مظاهر الموسيقى الداخلية في شعر خليفة التليسي

د. محمود رجب الهادي المقطف

كلية الآداب واللغات، جامعة طرابلس

M3rajb@Gmail.com

https://orcid.org/0009-0009-7194-423x

https://doi.org/10.5281/zenodo.19183789

المستخلص:

يتناول هذا البحث مظاهر الموسيقى الداخلية في شعر خليفة التليسي، بوصفها عنصرًا بنائيًا فاعلاً في تشكيل الايقاع الشعري وتعميق الدلالة، وينطلق من فرضية مؤداها أن الإيقاع الداخلي لا يُختزل في الوزن والقافية؛ بل يتجلى في شبكة من العلاقات الصوتية والتركيبية التي تنتظم داخل النص، مثل التكرار، والجناس، والتوازي، وتجاوب المقاطع، وحسن توزيع الحركات والسكنات، ويندرج هذا البحث في إطار الدراسات الأسلوبية التي تُعنى بتحليل البنية الإيقاعية في الشعر العربي، متخذًا من شعر الشاعر الليبي خليفة التليسي ميدانًا للتطبيق والتحليل، ويهدف إلى الكشف عن مظاهر الموسيقى الداخلية في شعره، ورصد الآليات الصوتية والبلاغية التي أسهمت في تشكيل الإيقاع الداخلي لنصوصه، وبيان مدى تفاعلها مع البنية الدلالية والتجربة الشعورية في قصائده، وقد اعتمد البحث المنهج الوصفي التحليلي، من خلال استقراء نماذج مختارة من دواوين الشاعر، وتحليلها تحليلاً أسلوبيًا يركز على الظواهر الصوتية والبلاغية المكونة للموسيقى الداخلية؛ وذلك للكشف عن الآليات الصوتية التي تسهم في بناء نسقه الإيقاعي الداخلي، وبيان تفاعلها مع البنية الدلالية والتجربة الشعورية، وخلصت الدراسة إلى أن التليسي يوظف هذه الظواهر توظيفًا فنيًا يسهم في بناء نسق إيقاعي داخلي متماسك، ويعزز الانسجام الصوتي للنص، كما يتفاعل هذا النسق مع التجربة الشعورية للشاعر، بما يمنح قصيدته بعدًا جماليًا ودلاليًا واضحًا، ويبرز خصوصية صوته الشعري في سياق الشعر العربي المعاصر.

الكلمات المفتاحية: الموسيقى الداخلية، الإيقاع، البنية الصوتية، خليفة التليسي، الشعر الليبي المعاصر.

Abstract:

This study examines the manifestations of internal musicality in the poetry of Khalifa al-Tilisi, considering it an effective structural element in shaping poetic rhythm and deepening meaning. It proceeds from the assumption that internal rhythm cannot be reduced merely to meter and rhyme; rather, it emerges through a network of phonetic and structural relationships that operate within the text, such as repetition, paronomasia, parallelism, the resonance of sound units, and the balanced distribution of vowels and consonantal pauses.

This research falls within the scope of stylistic studies concerned with analyzing the rhythmic structure of Arabic poetry, taking the poetry of the Libyan poet Khalifa al-Tilisi as a field for application and analysis. The study aims to reveal the manifestations of internal musicality in his poetry, to identify the phonetic and rhetorical mechanisms that contribute to shaping the internal rhythm of his texts, and to demonstrate the extent of their interaction with the semantic structure and the emotional experience expressed in his poems.

The study adopts the descriptive-analytical method, through examining selected samples from the poet's collections and analyzing them stylistically with a focus on the phonetic and rhetorical phenomena that constitute internal musicality. This approach seeks to uncover the phonetic mechanisms that contribute to constructing the internal rhythmic system of the text and to clarify their interaction with the semantic structure and the poet's emotional experience.

The study concludes that al-Tilisi employs these phenomena in an artistic manner that contributes to constructing a coherent internal rhythmic pattern and enhances the phonetic harmony of the text. This rhythmic pattern also interacts with the poet's emotional experience, granting his poetry a clear aesthetic and semantic dimension and highlighting the distinctiveness of his poetic voice within the context of contemporary Arabic poetry.

Keywords: Internal music – Rhythm – Sonic structure – Khalifa Al-Tilisi – Contemporary Libyan poetry

المقدمة

الحمد لله رب العالمين، والصلاة والسلام على نبينا محمد- صلى الله عليه وسلم- وعلى آله وصحابته أجمعين، ومن تبعهم بإحسان إلى يوم الدين، أمَّا بعد:

فتُعدُّ الموسيقى الشعرية من أبرز السمات الجمالية التي تمنح النص الشعري تفرده وأثره العميق في المتلقي؛ إذ لا تقف وظيفتها عند حدود الوزن والقافية، بل تتجاوزهما إلى بنية صوتية داخلية تسري في أوصال النص، فتكسوه انسجامًا وتناغمًا يضاعف من قدرته التعبيرية والايحائية، ومن ثمَّ فإن الإيقاع الداخلي يمثل عنصرًا جوهريًا في تشكيل التجربة الشعرية، بما ينطوي عليه من تآلف الأصوات، وتكرار الحروف، وتوازن التراكيب، وانسياب الجمل في نسق يُفضي إلى إحداث أثر سمعي ودلالي متكامل.

وينظر الدارس إلى الموسيقى الداخلية بوصفها شبكة من العلاقات الصوتية التي تنشأ داخل البيت أو المقطع الشعري، متجلية في ظواهر صوتية مثل: التكرار، والجناس، والتوازي التركيبي، والتصريع الداخلي، وتجاوب المقاطع الصوتية، فضلاً عن حسن توزيع الحركات والسكنات، وما يُفضي إليه ذلك من ترددات إيقاعية متألفة، تُشكل ما يشبه اللحن الخفي الذي يعضد المعنى ويعمق الإحساس به، وبهذا المعنى تغدو الموسيقى الداخلية قوة بنائية تتضافر مع الدلالة، فلا تنفصل عنها بل تسهم في إبراز مظاهر الجلال والجمال في الخطاب الشعري، وتقرّب معانيه إلى وجدان المتلقي، وقد تنبه النقاد العرب منذ وقت مبكر إلى أهمية هذا الجانب؛ فقد أشار عبدالقاهر الجرجاني إلى أثر انتظام الأصوات وتألفها في تحقيق جمال النظم، وتناول حازم القرطاجني في حديثه عن التخييل والإيقاع دور التناسب الحديث.

وفي ضوء ذلك، يأتي هذا البحث ليتناول مظاهر الموسيقى الداخلية في شعر الشاعر الليبي المعاصر خليفة التليسي، متخذًا شعره مجالاً للتطبيق والتحليل، هادفًا إلى الكشف عن هذه المظاهر التي تسهم في تشكيل الإيقاع الداخلي لنصوصه الشعرية، وبيان وظائفها الجمالية والدلالية في سياق التجربة الشعرية.

وقد اعتمدت في هذه الدراسة على المنهج الوصفي التحليلي القائم على استقراء النصوص الشعرية وتحليلها من خلال عينة مختارة من قصائد الشاعر الواردة في ديوانه الشعري، حيث جرى اختيار عدد من النصوص التي تمثل مراحل مختلفة من تجربته الشعرية، بما يتيح الوقوف على أبرز مظاهر الموسيقى الداخلية فيها، وقد ركز التحليل

على الظواهر الصوتية الأكثر حضورًا في نصوصه، مثل: التكرار، والجناس، والتصريع والتدوير، والتوازي التركيبي؛ للكشف عن دورها في بناء الإيقاع الداخلي للنص، ومدى إسهامها في تحقيق الانسجام الصوتي، وتعميق الدلالة الشعرية، وأيضًا إسهامها في إغناء الدراسات النقدية المعنية بالبنية الإيقاعية في الشعر العربي المعاصر، والكشف عن خصوصية التشكيل الموسيقي الداخلي في شعر خليفة التليسي، بوصفه أحد الأصوات الشعرية التي أسهمت في إثراء التجربة الشعرية العربية الحديثة.

المبحث الأول: المظاهر الموسيقية العامة.

يتألف الشعر من كلمات تنظم فيما بينها انتظاماً مخصوصاً، تبعاً لتعاقب الحركة والسكون، مما يصنع للشعر وزنه المتميز وإيقاعه الخاص، هذا الانتظام يعتمد على كيفية فريدة في تناسب أصوات الكلمات، وتوافق أحرفها توافقاً زمنياً يشكل صورة الوزن العروضي، الذي يتقدم به الشعر ويُعد في جملة جوهره، لذلك ألحّ النقاد على ضرورة تخيّر الألفاظ السهلة المخارج، السلسة غير المتنافرة الحروف، التي تتناسب ولا تضطرب، وقد وجدوا في الوزن صورة من صور التناسب، ولذلك فإنه متوافق مع الطبع، "فالمطبوع مستغن بطبعه عن معرفة الأوزان وأسمائها وعللها؛ لنبو ذوقه عن المزاحف منها والمستكره، والضعيف الطبع محتاج إلى معرفة شيء من ذلك يعينه على ما يحاوله في هذا الشأن".(القيرواني، ص134)

تعتمد الموسيقى في الشعر على وحدات صوتية، تتألف كل وحدة من حركة وسكون، أو أكثر من حركة وسكون، وهذه الوحدات تتكرر في كل وزن عروضي، وبتكرر هذه الأوزان مع نفسها أكثر من مرة، أو بتكررها مع غيرها تستقيم بحور الشعر.

إن الشاعر يعبر بالألفاظ عما يريد، أو عما يجيش في نفسه من مشاعر، أو أفكار، أو تجربة غامرة، غير أن النفس ودخائلها أعمق وأرق وألطف من أن تستطيع الألفاظ وحدها الترجمة عما فيها، فيأتي اللحن لإبراز ما عجزت الألفاظ عن استخراجه.

لقد تحددت موسيقي الشعر في النقد الحديث, وتفرعت على هذا الأساس إلى نوعين: "الموسيقى الظاهرة، تمثلها النغمة التي تحمل لغته في انتظام ملائم مع حالة الكلمة في التركيب الشعري، وهذه النغمة المتواترة هي ما اصطلح منذ القديم على تسميته بالوزن ... أما النوع الثاني فهو التناغم الذي يتم في السياق بين الكلمات والحروف، وهو ما يمكن أن يسمى بالموسيقى الداخلية" (عبدالحميد، 2005م: ص31)، وفي هذا التمييز

إلماح إلى أن الموسيقى الداخلية هي الإيقاع، وعليه فإن الوزن تحققه النغمة، أما الإيقاع فيحققه التناغم؛ وبهذا الشكل يصبح للشعر "لونان موسيقيان، أولهما: الوزن العروضي، وثانيهما الإيقاع" (عبدالحميد، 2005م: ص28)، والإيقاع كلمة وردت في الثقافة العربية للدلالة على مكون من مكونات الموسيقى، ويقابل هذا المفهوم مفهوم الوزن في الشعر، ويشترك المصطلحان في كثير من الميادين، طبيعتهما المتعلقة بالزمن, تعاملهما مع هذا الزمن، بنيتهما نوعية الإحساس الذي يثيره كل منهما عند السامع، الفطرية التي هي من سمات ملكة ممارستهما، وتلاقي مجاليهما في الغناء.

لقد فرّق النقاد العرب بوضوح بين الشعر والنثر، وجعلوا الفارق بينهما قائماً على موسيقى الشعر، لذلك كان المستوى الإيقاعي عندهم مستوىً لا غنىً للقصيدة عنه، فاعتنوا به ووضعوا له المعايير والقواعد، لذا سنتكلم في هذا المبحث عن المظاهر الموسيقية العامة عند التليسي، وذلك من خلال: المماثلة، والترديد والتكرار، والجناس، وكيف كان انتقاء الشاعر لهذه الألوان، ومحاولة إبراز دلالة النص من خلال الموسيقى الشعرية.

1- المماثلة: المماثلة مصطلح حديث نسبيًا، وهو من الظواهر الصوتية، والمماثلة تطور صوتي يرمي إلى تسيير النطق عن طريق تقريب الأصوات بعضها من بعض؛ لتحقيق الانسجام الصوتي.

والمماثلة" أن تتماثل ألفاظ الكلام أو بعضها في الرنة دون التقفية"،(المصري، ص96) كقول خليفة التليسي:(التليسي، 1989م، ص168)
(من الكامل)

منحتــه ودًّا في الوجُـــــودِ فَريدا *** ومَضَتْ تَزِيـدُ خِصَالُهُ تَمْجِيدا
وتَراهُ فَوْقَ الصَّحْبِ فِطْنَةَ خَـاطِرٍ *** وأصَـالةً فـي الفكـر أو تَجدِيدَا
أغْلَتْ شمـــــائلَهُ وأعْلت ذكرَهُ *** وتكـادُ تجْعَــلُ شَخْصهُ معبودا
قــد أطلقتْ منها المشاعرَ نحوهُ *** فهـي التحرُّرُ لا يُقيـمُ حُدودا
ويظنُّهـــا مَنْ ليسَ يعْرِفُ سِرَّها *** قـــد مَلّكَتْــهُ ترائبًـا وخدودا
فإذا سمِعْتَ القولَ خِلْتَ رياضَها *** مقطُـوفةً وزُهورهُـنَّ مهــودا

تَدنـــو وتَبعُـــدُ لا تُنيلُ وتَتَّقي *** نَزَواتـــهِ إمَّـا بَرزْنَ صُـعودا
وتَردُّهُ بالـرِّفقِ حِينًـــا أو ترى *** في الزَّجر ما يَدَعُ الزَّرُوعَ حصيدا
يـــا فتنَةً أوحت إليَّ قلائدي *** ورفَعتُها فـــوقَ الحِســـانِ وجُودا
ما حقُّ مثلي أن يخيبَ وقد أرى *** غيري ينـــالُ من الزَّهورِ نضيدا

في هذه القصيدة الشعرية يربط الشاعر بين المتلقي وبداية القصيدة، من خلال عودة الضمير في قوله: "منحته"، فالهاء هنا تعود على كلمة: "شهيد"، وهو عنوان القصيدة، ويربط الشاعر بين أجزاء القصيدة من خلال المماثلة -مماثلة الكلمات في الوزن دون التقفية- فقد استعمل الشاعر بعض الكلمات على أوزان صرفية بعينها على مستوى القصيدة، ويمكن إيضاح ذلك على النحو الآتي:

1- صيغة (تفعيل)؛ وذلك مثل: (تمجيد- تجديد).
2- صيغة (مفعول)؛ وذلك مثل: (معبود- مقطوف).
3- صيغة (فُعول)؛ وذلك مثل: (وجود- حدود- خدود- صعود).
4- صيغة (فعيل)؛ وذلك مثل: (فريد- حصيد- نضيد).
5- صيغة (فِعَال)؛ وذلك مثل: (رياض- حسان).

هذه الأبنية الصرفية تُسهم في إيضاح الإيقاع الصوتي لنظم القصيدة من خلال استخدام الشاعر كلمات على أوزان صرفية إيقاعية واحدة، مما يؤدي إلى وحدة تناغمية في الإيقاع الصوتي، هذا التماثل في إيقاع القصيدة يبرز دلالة الأبنية والتراكيب في البناء اللغوي لنسيج النص الشعري.

وقد جاءت قافية القصيدة بإطلاق إشباع حركة الروي "الدال" لتتولد الألف إشباعًا لتنوين الكلمة في نهاية البيت الشعري، هذا الإشباع في حركة القافية كان له أثرًا بارزًا في إبراز دلالة النص الكلية من خلال دلالة صوت القافية في نهاية البيت الشعري.

وقد نظم الشاعر قصيدته على بحر الكامل، ويتضح أثر وحدة التفعيلة (متفاعلن) في ربط أجزاء القصيدة مع الأبنية الصرفية التي أشرنا إليها.

والمماثلة مظهر من مظاهر الموسيقى في الشعر العربي عمومًا، والشعر الليبي المعاصر على وجه الخصوص، وقد أكثر الشعراء الليبيون من المماثلة الصوتية في قصائدهم الشعرية، فجاءت القصيدة لديهم متناسقة في الوزن، والإيقاع، والتناغم الصوتي.

2- الترديد والتكرار.

أ- **الترديد:** الترديد يعد أحد المكونات المهمة في البناء الإيقاعي للشعر في العصر الحديث، ويتم بتكرار أو ترديد جملة، أو شبه جملة، أو كلمة، أو بضع كلمة، أو عدد من الحروف.

والترديد يعد من الأساليب التي تتميز بقدرتها على ترتيب الدلالة والنمو بها تدريجيًّا في نسق أسلوبي، يعتمد على التكرار اللفظي،(عبدالمطلب، 1994م: ص300) وقد ورد عند الحاتمي بأنه "تعليق الشاعر لفظة في البيت، متعلقة بمعنى، ثم يرددها فيه بعينها ويعلقها بمعنى آخر في البيت نفسه".(الحاتمي، 154/1، مطلوب، 1986م، 128/2)

ونرى ابن رشيق يفرق بين الترديد والتصدير بقوله: "والفرق بينهما أن التصدير مخصوص بالقوافي تُرد على الصدور، فلا تجد تصديرًا إلا كذلك ... والترديد يقع في أضعاف البيت".(القيرواني، 3/2)

وهذا ابن أبي الأصبح يفرق بين التكرار والترديد فيقول: "الفارق بين الترديد والتكرار أن اللفظة التي تكرر في التكرار لا تفيد معنى زائدًا، بل الأولى هي تبيين للثانية وبالعكس، واللفظة التي تتردد تفيد معنى غير معنى الأولى منها".(المصري، 1963م، ص253)

ومن الترديد يقول الشاعر خليفة التليسي: (من الكامل) (التليسي، 1989: ص57)

وتَمُوتُ شَوْقًا إِنْ تَأَخَّرَ مَوْعِدِي *** وتَمُوتُ حُبًّا إِنْ مَلَكْتَ قَوَاعِدِي

يدور البيت حول التجربة الوجدانية العميقة التي يعيشها الشاعر بين الشوق والألم، وبين الأمل والخيبة، فالشاعر يعمد إلى تصوير الحب بوصفه حالة وجودية قصوى تبلغ حد الموت، وهو موت مجازي يدل على شدة الانفعال العاطفي، وقد بنى الشاعر المعنى على مقابلة دلالية بين حالتين وهما: التأخر في اللقاء الذي يؤدي إلى موت الشوق، وتحقق الوصال وامتلاك القلب الذي يؤدي إلى موت الحب من فرط شدته، وهذا يعكس طبيعة التجربة العاطفية عند الشاعر، حيث يصبح الحب حالة تتجاوز التوازن النفسي لتبلغ حد الفناء الرمزي.

ويقول أيضا:(من البسيط) (التليسي، 1989: ص105)

أَلقيْتُ في البَحْرِ نَفْسي وَهْيَ ضَاحِكَةٌ *** وقُلْتُ في البَحْرِ إنْهَاءٌ لأزْمَاتي

في هذا البيت تظهر صورة شعرية مركبة تقوم على المفارقة الدلالية؛ إذ يجمع الشاعر بين فعل الإلقاء في البحر ـــــ وهو فعل يوحي باليأس أو الفناء ـــــ وبين الضحك، وهو دال على الرضا أو التحدي، وهذه المفارقة تكشف عن حالة نفسية مضطربة يعيشها الشاعر، حيث يمتزج الألم بالأمل، واليأس بمحاولة الخلاص.

كما أن البحر هنا يحمل دلالة رمزية واسعة، فهو يمثل الاتساع واللانهاية، والتطهير والانعتاق، أو الهروب من ضيق الواقع، ومن ثَمَّ يتحول البحر إلى فضاء رمزي للخلاص الوجودي.

وقال: (من السريع) (التليسي، 1989: ص135)

لا يَسْتَبِيني المَالُ، كم وَاهِم *** يَظُنُّ في المالِ سَبيلَ الوِصَالْ

أحتَقِرُ المَـالَ فَلا قِيمَةَ *** للمـــال عِنْدي مَوطِئٌ لِلنِّعالْ

في هذين البيتين يتكرر لفظ المال أكثر من مرة، وهو تكرار يؤدي دورين:

إيقاعي: حيث يسهم في بناء نغمة داخلية واضحة في البيت.

دلالي: يؤكد موقف الشاعر الرافض لقيمة المال، ويبرز النزعة الروحية أو العاطفية التي تغلب على رؤيته للحياة.

تتجلى الموسيقى الداخلية في الأبيات السابقة عبر عدد من الظواهر الصوتية:

التكرار: يتكرر الفعل (تموت) في الشطرين الأولين: (تموت شوقًا) (تموت حبًا)، وهذا التكرار يؤدي وظائف عدة منها: وظيفة إيقاعية تمنح البيت جرسًا موسيقيًا منتظمًا، ووظيفة دلالية تؤكد شدة الانفعال العاطفي، ونفسية تعكس التوتر الداخلي للشاعر.

التقابل الصوتي والدلالي: يتجلى التقابل بين (شوقًا- حبًّا) وهما مفردتان متقاربتان دلاليًا، لكن الشاعر يجعلهما في سياقين مختلفين، مما يخلق توازنًا إيقاعيًا ودلاليًا داخل البيت.

الانسجام الصوتي: حيث نلاحظ تقارب الأصوات اللينة في كلمات مثل: (موعدي- فؤادي- قواعدي- أزماتي) وهذا التقارب الصوتي يمنح النص إيقاعًا هادئًا متناسبًا مع الطابع العاطفي للقصيدة.

فالترديد لا يحدث في القوافي، وإنما يحدث في حشو البيت الشعري، وهو ظاهرة صوتية تؤدي نغمًا مميزًا، من خلال التكرار اللفظي في البيت الواحد،

ب- التكرار: يُعد التكرار ظاهرة لغوية من حيث اعتماد العلاقات التركيبة بين الكلمات والجمل، ويُعد أيضاً وسيلة بلاغية ذات قيم أسلوبية.(الصباغ، 1998م: ص236)

انتشرت ظاهرة التكرار في الشعر المعاصر، حيث يدفع الشعراء إلى الاهتمام بتكرار بعض الألفاظ والعبارات، التي تكشف عن شدة الانفعال بالحدث المكرر، وقد عقدت نازك الملائكة في كتابها (قضايا الشعر المعاصر) فصلاً خاصًّا بهذه الظاهرة، التي وجدتها شائعة في الشعر المعاصر إلى درجة الإسراف فيها في كثير من النصوص؛ ولهذا رأت أن تعالج هذه الظاهرة معالجة بلاغية متطورة، ولكي يتم لها ذلك افترضت بعض القواعد الفنية التي يمكن الاعتماد عليها، فعرفت التكرار بأنه: "إلحاح على جهة مهمة في العبارة يعنى بها الشاعر أكثر من عنايته بسواها، وهذا هو التكرار الأول البسيط الذي نلمسه كامنًا في كل تكرار يخطر على البال، فالتكرار يسلط الضوء على نقطة حساسة في العبارة، ويكشف عن اهتمام المتكلم الذي يدرس الأثر، ويحلل نفسية كاتبه".(الملائكة، 1962م: ص276)

وجاء التكرار عند (الجاحظ ت255هـ) بلفظ (الترداد)، "وجملة القول في الترداد، أنه ليس فيه حدٌّ يُنتهى إليه، ولا يؤتى على وصفه، وإنما ذلك على قدر المستمعين" (الجاحظ، 1998: 105/1) وكان التكرار عند ابن رشيق صالحًا في مواضع، وقبيحًا في مواضع أخرى، حيث يقول: "وللتكرار مواضع يحسن فيها، ومواضع يقبح فيها، فأكثر ما يقع التكرار في الألفاظ دون المعاني، وهو في المعاني دون الألفاظ أقل، فإذا تكرر اللفظ والمعنى جميعًا فذلك الخذلان بعينه".(القيرواني، 73/2)

أما في الدراسات الحديثة، فإن التكرار عنصر صوتي ذو قيمة إيقاعية "فهو أساس الإيقاع بجميع صوره، فنجده في الموسيقى بطبيعة الحال، كما نجده أساسًا لنظرية القافية في الشعر" (وهبة، 1984م، ص117) وهو من أهم أسس الإيقاع، حيث يتجلى التكرار من خلال الجانب الموسيقي، والدلالي.

وللتكرار قيمة جمالية لا غنى عنها إطلاقًا في تأسيس شعرية النص في كثير من مواضع الشعر، وهو أساس الإيقاع، والتكرار عنصر مهم في سيميائية الشعر، وكذا

في بناء النص الفني، فالنص كبنية تركيبية لعدد من العناصر لا يخلو من حضور التكرارات، التي يمكن أن تدرك كتنظيم عندما تقارن بالمستوى الدلالي للنص.(وهبة، 1984م: ص189)

والتكرار في حقيقته إنما هو إلحاح على جهة مهمة في العبارة، يعنى بها الشاعر أكثر من عنايته بسواها، والتكرار يخضع لقانون التوازن، الذي يتحكم في العبارة، فيجب أن يجيء من العبارة في مواضع لا يثقلها، ولا يميل بوزنها إلى جهة ما. (الملائكة، 1962م: ص276)

وقد اهتم الشعراء العرب المعاصرون بتقنية التكرار، حتى صارت لديهم من أبرز العناصر الإيقاعية التي تنحو باللغة نحو الكثافة والانسجام.(الغرفي، 2001م: ص48)

والتكرار يمثل نمطًا إيقاعيًا بارزًا في التعبير عن كوامن النفس؛ لما له من قدرة في زيادة الوضوح السمعي في ذهن المتلقي؛ وذلك من خلال تكرار الألفاظ المتقاربة النغم؛ ما يجعل فاعليته في فهم أبعاد التجربة الشعرية وجذب الأنظار إلى العنصر المكرر كجزء فعال في حركة النص أمرًا لا يمكن التغاضي عنه، لا سيما أنه يخلق نوعًا من التوقع الذي يولد المتعة بما يُدرك بعد فترة من الانتظار، وبذلك يستقطب التكرار وعي المتلقي الذي يشكل جزءًا مهمًا من عملية التذوق الفني، وتزداد فاعلية التكرار حين يتجاوز الحركة الدورية البسيطة التي تعتمد على عنصر واحد إلى حركة غنية بالعناصر والعلاقات المتنوعة، حيث يتخذ التكرار من خلالها أشكالاً متعددة، حتى إن تكرار العنصر البسيط قد يكون مختلفًا في دلالاته وإيحاءاته على وفق السياق الوارد فيه.(أحمد، 1997م: ص144)

وللتكرار "قيمة صوتية إيقاعية، تتولد بتكرار حرف، أو كلمة، أو عبارة، والهدف من ذلك إحداث الأثر الموسيقي، غير أن هذا ليس الهدف الوحيد؛ لأن التكرار مرتبط في جوهره بموقف المبدع، الذي يقصد إلى تأكيد لون من المعنى؛ ومن هنا يأتي التداخل بين تأدية الدلالة، وإحداث الأثر الموسيقي بالتكرار".(الوائلي، 1997م: ص215)

أنواع التكرار: تتكرر في الشعر عناصر كثيرة، ما بين تكرار أفقي وتكرار رأسي، وتكرار كلمة، وتكرار حرف...إلخ؛ وجميع هذه الأنواع إذا وضعت في موقعها، وأحكم إيقاعها زادت الكلام رونقًا وجمالاً، وزادته جرسًا موسيقيًا.

أ- التكرار الأفقي: هو إعادة اللفظة في البيت نفسه أكثر من مرة، حيث تتقابل الكلمات فتخلق نغمًا إيقاعيًا، هذه التكرارات تحدث نغمًا إيقاعيًا على مستوى البناء النصي للقصيدة، وتضفي على القصيدة إيقاعًا صوتيًّا مميزًا، بتكرار الألفاظ والتراكيب في بنية القصيدة.

ومن التكرار الأفقي قول خليفة التليسي:(التليسي، 1989م: ص70) (من البسيط)

وكَـمْ تَمَنَّتْ وكم طَارتْ وكم جَمَحَتْ *** وكـــم تولّتْ بلا إلفٍ يُحاذِيها
ألَقَيْتَ في البحرِ نَفْسِي وَهْيَ ضَاحِكَةٌ *** وقُلْتُ في البحرِ إنْهاءٌ لأزْمَاتِي

يتجلى في البيتين التكرار الأفقي من خلال تكرار أداة التكثير (كم) في مطلع الأفعال: تمنيت، طارت، جمحت، تولت، وهو تكرار يخلق إيقاعًا داخليًا متتابعًا يواكب تدرج التجربة الشعورية لدى الشاعر، ويؤدي هذا التتابع دورًا دلاليًا يتمثل في الايحاء بتراكم المحاولات والانفعالات التي عاشها الشاعر بين التمني والاندفاع ثم الخيبة، مما يمنح النص حركة إيقاعية تعكس اضطراب الحالة النفسية.

ثم ينتقل الشاعر إلى صورة أكثر حدة في قوله: "ألقيت في البحر نفسي وهي ضاحكة"، حيث تقوم الصورة على مفارقة تجمع بين فعل الإلقاء الدال على اليأس، وحالة الضحك التي توحي بالتحدي أو الاستسلام الهادئ، قبل أن يختم البيت بتقرير دلالي في قوله: "وقلت في البحر إنهاء لأزماتي"، وبهذا يتكامل التكرار الأفقي مع الصورة الشعرية في بناء إيقاع داخلي يعكس تصاعد التوتر النفسي لدى الشاعر وسعيه إلى الخلاص.

ويقول أيضا: (التليسي، 1989م: ص132) (من السريع)

ذَكَرْتَهُ، ذَكَرْتُ أَيَّامَهُ *** أيَّامَ كُنَّا نَحْنُ نحنُ الخِيَالْ

يتضح من خلال تكرار الكلمة في البيت إغناء دلالة الكلمات، وإكسابها قوة وتأثيرًا عند القارئ، ويتضح أيضًا من خلال الأمثلة السابقة أن التكرار الأفقي يقسم البيت إيقاعيًّا من خلال الألفاظ المكررة.

ب- التكرار الرأسي: هو تكرار كلمة بعينها رأسيًا، في أبيات متتالية، في قصيدة واحدة، ومنه ما جاء في قصيدة الشاعر التليسي (مشاهد قديمة) ويبدأ التكرار الرأسي في هذه القصيدة من البيت الثالث؛ إذ يقول: (التليسي، 1989م: ص213) (من الكامل)

كَانَتْ هُنا مِلْءَ المَشَاعِرِ كُنْهَهَا *** صَـــافٍ تُضَاءُ بِنُورِهِ الأَفْهَامُ
كـــانَتْ هُنَا مِلْءَ النَّواظِرِ فِتْنَةً *** جَبَّـــارَةً وَلِسِحْرِهَـــــا أحكامُ
كـــانت هنـــا ملء المَسَامِعِ *** نَغْمَةً دَفَّـــــــاقةً ما خانَها إلهامُ
كـــانت هنا حضنًا وصدرًا حانيًا *** لا الخوف يعرفها ولا الإحجام
كـــانت هنا ملء الدُّنَا إشرَاقُهَا *** ولهـــا على عَرْشِ الفُؤادِ مَقامُ
كـــانت هنا يا لَيْتَهَا دَامَتْ لَنَا *** بِدَوَامِهَـــا فِتَـــنٌ لَهُـــنَّ عُرَامُ

تقوم هذه الأبيات على بناء أسلوبي واضح، يعتمد فيه الشاعر على التكرار بوصفه وسيلة فنية لإنتاج الموسيقى الداخلية، وتعزيز الدلالة، فقد كرر عبارة (كانت هنا) في مطالع الأبيات، مما أسهم في إيجاد إيقاع داخلي منتظم يمنح النص نغمة موسيقية متواترة، ويضفي عليه طابعًا إنشاديًا واضحًا، ولا يقتصر دور هذا التكرار على الجانب الإيقاعي فحسب، بل يؤدي وظيفة دلالية أيضًا؛ إذ يوحي باستحضار ذكرى حضور مؤثر في وجدان الشاعر، فيبدو وكأنه يعيد استدعاء هذا الحضور في الذاكرة عبر تكرار العبارة.

كما يلاحظ أن الشاعر يعمد إلى تنويع الصور التي تعقب هذا التكرار، فيصف ذلك الحضور بأنه ملء المشاعر، وملء الخواطر، وملء المسامع، وهو تنويع دلالي يثري المعنى، ويكشف عن عمق الأثر الذي تركه في نفس الشاعر، ويعزز هذا البناء توازن تركيبي وتقارب صوتي بين الألفاظ، مما يسهم في تحقيق انسجام إيقاعي داخلي يتآزر مع الوزن العروضي، ويجعل التكرار عنصرًا فاعلاً في تشكيل البنية الجمالية للنص.

ج- تكرار كلمة: لقد وظف الشاعر التليسي هذا النوع من التكرار في سياقات متعددة، ومن أمثلته:

تكرار الفعل الماضي (كانت) في صدور أبيات متتالية من قصيدته (مشاهد قديمة) السالفة الذكر.(التليسي، 1989م: ص213) (من الكامل)

كانت هنا مِلءَ المشاعِرِ، كُنْهَهَا *** صَافٍ تُضَاءُ بنورهِ الأفهامُ
كـانت هنا ملء النَّواظِرِ فتنةً *** جبَّـــارةً، ولِسحرِها أحكامُ

حيث كرر الفعل (كانت) في عدة مواضع، وقد أفادت هذه في إيصال قوة النغمة، واستمراريتها لدى السامع.

ويمكن تقديم نموذج شعري يكشف عن طبيعة الإيقاع الموسيقي بشكل واضح، ففي قصيدة "قدر المواهب"، للشاعر التليسي، تبرز القيم الصوتية للقصيدة من خلال تكرار بعض الحروف، التي تعطي نغمًا إيقاعيًّا في البناء الصوتي للقصيدة، وهذه بعض أبياتها: (التليسي، 1989م: ص28) (من الكامل)

قد كُنتُ أحْسَبُهُ يصُونُ مَواهِبا *** فرأيْتُــهُ للنَّــابِغينَ مُحَــارِبَا

وطَـــنٌ رضَعنا حُبَّهُ فأثَابَنَا *** عَـنْ حُبِّنَــا ألماً وهمًّا واصِبَا

سَنَظـلُّ نعشَقُــهُ على عِلاّتِهِ *** ونُضيئُ فيهِ مَجَاهِلا وغَيَاهِبا

ونَظــلُّ نُبدِعُـــهُ قَصِيداً رَائعا *** يُغِنــي جَوَانِحَــهُ وفِكْراً ثَاقِبا

ونَظلُّ نحمِلُهـــا رسالةَ مُؤمِنٍ *** يَلقى الحياةَ مُجَاهداً ومُحَاربا

في هذه الأبيات نلحظ تكرار بعض الحروف أكثر من مرة، مثل صوت (النون)، الذي يتكرر في هذه الأبيات الخمسة من القصيدة تسع عشرة مرة، وصوت (اللام) الذي تكرر في هذه الأبيات ثلاث عشرة مرة، كذلك تكرار بعض المفردات يولد ترددًا عاليًا للأصوات مثل: (سنظل نعشقه، ونظل نبدعه، ونظل نحملها)، وما يصحبها من تنغيم صوتي في الإلقاء، يمكن أن يسهم في زيادة زخم الإيقاع الصوتي في القصيدة، وتشترك كل هذه الخصائص الصوتية، المجتمعة في تشكيل واقع الإيقاع الصوتي، الذي تنهض به القصيدة.

يتضح مما سبق أن تكرار الكلمات والأصوات من أبرز عناصر البنية الإيقاعية في القصيدة؛ لقدرتهما على الربط بين أجزاء النص الشعري، في إحداث نغمات صوتية مميزة.

3- الجناس: ويسمى أيضًا التجنيس، والمجانسة.

وهو: "تشابه اللفظين في النطق، مع اختلافهما في المعنى، وهو إما تامٌّ، إن اتفق اللفظان في عدد الحروف ونوعها، وشكلها، وترتيبها، وإما غير تام إن اختلف اللفظان في واحد من هذه الأربعة".(وهبة، 1984م: ص138)

أ- الجناس التام: من خلال قراءة ديوان الشاعر التليسي نلحظ خلوه تماما من الجناس التام، في حين كثر الجناس الناقص في هذا الديوان، وهو مما يدل على طبع الشاعر، وعدم تكلفه في الشعر في استخراج مثل هذا التناظر بين الكلمات من المعجم اللغوي.

ب- الجناس الناقص: ومن هذا النوع عند الشاعر التليسي -على سبيل المثال لا الحصر- أبياتا متفرقة في ديوانه، كما في قوله: (التليسي، 1989م، ص85) (من الكامل)

أسلَمْتُ للأقدَارِ فِيـــكِ مَصيري *** يـــا فتنَـــةً جلّت عن التَّصويرِ
وتركتُ للأيَّـــــامِ رسْمَ طريقِها *** بالطّـــولِ إن شاءت أوَ التَّقصيرِ
ولرُبَّمــا امتَدَّ الطّريقُ فزَادَ مِنْ *** شوقِ الطّليـــقِ لَلَهْفَةِ المأسورِ
ولقد أمــدُّ الحبلَ لا عن رغبَةٍ *** في الصَّبرِ لكـن حكمةَ التَّدبيرِ
فإذا جَذَبْتُ جَذَبتُ عَـــنْ مُتَمكِّنٍ *** حَسَـنِ التَّنــاولِ نافــذِ التَّأثيرِ
فَلْتَرْكَبــي الأمواجَ إنَّ مَصيرها *** أنْ تستقـــرَّ بشــاطئِ مَسْحورِ
ولقـد أرى الأيامَ تَكشفُ سِرَّها *** عَـنْ قيـــدِ آسِرَةٍ وفَـكِّ أسيرِ
إنّـي علـى وعْـــدٍ مع آفاقِها *** تلكَ البُحُـورُ بِصولَةِ الموثورِ
فـي اللّوحِ أقدارٌ سَتَجمَعُ بَيْنَنا *** في يومِنَـا أو في الغَدِ المنظورِ
ولقـد أَلاينُ أو أَسايرُ ثُمَّ لي *** من صَبْوتي حُكمُ الهوى المسعورِ
قد كُنتِ أنتِ البحرَ في أهوالِهِ *** وخفـــائهِ وصَفائهِ البَلّورِ

في هذا النص الشعري نظم الشاعر قصيدته على بحر الكامل، وقد أكثر الشاعر من استعمال الجناس الناقص الذي هو اتفاق الألفاظ في بعض الحروف والوزن، وقد جاءت نهاية الأبيات الشعرية في معظمها متوافقة في الإيقاع الصوتي، من خلال اتفاقها أولاً في وحدة الوزن الصرفي، وثانيًا في وحدة الوزن العروضي.

فقد جاءت الأبيات متجانسة في ألفاظها مثل:

1- (التصوير، التقصير، التدبير، التأثير، التقدير)، هذه الألفاظ جاءت جميعها على وزن (تفعيل) وهو مصدر الفعل الرباعي (فَعَّلَ).
2- (مأسور، مسحور، موثور، مسعور، منظور، ميسور، مغمور)، وهذه الألفاظ جميعها جاءت على وزن (مفعول) وهو اسم المفعول من الفعل الثلاثي.

وبذلك يتضح لنا من خلال التحليل السابق كيف أسهم الجناس الناقص الممتد من بداية القصيدة حتى نهايتها بوحدته الإيقاعية المتميزة النغم والصوت، في الإيقاع الكلي للقصيدة الشعرية.

ومنه أيضا قوله: (التليسي، 1989م: ص163) (من البسيط)

ولو دَرَىْ سِرَّنا أعْطَى وكَلَّلنا *** بالغَارِ، أو قُبْلةٍ بالنَّار تُغْرِيه

ويقول: (التليسي، 1989م، ص168) (من الكامل)

أَغْلَتْ شَمَائِلَهُ وأَعْلَتْ ذِكْرَهُ *** وتَكادُ تَجْعَلُ شَخْصَهُ مَعْبُودا

إن اتفاق هذه الألفاظ وغيرها من ألفاظ القصيدة على وزن واحد يصنع جرسًا صوتيًّا ذا إيقاع مميز في نص القصيدة، من خلال وحدة الوزن الإيقاعي، والأداء البلاغي للجناس الناقص في القصيدة.

المبحث الثاني: المظاهر الموسيقية الخاصة.

إن الموسيقى التي نُعنى بها في بحثنا هذا هي تلك التي تحكمها قيم باطنية أرحب من الوزن والنظام، وتقوم على الاختيار المحكم للألفاظ وترتيبها، كما تقوم على المواءمة بين الألفاظ والمعاني التي تدل عليها، ومن خلال ذلك يتضح أن الموسيقى في قصيدة ما تستوي وتسلم من العيوب إذا تحقق في بنيتها الداخلية أمران:

أولهما: اهتمام الشاعر بالاختيار الصحيح للألفاظ ومخارج الأصوات، بحيث يراعى التلاؤم بين الحروف والكلمات، ولن يتأتى له ذلك إلا إذا كان على قدر كبير من المعرفة بأسرار اللغة ومفرداتها، ودلالات هذه المفردات، وتنافر الحروف وتلاؤمها من حيث مخارجها الصوتية.

وثانيهما: أن يراعي الشاعر في اختيار مفردات البيت الشعري أو القصيدة تلك المفردات التي تتناسب والمعاني التي تدور حولها وتعبر عنها، بمعنى أن يجعل الشاعر من الألفاظ

والمضمون الذي تعبر عنه كلاً واحداً لا ينفصم، بحيث لا يفهم المضمون إلا بتلك الألفاظ؛ لأنها خير ما يعبر بها عنه.

إن المعنى لا يتحول من نثري إلى شعري إلا من خلال اشتعال بنية إيقاعية، تسهم في إحداث هذا التحول المهم في شكل اللغة وطاقاتها الدلالية، وصولا إلى التعابير الوجدانية للدلالات، والقصيدة العربية المعاصرة قد اتخذت مكانتها الفنية من الحداثة، والشعر الليبي جزء من هذه المنظومة الشعرية، "فالإيقاع جزء من بناء القصيدة العربية على مر العصور ولن يفرط به الشاعر؛ لأن التفريط به ليعني الضياع في خضم النثرية واللاشعرية". (الركابي، 2006م، ص238)

تشيع الموسيقى في الشعر نوعاً من الاتساق والمساواة، وهذا بدوره يكسب الشعر حيوية تنسجم مع حيوية الإنسان في تكوينه التركيبي، الذي يقوم على النظام والاتساق الجميل، ويتلاءم مع ما يبغيه في تصرفاته من الانسجام والتوافق، والمظاهر الموسيقية الخاصة في شعر التليسي لها سمات معينة تكشف عن عبقريته، وعن أصالته في التعبير، وسنحاول استظهارها وفهمها من خلال الآتي:

أ- **الترصيع:** يمثل الترصيع عنصرًا مهمًا من عناصر الموسيقى والإيقاع، وتظهر فيه قدرة الشاعر على إحداث نوع من التناسب بين الدلالة والإيقاع من جهة، وبين عناصر بناء القصيدة وشكلها من جهة أخرى، وهو: "أن يتوخى فيه تصيير مقاطع الأجزاء في البيت على سجع، أو شبيه به، أو من جنس واحد في التصريف". (ابن جعفر، ص80)

ويشترط قدامة في الترصيع: "أن تكون الألفاظ متساوية البناء، متفقة الانتهاء، سليمة من عيب الاشتباه، وشين التعسف، والاستكراه، يتوخى في كل جزأين منها متواليين، أن يكون لهما جزآن متقابلان، يوافقانهما في الوزن، ويتفقان في مقاطع السجع، من غير استكراه ولا تعسُّف".(ابن جعفر، 1985، ص3)

وجاء عند ابن الأثير (ت 637 هـ) أن الترصيع "مأخوذ من ترصيع العقد، وذلك أن يكون في أحد جانبي العقد من اللآلئ مثل ما في الجانب الآخر، وكذلك نجعل هذا في الألفاظ المنثورة من الأسجاع، وهو أن تكون كل لفظة من ألفاظ الفصل الأول مساوية لكل لفظة من ألفاظ الفصل الثاني في الوزن والقافية". (ابن الأثير، 1995م: 258/1)

يتضح من خلال التعريفات السابقة أن الترصيع شبيه للسجع في النثر، وهناك من يشابه الترصيع بالقافية، "إن الترصيع وسيلة مشابهة للقافية، وهو مثلها، يلعب على الاحتمالات اللغوية؛ ليستخلص منها تجانسًا صوتيًّا، والفرق بينهما أن الترصيع يعمل داخل البيت، ويشابه بين كلمة وكلمة، على حين أن القافية تعمل بين بيت وبيت، ويمكن إذًا أن تتحدث عن تجانس صوتي داخلي، في مواجهة تجانس صوتي خارجي تحدثه القافية. والترصيع وسيلة استخدمت عبر كل العصور، وتبدو أعم من القافية". (كوين، 1990: ص92)

ويمكن للترصيع خلق الموسيقى بما يوفره من تماثلات صوتية، ومن ذلك قول شاعرنا في قصيدته (وقف عليها الحب): (التليسي، 1989م: ص21) (من الكامل)

للهادِمِيْنَ قُيُودُها والرَّافِعِينَ	***	بُنُودَهَا والنَّاشِرين بشَائرا
للزَّارِعِينَ حُقُولَها ومُرُوجَها	***	والنَّاسِجِينَ لها رِدَاءً فَاخِرا
للمُنجِباتِ لُيُوثَها والعَامِراتِ	***	بيُوتَها والمُبْدِعَاتِ عَنَاصِرا
للخَاطِفَاتِ قُلُوبَنَا والسَّالِبَاتِ	***	عُقُولَنَا والنَّاشِرات غَدَائرا

في هذه القصيدة الشعرية يبث الشاعر حنينه إلى وطنه الأم (ليبيا)، وهذه القصيدة نُسجت على إيقاع بحر الكامل (متفاعلن)، وتميزت بموسيقى صوتية منفردة، حيث انتشر الترصيع في هذه الأبيات؛ فنجد الكلمات جاءت متناغمة في الإيقاع، متعادلة في الأوزان على النحو الآتي:

1-(الهادمين، الرافعين، الناشرين، الزارعين، الناسجين)، فهذه الكلمات جاءت على صيغة اسم الفاعل، بإيقاع صوتي مميز، يمثله الوزن الصرفي (فَاعِل)، في صيغة جمع مذكر سالم.

2- (قيودها، بنودها، حقولها، مروجها، ليوثها، بيوتها، قلوبنا، عقولنا)، حيث جاءت هذه الكلمات متفقة في الأوزان، والمقاطع الصوتية، على صيغة (فعول)، مضافة إلى الضمير (ها) أو(نا).

3- (الناشرات، المنجبات، العامرات، المبدعات، السالبات)، جاءت هذه الألفاظ متساوية في الوزن، والمقاطع الصوتية، وهي جمع مؤنث سالم، تنتهي جميعًا بإيقاع صوتي واحد (ات).

4- (بشائرا- غدائرا)، صيغة منتهى الجموع، وبذلك فإن هذه الألفاظ قد جاءت وفق إيقاع صوتي مميز، متساوية في الأوزان والمقاطع، وهذا بدوره يحدث إيقاعًا صوتيًّا في بنية القصيدة؛ "وهذا الاستواء في أوزان الفواصل يجعل للكلام رونقًا وطلاوة". (حسين، 1982م، ص127)

ومن خلال هذه الألفاظ المتناغمة إيقاعًا نلاحظ انتشار ظاهرة الترصيع، حيث جاءت بعض الألفاظ متساوية في البناء، متساوية في الوزن والإيقاع، وكأنه يغلب عليها السجع نظمًا وإيقاعًا، ويمتزج هذا الإيقاع مع دلالة القصيدة التي تدور حول حب الوطن.

ب- التدوير: التدوير "اشتراك شطري البيت في كلمة واحدة، ويسمى البيت المدور، أو المداخل، أو المدمج"، (يوسف، 1989م، 235/1) والتدوير من الإيقاع الداخلي للقصيدة، يتقصده الشاعر في بعض الأحيان للإفصاح عن أسلوبه، وهو مظهر من مظاهر البنية العروضية في القصيدة، ويؤكد على الانسجام والتناغم الإيقاعي بين أبيات القصيدة الواحدة، ويعرفه الدكتور رجاء عيد بقوله: "يستدعي أن تكون بعض حروفه كلمة في الشطر الأول، داخلة في وزن الشطر الثاني".(عيد، ص56)

وللتدوير علامات تميزه، منها: إطالة الكلمة المشتركة، أو تجزئتها بين الصدر والعجز، أو يكتب حرف (م)؛ ليبين أن البيت مدور، "وفي هذه الحالة قد يُكتب البيت الشعري بدون فاصل بين الشطرين، أو بوضع الحروف الداخلة في وزن الشطر الثاني في ذلك الشطر، أو وضع حرف (م) بين الشطرين إشارةً إلى أن البيت مُدوّر". (عيد، ص56)

إذًا فالتدوير يمثل علاقة اتصال بين الشطرين، ولا يمكن الإفصاح عن نهاية الشطر الأول، التي ترتكز على التفعيلة الأخيرة، المسماة بالعروض، إلا إذا تحقق الاتصال النطقي مع الشطر الثاني؛ لأن الإنشاد لا يروم هذا الفصل؛ ومن ثم يكون التدوير عبارة عن انسياح الشطر الأول في الشطر الثاني إنشادًا. (كشك، 1989م: ص7)

وهناك من يرى أن للتدوير مفهومين، أحدهما: يقصد به اشتراك شطري البيت في كلمة واحدة، وثانيهما: يطلق على اتصال القصيدة بعضها ببعض اتصال لحمة، بحيث يصعب التوقف نغميًّا ودلاليًّا في أية مرحلة جزئية، إلا إذا انتهى التدوير عند هذه النهاية.(السعدني، 1988: ص135)

ويرتبط التدوير في تعريف العروضيين باشتراك شطريه في كلمة واحدة، (الملائكة، 1962م، ص121) وللتدوير وظيفة موسيقية، "فهو ليس مجرد اضطرار يلجأ إليه الشاعر؛ ذلك أنه يُسبغ على البيت غنائية وليونة، لأنه يمدّه، ويطيل نغماته". (الملائكة، 1962م، ص91)

وترى: "أن كل شاعر مرهف الحاسة ممّن مارس النظم السليم، ونما سمعه الشعري، لابدّ أن يدرك –بالفطرة- أن هناك قاعدة خفيّة تتحكم في التدوير، بحيث يبدو في موضع ناشزًا يؤذي السمع". (الملائكة، 1962م: ص92)

إذًا فالتدوير هو اتصال شطري البيت، واشتراكهما في كلمة واحدة، وأنه لا يمكن تقسيم البيت إلى شطرين، إلا بتقسيم الكلمة إلى جزءين، حيث يكون جزء منها في نهاية صدر البيت، والجزء الثاني في بداية عجز البيت الشعري، وكذلك يكون التدوير في التفعيلة من غير المساس بالكلمة نفسها، بحيث نجد جزءًا من التفعيلة في آخر صدر البيت (العروض)، والجزء الآخر في بداية عجز البيت (الحشو).

وقد كان الشاعر خليفة التليسي قليل الاستعمال للتدوير، ومن الأبيات المدورة التي في قصيدته (وقف عليها الحب). (التليسي، 1989م، ص23) (من الكامل)

للمنجبات لُيُوثَها والعامرا ** ت بيوتَها والمُبْدِعَاتِ عَنَاصِرا

o//o/o/|o//o///|o//o/o/ o//o///|o//o/o/|o//o///

مُتْفاعلن| متَفاعلن| مُتْفاعلن مـتَفاعلن| مُتْفاعلن| متَفاعلن

للخاطِفَاتِ قُلُوبَنَا والسَّالِبا ** ت عُقُولَنَا والنَّاشِرات غَدَائرا

o//o/o/|o//o///|o//o/o/ o//o///|o//o/o/|o//o///

مُتْفاعلن| متَفاعلن| مُتْفاعلن مـتَفاعلن| مُتْفاعلن| متَفاعلن

ويقول التليسي أيضًا في قصيدته (أعماق خافية): (التليسي، 1989م، ص263)

(من الخفيف)

وَسَرَتْ فَوقَ ثَغْرِهَا بسمةٌ سَكـ ** ـــرَى بِزهوٍ وَغَمْغَمَتْ شَفَتَاها

o/o//o/|o//o//|o/o/// o/o///|o//o//|o/o//o/

فعلاتن| متفعلن| فاعلاتن فاعلاتن| متفعلن| فعلاتن

ويعتبر التدوير "فضلًا عن وظيفته الإيقاعية والبصرية والدلالية تعبيرا عن حركة انفعالية، تمتد عبر التركيب الإيقاعي لنص القصيدة، من خلال الأبيات المدورة في البناء الشعري".(صالح، 2016: ص59)

فالتدوير نمط من أنماط الإيقاع الداخلي للقصيدة، يتقصده الشاعر للإفصاح عن أسلوبه، وهو يوجه الحركة الإيقاعية، ويفتح الفضاء الشعري تنوعًا وثراء، مما يتيح للشاعر حدًّا عاليًّا من الجمالية الشعرية.

1- التصدير والتذييل:

أ- التصدير: "التصدير هو أن يبتدئ الشاعرُ بكلمة في البيت، ثم يُعيدَها في عَجْزِهِ، أو نصفهِ، ثم

يَرُدّها في النصفِ الأخير". (العلوي، 1976م: ص104)

ويعرفه أحمد المراغي بقوله: هو أن يكون أحد اللفظين المكررين في آخر البيت، والآخر في صدر المصراع الأول، أو في حشوه، أو في آخره، أو في صدر المصراع الثاني. (المراغي، 1993م: ص359)

ومنه ما جاء في قصيدة الشاعر التليسي (أعماق خافية). (التليسي، 1989م ص262)

(من الخفيف)

فِطْنَةٌ تَملأُ الجوانِح نُورًا *** وذَكَاءٌ يا ويْلَنَا مِنْ ذَكَاها

يقوم هذ البيت على التصدير من خلال تكرار الجذر اللغوي (ذكا) بعد ورود معنى الفطنة في الشطر الأول، ويؤدي هذا التكرار وظيفة إيقاعية ودلالية معًا؛ إذ يعزز الموسيقى الداخلية عبر التقارب الصوتي بين (ذكاء وذكاها)، كما يرسخ المعنى ويبرز قوة هذا الذكاء وحدته في صورة فنية مكثفة، وهو يسمى تصدير الحشو، فهذه التكرارات الصوتية تحدث إيقاعًا صوتيًّا مميزا في بنية القصيدة، وهذا بدوره يزيد من الإيقاع النغمي في البناء الشعري.

ب-التذييل: التذييل "إعادة الألفاظ المترادفة على المعنى بعينه، حتى يظهر لمن لم يفهمه، ويتوكد عند من فهمه"، (العسكري، 1971م ص387) وهو أيضًا: "ما يقع في الكلام موقعا جليلا، ومكانا شريفا خطيرا؛ لأن المعنى يزداد به انشراحًا، والمقصد اتضاحًا". (العسكري، 1971م: ص387)

ويعرفه أحمد مطلوب بقوله: "أن يذيل الناظم، أو الناثر كلامًا بعد تمامه، وحسن السكوت عليه بجملة تحقق ما قبلها من الكلام وتزيده توكيدًا وتجري مجرى المثل بزيادة التحقيق".(مطلوب، 1987م، 122/2)

ومنه ما جاء في قول الشاعر التليسي: (التليسي، 1989م، ص238) (من الكامل)

وجَعَلْتُ اسْمَكَ في الدُّنا أسْطُورةً *** تَمْضِي بها الأجْيَالُ للأجْيَالِ

يقوم هذا البيت على بناء دلالي كثيف، يتجلى في التذييل بوصفه وسيلة بلاغية تعزز المعنى وتؤكده، ففي الشطر الأول يصوغ الشاعر صورة تقوم على المبالغة الفنية، إذ يرفع شأن المخاطب إلى مرتبة الأسطورة، بما تحمله هذه المفردة من دلالات الخلود والسمو وامتداد الأثر في الوجدان الجمعي، غير أن الشاعر لا يكتفي بهذا الحكم، بل يعقبه بالتذييل في قوله (تمضي بها الأجيال للأجيال) وهو تركيب يرسخ المعنى ويعمقه.

ومن الناحية الإيقاعية يسهم هذا التذييل في تعزيز الموسيقى الداخلية للنص من خلال التكرار الدلالي والصوتي في عبارة (الأجيال للأجيال)، وهو تكرار يولد نغمة إيقاعية توحي بالامتداد والاستمرار، بما ينسجم مع المعنى المقصود.

وقوله أيضًا: (التليسي، 1989م: ص238) (من مجزوء المجتث)

يحرّكُ البحْرَ بحري *** بعُنْفِـــــهِ وبحقْـــدِي

من هنا يبرز لنا أثر التذييل كأسلوب من أساليب الإطناب في إبراز المعنى وتوكيده، من خلال تعقيب الجملة بجملة أخرى تشتمل على معناها للتوكيد، وبه يزداد المعنى إيضاحًا.

والتذييل أداة فعَّالة في رفد النص الشعري بإيقاعات جديدة يوفرها التماثل بين الكلمات من حيث البنية الوزنية؛ وفاعليته تبدو في القصيدة من حيث كونه أداة لتوليد الصراع، وهو صراع يحدث بين مستويين مختلفين هما المستوى التركيبي الدلالي، والمستوى الإيقاعي الوزني.

وبذلك يتضح لنا أثر (الترصيع، والتدوير، والتصدير، والتذييل) في إبراز حركة الإيقاع في القصيدة الشعرية، وتشكلات البنية الموسيقية في شعر خليفة التليسي، والتأكيد على الانسجام والتناغم الموسيقي بين أبيات القصيدة الواحدة، والتعبير عن الحركة الانفعالية التي تمتد عبر التراكيب الإيقاعية في القصيدة الشعرية.

الخاتمة

الحمد لله حمدا كثيرا طيبا مباركا فيه، وأصلي وأسلم على الرحمة المهداة للعالمين، وعلى آله وصبحه أجمعين، أما بعد:

ففي ختام هذا البحث نخلص إلى أن الشعر ينظر إلى الموسيقى من زوايا مختلفة، من حيث الإيقاع، والفواصل التي تعتبر خواتيم للجمل الموسيقية، أو نهايات لموجات الإيقاع المتتابعة، وكذلك الجمل الموسيقية المتشابهة، أو الواحدة الإيقاع عند هذا الصوت المتكرر، وقد عبر الشاعر خليفة التليسي-بطبعه- عن كل ذلك، محاولا إبراز دلالة النص الشعري من خلال موسيقاه، وكذلك ربط المتلقي بهذا النص الشعري، وكان من أهم نتائج البحث الآتي:

- كشفت الدراسة أن الموسيقى الداخلية في شعر خليفة التليسي تمثل عنصرًا بنائيًا أصيلاً، لا يقتصر دوره على الإمتاع السمعي، بل يسهم في تشكيل المعنى وتعميق البعد الشعوري للنص.
- تبين أن ظاهرة التكرار- بصوره الصوتية، واللفظية، والتركيبية- تُعد من أبرز آليات بناء الإيقاع الداخلي في شعره، حيث تؤدي وظيفة إيقاعية ودلالية في آنٍ واحد، من خلال تثبيت الفكرة وتكثيف الإحساس بها.
- ثبت أن التوظيف الواعي للجناس والتقارب الصوتي يسهم في خلق ترابط سمعي بين المفردات، الأمر الذي يعزز وحدة النسيج الشعري، ويجعل الإيقاع متولدًا من داخل البنية اللغوية ذاتها.
- تبين أن الترديد في شعر خليفة التليسي لا يتموضع في القافية، بل يتجلى أساسًا في حشو البيت الشعري، من خلال التكرار اللفظي داخل البيت الواحد، وهو ما ينتج إيقاعًا داخليًا مميزًا يثري البنية الصوتية للنص الشعري.
- أظهرت قراءة ديوان الشاعر خلوه من الجناس التام خلوًّا شبه كامل، في مقابل حضور ملحوظ للجناس الناقص؛ وهو ما يدل على ميل الشاعر إلى تجنب الصنعة البلاغية القائمة على التماثل الصوتي الكامل، واعتماده بديلاً عنها على تقارب صوتي أكثر مرونة وأقل تكلفًا.
- كشفت الدراسة عن محدودية حضور التصريع في شعره، غير أن توظيفه-على قلته- جاء منسجمًا مع السياق النصي، ومعبرًا عن الحالة الشعورية، بما يجعله أداة دلالية مقصودة لا مجرد عنصر شكلي.

- تبين أن الشاعر اعتمد التكرار في سياقات متعددة داخل النص الشعري، موظفًا إياه بوصفه آلية إيقاعية ودلالية تسهم في ترسيخ الفكرة، وتعميق الأثر النفسي، وتعزيز التماسك البنائي للنص.
- أظهرت النتائج قلة لجوء الشاعر إلى التدوير، الأمر الذي يعكس نزوعًا إلى الحفاظ على استقلالية البيت الشعري وإيقاعه المنتظم، بما ينسجم مع طبيعة بنائه الفني العام.
- خلصت الدراسة إلى أن خصوصية الإيقاع الداخلي عند التليسي تكمن في قدرته على تحقيق التوازن بين الانضباط العروضي والمرونة التعبيرية، بما يرسخ هويته الأسلوبية ضمن سياق الشعر العربي المعاصر.

والله أسأل أن يوفقنا لما فيه الخير والصلاح، وأن يتقبل عملنا ويجعله خالصا لوجهه، إنه ولي ذلك والقادر عليه.

المصادر والمراجع

- ابتسام أحمد، الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي، دار القلم العربي، حلب، ط:1، 1997م.
- ابن أبي الأصبع المصري، تحرير التحبير في صناعة الشعر والنثر وبيان إعجاز القرآن، تحق: حفني محمد شرف، المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية، د.ط ، 1963م.
- ابن الأثير، المثل السائر، تحق: محمد محيي الدين عبد الحميد، المكتبة العصرية، بيروت، د.ط، 1995م.
- ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه، تحق: محمد محيي الدين عبد الحميد، دار الجيل، ط.5، د.ت.
- أبو هلال العسكري، كتاب الصناعتين، تحق: علي محمد البجاوي، ومحمد أبو الفضل إبراهيم، دار الفكر العربي، ط:2، 1971م.
- أحمد كشك، التدوير في الشعر، مطبعة المدينة، القاهرة، ط:1، 1989م.
- أحمد مصطفى المراغي، علوم البلاغة، البيان والمعاني والبديع، دار الكتب العلمية، بيروت لبنان، ط:3، 1993م.

- أحمد مطلوب، معجم المصطلحات البلاغية وتطورها، مطبعة المجمع العلمي العراقي، د.ط، 1987م.
- الجاحظ، البيان والتبيين، تحق: عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط:7، 1998م.
- جون كوين، بناء لغة الشعر، تر: أحمد درويش، د.ط، 1990م.
- الحاتمي، حلية المحاضرة في صناعة الشعر، تحق: جعفر الكتاني، د.ط ، د.ت ، 154/1.
- حسن الغرفي، حركية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر، أفريقيا الشرق، بيروت، د.ط، 2001م.
- حسني عبد الجليل يوسف، موسيقى الشعر العربي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، د.ط، 1989م.
- خليفة التليسي، الديوان، الدار العربية للكتاب، د.ط، 1989م.
- رجاء عيد، التجديد الموسيقي في الشعر العربي، دار الفكر العربي، بيروت، ط:1، د.ت.
- رمضان الصباغ، في نقد الشعر العربي المعاصر، دار المطبوعات الجديدة، ط:1، 1998.
- عبد القادر حسين، فن البديع، دار الشروق، القاهرة، د.ط، 1982م.
- فليح كريم الركابي، البنية الإيقاعية في القصيدة العربية المعاصرة، مجلة كلية الآداب، جامعة بغداد، 2006م.
- قدامة بن جعفر، جواهر الألفاظ، تحق: محمد محيي الدين عبد الحميد، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط: 1، 1985م.
- قدامة بن جعفر، نقد الشعر، تحق: محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت، د.ط، د.ت.
- كريم الوائلي، الخطاب النقدي عند المعتزلة، قراءة في معضلة المقياس النقدي، مصر العربية للنشر والتوزيع، القاهرة، ط: 1، 1997م.
- مجدي وهبة، معجم المصطلحات العربية، مكتبة لبنان، بيروت، ط:2، 1984م.
- محمد عبد الحميد، في إيقاع شعرنا العربي وبيئته، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الأردن، ط:1، 2005م.

- محمد عبد المطلب، البلاغة والأسلوبية، الشركة المصرية العالمية للنشر، ط: 1، 1994م.
- محمد يونس صالح، فلسفة الإيقاع، قراءة في شعرية محمد صابر عبيد، دار غيداء للنشر والتوزيع، ط:1، 2016م.
- مصطفى السعدني، التغريب في الشعر العربي المعاصر، منشأة المعارف، الإسكندرية، د.ط، 1988م.
- المظفر بن الفضل العلوي، نضرة الإغريض في نُصْرة الفريض، تحق: نهى عارف الحسن، مطبوعات مجمع اللغة العربية، دمشق، د.ط، 1976م.
- نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، دار العلم للملايين، بيروت، ط:5، 1962م.