الإيقاع الخارجي في لغة الخطاب الشعري لزينب الأعوج
ديوان "رباعيات نوارة لهبيلة" -انموذجا-

The external rhythm in the language of the poetic discourse of Zinb al-Awaj Diwan "Rubaiyat Nawara Lebila" - Model-

الطالبة: وردة قواسمية
wardagouasmia12@gmail.com
إشراف الدكتورة: بن يحي فتيحة
جامعة أبي بكر بلقايد –تلمسان (الجزائر)

تاريخ الإرسال: 2019/04/02 تاريخ القبول:2019/05/04 تاريخ النشر: 2019/06/03

الملخص:

تحاول هذه الدراسة أن تركز على التحليل الصوتي للنص الشعري في ديوان "**رباعيات نوارة لهبيلة**" للشاعرة الجزائرية "**زينب الأعوج**"، والكشف عن الخبايا التي يحملها والخصائص التي تتميز بها هذه الظواهر الصوتية ، وما تحمله من متعة جمالية تنقضي الى الغوص في غمارها واكتشاف قيمها الفنية والأدبية، وذلك بدراسة الإيقاع الشعري للنص من حيث: المستوى الخارجي له، والمتمثل في البحر الشعري، الذي يبين لنا كيف توزعت تفعيلاته،والقافية، التي تعد الجانب الأساس الذي ينهض به بناء القصيدة العربية، والتضمين، الذي يعد مدخلا من أجل التغيير في بناء النصوص، وهذا بغية الوصول إلى نتائج موضوعية بوصفه أحد مكونات النص الأدبي، ودوره في كشف أبعاده، ومساهمته في إثراء الموسيقى الشعرية ومعرفة الخواص التي يتميز بها عن غيره.

الكلمات المفتاحية: التحليل الصوتي، النص الشعري، الإيقاع الخارجي، الموسيقى الشعرية، التضمين.

ABSTRACT : *This study attempts to focus on the sound analysis of the poetic text in the library of "Rubaiyat Nouara Lebila" by the Algerian poet "Zeinab El Aouj", revealing the caches that he carries and the characteristics that characterize these sound phenomena, and the aesthetic pleasure it takes to dive into it and discover its artistic values And literary, by studying the poetic rhythm of the text in terms of: the outer level of him, which is the sea poetic, which shows us how the distribution of his activities, and rhyme, which is in addition to the weight base of the construction of the Arabic poem, and inclusion, which is an input for change in Build texts, this in order to access To objective results as one of the components of the literary text, and its role in revealing its dimensions, and its contribution to the enrichment of poetic music and knowledge of the characteristics that distinguish it from others.*

Keywords*: Voice Analysis, Poetry text, External rhythm, Poetic music, inclusion.*

1. مقدمة:

يعد الدرس اللساني من أهم المباحث التي ارتبطت باللغة ارتباطا وثيقا ودعت إلى دراسة الأدب من خلال التطرق إلى تحليل لغته التي يتشكل منها، والمدخل الرئيسيّ لدراسة النصّ الأدبيّ يتمثّل في دراسة كلّ مستويات اللّغة بداية من المستوى الصوتيّ ودوره في كشف أبعاد النصّ الأدبيّ، ونهاية بالأبعاد الكليّة للنصّ، ذلك:« أنّ أيّة دراسة على أيّ مستوى من مستويات البحث تعتمد في كلّ خطواتها على نتائج الدّراسة الصّوتيّة، وذلك أمر يمكن إدراكه إذا عرفنا أنّ الأصوات هي المظاهر الأولى للأحداث اللّغويّة، وهي كذلك بمثابة اللّبنات الأساسية التي يتكوّن منها البناء الكبير »[(1)].

والتحليل الصوتيّ في النص الشعري، يدرس الإيقاع الشعريّ الّذي « يشمل المستوى الخارجيّ، المتمثّل في الأوزان العروضيّة بأنماطها المألوفة والمستحدثة، ومدى انتشار القوافيّ ونظام تبادلها ومسافاتها، وتوزيع الحزم الصوتيّة ودرجات تموّجها وعلاقاتها، كما يشمل ما يسمّى عادة بالإيقاع الدّاخليّ المرتبط بالنّظام الهارموني الكامل للنصّ الشّعريّ »[(2)].

والدّراسات النّقديّة الحديثة، تنظر إلى البناء الموسيقيّ للقصيدة الشعريّة من زاويتين : زاوية البناء الخارجيّ الذي تضبطه قواعد العروض، ويتمثّل في الوزن والقافية، والبناء الداخليّ الذي يحكمه الجرس المؤتلف الذي تصدره الكلمات، والذي يسهم بدوره في تشكيل بنية الشّعر.

وسوف نركز في هذه الدراسة على الإيقاع الخارجي الذي يعتبر أساس الدراسة الصوتية.

2. الإيقاع الخارجيّ:

يراد بالإيقاع: « وحدة النّغمة الّتي تتكرّر على نحو ما في الكلام، أو في البيت، أي توالي الحركات والسكنات على نحو منتظم في فقرتين، أو أكثر من فقر الكلام، أو في أبيات القصيدة »[3].

وفي الشّعر، عادة ما يقترن الإيقاع بالوزن، غير أنّ الدكتور "**محمّد مندور**" وضع تفرقة أساسيّة بينهما، فقال: « أمّا الكمّ (الوزن) فقصد به هنا كمّ التفاعيل التي يستغرق نطقها زمنا ما، وكلّ أنواع الشّعر لابدّ أن يكون البيت فيها مقسّما إلى تلك الوحدات... وأمّا الإيقاع، فهو عبارة عن رجوع ظاهرة صوتيّة ما على مسافات زمنيّة متساوية أو متجاوبة »[4].

والموسيقى عنصر جوهريّ في التشكيل الجماليّ للشّعر، ذلك أنّ « كلّ عمل أدبيّ فنيّ هو قبل كلّ شيء سلسلة من الأصوات ينبعث عنها المعنى »[5]. كما تعدّ الموسيقى من أبرز مظاهر الشعر؛ إذ ليس الشّعر على رأي "**الدكتور إبراهيم أنيس**" إلاّ كلاما موسيقيّا، تنفعل لموسيقاه النّفوس، و تتأثّر بها القلوب[6].

ويعدّ ديوان " **رباعيات نوارة لهبيلة** " لزينب الأعوج أنموذجا من الشّعر المعاصر المتحرّر من قيود العروض التقليديّ، والذي لم يتخلّ عن ذلك الإيقاع الموسيقيّ الخارجيّ الذي يمثّل عصب الشّعر العربي منذ إرهاصاته الأولى.

وإذا كانت الموسيقى الخارجيّة في الشّعر الحرّ تتألّف على رأي "**كمال أبو ديب**" من نمطين من التأليفات الإيقاعية أو أكثر، أحدهما يعتمد على تبادل وحدتين إيقاعيتين، والآخر يعتمد على تكرار وحدة واحدة[7] ، فإنّ الشّاعرة "**زينب الأعوج**" اتّخذت لقصيدها النّمط الثّاني كتشكيل إيقاعيّ.

2. 1 البحـر الشّعــريّ :

نظمت الشّاعرة "زينب الأعوج" قصيد " **رباعيات نوارة لهبيلة** " كما أسلفنا على وزنين : وزن المتقارب ووزن المتدارك. فالمتقارب سموه كذلك لتقارب أوتاده بعضها من بعض لأنه يصل بين كل وتدين سبب واحد، وقيل لتقارب أجزائه أي تماثلها وعدم الطول لأنها خماسية[8]، ويتكون بحر المتقارب من ثمانية أجزاء من تفعيلة "فعولن" أربعة في كل شطر[9].

أمّا المتدارك فقد نسب فضل اكتشافه إلى "**الأخفش**" وسمّوه متداركا، لأنّ الأخفش تداركه على أستاذه "**الخليل بن أحمد الفراهيدي**". أمّا في الشعر الجديد، فقد شاع " الخبب "، وانتشر بل كاد في فترة من حياة هذا الشّعر يفوق كلّ الأوزان الأخرى[10].

يتألّف ديوان "**رباعيات نوارة لهبيلة**" من مائتين وخمس عشرة مقطوعة (رباعيّة) شعرية (215)، وقد زاوجت الشاعرة "**زينب الأعوج**" بين تفعيلتي المتقارب (فعولن) والمتدارك (فاعلن) بجوازاتهما، وتوزّعت في النصّ بحسب مقتضياته والحالة النّفسيّة للشّاعرة ونظام الجملة الشعريّة، ومن أمثلة ذلك قول الشّاعرة :

لا زلت على ----------فعْلنْ - فعِلنْ

قيد الموت ---------- فعْلنْ - فاعِ

أستشفّ لون الحياة ---------- لنْ – فعولُ – فعْلنْ - فعولُ

يجلدني التّرقّب كالملح المر[11]---------- فاعل – فاعلنْ – فعِلنْ – فعْلنْ – فعْلنْ

فالملاحظ في هذا المقطع وغيره تعرّض التفعيلة – كما شاع في قصائد الشّعر العربيّ المعاصر – إلى الانصهار في مصهر الإيقاع الحديث، فغدت خاضعة للتجربة الفنيّة والنّفسيّة للشّاعرة، ويتجلّى هذا في ظاهرة الإبدال بين تفعيلتي (فعولن و فاعلن) ليس بين أسطر القصيد بل داخل السّطر الواحد.

ومن أمثلة المزاوجة بين تفعيلتي الوزنين قول الشّاعرة :

أتدري أيّها المتأهّب دوما للرّحيل---------- فعولن – فاعلن – فعِلن – فعِلن- فعْلن - فعولُ

أنّني شاهدة على جنازتي---------- فاعلن – فاعلُ – فاعلنْ – فعولُ - فا

طوّقتها حدّ التّجلّي ---------- علُ – فاعلن – فعْلن - فعولُ

حتّى أنّي حملتني في رحيل دمي [12] --------فعْلن – فعْلنْ – فعِلنْ –فعْلنْ – فعولُ – فعُو

فهذا النّموذج، يكشف كيف جاورت الشّاعرة بين تفعيلتي بحري المتقارب والمتدارك، معتمدة مبدأ الإبدال بين التفعيلتين لكونهما متساويتين من حيث الزّمن ممّا منحها مساحة تعبيريّة مكّنتها من صبّ مشاعرها وأحاسيسها بكلّ انسيابيّة. كما نلاحظ أنّ الشّاعرة أطلقت العنان لجملتها الشّعريّة تطول وتقصر في جمل إيقاعيّة متنوّعة، حيث لم تلتزم بعدد مماثل من التفعيلات في السّطر الواحد، كما كانت تلجأ في الغالب إلى ظاهرة التّدوير لربط عناصر التعبير في وقفات تامّة إيقاعيّا و تركيبيّا و دلاليّا.

ومن أمثلة ذلك قول الشّاعرة :

ساحت عطوري ---------- فعْلنْ - فعولنْ

رحلت كلّ ألواني ---------- فعِلنْ – فاعلنْ – فعْلنْ

أفرشت الكلمات---------- فعْلنْ – فاعلُ - فاعِ

بهاءً..---------- لُ - فعْلنْ

مددت الحروف ---------- فعولنْ - فعولُ

بكلّ جلائها بكلّ جلالها---------- فعولُ – فعولُ – فاعلنْ – فعِلنْ - فعُو

وزّعت دمعي عقيقا جامدا.. ---------- لنْ – فاعلنْ – فاعلنْ – فعْلنْ - فعُو

وللمت شتات الجسد[13] ---------- لُ – فعْلنْ – فعِلنْ – فاعلنْ

فالشّاعرة انتهكت كلّ الخطوط الحمراء الّتي حدّدها الخليل، أثناء بحثها عن الخيارات الإيقاعيّة المناسبة لتجربتها الفنيّة، ولمّا لم تعد تفعيلات البحر الواحد بكلّ تقلّباتها الممكنة قادرة على استيعاب طاقتها الإبداعيّة، راحت تهدم الحدود بين بحرين شعريين – خاضعة لضغوط الدّلالة أكثر من خضوعها لضغوط إيقاعيّة – فاسحة لتحاور تفعيلتين داخل السّياق. حيث نلاحظ في جميع مقطوعاتها انزياحا إيقاعيّا بدخول التفعيلة السّالمة (فاعلن) أو التفعيلة المحذوفة (فاعلُ) وتزاوجها مع تفعيلة المتقارب(فعولن) في السطر

الواحد أو عبر عدد من الأسطر، وأحيانا دخول الوحدة الإيقاعيّة (فعولن) متزاوجة في السطر الواحد أو عبر عدد من الأسطر مع تفعيلة المتدارك (فاعلن). وهذا التجاوز بين الوحدات الإيقاعيّة يعدّ من السّمات الإيقاعيّة المستحدثة في القصيدة العربيّة الحديثة.

ا.الوحدة الإيقاعيّة :

المتأمّل في الدّيوان يجد الشّاعرة "**زينب الأعوج**" اختارت تفعيلتي المتقارب (فعولن) والمتدارك (فاعلن) نواة للبناء الموسيقيّ لقصيدها، وراحت تطيل النّغمة حينا إلى حدّ بناء السّطر الشّعريّ على سبع تفعيلات، وتقصّر فيه حينا آخر لتقيمه على ثلاث تفعيلات، وعلى تفعيلتين، وبلغ بها الحدّ أن أقامت سطره على تفعيلة واحدة، وهذا التنوّع في الجملة الموسيقيّة منح للشّاعرة مساحة واسعة للإفصاح عن أحاسيسها ومشاعرها دون قيد البيت الشّعري المعهود في القصيدة العموديّة.

ومن أمثلة هذا التنوّع في الجملة الموسيقيّة قول الشّاعرة :

أعبر خلسة ما تخفى من القول ---------- فعولُ – فعولُ – فعولنْ – فاعلنْ - فعْلنْ

أسرج له أشرعة المنافي ---------- فاعلُ – فعولنْ – فعلنْ – فعولنْ

تتجدّد أجنحتي في كلّ الممرّات و المعابر --- فعِلنْ – فعِلنْ – فعِلنْ – فعْلنْ – فاعلنْ - فاعِ

حتّى من وراء التّربة و برودة القبر[14] -- لنْ – فعْلنْ – فعولنْ – فاعلُ – فعِلنْ – فعولنْ - فا

نلاحظ أنّ الشّاعرة نوّعت في جملها الموسيقيّة، حيث بنت السّطر الأوّل على خمس تفعيلات والسّطر الثّاني على أربع تفعيلات ثمّ انطلقت إلى بناء جملتها الموسيقيّة على ست تفعيلات ....

وممّا سبق نستخلص أنّ الشّاعرة نظمت ديوانها على وزني "المتقارب" و "المتدارك" وقد استغلت جميع الإمكانات الموسيقية التي يتيحها البحران، وهذا ما جعله يحقق تناغما بالرغم من الاختلاف في الأسطر الشعرية.

ب.التدويـــــــر:

يعدّ التدوير ظاهرة شائعة في الشّعر العربي عامّة، وقد استعمله الشّعراء قديما وحديثا، حيث إنّ التدوير في شعر التفعيلة يراد به : « امتداد البيت وطوله بشكل لم يكن معروفا في الشعر العمودي، ولم يكن معروفا في الشعر الجديد في مراحله الأولى. وقد يمتدّ التدوير حتّى يشمل القصيدة كلّها، أو يشمل أجزاء كبيرة منها، بحيث تصبح القصيدة، أو يصبح المقطع المدوّر فيها بيتا واحدا، وإن كان البعض يفهم التدوير الجيّد أن يشمل القصيدة كلّها » [(15)].

و"عبد اللّه الغذامي"، يقسّم التدوير في شعر التفعيلة قسمين، هما :

1- تدوير التفعيلة : وهو ما تنشطر فيه التفعيلة بين سطرين بلا مساس بالكلمة.

2- تدوير الكلمة : وهو ما تنشطر فيه الكلمة إلى قسمين، يكون جزء منها في سطر، والثّاني في السطر الذي يليه. وهذا التدوير غير مستساغ في شعر التفعيلة [(16)].

من أمثلة التّدوير من النّوع الأوّل حسب تقسيم "الغذّامي" ما ورد في ديوان "زينب الأعوج" :

أنا النبض ---------- فعولن- فا

يراودكم---------- علن- فعلن

في الصحو ----------فعلن- فع

في اللهو ... في الزهو[17] ----------لن- فاعلن- فعلن

فالملاحظ في هذا المقطع أنّ التفعيلة الأخيرة في السّطر الأوّل قد انشطرت نصفين : نصف في نهاية السّطر الأوّل ونصف في بداية السّطر الثّاني، كما أنّ التفعيلة (فعلنْ) في السّطر الثّالث قد انشطرت نصفين : (فعِ) في نهاية السّطر و(لُنْ) في مطلع السّطر الرّابع.

كما نجد أنّ التدوير أحيانا يشمل أكثر من سطرين متتاليين، ومن أمثلة ذلك قول الشّاعرة :

تخطفون البردة ---------- فاعلن – فعلن - فعو

سهوا ---------- لن – فا

لتصبح ---------- علن – فعو

ردائي (18)---------- لن – فعلن

ومن هنا نرى أن الشاعرة استعملت التدوير في ديوانها، فمن أجل الوزن قسمت الكلمة وذلك لاكتمال المعنى، ولكن هذه الظاهرة تخلق توترا، ويترتب عن ذلك خلخلة في بناء الأسطر الشعرية.

2.2 القافيـــــــة :

الظاهرة الثانية في موسيقى الدّيوان من حيث الإطار الخارجي هي القافية ، التي تعدّ إلى جانب الوزن الأساس الذي ينهض به بناء القصيدة العربيّة، وهذا ما ذهب إليه "**ابن رشيق**" بقوله :« القافية شريكة الوزن في الاختصاص بالشّعر، ولا يسمّى شعرا حتّى يكون له وزن وقافية » (19).

و"**الخليل بن أحمد الفراهيدي**" يعرّفها بقوله :«القافية من آخر حرف في البيت إلى أوّل ساكن يليه مع الحركة التي قبل السّاكن، ويقال مع المتحرّك الذي قبل السّاكن » (20).

1.2.2 أنواعها:

يقول" **الخطيب التبريزي**" في كتابه "**الكافي في العروض و القوافي**":« إن القوافي تسع ثلاث مقيدة وست مطلقة، فالمقيد ما كان غير موصول، ولا مطلق ما كان موصولا، ثم المقيد على ثلاث أضرب: مقيد مجرد، ومقيد بردف، ومقيد بتأسيس، والمطلق على ستة أضرب: مطلق مجرد، ومطلق بخروج، ومطلق بردف، ومطلق بردف وخروج، ومطلق بتأسيس ومطلق بتأسيس وخروج» (21).

وبالرجوع إلى ديوان الشعر لـ "**زينب الأعوج**" يجد الدّارس أنّ الشّاعرة نوّعت في قوافي مقطوعاتها بحسب حالتها الشّعوريّة، فغالبا ما كانت تجنح إلى القوافي المطلقة الّتي تفسح لها مساحة واسعة للتعبير عن أحاسيسها ومشاعرها وأفكارها، وفي الأحيان كانت تلجأ إلى القوافي المقيّدة للإفصاح عمّا يخالج نفسها من آهات وأنّات .

1. القافية المطلقة:

ا- ومن أمثلة المقطوعات ذات **القافية المطلقة المجرّدة**، قول الشّاعرة :

حفرة من غدر

وجمرات

تتوصد

ظلال الخطيئة[22]

الملاحظ أن القافية في هذا المقطع مطلقة مجرّدة في كلمة "**غدر**"

ب-ومن أمثلة المقطوعات ذات **القافية المطلقة بخروج**، قول الشّاعرة :

من يعطي

منوما للسجّان

أراود

غفوته[23]

الملاحظ أنّ القافية في هذا المقطع جاءت مطلقة بخروج في كلمة **"غفوته"** حيث أنّ التاء هي الرويّ، والهاء هي الخروج.

ت-القافية المطلقة المردوفة: كما في قول الشّاعرة :

أنا التفّاحة الحلال

الجسد

العورة

الحرام[24]

الملاحظ أن القافية في هذا المقطع هي كلمة **(الحرام)**، حيث جاءت مطلقة مردفه، فالميم هي الرويّ، والألف هي الرّدف.

ث-القافية المطلقة بردف وخروج: كما في قول الشّاعرة :

عيونهم

مغارات

تذوب الشّموس

عند فتحاتها[25]

فالقافية هنا هي كلمة **"فتحاتها"** وقد جاءت مطلقة بردف وخروج، حيث أنّ الألف هي الردف، والتاء هي الرويّ، والهاء هي الخروج.

ج-القافية المطلقة المؤسّسة: وردت القافية في الدّيوان مؤسّسة كما في قول الشاعرة:

تفتت ما تبقى

من لحمها

رغيفا ناشفا

لوحيدها[26]

فالقافية في هذا المقطع جاءت في كلمة **"ناشفا"** وقد جاءت مطلقة مؤسسة، فالألف هو التأسيس والشين هو الدّخيل، والروي هو الفاء.

ح-القافية المطلقة بتأسيس وخروج: كما في قول الشاعرة :

سمواتي بكل معارجها

بكل أبراجها

بكل أسرارها

ما خفي منها وما ظهر(27)

القافية هنا في كلمة **"معارجها"** جاءت مطلقة بتأسيس وخروج حيث أنّ الألف هو التأسيس والرّاء هي الدخيل والجيم هي الروي والهاء هي الخروج.

وممّا سبق نرى أنّ الشاعرة استخدمت القافية المطلقة بكل أنواعها، وذلك لما تحتويه من دلالات صوتية و إيقاعية في أداء المعاني التي تطمح الشاعرة إيصالها إلى القارئ.

2 .القافية المقيدة:

ومن أمثلة القافية المقيّدة في الدّيوان قول الشّاعرة زينب الأعوج :

ا-القافية المقيدة المجردة: كما في قول الشّاعرة :

لا أوصياء

لا ذكر

لا أنثى

لا نطف (28)

الملاحظ أن القافية في هذا المقطع هي كلمة **"لا نطف"** وقد جاءت مقيدة مجردة حيث أنها تامة وحرف الرويّ هو الفاء وجاء ساكنا.

ب-القافية المقيدة المردفة: كما في قول الشّاعرة :

نخيلا

ماء زلالا

عرف زيتون

أجنحة حمام (29)

فالقافية هنا جاءت مقيدة مردفة في كلمة **"حمام"** فالردف هو الألف والروي هو الميم، كما أن القافية جاءت تامة، وجاء حرف الروي ساكنا.

ت-القافية المقيّدة المؤسسة: كما في قول الشّاعرة :

أسند القلب

إلى الفصول المنسية

أتكئ على لغة

مغلقة كالمقابر[30]

فالقافية جاءت مقيدة مؤسسة في كلمة **"كالمقابر"** فالألف هو التأسيس والباء دخيل والراء روي، وقد جاء ساكنا.

ومن هنا نرى أنّ الشاعرة وظفت أيضا القافية المقيّدة بأنواعها، ولكنها لم تستعملها في الديوان بكثرة لأنها تزيد الشعر إبهاما وغموضا.

2.2.2 حروف القافية:

للقافية حروف مخصوصة بها؛ وهي: الرويّ، والوصل، والخروج، والرّدف، والتأسيس،والدّخيل. وقد جمعها صفي الدين الحلّي في قوله :

مجرى القوافي في حروف ستّة كالشمس تجري في علوّ بروجها

تأسيسها، و دخيلها مع ردفها وروِيّها، مع وصلها و خروجها [31]

ا-الرويّ :

هو الحرف الذي تبنى عليه القصيدة ويتكرر بتكرار القافية وتنسب إليه القصيدة [32].

وعند العودة إلى ديوان "**رباعيات نوّارة لهبيلة**" نرى أنّ الشاعرة استعملت حرف الروي متنوعا ومختلفا، لكنها لم تستعمله بطريقة متسلسلة، بل نجد أنها تبدأ بقافية وتتركها ثم تعود إليها.

وهذا ما سيوضحه الجدول التالي:

الروي	التاء	النون	الراء	اللام	الميم	القاف	الفاء	الكاف	الهمزة	الذال	الحاء	العين	الشين	السين	الخاء	الطاد	الجيم
عدده	220	92	79	69	67	26	26	26	21	21	18	17	12	10	7	6	5
النسبة	30.89	12.92	6.69	9.69	9.41	3.65	3.65	3.65	2.94	2.94	2.52	2.38	1.68	1.4	0.98	0.7	0.69

نلاحظ من خلال الجدول الذي أحصينا فيه القوافي مرتبة حسب نسبة ورودها أنّ روي التاء يشكل أساس القافية بطبيعته الانفجارية الشديدة وبذلك يكون لنا خطاب شعري مرهف بالإحساس. وقد صنفه العروضيون ضمن المجموعة الثانية لكي تؤثر الشاعرة في المتلقي وباعتباره صوتا لمسيّا يلامس النفوس، وباعتبارها أيضا تاء المتكلم، أمّا الحروف الأخرى التي استعملتها من المجموعة الثانية هي: الفاء، الحاء، الجيم، القاف، ولكن بنسب قليلة.

والملاحظ أن الشاعرة "زينب الأعوج" قد نوعت في استخدامها لحرف الروي، وبعد القيام بإحصاء الحروف التي استخدمتها الشاعرة رويا لقصيدتها لاحظنا أنها تكثر استخدامها لحروف دون أخرى، وقد أكثرت من استخدام الحروف: التاء، النون، الراء، اللام، الميم كما وضحنا ذلك في دراستنا.

ومن الحروف التي شاع تردّدها رويّا في قصيد " زينب الأعوج " :

-التّـــاء :

ومن أمثلة ذلك نجد قول الشاعرة :

أشرقت

من كل الجهات

جمد بوصلتي

صحوت[33]

نلاحظ أن حرف الروي "التاء" قد سيطر على نهايات الأسطر، وذلك لإتمام البناء الشعري للسطر، وفي نفس الوقت يمثل وقفا كاملا صوتيا وتركيبيا وإيقاعيا، حيث أن الشاعرة اختارت هذا الحرف رويا لأن صوته يوحي فعلا بإحساس لمسي، فيه مزيج من الطراوة والليونة، وهذا يتفق مع ما يتميز به من حيث اختصاصه بملامس الطبيعة بلا شدة، لتعبر لنا عن مدى معاناتها من شدة وقساوة الحياة عليها، كما أن هذا الصوت من الحروف الضعيفة الشخصية وهذا ما يتصف مع المرأة لأنها دائما ضعيفة الشخصية مهما كانت مكانتها مرتفعة.

كما أنّ الكلمات (أشرقت، الجهات، بوصلتي، صحوت) جاءت منتهية بحرف "التاء" لما تدل معانيها على الضعف والرقة والتفاهة.

ومن هنا يعتبر حرف الرويّ عماد كل قافية وأساسها، ولا يخلو منها أي شعر لأن الشعر إذا لم يكن فيه روي لا يعتبر شعر ولا تكون هناك قصائد أصلا.

3-التضمين:

يعتبر التضمين العروضي مدخلا من أجل التغيير في بناء النصوص، فهو محاولة جزئية يقوم بها الشّاعر من أجل تغيير نظم القارئ وإضافة عنصر الإبداع حتى يكون للمعنى طعم آخر.

والتضمين: «هو بيت يبنى على كلام يكون معناه في بيت يتلوه من بعده مقتضيا له»[34].

ومن خلال دراستنا لديوان **"رباعيات نوارة لهبيلة"**، يتبين لنا أنّ التضمين ظاهرة بارزة في الدّيوان، ومن أمثلة ذلك:

3 . 1 الفصل بين الجار والمجرور، كقول الشّاعرة :

لا زلت على

قيد الموت

أستشف لون الحياة

يجلدني الترقب كالملح المر[35]

فصلت الشّاعرة بين المجرور **(قيد)** والجار **(على)**.

3 . 2 الفصل بين الفعل والمفعول به، كقول الشّاعرة:

أعاشر الوقت

كمن تعاشر

عاشقا

ينفلت كالسّراب[36]

فصلت الشاعرة بين المفعول به **"عاشقا"** والفعل **"تعاشر"**.

3. 3 الفصل بين الخبر والمبتدأ، كقول الشاعرة:

مفضوحة

قاماتك

والفصول كسيحة

والمواسم[37]

فصلت الشاعرة بين المبتدأ المؤخر "**قاماتك**" والخبر "**مفضوحة**"، والمبتدأ الثاني "**المواسم**" على الخبر "**كسيحة**".

3. 4 الفصل بين المضاف والمضاف إليه، مثل قول زينب الأعوج :

أتدري

أيها المتدفق

في سماوات

الرحيل الأول[38]

فصلت الشّاعرة بين المضاف إليه "**الرحيل**" على المضاف "**سماوات**".

3. 5 الفصل بين أداة النداء والمنادى، كما في قولها:

يا

عصي الروح

يا أيها

الأندلسي المفتون[39]

فصلت الشاعرة بين المنادى "**عصي**" وأداة النداء "**يا**".

3. 6الفصل بين المبتدأ والخبر، مثل قول الشّاعرة :

أنا

الخاطفة

لخيط

البرق[40]

فصلت الشاعرة الخبر "**الخاطفة**" على المبتدأ "**أنا**".

يتضح لنا من قراءة ديوان "**رباعيات نوارة لهبيلة**" للشاعرة "**زينب الأعوج**" أنه حافل بالتضمين حيث نلاحظ أن الشاعرة قد توصلت بحسها الجمالي ونظرتها الفنية إلى جعل الأبيات مترابطة ومتماسكة إيقاعيّا، تركيبيّا ودلاليّا باستثمارها للتضمين الذي أسهم في تحقيق الوحدتين المعنويّة والعضويّة بين أسطر القصيد الشّعريّ .

5.الخاتمة:

ومما سبق نرى أن الشاعرة استطاعت في ديوانها المزج بين بحرين هما: المتقارب والمتدارك ولذلك لاشتراكهما في بعض الخصائص أدت إلى إثراء الموسيقى الشعرية في ديوانها.

- الالتزام بنظام التفعيلة في إطار الموسيقي الجديد أمكن أن يقوم السطر الشعري على تفعيلة واحدة باعتبارها بنية موسيقية منتظمة كما قام السطر الشعري في القصيد على أكثر من تفعيلة حيث وصل في بعض الأحيان إلى اثنتي عشر تفعيلة.

- فتحت الجملة الشعرية للشاعرة بابا لظاهرة التدوير وهي ظاهرة بارزة في القصيد توحي بالقلق والتوتر والرغبة في الاستمرار تحت تأثير الدفقة الشعورية الممتدة التي تفرض عليها وصل الأجزاء ليكتمل التعبير.

- لم تعتمد الشاعرة على قافية واحدة وحرف روي واحد وهذا يعود إلى محاولتها التحرر من قيود النظام العروضي التقليدي القائم على نظام القافية الواحدة والروي الواحد.

- شكلت ظاهرة التضمين ملمحا موسيقيا بارزا ساهم في تكثيف الإيقاع وتحقيق الوحدتين العضوية بين اسطر القصيد الواحد.

6.قائمة المصادر والمراجع:

1-الديوان.

2-المصادر:

1-ابن رشيق: **العمدة**، تحقيق، محي الدين عبد الحميد، دار الجيل، بيروت، ط5، 1981، ج 1.

2-الخطيب التبريزي: **الكافي في علم العروض والقوافي**، تح، الحساني حسن عبد الله، مكتبة الخانجي،القاهرة،ط3، 1415-1994 .

المراجع:

1- إبراهيم أنيس: **موسيقى الشعر**، المكتبة الأنجلو المصرية، ط5، 1981.

2- رينيه ويليك، و أستن وارين: **نظريّة الأدب**، ترجمة محي الدين صبحي، المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية، 1972.

3- صلاح فضل: **أساليب الشعرية المعاصرة**، دار قباء للطباعة و النشر و التوزيع، 1988.

4- علي يونس: **النقد الأدبي و قضايا الشكل الموسيقي في الشعر الجديد**، الهيئة المصرية للكتاب، د ط، 1985.

5- غنيمي هلال: **النقد الأدبي الحديث**، نهضة مصر، القاهرة، د ط، 1997.

6- فوزي سعد عيسى: **العروض العربي ومحاولات التطور والتجديد فيه**، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، ط1، 2002 .

7- كمال أبو ديب: **جدليّة الخفاء والتجلّي، دراسة بنيويّة في الشعر**، دار العلم للملايين، لبنان، ط3، 1984.

8- كمال بشر: **الأصوات العربية**، مكتبة الشباب، 1987.

9- محمد أحمد قاسم: **المرجع في علمي العروض والقوافي**، جروس براس، لبنان، ط1، 2002

10- محمد العروضي: **الجامع في العروض والقوافي(أوسع كتاب في علم العروض والقافية)**، تح، تق: زهير غازي زاهد، هلال ناجي، مؤسسة الثقافة الجامعية، [د.ط.]، 2007.

11- محمد مصطفى أبو الشوارب: **علم العروض وتطبيقاته** ، دار الوفاء، الإسكندرية، ط1، 2004 .

12- محمد مندور: **في الميزان الجديد**، نهضة مصر، 1973.

13- موسى الأحمدي نويوات: **المتوسط الكافي في علمي العروض والقوافي**، المؤسسة الوطنية للكتاب،الجزائر، ط3.

7.الحواشي:

[1]- كمال بشر: الأصوات العربية، مكتبة الشباب، 1987، ص 184.

[2]- د. صلاح فضل: أساليب الشعرية المعاصرة، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، 1988، ص 29.

[3]- د. غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، نهضة مصر، القاهرة، د ط، 1997، ص435،436.

[4]- د. محمد مندور: في الميزان الجديد، نهضة مصر، 1973، ص233،234.

[5]- رينيه ويليك، وأستن وارين: نظريّة الأدب، ترجمة محي الدين صبحي، المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية، 1972، ص 165.

[6]- ينظر: د. إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، المكتبة الأنجلو المصرية، ط5، 1981، ص 17.

[7]- ينظر: كمال أبو ديب: جدليّة الخفاء والتجلّي، دراسة بنيويّة في الشعر، دار العلم للملايين، لبنان، ط3، 1984، ص93.

[8]- ينظر: محمد مصطفى أبو الشوارب: علم العروض وتطبيقاته ، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، ط1، 2004، ص283.

[9]- المرجع نفسه: ص،283.

[10]- ينظر: علي يونس، النقد الأدبي وقضايا الشكل الموسيقي في الشعر الجديد، الهيئة المصرية للكتاب، د.ط، 1985، ص 111.

[11]- الديوان، ص 19

[12]- الديوان, ص 20.

[13]- الديوان، ص 42.

[14]- الديوان، ص 43.

[15]- علي يونس: النقد الأدبي وقضايا الشكل الموسيقي في الشعر الجديد، ص 64، 65.

[16]- ينظر: د. محمد أحمد قاسم: المرجع في علمي العروض والقوافي، جروس براس، طرابلس، لبنان، ط1، 2002، ص277.

[17]- الديوان، ص44.

[18]- الديوان، ص 38.

[19]- ابن رشيق: العمدة، تحقيق: محي الدين عبد الحميد، دار الجيل، بيروت،ط1981،5، ج1، ص 151.

[20]- د. محمد أحمد قاسم: المرجع في علمي العروض والقوافي، ص 126.

[21]- الخطيب التبريزي: الكافي في علم العروض والقوافي، تح : الحساني حسن عبد الله، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط3 ،1415هـ - 1994، ص58.

[22]- الديوان، ص53

[23]- الديوان، ص35

[24]- الديوان، ص45.

[25]- الديوان، ص 68.

[26]- الديوان، ص 80.

[27]- الديوان، ص 48.

[28]- الديوان، ص 49.

[29]- الديوان، ص 51.

[30]- الديوان، ص70.

[31]- ينظر: موسى الأحمدي نويوات، المتوسط الكافي في علمي العروض والقوافي، المؤسسة الوطنية للكتاب،الجزائر، ط3، ص 345 وما بعدها.

[32]- فوزي سعد عيسى: العروض العربي ومحاولات التطور والتجديد فيه، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، ط1، 2002، ص90.

[33]- الديوان، ص 83.

[34]- محمد العروضي: الجامع في العروض والقوافي(أوسع كتاب في علم العروض والقافية)، تح، تق: زهير غازي زاهد، هلال ناجي، مؤسسة الثقافة الجامعية، [د.ط.]، 2007، ص285.

[35]- الديوان، ص 19

[36]- الديوان، ص 20

[37]- الديوان، ص 21

[38]- الديوان، ص 28

[39]- الديوان، ص 21

[40]- الديوان، ص 60