



Levels of internal rhythm and its aesthetics in Algerian popular poetry, a semi-stylistic study in the Diwan Djirah Assamt by Abdel Jalil Darwish as an example



Received: 06/11/2023; Accepted: 18/03/2024

صفية العايب*¹, علاوة كوسة²

1 email: safia.laib@cu-barika.dz, المركز الجامعي سي الحواس بركة (الجزائر)
2 email: allaoua.koussa@cu-barika.dz, المركز الجامعي سي الحواس بركة (الجزائر)
مخبر الشعرية الجزائرية، جامعة محمد بوضياف المسيلة

الكلمات المفتاحية:

جمالية ؛
إيقاع داخلي ؛
شعر شعبي ؛
جراح الصمت ؛
تكرار ؛

مستويات الإيقاع الداخلي وجماليته في الشعر الشعبي الجزائري دراسة سيميو أسلوبية في ديوان جراح الصمت لعبد الجليل درويش

ملخص

تسعى هذه الورقة البحثية إلى مقارنة مواطن الجمال التي وسمت الإيقاع الداخلي للقصيدة الشعبية الجزائرية من خلال ديوان جراح الصمت لعبد الجليل درويش، كون الإيقاع ظاهرة صوتية من لب إشكالات الحداثة، ومكون أساسي لتحقيق شعرية الخطاب وجماليته عن طريق الملاءمة بين الأصوات وانزياحاتها الدلالية، حيث ركزت هذه الدراسة على إبراز تمظهرات الإيقاع الداخلي بمختلف مستوياته وصوره بدءا بظاهرة التكرار، إضافة إلى ضروب البيان، كما تطرق البحث إلى إيقاع الحوار، التوازي.. وظاهرة التصريح، وقد اقتضت طبيعة الدراسة المزاوجة بين منهجين: السيميائي والأسلوبي. وللوصول إلى مرامي هذا البحث والكشف عن مكنوناته قمنا بطرح الإشكالية الآتية: ما مدى تمثل آليات الإيقاع الداخلي في ديوان جراح الصمت؟

Abstract

This research paper seeks to approach the beauty that characterizes the internal rhythm of the Algerian popular poem through the Diwan Djirah Assamt by Abdel Jalil Darwish as an example, as rhythm is an acoustic phenomenon at the core of the problems of modernity, and an essential component for achieving the poetics and aesthetics of discourse through the harmony between sounds and their semantic shifts

This study focused on highlighting the images of internal rhythm at its various levels and forms, starting with the phenomenon of repetition, in addition to the types of statement

The research also touched on the rhythm of dialogue, parallelism... and the phenomenon of leonine. The nature of the study required the combination of two approaches: semiotic and stylistic. In order to reach the goals of this research and reveal its contents, we raised the following problem: To what extent are the mechanisms of internal rhythm represented in the Diwan Djirah Assamt

Keywords:

internal rhythm ;
popular poetry ;
aesthetic ;
Djirah Assamt ;
Repetition ;

* Corresponding author, e-mail: safia.laib@cu-barika.dz

Doi:

I - مقدمة

الإيقاع ظاهرة صوتية من لب إشكالات الحداثة الشعرية في النقد الحديث وحتى القديم، ناهيك عن كونه دعامة أساسية للكتابة الشعرية الرسمية وكذا الشعبية، فالتشكيل الإيقاعي هو الطاقة المحركة للعملية الإبداعية، إذ يتيح للشاعر الشعبي فضاء لعرض تجربته الشعرية والشعورية، في قالب فني يمكنه من كسر روتين الرتبة في إطار العلانية التي تبرز مدى تأثير وتأثر الدلالة بالبنية الإيقاعية.

وعلى هذا الأساس جنح رواد الشعر الملحن الجزائري إلى تأنيث قصائدهم بنوتات موسيقية تمرت على سطوة النموذج الإيقاعي السائد لتعزز فحوى الخطاب وتكشف رؤى الذات الشاعرة وتدعم موقفها الشعري. بناء على ما تقدم عكفت هذه الورقة البحثية على الكشف على الملامح الجمالية التي طبعت الإيقاع الداخلي في ديوان جراح الصمت لعبد الجليل درويش، وذلك بالاستعانة بآليات التحليل الأسلوبية والسميائية معاً. وقد اقتضت طبيعة البحث تقسيمه إلى مبحثين، الأول نظري تناولنا فيه بشكل موجز مفهوم الإيقاع، نشأته عند العرب والغرب بين القديم والحديث، ثم موازنة بين الإيقاع والوزن لإزالة اللبس القائم بين هذين المصطلحين. أما الشق الثاني من الدراسة فقد كان تطبيقي بحث، أحطنا من خلاله بمختلف الظواهر الصوتية التي حققت إيقاع قصائد الديوان الداخلي وذلك بغية الكشف عن مواطن الجمال التي وسمت الشعر الشعبي.

وعليه تبنت الدراسة إشكالية رئيسة: ما مدى تمثل آليات الإيقاع الداخلي في ديوان جراح الصمت؟ تفرعت عنها تساؤلات فرعية: أين تكمن جمالية الإيقاع الداخلي في ديوان جراح الصمت؟ ما مدى مساهمته في تحقيق مقصدية الذات الشاعرة؟

بهذا التصور يأخذ الإيقاع في سياقاته المفاهيمية أشكالاً ومناح شتى:

أولاً - مفهوم الإيقاع:

أ - لغة: ورد في لسان العرب لابن منظور: "الوقع: الحافر الصلب، الوقع: السحاب الرقيق، موقع: موضع أو ماء .. والإيقاع: من إيقاع للحن والغناء وهو أن يوقع الألحان ويبينها، وسمى الخليل - رحمه الله - كتاباً من كتبه في ذلك المعنى كتاب الإيقاع" (منظور، 1981، صفحة 4897)

و يعرفه صاحب المرام في المعاني والكلام: "الإيقاع مصدر أوقع، وهو النقر على الطبلتين بإتقان مع الأصوات والألحان" (رشاد الدين، 2000، صفحة 150)

و هذا المعجم الوسيط حذو بقية المعاجم العربية في تطرقه لمفهوم الإيقاع، فهو "اتفاق الأصوات وتوقيعها في الغناء" (مصطفى وآخرون، 2004، صفحة 1050)

تبعاً لما سبق، يتضح للقارئ إجماع المعاجم العربية على تصنيف الإيقاع في دائرة الدراسات الصوتية، فهو فرع من فروع الموسيقى، والبوتقة التي تلتقي وتصب فيها جل الفنون الأخرى الأدبية منها وغير الأدبية.

ب - اصطلاحاً:

1 - الإيقاع في الموروث النقدي العربي:

لا بد من الإشارة بداية أن الانطلاقة الأولى للشعر العربي كانت سماعية، إذ نشأ مقترناً بالموسيقى والغناء، "فالتراث الشعري العربي القديم نشأ في ظل الإلقاء المسموع والرواية الشفوية المنطوقة والأداء الصوتي بدلاً من الكتابة التي لم تكن شائعة" (بكار وسيف، 1997، صفحة 10) في هذا الصدد يقول الشاعر:

تغن في كل شعر أنت قائله إن الغناء لهذا الشعر مضمار (شعلال، 2011، صفحة 18)

فالشعر في جوهره ذو طبيعة غنائية، يستند على الرواية الشفوية هذا قبل أن يلج فضاء الكتابة. الملاحظة نفسها تسقط على اللغة العربية التي تعتمد في مجملها على الجانب السمعي، باعتبارها نظام من الأصوات تتضافر فيما بينها لتحقيق وظائف مختلفة.

بهذا التصور ارتبط مصطلح الإيقاع في الميراث النقدي العربي بفن الموسيقى والغناء "فالموسيقى قادرة على التعبير عن طبيعة الصراع والتعقيد الذي تنطوي عليه تجارب الشاعر وفضلاً عن ذلك فإن هذا التداخل العروضي يعطي الشاعر فرصة للتعبير عن ثراء التجربة كما يوفر في الوقت نفسه إمكانيات موسيقية تساعد على تلوين المعاني والعاطفة، حينما يصبح المعنى والموسيقى شيئاً واحداً لا يمكن فصلهما في القصيدة مما يزيد من قدرتها الإبداعية" (عبيد، 2001، صفحة 217).

تبعاً لهذا، أتاح الإيقاع للشاعر فضاء رحباً يعبر من خلاله عن خلجاته النفسية، مستثمراً ملكته اللغوية - بمختلف مستوياتها - وقدرته الإبداعية في توليد المعاني وإيصال شحناته العاطفية صوب المتلقي.

فقد استطاع العربي برهافة حسه وبلاغة لفظه تنمية ذاقتته السمعية التي مكنته من اكتشاف جمالية النظام التوقيعي للقصيدة العربية وما يعتري هذا النظام من تألف للأصوات وتناغم جرسى وانسجام لفظي يتوافق حتماً والحالة الشعرية العامة للشاعر الذي سعى بدوره لترجمتها في ثنايا قصائده.

حين نتحدث عن الإيقاع في الموروث النقدي العربي، يجرنا الحديث مباشرة إلى الوزن، فقد أجمع علماء العروض على ضرورة المطابقة بين الإيقاع والوزن، على اعتبار أن الوزن عماد الشعر وركنا هاما من أركانه، وهذا ما أكدّه حازم القرطاجني في معرض حديثه عن الشعر "أنه كلام موزون مقفى". فالوزن هو الفاصل الذي يميز الشعر من النثر.

كان لمصطلح الإيقاع حيزا محدودا في درس النقدي القديم، حيث كان إمامهم بالمصطلح إماما سطحيا ساذجا، إذ يرى الفارابي أن "الإيقاع هو النقلة على النغم في أزمنة محدودة المقادير والنسب" (سعيد، 1985، صفحة 20)، ويقول عنه ابن سينا "الإيقاع تقدير ما لزمان النقرات، فإن اتفق أن كانت النقرات منغمة كان الإيقاع لحنيا، وإذا اتفق أن كنت النقرات محدثة للحروف.. كان الإيقاع شعريا" (عصفور، 1990، صفحة 247)، بينما فضل أبو حيان التوحيدي تعريفه بأنه عبارة عن "فعل يكيل زمان الصوت بفواصل متناسبة متشابهة متعادلة" (التوحيدي، 1989، صفحة 285)، فالمطلع لآراء النقاد القدامى حول مفهوم الإيقاع الشعري يدرك جليا أنه لم يخرج عن دائرة صناعة الإيقاع الموسيقي، وهذا ما يصوغ جنوح كثير منهم لدراسة الموسيقى.

بصفة عامة أجمع أهل العروض على وجهة النظر ذاتها وهي - كما أسلفنا الذكر - المطابقة بين الوزن والإيقاع، وهذا ما أكدّه ابن فارس من خلال قوله "إن أهل العروض مجمعون على أنه لا فرق بين صناعة العروض وصناعة الإيقاع، إلا أن صناعة الإيقاع تقسم الزمن بالنغم، وصناعة العروض تقسم الزمان بالحروف" (فارس، 1997، صفحة 212)، وهذا يعني أنهم لم يدركوا الإيقاع إلا من خلال الوزن لما بينهما من تداخل و تشابك وظيفي وتناسب زمني سواء من ناحية هيكلية الجمل من جهة وتكرار الحروف وتتابعها من جهة أخرى، ناهيك عن حصر ميدان دراسة الإيقاع في زمن النطق على حساب الحركة الإيقاعية التي تعد من صميم اختصاصه.

من خلال تتبع مسار الإيقاع في النقد القديم يدرك القارئ أن الإيقاع لم يستوف حقه من التنظير والتفصيل، الأمر الذي جعلهم يجهلون كنهه، ويعجزون عن إدراك دوره الحقيقي في خلق أي عمل فني، وهذا ما يبرر تعييبه في كثير من أعمالهم النقدية.

2 - الإيقاع في النقد الحديث:

2-1 النقد العربي:

إن المتصفح لآراء النقاد المحدثين يدرك أن الشاعر المعاصر كان أكثر وعيا في تعاطيه مع ماهية الإيقاع، حيث تجاوز دائرة الموسيقى والنظرة النمطية التي حصرته في الأوزان الخليلية ليشمل مستويات أوسع، إذ تعمق أكثر في تناوله للمعنى العام للقصيدة بحيث "يشكل الإيقاع فيها محورا جوهريا، كما أنه يضيف عليها بعدا جماليا ودلاليا، ويرجع هذا إلى أن العربية تقوم على مبدأ التناسب الإيقاعي والموسيقي في كثير من الأحيان" (الخریشة، 2011، صفحة 286)، على غرار التركيز على الظواهر الصوتية بداية بالنبر والتنعيم، تكرار الأصوات ومدى تناسبها والحالة الشعرية للمبدع وكيف سيتفاعل القارئ مع هذه الشحنة العاطفية، فضلا على إمامه بالمستوى البلاغي وما ينطوي عليه من ضروب البيان والبدیع، تبعا لهذا يشترط في تحقيق الإيقاع الشعري مدى تناسق المفردات وانسجام المقاطع وتتابعها وما يتولد عنها من نغمة موسيقية مشحونة بطاقة تصويرية تحقق جمالية المتن الشعري. يعرفه محمد العياشي بأنه: "ما توحى به حركة الفرس في سيره وعدوه، وخطوة الناقة وما شاكل ذلك لخضوع تلك الحركة في سيرها إلى مبادئ لا تفريط فيها: النسبية في الكميات والتناسب في الكيفيات والنظام، والمعاودة الدورية وتلك هي لوازم الإيقاع" (العياشي، 1967، صفحة 42) استوحى هذا التعريف من حركة الإبل مادة لتشكيل الأركان الأساسية التي تحقق مجتمعة الظاهرة الإيقاعية، التي لها ارتباط وثيق الصلة بتقنية التكرار والمعاودة الدورية. وهذا ما أشار إليه غنيمي هلال في سياق حديثه عن الإيقاع "إنه وحدة النغمة التي تتكرر على نحو ما في الكلام أو في البيت، أي تتوالى الحركات والسكنات على نحو منتظم في فقرتين أو أكثر من فقر الكلام، أو في أبيات القصيدة" (هلال، 1979، صفحة 435). فذلك الانسجام الداخلي الخلاق بين الوحدات الأساسية للمنجز الشعري هو الذي يرتقي بالإيقاع إلى أعلى درجاته.

2-2 النقد الغربي:

اقترن المنجز الشعري الغربي بالإيقاع " فلا وجود لفكرة شعرية فنية حية دون إيقاع" (غاتشف، 1990، صفحة 70) يعرفه معجم لاروس الصغير Petit Lrousse: "هو وزن منتظم يقوم بتوزيع العناصر اللسانية، أو هو الاختلاف في الزمن بين القوة والشدّة"، فالإيقاع ظاهرة صوتية تهتم بتدفق الأصوات وفق نسق منظم متواتر، بين اللين والشدّة، البطء والسرعة حسب ما يقتضيه الخطاب، تتألف حروفه بانسيابية وسلاسة خلاقة، لتحقيق التوافق المنشود بين الشكل والمضمون من جهة وتعزيز المعنى العام للقصيدة من جهة أخرى وهذا ما أكدّه ت.ب.س إليوت: "أن موسيقى الشعر ليست شيئا يوجد منفصلا عن المعنى والمعنى في الشعر يتطلب موسيقى الشعر حتى نفهمه الفهم الكامل وحتى نتأثر به التأثير الواجب له.. إن موسيقى الشعر هي التي تمكنه من الوصول إلى تلك المعاني" (النويهي، 1971، صفحة 19). أما ريتشاردز Richards فيرى أن الإيقاع ليس مجرد نسيج من الأصوات الاعباطية بل تجاوز ذلك، فهو مثقل بعاطفة الشاعر الذي يتخير إيقاعاته بدقة لتلائم الموقف الشعري "فالإيقاع لا يعد شيئا ذاتيا في الكلام بل يعتبر نشاطا

نفسيا لدى المتلقي الذي من خلاله لا ندرك أصوات الكلمات فقط بل ما فيها من شعور" (إسماعيل، 1992، صفحة 376).

بناء على ماسبق، وبعد تتبع مسار الإيقاع بين التراث النقدي العربي والدرس النقدي الحديث والمعاصر، نلاحظ أن الأول تناول الإيقاع على أساس أنه فرع من الأوزان الخليلية، فكان إدراكه بسيطا سطحيا نمطيا، لم يقدم مفهوما دقيقا للمصطلح، بينما تطور مفهومه مع الشاعر المعاصر، إذ مثل شكل من أشكال الإنزياح في الخطاب الشعري، ليشمل كل فروع علم الأصوات ومايكنتزه من دلالة وما يحمله من عاطفة ليصبح مكونا أساسيا لتحقيق شعرية النص وجماليته.

ثانيا - بين الوزن والإيقاع

شغلت مسألة التداخل بين الوزن والإيقاع حيزا لا بأس به في الدراسات النقدية المعاصرة نظرا لتضارب وجهات النظر والتداخل القائم بينهما الأمر الذي دفع القائمين على هذا المجال لضرورة التفريق بين المصطلحين. أشار محمد مندور إلى أن الوزن " ما يستغرقه النص من كم التفاعيل التي يتطلب نطقها زمنا معيناً في البيت الشعري، أو ما يتضمنه من وحدات تفعيلية متساوية كما في الرجز.. أما الإيقاع فهو ترجيع ظاهرة صوتية ما على مسافات زمنية متساوية أو متقابلة داخل الوحدة الموسيقية" (مندور، 2002، صفحة 34) فالإيقاع بهذا التصور أشمل من الوزن، إذ يستعرض نسقا من الدبذبات الصوتية التي تصدر بطريقة منظمة متعاقبة متقابلة ناهيك عن اخضاعها لخصيصة التكرار عبر مجال زمني متساو، الأمر الذي يفتح مجال التوقع لسلسلة الأصوات اللاحقة أمام متلقي شغوف يطمح لإرضاء ذائقته، ولابد من التنويه أن الإيقاع يتحقق عبر الانسجام والتناغم الحاصل بين بنية الإطار وبنية المحتوى معا، بينما الوزن ليس إلا مجموعة من التفعيلات الخليلية أو الحركات والسكنات تشكل مجتمعة البيت الشعري. فالوزن يتسم بالثبات، والرتابة النمطية، وعلى هذا الأساس أكد ريتشاردز Richards أن الوزن لا يتعدى كونه فرع من فروع الإيقاع.

ثالثا - مستويات الإيقاع الداخلي وجماليته في ديوان جراح الصمت لعبد الجليل درويش أنموذجا:

- ماهية الإيقاع الداخلي: **Internal rhythm** نقصد بالإيقاع الداخلي " ذلك النظام الموسيقي الخاص الذي يبتكره الشاعر ويتخيره ليتناسب وتجربته الخاصة، فهو كل موسيقى تتأتى من غير الوزن العروضي أو القافية، وإن كانت توارزه وتعضده لخلق إيقاع شامل للقصيدة " (صبار، 2001، صفحة 57) وعليه ينبع الإيقاع الداخلي للمنجز الشعري عبر انسجام وحداته الداخلية وتضافرها ضمن نسيج متفرد متناغم منتظم، غير قابل للتقنين والنمذجة كما هو الشأن مع الإيقاع الخارجي، يجسده التكرار، التصريع، ضروب البيان والبديع.. فالملاءمة بين الأصوات وانزياحاتها الدلالية تكشف أغوار نفسية الشاعر وتجربته الخاصة لتمنح النص عمقا دلاليا ووقعا نفسيا خاصا يكسبه التميز والتفرد.

1- التكرار: Repetition تعد تقنية التكرار من الظواهر الأسلوبية التي تشكل ركنا هاما من أركان الإيقاع الداخلي، وركيزته الأساسية، فهو " ظاهرة إيقاعية موسيقية وبلاغية معنوية تقتضي ترديد ملفوظات (حرف، كلمة، جملة، عبارة، صوت) أكثر من مرة وهو من الأساليب الحديثة في الشعر المعاصر" (أبو العدوس، 2007، صفحة 237)، إذ استند الشاعر عبد الجليل درويش لمثل هذه التقنية بشكل لافت في ديوانه جراح الصمت حين أراد تأكيد المعنى وتثبيتته في ذهن المتلقي.

أ- تكرار الأصوات: لا بد من الإشارة بداية أن التكرار الصوتي من أنماط التكرار الأكثر شيوعا وتداولاً في الشعر كونه يساهم في توليد إيقاعات موسيقية متراوحة بين الشدة واللين تارة والهمس والجهر تارة أخرى تتكاثف لتعرض انفعالات المبدع النفسية.

1- الأصوات المجهورة: نقصد بالحروف المجهورة " بأنها التي أشبع الاعتماد في موضعها ومنع النفس أن يجري معها حتى ينقضي الاعتماد ويجري الصوت وهي: أ، ب، ج، د، ذ، ر، ز، ض، ط، ظ، ع، غ، ق، ل، م، ن، و، ي" (المباركي، 1981، صفحة 50). وبعبارة أخرى هي الأصوات التي تنذبذب في أثناء النطق بها الأوتار الصوتية نتيجة اقترابها من بعض.

2- الأصوات المهموسة: الأصوات المهموسة هي "التي ضعف الاعتماد على مخرجها، حتى جرى النفس معها، وقد جمعت في قولك (فحنته شخص سكت)" (المباركي، 1981، صفحة 50) وبمعنى آخر هي الأصوات التي لا تهتز في أثناء النطق بها الأوتار الصوتية.

تأسيسا على هذا سيقودنا الحديث إلى مقارنة الظواهر الصوتية البارزة - بمختلف صفاتها ومستوياتها - في ديوان جراح الصمت لعبد الجليل درويش لنزيع اللثام على مدى مساهمتها في إنتاج الإيقاع الداخلي علاوة على دعم الموقف الشعري للذات الشاعرة.

نموذج 1: مسك المرسلين: لم يتوان الشعراء منذ العهد القديم إلى يومنا هذا عن مدح الرسول الكريم صلى الله عليه وسلم، حيث طعموا قرائحهم لنصرتهم فحفلت قصائدهم الرسمية منها والشعبية بتصوير فضائله ورصد شمائله ونقل الصفات الخلقية والخلقية لسيد الخلق الذي اهتز عرش الرحمن لمولده، أضاء الكون بنوره، قائد الأمة وهاديتها، خير الأنبياء والمرسلين وخاتمهم، محمد صلى الله عليه وسلم - مسك المرسلين. يقول الشاعر:

بَسْمُ الله عليك يا قُمْرُ

يا نور الكون يا الفُرشي ضَوَيْت اَكْوَانَ
وَهَبِك حُسْنَ الوجْهِ وَالْوَقْرَ
وَمُلَكْتَ قُلُوبَ يا أَحْمَد سَحْرَكَ رَبَّانِي
ذَكَرَكَ فَالْأَنْجِيلَ بِالْخَيْرِ

خاتم لرّسّال لا نَبِي بَعْدَكَ يا عَدْنان (درويش، 2015، صفحة 19)

بعد استقراء قصيدة "مسك المرسلين" في مدح الرسول الكريم صلى الله عليه وسلم، ندرك أن عبد الجليل درويش استثمر الصفات الصوتية المناسبة للدلالة، بدءاً من عنوان القصيدة، إذ نلاحظ سطوة الأصوات المجهورة على الأصوات المهموسة، حيث تشكلت القصيدة من 857 صوتاً مجهوراً أي بنسبة (77.13) مقابل 254 صوتاً مهموساً فقط بنسبة مقدرة بـ(22.86)، سيتم رصد مفصل لهاته الأصوات في الجدول المبين أدناه.

الأصوات المجهورة	عددتها	نسبة تواترها	الأصوات المهموسة	عددتها	نسبة تواترها
الألف	184 مرة	21.47	الكاف	49 مرة	19.29
اللام	113 مرة	13.18	التاء	46 مرة	18.11
الراء	79 مرة	09.21	السين	30 مرة	11.81
الياء	77 مرة	08.98	الحاء	27 مرة	10.62
الميم	60 مرة	07.00	الشين	17 مرة	06.69
الباء	50 مرة	05.83	الخاء	11 مرة	04.33

بعد رصد معطيات الجدول أعلاه، يتبين للقارئ أن الشاعر تَخَيَّر الأصوات المجهورة بنسب معتبرة، حيث تصدر حرف الألف القائمة بشكل لافت، إذ تكرر 184 مرة أي بنسبة (21.47)، فالألف صوت مجهور، مخرجه أقصى الحلق، لا يجري معه النفس، مرقق، منفتح، من حروف الاستعلاء، ولا بأس أن نشير إلى بعض نماذج حضوره في القصيدة (أكوان، أحمد، الأنجيل، القرآن، صلى، أسمك، إنسان، الأذان، الآيات، أعطالك..). وعلى الأرجح أن عبد الجليل درويش تقصد منحه هاته الأهمية كون صفاته تتلاءم ومقصدية النص الشعري وهو مدح الرسول الكريم صلى الله عليه وسلم، فهو صوت مجهور لأنه أجهر برسالة الحق دون خوف أو تردد متحدياً سادة قريش وجابرتها، مرقق ينم عن لينه وإنسانيته وإيمانه عليه السلام، فالدين معاملة والإيمان موطنه القلب، ولا بد لهذا القلب المليء بالنبل والعاطفة الصادقة أن يكون رقيقاً ليناً.. منفتح لأن الرسالة المحمدية غايتها أن تنفتح على جميع الأديان والأقطار والأجناس وتصهر الحواجز الجاهلية الظالمة التي أماتت الإنسانية الحقّة لتوحد صفوفهم تحت راية واحدة هي راية الإسلام. من حروف الاستعلاء لأنه استهدف الإعلاء من شأنه والتأكيد على مكانته المرموقة عند الله عز وجل والبشرية جمعاء بما في ذلك الأنبياء والمرسلين.

يليه مباشرة في الترتيب حرف اللام الذي تواتر 113 مرة أي بنسبة (13.18)، فاللام صوت مجهور، من صفاته الانفتاح، الانحراف، الاستفال، فضلاً عن كونه من أدوات التعريف، اعتمده الشاعر لتعريف المتلقي بشمائل الرسول (الرحمة، الصدق، الصبر، الحلم، الكرم، الحنكة) ومنزلته التي فاقت الخلق كله قدراً ومقاماً. أما بقية الأصوات المجهورة الأخرى فكان تواترها متقارباً، تكاثفت معا في نسبيح محكم سلس أسهم في إحداث نغم موسيقي رسخ المعنى في ذهن المتلقي.

بالمقابل تصدر حرف الكاف قائمة الأصوات المهموسة، حيث بلغ تواتره 49 مرة أي بنسبة (19.29)، فالكاف صوت مهموس من صفاته: الانفتاح، الاستفال، الاصمات، الشدة، من أمثلة ورود حرف الكاف في القصيدة (عليك، الكون، اسمك، بهواك، ملاك، بصلاتك، بعثك، هداك، الكرم، الكوثر، كرمك، الذكر، نسبك، سخرلك، مسك، صورتك)، فالشاعر شديد التعلق بعقيدته الإسلامية وقيمه الإنسانية التي تجسدت في شخص نور المرسلين محمد صلى الله عليه وسلم، ليبرز للمتلقي شدة إعجابه وتقديره لهاته الشخصية العظيمة، وتتجسد هذه العاطفة حين وصفه بالمسك، مسك في أخلاقه، مسك في أفعاله، مسك في كلامه، ويكفي أنه من عبق الجنة، فضلاً عن إشارته لنسبه الشريف (نسبك من لشراف يوتقر) وهذا ما زاد من هيئته وجعله قدوة طيبة للأجيال السابقة واللاحقة.

نموذج 2: زهرة : اعتمد الشاعر رمزية الزهرة كمكون فعال في بناء الدلالة الشعرية للنص أين تكمن فلسفة الصورة والمعنى معا، فالنص الزهري نص صامت - ثائر، يحرر العواطف الدفينة من أغوار النفس البشرية، عميق، صادق، نبيل، ينبع من القلب إلى القلب، ليختصر تلك الأحاديث الطويلة التي تमित لوعة الشوق..

اتخذ عبد الجليل درويش الزهرة كمعادل موضوعي للأم، حيث وُحِد بين صورتني (الأم - الزهرة) لترسم عباراته صورة مشهدية رمزية مفعمة بمعاني البر، النقاء والقداسة للطفل نحو أمه. يقول الشاعر:

نَحَبَّكَ يَمَّا

كَلَمَةً يَمَّا

فُوقَ احْسَاسِي

كَلِمَةً كُبِيرَةً فُوقَ كَلَامِي

تاهت فيها كل أفلامي
ذابت حشمة
أنت نجمة
وسط الظلمة
نورك شع مسح ظلامي
حباك ساكن مخ أعظامي
أنت نبضي

أنت حلامي (درويش، 2015، صفحة 25)

قصيدة زهرة تحكي قصة عشق من نوع خاص، عشق أبدي/أزلي، طاهر، خال من منديات الأهواء، غير مشروط، عشق أم لابنها، وقداسة ابن لأمه، صورته عبارات عبد الجليل درويش الصادقة المفعمة بالإجلال والتقدير، انتقى أصواتها بدقة ليحقق هذه الملحمة الشعبية، أين يظهر من خلال أسطر القصيدة غلبة الأصوات المجهورة على الأصوات المهموسة، حيث بلغ عدد الأولى 404 صوتاً أي بنسبة (68.82)، في المقابل وصل تواتر الثانية إلى 183 صوتاً أي بنسبة (31.17) وهي قيمة متقاربة تفصل فيها أكثر من خلال الجدول المسطر أدناه:

الأصوات المجهورة	عددتها	نسبة تواترها	الأصوات المهموسة	عددتها	نسبة تواترها
النون	47 مرة	11.63	التاء	65 مرة	35.51
اللام	42 مرة	10.39	الحاء	28 مرة	15.30
الميم	39 مرة	09.65	الكاف	25 مرة	13.66
الراء	29 مرة	07.17	الشين	13 مرة	07.10
الواو	17 مرة	04.20	الهاء	12 مرة	06.55
الباء	15 مرة	03.71			
الزاي	04 مرات	00.99			

إن المتطلع لمعطيات الجدول المسطر أعلاه، يدرك مباشرة أن الأصوات المجهورة طغت على القصيدة، حيث يتوضح للقارئ أن حرف النون هو الأكثر وروداً بـ 47 مرة أي بنسبة (11.63)، فالنون من الحروف الذلعية، من صفاته: الجهر، البينية، الاستفال، الانفتاح، يدل حرف النون على الانفعال والبوح بالمشاعر والاعتراف بالفضل، وظفه الشاعر في مواضع عدة منها: (نحبك، نجمة، نورك، نبضي، أنت، نلّك، نجمة، النسمة، نرقد) فالشاعر في لحظة خلوة صادقة، فتح قلبه على مصراعيه ليتدفق سيل جارف من العواطف الطاهرة الشريفة التي تشكل ملامح العلاقة الفريدة من نوعها (بالزهرة - الأم).

في سياق الحديث، توالى الأصوات المهموسة في نسق محكم، حيث استأثر حرف التاء - الذي تكرر 65 مرة أي بنسبة (35.51) - باهتمام الذات الشاعرة بوصفه من الأصوات المهموسة التي تتسم ب: الانفتاح، الاستفال، الشدة، فضلاً عن كونه صوت انفجاري يجهد النفس حال النطق به، فالشاعر كبت مشاعره لفترة طويلة وعندما باغتته الذاكرة انفعل وانفجر ليتسربل فيض هائل من المشاعر النبيلة الصادقة، فحرف التاء عبّر عن رقة الشاعر الطفل - البالغ، المتعشش لحنان الأم وضعفه في كنفها وكان الزمن متوقف عند تلك اللحظات، من المواضع التي ورد فيها هذا الصوت نذكر: (غيمة، كلمة، الرحمة، تزهّر، كلمة كبيرة، حشمة، تحسي، وقت الشدة، بسمة)، المتأمل في ثنايا القصيدة يلحظ أن تاء التأنيث المربوطة الساكنة هي الأكثر توظيفاً، تحيل إلى معاني الإحتواء، السكينة، العطف على الصغير، الرقة.. فالتاء المغلفة وجودها يغلق كل أبواب الحزن.. كلها معان سامية تشترك لتعبر عن حنان الأم في أسمى صورته. بناءً على ما سبق، أسهم صوت التاء في تعزيز الصورة الرمزية للأم - الزهرة فضلاً عن إثبات العاطفة الصادقة والمشاعر الرقيقة للمبدع.

نموذج 3: جراح الصمت: العنوان علامة لغوية تعلو النص فتتحقق هويته وكيونته، فالعنوان العتبة الرئيسية لسبر أغوار المتن النصي، فهو أول ما يستوقف المتلقي ويستعري انتباهه كونه مثقل بحمولة دلالية تستفز الذات القارئة وتدفعها لفك شفراته وتحليل رموزه. فالعنوان مفتاح الأثر الفني والخطوة الأولى لقراءة العمل الأدبي، إذ تحيل إلى مضمونه الإجمالي لتصبح بذلك الأداة التي تتحقق بها مقروئية الخطاب، ليؤدي الوظائف الجمالية والتواصلية والشعرية المنوط بها.

تأسيساً على ما سبق، يتألف عنوان القصيدة (جراح الصمت) - وهو عنوان الديوان في الوقت نفسه - من اسمين جاءا مرتبين بصيغة شبه الجملة، فكلمة جرح وردت بصيغة الجمع، توحى بالألم، رائحة الدم، سيمفونية الموت، المعاناة، الانكسار، توحى بتراكم المحن وتعددتها جرح شعب فلسطيني أبي ولد من رحم المعاناة، ينزف في ظل الصمت العربي، ولذلك وردت لفظة جرح مضافة إلى الاسم المعرف الصمت، وكأنه أراد أن يعرف القارئ بأن سبب تضاعف هذا الجرح وتفاقمه هو السكوت العربي الخائن الذي أخذ دور المتفرج إزاء قضية وطنه القومية.. فلسطين الشهداء. يقول الشاعر:

شَفْتُ عَجَبَ خَلَانِي حَايِرُ
صَبِي مَيَّتْ رَاسُو طَايِرُ
وَقُنَابِلْ تَهْطَلْ كِي مَطْرَة
مَاشِي حَقْرَة
تَنكَالِبْ جِيوشِ الْكَفْرَة
و الْعَرَبِي سَلَمَ الشَّفْرَة
وَاحِدْ خَايِن
لَا يَتَكَلَم
و الصَّهْيُونِي يَذْبَحْ جَهْرَة
مَاتُو عَشْرَة
طَاحُو عَشْرَة

غدوة عشرة (درويش، 2015، صفحة 124-125-127)

قصيدة "جراح الصمت" تثبت أن الشاعر عبد الجليل درويش ملتزم بقضايا وطنه العربي سواء أكانت اجتماعية أو سياسية .. فعالج مشاكلها وحاول إيجاد حلول لها لحد إنكار الذات، وهذا ينم عن نزعتة القومية، إذ سعى إلى كشف جرائم الاحتلال الصهيوني العاثم، فضلا عن تسليط الضوء على معاناة الشعب الفلسطيني اليومية في ظل التقاعس العربي مستثمرا جملة من الأصوات التي تلاحمت فيما بينها لترسم هذه الصور المشهدية المأساوية ناهيك عن تحقيق مقصدية الشاعر.

الأصوات المجهورة	عددتها	نسبة تواترها	الأصوات المهموسة	عددتها	نسبة تواترها
الألف	145 مرة	18.19	التاء	115 مرة	36.97
اللام	87 مرة	10.91	الحاء	39 مرة	12.54
الراء	66 مرة	08.28	السين	21 مرة	06.75
الميم	51 مرة	06.39	الصاد	18 مرة	05.78
الجيم	17 مرة	02.13			

استنادا على معطيات العملية الإحصائية لأصوات قصيدة جراح الصمت يتبين أن الأصوات المجهورة هي الأكثر تكرارا حيث بلغ عددتها 797 صوتا بنسبة مقدرة ب(71.93)، في حين تكررت الأصوات المهموسة 311 مرة أي بنسبة (28.06).

اتكأ عبد الجليل درويش في تشكيل عنوان القصيدة/الديوان على نسيج متلاحم متجانس من الأصوات المجهورة والأصوات المهموسة، انتقاها بعناية، وشحنها بطاقة انفعالية ساهمت في تحقيق الوظيفة الدلالية للمتن الشعري. (ج.ر.ا.ح / ا.ل.ص.م.ت) الجيم من الأصوات المجهورة، تواتر 17 مرة أي بنسبة(02.13)، الجيم من الحروف الشجرية، من صفاته: الشدة، الاستفال، الانفتاح، الإصمات، القلقة. فصفة القلقة توحى بالتوتر، الانكسار، الألم المبرح، هي حالة يأس يعيشها الشاعر فرضتها الأوضاع المأساوية التي يعيشها أهل فلسطين، الذي يعاني شتى أنواع التنكيل، القتل الهمجي، الدمار.. مقابل موت للنخوة والضمير العربي الذي باع القضية، من المواضع التي ورد فيها حرف الجيم في القصيدة نذكر: (الجمرة، جيوش جهرة، حجرة، جابع، الجرة، جارك..). الراء من الأصوات المجهورة، تكرر 66 مرة بنسبة مقدرة ب(08.28)، الراء يتمتع بجملة من الصفات نذكر منها: الجهر، الاستفال، الانفتاح، الإذلاق، الانحراف، التكرير، فهو صوت مكرر للدلالة على المشاهد الدموية المتكررة التي أصبحت بمثابة الحياة اليومية للشعب الفلسطيني الذي اعتاد الألم (ريت الحقرة، الحسرة، قهرة)، اعتاد مجابهة الموت بمفرده(راسو طابير، طار ذراعو، لمقابر)، اعتاد الخيانة العربية (الغدر، جارك غادر، يحي سهرة، بين الخمرة، سلم الشفرة)، اعتاد القلق الدائم (صخرة، تشرد، راقد برا، دمر، رابت، فراق الأسرة محاصر). بهذا التصور جسد الشاعر من خلال ترديد صوت الراء مأساة فلسطين، هذه المأساة شبه الأزلية جعلت من نفسية الشاعر تعاني الإكتئاب الأمر الذي أضفى مسحة من الحزن والأسى البادية في معظم عبارات القصيدة.

حرف الألف الممدودة أكثر الأصوات المجهورة حضورا في عبارات القصيدة، حيث تكررت 145 مرة أي بنسبة (18.19)، كما أسلفنا الذكر، الألف من الأصوات المجهورة، يخرج من الجوف، ليعبر عن الأهات العميقة والحزن الدفين الذي يسكن جوف/ فؤاد الشاعر، والألم الجمعي المشترك للأمة العربية. لا يجري معه النفس ليوحى بالغصة والمرارة واليأس، من حروف الاستعلاء المجهورة كون الشاعر ملتزم بقضية سياسية قومية، يهدف من خلال شعره إلى إسماع صرخة شعب مضطهد أنهكت الأحداث السياسية ناهيك عن نقل صورة حية إلى الرأي العام عن طبيعة معاناة الشعب الفلسطيني وفضح سياسة الاحتلال الصهيوني وكشف حقيقة احتكاراته وتجاوزاته فضلا عن شعوره بالخذلان من موقف العرب.

حرف الحاء من الأصوات المهموسة، تردد في القصيدة 39 مرة بنسبة مقدرة ب (12.54)، من صفات صوت الحاء: الهمس، الرخاوة والانبساط، الانفتاح، الصمت الاحتكاكي، يصدر من الحلق، كونه بؤرة البوح والإفصاح، الإفصاح عن جرح أمة لم ولن يندمل، جرح مستمر لا يلتئم، ارتبط حضوره بمواضع عدة من أسطر القصيدة: (حامل، حجرة، حابر، حقرة، يذبح، حافي، طاحو، حاصل حسرة، الحكام، ذبحو، محاصر)، أضفى هذا الصوت جوا من اليأس والسوداوية، فضلا عن تعزيز الصورة الشعرية وترسيخها في ذهن المتلقي.

حرف الصاد من الأصوات المهموسة، تكرر في القصيدة 18 مرة بنسبة مقدرة ب (05.78)، من صفات صوت الصاد: الهمس، الرخاوة، الإصمات، الصفير، الإطباق، سمته العرب صاددا لأنه يصدر أي تغيير ويقف حائلا أمام أي فرصة للتقدم كصنم ساكن، وهذا ما يتلاءم والموقف العربي المتخاذل الذي أخذ دور المتفرج إزاء القضية الفلسطينية بل وساهم في معاناتها حين فضل التطبيع مع العدو الصهيوني الأمر الذي استنكره الشاعر وأعابه عليهم. تكرر حرف الصاد في مواطن عدة نذكر على سبيل المثال (صدري، صبي، صخرة الصهيوني، بالصبي، صوارخ، صوامع، محاصر، صابر)، هذا المعجم الصوتي يوحى بالخنوع والاستسلام والضعف وبذلك تشاركت الأصوات في تأدية الوظيفة الدلالية.

الميم صوت مجهور، تردد في قصيدة جراح الصمت 51 مرة أي بنسبة (06.39)، من صفاته: البينية، الاستفال، الانفتاح، الإذلاق، وهو من الحروف الشفوية، التي تصدر عبر إطباق/إغلاق الشفتين ثم انفتاحهما الأمر الذي يتناسب مع حالة الانغلاق والحصار التي يكابدها المواطن الفلسطيني الذي يعيش العزلة والوحدة ليحرم من أبسط حقوقه، هذا من جهة، ومن جهة أخرى يشير إلى صمت حكام العرب، حرف مفتوح ليخبر المتلقي أن بشاعة الفلسطيني وثورته على الظلم وتشبته بالأرض سيأتي يوم ويرفع الحصار ويأتي الفرج. من أمثلة هذا الصوت (جمرة، ميت ماشي مرة، تيتم، دمر لمدينة، دمة حمرة، المسلم، خامر، قوم المكرة، مكر، محاصر) فالشاعر دائم الانفعال والتوتر، مضطرب، يعبر عن الإحساس المتصاعد بالألم ليثبت روح الإنتماء إلى أمته العربية.

التاء صوت مهموس، تواتر 115 مرة بنسبة (36.97)، فهو صوت انفجاري يجهد النفس حال النطق به، ورد هذا الصوت متناسقا ومقتضى التجربة الشعرية، ليتوافق مع انفعالات الشاعر الوجدانية وتنقضاتها ارتفاعا وانخفاضا، فالدلالة اللسانية الأسلوبية لصوت التاء هي، التعب، الضعف، التراكمية، الاستمرارية، استمرارية الغضب الذي يعتور نفس الشاعر المضطربة والذي فرضته الظروف الحتمية الراهنة. ورد توظيف هذا الصوت في مواطن كثيرة (شفت، ميت، تيتم، تشرد، تنكالب، تقذفها، تبكي، تنزف، ماتت، تقاتل تتجاهل، تبقى، ترجع)، فالتاء المفتوحة تحمل دلالة المعاناة الأبدية/الأزلية للشعب الفلسطيني، جرح مفتوح لا يندمل، حزن أبدي غير منته.

بهذا التصور، ترواحت عواطف الشاعر بين حزن وألم متصاعد جراء المعاناة اليومية للشعب الفلسطيني، ولوم، خذلان واستنكار للخضوع والخيانة العربية، إضافة إلى عاطفة الفخر بشجاعة أهل فلسطين وبسالتهم وتشبتهم بالأرض. بناء على ما سبق، ساهمت الفسيفساء الصوتية المتناسقة التي شكلها مزيج الأصوات المجهورة والمهموسة على تحقيق مقصدية النص فضلا عن نقل رؤى الشاعر وتجسيد عواطفه لتعطي القصيدة نفسا جديدا ساهم في تعزيز معاني الصورة الشعرية.

ب - تكرار الأسماء:

نموذج 1: زهرة: اشتغل المبدع في هذا المتن الشعري على مكون الزهرة فجعلها معادلا موضوعيا للألم، فلفظة زهرة وردت اسم نكرة، مفرد، مؤنث، نكرة كون الشاعر لم يفصح عن اسم والدته، وهذا ما يتناسب والمجتمع الجزائري المحافظ على وجه الخصوص والعربي على وجه العموم، فالزهرة توحى بالصمت، صمت الرجل الشرقي الذي يقف عاجز أمام فيض عواطفه، بل ويعتبرها ضعفا - عيبا - تنتقص من رجولته وتتناقض مع الأعراف السائدة التي تمت تنشئته عليها، مفرد مؤنث لأن الأم هي المرأة/الأنثى الأولى والوحيدة في حياة الشاعر، حبه الأول، عشقه الأزلي، ففي حلقة الليل الداجي، يسطع نورها الوهاج، تنثر عبق أريجها الفواح، تمشح دمة، تزرع بسمة، تنير الظلمة كنجمة، تزين الحياة كزهرة، بهجة الأيام، حلو السنين، الركن الدافء، السند المتين، البلسم الشافي، الرجاء في الحزن، المؤنسة في الوحدة كلها معان سامية اكتنزتها زهرة. (تكرار كلمة زهرة).

فرمزية زهرة تجمع بين ثنائية (الهشاشة - الصلابة)، (الرقّة - الصلابة)، (الموت - الانبعاث من جديد) أي بين (الأوراق والأشواك)، فالألم تغدق على ابنها الحب والحنان، رقيقة كنسمة، هشة كورقة، تضئ أمامه الأفق ليرى ألوان العالم المبهجة، لكن بمجرد أن تتحس الخطر يحوم حوله لا تتوانى في إظهار شراستها وقوتها. فالألم تمنح ابنها الحياة والانبعاث من جديد من العدم، هذه الثنائية تعرض للمتلقي سبب اختيار الشاعر للزهرة لتكون معادلا للألم.

حين نتحدث عن تيمة الزهرة يحيلنا الحديث مباشرة إلى رمزية اللون والرائحة، حيث استحوذ العطر على مساحة خاصة من الفعل الشعري، فليس ثمة شيء يترك وقعا في النفس ورفرفة في القلب، ومكانا في الذاكرة مثل ما تفعله الرائحة، فالعطر هوية، انعكاس لشخصية صاحبها، بصمة الجسد، وبوابة الذكريات.. انزاح ليؤسس دلالة جديدة، فامتزج عبق جسد (الأم/الزهرة) بفكر الشاعر وفؤاده معا ليعيده سنوات إلى الوراء، إلى ذكريات الطفولة وبراعتها، إلى الماضي الجميل الدافء في كنف أمه ورعايتها (نشفي يا يما كنت صغير.. نرقد في صدرك مثل الطير.. نشفي كنت

تغسلي شعري.. وكنت تقصي ظفري.. شحال تعبتي.. شحال سهرتي..)، أين يحتمي من كيد هذا العالم الموحش (أنت سلاحي.. أنت لنلقاك حدابا.. وقت الشدة توقفي معايا..)، فحضر أمه عالمه، وملجأه، والوطن الذي ينتمي إليه. وهكذا اشتغل عبد الجليل درويش على رمزية الرائحة كونها ذات فاعلية في تنشيط ذاكرة الشاعر واستثارتها لتعيد إليه شغف الطفل بأمه.

ولتأكيد هذه العلاقة سيتم رصد تكرار الأسماء والضمائر في الجدول المبين أدناه:

نسبة تواتره	عدده	اسم / ضمير
09.85	07 مرات	يما
24.19	15 مرة	أنت - ت
17.74	11 مرة	ياء المخاطب
19.35	12 مرة	كاف الخطاب
03.22	02 مرات	الهاء
35.48	22 مرة	ياء المتكلم

من خلال معطيات الجدول المبين أعلاه، يتضح أن الشاعر استند على عامل الضمائر، سواء المتكلم، المخاطب أو الغائب لبين تلك العلاقة المتينة التي تجمع الأم بابنها، حيث تكرر ضمير المتكلم (22 مرة) أي بنسبة (35.48)، بينما مجموع ضمائر المخاطب مجتمعة فتقدر ب (38 مرة)، فالشاعر اشتغل على العلاقة الثنائية من خلال المقابلة بين ضمير المتكلم الذي يعود على الشاعر الطفل وضمير المخاطب الذي يحيل على الزهرة الأم ليؤكد على قدسية هاته العلاقة ومدى الارتباط العاطفي بين الأم وابنها ويظهر ذلك في مواضع عدة من هذه القصيدة نذكر منها : (نورك شع مسح ظلامي / أنت جناحي/ أنت سلاحي/ توقفي معايا/ تبكي بكيا/ تفرحي فرحي/ نرقد في صدرك/ تغسلي شعري)، هذا الجمع بين ثنائية الأنا والآخر ساهم إلى حد بعيد في تقوية المعنى وتوضيحه أكثر في ذهن المتلقي.

نموذج 2: عيون: تنتمي قصيدة عيون للشاعر عبد الجليل درويش إلى غرض الغزل، وهو من ضمن الأغراض الأكثر شيوعا في الشعر الشعبي الجزائري على غرار نظيره الرسمي، حيث تغنى الشاعر من خلال هذه القصيدة بسحر عيون المحبوبة التي جعلته يقف مشدوها مرتبكا هائما.

يقول الشاعر: شافْتُ عيني عُيُونُ حَطْفَتِي بَصْرِي... ما تَشْبَهْش عُيُونُ ماشي عادية

عُيُونُك ماشِ عُيُونُ يا عَجْبة عمري... فيهم شي عَجَبات سَخَرَتْ عينيَّ

خايف من عينيكَ ندخل في قبوري... يقتلونني حين ينظرون لي

أنتي عينيكَ نَحْنُو في صدري... وزموشك سَهَام وصلّت لَرِيّة

هلكوني عينيكَ حَرْقولي شفري... وإذا كنت كذبت هاكي عينيَّ (درويش، 2015، صفحة

177-178).

العين ترجمان القلب، لذلك تمتد سطوة العيون إلى الذات الشاعرة، ليورط المتلقي في عوالم شاعرية انزاحت عن المؤلف، تكون فيها الصورة محملة بمرجعيات مختلفة، تنداعى إلى ذهن المتلقي في أبهى تجلياتها لغة وإيقاعا لتشكل كيان جمالي متفرد محفوف بعاطفة غريبة ومشاعر إنسانية، نستشفها من خلال النتائج التي أفرزتها العملية الإحصائية للأسماء والضمائر الواردة في قصيدة عيون في الجدول المسطر أدناه .

نسبة تواتره	عدده	اسم / ضمير
31.25	20 مرة	عيون
59.64	34 مرة	ضمير المتكلم
40.35	23 مرة	ضمير المخاطب

تُظهر نتائج العملية الإحصائية أن الشاعر اتخذ من عيون المحبوبة محورا لقصيدته، حيث تكررت لفظة عيون (20 مرة) ليحقق من خلالها الوحدة الموضوعية، (عيون ماشي عادية، لولا ما عينيكَ ما يهبل شعري، من عينيكَ ندخل قبوري، هلكوني عينيكَ، في عينيكَ أسرار) حيث سعى إلى تأكيد مدى تداعيات سحرها على نفسه، فهي تحظى بقوة روحية نورانية تخبله وتستببه أثارت فيه رغبة الاستنثار والامتلاك، تذكره بأيام الصبا والأنس التي قضاه رفقته، عيون ميزتها عن سائر بنات حواء، ولذلك تكرر ضمير المتكلم (34مرة)، لأن الشاعر ركز على المزاوجة بين فعلي التأثير (عين المحبوبة) والتأثر (انفعال الشاعر وإعجابه)، ويبرز ذلك في مواضع عدة من هذه القصيدة (يقتلونني عمري، صدري، ملكتني، هلكوني، حرقولي، قطعتي وترتي، جمدت يديا، فضحولي سري، يحسن عوني..).

الملاحظ أن عبد الجليل درويش انتقى ألفاظا عذبة محفوفة بمشاعر صادقة تتنازع الشاعر لتعكس شدة تعلقه بمحبوبته بأسلوب رصين جزل قائم على دقة الوصف والتصوير، خدم الغرض الشعري وعزز معاني الصورة الشعرية.

نموذج 3: علتي من لصحاب: استحوذ موضوع تنكر الأصدقاء على اهتمام الشاعر، حيث تناول هذه الظاهرة من نواح عدة كونها غدت متفشية في المجتمع بشكل ملحوظ استدعى تسليط الضوء والبحث فيها بطريقة جادة، وانطلاقاً من كون الشاعر ابن بيئته يتبادل معها التأثير والتأثر، ملتزم بقضايا مجتمعه، كان لزاماً عليه أن يحمل على عاتقه مهمة الإصلاح بتشخيص الداء لإيجاد الدواء.

يقول الشاعر: يا قلبي عييتي من ذو لصحاب.. حين يضيق الحال ما نلقى صاحب

نيرانني فالجوف شعلت من لعطاب.. لي نعتزم عليه يطلّعلي حاطب

البارح كنت نقول في جنبتي لحباب.. يرفؤوني حين جنحي يتقصّب

ساعة صبت نسور نية ما تنصّاب.. يصحبك اليوم غدوة يتقلّب (درويش، 2015، صفحة 138)

يتناول الشاعر من خلال هذه الأبيات موضوعاً اجتماعياً تمثل في خيانة الصديق، إذ انطلق في تصوير تجارب كل فرد من أفراد المجتمع تعرض لهذه النكسة من خلال عرض تجربته الخاصة، لذلك ركز على تكرار بعض الأسماء التي لها صلة وثيقة بالموضوع بغية دعم الفكرة وتأكيداً ناهيك عن تحقيق وحدة النص الموضوعية، هذا ما تظهره إحصائيات الأسماء المكررة في الجدول أدناه.

الاسم	عدده	نسبة تواتره
صاحب	12 مرة	08.82
قلبي	05 مرات	03.67
لحباب	03 مرات	02.20

أفرزت العملية الإحصائية لأسماء القصيدة طغيان لفظة صاحب عن باقي الأسماء الأخرى، حيث تكررت 12 مرة أي بنسبة (8.82)، كون الشاعر ركز في موضوع القصيدة على الصديق، كيف يتقلب لتقلبات الدهر، يغدر ويتنكر، حيث حاول توجيه فكر المتلقي لانعدام الثقة في هذا الزمن قصد أخذ الحيطة والحذر، وعدم الاغترار بالمظاهر، وهذا ما يظهره عنوان القصيدة (علتي من لصحاب) المثقل بحمولة دلالية تصب في دائرة المرض الروحي، فالخائن ولا شك إنسان غير سوي، (ما نلقى صاحب، عييتي من ذو لصحاب، صاحب.. يتقلب تقلاب، صاحب طماع، صاحب حساد، ما همش صاحب)، وعليه ساهم تكرار الأسماء في تقوية المعنى وتوضيحه وترسيخه في ذهن المتلقي.

ج - تكرار الأفعال:

نموذج 1: دنيا عجة: يتألف عنوان القصيدة (دنيا/عجة) من موصوف: الدنيا وصفة: عجة، فالشاعر متعجب ومستغرب من تقلبات الدهر ونوائبه والصروف التي يكابدها الإنسان يومياً.

يقول الشاعر: دنيا عجة وش نحكي يا حُضَار... اعجب وعجبات يا عَجبي عَجبة

قولولي يا خاوتي واش لي صار... يا سبحان الله في هاد الغُرْبَة

صار الصيد يطيح يحكم فيه حُمار... وضبوعة وذياب هاجت مَكْلوبة

حتّى من الفجار صارو ناس كبار... وأهل الهمة جميع راهي مَكْلوبة

واللي قال لحق يرميوه بالنّار... ناس التقوى والصّفى عاشو غُرْبَة (درويش، 2015، الصفحات 80-

(81)

اشتغل الشاعر في هذا المتن الشعري على النقلة التي آل إليها المجتمع، فاستعان عبد الجليل درويش لإبراز ملامح هذا التحول على الفعل صار، فهو من الأفعال الناقصة التي تدل على التغير والانتقال من حال إلى حال، من حالة الاستقرار والتوازن الأخلاقي والاجتماعي إلى حالة الفوضى أين انتشر المجون والزندقة وفسدت أخلاق الناس وشاع المكر والاستعلاء، ففشت الأباطيل بينهم لتتعرّز غريزة البقاء على حطام الحياة الفانية، وعليه تكرّر الفعل صار (10 مرات) أي بنسبة (13.33) وهو من أبرز الأفعال تواتراً في قصيدة دنيا عجة كونه يلائم الغرض الشعري ومقامه (صارت اللّنام تشمت، صار الصيد يطيح، الفجار صارو ناس كبار، صار العرض رخيص، صار العبد قبيح)، بناء على ما سبق يتبين للمتلقي أن الشاعر انتقى الأفعال المناسبة لتأكيد الدلالة وترسيخها والتي تعكس سخط الشاعر على الواقع الراهن وتصور عاطفته المتوترة القلقة فأكسب النص أبعاداً جديدة دعمت موقفه الشعري.

نموذج 2: من الحب ما قتل: تروي رائعة عبد الجليل درويش "من الحب ما قتل" قصة حب لم تكتمل، مستوحاة من روائع الأدب العالمي، عمد الشاعر إلى إسقاطها على المجتمع الجزائري في قالب فني شعبي، هي ملحمة شعبية دراماتيكية خلدتها أشعار الملحن، قصة شاب زوالي وقع في شراك بنت العز والمال فتقدم لخطبتها لكنها خانت العهد لتفضل صاحب المال والجاه بحثاً عن السعادة المزعومة التي لم تكتمل عندما عرفت حقيقة الزوج فتقرر الطلاق ندماً على ما فقدت لكن فات الأوان، فوقع الصدمة كان كبيراً، دفع بالشاب الزوالي إلى الانتحار... فمن الحب ما قتل.

يقول الشاعر: كنتفكر قَصْنُو تَفِيض نْجالسي.. وقلبي بين ضلوع بيذا يَنْعَصِرْ

جالستنو في يوم في وحد ليالي.. لقيتو ذلمهموم شارّد مُحَيَّرْ

كلمتو شَبِيك يا لَقْلَب المّالي.. جالس وحدك فالخلي غير تَفَكَّرْ

جاوبني بالجهد لا جهْد بْقالي.. والحلم اللي كان هاجر وتودّر

كانت هي دنيّتي رزقي ومالي.. وكانت هي شمعتي بها نفخرُ (درويش، 2015، صفحة 143-144-145).

يقدم الشاعر عبر هذا الخطاب الشعري لملمحة درامية تنفتح على سياقات وآفاق مختلفة تتراص فيما بينها لتنفذ إلى مساحات شعرية تتشكل معها رؤية الأحداث في نسج فني يمنح المشهد القصصي حركة وحيوية كان لأفعال لقصيدة دورا هاما في بلورتها وهذا ما تبرزه معطيات الجدول أدناه.

الفعل	عدده	نسبة تواتره
كانت	12 مرة	02.70
تبكي	07 مرات	01.57
تصبر	06 مرات	01.35
انتحر	03 مرات	00.67

تكشف العملية الإحصائية لأفعال القصيدة أن الشاعر قصد تخير الأفعال التي تخدم الفعل السردي القصصي، فعندما كان في مقام الاستذكار لأيام الأنس التي جمعتها بالمحبة "غيدة" وظف الفعل الماضي كانت والذي تواتر 12 مرة أي بنسبة (02.70)، من أمثله نذكر: (كانت هي دنيّتي، كانت هي شمعتي، كانت هي همتي، كانت ورده فاتحة، كان الحب عزيز) فكان فعل ماضي ناقص، يدل على الكينونة والحيوية، كما يساهم في عملية السرد القصصي المتحرك لأحداث الملمحة الشعرية، فالملاحظ لأبيات القصيدة يلحظ غلبة الأفعال الماضية على الأفعال المضارعة التي استعان بها الشاعر عندما انتقل إلى تصوير حاضر القصة، ندم غيدة وتحسرها عليه ومواساة الناس له ومطالبته بضرورة الصبر لتخطي الصدمة، حيث تكرر الفعل المضارع تبكي (07 مرات) أي بنسبة (01.57) بينما تكرر الفعل تصبر (06 مرات) في حين تكرر الفعل انتحر (03 مرات)، عمد الشاعر إلى كسر خطية الزمن بين استباق واسترجاع، فاستعان في ذلك بأزمنة الفعل الثلاث والتي لعبت دورا هاما في بلورة المعنى العام للنص الشعري ومنح أحداثه دينامية وحيوية تشخص مشهدية المتن الشعري للمتلقى.

د - تكرار المقاطع/ اللازمة: يعد تكرار اللازمة والمقاطع من أكثر أنواع التكرار تداولاً في الشعر الملحون، كونه ظاهرة أسلوبية تقترب بفحوى الخطاب ومبناه، ناهيك عن تأكيد مقصدية الذات الشاعرة، فهذا النوع من التكرار يعمل على تكثيف الدلالة العامة للنص وشحنها بطاقة إيحائية تعزز موسيقاه الداخلية وهذا ما يحقق انتلافاً نسقياً بين أجزائه الداخلية. المتأمل لقصائد ديوان الملحون "جراح الصمت" يلحظ اعتماد عبد الجليل درويش لتكرار اللازمة في مواضع عدة من ذلك قصيدة "مسك المرسلين":

صلى الله عليك بالغُزُر
يا من صلى عليك مولانا فالقرآن
بصلاتك القلب ينبجر

يا سيد الخلق يا محمد يا نور غياني (درويش، 2015، الصفحات 20-21)
ترددت هذه اللازمة مرتين في قصيدة مسك المرسلين، حيث اعتمدها الشاعر للإلحاح على مكانة الرسول الكريم صلى الله عليه وسلم وإبراز مدى تعلقه وارتباطه الروحي بشخصه الكريم عليه السلام خلقاً وخلقاً، الأمر الذي عزز من وقع الصورة الشعرية.

يظهر توظيف اللازمة كذلك من خلال قصيدة "سبحان الله يا قدير":

سبحان الله يا قدير.. يا ربي تلطف
بلطفك يا خالقي الباري تخفاف ضرا
طبابع العبد كي تسير.. يذهب ويخطف

بونادم صار ما يبالي بفعال العار (درويش، 2015، صفحة 67)

تكررت اللازمة المبينة أعلاه في قصيدة سبحان الله يا قدير (05 مرات)، كونها ترتبط بالفكرة المركزية التي تدور حولها القصيدة، وتضبط إيقاعاتها الداخلية لتتناسب وانفعال الشاعر وحالته النفسية، فاللازمة " هندسة إيقاعية متواترة على مستوى نهاية البيت الشعري، مما ساهم في تقرير المعنى وترسيخه في ذهن المتلقي" (حني، 2012، صفحة 17) فالشاعر يعالج قضية اجتماعية قدمها في قالب قصصي غنائي تنتهي مقاطعه بهذه اللازمة التي يكررها الجمهور الحاضر، ليلج على فكرته ويشحنها بطاقة إيحائية مثقلة بعاطفة الشاعر.

من أنساق التكرار المنتظم الأخرى الشائعة في شعر الملحون تكرار الجمل والمقاطع قصد تقرير الفكرة وترسيخها في ذهن المتلقي، من مواطن هذا النوع من التكرار في ديوان جراح الصمت تكرار مقطع نبك يما: (04 مرات) في قصيدة زهرة، وفي ذلك سعي لتأكيد قدسية العاطفة الصادقة التي يكنها الشاعر لأمه، إضافة إلى تردد جملة شحال قبلك (03 مرات) من خلال قصيدة الدراهم، تكرار مقطع صاحب ذا زمان (03 مرات)، كنت نظن (02 مرات)

عبر قصيدة علتي من لصحاب، ليساهم هذا التكرار المقطعي في تعزيز موسيقى الخطاب الشعري وائتلاف أنساقه الداخلية فضلا عن دفع الرتابة عن ذهن المتلقي.

2. المحسنات البديعية: creative optimizations من أبرز أشكال البلاغة العربية علم البديع، عرفه ابن خلدون أنه: "هو النظر في تزيين الكلام وتحسينه بنوع من التتميص إما بسجع يفصله، أو تجنيس يشابه بين ألفاظه، أو ترصيع يقطع أوزانه، أو ثورية عن المعنى المقصود بإيهام معنى أخفى منه، اشتراك اللفظ بينهما، أو طباق بالتقابل بين الأضداد وأمثال ذلك" (عتيق، 1974، صفحة 7) سنركز في هذا المقام أولا على تقصي ظاهرة الطباق ومدى اعتماده في قصائد الديوان.

أ. فالطباق: antithesis من المحسنات البديعية الأكثر شيوعا، وهو الجمع بين متضادين في الكلام، قسمه البلاغيون إلى نوعين: طباق إيجاب وطباق سلب، تكمن بلاغته انطلاقا من أن بالأضداد تتضح المعاني وهذا ما يساهم في تقوية المعنى وتوضيحه في فكر المتلقي.

استعان الشاعر في نظم قصائده وايصال فكرته للمتلقي بهذا المحسن البديعي في مواطن عدة نذكر منها قصيدة دنيا عجة، حيث تردد الطباق 08 مرات من نماذجه: القط - الفار/ للنام - لخيار/ يجوع - الشبعة/ الكره - لمحبة/ صدق - كذبة/ رجال - نسوان/ الطفلة - الولد/ جنة - نار. جسدت هذه المطابقة معاني الحيرة والاستنكار لراهن الحياة الملأى بالتناقضات والمفاجآت.

وفي قصيدة الدراهم تواتر الطباق 04 مرات، من أمثلته: صغير - كبير/ دوني - العالي/ حلالو - الحرام/ جود - بخالة.

ومن نماذج الطباق كذلك ما ورد في قصيدة علتي من لصحاب: ليوم - غدوة/ نصدق - نكذب/ بنيتك - الحيلة/ حنين - تصلاب /... وفي قصيدة سافر وقت الخير تردد الطباق 07 مرات، حيث تكرر طباق الغني - والفقر ثلاث مرات إضافة إلى مواطن أخرى نذكر منها: الصدق - الغدر / اليوم - غدوة / ... من خلال هذه الثنائيات استطاع الشاعر الموازنة بين عالمين، أو فئتين من المجتمع، فئة الأخيار التي تأبى الانصياع لمغريات الحياة، متمسكة بقيمها، وأخرى غرتها الحياة، تخلت عن مبادئها في سبيل التحسين من وضعها الاجتماعي. هذا التقابل بين المعاني أسهم في إثارة ذهن وتكثيف الدلالة إضافة إلى تفعيل الإيقاع الداخلي ناهيك عن التذوق الفني والجمالي للخطاب الشعري.

ب - المقابلة: opposition من البديع، وهي أن يؤتى بمعنيين أو أكثر ثم يؤتى بما يقابل ذلك على الترتيب. وظف الشاعر المقابلة في أربع قصائد من ديوان جراح الصمت، بدءا بقصيدة "من الحب ما قتل". يقول الشاعر:

البارح كنت رزين صايم ونصلي.. صرت اليوم خفيف ننسف ونخمز

ثم يقول: خبرتها فقير تاقى ويصلي.. ولا صاحب مال فاستند وفاجر

قادر عبد فقير يغنى ويعلي.. وقادر ذو لموال في رمشة يفر (درويش، 2015، صفحة

153-158-159)

المتمعن لأبيات قصيدة (من الحب ما قتل) يلحظ أن الشاعر قابل في البيت الأول بين حالتين، حالته الأولى حين كان يعيش مستقرا مع محبوبته "غيدة"، محافظا على عقيدته الإسلامية، وحالة التمرد بعد الفراق. وفي البيتين الثاني والثالث وازن بين صنفين من الناس، الغني والفقر وأخلاق كل واحد منهما. هذه الثنائيات توحى بمضمرات النفس البشرية لتؤكد عاطفة الشاعر المضطربة، حيث أراد أن يثبت من خلال هذه المقابلة النقلة/النكسة المفاجئة في حياته والوجه المظلم من غدر المحبين.

كما وردت المقابلة كذلك في قصيدة "بلاد العقال":

لا جاعو في كرشهم هدمو لجبال.. ولا جاءت الروح خمدو سبتية

الكلب الوافي جاع ضاع مع لردال.. والقط الخوان شابع الريّة

إذا مات حقيهم نحتو تمثال.. ولي عاش كُبير عدّوه بليّة (درويش، 2015، صفحة

109-111-113)

حرص الشاعر على توضيح الصورة في ذهن المتلقي من خلال عرض مقابلة لصنفين متضادين من أخلاق الناس، الفئة الوضيعة بمالها والفئة الغنية بمكارم أخلاقها. فهذا الإيقاع التضادي - داخل نسيج المعنى - استمال ذائقة المتلقي، وأثار حسه الموسيقي.

و في قصيدة "دراهم" يقول الشاعر:

بالدراهم يستفصح البكيم يا من تصغالي..

بالدراهم تصير عزيز بين قومك وغالي..

لا كذب الغاني نصفوه فاز بكلامو خالي.. ولا صدق الزوالي قول هام قالولو لا لا (درويش، 2015، صفحة

85-87)

سعى الشاعر إلى المقابلة بين حياة الترف وحياة الفقر، فركز على الشأن الذي تكسبه الدراهم لأصحابها، مؤكدا على غياب القيم في مجتمع تحكمه المادة.

بناء على ما سبق نستشف أنه "كما يتم التلاحم عن طريق التشابه يتم كذلك التضاد لأن المعاني يستدعي بعضها بعضاً، فمنها ما يستدعي شبيهه ومنها ما يستدعي مقابله، بل الضد أكثر خطوراً على البال من التشبيه وأوضح في الدلالة على المعنى منه" (عتيق، 1974، صفحة 81)، الأمر الذي يصوغ ميل الشاعر الشعبي عبد الجليل درويش إلى توظيف ظاهرة التضاد عفويا في قصائده كونها من الوسائل الأسلوبية الفاعلة في المتن الشعري، ذات جرس لفظي متناغم ومتآلف وتجربته الشعرية والشعرية، فعززت الحركة الإيقاعية الداخلية للمنجز الشعري، وأعلنت من قيمته.

ج - الجناس: paronomasia يعد "الجناس من فنون البديع اللفظية، ومن أوائل من فطنوا إليه عبد الله بن المعتز، وهو يعرفه بقوله: التجنيس أن تجيء الكلمة تجانس أخرى في بيت شعر وكلام، ومجانستهما لها أن تشبهها في تأليف حروفها" (عتيق، 1974، صفحة 186)، فالتجنيس محسن بديعي لفظي، وهو اتفاق اللفظتين كتابة ونطقاً، واختلافهما معنى، وهو نوعان: جناس تام وجناس ناقص. وما يهتما في هذه الدراسة هو التركيز على الأثر الموسيقي الذي يحدثه هذا المحسن البديعي ومدى تلذذ المتلقي وتفاعله مع حركة الإيقاع الداخلي. فالمتمتع لقصائد الديوان يلحظ جليا غلبة توظيف التجنيس الناقص في معظم القصائد، انطلاقاً من قصيدة مسك المرسلين: قمر - وقر - خبر - زبر - فقر - بحر - وكر.. فهناك اختلاف واضح لأحرف الكلمات، وظفها الشاعر ليجسد عاطفة الاحترام والتقدير لرسوله الكريم، وليعرف المتلقي بصفاته الخلقية والخلقية عليه السلام، على نحو فعل به إيقاع النص الداخلي انطلاقاً من كون الشعر الملحن شعر شفهي يعتمد غالباً على الإيقاع الذي يستثير نشوة المتلقي ويحفز عاطفته.

كما أحدث الجناس نغما موسيقيا تستصيغه أذن/ذائقة المتلقي من خلال قصيدة زهرة: غيمة - كلمة - رحمة - نغمة - حشمة - نجمة - ظلمة - نسمة - غيمة... ثم قصيدة فضيلة: جراح - قراح - صراح.. فلاح - ملاح - فراح - راح - ناح.. وكذلك قصيدة ندامة: نظري - يجري - بحري - يسري - كبري - صديري - قبري - .. إضافة إلى تيقننورين: غبار - خبار.. غار - جار - عار - مثالو.. ثقالو.. أما الجناس التام فقد تردد مرة واحدة فقط في ديوان جراح الصمت من خلال قصيدة هموم بطل يقول الشاعر:

نخرج كل يوم كاره من داري.. نهمل في لزنق ما نخلي جبهة

نبقى غير نهوم ما راني داري.. تلفتلي ليام ما نيشي فيها (درويش، 2015، صفحة 133)

جانس الشاعر بين لفظتي (داري) في صدر البيت الأول و(داري) في صدر البيت الثاني وهو جناس تام لتطابق اللفظتين في اللفظ لكن المعنى مختلف، فالأولى تدل على المنزل بينما تحمل الثانية معنى الجهل والحيرة وعدم المعرفة.. فالتجنيس قيمة جمالية تستحوذ على زخم درامي وفني، ساهمت في بناء النص دلاليا وإيقاعيا. ناهيك عن ترسيخ المعاني وتدويتها في ذهن المتلقي.

3 - التوازي: Parallelism إن تقنية التوازي من التقنيات الشعرية الحدائية التي تبنتها القصيدة العربية المعاصرة الفصيحة وكذلك الملحونة، كونها تحقق اتساق النص وانسجامه الإيقاعي، فالتوازي أو التماثل قيمة جمالية تتحقق من خلال الملاءمة بين جملتين لهما التشكيل الصوتي نفسه، متمثلين في تسلسل الحروف وترتيبها، وإن اختلفا في الوزن والمعنى، هذا التوازي من شأنه أن يحدث صخباً موسيقياً يوجه هندسة النص الإيقاعية ليسترعي اهتمام القارئ ويغني ملكته التخيلية، وهكذا تتبلور شعرية الخطاب صوتاً ودلالة.

وظف الشاعر التوازي - بمختلف أنواعه - في قصائد عدة، من ذلك قصيدة عمات أبصار، يقول: ريث الدنيا ظلمتْ وعمات بصار.. وربت الفكر اليوم ماهوش مسقم

كان الشعر زمان عندو ناس كبار.. وكان كبير الشعر يركب ويلجم

إذا ركبوا خيلهم شقوا لغبار.. وإذا سلو سيفهم ماضي يقسم (درويش، 2015، صفحة 201)

عمد الشاعر إلى توظيف التوازي من خلال لفظة: بصار/كبار/لغبار وكذلك مسقم/يلجم/يقسم/ فلم يكن توظيفه اعتباطياً، وإنما هو تأكيد لفكرة النص المحورية ودعم لموقف المبدع الشعري الساخط واستحضار لهواجسه الشعرية.

تتوالى خاصية التوازي في قصيدة سافر وقت الخير يقول الشاعر:

ريث العبد جهال عاد فعل الخير.. افسد الإنسان لخلق انهارو

عالدنيا ملهوف يخطف راح يطير.. ناسي رب الكون وعمات بصارو

زادها بحرام ما خاف القدير.. يذهب بالعرام غارس طفارو (درويش، 2015، صفحة 195)

وظف الشاعر التوازي في قصيدة سافر وقت الخير : (الخبر/يطير/القدير).. وفي الشطر الثاني (انهارو/بصارو/ظفارو) .. يتجلى من خلال هذه النماذج تكثيف الشاعر من تقنية التوازي، حيث أفرز هذا التوظيف رنيناً موسيقياً كشف عن اهتمام الشاعر إلى الإصلاح وميوله العاطفي، فولد طاقة إيحائية وثيقة الصلة بالسياق العام للخطاب الشعري.

تكمُن جمالية التوازي من خلال كسر روتين الرتابة الإيقاعية عبر استدراج الذات القارئة قصد نيل تعاطفها ودفع السأم عن قارئ يطمح إلى الكمال الفني.

4- إيقاع الحوار: dialogue rhythm اشتغل الشاعر على تقنية الحوار في قصائد عدة، فهي من التقنيات الحدائية التي عكف الشعراء المعاصرون على توظيفها في أشعارهم، كون الحوار يثير داخل القصيدة صخباً إيقاعياً

يتناسب مع حالة الشاعر النفسية، ليسهم في توليد وإثراء الدلالة العامة للخطاب الشعري، وتوجيه فكر المتلقي واستثارة ذاقلته.

يقول الشاعر في قصيدة الحوتة والصيد:

قالها يا ساحرة زينة لبحر.. قوليلي كيفاه طليتي ذ نهار

سلبتيلي بلوان تبهج وتسحر.. شفائف ياقوتات والعينين كبار

عجبها هذا لقول راحت تفتخر.. قالتلو أنا الزينة في لبحار

جاوبها وعلاش يا قمره لبحر.. هاذ اعليك حرام يا مسك النوار (درويش، 2015، صفحة 163-164)

استعان الشاعر في قصيدة الحوتة والصيد بأسلوب الحوار المجازي بين الحوتة والصيد، حيث سعى إلى إرساء مجموعة من القيم في المجتمع، من خلال تقديم مجموعة من العبر والتوجيهات إلى فئات المجتمع من خلال السمكة، ليكون الحوار دعامة أساسية في تشكيل الدلالة العامة للنص وائتلاف أنساقه الإيقاعية.

و في قصيدة حرب الحروف يقول:

قلتلهم ألكيو نفهم اللي صار.. عيدولي لضرار وسباب الكية

نطقث الأفعال وبذات الحوار.. قالتلي يا شيخ لو تسمع لي

سبتنا لحروف ضرمت فينا نار.. خدعتنا بحيال ظهرت حيلية

المضارع هاج بالغيضة هذار.. قال حروف النصب هي لي هي (درويش، 2015، صفحة 97)

يهدف الشاعر من خلال توظيف تقنية الحوار المجازي إلى تنويع أساليب النص من جهة والتلقين من جهة أخرى كون عبد الجليل درويش قدم نموذجاً من الشعر التعليمي في قالب متفرد خارج عن المؤلف. أفرز تنويع أطراف الحوار إلى تعدد أصوات القصيدة، وهذا ما يسهم في تفعيل دينامية الخطاب الداخلي. هذا الحوار من شأنه أن يولد نسقا إيقاعيا منسجما وفحوى النسيج الشعري العام.

5- التصريح Leonine من الخصائص الصوتية، وهو اتفاق قافية الشطر الأول من البيت الأول مع قافية الشطر الثاني في الوزن والإعراب والتقفية على شاكلة السجع البلاغي. يستعين به الشاعر لاستثارة عواطف المتلقي ولفت انتباهه إلى فكرة معينة، إضافة إلى منح المتن الشعري ثراء نغميا وتجانسا صوتيا يعزز من الدلالة العامة للنص.

يرد في قول الشاعر من قصيدة "فضيلة":

لله يا مر سلتك عيديلي بلا نواح.. ذا الدمع كيف ساخ (درويش، 2015، صفحة 29)

و في مطلع قصيدة جراح الصمت:

و بقيت نقاسي بالنظرة

في صدري شعلت الجمرة (درويش، 2015، صفحة 123)

اعتمد الشاعر خاصية التصريح بين لفظتي (بالنظرة - جمرة) للإفصاح عن مقاصده وميوله العاطفي فضلا عن تجميل القصيدة بمركبات فونيمية تسهم في خلق نغم موسيقي تطرب له أذن السامع.

خاتمة:

تأسيسا على ماسبق، وبعد الخوض في ثنايا الديوان تحليلا وتمحيصا أثمرت هذه الدراسة النتائج التالية:

- تمكن الشاعر الشعبي عبد الجليل درويش من تطويع تقنية الإيقاع كمعبر ينفذ من خلاله إلى الذات القارئة قصد استثارة عواطفها وتحريض مخيلتها على الغوص في عوالم المتن الشعري.

- ساهم الإيقاع الداخلي لقصائد الديوان في تجسيد التجربة الشعرية عند عبد الجليل درويش، وتشكيل الصورة الأمر الذي أفضى إلى تعزيز موقفه الشعري وهذا ما يبرر ميله الملحوظ إلى التنويع في البنية الإيقاعية الداخلية للمتن الشعبي.

- كشفت هذه الدراسة اشتغال الشاعر على آليات الإيقاع الداخلي في بناء قصائده بغية استثمار سمات الفونيمات الصوتية في البحث على مواطن الانزياح الصوتي كسبيل لإثبات شعرية الخطاب الشعبي المعاصر، حيث نلحظ في قصائد عدة من الديوان دور التكرار الصوتي وما يتفرد به من خصائص في التعبير عن مقصدية الشاعر من جهة وكترجمان لعواطفه من جهة أخرى، ناهيك عن تألف عناصره الداخلية وتناغمها في توليد الدلالة وتأكيدا وخلق إيقاع القصيدة الداخلي .

- اعتمد الشاعر تكرار اللازمة في ثنايا الديوان بشكل محدود، فهي من العناصر المميزة في تشكيل هيكلية الشعر الملحون، حيث عملت على خلق وظائف إيقاعية مختلفة: وظيفة دلالية تستهدف الفكر البشري، وظيفة جمالية تأثيرية تستهدف ذاقلته المتلقي، وظيفة وصفية تصويرية ساهمت في تشكيل الصورة الشعرية والإفصاح عن رؤى الذات الشاعرة بأبعادها المختلفة. وظيفة موسيقية تركيبية تحقق مقاربة ناجحة في توليد المعنى وتكثيفه عبر تلاحم البنية الصوتية والدلالية لتتناسب الطبيعة الغنائية للشعر الملحون.

- كان لضروب البيان حضورا لافتا في قصائد الديوان، إذ استثمرها الشاعر اعتباطيا، بأسلوب مسترسل خال من كل تكلف، حسب ما يقتضيه السياق ويتطلبه فحوى الخطاب فكان اختياره ملائما للغرض الشعري، وهذا يدل على نضج تجربة الشاعر الشعرية وتمكنه من آليات الشعر الملحون.

- أثبت عبد الجليل درويش من خلال ديوان جراح الصمت أن الشعر الملحون ليس أقل شأنا وجمالية عن نظيره الرسمي، فهو يتفرد بطاقة إيحائية ويكتنز آليات صوتية خلاقة كسرت النمطية السائدة ليقترّب أكثر من المتلقي حيث ركز الشاعر في قصائد هذا الديوان على معالجة ظواهر اجتماعية متفرقة من صميم المجتمع الجزائري كالبطالة، الخيانة، مدح الرسول صلى الله عليه وسلم..

قائمة المراجع و المصادر:

- 1- إبراهيم مصطفى، و آخرون. (2004). معجم الوسيط، ط4. مصر: مجمع اللغة العربية.
- 2- ابن فارس. (1997). الصحابي في فقه اللغة و مسائلها و سنن العرب في كلامها، تعليق أحمد حسن بسبح، ط1. بيروت، لبنان: دار الكتب العلمية.
- 3- ابن منظور. (1981). لسان العرب، تحقيق: عبد الله عبد الكبير، محمد أحمد حسب الله، هاشم محمد الشاذلي. القاهرة: دار المعارف، كورنيش النيل.
- 4- أبو حيان التوحيد. (1989). المقابسات، تحقيق: محمد توفيق حسن، ط2. بيروت: دار الآداب.
- 5- جابر عصفور. (1990). مفهوم الشعر، ط4. قبرص: مطبوعات فرح.
- 6- خلف خازر ملحم الخريشة. (أبريل، 2011). المقطع الكلمي و إيقاعية السبب الخفيف. مجلة الثقافة و التنمية، ع43.
- 7- رشيد شعلال. (2011). البنية الإيقاعية في شعر أبي تمام، ط1. إرب: عالم الكتب الحديث.
- 8- عبد الجليل درويش. (2015). جراح الصمت، ديوان شعر شعبي، قصيدة مسك المرسلين، ط1. الألفية للنشر و التوزيع.
- 9- عبد العزيز عتيق. (1974). في البلاغة العربية علم البديع. بيروت: دار النهضة العربية للطباعة.
- 10- عبد اللطيف حني. (مارس، 2012). نسيج التكرار بين الجمالية و الوظيفة في شعر الشهداء لجزائريين، ديوان الشهيد الربيع بوشامة. الجزائر: مجلة علوم اللغة و آدابها.
- 11- عز الدين إسماعيل. (1992). الأسس الجمالية في النقد العربي، عرض و تفسير و مقارنة. القاهرة مصر: دار الفكر العربي.
- 12- علي أحمد سعيد. (1985). أدونيس، الشعرية العربية، ط1. بيروت: دار لآداب.
- 13- غيوغري غانتشف. (1990). الوعي و الفن، تر: نوفل نيوف. الكويت: سلسلة عالم المعرفة، العدد: 146.
- 14- محمد العياشي. (1967). نظرية إيقاع الشعر العربي. المطبعة العصرية، تونس.
- 15- محمد المبارك. (1981). فقه اللغة وخصائص العربية، دراسة تحليلية مقارنة للكلمة العربية و عرض لمنهج العربية الأصل في التجديد والتوليد، ط7. دار الفكر.
- 16- محمد النويهي. (1971). قضية الشعر الجديد. بيروت: دار الفكر.
- 17- محمد صابر عبيد. (2001). القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية و البنية الإيقاعية. دمشق: منشورات اتحاد الكتاب.
- 18- محمد صبار. (2001). القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية و البنية الإيقاعية. دمشق، سوريا: منشورات اتحاد الكتاب العرب.
- 19- محمد غنيمي هلال. (1979). النقد الأدبي الحديث. القاهرة: دار النهضة، مصر للطبع و النشر.
- 20- محمد مندور. (2002). الأدب و فنونه، ط5. مصر: دار النهضة، مصر للطباعة و النشر.
- 21- مؤنس رشاد الدين. (2000). المرام في المعاني و الكلام، ط1. دار الراتب.
- 22- يوسف أبو العدوس. (2007). الأسلوبية رؤية و تطبيق. عمان: دار المسيرة للنشر و التوزيع.
- 23- يوسف بكار، و وليد سيف. (1997). العروض و الإيقاع، ط1. عمان: منشورات جامعة القدس المفتوحة.