# التّداخل الإيقاعيّ في الشّعر السّبعينيّ الجزائريّ

أ/ جعفر زروالي
جامعة الجزائر2-(الجزائر)

**توطئة:**

من بين الظّواهر العروضيّة للإيقاع الخارجي في القصيدة العربيّة الحديثة ظاهرة التّداخل الإيقاعيّ وهو الجمع بين بحرين أو أكثر في النّصّ الواحد[1]، وهذا سلوك لم يعهده -فيما أظن- الشّعر العربيّ القديم، إلا حديثا، فربّما يكون ذلك قد تزامن وانفتاح العرب وأدبهم وثقافتهم وفكرهم على نظير ذلك في الغرب، فقد «أجاز عدد من الشّعراء لقصائدهم أن تخرج من بحرها المقرّر لتدخل في بحر آخر أو في أكثر من بحر متذرّعين بأسباب شتّى حتّى غدا (التّداخل) بين تفعيلة وأخرى في المقطع الواحد و(التّنوّع) ونعني به تنوّع الأوزان بين مقاطع القصيدة، كأن يأتي أحدُ المقاطع على بحر، ويأتي المقطع الّذي يليه على بحر آخر، شائعا في نصوص العديد من الشّعراء»[2] ابتداء بالسّياب وهو من رواد حركة الشّعر الحرّ، الّذي ضمّن العديد من نصوصه[3] هذا التّداخل الإيقاعي، كما هو الشّأن في قصيدته: (في المغرب العربي) الّتي اعتبرت أولى النّماذج في ذلك، إذا زاوج فيها بين إيقاعي الوافر والرّجز، «وهو بهذا الصّنيع يحدث صدمة إيقاعيّة لا عهد للمزاج السّائد بها، ولاعهد للقصيدة العربيّة التّقليديّة بها»[4] أيضا، وحسَبِ الشّيخ جعفر في قصيدته: (هي المسؤولة الذّهبيّة) إذ صخّر لها: المتدارك، والرّجز، والمتقارب، وشاذل طاقة؛ صاحب: (انتصار أيوب) الّذي أنشأه على ثلاثة بحور: الوافر والمتقارب والرّمل، وسامي مهدي في: (لوبا) الّذي أقام وزنه على اثنين: الكامل والرّمل، ثمّ توالت عمليّة الخوض في هذه التّجربة لدى شعراء السّتينيّات والسّبعينيّات العرب[5]، إلى أن حطّت رحالها في مضارب السّبعينيين الجزائريين، حتّى صار كلّ ذلك ظاهرة لافتة للانتباه، تدعو إلى الاهتمام والعناية، لما لها من تأثير في البناء الموسيقيّ ليس على النّصّ نفسه، بل على صاحبه والمتلقي فيما بعد، والدّرس النّقديّ في الأخير«فتنوُّع الإيقاع يؤدّي إلى تنوّع الاستجابة من قارئ إلى آخر، ومن مقطع إلى آخر داخل النّصّ الواحد، وإن كان لهذا التّنوّع مبرراته النّفسيّة والفنيّة بالنّسبة للشّاعر، فإنّه بلا شكّ سوف يؤدّي إلى تنوّع التّقبّل، وإلى الفهم إذا أحاط القارئ بعوالم النّصّ والشّاعر»[6] معا.

لم تمرّ هذه الموجة هكذا بسلام، فقد تعرض لها النّقاد بالدّراسة والتّحليل بين مرحبّ وآخر رافضا لها معارضا، فقد رأى المؤيّدون «أنّ ثمّة ضرورة فنيّة وفائدة عروضيّة تتحقّق للقصيدة حين تتنوّع بحورها وتتداخل إيقاعاتها، مدّعين...أنّ هذه التّقنيّة ستؤدّي إلى توسّع في أفق القصيدة وتساعدها على الانعتاق من رتابة البحر الواحد ركوده وسكونيته إلى التّعبير عن مديات أشمل من خلال تناغم موسيقى هذه البحور المتداخلة»[7] كما أنّهم اجتهدوا في وضع شروط «على الشّعراء مراعاتها حين يرومون الانتقال من بحر إلى آخر في القصيدة الواحدة وهي أن يكون الانتقال في دفقة شعوريّة كاملة قد تكون مقطعا أو أكثر، وأن يكون لضرورة فنيّة يتطلّبها تنوّع التّجربة»[8] الشّعريّة الّتي يفرضها الموقف الشّعريّ.

أمّا المعارضون فقد وجّهوا لهم تهمة الجهل بعلم العروض[9] مع أنّ الكثير منهم منها براء، ولهم قدرة فائقة في التّحكّم فيه، وخالفوهم في كون هذا التّداخل عملا فنيّا، ولم يستسيغوا بالتّالي «الإقرار بالمسوّغات الّتي عرضها المؤيّدون لهذا التوجّه في القصيدة الحديثة»[10] ورأى آخر أنّ «الانتقال بين الأوزان الشّعريّة في القصيدة الواحدة يقود حتما إلى اختلال موسيقيّ يصدر عنه نغم متباين قد لاتستسيغه أذن المتلقّيّ، ولانظنّ أنّ ثمة ضرورة فنيّة تلجأ إلى الخلط بين تفعيلات البحور الشّعريّة»[11] واعتبر المعارضون الشّروط الّتي وضعها المؤيّدون شروطا «عائمة تجعل الطّريق سالكا أمام الشّعراء ليجدّد كلّ واحد منهم وعلى هواه»[12] وانتقدوا موضوع اكتمال الدّفقة الشّعوريّة وعلاقتها بالتّداخل الإيقاعي، واعتبروه إشكاليّا «غير مفهوم قد يفضي إلى تعدّد البحور بتعدّد المواقف والأصوات في القصيدة الواحدة...»[13] وخلصوا إلى القول أنّهم لايلمسون «أيّ مسوّغ فنّيّ أو منطقيّ يجيز للشّاعر الانتقال من بحر إلى آخر في قصيدة واحدة، وأنّ مجمل المسوّغات الّتي يوردها القائلون بجواز ذلك واهنة ولايمكننا الاقتناع بها أو الرّكون إليها وهي لاتخرج عن تلك ثلاث نقاط بمقدورنا إيجازها:

-خلق إيقاع متكامل مستوعب طاقة القصيدة،

-كسر رتابة الإيقاع المتكرّر،

-إتاحة الفرصة للشّاعر للتّعبير عن مشاعره بحريّة أوسع»[14] واعتبروا كلّ هذا كلاما عامّا، ونفوا ما رمى به أنصار التّداخل الميزانَ العروضيَّ العربيَّ الأصيلَ من تهم العجز وغير التّكامل عن البحر الشّعريّ، أو صفات الملل والسّأم عن الإيقاع المتكرّر، بل هو عكس ذلك لأنّه كثيرًا ما أطرب انسيابه النّغميّ السّامع على مرّ العصور ومازال كذلك يفعل[15].

وبالنّظر إلى هذين الاتجاهين المتباينين حول التّداخل الإيقاعيّ، كان لابد من موقف يحسم هذا التّباين، فإذا كان هذا السّلوك جديدا محدثا فإنّه أنسب للقصيدة العموديّة من نظيره النّصّ الحرّ، فالقصيدة العموديّة تحترم تقنية العروض الموروث، فالتّداخل الإيقاعيّ موجود أصلا داخل البحور المركّبة، من خلال تنوّع تفعيلاتها، فهذا التّنوّع إذا انتقل من الشّطر إلى بقيّة مقاطع القصيدة كان أمرا عاديًّا، خصوصا إذا تعلّق الأمر ببناء دراميٍّ مسرحيٍّ أو قصصيٍّ أو أُوبراليٍّ[16]، فهو يحدث نغما مختلفا متدرّجا أكبر من ذلك النّغم الّذي يحدث على مستوى البيت، وهو الأمر الّذي يفتقده على مستوى الجملة الشّعريّة أو السّطر في النّصّ الحرّ، باعتبار أنّهما مفتوحان من حيث عدد التّفعيلات، الّتي تمتدّ في السّطر إلى حدّ بعيد؛ نظرا للحرية الّتي أعطاه أنصار التّيار في تشكيله، يقول عزّ الدّين إسماعيل: «فما دام ذوقنا يقبل التّنويع في التّفعيلات على مستوى البيت فلماذا لايقبل نفس الصّورة من التّنويع على مستوى الأبيات؟ وبعبارة أخرى نقول: لماذا يكون البيت الشّعريّ هو الوحدة الموسيقيّة الّتي تقبل تنويع التّفعيلات وتكون هذه الوحدة مكوّنة من عدّة أبيات؟»[17].

كما أنّ هذا الاتّجاه الحداثيّ التّجديديّ، ليس بالأمر الغريب باعتباره جاء على يد أنصار حركة الشّعر الحرّ، الّذين اعتدنا منهم مثل هذه الخرجات وغيرها، ومازلنا ننتظر سواها أيضا، فتصرّفهم قبل هذا كان أجرأ وأخطر حين أقبلوا على تحطيم قواعد العروض، والتّمرّد على نُظُمه وضوابطه على مستوى الوزن أو على مستوى القافية، فليس غريبا أن ينتقلوا إلى هذه المرحلة من التّجديد، ليأتوا بتجربة أخرى، يقول عزّ الدّين إسماعيل: «إنّ تنويع التّفعيلات داخل السّطر الواحد غير ممكن إلا في إطار الوزن التّقليديّ، أي وفقا لنظام التّنوّع في البحور المتنوّعة التّفعيلات، ولم تظهر حتّى الآن تجربة للتّأليف بين تفعيلات متنوّعة في السّطر الواحد تخرج على ذلك النّظام، وليس هذا قضاء نهائيا باستحالة استكشاف نسق جديد من التّفعيلات المتنوّعة»[18].

لقد عرف الشّعر السّبعينيّ الجزائريّ هذا الشّكل الموسيقيّ، وإن كان ذلك بشكل محدود من حيث العدد والنّسبة بالنّظر إلى عدد النّصوص المعتمدة في هذه الدّراسة، فقد أحصينا 28 نصّا بنسبة (04,17%) من المجموع العامّ الّذي هو (673 نصّا)، منها عشرة في التّشكيل العموديّ بنسبة (34,49%) من مجموع التّشكيل المختلط، و18 في الحرّ بنسبة (64,2%).

لم يكن الشّاعر السّبعينيّ الجزائريّ بهذا الصّنيع مجدّدا في شيء، بل وجدناه سائرا على نهج نظرائه المشارقة الّذين سبقوه إلى ذلك في هذا الميدان-كما ذكرنا من قبل- وغايته لم تخرج عن تلك الّتي تبنّاها هؤلاء أيضا، فقد عدّوها:

«-وسيلة لكسر رتابة الإيقاع،

-إضافة طاقة تعبيريّة جديدة،

-منح الشّاعر حرية في التّصرّف والاختيار»[19] وهي مبرّرات تسمح لهم بالتّصرف في الوزن العروضيّ، من خلال عمليات التّداخل الإيقاعي.

لكن وفي الحقيقة أنّ هذه التّبريرات هي تهجم آخر وصريح على الإيقاع الموروث وليس تبريرا لسلوكهم ذاك، فعلى مرّ العصور أثبت الإيقاع الموسيقي للعروض العربيّ، جماليته وطاقته وحريته من خلال الجوازات الّتي امتازت بها بحوره، ومازال كذلك إلى اليوم، ولو أنّهم عدّوا ذلك تجربة للتّجديد لكفاهم وربّما وجدوا لأنفسهم فضاء آخر للتحرّك والنّشاط والإبداع...

**- البحور الّتي تمّ الجمع بينها على مستوى النّص الواحد:**

**-1 على مستوى القصيدة العموديّة:** أشرت سلفا أنّ عددها بلغ عشر (10) قصائد، وانفرد بها الغماري لوحده دون غيره، ونظمت على النّحو التّالي:

| | البحور | الشّاعر | العدد | النسبة |
|---|---|---|---|---|
| 1 | **الوافر والهزج** | الغماري | 07 | %70,00 |
| 2 | **البسيط والمجتثّ** | | 02 | %20,00 |
| 3 | **البسيط ومجزوء الكامل** | | 01 | %10,00 |
| | المجاميع | 01 | 10 | %100 |

**- الوافر والهزج**[20]: يقول الغماري في قصيدته (**تحدّي الموت في الدّروب المهاجرة**)[21]:

(الوافر)

أتسمعين خلف اللّيل ياعصفورة الوادي

...

(الهزج)

حديث اللّيل للأحزان... والأحزان أبعادي

والاثنان من دائرتين مختلفتين، فالوافر من دائرة المؤتلف، وهي تحمل اسمه، أمّا الهزج فهو من المجتلب الّتي تحمل اسمه هو أيضا.

- **البسيط والمجتثّ**: ويقول في قصيدة (**قصّة مجاهد**)[22]:

البسيط)

للنّور للثّورة الخضـــراء ينتســـب يمـدّه بالإباء الرّفـض والغضـــب

تضمّه ألف ذكرى ألف أغنـــية خضراء يحنو عليه النّخل والعنب

...

(المجتث)

كانت دروبي قتادا فرحت أرعى الورودا

لن يستكين المقاتل حتّى يدكّ السّـدودا

والبسيط والمجتث من دائرتين مختلفتين، فالأوّل من دائرة المختلف (الطّويل)، والآخر من دائرة المشتبه (السّريع).

التّنويع ومن خلال هذا التّداخل بين البحرين فرضته طبيعة القصيدة ذات المنحى القصصيّ، الّذي سلكه الشّاعر في هذه القصيدة، لأنّ القصّة تقتضي تعدّد الأصوات والمواقف والمشاهد واختلافِها، فمن الطّبيعي اختيار إيقاعات تتماشى وهذا المنحى.

- **البسيط ومجزوء الكامل**: يقول في قصيدة(**موّال عاشق**)[23] الّتي يستحضر من خلالها ذكرى وفاة مفكّر الهند المسلم أبي الكلام أزاد:

(البسيط)

أقسمت بالألم الضّوئي.. بالثّأر وبالهـــوى في دروب الورد والنّار

وبالفواصـل.. أتلـــوها مقدّسة مســـافر في مداها البكر قيثاري

...

(مجزوء الكامل)

الهنـــد تعلم ياسليل النّور.. أنّك ساعدها..

الهند تعلم من أزاد؟ إذا ألم بهـــا عـــــداها

ينتمي البسيط كما ذكرنا إلى دائرة المختلف، أمّا الكامل فهو من دائرة المؤتلف، فالبسيط يقتضي النّفس الطّويل في التّعبير والسّرد والوصف، أمّا مجزوء الكامل، يناسب التّعبير

المختصر الموجز، لذلك فضّل الشّاعر الجمع بينهما في هذا الموقف الشّعريّ، ليفصح عن تجربته الشّعريّة عاطفيًّا.

-2 **على مستوى النّصوص الحرّة:** بلغ عددها ثمانية عشر (18) نصّا، تقاسمها أحد عشر (11) شاعرا، وتشكّلت لديهم على النّحو التّالي:

| | **البحور** | **الشّاعر** | **العدد** | | **النّسب الجزئيّة** | **النّسب العامّة** |
|---|---|---|---|---|---|---|
| 01 | **الوافر والهزج** | الغماري | 03 | 11 | %27,28 | %57,90 |
| | | حمدي | 02 | | %18,19 | |
| | | رزّاقي | 02 | | %18,19 | |
| | | مستغانمي | 01 | | %09,10 | |
| | | أزراج | 01 | | %09,10 | |
| | | بوالدهان | 01 | | %09,10 | |
| | | زتّيلي | 01 | | %09,10 | |
| 02 | **الوافر والمجتثّ** | حمّادي | 02 | | %100 | %10,53 |
| 03 | **المتقارب والهزج** | شكيّل | 01 | | | %05,27 |
| 04 | **المتقارب والرّمل** | حمدي | 01 | | | %05,27 |
| 05 | **الرّمل والرّجز** | شكيّل | 01 | | | %05,27 |
| 06 | **الوافر والرّمل** | جوّادي | 01 | | | %05,27 |
| 07 | **السّريع والخفيف والطّويل** | حمدي | 01 | | | %05,27 |
| | **المجاميع** | | 18 | | %100 | %100 |

- **الوافر والهزج:** يقول بوالدهان في نصّه (**أحزان الفارس الجريح**)[24]:

(الهزج)

أحبّائي، أعزّائي

حملت على جبيني صرخة الشّهداء

(الوافر)

وجئت أعانق الفقراء

(الهزج)

وأمضي في صفوف تعلن الثّوره

إن المزج بين الاثنين هنا أوضح وأيسر منه في العموديّ، فنظام السّطر يسمح للشّاعر بالتّصرّف في أعاريض البحرين، بخلاف ماهو عليه الأمر في أنظمة الشّطر المقيّدة بنظام خاصّ.

وهذا النّظام في السّطر هو الّذي أتاح لزتّيلي أن يتصرّف في تفعيلات البحرين، فعلى اختلافهما قد جمع بينهما في نصّه (**الهروب من سوق عكاظ**)[25]:

(الهزج)

عكاظ الدّمع... والفخر

عكاظ النّاي... والشّعر

أما زلت

(الوافر)

تلاحقني؟ !!

وحرّ فيّ صار يرفضني

فلو اجتمعا هكذا في العموديّ (نظام البيت)، لكان التّرجيح للوافر، أمّا وقد جاءا في الحرّ (نظام السّطر) فالأمر يختلف، لأنّ الحرية وفسحة المساحة في السّطر لاتخوّل لنا ترجيح أحدهما على الآخر[26].

- **الوافر والمجتثّ**: يقول حمّادي في مقطوعته الغجريّة (**الوعد**)[27]:

(الوافر)

ليزداد نبضك أيّها القلب

فلا تبتئسْ

(المجتثّ)

فالأرض لم تبتلع بعد

كلّ شيءْ

- **المتقارب والهزج**: يقول شكيّل في مطلع نصّه (**قصيدتان**)[28]:

(المتقارب)

دعيني أأبحر في رحمِ السّنين؟؟

دعيني ألمّ بقايا الحلم الحزين؟...

دعيني أواريه في مقبرات التّنحار...

دعيني أحرّر نفسي.. أخلّص قلبي:

من عتمة هذا الضّباب؟؟

(الهزج)

دعيني يا حياتي أتشرنق؟؟

دعيني من حكايات التّواصل والتّفرّق؟؟

فأمنياتي أراها كلّ يوم تتقاطر

- **المتقارب والرّمل:** يقول حمدي في (**تقاسيم عن الثّورة العربيّة**) [29]:

(المتقارب)

فلسطين

لاتيأسي

كلّ آتٍ قريب

***

(الرّمل)

أيّها الوجه الّذي غاب طويلا

عد رياحا ورعودا قاصفة

فالّذي خان جماهيرك

أمسى في مهبّ الرّيح.

- **الرّمل والرّجز:** يقول شكيّل في قصيدته (**ترنيمة مساء**)[30]:

(الرّمل)

ازرعيني حبّة قمح في المزارع؟؟

كي يعمّ العشق هذي المرابع

كي أقول للأمواج حين تقبل.

كي أقول للنّوارس حين تبحر: عودي.. عودي... ياهذي الجياد.

(الرّجز)

فالخير قد عمّ البلاد.

- **الوافر والرّمل:** يقول جوّادي في مقطع (**تمثال**)[31] من قصيدته (قصائد للحزن والانتماء):

(الوافر)

وأدخل في عيونك ياصغيرة

أجمع الأحزان، أنزعها

وأرجعها إلى الجسد المهيّأ للجراحات الكبيرة

***

(الرّمل)

أوصد الأبواب عنها

لاتكوني عبدة الإيثار

غيطان النّخيل، طفولتي

أمّي، مواويل البطولة...

والدي، متن ابن عاشر...

مصحفي...

- **السّريع والخفيف والطّويل**: وذلك على مستوى الشّكلين: الحرّ والعمودي، يقول أحمد حمدي في قصيدته (**موجز للأخبار في حجم المسألة**)[32]:

(السّريع)

اسمك كان المبتدأ

وكانت النّهاية السّقوط في العينين

كان الحلم أوّلا بحجم الأرض

فيها الشّجر الواقف كالجبال

والتّماثيل الّتي ارتكبت في حضورها الحبّ...

(الخفيف)

يكبر شكل الحلم في العينين

كنت مطرا

كنت ثمارا في الدّوالي دانية

كنت نخيلا

كنت موسما لهذا البلح الأصفر...

(الطّويل)

أحبّك.. إنّ الوجد يملأ خاطـــري وعيناك في دنياي فيـــض مشـاعـر
تماديت في البعد الضّبابي فانحـنت أمـــــاني أغصـــانا بـدون أزاهـــر
بأفق الغيب يطعنه الدّجى وعاد بلا ســرج جـــريح الخـواطر!

فحمدي احترم خصوصيات الطّويل الّذي لايصلح في الشّعر الحرّ، وذلك لطبيعته الإيقاعيّة فهو من البحور المركّبة، الّتي تمتاز بالفواصل المزدوجة، والثّقل والفخامة الموسيقيّة الّتي تتناسب والموقف الشّعريّ الصّارم...

كما أنّ استعمال الخفيف لايستساغ لناظم الحرّ، فالخفيف من المركّبات الّتي تقوم على أجزاء مختلفتين كما هو الشّأن في الطّويل، لكن حمدي كسر القاعدة، وجاء بالحرّ فيه، ولعلّ حرية التّصرف في نظم الشّعر الحرّ خوّلت له ذلك وغيره، فجاء بما لم تأت به الأوائل.

-3 **على مستوى النّصوص المشتركة بين العموديّ والحرّ**: بلغ عددها ثلاثة (03)نصوص (نصان عند الغماري، وواحد عند بوالدهان) نُظمت على المزج بين الوافر والهزج، وباعتبار أنّها مشتركة من حيث الشّكل (العمودي والحرّ)، أخرجناه من المختلط (أي التّداخل الإيقاعي وهو استعمال أكثر من بحر في القصيدة الواحدة) وأضفناها إلى النّصوص المشتركة فهي معدودة فيها، وهو موضوع آخر مستقلّ، عملنا على تحقيقه وإعداده للنّشر في حينه بحول الله.

كان هدفنا من خلال هذه الورقة البحثيّة، هو:

- اكتشاف هذه الظّاهرة الإيقاعيّة الجديدة، في الشّعر العربيّ عموما وشعرنا الجزائريّ خصوصا.
- تحفيز طلابنا الباحثين على التّطرّق لمثل هذه الموضوعات جديدة الّتي لم يألفها نقدنا ولادرسنا الأكاديميّ بعد.
- الاهتمام بالمدوّنة الشّعريّة الجزائريّة الثّريّة، واكتشاف بعدها الجماليّ والشّعريّ.

تلك أهداف ومرامٍ نتمنّى أن تحظى مثل غيرها من القضايا، بالتفاتة من قبل أساتذتنا وطلابنا، فمن وجهة نظرنا، مازال الإبداع الجزائريّ مظلوما في هذا الباب وغيره، على الرّغم من الدّراسات النّقديّة المتزاحمة، الجامعيّة أو غير الجامعيّة، والّتي نرى أنّها لم تصل بعد إلى الشّيوع مثلما هو الشّأن لنظيراتها في المشرق العربيّ وحتّى في مغربه أيضا.

**هوامش البحث:**

[1] – ومن مصطلحاته الأخرى: (التّناصّ الموسيقيّ) و(النّص والنّص الموازي)، ينظر: البنيّة الإيقاعيّة في الشّعر العربي المعاصر: إبراهيم عبد الله البعلول، دار الأكاديميّون للنشر والتّوزيع، 2012، ص:40، أو البنيّة الإيقاعيّة في شعر حميد سعيد، حسن الغرفيّ، دار الشّؤون الثّقافيّة العامّة، 1989، بغداد، ص: 102.

[2] – التّداخل والتّنوّع في إيقاع القصيدة الحديثة: هشام فاضل محمّد، مجلّة: مداد الآداب، ع: 03، الجامعة العراقيّة، بغداد، 1432، 2011، ص:149.

[3] – مثل: (بورسعيد) بناها على البسيط والسّريع، (جيكور أمّي) قامت على الخفيف والرّمل والرّجز، ينظر: التّداخل والتّنوّع في إيقاع القصيدة الحديثة: هشام فاضل محمّد، مجلّة: مداد الآداب، ع: 03، الجامعة العراقيّة، بغداد، 1432، 2011، ص: 43، 96، والشّعر العربي المعاصر: عزّ الدّين إسماعيل، ص: 90.

[4] – التّداخل والتّنوّع في إيقاع القصيدة الحديثة: هشام فاضل محمّد، مجلّة: مداد الآداب، ع: 03، ص:43.

[5] – من بين الأسماء الأخرى ونصوصهم نجد: سعدي يوسف(الشّارة)، كمال سبتي (قصائد عن المسافر الملاك والعجوز)، زاهر الجيزاني (تعالي نذهب إلى البريّة) و(نواويس) الّتي أقامها على ستّة بحور: المتدارك والرّجز والمتقارب والسّريع والرّمل والوافر، وعبد الرّزاق عبد الواحد (من أين هدوؤك هذه السّاعة؟) وحميد سعيد (لغة الأبراج الطّينيّة) وسلام كاظم (دخان المنزل) وغيرهم، ينظر: التّداخل والتّنوّع في إيقاع القصيدة الحديثة: هشام فاضل محمّد، مجلّة: مداد الآداب، ع: 03، ص:98، 101، 102، .

[6] – التّجريب الفنّيّ في النّصّ الشّعري الجزائريّ المعاصر: محمّد الصالح خرفي، "الحياة الثّقافيّة"، تونس، ع: 160، السّنة: 29، ديسمبر 2004، ص:75.

[7] – التّداخل والتّنوّع في إيقاع القصيدة الحديثة: هشام فاضل محمّد، مجلّة: مداد الآداب، ع: 03، ص:103.

[8] – نفسه، ص:105.

[9] – نفسه ، ص:96.

[10] – نفسه ، ص:103.

[11] – التّداخل نفسه ، ص:104.

[12] – نفسه ، ص:105.

[13] – نفسه ، ص:106.

[14] – التّداخل والتّنوّع في إيقاع القصيدة الحديثة: هشام فاضل محمّد، مجلّة: مداد الآداب، ع: 03، ص:107.

[15] – نفسه ، ص:107.

[16] –كما هو الشّأن في مسرحيّة (الرّاعي) والأوبراتين الغنائيّتين (حكاية ثورة) و(أنا الجزائر) لمحمّد الأخضر السّائحي، حيث قامت كلّها على بحور عديدة، وقد كانت محلّ بحثنا في مذكّرة الماجستير في الأدب الجزائريّ الموسومة بـ: جمالية القصيدة في شعر محمّد الأخضر السّائحيّ، كليّة الآداب واللّغات، جامعة الجزائر، 2010، ص: 168.

[17] – الشّعر العربي المعاصر: عزّ الدّين إسماعيل، ص:91.

[18] – مفسه، ص:101.

[19] – التّداخل والتّنوّع في إيقاع القصيدة الحديثة: هاشم فاضل محمّد، مجلّة: مداد الآداب، ع: 03، ص:99.

[20] –كثيرا مايلتبس الهزج في ضربه الأوّل بالوافر في ضربه الثّاني المجزوء،كما يلتبس الوافر بأوّل الهزج، ولذلك يصعب معهما التّفريق، وربّما رجح أحدهما على الآخر، والرّأي حمل كلّ منهما على أصله، للتفصيل في ذلك ينظر: المتوسّط الكافي في علمي العروض والقوافي: موسى لأحمدي نويوات، ص: 114 و156.

[21] – قصائد مجاهدة، ص: 89.

[22] – نفسه ، ص: 43.

[23] – أسرار الغربة، ص: 187.

[24] – معزوفة الظّمأ، ص: 89.

[25] – فصول الحبّ والتّحوّل، ص: 31.

[26] – في الشعر العمودي يلتبس الوافر بأوّل الهزج، وذلك إذا عُصبت (إسكان خامس الجزء) جميع أجزاء الوافر (مُفَاْعَلَتُنْ) فتصير (مَفَاْعِيْلُنْ)، وفي القصيدة مايدلّ على أنّ البيت من ثاني الوافر، وهو(مُفَاْعَلَتُنْ) فيتعيّن المصير إليه، ينظر: المتوسّط الكافي، موسى الأحمدي نوويات، ص: 157، 158.

[27] – قصائد غجريّة: ص: 9.

[28] – قصائد متفاوتة الخطورة، ص: 193.

[29] – قائمة المغضوب عليهم، ص: 65.

[30] – قصائد متفاوتة الخطورة، ص: 181.

[31] – قصائد للحزن وأخرى للحزن أيضا، ص: 63.

[32] – قائمة المغضوب عليهم: ص: 05.