القافية في شعر بلقاسم خمار

أ/ عبد المجيد دقياني
كلية الآداب والعلوم الإنسانية والاجتماعية
جامعة محمد خيضر– بسكرة.

الملخّــص:

القافية تاج العروض الشعري، وهي العلامة المميزة للقصائد حسب تعريفها لأنها الأصوات المتكررة في فترات منتظمة، وهي ما تكون في آخر الأبيات.

والشاعر بلقاسم خمار قد نوع القافية والبحر وصارت من خصائص شعره إذ كانت القصيدة العمودية في مرحلتها الأولى بطيئة التأثير مقيدة الأفعال إلا أنه في القصيدة الحرة المتنوعة في البحر والقافية التي هي استجابة لعق التجربة الشعرية وتلبية للذوق الجديد الذي آثر الحركة وتنوع الإحساس الداخلي, وهذا ما سنبينه في هذا المقال الذي هو رصد للتجربة الشعريـــة والتي جسدتها القافية في شعر شاعرنـــا وبصورة أخص في القصيدة الحرة التي سايرت الشعر الحر في الأقطار العربية.

Résumé :

La rime est la couronne du rythme poétique, et le signe qui caractérise les poèmes selon leur definition car elle est bien : la redondance des sons dans des temps organisése, c'est ce qui forme la terminaison des vers.

le poète Belgacem KHAMMAR, avait bien diversifié les rimes qui devenaient par la suite une des caractéristiques de sa poésie puisque l'ancien poème avait dans son but ، moins d'influence à cause des contraintes . Alors que dans le poème libre,les rimes sont en rapport avec les expérienes poétiques et en harmonie avec le nouveau gout qui choisit le mouvement et la diversité du sentiment interne .

C'est l'objet de cet article qui consiste en un enrichissement à l'expérience poétique chez Khammar dans le poème libre de la poésie arabe.

القـــافـــيـــة:

تعد القافية الظاهرة الثانية في موسيقى القصيدة من حيث الإطار الخارجي وهي لا تقل أهمية عن الوزن الشعري، فقديما قال صاحب العمدة." الشعر يقوم بعد النية من أربعة أشياء هي اللفظ والوزن والمعنى والقافية "(1). وقال في موضع آخر" القافية شريكة الوزن في الاختصاص بالشعر، ولا يسمى شعرا حتى يكون له وزن وقافية "(2).

ونظرا لأهميتها توقف العروضيون طويلا عند حدها وتحديد حروفها وحركاتها، فمنهم من جعلها تشمل آخر كلمة في البيت الشعري، ومنهم من جعلها مساوية للروي، أي آخر حرف صحيح غير معتل في البيت.

ومن المحدثين الذين عرفوا القافية "صفاء خلوصي" الذي يقول في القافية: "إنها مجموعة أصوات في أخر السطر أو البيت، وهي الفاصلة الموسيقية، يتوقع السامع تكرارها في فترات منتظمة "(3).

ومهما تبين من خلاف بين العروضيين فالنتيجة واحدة؛ وهي أن القافية تقع في آخر البيت ويشترط تكرارها في نهاية كل بيت، ولكن ما اتفق عليه العروضيون هو تعريف الخليل بن أحمد، فهي عنده " آخر ساكنين في البيت وما بينهما والمتحرك الذي يسبق الساكن الأول"(4). وهي بالتالي لازمة إيقاعية تعتمد على تكرار أصوات معينة تنسجم مع الحالة النفسية للشاعر الذي لا تتحد رؤياه بالكلمة والوزن فقط وإنما تتطلب إلى جانب ذلك القافية أيضا. "غير أنه من الخطأ –كما يرى أحد الدارسين– أن تدرس القافية من الناحية الصوتية أو الإيقاعية فحسب بل ينبغي أن تدرس في ظل الوضع الذي يتخذه الموضوع في تجربة الشاعر حيث يلتحم الانفعال بالصورة والوزن"(5).

وواضح أنه يؤكد على ضرورة دراسة القافية من خلال تضامنها مع معنى البيت لا من خلال وظيفتها الإيقاعية فحسب، ومعنى هذا أن للقافية وظيفة دلالية كما يفهم من قول قدامة بن جعفر "تعد ائتلاف القافية مع ما يدل عليه سائر البيت"(6). وعليه فإنه يؤكد على ضرورة دراسة القافية من خلال تضامنها مع معنى البيت لا من خلال وظيفتها الإيقاعية فحسب.

أنواع القوافي:

ألقاب القوافي في الشعر العربي خمسة وهي المترادفة (/00) والمتواترة (/0/0) والمتداركة (/0//0) والمتراكبة (/0///0) والمتكاوسة (/0////0).

والشعر يتميز على بقية الأنواع الأخرى، فكانت أهم خاصية له هي ما يحمله من قوالب موسيقية من خلال تنوع البحور من ضعف النشوة والانتشاء، ومن خلال الرتابة لموسيقية المتوالية كانت القوافي هي العلامة المميزة للقصائد حسب تعريفهم للقافية، إلا أن الشعر الحديث الذي ناله من التغيير السريع قدر كبير فتجلى في البحور المتنوعة وتعدد القافية إلى حد أن نخلص من البحر والقصيدة العمودية إلى الشعر الحر والشعر النثري، وهكذا تنوعت القوافي من الداخل إلى الخارج استجابة لتطور النص وتحرره من الرتابة والانفعال المحدود إلى الاستجابة لتغير الانفعالات وتسارعها؛ فكانت جماعة أبولو رائدة في تطور الشعر شكلا ومضمونا وتكسير القصيدة العمودية وممارسة القصيدة الحرة، لذلك أطلق على شعرهم (الشعر الحر)، حيث نوعوا في النغم الشعري؛ فكان هذا التنويع من ألمع سمات الموسيقى الشعرية في القصيدة الحرة المعاصرة، وتنوعت معانيه وتعددت قوالبه الجذابة، وهكذا حققت القافية تنوعا وازدواجا أحيانا. وهذا بلقاسم خمار شاعرنا نوّع القافية والبحر فصارت من خصائص شعره؛ إذ كانت القصيدة العمودية في مرحلته الشعرية الأولى بطيئة التأثير مقيدة الانفعال إلا أنه في القصيدة الحرة المتنوعة في البحر والقافية كانت استجابة لعمق التجربة الشعرية والذوق الجديد الذي آثر الحركة وتنوع الإحساس الداخلي.

إن دراسة القافية في شعر بلقاسم خمار تستلزم علينا الوقوف عند الشكلين: العمودي(القصيدة العمودية) والحر (القصيدة الحرة).

أ – القصيدة العمودية:

إذا نظرنا إلى صور القوافي في شعر بلقاسم خمار بحسب ترتيب الحركات والسكنات نلاحظ أن أكثر ما جاء له من القوافي كان من المتواتر أولا والمتدارك ثانيا، وقليل ما جاء له شعر في المترادف والمتراكب. أما المتكاوس فلم يركبه في حدود علمي بدواوينه المطبوعة. وأما ما جاء من متواتر، "وهو أن يتوالى في القافية ساكنان مفصول

بينهما بحركة"(7). فكثير جدا في ديوانه "إرهاصات سرابية من زمن الاحتراق". يقول في قصيدة " شباب وشباب":

إلى ما العذل يا وطني..اضطـــرابا لقد ألهبت لو حركت نارا (8)

وقوله في قصيدة (رجعة):

أيه... نفسي وقد حسبتك نفسي موطن الصبر في الأسى والتآسي(9)

ونلاحظ المتواتر في القصائد التالية:(الغريبان. ص: 19، حنين عاشق. ص:29، صوت الشباب.ص: 31، ذكرى ماي. ص:41، الحب. ص:47، واقعنا المؤلم. ص: 49) من ديوان "إرهاصات سرابية من زمن الاحتراق".

أما ما جاء به من المتدارك، وهو أن يتوالى في القافية متحركان بين ساكني القافية كقوله في قصيدة (فلسطين):

يا فلسطين سلام في السفر نحن شئناها وما شاء القدر(10)

و قوله في قصيدة "انتظار":

حياتي انتظار طويل المدى أحطم فيه.. شبابي سدى(11)

ونجده أيضا في القصيدتين التاليتين: "تحية ذكرى. ص: 27 والحرية، ص 17" من ديوان "إرهاصات سرابية من زمن الاحتراق".

أما المتراكب – وهو أن يتوالى في القافية ثلاث متحركات بين ساكنيها– فقد قل وروده في شعر بلقاسم خمار، ومن ذلك قوله في قصيدة "صرخة الجبل":

من غضبة القدر المهتاج من ندم

من مخلب القيد، من فوارة النقم(12)

أما أنواع القوافي من حيث الإطلاق والتقيد، فبالرغم من وجود الاثنين في شعر خمار إلا أن أغلب ما جاء به كان من النوع الأول الذي يكون الروي فيه متحركا كقوله في قصيدة:"واقعنا المؤلم":

فلسطين الذبيحة في البلايا

تغـــوص بها ثقال في ثقال(13)

وقوله في قصيدة "أنا.. من أكون..؟":

تاهت ظنوني في اختلاف مصائري
واحترت بين تناقضـــات خواطري
ومضيت أسبح في الفراغ كأننـــي
ريش تهادى من خوافق طائـــــر(14)

وأما القافية المقيدة وهي ما كان رويها ساكنا فهي قليلة في شعر بلقاسم خمار لأنها "قليلة الشيوع في الشعر العربي، وهي في شعر الجاهليين أقل منه في شعر العباسيين"(15).

و من أمثلة ذلك قوله(16):

يا فلسطين أفيقي واذكري في صلاح الـــدين شـــهم منتصـــر
أين من ناداه عيسى ناصرا أين من ألقـــى حواليـــك النـــذر..؟
أين شعب قام يحميك وقد بذل الروح، ومـــا هـــاب الخطـــر؟
أين ليث الدين (شيراكوة) من قاوم الطاغي، ومـــا يومـــا عثـــر؟

ويبدو أن السبب في قلة ورود هذا النوع من القوافي في شعر خمار يعود إلى حالته النفسية والشعورية أثناء الكتابة، بينما إبراهيم أنيس له رأي في هذه القضية " وتكثر هـــذه القافية – يعني المقيدة – في بحر الرمل بشبه يفوق أي بحر آخر لأنه بحر الغنـــاء الـــذي يؤثره المغنون "(17)، فلو تصفحنا ديوان (الجزائر ملحمة البطولة والحـــب) الـــذي هـــو عبارة عن مسرحية شعرية تبلغ عدد أبياتها خمسمائة وأربعون بيتا منظومة علـــى ســـتة بحور؛ الرمل، الرجز، المتقارب، المتدارك الخفيف الكامل.

والجدول التالي يبين عدد الأبيات ونسب البحور:

	رمل	رجز	متقارب	متدارك	خفيف	كامل
عدد الأبيات في كل بحر	235	164	148	20	14	13
النسبة المئوية	%39	%27.6	%24.91	%3.36	%2.35	%2.18

يتضح لنا من هذا الجدول أن بحر الرمل في هذه المسرحية كان أوفر حظ من البحور الخمسة الأخرى. كما نصادف عند "خمار" نوعا آخر من القوافي وهي:

1 قواف موحدة:

من بين 83 قصيدة عمودية نجد 58 قصيدة ذات قواف موحدة والتي شكلت من 14 حرفا هجائيا (ر ن د م أ ب ل س ز ج ك ب ي) في أصل 28 حرفا هجائيا، وقد شكلت الحروف (ل.ر.ن.د) 59.90 % ولهذا دلالته القوية لأن القصائد الثورية الحماسية تعتمد على الجهر والقوة، لكأن الكلمة رصاصة أخرى.

وقد شكل حرف الراء لوحده نسبة 24.52% من مجموع الحروف والراء كما هو معروف حرف انفجاري يتميز بسرعة النطق وشدة الوقع والجهر في الصوت والوضوح في السمع، ولهذه الخصائص دلالات قوية في شعر خمار الثوري.

2 قواف متنوعة:

بلغت القصائد المتنوعة 25 قصيدة أغلبها في ديوان أوراق 10 قصائد، (ظلال 8 قصائد) (ربيعي جريح7 قصائد)، شكلت فيها الحروف (ل.ن.ر.د) نسبة 19.45%.

وهذا النوع نادر في الشعر القديم –صاحب تكريس النمط الإيقاعي الواحد، وقد أعطى هذا النوع للقصيدة مجالا أوسع وأرحب لتنوع الأجناس الذاتية، ورغم أن الإيقاع الموسيقي واحد فإن القصيدة تظهر وكأنها تتنوع وهذا لسلطة القافية على القارئ، وتنوع القافية في شعر الثورة نابع من تنوع الأجناس والأجواء النفسية في القصيدة الواحدة(18).

ب- القصيدة الحرّة:

يعد بلقاسم خمار من رواد حركة الشعر الحر في الجزائر بل من الرعيل الأول المتمثل في أبي القاسم سعد الله ومحمد الصالح باوية، لكن هل كان من الشعراء المتمردين الذين يرفضون القافية ويعدونها عائقا في وجه المبدع ومن ثمة يتخلون عنها نهائيا ويستبدلونها بالوقف وعلاماته.

إن المتفحص لدواوين "خمار" الشعرية المتعددة لا يجد هذا التخلص من القافية ولا التخلي عنها. وهو ليس من أعداء القافية، فبرغم تمرده وانزياحه إلى شعر التفعيلة فإن الحنين إلى العمودي وقواعد العمودي بقيت راسخة في ذهنه مترسبة في أعماقه، فلا يستطيع التخلي عن وحدة الوزن "التفعيلة" كتفعيلة " الكامل" أو "الرمل" أو "المتقارب" وهي التفاعيل التي يجنح لها. وهو في ذلك ليس بقادر على التخلي عن القافية وكأني به يعيد قول القدماء من نقاد الشعر ومنظريه من عهد قدامة بن جعفر إلى أبن رشيق أن الشعر بلا وزن ولا قافية لا يعد شعرا وهو في هذا لا يتخلى عن الروي أيضا فقوافيه مهما تنوعت أو تعددت أو تناوبت، فلا بد لها من روي إلا أن الروي في قصائده يتعدد ويتلون أي لا يلتزم رويا واحدا في قصيدة واحدة، قد يلتزم قافية موحدة في قصيدة واحدة أما الروي فلا.

والملاحظة المسجلة في دواوينه أن القصائد عنده تدحرجت في تحررها من العمودي إلى شعر التفعيلة "الشعر الحر" بدءًا بتوزيع الأبيات على الأسطر مع وحدة القافية لكل مقطع (*)كما في قصيدتي "اللغز"(19) و"أحلام الغربة "(20).

أما القوافي الواردة في شعره فهي لم تخرج عن القوافي المتداولة لدى الشعراء وأعني بذلك المتواترة "/0/0 " والمتداركة " /0//0 " والمتراكبة "/0///0".

ونسجل حضور القافية المترادفة في العديد من المواقع المختلفة لقصائد "خمار".

مما يدحض الفكرة القائلة بأن القافية المترادفة يبتعد عنها الشعراء كثيرا وقد نجد بعضها –أي القوافي المذكورة– مجتمعة في مقطع واحد وبرويين مختلفين كهذا المقطع:

سكن الليل وما نام وقر (ناموقر /0///0)

0/// 0/0/// 0/ 0/// متراكبة

ومضى يرسل في جوف السحر(فسسحر /0//0)

0/0/// 0/0/// 0//0/ متداركة

أنة تكوي كما يكوي الجمر (ولجمر /0//0)

0/0//0/ 0/0//0/ 0//0/ متداركة

لو أصابت حجرا صلبا لذاب (ذاب /00)

0/0//0/ 0/0/// 00//0/ مترادفة

كالتراب(21) 00//0/ (راب /00) مترادفة

فالقافية في السطر الأول وردت متراكبة لتعرض القافية إلى زحاف الخبن وعلة الحذف إذ حذف الساكن الثاني للتفعيلة الثالثة وحذف السبب الخفيف من آخرها.

وفي السطر الثاني جاءت متداركة لتعرض التفعيلة الثالثة لعلة الحذف وسلامتها من الخبن، والشيء نفسه حدث لقافية السطر الثالث.

أما في السطر الرابع والخامس فقد وردت مترادفة رغم الاختلاف في طول السطر فالسطر الرابع يتكون من ثلاثة تفاعيل وهو ما يساوي الشطر في القصيدة العمودية بينما اكتفى السطر الخامس بتفعيلة واحدة.

والنتيجة أن مقطعا واحدا يتكون من خمسة أسطر اشتمل على ثلاثة أنواع من القوافي: مما يعني أن الشاعر رغم تحرره من الشكل العمودي فإنه لم يتخلص ولم يتحرر من نظام القافية بل يعدها نقطة ارتكاز في شعره لما لها من خصوصية النغم وإحداث الطرب ووقع شامل في الدلالة الصوتية للقصيدة التي تمنح الصورة بريقا لامعا بفضل إيقاعات القافية المتنوعة، وكأني بهذا يتحدى القوانين الصارمة للقافية في الشعر العمودي التي لا تحتمل تنوع وتعدد القوافي في القصيدة الواحدة. ونرى الشاعر هنا قد وظفها في مقطع واحد. وهذا مثال آخر من ديوان أوراق يقول في قصيدة الموتورة (من المتقارب):

1. كحبل وريد
2. قريب.. بعيد..
3. هنالك من خيمة نازحة
4. إلى جانب القربة النائحة

5. هنالك خلف القبور العراة
6. وبين المآسي، ولفح السراب
7. بدت عائدة
8. بقبضتها كمشة من تراب
9. تزاحمها صخرة صامدة
10. وقد هتفت ببريق عجيب
11. كلون اللهيب..
12. كلحن الألم(22).

في المقطع المذكور والمكون من اثني عشر سطرا تراوحت القافية ما بين المترادفة في السطر 1، 2، 5 ،6 ،8، 10 ،11 ،و المتدركة كما في السطر 3، 4، 7، 9، 12 ومثل هذا التوظيف في القافية يوجد في قصائد أخرى له.

والملاحظة الثانية أنه يوظف القوافي المطلقة والمقيدة معا في قصيدة واحدة وهو نوع من المزج لا يستعمل في الشعر العمودي إلا في إطار المقاطع المتقابلة كأن يكون مقطعا من عدة أبيات قافيتها مطلقة، ثم يتبعها مقطعا ثانيا قافية أبياته مقيدة، لكن أن يزاوج بين الأبيات بقافيتين مطلقة ومقيدة فهذا مرفوض لا تسمح به قواعد الشعر القديم، كما لا تستسيغها الأذن العربية القديمة في حين نجد هذه الظاهرة مقبولة ومستعملة في الشعر الحر لأنه لا يبنى على السماع أو على الأذن بقدر ما يبنى على الفكرة والبصر أيضا. فالبصر في الشعر الحر المعاصر يسبق الأذن في إدراك الإيقاع، لأن الشكل الطباعي وعملية الترقيم لهما أثر بالغ في عملية الإدراك والفهم ومن ثم فحاسة البصر لها السبق إيقاعيا عن السمع؛ ولذلك يغدو هذا التوظيف الثنائي بين الإطلاق والقيد عملا مقبولا وغير سلبي، ويصير أيضا عبارة عن كسر لرتابة مألوفة هي رتابة القافية الموحدة في النوع كأن تكون مثلا متواترة أو متداركة ،ومن الروي التزام روي واحد في القصيدة بكاملها وهذا غير معمول به في الشعر الحر، وموحدة الردف أو غير مردوفة موحدة الوصل أو غير موصولة إلى غير ذلك من حروف القافية وحركاتها التي تستلزم دائما الوحدة في القصيدة العمودية.

أما الشعر الحر فقد جاء ليحطم هذه الوحدة وهذه الرتابة ليحدث التنوع في الصوت وفي النغم ومن ثم تمرد على القواعد التي تحكم القافية وعلى القافية أيضا.

وهذا مثال من شعر بلقاسم خمار يجمع فيه بين قافية مطلقة ومقيدة وقافية موصولة وغير موصولة وقافية مردوفة وغير مردوفة. يقول:

1. قد صبرنا.. وابتهلنا
2. نملئ المحراب لحنا
3. ولكم قلنا وقلنا
4. سوف يجلي الله عنا
5. في القريب
6. ظلة البؤس الرهيب
7. سوف نحيا..
8. ما جزاء الصابرين..؟
9. سوف نحيا آمنين
10. سوف نحيا(23)

من السطر الأول إلى الرابع القافية مطلقة موحدة، الروي (النون) موصولة بالألف. والخامس والسادس والثامن والتاسع وردت القافية مقيدة، والروي مختلف "الباء " في السطرين الخامس والسادس، والنون في السطرين الثامن والتاسع لكنها موحدة في الردف إذا جاء الردف ياء.

أما السطران السابع والعاشر فالقافية مطلقة والروي ياء، لأنها مسبوقة بالسكون، والألف بعدها وصل.

والخلاصة إن هذا المقطع تراوح بين القيد والإطلاق وبين تعدد الروي نون، ياء وباء، وبين الوصل والردف.

هذا التنوع يمنح نوعا من صراع الأصوات بين قوافي المقطع الذي يعكس صورة الانفجار الذي عنونت به القصيدة " الموتورة".كما وظف القافية المقيدة المردوفة بالألف كمثل قوله:

1. من ذبح باسم الحقد والإجرام
2. مليون حمامة، مليون يمامة؟
3. من قتل في بغداد، دار السلام..
4. شعبا يتعاطى حب الشعر
5. يتعشق أعراس الحرية، والإقدام..؟
6. ويمارس لعب الطيران..؟!
7. من ظل يحاصر بالآلام وبالأحزان
8. بالترهيب، وبالتجويع، وبالأصفاد
9. أكثر من عقد، تحت سنين الجمر..!
10. قوما، لا ذنب لهم إلا الأحلام..!؟
11. من حاول قبل البعث، وقبل النشر...
12. صناعة يوم القيامة..!
13. لمعاقبة الأطفال الرضع والأيتام!؟
14. هل هو "أسامة"؟
15. أم هو "صدام"..؟(24).

والغالب على هذا المقطع هو الروي المقيد (ميم ساكنة) مسبوقة بألف الردف تبادل معها النون والدال الموقع مرة واحدة في السطر السادس والثامن لكن دون الخروج عن القيد والردف، وهو ما فعله في المقطع الموالي بعد هذا حيث اكتفى بتغيير حرف الروي فقط من "الميم" إلى "النون"، فيقول:

من دمر في لبنان، وفي طرابلس، وفي السودان.
وفي كابول... وفي البلقان..
وفي كاشمير... وفي الشيشان..!؟
وأثار الفتنة بالإرهاب، وبالعصيان(25).

كما وظف القافية المقيدة المردوفة بالياء في قصيدته المعنونة "تساؤل". يقول فيها:

16. ما أقول..!

17. عن بني جنسي وقومي
18. بل على نفسي لأني عربي
19. في فؤادي ثورة تذكي همومي
20. وبأنفاسي حريق كاللهيب
21. ثائر يزفر من قلبي الكئيب(26)

فالروي في هذا المقطع ميم ساكنة مسبوقة بالردف، وهو ياء.

واللافت للنظر في هذه القصيدة أن كل مقطع من مقاطعها الستة ينتهي بنفس الروي والردف ماعدا المقطع الثالث فإنه مغاير لها في الردف والإطلاق أي لم يأت مقيدا.

والقافية المقيدة المردوفة بالياء في هذه القصيدة لازمت الشطرين الأخيرين أي لها نسيج إيقاعي خاص يشبه اللازمة، وهو ما يدل على أن الشاعر في هذه الفترة (1954) حسب تاريخ القصيدة لم يتحرر من النمط التقليدي للشعر.

أما القافية المقيدة المردوفة بالواو فإنها توجد بقلة في أشعاره إذ إنها لا تكون إلا في إطار السطر والسطرين في المقطع الواحد، أما أن تعم مقطعا بكامله أو تسود قصيدة بتمامها فهذا معقود عنده. يقول في قصيدة "عيد الأوهام":

نبهني في السكون
دوي المدافع فوق الحصون
قد كنت في مهجعي(27)

ومما سبق يتضح لنا أن الشاعر نوع أوزانه وقوافيه مما جعله وعاء لتجاربه الشعرية واختار أوزانا سهلة الإيقاع تتلاءم مع أحاسيسه ومشاعره التي تتفق من حين لآخر بمرونة في التنويع، حتى داخل القصيدة الواحدة، ولم يهمل إلى حد كبير الشكل التقليدي الموروث.

الهوامش:

(1) ابن رشيق القيرواني: "العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده "مطبعة السعادة، القاهرة، 1963. ص: 119

(2) المرجع نفسه، ص:151.

(3) صفاء خلوصي: "التقطيع الشعري". دار الشؤون الثقافية، بغداد، 1987، ص: 235.

(4) أحمد كشك "القافية تاج الإيقاع الشعري". كلية العلوم، جامعة القاهرة، ط1، (د.ت)، ص: 13.

(5) عبد القادر الرباعي: "الصورة الفنية في شعر أبي تمام".المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط2. 1999. ص: 290.

(6) قدامة بن جعفر: "نقد الشعر"، تحقيق وتعليق: عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، (د.ت)، (د.ط)، ص: 167.

(7) موسى بن محمد بن المليانى: "المتوسط الكافي في علمي العروض والقوافي"، المعهد التربوي، الجزائر، (د.ط)، 1965، ص: 396.

(8) بلقاسم خمار: "إرهاصات سرابية من زمن الاحتراق". المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1981 . ص: 55.

(9) المصدر نفسه. ص: 55.

(10) المصدر السابق. ص: 43.

(11) المصدر نفسه: ص: 33.

(12) بلقاسم "خمار": "ظلال وأصداء".الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1970. ص: 92.

(13) بلقاسم خمار: "إرهاصات سرابية من زمن الاحتراق". ص: 50.

(14) بلقاسم خمار:" بين وطن الغربة وهوية الاغتراب".إتحاد الكتاب الجزائريين ، (د.ط),الجزائر. ص: 22.

(15) إبراهيم أنيس: "موسيقى الشعر". المكتبة الأنجلومصرية، القاهرة، ط2، 1981، ص: 26.

(16) بلقاسم خمار: "إرهاصات سرابية من زمن الاحتراق". ص: 31.

(17) إبراهيم أنيس: "موسيقى الشعر". ص:251.

(18) ينظر: محمد الصالح خرفي: "بلقاسم خمار بين ثورة الشعر وشعر الثورة (دراسة نقدية)". جمعية الإمتاع والمؤانسة الجزائر. (د.ط). 2004، ص:210، 211.

(*) مصطلح القافية المعتمد عليه في البحث يخضع لتعريف الخليل بن أحمد الفراهيدي صاحب العروض.

(19) بلقاسم "خمار"، إرهاصات سرابية من زمن الاحتراق، ص:21.

(20) المصدر نفسه، ص: 79.

(21) المصدر السابق. ص: 21.

(22) بلقاسم خمار: "أوراق".الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1967. ص: 17.

(23) بلقاسم خمار: "إرهاصات سرابية من زمن الاحتراق". ص: 93.

(24) بلقاسم "خمار": بين وطن الغربة وهوية الاغتراب، ص:60.

(25) المصدر نفسه. ص: 61.

(26) بلقاسم خمار: "إرهاصات سرابية من زمن الاحتراق". ص: 52.

(27) بلقاسم خمار، "إرهاصات سرابية من زمن الاحتراق". ص: 37.