**"، فحياتها على المحك، تنادي تضج وتتوسل وتتمنى هطول المطر، والجلد تلاصق بالعظم وهو يريد المطر، والضلوع مزمجرة بالتراب تبتغي هطول المطر، إذن يبوح السياق بأن المطر أمل تطلبه السنابل، والجلد، والضلوع، وتتمنى حصوله ليبعث فيهم الحياة والانعتاق، وتنجيهم من خطر الغياب والفناء.

كما يكتسي أسلوب الاستفهام في سياق شعري مماثل دلالة التمني، على نحو قوله[1]:

"سَأَلَتْهُ أَيْنَ الحَبِيبَةُ؟
–لَنْ تَأْتِي اليَومَ
وَالأَصْدِقَاءُ؟"

ينحرف أسلوب الاستفهام في هذا المشهد الشعري من الدلالة الحقيقية إلى الدلالة المجازية المتدفقة بالتشوق لملاقاة ورؤية الحبيبة ومعرفة مكانها، فسياق الاستفهام أدلى بشهادة التمني والعبور من عدم المعرفة إلى الرغبة في المعرفة، ونفس الأمر بالنسبة للتركيب الاستفهامي:" للأصدقاء؟" الذي حذفت فيه" أين" الاستفهامية، وتقدير الكلام: "وأين الأصدقاء؟"، فاهتمام الشاعر وعنايته باحتضان الخبر وتشوقه ورغبته في معرفة مكان الأصدقاء، جعله يستغني عن حرف الاستفهام" أين" من التركيب، بغاية استثمار الزمن في معانقة الجواب.

وفي نسق استفهامي مغاير، يبوح السياق الشعري عن دلالة الترهيب والتهويل في الرقعة الشعرية الآتية[2]:

الصاحب: (فِي حُزْنٍ وَانْكِسَارٍ)
سَيدِي.. أَيْنَ الذَهَابُ وَكُلُّ دَرْبٍ
مُورِقٍ بِالشُوكِ.. وَالأَسْوَارُ قَائِمَةٌ..

[1] المدونة، ص 673.
[2] المصدر نفسه، ص310.

تتغلف الصورة الشعرية –هنا– القائمة على تردد أسلوب الاستفهام عبر "أين" المكانية بدلالة الترهيب والتخويف، فالسياق يشي بهول الطريق ومخاطره على الشاعر، لأن الصاحب أفضى ما في جعبته من معرفة وعلم بالعراقيل الموجودة التي تحول دون وصول الشاعر للحديقة، فكل درب مورق بالشوك والأسوار قائمة، فلا سبيل لتحقيق الشاعر مبتغاه في الوقوف بين يدي الحديقة في ظل هَولِ الحال والموقِفِ.

– اسم الاستفهام "متى":

اسم استفهام دال على الظرف، يستخدم للسؤال عن الزمان، وقد لبس أسلوب الاستفهام عبر الأداة " متى" في –غالبية– نصوص الشاعر الأخضر فلوس دلالة منزاحة عن الدلالة الحقيقية، اقترنت في غالبها بالتمني والتشويق، ومن ذلك ما ينهض في قوله[1]:

وَتَهْتَزُ أَجْرَاسُ قَلْبِي:
مَتَى سَيَكُونُ الرُجُوعُ؟؟
مَتَى سَيَكُونُ الرُجُوعُ؟؟

ينبض السياق الشعري لأسلوب الاستفهام بالشوق والحنين لوقت رجوع الأميرة، أين تشققت قدماه في وحل غربتها على روحه المتعطشة، فالشاعر كله توق وحنين وتمني لمعانقة شقيقة الروح والقلب، ورفيقة الفؤاد والهوى.

وفي سياق شعري مماثل، تترجل دلالة التمني والتشويق، وتستعرض حضورها في قوله[2]:

وَتُسَائِلُ الأُمُ الصَمُوتُ:
–مَتَى يَعُودُ أَبِي..؟؟
–فِي الفَجْرِ يَرْجِعُ.. وَهُوَ يُشْعِلُ شَمْعَةً..

ينبثق إشعاع الشوق والتمني عبر هذه الأسطر الشعرية الحائرة الباحثة عن موعد اللقاء، وزمن العناق في وقت الغياب، فالطفل تكتنفه حيرة على وقت مجيء الأب، فكله أمل وشوق للقياه.

[1] المدونة، ص115.
[2] المصدر نفسه، ص607.

– أداة الاستفهام "من":

إنّ أداة الاستفهام "من" موضوعة للاستفهام عن العقلاء خاصة دون سواهم[1]، وقد يخلع الاستفهام عباءته الدلالية الحقيقية، ويلبس رداء جديدا يشع بدلالة التشويق والمعاتبة، ومن ذلك قوله[2]:

مَنْ أَعْطَاكَ السُفُن البَيضَاءِ.. وَأَشْرِعَةَ التِحْنَانِ؟
يَا خَاذِلَتِي فِي صَيفِ الغُرْبَةِ... وَالأَحْزَانِ

استخدم الشاعر أسلوب الاستفهام ونحى به عن معناه الحقيقي نحو المعنى المجازي المشوب بالتشويق والعتاب، فهو يهدف بذلك لاستمالة القارئ، وتشويقه للغائب الذي مد الحبيبة بالسفن البيضاء وأشرعة التحنان، فالسياق يتركز على الغائب –الفاعل– الذي هو بمثابة المغزى الأساس من السؤال، فمن جهة يتشوق لمعرفة الغائب الذي أعطى للحبيبة السفن البيضاء وأشرعة التحنان، ومن جهة أخرى يعاتب الحبيبة على الخذلان، ويتحسر على الأحزان التي توهجت في روحه جراء الغربة والاشتياق.

ومن مظاهر الاستفهام المجازي الذي خرج معناه نحو التعجب والتشوق، ما يتوضح في قوله:[3]

تَبَارَكْتَ مَنْ هَزَنِي نَحْوَكُمْ وَالمَسَافَةُ حُلْمٌ؟

يشي أسلوب الاستفهام في الجملة الفعلية بدلالة التمني والتعجب، ذلك أنّ الشاعر يستفهم متعجبا مندهشا من عظمة الصعود والعروج والانتقال المكاني، ويتحفز متشوقا من قدرة الغائب الذي هزه نحو الأعالي والنائيات آخذا إياه من الحقيقة نحو الحلم، ليتلون القارئ بالسياق الدلالي المتوهج بالتعجب والتشوق للغائب المكتسي بهالة العظمة والقدرة.

وفي سياق آخر يتوهج أسلوب الاستفهام بدلالة منزاحة عن الأصل، ومن ذلك ما يتجلى في قوله[4]:

مَنْ أَنْتَ؟
..لَوْ يَعْلَمُ أَنِي كُنْتُ أَعُومُ
بِعَينِ الشَمْسِ.. وَأُسَافِرُ فِي ضَوْءِ القَمَرِ السَهْرَانِ
مَنْ أَنْتَ؟

[1] ينظر: دزيرة سقال: علم البيان بين النظريات والأصول، دار الفكر العربي، بيروت، ط1، 1997م، ص54
[2] المدونة، ص 173.
[3] المصدر نفسه، ص349.
[4] المصدر نفسه، ص94.

ويقول أيضا[1]:

بَاطِلًا تَتَزَيَّنُ بِنْتُ البِحَارِ لِعُشَاقِهَا..

فإِذَا مَا لَبِسَتْ حَرِيرًا فَمَنْ ذَا يَرَاكِ..

وَإِذَا مَا تَزَيَنْتِ بِالحُلَي فَمَنْ ذَا يَرَاكِ..

فَمَنْ ذَا يَرَاكِ..

يلمس في هذه الرقع الشعرية خروج أسلوب الاستفهام من الدلالة الحقيقية إلى الدلالة المجازية على سبيل التهكم والسخرية والتحقير، ففي النموذج الأول يستفهم الشارع في المدينة الشاعر ساخرا متهكما من حالة الانشطار التي يحياها بعيدا عن الريف، أين يتوتر ويضطرب في المدينة ويتيه في شوارعها منكسرا وحيدا، وغريبا كئيبا، أنكرت المدينة بشوارعها صوته ووجهه وعينيه وراحتيه، فول فيها الصمت والسواد والظلام والأشباح، فمقام السؤال فيه حسرة وسخرية وتحقير، في حين لبس النموذج الثاني لبوسا دلاليا مقترنا بالتهكم والتحقير والاستخفاف، لأن فعل التزين بالحرير والحلي سيذهب سدى وباطلا، فلا يوجد من يرى التزين، وكأن التقدير:" لا أحد يراك"، ففي هذا التساؤل نفي وسخرية لتزين بنت البحار.

- **الاستفهام بـ "ألا":**

الاستفهام المنفي؛ ينشأ عبر دخول همزة الاستفهام على أداة النفي "لا" فتفيد التحقيق[2]، أي حمل المخاطب على الإقرار بما يعرفه إثباتا ونفيا، فإنه يجاب في حالة الإيجاب بـ" بلى"، وفي حالة النفي بـ "نعم"، وقد نحى الشاعر بالدلالة الحقيقية نحو الدلالة المجازية التي تفيد التوجع الممزوج بالتشويق، ومن ذلك قوله[3]:

أَلَا تَعْرِفِينَ الذِي سَرَقَ الشِعرَ مِنِي؟

أَلَا تَعْرِفِينَ الذِي سَرَقَ الأَرْضَ مِنِي؟

يتلون السياق النصي في هذه الشعرية الحائرة بدلالة التصديق الممزوجة بالعتاب والتوجع على حاله والتشوق للفاعل الغائب، ليضفي على ذهن القارئ حيرة أثناء محاولة تصيد الدلالة وتحقيق المعرفة.

وفي صورة شعرية مغايرة تنبض بدلالة التصديق المشوب بالتشوق والحنين، وذلك في قوله[4]:

---

[1] المدونة، ص551.

[2] ينظر: ابن هشام الأنصاري: مغني اللبيب في كتب الأعاريب، ص81.

[3] المدونة، ص352.

[4] المصدر نفسه، ص509.

"أَلَا تَسْمَعِينَ حَنِينَ البَلَابِلِ فِي القَاهِرَةِ"،،!؟

يأتي الاستفهام في هذه الرقعة الشعرية منزاحا عن معناه الأصلي إلى المعنى المجازي المقترن بالتصديق الممزوج بالتشويق والحسرة، حيث يقصد المخاطب استمالة الباث المتقبل واستثارة انتباهه لعاطفة الحنين التي يتلقفها في القاهرة بعيدا عن نبض روحه وطنه، إذ يبث توقه وشوقه للبلد من خلال حنين وتوق البلابل التي تبعث أريجها وتغريدها البهي عبر سموفونية الشوق، فالبلابل إذن بمثابة قناع للشاعر يبث عبرها أثيره ومشاعره وأحاسيسه.

- **"أي":**

أي الاستفهامية لفظها مفرد مذكر، تستعمل للسؤال عن أمر يعم متشاركين فيه، وهي تأخذ معناها مما تضاف إليه[1]، وقد تلبس هذه الدلالة الحقيقية دلالة مجازية داخل السياق النصي الواردة في كنهه.

وقد برز أسلوب الاستفهام منحرفا عن دلالة الاستعلام، نحو غرض تعبيري لا يبتغي منه جوابا، بل يسعى للتطلع لآفاق واسعة برؤية عميقة تتجاوز السطح وتغوص في الأعماق بغية التأكيد على فاعلية التكحل والإقرار بمصير العشاق الحتمي، وهذا ما يطفو في قوله[2]:

أَيُّ مَدِينَةٍ لَمْ تَكْتَحِلْ بِدِمَاءِ مَنْ عَشِقُوا؟

ينثر الشاعر تساؤله متهكما من المخاطب في صورة تأكيدية باستحالة عدم تكحل المدينة بدماء العشاق، فالشاعر أنسن المدينة وكأنها إنسان يرمق نظره تكحلا بدماء العشاق، فالمقام السياقي للاستفهام انحرف لمعنى ثان مقترن بالتهكم عبر فاعلية التجسيد للمدينة، والتأكيد على فعل التكحل بدماء العشاق.

وفي مقام مغاير يشي السياق بدلالة الحسرة على التوتر والانفعال الذي لقيه الشاعر أثناء رغبته في البوح والافصاح عن دواخله، ذلك في قوله:

خَانَتْنِي الكَلِمَاتِ.. غَالَتْنِي.. الكِتَابَةُ!

أَيُّ الحُرُوفُ إِلَى قِبَابِ النَهْرِ تُوصِلُ؟؟ [3]

[1] ينظر: دزيرة سقال: علم البيان بين النظريات والأصول، ص 57.

[2] المدونة، ص342.

[3] المصدر نفسه، ص610.

تنحرف دلالة الاستفهام في هذه الرقعة الشعرية المتوترة لمعاني التحسر والأسف على انكسار سيل الكتابة، وتعنت الحروف في بناء عوالمه الشعرية وعدم رغبتها في مصاحبة فكره ومداعبة نبضه، بل وتجرأت على خيانته ومغالاته، ما جعله يبعث تساؤله في حالة انفعالية انكارية، تنفي وصول الحروف إلى نهر بابل.

-" لِمَ":

الاستفهام "ما" ينتحي إلى "لِمَ" أثناء دخول حرف الجر عليه، فتحذف الألف، فتصير على هذا الشكل "لِمَ"، وقد يرد الاستفهام في ثوب العتاب والتأنيب، ومن ذلك ما تكشفه الرقعة الشعرية الآتية[1]:

لِمَ الغِيَابُ وَلَا رَجَا؟

يرد الاستفهام في التركيب الشعري محملا بالمعنى المجازي المتلون بالعتاب والتأنيب، فعلى الرغم من وقوع الاستثناء بعد الاستفهام إلا أنّ السياق يشع بالمعاتبة على الغياب والتجاهل بعد الرجاء.

كما يطل أسلوب الاستفهام مشرقا بدلالات الحسرة والأسى في البيت الشعري الآتي[2]:

حَمَامَةُ الرُوحِ.. لِمَ غَادَرْتِ فِي عَجَلٍ وَمَا تَرَكَتْ لِجُرحِ الرُوحِ عُنْوَانَا؟!

يأتي السؤال في هذه الرقعة الشعرية بلا شك منزاحا عن الدلالة الحقيقية المألوفة، ليراد به العتاب والتأنيب على فعل المغادرة المتعجلة التي ارتكبته حمامة الروح، حيث تركته مجروحا وحيدا يتأوه حزنا على فراق نبض الروح والهوى، فذاته تشع بأحاسيس الحسرة والأسف والأسى على هجرانها، وتركه منفردا وحيدا يعاني تفتق الروح.

-النص الاستفهامي المهيمن:

هو النص الذي يشكل فيه الاستفهام بؤرة دلالية، ومركزا أساسيا وعتبة الولوج للنص الشعري مسيطرا على كامل حيثياته، ناقلا أسلوبه لطابع درامي يقوم أساسا على تعدد الأصوات والمستويات اللغوية، لترتفع درجة الكثافة نتيجة غلبة التوتر والحوارية فيه، ويلمح مركزية السؤال وفاعليته داخل بعض النصوص الشعرية لدى فلوس من مثل: "**أقصى الأماني**"، و"**أشجار الجنوب المائلة**"، و"**طفولة وشظايا**"، حيث

[1] المدونة، ص101.

[2] المصدر نفسه، ص 294.

اتكأ في هندسة نسيج نصه الشعري **"طفولة وشظايا"** على أسلوب الاستفهام عبر الأداتين؛ (هل، أين) ليشكل محورا أساسيا ونقطة انفجار وانبثاق للأحداث والدلالات.

لَقَدْ كَانَ طِفلًا،
يُسَائِلُ عَينِي أَبِيهِ
عَنِ القَمْحِ وَالشَجَرِ المَتَأَرْجِحُ
فَوْقَ حِبَالِ الشِتَاءِ!.
ـ << أَبِي هَلْ تَعِيشُ السَنَابِلُ
فِي اللَيْلِ تَحْتَ الصَقِيعَ .؟ >>
<< أَبِي هَلْ تَمُوتُ جُمُوعُ السُنُونُو استفهام البداية
مِنِ البَرْدِ وَهِيَ عَلَى أَذْرُعِ الكَهْرَبَاءِ ؟ >>
تَذَكَّرْتُ يَا أَبَتِي : << اليَومَ حِينَ خَرَجْتُ
إِلَى الحَقْلِ صُبْحًا >>
.....
ـ << بُنَي .. عَلَى جَبْهَةِ الشَمْسِ جُرْحُ
تَقَطَّرَ بَينَ الضُلُوعِ
وَسِربُ السُنُونُو عَلَى أَذْرُعِ الكَهْرَبَاءِ يُنَادِي
سَنَابِلُ تَصْرُخُ تَحْتَ المَنَاجِلِ :
أَيْنَ المَطَرْ .....؟
تَمَسَّكَ جِلْدِي بِالعَظْمِ : أَيْنَ المَطَرْ ..؟
وَزَمْجَرَ بَينَ ضُلُوعِي التُرَابُ : أُرِيدُ المَطَرْ .؟
وَلَا أَمْلِكُ الآنَ غَيْرَ دِمَائِي .. >>
بُنَيَّ سَأَمْضِي ..
لِتَحْمِلَ رِيحِي السَحَابُ ..
وَيَأْتِي مُزْنُ المَطَرْ ...!
.....

فِي أَوَّلِ الفَجْرِ سُنْبُلَةُ القَمْحِ
وَالمُقَلِ السَابِحَاتِ وَرَاءَ السُؤَالِ :
ـ << أَبِي هَلْ تَعِيشُ السَنَابِلُ
فِي اللَيْلِ تَحْتَ الصَقِيعِ .؟ >>
دَمٌ يَحْضُنُ الحَقْلَ .. وَالشَمْسَ .. تَمتَدُ
نَحْوَهُ كَفُّ الحَبِيبَةُ .. تَمسَحُ ـ
عَنْهُ الدُّخَانُ .. وَنَهْرُ الشَظَايَا .
وَيَمْضِي الرَكْبُ حتَى يَحِينُ اللِقَاءُ
.....
فَهَلْ يَقْتُلُ البَرْدُ سِرْبَ السُنُونُو
وَأَحْلَامُ طِفْلٍ سَقَوهُ الشَرَاسَة استفهام النهاية
إِنْ قَامَ يَومًا ..
وَبَالَ عَلَىَ النَارِ .. وَالرَاقِصِينَ ؟؟[1]

وهنا تكمن بنية النص الاستفهامي المهيمن، ذلك أنّ الشاعر وبطريقة دورية يقوم بطرح الأسئلة وما إن يتلقى الإجابة، حتى يعاود الطرح من جديد، ليدور فضاء النص بين السؤال والجواب، ليفاجئ بذلك القارئ بالأسئلة المحورية المستمرة التي تمتد من فاتحة القصيدة لخاتمتها في حلقة دائرية، وفاتحا له أفق المشاركة في محاولة الكشف والغوص في بواطن الأشياء لتحصيل الإجابة من خلال الاستقرار على الوظيفة الدلالية والفنية التأثيرية لنشاط التفاعل بين الأصوات الثلاثة المشاركة في هندسة بنية الاستفهام، باعتبارها أطرافا محركة للمشهد الشعري؛ فصوت الابن طرفا مخاطِبا- السائل-، وصوت الأب طرفا مخاطَبا –المجيب، وصوت الشاعر يعتبر صوتا سرديا خارج حكائي متضمن يحيط بجوانب النص مقدما بعض مقاطعه واصفا مشاهد الحوار بين الأب وابنه، وبالتالي تتكاثف هذه الأطراف في السير بكون النص الدرامي نحو أبعاد وغايات جمالية وأسلوبية تأثيرية.

[1] المدونة، ص ص 73-79.

ويلمح القارئ في قصيدة "**النوافذ المنكسة**" تعدد الأصوات بوجه عام بين (ماذا، من، ما)، مما يمدّ دلالة سيطرة السؤال في هندسة نسيج النص الشعري من بدايته لمنتهاه، فالإلحاح على السؤال مؤشر أسلوبي على الحيرة النفسية التي تتخبط فيها الذات الشاعرة، وهذا ما يطفو في قوله:[1]

مَنْ يُقْنِعُ الرُوحُ أنْ تَنْسَى مَسَالِكَهَا؟!
مَنْ يُقْنِعُ الرُوحُ أَنْ تَنْسَى مَعَابِدَهَا
وَتَطْمَئِنُ لِدِفْءٍ خَارِجَ الزَمَنِ؟!

.....

مِنْ يُقْنِعُ النَاسَ أَنِي– فِي الهَوَى– وَطَنٌ لِلْأَرْضِ
لَكِنَّهَا بِالبُعْدِ تَقْتُلُنِي؟!
مَنْ يُقْنِعُ الجَمْرَ أَنِي لَسْتُ أَكْرَهُهُ،
لِكِنْ دَمْعُ الشِّتَاءِ المُرِّ .. يُطْفِئُنِي؟!

.....

مَاذَا هُنَاكَ؟!

.....

وَمَنْ هُنَاكَ؟!

.....

فَمَا البِحَارُ؟!
طَرِيقٌ آَمِنٌ أَبَدًا..

.....

نَوَافِذُ الشَرْقِ مَازَالَتْ مُنَكَسَةٌ!
فَمَنْ سَيَرْفَعُهَا لِلشَمْسِ يَا وَطَنِي

سيطر الاستفهام على كامل أطوار القصيدة، وهذا الاستخدام المكثف لأسلوب الاستفهام بأدواته المتعددة دلالة على السؤال المستمر الذي يظل ملاصقا فكر الشاعر، كأن به في كون فلسفي غامض، كلّما حَصَّلَ إجابة وجد نفسه مبهوتا أمام إشكالية أعمق، ما يكشف التوتر والاضطراب والقلق الذي

[1] المدونة، ص ص 527-531.

يسكن ذات الشاعر إثر تفتق عاطفة الحنين والشوق للبلد، فارتضى نتيجة الانكسار والانشطار الذي طال روحه أن يجعل نصه من بدايته إلى منتهاه وطنا يحوم حوله فلك السؤال بصورة مستمرة، ليصدم بذلك المتلقي الذي لا يكاد أن ينفك من سؤال حتى يتفاجأ بسؤال آخر يلوح مستثيرا فكره وخياله، ما يؤكد على استمرارية الحيرة والتمزق والانكسار وعمق ألم الذات.

فتتعاضد في الأخير هذه البنى الاستفهامية على نسج هندسة محبكة دلاليا تقيم تواصلا ومشاركة مع المتلقي في تأويل معنى النص الشعري، فيشتغل على مكنونات ودقائق وخبايا وأهداف القصيدة التي في توحدها وملأ الفجوات الموجودة بها تحدث الدلالة، فالتأويل مرتبط بربط الأجزاء ببعضها البعض، وملأ المسافة الجمالية، والمستغلقات الكائنة في باطن النص الشعري بغية الوصول إلى قصد الشاعر من خلال قصد النص.

2-2-1-2- أسلوب النداء:

النداء طلب الإقبال أو دعوة المخاطب، وهو «**جهر الصوت بدعوة أحد ليحضر، ولذلك كانت حروف النداء نائبة مناب "أدعو"** »[1]، وحروف النداء هي ثمانٍ: "أ- أيْ-يا-آ- آي -أيا- هيا- وا" الثلاثة الأولى لنداء البعيد أو من هو بمنزلته من نائم أو ساه، وفائدة النداء الإقبال والمجيء والانتباه، مثل: "يا طالب أقبلْ"، وقد يخرج النداء إلى أغراض بلاغية أخرى تستشف من سياق الكلام[2].

يدرك المتأمل في شعر الأخضر فلوس استعانته بأسلوب النداء، بتواتر بلغ 171مرة، وبنسبة بلغت 30.21%، من مجموع الأساليب الطلبية الأربع، مشكلا بذلك سمة أسلوبية بارزة عنده، حيث يرتبط هذا الأسلوب باللغة الشعرية ارتباطا وثيقا، ويتناسب مع رغبة الشاعر في البوح والإفصاح عن مشاعره وتجربته الشعورية، إضافة لما ينتجه من أدبية عبر الحراك الدلالي والانفتاح الذي يفرضه السياق وحالة الشاعر وانفعالاته، ليعمل على تفعيل نشاط المعرفة واستثارة القارئ واستقطابه على التفاعل والمشاركة في بناء الدلالة، واستخدام الشاعر لهذا الأسلوب يترجمه الجدول الإحصائي الآتي:

[1] أيمن أمين عبد الغاني: الكافي في البلاغة "البيان- البديع- المعاني"، ص240.

[2] ينظر: المرجع نفسه، ص257.

أداة النداء	توترها	النسبة%
"يا"	157مرة	%91.81
"أيا"	14 مرة	%08.18
المجموع	171 مرة	%99.99

جدول (19) يمثل أدوات النداء الواقعة في مدونة الدراسة

يتضح باستقراء معطيات الجدول الإحصائي لأسلوب النداء الواقع في شعر الأخضر فلوس استغراقه نسقين تشكيلين اثنين ممثلين في أداة النداء "يا" التي بلغ حضورها 157 مرة، وبنسبة قدرت بـ 91.81%، وأداة النداء "أيا" التي تواترت 14 مرة وبنسبة بلغت 08.18%، والذي يهمنا إزاء هذا الأسلوب هو انحرافه وإفراغه من معناه الحقيقي والأصلي الممثل في طلب الإقبال..، ولبسه دلالات جديدة بأغراض مغايرة يبوح عليها السياق الشعري، فبقدر ما يتحقق التوتر والانزياح بقدر ما ترتفع شعرية النص وتنشط التفاعل بين القارئ والنص، وفيما يأتي من نماذج شعرية بيان للجانب الفني والدلالي التي اكتساها هذا الأسلوب الطلبي.

- **حرف النداء "يا":**

تعد هذه الأداة أم الباب، وأصل النداء، وأهم حروفه، وأكثرها استعمالا، ينادي بها البعيد حقيقية أو حكما، وينادي بها القريب توكيدا[1]، تكتسي دلالات وأغراض مجازية ثرة يكشفها السياق، على النحو الذي يتوهج في قوله[2]:

يَا (طَارِق) العِشْقُ المُطَرَّزُ بِالضُحَى أَيْنَ الهَوَى وَالفَتْحُ وَالفُرْسَان؟
فَتَعَالَ يَا ابنَ الفَتْحِ.. يَا وَتَرَ الفِدَا وَاحرِقْ سَفَائِنَ قَادَهَا العَبْدَان
يَا ابنَ الوَلِيدِ حَوَافِرُ الخَيْلِ ارتَوَتْ بَدَمِ الإِخَاءِ.. وَذُبِحَتْ أَلْحَان

إنّ استعانة الشاعر بأسلوب النداء عبر الأداة " يا" في هذه اللوحة الشعرية، وتواترها على طول الأبيات الشعرية بصفة مكثفة هو بمثابة إفصاح وإعلان للشاعر عن حادثة تلقفها في واقعه ويريدنا أن نتلقفها معه، فالقارئ –عبر المنادى– يلمس استنكارا للواقع واستصراخا ومناجاة واستغاثة للشخصيات

[1] ينظر: ابن هشام الأنصاري: مغني اللبيب عن كتب الأعاريب، 429.
[2] المدونة، ص ص122-124.

التاريخية البطولية التي اقترنت أسماءها بالفتوحات، فالنداء هنا انتحى من المعنى الحقيقي إلى المعنى المجازي، ولبس رداء التمني الذي يشع بالرغبة في التغيير، والتحول من حال إلى حال، والعبور بهذا الواقع –عبر الأيادي الطاهرة– من ظلال المأساة والسوداوية والشلل والتمزق، نحو الإشراقة والأمل، ليمسحوا عنه الكربات والهموم، ويعيدوا فتحه من جديد.

كما نادى الشاعر مستنكرا واقعه متفجعا متوجعا همومه في قوله[1]:

يَا (كَرْبَلَاءَ) دَمِي يُمَزِقُ نَفْسُهُ وَأَنَا الذَبِيحُ الغَارِقُ الحَيْرَانِ

ينحرف الشاعر عبر أسلوب النداء–هنا– من المعنى الحقيقي إلى المعنى المجازي المتلون بالتوجع، والتفجع، والندبة، والهول الذي تعيشه الذات في واقعها، فالشاعر عبر فاعلية النداء للحادثة التاريخية المتلونة بالمأساة–والتي هي بمثابة قناع للواقع– أراد أنْ يشي بهول الواقع الغارق في برك الدم الناتج من التمزيق والتقتيل والتذبيح، ليبوح السياق الشعري بانعدام القيم والمثل، وغياب الضمير وأفوله، وغرق الشاعر إبان هذا السواد في مستنقع التوجع والألم.

وفي سياق مماثل ينحرف النداء من شبهة المعنى الحقيقي نحو المعنى المجازي المغلف بالتوجع والتحسر، على نحو ما يبرزه قوله[2]:

يَا شَوْكَةَ الوَجَعِ المِعْطَاءِ تُوجِعُنِي حَتَى خُطَاكَ إِذَا مَا فَجْرَهَا انْسَكَبَا

يَا طِفْلَةَ البَحْرِ صَارَ الوَهْمُ يَجْرَحُنِي لَكِنَهُ رُغْمَ حَبْلِ النَارِ قَدْ عَذِبَا

ويقول أيضا[3]:

أَنَا مَنْ أَكُونُ سِوَاكَ يَا وَجْهًا يَخْفُرُهُ الأَسَى

إِنِي أَرَاهُ ذَائِبًا بَينَ الأَكُفِ.. وَلَا أَرَاهُ!

ويضيف أيضا[4]:

آهٍ يَا وَطَنِي..

أَيُّهَا المُغْتَنِي بِسَلَاسِلِهِ..

---

[1] المدونة، ص125.

[2] المصدر نفسه، ص ص 19–20.

[3] المصدر نفسه، ص 184.

[4] المصدر نفسه، ص 335.

خَلَاخِلَ حُكَامِهِ..

يبث الشاعر ألمه وانكساره عبر سياق النماذج الشعرية المذكورة، فالنداء انحرف عن معناه الحقيقي لمعنى مجازي يدل على التحسر والتوجع، فهو يشكو جراحه وآلامه لشوكة الوجع وطفلة البحر، ووجهه المحفور بالأسى الذي يشي بالذوبان والتلاشي والأفول، ووطنه المتمزق السجين المغلول بسلاسل وخلاخل حكامه، يتأوه حزنا وتوجعا وحسرة على واقع يذيقه عصارة التمزق والانشطار.

كما تبوح الصياغة الشعرية للنداء في قصيدة "**أغنية للصيف والرحيل الأخير**" عن دلالة ثانية منزاحة عن الدلالة الأصلية.

يَا مَعْهَدَ الشَوْقِ هَا قَدْ جِئْتُ مُكْتَحِلًا

لِلأَصْدِقَاءِ بِكُحْلِ الشِعْرِ .. بِالصُوَرِ[1]

نادى الشاعر معهده وأصدقاءه، وأوحى السياق بخروج النداء عن معناه الحقيقي إلى المجازي، وأفاد الاشتياق والحنين، حيث جاء النداء متوهجا بمشاعر التوق والحنين للماضي الجميل الذي قضاه رفقة أصدقاءه في معهد اللغة العربية بالجزائر، إذن كشف النداء عن توتر نفس الشاعر واضطرابها جراء أحاسيسه المتدفقة لعبق الماضي، وتوقه لاحتضان الأيام التي ولت، ففي نفسه حسرة وألم على الانفصال والغياب.

وفي سياق شعري آخر لأسلوب النداء المقترن بـ "ليت"، يطفو المعنى المجازي المتداخل بين التمني والحسرة والسخرية في قوله [2]:

يَا لَيْتَنَا كُنَا رِجَالًا مَرَّةً فِي العُمْرِ

وَعِنْدَهَا نُقُولُ:

أَنَنَا نَعِيشُ لِلْوَطَنْ!

ينحرف النداء في هذا السياق الشعري من معناه الحقيقي إلى معناه المجازي على سبيل التمني من جهة، والتهكم والسخرية من جهة أخرى، حيث أَنَّ الشاعر يطلب الرجولة ويتمنى تحققها في الجماعة (النحن) ولو مرة في الحياة، ليتم التأكد حينها أنهم يعيشون في سبيل خدمة الوطن، فالتمني الذي يبثه

[1] المدونة، ص278.

[2] المصدر نفسه، ص190.

الشاعر أتى محملا في صلبه بخيبة الشهامة والشجاعة والرجولة الغائبة عن أبناء الوطن، الذي همهم الخيانة، وعزف التمزق والانشطار على أوتار الوطن.

كما تتلون اللوحة الشعرية التي تحوز على أسلوب النداء بمعنى جديد اقترن بالدعاء، على النحو الذي يبرزه قوله[1]:

يَا رَبُّ قَدْ ذَوَتِ الشِفَاهِ

أُرِيدُ أنْ أَمُوتُ يَا إِلَه

الشاعر في هذا المقام يبث طلبه على وجه الاستغاثة والرحمة، فالطلب هنا موجه من العباد لرب العباد أي من الأدنى منزلة إلى الأعلى منزلة، وبالتالي ينحرف الأمر من معناه الحقيقي المقترن بطلب الفعل على وجه الاستعلاء والالزام، نحو المعنى المجازي الذي يستفاد من السياق الشعري والمقترن بالدعاء والاستنجاد والاستغاثة، على اعتبار الحالة الشديدة التي يعيشها السياب الطافحة بالألم والمتوقدة بالعذاب، فوجد في الدعاء مفتاح الحاجة وفي الله ملجأ من لا ملجأ له ومقصد المهمومين والمكروبين والمضطرين، ومتنفس ذوي الهموم[2]، فيبث نداءه بطابع التذلل والإلحاح والتضرع في الدعاء، والاستغاثة والاستنجاد قصد الاستجابة، للعبور به من الألم والتوجع نحو الراحة والموت في العالم النوراني.

وقد يأتي النداء محملا بدلالة التعجب كما في قوله[3]:

وَتَضْحَكُ – يَا لِانْتِشَاءِ الصِغَارِ–

يبوح السياق الشعري لأسلوب النداء–هنا– عن غرض التعجب، الذي جاء في صورة تتدفق بالدهشة والمفاجأة لانتشاء الصغار وابتسامتهم التي تشع بالجمال والبهاء، إضافة لتظافر الفعل المضارع "**تضحك**" مع النداء الموجه لحالة انتشاء الصغار التي تثير الاستغراب والدهشة في القارئ ليتلون بدلالة التعجب.

كما يُضَمِنُ الشاعر أسلوب النداء دلالة الافتخار والعظمة في الرقعة الشعرية الآتية[4]:

---

[1] المدونة، ص ص 209–210.

[2] ينظر: رشاد كمال مصطفى: أسلوبية النص الصوفي قراءة أسلوبية في شعر الشيخ نور الدين البريفكاني، ص119.

[3] المدونة، ص352.

[4] المصدر نفسه، ص649.

يَا ثَوْرَةً مَازَالَ يُشْرِقُ فَيضُهَا سُبْحَانَ مَنْ أَعْطَى الجَلَالَ .. وَقَدَرَا !

يَا ثَوْرَةَ البَلَدِ المَجِيدِ تَحِيَةً مِنْ عَاشِقٍ تِلكَ الجِنَانِ.. وَأَصْحَرَا..

في صورة تواترية لأسلوب النداء بـ "يا"، ينادي الشاعر مفتخرا برمزية الثورة المباركة والمجيدة التي لا تزال تنثر عبيرها وعطرها في الأرجاء، وتنير درب المستقبل بالوهج والبهاء، فالسياق الدلالي يشع بالعظمة والتمجيد والتحية من الشاعر العاشق للثورة التي حرسها الله بعينه التي لا تنام، والتي عبرت بالبلد من سوداوية الواقع الاستعماري وظلامه إلى نورانية الواقع الحالي وإشراقه.

- **"أيا:**

تتكون "أيا" من ثلاثة أحرف، وهي من الحروف العوامل، ينبه بها المنادى، وذلك إن كان بعيدا منك أو نائما أو متراخيا[1]، وقد يرد أسلوب النداء بـ "أيا" منحرفا عن الأصل ومحملا بدلالات مجازية مقترنة بالدعاء والاستغاثة والرجاء من الله قصد تحقيق أمانيه، حيث يقول[2]:

-أَيَا رَبُّ فَاجْعَلْهُ يَومًا سَعِيدًا

مَضَى نِصْفَ يَوْمٍ

وَلَمْ يَزَلِ البَحْرُ كَفَاهُ مَغْلُولَتَانِ

أَبَى أَنْ يَجُودَا..

أَيَا رَبُّ رِزْقًا..

ثَمَانِيَةً فِي انْتِظَارِ العَطَاءِ

يشي السياق الشعري لأسلوب النداء في ظاهره بالدعاء، لكن أثناء التأمل في بنيته العميقة تشع دلالات الاستغاثة والتمني، ذلك أنّ الشيخ-الصياد- يلح في طلب الدعاء والرجاء عبر التلطف (اجعله يوما سعيدا)، والاستغاثة والتذلل (أيا رب رزقا..ثمانية في انتظار العطاء)، ليمنّ الله عليه الرزق والعطاء، وبالتالي يتساوق النداء مع مناجاة الصياد لله تعالى- الطالب المطلوب منه— بنبرة مغلفة بالاستغاثة والتلطف والتمني في تحقيق الغاية والمآرب.

كما وقع الشاعر في دلالات الاعتزاز والافتخار في قوله[3]:

---

[1] ينظر: الرماني: معاني حروف الجر، ص160.

[2] المدونة، ص ص 260-261.

[3] المصدر نفسه، ص351.

أَيَا رَوْضَةٌ فُجِرَتْ بِالوُرُودِ
لَقَدْ جَاءَ مِنْهَا شَهِيدٌ وَلَكِنَهُ لَمْ يَمُتْ

دل النداء في هذه اللوحة الشعرية عن معنى الابتهاج والافتخار والتعظيم، فاللفظ لفظ النداء والدلالة دلالة الافتخار، والرفعة، والوقار، والعظمة، لأن فيها سمو ورقي من العالم المادي للعالم النوراني، فالشهادة عادة ما تشع بالاخضرار، وتتلون بالبهاء، والنور، وتقترن بالرياض والجنان، وتزهى بالورود والرياحين، فالشهيد حي لا يموت، فقبره يضحى روضة من رياض الجنة، وإثر هذا المنحى تبرز دلالة الشهادة والاعتزاز.

كما ينحت الشاعر عبر أسلوب النداء مشهد الشكوى والمناجاة في قوله[1]:

-"أَيَا نِيل جَفَ مَعِينِي! "

يرسم الشاعر صورة مجازية لأسلوب النداء تثير ذهن القارئ، وتحفز خياله على الشكوى المبثوثة لنهر النيل، ففي نفس الشاعر حزن وأسى جراء اغترابه عن بلده، فهو متعطش لاحتضانه والارتواء من حنينه، فالحسرة تتآكل بداخله، فيطلب من النيل أنْ يتلطف بحاله، فيروي جفاف روحه ونبضه ليشهق بالحياة.

2-2-1-3- أسلوب الأمر:

يمثل الأمر نمطا من أنماط الأساليب الطلبية، وهو أسلوب يفيد «**طلب تنفيذ الفعل على وجه الإلزام والإجبار والاستعلاء**»[2] وهو نقيض النهي، ويدل على المستقبل، لأن الفعل يطلب به فيما لم يقع، فكل من (اتقوا وابتغوا وجاهدوا) يعتبر فعل أمر، والأمر هنا حقيقي لا بلاغة فيه، والمعالجة الأسلوبية لا تهمها الدلالة الأصلية، بقدر ما يهمها تمرد الأمر وخروجه من معناه الأصلي لمعاني وأغراض بلاغية أخرى يتم إدراكها من خلال معانقة سياق الكلام[3]، وبالتالي فتركيب الأمر يأتي على أربع صور هي كالآتي:

- فعل الأمر (أفعل)، مثل: احرص على الخير.
- المضارع المقترن بلام الأمر(ليفعل)، مثل: لتحرص على الخير.

---

[1] المدونة، ص508.

[2] أيمن أمين عبد الغاني: الكافي في البلاغة "البيان-البديع-المعاني"، ص222.

[3] ينظر: رشاد كمال مصطفى: أسلوبية النص الصوفي- قراءة أسلوبية في شعر الشيخ نور الدين البريفكاني-، ص116.

– المصدر النائب عن فعل الأمر، مثل: حرصا على الخير، والتقدير احْرِصْ حرصًا.

– اسم فعل الأمر. مثل: عليك بالخير.[1]

وَظَفَ الشاعر أسلوب الأمر في خطابة توظيفا يتساوق مع متطلبات تجربته الشعرية، حيث انحرف عن دلالته المألوفة الممثلة في طلب الفعل على سبيل الاستعلاء، ليلبسه دلالات ومعان أخرى راسما علاقات أسلوبية ثرة ترفع من شعرية الخطاب، وتفعل نشاط التواصل بين المخاطَب والنص، بغاية تحقيق الدلالة التي ابتغى الشاعر تسريبها بين ثنايا هذه التقنية الأسلوبية، وبتتبع الخطاب الشعري للأخضر فلوس، يلمح تركيزه على دلالة أسلوب الأمر في هندسة نسيج نصه، ولعل إحصاء أسلوب الأمر في جدول بمثابة مؤشر أسلوبي يظهر احتفاء الشاعر به داخل السياق النصي.

أسلوب الأمر	التواتر	النسبة%
فعل الأمر	89 مرة	%60.54
المضارع المقترن بلام الأمر(ليفعل)	58 مرة	%39.45
المجموع	147 مرة	%100

جدول (20) يمثل أسلوب الأمر الواقع في المدونة

بإنعام النظر في معطيات الجدول، يلمس أنّ الشاعر استخدم أسلوب الأمر في صورتين استخداما مكثفا، تراوح بين انتهاجه فعل الأمر الذي تردد 89 مرة، وبنسبة 60.54%، والفعل المضارع المقترن بلام الأمر الذي بلغ 58 مرة، وبنسبة قدرت 39.45%، والذي يبرز أثناء معانقة السياق أنّ الأمر تلون بدلالات عديدة، ولبس أبعادا فنية وبلاغية ثرة، تكشف عنها الدراسة التحليلية الآتية:

2-2-1-3-1-فعل الأمر:

إن الأمر غالبا ما يتفرع إلى ضربين اثنين، خاصة داخل نسيج التركيب الشعري: «**فالأمر أمران أمر مباشر يطلب غير الحاصل وقت الطلب، يصدر من الأعلى قدرا أو قوة إلى الأدنى (المأمور) الأقل قدرا بالنسبة إلى الآخر، وأقل قوة، وعلى المأمور أَن ينفذ. والآخر أمر غير مباشر لا يطلب غير**

[1] ينظر: أيمن أمين عبد الغاني: الكافي في البلاغة "البيان-البديع-المعاني"، 221.

الحاصل لكنه يعبر عن الحاصل قبل الطلب، وهو أمر خارج عن مقتضى الظاهر، أمر حقق عدولا عن معناه التنفيذي، وانزياحا عن مفهومه الملزم، بالرغم من أنه يستخدم أدوات الأمر المباشر»[1]، فالضرب الأول هو أمر حقيقي يَتَطَلَّبُ من متلقيه التنفيذ، والضرب الثاني هو الأمر غير الحقيقي-المجازي- والذي لا يُوجِبُ صاحبه على التنفيذ، وتحته تتنوع دلالات الأمر وتتشعب معانيه بين التوسل، والدعاء، والنصح، والإرشاد، والترجي وغيرها.

وقد أفضى الأمر على خطاب الشاعر حركية واستمرارية، تتلاءم مع الحيوية وتصاعد وتيرة الانفعال التي تكتنف الذات، باعتبار أنّ الأمر خرج في العديد من المواضع عن معناه الحقيقي، ليكتسي دلالات ومعاني تكتشف من السياق وقرائن الأحوال، والحق أنّ القراءة الفاحصة لهذا الأسلوب الطلبي كفيلة بأن تكشف المنحى الحيوي في خطاب الشاعر، والذي تغذى بدلالات وأغراض جديدة سيتناولها التحليل.

اكتسى أسلوب الأمر في شعر الأخضر فلوس دلالة مفتوحة، وحركية انحرفت عن مقتضى الظاهر، تفهم من السياق الشعري الواردة فيه، على النحو الذي يسوقه قوله[2]:

أَجْهَشْتُ لِلنَارِ البَعِيدَةِ

-شُدَّنِي.. حَتَى أُعَدِلَ قَامَتِي ..

انحرف الأمر في هذا السياق الشعري عن مقتضى الظاهر، فليس فيه استعلاء ولا إلزام، بل هو مجازي مقترن بدلالة الالتماس، كون الطلب هنا بدافع الالتماس والوقوف معه، باعتباره عكازا وعضدا يشد عليه عوده، ويعدل من خلاله قامته، فالمقام يشع بدلالة الالتماس والمساندة والعون في تعديل القامة.

وفي سياق آخر يتوهج أسلوب الأمر بمعاني السخرية والتحقير، ومن ذلك قوله[3]:

الحديقة:(بِكِبْرِيَاء.. تُقَاطِعُهُ)

أَفِقْ يَا أَيُهَا النَزَق..

قَدْ جِئْتُ أَرْضِي مُتَنَكِرا

وَتَطَاوَلَتْ عَيْنَاكَ..

[1] منير سلطان: بديع التراكيب في شعر أبي تمام (الكلمة والجملة)، منشأة المعارف، الإسكندرية، ط4، 2002، ص350.

[2] المدونة، ص609.

[3] المصدر نفسه، ص321.

إنّ طبيعة بنية الأمر في هذه الرقع الشعرية، تظهر مدى العلاقة التي تربط المخاطِب بالمخاطَب، وتوحي بالجانب الانفعالي الذي يحيط بتجربة الشاعر وإرادته في اختيار ألفاظه لترسم مسار المشهد الشعري، فوجد في فعل الأمر "أفق" ما يعرب عن تيهانه وسرحانه وانكسار روحه إزاء السعي والرغبة في دخول الحديقة، فالأمر هنا مجازي أدى معنى التنبيه ومجاور للحقيقي ولكن بطابع يغلب عليه السخرية والتحقير والإهانة، ذلك أنّ التيهان والسرحان الذي تأتى عبر مراودة الذات ورجاؤها وتلطفها في الوقوف بين يدي الحديقة منشدة لها، قوبلت بالانكسار والتوقف والمقاطعة، لأن الحديقة تتلون بطابع التعالي والكبرياء، مستنكرة بذلك التجرأ والتطاول على فعل إنشاد الشعر في حضرتها وعلى مسمعها، ما جعلها تبث طلبها- الأمر- في طابع تغلفه السخرية والتحقير والإهانة.

وقد تلون الأمر بدلالة النصح والإرشاد في السياق الشعري الآتي[1]:

الصاحب: إِنْ كَانَ هَذَا فَالتَمِسْ لَكَ حِيلَةً

ويقول الشاعر في قصيدة " **ترتيل الرجل الأخضر**"[2]:

وَضَعَتْ نِصْفَ أَبْنَائِهَا فِي مَقَالِيعِ

ثُمّ رَمَتْهُمْ بِدُونِ سَبَبٍ

كَفِّرِي عَنْ خَطَايَاكِ

اقترن أسلوب الأمر في السياق النصي-هنا- بأفعال الأمر (التمس، كفري)، حيث تلون زمن الأمر بطابع المستقبل الذي يطفو عبر الخبر الملقى إلى المخاطب، والذي خرج من معناه الحقيقي نحو المعنى المجازي المقترن في السياق الشعري بالنصح والإرشاد، على اعتبار أنّ الصاحب-في النموذج الأول- يأخذ مقام المخاطِب الذي يقدم نصيحته للشاعر بالتماس حيلة للوقوف بين يدي الحديقة، فيدعوه للتفكير والتدبر في وسيلة لبلوغ غاياته ومراميه، أما النموذج الثاني فيبث الشاعر نصيحة للأم بغية التكفير عن خطاياها والفعل المرتكب في حق أبنائها، فسياق الأمر هنا يشي بطابع النصح والتوجيه وبعض من العتاب والإهانة.

[1] المدونة، ص315.

[2] المصدر نفسه، ص ص 552-553.

وقد يقترن معنى الأمر بالتحدي والصمود في سياق منزاح عن المعنى الحقيقي، على النحو الذي يشي به قوله[1]:

كُنِ الآنَ كَالصَخْرَةِ الوَاقِفَة

وَحِينَ تَفُكُ ضَفَائِرَهَا الشَمْسُ تَبْقَى

وَحِينَ تُزَاحِمُهَا الرِيحُ تَبْقَى عَلَى عَهْدِهَا وَاقِفَة

لبس معنى الأمر في هذا المقام لبوسا دلاليا مقترنا بالتحدي والصمود منحرفا بذلك عما ألفه عادة، فالأمر دل على التشبث والبقاء على العهد والصمود والمجابهة في وجه نوازل الحياة وتقلباتها، فلا الريح ولا الشمس كفيلتين بزحزحة الشموخ والكبرياء، وبالتالي الأمر الذي أوحى به السياق عبر الفعل "كن" أبان على دعوة المرأة الشاعر للتماهي في التحدي والصمـــود مع الصخرة الواقفــة، وكأن بالصخرة قناع للشاعر.

ومن الشواهد الشعرية على وَلَعِ الشاعر بأسلوب الأمر قوله[2]:

يَتَفَرَّسُ فِيهَا مَلِيا.. فَقَدَّمَتِ الأُمُ قُرْبَانَهَا:

مُتْ بَعِيدًا.. بُنَيَ فَرُبَّ مَمَاتٍ هُوَ الأَمَل!

يُلْحَظُ من سياق النص انزياح الأمر إلى دلالة التعجب المغلفة بالحسرة، واستنكار الواقع المتمزق، والتسليم بالقدر، والرضى بالعواقب التي لا مفر منها، ليضحى الموت أملا يراه الشاعر، وخلاصا تقدمه الأم لابنها رغبة في انعتاقه، إذن فموت الابن بمثابة نقطة أمل له وإشعاع، وجسرا للعبور من التمزق والانكسار نحو الطمأنينة والراحة.

ومن صيغ الأمر التي خرجت عن دلالتها الحقيقية، ما ورد في قوله[3]:

كُرَةٌ تَتَقَاذَفُهَا قُبَعَاتُ الحَرَس

إِنَّهَا تَتَدَحْرَجُ نَازِلَةً.. فَاحتَرِس

برز الأمر في صيغة فعل الأمر" احترس" ولم يكن هنا دلالة على وجه الاستعلاء، بل يهدف الشاعر من هذا الاستعمال إلى تنبيه المخاطب على أمر سيء سيقع له، وبالتالي تحذيره بغاية تجنب وقوع الكرة

[1] المدونة، ص ص 198-199.

[2] المصدر نفسه، ص 240.

[3] المصدر نفسه، ص 332.

التي تتدحرج نازلة عليه، وقد كان الشاعر ماهرا في سبك التركيب، وتوصيل معانيه للقارئ من خلال استثارة ذهنه وخياله لما يطلبه منه، ليستقر ويتلون بدلالة النصح والتحذير.

وفي مقام أخر؛ يبوح السياق الشعري عن عدول الأمر من المعنى الحقيقي نحو المجازي المقترن بمعنى التحسر والتوجع والتألم، كما في قول الأخضر فلوس[1]:

دَعْ عَنْكَ مَا فِي جِرَارِ النَاسِ مِنْ أَلَمٍ مَاذَا تُقَدِمُ –بَعْدَ العُمْرِ– قُرْبَانَا؟

فَقُمْ وَدَارِ عُيُون الجُرْحِ مِنْ دَمِهِ وَضَعْ لِصَدْرِكَ أَقْفَالًا كَمَا كَانَا !

من التقنيات اللافتة في استخدام الشاعر لأسلوب الأمر قيامه على قناة التكرار بصورة استهلالية للأبيات (دع، قم، دار، ضع)، وهذا الميل في انتهاج التكرار لم يخل من ابتعاد الأمر عن شبهة الاستعلاء والإلزام والاقتراب نحو أغراض الأمر المجازية، والتي تتكشف عبر سياق البيت الأول الذي يبوح بدلالة الألم والتأوه، والحسرة على حالته بطابع يغلب عليه التعجب والتهكم، ويشي بانكسار الأمر والطلب فلا ينفع الترك ولا الإسعاف ولا المداواة، في حين وشى البيت الثاني في الشطر الأول عن معنى التلطف والطلب في القيام بمداراة عيون الجرح، أما الشطر الثاني فورد محملا بدلالة النصح والإرشاد بالحرص على عدم تسليم روحه ووضع الأقفال على القلوب كما كانت.

2–2–1–3–2–الفعل المضارع المسبوق بـ"لام الأمر":

يرد الأمر في هذا النمط متشكلا من الفعل المضارع المقرون بلام الأمر– أو لام الطلب–، إذ حضرت في مواضع متفرقة من شعر الأخضر فلوس، وجاء الأمر للغائب والمخاطب في غالب الأحيان، وقد تلون بدلالات ومعان يكشف عنها السياق الشعري التي وردت فيه، ففي قصيدة "**لمسات يومية**" انحرف معنى الأمر عن مقتضى الظاهر واقترن بالشكوى، على النحو الذي يبرزه قوله[2]:

أَمس جَاءَتْ لِتَشْكُو

وَكَانَتْ يَدَاهَا تَحَسَّسُ نَبْضَ الجَرِيدَه)

–<<إِنَّ شِعْرَكِ صَعْبٌ.. مَعَانِيهِ عَنِي بَعِيدَه

[1] المدونة، ص291.

[2] المصدر نفسه، ص407.

طفى أسلوب الأمر –هنا–من خلال اقتران اللام بالفعل المضارع "تشكو"، وخرج من دلالته الحقيقية نحو دلالته المجازية المغلفة بالشكوى، ذلك أنّ الشاعر يركز في هذا المقام على بث عتاب الحبيبة وشكواها منه على عدم بلوغها معاني القصيدة، وفهم خفاياها وغاياتها، إذ عدلت الحبيبة عن المعنى المراد كما عدل الأمر لطابع الشكوى والعتاب، والقارئ الحذق هو من يغوص في المتاهة ليتصيد القصد والغاية المقنعة في ثياب الأمر.

كما اعتمد فلوس على أسلوب الأمر من خلال الفعل المضارع المقرون بلام الأمر، وتجلى في قوله[1]:

فَيَنْفَجِرُ البَحْرُ بَينَ الضُلُوعِ..
لِتَحْمِلَنِي نَحْوَ أَرْضِ النُبُوءَة
حَيْثُ تَكُونُ البِدَايَةُ!

تشرق دلالة التشويق والتمني في فكر القارئ وخياله عبر أسلوب الأمر الذي انتفى من الدلالة الحقيقية إلى الدلالة المجازية، وتلوح الذات متفجرة بالرغبة في الانتقال للعالم النوراني واحتضان البلاد البعيدة، والعبور للأرض التي لا يراها الظلام، أرض النبوة المباركة المشعة بالنور والبهاء التي تعيده لنقطة البداية، ونقطة الحياة والأمل، ومركز الاشعاع المتدفق بالانعتاق، فالأمر اكتسى طابعا تأمليا ينبض بالأمل والتمني في الصعود والعروج الروحي.

وفي سياق مغاير؛ يلبس الأمر دلالة جديدة مشوبة بالتعجب الدال على الفجاعة والتوجع، على نحو قوله[2]:

بُنَي سَأَمْضِي ..
لِتَحْمِلَ رِيحِي السَحَابُ..
وَيَأْتِي مُزْنُ المَطَرْ..!

يتضح أثناء معانقة السياق الشعري التي ورد فيه أسلوب الأمر انتفاءه من الغرض الحقيقي إلى الغرض المجازي المقترن بالتعجب الدال على الفجاعة والتوجع، فالأمر انصرف –هنا– من طلب الفعل من

[1] المدونة، ص150.
[2] المصدر نفسه، ص75.

المخاطب على وجه الإلزام إلى الإكرام ووهب ذاته وروحه قرابانا في سبيل تحصيل المطر، بمعنى أنّ العطاء والتمني لا يتحقق إلا بالمرور عبر جسر الموت، ليشي السياق بحتمية الموت مقابل الحياة والمطر.

وعطفا على السياق السابق، يطل عبر أسلوب الأمر وهج المعنى المجازي المقترن بالحسرة والحزن والتوجع، ومن ذلك قوله في قصيدة "**قريبا من النيل.. بعيدا عن النبع**"[1]:

(أَيَا قَلْب لَا تَبْتَعِدْ

فَهُنَا تُكْمِلُ النَارَ زِينَتَهَا فِي الصُخُورِ

وَتَبْنِي مَنَارَتَهَا فِي الصُدُورِ

لِيَشْتَعِلَ الحُزْنُ فِي" القَاهِرَة"!)

يكتسي السياق الشعري لأسلوب الأمر بدلالة التوجع والحسرة والاشتياق، فالشاعر يشتعل بالحزن والأسى في غربته بمصر–القاهرة–، حيث يصور مشهدا لاحتراق قلبه واكتواءه بالبعد، فينادي القلب مترجيا إياه ناهيا عنه الابتعاد من نبض الروح —الوطن–، وعليه اشتعلت اللوحة الشعرية بالحزن والتوجع، باعثة بصداها للقارئ، ليتلمس دفئها، ويتلون بأحاسيسها المتوهجة.

2–2–1–4–أسلوب النهي:

يعد النهي أحد الأساليب الإنشائية الطلبية، و«**هو طلب الكف عن الفعل على وجه الاستعلاء، والإلزام**»[2]؛ وله صيغة واحدة، وهي المضارع مع" لا "الناهية، في نحو قولك: لا تفعل، وزمن النهي يختص بالمستقبل، على اعتبار أن(لا) الناهية تختص بالمضارع، ولا تقتضي جزمه سواء أكان المطلوب مخاطبا أو غائبا، أو متكلما، وسواء كان مفردا أو مثنى أو جمعا.

بيد أنّ المخاطب قد ينحرف بأسلوب النهي –الذي برز 28 مرة في شعر الأخضر فلوس– من دلالته الحقيقية لدلالات ومعان مجازية، تفهم من السياق وقرائن الأحوال، ولمعرفة ما يحيط بأسلوب النهي، وخفاياه، والمعان المجازية التي استعان بها الشاعر في توصيل مقاصده، وغاياته، وجب الوقوف على بعض

[1] المدونة، ص 15.

[2] محمود أحمد نحلة: في البلاغة العربية علم المعاني، دار المعرفة الجامعية، الاسكندرية، (د.ط)، 2002م، ص 88.

النماذج الشعرية التي اكتست طابعا فنيا بلاغيا، على النحو الذي يشع في قصيدة" **تداعيات مسافر إلى الشمال**"[1]:

لَا تَرْقُبِ النَجْمَ فَالأَقْمَارُ زَائِفَةٌ وَالجُرحُ ضَوْءٌ إِذَا مَا أَمْطَرَ الشُهُبَا

يلبس أسلوب النهي داخل هذه الرقعة الشعرية زي النصح والإرشاد، حيث خرج من الدلالة الأصلية إلى الدلالة المجازية التي تستفاد من السياق النصي الذي يشي بالنصح والإرشاد في عدم ترقب النجم لزيف الأقمار، ومن المعلوم أنّ صور النهي كثيرا ما توقع المتلقي في توهم غير المراد إذا كان قليل البضاعة، لكن الغوص والتعمق في ثنايا النص الشعري يكشف المنحى الانزياحي الذي قصده الشاعر من وراء التقنع بالنهي.

وفي رقعة شعرية مغايرة يتوهج أسلوب النهي بدلالة التحذير والتنبيه، على نحو قوله[2]:

لَا تَخْدَعَنَّكَ إِذَا مَا الغَيْمُ لَفَّعَـهَا وَلَا تَغُرَنَّكَ إِمَـا دَمْعَهَا انْسَكَبَا..

يُلبِسُ الشاعر أسلوب النهي في هذه اللوحة الشعرية دلالة التحذير والتنبيه، ذلك أنّ المقام يشع باسترشاد المسافر المغترب، وتحذيره من الوقوع ضحية للخداع والإغراء، فليس كل ما يلمع ذهبا، فلا تلفيع الغيم ولا انسكاب الدمع دليل على التصديق، كما أنّ اتصال الفعل بنون التوكيد الثقيلة في أسلوب النهي دلالة على التأكيد على طلب التحذير.

كما يرتدي النهي في سياق مغاير رداء الرجاء والاستلطاف والتشويق، ومن ذلك قوله[3]:

سَفِينَةُ حُلْمِي.... كُفِي !
لَا تَزِيدِي المَسَافَات بُعْدًا...
فَسِرْبُ الحَمَامُ يُهَاجِرُ
نَحْوَ البِلَادِ التِي لَا يَرَاهَا الظَلَامُ..
سَفِينَةُ حُبِي كُفِي.. !
لَا تَزِيدِي مِسَاحَات وَهْمِي

[1] المدونة، ص16.
[2] المصدر نفسه، ص16.
[3] المصدر نفسه، ص ص149-151.

يركز الشاعر في هذا المقام على العروج والرحلة والعبور نحو أرض النبوءة، فهو يبث نهيه في طابع يشوبه الرجاء والاستعطاف في عدم زيادة المسافة بعدا، وتقريبها بغية تحقيق مساعيه وتشوقه في احتضان الأرض التي لا يراها الظلام.

ومن النهي ما يأتي مغلفا بدلالة التلطف والاستجداء، ومن ذلك قوله[1]:

لَا تَنَمْ – يَا حُقُولَ البَنَفْسَجِ– إِنِي أَخَافُ

مِنَ اللَيْلِ حِينَ يُرَفْرِفُ مِثْلَ الغُرَابِ

يبث الشاعر عبر أسلوب النهي رجاؤه وتلطفه لحقول البنفسج، بعدم استسلامه للنوم ومؤانسته من عاطفة الخوف والوحدة التي تتملكه في ظلمات الليل، فتظافر النهي مع النداء في تأكيد المعنى المجازي المقترن بالتلطف والاستجداء والترجي في الطلب، بالكف عن فعل النوم.

ومن دلالات النهي السياقية ما يرد محملا بمعنى التلطف، على نحو قوله[2]:

إِنَّ شِعْرَكِ صَعْبٌ.. مَعَانِيهِ عَنِي بَعِيدَة

قُلْتُ– سَيِدَتِي أَنْتِ–لَا تَقْرَئِيهِ فَإِنَكِ– وَحْدَكِ– أَحْلَى قَصِيدَة

يلون الشاعر في هذا الموضع الشعري كلامه بالغزل والمدح اتجاه الحبيبة، وينحرف بالنهي إلى المعنى المجازي المغلف بالتلطف والوقار والتغزل، فما الداعي أن تقرأ السيدة الراقية الشعر وهي وحدها أحلى قصيدة.

ونخلص إلى أنّ هذه الأساليب الطلبية الثلاث تنشط النص إذا دخلته، وهي تعبر عن حاجة الباث إلى مساهمة المتقبل في المشاركة داخل بنية النص، وإنتاج الدلالة، ليشتغل القارئ على دقائق ومكنونات القصيدة التي في توحدها تكتمل بنية النص، وتحدث بعد ذلك المعاني والدلالات.

[1] المدونة، ص ص230-231.

[2] المصدر نفسه، ص407.

2-3-الانزياح التركيبي وفاعليته الشعرية لدى الأخضر فلوس:

-مفهوم الانزياح:

يكتشف القارئ المتفحص لكتب النقد الأدبي والدراسات التي اهتمت بتحديد ظاهرة الانزياح، أنّ الانزياح عبارة عن مفهوم أسلوبي حديث، تجاذبته وتعلقت بدائرته مصلحات وأوصاف كثيرة، لم يتفق الدارسون البلاغيون والنقاد القدامى والمعاصرون على تعريف جامع له، حيث ربط كل ناقد تسمية تتماهى مع رؤيته الأيديولوجية التي فهم بها هذا المصطلح، والتي فاقت الستين مصطلحا* في المصادر التي تناولت مفهوم الانزياح، ويلخص عبد السلام المسدي هذه الرؤية على النحو الآتي:

الانزياح والتجاوز عند فاليري، والانحراف عند سبيتزر، والاختلال عن رينيه وأوستين وارين، والإطاحة عند بايتار، والمخالفة عند تيري، والشناعة عند بارت، والانتهاك عند كوهين، واللحن وخرق السنن عند تودوروف، والعصيان عند أرغون، والتحريف عند جماعة مو، وخيبة الانتظار عند جاكبسون[1].

وبالإضافة لهذه التسميات التي أطلقها النقاد الغربيون على آلية الانزياح، توجد مصطلحات أخرى حددها يوسف أوغليسي في مقال بعنوان: "**مصطلح الانزياح بين ثابت اللغة المعيارية ومتغيرات الكلام الأسلوبي العربي**" تمثلت في: مصطلح "**التشويه المتناسق**" الذي اقترحه ميرلوبونتي، ومصطلح المروق والضلال والاضطراب الذي أورده غريماس في معجمه، ومصلطح "**المجاز**" الذي اصطنعه تودوروف وديكرو، في معجمهما الموسوعي، ومصطلح أورده نور الدين السد منسوبا إلى جان كوهين بعدما ترجمه إلى "انعطاف"[2].

وإذا كان النقاد الغربيون قد أطلقوا على هذه الظاهرة الأسلوبية أسماء مختلفة توحي باللامألوف والتجاوز والتخطي، فإن الدارسين العرب قد استخدموا عدة مصطلحات لمفهوم الانزياح، من قبيل: الانحراف والعدول، والخروج، والخرق، والابتعاد، والبعد، والتشويش، والتشويه، والمجاورة، والنشاز، والاتساع،

---

* من المصطلحات الدالة عن مفهوم الانزياح نذكر: الانحراف، التحريف، الإزاحة، الانكسار، التكسير، النمط، كسر المألوف، كسر النظام، التغريب، الإغراب، الإخلال، المفارقة، المجاوزة، التجاوز، الشذوذ عن القاعدة، الابتعاد، المخالفة، الاختلاف، الخرق، خرق السنن، الاختراق، الجسارة اللغوية، فجوة التوتر، العدول، الانتهاك، الخروج، ..، ينظر: سعدون محسن إسماعيل الحديثي: الانزياح في شعر السياب، ص29.

[1] ينظر: عبد السلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب، دار سعاد الصباح، ط3، 1993م، ص100-101.

[2] ينظر: وغليسي يوسف: مصطلح الانزياح بين ثابت اللغة المعيارية ومتغيرات الكلام الأسلوبي العربي، مجلة علامات، العدد 64، مج 16، فبراير 2008م، ص 195.

والمفارقة، والجسارة اللغوية، والتغريب، والانحناء، والإخلال، والالتفات، وخرق السند، وكسر المألوف.. وغيرها من المصطلحات التي حفلت بها كتب النقد والبلاغة القديمة[1]، وعلى الرغم من هذا الاحتفاء بالمصطلح وتعدد مسمياته، إلا أنّ الكثير من الباحثين العرب يستغنون عن استعماله إلا في ثلاثة منها (الانزياح؛ الانحراف؛ العدول).

ومما لا شك فيه أنّ تعدد هذه المسميات الاصطلاحية المختلفة أرجعها عدنان بن ذريل «**في الحقيقة لمسمى واحد، وأطلق عليها "عائلة الانزياح"، وما الاختلاف في التسمية إلا نتيجة للاختلاف في النظرة إلى تطبيقاتها وتحليلاتها**»[2].

وعليه، يكتسي الانزياح قيمته باعتباره أداة إجرائية أسلوبية تمارس جاذبيتها وسحرها على ذهن القارئ، فتحثه على الغوص في مكنونات النظام الجديد غير المألوف لاستكناه مقاصده، واستبطان جمالياته المتجاوزة لثلاثية: العقل والمألوف (المعتاد) والإيحاء (المعنى).

ونجمل ما تقدم فنقول أنّ الانزياح هو الاستخدام الإبداعي للغة (مفردات؛ صور؛ تراكيب) من اختيار الكلمات، وتوزيعها، وتجويدها في قالب فني شعري متزحزح عما هو معتاد ومألوف، فالانزياح انحراف الكلام عن نسقه المألوف وحدث لغوي يتبين في تركيب الكلام وصياغته على أنه نظام خارج المألوف خاضع لمبدأ الاختيار، فاختيار الألفاظ وتركيبها في سياق أدبي تجعل للدال عدة دلالات، من هنا يخترق القانون ويصبح للدلالة الأولى إمكانية تعدد المدلولات، فتصبح به اللغة ليست مجرد وسيلة للتواصل، وإنما غاية في ذاتها لتحقق الشعرية والجمالية[3]، وبالتالي فالانزياح عن النمط التعبيري المتعارف عليه ذو الوظيفة التواصلية، يمد المبدع/ الشاعر بقدرة أكبر على التعبير، وإنتاج قوالب لغوية إبداعية مغلفة بأبعاد جمالية فنية تثير دهشة القارئ وتأسره أثناء معانقته للطبيعة اللغوية الجديدة، ومن ذلك لا يعتبر أي خروج عن المألوف، وتجاوز السائد، وخرق النظام اللغوي المعتاد انزياحا إلا إذا حقق دلالة حية، وقيمة إستيطيقية وتعبيرية مضافة للوظيفة التواصلية المعهودة.

---

[1] ينظر: صالحة بنت علي معوضة حكمي: مستويات الانزياح في شعر أحمد الحربي، دار النابغة للنشر والتوزيع، طنطا، ط1، 2020م، ص 13.

[2] عدنان بن ذريل: النقد والأسلوبية بين النظرية والتطبيق، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، ط1، 1989م، ص26.

[3] ينظر: نور الدين السد: الأسلوبية وتحليل الخطاب، دراسة في النقد العربي الحديث (تحليل الخطاب الشعري والسردي)، دار هومة، الجزائر، ج1، (د.ط)، 2010م، ص198.

وليس من السهل الإحاطة بكل جزئيات الانزياح في هذا المقام، نظرا للاحتفاء المبذول من طرف الدارسيين البلاغيين، والنحاة، والنقاد القدامى والمعاصرين في تحديد مفهومه وأنواعه، وصوره المتعددة تبعا لوجهات نظرهم وثقافتهم والمعيار الذي رأوه مناسبا، والذي لم يخرج في جل الدراسات التي تناولته عن نوعين رئيسيين ينطوي فيهما كل أشكال الانزياح، فالنوع الأول« **هو ما يكون فيه الانزياح متعلقا بجوهر المادة اللغوية ما يسمى "الانزياح الاستبدالي"، وأما النوع الآخر فهو يتعلق بتركيب هذه مع جاراتها في السياق الذي ترد فيه، سياقا قد يطول أو قد يقصر، وهذا ما سمي "الانزياح التركيبي"**»[1]، وهذا الأخير هو مدار اهتمامنا في دراستنا التطبيقية ضمن شقها التركيبي، وفيه يتم رصد طبيعة الأسلوب الأدبي، والحكم على وظيفة النص الشعري بالجمالية والتأثيرية.

2-3-1-الانزياح التركيبي:

إنّ تشكيل النص -أي نص شعري- «**يخضع لسلطة الطبيعة الخطية للغة التي تسير وفقها القوانين، وتعتمد الإجراء التأليفي بين العناصر المتتالية، وهذا التعاقب أو التوالي التلفظي يطلق عليه محور التركيب، والخروج عنه يسمى انزياحا تركيبيا**»[2]، حيث يمارس المبدع سلطته على القواعد والقوانين التركيبية التي تحكم نظم الكلام في الجمل والخطاب، فينسج خيوطه ويختار ألوانه -من خلال تطويع اللغة والتصرف في دلالاتها- بطريقة إبداعية مبرزا إمكاناته في تحريك الكلمة أفقيا إلى الأمام أو إلى الخلف وفقا لما يتراءى له —عبر عالمه الخاص- من مقاصد فنية ودلالية تأثيرية.

إذن؛ فالانزياح التركيبي «**يتصل بالسلسلة السياقية الخطية للإشارات اللغوية، عندما تخرج على قواعد النظم والتركيب مثل الاختلاف في ترتيب الكلمات**»[3]، بحيث ينتجه المبدع مستفيدا بما تتسم به اللغة العربية من مرونة في تصريف الكلام وترتيبه، بتجاوز قوانين اللغة وأنظمتها، ليتلقف القارئ ذلك ويقتنصه مبرزا قدرته في قراءة السطور والمعاني الجديدة التي أنتجها المبدع بالحبل السري.

---

[1] أحمد محمد ويس: الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية، مجد المؤسسة الجامعية للراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 2005م، ص111.

[2] البار عبد القادر: الانزياح في محوري التركيب والاستبدال، الأثر -مجلة الآداب واللغات-، جامعة قاصدي مرباح، ورقلة-الجزائر، ع09، ماي 2010م، ص49.

[3] صلاح فضل: علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، ص211.

فالمتلقي/ القارئ هو منتج ثان لدلالة النص ومشاركا في استنباط واستبطان مغاليقه، إذن فالانزياح هو جهد تأويلي خاص يقوم به المتلقي بمساهمة عوامل عدة لعل أهمها يكمن في رصيده اللغوي القائم على الإلمام بالمستندات الأساسية التي يقوم عليها أي انزياح بتجسداته المختلفة في النص، إذن فليس ثمة انزياح مالم يرتبط بجهد تأويلي ناجح من لدن المتلقي، ليتأتى له إدراك الانزياح والغوص في مكنوناته وتذوق جمالياته[1].

وعليه، أوجد فلوس لنفسه مجالا رحبا ليرتقي بنصه، ويجعله صوتا مسموعا ومعلما إبداعيا في مسيرة الأدب الجزائري، إذ يسافر بالكلمة في فضاء الإبداع محققا رؤية شعرية جديدة تتأسس من خلال مفاجأة المتلقي بخرق قانون لغة الشعر والتجرأ عليها، وانتهاك الصياغة المألوفة والعدول عن ترتيب الجمل الإسمية والفعلية وشبه الجملة لينتج إثر هذا الانحراف عن قانون اللغة انزياحا تركيبيا، سواء كان هذا الخروج يمس ترتيب السلسلة الكلامية؛ أي: التقديم والتأخير، أو كان يمس نظام اللغة النحوي؛ أي: الحذف.

وسيقتصر التحليل على بنية الانزياح التركيبي في شعر الأخضر فلوس بالتركيز على أبرز الظواهر الأسلوبية اللافتة فيه، والمتمثلة في ظاهرتي التقديم والتأخير والحذف، وذلك بالكشف عن خصوصياتها الأسلوبية والفنية ومدى فاعليتها في إنتاج الدلالة.

2-3-1- خصائص أسلوب التقديم والتأخير دلالاته وفاعليته الفنية:

تنبه النقد العربي منذ القدم لظاهرة التقديم والتأخير، ونالت حظا وافرا من الدراسة والاهتمام في كتابات النقاد والبلاغيين، إذ نجد عبد القاهر الجرجاني يعقد لها فصلا في كتابه دلائل الإعجاز، حيث يذكر قيمة هذه الظاهرة بلاغيا وأسلوبيا في عبارته التي تناقلتها جل الكتب من بعده، والتي يقول فيها:« **هو باب كثير الفوائد، جم المحاسن، واسع التصرف، بعيد الغاية، لايزال يفتر لك عن بديعة، ويفضي بك إلى لطيفة، ولاتزال ترى شعرا يروقك مسمعه، ويلطف لديك موقعه، ثم تنظر فتجد سبب أن راقك ولطف عندك أن قدم فيه شيء، وحول اللفظ من مكان إلى مكان**»[2]. فهو يرى أنّ الخروج عن الأصل وتغيير مواقع أجزاء الجملة ضمن التركيب النحوي-التقديم والتأخير- لا يحدث عبثا، وإنما خدمة

[1] ينظر: سعدون محسن إسماعيل الحديثي: الانزياح في شعر السياب، ص15.

[2] عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز في علم المعاني، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1988م، ص83.

لدواع وأغراض تسهم في إثراء اللغة، وترقي الأساليب من خلال لبس العبارة بسمات تركيبية إبداعية ذات رونق وجمال، يستقبلها القارئ في جو يملؤه الدهشة والمفاجأة.

كما يمثل التقديم والتأخير أحد خصائص اللغة العربية، حيث يتيح فرصة للمتحدث أو الكاتب لتقديم ما يريد تقديمه لغرض متعلق بالمعنى أو لأهمية المتقدم أو لسبب صوتي متعلق بالوزن، وهذه الظاهرة وإن دلت على شيء وإنما تدلّ على مرونة اللغة العربية واتساعها وتواصلها، مما جعلها لغة مفهومة عبر القرون حيث تستطيع قراءة وفهم ما كتب في العصور السابقة من تراث لغوي[1].

فظاهرة التقديم والتأخير **تعتبر تكنيكا لغويا يؤدي معاني تداولية**[2]، إذ تكشف عن بواطن المبدع ومقاصده التي لن تتحقق إلا من خلال الانزياح عن المعيار والمألوف من النظم النمطي للجملة؛ وذلك لأن التقديم والتأخير يرتبط عادة بما في ذهن المبدع من اهتمامات، وبما في إدراكه من ميل إلى التعبير عن إحساس يبتغي نقله وتحقيقه لدى المتلقي/ القارئ[3] –عبر قناة اللغة– بصورة مقنعة ومؤثرة، وملفتة للانتباه – من خلال التلاعب باللغة– متجاوزا السمة النفعية الإخبارية نحو السمة الفنية الإبداعية.

كما تتحدد أهمية ظاهرة التقديم في الكلام أو التأخير لغيره من أجزاء الكلام في نظر النحاة والبلاغيين تبعا لعدة مرامي ودواعي نفسية وبلاغية دلالية؛ كالعناية والاهتمام أو لفت الانتباه أو الاختصاص أو التعظيم والتهويل أو القصر[4]، أو غيرها من الأغراض التي يستدل عليها من خلال السياق النصي وقرائن الأحوال، دون أن ننسى القيمة الصوتية الفنية والجمالية التي ينهض عليها الشعر، فالمبدع بقدر ما يكسر توقع القارئ ويفاجئه بزئبقية اللغة وتحطيم الرتابة ونمطية التركيب، بقدر ما يجعل ذهنه مشحوذا بسحر العمل منغمسا متواصلا في تتبع أقباسه الدلالية والفنية التي لا تمنح ذاتها بيسر وسهولة، وعليه؛ تتحقق شعرية النص بمدى كسر المبدع لنظام اللغة وتوليد اللامنتظر، وإحداث زحزحة نفسية دلالية

[1] ينظر: فضل الله النور علي: ظاهرة التقديم والتأخير في اللغة العربية، مجلة العلوم والثقافة، كلية الآداب، جامعة السودان، مج12، العدد 2، نوفمبر 2012م، ص179.

[2] محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري–استراتيجية التناص–، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1985م، ص70.

[3] ينظر: عبد الفتاح لاشين: معاني التراكيب، دار الكتاب المصري، القاهرة، ط1، 1982م، ص150.

[4] ينظر: رشاد كمال مصطفى: أسلوبية النص الصوفي – قراءة أسلوبية في شعر الشيخ نور الدين البريفكاني–، ص96.

في فكر القارئ تعمل على استثارته وتحفيزه على المشاركة في تحصيل الدلالة وإنتاجها، وإضفاء الأثر الجمالي الناجم من الانحراف عن الأصل.

ولقد طغى هذا الأسلوب في شعر الأخضر فلوس وهو لا يحدث عبثا، وإنما هو مقرون بفكر ونفس المخاطب، ومهمة الأسلوبي الكشف عن أهداف الشاعر وغاياته، وهو الأمر المراد تحقيقه من خلال الوقوف على نماذج من ظاهرة التقديم والتأخير*، والجدول الآتي كفيل بتحديد نماذج من صور التقديم والتأخير الواقعة في شعر الأخضر فلوس مع تحديد النسق الإعرابي المفصل للجملة المنزاحة في تركيبها وترتيبها المألوف.

صور التقديم والتأخير	نماذج شعرية عن التقديم والتأخير	القصائد	الإعراب المفصل للنموذج المنزاح عن تركيب الجملة
تقديم الخبر على المبتدأ	"أين الخيل"	"هوامش على بيت المتنبي"	-أين: اسم استفهام في محل نصب على الظرفية متعلق في خبر مقدم وجوبا تقديره كائن. - الخيل: مبتدأ مؤخر
	"للأفق فاتحة الأشياء "	"عزف منفرد"	للأفق: جار ومجرور في محل خبر مبتدأ مقدم، فاتحة: مبتدأ مؤخر، الأشياء: مضاف إليه.
	"دمه الشقائق والسحائب روحه"	"وتجيء واثقة الخطى"	دمه: خبر مقدم، الشقائق: مبتدأ مؤخر
	"وفي الصدر أمنية"	"قصائد من البحر"	و: حرف عطف، في الصدر: جار ومجرور في محل خبر مبتدأ مقدم، أمنية: مبتدأ مؤخر. أصلها: وأمنية في الصدر.
تقديم الفاعل	"يزيد قد مزق الإيمان أشطارا"	"قبلة للشمس الإيرانية"	يزيد: فاعل مقدم مرفوع، قد: حرف تحقيق، مزق: فعل ماضي مؤخر، الإيمان، مفعول به منصوب. أشطارا: حال منصوب.

على الفعل	"سعيد يمتطي حلما "	" حيزية"	سعيد: فاعل مقدم مرفوع، يمتطي: فعل مضارع مرفوع مؤخر، حلما، مفعول به منصوب.
	"والسماء تدلت كريحانة من عبق"	"ألعاب نارية"	السماء: فاعل مقدم، تدلت: فعل ماض مؤخر، ك: حرف جر، ريحانة: اسم مجرور، من: حرف جر، عبق: اسم مجرور.
	"والأرض ترتجل النشيد إلى السحاب"	"أصداء البلاد الأولى"	الأرض: فاعل مقدم مرفوع، ترتجل: فعل مضارع مؤخر، النشيد، مفعول به منصوب. إلى السحاب: جار ومجرور.
	"وحشة روحي تمتد في الكائنات"	"هديل العشية"	وحشة روحي: فاعل مقدم مرفوع+ مضاف ومضاف إليه، تمتد: فعل مضارع مؤخر، في الكائنات: جار ومجرور.
تقديم الجار والمجرور على الفاعل	"يضخ في صدري الشتاء"	" أحبك ليس اعترافا أخيرا"+ "رؤيا"	يضخ: فعل مضارع، في صدري: جار ومجرور مقدم، الشتاء: فاعل مرفوع مؤخر.
	"تنساب في القاعة الصماء أغنية"	"في المكتبة"	تنساب: فعل مضارع، في القاعة الصماء: جار ومجرور + مضاف ومضاف إليه، أغنية: فاعل مرفوع مؤخر.
	"ينسل من شريانه جوع التراب"	"الموت والحياة على أسوار بابل"	ينسل: فعل مضارع، من شريانه: جار ومجرور + مضاف ومضاف إليه، جوع: فاعل مرفوع وهو مضاف، التراب: مضاف إليه.
	"تدفق في رئتي الهواء"	" أجراس الحنين"	تدفق: فعل ماض، في رئتي: جار ومجرور مقدم، الهواء: فاعل مؤخر.

	"تحفز في مقلتيه الهدوء"	" مرثية الرجل الذي رأى"	تحفز: فعل ماض، في مقلتيه: جار ومجرور وهو مضاف، والهاء مضاف إليه، الهدوء: فاعل مؤخر، أصلها: تحفز الهدوء في مقلتيه.
	"ليطلع في الأفق نجم"	"حقول البنفسج"	ل: لام الابتداء، يطلع: فعل مضارع، في الأفق: جار ومجرور مقدم، نجم: فاعل مؤخر مرفوع.
	"حطت على فنن التحنان أطياري"	"صلاة لعينيك"	حطت: فعل ماض، على فنن التحنان: جار ومجرور مقدم + مضاف ومضاف إليه مقدم، أطياري: فاعل مرفوع مؤخر.
	"حطت على شرفة الذكرى سنونوة"	" سنونوة الحنين"	حطت: فعل ماض، على شرفة الذكرى: جار ومجرور مقدم + مضاف ومضاف إليه مقدم، سنونوة: فاعل مؤخر مرفوع.
	"تذوب في همس اللقاء قصائدي خجلا"	" رؤيا"	تذوب: فعل مضارع، في همس اللقاء: جار ومجرور مقدم+ مضاف ومضاف إليه مقدم، قصائدي: فاعل مؤخر مرفوع، خجلا: حال منصوبة.
	"حطت على الطائر المتهدم إغفاءة"	"مرثية الرجل الذي رأى"	حطت: فعل ماض، على الطائر المتهدم: جار ومجرور مقدم+ مضاف ومضاف إليه مقدم، إغفاءة: فاعل مؤخر مرفوع.
	"تدفق في رئتي الهواء"	"أجراس الحنين"	تدفق: فعل ماض، في رئتي: جار ومجرور مقدم، الهواء: فاعل مؤخر مرفوع.
	"تنزل في الأمسيات النجوم"	"غائبة"	تنزل: فعل مضارع، في الأمسيات: جار ومجرور، النجوم: فاعل مؤخر مرفوع.

	"لمست براحتها صخور شواطئ"	"وتجيء واثقة الخطى"	لمست: فعل ماض، براحتها: جار ومجرور + مضاف ومضاف إليه، صخور: فاعل مرفوع مؤخر+ مضاف، شواطئ: مضاف إليه
	"يأوي إليها البحر "	"النار تلد الرماد"	يأوي: فعل مضارع، إليها جار ومجرور، البحر: فاعل مؤخر.
تقديم المفعول به على الفاعل	"يسفحه الحنين"	"صفحة ضائعة من سفر أيوب"	يسفح: فعل مضارع، الهاء، مفعول به، الحنين: فاعل مؤخر.
	"يداهمه طائر"	"سمط اللآلئ"	يداهم: فعل مضارع، الهاء: مفعول به مقدم، طائر: فاعل مؤخر مرفوع.
	"تبدي مفاتنها القصيدة للرجال"	" نبوءة"	تبدي: فعل مضارع، مفاتنها: مفعول به مقدم+ مضاف ومضاف إليه، القصيدة: فاعل مؤخر مرفوع، للرجال: جار ومجرور.
	"شَقَّتِ القَلبَ نِصفَينِ إِيمَاءَة صَامِتَةْ"	"لمسات يومية"	شقت: فعل ماض مقدم، القلب: مفعول به+ مضاف، نصفين: مضاف إليه، إيماءة: فاعل مقدم مرفوع، صامتة: صفة.
	"يحفها سرب الملائك"	"وتجيء واثقة الخطى"	يحفها: فعل مضارع، الهاء ضمير متصل تقديره" مفعول به" سرب: فاعل مؤخر وهو مضاف، الملائك: مضاف إليه.
تقديم الجار والمجرور على الجملة الفعلية	"في النار يقتسم المحبون"	"أغنية إلى عشاقها وفاتحة للصيف الأخير"	في النار: جار ومجرور، يقتسم: فعل مضارع، المحبون: فاعل.
	"في الأربعين تجيء واثقة الخطى"	"وتجيء واثقة الخطى"	في الأربعين: جار ومجرور + مضاف ومضاف إليه مقدم، يجيء: فعل مضارع، واثقة: فاعل مرفوع + مضاف، الخطى: مضاف إليه.

	"في الفجر يرجع"	"أصداء البلاد الأولى"	في الفجر: جار ومجرور مقدم، يرجع: فعل مضارع، والفاعل ضمير مستتر تقديره هو.
	"وفي لهاتي تمطت قامة النار"	" صلاة لعينيك"	في لهاتي: جار ومجرور+ مضاف ومضاف إليه مقدم، تمطت: فعل ماض، قامة: فاعل مرفوع + مضاف، النار: مضاف إليه.
	ومن ترانيم شوقي صغت ألحاني	" سنونوة الحنين"	من ترانيم جار ومجرور مقدم + مضاف، شوقي: مضاف إليه، صغت: فعل ماض تاء المتكلم ضمير متصل في محل رفع فاعل، ألحاني: مفعول به منصوب وهو مضاف، ياء المتكلم: مضاف إليه.
	في كربلاء روى التاريخ أسرارا	"رحيل في الجراح"	في كربلاء: جار ومجرور في محل نصب مفعول به مقدم، روى: فعل ماض، التاريخ: فاعل مرفوع، أسرارا: مفعول به.
	على الجبين رأيت الخيل صاهلة	"قصائد من البحر"	على الجبين: جار ومجرور، رأيت: فعل ماض، التاء ضمير متصل في محل رفع فاعل، الخيل: مفعول به منصوب، صاهلة: حال منصوب.
	من خنجر الحرف المدبب يبدأ الموت الخصيب	"الموت والحياة على أسوار بابل"	من خنجر الحرف المدبب: جار ومجرور +مضاف ومضاف إليه+ مضاف ومضاف إليه، يبدأ: فعل مضارع مرفوع، الموت: فاعل مرفوع، الخصيب: صفة.
	على صدره نام وجه أبيه	" طفولة وشظايا"	على صدره: جار ومجرور+ مضاف ومضاف إليه نام: فعل ماض، وجه: فاعل مرفوع، أبيه: مضاف إليه.

	ومن خلف زيف الشوارع ترنو عيون أبيه	"طفولة وشظايا"	من خلف زيف الشوارع: جار ومجرور +مضاف ومضاف إليه+ مضاف ومضاف إليه، ترنو: فعل مضارع مرفوع، عيون: فاعل مرفوع وهو مضاف، أبيه: مضاف إليه.
	ومن همهمات المجانين يمتد صوت أبيه	"طفولة وشظايا"	من همهمات المجانين: جار ومجرور +مضاف ومضاف إليه، يمتد: فعل مضارع مرفوع، صوت: فاعل مرفوع وهو مضاف، أبيه: مضاف إليه.
	"على كل شبر تخيم قافلة الأندلس"	"حقول البنفسج"	على كل شبر: جار ومجرور +مضاف ومضاف إليه مقدم، تخيم: فعل مضارع مرفوع، قافلة: فاعل مرفوع+ مضاف الأندلس: مضاف إليه.
تقديم الجار والمجرور على المفعول به	"انثر على العتبات قلبك"	قصيدة "وتجيء واثقة الخطى"	انثر: فعل أمر مبني على السكون، الفاعل ضمير مستتر تقديره أنت، على العتبات: جار ومجرور، قلبك مفعول به مؤخر.
	ضيعت في مهرجان الشوق ذاكرتي	" صلاة لعينيك"	ضيعت: فعل ماض، التاء ضمير متصل في محل رفع فاعل، في مهرجان الشوق: جار ومجرور– مضاف ومضاف إليه مقدم، ذاكرتي: مفعول به: وهو مضاف+ مضاف إليه.
تقديم المفعول فيه على الفعل والفاعل	"عند آخر المدى رأيت نورسا مسافرا "	"قصائد من البحر"	عند: ظرف مكان منصوب على الظرفية وهو مضاف، آخر: مضاف إليه وهو مضاف، المدى: مضاف إليه ثان مقدم، رأيت: فعل ماض، التاء ضمير متصل في محل رفع فاعل، نورسا: مفعول به، مسافرا: صفة منصوبة.

تقديم اسم مازال على الصيغة	"نوافذ الشرق ما زلت منكسة"	" النوافذ المنكسة"	نوافذ: اسم مزال مقدم وهو مضاف، الشرق: مضاف إليه، مازالت: فعل ماض ناقص، منكسة: خبر مزال منصوب.
تقديم خبر كان شبه الجملة على اسمها	"كانت على شفة الرمال حديقة،"	"النار تلد الرماد"	كانت: فعل ماض نقص، على شفة الرمال: جار ومجرور +مضاف ومضاف إليه مقدم، الحديقة: اسم كان مؤخر
تقديم الحال على الجملة الفعلية	"باطلا تتزين بنت البحار لعشاقها"	"تراتيل الرجل الأخضر"	باطلا: حال منصوب مقدم: تتزين: فعل مضارع، بنت: فاعل مرفوع + مضاف، البحار: مضاف إليه، لعشاقها: جار وجرور+ مضاف ومضاف إليه.
	"منطرحا أصيح، أنهش الحجار.."	"صفحة ضائعة من سفر أيوب"	منطرحا: حال منصوب مقدم، أصيح: فعل مضارع مرفوع، الفاعل ضمير مستتر تقديره: "أنا".

جدول (21) يمثل صور التقديم والتأخير الواقعة في المدونة

يتبدى للقارئ أثناء معانقته معطيات الجدول، أنّ ظاهرة التقديم والتأخير جرت في شعر الأخضر فلوس في صور عدة، وولدت دلالات متعددة، ولعل أبرز هذه الصور تتجلى في: تقديم المسند إليه، وتقديم المسند، تقديم المفعول به، وتقديم المتعلق (شبه الجملة) على الفاعل والمفعول به، والجملة الشعرية..، فالشاعر لجأ لآلية التقديم دون الترتيب بين أركان الجملة لإحساسه بأن هذه الآلية دون سواها سوف تؤدي المعنى الذي يتغياه، إضافة لتحقيق مرامي بلاغية وصوتية موسيقية.

-تقديم المسند إليه والمسند:

تتألف الجملة العربية من ركنين: المسند والمسند إليه، فالمسند يقع خبرا أو فعلا أو ما يقوم مقامهما، والمسند إليه يقع مبتدأ أو فاعلا أو ما يقوم مقامهما.

والأصل أن يتقدم المبتدأ على الخبر في الجملة الاسمية، والفعل على الفاعل في الجملة الفعلية[1]، وإذا عُدِّلَ عن هذا الأصل- شرط الإفادة وتجنب الإبهام وتحقيق الجمالية-، فلدواعي بلاغية في نفس المبدع يهدف لكسر رتابة المتلقي عن طريق لفت انتباهه، وإثارته باستمرار على الجدة، والبراعة، ومتاهة الدلالة الناتجة عن التنوع الحركي لموقع الكلمة الأصلي.

-تقديم المسند (الخبر) على المسند إليه (المبتدأ):

أين يقع الخبر على المبتدأ (المسند إليه على المسند)، ويطلق عليه عبد القاهر تقديم على نية التأخير، «**وذلك في كل شيء أقررته مع التقديم على حكمه الذي كان عليه، وفي جنسه الذي كان فيه، كخبر المبتدأ الذي قدمته على المبتدأ**»[2]، حيث أنّ هذا القسم مرتبط بالحركة الإعرابية وتابع لها، ومن أمثلة هذا النوع ما يلمس في قصيدة "**هوامش على بيت المتنبي**"[3]:

"أَيْنَ الخَيْلُ"؟

هذا التركيب: (أين الخيل) يعتبر جملة إسمية، وإعرابها يكون على النحو الآتي:

-أين: اسم استفهام في محل نصب على الظرفية المكانية متعلق بمحذوف خبر مقدم وجوبا تقديره كائن. - الخيل: مبتدأ مؤخر مرفوع.

يتقدم الخبر هنا على المبتدأ وجوبا، باعتبار أَنَّ الخبر من الأسماء؛ اسم الاستفهام" أين"، والتي تدل على المكان ولها حق الصدارة في الكلام، فالشاعر يبث استفهاما انكاريا على واقعه المزق، ما جعله في صدارة التركيب ليستثير ذهن المتلقي وخياله ويشوقه للمتأخر الممثل في الخيل، ما يستدعي إثر ذلك إعادة بث السؤال من جديد: أين الخيل؟ وهنا القارئ يغوص في ذاكرته التاريخية الأدبية، ويقلب تفاصيلها، ليقف عند استلهام الشاعر لبيت المتنبي الشهير المغلف بالإقدام والشجاعة والمروءة، والذي لبس لبوسا دلاليا منزاحا عما ألفه، ليتماهى مع رؤية الشاعر وتجربته داخل واقعه المنتكس المغرق في المأساة والانشطار، فالشاعر عبر تقديمه لأسلوب الاستفهام، يعلن عن الخيبة والاستكانة والضعف، واستنكار الواقع السوداوي الذي يشيع فيه الجبن والخذلان، والانكسار والهوان، وتضيع فيه معاني الأشياء والحياة، وتغيب فيه الشجاعة

[1] ينظر: عبد العزيز عبد المعطي عرفه: من بلاغة النظم العربي -دراسة تحليلية لمسائل علم المعاني-، ص 174.

[2] عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، ص83.

[3] المدونة، 40.

والمروءة والإقدام، ويظهر أنه لأجل ما تقدم استعان الشاعر بالنسق التركيبي المنزاح قصد تكثيف الدلالة، واستثارة فكر القارئ وخياله بالمتقدم، وتشويقه للمتأخر، محققا وراء ذلك أبعادا شعرية ودلالية تأثيرية.

كما يولي الشاعر عناية بالكسر التركيبي، وانزياح الكلمة عن موقعها المألوف، وذلك بتقديم الخبر-الشبه الجملة-، وتأخير المبتدأ قصد تحقيق أغراض دلالية وفنية تتطلبها طبيعة التجربة الشعورية، على النحو الذي يبرز في قصيدة "**عزف منفرد**"[1]:

لِلأُفْقِ فَاتِحَةُ الأَشْيَاءِ
لِي تَعَبِي أَزْهُو بِهِ
وَأُغَالِي بُرْعَمَا نَبَتَا..

إنّ حدوث الكسر التركيبي -هنا- لا ينبعث اعتباطا، بل ينبع بغاية استقطاب ذهن المتلقي لنظرة الشاعر الاستشرافية، التي تسعى للعبور من الواقع المظلم والمتردي نحو المستقبل الزاهر والجميل، فتقديم الجار والمجرور(الخبر)-للأفق- بملامح يغلب عليها الغموض والضبابية، نابع من الرغبة في تشويق المتلقي لما يأتي بعد المتقدم -المتأخر —، لأنه مصدر ثقل الدلالة والكاشف عنها بعد الغموض المتجلي عبر شبه الجملة المتقدمة، وبالتالي يَعبرُ الشاعر وفق رؤية استشرافية من أفقه المغلق والمغلف بتعبه في الحياة، نحو أفق مشرق منفتح على النور والبهاء، وبالتالي فالتقديم هنا بمثابة مثير أسلوبي يومئ بشدة على دلالة التحول نحو الغد المشرق والزاهي والمزهر بالأولاد الناتج من تحصيل الغرس والمكابدة في الحياة، فالشاعر شبه برعم الزهرة بالابن المنفتح على الحياة والجمال، فهو إذن يكابد من أجل برعمه بغية التحول من حال إلى حال، من التعب والشقاء نحو الانفتاح والإشراقة في المستقبل الزاهي عبر برعمه الذي نبتا-الولد-، ليحقق هذا التركيب المنزاح صورة مشهدية عميقة طافحة بالدلالة والإيحاء والفنية.

-تقديم المسند إليه(الفاعل) على المسند(الفعل):

إن الأصل في ترتيب الجملة العربية أن يتقدم الفعل —المسند- على الاسم المسند إليه (فاعلا)، ولا يتقدم هذا الأخير إلا لدواعي يقتضيها المقام كالاهتمام والعناية والاختصاص، والتعظيم، والتهويل، أو

[1] المدونة، ص473.

لمراعاة معنى معين[1]، أو لمسوغات ترتبط بالصورة الشعرية..، وإذا حصل هذا الانزياح في الترتيب الإسنادي عد في باب التقديم والتأخير الذي يفضي لأبعاد فنية وبلاغية يريد المبدع تحقيقها بين ثنايا نصه، وهذا النسق التركيبي المنزاح عن القاعدة برز بكثرة في شعر الأخضر فلوس، وعدّ ظاهرة أسلوبية تركيبية هندس الشاعر عليها معماره الفني، ومن ذلك ما ورد في قصيدة "**قبلة للشمس الإيرانية**"[2]:

مِنْ كَرْبَلَاء رَوَى التَارِيخُ أَسْرَارَا: يَزِيدُ قَدْ مَزَّقَ الإِيمَانَ أَشْطَارَا

قام الشاعر بتقديم الفاعل يزيد على الفعل ليكون أول ما يقرع الأسماع، لأن الاسم يعتبر رمزا للقتل والغدر، فالأصل في الجملة السابقة أن تكون كالآتي:" قد مزق يزيد الإيمان أشطارا"، فالشاعر عبر تصديره الفاعل قام باستثارة خيال القارئ وذاكرته التاريخية، وبتأخيره الفعل المسبوق بقد –التي تفيد التحقيق والتأكيد–قام بأخذ موقع الخبر، ليدل على استمرار وقوع الفعل وعدم سكونه، ما يهيئ نفسية القارئ على التلون بالرؤية المأساوية، ويؤكد فاعلية التمزيق وانشطار الإيمان واستمراريته في المستقبل.

وفي نسق مماثل يطفو موطن تصدير الفاعل على الفعل في قصيدة "**هديل العشية**"، لأن الغاية هنا ليست الفعل الحدث وإنما الاسم الديمومة والثبات، وكأن الشاعر أراد أن يبوح عن الجانب الروحي للذات من خلال تماهيه مع الجانب الروحي الموجود في كل الكائنات.

أَيَا طَائِرَ اللَيْلِ،
وِحشَةُ رُوحِي تَمْتَدُ فِي الكَائِنَاتِ،[3]

وجب التلميح أنه قبل الخوض في دراسة الأبعاد الفنية والبلاغية في تركيب الجملة الشعرية، نسعى للوقوف على دلالة الصورتين: الأولى؛ العادية والمألوفة التي يتقدم فيها الفعل على الفاعل، والثانية؛ الانزياحية التي يتقدم فيها الفاعل على الفعل، للبث في الأبعاد الإيحائية والفنية للتصوير الشعري.

الصورة الأولى: حينما يكون الفعل في المقدمة فإن التركيب الشعري يكون كالآتي:

تَمْتَدُ وِحْشَةُ رُوحِي فِي الكَائِنَاتِ

[1] ينظر: فاضل صالح السامرائي: الجملة العربية –تأليفها وأقسامها–، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2002م، ص ص 36-39.
[2] المدونة، ص 141.
[3] المصدر نفسه، ص 579.

يرتبط التصوير الشعري في هذه الحالة أيّما ارتباط بالدلالة المألوفة، بمعنى أنّ امتداد الفعل ليس له نهاية، وهو مرتبط بدرجة الوحشة الروحية وخاضع لها من حيث الانفتاح والتقلص، فكلما امتدت وحشة الإنسان امتد جانبه الروحي في علاقته مع الكائنات، وكلما تقلصت وحشة الانسان تقلص جانبه الروحي في علاقته مع الكائنات، والدلالة –هنا– أَنَّ الشاعر يلاصق الطبيعة روحيا في ألمها ومعاناتها، فبحسب الموجود تكون الوحشة، وعلى سبيل المثال: منظر قتل الصياد للغزال..، حيث يبعث هذا المنظر في نفس المتلقي ألما أسى وأسف ووحشة في القلب، فعلاقة الوحشة الروحية بالكائنات علاقة الجزء بالكل، والدلالة بذلك تكون محصورة بدرجة الموجود من الكائنات الذي تنبعث منه الوحشة الروحية.

أما الصورة الثانية: حينما يكون الفاعل في المقدمة فإن التركيب الشعري ينحرف عن الأصل، ويكون كالآتي:

وِحْشَةُ رُوحِي تَمْتَدُ فِي الكَائِنَاتِ

إزاء ظاهرة تقديم الفاعل وتأخير الفعل–هنا– يعانق الشاعر الجانب الروحي في الطبيعة، من خلال تجلي وحشة روحه في علاقته مع كل الكائنات، ما يكسب تقديم الوحشة الروحية اتساعا، وشمولية، وامتدادا، واستمرارية تصل لحد النهاية في تلاصق الشاعر مع الطبيعة في جانبها الروحي ومع كل الكائنات في علاقة كلية متماهية، وبالتالي فمعانقة الشاعر لكل الكائنات كفيلة بإبراز وحشة الروح، وبالتالي فوحشة روح الشاعر في الكائنات–كلها – بمثابة قناة ورجع صدى عن شدة الوحشة الروحية التي يكابدها في هذا الواقع والوجود، ومنه، فتركيزه واحتضانه الجانب الروحي في أفقه المنفتح نابع من الرغبة في احتواء شدة اغترابه الوجودي، ووحشته الروحية المنفتحة على الطبيعة عبر رؤية تكاملية تظهر في علاقة تماهي ألمه مع ألم كل الكائنات.

وعليه، يستخلص أنّ الشاعر لو قام بالمحافظة على الترتيب الإسنادي للفعل والفاعل في صورته المألوفة، لكان وقع التركيب أخف معنويا من الصيغة المنزاحة التي أتى بها في النص، وبالتالي ففاعلية التقديم والتأخير تكمن في القيمة الدلالية الرمزية المنفتحة، والصورة المشهدية الفنية التي اكتساها التركيب عبر استثارة ذهن القارئ وخياله، بالإضافة لاستمرار النص في التموج والحركة عبر تأخير الفعل الدال على الامتداد والسيرورة في المستقبل.

-تقديم شبه الجملة على الفاعل:

كون شيوع ظاهرة الكسر التركيبي في موطن تقديم شبه الجملة في شعر الأخضر فلوس نتوءًا يرتكن عليه بوصفه دالا على خصيصة أسلوبية تميز بها الشاعر[1]، بمعنى أنّ الشاعر قصد آلية التقديم دون الترتيب بين أركان الجملة لشعوره بدور هذه الآلية في تحقيق الأبعاد الدلالية والبلاغية الفنية التي يروم إليها، وفي هذا الإطار يقول في قصيدة" **في المكتبة**"[2]:

تَنْسَابُ فِي القَاعَةِ الصَمَاءِ أُغْنِيَةٌ

يتأخر الفاعل في هذه الرقعة الشعرية قصد تشويق المتلقي لمعرفته، ففي الجو الهادئ الذي يسوده السكون والسكوت تنبعث الأغنية ناقلة دلالة التركيب من حال لحال، من الصمت إلى الصوت ومن الهدوء إلى الحركة، حيث يتفاجأ المتلقي ويندهش من الانعطاف الذي حدث عبر تقديم شبه الجملة الدالة على المكان، عن الفاعل الدال على الموسيقى، وبين المادي والروحي يترجل اهتمام الشاعر بالمتأخر- الفاعل- وتشويق المتلقي لاعتناقه، لأنه أعاد نبض الروح والحياة في الدلالة، ناقلا إياها من الغياب إلى الحضور، ومن الجمود والأفول نحو الانتعاش والانبعاث.

كما يلحظ في قصيدة "**سنونوة الحنين**" أنها حوت صورة لتقديم شبه الجملة على الفاعل، حيث وقف الشاعر ليقلب في ذاكرته عن الماضي الجميل، على نحو ما يبرز في قوله[3]:

حَطَّت عَلَى شُرفة الذِكرَى سُنُونُوَة وَرَاحَ مِنقَارُهَا يَلْهُو بِشُرِيَانِي

قصد الشاعر وراء الانحراف التركيبي بتقديم شبه الجملة-على شرفة الذكرى- وتأخير الفاعل- الطائر- التذكير بالزمن الجميل والأيام الماضية الحلوة التي كانت في صباه، فكان الغرض الذي يتغياه الشاعر -هنا- عبر هذه التقنية هو التشويق للمتأخر، بحكم أنّ الدلالة يكتنفها الغموض وعدم التمام، ولا يتحقق هذا المراد إلا بمعانقة المتأخر، ذلك أنّ الاستذكار عادة ما يكون متدفقا بالألم أو الفرحة، فالشاعر يستذكر

[1] ينظر: هدى السيد محمد: التحليل النقدي للنص الشعري-مقاربة أسلوبية لشعر فولاذ عبد الله الأنور، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ط1، 2018م، ص154.

[2] المدونة، ص217.

[3] المصدر نفسه، ص36.

الشيء الجميل، والذي يطفو عبر الفاعل – السنونوة– هذا الطائر المغرد الجميل المحيا، فمعانقة الشاعر للطائر دلالة على تمازج نفسيته مع الطبيعة باعتبار حنينه إلى الماضي السعيد الذي كان يعيشه، فالطائر بمثابة قناع للماضي ورمز لزمن الطفولة، وهو جسر السفر والعبور للأيام الجميلة التي مرت، فاختيار الشاعر لم ينبعث اعتباطا، بل كان لغاية تتساوق مع مقاصده ومآربه.

كما يعمد الشاعر في سياق مماثل إلى استثمار ظاهرة الخرق التركيبي داخل اللوحة الفنية الموجودة في قصيدة "**صلاة لعينيك**"[1]:

حَطَّتْ عَلَى فِنَنِ التِحْنَانِ أَطْيَارِي وَفِي لَهَاتِي تَمَطَّتْ قَامَةُ النَارِ

إن أصل التركيب وفق مقتضى الظاهر: حطت أطياري على فنن التحنان، لكن الشاعر قصد الترتيب الإسنادي المنحرف عبر تقديم شبه الجملة وتأخير الفاعل بغاية استثارة فكر القارئ وخياله، وتشويقه لما يأتي بعده بغية تحصيل الدلالة، ذلك أنّ تمكين المتقدم في ذهن السامع والمغلف بعاطفة الحنين واللوعة يفضي للشعور والإحساس بالغرابة، ما يترك في النفس تشويقا ويستثيرها فضولا لمعرفة المتأخر الذي يتدفق بالتوق لعبق الماضي، وزمن الأيام الجميلة التي زارت ذاكرته غفلة، فالمتأخر كان بمثابة النور الكاشف عن متاهة المتقدم وغموضه، ذلك أنّ الشاعر ربط اللهفة والحنين بالفاعل أطياري، هذا الأخير يدل على زمن الصبا، ويعد جسر التواصل الدلالي، ومركز الإشعاع الضوئي في الكون الشعري الغامض.

–تقديم الجار والمجرور على المفعول به:

الأصل في شبه الجملة–الجار والمجرور– أن تأتي بعد المفعول به، لأنها من المتعلقات، ولكن قد يتأخر المفعول به عن الجار والمجرور لدواعي وأغراض بلاغية فنية، على النحو الذي يتجلى في قصيدة "**صلاة لعينيك**"[2]:

ضَيَّعْتُ فِي مِهْرَجَانِ الشَوقِ ذَاكِرَتِي وَرُحْتُ أَشْرُبُ مِنْ إِبرِيقِ أَسْرَارِي

يتشوق القارئ للمتأخر من خلال تهيئته عبر شبه الجملة (في مهرجان الشوق) المتقدمة، ليتبادر في ذهن القارئ عن ماهية الشيء الذي ضيعه الشاعر، فيأتي المفعول به بمثابة المخلص والمنقذ باعتباره

[1] المدونة، ص29.

[2] المصدر نفسه، ص31.

مصدر ثقل الصياغة في التعبير، والخبر الذي يحقق المعرفة ويتمم الدلالة، فالشوق مصدر قلبي روحي، أما الذاكرة فمصدر عقلي مادي، فالانعطاف الحاصل أنّ الشاعر انتقل من المعنوي نحو الحسي، فسبق الشاعر المعنوي شبه الجملة —في مهرجان الشوق– بغرض تخصيص المتأخر —الخبر– الممثل في الذاكرة، لأن التضييع —هنا– اقتصر موقعه في مهرجان الشوق، وهو أفقي —جزئي– ليس دائري، فالشوق دليل القلب، والذاكرة جزء من العقل والعقل ليس دليل القلب، فاستبدل الشاعر القلب بالعقل، ما دل على تحكيم شوقه باستخدام عقله، ما أدى لتضيعه، ولو حكمه بقلبه لما ضاع، فالشوق مصدر روحي، فالأصل أن لا يحل العقل محل القلب، وبالتالي يخرج المتلقي بفائدة تتجلى في الإصغاء للقلب في كل ما هو روحي.

–تقديم الجار والمجرور على الجملة الفعلية:

الأصل في ترتيب الجملة الفعلية أن يتصدر الفعل، ليرد بعده الفاعل تاليا إذا كان لازما[1]، ويلي الفاعل المفعول به إذا كان متعديا، وبعد ذلك ترد المكملات والفضلات، ولكن قد يحصل انحراف وعدول عن القاعدة وأصل الترتيب، ولا يكون بذلك ضربا من العبث اللفظي، وإنّما لمسوغات ودواعي دلالية وبلاغية فنية تستشف من السياق التي وردت فيه، ولقد زهر شعر فلوس بالعديد من مواطن تقديم الشبه الجملة على الجملة الفعلية، مما أحدث ذلك أثرا أسلوبيا في شعره، ما يدلّ في مجمله على درايته المعمقة باللغة وقوانينها وتراكيبها التي يطيعها كيفما يشاء، لابسا إياها حلّة جديدة برؤيا مليئة بالاحتمالات والدلالات، ومتدفقة بالشعريّة والمفاجأة.

إنّ الموقف الشعوري والعاطفي عادة ما يجعل الشاعر يخضع لتقديم أجزاء من الكلام على غيره، أو تأخيره[2]، فالشاعر ركز اهتمامه على الزمن فقدمه، وترك القارئ في حالة تشويق وانتظار للمتأخر للاستقرار على الدلالة وتمامها، على النحو الذي يسوقه قول الشاعر في قصيدة" **وتجيء واثقة الخطى**"[3]:

فِي الأَرْبَعِينَ تَجِيءُ وَاثِقَةُ الخُطَى أُسطُورَةٌ صَاغَ الزَمَانُ.. وَصَوَّرَا
يَا ثَوْرَةَ البَلَدِ المَجِيدِ تَحِيَّةً مِنْ عَاشِقٍ تِلك الجِنَانِ.. وَأَصْحَرَا..

[1] ينظر: سعدون محسن إسماعيل الحديثي: الانزياح في شعر السياب، ص59.
[2] ينظر: صالحة بنت علي معوضة حكمي: مستويات الانزياح في شعر أحمد الحربي، ص134.
[3] المدونة، ص 649.

إنّ التقديم الحاصل في هذا النموذج الشعري يتمركز اهتمامه على عنصر الزمن، مقدما إحداثياته على الجملة الفعلية (تجيء واثقة الخطى)، باعتباره مصدر ثقل للمعاني والدلالات، حيث يعمل على تهيئة القارئ وتشويقه لمعرفة المتأخر وتمام المعنى، هذا الأخير الممثل في الثورة المباركة المتوهجة بالعظمة والمتدفقة بالانعتاق والانفتاح، والأمل في العبور من الانقياد والاستعمار نحو الحرية، ومن الظلام والاستبداد نحو النور والكرامة، هذا المتأخر الذي يحمل معه رياح التغيير من حال لحال، من الجبروت والغطرسة نحو الصمود والمجابهة، وبالتالي اختيار الشاعر للتركيب المنزاح لم يأتي عبثا، بل يتم تبعا لأغراض بلاغية متمثلة في التخصيص الزمني لموقف التحول ونقطة الانشطار ووقت التفجير الثوري.

وفي بنية تأملية تثير القارئ عبر كسر أفق التوقع ومخالفة الترتيب، يطفو اختيار الشاعر وانتقائه للتراكيب بما يتساوق وتجربته الشعورية والفكرية، ومن ذلك ما يتجلى في قصيدة "**قصائد من البحر**"[1]:

عَلَى الجَبِينِ رَأَيْتُ الخَيْلَ صَاهِلَةً وَسَيفُ عُقْبَةَ يُدْنِي الشَمْسَ وَالأَمَلَا

يتحدد التقديم في هذا البيت من خلال التلاعب والانزياح عن الترتيب المألوف لشبه الجملة، فالأصل أن تتأخر، لكن الشاعر أكسبها موقع المقدمة والاهتمام على الجملة الفعلية بأركانها (**رأيت الخيل صاهلة**)، ومرد تقدمها ينبع من القيمة التي تكتسيها في إمداد النص بالدلالات، فرؤية الشاعر لمظهر الوطن أتى بعد تجسد الهوية العربية في ذات المرأة التونسية، فالجبين بمثابة المرآة وجسر العبور نحو الوطن، وبالتالي يتلون تقديم الجار والمجرور على الجبين بسمات العروبة والانتماء التي اكتستها المرأة التونسية، فعروبتها تظهر من جبينها، وعبر هذا الأخير يأتي المتأخر ويتلون بالحركية والدينامية والرؤية المشرقة بالنور المنبعث من الإسلام، الذي توطن بفعل الفاتح عقبة بن نافع، فيزرع الأمل واليقين والإشراقة والنور في وطنه وأمته، وبالتالي فالتقديم الحاصل عمل على تحفيز ذهن المتلقي وإثارة خياله للغموض المنبعث عبره، ما أدى به للحفر والبحث عن المتأخر رغبة منه في الاستقرار بعد المتاهة، واحتضان الدلالة بعد غيابها.

ويستمر الشاعر في تحطيم البناء التركيبي الاعتيادي، وبناء تراكيب جديدة بحلة متدفقة بالشعرية، على النحو الذي تفيض من جوانب قصيدة "**الموت والحياة على أسوار بابل**"[2]:

[1] المدونة، ص497.

[2] المصدر نفسه، ص101.

مِنْ خِنْجَرِ الحَرْفِ المُدَبَبِ يَمْتَدُ المَوْتُ الخَصِيبُ

يولي الشاعر عنايةً واهتمامًا بتقديم شبه الجملة، لأنه السبب الذي يؤدي للانبعاث والموت الخصيب، فالخنجر أدى إلى الموت، ولكن طبيعة هذا الموت هو موت خصيب، وبالتالي تقديم شبه الجملة- من خنجر الحرف المدبب – دلالة على الوسيلة والسبب في العبور نحو الموت، ولكن المتأخر حمل دلالة الانبعاث والحياة، وبالتالي تكسب الدلالة- هنا- نسقا دورانيا، تبدأ بالحياة الأولى والتي ستتحول إلى موت عبر طعنة الخنجر، ولكن هذا الموت اتصف بالخصوبة والتجدد واقترن بالحياة الجديدة، وبمعنى آخر اكتسى شبه الجملة المقدم موقعا مهما باعتباره جسرا ومركزا للعبور نحو الموت الخصيب، ففاعلية تصدير شبه الجملة تكمن في تهيئة ذهن المتلقي للعلاقة الضرورية التي تؤدي لاحتضان الموت الخصيب، هذا الموت الذي يشع بالتجدد والحياة والأمل في العودة من الفناء والانبعاث من الحطام، وإلى جانب الموت المؤقت الذي تحقق تطفو عاطفة الألم متماهية معه، فشدة الألم تبرز بحسب شدة الضربة وموقعها، فلا ينمحي هذا الألم إلا بعد العبور نحو الموت الخصيب (الحياة).

كما ينتج عن تعطيل الترتيب المألوف للقاعدة النحوية أثرا دلاليا، وقيمة بلاغية فنية تطفو داخل السياق الشعري التي انبثقت فيه، ومن ذلك قول الشاعر[1]:

وَتُسَائِلُ الأُمُ الصَمُوتُ:

مَتَى يَعُودُ أَبِي..؟؟

فِي الفَجْرِ يَرْجِعُ.. وَهُوَ يُشْعِلُ شَمْعَةً..

قدم الشاعر الجار والمجرور "في الفجر" على الجملة الفعلية ليستهدف التركيز على الزمن، وفي تأخير الجملة الفعلية تمام المعنى والتشويق إلى المتأخر الذي يشي بحدث رجوع الأب، فالابن تعود على انتظار أباه في وقت الفجر وهو يشعل شمعة، وهنا دلالة على اقتراب رجوع الأب، وقرب الأب من ابنه، وبالتالي، فالخبر –الجار والمجرور- أتى محملا بزمن رجوع الأب، ليقتصر زمن الرجوع ويختص في وقت الفجر.

[1] المدونة، ص607.

يلاحظ كذلك في قصيدة" **أغنية إلى عشاقها وفاتحة للصيف الأخير**" اختيار الشاعر ألفاظه، مصدرا من له الحق في التقديم، ومؤخرا من له الحق في الصدارة، رغبة في تحقيق مرامي نفسية ودلالية وبلاغية فنية يستقر عليها من خلال قول الشاعر[1]:

فِي النَارِ يَقْتَسِمُ المُحِبُونَ الحَرَائِقَ وَالهَوَى

يقوم تركيب السطر الشعري –هنا– على خاصية المخالفة في الترتيب الإسنادي المألوف، حيث ظهر شبه الجملة في موقع المقدمة، في حين وردت الجملة الفعلية متأخرة، مفضية بذلك لأغراض بلاغية تمثلت في القصر، لأن تقاسم الحرائق والهوى من طرف الأحبة يقتصر في النار فقط دون غيرها، فالنار كانت سببا رئيسيا لبروز عاطفة الوصال والتعانق والاتحاد في العاطفة، وهنا تلميح – غير مباشر– على البقاء على عهد الحب وتقاسم الألم حتى في أصعب المواقف (في النار)، وبالتالي فالشاعر يولي اهتمامًا وعنايةً بالجار والمجرور (في النار) لأنه بمثابة نقطة إشعاع وجسر متدفق يوصل القارئ لعاطفة الحب الشديدة والود الخالص، التي تبرز في أشد الأوقات العصيبة، ولا شك في المنحى الإيجابي الذي يسير على عهده المحبون، لأن كل فرد من الجماعة التي تربطهم رابطة المحبة سوف يبحث عن خلاصه ونجاته في النار سواء كانت –نار الدنيا أو الآخرة–، لكن الشاعر ألبس السياق دلالة جديدة تومض بميثاق الالتحام والوصال والتعانق والتلاحم، والتماهي في مشاركة المشاعر حلوها ومرها، وعليه فالشاعر إزاء هذا الانحراف التركيبي عمل على تحفيز ذهن القارئ ليؤكد على أهمية المتقدم، واقتصاره على المتأخر، وتشويق القارئ لاعتناقه للوقوف عند تمام الدلالة.

إنَّ القصد الذي يتغياه المبدع إزاء استخدامه خاصية التقديم والتأخير تنبع من التنويعات الدلالية التي تنتج عبر مفاجأة المتلقي بالحراك التركيبي، وكسر المألوف، فتجذب انتباهه وتستثيره وتحفزه على الاندماج والمساهمة في تحصيل المعنى من جهة، أو بغاية القصر والتخصيص، أو التشويق للمتأخر الذي يؤدي لتمام المعنى والدلالة.

[1] المدونة، ص 251.

-تقديم الحال على الجملة الفعلية:

يجوز تقديم الحال على صاحبه لأغراض ودواعي بلاغية فنية، ودلالية ترتبط بتجربة الشاعر، ويفصح عنها السياق الدلالي، فالأصل أن يتقدم الفعل فصاحب الحال فالحال، والشاعر في بعض المواضع الشعرية عمد إلى مخالفة نمطية الترتيب لاعتبارات نفسية واحتياجات دلالية، مخلفا عبر كسر أفق توقع القارئ ومفاجأته أثرا فنيا ووقعا في نفسه، على النحو الذي يطفو في قصيدة "**صفحة ضائعة من سفر أيوب**"[1]:

((مُنْطَرِحًا أَصِيحُ، أَنْهَشُ الحِجَارَ
أُرِيدُ أَنْ أَمُوتَ يَا إِلَه))

إنَّ تصدير الحال المقطوعة الشعرية" **منطرحا أصيح أنهش الحجارة**" على عاملها "**أصيح**"، إنّما يؤكد على «**على المعنى الذي يبرزه الحال**»[2] والذي غرضه التهويل[3]، ليترجم حالة السياب ومعاناته وانطراحه في الفراش بسبب المرض الذي ألم به، فأقعده عاجزا عن الحراك، مستصرخا يصيح، ينهش الحجارة من هول الألم وشدّة الوجع الذي يتجرعه، فتقديم الشاعر للحال كان بغاية تأكيد وإبراز هيئة صاحبها الذي أحاطه الألم والتمزق حدّ الرغبة في طلب الراحة عبر احتضانه الموت وتمنيه الفناء.

وفي سياق مشابه، استمر الشاعر في استثمار تقنية الإزاحة في ترتيب عناصر الجملة، والتي يطل فيها الحال متقدما على عامله، وهذا ما يتضح في قصيدة "**تراتيل الرجل الأخضر**"[4]:

بَاطِلًا تَتَزَيَّنُ بِنْتُ البِحَارِ لِعُشَاقِهَا..

ركز الشاعر -هنا- اهتمامه بحال "بنت البحار" بعد فعل التزين التي قامت به كي تثير انتباه عشاقها بجمالها الخلاب، لأن تصدر الحال " باطلا" على الجملة الفعلية دمر هذا المسعى، لعدم تحقيق المبتغى وموضوع القيمة، ذلك أنّ بنت البحار وكأنها اللؤلؤة المتخفية في الصدف، والتي تعيش في أعماق البحار، لا يمكن أن يلمحها العشاق الذيــن يتشوقون إليها، لأن من صفاتهــا التخفي والعيش في فضـــاء باطنـــي،

[1] المدونة، ص ص 209-210.
[2] فتح الله سليمان: الأسلوبية- مدخل نظري ودراسة تطبيقية، مكتبة الآداب، (د.ط)، 2004، ص207.
[3] ينظر: سعدون محسين إسماعيل الحديثي: الإنزياح في شعر السياب، ص69.
[4] المدونة، ص551.

ليؤكد بتقديمه على دلالة الخيبة وانعدام اللقيا جراء الأفق المغلق لبنت البحار، والجهد الضائع الذي يذهب سدى جراء تزينها لعشاقها.

-تقديم المفعول به على الفاعل:

يأتي المفعول به في الجملة الفعلية-في الأصل- مرتبا بعد الفاعل كونه فضله في التركيب الإسنادي، لأن الفعل والفاعل من حقهما أن يتصلا، وحق المفعول به أن يرد بعدها، ولكن قد يجوز الانزياح عن الترتيب العادي بتقديم المفعول به على الفاعل شرط عدم وقوع لبس أو غموض في المعنى، ويتم ذلك إذ اتصل بالفعل ضمير يعود على المفعول به، فيوجب عندها تقديم المفعول به، ولقد وُجِدَ هذا النسق التركيبي المنزاح عن الأصل بكثرة في شعر فلوس، على النحو الذي يشع في قصيدة "**صفحة ضائعة من سفر أيوب**"[1]:

أَيُوبُ مُنْطَرِحٌ أَمَامَ البَابُ يَسْفَحُهُ الحَنِينُ.

قدم الشاعر في هذه الرقعة الشعرية المفعول به "الهاء" المتصل بالفعل على الفاعل "الحنين" بغرض إثارة انتباه القارئ بأنّ المفعول به ضحية فاعل هو الحنين، والشاعر إثر هذا التقديم ركز على امتداد الحنين في روح الشاعر، ذلك أنّ الشاعر ضحية فاعل وهو مفعول به من طرف الحنين، وبالتالي تتوهج دلالة شدة الألم وتفاقمه في روحه.

وفي نسق مماثل، يتوسط المفعول به الفعل والفاعل باعتباره ضميرا متصلا مربوطا بالفعل، على النحو الذي يلحظ في قصيدة" **سمط اللآلئ**"[2]:

يُدَاهِمُهُ طَائِرُ الشِعْرُ

يُنْذِرُ النَاسَ مِن زَمَنٍ مُخْتَلِف..

هَامَ فِي مُدُنِ تَقْتُلُ الشُعَرَاء

وَتَمْقُتُ عُشَاقَهَا

تُسْتَبَاحُ دِمَاهُمْ عَلَى صَفَحَاتِ الصُحُف

[1] المدونة، ص 209.

[2] المصدر نفسه، ص ص 623-624.

يتجلى بوضوح تقديم المفعول به على الفاعل من خلال ضمير الهاء المتصلة بالفعل المبنية في محل نصب مفعول به مقدم، فالشاعر قدم المفعول به ليدل على أنه ضحية فاعل وهو الطائر، وأتى هذا التقديم لمسوغات بلاغية تتمثل في تخصيص فاعلية الطائر الذي هو بمثابة قناع لشيطان الشعر الذي يأتي الشاعر وقت قول الشعر، فالظروف المحيطة بالشعراء داخل الوطن من تمزق وإقصاء وتهميش كلها لم تقف في وجههم، ولم تمنعهم من الصمود والمجابهة في قول الشعر، ففلوس ببعد تأملي يبث نزعة الأمل وتحليق الشاعر عاشور فني ليعيد للقصيدة نبضها في وطن يعدمها ويحبذ قتلها، إذن؛ فاللوحة الشعرية متدفقة بالمعاني وتومئ بشدة على العلاقة الحميمية التي تربط الشاعر بشعره وفكره وخياله.

ومن الأمثلة الشعرية الأخرى التي عمد إليها المبدع في خلق مشهد صوري فني، ما يبرز في قصيدة " **نبوءة**"[1]:

تُبْدِي مَفَاتِنَهَا القَصِيدَةُ لِلرِجَالِ

يتضح أثناء التأمل واستقراء النموذج الشعري اعتماد الشاعر على النسق التركيبي المنزاح، فقد قام بتقديم المفعول به (مفاتنها) للعناية والاهتمام به، وتأخير الفاعل –القصيدة – قصد تشويق القارئ وإثارة ذهنه وخياله من خلال مفاجأته بالصورة الدلالية المنحرفة التي تستعير فيها القصيدة بعض الصفات الإنسانية، لأن التي تبدي مفاتنها هي المرأة وليست القصيدة، وبالتالي فأخذ القصيدة لصفة المرأة في إظهار مفاتنها وجماها الخلاب، دلالة على الحب الوجودي للفن الإبداعي وافتتانه وتعلقه به، وفي إيحاء خفي مستتر وكأن الشاعر يدعو للإنتاج الشعري الجميل.

كما يهدف الأخضر فلوس لكسر أفق انتظار القارئ، ومفاجأته بتوليد اللامنتظر والانحراف عن التركيب المألوف في قصيدة" **لمسات يومية**[2]":

فَجأَةً فِي الطَّرِيق

شَقَّتِ القَلبَ نِصفَينِ إيمَاءَة صَامِتَهْ

يركز الشاعر عنايته واهتمامه بتقديم المفعول به بغاية إظهار ما أصاب القلب من انقسام انشطار، إضافة لما حمله المفعول به من غموض ودهشة إزاء الحدث الواقع، لتقع الذات القارئة في حيرة ويأسرها

[1] المدونة، ص 394.

[2] المصدر نفسه، ص 405.

ذهول، ويكتنفها شوق ولوعه لمعرفة الفاعل المؤجل-الإيماءة-، بغاية الكشف عن الغموض والإبهام المترسب في المتقدم، وتحصيل الدلالة وتمامها.

-تقديم المفعول فيه على الجملة الفعلية:

الأصل أن يقع المفعول فيه بعد الفعل والفاعل في الجملة الفعلية، كونه فضلة في التركيب الإسنادي، لكن أحيانا قد يتقدم لأغراض بلاغية ودلالية يبوح عنها السياق النصي، ومن ذلك قول الشاعر في قصيدة "**قصائد من البحر**"[1]:

عِنْدَ آخِرِ المَدَى رَأَيْتُ نَوْرَسًا مُسَافِرًا
وَلَمْ يَصِلْ إِلَى السَمَاءُ مُنْذُ أَلفِ عَام

يولي الشاعر في هذه اللوحة الشعرية عناية وتعلق بالمتقدم الممثل في المكان الذي تسافر في اتجاهه النوارس، الوطن الذي يشتاق إليه الشاعر ويحن لاعتناقه، فلا سبيل لاحتضانه إلا عبر العروج الرؤيوي لتحليق وسفر النوارس في اتجاه بلده، لأن آخر المدى بمثابة قناة للمكان-الوطن-، وما رؤية الشاعر لسفر النورس سوى قناع لسفره الروحي، فالشاعر كله أمل في تحقيق السفر والرحلة لاحتضان آخر المدى-الوطن-، فتعالقت ذاته مع المكان عبر المتقدم، وتماهت مع النورس المتأخر بغية العبور من الغربة نحو الوطن، ومن فكرة الانشطار والاغتراب نحو الهوية والانتماء.

-تقديم اسم مازال على الصيغة:

وهذا النسق من الانحراف التركيبي تجلى في مواطن عديدة من شعر الأخضر فلوس، ومنها قوله في قصيدة" **النوافذ المنكسة**"[2]:

نَوَافِذُ الشَرْقِ مَا زَالَتْ مُنَكَسَةٌ
تَنَامُ تَحْتَ صَوَارِي اللَيْلِ.. وَالسُفُنِ

الظاهر للعيان أنّ تقدم اسم مزال على الصيغة لإفادة الاهتمام بمكان الشرق مقدما تفاصيله، وتشويق القارئ وشده لما يأتي بعده في السياق، والذي يبوح بحالة الانتكاسة والتمزق والمأساة التي تغلف

[1] المدونة، ص 501.
[2] المصدر نفسه، ص 529.

المكان وتحيطه من كل صوب، والقصد الذي يتغياه الشاعر –عبر هذا الكسر– هو التأكيد على استمرارية الاستكانة والمعاناة التي يعيشها الوطن العربي.

– تقديم خبر الفعل الناسخ "كان" شبه الجملة على اسمها:

الأصل في ترتيب أجزاء الجملة التي تدخل عليها الأفعال الناسخة أن يتصدر الفعل الناقص، فالاسم فالخبر، وقد ينزاح خبر الفعل الناقص عن ترتيبه فيقع بين الفعل الناسخ واسمه، وقد يتصدر الجملة تماما، وقد أجيز هذا الانحراف اللغوي من طرف المتخصصين في علم النحو، على النحو الذي يؤكده قول "ابن مالك" «**وتوسيط أخبارها كلها جائز، مالم يمنع مانع أو موجب**»[1].

زهر شعر فلوس بصور تقديم خبر الفعل الناسخ على اسمه في مواطن عديدة، وستروم الدراسة التركيز على إحدى صور هذا الانحراف اللغوي، والذي يفضي لقيم بلاغية فنية ودلالية، على النحو الذي يبرز في قصيدة "**النار تلد الرماد**"[2]:

كَانَتْ عَلَى شَفَةِ الرِمَالِ حَدِيقَةٌ،
يَأْوِي إِلَيهَا البَحْرُ، وَالشُطآنُ تَرْقُدُ
مِثْلَ طِفْلٍ فَوْقَ، وَشْمِ ذِرَاعِهَا

يقف القارئ في مستهل القصيدة على ظاهرة الانزياح التركيبي من خلال تقديم خبر "كان" شبه جملة (على شفة الرمال) على اسمها(حديقة)، وخبر "كان" ورد غير تام فالشاعر استمر في توليد الأخبار في الأسطر اللاحقة عبر دعائم وروابط إيحائية مختلفة تمثلت في علامة الترقيم –الفاصلة– في السطر الأول، فأوحت على امتداد الخبر وتواصل المعاني، في حين دل الفعل "يأوي" في بداية السطر الموالي على استمرارية الدلالة، وانفتاحها عبر الجملة الإسمية "**الشطآن ترقد**" المسبوقة بواو الربط، إضافة لفاعلية "مثل" في ربط السطر الثاني بالثالث عبر استثمار قناة التدوير التي تعمل كرابط إحالي لدمج الأسطر وتواصل الدفقة الشعورية، فالخبر لايزال في انفتاح وتمدد، وما تقديمه في البداية على الاسم–الحديقة– الدال على المكان إلا بغاية العناية والاهتمام بالخبر الكائن في الحديقة.

[1] ابن مالك محمد بن جمال الدين: تسهيل الفوائد وتكميل المقاصد، المطبعة الميرية، السعودية، (د.ط)، 1319هـ، ص19.
[2] المدونة، ص 183.

-تقديم الجار والمجرور على اسم ظل وخبرها

أجاز النحاة أن يأتي بعد الأفعال الناسخة معمول خبرها إذا كان جارا ومجرورا، وقد طفى هذا الشكل من التقديم في رقع شعرية عديدة، على النحو الذي يرسو في قصيدة "**رؤيا**"[1]:

يَظَلُ فِي قَلْبِي النَشِيدُ مُقَيدَا يَهْفُو إِلَى صَدْرِ الفَضَاءِ الأَعْظَمِ !!

تجلى الانحراف التركيبي في هذه الرقعة الشعرية في تقديم الجار والمجرور (في قلبي) على اسم ظل وخبرها (النشيد مقيدا)، وذلك بغرض تخصيص مكانية الفعل وحركيته، ذلك أنّ موضع الاسم والخبر مقتصر في القلب، فالنشيد يتقيد في القلب فقط دون غيره، ليتلون المتلقي بالطابع البلاغي والفني أثناء معانقة هذا العدول التركيبي.

-التقديم والتأخير لدواعي وأغراض إيقاعية:

التقديم والتأخير وإن كان يحمل أعراضا بلاغية يسعى المتكلم للإفصاح عنها، فهو إضافة على ذلك فهو يحافظ على نسق الإيقاع الوزني للنص الشعري، بحكم أنّ «**التركيب الشعري أحوج إلى التقديم والتأخير من غيره، لما يقتضيه ضبط الوزن وإحكام القافية فضلا عما يرغب إليه الشاعر، أحيانا من إثارة معان معينة بتقديم بعض الكلام وتأخير بعضه الآخر**»[2]، إذن فحاجة الشاعر في انتهاج التقديم والتأخير، واختياره للألفاظ يتأتى من خلال رغبته في الحفاظ على السمة الشعرية الممثلة في استقامة الوزن والقافية، ذلك أنّ الشعر هو الكلام الموزون المقفى.

إنّ انزياح الشاعر عن الترتيب المألوف بتقديم أجزاء من الكلام و تأخير بعضه قد يتحقق وفقا لمقاصد شكلية إيقاعية متعلقة بالوزن وضبطه[3]، ومن الشواهد الشعرية الدالة على تفعيل الشاعر لهذه الظاهرة الموسيقية، ما يلمس في قوله:

مِنْ رَاحَةِ الغَيْمِ.. مِنْ أَعْشَابِ بُسْتَانِي وَمِنْ تَرَانِيمِ شَوْقِي صُغْتُ أَلْحَانِي [4]

[1] المدونة، ص131.

[2] محمد عبد اللطيف حماسة: لغة الشعر دراسة في الضرورة الشعرية، دار الشروق، بيروت، (د.ط)، 1996م، ص290.

[3] ينظر: صالحة بنت علي معوضة حكمي: مستويات الانزياح في شعر أحمد الحربي، ص135.

[4] المدونة، ص35.

البيت وفق وزن البسيط

يلمح القارئ الأثار الإيقاعية والدلالية الناتجة عن تقديم الشاعر للجار والمجرور (ومن ترانيم شوقي) على الجملة الفعلية(صغت ألحاني)، حيث ينبع عناية الشاعر واهتمامه بالمتقدم، لتمكين الخبر في ذهن السامع وتشويقه للمبتدأ، فيدفعه الفضول لاحتضان المتأخر وبالتالي الوقوف على تمام الدلالة ، هذا بالنسبة للمقاصد البلاغية والدلالية، كما تبرز إلى جانبها المسوغات الشكلية الإيقاعية التي تضبط الموسيقى السيميترية الخطية الثابتة عبر فاعلية تقديم الجار والمجرور على الجملة الفعلية، فلو جرت الجملة على الأصل لاختل نسق الشعر العمودي الذي يقوم على وحدة الوزن والقافية والروي، ولعل التقطيع الآتي يوضح هذا المنحى التعليلي:

مِنْ رَاحَةِ الغَيْمِ.. مِنْ أَعْشَابِ بُسْتَانِي وَصُغْتُ أَلْحَانِي مِنْ تَرَانِيمِ شَوْقِي

عدم استقامة الوزن الشعري في الشطر الثاني–العجز–.

يُستشفُ أنّ الدافع وراء التقديم والتأخير متعلق بالمستوى الصوتي بالأساس، ذلك أنّ الخلل الذي يشهده المتلقي عبر معانقة التركيب الجملي المألوف مآله فساد إيقاع القصيدة واضطرابه أثناء خروجه عن مقومات عمود الشعر المتمثلة في الوزن والقافية والروي، وبالعودة للتركيب المنحرف الذي اعتمده الشاعر يتحقق الإيقاع الشعري ويستقيم، وبالتالي فالشاعر لجأ لتقديم شبه الجملة لمسوغات موسيقية إيقاعية، وقيم دلالية وفنية عمقت المعنى وكثفته، وحفزت القارئ على تركيز الاهتمام والانتباه على المتأخر، وتشويق القارئ إليه، لأنه مصدر ثقل الدلالة والكاشف عنها بعد الغموض المتجلي عبر الخبر المتقدم.

وفي سياق مماثل، يلجأ الشاعر للإزاحة والخرق في التركيب لتحقيق مقاصد إيقاعية، تمثلت في استقامة الوزن وحضور ظاهرة التصريع، على النحو الذي يبرز في قصيدة" **صلاة لعينيك**"[1]:

حَطَّـتْ عَلَى فِنَـنِ التِحْـنَانِ أَطْيَـارِي وَفِـي لَهَـاتِـي تَـمَـطَـتْ قَـامَـةُ النَّـارِ

0/0/ 0//0/0/ 0/// 0//0/0/ 0/0/ 0//0/0/ 0//0/ 0//0//

مستفعلن فعلن مستفعلن فاعل متفعلن فاعلن مستفعلن فاعل

[1] المدونة، ص29.

البيت وفق وزن البسيط

لجأ الشاعر لظاهرة التقديم والتأخير بغاية تكثيف الجانب الموسيقي، واستقامة تقنية التصريع، والتي تفضي بانسجام القافية والروي بين صدر البيت وعجزه (أطياري، النار)، فتطفو إثر هذا التجانس والتناسب الصوتي نغمة موسيقية يتلون بها القارئ ويستلذ بجماليتها.

وبإعادة ترتيب البيت الشعري وفق البنى الإسنادية المألوفة دون التصرف فيها، يتم الوقوف على البيت الشعري الآتي:

حَطَّتْ أَطْيَارِي عَلَى فِنَنِ التِحْنَانْ وَتَمَطَّتْ قَامَةُ النَّارِ فِي لَهَاتِي

0/0/0/0///0//0/0/0/0/0/ 0/0//0/0/0/0//0/0/0///

لا يستقيم الوزن الشعري في هذه المقطوعة الشعرية.

فلو لم يعمد الشاعر على خرق الترتيب في الجملة لما تحقق التصريع في مستهل القصيدة، ولغاب الجانب الفني والبلاغي في إيقاع القصيدة العمودية ذي السيميترية الموسيقية الخطية، ولألفينا انتفاء وأفول الوزن الشعري، وبالتالي يخرج النص من باب الشعر لعدم تقيده بأهم مقومات العمود الشعري الممثل في الوزن والقافية.

ويستخلص مما سبق؛ أنّ الانزياح يجسد مقدرة الشاعر في استخدام اللغة، وتفجير طاقاتها التعبيرية وأبعادها الجمالية والدلالية التي تستنبطها الصيغ اللغوية في طابعها الفني الجديد، التي انحرفت عن السائد والنمطية، وخلقت الدهشة، ومفاجأة المتلقي بالقيمة الجمالية والدلالية المتحققة في ذهن المتلقي/ القارئ.

فالشاعر ينتقي من التراكيب ما يرتضيه لنفسه في عملية تشكيل نصه، وفق طريقة خاصة ومتفردة عبر تفعيل خاصيتي التقديم والتأخير، لتضمن له نسقا شعريا منتظما تركيبا ودلالة، وذلك استجابة لحاجة الشاعر النفسية لحظة نظمه للشعر، أو خدمة لأغراض بلاغية فنية متعلقة بالعناية والاهتمام، أو التخصيص والقصر، أو تشويق المتلقي..، أو لاعتبارات الصياغة ذاتها، أو تحقيقا لأغراض إيقاعية وفنية دلالية تنسجم مع رؤى الشاعر وتجربته الشعورية والفكرية.

2-3-2-خصائص أسلوب الحذف دلالاته وقيمته الجمالية:

تعد آلية الحذف من أبرز الوسائل الأسلوبية التي ترفع من شعرية النص، وتؤدي دورا كبيرا في تشكيله وإثرائه، فالحذف ظاهرة أدرك دورها النقاد القدامى لما لها من أهمية في التشكيل الجمالي للصياغة، وفاعليتها في إثراء الدلالة، فتأكدت أهميتها في قول عبد القاهر الجرجاني: «**هو باب دقيق المسلك، لطيف المأخذ، عجيب الأمر، شبيه بالسحر، فإنك ترى به ترك الذكر أفضل من الذكر، والصمت من الإفادة أزيد للإفادة، وتجدك أنطق ما تكون إذا لم تنطق، وأتمَّ ما تكون بيانا إذا لم تبن**»[1]، فالحذف هنا لا يأتي عبثا، وله ضوابطه وقواعده التي تحكمه.

كما اعتبر الزركشي الحذف ضربا من الإيجاز: وأنه «**إسقاط جزء من الكلام أو كله لدليل**»[2]، بمعنى أنّ إسقاط بعض مكونات التركيب، يستلزم وجود قرينة تحيل على العنصر المحذوف داخل سياق النص من دون الإخلال بالمعنى.

فتقنية الحذف بمثابة وسيلة وأداة فنية، يستلهما المبدع بغاية تفعيل الحوار بينه وبين القارئ للمشاركة في استكناه روح المعنى، فـ «**الكاتب يعمد إلى ترك بعض الفراغات أو الثغرات التبليغية في نصه، بهدف توظيفها توظيفا فنيا، تاركا لاجتهاد القارئ وفطنته وحسن توجيهه للمعنى فرصة ملء هذه الفراغات، تأسيسا على المعنى الكلي للنص، أو وحدة الدلالة**»[3]، هنا تكمن فاعلية الحذف في شد انتباه القارئ، وتحفيزه واستشارته ليستوعب بالقرينة ويدرك باللمحة الدوال المستترة التي حواها السياق، لينتج بعد هذا السفر المعنى والدلالة.

فأسلوب الحذف يلج لذهن المتلقي شاحنا إياه بشحنات فكرية تحفزه على استبطان الايحاءات المتخفية في روح النص/ النسق اللغوي، فيشارك المتلقي/القارئ في العملية الإبداعية من خلال مساهمته في تأويل الدلالات واستكناه المضامين التي أراد المبدع إيصالها، ومنه، تبرز الخصائص الجمالية للتشكيل اللغوي عبر ظاهرة الحذف من خلال استثارة خيال المتلقي، وتحريك حسه الجمالي وتحفيزه على الاندماج بين ثنايا

---

[1] عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز في المعاني، ص112.

[2] بدر الدين محمد بن عبد الله الزركشي: البرهان في علوم القرآن، تح: محمد أبي الفضل إبراهيم، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، ج3، (د ط)، 1980م، ص102.

[3] محمد العبد: اللغة والإبداع الأدبي، دار الفكر، القاهرة، ط1، 1989م، ص38.

النص ليستبطن خبايا الشاعر النفسية وغاياته الإبداعية، والفنية الممارسة في النسق اللغوي المنزاح عن التركيب المألوف.

ولو تتبعنا الشاعر الأخضر فلوس في رحلته الإبداعية، لوجدناه انتهج ظاهرة الحذف بكثرة، واستغرقت كامل نصوصه الشعرية محل الدراسة، ضمن أشكالها المتاحة ولكن بدرجات متفاوتة بين الشكل والآخر، والقصيدة والأخرى، وكما هو مبين في الجدول أدناه:

صور الحذف	نماذج من الحذف الواقع في القصيدة	القصائد	موقع الحذف ونوعه
حذف المسند إليه (المبتدأ)	"حديقة سارت"	"أغنية إلى عشاقها وفاتحة العام الجديد"	مبتدأ محذوف تقديره "هذه"
	"الشموس مسافرة	" مرثية الرجل الذي رأى"	مبتدأ محذوف تقديره "هذه"
	"قطرة الماء هائمة في الفضاء"	"الأنهار الأخرى"	مبتدأ محذوف تقديره" هذه"
	"غربة أخرى.. وحلم.. وسكون.."	"شجن قديم"	مبتدأ محذوف تقديره" هذه" مبتدأ محذوف تقديره" هذا" مبتدأ محذوف تقديره" هذا"
	"الطريق تضيق"	"الدخول إلى الكهف الثاني"	مبتدأ محذوف تقديره" هذه"
حذف المسند إليه (الفاعل)	فرت من العينان	"صفحة ضائعة من سفر أيوب"	ضمير مستتر تقديره "هي"
	"حمل النخل البعيد"	"سبع شمعات"	ضمير مستتر تقديره" هو"
	" وينزل الأرض"	"عزف منفرد"	ضمير مستتر تقديره" هو"
	"إقرئي.."	"أصداء البلد الأولى"	ضمير مستتر تقديره " أنت"
	"تعيد تراتيل الزمان.."	"نزيف"	ضمير مستتر تقديره " هي"
	"هام في مدن تقتل الشعراء وتمقت عشاقها.. تستباح دماهم على صفحات الصحف"	"سمط اللآلئ"	ضمير مستتر تقديره " هي"
	وألقت بقايا النجوم بأوجاعها"	"رقية"	ضمير مستتر تقديره " هي"

	"في لهفة المشتاق يرقب النجوم يمد كفه لنجمة فتختفي وراء سترة الغمام"	"قصائد من البحر"	ضمير مستتر تقديره "هو" ضمير مستتر تقديره "هو" ضمير مستتر تقديره "هي"
حذف المسند (الفعل)	"الأرض جنوبا نازفة"	"هوامش على بيت المتنبي"	فعل محذوف تقديره "تبقى"
	"تهتز أجنحة البحار.. وصخرة الميناء.."	"اشتعالات الليلة الأولى"	حذف الفعل "تهتز"
	صار دم الفجر مسبحة والمآذن مائلة نصف ميل	"المفازة"	حذف الفعل الناسخ" صار"
	أعلن عصيانه .. وانشقاقه	"هيلين"	حذف الفعل" أعلن"
	تهرأ الحرف...والأصوات... فاختصري في ساق النخلة ...تمزق اللحاء... والأوصال فهاجر الموال.. والقطا	"انفتحي يا سكرة"	حذف الفعل" تهرأ" حذف الفعل" تمزق" حذف الفعل" هاجر"
حذف المسند (الخبر)	"حجر فوق المدينة"	"سبع شمعات"	خبر محذوف تقديره "كائن أو مستقر"
	"ولولا وحي خطوتها"	"سمط اللآلئ"	خبر محذوف تقديره "موجود"
حذف الجملة الفعلية	"أقوم مكسوا بأوراق الغصون..وبالمياه..وبالأصيل"	" اشتعالات الليلة الأولى"	حذف ج ف " أقوم مكسوا"
	رأيت في مقلتيها أمتي .. وطني والنخل منتصبا والسهل والجبلا	"قصائد من البحر"	حذف ج ف " رأيت في مقلتيها"
حذف أداة النداء	رقية، يا مرتقي الروح إلى معارجها رقية يا رقية العالم المتوحش	"رقية"	حذف أداة النداء" يا"

حذف أداة الاستفهام	سألته أين الحبيبة؟ -لن تأتي اليوم -والأصدقاء؟ - على خيلهم ينبشون الدماء	"هيلين"	حذف أداة الاستفهام" أين"

جدول (22) يمثل صور الحذف الواقعة في شعر الأخضر فلوس

والحذف كما تحملها الدراسات النقدية ثلاثة أشكال أحدها حذف اسم داخل المركب الإسمي، وثانيهما: حذف الفعل، وثالثها، حذف داخل شبه الجملة.

وانطلاقا من هذه الأشكال الثلاثة، ومن معاينة معطيات الجدول، يلمح تتعدد صور الحذف في الجملة العربية، حيث شغل الحذف في شعر الأخضر فلوس بعض أجزاء التركيب اللغوي، كالمسند إليه (مبتدأ وفاعلا) والمسند (خبرا وفعلا).

حذف المسند إليه:

ومن الجدير بالذكر التأكيد على أنّ حذف المسند إليه الذي شاع في المدونة يشمل (الفاعل، والمبتدأ).

حذف المبتدأ:

شكل حذف المسند إليه (المبتدأ) ظاهرة تركيبية في شعر الأخضر فلوس، فعادة يذكر المسند إليه وجوبا، ذلك أنّ ذكره هو الأصل ولا مقتضى للحذف؛ لعدم وجود قرينة تدل عليه عند حذفه، فالحذف إذن يتحقق بناء على وجود علة بلاغية تجيز حذفه مع ضرورة وجود قرينة تحيل على المحذوف[1]، وإلا كان الكلام مبهما لا يفهم المراد منه، ولقد لقيت ظاهرة حذف المسند إليه عناية من لدن البلاغيين والنحويين، على النحو الذي سلكه عبد القاهر الجرجاني في تبيان مواضعها و دلالاتها في قوله: «**من المواضع التي يطرد حذف المبتدأ والقطع والاستئناف يبدأون بذكر الرجل ويقدمون بعض أمره، ثم يدعون الكلام الأول، ويستأنفون كلاما آخر، وإذا فعلو ذلك أتو في آخر الأمر بخبر من غير مبتدأ**»[2].

[1] ينظر: عبد العزيز عبد المعطي عرفه: من بلاغة لنظم العربي- دراسة تحليلية لمسائل علم لمعاني، ص124.

[2] عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز في علم المعاني، ص113.

فاستخدام الشاعر لتقنية الحذف نابع من الرغبة في استثارة القارئ عبر الانزياح عن المألوف ومخالفة عملية التوقع، مقدما قيما فنية دلالية ثرة، ويلمح أنّ حذف المبتدأ –المسند إليه–جرى في شعر فلوس بكثرة، وشكل خاصية أسلوبية تستلزم الوقوف عندها معاينة وتحليلا، على النحو الذي يسوقه المثال الآتي[1]:

(هَذَا دَمُ عَاشِق..

وَالشُّمُوسُ مُسَافِرَةٌ..

كُلَمَا ارتَعَشَتْ شَفَتَاهُ تَضِيءُ)

قام الشاعر في المركب الإسمي(والشموس مسافرة) بحذف المبتدأ المقدر باسم الإشارة "هذه"، والذي يفهم من السياق والقرينة السابقة (هذا دم عاشق)، وأورد الخبر(الشموس) لغرض الاهتمام والعناية من خلال تقديمه، ذلك أنّ الشاعر يقوم بتصوير مشهدي لدينامية الخبر " الشموس" التي تتساوق مع حالته ورغبته في السفر والوصال ودحض الانشطار والانكسار، فالشاعر يولي عناية وأهمية للخبر الشموس رغبة في احتضان وميضها وشعاعها الذي يبث في روحه الحياة والانتعاش، ويمسح عنه الخوف والانكسار، فحذف المبتدأ كان بغاية الاختصار والايجاز لاعتناق الخبر والسفر نحو المنبت الأول والوطن.

كما أنّ من مواضع الحذف ما يوحي به السياق في الجمل الآتية: (حديقة سارت، قطرة الماء هائمة في الفضاء، خيل روحي، الطريق تضيق)، فالأصل في الكلام أن تأتي الجمل على هذه الشاكلة ("هذه" حديقة سارت، "هذه" قطرة الماء هائمة في الفضاء، "هذه" خيل روحي، "هذه" الطريق تضيق)، وهنا تم حذف المبتدأ اسم الإشارة "هذه"، للدخول مباشرة إلى الخبر الذي تفيض من خلاله الإيحاءات والمعاني وتتركز عليه عاطفة الشاعر لحاجة في ذاته للأخبار وتأكيدا على مسعاه الفني البلاغي.

كما وردت الجمل (غربة أخرى..وحلم..وسكون..) في قصيدة "**شجن قديم**" بدون مبتدأ، وتم الاستقرار على المحذوف من خلال وجود قرينة دالة عليه، تفهم من السياق ويكشفها القارئ/المتلقي عبر معانقة النموذج الشعري الآتي[2]:

غُرَبَةٌ أُخْرَى..

وَحُلْمٌ.. وَسُكُونٌ..

[1] المدونة، ص 412.

[2] المصدر نفسه، ص 690.

هَا هِيَ الأَرْضُ التِي غَنَّى لَهَا الحَادِي
وَهَذِي خَيْلُ رُوحِي

يتجلى الحذف في التركيب الإسمي (**غربة أخرى.. وحلم.. وسكون..**)، حيث يلحظ حذف المبتدأ، وتقديره يكون وفق السياق الآتي: (غربة هي خبر لمبتدأ محذوف تقديره "هذه"، وحلم هو خبر لمبتدأ محذوف تقديره "هذا"، وسكون هو خبر لمبتدأ محذوف تقديره "هذا")، فالأصل في الجملة ومرجعها ("هذه غربة أخرى.. وهذا حلم.. وهذا سكون.. ")، والسبب في تركيز الشاعر على حضور الخبر وانتفاء وهج المبتدأ (المسند إليه) بحذفه، هو حاجته لتلك الأخبار والحقيقة أشد وأعمق من حاجته للمبتدءات[1]، فالشاعر أراد الأخبار التي تعكس انكسار آماله وتترجم آهاته ومعاناته جراء اغترابه وانشطاره، فقام بهذا الحذف ليخدم أفكاره ومقاصده، ولأهمية الخبر المراد توصيله للمتلقي، فالشاعر حرص على إبراز وجذب انتباه السامع عبر هذا الحذف، لينشط ذهنه ويحفزه على البحث عن الدال المحذوف، وليكون التركيب أوفى في التعبير عن الغرض المقصود، وفي ذلك يقول عبد القاهر الجرجاني« **رب حذف هو قلادة الجيد، وقاعدة التجويد**»[2].

-حذف الفاعل:

يشكل الفاعل عنصرا مهما في تشكيل بنية الجملة الفعلية، فلا يمكن أن تقوم بدونه، لأن حضوره في الغالب واجب لتمام التركيب، وهذا يعني أنّ حضوره قد يكون ظاهرا أم مضمرا يستدل عليه بقرينة داخل السياق النصي، وأن غيابه تماما يكون بإقامة المفعول به مقامه[3]، وإلا لترتب عنه خلل في المعنى.

وقد شكل حذف الفاعل بصورة مكثفة في هندسة نسيج النص خاصية أسلوبية، وجرت في صور متعددة، الأمر الذي يشير إلى دلائل بلاغية فنية متفاوتة تبعا لطبيعة السياق الذي تغذت فيه هذه الخاصية، ويلمس هذا الانحراف التركيبي في النماذج الشعرية الآتية:

يقول في قصيدة" **قصائد من البحر**"[4]:

---

[1] ينظر: عهود عدنان نايلة: دراسة أسلوبية في شعر محمد مقدادي، رسالة ماجيستير، إشراف: طارق المجالي، جامعة مؤتة،2008م، ص55

[2] عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز في علم المعاني، ص116.

[3] ينظر: عبد العزيز عبد المعطي عرفه: من بلاغة النظم العربي -دراسة تحليلية لمسائل علم المعاني، ص ص132-130.

[4] المدونة: ص500.

البَحْرُ لَا يَنَامُ
فِي لَهْفَةِ المُشْتَاقِ يَرْقُبُ النُجُومَ
يَمُدُ كَفَه لِنَجْمَةٍ
فَتَخْتَفِي وَرَاءَ سُتْرَةِ الغَمَامِ

يُلمسُ انتفاء وهج الفاعل في النموذج الشعري السابق، حيث لبس رداء التخفي فأضحى مستترا يتم الوقوف عليه من خلال دلالة السياق العام للنص الشعري، ومنه؛ فالفاعل تجلى باعتباره ضميرا مستترا تقديره "هو"، ومثلته التراكيب الآتـــــية: (في لهفة المشتاق يرقب النجوم، يمد كفه لنجمة)، وتمظهر أيضا باعتباره ضميرا مستترا تقديره "هي"، ومثله التركيب الآتـــــي: (فتختفي وراء سترة الغمام)، حيث يقوم الشاعر بهذا النوع من الحذف بصورة مقصودة ليقحم القارئ /المتلقي من جهة في مشاركة عملية تأويل المعنى والبحث عن وجه الحذف، ومن جهة أخرى يقوم بالحذف ليظهر انكسار الفاعل وانطفائه واضطرابه في تحقيق مراميه وغاياته، فحسبه البحر- عبر القرينة الدالة عليه مسبقا-وهو قناع –للشاعر- يتفرج عن بعد ويترقب خفية النجوم، ليمتد به الحال إلى الرغبة لمعانقة النجوم بكفه المدودة بغاية الوصول إليها واحتضانها، ولكن لا يتحقق المراد والغاية، ومن هنا فاختفاء الفاعل وانتفاء بريقه نابع من تخفي النجمة وراء ستار الغيم، ما يبقي الفاعل –المثقف- مستترا متخفيا ومترددا في البروز في واقع يفرض إقصاءه واغترابه وتهميشه.

أما حضور الفاعل ضميرا مستترا تقديره "هي" يؤكده التركيب الشعري الآتي: ("تعيد تراتيل الزمان")، فالشاعر قصد هذا الحذف في التركيب لإسناد الفاعل فاعلية إعادة بعث تراتيل الماضي بطابع روحي، ما جعله يتخفى لإكساب النص طابعا من الغموض والرمزية، ويجعل القارئ يغوص في التركيب لاستبطان مركزية الفاعل ودوره في تحقيق الدلالة، واستعادة النبض الروحي لتراتيل الزمن الماضي في الحاضر.

وإضافة لما سبق، فقد ورد موطن حذف الفاعل الذي يقف عليه القارئ عبر قرينة دالة عليه في السياق، ويتمظهر باعتباره ضميرا مستترا تقديره "هي" في الرقع الشعرية[1]:

هَامَ فِي مُدُنٍ تَقْتُلُ الشُعَرَاءُ

[1] المدونة: ص624.

وَتَمْقُتُ عُشَاقَهَا..

تُسْتَبَاحُ دِمَاهُمْ عَلَى صَفَحَاتِ الصُحُفِ!!

إن ظهور الفاعل "هي" – هنا– من خلال دلائل سياقية في النص، دل على حضوره المستتر الذي استحال ممزقا مهموما لا يحبذ الظهور بوجه سوداوي طافح بالمأساة، ارتضى الشاعر اختفاؤه وترك نبضه عبر قرينة في التركيب يستدل بها من خلال السياق ليدخل القارئ إلى رقعة الاحتمالات، متبوعة بمبررات فنية بلاغية هدف إليها الشاعر، تتراوح بين " **الإثارة الذهنية والتشويق العقلي ولفت الانتباه والتأكيد**"[1] على عاطفة الانكسار والانشطار والتمزق التي تحيط بالفاعل، ما جعل الشاعر يأتي به متخفيا مضمرا لفقدانه معالم الحياة، فحضوره وغيابه لا يشكل فرقا في هذه الحياة جراء هذا الواقع الأليم الذي يزاوله، ومنه؛ فالحذف هنا دل على هروب الفاعل من الواقع، نحو العالم اللامرئي، شاحنا ذهن القارئ بالحيرة التي يتقصدها الشاعر.

وما يلحظ أنّ الفاعل لم يستطع الحفاظ على حضوره اللغوي تماما في الأمثلة السالفة الذكر، كما لم يستطيع الثبات في وجه الجملة، وهذا للدلالة على المعاناة وحجم والانكسار والأفول الذي يتجرعها، وتراجع " هي" و" هو" في القصيدة راجع إلى الهروب من الواقع الأليم، فالحضور دائما ما يقابل بحقيقة ونتيجة حتمية هي التهميش، والإقصاء، والاغتراب، والألم، والحنين، والانكسار، والانشطار، والتشظي، فاكتفى الشاعر بحذفه ليثير انتباه القارئ ويحفزه على الغوص في متاهة الإيحاء، لإدراك الدواعي والأسباب التي أطفأت شعاع الفاعل–المثقف– داخل النسيج النصي، وأغلب الظن أنّ الفاعل حينما يفقد الأمل في وطنه، ويبقى عاجزا عن تحقيق ذاته وحضوره ليتبوأ حمل الشعلة والراية للدفاع عن مصالح الوطن والشعب والهوية والإنسانية، فبقاؤه في ثوب التخفي أجدى له وأنفع.

وبالتالي، يلجأ الشاعر للحذف بغاية التكثيف الدلالي وإضفاء طابع الشعرية على اللغة من خلال خلق العديد من الفجوات ومسافات التوتر، مبتعدا بذلك عما ألفه البصر من رتابة، معتمدا على الإزاحة والتلاعب بغاية شد القارئ واستثارته للاندماج في كنه النص وروحه، ما يجبره على الإبحار في تلابيب اللغة

[1] فتح الله سليمان: الأسلوبية– مدخل نظري ودراسة تطبيقية، ص21.

والغوص في متاهاتها بغاية تصيد أقباسها، والاستقرار على الخيط الفني الرفيع للحمة النص الكلية، أو وحدة الدلالة.

– حذف المسند:

إن المسند أحد ركني الجملة؛ ويكون فعلا أو خبرا، وذكره ليس عبثا، لكن البليغ يجب أن ينزه أسلوبه عن ذكر ما هو معلوم أو مفهوم بواسطة القرينة، والبلاغة هي التي توجب عليه ذلك[1].

–حذف الخبر:

يعد الخبر أحد المرفوعات في الجملة الإسمية، فالأصل أن يكون الخبر في الجملة ظاهرا بعد المبتدأ، ولكن قد يتم الاستغناء على الخبر لدواعي نحوية وجوبا تقتضيه بنية الجملة، على النحو الذي يلمس في قصيدة" **سمط اللآلئ**"[2]:

إِذَا تَجِيءُ "وَلَوْلَا وَحْيُ خُطُوَاتِهَا"
مَا امتَدَ عِنْدَ صُدَاحِ اللَحْظَةِ الأُفُق)

يتم الاستغناء عن الخبر عند وقوع المبتدأ بعد "**لولا**" الامتناعية، فالمبتدأ بعد "**لولا**" لا خبر له، ذلك أنّ الخبر كون عام وجوبا للعلم به، ويقدر بـ "**موجود أو كائن**"، وبالتالي تقدير الجملة يصبح كالآتي: **إِذَا تَجِيءُ "وَلَوْلَا وَحْيُ خُطُوَاتِهَا مَوْجُود**، والنسق الإعرابي يكون كالآتي:

لولا: حرف امتناع لوجود، وحي: مبتدأ مرفوع، خطواتها مضاف إليه، والخبر محذوف تقديره "موجود أو كائن".

استغنى الشاعر عن الخبر لأنه مدرك لوحي خطواتها، كون الوحي لا يرى وإنما يدرك بالعقل، والمبتدأ دل على حالته بدون خبر يحكم عليه، وبمعنى آخر؛ الخبر لا يبين حالة المبتدأ الذي هو جانب روحي بحت، وبالتالي اكتست الخطى بعدا روحيا ألغت البعد الحسي، ما جعلت الشاعر يستغني على الخبر، ويشد القارئ ويثير انتباهه، للغوص للجانب الروحي والفكري عبر معانقة السياق الدلالي.

[1] ينظر: عبد العزيز عبد المعطي عرفه: من بلاغة النظم العربي –دراسة تحليلية لمسائل علم المعاني–، ص222.
[2] المدونة، ص 626.

كما أنّ تركيز الشاعر على خاصية الحذف في تراكيبه الشعرية نابع من الرغبة في استثارة ذهن القارئ وخياله من جهة، وتحقيق أبعاد فنية تنصهر مع عمق تجربته الفكرية الشعورية من جهة أخرى، ولقد طفى حذف الخبر في العديد من المواضع، على النحو الذي يتبدى في قصيدة" **سبع شمعات**"[1]:

حَجَرٌ فَوْقَ المَدِينَةِ

فَوْقَهُ نَايٌ

تَدَلَى بَيْنَ نَجْمَاتٍ حَزِينَة

يقوم الشاعر في المركب الإسمي الآتي: (حجر فوق المدينة) بحذف الخبر المقدر بلفظة "موجود أو كائن"، وتقدير الجملة (حجر فوق المدينة موجود)، فحذف الشاعر لفظة "موجود" لأن الحجر تحقق وجوده في ذاته وعبر عن نفسه بدون خبر من خلال فاعلية التخيل، فالمبتدأ اكتفى بذاته كونه صورة واضحة بنفسها لا تتعدى للخبر، ليؤكد عبر هذا الحذف على ثبات الحجر ووجوده.

-حذف الفعل:

يشترط في حذف الفعل وجود دليل وقرينة يستعان بها في تبيانه[2]، فالقرينة عنصر أساس ولازم لمعرفة الجزء المحذوف في الخطاب، وغيابها يفضي للبس والغموض وانعدام الفهم، وبالتالي يكسب الحذف النص حركية وفاعلية يشد بها ذهن القارئ عبر مفاجأته بالإزاحة والانحراف، ما يدعوه على المشاركة في محاورة النص ومحاولة استكناه الأقباس الدلالية المتخفية عبر القرائن الدالة على العنصر المحذوف، ومن ثم تقدير الدواعي والأغراض البلاغية والفنية التي جعلت الشاعر يعتنق هذه الخاصية الفنية.

مما لا ريب فيه أنَّ بروز ظاهرة حذف الفعل في شعر الأخضر فلوس بكثرة، تؤدي للفت انتباه القارئ على الفراغات والفجوات الكائنة فيه، واستثارة فكره وخياله في محاولة جبره للدلالة وصياغتها وإنتاجها، للعبور من سلطة الغياب نحو الحضور عبر فاعلية المحاورة بين النص بقرائنه الموجودة في السياق، والمتلقي بغاية الغوص لمتاهة الإيحاء وتصيد الأقباس المتخفية في روح النص، ومن أمثلة الحذف التي جرت في شعر فلوس ما تبوح به قصيدة" **نداءات البحر**":

---

[1] المدونة، ص459.

[2] ينظر: عبد العزيز عبد المعطي عرفه: من بلاغة النظم العربي -دراسة تحليلية لمسائل علم المعاني-، ص 229.

وَفَتَحْتُ عَلَى النَهْرِ نَهْرًا
عَلَى البَحْرِ بَحْرًا ..
عَلَى العُمْرِ عُمْرًا.. [1]

إن حذف الفعل في هذه الرقعة الشعرية يُوضحه سياق النص، عبر القرينة اللفظية المتقدمة المصاحبة للكلام، والتقدير هنا "وفتحت على البحر بحرا، وفتحت على العمر عمرا "، وقد حُذف الفعل لغرض الإيجاز والاختصار في التركيب والانفتاح والتوسع في الأخبار عبر توالي أشباه الجمل، وبالتالي حركت الانزياحات فكر القارئ وشدته لجمال هذه اللوحة وشعريتها، وحفّزته على التركيز والعناية بالفعل المستتر المنطلق مثل الشعاع في فضاء الكون والوجود والحياة والرؤيا الطافحة بالأمل والخلاص والحرية.

كما يُوقضُ الحذف فكر القارئ، ويُنشطُ خياله ويُحفزه على التأمل والتدبر في التركيب، لأن توليد اللامألوف والإزاحة تجعل اللغة الشعرية تُومئُ وتُشعُ بالإيحاء والغواية والتعدد في المعنى، على النحو الذي يُبرز في قصيدة **"انفتحي يا سكرة"**[2]:

تَهَرَّأَ الحَرْفُ...وَالأَصْوَاتُ... فَاخْتَصِرِي
فِي سَاقِ النَخْلَةِ ...تَمَزَّقَ اللِحَاءُ... وَالأَوْصَالُ
فَهَاجَرَ المَوَالُ.. وَالقَطَا

يلجأُ الشاعر للإيجاز والاختصار في هذه النماذج الشعرية للابتعاد عن نمطية الكلام، وشدّ انتباه القارئ واستثارته للغموض والمعنى المخفي بين ثنايا النّص عبر القرينة اللفظية المتقدمة (تهرأ، تمزّق، هاجر)، فالأصل في التركيب أن يرد على هذه الشاكلة: (تهرّأ الحرف...وتهرّأت الأصوات... فاختصري، في ساق النخلة ...تمزق اللحاء... وتمزقت الأوصال، فهاجر الموال.. وهاجر القطا)، فاستثمار الشاعر لسلطة الغياب وحذف الفعل نابع من تهرئه وتمزقه وهجرانه التركيب، فدلالات الفعل-هنا- تماهت مع سلطة التخفي والغياب في باقي التركيب، حيث يبحث الفعل عن الخلاص بمعانقة الغياب بعد متاهة الحضور

[1] المدونة: ص616.
[2] المصدر نفسه، ص ص 53-56.

الأول، ليتكشف الشاعر عبر مخاتلة البنية السطحية عن الحالة المأساوية التي يتخبط فيها الفعل، ليعبر من كونه ذات فاعلة نحو ذات مرتعشة تتراوح بين الأفول الفني –الحذف– والأفول الحقيقي.

كما يطفو في نسق مماثل حذف الفعل الناسخ الذي يستدل عليه عبر القرينة اللفظية المتقدمة، لتفعل إعمال ذهن المتلقي للبث في الدواعي البلاغية والمسوغات التي جعلت الشاعر يحتضن الغياب والإيحاء، على النحو الذي يتوهج في قصيدة "**المفازة**"[1]:

صَارَ دَمُ الفَجْرِ مِسْبَحَةً
وَالمَآذِنُ مَائِلَةً نِصْفَ مِيلٍ

يخرج الفعل من مخبأه حينما يعانق القارئ السياق الدلالي عبر القرينة اللفظية المتقدمة الممثلة في الفعل الناسخ "**صار**"، حيث يكتشف تركيز الشاعر على الفعل من وراء حذفه، رغبة في احتضان الأخبار المغلفة بالمأساة ولكن بنسق صوفي وبوح روحي دافق بالتوتر والاضطراب وواقع يشي بالانشطار والتمزق، إذ تتفجر الأفكار وتتبعثر عبر الرمزية والغموض الذي اكتساها النص، معلنة عن جدلية الحضور والغياب.

–حذف الجملة الفعلية:

يتم حذف الجملة الفعلية والاستغناء عليها في التركيب، إذ تقدم ذكرها سلفا، مفعلة بذلك النشاط الحواري بين النص والقارئ، رغبة في سبر أغوار الجزء الغائب في السياق عبر تتبع ومضات وملامح القرينة اللفظية المتقدمة، وبالتالي الاستقرار على الدواعي والأغراض البلاغية الفنية التي يتقصدها الشاعر وراء لعبة الخفاء، والمتعلقة بالاختصار والايجاز في الكلام لاختزال الزمن، وإطلاق المعنى وتوسيعه، وتجنب النشاز والركاكة عبر التكرير..، ولعل في النماذج الآتية ما يغذي التحليل ويؤكد ظاهرة حذف الجملة الفعلية في تركيب الجمل.

يقول الشاعر في قصيدة" **اشتعالات اللية الأولى**"[2]:

فَأَقُومُ مَكْسُوًا بِأَوْرَاقِ الغُصُونِ.. وَبِالمِيَاهِ.. وَبِالأَصِيلِ

ويضيف أيضا في قصيدة "**صدى الأجراس الصامتة**"[3]:

---

[1] المدونة، ص643.

[2] المصدر نفسه، ص 445.

[3] المصدر نفسه، ص 482.

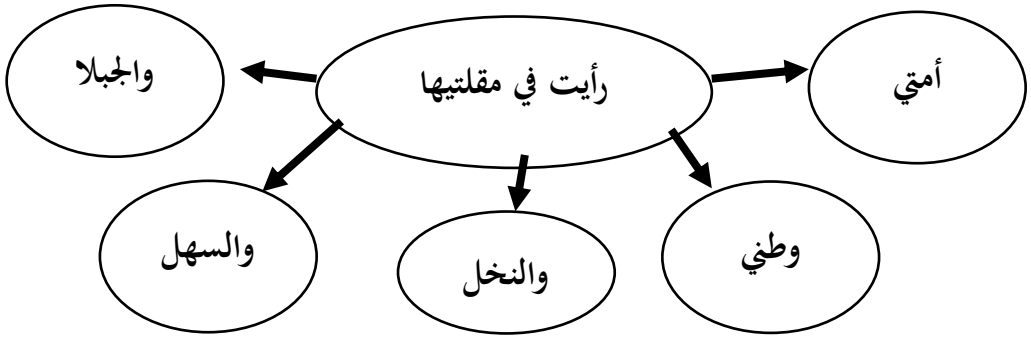
وَتَرَكْتَنِي فِي القَفْرِ مُمْتَلِئًا بِالنَاسِ.. وَالطُرُقَاتِ.. وَالشَجَنِ

يظهر جليا حذف الجمل الفعلية (**وتركتني في القفر ممتلئا، فأقوم مكسوا**) في باقي التركيب، والتي يستدل عليها من خلال السياق على اعتبار وجودها السابق، فالشاعر ركز على توالي أشباه الجمل عبر الرابط الإحالي الواو باعتبارها أخبار مهمة تشي بحالته النفسية التي يحياها، ما جعله يلجأ للإيجاز والاختصار ويتجنب التكرار بغية توصيل اضطرابه للمتلقي، وإلباسه برداء الانشطار عبر توالي الأخبار وتلاحقها في مدة زمنية أقصر، وبالتالي يمتلأ فكره بالإيحاء ويتلون بعاطفته، فتتحقق الوظيفة الفنية التأثيرية.

كما تمارس الجملة الفعلية في مواضع أخرى فعل الغياب بعد الحضور الأول، على أنها قرينة لفظية تزحزح فكر القارئ وتحفزه على السفر من البنية السطحية نحو البنية العميقة لتصيد المحذوف، والغرض من انتفاء بريقه ووهجه في باقي التركيب، على النحو الذي يستعرضه قول الشاعر في قصيدة "**قصائد من البحر**"[1]:

رَأَيْتُ فِي مُقْلَتَيْهَا أُمَتِي .. وَطَنِي وَالنَخْلُ مُنْتَصِبَا وَالسَهْلَ وَالجَبَلَا

وعليه، تتشكل الجملة الفعلية باعتبارها نواة رئيسية منها تنطلق المعاني في المخطط التالي:



شكل (05) يمثل حذف الجملة الفعلية

يتضح أثناء التأمل واستقراء المخطط والتركيب الشعري (**رأيت في مقلتيها أمتي .. وطني والنخل منتصبا والسهل والجبلا**) استخدام الشاعر لخاصية الحذف التي استغرقت الجملة الفعلية، فالأصل أن تتكرر الجملة الفعلية باعتبارها نواة تتدفق منها الدلالات، فحاجة الشاعر لمعانقة الأخبار جعله يستغني على الجملة الفعلية "**رأيت في مقلتيها**" في باقي التركيب على اعتبار وجودها السابق؛ أي القرينة اللفظية المتقدمة التي تدل على المحذوف داخل السياق، فالحالة النفسية والشعورية المتأزمة للشاعر وشدة اضطرابه

[1] المدونة، ص 497.

وتوتره، ولوعته، واشتياقه لأمته ووطنه بسهله ونخله وجبله، جعلته يركز اهتمامه بالأخبار في شكل تتابعي بغاية تحقيق أبعاد نفسية نابعة من طبيعة التجربة الشعورية، ولرغبته الملحة في توصيل اغترابه وحنينه للقارئ، وإحداث توتر ومفاجأة في نفس القارئ، ليؤكد شدة ولعه وتعلقه بهويته ووطنه؛ وبالتالي تحقيق أبعاد فنية تأثيرية ودلالية.

– حذف أداة الاستفهام:

يعتبر أسلوب الاستفهام من الأساليب النحوية الشائعة في الشعر الجزائري المعاصر، باعتباره محملا بقيم فنية وبلاغية ثرة، تضفي على النص الشعري طابعا فكريا، يستقطب القارئ، لمحاورته والدخول إلى أكنافه، لتصيد أقباسه الدلالية، فأحيانا ترد أداة الاستفهام داخل نسيج النص، وأحيانا تغيب لدواع بلاغية وفنية تدعو إلى حذفها مع وجود قرينة دالة عليها[1]، على النحو الذي يسوقه الشاعر في قصيدة" **هيلين**"[2]:

سَأَلَتْهُ أَيْنَ الحَبِيبَةُ؟

–لَنْ تَأْتِي اليَوْمَ

–وَالأَصْدِقَاءُ؟

– عَلَى خَيْلِهِمْ يَنْبشونَ الدِمَاء

حذف الشاعر أداة الاستفهام "أين" الظرفية المكانية، التي يحددها السياق الدلالي التي وردت فيه، والقرينة السابقة الذكر التي أحيلت عليها، بغاية إضفاء طابع الفنية من جهة، واستثارة ذهن المتلقي والتأكيد على العنصر المحذوف، للوصول إلى المعنى المراد من جهة أخرى، ذلك أنّ التوتر والاضطراب الذي لقيه الشاعر عبر استقباله الإجابة باستحالة قدوم الحبيبة اليوم، جعله يحتضن قناة الانزياح بحذف أداة الاستفهام في التركيب الإنشائي اللاحق، ما أكسب النص الشعرية، لأن من أهداف الشعرية تحقيق الانحراف،

[1] ينظر: أحمد إبراهيم الشريف: الخطاب الشعري عند نجيب سرور، 172.

[2] المدونة، ص 673.

والإزاحة، والتوتر، والمفاجأة، والدهشة، وتوليد اللامألوف[1]، وبالتالي تتوهج مقدرة الشاعر الإبداعية والفكرية عبر فاعلية التحاور بين القارئ والنص، ليتسع إثر ذلك الأفق الفني والدلالي لبنية النص الكلية.

– حذف أداة النداء:

إن إمكانية حذف أداة النداء في التركيب الجملي جائز مع ضرورة إبقاء المنادى، ذلك أنّ الحذف يتم بترك دليل عليه، ليضفي على النص شحنات فنية وبلاغية يستدل عليها من السياق الدلالي، ومن أمثلة حذف الأداة ما يفصح عنه قول الشاعر في قصيدة "**رقية**"[2]:

رُقَيَةُ،
يَا مُرْتَقِي الرُوحَ إِلَى مَعَارِجِهَا
.....
رُقَيَّة
يَا رُقَيَّة العَالَمَ المُتَوَحِشِ

في النموذج الشعري تم حذف أداة النداء "يا"، التي يستدل عليا من السياق، فالاسم هنا موضع مخاطبة، فالأصل قوله: (يا رقية)، وهذا الحذف أتى بغرض التخصيص للمنادى وحصره بالنداء والطلب[3]، ذلك أنّ هذا المنادى شغل بؤرة مركزية من خلاله تنطلق الدلالات وتتدفق، فالشاعر عمد لحذف الأداة لتنبيه المتلقي على فكرة الارتقاء والعروج من العالم السفلي نحو العالم النوراني العلوي.

–الحذف الشكلي (النقطتين وتقطيع الجمل):

استحضر الشاعر الأخضر فلوس آليات تشكيلية أسلوبية جديدة في هندسة نسيج نصه، فالاستعانة بعلامات الحذف في شعره هو بمثابة «**آلية تكثيفية يلجأ إليها الشاعر لغرض بلاغي شعري، ويكون ثمة إشارة إلى هذا الحذف كالبياض والنقاط وعلى القارئ ملء هذا البياض حتى يتم اكتمال المعنى المطلوب أو المعقول لدى القارئ**»[4].

[1] ينظر: بسام قطوس: استراتيجيات القراءة –التأصيل والإجراء النقدي، دار الكندي للتوزيع والنشر، (د.ط)، 1998م، ص140.
[2] المدونة، ص ص 347–352.
[3] ينظر: صالحة بنت علي معوضة حكمي: مستويات الانزياح في شعر أحمد الحربي، ص118.
[4] أحمد ناهم: التناص في شعر الرواد، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط1، 2004م، ص96.

فحينما يصمت الشاعر ويعزف عن البوح باستثمار آلية الحذف فلغاية في نفسه ترتبط بدواعي فنية، تتأسس عبر ترك مجال للمتلقي للتفاعل والاندماج أكثر في جبر الفراغات وملئها بالكثير من الدلالات التي عجز الشاعر الإفصاح عنها عبر السواد، ويتم الوقوف على خاصية الحذف عبر الحواس من خلال معاينة شكل الكتابة الخارجي، وعبر علامات الترقيم بمختلف تشكيلاتها، والتي تثير انتباه القارئ لما وراء اللغة ليحدد كونها الدلالي، على النحو الذي يلمس في قصيدة "**الصياد والبحر**"[1]:

يَا رَبُ رِزقًا.. ثَمَانِيَةٌ فِي انتِظَارِ العَطَاءِ
إِلَى الشَطِ كَانَتْ خُطَاهُ تَحِنُ..
.. وَكَانَ يُمَنِي..
وَتَمْتَمَةٌ مِثْلَ رَجْعِ البُكَاءِ..

يحوي النص أحد أشكال « **الحذف الشكلي (النقطتين)، حيث يشير إلى غياب اللغة بهدف فتح الحوار على احتمالاته المتعددة**»[2]، ذلك أنّ النقط بمثابة فجوات وفراغات دالة على حذف الكلم، تعمل على استثارة خيال القارئ/المتلقي، وتحفيز فكره على المشاركة والتفاعل في نشاط الإبداع وجبر الفراغات والفجوات التي بثها الشاعر، وقصدها في نصه، وابتغاها لغة صماء منفتحة تغوص في متاهة الإيحاء، فالشاعر بعد رفعه للدعاء بأن يمن الله عليه الرزق–الصيد–، أتبعها بظاهرة الحذف الشكلي ليدل على الالحاح والتكرار، وامتداد الدعاء وإردافه بكل الأدعية والأمنيات، راغبا بأن يؤتيه الله الرزق والصيد، وبروز النقطتين في السطر الموالي بعد الفعل "تحن" دلالة على استمرارية الحنين والخطو على شاطئ البحر، أما توسط الحذف الشكلي –النقطتين الجملة" فكان يمني"، فيشير لاستمرارية التمني بين الماضي والحاضر أملا في تحقيق موضوع القيمة، أما النقط المنبعثة بعد جملة" تمتمة مثل رجع البكاء" فتأكيد على الخيبة التي أحاطت روحه، ليعتنق البكاء فلا يقوى على القول باللغة فلجأ للصمت عبر النقط وكأنها دموع تفيض بين جوانب النص، مؤكدة حالة الحزن والانكسار المرير الذي مني به في رحلة البحث عن الصيد والرزق،

[1] المدونة، ص ص260-261.
[2] محمد فكري الجزار: لسانيات الاختلاف، ص 388.

وهذه قراءة واحدة للفجوات الكائنة بين ثنايا النص، من القراءات الكثيرة المحتملة التي قد تؤول بتعدد المتلقين لنفس النص الأدبي.

ويلحظ أنّ لجوء الشاعر للحذف الشكلي – النقطتين– في كامل نصوصه الشعرية شكل خاصية أسلوبية متفردة، أضفت بعدا إيحائيا، وطابعا حواريا تفاعليا بين القارئ والنص للمشاركة في عملية الإبداع وإنتاج الدلالة، على النحو الذي يُلمسُ في قصيدة "**مرثية الرجل الذي رأى**"[1]:

أَبْصَرَ الأَرْضَ مَائِلَةً
فَأَعَادَ بَرَاءَتَهَا.. وَبَكَى..
حِينَمَا انْحَدَرَتْ دَمْعَتَاهُ..

توحي علامات الترقيم –نقاط الحذف– بوجود الكلام المحذوف، بحيث يساهم المتلقي في ملء الفراغات والفجوات بالدلالات التي باح عنها الشاعر بالبياض والصمت، حيث تسهم العلامات الميتالغوية في إكساب النص دلالة منفتحة ومستمرة على احتمالاته المتعددة بتعدد المتلقين، فخاصية النقط الأفقية الشبيهة بالكثبان الرملية التي تتخلل السطر الشعري الثاني، تطفو بصورة مأساوية طافحة بالحزن وغارقة في البكاء والنحيب، فحالة الحزن وتجرع البكاء قيدت فكره على الكلام باللغة، و"حينما انحدرت دمعتاه" زاد من تفتق الحزن ومرارة الحال، ما جعله يتجرع البكاء والصمت مكان الكلام والصوت، ولعل الأنين المنبعث من السياق أبلغ وأدل على الصمت.

كما تبرز إلى جانب نقاط الحذف في النماذج الشعرية السابقة ظاهرة تقطيع الجمل على الفضاء الطباعي للصفحة، فالشاعر لا يقوم بهذه التقنية اعتباطيا، بل لها إيحاءات خادمة لسياق النص المفعم بالانكسار والحزن والألم والبكاء، وتترجم تجربة الشاعر ورؤيته الفنية والتأثيرية التي تؤكد على ظاهرة الاغتراب والانشطار التي تحياها الذات، ذلك أنّ « **الشعرية الجديدة في وجهتها الدلالية قد أخذت منحى جديدا في تقنياتها الأدائية المتداولة من خلال خلق أبنية منحرفة في القصيدة، وذلك بوضع حفر ومطبات لا**

[1] المدونة، ص412.

يقرها عالم اللغة مثل تقطيع الجمل.. »[1]، وفي هذا الجانب يكون المسوغ الدلالي والنفسي للشاعر على الحذف الشكلي أبلغ وأدق.

وعليه، هذه الخاصية الأسلوبية تسهم في تحفيز المتلقي على المشاركة في تأويل الدلالات وملء الفراغات والفجوات التي أنتجها الشاعر بما يناسب السياق، ما يفعل الحوارية بين المتلقي والنص، ويؤكد على فكرة الانفتاح الدلالي على احتمالاته المتعددة.

والمستخلص عبر دراسة هذه الظاهرة التركيبية أنها وسيلة فنية بيد الشاعر الأخضر فلوس، أسهت في تكثيف المعنى وإنتاج الدلالة، محققا عبرها أهدافا يرنـــو إليها، إضافة للقيمة البلاغية الفنية المحققة في ذهن المتلقي، حيث يساهم في العملية الإبداعية من خلال جبر الفراغات والفجوات استبطان المعاني والإيحاءات المتخفية في روح النص.

كما أنّ لجوء الشاعر للحذف يكشف تارة عن دواعي وأغراض فنية بلاغية كالتخصيص والقصر والعناية والتشويق..، وتارة لخلق الإثارة والمتعة، حيث يعمل على تفعيل تفكير القارئ وخياله وفتح أفقه، ما يؤدي بطبيعة الحال لتقوية الإيحاء، وشعرنة اللغة، وانفتاح الدلالة.

[1] علي ملاحي: المجرى الأسلوبي، دار الأبحاث، الجزائر، ط1، 2007م، ص76.

الفصل الثالث:

خصائص الأسلوب الدلالية في شعر الأخضر فلوس

1- علم الدلالة

1-1- الحقول الدلالية

1-2- العلاقات الدلالية

1-2-1-علاقة التضاد وأثرها في تشكيل الدلالة

1-3- جمالية التناص في شعر الأخضر فلوس

1-3-2- تجليات أشكال التناص في شعر الأخضر

1-3-2-1- التناص الداخلي

1-3-2-2-التناص الخارجي- المفتوح

1-4- جمالية الرمز في شعر الأخضر فلوس

1- علم الدلالة:

- تمهيد:

لا تتوخى الدراسة التنقيب عن الجذور الأولى لظهور مصطلح علم الدلالة في التراث المعرفي المتنوع، بل تتوسل البحث عن مفهومه في العصر الحديث، ذلك« **أنّ معالجة قضايا الدلالة بمفهوم العلم، وبمناهج بحثه الخاصة وعلى أيدي لغويين متخصصين إنما تعد ثمرة من ثمرات الدراسات اللغوية الحديثة، وواحدة من أهم نتائجها**»[1]، لأن علم الدلالة يعد أحد فروع علم اللغة، ومستوى أساسي من مستوياته، شأنه في ذلك شأن علم الأصوات، وعلم الصرف، وعلم التراكيب؛ إذ يشكل عنصرا مهما لهذه العلوم مجتمعة حينما تلجأ إليه في تحليل دلالاتها، كما أنّ القارئ لهذا العلم قد يصطدم بتعدد مسمياته من قبيل: علم المعنى، السيمانتيك، ومرد هذا التنوع الترجمة عن اللغتين الفرنسية والإنجليزية[2].

وحتى يتسنى معرفة حدود علم الدلالة، يتم إيراد أشهر التعريفات التي قُدمت في تحديد مفهومه:

« **التعريف الأول: "إنهُ العلم الذي يدرس المعنى sens أو الدلالات significations في اللغات الإنسانية"؛**

التعريف الثاني: " هو ذلك الفرع من علم اللغة "la linguistique" الذي يتناول مدلولات المفردات في اللغات البشرية، تزامنيا، أو تعاقبيا، أو تعالقيا"؛

التعريف الثالث: " إنه العلم الذي يشتغل على الشروط الواجبة أو الكافية في الأشياء أو الماهيات، حتى يكون لها معنى أو دلالة في المواضعة أو الاصطلاح»؛[3]

التعريف الرابع: «العلم الذي يدرس الشروط الواجب توافرها في الرمز حتى يكون قادرا على حمل المعنى»[4].

يحيل هذا التعريف لجملة من النتائج نلخصها في الآتي[5]:

---

[1] أحمد مختار عمر: علم الدلالة العربي، عالم الكتب، مصر، ط1، 1985م، ص22.

[2] ينظر: المرجع نفسه، ص11.

[3] بنعيسى عسو أزاييط: الوجيز في علم الدلالة، دار الأمان الرباط، الرباط، ط1، 2016م، ص13.

[4] أحمد مختار عمر: علم الدلالة العربي، ص11.

[5] ينظر: شهرزاد بن يونس: محاضرات في علم الدلالة، تخصص: لسانيات عربية، قسم الآداب واللغة العربية، جامعة الإخوة منتوري قسنطينة، 2019-2020م، ص5.

اتساع مجال علم الدلالة في المستويين النظري والتطبيقي، فلم تعد الدلالة حكرا على النظام اللغوي* فحسب، بل شملت الأنظمة السيميولوجية التي تتخذ من نظام العلامة** مدخلا أساسيا لمستويات الدراسات الدلالية، إذ يتجاوز علم الدلالة مستوى المفردات(المعنى) إلى مستوى التراكيب(الدلالات)، متوسلا في تحليله اللغوي للمعنى على المنهج الوصفي تارة والمنهج التاريخي*** تارة أخرى.

تكتسي دراسة الخصائص الدلالية في التجربة الشعرية لدى الأخضر فلوس أهميتها وفاعليتها من خلال« **البحث عن تلك العلاقات المتبادلة بين الدوال والمدلولات عبر التحليل الدقيق للصلة بين جميع العناصر الدالة، وجميع العناصر المدلولة، بحثا يتوخى تكاملها النهائي، ويقتصر عند الممارسة العملية على أهمها وأخطرها**»[1]، وبمعنى أكثر دقة؛ سيروم البحث عن الخصائص الأسلوبية البارزة التي لها دور فاعل في هندسة نسيج النص دلاليا، وبالتالي؛ سيلقى الضوء في هذا الفصل على: نظرية الحقول الدلالية، والعلاقات الدلالية، وظاهرة التناص، وتقنية الرمز.

1-1- الحقول الدلالية:

عرف الحقل الدلالي(champ sémantique) أو الحقل المعجمي اغتناءً في البحث والدراسة لدى العلماء والباحثين منذ الأزل القديم، في إطار بحثهم عن الدلالة، ولم تثمر هذه الجهود إلى تبلور نظرية دلالية موسعة قائمة على أسس واضحة إلا في العشرينيات والثلاثينيات من القرن الماضي على أيدي علماء لغويين في مجال اللسانيات والدلالة من بينهم: إيسبن (ispen) وجولز(jolles) وبروزيغ (brozig) وتريار(trier)، وهذا الأخير قام بدراسة تطبيقية «**للألفاظ الفكرية في اللغة الألمانية**»[2]، وقد أفاد تريار (trier) من دوسوسير الذي أشار في حديثه عن اللسانيات الوصفية في باب العلاقات الترابطية (associatifs rapports les) أنّ الدليل اللساني بإمكانه أن يخضع إلى علاقتين:

*تبقى اللغة إحدى أنجع وسائل نظام الإبلاغ والتواصل والخطاب.

** العلامة بمختلف تشكلاتها اللغوية وغير اللغوية وأنسقتها، كالإشارات والرموز والألوان...، على سبيل المثال: الميزان رمز العدالة..

*** علم الدلالة التاريخي يهتم بدراسة تطور معاني الألفاظ عبر العصور.

[1] صلاح فضل: علم الأسلوب: مبادئه وإجراءاته، القاهرة، دار الشروق، ط1، 1977م، ص141.

[2] أحمد مختار عمر: علم الدلالة العربي، ص82.

علاقة مبنية على معايير صورية: مثل كلمة "تعليم" توحي بكلمات أخرى مشتقة منها، وتنمي إلى نفس المجال الدلالي، مثل: علم، نعلم.

وعلاقة مبنية على المعايير الدلالية: فكلمة "تعليم" توحي بكلمات أخرى، مثلك تربية، تعلم، تكوين، وبذلك وضع "سوسير" الإطار العام الذي يمكن أن تدرس فيه الأدلة اللغوية وبذلك يبحث عن العلاقات التي تجمعها، وتصنفها ضمن حقول دلالية[1].

وملخص نظرية تريار(trier) أنّ المعجم الإفرادي للغة يتركب من مجموعة كلمات ذات علاقة تسلسلية تدريجية مترابطة فيما بينها تشكل في مجموعـــها ميدانا محددا على المستوى المعـرفي، ومن هنا بدأ الاهتمام بدراسة المعجم منذ أن عرف السيمانتيك التركيبي فكرة الحقل المعجمي أو الحقل الدلالي الذي يعطي شكلا تركيبيا بين مفردات اللغة، أين تقع هذه المفردات تحت مصطلح عام يجمعها[2].

ويعتبر تحديد جورج مونان (G mounin) للحقل الدلالي بأنه «**مجموعة من الوحدات المعجمية التي تشتمل على مفاهيم تندرج تحت مفهوم عام يحدد الحقل**»[3]تحديدا مبني على أرضية متينة، يضاف إليها جملة الأسس والمبادئ التي تقوم عليها نظرية الحقول الدلالية، لعل أهمها:

1-لابد أن تنتمي كل وحدة معجمية (كلمة) إلى حقل دلالي.

2-لا يصلح انتماء لفظة معجمية واحدة إلى أكثر من حقل دلالي واحد.

3- لا يمكن إغفال السياق الذي ترد فيه الكلمة.

4-لا يمكن دراسة المفردات مستقلة عن تركيبها النحوي[4].

ومن هنا يرتسم دور السياق ومكانته في تحديد قيمة الكلمة، فلا يمكن بأي حال من الأحوال عزلها عن الإطار التركيبي.

ومن التعاريف المحددة والواضحة للحقل الدلالي، ما أورده الناقد العربي أحمد مختار عمر في كتابه "**علم الدلالة العربي**" حيث اعتبر «**الحقل الدلالي (semantic field) أو الحقل المعجمي**

[1] ينظر: أحمد مختار عمر: علم الدلالة العربي، ص82.

[2] ينظر: المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[3] المرجع نفسه، ص79.

[4] ينظر: محمد أسعد محمد: في علم الدلالة، مكتبة زهراء الشرق، القاهرة، (د ط)، 2002م، ص47.

(lexical field) هو مجموعة من الكلمات ترتبط دلالتها، وتوضع عادة تحت لفظ عام يجمعها مثل: كلمات الألوان في اللغة العربية، فهي تقع تحت المصطلح العام (لون) وتضم ألفاظا مثل: أحمر أزرق، أصفر، أخضر، أبيض...إلخ»[1]، والمقصود من ذلك أنّ الذي يعول عليه هو "المعنى"، فهو الأساس الذي ينهض عليه الحقل الدلالي.

إنّ لغة الشعر تتسم بطابعها الفني الأكثر انحرافا في القواعد والتراكيب، وبهذا تصبح الدلالة مفتوحة ومتعدّدة، ومن الطبيعي اختيار الشاعر ألفاظه التي تعبر عن موضوعه والغرض الذي يتغيّاه من ورائها بغية تحقيق انطباع وجداني، ووظيفة فنية تأثيرية لدى القارئ، فالشاعر الحديث في سعيه المستمر والدؤوب لتصيد«**اللفظة الجميلة المنتقاة التي تكاد تقف وحدها لوحة شعرية قبل أن تحتل موقعها في القصيدة**»[2]، ذلك أنّ وصول اللغة للمستوى المثالي من الشعرية يتوقف على اختيار/ انتقاء الشاعر لكلماته، ووضعها في عبارة أصيلة متقنة ضمن سياق دلالي يشي بالبراعة والتميز، ومفعم بالإيحاء والتكثيف، ملامسة إثر ذلك وجدان المتلقي بالحالة الشعرية والشعورية، ليندمج معها ويتلون بها.

استطاعت اللغة الشعرية الحديثة بأساليبها وتقنياتها، بعد باع طويل من الصقل أن تتشرب من العديد من الثقافات القديمة والحديثة العربية والغربية على حد سواء، كما استطاعت أن تنهض بعبء مواكبة هموم المجتمع وقضاياه وصراعاته، وأن تستوعب ظروفه ومستويات تقدمه ووعيه المتسارع، ومن هنا تتأتى خصوصية اللغة الشاعرية الحديثة المواكبة لجميع المسارات اللغوية الخاصة بالميادين الحياتية ومجالات المعرفة الإنسانية، فاللغة تواكب العصر وتنصهر مع التجربة[3]، فلكل تجربة لغتها فهي بمثابة المرآة العاكسة لها.

وفي ضوء هذه الرؤية المفهومية للحقل الدلالي، والقيمة الفنية للوحدات المفرداتية في هندسة الشاعر لنسيج النص، سيتوسل البحث تتبع حركة المعجم الشعري الذي بنى عليه الشاعر معماره الفني، مستعينين بالإضافة للمنهج الأسلوبي الباحث عن الأقباس الجمالية الكائنة في روح النص، بأدوات إجرائية لمناهج

---

[1] ينظر: أحمد مختار عمر: علم الدلالة العربي، ص79.

[2] أحمد بسام الساعي: حركة الشاعر الحديث في سورية من خلال أعلامه، دار المأمون للتراث، دمشق، ط1، 1978م، ص195.

[3] ينظر: عهود عدنان نايلة: دراسة أسلوبية في شعر محمد مقدادي، رسالة ماجيستير في الأدب والنقد، إشراف: د. طارق المجالي، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة مؤتة، 2008م، ص ص197-198.

أخرى من قبيل السيميائية.. بغية الإحاطة بالخصائص الدلالية للحقول الدلالية، وهنا يتسرب إلى الذهن أثناء القيام بدراسة المدونة الشعرية السؤال الآتي: ما نوع المعجم اللغوي الذي استأنس به الشاعر الأخضر فلوس في تشكيل نصه؟ وما مصادره؟

وأثناء القيام بنظرة متأنية لمدونة الدراسة لوجدناها كفيلة بأن تحدد معجم الشاعر الذي حفل بحقول ثرية وغنية، غذتها مصادر مختلفة، منها ما هو مستلهم من الطبيعة؛ حيث اتجه الشاعر نحوها ليتقاسم معها همومه، ويبث من خلالها آماله وتطلعاته، ومنها ما هو مستمد من الثقافة الإسلامية؛ حيث كشفت هذه الأخيرة تجربته المعقدة التي تعتد بالحياة والوجود والعظمة، ومدى انصهاره في النزعة الصوفية وتشبعه بالقيم الدينية السمحاء، في حين أنّ اغترافه من ألفاظ الإنسان وصفاته ومشاعره وأحاسيسه تأكيد على نهجه الشعري المعاصر الذي ينتصر للإنسان وقضاياه، وغير بعيد عن هذا المنحى برزت تيمة الغربة والحنين في معجم شعري له حضور قوي يعكس ظاهرة الاغتراب التي طفت على أكثر شعره، وإلى جانبها تشع عاطفة الحزن والألم لتعبر عن احتراقه بجمر الفراق؛ فراق الوطن داخله وخارجه، وفراق الحبيبة وتفشي الظلم والجور وانهيار القيم والمعالم السمحاء، بالإضافة للأماكن التي شكلت حقلا له دلالات ضاربة في عمق القصائد لتجسد الهوية والتراث والعروبة.

وعليه؛ أسهمت التجربة الشعرية الغنية لدى الأخضر فلوس في تنوع مفردات النص الشعري، وتعدد منابع دلالاته، أين اجتمعت في حقول كَوَنت لنا معجمًا اتسم بالدقة المتناهية في اختياره للألفاظ، وأبرز هذه الحقول نجد:

1- حقل الطبيعة. 2 – الحقل الصوفي. 3- حقل الغربة والحنين 4- حقل الحب 5- حقل الموت 6 – حقل الإنسان. 7 – حقل الأماكن (المغلقة والمفتوحة). 8- حقل الحزن والألم

1-1-1-حقل الطبيعة:

تعد الطبيعة مظهر من مظاهر القدرة الإلهية في الخلق وهندسة الكون، وآية من آيات وجود الخالق وعظمته وسعة قدرته، حيث أبهرت الانسان وشدت نظره بجمالها الساحر والفتان في كل زمان ومكان، ودفعته للتأمل والتفكر والتدبر بغاية الكشف عن هذا الكنز المليء بالأسرار والغموض والعجائب، فالطبيعة هي بمثابة الأم الرؤوم التي يرتمي في أحضانها الفنان والشاعر، فيعانق بإحساسه مظاهر افتتانها وجمالها وبديع

صورها، فيشاركها أحواله وبواطنه وحياته ومشاعره الملتهبة الممزوجة بالأمل والألم، والحلم بالمستقبل، والحنين إلى الماضي..، فيصف كل ما وقعت عليه عيناه من ظواهرها الصامتة –الجامدة– والحية، لأن الطبيعة البديعة الخلق كانت وما تزال منبعا لا ينضب ومكونا مهما ومصدر إلهام يتكأ عليه الشاعر في إثراء نصوصه الشعرية وإغنائها بصورها، فتثير أفكاره وتأملاته وتحرك هواجسه وانفعالاته[1]، وتحفز خياله وأحاسيسه، مما نتجت عن ذلك إبداعات شعرية فنية فذة وخلاقة، تجلب وتلفت أنظار القارئ، فيتلون بدلالاتها وفنيتها.

واستنادا إلى ما تقدم –آنفا–، نجد الشاعر قد أطنب في استخدام مفردات الطبيعة الصامتة والمتحركة، وأثناء معاينة المدونة الشعرية التي هي قيد الدراسة، برز أنّ حقلا دلاليا ثرا من ألفاظ الطبيعة قد تشكلت ملامحه، والجدول أدناه كفيل بتحديده، وتجليته:

حقل الطبيعة		
حقل الطبيعة الجغرافية	**حقل الحيوان**	**حقل النبات**
الكوكب، غيم، النهر، الضباب، رمل، الثلج، الشمس، واحتها، ينابيع، البرق، القمر، السحاب، الرعد، الصحراء، الطوفان، المطر، التراب، الجبل، النجوم، البراكين، الليل، الدرا، الإعصار، العواصف، الماء، النار، ريح، الهلال، السماء، الأصداف، البحر، الشاطئ، الموج، اللآلئ.	أطيار، سنونوة، الخيل، المهر، البلابل، القطا، الأخطبوط، الحمام، النورس، الحصان، النحل، الغزال، الذئاب، الجراد، فرسا، العنقاء، ناقة، التماسيح، الفراشة، غراب، اليمامة، العنكبوت، بومة، حية، الأفيال، العجل، ذبابة، المحاره، عصفورا، النسور، العنادل.	أشجار، حدائق، دفلى، الأقحوان، القمح، الزهر، الشقائق، وردة، البنفسج، توت، الياسمين، دالية، صفصافة، الكروم، عنب، مرجانا، نخلا، السنابل، الزبانق، الصنوبر.

جدول (23) يمثل مفردات حقل الطبيعة الواقعة في مدونة الدراسة

يُستشفُ أثناء التعاطي مع معطيات الجدول أنّ الشاعر ضمّن حقل الطبيعة حقولا دلالية فرعية ممثلة في: حقل الطبيعة الجغرافية، وحقل النبات، وحقل الحيوان، حيث أنّ كل حقل يحتوي مداخل معجمية منتقاة بعناية، ولتقديم قراءة منسجمة تم البحث داخل كل حقل، واختيار أبرز المفردات المساهمة في تشكيل بنية النص، وإنتاج دلالته وجماليته.

[1] ينظر: رشاد كمال مصطفى: أسلوبية النص الصوفي– قراءة أسلوبية في شعر الشيخ نور الدين البريفكاني، ص155.

1-1-1-1-حقل الطبيعة الجغرافية:

إنّ توظيف الشاعر لعناصر الطبيعة الجغرافية بمظاهرها ووجودها المتجسد في سهولها وبحارها وسمائها وبواديها؛ هو بمثابة مفتاح أسلوبي يدل من جهة على نزعة الشاعر الرومانسية وتعلقه ببيئته، ومن جهة أخرى وتعد رحلة الشاعر الصوفية إلى الطبيعة وتماهيه معها وسيلة لتجاوز عزلته الذاتية والاجتماعية والثقافية والمكانية، وأداةً لتكسير جدار هذه العزلة واختراق دائرتها المغلقة[1]، على نحو ما يتلمس في قصيدة " **رقية** " التي يقول فيها[2]:

رُقَيَةُ ..،
يا مُرتَقَى الرُوحِ إلَى مَعَارِجِهَا
يَنسَكِبُ البَحرُ فِي فَلَوَاتِ السَمَاءِ
هُو الآن في هزةٍ.. صاعدٌ
تَبَارَكْتَ يَا قَمَرَا غَامِضَا يَشْتَهِي
حَيثُ تَكُونُ النُجُوم عَرَاجِينَ مِن فِضَةٍ وبُكَاء
رُقَيَةُ،
يَا وَجَعَ النَاسِ، يَا غَيْمَةً تَتَوَضَأُ فِي أَوّلِ الأَرضِ
تَلَفَّتَ الطِفْلُ وَقَالَ: انحَرُوا جُزُرا كَي يَكُونَ الضِيَاءَ
ومَدَّ إِلَى رَحلِهِ يَدَهُ ثُمَّ أَخْرَجَهَا وَهِيَ بَيْضَاءُ مِنْ غَيْرِ سُوءٍ
وَأَلْقَى عَلَى صَحْبِهِ المُتعَبِينَ الرِدَاءَا
لَقَدْ وَجَدُوا فِيهِ رِيحَ رُقَيَةَ
فانْتَبَهُوا لِلْخَرِيرِ الذِي يَتَدَفَقُ مِن جَمْرَةٍ .. فاصْطَلُوهَا
دَنَوْتُ وَخَضَبْتُ كَفِي مِن نَارِهَا
يَدْفِنُ فِي الرَمِلِ أَدْحِيَةَ فِي انتَظَارِ الصَيفِ
ويَبْدَأُ فِي مَدِّ جِذرٍ إلَى ذَرَّةٍ مِن تُرَابِ
هُنَا سَاعَة مِن ضَبَابِ النُجُومِ

[1] ينظر: وفيق سليطين: الزمن الأبدي- الشعر الصوفي، الزمان، الفضاء، الرؤيا-، دار المركز الثقافي، ط1، 2007م، ص146.
[2] المدونة، ص ص 347-358.

هِيَ الآنَ قَادِمَةٌ فَوقَ مَرْكَبةِ السُحب
تَلتَحِفُ الشَمْسَ و القَمَرُ المُسْتَنِيرُ تَدَلَى
عَلَى قَدَمَيهَا، وَسَارَتِ عَلَى هَمسَةِ الثَوبِ كُلّ النُجُومِ
ماذا لو اجتَمَعَت ذَرْوَةُ المَاءُ والنَاس
في لحَظَةِ تَتَخَلَلُهَا سُحب و شُمُوس
إذ جِئْتُ مِن أُفُقٍ مُثقَلٍ بالنُبُؤَاتِ والبَرق
إِنِّي أحدس أَنَكِ أَنتِ التِي تَرتَقِينَ مَعَارِجَ كُلّ البِلاَدِ
تَرَبَعَ مَوكِبُهَا المَلَكِي عَلَى قِمَةِ تَتَلأْلأُ
وانبَجَسَ الأُفُقُ بالنَارِ .. والماءِ

يكشف القارئ لبعض النصوص الشعرية للأخضر فلوس عامة وقصيدة" رقية" خاصة، أنه وظف عناصر الطبيعية الكونية للدلالة على معنى الحركة والتحول، والسفر إلى العالم الذي يحلم به، ويتمنى تحقيقه، حيث اتخذت هذه العناصر بعدا روحيا، يخاطب بها الشاعر العالم غير المرئي، ويتخذها وسيلة للعبور، أو المعراج، والرؤيا[1].

هندس الشاعر نصه" **رقية**" من خلال المزج بين عناصر الكون التي تشكل الوجود في بعده الفيزيائي (الماء – النار– الأرض)، والوجود في تجليه الصوفي، لأن الصوفي على علاقة متينة بالطبيعة، فالكون لا ينفصل عنه، « **بل هو ذاته وجذره الأنطولوجي، ولذلك فإن علاقته به ما هي إلا علاقته بنفسه وبكونه الخاص**»[2]، إذ حمل الشاعر نصه رؤية كونية منفتحة على العالم العلوي والروح، فالشمس والقمر والنجوم والسحب والكون والسماء توحي بشدة على تعلق الشاعر بالعلو والسماء، مقابل قلة تعلقه بالأرض والدنو والعالم السفلي[3]، فضلا عن تساوق كل هذا مع فكر الشاعر الصوفي، لأن «**التصوف نتاج لغريزة أصيلة في الإنسان، يمكن لك أن تسميها غريزة الحقيقة، بل غريزة الولع بالمجهول، أو غريزة الحنين إلى النائيات والأعالي**»[4]، فالصوفي يفر من الأرض متأملا في الكون والطبيعة مفتشا عن أمله المنشود

[1] ينظر: عبد الحميد شكيل: جدل الماء والنار والهواء والتراب في شعر أدونيس دراسة موضوعاتية، مجلة تاريخ العلوم، ع3، ص 88.
[2] وفيق سليطن: الزمن الأبدي– الشعر الصوفي، الزمان، الفضاء، الرؤيا–، ص 127.
[3] ينظر: رشاد كمال مصطفى: أسلوبية النص الصوفي– قراءة أسلوبية في شعر الشيخ نور الدين البريفكاني، ص160.
[4] يوسف سامي اليوسف: مقالات صوفية، من منشورات وزارة الثقافة، سوريا، (د.ط)، 2007م، ص30.

والسامي، حيث ترتسم في القصيدة ملامح سفر التكوين العشقي بالعلا، والرغبة في الارتقاء لعالم الموارئيات عبر عناصر الطبيعة، كما يمزج الشاعر تارة التراب بالماء، وتارة أخرى الماء بالنار، وهاتان المعجزتان ذكرتا في القرآن الكريم وارتبطتا ببداية الخلق ونهايته، أعاد الشعر تسريبها بين ثنايا القصيدة ليبهرنا بقدرة الله من جهة، وليفضي بخيالنا لهندسة صورة الالتقاء بين الأضداد، بالإضافة لهذا المنحنى الصوفي المتصاعد تتلاقى فيه صوفية المرأة مع رغبة الشاعر في الارتقاء والعروج بالروح والمادة- البلاد- بأرضها وبحرها نحو مدارج السماء.

إن اشتمال النص الشعري لدى فلوس الكثير من ألفاظ الطبيعة، هو أحد الخصائص الرومانسية التي تنادي بالتحرر الوجداني، والعاطفة والخيال، والفرار من الواقع، والتخلص من القيود والقواعد الفنية التقليدية، ففلوس سار على إيحاءات قلبه ومشاعره، واندفع صوب الطبيعة وتماهى معها، ليدفن فيها همومه ويتغنى بجمالها، فالشاعر لم يكفكف من إحساسه بالغربة وتشوقه للحياة الريفية- البسيطة بعناصرها الطبيعية التي التحم فيها ومعها في زمن مضى، إذ يبث شكواه للموج والبحر، ويتحسر على غربته المكانية في المدينة بسفره نحو الشمال، ويتأوه على الطفولة التي عاشها في كنف الطبيعة محتضنا تربتها ومداعبا نجومها، ومعانقا ليلها ومغازلا ريحها وشمسها وقمرها، هذه المعاني تطفو في قصيدة "**تداعيات مسافر إلى الشمال**"[1]:

يَا دَاخِلاً فِي عُيُونِ اللَيلِ مُغْتَرِبًا ... أَوقِد جِرَاحَكَ كَي يَستَأْنِسَ الغُرَبَا
لاَ تَرقُبِ النَجمَ فالأَقمَارُ زَائِفَةٌ ... والجُرحُ ضَوءٌ إذَا مَا أَمْطَرَ الشُهُبا
يَا طَالِبَ المَاءِ فِي الصَحرَاءِ مُمتَشِقًا ... عُشبُ الحُرُوفِ.. أَفِقْ!! فَالمَاءُ قَدْ نَضَبَا!
قَد جِئتَ أَحمِلُ حَرَّ الشَّمسِ فِي كِبَرِي ... وَالنَخلُ .. وَالدِفءُ.. وَالأَقمَارُ والسَغَبَا !
تَسْقِي البِحارَ.. وتَبْقَى الأُمُ ضَامِئَةٌ ... تَسقِي المَحَابِرَ.. وَالأَورَاقَ .. وَالكَذِبَا!!
لَمَّا وَقَفْتُ أَمَامَ البَحرِ فِي ظَمَإٍ ... تَفَتَحَت مُقلَتَاهُ.. وانتَشَى عَجَبَا !
وَرَاحَ يَقْذِفُ مَا فِي العُمْقِ مِن دُرَرٍ.. ... لَعَلَّهَا تَجِدُ العِشقَ القَدِيمَ خَبَا !
تَنمُو البَرَاعِمُ مِن أَمْطَارِ أُغْنِيَتِي ... وَيَعشِبُ الصَخرُ ـ إجلاَلاً ـ وَإن صَلبا
يَا طِفلَةَ البَحرَ صَارَ الوَهمُ يجرَحُنِي ... لَكِنَّهُ رَغْمَ حَبْلِ النَّارِ قَدْ عَذَبَا !!
أَمشِي وَأَعرِفُ أنَّ المَوجَ يَنْكُرُنِي ... وَأَنَّنِي سَأَظَلُ العُمرَ مُغْتَرِبَا!!

[1] المدونة، ص ص15-20.

شغف الشاعر بمحاسن الطبيعة ومفاتنها في الريف، فراح يصور تشوقه لهوائها ورائحة تربتها وانفتاح صحرائها، وتغربه في المدينة بعيدا عن عشقها، ونبض فيافيها، وعبق ريحانها، ونعيم ظلالها، إذ تموج به بين الفينة والأخرى دفقة من حياة وأخرى من مشاعر صادقة نابعة من دواخله المشتاقة للطفولة والحياة الريفية، فاللوحات الشعرية التي صورها الشاعر ونحتها بخياله دلت بحق على اتحاد وامتزاج الشاعر بالطبيعة الجغرافية وعلى وفائه لها، فهي الأم الملهمة التي تشارك الشاعر أحواله وعالمه، مما يدل على فلسفة الشاعر وعاطفته الرومانسية الملتهبة بالحنين لعبق الطفولة والماضي والطبيعة الريفية التي عاش فيها، أين بقيت لصيقة بروحه ونبض قلبه، لا يبدلها بحياة المدينة وطبيعتها، وراح يستأنس بالبحر لتفريغ عاطفته، وينشد في حضرته اغترابه وهمومه عساه يقذف ما في أعماقه من درر وعشق قديم للطبيعة والطفولة، عله الوسيلة التي تطفأ عن روحه الظمأ والاشتياق.

كما استند الشاعر في تصميم نصه الموسوم "**وتجيء واثقة الخطى**" على إيحاءات مشاعره، ونبضات قلبه المندفع صوب الطبيعة الجغرافية بكافة مظاهرها الحية والمتحركة، بأرضها، وسمائها، ومائها، ونجمها، لتلتئم مع مضمون الثورة فتحتويها، وتتجانس مع رؤيته، فالطبيعة رافقت الثورة بكامل تفاصيلها وبقيت شاهدة على أحداثها، بل وتجانست الطبيعة بمختلف مظاهرها مع الثوار والمجاهدين، فكانت بمثابة الملجأ الذي يختبئون فيه، والنور الذي يهتدون به، والدرع الذي يواجهون به ويلات المستعمر ووحشيته.

وَمَضَت سَنونُ ثورةَ في ثــورةٍ ... تَهْفُو بَعِيدًا للصَبَاحِ .. تَحَــرُرَا ..
وَيَطِلُ مِنْ وَجَعِ السِنِينِ وَحُزنِـهَـا ... شَعْبٌ تَأَنَقَ لِلجِهَادِ .. وكَبَــــرَا
أمَا النُجُومُ فأَعيُنُ الشُهَـدَاءِ سَاهِرَةُ ... تُرَاعِي غَرسَهَا كَي يُزْهِـــــرَا
وتَفَجَرَت أَرضُ الجَزَائِرِ ثَــورَةً ... فَاضَ الدَمُ المُوَارُ فِيهَا أَنهُــــرَا
خَطَّت يَدُ الثُوّارِ سفرًا خَالِـــدًا ... بِالنَارِ .. وَالجُرْحُ المدمى سَطــرا
وَدَهِشتُ – يَا مَن حَنّ فِي تُرَابِهَـا ... وَجَرَى تَقِيًا فِي فُؤَادِي إذ جَــرَى[1]

طوّع الشاعر ألفاظ الطبيعة في إبداعه الفني، واستغل صفاتها في تصوير موقفه النفسي بلوحات فنية تتماهى وطبيعة الأحداث ورؤيته التي يبتغي تحقيقها، فالأرض احتوت الثورة بجبالها وسهولها وهضابها

[1] المدونة، 648.

وصحرائها، وغرقت بدم الثوار، وفاضت مثلما تفيض الأنهار بالماء، وهنا دلالة على شدة الشهادة والموت في سبيل الحرية، في حين اكتست النجوم دلالة الرعاية والحراسة؛ فهي عيون الشهداء تنعم النظر في زرعها وتنتظر منه الثمار والحرية الناتجة عن الكفاح والجهاد، أما أمجاد الثوار فقد نحتت بلهيب النار، فأضاءت بطولاتهم التي صاحبتهم أثناء مواجهة المستعمر الغاشم، فالشاعر إبان هذا النحت الفني لمضمون الثورة بنى علاقات أكثر حيوية مع ألفاظ وعناصر الطبيعة، ما زادت النص إيحاء وعمقا، وتلونا وبهجة.

كما شغف الشاعر في قصيدة" **نداءات البحر**" بمصدر الماء، ومكونات عناصره (البحر، مد، جزر، موج، النهر)، واتخذه مكونا فاعلا في تصوير نصه، محملا برؤية إشراقية امتزجت فيه حركة ذات الشاعر – عاشور فني – مع حركة البحر في جو يفيض بالتدفق والانسياب[1]:

كُنتُ فِي غَفوَةِ الصبَوَاتِ..
فَدَاهَمَنِي بَحرُك العَذبُ مُشتَعِلاً بالأَغَارِيدِ مُلتَهِبًا
بَينَ جَزرٍ وَمَدٍ
عِبقُ المَوج أَخلَجَنِي..
وَفَتَحتُ عَلَى النَهرِ نَهرًا
عَلَى البَحْرِ بَحرًا..

يستقر القارئ حينما يتلقف النص في نسقه الظاهر على معنى البحر الحقيقي – الفضاء المكاني- وما ينتج عنه مد وجزر وتصادم للموج، لكن حينما يتغلغل للنسق الباطن، ويتسلل لروح المعنى، يكتشف أنّ البحر هنا هو بحر القصيدة العذب، المتدفق، والمشتعل بالأغاريد من بوح الإنسان والشاعر والصديق عاشور فني، فالشاعر شبه شعره بالبحر في انفتاحه، وبالنهر في امتداده، وبالمد والجزر في التموج، وكالموج في إيقاعه وعبقه المشتهي، فالشاعر ألبس ألفاظ عناصر الماء بعدا دلاليا يتناسب مع بوحه ورؤيته التي يريد تحقيقها في تصوير ووصف الصديق الشاعر عاشور فني.

[1] المدونة، ص616.

1-1-1-2-حقل الحيوان:

يكتسي الحيوان أهمية بالغة وفاعلة في حياة الإنسان، كونه أقرب الموجودات إليه، فالتعبير بألفاظه في نصوص الأخضر فلوس هو أحد أبرز الخصائص الأسلوبية الفاعلة التي يتكئ عليها لإغناء إبداعاته وتصويره الفني بطريقة إيحائية رمزية، إذ اندمج الشاعر في قصيدة "**الأصداف** مع الطبيعة الحيوانية وتلون بنبض الحياة فيها، واستلهم ألفاظها ودلالتها في هندسة نسيج النص إبداعيا[1]:

سَلاَمٌ عَلَى الكَرَوَانِ
يُعِيدُ إِلَى الأَرضِ بَهجَتَهَا

يبث الشاعر هنا التحية والسلام لطائر الكروان الذي أعاد للأرض روحها ولونها ونبضها، فالشاعر أكسب هذا الطائر المغرد الجميل بألوانه وريشه، والذي تغنى به الكثير من الشعراء، بعدا أسطوريا، ودلالة حية تتدفق بالخصوبة والتجدد، والحياة والبعث والانتعاش والبهجة للأرض.

إنّ ألفاظ الطبيعة المتحركة- الحيوانات- أثارت فضول الشاعر واهتمامه، فحملها في قصيدة "**أصداء البلاد الأولى**" بدلالات ومعاني تتجانس مع أحاسيسه ومشاعره، فمنها ما يوحي بألم الحنين لعبق الماضي والطفولة والوطن، ومنها ما يشي بالقلق والتشاؤم والرؤية السوداوية المغلفة بالمأساة.

رَأَت المَدِينَةُ غُربَتِي
كَانَت طُيُورُ الكَهف تَنقُرُ خَاطِرِي
وأَنَا أَمدُ يَدِي لأُدفِئَ نَخْلَة!
(الذِئْبُ يعوِي، بُومَةٌ شَوهَاء تَنعِقُ،،
جُثَةُ تَمتَصُ زُرقَتَهَا ذُبَابَةْ)[2]

غلف الشاعر إيحاءات نصه بالرؤية المأساوية، حيث تساوقت ألفاظ معجم الحيوان في بعدها السوداوي مع عاطفته التي تنبض بالتمزق والانشطار جراء اغترابه في المدينة وابتعاده عن منبته- الريف-، فالشاعر صور فناءه في إلصاق ألفاظ الحيوان (الذئب، البومة، ذبابة) مع صفات الشؤم والخراب والموت

[1] المدونة، ص634.
[2] المصدر نفسه، ص ص 609-610.

في سياق النص، فعواء الذئب، ونعيق البومة، وامتصاص الذبابة لدماء الجثة، كلها مؤشرات على شبح الهلاك والفناء التي أحاطت روح الشاعر وحياته.

كما ألبس الشاعر لفظ الحيوان في قصيدة " **قبلة للشمس الإيرانية**" لبوسا دلاليا يشير للإعجاز والعظمة، وقدرة الله عز وجل في تسيير مخلوقاته في سبيل حماية الأماكن المقدسة، حيث استحضر الحادثة الدينية ليضفي على الواقع المنكسر والممزق بصيص الأمل راغبا في التجاوز والخروج من القوقعة والانغلاق.

اللهُ أكبَرُ في الآفاقِ طَائِرَةٌ قَد أَرسَلَ اللهُ للأَفيَالِ أَطيَارًا [1]

نجد بين ثنايا البيت الشعري استدعاءً صريحًا لواقعة الفيل المنحوتة في الذاكرة التاريخية، وهي إشارة واضحة من الشاعر على نصرة الله تعالى لدينه وبيته، وعلى الرغم من أنّ الفيل يرمز لأقوى سلاح عرفته العرب آنذاك، إلى أنّ تدبير الله وقدرته وعظمته تجلت من جهة في عدم طاعة الفيل لأبرهة وجيشه، حيث برك الفيل وامتنع من التقدم نحو الكعبة، ومن جهة أخرى في رد كيدهم عليهم بأسلحة طائرة – طيرا أبابيل–لحماية بيته وبيت خليله إبراهيم" عليه السلام" ورعايته من غطرسة وتجبر أبرهة وقومه.

1-1-1-3-حقل النبات:

اتكأ الشاعر في هندسة نسيج نصه على معجم النبات بمختلف أشكاله وتمظهراته، وقد اتخذ من الشجرة عموما والنخلة على وجه الخصوص ملجأ وحضنا غزليا وجدانيا، وموطنا يدفع عنه اغترابه وشوقه، إذ تجتمع فيها المكونات الباعثة على الحياة، وأثناء البحث والتنقيب في صفحات الذاكرة يبوح الإدراك عما تكتسيه النخلة من رمزية في الحياة والبقاء، والوجود والعطاء، ونثرها الحب، والحنان، والشوق، والاشتياق، والهوية، والانتماء للوطن والأرض، وهي بمثابة الجسر الرابط بالحبل السري للوطن، وهذا المعاني نستقر عليها في قصيدة "**رقية**"[2]:

لجَأْتُ إلى مَملكَةِ النَخْلِ (وَقَد كَانَت مَملَكَةُ الصَبَوَاتِ)
هِيَ النَخْلَةُ غَابَةُ شَوقٍ أو امرَأَةُ مِن حَرِيرٍ تَمُدُ يَدَيهَا

[1] المدونة، ص 144.
[2] المصدر نفسه، ص357

هُوَ النَخْلُ مِنَا..

أنسن الشاعر ذاته مع النخلة وتماهى معها، فالصورة التي نحتها عن النخلة جعلها وكأنها ماثلة أمامنا في شكل جسد المرأة تمد يديها، إذ لبست النخلة هنا صفات الأنثى الدالة على الحنان والتواصل العاطفي والعطاء بلا هوادة، بل ودلت على الهوية والنحن (هو النخل منا)، فالشاعر وظف لفظة النخلة المنتمية لمعجم النبات في الطبيعة مستمدا منها طاقتها الفعالة الرامزة للانتصاب والشموخ والمنبت، لينقلنا نحو تجربة الكشف المشحونة بشحنة جديدة تقربها من الإيحاء الغامض، لتتحد وتذوب في روح المرأة والوطن والهوية دافعة عنه الشوق والصبوة.

كما زخرف الشاعر صور نصه بالأزهار والياسمين والشقائق، وامتزج عطرها وعبقها الأثير بأحاسيس الشاعر ووجدانه وخياله، سابحة في فضاء دلالي مكثف بالإيحاء والمعنى، ونتوسل هذا الاستقاء للزهر وأنواعه في "**قصيدة بقايا النار القديمة**"[1]:

(خطوَةٌ وَتَصِيرُ شُعَيرَاتُكِ البِيضُ مَملَكَةُ اليَاسَمِينِ،
وَأَصْبَحَ مُنتَصِبًا كَنَخِيلٍ تَأَنَقَ فَوقَ رُبَى بَلَدِي
خُطْوَةَ سَوفَ تَكفِي لأُصبِحَ زَهرَ الشَقَائِقِ،
أَو أَنتَمِي لِعُيُونِكِ يَا بَلَدِي)

أنسن الشاعر ذاته مع الياسمين والنخل وزهر الشقائق، بل وأضحت معادلا لنفسه، فالشاعر أراد من وراء استحضاره لألفاظ الزهور هو البحث عن الحب والقرب والود من الوطن، حيث تمتزج فيه كل المعاني وتلتحم، وتعطر روحه بعبق الحياة والأمل.

1-1-2-الحقل الصوفي:

فطن الشعراء وأدركوا ما للألفاظ الدينية من مزية في إغناء قصائدهم بمعجم لغوي ديني، ذلك أنّ المعجم الذي يستخدمونه، هو بمثابة قناة للتعبير والبوح عن رؤاهم، ومكنوناتهم، ومراميهم، وهو من أبرز الخصائص الأسلوبية الدالة عليه، لأن المعجم «**لحمة أي نص كان، ويحتل مكانا مركزيا في أي خطاب**»[2]، حيث يشكل مصدر الدين ينبوعا ثريا، ومعينا للشعراء ينهلون منه صورهم، وأخيلتهم، وألفاظهم، ومعانيهم.

[1] المدونة، ص329.

[2] محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري- استراتيجية التناص-، ص61.

تأثر الشاعر فلوس بالموروث الديني بوجه عام، والدين الإسلامي بوجه خاص بقصصه وحوادثه، هو تأثر ليس بمستغرب في مجتمع مسلم محافظ لم تكن منطلقاتهم الفكرية بعيدة عن المنابع الإسلامية، حيث استلهم الكثير من الألفاظ والمعاني والصور التي تغني رصيد النص ثقافيا، والمتفحص في النتاج الشعري لديه يكتشف أنه عني كثيرا بألفاظ المعجم الصوفي، والذي بدوره يشهد على توجه الشاعر وثراء ثقافته الدينية، وعن الألفاظ الواقعة في شعره يجملها الجدول الآتي:

الحقل الصوفي
المعبد، العراف، الكهف، الخضراء، جنة، الصبر، الصلاة، القرآن، الإيمان، المساجد، يسبح، كعبة، الأوثان، الشهيد، النبوة، الأنبياء، سورة، النبوءة، وحي، الغيب، الله، التهجد، الوثن، معراجا، رقية، التراتيل، العابدين، ربك، المجوس، الجودي، ملك، يطوفون، الملاك، العصا، الملكوت، معجزة، السجود، المعابد، الفاتحة، سندس، الصليب، السفينة.

جدول (24) يمثل مفردات الحقل الصوفي الواقعة في مدونة الدراسة

ومما يجدر التلميح إليه في هذا الجدول أنّ الألفاظ الصوفية وردت متنوعة، ودلت على الانتماء الديني من جهة، وعلى عصب تجربة الشاعر ورؤيته العميقة المتعالقة بالنزعة الصوفية من جهة أخرى، والشاعر بهذه الهندسة اللفظية يسهم إلى حد كبير في إغناء النص بجمالية الإيحاء وحسن الانتقاء والتوظيف داخل بنية النص الكلية.

إن المتأمل في اللوحة الفنية التي رسمها الشاعر والمغلفة بالابتكار والجدة والممزوجة ببوح الذات والتجلي الديني يُستشفُ محاولة الشاعر التعبير عن غربته المكانية محاكيا الأحداث الدينية المرتبطة بالنبي نوح عليه السلام في قصيدة "**الطوفان**"، والذي نلمحه أنّ العنوان بمثابة نواة أولية ملتصقة بالذاكرة الجماعية ومرتبطة بالقصص الديني، عبر الشاعر من خلاله عن مضمون القصيدة المغرق في عاطفة الشوق للبلد متماهيا مع شدة الطوفان في معجزة النبي نوح عليه السلام التي سخرها الله إياه، والسفينة التي تدفع عنه الهلاك والفناء وتحمله لبر الأمان في ظل هذا التفجر- الطوفان-، ولكن مع تحوير الشاعر لأمله ورغبته في

الوصال، فلا السفينة ولا الفلك ولا الشراع كفيلة بدحض البعد والشوق لبلده، وهذه المعاني تتلمس في قوله[1]:

تَفَجَّرَ الشَوقُ، وانشَقَت سَمَا الأَبَدِ عَلَى حَنِينٍ كَنَارِ البَرْقِ مُتَــقِدِ
هُنَاكَ طِفْلُ عَلَى أَشوَاكِ غُربَتِهِ مُحمَلاً بالسُهولِ الخُضرِ،، وَ النَجدِ
تَفَجَرَ الكَونُ طُوفَانَا ولاَ سَفَنٌ وَلاَ شِرَاعٌ يُضِيءُ الأَمنَ فِي خَلَدِي
لَعلّني أُبصِرُ الأَرضَ التِي حَمَلَت فِي مَهدِ أَجفَانِها أَمسِي وَسِرَّ غَدِي
لَكِنّنَي قَد رَأَيتُ الفُلكَ حَامِلَة مِن كُلِّ زوجٍ ،، تُنَاجِي شَاطِئَ الأَمَدِ
وَقَالَ صَاحِبُهَا: "الجُودِي يَعصِمُنَا" فَمَا صَعِدتُ، وشَقَّتنِي مَدَى البَعَدِ
يَا صَاحِبَ الفُلكِ لَا الأَلوَاحُ تُنقِذنِي وَلاَ الجِبَالُ، ولَكِن أَن أَرَى بَلَدِي

استخدام الشاعر لألفاظ المعجم الديني(السفينة/الفلك، طوفان) يشي مباشرة في ظاهره على رغبته في العبور والانتقال من غربته نحو المكان الأول؛ الوطن، حيث أنّ تظافر الألفاظ الدينية في مضمون النص يعد بمثابة الحافز الذي يدحض عنه الحنين واللهفة لاحتضان المنبت والوطن، لكن الشاعر في نحت قصيدته الموسومة" **الطوفان**" امتص الدلالة الدينية المتعارف عليها في الدين الإسلامي(سفينة نوح، جبل الجودي الذي رست فيه سفينة نوح، طوفان)، ليلبسها وجهة مفهومية جديدة تحول دون تحقيق موضوع القيمة واحتضان البلد، فالظاهر يقطر بالأمل، في حين الباطن نبض مغرقا بالألم والشوق لعدم احتضان البلد، واعتناق الأرض والروح، ومنه الشاعر سعى لبث الأمل في روحه من خلال السفر الفني، والرحلة عبر رؤية صوفية تغني تجربته بهذا الحنين، لتملأ عنه فراغه علها تعوض عنه شقاء البعد والاشتياق للمكان الأول– الوطن–، وما يلحظ في النص السابق أنّ الألفاظ الدينية عبرت عن دلالات صوفية باطنة، أحدثت تباعد بين المدلول السطحي والمدلول العميق، فأضفى ذلك على النص قيمة جمالية؛ بسبب الفجوة الحاصلة بين الدوال والمدلولات، الأمر الذي أدى إلى خلق التوتر والمفاجأة، بين المدلول السطحي والمدلول العميق[2]، فاللغة عند المتصوفة تعتد بمثل هذه الزحزحة بين الدال والمدلول.

[1] المدونة، ص ص369-371.

[2] ينظر: رشاد كمال مصطفى: أسلوبية النص الصوفي– قراءة أسلوبية في شعر الشيخ نور الدين البريفكاني، ص164.

لقد حاول الشاعر إبداع لغة صوفية في قصيدة "**الرحيل إلى أرض الأنبياء**"، حيث حمّل دواله بعدا صوفيا كاشفا عن الرحلة والسفر إلى الله، وشدة تعلقه بالعالم العلوي والسماء والروح، مقابل قلة تعلقه بالعالم السفلي والدنو والمادة.

سَفِينَة حُبِي .. كُفِي!
لَا تَزِيدِي مِسَاحَاتِ وَهمِي
لأَنَّ السَفِينَةَ لَم تَأتِ بَعدُ
وَلَن تَأتِي اليَومَ رَغم انفِجَارِي
ولَكِن سَرِبَ الحَمَامِ يُهَاجِرُ
نَحوَ البِلاَدِ التِي لَا يَرَاهَا الشِتَاءُ
وكلّ الخُيُولِ الأَصِيلَةِ تَبحَثُ عَن مَنفَذٍ للحَيَاةِ
تُرِيدُ الوُصُولَ لأَرضِ النُبُوءَةِ وَالأَنبِيَاءِ !
لَقَطفُ المَصَابِيحِ ..
والنُورُ مِن نَفَحَاتِ جِنَانِ السَمَاءِ
ويَبقَى الزَمَانُ بِلاَ رِحلَةِ الحَيَاةِ..
زَمَانَا عَقِيمَا.[1]

هندس الشاعر معجمه الشعري الصوفي من خلال تظافر الألفاظ والمضامين الدينية (سفينة، النبوءة، الأنبياء، جنان)، فهي بمثابة شفرات ورموز لا يستبين الشاعر من خلالها على مضامين القصيدة من أول وهلة، بل يبتغي دخول القارئ إلى أكنافها رويدا رويدا، لتسربل له بعض الومضات فيستنير تدريجيا بالرغبة والأمل في معانقة الذات العليا، واشتهاء السير على أرض النبوءة والأنبياء، فالشاعر يناجي السفينة والانكسار يحطم شغفه في بلوغ غايته، والرغبة تعانقه بشدة في الرحلة والسفر نحو الأرض البعيدة- الجنة- لتنسم نفحات جنان السماء وأنوارها، ليبقى العيش في هذا الواقع بدون رحلة حياة عقيما لا ثمار ولا فائدة تتحقق منه.

[1] المدونة، ص ص 149-152.

وفي ملمح آخر لا يزال صدى صوت الشهيد ينبض بالموت الخصيب، والحياة الأبدية، والأمجاد، والبطولة، ويتردد في كتابات الكثير من الشعراء، وفلوس على دراية بالقيمة الإيحائية التي يكتسيها لفظ الشهيد، حيث ألبس نصه "**رقية**" صور ومشاهد فنية حية عن رمزية الدم الأخضر والشهيد والشهادة، والتي تتساوق مع ظلال الانبعاث والحياة والتنعم في الجنة، ومثال ذلك قوله[1]:

(أَيَا رَوضَةَ فُجِرَت بِالوُرُودِ
لَقَد جَاءَ مِنهَا شَهِيدٌ وَلَكِنَّهُ لَم يَمُت
جَاءَ مِنهَا دَمُ أَخضَرٌ كَالشَهِيدِ

الشهيد له منزلة عظيمة، هو حي يرزق عند ربه لا يموت أبدا، يتنعم بالحياة الأبدية ونعيم الجنة في الآخرة، فالشاعر مزج الشهادة باللون الخضر كاشفا عن الرؤيا الصوفية التي تتساوق مع دلالة الإخصاب والحياة، فشعرية الدم الأخضر وتماهيه مع الشهادة لم تتوقف عند الدلالة السطحية، بل تجاوزها الشاعر إلى أبعادها الفكرية والدلالية الضاجة بالسمو وطريق العلا، طارقة باب الخلود والحياة الأبدية في جنة النعيم، فموت الشهيد لا يعني توقف الحياة، بل هي لحظة ميلاد حياة أبدية، والعروج من الحياة الدنيا نحو الحياة الآخرة العلوية.

1-1-3-حقل الانسان:

يّعدُّ الإبداع الشعري وسيلة ناجعة لبناء الانسان المعرفي والفني والقيمي، والشاعر تربطه صلة وثيقة بصدقه الإنساني وطبيعته وقضاياه، حيث يسائل القضايا الكبرى في عصره، ويطرح أسئلة وجودية عميقة حول معنى وقيمة الإنسان ورفض تشييئه، ولما الشاعر فلوس أكسب لنفسه صفة العمق والرؤية المتسعة والأفق الخر، وذلك بنهله من التراث المحلي والعربي والإسلامي والعالمي، كان تأثير هذه المنابع باد وجلي في تشكيله الشعري الإيحائي، حيث يلحظ سعيه وهو يناشد اختلاجات أعماقه برسم ملامح الإنسان، وخصائصه وجوهره وقيمه تصويرا وثيق الصلة بالصدق الفني.

ومنه، فالقارئ لشعر الأخضر فلوس يدخل أفاقا إنسانية رحبة وعظيمة، ويدرك اهتمامه وتطلعاته وخيباته ونشدانه الخلاص في ظل هذا الواقع الذي يحياه الشاعر الطاحن للإنسانية، ما جعله يستأنس

[1] المدونة، ص 351

بالأعلام التي تتماهى ورسمه الفني الشعري من جهة، وتساوق تجربته الرومانسية مع ألفاظ أعضاء الجسد من جهة أخرى، والجدول أدناه كفيل بترجمة ألفاظ معجم الإنسان مشكلا خاصية فنية إيحائية دلالية.

حقل الانسان	
حقل الأعلام	**حقل الجسد**
السندباد، أحمد، قابيلا، هابيلا، حيزية، سعيد، ديدوش، العربي، عقبة، طارق، ابن الفتح، عبد الرحمن، الحسين، خالد، ابن الوليد، أبولوا، نيرون، يزيد، يزن، بني الزهراء، المهدي، اللات، العزى، عشتارا، بدرا، بلال، سلمان، عمارا، الله، الحجاج، نوح، درويش، التتار، يوشع، المتنبي، أيوب، وفيقة، آدم، يوشع، بنلوب، فينوس، أبو الهول.	دمعها، مقلتاه، وجهي، دمها، قدمي، لهاتي، أعصاب، مقلتي، أصابعك، ذاكرتي، الأهداب، حافرها، رجلي، عصبي، النهد، زنديك، حنجرة، أثداء، أضلعه، الجلد، القلب، صدري، راحتي، شفتي، الأهداب، قلبي، أعصاب، الضلوع، جبيني، لساني، وضرعها، محياك، أعين، الهدبا، راحتيك، عروقي، جسدي، كبدي، جسمك، جمجمتي، عيناك، حنجرتي، وجنتيك، رئتي، عظمي، دمي، عيون، صدر، رأسي، أعناق، أظافر، كفه، لسان، لحمي، يدي، الشفاه، كف، الشرايين، عنقه، عظما، الأحداق، دمعتي، شعري، أجفان، لهاتي، خاصرتي، مقلتيها، دموع، ضلوعي، ساق، الأنامل، البدن، وريد، جمجمة.

جدول (25) يمثل مفردات حقل الانسان الواقعة في مدونة الدراسة

بالنظر إلى معطيات الجدول تتجلى ألفاظ معجم الإنسان الواقعة بين حقلين فرعيين هما: حقل الأعلام (الشخصيات)، وحقل الجسد، وهذه الألفاظ أو الرموز محملة بإيحاءات ومضامين تتميز بالفرادة والجدة في الرؤيا، كما تقوم على إيقاع نابع من الداخل، وهذا يعني؛ أنها لغة صاعدة من التجربة، فالكلمة لدى فلوس تفرغ من شحنتها الموروثة لتملأ بشحنة جديدة تقربها من الإيحاء الغامض[1]، الناتج عن الانحراف والانزياح وكسر النموذج السائد.

[1] ينظر: سامية راجح: أسلوبية القصيدة الحداثية في شعر عبد الله حمادي، ص 285

1-1-3-1-حقل الأعلام:

إنّ استدعاء الشاعر للشخصيات التي لها حضور مرجعي معين مؤشر على استثارة الشاعر للرصيد الثقافي للقارئ، فالشخصيات مشحونة بأحداث ومواقف معينة جرت في الماضي، تحمل معنى «**مسبق يذكر بحقيقة خارجة عن النص، أو بمعرفة غير متصلة مباشرة به، فالأسماء المكانية تنشط ثقافته الجغرافية والأسماء التاريخية توظف مخزون معارفه عن الماضي على اختلاف مجالاته، والأسماء الثقافية تذكره بقصص قصت عليه، ولذا فإن الكاتب إذ يستخدم اسما من هذه الأنواع يحاول إن استطاع أن يحترم رصيد القارئ الثقافي**»[1] .

كما وجد الشاعر بغيته في إيصال رؤاه، وبث مشاعره، وإغناء معجمه، وإحكام صنعته الفنية في الشخصيات اليانعة المؤثرة التي لا تمحى من الذاكرة الجماعية[2]، وهذه الشخصيات التي استثمرها الشاعر- في إطارها العام- توزعت بين الأعلام الدينية والأعلام الأدبية والأعلام التاريخية، ووفق هذا التقسيم يتغيا الوقوف على نماذج من هذا التوظيف الفني لمعجم الأعلام-الشخصيات في مدونة الدراسة.

يسوق الشاعر في نصه" **رحيل في الجراح**" حشدا من الشخصيات التاريخية المتنوعة (عقبة، طارق، السندباد، ابن الوليد..)، والتي تؤكد بدورها على ثقافة الشاعر الغنية من جهة، وعلى الهندسة الفنية التي تتماهى مع مضامين نصه من جهة أخرى، ونتوسم هذا التوظيف في قوله[3]:

لو جَاءَ << عُقبَةُ >> يَا جَزَائر زَائِرًا لَتَجَمَّدَت فِي قَلبِهِ الأَلحَانِ
يَا (طَارِقَ) العِشقِ المُطَرّزِ بالضُحَى أَينَ الهَوَى .. وَ الفَتحُ .. وَ الفُرسَانُ ؟
فَتَعَالَ يَا ابنَ الفَتحِ .. يَا وَترَ الفِدَا وأَحرِق سَفَائِنَ قَادَهَا العَبدَانِ
لاَ السِندِبَادُ إِلَى (العراقِ) مُسَافِرٌ أَبَدَا .. وَلَا فِي دَربِهِ (إِيرَانُ)
يَا ابنَ الوَلِيدَ حَوافِرُ الخَيلِ ارتَوَت بدمِ الاخَاءِ .. وَذُبّحَت أَلحَانُ

لقد تعمد الشاعر استحضار الشخصيات التاريخية التي كان لها وزنها في الفتوحات الإسلامية وتحرير الأوطان، فغدت رموزا يستحضرها الشاعر كقناع، يبتغي من خلالها تحرير وطنه المغرق المدفوع به للهاوية

[1] عبد الوهاب الرفيق: في السرد، دار محمد علي الحامي للنشر والتوزيع، تونس، ط1، 1998م، ص141.
[2] ينظر: أحمد نزال ضيدان بحار الرشيدي: توظيف التراث في الشعر الكويتي المعاصر، مركز البحوث والدراسات الكويتية، الكويت، ط1، 2016م، ص 261.
[3] المدونة، ص ص122-124.

من طرف رجال السياسة والسلطة، فالشاعر يستحضر رموز الماضي المجيد–قادة الفتح الإسلامي–، ويبكي حاضره البائس الممزق المغلف بالضياع والتيه، وهذا السفر لاحتضان ألوان الماضي في «**لحظة الحاضر، في مزج يشي صخب الألوان فيها بقضية التمزق والهزيمة، حيث يتداخل الصوت القديم ملفحا بالحادثة التاريخية ليضم في ردائه فجيعة الحاضر**»[1]، فالشاعر ينظر للشخصيات التاريخية نظرة البطولة التي حققتها في معارك الفتح الإسلامي، واستحضارها بكثافة في نصه بمثابة الاستنجاد بهم للعبور بالأمة من الحاضر البائس الممزق من القيم والمغرق في الدماء، نحو الأمل في الانعتاق والعودة بالهيبة والكرامة والقيم السامية التي تسود الأمة.

استثمر الشاعر قصة الحب المأساوية في الصحراء الجزائرية – ملحمة السعيد وحيزية– في هندسة نسيج نصه "**حيزية تنظر العشاق**" فنيا وفكريا، حيث أضحت هذه القصة الحزينة أيقونة العشق، فشخصية السعيد تعتبر رمزا للوفاء والبقاء على عهد الحب، وشخصية حيزية رمزا للمرأة العاشقة المنتصرة لأنوثتها، وأميرة الصحراء بجمالها وزينة ضفائرها، وكحل عينيها، ووشم الحنة في راحة يديها ورجليها.

ولَمْ يَنشَق << سَعِيد >> عِطرَ << حِيزيه !>>
وَلَمْ يَسمَع خُطَاهَا فَوقَ جَفنِ الدَربِ سَابِحَةً
وَلَمْ يَرَهَا تَجُوبُ الحي بَاسِمَةَ ..
كَأَنسَامٍ رَبِيعِيه !.[2]

يستلهم الشاعر التراث، وينثر عبقه بين ثنايا القصيدة عبر شخوص خلدت مآثرها في الوعي الجمعي للأمة أجمع في مشارق الأرض ومغاربها، إذ يُحَمِّلُ شخصيتي "**السعيد**" و"**حيزية**" أجواءً رومانسية بنزعة مأساوية تفيض بالسواد والحزن والاشتعال، وطول العشق إثر الفجيعة التي سربها الشاعر في نصه بأفول الحبيبة "**حيزية**" عن المحب السعيد، فحيزية« **أسطورة شعبية رائعة في الجنوب الشرقي من الجزائر، حيث يزعمون أنّ شخصا أحب فتاة فائقة الحسن والجمال، ولكن لم يلبث أن مني بوفاتها فجن جنونه أسى على وفاتها، ولم يكن هو شاعرا فيخلد ذكرها فالتجأ إلى أحد أصدقائه من الشعراء وهو الشاعر الشعبي محمد بن قيطون الذي أنشأ فيها قصيدة يائية طويلة حزينة**»[3]، فالشاعر اكتفى بالإشارات

[1] رجاء عيد: لغة الشعر (قراءة في الشعر العربي الحديث)، منشأة المعارف، الإسكندرية، مصر، 1985م، ص220.
[2] المدونة، ص88.
[3] عبد المالك مرتاض: عناصر التراث الشعبي في " اللاز" (دراسة المعتقدات والأمثال الشعبية)، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، (د.ط)، 1987م، ص27.

الرامزة إلى مضامين الأسطورة وشخوصها، حيث ألبسها صورا رمزية حية، عالجت الواقع التاريخي الماضي الملون بهموم المحب وأحزانه، واضطرابه في غياب نبع الهوى" **حيزية**".

كما يعقد الشاعر الصلة بالماضي من خلال استدعاء الشخصيات التراثية التي ذاع صيتها، ليلفت بها انتباه القارئ، ويستدرجه لمعانقة إيحاءات النص وظلاله، حيث عانق الشاعر شخصية "**المتنبي**"-**أحمد**- الشهيرة التي أقامت الدنيا ولم تقعدها بشعرها في العصر العباسي، وذلك في قصيدته الموسومة "**هوامش على بيت المتنبي**"[1]:

يَا << أَحمَد >> كَيفَ سَبَحت
بعَينِ اللّيلِ و لَم تَرهَب !.
وَحمَلتَ الشَمسَ عَلَى زِندَيكَ .. وَ لَم تَتعَب !
يَا << أَحمَد >> تَسكُنُنَا البَيدَاءُ .. وَ نَسكُنُهَا
يَا << أَحمد >> لاَ أَسيَافُ لَدَينَا ..
بَل أَغلاَلُ نَابِحَةٌ ... وَ سُجُونٌ
وَنُهُودٌ نَافِرَةٌ ... وَعُيُونٌ !

يستند الشاعر في تصميم نصه" **هوامش على بيت المتنبي**" على دلالات وظلال الشخصية التراثية الأدبية الممثلة في المتنبي-أحمد-، هذه الشخصية التي استولت على الوجدان الشعري قديما وحديثا، ولكن هذا الاستدعاء الفني الغرض منه بالأساس ضخ النص بالشعرية والإيحاء من جهة، وإقامة موازنة بين الماضي المجيد المغلف بالحرية والكرامة والإقدام والشجاعة، والحاضر المعلول الممزق المغرق في الضياع والانكسار، أين تأفل هذه الخصال وتندثر في ظل هذا الحاضر، فلا الليل، ولا الشمس، ولا البيداء، والأسياف، ولا الحرية في التعبير في وجه السلطة صالحة في هذا الواقع المتأزم الذي يعقل الحرية ويسجنها، فالشاعر نحى بالمكونات الرمزية الملتصقة بشخصية المتنبي والممثلة في الكرامة والشجاعة والإقدام والحرية في الزمن الماضي، نحو الاعتقال وتقيد الحرية في الزمن الحاضر، لتكتسي لغة النص شعرية عالية إثر خلق مسافة التوتر، والتي يتلون بها القارئ، فتدفعه نحو عقد جسر التواصل بين الماضي والحاضر.

[1] المدونة، ص ص 40-43.

1-1-3-2-حقل الجسد:

استعان الشاعر بمفردات معجم جسم الانسان في هندسة نسيج نصه، فاستلهم أعضاؤه من أعلى نقطة في رأسه لأدنى عضو في رجله، ولم يترك في باطن تجربته الشعرية – على الأغلب- عضوا إلى وألبسه نار توجسه ورؤيته ولونه بتجاربه ومقاصده ومعاناته، مغلفا السياق النصي بالأبعاد الإنسانية التي تعتد بالواقع والحياة والوجود، كما استطاع الأخضر فلوس أن يلبس الأعضاء أبعاد رمزية تاريخية أسطورية دينية تتجاوز البعد المادي، ومن ذلك ما يتوهج في قصيدة "**الأنهار الأخرى**" من استثارة لخيال القارئ بمتاهة الدلالة، وتحفيز ذاكرته باستدعاء ما يقرن النص الشعري بالأفكار، والحوادث التاريخية، والأسطورية التي نمت في ظلال الموت الخصيب، والنماء المنبعث من رماد الدم المحترق، على نحو قوله:[1]

تَنمُو بَرَاعِمُهَا..
مِن رَمَادِ الدَمِ المُحتَرِقِ

يضفي الشاعر في هذه الأسطر الشعرية على لفظة الدم بعدا أسطوريا يتماهى مع فكرة الانبعاث والتجدد والخصوبة، لأن النمو والانبعاث من الرماد والدم المحترق هو سمة من سمات أساطير البعث والتجدد، فلا تتحقق الحياة والانبعاث والنماء إلا في ظلال احتراق الدم المنبثق، ليضحى الموت معادلا موضوعيا للنماء والخصب، والدم المحترق إشارة مشعة على الميلاد الجديد ونقطة العبور نحو الحياة.

كما ينحت الشاعر دلالات نصه "**أصداء البلاد الأولى**" على أجزاء جسم الإنسان (الرأس، الساق، الدماء، الكف، إصبعين)، ليبرز التمزق والانشطار الذي يحياه واقع الانسان العربي الضائع، على نحو ما ينبض في قوله[2]:

وَطَنِي
وَهَزَّتِ الحُلمَ الصَغِيرِ قَذِيفَة:
الرَأسُ قُربَ البَابِ.. وَالسَاقُ الصَغِيرَةُ قُربَ دَجلَةِ
والدِمَاءُ عَلى حُدُودِ البَصرَةِ انسَرَبَت
وَكَفٌ فِي الطَرِيقِ تُشِيرُ بِإصبَعَينِ

[1] المدونة، ص660.
[2] المصدر نفسه، ص608.

يلحظ القارئ في هذه الرقعة الشعرية المنشطرة دوي الانفجار الذي حدث في جسم الانسان نتيجة القذيفة، حيث تفرّعت أعضاؤه وتناثرت في المدن العربية (الدجلة، البصرة)، ليعكس بالأساس الواقع الشرقي الممزّق والمغرق في الدماء، فأماني الشاعر وأحلامه في الحياة غلفت بالمأساة والطابع السوداوي، والانفصال والتفرق، وما تفرّق الأعضاء إلا دليل على الانشطار الداخلي الذي يحياه الوطن والأمة العربية الواحدة التي كانت كالجسد الواحد، فانتحت من التآلف والتلاحم نحو التمزّق والفراق بفعل الأعداء، فالجسد وحدة جوهريّة بين الذّات وعالمها[1]، وأعضاؤه هنا بمثابة معادل موضوعيّ للأمة والوطن العربي الذي عبر من اللحمة الواحدة نحو التمزّق والتفتّت والموت والهلاك.

1-1-4-حقل الحبّ:

ارتبط الحبُّ بالشعر ارتباطًا وثيقًا، وشغل حيزا كبيرا في آثار ونتاجات الأدباء على مر العصور، وفي مختلف نطاق العالم، ذلك أنّ الحبّ يعتبر إكسير الحياة وروحها التي يزيدها نبضا وتوهجا، وهو من أنبل المشاعر الإنسانية وأسماها، حيث «**ينبعث من القوة الكامنة في الإنسان، وهي القدرة المنشئة والمكونة له**»[2]، فالشاعر شغف بالحبّ واستمد منه درجاته في نحت نصه فنيا وروحيا، لتتراوح هذه العاطفة غالبا بين حبّ الوطن والحبيبة، وعن المفردات التي ضجّت بهذه العاطفة في نصوص الشاعر يفصح عنها الجدول الآتي:

حقل الحبّ
أحبّك، الوجد، أهواك، أعشقها، الهوى، العشق، الحبّ، المحبة، الوجد، الحبيبة، العاشقين، تغازلني، العشيق، يتودد، المتيّم.

جدول (26) يمثل مفردات حقل الحبّ الواقعة في مدونة الدراسة

ولع الشاعر بألفاظ معجم الحبّ؛ وعلى الرغم من الحضور الضئيل لكلماته في الجدول الإحصائي السابق، إلى أنه ترجم أحاسيس الشاعر وميوله، لأن توارد ألفاظ الحبّ في غالبية درجاته بصفة فنية، تدلنا على عصب تجربة الشاعر وأسلوبه من جهة، وعلى نزوعه الرومانسي الذي ينتصر للعاطفة من جهة أخرى،

[1] شوكت نبيل المصري: شعرية الجسد دراسة نقدية في أعمال محمد عفيفي مطر الشعرية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، (د.ط)، 2012م، ص18.

[2] آمنة بلعلى: الحركية التواصلية في الخطاب الصوفي (من القرن الثالث إلى القرن السابع الهجريين)، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، (د.ط)، 2001م، ص24.

فالشاعر يبتغي التحليق في أفق التصوير الدلالي عبر مفردات الحبّ الضاجة بالحيوية، ليحاكي الواقع بكل مكنوناته، فينقله عبر لغة ايحائية تتكئ على الهندسة الفنية لمضامين الحبّ؛ بين حبّ المرأة وحبّ الوطن، هذه المضامين التي يستقر عليها القارئ فيتلون بها.

يتعلق الشاعر بشدّة بالجوهر الأنثوي، فهي الحضن الآمن والعين المداوية لمشاعر الوحدة والحنين، إذ يبث مشاعره النبيلة المتدفقة بالحبّ عبر نسمات القصيدة وروحها، حيث يكسب رمزية المرأة الحالة المشرقة التي تلتصق بالحياة والانبعاث والأمل دافعة عنه الاغتراب والوحشة، هذا الذي يتدفق في قصيدة "**قصائد من البحر**"[1]:

وسِرتُ مَعَ البَحرِ وَحدِي بِنَارِي..
أنَا يَا حَبِيبَةُ مَا أَسَرَتنِي البِحَارُ..
وَلِكن عينَيكِ فِي وَحشَةِ البُعدِ صَارَت إِسَارِي..

يبث الشاعر بين ثنايا نصه أحاسيسه الملتهبة بالشوق والغرام اتجاه حبيبته، فالاشتعال يحيط بالذات من كل زاوية، وما السبيل لدحضه والنجاة من الغربة ووحشة البعد سوى النظر لعيني الحبيبة، فهما الأنيس في الغربة، والماء الذي يروي بهما عطشه وظمأه، والدواء الذي يعالج بهما جراح اشتعاله ووحدته.

كما ينبض قلب الشاعر في قصيدة "**غائبة**" بالحبّ، فهو المسلك الذي يتغياه في معرفة روح ووجه الحبيبة، والقلب إذا تساوق مع المرأة يجعل الحبّ أكثر نبضا ونزوحا نحو العشق الروحي، ويتبدى ذلك في قوله:[2]

ولَكِنَّهُ القَلبُ!
لَا يُخطِئُ الحُبُ، يَعرِفُ وَجهَكِ
إِذَا كَتَبَ اللهُ بِالخَالِ فِيهِ

القلب بمثابة اللفظة المفتاح للعاطفة والحبّ الإنساني في هذا النموذج الشعري، حيث شكل بؤرة مركزية لإشعاع الحبّ، لأن هذا الأخير عند الشاعر منهج قلبي لإدراك الأحاسيس النقية اتجاه الحبيبة،

[1] المدونة، ص492.
[2] المصدر نفسه، ص537.

فتجربة الحبّ «**يتركز حضورها في القلب وفي كل ما هو روحي ومعنوي**»[1]، وعليه الشاعر عبر عن يقين حبّه من خلال القلب الذي لا يخطأ نبضه، وكله يقين بالمعرفة الصحيحة للحبّ.

كما أنّ تعلق الشاعر بالوطن بمثابة تصريح عن كينونته ووجوده وانتمائه له، فهو الهواء الذي يتنسمه وينعشه بالحياة، حيث يبث نسمات حبّه للوطن في قربه واعتناقه، أين اشتد حنينه للأرض وفتق بالعاطفة، فلا يقوى على فراقه لأن وحشة البعد تقتله، وهذا وارد في قوله[2]:

مَن يُقنِعُ النَاسَ أنِّي – فِي الهَوَى وَطَنٌ للأَرضِ
لَكِنَّهَا بِالبُعْدِ تَقتُلُنِي؟!

يبرز الشاعر هواه للوطن وتشوقه للأرض في قصيدة " **النوافذ المنكسة**" بأسلوب صريح يعكس انصهاره وتماهيه مع بيئته التي عاش فيها واعتنق أحضانها الدافئة، فحياة الشاعر تتوهج وحبّه يتدفق بين أحضان أرضه ووطنه، ويتلاشى نبض قلبه وحياته جراء بعده وغربته عن بلده (**لكنها بالبعد تقتلني**).

1-1-5-حقل الموت:

أصبحت ظاهرة الموت في كتابات الشعراء المعاصرين ظاهرة فكرية فنية، تجاوزت النظرة التقليدية التي اقترنت بمواقف الموت التي تفرض عليهم – من الخارج لا من الداخل- واجب العزاء والنعي، متخذة شكل الرثاء التقليدي بألفاظ تقليدية (المنية/ مات/ ناحت/ قامت قيامته) لإظهار الأسى والفجيعة معلنا قدرية الموت وإظهار العجز والاستسلام، بل أصبحت ظاهرة الموت ذات رؤية شمولية على المستويين الفكري والفني، ومتعددة الأنماط والأبعاد والدلالات، ترتكز على مواقف ذات فلسفات متعددة المصادر مما امتصوه من المعارف، والثقافات، والتجارب الحياتية[3]، لتبعث فيهم وعيا حادا على تجربة الكشف، والحيرة والشك، والقلق.

ثمة حقيقة لا جدال فيها يستقر عليها القارئ وهي أنّ توظيف فلوس لظاهرة الموت، جاء في أغلب طياته يحمل بعدا رؤيويا فلسفيا، وفق أنماط متعددة متداخلة ومتشابكة، تعكس الصراع والحركية التي تحكم

[1] أماني سليمان داود: الأسلوبية والصوفية دراسة في شعر الحسين بن منصور الحلاج، دار مجدلاوي، ط1، 2002م، ص189.
[2] المدونة، ص528.
[3] ينظر: جمال محمد عطا: تشكيل صورة الموت في شعر أمل دنقل، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، (د.ط)، 2013، ص ص 144- 145.

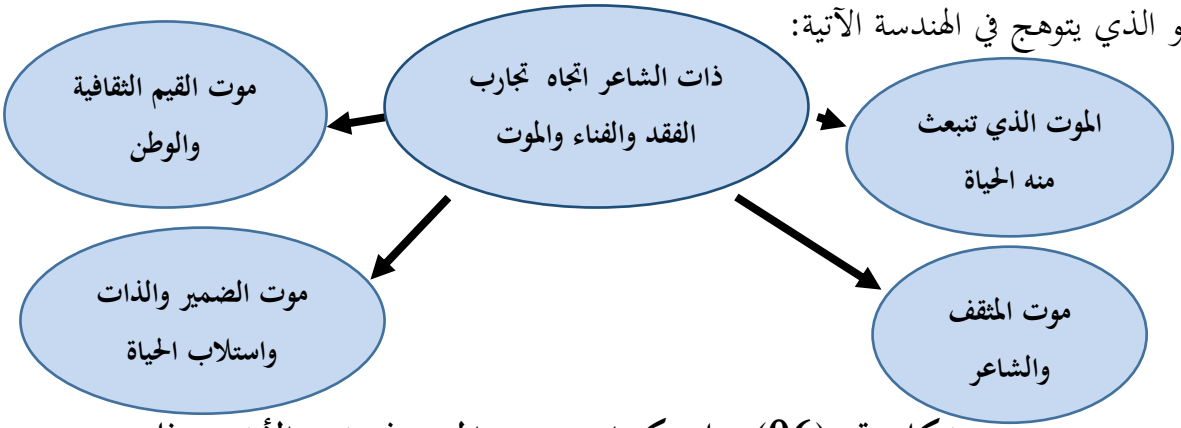
فكره، وعالمه الشعري، وحياته الخاصة والعامة، ومجتمعه الذي ألهب خياله، وأثار أفكاره على النحت الفني لمعجم الموت، ومضامينه المتعددة التي يكشف عنها الجدول الآتي:

حقل الموت
للموت، موتي، القتيل، تنزف، مزّق، قتلاك، مصلوب، تصلبني، ذبيح، تذبح، يذبح، تصلب، تغتال، جريمة، أكفان، الكفن، منتحرا، المشانق، القاتل، المقتول، القبر، منطرحا، التابوت، قربان، قبور، انتحرا، التابوت، ستموت، يمزق، يشيعه، يقطع، نازفة، مقبرة، الميت، وفاة، شواهد، تموت، يقتل، النزيف، يطعنه، تذبح، تكفنها، تغتال، القربان، قتيلة، جثمانا، أكفانا، أفنى، ذبح، مقابرنا، التضحية، يدفن، جثة.

جدول (27) يمثل مفردات حقل الموت الواقعة في مدونة الدراسة

ضَجَّ الجدول بألفاظ معجم الموت في شتّى أشكالها، مؤكدة على المسار الدلالي للنصوص الشعرية، والرؤية المأساوية التي طغت على عصب تجربة الشاعر، فالموت والفناء الذي طفى في شعره تعلق- في إطاره العام- بموت المثقّف والشاعر وإقصاؤه، وموت القيم الثقافية والوطن، وموت الضمير والذّات واستلاب الحياة، والموت الذي تنبعث منه الحياة.

وعليه؛ فالإحساس بالموت عند الأخضر فلوس يبلغ ذروته في تعدّد مصادره وتشكيلاته، على النحو الذي يتوهج في الهندسة الآتية:



شكل رقم (06) يمثل مكونات معجم الموت في شعر الأخضر فلوس

يرنو الشاعر الأخضر فلوس إلى ظلال ألفاظ الموت التي يستلهمها، ليستقطب خيال المتلقي ويربطه بالحادثة التاريخية الملتصقة بفعل التمزيق والتقتيل الذي مورس في عهد اليزيد بن معاوية في حق الحسين، فكانت فاجعة أدمت القلوب وأبكت العيون عبر العصور، وتناول بعدها الدرامي العديد من الشعراء على

نحو ما يسطع في السياق الشعري لدى فلوس، حيث غيب الضمير وانعدم، وغدر برأس الحسين وصرع، واستلبت الحياة منه، على نحو ما يبرز في قصيدة **"قبلة للشمس الإيرانية"**[1]:

مِن << كَربَلاء >> رَوَى التَارِيخُ أَسرَارًا: << يَزِيدُ>> قَد مَزَقَ الإِيمَـــانُ أَشْطَـــارَا

وأَبـــحَرَت نَفسُــه فِي العُهْـرِ عَـــــارِيَةً وَفِي دِمَـاءِ بَنِـي << الزَهـــرَاءِ إبحَـــــارًا

والآنَ ضَـــجَ الـــدَمُ المَسفُـوحُ عَاصِـفَـةً وَصَارَ رَأسُ << الحُسَينِ >> الوَردَ والنَارَا

يعيد الشاعر عبر ألفاظ معجم الموت بعث حادثة كربلاء التاريخية في رداءها السوداوي، ليلبس السياق الشعري عاطفة الحزن والألم، معانقة الوجدان الذي تحطم بفعل التقتيل وسفك دماء بني الزهراء، أين تحولت الدماء لنهر خالد يفيض بالأسى والشجن على مر الأزمنة والعصور، ليصبح اليزيد رمزا للمؤامرة والتقتيل، والحسين رمزا للضحية والغدر، وكربلاء رمزا للمكان الذي وقعت فيه حادثة القتل.

كما أنّ غياب الضمير الأخلاقي والاجتماعي عن الذات جعلها مفرغة من قيمها ومشاعرها الإنسانية، بل وصارت سلاح التمزق، والانحلال، والمأساة التي غلف بها هذا الواقع المعلول، فتصبح الحياة لعبة تستلب في ظل أفول المبادئ الخلقية السمحاء، فيغرق الواقع في نهر الدم والموتى والتقطيع والتمزيق والانتحار، فمما يستدل به على توظيف الشاعر لهذا المنحنى المأساوي قوله في قصيدة" **هوامش على بيت المتنبي**"[2]:

السَيفُ ... الرُمحُ قَد انتَحَرَا

وَتَضِيعُ مَعَانِي الأَشيَاءِ!.

وتَوَلّى هَارِبَة فِي أَورِدَةِ التابوت

من أَينَ ستَخْرُجُ يَا هَذَا؟..

سَتَمُوتُ هُنَا !.

أَوَّلَا .. فَهُنَاكَ تَمُوتُ !.

[1] المدونة، ص141.

[2] المصدر نفسه، ص ص42-43.

<< قَابِيلُ >> يُمَزِّقُ << هَابِيلاً>>

وَ يُشَيِّعُهُ بِعُيُونِ << دَامِعَةَ .. وَ قنُوت !.

السَيفُ يُقَطِّعُ شَرَيَانِ الغُصْنِ المُوَرِقِ !.

تحوم الألفاظ في فضاء الإحساس الهائم بالمأساة والعدمية، وموت الذات وضياعها في هذا الواقع الممزق الذي يفوح برائحة التقتيل في ظل تفشي الأنانية واللامبالاة وغياب الإنسانية في أدنى صورها، فالنص يشع بألفاظ الموت، والاستلاب، والكراهية، والعداوة (تموت، يقطع، يمزق، يشيع، تابوت، انتحرا) معلنا عن الانشطار والضياع التي تحياه الذات، وتلبسه في صورة مرعبة إزاء هذا الواقع المتعفن الذي يتقاتل فيه حتى الأقارب والإخوة (قابيلا يمزق هابيلا)، فاستلهام الشاعر لهذه الواقعة له ما يماثله في هذا الواقع العربي من اقتتال وإهدار للأرواح بين أفراد الأمة الواحدة.

كما يتلوّن الشاعر بالنزعة السوداوية في واقعه الذي غرق في بركة الانحلال الثقافي، وموت الوطن والقيم، وأفول المقومات الوطنية عن رجالات الثقافة، الذين أسقطت ضمائرهم من خلال الإخلال بالأمانة والمسؤولية المسنودة لهم، بل وأضحى همهم الوحيد تمزيق الوطن وإغراقه في بركة التمزق والانشطار والتخلف.

بِاسْمِ << الثَقَافَةِ >> تَاجَرُوا وَعَلَى اسمِهَا

فَوقَ الجُسُور تَصلُبُ الأَوطَانُ

الجَنَّةُ الخَضْرَاءُ صَارَت مَلْعَبًا

يَلْهُو بِهَا التُجَّارُ .. والخِصيَانُ [1]

يواجه الشاعر في قصيدة "**رحيل في الجراح**" مأساة الخيبة في هذا الواقع، الذي اندثرت فيه القيم الثقافية والمقومات الوطنية بين رجالات الثقافة، أين مارست الشخصيات باسم الثقافة سطوتها، وقبرت الوطن ومثقفيها، وسجنتهم في زنزانة النسيان والإقصاء والتهميش، ليبعد المثقف عن دوره ومسؤوليته إزاء مجتمعه في النضال، لتحقيق الأهداف والقيم الإنسانية، والعدل، والمساواة، فيصطدم المثقف بالانسلاخ الذي يمارسه الوطن في حقه، فيغترب الشاعر في مدينته ووطنه، وتغلب على فكره عاطفة الموت والمعاناة، على نحو ما تطفو في قصيدة "**سمط اللآلئ**"[2]:

[1] المدونة، ص121.

[2] المصدر نفسه، ص624.

هَامَ فِي مُدُنٍ تَقتُلُ الشُعَرَاء
وتَمُوتُ عُشَاقَهَا ..
تُستَبَاحُ دِمَاهُمُ عَلَى صَفَحَاتِ الصُحُفِ !!

يبرز الخطاب الشعري إقصاء المثقفين والشعراء، ومعاناتهم بالموت" **هام في مدن تقتل الشعراء**"، وذلك من خلال ممارسة السلطة الضيقة الأفق للثقافة والمثقفين في راهن هذه النظام التكنوقراطي البراغماتي، وانتهاج سياسة العنف والتهميش الذي يمارس في حقهم بإبعادهم عن المشاركة الثقافية، وحرمانهم من الظهور والبروز على صفحات المجلات، فكبح انتشار نصوصهم الإبداعية وحجبهم عن الجماهير، وتصوريهم في ثوب الضحية، هي إحدى صور الموت ولو كان رمزيا "**تستباح دماهم على صفحات الصحف**"، حيث يتدفق الاحساس بمرارة التهميش والضياع والغياب والأفول عن جمهور المتلقين، فيقتل فيهم كل تواصل وإنتاجية بين الشاعر والمتلقي/الجمهور.

ومما هو جدير بالتنويه أنّ الشاعر ألبس الموت رداء البعث والخصوبة في سياق آخر، حيث يضحى الموت جزءًا من الحياة، ومصدرا رئيسيا لانبعاثها والعبور إليها، وهذا الذي يتبدى في قصيدة "**صفحة سلامات فقط**"[1]:

سَلاَمٌ عَلَى مَولِدٍ فِي الرَمَادِ

إن النتيجة التي ينتهي إليها المتأمل في هذا النموذج الشعري أنّ الموت منبع الحياة، ومصدر انبعاثها كما في أساطير البعث والتجدد، وهذا يدل على الحياة والخصوبة التي تنبت في ظل حضور الموت، فالشاعر حينما صهر فحوى الأسطورة وروحها في نصه، واعتبرها بمثابة معادل موضوعي للنهوض والتحدي والتجدد، وما الاحتراق والرماد سوى بذور أمل على التحرر وانبعاث الأمة العربية، ليدحض عنها كل انكسار وهزيمة، ويبعث فيها وهجا وولادة وعودة من جديد.

[1] المدونة، ص601.

1-1-6-حقل الاغتراب والحنين:

شغل موضوع الاغتراب بال الكثير من المفكرين والأدباء والفنانين، وغدا من أكثر المصطلحات تداولا في العصر الحديث، نظرا للتمفصلات التي رافقت المجتمع العربي بمشاكله وأزماته، والتي مست جميع جوانب الحياة السياسية والثقافية والدينية والاقتصادية..، ولأن الشاعر وليد مجتمعه، ولسان حاله، وعضوا لا ينفصل عن واقعه إما مؤثرا أو متأثرا بمظاهره المختلفة، ومفصحا عما تثيره هذه المظاهر في نفسه من مشاعر وأحاسيس وأهواء[1]، بعدما صهر مضامينها المتشعبة والمتضاربة برؤية خاصة تعكس تجربته الذاتية، طفت في نصوصه الإبداعية عاطفة الاغتراب بتشكيلات وتمثيلات متنوعة، هي في غالبيتها -إن لم نقل في مجملها- محملة بعاطفة الاشتياق والحنين، باعتبار أنّ الاغتراب عن الشيء يدفع بالإنسان للإحساس بالحنين والتشوق إليه.

والقارئ لأشعار الأخضر فلوس يكشف التداخل الحاصل بين معجم الحنين والاغتراب* في تشكيل وهندسة السياق الدلالي، باعتباره خاصية أسلوبية تعكس التجانس الحاصل بين الاغتراب والحنين، والتي استغرقت غالبية نصوصه الشعرية التي رسمت سياقها وفق عاطفة الاغتراب، وعن ألفاظ معجم الاغتراب والحنين يبرزها الجدول الآتي:

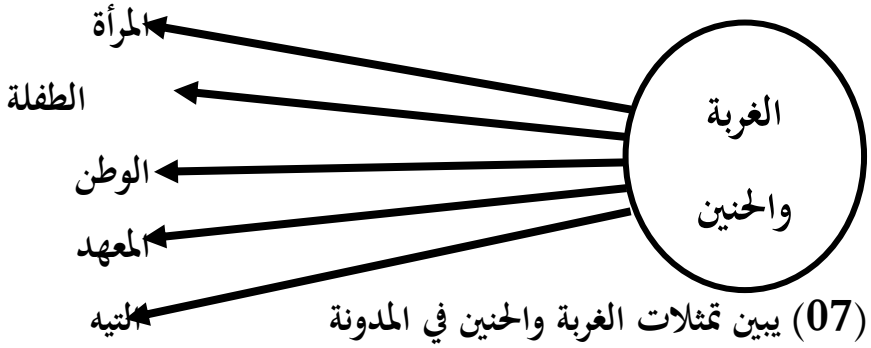
حقل الغربة والحنين
التحنان، غربتها، أسفاري، ظمئي، مرتحلا، وضاعت، شوقا، ضيعت، الشوق، شردني، حنت، وحيدا، وحدتي، ظمآن، مرتحل، حنين، المنفية، شوقه، المهجور، الغريب، هاجرها، منفى، غربة، الشوق، حنين، فرقتكم، غربته، وحدي، هاجرا، البعد، الغرباء.

جدول (28) يمثل مفردات حقل الغربة والحنين الواقعة في مدونة الدراسة

* إن التداخل الحاصل بين كل من الاغتراب والحنين في شعر فلوس يشكل خصوصية أسلوبية اكتستها غالبية مضامينه الشعرية، فلا نتصور حضور الاشتياق والحنين في ظل غياب الاغتراب، فالشاعر وفيٌ دوما لطفولته وماضيه ووطنه والحبيبة والطبيعة الريفية..، فإحساسه بالاغتراب عنهم كفيل ببروز عاطفة الحنين والشوق، ووفق هذا التشاكل بين الاغتراب والحنين أثرنا إدراج كل منهما في معجم واحد للتقارب الحاصل بينهما في فلسفة الشاعر الفكرية والدلالية داخل نسيج نصه.

[1] ينظر: أحمد علي الفلاحي: الاغتراب في الشعر العربي في القرن السابع الهجري (دراسة اجتماعية نفسية)، دار غيداء للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2013م، ص48.

امتازت أشعار الأخضر فلوس بشحنة كبيرة من مفردات الشوق والغربة، شكلت معجما اتسم بالدقة المتناهية في انتقاء الألفاظ، وتوزعت عاطفة الغربة والشوق بين الحنين للوطن، والمعهد، والتيه، والمرأة، والطفلة، والمخطط الآتي كفيل بتجلية ذلك:



شكل (07) يبين تمثلات الغربة والحنين في المدونة

حينما نطالع النتاج الشعري الذي دار حول مضمون الإحساس بالاغتراب والحنين في شعر فلوس، يظهر أنه قد ولع كثيرا باستخدام مفردات هذا المعجم، ومن ذلك ما يتوهج في قصيدة" **صلاة لعينيك**"[1]:

يَا مَنبَعَ النُورِ .. لَو تَدرِينَ كَم ظَمِئَت رُوحِي اِلَيكِ .. وَكَم أَسرَجَت أَشعَارِي !!
مِن أَينَ أَبدَا ؟.. وَ الأشواقُ قَد كَسَرَت مَحَابِرِي .. وَمَحَت شِعرِي وَ أَفكَارِي
يَا مَنبَعَ النُورِ ... هَل عَينَاكَ رَاجِعَةٌ بِي للصَفَاءِ .. فَاِنِي ظَامِئٌ .. عَارِ !!

تعتبر الألفاظ مفاتيحا لمغاليق أسلوب الشاعر وميولاته ونزعاته، فالأخضر فلوس شغف بالمرأة وتعلق وجدانه بصورها ومكنوناتها الداخلية والخارجية، وامتلأ قلبه حبا وانساب في جوارحه، فهو لا يقوى على الفقد والبعد عنها، لتطفو عبر مفردات معجم الحنين عواطفه التي تقطر بالاشتياق، وروحه التي تشتعل بالاحتراق، وأوتار قلبه التي تتمزق بالهوى والظمأ عاصفة بأشرعته، فالشاعر يبتغي دحض الانكسار والظمأ بالوصال، والمرور بروحه من الظلمة للنور، ومن القلق للراحة.

يزيل الشاعر الستار في قصيدة "**رسالة إلى طفلة القمر السهران**" عن مشاعره المتقدة بالعشق عبر مفردات معجم الشوق، ويبث حنينه لابنته، فهي جنته التي تدفع عنه انكساره وظمأه في الغربة، فتراود أطياف الذكرى في مخيلته[2].

مَاذَا سَأَكتَبُ.. وَالأَمواجُ تَسكُنُنِي والرِيحُ تَعصِفُ فِي شُريَانِي البَاكِي؟
مُسَافِر.. خضْرَةُ الأَعشَابِ أَمتِعَتِي مَرَاكِبِي الشَوق.. وَالمِجدَافُ عَينَاك!

[1] المدونة، ص31.
[2] المصدر نفسه، ص 24.

أطوِي المَسَافَةَ.. والشُطآنُ هَارِبَةُ نَحوَ السَحِيقِ.. فَأَعيَت قَلبِي الشَاكِّي
بَينَ الهَجرِ..وَبينَ البَحرِ مُنقَسِمٌ وَلاَ رَفِـيقَ سِوَى أَطيَافَ ذِكـرَاكِ !
أَلمَلِمُ الأَمَلَ المَزرُوعَ فِي كَبِـدِي وَأَجـمَعُ الشَوقَ مَزهُـوَا بِلُقيَـاكِ

تطفو في هذه الأبيات الشعرية مشاعر الحنين والشوق الذي يبديها الشاعر اتجاه ابنته، إذ يشوى بألم البعد وجمر الفراق الذي يتكبده بعد الخوض في الرحلة والسفر عن عيون الصغيرة، فالشاعر كله أمل في العبور وطي المسافة الفاصلة بينه وبين الصغيرة، والتحول من معانقة أطياف الذكرى في الغربة، للقاء الذي يشع بالفرحة والزهو" **وأجمع الشوق مزهوا بلقياك**"، كما أنّ تظافر الأفعال المنسوبة للصفات تشي بالحيوية والرغبة في التغيير والتحول من واقع لآخر- من عاطفة لأخرى-، من الشوق والحنين نحو دحضه بالأمل في اللقاء، فالشاعر نجح في تلوين المتلقي بمضمون النص المتدفق بعاطفة الاشتياق والحنين والأمل والرغبة في الوصال.

كما يتابع الشاعر التعبير عن شوقه في قصيدة "**النوافذ المنكسة**" المتقدة بعاطفة الحنين للوطن والديار والتراب، والمداخل النصية (الظمأ، البعد، وحشة..) والقرائن المكانية التي تعود على الأرض والوطن والتراب، بمثابة نبراس يؤكد المعجم الذي استأنس به الشاعر في البوح عن الواقع الذي يكابده في غربته، وهذا الذي نستقر عليه أثناء معانقة الأسطر الشعرية الآتية[1]:

مَن يُقنِعُ الرُوحَ أن تَنسَى مَسَالِكَهَا؟!
من يُقنِعُ الرُوحَ أن تنسى مَعَابِدَهَـا..
مَن يُقنِعُ النّاسَ أنِّي –فِي الهَوَى–وَطَنُ للأَرضِ
لكنَّهَا بِالبُعدِ تَقتُلُنِي؟!
وأتعَبَتنِي دِيَارٌ كُنتُ أَسكُنُهَـا..
وَهَا هِي اليَومَ رَغمَ البُعدِ تَسْكُنُنِي!!
لاَ النِيلُ يُشفِي تُرَابَ الأَرضَ مِن ظَمَأٍ..
وَلَا أَبُو الهَوَلِ –قَد أَقعَى عَلَى ذَنَبٍ

[1] المدونة، ص ص 527-531.

تومئ القصيدة بإحساس الذات باغترابها في مكانها المحايث وزمنها الحالي، لأن الذات تشتعل بالاشتياق في ظل اغترابها، وتشعر بعدم الارتياح في مصر، وبالوحدة والانفصال عن المنبت والوطن-الجزائر، فلا النيل ولا أبو الهول كفيل بدحض الشوق عن فكره، فالذات الشاعرة« **تعمل في مكانها الآخر على استعادة أمكنة اقترنت بها وعلقت بذاكرتها من المكان الأول، فتبدوا أماكن ذلك المكان الأول منبثقة من جيوب اللاوعي، وكأن الذات تعمل على استرجاعها مقاومة لاغترابها في المكان الآخر وتأكيدا على انتمائها للمكان الأول وتقوية لعرى اتصالها به، حينها يمسي المكان تشكيلا ذاتيا أكثر من كونه موضوعا للتمثل التجريبي، فيأخذ المكان الأول الذات من مكانها الآخر**»[1]، لتستعيد الذات الملامح المكانية المتمثلة في رائحة الوطن وتربته والديار، كأن بالمكان الأول- الوطن- هو الحياة والأكسجين الذي يتنفسه، فيحيا به حرا دون اغتراب وحنين.

الشاعر دائم الحنين للفضاء الذي ترعرع فيه، وهو الفضاء الذي يساكنه ويؤرقه منغرسا في فكره وفكر متلقيه، حيث يطفو بداخل الذات المبدعة معجم الحنين والشوق للمكان الأول-الوطن-، فيبقى ذلك المكان يراود وعي الذات ويلح عليها، وينبش ذاكرتها ممتصا مواجد الغياب والشوق لها، هذه المضامين التي نلمسها في قصيدة "**قريبا من النيل.. بعيدا عن النبع**"[2]:

تَجُرُنِي الخُطُوَاتُ لأَرض،
وقَلبِي يَحِنُ لأَرض،
لتَرجِعُنِي لِبلاَدِ الهَوَى لَيلَةً مَاطِره!
-(أيَا قَلبُ هَذَا زَمانُ الحَنِين ،
وَهَذَا زَمَانُ المَسِيرِ عَلَى الرَمِلِ مِلءُ الهَجِيرِ...)
تَحْفِزُ قَلبِي بِمَا فِيهِ مِن وَجَعٍ ..وَ حَنِين
لِيَشتَعِلَ الحُزنُ فِي "القَاهِرَه "!)
ألاَ تَسمَعِينَ حَنِينَ البَلاَبِلَ فِي "القَاهِرَه"،،!؟
لكلِّ غَرِيبٍ حَدِيقَةَ حُزنٍ يَفِيءُ إِلَيهَا

[1] رضا عطية: الاغتراب في شعر سعدي يوسف- قراءة ثقافية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ط1، 2018م، ص268.
[2] المدونة، ص ص 505-511.

إِذَا اعتَصَرَ اللَيلُ قَلبَ المَدِينَه!
وَلَم يَبقَ غَير الغَرِيبِ..
وَقَد أَسلَمَتهُ لشَطِ الحَنِينِ السَفِينَه!
فَيَا أَيُّها النَّاس فِي مَوطِنِي
أَيُّها السَاهِرُونَ عَلَى شَمعَةِ القَلبِ..
هَل تَسمَعُونَ حَنِينَه؟!
وَنَارٌ مِنَ الذِكرَيَاتِ الدَفِينَه!!
أذُوبُ إِذَا اصطَدَمَت نَسمَةٌ باشتِيَاقِي
وتُوقِظُ فِي النجوم حنين التراب إلى نفسه
أُرِيدُ احْتِضَانَ البِلاَدِ البَعِيدَةِ

يُعَبِرُ الشاعر هنا في زفرات حارة وشوق دفين عما يتجرعه من ألم الفراق والبعد عن بلده، حيث يعانق وطنه بقلبه وروحه والحنان يتدفق منه في كل بوح بين ثنايا القصيدة، حيث بقيت الذكريات لصيقة فكره وواقعه، وتتسرب عبر صور فنية حية تقطر بمعجم الحنين والغربة المكانية، لأن الذات حينما «**تكتب تاريخها مستعيدة زمكناتها الأولى تبدو في حالة إحساس بنوستالجيا* نابضة بذكرياتها البعيدة بكل ما فيها من حياة بسيطة وفقيرة وشعور نفسي بالثراء والغنى يتبدى في تمثل الذات النفسي لموجودات الطبيعة وأشيائها البسيطة**»[1]، فالتراب والنسمة والشط والبلابل والرمل كلها مداخل تعانق حنين الشاعر، فهي بمثابة الهوية والروح التي تحمل الوطن، ليستقر المتلقي/ القارئ على هذه المعاني فتأسر وجدانه، وتبعثه على التأمل والتلون بالصور الحية التي تزيد النص وهجا وتحقيقا للغاية التأثيرية الدلالية.

لكن الشعور بالحنين والاغتراب لا يقف دوما عند حد البعد عن الوطن فحسب، بل ارتبط هذا الشعور بمعهد اللغة العربية؛ هذا الفضاء الذي تجانس فيه الشاعر في الزمن الماضي وعاش فيه فترة أيام مزهرة وجميلة رفقة ثلة من الأصدقاء والأساتذة والأحبة، فالشاعر كثف مفردات معجم الشوق والغربة لتحتضن عاطفته المتقدة ومشاعر الحنين التي يحملها اتجاه هذا المعهد، فنحت للقارئ صورا زاهية تشع

* نوستالجيا: تدل على الحنين الشديد للماضي وذكرياته، والرغبة الشديدة في العودة إليه.

[1] رضا عطية: الاغتراب في شعر سعدي يوسف قراءة ثقافية، ص96.

بالحيوية والمناجاة، فحسبه المحب يريد الوصال والعودة بالأيام التي مرت في عجل، بل وينشد الشعر في حضرة عيون المعهد، هذه المضامين نجدها متدفقة في قصيدة "**أغنية الصيف والرحيل الأخير**"[1]:

قَد مرّ عَامٌ وَمَا زَالَت بِتُربَتِهَا ... هَذِي الطَرِيقُ، تَشُم الشَوقَ فِي بَصَرِي
رَجَعتُ أَستَلُ أَشوَاقِي ...وَأَنثُرُهَا ... لأَيمَا نَجمَةَ طَافَت عَلَى سَهَرِي
هَتَفتُ مَن يَشتَرِي شَوقِي بِلَا ثَمَنٍ ... فَرَنّ صَوتٌ: أَفِق يَا طِفلُ لَا تثر!
مَرَّت بِنَا سَنَواتُ العُمرِ مُسرِعَةٍ ... وَقَطْعُ الصَيفِ ثدي الأنس.. والسَمَرِ
يَا مَعهَدَ الشَوقِ هَا قَد جِئتُ مُكتَحِلاً ... للأَصدِقَاءِ بِكُحلِ الشَعرِ.. بِالصُورِ
آه أحبّاي لَو تَدرُونَ مَا حَمِلْت ... لَكُم ضُلُوعِي.. وَمَا فِي رَعشَةِ الوَتَرِ
وَهَا أنَا الآنَ مَكسُورُ بفُرقَتِكُم ... وَهَل هُنَاكَ مُحِب غَير مُنكَسِرِ؟؟
مَرَّت بِنَا أَربَع خَضرَاءُ مُعجلة ... لَو تَرجِعُ اليَومَ أُعطي مُهرَهَا عُمرِي!
يَا مَعهَدَ الشَوقِ هَا قَد جِئتُ مُكتَحِلاً ... لأَجلِ عَينَيكِ بالأَشعَارِ.. بِالدُرَرِ

زهرت القصيدة بزخم هائل من مفردات معجم الشوق والحنين، ما يؤكد عاطفة الشاعر الذي يتملكها التحنان والاشتياق لمعهد اللغة العربية، أين يستذكر السنون الماضية والجميلة التي عاشها رفقة ثلة من الأساتذة والأصدقاء والأحبة الذين نحتوا حضورهم في فكر الشاعر، والشعور الذي سربه الشاعر بين ثنايا القصيدة نابع من جهة من الأزمة الوجودية التي يعيشها الشاعر في الحاضر؛ لأن هندسة الماضي بمثابة تمويه يعوض عن قسوة الحاضر، ومن جهة أخرى استذكار الماضي سواء أثناء زيارته للمعهد أو إعادة إحياء الماضي الدفين في ذاكرته وعرضه بنزعة رومانسية تكتسي أحداثه ببعد أسطوري يفوق تجليه الواقعي حينها، فالقصيدة تنبض شوقا وحنينا للماضي والمعهد الذي يعكس الرباط القوي بينه وبين الشاعر.

كما برز في قصيدة "**انفراد**" الشعور بالاغتراب المكاني لدى الشاعر إثر بعده عن الوطن، وولد لديه الإحساس بالتيه والضياع، وهذا الأخير هو حالة شعورية مسيطرة على صاحب التجربة طوال رحلة الغربة، أين أفصح الشعر في جملة (هنا التيه) عن معجم الاغتراب والانشطار والذي يتماهى مضمونه مع القصة الدينية للنبي موسى عليه السلام وما لقيه هو وقومه من تيه بلغ الأربعين سنة.

هنَا التيه،

[1] المدونة، ص ص 373-379.

ففَاجَأَهُ مِن بَعِيدٍ وَمِيضُ المَنَارَةِ
قَد آنَسَ الآنَ نَارا عَلَى الجَبَلِ الأَطلَسِي
وَقِيلَ لَهُ اخلَع حِذَاءَكَ
واذَنْ لِكَي تَقبَسَ النَارَ
تَغسِلُ عَارَ الذِين يَطُوفُونَ بِالعِجلِ فِي نَشوَةٍ وافتِتانٍ[1]

التيه الذي تجرعه الشاعر في غربته رسمه في لوحة فنية ايحائية مغلفة بنزعة رؤيوية صوفية، أين استدعى من الذاكرة الدينية الإسلامية بصورة امتصاصية التيه الذي لقيه سيدنا موسى وقومه، ليعرب عن انشطاره وتيهه في مصر نفس البلد الذي احتضن تيهه وتيه النبي موسى وقومه.

1-1-7-حقل الحزن والألم:

تعد ظاهرة الحزن في الشعر العربي المعاصر إحدى الموضوعات التي يجود بها إبداع الشعراء في تصوير جوهر المأساة المعاشة في الواقع العربي، فأتت صور أشعارهم محملة بالمضامين الوجدانية الكئيبة –ذات النزوع الدرامي–، فالشاعر فلوس بدوره لم يقف عند حد الرصف والتوظيف الحسي للحزن، بل تجاوز ذلك نحو أبعاد فنية يكشف عنها السياق الدلالي التي يعج بها إبداعه الشعري، ومفردات معجم الحزن يفصحها الجدول الآتي:

حقل الحزن والألم
الوجع، أحزان، جراح، الجرح، الخوف، المأساة، يبكي، أسى، الألم، حزن، الأسى، ناح، بكت، الأشجان، همومي، الأنين، أوجاعي، الشجون، البكاء، شكوت، مكسور، الباكيات، انكسار، المكتوي، نوح، الشجن.

جدول (29) يمثل مفردات حقل الحزن والألم الواقعة في مدونة الدراسة

إن تجربة الحزن لدى الشاعر أبانت على الطابع الدرامي الذي غلف فكره من جهة والواقع الذي يحياه من جهة أخرى، وعليه ينبع معجم الحزن في شعره انطلاقا من البواعث الآتية: الحزن على ما آل إليه الوطن من تخريب وضياع للقيم والمبادئ، والحزن الذي ينشأ من الاغتراب المكاني خارج الوطن–بمصر–،

[1] المدونة، ص ص 376-377.

والاغتراب الداخلي في رحلته العلمية نحو الشمال-بالجزائر العاصمة-، والحزن النابع من فقدان نبع الروح والهوى-الحبيبة، وهذه الأنساق الدلالية لعاطفة الحزن ما تسعى الدراسة لكشفها وتحليلها.

تطحن الشاعر رحى الأحزان جراء غربته المكانية التي عاشها أثناء رحلته الدراسية في مصر، إذ تلون بالطابع الحزين والمأساوي -في غالب- إبداعه الشعري الذي تناول ظاهرة الاغتراب موضوعا له، حيث يعتري خطاب الشاعر في قصيدة **"قريبا من النيل.. بعيدا عن النبع"** حنين جارف لوطنه، نلمس فيه وجعا وألما متأججا يلوح، يكشف عن ذلك قوله[1]:

-(أيا قَلبُ هَذَا زمانُ الحَنِينِ ،
وَهَذَا زَمَانُ المَسِيرِ عَلَى الرَملِ مِلءُ الهَجِيرِ...)
تَخفَزَ قَلبِي بِمَا فِيهِ مِن وَجَعٍ .. وَحَنِينِ
-(أيَا قَلبُ لَا تَبتَعِد
فَهُنَا تُكمِلُ النَارَ زِينَتَهَا فِي الصُخُورِ
وَ تَبنِي مَنَارَتَهَا فِي الصُدُورِ
لِيَشتَعِلَ الحُزنُ فِي "القَاهِرَه "!)

يؤكد الشاعر الأخضر فلوس في هذه الأسطر الشعرية أنه مفطور على حب الوطن، وقلبه متعلق به بشده (**تحفز قلبي بما فيه من وجع..وحنين**)، فبُعده عنه ضاعف همومه وأحزانه، وزاد من وحشته وإحساسه بالوحدة والضياع، إذ يمني ذاته ويناجيها على قربه من كنف الوطن رغبة منه في التخفيف عن وجعه وحنينه وإرهاقه، فبالرغم من قربه من نبع النيل في القاهرة، إلا أنّ لوعة الاشتياق والألم والوجع تتفاقم وتلتهب في بعده عن المكان الأول- نبع الوطن-.

ومن المعروف أنّ الشاعر فلوس قد سافر إلى مصر في بعثة علمية للدراسة، ومكث بها أعوام، جعلته يحس باغتراب مكاني وحنين تحول لانشطار وضياع وألم في ظل هذه البعثة، ونجد أنفسنا نستعين بمعطيات الخارج أحيانا لما تعلق الأمر بالنص بغية الوصول للمضامين التي يحوم حولها النص، ولأن المبدع هو مدار النص ومحوره، فمن الطبيعي التعرف على«**الواقع المحدد الذي أبدع في إطاره النص الأدبي، في**

[1] المدونة، ص506.

ظل ما تكشف عنه تجربة الأديب نفسها من إيحاءات فكرية وشعورية وفنية، والتسليم بأن الأدب نشاط إنساني يفرض علينا ربط النتيجة بمسبباتها والقضية بمقدماتها»[1]، وعليه فالسياق الخارجي أمكنه تفسير جزء غير يسير من دلالة النسق الأدبي باعتباره علامة تحيل على خيوط تجربته الشعرية[2].

تنزف ذات الشاعر بالحنين للطبيعة الريفية-قريته-، وتناجيها رغبة في النجاة من الاغتراب والانشطار والألم التي غلفت به في الشمال-المدينة-، فلهيب الوجع والحزن يكتسح الفؤاد، وخطاب الشكوى لديه يرتفع، فينشد إزاءه هويته الضائعة بين تفاصيل المدينة وفضاءاتها، والتي أبت الأفول والتنحي من الذاكرة ما جعله ينحت صور الماضي وعبق الطفولة التي استوطنت الفكر واعتنقته لدرجة التماهي، على نحو ما نستقر عليه في قصيدة "**تداعيات مسافر إلى الشمال**"[3]:

يَا دَاخِلاَ فِي عُيُونِ اللَيلِ مُغتَرِبَا ... أَوقِد جِرَاحَكَ كَي يَستَأنِسَ الغَرَبَا
لاَ تَرقَبِ النَجمَ فَالأقمَار زَائِفَة ... والجُرحُ ضَوءٌ إذَا مَا أَمطَر الشَهَبَا
إنّ الطُيُورَ إلَى الأَوكَارِ عَائِدَةٌ ... ألاَ تَعُودُ ؟ أمَا تَشكَو الخُطى تَعَبَا ؟
مَا زِلتُ فِي لَعِبِ الأَطفَالِ لَستَ تَرَى ... إلاّ رُؤَاك... وَطَيرُ العُمرِ قَد ذَهَبَا !
قَدْ جِئتُ أَحمِلُ حَرَّ الشَّمسِ فِي كِبَرِي ... وَالنَخلُ..وَالدِفءُ..وَالأَقمَارُ وَالسَغَبَا !
هَذِى المُشَرَّدَةُ الحَسنَاءُ تَسكُنُنِي ... رِمَالُهَا فَوقَ جَفنِي أَصبَحَت ذَهَبَا !
هَا قَد وَصلْتٌ وَكلُّ البيدِ تَسكُنُنِي ... وَمَا تَعِبتُ!.. وَهَل يَشْكُو الهَوى تَعَبَا؟..
لمّا وَقَفْتُ أَمَامَ البَحرِ فِي ظَمَإٍ ... تَفَتَحَت مُقلَتَاهُ.. وانتَشَى عَجَبَا!
وَرَاح يَقذِفُ مَا فِي العُمقِ مِن دُرَرٍ.. ... لَعَلَّهَا تَجِدُ العِشقَ القَدِيمَ خَبَا!
مَا زَالَ يَنصِبُ أَشرَاكًا لِيَملِكَنِـــي ... وَظَلَّ قَلبِي مِثلَ النَخلِ مُنتَصِبَا

يستمد الشاعر قوته الإبداعية في قصيدة" **تداعيات مسافر إلى الشمال**" من حالته العاطفية الحزينة، والتي تكتنفه في بعده عن الطبيعة الريفية المحملة بعبق الاشتهاء لمكانه الأول مرتع طفولته ونشأته، فهي بالنسبة له "الجذر والطهر والتراث" والهوية الخلاقة على الإبداع، فالشاعر يضمخه الأسى والانشطار

[1] طه وادي: جماليات القصيدة المعاصرة، الشركة المصرية العالمية للنشر، الجيزة، (د.ط)، 2000م، ص29.
[2] ينظر: شكري عياد اللغة والإبداع، علم الأسلوب العربي، إنترناشونال، ط1، 1988م، ص25.
[3] المدونة، ص ص15-18.

في ظل اغترابه، ورحلته نحو الشمال بالجزائر العاصمة أثناء الدراسة بالجامعة المركزية بقسم الأدب واللغة العربية، فهو نبت في كنف الطبيعة وترعرع، والمكان الجديد بالشمال بمثابة سراب للمكان الأول-فنظرته للمدينة هي نظرة عنيفة معادية يتنفس فيها بمشقة-، فهو العاشق المشتاق لمعانقة الفضاء الواسع- الريف- الذي يتنفس فيه بحرية، حيث يداعب في ليله النجم والقمر، وفي نهاره النخل والواحة والرمل والناقة.

كما ينثر الشاعر حزنه متشحا بوشاح السوداوية على الواقع الممزق الغارق في الاضمحلال والانهيار، فسيطرة الحالة المعنوية على رؤية الشاعر وتلونها بالوجع، عرت بذلك انشطاره وضياعه في هذا الوطن المسلوب الجريح، على نحو ما يتكشف في قصيدة" **رحيل في الجراح**"[1]:

أستَسْمِحُ الأَوراسَ فِي أُنشُودَةٍ ضَاقَت بِهَا الأَعمَاقُ .. وَ الوِجدَانُ
و تَفَجَّرَت يَنبُوعَ حُزنٍ لَاهِثٍ مِلءَ العُرُوقِ .. وَعَربَدَ البرْكَانُ
مَاذَا أَكتِمُ وَ الجِرَاحُ تَوَهَّجَت وَعَلَى شِفَاهِي أَورَاقُ السَّعدَانِ ؟!

تظهر الأبيات اكتواء الشاعر بالألم داخل وطنه جراء الوضع الكارثي الذي يتخبط فيه، فالجراح تتناثر في كل أرجائه إزاء التخريب والتمزيق الذي يمارسه رجالات الثقافة، فالشاعر يطلب المعذرة من الأوراس، ويشكي له هموم الواقع ومآسيه التي صار يعج بها، فمعجم ألفاظ الحزن (حزن، الجراح،..) عكست الطابع المأساوي، والرؤية السوداوية التي غلف به الوطن من طرف رجالات الثقافة الذين يسيرون به نحو الهاوية والهلاك.

كما يعرض الشاعر ضمن ومضات حية عن الطابع المأساوي والحزين الذي تلونت به الثورة الجزائرية المجيدة لعدة سنوات في قصيدة "**وتجيء واثقة الخطى**" التي يقول فيها[2]:

وَمَضَت سَنُونٌ ثَورَةٍ فِي ثَــورَةٍ تَهْفُو بَعِيدًا لِلصَّبَاحِ .. تَحَــرُّرَا ..
وَيَطُلُّ مِنْ وَجَعِ السِّنِينِ وَحُزْنِـهَـا شَعْبٌ تَأَنَّقَ لِلْجِهَادِ .. وَكَبَّـــرَا
خَطَّتْ يَدُ الثُّوَارِ سِفْرًا خَالِـــدًا بِالنَّارِ .. وَالجُرْحُ المُدَمَّى سُطِّــرَا

الحرية تأخذ ولا تعطى، والسبيل في نيلها يكون بالتضحية والجهاد، هذا ما حاول الشاعر البوح به بين ثنايا نصه، والذي يحمل من المؤشرات اللفظية ما يؤكد طغيان الطابع المأساوي المغلف بالأحزان

[1] المدونة، ص ص119-120.
[2] المصدر نفسه، ص648.

والأوجاع والآلام النابعة من جراح المستعمر في الثورة التحريرية التي دامت لعدة سنوات أثناء رحلة اصطياد الحرية والاستقلال، فكان الحزن والألم قربانا تتشرب به الثورة المباركة زرعها، مزهرة ثمار الحرية المسقية بدم الشهداء والثوار.

كما تفيض مشاعر الألم والحزن في قصيدة "**حيزية تنظر العشاق**" عبر ألفاظ معجم الحزن، أين كسى القصيدة طابعها السوداوي الكئيب الذي اكتسح روح السعيد وفاض من مهجته نظير الفقدان وأفول الحبيبة وغيابها عن عيونه[1]:

وَذَاتُ صَبَاحْ

يَضْمَخُهُ أَسًى.. وَجِرَاحْ

تتدفق هنا عاطفة الألم والشجن جراء شعور الذات بالفقد والسلب وغياب أنيس الفؤاد، فالسعيد يتهاوى به الألم لدرجة الاحساس بالموت والعزلة في هذا العالم، ليتحول العالم المتلون بالحياة في حضور حيزية إلى عالم ضاج بالمأساة والفناء في غياب حيزية، فالأنا –السعيد– تغرق في حزنها وآلامها كلما أفلت عاطفة اللقاء واتسعت فجوة غياب الحبيبة، فعاطفة الغياب هي بؤرة الألم والشجن، وهي مقياس درجة التوتر وانفعال الذات وإفراطها في الأسى.

1-1-8-حقل الأماكن:

مما لا شك فيه أنّ اهتمام الشعراء بتوظيف المكان لم يأت عبثا، بل نبع من وعي وإدراك الشعراء بقيمته الفنية، وفاعليته التعبيرية، وقدرته التأثيرية التي يضفيها على بنية النص الشعري[2]، فبقدر تفعيل المكان للرؤية الشعرية وارتباطها بالموقف أو الحدث الشعري بقدر ما ترتفع شعرية النص، كونه مشحون بطاقات رمزية دلالية فنية ضمن سياقيات جديدة خاصة بالشاعر لا يشاركه فيها غيره، لينسجم استثمار الألفاظ المكانية مع ذاته بالأساس، لأن الذات الشاعرة لا تنفصل عن بيئتها الثقافية ما يجعلها خاضعة لفكرة التأثر والتأثير وبناء رؤيتها الشعرية ضمن البنية السياقية في بعد فني حي، وعن الأماكن والمدن التي استدعاها الأخضر فلوس في هندسة نسيج نصه إبداعيا، والتي كان لها فضل في الإشعاع الحضاري، وبقيت لصيقة الذاكرة الفردية والجماعية للأمة جمعاء يفصح عنها الجدول الآتي:

---

[1] المدونة، ص88.

[2] ينظر: محمد الصالح خرفي: جماليات المكان في الشعر الجزائري المعاصر، ص ص 64-70.

حقل الأماكن
الأوراس، جزائرا، العراق، إيران، اليرموك، القدس، كربلاء، طهران، روما، بابل، الأندلس، إرم، الجزائر، شارع سعد، المعهد، تونسية، فلسطين، القاهرة، النيل، بغداد.

جدول (30) يمثل مفردات حقل الأماكن الواقعة في مدونة الدراسة

يتوسم القارئ أثناء معانقة معطيات الجدول أنّ الشاعر استدعى العديد من الأماكن والمدن العربية والغربية، والتي كانت مركز الاشعاع الحضاري للإنسان، والقصد الذي يتغياه الشاعر من وراء هذا الاستحضار للأماكن من جهة لخلق علاقات حوارية بين النص والقارئ والذاكرة الجماعية، ومن جهة أخرى خدمة لأغراض فنية، مشكلة من دلالاتها مرجعية تاريخية وحضارية، وهوية وطنية وقومية، تأخذ موقعا رمزيا فاعلا في بنية النص الكلية.

يصور الشاعر علاقته الوطيدة التي تربطه بالأماكن- المدن-، إذ يفرز فيها نار توجسه، ويزخرفها بدلالات حية ذات طابع فني، فالمدينة «**مكان أساسي في تجربة الإنسان وعنصر تكويني شمولي يجسد رؤية الشاعر فنيا وتاريخيا**»[1]، ولجوء الشاعر إلى المدن العربية يتأتى من القيمة التاريخية التي تكتسيها من جهة، ولأهميتها في تجربة الشاعر من جهة أخرى، فهي بمثابة رموز حضارية جسدت وميض الأمل والإشعاع في ظل الحاضر المغرق في المآسي، والسير نحو الانعتاق لاحتضان الزمن الماضي المشع الزاهر، حيث ألبس الشاعر ثنايا نصه الجانب البطولي الذي التصق بالمكان التاريخي المتمثل في اليرموك والأوراس، وهذا ما يتبدى في قوله[2]:

يَا خَالِدَ اليَرْمُوكِ أَيْنَ فَوَارِس زَرَعُوا المَسَافَةَ بِالنُّجُومِ وَبَانُوا
أَسْتَسْمِحُ الأَوْرَاسَ فِي أُنْشُودَةٍ ضَاقَتْ بِهَا الأَعْمَاقُ.. وَالوِجْدَانُ

إنَّ توظيف الشاعر لهذه الأماكن التاريخية له ما يصوّغه من الناحية الفكرية، بحكم أنّ الشاعر تحدوه الرغبة في الانعتاق وعودة الأمل وبزوغ شمس الماضي العريق المتلون بالحياة والحرية على حاضر هذا الوطن، فحلمه المنشود لا يشيّد إلا في ظلال استدعاء البطولة التي احتضنت الأماكن المخلدة في الذاكرة الجماعية.

[1] إبراهيم رماني: المدينة في الشعر الجزائري الحديث، دار هومة للطباعة والنشر، الجزائر، ط2، 1999م، ص8.
[2] المدونة، ص ص119-124.

كما يعرض الشاعر نصه "**الزائر المجهول**" ضمن بؤرة مكانية حضارية ممثلة في بابل، باعثا بأمجادها في ثنايا النص، مشيّدا بالطابع الأسطوري الذي تلون به هذا المكان العريق النابض بالحياة والتجدد والانبعاث والاستمرار في المستقبل من خلال الفعل المضارع (أشرقت أسرجت).

وَاسْتَدَارَ الزَّائِرُ المَجْهُول
نَحْوَ البَابِ رَحَل
بَعْدَمَا أَلْقَى بِقَلْبِي
وَرْدَةً مِنْ أَرْضِ << بَابِل >>
عِنْدَهَا اسْتَرْجَعْتُ صَوْتِي
أَشْرَقَتْ شَمْسِي ..
وَغَنَّتْ فَوْقَ أَهْدَابِي سَنَابِل !.
... ثُمَّ أَسْرَجْتُ خُيُولِي مِنْ جَدِيد[1]

يكشف الشاعر البعد الأسطوري الرمزي الذي لبسه المكان بابل ملتصقا بالوردة التي تنبض بالحياة والبهاء، وتلوين قلب الشاعر بألوان الحياة، فتحيي وجدانه، وتهز أفئدته، وتدغدغ حواسه بوقع نغمات ساحرة، فيشرق قلبه شموسا ووزينة، وعبقا يعطر الأجواء، فبابل بؤرة مركزية للانعتاق والانتعاش، ومصدر حضاري يغذي الروح والجسد بالأمل للإشراق والتوهج من جديد.

في حين يُلبس الشاعر الفضاء المكاني كربلاء رداءه السوداوي الملتصق بالفاجعة التاريخية، التي أزهقت فيها روح الحسين على يزيد بن معاوية، حيث يتمثل الشاعر هذه الأجواء القديمة المخلدة في الذاكرة بطابع وجداني رمزي، فكربلاء كمكان ارتبطت في ذاكرة الأمة جمعاء بالفضاء الذي حوى التقتيل والفتنة بين الإخوة المسلمين، وهذا ما يتجلى في قصيدة "**رحيل في الجراح**"[2]:

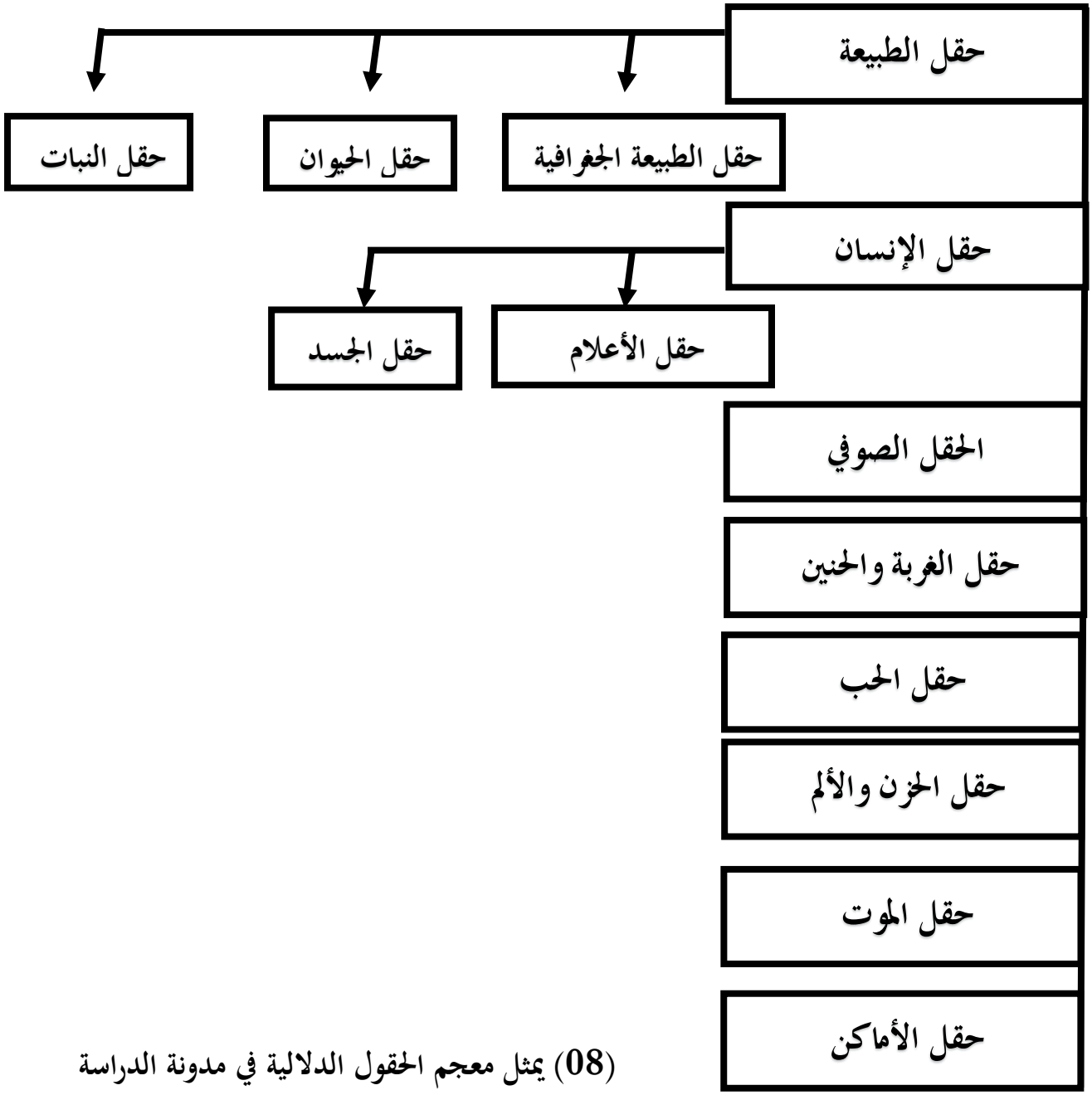
يَا (كَرْبَلَاءَ) دَمِي يُمَزِّقُ نَفْسَهُ وَأَنَا الذَّبِيحُ .. الغَارِقُ .. الحَيْرَانُ

يستدعي الشاعر الحادثة الأليمة المغلفة بالمأساة والمرتبطة بالفضاء المكاني كربلاء، ويسقطها على الواقع الممزق الذي احتضن الوطن في مرحلة التسعينيات- فترة العشرية السوداء-، والذي أضحى فيه أفراد

[1] المدونة، ص ص 48-49.
[2] المصدر نفسه، ص 125.

الوطن قرابين لسكاكين الأزمة، فالشاعر يعكس إثر هذه الحادثة المأساة والوضع المعلول الذي بلغ ذروته مع بداية التسعينيات، والتي اتسمت بالعنف الرمزي والمادي؛ أي الاغتيال الفردي والجماعي، وفي ظل هذه الأجواء المرعبة والصاخبة يستصرخ الشاعر هذا الواقع الممزق المتأزم بضياع الهوية، وغياب الأمن، والعنف والتيه، ووحشية الموت بين أفراد المجتمع الواحد، ليتلون المتلقي إثر هذا المشهد الفني بالعلاقة الدلالية التي تربط أعماق البعد التاريخي للمكان(كربلاء)، بالبعد الواقعي الجريح المحمل بشتى أشكال التمزق والدمار، والمتلون بالدماء (الوطن وأزمة الهوية).

معجم الحقول الدلالية في شعر الأخضر فلوس



(08) يمثل معجم الحقول الدلالية في مدونة الدراسة

1-2- العلاقات الدلالية:

يطلق الدرس الحديث مصطلح العلاقات الدلالية على ظواهر دلالية متعددة تشرح العلاقة بين الكلمات في اللغة الواحدة، ومن نواحي عدة، نحو: أن يكون اللفظان دالين عن معنى واحد، فتسمى العلاقة هنا (الترادف)، وأن يكون معنيان أو أكثر للفظ الواحد، فتسمى هنا (الاشتراك- المشترك اللفظي)[1].

ويمكن القول أنّ نظرية الحقول الدلالية تظهر أنواع العلاقات الدلالية داخل كل حقل من الحقول المدروسة بين الكلمات، وسيقتصر التحليل في هذا الجزء على علاقة التضاد لأنها السمة البارزة على أكثر شعره.

1-2-1-علاقة التضاد وأثرها في تشكيل الدلالة:

يعتبر التضاد إحدى الخصائص الأسلوبية التعبيرية الفنية، له دور فاعل في تشكيل النص الإبداعي، وذلك من خلال مدّه بصور وأبعاد فكرية وفنية ثرة تسهم في خلخلة التوقعات وخلق مسافات التوتر، ذلك أنّ ازدياد درجة التضاد قادر على توليد طاقة أكبر من الشعرية، مما يكسب النص توترا داخليا نابع من التناقض والتقابل[2]، محققا من جهة عنصر المفاجأة للمتلقي، ومن جهة أخرى خاصية الترقب وانتظار العنصر المطابق، ذلك أنّ ظهور طرف من عملية التضاد، يستدعي غالبا من ذاكرتنا الطرف المقابل، ليبحث المتلقي عن إمكانية البروز والتحقق، بالإضافة للقيمة الإيحائية الدلالية التأكيدية التي يبثها بين ثنايا النص فتزيده رونقا وفنية، فخاصية التضاد تعتبر مرتكزا من المرتكزات التي تنهض عليها القصيدة المعاصرة، وهي تجعل من الكلمات والصور حوافز تحمل كلمات وصورا أخرى للبروز أو التوالد أو التفجر[3].

وعليه، فالتضاد هو نسق لغوي دلالي فكري فني، يحمل رؤية وفلسفة خاصة من طرف المبدع يبتغي تحقيقها لدى القارئ/ المتلقي.

---

[1] ينظر: الجمعي حميدات: بنية الجملة العربية في ديوان "دريد بن الصمة" دراسة نحوية دلالية، مذكرة ماجيستير، كلية الآداب واللغات، جامعة منتوري، قسنطينة، إشراف: بلقاسم ليبارير، 2005م، ص121.

[2] رشاد كمال مصطفى: أسلوبية النص الصوفي قراءة أسلوبية في شعر الشيخ نورالدين البريفكاني، ص136.

[3] ينظر: محمد لطفي اليوسفي: في بنية الشعر العربي المعاصر، سرار للنشر، تونس، (د.ط)، 1985م، ص85.

كما يُطلق على التضاد أيضا: المطابقة والتقابل، والطباق في اصطلاح رجال البديع هي: «**الجمع بين الضدين أو بين الشيء وضده في كلام أو بيت شعر**»[1]، والطباق يكون إما بلفظين من نوع واحد؛ أي أن يكون اللفظان اسمين أو فعلين، أو حرفين، أو تكون المطابقة بين لفظين من نوعين أي بين الاسم والفعل، وهناك ثلاث أنواع من الطباق:

1- طباق الإيجاب.

2- طباق السلب.

3- إبهام التضاد[2].

والجدول الآتي كفيل برصد الكلمات المتطابقة التي عجت بها مدونة الدراسة لدى فلوس، والتي شكلت خاصية أسلوبية بارزة ضمن بنية النص الكلية، تستلزم منا الوقوف عليها بالتحليل والدراسة:

الطباق	نوعه	أثره في تشكيل المعنى
أطل # الأفول، مبتدأ # انتهاء، بكى #ضحك، الظلام # الضياء، واسع # تضيق، المد # الجزر، بدايته # منتهاه، خيال # حقيقة، حط # طار، صباح # المسا، فرحة # ألم، الحياة # الفناء، الفناء # البقاء، تماسك # تناثر، الليل # النهارا، تكبر # تصغر، حياة #وفاة، مقترب # ابتعدت، الموت # الحياة، تدخل #يخرجها، أماما # خلفا تفرين # تبقى، الحزن # الفرحة، باعدته # دنا.	طباق الإيجاب	إضفاء جرس موسيقي من خلال انسجام الألفاظ وتجاورها وتناغمها، لتكسب النص وضوحا وكثافة في الدلالات والمعاني.
تمر# لا تمر أراه # لا أراه نمت# لا تنم	طباق السلب	إضفاء جرس موسيقي عذب من خلال تشابه اللفظتين المفصول بينهما بأداة نفي، مما يسهم في تكثيف المعنى.

جدول (31) يوضح الطباق الواقع في شعر الأخضر فلوس

يتبدى بإنعام النظر في معطيات الجدول اهتمام الشاعر بالتقنية البديعية المتمثلة في التضاد، حيث كست أشعاره وتجل بنوعيه الإيجاب والسلب، فدلّت هذه الثنائيات الضديّة على التجربة الشعريّة المعقدة،

[1] عبد العزيز عتيق: في البلاغة العربية علم البديع، دار النهضة العربية، بيروت، لبنان، (د.ط)، (د.ت)، ص77.

[2] ينظر: المرجع نفسه، ص79، 80.

واللغة الشاعرية العالية المنحرفة عن اللغة العادية البسيطة، التي تترجم انفعـالات الشاعر وصراعه مع الذات والوجود وحالة الواقع المعيش، فانبثق في ظلّ هذا الصراع والمعاناة ثنائيات؛ الموت والحياة، الضياء والظلام، الانتماء والاغتراب، فالشاعر ينشئ بوتقة من الثنائيات التي تجسد الواقع الأليم الذي يحياه بكل مفارقاته، فيجعل الصورة تستوعب الواقع وتعبر عنه، وهذا ما يلمس في قصيدة "**الموت والحياة على أسوار بابل**" التي جسدت هذا الصراع[1]:

المَوْتُ يَبْدَأُ مِنْ هُنَا

وَحَيَاةُ أَمْطَارِي سَتَبْدَأُ مِنْ هُنَا!

مِنْ خِنْجرِ الحَرْفِ المُدَبَّبِ يَبْدَأُ المَوْتُ الخَصِيب..

يتكشف القارئ لفنية الإبداع الشعري لدى فلوس عند أول وهلة حينما يلتطم بعنوان " **الموت والحياة على أسوار بابل**" أنه بصدد شاعر له أبجدياته في نحته الفني للمعاني ضمن إطار فكري فلسفي خاص، فالعنوان ذا تأثير بليغ على القارئ والنص، حيث يلعب دور المحفز في إثارة التوقعات الدلالية لدى المتلقي بخصوص ما يستبطنه النص في أعماقه وكنهه من رموز وإيحاءات، «**فهو لافتة دلالية ذات طاقات مكتنزة ومدخل أولي لابد منه لقراءة النص**»[2]، فالعنوان بؤرة مكثفة لماهية النص ودلالته بنى الشاعر عليه معماره الفني القائم على علاقة التضاد في صورة تقابلية بين الموت والحياة المتعالقة مع الرمز الأسطوري بابل، ليحمل بين ثناياه خاصية التجدد والانبعاث.

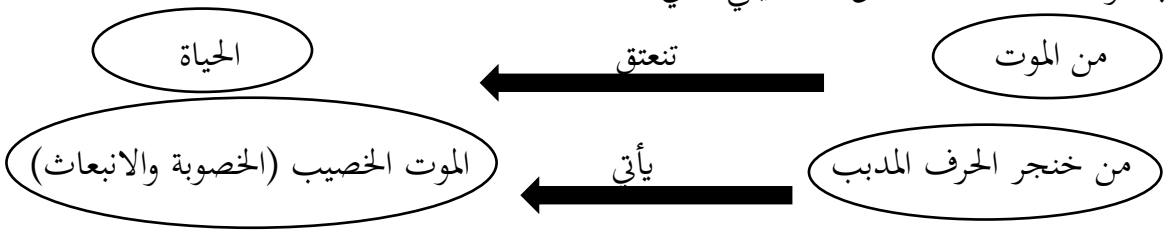
وباستكناه بنية النص واستبطان معانيها الخفية المضمرة بين ثناياها، نستقر عند المحور التناظري المبني على ثنائية التضاد؛ بإقرار الحياة في مقابل الموت وبدايتها بعد بدايته، إذ تربطهما علاقة تلازمية حضورية، حيث تشكل هذه الثنائية بؤرتين رئيسيتان من خلالهما تنطلق الأحداث وتتدفق الصور والمعاني، فالموت والحياة سؤال عن مصير الانسان، والشاعر فلوس راح يجترح الحياة وسط الموت والنور وسط الظلمة، حيث استهل قصيدته بعبارة (**الموت يبدأ من هنا**)، فهو يطلب الموت بشدة لأهميته وحاجته إليه، فهو صنو الحياة وقرينها الأزلي، فإلحاح الشاعر على تيمة الموت نابع لما يحمله في بواطنه من أمل وتجدد وانبعاث، ووفق لعبة دلالية وحركة فنية دلالية تكثيفية تأثيرية لبس الموت لبوس الحياة، بل صار نفسه لحظة ميلاد

[1] المدونة، ص 101.

[2] علي جعفر العلاق: الشعر والتلقي- دراسات نقدية، دار الشرق للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 1997م. ص173.

جديد، والذي طفى في السطرين الآتيين: **(وحياة أمطاري ستبدأ من هنا؛ من خنجر الحرف المدبب يبدأ الموت الخصيب)**.

إذ تفضي بداية القصيدة إلى حركتين للحياة، والانبعاث، والخصوبة من رحم الموت، وخنجر الحرف المدبب، وهذا ما يكشفه النسق التشكيلي الآتي:



شكل (09) يمثل الانعتاق والخصوبة الناتجة من الموت

إذ اكتسى الموت هنا بعدا جديدا تحول من نقيض للحياة إلى مبدأ من مبادئها ولازم لتجديدها وسيرورتها، أين تطفو الحياة وتنعتق بذرتها وتنمو من رحم الموت، وينتج الانبعاث والخصوبة من ثوب خنجر الحرف المدبب، وأن تحقيق الحياة الجديدة لا يتأتى إلا من خلال المرور عبر جسر الموت المنتج، فلا أمل ولا إشراقة للغد الجميل مالم تقابل بالتضحية والفداء، فالشاعر لبس هذه المعاني والصور المتعالقة مع أسطورة بابل التي اكتست خاصية التجدد والانبعاث والخصوبة من بعد الموت، لتعبر بذاته الممزقة نحو الخلاص والأمل في بعث حياة جديدة تتلاءم مع تجليه الرؤيوي، وتنصهر مع تجربته وحالته الشعورية.

واستخدام الشاعر لهذه الثنائيات الضدية نابع من رغبته في تجاوز الواقع، وثورته عليه بتحقيق التجدد، والانبعاث، والانعتاق، والعبور من وسط الألم والانكسار كما في أساطير البعث، نحو بر الأمان والسلام والحرية، فأسهمت هذه التقنية البديعية في تحقيق التوالد والتفجر الدلالي، الذي لم يكن ليتحقق ويتضح لولا استخدام هذه العلاقة بين الوحدات المفرداتية.

كما يصطدم القارئ بالحيرة والدهشة جراء الغموض الذي يتلمسه أثناء رحلة الكشف عن الأقباس الدلالية المتخفية في روح النص، والمنبنية على ثنائيتي الموت والموت (الحياة)، والصمت والصوت.

تَشْتَاقُ بِلَادًا..

حِينَ تُعَانِقُهَا تَغْتَالُكَ فِي صَمْت..

تَنْسَاك!

هَا أَنْتَ تَرَى!
فَسِّرْ خَطَّ الزَّمَنِ الفَاصِلِ
بَيْنَ المَوْتِ.. وبَيْنَ المَوْت
فَسِّرْ حُزْنَ العَاشِقِ
بَيْنَ الصَّمْتِ وَبَيْنَ الصَّوْت ..
فَسِّرْ رُؤْيَاك ! ![1]

نستقر أثناء معاينة خطاب الشاعر على ظاهرة الغموض، ففلوس لا يمنح دلالات نصه للقارئ من الوهلة الأولى، بل يتطلب منه كفاءه وقدرة عاليتين في استبطان روح النص وظلاله، الذي لا يتكشف عن قناعه إلا بالمرور من المتاهة نحو الاطمئنان، وتصيد أقباسه ودلالاته التي تفصح عن تجربته الشعرية المعقدة وأحواله المضطربة والمتناقضة، ورؤيته العميقة المبنية على التراكيب المتضادة التي عبرت عن حيرة نفسية، وصراع جدلي، وعواطف متلاطمة متناقضة تتراوح بين الموت والموت(الحياة)، وبين الصمت والصوت، فالشاعر يحرك الأحداث في فضاء وتصورات ثنائية تعكس التوتر والقلق، والجدل المأساوي الحاد الذي يزاوله إثر تأرجحه بين عاطفة الانشطار والاشتياق للبلد من جهة، والتناسي والتهميش من جهة أخرى. تتسم الأضداد بفاعليتها الدلالية، وتعمل على كشف العلاقات الداخلية في النص، والتي توحي بدلالة الحضور والغياب، كأن حال الشاعر تتراوح بين قطبي الحضور والغياب، فانشطار الشاعر وتمزقه في الغربة جعله في ثوب الميت لا محالة، إذ عاش الاختناق خارج بلده حتى وصل به الحال للإحساس بالصمت والفناء (الغياب)، وحينما أراد الانعتاق واحتضان البلد ومعانقته ليبث في روحه الحياة والنشاط، قابله هذا البلد بالتهميش والنسيان والتمزق لدرجة اغتياله وإحساسه بالموت، ليتلون القارئ بعاطفة الموت الأولى جراء الاغتراب والاشتياق والرغبة في الوصال، ثم يعبر لعاطفة الموت الثانية إثر التهميش والنسيان الذي لقية من بلده وتمزقه إثر الانفصال، فالشاعر العاشق لبلده يكتنفه أسى وذهول وحزن يتأرجح بين الصمت والصوت، لتتحول مساعي الإقبال نحو البلد إلى الرفض، وكأن الأداء الشعري عبر ظاهرة التضاد بمثابة

[1] المدونة، ص 655-656.

متنفس «**لحالة وجودية جديدة يكون فيها الحضور غيابا، والغياب حضورا**»[1]، ليؤدي التضاد دورا بارزا في الكشف عن أزمة الشاعر وقلقه، ورؤيته المضطربة جراء عاطفة الاغتراب والانشطار التي تكتنفه.

كما أوضحت المفردات المتضادة الحالة النفسية والأزمة الانفعالية الصاخبة التي يعيشها الشاعر جراء الوحدة والاغتراب الذاتي من جهة، والاغتراب والانشطار خارج البلد من جهة أخرى، وكذا الأوضاع المتدهورة التي يعانيها الوطن والشعب كافة.

وبناءً على ما تقدم يمكن القول: أنّ للثنائيات الضدية أثرها الجمالي في بنية النص ككل، حيث عملت على تحويلها إلى مجموعة دوال لغوية، تخضع لقوانين جمالية مميزة مبتكرة، ومن هنا يتبدى نجاح الشاعر في توظيفه هذه التقنية وتحميلها المعنى الذي يريده ويصبو إليه ضمن السياق العام للقصيدة، ليخلق الانسجام في بنية النص، وتحدث بعدها الوظيفة الدلالية والجمالية التأثيرية في ذهن القارئ/ المتلقي.

1-3- جمالية التناص في شعر الأخضر فلوس:

1-3-1- قراءة مفاهيمية:

يعد التناص ظاهرة فنية إيحائية من ظواهر النص، يهتم بمكامن الإبداع الموجود في مختلف النصوص الأدبية، إذ يأخذ ويكتسي مكانة وموقع المجهر والكاشف عما يقبع في النصوص الأدبية ظاهرها ومضمرها من تضمينات وتفاعلات واستحضارات لمختلف النصوص الغائبة قديمة كانت أم حديثة، تاريخية أم دينية أم أسطورية أم أدبية..، حيث أجمع النقاد أنّ النص لا يولد من فراغ، والمبدع لا يمكن بأي حال من الأحوال أن ينعزل عن مجتمعه وعاداته وتقاليده وتراثه ودينه، ذلك أنّ تشكيل النص الشعري المعاصر لابد أن ينتج من التشرب والتفاعل مع النصوص بمختلف مرجعياتها بوعي من الشاعر أو بغير وعي، فإنتاج الشاعر الأخضر فلوس للنص الجديد هو بمثابة إسفنجة تمتص كل ما حوله من روافد ومصادر يغذي بها مضامينه ورؤاه، ليثري تجربته، ويعمق رؤيته، ويحقق فكرة التأثر والتأثير ونشاط المثاقفة، وربط جسر التواصل بين الأصالة والمعاصرة – السالف والحاضر-.

وفي ضوء هذه الرؤية لا تسعى الدراسة الاستفاضة في الحديث عن مصطلح التناص في المعاجم العربية أو الغربية وجذوره اللغوية، وإنما تسعى لإعطاء لمحة سريعة عن المصطلح عند القدماء والمحدثين،

[1] محمد عبد المطلب: البلاغة العربية –قراءة أخرى-، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، ط1، 1997م، ص362.

حيث تفطنت الشعرية العربية القديمة لتلك العلاقة الموجودة بين النصوص في اتكائها على بعضها البعض، رغم بلوغ أصحابها شأوا بعيدا في الإبداع، وتجاوزهم مرحلة الاكتساب إلى مرحلة التمكن والنبوغ، وقد أخذ هذا الاتكاء تسميات متراوحة بين المهذبة والمشينة، كقولهم: توارد الخواطر، الاغارة، والاحتذاء، والاختلاس، والانتحال، والاقتباس، والتضمين...[1] أو كقولهم: السرقات الأدبية التي قد تتجلى واضحة عند النقاد، وقد تغيب عنهم، وإن اتصفوا بالبراعة والتميز في النقد، من باب أن كثيرا من المبدعين لا يقلون براعة وتميزا عن كثير من النقاد، إذ يكفي أنّ «**المعاني مطروحة في الطريق**»[2] كما يذهب الجاحظ إلى ذلك، ولكن «**متى ما أجهد المبدع نفسه، وأعمل فكره، وأتعب خاطره في تحصيل معنى يظنه غريبا مبدعا، ونظم بيت يحسبه فردا مخترعا، ثم تصفح عنه الدواوين لم يخطئه أن يجده بعينه، أو يجد له مثلا يغض من حسنه**»[3]، ذلك أنّ عامل البيئة له فاعلية في تقارب الخواطر والمعاني حيث علق على هذه الظاهرة بقوله: «**وإذا القوم من قبيلة واحدة، وفي أرض واحدة، فإن خواطرهم تقع متقاربة ، كما أنّ أخلاقهم وشمائلهم تكون متضارعة**»[4]، وهنا تأكيد صريح منه على أنّ المعاني متقاربة بحكم الاشتراك الجغرافي، وهذا لا ينفي عن الشاعر أن يقع في المعنى ذاته والصياغة اللفظية ذاتها، بل المزية المتأخر الذي يقع عليه ضرورة تحقيق الإجادة وحسن صياغة الألفاظ، لتبلغ به نحو التميز والإبداع على ما أنتجه المتقدم.

ومثلما شغلت هذه المسألة النقاد القدامى، فقد شغلت الحداثيين الذين اختلفوا – هم أيضا – في ضبط مصطلحها بدقة، وفي الاتفاق على ترجمة موحدة، فمنهم من «**يسميه (التناص) وآخرون (التناصية) وفريق ثالث (النصوصية) ورابع بـ (تداخل) النصوص، ومع ذلك فإن المصطلح الأول (التناص) هو الذي شاع وانتشر بعد أن استفاض الحديث مؤخرا عن المناهج النقدية الأسلوبية والألسنية والبنيوية والسيميائية..** »[5]، وبالرغم من عدم توصل النقاد المعاصرين لمصطلح محدد لهذه

[1] ينظر: بن رشيق القيرواني: العمدة في محاسن الشعر وآدابه، ص289.

[2] عمرو بن بحر الجاحظ: كتاب الحيوان، تح: عبد السلام محمد هارون، دار إحياء التراث العربي، بيروت، ط3، 1969م، ص131.

[3] القاضي الجرجاني علي بن عبد العزيز: الوساطة بين المتنبي وخصومه، تح: محمد أبو الفضل إبراهيم، علي محمد البجاوي، المكتبة العصرية، (د.ط)، 1966م، ص185.

[4] أبو هلال العسكري: كتاب الصناعتين، تح: مفيد فسحة، دار الكتب العلمية، ط2، 1989م، ص250.

[5] محمد عزام: النص الغائب تحليلات التناص في الشعر العربي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، (د.ط)، 2001م، ص218.

الظاهرة، إلا أنه ظل التناص الأكثر شيوعا وانتشارا في الدراسات النقدية الحديثة[1]، واعتبره أغلبهم ظاهرة لغوية معقدة وزئبقية، استعصى على فطاحل النقد الحديث ترويض مفهومها بما يليق بمحاولاتهم التوفيقية.

إنّ التناص كفكرة ومفهوم كانا حاضرين عند الشكلانيون الروس؛ بأن العمل الأدبي لا يدرك إلا من خلال علاقته بالأعمال الأخرى، ويقول في هذا الصدد شكلوفسكي:« **إن العمل الفني يدرك في علاقته بالأعمال الفنية الأخرى وبالاستناد إلى الترابطات التي تقيمها فيما بينها**»[2] حيث تجاوز بالمفهوم من نشاط التفاعل والتداخل نحو البعد الوظيفي الذي تضفيه هذه النصوص المتداخلة، لتتبلور هذه الفكرة على يد ميخائيل باختين في معرض حديثه عن الحوارية و" تعدد الأصوات" في العمل الأدبي، ليستقر التناص كمصطلح على يد جوليا كريستيفا مستفيدة من مفهومي الحوارية وتعدد الأصوات الذي جاء بهما باختين، فعرفته أول مرة وحددت ملامحه على أنه« **تفاعل نصي يحدث داخل نص واحد**»[3]، وترى أنّ « **كل نص هو عبارة عن لوحة فسيفسائية من الاقتباسات، وكل نص هو تشرب وتحويل لنصوص أخرى**»[4]، وهو تعالق نصوص مع نص حديث بكيفيات مختلفة أو وفق مؤشرات كامنة فيه[5]، تجعله يكشف عن نفسه، ويوجه القارئ الذي يمتلك ثقافة ومعرفة واسعتين، وقدرة على الترجيح للإمساك به، وتحديد مصادره وروافده المستقاة منها، والتناص عند بعض الدارسين يمثل واحدا من أنواع التفاعل النصي، وإن كان أعم وأشمل من التناص[6]، «**فالنص ينتج ضمن بنية نصية سابقة، فهو يتعالق بها، ويتفاعل معها تحويلا أو تضمينا أو خرقا، وبمختلف الأشكال التي تتم بها هذه التفاعلات**»[7]، وهنا إشارة صريحة لآليات التناص المتجلية في التحويل والتضمين والخرق في شكل نشاط التفاعل مع النصوص الأخرى.

---

[1] ينظر: آغا عائشة: التفاعل النصي في الشعر الجزائري المعاصر جيل التسعينيات –نموذجا، أطروحة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه علوم، إشراف: منصوري مصطفى، تخصص نقد أدبي حديث، كلية الآداب واللغات سيدي بلعباس، 2017-2018م، ص30،

[2] شجاع العاني: الليث والخراف المهضومة (دراسة في بلاغة التناص الأدبي)، مجلة الموقف الثقافي، ع17، 1998م، بغداد، ص82.

[3] مارك دوبيازي: نظرية التناصية، تر: عبد الرحيم الحوتي، مجلة علامات، ج21، م6، 1986م، ص310.

[4] عبد الله الغذامي: الخطيئة والتكفير، النادي الأدبي الثقافي، جدة، ط1، 1985م، ص322.

[5] ينظر: تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)، ص121.

[6] ينظر: سعيد يقطين: انفتاح النص الروائي (النص والسياق)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط3، 2006م، ص29.

[7] محمد عزام: النص الغائب تحليلات التناص في الشعر العربي، ص53.

أما لوسيان دبلينباخ في مجلة بيوتيك" الشعرية" الفرنسية فقد تطرق للتناص الذاتي والخارجي[1]، أما ريكاردوا فأطلق عليه العام- الخارجي- والمقيد – الذاتي-[2]، فالخارجي ينشأ من تفاعل نص الشاعر مع نصوص غيره، أما التفاعل النصي الذاتي أو المقيد فينتج من تفاعل نصوص الكاتب ذاته أو إعادة إنتاج ما كتبه سابقا، وهذين التشكيلين الذي سيتم معالجتهما في شعر الأخضر فلوس.

وإذا ما رمنا البحث عن مصادر التناص في شعر الأخضر فلوس، ألفيناه يعج بالنصوص المستلهمة من الموروث الشعري المتنوع، ومختلف المنطلقات والرؤى والتوجهات، إن على مستوى الحقل التراثي الأدبي، أو على مستوى الحقل الديني، أو الحقل الأسطوري، أو على مستوى استلهام التاريخ، وفي مستويات توظيفية فاعلة ومتفاوتة التأثير والحضور في النص الشعري الحديث[3]، ونحن في هذه المقاربة نسعى إلى الكشف عن جملة آليات تطويع نص/ شعر الأخضر فلوس مع ذاته أو نصوص غيره، أو مختلف المصادر الدينية أو التاريخية أو الأدبية، وامتصاصها وتحويلها بشكل كلي، أو جزئي مخالف، أو متآلف وصياغتها في نص شعري ذا أبعاد جديدة ودلالات متعددة.

1-3-2- تجليات أشكال التناص في شعر الأخضر فلوس:

إنّ ثقافة الشاعر الواسعة ومصادره المتنوعة مكنته من تبني التناص بنوعيه: الذاتي؛ الذي أكثر ما تجلى في جملة الحوارات المباشرة وغير المباشرة التي يتوالد فيها النص ويتنامى، والخارجي؛ الذي ظهر في تحاور نصوصه مع نصوص غيره، بما تملكه من مستويات ووظائف، وسيروم هذا البحث للوقوف عند هذين النوعين، وعرض تجليهما في شعر الأخضر فلوس.

1-3-2-1- التناص الذاتي:

يتجسد هذا الشكل من التناص في العلاقات الداخلية القائمة بين نصوص الكاتب ذاته المختلفة، ويسمى بالتفاعل النصي الذاتي، ويطلق عليه ريكاردوا بمصطح المقيد[4]، فتناص الشاعر مع ذاته أمر لا مفر منه، خصوصا إذا تعلق الأمر بالشاعر الذي حمل على عاتقه التعبير عن القضايا الإنسانية والاجتماعية

---

[1] ينظر: سعيد يقطين: التفاعل النصي والترابط النصي بين نظرية النص والإعلاميات، مجلة علامات في النقد، النادي الأدبي الثقافي بجدة- المملكة العربية السعودية، ج32، مج8، 1999م، ص218.

[2] ينظر: نور الدين السد: الأسلوبية وتحليل الخطاب، ج2، ص ص112-125.

[3] ينظر: أحمد عرفات الضاوي: التراث في شعر الرواد الحديث دراسة نقدية، مطابع البيان، الامارات العربية المتحدة، (د.ط)، 1998م، ص145.

[4] ينظر: نور الدين السد: الأسلوبية وتحليل الخطاب، ج2، ص125.

والسياسية والوطنية، حيث تتسرب المعاني السابقة في ذاكرته وتلتصق به بوعي منه أو بدون وعي ليمتصها أو يحاورها، أو يتجاوزها أثناء بوحه لفن الشعر، وفي هذا الصدد تحاول الدراسة إبراز أشكال التناصات الواقعة في شعر الأخضر فلوس، وإظهار مساحة التأثر والتأثير داخل النصوص ذاتها، والقيمة الجمالية التي حققتها هذه التقنية، ولعل قصيدة "**عزف على الوتر الأخير**" تجسد شكل التناص الذاتي، والتي استهلها بقوله[1]:

يَا شَوقِيَ الأَخْضَرُ هَلْ تَأْتِي
إِنِّي أَتَوَارَى مِنْ جَسَدِي..
وَعَلَى ظَهْرِي يَتَفَتَّتُ طِين

ردد الشاعر نفس العبارة في بداية القصيدة ونهايتها، لتشكل توازيا ولازمة تربط بالبداية بالنهاية، لكن بتحوير السطر الثالث الذي يلبس ثوب جديد، فيعمق دلالة العبارة الغائبة، ويترجم انتشار الألم والمرض فوق ظهره الذي نخره حتى أنهكه التعب، إذ يقول[2]:

يَا شَوقِيَ الأَخْضَرُ هَلْ تَأْتِي؟ ...
إِنِّي أَتَوَارَى مِنْ جَسَدِي ..
وَعَلَى ظَهْرِي يَتَوَالَدُ دَاء..
...

ندرك هذا النوع من التناص الذاتي في هذا النموذج بتتبعنا لخاصية أسلوبية المتمثلة في تكرار اللازمة، حيث حرص الشاعر على إظهارها في حلة جديدة تتعالق مع انفعالاته المتأزمة في صورة رؤيوية مأساوية تقطر بالأسى، فاستحواذ هذه اللازمة على نفس الشاعر جعلها تخفق في أعماقه وتستجيب لتجربته، مؤدية وظيفة التأكيد والإلحاح على العذاب والألم الذي ينخره، فصور ترديد اللازمة ترجمت الأجواء الداخلية والانفعالية التي تسيطر على القصيدة، فهي بمثابة النواة التي تنبع منها الأفعال والصور والأحداث، لتحوي بوحه وتجربته.

[1] المدونة، ص 171.
[2] المصدر نفسه، ص174.

ويتمظهر التناص الداخلي في ملمح آخر من خلال انتهاج تقنية التكرار، ذلك أنّ تواتر الحديث عن فكرة ما واستغراقها العديد من القصائد الشعرية تفصح عن جانب شعوري نفسي يعيشه الشاعر، مترسب في أعماقه وبواطنه، حيث يلجأ للبوح لتفريغ تلك الشحنات والانفعالات المخزنة لعاطفة الوحدة والانشطار التي لازمت ذاته وفكره في مواضع عديدة من قصائده الشعرية، لتشكل بؤرة دلالية إيحائية فنية، على نحو ما ترصده الشواهد الشعرية الآتية:

يقول الشاعر في قصيدته "**نداءات البحر**"[1]:

إِنَّهُ الشَّاعِرُ الفَرْدُ دَوْمًا وَحِيدًا وَمُنْفَرِدَا

ويقول أيضا في قصيدة" **تخطيطات أولية**"[2]:

برَسْمِ طُرُقٍ (رُبَّمَا طَرَقَهَا سِوَاه)

ثُمَّ يَخْرُجُ عَنْهَا وَحِيدًا.. وَمُنْفَرِدَا

ويضيف أيضا في قصيدة" **قصائد من البحر**"[3]:

وَسَاءَلَنِي مَنْ رَآنِي عَنْ وَحْدَتِي.. وانْفِرَادِي

يتبدى التناص الذاتي جليا إثر هذه العينة من النماذج الشعرية*، حيث يشهد القارئ تكرار الوحدات المفرداتية "وحيدا ومنفردا" مشكلة بؤرة للتفاعل النصي الذاتي، كونها لازمة دلالية ملتصقة بفكر الشاعر وتجربته، لا تنفك عن مفارقته، ترددت في ثنايا النص لتؤكد على مشاعر الوحدة والانفراد، وعاطفة الألم التي يعيشها الشاعر في مراحل نصه، والتي بقيت حبيسة ذاته، حيث يبثها في زفرات حارة نابعة من حالة شعورية متأزمة، وجد في تكرار الفكرة محورا دلاليا لتوجيه أحداث القصيدة، بحيث يتكئ عليها الشاعر لتفريغ تلك الشحنات والانفعالات المخزنة، إضافة إلى استلهام الكثير من مفردات الانشطار والضياع التي تتقارب وتتعالق مع مضامين الوحدة، لترسم البنية الدلالية العامة لنصوصه الشعرية.

---

[1] المدونة، ص 617.

[2] المصدر نفسه، ص 597.

[3] المصدر نفسه، ص 494.

* توجد نماذج شعرية أخرى إضافة للنماذج الشعرية المذكورة بخصوص التناص الداخلي الواقع حول فكرة الوحدة والانفراد، والتي أمكن ذكر عناوين القصائد الشعرية الواردة ضمنها، وهي على النحو الآتي: قصيدة " تفسير الرؤيا"، و"سمط اللآلئ"، " الأرض الأخيرة"، " الدخول إلى الكهف الثاني"، " نزيف"، " حديقة الموت الخصيب"، " أغنية للصيف والرحيل الأخير"، " عودة إلى النبع"، " الزائر المجهول".

كما يتجلى التناص الداخلي بارزا في شعره حينما يجتر نفس العبارة ضمن قصيدتين، إذ يقول في قصيدة "**نداءات البحر**"[1]:

فَدَاهَمَنِي بَحْرُكَ العَذْبُ مُشْتَعِلًا بِالأَغَارِيدِ مُلْتَهِبًا
بَيْنَ مَدٍّ وَجَزْر
عَبَقُ المَوْجِ أَخْرَجَنِي..
وَفَتَحْتُ عَلَى النَّهْرِ نَهْرَا
عَلَى البَحْرِ بَحْرَا
عَلَى العُمْرِ عُمْرَا
....
وَوَهَبْنَا القَصَائِدَ مِثْلَ القَرَابِينِ لِلْمِدْفَأَة

الملاحظ في هذه الأسطر الشعرية أنّ "**الأخضر فلوس**" يخاطب الشاعر عاشور فني معانقا إياه في اشتعاله، ووحدته التي يكابدها جراء بوحه وقوله للشعر، وتهميش المثقف والشاعر في سبخة هذا البلد، فهو يعري الواقع ويكشف أزمة الشاعر وهوية المثقف الذي يتجرع الألم والانشطار الذاتي في بلده، فبالرغم من التضحيات التي يقدمها لوطنه إلا أنّ حصاده وجزاؤه هو التهميش والوحدة والاغتراب الداخلي، واشتعال الروح بجمر البلد، فالشاعر أعاد استحضار هذه المضامين بذات الألفاظ في قصيدة "**سمط اللآلئ**" المهداة أيضا لرفيق دربه الشاعر" **عاشور فني**"، ومثال ذلك قوله[2]:

هَامَ فِي مُدُنٍ تَقْتُلُ الشُّعَرَاءَ
وَتْقُتُ عُشَّاقَهَا
تُسْتَبَاحُ دِمَاهُمْ عَلَى صَفَحَاتِ الصُّحُفْ
هَلْ أَقُولُ:
لَقَدْ كَانَ ذَاكَ نِدَاءً جَمِيلَا
يُعِيدُ إِلَى البَحْرِ بَحْرَا،
إِلَى العُمْرِ عُمْرَا

[1] المدونة، ص 616.
[2] المصدر نفسه، ص ص 624-625.

لِكَيْ أَغْتَرِفْ

يستشف القارئ/ المتلقي لقصيدتي "**سمط اللآلئ**" و"**نداءات البحر**" ذلك التماهي في المضامين، فالشاعر أهدى كلا القصيدتين للرفيق الشاعر "**عاشور فني**"، فطفت له أثناء معانقته للمضامين سمة أسلوبية تناصية تتجلى في اجتراره نفس الأفكار والرؤى المتعلقة بتهميش الشاعر واغترابه، حتى استبيحت دماؤهم وأضحت حروفهم منحوتة بحبر من دم داخل هذا البلد، وهي إشارة للمرحلة المأساوية التي كانت البلاد تتخبط في أزمة هوية داخلية سياسية عانى فيها المثقف والشاعر والأديب، آسرت هذه الأفكار الشاعر ولازمته، وبقيت حبيسة ذاته تتسرب في قصائده بوعي منه أو دون ذلك، كان تكرار العبارة الوسيلة التناصية الإيحائية التي تكشف وتترجم خلجات الشاعر وأفكاره ورؤاه المحفورة بدواخله والمترسبة في أعماقه، فبرزت ضمن تشكيلات وخصائص أسلوبية محققة إثرها وظيفة جمالية تأثيرية ودلالية.

1-3-2-2-التناص الخارجي- المفتوح:

يتجسد هذا النوع من التناص في محاورة نص المبدع مع نصوص أخرى متعددة المصادر والوظائف والمستويات، أي إعادة إنتاج النص الشعري من مرجعيات أدبية، أو دينية، أو تاريخية أو أسطورية..، ويعتبر التناص عند الأخضر فلوس تناسلا فكريا وتكاملا نصيا ما بين ذات الشاعر وتفاعلها الخارجي الذي يفضي بأشكال التناص الأربعة المتمثلة في: التناص الأدبي، والتناص الأسطوري، والتناص التاريخي، والتناص الديني.

1-3-2-2-1- التناص الأدبي:

الخطاب الشعري ببلاغته وفنيته لايزال يمثل معينا لا ينضب، ينهل منه الشاعر المعاصر بقصد أو بغير قصد مضامينه ورؤاه في إعادة إنتاج وتشكيل نصه الإبداعي، بما يتلاءم وينسجم مع بوحه وتجربته، فالموروث الثقافي «**للأدب العربي يتسرب إلى الشاعر من حيث لا يدري عن طريق اللغة العربية إلى أرضيته الثقافية ليتجلى فيما بعد في انشائه الفردي في نصه الذي ينشئه- هذا النص- الذي هو في نهاية المطاف حصيلة تراكم النصوص المستوعبة في نفسه**»[1]، مشكلا رصيدا خصبا، وتجربة ثرية عميقة متعددة المشارب، فاستدعاء الشاعر للنصوص الأدبية «**يفصح من ورائها ديوان العرب وتاريخ أمة مازالا**

[1] عبد النبي اصطيف: خريطة التراث في نسيج الشعر العربي المعاصر، مجلة فصول، مج:5، ع 2، يوليو، 1996م، ص 186.

ينبضان بالحياة، ويمدانا بالنصح والحكمة والخير بلسان عربي مبين، كما أنّ التناص كاشف عن ثقافة شعرية وتاريخية شاملة»[1].

ويجد المتأمل في أشعار "**الأخضر فلوس**" أنّ فتيل التراث الأدبي برز داخل نسيج نصوصه الشعرية، بحيث يمدّه بطاقات ووسائل وأدوات فنية دلالية، تثري تجربته وتعمق رؤيته، وتربط جسر التواصل بين ثنائتي الأصالة والمعاصرة، من خلال استثمار معطيات التراث استثمارا «**فنيا إيحائيا وتوظيفها رمزيا لحمل الأبعاد المعاصرة للرؤية الشعرية للشاعر، بحيث يسقط على معطيات التراث ملامح معاناته الخاصة، فتصبح هذه المعطيات معطيات تراثية معاصرة**»[2].

إذ وجد الشاعر "**الأخضر فلوس**" ضالته في بث مشاعره، وإحكام رسمه الفني الأدبي بالكلمات بالتفاعل –تناص– مع النصوص، والشخصيات التي خلدت أثرها في الساحة الأدبية، وشكلت ذاكرة أدبية ثقافية خالدة ضاربة في عمق التاريخ العربي والحضاري، ومرتبطة أشدّ الارتباط بمسار المشهد الثقافي الأدبي، حيث يلمس القارئ لقصيدة "**هوامش على بيت المتنبي**" إعادة ظهور النص الغائب المتمثل في بيت المتنبي الشهير، المشبع بمعاني الافتخار بالذات، ومدح الأنا العارفة بالخيل، والجريئة في ظلام الليل، والبارعة في القتال – استخدام السيف ضربا والرمح طعنا–، والمقتدرة البليغة على العزف بالكلمات، والشجاعة المبحرة في البيداء دون أن تتملكها رهبة، إذ يقول[3]:

الخَيْلُ وَاللّيْلُ وَالبَيْداءُ تَعرِفُني وَالسّيفُ وَالرّمحُ والقرْطاسُ وَالقَلَمُ

أعاد الشاعر "**الأخضر فلوس**" صياغة أجزاء البيت المكتنز بالدلالات، فأنتج من خلالها رؤية جديدة معاصرة منصهرة مع بوحه، مبددا الأنا المتعالية، والمبالغة في الثقة بالنفس، إلى الضياع والخراب، والانشطار في هذا الوطن المغرق بالانكسارات، إذ يقول الشاعر[4]:

البَيْدَاءُ الحَبْلَى بِالأَغْلَالِ تُرافِقُنَا
القِرْطَاسْ.. القَلَمُ المُتَوَهّجُ فِي قَلْبِ المَأْسَاة

[1] أحمد نزال ضيدان بحار الرشيدي: توظيف التراث في الشعر الكويتي المعاصر، ص235.
[2] علي عشري زايد: توظيف التراث العربي في شعرنا المعاصر، مجلة فصول، القاهرة، مج:1، ع1، أكتوبر، 1980م، ص204.
[3] أبي الطيب المتنبي: الديوان، دار بيروت للطباعة والنشر، (د. ط)، بيروت، لبنان، 1983م، ص332.
[4] المدونة، ص ص 42-43.

السَّيْفْ.. الرُّمْحُ قَدِ انْتَحَرَا
البَيْدَاءُ الحُبْلَى بِالأَنْغَامِ.. وبِالأَغْلَالْ
يَا أَحْمَد لَا أَسْيَافَ لَدَيْنَا
بَلْ أَغْلَالُ نَابِحَةٌ.. وَسُجُونْ

أسقط الشاعر الأخضر فلوس على قصيدته بعدا جديدا، يعري الواقع والوطن المتعفن برجال السياسة، وضياع الذات وانكسارها نتيجة تهميش المثقف والأديب في سبخة هذا البلد، فاستخدم الشاعر أسلوب الاستيحاء العكسي، حيث ضَمَّنَ أجزاء من البيت الشهير للمتنبي بتحوير عكسي تواءم ومقصدية النص الجديد عن مدلول النص الغائب، فحققت المفارقة الانزياح التصويري الدلالي لدى المتلقي، بين رؤية المتنبي المكتسية بالافتخار والنرجسية –الأنا–، ورؤية "**الأخضر فلوس**" التي امتصت وحورت دلالات البيت، بأسلوب يطبع عليه التهكم والسخرية، من الواقع المغرق في الانكسارات، ونفي القوة والصلابة والاعتزاز والافتخار، هذه الصفات والدلالات تأفل في هذا الوطن، جراء فشل السياسة، وتهميش المثقف من طرف السلطة وتكبيله بالأغلال، وتقييد حريته وسيولة قلمه في البوح بالجفاف، وتبديد حكمته بالتناسي، فاستلهم الشاعر بيت "**المتنبي**" في صورة عكسية، ليعلن عن أزمة الشاعر والمثقف الذي يعتبر ضمير الأمة ولسانها، فشغل النص الغائب بؤرة دلالية بنى عليه الشاعر معماره الفني، بطريقة تصويرية تحويرية إيحائية دلالية، حققت غاية الشاعر في إيصال صداه إلى المتلقي.

كما يحسب للشاعر مقدرته في استلهام النصوص التي تستوعب رؤاه، وتنصهر مع تجربته وانفعالاته، وأفكاره المستخلصة من التجارب الشعرية القديمة، بإعادة إنتاجها في ثوب جديد، وسنقف لإيراد بيت "**الأخطل**" في هجاء "**جرير**" الذي قام الشاعر باستلهامه[1]:

قومٌ إِذَا اسْتَنْبَحَ الأَضْيافُ كَلْبَهُمُ قَالُوا لِأُمِّهِم: بُولِي عَلَى النَّارِ

حمل "**الأخطل**" في هذا البيت نقدا لاذعا، وأوصافا دقيقة وعميقة لجرير، تدحض شهامة العربي وكرمه وأصله، تقطر بالبخل والشح وانتفاء الكرم والجود عن قبيلته، فـ"**فلوس**" امتص جزء من البيت وألبسه ثوبا جديدا، إذ يقول[2]:

[1] مهدي محمد ناصر الدين: ديوان الأخطل، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط2، 1994م، ص166.
[2] المدونة، ص79.

وَأَحْلَامُ طِفْلٍ سَقَوْهُ الشَّرَاسَة

إِنْ قَامَ يَوْمًا..

وَبَالَ عَلَى النَّارِ..وَالرَّاقِصِينْ ؟؟

يتضح عند قراءة هذه الأسطر، أنّ الشاعر قام بتحوير النص الغائب، وصياغته بما يتوافق مع فكره ورؤيته بحلة جديدة، ومعنى منحرف عما كان عليه سلفا، يبث فيه روحا جديدة، مشبعة بالغضب والألم، والضياع وانفلات الأمور، فالبول على النار والراقصين ترجمت قلق الذات وانفعالها، وانشطارها إثر فقدان الوالد الذي ضحى بذاته ونفسه ودمه في سبيل أن تغدق السحب بالأمطار، ما جعل الابن ينفجر بعدما تكبد الصبر لثلاثين عاما، فبال على النار والراقصين الذين يلهون غير آبهين بحالته المتعفنة، وهنا تتجلى المفارقة والاستجلاء التحويري في إعادة صياغة النص القديم المغرق في البخل والشح والسلبية، بفضاء دلالي محمل بالسخط والغضب والتمرد على الذين يبيعون الدمن وضمائرهم ميتة، مما أكسب النص قيمة فنية دلالية جديدة تحققت في ذهن المتلقي.

إنّ المتلقي ليجزم بتأمله في شعر "**الأخضر فلوس**" أنّ الأندلس كانت حاضرة في ذهن الشاعر على سبيل الاستحضار، الذي ينبع من امتصاصه لموشح "**لسان الدين بن الخطيب**" الأندلسي الموسوم "**جادك الغيث**" أدبيا وإيقاعيا، والذي يقول في مطلعه[1]:

جادَكَ الغيْثُ إِذَا الغيْثُ هَمَى يَا زَمانَ الوَصْلِ بِالأَنْدَلُسِ

أكسب الشاعر " **الأخضر فلوس**" نصه بعدا جديدا وانحرافا يتلاءم مع رؤاه، ويتعانق مع تجربته وبوحه، إذ يقول في مقطع من قصيدة "**سبع شمعات**"[2]:

"جَادَكَ الغَيْثُ" وَيَكْفِينِي الظَّمَا يَا شُعَاعًا شَقَّ قَلْبَ الأَبَدِ

مُوغِلٌ فِي البُعْدِ يَدْنُو كُلَّمَا أَغْمَضَ اللَّيْلُ عُيُونَ البَلَدِ

إنّ أول ما تقف عليه عين القارئ، وتتنبه إليه في مصراع البيت الأول هي جملة "**جادك الغيث**" التي تبعثه للتبحر في الأندلس، وبالتحديد في التراث الأدبي الأندلسي لدى "**لسان الدين ابن الخطيب**" في موشحته المشهورة "**جادك الغيث**"، وعند التعمق في التجربتين نلحظ انصهارهما وتوافقهما في التعبير

[1] عبد الحليم حسين الهروط: موشحات لسان الدين بن الخطيب، دار جرير، الأردن، ط2، 2012م، ص142.

[2] المدونة، ص463.

والبوح عن مشاعر ومعاني البعد والفراق والحنين للبلد، فالروح تبوح عن أشواقها في عالم مفعم بالصفاء والصدق، وافتقاد رائحة البلد، فالشاعر يعبر عن هذه المضامين بإحساس صادق« **تمتزج فيه ذات الشاعر بمحبوبته وطنه في حنان وارف الظلال، يتغنى بعذابات الوطن وجراحه، وبأشواقه وطموحاته..** »[1]، هذه الحلة الجديدة والنغمة الموسيقية التي حاكها الشاعر بنبوتات قديمة – أوتار قديمة– تشير إلى ذاتية التجربة، التي تغذي فكرها ورؤيتها بالانفتاح على بعض المضامين التراثية المتناسبة، والمنصهرة مع غاياته في تحقيق وتدعيم معاني الوحدة، والغربة والحنين، في بوتقة فنية إيحائية عميقة، ودلالات منفتحة.

تأثر الشاعر "**الأخضر فلوس**" بالتجربة السيابية المتلونة بالطابع الحزين، والمغرقة في الحس الوجداني المأساوي، فَمَدَّ نصوصه الشعرية بأبعاد ومضامين جديدة، وإيحاءات فنية خاصة، لبث الحياة في الأدب برؤية معاصرة، فأعاد بعث بعض الأسطر الشعرية والمضامين السيابية في شعره، حينما أهدى قصيدة "**صفحة ضائعة من سفر أيوب**" للشاعر الكبير "**بدر شاكر السياب**"، فيقول[2]:

أَيُوبُ مُنْطَرِحٌ أَمَامَ البَابِ يَسفَحُهُ الحَنِين:
يَا رَبُّ قَد ذَوتِ الشِفَاهُ
والبَابُ مَوصُودٌ يَجرَحُهُ الأَنِين
فَيَرُدُّ آهَاتِي صَدَاه
"مُنطَرِحًا أَصِيحُ أَنهَشُ الحِجَار
أُرِيدُ أَن أَمُوتَ يَا إِلَه"

وجد الشاعر غايته في إيصال رؤاه وتجربته، وإحكام رسمه الفني باستلهام وإعادة وبعث أشعار "**السياب**" التي تتعانق مع مضمون قصيدته في ثوب إيحائي رمزي، فتعمد الشاعر وبوعي منه لبس الكلمات رداء جديدا يزيد من تأكيد المضامين السائدة لدى "**السياب**" وفق رؤية جديدة حداثية، لتحقق شعرية فنية وجمالية ضمن الحقل الدلالي المأساوي، يستحضر فيه شخصية سيدنا "**أيوب**" –عليه السلام– الذي يعد رمز ومعادل موضوعي للصبر والتحمل، فاستغل مضمون العذاب في قصيدته ليعمق ألم

[1] سعيد الورقي: مقدمة ديوان لدي أقوال أخرى: فوزي عيسى، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، 1990م، ص12، نقلا عن: عبد الرحيم حمدان: تجليات التراث الأدبي وجمالياته في تجربة سعد فوزي عيسى الشعرية، مجلة كلية فلسطين التقنية– دير البلح، ع2، 2015م، ص166.

[2] المدونة، ص209–210.

"**السياب**" ومعاناته وغرقه في السوداوية، فلجأ الشاعر لتقمص ذات السياب بالدعاء، ونداء الله بإسقاط ورقة الحياة منه، كي يحل محل الألم والمعاناة، السكينة والراحة التي لا تتحقق وقتئذ إلا بالموت، فيقول[1]:

تمتَدُ أوجَاعِي إِلَى ضَوءِ النُجُومِ.. فَتَنطَفِي
"إِنِّي أُرِيدُ أن أموت".. يغسِلُنِي السُكُون

يتحدث الشاعر هنا بلسان "**السياب**" عن أوجاع هذا الأخير، الممتدة إلى نور النجوم وضيائها لشدتها، إذ يُمَنِّي ذاتهُ أن يموت لتعانقه الراحة والسكينة، ثم ينتقل في مقام آخر داخل القصيدة لاستحضار إحدى حبيباته "**وفيقة**" التي تعانق روحه المتعبة المغرقة في المأساة، لتخفف وجعه وتنسي ألمه، فوظفها "**السياب**" في شعره كرمز للحنين وجبر الخاطر وتطليق الوحدة التي كان يتلون بها حينما كان مغتربا بالخليج، فـ"**فلوس**" على دراية بمكانة ابنة عمه –حبيبته– "**وفيقة**" في قلب "**السياب**" التي تمده بنبض الحياة، فضمنها في شعره، إذ يقول[2]:

أَهلًا وَفِيقَة وَجهَانِ قَد سَحَبَ الفِرَاقُ عَلَيهُمَا أَلوَانَه
فَتَقَطرَا مِثلَ الأَصِيلِ
أنَا التقَيْنَا يا هَوَاي.. تُرَى أَأَحلُم
أَم حَقِيقَة؟
وَنَسمَةٌ تَندَى بِأَنفَاسٍ مُشَوقَةٍ
وخَرِيرُ سَاقِيَةٍ يَضْمَخُ هَمسَ مُشتَاقٍ عَلِيلٍ!

الشاعر غارق في خياله، سابح في ترجمة حب وهيام "**السياب**" بـ"**وفيقة**"، فيمني نفسه باللقاء بها لدحض الحلم ومعانقة روحها وتكسير الشوق والحنين، فتمسح عن روحه العليلة المنكسرة الغارقة في الشجن والألم، فالشاعر استحضر تجربة "**السياب**" بكل أجزائها ليربط جسر التواصل بين التجربتين –بين النصوص الغائبة "**للسياب**" والحاضرة "**للأخضر فلوس**"– بطريقة «**منسجمة وموظفة ودالة قدر الإمكان**

[1] المدونة، ص210.
[2] المصدر نفسه، ص211.

على الفكرة التي يطرحها الشاعر»[1]، محققا وظيفه جمالية أصبغت على النص بعدا إيحائيا، ورؤية تترجم ثراءه وعمقه.

1-3-2-2-2- التناص الأسطوري:

إنّ توظيف الأسطورة عند الشاعر يمثل منهجا قائما بذاته، له حضور نابع من حضوره الإيجابي في الثقافة، فتوظيفه الخيال، واستدعاء الشخصيات الأسطورية والخرافات والطقوس لها صلة وطيدة بأحداث حفت حياته فالتصقت به، ولها أيضا صلة بعقيدته وتكوينه، وربما تختزل في الوعي الشعبي بتراكماته المعرفية أو بمعنى أصح في العقلية الشعبية التي يستمد منها وجوده، وفكره، وروحه الشعرية، وإحساسه...، وبوعي مطلق من الشاعر أبدع نصوصا لا تخلو من هذا النوع من التناص في محاولة ناجحة منه لإعادة بعث الأساطير القديمة الخالدة في نصوصه الجديدة، واستلهام مضامينها لتخدم رؤاه ومآربه وغاياته المتجددة، ومن نماذج التناص الأسطوري في شعر الأخضر فلوس، قوله في قصيدة "**أصداء البلاد الأولى**"[2]:

كَانَت لَهُ رُؤيَا اليَمَامَةِ
أَخرَجَت مِن نِصفِ مِطرَفِهَا المَرَاوِد..
غَمغَمَت:
"إنِّي أَرَى شَجَرَا.. وَدُودَا زَاحِفًا
وفَتَى يَنشُرُ للبِدَايَةِ رايَتَينِ

لقد نحت الأخضر فلوس في مشهد خلاق صورة خيالية جاء فيها ذكر لزرقاء اليمامة، وفيها تناص أسطوري وأدبي في الآن ذاته، حيث تقاطع نصه مع أسطورة زرقاء اليمامة، ومع قصيدة "**أمل دنقل** " الموسومة "**البكاء على يدي زرقاء اليمامة**"، هي إذا صورة أسطورية تمثل في جوهرها قناعا فنيا، وتجسد رؤية الشاعر للمستقبل الذي انهار وهلك في سبخة هذا البلد المغرق بالانكسارات.

وحضر في ملمح آخر رمز "**بابل**"، هذا الرمز الأسطوري الذي كثر توظيفه في الشعر الحديث، فلا نكاد نجد شاعرا لم يستحضر هذا الرمز الأسطوري وغيبه، حيث لجأ إليه الشعراء وهذا نتيجة حالة العجز التي تكتنفهم بغية الوصول للخلاص واستلهام القضايا المعالجة سواء كان القناع للوطن أو الحبيبة..، والشاعر

[1] أحمد الزغبي: التناص نظريا وتطبيقيا، مؤسسة عمون للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2000م، ص 50.
[2] المدونة، ص608.

الأخضر فلوس ضَمَّنَ رمز بابل عناوين قصائده من مثل" **الموت والحياة على أسوار بابل**" و " **وردة من حدائق بابل**"، واستلهمه في المتن الشعري ليشغل بؤرة دلالية إيحائية، ومثال ذلك قوله[1]:

ثُمَ تَضحَكُ مَن أَعَادَت وَردَ بَابِلَ لِلحَدِيقَةِ وَهِيَ تَقصِدُ:

"إنّني حَبْلَى بِحُبٍ لاَ يُقَال.."

ويقول أيضا في قصيدة "**الزائر المجهول**"[2]:

فإذَا جَدوَلُ سِحرِ

فِي عُرُوقِي يَتَدَفَق

...

بَعدَمَا أَلقَى بِقَلبِي

وَردَةُ مِن أَرضِ "بَابِل"

عِندَهَا استَرجَعَتُ صَوتِي.

كما يضيف في قصيدة "**وردة من حدائق بابل**"[3]:

تُزَغرِدُ فَوقَ يَدِي وَرْدَةٌ "بَابِلِيَّة"!!..

أخذت أسطورة "**بابل**" في شعر الأخضر فلوس مساحة واسعة، وخاصية أسلوبية إيحائية تناصية ترددت أكثر من عشرين مرة وفي صيغ متعددة: **بابل، بابلية، بابلي**..، فالشاعر على دراية بقيمة هذا الرمز الحضاري لمدينة بلاد الرافدين، فـ"**بابل**" الذي استحضره "**الأخضر فلوس**" كان بمثابة الحلم والخلاص والسحر الذي يحقق للشاعر جبر ذاته وغايته ومآربه في هذا الوطن المنكسر، فبابل رمز ارتبط بالسحر والحياة، فالشاعر يرى في استحضار بابل جبرا للانكسار والعجز وبمثابة جسر يمده بأمجاد الماضي، يستنجد به في ظل تعفن الحاضر، والانتعاش بروح جديدة عطرها يفوح من "**وردة بابلية**" تبعث فيه الصوت والبوح والحياة، وتلوين تجربته بالبعد الإشاري الرمزي، فترتقي أشعاره لأعلى مستوى من الفنية والتعقيد.

كما ارتكز الشاعر الأخضر فلوس في بعض نصوصه على التناص التراثي –استدعاء التراث–، باستلهام بعض الأساطير الشعبية التراثية الجزائرية، فاستحضار التراث « **يضفي على العمل الشعري عراقة**

[1] المدونة، ص343.

[2] المصدر نفسه، ص48.

[3] المصدر نفسه، ص70.

وأصالة، ويمثل نوعا من امتداد الماضي في الحاضر، وتغلغل الحاضر بجذوره في تربة الماضي، الخصبة المعطاءة، كما أنه يمنح الرؤية الشعرية نوعا من الشمول والكلية حيث يجعلها تتخطى حدود الزمان والمكان»[1]، فتثري تجربته وتعمق رؤيته، لأن توظيفه لها ينم عن دراية وعلم، ولا ينم عن تعمية القارئ وإمداده بالرموز من باب الإرصاف والحشو داخل النص، فالشاعر «**الناضج هو الذي يستطيع أن يفجر الطاقات الكامنة في تراثه ويحولها إلى موروث متملك لديه، بحيث يصبح هذا الموروث متمثلا وحاضرا حيا في ذهنه يستدعيه وقت ما يشاء**»[2]، ليمد نصوصه الشعرية بأبعاد جديدة وإيحاءات فنية خاصة، تبث الحياة في التراث برؤية إبداعيّة معاصرة.

ولعلّ أدقّ مسالك توظيف الحوادث والقصص التراثية داخل السياق الشعري، استدعاء الشاعر من الذاكرة التاريخية المحلية العالمية، للحكاية الشعبية التراثية "**حيزية**"؛ الذاكرة الحية في الثقافة الجزائرية التي فاح عطرها في بادية الجزائر –بسكرة–، التي خلدت كرمز للقيم الوجدانية الصافية، والحب العفيف النقي في أعلى تجلياته.

أعاد الشاعر "**الأخضر فلوس**" صياغة وبعث هذه الحادثة الأسطورية التراثية في قصيدة "**حيزية تنتظر العشاق**"، ليبث فيها نبض الحب بين حيزية والسعيد بالرغم من النهاية الحزينة العنيفة، فأبى الشاعر إلا أن يلون خياله بمشاعرهما الصافية، إذ يقول واصفا غرق "السعيد" في بحر الألم والشجن[3]:

تُفَجِرُهُ بِحَارَا تُغرِقُ الأَيَام
ووَاحَاتُ النَخِيلِ تُمَزِقُ
الصَّمتَ الرَّهيبَ بأَنَّهُ حَيرى
مَوقِعَةَ عَلَى شَبَابَةِ العُمرِ..
فَتَخْنِقُهَا رَصَاصَاتٌ

تلونت قصيدة "**حيزية تنتظر العشاق**" بالطابع الحزين والحس الوجداني المأساوي النابع من مشاعر الشوق والألم والفراق، فالشاعر يتماهى في امتصاص مشاعر السعيد الغارق في بحر الندم والشجن من

[1] علي عشري زايد: بناء القصيدة العربية الحديثة، ص128.
[2] عبد السلام حسن سلام: الأصول التراثية في شعر صلاح عبد الصبور، المطبعة السلفية، (د.ط)، 1990م، ص8.
[3] المدونة، ص83-84.

خلال تدحرج منبع الهوى من فضائه الذي سكنت فيه، وهي في عز شبابها –23 سنة–، فلم يبقى منها سوى طلل يزاول ذاكرته، يداعب هواه المتشوق، يلونه بطيف الوحدة والتيهان بلا عنوان، وضياع العاشق المفجوع في البراري حزنا عليها وافتقادا لها، فالشاعر أعاد إحياء وبعث هذه القصة كما هي دون تحوير، لكن بتصويرها وتوثيقها في بوتقة فنية إيحائية، ومشاهد بلاغية عميقة تعكس قهر الأحبة، وتجرع الألم والندم، فالشاعر يحسب له تدرجه في سرد نصه الشعري المبني على التناص مع أحداث قصة "**حيزية**"، إذ يقول مترجما انفعال "**السعيد**" وشوقه[1]:

وَلَم يَنشَقُ "سَعِيدُ" عِطرُ "حِيزِيَة!"
وَلَم يَسمَع خُطَاهَا فَوقَ جَفنِ الدَربِ سَابِحَةً
وَلَم يَرَهَا تَجُوبُ الحَيَ بَاسِمَةً..
كَأَنسَامٍ رَبِيعِيَةٍ!
فَقَالَ النَاسُ: قَد فَرَّت!
وقَالَ النَاسُ: قَد تَاهَت!
سِوَى قَلبٍ تَلُوكُهُ حَيَّةٌ عَطشَى

يستحضر الشاعر ويتجانس مع أحداث قصة "**حيزية**" التراثية الخالدة؛ لهيام وحب "**حيزية**" و"**السعيد**"، هذا الأخير الذي يصاب بحالة هستيرية انفعالية حادة جراء فقدانه لمحبوبته، فيُلَمِحُ الشاعر في هذا المقام إلى تضارب الرؤى– الروايات عن نهاية حيزية – بين الناس، التي تتراوح بين الضياع والفرار..، لكن الأمر المؤكد أنّ السعيد ظل يتجرع كأس الألم والندم، لفراق بسمته ونَفَسِهِ وروحه، ونسمته الربيعية، فتعمقت جراحه، وأصابت قلبه فأضعفته، حتى بلغ به الحال أن جاب الفيافي والبراري حزنا على الفقد، باحثا عنها صارخا باسمها علها تعود.

ينقل الشاعر هذه القصة بكل تفاصيلها، ويضفي عليها مسحة فنية تصويرية جمالية، للارتقاء بها إلى مصاف العالمية، وإعادة بعثها من جديد وتخليد مآثرها، بانتهاج تقنية التناص في تحقيق مآربه، وغاياته لتستقر في ذهن المتلقي، مؤكدا على فكرة التفاعل والتلاقح بين الآداب والثقافات.

[1] المدونة، ص88.

ويجول الشاعر في ملمح آخر بالقارئ من الذاكرة المحلية إلى التراث المتناقل عبر الأجيال عن طريق القص* -الإلقاء / الشفاهة -، والمتمثل في الحكاية الشعبية الأسطورية المحلية الموسومة "انفتحي يا سكرة"**، هذه الجملة الصوتية التي تُلْقَى على صخرة -باب- الكهف فتنزاح عن مكانها، لتفتح فتفصح عما في جعبتها من كنوز مبهرة، وكان يحرسها الأغوال ليلا، فهي إلى حد بعيد تتقارب وحكاية "**علي بابا والأربعين لصا**"، الشاعر أعاد إحياء وصياغة هذه الحكاية التراثية في قصيدته "**انفتحي يا سكرة**" بكامل تجلياتها وأحداثها، سارحا بذاته في فضاء القصيدة التي تتلون بالمعنى العميق المغرق في الظمأ، والاشتياق للحبيبة أو الوطن، إذ يقول[1]:

صَوتٌ "انفَتِحِي يَا سَكرَةً!."
فَالغُولُ خَلفي لاهثٌ
تَخَثَرت عَلَى شَفَاهَةِ الدِمَاءِ!.
ضمآن تحت جُبَةِ الإسفَنجِ وَالصَلصَالِ

وأحيانا أخرى يُحَمِّلُ القصيدة بمشاهد تصويرية تحويرية جديدة، تتلاءم ورؤاه وتجربته، وتتعانق مع فضاء البوح لديه، إذ يقول[2]:

إنَّهُ صَبَّ خَجلَانَ غُربَتِهِ
مضرجًا بدماءِ البَدوِ وَالحُضَرِ!
وَسَاكِنُوا الكَهفِ الحَزِينِ نَائِمُونَ
...
مَقبَرَةٌ مَنسِيَةٌ تَحتَ الهَجِيرِ وَالغُبَارِ
يَقُولُ عَنهَا العَارِفُونَ:
أَنَّهَا كَانَت قَدِيمًا جَنَةَ فَيحَاءَ

* القص: ويكون بالإلقاء والشفاهة، ويتجلى في سرد الجد أو الجدة للأحفاد عن الأساطير والخرافات التي بقيت تحافظ على ذاتها بالتواتر والانتقال عبر الأجيال لتعبر عن ذاكرة الأمة وتراثها.

** "انفتحي يا سكرة" هي حكاية تراثية أسطورية محلية جزائرية تتقارب مع حكاية "علي بابا والأربعين لص"، فعبارة انفتحي يا سكرة الصوتية تطلق على الصخرة -الباب- لتنزاح عن الكهف، فتفتح مدخل الكهف، وبداخله توجد الكنوز والمجوهرات يقوم بحراستها الأغوال ليلا، وتستمر الحكاية في التدفق وسير الحوادث بين من يتوددون للكهف لأخذ بعض كنوزه ودفاع الأغوال عن الكهف، فيحتدم الصراع بين الطرفين بانتهاج الحيلة والذكاء للنجاة وحصول الغاية.

[1] المدونة، ص53-54.

[2] المصدر نفسه، ص55-56.

يقوم الشاعر –في هذا المقام– بامتصاص القصة والحادثة الغائبة، ليلبسها حلة جديدة بروح تنبض بالحياة، انتشلتها من سياقها وماهيتها الغائبة، وبعثتها في مغامرات وأسفار أبعد عن تاريخها، ممزوجة بالتجلي الصوفي لـ" **الجنة الفيحاء**" و"**المقبرة المنسية**" وقصة "**أهل الكهف**"، وأسطورة "**القطا**"؛ هذا الطائر الذي هاجر بحثا عن الماء فضيع وكره، كل هذه الدلالات والمشاهد تواءمت مع غاية التناص في الانتاجية والمغايرة، وإعادة بث روح الحياة في التراث، لتنصهر مع تجربته، ونحسب "**الأخضر فلوس**" من الشعراء الحاذقين الذين تملكوا طينة التراث لدرجة التماهي والانصهار معه، ذلك أنه لم يحيد عن الأسس التي اقترحها الدكتور "**علي عشري زايد**" لتوظيف التراث، والمتجلية في:

«**1– اختيار ما يناسب تجربة الشاعر في ملامح الشخصية التراثية.**

2– تأويل هذه الملامح تأويلا خاصا يلائم طبيعة التجربة.

3– إضفاء الأبعاد المعاصرة لتجربة الشاعر على هذه الملامح أو التعبير عن هذه الأبعاد»[1].

فالنص الجديد انبنى على سحر الإيحاء والغموض، وغور الدلالة، وفتنة الصور الغائبة، فتأتي الصورة مغرقة بالخلخلة المجازية، واللعب بالكلمات والمعاني، فهي رؤية متعددة ومتجددة في رحلة الاكتشاف وتفاعل الحوادث الدينية والأسطورية والتراثية المستدعاة، لتدفع القارئ في متاهة الأقنعة والأصوات والأحاسيس بجدة المعاني المتلونة بالهجير وطيف الغربة التي تأسر ذاته، وجمالية الصور والمشاهد داخل تموجات النص الدلالية.

1–3–2–2–3– التناص التاريخي:

لقد وجد الشعراء المعاصرون غايتهم في تبليغ رؤاهم وبث مشاعرهم، وإحكام صنعتهم في الأحداث والشخصيات التاريخية« **أرضا خصبة فبذروا كثيرا من تجاربهم فيها؛ وقد أنبت بعض ذلك الغرس أشجارا وارفة الظلال تصل المشرق بالمغرب، والجنوبي بالشمال...، أشجارا تلامس جذورها أعماق التاريخ...، وتؤتي أكلها كل حين، مشبهة ثمارها اليانعة ثمار تجارب سبقت مما يزخر به التراث الإنساني من نتاج أحداث وشخصيات مؤثرة شكلت ذاكرة ثقافية تاريخية لا تمحى من الوعي الجمعي عند طائفة، أو عند أمة ما، أو عند البشرية جمعاء**»[2]، فكثيرا ما اغترف الأخضر فلوس بغية إيصال بوحه

[1] أحمد نزل ضيدان بحار الرشيدي: توظيف التراث في الشعر الكويتي المعاصر، ص25.

[2] المرجع نفسه، ص261.

وفكره وتجربته الشعرية من الذاكرة التاريخية، وما نودّ التلميح إليه أنّ الحوادث والشخصيات التراثية تندرج ضمن مدار التاريخ في اتجاه ما- على سبيل المثال لا الحصر- حادثة تاريخية أدبية، حادثة تاريخية دينية...، أو شخصية تاريخية أدبية ..وهكذا دواليك.

وفي ضوء هذه الرؤية، وقف الشاعر في قصائده على عدة حوادث، سيتم إيراد بعض منها على سبيل إيضاح التقاطع والتفاعل بين النص الشعري والتاريخي؛ فالشاعر امتص حادثة حرب البسوس التاريخية، وأعاد صبها في ثوب جديد، وبمعنى منحرف ينصهر مع عواطف الشاعر وتجربته المتدفقة برمز رقية الذي حمل رؤية دينية وعاطفية تشمل الأحداث الآتية: (حادثة حرب البسوس - الناقة - وطول الحرب...) منصهرة في بوتقة فنية، إذ يقول الشاعر في قصيدة "**رقية**"[1]:

حينَ أَطَلَّت عَلَى حَيِّنَا نَاقَةٌ- فِي المَسَاءِ-
حَدَتهَا البَسُوسُ
تَكَومَتِ النَارُ.. واحْتَرَقَت قَامُوا الشَعب
حَالَت ثِيَابُ العَرُوسِ الجَدِيدَةِ
صَارَت أَظَافِرُ تِلكَ المَسَافَةِ أَكثَرَ طُولًا
وَلَمْ يَبْقَ إِلَّا رَمَادُ الهوَى

استوحى الشاعر في قصيدة" **رقية**" الحادثة التاريخية المتجلية في حرب البسوس التي طال عمرها فبلغت أربعين عاما، فأكسبها بعدا إيحائيا جديدا، ونزعة صوفية وعاطفية تتناسق مع الرؤية المأساوية للواقع والوطن المقنع في ثوب وروح المرأة والدين، ليستقي من المضامين الغائبة روحها وأحداثها، فيلبسها للمضامين الحاضرة لتحتوي شتاته وانشطاره وتأزمه داخل هذا الوطن، كما يترجم المعجم الوجداني المتلون بالعواطف المتداخلة بالألم والأمل بالشوق ومفارقة الواقع، ومثالها المداخل النصية الآتية: (الجمر؛ شوق؛ احترقت؛ النار؛ البكاء؛ الحنين)، حيث طفت المضامين التحويرية في معمار النص لتحقق رؤى الشاعر وأفكاره وتؤدي غاياته ومآربه، فما استلهامه لهذه الحوادث إلا من باب أن تستوعب حالته وتحتويها في هذا الوطن الغريق، محققا وظيفة جمالية تناصية وأسلوبية تحويرية، أثرت النص وجعلت المتلقي يتلون بمضامينه.

[1] المدونة، ص357.

وفي ملمح آخر قام الشاعر في قصيدة "**رحيل في الجراح**" باستدعاء رموز وشخصيات من الذاكرة التاريخية، إذ يقول[1]:

باسم "الثقافة" تاجرُوا وعَلَى اسمهَا
فَوقَ الجُسُور تُصَلَبُ الأَوطَانُ
استَسمِحُ الأَورَاسَ فِي أُنشُودَةٍ
ضَاقَت بِهَا الأَعمَاقُ وَالوِجدَانُ
لَو جَاءَ عُقبَة يَا جَزَائِر زَائِرًا
لتَجَمَدَت فِي قَلبِهِ الأَلحَانُ
يَا طَارِقَ العِشق المُطَرَز بِالضُحَى
أَينَ الهَوَى.. وَالفَتحُ.. وَالفُرسَانُ؟
فَتَعَالُ يَا بنَ الفَتح.. يَا وَترَ الفِدَا
واحرَق سَفَائِنَ قَادَهَا العَبدَانُ

ويقول أيضا في القصيدة ذاتها[2]:

لاَ السِندِبَادُ إِلَى العِرَاقِ مُسَافِر
أَبَدَا.. وَلاَ فِي دَربِهِ (إيران)
يَا خَالِدَ اليَرمُوك أَينَ فَوَارِس
زَرَعُوا المَسَافَةَ بالنُجُومِ وَبَانُوا
يَا بنَ الوَلِيدِ حَوَافِر الخَيلِ ارتَوَت
بدَمِ الإِخَاءِ.. وَذَبّحَت أَلحَانُ
يا كَربَلاَءُ دَمِي يُمَزِقُ نَفسَهُ
وأَنَا الذَبِيحُ.. الغَارِقُ.. الحَيرَانُ

هذا الاسترسال في استدعاء الشخصيات والرموز من الذاكرة التاريخية، غايته تخليص الوطن من السجن الذي يقبع فيه، والذي أغرقته السلطة ودمرت فيه معالم الإنسانية والحياة، بزرع المكائد وإشعال

[1] المدونة، ص121-122.
[2] المصدر نفسه، ص123-125.

فتيل النيران، وإغراق المثقف والأديب فيه وانشطاره واغترابه الداخلي، وتمزيقه وغرقه في بحر الدم كما غرق الحسين في الدماء، فالشاعر يقطر نصه بالحزن على ما آل إليه الوطن، فلم يجد مخرجا سوى انتهاج النداء كقناع بغاية استلهام بطولات هذه الرموز والشخصيات التاريخية التي لها موقعها في تحرير الأوطان، لتنصهر مع بوحه وفكره، فتتحقق غاياته ومآربه.

كما يقوم الشاعر في قصيدة "**قبلة للشمس الإيرانية**" باستحضار الحوادث والشخصيات التاريخية، لعل أهمها:

(كربلاء، بني الزهراء- يزيد- الحسين- المهدي- اللات والعزى، بدرا- بلال- سلمان- عمار- تهديم الأصنام- طهران_ الأفيال طائرة- الحجاج في كفره)، إذ ضَمَّنَ الشاعر كل هذه الحوادث التراثية التاريخية في شعره[1]:

مِن كَربَلاَء رَوَى التَاريخُ أَسرَارَا ... يَزِيدُ قَد مَـزَقَ الإِيمَـــانَ أَشطَـــارا

تَصُوُ بَدرًا مَنَارًا يُستَضَاءُ بِـــهِ ... وَتَجعَلُ الكفنَ المَهجُـــورَ أَعمَـــارَا

وَلمَلَمَت شَعرَهَا الظَلمَاءُ هَارِبَةً ... فَالصُبحُ قَد هَدَمَ الأصنامَ.. والعَارَا

الله أكبرُ في الآفاقِ طائـــــرةٌ ... قَـــد أَرسَلَ الله للأَفيَالِ أَطيَـــارَا

مَا زَال فِي كُفرِهِ الحَجَاجُ مُنغَمِسًا ... يَلُونُ الشَمسَ تَحرِيفًا.. وَإِنكَـــارَا

استدعى الشاعر في هذه القصيدة جملة من التناصات التي اقتربت من المنحى التاريخي كثيرا، فهو يعرض ومضات من الذاكرة التاريخية في بعدها الديني تتناسق مع رؤيته ومضامين نصّه، إذ يمكن للمخيلة أن تستعيض المرجعية الواقعية؛ بمعنى أنها تستحضر الغائب وتقرب البعيد وتحول المادي إلى معنوي، إذا هي نصوص سربها الشاعر إلى نصوصه الشعرية ما جعلها منفتحة تستجدي من الذاكرة القديمة، إما بوعي من الشاعر أم بوعي قائم على المادة المستحضرة المتجلية في عديد الأحداث التي كانت بمثابة رموز مخلدة متلونه بالحزن من انحراف "**يزيد**" عن المنهج الديني القائم على الشورى لاغتيال "**الحسين**"، ومرورا بمعركة بدر العظمى، وصولا لكفر الحجاج وإسرافه في القتل، هذا الأخير الذي اختلفت الروايات في إسناد الكفر إليه، فالشاعر استلهم هذه المضامين في صور شعرية فنية تتحقق في ذهن المتلقي، باستذكار ومقارنة المادة المستحضرة وخلفياته المعرفية في تحاور يربط الصلة بين الأصالة والمعاصرة في بوتقة فنية ايحائية قائمة على

[1] المدونة، ص141-144.

التناص، إذ يمثل ممارسة واعية متأصلة متجددة أصلها تراثي متجذر وفرعها حداثي ثابت في شعره، فقصيدة "**قبلة للشمس الإيرانية**" إسفنجة امتصت عديد الحوادث التاريخية؛ بشخوصها ورموزها وعالمها لتتماهى مع تجربة الشاعر بلمسة تحويرية إيحائية، أقامت علاقة وحوار بين الماضي والحاضر في جسر شعري فني، وانتهاج لغة شعرية عالية، وبصور تفصح عن جودة نوعية في التوظيف.

كما يلحظ القارئ المتفحص في قصيدة "**حيزية**" استلهام الشاعر للبيئة العربية القديمة بكل حيثياتها، وتتجلى بقوله[1]:

وأَشعَلَتِ القَبِيلَةُ شَمعَتَهَا
وَمَزَقَت الصَحَارِي جِلدَهَا
عَلَى أَهدَابِهِ خَيلٌ
تُثِيرُ الأَرضَ بِالحَافِر..
زَغَارِيدٌ.. وَبَارُود.
بِعَينَيهَا رَأَى خَيلاً .. وَقَافِلَة
غرابٌ عَاتَقَ الأطلاَلَ.. وَالقَفْرَا..
وَعَلَى أَهدَابِهِ خَيلٌ مُحَطَمَة ..
يَشُلُ صَهِيلُهَا السِكِينُ.. وَالأَعيَاءُ!.
عُيُونٌ أَطفَأَتهَا الرِيحُ .. فَأَشعَلَت
عُيُونُ اللَيلِ.. وَالظَلمَاءُ!.

كشفت هذه الأسطر الشعرية استوعاب للحياة العربية الجاهلية والبيئة الصحراوية، ونمط الحياة التي تقوم على الرحلة والفروسية وتأمل الطبيعة البسيطة والليل والنظام القبلي، وتتجلى في المؤشرات الآتية"(الخيل، القبيلة، الصحاري، قافلة، الأرض بالحافر، الأطلال، الليل، الظلماء..)، هذا الاستلهام للحياة الجاهلية لم يكن اجترارا بأسلوب رتيب قد يمل ويشمئز منه القارئ/ المتلقي بسبب حضوره في مرحلة حديثة أفلت فيها تلك المعالم، بل كان استحضاره يستوعب الماضي ويتجاوزه برؤية جديدة منصهرة مع

[1] المدونة، ص85-89.

هيام السعيد وتيهانه في الصحاري، فتتقارب مع تيهان قيس وعنترة قبله، إذ وجد في البيئة القديمة منهلا يتقارب مع البيئة الجزائرية في منطقة بسكرة فتستوعب رؤيته الجديدة وتجربته.

1-3-2-2-4- التناص الديني:

لئن كان منشأ الشاعر في بيئة محافظة ومتدينة بامتياز كان لا بد له أن يغترف من القرآن الكريم والأحاديث النبوية ما يروي ظمأه الشعري، فيقتبس ويستزيد تحريكا للنفوس التي تعدل مزاجها وتقوم اعوجاجها وتنفس عن روحها كل مرة بالتقلب بين دفتي المصحف الشريف أو من خلال القراءة المتأنية للهدي النبوي الشريف، والقارئ لنصوص الشاعر سيجد حضورا مكثفا وقويا، وفاعلا فيها، نُلَمِحُ إلى بعضها في قوله[1]:

وأَمُدُ مَا تَبَقَى مِن الجِدَارِ المُهتَرِئ..
(لَقَد كَانَ لغُلاَمٍ مفتونٍ بالرِيحِ
وَكَانَ أَبَوَاهُ صَالِحَيْنِ)

إذ تجلى التناص في تقاطع نصه مع سورة" **الكهف**" التي من موضوعاتها قصة الكنز مع موسى والخضر عليهما السلام وذلك في قوله تعالى: ﴿**وَأَمَّا الْجِدَارُ فَكَانَ لِغُلَامَيْنِ يَتِيمَيْنِ فِي الْمَدِينَةِ وَكَانَ تَحْتَهُ كَنْزٌ لَهُمَا وَكَانَ أَبُوهُمَا صَالِحًا**﴾[2] **[سورة الكهف: 82]**، فالذي حصل هنا هو ذوبان النص واندماجه في سياقات جديدة عن طريق استحضار لغة القرآن وتوظيفها بشكل مباشر فيضيف النص الغائب إلى الحاضر قوة خفية[3]، فالتناص شكل عنصرا بارزا حيث استمد من الآية الكريمة صورها وظلالها وجرسها وإيقاعها، ونقلها من إسراف الغلام في الكفر وإرهاق والديه المؤمنين، لدلالة حية تحويرية ولباس جديد ينسجم مع رؤيا الشاعر المتلونة بالألم والتيهان في فلوات الكون، فتعكس المضامين الجديدة صورا ومشاهدا تتماثل مع انشطار ووحدة اليتيم في هذه الدنيا، وتعصف به وبأفعاله وحياته، وترميه نحو المجهول، فتحوير الشاعر للمضامين السابقة أصبغ على النص وظيفة جمالية إيحائية في أسلوب يقطر بالعواطف والشاعرية.

---

[1] المدونة، ص596.

[2] القرآن الكريم: سورة الكهف، الآية 82.

[3] ينظر: علي جعفر العلاق: الشعر والتلقي دراسة نقدية، دار الشروق للنشر والتوزيع، الأردن، (د.ط)، 2002م، ص132.

كما كان لمنشأ الشاعر في بيئة تحفها البساطة والسكون، أثر طيب على نتاجه الشعري ذي الأسلوب المتميز، واللغة الجميلة السهلة التي تشد القراء فتعلق في عقولهم وقلوبهم، وبوصف اللغة الشعرية فنا لغويا واصفا ومؤثرا في تراكيب مصنوعة بأنساق معينة[1]، فإن الشاعر تمكن من التلاعب بالكلمات، ونسجها بما لا يترك مجالا لولوج عالم القارئ من دون استئذان، إن مستفهما قاصدا التأثير والاستيضاح وإزالة بعض القلق الذي قد يقض مضجعه، وقد حضر الاستفهام بقوة إن في مفتتح القصائد ومستهلها، وإن في نهايتها، وإن في ثناياها، فهو مثلا يقول[2]:

مَن يَزرَع شَمسًا فَوقَ شَمْسٍ

وَيَمنَحُهَا ظِلاً!

مَنْ يَمْلَأ فَرَاغَ البَحْرِ وَالبِرِّ.

فتوظيف السؤال هنا هو محاولة من الشاعر للبحث عن أسرار مسكوت عنها، وهي استفهامات لها حضورها في كثير من نصوص غيره، مثل قوله تعالى ﴿**أَوْ كَظُلُمَاتٍ فِي بَحْرٍ لُجِّيٍّ يَغْشَاهُ مَوْجٌ مِنْ فَوْقِهِ مَوْجٌ**﴾[3] [سورة النور: الآية 40]، ذلك أنّ فصل النص عن ماضيه ومستقبله، يجعله نصا عقيما، لا خصوبة فيه، أي أنه نص بلا ظل[4]، بل إنّ العمل الفني يدرك في علاقته بالأعمال الأخرى، استناداً إلى الترابطات القائمة بينهما والوظيفة المنوط بها، فأخذ النص رؤية صوفية جديدة، بإعادة السؤال على القارئ للتدبر في الإعجاز الرباني في خلقه السماوات والأرض.

كما احتفى الشاعر احتفاء بالغا بالحوادث والقصص الدينية الإسلامية، إذ يعد الحدث الديني منبعا ومصدرا مهما ينهل منه الشاعر مضامينه في تشكيل قصائده وفق رؤية شاملة وعميقة، وتجلى في إطارين أساسيين (القصص القرآني- معجزات الأنبياء).

---

[1] ينظر: غراهام هوف: الأسلوب والأسلوبية، تر: كاظم سعد الدين، دار آفاق عربية، العراق، ط1، 1985م، ص35.

[2] المدونة، ص597-598.

[3] القرآن الكريم: سورة النور، الآية 40.

[4] ينظر: بارت رولان: النقد والحقيقة، تر/ منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، ط1، 1994م، ص 21 وما بعدها.

ولتبيان مواطن أخرى من التفاعل وامتصاص الشاعر للقصص الدينية، وجب إيراد نماذج أخرى من قصائده وهي كثيرة، إذ يتقاطع نص الشاعر في قصيدة "**الطوفان**" مع حادثة الطوفان وسفينة سيدنا نوح عليه الصلاة والسلام، بقوله[1]:

تَفَجَّرَ الكَونُ وانشَقَت سَمَا الأَبَدِ عَلَى حَنِينٍ كَنَـارِ البَـرقِ مُتَقِـدِ
تفجرَ الكَونُ طُوفَانَا وَلاَ سُفُـنٌ وَلاَ شِراع يضيء الأمن في خلدي
لَعَلّنِي أُبصِرُ الأَرضَ التِي حَمَلَت فِي مَهدِ أَجفَانِهَا أَمسِي وَسِرَّ غَدِي
لَكِنَّنِـــي رَأَيتُ الفُلكَ حَامِـــلَةً مِن كُلِّ زَوجٍ ،، تُنَاجِي شَاطِئَ الأَمَدِ
وَقَالَ صَاحِبُهَا: "الجُودِيُ يَعصِمُنَا" فَمَا صَعِدْتُ، وَشَقَتْنِي مَدَى البُعدِ
يَا صَاحِبَ الفُلكِ لَا الأَلوَاحُ تُنقِذُنِي وَلاَ الجِبَالُ، وَلَكِن أَن أَرَى بَلَـدِي

أعاد الشاعر امتصاص حادثة "**الطوفان**" وتناولها تناولا خاصا لتكون معادلا موضوعيا تحمل بعدا من أبعاد رؤاه، فالشاعر استثمر هذه القصة كقناع يترجم من خلالها فيضان المشاعر وانفجارها كما الطوفان، ويعري عن دواخله المنشطرة وذاته المتوترة عاطفته الغارقة في بحر الاشتياق والحنين لبلده، وبالضبط في مصر بالإسكندرية، فلا الألواح ولا الجبال- جبل الجودي-*كفيلة أن تنقذ روحه، بل رؤيته للبلد وتجليه له بمثابة الماء الذي يطفأ عنه عطشه وظمأه.

وفي ملمح آخر، اتكأ الشاعر في هندسة نسيج نصه "**انفراد**" على مجموعة من الاستدعاءات الموجودة في "سورة القصص" و"طه"، وذلك في قوله[2]:

غَمَسَ فِي جَدوَلٍ أَبيَضَ يَدَه
وَهِيَ تُمسِكُ تَرتِيلَهُ وَابتِدَاءَ الزَمَانِ
وَطَافَ عَلَى رَأسِه مَلِكٌ حَمَلَ اللَوحَ أَلقَى عَلَيهِ العَبَاءَةَ تَقْطُرُ وَحْيَا
هُنَا التِيهِ
فَفَاجَأَهُ مِن بَعِيدٍ وَمِيضِ المَنَارَةِ
قَد آنَسَ الآنَ نَارَا عَلَى جَبَلِ الأَطْلَسِي

[1] المدونة، ص369-371.

*الجودي: هو الجبل الذي رست فوقه سفينة سيدنا نوح عليه الصلاة والسلام، في قصة الطوفان.

[2] المدونة، ص375-378.

وَقِيلَ لَهُ اخْلَع حِذَاءَكَ

وَاذَن لِكَي تَقبِسَ النَارُ

تَغسِلُ عَارَ الذِينَ يَطُوفُونَ بالعِجلِ فِي نَشوَةٍ وافتِنَانِ

أَشَارَ إِلَى النَخلِ فانْتَصَبَت قَامَةٌ مِن ضِيَاء

أَشَارَ إِلَى صَخرَةٍ بِعَصَاه (لَقَد عَرِفَ النَّاسُ مَورِدَهُم)

واستَدَارَ إِلَى أَهلِهِ حَامِلاً قَبَسَا وَكِتَابَ أَغَانٍ

إِلَيكَ العَصَا فاضرِب البَحرَ

... وَفَجِر عُيُونَكَ –كَي يَشرُبَ النَاسُ– مِن صَخرَةٍ وَاغتَرِف

يحور الشاعر دلالات النص القرآني، لدلالات تحوي رؤيته، وتستجيب لأفكاره، وعواطفه المتلونة بالوحدة والتفرد، وانكسار القلب الذي تلوكه حية عطشى، فالشاعر في هذا الموقف يخاطب القلب الذي أعياه الشوق، كما حمل الشاعر قصيدته بالعديد من الحوادث والقصص الدينية التي لازمت الأنبياء أثناء تبليغ رسالتهم في توحيد الله، وأهم سمة ركز عليها الشاعر هو تضمين الأحداث التي تعرض لها سيدنا موسى عليه السلام من تيهان سيدنا موسى، لهدايته للطريق بقبس من نار، وإيجاد قومه يطوفون بالعجل عبر حكاية السامري وتظليل القوم بسحره "العجل الذهبي"، وعدم عودة سيدنا موسى حينما كلم الله عزوجل، إلى انفراده وخلوته وتيهه، لتنصهر بذلك هذه الرؤية وتتواءم مع انفراد الشاعر وتيهه.

كما تناص الشاعر في قصيدته مع سورة آل عمران باستدعاء الآية الكريمة الآتية، بقول الله تعالى **﴿وَرَسُولًا إِلَىٰ بَنِي إِسْرَائِيلَ أَنِّي قَدْ جِئْتُكُمْ بِآيَةٍ مِنْ رَبِّكُمْ ۖ أَنِّي أَخْلُقُ لَكُمْ مِنَ الطِّينِ كَهَيْئَةِ الطَّيْرِ فَأَنْفُخُ فِيهِ فَيَكُونُ طَيْرًا بِإِذْنِ اللَّهِ ۖ وَأُبْرِئُ الْأَكْمَهَ وَالْأَبْرَصَ وَأُحْيِي الْمَوْتَىٰ بِإِذْنِ اللَّهِ ۖ وَأُنَبِّئُكُمْ بِمَا تَأْكُلُونَ وَمَا تَدَّخِرُونَ فِي بُيُوتِكُمْ ۚ إِنَّ فِي ذَٰلِكَ لَآيَةً لَكُمْ إِن كُنْتُمْ مُؤْمِنِينَ﴾**[1] **[آل عمران: الآية 49]**، فالقصيدة تقطر بالمواقف والمعجزات الدينية التي أبهرت الكافر وأعجزته، فعرج الشاعر هذه الدلالات لتخدم نصه الذي يتصاعد فيه المنحنى الصوفي، في أعلى تجلياته، إذ يقول قصيدة "**الدخول إلى الكهف الثاني**"[2]:

أستَعِيدُ النُبُوءَةَ:

[1] القرآن الكريم: سورة آل عمران، الآية 49.

[2] المدونة، ص437-438.

هَذِي يَدِي تَصنَعُ الطِينَ فِي..
عَلَى هَيئَةِ الطَيرِ..
ثُمَ عُيُونُكَ فِي البُعدِ تَملَؤُهُ بَهجَةٌ
فَيُغنِي عَلَى أَوّلِ الغُصنِ مُلتَهِبَا بالحَنِينِ
إِلَى أَنْ تَعُودِي..

والملاحظ في هذا النموذج الشعري أنّ الأخضر فلوس أشار إلى معجزة سيدنا عيسى وقدرة الله الذي وهبها إياه في أن ينفخ في الطير فتصير روحا بإذن الله، فضمن هذا المعنى بأسلوب تحويري منحرف، وهبه روحا جديدة تتلاءم مع بوحه وحزنه وشجنه وحنينه الذي فاض بداخله جراء البعد عن روح المرأة، فلجأ للتجلي الصوفي والقدرة الإلهية في العودة إليه كما يعود الطير من السديم، فيضيف مترجما غرقه في الشجن والحنين، والتلاشي والأفول، بقوله[1]:

يا امرَأَةً تَتَسَلّلُ رَقرَاقَةً بالحَنَانِ
...
فَالنِسَاءُ عَبَرْنَ عَلَى رَجفَةِ القَلبِ..
لَم يَبقَ شَيءٌ سِوَى ذَرَةٍ مِن رَمَادِ.
أُعَلِمُهَا لُغَتِي وَوُجُودِي..

إنّ نصوص الشاعر تتفاعل مع النص القرآني لتستلهم من روحه بما يستدعيه كل من السياق والمقام والغرض الذي يصبو إليه الشاعر ويتغياه، بالعدول عن معناها الأصلي إلى معان متماهية مع روح المرأة، فالشاعر يزرع صوفيته متمازجة بالعشق والهوى، والتلون بالوحدة التي تعانق روحه ويداعبها بلغة البوح لتؤنس وجوده.

ومنه، فالتناص الديني تقنية تهدف إلى تقريب المتلقي من النص الديني، ولكنها لا تعني أبدا إنزال النص الشعري منزلة النص الديني، وإنّما إعجاب النص الشعري بنصوص أخرى كثيرة سابقة وبخاصة النص الديني.

[1] المدونة، ص378.

1-4- جماليات الرمز في شعر الأخضر فلوس:

1-4-1- مفهوم الرمز:

تداخلت وتعددت مجالات استخدام الرمز «**فهو يظهر كمصطلح في المنطق، وفي الرياضيات وفي نظرية المعرفة، وفي علم الدلالات، وعلم الإشارات، كما أنّ له تاريخا طويلا في عوالم اللاهوت ("الرمز" أحد مفردات "العقيدة") والطقوس، والفنون الجمالية والشعر**»[1]، ويتبين في ضوء هذه الرؤية أنّ الرمز معطى ثقافي فكري عام موجود منذ القدم وهو غير ثابت بحسب معطيات الفكر، بل يغير وظائفه عبر الزمن[2]، بحيث لقي افتنانا كبيرا من لدن الشعراء العرب القدماء والمحدثين، لما له من دلالات وأبعاد تختلف باختلاف استعمالها ضمن السياق الواردة فيه، ولا تسعى الدراسة هنا للتعريج عن مسار الرمز من الناحية التاريخية وما مسه من تطورات على مستوى البنية الفكرية والفنية اللغوية، بقدر ما تبتغي التركيز على إبراز مفهوم الرمز وفاعليته، وفنيته وأشكاله في شعر الأخضر فلوس.

1-4-1-1- في الطرح اللغوي:

ورد مصطلح الرمز في العديد من الكتب والمعاجم العربية، ففي كتاب أساس البلاغة للزمخشري أورده بقوله: « **رمز إليه وكلمه رمزا: بشفتيه وحاجبيه. ويقال: جارية غمازة بيدها، همازة بعينها، لمازة بفمها، رمازة بحاجبها. ودخلت عليهم فتغامزوا وترامزوا**»[3] حيث ألصق الرمز بتحريك الشفتين والعينين والحاجبين، وقد توسع الفيروز أبادي أكثر حين رأى أنّ الرمز «**يتم بالشفتين أو العينين أو الحاجبين، أو اليد، أو اللسان**"[4]، أما ابن منظور في معجم لسان العرب في مادة "ر.م.ز" كان أكثر دقة في تحديده للرمز بأنه «**تصويت خفي باللسان كالهمس ويكون بتحريك الشفتين بكلام من غير إبانة بصوت، إنما هو إشارة الشفتين، وقيل الرمز إشارة وإيماء بالعينين والحاجبين والشفتين والفم، والرمز في اللغة كل ما أشرت إليه مما يبين بلفظ بأي شيء أشرت إليه بيد أو بعين** »[5].

---

[1] رينيه ويليك وأوستن وارين: نظرية الأدب، تر: محي الدين صبحي، المؤسسة العربية للدراسات، والنشر، بيروت، (د ط)، 1987م، ص110.

[2] ينظر: نورا مرعي: تنوع الدلالات الرمزية في العر العربي الحديث- نماذج من: خليل حاوي، أدونيس، محمود درويش، بدر شاكر السياب-، دار الفارابي، بيروت، لبنان، ط1، 2016م، ص20.

[3] الزمخشري: أساس البلاغة، ج1، تح: محمد باسل عيون السود، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1998م، ص 385.

[4] الفيروز أبادي: القاموس المحيط، تح: نعيم العرق سوسي، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط1، 2006م، ص611.

[5] ابن منظور: لسان العرب، مج 3، 1727، مادة (ر. م. ز).

وفي ذات المعنى –المتمثل في الإشارة والإيحاء–بالإمكان إدراج قول الله سبحانه وتعالى –مخاطبا زكرياء عليه السلام–:﴿**قال رب اجعل لي آية. قال آيتك ألا تكلم الناس ثلاثة أيام إلا رمزا...**﴾[1]،**[سورة آل عمران: الآية 41.]**، ولبست الآية: "**إلا رمزا**" –دلالة الإشارة والإيحاء والإيماء بدلا عن الكلام –عندما قام الزمخشري بشرحها في كتابه الكشاف« **إلا إشارة بيد، أو برأس، أو غيرهما وأصله التحرك** »[2].

1-4-1-2- في الطرح الاصطلاحي:

إن محاولة تحديد مفهوم الرمز من الناحية الاصطلاحية، من الصعوبة بما كان وصف ملامحه كافة، ومرجع ذلك اتساعه وتشعب مجالاته، وتعدد التعريفات التي تناولته، إضافة لاختلافها من باحث لآخر وإن كانت تسير في الاتجاه– المعنى– ذاته، فعز الدين إسماعيل رأى أنّ الرمز ليس إلا «**وجها مقنعا من وجوه التعبير بالصورة**»[3]، أما رجاء عيد رأى أنه« **وليد رؤيا شفافة حدسية تضيء النص بلمعات خاطفة خلف الدلالات التي تتموضع في التجربة الشاعرة المنطوية على نفسها وراء تقنيات الرمز والتشفير**»[4] لتتدفق إلى القارئ/ المتلقي بصورة جديدة مغايرة لما اعتادت عليه، فيعتبر الرمز نبعا ثريا ينتهجه الشعراء في جل نصوصهم الشعرية لغاية فنية بالدرجة الأولى، فقد يتخذ «**الشاعر من الرمز وسيلة، لتحقيق غاية ما، أو قد يكون الرمز قناعا يتخفى وراءه الشاعر، ليبوح بما لا يستطيع البوح به بصورة مباشرة وقد يفر الشاعر من المباشرة، رغبة في الغموض الذي يمنح النص الشعري عمقا وقوة دلالية واسعة تجعل النص ممتلكا لوجوه متعددة**»[5] ودلالات لا حصرة لها، تتشكل بحسب رؤية المبدع وتجربته التي يبثها في نصه، فتكشف عنها ألفاظه، وصوره، ومعانيه التي يتكئ عليها لكسر المباشرية، والتصريح، والقوالب الجاهزة، نحو نص شعري منزاح وفق رؤيا حداثية منصهرة مع قدراته الإبداعية.

فالرمز سبيل فني يكشف عن العوالم المظلمة والعميقة لهذا الوجود، فإن لم ينقلنا على حد قول أدونيس «**بعيدا عن تخوم القصيدة وبعيدا عن نصها لا يكون رمزا، فالرمز الشعري هو الذي يتيح لنا**

---

[1] القرآن الكريم: سورة آل عمران: الآية 41.

[2] الزمخشري: الكشاف، دار الفكر، بيروت، ط1، 1977م، ج1، ص429.

[3] إسماعيل عز الدين: الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، ص195.

[4] رجاء عيد: دراسة في لغة الشعر قراءة في الشعر العربي الحديث، منشأة المعارف، الإسكندرية، مصر، ط1، 1985م، ص 11-12.

[5] أحمد الصغير: النص والقناع قراءات في قصيدة النثر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط1، 2018م، ص154-155.

أن نتأمل شيئا آخر وراء النص، فالرمز قبل كل شيء معنى خفي وإيحاء، إنه اللغة التي تبدأ حين تنتهي لغة القصيدة، أو هي القصيدة التي تتكون في وعيك بعد قراءة القصيدة، إنه البرق الذي يتيح للوعي أن يستشف عالما لا حدود له، لذلك هو إضاءة للوجود المعتم واندفاع صوب الجوهر»[1] والحقيقة، فالرمز وفق رؤيته وتصوره له ليس معنى جاهز يكشف نفسه مباشرة، بل ينتج من وراء جهد القارئ الذي يبذله في سعيه لفك شفراته وتصيد غموضه واستبطان أقباسه الدلالية المتخفية في روحه، وفهم كنهه وجوهره ومسحته الفنية.

كما يعد الرمز «**وسيلة إيحائية من أبرز وسائل التصوير الشعرية التي ابتدعها الشعر المعاصر عبر سعيه الدائب وراء اكتشاف وسائل تعبير لغوية، يثري بها لغته الشعرية، ويجعلها قادرة على الإيحاء بما يستعصي على التحديد والوصف من مشاعره وأحاسيسه وأبعاد رؤيته الشعرية المختلفة**»[2]، فالرمز لغة إيحائية مشحونة بحمولات فكرية ودلالية أكثر عمق، يلجأ إليها الكاتب للإفصاح عن تجربته الشعرية المتفردة.

ويبتغي الشاعر من وراء استحضاره للرمز الشعري «**تقديم وظيفة إشعاعية في النص إذ إننا فور قراءتنا له، نستدعي من ذاكرتنا ما يقرن به من ظلال وإيحاءات ودلالات**»[3] من أعماق المشهد الثقافي، والتراث الإنساني الذي يتجسد في مصادر متنوعة كالتاريخ، والطبيعة، والدين، والأسطورة، والأدب ..

ومن الملاحظ أنّ شعر الأخضر فلوس حفل بزخم هائل من الرموز؛ سواء كانت طبيعية أو تاريخية، دينية أو أسطورية، واستعمال الشاعر للرمز دليل على أفقه الواسع، وتفكيره المعمق، ونضج تجربته الشعورية، فالثقافة والتجربة كفيلتان لتوظيف مثل هذه الخاصية الفنية.

كما تسعى الدراسة هنا لرصد أهم الرموز التي حوتها دواوين الشاعر الأخضر فلوس –قيد الدراسة– ، وأثناء معانقتنا لها تجلت بوضوح، مما استرعى انتباهنا أنها تنقسم بحسب مصادرها المعرفية إلى الأشكال

[1] أدونيس: زمن الشعر، دار العودة، بيروت، ط3، 1980م، ص160.

[2] زايد علي عشري: بناء القصيدة العربية، ص110.

[3] سامح الرواشدة: إشكالية التلقي والتأويل "دراسة في الشعر العربي الحديث"، جمعية عمال المطابع التعاونية، عمان، الأردن، ط1، 2001م، ص75.

المتعارف عليها، ذلك أنها شكلت خاصية أسلوبية بارزة تستلزم الوقوف عليها بالتحليل والوصف، والتقسيم ورد وفق النسق الآتي [1]:

1-الرموز الطبيعية: وتجلت في عديد الرموز التي تراوحت بين الخاصة من مثل: رمزية "اللون الأخضر" الذي أبدعه وحمله رؤى ذاتية، والعامة التي وظفت بكثرة في شعره، ك: النخيل، النار، الريح، الشمس.. وغيرها، والتي تحمل أبعادا ورؤى صوفية فنية.

2-الرموز التاريخية: واستحضر في شعره عديد الرموز الواقعة في ذاكرة التاريخ، حيث أنّ كل رمز تاريخي مرتبط إلى جانب هذا الوجود التاريخي هوية خاصة تميزه عن كونه مجرد رمز تاريخي[2]؛ من مثل شخصية المتنبي التي تعد شخصية تاريخية أدبية، لأنها خالدة في ذاكرة التاريخ، ولأن لها هوية تنتمي بها إلى عالم الشعر، وكذلك شخصية عقبة بن نافع التي تنتمي للمصدر التاريخي، ولها هوية ورابط صوفي، فكانت بذلك شخصية تاريخية صوفية ذات انتماء ديني إسلامي، وهكذا دوليك، ومن الرموز الشائعة في شعره نذكر: (التتار، بابل، أبو الهول، أندلس، الرافدين)، إضافة لعديد الشخصيات التاريخية من مثل: (المتنبي، الحسين، يزيد بن معاوية، طارق بن زياد، ، ديدوش مراد،..).

3-الرموز الدينية: وتمثلت في رموز الأنبياء الآتية: (نوح، عيسى، يوسف، أيوب، يوشع، موسى..)، وكذا الحوادث المرتبطة بمعجزاتهم، وهي: (أصحاب الكهف، السفينة، القرية الظالمة، الغار..).

4-الرموز الأسطورية: وتوزعت بين الأساطير اليونانية العريقة (أبوبوا، فينوس، أوليس)، والأساطير العربية (هديل الحمام، العنقاء، اليمامة، القطا..)، وأساطير التراث الشعبي (حيزية، السندباد، سكرة).

فالرمز سبيل فني من سبل التعبير بالإيحاء الذي يتجاوز الدلالة الظاهرة المباشرة، اهتم به الشاعر أيّما اهتمام لتمرير رؤياه عبر سياقاته الشعرية التي يؤسسها في عالم مفعم بالحياة والتجدد. كونه ملاذا سحريا ومتنفسا له يفرغ فيه تجربته المعقدة لتتحقق عند المتلقي محدثة استجابة وتأثير.

وعند التغلغل في الحديث عن الرمز، حتى يتكشف في الدراسة سؤالين ملحين على النحو الآتي:

---

[1] ينظر: لباشي عبد القادر: الرمز الفني في شعر الأخضر فلوس، مذكرة لنيل شهادة الماجيستير في الأدب العربي، إشراف: فاتح علاق، المدرسة العليا للأساتذة في الآداب والعلوم الإنسانية، بوزريعة، الجزائر، 2004-2005م، ص68.

[2] ينظر: علي عشري زايد: استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، دار الفكر العربي، القاهرة، (د.ط)، 1997م، ص 150.

– ما الأسباب التي جعلت الشاعر الأخضر فلوس ينتهج الرمز في أشعاره؟

– وماهي المصادر والروافد التي استقى منها رموزه؟

توظيف الرمز في الأدب مصدر قوة اللغة الشعرية المغلفة بالإيحاء والغموض عوض المباشرة والتصريح، والتي تضفي على النص ثراء دلاليا، ومسحة جمالية تخرج المتلقي من قوقعة النظام المألوف للغة نحو لغة منزاحة مشحونة بالمعاني الرمزية، تستوعب أوجه النشاط الإنساني والفكري والثقافي، ومن بين الأسباب التي دعت الشاعر الأخضر فلوس لاعتناق الرمز بمفهومه الفني في أشعاره، نذكرها على النحو الآتي:

–أسباب ذاتية ترتبط بحاجة في نفس الشاعر في واقع تجربته الشعورية لإثارة المتلقي بإشراكه واندماجه في عملية الإبداع.

–أسباب فنية بالدرجة الأولى، يتطلبها النص الشعري، وتجربة الشاعر، والسياق الذي هو بصدد تشكيله، ذلك أنّ الرمز من أهم الأدوات الفنية للتعبير عما يقبع من أفكار وغايات في بواطن الشاعر والتي يريد تمريرها في بناء وتشكيل مثير مغلف بالإيحاء والغموض، لتتعدد مستويات النص ومداخله وتأويلاته[1]، فتفيض المعاني منه، وتجعل المتلقي ينصهر ويندمج في الشحنات الدلالية الرمزية المتخفية في روح النص، فتتحقق المتعة والمسحة الجمالية.

–الأسباب الثقافية؛ والتي احتلت مساحة كبيرة في الشعر الجزائري فترة الثمانينيات، ومرد ذلك أمرين، يتعلق الأول بمعانقة التراث وانشغاله به، إضافة لأهميته في تكوين الشاعر وتزويده بثقافات عديدة تصقل تجربته ووعيه، وتضفي على توظيفه طابعا إبداعيا وفق رؤية جديدة يبتغي تحصيلها عن طريق الحوار والتفكيك وإعادة البناء بصورة فنية حية للحياة الراهنة[2]. أما الأمر الثاني فيتمظهر في التهميش والاغتراب الذي لاقاه المثقف والشاعر من طرف السلطة، ما جعلت الشعراء يتعاملون بالرمز ويضمنونه في أشعارهم على أنه ستار يخفي من وراءه غاياته ورؤاه الشعرية، كرد فعل على الواقع المتعفن والفاسد والثورة عليه.

[1] ينظر: لباشي عبد القادر: الرمز الفني في شعر الأخضر فلوس –دراسة تحليلية دلالية–، ص 70.

[2] ينظر: أحمد الصغير: النص والقناع قراءات في قصيدة النثر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، ط1، 2018م، ص 157.

-العوامل الاجتماعية والسياسية التي يلجأ إليها الشعراء ويقصدونها حينما يبلغ بهم القهر والعجز السياسي والاجتماعي، ما يجعلهم يعتمدون في تحقيق غاياتهم على الرمز والايحاء وتكثيف الدلالة والابتعاد عن المباشرة للسلامة من كل ألوان التضييق من طرف أصحاب القرار والسلطة من جهة، وعلى محاولة التغيير في هذا الواقع من باب أنّ الأديب هو لسان شعبه ومجتمعه، فهو يؤدي رسالته على أكمل وجه، سعيا منه على التغيير والكشف عما يتخبط فيه هذا الوطن من أزمات وانكسارات وفوضى تهدد الأمن والأمان والطمأنينة.

يعد الشاعر الأخضر فلوس أحد شعراء النص المختلف- شعر مرحلة الثمانينيات- الذين أسسوا نصا شعريا حداثيا منفتحا على الآخر، وعلى العديد من التجارب العالمية والقومية، ناهيك عن تأثرهم بالرافد التراثي الذي لا ينضب، وما حمله من أساليب فنية راقية، وكذا إشعاع النص القرآني الذي استقى منه الشعراء العديد من معانيه ومقاصده وصوره ورموزه الخالدة في الذاكرة الفردية والجماعية، إضافة لتأثر شعراء الثمانينيات بالرواد والمجددين في الشعر العربي المعاصر بالسير على نهجهم في استدعائهم الرموز، مؤكدا على هذا الزعم الناقد محمد صالح ناصر بقوله:« **والجدير بالملاحظة هو اقتصار الشعراء الجزائريين على استخدام الرموز الأجنبية، والعربية، واعتمادهم الذي كاد أن يكون كليا على ما يجدونه في القصيدة العربية الحديثة، ولاسيما عند بعض الشعراء الكبار في المشرق العربي من أمثال: السياب، البياتي، عبد الصبور، وأدونيس، ونزار قباني**»[1].

إن كل عمل إبداعي وعلى الرغم من العبقرية التي تميزه عن غيره، إلا أنّ له أصول وجذور ومقومات اتكأ عليها الشعراء في تمرير مكنوناتهم وتبليغ غاياتهم بأسلوب إيحائي غير مباشر، فالرمز نسيج فني في بنية النص الكلية، فهو لا ينبت من العدم؛ بل هناك روافد ومصادر متنوعة بتنوع مشاربها المعرفية والثقافية غذت روحه ضمن النص الشعري الجزائري المعاصر عموما، وشعر الأخضر فلوس على وجه الخصوص، وأمكن حصرها على النحو الآتي[2]:

[1] محمد ناصر: الشعر الجزائري الحديث (اتجاهاته وخصائصه الفنية 1925-1975م)، دار الغرب الإسلامي، ط2، 2006م، ص214.

[2] ينظر: مجيد قري: مسار الرمز وتطوره في الشعر الجزائري الحديث (1962-2004) - دراسة تحليلية فنية-، أطروحة دكتوراه علوم في الأدب العربي، إشراف: كمال عجالي، جامعة الحاج لخضر- باتنة-، 2009م/2010م، ص 66-67.

-الاختراع الذاتي؛ وهو إبداع فردي مرتبط بعمق التجربة وبالأبعاد النفسية وفق رؤية خاصة تمثله هو بالأساس.

-إشعاع القرآن الكريم والحديث النبوي الشريف.

-منبع الثورة الجزائرية برمزيتها وبعدها الإنساني.

-الاطلاع على التراث العربي الشعري القديم والتراث الشعبي.

-استلهام رموز الطبيعة المتحركة والجامدة فنيا، ومعانقة الاتجاه الرومانسي.

-انفتاح الشعر الجزائري عن طريق التواصل ونشاط المثاقفة على إنجازات الشعر الغربي، والحركات الشعرية الرمزية التي ظهرت في فرنسا بفعل الترجمة، والتلاقح الثقافي الأدبي، مثلا على يد: (بودلير، رامبوا، ملارميه..)، والاطلاع على التجارب الأدبية العربية الحداثية وروادها الذين استفادوا من الحركة الرمزية، ك: (السياب ونازك الملائكة، وأدونيس ونزار قباني، والحاوي، ..) واستلهام وتوظيف الرموز بوعي وفنية تحوي فلسفة خاصة في الحياة والوجود ضمن نصوصهم الشعرية.

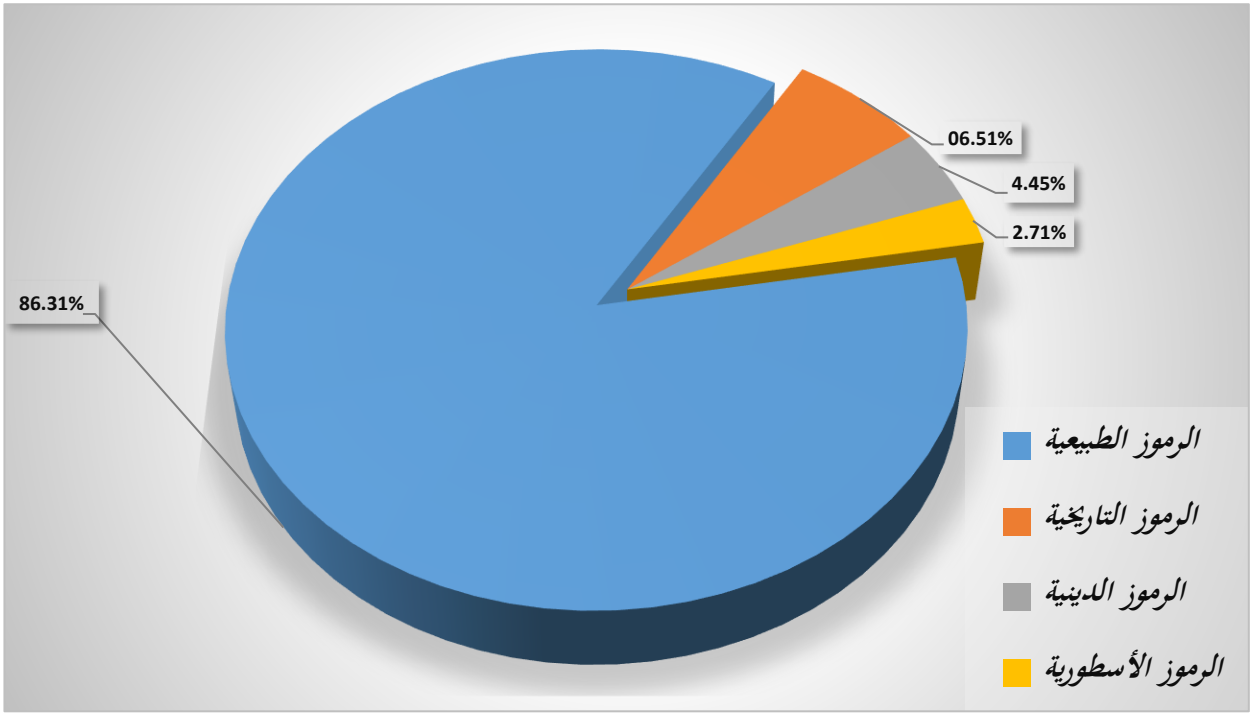
وأثناء القيام برحلة الكشف عن الرموز الشعرية الموظفة في شعر الأخضر فلوس، والتي لها أبعاد دلالية وإيحائية ضاربة في عمق القصائد، خلصت الدراسة لإحصائها في الجدول التالي:

الدواوين / أنواع الرموز	أحبك ليس اعترافا أخيرا	عراجين الحنين	حقول البنفسج	مرثية الرجل الذي رأى	الأنهار الأخرى	المجموع	النسبة المئوية
الرموز الطبيعية	212	160	87	146	190	795	% 86.31
الرموز التاريخية	33	04	08	10	05	60	% 06.51
الرموز الدينية	10	11	03	05	12	41	% 04.45
الرموز الأسطورية	09	02	02	06	06	25	% 02.71
المجموع	264	177	100	167	213	921	% 100

النسبة المئوية	28.66 %	19.21 %	10.85 %	18.13 %	23.12 %	100 %	/

جدول (32) يمثل الرموز الموظفة في شعر الأخضر فلوس

وتم استثمار معطيات الجدول في مخطط الدائرة النسبية الآتية:



مخطط (03) يمثل دائرة نسبية لأنواع الرموز الحاضرة في مدونة الدراسة

وعند استقراء الجدول الإحصائي والدائرة النسبية لأشكال الرموز الموظفة في المدونة، تخلص الدراسة لجملة من الملاحظات، لعل أهمها:

- تركيز الشاعر في انتهاج رموز الطبيعة الحية والجامدة بتواتر قدر بـ 795 مرة، وبنسبة بلغت 86.31%، وهذا إن دّل على شيء إنّما يدّل على ارتباطه الشديد بالطبيعة والتصاقه وولعه بها؛ فالأديب ابن بيئته، بالإضافة لنزعته الرومانسية هو وأبناء جيله- شعراء فترة الثمانينيات- في استثمار العنصر الطبيعي وجعله أحد أدوات التكوين الشعري الذي يحمل فلسفة ورؤية خاصة للحياة والوجود.

– توظيف الشاعر للرمز التاريخي يشي ويكشف عن انصهاره في أعماق التاريخ، فاستثماره للتاريخ نابع من تذمره من الواقع المتعفن، فراح يستحضره ويستدعي منه أهم الشخصيات والأحداث التي يريد من ورائها جبر انكساره، وقلقة الحاد الذي يزاوله.

–استلهام الشاعر للرمز الديني دليل على تكوينه الديني واتجاهه الصوفي وقراءته للقرآن في الزوايا– زاوية الهامل، وتشبعه بالتراث أيّما تشبع، إضافة لتأثره بالبيئة المصرية في استحضار الشخصيات الدينية ومعجزاتهم وقصصهم ومواقفهم المخلدة في الذاكرة.

– ساهمت الرموز الأسطورية في تغذية النص الشعري بمضامين فنية ورمزية خيالية، واعتماد الشاعر عليها داخل نسيج النص بغية معالجة قضايا مجتمعه، وحل مشاكله وواقعه المتعفن باستدعاء الخرافي والأسطوري لما فيه من قوة وعظمة في تحقيق الغايات والمآرب.

–وتجدر الإشارة إلا أنّ الأخضر فلوس جنح إلى استخدام الرموز كونها تحمل في ثناياها دلالات عميقة، تضفي على القصيدة أبعاد إيحائية فنية تؤدي من خلالها وظيفتها داخل الخطاب الشعري، وعن الرموز التي وظفها، سيتعرض الحديث عن ماله صلة وثيقة بالمعنى العام في نصوصه، بالتركيز على أنواع الرموز * الآتية: الطبيعية فالتاريخية ثم الدينية والأسطورية.

1–4–2–الرمز الطبيعي:

إنّ الطبيعة في مختلف مظاهرها وتجلياتها كانت ولا زلت المعين الذي لا ينضب، بالنسبة إلى الشعراء والمبدعين في شتّى المجالات وعلى مر الأزمنة وتوالي الحضارات[1]، حيث نالت الطبيعة اهتماما بالغا لدى الشعراء العرب منذ القدم من العصر الجاهلي وولعهم بالبيئة الصحراوية، لغاية التغني بجمالها بوصف مظاهرها، وسحرها في بيئة الأندلس، وظلّت حتى في عصرنا هذا مصدرا للشعراء، وفضاءً خصبًا للإبداع، وأضحى التعبير عنها وفق مضامين رمزية جديدة، وفلسفة خاصة تحمل رؤية معاصرة تخص قضايا الإنسان الذي هو في احتكاك مباشر بها، حيث أدرك بحسه المرهف ويقينه أنّها« **زاخرة بالحياة، والجدة الباعثة على دهشة طفولية ومن ثمّ لم تكن الطّبيعة، في تصوره شيئا هامدا ساكناً، وإن ما بدت له على نحو**

* يقتصر ذكر الرموز بحسب قوة الحضور؛ أي باعتماد الترتيب التنازلي.

[1] ينظر: نورا مرعي: تنوع الدلالات الرمزية في الشعر العربي الحديث– نماذج من خليل حاوي، أدونيس، محمود درويش، بدر شاكر السياب، ص345.

ذاتي متشخص، مفعم بالوجدان، فمثلما أدرك نفسه، أدرك الطّبيعة حية عاملة تفرح وتأسى، وتغضب وترضى»[1]، وفي ظل هذه الرؤية أثرت الطبيعة وعناصرها (الماء، والتراب، والنار والهواء) في الشعراء، وأدخلوها في نسيج فكرتهم، فغذت روحهم، ووجدوا فيها السلام والأمان للهروب من جحيم الواقع ومتاعب الحياة، فانصهروا فيها، وعانقوها تحت راية الرومانسية التي عدت الطبيعة الملاذ والمسكن لهم في ظل ازدراء الواقع وتعفنه.

فقد استلهم الشاعر الأخضر فلوس رموز الطبيعة بكثرة، وبث فيها أفكاره، ورؤاه وفق هندسة لها أبعاد، وحمولات دلالية، وتخييلية وجمالية جديدة مبهرة، فحولها إلى بؤرة مشعة بالإيحاء أثرت القصيدة، وعمقت المعنى، وأدهشت المتلقي، وجذبته للتفاعل معها في بناء المعاني والدلالات.

وعن الرموز الطبيعية التي احتفى بها الشاعر الأخضر فلوس في شعره بطريقة فنية، والتي أتاحت له إمكانية الاتكاء عليها، وبناء نصه وفق رؤيته الخاصة التي يسعى لتحقيقها من وراء ذلك، يحددها الجدول الإحصائي الآتي:

أحبك ليس اعترافا أخيرا	عدد المرات	عراجين الحنين	عدد المرات	حقول البنفسج	عدد المرات	مرثية الرجل الذي رأى	عدد المرات	الأنهار الأخرى	عدد المرات
الليل	24	النار	17	النخيل	10	الريح	18	البحر	32
اللون الأخضر	22	النجم	15	اللون الأخضر	10	النجم	15	الريح	20
الشمس	18	اللون الأخضر	14	الرمل	09	النار	13	النهر	17
الريح	18	التراب	10	النجم	08	الشمس	13	النار	16
النار	16	الحجر	09	البحر	08	النخيل	11	الليل	16
البحر	14	القمر	09	الليل	07	الماء	09	الماء	13
القمر	14	الحديقة	07	القمر	06	البحر	07	القمر	11
الماء	14	النخيل	07	العشب	06	الحديقة	07	الرمل	11

[1] عاطف جودة نصر: الرمز الشعري عند الصوفية، دار الأندلس، لبنان، ط3، 1983م، ص 288.

النخيل	13	الماء	07	الريح	05	اللون الأخضر	07	الشمس	09
الرمل	11	الريح	06	المطر	05	الليل	06	النجم	09
العشب	10	العشب	06	البنفسج	04	العشب	06	النخيل	05
المطر	10	الرمل	06	الماء	03	الرمل	06	التراب	05
النجوم	09	الشمس	06	الثلج	02	الريحان	06	الشجر	04
السنابل	07	الخرير	05	الحديقة	02	الحجر	05	الوردة	04
الحجر	07	الليل	05	الشمس	02	القمر	05	الحجر	03
الحديقة	05	الجبال	05			الحقل	05	اللون الأخضر	03
		البحر	05			مطر	05	الحديقة	02
		الشجر	05			البنفسج	02	العشب	02
		الحقل	05					الخرير	02
		السنابل	03					الجبل	02
		الكوكب	02					المطر	02
		مطر	01					الحقل	01
								البنفسج	01

جدول (33) يمثل الرموز الطبيعية الواقعة في شعر الأخضر فلوس

إنّ المتفحص للرموز الطبيعية المحتواة في الجدول، يلمح ذلك الحضور الكثيف والمتنوع، الذي ينم عن اتجاه الشاعر الرومانسي، وأثر بيئته الصحراوية التي ترعرع فيها في نزوعه لمعجم الطبيعة التي انصهر فيها بمختلف مظاهرها، وتجلياتها، لينسج منها لغة شعرية قوامها الإيحاء والترميز.

وقد توزعت الرموز الشعرية عنده بين الخاص والعام، وهذا ما تسعى الدراسة لإبرازه في الأسطر اللاحقة.

1-4-2-1-الرمز الخاص أو الشخصي:

هو الرمز الذي يخترعه الشاعر ليعبر عن تجربته وشعوره، محمل برؤية خاصة داخل نسيج النص الشعري، يهب له الشاعر الذي انتجه الحياة والقيمة في التعبير عن مضمون ألبسه إياه، ومن الرموز التي

ابتكرها الشاعر ووردت أصيلة لم يسبق إليها غيره؛ رمز **"اللون الأخضر"** ذو النزعة الصوفية الذي وظفه الشاعر توظيفا غير اعتياديا يتناسب مع رؤيته وينصهر مع عمق تجربته، لأن «**بعض الألوان تعطينا إحساسات غامضة، وعلى ذلك فلا يمكننا استخدامها استخداما منطقيا، بل ننظر إلى توظيفها بطريقة رمزية**»[1] إيحائية داخل سياق النص الشعري، لتتحدد بعدها وظيفته وفاعليته، إذ يمثل اللون ملمحا جماليا وعنصرا مميزا من عناصر البناء الفني في النصوص الشعرية، إضافة للارتباط الشديد بحياة الإنسان، وما تحققه الألوان من متعة وإحساس وأثر في حالته النفسية، «**فاللون مكون حياتي يفرض ذاته على كل كائن حي أو جماد، ومعين معرفي يسهم في تثبيت الرؤى العلمية، إذ يعجز الإنسان (غياب الألوان) عن تسمية الأشياء بأسمائها فتفقد بذلك خصائصها**»[2]، ويكتسي كل لون دلالة رمزية موحية ومرجعية معرفية وثقافية تتحكم فيه، وتؤثر في قراءته ضمن السياق النصي، لتسهم في مد النص بروح المعنى وفنيته.

فالتشكيل الشعري لدى الأخضر فلوس يعج برمزية اللون الأخضر، بل وصار هذا اللون له قيمة فنية اتكأ عليها متخذا من ورائه لغة إيحائية خاصة، تعكس إحساسه ورؤيته ونزعته وتجربته الصوفية المنفردة التي تميزه هو بالخصوص وغيره من الشعراء الجزائريين الذين يتمثلون التجربة الصوفية من خلال تقربهم الخالص لله عزوجل، وانغماسهم في حبه، وتدبرهم في هذا الكون الفسيح.

فقد اكتسى هذا اللون أبعادا دلالية ورمزية عديدة، توحي بالخصوبة والتجدد، والحب والأمل، والخير والسلام والأمان والنماء، والبهاء والعطاء، والتفاؤل، وهو لون الحياة والربيع، والطبيعة الحية والأشجار، والحدائق، وهو علامة السعادة والطمأنينة، والسرور والراحة النفسية الكاملة، كما يعد الأخضر من الألوان الشائعة في الفكر والمعتقد الديني الإسلامي، والذي تواتر ذكره: « **في القرآن الكريم، وهذا اللون نشاهده كثيرا لسعة انتشاره، وهو أعظم الألوان شأنا لما يبعث من بهجة وأمل في النفوس**»[3]، إضافة لتعالق لونه مع قبب المساجد، وعمائم رجال الدين، ولباس أهل الجنة، كما يظهر في قوله تعالى: ﴿**عَالِيَهُمْ ثِيَابُ**

---

[1] ريد قوجان: الخيال الإبداعي- دراسات في علم النفس الأدبي، مجلة فصول، ع2، 1985م، ص41.

[2] صديقة معمر: شعرية الألوان في النص الشعري الجزائري المعاصر فترة (1988-2007م)، مذكرة ماجيستير في الأدب الجزائري الحديث والمعاصر، إشراف: أ.د. يحيي الشيخ صالح، جامعة منتوري- قسنطينة-، 2010/2009م، ص43.

[3] المرجع نفسه، ص95.

سُندُسٍ خُضْرٌ وَإِسْتَبْرَقٌ ۖ وَحُلُّوا أَسَاوِرَ مِن فِضَّةٍ وَسَقَاهُمْ رَبُّهُمْ شَرَابًا طَهُورًا﴾[1]**، [الإنسان: الآية 21]**، فحضور هذا اللون يكثف المعنى ويقويه ويضفي علاقة توافقية بين النص الشعري والمتلقي، لذا ينبغي دراسة اللون في النص الشعري من خلال ربطه بالسياق الوارد فيه، للوقوف عند وظيفته وفاعليته وفنيته التي حققها، وهذا ما نسعى لاستبطانه من خلال إيراد بعض النماذج الشعرية، إذ يقول في قصيدة" **عزف على الوتر الأخير**"[2]:

يَا شَوقِي الأَخضَرُ هَل تَأْتِي
إِنِّي أَتَوَارَى مِنْ جَسَدِي..
وَعَلَى ظَهرِي يَتَوَالَدُ دَاء..
هَل تَأْتِي
إِنِّي مُنْتَظِر..
والحبُ وَالوَفَاء

يعيش الشاعر إثر هذا الموقف عزلة داخلية، وانشطارا واحتراقا وحنينا عارما، وفياضا لا يجبر وينطفأ إلا بمعانقة روح المرأة ومشاعر الحب التي تسكنه، فهو العاشق الوفي الذي ينتظر حضورها، ومناداة الشاعر لشوقه بالأخضر، إشارة للشوق الوارف بالحنان والمتدفق بالأمان والود اتجاه المحبوبة، والذي لا يتحقق إلا من خلال التئام الروحين باللقاء، فاللون هنا رمز للمشاعر الفياضة المغلفة بعاطفة الحب والحنين التي يبثها للمحبوبة كي تقطب جرحه وألمه الروحي والمادي الذي يكابده، فالشوق الأخضر رمز للمرأة الذي يترقبها، حيث يؤكد من خلال فاعلية تكرار عبارة "**هل تأتي**" على حاجته لها وهو يترقب منتظرا والحب والوفاء، وكله أمل في اللقاء والبقاء على هذا العهد.

كما ينقلنا الشاعر في موقف آخر نحو تجربة ورؤية صوفية تشع بالقداسة، وتعج بالفداء والتضحية في سبيل الله من أجل نيل الرضى والشهادة، وهذا الذي يتبدى في قصيدة "**رقية**"[3]:

أيَا رَوضَةَ فُجِرَت بِالوُرُود

---

[1] القرآن الكريم: الإنسان، الآية 21.
[2] المدونة، ص 174.
[3] المصدر نفسه، ص 351.

لَقَد جَاءَ مِنهَا شَهِيدٌ ولكنَّهُ لَم يَعُد

جَاءَ مِنهَا دَمٌ أَخضَرُ كَالشَهِيد

يرسم الشاعر صورة مشهدية تتأسس من خلال العلاقة التي تربط اللون الأخضر بالشهيد، وكما لا يخفى على أحد أنّ اللون الأخضر يحمل أبعادا صوفية في الدين الإسلامي ذات دلالات رمزية توحي بالشهادة ونيل الجنة، والفوز بالحياة الآخرة التي تشعّ بالبهاء، فالشهيد مسك يفوح عبقه في الأرجاء، ودمه اكتسى اللون الأخضر ذات المسحة الصوفية مشيرا إلى القداسة والنقاء، لأن روحه الطاهرة تطير فارة من الدنيا الزائلة نحو الجنة بجوار ربها لتختار درب الخلود.

كما ينزع أيضا الرمز اللوني في قصيدة "**رحيل في الجراح**" نزوعا صوفيا من خلال تعالقه وارتباطه بالجنة، وهذا الذي يتدفق في قوله[1]:

باسمِ الثَقَافَةِ تَاجَرُوا وَعَلَى اسمِهَا فَوقَ الجُسُورِ تُصَلَّبُ الأَوطَانُ

الجَنَّةُ الخَضرَاءُ صَارَت مَلعَبًا يَلهُوا بِهَا التُجَارُ.. وَالخِصيَانُ

يكشف المقطع الشعري –هنا– عن أسى الشاعر وتذمره من الواقع المتعفن الغارق فيه، ومرد ذلك اللعب واللهو الذي يمارسه التجار والخصيان في حق هذا الوطن، فاللون الأخضر ورد مقترنا بالجنة– في صورة صوفية– من خلال التركيب الآتي: (الجنة الخضراء..)، وهي إشارة للجزائر الطيبة البهية المقدسة– بلاد المليون ونصف مليون شهيد– جزائر الكرامة والمجد والشهادة، فارتباط الرمز اللوني بالجنة إشارة للتجربة والرؤيا الصوفية التي تكتسي لغته، والمخطط الآتي كفيل بتوضيح هذا التحليل:

الجنة الخضراء: رمز لجزائر العزة والشهادة والكرامة والوطن المقدس والأرض المباركة تتحول إلى

أرض الشهادة والكرامة ⟵ ملعب للهو من طرف التجار والخصيان

يستشفّ أثناء القراءة العميقة لما بين السطور، وما حمله المخطط من إيحاءات أنّ الواقع الثقافي نحى بالجزائر المحاطة بهالة القداسة والبطولة التي شهدتها في مرحلة سابقة نحتت بالذهب في الذاكرة، إلى ملجأ وفضاء همشه التدمير والتكسير تحت رداء الثقافة ورايتها.

[1] المدونة، ص 121.

كما ألبس الشاعر في قصيدة " **الينبوع**" اللون الأخضر الحياة، ويَتَوَسَّمُ ذلك في قوله[1]:

سَالَ الخَرِيرُ عَلَى تَبَارِيحِ التُرَابِ

تَسَرّبَت قَطَرَاتُهُ الخَضرَاءُ فانفَتَحَت

شَبَابِيكُ الزَبَانِقُ وارتَمَت نَشوَى عَلَى صَدْرِ الحُقُول

يوحي الاخضرار الذي ارتبط بقطرات الخرير على النماء والخصب والعطاء، فهو لون الطبيعة الحية التي تشع بالسحر والجمال والحيوية والخصوبة، فلخرير الماء المزية في انفتاح الزبانق وانتعاشها وتعطير الحقول بالمسك والعنبر، فتضفي على الواقع السعادة والسرور والراحة النفسية الكاملة، ففلوس ألبس اللون الأخضر الوجه المشرق للحياة، ذلك أنّ علاقة الماء – الخرير– والخضرة علاقة تلازم، فما يذكر الماء إلا وتداعت معاني الخضرة والحياة والنماء والانفتاح، فالخضرة دلت على أبعاد إيحائية تجلت في الانعتاق والتجدد المستمر والخصب.

كما يكتسي اللون الأخضر في قصيدة" **طفولة وشظايا**" قيمة فنية اتكأ عليها الشاعر ليهندس لغة رمزية خاصة، تعكس إحساسه، وتجربته في هذه الحياة، إذ يقول:[2]:

عَلَى قِمَةِ الجَبَلِ المُتَوَهِجِ

تَخضُرُ فِي مُقَلِ الحَاضِرِينَ القُبُورُ..

وتَرتَجُ فَوقَ الشَرَايِين.. مَملَكَةِ اللَيلِ..

تَنمُوا الزَبَانِقُ بينَ الشَظَايَا

وَبَينَ الدُخَانِ....

تضيع المَسَافَاتُ بَين الشَظَايَا

وَبَينَ الوُرُودِ..

مِنَ الجُرحِ يَنعَتِقُ العِطرُ.. وَالاِخضِرَارُ

مِن جُبَةِ اللَيلِ يَأْتِي جَنَاحُ النَهَارِ

نقلنا الشاعر في هذا المقطع تحت رداء رمزية اللون الأخضر، نحو رؤية شعرية مغلفة بطابع إيحائي فلسفي قائم على التأرجح بين الموت والحياة، أو بنظرة جديدة تجاوزية عند فلوس؛ اكتسى الموت فيها بعدا

[1] المدونة، ص 303.

[2] المصدر نفسه، ص 75.

جديدا تحول من نقيض للحياة إلى مبدأ من مبادئها ولازم لانبعاثها وتجديدها، فالتوهج علامة الإشراق والحياة، والنور النابع من الجهاد، والكفاح، والثورة، إذ لبس اللون الأخضر في الجملة الآتية:(**تخضر في مقل الحاضرين القبور**) دلالة القداسة، والطهارة، والشهادة، ذلك أنّ هذه القبور تشع اخضرارا، وتضيء نورا في مقل الحاضرين، وكأن بهذا القبر روضة من رياض الجنة، ليواصل الشاعر في السطر الموالي عرض الرؤية السوداوية، والحياة المظلمة المؤقتة، والتي تزول في الأسطر الموالية، لينعتق في جسدها الضياء، والنور، والإشراقة، والثورة على الواقع، نحو واقع أسمى وأبهى، أين تنمو الزبانق وسط الشظايا، وينبعث العطر والاخضرار من بطحة الجرح، ويشع نور النهار من جبة الليل، إذ دلّت هذه المعاني على واقع جميل، ومستقبل زاهر مغلف بالحرية، ولا يتحقق ذلك إلا بحصول التضحية وتجشم الألم، وارتواء الأرض بالدماء النقية، فتجدد الحياة والانبعاث لا يكون إلا بالموت والشهادة، فلكل شيء جميل ثمن.

1-4-2-2-الرمز العام:

يتداول هذا النوع من الرموز غير واحد من الشعراء، مستلهمين منه جوانبه الفنية وطاقاته الإيحائية، مجددين فيه حينا ومجترين حينا آخر، حيث يكتسي هذا النسق الرمزي صفة الاشتراك، فهو منبع ثري يخوض فيه الشعراء بما يتلاءم وعالمهم الشعري، لينصهر مع تجاربهم في قالب وثوب فني يفرغون فيه نار توجسهم، وأحاسيسهم، وهواجسهم، ويجسدون فيه رؤيتهم الفنية.

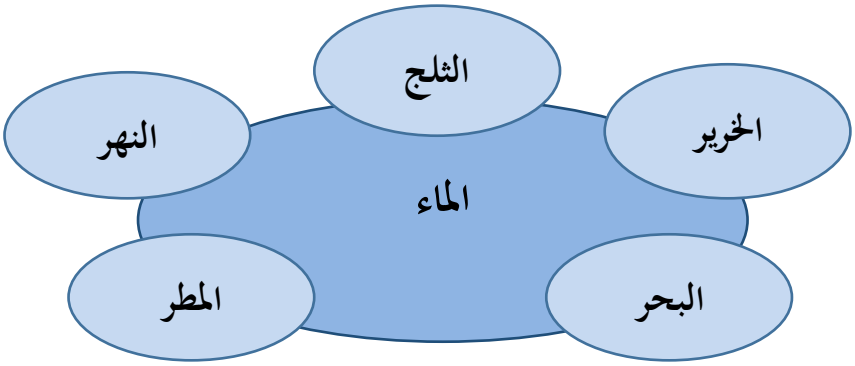
1-4-2-2-1-رمزية الماء:

يعد الماء أساس الحياة ومصدرها، ومكونا هاما وحيويا في الطبيعة، وأحد عناصرها الأربعة، فالماء «**وكل رمز يشتق منه، كالمحيط والبحر والنهر والنبع، رمز حياة ووجود، والماء أحد العناصر الرئيسية، ليس في الحياة الدنيا فحسب، بل في الحياة الآخرة، فهو عنصر من عناصر الجنة، ففي الجنة أشجار وبساتين، تسقى من ماء الأنهار والعيون، ومن الرموز المشتقّة من رمز الماء، رمز البحر**»[1]، ورمز المطر، والنهر، والثلج..، وغيرها من الرموز، وما ينبغي إدراكه « **أنّ استخدام الرمز في السياق الشعري يضفي عليه طابعًا شعريًا، بمعنى أنه يكون أداة لنقل المشاعر المصاحبة للموقف وتحديد أبعاده النفسية. وفي**

[1] وضحى يونس: القضايا النقدية في النثر الصوفي حتى القرن السابع الهجري، مطبعة اتحاد الكتاب العرب، دمشق، (د.ط)، (د.ت)، 115.

هذا الضوء ينبغي تفهم الرمز في السياق الشعري، أي في ضوء العملية الشعورية التي تتخذ الرمز أداة وواجهة لها»[1] فالرمز حمال أوجه عدة، هذا ما يكشفه القارئ من خلال تفاعله مع النص وتغلغله في السياق لاستبطان خبايا الرمز وأبعاده التي ضمنها الشاعر في لبه.

كما يكتسي عنصر الماء أهمية بالغة واهتماما واسعا أواسط الشعراء الذي شكلت رمزيته مادة دسمة لهم، يستلهمون منها صورهم وخيالاتهم[2]، أين حملوها دلالات وإيحاءات جديدة تتعالق مع تجاربهم الفنية والوجدانية، ولم يكتف الشعراء عامة والأخضر فلوس على وجه الخصوص بتوظيف رمز الماء لوحده، بل استقى مضامينا إيحائية من مصادره المتعددة التي تتحدد في الأشكال الحياتية الآتية: المطر والثلج والخرير والنهر والمطر والبحر، وتتجلى أكثر في الترسيمة التالية:



شكل (10) يمثل مصادر الماء وصفاته في شعر الأخضر فلوس

يشكل الماء هبة سماوية أعطت الإنسان الحياة، والحيوية لممارسة كل أنواع النشاط البشري، لتساعده على التقدم والاستمرار، والبقاء على قيد الحياة، وللأهمية التي يكتسيها عنصر الماء، دفعت بالشعراء –منذ القدم وحتى يومنا هذا– إلى استلهامه في شعرهم، والاهتمام به بطرق ورؤى شعرية متعددة، في صور ومشاهد محملة بدلالات رمزية ضمن السياق الشعري الواردة فيه ملونة بصبغة فنية متفردة، ولو نقف عند أشعار الأخضر فلوس نلمح ذلك الحضور البارز اللافت لهذا العنصر الحيوي بوصفه مكونا طبيعيا أثر في وجدانه ومشاعره، فاكتسى دلالات وإيحاءات وأبعادا عديدة يحددها السياق والموقف الشعري الموجود ضمنه، والرؤية التي يريد الشاعر إخراجها في ثوبه، وستتوسل الدراسة الوقوف عند البؤر الدلالية التي يكتسيها رمز الماء بمصادره المحددة سلفا.

[1] عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، دار الفكر العربي، بيروت، لبنان، ط3، (د.ت)، ص 200.

[2] ينظر: نورا مرعي: تنوع الدلالات الرمزية في الشعر العربي الحديث– نماذج من خليل حاوي، أدونيس، محمود درويش، بدر شاكر السياب، ص353.

يتراءى للقارئ الذي يغوص في أشعار الأخضر فلوس كيف يؤنسن الشاعر البحر، أين ضمنه أفعالا وصفات مقترنة بالإنسان، فهو لم يعد أحد عناصر الطبيعة فحسب، بل أضحى كائنا مفعما بالأحاسيس والمشاعر، وهذا الذي يتبدى في قصيدة: "**قصائد من البحر**"[1]:

البَحرُ لَا يَنَام..
فِي لَهَفَةِ المُشْتَاقِ يَرقَبُ النُجُوم
يَمُدُ كَفَّهُ لِنَجمَةٍ
فَتَخْتَفِي وَرَاءَ سُترَةِ الغَمَام
سَاكِتُهُ عَن سِرِّهِ،
فَهَبَت الرِيَاحُ بَلَّلَ الرَذَاذُ رَاحَتِي..
وَعندَ آخِرِ المَدَى رَأَيتُ نَورَسًا يَحُوم
دَنَا وَقَالَ إنَّنِي أُحِبُهَا،
وَمُنذُ أَلفِ عَام
أُحَاوِلُ الصُعُودَ نَحوَ بُرجِهَا،
فَتَرفُضُ الغُيُوم..

حملت صورة البحر في هذا المقطع الشعري رؤية صوفية ذات مسحة تأملية، أين يتحول البحر من فضاء رمزي له دلالات عديدة، كالصفاء والغموض والهدوء، والعمق والقوة والعظمة إلى فضاء ثقافي فكري وفلسفي، يظهر في صورة الإنسان الذي يخاطب ويصيبه الأرق، ويتفاعل بحواسه، فالشاعر صار« **يرى الإنسان في الطبيعة أو يرى الطبيعة في الإنسان ومن ملامحهما– الطبيعة والإنسان– يستخلص المعاني والصور**»[2]، فالشاعر لا يمكن أن يقف محايدا ما بين ذاته والعالم من حوله، بل انفتح على الحياة والواقع والموجودات ليعبر عن ذاته من خلالها، وهذا الذي فاض في المقطع الشعري من خلال أنسنة البحر وإلباسه عاطفة الحب والاشتياق والحنين للمرأة، إذن فالبحر رمز للحب الذي يحمله الشاعر بين دفتيه، مؤكدا على تجربته التي يحيطها الابتكار، ولغته التي عمادها التكثيف والتوليد، ليحقق في الأخير الوظيفة

[1] المدونة، ص ص 500-501.

[2] وجدان الصايغ: الصورة الإستعارية في الشعر العربي الحديث، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، 2003م، ص20.

الإيحائية الفنية عبر هذه المشاهد والصور الحية المتحركة، التي تأسر القارئ وتأخذه بعيدا في هذا الوجود، وتثير دهشته في رحلة الكشف والمتعة.

كما حضر رمز الخرير في قصيدة "**صفحة ضائعة من سفر أيوب**" بما يتناسب ومناخه العاطفي[1]:

ظِلاَنِ مُتَعَانِقَانِ.. أَطيَارًا تَصفِقُ لِلقَاءِ

وَنَسمَةٌ تَندَى بِأَنفَاسٍ مُشَوّقَة

وَخَرِيرُ سَاقِيَةٍ يَضمَخُّ هَمسَ مُشتَاقٍ عَلِيلِ

لبس رمز الخرير هنا دلالة الاشتياق وهو علامة تصدح بالحنين الذي يكابده السياب اتجاه وفيقة*، حيث حمل الصوت الذي يبعثه الخرير همس الانسان المشتاق لروح المرأة، هذا الخرير المغرد بالاشتياق والحنين للحبيبة وفيقة، فمشاعر السياب تغرد مثل البلبل، وتطير كما النسمة، وتهمس كما الساقية لتعلن عن ألم السياب وعلته الناجمة عن الشوق والاشتياق الذي يتجرعه ورغبته في دحض الفراق باللقاء وتعانق الروحين، فالشاعر هندس حنين السياب لمحبوبته بحركية الطبيعة والموسيقى التي تبثها وتهمس بها، هذا القناع الذي اكتسى طابعا فنيا وتحققا دلاليا، ووظيفة جمالية زادت من دقة الصورة، وتلاءمت مع مشاعر الأخضر فلوس في بوتقة فنية إيحائية عبرت لما وراء الرمز.

كما يضيف الشاعر في قصيدة "**رحيل في الجراح**"[2]:

أيُلاَمُ مَن شَرِبَ البِحَارَ وَلَم تَزَلِ نَارٌ عَلَى وِجدَانِهِ وَدُخَانٌ

يرد هذا البيت الشعري محملا بدلالة الاشتياق والحنين الفياض للبلد الذي لا يرتوي ظمأه، ولا ينطفأ لهيبه ودخانه بشرب البحار، حيث زاد البحر من بلاغة صورة الاشتياق والانشطار الذي يتجرعه الشاعر في بعده عن أصله ووطنه، فبالرغم من الصفات التي يعتنقها رمز البحر، إلا أنّ الشاعر انزاح به نحو وجهة مفهومية إيحائية فنية جديدة مغلفة بالعجز والخذلان الذي تلقفه منه.

وبالانتقال لموضع آخر في قصيدة" **وتجيء واثقة الخطى**" تطفو لدى القارئ رمزية النهر[3]:

وَتَفَجَرَت أَرْضُ الجَزَائِرِ ثَورَةٌ فَاضَ الدَمُ المُوَارُ فِيهَا أَنْهُرًا

[1] المدونة، ص 211.

[2] المصدر نفسه، ص 120.

[3] المصدر نفسه، ص 648.

اكتسى رمز النهر في الصورة الشعرية التي ضمنها الشاعر عن فيضان الدماء مشكلة في الأرض أنهارا جارية، حيث رمز النهر هنا للصمود والمجابهة والشهادة في سبيل تحقيق الاستقلال، فسيلان الدماء وانفجارها في شكل أنهار إشارة واضحة عن حجم الثورة التي خاضها المجاهدين والثوار في هذه الأرض الطيبة المسقية بدم الشهادة، والتضحية في سبيل الحرية والكرامة والمجد للجزائر الأبية الرافضة للخضوع والخنوع للمستعمر الغاشم.

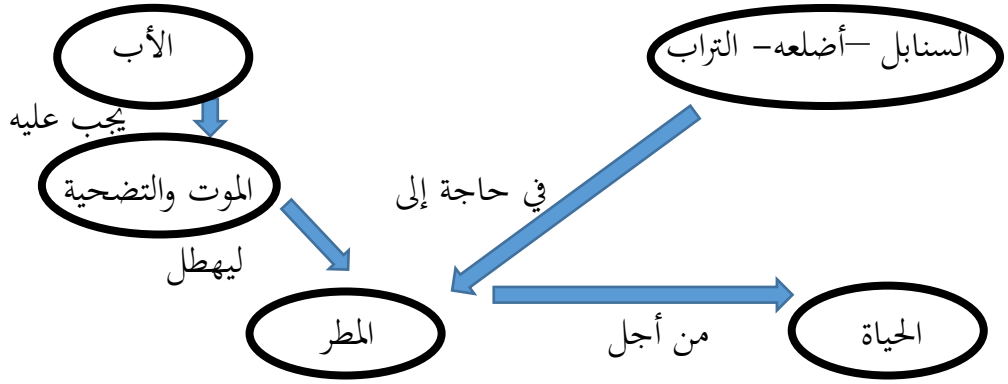
كما ينتقل الشاعر في قصيدة **"طفولة وشظايا"** نحو مصدر مائي آخر يتجلى في المطر[1]:

سَنَابِلُ تَصرُخُ تَحَتَ المَنَاجِلِ:
أَيْنَ المَطَرْ.. ؟
تَمَسَّكَ جِلْدِيَ بِالعَظْمِ: أَيْنَ المَطَرْ..؟
وَزَمْجَرَ بَيْنَ ضُلُوعِي التُّرَابُ: أُرِيدُ المَطَرْ..؟
وَلَا أَمْلِكُ الآنَ غَيْرَ دِمَائِي..؟
بُنِيَّ سَأَمْضِي..
لِتَحْمِلَ رِيحِي السَّحَابَ..
وَيَأْتِيَ مُزْنَ المَطَرْ..؟
.....
يَا أَيُّهَا السَّيْلُ هَذَا أَبِي.. وَأَبُوك
دِمَائِي هِيَ المَطَرُ المُتَوَقِّد
أَيَّتُهَا الرِّيحُ هَذَا أَبِي وَأَبُوك

يلبس الشاعر في هذا المقطع الشعري رمزية المطر دلالة جديدة أشبه بما يتم تقديمه في الطقوس من قرابين وتضحيات من أجل بلوغ الغاية والقبول، فاقترن رمز المطر هنا بالحياة والخير والخصب، فعمد الشاعر على تكراره بغية التأكيد عن حاجته إليه- حاجة السنابل وروحه والتراب-، وهنا يتبادر لأذهاننا التساؤل الآتي: هل يهطل المطر الذي يريده الشاعر؟ وكيف يتحقق ذلك؟

[1] المدونة، ص ص 74-77.

يوحي المطر هنا إلى الحياة ولا يتحقق إلا بالموت والشهادة من طرف الأب، فالسبيل لنزول المطر هو إهداء الأب روحه ودمائه قربانا؛ أي تضحيته بدمائه وحياته لتحمل ريحه السحاب ويغدق بالمطر، والمخطط الآتي كفيل بتوضيح ذلك:



شكل (11) يمثل نتجية الانعتاق المتحقق عبر التضحية –موت الأب –

أحكم الشاعر هندسة قصيدته بطريقة فنية تنم عن سعة فكر وتجربة غنية محملة برؤية عميقة للواقع والوجود، أين تحولت دماء الأب لأمطار تسقي الطفل والطبيعة بالحياة، فإلى جانب البنية الدلالية المتحققة في هذا المقطع، طفت المسحة الفنية القائمة على الثنائية الضدية: (الحياة والموت، الدماء والمطر)، وهذه الهندسة الإيحائية في بنية النص تتطلب قارئا له كفاءة وقدرة عاليتين في فك طلاسم الرمز وغموضه، وهذا لا يتحقق إلا بالاستعانة بقدراته الإدراكية والثقافية لاستبطان إيحاءاته وتلميحاته.

إنّ رمز الماء بمصادره المتنوعة (المطر، البحر، النهر..) في شعر فلوس حمل دلالات ديناميكية غير ساكنة تتماشى مع حالته النفسية والوظيفة المراد تحقيقها من السياق الفني الذي يعطيه دلالته وأهميته وكينونته ومضمونه الجمالي، فتارة تضمّن معنى الحياة والخصب والانتعاش والتجدد، وتارة حمل دلالة الشوق والحنين والاغتراب، وتارة أخرى لبس أفعال الإنسان، لتتقمص الأشياء أدوار الذات الإنسانية.

1-4-2-2-2-رمزية النخيل:

تكتسي النخلة مكانة هامة في هذا الوجود، وهي شجـــرة كريـمة تبرز أهميتـــها بارتباطـــها في الذاكرة العربية« **بدلالات الخصب والحياة، فهي التي تدر الخير على الانسان وتحقق سعادته، وهي بثمارها أولا، وبظلالها ثانيا وجمالها ثالثا المركز الذي يحن إليه حيث تمنحه عطفها وحنانها**»[1]، فالنخلة

[1] ملاس مختار: دلالة الأشياء في الشعر العربي الحديث، عبد الله البردوني نموذجا، الصندوق الوطني لترقية الفنون والآداب وتطويرها، الجزائر، 2002م، ص48.

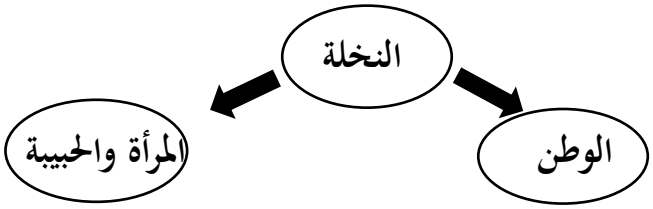
شجرة كريمة باسقة لها ارتباطا وثيقا بالإنسان، غمرته بحنانها، وتقاسمت معه قساوة الحياة والطبيعة، فتغنى بها في أشعاره باعتبارها رمزا للخصب والعطاء، والوفاء، والصمود، والتحدي، واتخذها معينا في بناء شعره، فألبسها من فكره رداء جديدا مغلفا بتضاريس رؤيته وآماله وغاياته التي يصبو إليها.

إذ شكلت النخلة في شعر الأخضر فلوس ظاهرة لافتة للانتباه، وهذا نابع من جهة لانتماء الشاعر للبيئة الصحراوية، ومن جهة أخرى للقيمة الدلالية المتعددة التي تكتسيها النخلة من عراقة وأصالة، وتجذر، وتحدي، وصمود، وسمو، وعطاء، ومقاومة، وهوية، فهي شامخة شموخ الجبال، أصلها راسخ وفروعها في السماء، تشبه عروسا ممشطة بالخضار في سراب الرمل ومتاهات المكان.

لوَّنَ الشاعر صور قصائده برمزية النخيل، وألبسها أثوابا جديدة ممتزجة مع أفكاره ورؤيته التي يبتغي تحقيقها من وراء الإيحاء، وأثناء التأمل والغوص في قصيدة "**رقية**" يتم الوقوف على مكانة النخلة لدى الشاعر الذي يتخذها مأوى لهيامه، وبؤرة مركزية لعواطفه، إذ يبوح مسترسلا[1]:

لَجَأْتُ إِلَى مَمْلَكَةِ النَّخْلِ (وَقَدْ كَانَتْ مَمْلَكَةُ الصّبَوَاتْ)
هِيَ النَّخْلَة غَابَةُ شَوْقٍ أَوِ امْرَأَةٌ مِنْ حَرِيرٍ تَمُدُّ يَدَيْهَا
هُوَ النَّخْلُ مِنَّا..

رمزت النخلة هنا للوطن والمرأة التي يحن إليهما من خلالها، بل وقد أنسن النخلة وجعلها منا وفينا، فطفت العلاقة المكانية التي تتجلى في المنبت والمنشأ، والعلاقة الروحية المغلفة بمشاعر الهوى والحب والصبوة، فالنخل بيت الهوى وملجأه، ونبض الحياة في حضرة الشوق والانكسار، فالنخل هو الأنا والنحن والوطن والأم والحبيبة، فالنخل هوية الانسان وانتماؤه.



شكل (12) يمثل إيحاءات النخلة

[1] المدونة، ص357

فالنخلة كرمز توحي للوطن والخصب والعطاء بلا هوادة، كما أنّ القاسم المشترك الذي يربط النخلة بالمرأة والحبيبة، هو التلقيح والرأس، فالنخلة لا تؤتي ثمارها إلا بالتلقيح ونفس الأمر بالنسبة للمرأة، ولو يتعرض رأس النخلة للقطع يحكمها الفناء وهو نفس الأمر بالنسبة للإنسان، فالشاعر ألبس النخلة بحمولات فكرية ودلالية تدحض الضياع الوجودي، وتجعله يتغنى بها لينصهر ويتوحد معها طامعا في حنانها وسخائها، ليتوسد من خلالها ظلال الوطن ورائحته.

كما وجد الشاعر انعكاس ذاته في النخلة من خلال عاطفة الاغتراب التي يتلقفها، فتماهى معها وضمنها في شعره ضمن قصيدة" **إشارات صيفية من برج التداعي**"[1]:

وَطَنٌ لِلْغُرْبَةِ العَذْرَاءِ وَالشَّوْق: عُيُونِي..
كَنَخِيلٍ قُرْبَ شَطِّ البَحْرِ يَشْكُو غُرْبَةَ الدَّارِ: عُيُونِي
شُدَّنِي يَا نَخْلُ إِنِّي مِثْلَ طَيْرِ البَحْرِ مُشْتَاقٌ..
إِلَى البَرِّ.. حَزِين
لَيْتَنِي مَا غِبْتُ عَنِ عَيْنَيْكِ يَوْما

شكلت النخلة في النص الشعري رمزا للوطن، إذ اتكأ عليها الشاعر لتستوعب الموقف المآساوي الذي يتخيط فيه والمغلف بعاطفة الضياع والاغتراب والانشطار، هذا الأخير الذي هو معادل موضوعي للمرأة والوطن، فالنخل جزء من عالم الصحراء والذي يمثل انتماء الشاعر و«**يرى أنها تقاسمه آلام الغربة وتبادله الحنين إلى مسقط رأسه**"[2]، فالشاعر يستأنس بالنخلة ويرى غربته من غربتها، بحيث يتماهى انكسار الشاعر وانشطاره مع الاغتراب الذي يغترفه النخل قرب شط البحر بعيدا عن بيته- في غير موطنه وبيئته-، فهو يشد عضده بالنخل ويطلب منه الحماية والبقاء في كنف الوطن والحبيبة، إذن النخل هنا رمز للهوية والوطن والحضن الدافئ الذي يدفع عنه الغربة والحنين.

كما ينحت الشاعر من النخل في قصيدة "**أقمار الأرض المنفية**" صورة رمزية تقطر بالتحدي والصمود الذي يكابده في غربته[3]:

---

[1] المدونة، ص 270.

[2] أحمد فلاق عروات: تطور الطبيعة بين الجاهلية والإسلام، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، (د.ط)، (د.ت)، ص52.

[3] المدونة، ص 95.

إِنِّي ابْنُ الشَّمْسِ وَعَاشِقُهَا
حُلْوٌ كَتُمُورِ بِلَادِي
مُنْتَصِبٌ كَنَخِيلِ بِلَادِي
أُخَزِّنُ فِي رِئَتِي بَارُودُ الأَرْضِ المَنْسَيَّة
وَجِرَاحُ الأَرْضِ المَنْفَيَّة
عَيْنَايَ كَجَمْرَتَيْ شَوْق

النخل في صراع دائم مع قساوة الصحراء، ومتحديا، شامخا، ومنتصبا باسقا، وصامدا، فالشاعر هو النخل، والنخل هو الشاعر، فالشاعر شبه انتصابه وصموده وتحديه وثباته في ظل عواصف الحياة والواقع ونوازل الدهر، كانتصاب النخل وشموخه، ومقاومته لأجواء الصحراء القاسية، فمثلما يعيش النخل صامدا شامخا في هذه البيئة الصعبة، يعيش الشاعر متحديا صامدا في ظل الغربة المكانية والروحية التي يتلقفها بعيدا عن الوطن والحبيبة.

أما في قصيدة" **قصائد من البحر**" فلبست النخلة دلالة الشموخ والانتصاب، وتلاءمت مع رؤية الشاعر، والسياق الواردة فيه.

رَأَيْتُ فِي مُقْلَتَيْهَا أُمَّتِي.. وَطَنِي وَالنَّخْلَ مُنْتَصِبًا وَالسَّهْلَ وَالجَبَلَا [1]

بإنعام النظر في البيت الشعري نجده يقطر بمعاني الغربة والحنين التي يحملها الشاعر اتجاه الأهل والوطن، والنخل المنتصب الذي يحيل للشموخ والقوة والصمود والمجابهة، والسهل والجبل، ونحن نداعب هذه المعاني والهندسة الفنية حتى نستقر على النسق الدلالي اللافت لحنين الشاعر ورؤيته التي فاضت من مقلتي الفتاة التونسية، وتجلت في أنسنة الشاعر لوطنه في وجه الفتاة التونسية، أين تصير عيونها الأهل والوطن، وتصبح أهدابها المنتصبة الشامخة نخلا يحيط بالعيون المرقشة المتلألئة الممزوجة بلون السهل الأخضر ولون الجبل البني، ومهما انزاحت دلالة الحنين والاشتياق فإنها تبقى تلبس رداء الأمة والأهل والوطن، وكذا النخل الذي حمل رمز الشموخ والانتصاب والعلو والقوة، والسهلا والجبلا.

[1] المدونة، ص 497.

1-4-3-الرمز التاريخي:

يشكل المصدر التاريخي مرجع ومعطى ثقافي يثري موهبة الشاعر في إنتاج نصه الشعري، فهو أرض خصبة ومورد عذب متدفق يستقي منه الشاعر وفق ذوقه وثقافته وفلسفته الخاصة المواقف والوقائع والأحداث والشخصيات التاريخية في قوالب رمزية فنية موحية، تتوافق وطبيعة الأفكار والهموم التي يريد أنّ ينقلها إلى المتلقي، فاستخدام الأخضر فلوس للرموز التاريخية « **يضفي على العمل الشعري عراقة وأصالة، ويمثل نوعا من امتداد الماضي في الحاضر، وتغلغل الحاضر بجذوره في تربة الماضي الخصبة المعطاء، كما أنه يمنح الرؤية الشعرية نوعا من الشمول والكلية** »[1]، فيكسب تجربته خصوبة وثراء وخصوصية تتماهى مع أفكاره ورؤاه الفنية.

كما يدرك الشاعر قيمة هذه الرموز التاريخية في نسج خيوط النص الشعري، فاستلهمها بأحداثها وشخوصها وأماكنها، وهذا الذي يتجلى واضحا في الجدول الإحصائي الآتي:

أحبك ليس اعترافا أخيرا	عدد المرات	عراجين الحنين	عدد المرات	حقول البنفسج	عدد المرات	مرثية الرجل الذي رأى	عدد المرات	الأنهار الأخرى	عدد المرات
بابل	13	بابل	03	بابل	04	النيل	03	الرافدين	01
خالد بن الوليد	02	الجبل الأطلسي	01	التتار	02	الجبل الأطلسي	02	أندلس	01
الحسين	02			المتنبي	01	الجبل الأشم	02	نوفمبرا	01
كربلاء	02			بن مهيدي	01	بابل	02	الأمير	01
الحجاج	02					الحسين	01	بابل	01
الأوراس	02								
ديدوش مراد	02								
المتنبي	01								
التتار	01								
طارق بن زياد	01								
يزيد بن معاوية	01								

[1] علي عشري زايد: عن بناء القصيدة العربية الحديثة، ص128.

روما	01								
نيرون	01								
عقبة بن نافع	01								
العربي بن مهيدي	01								
الغول									

جدول (34) يمثل الرموز التاريخية في شعر الأخضر فلوس

يتبدى للقارئ من خلال استقراء معطيات الجدول إفادة الشاعر من الرموز التاريخية بشخصياتها وأحداثها وأماكنها في هندسة نسيج نصه الشعري، لتنسجم مع مقاصده الفنية ومضامينه الفكرية، حيث أضفى عليها بعدا خاصا يعجنها كيفما يشاء محققا بذلك الغاية التي تنشدها ذاته، ونظرا للحضور القوي للرموز التاريخية في مدونة الدراسة آثرنا انتقاء بعض منها على اعتبارات فنية من جهة وعلى قيمة هذه الرموز في الذاكرة الفردية والجماعية العربية والقومية من جهة أخرى.

1-4-3-1-رمزية بابل:

قبل الاستفاضة في الحديث عن رمزية بابل في شعر الأخضر فلوس، يجب علينا أن نلفت النظر إلى قيمتها التاريخية والحضارية العالمية، ذلك أنها تحتل مكانة خاصة لدى المؤرخين والكتاب باعتبارها منبعا ثريا ومصدرا سخيا يستلهمون منها مختلف المضامين الأسطورية الملتصقة بها، لتتفاعل مع رؤاهم وتتناسب مع تجربتهم الذاتية الذي يبتغون تحقيقها داخل نتاجاتهم الإبداعية الفنية، واستثمر فلوس هذه الحضارة العريقة الراقية التي بقيت معالمها تشع حتى هذا اليوم، منحوتة مترسخة في الذاكرة الجماعية والفردية، ليلبسها لبوسا يتعالق مع أساطير البعث والحياة، وهذا الذي يمشهده في قصيدة "**وردة من حدائق بابل**"[1]:

أَرِيقِي عَلَى صَفْحَةِ الشَّجَرِ النَّارَ وَانْتَظِرِيه
أَمَامَ جَمِيعِ الفُصُول
فَإِنَّهُ سَوْفَ يَعُودُ وَفِي يَدِهِ وَرْدَةٌ بَابِلِيَّة

[1] المدونة، ص67.

ينطلق القارئ لقصيدة "**وردة من حدائق بابل**" من بؤرة دلالية فكرية مشعة تتجلى في العنوان، وهذا الأخير هو بمثابة مفتاح أولي للقصيدة، باعتباره العتبة الأولى التي تواجه المحلل والقارئ لولوج عالم النص وسبر أغواره الباطنة ومغاليقه، بغاية استبطانه وتأويله، فبابل هو رمز الحضارة العريقة والتاريخ المخلد في الذاكرة الفردية والجماعية للإنسان في هذا الوجود، فالشاعر وفق هندسة دلالية وكأنه يستحضر قصص الخصب والتجدد، أين تنبثق الحياة من بعد الاشتعال والاحتراق، فتدل على الخصوبة والأمل وولادة جديدة من رحم الموت، حيث قرن عودة الفارس من بعد انتظار الطفلة له، بالوردة البابلية التي حملها في يده، هذه الوردة التي توحي بمشاعر الهوى والحب التي تسكن قلبه متحدة مع بابل السحر، والسعادة، والأسطورة، ليكسب رمز بابل طابع التجدد والانعتاق، والعودة من جديد كما في أساطير البعث، واستثمار الشاعر لهذا الرمز الحضاري والجوهري الذي يتسم بالتجدد، والتواصل، والخلود، والحياة، تناسب مع بوحه وحلمه الخلاصي المغلف بالأمل والعودة المحمل بعاطفة الحب والحنين.

كما يلبس الشاعر رمز بابل في قصيدة " **الزائر المجهول**" لبوسا يتناسب مع عاطفته المتدفقة بالأمل والنابضة بالحياة من رحم المعاناة والألم، ليضحى بابل رمزا سحريا خلاصيا يعبر به الشاعر من الانشطار والوحدة والاغتراب الذي يتجرعه نحو الانعتاق والسحر والخلاص، وهذا الذي يطفو بين ثنايا نصه حين يقول[1]:

زَائِرٌ يَطْرُقُ بَابَ القَلْبِ مَزْهَوًّا طَرُوبًا
مَنْ يَكُونْ
إِنَّنِي فِي وَحْدَتِي مُنْذُ سِنِين
لَمْ يُمَزِّقْ مَسْمَعِي غَيْرَ السُّكُونْ
.....
أَمْسَكَ النَّايَ الذِي كَانَ عَلَى جُدْرَانِ قَلْبِي يَتَمَزَّقْ
فَإِذَا جَدْوَلُ سِحْرٍ
فِي عُرُوقِي يَتَدَفَّق

[1] المدونة، ص ص 47-49.

إِذَا حُنْجُرَتِي وَكْرٌ لِأَلْحَانِ البَلَابِل
وَاسْتَدَارَ الزَّائِرُ المَجْهُولُ
نَحْوَ البَابِ رَاحِلٍ
بَعْدَمَا أَلْقَى بِقَلْبِي
وَرْدَةً مِنْ أَرْضِ بَابِل
عِنْدَهَا اسْتَرْجَعْتُ صَوْتِي
أَشْرَقَتْ شَمْسِي..
وَغَنَّتْ فَوْقَ أَهْدَابِي سَنَابِل
..ثُمَّ أَسْرَجْتُ خُيُولِي مِنْ جَدِيدْ

بالنظر للمعطيات والإشارات الأولية لمضمون القصيدة نجدها انبنت على الزائر المجهول، هذا الأخير الذي هو بمثابة القلب النابض الذي يحرك أحداث القصيدة ومسار الدلالات بمسحة تشويقية باثا فيها الأمل والنور والضياء، أين أعاد للشاعر بهجة الحياة ورمى منه التمزق والسكون الذي كان يكابده منذ سنين، وكأنه ساحر أعتقه من الظلام ووهبه الحياة، ومد قلبه بالنشاط والحيوية فصارت شرايينه تتدفق كالينابيع، وحنجرته البكماء تغرد ألحانا كما البلابل، وحينما رمى عليه هذا الزائر وردة من أرض "**بابل**" استرجع الشاعر صوته وأشرقت شمسه، وغنت فوق أهدابه السنابل، ليسرج خيوله من جديد، وهنا نجد أنفسنا في حيرة لمعرفة من هذا الزائر المجهول؟ وما علاقته برمزية بابل؟

نلمح جيدا معاني الانعتاق والخلاص والحياة التي وسمت الشاعر بعدما لمح الزائر المجهول وألقى عليه وردة من حدائق بابل، ليكتسي بابل بعده الأسطوري والسحري في الحياة والانطلاق من جديد، فالزائر المجهول إشارة للمرأة التي يشتاق لها الشاعر ويحن لها في ظل اغترابه، وهي حسبه المنقذ والمخلص التي تدحض عنه وحدته وانشطاره وتبعثه من جديد فتعيد إليه نبض الروح والحياة.

1-4-3-2-رمزية المتنبي:

المتنبي شخصية أدبية فريدة من نوعها في تاريخ الأدب العربي، اهتم به الشاعر أيّما اهتمام، باعتباره رمزا أدبيا ملأ الدنيا وشغل الناس بنظمه لفن الشعر، فاستلهمه الشاعر وألبسه ثيابا تتلاءم مع رؤاه وأفكاره، فرموز الشعراء من بين الشخصيات الأدبية اللصيقة« **بنفوس الشعراء ووجدانهم، لأنها هي التي عانت**

التجربة الشعرية، ومارست التعبير عنها، وكانت هي ضمير عصرها وصوته، الأمر الذي أكسبها قدرة خاصة على التعبير عن تجربة الشاعر في كل عصر، فلا غرابة إذن أن تكون شخصيات الشعراء من أكثر الشخصيات شيوعا في شعرنا المعاصر، وفي ذات الوقت من أكثرها طواعية للشاعر المعاصر، وقدرة على استيعاب أبعاد تجربته المختلفة»[1]، ليعجن الرمز ضمن السياق الذي يشاء مجسدا عبره رؤيته الذاتية ليعكس الجدلية القائمة بين الماضي والحاضر، فيسافر عبر صياغة جديدة محكمة، وصورة فنية خلاقة من التاريخ المجيد والماضي البهي الملتصق بشخصية المتنبي نحو الزمن الحاضر الحزين المغلف بالوجع والألم وانشطار الهوية، وهذا الذي يلمس في قصيدة **"هوامش على بيت المتنبي"**[2]:

الخَيْلُ تَنَامُ عَلَى
كَفَنِ الثَّلْجِ المُلْقَى فَوْقَ كَلِمَات
أَيْنَ الخَيْل ؟
يَا << أَحْمَد >> كَيْفَ سَبَحْتَ
بِعَيْنِ اللَّيْلِ وَلَمْ تَرْهَب !.
البَيْدَاءَ الحَبْلَى بِالأَنْغَامِ .. وَبِالأَغْلَالْ
كَانَتْ تَتَنَفَّسُ مِنْ نُسَخِ التَّارِيخِ .. وَتُعْطِيهِ
مِنْ وَاحَتِهَا نَخْلًا .. وغِلَال !.
البَيْدَاءِ الحَبْلَى بِالأَغْلَالِ .. تُرَافِقُنَا
يَا << أَحْمَد >> تَسْكُنُنَا البَيْدَاءُ .. وَنَسْكُنُهَا
لَكِنْ مَازِلْنَا أَحْجَارًا ! ! ..
قُطْعَانًا شَرَّدَهَا اللّيْلُ الدَّامِي ..
السَّيْف ... الرُّمْحُ قَدِ انْتَحَرَا
وَتَضِيعُ مَعَانِي الأَشْيَاء !.
السَّيفُ يُقَطِّعُ شُرْيَانَ الغُصْنِ المُورِق !.
الرُّمْحُ يُظَلِّلُ صَاحِبَةَ العَرْشِ المَلَكِي ..

[1] علي عشري زايد: استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، ص 138.
[2] المدونة، ص ص 39-44.

يَا << أَحْمَد >> لَا أَسْيَافَ لَدَيْنَا ..

بَلْ أَغْلَالٌ نَابِحَةٌ ... وَسُجُونْ

القِرْطَاس .. القَلَمُ المُتَوَهِّجُ فِي قَلْبِ المَأْسَاة

بِتَوَسُّدِ أَضْلُعِهِ

فِي اللَّيْلِ لِيَصْنَعَ مِصْبَاحًا .. وَحَيَاة ..

يلمح القارئ حين يعانق عنوان قصيدة" **هوامش على بيت المتنبي**" أنّ الشاعر الأخضر فلوس بنى قصيدته على أجزاء بيت المتنبي الغني عن كل تعريف والمكتنز بالدلالات والإيحاءات.

الخَيْلُ وَاللّيْلُ وَالبَيْداءُ تَعرِفُني وَالسّيفُ وَالرّمحُ والقرْطاسُ وَالقَلَمُ [1]

فالعنوان مفتاح أولي لولوج عالم النص الشعري، ونواة متحركة يخيط عليها نسيج نصه، وخاصية أسلوبية إيحائية هدفها تسمية النص والتعريف به وكشف مكنوناته، وبذلك نتلمس وظائف العنوان في الآتي[2]:

1-التسمية 2- تعيين محتوى النص أو الإيحاء به 3-إغواء القارئ وإغرائه

حيث شكل عنوان القصيدة مدخلا أساسيا ومرجعا هاما تضمن في لبه الرمز وتكثيف المعنى، ذلك أنّ فلوس أخذ بيد المتلقي/ القارئ ليوصله لكنز الدلالة، وفيض المعنى، بارتكاز نصه على أجزاء بيت المتنبي، حيث شغل هذا البيت نواة دلالية تحرك أحداث القصيدة، لبست فيها رموز البيت الشعري للمتنبي عند الأخضر فلوس مضامينا جديدة محورة تكشف عنها الموازنة الآتية:

إيحاءات الرمز عند المتنبي	إيحاءات الرمز عند فلوس
الخيل ⟵ الفروسية	الخيل ⟵ تنام في الإسطبل
الليل ⟵ الأنيس والصديق	الليل ⟵ التشريد والاغتراب
البيداء ⟵ التحمل والقدرة والصبر والمعرفة	البيداء ⟵ مغرقة بالألغام والأغلال
السيف ⟵ الشجاعة والقوة في الضرب	السيف ⟵ يقطع الاخضرار والحياة ويتملكه الانتحار
الرمح ⟵ الشجاعة والقوة في الضرب	الرمح ⟵ الانتحار والتظليل في الواقع البائس
القرطاس ⟵ الإبداع والكتابة	القرطاس ⟵ سلاح البوح عن المأساة

[1] أبي الطيب المتنبي: الديوان، دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، (د. ط)، 1983م، ص332.

[2] ينظر: دينا حسني النجار: مفارقة الرمز والقناع في شعر محمد سليمان، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، ط1، 2019م، ص79.

القلم ⟵ الإبداع والكتابة القلم ⟵ سلاح البوح عن المأساة

استلهم الشاعر شخصية المتنبي من خلال المناداة باسمه " **أحمد**" أو باستحضار بعض أشعاره لإحساسه العميق بصلته الوطيدة بقضيته المتعلقة من جهة بمجتمعه والأوضاع السياسية والاجتماعية التي يفرضها نظام دخله الفساد من أساسه إلى رأسه، ومن جهة أخرى معاناة المثقف وتهميشه في هذا البلد، فاستحضار الرموز الملتصقة بشخصية المتنبي، واستلهامها بشكل فني ايحائي، ورؤية شعرية تحمل أبعادا دلالية معاصرة، «**تعبر عن أشد هموم الشاعر المعاصر خصوصية ومعاصرة، في الوقت الذي تحمل فيه كل عراقة التراث وكل أصالته، وبهذا تغدوا عناصر التراث خيوطا أصيلة من نسج الرؤية الشعرية المعاصرة، وليست شيئا مقحما عليها أو مفروضا عليها من الخارج**»[1]، حيث اكتست الرموز ايحاءات جديدة عبرت من الماضي المشرق المغلف بالتفاخر والفروسية والتغني بالحرية نحو الحاضر البائس الملون بالتمزق والانحلال، لتتناسق من جهة مع طبيعة الواقع الراهن للأمة الجزائرية وما تواجهه الذات من تمزق وتصدع، ومن جهة أخرى مع رؤية الشاعر وغاياته التي يريد تحقيقها في بؤرة النص الدلالية والفنية.

إذن، الإيحاءات التي يبثها الشاعر بين أدراج القصيدة، عبرت من الاعتداد بالنفس والشجاعة والقوة والافتخار، نحو التمزق والانكسار والضياع الوجودي الذي يحسه الشاعر داخل هذا الوطن، بل أضحت هذه الرموز مغلفة بالنزعة المأساوية، أين طغى السواد والظلام وضاع الواقع والمجتمع بين الأغلال والألغام وصار السيف والرمح سلاح التجبر لقطع الحياة والاخضرار، لتتلاءم مع رؤية الشاعر وغاياته التي يريد تحقيقها من وراء رداء الرموز المنحرفة عن الدلالات الملتصقة بها، ليأخذنا الشاعر نحو الحاضر البائس المنكسر المتأزم، فالشاعر يسأل ساخرا من الإقدام والشجاعة التي اتصف بها المتنبي، وكأنه يخاطب المتنبي في عصرنا مستنكرا إياه أن يجول في واقعنا المتمزق ليلا دون رهبة، فالفارس فقد شجاعته وخوضه في الفروسية، والخيل القوية أضعفها النوم فبنى لها الفارس إسطبلا لترقد فيه عوض تبحرها في الصحاري، ليشيع الانحلال ومنابر اللهو والمجون، فيسخر الشاعر من وراء الرمز والقناع من الواقع والحاضر المضرج بالانكسار والانحلال.

[1] علي عشري زايد: توظيف التراث العربي في شعرنا المعاصر، ص 204.

لتصدق مقولة أنّ الشاعر ابن بيئته، وأدبه صورة طبق الأصل عن مجتمعه يسعى جاهدا لمعالجة واقعه بسلاح الكلمة لتؤدي دورها نحو التغيير، وما انتهاج الرمز سوى قناع ووسيلة يتخفى من وراءه ليسلم من السلطة والهيئات التي تحكم البلد من جهة، وليترجم أزمة الهوية وانحلال الواقع وتمزقه من جهة أخرى.

1-4-3-3-رموز الشخصيات والأماكن التاريخية:

تعد القصيدة الرمزية منجما غنيا ووعاء معرفيا وثقافيا ثريا، لا يتم استبطان أعماقها بيسر، فهي لا تمنح نفسها للقارئ مباشرة، بل يجب التسلح بالعديد من الميكانيزمات والأدوات اللغوية والثقافية الفكرية، لمواجهة غياهب الدلالة وسرابها، وكثيرا ما وجد الشعراء في الشخصيات والأماكن التاريخية فضاء رحبا في هندسة قصائدهم، فاستدعاء هذا الموروث التاريخي من التقانات الأسلوبية التي يستند عليها الشعراء لتحقيق الأبعاد الفكرية والدلالية، والفنية التأثيرية، كما يزيد في القصيدة وهجا من خلال صهر التاريخ ومحاكاته ببعث الحيوية أثناء ربط الماضي بمواقفه وأحداثه وشخوصه بالحاضر، فتبرز على إثر ذلك شاعريتهم ومدركاتهم الثقافية وقدراتهم الفنية في النحت الشعري.

إنّ الكشف عن الرمز الشعري الذي استثمره الشاعر، هو بمثابة سبر لأغوار القصيدة والكشف عن عوالمها المضمرة المخبوءة من وراء قناع الرمز، وستحاول الدراسة استكناه الأبعاد التشكيلية والدلالية للرموز التاريخية التي استثمرها الشاعر في بنية النص الشعري" **رحيل في الجراح**"[1]:

كَيْفَ الوُصُولُ لِتَهْدَأَ الشُّطْآنُ ... وَيُرَتِّقُ الجُرْحَ الوَلُودَ الحَنَانُ !
أَسْتَسْمِحُ الأَوْرَاسَ فِي أُنْشُودَةٍ ... ضَاقَتْ بِهَا الأَعْمَاقُ .. وَالوِجْدَانُ
فِي القَلْبِ قَدْ نَمَتِ الشُّجُونُ وَبَرْعَمَتْ ... أَشْجَارُهَا .. وَتَفَرَّعَتْ أَغْصَانُ
بِاسْمِ <<الثَّقَافَةِ>> تَاجَرُوا وَعَلَى اسْمِهَا ... فَوْقَ الجُسُورِ تُصَلَّبُ الأَوْطَانُ
لَوْ جَاءَ <<عُقْبَةُ>> يَا جَزَائِرِ زَائِرًا ... لَتَجَمَّدَتْ فِي قَلْبِهِ الأَلْحَانُ
وَمَضَى مَعَ الجُرْحِ العَمِيقِ مُسَافِرًا ... وَانْثَالَ فَوْقَ شِفَاهِهِ القُرْآنُ
نَهْرًا مِنَ الأَنْوَارِ يَكْتَسِحُ الدُّجَى ... يَسْقِي القُلُوبَ .. فَيُولَدُ الإِنْسَانُ ! !
يَا (طَارِقَ) العِشْقِ المُطَرِّزِ بِالضُّحَى ... أَيْنَ الهَوَى .. وَالفَتْحُ .. وَالفُرْسَانُ ؟

[1] المدونة، ص ص 119-125.

فَتَعَالَ يَا ابْنَ الفَتْحِ .. يَا وَتَرَ الفِدَا ... وَاحْرِقْ سَفَائِنَ قَادَهَا العُبْدَانُ
قُمْ .. وَارِوِ لِلنَّخْلِ العَظِيمِ مُعَانِقًا ... قُرْصَ الضِّيَا .. لَمْ تَلْوِهِ الأَحْزَانُ
إِنَّ الجَزَائِرَ سَوْفَ تَبْقَى كَعْبَةً ... خَضْرَاءَ فِيهَا يُعْبَدُ الرَّحْمَنُ
وَالصُّبْحُ سَوْفَ يَظَلُّ يَعْبَقُ بِالشَّذَا ... وَسَيُورِقُ الزَّيْتُونُ .. وَالرَّيْحَانُ !
يَا خَالِدَ اليَرْمُوكِ أَيْنَ فَوَارِسٌ ... زَرَعُوا المَسَافَةَ بِالنُّجُومِ وَبَانُوا
يَا ابْنَ الوَلِيدِ حَوَافِرُ الخَيْلِ ارْتَوَتْ ... بِدَمِ الإِخَاءِ .. وَذُبِّحَتْ أَلْحَانُ
يَا (كَرْبَلَاءُ) دَمِي يُمَزِّقُ نَفْسَهُ ... وَأَنَا الذَّبِيحُ .. الغَارِقُ .. الحَيْرَانُ
وَالخِنْجَرُ المَسْمُومُ مِنْ قَلْبِي ارْتَوَى ... تَفَتَّقَتْ فِي مُهْجَتِي الأَحْزَانُ
فَمَتَى تُعَانَقُ فِي الدُّرُوبِ قَوَافِلٌ ... مَزْهَوَّةٌ .. يَحْدُو بِهَا القُرْآنُ ..
وَيَدُبُّ نُورُ الفَجْرِ فِي أُنْشُودَةٍ ... عَذْرَاء يَسْقِيهَا الهَوَى النَّشْوَانُ

أثناء التأمل في مشاهد التي هندسها الأخضر فلوس نحس أنّ له رؤية ومرامي يبتغي أنّ تتحقق لدى المتلقي ليبصرها من وراء ربط جسر الحاضر بالماضي الزاخر بعبقه، ليأخذ من روحه وينبوعه ويبني عليه قلعته، فتكون حصنا منيعا في وجه انزلاقات الواقع وتمزقه-، وقد وردت الرموز التاريخية في قصيدة "**رحيل في الجراح**" متنوعة بين الشخصيات التي لبست رداء البطولة، والأماكن التي أكست طابعا رمزيا للجهاد والمقاومة، وهو الأمر الذي استوقفني لإبراز الأبعاد الفنية والإيحائية لتوظيف هذه الرموز داخل نسيج النص.

تأخذ الشخصية الرمزية التاريخية المستدعاة والمنادى بها في قصيدة "**رحيل في الجراح** " مكان الصدارة في توظيفات الشاعر، مؤكدا بذلك على قيمتها الفنية والدلالية والإيحائية التي ترسخها هذه الرموز داخل بنية النص الكلية، فالشاعر حينما ردد بطولة شخصيات قادة الفتح الإسلامي (عقبة ابن نافع، طارق ابن زياد، عبد الرحمن، خالد ابن الوليد)، وكأنه يستصرخ بصوت عال صدح مستنجدا بهم لتخليص وطنه الجزائر من التمزق والانشطار والسواد والظلام والاضمحلال في هذا الواقع المتعفن برجاله، كما يطمح ويأمل من أعماقه أن ينجلي الضباب والغبار والسواد ويشع النور والبهاء والشذا والاخضرار في هذا البلد، ليصبح جنة خضراء تتلألأ بالإخاء، وتعانق القرآن، ويسيرها قائد للأمة من الجيل الجديد خير خلف لخير

سلف، ليعيد للأمة كرامتها وقيمتها المسلوبة، ويعيد للحياة بهجتها ونورها المغطى بأفعال رجال الثقافة والسياسة.

إذن، الشخصيات وردت محفوفة بالبطولة لما لها من صدى في الفتوحات الإسلامية فهي محملة برموز العظمة والعزة والشرف والقوة والتحدي والمجد، والشاعر أراد من وراء هذا الاستحضار الرمزي لعوالق الماضي المنحوت في الذاكرة فتح الجزائر من جديد، وتخليصها من الخائبين الذي شاعوا في هذا الوطن المقدس فسادا وظلما، فالشاعر غلب على شعره المراوحة بين النزعة التأملية والسوداوية، فهو يطمح ويبتغي الانعتاق لا التوق إليه، والمرور عبر مسلك آمن من الغربة والظلم والتمزق، نحو بر الحرية والخير والسعادة.

كما حضرت إلى جانب الشخصيات التاريخية، الأماكن التاريخية المتمثلة في (الأوراس واليرموك وكربلاء)، هذه الأماكن التي ارتبطت أسماءها بالثورة والمعركة والمقاومة والجهاد، فاتجه الشاعر لهاته الأمكنة التاريخية التي ارتسمت مآثرها في الذاكرة، ليعبر من خلالها عن تصوراته ورؤياه الفنية، فنجد من بين هذه الأماكن "**الأوراس**" الذي شغل حيزا كبيرا في المتن الشعري الجزائري، فهو «**رائحة التراب، أصالة الوطن، تضاريس الواقع الثوري الذي يمتد من أعماق الجرح إلى آهات القصيدة، يتحرك الأوراس في المكان من خلال وعي الشعر له، ويتحرك في الزمان من خلال وعي الشاعر لذاته** »[1]، ليصبح الأوراس الملاذ الذي تنفعل فيه الذات المبدعة، وتنفتح فيها قريحة الكتابة لممارسة الرؤيا، وتفجير الدلالة.

فالشاعر يستسمح الأوراس ويطلب منه الضوء الأخضر، لأنه سيفصح عما يختلج في وجدانه ليجول بالقارئ فيعبر به من وهج مضيء يتلألأ بالتحدي والوطنية، والبطولة والجهاد، والأصالة والشموخ والعظمة نحو الجانب المظلم الذي اكتساه هذا الوطن من تمزق وانحلال، واضمحلال للقيم والمبادئ والمسؤوليات من طرف رجالات السياسة والثقافة، فالشاعر أضفى على الرمز بعده الفني وقيمته الإيحائية أن استهل به قصيدته، وأن طلب منه الإذن ليعزف أنشودته عن الواقع الذي يغترفه هذا الوطن.

أما الإيحاء الرمزي لليرموك كمكان وموقع تاريخي، فقد ألبسه الشاعر ثوب البطولة والفروسية، إذ يشكل ملمحا للوجه العربي القومي الإسلامي المغلف بالاعتزاز والافتخار بأمجاد الماضي وقت امتلكت

[1] إبراهيم رماني: أسئلة الكتابة النقدية (قراءات في الأدب الجزائري الحديث)، المؤسسة الجزائرية للطباعة، المجاهد الأسبوعي، (د. ط)، (د. ت)، ص 104.

الأمة العربية الإسلامية العالم، فالشاعر يضمخه أسى وألم على ركود الأمة العربية والجزائر، وكأنني به يستنجد بالماضي ليزيح عنه تعفن الحاضر وازدرائه، كما يستدعي خالدا في هيئة المهدي المنتظر ليخلصه من خيبة أمله في القبطان الذي يسير بالسفينة اتجاه الهاوية والهلاك.

في حين اكتست كربلاء كرمز مكاني تاريخي رداءها المظلم المغلف بالسواد والتمزق، لأن كربلاء ارتبطت في الذاكرة الجماعية العربية والإسلامية بالحرب والواقعة التي دارت« **بين أبي زياد عامل الخليفة الأموي يزيد بن معاوية والحسين بن علي بن أبي طالب آخر الخلفاء الراشدين...ونعلم أنّ الحسين قتل في تلك المعركة بعد جهاد مرير، وأرسل رأسه مع من بقي حيا من رفاقه إلى الخليفة الأموي في دمشق**»[1]، فالشاعر تعامل مع الواقعة التاريخية برمزية، فألبسها لبوسا يتناغم مع رؤيته ويستوعب واقعه المزري المتردي المغلف بالتقتيل والتذبيح بين الإخوة في الوطن الواحد، وكأن الحادثة تعيد نفسها وفق نسق تحويري من الاقتتال بين الأخوة في الدين، نحو التمزق والانشطار في الوطن والصراع على السلطة، كما يستفيض الشاعر في قصيدة" **قبلة للشمس الإيرانية**" ليسافر بالمتلقي في أعماق الذاكرة العربية المغلفة بالتراجيديا[2]:

مِنْ <<كَرْبَلَاءَ>> رَوَى التَّارِيخُ أَسْرَارَا: <<يَزِيدُ>> قَدْ مَزَّقَ الإِيمَانَ أَشْطَارَا
وَأَجْرَتْ نَفْسُهُ فِي العُهْرِ عَارِيَةً وَفِي دِمَاءِ بَنِي<< الزَّهْرَاءِ إِبْحَارَا
وَالآنَ ضَجَّ الدَّمُ المَسْفُوحُ عَاصِفَةً وَصَارَ رَأْسُ <<الحُسَيْنِ >> الوَرْدَ وَالنَّارَا

استطاع الشاعر في قصيدة "**قبلة للشمس الإيرانية**" أن يكتسي رؤيته للواقع التاريخي الهش بأبعاد رمزية للمكان التاريخي "كربلاء"، حيث التصق هذا الرمز التاريخي بالتمزيق والتقتيل الذي لقيه الحسين رضي الله عنه أحد أفراد آل البيت الأطهار، حينما أسفك دمه من طرف اليزيد الذي مزق الإيمان أشطارا، فكربلاء أصبحت علامة لهذه الواقعة المفجوعة في التاريخ الإسلامي، ومعادلا موضوعيا للطعن والتمزيق والواقع المتعفن المغرق في السوداوية، واستدعاء الشاعر لهذا الرمز المكاني المرتبط بالحادثة التاريخية المفجوعة لغاية تخدم نصه، وتتوافق مع مضامينه المغلفة بالتمزق والانشطار الذي يتخبط فيه هذا الوطن.

[1] أنطوان معلوف: المدخل إلى مأساة والفلسفة المأساوية، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 1982م، ص39.
[2] المدونة، ص 141.

1-4-4-الرمز الديني:

يعد الخطاب الديني منبعا ثريا ومكونا مهما ومصدرا للإشعاعات الأولى للثقافة والفكر، اتكأ عليه الشعراء لإثراء نصوصهم الشعرية وإغنائها بصوره وقصصه، وشخوصه وأخيلته وألفاظه، وتراكيبه، ومعانيه، فقد كان «**التراث الديني في كل العصور ولدى كل الأمم مصدرا سخيا من مصادر الإلهام الشعري، حيث يستمد منه نماذج وموضوعات وصورا أدبية**»[1] رامزة تجسد واقع الشاعر وتعبر عن أحاسيسه وبواطنه وهواجسه بأسلوب يطبعه الإيحاء والغموض، فيمرر من خلاله رؤيته وعالمه المثالي المراد تحقيقه عبر الوسائط الرمزية في ذهن المتلقي محدثا انتباها وتأثير.

كما يحفل الخطاب الشعري لدى الأخضر فلوس بصور شعرية رمزية كثيفة أبانت عن توجهه الصوفي، واغترافه من الدين كان بغاية الإفادة في نسج خيوط نصه الإبداعي، ليدفع به نحو الحركية التي تتناسب مع رؤية الشاعر لواقعه والقضايا والهموم التي يبتغي تسريبها بين ثناياه، وغايتنا في هذا البحث الكشف عن خصوصية توظيف الرموز الدينية التي استهوت الشاعر حتى غدت ظاهرة لافتة للانتباه، وطبيعة سياقها الخاص وموقفها، ودورها الإيحائي المنوط بها ضمن السياق الشعري الواردة فيه، وقبل الولوج للتفصيل في الرموز الدينية المستلهمة في شعر الأخضر فلوس يتم عرض الجدول الإحصائي الآتي:

أحبك ليس اعترافا أخيرا	عدد المرات	عراجين الحنين	عدد المرات	حقول البنفسج	عدد المرات	مرثية الرجل الذي رأى	عدد المرات	الأنهار الأخرى	عدد المرات
الأنبياء	05	الإسراء والمعراج	03	موسى	01	أصحاب الكهف	01	الشهيد	03
نوح	02	موسى	02	أيوب	01	يوشع	01	البردة	02
قابيل وهابيل	01	يوسف	02	يوشع	01	الإسراء والمعراج	01	القرابين	02
أصحاب الكهف	01	قابيل وهابيل	01			عصا موسى	01	اصنعوا الفلك	01
سفينة نوح	01	عيسى	01			سورة يوسف	01	الغار	01
الطوفان	01	نوح	01					أبواه صالحين	01

[1] علي عشري زايد: استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، ص75.

01	الصلاة								
01	القرية الظالمة								

جدول (35) يمثل الرموز الدينية الموظفة في شعر الأخضر فلوس

يستشف بإنعام النظر في الجدول الإحصائي أنّ الشاعر أحسن الانتقاء والاستعانة بالرموز الدينية، فانتخب ما يأنس به السياق، وما يسند به رؤيته، ويحضن تجربته الشعرية، في ثوب دلالي قدمه للمتلقي في طبق إيحائي فني مغلف بأبهى حلة وأسمى صورة، وقد توزعت الرموز المستلهمة بين رموز الأنبياء والقصص الدينية بمعجزاتها والتي احتلت موقعا هاما في توظيفات الأخضر فلوس، وهذا ما نسعى لاستكناهه من خلال عرض بعض النماذج بالتحليل والدراسة.

1-4-4-1-رمز السفينة: (الطوفان، الفلك):

لاقى رمز الطوفان اهتماما كبيرا في المدونة الشعرية الجزائرية المعاصرة، حيث تناوله الشعراء عموما والأخضر فلوس على وجه الخصوص تناولا متنوعا شكلا ومضمونا، لينفذ من خلاله رؤيته الخاصة التي يريد أن يضعها بين عيني المتلقي، محققا أبعادا يرجحها هو في قرارة نفسه، حيث أنّ هذا الرمز ليس موجها إلى سيدنا نوح (عليه السلام)، وليس المقصود هنا شخصا بعينه، بل أراد تصوير تجربته الذاتية في طابعها الصوفي التي تحيطه، لإحساسه العميق بانعكاس ذاته فيه، حيث ضمن الشاعر رمزية الطوفان في قصيدة **"الطوفان"** التي نظمها في الإسكندرية —مصر- بعيدا عن بلده، ليعرب عن مشاعر الاشتياق والحنين الذي يكابده في غربته[1].

تَفَجَّرَ الشَوقُ، وانشَقَت سَمَا الأَبَد ... عَلَى حَنِينٍ كَنَارِ البَرْقِ مُتَقِدِ
هُنَاكَ طِفْلٌ عَلَى أَشوَاكِ غُربَتِهِ ... مُحَمَّلاً بِالسُهُولِ الخُضْرِ،، وَالنَجْدِ
تَفَجَرَ الكَونُ طُوفَانًا وَلَا سَفَنٌ ... وَلَا شِرَاعَ يُضِيءُ الأَمنَ فِي خَلَدِي
أَغمَضْتُ عَينِي عَليّ فِي الحَنِينِ أَرَى ... تِلكَ التِي أَنْبَتَت مِن تُربَتِهَا جَسَدِي
لَعَلَّنِي أُبصِرُ الأَرضَ التِي حَمَلَت ... فِي مَهدِ أَجفَانِهَا أَمْسِي وَسِرَّ غَدِي
لَكِنَّنِي قَد رَأَيتُ الفُلكَ حَامِلَةً ... مِن كُلِّ زَوجٍ ،، تُنَاجِي شَاطِئَ الأَمَدِ

[1] المدونة، ص ص 369-371.

وَقَالَ صاَحِبُهَا: " الجُودِي يَعصِمُنَا " فَمَا صَعِدْتُ، وَشَقَّتنِي مَدَى البَعدِ
يَا صَاحِبَ الفُلكِ لَا الأَلوَاحُ تُنقِذُنِي وَلَا الجِبَالُ، وَلَكِن أن أَرَى بَلَدِي

فالقصيدة بئر عميقة بالإيحاءات والإشارات وهي لا تنفك أن تنفصل عن قصة الطوفان، وحينما وظف الشاعر الرموز الدينية الآتية:(طوفانا، الجودي، الفلك، حاملة من كل زوج، سفن)، فإننا نستدعي من ذاكرتنا ما يقرننا بهذه الرموز الملتصقة بشخصية النبي نوح عليه السلام ومعجزته الإلاهية المتمثلة في الطوفان والسفينة، حيث أنجى الله الصالحين وأهلك الطغاة الكافرين، فالشاعر ربط الطوفان وانفجاره وتدفقه بحجم الشوق والحنين الذي فاض من ذاته ومهجته، فاستخدم القناع والرمز ليلبسه عواطفه المنشطرة والمنكسرة إزاء الغربة، ومشاعره المتقدة التي يريد أن يطفئها من خلال العبور بالسفينة، ليعانق وطنه واغترابه عنه، فالسفينة وسيلة عبور نحو التراب الأول والمنبت المتمثل في الوطن، فالشاعر يحسب له هذا التصوير المشهدي لذاته وتعالقه مع التجلي الصوفي المرتبط بمعجزة سيدنا نوح وصنعه السفينة التي كانت مفتاح نجاته وقومه حينما انفجر الطوفان لترسو في الأخير على جبل الجودي، ليشبه مشاعره المتقدة بالشوق والحنين بالفيضان وانفجار الطوفان، وما السبيل للنجاة والخلاص سوى العبور من خلال السفينة والفلك ليحتضن بلده، ويتنسم رائحته، وتقر عينه وتتكحل بتضاريسه وبهائه، ويُطلِّقَ بعدها الاغتراب والانشطار والانكسار، فتشيع عاطفة القرب والاحتضان المغلفة بالحنان الوارف.

أما في قصيدة "**الرحيل إلى أرض الأنبياء**"، فالشاعر يلبس السفينة رداء صوفيا تتجه به نحو الصفاء والنقاء:

سَفِينَةُ حُلمِي .... كَفِي !
لاَ تَزِيدِي المَسَافَاتِ بُعدَا ...
فَسِربُ الحَمَامِ يُهَاجِرُ
نَحوَ بِلادِ التِي لَا يَرَاهَا الظَلَامُ ..
.....
... تَبقى النُجُومُ تُرَتِّلُ سُورَةَ << نوح >>
فَيَنفَجِرُ البَحرُ بَينَ الضُلُوعِ ..
لتَحمِلَنِي نَحوَ أَرضِ النُبُوءَةِ [1]

[1] المدونة، ص ص149-150.

يسافر الأخضر فلوس في هذه الرقعة الشعرية من الواقع المتأزم والمتعفن نحو العالم الصوفي المتوهج بالبهاء والضياء، فيأخذ القارئ في رحلة صوفية عبر سفينة النجاة نحو أرض الأنبياء والبلاد التي لا يراها الظلام والانكسار لمعانقة الصفاء والنور، فالسفينة هي المعراج الموصل للوطن ورمز العبور للتلاقي والاتصال به، وكأن بالشاعر يصنع لذاته عالما رؤيويا بتجلي صوفي يبحر نحوه عبر السفينة ليتنفس بالحياة والحرية والنور من بعد الظلام الذي ظل يكابده ويغترفه في اغترابه وانشطاره داخل واقعه المتشظي.

1-4-4-2-رمزية القصص الديني للنبي موسى- عليه السلام-:

استوحى الشاعر مضامين نصوصه الشعرية من النص القرآني بقصصه ومعجزاته التي لازمت الأنبياء، فالقرآن الكريم «**أول النصوص التي استأثرت بعناية الشاعر المعاصر، باعتباره النص الذي يحمل من الأبعاد اللامحدودة للحياة، والإنسان**»[1]، ولقد عجت المدونة بالعديد من رموز القصص الديني، على النحو الذي يطفو في قصيدة "**انفراد**" المتدفقة بالإيحاءات والإشارات المحتواة في سورة "القصص" و"طه" و"الشعراء"، والتي ارتبطت بالنبي موسى عليه السلام[2]:

هُنَا التِيه
فَفَاجَأَهُ مِن بَعيدٍ وَميضُ المَنَارَة
قَد آنَسَ الآنَ نَارًا عَلَى جَبَلِ الأَطلَسِي
وَقِيلَ لَهُ اخلَع حِذَاءَكَ
وَاذَن لِكَي تَقبَسَ النَار
تَغسِلُ عَارَ الذِينَ يَطُوفُونَ بِالعِجلِ فِي نَشوَةٍ وافتِنَان
أَشَارَ إِلَى النَخْلِ فانتَصَبَت قَامَةٌ مِن ضِيَاء
أَشَارَ إِلَى صَخرَةٍ بِعَصَاهُ (لَقَد عَرَفَ النَاسَ مَورِدَهُم)
واستَدَارَ إِلَى أَهْلِهِ حَامِلًا قَبَسًا وَكِتَابَ أَغَان
إِلَيكَ العَصَا فَاضرِب البَحر
... وَفَجِر عُيُونَكَ- كَي يَشرِبُ النَاسَ مِن صَخرَةٍ واغتَرِف

[1] مصطفى السعدني: البنيات الأسلوبية في لغة الشعر العربي الحديث، دار المعارف، القاهرة، (د.ط)، (د.ت)، ص 237، 238.
[2] المدونة، ص375-378.

استحضار الشاعر لهذه الرموز الدينية ليس من باب الصدفة، وإنما لأنه متواجد من جهة في الأرض التي احتضنت فيما مضى هذه الحوادث والمعجزات الدينية التي أتى بها سيدنا موسى عليه السلام، ومن جهة أخرى نتيجة إحساسه بالوحدة والانفراد واغترابه في الإسكندرية –في مارس 1984م– خارج بلده الجزائر، فالقصيدة تنزع نزوعا سرديا في ذكر المعجزات التي خص نبي الله موسى من دخوله وبني إسرائيل في أرض التيه حينما حرم الله عليهم دخول الأرض المقدسة نتيجة المعصية، ورؤيته للنار من جانب الطور – الجبل العظيم– وأخذه لقبس منها، إلى عبادة قومه للعجل وطوافهم عليه في غياب سيدنا موسى عليه السلام، ونزعه لنعليه حين دخوله للواد المقدس، كما أوحى الله عزوجل إليه أن يضرب الحجر بعصاه التي جعلها في معجزات عديدة منها انفجار الاثنتي عشر عينا من الصخرة، لكل قبيلة لهم عينا يشربون منها، وشقه البحر لنصفين لينجو سيدنا موسى وبني إسرائيل ويهلك الله فرعون والقوم الكافرين بالغرق، فالشاعر استحضر كل هذه الرموز الدينة المستوحاة من القرآن الكريم لتتعالق مع التيه والوحدة التي تكتنفه، وتحاصر دواخله، لتضحى الرموز معادلا موضوعيا لاغترابه وانفراده في الإسكندرية، أين يبتغي العبور عبر جسد البحر كما عبر موسى ليعانق أرضه، ويستأنس بنورها واشتعالها، لتدحض عنه ظلمات الاغتراب وعطش الاشتياق، وليرتوي من نبع الوطن وروحه.

1–4–4–3–رمزية سيدنا آدم:

تعد قصة خروج سيدنا آدم من الجنة إثر حادثة الشجرة، وأكله للتفاحة من القصص التي اتكأ عليها كثير من الشعراء في تشكيل نصهم الشعري بما ينسجم مع تجاربهم الذاتية ورؤاهم الفنية، إذ يتماهى الأخضر فلوس في قصيدة " **أغنية للصيف والرحيل الأخير**"مع أحداث القصة ليلبسها إيحاءات دلالية تستوعب مشاعره وعاطفته التي تكتنفه.

يَا مَعهَدَ الشَوقِ هَا قَد جِئتُ مُكتَحِلاً لأَجلِ عَينَيكِ بالأَشعَارِ.. بالدُرَرِ
إِنِي سَأَخرُجُ عَن دُنيَاكَ مُنفَرِدًا خُرُوجُ آدَمَ رَغمَ الحِرص والحَذَرِ[1]

يعانق الشاعر معهده بالشعر والفن، إذ تربطه علاقة حميمة به، أين حصل فيه العلم وداعب الأدب، فهو لا يبتغي الرحيل والاغتراب عنه، وبالرغم من الصلة والمحبة التي تربطه به، إلا أنه سيخرج منه محصلا

[1] المدونة، ص 279.

شهادته، والأسى والحسرة تملأ بواطنه، مثل خروج آدم عليه السلام من الجنة بعد حادثة الشجرة وأكله للتفاحة، فالشاعر استحضر رمزية آدم وخروجه من الجنة، لتعادل موضوعيا خروج الشاعر من معهده وجنته.

1-4-4-4-رمزية قابيل وهابيل:

يعود الأخضر فلوس إلى القصص الديني برمزيته، ليعكسه على الحاضر المغلف بالظلم والاستبداد وتمزق الواقع، واضطهاد الإنسان لأخيه الإنسان، وهذا الذي يمشهده حينما يستحضر قصة قابيل وهابيل في قصيدة" **هوامش على بيت المتنبي**"[1]:

قَابيلُ يُمَزِقُ هَابيلَا

وَيُشَيِعُهُ بِعُيُونٍ دَامِعَةٍ وَقُنُوت

يصور الشاعر رمزية الواقعة التاريخية الممتدة عبر آلاف السنين والمغلفة بالرؤية المأساوية حينما فتك قابيل بأخيه هابيل دون رحمة، وبأسلوب بشع جدا، فالشاعر زاد من حدة الصورة حينما ألبس القتل فعل التمزيق، ليكون قناعا ورمزا للتمزق الذي يحيط المجتمع والأمة العربية، التي تستبيح دماء بعضها البعض، أين أفرغ الإنسان من قيمه وتوجهه الديني، وأصبح آلة في خدمة المدنية الحديثة، كما برع الشاعر أيضا في تصوير ندمه بعد وقوع الجريمة وفوات الأوان، وتشيع جثة أخيه المغدور، وعيونه تسيل بالدمع أسفا على فعلته معاتبا نفسه لائما إياها، وقت لا ينفع النحيب والبكاء ولا الندم، ليصبح قابيل رمزا للظلم والقتل والغدر وسفك الدماء، وهابيل رمزا للحق والعدل، ويعادل موضوعيا المظلوم والمضطهد، ويضحى فعل التمزيق انعكاس إيحائي للواقع المغرق في المأساة.

1-4-5-الرمز الأسطوري:

كانت الأسطورة ولا زالت معينا لا ينضب في بنية النص الشعري، فهي تعتبر مكونا أساسيا و« **موردا سخيا للشعراء في كل عصر، وفي كل بقعة يجسدون عن طريق معطياتها الكثير من أفكارهم ومشاعرهم، مستغلين ما في الأسطورة من طاقات إيحائية خارقة، ومن خيال طليق لا تحده حدود.. وقد جاء الشاعر الحديث، فحاول أن يعيد للأساطير طاقاتها الخارقة تلك، وقدراتها غير الطبيعية التي**

[1] المدونة، ص43.

فقدتها في عصر العلم، وذلك عن طريق بعث أبطال ليجسد من خلالها مشاعره التي تجد في هؤلاء الأبطال صورتها المثلى»[1].

كما وعى الشعراء العرب أهمية الاستعانة بالأسطورة، وحاولوا توظيفها توظيفا فنيا بمعانقة سحرها وخيالها من خلال تأثرهم بالغربيين الذين مهدوا الطريق لها وعلى رأسهم "ت.س. إليوت، واطلاعهم على الحضارات القديمة، «**بحيث لا يمكن أن نرى شاعرا معاصرا لم يتعامل مع الأساطير القديمة ذات المغزى الإنساني، ولكنه لا يعيد صياغة هذه الأساطير كما هي، وإنما يستغلها في إبراز مضمون اجتماعي عصري**»[2] بطريقة فنية تستجيب لسعة اطلاعه واتساع مدركاته الثقافية التي تغذي فكره محققة مسحة إبداعية نتيجة هذا التوظيف.

ويجب التنويه أنّ الشاعر العربي أثناء تأثره بالشعر الغربي في توظيفه الرموز والأسطورة توظيفا إبداعيا، إلا أنه يوجد فرق جوهري من حيث النشأة والوظيفة بين الإثنين، وهذا ما ذهب إليه عبد المعطي حجازي حينما لاحظ ذلك –بعين الشاعر– أنّ الرمز في الشعر الأوروبي يمكن أن يقال عنه أنه كان نتيجة الهروب من الواقع إلى الغيب، بينما نجد الرمز في الشعر العربي المعاصر نتيجة الثورة على الواقع الفاسد والطموح إلا واقع أمثل وهذا الفرق في النشأة، ترتب عليه فرق في الوظيفة. فرمز الهروب يمكن أن يقال عنه أنه خلاص فردي يحقق به الشاعر راحته النفسية، أما رمز الثورة على الواقع الفاسد المتخلف فهو رمز النبوة الذي يحمل الرفض والبشرى معا[3].

وسيلقى هذا العنصر الفني الضوء من خلال عرض الأساطير التي وظفها الشاعر، وأعاد هندستها، وبث فيها روح جديدة تخدم مساعيه الفنية، ومقاصده الفكرية، ومراميه الدلالية والإيحائية، وعن الرموز الأسطورية التي حوتها المتون الشعرية لدى الأخضر فلوس، يجملها الجدول الإحصائي الآتي:

أحبك ليس اعترافا أخيرا	عدد المرات	عراجين الحنين	عدد المرات	حقول البنفسج	عدد المرات	مرثية الرجل الذي رأى	عدد المرات	الأنهار الأخرى	عدد المرات
السندباد	02	العنقاء	02	هديل الحمام	01	القطاة	02	هديل الحمام	05

[1] علي عشري زايد: استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، ص176.

[2] إسماعيل عز الدين: الشعر في إطار العصر الثوري، دار القلم، بيروت، لبنان، ط1، 1974م، ص14.

[3] ينظر: أحمد عبد المعطي حجازي: السندباد في رحلته الثامنة، ديوان خليل الحاوي، دار العودة، بيروت، ط2، 1972، ص 412.

القطا	02			القطا	01	أبو الهول	02	اليمامة	01
أبولو	02					فينوس	01		
سكرة	01					أوليس	01		
حيزية	01								
هديل الحمام	01								

جدول (36) يمثل الرموز الأسطورية الموظفة في شعر الأخضر فلوس

إنّ أهم سمة يتلقفها الدارس أثناء معاينته الجدول الإحصائي، هو تنوع الرموز الشعرية الأسطورية التي اتكأ عليها الشاعر في تشكيل نصه الشعري، باعتبار الأسطورة معينا لا ينضب، ومعطى ثقافي وفكري مهم ضمن بنية النص الكلية، وسنقوم بعرض بعض الرموز الذي اكتست بعدا فنيا، ورؤية جديدة تلاءمت ومرامي الشاعر، ومقاصده الفكرية والوجودية، ولكثرتها في شعره ولضيق المقام في إيرادها كاملة، نقوم بانتقاء أهم الرموز التي وظفها الشاعر باعتبار القيمة الفنية والأبعاد الفكرية التي حققتها في جسد النص، إضافة لتنوعها بين الأساطير اليونانية العريقة والأساطير العربية وأساطير التراث الشعبي، وهي على النحو الآتي: أبولوا، العنقاء، السندباد.

1-4-5-1-رمزية أبولو:

يعد أبولو أحد الرموز الأسطورية اليونانية، وهو إله الشعر والرسم والموسيقى وسائر الفنون الجميلة، ويعبر عنه في معبد أبولو بالقول: **"فكر كأنك شخص معرض للفناء"**، واستثمار الشاعر لهذه الأسطورة خدمة لأغراض يريدها هو في قرارة نفسه، ويبتغي تحقيقها من وراء الإيحاء والرمز، ليبلغ عبره عن رسالة الشعر وأهدافه وغاياته، فالشعر الذي لا يعالج الجوانب الإنسانية والاجتماعية والثقافية ولا يسعى لإصلاحها، لا ندرجه ضمن الشعر الحقيقي، وهذا الرؤية التي نتوسمها في قصيدة "**أقنعة تحت النور**"، حينما حاول الشاعر من خلال الهندسة الإيحائية البوح عن التدهور والتمزق الذي اكتسى القيم الشعرية، والتي ضمنها عبر قناة الرمز- رمز أبولو-، إذ يقول[1]:

.....واحتَوَانِي البَحرُ

[1] المدونة، ص ص 135-138.

كَانَت مُدُنُ الشِعرِ تَلوُكُ الرِيحَ

أَبُولُو يُغَنِي صَفرَةُ الأَحزَانِ فِي عَينِ الخَرِيفِ

طَامِعًا فِي قُبلَةٍ فَوقَ شِفَاهِ المَوتِ

أَو كَأسًا مِن الأَحلاَمِ فَوقَ الأَضلُعِ الحَيرَى

يَفوُحُ الثَلجُ مِن أَوتَارِ عُودٍ عَاقِرٍ

يَنشُرُ الأَلفَاظَ فِي مَدحِ بُيُوتِ اللَيلِ

.....

غَيرَ أَنِي لَم أَزَل أَملِكُ شَيئًا:

قَلَمِي...عِشقِي وَقَلبِي..

إِنَّهُم أَغلَى غَنِيمَة

يستهل الأخضر فلوس قصيدته بنقاط متقاطعة دلت على انشطار الشاعر واغترابه ما جعله يلجأ لهذا البناء الشكلي المتمثل في الفراغات الطباعية، وهي بمثابة لحظة تأمل صامت تتيح للخطاب أن يقول بصمته أكثر مما يقوله بكلامه، حينما عجزت اللغة (السواد) على استيعاب أفكاره ورؤيته الشعرية، ليحتويه البحر بعد التوتر الذي اكتنفه في البداية من خلال عبارة (واحتواني البحر)، فالبحر وما يكتنفه من غموض وقوة وصمود يعد الصديق والملجأ الذي يقصده الشعراء في التخفيف عن أحاسيسهم ومشاعرهم، فالشاعر يضمخه أسى وحسرة على تدهور قيمة الشعر ومكانته، فأبولو الذي يوحي بالعظمة والفن نجده يتخبط في الأحزان، ويتلون بالاصفرار الذي يشوبه معلنا عن مرضه وانكساره، وهشاشته وإحساسه بالموت، طامعا في وصية أخيرة تتجلى في قبلة تشع بالجمال، ونظما يتوهج بالفنية لتسبح به نحو عوالم تدحض زيف الحقيقة(يفوح الثلج من أوتار عود عاقر) وتتلألأ بالصدق مؤكدا على المقولة الشائعة «**أعذب الشعر أصدقه**»[1]، فأبولو فلوس يكتنفه التمزق في حضرة الشعراء الذين يلوكون القصائد ويزوقون الكلم حتى لا تكاد تجد في نظمهم فنية وإجادة، ليسقط مبدأ الشعر لديهم على كونه رسالة تتطلب الصدق الفني، فليس الشعر صنعة يحترفها كل إنسان، ولا أداة يمتلكها، بل هو رسالة تتغلغل في صميمه وجوهره تنفذ إلى اللباب،

[1] ابن طباطبا محمد ابن أحمد: عيار الشعر، تح: طه الحاجري، محمد زغلول سلام، المكتبة التجارية الكبرى، القاهرة، 1956م، ص145.

لتكشف عن سحر البديع وروعته في تناول أفكاره اللذيذة، التي تعانق سر الوجود والواقع، لتؤثر في القارئ تأثيرا جميلا تصدر من القلب لتقع في القلب (من قلب الشاعر لقلب القارئ)، فيتحقق الجمال والإجادة والمتعة الفنية.

ليختم الشاعر قصيدته مؤكدا على أهم الأشياء التي وجب أن يمتلكها المبدع في سبيل نظمه، والمتمثلة في:(القلم والعشق والقلب)، وهم على حد قوله أسمى وأغلى غنيمة، فبالقلم نخط الهوى- العشق- الذي يعشعش في موطن الأسرار(القلب).

1-4-5-2-رمزية البعث والتجدد (العنقاء):

العنقاء أو طائر العنقاء، هو من أساطير البعث أو الحياة المتجددة عند العرب، وهناك من رأى أنّ طائر العنقاء هو ذاته طائر الفينيق phoenix الذي نجد صداه في الأساطير اليونانية، والذي ينسبه اليونان لجنوب بلاد العرب، والذي يقدر بعضهم أنّ الهنود عرفوه في شكل غارودا GAROUDA، أما الفرس القدامى فيماثل عندهم طائر السيمرغ[1]، وأطلق على الطائر اسم العنقاء أو الفينيكس لطوله وطول منقاره واستقامته وعظمة أجنحته، كما اكتسى هذا الطائر صيت واسع أواسط الشعراء بارتباطه في الذاكرة على أنه حيوان «**خالد متجدد لا يموت، وإذا مات فإنه يبعث من رماده**»[2]، وعلى اختلاف الروايات المتعلقة بهذه الأسطورة إلا أنّ الدلالة التي التصقت بهذا الرمز الأسطوري هي الحياة والبعث والثورة الخالدة في سبيل أن تنهض حضارة مشرقة، أين تتناسب وظيفة الأسطورة مع مآرب الشعراء وغاياتهم في بث وبعث الأمة المعلولة من جديد.

واتكأ الأخضر فلوس على أسطورة البعث وما تضفيه على بنية النص من فنية وكثافة دلالية، نابعة من التشكيلات الإيحائية والرمزية التي نحتها الشاعر في سياق النص، فنجاح« **الشاعر في استغلال الدلالة الرمزية في الأسطورة وما يقوم بتوظيفه من إشارات تراثية يتوقف على حاجة القصيدة.. ثم يتوقف على مدى تمثله للأسطورة، وإيمانه بها واستطاعته تحويلها إلى نبض داخلي يتخلل القصيدة**»[3]، وهذا ما

[1] ينظر: محمد عجينة: موسوعة أساطير العرب عن الجاهلية ودلالاتها، بيروت، دار الفارابي، ط1، 1994م، ص336.

[2] فوزي عيسى: تجليات الشعرية- قراءة في الشعر المعاصر، منشأة المعارف، الإسكندرية، (د.ط)، 1997م، ص29.

[3] محمد فتوح أحمد: الحداثة الشعرية- الأصول والتجليات، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، (د.ط)، 2007م، ص254.

نبتغي عرضه واستكناهه من خلال الوقوف على صور الرمز الأسطوري، إذ يقول الشاعر في قصيدة "**نبوءة**"[1]:

سَوَيتُ نَفسِي مِن خَرَائِبِ هَذِهِ الدُنيَا

وَجِئْتُ عَلَى جُنُونِي وانتِحَارِي..

تَوَجْتُ قلبِي بالقَصِيدَةِ فاسمَعُوا:

لَا تَظلِمُوا الغُرَبَاءَ إنَّهُم

بُذُورُ اللهِ فِي الأَرضِ المَرِيضَةِ والصَحَارِي

هَذَا أنَا كَالبَرقُ أُومِضُ أَو أَمُوت

كَي تَخرُجَ العَنقَاءُ زَاهِيَة

عَلَى سَطحِ الكَواكِبِ والبُيُوت

تأتي العنقاء في هذا المشهد الشعري زاهية مغلفة بالسعادة والفرح، هذه الحياة التي نبتت ونمت من بعد شيوع الخراب والانتحار والجنون، فالعنقاء طفت من بعد الموت، فرمزت للحياة والانبعاث والتجدد في أسمى حلة وأبهى صورة، وهنا تعبير« **عن دولاب التجدد الأزلي، عن الموت تتلوه الحياة والقحل يتلوه الخصب، والحرائق تنبت على أنقاضها الشقائق**»[2]، فالعنقاء كانت بمثابة مفتاح للخلاص الذي ينشده الشاعر جراء مشاعر الغربة التي يحسها داخل ربوع هذا الوطن، ويسعى جراء هذا الاستثمار الإيحائي الفني على الانعتاق والحياة، وبعث الأمة من جديد من وراء انشطارها واغترابها وضياعها في هذا الواقع والوجود.

كما تطفو للقارئ وهو يداعب أشعار الأخضر فلوس، دلالات ومشاهد التجدد والاستمرارية والحياة المرتبطة بأسطورة طائر الفينيق/العنقاء؛ هذا الطائر الذي ينبعث إلى الحياة من بعد موته وأفوله واندثاره عنها، واستلهم الشاعر المغزى« **دون التصريح مباشرة بالرمز أو الأسطورة، ففي هذه الحال لا يظهر الرمز أو الأسطورة ظهورا مباشرا، وإنما يختفيان وراء الدلالات المتنوعة التي يراها الشاعر، ومن ثم ينشأ الربط الشعوري بين الأسطورة وبين التجربة من خلال التقائهما في عملية التكثيف والتركيز**

[1] المدونة، ص394.

[2] يوسف الخال: الشعر في معركة الوجود، دار مجلة شعر، بيروت، لبنان، (د.ط)، 1969م، ص26-27..

النابعة من دلالة الأسطورة لا من عرفها، ومن مضمونها لا من التصريح بها، وفي هذه الحالة ينحل الرمز القديم إلى واقعة إنسانية عامة ذات مغزى رمزي»[1]، وتجلت هذه الأسطورة من خلال المضامين والدلالات المكتنزة والمضمرة الموحية التي تحوي كل العناصر التكوينية المشكلة لها، لكنها اتخذت هذه المرة دلالات جديدة يكشفها قول الشاعر في قصيدة" **عودة إلى النبع**"[2]:

وحينَ يُرَفرِفُ طَيرُ الأَمَانِي سَعِيدًا.. بِأَجنِحَةٍ زَاهِيَه

أَرَى جَنَة الحُبِّ صَارَت رَمَادًا تُدَحرِجُهَا الرِيحُ لِلهَاوِيَه

فَيَنعَتِقُ القَلبُ مِن أسر صَدرِي يُلَمْلِمُ أَزهَارَهَا الذَاوِيَه

وَيَحمِلُ أَشلَاءَهُ مِن جَدِيدٍ إِلَيكِ وَمِرآتُهُ الدَامِيَه

.....

فَهَل يَرتَوِي شَوقُهُ الطِفلَ.. قُولِي وَعفوًا لِعَودَتِهِ ثَانِيَه

تعالقت فكرة البعث والتجدد في القصيدة مع عاطفته التي تتراوح بين الأفول والانتعاش، فتجانست صورة الحب والشوق الذي يكنه لمحبوبته بأسطورة البعث، أين تضحى جنة الحب والهوى التي في قلب الشاعر رمادا تتلاعب بها الريح وتجرها نحو الفناء والهلاك، فيأتي الانعتاق فيلملم ضعفه وانكساره، وينبعث من وراء انشطاره، فينبثق من جديد (ويحمل أشلاءه من جديد) ليعود ثانية، والتدرج الآتي يكشف مراحل التي مرت بها الأسطورة التي تماهت مع عاطفة الشوق التي يحملها الشاعر اتجاه المرأة:

رسم الشاعر شوقه في بوتقة فنية إيحائية تتماهى مع أسطورة البعث- الفينيق-، ليجوب بالقارئ في عوالم تفيض بالخيال محققة أثناء معانقته النص الشعري متعة وفنية عالية.

كما توجد إشارة واضحة للأسطورة نفسها في قصيدة "**صفحة سلامات فقط**"، وتتمظهر في قوله[3]:

سَلَامٌ عَلَى مَولِدٍ فِي الرَمَادِ

[1] إبراهيم الحاوي: حركة النقد الحديث والمعاصر في الشعر العربي، مؤسسة الرسالة، بيروت، لبنان، 1984م، ص186.

[2] المدونة، ص108-109.

[3] المصدر نفسه، ص601.

يقف المتلقي عند هذا السطر الشعري على ملامح أسطورة الفينيق، ذلك الطائر الذي عاش في الصحراء العربية خمسة أو ستة قرون، فأحرق نفسه في كوم من الحطب ثم نهض وانبعث من الرماد، بحيث يتجدد ويحيا من جديد، مجسدا تجدد الحضارة في تقويم دوري، فالشاعر يبعث لهذا التجدد والاستمرارية والحياة الجديدة السلام، وهنا إحالة غير مباشرة منه على التمسك بالأمل والتشبث به في خضم العراقيل والصدمات، والأزمات التي تكابد الإنسان في هذا الوجود.

ويتمظهر تلميح آخر للانبعاث والحياة التي لا تنتهي من بعد الموت، وكأن الموت نقطة انعطاف وبداية لحياة جديدة مستمرة ومطلقة، على نحو ما يتبدى في قصيدة" **أغنية إلى عشاقها وفاتحة للعام الجديد**"[1]:

تَأتِي الحَيَاةُ مَضِيَّة..
مِن جُبَةِ المَوتِ المُوشَى بِالدِمَاءِ
أَنَ المَمَاتَ..
.. هُوَ الحَيَاةُ
بِلَا انتِهَاء

تتجلى لعبة الخلود عند فلوس بوضوح، فالشاعر يؤسس لما سوف يكون، كما في طقوس الخصب والولادة في الأساطير والميثولوجيات القديمة، أين يتماهى معها ويسعى من خلالها ليحقق الخلود الكلي الذي ينبعث من الممات (أن الممات.. هو الحياة.. بلا انتهاء)، فالموت هو بداية لحياة مشعة مستمرة مطلقة من بعد الفناء المغلف بالرؤية السوداوية والمغرق في برك الدماء، فالشاعر يعبر من الفكر المعتم نحو التحرر والانبعاث ومن ثم التغيير.

1-4-5-3-رمزية سندباد:

يعد التراث منجم طاقات إيحائية لا ينفذ له عطاء، ومصدرا مهما يستمد منه الشعراء العديد من الأحداث والوقائع والمدن والشخصيات ضمن هندسة جديدة ترفع من شعرية نصوصهم، بغية إيصال أبعاد رؤيتهم الشعرية عبر معطيات هذا التراث، فالشعراء الحداثيين« **قد استطاعوا –لأول مرة– أن ينظروا إلى**

[1] المدونة، ص254.

التراث من بعد مناسب، وأن يتمثلوه لا صورا ولا أشكالا وقوالب بل جوهرا وروحا ومواقف فأدركوا أبعاده المعنوية.. »[1] التي تتناسب مع تجربتهم ومواقفهم في الحياة.

وعى الشعراء قيمة التراث بصوره وأشكاله في مد نصوصهم الشعرية بأبعاد ودلالات جديدة تتوافق مع ورؤاهم وواقعهم الشعوري، بغية توصيل أفكارهم إلى القارئ/ المتلقي، ومن المصادر التراثية الأسطورية التي شغلت حيزا هاما في شعرهم شخصية "السندباد"، هذا الرمز الذي استهوى فؤاد الشعراء وعلى رأسهم الأخضر فلوس، فـ «**السندباد نفسه تاجر يجوب بسفينته البلدان بحثا عن الطرائف، ويتعرض في رحلاته لمواقف شاقة لا يخرج منها إلا بعد عناء ومغامرة**»[2]. حيث وجد فلوس في "السندباد" رمزا ينحت عبره أبعاد رؤيته الفكرية والوجودية، ليعبر بالقارئ نحو رحلة اكتست ملامح وأبعاد إيحائية جديدة، يكشفها قوله في قصيدة "**أحبك ليس اعترافا أخيرا**"[3]:

حَمَلتُك مَوسِمَ خِصب..
جَمِيعُ الجِهَاتِ مُحَاصَرَةٍ بِالجَرَادِ
وَمَا عَرَفُوا أَنَّ جُرحَكَ يَنزِفُ مِن رِئَتِي..
وأَنَّكِ يَابَابِلِيَةُ تُحيِينَ أُمنِيَةً هَا هُنَا
وتُحيِينَ نَارًا بِقَلبِ الرَمَادِ
أُحِبُّكِ لَيسَ اعتِرَافًا أَخِيرًا
فَهَل تَقبَلِينَ سُكُونَ البِحَارِ رَاحَتَيكِ..
لِيَبدَأَ رِحلَتَهُ السِندِبَاد

سندباد فلوس أكسبه أبعاد جديدة منحرفة عن الدلالات الملتصقة به، من وقوة ومجابهة وصمود، وحب المغامرة والاكتشاف، والسير نحو المجهول، والبحث عن عوالم جديدة، فالشاعر سافر في رحلة عاطفية خاصة في ثوب سندباد، وبالرغم من الصراع الذي اكتنفه، والحصار الذي لقيه من الجراد، والنزيف الذي ألم به حتى الاختناق(ينزف من رئتي)، واشتياقه الذي اشتعل في فؤاده مثل النار باحثا عن مأوى له في

[1] محمد حمود: الحداثة في الشعر العربي المعاصر بيانها ومظاهرها، الشركة العالمية للكتاب، لبنان، ط1، 1996م، ص216.
[2] عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، دار الفكر العربي، بيروت، لبنان، ط3، (د.ت)، ص204.
[3] المدونة، ص11.

كنف المحبوبة لتضم روحة المكتوية، وتكسر عنه غربته الروحية والعاطفية، إلا أنّ سندباد فلوس لا ينقصه سوى الأمان والحب والسكينة، فهو لا يرضى بالسفر حتى تهيأ له ظروف الرحلة ويلقى القبول، وسكون البحار على راحتي المحبوبة، فهما منبع الراحة والأمان ليبدأ رحلته نحو الفؤاد، فكانت راحتي المحبوبة إشارة لدخول موطن الأسرار، والإبحار في كنف الهوى، للاكتشاف والمغامرة، وباله يفيض بالراحة والطمأنينة، فالشاعر هو السندباد، والسندباد هو الشاعر.

أما السندباد في قصيدة "**رحيل في الجراح**" فنجده يخاف الرحلة والمغامرة والسير نحو المجهول، فهو محاط بفكرة الخضوع والنحيب على الواقع الممزق الذي يحيط الأمة العربية، ومن ذلك قوله[1]:

لاَ السِندِبَادُ إِلَى العِرَاقِ مُسَافِرٌ أَبَدًا وَلَا فِي دَربِهِ إِيرَانُ
كُلُّ السَفَائِنِ فِي المَرَافِئِ قَد بَكَت وَتَقَاسَمَهَا الرِيحُ.. وَالأَشجَانُ
الجُرحُ يُمْطِرُ فِي الأَضَالِعِ لَوعَةً جُرحُ التَمَزُقِ مَالَهُ إِخوَانُ

تستوقفنا في هذه الرقعة الشعرية شخصية سندباد المعروفة باغترابها الدائم، وتجوالها المستمر، وحبها للمغامرة والرحلة والسفر بحثا عن الجديد ورفضها للواقع الراكد الثابت، لكن لمحناها هنا تعزف عن السفر للعراق وإيران، فالسفن بقيت سكينة المرافئ يغشاها الحزن والبكاء، وتتقاذفها الرياح والأشجان نظير هذا الثبوت، فالسندباد رمز فردي يحيل إلى الجماعة- الضمير الجمعي- المتمثلة في الإخوة العرب المتقاعسين الذي أداروا ظهورهم عن إخوتهم، بتركهم يغرقون لوحدهم وسط الجراح، فيغترفون الألم في غياب السند وتمزقه، فرمز سندباد ألبسه الشاعر إيحاءات جديدة ودلالات توحي بالعجز والسكون والألم والانكسار المغلف بالبكاء والتراجع عن السفر وخوض غمار الرحلة للعراق، فالسندباد هنا أشار لتفاقم الجرح وأنّ التصاق هذا الجرح بالمطر لشدة الهطول وحدة الألم والتمزق الذي يكابده الإخوة العرب بتفرق شملهم.

[1] المدونة، ص 123.

الخاتمة

إنّ السعي الذي احتضن البحث من جميع جوانبه، كان بدافع الخروج بنتائج تسمو بالبحث، ومن خلال معايشة المتن الشعري، والغوص في أغواره، وأساليبه، وخصائصه، أمكنني من الخروج بجملة من النتائج التي تلخص المراحل التطبيقية التي تتبعتها داخل إطار البحث، وهي متمثلة في النقاط الآتية:

– أبانت الدراسة على التفاعل الكبير الحاصل بين عطاءات أدوات التحليل الأسلوبي، وعطاءات النصوص الشعرية الحداثية الإبداعية، فهذا التناسق والانسجام ينبع من انفتاح المقاربة النقدية الأسلوبية على العديد من علوم اللغة العربية كالعروض، وعلم الأصوات، وعلم البلاغة، وعلم الدلالة، وعلم النحو..، والتي تعمل في مجملها على تفجير النص تفجيرا متدفقا بالطاقة الجمالية، والإيحائية التأثيرية.

– على مستوى الفصل التمهيدي الموسوم "**خصائص الأسلوب في الشعر الجزائري الثمانيني– المختلف–** "، تم الاستقرار على النتائج الآتية:

– النص المختلف أو شعرية التجاوز والاختلاف، كل هذه التسميات تطلق على جيل من الشعراء الجزائريين في فترة الثمانينيات الذين أسسوا لنص شعري مختلف يتسم بالفرادة والتميز لغة وفكرا، رؤية ومضمونا، ورمزا وتناصا وإيقاعا..، ويمايز في كنهه وتكوينه للكتابة الشعرية التي كانت سائدة في مرحلة السبعينيات التي تلونت بالتوجه الأيديولوجي وموالاة التيار اليساري والغرق في الاشتراكية (شيوع مضامين التوجه الاشتراكي معجما وفكرا).

– اكتست نصوص شعراء فترة الثمانينيات من أمثال: علي ملاحي، مشري بن خليفة، عثمان لوصيف، عيسى لحيلح، عز الدين ميهوبي..، وغيرهم، خصوصية في التشكيل وجرأة في التجريب تجاوزت التبعية التي فرضتها الأبعاد الأيديولوجية فترة السبعينيات، نحو فضاء أكثر رحابة واتساع باستشراف آفاق جديدة لغة وفكرا ومعجما ورمزا وإيقاعا، وبالانفتاح على مختلف التجارب والأبعاد، وصهرها فنيا في نصوصهم الشعرية بغية إكسابها مقومات وخصوصية تميزها عن التجارب الكتابية.

– عرفت الحركة الشعرية الثمانينية نقلة نوعية، وذلك بالانفتاح والشمولية والجرأة في طرق المواضيع الإنسانية والوجدانية، والمأثور من التجارب الشعرية القديمة والحديثة، العربية والعالمية، وقضايا الحياة والوجود، والهوية والدين، والانتماء، والاغتراب.

– أبان الشعراء الجزائريون في نصوصهم الشعرية فترة الثمانينيات عن هويته وانتمائهم، الذي تراوح بين الانتماء للحرف العربي– اللغة العربية– الذي عد هوية عربية أصيلة، والانتماء للوطن من خلال توظيف لمجموعة العادات والتقاليد، والخصائص الثقافية التي تتسم بها كل مدينة من المدن الجزائرية، والانتماء الديني للعقيدة الإسلامية، فالشعراء أعربوا عن صوفيتهم وحبهم لله من خلال استحضار المعجزات والحوادث الدينية، والانتماء القومي المتجسد تارة في العروبة، وتارة في الدين، وتارة أخرى في المكان الذي يحدوه ثقافة واحدة مشتركة.

– قام شعراء النص الثمانيني باستحضار الشخصيات الأدبية العربية أمثال: المعري والمتنبي وتأبط شرا والشنفرى لدلالات ثقافية ترتبط بالانتماء وهوية الذات الشاعرة، فمحاكاة الشعراء دليل على تمردهم عن السلطة التي لم ولن تعرف قيمتهم في الأوساط الثقافية، حيث بددت حكمتهم، وتجاهلت حرفهم الذهبي النقي، وفكرهم الخصب، وحسهم المرهف.

– تجلت ظاهرة الاغتراب في وجوه عدة، تراوحت بين اغتراب خارج الوطن، وبالتحديد في مصر بالنيل، حيث حن الشعراء لوطنهم واشتاقوا لمعانقته، وتلمس تربته واستنشاق هوائه، واغتراب داخل الوطن وسط الأهل خلف في فكرهم ووجدانهم وروحهم قلقا واضطرابا، في حين شكل الاغتراب الاجتماعي للشعراء قلقا وإحساسا بعدم الانتماء لفصيلة المجتمع، حينما عانوا الفقر والتشرد في وطنهم، إذ لم يستطيعوا تحقيق الاكتفاء، في حين أفصح الاغتراب الوجودي قلق الشعراء وانكسار حريتهم في هذا البلد، حيث لم يجدوا ذاتهم في المجتمع، فأحسوا بالغربة وعدم الاطمئنان.

– يلجأ الشعراء في الكثير من الأحيان لمتنفس، يفرغون من خلاله شحناتهم السلبية، واغترابهم واحساسهم بالقلق والوحدة، فتجدهم تارة يعانقون المرأة، فيلبسونها ثوب الحب والقدسية لدرجة الانصهار في بواطنها الروحية، وتارة أخرى يتضرعون لله عزوجل فيعظمون حبهم له، وأحيانا يعانقون الخمرة رغبة في دحض الواقع والعروج نحو عوالم تسودها الراحة والحياة والسكينة، أحيانا يرتمون للفضاء رغبة في الأنسة والاحتواء، حيث يبث الشعراء للصحراء والبحر والشعر شجونهم وآلامهم ومعاناتهم في هذا الواقع والوجود.

– إنّ أهم سمة طغت على غالبية أشعار هذا الجيل هو طغيان النزعة الدرامية في نتاجهم وإبداعهم الفني والتصويري، حيث استثمروا كافة السبل ومقومات اللغة التعبيرية والدلالية التي تكفل لهم التفاعل وترجمة القضايا والصراعات والتعبير عن الواقع وهموم الانسان وآلامه والتطلع لآماله وآمال الشعوب العربية.

– تميزت نصوص الشعر الجزائري المختلف بالكثافة التناصية مع مختلف المصادر والمنابع الدينية والتاريخية والأدبية التراثية..، والتي ساهمت بدورها في تجسيد رؤية الشاعر وتعميقها، وإثراء تجربته، كما تحققت الوظيفة الجمالية في تقنية الاستحضار والتفاعل مع النص التراثي والديني والتاريخي؛ اللّذَيْنِ يعدان رافدين رئيسيين في تميز شعرهم وفرادته.

–بقي شعراء النص المختلف على صلة وثيقة بالتراث الشعري القديم، حيث لم يولوا ظهورهم للقصيدة التقليدية وفق قالبها العمودي وإيقاعها الخطي الثابت.

– هندس شعراء النص المختلف نصوصهم وفق صياغة جديدة لأشكال التعبير واهتموا كثيرا بالقصيدة الحداثية بأشكالها المختلفة، مثل: القصيدة الديوان، والقصيدة المقطع، والقصيدة المتداخلة بين الأوزان(البحور) والأنماط (العمودي والحر).

– عناية شعراء النص المختلف بالإيقاع البصري والكتابة شكل ظاهرة أسلوبية، استغرقت أغلب الأنماط والأنساق البصرية كالكلمات المتقطعة ونقاط الحذف وعلامات التعجب والاستفهام والأقواس والألوان والرسومات الهندسية –عبر جسد السواد– الشجرية والمربعة والمستطيلة وشبه المنحرف الحلزوني والدائري وغيرها من الأنماط التي لم يتغافل عنها الشعراء.

– وسمت القصيدة الجزائرية المعاصرة بتنويع في القافية والروي في تشكيلات هندسية متوالية ومتناوبة وجملية ومقطعية وسطرية ومتواطئة، هذا دليل على تنوع التجربة وثرائها، واحتضانها أفاق تجريبية تشكيلية جديدة.

– إنّ استخدام الشاعر لتقنية التدوير بكافة أشكالها الفنية تعتبر من سمات التجريب الذي طال القصيدة الجزائرية المختلفة، على اعتبار المكانة الأساسية التي تحتلها هذه التقنية في امتداد الدفقة الشعورية، وهندسة النص في فضاءات جزئية وجملية ومقطعية، لتسهم في تلوين الإيقاع والعاطفة والدلالة.

– يلمس في النصوص الشعرية الجزائرية الثمانينية الموزعة على فضاء الصفحة بصورة حداثية في نسقها الحر أنّ بعضها بقيت محافظة على الغنائية والصيغة العروضية، وأمكن ترتيبها وإعادة بنائها في شكل أبيات

تناظرية، تحمل كامل الخصائص الإيقاعية للقصيدة العمودية، فبالرغم من تمويه الشاعر للقارئ عبر تركيزه على الكتابة والقراءة وتفتيت الجمل وتوزيعها على فضاء الصفحة بطريقة حداثية إلى القارئ يلمس فيها السيميترية الخطية، والايقاع يكشف عن أصله الخطي.

– تستثمر التجربة الشعرية الجزائرية المختلفة الساعية نحو الفرادة والتميز والتجريب مختلف السبل والفضاءات الإيقاعية الموسيقية، والتي تفضي بأشكال وأنماط تكرارية عديدة، تشغل فضاءات هندسية متنوعة داخل نسيج النص الشعري، والشائع منها ما يلي: التكرار الاستهلالي، والختامي، وتكرار اللازمة، التوازي..

– هندس شعراء النص الثمانيني نصوصهم وفق لغة شعرية خاصة مفرغة من المعاني المعبأة بها سابقا، مشحونة بحمولات دلالية جديدة وطاقات فنية مفعمة متفجرة يكتسي فيها الدال انفتاحا وتناسلا دلاليا

– وقد نبضت اللغة بالدلالات وتوهجت بالإيحاءات عبر استثمارها مختلف الأنساق التعبيرية التجريبية القائمة على الكتابة البصرية والتضاد والرمزية والصوفية والأسطورة.

– حظيت ظاهرة الثنائيات الضدية في اللغة الشعرية فترة الثمانينيات بعناية واهتمام، فاتكأوا عليها بصفة مكثفة في هندسة نسيج نصهم الشعري، والافصاح عن تجربتهم المعقدة والمضطربة والتناقض المعاش في هذا العالم المعقد والوجود الجدلي، حيث يكتسي العمل الفني في ظل حضور قناة التضاد حركية وتموج وطاقة شعرية متدفقة بالقيم الايحائية والفنية.

– لجأ الشاعر بلغة رمزية خاصة مشرقة طافحة بالإيحاء متوقدة بالمعاني والدلالات للمصادر الدينية والتاريخية والأسطورية والطبيعية ليطعم تجاربه، متخذا إياها رموزا دلالية وجمالية يتخفى بها للتعبير عن مختلف القضايا الإنسانية الكبرى وتستوعب رؤيته الحضارية ومعاناته في هذا الواقع المضطرب.

– جنوح الشعراء الجزائري في هذه المرحلة لتوظيف الرموز والأساطير من قبيل (النخل، البحر، الصحراء، المتنبي، عقبة بن نافع، هارون الرشيد، قابيل، هابيل، الطوفان، بابل، سيزيف، العنقاء..) بمثابة وسيلة للتقنع والتعبير عن تجاربهم الشعرية المنفتحة على الحياة والوجود والمعالم والقضايا الإنسانية والعالمية.

– وعلى مستوى الفصل الأول: "**خصائص الأسلوب الإيقاعية في شعر الأخضر فلوس**"، فقد خلصنا فيه للنتائج الآتية:

– انتهج الأخضر فلوس في تجربته الشعرية عدة تشكيلات إيقاعية، تراوحت بين:

– سار الأخضر فلوس على نهج القدامى في نظمهم بالمحافظة على عمود الشعر، وقد استند على النسق العمودي من خلال بحور أربعة ممثلة في البسيط والكامل والمتقارب والطويل، وقد برزت هذه البحور في صور نسقية متنوعة باعتبار العروض والضرب وقد تناسبت مضامين البحور وتشكيلاته مع السياق العاطفي والدلالي للشاعر.

–الدخول 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، والهوية والاغتراب، فسلكت ذات الشاعر سبيل هذا الإيقاع الجديد التي يحتويها ويستوعبها.

– الزحاف والعلة أدوات إجرائية فاعلة تعمل على تحديد مسارات شعرية النص، أسهم في ترجمة ألم الشاعر وانفعاله وتوتره النفسي، إضافة للسير نحو الفرادة والتميز والتجريب في الايقاع من خلال استفادته من كل الترخصات العروضية المتاحة وغير المتاحة، فأضفى التغير في التفعيلة لونا من الليونية والثراء في الموسيقى والإيقاع أسهم في بناء المعنى.

– استثمر الشاعر ما تحتويه وتتسم به الزحافات من كسر رتابة الإيقاع بغية خلق تموجات إيقاعية وتنويع للتأثير في المتلقي تارة، وتسريع الإيقاع وتبطيئه بحسب حاجه الشاعر وانفعالاته وحالته النفسية تارة أخرى.

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

– فاعليته كرابط إحالي إيقاعي دلالي يخترق الأسطر الشعرية، فتستوعب دفقته الشعورية وتوارد الأفعال والأحداث والأفكار لينتهي بوقفة وقافية تعلن عن انتهائه، وانفعال الشاعر واعتماده التقنية يأتي في أشكال تتراوح بين الجزئي والجملي والدلالي والمقطعي، حيث تفتح له مجال البوح والقول وإضفاء حركية وحيوية للإيقاع وفق رؤية أوسع وتجربة أعمق.

– يلجأ الشاعر لانتهاج التدوير عندما يعمد للسرد أو الدراما (الحوار) لتكتمل الخطابية، أو عندما يمزج بين البحور، أو حينما يكون المقام مقام الاستفهام فتستغرق الإجابة فضاء واسعا لتتحقق، إضافة للتموج النغمي الموسيقي والحركية التي يضفيها داخل النسيج النصي، والذي يستقر عليه القارئ ويتلون به.

– عمل التدوير على منح الشاعر حرية واسعة تتمثل في تخليصه من الوقوف على نهاية السطر الشعري من جهة، وعلى تحقيق الاستقامة والتلاؤم في الوزن العروضي ومن ثم الانسجام النصي من جهة أخرى.

– عمل التصريع على خلق جمالية إيقاعية صوتية تنبع من التلاؤم والتناغم الحاصل بين الوزن والقافية في مطلع القصيدة من الشعر العمودي، إضافة للسمة التأثيرية الموسيقية.

– سلك التصريع في القصيدة الحداثية في نصوص الأخضر فلوس سبيلا جديدا يتحدد في الجمع بين الشكل القديم مع مراعاة مقتضيات الحداثة وشروطها، ليستقر تشكيله في القصيدة الحرة بتوافق وحدة حرف الروي في مطلع القصيدة بين السطرين الأول والثاني، أو الجملة الأولى والثانية التي تستمر عبر فاعلية التدوير، فأضفى هذا النسق على القصيدة وهجا إيقاعيا نغميا ختاميا، وجرسا صوتيا يحدث استحسان لدى المتلقي، يتوافق مع السياق الشعوري والعاطفي والبنية الدلالية.

– يكتسي عنصري القافية والروي موقعا هاما في النظم الشعري، إذ يحافظان على وحدتهما في القصيدة العمودية، والشاعر الأخضر فلوس يتبدى لنا التزامه بعمود الشعر في عملية النظم في قصائده أربع عشرة، حيث حافظ على وحدتهما داخل القصيدة الواحدة، ليتنوع كل منهما بتنوع القصائد منسجمة بذلك مع السياق الفكري والعاطفي في إنتاج نصه، والمنحصر في عاطفة الشوق والألم؛ والتي تتراوح بين حنين الوطن وافتقاده، وحنين الحبيبة، وفي مشاعر الاغتراب الاجتماعي الذي يكابده المثقف في الوطن، مترجما أزمة الثقافة في الوطن.

– أولى الأخضر فلوس اهتماما كبيرا بعنصر القافية أن جعلها حاضرة في جل أشعاره الحداثية، بجملة من التشكيلات التي ارتبطت غالبا بموسيقى حرف الروي والتي توزعت في الأنواع الآتية: القافية السطرية، قافية الجملة الشعرية، القافية المقطعية الموحدة، القافية الحرة المقطعية، القافية المتواطئة، القافية المتناوبة، القافية الحرة/المتغيرة، وهذا التنويع في القوافي أتاح للشاعر حرية التعبير عن العواطف والمعاني والمواقف الدرامية، واختياره للقوافي المناسبة للمعنى والموسيقى التي تتعالق مع انفعالاته وتنسجم مع سياقه الفكري والشعوري،

وهذا ما يوحي بمدى الالتحام بين الإيقاع الموسيقي والدلالي من ناحية، والرؤية والأسلوب من ناحية أخرى.

– أخذ الروي وظيفة مغايرة وجديدة منزاحة عن هيكل القصيدة التقليدية ذات الروي الواحد المنتظم، الذي يعد من سمات الحداثة في الشعر المعاصر، كما عبر تنوع الروي بين الجهر والهمس وبين الإطلاق والتقييد، عن بواطن الشاعر ومكنوناته، من قلق وحزن ومعاناة نفسية خلق على إثره سلما موسيقيا عبر بصدق عن حاله المضطرب نستشفه من جو القصيدة.

–أولى الشاعر الأخضر فلوس عناية فائقة في إخراج قصائده التقليدية في تشكيلات طباعية متنوعة، تصافح المتلقي بصريا، ذلك أنّ القصيدة التقليدية ارتبطت لمدة من الزمن بالفضاء المكاني المقترن بوحدة البيت، فَتُحَمَّلُ الأحداث والأفعال والصور والمعاني على الشطران المتناظران المتقابلان في شكل خطي –خط أفقي -أو عمودي أو في شكل منحرف عن خطية البيت.

–اتخذت القصيدة الحرة عند الأخضر فلوس بناء هندسيا حداثيا جديدا نابع من تجربة مغايرة للشكل التقليدي الخطي الثابت، إذ يلجأ للعب باللغة على فضاء الصفحة باعتباره نصا تفاعليا مفتوح دلاليا على رؤية القارئ / المتلقي، أين يستقر على الأشكال الشجرية والمستطيلة والمربعة والمثلثة، إضافة لفاعلية علامات الترقيم من نقاط الحذف وعلامات التعجب والاستفهام في البوح بما لم تستطع اللغة–السواد– البوح به، بل يعتبر كقناع للشاعر يفجر من خلاله المسكوت عنه، حين لم تحتويه وتسعفه الوسائط اللغوية للتعبير والبوح عن انفعالاته وألقه واضطرابه.

–إنّ التشكيل الخارجي–الغلاف في الجهة الأمامية والخلفية– للعمل الأدبي لدى الشاعر الأخضر فلوس ذا فاعلية في جلب انتباه المتلقي/القارئ، حيث تسيل لعابه وتغريه فتحفزه للدخول في عالم النص من خلال جملة العناصر المساهمة في تكوينه، من العنوان الذي يشي باستزادته في الإنتاج والابحار في عالم الشعر، والخطوط والأشكال والصور (صورة الفرس الأصيلة المتماهية مع صورة المرأة الموحية بالعروبة والأصالة والتي تخوض الحياة بمختلف تشظياتها)، إضافة لشكل الغلاف الخارجي الذي يتوهج شعرا في فضاء هندسي شجري، حيث تقطر هذه العتبات الشكلية بالدلالات والايحاءات المتراوحة بين الصمود والمواجهة والعروبة والهوية والأصالة والجمال والحب..، منصهرة بذلك في بنية كلية متكاملة.

-أولى الشاعر عناية بالإخراج الطباعي والتشكيل البصري لبعض القصائد الحرة، من خلال توزيع الجمل والكلمات فيها وتفتيتها في فضاء هندسي يكسبها كامل السمات الحداثية في النظم الشعري المعاصر ، لكن القارئ المتمعن لإيقاع الكتابة فيها يستقر على حنين الشاعر ومحافظته للموروث الخليلي التناظري الخطي ذو السيميترية الموسيقية الثابتة في شكل إبداعي بصري مموه، وبالرغم من نزعة التجديد والرغبة في المجاوزة والانفلات من الأسر الخليلي بالتوغل لعالم رحب يساير الواقع المعاصر ومشكلاته المعقدة، إلى أنه لم يتخلص من الإيقاع التقليدي، وأمكن رد القصيدة المكتوبة في شكلها الحر لشكلها العمودي مكتسية كامل الخصائص العروضية التقليدية.

- تعد أداة التكرار وسيلة أسلوبية متدفقة بالطابع الجمالي تترجم رؤية الشاعر وتجربته الخاصة، فترديد الكلمات في البداية أو النهاية أو في نسق تناوبي أو متوالي يسهم في هندسة النسيج الإيقاعي للنصوص، وتفعيلها من خلال الآداء الشعري للشاعر، وإنتاج الدلالة المقصودة، فالغاية من هذه الظاهرة هو التأكيد والتوكيد، والإصرار والتلميح على فكرة تشغل باله، أراد تحصيلها لدى القارئ عبر توهجها بصفة متواترة لتحقق الوظيفة الأدائية والتأثيرية.

- أما تكرار الجملة والمقطع فنجده أسهم هندسيا في تحديد شكل القصيدة وفي رسم وجهته، وترجمة دفقته الشعورية ما أكسب النص علاقات إيحائية تعد بؤرة الاهتمام ومركز الشك، يستنتجها القارئ من سياق النص الشعري، وما يجب التنويه إليه أنّ التكرار في تجربة الأخضر فلوس لم يأت عفويا بل ورد بصورة واعية ومقصودة تخص أهدافا ذاتية ونصية إيقاعية، أسهمت في ترسيخ المعاني وتكثيفها في ذهن المتلقي/القارئ.

تعتبر علامات الترقيم إحدى آليات التشكيل الفني، اعتمدها الأخضر فلوس في هندسة نصه بصفة تكرارية ومكثفة ومتنوعة تتراوح بين: (التنقيط المتوالي، تنقيط النهاية، علامات الاستفهام، علامات التعجب)، واستثمار الشاعر لها بغاية القول بالصمت بغرض تكثيفي، أو فني جمالي، أو تأثيري؛ أو بقصد إشراك المتلقي في جبر الفراغات وملئها، إضافة للقدرة التي تملكها في احتواء الكم الهائل من الكلمات والأفعال أثناء التعبير، واحتضان حالة الشاعر النفسية الشعورية.

-وقد أتت هذه الأنساق التكرارية في ثوبها المتشكل عبر الهندسة البصرية مشحونة بطاقات تجريبية جديدة توحي بمعاني الرفض والانفتاح والمغايرة والانحراف والدينامية والتجاوز والعدول والمخالفة والتمرد والتجديد.

– وعلى مستوى الفصل الأول: "**خصائص الأسلوب التركيبية في شعر الأخضر فلوس**"، وتجلت النتائج في التقاط الآتية:

– أسهمت الأفعال بتنوعها عبر الأزمنة الثلاثة في المدونة الشعرية للأخضر فلوس في تشكيل ظاهرة حداثية، فعلت رؤية الشاعر وتجربته عبر الدينامية والحركة والحيوية والنشاط وصبغة التجدد والتغير التي تنتج داخل سياق النص، معبرة بذلك عن رغبة الذات الشاعرة داخل هذا العالم والوجود والواقع المغلف بمختلف تشظياته واضطراباته ومعاناته وصراعاته.

– شكل الفعل الماضي –بوجه عام– وسيلة فنية إبلاغية، ساهمت في الإفصاح عما يكتنف عالم الشاعر من آمال وآلام، وغايات وأحلام، كما يفصح تكثيف الفعل الماضي عن غاياته ورغبته في التجاوز الزمني بتخطي القيود الزمنية، والانطلاق والاندفاع نحو الماضي والمطلق والمستقبل.

– ابتغى الشاعر عبر تزاحم الأفعال المضارعة الإخبار عن الحالة الوجدانية التي تكتنفه في هذا الواقع والوجود، وبعث الحركية والتموج لتجاوز القيد الزمن وتخطي وهم الحاضر رغبة في التغيير والحلم والتواصل، والانتقال نحو أفق ينبض بالحركية والحياة.

– بث الشاعر حياة جديدة وروح مشعة للواقع بتوظيفه فعل الأمر، حيث منح النص جوا ديناميا مشحونا بالحركية والتجدد والاستمرارية في المستقبل بصبغة دلالية مجازية مشعة بالتمني والتحسر والتلطف والاستغاثة والتحقير والتحذير، والتي تناسبت مع تطلعاته وتأملاته وآماله ورغباته في هذا الواقع، ومع الحركية والحيوية المتوجهة نحو المطلق والمستقبل.

– يومئ الاستخدام المكثف للأفعال – في بعض السياقات الشعرية للشاعر – في مد النص الشعري بالطاقة الحيوية والحركية، التي تتجلى في الروح الشاعرية الثائرة والمتمردة عن الواقع والحياة والوجود والمجتمع، فكانت تلك الأفعال بمثابة جسر الربط بين الشاعر والمتلقي/القارئ في نقل وآماله وآلامه ورغباته ومآربه وأحاسيسه ومشاعره الحزينة للمتلقين/القراء، كذلك تظافر الأفعال عبر أزمنتها الثلاثة جسدت رؤية الشاعر الذاتية وشكلت حداثة لغوية تتحد فيها العوالم والأزمان مع مكنونات الشاعر.

– عبرت الأسماء عن ثبات الواقع والحياة والوجود وغياب الآمال والحركية التي تؤدي للتغيير والخروج من هذه القوقعة المظلمة المغلفة بالمأساة والاغتراب والانكسار، فالشاعر أستعان بأسماء المدن والأوطان العربية

وشخصيات التاريخ العربي الإسلامي في هندسة نسيج نصه رغبة في البوح بما يعتمل في وجدانه من قضايا ومواقف وأبعاد ليمارس على القارئ فعل التأثير والتنبيه والتذكير.

– اتكأ الشاعر على أسلوب التوكيد اللفظي المتمثل في ترديد الفاعل والاسم، ليصبغ على نصوصه إيقاعا موسيقيا جراء الائتلاف والانسجام، فضلا عن البعد الدلالي الذي يشع مؤكدا على أفكاره وعواطفه التي يريد استقرارها في ذهن المتلقي، أما التوكيد الحاصل بفعل الأدوات " قد" و "إن" و"أن" و"اللام"، فقد شكلت خاصية أسلوبية لافتة في تجربة الشاعر الأخضر فلوس، مساهمة في تأكيد قيم دلالية ثرة تكتشف عبر مغازلة السياقات النصية المتوهجة بتأكيد التحسر والأمل والألم والتشوق.

– يستثمر الشاعر أسلوب النفي عبر الأدوات" لا" "لست" "لم" في الإفصاح عن حالة النفي التي تعيشها الذات الشاعرة في هذا الوجود والواقع، ونفي انسجامه في واقع الغربة المكانية أو الغربة الداخلية والاجتماعية والثقافية، والشاعر بتوظيفه المكثف للنفي ينم عن رغبته الحادة في التعبير عن همومه ومعاناته وآلامه ومشاعره وعواطفه المتأججة في خضم هذا الواقع المتناقض والمتشظي.

–التراث منبع لا ينضب، ومصدر مهم، ورافد ومقوم رئيسي في شعر الأخضر فلوس، أبان عن تشربه من نبعه، إذ بعثه لنا بألوان متعددة وألبسه ثياب جديدة جميلة أسهمت في تشعير النص وموسقة دلالاته، ونقلت تجربته المتشبعة بالمصادر التراثية المتنوعة: الأدبية والتاريخية والأسطورية المحلية للقارئ، فأكسبت النص بعد جمالي إيحائي تأثيري.

– تمكن الأخضر فلوس من خلال تجربته الثرية والعميقة المنفتحة على ثقافات الأمم السابقة وقراءته للتاريخ أن يستلهم الأحداث والشخصيات والأماكن التاريخية في شعره، مانحا إياه جمالية إيحائية تحقق التقارب والتفاعل بين ثنائيتي الأصالة والمعاصرة.

– تعمد الشاعر استحضار شخصيات تاريخية كان لها وزن كبير في الفتوحات الإسلامية وتحرير الأوطان، فغدت رموزا يستحضرها الشاعر كقناع، يبتغي من خلالها تحرير وطنه المغرق المدفوع به للهاوية من طرف رجال السياسة والسلطة.

– أخذ التناص الديني نصيبا وافرا في الحضور، تعليله تشبع الشاعر ونزوعه الديني الإسلامي واتجاهه الصوفي، فالدين الإسلامي مصدر سماوي يحوي عديد القصص الدينية والتجارب والمعجزات التي تكسب النصوص المتفاعلة معه معنى شعري ودلالة قوية إيحائية بلاغية وفنية.

– تنوعت تجارب الشاعر بين التجربة الوطنية بأبعادها الدرامية ولحظاتها المثالية، والتجربة الإنسانية بمواقفها وقضاياها الوجودية والحياتية والتجربة العاطفية المتدفقة بالمشاعر والأحاسيس الذاتية والجماعية المتعالقة برغباته وطموحاته، والتجربة الصوفية التي تغوص في الحياة والوجود وتحاول التماس مع عوالم رؤيوية مثالية تتجاوز المادي والواقع.

– تتضح ثقافة الشاعر وأفقه الواسع، وتفكيره المعمق، ونضج تجربته الشعورية من خلال وعيه وإدراكه بقيمة الموروث الثقافي بمختلف أنساقه في شحن النص الشعري بحمولات فكرية ودلالية ومده بمصادر الحقول المعرفية المتنوعة التي تتراوح بين التاريخية والأدبية والدينية والثقافية والأسطورية.

– إنّ توظيف الشاعر للرمز أبان على رصيده الثقافي الغني كما على عمل على تفجير نصه، من خلال تضمينه بصور حية إيحائية إشارية، يستنطق من خلالها اللغة، ويفجر الدلالة ويكثف المعنى، ذلك أن تكثيف الرموز والأساطير والشخصيات التاريخية أبان عن توظيف واع لها من خلال استحضار وظائفها بمرجعياتها التاريخية والأسطورية وربطها بطاقة دلالية جديدة تتماشى مع روح النصوص الجديدة، ما يمنحها لغة فنية متفردة تنزاح عن البنى الاعتيادية لتخلق صورا وأبنية جديدة متوهجة بالإيحاءات والومضات المنفتحة على فضاء التأويل، الأمر الذي يزيد المتلقي استثارة وتشوقا عبر إبحاره في متاهة الرموز بغية تصيد أقباسه الدلالية والجمالية المتخفية في روح السياق النصي.

– بالرغم من العناية اللافتة التي أولاها الشاعر بظاهرة الرمز إلى أنّ مبالغته وإيغاله في توظيفه ينحو بالنص نحو الغموض والمتاهة والحيرة لدى القارئ، ليبقيه إثر ذلك خارج مجال النص، فيتطلب منه سعة تجربة ورصيد ثقافي متنوع يتيح له الغوص للأعماق، وتصيد الأقباس الدلالية المتخفية في عباءة اللغة الإشارية الرمزية.

– وفق الشاعر وبرع في نقل تجربته الشعرية إلى المتلقي، هذا الأخير الذي يتلون بحداثتها اللغوية والإيقاعية الفنية، وفتوحاتها المضـــمونية والرؤيوية المتفجرة بالقيم، والمواقف، والقضـــايا الوجدانية، والإنســـانية، والصوفية..، فيستوعبها القارئ/المتلقي ويتلون بإشعاعها ووهجها.

– أسـهمت السـمات الأسـلوبية اللافتة في خطاب الشـاعر في إظهار رغبة الشـاعر في السـمو بشـعره والتحليق به نحو أفق وفضاءات إبداعية، تؤكد على حداثة شعره، وتميز أفكاره، وتفرد وتجربته.

وهذا إجمالا ما استطعت استخلاصه في هذه الرحلة البحثية الماتعة، وبعد فإن هذا الموضوع لا يزال حقلا خصبا يحتاج لدراسات أعمق رؤية ورؤيا وأبعد أثرا.

– ومن التوصيات المستخلصة عبر معانقة نصوص الشاعر الأخضر فلوس ما تترجمه العناوين الآتية:

– الهوية في الشعري الجزائري المعاصر؛

– الاغتراب في الشعر الجزائري المعاصر؛

– جدلية الريف والمدينة في شعر الأخضر فلوس؛

– الرؤيا في الشعر الجزائري المعاصر؛

– الغموض في الشعر الجزائري المعاصر؛

– التجربة الرومانسية والتجربة الصوفية في الشعر الجزائري المعاصر؛

– إقصاء المثقف وتغييبه عن الساحة الثقافية في المشهد الشعري الجزائري المعاصر؛

– مركزية البحر في الشعر الجزائري المعاصر؛

– تمثلات المدينة في الشعر الجزائري المعاصر؛

– فلسفة اللغة في الشعر الجزائري المعاصر؛

– التجريب الإيقاعي في القصيدة الحداثية الجزائري...

الملحق

1–الأخطاء المطبعية الواردة في دواوين الشاعر :

– غياب ذكر ديوان "عراجين الحنين" وقصائده العشر من كتاب الأعمال غير الكاملة للأخضر فلوس في الفهرس.

– عنوان القصيدة: "أصداء البلد الأولى"(الفهرس) و"أصداء البلاد الأولى"(داخل المتن الشعري).

– يلحظ غياب صدر بيت في قصيدة "أغنية للصيف والرحيل الأخير".

– وجود شطر بيت لوحده دون الشطر الثاني في قصيدة "رحيل في الجراح".

– عنوان القصيدة: قبلة للشمس الإيرانية (متن) وقبلة تحت أرض الإيرانية (الفهرس) ص218

– عنوان القصيدة: حيزية تنظر العشاق (الهامش) حيزية تنتظر العشاق(المتن) ص83

واتعبني⬅ وأتعبتني ص 90، وص 529؛ وحن دري ⬅وحن دربي ص528؛ كان جراحات ⬅ كانت جراحات ص242، ابعد ⬅ أبعد ص535، من ظما ⬅ من ظمأ ص531، اطفال إليّ ⬅ أطفال اليّ ص85، ايدي⬅ أيدي، الالحان ⬅ .الألحان، الاعياد⬅ الأعياد ص89، الامطار⬅ الأمطار ص83، الايام ⬅ الأيام ص83، بعينها⬅ بعينيها ص87، أما⬅ أمام ص20، إذ ⬅ إذا ص537، تأنق ⬅ تتألق 574، في عفله ⬅ غفلة ص 586، لميلا⬅ الميلاد ص 487، الى⬅إلى ص486، واعدتني⬅ وأعدتني ص 486،

لحظت⬅ لحظة ص 424.

2–البحور الشعرية التي بنى عليها الأخضر فلوس قصائده في أعماله الشعرية –غير الكاملة–:

1– أحبك ليس اعترافا أخيرا جدول رقم (1):

ديوان أحبك ليس اعترافا أخيرا (21 قصيدة شعرية)					
القصائد	النمط الشعري	الوزن الشعري	القصائد	النمط الشعري	الوزن الشعري
1– أحبك ليس اعترافا أخيرا	حر	المتقارب	11– طفولة وشظايا	حر	المتقارب
2– تداعيات مسافر إلى الشمال	عمودي	البسيط	12– حيزية تنظر العشاق	حر	الوافر
3– رسالة إلى طفلة القمر السهران	عمودي	البسيط	13– أقمار الأرض المنفية	حر	المتدارك
4– صلاة لعينيك	عمودي	البسيط	14– الموت والحياة على أسوار	حر	الكامل

5- هوامش على بيت المتنبي	حر	المتدارك	15- عودة إلى النبع	عمودي	المتقارب
6- سنونوة الحنين	عمودي	البسيط	16- أجراس الحنين	حر	المتقارب
7- الزائر المجهول	حر	الرمل	17- رحيل في الجراح	عمودي	الكامل
8- انفتحي ياسكرة	حر	البسيط	18- رؤيا	عمودي	الكامل
9- وشم على جبين الطفلة السمراء	حر	الرمل	19- أقنعة تحت النور	حر	الرمل
10- وردة من حدائق بابل	حر	المتقارب	20- قبلة للشمس الإيرانية	عمودي	البسيط
			21- الرحيل إلى أرض الأنبياء	حر	المتقارب

2-حقول البنفسج جدول رقم (2)

ديوان حقول البنفسج (20 قصيدة شعرية)					
القصائد	النمط الشعري	الوزن الشعري	القصائد	النمط الشعري	الوزن الشعري
1-الكلمات والمراكب الضائعة	حر	الكامل	11- الاعتراف	حر	المتدارك
2-التحدي	حر	المتقارب	12- حقول البنفسج	حر	المتدارك
3-العزف على الوتر الأخير	عمودي	المتدارك	13- قؤيبا من النافذة يمر الغزال والراحلون	حر	المتدارك
4-توقيع على بطاقة الرحيل	حر	الرمل	14- أقصى الأماني	حر	المتقارب
5-النار تلد الرماد	حر	الكامل	15- أغنية إلى عشاقها وفاتحة للعام الجديد	حر	الكامل
6-البومة	حر	الرجز	16- الصياد والبحر	حر	المتقارب
7-الصخرة	حر	المتقارب	17- إشارات صيفية من برج التداعي	حر	الرمل
8-تجليات بعد منتصف الليل	حر	المتقارب	18- أغنية للصيف والرحيل الأخير	عمودي	البسيط

9-صفحة ضائعة من سفر أيوب	حر	الكامل	19- الدمعة	حر	الرمل
10-في المكتبة	عمودي	البسيط	20- هواجس البريد القادم	عمودي	البسيط

3-عراجين الحنين جدول رقم (3)

ديوان عراجين الحنين (10 قصائد شعرية)					
القصائد	النمط الشعري	الوزن الشعري	القصائد	النمط الشعري	الوزن الشعري
1-الينبوع	حر+ عمودي	الكامل	6- نقش على باب قصر مهجور	حر	المتدارك
2-حديقة الموت الخصيب	مسرحية شعرية متنوعة الأوزان	الكامل البسيط+الخبب	7- طوفان	عمودي	البسيط
3-بقايا النار القديمة	حر	المتدارك	8- انفراد	حر	المتقارب
4-فوضى الانسجام	حر+عمودي	الكامل	9- عراجين الحنين	حر	المتقارب
5-رقية	حر	المتقارب	10- نبوءة	حر	الكامل

4-مرثيه الرجل الذي رأى جدول رقم (4)

ديوان مرثية الرجل الذي رأى (19 قصيدة شعرية)					
القصائد	النمط الشعري	الوزن الشعري	القصائد	النمط الشعري	الوزن الشعري
1-لمسات يومية	حر	المتدارك	11- عزف منفرد	حر	البسيط
2-مرثية الرجل الذي رأى	حر	المتقارب	12- صدى الأجراس الصامتة	حر+ عمودي	الكامل
3-أغنية الدرويش	حر	الكامل	13- بوح	حر	الكامل
4-نزيف	عمودي	الطويل	14- قصائد من البحر	حر+ عمودي+ تداخل الوزن	المتقارب +متدارك +رجز+ البسيط
5-أشجار الجنوب المائلة	حر	المتقارب	15- قريبا من النيل بعيدا عن النبع	حر	المتقارب
6-الدخول إلى الكهف الثاني	حر	المتقارب	16- صورتان	حر	المتدارك

7-اشتعالات الليلة الأولى	حر	الكامل	17- الإيراق	حر	الرمل
8-الأرض الأخيرة	حر	المتدارك	18- النوافذ المنكسة	حر	البسيط
9-سبع شمعات	حر+ عمودي	الرمل	19- غائبة	حر	المتقارب
10-الخطوات المتوازية	عمودي	المتقارب			

5-الأنهار الأخرى جدول رقم (5)

ديوان الأنهار الأخرى (21 قصيدة شعرية)					
القصائد	النمط الشعري	الوزن الشعري	القصائد	النمط الشعري	الوزن الشعري
1- شجن قديم	حر+ عمودي	الرمل	12- نداءات البحر	تداخل الوزن	المتقارب+ المتدارك
2-تراتيل الرجل الأخضر	حر	المتدارك	13- سمط اللآلئ	حر+ عمودي +تداخل الوزن	المتقارب+ بسيط+ متدارك
3-الدائرة	عمودي	الرمل	14- الأصداف	حر	المتدارك
4-قمر المدينة	حر	الكامل	15- المفازة	حر	المتقارب
5- سلة الأسرار	حر	المتقارب	16- وتجيء واثقة الخطى	عمودي	الكامل
6- هديل العشية	حر	المتقارب	17- تفسير الرؤيا	حر	المتدارك
7- ألعاب نارية	تداخل الوزن	المتدارك+ المتقارب	18- الأنهار الأخرى	حر	المتدارك
8-براءة	حر	المتدارك	19- همس الشظايا	عمودي	المتقارب
9- تخطيطات أولية	منثورة	/	20- هيلين	حر	المتقارب
10-صفحة سلامات فقط	عمودي	المتقارب	21- الدوامة	عمودي	المتقارب
11- أصداء البلاد الأولى	حر	كامل	22-اختلاجات حرف العين	حر	الرمل

قَائِمة المصَادِر

والمرَاجِع

* القرآن الكريم برواية ورش عن نافع

أولا: المصادر:

1- الديوان (الخاص بالشاعر الأخضر فلوس)

1- الأخضر فلوس: الأعمال غير الكاملة، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، الرغاية، الجزائر، (د.ط)، 2015م.

2- دواوين الشعراء:

1- أبي الطيب المتنبي: الديوان، دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، (د.ط)، 1983م.

2- الأزهر عطية: السفر إلى القلب، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، (د.ط)، 1984م.

3- امرئ القيس: الديوان، شرح: عبد الرحمن المصطاوي، دار المعرفة، بيروت، لبنان، ط2، 2004م.

4- سعيد الورقي: مقدمة ديوان لدي أقوال أخرى: فوزي عيسى، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، (د.ط)، 1990م.

5- عثمان لوصيف: أبجديات، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، (د.ط)، 1997م.

6- عثمان لوصيف: أعراس الملح، المؤسسة الوطنية للكتاب، (د،ط)، 1988م.

7- عثمان لوصيف: الإرهاصات، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، (د.ط)، 1997م.

8- عثمان لوصيف: الكتابة بالنار، دار البعث، قسنطينة، الجزائر، (د.ط)، 1982م.

9- عثمان لوصيف: المتغابي، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، (د.ط)، 1999م.

10- عثمان لوصيف: براءة، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع (الجزائر)، (د. ط)، 1997م.

11- عثمان لوصيف: زنجبيل، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، (د. ط)، 1999م.

12- عثمان لوصيف: نمش وهديل، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، (د.ط)، 1997م.

13- عز الدين ميهوبي: في البدء كان أوراس، دار الشهاب، باتنة، ط1، 1985م.

14- علي ملاحي: أشواق مزمنة، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، ط1، 1986م.

15- علي ملاحي: البحر يقرأ حالته، مطبوعات الجاحظية، الجزائر، ط1، 2011.

16- علي ملاحي: العزف الغريب، مطبوعات الجاحظية، الجزائر، ط1، 2011.

17- علي ملاحي: صفاء الأزمنة الخانقة، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، (د.ط)، 1989م.

18- عيسى لحيلح: وشم على زند قرشي، دار البعث، قسنطينة، الجزائر، ط1، 1985م.

19- محمود بن مريومة: المغني الفقير، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، (د.ط)، 1985م.

20- مشري بن خليفة: ديوان سين، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين(الجزائر)، ط1، 2002م.
21- مصطفي محمد الغماري: بوح في موسم الأسرار، طبع لافوميك، الجزائر، (د.ط)، 1985م.

ثانيا: المراجع:

1- الكتب باللغة العربية:

1-ابتسام أحمد حمدان: الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي، دار القلم العربي، حلب، ط1، 1997م.
2- إبراهيم الحاوي: حركة النقد الحديث والمعاصر في الشعر العربي، مؤسسة الرسالة، بيروت، لبنان، 1984م.
3- إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو مصرية، القاهرة، مصر، ط2، 1985م.
4- إبراهيم رماني: المدينة في الشعر الجزائري الحديث، دار هومة للطباعة والنشر، الجزائر، ط2، 1999م.
5- إبراهيم محمود: صدع النص وارتحالات المعنى، مركز الإنماء الحضاري، سوريا، ط1، 2000م.
6- ابن طباطبا محمد ابن أحمد: عيار الشعر، تح: طه الحاجري، محمد زغلول سلام، المكتبة التجارية الكبرى، القاهرة، 1956م.
7- ابن مالك محمد بن جمال الدين: تسهيل الفوائد وتكميل المقاصد، المطبعة الميرية، السعودية، (د.ط)، 1319هـ.
8- ابن هشام الأنصاري (أبو محمد عبد الله جمال الدين بن يوسف): مغني اللبيب عن كتب الأعاريب، تح: محمد محي الدين عبد الحميد، المكتبة العصرية، سيدا، بيروت، ج1، (د.ط)، 1991م.
9- ابن يعيش النحوي(243م): عالم الكتب-بيروت مكتبة المتنبي-القاهرة، ج3، (د.ط)، (د.ت).
10-أبو الفرج قدامة بن جعفر: نقد الشعر، تح: كمال مصطفى، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط3، 1979م.
11-أبو علي الحسن بن رشيق القيرواني الأزدي: العمدة في محاسن الشعر، وآدابه، ونقده، تح محمد محي الدين عبد الحميد، دار جيل للنشر والتوزيع والطباعة، سوريا، ج1، ط5، 1981م.
12-أبو هلال العسكري: كتاب الصناعتين، تح: مفيد فسحة، دار الكتب العلمية، ط2، 1989م.
13-أبي الطيب المتنبي: الديوان، دار بيروت للطباعة والنشر، (د. ط)، بيروت، لبنان، 1983م.
14-إحسان عباس: اتجاهات الشعر العربي المعاصر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب (الكويت)، ط1، 1978م.

15- أحمد إبراهيم الشريف: الخطاب الشعري عند نجيب سرور، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، (د.ط)، 2016م.

16- أحمد الحملاوي: شذا العرف في فن الصرف، المكتبة الثقافية، بيروت، لبنان، ط2، 1957م.

17- أحمد الزغبي: التناص نظريا وتطبيقيا، مؤسسة عمون للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2000م.

18- أحمد الصغير: النص والقناع قراءات في قصيدة النثر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، ط1، 2018م.

19- أحمد الطريس: الرؤيا والفن في الشعر العربي الحديث بالمغرب، المؤسسة الحديثة للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، (د.ط)، 1987م.

20- أحمد بسام الساعي: حركة الشاعر الحديث في سورية من خلال أعلامه، دار المأمون للتراث، دمشق، ط1، 1978م.

21- أحمد بوقرورة: دراسات في الشعر الجزائري المعاصر " الشعر وسياق المتغير الحضاري"، دار الهدى للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، (د.ط)، 2004م.

22- أحمد عبد المعطي حجازي: السندباد في رحلته الثامنة، ديوان خليل الحاوي، دار العودة، بيروت، ط2، 1972.

23- أحمد عرفات الضاوي: التراث في شعر الرواد الحديث دراسة نقدية، مطابع البيان، الامارات العربية المتحدة، (د.ط)، 1998م.

24- أحمد علي الفلاحي: الاغتراب في الشعر العربي في القرن السابع الهجري (دراسة اجتماعية نفسية)، دار غيداء للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2013م.

25- أحمد فلاق عروات: تطور الطبيعة بين الجاهلية والإسلام، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، (د.ط)، (د.ت).

26- أحمد محمد ويس: الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية، مجد المؤسسة الجامعية للراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 2005م.

27- أحمد مختار عمر: علم الدلالة العربي، عالم الكتب، مصر، ط1، 1985م.

28- أحمد ناهم: التناص في شعر الرواد، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط1، 2004م.

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

30- أحمد نزال ضيدان بحار الرشيدي: توظيف التراث في الشعر الكويتي المعاصر، مركز البحوث والدراسات الكويتية، الكويت، ط1، 2016م،

31- أدونيس: زمن الشعر، دار العودة، بيروت، ط3، 1980م

32- إسماعيل عز الدين: الشعر في إطار العصر الثوري، دار القلم، بيروت، لبنان، ط1، 1974م.

33- أماني سليمان داود: الأسلوبية والصوفية دراسة في شعر الحسين بن منصور الحلاج، دار مجدلاوي، ط1، 2002م.

34- امرئ القيس: الديوان، شرح: عبد الرحمن المصطاوي، دار المعرفة، بيروت، لبنان، ط2، 2004م.

35- آمنة بلعلى: الحركية التواصلية في الخطاب الصوفي (من القرن الثالث إلى القرن السابع الهجريين)، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، (د.ط)، 2001م.

36- أنطوان معلوف: المدخل إلى مأساة والفلسفة المأساوية، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 1982م.

37- أيمن أمين عبد الغاني: الكافي في البلاغة (البيان والبديع والمعاني)، دار التوفيقية للتراث، القاهرة، (د ط)، 2011م.

38- بدر الدين محمد بن عبد الله الزركشي: البرهان في علوم القرآن، تح: محمد أبي الفضل إبراهيم، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، ج3، (د ط)، 1980م.

39- بسام قطوس: استراتيجيات القراءة -التأصيل والإجراء النقدي، دار الكندي للتوزيع والنشر، (د.ط)، 1998م.

40- بشير ضيف الله: أساليب الشعرية المغاربية المعاصرة مقاربة أسلوبية إحصائية -البنية الإيقاعية -، دار خالد اللحياني للنشر والتوزيع، السعودية، ط1، 2019م.

41- بنعيسى عسو أزابيط: الوجيز في علم الدلالة، دار الأمان الرباط، الرباط، ط1، 2016م.

42- بيداء عبد الصاحب الطائي: البنية الدرامية في شعر نزار قباني، دار ضفاف للطباعة والنشر والتوزيع، بغداد، ط1، 2012م.

43- ثائر زين الدين: خلف عربة الشعر، دراسات في الشعر العربي المعاصر، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، (د.ط)، 2006م.

44- جاسم محمد الصميدعي: سعر الخوارج-دراسة أسلوبية-، دار دجلة ناشرون وموزعون، ط1، عمان، الأردن، 2010م.

45- جمال مباركي: التناص وجماليته في الشعر الجزائري المعاصر، إصدارات رابطة الإبداع الثقافية، (د.ط)، 2003م.

46- حسن الغرفي: حركية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر، إفريقيا الشرق، بيروت، لبنان، ط1، 2001م.

47- حسين أبو النجا: الإيقاع في الشعر الجزائري، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين، الجزائر، (د.ط)، 2003م.

48- حسين خمري: الظاهرة الشعرية العربية –الحضور والغياب، من منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، (د.ط)، 2001م.

49- حماسة عبد اللطيف: البناء العروضي للقصيدة العربية، دار الشروق، القاهرة، مصر، ط1، 1999م.

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

51- دزيرة سقال: علم البيان بين النظريات والأصول، دار الفكر العربي، بيروت، ط1، 1997م.

52- دينا حسني النجار: مفارقة الرمز والقناع في شعر محمد سليمان، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، ط1، 2019م،

53- رجاء عيد: التجديد الموسيقي في الشعر العربي، منشأة دار المعارف للنشر، الإسكندرية، مصر، (د ط)، 1988م.

54- رجاء عيد: دراسة في لغة الشعر قراءة في الشعر العربي الحديث، منشأة المعارف، الإسكندرية، مصر، ط1، 1985م.

55- رشاد كمال مصطفى: أسلوبية النص الصوفي –قراءة أسلوبية في شعر الشيخ نور الدين البريفكاني– ، تموز للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، ط1، 2015م.

56- رضا بن حميد: الخطاب الشعري الحديث، فصول، المجلد الخامس عشر، العدد 2، صيف 1996م.

57- رضا عطية: الاغتراب في شعر سعدي يوسف قراءة ثقافية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ط1، 2018م.

58- رضي الدين الاسترابادي (محمد بن الحسن): شرح الكافية، تقديم إميل بديع يعقوب، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1998م.

59- الرماني (أبو الحسن علي بن عيسى): معاني الحروف، تح: عرفان بن سليم العشا حسونة الدمشقي، المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، (د.ط)، (د.ت).

60- رمضان صادق: شعر بن فارض دراسة أسلوبية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، (د.ط)، 1998م.

61- رمضان عبد المطلب عبد التواب: - المدخل إلى علم اللغة ومناهج البحث اللغوي، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط3، 1997م.

62- الزمخشري: أساس البلاغة، ج1، تح: محمد باسل عيون السود، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1998م.

63- الزمخشري: الكشاف، دار الفكر، بيروت، ط1، 1977م، ج1.

64- زيد قاسم الشطيري: الإيقاع الشعري في النقد العربي، رسالة دكتوراه، إشراف: د حسن يحي الخفاجي، كلية الآداب، الجامعة المستنصرية، 2002م.

65- زين كامل الخويسي وأبو شوارب مصطفى: العروض العربي صياغة جديدة، ج2، دار الوفاء، مصر، ط1، 2002م.

66- سامح الرواشدة: إشكالية التلقي والتأويل "دراسة في الشعر العربي الحديث"، جمعية عمال المطابع التعاونية، عمان، الأردن، ط1، 2001م.

67- سامح الرواشدة: معاني النص- دراسات تطبيقية في الشعر الحديث، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2006م.

68- سعدون محمد إسماعيل الحديثي: الانزياح في شعر السياب، دار غيداء للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2019م.181.

69- سعيد فرغلي حامد: شعرية الكتابة النثرية عند مصطفى صادق الرافعي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط1، 2018م.

70- سعيد يقطين: انفتاح النص الروائي (النص والسياق)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط3، 2006م.

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

72- السيد علي عز الدين: التكرير بين المثير والتأثير، دار الطباعة المحمدية، القاهرة، مصر، ط2، 1978م.

73- شعرية السبعينات في الجزائر، القارئ والمقروء، منشورات الجاحظية، الجزائر، (د.ط)، 1995م.

74- شكري عياد اللغة والإبداع، علم الأسلوب العربي، إنترناشونال، ط1، 1988م.

75- شوكت نبيل المصري: شعرية الجسد دراسة نقدية في أعمال محمد عفيفي مطر الشعرية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، (د.ط)، 2012م.

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

77- صالح أبو أصبع: الحركة الشعرية في فلسطين المحتلة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1979.

78- صالحة بنت علي معوضة حكمي: مستويات الانزياح في شعر أحمد الحربي، دار النابغة للنشر والتوزيع، طنطا، ط1، 2020م.

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

80- صفاء خلوصي: فن التقطيع الشعري والقافية، بيروت، ط3، 1966م،

81- صلاح فضل: علم الأسلوب: مبادئه وإجراءاته، القاهرة، دار الشروق، ط1، 1977م.

82- طه وادي: جماليات القصيدة المعاصرة، الشركة المصرية العالمية للنشر، الجيزة، (د.ط)، 2000م.

83- عاطف جودة نصر: الرمز الشعري عند الصوفية، دار الأندلس، لبنان، ط3، 1983م.

84- عباس حسن: النحو الوافي، دار المعارف بمصر، القاهرة، ج3، ط3، 1966م.

85- عبد الحق بلعابد: عتبات (ج. جينات من النص إلى المناص)، الدار العربية للعلوم، ناشرون، الجزائر، ط1، 2008م.

86- عبد الحليم حسين الهروط: موشحات لسان الدين بن الخطيب، دار جرير، الأردن، ط2، 2012م.

87- عبد الحميد الراضي: شرح تحفة الخليل في العروض والقافية، مؤسسة الرسالة، بغداد، ط2، 1970م.

88- عبد الحميد هيمة: البنيات الأسلوبية في الشعر الجزائري المعاصر (شعر الشباب نموذجا)، دار هومة، الجزائر، ط1، 1988م.

89- عبد الرحمان تبرماسين: البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر، دار الفجر للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2003.

90- عبد السلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب، دار سعاد الصباح، ط3، 1993م.

91- عبد السلام المسدي: النقد والحداثة، دار الطليعة، بيروت، لبنان، ط1، 1983م.

92- عبد السلام حسن سلام: الأصول التراثية في شعر صلاح عبد الصبور، المطبعة السلفية، (د.ط)، 1990م.

93- عبد السلام هارون: الأساليب الإنشائية في النحو العربي، مكتبة الخانجي، القاهرة، مصر، ط5، 1989م.

94- عبد العزيز عبد المعطي عرفه: من بلاغة النظم العربي -دراسة تحليلية لمسائل علم المعاني-، عالم الكتب، بيروت، ج1، ط2، 1984م.

95- عبد العزيز عتيق: في البلاغة العربية علم البديع، دار النهضة العربية، بيروت، لبنان، (د.ط)، (د.ت).

96- عبد الفتاح لاشين: معاني التراكيب، دار الكتاب المصري، القاهرة، ط1، 1982م.

97- عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز في علم المعاني، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1988م.

98- عبد اللطيف محمد خليفة- دراسات سيكولوجية في الاغتراب-، دار غريب، القاهرة، (د.ط)، 2003م.

99- عبد الله الطيب مجذوب: المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، دار الفكر، بيروت، لبنان، ط1، 1970م.

100-عبد الله الغذامي: الخطيئة والتكفير، النادي الأدبي الثقافي، جدة، ط1، 1985م.

101-عبد الله الغذامي: الصوت القديم الجديد، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، (د. ط)، 1987م.

102-عبد المالك مرتاض: عناصر التراث الشعبي في " اللاز" (دراسة المعتقدات والأمثال الشعبية)، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، (د.ط)، 1987م.

103-عبد المنعم الحنفي: المعجم الشامل لمصطلحات الفلسفة، مكتبة مدبولي، القاهرة، مصر، ط3، 2000م.

104-عبد الناصر هلال: الالتفات البصري من النص إلى الخطاب قراءة في شعرية الشكل، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط2، 2018م.

105-عبد الناصر هلال: قصيدة النثر العربية- بين سلطة الذاكرة وشعرية المساءلة- دراسة في جمالية الإيقاع، مطبوعات نادي الباحة الأدبي، المملكة العربية السعودية، الانتشار العربي، بيروت، لبنان، ط1، 2012م.

106-عبد الوهاب الرفيق: في السرد، دار محمد علي الحامي للنشر والتوزيع، تونس، ط1، 1998م.

107-عبده الراجحي: التطبيق النحوي، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، (د ط)، 1988م.

108-عدنان بن ذريل: النقد والأسلوبية بين النظرية والتطبيق، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، ط1، 1989م.

109-عدنان حسين قاسم: الاتجاه الأسلوبي البنيوي في نقد الشعر العربي، الدار العربية للنشر والتوزيع، ط1، 2000م.

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

111-عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، دار الفكر العربي، بيروت، لبنان، ط3، (د.ت).

112-علي جعفر العلاق: الشعر والتلقي- دراسات نقدية، دار الشرق للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 1997م.

113-علي جعفر العلاق: في حداثة النص الشعري، دار الشروق للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2003م.

114-علي عبد الرضا موسيقى الشعر العربي قديم وهو حديثه دراسة وتطبيق في شعر الشطرين والشعر الحر، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 1997م.

115-علي عشري زايد: استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، دار الفكر العربي، القاهرة، (د.ط)، 1997م.

116-علي عشري زايد: عن بناء القصيدة العربية الحديثة، دار الفصحى، القاهرة، (د.ط)، 1978م.
117-علي ملاحي: المجرى الأسلوبي، دار الأبحاث، الجزائر، ط1، 2007م.
118-علي يونس: النقد الأدبي وقضايا الشكل الموسيقي في الشعر الجديد، الهيئة المصرية العامة للكتاب، (د.ط)، 1985م.
119-عمر بوقرورة: في علاقة الشعر الجزائري بالتاريخ أو الوجه الآخر للبطولة، ط1، 1998م.
120-عمرو بن بحر الجاحظ: كتاب الحيوان، تح: عبد السلام محمد هارون، دار إحياء التراث العربي، بيروت، ط3، 1969م.
121-عوني عبد الرؤوف: القافية والأصوات اللغوية، الأكاديمية الحديثة للكتاب الجامعي- مكتبة دار المعرفة-، القاهرة، ط2، 2006.
122-فاضل السامرائي: معاني النحو، دار الفكر، عمان، الأردن، ج4، ط1، 2000م.
123-فاضل صالح السامرائي: الجملة العربية -تأليفها وأقسامها-، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2002م.
124-فتح الله سليمان: الأسلوبية- مدخل نظري ودراسة تطبيقية، مكتبة الآداب، (د.ط)، 2004.
125-فضل صلاح: أساليب الشعرية العربية، دار الآداب، بيروت، لبنان، ط1، 1995م.
126-فوزي عيسى: تجليات الشعرية- قراءة في الشعر المعاصر، منشأة المعارف، الإسكندرية، (د.ط)، 1997م.
127-القاضي الجرجاني علي بن عبد العزيز: الوساطة بين المتنبي وخصومه، تح: محمد أبو الفضل إبراهيم، علي محمد البجاوي، المكتبة العصرية، (د.ط)، 1966م.
128-قطبي الطاهر: بحوث في اللغة والاستفهام البلاغي، ديوان المطبوعات الجامعية، ط2، 1994م.
129-كمال أبو ديب: في البنية الإيقاعية للشعر العربي، دار العلم للملايين، بيروت، ط2، 1981م.
130-مجدي محمد حسين: الجملة الاسمية، راجعه سليمان طه حمودة، دار ابن خلدون للنشر، (د.ط)، 2004.
131-محمد أحمد واريت: النظائر الإيقاعية للشعر العربي، المنشأة العامة للنشر، طرابلس، ليبيا، ط1، 1985م.
132-محمد أسعد محمد: في علم الدلالة، مكتبة زهراء الشرق، القاهرة، (د ط)، 2002م.

133-محمد العبد: اللغة والإبداع الأدبي، دار الفكر، القاهرة، ط1، 1989م.

134-محمد الماكري: الشكل والخطاب مدخل لتحليل ظاهراتي، المركز الثقافي العربي بيروت، لبنان، ط1، 1991م.

135-محمد الهادي الطرابلسي: خصائص الأسلوب في الشوقيات، منشورات الجامعة التونسية، ط1، 1981م.

136-محمد بنيس: ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب-مقاربة بنوية تكوينية، دار التنوير للطباعة والنشر، ط2، 1985م.

137-محمد حمود: الحداثة في الشعر العربي المعاصر بيانها ومظاهرها، الشركة العالمية للكتاب، لبنان، ط1، 1996م.

138-محمد صابر عبيد: القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية -حساسية الانبثاقة الشعرية الأولى جيل الرواد والستينات-، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، (د. ط)، 2001م.

139-محمد صابر عبيد: المغامرة الجمالية للنص الشعري، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، (د.ط)، 2008م.

140-محمد صالح ناصر: الشعر الجزائري الحديث اتجاهاته وخصائصه الفنية (1925م-1975م)، دار الغرب الإسلامي، ط2، 2006م.

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

142-محمد عبد اللطيف حماسة: لغة الشعر دراسة في الضرورة الشعرية، دار الشروق، بيروت، (د.ط)، 1996م.

143-محمد عبد المطلب: البلاغة العربية -قراءة أخرى-، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، ط1، 1997م.

144-محمد عبد المطلب: بناء الأسلوب في شعر الحداثة المكون البديعي، دار المعارف، القاهرة، ط2، 1995م.

145-محمد عبد المطلب: جدلية الإفراد والتركيب، الشركة المصرية العالمية للنشر، الجيزة، ط2، 2004م.

146-محمد عبد الهادي: انشطار الذات المبدعة في الشعر العربي المعاصر جدل الرؤية والتشكيل في شعر حسن الزهراني، دار النابغة للنشر والتوزيع، طنطا، ط1، 2019م.

147-محمد عجينة: موسوعة أساطير العرب عن الجاهلية ودلالاتها، بيروت، دار الفارابي، ط1، 1994م.

148-محمد عزام: النص الغائب تحليلات التناص في الشعر العربي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، (د.ط)، 2001م.

149-محمد علي الهاشمي: العروض الواضح وعلم القافية، دار القلم، دمشقي، سوريا، ط1، 1991م.

150-محمد عمارة: مخاطر العولمة على الهوية الثقافية، دار نهضة مصر، ط1، 1991م.

151-محمد فتوح أحمد: الحداثة الشعرية- الأصول والتجليات، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، (د.ط)، 2007م،

152-محمد فكري الجزار: لسانيات الاختلاف، القاهرة، مصر، الهيصة العامة لقصور الثقافة، سلسلة دراسات نقدية (43)، (د.ط)، سبتمبر 1995م،

153-محمد كعوان: التأويل وخطاب الرمز، قراءة في الخطاب الشعري الصوفي العربي المعاصر، عالم الكتب الحديث، عمان، الأردن، دار بهاء الدين للطباعة والنشر، الجزائر، (د.ط)، 2009م.

154-محمد لطفي اليوسفي: في بنية الشعر العربي المعاصر، سرار للنشر، تونس، (د.ط)، 1985م.

155-محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري- استراتيجية التناص-، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1985م.

156-محمد مفتاح: دينامية النص: المركز الثقافي العربي، لبنان، المغرب، ط1، 1990م.

157-محمد مندور: في الأدب والنقد، دار نهضة مصر، (د.ط)، 1988م.

158-محمد نجيب التلاوي: القصيدة الشكلية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، (د.ط)، 1998م.

159-محمود أحمد الصغير: الأدوات النحوية في كتب التفسير، دار الفكر المعاصر، (د.ط)، 2001م.

160-محمود أحمد نحلة: في البلاغة العربية علم المعاني، دار المعرفة الجامعية، الاسكندرية، (د.ط)، 2002م.

161-محمود سعد قنديل: ظاهرة الرفض والتمرد في الشعر العربي شهر القرن الخامس الهجري نموذجا، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط1، 2019م.

162-مراد عبد الرحمن مبروك: جيوبوليتيكا النص الأدبي -تضاريس الفضاء الروائي نموذجا-، دار الوفاء للطباعة والنشر، الإسكندرية، مصر، ط1، 2002م.

163-مشري بن خليفة: الشعرية العربية مرجعياتها وإبدالاتها النصية، وزارة الثقافة، الجزائر، (د.ط)، 2007م.

164- مشري بن خليفة، القصيدة الحديثة في النقد العربي المعاصر، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2006م.

165-مصطفى السعدني: البنيات الأسلوبية في لغة الشعر العربي الحديث، دار المعارف، القاهرة، (د.ط)، (د.ت).

166-مصطفى حميدة: نظام الارتباط والربط وتركيب الجملة العربية، دار نوبار للطباعة، القاهرة، ط1، 1997م.

167-مصطفى سعيد الصليبي: الجملة الفعلية في مختارات ابن الشجري، ج 1، دار هومة، الجزائر، (د.ط)، 1996م.

168-ملاس مختار: دلالة الأشياء في الشعر العربي الحديث، عبد الله البردوني نموذجا، الصندوق الوطني لترقية الفنون والآداب وتطوريها، الجزائر، 2002م.

169-منير سلطان: بديع التراكيب في شعر أبي تمام (الكلمة والجملة)، منشأة المعارف، الإسكندرية، ط4، 2002.

170-مهدي المخزومي: في النحو العربي نقد وتوجيه، دار الرائد العربي، بيروت، ط2، 1986م.

171-مهدي صالح الجويدي: التشكيل المرئي في النص الروائي الجديد، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2012م.

172-مهدي محمد ناصر الدين: ديوان الأخطل، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط2، 1994م.

173-الموسى خليل: بنية القصيدة العربية المعاصرة، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، (د. ط)، 2003م.

174-موفق قاسم الخاتوني: دلالة الإيقاع وإيقاع الدلالة في الإيقاع الشعري الحديث: شعر محمد صابر عبيد، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق، سوريا، (د.ط)، 2013م.

175-نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر، منشورات مكتبة النهضة، بغداد، ط3، 1967م.

176-النعمان القاضي: أبو فراس الحمداني (الموقف والتشكيل الجمالي) دار الثقافة للنشر والتوزيع، القاهرة، (د.ط)، 1982م.

177-نور الدين السد: الأسلوبية وتحليل الخطاب، دراسة في النقد العربي الحديث (تحليل الخطاب الشعري والسردي)، ج2، دار هومة، الجزائر، (د.ط)، 2010م.

178-نور الدين السد: الأسلوبية وتحليل الخطاب، دراسة في النقد العربي الحديث (تحليل الخطاب الشعري والسردي)، دار هومة، الجزائر، ج1، (د.ط)، 2010م.

179-نور الهدى لوشن: علم الدلالة دراسة وتطبيق، منشورات خان يونس، ط1، بنغازي، ليبيا، 1995م.

180-نورا مرعي: تنوع الدلالات الرمزية في العر العربي الحديث- نماذج من: خليل حاوي، أدونيس، محمود درويش، بدر شاكر السياب-، دار الفارابي، بيروت، لبنان، ط1، 2016م.

181-هدى السيد محمد: التحليل النقدي للنص الشعري-مقاربة أسلوبية لشعر فولاذ عبد الله الأنور، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ط1، 2018م.

182-وجدان الصايغ: الصورة الإستعارية في الشعر العربي الحديث، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، 2003م.

183-وضحى يونس: القضايا النقدية في النثر الصوفي حتى القرن السابع الهجري، مطبعة اتحاد الكتاب العرب، دمشق، (د.ط)، (د.ت).

184-وفيق سليطن: الزمن الأبدي- الشعر الصوفي، الزمان، الفضاء، الرؤيا-، دار المركز الثقافي، ط1، 2007م.

185-يحياوي الطاهر: أحاديث في الأدب والنقد، مركز الشهاب، الجزائر، (د.ط)، (د.ت).

186-يوسف الخال: الشعر في معركة الوجود، دار مجلة شعر، بيروت، لبنان، (د.ط)، 1969م.

187-يوسف سامي اليوسف: مقالات صوفية، من منشورات وزارة الثقافة، سوريا، (د.ط)، 2007م.

2- الكتب المترجمة:

1- بارت رولان: النقد والحقيقة، تر/ منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، ط1، 1994م.

2-جان كوهين: بنية اللغة الشعرية، تر: محمد الوالي ومحمد العمري، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1986م.

3- جون كوين: بناء لغة الشعر، تر: أحمد درويش، دار المعارف، مصر، ط3، 1993م.

4- رينيه ويليك وأوستن وارين: نظرية الأدب، تر: محي الدين صبحي، المؤسسة العربية للدراسات، والنشر، بيروت، (د ط)، 1987م.

5- غراهام هوف: الأسلوب والأسلوبية، تر: كاظم سعد الدين، دار آفاق عربية، العراق، ط1، 1985م.
6- والتر.ج. أونج: الشفاهية والكتابية، تر: حسن البنا عز الدين، الكويت، المجلس الوطني للثقافة والفنون والأدب، عالم المعرفة (182) فبراير، 1994م.

3- المجلات والدوريات والمقالات والمحاضرات:

1- إبراهيم رماني: أسئلة الكتابة النقدية (قراءات في الأدب الجزائري الحديث)، المؤسسة الجزائرية للطباعة، المجاهد الأسبوعي، (د. ط)، (د. ت)
2-البار عبد القادر: الانزياح في محوري التركيب والاستبدال، الأثر -مجلة الآداب واللغات-، جامعة قاصدي مرباح، ورقلة-الجزائر، ع09، ماي 2010م.
3- جمعة العربي فرجاني: مفهوم الكلام والجملة والتركيب عند القدامى والمحدثين، المجلة الجامعة، مج: 02، ع:15، 2013م.
4- ريد قوجان: الخيال الإبداعي- دراسات في علم النفس الأدبي، مجلة فصول، ع2، 1985م.
5- سعيد يقطين: التفاعل النصي والترابط النصي بين نظرية النص والإعلاميات، مجلة علامات في النقد، النادي الأدبي الثقافي بجدة- المملكة العربية السعودية، ج32، مج8، 1999م.
6- شجاع العاني: الليث والخراف المهضومة (دراسة في بلاغة التناص الأدبي)، مجلة الموقف الثقافي، بغداد، ع17، 1998م.
7- شهرزاد بن يونس: محاضرات في علم الدلالة، تخصص: لسانيات عربية، قسم الآداب واللغة العربية، جامعة الإخوة منتوري قسنطينة، 2019-2020م.
8- طيبي بوعزة: ظاهرة التشكيل البصري في الشعر الجزائري المعاصر ديوان " ما لم يقله المهلهل" للشاعر امحمد زبور نموذجا، مجلة دراسات أدبية، مج: 10، ع: 3، أكتوبر 2018م.
9- عبد الحميد شكيل: جدل الماء والنار والهواء والتراب في شعر أدونيس دراسة موضوعاتية، مجلة تاريخ العلوم، ع3.
10- عبد الرحيم حمدان: تجليات التراث الأدبي وجمالياته في تجربة سعد فوزي عيسى الشعرية، مجلة كلية فلسطين التقنية- دير البلح، ع2، 2015م.
11- عبد القادر رابحي: شعرية السبعينيات واستحضار المرجعيات المغيبة في النص الشعري الجزائري المعاصر، مجلة المعيار، المركز الجامعي تيسمسيلت، الجزائر، ع: 03 جوان 2011م.

12- عبد النبي اصطيف: خريطة التراث في نسيج الشعر العربي المعاصر، مجلة فصول، مج:5، ع 2، يوليو، 1996م.

13- عبد الهادي بن ظافر الشهري: نحو توسيع مفهوم الخطاب مقاربة سيميائية تواصلية، مجلة فصول، ع77، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2010.

14- علي عشري زايد: توظيف التراث العربي في شعرنا المعاصر، مجلة فصول، القاهرة، مج:1، ع1، أكتوبر، 1980م.

15- فضل الله النور علي: ظاهرة التقديم والتأخير في اللغة العربية، مجلة العلوم والثقافة، كلية الآداب، جامعة السودان، مج12، العدد 2، نوفمبر 2012م.

16- قاسيمة هاشيمي: تحولات الخطاب الشعري الجزائري الحديث- مساءلة تطور إشكالية المضامين الفكرية والشكلية، مجلة علوم اللغة العربية وآدابها، جامعة الشهيد حمة لخضر بالوادي، ج2، العدد 14، 15 جوان 2019م.

17- قدور سكينة: البنية الإيقاعية في القصيدة الجزائرية المعاصرة، مجلة الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة الأمير عبد القادر، قسنطينة، مج: 10، ع: 02.

18- مارك دوبيازي: نظرية التناصية، تر: عبد الرحيم الحوتي، مجلة علامات، ج21، م6، 1986م.

19- محمد الصالح خرفي: التجريب الفني في النص الشعري الجزائري المعاصر، الحياة الثقافية، تونس، ع 160، 29 ديسمبر 2004م.

20- محمد الصالح خرفي: مجلة الن(ا) ص، جامعة جيجل، العدد 2-3(أكتوبر، مارس 2004-2005).

21- محمد غانم الشريف، إشكالية بحر الرجز (دراسة نقدية)، مجلة الجامعة العراقية، ج: 03، ع: 47.

22- هشام فاضل محمد: التداخل والتنوع في إيقاع القصيدة الحديثة، مجلة مداد الأدب، العدد 3، الجامعة المستنصرية، مصر.

23- وغليسي يوسف: مصطلح الانزياح بين ثابت اللغة المعيارية ومتغيرات الكلام الأسلوبي العربي، مجلة علامات، مج 16، العدد 64، فبراير 2008م.

4- الأحاديث:

4-محمد بن إسماعيل البخاري: صحيح البخاري، دار ابن كثير، ط1، 2002م.

5- المعاجم:

7- ابن فارس: معجم مقاييس اللغة، تح: عبد السلام هارون، دار الجيل، بيروت، مج4، ط1، (د ت).
8- ابن منظور: لسان العرب، مج1، مج3، دار المعارف، القاهرة، (د.ط)، (د.ت).
9- الفيروز أبادي: القاموس المحيط، تح: نعيم العرق سوسي، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط1، 2006م.

6- الرسائل الجامعية:

1- آغا عائشة: التفاعل النصي في الشعر الجزائري المعاصر جيل التسعينيات -نموذجا، أطروحة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه علوم، إشراف: منصوري مصطفى، تخصص نقد أدبي حديث، كلية الآداب واللغات سيدي بلعباس، 2017-2018م.
2- ترمانيني خلود: الإيقاع اللغوي في الشعر العربي الحديث: شعر التفعيلة في النصف الثاني من القرن العشرين، أطروحة دكتوراه، إشراف: أحمد زياد محبك، جامعة حلب، 2004م.
3- الجمعي حميدات: بنية الجملة العربية في ديوان "دريد بن الصمة" دراسة نحوية دلالية، مذكرة ماجيستير، كلية الآداب واللغات، جامعة منتوري، قسنطينة، إشراف: بلقاسم ليبارير، 2005م.
4- زينب نسارك: شعرية السرد في القصيدة الجزائرية المعاصرة، دكتوراه علوم، إشراف: أ. د عبد الملك بومنجل، تخصص: نقد أدبي، قسم اللغة والأدب العربي، جامعة محمد لمين دباغين- سطيف2-، 2018-2019م.
5- سامية راجح: أسلوبية القصيدة الحداثية في "شعر عبد الله حمادي"، أطروحة دكتوراه، إشراف: أ.د امحمد بن لخضر فورار، جامعة العقيد الحاج لخضر باتنة، 2011-2012.
6- صديقة معمر: شعرية الألوان في النص الشعري الجزائري المعاصر فترة (1988-2007م)، مذكرة ماجيستير في الأدب الجزائري الحديث والمعاصر، إشراف: أ.د. يحيي الشيخ صالح، جامعة منتوري- قسنطينة-، 2010/2009م.
7- عبد الحميد هيمة: الصورة الفنية في الشعر الجزائري المعاصر، رسالة ماجيستر، جامعة الجزائر، (د.ط)، 1995م.
8- علي ملاحي: الجملة الشعرية في القصيدة الجديدة مفهومها وخصائصها، مذكرة لنيل شهادة الماجيستير، إشراف: صلاح فضل، قسم اللغة العربية وآدابها، كلية الآداب، جامعة عين الشمس، القاهرة، 1990/1989م.
9- عهود عدنان نايلة: دراسة أسلوبية في شعر محمد مقدادي، رسالة ماجيستير في الأدب والنقد، إشراف: د. طارق المجالي، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة مؤتة، 2008م.

10- لباشي عبد القادر: الرمز الفني في شعر الأخضر فلوس، مذكرة لنيل شهادة الماجيستير في الأدب العربي، إشراف: د. فاتح علاق، المدرسة العليا للأساتذة في الآداب والعلوم الإنسانية، بوزريعة، الجزائر، 2004-2005م.

11- مجيد قري: مسار الرمز وتطوره في الشعر الجزائري الحديث (1962-2004) - دراسة تحليلية فنية-، أطروحة دكتوراه علوم في الأدب العربي، إشراف: كمال عجالي، جامعة الحاج لخضر- باتنة-، 2009م/2010م.

12- محمد الصالح خرفي: جماليات المكان في الشعر الجزائري المعاصر، أطروحة دكتوراه علوم، إشراف: يحي الشيخ الصالح، كلية الآداب واللغات، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة منتوري قسنطينة، 2006/2005.

13- نوال أقطي: جماليات شعر التفعيلة في الجزائر (1980-2008)، أطروحة دكتوراه، إشراف: عبد الرحمان تبرماسين، جامعة محمد خيضر بسكرة، 2014-2015.

14- هشيار زكي حسن أحمد: التائية الكبرى لابن فارض- دراسة أسلوبية-، رسالة ماجيستير، إشراف: د. بشري حمدي البستاني، كلية الآداب، جامعة الموصل، 2002م.

15- يادكار لطيف جمشيد: شعر بشار بن برد دراسة أسلوبية، رسالة ماجيستير، إشراف: د. محمد لطيف حسن، كلية الآداب، جامعة صلاح الدين، 2000م.

16- عبد القادر رابحي: إشكاليات التجريب في الشعر الجزائري المعاصر-شعر ما بعد السبعينيات أنموذجا-، أطروحة دكتوراه، إشراف: أحمد مسعود، جامعة عبد الحميد بن باديس مستغانم، 2009-2010م.

17- كمال فنينش: البناء الفني في الشعر الجزائري المعاصر مرحلة التحولات (1988-2000)، رسالة ماجيستير، إشراف: عزيز لعكايشي، جامعة منتوري قسنطينة، 2009-2010م.

7-المواقع الإلكترونية:

1- فالح نصيف الحجية الكيلاني: الرمزية في الشعر بين الحداثة والغموض، المجلس العلمي الألوكة، تاريخ إضافة المقال: 30-03-2011م، 04:20pm. https://majles.alukah.net/t78919/

مُلَخَّصُ البحث

أولا: باللغة العربية:

تتمتع تجربة الشاعر الأخضر فلوس بأسلوب أدبي متفرد، وصياغة فنية متميزة، تحمل دلالات عميقة، فالنص عنده أشبه باللوحة الفسيفسائية التي تستوعب مختلف التجارب والمواقف، حيث انفتح على لغةٍ شعريَّة راقية ورؤيةٍ عميقة، ومضامين تشمل مختلف الأبعاد والرؤى والقضايا الإنسانيّة المعاصرة.

إن هذا البحث الموسوم" **خصائص الأسلوب في شعر الأخضر فلوس**" هو بمثابة إضاءة نقدية حاولت الوقوف على مكامن الفنية والفرادة والجدة التي وسمت شعر الأخضر فلوس بميسم الإبداع، واستجلاء الخصائص الأسلوبية التي ميزت طرائق تعبيره الشعري على مستوى اللغة والإيقاع والتركيب والدلالة، واكتشاف أبعادها الفكرية والرؤيوية وقيمها الإيحائية الدلالية والفنية التأثيرية.

الكلمات المفتاحية: خصائص الأسلوب – الشعر الجزائري – الأخضر فلوس– الجمالية– اللغة – النص المختلف.

ثانيا: باللغة الإنجليزية:

Abstract:

The experience of Al'Akhdar Floss is characterized by a unique literary style and an exceptional artistic frame. His texts are very intricate and meanings are deep encompassing a range of experiences and attitudes.

The poet employs an elevated poetic language and deep vision that covers different contemporary human issues. Hence, the present research examines the stylistic features of Al'Akhdar Floss' poetry. With a specific focus on the artistic qualities of his poetry, the research delves into the language and rhythm as well as composition and signification.

Keywords: stylistic features; Algerian poetry; Al'Akhdar Floss; aesthetics; language; unique text

فهرس المحتويات

فهرس المحتويات

1- فهرس الجداول:

الفصل	رقم الجدول	الصفحة	رقم الجدول	الصفحة
الفصل الأول	الجدول رقم (01)	77	الجدول رقم (09)	106
	الجدول رقم (02)	78	الجدول رقم (10)	123
	الجدول رقم (03)	83	الجدول رقم (11)	162
	الجدول رقم (04)	86	الجدول رقم (12)	203
	الجدول رقم (05)	87	الجدول رقم (13)	214
	الجدول رقم (06)	91	الجدول رقم (14)	216
	الجدول رقم (07)	98	الجدول رقم (15)	220
	الجدول رقم (08)	100		
الفصل الثاني	الجدول رقم (16)	248	الجدول رقم (20)	284
	الجدول رقم (17)	254	الجدول رقم (21)	304
	الجدول رقم (18)	256	الجدول رقم (22)	326
	الجدول رقم (19)	278		
الفصل الثالث	الجدول رقم (23)	347	الجدول رقم (30)	383
	الجدول رقم (24)	356	الجدول رقم (31)	387
	الجدول رقم (25)	360	الجدول رقم (32)	426
	الجدول رقم (26)	365	الجدول رقم (33)	429
	الجدول رقم (27)	368	الجدول رقم (34)	444
	الجدول رقم (28)	372	الجدول رقم (35)	455
	الجدول رقم (29)	378	الجدول رقم (36)	461

2-فهرس الأشكال:

الفصل	رقم الشكل	الصفحة
الفصل التمهيدي	الشكل رقم (01)	60
الفصل الأول	الشكل رقم (02)	127
	الشكل رقم (03)	199
الفصل الثاني	الشكل رقم (04)	242
	الشكل رقم (05)	335
الفصل الثالث	الشكل رقم (06)	368
	الشكل رقم (07)	373
	الشكل رقم (08)	385
	الشكل رقم (09)	389
	الشكل رقم (10)	435
	الشكل رقم (11)	439
	الشكل رقم (12)	440

3-فهرس المخططات البيانية:

الفصل	رقم المخطط	الصفحة
الفصل الأول	المخطط رقم (01)	86
	المخطط رقم (02)	99
الفصل الثالث	المخطط رقم (03)	426

فهرس الموضوعات

فهرس الموضوعات

مقدمة 7

الفصل التمهيدي: خصائص الأسلوب في الشعر الجزائري الثمانيني– المختلف– 19

2–1– على مستوى المواضيع (المضامين): 22

2–1–1–مضامين الهوية وأشكالها: 22

2–1–2–مضامين الاغتراب بمختلف تشكلاته: 28

2–1–3–مواطن دحض الانشطار والإحساس بالاغتراب: 30

2–1–4–النزعة الدرامية في الإبداع الشعري: 34

2–1–5–استلهام فنية التناص والانفتاح على التراث ومختلف المواضيع الإنسانية: 37

2–1–6–انفتاح النصوص الشعرية على المواضيع الإنسانية الأكثر شمولية: 41

2–2–على المستوى الإيقاعي: 43

2–2–2–جمالية الفضاء الطباعي (قيمة الكتابة والنص المقروء): 52

2–2–3– تنوع القافية في القصيدة الحداثية: 55

2–2–4– قيمة التدوير في هندسة النسيج النصي: 55

2–2–5–إمكانية كتابة القصيدة الحرة عموديا: 56

2–2–6–جمالية أسلوب التكرار: 59

2–3–على مستوى اللغة: 62

2–3–1–الكتابة البصرية: 63

2–3–2– فاعلية التضاد الإيحائية والفنية: 63

2–3–3–اللغة الرمزية: 65

2–3–4–توظيف الأسطورة: 69

الفصل الأول:خَصَائِصُ الأُسْلُوبِ الإِيقَاعِيَّةُ فِي شِعْرِ الأَخْضَرِ فَلُوس..... 72

1–خصائص الإيقاع الخارجي: 74

1–1– إيقاع الأوزان: 75

–الزحافات والعلل وأثرها في تشكيل المعنى: 81

1-1-1-إيقاع النسق العمودي: 84
1-1-1-1-إيقاع بحر البسيط: 86
1-1-1-2-إيقاع بحر الكامل: 90
1-1-1-3-إيقاع بحر الطويل: 94
1-1-1-4- إيقاع بحر المتقارب: 96
1-1-2-إيقاع النسق الحر: 98
1-1-2-1-إيقاع بحر المتقارب: 100
-إيقاع بحر المتدارك: 105
1-1-2-3- إيقاع بحر الكامل: 111
1-1-2-4- إيقاع بحر الرمل: 113
1-1-2-5-إيقاع بحر البسيط: 116
1-1-2-6-إيقاع بحر الرجز: 118
1-1-2-7 -إيقاع بحر الوافر: 119
1-1-3-إيقاع النسق المتداخل والمتناوب بين البحور والأشكال: 122
1-1-3-1-إيقاع النسق المتناوب- تناوب شكلي (حر/ عمودي): 124
1-1-3-2-إيقاع النسق المتداخل (تداخل الأوزان والبحور/ مجمع البحور والأوزان): 125
1-1-3-3-تداخل البحور والأوزان وتناوب الأنماط: 129
1-2-إيقاع القصيدة النثرية: 132
1-3- إيقاع القصيدة المسرحية: 138
1-4-الخصائص العروضية في شعر الأخضر فلوس: 149
1-4-1-خاصية التدوير: 149
1-4-1-1-التدوير في النسق العمودي: 149
1-4-1-2- التدوير في النسق الحر: 150
1-4-1-2-1-التدوير الجزئي: 151

1-4-1-2-2-التدوير الجملي: 152
1-4-1-2-4-التدوير الدلالي: 154
1-4-2- جمالية التصريع: 155
1-4-2-1-التصريع في النسق العمودي: 155
1-4-2-2- التصريع في النسق الحداثي (الحر والمتداخل): 157
1-4-2-2-1-التصريع في النسق الحر: 157
1-4-2-2-2- التصريع في النسق المتداخل: 159
1-5- إيقاع القافية والروي: 160
1-5- 1- إيقاع القافية والروي في القصيدة العمودية: 160
1-5- 2- إيقاع القافية في القصيدة الحداثية: 169
1-5- 2-1-القافية السطرية: 170
1-5-2-2-قافية الجملة الشعرية: 172
1-5- 2-3-القافية المقطعية الموحدة: 175
1-5- 2-4- القافية المقطعية الحرة: 177
1-5- 2-5- القافية المتواطئة: 180
1-5- 2-6-القافية المتناوبة: 182
1-5- 2-7-القافية الحرة/ المتغيرة: 183
1-6-الفضاء الطباعي في شعر الأخضر فلوس وقيمته الفنية: 186
1-6-1-في الشعر العمودي: 186
1-6-2- الفضاء الطباعي في القصيدة الحداثية (حرة – متناوبة- مسرحة القصيدة): 189
1-6-3-أهمية الغلاف في تشكيل المعنى: 198
1-6-4-إمكانية كتابة الأسطر الحرة عموديا: 202
2- خصوصية الإيقاع الداخلي: 211
2-1-أسلوب التكرار في شعر الأخضر فلوس أشكاله وتمثلاته الإيقاعية: 211

2-1-1- تكرار الكلمة: 212
2-1-1-1- التكرار الاستهلالي: 213
2-1-1-2- التكرار الختامي: 216
2-1-2- تكرار العبارة: 218
2-1-3- التكرار المقطعي: 222
2-1-4 – تكرار علامات الترقيم وأثرها في تشكيل المعنى: 225
الفصل الثاني: خَصَائِصُ الأسلوب التركيبية في شعر الأخضر فلوس 229
1- خصائص الأسلوب في البنى الإفرادية: 230
1-1-الأفعال وحداثة التكثيف: 230
1-2- الأسماء وحداثة التكثيف: 237
2-خصائص الأسلوب في البنى التركيبية: 240
2-1- خصائص الأسلوب في الجملة الخبرية: 243
2-1-1-أسلوب التوكيد: 243
2-1-1-1-التوكيد اللفظي: 244
2-1-1-2-التوكيد بالأدوات: 246
2-1-2-أسلوب النفي: 248
2-2- خصائص الأسلوب في الجملة الإنشائية: 252
2-2-1-1- أسلوب الاستفهام: 254
2-2-1-2- أسلوب النداء: 277
2-2-1-3- أسلوب الأمر: 283
2-2-1-3-1-فعل الأمر: 284
2-2-1-3-2-الفعل المضارع المسبوق بـ"لام الأمر": 288
2-2-1-4-أسلوب النهي: 290
2-3-الانزياح التركيبي وفاعليته الشعرية لدى الأخضر فلوس: 293

2-3-1- خصائص أسلوب التقديم والتأخير دلالاته وفاعليته الفنية: 296
2-3-2-خصائص أسلوب الحذف دلالاته وقيمته الجمالية: 323
الفصل الثالث: خصائص الأسلوب الدلالية في شعر الأخضر فلوس: 341
1- علم الدلالة: 342
1-1- الحقول الدلالية: 343
1-1-1-حقل الطبيعة: 346
1-1-1-1-حقل الطبيعة الجغرافية: 348
1-1-1-2-حقل الحيوان: 353
1-1-1-3-حقل النبات: 354
1-1-2-الحقل الصوفي: 355
1-1-3-حقل الانسان: 359
1-1-3-1-حقل الأعلام: 361
1-1-3-2-حقل الجسد: 364
1-1-4-حقل الحب: 365
1-1-5-حقل الموت: 367
1-1-6-حقل الاغتراب والحنين: 372
1-1-7-حقل الحزن والألم: 378
1-1-8-حقل الأماكن: 382
1-2- العلاقات الدلالية: 386
1-2-1-علاقة التضاد وأثرها في تشكيل الدلالة: 386
1-3- جمالية التناص في شعر الأخضر فلوس: 391
1-3-1- قراءة مفاهيمية: 391
1-3-2- تجليات أشكال التناص في شعر الأخضر فلوس: 394
1-3-2-1- التناص الداخلي: 394

1-3-2-2-التناص الخارجي- المفتوح: 398
1-3-2-2-1- التناص الأدبي: 398
1-3-2-2-2- التناص الأسطوري: 404
1-3-2-2-3- التناص التاريخي: 409
1-3-2-2-4- التناص الديني: 414
1-4- جماليات الرمز في شعر الأخضر فلوس: 419
1-4-1- مفهوم الرمز: 419
1-4-2-الرمز الطبيعي: 427
1-4-2-1-الرمز الخاص أو الشخصي: 429
1-4-2-2-الرمز العام: 434
1-4-2-2-1-رمزية الماء: 434
1-4-2-2-2-رمزية النخيل: 439
1-4-3-الرمز التاريخي: 443
1-4-3-1-رمزية بابل: 444
1-4-3-2-رمزية المتنبي: 446
1-4-3-3-رموز الشخصيات والأماكن التاريخية: 450
1-4-4-الرمز الديني: 454
1-4-4-1-رمز السفينة: (الطوفان، الفلك): 455
1-4-4-2-رمزية القصص الديني للنبي موسى- عليه السلام-: 457
1-4-4-3-رمزية سيدنا آدم: 458
1-4-4-4-رمزية قابيل وهابيل: 459
1-4-5-الرمز الأسطوري: 459
1-4-5-1-رمزية أبولو: 461
1-4-5-2-رمزية البعث والتجدد (العنقاء): 463

1-4-5-3-رمزية سندباد: 466
الخاتمة 469
الملحق 486
قَائِمة المصَادِر والمرَاجِع 491
مُلَخَّصُ البحث 506
فهرس المحتويات 508
فهرس الموضوعات 511