البنيات الشّعريّة في شعر محمّد أبي القاسم خمّار
The poetic structures in the poem of Mohammed Belkacem Khammar

رابح بن خوية

جامعة محمد البشير الإبراهيمي برج بوعريريج الجزائر

ra.benkhouya@yahoo.com

تاريخ الإرسال:.....2018	تاريخ المراجعة.....2018	تاريخ القبول.....2018

ملخص البحث

تتوخّى هذه المقاربة التّعرف إلى بعض البنى الشّعريّة في شعر محمد بقاسم خمار من خلال مجموعته الشّعريّة الموسومة بـ(إرهاصات سرابيّة من زمن الاحتراق)، وتحديدا، الإيقاع والتّناص؛ إذ اهتمّ الشّاعر بكلّ الموضوعات والقضايا الّتي كانت- ولا تزال- تؤرّق وطنه وأمّته العربيّة والإسلاميّة، فتناولها من منظور ورؤيّة خاصّة مفعمة بالأصالة والشّمول والإنسانيّة، معبّرا عن كلّ ذلك في شعر تراوح بين النّمطين العموديّ والحرّ مستفيدا من الأدوات الجماليّة الّتي تتيحها اللّغة والنّمط الشّعريّ من صورة ورمز ولغة وإيقاع...كاشفا عن عبقريّة في تطويع الشّعر واللّغة لخدمة رسالته دون إفراط أو تفريط في الجوانب الفنّيّة التي تحفظ للشّعر شعريّته.

الكلمات المفتاحية: بنى شعريّة- إيقاع- تناص- تيمات- رؤية.

Abstract

This approach intends to identify some poetic structures in the poem of Mohammed Belkacem Khammar through his poetic group which is characterized by (irhassette sarabiya fi zamanielihtirak) specifically the rhythm and intersexuality. The poet gave importance to different issues and various concerns which was and is still tiring his country, and his Arabic and Islamic nation. He issued it from a special view in terms of originality, generality and humanity. Moreover, he expressed all that in a poem between mixing vertical and free styles. He used all esthetic tools which language and poetic style allow in terms of image, symbol, language, and rhythm...Mohammed Belkacem Khammar showed genius style in using poetry and language in serving his message without forgetting the artistic aspects which guarantee poetry.

Keywords: The Poetic Structures - The Rhythm - Intertextuality - Themes - Vision.

مقدمة:

صدر ديوان محمّد بلقاسم خمّار(إرهاصات سرابيّة من زمن الاحتراق) عن المؤسّسة الوطنية للكتاب بالجزائر، سنة 1986، وهو سادس إصداراته الشّعريّة، إذ أصدر أوراق سنة 1967، و(ربيعي الجريح) سنة1970، و(ظلال وأصداء)سنة1970، و(الحرف الضّوء) سنة1979، و(الجزائر ملحمة البطولة والحب)سنة 1985، وتأتي(إرهاصات سرابيّة من زمن الاحتراق) سنة1986، وبعدها (ياءات الحلم الهارب) و(مواويل للحب والحزن) سنة1994.

فخمّار شاعر منتج غزير الإنتاج ومجوّد للإبداع، مهتمّ بشعره، يقول يوسف وغليسي:"أمّا بلقاسم خمّار فلا همّ له إلّا الشّعر، وقد كان تقاعده الوظيفيّ فرصة جديدة للاختلاء الأبديّ بالقصيدة، ولم يثنه التقدّم أن في السّنّ عن الانهمار سيولا شعرية دافقة حتّى في مواسم (اللّاشعر) الّتي تتخلّل وجودنا من حين إلى آخر !؛ فبعد أن نظر قرّاؤه"أوراقا" ناضرة أوّل مرّة(سنة 1967)، وقطفوا زهور"ربيعه الجريح"مثنى (سنة1970)، واستظلوا بـ"ظلاله وأصدائه" ثلاث(خلال السنة نفسها)، واستنارو بـ(حرفه الضوئي "رباع (سنة1979)، وتغنّوا بمعجزات" الجزائر ملحمة البطولة والحبّ" خماس(سنة 1985)، وتحسّسوا أوجاع "إرهاصاته السّرابيّة" سداس(سنة 1986)، ها هو ذا يثمن سداسيته بمجموعتين اثنتين أخريين، عاش مخاضهما في الجزائر، ووضعهما مهرّبتين في بلاد الشّام!...". [1] ويريد يوسف وغليسي بالمجموعتين؛ مجموعة(ياءات الحلم الهارب)التي صدرت بعمّان عن الاتحاد العام للأدباء والكتّاب سنة 1994، ومجموعة(مواويل للحبّ والحزن)والّتي صدرت بدمشق عن اتحاد الكتّاب العرب سنة1994.

وتعدّ مجموعة(إرهاصات سربيّة..)همزة وصل بما سلف وبما جدّ أو حلقة مرتبطة بما قبلها ومتّصلة بما بعدها في سياق تجربة شعريّة مكتنزة الدّلالات والأبعاد، أصيلة راسخة ضاربة الجذور في تربة الشّعر العربيّ ومتجاوزة، أحيانا، متطاولة إلى آفاق التّجريب ومشرئبّة إلى التّحديث، على كلّ المستويات الفنّيّة إيقاعا ولغة وصورة.

تتألّف مجموعة(إرهاصات سرابيّة من زمن الاحتراق) من أربعين(40) قصيدة، تنقسم القصائد فيها بحسب المكان الّذي نظّمت فيه إلى قصائد نظمت في تونس، وهي خمس(5) قصائد؛ أربعة(4)منها عموديّة، وواحدة(1) حرّة، نظمت هذه القصائد الخمس بين سنتي1952

و1953. وموضوعات القصائد الخمسة لا تخرج عن إطار الوطن(الجزائر والوطن العربيّ) وشبابه والغربة والثورة والرّثاء.

وقصائد نظّمت في سورية، وهي خمس وثلاثون قصيدة(35)؛ خمس وعشرون(25) منها عموديّة، وعشرة قصائد حرّة، وقد نظّمت بين سنتي 1953 و1960 في دمشق وفي حلب وفي الحسكة.

وكلا القسمين من القصائد نظّم في المهجر، خارج أرض الوطن، وسنتناول ما نظّم في سوريّة أو في المهجر الشّامي؛ أي القسم الثّاني البالغ عدد قصائده خمسا وثلاثين(35)قصيدة، توزّعت على الشّكلين الإيقاعيين العموديّ والحرّ.

وموضوعات القصائد الشّامية تدور في فلك الذّكرى والحنين والوطن والغربة والحبّ والأم والطفولة، والثّورة والشّباب والوطن والوطن العربيّ، فلسطين، والإسلام والعروبة.

أولا–بنية الإيقاع:

يمكن تعريف البنية انطلاقا من هذا المفهوم، فحين تكون لشيء ما بنية فإن معنى هذا أنه ليس شيئا غير منتظم أو عديم الشكل، بل هو موضوع منتظم له(صورة) و(حدته الذاتية) وهنا يظهر ضرب من التقارب الأولي بين معنى البنية ومعنى الصورة مادامت كلمة بنية تحمل في أصلها معنى المجموع أو الكل المؤلف من ظواهر متماسكة يتوقف كل منها على ما عداه، ويتحدد من خلال علاقاته بما عداه.[2] والبنية هي ما يكشف عنها التّحليل الداخلي لـ(كلّ) ما، من عناصر وعلاقات قائمة بينها، ووضع ونظام تتخذه، والبنية تعد هيكل الشيء الأساسي أو التصميم الذي أقيم طبقا له، والذي يمكن الوصول إليه واكتشافه في أشياء أخرى شبيهة.[3] ولهذا فتعريف البنية لا يخرج عن إطار أنها كل مكون من عناصر متماسكة يعمل كل منها في انسجام وعلاقة مع غيره، ولا يمكن أن يؤدي وظيفته إلا بفضل تلك العلاقة.

ويترك مفهوم البنية في هذا المقال أثره في كلّ ما يتّصل به كبنية الإيقاع وبنية الوزن وغيرهما.

تكمن علاقة البنية بالإيقاع أو بالوزن في أنّ كلّا من الإيقاع والوزن يتألّف من عناصر متشابكة بفضل علاقات مختلفة، ويؤدّي كلّ منهما وظيفته في إطار هذا الكلّ المتماسك المجموع. فالإيقاع مظهر يتكرّر في الزّمن من عناصر مختلفة العلامات كالأزمنة القويّة والأزمنة الضّعيفة في الرّقص...وكما الوزن، فالإيقاع يحتمل بنية تكراريّة، والتجاور الزّمني لهذه البنيات المتناسبة، إنّه

تعاقبي."[4] وقد يعدّ إيقاعا كلّ مجموعة من ظواهر الإعادة الصّوتيّة والتركيبيّة والمعجميّة والدلاليّة.[5]وإذا كان الوزن في بعده الكميّ والزّمني يقوم على أساس الرّجع وتكرار الصّدى لعناصر متناسبة، فإنّ الإيقاع يتأسس على تكرار العناصر المختلفة.[6]

وعليه، يصبح الوزن عنصرا جزئيّا داخل الإيقاع، ويكون الإيقاع أوسع مجالا من وحدات الوزن، تلك الوحدات الّتي تنتج في اشتغالها صورا من الإيقاع. ولهذه العلاقة بين الإيقاع والوزن عرّف حازم القرطاجني الوزن تعريفا أقرب إلى الإيقاع؛ حين ذكر أنّ "الوزن هو أن تكون المقادير المقفاة تتساوى في أزمنة متساوية لاتفاقها في عدد الحركات والسكنات والترتيب."[7]

وننظر إلى الوزن باعتباره لعناصر التي تمنح الشكل للشعر.[8] أو صورة الكلام الذي نسميه شعرا، الصورة التي بغيرها لا يكون الكلام شعرا.[7]

1-بنية الوزن:

أمّا من حيثُ بنية الإيقاع في مجموعة(إرهاصات سرابيّة من زمن الاحتراق)، وقد أشرت سابقا إلى توزّع هندسة أو معمار القصيدة في الدّيوان بين الشّكلين العموديّ والحرّ، حيث كان حظّ العموديّ تسعا وعشرين قصيدة(29)؛ مثّل نسبة 72.50% من نسبة مجموع القصائد، وكان حظّ الحرّ منها إحدى عشرة(11)قصيدة، ومثّل نسبة 27.50% من نسبة المجموع. ولعلّ هيمنة الشّكل العموديّ بالمقارنة إلى الحرّ أمر ملاحظ من طرف الباحثين، فقد لاحظ ذلك يوسف وغليسي في دراسته لديوان الشّاعر(ياءات الحلم الهارب)المؤلّف من عشرين قصيدة، حصّة الشّكل العموديّ فيه اثنى عشرة(12) قصيدة، بينما حصّة الحرّ(08) ثماني قصائد. [2]، وحتى في ديوانه الآخر(مواويل للحبّ والحزن)، والضّامّ لتسع عشرة (19)قصيدة، تقدّم الحرّ فيها بفارق قصيدة؛ وهو فارق ضئيل، إذ اكتسح عشرة(10) قصائد، وترك للعموديّ تسع(09)قصائد. [3]

ويفسّر دلالة هيمنة الشّكل العموديّ على إنتاج الشّاعر يوسف وغليسي في ملاحظة تنسحب على إنتاج الشّاعر، بصفة عامّة، بوصفه ديوانا واحدا أو أعمالا كاملة، يقول وغليسيّ في شأن تقدّم العموديّ على الحرّ:" هو أمر ليس بالغريب أمام شاعر كبلقاسم خمّار الّذي ترعرع في أحضان العمود الشّعريّ ثمّ خرج عليه(لا كخروج أبي تمّام ومسلم بن الولد...!)خروجا محمّلا بأمارات العودة، ولنتذكّر-هنا-أنّ "خمّارا" هو أحد المؤسّسين للقصيدة الحرّة في الجزائر؛ وهو رابع أربعة شعراء(إضافة إلى سعد الله والغوالمي والسائحي الصّغير)يتنازعون ريادتها الأولى، وإن كان

تاريخ الأدب الجزائريّ قد فصل في المسألة بالحكم لصالح بلقاسم سعد الله بقصيدته الرائدة(طريقي)سنة 1955. والطّريف في الأمر، أنّ معظم هؤلاء الرّواد "الأحرار"(ومنهم شاعرنا خمّار)سرعان ما عادوا للاحتماء بطريقة الأوائل في الكتابة الشّعريّة، بل إنّ احدهم(وهو أحمد الغوالمي)قد قلب ظهر المجن للشعر، ناعتا إيّاه-يسخرية مرّة-"الشعر الحافي الخالي من الأوزان والقوافي"!، فكانت "حرّيتهم" الشّعريّة أضيق أفقا من فلسفة الدّعوة إلى الشّعر الحرّ، ولم تكن "القصيدة الحرّة" سوى عرض تجريبيّ طارئ في حياتهم الشّعريّة، فكانوا-في أحسن أحوالهم-على ملّة نازك الملائكة!."[4]

وهكذا، يأخذ الحنين الشّاعر إلى أطلال القصيدة القديمة، فيعود إليها وإن امتدّ به الطّريق في التّجريب وأوغل في التّجديد والتّحديث كحنينه إلى ماضيه وذكريات طفولته ومرابع صباه، وقد يشعر بوخز ضميره الفنّي إذ يتوهمّ أنّه ارتكب جريرة في حقّ تقاليد القصيدة القديمة الّتي تستمرّ، أبدا، في تجسيد هويّة الشّعر وأصالة الانتماء.

غير أنّ خمّارا كان سابقا، ومنذ وقت مبكّر، إلى كتابة الشّعر على الشّكل الحرّ، ففي ديوانه(إرهاصات سريّة...)قصيدة بعنون(اللّغز)ذيّلها بسنة 1953م[5].

ونؤطّر قصائد الدّيوان ثماني(08) بحور أو أوزان تضبط إيقاعها وموسيقاها الخارجيّة، وهي طيّ هذا الجدول مرتّبة حسب تواترها:

الرتبة	البحر	تواتره	نسبه
1	الكامل	13	%32.50
2	الرمل	09	%22.50
3	الخفيف	07	%17.50
4	المضارع	05	%12.50
5	الوافر	03	%07.50
6	البسيط	01	%02.50
6	المتدارك(خبب)	01	%02.50
6	المجتث	01	%02.50

يأتي وزن(الكامل)في الرتبة الأولى، ويليه وزن(الرمل)في الرتبة الثانية، و(الخفيف)في الرتبة الثّالثة و(المتقارب)في الرّتبة الرّابعة، و(الوافر)في الرتبة الخامسة، ويجئ كلّ من(البسيط) و(المتدارك) و(المجتثّ) في الرتبة السّادسة.

يحظى إيقاع(الكامل) و(الرمل) و(الخفيف)باستعمال عال مقارنة بغيرهما من التّشكيلات الإيقاعيّة، في هذا الدّيوان ويحظى إيقاع (الكامل)برتبة متقدّمة، كذلك في الدّواوين الأخرى، وفي دواوين الشّعراء في العصور المتقدّمة[6] وذلك يفسّر ارتباط الشّاعر وتمسّكه بالتّشكيلات الإيقاعيّة العروضيّة الكثيرة التّوظيف في الشّعر العربي القديم وتأثره به، من جهة ولطواعيّة هذه التّشكيلات للأغراض وللموضوعات الّتي تؤطّرها من جهة ثانية بحسب نركيبة كلّ تشكيلة.

وحتّى في الشّعر الجزائريّ الحديث نجد أنّ إيقاعات(الكامل) و(الرّمل) و(الخفيف)تتّسم بنسبة شيوع مرتفعة وتتقدّم غيرها من الإيقاعات المفردة والمركّبة، ففي إحصائية لهذا الشعر عبر ثلاثة أجيال(جيل الإحياء، والوجدانيين، وجيل الثّورة)يسجل عمر بوقرورة النتائج الآتية[7]:

الوزن	الإحيائيون	الوجدانيون	جيل الثورة
الرمل	%8.33	%16.66	%77.7
الخفيف	%7.46	%46.15	%37.45
الكامل	%24	%12	%56

ويبدو من خلال المقارنة بين نسبة شيوع أوزان هذه البحور الثّلاثة في هذه الإحصائيّة ونسبة شيوعا في شعر خمّار–الديوان موضوع الدّراسة–أنّ خمّارا يوظّف وبكثافة البحور ذاتها في شعره، وينسجم مع شعراء وطنه وجيله.

وربما يرجع ذلك الاستعمال إلى اشتراك الشّعراء في التّعبير عن بعض الموضوعات والمعاني والأغراض من خلال القوالب العروضيّة ذاتها، أي استعمال البحور نفسها، ففشت بينهم عدوى إيقاعاتها وتأثّر بعضهم ببعض، وهم يكابدون التجارب الشّعريّة المتشابهة كالغربة والحنين والثّورة.

وقد انتظمت هذه التشكيلات الإيقاعية الشّكلين العموديّ والحر، بهذه الصّورة الموضّحة:

البحر	العمودي	نسبة	الحر	نسبة
الكامل	10	%34.48	03	%27.27
الرمل	04	%13.79	05	%45.45
الخفيف	07	%17.24	00	00
المتقارب	04	%13.79	01	%09.09
البسيط	01	%03.44	00	%09.09
الوافر	03	%10.34	00	00
المتدارك(الخبب)	00	00	01	%09.09
المجتث	00	00	01	%09.09

وتتميّز بنية الإيقاع العروضيّ في هذا الدّيوان باستعمال الأوزان الصّافية المفردة الّتي تقوم على تكرار تفعيلة واحدة في البيت أو السّطر الشّعري أكثر من المركّبة الممتزجة، فالشاعر يستخدم خمسة(05) أوزان صافية؛ وهي(الكامل، الرمل، المتقارب، الوافر، والمتدارك(الخبب))في مقابل ثلاثة أوزان(03)مركبة ممتزجة؛ وهي(الخفيف، البسيط، والمجتث)، فهذه الأولى تتألّف وحداتها الإيقاعيّة أو تفاعيلها من:

- **الكامل**: متفاعلن –متفاعلن – متفاعلن * متفاعلن– متفاعلن – متفاعلن
- **الرّمل**: فاعلاتن– فاعلاتن– فاعلاتن * فاعلاتن– فاعلاتن– فاعلاتن
- **المتقارب**: فعولن– فعولن–فعولن– فعولن* فعولن– فعولن– فعولن– فعولن
- **الوافر**: مفاعلتن– مفاعلتن – مفاعل * مفاعلتن –مفاعلتن––مفاعل
- **المتدارك**(الخبب): فعلن– فعلن– فعلن– فعلن * فعلن– فعلن– فعلن– فعلن

والثّانية؛ أي المركّبة أو الممزوجة تتألّف وحداتها الإيقاعيّة من:

- **الخفيف**: فاعلاتن– مستفع لن– فاعلاتن * فاعلاتن – مستف لن – فاعلاتن
- **البسيط**:مستفعلن–فاعلن–مستفعلن–فاعلن*مستفعلن–فاعلن–مستفعلن–فاعلن
- **المجتثّ**: مستفع لن – فاعلاتن * مستفع لن –فاعلاتن

ونلحظ أنّ الشّاعر في هذا الدّيوان لم ينظم سوى قصيدة حرة واحدة على وزن المجتثّ، رغم ميل بعض الشعراء في العصر الحديث إليه، فهذا" البحر يتّسم بإيقاع خفيف فيه رشاقة

وحسن أداء، تميل إليه النّفس فتطرب الأذن لسماع إيقاعاته الموقّعة القصيرة؛ وهذه السّمة الإيقاعيّة تعدّ من سمات التّطوّر في العصر الحديث..." [8]

2-بنية القافية:

ويرتكز إيقاع القافية في قصائد الدّيوان، العموديّة والحرّة على تنويع في القوافي وفي رويّاتها في بعض القصائد المقطعيّة أو خماسيّة الأشطر، بالنسبة إلى القصيدة العموديّة.

ويقول في قصيدة(الانتظار)ذات المقطعين، يقول في بداية الأول[9]:

حياتي انتظار طويل المدى أحطّم فيه.. شبابي سدى
فؤاد حزين .. وفكري شرود فراغ .. وليل رهيب الصّدى

ويقول في بداية الثّاني[(10)]:

بدأت انتظاري وقد كنت طفلا أرى في ذراعي نحولا مخلّا
أرى العجز في همساتي وفكري ويغمرني الأهل عطفا وفضلا

ففي هذه القصيدة يتّخذ المقطع الأوّل قافية برويّ مختلف عن رويّ القافية الثّانية كما هو ملاحظ في النّموذج المذكور أعلاه.

وتتنوع القافية في هذا البناء الخماسيّ الأشطر بتنوّع رويّاتها ما بين تائيّة وبائيّة وميميّة ونونيّة..، كما يتّضح في هذا النّموذج المختار من الدّيوان؛ يقول خمّار من قصيدة(إلى أشبال الجزائر) [11]:

فأنت الجزائر يا مهجتي ويا روضتي أنت لي بغيتي
سأعلي بنودك بين الملا وأغرق في البحر كل ذنب
يحاول أن لا تقوم العرب

...

وها نحن يا موطني كلنّجوم سوى أنّنا لا نروم الوجوم
جزائرنا صوتها صائلا يردده كلّ لحن يهب
يصافحنا الزّهر وابن العرب

...

بلادي ابسمي وأنشدي لحننا وغنّي بنا إنّنا ها هنا

ولا تفقدي من مضى عاملا فإنّا حواليك مثل الشّهب

ونادي يلبيك شبل العرب

وعلى تنويع آخر في القافية وفي رويّاتها في القصيدة الحرّة، خاصّة تلك الّتي تنبني على مقاطع متباينة الطّول.

يقول الشّاعر في المقطع الأوّل من قصيدة(الانفجار..) [12]:

أين ربّي..؟

أين أنت الآن يا ربّ الأنام

يا شعاع التّائه المسكين في ليل الزّحام

يا جناح الطّائر المكسور في درب السّهام

يا إلهي..يا سلام

أين أنت الآن منّا..؟

ويقول في مقطعها السادس[13]:

يا فرنسا ..

إنّ شعبي لا يهاب

لا يخاف الموت..لا يخشى العذاب

سوف يبقى كالسّعير

ثائرا ..كالزّمهرير

وغدا يجني الأمل

عندما يحتضن النصر الكبير.

فتتنوّع قوافي السّطور بتنوّع رويّاتها بين الميم والباء والرّاء واللّام.. وغيرها.

ويقول في المقطع الأوّل من قصيدة(إلى رفاق الصّبا) [14]:

هل تذكرون..؟

أيّامنا..هل تذكرون..؟

في الغابة الغنّاء ..في فصل الرّبيع

بين النّخيل الغيد ..والماء الوديع

وسلالنا ..ملأى من التّمر المحبّب للنّفوس

بنواه ..نرمي بعضنا

تجتاحنا حرب لعوب

وذبابة الحقل السعيدة حولنا نغم طروب

نعدو.. فتسبقنا الفراشة للورود

وتطير..تائهة بألوان الوجود

هل تذكرون..؟

وتتلوّن، ههنا، القافية من سطر إلى آخر، متردّدة بين النون والعين والسين والباء والدّال.

ويمتدّ النفس الشّعريّ في القصيدة العموديّة حتى يصل ذروته في الطّول، فتبلغ عدد أبيات القصيدة سبعة وتسعين(97)بيتا، مثلما هو الحال في قصيدة(رسالة شهيد من حيفا)، ومطلعها[15]:

إليكم رفاق النّضال الجنود إلى إخوتي فوق أرض الجدود

ويقصر، حينا، حتّى يقتصر على سبعة(07)أبيات، كما هو في قصيدة(رجعة)، ومطلعها[16]:

إيه نفسي ..وقد حسبتك نفسي موطن الصّبر في الأسى والتّأسّي

وفي الحالين يعكس طول النّفس الشّعريّ وقصره قدرة الشّاعر في القول وبراعته في النّظم وملكته في الشّعر وتمكنّ من تصريف الفكرة والمعنى بالطرق الأسلوبية والتّعبيريّة كيفما شاء إيجازا وإيغالا كما يبرهنّ الطّول على قريحة حاضرة مستجيبة وذاكرة لغويّة ولّادة ومطواعة لا تتأخّر في اللّفظ للمعنى الّذي يخلق في لحظته الشّعريّة وفي ومضة الإبداع.

وإلى ذلك، تتنوّع القوافي بين قواف مقيّدة؛ تلك الّتي يكون رويّها ساكنا، وقواف مطلقة؛ تلك الّتي يكون رويّها متحرّكا[17]، فمن النّوع الأوّل قول خمّار في قصيدة(فلسطين) [18]:

يا فلسطين سلم في السّفر نحن شئناها وما شاء القدرْ

لم يشأ ربك أن تنخذلي تحت أقدام الذّليل المحتقرْ

ويعبّر هذا النوع من التقفيّة المقيّدة عن انقباض الشّعور وعن احتباس الإحساس أسى وحزّنا وأسفا، ويتجلّى ذاك بوضح مع رويّ الرّاء في هذه القصيدة. وفي قصيدة(مع الطّبيعة) [19]:

مالي أراك مليكة الحسن النضير مغمورة الأثواب في ليل مطيرْ
وأراك من تحت الضّباب كئيبة مخنوقة الأنفاس كالأمل العسيرْ

ومن النّوع الثّني؛ قول خمّار في قصيدة(الحبّ) [20]:

الحبّ في كلّ النّفوس سجيّة مزروعة كالنّور في الإنسانِ

وقوله في قصيدة(شباب..وشباب) [20]:

إلى ما العذل يا وطني..اصطبارا لقد ألهبت لو حركت نارَا

وقوله في قصيدة(حنين عاشق) [21]:

كتب الشّقاء عليه وهو صغير ورماه حظّ في الهموم عسيرُ

وإذا كانت الأولى(المقيّدة) ضابطة للشعور وللنّفس تصرفهما بمقدار، فإنّ الثّانية (المطلقة) تشرع الباب وتفتح المجرى واسعا لحركة الشّعور وللنّفس وتمنحهما حرّية غير محدودة.

وترتفع نسبة القوافي المطلقة في الدّيوان، مفتوحة ومخفوضة ومضمومة، ففي الشّكل العموديّ والذي تواتر تسعا وعشرين(29)مرّة، سادت القافية المطلقة على ثلاث وعشرين (23) قصيدة، وبنسبة (79.31%)، وتنحدر الأخرى المقيدة، فلم تغط إلّا ستّ (06) قصائد، وبنسبة(20.68%).

فالشّاعر حين يرعشه الإبداع ويتألّق في جوانحه الإبداع ويهتزّ لسانه يرفع صوته دون عائق من سكون يسدّ مجرى الهواء في آلته، فينطلق مع فكرته وموضوعه.

ومن آثار الإيقاع في الدّيوان وفي قصائده العموديّة، إيقاع التّصريع في مطالع القصائد، تحديدا، الّذي يترك أثرا نغميّا في أذن المتلقيّ، ويعيّن حدودا لبداية الجملة الملفوظة ولنهايتها، ومن نماذجه في الدّيوان قول الشّاعر في مطلع قصيدة(إلى أمّي) [21]:

أمّاه ..قومي، هذه أشعاري هتفت .. محمّلة إليك شعاري

وقوله في مطلع قصيدة(دعاء وطن) [22]:

الأرض أرضك أي هذا السّاري فابطش بخصمك كالهزبر الضّاري

وقد يرد التّصريع في ثنايا القصيدة، وهو نادر في الدّيوان، منه قول الشّاعر في قصيدة(رجعة)في البيت الثّاني بعد المطلع [23]:

إيه نفسي.. وقد حسبتك نفسي موطن الصّبر في الأسى والتّأسّي

كم أراك الزّمان من صور البؤس وجوها من كلّ لون وجنس

فيثري القصيدة بفواصل نغميّة مثيرة للأذن ومنبهة للذّهن.

3-بنية التدوير:

يتخلّل القصيدة العموديّة **إيقاع التّدوير**، أحيانا، ويلجأ إليه الشّاعر لوصل أجزاء بيته وشطريه، ويتخلّل القصيدة الحرّة فيصل سطورها أو يصل أسطر المقطع الواحد، وهو فيها أوضح، فتتواصل السطور وتأتلف الجمل الشّعريّة ليكتمل المعنى باكتمال الإيقاع، فيكون المعنى دالّا على الإيقاع، والإيقاع يكون دالّا على المعنى.

و"التّدوير في الشّعر الحرّ، فهو مبني على تتابع التّفعيلات في عدّة أسطر شعريّة بلا قواف فاصلة بينها، حتى ينتهي الشّاعر إلى قافية بعد عدّة أسطر، ثمّ يبدأ مقطعا جديدا، ويختمه بقافية مماثلة أو مخالفة لقافية المقطع الأوذل، وقد أكثر الشذعراء من استخدام هذا اللّون إلى حدّ ضياع الإيقاع الشّعريّ في خضمّ هذه التّفاعيل الكثيرة.". [24] وقد يدخل التّدوير سطرين أو أكثر في المقطع دون سائر المقطع، ففي قصيدة(نفسي)يرد التّدوير في المقطع الأوّل بين السطر الأوّل والثّاني[25]:

يا نفس..	/0/0/
هل أنت نفسي	0/0//0/0/
أم أنت بؤسي ونحسي..؟	0/0//0/-0//0/0/
قولي..لقد ملّ حدسي	0/0//0/ -0//0/0/
وقد تعمّق لبسي	0/0///- 0//0//
وما عرفتك نفسي..؟	0/0///-0//0//

وهذا المقطع على وزن المجتثّ وتنتظمه تفعيلتاه(مستفع لن –فاعلاتن) [26]، فقد انتظم السّطر الأوّل على جزء من التفعيلة الأولى للوزن(مستفع)، واكتملت في السّطر الثاني جزؤها بـ(لن)؛ أي أن تفعيلة السّطر الأوّل تألّفت من سبب خفيف(/0) ووتد مفروق(/0/)، واكتملت في بداية السّطر الثّاني بسبب خفيف(/0).

4- بنية التكرار:

ينهض **التّكرار** على المستوى الصّوتيّ بدور إيقاعيّ بارز، فضلا عن دوره الدّلاليّ، ويتمظهر في الصّوت المفرد، وفي الكلمة، وفي الجملة، وفي المقطع برمّته، فمن مظاهر تكرار الصّوت في الدّيوان، تكرار صوت السّين، وهو الصّوت المهموس المتّسم بصفيره، وإيحاءاته النّفسيّة الحزينة الأسيانة. ففي قصيدة(رجعة) يتردّد صوت(السّين)، بكثافة ملحوظة، في حشو الأبيات وفي أعاريضها وفي أضربها، فإذا لاحظنا القصيدة[27]:

إيه نفسي.. وقد حسبتك نفسي موطن الصّبر في الأسى والتّأسّي
كم أراك الزّمان من صور البؤس وجوها من كلّ لون وجنس
أذكري عهدك الصّبيّ وعودي قد يوافيك ما ليومك ينسى
أذكري الغربة الّتي أنت فيها والبلاد الحبيب تحت الأخس
أذكري صدمة المنون بأمّي حين مات الحنان عنّي .. وأنسي
ليس في حاضري وإن شبّت الآ لام فيه سوى انعكاسة أمسي
كل ما هزّ خاطري .. وتقضى صار في حاضري يزعزع نفسي

وجدنا صوت(السّين)يتكرّر خمس عشرة مرّة(15)، في سياقات تشي بالحزن والأسى والإحساس بالغربة واليتم وألم الذّكرى، ففي مطلع القصيدة ذات السبع أبيات، يتكرّر صوت(السّين)خمس(05)مرّات محاكيّا بجرسه الجوّ النّفسي للشّاعر، وفي البيت السّادس يتردّد أربع (04)مرّات، وفي البيت الثّاني مرّتين اثنتين، ويتردّد رويّا في نهاية كلّ بيت، يسنده في نغمته وإيقاعه صوت(الصّاد)المهموس، أيضا، ويتضافر الصّوتان في للتأثير في المتلقي وتصوير الحالة الشّعورية للشّاعر الحزينة المنتكسة.

هذا، في قصيدة عمودية البناء، ونلمح الأثر ذاته في قصيدة حرّة بعنوان(نفسي)، مؤلّفة من ثمانية (08) مقاطع، يقول فيها الشّاعر[28]:

يا نفس..
هل أنت نفسي
أم أنت بؤسي ونحسي..؟
قولي.. لقد ملّ حدسي
وقد تعمّق لبسي

وما عرفتك نفسي..؟

***

حولي الخلائق ترقى
ما بين بشر وإنس
وبالخلائق أشقى
وفي الجوانح بؤسي
كالنّار يحرق نفسي..؟

***

إنّي أعيش ... ولكن
هل شبّ بالعيش بأسي
ثارت ولمّا تهادن
غاصت إلى الغور ترسي
فهل تبالي بنفسي ..؟

***

أمن جروحي شقائي
أم بالهوى جس هوسي
إن كان صعبا شفائي
فقد تحطّم كأسي
ولا رجاء لنفسي..

ولا يخفى على متلق قارئ أو سامع، ولا يفوت أذنه جرس(سّين)الكثيف الانتشار في مقاطع القصيدة وسطورها، فقد تردّد هذا الصّوت خمسا وثلاثين(35)مرّة، حيث ورد في المقطع الأوّل سبع(07) مرّات، وفي المقطع الثّاني ثلاث(03)مرّات، وفي المقطع الثّالث ثلاث (03) مرّات، وفي المقطع الرّابع أربع(04)مرّات، وفي المقطع الخامس ثلاث(03)مرّات، وفي السّادس أربع (04)مرّات، وفي السّابع أربع(04)مرّات، وفي الثّامن ست(06)مرّات.

ولو أضفنا إلى صوت(السّين)صوت(الصّاد)الذي توتر عشر(10) مرّات، وهو يندرج ضمن المجموعة ذاتها، لأدركنا مقدار الإيقاع الّذي يثيره الصّوتان في فضاء نصّي يحاور فيه الشّاعر ذاته حوارا أشبه ما يكون بالوسوسة أو بالصّوت الخفيّ المتسرّب إلى أغوار النّفس.

وقد أثرى هذا الإيقاع عاملان؛ الكلمات المتضمنة لصوت(السّين) وتكرار كلمة (نفس) ثلاث عشرة(13) مرّة في ثنايا المقاطع وفي آخر كلّ مقطع –وهذا سنتحدث عنه في تكرار الكلمات، أمّا العامل الأول فيمكن إحصاء الكلمات الّتي يدخل صوت(السّين) في بنياتها؛ وهي: (نفس(13)، بؤس(2)، نحس، حدس، لبس، إنس، بأس، ترس، جس، هوس، كأس، نبس، حس، أمس، تنسي، يؤنس، سموم، غرس، فأس، يأس، سوف).

ويلعب **الجناس**، كلون بلاغي ومحسّن لفظي، دورا في تحريك وتكثيف حركة الإيقاع وتقوية النّغم، من خلال حضوره في كلمات ثلاثية البنية، مثل(بؤس–بأس–كأس–فأس– يأس)، (نفس–نحس))، وينتج إيقاعه عن تشابه وتماثل وتجانس في بنيات الكلمات في صوامتها وصوائتها، سواء أكان الجناس تامّا أم ناقصا.[29]

وإضافة إلى تجاوب الموسيقى الدّاخلية بكلّ ألوانها مع الموسيقى الخارجية المتجسّدة في وزن(المجتثّ) بوحدتيه الإيقاعيتين(مستفع لن–فاعلاتن) وبهذه الصّورة المجزوءة عروضا وضربا.[30]

واللّافت للذهن، تناص القصيدة إيقاعيّا ومعنويا مع قصائد تشترك معها في نوع من القافية والرّوي، كسينية البحتريّ،

صُنْتُ نَفْسِي عَمّا يُدَنّس نفسي وَتَرَفّعتُ عن جَدا كلّ جِبْسِ

وسينية أحمد شوقي الّتي يبدؤها:

اِختِلافُ النَهارِ وَاللَيلِ يُنسي أُذكُرا لِيَ الصِبا وَأَيّامَ أُنسي

ومن الأصوات الّتي تركت أثرها في البنية الإيقاعيّة في الدّيوان، صوت(الرّاء)، وهو الصّوت المجهور الّذي يوصف بالتّكرار، وقد تقدّم على غيره في نسيج القصائد العموديّة والحرّة على السّواء.

ويكشف هذا التّوظيف الفنّي للأصوات للتّعبير عن المعاني وتأدية الدلالات عن حسّ الشّاعر الإبداعيّ الرّهيف المتذوّق.

وإذا كان تكرار الأصوات والكلمات والتّراكيب ينهض بوظائف إيقاعيّة، فإنّه يقوم بوظائف معنويّة على مستوى الدّلالة، ومن مظاهر تكرار الكلمات، أفعالا وأسماء، في الدّيوان، لأغراض دلاليّة، تكرار أسماء الأعلام كترديد اسم(جميلة)في قصيدة(من وحي الذّكرى) [31]الّتي يذكر في مطلعها:

أي ذكرى تهزني والخضيلة بسمات قدسية وفضيلة
أي ذكرى وكلّ من بجواري يبعث البرء للنفوس العليله
....
أي ذكرى .. وأي حلم جميل يتمناه خاطري كلّ ليلة
....
أي ذكرى تميد بي والخضيله زهرات ينشرن عبق(جميله)
يا(جميلة) وأنت حقا جميلة ونضال وعزة وبطولة
....
أي ذكرى تمر بي والخضيله فتيات يحملن روح جميله

تتردّد(جميلة) علما رمزا ست(06)مرّات، في مواضع متباينة من القصيدة كالتي ذكرت، آنفا، ولا يكرّر الشّاعر اسم(جميلة) تذوّقا لاسمها الحلو العذب واستحضارا لشخصها العزيز الأبيّ، ونداء لمثل البطولة التّضحية والفداء، وإنّما تعميقا لكل المعاني النبيلة والقيم السّامية علقت بهذا الاسم، ولتخليده في ذاكرة الأجيال والشّعوب الحرّة، فـ(جميلة)مثال العزّة التّي لا تقهر والإرادة التي لا تكسر، يقول الشّاعر[32]:

سجد المجد للرّجال ولكن سجدت عند راحتيك الرجوله
كل حرّ دعا بصوتك مهتا جا معنى، وكلّ عين بليله
وقيود السّجان في جيدك الأملس تروي عن أصل /جندرك/ويله
وأبى الصبر يا جميله – إلا أن تكوني على الدنا أمثوله
لم يضرك الجلاد يهوي بتيار الجحيم على الجفون الكليله
وبجنبيك من سلاسله الحمر ثقال، تحز ساقا هزيله
لم يخفك الوعيد والليل داج وحواليك موجعات ثقيله

كنت والجرح أنّة وزفيرا تتلظى بها عروق نحيله

ما تقدّم مثال عن تكرار أسماء الأعلام، وقد نصادف في الديوان غيرها، وبخاصة أسماء الأمكنة الّتي تعلّق بها الشّاعر لسبب أو لآخر وفي صدارتها الفضاءات العربية الّتي تردد عليها والتي تجسد له حلم امته العربية الواحدة من الخليج إلى الأطلس.

ومن الكلمات التي يمكن أن نسوقها للتكرار ووظيفته النغمية والمعنوية كلمة(الوطن)، التي ترد في كثير من السياقات، وأقرب مثال قول الشّاعر في قصيدة(حنين عاشق) [33]:

وطني سعدت فإنني لا أنثني حتّى يعانق ساكنيك النّور
وطني سلمت فلا تبالي بالضنى قد جاء لليوم العزيز نذير
وطني ظفرت ففي ربوعك فتية شعب طموح بالنضال فخور
وطني ..وما وطني سوى الحبّ الذي أحيا له، وأنا به مغمور
فأنا الأسير بحسنه لا أرتضي أن يستهام بحبه مغرور
تلك الجزائر من أحب وإنني لا بالغواني منتش مخمور
وطني ملاك طاهر، وهو الذي دانت له في السالفين عصور

ففي هذا النّص تتواتر كلمة(الوطن)ست(6)مرّات في أبيات متتالية، وتختصرها كلمة(الجزائر)، وفي هذا التّكرار تأكيد لحب الوطن وللتعلّق والهيام به، وقد كان الوطن أحد الموضوعات البارزة في الدّيوان، وفي شعر خمّار.

وقد مرّت إلى الإشارة إلى تكرار كلمة(نفس)في مبحث التّكرار الصّوتي وأثره، فقد وردت كلمة(نفس)

في قصيدة(نفسي)المشتملة على ثمانية(8)مقاطع، ثلاث عشرة(13) مرّة، يقول فيها في بعض مقاطعها[34]:

يا رجّة البحر مهلا
هل صوت موجك نبسي
لو دام عصفك حولي
لصار رعدك حسّي
وصار برقك نفسي

***

كم لي مع الدّهر خصم
وكم تمرّد أمسي
وكلّما جاء يوم
نأتي الدواهي فتنسي
من جاء يؤنس نفسي...

***

يا دهر أنت سموم
وبين دائك غرسي
فيك العذاب غيوم
فكم يقاوم فأسي
وكم تصابر نفسي..؟

***

يا نفس هل أنت حقا
نفسي الّتي هي نفسي
إن صحّ ذلك..
رفقا..
فلن أصافح يأسي..
وسوف أرضى بنفسي..

ففي المقاطع الثّمانية للقصيدة أتت كلمة(نفسي)في نهاية السّطر الأخير، في كلّ مقطع، فكانت بمثابة لازمة تلتزم بها، وتحتفظ لها بموقعها، ممّا جعلها النواة المعنوية للنّص والبؤرة الدلاليّة له تنجذب إليها عناصر النّص. وتنهض النّفس في القصيدة مجسّدة مقاومة الذّات للآخر، وللزّمن وصروفه، وللعالم وأشيائه، ومصوّرة لحيرة الشّاعر في شكوكه واستفهاماته وأسئلته في أسلوب تجريدي مثير.

وكما يفجّر الشّاعر في الصّوت طاقاته الكامنة وفي الكلمة إمكانياتها المضمرة، فإنّه يحرّ في الجملة وفي التّركيب قدراته الخفيّة، لتنصهر جميعا في بوتقة واحدة منتجة نصّا شعريّا مؤثّرا، ويتجلّى عمل الشّاعر، على صعيد الجملة أو التّركيب أو صيغ البناء، في تكرارها على فترات وعلى مسافات وإعادة ذكرها لتفرغ من حمولتها المعنوية والشّعوريّة في سياقات النّص، ففي قصيدة(ذكرى ماي) يعمد الشّاعر إلى ترداد صيغ وجمل(ما ذنب...، يا يوم..)بصيغها الاستفهاميّة والندائية الإنشائيّة المحفّزة لحركة النّص، يقول فيها[35]:

ماذا يفيد تألّمي وبكائي ما دمت أرزح في صميم شقائي
عبثا أحاول أن أكون مكرما بالدّمع شأن تذلّل الضّعفاء

...

في شهر ماي يوم نال بلادنا ما تبتغيه شراسة الأعداء
من كل جرم لو تراءى للملا لبكوا دما للفعلة الشنعاء

...

ما ذنب شيخ ظهره متقوس أخنى عليه الدّهر بالأرزاء
ما ذنب طفل كالملاك صفاوة لا يعرف التفكير في الشحناء
أو طفلة ضحك الربيع بقلبها فتبسمت كالزهرة الفيحاء
ما ذنب غانية الحمى في بيتها لعفافها تزدان كالعذراء
والأم ماذا أذنبت وفؤادها للحبّ للإخلاص للأبناء
ما ذنبهم حتّى يفرّق شملهم حبّ من النيران كالحصباء
ويقتّلون كبيرهم وصغيرهم بوسائل التّمثيل والفحشاء
صلبا ورميا بالمدافع جهرة والناس تزحف في صميم الداء
شنقا وغمّا في الخنادق بالحصى جلدا وغرقا في سيول الماء

...

يا يوم لن ينساك قلبي إنّ في ذكراك تنمو دائما برحاءي
يا يوم كنت مع البراءة شاهدا وعلى الضّراوة شاهد اللؤماء

....

يا يوم لن أنساك ما ظلت على قيد الحياة غمائم الدّكناء
سأعيش في صوت الضحايا نغمة رنانة تشدو مع الأحياء
يا ماي لن ننساك ما دامت لنا مهجهم مع الحرية الحمراء

ثانيا– بنية التناص:

تتناص قصائد خمّار مع نصوص مختلفة، وتتداخل فيها مثرية التّجربة ومسّعة من مجالاتها الدّلالية، ومنه:

1–التناص الشعري:

تداخل قصيدة(غضبة)لأبي القاسم خمّار وتتعالق نصيّا مع قصيدة(غير مجد..)لأبي العلاء المعري على مستوى الإيقاع وعلى مستوى اللغة، ويحضر فيها نص المعري الغائب بصورة مكشوفة.

فمن حيث الإيقاع ينشئ خمّار قصيدته على وزن قصيدة المعرّي وقافيته ورويّه، أي على وزن الخفيف وعلى قافية دالية مطلقة، يقول أبو العلاء المعرّي(449 – 363هـ = 973 – 1057 م)في مطلع قصيدته:

غير مجد في ملّتي واعتقادي نوح باك ولا ترنّم شادي

ويقول خمّار في مطلع قصيدته[36]:

تكفهرّ الدّنيا ويسودّ وادي وأعادي تعقّلي واتئادي

ويقول في القصيدة[37]:

أي عيش هذا الذي يجعل الحرّ ذليلا كالعبد في الأصفاد
أي عيش هذا الذي يلبس النفس رداء من الأسى والحداد
كلّما سار من بلادي فريق صدموا بالمبيتات الشداد
فسجين يئن في ظلمة البؤس ويحيا بين القذى والسهاد
وشريد رأى المنون أمانا فاكتفى من حياته بالجهاد
نبذ العيش بين أهليه .. لكن رامه في الجبال والأوهاد
وغريب يهيم في لفحة الشوق معنى .. كذرة من رماد
لو رآنا شيخ المعرّة يوما لبكى من تزاحم الأضداد

ورثانا مع الحياة بطرف دامع .. بالتحسّرات ينادي:
"خفف الوطء ما أظن أديم الأرض إلّا من هذه الاجساد"
كم صبرنا على الهوان، وقلنا حكمة الله في القضاء المعادي
فإذا باصطبارنا غير مجد وإذا الويل بيننا في ازدياد

لقد استدعى الشّاعر النّص الأوّل، أيضا، من خلال استدعاء شخصية أبي العلاء المعرّي من الوصف الذي اشتهرت به، وهو(شيخ المعرّة،) كما يظهر النّص الأوّل في لغة النّص الثّاني وتراكيبه ومفرداته، فكثير من مفردات النص الثاني هي كلمات منحدرة من الأوّل، منها ما استقرّ في مواقع القافية، مث: (الحداد، السهاد، الأضداد، ازدياد، السواد...)، ومنها ما تموقع في حشو الأبيات، مثل: (تزاحم الأضداد، غير مجد...)

وكذلك اقتباس بيت كامل دون تعديل من نصّ أبي العلاء، هو:

"خفف الوطء ما أظن أديم الأرض إلّا من هذه الاجساد"

الخاتمة:

وقد أسفرت مقابة شعر محمد أبي القاسم خمّار عن نتائج مهمّة نؤكّد بعضا منها انطلاقا من ديونه موضوع القراءة:

– توزّع بين قصائده على قصائد نظّمت في سورية، وهي خمس وثلاثون قصيدة(35)؛ خمس وعشرون(25) منها عموديّة، وعشرة قصائد حرّة، وقد نظّمت بين سنتي 1953 و1960 في دمشق وفي حلب وفي الحسكة.

– وتميّز بنية الإيقاع العروضيّ في هذا الدّيوان باستعمال الأوزان الصّافية المفردة الّتي تقوم على تكرار تفعيلة واحدة في البيت أو السّطر الشّعري أكثر من المركّبة الممتزجة، فالشاعر يستخدم خمسة(05) أوزان صافية؛ وهي (الكامل، الرمل، المتقارب، الوافر، والمتدارك(الخبب))في مقابل ثلاثة أوزان (03)مركبة ممتزجة؛ وهي(الخفيف، البسيط، والمجتث)، وتستعمل هذه الأوزان في سياقاتها الشعريّة المناسبة.

– التنويع بين القوافي المطلقة والمقيدة، وتسجيل ارتفاع نسبة القوافي المطلقة في الدّيوان، مفتوحة ومخفوضة ومضمومة، ففي الشّكل العموديّ والذي تواتر تسعا وعشرين(29)مرّة، سادت القافية

المطلقة على ثلاث وعشرين (23) قصيدة، وبنسبة (79.31%)، وتنحدر الأخرى المقيدة، فلم تغط إلّا ستّ (06) قصائد، وبنسبة(20.68%).

– تكرار الأصوات الذي عمل على أداء المعاني المناسبة لجرس الأصوات ولخصائصها الموسيقية.

– تكرار الكلمات الذي منح إيقاعا خاصا للنصوص وأنشأ تيمات خاصّة مثّلت محاور الديوان الدلالية..

– تكرار الجمل والتراكيب الذي يسهم في ترسيخ المعاني وتوقيع القصائد.

– لا يخلو شعر خمّار من سمات تناصية ومثاله تناصه مع الشعر العربي كتناصه مع بعض شعر أبي العلاء المعري.

هوامش:

1– يوسف وغليسي: في ظلال النصوص، تأمّلات نقديّة في كتابات جزائريّة، ص: 224.

2– عزام (محمد): الأسلوبية منهجا نقديا، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، ط:1، 1989، ص: 40.

3– (47) زكريا إبراهيم: مشكلة البنية، دار مصر للطباعة (د.ت)، ص: 29.

4–ينظر: عبد السلام المساوي: البنيات الدالة في شعر أمل دنقل، منشورات اتحاد الكتاب العرب، 1994، (د، ط) ، 1994، ص: .33

5 –المرجع نفسه، ص: 33.

6–المرجع نفسه، ص: 33.

7–حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تح: محمد الحبيب بن الخوجة، ط: 2، دار الغرب الإسلامي، بيروت، 1981، ص: .263

8– ينظر:عبد الرمن تبرماسين: البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر، دار الفجر للنشر والتوزيع، القاهرة، ط:1، 2003، ص: .89

9 – يوسف وغليسي: في ظلال النصوص، تأمّلات نقديّة في كتابات جزائريّة، ص:.224

10–المرجع نفسه، ص: .228

11–المرجع نفسه، ص: 225.

12– محمد بلقاسم خمّار: إرهاصات سرابيّة من زمن الاحتراق، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، (د، ط)، 1986، ص: .21

13- ينظر: جمال الدين بن الشيخ: الشعرية العربية، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط:2، 2008، ص: 243 وما بعدها.

14- ينظر: عمر بوقرورة: الغربة والحنين في الشعر الجزائري الحديث 1945-1962، منشورات جامعة باتنة، الجزائر، (د، ط)، 1997، ص: 301.

15-صابر عبد الدايم: موسيقى الشعر العربي بين الثبات والتطوّر، مكتبة الخانجي، القاهرة،(د، ط)، (د، ت)، ص:.138

16-محمد بلقاسم خمار: إرهاصات سرابيّة، ص: 33.

17-محمد بلقاسم خمار: إرهاصات سرابيّة، ص: 33.

18-محمد بلقاسم خمار: إرهاصات سرابيّة، ص: 15.

19 - محمد بلقاسم خمار: إرهاصات سرابيّة، ص: 93.

20- محمد بلقاسم خمار: إرهاصات سرابيّة، ص: 96.

21-المصدر نفسه، ص: 75.

22-المصدر نفسه، ص: 109.

23-المصدر نفسه، ص: 55.

24-محمد حماسة عبد اللطيف: الناء العروضي للقصيدة العربية، دار الشروق، القاهرة، ط:1، 1420هـ1999م، ص: 216.

25 - محمد بلقاسم خمار: إرهاصات سرابيّة، ص: 43.

26-المصدر نفسه، ص: 54.

27-المصدر نفسه، ص: 47.

28 -المصدر نفسه، ص: 25.

29 -المصدر نفسه: ص: 29.

30 -المصدر السابق، ص: 68.

31 -المصدر نفسه، ص: 71.

32-المصدر نفسه، ص: 55.

33- صابر عبد الدايم: موسيقى الشعر العربي بين الثبات والتطوّر، مكتبة الخانجي، القاهرة،(د، ط)، (د، ت)، ص: 220.

34- محمد بلقاسم خمار: إرهاصات سرابيّة، ص: 35.

35-صابر عبد الدايم: موسيقى الشعر العربي بين الثبات والتطوّر، مكتبة الخانجي، القاهرة،(د، ط)، (د، ت)، ص: 137.

36 - محمد بلقاسم خمار: إرهاصات سرابيّة، ص: 55.

37- محمد بلقاسم خمار: إرهاصات سرابيّة، ص: 35.

38- القزويني: الإيضاح في علوم البلاغة، المكتبة العصرية، بيروت، ط: 1، 1422هـ-2001م،

39-مصطفى حركات: نظرية الوزن في الشعر العربي ص:375. وعروضه، دار الآفاق، الجزائر، (د. ط)، 2005، ص: 173.

40 - محمد بلقاسم خمّار: إرهاصات سرابيّة، ص:.105

41-المصدر نفسه، ص: 106

42-المصدر السابق، ص : 30.

43 -المصدر نفسه، ص: 35.

44-المصدر السابق، ص:.41

45-المصدر السابق، ص: 67.

46-المصدر نفسه، ص: 67.