جماليات التشكيل الموسيقي في شعر" عبد الله العشي".

الأستاذة: صباحي حميدة
قسم الآداب واللغة العربية
كلية الآداب واللغات
جامعة بسكرة– الجزائر

الملخص:

ظلت الصورة الموسيقية الكلاسيكية هي المسيطرة على بنية القصيدة العربية، على الرغم من الحركات الثورية الكثيرة التي عرفتها منذ العصر العباسي، وتهدف هذه الثورة إلى تحطيم القالب الموسيقي التقليدي الملازم لها، ومن ثَمَّ خَلْق نغم موسيقي ينبع من البنية الداخلية للقصيدة لا الخارجية.

وقد لازم هذا الإصرار والعزيمة دُعاةُ التجديد إلى أن وُلدت" حركة الشعر الحر" التي حررت الشكل الموسيقي من كل قيود سابقة. ومن خلال هذا المقال سنتعرف على مميزات التشكيل الموسيقي للقصيدة المعاصرة وبالضبط عند الشاعر الجزائري "عبد الله العشي".

شهدت الموسيقي قي القصيدة العربية تطورا ملحوظا، منذ العصر العباسي؛ إذ سعى شعراء هذا العصر إلى ابتكار أوزان جديدة تستوعب انفعالات الشاعر وتخفف عنه قيود وصرامة الوزن الخليلي، غير أن تلك المحاولات« لم تفلح في تشكيل تيار كامل لخلق قصيدة جديدة موسيقية؛ فلم تخرج هذه المحاولات عن أن تكون اقتدارا فرديا لا جماعيا» [1].

والوصول إلى هذا المسعى لم يتوقف عند هذا الحد، بل ظل يراود الشعراء العرب إلى يومنا هذا، خاصة مع اقتناعهم بعجز الأوزان القديمة عن استيعاب مشاعر الإنسان المعاصر، وما يدور حوله من تشتت وتمزق.

من هنا حاول الشاعر المعاصر عن طريق المزج بين المحاولات التجديدية الوصول إلى بنية إيقاعية ملائمة، لِما يختلج صدره من انفعالاتٍ وخوالج، على الرغم من « تأخر هذا التجديد الموسيقي بمعناه الحقيقي إلى أواخر الأربعينيات وأوائل الخمسينيات»[2].

والدعوة إلى تجاوز القالب الموسيقي القديم يدخل ضمن مطالب قصيدة الحداثة، التي اندفع الكثير من الشعراء المعاصرين إلى تأسيسها أو الكتابة وفق قواعدها، هذا المولود الجديد الذي عمل على زعزعة البنية التقليدية للقصيدة لغة، وصورة، وموسيقى، ليرسم في مكانها ملامح جديدة توافق الواقع اليومي الذي يعيشه المبدع، فلم تعد قصيدة الحداثة تكتب على نظام الشطرين والبحر الخليلي بل اتجهت إلى وحدة التفعيلة، ومن ثم الاتجاه إلى الإيقاع الداخلي، بما يحتويه من أصوات مجهورة ومهموسة وأساليب بلاغية...

وقد أدى اتجاه الشاعر الحديث والمعاصر إلى وحدة التفعيلة إلى تحول جوهري في فلسفة التذوق الشعري للقصيدة العربية؛ فبينما كانت القصيدة التقليدية تعتمد في تذوقها أساسًا على الأذن، اتجهت القصيدة الحديثة من خلال التفعيلة إلى كسر هذا النظام الموسيقي، وإلى جعل الاعتماد في التذوق على العين أكثر، وبذلك أصبحت القصيدة الشعرية تجربة معايشة بواسطة القراءة البصرية، بعد أن كانت تجربة إنشاد وسماع، زيادة على اهتمامها بالشكل الطباعي، وما يحمله من بياضات وعلامات ترقيم[3] تجذب القارئ وتأسر مشاعره.

فالشاعر الحديث والمعاصر لا يعتمد في تحركه الموسيقي على صورة الوزن العروضي، بقدر ما يعتمد على مدى الحركة النفسية المرتبطة بانفعالات الموقف، إلا أن ارتباط القصيدة الشعرية بحركة النفس وتموجاتها وبحركة الانفعال وذبذبته لا تعني إلغاء الوزن نهائيا في الشعر، بل هي رغبة في التعديل والتغيير لتحقيق المزيد من الأحاسيس والمشاعر، وهذا النوع من التعديل فرَضَ على الشاعر المعاصر نوعا من المهارة والإبداع العالية تفوق مهارة الشاعر التقليدي، وتتوافق مع النفس الحداثي المتأجج.

ولعل هذا ما أدى بالكثير من الشعراء إلى الإعراض عن الوزن القديم، والنهل من البنية الإيقاعية الجديدة، وشاعرنا" عبد الله العشي" من أبرز الشعراء الحداثيين الذين اتجهوا إلى هذا المسار؛ إذ نسج بخياله الإبداعي مجموعة من القصائد كسرت قيود النمط القديم وسلطته، وتبنت هذا المولود الجديد.

ولعل ما يبرز مدى تشبث" عبد الله العشي" بالنمط الجديد، وانتفاضِه من القديم كتابته وفق ذلك النمط في جميع أعماله الشعرية، وقد عبر الشاعر عن هذا الموقف في العديد من المقاطع الشعرية؛ ففي قصيدة" العودة من وراء الماء" نلمس موقف الشاعر من

الماضي ومد تشبثه بالحاضر، على الرغم من اتسام هذا الموقف بالضبابية والتعتيم؛ حيث يقول: **أنا جئت من مدن الخرافة.../ مثقلا بحطام أصنامي /وأوثان الغواية../ فافتحي للعاشق المجهد./ أنا عدت من أطلال أيامي.../ ومن بدد السنين اليابسات/ بددًا بددْ.**(4)

يعبر الشاعر من خلال هذه القصيدة عن موقفه النقدي من القديم، جاعلا الشكل القديم للقصيدة شبيها إلى حد ما بالعصر الجاهلي وما يجتاحه من غواية وأصنام، أو ما أطلق عليه الشاعر بـــ" السنين اليابسات"، ليرحل إلى عالم الخصب والنماء، حيث تحل قصيدة الحداثة وتمنح قلبه الاستقرار والسلام من بعد تهوامه في البحار.

وفي قصيدة" نشيد الوله" يصف لنا الشاعر هذا العالم الساحر أين حطَّ رحاله: **صارت الأرض أجمل، من يومها/ والسماوات أجمل/ والبحرُ، والرملُ،/ والكون أجملُ/ والكلماتُ اليوابسُ... صرن دُرَرَ.**(5)

يبين الشاعر من خلال هذا المشهد علة لجوئه إلى القصيدة الجديدة وتجاوزه الماضي، وهو السبب ذاته الذي حفز الشعراء المعاصرين على تخطي النموذج القديم؛ فكلمة" يوابس" أو" اليابسات" التي كثيرا ما ترددت على لسان الشاعر توحي بمدى رغبته في تحطيم هيكل القصيدة العمودية، وما تحدثه من تكبيل للشاعر في التعبير عن تجاربه وانفعالاته، في حين لا يعود تجاوز الشاعر لهذا الهيكل إلى عيب أو نقص في الوزن الخليلي، بقدر ما يعود إلى تغير الواقع العربي، واندفاعه إلى« أحداث كبرى سياسيا واجتماعيا خالقا لتجارب جديدة ورؤى جديدة ومن ثم دافعا إلى البحث عن الشكل الموسيقي الجديد»(6).

وهكذا أتاحت موسيقى التفعيلة للشعراء المحدثين إمكانات لا محدودة للتعبير عن نفسيتهم، كما أعطتهم فرصا واسعة لتشكيل القصيدة أشكالا متعددة؛ فالقصيدة الحديثة عجينة في يد الشاعر يشكلها كما يشاء، و" عبد الله العشي"– كما ذكرنا سابقا– من الشعراء الذين شكلوا قصائدهم بدينامية نابضة بالحداثة الإيقاعية، لفتت العديد من النقاد والدارسين، منها ما جاء بقلم الناقد" عبد الرحمان تبرماسين" حيث يقول:« النص مفعم بالظواهر الإيقاعية التي تصحب القصيدة المعاصرة وموظفة بدقة وتقنية لا يملكها إلا من خبر فلسفة الجمال»(7). وفي هذا الصدد سنحاول التعرف عن الملامح الجمالية للتشكيل الموسيقي في القصيدة العشية:

1- الإيقاع الخارجي:

1.1/ الوزن: يحتل الوزن مرتبة مهمة في موسيقى الشعر، إذ هو الخاصية التي تفرق بين الشعر والنثر؛ لذلك يعرفه" ابن رشيق" في" العمدة" بقوله:« من أعظم أركان حد الشعر وأولاها به خصوصية وهو يشتمل على القافية وجالب لها ضرورة»[8]، وينبع الوزن من« تآلف الكلمات في علاقة صوتية لا تنفصل عن العلاقات الدلالية والنحوية، فلا بد للوزن الشعري أن يستمد فاعليته من أداة صياغته ذاتها أي من اللغة»[9].

1.1.1/ استخدام البحور: تجاوز الشاعر هيكل القصيدة التقليدية، واستبدلها بالنمط الجديد، والشاعر في اختياره لمجموعة البحور والأوزان لم يقتصر على البحور أحادية التفعيلة أو ما يسمى بـــ" البحور الصافية"، بل آثر أن يتفنن في استخدامه للتفعيلات وتنويعها، ويهدف من عملية المزج بين البحور إلى الوصول إلى تشكيل موسيقي، يتلاءم مع تجربته الشعرية، ثم تطوير الإيقاع الموسيقي للوصول إلى إيقاع حداثي معاصر، والجدول الآتي يوضح لنا استخدام البحور الشعرية في شعر" عبد الله العشي":

1- مقام البوح:

القصائد الشعرية	البحور والأوزان الشعرية	التفعيلة القاعدية
أول البوح	بحر الرجز	فاعلن
تجاوب	بحر الكامل	متفاعلن
افتتان	بحر المتدارك+ المتقارب	فاعلن+ فعولن
أجراس الكلام	بحر المتدارك	فاعلن
احتفال الأبجدية	بحر الكامل	متفاعلن
حرائق الفتون	بحر الكامل	متفاعلن
قمر تساقط في يدي	بحر الكامل	متفاعلن
العودة من وراء الماء	بحر الكامل	متفاعلن
لا تصمتي	بحر الكامل	متفاعلن
بهجة	بحر البسيط	مستفعلن فاعلن
القصيدة	بحر الرجز	مستفعلن
نشيد الوله	بحر المتدارك	فاعلن
الغياب	بحر الرمل	فاعلاتن

شتات	بحر الرمل	فاعلاتن
أيها الشعر	بحر الرمل	فاعلاتن
السر	بحر الرمل	فاعلاتن

الجدول رقم (1) – البحور الشعرية في" ديوان مقام البوح"

2- **يطوف بالأسماء:**

القصائد الشعرية	البحور والأوزان الشعرية	التفعيلة القاعدية
الفارس	المتدارك	فاعلن
لبيك	الرجز	مستفعلن
يوم رافق نون الوهم	1/ الرمل	فاعلاتن
	2/ الرجز	مستفعلن
	3/ المتدارك	فاعلن
	4/ المتدارك	فاعلن
	5/ الرجز	مستفعلن
	6/ المتدارك	فاعلن
	7/ المتقارب	فعولن
	8/ الرمل	فاعلاتن
	9/ الرجز	مستفعلن
	10/الرجز	مستفعلن
مقاطع من سيرة الفتى	المتدارك+ الرمل	فاعلن + فاعلاتن
بغداد	الكامل	متفاعلن

الجدول رقم (2) البحور الشعرية في ديوان" يطوف بالأسماء"

ونخلص مما تقدم إلى النقاط الآتية:

– يحتل بحر" المتدارك" الصدارة في أشعار" عبد الله العشي"، ليأتي بعده بالنسبة نفسها بحر" الرمل"، " الكامل"، " الرجز"، في حين اكتفى" المتقارب" و" البسيط" بالمشاركة.

– غلبة" البحور الصافية" على مجموع القصائد، عدا قصيدة بهجة؛ إذ اعتمدت على البحر المركب" البسيط"، ويعود الاعتماد على البحور الصافية إلى أن« الشاعر المعاصر يطمح

إلى الانفلات من القيود ويرغب في تحقيق نوع من الحرية في التشكيل الوزني لشعره، هذه الحرية– ربما– تحققها وحدة التفعيلة في الأوزان الصافية؛ إذ إن تكرارها بسهولة يعطي مساحة للشاعر للانفلات من القيود والتركيز على التجديد لغة وإيقاعا، هذا عكس البحور المركبة التي ترهق الشاعر في التناوب بين التفعيلتين».[10]

– أغلب القصائد اعتمدت على بحر واحد، عدا قصيدتي:

– افتتان ← المتدارك+ المتقارب.

– مقاطع من سيرة الفتى ← المتدارك+ الرمل.

أما فيما يخص تركيز الشاعر واعتماده على بحر المتدارك، الكامل، الرمل، الرجز، فيعود إلى ما في هذه البحور من تواصل مع الذائقة العربية، إضافة إلى الصور العروضية المتنوعة التي تتخذها، استجابة في ذلك لمشاعر الشاعر المشحونة بالعواطف الملتهبة، ومن المقاطع التي جاءت على بحر المتدارك المقطع الآتي:

هبطت من سماواتها ← ///0//0//0//0/// ← فعلن فاعلن فاعلن

هبطت ← ///0 ← فعلـــــن

كيف ضحت بجنتها ← /0///0//0//0/// ← فاعلن فاعلن فعلن

وهوت ← ///0 ← فعلن

خرجت من بهاء مدائنها ← ///0///0///0/// ← فعلنفعلنفعلن

غادرت كونها ← /0//0//0/ ← فاعلن فاعلن

واستوت كائنا من تراب ← /0//0//0//0//0/ ← فاعلن فاعلنفاعلن

أما الأشكال أو التغيرات التي جاء عليها هذا البحر فنذكر منها :

– فَعِلُـــــنْ ← زحاف الخبن

– فَعْلُـــــنْ ← علة القطع

– فاعلان ← علة التذييل

– فاعلاتـــــن ← علة الترفيل

وفي قصيدة" أيها الشعر" نلمس أشكال تفعيلة الرمل" فاعلاتن":

أيها الشعر تجل الآن ← /0/0/0///0/0//0/ ← فاعلاتن، فعلاتن، فاع

هذا طيف مولاتك ← /0/0/0//0/0/0// ← لاتن، فاعلاتن، فع

فافرش دربها ← /0//0/0/0/ ← لاتن، فاعلا

زهرًا ⟵ /0/0 ⟵ تن، فا

وعطرا ⟵ //0/0 ⟵ علتن

وفيما يأتي التغيرات التي ورد عليها– الرمل–:

– فعلاتن ⟵ زحاف الخبن

– فاعلان ⟵ علة القصر

– فاعلن ⟵ علة الحذف

– فاعلاتان ⟵ علة التسبيغ

– فالاتن أو فاعاتن ⟵ علة التشعيث

والتغيرات التي لجأ إليها الشاعر من شأنها إحداث هزة بداخل المتلقي، ومن ثم الوصول إلى النغم الذي يخدم المعنى المراد إيصاله. وهو في ذلك يساير قواعد الشعر الحر وقوانينه، إلا أنه في استثماره لبحر البسيط المركب يبدو متمردا؛ إذ نفَّر رواد هذا الشعر من البحور المركبة، وقد يعود استحداث الشاعر لهذا الأمر إلى انسجام هذا البحر مع تجربته النفسية الحزينة والكئيبة، وهذا يبدو جليا في قصيدة بهجة، القصيدة الوحيدة التي جاءت على هذا الوزن:

نهر من البهجة ⟵ /0/0/0//0/0 ⟵ مستفعلن، فَعْلن

ينثال من روحي ⟵ /0/0/0//0/0 ⟵ مستفعلن، فَعْلن

يا ليت لي حجه ⟵ /0/0/0//0/0 ⟵ مستفعلن، فَعْلن

ألقاك في صحبي ⟵ /0/0/0//0/0 ⟵ مستفعلن، فَعْلن

يا ليت لي ⟵ /0//0/0 ⟵ مستفعلن

يا ليت ⟵ /0/0/ ⟵ مفعول

ومن خلال ما قدمناه نلمس مدى مهارة الشاعر في استثماره للبحور وإخراجها في صور متجددة تبرز مدى انفلات الشاعر من الأوزان القديمة، ورغبته في استخراج إيقاع جديد ملائم لتجربته ومعبر عن مشاعره المتقلبة والمتأججة.

1–2/ القافية: القافية من أهم الظواهر الإيقاعية التي حافظت على قيمتها لدى الشعراء المعاصرين على الرغم من ثورتهم على الشكل التقليدي لبنية القصيدة القديمة؛ إذ ظل الشاعر يلزم نفسه بها لما لها من دور في التدفق الشعري والنفسي من انفعالات وخوالج؛ فالشاعر المعاصر« يعيش عالما مليئا بالمفاجآت والمغامرات والتوقعات والخيبات، خيبات

واقعه الاقتصادي والاجتماعي والسياسي والثقافي، فكان ذلك تجسيدا إيقاعيا في شعره من خلال تغيير نمط القافية»[11].

وما هذا التغيير إلا رد فعل طبيعي لانفتاح العالم واتساعه، ومن ثم لم تكن غايتهم تحطيم الموروث، بل خلق أنماط جديدة تلائم روح الحداثة والمعاصرة، ولعل الدليل على ذلك محافظتهم وتشبثهم بمصطلحات التراث النقدي، وقد بدا تحرر الشاعر المعاصر من سلطة القافية ووحدتها في كامل القصيدة العمودية واضحا من خلال التنويع الذي شهدته، بل الاستغناء عنها في بعض المقاطع إن تحتم الأمر، إيمانا منه« أن القيم الموسيقية تنبع من داخل القصيدة نتيجة لإيقاع التجربة الشعرية ذاتها»[12].

ويدخل ضمن تركيب القافية حرف الروي الذي تبنى عليه القصيدة كلها، ويتكرر في قوافي الأبيات جميعها، ورغم الأهمية التي اكتسبها هذا الحرف منذ القديم؛ إذ نسبت القصائد إلى الروي الذي بنيت عليه، إلا أنه شهد هو الآخر تغيرا يخضع للدفقات الانفعالية والشعورية التي يسعى الشاعر إلى إبرازها، لقد« تحول بدوره إلى أن يكون صوتا منتقلا متغيرا أو متفقا لكنه لا يخضع لتنظيم خارجي مفروض» [13].

وإذا ما تحدثنا عن عنصري القافية والروي في شعر" عبد الله العشي" فهو الآخر قد تفنن في استخدامهما، شأنه شأن رواد شعر التفعيلة. معتمدا في ذلك خرق ذائقة المتلقي وإحداث الدهشة بداخله. وهذا ما سنكشفه من خلال أنماط القوافي وحروف الروي المتنوعة، ففي قصيدة" أجراس الكلام" وظف الشاعر" القافية المتتالية" وهو نمط يقوم على أكثر من قافية، تأتي على التوالي، على الشكل الآتي:

المقطع الأول: **يأتيني صوتك يا مولاتي.../ رقراقا من نبع الغابات/ يحملني فوق الأكوان/ وينثر لي في كل فلاة/ يمسح حزني.../ ويمد حياتي بحياة/ .. يملؤني عشقا وأناشيد.../ ويذروني.../ أشتاتا أشتات**[14]

المقطع الثاني: **يحملني همسك.../ يدنيني من سرِّ الأسرار/ يغسلني من طيني.../ يشملني بفيوض الأنوار/ قدسي حبك يا مولاتي/ يغمسني في ماء الطهر/ ويلهمني الأشعار**[15]

أما حرف الروي في هذين المقطعين فقد تناوب بين صوت" التاء" و" الراء"، واختلاف دلالة الصوتين أدى بطبيعة الحال إلى اختلاف المعنى، فالتاء مهموس يحمل دلالة التفاعل والتواصل، ومن ثم استجابة الشاعر لصوت مولاته الساحر، وحدوث

التواصل معها، أما صوت الراء فهو صوت مجهور، يحمل دلالة الاستقلال، الانفتاح، الإذلاق.

وفي قصيدة" مقاطع من سيرة الفتى" استخدم الشاعر القافية المتعانقة، التي تقوم على خرق أفق توقع القارئ من خلال التنوع الذي تشهده: **وجهك العابق بالضوء العتيق/ ما يبين الآن في هذا التخوم/ شائه.../ يمضغه صمت جداري ووجوم/ وجهك العابق/ يا أما تصطلي نار العراء/ مزق منثورة/ فوق عمر نائم ليس يفيق**[16]

إن تنوع القافية في هذا المقطع أدى إلى تنوع وتعدد الروي الذي تمثل في صوت الميم والقاف، وتَنقُّل الشاعر بين هذين الصوتين كسر رتابة القصيدة وأضفى عليها نغما متنوعا يطرب أذن السامع ويمتعه. وتنوع هذه القافية شبيه إلى حد بعيد بتنوع القافية المتناوبة، التي تتناوب سطرا بسطر: **كلما لمعت نجمة في المدى المستحيل/ شدني نحوها الظمأ القاحل/ يا طريقي الثقيل/ أيها الوجع القاتل/ ليس لي قمر أو دليل**[17]

وأخيرا" القافية المتجاوبة"، التي تظهر في بداية المقطع الشعري لتتكرر في نهاية المقطع الشعري: **ضاعت اللؤلؤة/ وابتدا العرس/ غنى المغنون/ واختلطت بالصدور الصدور إلى قوله: وامتزج البحر باليابسة/ ضاعت اللؤلؤة.**[18]

فالشاعر ابتدأ هذا المقطع بجملة" ضاعت اللؤلؤة" واختتمه بهذه الجملة. تأكيدا على حسرته لفقدان الملهمة. واختلاط الأوضاع.

ومن خلال ما تقدم نصل إلى مدى عناية الشاعر" عبد الله العشي" بقوافيه دلالة على مدى تشبثه بالتجديد الموسيقي وفعاليته في نقل المعاني بأصدق الطرق، ومدى إحداثه من جهة أخرى لنغم موسيقي يشد انتباه القارئ، وهو في ذلك بمثابة الفارس الذي يتباهى بعضلاته وإبداعه في ذلك يستحق الإشادة.

1-3/ التدوير: لم يقتصر دعاة التجديد في مواجهتهم لعمود الشعر على وحدة التفعيلة، بل تجاوزوا ذلك إلى العديد من الظواهر الإيقاعية الفنية التي تمنح الشاعر قدرا أكبر من الحرية في التعبير عن انفعالاته وعواطفه، كما تمنح القصيدة الشعرية نوعا من الانسياب والتدفق الموسيقي.

وظاهرة التدوير من أهم التقنيات القديمة التي حاول الشعراء المعاصرون تطويرها، وفتح مجالات واسعة أمامها، والبيت المدور هو« الذي تحوي مكوناته الداخلية كلمة تصبح شركة بين قسميه، أي شطره غير قابلة للتقسيم إنشاديا، فحين تصير صيغة

من الصيغ اللغوية مقسومة إلى قسمين: قسم يتم به تمام الشطر الأول وقسم يبدأ به إيقاع الشطر الثاني؛ فإن هذا يعد في نظر الإيقاع الشعري تدويرا»[19].

ولعل من أهم الأسباب التي أدت إلى احتضان هذه الوسيلة الفنية هو عدم سماحها بتعدد الأصوات في القصيدة، مما يحدث تماسكا بين الكلمات والانفعالات داخلها، كما يضفي عليها جوا دراميا يسهم في نقل الجو النفسي للقصيدة إلى القارئ، وبذلك« نجد أن الإيقاع في القصيدة المدورة بقدر ما يثري القصيدة بقدر ما يوحي بقدرة الشاعر على استيعاب الأدوات الجديدة وإمكانياتها التي تتضاعف مع التجربة والخبرة»[20].

ولعل هذا ما جعل الشاعر المعاصر على الرغم من تمرنه على الموسيقى الكلاسيكية إلا أنه« بقي أسير التدوير، الذي يحتل- في واقع الأمر- حيزا في الذاكرة الثقافية بل في العقلية العربية المبنية على أساس التدوير وخاصة في علم العروض»[21].

والشاعر عبد الله العشي واحد من الشعراء المعاصرين الذين أَثْرَوْا نصوصهم الشعرية، وسعوا إلى تفعيلها من خلال استثمار طاقة التدوير.

ومن القصائد التي تجلت فيها هذه الظاهرة قصيدة" أيها الشعر":

- أيها الشعر تجل الآن ← /0//0/0/0//0/0 ← فاعلاتن، فعلاتن، فاع
هذا طيف مولاتك ← //0/0/0/0/0/0/ ← لاتن، فاعلاتن، فع
فافرش دربها ← /0/0/0/0// ← لاتن، فاعلا
زهرا ← /0/0 ← تن، فا
وعطرا ← //0/0← علاتن

القصيدة من بحر الرمل ذي التفعيلة السباعية(فاعلاتن)، التي تأخذ صورا وأشكالا عدة منها ما ورد في هذا المقطع(فعلاتن)، والتدوير وقع بين الأسطر الشعرية الأولى للقصيدة، وقد يعود ذلك إلى رغبة الشاعر في استمرار الحدث وتواصله لتواصل الإلهام الشعري الذي انتظره طويلا، وبعد جهد وعناء، ولعل ما يؤكد ذلك هو توقف الشاعر عن التدوير كلما انتهى بجملة من الأوامر، ليطلب منه التجلي مرة أخرى هذا ما قسَّم القصيدة إلى شحنات نفسية متتابعة تجذب القارئ وتجعله شغوفا بانتظار تجلي مولاة الشاعر.

ومن خلال ما قدمه الشاعر من نماذج للتدوير يبدو لنا مدى مساهمة هذه الظاهرة النغمية في كسر رتابة الإيقاع التي كثيرا ما يمل منها القارئ، كما ساعدت على توحيد الدفق الشعوري للشاعر.

2/ الإيقاع الداخلي: إذا كان الإيقاع الخارجي هو الإيقاع الناتج من الوزن بما يحتويه من بحور وقوافي؛ فإن الإيقاع الداخلي يتمثل في الموسيقى النابعة من تآلف الأصوات والكلمات، والشاعر المعاصر يسعى إلى تحقيق هذا النوع من النغم باعتباره– حسب رأيه– الأقدر على إيصال شحناته النفسية، وبذلك« استبدلت القصيدة العربية في الشعر الحر لدى الرواد بالإيقاع الشعري المطرد إيقاعا قائما على النبر النفسي، يسعى إلى أن تتلاءم الصور الصوتية للقصيدة الشعرية مع الحركات الغنائية للنفس ومع تموج الأحلام وقفزات الوعي»[22].

وشعر" عبد الله العشي" يحتوي على بعض المظاهر الصوتية المنتجة للإيقاع الداخلي، التي نذكر منها:

التكرار: التكرار ظاهرة لغوية وردت في" لسان العرب" لـــ" ابن منظور" في قوله:« هو مصدر كرر، إذا ردد وأعاد ويقال كرر الشيء تكريرا وتكرارا، أعاده مرة بعد أخرى»[23].

أما اصطلاحا فهو:« إعادة ذكر كلمة أو عبارة بلفظها ومعناها في موضع آخر أو في مواضع متعددة»[24].

وعلى الرغم من أن التكرار كان معروفا في الشعر العربي القديم إلا أنه عرف أشكالا جديدة في الشعر العربي الحديث والمعاصر متجها إلى إبراز العوالم الداخلية للعمل الأدبي؛ إذ يصور« اضطراب النفس ويدل على تصاعد انفعالات الشاعر»[25].

وظاهرة التكرار تحتاج إلى براعة من طرف الشاعر؛ إذ يرتقي بها إلى درجة من الأصالة والإبداع، التي تبعد القارئ من الوقوع في الروتين، والابتذال ومن ثم النفور، فيكون في أبرع صورة؛ حيث يتحول إلى منبه صوتي يهز إحساس المتلقي/ السامع ويثير وجدانه إثارة تساعده على فهم مشاعر المبدع والإبحار في ذاكرته وما يجول بخاطره، كونه يعمل من خلال هذه الظاهرة على« التأكيد ولفت النظر وانصهارهما في نغمة إيقاعية، ويساعد على الاسترجاع والتذكر»[26].

وقد برزت ظاهرة التكرار بصورة تراكمية مكثفة في أعمال" عبد الله العشي" حتى غدت مفارقة أثارت العديد من الدارسين، من خلال سعيها إلى تفجير واستثمار جميع الطاقات التعبيرية المخبوءة داخل اللغة سواء على مستوى الحرف أو اللفظ أو العبارة.

1- الصوت: عمد الشاعر إلى تكرير بعض الحروف دون غيرها، مما يعزز النسيج الصوتي لقصائده ويأسر مشاعر المتلقي، ومن الأصوات التي استحوذت على قلب الشاعر صوت النون وهو صوت مجهور متوسط بين الشدة والرخاوة، وصوت النون يحضر في الألفاظ المعبرة على الأحاسيس الداخلية كالحزن، الحنين، النشوة، ولعل هذا المعنى الأخير هو الوارد في قول الشاعر: **يأتيني صوتك يا مولاتي.../ رقراقا من نبع الغابات/ يحملني فوق الأكوان،/ وينشرني في كل فلاة/ يمسح حزني.../ ويمد حياتي بحياة/ يملؤني عشقا وأناشيد...**[27].

تم في هذا المقطع تكرير« النون» إحدى عشرة مرة، وقد أوحى هذا التكثيف كما ذكرنا سابقا إلى دلالة النشوة أو الإنشاء التي تملكت الشاعر إثر سماعه لصوت القصيدة وبوحها، هذا الصوت الذي انتظره طويلا، وعانى الأوجاع والآلام لأجله، وحمله فوق الأكوان، ونشره في كل فلاة، بل مسح حزنه وأمده بالحياة، وبذلك استطاع حرف النون أن يحمل دلالة النشوة والحنين ويعبر عنهما أصدق تعبير.

وتجاوب صوت النون مع صوت التاء الذي تكرر هو بدوره إحدى عشرة مرة في هذا المقطع أضاف معنى التواصل والتفاعل عليه؛ حيث يعبر هذا الحرف على مدى تفاعل الشاعر. مع صوت ملهمته" القصيدة" في التواصل معها، كونها تهوى الهروب والتمرد، وقد نلمس هذا المعنى خاصة في الكلمات الآتية: الغابات، فلاة، أشتات....، وتزاوج جهر النون بهمس التاء أضفى على المقطع نوعا من الائتلاف والتوافق الصوتي نتيجة التوتر والتقابل بين الصوتين(الجهر والهمس).

أما في قصيدة" مديح الاسم" فنلمس مثالا آخر لتكرار الصوت في قول الشاعر: **سأسميه.../ ولكن/ سوف لن يسمعه.../ أحد مني سواك/ فاسمعيه.**[28]

نلاحظ في هذا المقطع تكرار صوت" السين" ست مرات، وهو صوت مهموس يوحي بهمس السر في أذن الشاعر بعد مُر العذاب. وجمر الانتظار، إنها لحظة البوح، وانكشاف السر، التي كلفت الشاعر الكثير على مَرِ رحلته المجهولة، رحلة القبض عن

المعنى، والكشف عن الدلالة المخبوءة وراء حجب اللغة، وهنا تكمن فتنة قصيدة الحداثة، وممارسة ضغوطها على الشاعر والمتلقي في آن واحد.

والملاحظ أن اختيار الشاعر لصوت" السين" ساعد بشكل كبير في نقل تلك اللحظة الحميمية بين الشاعر والقصيدة، أو ما نسميه بلحظة البوح والاعتراف وما يحيطها من قداسة إلى القارئ، مما يدخله في نوع من الشغف واللهفة لمعرفة" السر".

هذا عن تكرار بنية" الصوت" على مستوى المقطع، أما إذا تحدثنا على مستوى القصيدة فتلمس حضورا مكثفا لصوت الدال في قصيدة" بغداد"؛ إذ تكرر(105 مرة)، دلالة على قيمة هذا الحرف في إجلاء المعنى المراد إيصاله من طرف الشاعر، فالدال « انفجاري مجهور/ منفتح/ أسناني لثوي» [29].

وهذا الانفجار والجهر ملائم لدلالة الجهر بحضارة بغداد المنقوشة على حجر التاريخ، وما تركته من علوم وفنون، إضافة إلى دلالة الانفجار في أنحائها« وأثر الدمار الذي تركته قنابل الغزاة، فهو إيقاع شديد قاس مؤلم أهرقت فيه دماء الأبرياء ولوقعه صدى تجلى في دال بغداد ودجلة واختفى في دمشق وبردى وتأنث في النيل»[30]، ولعل ما يدعم كلامنا هذا أن القصيدة قيلت« بمناسبة حرب الخليج»[31].

ومن أهم المقاطع التي بين الشاعر فيها قيمة صوت الدال قوله: **بغداد.../ الدال مفتتح اليقين/ دال لدجلة، دوحة، دمها المراق، دمدمة/ والدال ورد الأبجدية.../ دولة الكلمات.../ دوح الشعر.../ ميلاد اللغة**[32].

2/ **تكرار الكلمة:** للتكرار اللفظي أثر كبير في إبراز العواطف وتقوية المعاني مما يمنح القصيدة« امتدادا وتناميا... في شكل ملحمي انفعالي»[33].

ومن المقاطع التي برز فيها التكرار اللفظي قول الشاعر: **أول الكلمات الوطن/ أول الصبح ضوء الوطن/ أول النبع ماء الوطن/ أول الأرض عشب الوطن**[34].

تكررت لفظتا« أول» و« الوطن» في هذه القصيدة سبع مرات لتأكيد مكانة الوطن فهو الكلمات وهو ضوء الصبح وماء النبع، عشب الأرض، لحن الشعر، نجم الأفق، ورد الزهر. ليغدو الوطن كل شيء، في حياة الشاعر، وقد كرر الشاعر كلمة « أول» أو« الوطن» للتعبير عما يواجهه الوطن من خيانة وغدر وقد صرح الشاعر بهذا المعنى في قوله: **فلماذا إذن/ حين يحترفون السياسة/ يغدو الوطن/ آخر الأحرف الأبجدية؟!**[35]

وفي مقطع آخر من قصيدة« افتنان» يلح الشاعر على توالي لفظة" صور" حيث تكررت عشرة مرات في قوله: **صور تتابع،/ تخرج من صورة صورةٌ/ وتعود إلى صورة صورةٌ/ صور تتوالد.../ أو صور تتلاشى...** [36].

وقد جاءت لفظة صور، وصورة لتترجم مشاعر الشاعر وهو يحترق شوقا لتتجلى له صورة القصيدة الملهمة حيث يتجلى له ذلك البهاء الخرافي، وتكثيف الشاعر لهذه الكلمة ساعد على نقل الشغف والهوس الذي أصاب المبدع في تتابعه وقلبه لتلك الصور ليتجلى وجه امرأة– على حد تعبيره– من الأفق المستحيل، هي لحظة المكاشفة التي سعى الشاعر إلى الوصول إليها طيلة رحلته السرمدية.

لكن هذا اللقاء لم يلبث إلى أن استتر حيث يقول: **أمدُّ اليدين/ أمدُّ رقيق الأغاني/ أمدُّ كياني/ أمدُّ جميل الكلام/ أنادي.../ أنادي.../ أمدُّ اليدين./ ويا خيبة الروح لو تختفي.../ بعد أن ملأتني بالرحيق العمر**[37].

تمَّ في هذا المقطع تكرار الفعلين« أمد» و« أنادي» إذ استطاع الشاعر أن ينقل لنا من خلال هذين الفعلين ذلك الخوف وتلك الخيبة اللذين تملَّكَاه لحظة أحاسيسه باختفائها واستتارها– القصيدة– بعد انتظاره لذلك اللقاء على أحر من الجمر بل بعد رحلة من المكابدة والعذاب.

وفي قصيدة بغداد نلمس تكرار الشاعر لكلمة" بغداد" « ثمانية وثلاثون مرة(38) على مستوى القصيدة»، وقد جاء هذا التكرار لإثبات مكانة بغداد كونها مركزاً للحضارة والحضر، فالافتخار« ببغداد وذكر مآثرها ومزاياها جعلها قطب إشعاع منه تنطلق الحركة وإليه تعود»[38]. يقول الشاعر في المقطع الأخير من القصيدة: **بغداد/ ديوان الصبابات الأصيل/ بغداد بغداد../ من الألف المعفر بالدماء**[39].

3/ الجملة أو العبارة: لا يمكن حصر هذا النوع من التكرار، فالديوان يعج بهذه الظاهرة. وذلك لإغناء المعنى، وتحقيق نغمة موسيقية على مستوى القصيدة.

وتوظيف الشاعر لهذا النوع من التكرار جاء بنمطين، تكرار الجملة كما هي دون تغيير، تكرارها مع إحداث تغيير جزئي، ومن المقاطع التي وظفت هذا النوع من التكرار قول الشاعر: **نامي إلى جنبي... /فلست غريبة./أنت ابتداء الهجرة.../إلى ماء الغمام./نامي إلى جنبي.../سأحرق هذه الأشياء/في جسدي...**[40]

حاول الشاعر من خلال تكراره لجملة" نامي إلى جنبي" التأكيد على طلبه في لقاء القصيدة، التي تهوى التمنع والانفلات لتأسر الشاعر بسحرها.

أما في قصيدة" أجراس الكلام" فنلمس تكرار جملة مع تغيير جزء يقول: **يتبعني صوتك في كلّ مكان،/ يتبعني صوتك في كلّ زمان،/ يتبعني في اليقظة، في النّوم، وفي الحلم...**(41).

إن هذه الصيحة المتكررة تحمل معنى الغواية والفتنة التي يحملها صوت القصيدة، ومدى تأثيره على قلب الشاعر حتى حاصره في كل مكان وزمان، فأجج عواطفه وأحاسيسه.

هكذا ساهمت تقنية" التكرار" في إثراء موسيقي النص، كما بينت هذه الظاهرة مدى براعة الشاعر في نسج صوره ونفخها بطاقات هائلة من الإيحاء.

2/ التجنيس: هو أحد أبواب البلاغة التي يستثمرها شعراؤنا المعاصرون من تراثنا العربي القديم لأجل صبغ لغة الشعر بطابع الكثافة والاقتصاد، وللتجنيس أسماء عدة منها " المجانسة، التجانس، المشاكلة" والتعريف الشامل للجناس والمتداول عند البلاغيين هو « أن يتفق اللفظان في النطق ويختلفان في المعنى» (42).

وبالتالي فهو يعتمد على تكرار الدال لا المدلول مما يحدث جرسا موسيقيا في أذن المتلقي، كما يعيش لحظة دهشة جراء ذلك الاتفاق اللفظي والاختلاف المعنوي.

وعلى الرغم من أهمية هذه الظاهرة البلاغية إلا أنها لقيت عزوفا ونفورا من الشعراء المعاصرين، وهذا يرجع إلى طبيعتهم الرافضة للقوانين الشعرية السائدة، فلم يلتفتوا إليها كما التفتوا إلى ظاهرة التكرار، والشاعر عبد الله العشي كغيره من الشعراء المعاصرين لم يكترث بظاهرة التجنيس إلا ما جاء عفوا مما أضفى على القصائد نوعا من التلقائية– ومن ذلك قوله في قصيدة" يوم رافق نون الوهم": **خرجتْ من بهاء مدائنها/ غادرت كونها/ واستوت كائنا من تراب/ كيف مال بها الحال/ واستبدلت بمياه المحبة/ ميت الغبار وملح السراب** (43).

إن الجناس الوارد في هذا المقطع كان بين كلمتي(تراب– سراب)، فهما متفقتان في جميع الأصوات عدا صوت واحد(التاء مقابل السين)، وقد منح هذا الجناس القصيدة ترديدا صوتيا مليئا بالانفعال يضفي على القصيدة إيقاعا يجذب المتلقي ويمتعه وفي قصيدة الفارس يقول: **قد يفاجئكم من وراء الغمام/ قد يفاجئكم في هديل الحمام** (44).

ورد التجنيس في الوحدتين اللغويتين:« الغمام، الحمام» وقد تشابهتا في جميع الأصوات عدا الغين مقابل الحاء، وصوت الغين مجهور أما الحاء فهو مهموس، وهذا التقابل بين الجهر والهمس ولد رنينا وانفعالا منح القارئ شوقا وتلهفا لمعرفة هوية الفارس المقبل من وراء الغمام وهديل الحمام، مما زاد الصورة قيمة جمالية وتلوينا صوتيا.

أما في قصيدة" قمر تساقط في يدي" فقد اختلفت كلمتا" القصيدة" و" الجديدة" في أكثر من صوت فالقاف والصاد تقابل الجيم والدال حيث يقول: **مرِّي.../ لتكمل سحرها هذي العبارة في فمي.../ عرسا.../ وتثمل في بلاغتها القصيده/ وتفيض عن مجد البذار الخصب/ رعشقها الجديدة** [45].

وقد زاد هذا الاختلاف على القصيدة تفعيلا وتلوينا موسيقيا ساهم في تقوية بنية القصيدة.

3/الترصيع: هو عبارة عن« تقنية داخلية تقترن بأغراض فنية»[46]، ويقع هذا المحسن البديعي في الشعر العمودي عند نهاية الصدر والعجز من البيت الأول في القصيدة، بينما يتخذ أماكن مختلفة في القصيدة المعاصرة بحسب نوعه، ومن أنواعه[47]: 1/ المتجاور، 2/ المتوازي، 3/ المرجع للقافية.

والترصيع من العناصر الإيقاعية التي تعمل على تحلية القصيدة فيمنحها شيئا من الرونق يُحْيِ ماءها، كما يمنحها نوعا من الومضات النغمية التي تجعل العملية الإيقاعية تتجدد وتتمدد، ومن ثم يقوم بوظيفة سلب المتلقي وجعله يهتز طربا لهذا التركيب[48].

وقد لقيت ظاهرة" الترصيع" الموقف الذي لقيته ظاهرة التجنيس، إذ ثار دعاة التجديد على البنية التقليدية للقصيدة، وخاصة العناصر البديعية التي تحول العمل الأدبي إلى قوالب مزخرفة لا حياة ولا روح فيها.

ومن ثم حاول الشعراء المعاصرون التعامل مع هذه الظاهرة الصوتية تعامل ذكاء ومهارة، حتى تعمل على إيصال معنى القصيدة من دون تكلف وركاكة إلى نفس المتلقي.

بناء على ذلك لم يحض« الترصيع» في القصيدة العشية بالغ الاهتمام إلا ما جاء صدفة دون تبذير، فنشر على القصيدة إيقاعا وترنيما ينساب إلى أذن القارئ ويشيع بداخله إنشادا هو بمثابة همزة الوصل بين الشاعر والمتلقي، يقول الشاعر: **فكل نبض في العروق**

هو لك.../ وكل لفتة،/ أو نظرة،/ أو كلمة، أو نغمة/ وكل تمتمة./ وكل بَيِّن من الكلام،/ وكل غمغمة،/ وكل الصمت.../ حتى الصمت لك (49).

وقد جاء هذا الترصيع بالإضافة إلى كونه مصدر نغم موسيقي لتأكيد المعنى وتكثيفه، فالشاعر في لحظة بوح واعتراف، أحرقه وهيج ما بداخله.

ومن المقاطع التي ورد فيها" الترصيع" قول الشاعر: **أول الكلمات الوطن/ أول الصبح ضوء الوطن/ أول النبع ماء الوطن/ أول الأرض عشب الوطن/ أول الشعر لحن الوطن/ أول الأفق نجم الأرض**(50).

لقد تركت كلمة" أول" في بداية السطر الشعري و" الوطن" في آخر كل سطر شعري، وقعا موسيقيا مؤثرا يؤكد مكانة الوطن ومنزلته في قلب الشاعر، هذا الوطن الذي عانى الويلات، وتشرب مرارة أبنائه الناكرين حتى الثمالة.

وقد منح هذا النوع من" الترصيع" سرعة موسيقية على القصيدة تتلاءم مع بحريّ " المتدارك" و" الرمل".

ويبقى الترصيع من الظواهر الإيقاعية التي يسعى إليها الشاعر بغية الوصول إلى نغم موسيقي يُمتع القارئ، على الرغم من ندرته في القصيدة العشية، وهذا يعود إلى ذكاء وبراعة الشاعر؛ إذ تؤدي كثرته في القصائد الشعرية إلى انشغال القارئ بالبنية السطحية على حساب البنية العميقة، لما يُحدثه من طابع إنشادي غنائي.

ومن خلال ما تقدم نصل إلى أن القصيدة العشية قصيدة مسالمة، لم تبخل بقوانين الحداثة في نهلها من بحر البديع، إلا ما جاء من غير تكلف فأكسب القصيدة لونا إيقاعيا يتلاءم ونفسية الشاعر.

الهوامش:

(1) كاميليا عبد الفتاح: القصيدة العربية المعاصرة– دراسة تحليلية في البنية الفكرية والفنية–، دار المطبوعات الجامعية، الإسكندرية، مصر، 2007، (د ط)، ص 613.

(2) المرجع نفسه: ص 616.

(3) ينظر السعيد الورقي: لغة الشعر العربي الحديث، مقوماتها وطاقاتها الإبداعية، دار المعرفة الجامعية، الازاريطة، الإسكندرية، مصر، 2002، (د ط)، ص 202.

(4) عبد الله العشي مقام البوح، منشورات جمعي الشروق الثقافية، باتنة، الجزائر، 2007، ص 47.

(5) المصدر نفسه: ص 65.

(6) كاميليا عبد الفتاح: القصيدة العربية المعاصرة، ص 622.

(7) عبد الرحمان تبرماسين وآخرون: نظرية القراءة، المفهوم والإجراء، منشورات مخبر وحدة التكوين والبحث في نظريات القراءة ومناهجها، جامعة محمد خيضر، بسكرة، ط1، 2009، ص 119.

(8) ابن رشيق، أبو علي الحسن القيرواني: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، دار الجيل، بيروت، لبنان، ط4، 1972، ج 1، ص 143.

(9) رمضان الصباغ: في نقد الشعر العربي، دراسة جمالية، دار الوفاء للطباعة والنشر، الإسكندرية، مصر، ط1، 1998، ص 173.

(10) محمد علوان سالمان: الإيقاع في شعر الحداثة- دراسة تطبيقية- على دواوين فاروق شوشة، إبراهيم أبو سنة، حسن طلب، رفعت سلام، ط1، 2008، ص 66.

(11) عبد الرحمان تبرماسين: البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر، دار الفجر للنشر والتوزيع، القاهرة، ط 1، 2000، ص 117.

(12) رجاء عيد: لغة الشعر- قراءة في الشعر العربي الحديث-، ص 133.

(13) السعيد الورقي: لغة الشعر العربي الحديث، ص 210.

(14) عبد الله العشي: مقام البوح، ص 27.

(15) المصدر نفسه: ص 32.

(16) عبد الله العشي: يطوف بالأسماء، ص 61.

(17) المصدر نفسه: ص 63.

(18) المصدر نفسه: ص 68.

(19) أحمد كشك: التدوير في الشعر، دراسة في النحو والمعنى والإيقاع، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، (د ط)، 2004، ص 07.

(20) رمضان الصباغ: في نقد الشعر العربي، دراسة جمالية، دار الوفاء للطباعة والنشر، الإسكندرية، مصر، ط1، 1998، ص 240.

(21) عبد الرحمان تبرماسين: البنية الإيقاعية في الشعر الجزائري المعاصر، ص 122.

(22) إيمان محمد أمين الكيلاني: بدر شاكر السياب- دراسة أسلوبية لشعره-، دار وائل، عمان، الأردن، 2008، ط1، ص 278.

(23) ابن منظور: لسان العرب، دار صادر، بيروت، لبنان، ط3، 1994، ص 135.
(24) رمضان الصباغ: في نقد الشعر المعاصر، ص 211.
(25) عبد الرحمان تبرماسين: البنية الإيقاعية في الشعر الجزائري المعاصر، ص 194.
(26) المرجع نفسه: ص 195.
(27) عبد الله العشي: مقام البوح، ص 27.
(28) المصدر السابق: ص 96.
(29) فاتح علاق: في تحليل الخطاب الشعري، دار التنوير للنشر والتوزيع، الجزائر، ط2، 2008، ص 13.
(30) عبد الرحمان تبرماسين: البنية الإيقاعية في الشعر الجزائري المعاصر، ص 211.
(31) المرجع نفسه: ص 320.
(32) عبد الله العشي: يطوف بالأسماء، ص 80.
(33) عبد الرحمان تبرماسين: البنية الإيقاعية في الشعر الجزائري المعاصر، ص 211.
(34) عبد الله العشي: يطوف بالأسماء، ص 55.
(35) المصدر نفسه: ص 55.
(36) المصدر نفسه: ص 22.
(37) عبد الله العشي: مقام البوح، ص 24.
(38) عبد الرحمن تبرماسين: البنية الإيقاعية في الشعر الجزائري المعاصر، ص 330.
(39) عبد الله العشي: يطوف بالأسماء، منشورات أهل القلم، الجزائر، 2009، ص 87.
(40) عبد الله العشي: مقام البوح، ص 52.
(41) المصدر نفسه: ص 29.
(42) عبد الرحمن تبرماسين: البنية الإيقاعية في الشعر الجزائري المعاصر، ص 229.
(43) عبد الله العشي: يطوف بالأسماء، ص 29.
(44) عبد الرحمن تبرماسين: البنية الإيقاعية في الشعر الجزائري المعاصر، ص 229.
(45) عبد الله العشي: مقام البوح، ص 44.
(46) حسن الغرفي: حركية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر، إفريقيا الشرق، بيروت، لبنان، 2001، (د ط)، ص 44.
(47) المرجع نفسه: ص 45، 46.

(48) عبد الرحمن تبرماسين: البنية الإيقاعية في الشعر الجزائري المعاصر، ص 240.
(49) عبد الله العشي: مقام البوح، ص 06.
(50) عبد الله العشي: يطوف بالأسماء، ص 55.