الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة 20 أوت 1955 – سكيكدة

كلية الآداب واللغـــات

قسم اللغة والأدب العربي

التخصص: أدب حديث ومعاصر

مذكرة متممة لنيل شهادة الماستر

الموسومة بـــ:

جماليات التشكيل الايقاعي في ديوان في البدء كانت حواء لزهرة خفيف

إعداد:

بودبزة فاطمة الزهراء

طالبي هدى

الأستاذة

فريدة بولكعيبات

لجنة المناقشة

الاسم واللقب	الرتبة العلمية	الصفة	الجامعة
أ. تحاه دقيش	أستاد مساعد أ	رئيسا	جامعة 20 أوت 1955
د. فريدة بولكعيبات	أستاذ محاضر أ	مشرفا ومقررا	جامعة 20 أوت 1955
أ. سفيان جغدير	أستاذ مساعد أ	عضوا مناقشا	جامعة 20 أوت 1955

2022/2021

بسم الله الرحمن الرحيـــــم

دعاء

"اللهم إني أسألك علما نافعا وأعوذ بك من علم لا ينفع"

شكر وعرفان:

نشكر المولى عزوجل الذي ألهمنا القوة والصبر لإتمام هذا البحث " اللهم لك الحمد والشكر كما ينبغي لجلال وجهك وعظيم سلطانك"

أما بعد نتقدم بشكر خاص للأستاذة المشرفة على كل ما قدمته من دعم ومساعدة في انجاز هذا البحث والالمام بجوانبه وكل الشكر للأستاذة الأفاضل أعضاء لجنة المناقشة لما بذلوه من جهد في دراسة هذه المذكرة.

كما لا ننسى أن نوجه الشكر إلى من قدم لنا يد العون والمساعدة من أساتذة قسم اللغة والأدب العربي.

ولا يفوتنا أن نتوجه بجزيل الشكر إلى كل من ساعدنا من قريب أو بعيد على انجاز هذا العمل.

إهداء

بسم الله الرحمن الرحيم

إلاهي

لا يطيب الليل إلا بشكرك، ولا يطيب النهار إلا بطاعتك، ولا تطيب اللحظات إلا بذكرك ولا تطيب الأخرة إلا بعفوك، ولا تطيب الجنة إلا برؤيتك. جل جلالك أحمدك وأشكرك.

إلى منارة العلم والامام المصطفى إلى رسولنا الكريم محمد "صلى الله عليه وسلم".

إلى الينبوع الذي لا يمل العطاء والذي كان دعاؤها ر نجاحي إلى أغلى الحبايب "أمي".

إلى من علمني أن ارتقي سلم الحياة بحكمة وصبر وسعي وشقي من أجل دفعي إلى طريق النجاح "والدي العزيز".

إلى من حبهم يجري في عروقي وبوجودهم اكتسبت قوة ومحبة لا حدود لها إلى اخوتي الأحباء.

إلى من شقا معي طريق النجاح إلى رفيقات الدرب والعمر أدامكم الله لي سندا في حياتي لكم مني جزيل الشكر.

إلى كل أساتذتي الذين ساهموا وسهروا على تعليمي وأخص بالذكر الأستاذة الفاضلة "د. فريدة بولكعيبات" التي كانت عونا لنا لإخراج هذا العمل والتي أمدتنا بكل النصائح والارشادات القيمة فحق فيها القول:

قل للمعلم وفه التبجيلا، كاد المعلم أن يكون رسولا

بودبزة فاطمة الزهراء

إهداء

أهدي ثمرة جهدي هذا إلى أعز وأغلى إنسانة في حياتي إلى من رضاها غايتي وطموحي إلى باعثة العزم والتصميم والإرادة، والدتي أطال الله في عمرها.

إلى من سعى وشقى لأنعم بالراحة والهناء، إلى الذي لم يبخل علي بشيء من أجل دفعي إلى طريق النجاح، والدي أطال الله في عمره.

إلى من حبه يجري في عروقي أخي العزيز حفظه الله.

إلى من سرنا سويا ونحن نشق الطريق نحو النجاح إلى من تكاتفنا يد بيد ونحن نقطف زهرة تعلمنا صديقاتي وزميلاتي أتمنى لهن النجاح في حياتهن.

إلى من علموني حروفا من ذهب، إلى من صاغوا لي من علمهم حروفا ومن فكرهم منارة تنير لنا مسيرة العلم والنجاح أستاذتي الكرام، إلى كل الأشخاص الذين أحمل لهم المحبة والتقدير، إلى كل من نسيه القلم وحفظه القلب.

طالبي هدى

مقدمة

مقدمة:

منذ سالف العصور والشعراء يستخدمون الشعر ويمتطونه ليعبروا به عما يختلج في نفوسهم، وما يجدونه في أفئدتهم، ولم ينزل الأمر كذلك إلى يومنا هذا، لكن الأمر لم يقف عند حدود التعبير عن أحاسيس النفس، بل أصبح وسيلة من وسائل التنبؤ والترقب ولمثل هذا ذهب الشاعر "أدونيس" حيث أصبحت عنده غاية الشعر تتجاوز إخراج ما في نفس الشاعر والتعبير عنه، بل مطيه يمتطيها ليجول بها آفاق المستقبل ليستبث العلم مما سيكون وما يمكن أن يحدث. كما يتميز الشعر بالعديد من الخصائص التي تميزه عن غيره من سائر الفنون الأخرى ومن هذه الخصائص الإيقاع الذي يعتبر مكون هام في النص الشعري لا يستغنى عن فنيته ووظائفه أي نص ابداعي شعري على تعدد أشكاله من إيقاع داخلي وايقاع خارجي.

وبهذا فإن دراسة الإيقاع في أي قصيدة تستوجب مراعاة الموسيقى الداخلية والخارجية للنص الشعري، وذلك ضمن قواعد متعددة تضبطها وتنظمها، وهذا ما حاولنا رصده من خلال بحثنا المعنون ب: جماليات التشكيل الايقاعي في ديوان "في البدء كانت حواء" ل: زهرة خفيف، للتعرف من خلاله على خصائص البنية الايقاعية في شعرها منطلقين في دراستنا من إشكالية هامة مطروحة وفق التساؤلات التالية:

ما المقصود بالجمال؟

ما هي نظرة العرب والغرب للإيقاع؟

كيف تشكلت الموسيقى الداخلية والخارجية في ديوان: "في البدء كانت حواء" لزهرة خفيف؟

والحقيقة أن اختيارنا لدراسة هذا الموضوع جاء مدفوعا بجملة من الأسباب، منها أسباب ذاتية نذكر منها:

الميل إلى دراسة شعر شاعر معاصر ومحاولة كشف الدلالة التي يحملها الجانب الموسيقي.

الرغبة في الاطلاع الجيد على شعر زهرة خفيف.

الاثارة الفنية والجمالية الموجودة في عنوان الديوان: "في البدء كانت حواء" والذي زرع فينا رغبة وفضول قوي للبحث في مضمونه وقصائده.

الميل إلى مثل هذه المواضيع التي لها علاقة بالجانب العروضي هذا بالإضافة إلى أسباب أخرى موضوعية وهي:

إضافة دراسة جديدة للأدب والمتمثلة في دلالة الإيقاع في شعر زهرة خفيف وكان ديوانها في البدء كانت حواء أنموذجا لذلك.

قلة الدراسات التي تبحث في التشكيل الايقاعي في شعر زهرة خفيف.

محاولة كشف دلالة الإيقاع ومعرفة خصائص البنية الايقاعية في شعر زهرة خفيف.

وقد اخترنا هذا الموضوع مدفوعين بجملة من الأهداف والتي نطمح إلى تحقيق أهمها نذكر منها:

تسليط الضوء على مثل هذه الدراسات الشعرية المعاصرة للقصيدة للكشف عن دلالات النص الشعري في جميع مستوياته والوقوف على جماليته الفنية.

معرفة دور الإيقاع في شعر "زهرة خفيف" والدلالة التي يحملها وما ينتجه من موسيقى.

الكشف عن خصائص البنية الايقاعية في شعر زهرة خفيف.

ولدراسة هذا الموضوع، وقع اختيارنا على المنهج الاسلوبي باعتباره وسيلة موضوعية ترصد الوقائع الاسلوبية والسمات المميزة للنص الشعري وكذلك لقدرة استقبال المنهج الاسلوبي لطاقة النص عن طريق تفسيره وتحليله وشرح محتواه الفكري والشعوري.

ولمعالجة هذا الموضوع ارتأينا إلى وضع خطة بحث موزعة في فصلين مسبوقين بمقدمة ومدخل، مذيلين بخاتمة.

وقد تناولنا في المدخل مفاهيم ومصطلحات تطرقنا من خلاله إلى تعريف الجمال لغة واصطلاحا وإلى تعريفه عند العرب القدامى منهم والمحدثين وعند الغرب، إضافة إلى علاقة الإيقاع بالوزن، وقد جاء الفصل الأول بعنوان الإيقاع الخارجي في ديوان "في البدء كانت حواء" ركزنا فيه على دراسة الموسيقى الخارجية في ديوان "زهرة خفيف" من خلال دراستنا للوزن، القافية وأنواعها، الزحافات والعلل، أما الفصل الثاني المعنون ب: الموسيقى الداخلية في ديوان "في البدء كانت حواء" فقد تناولنا فيه: التكرار بأنواعه، المحسنات البديعية (الجناس بأنواعه، الطباق بأنواعه والمقابلة)، وأخيرا تأتي خاتمة البحث والتي تضمنت أهم النتائج المتحصل عليها.

ولدراسة هذا الموضوع اعتمدنا عدة مراجع أهمها: الأصوات اللغوية لإبراهيم أنيس، العمدة في صناعة الشعر ونقده لابن رشيق، المرشد الوافي في العروض والقوافي لعبد الله درويش.

والبحث العلمي لا يخلو من صعوبات تعيق عمل الباحث وتجعل مهنة صعبة وشاقة، فطيلة الفترة التي أنجزنا فيها بحثنا واجهتنا صعوبات وعلى رأسها:

قلة الدراسات التي اهتمت بدراسة شعر زهرة خفيف من الناحية الايقاعية كما أن موضوع الإيقاع جد شائك ومتشعب، ولكن بالرغم من ذلك تمكنا بفضل الله التغلب على هذه الصعوبات، وتمكنا من إتمام هذا العمل.

وفي الختام لا يفوتنا أن نقدم بعظيم الشكر والتقدير لأستاذة الفاضلة **"فريدة بولكعيبات"** على مجهوداتها المبذولة ونصائحها القيمة وتفهمها لنا فجزاها الله كل الخير.

المدخل

1) مفهوم الجمال:

أ: لغة:

ورد مفهوم الجمال في معجم الوسيط: «جمل، جمالا، حسن خلقه، وحسن خلقه فهو جميل"[1].

أما في أساس البلاغة للزمخشري فجاء: «جمل، فلان يعامل الناس بالجميل، جامل صاحبه مجاملة. وعليك بالمداراة والمجاملة مع الناس وتقول: إذا لم يجملك مالك لم تجد عليك جمالك"[2].

وفي لسان العرب لابن متطور الجمال هو: مصدر الجميل، والفعل جمل، وقوله عز وجل: "ولكم فيها جمال حين تريحون وحين تسرحون". "أي بهاء وحسن"[3].

أما في معجم الزاد الجمال هو: "جمال، حسن، بهاء، "إن الله جميل يحب الجمال"[4].فالجمال صفة تلحظ في الأشياء وتبعث في النفوس سرورا وإحساسا بالانتظام والتناغم.

ب: اصطلاحا:

انبثق مصطلح الجمالية عن علم الجمال الذي يعتبر: " بابا من أبواب الفلسفة يبحث في الجمال ومقاييسه ونظرياته"[5].

ينظر باومجارتن (Baumgarten) إلى علم الجمال على أنه " المعنى الشكلي لعلم نظريته النشاط الجمالي للإنسان، والمضمون الجوهري للنشاط الجمالي هو تشكيل العالم وفقا لقوانين الجمال، وهذا يفترض مقدما معرفة هذه القوانين، وتكوين وتحقيق تصورات تقويمية تملك أهمية توجيهية للسمو بعملية الحياة الفردية الاجتماعية "[6]. ولهذا وجدنا المنتج الادبي قديما وحديثا يمتزج في أعراضه الأدبية، والكل أسهم في تلك اللمسة من الابداع الجمالي في منتج أدبي ثري.

---

[1] مجمع اللغة العربية، المعجم الوسيط، مكتبة الشروق، ط4، 2005م، ص132.

[2] أبي القاسم محمود بن عمر الزمخشري: أساس البلاغة: دار النفائس، بيروت، ط1، 2009م، ص91.

[3] ابن متطور: لسان العرب مادة (ج، م، ل)، دار صادر، بيروت، د ط، 1863م، مجلد 3، ص256.

[4] مولود بن زادي: الزاد معجم المترادفات والمتجانسات العربية، دار الألمعية، د.ب، ط1، 2013م، ص115.

[5] أميرة حلمي مطر: فلسفة الجمال أعلامها مذاهبها، دار القباء للطباعة والنشر، القاهرة، 1988م، ص65.

[6] علي عبد المعطي محمد، رواية عبد المنعم عباس: الحسن الجمالي، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، د ط، 2005م، ص118.

وفي دراسة المحاكاة في الفن الافلاطوني: "يفترض نظرية في الجمال المثالي، إذ لا يمكن أن يقتصر الفن على مجرد الإحساس باللذة والانفعال اللاشعوري وحده، إذ قد ظهر لنا كيف حارب أفلاطون هذا الاتجاه الهيد نوسي الواقعي في الفن، ذلك الاتجاه قد وجد له أنصارا من بين فناني عصره ومفكريه، أوليك الذين كانوا أول من دخلوا إلى تعزيز الفن من الارتباط بأي غاية أخرى، تهدف إلى الاشارة إلى الحقيقة المثالية أو الاتصال بعالم يفوق الواقع المحسوس".[1]

أما كانط فيرى أن الجمال: "هو ما يمكننا أن نتمثله خارج أي مفهوم، خارج أي مقولة من مقولات ملكة الفهم، باعتباره موضوع للذة عامة، ولتقدير الجمال حق قدره لا بد من امتلاك عقل مثقف، فالإنسان بما هو كذلك عاجز عن صوغ حكم بصدد الجميل على اعتبار أن الحكم لا بد أن يكون ذا صوابيه شمولية، صحيح أن الشمولي بما هو كذلك تجريد، وذلك أمر لا مراء فيه، لكن من حقه يحكم ذلك تحديدا أن يطمع هو الأخر إلى استغراق عام، وإن كان يفسح مجالا لأحكام مبنية على محض مفاهيم صادرة عن الفهم"[2].

أما الجمال عند هيجل هو: "الجمال الفني الذي يبدعه الروح الإنساني لا الجمال الطبيعي الذي هو الصورة الحسية الأولى التي تتجلى فيها الفكرة حيث إن الفكرة في الطبيعة ليست هي الفكرة في ذاتها، وإنما هي الفكرة مطمورة في وسيط حسي خارجي تغزوها الروح المبدعة التي تستطيع أن تعبر عنها حسيا في تشكيلات جمالية تجعل الفكرة شيئا مؤثرا في الحس"[3].

يتبين لنا أن معيار الجمال عند هيجل هو الروح المبدعة التي تجسد الفكرة في شكل فني، فالجمال عنده هو مصطلح وليس الطبيعي.

[1] أميرة حلمي: فلسفة الجمال اعلامها مداهبها ص:56.

[2] هيجل: المدخل إلى علم الجمال والفلسفة، قر جورج طرابيشي، دار الطبيعة للطباعة والنشر، بيروت-لبنان، ط3، 1988م، ص109.

[3] وفاء محمد إبراهيم: علم الجمال قضايا تاريخية ومعاصرة، مكتبة غريب، د.ب، د ط، د ت، ص66.

1-1 الجمال عند العرب القدامى:

قد كان لبعض العرب القدامى وقفات جمالية كشفت عن إدراك دقيق الأساس الجمالي، فحازم القرط اجني يدعو إلى جعل طرق التناسب الجمالي أساس القيام بأي عمل فني فيقول: "ولهذا نجد المحاكاة يتضح حسها في الأوصاف الحسنة التناسق، للمشاكلة الاقتران، المليحة التفصيل"[1].

أما أبو حامد الغزالي يعتقد بأن الجمال: "ينقسم إلى جمال الصورة الظاهرة المدركة بعين الرأس، وإلى جمال الصورة الباطنية المدركة بعين القلب ونور البصيرة والجمال الأول يدركه الصبيان والحيوان، أما الجمال الثاني يختص بإدراكه أرباب العقول ولا يشاركهم في إدراكه من لم يعلم إلا ظاهرا من الحياة الدنيا "[2].

تم يضيف الغزالي: " فمن رأي حسن، نقش النقاش، وبناء البناء انكشف له من هذه الأفعال صفاتها الجمالية الباطنية التي يرجع حاصلها عند البحث إلى العمل والقدرة، كما يؤكد أن الجميل محبوب، والجميل المطلق هو الواحد الذي لا ضد له، الصمد الذي لا منازل له، الغني الذي لا حاجة له، القادر الذي يفعل ما يشاء "[3].

وعليه يؤكد أبو حامد الغزالي على الجمال الباطني الذي يدركه أرباب العقول، ويجعل مصدر الجمال المطلق الذي لا نظير له هو الله عز وجل.

إن الجمال عند ابن القيم هو: " ظاهر محسوس، باطن معنوي: الباطن هو الجمال المحبوب لذاته، وهو سبب نظر الله لعبده إذا تحلى به، وأحسن وأشرف من الجمال الظاهر، ولكن الجمال بنوعيه الظاهر والباطن ذو أهمية، وهو نعمة من الله تستوجب الثناء والشكر، وتؤدي بالإنسان إلى كمال الأوصاف، فإن فقد الانسان جمال الباطن قبح ظاهره، وإن فقد جمال الظاهر، حسنه وجمله جمال الباطن "[4].

---

[1] مسعود وقاد: جماليات التشكيل الايقاعي في شعر عبد الوهاب البياتي، رسالة دكتوراه، منشورة، جامعة الحاج لخضر، باتنة، 2010-2011م، ص10.

[2] كمال بو منير: قضايا الجمالية من أصولها القديمة إلى دلالاتها المعاصرة، منتدى المعارف، بيروت لبنان، ط1، 2013م، ص59.

[3] المرجع نفسه، ص59.

[4] رامز محي الدين علي، 2 أفريل 2020، فلسفة الحب والجمال في الفكر والأدب، قم الاطلاع عليه 2021/4/13م، رابط الموقع: https://www.dewanalard.com

والملاحظ أن الإسلام قد اهتم بالجمال، وأعلى من شأن القيم الجمالية التي تحقق الخير والفضيلة والنفع وتعمق الإيمان، وتعلي من مكانة الإنسان، وتضمن له السعادة والطمأنينة وجمال الحياة في كل ما يحيط به.

1-2 الجمال عند العرب المحدثين:

كان للنقاد العرب المحدثين وقفة في تحديد موضوع الجمال، متأثرين بذلك بأسلافهم من العرب القدامى وفلاسفة اليونان، ومنهم " شوقي ضيف " الذي يرى أن الجمال بحد ذاته موجود في الطبيعة ومتى انتقل من واقعه إلى العمل الفني دخل في حيز الفلسفة الجمالية، إذ يقول: " والجمال حقا موجود في الطبيعة، ولكن ليس هذا ما يهم أصحاب الفلسفة الجمالية، فهو موجود فيها سواء حوله الفنان إلى أعماله أو لم يحوله إنما يهتمون به حين ينتقل إلى عمل فنان "[1].

أما روز غريب فترى أن الإنتاج الفني يصدر عن توازن وانسجام في نفسية الفنان، والجمال يعرف على أنه: " توازن وانسجام في الخطوط والأصوات والألوان، وأثره في النفس توازن وانسجام، والإنتاج الفني نشاط عقلي قائم على العاطفة والخيال والفكر والتذوق أيضا نشاط عقلي ووجداني معا "[2].

أما أدونيس " فيجمع بين الاخلاق والجمال ويدعو إلى أن الأخلاقية الجمالية هي التي تجعلنا نمارس الابداع في الحياة "[3].

ومن خلال هذه التعريفات نستخلص أن مهمة الفن هي عرض الجمال وتمثيله وأن هذا الجمال هو مسألة مضمون.

أما نجيب الكيلاني فيرى أن الجمال: " سبب من أسباب الايمان وعنصر من عناصره، والقيم الجمالية والفنية تحمل على جناحيها ما يعمق هذا الايمان ويقويه، كما يوضح أن المنفعة في العمل لا تتناقض مع القيم الجمالية وهذا راجع إلى قدرة الكاتب وبراعته في الأداء "[4].

---

[1] شوقي ضيف: البحث الأدبي طبيعته مناهجه أصوله مصادره، دار المعارف، القاهرة، ط7، د ت، ص117.

[2] روز غريب: النقد الجمالي وأثره في النقد العربي، دار العلم للملايين، بيروت لبنان، د ط، 1952م، ص 45.

[3] أدونيس علي أحمد سعيد اسير: زمن الشعر، بيروت لبنان، د ط، 2005م، ص 64.

[4] رامز محي الدين علي: فلسفة الحب والجمال في الفكر والأدب.

2) مفهوم الإيقاع:

تمهيد:

للإيقاع أهمية كبرى في العمل الأدبي خصوصا الشعر، مما يترك أثره في نفس المتلقي فيجعله يدرك أو يتذوق جمالية النص الشعري، ويوقظ في نفسه التعبير عن المشاعر والأحاسيس والانفعالات، وقد قدمت العديد من التعريفات للإيقاع نتيجة لاختلاف أراء النقاد والدارسين حول مفهومية اللغوي والاصطلاحي.

أ: الإيقاع في اللغة:

مأخوذ من الجدر الثلاثي (و. ق. ع). وقع الأمر: أحدثه وأنزله، ووقع القول والحكم إذا وجب، ووقع منه الأمر موقوتا حسنا أو سيئا، ثبت لديه، وأوقع به الدهر: سطا، وهو منه، والوقعة، الداهية، والواقعة: النازلة من صروف الدهر، والواقعة اسم من أسماء يوم القيامة[1].

أما في تاج العروس فقد عرف الإيقاع على أنه مأخوذ من: "إيقاع ألحان الغناء، وهو أن يوقع الألحان ويبنيها"[2].

وجاء في معجم الرائد لجبران مسعود: " الإيقاع (وقع)، مصدر أوقع، وهو اتفاق الأصوات والألحان وتوقيعها في الغناء، او العزف، وهو النفرات التي تتمالى من خفيف وثقيل مصاحبة للنغم "[3].

وعليه فالإيقاع لفظ مشتق من (التوقع) وهو " نوع من المشي السريع فيقال وقع الرجل، أي مشي سريعا مع رفع يديه، فإذا علمنا أن مشية الإنسان مرجع يرجع إليه أصول الإيقاع، أدركنا أن فكرة الحركة بوجه عام هي الأهم "[4].

ب: الإيقاع اصطلاحا:

عند متابعة الآراء المحددة لمصطلح الإيقاع في حقل الخطاب الشعري، يتبين أنها أراء متباينة ومختلفة، فهناك أراء ترى أن الإيقاع لا يمكن الا في الأصوات دون المعاني، بينما توسعت أراء أخرى في مفهومه لترقى به إلى مستوى أشمل من الإيقاع المتجسد في المادة الصوتية. وهذه الآراء تعددت وتفاوتت بين النقاد العرب والغرب.

ب 1- الإيقاع عند العرب القدامى:

- أول من استعمل مصطلح الإيقاع من العرب القدامى نجد: ابن طباطبا العلوي " في كتاب": عيار الشعر حيث يقول: " وللشعر الموزون إيقاع يطرب الفهم لصوابه ويرد عليه من حسن تركيبه، واعتدال أجزائه، فإذا

[1] ابن منظور: لسان العرب مادة (و. ق. ع)، دار صادر، بيروت، ط3، 2004م، ص260.

[2] محمود مرتضى بن محمد الزبيدي: تاج العروس من جواهر القاموس، دار الكتب العلمية، لبنان، ط1، 2007م، ص192.

[3] جبران مسعود: المعجم الرائد، دار العلم للملايين، لبنان، ط8، 2001م، ص253.

[4] عبد النور داود عمران: البنية الإيقاعية في شعر الجواهري، رسالة دكتوراه، منشورة، جامعة الكوفة، 2008م، ص29.

اجتمع للفهم مع صحة وزن الشعر صحة المعنى وعذوبة اللفظ فصفا مسموعة ومعقولة من الكدر ثم قبوله له، واشتماله عليه، وإن نقص جزء من أجزائه التي يعمل بها وهي: اعتدال الوزن وصواب المعنى وحسن الألفاظ، كان إنكار الفهم إياه على قدر نقصان أجزائه. ومثال ذلك الغناء المطرب الذي يتضاعف له طرب مستمعه، المتفهم لمعناه ولفظه مع طيب ألحانه "[1].

- أما حازم القرط اجني فيعرفه بقوله:

" ولشدة حاجة العرب إلى تحسين كلامها اختص كلامها بأشياء لا توجد في غيره من ألسن الأمم، فمن ذلك تماثل المقاطع في الأسجاع والقوافي لأن في ذلك مناسبة زائدة، ومن ذلك الاختلاف مجاوري الأواخر، واعتقاب الحركات على أواخر أكثرها، ونياطتهم حرف الترنم بنهايات الصنف الكثير، المواقع في الكلام منها لأن في ذلك تحسينا للكلم بجريان الصوت في نهاياتها، ولأنم للنفس في النقلة من بعض الكلمة المتنوعة المجاري إلى بعض على قانون محدود راحة شديدة واستجواب لنشاط السمع بالنقلة من حال إلى حال "[2].

والملاحظ أن حازم القرط اجني قد ركز في تعريفه للإيقاع على ما وضعته العرب من قواعد وثوابت مغايرة لما هو موجود أي أنه وضع الإيقاع في نسق مختلف ومغاير هذا المصطلح (الإيقاع) الذي أعطى للكلمة نغمة موسيقية تختلف عن غيرها حيث نوع في مختلف التشكيلات الموسيقية.

وإن تعريف الشعر عند القدامى تتطابق ويتفق إلى حد ما مع التعبير عن ماهية ومعنى الإيقاع، ويظهر ذلك في تعريف قدامه بن جعفر للشعر على أنه: " قول موزون مقفى يدل على معنى "[3]، فوصف الشعر بالموزون المقفى، يعني نضفي حضور الإيقاع أو موسيقى الشعر.

وقد تحدث الجاحظ كذلك عن الإيقاع من خلال قوله: " العرب تقطع الألحان الموزونة على الأشعار الموزونة"[4]. فالجاحظ هنا يربط الإيقاع بالوزن باعتبار الوزن من أهم المبادئ التي يقوم عليها الشعر العربي من جهة، وباعتباره من المكونات الأساسية والرئيسية التي يتشكل منها الإيقاع.

---

[1] ابن طباطبا العلوي: عيار الشعر، دار الكتب العلمية، لبنان، ط2، 2005م، ص21.

[2] حازم القرط اجني: مناهج البلغاء وسراج الأدباء، دار الغرب الإسلامي، بيروت لبنان، مؤسسة جواد للطباعة والتصوير، د ت، ص123 122.

[3] قدامة بن جعفر: نقد الشعر تح: كمال مصطفى، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط3، (د. س. ط)، ص17.

[4] ابن رشيق: العمدة في محاسن الشعر وأذابه، تح: نايف حاطوم، دار صادر، بيروت، ط2، 2006م، ص314.

أما الفارابي فإنه يعرف الإيقاع بقوله: " نقلة منتظمة على النظم ذوات الفواصل، والفاصلة هي توقف يواجه امتداد الموت، والوزن الشعري نقل على الحروف ذوات الفواصل والفاصلة إنما تحدث بوقفات تامة، ولا يكون ذلك إلا بحروف ساكنة "[1] .

معنى ذلك أن الفارابي أدخل في تعريفه للإيقاع موسيقى الحروف مع موسيقى الأوزان.

كما نجد: أبو هلال العسكري والذي يرى بأن " ما يفضل به الشعر أن الألحان التي هي أهنا اللذات إدا سمعها ذوو القرائح الصافية والأنفس اللطيفة لا يتهيأ صنعتها إلا على كل منظوم من الشعر، فهو لها بمنزلة المادة القابلة لصورتها الشريفة "[2].

وهنا نلمس ربط واضح لفن الشعر بالموسيقى، إذ أن مدار الإيقاع في الجمالية عند العسكري يتصل بنبض الحركات والسكنات ووقعها في النفس.

أما المرزوقي فإنه يقر أن: " تخير من لذيذ الوزن لأن لذيذة يطرب الطبع لإيقاعه ويمازج بصفاته كما يطرب الفهم لصوابه "[3].

وهو بذلك يشير إلى الأثر الجميل الذي يتركه الإيقاع في النفس وجدبها ويذهب ابن سينا في تحديده لمفهوم الإيقاع إلى القول: " الإيقاع من حيث هو إيقاع هو تقدير ما لومان النقرات فإن اتفق أن كانت النقرات منغمة، كان الإيقاع لحنيا، وإن اتفق أن كانت النقرات محدثة للحروف المنتظمة منها الكلام كان الإيقاع شعريا"[4].

وعليه فإن ابن سينا يميز بين الإيقاع اللحني (الموسيقى) والإيقاع الشعري على الرغم من اشتراك الإيقاعين في أصل واحد هو النقرات.

[1] محمود عسران: البنية الإيقاعية في شعر شرقي، مكتبة بستان المعرفة، د ط، الإسكندرية، 2006م، ص 24.

[2] أبو هلال العسكري: الصناعتين، تح: محمد أمين، مطبعة محمود بك، 1320، ط1، ص103.

[3] المرزوقي: شرح ديوان الحماسة، تح: أحمد أمين وعبد السلام هارون، دار الجيل، بيروت، ص10.

[4] ابن سينا: فن الشعر، تح: عبد الرحمان شوقي، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، 1953، ص75.

ب 2- الإيقاع عند المحدثين العرب:

أما العرب المحدثين فقد تعرضوا لموضوع الإيقاع لكن بشكل مغاير تماما للقدماء وذلك خلال استعمال مصطلحات مختلفة منها موسيقى الشعر، الموسيقى الداخلية، الموسيقى العروضية، وهذا راجع للميل إلى مثل هذه المصطلحات التي مرجعتيها الفطرة.

ومن النقاد والدارسين الذين تناولوا هذا المصطلح نذكر:

كمال أبو ديب: الذي يرى أن الإيقاع: " ينشأ من تكرار ظاهرة صوتية على مسافات معينة وبطبيعة مغايرة للظواهر الصوتية الأخرى في النص، وهو ينشأ غالبا من تفاعل عنصرين متمايزين "[1].

كما نجده يصف الإيقاع " بالفاعلية التي تنتقل إلى الملتقى ذي الحساسية المرهفة الشعور، بوجود حركة داخلية ذات حيوية متنامية تمنح النتاج الحركي وحدة نغمية عميقة عن طريق إضفاء خصائص معينة للكتلة الحركية "[2].

فمن خلال تعريف كمال أبو ذيب، يتضح لنا أن الإيقاع من خصائصه هي الفاعلية بمعنى الحركة والحيوية والتطور وبذلك تبعد عنه صفة الجمود والسكون.

أما محمد منذر فيقر على أن الإيقاع " عبارة عن رجوع ظاهرة صوتية ما على مسافات زمنية متساوية أو متجاوبة "[3].

واستنادا إلى ذلك فالإيقاع هو الوجه الخاص بحركة الموسيقى المتعاقبة خلال الزمان، أي أنه هو النظام الوزني للأنغام في حركاتها المتتالية ويغلب على الإيقاع عنصر التنسيق أو التنظيم.

وقد تحدث " محمد فتوح " أحمد كذلك عن الإيقاع من خلال قوله: " أما الإيقاع يرتبط بالصوت من حيث خصائصه السياقية، كالدرجة والمدى والنبر والتردد "[4]. فهو هنا يربط الإيقاع بالصوت، لأن الصوت هو الصورة التي تعكس الإيقاع.

---

[1] فؤاد زكريا: التعبير الموسيقي، دار مصدر للطباعة، د ط، د ت، ص21.

[2] كمال أبو ذيب: في البنية الإيقاعية للشعر العربي، دار العلم للملايين، بيروت، ط1، 1974م، ص230.

[3] مقداد محمد شكر قاسم: البنية الإيقاعية في شعر الجواهري، دار المجلة، عمان، ط1، 2010م، ص19.

[4] محمد بن أبي بكر عبد القادر الرازي: مختار الصحاح، دار الكتاب الحديث، الكويت، ط1، 1994، ص 308.

كما نجد شكري عياد الذي عنون كتابه ب: " موسيقى الشعر العربي "، والذي عرف الإيقاع بقوله: " الإيقاع ليس شيئا مما سجله الكيمو غراف، أي أنه ليس فيزيائيا، ليس شيئا في طبيعة الأصوات نفسها وإن نسبناها إليها "[1].

ويرجع سبب إبعاد " إبعاد شكري عياد الصفة الفيزيائية عن الإيقاع هو اعتماده أن ذلك لا يثير المتلقي لأنه خال من المعنى.

ويرى بسام الساعي: أن الإيقاع: " نسيج من التوقعات، الإشاعات، والاختلافات والمفاجأة التي يحدثها تتابع المقاطع "[2].

عنده ليس شيئا ذاتيا في الكلام بل هو نشاط نفسي لدى المتلقي.

كما يرى محمد العياشي أن الإيقاع هو: " ما توحي به حركة الفرس في سيره، وعدوه، وخطوة الناقة، وما شاكل ذلك لخضوع تلك الحركة في سيرها إلى مبادئ لا تفريط فيها، وهي النسبية في الكميات، والتناسب في الكيفيات، والنظام، والمعاودة الدورية، وتلك هي لوازم الإيقاع "[3].

فالإيقاع في نظره متصل بالحركة وغير منفصل عنها، ولا ينفصل إلا إذا كانت عشوائية وغير فنية، ومن ثمة فهي من لوازمه والنسبية تهدف إلى تحقيق العلاقة بين شيئين متناسبين في الحركة والزمان والآراء، التناسب يعمل على التوافق بينها، والنظام يعني الترتيب والتناسق.

كما تؤكد نازك الملائكة أثناء حديثها عن حركة التجديد الشعري الارتباط القوي والشديد الموجود بين الإيقاع والشعر حيث تقول: أن الشعر الحر " ظاهرة عروضية قبل كل شيء، ذلك لأنه يتناول الشكل الموسيقي للقصيدة، ويتعلق بتعدد التفعيلات في الشطر، ويعني بترتيب الأسطر والقوافي، وغير ذلك مما هو قضايا عروضية بحتة"[4].

[1] شكري محمد عياد: موسيقى الشعر العربي، أصدقاء الكتب، القاهرة، ط3، 1998م، ص141.

[2] عبد الرحمان تبر ماسين: العروض وإيقاع الشعر العربي، دار الفجر، القاهرة، ط1، 2003، ص80.

[3] عبد الرحمان تبر ماسين: البنية الإيقاعية المعاصرة في الجزائر، ص102. نقلا عن: محمد العياشي، نظرية إيقاع الشعر العربي، المطبعة العصرية، تونس، 1976، ص42.

[4] نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر، دار الأداب، بيروت، د ط، 1962، ص 51.

ومن هنا يمكن القول بأن هذه العلاقة الموجودة بين الإيقاع والشعر قد دفعت ببعض النقاد المحدثين إلى اعتبار التجديد في الشعر يرتبط أساسا بالتحديد في موسيقاه.

أما خالدة سعيد فقد أعطت تعريفا للإيقاع انطلاقا من روح العصر، لأنها تعتبر الأوزان الشعرية رواسب الماضي فتقول: " ما الإيقاع؟ إنه ليس مجرد الوزن بالمعنى الخليلي أو غيره من الأوزان فالإيقاع بالمعنى العميق لغة ثانية لا تفهمها الأذان وحدها، وإنما يفهمها قبل الأذان الحواس ... وتقول: الإيقاع ليس مجرد تكرار الأصوات، والأوزان تكرارا يتناوب تناوبا معينا، وليس عدد من المقاطع اثني عشرية مزدوجة، أو حماسية مفردة، وليس قوافي تتكرر بعد مسافة صوتية معينة لتشكل قرارا "[1].

إن نفي الوزن والقافية والمقاطع الصوتية، وتكرار الأصوات لا يخرجها من غير الإيقاع. وإنما الإيقاع أعم وأشمل حيث يتسع ليشمل هاته العناصر التي تعد أهم مكوناته.

ب 3- الإيقاع عند الغرب:

لقد اشتق المفهوم الغربي الإيقاع (Rhythm): " من جدر لغوي يوناني يعني التدقيق والجريان، والمقصود به عامة هو " التواتر المتتابع بين حالتي الصوت والصمت أو النور والظلام أو الحركة والسكون أو القوة والضعف، أو الضغط واللين أو القصر والطول، أو الإسراع والإبطاء " وواضح أن الإيقاع بمفهومه العام هنا يدل على كونه " مفهوما كيفيا قائما على ضبط الاستمرارية الحسية للتدقيق عبر تكميمها (جعلها كمية) لكي تنتظم في كيان نسقي وعلاقي يربط المتضادات المتعاقبة دوريا في خط الزمان "[2].

وهذا "الفهم الكيفي. الكمي هو جوهر التعريفات المختلفة للإيقاع الشعري عامة "[3]. لكن المسألة الأساسية هنا أن مفهوم الإيقاع " مشتق من نبرية اللغات الأوروبية حصرا، فالنبر هو العنصر الزمني الذي يحدد النوع الكمي للكلمات عن طريق تقسيمها إلى مقاطع أو (أقدام) ذات نبر ثقيل أو خفيف، ومن هذا النبر اشتق الوزن الشعري الغربي (reter) عامة، وأصبح النموذج الذي يقوم عليه الإيقاع "[4].ولهذا كانت دراسته الإيقاع في الشعر الغربي

[1] عبد الرحمان بتر ماسين: العروض وإيقاع الشعر العربي، ص100.

[2] هلال جهاد: جماليات الشعر العربي دراسة في الفلسفة الجمال في الوعي الشعري الجاهلي، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط1، 2007م، ص74.

[3] المرجع نفسه، ص74.

[4] المرجع نفسه، ص74.

تعتمد النبر وسيلة مميزة بين الأدوار المتساوية، أي أن الإيقاع مجموعة من الأزمنة النغمية المحددة في أدوار متساوية فهو رهين الوزن، والاستقامة الوزن ينبغي استحضار ما يسمى بالنبر "[1].

ويرى الشكلانيون الروس أن: " الإيقاع مثله مثل الصور، يقصد به الكشف عن النمط التحتي للحقيقة العليا أي غزو المكان الكامل "[2].

فدراستهم للإيقاع تتجسد في استخراج كنه وخبايا المعنى الباطني المغاير للظاهرة. ويذهب ريتشاردز (Rhchards) إلى القول أن الإيقاع: " نشأ عن عاملي التكرار والتوقع، سواء أكان ما نتوقع حدوثه يحدث بالفعل أو لا يحدث، وعادة ما يكون التوقع لا شعوريا، فتتابع المقاطع على نحو خاص يهيئ الذهن لتقبل تتابع جديد من النمط دون غيره "[3].

ويعرف برنيلما لبرج (Bertel malberg) الإيقاع بأنه: "تقييم الحدث اللغوي إلى أزمنة منتظمة ذات علاقة متكررة، وذات وظيفة وملمح جمالي "[4].

وبهذا فالإيقاع لا ينتج عن الصوت منفردا، ولكن وليد النسيج المتألف في علاقاته بأعضاء أخرى.

3) الإيقاع والوزن:

يعرف الوزن الشعري على أنه: " عبارة عن مجموعة من التفعيلات التي يتألف منها البيت بكيفية معينة وترتيب معين، وجعل العروضيون المتحركات والسواكن عناصر للوزن، ثم افترضوا وحدات أكبر هي الأسباب الخفيفة والثقيلة والاوتار المجموعة والاوتار المفروقة، والفواصل الصغرى والكبرى، تليها التفاعيل تم الاشطر والابيات، وهذه الابعاد الوزنية في العروض مقاييس تستنبط بها القيم الإيقاعية في الشعر العربي "[5]، وقد أضاف ابن رشد لتعريف

[1] المرجع السابق، ص74.

[2] سيد بحراوي: العروض وإيقاع الشعر العربي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، د ط، 1993م، ص135.

[3] رمضان الصباغ: في نقد الشعر العربي المعاصر دراسته جمالية، دار القلم العربي، القاهرة، ط 1، 2002، ص173.

[4] محمد عبد الحميد: في إيقاع شعرنا العربي وبيئته، دار الوفاء، الإسكندرية، ط1، 2005م، ص 74.

[5] صالح علي صقر عابد: الإيقاع في شعر سميح القاسم، رسالة ماجستير، منشورة، جامعة الازهر، عزة، 2011.2012م، ص18.

الوزن " سمة التوقع، ما سينطق به القائل "[1]. والوزن عند كولروج يرجع إلى ناحيتين: التوقع وعدمه (عنصر المفاجأة وخيبة الظن)، ولا شك أن الاختلاف والتنوع بين العناصر يتيح إيقاعا كذلك من خلال امتزاج التجربة بالوزن "[2].

وعليه يمكن القول أن الإيقاع الشعري هو: " حركة متنامية منتظمة، وهو تنظيم الأصوات اللغة بحيث تتكرر في نمط زمني محدد، تمتد بامتداد الخيال والعاطفة والنغمة التي تتكرر على نحو ما في الكلام، أي توالي الحركات والسكنات على نحو منتظم، من علو الصوت وانخفاض نبرة قوة وضعفا، وتردده في التركيب، إذ يشمل النسيج اللغوي للشعر ويتطمه "[3].

إن الباحث نعيم الباقي: يشير أن " للشعر نمطين من الموسيقى، يتمثل النمط الأول في الوزن وهو ذو طابع خارجي، يقابله نمط ذو طابع داخلي وهو الإيقاع (Rythme)، وميزة هذا النمط أنه يتأسس على قاعدتين: قاعدة الشعور والتي تتخلص في التناغم بين الإيقاع والشعور"[4].

ويفرق الدارس محمد فتوح أحمد بين مصطلحي الوزن (meter) والايقاع (Rythme): " فالوزن يرتبط بالصوت من حيث هو فتحه أو ضمة أو لام أو باء ... إلخ، أما الإيقاع فيرتبط بالصوت من حيث خصائصه السياقية كالدرجة والمدى والنبر والتردد ... إلخ، ومن ذلك تثبت طريقة النطق بالصوت وتمييز السياق الوارد فيه "[5].

كذلك كان للوزن ارتباط وثيق بالموسيقى: " فالإيقاع في الشعر القديم منقول عن إيقاع الرقص وحركة الأرجل والموسيقى، ويبدو أن الفاصلة الموسيقية لها نفس التور الذي تقوم به الفاصلة الايقاعية بالشعر، أي أن نسبة القول إلى الحروف كنسبة الإيقاع المفصل في النغم، فإن الإيقاع المفصل هو نقلة منتظمة على الحروف ذات فواصل "[6].

وهكذا نكون إزاء معادلة طرفاها الوزن والايقاع، ولتحقيق التساوي بين الطرفين فإن على الوزن أن يتشكل من فواصل تكونها الحروف وعلى الإيقاع أن يتشكل من فواصل تكونها النغمات.

---

[1] المرجع السابق، ص18.

[2] المرجع نفسه، ص18.

[3] المرجع نفسه، ص18.

[4] صبيرة قاسي: بنية الإيقاع في الشعر الجزائري المعاصر فترة التسعينات وما بعدها، رسالة دكتوراه، منشورة، جامعة فرحات عباس، سطيف، 2010.2011م، ص10.

[5] المرجع نفسه، ص11.

[6] المرجع نفسه، ص16.

وفي حقيقة الأمر أن هناك من الدارسين من رأى أن: " الوزن نمط مثالي لا يتحقق أبدا تحقيقا كاملا، وإنما الذي يتحقق فعلا هو الإيقاع، وبهذا المعنى يكون لكل وزن أكثر من إيقاع، لأن له أكثر من تحقيق "[1]، وبالتالي فالوزن كما يرى الناقد الفرنسي فولتير: "ليس مجرد قيد للشاعر، بل هو الذي يرغم الشاعر على التفكير بدقة أكثر وأن يعبر عن نفسه أكثر وضوحا وصدقا"[2].

لقد كانت رؤية الخليل لنظام الإيقاع الشعري: "تجمع بين جانب المثال وجانب الواقع أي تجمع بين النظام والاستعمال، مما أكد إحساسه بما هو موجود وتطلعه إلى ما هو ممكن الوجود، فأصبحت دوائره بما فيها من تجريد تحفظ على النظام مثالتيه، وأضحت قيم التمام والجزء والشطر والإنهاك، وما يعتري ذلك من زحافات وعلل مؤكدة للواقع الاستعمالي، مفصحة عما يريد ولم تكن هذه الأمور بمعزل عن فهم إيقاعي لدور السكتات والطول والقصر والإنشاد"[3].

من هنا فإن للوزن والايقاع علاقة تكامل في القصيدة، رغم أن الإيقاع أشمل من الوزن إلا أنه لا يوجد إيقاع في القصيدة دون وزن، فهو يلعب دورا أساسيا في الإيقاع. ولهذا فإن الإيقاع والوزن في علاقة تكامل تنتج عنها موسيقى القصيدة التي تتميز بها.

[1] زكريا توفيق إسماعيل عطية، بنية الإيقاع في الشعر أبي تمام، رسالة دكتوراه، منشورة، جامعة الزقازيق، 2007م، ص21.
[2] المرجع نفسه، ص21.
[3] المرجع نفسه، ص21.

الفصل الأول:

الإيقاع الخارجي

الفصل الأول: الإيقاع الخارجي في ديوان (في البدء كانت حواء)

إن المتصفح لديوان (في البدء كانت حواء)، لزهرة خفيف، يلاحظ أن الشاعرة ضمنت الديوان بمجموعة من القصائد الحرة لكل منها عنوانها ومضمونها، حيث تراوح عددها إلى إثنان وأربعون قصيدة نذكر منها:

هي للتاريخ محبرة.

مدادها أدمعي.

وأدمع الورى.

هي ذاكرة للنسيان.

يد ذاته كلما سرى.

إليها ومنها وفيها.

يسترجع الذاكرة[1].

وسنركز في دراستنا للإيقاع الخارجي في الديوان على العناصر التالية.

أولا: الوزن

من خلال ما جاء في الفصل التمهيدي، أن الوزن هو تلك التفعيلات التي تمثل وتكون البيت، ويكون ملائما للأحاسيس التي يحملها الشاعر ويجسدها في الأسطر الشعرية، فالأوزان تنسب إلى الخليل بن أحمد الفراهيدي، وهي لا تناسب كل الشكل الشعري، وإنما جزؤه أو بعضه، فهي تحدد للقصيدة نغمتها الموسيقية وجمالها الشعري.

وقد تطرق الدكتور (محمد مندور) إلى مفهومة الوزن فقال: "أما الكم (الوزن) فقصد به كم التفاعيل التي يستغرق نطقها زمناما، وكل أنواع الشعر لا بد أن يكون البيت فيها مقسما إلى تلك الوحدات، وهي بعد قد تكون متساوية كالرجز عندنا مثلا، وقد نكون متجاوبة كالطويل"[2].

[1] زهرة خفيف: في البدء كانت حواء، دار الهدى، عين مليلة، الجزائر، د. ط، 2015، ص07.

[2] محمد علوان سالمان: الإيقاع في شعر الحداثة، دراسة تطبيقية في دواوين فاروق شوشة، إبراهيم أبو ستة، حسن طلب، رفعت سلام، دار العلم والإيمان للنشر والتوزيع، كفر الشيخ، ط1، 2008م، ص22.

من خلال هذا المفهوم نظر محمد مندر على الوزن الشعري على أنه قالب يحدده كم التفاعل، أي أن الوزن هذا خاضع لعدد التفعيلات.

والوزن: " هو الإيقاع الحاصل من التفعيلات الناتجة عن كتابة البيت الشعري كتابة عروضية، والوزن هو القياس الذي يعتمده الشعراء في تأليف أبياتهم وقصائدهم، والأوزان الشعرية التقليدية ستة عشر وزنا، وضع الخليل بن أحمد الفراهيدي خمسة عشر منها، ووضع الأخفش وزنا واحدا "[1] وبالتالي فالوزن والقافية عمودا الشعر الذي يرتكز عليه.

كما قال عنه ابن رشيق في كتابه العمدة: " الوزن أعظم أركان حد الشعر، وأولاها به خصوصية، وهو مشتمل على القافية وجالب لها ضرورة، إلا أنى تختلف القوافي فيكون ذلك عيبا في التفعية لا في الوزن، وقد لا يكون عيبا نحو المخمسات وشاكلها "[2].

فالخليل بن أحمد الفراهيدي هو أول من ألف الأوزان وجمع الأعاريض والضروب فوضع فيها كتابا سماه العروض "استخفافا" و" العروض أخر جزء من القسم الأول من البيت وهي مؤنته، وتثنى وتجمع، إلا أن يكون لهذا الجنس من العلم، والضرب أخر جزء من البيت من أي وزن كان، ثم ألف الناس بعده واختلفوا على مقادير استنباطهم حتى وصل الأمر إلى أبي نصر إسماعيل بن حماد الجوهري، فبين الأشياء وأوضحها في اختصار، وإلى مذهبه يذهب حداق أهل الوقت، وأرباب الصناعة، وأول من خالف فيه أن يجعل الخليل الأجزاء التي يوزن بها الشعر ثمانية، منها إتنان خماسيان وهما فعولن فاعلتن وستة سباعية، مفاعيلن، مستفعلن، مفاعلتن، متفاعلن، مفعولات فنقص الجوهري منها جزء مفعولات وعدا الخليل أجناس الأوزان فجعلها خمسة عشر جنسا على أنه لم يدكر المتدارك وجعل الجوهري هذه الأجناس اثنى عشر بابا على أن فيها المتدارك "[3].

وليس من المعقول أن يكون لكل شاعر أوزانه الخاصة بل لا بد من الاتحاد في معظم الأوزان والتقارب في نسبة شيوعها في أشعار الشعراء حتى تألفها الأذان وتستريح لها نفوس السامعين، وابن خلدون جعل الوزن والقوافي أساسا من اسس الشعر وأضاف إليه الخيال في قوله: الشعر " هو الكلام المبني على الاستعارة والأوصاف المفصل بأجزاء مثقفة في الوزن والروي "[4].

[1] اميل بديع يعقوب: المعجم المفصل في علم العروض والقافية وفنون الشعر، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1991م، ص458.

[2] ابن الرشيق: العمدة في صناعة الشعر ونقذه، تح: عبد الواحد شعلان، مكتبة الخارجي، القاهرة، د.ط، د.ت، ص218.

[3] المرجع نفسه، ص78.

[4] إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو المصرية، د.ب، ط2، 1952م، ص18.19.

وبالتالي للشعر عناصر تتحدد وتتداخل فيما بينها لتكونه وتعطيه رونقا.

1- البحور الشعرية:

دراسة البحور هي " المرحلة النهائية من مراحل النشاط العروضي وتلتقي هنا بصفة فعلية، النظرية مع الواقع ... وتدرس تقليديا بإتباع الخطوات الأتية:

- تحديد نماذج القصائد التابعة للبحر أي تعيين الأعاريض ولأضرب المستعملة مع إعطاء الشواهد لكل نموذج.
- تعيين الزحافات التي تدخل على البيت مع تصنيفها إلى جائز وقبيح[1].
- نظر المتقدمون في الشعر " فاستطاعوا أن يرجعوه إلى خمسة عشر وزنا أو ستة عشر على خلاف بينهم في الوزن السادس عشر، فالخليل بن أحمد الفراهيدي البصري واضح علم العروض وأول من تكلم فيه لم يثبت عنده هذا الوزن ولم يصح في روايته ما جاء من الشعر عليه، أما الأخفش الأوسط المتوفي سنة 216هـ، وهو سعيد بن مسعدة، تلميذ سيبويه، فإنه زاد هذا الوزن وسماه المتدارك لأنه تدارك به ما فات الخليل"[2].
- وسبب تسميته الوزن من أوزان الشعر بحرا " أنه شبيه بالبحر، فهذا يغترف منه ولا تنتهي مادته، وبحر الشعر يورد عليه من الأمثلة ما لا حصر له "[3].

وأقبل الشعراء الجزائريون على أوزان الشعر العربي، " فاستخدموا البحور الأكثر شيوعا، بكل ما تحمله من تنوع وما تفرزه من إثراء إيقاعي "[4].

ومثلما وظف هؤلاء الشعراء بحورا متعددة من قبل: " المتدارك، الكامل، الرجز، المتقارب، البسيط، الرمل، الوافر، الطويل، المديد، الخفيف، السريع، فقد تخلوا عن بحور أخرى مثل: الهزج، المنسرح، المصارع، المقتضب، والمشتت"[5].

---

[1] مصطفى حركات: أوزان الشعر، الدار الثقافية، القاهرة، ط1، 1998م، ص 46.

[2] محمود مصطفى: أهدي سبيل إلى علمي الخليل العروض والقافية، تح: د. عمر فاروق الطباع مؤسسة الكتب الثقافية، بيروت لبنان، د. ط، 2005م، ص141.

[3] المرجع نفسه، ص50.

[4] سلاف بو حلا بيس: شعرية الإيقاع في القصيدة الجزائرية، رسالة دكتوره، منشورة، جامعة قسنطينة، 2016.2017، ص48.

[5] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

وهذا الأمر ما يجعلنا نتساءل عن أهم البحور الشعرية التي استخدمتها زهرة خفيف في ديوانها في البدء كانت حواء ونبدأ أولا ب:

1-1 البحر البسيط:

مفتاحه هو:

" إن البسيط لديه يبسط الأمل، مستفعلن فاعلن مستفعلن فاعلن سمي بسيطا لأن الأسباب انبسطت في أجزاءه السباعية فحصل في أول كل جزء من أجزاءه السباعية سببان فسمي ذلك بسيطا وقيل سمي بسيطا لانبساط الحركات في عروضه وضربه وهو على ثمانية أجزاء، مستفعلن فاعلن أربع مرات "[1].

اعتمدت الشاعرة زهرة خفيف بحر البسيط في قصيدة " بالشعر" في قولها:

بششعر اسبح في مقلتييا
0/ 0//0/ 0/// 0//0//0/
مستفعلن فعلن مستعل فا

وأعز لهيافي على بساط رريحي
0/0/ 0/0// 0//0/ 0//0/ 0//
علن مستعل فاعل متفعل فاعل

وأعز لبحار مع سسندبادي
0/ 0//0/ 0/// 0//0/0/
مستفعلن فعلن مستعل فا

وأداوي أخا ميد قيلجريحي
0/ 0 //0/ 0//0/ 0 //0/0/ ///
عل مستفعلن فاعلن مستعل فا

[1] الخطيب التبريزي: الكافي في العروض والقوافي، تح: الحساني حسن عبد الله، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط3، 1994م، ص39.

وأسسر أعوار عمق لحيطاتي [1]

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

علن متعل فاعلن مستعل فاعل

أرادت الشاعرة هنا أن تبرز لنا قيمة الشعر، على أنه الوسيلة الأفضل لإبراز إبداعها وإخراج كل ما يحول في نفسيتها من مشاعر.

- وتقول أيضا في قصيدة " شهادة ميلاد ":

شهادة ميلادي يا ناسا

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

متفعل فاعل مستفعل فا

شهادتن مزوورة

0// //0// 0//

علن متفعلن فعل

تفاصيلم ددقيقتي

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

منفعل فعل متفعلن

ما تزال في ذاكرتي مصوورة [2]

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

فاعلن متفعل فعلن متفعلن

[1] الديوان، ص70.

[2] الديوان، ص12.

صورة أمنتفساءي [1]

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

فاعل متفعلن فاعل

- فالشاعرة هنا تروي أحداث ولادتها الأسطورية والتي وصفتها بأنها ليلة قدرية، والتي كانت موازية لاندلاع الثورة التحريرية، كما تروي المعاناة التي خاضتها مع أمها في تلك الليلة الظلماء.
- ولعل الشاعرة قد وجدت في بحر البسيط طواعية كبيرة في تجسيد تجربتها الشعرية والشخصية.

1-2 بحر السريع:

وزنه: " مستفعلن مستفعلن فاعلن مستفعلن مستفعلن فاعلن"

سمي السريع بهذا الاسم لسرعة النطق به، وهذه السرعة متتالية من كثرة الأسباب الخفيفة فيه، والأسباب أسرع من الأوتار في النطق بها.

مفتاحه: بحر سريع ماله ساحل مستفعلن مستفعلن فاعلن[2].

واستخدمت الشاعرة زهرة خفيف بحر السريع في قصيدة " عفو بقرار نسائي " في قولها:

ما عساك تفعل بحبي

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

مس فعل متفعل مستعل

ما عساك تعترف

0//0// 0//0/

تفعلن منفعلن

[1] الديوان، ص12.

[2] الخطيب التبريزي: الكافي في العروض والقوافي، ص95.

قلبي من غدرك مستدا م نشف

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

فاعل مستفعلن مستعل فعلن

كيف أمكنك أن تخونه

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

مستعل متعلن فعل مس

وأن تقول لي كلا من يختلف [1]

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

نعل متفعلن فعل مستفعلن

عمما تحسسه تجاهي من مشاعر

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

مستفعلن فعل مستفعلن متفعل

عمما تبطنه في نفسك وتكتف

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

فاعل مستعل مستفعل فعل متف

مللذي غيرك[2]

0/ 0/0// 0//

عل متفعل فعل

[1] الديوان، ص26.

[2] الديوان، ص26.

عبرت لنا الشاعرة من خلال أبيات قصيدتها عن الحالة النفسية التي تنتاب كل امرأة خيانة زوجها لها، وبالرغم من ذلك فهي لا تستطيع إخفاء حبها ومشاعرها له، ولهذا تدعوه إلى العودة إليها، فهي المرأة الوحيدة التي تحوي رجولته.

وتقول أيضا في قصيدة " مغالطة":

نعيش لماضي لا ننسى

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

متفعل مستفعل فاعل

ونجعل يومنا أمسنا

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

متفعل مستعل فاعل

فنفجر بللذي كانا

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

متفعل مستعل فاعل

ونهتف بسمه همسا

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

متفعل مستعلن فا

نحن لحصر ندد هييي[1]

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

علن متعل متفعل فاعل

[1] الديوان، ص47.

اختارت الشاعرة هنا بحر السريع، للتعبير عن أراءها حول واقع أمتها، وما تعانيه من تخلف رغم التطور الذي وصلت إليه المجتمعات الأخرى، فحاولت شد الهمم وتجاوز هذه النكسة بالتحلي بالأخلاق والعلم.

أرادت الشاعرة من خلال قصيدتها، إسقاط نفسيتها الحزينة، لما وقع للرسول صلى الله عليه وسلم، من إساءة وتشويه لصورته وطهارته الشريفة فأرادت تغيير هذا الواقع الأليم، من خلال الدعوة إلى نشر السلام والإسلام وتوحيد الأمة.

وتقول أيضا في إحدى أبيات قصيدة " أحلام وردية ":

على مشارف ززماني

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

متفعلن متفعلن مس

حيث لأنام نيامو

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

تفعل متفعل مستف

وحيث لمكان لا مكانو

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

علن مستعل متفعلن مس

وحيث لقوانين تضمن حررية الإنساني

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

تعل مستعل مستعل متعل مستعل مستعل مستفعل

عصفورن حريئن يهانو

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

مستفعل متفعل متفعل

يتتهم بتتسيس وتتخررب وهتك لأماني[1]

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

مستعل مستعل متعل متفعل متفعل متفعل

1-3 بحر الرجز:

سمي رجز " لأنه يقع فيه ما يكون على ثلاثة أجزاء، وأصله مأخوذ من البعير إذا اشتدت إحدى يديه فبقي على ثلاث قوائم، وأجود منه أن يقال مأخوذ من قولهم ناقة رجزا، إذا ارتعشت عند قيامها لضعف يلحقها أو داء، فلما كان هذا الوزن فيه اضطرابا سمي رجزا تشبيها بذلك.

وأصله مستفعلن ست مرات، وله أربع أعاريض وخمسة اضرب فعروضه الأولى مستفعلن، ولها ضربان وضربها الأول مثلها[2].

مفتاحه:

في أبحر الأرجاز بحر يسهل مستفعلن مستفعلن مستفعلن[3]

وقد اعتمدت الشاعرة بحر الرجز في قصيدة " أنوار عذراء في قولها:

أنوار لمسيحي

0/0// 0/0/0/

مستفعل متفعل

عللكون تسيحو

0/ 0/// 0/0//

متفعل متعل مس

[1] الديوان، ص150.

[2] الخطيب التبريزي: الكافي في العروض والقوافي، ص77.

[3] سميح أبو مغلي: مبادئ العروض، مؤسسة المستقبل للنشر والتوزيع، عمان، ط3، 1984م، ص13.

أنوار عدراوا

0/ 0/0// 0/0/

تفعل متفعل مس

مرفوعتن كتتداءي[1]

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

تفعل متفعل متفعل

فأرادت من خلال أبياتها، تغيير الواقع من خلال تحقيق العدالة والتغني بالحرية، بعدما خفض صوت المواطن الثائر على المنظومة السياسية، كما حملت الشاعرة من خلال هذا البحر (الرجز) بإيقافه المضطرب، حالتها النفسية التي كانت مضطربة ومتوترة جراء هذا الواقع المعاش.

1-4 بحر المتدارك:

وزنه: " فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن"

تسميته: سمي هذا البحر بالمتدارك، لأن الأخفش الأوسط تدارك به على الخليل الذي أهمله، وأيضا بالمتدارك لأنه تدارك بحر المتقارب، أي التحقق به، وذلك لأنه خرج منه بتقديم السبب على الوتد، ومنهم من يسميه " المحدث " لحداثة عهده أو " المخترع " لأن الأخفش " اخترعه " فهو لم يكن ضمن تنقل فعلن فعلن فعلن فعلن[2].

ومن أمثلة هذا البحر قصيدة " أقدار " في قول الشاعرة:

حياتنا أقدارو

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

فعل فعل فاعل فا

[1] الديوان، ص124.

[2] إميل بديع يعقوب: المعجم المفصل في العروض والقافية، ص117.

بين ذاك وذاكا

0/ 0/// 0// 0/

عل فعل فعلن فا

ليلن أو نها را

0/ 0// 0/0/ 0/

عل فاعل فعل فا

وقدر الفقير أن يحمل نعشهو

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

عل فعل فعل فعل فاعل فاعلن

ويكمل يسيرا [1]

0/ 0/ 0/ 0//

فعل فعل فعل فا

تبين لنا الشاعرة في قصيدتها، أن الحياة أقدار وأن لكل انسان قضاءه وقدره، وعليه أن يؤمن به ويتقبل خيره وشره.

وتقول أيضا في قصيدة " إمارات النبوة ":

سككان لجزيرتي

0// 0//0 0/0/

فاعل فاعلن فعل

[1] الديوان، ص153.

أحبهو أخلاقهو

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

فعل فاعل فاعلن

سبرو أسارير هو

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

فعلن فعل فاعلن

راعن للغنم فلحجازي

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

فاعل فاعل فعل فعل فا

يخلو لتتعبد في غار حراءي

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

عل فاعل فعل فعلن فاعل فاعل

ويشكر فضله لكبيرا

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

فعل فعلن فعل فعل فا

يدبير أمره بلفسهي

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

علن فعلن فعل فاعلن

بحلب | شاتهو

0//0/ | //0/

فاعل | فاعلن

يسقي بعير | هو [1]

0/0/ | 0// | 0//

فاعل | فعل | فعل

في هذه القصيدة عددت لنا الشاعرة الصفات الخلقية والخلقية للنبي صلى الله عليه وسلم، فهو أفضل خلق الله، اجتمعت فيه كل المحاسن، حيث جعله الله رحمة للعالمين.

وقد اعتمدت الشاعرة بحر المتدارك لأنه يصلح للموشحات والغناء فهيمن على أبيات قصيدتها التدفق الشعوري.

نستنتج مما سبق أن أغلب البحور التي اعتمدها زهرة خفيف في ديوانها في البدء كانت حواء أربع بحور، وهي موضحة في الجدول الاتي:

البحر	عدد القصائد	التفعيلة
البسيط	8 قصائد	مستفعلن فاعلن مستفعلن فاعلن
الرجز	9 قصائد	مستفعلن (ست مرات)
السريع	7 قصائد	مستفعلن مستفعلن فاعلن
المتدارك	قصيدتين	فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن

هذا الجدول يمثل بعض النماذج المختارة من الديوان زهرة خفيف، مع ذكر البحر وكم من قصيدة تضمن، ووضع لكل بحر تفعيلته الخاصة، فالبحر الطاغي على هذه النماذج هو بحر " الرجز "، الذي يتوفر على تسعة قصائد وهو من البحور الصافية.

[1] الديوان، ص08.

أما البحر الذي يليه هو "البحر البسيط"، والمتضمن بدوره ثمنيه قصائد، جاءت على تفعيلة " مستفعلن "، وهو من البحور التي نجد لها حضورا مهيمنا في الشعر العربي القديم والحديث، بالإضافة إلى بحر السريع قد لاق حضورا بارزا في سبع قصائد، أما المتدارك فهو من البحور الأقل حضورا في قصائد الديوان من حيث تضمن قصيدتين فقط جاءت على تفعيلة " فاعلن ".

2- تعريف القافية:

2-1 مفهومها:

أ- لغة: قال أبو عبيدة: " يعني بالقافية القفا. وقيل: قافية الرأس مؤخره. وقيل وسطه "[1].

" فاعلة من قفا. يقفو: إذا تبع، فهي تابعة، ويكون اسم الفاعل على أصله ومتبوعة، ويكون الفاعل بمعنى مفعول أي "مقفوة"[2].

وفي مختار الصحاح: "قفا أثره: تبعه، وبابه عدا وسما، وقفى أثره بفلان أي تبعه إياه، ومنه قوله تعالى: "ثم قفينا على أثارهم برسلنا"[3].

ب- اصطلاحا:

قال الخليل بن أحمد الفراهيدي: "القافية هي من أخر حرف في البيت وإلى أول ساكن يليه مع ما قبله"[4]. بمعنى أخر يمكن القول أن القافية "هي الحروف التي يلتزمها الشاعر في أخر كل بيت من أبيات القصيدة وتبدأ من أخر حرف ساكن في البيت إلى أول ساكن سبقه مع الحرف المتحرك الذي قبل الساكن"[5].

فالقافية إذن هي "الحروف التي تبدأ بمتحرك قبل أول ساكنين في أخر البيت الشعري، وتكون القافية كلمة واحدة"[6].

---

[1] حسين نصار: القافية في العروض والأدب، مكتبة الثقافة الدينية، د.ب، ط1، 2001م، ص17.

[2] أمين علي السيد: في علم القافية، مكتبة الزهراء، د.ب، د. ط، د.ت، ص26.

[3] المرجع نفسه، ص26.

[4] إميل بديع يعقوب: المعجم المفصل في علم العروض والقافية، ص347.

[5] محمد علي الهاشمي: العروض الواضح وعلم القافية، دار القاع، دمشق، ط1، 1991، ص135.

[6] محمود مصطفى: أهدي سبيل إلى علمي العروض والقافية، ص141.

وحينما نطوف في رحاب الساحة النقدية العربية، بمن في ذلك الشعراء النقاد، فإننا نجد الاختلاف قائما حول حضور أو غياب هذه الألهة المغرورة في الشعر، فمنهم من اعتبر وجودها وجودا للقصيدة، ومنهم من رأى في حضور القافية إعاقة، بل ضيقا وخناقا لروح الشعر.

2-2 أنواع القافية:

يرتبط تقييد القافية وإطلاقها بسكون الروي أو حركته

أ- القافية المطلقة:

فالقافية المطلقة: " هي ما كانت متحركة الروي، أي بعد رويها وصل بإشباع مثل والعلم، والكرم بالكسر أو الضم، ومثل العلماء والكرماء بالفتح.

وكذلك من القافية المطلقة ما وصلت بهاء الوصل سواء أكانت ساكنة أي بلا خروج، أما كانت متحركة أي ذات خروج[1].

وهي أنواع عدة:

مطلقة مجردة من التأسيس والردف[2] ومثال ذلك قول الشاعرة زهرة خفيف في قصيدتها "أنا" والتي نظمتها على بحر "السريع":

أنا شقيقة الأرض

أرضي

0/0/

وقولها أيضا:

أنا أهرم الجيزت[3]

[1] عبد الله درويش: دراسات في العروض والقافية، مكتبة الطالب الجامعي، مكة المكرمة العزيزية، ط3، 1987م، ص116.

[2] محمود مصطفى: أهدي سبيل إلى علمي العروض والقافية، ص156.

[3] الديوان، ص59.

جيزتي

0//0/

وأيضا في قصيدة "أنوثة" والتي نظمتها أيضا على بحر السريع حيث تقول:

قصيدة منثورة[1]

تورتن

0//0/

✓ **مجردة من التأسيس والردف موصلة بمد:**

ومثال ذلك قول الشاعرة في قصيدة "دخان" والتي نظمتها على بحر البسيط حيث تقول:

قالت: يا رب الطف بنا [2]

0//0/0/

وقولها أيضا في قصيدة "مملكة النساء" والتي نظمتها أيضا على نفس البحر والتي تقول فيها:

لماذا تأبى أن نسير في الدرب سويا[3]

0/0//

✓ **مجردة من التأسيس والردف موصولة بهاء:**

ومثال ذلك قول الشاعرة زهرة خفيف على بحر البسيط في قصيدة: دخان:

وهي ما تزال في حقلها[4]

0//0/

[1] الديوان، ص39.

[2] الديوان، ص90.

[3] الديوان، ص62.

[4] الديوان، ص89.

وأيضا في قصيدة أنوثة المنظومة بحر السريع حيث تقول:

مستغرق ربوع جسدها[1]

0////

✓ **مؤسسة موصولة بمد**

مؤسسة موصولة بمد: ونجد ذلك في قول الشاعرة في قصيدة " شكوى ضد رجل " والتي نظمتها على بحر السريع حيث تقول: أشكوك للغوالي

0/0//0/

وأيضا في قولها: إنني مفجوعة فيك بكل جوارحي[2]

0//0//

وذلك في قصيدة مالك بن نبي.

مؤسسة موصولة بهاء: ونجد ذلك في قول الشاعرة في قصيدة "سيرك" والتي نظمتها على بحر ..... حيث تقول: ونحن في حبالها

//0//

وأيضا: ونحن من ورائها [3]

0//0//

✓ **مردوفة موصولة بمد ومردوفة موصولة بهاء:** ويظهر تجلي ذلك في:

مردوفة موصولة بمد: في قول الشاعرة في قصيدة " عفو بقرار نسائي " والتي نظمتها على بحر السريع حيث تقول:

[1] الديوان، ص41.
[2] الديوان، ص56.
[3] الديوان، ص98.

أرى هناك ظلا أنيقا

/0//

وأيضا في قصيدة " حالة حب " والتي نظمتها الشاعرة زهرة خفيف على بحر الرجز حيث تقول:

فاجأها حبها تحديدا[1]

0/0/0/

✓ **مردوفة موصولة بهاء:** وقد تجلى ذلك في قول الشاعرة زهرة خفيف في قصيدة جميلة:

فتغنى العاشقون بهواها[2]

واها

0/0/

ومثال ذلك أيضا في قصيدة " أسماء " حيث تقول:

ذات النطاقين (...) تهديك نطاقيها[3]

قيها

0/0/

ب- **القافية المقيدة:**

وهي " ما كانت ساكنة الروي، سواء أكانت مردفة كما في كلمات: الأمان، سنين، المتقون، أم كانت خالية من الردف كما كلمات: المحن، الوطن، سكون النون "[4] وهي أنواع:

✓ **مجردة:** ومثال ذلك قول زهرة خفيف في قصيدة " مالك بن نبي " حيث تقول:

[1] الديوان، ص131.

[2] الديوان، ص35.

[3] الديوان، ص83.

[4] عبد الله درويش: دراسات في العروض والقافية، ص116.

من الروم والفرس والعرب[1]

ولعرب

0//0/

وكذلك في قصيدة " أنوثة " حيث تقول:

غامضة تسترت [2]

ستترت

/0///0

- ✓ **مردوفة**: ويتجلى ذلك في قول الشاعرة في قصيدة " أحلام وردية " في قولها:

حيث الأنام نيام [3]

ام نيام

/0///0

كذلك في قولها في قصيدة: "أنا" حيث تقول:

أنا ربه إيزيس[4]

إيزيس

00/0/

- ✓ **المؤسسة**: ويتجلى ذلك في قصيدة " مالك بن نبي " حيث تقول:

[1] الديوان، ص55.
[2] الديوان، ص39.
[3] الديوان، ص150.
[4] الديوان، ص58.

يا مالك[1]

مالك

0/0/

وفي قولها: أنا صوت البلابل[2]

لابل

0/0/

نستنتج من جلال دراستنا للمدونة واستخراج نماذج حية منها أن القافية تنوعت واختلفت بين مطلقة ومقيدة وهذا ينم عن خبرة الشاعرة وتمكنها من هذا العلم.

حيث ساهمت القافية المقيدة بشكل واضح في سهولة انتقاء العبارات التي تختلف حركاتها إعرابا وتتفق لغة، وهذه ميزة مهمة. تبرز في التدقيق الموسيقي المبني على الموافقة الموسيقية بخلاف القافية المطلقة التي تفرض على القراءة الشعرية مخالفة العرف اللغوي.

2-3 حروف القافية: تتمثل حروف القافية في:

1- **الوصل**: ويكون ب "إشباع حركة الروي فيتولد من هذا الاشباع حرف مد، أو يكون بهاء بعد الروي"[3] في قول الشاعرة: " ثم تسلل كالشيطان "[4] وهذا في قصيدة: كرم حاتم

طاني

0/0/

[1] الديوان، ص56.

[2] الديوان، ص58.

[3] عبد العزيز عتيق: علم العروض والقافية، دار الأفاق العربية، القاهرة، ط1، 2000م، ص112.

[4] الديوان، ص148.

2- **الخروج**: وهو " بفتح الفاء ويكون بإشباع هاء الوصل "[1]. ومثال ذلك قول الشاعرة في قصيدة: "رحلة العمر" في قولها: جلس بيسار ضلعه[2]

ضلعهي

0//0/

كما تقول أيضا في قصيدة دخان: "تفر بنفسها من شره"[3]

شررهي

0//0/

3- **الردف**: وهو "أن يكون حرف مد قبل الروي مباشرة أو حرف لين"[4]. ويتجلى ذلك في كل من قصيدة: الحب في قولها: "ويرقى الإنسان"[5].

نساني

0/0/

وفي قصيدة: أنوار عذراء حيث تقول:

"أنور المسيح"[6].

سيحي

0/0/

4- **التأسيس**: وهو " حرف مد بينه وبين الروي حرف صحيح "[7]. ويظهر ذلك في قول الشاعرة في قصيدة: "أشكوك للمعارج"[8].

[1] عبد العزيز عتيق: علم العروض والقافية، دار الأفاق العربية، ص112.

[2] الديوان، ص94.

[3] الديوان، ص90.

[4] المرجع نفسه، ص112.

[5] الديوان، ص91.

[6] الديوان، ص124.

[7] المرجع نفسه، ص112.

[8] الديوان، ص77.

عارجي

0//0/

كما وظفته الشاعرة في قصيدة " توأمان " في قولها: "الأعاجم "[1].

عاجم

0/0/

5- **الروي**: هو " النبرة أو النغمة التي ينتهي بها البيت، وتبني عليها القصيدة، فيقال الهمزية للقصيدة التي رويها الهمزة والبائية التي رويها الباء، والثانية التي رويها التاء "[2].

وفي دراستنا لقصائد ديوان " زهرة خفيف " لا حظنا أن الروي كان فيها مخالف من بيت لأخر وذلك لأن قصائدها نضمت على شكل الجديد وهو الشعر الحر الذي لا يتقيد بقافية أو وزن واحد ويظهر هذا جليا في قصيدة "جميلة" حيث تقول:

"التحقت ذات نوفمبر بالجبال

بعد أيام قليلة

من اندلاع ثورة التحرير الكبرى

حامل ... في الأربعين

أرملة ... اسمها جميلة

رفعت رشاشها، كبرت ... غنت تهليله"[3].

[1] الديوان، ص53.

[2] إميل بديع يعقوب: المعجم المفصل في علم العروض والقافية، ص247.

[3] الديوان، ص32.

الملاحظ على القصيدة أن رويها اختفى تماما وبالتالي تختفي فيها القافية وحروفها، في حين قصيدة "الدخان" والتي اعتمدت فيه الشاعرة رويا معينا ثم تخلت عنه ثم عادت إليه وكأنها تكتب قصيدة عمودية على طريقة القصيدة الحرة حيث تجلى ذلك في قولها:

"وهي ما تزال في حقلها

وشيئا فشيئا غشاها الدخان

وغطى الرابية وسهلها

فزعت من هول ما أبصت

اسودت الدموع بكحلها

هرولت وفي يدها فسيلة

زرعتها ... فرت بكل ثقلها"[1].

هذه القصيدة يمكن أن نعتبرها ذات روي واحد رغم ما جاءت عليه وهو الشكل الحر التفعيلي، فالروي هو حرف "الهاء" الذي تكرر في القصيدة ليمدها بالنغمة الموسيقية.

فلهاء " صوت رخو مهموس، عند النطق به يظل المزمار منبسطا دون أن يتحرك الوتران الصوتيان ولكن اندفاع الهراء يحدث نوعا من الخفيف يسمع في اقصى الحلق أو داخل المزمار ويتخدد الفم عند النطق بالهاء نفس الوضع الذي يتخذه عند النطق بأصوات اللين "[2].

فالروي إذن هو ما يبني عليه الشاعر قصيدته وبذلك فإن كل قصيدة تنسب إلى رويها باعتباره عنصرا مهما في بناء القصيدة، بحيث يضفي عليها نغما موسيقيا، كما اعتمدت زهرة خفيف التنويم في استخدام الروي فنجد حرف (الالف) ومرة أخرى حرف (الباء) وحرف (العين، واللام، والقاف، والتاء، والميم) وغيرها من الحروف التي ينتهي بها البيت والتي تمثل رويا. ومثال ذلك قصيدة "حواء" والتي جاء بها الروي مختلفا حيث تقول فيه الشاعرة:

[1] الديوان، ص89.

[2] إبراهيم أنيس: الأصوات اللغوية، مكتبة نهضة مصر، مصر، د. ط، د.ت، ص76.

حواء يا حواء

يا نعمة السماء

حواء يا عجب

يا نقش في الذهب

حواء يا ولع

يا غنج يا دلع[1]

وقالت أيضا:

حواء يا ليالي

من الأنس غوالي

حواء يا بتول

يا ألوان الحقول [2]

ومن خلال هذا النموذج نلاحظ تغير الروي مع كل سطر.

2-4 حدود القافية: تنقسم القوافي حسب حركاتها التي بين ساكنيها إلى خمسة أنواع.

1- **المتكاوس**: هو "كل قافية فيها أربع حركات متوالية بين ساكنيها"[3]. ونجد ذلك في قصيدة "رحلة العمر" في قول الشاعرة:

محرر بصره

القافية هي: تن بصرهو[4]

[1] الديوان، ص100.

[2] الديوان، ص101.

[3] محمد علي الهاشمي: العروض الواضح وعلم القافية، دار القاع، دمشق، ط1، 1991م، ص144.

[4] الديوان، ص94.

0//// 0/

2- **المتراكب**: هو "كل قافية توالى فيها ثلاث حركات بين ساكنيها"[1]. ومثال ذلك نجد في قصيدة "رحلة العمر" في قولها:

طفولة غاوية[2].

القافية هي: غاويتن

0///0/

نجده أيضا في قصيدة "أحلام وردية" في قولها:

سولت له نفسه أن[3].

القافية هي: نفسه أن

0///0/

إضافة إلى قصيدة "توأمان" في قولها:

فرتان للمقل[4].

القافية هي: للمقلي

0///0/

نجد أيضا في قصيدة "عفو بقرار نسائي" في قولها:

قلبي من غدرك المستدام نشق[5]

القافية هي: دام نشق

[1] محمد علي الهاشمي: العروض الواضح وعلم القافية، ص144.
[2] الديوان، ص94.
[3] الديوان، ص94.
[4] الديوان، ص51.
[5] الديوان، ص26.

0///0/

كذلك في قصيدة "دخان" في قولها:

أطلت على أهالي قريتها[1]

القافية هي: قريتها

0///0/

أما في قصيدة "مملكة النساء" قولها:

أرفض من يقهرني[2]

القافية هي: يقهرني

0///0/

نجد أيضا في قصيدة "كرم حاتم" في قولها:

على ضفاف الخابية[3].

القافية هي: خابيتي

0///0/

إضافة إلى قصيدة "حالة حب" في قولها:

بيتا كان لها سكنا[4].

القافية: ها سكنا

0///0/

[1] الديوان، ص90.
[2] الديوان، ص62.
[3] الديوان، ص145.
[4] الديوان، ص131.

3- **المتدارك**: هو "كل قافية فيها حركتان بين ساكنيها"[1].

ومثال ذلك نجد في قصيدة عبور في قولها:

أراك قد نسيتني[2].

القافية: نسيتني

0//0/

كذلك في قصيدة "كرم حاتم" في قولها:

هتف باسمه عاليا[3].

القافية هي: عالين

0//0/

أما في قصيدة "إضاءة" نجده في قولها:

مدادها أدمعي[4].

القافية: أدمعي

0//0/

وفي قصيدة "إمارة النبوة" نجده في قولها:

أحبوا أخلاقه[5].

القافية: لا قهو

0//0/

[1] محمد علي الهاشمي: العروض الواضح وعلم القافية، ص144.
[2] الديوان، ص36.
[3] الديوان، ص148.
[4] الديوان، ص07.
[5] الديوان، ص8.

في قصيدة "مالك بن نبي" في قولها:

بها انعتقنا من الرقيب[1].

القافية هي: ن ررقب

0//0/

في قصيدة "أنا" نجده في قولها:

أنا أهرم الجزيرة[2].

القافية: زيرتي

0//0/

في قصيدة "المقص" نجده في قولها:

في المكتب[3].

القافية: مكتبي

0//0/

في قصيدة "أنوثة" نجده في قولها:

غامضتن تسترت[4].

القافية: ستترت

0//0/

في قصيدة "عفو بقرار نسائي" نجده في قولها:

[1] الديوان، ص55.
[2] الديوان، ص59.
[3] الديوان، ص141.
[4] الديوان، ص39.

عما تبطنه في نفسك وتكتنف[1].

القافية هي: تكتنف

0//0/

في قصيدة "مجرد كلام" نجده في قولها:

وإذا انعقد اللسان بقوله[2].

القافية هي: قولهي

0//0/

4- **المتواتر**: هو "كل قافية وقع بين ساكنيها حرف واحد متحرك"[3].

نجد ذلك في قصيدة "مملكة النساء في قولها:

تحملي ليرضى[4].

القافية: يرضى

0/0/

في قصيدة "أنا نجده" في قولها:

أنا قمح السنابل[5].

القافية هي: نابل

0/0/

[1] الديوان، ص26.

[2] الديوان، ص69.

[3] محمد علي الهاشمي: العروض الواضح وعلم القافية، ص145.

[4] الديوان، ص61.

[5] الديوان، ص58.

في قصيدة "إمارة النبوة" نجده في قولها:

واع للغنم في الحجاز[1].

القافية هي: جازي

0/0/

في قصيدة "عناد" نجده في قولها:

أتحدى أن يسقط قلبي مجددا في الشراك[2].

القافية هي: راكي

0/0/

في قصيدة "مغالطة" نجده في قولها:

فيومنا صار لا يأتي[3].

القافية هي: يأتي

0/0/

في قصيدة "أنت لي" نجده في قولها:

أنت لي طوال النهار[4].

القافية هي: هاري

0/0/

في قصيدة "الورد المناضلة" نجده في قولها:

[1] الديوان، ص8.

[2] الديوان، ص85.

[3] الديوان، ص47.

[4] الديوان، ص45.

تتمايل للنسائم ما دهاها[1].

القافية هي: هاها

0/0/

في قصيدة "توأمان" نجده في قولها:

خاطفين للعيون[2].

القافية: يوني

0/0/

في قصيدة "شجرة التوت" نجده في قولها:

فروعه تعانق السماء[3].

القافية هي: ماءي

0/0/

في قصيدة "أحلام وردية" نجده في قولها:

فسقط مغشيا عليه السلطان[4].

القافية هي: طاني

0/0/

5- **المترادف**: هو "كل قافية اجتمع ساكناها ويلزمها الردف"[5].

[1] الديوان، ص49.

[2] الديوان، ص51.

[3] الديوان، ص112.

[4] الديوان، ص 152.

[5] محمد علي الهاشمي: العروض الواضح وعلم القافية، ص145.

مثال ذلك نجده في قصيدة "حواء" في قولها:

حواء يا حواء[1].

القافية: حوواء

00/0/

كذلك نجده في قصيدة "تمثيلته من جديد" في قولها:

حيث الكاميرا تصور العروض[2].

القافية هي: ر لعروض

00//0/

أما في قصيدة "الحب" نجده في قولها:

الحب أوكسجين[3].

القافية: أكسجين

00//0/

إضافة إلى قصيدة "توأمان" في قولها:

والدلال[4].

القافية: ود دلال

00//0/

وفي قصيدة "عرب النفط" نجده في قولها:

[1] الديوان، ص100.

[2] الديوان، ص106.

[3] الديوان، ص91.

[4] الديوان، ص52.

لا تحزنوا.[1]

القافية: تحزنوا

00//0/

2-5 عيوب القافية: عرفنا مما تقدم أن الشاعر لا بد أن يلتزم في القافية حروفا معينة وحركات معينة إذا خل وقع عيب من عيوب القافية، وهذه العيوب منها:

1- **الإيطاء**: هو "إعادة كلمة القافية بلفظها ومعناها مرة تانية قبل مرور سبعة أبيات"[2].

ومثال ذلك نجد في قول الشاعرة زهرة خفيف في قصيدة الشهداء " ينقدون الوطن ثانية "

في جزائر الحرية

اجتمعنا كوطنيين

وحدنا الوطن والدين

أين حرمة الهوية

في جزائر الحرية[3]

وقولها أيضا:

فقدنا الماضي والحاضر

فقدنا حواسنا الخمسة

وبالأخلاق والعلم

نحاور هذه النكسة

[1] الديوان، ص138.

[2] محمد علي الهاشمي: العروض الواضح وعلم القافية، ص147.

[3] الديوان، ص18.

عسانا نعبر الحاضر[1]

وقولها أيضا في قصيدة "شكوى ضد رجل":

كيف استطعت يا رجل

أن تهجر الحنان

أشكوك بالشهود

أشكوك بالدليل

كيف استطعت يا رجل[2]

فالملاحظ على هذه المقاطع الشعرية أن الشاعرة كانت تكرر في كل مقطع لفظ بذات المعنى في نهاية السطر الأول وفي نهاية السطر الأخير وقد فصل بينهما ثلاث أبيات.

2- **التضمين**: هو "أن تتعلق قافية البيت الأول بالبيت الذي يليه"[3].

ونجد ذلك في قول الشاعرة من قصيدة "مغالطة"

وبالأخلاق والعلم[4]

نجاوز هذه النكسة

فالسطر الثاني مكمل الأول في معناه فالشاعرة هنا تدعو لطلب العلم والتخلي بالأخلاق للقضاء على التخلف وتجاوز المشاكل والعقبات.

وقولها أيضا في قصيدة بالشعر:

بالشعر أسبح في مقلتي

[1] الديوان، ص48.

[2] الديوان، ص75.

[3] محمد علي الهاشمي: العروض الواضح وعلم القافية، ص147.

[4] الديوان، ص48.

وأغزو الفيافي على بساط الريح[1]

لقد تضمن السطر الثاني معنى السطر الأول وكان مكملان له، فالشاعرة جعلت من الشعر وسيلة تسافر بها إلى أحلامها والتعبير عما يجول في خواطرها من مشاعر.

وقولها أيضا في قصيدة " الدخان "

وإذا الناس مبثوثة حيارى

من هول ما حل فجأة بهم[2]

فالسطر الأول تضمن معنى السطر الثاني وكان مكملا له فالشاعرة هنا تصنف حيرة الناس وذلك من هول ما حل بهم جراء الحريق.

من خلال ما سبق يتضح لنا أن التضمين ليس عيبا كما عده بعض النقاد، بل هو وسيلة ذات فاعلية باهرة في جسد الشعر، ويبرز دورها في تحقيق الترابط العضوي بين البيتين أو الابيات، ومن ناحية أخرى فهو يحقق غاية جمالية وهي غاية التوتر الذي ينتج عن الصراع في نهايات الابيات وطرفا الصراع هما القافية والتعلق فالقافية تسعى إلى تحقيق نهاية البيت صوتيا ودلاليا والتضمين هو تعلق بين جزئي جملة يعيق تحقيق ذلك لأنه يربط الابيات ببعضها البعض ربط دلاليا.

3- **الإقواء**: هو "اختلاف حركة الروي في قصيدة واحدة بكسر وضم، فيأتي روى أحد البيتين مكسورا والأخر مضموما"[3].

ومثال ذلك نجده في قول الشاعرة من قصيدة "أنوار عذراء":

ممن أساؤو الخير الأنام

وشوهوا طريقه[4]

ونجد أيضا في قصيدة "أنتم بقلبي" في قولها:

[1] الديوان، ص70.

[2] الديوان، ص90.

[3] محمد علي الهاشمي: العروض الواضح وعلم القافية، ص146.

[4] الديوان، ص124.

من المحيط إلى العراق

أنتم بلابل[1]

فالواضح هنا أن الشاعرة قد ضحت بالقاعدة النحوية في سبيل انسجام الإيقاع الشعر وتناسب القوافي وهذا من خلال ورود سطر مكسور والأخر مرفوع.

4- **الإجازة:** هو "اختلاف حرف الروي في القصيدة بحروف متباعدة المخارج كأن يأتي الروي دالا في البيت وطاء في بيت أخر"[2].

والمثال على ذلك نجده في القصيدة "تمثيلية من جديد" في قول الشاعرة:

تسلط الأضواء

فتتحرك الوحوش

تؤدي بذكاء

يتكومون الصداقة

يتكومون الإبداع[3]

والشاعرة هنا لم تبقي على روي محدد، بل نوعت فيه فمرة استعملت الهمزة ومرة السين بالإضافة إلى التاء والعين، فهي كلها حروف متباعدة المخارج.

نجد أيضا في قصيدة "شكوى ضد رجل" في قولها:

أشكوك للإله

أشكوك للرحمان

كيف استطعت يا رجل

[1] الديوان، ص156.

[2] محمد علي الهاشمي، العروض الواضح وعلم القافية، ص147.

[3] الديوان، ص106.

أن تهجر الحنان

أشكوك بالشهود[1]

فالشاعرة هنا وظفت روي مغاير كحرف الهاء والنون واللام والدال وهي أيضا حروف متباعدة المخارج.

5- **الإصراف**: هو "اختلاف حركة الروي في القصيدة بفتح وضم، أو بفتح وكسر"[2].

وهذا العيب، لم تسجله على قصائد الشاعرة

6- **الإكفاء**: هو " اختلاف حرف الروي في القصيدة بحروف متقاربة المخارج، كأن يأتي الروي دالا في البيت وطاء في البيت أخر"[3].

ونجد ذلك في قصيدة "شهادة الميلاد" في قولها:

وفي ساعة الصفر

ساعة المخاض والنفاس

جاءت صرختي الأولى إثر طلقة الخلاص

موازية أولى طلقات الرصاص

فشهادة ميلادي الحقيقية[4]

فالشاعرة هنا نوعت في الروي ولم تبق محافظة عليه فاستعملت الراء، والسين، وتارة أخرى استعملت الصاد والتاء، فهي كلها تعتبر حروف متقاربة المخارج.

وقولها أيضا في قصيدة "المقص":

رأيت نفسي طائرا سجين القصف

أردت أن أطير

---

[1] الديوان، ص75.

[2] محمد علي الهاشمي: العروض الواضح وعلم القافية، ص146.

[3] محمد علي الهاشمي: العروض الواضح وعلم القافية، ص 146.

[4] الديوان، ص14.

أردت أن أغرد

غير أن صوتي خرص[1]

فهنا الشاعرة اعتمدت حروف الروي متقاربة المخارج مثل:

الصاد، الراء، الدال..

7- **السناد**: هو "اختلاف ما يجب مراعاته قبل الروي من الحروف والحركات، وهو خمسة أنواع اثنان منها باعتبار الحروف وهما: سناد الردف وسناد التأسيس، وثلاثة باعتبار الحركات وهي: سناد الحدو وسناد التوجيه"[2].

أ- **سناد الردف**: هو "أن يكون أحد البيتين مردوفا والأخر غير مردوفا"[3].

ونجد ذلك في قصيدة "شكوى ضد رجل" في قولها:

أشكوك للرحمان

كيف استطعت يا رجل[4]

ب- **سناد التأسيس**: هو "أن يكون أحد البيتين مؤسسا والأخر غير مؤسس"[5].

كقول الشاعرة في قصيدة "مملكة النساء" في قولها:

أفعالي

أحلامي ... تفرض علي فرضا[6].

ج- **سناد الإشباع**: هو "اختلاف حركة الدخيل بين بيت وأخر"[7].يتجلى ذلك في قول الشاعرة

فهذا النوع من السناد لم تتعرض له الشاعرة في قصائدها.

---

[1] الديوان، ص143.

[2] محمد علي الهاشمي، العروض الواضح وعلم القافية، ص177.

[3] المرجع نفسه، ص148.

[4] الديوان، ص75.

[5] المرجع السابق، ص148.

[6] الديوان، ص61.

[7] محمد علي الهاشمي، العروض الواضح وعلم القافية، ص148.

د- **سناد الحدو**: هو "اختلاف حركة ما قبل الردف بحركتين متباعدتين"[1].

ونجد ذلك في قصيدة "حديث البلاد" في قولها:

تعالت النخلة في كبرياء

وقالت بعد التهليل والتكبير[2].

وقولها أيضا:

وإن شئت رميتكم بالنواة والقطمير

وقال الجبل للسحاب[3].

هـ- **سناد التوجيه**: هو "اختلاف حركة ما قبل الروي المقيد، وكأن يأتي الحرف الذي قبل الروي المقيد مفتوحا، ويأتي الأخر مضموما أو مكسورا"[4].

ونجد ذلك في قصيدة "توأمان" حيث تقول:

شاهقين كأحد

ساجدين للأحد[5]

2-6 الزحافات والعلل:

الزحافات والعلل هي تغييرات تطرأ على تفاعل الميزان الشعري، فالتفعيلة قد لا تبقى على حالة واحدة، إذ تتغير هيئتها وعدد حروفها سواء بالزيادة أو النقصان أو الحذف أو بالتسكين.

[1] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[2] الديوان، ص121.

[3] الديوان، ص121.

[4] محمد علي الهاشمي، العروض الواضح وعلم القافية، ص149.

[5] الديوان، ص54.

1- مفهوم الزحاف:

أ- لغة:

"الزحاف عند ابن منظور هو زحف إليه يزحف زحفا وزحوفا، مشى، ويقال زحف الدبي إذ مضى قدما، والزحف: الجماعة يزحفون إلى العدو مرة وبمرة في الحديث: اللهم أكفر إن كان فر من الزحف أي فر من الجهاد ولقاء العدو في الحرب"[1].

أما عند الزمخشري فالزحاف من: "زحف إليه وتزحفت ومشيه زحف وزحوف وزحفان فيه ثقل حركة، وقال الأعشى لمن الضغائن سيرهن تزحف"[2].

الزحاف: "يطلق على الإسراع"[3].

في البيت زحاف وهو نقص في الأسباب دون الأوتاد، وبيت مزاحف وقد زوحفت لأنه تنحية عن السلامة وزحلقه عنها"[4].

ب- اصطلاحا:

الزحاف هو: "تغيير يطرأ على ثواني الأسباب دون الأوتاد، وهو غير لازم بمعنى أن دخوله في بيت القصيدة لا يستلزم دخوله في بقية أبياتها وهو يصيب جزء (التفعيلة) حشوا كان هذا الجزء معروضا أم ضربا"[5].

يقول الأخفش عن الزحاف: " وأحسن ما يكون عليه الشعر أن يبني على أساس متحركين بينهما ساكن أو متحركين بين ساكنين"[6].

ويعرف الزحاف أيضا أنه: "ما يلحق أي جزء كان من الأجزاء السبعة التي جعلت موازين الشعر من نقص أو زيادة أو تقديم حرف أو تأخيره أو تسكينه، ولا يكاد يسلم منه الشعر"[7].

---

[1] ابن متطور: لسان العرب، ج7.6، ص22.

[2] محمود بن عمر الزمخشري: أساس البلاغة، مكتبة لبنان، بيروت، لبنان، ط1، 1996، ص185.

[3] المرجع نفسه، ص185.

[4] محمد بن حسن بن عثمان: المرشد الوافي في العروض والقوافي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 2004م، ص24.

[5] إميل بديع يعقوب: المعجم المفصل في العروض والقافية، ص254.

[6] الأخفش: كتاب العروض: تح: سيد البحراوي، د.ب، د.ط، د.ت، ص24.

[7] ابن رشيق: العمدة في صناعة الشعر ونقده، ص224.

2- **أنواع الزحاف**: الزحاف نوعان: مفرد ومزدوج

الزحاف المفرد: هو "الذي يصيب التفعيلة مرة واحدة، أي هو التغيير الذي يطرأ على سبب واحد منها، كحذف السين مثلا من (مستفعلن) فتصبح (متفعلن)"[1].

أ- **الزحافات المفردة**: ثمانية وهي:

1- **الجنن**: وهو "حذف الثاني الساكن، فاعلن: فعلن"[2].

وقد اعتمدت زهرة خفيف ذلك من بحر البسيط في قولها

بالشعر أسبح في مقلتي[3]

باششعر أسبح في مقلتيا

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

مستفعلن فعلن متفعل فا

وأعزو الفيافي على بساط الريح[4]

وأعز لفيافي على بساط ريحي

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

علن متفعل فاعلن متفعل فاعل

فتفعيلة "فاعلن" دخل عليها الجنن فصارت "فعلن".

نجده كذلك في قولها من بحر الرجز:

سكان الجزيرة[5]

[1] محمد علي الهاشمي: العروض الواضح وعلم القافية، ص126.

[2] محمد علي الهاشمي: العروض الواضح وعلم القافية، ص126.

[3] الديوان، ص70.

[4] الديوان، ص70.

[5] الديوان، ص08.

سككان | الجزيرتي

0//0// | 0/0/0/

مستفعل | متفعلن

فتفعيلة "مستفعلن" دخل عليها الجنن فصارت "متفعلن".

2- **الطي**: هو "حذف الرابع الساكن"[1].

قد اعتمدت زهرة خفيف ذلك في قولها من بحر السريع:

تاجا للحب تمجده [2]

تاجن للحبب تمججدهو

0/// | 0///0/ | 0/0/0/

فعلن | مستعلن | مستفعل

فتفعيلة "مستفعلن" أصابها الطي فأصبحت "مستعلن"

وقولها أيضا في قصيدة "حالة حب"

باليل الصب متى غده

باليل صصب متى غدهو[3]

0/// | 0///0/ | 0/0/0/

فعلن | مستعلن | مستفعل

فتفعيلة مستفعلن أصابها الطي فصارت "مستعلن"

ونجده أيضا في قولها من قصيدة "كرم حاتم"

[1] محمد علي الهاشمي: العروض الواضح وعلم القافية، ص126.

[2] الديوان، ص129.

[3] الديوان، ص131.

حجته هي تطهير

حججته هي تطهيرو

0/ 0/0/ ///0/

فاعل فعل فاعل فا

كلل ربوع سساقيتي[1]

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

عل فعلن فاعل فعلن

فتفعيلة "فاعلن" أصابها الطي فصارت فاعل

3- **الكف**: هو "حذف السابع الساكن"[2]

واعتمدت زهر خفيف ذلك في قولها:

وظل بعيدا يتماهى[3]

وظلل بعيدن يتماهى

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

متفعل مستفعل فاعل

فتفعيلة "مستفعلن" دخل عليها الكف فصارت "مستفعل".

4- **الإضمار**: هو "تسكين الثاني المتحرك متفاعلن: متفاعلن"[4].

5- **الوقص**: هو "حذف الثاني المتحرك متفاعلن: مفاعلن"[5].

[1] الديوان، ص148.

[2] محمد علي الهاشمي: العروض الواضح وعلم القافية، ص127.

[3] الديوان، ص129.

[4] محمد علي الهاشمي: العروض الواضح وعلم القافية، ص126.

[5] المرجع نفسه، ص126.

6- **العقل**: هو "حذف الخامس المتحرك مفاعلتن: مفاعتن"[1].

7- **العصب**: هو "تسكين الخامس المتحرك مفاعلتن: مفاعلتن"[2].

8- **القبض**: هو "حذف الخامس الساكن مفاعيلن: مفاعلن"[3].

وكل هذه الأنواع من الزحافات لم يكن لها حضور في ديوان الشاعرة.

ب- **الزحاف المزدوج**: هو "الذي يصيب التفعيلة مرتين أي هو التغيير الذي يطرأ على سين منها كحذف السين والفاء من (مستفعلن) فتصبح (متعلن)"[4].

الزحافات المزدوجة أربعة أنواع:

1- **الخبل**: هو "مركب من الطي والخبن، بحذف الثاني والرابع الساكنين من التفعيلة مستفعلن: متعلن"[5].

ومثال على ذلك نجده في قول الشاعرة:

كيف أمكنك أن تخونه[6]

كيف أمكنك أن تخونهو

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

متفعلن متعلن متفعل

فتفعيلة مستفعلن دخل عليها الطي والخبن فصارت "متعلن".

2- **الشكل**: هو " مركب من الخبن والكف حذف الثاني والسابع الساكنين من التفعيلة"[7].

ومثال على ذلك قول الشاعرة من بحر البسيط في قصيدة "أنتم بقلبي"

---

[1] المرجع نفسه، ص127.

[2] محمد علي الهاشمي: العروض الواضح وعلم القافية، ص127

[3] المرجع نفسه، ص127.

[4] محمد علي الهاشمي: العروض الواضح وعلم القافية، ص 126

[5] المرجع نفسه، ص127.

[6] الديوان، ص26.

[7] محمد علي الهاشمي: العروض الواضح وعلم القافية، ص127.

أنتم فوانيس تضيء بنورها الكون الرحيب

أنتم فوانيس تضيئ بنورها لكون ررحيب

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

مستفعلن فاعل متفعل فاعلن مستفعلن فا

أنتم يا أهل الفن بين دفاتري[1]

أنتم يا أهل لفنن بين دفاتري

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

عل مستفعل فاعل متفعل فاعلن

فتفعيلة "مستفعلن" دخل عليها الخبن والكف فصارت "متفعل"

3- **الخزل**: وهو "مركب من الطي والإضمار حذف الرابع الساكن، وتسكين الثاني المتحرك من التفعيلة"[2].

4- **النقص**: وهو "مركب من العصب والكف تسكين الخامس المتحرك وحذف السابع الساكن من التفعيلة"[3].

وهذه الأنواع من الزحافات لم نعثر عليها في ديوان الشاعرة.

1-2 مفهوم العلل:

أ- لغة:

جاء في المعجم الوسيط العلة من: "عل وعلا وعللا، شرب ثانية أو تباعا، وفلان علا مرض فهو عليل ... عل الإنسان علة: مرض فهو معلول"[4].

[1] الديوان، ص155.

[2] محمد علي الهاشمي: العروض الواضح وعلم القافية، ص127.

[3] المرجع نفسه، ص127.

[4] المعجم الوسيط، مجمع اللغة العربية، ص 633.

العلة هي: "المرض وسميت بذلك لأنها إذا دخلت التفعيلة أمرضتها وصارت كالرجل العليل"[1]

ب- اصطلاحا:

هي "تغيير يطرأ على الأسباب والأوتاد من العروض والضرب، وهي لازمة، بمعنى أنها إذا وردت في أول بيت من القصيدة التزمت في جميع أبياتها"[2].

والعلة: "تدخل على الأسباب والأوتاد ومثالها في الأسباب حذف السبب فعولن وتحول إلى فعل، ومثالها في مفاعلتن حذف السبب الأخير منها مع تسكين اللام في السبب الذي قبله فتصير مفاعل، وتحول إلى فاعلا أو إسكان أخر الوتد المفروق في مفعولات فتصير مفعولات وتحول إلى مفعولان أو إسقاط الحرف السابع فتصير مفعولا وتحول إلى مفعولن وحكمها أنها لا تقع أصالة إلا في العروض (أخر الشطر الأول) والضرب (أخر الشطر الثاني)"[3].

ويعرفها عبد الحميد الراضي على أنها: "تغيير يطرأ على الأسباب والأوتاد، أنها تختص بالأعاريض والضروب دون غيرها من الأجزاء، وهذا التغيير يكون بنقص في الجزء تارة وبزيادة عليه تارة أخرى"[4].

2-**2 أنواع العلل**: العلة في العروض قسمان: علة بالزيادة وعلة بالنقصان

- ✓ **علل الزيادة**: "وتكون هذه العلل بزيادة حرف واحد أو حرفين في بعض الأضراب"[5]. وهي:

الترفيل: هو "زيادة سبب خفيف على وتد مجموع: مستفعلن: مستفعلاتن"[6].

التذييل: هو "زيادة حرف ساكن على وتد مجموع: مستفعلن: مستفعلان"[7].

التسبيغ: هو "زيادة حرف ساكن على سبب خفيف: فاعلاتن: ....."[8].

ومجموع هذه العلل لم نلاحظها في أغلب قصائد ديوان زهرة خفيف.

---

[1] محمد بن حسن بن عثمان: المرشد الوافي في العروض والقوافي، ص32.

[2] إميل بديع يعقوب، المعجم المفصل في العروض والقافية، ص260.

[3] محمود مصطفى: أهدي سبيل إلى علمي الخليل العروض والقافية، ص32.

[4] عبد الحميد الراضي: شرح تحفة الخليل العروض والقافية، مطبعة العاني، بغداد، د. ط، 1967م، ص51.

[5] عبد العزيز عتيق: علم العروض والقافية، ص147.

[6] محمد علي الهاشمي: العروض الواضح وعلم القافية، ص128.

[7] المرجع نفسه، ص128.

[8] المرجع نفسه، ص128.

✓ **علل النقص**: وتكون هذه العلل: "بنقصان حرف أو أكثر في العروض والضرب أو إحداهما وأحيانا لا يرد البحر إلا بهذا النقصان كما في الوافر"[1]. وهي:

1- **القطع**: وهو "حذف أخر الوتد المجموع وإسكان ثانية فاعلن، فاعل، فعلن"[2].

ومثال ذلك قول زهرة حفيف من بحر المتدارك

وقدر السلطة حاوز الحد[3]

وقدر سسلطة حاوز لحددو

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

فاعل فعلن فعلن فعل فاعل

حتى إن أهانها

حتتى إن أهانها

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

فعل فاعلن فاعل

فتفعيلة "فاعلن" أصابها القطع فأصبحت "فاعل"

ونجده أيضا في قولها من بحر البسيط

شعر أسبح في مقلتيها[4]

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

فا متفعل فعلن مستفعلن

[1] عبد العزيز عتيق: علم العروض والقافية، 147.

[2] محمد علي الهاشمي: العروض الواضح وعلم القافية، ص129.

[3] الديوان، ص154.

[4] الديوان، ص70.

وأعر لفيافي على بساط ريحي

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

فاعل متفعل فاعلن متفعل علن

2- **الحذف**: هو "إسقاط سبب خفيف من أخر التفعيلة: مفاعيلن: مفاعي"[1].

3- **القطف**: هو "مجموع العصب والحذف (أي تسكين الخامس المتحرك ثم حذف سبب خفيف من أخر التفعيلة) مفاعلتن: مفاعل: فعولن"[2].

4- **القصر**: هو "إسقاط ثاني السبب الخفيف، وإسكان ثانيه: مفاعيلن: مفاعيل"[3].

5- **الصلم**: هو "حذف الوتد المفروق من أخر التفعيلة: مفعولات: مفعو: فعلن"[4].

6- **الحذذ**: هو "حذف الوتد المجموع كله متفاعلن: متفا"[5].

7- **الكسف**: هو "حذف أخر الوتد المفروق مفعولات: مفعولا: مفعولون"[6].

8- **الوقف**: هو "تسكين أخر الوتد المفروق مفعولات: مفعولات"[7].

وكل هذه العلل لم نلاحظها أيضا في قصائد زهرة خفيف من ديوانها في البدء كانت حواء.

[1] محمد علي الهاشمي: العروض الواضح وعلم القافية، ص129.

[2] المرجع نفسه، ص129.

[3] المرجع نفسه، ص129.

[4] المرجع نفسه، ص129.

[5] المرجع نفسه، ص129.

[6] المرجع نفسه، ص129.

[7] المرجع نفسه، ص 129.

الفصل الثاني:

الإيقاع الداخلي

تمهيد:

في هذا الفصل نتطرق بالدراسة للإيقاع الداخلي في ديوان في "البدء كانت حواء لزهرة حفيف"، وهو مرتبط بالنسبة الصوتية التي تتناغم بنغمات خفيفة وفق الحروف وحركاتها، وبين الألفاظ ودلالاتها، من تكرار ومحسنات بديعية وغيرها.

ويمكننا القول أن الموسيقى الداخلية هي الإيقاع الذي نلحظه على النص من خلال استخدام الشاعر لتلك العناصر التي يتضمنها هذا الجانب من النص (موسيقى داخلية) فهي المكون الأساسي له، حيث أنها تجعل الشاعر يتفحص النص بدقة ليكشف عن التغيرات التي طرأت عليه، حتى تكون هذه المتغيرات قيد الدراسة و العناية بها بشكل خاص ونبدأ ب:

1- التكرار:

أ- لغة:

والتكرار هو "مصدر (كرر) إذا ردد وأعاد، يقال: كرر الشيء تكرارا أعاده مرة بعد مرة".[1]

والتكرار مثال لقولهم: "كرر تكرارا ردد وأعاد"[2] والتكرار فيه هو: بنسبة مبالغة وتكثير.

كرر تكريرا أو تكرارا وتكره: "الشيء أعاده مرارا أو مرة بعد أخرى، كرر السؤال"[3]

ب- اصطلاحا:

يعرفه ابن الأثير بقوله: "هو دلالة اللفظ على المعنى مرددا كقول كلمة تستدعيه (أسرع، أسرع) فإن المعنى مردد واللفظ واحد"[4]

وصاحب الخزانة يعرفه بقوله: "إن التكرار هو أن يكرر المتكلم اللفظة الواحدة باللفظ أو المعنى"[5]

إن التكرار هو أسلوب تعبيري يصور اضطراب النفس ويدل على تصاعد انفعالات الشاعر وهو منبه صوتي يعتمد الحروف المكونة للكلمة في الإشارة وعلى الحركات إذ بمجرد تغيير حركة يتغير المعنى ويتغير النغم"[6]

فيمكن القول إذ أن التكرار يضمن وظيفة إيقاعية فهو إعادة لفظ أو عبارة أو فقرة وذلك باللفظ نفسه أو بالترادف وهذا لتحقيق أغراض كثيرة أهمها تحقيق الإيقاع بين اللفظ والمعنى.

ويعد التكرار خاصية أساسية برزت بشكل ملفت للنظر في شعر "زهرة خفيف" وقد أدى دورا بالغا في إثراء الجانب الموسيقي في القصيدة بعد الوزن والقافية، وإن أول ما يطالعنا من أمر التكرار في شعر الشاعرة هو حضوره في شعرها الامر الذي يدل على رغبة الشاعرة الواضحة في تكثيف إيقاع شعرها من ناحية ولإثراء دلالتها من ناحية أخرى، كذلك

---

[1] الفير ونرابادي: القاموس المحيط، الهيئة العامة المصرية للكتاب، القاهرة، ط3، 1976م، ج2، ص24.

[2] أبو محمد القاسم السجلماسي: المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع، تح: علال الغازي، مكتبة، مكتبة المعارف، الرباط، المغرب، ط، 1980، ص:476.

[3] جبران مسعود: الرائد، ص: 663.

[4] فهد ناصر عاشور: التكرار في شعر محمود درويش، دار الفارس للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2004م، ص: 22.

[5] المرجع نفسه، ص 22.

[6] صبيرة قاسي: بنية الإيقاع في الشعر الجزائري المعاصر، ص: 228.

تماسك نسيج شعرها، وإن ما يؤكد حرص الشاعرة على هذه الكثافة الايقاعية هو آلية استخدامها لهذه التقنية الاسلوبية البالغة والتي تتجلى في أنماط ومستويات عديدة وأول هذه المستويات هو:

1-1 تكرار الحرف: (الصوت):

إن تكرار الحرف بأصواتها طاقة تثير في النفس حسا عظيما يتلاءم مع الجو الذي يرد فيه، وإن تكرار الحرف في البيت الشعري أمر لافت للنظر بحيث يحدث إيقاعا داخليا سواء ما تعلق بالتزامه قافية واحدة أو من خلال حروف تتكون في ثنايا الأبيات.

ومن أمثلة تكرار الصوت في شعر زهرة خفيف قولها في قصيدة: أنوثة.

هي كالأسطورة

غامضة تسترت

قصيدة منثورة

أنوثة تفتحت

كوردة مغرورة

ماردة شاردة

قاهرة مقهورة

ترفرف راهية كالأعلام[1]

فهنا نلاحظ جليا تكرار حرف الراء (12) مرة، وهذا يثير إيقاع ونغمة موسيقية، وحرف الراء كاللام في أنها من الأصوات المتوسطة بين الشدة والرخاوة وأن كلا منها مجهور... والصفة المبهرة للراء هي تكرر طرق اللسان للحنك عند النطق"[2]

فاستطاعت الشاعرة من خلال تكرار هذا الحرف أن تؤكد حالة ايقاعية وأن تبرز منطقة من مناطق النص بنسيج ايقاعي يوفر امتاعا لأدان المتلقين كما نجد أيضا تكرار الصوت في ابيات من قصيدة ((مغالطة" حيث تقول الشاعرة:

[1] الديوان، ص 39.

[2] إبراهيم أنيس: الأصوات اللغوية، مكتبة نهضة مصر، مصر، د ط، د ت ص: 58.

نعيش الماضي لا ننسى

ونجعل يومنا أمسا

فنفخر بالذي كان

ونهتف باسمه همسا

نحن لعصرنا الذهبي

وتبقى هناك تتأسى

على ما فات من ماض

على أنا قابضة نرسى

ويسكن غيرنا القمر

ونحن نغازل الشمس[1]

وفي هذه الأبيات نلاحظ تكرار النون 21 مرة وهو من الأصوات المجهورة، "والنون صوت مجهور متوسط بين الشدة والرخاوة ففي النطق به يندفع الهواء من الرئتين محركا الوترين الصوتين، ثم يتخذ مجراه في الحلق أولا حتى إذا وصل إلى أقصى الحنك الأعلى فيسد بهبوطه فتحة الفم ويتسرب الهواء من التجويف الانفي محدثا في مروره نوعا من الحفيف لا يكاد يسمع" وقد حقق حرف النون وقع موسيقي أضفت على القصيدة صيغة جمالية موسيقية.

كما نجد أيضا من الأصوات تكرار حرف "الباء" و "الدال" وهما صوتان انفجاريان مجهوران ويتمثل ذلك في قول الشاعرة:

ليرمي بين يدي

يطرق بابي كاسرا كالصنديد

فيحالفني مجددا

[1] الديوان، ص: 47.

باسط ذراعيه بالوصيد

أمارس سلطتي عليه في تجبر عنيد

أذوبه بين أحضاني محبات الجليد[1]

فنلاحظ في هذه الابيات تكرار الشاعرة لحفي "الباء والدال" وهما صوتان انفجاريان مجهوران، فالدال "صوت شديد مجهور، يتكون بأن يندفع الهواء مارا بالحنجرة فيحرك الوترين الصوتين، ثم يأخذ مجراه في الحلق والفم حتى يصل إلى مخرج الصوت فينحسر هناك فترة قصيرة جذا لالتقاء طرف اللسان بأصول الثنايا العليا التقاء محكما. فاذا انفصل اللسان عن أصول الثنايا سمع صوت انفجاري نسميه بالدال"[2]

وقد تكرر حرف الدال (8 مرات) وتكرر كذلك حرف الباء (9 مرات) وهو "صوت شديد مجهور يتكون أولا بالحنجرة، فيحرك الوترين الصوتين ثم يتخذ مجراه بالحلق ثم الفم حتى ينحبس عند الشفتين منطبقتين انطباقا كاملا ..... فالنطق بالباء تنطبق الشفتان أولا حين نحبس الهواء عندهما، ثم تنفجران فيسمع صوت الباء"[3]

فكل من حرف الدال والباء له وقعة الخاص من خلال الملامح الصوتية التي يتميز بها كون الأصوات المجهورة أو الانفجارية أكثر ايقاعا وذلك لشدة النطق بها فيكون الإيقاع فيها واضح للمتلقي.

ومن أمثلة تكرار الأصوات المهموسة تجذ قول الشاعرة:

على مشارف الزمان

حيث الأنام نيام

وحيث المكان لا مكان

وحيث القوانين تضمر حرية الانسان

عصفور جريئ يهان

[1] الديوان، ص: 80

[2] إبراهيم انيس: الأصوات اللغوية، ص: 51.

[3] المرجع نفسه، ص: 47.

يتهم بالتسيس والتحزب وهتك الأمان

غرد للعدالة وغني للحرية

حلم أحلاما وردية[1]

فهناك نلاحظ جليا تكرار حرف الحاء (8 مرات) والحاء هو: "الصوت المهموس الذي يناظر العين، فمخرجهما واحد ولا فرق بينهما إلا في أن العاء صوت مهموس نظيره المجهور هو العين"[2] وقد خلق حرف الحاء في هذه الأبيات جرس موسيقي كما جسد المد الشعوري والفيض العاطفي فيها كذلك من الأصوات المهموسة نجد حرف "الهاء" حيث تقول:

وهي ماتزال في حلقها

وشيئا فشيئا غشاها الدخان

وغطى الرابية وسهلها

فزعت من هول ما ابصرت

اسودت الدموع بكحلها

هرولت وفي يدها فسيلة[3]

فنلاحظ هنا تكرار حرف الهاء 9 مرات والهاء هو "صوت رخو مهموس، عند النطق به يظل المزمار منبسطا دون أن يتحرك الوتران الصوتيان ولكن اندفاع الهواء يحدث نوعا من الحفيف يسمع في أقصى الحلق أو داخل المزمار ويتخذ الفم عند النطق بالهاء نفس الوضع الذي يتخذه عند النطق بأصوات اللين"[4] وقد أصغى صوت الهاء وقع موسيقي أعطى للقصيدة صيغة جمالية موسيقية.

كما نجد أن صوت القاف ويظهر ذلك جليا في قول الشاعرة:

بالحب نرقى ونرقى ونرقى

[1] الديوان، ص: 150.

[2] إبراهيم أنيس: الأصوات اللغوية، ص: 76.

[3] الديوان: ص: 89.

[4] إبراهيم أنيس: الأصوات اللغوية، ص: 76.

فنقطر برجا زهاء السماء

وبالحب نحجز قصرا عجيبا

وبالحب نعتق أرواحنا[1]

فنلاحظ هنا تكرار صوت القاف (6 مرات) وهو "صوت شديد مهموس" رغم أن جميع كتب القراءات قد وصفتها بأنها أحد الأصوات المجهورة"[2]

فصوت القاف هنا حمل معه دلالة نفس الشاعرة التي أرادت نشر الحب بين الناس لتغير أوضاعهم لتكوين مجتمع أكثر تطور ورقي.

1-2تكرار اللفظ (الكلمة):

يعد تكرار الكلمة مظهرا من مظاهر التكرار، وهذا المظهر ذو قابلية عالية على اغناء الإيقاع، فالشاعر يلجأ لإلى تكرار الكلمة من أجل الزيادة والالحاح حول قضية ما بطريقة فنية جمالية يبرز فيها الإيقاع ويمنح القصيدة القوة والصلابة، وبهذا يكون تكرار الكلمة بعينها مفتاح صوتي لعالم القصيدة.

وتكرار الكلمة أي أن: "كل حرف من حروف الهجاء رمز مجرد، وإذا اتصل هذا الحرف بحرف أو أكثر نشأ عن هذا الاتصال ما يسمى بالكلمة وكل كلمة لابد أت تدل على معنى"[3]

وبذلك فإن هذا النوع من التكرار المتواجد في الابيات الشعرية أو القصائد ككل قد وضع للتأكيد على معنى أو فعل معين، ومثال ذلك قول "زهرة خفيف" في قصيدة "شكوى ضد رجل"

أشكوك للإله

اشكوك للرحمن

كيف استطعت يا رجل

[1] الديوان: ص: 118.

[2] إبراهيم أنيس: الأصوات اللغوية، ص: 72.

[3] عباس حسن: النحو الوافي، دار المعارف، مصر، ط4، 1971، ج1، ص: 13.

أن تهجر الجنان

أشكوك بالشهود

أشكوك بالدليل[1]

كررن الشاعرة صيغة "أشكوك" أربع مرات، ومن خلال هذه الجزمة الصوتية المتكررة استطاعت الشاعرة أن تحدث تنغيما له دلالته وهي تأكيد المعنى المراد الوصول اليه وغرضه الشكوى ضد هذا الرجل الذي استطاع أت يؤثر في العالم بأسره فمرة تشكوه للإله ومرة للرحمن ...إلخ.

وقولها في قصيدة "أنتم بقلبي"

أنتم بقلبي والجوارح والمقل

أنتم كبدر رائع الحسن انتمل

أنتم بقلبي رائعين

أنتم رياحين وفل

أنتم قصائد في المحبة لا تمل

أنتم قصائد حرة نبتت على سطح الصخور.[2]

كررت الشاعرة في هذه الاسطر كلمة أنتم "ست مرات"، فنتج عن هذا التكرار موسيقى تجذب السامع أو المتلقي، وقد أرادت الشاعرة من خلال هذا التكرار أن تعبر عن مدى حبها لرفاقها وتعلقها بهم.

وقولها أيضا في "المقص"

يراقب أقوالي

يراقب أفعالي

[1] الديوان، ص: 73.

[2] الديوان، ص: 155.

يراقب أفكاري

يراقب أشعاري[1]

كررت لفظة "يراقب" أربع مرات، تكرارا متتاليا وهذا التكرار المتتالي أدى إلى نغم موسيقي واضح، فأرادت الشاعرة من خلاله توضيح وتأكيد المعنى المراد.

كما نجد هذا النوع من التكرار أيضا في قصيدة "عناد" في قولها.

تحاورت عيوننا

تحاورت قلوبنا

تحاورت حواسنا

تحاورت أنفاسنا[2]

فقد أوردت الشاعرة تكرار كلمة (تحاورت) أربع مرات تكرارا متتاليا، وغرض هذا التكرار تأكيد المعنى المتمثل في الانسجام بينها وبين هذا الرجل، وهذا التكرار أنتج نغما موسيقيا.

وقولها أيضا في قصيدة "شجر التوت":

إياك أن تؤذيه

إياك أن تسيء إليه[3]

نلاحظ هنا تكرار لكلمة "إياك" مرتين، وغرض هذا التكرار هو التحذير

وقولها من قصيدة "مملكة النساء"

لماذا لم تكن لكم أنتم وصايا

[1] الديوان، ص: 141.

[2] الديوان، ص: 88

[3] الديوان: ص: 113

لماذا لا تلتزموا بالأمر والنهايا

لماذا تأبى أن نسير في الدرب سويا

لماذا تأمر وتطغى أرقص ورايا[1]

فهنا الشاعرة كررت لفظة (لماذا) أربع مرات، وغرض هذا التكرار هو تأكيد هذا المعنى المراد الوصول اليه وهو المساواة بينها وبين الرجل في الحقوق والواجبات.

وقولها أيضا في قصيدة "بالحب"

بالحب نرقى ونرقى ونرقى

فنقطن برجاز هاء السماء

وبالحب نحجز قصرا عجيبا

في كوكب الشمس هذا المساء

ونسبح في ملكوت إله

نضاهي به سدورة الانتهاء

وبالحب نعتق أرواحنا[2]

فكلمة "بالحب" هنا تكررت ثلاث مرات، لتوكد من خلالها الشاعرة أن الحب وسيلة للرقي والازدهار وللقضاء على التخلف والانطواء

وقولها أيضا في قصيدة "مملكة النساء"

أرفض من يقهرني

أرفض هذي الفوضى

[1] الديوان: ص: 62.

[2] الديوان: ص: 118

أرفض من يسلبني حريتي ليرضى

يا معشر الرجال بالهوس أنتم مرضى[1]

فكلمة (أرفض) تكررت ثلاث مرات، فالشاعرة أرادت التعبير عن رفضها واستعباد الرجل لها وسلبها لحريتها.

وقولها أيضا في قصيدة "عفو بقرار نسائي"

يا محترف

أحسست بغدرك

أحسست بالخيانة

فكل حواسي ترصدك بصدق وأمانة.[2]

فكلمة "أحسست" تكررت مرتين ومن خلال هذه الحزمة الصوتية حدث تنغيم يتوسط الطرين معبرا على معنى متكرر بصورة أكثر شمولية وفي هذا التكرار دلالة على أن الشاعرة تتحسر على حالتها التي توصلت إليها جراء خيانة زوجها لها وهذا التكرار حمل دلالة الحزن والحسرة.

وقولها أيضا في قصيدة "جميلة"

قالوا عنها درة

قالو ملاك

قالوا بعض من حكايات ألف ليلة

قالوا هي ابنة أول شهيد

أسقطته رصاصات دخيلة

قالوا فيها بعض أوصاف النبوة

[1] الديوان: ص: 62.

[2] الديوان: ص: 27

قالوا عنها منقدة، قالوا رسولة.[1]

فقد أوردت الشاعرة تكرار كلمة "قالوا" سبع مرات، وهذا التكرار متتاليا وهو بدوره أدى إلى تناغم موسيقي، أرادت الشاعرة من خلاله إخبار القارئ ببطولات وكفاح جميلة.

1-3تكرار العبارة:

إن "الجمل ترتبط بعضها ببعض وتتألف محدثة حرسا موسيقيا يتباين في نغماته بين الهدوء والصخب، وقد تتناقض في ظاهرها أحيانا لإنتاج دلالات جديدة تخدم الفكرة العامة التي ينهض عليها النص، وتشكل بؤرة تضيئ جوانب القصيدة ومبدعها من الناحية النفسية وغيرها ولا شك أن القيمة الحقيقية الموسيقية تتبع من تآلف مجمع الالفاظ في جمل متناسقة التراكيب، متسقة الاوزان والتقطيعات الصوتية، وهو ما يسمى موسيقى العبارة"[2]

وبهذا فإن الشاعرة اعتمدت تكرار العبارات في القصائد المتواجدة ومثال ذلك قولها في قصيدة "عرب النفط":

اذهبوا فأنتم الطلقاء

اذهبوا فأنتم الطلقاء

اذهبوا فأنتم الطلقاء[3]

فالشاعرة في تكرارها للعبارة "اذهبوا فأنتم الطلقاء" تدعو العرب للاستفاق من سباتهم والدفاع عن حقوقهم ومطالبهم، وهذا التكرار جاء لتأكيد المعنى المراد

وقولها أيضا من قصيدة "أقدار"

تهدف بإسمي ... واحد أحد

واحد أحد[4]

[1] الديوان: ص: 33.

[2] وسيم حميد ناجي القبلاوي: دور التكرار في موسيقى شعر البحتري، رسالة ماجيستير، منشورة، جامعة حرش، 2014م، ص: 80.

[3] الديوان: ص: 140

[4] الديوان: ص: 154.

فالشاعرة هنا تتحدث عن الاقدار وأنها من تقدير الإله، فكررت عبارة "واحد أحد" لتؤكد المعنى المراد، أن الله هو الواحد الأحد وبيده تقدير كل شيء فأسبغ هذا التكرار أسطر القصيدة بصبغة تناغمية رائعة.

كما نجد هذا النوع من التكرار في قولها من قصيدة "حالة حي"

يا ليل الصب متى غده

مهما جافاها وتمادي

ظلت نشوانه تتهادى

وربيع العمر يتهاوى

لا قرحة عندها تتساوى

مع خفقة قلب تفقده

يا ليل الصب متى غده[1]

كررت عبارة "يا ليل الصب متى غده" للتعبير عن حسرتها واشتياقها للقاء الحبيب الذي تغرب عنها ودلالة هذا التكرار هو تأكيد المعنى.

وقولها من قصيدة "الشهداء ينقدون الوطن ثانية"

في جزائر الحرية

مددنا جميعا الأيادي

قهرنا معا الاعادي

أين الروح الأخوية

في جزائر الحرية[2]

[1] الديوان: ص: 130 – 131.

[2] الديوان: ص: 18 – 19.

فالشاعرة في تكرارها لعبارة "جزائر الحرية" تدعو من خلالها رجال الجزائر الأحرار أن ينهضوا بهذا البلد ويكافحوا من أجلها، مثلما فعل شهدائها الابرار من خلال ما سبق يتضح لنا أن التكرار من أهم العناصر المشكلة لموسيقى الشعر، وحضوره في شعر "زهرة خفيف" أدى إلى إيقاع موسيقي واضح.

كما نجده أيضا في قصيدة "المقص" في قولها:

أردت أن أصرخ

أردت أن أبوح[1]

فهنا الشاعرة كررت لفظة "أردت" مرتين، فهي تريد بذلك إخراج ما في نفسها والتعبير عن آلامها وأنتج عن هذا التكرار تناغم موسيقي تطرب له الأذان وترتاح له النفس.

وقولها أيضا في قصيدة "بالشعر"

وأغزو الفيافي على بساط الريح.

وأغزو البحار مع السندباد.[2]

كررت الشاعرة لفظة (أغزو) مرتين، حيث أرادت من هذا التكرار تأكيد المعنى المتمثل في مدى سعة الشعر والأدب، وهذا التكرار ولد موسيقي واضحة تتماشى مع تعبير الشاعرة.

كما نجده أيضا في قولها من قصيدة "عناد"

أتحدى أن يسقط قلبي مجددا في الشراك

أتحدى عنادك.. أتحداك[3]

فهنا الشاعرة كررت لفظة أتحدى مرتين، للتعبير عن مدى قوة شخصيتها وصلابتها. كما أدى هذا التكرار إلى وقع موسيقي واضح.

[1] الديوان: ص: 143.
[2] الديوان: ص: 70.
[3] الديوان: ص: 85.

2- الطباق

أ- مفهوم الطباق في اللغة

المطابقة في أصل الوضع اللغوي: "أن يضع البعير رجله موضع يده، إذا فعل ذلك قيل: طابق البعير".[1]

وقال الخليل بن أحمد الفراهيدي: "طابقت بين الشيئين، إذا جمعت بينهما على حد واحد"[2]

ب- مفهوم الطباق في الإصلاح:

الطباق هو: "الجمع بين الشيئين ومقابله أو الشيء وضده، وقد يكون الشيئان المجموع بينهما اسمين أو فعلين أو حرفين"[3]

قال قوم: المطابقة هي: "جمعك بين الضدين في تلام أو بيت شعر"[4]

الطباق هو: "الايتان بمعنيين متقابلين متصلين أو مفصول بينهما غير فصل كثير سواء أكانا في كلام واحد أو كلاميين، سواء أكان التقابل حقيقيا أو اعتباريا، سواء أكان تقابل التضاد، أو تقابل الايجاب والسلب"[5]

- ونستنتج من التعريفات أنها تشترك في معنى واحد هو أن الطباق لكل الكلمة وضدها.

نجده أيضا في قصيدة "أسماء" في قولها:

تنتشر الفرحة بين القلوب

وترل الحزن لمثواه الأخير[6]

بقت الشاعرة هنا بين لفظتي (الفرحة، الحزن) حيث حاولت إظهار وتبين المعنى من خلال قدرة "أسماء" في تغيير نفسية هذا الرجل من فرح إلى حزن.

---

[1] عبد العزيز عتيق: علم البديع، دار النهضة العربية، بيروت لبنان، د ط، د. ت، ص: 77.

[2] المرجع نفسه: ص: 77.

[3] فضل حسن عباس: البلاغة فنونها وأفنانها علم البيان والبديع، دار الفرقان للنشر والتوزيع، د.ب، ط 11، 2007م، ص 279.

[4] أبي محمد القاسم السلجماسي: المنزع البديع في تحسين أساليب البديع، ص: 375.

[5] محمد بن يوسف أطفيش: ربيع البديع، د. ط، د. ت، ص: 20.

[6] الديوان: ص: 83

أيضا قولها في قصيدة "شجرة التوت":

يأتيه وحي بأمر الاله.

كل صباح

كل مساء[1]

فالشاعرة طابقت بين لفظتي (صباح، مساء)، وحمل هذا الطباق دلالة تأكيد المعنى وإبرازه.

وقولها أيضا من قصيدة أقدار:

وقدر الغني أن يحيا في البذخ

يسخر الفقير[2]

فهنا مطابقة بين لفظتي (الغني، الفقير) حيث أرادت من خلاله الشاعرة إثبات أن حياة الانسان مربوطة بالقضاء والقدر وأن كل انسان يعيش الحياة التي اختارها الله له.

أما في قصيدة شهادة ميلاد" نجده في قولها:

حيث البحر غريق

والبر حر طليق[3]

فهنا طابقت بين لفظتي (البر، البحر)، فحمل هذا الطباق دلالة الفخر والاعتزاز بيوم ميلادها من خلال توظيف هذا التضاد والذي جعل من المعنى قوي وواضح.

ج- أنواع الطباق:

ينقسم الطباق في أصله إلى نوعين يختلف أحدهما عن الأخر في خصائصه ومميزاته هذين النوعين يتمثلان في:

[1] الديوان: ص: 112.

[2] الديوان: ص: 153.

[3] الديوان: ص: 13.

1- **طباق الايجاب**: وهو "ما صرح فيه بإظهار الضدين، أو هو ما لا يختلف فيه الضدان إيجابا وسلبا"[1]

ومثال هذا النوع من الطباق نجده في قول "زهرة خفيف" من قصيدة "الشهداء ينقدون الوطن ثانيو"

في جزائر الحرية

لا شرقية غربية[2]

الطباق يكمن في لفظتي (شرقية غربية) حيث أن الشاعرة طابقت بين لفظتين وحمل هذا الطباق تأكيد الشاعرة في دعوتها إلى رص الصفوف وترابط أبناء الوطن فيما بينهم.

وقولها أيضا في قصيدة "أنت لي"

أنت لي طول النهار

وثلث الليل الطويل[3]

طابقت الشاعرة هنا لفظتي (الليل والنهار)، وجمعت بين ضدين، فحمل هذا الطباق دلالة تأكيد المعنى وإبرازه، وتوضيحه فالشاعرة هنا تعبر عن مدى تعلقها بهذا الرجل وحبها له وشدة تمسكها به في قولها "أنت لي"

وقولها في قصيدة "مغالطة"

يسكن غيرنا القمر

ونحن نغازل الشمس[4]

طابقت الشاعرة في هذين السطرين بين كلمتي (الشمس، القمر) فالشاعرة هنا جمعت بين معنيين متضادين أرادت من خلالها التعبير عن الحال الذي آل إليه عصرنا من تخلف وبؤس رغم التطور الذي وصل إليه العالم الغربي.

قولها أيضا من نفس القصيدة:

[1] عبد العزيز عتيق: علم البديع، ص: 79.
[2] الديوان، ص: 23.
[3] الديوان: ص: 45.
[4] الديوان: ص: 47.

فقدنا الماضي والحاضر[1]

فالشاعرة هنا طابقت بين كلمتين (الماضي، الحاضر) حيث حاولت من خلال هذه المطابقة اظهار الاختلاف بين الماضي الامة العربية والتي كانت تنعم بالقوة والازدهار وبين الحاضر الذي أصبح بائسا وتعيس.

وقولها من قصيدة "مملكة النساء":

النسوة والصبايا[2]

فهنا الشاعرة طابقت بين لفظتي (النسوة × الصبايا) وقد أفاد هذا الطباق دلالة تأكيد المعنى وابرازه حيث أن الشاعرة أرادت ابراز أنوثة المرأة في شبابها وفي شيخوختها.

بالإضافة إلى قولها:

هي الغلاف الجوي (...) والأرض والسماء[3]

فالشاعرة طابقت بين لفظتي (الأرض × السماء) فكذلك الشاعرة هنا أرادت من خلال هذا الطباق التأكيد على أهمية وقيمة المرأة ودورها في المجتمع.

كما نجده في قصيدة "الشعر" في قولها:

وعمى أخلط أوطاننا

شرقا وغربا[4]

فالشاعرة طابقت بين لفظتي (شرقا × غربا) فجاء هذا الطباق لإبراز الاختلاف الظاهر بين شرق الوطن وغربه فحمل دلالة التعبير عن المعنى.

أما في قصيدة "شكوى ضد رجل" نجده في قولها:

[1] الديوان: ص: 48.
[2] الديوان: ص: 63
[3] الديوان: ص: 63.
[4] الديوان: ص: 73.

أشكوك من قريب

أشكوك من بعيد[1]

فالشاعرة طابقت بين لفظتي (قريب × بعيد) لإظهار المعنى المراد والمتمثل في حيرتها أمام هذا الرجل فهي تشكو هذا الرجل للقريب والبعيد

2- **طباق السلب**: وهو "ما لم يصرح فيه بإظهار الضدين، أو هو ما اختلف فيه الضدان إيجابا وسلبا"[2]

ومن خلال تصفحنا للدوان، نجد عدم حضور هذا النوع من الطباق في القصائد المتنوعة لزهرة خفيف.

فالطباق إذن يعمل على خلق إيقاع متميز ويوضح دلالة العبارة، وله أثر في احداث جرس موسيقي، من خلال انسجام الألفاظ التي تقوي الإيقاع، وكونه قد تجلى في الديوان وأعطاه قوة وتوضيحا وتأكيدا للمعنى.

3- الجناس:

أ- مفهوم الجناس في اللغة:

جاء في المصباح: حكى الخليل: "هذا يجان هذا أي يشاكله"[3]

ومنهم من يقولون: "التجانس هو التفاعل من الجن أيضا مصدر يجانس الشيئان إذا دخلا في جنس واحد، كما نقول تحارب الرجلان تحاربا"[4]

ب- مفهوم الجناس في الاصطلاح

مفهوم الجنا عند ابن معتز: "مقصور كما نرى على تشابه الكلمات في تأليف حروفها من غير افصاح، عما إذا كان هذا التشابه يمتد إلى معاني الكلمات المتشابهة للحروف أم لا"[5]

[1] الديوان: ص: 76.

[2] عبد العزيز عتيق: علم البديع، ص 80.

[3] علي الجيدي: فن الجناس بلاغة أدب نقد، دار الفكر العربي، د.ب، د ط، د ت، ص: 03.

[4] المرجع نفسه، ص: 03 – 04.

[5] عبد العزيز عتيق: علم البديع، ص: 195.

من المحسنات البديعية الجناس ولعله زينتها وأشهرها، ولذا حصة والسجع الشيخ عبد القاهر بالذكر "ويسمى المجانسة والتجانس، وهو أن يتفق اللفظان في النطق ويختلفان في المعنى، ومعنى هذا أنك تذكر الكلمة في موضعين فيكون لها في كل موضع معنى يختلف عن الآخر وقد تكون الكلمتين اسمين أو فعلين أو تكون احداهما اما والآخر فعلا"[1]

وقال قوم: "المجانسة: أي تشبه اللقطة اللقطة في تأليف حروفها"[2]

الجناس هو "أن يتفق لفظان أو أكثر في الصوات المكونة لهما ويختلفا في المعنى"[3]

صلاح الدين الصغدي يعرف الجناس بقوله: هو "الإيتان بمتماثلين في الحروف أو في بعضها أو في الصورة أو زيادة في احدهما أو بمتخالفين في التركيب أو الحركات أو بمثال يرادف معناه مماثلا أخر نظما"[4]

1- **الجناس الناقص**: هو "أن تختلف الكلمات في أربعة أشياء في نوع الحروف وفي الشكل، في العدد، في الترتيب"[5]

وقد اعتمدت الشاعرة زهرة خفيف ذلك في قولها من قصيدة "عفو بقرار نسائي"

قلبك المفطور من هواهي يرتشف

فأنت في شراكي بطل مغامر مكتشف[6]

يكمن الجناس في لفظتي (يرتشف، مكتشف) فالاختلاف نجده في الحرفين الاولين للكلمة فهو جناس ناقص وقد أدى هذا الجناس إلى جرس موسيقي واضح. وقد حمل دلالة الحالة النفسية للشاعرة المتأزمة بسبب خيانة زوجها لها.

كما نجده أيضا في قول الشاعرة من قصيده "أنوثة"

كخمر معتق

---

[1] فضل حسن عباس: البلاغة وأفنانها البيان والبديع، ص: 299.

[2] أبي قاسم السجلماي: المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع، ص: 482.

[3] الازهر الرناد: دروس البلاغة العربية نحو رؤية جديدة، المركز الثقافي للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، بيروت، ط 1، 1992م، ص: 153.

[4] سيد خضر: التكرار الايقاعي في اللغة العربية، دار الهدى للكتاب، بيلا كفر الشيخ، ط1، 1998م، ص: 13.

[5] فضل حسن عباس: البلاغة فنونها وأفنانها البيان والبديع، ص: 299

[6] الديوان: ص: 27.

وزهر مفتق[1]

فالشاعرة جانست بين لفظتي (معتق ومفتق) فالاختلاف يكمن في الحرف الثاني للكلمة ... وقد أدت هذه المجانسة إلى وقع موسيقي واضح حملت من خلالها فخرها بنفسها وبأنوثتها.

كما اعتمدت ذلك أيضا في قصيدة "أنت لي" في قولها:

تسقي فيافي وصحاري

تروي أرضي وبحاري[2]

وقعت المجانسة بين لفظتي (صحاري، بحاري) فالاختلاف يكمن في الحرف الأول من الكلمتين وأدى تتابع اللفظتين إلى تناغم تستصيغه الأذان حمل دلالة الغزل.

من قصيدة "مملكة النساء"

مملكة النساء آتية قادمة

سديدة

شديدة[3]

فالشاعرة هنا جانست بين لفظتي (سديدة، شديدة) وذلك نلحظة من خلال الاختلاف الوارد على مستوى الحرف الأول لكل منهما وأدى هذا الجناس إلى إيقاع موسيقي واضح حمل دلالة التعبير عن شجاعة الشاعرة في مكالبتها بحقوقها كامرأة ومساواتها مع الرجل في الحقوق والواجبات.

وأيضا قولها من نفس القصيدة

فالقصر والسرايا

[1] الديوان: ص: 43.

[2] الديوان: ص: 46.

[3] الديوان: ص: 62.

والجند والرعايا[1]

فالشاعرة هنا جانست بين كلمتين السرايا والرعايا فالاختلاف يكمن في الحرف الثاني والثالث منهما، وقد أدى هذا التجانس إلى جرس موسيقي واضح حمل دلالة القوة والشجاعة.

وقوله أيضا في قصيدة "مجرد كلام"

كل ما تدنيه من معنى ومبنى[2]

فالجناس يكمن في الكلمتين (معنى، مبنى) فالاختلاف نجده في الحرف الأول من الكلمتين وأدى إلى موسيقى واضحة حملت دلالة المعنى.

ونجده أيضا في قصدية "المقص" في قولها:

يراقب أفعالي

يراقب أفكاري[3]

وقعت المجانسة بين كلمتي (أفعالي، أفكاري) فالاختلاف نجده في الحرف الثالث منهما مما ولد وقع موسيقي واضح حمل دلالة الخوف والفزع.

وقول الشاعرة في قصيدة "تمثيلية من جديد":

ألف ألف غصة

وألف قصة وقصة[4]

فالجناس هنا نجده في الكلمتين (غصة، قصة) والاختلاف يكمن في الحرف الأول منهما، وأدى تتابع اللفظتين إلى نغم موسيقي حمل دلالة المعنى المراد.

[1] الديوان: ص: 63.
[2] الديوان: ص: 67
[3] الديوان: ص: 141.
[4] الديوان: ص: 108.

أيضا قولها من قصيدة "حواء":

يرفض التسويق

مطلبه التشريف[1]

فالجنا هنا نجده في الكلمتين (التسويق، التشريف) والاختلاف يكمن في الحرف الثالث من الكلمتين، وأدى هذا الجناس الى وقع موسيقي واضح حمل دلالة جدارة المرأة وقوتها

أيضا في قصيدة "أنا" قولها:

أنا قمح السنابل

أنا صوت البلابل[2]

وقعت المجانسة بين لفظتي (السنابل، البلابل)، فالاختلاف يكمن في الحرف الأول والثاني من الكلمتين، مما أدى إلى نغم موسيقي كما حمل دلالة الفخر.

بالإضافة إلى قصيدة "مالك بن نبي" نجده في قولها:

والحبر والأقلام

لنتجرع أخر من الألام

ولنبدد أخر ما تبقى من الأحلام.[3]

فالجناس هنا نجده في كلمتين (الأقلام، الاحلام) والاختلاف يكمن في الحرف الثاني من الكلمتين، ولد التتابع المتجانس للفظتين إلى إيقاع موسيقي وحمل دلالة الفخر والثناء على بطولات مالك بن بني.

نجده أيضا في قصيدة "حسن حظ" في قولها:

[1] الديوان، ص: 103

[2] الديوان: ص: 58.

[3] الديوان: ص: 57.

يطرق بابي كاسرا اسرا كالصنديد[1]

فالجنا نجده في اللفظتين (كاسرا، اسرا) والاختلاف يكمن في الحرف الأول منها.

أما في قصيدة "بالشعر" نجد أيضا في قولها:

كرا وفرا (...) أسابق الزمن[2]

فالجناس هنا في (كرا وفرا) فالاختلاف يكمن في الحرف الأول من الكلمتين وبالرغم من التباين في الحروف بين هذين اللفظين إلا أن هذا الجناس أثار ايقاعا واضحا كما حمل دلالة واضحة وهي قدرة الشعر على وصف شعور الشاعر وتخطي جميع الحدود.

نجده أيضا في قولها من قصيدة "أنت لي"

أراك في ظفائر شعري

وفي متاهات الحروف في شعري[3]

فالجناس هنا نجده في (شَعري، شِعري)، فالاختلاف يكمن في حركات الحروف فالحرف الأول جاء مفتوحا، والثاني جاء مكسورا ومع أن الاختلاف يكمن في حركات الحروف إلا أنه أعطى رنينا موسيقيا تستصيغه الادان كما حمل دلالة شدة تعلق الشاعر بهذا الرجل.

نجده أيضا في قولها من قصيدة أنوار عذراء:

نداء مخلد

بصرة محمد (ص)[4]

فالجناس يكمن في (مخلد، محمد)، والاختلاف نجده في الحرف الثاني والثالث من الكلمتين وقد ولد هذا التجانس جرسا موسيقيا حمل دلالة الدعوة لنصرة محمد.

[1] الديوان: ص: 80.
[2] الديوان: ص: 74
[3] الديوان: ص: 45.
[4] الديوان: ص: 124.

نجده أيضا في قصيدة "فرصة أخير" في قولها:

أتبغي فيك التئاما لشروخي

فأجيئك مقبلة أعلى رضوخي[1]

فالجناس هنا نجده في (شروخي، رضوخي)، فالاختلاف يكمن في الحرف الأول والثاني من كلتا الكلمتين فالإضافة لحملها بعداد ايقاعيا وموسيقيا حمل أيضا دلالة واضحة وهي الخضوع والقبول.

أما في قصيدة "شجرة التوت" نجده في قولها:

يتخاصم بين أوراقه الطهر والعصر[2]

فالجناس هنا نجده في الكلمتين (الطهر والعهر) والاختلاف يكمن في الحرف الثاني من الكلمتين وهذا الاختلاف خلف رنينا موسيقيا ونكهة ايقاعية خاصة، كما حمل دلالة الطهارة والنقاء.

نجده أيضا في قصيدة "كرم حاتم" في قولها:

أحد ما قل ودل[3]

فالجناس هنا في الكلمتين (قل، دل) والاختلاف يكمن في الحرف الأول من الكلمتين.

وبالرغم من تباين الحروف بين هذين اللفظين إلا أن هذا الجناس أثار ايقاعا في البيت الشعري وحمل دلالة واضحة في تبيين دهاء الغريب في خداع "حاتم" ونهبه ما قل ودل من ممتلكاته.

وقولها في قصيدة "عرب النفط":

فنسائم العمر تمور

وخصائل النفط تغور[4]

[1] الديوان: ص: 116.
[2] الديوان: ص: 112.
[3] الديوان: ص: 146
[4] الديوان: ص: 137.

فالجناس نجده في الكلمتين (تمور، تغور)، والاختلاف يكمن في الحرف الثاني من كلتا الكلمتين وهذا الاختلاف للحروف أعطى رنة أعطت وقع للأدن حمل دلالة واحدة وهي شحن همم العرب وإيقاظهم من سباتهم، وتحفيزهم لإيجاد مصادر أخرى لإيجاد الأموال غير ثروة النفط الزائلة.

نجد ذلك أيضا في قولها من قصيدة "سقوط":

تسقط الأقنعة والخناجر

فتبلغ القلوب الخناجر[1]

فالجناس نجده بين الكلمتين (الخناجر، الحناجر) والاختلاف يكمن في الحرف الأول من كلتا الكلمتين، مما أكسب البيت الشعري نغما بارزا ونكهة ايقاعية واضحة حمل دلالة خوف الشاعرة من سقوط الليل وعتمته.

وقولها أيضا من نفس القصيدة:

وتسود ريشتي

ويسود المداد[2]

فالجناس نجده في الكلمتين (تسود، يسود)، فالاختلاف يكمن في الحرف الأول من الكلمتين وهذا الجناس حمل للقصيدة بعدا ايقاعيا كذلك أعطى دلالة الحزن والخوف من سقوط الليل.

2- **الجناس التام:** هو "أن تتفق الكلمتان في أربعة أشياء في نوع الحروف في الشكل، في العدد، في الترتيب"[3]

ومن خلال قراءتنا لديوان "في البدء كانت حواء" لم نلاحظ حضور هذا النوع من الجناس في جل قصائدها.

فالجناس إذا عنصر مهم في القصيدة، ومكون فعال في القصيدة حيث أن استخدامه يعطينا ذلك النوع من النغم الموسيقي.

[1] الديوان: ص: 127.

[2] الديوان: ص: 127

[3] فضل حسن عباس: البلاغة فنونها وأفنانها البيان والبديع، ص، 299.

4-المقابلة:

أ- مفهوم المقابلة في اللغة:

جاء في لسان العرب لابن منظور: "قابل الشيء بالشيء مقابلة وقبالا: عارضه، إذا ضممت شيء إلى شيء فلت: قابلته به، ومقابلة الكتاب بالكتاب مقابلته به، معارضته والمقابلة المواجهة، والتقابل مثله، وهو قبالك وقبالتك أي تجاهك"[1]

أما عند ابن فارس: "القاف والباء واللام أصل واحد صحيح، تدل كلها على مواجهة الشيء للشيء"[2]

وعلى هذا فإن المقابلة في اللغة تدور على المواجهة والمعاينة وقد يكون ذلك بالتضاد أو بالموافقة.

ب- مفهوم المقابلة في الاصطلاح:

عرف جرمانوس فرحات في كتابه "بلوغ الادب في علم الأدب" المقابلة فقال: "أعلم أن حقيقة هذا النوع هو أن يأتي الناظم بأشياء متعددة في صدر البيت ثم يقابل كل فرد منها بضده في العجز في الغالب وبغير ضده"[3]

المقابلة هي: "أن يوتي بمعنيين متوافقين أو معان متوافقة، ثم يوتي بما يقابل ذلك على الترتيب"[4]

عرفها الرازي بقوله: "المقابلة هي أن تجمع بين شيئين متوافقين بين ضديهما، ثم إن شرطتهما بشرط وجب أن تشرط ضديهما بضد ذلك الشرط"[5]

ومثال على ذلك نجده في "قولها من قصيدة الشهداء ينقدون الوطن ثانية"

في جزائر الحرية

لا شرقية غربية

---

[1] زكرياء الخضر: أسلوب المقابلة في سورة الرحمن وأثره في المعنى، المجلة الأردنية في الدراسات الإسلامية، العدد (أ – ب)، 2011، ص: 70.

[2] المرجع نفسه، ص: 70.

[3] انعام فوال عكاوي: المعجم المفصل في علوم البلاغة البديع والبيان والمعاني، تح: أحمد شمس الدين، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط2، 1997م، ص: 656.

[4] أحمد الهاشمي: جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، ص: 366.

[5] زكرياء الخضر: أسلوب المقابلة في سورة الرحمن وأثره في المعنى، ص: 70.

لا شمالية جنوبية

لا عربية أمازيغية

في جزائر الحرية[1]

قابلت الشاعرة بين (شرقية غربية، شمالية جنوبية، عربية أمازيغية) فهي مقابلة ثلاثية فالشاعرة هنا قابلت بين معاني متضادة (الشرق، الغرب، الشمال، الجنوب) أرادت من خلالهما الشاعرة جمع أفراد الوطن ولم شملهم واتحادهم مع بعض فدلالة هذه المقابلة توضيح وتأكيد المعنى وابرازه.

قولها أيضا في قصيدة "مملكة النساء":

فالقصر والسرايا

والجند والرعايا

والنسوة والصبايا[2]

فالشاعرة هنا قابلت بين (الجند، الرعايا/ النسوة، الصبايا) فهي مقابلة ثنائية أرادت من خلالها ابراز قيمة المرأة بين أفراد المجتمع فهي تدعو كل طبقات المجتمع ومختلف الأعمار إلى نصرت المرأة ودعمها بالمطالبة بحقوقها وذلالة هذه المقابلة هي التعبير عن العظمة التي تتمتع بها المرأة.

وقولها أيضا من نفس القصيدة:

ولا الصباح صباح

ولا المساء مساء

ولا الصيف صيف

ولا الشتاء شتاء[3]

[1] الديوان: ص: 23

[2] الديوان: ص: 63

[3] الدوان: ص: 64.

قابلت هنا الشاعرة بين (الصباح، المساء / الصيف، الشتاء) فالصباح يقابله المساء والصيف يقابله الشتاء حيث أرادت الشاعرة من خلال هذه المقابلة أن تبرز قيمة المرأة في المجتمع وأن من بعدها لا قيمة للحياة ولا لدة ولا طعم للأشياء حيث تقول لا صباح صباح ولا مساء مساء ولا صيف صيف ولا شتاء شتاء. فالدلالة المقابلة هي توضيح وتأكيد المعنى وإبرازه فالشاعرة أرادت رفع من قيمة المرأة.

من خلال ما سبق يتضح أن المقابلة من المحسنات البديعية التي تسهم في اثراء الجانب الموسيقي والدلالي للقصيدة

خاتمة

خاتمة:

تناولت هذه الدراسة جماليات التشكيل الايقاعي في شعر "زهرة خفيف" وقد أفرز البحث كثير من النتائج سواء على مستوى منهج الدراسة المعتمدة أو على مستوى الخصائص الاسلوبية المميزة والتي تخص الإيقاع على وجه التحديد حيث توصلنا إلى نتائج التالية:

- أن الشعرة "زهرة خفيف" نظمت قصائدها على الشعر الحر
- أن الإيقاع ظاهر عروضية تمس النص الشعري وتجعله يحتكم إلى جملة من القواعد والنظم التي تضبطه.
- الجمال هو ذلك الإحساس والابداع، الذي ينبع من قلب الشاعر أو الأديب فيصبه في نصوصه الإبداعية.
- أن الإيقاع يؤثر في النفس ويأسرها، بفضل الموسيقى والنغم الذي يحدثه لذلك تطرب له الروح، وترتاح له الأذن.
- يعد الوزن عنصرا أساسيا في الإيقاع، ويرتبط به ارتباطا وثيقا، وبهذا فهو جزء لا يتجزء منه.
- كما أن القافية من العناصر المكونة للإيقاع.
- التنويع في استخدام القافية وحروفها مع ذكر أنواعها وما تحمله من إيقاع موسيقى.
- الزحافات والعلل هي أهم التغيرات التي طرأت على قصائد الديوان، نظمتها الشاعرة للكشف عن النقص الموجود في البيت الشعري، وهذا للضرورة الشعرية.
- استعملت الشاعرة بعض البحور الخليلية وأهملت البعض الآخر وكانت الريادة للبحر البسيط وذلك راجع إلى ملائمة هذا للبحر إلى ما كانت تعبر عنه الشاعرة، باعتبار بحر يمتاز بتنوع تفعيلاته فيجد الشاعر نفسه مرتاحا فيه.
- التكرار والذي يندرج ضمن الموسيقى الداخلية للقصيدة ويظهر في جوانب عديدة: كالحرف والكلمة والعبارة فهو يعطي بعدا جماليا فنيا ويخلق جو نغمي موسيقي ممتع وايقاع منتظم.
- الطباق والجناس من المحسنات البديعية وهي من العناصر المكونة للنص الشعري والذي يهدف الشاعر من توظيفها إلى توضيح المعنى وتأكيده وترسيخه في الدهن فتقوي الإيقاع وتحقق إمكانيات ايقاعية هائلة وهذا ما لمسنا في ديوان في "البدء كانت حواء" لزهرة خفيف.
- حضور الجناس الناقص في شعر "زهرة خفيف" بمستوياته المختلفة والذي أحدث تناغم موسيقي يجدب الامع ويؤثر فيه.
- الغياب الكلي للجناس التام.

- حضور طباق الايجاب في شعر زهرة خفيف مع عدم ظهور طباق فأدى ظهور طباق الايجاب إلى زيادة جمالية النص الشعري.
- كما أبرزت فاعلية كل من التضاد والمقابلة في تأكيد المعنى وابرازه، وفي انشاء مقارنة بين نقيضين أو أكثر بهدف التبيين.

وهذه أهم النتائج والملاحظات الختامية التي انكشفت لنا خلال رحلتنا البحثية، نرجو أن تكون دراسة ملمة للإيقاع ولو بجزء منه.

قائمة المصادر والمراجع

قائمة المصادر والمراجع

- **المصادر:**

1- زهرة خفيف، في البدء كانت حواء، دار الهدى، عين مليلة، الجزائر، د.ط، 2015م

- **الكتب العربية:**

1- إبراهيم أنيس: الأصوات اللغوية، مكتبة نهضة مصر، مصر، د. ط، د.ت

2- إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو المصرية، ط2، 1952م

3- الأخفش: كتاب العروض: تح: سيد البحراوي، د.ط، د.ت

4- أدونيس علي أحمد سعيد اسير: زمن الشعر، بيروت لبنان، د ط، 2005م

5- الازهر الرناد: دروس البلاغة العربية نحو رؤية جديدة، المركز الثقافي للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، بيروت، ط 1، 1992م

6- أميرة حلمي مطر: فلسفة الجمال أعلامها مذاهبها، دار القباء للطباعة والنشر، القاهرة، 1988م

7- إميل بديع يعقوب، المعجم المفصل في العروض والقافية وفنون الشعر، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1997م.

8- أمين علي السيد: في علم القافية، مكتبة الزهراء، د. ط، د.ت

9- انعام نوال عكاوي: المعجم المفصل في علوم البلاغة البديع والبيان والمعاني، تح: أحمد شمس الدين، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، د.ط، 1971م

10- حازم القرط اجني: مناهج البلغاء وسراج الأدباء، دار الغرب الإسلامي، بيروت لبنان، مؤسسة جواد للطباعة والتصوير، د ت

11- حسين نصار: القافية في العروض والأدب، مكتبة الثقافة الدينية، ط1، 2001م

12- الخطيب التبريزي: الكافي في العروض والقوافي، تح: الحساني حسن عبد الله، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط3، 1994م

13- ابن الرشيق: العمدة في صناعة الشعر ونقذه، تح: عبد الواحد شعلان، مكتبة الخارجي، القاهرة، د.ط، د.ت

14- ابن رشيق: العمدة في محاسن الشعر وأذابه، تح: نايف حاطوم، دار صادر، بيروت، ط2، 2006م

15- رمضان الصباغ: في نقد الشعر العربي المعاصر دراسته جمالية، دار القلم العربي، القاهرة، ط 1، 2002

16- روز غريب: النقد الجمالي وأثره في النقد العربي، دار العلم للملايين، بيروت لبنان، د ط، 1952م
17- سميح أبو مغلي: مبادئ العروض، مؤسسة المستقبل للنشر والتوزيع، عمان، ط3، 1984م
18- سيد بحراوي: العروض وإيقاع الشعر العربي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، د ط، 1993م
19- سيد خضر: التكرار الايقاعي في اللغة العربية، دار الهدى للكتاب، بيلا كفر الشيخ، ط1، 1998م
20- ابن سينا: فن الشعر، تح: عبد الرحمان شوقي، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، 1953.
21- شكري محمد عياد: موسيقى الشعر العربي، أصدقاء الكتب، ط3، القاهرة، 1998م
22- شوقي ضيف: البحث الأدبي طبيعته مناهجه أصوله مصادره، دار المعارف، القاهرة، ط7، د ت
23- ابن طباطبا العلوي: عيار الشعر، دار الكتب العلمية، لبنان، ط2، 2005م
24- عباس حسن: النحو الوافي، دار المعارف، مصر، ط4، 1971
25- عبد الحميد الراضي: شرح تحفة الخليل العروض والقافية، مطبعة العاني، بغداد، د. ط، 1967م
26- عبد الرحمان تبر ماسين: العروض وإيقاع الشعر العربي، دار الفجر، ط1، القاهرة، 2003
27- عبد العزيز عتيق: علم البديع، دار النهضة العربية، بيروت لبنان، د ط، د. ت
28- عبد العزيز عتيق: علم العروض والقافية، دار الأفاق العربية، القاهرة، ط1، 2000م
29- عبد الله درويش: دراسات في العروض والقافية، مكتبة الطالب الجامعي، مكة المكرمة العزيزية، ط3، 1987م
30- علي الجيدي: فن الجناس بلاغة أدب نقد، دار الفكر العربي، د ط، د ت
31- علي عبد المعطي محمد، رواية عبد المنعم عباس: الحسن الجمالي، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، د ط، 2005م
32- فضل حسن عباس: البلاغة فنونها وأفنانها علم البيان والبديع، دار الفرقان للنشر والتوزيع، ط 11، 2007م
33- فهد ناصر عاشور: التكرار في شعر محمود درويش، دار الفارس للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2004م
34- فؤاد زكريا: التعبير الموسيقي، دار مصدر للطباعة، د ط، د ت، د ب.
35- قدامة بن جعفر: نقد الشعر تح: كمال مصطفى، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط3، د ت.
36- كمال أبو ذيب: في البنية الإيقاعية للشعر العربي، دار العلم للملايين، بيروت، ط1، 1974م
37- كمال بو منير: قضايا الجمالية من أصولها القديمة إلى دلالاتها المعاصرة، منتدى المعارف، بيروت لبنان، ط1، 2013م
38- أبو محمد القاسم السجلماسي: المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع، تح: علال الغازي، مكتبة، مكتبة المعارف، الرباط، المغرب، ط، 1980
39- محمد بن أبي بكر عبد القادر الرازي: مختار الصحاح، دار الكتاب الحديث، الكويت، ط1، 1994
40- محمد بن حسن بن عثمان: المرشد الوافي في العروض والقوافي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 2004م

41- محمد بن يحي، السمات الأسلوبية في الخطاب الشعري، عالم الكتب الحديث، اربد، الأردن، ط1، 2011م.
42- محمد عبد الحميد: في إيقاع شعرنا العربي وبيئته، دار الوفاء، الإسكندرية، ط1، 2005م
43- محمود عسران: البنية الإيقاعية في شعر شرقي، مكتبة بستان المعرفة، د ط، الإسكندرية، 2006م
44- محمد علوان سالمان: الإيقاع في شعر الحداثة، دراسة تطبيقية في دواوين فاروق شوشة، إبراهيم أبو ستة، حسن طلب، رفعت سلام، دار العلم والإيمان للنشر والتوزيع، كفر الشيخ، ط1، 2008م
45- محمد علي الهاشمي، العروض الواضح وعلم القافية، دار القاع، دمشق، ط1، 1991م.
46- محمد مرتضى بن محمد الزبيدي: تاج العروس من جواهر القاموس، دار الكتب العلمية، لبنان، ط1، 2007م
47- محمود مصطفى: أهدي سبيل إلى علمي الخليل العروض والقافية، تح: عمر فاروق الطباع، مؤسسة الكتب الثقافية، بيروت، لبنان، د ط، 2005م.
48- المرزوقي: شرح ديوان الحماسة، تح: أحمد أمين وعبد السلام هارون، دار الجيل، بيروت، د ط، د ت.
49- مصطفى حركات: أوزان الشعر، الدار الثقافية القاهرة، ط1، 1998م
50- مقداد محمد شكر قاسم: البنية الإيقاعية في شعر الجواهري، دار المجلة، عمان، ط1، 2010م
51- نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر، دار الأداب، د ط، بيروت، 1962
52- أبو هلال العسكري، الصناعتين، تح: محمد أمين، مطبعة محمود بك، دب، ط1، 1320.
53- هلال جماد: جماليات الشعر العربي دراسة في الفلسفة الجمال في الوعي الشعري الجاهلي، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط1، 2007م
54- وفاء محمد إبراهيم: علم الجمال قضايا تاريخية ومعاصرة، مكتبة غريب، د ط، د ت

- **الكتب المترجمة**

1- هيجل: المدخل إلى علم الجمال والفلسفة، قر جورج طرابيشي، دار الطبيعة للطباعة والنشر، بيروت-لبنان، ط3، 1988م

- **المعاجم:**

1- جبران مسعود، معجم الرائد، دار العلم للملايين، لبنان، بيروت، ص8، 2001م.
2- الفيروز أبادي، القاموس المحيط، الهيئة العامة المصرية للكتاب، القاهرة، ط3، 1976.
3- ابي القاسم محمود بن عمر الزمخشري، أساس البلاغة، دار النفائس، بيروت، ط1، 2009م
4- مجمع اللغة العربية، المعجم الوسيط، مكتبة الشروق، د ب، ط4، 2005م.
5- ابن منظور، لسان العرب، مادة (ج م ل)، دار صادر، بيروت، د.ط، 1963.
6- مولود بن زادي، معجم المترادفات والمتجانسات العربية، دار اللمعية، د ب، ط1، 2013م.

- **الرسائل الجامعية:**

1- زكريا توفيق إسماعيل عطية، بنية الإيقاع في الشعر أبي تمام، رسالة دكتوراه، منشورة، جامعة الزقازيق، 2007م

2- سلاف بو حلا بيس: شعرية الإيقاع في القصيدة الجزائرية، رسالة دكتوره، منشورة، جامعة قسنطينة، 2016.2017

3- صبيرة قاسي: بنية الإيقاع في الشعر الجزائري المعاصر فترة التسعينات وما بعدها، رسالة دكتوراه، منشورة، جامعة فرحات عباس، سطيف، 2010.2011

4- صالح علي صقر عابد: الإيقاع في شعر سميح القاسم، رسالة ماجستير، منشورة، جامعة الازهر، عزة، 2011.2012م

5- عبد النور داود عمران: البنية الإيقاعية في شعر الجواهري، رسالة دكتوراه، منشورة، جامعة الكوفة، 2008م

6- مسعود وقاد: جماليات التشكيل الايقاعي في شعر عبد الوهاب البياتي، رسالة دكتوراه، منشورة، جامعة الحاج لخضر، باتنة، 2010-2011م،

7- وسيم حميد ناجي القبلاوي: دور التكرار في موسيقى شعر البحتري، رسالة ماجيستير، منشورة، جامعة حرش، 2014

- **المجلات:**

1- كرياء الخضر: أسلوب المقابلة في سورة الرحمن وأثره في المعنى، المجلة الأردنية في الدراسات الإسلامية، العدد (أ – ب)، 2011

- **المواقع:**

1- رامز محي الدين علي، 2 أفريل 2020، فلسفة الحب والجمال في الفكر والأدب، قم الاطلاع عليه 2021/4/13م، رابط الموقع: https://www.dewanalard.com

فهرس الموضوعات

فهرس المحتويات

المحتويات	الصفحة
دعاء	
شكر عرفان	
الاهداء	
مقدمة	أ. ب. ج
المدخل: عموميات نظرية	
1- مفهوم الجمال	4 - 5
1-1 الجمال عند العرب القدامى	6 - 7
1-2 الجمال عند العرب المحدثين	07
2- مفهوم الايقاع	09
1-1 الإيقاع عند العرب القدامى	9 - 11
1-2 الإيقاع عند العرب المحدثين	12 - 14
1-3 الإيقاع عند الغرب	14 - 15
3- الإيقاع والوزن	15 - 17
الفصل الأول: الإيقاع الخارجي	
أولا: الوزن	18 - 20
1- البحور الشعرية	20 - 32
2- تعريف القافية	32 - 57
3- الزحافات والعلل	57 - 66
الفصل الثاني: الإيقاع الداخلي	
تمهيد	67
1- التكرار	68 - 80
2- الطباق	81 – 85
3- الجناس	85 – 92
4- المقابلة	93 – 95
خاتمة	96
قائمة المصادر والمراجع	98 - 101
فهرس الموضوعات	104
الملخص	106

ملخص

ملخص:

يعتبر الإيقاع من أهم العناصر المكونة للنص الشعري وكون فعال في بناء القصيدة وبه تكسب رونقها الموسيقي.

ولاهتمامنا بهذا الموضوع كانت لنا وقفة حوله وذلك من خلال دراستنا للجانب الايقاعي في شعر "زهرة خفيف" في ديوانها: "في البدء كانت حواء" وجاءت دراستنا في البحث عن الدلالات المختلفة للإيقاع في شعر "زهرة خفيف" وللإحاطة بهذا الموضوع قسمنا دراستنا إلى مدخل وفصلين فجاء في المدخل عموميات نظرية أما الفصل الأول فخصصناه لدراسة العناصر الايقاعية الخارجية (الوزن، القافية، الزحافات، العلل) أما الفصل الثاني فكانت الدراسة فيه حول العناصر الإيقاعية الداخلية للديوان وهي: (التكرار، الطباق، الجناس، المقابلة) ومن خلال خوضنا في غمار هذه الدراسة توصلنا إلى جملة من النتائج أهمها، أن شعر "زهرة خفيف" يحتوي على سمات ايقاعية متنوعة، حملتها الشاعرة بدلالات مختلفة وهذا الحضور والتنوع يدل على مقدرة الشاعرة وتميزها الشعري.