جماليات التشكُّل الصوتي في منجز خليفة التلِّيسي الشعري بين جرس التكرار وإبداع المعنى

إسماعيل حسين فتاتيت
كلية التربية / جامعة مصراتة

1ـ المقدمة:

الحمد لله رب العالمين، حمد العارفين الشاكرين، والصلاة والسلام على أشرف الأنبياء والمرسلين، وعلى آله وصحبه أجمعين. وبعد،،

إذا كان القدماء من علماء العربية قد جعلوا الوزن والقافية من أهم عناصر الشعر التي يمتاز بها عن النثر؛ فإنَّهم ـ أيضا ـ لا ينكرون أنَّ للشعر عناصر فنيّة أخرى لا يمكن للكلام المنظوم أن يكون شعرا له الأثر البيِّن في ذاكرة المتلقِّي إلا إذا توافرت فيه، وهي قوة العاطفة، وسعة الخيال، وطرافة الصورة، وكذلك بنية الإيقاع الداخلي المتمثلة في جرس الأصوات وانسجامها، وتناسق الكلمات، وتوازي التراكيب، فالشعر "إنما هو المنطقة التي تتحول فيها العلاقة بين الصوت والمعنى من علاقة خفية إلى علاقة جلية، وتتمظهر بالطريقة الملموسة جدا والأكثر قوة"[1]، وهو ما يتحقق عبر التفاعل الوجداني بين جرس الحروف وبين المتلقي، "فليس الشعر في الحقيقة إلا كلاما موسيقيا تنفعل لموسيقاه النفوس وتتأثر به القلوب"[2].

لذلك فإنَّ للجرس أهميّة بالغة في خلق الإيقاع، وفي إبداع المعنى والإيحاء به، وهو ما نستشعره عبر العديد من الدراسات الصوتية والبلاغية والنقدية التي قامت حوله قديما وحديثا. فقد أشارت المعاجم ـ بداية ـ إلى تحديد لفظة (الجرس) بالصوت الخفي، جاء في الصحاح: يقال: سمعت جَرْس الطير؛ إذا سمعت صوت مناقيرها على شيء تأكله، وفي الحديث: (فيسمعون جَرْسَ طير الجنَّة). وأجرس الحادي، إذا حدا للإبل، وأجرس الحَلْيُ؛ إذا سمعت صوت جَرْسه، قال الراجز:

تَسْمعُ للحَلْيِ إذا ما وسوسا ** وارتجَّ في أجيادها وأجرسا[3]

إلا أن البلاغيين تجاوزوا المعنى اللغوي للجرس إلى المعنى الاصطلاحي وهو النغم، قال الزمخشري: "وجرّس الكلام نغّم به"[4]، وباقتران مصطلح الجرس بالنغم يكون قد انتقل إلى معناه المجازي. وهو ما أشار إليه بعض النقاد حين قال: "وللشعر نواح عدة للجمال أسرعها إلى نفوسنا ما فيه من جرس الألفاظ، وانسجام في توالي المقاطع وتردد بعضها بعد قدر معين منها، وكل هذا هو ما نسميه بموسيقى الشعر"[5]. وقد أدَّى اهتمام الدراسات الصوتية بالجرس إلى تقسيم الأصوات (الحروف) إلى مجهورة ومهموسة، وشديدة ورخوة[6]، أمَّا علماء البلاغة فقد تناولوا مفهوم الجرس باسم الفصاحة والسلاسة، وتلاؤم الحروف وتنافرها داخل الكلمة والتركيب.

(1) ياكبسون، رومان، قضايا الشعرية، تر: محمد الولي، مبارك حنون، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط1 1988م، ص54.

(2) أنيس، إبراهيم، موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو المصرية، ط4 1972م، ص17.

(3) ينظر الجوهري ، إسماعيل بن حماد، الصحاح تاج اللغة وصِحاح العربية، ت أحمد عبد الغفور عطار، دار العلم للملايين، بيروت لبنان، ط4 1987م، مادة : جرس.

(4) الزمخشري، جار الله محمود بن عمر، أساس البلاغة، دار صادر بيروت، ط1 1992م، ص118 .

(5) أنيس، إبراهيم ، موسيقى الشعر، ص8.

(6) ينظر: أنيس، إبراهيم، موسيقى الشعر، ص32.

استلمت الورقة بتاريخ 9 نوفمبر 2019، وروجعت بتاريخ 18 ديسمبر 2019، وقبلت للنشر بتاريخ 20 ديسمبر 2019 ونشرت ومتاحة على الانترنت بتاريخ 26 ديسمبر 2019
www.lam.edu.ly

وبما أن الجرس هو النغم الصادر عن الحرف، فإن ضوابطه تنحصر في السمع عن طريق الأذن، مثلما ينحصر اللون في البصر عن طريق العين، لذلك اعتُمِدت حاسة (السمع) كوسيلة للمفاضلة بين لفظتين مختلفتين يشتركان في المعنى. ولا يقتصر هذا الأمر على الكلمة المفردة أو الحرف فقط، وإنما يبرز أثر الجرس أيضا في تراكيب الجمل، فتتفاوت بذلك هذه التراكيب حسب انسجامها وتوافقها، فنرى النَّفس ترتاح إلى تركيب بعينه من الكلمات دون تركيب آخر، وإنما يظهر ذلك عبر تجانس الحروف أو عدمه، فالكلام الفصيح ما كان واضح المعنى، سهل اللفظ، جيِّد السَّبك، والذوق السليم هو العمدة في معرفة حسن الكلمات وسلاستها، وتمييز ما فيها من وجوه البشاعة ومظاهر الاستكراه[1]. ومن ثمَّ، اهتمَّ الشعراء قديما وحديثا بموسيقى الحروف، وحرصوا على العناية بجرسها تكرارا وتجانسا وإيحاء، فجاءت موسيقاهم بذلك موافقة لأذواقهم الراقية، ومعبرة عن تجاربهم الشعرية المثيرة أفضل تعبير.

ويعد الشاعر الليبي (خليفة محمد التلِّيسي)[2] من أبرز الشعراء المعاصرين عناية بإيقاع القصيدة، واهتماما بتراكيب عباراتها وتناسق كلماتها وتناغم حروفها، وهو ما شجع الباحث على تتبُّع كل ذلك وملاحظته في جميع القصائد التي احتوى عليها منجزه الشعري.

وبما أنَّ تتبّع حركة الإيقاع الداخلي بمستوياته المتعددة يقتضي الإطالة التي قد تتعارض مع نظام البحث وحجمه وظروفه؛ فقد تمحورت دراسة الإيقاع في هذا المنجز حول جماليات التشكُّل الصوتي القائم على جرس الحروف المتكررة والمتجانسة في سياقها التي وُضعت له، والمتناغمة مع الإطار الموسيقي العام للقصيدة. وهذا يقتضي من الباحث قراءة متأنية لجميع قصائد المنجز؛ بغية التعرف على جماليات التشكّل الصوتي فيها إيجابا أو سلبا، من خلال ملاحظة ألفاظها وتراكيبها، وكيف تشكلت الحروف فيها، وكيف تم توظيفها للإيحاء بالمعنى المراد، وكيف استطاع مبدع هذا الديوان ترويض الحرف وصقله ليكون أداة ليّنة طيعة يشكّلها كيف شاء، وأنَّى شاء، ومتى شاء، مستعينا بذوقه المتكوّن من ثقافاته المتعددة وقراءاته المتنوعة، فقد نشأ التليسي في حضن بيئة أدبية لها اهتماماتها الكبيرة بالشعر والنقد، أتاحت له مخالطة الأدباء والنقاد في أغلب أصقاع الأرض، فتعرف على كبار الشعراء مثل (طاغور) و (يوركا)[3]، وغيرهما، فـ"ليس من شك أنَّ الأذواق تتباين تبعا لتباين الحواس في الطبيعة البشرية والمؤثرات التي غذَّت هذه الطبيعة، سواء أكانت زمانية أم مكانية"[4]. وهو ما سندركه عبر دراسة تكرار الحروف وتشكلها الجمالي في هذا المنجز الشعري.

2- ملامح تشكل التكرار الصوتي في شعر التليسي:

حدَّدت الدراسة مجموعة من الأساليب المتعلقة بتشكّل الحرف في ديوان التليسي؛ بغية تنظيم العمل الإجرائي والخروج بنتائج مرضية، أهمها: تكرار الحرف في نطاق الكلمة المفردة، وتكراره في نطاق الكلمتين المتجاورتين، وتكراره بشكل متلاحق في نطاق الشطر من البيت، وتكراره بشكل متناثر على

(1) ينظر: عتيق، عمر عبد الهادي، علم البلاغة بين الأصالة والمعاصرة، دار أسامة للنشر عمَّان، ط1 2012م، ص63.

(2) خليفة محمد التلِّيسي، ولد عام 1930م بطرابلس، وبها درس مراحله التعليمية الأولى، عمل في بداية حياته في مجال التدريس، تولى وزارة الإعلام والثقافة بليبيا من عام 1964م حتى 1967م، أُختير عام 1981م أمينا عاما للاتحاد العام للناشرين العرب، نشر نتاجه الأدبي في عدد من الصحف والمجلات المحلية والعربية والعالمية التي يصعب حصرها. من مؤلفاته: الشابي وجبران 1957م، رفيق شاعر الوطن 1965م، رحلة عبر الكلمات 1973م. مختارات من روائع الشعر العربي 1983م، هكذا غنى طاغور 1991م. ينظر: مليطان، عبد الله سالم، معجم الأدباء والكتَّاب الليبيين المعاصرين، دار مداد للطباعة والنشر، ط1، طرابلس، 2001م، ص53. وأيضا معجم الشعراء الليبيين (شعراء صدرت لهم دواوين)، دار مداد، ط1 طرابلس، 2001م، ص131.

(3) ينظر: قاسم، محمود، خليفة التليسي الإبداع والمعرفة، توزيع الدار العربية للكتاب، ط1 1996م، ص35.

(4) هلال، ماهر مهدي، جرس الألفاظ ودلالتها في البحث البلاغي والنقدي عند العرب، دار الحرية للطباعة بغداد 1980م، ص29.

مستوى البيت، وتكرار حرفين فأكثر أفقيا وعموديا، وتكرار الحرف على مستوى القصيدة بأكملها، أو جزء منها.

2-1- التشكل الجمالي لتكرار الحرف في نطاق الكلمة المفردة:

جاء تكرار الحرف المعزول في هذا الملمح وفق أشكال متعددة ومتنوعة عند التليسي، فقد استطاع توظيفه عبر المحاكاة في تقوية الجانب الإيقاعي وفي تأكيد المعنى، من جهة أن "لبعض الأصوات قدرة على التكيف والتوافق مع ظلال المشاعر في أدق حالاتها"[1]، ومن جهة أخرى أن الإيحاء بالمعنى لا ينبثق من الحرف ذاته، وإنما من صيغته ومن تكراره في هذه الصيغة التي احتوته[2]. ولعل أهم الأصوات التي تقوم بوظيفة المحاكاة في منجز التليسي هي: (العين/ الراء/ الجيم/ الحاء/ القاف/ الزاي/ الدال). حيث تتجلى القيمة الإيقاعية للكلمة؛ عبر تكرار مثل هذه الحروف فيها، وما تتحلَّى به من أثر بارز في الإيحاء بالمعنى المراد.

وقد استعمل التليسي هذا النوع من التكرار عبر صورتين، صورة مفردة تحققت عبر تكرار حرف واحد مرتين. وصورة مركبة تحققت عبر تكرار حرفين بشكل متبادل. فمن أمثلة الصورة الأولى ما جاء في قوله[3]:

وإذا كسوتُ الحُسْنَ حُلَّةَ ناسِجٍ ** نَسْجَ **الحرِيـرِ** برائِقِ الأشعارِ

ونظمتُ أحلامي ووقْدَةَ خافِقي ** وتسرْبَلَتْ منها بِخيـــرِ إزارِ

قالتْ رَكِبْتَ من الخيالِ مراكِباً ** شَطَّتْ بِخيْلِكَ عن دُنا الشُطَّارِ

والحُبُّ وَمْضَةُ بارِقٍ لا مِنْحَـــةٌ ** من واهِبٍ أو قاهِرٍ غلاّبِ

العينُ تُرْسِلُهُ **شُعاعاً** خاطِفاً ** فترى المَنِيعَ يكونُ في الأسلابِ

ولِكُلِّ نَفْسٍ هالَةٌ تَغْزُو بـها ** نفْسًا تَمُـــتُّ بأقْرَبِ **الأسبـــابِ**

تتعانقُ الأرواحُ في ذُرَوَاتِهِ ** ويَغِيـــبُ فيه تمنُّعُ **الأربـــابِ**

حيث تكرر حرف الراء في المقطع الأول عبر كلمة (الحرير)، وفي المقطع الثاني تكرر حرف العين عبر كلمة (شعاعا)، ثم حرف الباء عبر القافيتين (الأسباب/الأرباب). وقد أحدث هذا التشكل الصوتي داخل الكلمة إيقاعا جزئيا ما لبث أن امتدّ ليشمل القصيدة بأكملها بفعل تعدد تكرار الحروف فيها. وقد حدد سياق القطعتين نوعية الإيحاء في الحرف المكرر، فتكرار الراء في كلمة (الحرير) نستشعر فيه اللين والسلاسة الموجودين في أقمشة الحرير، والذي أشعرنا بذلك هو السياق الذي وضعت فيه هذه اللفظة وهو التعبير عن الحسن بأبهى العبارات وأرقِّها، فـ"السياق هو الذي يُحوّل اللغة من المستوى المعجمي المألوف إلى مستوى فنيّ إبداعيّ، فكل ظاهرة لغويّة أو فنيّة أو موسيقيّة لا تحمل بذاتها قيمة جماليَّة ما لم تتم دراستها في بيئتها السياقيّة؛ لأنَّ السياق هو الذي يُضفي قيمة تعبيرية وإيحاءات وجدانية على المثيرات الأسلوبيّة التي يستخدمها الشاعر"[4]. وأسهم أيضا في تكوّن القيمة الإيقاعية داخل هذه الكلمة (الحرير)؛ التصاق الصوت المكرر بحرف المد (الياء) التي توحي بالرقة والانكسار؛ ثم تكرار هذا الحرف مرتين متتاليتين، فضلا عن تناغمه مع روي القصيدة. وهذا بعكس تكرار العين في كلمة (شعاعا) أو الباء في كلمتي (الأسباب/ الأرباب)، في القطعة الثانية، فالسياق أيضا هو الذي

(1) العبد، محمد، إبداع الدلالة في الشعر الجاهلي، (مدخل لغوي أسلوبي)، دار المعارف، ط1 1988م، ص14.

(2) ينظر: ابن ادريس، عمر خليفة ، البنية الإيقاعية في شعر البحتري، دار الكتب الوطنية بنغازي، ط1 2003م، ص194.

(3) ديوان خليفة محمد التلّيسي، الدار العربية للكتاب، 1989م، ص251، 259.

(4) عتيق، عمر عبد الهادي، علم البلاغة بين الأصالة والمعاصرة، ص324.

أوحى بما تحتويه هذه الألفاظ من شدة وخشونة وعنف، فالحب عندما يأتي أوانه يخترق كل شيء دون سابق إنذار، بل يخطف العقول والألباب بلا استئذان، وقد أسهم في تأكيد هذا المعنى اقتران الصوت المكرر بحرف المد (الألف) الذي يوحي بالاندفاع والتدفق والاختراق، وهو المعنى الذي أراده الشاعر وحرص على تكوينه.

ومن أمثلة ورود الصورة الثانية، وهي الصورة التي تتحقق عبر تكرار حرفين بشكل متبادل، قول التليسي متحدثا عن غرامه الزائل وجبروته المتهالك[1]:

رحـلَ الغرامُ بصمتِـــهِ وبيانِـــــهِ ** وبهمسِهِ والحلــوِ منْ ألوانِـــهِ

بالرَّائِـــعِ المعْسُـــولِ مـنْ آمالِـــــهِ ** والنَّادِرِ المهموسِ منْ ألحانِـــهِ

عصَفَتْ به هُوجُ الخُطوبِ **فزعزعتْ** ** منْ صرْحِهِ وأتـتْ على أركانِهِ

إن الفعل (زعزع) وما يحتوي عليه من حروف متكررة ليوحي فضلا عن نواحيه الإيقاعية المتمثلة في هذا التناوب بين الصوتين المختلفين في المخرج؛ بمدى قوة هذا الغرام الكامن في أعماق الشاعر وكأنّه جبل زعزعه زلزال ثائر فأدناه عن مكانه بشق الأنفس وأتى عليه، فقوة الشاعر الغرامية أيام شبابه وفتوّته تقابل ذلك الجبل الأشم المستقر في مكانه، وهذه الخطوب الهوجاء والسنون المتتالية التي أصابته وأضعفته هي تلك الزلازل العنيفة التي نسفت جبل شبابه. كما أوحى تكرار هذه الحروف بمدى حزن الشاعر على زوال شبابه وتلاشيه، ويدعم ذلك تلك الكلمات المكسورة المتتابعة قبل وبعد هذا الفعل، التي تشعرنا بانكسار الشاعر وتحسره، فللكسرة ـ كما يرى الباحثون ـ أهميّة كبرى في الإيحاء بجو الحزن ومعنى الانكسار والحسرة[2].

وقد يستخدم الشاعر مثل هذه الأفعال للتعبير عن عنفوانه وأشواقه المتدفقة نحو المرأة [3]:

لكنَّ نظرَتَها، يا ويـحَ نظرتِـــها ** إذْ تزرعُ النَّارَ في عُمقِي بِمعنـــاها

قدْ **زَلْزَلَتْ** منْ قِلاعِي كُلَّ راسِيَةٍ ** وصادرتْ منْ كُنوزِ الحِصْنِ أغلاها

لا تَلْبَث الأهواءُ تعصِفُ بالَّتـي ** شَمخْتُ وتَذْرو للرياح صمودِي

سأُزيحُه ذاك القِناعَ وأمْتَطِـــي ** جَهلِـــي وأطْرَحُ رِقَّةَ التَّمجِيـدِ

فتجنَّبِي زَحْفي إذا ما **حَمْحَمَتْ** ** خَيلي **وجلْجلَتِ** السَّماءَ رعودِي

فجاء تكرار الحرفين الزاي/اللام، في (زلزلت)، والحاء/الميم في (حمحمت)، والجيم/ اللام في (جلجلت)؛ دالا موحيا بالقوة والاندفاع، ومعبرا عن احتجاج الشاعر الشديد على ما أبدته هذه المحبوبة من تكبر وشموخ، كما استغل الشاعر هذا التكرار الحرفي في إظهار غريزة الفحولة عنده. ولم يقف أثر هذا التكرار عند الجانب الإيحائي فقط ، وإنما كان له أثر إيقاعي أيضا يتمثل في هذه النغمة العالية التي تحاكي موقف الشاعر وسلوكه، فهذه المحاكاة الصوتية أضحتْ "أحد المؤشِّرات التي تتجه لتأكيد فاعلية الإيقاع، من خلال ما يرِدُ على الذِّهنِ من تداعيات، بين معاني بعض الكلمات وأجراس حروفها"[4].

(1) الديوان: 147، 188.

(2) ينظر: العبد، محمد، إبداع الدلالة في الشعر الجاهلي، ص29.

(3) الديوان: 188.

(4) ابن ادريس، عمر خليفة، البنية الإيقاعية في شعر البحتري، ص188.

ولا يتوقف ورود هذه الصورة على الأفعال فقط، ولكن قد يستعملها الشاعر في الأسماء أيضا، كما في قوله واصفا طبيعته المتقلبة التي تظهر ما لا تبطن في مخاطبته بعض النساء[1]:

أنا إنْ أرْدْتِ الحقَّ بحرٌ ساكنٌ ** أعماقُـــــهُ بحـــرٌ وراء بحـــارِ

ولربَّما أغراكِ لطفٌ ظاهـــرٌ ** فخُدِعْتِ عن جَمري وحُرْقةِ نارِي

وتَحجَّبتْ عنكِ الغُيُوبُ وخلفَها ** ما شِئْـــتِ منْ عُنْفٍ ومنْ إصْرارِ

خلْفَ البِحارِ السَّاكِنات **زَعازِعٌ** ** **وزلازِلٌ** موصـــولـــةُ التيَّـــــارِ

فالشاعر يحذر محبوبته بأن لا تنخدع بسكونه وهدأته ولطفه، فإنّ وراء ذلك بركانا هادرا من المشاعر الجياشة والانفعالات المتوقدة التي توشك أن تنفجر لتزعزع هذا السكون الخارجي وتزلزله، وهذا المعنى تحاكيه مجموعة من الحروف المتكررة استعان بها الشاعر في إظهار أحاسيسه وعواطفه التي قد يعجز اللسان عن التعبير عنها. وحتى ينفث التليسي ما بداخله من مشاعر مكبوتة؛ احتاج إلى أربعة أبيات ابتدأها بذكر البحار الساكنة التي توحي بشكله الظاهر، وما تخفيه من عنف وحرقة وإصرار، إلى أن يصل إلى قمّة التوقد العاطفي والانفعالي فيصرخ بقوة وتحسر واحتجاج عبر هاتين اللفظتين (زعازع/زلازل) القائمتين على الحروف المتكررة. فالشاعر لم يكتف بلفظة (زعازع) في نهاية الشطر الأول لإظهار دفقته الشعورية، وإنما احتاج أيضا إلى لفظة تماثلها في التكوين والوزن والتشكل حتى يصل بهذه الدفقة إلى ذروتها ومنتهاها.

وكقوله مشبِّها بَسْمة إحدى الفتيات وبَهْجتها بمظاهر الطبيعة:[2]

شيءٌ ببسمتها شيءٌ ببهجتها ** يُخالِطُ الرُّوحَ يَسْرِي في حَناياها

شيءٌ يَمُدُّ وُعودا نحو ساقِية ** **رَقراقَةٍ** في ظِلال النخل مَجراها

فقد أدَّى تكرار الحرفين القاف/الراء في لفظة واحدة (رقراقة) إلى شيء من الإيقاع زاد من قوّته تناغمهما مع غيرهما من الحروف المذكورة في البيتين، فضلا عن ما توحي به هذه الحروف المتكررة في أذهاننا من إيحاء يشي بمكنون الشاعر وما يخالط كيانه من أحاسيس منسابة تجاه هذه المرأة. فالجرس الحرفي يعد قيمة صوتية وجوهرية في الألفاظ وبنائها اللغوي، وهو أيضا أداة التأثير الحسي بما يوحيه من دلالة معنوية في ذهن السامع[3].

2– 2- التشكل الجمالي لتكرار الحرف في نطاق الكلمتين المتجاورتين:

كثيرا ما يكرر التليسي حرفا ما بشكل ما في كلمتين متجاورتين، واشتراك الكلمتين في هذا الحرف الواحد من شأنه أنْ يحقق قيمتين، قيمة تنغيمية إيقاعية وأخرى إيحائية دلاليَّة، وهو ما من شأنه أنْ يعزز من ربط الإطار بالمضمون الشعري، "فالتكرار في ذاته، ليس جمالا يُضاف إلى القصيدة بحيث يُحسن الشاعر صنعا بمجرّد استعماله، وإنَّما هو كسائر الأساليب في كونه يحتاج إلى أن يجيء في مكانه من القصيدة، وأن تلمسه يد الشاعر تلك اللمسة السحريّة التي تبعث الحياة في الكلمات"[4]. ويأتي هذا النوع وفق حالات، فقد يتكرر الحرف الأخير من الكلمة الأولى في بداية الكلمة الثانية، وقد يقع في بداية الكلمتين، وقد يقع في آخرهما.

(1) الديوان: 43، 44 .

(2) الديوان: 186.

(3) ينظر: هلال، ماهر مهدي، جرس الألفاظ ودلالتها، ص7.

(4) الملائكة، نازك، قضايا الشعر المعاصر، دار العلم للملايين بيروت، ط5 1978م، ص290.

فمن أمثلة تلاصق الحرفين في الكلمتين المتجاورتين، ما ورد في أبيات التليسي[1]:

لكنَّها في **الحَــقِّ قُـــوّةُ** خافِقٍ ** فاضت سجاياهُ علــى السُّمَّارِ

أَلْفٌ منَ العُشَّـــــاقِ تَحْتَ نوافِذي ** سُـودُ **العُيُونِ نَواضِــرُ** الأجْسادِ

ما قِيمةُ الفنِّ الجميلِ إذا خلا ** من **وصْفِ فاتنةٍ** وبثِّ شِغافِ

أبدًا نذود الضَّيْمَ عن جنباتِهِ ** ونرُدُّ **صَرْحَ الحاقِدين** خرائِبَا

تماوجتْ هي والألوان واحدة ** مدّاً وجزراً **وأمطارًا رجَوناها**

دوَّامةً من أعاصيرٍ ومـن نغمٍ ** ومن عِنــاقٍ **وأخطارٍ ركِبناها**

فقد استغل الشاعر الجرس الصوتي في الأمثلة السابقة ليخلق من نظمه ثنائيَّات متشابكة تنطق ككلمة واحدة؛ ليوحي من خلالها بما يريده من معان مختلفة تشكلت حسب السياق، حول القوة والكبرياء والإصرار والتحدي، فضلا عن ما يحدثه تلاحم الحرفين من جرس إيقاعي زاد من إثرائه وجود أصوات مماثلة في بقية البيت، فـ"التكرار يجب أن يجيء من العبارة في موضع لا يثقلها ولا يميل بوزنها إلى جهة ما"[2]. وقد أدّى هذا النوع من التشكل الحرفي القائم على التكرار إلى إحداث جرس إيقاعي متميّز يلفُتُ إليه الأسماع والأذواق كما تلتفت الأبصار إلى وميض البرق في ظلام الليل ثم ما يلبث أن يختفي بعد أن يترك أثرا في قلب الرائي وفكره، وكذلك التحام الحرفين المتماثلين في البيت الواحد تذهل عنهما الأسماع بعد أن يُحدثا أثرا نغميا يتردد في ذهن المتلقي إلى أن يصله ما أراده مبدع النص من معنى، كما في تكرار القاف في قوله (الحقِّ قوة)، حيث أحدث نغما مرتفعا بسبب وقوعه مضعّفا في نهاية الكلمة الأولى، كما أسهم تكرار النون والفاء بشكل متلاصق في قوله: (العيونِ نَواضرا/ وصفِ فاتنة)؛ في تكوُّن نغم إيقاعي هادئ يتماهى مع الغزل والفن والجمال، بسبب هذا التجانس الحاصل بين حركتي الحرفين المكررين، ثم ما اعترى اللفظة الثانية من مدٍّ بالألف أعطى للجانب الإيقاعي فرصة أخرى للارتفاع الناعم الموحي بالمعنى الذي أبدعه السياق، فـ"السياق هو البيئة المناسبة التي يتولَّد فيها المعنى، ولا يكون للكلمة المفردة قيمة دلالية إلا بعد ربطها بالسياق"[3]. وأحيانا يتم امتصاص صدمة التصادم بين الحرفين عبر وقوع فاصل بينهما، مما يخفت من إيقاعها قليلا، فقد يفصل بين الحرفين المتماثلين المتلاحقين بفاصل بسيط، كأل التعريف كما في (صرح/الحاقدين)، أو كالتنوين في (وأمطاراً/رجوناها، وأخطارٍ/ ركبناها)، وهذا الفاصل يوفّر فرصة التنوع في الإيقاع ما بين الكبت والانفتاح، مما أعطى مجالا للحرف المكرَّر أن يتمدد أكثر ملتحما مع الحروف الواقعة بعده، ومتماهيا مع حالة الشاعر الانفعالية. لذلك فإن ميزة الجرس هنا تكمن في كونه "عامل إثراء وتنويع للنغم في إيقاع الكلام بحسب ائتلاف أجراس الحروف في اختلافها أو تجانسها، وفي تركيبها بعضها مع بعض، أو مقابلة بعضها لبعض"[4].

ـ ومن أمثلة تشكل الحرف عبر تكراره في أول الكلمتين، ما جاء في الأبيات الآتية[5]:

كمُهرةٍ **فِي فِجاج** الأرض سابِحةٍ ** تُسابقُ الرِّيحَ لا تَعْنو لِراعيها

كلُّ المجانين **قد قالوا** وقد وصفوا ** ما راق من حسنها أو من سجاياها

ومُتيَّمٌ يجِدُ **الصَّبابةَ صُـــــوِّرتْ** ** من وجده فيزيـــــــدُ في الإلطاف

(1) الديوان: 79، 102، 146، 29، 188، 189.

(2) الملائكة، نازك، قضايا الشعر المعاصر، ص278.

(3) عتيق، عمر عبد الهادي، علم البلاغة بين الأصالة والمعاصرة، ص324.

(4) المسعدي ، محمود ، الإيقاع في السجع العربي (محاولة تحليل وتحديد)، نشر مؤسسة عبد الكريم بن عبد الله، تونس، ص100.

(5) الديوان: 73، 116، 145.

ففي الأمثلة السابقة يتكرر الحرف الواحد في بداية الكلمتين بصور مختلفة حسب ضبطه، فأحيانا تتكرر نفس الحركة مع وجود مد ملتصق بأحدهما كما في (فِي فِجاج/ قَد قَالوا)، وهو أشد الأنواع إيقاعا ودلالة بسبب اتفاق الحرفين أولا، ثم حرف (المد) الذي تلبَّس بأحدهما فزاده قوّة. وأحيانا تختلف حركة الحرف المتكرر كما في المثال الثالث الـ(صَّبابة/ صُوِّرت)، فقد جاءت حركة (الضم) في بداية الكلمة الثانية لتتماهى مع غيرها من الحركات المضمومة في أغلب كلمات البيت، مما خلق إيقاعا مغايرا سرى في جميع أجزاء البيت، نتيجة لتكرار حرف الصاد المهموس، وحركة الضم، محاكيا بذلك حياة الحب والصبابة، فـ"المرء يتوقّع في موسيقى ألفاظ الشعر الغزلي شيئا غير الذي يتوقّعه في وصف معركة أو في هجاء أو في موضوع سياسي حماسي"[1].

وعلى مستوى الحروف المتكررة في الأبيات الثلاثة الماضية؛ نجد أنَّ إيقاع الحروف ذات الطابع الرخوي أجمل وقعا على الأذن من الأصوات المتسمة بالشدّة[2]، كما في (قد/ قالوا) التي ربما تحمل بعض الإزعاج لأُذن المتلقي، لهذا يجب "ألا نسوّي بين تكرار الحروف في البيت الواحد، فتكرار القاف غير تكرار السين مثلا، وذلك لأنَّ تكرار حرف من الحروف قد يكون مقبولا سهل النطق به، لا يحتاج إلى جهد عضليٍّ كبير، في حين أنَّ تكرر حرف آخر يكون مجهدا يشقّ على اللسان وينبو على الآذان"[3]، لذلك نرى التليسي هنا قد تدارك هذا الإجهاد وأتى بعبارة أخف بعد عبارته الأولى الثقيلة (قد قالوا)، وهو قوله (وقد وصفوا) تحمل أصواتا هادئة رقراقة، ليخفف من وطأة القاف المتكررة. ومن جهة أخرى، فإن الحروف الرخوة المتكررة في البيت الأول والثالث يطلبها المعنى، فالحديث عن فجاج الأرض والسباحة ومسابقة الريح ووصف الصبابة، يحتاج لمثل هذه الحروف، بعكس حديث المجانين في البيت الثاني الذي قد يعتريه التخليط والانفعال والقلق، فهو يحتاج إلى حروف شديدة تعبر عن هذه المعاني، فـ"ليست الكلمات إشارات مجردة واصطلاحية فحسب، بل بوسعها أن تنشئ بجرسها ورنتها وإيقاعها لحنا مستقلا عن مدلولها الخاص"[4].

ـ ومن أمثلة تشكل الحرف عبر تكراره في نهاية الكلمتين، ما جاء في هذه الأبيات[5]:

فلتبقَ فوقَ العرش فهو مَطيَّتــي ** لِبُلوغِ ما أرجُــوهُ منْ آمالِي

أمّا هواكِ فما رأيــتُ بليْلـــــــهِ ** **بدراً يُنيرُ** ولا نجوما تسطـعُ

أتُرى **العِنادُ يَحِدُّ** من إصـراري ** أمْ أنَّهُ يُورِي اللَّظى في نارِي

وهذا النوع من التكرار يصفه (جان كوهن) بالجناس الحرفي، ويُعدّه "مقوّما مماثلا للقافية، فهو يستفيد مثل القافية من الإمكانيات اللغويّة للحصول على أثر قوامُه المماثلة الصوتيّة، مع فارق كون الجناس يعمل داخل البيت ويحقق من كلمة لكلمة ما تحققه القافية من بيت لبيت"[6]، فمثلما يتخيّر الشاعر كلمات القافية المنتهية بذات الحرف، أيضا يتخير مثلها في حشو البيت لغرض التجانس والتوائم. فالإيقاع في هذا النوع يعتمد على جرس الحرف الأخير، وهو يعلوا وينخفض حسب نسبة توافق الحروف بين الكلمتين، وأيضا حسب توافق الحرفين المتكررين ضبطا ومكانا؛ إذ كلما كان الاتفاق أكثر؛ كلما كان إيقاعهما أجمل وأقوى ودلالتهما أبين وأرقى، فعلى الرغم من تساوي حركة الحرف المتكرر بين

(1) أنيس، إبراهيم، موسيقى الشعر، ص42.

(2) الأصوات الرخوة في اللغة العربية هي: (س ز ص ش ذ ث ظ ف هـ ح خ ع). والأصوات الشديدة هي: (ب ت د ط ض ك ق). ينظر: أنيس، إبراهيم، الأصوات اللغوية، مكتبة الأنجلو المصرية 2007م، ص26، 27.

(3) أنيس، إبراهيم، موسيقى الشعر، ص38.

(4) هورتيك، لويس، الفن والأدب، تر: بدر الدين قاسم الرفاعي، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، مديرية التأليف والترجمة، ص36.

(5) الديوان: 239، 113، 250.

(6) كوهن، جان، بنية اللغة الشعرية، تر: محمد الولي، محمد العمري، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط1 1986م، ص82.

اللفظتين في البيتين الأول والثالث (فلتَبْقَ فَوْقَ/ العنادُ يحدُّ)، إلا أننا نستشعر أن العبارة الأولى أكثر إيقاعا وجمالا بسبب توافق الحركة والسكون في ثلاثة حروف متكررة كما يظهر في اللفظتين (تَبْقَ/ فَوْقَ)، وهذا أشبه ما يكون باتفاق الضرب في القافية. ثم إذا نظرنا إلى العبارتين في البيت الثاني (بدرا ينير/ نجوما تسطع)؛ لوجدنا أن العبارة الأولى المشتملة على تكرار حرف الراء أشد إيقاعا ودلالة من العبارة الثانية الخالية من هذا التكرار. وبمقارنة هذا المثال بالمثال الثالث نجد أن إيقاع الكلمتين في البيت الثالث أجمل وأقوى بسبب اتفاق حركة حرف الدال المتكرر فيهما، (العنادُ/يحِدُّ)، وأيضا وجود التضعيف في نهاية الكلمة الثانية (يحدُّ)، مما جعله يتكرر ثلاث مرات. فعلى الرغم من تكرر حرف الراء في هذا البيت خمس مرات؛ إلا أنَّ الإيقاع يتّجه صوب حرف الدال المتكرر مرتين فقط، لكونه جاء في صورة منظمة تحاكي نظام القافية وحالة الشاعر الوجدانية، إذ يمكن لحرف لا يظهر إلا مرّة واحدة، لكن في كلمة رئيسية وفي موقع مميّز، في خلفية متباينة؛ أن يتخذ بروزا دالا[1].

ومع أنَّ أنواع التكرار على اختلافها مرتبط ارتباطا وثيقا بالموسيقى؛ إلا أنَّ الإيقاع الكامل للبيت الشعري لا يتحقق بما يحمله من خصائص صوتية مجردة فقط؛ وإنما عبر تماهي هذه الخصائص مع ظلال المعاني والمثيرات العاطفية، وبذلك يتحول الحرف المكرر على يدي الشاعر المبدع إلى داعم للمعنى ومصوّرا للانفعال فضلا عن جرسه النغمي وقيمته الإيقاعية.

2ـ 3ـ التشكل الجمالي لتكرار أكثر من حرف في الكلمتين المتجاورتين أفقيا وعموديا:

أحيانا يكرر التليسي أكثر من حرف في الكلمتين المتجاورتين في الشطر الواحد، مما يحدث بينهما ما يشبه الجناس، ومن أمثلته ما جاء في أبياته الآتية[2]:

وغدًا يُغادِرُك الرَّبيعُ كأنَّهُ ** ما كان مِلْء السَّمع والأبصار

وكم منحنا **جِدارَ الدَّارِ** من قُبَـلٍ ** كُرْمى لِساكِنةٍ في الدَّار نهواها

ولو **درى الورد** ما تطْوي جوانحُنا ** من حُبِّه لتخلَّى عن تعاليه

خَوضُ الخِضَمِّ الصَّعْبِ أيْسَرُ مَرْكَباً ** عندي من الإخلادِ للمَيْسورِ

فقد شكلت الحروف المتماثلة بين الكلمتين المتلاحقتين ثنائيات متناغمة متجانسة، أسهمت في جمال البيت إيقاعيا ودلاليا، وذلك وفق أشكال مختلفة، فصياغة الكلمتين المتجاورتين أحيانا تأخذ طابع التفاوت من حيث الحجم، بحيث تكون اللفظة الأولى أقل حجما من اللفظة الثانية، كما في (غدا/ يغادرك)، وهذا الإيقاع يُعطي المجال للفظة الثانية في أن يتنفّس الشاعر من خلالها الصّعداء، بحيث تتيح له فرصة التعبير عمَّا يجيش في فؤاده من انفعالات مكبوتة، "فالإيقاع ما هو إلا أصوات مكرَّرة، وهذه الأصوات المكررة تثير في النفس انفعلا ما"[3]. وأحيانا تتعادل اللفظتان في الحجم دون الوزن، كما في قوله: (درى/ الورد ـ خوض/ الخضم ـ جدار/ الدار)، ولا يخفى ما بين هاتين اللفظتين في كل بيت من التعالق والترابط بسبب هذا التجاور الحاصل بينهما "إذ إنَّ التجاور أو التقارب بين الألفاظ يستدعي اختيار كلمة دون غيرها بسبب التجاذب الدلالي بين الألفاظ"[4]؛ فمن طبيعة الغد أن تحدث فيه المغادرة، وأن تقوم الديار على الجدار، ولجمال الورد ورونقه يُنزَّل منزلة العاقل الذي يدري ولا يدري، والخوض يتناسب مع مصارعة الخضم، فكلا اللفظتين تشكل مع أختها لحمة إيقاعية لها أثرها الحميد في جميع أجزاء البيت، وكذلك إيحاء بيّنا بما يختلج في صدر الشاعر من أحاسيس ومشاعر قد

(1) ياكبسون، رومان، قضايا الشعرية، ص55.

(2) الديوان: 46، 117، 157، 87.

(3) ربابعة، موسى، قراءات أسلوبية في الشعر الجاهلي، دار جرير للنشر والتوزيع، ط1 2010م ، ص15.

(4) عتيق، عمر عبد الهادي، علم البلاغة بين الأصالة والمعاصرة، ص327.

تعجز الكلمات عن تفسيرها. وقد زاد من جمال هذا التجانس الإيقاعي؛ وروده بدون تكلّف، فاللفظة الأولى تطلب الثانية والثانية تحتضن الأولى، وكلاهما في خدمة المعنى وتحت تصرفه. وبهذا يكون الإيقاع قد قام بوظيفته خير قيام، وهي "توصيل المعنى على نحو فني"[1].

ـ وقد يتكرر أكثر من صوت بين الكلمتين (عموديا)، وذلك في القوافي المتلاحقة، وهذا النوع يتحقق بكثرة عند التليسي في القوافي المردفة والمؤسسة بأشكال متنوعة، كما جاء في هذه النماذج المختارة من قصائده المتعددة[2]:

وكم جَمَعَتْ من زهور يدي ** وكم عصرتْ من كروم **الجِنانِ**

وجِئْتِ وقد خمدتْ جِذْوَتِـي ** ولمْ تبقَ من فضْلَـةٍ في **الدِّنــانِ**

تتلاحقُ الأيَّامُ يا لَصِـــــــراعِهـــــا ** في القلب بين عنيدةٍ و**عنيدِ**

هي في الشُّموخِ وفي الذُّرى أعلامُها ** وأنا أُريد النَّجمَ بين **عبيدي**

اصرفْ هواكَ إلى الحقائِقِ إنَّـــــها ** جِسْرُ الوُصولِ لِرائِعـــِ **الأوطـارِ**

وحسمتُ أمري وفقَ ما نصحتْ بهِ ** وعزفت عن شِعري وعن **أوتارِي**

لئنْ تَخلَّى فؤادِي عن مَقــاوِدِهِ ** وأطلقَ الشَّوقُ مَعْقودِي و**مَشْدودي**

فما فقدتُ ثباتي عند نازلةٍ ** أو ضاع من خِطَّتي رسمي و**منشودي**

وأذقْتُكَ الهِجْرانَ كأساً علْقماً ** وأضفْتُ للنِّيرانِ وقْدةَ **واقِدِ**

أدنو إليكَ إذا المواقِدُ أُخمِدتْ ** بِحنينِ ملْهوفٍ ولوعةِ **فاقِدِ**

رحلَ الغرامُ بصمتِهِ وبيانِهِ ** وبهمسه والحلــو من **ألوانه**

بالرّائِعِ المعسول من آمالِهِ ** والنادر المهموس من **ألحانه**

سنظلُّ نمنحها الوفاءَ ونبتـــــغي ** مهراً لها ما ترتضِيـــــهِ **أوامِرَا**

هذي الديار على رحابة ساحـــها ** هي أُسرةٌ صُغرى تَشُدُّ **أواصِرَا**

تبدو لراكِبِها سَمْحاءَ وادِعَةً ** رهِيفةً قد تُواتِي من **يواتِيها**

حتى إذا ما تراءتْ تمَّ مَهلكةٌ ** أَلْقتْ بهِ وتعالتْ فوقهُ **تِيها**

واليوم؟ يسألنا (القريـــــبُ) هُوِيَّةً ** ويلاه يحسبنا القريب **أجانبا**

خمسون من عمر الزّمــان وهبتُها ** للفكـــر أرفع كل يومٍ **جانبا**

وإذا نظرنا إلى التشكل الحرفي بين كل قافيتين من قوافي الأبيات السابقة؛ نجده متباينا، فقد تتوافق جميع الحروف بين القافيتين فيما عدا الحرف الأول، كما في (الجنان/ الدنان)، وقد يكون الاختلاف في الحرف الثاني مثل (عنيد/عبيد) وقد يكون في الحرف الذي يسبق الردف كما في (أوطاري/ أوتاري)، وقد يقع الاختلاف في حرفين مختلفين مكانيا مثل (مشدودي/ منشودي)، وقد يكون الاختلاف في الحرف الذي يسبق ألف التأسيس، مثل (واقد/ فاقد) (ألوانه/ ألحانه)، أو في الذي يليه، مثل (أوامر/ أواصر). وعلى الرغم من هذا الاختلاف فقد اتفقت جميع هذه القوافي على اعتماد ما يُسمّى بـ(لزوم ما

(1) العبد، محمد، إبداع الدلالة في الشعر الجاهلي، ص32.

(2) الديوان: 98، 109، 252، 51، 56، 147، 26، 73، 32، 33.

لا يلزم)، حتى صارت كلّ قافية ثانية تكاد تكون هي الأولى، وذلك بتكرار حرف أخر أو أكثر مع الروي المتكرر أصلا، وهذا النوع من اللزوم يبقى "مرهونا بقدرة الشاعر على تطويع ألفاظه ليجعلها موحية بقصده"[1]، وإذا ما أجاد الشاعر استخدامه يكون قد حقق من خلاله ثلاث فوائد "الهروب من الوقوع في عيب الإيطاء، وتوقيع تشاكلات صوتية عمودية واضحة، والانجذاب لقانون القافية في تساوق مع الجو العام للقصيدة"[2].

ولعل أجمل قافيتين من بين القوافي السابقة هما ما اتفق فيهما الحرف الأول كما في قوله:

تتلاحقُ الأيَّامُ يا لَصِـــــــراعِهـــــا ** في القلب بين عنيدةٍ و**عنيدِ**

هي في الشُّموخِ وفي الذُّرى أعلامُها ** وأنا أُريد النَّجمَ بين **عبيدي**

وإنما يكمن جمالهما في هذا التجانس الإيقاعي بين الحروف القائم علي المطابقة (العنيد = السيّد / العبد)، فاتِّفاق جميع الحروف ووقوع الاختلاف في غير الحرف الأول؛ أكسبهما جمال التناسق وروعة التناغم، وكذلك صدمة المفاجأة حين يكتشف المتلقي أن الكلمتين مختلفتان، فهذا الاتفاق الخدَّاع بينهما يجعلنا نتوهّم أنَّ الكلمة ذاتها ستتكرر، ثم بعد أن نكمل قراءة البيت الثاني ونعمل الذهن؛ نحصل على لذة المفاجأة المتمثلة في الاختلاف بأن الثانية غير الأولى، وفي ذلك "طلوع الفائدة بعد أن يُخالطك اليأس منها، وحصول الربح بعد أن تُغالط فيه حتى ترى أنَّه رأس المال"[3]، وذلك باكتمال المعنى في نفوسنا، فبعد أن وصف الشاعر تلك المرأة بالعنيدة وبالشموخ والعلو؛ ارتحنا لمراده في قافية البيت الثاني عندما جعلها من ضمن عبيده.

وأحيانا تتشابه الحروف بين القوافي المتجاورة بنوعيها (المردفة/المؤسسة)، مع ملاحظة وجود زيادة في مطلع القافية الأولى، فتتحول بذلك أصوات القافية الثانية إلى شبه صدى للقافية الأولى، كما في هذه القوافي (يواتيها/تيها) (أجانبا/جانبا)، وهو من أروع التشكلات وأجملها، بسبب تحقق نوعين من الجناس فيهما التام/الناقص، بشكل فنيٍّ غير متكلّف.

2ـ 4ـ التشكل الجمالي لتكرار الحرف في نطاق الشطر الواحد:

كثيرا ما يكرر التليسي حرفا ما على مستوى الشطر الواحد، ويأتي هذا التكرار بشكل متلاصق وفق ثلاث كلمات متجاورة، وأحيانا أربع كلمات. ومن أمثلة النوع الأول، قوله:[4]

كفاني من سحره حَيْرةٌ ** تُسائِلُني **عن عميق المعاني**

ورأيتها **تَحْنو وتمحو صفحــة** ** كُتِبتْ مـــن الآلام والأتعاب

ويئسْتُ حتَى ما أُخاطِبُ نابِضا ** منها ولا **أرجُو جميل جوابِ**

وترى الفقيرَ يسير في أسمالِهِ ** وعليهِ سِيما النُّبْلِ والأحرارِ

تتقلَّبُ الأرواحُ في وَقَداتِهِ ** فيَزِيدُها **وهْجًا ووحْيًا واهِبَا**

عَجَمَتْ **يدُ الأحداثِ عُودَكَ** مُورِقًا ** غَضًّا فزالَتْ وهو باقٍ مُورِقُ

فَعَجِبْتُ منْ أقوالِها وسألْتُـــــها ** أتَغَيَّرَ **الذَّوْقُ القَدِيـــمُ الْمُعْرِقُ**

فقد أراد الشاعر أن يتأنَّق في رصف بعض الحروف التي رأى في تكررها بشكل متلاحق تحقيق فضيلة على المستويين الإيقاعي والدلالي، موظفا جرسها النغمي في خلق الإيقاع وإبداع المعنى، إذ

(1) مهدي هلال، ماهر، جرس الألفاظ ودلالتها، ص237.

(2) العوادي، سعيد، حركية البديع في الخطاب الشعري من التحسين إلى التكوين، كنوز المعرفة، عمان الأردن، ط1 2014م، ص127.

(3) الجرجاني، عبد القاهر، أسرار البلاغة، تح محمود محمد شاكر، دار المدني جدة، ط1 1991م ، ص18.

(4) الديوان: 99، 153، 80، 30، 172، 173.

"ليس هناك شك في كون الأصوات ذات علاقة حميمة بالمعنى، إذ كل تأليف صوتي تنتج عنه دلالة معيّنة"[1]، فتكرار حرف العين مثلا وما يحتوي عليه من شدّة وصلابة كونه أحد الحروف المجهورة؛ أوحى بالمعنى الذي أراده الشاعر، وهو مكانة هذا المحبوب الراسخة في قلبه، وكذلك تكرار الحاء وجرسه الذي يوحي بالتحوّل والتلوّن، أعطى انطباعا ما عن نفسية الشاعر وعلاقته بالمرأة المتعالية التي رضخت له أخيرا واعترفت بحبه. ثم تكرار الجيم في الشطر الثاني بشكل منظم ومنسجم مع قافية البيت، فقد أعطى هذا التكرار زخما إيقاعيا، كما أوحى بحسرة الشاعر وتألمه، وبشدّة الأحداث المتعاقبة عليه. ونلاحظ أنَّ هذا التناغم بين الكلمات حصل أيضا عبر تكرار الراء في مطلع البيت الرابع وتوافقه مع روي القافية، ومع أحد أصواتها (أحرار) مما يعطي إيقاعا متواصلا يشمل البيت بجميع أجزائه. أما البيت الخامس فإنه ينتهي بثلاث كلمات مبتدئة بحرف الواو، مما يؤكد أصالة الإبداع عند الشاعر، فضلا عن ما أحدثه هذا التشكل من نغم في نهاية البيت يزيد من موسيقى القافية. وفي البيتين الأخيرين يحرص الشاعر على إحداث التكافؤ فيهما عبر تشكل حرف الدال المتكرر في ثلاث كلمات متلاحمة في الشطر الأول من البيت الأول، ثم تكرار حرف القاف عبر ثلاث كلمات متتالية في نهاية الشطر الثاني من البيت الثاني، مما أسهم في تنامي الإيقاع وتدفق النغم. وقد كان لتكرار القاف في نهاية الكلمة الأولى ثم في بداية الثانية ثم في نهاية الثالثة (الروي)، وتجاوبه مع الألفاظ التي تحمل ذات الصوت مثل: (مورقا ـ باقٍ مورق ـ أقوالها) في أشطر البيتين؛ كان لذلك أثره في إبداع المعنى أيضا، فقد أوحى هذا التكرار بقوة الشاعر وصلابته وتحمله لأحداث الدهر، إذ مهما غير الدهر من شكله فإنّ باطنه لازال يحمل ذات الصفات التي كان عليها أيام شبابه. ومن كل ذلك يتّضح "أنَّ الأصوات ترتبط في النص الشعري بالمواقف الشعورية التي تغتني في ظل سياق شعري دال"[2]، وبالتالي، يتحوّل هذا التناغم بين الحروف داخل البيت الشعري إلى إيقاع هادف يوحي بمعنى آخر يعجز اللفظ عن التصريح به أو التعبير عنه.

ـ وقد يتكرر الحرف أربع مرات بشكل متلاحق، فتزداد بذلك وثيرة التوتر لتصل إلى ذروتها مع تكرار الحرف لِرابع مرّة، كقول التليسي مفتخرا بالوطن وقاطنيه:[3]

لا **يُنكِرُ الشَّجرُ العَرِيقُ جُــذُورَهُ** ** كــلاَّ ولا النَّجمُ الوَلِيــدُ كَواكِـبَا

وبِقَدْرِ أَعْماقِ الجُذُورِ وغَوْصِـها ** في **الأَرْضِ تَرْتَفِعُ الفُرُوعُ مَراتِبَا**

فقد تكرر حرف الراء في موقعين عبر أربع كلمات متتالية، بداية في الشطر الأول من البيت الأول، ثم في الشطر الثاني من البيت الثاني، مما أحدث في البيتين توازنا متناغما، كما تحولا بهذا التكرار إلى وحدة منغلقة يتصاعد في محيطها المعنى ويتضاعف، فالبداية هي سبب النهاية، فتعمق الجذور في الأرض يكون نتيجته ارتفاع الفروع في السماء، وهذا يوحي بمدى إعجاب الشاعر وتفاعله مع إرادة الرجال وصلابتهم، وشدة تماسكهم وتمسّكهم بأوطانهم، وهذا يؤكد أنَّ موسيقى الحرف تتمثل أولا في الجرس الصوتي الذي يحدثه، ثم في علاقة هذا الجرس بالتيار الشعوري والنفسي في مسار النص الشعري[4].

ومن أمثلة هذا النوع أيضا ما ذكره من أسماء متتالية يتكرر في بدايتها حرف العين:[5]

واسترجع الفكرُ من ماضيه كوكبةً ** من الحِسان تهادت بين أسراها

(1) الغرفي، حسن، حركيّة الإيقاع في الشعر العربي المعاصر، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء المغرب 2001م، ص149.

(2) الغرفي، حسن، حركيّة الإيقاع في الشعر العربي المعاصر، ص37.

(3) الديوان: 37.

(4) ينظر: عبد الدايم ، صابر ، موسيقى الشعر العربي (بين الثبات والتطور)، مكتبة الخانجي القاهرة، ط3 1993م، ص 28.

(5) الديوان: 116.

نُعـــمٌ وعَـــزُّ وعفـــراءٌ وعائِشـــةٌ ** وزيـــنبٌ والثُّرَيَّا ثـــم ليـــلاها

فقد كان لحرف العين وتشكله بهذه الكيفية المنتظمة؛ أثر كبير في إحداث الإيقاع في هذا الشطر، إذ وقع ثانيا في الاسم الأول (نُعم)، ثم حلّ أوَّلا في بقية الأسماء (عز/ عفراء/ عائشة)، فتوافق المدّ الإيقاعي مع التنامي الوجداني الانفعالي، وهو ما لم يحصل مع باقي الأسماء في الشطر الثاني من البيت (زيب/ الثريا/ ليلى)، لعدم تشكل الحرف المتكرر بشكل يوافق انفعال الشاعر، "فليس تكرار الحروف قبيحا إلا حين يُبالغ فيه وحين يقع في مواضع من الكلمات يجعل النطق بها عسيرا. فالمهارة هنا تكون في حسن توزيع الحرف حين يتكرر كما يزِّع الموسيقى الماهر النَّغمات في نوتته. وليس يتأتَى هذا لكل شاعر، كما لا يكون مع كلِّ الحروف"[1].

2- 5- التشكل الجمالي لتكرار الحرف في نطاق البيت الواحد:

وهو ما يمكن تسميته بالصوت البارز الذي يغري الشاعر بتكراره، كما جاء في قوله:[2]

ما كان **أسْعَدَنا** بها إذْ أهلُها ** **يسْتَمْطِرون** من **السَّماءِ سَحائِبَا**

مكتوبةٌ **أنْ تنْزِلـــــي عنْدَها** ** إرادتـــــي **لنْ تنْثنـــي** للكلالْ

ففي البيت الأوَّل، يتغزل الشاعر ببلاده التي عاش أهله في ربوعها، وأكلوا من خيراتها، ووطئوا أرضها، واستجدوا سماءها، وكيف كانت هذه البلاد تمثل سحابة أمن وأمان لأهلها الذين يعشقون هواءها ويقدّسون ترابها. فالشاعر يصوّر في هذا البيت مشهدا من مشاهد الحياة المتعددة المتحققة في بلاده، مشهدا يتَّسم بالبساطة والحب والإيمان، وهو اجتماع الناس على قلب رجل واحد متوسِّلين إلى الله الخالق الرزاق؛ أن ينزّل عليهم من السماء ماء مباركاً فيه. ولا شك أن هذا المشهد يحمل من المشاعر الإنسانية والوجدانية الشيء الكثير، وهو مشهد يغلب عليه أيضا الانسيابية والتلقائية. وتكرار حرف السين هنا بهذه السلاسة والنعومة؛ جاء متماهيا ومتطابقا مع هذا المشهد، فتكراره يوحي بمدى حاجة هؤلاء الناس للدعاء، وتمسكهم به، والإلحاح فيه، فضلا عن قيمته الإيقاعية المتصفة بالخفوت والهمس، وهو ما يريح العقول والأسماع، ويتماهى مع سؤال الناس المتكرر لرب العالمين في خشوع ورهبة، فـ"تردد بعض الحروف أو الكلمات قد يكسب الشطر لونا من الموسيقي تستريح إليه الآذان وتقبل عليه"[3].

أما في البيت الثاني فالشاعر يردّ على تلك المرأة اللعوب المتمردة التي تعتقد أن جميع الرجال في قبضتها وتحت حذائها وطوع بنانها، فبعد أن ذكر على لسانها في مطلع قصيدته العديد من الاعترافات الجائرة عليه وعلى معشر الرجال؛ كشَّر عن أنيابه وأعلن عن سطوته وجبروته، وأظهر سيطرته الكاملة على هذه المرأة وجنس النساء، فعبّر عن هذا الإحساس بشيء من الحدّة ظهرت واضحة جليّة عبر تكراره لحرف النون الساكنة بشكل منتظم في كلا الشطرين: **(..... أنْ تنْزلي ..... ** ..... لنْ تنْثني .....)**، فهذا التكرار الحرفي يحمل في طيَّاته العنف والشدّة والكبرياء والإصرار، فضلا عن القيمة الإيقاعية المتباينة ما بين الحركة والسكون والمد والقبض، مما يشعرنا بحالة الشاعر الانفعالية المضطربة بسبب سلوك تلك المرأة المشين المتعالي، فـ"إيقاع الحروف لا يقتصر على إحداث رنَّة موسيقيّة، بل يتغلغل إلى أعماق النَّص فيمتزج بالمعنى، ولا تبرز العلاقة الحميمة بين الصوت والمعنى إلا بعد الإحساس بالإيقاع"[4]، فالشاعر ابتدأ شطري بيته بكلمتين يحتويان على مد، وهو مما ترتاح إليه

(1) أنيس، إبراهيم، موسيقى الشعر ص41.

(2) الديوان: 30، 140.

(3) أنيس، إبراهيم، موسيقى الشعر، ص41.

(4) عتيق، عمر عبد الهادي، علم البلاغة بين الأصالة والمعاصرة، ص345.

الأسماع فـ"كلُّ مدٍّ تقبله الأذن"[1]، ثم جاء بعبارتين حازمتين اعتمد فيهما على الحركة والسكون المتفقتين مع تفعيلة السريع (مستفعلن)، وكأنَّ الشاعر من خلال هذا الصنيع أراد أنْ يوازن بين الشطرين إيقاعيا ودلاليا.

وفي قصيدة أخرى جاءت تحت عنوان: (المجانين)، يتعرّض فيها التليسي لبعض النساء اللاتي اشتُهرن بقصص غرامية عاشها معهنَّ كبار الشعراء، يقول فيها:[2]

ولّادةٌ خلّدتـــــها من روائِعـــنا ** قصيدةٌ تحفــظ **الأجيالُ** مغْزاها

وعبلُ يا لَشُموخِ ظـــلَّ يسكُنُـــها ** زهوًا بما **عنــترُ العَبسِيُّ** غنَّاها

وهندُ ما أنجزتْ وعدا **لشاعـرها** ** **لكنَّـــه** بجميل الوصفِ **أغناها**

ففي كل بيت من هذه الأبيات يتكرر حرف بعينه يتماها مع أبرز حرف في اسم المرأة المتغزَّل بها المذكور في مطلع البيت، وقد تم توظّيف التكرار في إبداع المعنى المراد تحقيقه، وهو إظهار صورة المرأة المُتغَزَّل بها قديما ومكانتها في قلب حبيبها، من خلال التلذذ بذكر اسمها الذي هو ملاد الشاعر القديم، وعليه تقوم أشعاره، "ولا عجب فالعاشق يحلو له ذكر اسم محبوبته وتطرب نفسه لذكره، وهو أبدا يودّ سماعه من لسانه أو من غيره"[3]. كما تم توظيف هذا التكرار في إحداث جرس نغمي يثري الجانب الإيقاعي على مستوى البيت أولا بتكرار الحرف الأشهر عدة مرات، ثم على مستوى القصيدة عبر التنوع الحرفي الحاصل على مستوى الأبيات، فالتكرار يشكّل "نسقا تعبيريا في بنية الشعر التي تقوم على تكرير السمات الشعرية ومعاودتها في النص بشكل تأنس إليه النفس التي تتلهّف إلى اقتناص ما وراءه من دلالات مثيرة"[4]، وبذلك يتفاوت إيقاع القصيدة بين الشدة واللين والجهر والهمس والمد والسكون، وكل ذلك يمثل طاقة تعبيرية.

ـ ومن جماليات التشكل في هذا النوع من التكرار الحرفي؛ أن يقع الحرف المتكرر موقعا حسنا في محيط البيت، كأن يتكرر بشكل ثنائي في نطاق الشطرين منه، كما في قوله[5]:

تتوحد الأرواح إمَّا مسَّها ** **حبٌّ يحقق** رائع الآثار

إلاَّ هواكِ وقد **عرفتُ عصِيَّهُ** ** وجموحَهُ **أعيا على** مجهودي

فقد تكرر الحرف المراد مرتين في البيت الواحد، مرة في الشطر الأول وأخرى في الشطر الثاني، محدثا نغما إيقاعيا منتظما يؤكد المعنى الذي أراده الشاعر، ويوحي بمقصده، وكأنّه بذلك يضع المعنى الذي يريده بين قوسين ليلفت انتباهنا لما يريد قوله، وليشعرنا بأحاسيسه وانفعالاته التي يعيشها، ولعل تكرار الحرف بهذه الطريقة يُظهر "الإحساس، ويجعل السَّامع يتلقَّى المعنى بطريقة مباشرة."[6]

ـ ومن جماليات التشكل فيه، تموقع الحرف المتكرر في نهاية الشطرين، نحو قوله:[7]

قَوْلِي الجميـلُ وإن بدا **معســـــولا** ** **لا** تأخذيه **علـــى الوفـاء دليلا**
منَحَتْهُ **وِدًّا** في **الوُجُـــودِ فَريـــدًا** ** ومَضَتْ **تَزِيدُ** خِصالَهُ **تَمجِيدَا**

(1) الملائكة، نازك، قضايا الشعر المعاصر، ص23.

(2) الديوان: 121.

(3) هلال، ماهر مهدي، جرس اللفاظ، ص240.

(4) الغرفي، سعيد، حركية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر، ص81.

(5) الديوان: 140، 107.

(6) ربابعة، موسى، قراءات أسلوبية في الشعر الجاهلي، 26.

(7) الديوان: 61، 168.

فقد أراد التليسي من وراء هذا التكرار دعم الجانب الإيقاعي للقصيدة، وهي عادة جرى عليها الشعراء قديما في مطالع قصائدهم، فقد كانوا يوحّدون بين نهاية الشطرين لغرض مضاعفة إيقاع الروي بذكره أوَّلا في نهاية الشطر الأول، وهو ما يُسمَّى عند البلاغيين بالتصريع. إلا أن الشاعر في البيتين السابقين زاد من إيقاع الروي بتكراره أكثر من مرّة داخل البيت، فزاد بذلك من تعالق أجزائه، ومن دلالته على المعنى المراد حسب سياق كل بيت. فهو في البيت الأول يؤكد من خلال تكراره لحرف اللام على صفة الوفاء التي لا يمكن أن تتحقق بمجرد الكلمات المعسولة. وفي البيت الثاني يوحي عبر تكرار حرف الدال بما يعانيه من ألم وحسرة بسبب عناد المرأة التي يهواها، ورفْضِها تحقيق رغبته في وصالها، واكتفائها بالمجاملات فقط من خلال عباراتها العذبة. ومثل هذا التكرار الحرفي "يضع في أيدينا مفتاحا للفكرة المتسلّطة على الشاعر، وهو بذلك أحد الأضواء اللاشعوريَّة التي يسلِّطها الشعر على أعماق الشاعر فيضيئها بحيث نطَّلع عليها. أو لنقل إنَّه جزء من الهندسة العاطفيَّة للعبارة يحاول الشاعر فيه أن ينظم كلماته بحيث يقيم أساسا عاطفيّا من نوع ما"[1].

ـ 2- 6- التشكل الجمالي لتكرار الحرف في نطاق جزء من القصيدة:

ـ ويحدث هذا النوع من التشكل عبر مجموعة من الأبيات المتتالية التي يتكرر فيها حرف بعينه في كل بيت من أبياتها، كقوله على لسان امرأة تعاتبه وتذكّره بعمره الضائع[2]:

وتمرّ بي أين **الشموخُ** ومجـدُهُ ** **خيـــــلاؤُهُ خبـــرٌ** من **الأخبار**

تلك الكؤوس كبيرُها وصغيرُها ** نضبتْ وماتَ اللحْنُ في **الأوتار**

أتْلفْتَ عُمرَكَ لا مثوبةَ عابـــد ** حصَّلْتَ **فيـــهِ** ولا مُنى **الفُجَار**

وصرفتَ خير العمر بين معابدٍ ** **للفكـــر** أو في هيكل **الأشعـــار**

والفنّ قد يثري **النّفوس وإنّـما** ** **نبض** الحياة أجلّ **فـــي** الأقدار

لك أن تتيه **بقمّة ممنوعـــة** ** **شمّـــاء** عاليــة عن الأنظار

وتسُدَّ درب القلــب عن طرّاقه ** **من** كلّ **غانيـــــة** وذات سوار

وتلوذَ **بالقمم المنيـــعة** علّها ** **تحميكَ من متعاظـــم** التيـــار

سينالك السيل الدَّفوقُ وتنتهي ** **أسطـــورةُ الأغوار والأسرارِ**

فقد تنوعت الحروف المتكررة في القطعة السابقة وتشكلت طرائق شتى، بحيث أضحى في كل بيت حرف امتاز بفضل وروده عن غيره، فتنوعت بذلك أبياتها من حيث الإيقاع والدلالة حسب سياق كل بيت، فالتنوع الإيقاعي يُعدُّ "من بين أبرز التقنيات الأسلوبيّة التي وظَّفها الشاعر العربي المعاصر في سعيه الدائم إلى تحقيق أكبر قدر من الدرامية على مستوى التعبير"[3]. حيث استهل الشاعر هذه القطعة بتكرار حرف الخاء، وانتهت بتكرار حرف السين، وكلا الصوتين يهمسان في الأذن بشيء من الإصرار والتأكيد بما لا ترغب الأذن في تصديقه أو الاعتراف به أو الإذعان له، وهو أن صاحبها قد أصابه الكبر والوهن، ومرَّت عليه عوامل الزمن التي لا تبقي ولا تذر. وكذلك فإن كلا الصوتين يتكرر في قافية البيت مما يخلق في جسد البيت بأجمعه جرسا متناغما يشد بعضه بعضا. فالشاعر في هذا النوع من التكرار يكشف لنا عن شاعريّته الفذة من خلال مقدرته على تكرار حروف بعينها تتكرر في

(1) الملائكة، نازك، قضايا الشعر المعاصر، ص276، 277.

(2) الديوان: 47، 48..

(3) الغرفي، سعيد، حركية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر، ص59.

كل بيت على حدة، بحيث يحدث تكرارها إيقاعات مختلفة ومتنوعة، "من أجل طبع القصيدة بضرب من الإيقاع الذي ينحو باللغة نحو الكثافة والانسجام"[1].

ـ وقد يتشكّل هذا النوع عبر تكرار الحرف في مجموعة من الأبيات، وأيضا تكراره داخل اللفظة الواحدة، كقول التليسي في مطلع قصيدته التي تحمل عنوان: (النخلة الكريمة):[2]

ما جِئْتُ رَوْضَكِ **مُجتاحًا يُنازِعُنِي** ** شَوْقٌ **إلى** زَهْرَةٍ قدْ عَزَّ **جانِيهَا**

بَلْ جِئْتُهُ **أتَمَلّى** صُنْعَ **خَالِقِهِ** ** والنَّفْسُ **يُقْنِعُها إعْجازُ بارِيها**

لكِنَّ نَخْلَتَهُ **مالَتْ بِقامَتِها** ** وأطْعَمَتْني **ثِمارًا** منْ **أعاليها**

وما هَزَزتُ بِها حتَّى تُساقِطَها ** **ولا مددتُ** يدي **حتَّى أدانيها**

فقد اتّكأ الشاعر في هذه الأبيات على تكرار حرف المد (الألف)، الذي واءم فيه بين شكل النخلة الممتدة الطول، وبين الألف الممدودة المتكررة والمنتشرة في كل الأبيات، نتيجة لانفعاله المتدفق وإحساسه المرهف بهذه الحديقة المزهرة، وهذه النخلة المثقلة بالثمار الواقعة فيها، فالتعبير يظلُّ "عاجزا عن استيعاب جميع مكونات الرؤيا، ويظل عاجزا عن مجاراة كل ما فيها من ثراء، فيضطرّ الشاعر إلى الاستعانة بكل ما يستطيع الاستعانة به من أجل أن ينقل إلينا ولو قدرا ضئيلا من إحساساته"[3]. وفي البيت الأخير نراه يركن إلى التكرار الحرفي داخل اللفظة الواحدة كما في (هززت/ مددت)، نتيجة لتغير المعنى وانزياحه، فأدَّى ذلك أيضا إلى انزياح في الإيقاع من البطء إلى السرعة، وبذلك، يظهر لنا الفرق جليا بين العبارات التي تحتوي على حروف المد وغيرها، إذ كلما تكررت المدود؛ كلما كانت العبارة أبطأ إيقاعا وأمكن دلالة وأبين انفعالا، وكلما اختفى هذا التكرار نتيجة لتبدّل الانفعال؛ كلما أسرع الإيقاع، "فمن المعروف أنَّ كثرة حروف المد تكسب القصيدة بطئا موسيقيا، وقلّتها تكسبها السرعة والحركة"[4]. فالشاعر طاب له المقام في هذه الحديقة الغناء المزدحمة بروائع الأشجار المثمرة، وقد شدَّ انتباهه تلك النخلة الباسقة الطول، المنحية القوام، ذات العراجين المثقلة بالرطب الجني. وهذا مشهد يطيب للشاعر أن يطيل أمد مقامه فيه، وأن يمعن النظر في حواشيه، فحاكاه بأبيات بطيئة الإيقاع ظاهرة الانفعال، من خلال الألف الممدودة التي تكتسب أهميتها عبر تكرارها، وعبر تناساقها وتلاؤمها مع بعضها البعض، مع انسجامها في السياق التي وضعت فيه، فهذا هو الذي يكسبها توافقا نغميا ومظهرا انفعاليا داخل العبارة. حتى إذا ما وصل الشاعر إلى نهاية هذه الصورة الأدبية عبر آخر أبياتها؛ نرى شعوره يزاد كثافة وتنوّعا، وأحاسيسه تزداد عمقا وتداخلا، لينعكس هذا الشعور المتنوع وهذه الأحاسيس المتداخلة على عباراته، فتتنوع بذلك أساليبه الجمالية، فيضفي إلى تكرار المدود داخل البيت؛ تكرارا آخر تمثل في تكرار حرف داخل اللفظة الواحدة، فنراه يقول:

وما **هززت** بها /حتى تُساقِطَها ** ولا **مددت** يدي/ حتى أدانيها

(1) الغرفي، سعيد، حركية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر، ص48.

(2) الديوان: 38.

(3) الدروبي ، سامي ، علم النفس والأدب ، دار المعارف ، ط2 ، ص142 .

(4) الغرفي، حسن، حركيّة الإيقاع في الشعر العربي المعاصر، ص96.

فقد أدى تكرار الحرفين الزاي/الدال مرتين عبر الفعلين (هززت/مددت) مع مطلع كل شطر بشكل متناسق إلى إحداث كثافة انفعاليّة داخل الكلمة، وقيمة إيقاعية جزئية تمثلت في تكرار حرف بعينه (هززت/ مددت)، ثم توسعت هذه القيمة لتشمل البيت بأكمله عبر هذا التوازي الحاصل بين الشطرين، وعبر التصاق الحرف المكرر بتاء الفاعل المضمومة في كليهما، وكذلك عبر هذه التجزئة العروضية المتوافقة، حيث قسّم كل شطر إلى قسمين متوازيين:

(متفعلن فَعِلن .... ** متفعلن فَعِلن ....)

فقد أوجب تكرار الحرف في كل كلمة من الشطرين إحداث زحاف (الخبن) الذي يستوجب إسقاط الحرف الثاني الساكن (السين) من الوحدة الوزنية (مستفعلن) لتتحول إلى (متفعلن)، وهذا يؤدي أيضا إلى اختفاء الألف الممدودة، لأنَّ "حروف المد تتناسب عكسيا مع الزحاف، فإذا ما زاد الزحاف قلَّتْ حروف المد، وذلك تفرضه التجربة الشعرية والموقف النفسي للشاعر"[1]. وهذا التنوع ما بين تكرار الحرف الصحيح وحرف المد؛ جعل إيقاع البيت يتفاوت بين الارتفاع والانخفاض. ومن ناحية أخرى فقد أوحى تكرار حرفي الزاي/الدال في هاتين الكلمتين بما يضمره الشاعر من اعتزاز بذاته وشخصيته فهو المهاب المجاب الذي يُؤتى إليه ولا يأتي، متَّكئًا على النص القرآني في إظهار ذلك، فالتكرار هنا يتناص في الشطر الأول مع قوله تعالى المنزّل بشأن (مريم عليها السلام): [[وَهُزِّي إِلَيْكِ بِجِذْعِ النَّخْلَةِ تَسَّاقَطْ عَلَيْكِ رُطَبًا جَنِيًّا]][2]، وكأنَّ الشاعر أراد أن يشير إلى طبيعة الأشياء عبر تحققها عن طريق الأخذ بالأسباب، لكن حالته وحالة النخلة يتجاوزان هذه القاعدة، فما يمتلكه من كبرياء يجعل المخلوقات تنحني له وتتسابق إلى إرضائه دون حاجة له إليها، ومن ثم هو لا يحتاج إلى تسخير الوسائل والأسباب إلى تحقيقها. وأيضا أراد أن يظهر صورة النخلة وإنتاجها الغزير الذي أجبرها على الانحناء ليُجنى منها أطيب الرطب دون حاجة إلى هزّها، وهو ما كشفه لنا تكرار الزاي في قوله (وما هززت بها).

2-7- التشكل الجمالي لتكرار الحرف في نطاق القصيدة:

ومن أمثلة هذا النوع من التشكل الحرفي؛ تكرار حرف التاء في القصيدة التي أطلق عليها التليسي اسم (غريق)، وفيها يقول:[3]

نسيتُ طَوْقَ **نجاتِي** عندما **رَحَلَتْ** ** بنا **السَّفِينة** نحو الشاطئِ **العاتي**

فما **مَضَتْ** منْ رحِيلي غيرُ **مرْحلَةٍ** ** **حتَّى التَمَسْتُ** طريقًا نحو **منجاتِي**

ألْقَيْتُ في البحْرِ نَفْسِي وهْيَ **ضاحِكة** ** **وقَلّتُ** في البحر إنهاءٌ **لأزْماتِي**

وحِين أوْشَكَ عُنْفُ اليَمّ يَبْلَعُنِي ** **ألْقَتْ** إلَيَّ حِبالَ الأمْسِ **والآتِي**

تَشُدَّ منْ حَبْلِها حِينًا **وتُطْلِقُهُ** ** **تَزِيدُ** منْ نُجْحِها حِينًا و**خَيْباتِي**

فإنْ **رأتْنِي** قَرِيبًا **باعَدَتْ** رَسَنِي ** وإنْ **رأتني** بعيدًا **قرَّبتْ ذاتِي**

حتى استقرَّتْ على رأيٍ يُوافِقُها ** بِأنْ **تَجُرَّ** حِبالِي نَحْوَ **مَرْساتِي**

أقسَمْتُ لا **رَحَلَتْ** بَي فِي مَراكِبِها ** ولا حَوانِيَ منها ظَهْرُ **مَوْجاتِي**

وفِي غَدٍ وَهَدِيرُ البَحْرِ يَجْذُبُنِي ** **رَحَلْتُ مُنتَظِرًا تَجْدِيدَ مَأسَاتِي**

(1) الغرفي، حسن، حركيّة الإيقاع في الشعر العربي المعاصر، ص95.

(2) سورة: مريم، الآية: 24.

(3) الديوان: 105.

فقد ورد ذكر التاء بصورها المختلفة أكثر من خمس وثلاثين مرة في هذه القصيدة البالغ عدد أبياتها تسعة أبيات، توزعت ما بين تاء الفاعل (تُ) وتاء التأنيث الساكنة (تْ) والمتحركة (ـة) وتاء المضارعة (تـ) وروي القصيدة (تـِي)، وهذا التكرار سواء كان بوعي أو بدون وعي، لا يخلو من فائدة يتم تحقيقها، فإنَّ المرء إذا أراد "أن ينظر إلى تكرار حرف ما على مستوى القصيدة بكاملها، فإنّه يجد فعلا أنَّ هنالك حرفا يتردد أكثر من غيره من الحروف في القصيدة، ولذلك لا يمكن أن يكون تكرار هذا الحرف دون وظيفة تنسجم مع السياق العام للقصيدة"[1]. وإذ تأتي هذه التاءات بمختلف حركاتها (الرفع/الفتح/ السكون/الكسر) منتشرة في كل أجزاء القصيدة؛ فإن ذلك سيتيح مجالا أوسع لفرص الإيقاع فيها، بحيث نستشعر ورود هذا الحرف (التاء) بكيفيات مختلفة هبوطا وارتفاعا وانطلاقا وانحسارا، كل ذلك حسب أحاسيس الشاعر وانفعالاته، "ولذلك فإنَّ وظيفة هذا التكرار تكمن في قدرته على خلق نغمة موسيقية لا يمكن أن يلغى انسجامها مع الموقف الذي عاشه الشاعر، ولذلك لا يمكن أنْ يكون هذا التكرار هامشيا، وإنما لا بد أن يكون فاعلا"[2]، كما في هذا البيت الذي يصل فيه تكرار حرف التاء إلى ست مرات، وهو قوله:

فما **مضتْ** من رحيلي غيرُ **مرحلَةٍ** ** **حتَّى التمَسْتُ** طريقا نحو **مَنجاتِي**

فعلى الرغم من أن بعض الحروف في هذا البيت قد تكررت بكثافة كـ(الميم والحاء والراء)؛ إلا أنَ حرف التاء يظل الأبرز والأقوى بسبب دلالته على المعنى، وبسبب وروده بكيفيات مختلفة، وبسبب تمكنه في نهاية البيت حين وقع رويا له، وكأنَّ الحروف التي وردت بصحبته ما جاءت إلا دعما له واعترافا بقدراته الصوتية والإيحائية. ولعل السر في سلاسة هذا البيت ورشاقته يتمثل في هذا التشكل الجمالي لهذا الحرف الذي تكرر في جميع أجزاء البيت، ثم في هذا التنوع لمجموعة من الحروف الأخرى التي بعضها لم يذكر إلا مرّة واحدة، مما أثرى البيت إيقاعا ودلالة، فقد تسبب هذا في وجود جرس صوتي سرى في جسد البيت بأجمعه بشكل انسيابي ممتع، تتلذذ بسماعه الآذان وينصت لوقعه السامعون، فـ"كما تستجيب حواس الإنسان الأخرى لمؤثّراتها تستجيب الأذن للصوت الحسن وتنبو عن القبيح، وتميّز أجراس الحروف والكلمات"[3]، ومن ثم، تظل لغة التكرار في الشعر "باعثا نفسيا يهيّئه الشاعر بنغمة تأخذ السامعين بموسيقاها"[4]، فكل حرف من هذه الحروف المتكررة في هذا البيت له قيمته في تحقيق الإيقاع وتنوع الموسيقى؛ لكن يبقى الدور الأبرز والأظهر في إحداث الإيقاع والإيحاء بالمعنى المراد، لحرف التاء.

وقد كان لتاء الفاعل وتاء التأنيث الساكنة أثر بارز في هذا التشكل الجمالي داخل أبيات القصيدة، فهما فيها بمثابة جناحي الطائر، فضلا عن الروي (التاء) المكسورة في القافية المردفة بالألف، المتكررة في نهاية كل بيت بمثابة ذيل الطائر، فهذه التاءات الثلاث يمثّلن عماد القصيدة التي عليهن قامت وحلّقت وارتفعت وهبطت وشرَّقت وغرَّبت. ثم تأتي بقية التاءات اللاتي هنَّ بمثابة الريش الذي يكسو الطائر ويزيده جمالا، وورودها يكثّف من جمال القصيدة ويعمّق الألفة بين أبياتها. فالشاعر عندما بدأ التحليق في سماء القصيدة، أخذ من هذين التاءين (تُ/ تْ) متّكأ يعبّر من خلاله عما يجول في خاطره من انفعالات ومشاعر كان سببها (هو/ هي)، لذلك، دار الحوار بينه وبين المرأة ليرتفع إلى درجة قصوى من الانفعال يؤججه في القصيدة ذلك التقابل الحاصل بين (تاء) الفاعل و(تاء) التأنيث الساكنة. وعبر تشكُّل هذا الحرف بهذه الكيفية، نستشعر الحالة السيّئة التي يمرّ بها الشاعر، ونوعيّة العلاقة التي تربطه بالأخرى، فالتكرار كونه أحد مكونات الإيقاع "يثير استجابتنا للمعنى الذي يريد الشاعر توصيله"[5]،

(1) ربابعة، موسى، قراءات أسلوبية في الشعر الجاهلي، ص21.

(2) ربابعة، موسى، قراءات أسلوبية في الشعر الجاهلي، ص22.

(3) هلال، ماهر مهدي، جرس الألفاظ ودلالتها، ص27.

(4) هلال، ماهر مهدي، جرس الألفاظ ودلالتها، ص240.

(5) العبد، محمد، إبداع الدلالة في الشعر الجاهلي، ص33.

كما أوحت بذلك هذه الأبيات، فالمرأة في هذه القصيدة كائن جميل ولطيف مادامت على اليابسة، أما الإبحار معها نحو أعماق البحار فهو الهلاك بعينه، إلا أنّه لا مفر من المغامرة، فبعد النجاة من كيدها، يتعاود الحنين مجددا إلى الإبحار معها. وهو إذ يرسم لنا صورة هذه المغامرة مع الأنثى عبر التاءين المرفوعة والساكنة، فضلا عن التاء المكسورة الموصولة، الواقعة في نهاية القافية المردفة بالألف الموحية بحالة الشاعر المتألّمة، إنما يفعل ذلك؛ ليخبرنا بأنَّ علاقته مع الأخرى نتيجتها العذاب والانكسار:

(تُ/ ثْ = تِي) ــ (هو/هي = الألم)

فقد أوحى الشاعر بحركة التاء الأولى (الضمة) بحالة الشموخ والكبرياء المتجدرة في الرجل عند مواجهة الأنثى، وبسكون التاء الثانية أوحى بقوة الأنثى وبإرادتها القاطعة وانهزامه أمامها داخليا، وبحركة التاء الثالثة (الكسرة) أوحى بما يعتصره من ألم وحسرة بسبب ذلك.

3ـ خلاصة البحث ونتائجه:

بعد إعمال النظر في منجز خليفة التليسي الشعري فيما يتعلق بجماليات تشكل الحرف، نصل إلى خاتمة الدراسة ورصد ما أسفرت عليه من نتائج تمثلت في الآتي:

ـ أثبتت الدراسة أنَّ الذوق وكذلك حاسة السمع يلعبان جانبا مهما في بناء الإيقاع وإبداع المعنى عند التليسي، فقد أنزلهما منزلا عظيما في تحسس مواطن الجمال وتشكلها، مما جعله يهتم كثيرا بجرس أصواته، ووقعها الموسيقي وإيحاءاتها، بعد أنْ وسَّعت المعرفة مداركه، وتصبّغ عقله بالدقّة وحسن اختيار الأصوات، فغدا تكرار الحروف من أهم أركان التشكل الجمالي عنده، وهذا إنما يرجع إلى ذوقه الرفيع، ورهافة سمعه التي انعكست على اختياراته الصوتيّة.

ـ كما أوضحت أن النص الشعري عند التليسي يمتاز بقيمة إيقاعية بلغت درجة عالية من حيث الجودة والتشكل في تمثّل الإيقاع، ونموّه على مستوى اللفظة الواحدة، وعلى مستوى البيت والشطر منه، وكذلك على مستوى القصيدة. فتكرار حرف بعينه داخل الكلمة أو التركيب، قد يزيده إيقاعا وجمالا وإيحاء، أو يعرضه للتكلُّف والقبح والتعقيد، حسب وقعه على حاسة السمع عند صاحب الذوق الرفيع.

ـ كما أظهرت أنَّ الحروف عند التليسي ليست مجرد أصوات محضة، وإنما هي أصوات دالَّة لها أثرها البيّن في استدعاء المعنى، أو الإيحاء به، فقيمة الجرس في شعره تكمن في إفادته اللفظية أولا، ثم فيما يثيره من تصور ذهني عند المتلقي عبر ما يكرره من حروف جاءت نتيجة لما يجده في نفسه من ثورة عارمة أو انفعال حاد. فالحرف عنده يكشف عن ثراء دلالي واسع بحيث يتم من خلاله تحصيل أكثر من غرض واحد وأداء أكثر من معنى. فهو عندما يكرر الحرف داخل الكلمة أو التركيب، إنما يؤكد حقيقة مفادها أن العديد من المعاني لا يمكن أن تتحقق إلا من خلال هذا التكرار الموافق للموقف الشعري والسياق الذي وُضع فيه.

ـ كذلك ظهر من خلال تناول تجربة التليسي الشعرية أنَّ المرأة تمثل عنده بُعدا جوهريا في مكونات نظامه النفسي، فهي الشخصية المحورية في أغلب شعره، وهي التي أشعلت جذوة الحب والفن في كيانه، فتطرّق إلى وصف جمالها الخارجي والداخلي، واستوقفته بجميع أحوالها، فصوّرها امرأة عاشقة، وعنيدة، وحانية، وعابرة، ووصف غرامها، وتحدّث بلسانها. فأهميتها ظاهرة في أغلب نصوصه الشعرية، حتى ما كان موضوعه الوطن أو الطبيعة، فقد وصف الوطن بلغة المحبّين، وأنزل (النخلة) منزلة المرأة الحسناء الشامخة التي رضخت له ومكّنته من نفسها.

4ـ المصادر والمراجع:

ـ القرآن الكريم برواية قالون عن نافع.

****

ـ ابن إدريس، عمر خليفة

ـ البنية الإيقاعية في شعر البحتري، دار الكتب الوطنيَّة بنغازي، ط1 2003م.

ـ أنيس، إبراهيم

ـ موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو المصرية، ط4، 1972م.

ـ الأصوات اللغوية، مكتبة الأنجلو المصرية، 2007م.

ـ التليسي، خليفة محمد

ـ ديوان خليفة محمد التليسي، الدار العربية للكتاب، 1989م.

ـ الجرجاني، عبد القاهر

ـ أسرار البلاغة، تح: محمود محمد شاكر، دار المدني، جدة، ط1 1991م.

ـ الجواهري، إسماعيل بن حماد

ـ الصحاح (تاج اللغة وصحاح العربية)، تح: أحمد عبد الغفور عطار، دار العلم للملايين، بيروت لبنان، ط4 1987م.

الدروبي، سامي

ـ علم النفس والأدب، دار المعارف، ط2.

ـ ربابعة، موسى

ـ قراءات أسلوبية في الشعر الجاهلي، دار جرير للنشر والتوزيع، ط1 2010م.

ـ الزمخشري، جار الله محمود بن عمر

ـ أساس البلاغة، دار صادر بيروت، ط1 1992م.

ـ السعدي، محمود

ـ الإيقاع في السجع العربي(محاولة تحليل وتحديد)مؤسسة عبد الكريم بن عبد الله، تونس.

ـ عبد الدايم، صابر

ـ موسيقى الشعر العربي (بين الثبات والتطور)، مكتبة الخانجي القاهرة، ط3 1993م.

ـ العبد، محمد

ـ إبداع الدلالة في الشعر الجاهلي(مدخل لغوي أسلوبي)، دار المعارف، ط1 1988م.

ـ عتيق، عمر عبد الهادي

ـ علم البلاغة بين الأصالة والمعاصرة، دار أسامة للنشر، عمان ط1 2012م.

ـ العوادي، سعيد

ـ حركة البديع في الخطاب الشعري من التحسين إلى التكوين، كنوز المعرفة، عمان الأردن، ط1 2014م.

ـ الغرفي، حسن

ـ حركية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، 2001م.

قاسم، محمود

خليفة التليسي (الإبداع والمعرفة)، توزيع الدار العربية للكتاب، ط1 1996م.

ـ كوهن، جان

ـ بنية اللغة الشعرية، تر: محمد الولي، محمد العمري، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط1 1986م.

ـ الملائكة، نازك

قضايا الشعر المعاصر، دار الملايين بيروت، ط5 1978م.

ـ مليطان، عبد الله سالم

ـ معجم الأدباء والكتاب الليبيين المعاصرين، دار مداد طرابلس، ط1 2001م.

ـ معجم الشعراء الليبيين (شعراء صدرت لهم دواوين)، دار مداد طرابلس، ط1 2001م.

ـ هلال، ماهر مهدي

ـ جرس الألفاظ ودلالتها في البحث البلاغي والنقدي عند العرب، دار الحرية للطباعة، بغداد 1980م.

ـ هورتيك، لويس

ـ الفن والأدب، تر: بدر الدين قاسم الرفاعي، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، مديرية التأليف والترجمة.

ياكبسون، رومان

ـ قضايا الشعرية، تر: محمد الولي، مبارك حنون، دار توبقال للنشر الدار البيضاء، ط1 1988.