



الموسيقى الداخلية والخارجية في قصيدة
نُوفْمُبرْ لمفدي زكرياء - مقارنة صوتية -

The Internal and External Music in Moufdi Zakaria's
Poem 'November': A Phonetic Approach

سناء زايدى¹

¹ جامعة الجزائر 02 (الجزائر)، s.zaidi@univ-setif2.dz

ملخص:

تتناول هذه الدراسة التحليل الصوتي لقصيدة "نُوفْمُبرْ" للشاعر مفدي زكرياء، بوصفها نموذجًا للشعر الثوري الجزائري الذي يجمع بين البلاغة النصية وجمالية الأداء الشفهي. ينطلق المقال من فرضية أن العناصر الصوتية: مثل الجناس والتكرار الصوتي والإيقاع الحرفي الداخلي إلى جانب البنية الوزنية والقافية الموحدة، تؤسس لبنية موسيقية داخلية وخارجية تُضفي على القصيدة طابعًا إنشاديًا مميزًا، كما ترصد الورقة البحثية كيفية توظيف الشاعر الأداء الصوتي المسجل لتحوّل القصيدة إلى خطاب شفهي ذي بعد شعري، يتجاوز حدود الورق إلى فضاء التلقي، وقد اعتمدت الدراسة المنهج الوصفي القائم على آلية التحليل التي تربط بين النص المكتوب والأداء المسموع، بهدف إبراز الوظائف الجمالية للصوت في تشكيل المعنى وتعزيز الأثر الوجداني لدى المتلقي.

كلمات مفتاحية: الموسيقى الداخلية؛ الموسيقى الخارجية؛ الدراسة الصوتية؛ قصيدة نوفمبر؛ مفدي زكرياء

Summary:

This study addresses the phonetic (sound) analysis of the poem "November" by the poet Mufdi Zakaria, treating it as a model of Algerian revolutionary poetry that combines textual rhetoric with the aesthetics of oral performance. The article starts from the hypothesis that sonic

elements—such as paronomasia (wordplay), phonetic repetition, and internal letter-based rhythm—together with metrical structure and a unified rhyme, establish inner and outer musical architectures that give the poem a distinctive chant-like character. The paper also documents how the poet uses recorded vocal performance to transform the poem into an oral discourse with a poetic dimension that extends beyond the page into the reception space. The study employs a descriptive methodology based on an analytic approach that links the written text and the audible performance, with the aim of highlighting the aesthetic functions of sound in shaping meaning and strengthening the emotional impact on the listener.

Keywords: internal music; external music; phonetic study; the poem “November”; Mufdi Zakaria

1. مقدمة:

يُعدّ الشعر الثوري من أبرز أشكال التعبير الأدبي التي رافقت الحركات التحريرية في العالم العربي، حيث شكّل وسيلة لتحفيز الوعي الجماعي، وإحياء روح المقاومة، وتخليد رمزية التضحيات الوطنية، وفي هذا السياق، برز مفدي زكرياء (1908–1977) بوصفه أحد أبرز الأصوات الشعرية الجزائرية التي ربطت الكلمة بقداسة الأرض وقدسيتها الثورية، فحوّل قصائده إلى نشيد خالد في الذاكرة الجماعية، وتُعدّ قصيدته «نُوقَمْبَر جَلَّ جَلَالُكَ فِينَا» نموذجاً دالاً على التوظيف المكثف للعناصر الصوتية والإيقاعية والنغمية لخدمة الرسالة الثورية ذات البعد الديني والوطني. لا تكمن قوة هذه القصيدة في محتواها الدلالي فحسب، بل في طاقتها الصوتية الغنية، التي تتجلى في تكرار الأصوات، وتوظيف حروف المدّ، وتوحيد القافية، إلى جانب الأداء الشفهي المُسجّل الذي يُحوّل النص إلى خطاب شفهي شعري، ومن هنا تنبع أهمية التحليل الصوتي كمدخل بلاغي وجمالي لفهم شعر يتجاوز حدود الورق إلى الفضاء السمعي والشعوري للمتلقي.

تنطلق هذه الدراسة من فرضية مركزية مفادها أنّ قصيدة «نُوقَمْبَر جَلَّ جَلَالُكَ فِينَا» ليست نصّاً شعريّاً مكتوباً فحسب، بل هي بناءٌ سمعي واع، وظّف فيه الشاعر إمكانات الصوت والنغمة والإيقاع لإنتاج نص إنشادي يحمل خصائص الأداء المميز، تهدف هذه الدراسة إلى تحليل هذه العناصر صوتيّاً، وبيان دورها في إنتاج الإيقاع الداخلي والخارجي الذي يحوّل النص إلى نشيد قابل للأداء الجماعي. كما تسعى إلى إبراز العلاقة بين البنية الوزنية وتقنيات الأداء الشفهي من نبر ومدّ ووقفات، ومن هنا يطرح المقال إشكالية محورية تتمثل في:

كيف تتكامل العناصر الصوتية الداخلية والخارجية مع تقنيات الأداء الشفهي لبناء نص ذي أثر بلاغي دائم؟

وانطلاقاً من هذه الإشكالية، تسعى الدراسة للإجابة عن الأسئلة الآتية:

▪ كيف أسهمت الموسيقى الداخلية والخارجية في إضفاء البُعد النغمي على القصيدة؟

▪ ما تقنيات الأداء الصوتي التي اعتمدها مفدي زكرياء لتعزيز الوظيفة البلاغية؟

▪ إلى أي مدى صُممت القصيدة هندسياً لتُلقى وتُنشد شفهيّاً قبل أن تُقرأ؟

▪ كيف يؤثر الوزن العروضي والقافية على بنية التلقي السمعي؟

▪ ما الأبعاد البلاغية للأداء الصوتي المُسجّل؟

▪ إلى أي مدى يُسهم التحليل الصوتي في فهم الشعر الثوري فهمًا شموليًا؟

وبناء على ما سبق تهدف هذه الدراسة إلى:

▪ تحليل العناصر الصوتية للقصيدة بمستوياتها الداخلية والخارجية.

▪ الكشف عن أثر الأداء الشفهي في تشكيل الإيقاع والوظيفة البلاغية.

▪ بيان العلاقة بين الوزن والقافية وتقنيات الإلقاء.

▪ توضيح كيفية تحول النص من قصيدة مكتوبة إلى نشيد جماعي سمعي.

تعتمد الدراسة المنهج الوصفي القائم على تحليل وتفكيك عناصر البنية الصوتية

للنص، وربطها بالأداء الشفهي المُسجّل، بهدف استكشاف العلاقة التفاعلية بين الكلمة

والصوت والإيقاع؛ أي بين الموسيقى الداخلية والموسيقى الخارجية، بما يجعل من القصيدة

نشيداً سمعيّاً حيّاً يتردد في وجدان الجماعة.

وتُبنى القراءة على مستويين:

1. المستوى النصي: تحليل الظواهر الصوتية الداخلية (مثل الجناس، التكرار،

التوازي التركيبي، الإيقاع الداخلي الحرفي) والخارجية (كالوزن العروضي، القافية، والروي).

2. المستوى الأدائي: مطابقة هذه العناصر مع الأداء الصوتي المُسجّل، للكشف عن

أثر النبر، والوقفات، والمدود، والتكرار الإنشادي في إحياء النص وتعميق رمزيته الشعرية.

2. الإطار المفاهيمي

تفرض طبيعة هذه الدراسة التي تمزج بين التحليل الإيقاعي الخارجي والداخلي والصوت ضرورة تحديد المفاهيم المحورية والفرعية، بهدف تنظيم المصطلحات وتوضيح أبعادها النظرية والتطبيقية. إن هذا التحديد يُسهم في فهم عناصر القصيدة في سياقها الصوتي والجمالي والموسيقي، ويمنح التحليل دقة ووضوحاً.

1.1 ملحة عن مفدي زكرياء:

اسمه الشيخ زكرياء بن سلمان بن يحيى بن سليمان بن الحاج عيسى، ولد سنة 1908م، ببني يزقن بغرداية، لقبه زميل البعثة الميزابية بـ "مفدي" فأصبح لقبه الأدبي مفدي زكرياء الذي اشتهر به، نظم الشعر في أثناء الدراسة، وعندما كانت الجزائر تتحفز وقادة الحركة الوطنية يوقدون روح الثورة فيها، ضرب مفدي على وتيرتهم، فكان شاعر الوطنية والمناسبات، وبعد اندلاع الثورة التحريرية في أول نوفمبر 1954م، فكان شاعرها، وطار صيته واشتهر شعره.

رحل الى تونس والمغرب واتصل بحكامهما ومدحهم، وهو صاحب نشيد الثورة الجزائرية الذي صار فيما بعد النشيد الرسمي للدولة الجزائرية، وافته المنية بتونس سنة 1977م ونقل جثمانه إلى مسقط رأسه، من مؤلفاته: تحت ظلال الزيتون (ديوان شعر) صدرت طبعته الأولى عام 1965م. اللهب المقدس (ديوان شعر) صدر في الجزائر سنة 1983م، من وحي الأطلس (ديوان شعر)، إلياذة الجزائر (ديوان شعر). وله العديد من الدواوين الشعرية¹.

2.2 التعريف بالقصيدة:

قصيدة "نُوقَمَبَرَجَلَّ جَلَّالُكَ فينا" مقطع من مقاطع إلياذة الجزائر، أنشدها الشاعر مفدي زكرياء بصوته، ونبراته، وصرخاته، وإشاراته، وصيحاته، وسخرياته، وتهليلاته، وغضباته، وتعجباته، في افتتاح الملتقى السادس للفكر الإسلامي في قاعة المؤتمرات من قصر الأمم بالجزائر سنة 1972م²، أمام أكثر من ألف طالب وأستاذ جامعي من مختلف أصقاع العالم، ومضمون القصيدة يتحدث عن دور أول نوفمبر، وأبعاده، ونتائجه، وما يوجي به من دروس وعبر، وأشاد الشاعر بأهمية ودور جبهة التحرير الوطني التي ضمت الحركات الوطنية

بمختلف آرائها في طرق الكفاح في حركة واحدة مسلحة قادت الجهاد حتى استرجاع الاستقلال، ونصيحة للإخوان الفلسطينيين بتحقيق مثل هذا الانصهار³.

3.2 مفهوم الصوت:

إن الوحدة الأساسية أو المادة الخام لعلم الأصوات العام phonetics هي الصوت المفرد phone الذي هو "صوت لغوي مفرد بسيط يمكن تسجيله بالآلات الحساسة في المعمل، وعلم الأصوات النطقي يقوم أساساً على تحديد مخارج الأصوات وبيان الصفات الصوتية التي تشكل الصوت. إنه يعطينا وصفاً موضوعياً لهذه الأصوات وكيفية إنتاجها، ويصنفها تصنيفاً ضيقاً أو واسعاً"⁴.

4.2 الصوت اللغوي:

ذو جانبيين أحدهما عضوي والآخر صوتي؛ أو بعبارة أخرى أحدهما حركي والثاني تنفسي؛ أو بعبارة ثالثة أحدهما يتصل بعملية النطق، والثاني يتصل بصفته، وعملية النطق هذه تحدث في أية نقطة مما بين الشفتين، والأوتار الصوتية في الجهاز النطقي الإنساني. ويجب أن نشير هنا إلى حقيقة عامة، تتصل بحركات هذا الجهاز هي أن بعض أعضائه ثابت، والبعض الآخر متحرك، فالأجزاء الثابتة هي الأسنان واللثة والغار، والجدار الخلفي للحلق، والأجزاء المتحركة هي الشفتان واللسان من طرفه إلى ما يشمل لسان المزمار، والفك الأسفل والطبق بما فيه اللهاة والحنجرة والأوتار⁵.

5.2 مفهوم التحليل الصوتي:

يُقصد بالتحليل الصوتي في هذا السياق، تلك الأداة المنهجية التي تسعى إلى استقصاء الظواهر الصوتية في النص الشعري، مثل التكرار، الجناس، حروف المد، والتوازي التركيبي وغيرها، وذلك للكشف عن العلاقة التفاعلية بين البنية اللفظية والأثر الجمالي. ويتجاوز هذا التحليل حدود النص المكتوب، ليمتد إلى الأداء الشفهي، حيث تُكتشف طاقة النص الإنشادية عبر صوت المؤلف، فيُعاد إحياءه ضمن تجربة سمعية حيّة. وبتعريف آخر "تحليل وحدة صوتية معينة، وهو الذي يمكننا من "تحليل" السلسلة الكلامية إلى وحدات "متميزة من حيث الدلالة اللغوية"⁶.

3. الموسيقى الداخلية:

1.3 مفهوم الموسيقى الداخلية

"هي المقدرة على التعبير بالرنين والإيقاع والوزن بالبحر والقافية، وتراكيب الألفاظ بضروب تقسيماتها وموازنتها وطباقها وجناسها وتكرارها، ثم يوجد وراء هذا كله الإيقاع الرئيسي الذي خص الشاعر به كلامه ليكون هو ذاته من وسائل بيانه وطرقه إلى الإيحاء والتأثير"⁷. في قصيدة «نُوفْمَبْرُجَلَّ جَلَالُكَ فينا» تتميز بميزتها الأسلوبية التي أكسبتها أبعاداً جمالية تتجاوز الدلالة المعجمية للكلمات، إذ اعتمد مقدي زكرياء على تنويع الأدوات الصوتية داخل البيت الشعري، مما جعل النص ينبض بإيقاع خفي يلتقي مع الوزن العروضي ليكسبه طابعاً إنشادياً.

2.3 سمات الموسيقى الداخلية:

من سمات الموسيقى الداخلية في القصيدة مايلي:

1.2.3 الجناس:

هو من الفنون البديعية اللفظية التي تعتمد على "تشابه اللفظين في النطق واختلافهما في المعنى. وهذان اللفظان المتشابهان نطقاً مختلفان معنى يسميان ركني الجناس. ولا يشترط في الجناس تشابه جميع الحروف، بل يكفي في التشابه ما نعرف به المجانسة"⁸، يتكرر في القصيدة استخدام الجناس الناقص: "وهو ما اختلف فيه اللفظان في عدد أحرفهما فقط"⁹.

مثال ذلك ما ورد في المقطوعة حيث وظّف الشاعر الجناس الناقص في قوله:

نُوفْمَبْرُجَلَّ جَلَالُكَ فينا أَلَسْتَ الَّذِي بَثَّ فينا اليَقِينَا؟¹⁰

(جَلَّ جَلَالُكَ) جناس ناقص حيث أضيف حرفين (اللام و الكاف) للكلمة الثانية جَلَالُكَ، والكلمتان تختلفان صرفياً؛ فالأولى فعل والثانية اسم وتختلفان في الدلالة بمعنى الرفعة والعظمة.

وقوله أيضاً: وَثُرْنَا، نَفَجَرْنَا وَنُورًا ونَصْنَعُ من صُلْبِنَا الثَّائِرِينَ!!¹¹

(نَارًا و نُورًا) جناس ناقص؛ حيث تتفق الكلمتان في الحروف والصوت وتختلفان في حرفٍ واحدٍ، هذا ما وُلِدَ إيقاعاً داخلياً مضاعفاً يُعَزِّزُ موسيقى البيت ويكثّف المعنى الثوري؛

إذ دمج الشاعر بين لهب الثورة (النَّار) وإشعاع الأمل (النور)، فيتحقق الانسجام بين الهدم والبناء في آنٍ واحد. وهذا من بديع الزخرفة اللفظية التي تزيد النص جمالا .

وقال أيضا: **وَنُلْهِمُ ثُورَتَنَا مُبْتِغَانَا فَتُلْهِمُ ثُورَتَنَا الْعَالَمِينَ¹²**

(نلهم تلهم) جناس ناقص اختلاف في أول الحرف (النون، التاء)، وهذا التغير في البناء الصوتي أكسب البيت الشعري رنة موسيقية جميلة جدا وجمالا خاصا يطرب له النفس والسمع، فالشعر فن يجمع بين قوة الدلالة وجمال اللحن، ونجد الجناس الناقص أيضا في قوله:

وَتَسْخَرُ جَهَنَّمَنَا بِالْبَلَايَا فَنَسْخَرُ بِالظُّلَمِ وَالظَّالِمِينَ¹³

جناس ناقص بين (تسخر، نسخر) متفقتان في عدد الحروف وفي مخرج الصوت، ومختلفتان في الحرف الأول (التاء، النون)، وهذا ترك نغمة موسيقية متكررة في أذن القارئ أو السامع.

وكذلك جناس ناقص بين (الظلم، الظالمينا) زيادة حرفين في كلمة الظالمينا (الياء والنون) حيث تشتركان في الجذر الثلاثي (ظ ل م). إنَّ هذا التشابه الصوتي بين "الظلم" و "الظالمينا"، رغم اختلافهما في البناء، يخلق أثرا موسيقيا خلايا يتردد في الأذن، فلفت الانتباه بقوة إلى العلاقة المتينة بين مفهوم الظلم المجرد وأولئك الذين يمارسونه، هذه الزيادة في الحروف لا تقتصر على إحداث تأثير صوتي فحسب، بل تقوي المعنى بشكل دلالي مميز؛ إذ توضح انتقال الفكرة من الحالة المجردة إلى تجسيدها في صورة بشرية، مما يمنح النص قوة تصويرية فريدة.

مثال: **فَلَيْتَ فَلِسْطِينَ تَقْفُو خَطَانَا وَتَطْوِي كَمَا قَدْ طَوَيْنَا السَّيْنِينَ!¹⁴**

(تطوي وطوينا) جناس ناقص زيادة حرف النون في طوينا؛ تطوي: تبدأ بحرف التاء وهي فعل مضارع، بينما طوينا: تبدأ بحرف الطاء وتنتهي بـ "نا"، وهي فعل ماضي لجمع المتكلمين. فهما متفقتان في الجذر اللغوي (ط و ي)، ومختلفتان في الحرف الأول والصيغة. إنَّ الجناس مرتبط بأنغام موسيقية نتيجة تكرار بعض الكلمات مما يشد انتباه القارئ.

- جناس تام: " هو ما اتفق فيه اللفظان في أربعة أمور هي: أنواع الحروف، وأعدادها، وهيئتها الحاصلة من الحركات والسكنات، وترتيبها، وهذا هو أكمل أنواع الجناس إبداعا وأسماءها رتبة." ¹⁵

قال الشاعر: نُوفَمْبَرُ جَلَّ جَلَّكَ فينا أَلَسْتَ الذي بَثَّ فينا اليقيناً؟ ¹⁶.
جناس تام بين (فِينَا) في الشطر الأول وفي (فِينَا) في الشطر الثاني وتتفقان في عدد الحروف، والترتيب ومخرج الصوت.

وقوله أيضا: ونُلْهِمُ ثورتننا مُبتغانا فتُلْهِمُ ثورتننا العالمينا ¹⁷.
جناس تام بين (ثورتننا) في الشطر و(ثورتننا) في الشطر الثاني، فالألفاظ المتجانسة تجانسا تاما لها أثر في نفسية المتلقي بسبب جرسها الموسيقي المميز الذي يطرب الأذن، نتيجة لتكرار حروف الكلمة صوتيا؛ فعندما تتماثل الألفاظ في بنيتها الصوتية سواء كان ذلك في الحروف أو المخارج أو الصفات مع اختلاف معناها - جناس تام - فإنها تخلق إيقاع موسيقي متواتر، يحدث أثر داخل العقل مما يؤثر على نفسية المتلقي.

وعليه: فإنّ موسيقى الجناس متباينة بين أنواعه؛ فموسيقى الجناس التام مختلفة عن موسيقى الجناس الناقص؛ لأنّ النغم المتأني من تكرار حروف لفظة بأكملها يختلف تماما عن التكرار الحاصل ببعض حروف اللفظة؛ سواء كان ترتيبا، أو زيادة أو نقصا، أو اختلافا في نوع الحرف؛ فكل حرف في لغتنا العربية يمتاز بمخرجه الصوتي وبرنته الموسيقية والنغمية وصفاته التي تميزه عن غيره من الحروف ¹⁸.

2.2.3 التوازي التركيبي:

هو نوع من أنواع النسق النحوي يرتكز على تقطيع الدائرة النحوية إلى عناصر متماثلة في الطول والنغمة والتركيب النحوي، فالجميع يتفرع إلى عناصر أو أجزاء تتماسك نحويا وإيقاعيا فيما بينها ولا يكون منفصلا عن الدلالة ¹⁹.

ويتجلى التوازي التركيبي بوضوح في البيت الشعري

ونُلْهِمُ ثورتننا مُبتغانا فتُلْهِمُ ثورتننا العالمينا

من خلال التماثل البنائي بين شَقَيَّ البيت نلاحظ أنّ الشاعر يُعيد تركيب الجملة في الشطر الثاني بصيغة تكاد تُطابق تركيب الشطر الأول:

- يبدأ بجملة فعلية: نُلْهِمُ» ← تُلْهِمُ

- ثم الفاعل نفسه: ثورتنا ← ثورتنا
 - ثم المفعول به: مُبتَغانا ← العالمينا
- فالبنية النحوية تتكون من (فعل مضارع + فاعل + مفعول به) تتكرر بنفس الترتيب في الشطرين مع اختلاف بسيط في الضمير أو أداة الربط (الواو/الفاء)، ما يحدث تناغمًا إيقاعيًا ودلاليًا في آنٍ واحد.
- وعليه فالتوازي التركيبي من الأساليب التي تثرى الموسيقى الداخلية، إذ يعتمد الشاعر تكرارًا في البنى النحوية، مما ينتج تدفقًا إيقاعيًا سهل الحفظ ويعمّق البُعد الشعري. يتجاوز هذا التوازي حدود التكرار اللغوي ليُصبح تكرارًا لحنياً قابلاً للترديد الجماعي.

3.2.3 التماثل الصوتي الداخلي:

المماثلة ظاهرة صوتية قديمة اهتم بدراستها الكثير من علماء العربية المتخصصين في الصرف والنحو والقراءات القرآنية وغيرهم، حيث ضَعُوا لها أساسيات وشروط تحكمها؛ فالمماثلة تطور صوتي يهدف إلى تيسير النطق عن طريق تقريب الفونيمات بعضها من بعض لتحقيق الانسجام الصوتي²⁰.

يتجلى التماثل الصوتي الداخلي في هذا البيت:

نُوفَمَبَرُ جَلَّ جَلَّالُكَ فينا أَلَسْتَ الذي بَثَّ فينا اليقيناً؟²¹

من خلال تكرار الأصوات المتقاربة والكلمات التي تشترك في الحروف والنبرات، مما خلق وحدة موسيقية داخلية جذابة تناسب الإيقاع العروضي. وذلك من خلال:

4.2.3 تكرار الأصوات:

- تكرار حرف الجيم في جَلَّ و جَلَّالُكَ يوحد النغمة في صدر البيت.
- تكرر حرف النون "نوفمبر، فينا، فينا، اليقيناً" من الحروف الرخوة التي تعطي وقعًا موسيقيًا وسلسًا في الأذن.
- تكرار الجار والمجرور فينا في الصدر والعجز بمعنى داخلنا حيث يخلق لازمة صوتية داخلية.
- تكرار الألف الممدودة في القافية فينا و اليقيناً يوحد الصوت اللحني.

وعليه فتكرار الأصوات في القصيدة أعطاها إيقاعاً داخلياً يُضفي نغمة وجدانية حماسية تعكس الجهاد والاستمرارية و الثبات.

5.2.3 الإيقاع الحرفي:

يؤدي الإيقاع الموسيقي الحرفي الداخلي في القصيدة الثورية هدفاً بارزاً وواضحاً، حيث نجد كل الصيغ والتراكيب والألفاظ، والحروف لها جرسها الخاص الذي يقرع الأذان، فهو ذلك التناغم الصوتي الساحر الذي ينشأ من اختيار الشاعر للحروف وتوزيعها ببراعة داخل كلمات الأبيات الشعرية؛ إنه ليس مجرد تكرار عشوائي، بل هو فن ورسم دقيق²².

يعتمد الإيقاع الحرفي على:

- التكرار هو "إلحاح على جهة هامة في العبارة يعني بها الشاعر أكثر من عنايته بسواها. وهذا هو القانون الأول البسيط الذي نلمسه كامناً في كل تكرار يخطر على البال. فالتكرار يسلط الضوء على نقطة حساسة في العبارة ويكشف عن اهتمام المتكلم بها، وهو بهذا المعنى ذو دلالة نفسية قيمة تفيد الناقد الأدبي الذي يدرس الأثر ويحلل نفسية كاتبه"²³.
ففي القصيدة يتضح تكرار الحرف (النون):

نُوفَمْبَرُ جَلَّ جَلَّكَ فِينَا	أَلَسْتُ الَّذِي بَتَّ فِينَا الْيَقِينَا؟
سَبَحْنَا عَلَى لَجَجٍ مِنْ دَمَانَا	وَلِلنَّصْرِ رَحْنَا نَسوقُ السَّفِينَا
وُثْرْنَا، نَفَجَّرْنَا رَاً وَنَوْرَاً	وَنَصْنَعُ مِنْ صُلْبِنَا الثَّائِرِينَ!
وَنُلْهِمُ ثَوْرَتَنَا مُبْتَغَانَا	فَتُلْهِمُ ثَوْرَتَنَا الْعَالَمِينَ ²⁴

أول ما يلاحظ تكرار حرف النون في أبيات القصيدة كلها، (نوفمبر، فينا، اليقينا، سبحنا، دمانا، للنصر، رحنا، نسوق السفينا، ثرنا، نفجر، نارا، نورا، نصنع، صلبنا، الثائرينا، نلهم، ثورتنا، مبتغانا، العالمينا....) إذا أردنا أن نعرّف حرف النون صوتياً: "يوقف الهواء في الفم وقفاً تاماً بأن يعتمد طرف اللسان على أصول الثنايا العليا، يخفض الحنك اللين، وبهذا يتمكن الهواء الخارج من الرئتين بسبب الضغط من أن ينفذ عن طريق الأنف، يتذبذب الوتران الصوتيان أثناء نطق الصوت، فالنون العربية صامت مجهور سني أغن"²⁵. فالتكرار الصوتي يعد من بين الظواهر التي تتسم به اللغات عموماً ولغتنا العربية خصوصاً، وهو وجه من وجوه البلاغة والإعجاز، وعنصر من عناصر التكوين الإيقاعي في النصوص الشعرية

فضلا عن دلالاته المعنوية التي تسبغ على النص جرسا ونغما يؤدي إلى تقوية المعنى وإيضاحه

26

ويتجلى التكرار الصوتي أيضا بحرف (السين) في قول الشاعر:

وتعنو السّياسة، طوعاً وكرهاً	لشعبٍ أراد فأعلى الجبيناً !!
جمّعنا لحرب الخلاص شتاتاً	سلّكنا به المنهج المستبيناً
ولولا التحام الصّفوف وقانا	لكنا سماسرة مجرميناً !!
فليت فلسطين ... تقفوا خطانا	وتطوي . كما قد طوينا . السينين !!
وبالقدس تهتم ... لا بالكراسي	تميل يساراً بها ويمينا ... !! ²⁷

إن حرف (السين) يسمى " بحرف الصفيّر وهي حروف طرف اللسان تدغم فيها، ولا تدغم هي في حروف طرف اللسان، لما فيها من زيادة الصوت بالصفيّر "²⁸.

وفي مجمل سياق القصيدة التي تتناول قضية وطنية عظيمة كثورة الجزائر؛ فإن توظيف هذا التكرار الصوتي للسين يناسب بشكل كبير مع مضمون القصيدة الجوهرية: وهو ثبات الشعب الجزائري، إيمانه بقضيته، وصموده في وجه الصعوبات ففكرة الثبات ليس مجرد عنوان، بل هو روح الأمة التي لا تتذبذب.

- تكرار الاستهلال بحرف الواو

وثرنا، نفجر نارا ونورا	ونصنع من صلبنا الثائرينا!
ونلهم ثورتنا مبتغانا	فتلهم ثورتنا العالمينا
وتسخر جهتنا بالبلايا	فنسخر بالظلم والظالمينا
وتعنو السّياسة، طوعاً وكرهاً	لشعبٍ أراد ... فأعلى الجبيناً !!
وبالقدس تهتم ... لا بالكراسي	تميل يساراً بها ويمينا !! ²⁹

هذا النوع من التكرار الاستهلالي أكسب المقطوعة الشعرية الإيحاء بالتتابع والتسلسل، فكل شطر يبدأ بحرف (الواو) يُعطي البيت نفساً قوياً و متسلسلاً؛ فالواو ليست مجرد حرف عطف، بل استعملها الشاعر كأداة دفع صوتي ونفسي، وكأنها تعطي طاقة متجددة ومتكررة من القوة في كل بيت، وهذا التكرار يوضح بأن كل فعل من أفعال الثورة لا يحدث بمعزل عن المواقف الوطنية؛ بل هو جزء من مجموعة مترابطة ومتسلسلة من أفعال

الصمود والانتصارات، وبهذا اتفق علماء اللغة بأن الواو تكون "للجمع المطلق للكلمات والجمل"³⁰.

- تكرار الكلمة

"إعادة كلمة أو جملة أكثر من مرة لمعاني متعددة: كالتوكيد، والتهويل، والتعظيم، وغيرها"³¹.

مثل: تكرار كلمة فينا

نُوفَمَبَرُ جَلَّ جَلَالُكَ فينا أَلَسْتَ الذي بَثَّ فينا اليقيناً؟³²

وتكرار كلمة ثورتنا

وَنَلْهُمُ ثورتنا مُبتغانا فَتُلْهُمُ ثورتُنا العالَمينا³³

وتكرار كلمة نسخر

وَنَسْخَرُ جِبْهَتنا بِالْبَلَايا فَنَسْخَرُ بِالظلم وَالظالمينا³⁴

يُضفي التكرار بالكلمة على الأبيات جرساً موسيقياً قوياً، يتعزّز بتمائل الوزن وتناسق الأصوات فيجعل نغمة التحدي تُسمع وتُحسّ بوضوح، وكأن الشاعر أراد أن يقول أن الصمود في وجه العدو فعل متكرّر ومتغلغل، لا لحظة عابرة. وبذلك فإن الموسيقى الداخلية في قصيدة مفدي زكرياء لا تؤدي وظيفة زخرفية فحسب، بل تُؤسس لهندسة سمعية تُحفّز المتلقي على التردد وتُعزّز حضور القصيدة كنصٍّ أدائيٍّ حي يتجاوز لحظة القراءة الصامتة. يتّضح من التحليل أن مفدي زكرياء لم يُوظّف العناصر الصوتية في قصيدته بشكلٍ عشوائيٍّ، بل صاغها ضمن هندسة سمعية دقيقة، تُحوّل النص من مجرد قصيدة مكتوبة إلى نشيد حيٍّ يُرتّل ويُحتفل به جماهيرياً. إنّ هذه الموسيقى الداخلية تسهم في بناء الأثر الوجداني لدى المتلقي، وتُعزّز من الطابع الاحتفالي والشعائري للنص، ليُصبح أكثر من مجرد نص شعري، بل خطاباً ثورياً ج يُعاش بالصوت كما يُقرأ بالحبر.

4. الموسيقى الخارجية

تُعد الموسيقى الخارجية في الشعر عنصراً رئيساً وجوهرياً، فهي بمثابة القاعدة الأساسية للقصيدة، وتتمثل بشكل أساسي في الوزن والقافية واللفظ، وعليه فالعروض يقيس "الموسيقى الخارجية" للشعر"³⁵. "نعني به الغناء والترنم وهو في كل الشعر أصل"³⁶، لا تقل الموسيقى الخارجية أهمية عن الموسيقى الداخلية في تكوين النغمة الشاملة للقصيدة؛

إذ تمثل البنية الوزنية ونظام القافية الإطار الإيقاعي الذي يضبط الأبيات ويحوّلها من مقاطع مكتوبة إلى نشيد حيّ يسهل ترديده وحفظه.

1.4 الوزن العروضي

"إنّ البيت الشعري يقسم إلى وحدات صوتية معينة، أو إلى مقاطع صوتية تعرف بالتفاعيل بقطع النظر عن بداية الكلمات ونهايتها. فقد ينتهي المقطع الصوتي أو التفعيلة في آخر كلمة، وقد ينتهي في وسطها، وقد يبدأ من نهاية كلمة وينتهي ببداية الكلمة التي تليها"³⁷. ينتهي نص «نُوفَمُزُّ جَلَّ جَلَّ لَكَ فِينَا» إلى بحر الكامل، وهو أحد أشهر البحور العربية التي تتميز بإيقاع جهوري منتظم يعتمد تفعيلة "متفاععلن متفاععلن" وهو البحر الثالث الذي كثر دورانه في الشعر العربي كما قال المعري، ويستعمل تاما ومجزوءا، وله ثلاث أعاريض وتسعة أضرب، فهو أكثر البحور أضربا"³⁸، ما يمنحه إيقاعاً قوياً متتابعاً يناسب الموضوع الثوري والخطاب الحماسي. إن تكرار التفعيلة عبر الأبيات يضيف على القصيدة وحدة لحنية تُيسر أداءها صوتياً دون عناء أو تعب أو تقطيع أو تكسّر في النبر، ومن الخصائص اللافتة أن الشاعر لا يلتزم بالإيقاع العروضي كقيد جامد؛ بل يوظفه كإطار مرّن يُتيح له التمديد الصوتي وفق مقتضيات المعنى والأداء، ما يجعل النص ينبض بالحيوية ويبتعد عن الرتابة.

2.4 القافية الموحدة

هي "المقاطع الصوتية التي تكون في أواخر أبيات القصيدة؛ أي المقاطع التي يلزم تكرار نوعها في كل بيت، فأول بيت في قصيدة الشعر الملتزم يتحكم في بقية القصيدة من حيث الوزن العروضي، ومن حيث نوع القافية"³⁹.

وهي: "من آخر البيت إلى أول متحرك قبل ساكن بينهما يعني: أن القافية عبارة عن الساكنين اللذين في آخر البيت مع ما بينهما من الحروف المتحركة، ومع المتحرك الذي قبل الساكن الأول وأعظمها: الروي وهو: حرف بنيت عليه القصيدة، ونسبت إليه"⁴⁰.

تنتهي معظم الأبيات بقافية مطلقة (الياء والنون وألف المد) وتُعدّ هذه القافية من أكثر القوافي ملاءمةً للنصوص الإنشادية؛ إذ توفر للمتلقّي إحساساً بالاستمرارية الموسيقية. فضلاً عن ذلك، فإن تكرار مقطع «ينا» في ختام الأبيات يُضفي بُعداً جمعيّاً قوياً، حيث

يتحول الضمير الجمعي إلى رمز للوحدة والانتماء، فيتماهى صوتيًا مع رسالة القصيدة التي تحتفي بالتضحية الجماعية وروح الثورة.

- التصريح: يكون على ضربين الأول: عروضي "فهو عبارة عن استواء آخر جزء في صدر البيت وعجزه، في الوزن والروي والإعراب، ولا يعتبر فيه قاعدة العروضيين في الفرق بين المصراع والمقفى باصطلاحهم" ⁴¹.

- وضرب بديعي: "استواء آخر جزء في الصدر، وآخر جزء في العجز في الوزن والإعراب والتفقيه، ولا يعتبر بعد ذلك أمر آخر، وهو في الأشعار كثير، لا سما في أول القصائد، وكثير ما يأتي في أثناء قصائد القدماء" ⁴².
مثال ذلك:

نُوفِمْزُ جَلَّ جَلَالُكَ فِينَا أَلَسْتَ الَّذِي بَثَّ فِينَا الْيَقِينَا؟ ⁴³.

فالتصريح يكون في مطلع المقطوعة الشعرية بين كلمتي "فينا" و"اليقينا" تنهيان بنفس القافية (-ينا) فيمنح القصيدة التناسق الموسيقي الذي يظهر براعة الشاعر في التحكم في الوزن والقافية منذ البداية.

3.4 الروي

هو أساس القافية ومركزها الروي هو الحرف الصحيح في آخر البيت، وهو إما ساكن أو متحرك. فالروي الساكن يصلح أن يمثله أغلب الحروف الهجائية، وهناك قلة من الحروف لا تصلح أن تكون رويًا، والحرف الساكن يدخل ضمنه هنا الحرف المشدد الساكن، فإنه يعتبر حرفًا واحدًا من ناحية العروض والقافية. وحرف المد المتولد عن إشباع حركة الروي أيا كانت يسمى وصلًا ⁴⁴. فالروي هنا النون المتحركة بالفتحة في آخر الأبيات، والألف الناتجة من إشباع فتحة النون التي تسمى الوصل. مثال ذلك

سَبَحْنَا عَلَى لَجَجٍ مِنْ دَمَانَا وَلِلنَّصْرِ حُنَا نَسُوقُ السَّفِينَا
وُثْرُنَا، نَفَجَرْنَا رَأً وَنُورًا وَنَصْنَعُ مِنْ صُلْبِنَا الثَّائِرِينَ!
وَنُلْهِمُ ثُورَتَنَا مُبْتَغَانَا فَتُلْهِمُ ثُورَتَنَا الْعَالَمِينَ ⁴⁵.

وحرف النون: يسمى بصوت النون في لغتنا العربية يندرج تحته عدد من الأصوات، يختلف فيما بينه في المخرج إلى حد ما، فالنون الموجودة في القصيدة مهموسة رخوة تحتوي على لغة السيف، تناسب التعبير عن المشاعر والألم والحزن، توحى بالرفعة والاستكانة

والرقة وبالانبثاق والخروج من الأشياء، إنّ معانيها تختلف باختلاف النطق بها وتدل على الحركة والاهتزاز وغيرها⁴⁶. وهذا كل من دلالات الثورة. وبذلك يتكامل الوزن والقافية في بناء موسيقى خارجية تمنح القصيدة انضباطاً إيقاعياً جذاباً خاصة في الأداء.

- الأداء الصوتي (البُعد الشفهي والوظيفة البلاغية): ويسمى "التمثيل الصوتي" ويشير إلى خلق تواصل شخصي صادق مع الجمهور، يتضمن رسالة عاطفية واضحة ومحافظة على شد انتباهه وشدة متابعتها أكبر قدر ممكن⁴⁷.

يُعد الأداء الصوتي في قصيدة "نوفمبر جل جلالك فينا" لها بعداً جوهرياً يُخرج النص من حدوده الورقية إلى حيّز التلقي السمعي، إذ يعرض مفدي زكرياء أداءً نغمياً متميزاً يُحوّل القصيدة إلى مشهد سمعي حي، حيث تتفاعل عناصر النبر والتنغيم والوقفات لتوليد دلالات مضافة تتجاوز البنية اللغوية.

4.4 النبر

فهو في الدرس الصوتي يعني "نطق مقطع من مقاطع الكلمة بصورة أوضح نسبياً من بقية المقاطع التي تجاوره، ويتطلب النبر عادة بذل طاقة في النطق أكبر نسبياً، وهو ثلاث درجات: قوي ووسيط وضعيف، غالباً ما يصحب النبر القوي إشارات أو حركات جسمية كالإشارة باليد ورفع الصوت⁴⁸.

من أبرز سمات الأداء عند زكرياء اعتماده المدّ الصوتي لإبراز الكلمات المفتاحية ذات البُعد الرمزي، فيمدّ حروف الياء والنون والألف بنفسٍ طويلٍ يمنحها حضوراً قوياً. يتجلى ذلك بوضوح في عبارات مثل:

■ "جل جلالك: حيث يمتد الصوت في لفظ «جلالك» ليُضفي وقاراً ينسجم مع قدسية نوفمبر.

■ "فينا"، التي تتكرّر بنبرة ممدودة في ختام الأبيات، فتخلق بُعداً صوتياً جذاباً يبعث على الحيوية والانفعالية إن المدّ هنا يؤدي وظيفة جمالية بلاغية وصوتية، بحيث يُرَى المستمع لاستيعاب الانفعال الوطني والوجداني في آن واحد.

■ يتّسم أداء زكرياء بتنوّع النبرة بما يخدم المعاني المختلفة داخل النص. فهو يتنقّل بين:

- نبرة خاشعة متأملة في مقاطع التمجيد: نُوقِمُ بِرَجَلٍ جَلَّالُكَ فينا أَلَسْتَ الذي
بَثَّ فينا اليقيناً؟
- نبرة جهورية حماسية في مقاطع الدعوة والثورة: وثُرنا، نفجّر ناراً ونوراً ونصنّع
من صُلبنا الثائرين!
- نبرة الحسرة والتمني:

فليت فلسطين ... تقفو خطانا وتطوي . كما قد طوينا . السنين!!!
وبالقدسي تهتم ... لا بالكراسي تميل يساراً بها ويمينا ... !!⁴⁹
هذا التنوع في النبرة يمنح القصيدة بُعداً درامياً غنياً، ويُعزز قدرتها على التأثير
الوجداني لدى السامع

5.4 الوقفات

"تتحقق عند تمام الكلام في مبناه ومعناه، والقاعدة أن تأتي الوقفة الكاملة مصاحبة
لنغمة هابطة دليلاً على تمام الكلام، ورمزها في الكتابة النقطة، فالوقفات الصحيحة مرتبطة
أشد ارتباطاً بصور التراكيب ونوعياتها ومعانيها المنتظمة"⁵⁰ . يوظف الشاعر الوقفات
الصوتية بدقة عالية، حيث تبرز في القصيدة في مواضع مختلفة بداية في نهاية كل شطر من
الأبيات، تناسقاً وانسجاماً مع إيقاع البحر وبنية البيت، ما يجعل المتلقي يستوعب المعنى
ويأخذ نفساً لمواصلة القراءة أو الاستماع، كما تنسجم الوقفات داخل الشطر الواحد خاصة
عندما تنتهي الجملة لتوضح التحول الدلالي أو لتمهّد لمعنى جديد، بالإضافة إلى استعمال
الشاعر علامات الحذف المتمثلة في ثلاث نقاط متتالية (...)، والتكرار يعد أيضاً من الوقفات
البلاغية والجمالية والصوتية التي تعبّر عن الدهشة، والتعظيم، والسخرية، وبناء على سبق:
يتضح أن الوقفات تؤدي دوراً بارزاً ومهماً في البناء الانفعالي والحماسي والثوري للقصيدة؛
حيث يبدأ الشاعر بتمجيد شهر نوفمبر العظيم الذي اندلعت فيه الثورة المباركة، ثم ينتقل
إلى مشاهد التضحية والكفاح، أن ليختم بمواقف سياسية وإحياءات رمزية يتمنى فيها تحرير
القدس.

6.4 الالزمية:

وهي عبارة عن مجموعة من الأصوات أو الألفاظ التي تعاد في الفقرات أو المقاطع الشعرية بصورة منتظمة، وهي لازمة ثابتة بمعنى أن يتكرر فيها بيت شعري بشكل حرفي في أجزاء القصيدة، وهي محصورة في عدد معين من الحروف، والحركات، والسكنات، يستلزم بناؤها على هذه الصورة الصوتية والعرروضية⁵¹.

يكشف هذا التكرار

شَغَلْنَا الْوَرَى، وَمَلَأْنَا الدُّنَا

بشَعْرٍ نُرْتَلِّهِ كَالصَّلَاةِ

تسايحه من حنايا الجزائر⁵².

في المقطوعة الشعرية "نُوفْمَبْرُ جَلَّ جَلَّالُكَ فينا" وفي الإلياذة ككل أنها وحدة فنية متكاملة في نسق شعري منسجم، تجعل السامع أو القارئ يشعر بها وكأنها قالب موسيقي ذات إيقاع واحد.

5. خاتمة:

خلصت هذه الدراسة إلى أن قصيدة "نُوفْمَبْرُ جَلَّ جَلَّالُكَ فينا" تتجاوز حدود كونها قصيدة وطنية مكتوبة إلى كونها نصاً إنشادياً مركباً بُني بدقة صوتية وإيقاعية لخدمة رسالة التحرر والوحدة الوطنية. فقد نجح مفدي زكرياء في صياغة القصيدة التي تؤدي وظائف مزدوجة: فهي تحمل حمولة دلالية غنية مستمدة من سياقها التاريخي الثوري، وفي الوقت نفسه توظف البناء الصوتي والموسيقي لإثارة الحس الوطني وغرس قيم التضحية في الذاكرة الجماعية.

وتبرز نتائج البحث أهمية اعتماد التحليل الصوتي بوصفه مقارنة ضرورية لقراءة الشعر الثوري الجزائري، إذ يضيء جوانب خفية تتجاوز التراكيب اللغوية إلى الفضاء السمعي الذي يُعيد إنتاج المعنى من خلال:

أولاً: إن الموسيقى الداخلية (الجناس، التكرار الصوتي، التوازي التركيبي، التماثل الحرفي، والإيقاع الحرفي الداخلي) لم تُوظف كأدوات زخرفية بل كعناصر وظيفية لإنتاج إيقاع داخلي يستثير حاسة السمع لدى المتلقي.

ثانيًا: إن الموسيقى الخارجية القائمة على الوزن (بحر الكامل) والقافية الموحدة (الياء والنون وألف المد) أضفت على القصيدة إيقاعًا خارجيًا جماليا، مما يحفظ انسجامها الموسيقي ويعزّز وظيفتها النفسية والجمالية في المتلقي.

ثالثًا: كشف الدراسة أن القصيدة بُنيت على هندسة صوتية متكاملة ومتجانسة؛ حيث تلتقي العناصر الإيقاعية مع الأداء الشفهي لتُحيل النَّص من كونه وثيقة مكتوبة إلى رمز سمعي جماعي يُستعاد شفهيًا في مناسبات وطنية مختلفة.

رابعًا: حين تقترن الكلمة بالصوت تتحوّل إلى ذاكرة حيّة تحفظها الأجيال، وتُبقمها حاضرة في وعي الأمة، كوثيقة ناطقة تُخلّد لحظات التحرّر والانتصار.

6. قائمة مصادر البحث ومراجعته

1. عادل نويهض، معجم أعلام الجزائر من صدر الإسلام حتى العصر الحاضر، مؤسسة نويهض الثقافية للتأليف والترجمة والنشر، ط2، بيروت، 1980، ص 309.
2. فتحي بن عدي (تصميم ومونتاج)، خلية الإعلام – كلية الآداب واللغات – جامعة بسكرة، نقلاً عن أرشيف الإذاعة الوطنية، 31 أكتوبر 2017، الرابط: <https://www.youtube.com/watch?v=Z0t0qenaZnU> (consulté le 10/11/2025).
3. مفدي زكرياء، إلياذة الجزائر، المؤسسة الوطنية للكتاب، ط2، الجزائر، 1987، ص 12–13.
4. ماريو باي، أسس علم اللغة، ترجمة وتعليق: أحمد مختار عمر، عالم الكتب، ط8، بيروت، 1998، ص 47.
5. تمام حسان، مناهج البحث في اللغة، مكتبة الأنجلو المصرية، دط، دس ن، ص 64.
6. محمود السعران، علم اللغة: مقدمة للقارئ العربي، دار الفكر العربي، ط2، القاهرة، 1997، ص 162.
7. عبد الله بن الطيب بن محمد المجذوب (ت 1426هـ)، المرشد إلى فهم أشعار العرب، دار الآثار الإسلامية، ط2، ج4، الكويت، 1989، ص 46–47.
8. عبد العزيز عتيق، علم البديع، دار النهضة العربية للطباعة والنشر والتوزيع، دط، دس ن، بيروت، ص 196.
9. محمد أحمد قاسم ومحبي الدين ديب، علوم البلاغة: البديع والبيان والمعاني، المؤسسة الحديثة للكتاب، ط1، طرابلس، 2003، ص 116.
10. مفدي زكرياء، إلياذة الجزائر، المؤسسة الوطنية للكتاب، ط2، الجزائر، 1987، ص 70.
11. مفدي زكرياء، إلياذة الجزائر، ص 70.
12. مفدي زكرياء، إلياذة الجزائر، ص 70.
13. مفدي زكرياء، إلياذة الجزائر، ص 70.

14. مفدي زكرياء، إلياذة الجزائر، ص 70.
15. عبد العزيز عتيق، علم البديع، ص 197.
16. مفدي زكرياء، إلياذة الجزائر، ص 70.
17. مفدي زكرياء، إلياذة الجزائر، ص 70.
18. رشا سعود عبد العالي آل طاهر، "دور جرس الجناس وموسيقته في تبيان مزايا اللغة العربية النغمية"، مجلة اللغة العربية للأبحاث التخصصية، جامعة الكوفة، المجلد 6، العدد 2، دب ن، 2021، ص 135.
19. طراد الكبيسي، جمالية النثر العربي الفني، دار الشؤون، دط، دس ن، بغداد، ص 23.
20. أبو منصور الأزهري، تهذيب اللغة، تحقيق: سمير أبو مغلي، دار الفكر للطباعة والتوزيع والنشر، دط، عمان، 1998، ص 89.
21. مفدي زكرياء، إلياذة الجزائر، ص 70.
22. أحمد بزيو، الإيقاع الموسيقي في الشعر الثوري: مفدي زكرياء نموذجاً، أطروحة دكتوراه، إشراف: كمال عجال، جامعة الحاج لخضر، باتنة 1، كلية اللغة والأدب العربي والفنون، قسم اللغة والأدب العربي، 2017، ص 107.
23. نازك صادق الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، دار العلم للملايين، ط5، بيروت، دس ن، ص 276.
24. مفدي زكرياء، إلياذة الجزائر، ص 70.
25. محمود السعران، علم اللغة: مقدمة للقارئ العربي، دار الفكر العربي، ط2، القاهرة، 1997، ص 141.
26. وردية قلاز، "التكرار الصوتي والمقطعي وعلاقتهما بالمعنى في القرآن الكريم"، مجلة الممارسات اللغوية، المجلد 13، العدد 4، د دن، دب ن، 2022، ص 63.
27. مفدي زكرياء، إلياذة الجزائر، ص 70.
28. عبد البديع النبراني، الجوانب الصوتية في كتب الاحتجاج للقراءات، دار الغوثاني، ط1، دمشق، 2006، ص 77.
29. مفدي زكرياء، إلياذة الجزائر، ص 70.
30. ابن يعيش، أبو البقاء (ت 643هـ)، شرح المفصل للزمخشري، تحقيق: إميل بديع يعقوب، دار الكتب العلمية، ط1، ج5، لبنان، 2001، ص 6.
31. عاطف إبراهيم المتولي رفاعي، صور الإعلام الإسلامي في القرآن الكريم - دراسة في التفسير الموضوعي، رسالة ماجستير، إشراف: حاتم محمد منصور مزروعة، جامعة المدينة العالمية (ماليزيا)، كلية العلوم الإسلامية، قسم التفسير وعلوم القرآن، 2011، ص 86.
32. مفدي زكرياء، إلياذة الجزائر، ص 70.
33. مفدي زكرياء، إلياذة الجزائر، ص 70.

34. مفدي زكرياء، إلياذة الجزائر، ص 70
35. شوقي ضيف (ت 1426هـ)، الفن ومذاهبه في الشعر العربي، دار المعارف، ط 12، مصر، دس ن، ص 78.
36. عبد الله بن محمد المجذوب، المرشد إلى فهم أشعار العرب، ج 4، ص 66.
37. عبد العزيز عتيق (ت 1396هـ)، علم العروض والقافية، دار النهضة العربية، دط، دس ن، بيروت، ص 12.
38. محمود مصطفى (ت 1360هـ)، أهدى سبيل إلى عليّ الخليل، تحقيق: فاروق عمر الطّباع، مكتبة المعارف للنشر والتوزيع، ط 1، مصر، 2002، ص 40.
39. عبد العزيز عتيق، علم العروض والقافية، ص 134.
40. عبد الرحمن بن يحيى المَعْلِيّ اليماني (1386هـ)، مختصر متن الكافي في العروض والقوافي، تحقيق: أسامة بن مسلم الحازمي، مراجعة: محمد أجمل الإصلاحي ومحمد عزيز شمس، دار عالم الفوائد للنشر والتوزيع، ط 1، مكة، 1434هـ، ص 346.
41. صدر الدين المدني، علي بن أحمد معصوم (ت 1119هـ)، أنوار الربيع في أنواع البديع، تحقيق: شاعر هادي شكر، مطبعة النعمان النجف، ط 1، دس ن، 1969، ص 417.
42. عبد العظيم ابن أبي الإصبع العدواني (ت 654هـ)، تحرير التخبير في صناعة الشعر والنثر وبيان إعجاز القرآن، تحقيق: حفي محمد شرف، الجمهورية العربية المتحدة، دط، دب ن، دس ن، ص 305.
43. مفدي زكرياء، إلياذة الجزائر، ص 70.
44. عبد العزيز عتيق، علم العروض والقافية، ص 137.
45. مفدي زكرياء، إلياذة الجزائر، ص 70.
46. حبيب مونسي، تواترات الإبداع الشعري، ديوان المطبوعات الجامعية، دط، دس ن، الجزائر، ص 47.
47. هاشم عبد السلام الكفاوين، الأداء الصوتي وفنونه، معهد الجزيرة للإعلام، ط 1، قطر، 2021، ص 76.
48. المصدر نفسه، ص 98.
49. مفدي زكرياء، إلياذة الجزائر، ص 70.
50. هاشم عبد السلام الكفاوين، الأداء الصوتي وفنونه، ص 115.
51. إبراهيم بن صالح الحندود، الضرورة الشعرية ومفهومها لدى النحويين: دراسة على ألفية ابن مالك، الجامعة الإسلامية، ط 33، المدينة المنورة، 2001، ص 392.
52. مفدي زكرياء، إلياذة الجزائر، ص 70.