تجليات النضال بالصوت والإبهار بالإيقاع في شعر مفدي زكرياء "الذبيح الصاعد" نموذجا

The manifestations of struggle withsound and dazzlingwithrhythm in the poetry of Mufdi Zakaria"aldhabihalsaaeidi"is a model

د. مكي خديجة *

جامعة حسيبة بن بوعلي الشلف (الجزائر)، mekki.khadidja2@gmail.com

د.عداد ربيحة

جامعة حسيبة بن بوعلي الشلف (الجزائر)، rabha1983@hotmail.com

تاريخ الارسال2021/06/28 تاريخ القبول 2021/09/15 تاريخ النشر2021/09/27

ملخص:

إن أهم خاصية يمكن الوقوف لديها في شعر مفدي زكرياء الوطني المقاوم، النضال بالصوت والإبهار بالإيقاع، إيمانا منه بالتأثير في المتلقي بواسطة الصوت الجميل، والإيقاع المجلجل، ومؤداه إقناع متلقيه بالصوت الجميل الذي يشحنه بالسمات اللفظية المؤتنقة، فيجعله معادلا لطلقة البندقية، ولعلعة القذيفة، وصرخة الغضب، وصدى القجاج في أعماق الأودية الوعرة التي كان ينطلق منها الثوار.

وعلى هذا الأساس، نطرح الإشكال التالي: ماذا حقق الشعر الوطني المقاوم في مجال الإبداع الفني بعامة لدى مفدي زكرياء، وفي قصيدة الذبيح الصاعد بخاصة

للإجابة عن هذا التساؤل، سنرى كيف تعامل مفدي زكرياء في شعره الوطني المقاوم مع الإيقاع الفني، وسنضرب مثلا- عن ذلك- بدراسة قصيدة "الذبيح الصاعد"

ومن هنا، تروم هذه الورقة البحثية الموسومة ب"جماليات النضال بالصوت والإبهار بالإيقاع في شعر مفدي زكرياء الوطني المقاوم"، إبراز جماليات الإيقاع الخارجي، فالإيقاع الداخلي، مبرزين سمات كل منهما في قصيدة "الذبيح الصاعد".

الكلمات المفتاحية: الإيقاع ، الصوت، المقاومة.

Abstract:

The most important characteristic that can be distinguished in Mufdi Zakaria's patriotic resistance poetry is the struggle with sound and dazzling with rhythm, believing in the effect on the recipient through the beautiful voice and the jingling rhythm, and its purpose is to convince the recipient with the beautiful voice that charges it with the elegant verbal features, making it equivalent to a gunshot, a shell sting, and a scream Anger, and Qajaj echoed in the depths of the rugged valleys from which the revolutionaries were departing.

On this basis, we pose the following problem: What has the resistance national poetry achieved in the field of artistic creativity in general for Mufdi Zakaria, and in the poem of the rising sacrifice in particular?

*المؤلف المرسل

In order to answer this question, we will see how Mufdi Zakaria deals with the artistic rhythm in his patriotic poetry, and we will give an example - about that - by studying the poem "The Rising Sacrifice".

Hence, this research paper, entitled "The Aesthetics of Struggle with Voice and Dazzling with Rhythm in the Poetry of Mufdi Zakaria's National Resistance", aims to highlight the aesthetics of external rhythm, and internal rhythm, highlighting the characteristics of each of them in the poem "The Rising Sacrifice".

Keywords: rhythm, sound, resistance.

أولا:-الإيقاع الخارجي:

يرى حبار مختار أن" الإيقاع الخارجي في القصيدة العربية، هو الاتفاق الصوتي الناتج عن وزنها الذي انتظمت ألفاظها في قالبه المتزن، وألحق به نعت"الخارجي" لكونه قالبا إيقاعيا مسبقا عن كل عملية إبداعية، وبعبارة مألوفة: هو أعاريض الخليل التي استنبطها من السعر العربي القديم"[1].

ويذهب عبد المالك مرتاض على القول:"بأن الإيقاع الخارجي غالبا ما ينصرف إلى القافية في الشعر، وإلى السجع في الكتابات الأدبية التي تتكيف ذلك"[2].

هذان القولان أنموذجان، يقومان على اعتبار أن الإيقاع الخارجي للنص الشعري، يقصد به الوزن والقافية، أو ما يطلق عليه باسم مصطلح "العروض".

1-الوزن:

"وهو أن تكون المقادير المقفاة تتساوى في أزمنة متساوية لا تفافها في عدد الحركات والسكنات"[3].

والقصد هنا لا يخرج عن كون "الوزن" هو الموسيقى الناتجة عن تتبع تفعيلات معينة تتكرر في كل بيت دون تغيير.

والقصيدة من "الخفيف"، وهو من حيث الأهمية العروضية يأتي في الرتبة الحادية عشرة بعد المنسرح[4]، وأما تفعيلاته فهي:" فاعلاتن، مستفعلن، فاعلاتن"، وسمي "خفيفا لخفته في الذوق والتقطيع، لأنه تتوالى فيه ثلاثة أسباب، وقيل: سمي الخفيف الاسم لأنه أخف السباعيات[5].

وبحر "الخفيف" يتميز بالإيقاع الموسيقي الخفيف الهامس، حيث "يساعد على التذكر والترجيع والشحن، ورسم البطء، ضبط الإنشاد. كما لاحظ آخرون بأنه طالما اختير من طرف الرومانسيين لتماشيه مع الطبع الرومانسي المتميز بحساسيته الغنائية وشعوره المرهف"[6].

يوق إبراهيم أنيس:"هناك إذن أوزان الشعر كثيرة الشيوع مألوفة محبوبة يطرقها كل الشعراء وينسجون عليها معظم أشعارهم، كما أن هناك أخرى نادرة لا تستسيغها الآذان ولا يلجأ إليها الشعراء إلا في القليل من الأحيان، ينظمون منها قطعا صغيرة، رغبة في التنويع أو التجديد..."[7].

وكان الدكتور محمد ناصر، قد لاحظ في دراسته الموسومة بـ:" الشعر الجزائري الحديث"، أن البحر "الخفيفي" لدى الشعراء الجزائريين في مرحلته الأحياء والثورة قد جاء في الصف الثاني بنسبة 64,57% يعد بحر "الكامل" بنسبة 70,96%[8].

يبدو أن الإقبال على البحر "الخفيف" من طرف هؤولاء الشعراء، ولا سيما في الأربعينيات وما بعدها "نابع مما طبعت عليه نفوسهم من حساسية مرهفة، ورقة متأصلة جعلتهم أميل إلى الإيقاع الموسيقي الخفيف الهامس"[9].

هذا ما يدل على أنه يمتاز بالرشاقة والخفة في الوزن والتقطيع، كما أن موسيقاه بوقها النازل تتناسب مع الموضوعات الذاتية، وتوافق ايقاعه مع المشاعر ذات الطابع الحزين[10].

لقد احتل بحر "الخفيف" الصدارة في شعر أبي القاسم الشابي، فمن بين مائة وعشرين قصيدة يحتوي عليها ديوانه نجد سبعا وعشرين قصيدة من هذا البحر[11]، وقد بلغت نسبته عند أحمد رامي 58%، وعند محمود حسن إسماعيل 31%، وعند علي الجندي فقد بلغت نسبته 27%، أما عند علي محمود طه 16%[12].

يبدو أن شعراء الفترة التحريرية وما قبلها قد مزجوا في بناء وزن" خفيف" بين الاتجاهين الرومانسي والمحافظ ، وعلى رأسهم الشاعر صالح خرفي بنسبة 27،19%، ومصطفى بن رحمون بنسبة 24،5%، ومحمد العيد 13،85%، ومفدي زكريا بنسبة 12،19%.[13]

يقول إبراهيم أنيس: " الوزن الشائع لهذا البحر هو أن يتكون الشطر الواحد كما يلي: فاعلاتن+ مستفعلن+ فاعلاتن. ولا تلتزم هذه المقاييس الثلاثة حالة واحدة ، بل تراها تجيء في صور أخرى، فالمقياس الأول " فاعلاتن" يرد كثيرا في صورة " فعلاتن"، والمقياس الثاني " مستفعلن" يرد كثيرا في صورة " متفعلن" والمقياس الأخير " فاعلاتن" له صورتان أخريان هما:

" فعلاتن" و " فالاتن"، وكلها صور حسنة كثيرة الشيوع"[14].

وعند تقطيع البيت الأول من قصيدة " الذبيح الصاعد" تبين ما يأتي:

* فاعلاتن فعلاتن حذف الساكن الثاني جوازا وهذا ما يعرف بزحاف الخبن.

* مستفعلن متفعلن حذف الساكن الثاني جوازا.

<table>
<tr><td colspan="3">قام يختال كالمسيح وئيدا</td><td colspan="3">يتهادى نشوان يتلو النشيدا</td></tr>
<tr><td colspan="3">قام يختال كلمسيح وئيدا</td><td colspan="3">يتهادى نشوان يتلننشيدا</td></tr>
<tr><td>0/0//0/</td><td>0//0//</td><td>0/0//0/</td><td>0/0///</td><td>0//0/0/</td><td>0/0//0/</td></tr>
<tr><td>فاعلاتن</td><td>مستفعلن</td><td>فعلا تن</td><td>فعلاتن</td><td>مستفعلن</td><td>فاعلاتن</td></tr>
<tr><td></td><td>أصلها مستفعلن</td><td>أصلها فاعلاتن</td><td></td><td></td><td></td></tr>
<tr><td></td><td>حذف الحرف الثاني جوازا</td><td></td><td>حذف الحرف الثاني جوازا</td><td></td><td></td></tr>
<tr><td colspan="2">الحشـــــــــــــــو</td><td colspan="2">العـــــروض</td><td colspan="2">الحشـــــــــــــــو الضـــــــرب</td></tr>
</table>

*** القافية:**

القافية من القفو وهو الإتباع، وإنما قلبت الواو ياء لانكسار ما قبلها، وسمي المعنى المراد هنا بذلك لأن الشاعر يقفوه أن يتبعه، فالقافية على هذا بمعنى مقفوه ك " من ماء دافق" أي مدفوق، وقيل لأنه يقفو ماسبق من الأبيات، أو لأنه يقفو آخر كل بيت[15].

وقد جاء في القاموس المحيط: " القفا: وراء العنق كالقافية، وقفوته قفوا، وقفوا: تبعته"[16].

وأما في الاصطلاح فقد إختلف القدامى في تحديد القافية، وتعددت أراء هؤلاء في تعريفها.يقول الخليل: " القافية عبارة عن الساكنين اللذين في آخر البيت مع ما بينها من المتحرك حرفا كان أو أكثر، ومع الحركة التي قبل الساكن الأول"[17].

والقافية عند الأخفش الأوسط " سعيد بن مسعدة" هي آخر كلمة في البيت، وعند أبي علي قطرب "محمد بن المستنير بن أحمد"، وأبي العباس ثعلب " أحمد بن يحي بن يزيد السيباني"، والفراء هي الروي.وعند بعضهم القافية هي البيت، وعن بعضهم هي القصيدة، وبعضهم قال النصف الأخير من البيت[18]. والملاحظ أن " أبا موسى الخامض قد ألحقها بالجرس ا, الإيقاع الداخلي للقصيدة ، وهو رأي فيما رأى من رأي الخليل، لأن قافية الخليل لا تعلن إلا عن نفسها، ولا تعلن عما تكرر من الأحرف المقفاة، ولا تعلن عما تحدثه هذه الأحرف الملفوظة والمكررة من الإيقاع ، في حين ، فإن قافية أبي موسى الحامض، تعلن عن نفسها بعد كل حين إعلانا موقعا"[19].

يبدو أن هذا الرأي يتفق مع ما ذهب إليه إبراهيم أنيس " ليست القافية إلا عدة أصوات تتكرر في أواخر الأشطر أو الأبيات من القصيدة، وتتكرارها هذا يكون جزءا هاما من الموسيقى الشعرية ، فهي بمثابة الفواصل الموسيقية يتوقع السامع ترددها، ويستمع بمثل هذا التردد الذي يطرق الآذان في فترات زمنية منتظمة، وبعد عدد معين من مقاطع ذات نظام خاص يسمى الوزن[20].

اختار الشاعر مفدي زكريا لقصيدته قافية ملائمة، كما اختار لها رويا مناسبا فالدال هو روي القصيدة، وقد جاءت متحركة موصولة بألف ممدودة، وهذا ما ساعده على بث رسالته تلك إلى كل الأحرار في العالم، والكشف عن التعسف والجور الذي يعامل به الجزائريون في أوطانهم.

ويبدو أن اختيار الشاعر حرف الدال، لروي قافيته لم يأت صدفة، وليس مجرد محاكاة شكلية لقصائد الشعراء القدامى[21]، ولكن هذا التخير يعود لكون الدال "من حروف الأطباق فيقع عليها الوقف بإشباع لطيف"[22].

يقول عبد الملك مرتاض:"وهو من أجمل الحروف في العربية وأكثرها ورودا، ضمن ستة أحرف، في الكلام العربي. حتى قيل:"إن كل كلمة ثلاثية فصاعدا لا يكون فيها حرف أو حرفان منها فليست بعربية، وهي ستة أحرف: د، ب، م، ن، ل، ف"، ولذلك ترد مثل هذه الحروف قافية بكثرة لدى أشهر الشعراء وأكبرهم في القديم والحديث"[23].

يقول الشيخ بوقربة:"لا يكفي الوزن العروضي دليلا على الإيقاع، لأن الإيقاع يحدث نتيجة لمسببات أخرى غير الوزن، وقد تخفى علينا هذه المسببات، ولكنها نحس بأثرها ... وأن لكل كلمة لغوية وزنا عروضيا. ولها وزن صرفي، كما أن لها نظاما مقطعيا، وفيها نظام نبري[24].

وركحا على هذا الأساس، فإننا سنقف على الصوتين الأخيرين من المقوم الذي ينتهي به الضرب، ونحصي الصوت الذي يقع عليه المد، أو ما يسمى "الإيقاع المزدوج* أو 'لزوم ما لا يلزم عند العروضين.

الإيقاع المزدوج	نوع الصوت الذي وقع عليه المد	العدد
الجديد، حديدا، الترديدا، أخدودا، سديدا، السدودا، صدودا، جديدا، مديدا، التجديدا	الدال الممدودة مع الدال المشبعة بألف الوصل	10
البعيدا، الصعودا، عيدا، سعيدا، الموعودا، سعيدا، القعودا، الوعودا، عيدا	العين الممدودة مع الدال المشبعة بألف الوصل	9
الوجودا، مجيدا، مجيدا، يجودا، جيدا	الجيم الممدودة مع الدال المشبعة بألف الوصل	5
الرقودا، حقودا، المعقودا، وقودا، الحقودا	القاف الممدودة مع الدال المشبعة بألف الوصل	5
الخلودا، الوليدا، الأملودا، البليدا، تليدا	اللام الممدودة مع الدال المشبعة بألف الوصل	5
النشيدا، رشيدا، مشيدا، المنشودا	الشين الممدودة مع الدال المشبعة بألف الوصل	4
البنودا، الجنودا، جنود عنيدا، زنودا	النون الممدودة مع الدال المشبعة بألف الوصل	5
الخلودا، الوليدا، الأملودا، طريدا، المريدا	اللام الممدودة مع الدال المشبعة بألف الوصل	5
شرودا، الباردا، شريدا، طريدا، المريدا	الراء الممدودة مع الدال المشبعة بألف الوصل	5
شهيدا، العهودا، شهيدا	الهاء الممدودة مع الدال المشبعة بألف الوصل	3
حصيدا، لحودا، نحيدا	الحاء الممدودة مع الدال المشبعة بألف الوصل	3
حصيدا، رضيدا، قصيدا	الصاد الممدودة مع الدال المشبعة بألف الوصل	3
تبيدا، عبيدا	الباء الممدودة مع الدال المشبعة بألف الوصل	2
مفيدا، يستفيدا	الفاء الممدودة مع الدال المشبعة بألف الوصل	2

وأهم ملاحظة هي أن المقاطع الموسيقية أربعة عشر، إذ بعضها تكرر، ونضيف إلى هذه حرف الروي "الدال" فتصير خمسة عشر.

يبدو أن توظيف هذا النوع من الإيقاع الخارجي المزدوج، كان القصد من ورائه التعبير على القهوة والصلابة، والشدة، والعرامة، وذلك لارتباطه بمقاومة العنصر الوطني لكل أشكال الهيمنة الاستعمارية، فهو موظف توظيفا جماليا، متخذا من السياسة غاية" الممدودة مع الدال المشبعة بألف الوصل[25].

وإذا عدنا إلى النص، نجد أنه يعج بالتراكيب المتجانسة، ما زاد في جمالية الإيقاع، خصوصا في مطلع القصيدة[26]:

- يتلو النشيدا، يناجي الخلودا، تملأ الفضاء البعيدا، يشع في الكون عيدا.
- قام المسيح، وتسامى كالروح، باسم الثغر كالملائك، حالما كالكليم.
- شامخا أنفه، رافعا رأسه، رافلا في خلاخل، حالما كالكليم.
- جلالا، تيها، رافعا، رافلا، حالما، سالما، عيدا.
- الكلمسيح، كالملائك، كالطفل، كالكليم، كالروح.

ثانيا: الإيقاع الداخلي:

والمقصود به "مجموع العلائق فيما بين الوزن والشحنات الإيقاعية في دفقاتها الشعورية وما ينتج عن ذلك من مكونات وتموجات نفسية تتلاءم مع قوى تفاعل الكلمة، ومن ثمة، ينبغي النظر إلى الموسيقى الداخلية على أنها وليد الدفقة في أحاسيسها المنبثقة من قوى الذات المتفاعلة مع خصوصية تمايز مثيرات الحدث والربط بينه وبين متباعداته في إدراك الشاعر"[27].

وهو أيضا:"إحساسات الشاعر بالحروف والكلمات والعبارة إحساسا خاصا بحيث تجيء في النص أو أجزاء منه متسقة أو متجاوبة، بمعنى آخر الإحساس بجماليات اللغة وقيمتها الصوتية والتركيبية"[28].

كما أنه ينهض على "الانسجام الصوتي الداخلي الذي ينبع من هذا التوافق الموسيقي بين الكلمات ودلالتها حينا أو بين الكلمات بعضها حينا آخر، أو قل هذا الانسجام الصوتي الذي يحققه الأسلوب الشعري"[29].

وركحا على هذا الأساس، فالإيقاع الداخلي يقوم على قدرة الشاعر الفائقة وعنايته المطلقة في اختيار الألفاظ المناسبة تعبيرا عن خلجاته الشعورية وفق نظام التكرار الذي هوة منبع الإيقاع الداخلي.

وسؤالنا المطروح، هل استطاع مفدي زكريا توظيف هذا النوع من الإيقاع داخل نص "الذبيح الصاعد" وإذا كان كذلك. فما العنصر السائد ضمن الإيقاع الداخلي لهذا النص؟

إن الإجابة عن هذه التساؤلات تحيلنا إلى تعريف عنصر "التكرار" الذي هو من عناصر الإيقاع الداخلي*، إذ يعد التكرار Répétition ظاهرة لغوية من حيث اعتماده –في صوره البسيطة والمركبة –على

العلاقات التركيبية Syntagmatique relation بين الكلمات والجمل، وهو يعد وسيلة بلاغية ذات قيم أسلوبية"[30].

ويرى رمضان الصباغ أن العرب قد استخدموه قديما، وكان ابن قتيبة من أوائل من تعرضوا حين تناول أسباب التكرار في بعض صور القرآن الكريم، وكذلك أبو هلال العسكري، وابن رشيق الذي قصر كلامه على تكرار الكلمة المفردة[31].

يبدو أن نص "الذبيح الصاعد" غنى جدا بالإيقاع الداخلي، فالملاحظة في أبيات هذه القصيدة انعكاس نفسية الشاعر في إيقاعه، إذ حفلت بحرف "السين" وهو صوت صفير كشف عن نفسية الشاعر المطمئنة، وقد تجلى ذلك في :

اشنقوني، فلست أخشى حبالا واصلبوني، فلست أخشى حديدا

وامتثل سافرا محياك جلا دي ولا تلثم، فلست حقودا

ليس في الأرض سادة وعبيد كيف نرضى بأن نعيش عبيدا

يا فرنسا، أمطري حديدا ونارا واملئي الأرض والسماء جنودا

نسيت درسها فرنسا فقلنا فرنسا بالحرب درسا جديدا

لقد تكررت ألفاظ يشترك في تكوينها حرف "السين" ثماني مرات في أربعة أبيات، وقد أكد لنا ذلك الجو النفسي ظلال بعض الألفاظ الأخرى التي تحمل حرفا آخر من حروف الصفير، وهو حرف "الشين" الذي أكد على الشهرة:

قام يختال كالمسيح وئيدا يتهادى نشوان يتل والنشيدا

واحشري في غياهب السجن شعبا سيم خسفا، فعاد شعبا عنيدا

من هنا، يتأكد لنا أن حادثة "إعدام الشهيد أحمد زبانا"، قد هزت الشاعر وأثرت فيه أي تأثير، وقد دلت على ذلك العلاقة بين المعنى الشعري والإيقاع بنوعيه.

ولا بأس، أن نسوق أبياتا أخرى من القصيدة نفسها، لنكشف عن بعض التشكيلات الإيقاعية، ويتجلى ذلك في أعاريض منهية بصوت منون مفتوح:

قام يختال كالمسيح وئيدا يتهادى نشوان يتلو النشيدا

شامخا أنفه جلالا وتيها رافعا رأسه، يناجي الخلودا

اشنقوني فلست أخشى حبالا واصلبوني، فلست أخضى حديدا

ثورة تملأ العوالم رعبا وجهاد، يذرو الطغاة حصيدا

وهناك مظاهر إيقاعية أخرى مثل:

– خلود، صعود، رقود، وجود، حقود، فهي على صيغة واحدة، وتكرارها يحدث هذه الإيقاعات المتناغمة داخل نسيج النص الشعري.

– وتكرار صيغة اسم الفاعل: باسما، شامخا، رافلا، حالما، سافرا، رافعا.

– وما هو منون تنوين العوض، مثل: راض، قاض. وما ورد على وزن: وئيد، كليم.

– التشاكل الصوتي بين الفعلين: اصلبوني، اشنقوني.

– وتكرار العبارة:"لست أخشى حبالا، لست أخشى حديدا".

لو نستنطق هذه الأرقام، لقلنا إن القوة محدودة، تحدها قوى الشر والطغيان، والانكسار قليل لتوافذ الناس على الاستشهاد، وانتشار أمال الاستقلال في النفوس.

يبدو أن مفدي زكريا، قد وفق في استخدام الكلمات التي توفر للنص الانسجام الصوتي الذي يعبر عن هواجس الإحساس، وقد أفضى هذا التوحد بين الشاعر والحادثة "حادثة إعدام الشهيد أحمد زبانا" إلى تلاحم درامي تسبب في إذكائه وصف الحال، وهو الأمر الذي أضفى سيولة من الأنغام الإيقاعية محملة بكثافة وجدانية.

فالإيقاع الداخلي إذن، ليس وليد الألفاظ المتراصة، وإنما نتيجة حالة نفسية تكتنف الشاعر من خلال تجربه أو موقف اهتدى فيه الشاعر إلى ألفاظ لها دلالتها الموجودة في جرسها عند النظم، وعليه فإن جرس الجملة كثيرا ما يقول أكثر مما تقوله الكلمات[32].

بالإضافة إلى هذا، يلاحظ أن النص يزخر بفيض كثيف من المقاطع الممدودة:"شي، دي، لو، عي، عو، زي، قو، جو، بي ..."، ومالها من مصاحبات انفعالية وتأثيرية، بحيث يمتد الصوت عبر هذه المقاطع بمحمولته الوجدانية، وشحنته العاطفية للتعبير عن موقف الشاعر الوجداني التوحدي مع الشهيد "أحمد زبانا".

من خلال دراستنا لقصيدة "الذبيح الصاعد"، يمكن أن نلاحظ على مستوى بنية القصيدة، فيما يتعلق بتشكيل الصورة الفنية، تجاوز الكثير من الخصائص التقليدية التي عرفت بها الصورة "تشبيهات، استعارات"، وإن ظلت هذه الصورة ترزح في المناخ الكلاسكي حيث جاءت في مجملها تقليدية في بنائها، إلا بعض الومضات الحديثة التي أطلقت العنان للخيال الخلاق الذي مكنها من إمداد الصور بطاقات إيحائية هائلة.

وإلى جانب ذلك، لاحظنا توظيف الإيقاع بنوعيه الداخلي والخارجي، ما يدفع إلى القول بأن الهدف من وراء ذلك فني وسياسي، أما الفني بتوظيف الصوت حرصا منه على التأثير في المتلقي، وشد إبهار إحساسه، وأما السياسي بتوظيف الدال المفتوح رويا للقصيدة يدل على الاستصراخ والاستغاثة من جهة، ورفض الانكسار والخضوع من جهة أخرى

قائمة المصادر والمراجع:

1 – مختار حبار: الشعر الصوفي القديم في الجزائر، إيقاعه الداخلي ووظيفته، ديوان المطبوعات الجامعية، وهران، 1997، ص19.

2– عبد المالك مرتاض: الف–ياء، تحليل مركب لقصيدة أين ليلاي ، ص245.

3– عبد القادر الشارف: البنية الصوتية ودلالتها في إلياذة الجزائر، ص10.

4 – موسى بن المليانى الأحمدي: المتوسط الكافي في علمي العروض والقوافي، المطبعة الجزائرية الإسلامية، د.ت، ص 219.

5 – ينظر: محمود الشاويش: الكافي في علم العروض والقوافي، مكتبة الرشد، الرياضي، ط3، 2003، ص 211

6 – إبراهيم أنيس، ص 246.

7 – ينظر: عبد الملك مرتاض: أدب المقاومة ص44.

عبد القادر فيدوح: م.م.س ص 55.

8– عبد الكريم جعفر: رماد الشعر، دراسة في البنية الموضوعية والفنية للشعر الوجداني الحديث في العراق، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ط1، 1998، ص 309.

9– حواس بري: م.م.س، ص 288.

هوامش البحث:

[1] مختار حبار: الشعر الصوفي القديم في الجزائر، إيقاعه الداخلي ووظيفته، ديوان المطبوعات الجامعية، وهران، 1997، ص19.

[2] عبد المالك مرتاض: الف–ياء، تحليل مركب لقصيدة أين ليلاي ، ص245.

[3] عبد القادر الشارف: البنية الصوتية ودلالتها في إلياذة الجزائر، ص10.

[4] موسى بن المليانى الأحمدي: المتوسط الكافي في علمي العروض والقوافي، المطبعة الجزائرية الإسلامية، د.ت، ص 219.

[5] ينظر: محمود الشاويش: الكافي في علم العروض والقوافي، مكتبة الرشد، الرياضي، ط3، 2003، ص 211.

[6] كمال عجالي: م.م.س، ص 299.

[7] إبرهيم أنيس: م.م.س، ص 188.

[8] محمد ناصر: م.م.س، ص 245–146.

[9] م.س، ص 254.

[10] م.س.

[11] ينظر: م.س، ص 255.

[12] إبراهيم أنيس: م.م.س، ص 206.

[13] محمد ناصر: م.م.س.

[14] إبراهيم أنيس: م.م.س، ص 78.

[15] الآية 6 من سورة طارق.

[16] محمود الشاوييش: م.م.س، ص 281.

[17] م.س.

[18] م.س، ص 282.

[19] حبار مختار: م.م.س، ص34.

[20] إبراهيم أنيس، ص 246.

[21] ينظر: عبد الملك مرتاض: أدب المقاومة، ص 438.

[22] م.س.

[23] م.س.

[24] الشيخ بورقبة: بنية الخطاب الشعري، في مجلة تجليات الحداثة، ع4، 1996، ص 160.

* كان الدكتور عبد الملك مرتاض قد اصطنع هذا المصطلح في مؤلفيه، الأدب الجزائري القديم، وأدب المقاومة الوطنية.

[25] عبد الملك مراض: م.م.س، ص 444–445.

[26]كان عبد الملك مرتاض قد لاحظ ذلك في مؤلفه الموسوم بـ"أدب المقاومة"، ص 440.

[27]عبد القادر فيدوح: م.م.س ص 55.

[28]عبد الكريم جعفر: رماد الشعر، دراسة في البنية الموضوعية والفنية للشعر الوجداني الحديث في العراق، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ط1، 1998، ص 309.

[29]حواس بري: م.م.س، ص 288.

* يعتبر بعض النقاد، أن عنصر "التكرار" لا يقتصر على الإيقاع الداخلي، بل يشمل أيضا الإيقاع الخارجي.

[30]رمضان الصباغ: في نقد الشعر العربي المعاصر، دراسة جمالية، دار الوفاء، مصر، ط1، 1998، ص 194.

[31]حواس بري: م.م.س، ص 291.

[32]حواس بري: م.م.س، ص 291.