غواية قيد الملكة الجميلة المستبدة

دراسة تطبيقية لأنماط القوافي في شعر حسين زيدان

Temptation of constraint the domineering beautiful queen
An applied study of patterns of rhymes in the poetry of Hussein Zaidan

حاتم أقطي*

جامعة محمد خيضر بسكرة

hatem.agti@univ-biskra.dz

نوال أقطي

جامعة محمد خيضر بسكرة

naouel.naouel.agti@gmail.com

تاريخ الاستلام: 2022/08/21 تاريخ القبول 2022/09/06 تاريخ النشر 2022/10/13

ملخص:

يتغيا البحث تتبع غواية القيد المرغوب الذي تفرضه الملكة الجميلة المستبدة (القافية بنعت نازك الملائكة)، من خلال دراسة أنماطها في شعر حسين زيدان، لاسيما أن الكشف عنها هو كشف عن جمالية التوازن الصوتي في النص الشعري.

ويستعين البحث بالمنهجين الوصفي والاستقرائي لتحديد أنماط القافية، وبيان جوانبها التخيلية والإيحائية والجمالية منتهيا إلى نتائج عدة أهمها: أن الشاعر وبالرغم من خضوعه لقيد القافية المرغوب، إلا أنه كسر رتابة التماثل والانتظار بإحداث جمالية التنوع.

الكلمات المفتاحية: القافية؛ النظام الإيقاعي؛ التوازن الصوتي؛ الوزن؛

Abstract:

The research tends to follow the temptation of the desired restriction imposed by the domineering beautiful queen (The rhyme called Nazik Al-Malaeka), by studying its patterns in the poetry of Hussein Zaidan.

* المؤلف المراسل

Especially that the detection of these patterns is to reveal the aesthetic sound parallelism in the poetic text.

The research uses both descriptive and inductive approaches to determine the rhyme patterns. Also it aims to explain its imaginative, suggestive and aesthetic aspects, concluding with several results, the main of them are: The poet, despite being subject to the desired restriction of rhyme, breaks the monotony of symmetry and waits by creating an aesthetic diversity.

***key words**:* rhyme; rhythm; sound parallelism; meter; patterns;

مقدّمة:

القافية هي منبه صوتي مكمل للنظام الإيقاعي، يلفت عناية المستمع ويشد انتباهه، لكونه يحدث نغما موسيقيا يتدفق بشكل انسيابي جمالي له جرس يستولي على السمع، ويسهم في تحقيق التآلف والتناسق، وإضفاء التماسك على بناء النص الشعري.

وتؤدي القافية وظيفة جمالية بتواترها المتتابع، بما يحدث نوعا من الاسترسال، إذ تعمل على بعث ديمومة النص، وتشعر المتلقي بلذة الانتظار المسبق إذا كانت موحدة، فتشده بترجيعاتها النغمية المكررة، أما إذا كانت منوعة فهي تحقق صدمة جمالية ومباغتة فجائية تتأتى من كسر أفق التوقع، ومن ثمة فالقافية عنصر هام يتفاعل مع عناصر الإيقاع الأخرى لإنتاج دلالية خاصة تبوح بشحنات الانفعال الداخلي.

ولما كانت القافية تتمتع بهذه الأهمية البالغة، فإن تحول شكل القصيدة من العمودي إلى التفعيلة لم ينه فاعليتها، وبالرغم مما دعا إليه رواد الشعر الحر من تحرر إلا أنهم أثبتوا مكانتها؛ فقد كتب السياب منكرا على الشاعر عبد الكريم الناعم تخليه على القافية «كان في الإمكان أن يتضاعف أثر صوتك وأفكارك وعواطفك على النفس لو كانت قصيدتك مقفاة»[1]، فالسياب من أعداء التفلت من القافية، إذ عدها قيمة صوتية قارعة معبرة عن الشحنات العاطفية والانفعالية، وبالمثل تعترف نازك الملائكة بأهمية هذه الحزم الصوتية في قولها: «ومهما يكن من فكرة نبذ القافية وإرسال الشعر، فإن الشعر الحر يحتاج إلى القافية احتياجا خاصا؛ وذلك لأنه يفقد بعض المزايا الموسيقية المتوفرة في شعر الشطرين الشائع»[2]، والواضح أن إسقاط القافية لا يتوقف عند النيل من النغم الموسيقي

-كما ذهبت نازك - بل يتعداه إلى ضرب المعنى وهدم التجربة الكشفية، بما يحدث خللا في توازن البنية النصية.

تأسيسا على ذلك تهدف هذه الدراسة إلى الكشف عن غواية قيد الملكة الجميلة المستبدة(القافية)، من خلال دراسة أنماطها في شعر حسين زيدان(ينظر الملحق)، بوصفه مساحة نصية تتنوع فيها أنماط القوافي بشكل ينسجم والحالة الشعورية، وتختلف باختلاف الأنظمة الإيقاعية، إلى جانب كونها إحدى أدوات النضج الفني في تجربته الشعرية.

وتحاول الدراسة الإجابة عن إشكال مفاده: كيف يلجأ الشاعر المعاصر إلى قيد النظام التقفوي بعدما أعلن تمرده؟ ثم ما الوظيفة التي تحققها أصوات القوافي في النص الشعري؟ وأي أثر تتركه في المتلقي؟

وبغية الوصول إلى نتائج مرضية سيتم تجاوز عتبة الدراسات الوصفية الخارجية التي تعتمد الشكل دون ملامسة المضمون؛ لذا ترتبت المقالة وفق منهجية عالجت تعريف القافية ومسيرة تطويرها، وربطت بين الشعر وغواية القيد المرغوب، ثم حددت أنماط القوافي في شعر حسين زيدان بحسب علاقتها بالوزن وعلاقتها ببعضها موضحة أثرها النفسي وبعدها الإيحائي.

المبحث الأول: القافية، الشعر وغواية القيد المرغوب

طالما اعتبرت القافية قيد للشاعر سجن ذاته بها وضيقت عليه، لكن قيودها الشكلية حررت فكره الإبداعي وفجرت مواهبه اللغوية، فأضحت القافية القيد المرغوب.

المطلب الأول: القافية (المفهوم ومسيرة التطور)

جمع الخطيب التبريزي بين تعريف الخليل والأخفش للقافية فقال: «والقافية قد اختلفوا فيها، فقال الخليل: هي من آخر البيت إلى أول ساكن له مع المتحرك الذي قبل الساكن، وقال الأخفش: هي آخر كلمة في البيت أجمع، وإنما سميت قافية لأنها تقفو

الكلام أي تجيء في آخره، ومنهم من يسمي البيت قافية، ومنهم من يسمي القصيدة قافية، ومنهم من يجعل حرف الروي هو القافية».[3]

وفقا لما ورد يمكننا القول إن الأخفش قد ربط تعريف القافية بالجذر اللغوي، ثم جعلها تبدأ بالروي لتصبح القصيدة، وهذا لا يمثل مفارقة، إذا ما اعتبرنا أن القافية هي عنصر لإحداث الانسجام، فإذ قلنا القافية قصيدة، فكأننا قلنا القصيدة انسجام.

أما إبراهيم أنيس فيرى أن القافية هي: «عدة أصوات تتكرر في آخر الأشطر أو الأبيات من القصيدة، وتكرارها هذا يكون جزءا هاما من الموسيقى الشعرية. فهي بمثابة الفواصل الموسيقية يتوقع السامع ترددها، ويستمتع بمثل هذا التردد... ومن الواجب ألا تحدد القافية في أطول صورها، وإنما الواجب أن يشار إلى أقصر تلك الصور. وإلى أقل عدد من الأصوات يمكن أن تتكون منه ».[4]، هذا يعني أن القافية تشكل نسقا صوتيا تتكرر فيه الأصوات بشكل مخصوص، وهي مقاطع صوتية يحدث ترديدها نغما جماليا، وتؤدي وظيفة إيقاعية ولحنية، لما تحدثه الفواصل الصوتية من أثر نغمي يطرق السمع، فيلفت انتباه المتلقي، ولقد تحول التعامل مع القافية من حيث كونها عنصرا إيقاعيا خارجيا إلى كونها مكونا داخليا، حتى اعتبرت جزءا من البنية الصوتية التوازنية.

ويبدو أن العامل المتمم لا يمكن بتره أو تخطيه لذا أدركت الشاعرة الناقدة "نازك الملائكة" أن إسقاط القافية يلحق بالنظام الإيقاعي نوعا من الاضطراب والبعثرة والفوضى، التي تقوض البناء المعماري للنص ولا عجب في ذلك، لاسيما أن ما أسمته شعرا حرا ناقلة المصطلح من اللغة الانجليزية، لم يكن شعرا حرا بالمعنى المتفق عليه في جميع الآداب الأخرى، وإنما شعر تقليدي جديد يقوم على تعدد التفعيلة بين شطر وشطر[5]، وما دام الأمر كذلك فإن للشاعرة في تاريخ تطوير الشكل مرتكزا يحذرها من التخلي عن القافية، إذ كان طرحها سببا في إخفاق تجربة الشعر المرسل.

وفي هذا نسوق ما أوردته سلمى الجيوسي في شرح سبب فشل الشعر المرسل، حيث قالت : «إن هذا الشكل الذي يتميز بالتوازن وبالتساوي في شطري البيت، لا يمكن أن

يستقيم من دون نظام قافية ولو في المزدوجات؛ لأن القافية هنا تقوم بوظيفتين مهمتين: ففي المقام الأول ...تقفل البيت وتعلن استقلاله الذاتي الذي هو من خصائصه الأساسية، مقدمة في الوقت نفسه الرابطة التقنية الوحيدة بين الوحدات المستقلة البناء، ومن ناحية ثانية تقوم القافية بإكمال النمط المتشابه المتواتر الذي يقيم التماثل والتوازن الدقيق ... فإلغاء القافية ينال من قاعدة التكرار المستقرة .. ويخلف فجوة تباغت الحساسية الفنية عند القارئ أو السامع» [6]، ومن ثمة فإن ما تم في الشعر الحديث هو تغيير في نمط القوافي لا إلغائها؛ لأن التفلت من هذه النقرة النغمية المكررة يقوض معمارية البنية الصوتية المثيرة.

وقد أسقطت نازك الملائكة –في حديثها عن تطور الاستخدام التقفوي –تلك التجارب الفريدة في الخروج عن القافية الموحدة التي أوردها الباقلاني وابن خلكان(ينظر التعليق رقم 1)؛ لأنه لا مثبت لها وعدت أول خروج عن القوافي مع ظهور الموشحات، حيث تم اللجوء إلى القوافي المنوعة وفق نسق ثابت يتكرر، ثم ورد تنويع القوافي تنويعا حرا تمام الحرية في مطلع القرن الحادي عشر الهجري مع ظهور البند، وكذا مع تجارب الشعر المرسل، وزاد الاهتمام بتنويع القوافي في العقد الرابع والسادس من القرن العشرين مع ظهور القصائد المطولة، ليصل التطور أوجه مع الشعر الحر[7]، حيث تم تحريرها من الوزن فوردت من غير نظام محدد وفقا للاختيار لا للضرورة.

والأكيد أن تلك النقلة النوعية التي أحدثتها القصيدة في التعامل مع القافية لم تستطع دحضها بشكل مطلق، بل أضحى لها «تأثير مباشر في شد القصيدة وجمعها في وحدة متكاملة، حتى تكاد تكون هي الرابط الذي يوحد الأشطر »[8]، وما فعله رواد الشعر الجديد ليس هو تحرير القصيدة من القافية، بل تحرير القافية ذاتها من التكرار الممل الذي يجعل القارئ يترصد ورودها ببلادة، فاستخدموها بألوان مختلفة تتفق مع الانفعالات والحالة النفسية والرؤى، وبحثوا عن إيقاع جديد يكون إيقاع العصر[9]، الذي لا يتنكر لثابت الماضي لكنه يمنهجه وفق لغة الأحاسيس واهتزازاتها.

المطلب الثاني: الشعر وغواية القيد المرغوب

لطالما فرضت القافية نفسها على النص وأخضعت الشاعر لدستورها، فكان يراجع نصه مدة الحول، بل أضحى أحيانا عبدها المطيع (الحطيئة وأمثاله)، حتى إنها – على حد تعبير نازك الملائكة – حاصرته ومؤسقته فأصبح قادرا على الإبداع تتفجر في ذهنه معان بديعة، ما كان ليصل إليها لولا وجود القافية، وتلك طبيعة الذهن البشري كلما حاصرناه زاد إبداعا وروعة [10]، هذا يعني أن للقافية غوايتها بوصفها القيد الذي تضعه الذات بنفسها، فيشعرها بالتحرر إثر سطوته الاستبدادية، والأكيد أن وراء أشد الشعر تحررا يجب أن يكمن شبح وزن بسيط، إذا غفونا يبرز نحونا متوعدا وإذا صحونا اختفى، ولا تكون حريتنا حقيقية إلا عندما تظهر إزاء قيود مصطنعة[11]، نقاومها ونثبت ذاتنا بتحديها، فنشعر بالراحة ونحن أسرى طوقها الجميل.

والحنين لذلك القيد هو لجوء إلى المغلق الذي يشعر الذات بدفء التطويق ولذة الحماية، ومن ثمة فالقافية وسيلة أمان واستقرار لمن يقرأ القصيدة، لأنها تجعله يحس أن الطريق واضحة، وأنه لا يسير في متاهة (المجهول المخيف)، فهي معالم مضيئة في الدرب نفرح حين نصادفها[12]، إذ بإمكانها ضبط خطواتنا في القراءة[13]، بل هي الجاذبية التي تؤسس للنص وجوده فتشد لحمته، ثم تلفت عناية المتلقي إليه من خلال معماريتها المتحولة، بما في ذلك الصمت الذي يقف مساحة فراغ تولد انتقالة إيقاعية بين صوتين.

والراجح أن شعورنا بالطمأنينة والراحة، لا يتأتى من مصاحبة القافية لنا ونحن نرتحل في غياهب الغموض فحسب، وإنما من فتنة الاعتراف النابع من مناطق اللاوعي التي تصغي لصراخ المكبوت، فتحدثنا به لنأنس ببريقه، فالقافية «مفتاح سحري يقودنا إلى المناطق غير الواعية من العقل الباطن»[14]، وحين ذاك ندرك أنفسنا ونتعرف على جوهرنا الروحي؛ لأن القافية «وإن يكن لها طابعا أكثر مادية، فهي على العكس أكثر تجريدا على الرغم من هذه المادية أو بسببها، بالأحرى فهي محض ذكرى للروح وللأذن اللتين تنتظران عودة الأصوات التي سبق لها سماعها والدلالات المعروفة لديهما من قبل، وهي

عودة تعي الذات بفضلها ذاتها وتعي نشاطها باعتبارها ذات مدركة»[15]، فتكون إزاء فعل التمثل الذهني الذي يشعرها بالوجود.

وعلى الرغم من كون قيد القافية عائقا، فإن قوى الذهن المبدعة لا تتفجر إلا عندما تحاصرها الشدائد، أما السهولة فتمنح إجازة لها، وهكذا فالقافية تفتح للشاعر أبواب معان مبتكرة لم تكن تخطر على باله مطلقا، إنها تنبت الأفكار[16]، فتحقق متعتين: الأولى تتمثل في الإحساس بالهدوء عبر نشوء النسق المتوازن، والثانية هي الشعور بالذات، التي لا يمكن إنكارها لاسيما وهي تتمثل الموضوع، ومن ثمة فالقافية وساطة عملية الامتثال التي يقوم بها الذهن لكونها قوة تحريضية تحفز نشاطه.

ينضاف إلى ما سبق أن القافية في النص بمثابة نقطة القوة والصلابة في كيان الشطر[17]، فالشعر لن يرقى إلى مراتب الجودة والكمال، ولن يرضي أو يغذي فينا ذلك الإحساس بالبهجة، ما لم يلتئم ويترابط بتلك النقرة الصوتية المتكررة، التي تبدو وكأنها زمام لولاه لظل الشعر مسيبا لا يستطيع أن يتماسك، بل لظل مندفعا بلا نظام كوهم رتيب لا نهاية له [18]، وهنا يمكن النظر إلي القافية على أنها مركز الالتقاء، أو نقطة التقاطع في بنية الإيقاع الخارجي بين حركته الأفقية وحركته الرأسية، إضافة إلى أهميتها كعنصر ربط في البنية العامة[19]، إذ تقف على حافة الأبيات والأسطر فتسيج البنية بطوقها الجميل لترسم لوحة معمارية هندسية لها نظاميتها الخاصة.

من هنا فالقافية مركز جذب إيقاعي ودلالي، تمتص ما تقدم من عناصر وتعبر عن ترديد صوتي ونغمي، والذي ينشأ «شعورا بوحدة الإيقاع الموائمة لوحدة المعنى»[20]، مما يشير إلى التحام مضمون الدلالة والشكل الإيقاعي، حيث تمثل القافية بؤرة دلالية بخلقها قوة إيقاعية تعبيرية، ذلك أن «تكرارها ينطبق على تكرار أي وحدة أخرى على المستوى النطقي أو الصرفي، فإنها سرعان ما تتلامس مع مجال الدلالة بطريقة مباشرة، وبقدر ما تتطابق عناصر التعبير يتعاظم دور المعنى»[21]، ومعنى هذا أن القافية وحدة جزئية تلتحم والوحدات الأخرى لتشكيل شعرية النص.

والتحام القافية ذاك لا يجعلها وسيلة تابعة لشيء آخر، بل هي عامل مستقل، وصورة تضاف إلى الصور الأخرى، ووظيفتها الحقيقية لا تظهر إلا في علاقتها بالمعنى.[22]، وتأتى أهميتها من كونها تضطلع بتثبيت الوزن بضرباتها المنتظمة، إنها نواس ينظم خطوات الشعر[23]، وحركتها النواسية دورية نغمية تهب النص حركية دائمة، وتضفي عليه طابع النظام النفسي الموسيقي الزمني، إنها قرار أو وقف يتكرر[24] بما يشكل غواية الامتداد الآسر .

ومما تقدم يصبح لدراسة القافية، ومعرفة أنماطها وأبعادها التعبيرية دور بارز في بلوغ المعنى الكلي للبنية الدلالية، وفهم العلاقة بين الشكل والسياق، ثم الوصل بين البنى الإشارية اللغوية والهندسية وأخيرا إدراك شعرية النص.

المبحث الثاني: الشعر وغواية القيد المرغوب

اتخذت القافية في الشكل العمودي الذي تبنته قصائد الشاعر نمط التماثل فكانت قافية موحدة، لكنها لم تحتفظ بنظامها التقفوي التناسبي في القصيدة العمودية، وانتقلت بفضل ما حدث من مد حداثي في النص المعاصر لمقاييس جديدة اخترقت وحدة المسافة الزمنية المنتظمة في النص العمودي، لرفع حرج التكلف والتوجه نحو الاهتمام بالفكرة التي تنسجم والدفقة الشعورية.

وهذا التطوير في النظام التقفوي سمح بتعدد الأنماط وفقا لمستويات الأداء، وهو ما وافق تنوع المهام الوظيفية، التي يؤديها النظام التقفوي بسبب انتهاء سلطة الوصاية، التي أقيمت على الشاعر القديم، ولعل أهم أنماط التقفية في شعر حسين زيدان هي ما سيتم عرضه في الفروع القادمة.

المطلب الأول: أنماط القافية في علاقتها بالوزن (ينظر التعليق رقم2)

نمت هذه الأنواع وترعرعت على أرضية القصيدة العمودية، ولها ارتباط بالبحر العروضي، ودراستها تسمح بإظهار مدى ارتياب التوزيع التقفوي، وسحقه لنظامية المسافة المقيدة والمحسوبة قديما.

الفرع الأول: القافية المترادفة

هي كلّ لفظٍ قافيةٍ توالى ساكناه بغير فاصلٍ (/00)[25]، وهذا النمط نجده أكثر هيمنة في شعر حسين زيدان، ويغطي نظامه قصيدة " نهار لأهل الكهف"، ليشكل حقلا تواصليا تتنامى فيه البنية النصية باتجاه الخاتمة:

أَنا أكرهُ الشعرَ والشعرَاءْ.[26] //0/0 0/0// /0// //00

يقولُ سعيدٌ لسعدٍ //0/ //0/0 0/0//

وَقدْ أَرقَ الصيفُ في قلبه//0/ //0/0 0/0// //0

وفي رَاحتيهِ صليبُ الشتاءْ.. //0/ //0/0 //00 //0/0

أَنا أكرهُ الشعرَ والشعرَاءْ.. //0/0 //0/0 //0/ //00

وأَكرهُ تصفيقة المترفين //0/0 //0/0 //0/ //0/

وأَكرهُ نحنحةَ الأُمراءْ.. //0/ //0/ //0/ //00

وأَكرهُ ما لمْ يلَهبهُ قلبي //0/ //0/0 //0/0 //0/0

فتجثمُ فِي شَفتي صورتانِ //0/ //0/ //0/0 //0/

وتلتفُّ في جَلسةِ القرفصاءْ.. //0/0 //0/0 //0/0 //00

يستخدم الشاعر ثلاث جمل شعرية وسطرين تلتزم كلها قافية موحدة، لكنها تستمد دينامكيتها من خلال تناوب الأسطر والجمل الشعرية، وكذا اقتران التقفية بالصائت المتسع، لتعبر عن امتداد التمرد على التبعية، عبر مواصلة الذات مسيرتها المرهقة باقتفاء درب المقاومة والتحدي من ناحية، وتتابع زمن الخنوع الجارح من ناحية أخرى.

ويعضد ترديد صوت الهمزة الذي يفصح عن عمق ألم حرارة الانتفاضة الثورية، التي تهشم جل المعوقات، غير أنه يشي في الآن نفسه بوقفة انتصابية تمارسها ذات تواجه فيضان المد الصوتي الجارف لفاعلية الأداء (الشعر، التصفيق، النحنحة).

لقد عملت القافية في هذه الأبيات على بعث فلسفة الاستمرارية (استمرارية المقاومة، لاستمرارية الخضوع) محققة متعة بصرية قائمة على التوافق والمماثلة وأخرى موسيقية قوامها نظامية إيقاعية ناقرة تنتشل السمع من غفلته بفتنة المشابهة الآسرة.

وفي قصيدة "أفراح العقل" يعلن الشاعر عن امتداد زمني يتواتر بتواتر التقفية بين السطر والجملة:

قدْ آنلي أَنْ أَستريحْ.. (زيدان، 2002، صفحة 31) 00//0/0/ 0//0/0/

كلُّ البريةِ إخوتِي 0//0/// 0//0/0/

إنِي على دِينِ المسيحْ.. 00//0/0/ 0//0/0/

سأُدِيرُ خدِّي للذِي صفعَ الفؤادَ 0//0/// 0//0/0/ 0//0/// /

وسوْفَ أُهدِي الرُّوحَ إنْ وَاجهتُ رِيحْ.. 00//0/0/ 0//0/0/ 0//0//

ما أَضيقَ الدُّنيا ولِي ملكوتُ ما فوقَ السماءْ! 00//0/0/0//0///0//0/0/0//0/0/

ما أَضمأَ الأَرضَ التِي شربتْ بهابيلَ الدِّماءْ! 00//0/0/0//0///0//0/0/0//0/0/

[رُوما] تعيشُ لدَولةٍ 0//0/// 0//0/0/

و[أَنا] أَعيشُ لفكرَةٍ 0//0/// 0//0///

أَفراحهَا حبٌّ إلى طهْرٍ فصيحْ 00//0/0/ 0//0/0/ 0//0/0/

سأقولها...وسأسترِيحْ.. 00//0/// 0//0///

إنِي علَى دِينِ المسيحْ.. 00//0/0/ 0//0/0/

تتكون هذه القصيدة من ثلاث جمل شعرية، تتألف أدناها من سطرين وأطولها من ثلاثة أسطر([رُومَا] تَعِيشُ لِدَولةٍ و[أَنَا] أَعِيشُ لِفكرَةٍ أَفراحُهَا حُبٌّ إِلَى طُهْرٍ فَصِيحْ) مؤكدة رسالة صريحة محملة بعبق المحبة والطهر، وتنتهي هذه الجمل في معظمها بصوت الحاء المسبوق بالمد الضيق، ويربط الشاعر بين الصائت الضيق والمتسع، ليجمع بين الاضطراب والطمأنينة، راسما تواتر التضحية المنتهية بالتسامح الإنساني ونبذ العصبية.

وإذا كان صوت الحاء يدل على العاطفة والحرارة، فإن الشاعر يختاره ليعبر عن صميم ما يعتريه من رغبة في تحقيق وحدة الأديان لزرع أبجديات الألفة والنقاء، غير أن تلك العاطفة تختلط بشجن داخلي عميق بفعل تواتر أصوات الغنة، التي شكلت أكثر النسب تكرار في هذا لمقطع بعد الأصوات التكرارية والانحرافية.

ويجد المتتبع لتلك النغمة الجرسية المتتابعة ترجمة لدفقة شعورية متتالية، تنم عن اتساق النغم التعبيري، وتحاكي عمق الحزن الذي تعانيه الذات، مشاكلة صورة الحاء في انزلاقها الدائري وانحنائها الانكساري.

الفرع الثاني: القافية المتداركة

هي كلّ لفظِ قافيةٍ فصَلَ بين ساكنيه حركتانِ متواليتان[27](0//0/)، ويكثر استخدامها أيضا في عدة نماذج ، ومن أمثلتها نورد قصيدة "عزلة":

– فما العملْ ؟![28]0//0//

أَقولُ للعزِيزَةِ التي 0// 0//0// 0//0//

تَربعتْ على سهولِ جبهَتِي، 0// 0//0// 0//0// 0//

– فما العملْ؟! 0//0//

أَقولُ للعزِيزَةِ التي... 0// 0//0// 0//0//

– وهلْ هنالَكمْ أملْ؟! 0// 0//0// 0//

– وهلْ..وهلْ..وهلْ..وهلْ؟! 0//0// 0//0//

تَحومُ في معاجمِ الدَّجلْ.. 0// 0//0// 0//0//

أُريدُ أنْ أرَاكِ لهوًا... تَعبثينَ بانفعالي، 0// 0//0// 0//0/0/ 0//0// 0/

تَعبرينَ خيطَ أعصابي.....على الأَقلْ... 0// 0//0/0/ 0//0// 0//0/

أسهم تباعد التقفيات في استخدام التدوير والتقليل من حدة الرتابة، ليجعل البناء الإيقاعي أكثر إثارة وجمالية.

وليعوض الشاعر هذه الرتابة كذلك، التجأ إلى استخدام متوالية الاستفهام، مختزلا رحلة الذات التي تعاني اغترابا ناتجا عن اللااستقرار النفسي والتوتر الداخلي، ويشير المنولوج الوارد إلى حوارية الذات واللغة للتعبير عن الانفعال الذي يهز الكيان ويفقد الثقة.

ويبدو أن التقفية في هذا المقطع امتازت ببساطتها، فقد اعتمد الشاعر قافية موحدة لا تتغير، وهي قافية مقيدة تنتهي بلام ساكنة مسبوقة بحرف متحرك، تعاقبت أحيانا من دون فصل (أمل، وهل، الدجل)، ولم يكتف بذلك، بل كرر التقفية في السطر الواحد أثناء تكرار حرف الاستفهام "هل"، فكاد البعد الإيقاعي أن يهيمن على الدلالي، لولا استخدام التدوير والفصل بين الأسطر بالجمل الشعرية.

ويؤسس الشاعر نظامه التقفوي في قصيدة " رسائل من الأوراس إلى القدس" على التماثل:

صدِيقي[29] //0/0

وفي هذِهِ اللحظةِ القاسيهْ //0/0//0/0//0/0//0

أُصارِحُ نَفسي //0/0//0

وإنْ أَوقفَ الصوتُ أنفاسيهْ //0/0//0/0//0/0//0

أُصارِحُ نفسي //0/0//0/

ولوْ مرَّةً سمحتْ غفوَتي..تتبعَ أَعذَار حرَّاسيهْ

//0/0//0/0//0/0//0/0//0/0//0/0//0

وأَستسمِحُ (الكلَّ) عنْ جرأتي //0/0//0/0//0/0//0

وأَستسمحُ البعضَ إفلاسيهْ.. //0/0//0/0//0/0//0

فكلُّ الدُّروبِ تؤدِي إلى(...) //0/0//0/0//0/0//0

وكلُّ المسافاتِ (أوْراسيهْ) //0/0//0/0//0/0//0

يقوم هذا المقطع على قافية موحدة (متداركة) تتواتر في الظهور، معتمدة على تفعيلة المتقارب، وتقفية الهاء الساكنة المسبوقة بحرفين متحركين، والتي تمثل تأكيدا قويا على

إعلان وقفة حادة تنهي السائد، كما تحدث القافية ترددا إيقاعيا عاليا يؤدي غرضه التحرضي، مما يعني ارتباطها بالمعنى، حيث نلحظ أن مفرداتها أفصحت عن موقف ثوري تمردي، فلغة الاعتراف دالة على الرفض من جهة، والاتصال والتعلق بالهوية من جهة أخرى.

ويعتمد النص على مفعول التناوب الإيقاعي – (انتقال التوزيع الحر إلى التوازي بين التفعيلات) – مما يفعل الدلالة إذ يبدأ المقطع بارتفاع الصوت مع النداء، وتدلي الجمل الشعرية دوما بحضور الذات بشكل حاسم ومصالحتها مع نفسها.

ويقوم تكرار اللازمة في البنية النصية على الجمع بين الجمل الشعرية، مسفرا عن بنية متراصة تتضافر لحمتها، بما يخصب الطاقة الدلالية، وهي الثابت، الذي يتم الارتكاز عليه في كل مرة للاندفاع من جديد، إذ تحمل دلالة الحركة الداخلية في طبيعتها (عودة الذات إلى ذاتها)، وتصبح بمثابة المضاد الحيوي الذي ينشط الدورة الإيقاعية، وينظم فاعلية أثرها مما يجعل المد النصي يتوالد، إذ تكون الحافز التأثيري القائم على التناسب والتجانس والتناظر، والذي يتغلغل في النفس لطول النغم الذي يفرضه.

الفرع الثالث: القافية المتواترة

هي كل لفظِ قافيةٍ فصَلَ بين ساكنيها حركة واحدة[30] (/0/0)، والظاهر أن تسمية التواتر نتجت عن توسط الحركة بين الساكنين، ومثال هذا النوع قول الشاعر من قصيدته حدود الغد:

كمْ كنتُ أَحلمُ مثلَ أَبسَطِ دَابَّةٍ في الأَرضِ عنْ أَرضي[31] /0//0/ ///0 /0//0/0 /0//0/
0/0/ 0//0/0/ 0//0/

إنْ قلتُ: أينَ أبي؟ لم يُنكرُوا عرضي، /0/0/ 0//0/0/ ///0 /0//0/0 /0/0/

أو قلتُ: لنْ أَمشي: فالبحرُ مسدُودٌ والموجُ لن يمضي/0/0/ 0//0/0/ 0/0/ 0//0/0/ 0/0/
0/0/ 0//0/0/

لم يسجنوا قدمي.. لم يقمعوا رَفضي، /0/0/ 0//0/0/ ///0 /0//0/0 /0/0/

تتعانق القافية المتواترة في هذا النص، لتصنع خطا حركيا يؤكد توجه الذات نحو استبطان واقعها، في رؤى حالمة تكشف عن نزوع الباطن إلى مطاردة الحقيقة، حيث تسافر الذات باتجاه اللاوعي الذي يسمو بها عن عالم الأسى.

وتتقاطع الأسطر فيما بينها من خلال تواتر صوت الضاد، وهو من الأصوات المجهورة، ومن معانيه الفخامة والنظارة ومشاعر النخوة [32] ليتأكد مسعى الذات وتطلعها إلى العدل.

ونلحظ أن الشاعر قد استخدم البحر المركب القائم على التنوع(البسيط) بين تفعيلتين (مستفعلن/ فاعلن)، وذلك ينبه وعي المتلقي باسمرار، فيمحو رتابة التقفية الموحدة غير المعقدة التي التزمها الشاعر.

الفرع الرابع: القافية المتراكبة

هي كل لفظ قافية فصل بين ساكنيه ثلاث حركات متوالية[33] (حقي، 1987، صفحة 202)(/0///0) ، وتعد أقل الأنماط السابقة ورودا في شعر حسين زيدان؛ لأنها ترد في مقاطع دون أن تحتل النص كله، ونجدها في المقطع الأول من قصيدة خوف في حجم الحزن:

((.....)) [34]

يموتُ، وَيتركُ الأَحزانَ تقتلني//0///0 //0/0/0// //0///0

وَيتركني..وَحيدًا بينَ آلافٍ //0///0 //0/0/0// //0/0/0

بخيطِ الليلِ تَشنقني//0/0/0 //0///0

وَيتركني وَيتركني //0///0 //0///0

تتوحد القافية في هذا المقطع ويتواتر صوت النون المرتبط بالصميمية والنفاذ، متصلا بصائت المد الضيق ليعبرا عن تزايد نبرات الانفعالات الداخلية، المسفرة عن وحدة الأنا داخل بناء قوقعي معزول، ويشير ذلك الانسجام الصوتي إلى ذات ضعيفة، تحبسها العواطف وتأسرها المشاعر فتتلاشى بموت الآخر.

وعلى الرغم من استخدام متوالية فعلية، فإن ذلك لا يبعث حركية النص بقدر ما يعزز دلالة السكون والعزلة؛ لأن الأفعال الواردة تدل على البين والموت (يتركني (مكررة أربع مرات) يموت تقتلني تشنقني).

الفرع الخامس: التقفية المختلطة

تميزت بعض قصائد الشاعر بهذا النوع من التقفية، والاختلاط يمس تواتر التقفية بأنواع عدة، إذ لا تخضع لقانون موحد، بل يتم توزيعها توزيعا عفويا.

ويمكننا اختيار مقطعين من المقاطع التسعة، التي أوردها الشاعر في قصيدته "رسائل من الأوراس إلى القدس" لنمثل لهذا النظام:

كرِهتُ مغرِبَ الشعوبْ [35] //0//0 //0//0 00//0//

كرِهتُ لبنانَ الشمالِ..مثل لبنانَ الجنوبْ //0//0 //0//0/ //0//0/ //0//0/ 00//0/0/

فالنورُ يا أَخي هدًى.. لشعلةٍ تحيي القلوبْ /0/0//0 //0//0 //0//0 /0/0/ 00//0/0/

مللتُ صوتَ العاصفهْ //0//0 //0//0/ 0//0/0/

مللتُ صَوتَ فتحكمُ //0//0 //0//0 0//0//

مللتُ صوتَ ثوْرَةٍ.. لا تنتمي للرَّاجفهْ //0//0 //0//0 //0//0/ 0//0/0/

فالثورَةُ الكبرَى تهبُّ..يومَ العاطفهْ /0/0/0 //0/0/0 //0/0/0 //0/0/0 0//0/0/

****

لوِ الأَهواءُ تغرِيني.. لفاتحتُ الذِينَ أضمُّ حبهمُ //0/0/0 //0/0/0 //0/0/0 //0///0 0///0//

وأَبدَلنا مناسكنا.. شعائرَ قوةِ الدِّينِ: //0/0/0//0/0/0 //0///0 //0///0 0///0//

صفانا صفوَ وِحدَتنا //0/0/0 //0///0 0///0//

مروَّتنا مروءَتنا //0///0 //0///0 0///0//

وحولَ القبة الخضراءِ.. نزهو في طوافينِ //0/0/0//0/0/0 //0/0/0 //0/0/0 0/0/0//

وَفي جمراتنا نرمي قنابلنا //0/0/0 //0/0/0 //0///0 0///0//

وَفي عرفات نشهرُ صوتَ قوَّتنا //0///0//0///0//0///0 0///0//

ونحيي النفسَ رُوحينِ //0/0/0// 0/0/0//

يتسلسل النظام التقفوي في هذين المقطعين تسلسلا يخالف فيه المقطع الأول الثاني، إذ نجد تقفية المقطع الأول تترتب وفق التوزيع (مترادفة3+ متداركة3) معتمدة الصامتين المشيرين إلى البيان والانفراج، للتعبير عن بيان نبذ الصراع واللافاعلية لتحقيق الوحدة وبلوغ الهدف.

وتعتمد تقفية المقطع الثاني على التوزيع (متواتر / متراكب متراكب. متواتر/ متراكب متراكب)، ليعبر صائتها المتسع المتصل بالنون على التمسك بشعائر الدين، والتحلي بالقيم الأخلاقية المتوارثة، لبعث التغيير وتحقيق الشهادة، وبالتالي فقد تدرجت كلمات القافية بشكل تتباعي (الوحدة، المروءة، القوة) هيأ المتلقي لتقبلها، وهي كلمات تتناسب مع (الدين والروح).

ويشكل ذلك التنوع في القافية من دون نظام معين فجائية تمحو قانون الرتابة والثبات، لتعلن بمناوراتها – اللامحدودة الجديرة باختلال الموازين في راهن الاضطراب والقلق– عن حوار المختلف المتماشي مع فكرة تنوع الأديان المطروحة.

دون أن نسقط الإشارة إلى مبدأ كسر أفق التوقع الذي تحققه جمالية التحول، فتعزز سطوة استفزاز المتلقي، وجاذبية المباغتة بما يوافق الحركة النفسية المترجمة للفيض الشعوري.

المطلب الثاني: أنماط القافية في علاقاتها ببعضها

تسللت هذه الأنواع من القوافي إلى القصيـدة العربية إثر تأثرها بالنتاج الشـعري الغربي، ولها أنواع عدة لا يمكن تطبيقها جلها على نصوص الشاعر.

الفرع الأول: القوافي المزدوجة Riempaarne

وهي التي تتحدد في كل بنيتين متتاليتين(aa / bb/ cc)[36]، وميزة هذا النمط التكرار والتجدد مما يشكل جمالية تماثل صوتي لا يكلف الشاعر مشقة، وهو الذي نطالعه في قصيدة " عمران" التي تعتمد نظاما تتوازى فيه القوافي ثم تختلف :

والشمسُ كانتْ مرَّةً.. في العمرِ تبحثُ عنْ دَلالْ.. [37]

00//0/// 0//0/0/ 0//0/0/ 0//0/0/

والشمسُ تبحثُ عن مجالْ.. 00//0/// 0//0/0/

الشمسُ قوْسٌ كالهلالْ.. 00//0/0/ 0//0/0/

والآنَ حزْنكَ قد يباعْ../0/0//0 ///0//00

عمرَانُ ما معنى الوَصيةَ.. طالما الإنسانُ ضاعْ؟! /0//0/ ///0//0/0/0//00 0//0/0/

والقلبُ للرُّؤيا ارْتعدْ؟! 0//0/0/ 0//0/0/

لَمْ لَمْ تعدْ؟! لَمْ لَمْ تعدْ ؟!!... لَمْ لَمْ تعدْ؟؟؟!///0//0 ///0// 0//0///

يعلن التجدد التقفوي على بنية إيقاعية، تلتحم فيها الأصوات الانحرافية بالاحتكاكية والمجهورة، لتسهم في تنامي النسيج التصويري وتعميق مشهد الحرص على التحرر والسعي خلف تحقيق الذات لذاتها.

وتشير البنية التساؤلية المكررة إلى قلق يترجم ذلك التوتر النفسي والإحساس بالضياع، وهو ما يوفق تواتر أفعال القلق والتيه والارتجاف (تبحث، يباع، ضاع، ارتعد، لم يعد).

الفرع الثاني: القوافي المتقاطعة المتعامدةKreuzrein

وهي التي تتحد فيها قافية البيت الأول مع الثالث والثاني مع الرابع (ab ab)[38] ، وقد اعتمدت قصيدة " البحر" نظاما تقفويا ينسج امتزاجا للمختلف (السطر الأول مع الثالث) وتقاطعا للمتفق (السطر الثاني مع الرابع) :

دَخلتُ البحرَ مبتهجا [39] //0/0/0/ 0///0//

كصوفيٍّ يرى في الخلوةِ الهولا //0/0/0/ 0/0/0// 0/0/0//

وكانَ النبضُ مندَهشا //0/0/0/ 0///0//

وكانَ العقلُ مذهولا //0/0/0/0/0/0

ثمة إلحاح على متابعة التمثيلات الصوتية، التي تبيح الوقفة التنبيهة المثيرة لانتباه المتلقي من جهة، وتعلن عن امتزاج صوتي الشدة والتثبيت(الألف/ واللام) من جهة أخرى، لترسم مسار التحدي العاصف بالملذات، وحينها تعتلي الذات معارج الأبجدية باحثة عن الخلاص.

ويعزز الشاعر من إيقاعية نصه بفضل توتر اسم المفعول(مذهول) واسم الفاعل (مبتهِج، مندهش) في نهاية الأسطر بما يشكل نبرة نغمية تنبيهية تجعل القارئ يشارك الذات في حالة التغيير التي اعترتها وهي حالة ذهنية تبوح بعدم الاستعداد وتبدد الفكر في متاهة لحظات الخلق والكتابة.

الفرع الثالث: القوافي المتعانقة Verschran ktenreim

وهي التي تأتي في الرباعية وتكون قافية الشطر الأول مثل الرابع والثاني مثل الثالث (abba)[40] ، ويشكل حسين زيدان قصيدة "سجدة" بنسق تقفوي متعانق و متميز له هندسة خاصة تسمح بتوضيح الدلالة:

ورَاوَدتهُ نفسهُ [41] //0/0/ 0//0/ 0//0/0

وَحامَ في جوفِ الظلامِ طيفها..يدعوهُ //0/0 /0//0/0 /0//0 /0/0/

يغرِيهِ انفعالٌ مُلتوٍ.. في صوتها /0 /0//0/0 /0//0/0 /0//0/0

وحرَّكتْ أشياءَها //0/0 /0//0/0

ودَاعبتْ فستانها //0/0 /0//0/0

أناملٌ رَقيقةٌ.. تحسستْ مرجانها //0/0 //0/0 //0/0 /0//0/0

واستسلمتْ عيناهُ تخفي /0/0//0 /0//0/0 /0

ما يدارِي حدسهُ /0//0 /0//0/0

ورَاوَدَتهُ نفسهُ //0/0 /0//0/0

وَكانَ في جوفِ الظلامِ طيفها //0/0 /0//0/0 //0/0

ولذَّةٌ كمْ حطمتْ كالكبرِياءِ عنفها //0/0 /0//0/0 /0//0/0 //0/0

وقدَّمتْ مرجانها //0//0 /0//0/0

وامتصَّ منها قوسهُ /0//0/0/0//0/0//0

ورَاوَدَتهُ نفسهُ //0//0 /0//0/0

إن هذا التسلسل يمثل تعاقبا لضميري الغياب المتصلين (ها / ـه) والمشيرين إلى ثنائية (ذكر/ أنثى)، ويحدث التلاحق بانتصار سلطة الغواية وتعالي وتيرة المراودة، التي تفسر الوصول إلى الخطيئة، إذ تعبر التقفية على صراخ انفعالي يوازي طوله امتداد مرارة الألم الذي يترسب حطاما داخليا.

وصوت الهاء الحلقي الذي يخرج مع زفرات النفس دون مشقة صوتية، يحقق تواصلا نغميا يستعذبه المستمع، إذ يحصل التكامل بين الأسطر والجمل الشعرية.

هذا وقد أسهمت القافية في انسجام النص معززة بتقنية الاستبدال (نفسه/ طيفها) التي عملت على تعويض اسمي يبين عن مماثلة معجمية نحوية جمالية [42] لها وقعها الخاص

خاتمة:

نلخص أهم ما وصلت إليه الدراسة في النقاط الآتية:

•الملكة الجميلة المستبدة هي إحدى غوايات التشكيل الموسيقي في النص الشعري، وبالرغم من كونها لا تمثل الشعرية حصرا، فقد كان لنقراتها ضرورة إيقاعية ودلالية، إذ جسدت المعنى العام وعبرت عن الموقف الشعري.

•أظهرت دراسة القافية في أنماطها المتعلقة بالوزن، هيمنة الصورة المترادفة والمتداركة على النظام التقفوي، ثم المتواترة، وتعد الصورة المتكاوسة نادرة الاستعمال.

•ما يمكن ملاحظته على أنماط القافية في علاقتها ببعضها، أنها لا تمس غير مقاطع من النص، بينما لا نجدها على طول النص إلا نادرا، وكلما ظهرت القافية فإنها تعمل على تغييب التدوير، وبذلك تقلل من حدة التدفق الإيقاعي.

•اعتمد الشاعر حسين زيدان على إيقاعات رديفة، لتحفيز النشاط الشعوري والعاطفي في البنية النصية، فتشكلت التكرارات الصوتية التي تخلق تماوجا إيقاعيا يضفي الجمالية، ويثري البنية الدلالية، من خلال تماثل الألفاظ وتوزيعها بشكل توافقي توالدي.

•تنبه حسين زيدان إلى آفاق موسيقية لا تقف عند هندسة الترتيب المتوالي للحركات والسكنات، وإنما تصل هذه الهندسة بطاقتها الانفعالية، لتساير سرعتها الاهتزازية أو بطئها أو توقفها المفاجئ.

•للنظام التقفوي أثره في التشكيل البصري المعبر عن لغة موازية للإشارة اللغوية، إنها الهندسة النقطية التي تشكل عالما لا يستقيم للرؤية الأحادية، إنما تتجسد ملامحه في رؤية قلقة متشعبة جدلية، وتظهر حرية القراءة وتفجير البحث عن الحقيقة.

•تمكن الشاعر من كسر الرتابة – بالرغم من خضوعه لسلطة الملكة المستبدة – باستخدام المزج بين السطر والجملة أو التدوير أو التوازي، ثم الخروج إلى البحر المركب القائم على التنوع، وأخيرا الاستناد إلى التقفية المختلطة أو المتعددة.

•لاستخدام نظام تقفوي خاص هدفه الإيحائي والتعبيري، فقد جسد حسين زيدان الوازع التحرضي، من خلال تصالح الذات مع ذاتها وفهمها لنفسها، رغبة في بلوغ التغيير الفعلي، وتحقيق التسامح والوحدة الإنسانية، كما عبر عن مشاعر الاغتراب والعزلة ومقت الواقع المفجوع والمأساوي.

وتبقى هذه الدراسة بحاجة للإثراء من قبل جهود الباحثين في استكمال التوجه نحو تحليل نصوص الشعر الجزائري، كشفا عن الخفايا النفسية والأبعاد الضمنية التي تصدر عن لحظات الكتابة ومحاولة تعليلها وتأويلها.

التعليقات والشروح:

1/ يرجع بعض الباحثين محاولات الخروج عن القافية الموحدة إلى امرئ القيس في الموشح المسمط الذي نسب إليه(توهمت من هند معالم أطلال* عفاهن طول الدهر في العصر الخالي / مراجع من هند خلت ومصايف* يصيح بمغناها صدى وعوازف)

والأسطر المنسوبة إلى ابن دريد وقد أوردها البلقاني (رب أخ كنت به مغتبطا أشد كفي بعرى صحبته / تمسكا مني بالود ولا / أحسبه يغير العهد ولا يحول عنه أبدا/ ما حل روحي جسدي/ فانقلب العهد به/ فعدت أن أصلح ما أفسده) غير أن لغتها ركيكة مخالفة لشعر ابن دريد المعروف عنه ولم يقف عند هذه المقطوعة غير البقلاني.

أما ما أورده ابن خلكان في كتابه وفيات الأعيان فهي أربعة أبيات من مجزوء الرجز وكتبها وكأنها نثر لا وزن لها غير أن بعض الأدباء كتبها على الشكل الآتي (أصلحك الله وأبقاك لقد كان من ال/ واجب أن تأتينا اليوم إلى المنزل ال/ خالي لكي تحدث عهدا بك يا خير الأخل / لاء فما مثلك من غير عهد أو غفل) وترى نازك الملائكة أن هذه الأسطر غريبة كل الغرابة لأن المعري أباح لنفسه ما لا يباح وهو جعل ال التعريف قافية وشطر الكلمة (الأخلاء) وحافظ على روي اللام.

2/سنتجاوز القافية المتكاوسة وهي كل لفظ قافية فصل بين ساكنيه أربع حركات متوالية لأنها نادرة الحدوث في شعر حسين زيدان.

الهوامش:

[1] نبيلة الرازاز اللحمي: أصول قديمة في شعر جديد، منشورات دار الثقافة، سوريا، 1995، ص 127.

[2] نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر، منشورات مكتبة النهضة، مصر، 1967، ص 164.

[3] الخطيب التبريزي: الكافي في العروض والقوافي، تحقيق الحساني حسن عبد الله، مكتبة الخانجي، القاهرة، 1994، ص 149.

[4] إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو المصرية، مصر، 1952، ص 244.

[5] فاضل العزاوي: بعيدا داخل الغابة، البيان النقدي للحداثة العربية، دار المدى للثقافة والنشر، دمشق، 1994، ص ص116-117.

[6] نازك الملائكة: سايكولوجية الشعر ومقالات أخرى، الهيئة العامة لقصور الثقافة، سلسلة كتابات نقدية 98، مصر، 2000، ص ص59-63.

[7] المرجع نفسه، ص78.

[8] المرجع نفسه، ص78.

[9] نبيلة الرازاز اللحمي، مرجع سابق، ص 127.

[10] نازك الملائكة: سايكولوجية الشعر ومقالات أخرى، مرجع سابق، ص 91.

[11] إلزبيت دور: الشعر كيف نفهمه ونتذوقه، منشورات مكتبة منيمنة بالاشتراك مع مؤسسة فرانكلين، بيروت، نيويورك، 1961، ص44.

[12] نازك الملائكة، سايكولوجية الشعر ومقالات أخرى، مرجع سابق، ص 103.

[13] شكري محمد عيادة: موسيقى الشعر العربي،مشروع دراسة علمية، دار المعرفة، القاهرة، 1987، ص 109.

[14] نازك الملائكة: سايكولوجية الشعر ومقالات أخرى، مرجع سابق، ص 97.

[15] فريدريك هيجل: فن الشعر، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، 1981، ج1، ص 98.

[16] نازك الملائكة: سايكولوجية الشعر ومقالات أخرى، مرجع سابق، ص –ص 114-115.

[17] المرجع نفسه، ص 102.

[18] إلزبيت دور، مرجع سابق، ص 45.

[19] الهاشمي علوي: فلسفة الإيقاع في الشعر العربي، المؤسسة العربية للدرسات والنشر، بيروت، 2006، ص 68.

[20] صفاء خلوصي: فن التقطيع الشعري والقافية، منشورات مكتبة المثنى، بغداد، 1977، ج 1، ص 220.

[21] يوري اوتمان: تحليل النص الشعري، بنية القصيدة، دار المعرفة، مصر، 1995، ص 92.

[22] جان كوهين: بناء لغة الشعر، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، 1990، ص 86.

[23] جان ماري جويو: مسائل فلسفة الفن المعاصرة، دار الفكر العربي، مصر، د ت، ص 148.

[24] علي أحمد سعيد أدونيس: كلام البدايات، دار الآداب، بيروت، 1989، ص 73.

[25] عدنان حقي: المفصل في العروض والقافية وفنون الشعر، دار الرشيد، دمشق، 1987، ص 203.

[26] حسين زيدان: شاهد الثلث الأخير، دار هومة، منشورات إتحاد الكتاب العرب، الجزائر، 2002، ص 90.

[27] عدنان حقي، مرجع سابق، ص 202.

[28] حسن زيدان: قصائد من الأوراس إلى القدس، منشورات SED، الجزائر، 2002، ص 5.

[29] المرجع نفسه، ص 54.

[30] عدنان حقي، مرجع سابق، ص 202.

[31] حسن زيدان: قصائد من الأوراس إلى القدس، مرجع سابق، ص 8.

[32] حسن عباس: خصائص الحروف العربية ومعانيها، منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1998، ص 269.

[33] عدنان حقي، مرجع سابق، ص 202.

[34] حسن زيدان: اعتصام، منشـورات SED، الجزائر، 2002، ص 26.

[35] حسن زيدان: قصائد من الأوراس إلى القدس، مرجع سابق، ص ص 52-53.

[36] عبد الرؤوف محمد عوني: القافية والأصوات اللغوية، مكتبة الخانجي، مصر، 1977، ص 10.

[37] حسن زيدان: اعتصام، ص 19.

[38] عبد الرؤوف محمد عوني، مرجع سابق، ص 10.

[39] حسن زيدان: قصائد من الأوراس إلى القدس، مرجع سابق، ص 20.

[40] عبد الرؤوف محمد عوني، مرجع سابق، ص 10.

[41] حسن زيدان: فضاء لموسم الإصرار، منشـورات SED، الجزائر، 2002، ص 8.

[42] حورية زروقي: انسجام النص الشعري عند حسين زيدان، رسالة ماجستير في اللغة العربية تخصص بلاغة وأسلوبية، إشراف بلقاسم مالكية، جامعة قاصدي مرباح ورقلة الجزائر، 2010/2009، ص ص 52-53.