بنية الإيقاع في الشعر الصوفي الجزائري الحديث

The structure of poetic rhythm in modern Algerian Sufi poetry

د. لعور كمال*

جامعة حسيبة بن بوعلي-الشلف/الجزائر

Laouer.kamel@yahoo.com

تاريخ الارسال:2020/07/02	تاريخ التقييم29-06-2020	تاريخ القبول30-06-2020

الملخص:

نحول في هذاالمقال على بحث بنية الإيقاع في الشعر الصوفي الجزائري الحديث من خلال صحيفة البلاغ الجزائري التي تعد الدستور الإعلامي لمتصوفة الجزائر لأكثر من عقدين من الزمن بين 1931 وسنة 1945، فلا يوجد شاعر صوفي أو طرقي إلا ونظم فيها شعرا خلال تلك الحقبة ، وهي أشعار لا نجدها مجموعة في دواوين منفردة نظرا لظروف الطباعة المزرية في تلك الفترة،ولكنها منتشرة في مثل هذه الصحف كالبلاغ، لسان الدين وغيرها،فهل كان الإيقاع الشعري الصوفي الجزائري الحديث غنيا من الناحية الفنية الصوتية كما تمثلته البلاغ على غرار الشعر الصوفي الشرقي؟ أم أنه ركن إلى التقليد المخلّ المحجل ؟

كلمات مفتاحية: التصوف؛البلاغ؛ الطرقية؛ الإيقاع؛ الشعر الحديث.

Abstract :This article relies on researching the intention of the rhythm in modern Sufi poetrythrough the Algerian newspaper, Al Balagh, which has prepared the media constitution for the Sufis of Algeria for more thantwodecadesbetween 1931 and 1945.There is no Sufi poetexcept in whichheorganizedpoetryduringthatera, which are poemsthatwemay not find in individual collections due to the deplorable conditions of printing duringthatperiod, but they are widespread in suchnewspapers.Was the modern Sufi poeticrhythmrichfrom an acousticallytechnical point of view as Eastern Sufi poetry or wasit traditionallyclosed and conservative?

Keywords:Sufism; The road;Al Balagh; Rhythm; Modern poetry

*المؤلف المراسل.

1.مقدمة:

إن الإيقاع في الشعر امتداد للجوّ الغنائي الذي يسكن الكون، فإذا موجوداته حيّة وجامدة تصدر أو تصلح لإصدار تنغيمات حيّة شجيّة، وقد عمد الانسان خاصة إلى هذه السيرة الايقاعية، فإذا بها تجلل معتقداته وممارسته الروحية، فكانت الأسجاع لدى الكهان العرب، وكان تجويد القرآن العظيم بأصوات نديّة رخيّة بالغة التأثير الروحي في المستمعين في المساجد، وكانت الأناشيد لدى المبتدئين المسيحيين في الكنائس، وكان الرقص الروحي لدى الصوفية بطبولهم، ونفترض أن الايقاع صفة مناسبة بالقوة وبالفعل للشعر الصوفي، كما نفترض أن شعراء وناظمي الشعر الجزائري الطرقي في العهد الاستعماري كانوا ألصق بالأوزان العروضية التقليدية لأن اتجاهه العام الديني محافظ مقلد، نهدف من وراء هذا المقال الذي اعتمد منهجا تحليليا احصائيا إلى استظهار أنماط الايقاع الشعري الصوفي الموظف من قبل شعراء "البلاغ"، وهي الصحيفة الأشهر للطرقيين والمتصوفة في الجزائر.

2. الإيقاع الخارجي:

والمعلوم أنّ الإيقاع مصطلحات علم الموسيقى، وليس من "مصطلحات اللغة أو العروض" [1] ؛ لذلك أضحى أوسع وأشمل من المصطلح المعروف الوزن، فهذا ينطلي على النظام الخارجي أو الموسيقى الخارجية، والأول ينفذ إلى الداخل والخارج.

و الإيقاع الشعري صنو الإيقاع الموسيقي، من جهة قيامه على "مبدأ الزمن لا على مبدأ الحيز."[2]

ويتفق الدارسون على أن التكرار هو الخاصية الجوهرية في خلق الإيقاع، ويشترك في ذلك الايقاع الفزيائي والآلي، وكذلك الايقاع الشعري ، وإن تكرر الأول إلا أنّه عفوي، أما الإيقاع الثاني أو الإيقاع الموسيقي في الثقافة العربية فهو مقصود "وأزمان حركات التكرار وسكناته مضبوطة في مددها، ومقاديرها وأوضاعها وأدوارها."[3]

ويمثل الإيقاع شرارة جمالية مؤثرة وجذابة لمعشر المستمعين، فهو يقوم على طبقتين الأولى بنائية، بالتحكم في نسج الخطاب ودلالته والثانية يستعان بها في انتاج المعنى.[4]

ومن خلال الإيقاع الشعري يهيد الشاعر تشكيل اللغة فتصبح أرقى الألفاظ المصطنعة، وأجملها وقعا، وأحفلها صوتا، وأثراها نغما، و يطمح أيضا إلى الإسهام العام في التشكيل الشعري، كما يسخّر للوظيفة الجمالية."[5]

والملاحظ أنّ الإيقاع يتشاكل عبر مستويين في الشعر الإيقاع الخارجي والداخلي، وسنسعى إلى دراستها بالتفصيل والتدريج بالتطبيق على مجموعة من أشعار صحيفة البلاغ :

وحجر الأساس فيه ينبني على الوزن والقافية، وقد عرفهما العرب منذ العصر الجاهلي، وشكّلا لدى الأسماع نمطا متناغما، أضحى أكثر قداسة مع مر الدهور وكرّ العصور، حتى غدا دليل التفوق ومثال الإجادة ورمز الشاعرية، وعدّ الخروج عن قاعدة الوزن والقافية، انحرافا عن معيار الشعر.

1.2.الميزان العروضي: اتفق القدماءعلى أن يوزن الشعر بموازين مؤلفة من ألفاظ قوامها "الفاء والعين واللام والنون والميم والسين والتاء وحروف العلة" وجمعها بعضهم في مقولة{لمعت سيوفنا}، ويكاد يجمع أغلب نقادنا المعاصرين على اعتبار الايقاع الخارجي في القصيدة العربية هو الاتفاق الصوتي الناتج عن وزنها الذي انتظمت ألفاظها في قالبه المتزن، وبعبارة مألوفة "هو أعاريض الخليل التي استنبطها من الشعر العربي القديم، ثم خضع لها المحدثون"[6] ؛ ومنذ أن وضع الخليل ابن أحمد الفراهيدي دوائر المختلف، المؤتلف المجتلب والمشتبه والمتفق، أضحى ذلك شاهدا على "ثراء موسيقى الشعر العربي منذ الجاهلية وكمالها وانبثاقها من وحدات نغمية غنية متدفقة، وأنّها تستطيع أن تعبر عن شتى العواطف الانسانية خير تعبير، في الحاضر والمستقبل، مثلما عبّرت في الماضي"[7] وقد شاع تسمية الوزن عند العرب بالبحر، وأساس تشبيهه بذلك أن البحر يغترف منه، ولا تنتهي مادته، وبحر الشعر يورد عليه "من الأمثلة ما لا حصر له"[8] فهو القاعدة المطردة، وإن تغيرت المحمولات والمضامين.

وخلال دراسة احصائية لأوزان الشعر في البلاغ، ألفينا أنّ أظهر الأوزان التي ضبطت على ميقعته، هي البحر الطويل بنسبة: 30،76 % من نسبة الأشعار المدروسة، ويلحقه في المرتبة الثانية البحر البسيط بنسبة: 26،92 %، وهذا ما يجعل البحرين السابقين الأوفر حظا في جريدة البلاغ، فقد حصدا أكثر من نصف الأوزان، ويتلوهما تباعا البحر الخفيف بنسبة: 19،23%، ثم الكامل:11،53% ،و نجد البحر المتقارب في المرتبة الأخيرة بنسبة:07،69% .

أ-البحر الطويل: هو المطية الذلول لمعظم شعراء العرب، منذ امرئ القيس إلى يومنا هذا، فأمسى "كلّ الشعراء العرب الفحول يشرئبون إلى الكتابة على ميقعته أو ميزانه، وهم يتخذونه تبعا لما يكونون عليه من أحوال، لمعالجة كلّ المضامين، حيث نجدهم يتخذونه للغزل والرثاء والمديح والهجاء، والوصف والحنين، وهلم جرّ."[9]

ولم يشذ شعراء البلاغ عن هذا القياس، فقد سجل هذا الوزن في جريدة البلاغ أرفع نسبة على خلاف بقية الأوزان، فقد نظم على ميقعته بوزيد لخضر بن الصحرواي كما في قوله:

لَقَدْ رَفَعَ الرَحْمَنُ دِينَ مُحَمَـدٍ وشَرَفَهُ قَدْراً عَلَى الدِّينِ كُلِّـهِ[10]

ونجد عبد الرحمن بوعزيز ينظم على الوزن نفسه:

لَكَ الحَمْدُ يَا مَوْلايَ جَهْراً ومَا ضَمَرْ عَلَى نِعَمٍ تَتْرَى مُضْيًا ومُسْتَمِرْ[11]

ونجده أيضا في قصيدة محمد بن عبد الله:

فَقَدْ بَلَغَ السَيْلُ الزُبَى وتَعَاظَمَتْ فَجَائِعُ دَهْرٍ سِرُهُ مُتَوَاتِـــرُ

وقد بُجّل هذا الوزن عند القدماء والمحدثين على حدّ سواء، فحازم القرطجني، يراه من أكمل البحور، ويعزو هذا الكمال إلى التناسب المتقابل، فكل جزء فيه يماثله، وهو متضاعف التناسب، أي عدد الأجزاء المتقابلة أربعة، وهو متقابل التناسب، أي يكون كلّ جزء موضوعا من مقابله في المرتبة التي توازيه أولا وثانيا، ولا يشترك في ذلك معه سوى البحر البسيط.[12]

والسؤال الذي يطرح نفسه ما دواعي ورود هذا البحر بكثافة بخلاف الأوزان الأخرى؟ والإجابة نجدها عند الشعراء القدامى الذين آثروا هذا الوزن عن غيره، لا لعلة إلا لأنه مناسب "للأغراض الجديّة الجليلة الشأن، ولكثرة مقاطعه المتناسبة، وجلال مواقف المفاخرة والمهاجاة والمناظرة."[13]

وإن دققنا النظر في الأشعار التي نظمت على الطويل في الصحف الصوفية ومنها صحيفة البلاغ العلوية، لعثرنا على طغيان مضامين الجدّ عليها، ومزاوجة الشاعر بين الافتخار بالطريقة التي ينتمي إليها، والإشادة بالمتصوفة على العموم، ومناجزة من يناوئه م على سبيل المناظرة أو المهاجاة، وهذا البحر يوفر لهم الأناة ،ويتيح لهماستكمال التدفق المعنوي، ويكفل لهم النفس الطويل في المواجهة والتعبير بما لا يقدر عليه بحر آخر، كما يناسب بإيقاعه البطيء الانفعالات الهادئة المُسيطرِ عليها، الممتزجة بعنصر التأمل حزنا وسرورا ونظرا كذلك لمحفوظهم الذي يعتمد على المرجعية القديمة، وما شاع في محفوظهم لابدّ وأن يشيع في منتوجهم؛ و هذا يصنّف الطويل ضمن "أغنى الايقاعات الشعرية العربية إطلاقا وأقدرها على لملمة المعاني، وبلورة الأفكار الشاردة."[14]

وقد أفاض الباحث مختار حبّار في إثبات يعسر الاقتناع بفكرة مفادها أن الأوزان هي التي تختار أغراضها ومواضيعها، لذلك نراه يردف بمقولة الجرجاني عبد القاهر التي أخرج فيها الإيقاع من نظرية النظم، وهو ما ح دا به إلى اعتباره "مجرد إطار خارجي هو من العمل الفنّي، أقرب إليه من العمل الإبداعي" [15] والدليل الذي يستند عليه وجود أوزان جِدّ نظمت عليها أغراض عبث، ولكننا لو قارنّا بين ما نظم من أغراض جدّ على أوزان عبث، لعدّت تلك المظاهر

من الحالات الشاذة التي لا يقاس عليها، في حين أنّ الوزن الخارجي قد يتشاكل إلى حدّ كبير مع الغرض المختار، ولكنّه لا يمكن بمفرده أن يضفي لونا معينا على الشعر ،ولكن "جميع عناصر الشكل تتحد في إعطاء القصيدة لونها سواءا أكان اللون صارخا، تشعّ فيه الفتنة، وتتأجج الشهوة، أم كان هادئا يتسم بالجدّ والرزانة" [16]؛ لذلك لا يمكن الجزم مطلقا باعتباطية الأوزان.

ب- **البحر البسيط:** احتلّ هذا البحر في أوزان شعر البلاغ المرتبة الثانية بعد البحر الطويل، ومعلوم أنّ هذا البحر هو أحد "أبحر ثلاثة كثر دورانها في الشعر العربي، ويجيئ تاما ومجزوءا"[17] ولم يرد في أشعار البلاغ إلا على حالته الأولى.

ومن أمثلة البسيط في البلاغ:

يَا مَاهِرَ البَرْقِ أيْقِظْ رَاقِدَ السَمَرِ لَقَدْ أطَالَ رُقَادًا فِي الحَنَادِيسِ

أو قول أبي الفتح:

إلَيْكِ تُهْدَى التَحَايَا كُلَّ ثَانِيَـةٍ يَا مَصْدَرَ العِلْمِ والسَّنَا و السَنَاءِ

وقد نظم الشعراء البلاغيون على البسيط التام فلم نجد شاعرا إلا وركب هذا البحر، حيث أخذ المرتبة الثانية في سلم التواتر، ولم يعرف العرب أشرف من هذا الوزن وسابقه، فهما يعدّان من الأوزان المركبة وإذا أفضنا الامعان في أشعار العرب، لوجدنا بأن هذا البحر أخذ بقسط وافر نظرا للأبهة والجلالة والرّصانة التي تميزه، ما جعله صالحا لنسج الأغراض الجليلة، "ويضفي عليها سباطة*[18]؛ وطلاوة."[19]

فالشاعر الأول الذي استشهدنا به في مقام البحر البسيط، أخذ ميقعة هذا البحر لإيراد موضوع جدّي، فيه الطريقة الحجاجية الإفحامية، أما الثاني فهو ينشد المدح، ويطيل في الإشادة بما يتناسب والبحر المقصود.

ج- **البحر الخفيف:** ووحدة إيقاعه فاعلاتنمستفعلنفاعلاتن، ويتألف من ترددها مرتين. يرى فيه ابن حازم مثال الجزالة والرشاقة، وهو وسط بين الفخامة والرّقة، لذلك يصلح للفخر والحماسة وما إليها من موضوعات الجدّ [20] ؛ فهو إذ ذاك بين انفعالات اللين وتداعيات العنف،ومن هنا يُكمل هذا الوزن إلى جانب الطويل والبسيط مقامات الجدّ، ولو أنّه أقلّ من الأولين حدّة.

ومما نظم في هذا الشأن:

سَاءَنِي أنْ يَكُونَ هَذَا الصِـدَامُ بَيْنَ قَوْلِكَ لِي وأَنْتَ إمَـامُ[21]

وكذلك قول فتى البلاغ:

مَنْ يَرَى العَيْشَ فِي الحَيَاةِ ذَلُولا فَهُوَ لا زَالَ فِي سُبَاتٍ ونَوْمِ[22]

ففي القصيدة الأولى تظهر حماسة الشاعر، وهو يؤنّب ابن باديس على ما بدا له من تراجع الشيخ عما وعد به، ونفس اللهجة يتوجه بها الثاني إلى معشر المتخاذلين عن الحياة، المنطوين في عالم الذلة والخنوع وتبرز ذاتية الشاعر فيهما أكثر.

وقد عرف البحر الخفيف برشاقته، وخفته في الذوق والتقطيع، وتميز موسيقاه بوقعها النازل، الذي يتناسب مع الموضوعات الذاتية، وتوافق إيقاعه مع المشاعر ذات الطابع الإنساني الحزين، ومواطن التذكر والترجيع والشجن.[23]

د- البحر الكامل: هو البحر الثالث الذي كثر دورانه في الشعر العربي كما قال بذلك المعرّي[24]؛ وهو من النمط البسيط، ووحدة إيقاعه متفاعلن وصيغته الرئيسية تتألف من ترددها ستة [6] مرات، وهذا البحر عند حازم يتميز بالجزالة وحسن الإطراد، وقد وُصف أيضا بأنّه "أكثر البحور جلجلة وحركات، له لون خاص من الموسيقى، يناسب الجدّ فيغدو نغما جليلا، والغزل فيصير رقيقا لينا، له صلصلة كصلصلة الأجراس، وفيه نوع من الأبهة."[25]

ولذلك لا نستغرب ركوبه من قبل شعراء البلاغ، ووجوده في المرتبة الرابعة حيث طغت على مواضيعهم أحوال الجدّ، واستحوذت النزعة الدينية على توجههم الشعري ، فاتخذوا لها الأوزان العتيدة، والكامل واحد منها، فنجد ذو الفقار يتخذ هذا الوزن ديدنا، ومن ذلك قوله:

اللهُ أَكْبَرُ ذُكَّ صَرْحُ فَسَــادِ مُذْ خَابَ سَعْيُ جَمَاعَةِ الأَوْغَادِ[26]

وينظم الحاج حسن على نفس الوزن في قوله:

نَزَلَ الشِفَاءُ وزَالَتِ الأَتْـرَاحُ والرَوْضُ أَظْهَرَ نُورَهُ الفَوَاحُ[27]

فنرى في البيت الأول فرحا واغتباطا بزوال صرح الفساد، وانجلاء الأطياف خصوم الطرقية ، ونلفي الثاني يعكس فرح الشاعر بشفاء ممدوحه شيخ الطريقة العليوية أحمد بن مصطفى العلوي ، وهذا ما يجعل الكامل يتناسب "والانفعال القويّ فرحا وألما."[28]

هـ- البحر المتقارب: ووحدة إيقاعه فعولن، ويتألف البيت فيه من ترددها ثماني مرات، ويتميز هذا البحر عن غيره من البحور السابقة بالبساطة والسهولة، وحسن الإطراد، فهو من "الأبحر الساذجة المتكررة الأجزاء، وقد وصف أيضا بالانسياب والتدفق."[29]

هذه الخفّة والحركية لم تكن لتتناسب وطابع الجدّ والصرامة الذي ظهرت عليه أشعار الطرقيين، ولكن حضوره من جهة أخرى يتيح للشاعر سبك أفكاره بتشاكل متسارع يضارع ضربات الطبل أو الدفّ، فنرى هذا البحر قائما في قصيدة **سالم المسعود وموسى الأحمدي** وكلاهما يتحدث عن ظاهرة الشحّ والتخلّي عن الزكاة:

يقول الأول:

ألا قُلْ لِمَنْ رَامَ فِي قَوْمِـهِ حَيَاةَ الزَكَاةِ وخُلْقَ الكَـــــرَمْ[30]

أما الثاني:

لَقَدْ حُبِسَ القِطْرُمِنْ حَبْسِهَا وكِدْنَا مِنَ الوِزْرِنُسْقَى بِمَا[31]

والملاحظات التي يمكن تسجيلها من دراستنا للبحور، أنّ الشعر البلاغي هو بحقّ امتداد للشعر الجزائري، ونموذج معبّر عن الروح التقليدية، من خلال التركيز على ما هو مألوف، والتوقيع على بحور كثيرة الدوران على ألسنة الشعراء، كالكامل، والخفيف، والبسيط، والطويل، والوافر، ومن المعروف أنّها بحور موفورة الحظ.[32]

وهذا ما يرجّح على وجه العموم حكم ميل الوزن الجزائري إلى "الاتباع أكثر من الابتداع" [33] ولكن الشعر الجزائري قد ترك بصمته على الوزن، فلم يخضع لبحور العرب التي غرفوا منها، فنجد ميزة خاصة بالشعر الجزائري في إلمامه بالبحر المتقارب على غير عادة الشعر العربي القديم، وهي خاصية مسجلة في الشعر الجزائري، مما يكشف عن "هوية الشعر الجزائري في إطار الاتباع."[34]

وهكذا يكون المتقارب هو النقلة النوعية التي تميز بها الشعر الجزائري وبشكل قليل سليله البلاغي عن غيره من الأشعار العربية لولا أنه ظهر بصورة مقتضبة في البلاغ،فهذه صحيفة ديدنها التقليد والمحافظة في الدين ، فتحلق حولها الشعراء المقلدون، فخضعوا للقواعد الشعرية القديمة،فكان تقليدهم لا يرقى لا الى الأصل ولا يعبر عن ذواتهم لأنهم شعراء ذابوا في روح الجماعة الدينية الصوفية، وكانوا بوقا للترويج لأفكارها وقيمها.

2-2القافية: إذا كان الوزن يمثل الموسيقى الخارجية بامتدادها، فإن القافية هي العنصر الجوهري، وأعلى قمة النغم في البيت، وبالتالي "فهي أساس الصوت."[35]

وهي كذلك جزء من بنية القصيدة الإيقاعية، بل أهمّ جانب فيها يتردد بوضوح، ويتكرر في كل آن معلوم زمنا بكمّه الصوتي وكيفه، وحينما ينظم الشاعر فإنه يختار "عاملين عامين بالنسبة لكامل القصيدة، هما القافية والوزن"[36]؛ ومن هنا تتضح ميزتها الأساسية التي تجعلها شعارا بارزا للإيقاع الخارجي، وشريكة الوزن في الاختصاص بالشعر.

وقد وردت آراء متنوعة في تحديد القافية، فيراها الخليل آخر ساكن في البيت إلى أول ساكن يليه مع الحركة التي قبله، ويراها الأخفش آخر كلمة في البيت، فيما يشذ الفراء، ويعتبر الروي هو القافية، أما أبو موسى الحامض، فنجده يحصر القافية فيما لزم الشاعر تكراره في آخر

كلّ بيت"[37]؛ أما حازم القرطجني، فيرى أنها ما طرفاه ساكنان ليس بينهما ساكن، أو هي الأجزاء المتطرفة من البيوت.[38]

ولا يقلّ دور القافية في النسق الشعري عن دور الوزن، فهي تتظافر معه فتنهض على أصوات هي بمثابة الذرات للكلام، التي تتجمع في مدار الفرد وداخل محيطه اللغوي، وتلك الأصوات هي الرموز التي تحتضن الكلام المنطوق والمكتوب في حلقات متسلسلة، من الجمل والعبارات، والمتلقي الذي يستقبل هذه السلسلة الصوتية من الجمل والعبارات، تتحول عنده إلى مفاهيم يدركها ويعيها [39] ؛ ولو أنّ البعض يرجّح القيمة الإيقاعية، ويراها أولى من القيمة الدلالية "فأهمية القافية لا تنبع من قيمتها الدلالية، بقدر ما تنبع من قيمتها الايقاعية." [40] لكننا نعتقد بأن القيمة الإيقاعية هي الميزة القديمة المتجددة في القافية ، وهذا لا يعني الاستهانة بدورها المعنوي، فيمكن أن تخدم الدلالة في أكثر من موقع وموقف.

ومن القافية يبرز دور حرف الروي، وهو الحرف المشترك في كامل الأبيات وزنا وشكلا، ولذلك فالصوت بأدق لفظة لا يلتمس إلا في روي القصيدة [41]؛ وقد أنعمنا النظر في الموسيقى الخارجية للقصائد البلاغية فأحصينا تكرر ستة رويّات هي على التوالي: الراء، الميم، الهاء، الدال الحاء، والباء، وأكثرها تكررا على الإطلاق حرفي الراء، والميم بنسبة: 68،30 % أمّا البقية فهي قسمة متقاربة بين الحروف الأخرى.

الملاحظة الثانية المسجلة في نفس السياق هي غلبة الحروف المجهورة على طبيعة الرويّات بنسبة82،25 % ، وهي الراء احدى الحروف الأسنانية اللثوية المجهورة.[42]

أما حرف الميم فهو حرف شديد شفوي مزدوج خيشومي، مع إمكانية تمديده نوعا ما عند الوقف[43]؛ وبدرجة أقلّ نجد حرفي الدال والباء، فأما الأول فهو حرف ذولقي أسناني شديد، وأما الثاني فهو حرف شديد انفجاري، وعلى العموم فالأصوات المجهورة "تنزّ الأوتار الصوتية عند النطق بها."[44]

الطائفة الثانية من الرويّات وهي الأقل ورودا، ويتعلق الأمر بالحروف المهموسة، ويمثلها خاصة حرفي الهاء والحاء، وهما حرفان حلقيان.

ويمكن أن نستنتج في هذا المقام أنّ اللغة الشعرية عند شعراء التصوف والطرقية بصحيفة البلاغ من خلال استطلاع جرس القافية، هي لغة أقرب إلى المنحى الجهري منها إلى النمط المهموس، فالكلام يُنطق بقوة وبشدةلأنّه يتناسب مع الأغراض التي اختاروها لأنفسهم، فهي لا تخرج عن **المدح والحماسة والهجاء**، كما تتناسب مع وتيرة الخطاب لديهم، الذي لا ينزوي إلى ركن مخفي أو يهدهد الأرواح المستسلمة للطرقية بلغة رومنسية خفيفة، بل العكس من ذلك،

إذ تفضح الخطابية الكلام، فيغدو الإيقاع جهوريا مجهورا، لأنّنا أمام تيار طرقي أكثر منه صوفي!

ومن هذه الناحية كذلك نلمح تبعية الشعر البلاغي لصنوه الجزائري، ففي شعر البلاغ عجّت القصائد بالحروف المجهورة على حساب المهموسة [45]؛ ويبدو أن ظل الشعر العربي القديم مخيّم حتى على القوافي المستعملة، ومن ذلك أنّ الحروف التي عثرنا عليها لدى بعض المتصوفة استهلكت استعمالا لدى شعراء مثل المتنبي، وهي التي تسمى بالحروف الرطبة، التي تتسم مخارجها بالعذوبة والسهولة، وهي على الأخص تسعة رويّات: الباء، النون، الدال، التاء، الميم، الراء، اللام، الهاء، الفاء وهو ما يجعل النظم الشعري الذي قيّض مثل هاته الرويّات "امتداد لتقاليد الشعر العربي."[46]

أ. التصريع: لقد كان السابقون ينظرون إلى القوافي على أنّها حوافر الشعر عليها جريانه واطراده، وقد رأى حازم أنّ الشاعر يقف عندها قبل أن يبدأ بيتا جديدا، وبالتالي فهي آخر ما يستقّر في أذن السامع ، وتترك القافية وقعا شديدا حينما تستقل بالشطر، قبل أن تستقل بالبيت ما يضاعف النغم، ويولد الايقاع المزدوج، ويكثفه، ولا غرو بأنّ المظهر الإيقاعي الذي نقصده الآن هو التصريع، الذي يشير"إلى نزوع الشاعر من خلال القافية إلى ابراز حركتها واعلاء صوتهاضمن سياق الوزن، وداخل إطار البنية الايقاعية ، وفائدته أنّك تعلم قافية القصيدة قبل تمام البيت الأول منها، وشبّه البيت المصرع بباب له مصراعان متشاكلان.[47]

وقد عمرت مطالع قصائد البلاغيين بالتصريع، فقلما تقرأ قصيدة دون أن تستشعر ذلك النغم المزدوج المتوحدّ في نفس الوقت امعانا من الشاعر في استقطاب النغم الخارجي، وحرصا على توطيد حرف الرّوي في بنية القصيدة الإيقاعية، فمن خلال مراقبة هذه الظاهرة على عشرين قصيدة{20}، وجدنا نصف عدد مطالع القصائد مرصع، أي بنسبة 50% .

فنجد التصريع الكامل الذي يستقل فيه المصراع الأول عن الثاني معنا كقول أحدهم:

أَزْعَجَتْنِي الصُرُوفُ و هِيَ جِسَامُ أَبِعَيْنِ اليَقِينِ أَيْنَ عِصَـامُ؟[48]

فنرى تشاكلا نغميا واضحا بين: **جسـام= عصـام**

كما نجد أمثلة أخرى عن التصريع الناقص الذي يرتبط فيه معنى الشطر الأول بالثاني:

سَاءَنِي أَنْ يَكُونَ هَذَا الصِـدَامُ بَيْنَ قَوْلِكَ لِي وأَنْتَ إِمَـامُ[49]

ونجد التصريع قائما بين: **صـدام = إمـام**، مع توثق الصلة معنويا بين الشطر الأول والثاني.

ومن هنا يبدو لنا أنّ النزعة التصريعية ذاتها، التزام قديم وضعه الشاعر العربي نصب عينه حتى يثري إيقاع القصيدة، ويوشّحها لمضاعفة التنغيم، وح د ا شعراء البلاغ حذوهم في التشبث بهذه اللازمة النغمية.

2.3.الإيقاع الداخلي:

النصّ الشعري الذي يستند على الإيقاع الخارجي لوحده، يخور فيه النغم الحقيقي وتنطلي عليه الاصطناعية "فيكون أدنى إلى النظمية"[50]؛ أما إذا اجتزأ النسيج الكلامي بالإيقاع الداخلي وحده، كان أقرب إلى النثرية، هذه القاعدة تظهر دور تظافر كلا الإيقاعين في إثراء القصيدة وجذب القارئ لسبر أغوار جماليتها، وبالأخص الإيقاع الداخلي، فهو يتجلى في القصيدة من خلال ائتلاف بعض المفردات واختلافها، وتكرار بعض الحروف "كالجناس، والتقسيم وما يتفرع عنه من تصريع وتوازن في الجمل وتواز."[51] والقانون الأساسي للإيقاعين الداخلي والخارجي يقوم على التكرار، بيد أنه في الإيقاع الخارجي ثابت من أول القصيدة إلى آخرها، أما في الإيقاع الداخلي فهو متغير أبدا، وإذا كانت مظاهر تجلّيه في الخارجي الحركات والسكنات المتزنة، فهو في الداخلي يتجلى في أصوات وكلمات وجمل وموازنات صوتية وتركيبية."[52]

وينضاف الإيقاع الداخلي كطرف مساهم بحظ وافر في خدمة الدلالة المعنوية في القصيدة، ناهيك عن تطعيمها بأجراس متجانسة أو متشاكلة تتوق لها النفس، وتشرئب لها الأعناق زمن سماعها، فهدفه داخل بنيان النصّ الشعري أن يخلق بنية إيقاعية داخلية تشحن لغة النص، وتجعلها أكثر عمقا وتأثيرا[53]؛ وأكثر جاذبية واستثارة لذهن القارئ.

ويكشف الدكتور حبّار إلى أن نظرية التكرار-العمود الفقري للإيقاع- منعت من إدراك قيمةالإيقاع الداخلي لدى القدماء، وهو ما حذا بالمحدثين إلى الاضطلاع بمهمة تقسيم الإيقاع إلى لونين، أحدهما موروث ، وسموه الإيقاع الخارجي، والآخر مستحدث يدارس الطاقات الإبداعية التي أخّل بها الموروث، وسموه الإيقاع الداخلي.

وإن كان الشاعر حينما ينظم قصيدته يتحتم عليه أن يشبكها في إطار بحروقافية، إلا أنّ الإيقاع الداخلي كثيرا ما تسوقه العفوية أكثر، لذلك نعتقد أننا نلتمس فيه بصمة الشاعر أكثر، وشعرية اللفظة والتركيب.

والشعر لابدّ فيه من الموسيقى، فلا يمكن أن نتصور شعرا ليس فيه للموسيقى اللفيظة، وللجرس الموسيقي، وللرنين الحلقي أثر، والموسيقى الشعرية لا تقتصر على القافية بل نجد في القصيدة أيضا "عذوبة الصوت، وطلاوة اللفظ، وانسجام التأليف، وتناغم التساوق، وسلاسة الترديد، وتناسب الوزن، وسمو المعاني، و الحفول بالوحي الشعري."[54]

ولنأخذ على سبيل المثال قصيدة لمن لقب نفسه **بذي الفقار**:

فَعَابُوا عَلَيْنَا الذِكْرَ سِرًا وجَهْـــرَةً وبَعْدَ صَلاةٍ بَلْ وقَبْلَ بُكُـورِ
وعَابُوا عَلَيْنَا أنْ نَزُورَ بِعَبْـــــرَةٍ وقَالُوا لَنَا أنْتُمْ عُبَّادُ قبـُورِ
وعَابُوا عَلَى أهْلِ اللَحْنِ اذْ تَمَسَكُوا بشَرْعِ رَسُولِ الله خَيْرَ نَذِيـرِ
وانْ شِئْتُمْ حَلْقَ الشَوَارِبِ فَافْعَلُوا فَذَاكَ لِوَجْهِ المَرْءِ خَيْرَ مُنِيرِ
ولا تَتْرُكُوا الدُّهْنَ المُعَطَرَ انَّـــــهُ يَزِيدُكُمْ حُسْناً عَدِيمَ نَظِيـرِ
ووصَفَنَا بالشِرْكِ جَهْراً زَعِيمُهـــمْ وجَرَّد سَيْفَ الشَتْمِ دُونَ بـُرُورُ
وقَالُوا لَنَا هَلاّ اتْبَعْتُمْ تَفَرْنُجَـــا وحُدْتُمْ عَلَى نَهْجِ النَبِيّ بِسُفُـورِ[55]

وينسجم الايقاع في الأبيات الأولى بالضغط على عبارة معيّنة وترديدها ثلاث مرات: **فعابوا علينا / وعابوا علينا / وعابوا على**.

وتكرار هذه الصيغة على ما خلّفته من جرس متناغم، هو من باب استعظام الأفعال المقترفة في حقّ الطرقيين، وتفنيد للادعاءات المحاكة ضدهم، وتنهال على لسان الشاعر تعابير جهرية، تتشاكل في ثنايا نظمه كأنّها تفضح هذه السلوكيات التي حاقت بجماعتهم، فيستعمل: " **شرع / شئتم / الشوارب / الشتم / الشرك**"، وكلّ هذه الألفاظ تبدأ بالشين هو حرف انتشاري مجهور، وهو ما يجعل هذه الأصوات اللغوية " إيقاعية بالقوة و إيقاعية بالفعل، إذا انتظمت، وحايثت في انتظامها وتوزيعها في النص، انتظاما وتوزيعا ينتج الإيقاع."[56]

كما نلفي تشاكلا أخر في المقطوعة الشعرية الآنفة، ينبني هذه المرّة على التضاد، فنراه بارزا بين :

سرّ# جهرة/ *بعد صلاة # قبل بكور* / اتبعتم # حدتم

وقد ساق الشاعر هذه التطابقات، لإظهار شمولية الحملة التي طالت صفوف الطرقية شكلا، كما هو مبين في الثنائية الأولى، أو زمنا من خلال الثنائية الثانية، أو سلوكا كما وضحه الفعلين المتقابلين.

ومن القصائد المتدفقة بالإيقاع الداخلي ما نظمه من تسمى **بالبلاغي** في قوله:

حَيّ البَلاغَ خَلِيلَيَّ حَيّهِـــــــــا حَيّ الجَزَائِرَ و الاسْلامُ آويهَـــا
أرْقَى كُلّ الصُحُفِ طَبْعًا مِثْلَ غَايَتِهَا مَهْدِيَةٌ لِلهُدَى يَهْدِيكَ مُهْدِيهَـــا
لا تَعْجَبْ أو تَقُلَنَ هِيَ مُعْجِـــــزَةٌ بَلْ إنّمَا المُعْجِزَاتُ مِنْ مَعَانِيهَـا
كَمْ مُشْكِلاتٍ حَلْتْ لَنَا مَصَاعِبَهَـا تَهْدِي الأدِيبَ لِيَجْنِي مِنْ مَجَانِيهَا
رَحِيقُ كَوْثَرِهَا الزُلالِ تَسْكُبُـــــهُ أحْيَّ نُفُوسًا قَدْ كَادَ الجَهْلُ يُرْدِيهَا

أهْدَتْ نُفُوسًا إلى الصِرَاطِ نَاكِبَـةً تُبْدِي الالْحَادَ ثُمَ التَبْشِيرُيُغْويهَا[57]

ونستكشف في هذه المقطوعة تجانسا واضحا ناجما عن تكرار لفظة{حيّ} في البيت الأول، فتنسجم إيقاعيا في عدد الحروف، و في الموقع، وتتظافر نغميا مع التصريع القائم في نفس البيت، وأحد طرفي هذا التصريع مشتق من ذات اللفظ، ويحرص الشاعر على تبليغ التحية إلى طاقم الجريدة إيمانا منه بدورها، وتقديرا لجهود صنّاعها:

حيّ 1 = حيّها + حيّ 2 = آويها

تكرار متجانس تصـريع

و نرى امعان الشاعر في تكرار لفظة الهدى ، وما اشتق منها خاصة في الشطر الثاني فيستعمل: **مهدية / الهدى / يهديك / مهديها**

ونجد في الأبيات الموالية أفعال من نفس المصادر تارة في المضارع، وأخرى في الماضي :تهدي ـ أهدت، وكلّها تتضمن معاني الدلالة بلطف إلى ما يوصل إلى المطلوب [58]؛ وتأكيد الشاعر بأكثر من دلالة نغمية متجانسة بجناس اشتقاق أو اقتضاب يلح من خلاله على إثباتالدور الذي اضطلعت به الصحيفة في إنارة درب المسلمين الجزائريين في الحقبة الاستعمارية.

ونرى مدى تعلقّ الشاعر بالجناس، وحرصه على استقطابه في مقطوعته الأخيرة، كون هذا العنصر بنية تراثية لها حضور دائم في الخطاب الشعري، وهو حضور ساحر في آن واحد، يؤدي إلى تأسيس الدلالة وتقريرها، ويوفر طاقة ايقاعية وموسيقية عالية [59]؛ فإذا نظرنا إلى لفظة الهدى في مقابل التبشير والإلحاد ، لألفينا الأولى تستأسد على المقطوعة الشعرية، فلا يسمع إلا صوتها، وهو ما يعزز دور الصحيفة في الانتصار للنزعة الطرقية التي أذابت أصنام التبشير الشمعية، وجليد الإلحاد القاسي حسب زعم الشاعر. ويظهر أن هذا النوع من التكرار ملفوظ ينتج عن تكرار لفظة بعينها أو جملة أو ألفاظ مترادفة، وأخرى مشتقة من أجل خلق إيقاع معين.[60]

ونختتم الإشارة لجوانب الإيقاع الداخلي بقصيدة **لمحمد العلمي**يقول في بعض أبياتها:

إنّي أرَى كُلَ أمَةٍ لَهَا شَغَـــــفٌ بِمَا بِهِ تَرْتَقِـي لِـــذِرْوَةِ الأدَبِ

هَذِي مَدَارِسُهُمْ بِالعِلْمِ زَاهِيَـــةٌ هَذِي مَدَارِسُنَا خَلَتْ فَوَاعَجَبِـي

النَّاسُ قَدْ نَبَذُوا السُّبَاتَ وانْتَبَهُوا ونَحْنُ فِي نَوْمِنَا غَرْقَى وفِي وصَبِ

لاشيء يَنْفَعُنَا غَيْرَالعُلُومِ فَكَمْ فِي ضَمَتِهَا مِنْ شِفَا لِكُلّ ذِي نَصَبِ

لا شيء يَنْفَعُنَا سِوَى المَدَارِسُ أوْ أوْ تَعْلِيمُ مُبْتَئَسٍ أوْ رَفْعُ مُكْتَتَـبِ

يورد الشاعر تقابلا معنويا يسهم في خدمة الدلالة، واستدرار الكثافة الصوتية لإثراء الإيقاع، يثبت ذلك من خلال عبارتي :

هذي مدارسنا # هذي مدارسهم

خلت # بالعلم زاهية

ولا يقتنع الشاعر بعقد هذه المقارنة، إلا ويستتبعها بصورة أخرى لإظهار المفارقة المثيرة للأسف، فيرى النّاس:

نبذوا السبات # ونحن في نومـــنا

انتبهوا # (نحن) غرقى في وصب

ومن تم نجده في آخر الأبيات يكرر تركيبة {لا شيء ينفعنا} ويستثني منها تارة العلوم، وتارة أخرى المدارس، وكلاهما وجهان لعملة واحدة تمثل الحلّ في تقريب المسافة بين الأنا والآخر، وضمان وسيلة الالتحاق بالركب البعيد.

فإن كانت المصيبة أفدح، والخطر أحدق، فإن الحلّ يستدعي حسب الشاعراستثمار الجهود والطاقات العلمية، برفع رايّة العلم ،وفتح المدارس، وتشييد الأقسام، فتقوم هذه الدعائم كدروع لمقاومة الحالات الثلاث الخاملة، التي أتى بها الشاعر سلفا، وهي: النوم، والغرق، والوصب.[61]

ويظهر في هذا المقام أن الشعر الصوفي في صحيفة البلاغ لم يكن كله شعرا صوفيا خالصا بل اتخذ طابعا اجتماعيا بدل أن يرشح بقيم ذاتية منطوية، وانخرط بعضه الآخر في مواجهات تيارات وأيدولوجيات فكرية ودينية كحركة الإصلاح الباديسية أو تيار الفرنسة والغزو الثقافي.

ومن هنا يتسنى لنا إدراك مزية الإيقاع الداخلي الذي ليس مثل الإيقاع الخارجي قالبا لرصف الكلام، بل يسعى إلى بناء عنصر الإثارة الإيقاعي الذي يدعم الدلالة الكلّية ويعمّقها، ويؤازر بنية الاختيار وبنية التوزيع في إنتاجها، "بالتوفيق بين المسموع والمفهوم والمكاني والزماني والملفوظ والملحوظ."[62]

ومن هنا نلاحظ طغيان بحور الشعر العربي القديمة من ناحية النظم وشيوع القوافي المجهورة، والاتكاء على التصريع، مما يؤكد التبعية للأدب العربي القديم، والدوران في حلقة التراث، "وهذا دأب أغلب شعراء ما قبل الثورة الذين شاعت في قصائدهم التقليدية، والقالب العمودي للقصيدة " [63]؛ وكذلك اللغة الكلاسيكية التي تعنى بالجزالة، والفخامة بالإضافة إلى الاعتماد على الوزن الرتيب والقافية المطردة، واقتفاء أثر أقطاب مدرسة الإحياء : شوقي، حافظ، ومطران.

3. الخاتمة:

ومما سبق نخلص إلى النتائج التالية:

. استقطبت صحيفة البلاغ الجزائري الطرقية العديد من الشعراء الذين رفعوا من سقف النظم الشعري الديني، واتخذوا الشعر مطية للدفاع عن التيار الطرقي، وحماية المكتسبات الدينية.

. إن الشعر البلاغي هو بحقّ امتداد للشعر الجزائري، ونموذج معبّر عن الروح التقليدية من خلال التركيز على ما هو مألوف، و استلهام بحور كثيرة الدوران على ألسنة الشعراء، كالكامل، والخفيف، والبسيط، والطويل، والوافر، ومن هذه الناحية كذلك نلمح تبعية الشعر البلاغي لصنوه الجزائري، ففي شعر البلاغ عجّت القصائد بالحروف المجهورة على حساب المهموسة ؛ ويبدو أن ظل الشعر العربي القديم مخيّم حتى على القوافي المستعملة.

. غلب على شعر المتصوفة الجزائريين في العهد الاستعماري التقليد والاتباع أكثر من الابتداع، نظرا لحرصهم في المجال الديني على الحفاظ على تقاليد الأجداد بحذافيرها دون تغيير مما قلص من حجم الرؤية الشعرية لدى من تصدو للنظم الشعري بهذه الصحيفة، وقلب أشعارهم إلى مجرد متون ساذجة أقرب إلى العهد العثماني منها إلى الفترة الحديثة.

4. الهوامش:

[1]- راشد بن حمد بن هاشل الحسيني:البنى الأسلوبية في النّص الشعري،ط1،دار الحكمة،لندن،2004،ص:27.

[2].عبد الملك مرتاض: الأدب الجزائري القديم، دراسة في الجذور، ط1، 2001،دار هومه ص. 209.

[3].مختار حبار: الشعر الصوفي في الجزائر،ايقاعه الداخلي،ووظيفته ،ط 1،ديوان المطبوعات الجامعية وهران1997،ص:16.

[4].ينظر: راشد بن حمد بن هاشل الحسيني، البنى الأسلوبية في النّص الشعري،ص:30.

[5].عبد الملك مرتاض: الأدب الجزائري القديم، ص:214.

محمود مصطفى: أهدى سبيل إلى علمي الخليل:العروض والقافية،ط13،مكتبة محمد علي مصر 1974،ص: 17

[6].مختار حبار: الشعر الصوفي في الجزائر ،ص:19.

[7].أحمد فوزي الهيب: ايقاع الشعر العربي من الدائرة إلى الحرف، دراسة في فلسفة العروض،ط 1، دار القلم العربي،سوريا 2004،ص:48.

[8]محمود مصطفى: أهدى سبيل إلى علمي الخليل:العروض والقافية،ط 13،مكتبة محمد علي مصر 1974،ص: 17.

[9].عبد الملك مرتاض: الأدب الجزائري القديم، ص:126

[10].البلاغ،ع:195-19 ةشعبان1349(9-1-1931).

[11].البلاغ،ع:203-1ذي القعدة1349(20-3-1931).
[12].أحمد فوزي الهيب: ايقاع الشعر العربي، ص:124.
[13]المصدر نفسه،ص:128.
[14].عبد الملك مرتاض: الأدب الجزائري القديم،ص:126.
[15].أنظر: مختار حبّار: الشعر الصوفي في الجزائر، ص:من22-24.
[16].أحمد فوزي الهيب: ايقاع الشعر العربي، ص:136
[17]محمود مصطفى: أهدى سبيل إلى علمي الخليل، ص:46.
[18] السباطة: المسترسل السهل الحسن- مادة السّبط:المعجم الوسيط،ص:439
[19].أحمد فوزي الهيب: ايقاع الشعر العربي،مرجع سابق،ص:126-127.
[20]المرجع نفسه، ص:129.
[21].البلاغ،ع:202-10 ذي القعدة1350(18-3-1932).
[22].البلاغ،ع:216-9صفر1350(26- 6-1931).
[23] محمد ناصر: الشعر الجزائري الحديث،،ص:255
[24]محمود مصطفى: أهدى سبيل إلى علمي الخليل، ص:52.
[25] أحمد فوزي الهيب: ايقاع الشعر العربي، ص:128.
[26] البلاغ،ع:271-22 جمادى الأولى1351(23-9-1932).
[27] البلاغ،ع:120-21ذي الحجة1347(31-5-1929).
[28] جمال الدين بن الشيخ: الشعرية العربية،تر:مبارك حنون،ط1،دار توبقال للنشر1996،ص269.
[29].أحمد فوزي الهيب: ايقاع الشعر العربي، ص:13.
[30].البلاغ،ع:220-الجمعة15 صفر1350(31-7-1930).
[31].البلاغ،ع:213-8 محرم1350(5-6-1931).
[32].حسين أبو النجا: الايقاع في الشعر الجزائري،ط 1، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين الجزائر 2003،ص:16.
[33]المرجع نفسه،ص:33
[34]المرجع نفسه،ص:16
[35].عبد الملك مرتاض: أدب المقاومة الوطنية،ج2،ص:233.
[36].جمال الدين بن الشيخ: الشعرية العربية، ص:143.
[37].مختار حبّار: الشعر الصوفي في الجزائر ،ص:15-16
[38]ينظر: أحمد فوزي الهيب: ايقاع الشعر العربي، ص:145.
[39].راشد بن حمد بن هاشل الحسيني:البنى الأسلوبية في النّص الشعري،ص:50
[40].حسين أبو النجا: الايقاع في الشعر الجزائري،ص:245.
[41].عبد الملك مرتاض: أدب المقاومة الوطنية،ج2،ص:237.

[42].مصطفى حركات: الصوتيات والفونولوجيا،ط1، المكتبة العصرية بيروت 1998،ص:102

[43]المرجع نفسه،ص:59.

[44]المرجع نفسه،ص:53-54

[45].حسين أبو النجا: الايقاع في الشعر الجزائري،ص:324

[46].عبد الملك مرتاض: أدب المقاومة الوطنية،ج2،ص:234.

[47]ينظر: راشد بن حمد بن هاشل الحسيني:البنى الأسلوبية،ص:52.

[48].البلاغ- 25 شوال1350(4-3-1932).

[49].البلاغ-10 ذي القعدة 1350(18-3-1932).

[50].عبد الملك مرتاض: الأدب الجزائري القديم، ص:213.

[51].راشد بن حمد بن هاشل الحسيني: البنى الأسلوبية،ص:68.

[52].مختار حبّار: الشعر الصوفي في الجزائر، ص:08.

[53].راشد بن حمد بن هاشل الحسيني:البنى الأسلوبية،ص:68.

[54].أحمد بن ذياب: صحائف من الثراث،ط1، المؤسسة الوطنية للكتاب الجزائر1990،ص:146

[55] البلاغ،ع:267-16 ربيع الثاني1351(19-8-1932).

[56] مختار حبّار: الشعر الصوفي في الجزائر، ص:27.

[57] البلاغ،13 شوال1348- (14-3-1929).

[58]مادة الهدى، المعجم الوسيط،ص:1020.

[59].راشد بن حمد بن هاشل الحسيني:البنى الأسلوبية،ص:82.

[60].مختار حبّار: الشعر الصوفي في الجزائر،ص:75.

[61].الوصب: المرض والوجد والوجع، المعجم الوسيط،ص:107.

[62].مختار حبّار: الشعر الصوفي في الجزائر، ص:30.

[63] صالح خرفي: صالح خرفي: الشعر الجزائري ،الشركة الوطنية للنشر والتوزيع الجزائر 1970،ص:341.