

جماليات التشكّل الصوتي في منجز خليفة التليسي الشعري بين جرس التكرار وإبداع المعنى

إسماعيل حسين فتاتيت

كلية التربية / جامعة مصراتة

1- 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؛ فإنهم - أيضاً - لا ينكرون أنّ للشعر عناصر فنية أخرى لا يمكن للكلام المنظوم أن يكون شعراً له الأثر البين في ذاكرة المتلقّي 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 جداً والأكثر قوة"⁽¹⁾، وهو ما يتحقق عبر التفاعل الوجداني بين جرس الحروف وبين المتلقي، "فليس الشعر في الحقيقة إلا كلاماً موسيقياً تنفعل لموسيقاه النفوس وتتأثر به القلوب"⁽²⁾.

لذلك فإنّ للجرس أهمية بالغة في خلق الإيقاع، وفي إبداع المعنى والإيحاء به، وهو ما نستشعره عبر العديد من الدراسات الصوتية والبلاغية والنقدية التي قامت حوله قديماً وحديثاً. فقد أشارت المعاجم - بداية - إلى تحديد لفظة (الجرس) بالصوت الخفي، جاء في الصحاح: يقال: سمعت جرس الطير؛ إذا سمعت صوت مناقيرها على شيء تأكله، وفي الحديث: (فيسمعون جرس طير الجنة). وأجرس الحادي، إذا حدا للإبل، وأجرس الحلي؛ إذا سمعت صوت جرسه، قال الراجز:

تَسْمَعُ لِلْحَلِيِّ إِذَا مَا وَسوسا ** وارتجّ في أجيادها وأجرسا⁽³⁾

إلا أن البلاغيين تجاوزوا المعنى اللغوي للجرس إلى المعنى الاصطلاحي وهو النغم، قال الزمخشري: "وجرس الكلام نغم 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 أدّى اهتمام الدراسات الصوتية بالجرس إلى تقسيم الأصوات (الحروف) إلى مجهورة ومهموسة، وشديدة ورخوة⁽⁶⁾، أمّا علماء البلاغة فقد تناولوا مفهوم الجرس باسم الفصاحة والسلاسة، وتلاؤم الحروف وتناظرها 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 وصحاح 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.

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 اعتمدت 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، فتنفوت بذلك هذه التراكيب حسب انسجامها وتوافقها، فنرى النفس 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، جيد السبك، والذوق السليم هو العمدة في معرفة حسن الكلمات وسلاستها، وتمييز ما فيها من وجوه البشاعة ومظاهر الاستكراه⁽¹⁾. ومن ثم، اهتم 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 التليسي)⁽²⁾ من أبرز الشعراء المعاصرين عناية بإيقاع القصيدة، واهتماما بتراكيب عباراتها وتناسق كلماتها وتنغم حروفها، وهو ما شجع الباحث على تتبع كل ذلك وملاحظته في جميع القصائد التي احتوى عليها منجزه الشعري.

وبما أن تتبع حركة الإيقاع الداخلي بمستوياته المتعددة يقتضي الإطالة التي قد تتعارض مع نظام البحث وحجمه وظروفه؛ فقد تمحورت دراسة الإيقاع في هذا المنجز حول جماليات التشكل الصوتي القائم على جرس الحروف المتكررة والمتجانسة في سياقها التي وضعت له، والمتناغمة مع الإطار الموسيقي العام للقصيدة. وهذا يقتضي من الباحث قراءة متأنية لجميع قصائد المنجز؛ بغية التعرف على جماليات التشكل 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 وصفله ليكون أداة لينة طبيعة يشكلها كيف شاء، وأنى شاء، ومتى شاء، مستعينا بذوقه المتكون من ثقافته 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 (بوركا)⁽³⁾، وغيرهما، فليس من شك أن الأذواق تتباين تبعا لتباين الحواس في الطبيعة البشرية والمؤثرات التي غدت 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:

حددت الدراسة مجموعة من الأساليب المتعلقة بتشكيل 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 عمان، ط1 2012م، ص63.

(2) خليفة محمد التليسي، ولد عام 1930م بطرابلس، وبها درس مراحل التعليم الأولى، عمل في بداية حياته في مجال التدريس، تولى وزارة الإعلام والثقافة بليبيا من عام 1964م حتى 1967م، أختير 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 والكتّاب 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 ودلالاتها في البحث البلاغي والنقدي عند العرب، دار الحرية للطباعة بغداد 1980م، ص29.

مستوى البيت، وتكرار حرفين فأكثر أفقياً وعمودياً، 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 تتحلى 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 حُلَّةً ناسِجٍ ** نَسَجَ الحَرِيرِ برائِقِ الأشعارِ
ونظمتُ أحلامي ووفدَةَ خافقي ** وتسربَلْتُ منها بِخَيْرِ إزارِ
قالتُ رَكِبْتُ من الخيالِ مراكِباً ** شَطَّطْتُ بِخَيْلِكَ عن دُنا الشُّطَارِ
والحُبِّ وَمَضَّةُ بارِقِ لا مِئْحَةَ ** من واهِبِ أو قاهرِ غلابِ
العينُ تُرْسِلُهُ شُعاعاً خاطِفاً ** فترى المَنِيعَ يكونُ في الأسلابِ
ولكُلِّ نَفْسٍ هالَةٌ تَغْزُو بها ** نَفْساً تَمُتُ بأقْرَبِ الأسبابِ
تتعانقُ الأرواحُ في دُرُواتِهِ ** وَيَغْيِبُ فيه تَمَنُّعُ الأربابِ

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 إيقاعاً جزئياً ما لبث أن امتد 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 وأرقها، فـ"السياق هو الذي يُحوّل اللغة من المستوى المعجمي المؤلف إلى مستوى فنيّ إبداعيّ، فكل ظاهرة لغوية أو فنية أو موسيقية لا تحمل بذاتها قيمة جمالية ما لم تتم دراستها في بينتها السياقية؛ لأنّ السياق هو الذي يُضفي قيمة تعبيرية وإيحاءات وجدانية على المثيرات الأسلوبية التي يستخدمها الشاعر"⁽⁴⁾. وأسهم أيضاً في تكوّن القيمة الإيقاعية داخل هذه الكلمة (الحرير)؛ التصاق الصوت المكرر بحرف المد (الياء) التي توحى بالرقّة والانكسار؛ ثم تكرار هذا الحرف مرتين متتاليتين، فضلاً عن تناغمه مع روي القصيدة. وهذا بعكس تكرار العين في كلمة (شعاعا) أو الباء في كلمتي (الأسباب/الأرباب)، في القطعة الثانية، فالسياق أيضاً هو الذي

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

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

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

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

أوحى بما تحتويه هذه الألفاظ من شدة وخسونة 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 متحدثاً عن غرامه الزائل وجبروته المتهالك⁽¹⁾:

رحل الغرامُ بصمتهِ وبيانهِ ** وبهمسهِ والحو من ألوانه
بالرائع المعسول من أماله ** والنادر المهموس من أحواله
عصفت به هوج الخُطوب فزعزعت ** من صرجه وأنت على أركانه

إن الفعل (زعزع) وما يحتوي عليه من حروف متكررة لبوحي فضلاً عن نواحيه الإيقاعية المتمثلة في هذا التناوب بين الصوتين المختلفين في المخرج؛ بمدى قوة هذا الغرام الكامن في أعماق الشاعر وكأنه جبل زعزعه زلزال تائر فادناه عن مكانه بشق الأنفس وأتى عليه، فقوة الشاعر الغرامية أيام شبابه وفتوته 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 تشعنا بانكسار الشاعر وتحسره، فللكسرة - كما يرى الباحثون - أهمية كبرى في الإيحاء بجو الحزن ومعنى الانكسار والحسرة⁽²⁾.

وقد يستخدم الشاعر مثل هذه الأفعال للتعبير عن عنفوانه وأشواقه المتدفقة نحو المرأة⁽³⁾:

لكنْ نظرتَها، يا ويحَ نظرتَها ** إذ تزرعُ النَّارَ في عمقي بمعناها
قد زلزلتُ من قلاعي كلَّ راسيةٍ ** وصادرتُ من كنوزِ الحصنِ أغلاها
لا تلبثُ الأهواءُ تعصفُ بالتي ** شمختُ وتذرو للرياحِ صمودي
سأزيحُه ذاك القناعَ وأمططي ** جهلي وأطرحُ رقةَ التمجيدِ
فتجئبي زحفي إذا ما حممتُ ** خيلي وجلجتِ السماءَ رعوذي

فجاء تكرار الحرفين الزاي/اللام، في (زلزلت)، والحاء/الميم في (حممت)، والجيم/ اللام في (جلجت)؛ 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 أضحت "أحد المؤشرات التي تتجه لتأكيد فاعلية الإيقاع، من خلال ما يرد على الذهن من تداعيات، بين معاني بعض الكلمات وأجاس 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 البحر، ص188.

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

أنا إن أردتِ الحقَّ بحرُّ ساكنٌ ** أعماقُهُ بحرٌ وراء بحارٍ
ولربّما أغراكِ لطفٌ ظاهرٌ ** فخذُعتِ عن جَمري وحُرقةِ ناري
وتَحجّبتِ عنكِ الغُيوبُ وخلفها ** ما شئتِ من عُنفٍ ومن إصرارٍ
خلفَ البحارِ الساكناتِ زَعازِعُ ** وزلازلٌ موصولَةٌ للتّيّارِ

فالشاعر يحذر محبوبته بأن لا تنخدع بسكونه وهدأته ولطفه، فإن 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 توحى بشكله الظاهر، وما تخفيه من عنف وحرقة وإصرار، إلى أن يصل إلى قمة 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 دفته الشعورية، وإنما احتاج أيضا إلى لفظة تماثلها في التكوين والوزن والتشكل حتى يصل بهذه الدفقة إلى ذروتها ومنتهاها.

وكقوله مشبهاً بسمة إحدى الفتيات وبهجتها بمظاهر الطبيعة:⁽²⁾

شيءٌ ببسمتها شيءٌ ببهجتها ** يُخالطُ الرُوحَ يسري في حناياها
شيءٌ يمدُّ وعودا نحو ساقية ** رِقراقَةٍ في ظلال النخل مَجراها

فقد أدّى تكرار الحرفين القاف/الراء في لفظة واحدة (رقراقة) إلى شيء من الإيقاع زاد من قوته تناغمهما مع غيرهما من الحروف المذكورة في البيتين، فضلا عن ما توحى به هذه الحروف المتكررة في أذهاننا من إحاء يشي بمكنون الشاعر وما يخالط كيانه من أحاسيس مناسبة 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- التشكّل 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 أن يحقق قيمتين، قيمة تنغيمية إيقاعية وأخرى إيحائية دلالية، وهو ما من شأنه أن يعزز من ربط الإطار بالمضمون الشعري، "فالتكرار في ذاته، ليس جمالا يُضاف إلى القصيدة بحيث يُحسن الشاعر صنعا بمجرد استعماله، وإنما هو كسائر الأساليب في كونه يحتاج إلى أن يجيء في مكانه من القصيدة، وأن تلمسه يد الشاعر تلك اللسة السحرية 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 ودلالاتها، 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⁾:

لكنها في الحق قُوَّةٌ خافِقٍ ** فاضت سجاياه على السَّمَارِ
أَلْفٌ مِنَ العُشَّاقِ تَحْتَ نوافِذي ** سُوْدُ العُيُونِ نَوَاضِرُ الأَجْسَادِ
ما قِيَمَةُ الفَنِّ الجميلِ إذا خلا ** من وَصْفِ فاتنةٍ وَبَتْ شِغافِ
أَبداً نذود الضَّيْمَ عن جنبايهِ ** وَنَرْدُ صَرَحِ الحاقِدينِ خرائِبِا
تماوجتْ هي والألوانِ واحدةً ** مَدًّا وَجِزراً وَأَمطاراً رَجوناها
دَوامَةً من أعاصيرٍ ومن نغمٍ ** ومن عِناقٍ وَأَخطارٍ رَكبناها

فقد استغل الشاعر الجرس الصوتي في الأمثلة السابقة ليخلق من نظمه ثنائيات متشابكة تنطق بكلمة واحدة؛ ليوحى من خلالها بما يريده من معانٍ مختلفة تشكلت حسب السياق، حول القوة والكبرياء والإصرار والتحدى، فضلا عن ما يحدثه تلاحم الحرفين من جرس إيقاعي زاد من إثرائه وجود أصوات مماثلة في بقية البيت، ف"التكرار يجب أن يجيء من العبارة في موضع لا يتقلها ولا يميل بوزنها إلى جهة ما"⁽²⁾. وقد أدى هذا النوع من التشكل الحرفي القائم على التكرار إلى إحداث جرس إيقاعي متميز يلفت إليه الأسماع والأذواق كما تلتفت الأبصار إلى وميض البرق في ظلام الليل ثم ما يلبث أن يخفتي بعد أن يترك أثرا في قلب الرائي وفكره، وكذلك التهام 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 (الحق قوة)، حيث أحدث نغما مرتفعا بسبب وقوعه مضعفا في نهاية الكلمة الأولى، كما أسهم تكرار النون والفاء بشكل متلاصق في قوله: (العيون نواضرا/ وصف فاتنة)؛ في تكوّن نغم إيقاعي هادئ يتماهى مع الغزل والفن والجمال، بسبب هذا التجانس الحاصل بين حركتي الحرفين المكررين، ثم ما اعترى اللفظة الثانية من مدّ بالألف أعطى للجانب الإيقاعي فرصة أخرى للارتفاع الناعم الموحى بالمعنى الذي أبدعه السياق، ف"السياق هو البيئة المناسبة التي يتولد 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 (وأطارا/رجوناها، وأخطار/ركبناها)، وهذا الفاصل يوفّر فرصة التنوع في الإيقاع ما بين الكبت والانفتاح، مما أعطى مجالا للحرف المكرر 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 انتلاف أجراس الحروف في اختلافها أو تجانسها، وفي تركيبها بعضها مع بعض، أو مقابلة بعضها لبعض"⁽⁴⁾.

- ومن أمثلة تشكل الحرف عبر تكراره في أول الكلمتين، ما جاء في الأبيات الآتية⁽⁵⁾:

كْمُهْرَةٍ في فِجاجِ الأَرْضِ سابِحَةٍ ** تُسابقُ الرِّيحَ لا تُعْنو لِرَاعيها
كُلُّ المِجانينِ قَدْ قالوا وقد وصفوا ** ما راق من حسنِها أو من سجاياها
ومُنَيِّمٌ يَجِدُ الصَّبابةَ صُورَتُ ** من وجده فيزيئُ في الإلِطافِ

(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 (في فجاج/ قد قالوا)، وهو أشد الأنواع إيقاعا ودلالة بسبب اتفاق الحرفين أولاً، ثم حرف (المد) الذي تلبس بأحدهما فزاده قوة. وأحيانا تختلف حركة الحرف المتكرر كما في المثال الثالث (الصبابة/ صوّرت)، فقد جاءت حركة (الضم) في بداية الكلمة الثانية لتتماهى مع غيرها من الحركات المضمومة في أغلب كلمات البيت، مما خلق إيقاعا مغايراً سرى في جميع أجزاء البيت، نتيجة لتكرار حرف الصاد المهموس، وحركة الضم، محاكياً بذلك حياة الحب والصبابة، ف"المرء يتوقّع في موسيقى ألفاظ الشعر الغزلي شيئاً غير الذي يتوقّعه في وصف معركة أو في هجاء أو في موضوع سياسي حماسي"⁽¹⁾.

وعلى مستوى الحروف المتكررة في الأبيات الثلاثة الماضية؛ نجد أنّ إيقاع الحروف ذات الطابع الرخوي أجمل وقعا على الأذن من الأصوات المتمسكة بالشدة⁽²⁾، كما في (قد/ قالوا) التي ربما تحمل بعض الإزعاج لأذن المتلقي، لهذا يجب "ألا نسوّي بين تكرار الحروف في البيت الواحد، فتكرار القاف غير تكرار السين مثلاً، وذلك لأنّ تكرار حرف من الحروف قد يكون مقبولاً سهل النطق به، لا يحتاج إلى جهد عضلي كبير، في حين أنّ تكرار حرف آخر يكون مجهداً يشقّ على اللسان وينبو على الأذن"⁽³⁾، لذلك نرى التليسي هنا قد تدارك هذا الإجهاد وأتى بعبارة أخف بعد عبارته الأولى الثقيلة (قد قالوا)، وهو قوله (وقد وصفوا) تحمل أصواتاً هادئة رقيقة، 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 يعتربه التخليط والانفعال والقلق، فهو يحتاج إلى حروف شديدة تعبر عن هذه المعاني، ف"ليست الكلمات إشارات مجردة واصطلاحية فحسب، بل بوسعها أن تنشئ جرسها ورننتها وإيقاعها لحناً مستقلاً عن مدلولها الخاص"⁽⁴⁾.

– ومن أمثلة تشكل الحرف عبر تكراره في نهاية الكلمتين، ما جاء في هذه الأبيات⁽⁵⁾:

فلتبقَ فوقَ العرشِ فهو مطيّتي ** لبلوغ ما أرجوه منْ أمالي
أما هواكِ فما رأيتُ بليلِهِ ** بداراً يُنيرُ ولا نجومًا تسطعُ
أُترى العنادُ يحدُّ من إصراري ** أم أنّهُ يُوري اللّظى في ناري

وهذا النوع من التكرار يصفه (جان كوهن) بالجناس الحرفي، ويُعدّه "مقوماً مماثلاً للقافية، فهو يستفيد مثل القافية من الإمكانات اللغوية للحصول على أثر قوامه المماثلة الصوتية، مع فارق كون الجناس يعمل داخل البيت ويحقق من كلمة لكلمة ما تحقّقه القافية من بيت لبيت"⁽⁶⁾، فمثلما يتخيّر الشاعر كلمات كلمات القافية المنتهية بذات الحرف، أيضاً يتخير مثلها في حشو البيت لغرض التجانس والتوائم. فالإيقاع في هذا النوع يعتمد على جرس الحرف الأخير، وهو يعمل وينخفض حسب نسبة توافق الحروف بين الكلمتين، وأيضاً حسب توافق الحرفين المتكررين ضبطاً ومكاناً؛ إذ كلما كان الاتفاق أكثر؛ كلما كان إيقاعهما أجمل وأقوى ودلالتهما أبين وأرقى، فعلى الرغم من تساوي حركة الحرف

(1) أنيس، إبراهيم، موسيقى الشعر، ص42.

(2) الأصوات الرخوة في اللغة العربية هي: (س ز ص ش ذ ث ظ ف ه 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.

المتكرر بين اللفظتين في البيتين الأول والثالث (فَلْتَبْقَ فَوْقَ/ العنادُ يحدُّ)، إلا أننا نستشعر أن العبارة الأولى أكثر إيقاعاً وجمالاً 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/ نجومًا تسطع)؛ لوجدنا أن العبارة الأولى المشتملة على تكرار حرف الراء أشد إيقاعاً ودلالة من العبارة الثانية الخالية من هذا التكرار. وبمقارنة هذا المثال بالمثل الثالث نجد أن إيقاع الكلمتين في البيت الثالث أجمل وأقوى بسبب اتفاق حركة حرف الدال المتكرر فيهما، (العنادُ/يحدُّ)، وأيضاً وجود التضعيف في نهاية الكلمة الثانية (يحدُّ)، مما جعله يتكرر ثلاث مرات. فعلى الرغم من تكرار حرف الراء في هذا البيت خمس مرات؛ إلا أنَّ الإيقاع يتَّجه صوب حرف الدال المتكرر مرتين فقط، لكونه جاء في صورة منظمة تحاكي نظام القافية وحالة الشاعر الوجدانية، إذ يمكن لحرف لا يظهر إلا مرة واحدة، لكن في كلمة رئيسية وفي موقع مميز، في خلفية متباينة؛ أن يتخذ بروزاً دالاً⁽¹⁾.

ومع أنَّ أنواع التكرار على اختلافها مرتبط ارتباطاً وثيقاً 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 ومصوراً للانفعال فضلاً عن جرسه النغمي وقيمته الإيقاعية.

2-3- التشكل الجمالي لتكرار أكثر من حرف في الكلمتين المتجاورتين أفقياً وعمودياً:

أحياناً 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⁾:

وَعَدَا يُغَادِرُكَ الرَّبِيعُ كَأَنَّهُ ** مَا كَانَ مِلءَ السَّمْعِ وَالْأَبْصَارِ

وَكَمْ مَنَحْنَا جِدَارَ الدَّارِ مِنْ قُبْلِ ** كُرْمَى لِسَاكِنَةِ فِي الدَّارِ نَهَاوَا

وَلَوْ دَرَى الْوَرْدَ مَا تَطْوَى جَوَانِحُنَا ** مِنْ حُبِّهِ لَتَخَلَّى عَنْ تَعَالِيهِ

خَوْضُ الْخِضَمِّ الصَّعْبِ أَيْسَرُ مَرْكَبًا ** عِنْدِي مِنَ الْإِخْلَادِ لِلْمَيْسُورِ

فقد شكلت الحروف المتماثلة بين الكلمتين المتلاحقتين ثنائيات متناغمة متجانسة، أسهمت في جمال البيت إيقاعياً ودلالياً، وذلك وفق أشكال مختلفة، فصيغة الكلمتين المتجاورتين أحياناً تأخذ طابع التفاوت من حيث الحجم، بحيث تكون اللفظة الأولى أقل حجماً من اللفظة الثانية، كما في (غدا/ يغادرك)، وهذا الإيقاع يُعطي المجال لللفظة الثانية في أن يتنفّس الشاعر من خلالها الصّعاء، بحيث تتيح له فرصة التعبير عمّا يجيش في فؤاده من انفعالات مكبوتة، "فالإيقاع ما هو إلا أصوات مكرّرة، وهذه الأصوات المكررة تثير في النفس انفعلاً ما"⁽³⁾. وأحياناً تتعادل اللفظتان في الحجم دون الوزن، كما في قوله: (درى/ الورد - خوض/ الخضم - 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 فيه المغادرة، وأن تقوم الديار على الجدار، ولجمال الورد ورونقه يُنزل 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 إحياء بيئنا 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 تكلف، 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⁾.

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

وكم جَمَعْتُ من زهور يدي ** وكم عصرتُ من كروم الجنان
وجنبتِ وقد خمدتُ جدوتي ** ولم تبقَ من فضلة في الدنان
تتلاحق الأيامُ يا لصراعها ** في القلب بين عنيدةٍ وعنيد
هي في الشموخ وفي الذرى أعلامها ** وأنا أريد النجم بين عبيدي
أصرفُ هواك إلى الحقائق إنَّها ** جسرُ الوصول لرائعِ الأوطار
وحسنتُ أمري وفق ما نصحتُ به ** وعزفت عن شعري وعن أوتاري
لئن تخلى فؤادي عن مقاوِده ** وأطلق الشوقَ معقودي ومشدودي
فما فقدتُ ثباتي عند نازلةٍ ** أو ضاع من خطتي رسمي ومنشودي
وأذقنك الهجرانَ كأساً علقماً ** وأضفتُ للذيرانِ وقدةً وأقيد
أدنو إليك إذا المواقِدُ أخدمتُ ** بحنينٍ ملهوفٍ ولوعةٍ فاقيد
رحل الغرامُ بصمتهِ وبيانه ** وبهمسه والحلو من ألوانه
بالرائع المعسول من أماليه ** والنادر المهموس من ألحانه
سنظللُ نمنحها الوفاءَ ونبتغي ** مهراً لها ما ترتضيه أوامراً
هذي الديار على رحابة ساحها ** هي أسرةٌ صغرى تشدُّ أوامراً
تبدو لراكبها سَمحاءَ وإدعةً ** رهيفةً قد تواتي من يواتيها
حتى إذا ما تراءتُ تمَّ مهلكةً ** ألفتُ به وتعالنتُ فوقه تيهها
واليوم؟ يسألنا (القريبُ) هويَّةً ** ويلاه يحسبنا القريب أجانباً
خمسون من عمر الزمان وهبتها ** للفكر أرفع كل يوم جانباً

وإذا نظرنا إلى التشكل الحرفي بين كل قافيتين من قوافي الأبيات السابقة؛ نجده متبايناً، 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 مكانياً مثل (مشدودي/ منشودي)، وقد يكون الاختلاف في الحرف الذي يسبق ألف التأسيس، مثل (واقد/ فاقد) (ألوانه/ ألحانه)، أو في الذي يليه، مثل (أوامر/ أوامر). وعلى الرغم من هذا الاختلاف فقد اتفقت جميع هذه القوافي على اعتماد ما يُسمَّى 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 كل قافية ثانية تكاد تكون هي الأولى، وذلك بتكرار حرف آخر أو أكثر مع الروي المتكرر أصلاً، 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 تساق مع الجو العام للقصيدة"⁽²⁾.

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

تتلاحق الأيامُ يا لصِّراعِها ** في القلب بين عنيدةٍ وعنيدِ
هي في الشُّموخ وفي الذُّرى أعلامُها ** وأنا أريد النَجْمَ بين عبيدي

وإنما يكمن جمالهما في هذا التجانس الإيقاعي بين الحروف القائم على المطابقة (العنيد = السيّد / العبد)، فاتفاق جميع الحروف ووقوع الاختلاف في غير الحرف الأول؛ أكسبهما جمال التناسق وروعة التناغم، وكذلك صدمة المفاجأة حين يكتشف المتلقي أن الكلمتين مختلفتان، فهذا الاتفاق الخداع بينهما يجعلنا نتوهم أنّ 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 أنه 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 بنوعيتها (المردفة/المؤسفة)، مع ملاحظة وجود زيادة في مطلع القافية الأولى، فنتحول بذلك أصوات القافية الثانية إلى شبه صدى للقافية الأولى، كما في هذه القوافي (يواتها/تيها) (أجانبا/جانبا)، وهو من أروع التشكلات وأجملها، بسبب تحقق نوعين من الجنس فيهما التام/الناقص، بشكل فني غير متكلف.

2-4- 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 حَيْرَةٌ ** تُسائلُني عن عميق المعاني
ورأيتهَا تُخنو وتمحو صفحة ** كُنيتُ من الألام والأتعاب
ويُسستُ حتّى ما أخاطبُ نابضا ** منها ولا أرجو جميل جواب
وترى الفقير يسير في أسمايه ** وعليه سيما النبل والأحرار
تتقلّب الأرواح في وقْدائه ** فيزيدها وهجاً ووحياً واهبا
عجّمت يد الأحداثِ عودك موركاً ** غصّاً فزالَتْ وهو باق مورك
فَعجبتُ من أقوالها وسألْتُها ** أتغيّر الذوق القديم المَعْرَق

فقد أراد الشاعر أن يتأنق 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 ودلالاتها، 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 معينة"⁽¹⁾، فتكرار حرف العين مثلا وما يحتوي عليه من شدة وصلابة كونه أحد الحروف المجهورة؛ أوحى بالمعنى الذي أراده الشاعر، وهو مكانة هذا المحبوب الراسخة في قلبه، وكذلك تكرار الحاء وجرسه الذي يوحي بالتحول والتلون، أعطى انطبعا 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 وتآلمه، وبشدة الأحداث المتعاقبة عليه. ونلاحظ أنّ هذا التناغم بين الكلمات حصل أيضا عبر تكرار الراء في مطلع البيت الرابع وتوافقه مع روي القافية، ومع أحد أصواتها (أحرار) مما يعطي إيقاعا متوصلا 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 التشكّل من نغم في نهاية البيت يزيد من موسيقى القافية. وفي البيتين الأخيرين يحرص الشاعر على إحداث التكافؤ فيهما عبر تشكّل 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- باق مورق - 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 يتضح أنّ 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.

- وقد يتكرر الحرف أربع مرات بشكل متلاحق، فتزداد بذلك وثيرة التوتر لتصل إلى ذروتها مع تكرار الحرف لرباع مرّة، كقول التليسي مفتخرا بالوطن وقاطنيه:⁽³⁾

لَا يُنْكَرُ الشَّجَرُ العَرِيقُ جُدُورَهُ * * كَلًّا وَلَا النَّجْمُ الوَلِيدُ كَوَاكِبًا
وَبِقَدْرِ أَعْمَاقِ الجُدُورِ وَغَوْصِهَا * * فِي الأَرْضِ تَرْتَفِعُ الفُرُوعُ مَرَاتِبًا

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 نتيجة ارتفاع الفروع في السماء، وهذا يوحي بمدى إعجاب الشاعر وتفاعله مع إرادة الرجال وصلابتهم، وشدة تماسكهم وتمسكهم بأوطانهم، وهذا يؤكد أنّ 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 الفكر من ماضيه كوكبة * * من الحسان تهادت بين أسراها

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

(2) الغرقي، حسن، حركية 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.

نُعْمٌ وَعَزٌّ وَعَفْرَاءٌ وَعَائِشَةٌ ** وزينبُ والثُّرَيَّا ثم ليلاها

فقد كان لحرف العين وتشكله بهذه الكيفية المنتظمة؛ أثر كبير في إحداث الإيقاع في هذا الشطر، إذ وقع ثانياً في الاسم الأول (نُعْم)، ثم حلَّ أولاً في بقية الأسماء (عز/ عفراء/ عائشة)، فتوافق المدّ الإيقاعي مع التناهي الوجداني الانفعالي، وهو ما لم يحصل مع باقي الأسماء في الشطر الثاني من البيت (زينب/ الثريا/ ليلي)، لعدم تشكل الحرف المتكرر بشكل يوافق انفعال الشاعر، "فليس تكرر الحروف قبيحا إلا حين يُبالغ فيه وحين يقع في مواضع من الكلمات يجعل النطق بها عسيراً. فالمهارة هنا تكون في حسن توزيع الحرف حين يتكرر كما يزجُّ الموسيقى الماهر النغمات في نوتته. وليس يتأتى 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 أسعدنا بها إذ أهلها ** يستمطرون من السماء سحابيا

مكتوبة أن تنزلي عندها ** إرادتي لن تثني للكلال

ففي البيت الأول، يتغزل الشاعر ببلاده التي عاش أهلها في ربوعها، وأكلوا من خيراتها، ووطنوا أرضها، واستجدوا سماءها، وكيف كانت هذه البلاد تمثل سحابة أمن وأمان لأهلها الذين يعشقون هواءها ويقدمون ترابها. فالشاعر يصور في هذا البيت مشهداً من مشاهد الحياة المتعددة المتحققة في بلاده، مشهداً يتسم بالبساطة والحب والإيمان، وهو اجتماع الناس على قلب رجل واحد متوسلين إلى الله الخالق الرزاق؛ أن ينزل عليهم من السماء ماء مباركاً فيه. ولا شك أن هذا المشهد يحمل من المشاعر الإنسانية والوجدانية الشيء الكثير، وهو مشهد يغلب عليه أيضاً الانسيابية والتلقائية. وتكرار حرف السين هنا بهذه السلاسة والنعومة؛ جاء متماهياً ومتطابقاً مع هذا المشهد، فتكراره يوحي بمدى حاجة هؤلاء الناس للدعاء، وتمسكهم به، والإحاح فيه، فضلاً عن قيمته الإيقاعية المتصفة بالخفوت والهمس، وهو ما يريح العقول والأسماع، ويتماهي مع سؤال الناس المتكرر لرب العالمين في خشوع ورهبة، فتتردد بعض الحروف أو الكلمات قد يكسب الشطر لونا من الموسيقى تستريح إليه الأذان 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، فيعد أن ذكر على لسانها في مطلع قصيدته العديد من الاعترافات الجائزة عليه وعلى معشر الرجال؛ كشر عن أنيابه وأعلن عن سطوته وجبروته، وأظهر سيطرته الكاملة على هذه المرأة وجنس النساء، فعبر عن هذا الإحساس بشيء من الحدة ظهرت واضحة جلية عبر تكراره لحرف النون الساكنة بشكل منتظم في كلا الشطرين: (..... أن تنزلي ** لن تثني)، فهذا التكرار الحرفي يحمل في طياته العنف والشدة والكبرياء والإصرار، فضلاً عن القيمة الإيقاعية المتباينة ما بين الحركة والسكون والمد والقبض، مما يشعرنا بحالة الشاعر الانفعالية المضطربة بسبب سلوك تلك المرأة المشين المتعالي، ف"إيقاع الحروف لا يقتصر على إحداث رنة موسيقية، بل يتغلغل إلى أعماق النص فيمتزج بالمعنى، ولا تبرز العلاقة الحميمة بين الصوت والمعنى إلا بعد الإحساس بالإيقاع"⁽⁴⁾، فالشاعر ابتداءً 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 مدّ تقبله الأذن"⁽¹⁾، ثم جاء بعبارتين حازمتين اعتمد فيهما على الحركة والسكون المنفقتين مع تفعيلية السريع (مستقلن)، وكأَنَّ الشاعر من خلال هذا الصنيع أراد أن يوازن بين الشطرين إيقاعيا ودلاليا.

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

وَلَا دَةَ خَلَدْتِهَا مِنْ رَوَائِعِنَا ** قَصِيدَةٌ تَحْفَظُ الْأَجْيَالُ مَعْرَاها
وَعَبْلُ يَا لَشُمُوخٍ ظَلَّ يَسْكُنُهَا ** زَهْوًا بِمَا عَنَتُرُ الْعَبْسِيُّ غَنَاها
وهنْدُ ما أَنْجَزْتُ وَعَدَا لَشَاعِرِها ** لَكِنَّه بِجَمِيلِ الوَصْفِ أَغْنَاها

ففي كل بيت من هذه الأبيات يتكرر حرف بعينه يتماها مع أبرز حرف في اسم المرأة المتغرّز بها المذكور في مطلع البيت، وقد تم توظيف التكرار في إبداع المعنى المراد تحقيقه، وهو إظهار صورة المرأة المُتَغَرِّزُ 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 تأسّس إليه النفس التي تتلّهف إلى اقتناص ما وراءه من دلالات مثيرة"⁽⁴⁾، وبذلك يتفاوت إيقاع القصيدة بين الشدة واللين والجره والهمس والمد والسكون، وكل ذلك يمثل طاقة تعبيرية.

– ومن جماليات التشكّل 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 إمّا مسّها ** حبّ يحقق رائع الآثار

إلّا هواك وقد عرفت عصيّه ** وجموحه أعياء 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، ويوحى 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 السامع يتلقّى المعنى بطريقة مباشرة"⁽⁶⁾.

– ومن جماليات التشكّل فيه، تموقع الحرف المتكرر في نهاية الشطرين، نحو قوله:⁽⁷⁾

قَوْلِي الْجَمِيلُ وَإِنْ بَدَا مَعْسُولًا ** لَا تَأْخُذْ بِهِ عَلَى الْوَفَاءِ دَلِيلًا
مَنْحَتُهُ وَدًّا فِي الْوُجُودِ قَرِيدًا ** وَمَضَتْ تَرِيدُ خِصَالَهُ تَمَجِيدًا

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

(2) الديوان: 121.

(3) هلال، ماهر مهدي، جرس اللفظ، ص240.

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

(5) الديوان: 140، 107.

(6) ربابعة، موسى، قراءات أسلوبية في الشعر الجاهلي، ص26.

(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 أولاً في نهاية الشطر الأول، وهو ما يُسمّى عند البلاغيين بالتصريع. إلا أن الشاعر في البيتين السابقين زاد من إيقاع الروي بتكراره أكثر من مرّة داخل البيت، فزاد بذلك من تعالق أجزاءه، ومن دلالاته 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 يوحى عبر تكرار حرف الدال بما يعانیه من ألم وحسرة بسبب عناد المرأة التي يهواها، ورفضها تحقيق رغبته في وصلها، واكتفائها بالمجاملات فقط من خلال عباراتها العذبة. ومثل هذا التكرار الحرفي "يضع في أيدينا مفتاحاً للفكرة المتسلطة على الشاعر، وهو بذلك أحد الأضواء اللاشعورية التي يسلمها الشعر على أعماق الشاعر فيضيئها بحيث نطلع عليها. أو لنقل إنّه جزء من الهندسة العاطفية للعبارة يحاول الشاعر فيه أن ينظم كلماته بحيث يقيم أساساً عاطفياً من نوع ما"⁽¹⁾.

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

– 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 وتذكره بعمره الضائع⁽²⁾:

وتمرّ بي أين الشموخُ ومجدُهُ ** خيلاؤُهُ خبرٌ من الأخبار
تلك الكؤوس كبيرها وصغيرها ** نضبتُ وماتَ اللحنُ في الأوتار
أثقلتُ عُمرَكَ لا مثوبةَ عابدٍ ** حصّلتُ فيه ولا منى الفجار
وصرفتُ خير العمر بين معابدٍ ** للفكر أو في هيكل الأشعار
والفنّ قد يثري النفوس وإنما ** نبض الحياة أجلّ في الأقدار
لك أن تتيه بقمة ممنوعة ** شمّاء عالية عن الأنظار
وتسدّ درب القلب عن طرّاقه ** من كلّ غانية وذات سوار
وتلوذّ بالقمم المنيعه عليها ** تحميك من متعاضم التيار
سينالك السيل الدفوق وتنتهي ** أسطورة الأغوار والأسرار

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 يُعدّ "من بين أبرز التقنيات الأسلوبية التي وظّفها الشاعر العربي المعاصر في سعيه الدائم إلى تحقيق أكبر قدر من الدرامية على مستوى التعبير"⁽³⁾. حيث استهل الشاعر هذه القطعة بـ"القطعة بتكرار حرف الخاء، وانتهت بتكرار حرف السين، وكلا الصوتين يهتمان 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، ومرّت عليه عوامل الزمن التي لا تبقى ولا تذر. وكذلك فإن كلا الصوتين يتكرر في قافية البيت مما يخلق في جسد البيت بأجمعه جرساً متناغماً يشد بعضه بعضاً. فالشاعر في هذا النوع من التكرار يكشف لنا عن شاعريته الفذة من خلال مقدرته على تكرار حروف بعينها تتكرر في

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

(2) الديوان: 47، 48..

(3) الغرقي، 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⁾.

- 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 رَوْضَكَ مُجْتَاحًا يُنَارِ عَنِّي ** شَوْقٌ إِلَى زَهْرَةٍ قَدْ عَزَّ جَانِبِهَا

بَلْ جِئْتُهُ أَتَمَلَى صُنْعَ خَالِقِهِ ** وَالنَّفْسُ يُقْنِعُهَا إِعْجَازُ بَارِيهَا

لَكِنَّ نَخْلَتَهُ مَالَتْ بِقَامَتِهَا ** وَأَطَعَمْتَنِي ثِمَارًا مِنْ أَعَالِيهَا

وما هَزَزْتُ بِهَا حَتَّى تُسَاقِطَهَا ** وَلَا مَدَدْتُ يَدِي حَتَّى أَدَانِيهَا

فقد اتكأ الشاعر في هذه الأبيات على تكرار حرف المد (الألف)، الذي واعم 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 يظل "عاجزا عن استيعاب جميع مكونات الرؤيا، ويظل عاجزا عن مجازاة 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 (هزرت/ مددت)، نتيجة لتغيير المعنى وانزياحه، فأدى 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 لتبدل الانفعال؛ كلما أسرع الإيقاع، "فمن المعروف أنّ كثرة حروف المد تكسب القصيدة بطنا موسيقيا، وقلّتها تكسبها السرعة والحركة"⁽⁴⁾. فالشاعر طاب له المقام في هذه الحديقة الغناء المزدهمة بروائع الأشجار المثمرة، وقد شدّ 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، فحكاها بأبيات بطيئة الإيقاع ظاهرة الانفعال، من خلال الألف الممدودة التي تكتسب أهميتها عبر تكرارها، وعبر تناسقها 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 يزداد كثافة وتنوعا، 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 هَزَزْتُ بِهَا /حَتَّى تُسَاقِطَهَا ** وَلَا مَدَدْتُ يَدِي /حَتَّى أَدَانِيهَا

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

(2) الديوان: 38.

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

(4) الغرقي، حسن، حركية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر، ص96.

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

(متفعلن فعلن ** متفعلن فعلن)

فقد أوجب تكرار الحرف في كل كلمة من الشطرين إحداث زحاف (الخبين) الذي يستوجب إسقاط الحرف الثاني الساكن (السين) من الوحدة الوزنية (مستفعلن) لتتحول إلى (متفعلن)، وهذا يؤدي أيضا إلى اختفاء الألف الممدودة، لأن "حروف المد تتناسب عكسيا مع الزحاف، فإذا ما زاد الزحاف قلَّت 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 يضمهره الشاعر من اعتزاز بذاته وشخصيته فهو المهاب المجاب الذي يُوتى إليه ولا يأتي، متكئا على النص القرآني في إظهار ذلك، فالتكرار هنا يتناص في الشطر الأول مع قوله تعالى المنزل بشأن (مريم عليها السلام): [وَهَزِيْ إِلَيْكَ بِجِدْعِ النَّخْلَةِ تَسَاقُطُ عَلَيْكَ رُطْبًا حَمِيْمًا]⁽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 تتحني له وتتسابق إلى إرضائه دون حاجة له إليها، ومن ثم هو لا يحتاج إلى تسخير الوسائل والأسباب إلى تحقيقها. وأيضاً أراد أن يظهر صورة النخلة وإنتاجها الغزير الذي أجبرها على الانحناء ليُجنى منها أطيب الرطب دون حاجة إلى هزها، وهو ما كشفه لنا تكرار الزاي في قوله (وما هزرت 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⁾

نسيت طوق نجاتي عندما رحلت	**	بنا السفينة نحو الشاطئ العاتي
فما مضت من رحلي غير مرحلة	**	حتى التمسْتُ طريقاً نحو منجاتي
ألفيت في البحر نفسي وهي ضاحكة	**	وقلت في البحر إنهاء لأزماتي
وحين أوشك عنف اليم يبلعني	**	ألقْتُ إليَّ جبال الأمس والآتي
تشدُّ من حبلها حيناً وتطلقه	**	تزيدُ من نُججها حيناً وخبباتي
فإن رأيتني قريباً باعدت رَسني	**	وإن رأيتني بعيداً قرَّبت ذاتي
حتى استقرت على رأي يوافقها	**	بأن تجرَّ جبالي نحو مرساتي
أقسمت لا رحلت بي في مراكبها	**	ولا حواني منها ظهر موجاتي
وفي غدٍ وهدير البحر يجذبني	**	رحلتُ منتظراً تجديد مأساتي

(1) الغرقي، حسن، حركة 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 (ة) وتاء المضارعة (ت) وروي القصيدة (تسي)، وهذا التكرار سواء كان بوعي أو بدون وعي، لا يخلو من فائدة يتم تحقيقها، فإنّ المرء إذا أراد "أن ينظر إلى تكرار حرف ما على مستوى القصيدة بكاملها، فإنّه يجد فعلاً أنّ هنالك حرفاً يتكرر أكثر من غيره من الحروف في القصيدة، ولذلك لا يمكن أن يكون تكرار هذا الحرف دون وظيفة تتسجم مع السياق العام للقصيدة"⁽¹⁾. وإذ تأتي هذه التاءات بمختلف حركاتها (الرفع/الفتح/السكون/الكسر) منتشرة في كل أجزاء القصيدة؛ فإن ذلك سيبيح مجالاً أوسع لفرص الإيقاع فيها، بحيث نستشعر ورود هذا الحرف (التاء) بكيفيات مختلفة هبوطاً وارتفاعاً وانطلاقاً وانحساراً، كل ذلك حسب أحاسيس الشاعر وانفعالاته، "ولذلك فإنّ وظيفة هذا التكرار تكمن في قدرته على خلق نغمة موسيقية لا يمكن أن يلغى انسجامها مع الموقف الذي عاشه الشاعر، ولذلك لا يمكن أن يكون هذا التكرار هامشياً، وإنما لا بد أن يكون فاعلاً"⁽²⁾، كما في هذا البيت الذي يصل فيه تكرار حرف التاء إلى ست مرات، وهو قوله:

فما مضت من رحيلي غيرُ مرحلةٍ ** حتى التمسْتُ طريقاً نحو منجاتي

فعلى الرغم من أن بعض الحروف في هذا البيت قد تكررت بكثافة ك(الميم والحاء والراء)؛ إلا أن حرف التاء يظل الأبرز والأقوى بسبب دلالاته على المعنى، وبسبب وروده بكيفيات مختلفة، وبسبب تمكنه في نهاية البيت حين وقع رويًا له، وكأنّ الحروف التي وردت بصحبته ما جاءت إلا دعماً له واعترافاً بقدراته الصوتية والإيحائية. ولعل السر في سلاسة هذا البيت ورشاقته يتمثل في هذا التشكّل الجمالي لهذا الحرف الذي تكرر في جميع أجزاء البيت، ثم في هذا التنوع لمجموعة من الحروف الأخرى التي بعضها لم يذكر إلا مرة واحدة، مما أثرى البيت إيقاعاً ودلالة، فقد تسبب هذا في وجود جرس صوتي سري في جسد البيت بأجمعه بشكل انسيابي ممتع، تتلذذ بسماعه الأذان وينصت لوقعه السامعون، ف"كما تستجيب حواس الإنسان الأخرى لمؤثراتها تستجيب الأذن للصوت الحسن وتنبو عن القبيح، وتميّز أجراس الحروف والكلمات"⁽³⁾، ومن ثم، تظل لغة التكرار في الشعر "باعثاً نفسياً يهيئّه 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 التشكّل الجمالي داخل أبيات القصيدة، فهما فيها بمثابة جناحي الطائر، فضلاً عن الروي (التاء) المكسورة في القافية المردفة بالألف، المتكررة في نهاية كل بيت بمثابة ذيل الطائر، فهذه التاءات الثلاث يمثلن عماد القصيدة التي عليهن قامت وحلقت وارتفعت وهبطت وشرقت وغرّبت. ثم تأتي بقية التاءات اللاتي هنّ بمثابة الريش الذي يكسو الطائر ويزيده جمالاً، وورودها يكتف من جمال القصيدة ويعمّق الألفة بين أبياتها. فالشاعر عندما بدأ التحليق في سماء القصيدة، أخذ من هذين التاءين (تُ/تْ) متكاً يعبر 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 يوجهه في القصيدة ذلك التقابل الحاصل بين (تاء) الفاعل و(تاء) التأنيث الساكنة. وعبر تشكّل هذا الحرف بهذه الكيفية، نستشعر الحالة السيئة التي يمرّ بها الشاعر، ونوعيّة العلاقة التي تربطه بالأخرى، فالتكرار كونه أحد مكونات الإيقاع "ينير استجابتنا للمعنى الذي يريد الشاعر توصيله"⁽⁵⁾،

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

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

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

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

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

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

(تُ/ تْ = تي) _____ (هو/ هي = الألم)

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

3- خلاصة البحث ونتائجه:

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

- أثبتت الدراسة أنّ 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 أن وسّعت المعرفة مداركه، وتصبّغ عقله بالدقّة وحسن اختيار الأصوات، فغدا تكرر الحروف من أهم أركان التشكّل الجمالي عنده، وهذا إنما يرجع إلى ذوقه الرفيع، ورهافة سمعه التي انعكست على اختياراته الصوتية.

- كما أوضحت أن النص الشعري عند التليسي يمتاز بقيمة إيقاعية بلغت درجة عالية من حيث الجودة والتشكّل 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 للتكلّف والقبح والتعقيد، حسب وقعه على حاسة السمع عند صاحب الذوق الرفيع.

- كما أظهرت أنّ الحروف عند التليسي ليست مجرد أصوات محضة، وإنما هي أصوات دالّة لها أثرها البين 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.

- كذلك ظهر من خلال تناول تجربة التليسي الشعرية أنّ المرأة تمثل عنده بُعدا جوهريا في مكونات نظامه النفسي، فهي الشخصية المحورية في أغلب شعره، وهي التي أشعلت جذوة الحب والفن في كيانه، فتنطرق 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 الحسنة الشامخة التي رضخت له ومكّنته من نفسها.

4- المصادر والمراجع:

- القرآن الكريم برواية قالون عن نافع.

- ابن إدريس، عمر خليفة

- البنية الإيقاعية في شعر البحتري، دار الكتب الوطنية بنغازي، ط1 2003م.

- أنيس، إبراهيم

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

- الأصوات اللغوية، مكتبة الأنجلو المصرية، 2007م.

- التليسي، خليفة محمد

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

- الجرجاني، عبد القاهر

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

- الجواهري، إسماعيل بن حماد

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

الدروبي، سامي

- علم النفس والأدب، دار المعارف، ط2.

- ربابعة، موسى

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

- الزمخشري، جار الله محمود بن عمر

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

- السعدي، محمود

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

- عبد الدايم، صابر

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

- العبد، محمد

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

- عتيق، عمر عبد الهادي

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

- العوادي، سعيد

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

- الغرقي، حسن

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

قاسم، محمود

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

- كوهن، جان

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

- الملائكة، نازك

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

- مليطان، عبد الله سالم

- معجم الأدباء والكتاب اللببيين المعاصرين، دار مداد طرابلس، ط1 2001م.

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

- هلال، ماهر مهدي

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

- هورتيك، لويس

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

ياكيسون، رومان

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