جماليات البناء في قصيدة الثورة الجزائرية في الشعر العراقي الحديث من خلال قصيدة «إلى مجاهد» للشاعر "كاظم محمّد حسين"

The aesthetics of the construction in the poem of the Algerian revolution in modern Iraqi poetry through a poem (to Mujahid) by the poet "Kazem Mohammed Hussein"

تاريخ الإرسال: 13-02-2019 تاريخ القبول: 30-09-2020

سعاد بن ناصر*، جامعة غرداية، souad89ben@gmail.com
مصطفى حمودة، جامعة غرداية، hammusdz@gmail.com

الملخص

شكّلت الثّورة الجزائريّة أيقونة رمزيّة في الشعريّة الحديثة ؛ ليس على الصعيد الجزائري فحسب وإنّما في الشعريّة العربيّة والعالميّة ككل ، وشعراء العراق من أبرز الشعراء العرب الّذين احتفوا بها وكتبوا فيها روائع قصائدهم ، حتّى إنّ "عثمان سعدي" وضع كتابًا في هذا الشأن بعنوان (الثورة الجزائريّة في الشعر العراقي)، وتهدف هذه الورقة البحثية إلى دراسة تجليات الجماليّة في بناء إحدى قصائد الثورة للشاعر العراقي "كاظم مُحَمَّد حسين" بتحليل تمظهرات شعريّتها ضمن العنوان والبنى الإيقاعية ، الصرفية ، التركيبية ، والصورة الشعرية باستثمار المقولات النقديّة البنيويّة والأسلوبيّة.

الكلمات المفاتيح: الشعريّة ، الثورة الجزائريّة ، الشعر الحديث ، البنية.

Résumé

Les étudiants algériens d'anglais trouvent beaucoup de défis dans la rédaction d'un paragraphe narratif bien organisé et significatif . Cet article vise à identifier les problèmes et les difficultés communs auxquels les étudiants de première année de l'Université de Batna 2 sont confrontés à l'écrit. Les sujets de l'étude sont 60 étudiants, inscrits au département d'anglais. La méthode utilisée est descriptive et les outils de collecte de données sont un questionnaire remis à 10 professeurs d'anglais et un devoir de rédaction pour les étudiants. Les résultats de ce travail ont montré que les apprenants étaient aux prises avec de nombreux problèmes tels que l'usage de langue ، le vocabulaire, la mécanique ، l'organisation. L'interférence de la L1 et le contenu. Afin de résoudre les problèmes précédents, l'étude propose des suggestions pour les enseignants et les concepteurs de programme pour améliorer l'écriture du paragraphe des étudiants

.

Mots-clés : Poésie - révolution algérienne - poésie moderne - structure.

Abstract

The Algerian revolution formed a symbolic icon in the modern poetry; not only on the Algerian level, but in the Arab and international poetry as a whole. Iraqi poets are among the most prominent Arab poets who wrote masterpieces about this revolution, even "Othman Saadi" wrote a book in this regard entitled (The Algerian Revolution in Iraqi Poetry). this research paper aims at studying the aesthetic manifestations in constructing one of the poems of the revolution by the Iraqi poet "Kazem Muhammad Hussein" by analyzing the expressions of its poetry within the title and the rhythmic, morphological, compositional, and poetic structures by using structural and stylistic critical statements.

Keywords: Poetry - stylistic - Algerian revolution - modern poetry - structure.

* المؤلف المراسل

مقدمة

لمّا كان النص الأدبي بنية لسانية أسلوبية فهو لا يفصح لقارئه عن مكنوناته ، حيث يقوم على شبكة معقّدة من العلاقات بين عناصره اللغويّة ، ما يجعل عمليّة ولوجه صعبة ما لم يتسلّح الدّارس بالأدوات العلميّة اللّازمة.

ويُعَدُّ الشعر من النصوص الّتي يكون الاشتغال فيها على اللّعب بالعناصر اللّغويّة في صورة نظم أو أسلوب ، ممّا يفتح باب التأويل وتعدّد القراءات ، لذا كان الأسلوب هو المدخل الآمن لدراسته ، وهو من أهم مداخل النص الفنّيّة.

ولعلّ الّذي عُرِفَ عن محلّلي الأسلوب دأبهم على دراسة النص وفق المستويات: الصّوتي ، الصرفي ، التركيبي ، ثمّ الدّلالي ، بيد أنّنا سنبتعد قليلًا عن هذه النّمطيّة ؛ ذلك أنّ الصيغة الصرفيّة ، أو الظاهرة التركيبيّة قد تسهم في صناعة الإيقاع ، لذا ستكون دراستنا للظّواهر الأسلوبيّة في جميع الاتّجاهات ، على أن تكون تلك المستويات مُتَضَمَّنَة داخل الدّراسة.

ولمّا كانت دراستنا تبحث في جماليّات البناء الأسلوبي ، فلا نجد حرجًا في استدعاء "السيمياء" في تحليلنا هذا ، للوقوف على دلالات الظّواهر الأسلوبيّة في النص.

وقد وقع اختيارنا على قصيدة (إلى مجاهد) للشّاعر "كاظم محمّد حسين"**(سعدي، 1981م، ص272.)**:

لَاحَ هَذَا الضِّيَاءْ
يُنِيرُ الْفَضَاءْ
بِشَكْلٍ بَدِيعْ
طَالَمَا تَبْتَغِيهْ
كَالرَّبِيعْ
كَالْوُجُودِ الْبَاسِمِ
مَا تَنَاهَى مِنْ خُفُوتْ
فِي الْمَسَاءْ
زَالَ فِي دِفْقِ الضِّيَاءْ
لَنْ يَعُودْ
كَانَ فِي عَرْضِ الطَّرِيقْ
غُولٌ تَمَادَى عَنِيدْ
فَعَادَ فِي قِمَمٍ
كَعَهْدِهِ الْمُظْلِمِ
مِنْ قَبْلِ هَذَا الضِّيَاءْ

وسنقارب هذا النص متّبعين الخطّة الآتية:

أوّلاً: دلالة العنوان.
ثانيًا: البنية الإيقاعيّة.
ثالثًا: البنية الصرفيّة.
رابعًا: البنية التركيبيّة.
خامسًا: بنية الصّورة الشعريّة.

أوّلاً: دلالة العنوان

أصبح العنوان في الشّعر الحديث والمعاصر عتبة للنصّ ، بل هو في أطروحات السّيميائيّين نصٌّ وباقي مقاطع القصيدة فروع تنبع منه **(تاوريرت، 2014)** ، فلم يعد العنوان مجرّد ملخّص لمضمون القصيدة بل هو نصٌّ مواز يرتبط بنصّ القصيدة ، ويفتح باب تعدّد القراءات حوله.

لقد وسم الشّاعر قصيدته بـ (إلى مجاهد)، وقد جاء العنوان شبه جملة: من الحرف (إلى) الّذي يفيد انتهاء الغاية **(الشمسان، د.س.ن)** ، أُضِيفَ إليه اسم مذكّر على وزن فاعل (من جاهد) جاء نكرة ، فهو ليس مجاهدا بعينه وإنّما كلّ مجاهد يكافح في أرض الجزائر.

فغاية كلّ مجاهد مخلص هي الشّهادة ، فجاءت دلالة حرف الجرّ معبّرة عنها ، هذا المعنى تردّد صداه في القصيدة في قول الشّاعر «لن يعود» ، (لن) الّتي تفيد النفي المطلق المؤكّد ، فمنتهى غاية المجاهد هي الشّهادة الكامنة في قمم الجبال.

فنجد تلاحمًا بين عنوان القصيدة ومضمونها ، فالمجاهد هو الضّياء الّذي ينير ظلمة الأفق ثمّ يغيب وينتهي في قمم الجبال شامخًا.

هذه القصيدة (إلى مجاهد) ومضة لم تتعدّ خمسة عشر (15) سطرًا ، استطاع الشّاعر من خلالها تصوير هذا المجاهد الّذي ينطلق في الظّلمة كأنّه البدر المنير رغم كونه متخفّيًا في المساء ، ليزول من كونه مجاهدًا ليولد من جديد شهيدًا ، فغول الموت (العدوّ الفرنسي) يتربّص به في عرض الطّريق ، ليصعد في القمم ، وتظلم الدّنيا بخفوت نجمه ، ليعود الظّلام كما كان قبل سطوع ضياء هذا المجاهد.

1_ البديل الأسلوبي

لقد اختار الشّاعر لفظة (مجاهد) عنوانًا لقصيدته ، وكان من الممكن أن يختار لفظة (مكافح)، فهما لفظتان تشتركان في الدّلالة ، إلّا أنّ بينهما فروقًا نوجزها في:

أ_ المادّة المعجميّة

فلفظة (مجاهد) من مادّة (ج، هـ، د)، و«**الجيم والهاء والدّال أصله المشقّة ... والجهد الطّاقة**» **(ابن فارس، 2001، 210)**، وفي (لسان العرب) «**الجهد بلوغك غاية الأمر الّذي لا تألو على الجهد فيه ... وجاهد العدوّ مجاهدة وجهادا: قاتله وجاهد في سبيل الله ... والجهاد: المبالغة واستفراغ الوسع في الحرب أو اللّسان...**» **(ابن منظور، د.س.ن، 133)**، وهذه المعاني كلّها تتلاءم وموضوع القصيدة، فالمجاهد يلقى المشقّة في جهاده، كما أنّه لا يُسمَّى مجاهدًا إلّا من يستفرغ جهده في القتال حتّى يبلغ الغاية الّتي يريدها، فإمّا النصر أو الشّهادة.

كما أنَّ (مجاهد) لفظة إسلاميّة لها تاريخها، وكفاح الشعب الجزائري كان جهاد الإسلام ضدّ الكفر، لذا وردت هنا بدل لفظة (مكافح): فهي من مادّة (ك ف ح) وتعني المواجهة والمضاربة. **(ابن منظور، د.س.ن)**

إذن فلفظ (مجاهد) أبلغ في المعنى من (مكافح)؛ فالمجاهد يستميت في طلب النصر أو الشّهادة أمّا المكافح، فهو يواجه ويقاتل دون استماتة كما هو المجاهد.

ب_ الدّلالة الصّوتيّة

تتكوّن لفظة (مجاهد) من خمسة (5) أصوات، منها أربعة مجهورة، وصوت واحد مهموس (الهاء)، وعلى عكس ذلك، فإنّ لفظة (مكافح) رغم مماثلتها لـ(مجاهد) في الدّلالة، وعدد الأصوات والوزن إلّا أنّها تحتوي على ثلاثة أصوات مهموسة، وصوتين مجهورين.

فاختيار الشّاعر لفظة (مجاهد) كونها الأبلغ في التعبير عن الدّلالة، فالّذين يقاتلون المستدمر الفرنسي إنّما هو جهاد الحق ضدّ الباطل يتطلّب الجهر والقوّة.

ثانيًا: البنية الإيقاعيّة

1_ الإيقاع الخارجي

وهو يرتكز على الوزن والقافية والرّوي، وما يتضمّنانه من مقاطع صوتيّة:

أ_ الوزن

ولعلّ المقام لا يتّسع لمناقشة إشكال علاقة الوزن العروضي بموضوع القصيدة، إلّا أنّنا نميل إلى أنّ الشّاعر يختار بوعي مقصود وزن قصيدته.

- **وزن القصيدة**

بنى الشاعر كاظم قصيدته على مزج وزنين من بحور الشعر هما الرّمل بتفعيلة (فاعلاتن) والمتقارب بتفعيلة (فعولن)، فجاءت القصيدة مناصفة بين البحرين؛ بين بحر المتقارب الوارد في ثمانية (8) أسطر من مجموع خمسة عشر (15) سطرًا، وبين الرمل الوارد في سبعة (7) أسطر، والمزج بين عدة بحور في قصيدة واحدة ضرب غير مستغرب في شعر التفعيلة (الشعر الحر)، وهو ما أشارت إليه "نازك الملائكة" في كتابها (قضايا الشعر المعاصر) **(الملائكة، 1978)**، وتتميّز تفعيلتا البحرين بمرونة تشكيلها وكثرة الزحافات الّتي تدخلها. **(المليباني الأحمدي، 1994)**

ورغم اختلاف التفعيلتين ودخول الزّحافات والعلل عليهما، إلّا أنّ الشاعر استطاع تشكيلهما بحرّيّة معبّرًا عن هذا المجاهد الصّاعد، كما أنّ التّوازن في توزيع التفعيلات والمزاوجة بينهما خلق انسجامًا بديعًا ينمّ عن قدرة الشّاعر وتمكّنه في التشكيل الإيقاعي، فقد جاءت موزّعة على أسطر القصيدة كالآتي:

.3/3/3/3/2/1/2/1/2/2/1/3/2/2/3

إنّ المزاوجة بين بحرين واختيار التشكيل الحرّ يُعدّ في حدّ ذاته انزياحًا عن المعيار، خاصّةً في تلك المرحلة الّتي اشتدّ فيها الخلاف بين الالتزام بالتشكيل العمودي للشعر والتّحرّر منه بابتكار شعر التفعيلة (الشعر الحرّ) وروّاده ("نازك الملائكة"، "بدر شاكر السيّاب"...إلخ)، لكنّ هذا الانزياح واعٍ ومبرّر.

فالتّشكيل الحرّ للوزن والمزاوجة بين بحرين وإن كان خروجًا عن النسق المتّسق المألوف حسب "نازك الملائكة" **(الملائكة، 1978)**، إلّا أنّه جاء معبّرًا ومصوّرًا لهذه الومضة من حياة مجاهد صعد وأضاء الدنيا برهة من الزمن ثمّ التقمه الموت لتظلم الدّنيا من بعده.

ولو نظرنا للدّلالة اللّغويّة لبحري الرّمل والمتقارب نجد أنّه جاء في (مقاييس اللّغة) لـ "ابن فارس": «**الرّمل: الهرولة ... كالعدْو أو المشي ... المُرْمِل هو الّذي لا زاد معه**» **(ابن فارس، 1979، 442)**، فالمجاهد يهرول إلى القمّة في سعي حثيث للنصر أو الشّهادة، لا زاد معه من قوّة أو عتاد إلّا إيمانه الكامن في روحه بحتميّة النصر.

كما جاء أيضًا في لفظ (قَرُبَ) قوله: «**القاف والرّاء والباء أصل صحيح يدلّ على خلاف البعد**» **(ابن فارس، 1979، 80)**، فالشاعر رغم بعد المسافات الّتي تفصله عن الجزائر وثورتها المجيدة إلّا أنّه يصف المجاهد في هذه القصيدة وكأنّه معايش لهذه اللّحظة قلبًا وقالبًا، كما أنّ دلالة الهرولة والقرب كانت حاضرة في حنايا القصيدة، فتسارع الأحداث

فيها من ظهور الضّياء (المجاهد) وإنارته للكون كأنّه ربيع مرّ مسرعًا ليزول في المساء، هذا التّسارع في سرد الأحداث ناسبها بحر الرّمل بتفعيلته المنسابة، وقرب الشاعر ظاهر في وصفه لهذه الأحداث.

_ الزّحافات والعلل

انطلاقًا من اختلاف المُحْدَثين عن القُدامى حول التّقيّد بالأوزان العروضيّة من عدمه، ونشوء شعر التفعيلة (الشعر الحرّ)، وُجِدَ كذلك الاختلاف حول الزّحافات والعلل، الّتي يرى القدامى كثرتها غير مستحسنة، بينما اعتبر المحدثون ورودها طبيعيًّا، وهي تنويع في موسيقى القصيدة. **(بكّار، د.س.ن)**

- **الزحافات في القصيدة**

لقد تكوّنت القصيدة من ثلاثة وثلاثين (33) تفعيلة، سَلمَتْ فيها تفعيلتا البحرين (فاعلاتن وفعولن) تسع (9) مرّات فقط؛ أي بنسبة (33%)، وهذا الجدول يبيّن الزّحافات والعلل في القصيدة وعددها:

جدول رقم (1): الزحافات والعلل في القصيدة

التفعيلة	الزّحاف/العلّة	العدد	النسبة
فَاعِلَاتُنْ فَاعِلاتْ	(ع) القصر	6	% 18,18
فَاعِلَاتُنْ فَاعِلَا	(ع) الحذف	1	% 3,03
فَعُولُنْ فَعُلْ	(ع-غ) الثرم	2	% 6,06
فَعُولُنْ عُولُنْ	(ع-غ) الثلم	4	% 12,12
فَعُولُنْ فَعُولْ	(ع) القصر	6	% 18,18
فَعُولُنْ فَعَلْ	(ع) الحذف	4	% 12,12
فَعُولُنْ فَعُولُ	(ز) القبض	1	% 3,03
فَاعِلَاتُنْ	سالمة	4	% 12,12
فَعُولُنْ	سالمة	5	% 15,15

والملاحظ أنّ علّة القصر في تفعيلتي (فعولن وفاعلاتن)، الّتي احتلّت أواخر الأسطر في القافية قد صنعت حركيّة إيقاعيّة داخل النص ميّزت القصيدة ككل.

_ المقاطع الصّوتيّة

تجاوزت الدّراسات الحديثة الّتي تهتمّ بدراسة الموسيقى والإيقاع العروضي الخليلي نحو دراسة المقاطع الصّوتيّة، كون العروض قاصرا – حسب هذه الدّراسات- عن بيان إيقاعيّة القصيدة، وكون تحليل البيت إلى تفعيلات يبتعد عن الأساس العلمي الّذي يعتمد في تحليل الكلام (شعرًا أو نثرًا) على نظام المقاطع. **(عيّاد، 1978)**

- **المقاطع الصّوتيّة في القصيدة**

نوردها في هذا الجدول:

العدد	نوع المقطع	العدد	النسبة
1	قصير (-)	32	% 36,78
2	متوسّط مقفل بساكن (Ɵ)	23	% 26,43
3	متوسّط مفتوح (0)	18	% 20,68
4	طويل مقفل بساكن (q)	12	% 13,79
5	متوسّط شبه مفتوح (ə)	02	% 2,29
المجموع		87	% 100

بقراءة الجدول يُلَاحَظُ سيطرة المقطع القصير (-) في القصيدة، فجاء أوّلًا بنسبة (36,78%)، ثمّ تلاه المقطع المتوسّط المقفل بساكن (Ɵ) بنسبة (26,43%)، ثمّ المقطع المتوسّط المفتوح (0) بنسبة (20,68%)، ثمّ المقطع الطويل المقفل بصامت (q) بنسبة (13,79%)، وأخيرًا المقطع المتوسّط شبه المفتوح (ə) بنسبة (2,29%).

_ مقارنة التقطيع العروضي بنظام المقاطع الصّوتيّة في القصيدة

بمقارنة التقطيع العروضي بنظام المقاطع الصّوتيّة في القصيدة يتبيّن لنا الفرق الواضح بينهما في الكشف عن جوهر الإيقاع؛ إذ تبدو كثيرٌ من الأبيات متماثلة في التقطيع العروضي، ولكنّها متباينة في نظام المقاطع الصّوتيّة الّذي له

الفضل في صناعة الإيقاع الّذي ينبني أساسًا على المقدار الزّمني للنطق بالصّوت. وهذا الجدول يكشف ذلك التّباين:

السطر	التقطيع العروضي	المقاطع الصّوتيّة
1	فَعْلَ . عُولَنْ . فَعُولْ /0//0/0/ . //00	q — 0 Θ — 0
2	فَعُولُنْ . فَعُولْ //0/0/ . //00	q — 0 Θ —
3	فَعُولُنْ . فَعُولْ //0/0/ . //00	q - ΘΘ —
4	فَعْلَ . عُولَنْ . فَعُولْ /0//0/0/ . //00	q — 0 Θ — 0
5	فَاعِلَاتْ /0//0/ 00	q — Θ
6	فَاعِلَاتُنْ . فَاعِلَا /0//0/0/0/ . 0//0/	ə 0 Θ — Θ
7	فَاعِلَاتُنْ . فَاعِلَاتْ /0//0/0/0/ . 00//0/	q - Θ — 0 — 0
8	فَاعِلَاتْ /0//0/ 00	q - Θ
9	فَاعِلَاتُنْ . فَاعِلَاتْ /0//0/0/0/ . 00//0/	q - 0 ΘΘ — 0
10	فَاعِلَاتْ /0//0/ 00	q - Θ
11	فَاعِلَاتُنْ . فَاعِلَاتْ /0//0/0/0/ . 00//0/	q — 0 ΘΘ — 0
12	عُولَنْ . فَعُولُنْ . فَعُولْ /0/0/ . //0/0/ . //00	q - - 0 — 0 Θ
13	فَعِلْ . فَعُولْ . فَعِلْ //0 . /0// . //0	Θ - 0 — 0 —
14	فَعِلْ . فَعُولُنْ . فَعِلْ //0 . 0/0// . 0//	ə ΘΘ — Θ —
15	عُولَنْ . فَعُولُنْ . فَعُولْ /0/0/ . 0/0// . //00	q — 0 Θ — ΘΘ

ومن خلال الجدول السّابق نلحظ التكرار في الشكل العروضي والمقاطع الصّوتيّة الّذي كان كالآتي:

الشكل العروضي	الأسطر	الشكل المقطعي	الأسطر
فَعْلَ . عُولَنْ . فَعُولْ /0//0/0/ . //00	1 — 4	q — Θ — 0 — 0	1 — 4
فَعُولَنْ . فَعُولْ //0/0/ . //00	2 — 3	q — Θ	5—8—10
فَاعِلَاتْ /0//0/ 00	5-8-10	q — 0 ΘΘ — 0	9-11
فَاعِلَاتُنْ . فَاعِلَاتْ /0//0/0/0/ . 00//0/	7-9-11	//	//
عُولَنْ . فَعُولَنْ . فَعُولْ /0/0/ . 0/0// . //00	12-15	//	//

ونلاحظ أنّ الأسطر الأوّل (1) والرّابع (4) قد اتّفقتا في الشكل العروضي والمقاطع الصّوتيّة: «لَاحَ هَذَا الضِّيَاءْ» «طَالَمَا تَبْتَغِيهْ»، الخامس (5) والثّامن (8) والعاشر (10): «كَالرَّبِيعْ»، «فِي المَسَاءْ»، «لَنْ يَعُودْ»، رغم اختلافها في حروف الرّوي والقافية.

كما نلاحظ تواتر انتهاء أغلب الأسطر بمقطع طويل مقفل بساكن (q) ما عدا السطر (6، 13، 14)، رغم ما أوردناه سابقا من رَأْيٍ لـ "إبراهيم أنيس" من أنّ الشعر العربي يتكوّن من المقطع القصير والمتوسّط وقلّة ورود المقطع الطويل، وهو ما يوحي بمدى تأزّم وتوتّر فضاء القصيدة، كما يوحي بمقدار الألم الذي خلّفه غياب هذا المجاهد، يُستخلص ذلك من تنغيم المقطع الذي يبدأ بصوت ساكن وحركة طويلة وينتهي بصوت ساكن، كأنّ هذا المقطع الصغير الذي انتهت به الأسطر يختصر مسيرة المجاهد الذي سرا بصوت خافت ثم مسيرة طويلة في طريق الجهاد ثم سكن صوته باستشهاده، كما يجسّد هذا المقطع نغمة آه الألم في كيفيّة خروجه (ياءْ، ضاءْ، ديعْ، غيهْ، بيعْ، فوتْ، ساءْ، ياءْ، عودْ، ريقْ، نيدْ، ياءْ).

وتكمن أهميّة المقاطع في حريّة استعمالها من قبل مبدع النص، وجماليّتها غير المباشرة التي يعيشها المتلقّي ويشعر بلذّتها دون الإحساس بتعمّد حشرها في النص.

ب_ القافية والرّوي

جاءت القافية في القصيدة (//00) ويسمّى هذا الشكل بالمترادف وهي جزء من تفعيلتي (فَعُولْ) (فَاعِلَاتْ) حيث تكرّرت اثنتا عشرة مرّةً (12)، وقد دخلتها علّة القصر، ووردت (//0/0) مرّتين في السّطر السّادس (6) والرّابع عشر (14)، وهي ما يسمّيه علماء القوافي المتدارك وهي مساوية لتفعيلة (فَاعِلَا) دخلتها علّة الحذف في السطر السادس (6)، وقد جاءت هذه القافية لتكسر رتابة تكرار النغمة، ووردت (//0///0) الّتي تسمّى المتراكب الّتي ساهمت هي كذلك في كسر رتابة الإيقاع.

	القافية	العدد	الأسطر	النسبة
1	يَاءْ	3	15-9-1	% 20
2	ضَاءْ	1	2	% 6,66
3	دِيعْ	1	3	% 6,66
4	غِيهْ	1	4	% 6,66
5	بِيعْ	1	5	% 6,66
6	بَاسِمِي	1	6	% 6,66
7	فُوتْ	1	7	% 6,66
8	سَاءْ	1	8	% 6,66
9	عُودْ	1	10	% 6,66
10	رِيقْ	1	11	% 6,66
11	نِيدْ	1	12	% 6,66
12	فِي قِمَمِنْ	1	13	% 6,66
13	مُظْلِمِي	1	14	% 6,66

ومن هذا الجدول يمكننا ملاحظة ما يأتي:

1_ تكرار تسكين حرف الرّوي في (12 سطرًا) وتكرار صوت الغنّة (مِي) في سطرين ، كالآتي:

	الرّوي	التكرار	النسبة
1	ـْ (السّكون)	12	% 80
2	مِي	2	% 13,33
3	مِنْ	1	% 6,66
المجموع		15	% 100

وقد جسد السّكون في رويّ القصيدة حالة الألم والتسليم ، وذلك الانتقال من الغضب والثورة إلى الصمت والسكون ، أو كما يرى "بسّام قطوس" أن القافية المقيدة بسكون تعمل على لجم الانطلاق في المد «**وكأنها ضابط وقف يصل بالحزن إلى إيقاع قراره ساكن، كابحا جماح الأمنيات، ومرتدًّا إلى واقع مرّ معيش، إنه إيقاع دقيق يتردد بين امتداد أو انطلاق نحو فرح مأمول واصطدام بواقع مرير**» **(قطوس، 2000، 75)**، فتواتر ورود القافية المقيدة شكّل انزياحا عن المعتاد من شعر العرب ، فهي قليلة الشيوع فيه ، فلا تكاد تتجاوز نسبتها فيه 10% **(أنيس، 1952)**، فوجودها تناسب مع التكثيف والإيجاز الذي تميزت به القصيدة ، كما توحي صفة الغنّة في أحرف الرّوي بالأنين والألم والتوجّع على حال المجاهد الّذي لم يعد.

2_ تواتر توظيف أصوات اللّين (الألف والواو والياء):

	الرّوي	التكرار	النسبة
1	الياء	8	% 15,38
2	الألف	6	% 11,53
3	الواو	2	% 13,54
المجموع		16	% 30,76

ورغم تواتر ورودها القليل إلّا أنّها بما تمتاز به من وضوح سمعي وقوّة إسماعها **(ماريوباي، 1998)**، الّذي يدلّ أنّ هذا المجاهد سعى من خلال جهاده إلى إسماع العالم الغافل بنبل رسالته وثورته.

3_ كما نلحظ سطوة الأصوات المجهورة على المهموسة في قوافي هذه القصيدة ، حيث بلغ عددها خمسة وأربعين (45) صوتًا ، بنسبة (88,23%) من أصوات القافية ، وهو ما يؤكّد في رغبة هذا المجاهد في الجهر برسالته السّامية في مقاومة العدوّ الغاشم ، كما يدلّ أنّ جهاده سيظهر ويعلو رغم محاولات فرنسا التقليل من قوّة هذه الثورة.

بل لم يكن حظّ المهموسة سوى ستة (6) أصوات بنسبة: (11,77%) من أصوات القافية ، هذا وإنّ قلّة الأصوات المهموسة أمر طبيعي في اللّغة العربيّة ككل ، كما يرى "إبراهيم أنيس": «**أن تكون الغلبة للأصوات المجهورة وإلّا فقدت اللّغة عنصرها الموسيقي ورنينها الخاص والّذي تميّز به الكلام من الصمت والجهر من الهمس والإسرار**

«**(أنيس، د.س.ن، 23)**، ونسبة استعمال الأصوات المهموسة في اللّغة العربيّة لا تكاد تتجاوزُ الخُمس ، أي نسبة (20%). **(أنيس، د.س.ن)**

	المقطع	العدد	ن/ من مقاطع القافية	ن/ من مقاطع القصيدة
1	مقطع طويل مقفل بصامت	10	% 50	% 11,49
2	مقطع متوسّط مفتوح	2	% 10	% 2,29
3	مقطع قصير	4	% 20	% 4,59
4	مقطع متوسط شبه مفتوح	2	% 10	% 2,29
5	مقطع متوسّط مقفل بصامت	1	% 10	% 2,29
	المجموع	20	% 100	% 22,95

ويبدو لنا واضحًا طغيان المقطع الطويل المقفل بصامت (q) (ينظر تفسير ذلك إلى عنصر دراسة المقاطع من البحث)، الّذي بلغ نسبة (50%) من مقاطع القافية ، بينما لم يكن حظّه في القصيدة سوى (13,79%)، فهو يشبه الطريق الطّويل لهذا المجاهد والشعب في الكفاح ضدّ المستعمر ، والمغلق الّذي لم تبد نهايته رغم ما قدّم من تضحيات.

2_ الإيقاع الدّاخلي

أ_ الصوت المفرد

يميل المحدثون المهتمّون بدراسة موسيقى الشعر إلى دراسة الأصوات بدل التركيز على الأوزان ، كون الأصوات الّتي تكوّن الوزن الشعري يمكن دراستها دراسة علميّة خالصة ، خاضعة للتجربة والقياس. **(عيّاد، 1978)**

تكوّنت قصيدة (إلى مجاهد) من تسعة وأربعين ومائة (149) صوتًا ، منها واحد وعشرون ومائة (121) مجهورًا ، أي بنسبة (81,20%)، وثمانية وعشرون (28) صوتًا مهموسًا ، أي بنسبة (18,8%)، وهي نسبة تقلّ قليلًا على النسبة العاديّة للأصوات المهموسة المقدّرة بـ(20%).

وقد بلغت الأصوات المجهورة في الحشو واحدا وثمانين (81) صوتًا ، أي بنسبة (54,36%) من أصوات القصيدة ، بينما بلغ عدد الأصوات المهموسة في الحشو اثنين وعشرين (22) صوتًا بنسبة (14,76%) من أصوات القصيدة ، أمّا في القافية فسيطرت صفة الجهر ، وتراجعت نسبة الهمس فيها ، إذ بلغت (4,02%) من أصوات القافية.

وممّا سبق نستنتج ارتفاع نسبة الأصوات المجهورة في كلّ من الحشو والقافية وتراجعت نسبة الأصوات المهموسة في كليهما ، فنور هذا المجاهد رغم الظلمة ساطع ظاهر ، فهو يجهر بكفاحه في وجه المستعمر الغاشم رغم وحدته وقلّة إمكاناته ورغم غول الموت العنيد المتربّص به في الطّريق.

ب_ الانزياح الصّوتي

تشكّلت القصيدة من تسعة وأربعين ومائة (149) صوتًا ، إلّا أنّ تلك الأصوات منها ما تقدّم ومنها ما تأخّر حسب نظريّة الشيوع الّتي قال بها "إبراهيم أنيس" ؛ حيث أحصى أصوات عشرات من صفحات القرآن الكريم ، ثمّ رتّب تلك الأصوات حسب شيوعها في الصّفحات المدروسة. **(أنيس، د.س.ن)**

ونورد هذا الجدول الّذي نلخّص فيه المقارنة بين أصوات القصيدة وتلك النّظريّة:

_ نظام المقاطع الصّوتيّة في القافية

ونلخّصه في الجدول الآتي:

الترتيب	الصوت	التكرار	النسبة	نظريّة الشيوع (الرّقم الّذي بين قوسين يشير إلى ترتيب الصّوت في نظريّة الشّيوع، والرّقم الّذي بعده يبيّن درجات تقدّم الصّوت أو تأخّره في النص)
1	الألف	16	% 10,73	/// (لم يفرّق "إبراهيم أنيس" في نظريّته بين الهمزة والألف)
2	اللّام	13	% 8,72	1- (1) % 12,7
3	الياء	13	% 8,72	5+ (8) % 4,5
4	الميم	11	% 7,38	2- (2) % 12,4
5	النون	10	% 6,71	2- (3) % 11,2
6	الدال	8	% 5,36	10+ (16) % 02
7	الضّاد	8	% 5,36	16+ (23) % 0,6
8	الفاء	8	% 5,36	4+ (12) % 3,8
9	العين	7	% 4,69	4+ (13) % 3,7
10	الباء	6	% 4,02	1- (9) % 4,3
11	الهاء	6	% 4,02	6- (5) % 5,6
12	الهمزة	5	% 3,35	(4) % 7,2
13	الرّاء	5	% 3,35	2- (11) % 3,8
14	الكاف	5	% 3,35	4- (10) % 4,1
15	الواو	5	% 3,35	9- (6) % 5,2
16	التّاء	4	% 2,68	9- (7) % 5
17	القاف	4	% 2,68	3- (14) % 2,3
18	الطّاء	3	% 2,01	9+ (27) % 0,4
19	الذال	2	% 1,34	2- (17) % 1,8
20	السين	2	% 1,34	5- (15) % 2
21	الغين	2	% 1,34	3+ (24) % 0,5
22	الجيم	1	% 0,67	4- (18) % 1,6
23	الحاء	1	% 0,67	4- (19) % 1,5
24	الخاء	1	% 0,67	4- (20) % 1
25	الزاي	1	% 0,67	1+ (26) % 0,4
26	الشين	1	% 0,67	4- (22) % 0,8
27	الظاء	1	% 0,67	1+ (28) % 0,3
28	الثاء	0	% 0	3- (25) % 0,5
29	الصاد	0	% 0	8- (21) % 0,8
المجموع		149		

ويمكننا أن نلحظ أنّ بعض الأصوات قد تقدّم بشكل لافت كالضّاد (+16) والدّال (+10) والطّاء (+9)، بينما نلحظ أنّ أصواتًا أخرى قد تأخّرت بشكل لافت، كالواو والتّاء (-9) والصّاد (-8).

فتقدّم أصوات الضّاد والدّال والطّاء وهي أصوات مجهورة، كما أنّ الضّاد والطّاء أصوات مفخّمة، فمعنى الجهر والفخامة تشيع في حنايا القصيدة، فمكان هذا المجاهد فخم بارز رغم الظّلمة الّتي تحيط به من كلّ جانب، كما نلحظ اشتراك هذه الأصوات الثّلاثة في طريقة النطق وهي ارتفاع اللّسان إلى الأعلى، تارةً إلى سقف الحنك، وتارةً إلى الأسنان وكلا العضوين صلب شديد، كأنّ مجد الجهاد صعب شديد لا يُؤْتَاهُ أيٌّ كان، كما أنّه لا يُؤْتَى بالقعود والخنوع والاستكانة.

أمّا تأخّر الواو والتّاء والصّاد فيُبرّر بأنّ التّاء والصّاد صوتان مهموسان والواو لا يمتاز بوضوح سمعي رغم جهره، هذه الصّفات لا تناسب معنى القوّة والصّلابة والشدّة الّتي تميّز المجاهد.

ج_ التكرار

يَضَعُ العلماء الأسلوبيّون المحدثون التّكرار على قائمة السِّمات الأسلوبيّة في اللّغة الأدبيّة، حيث يرى "جورج مولينيه George Molinié" أنّه «**الوسيلةُ الوحيدةُ الّتي لا خلافَ حولها لاكتشاف واقعةٍ لغويّةٍ وتحديدِها في البراغماتيّة الأدبيّة، ويُمكِن لإعادة الواقعة اللّغويّة – لتضعيفها البسيط- أن يأخذَ شكلَ تَكرار الدّال مع مدلولٍ واحدٍ، أو تكرارِ الدّال مع مدلولٍ يُحقَّق من جديدٍ في كلّ**

مرّةٍ، أو تكرار مدلولٍ مع دالّاتٍ مختلفة». (مولينيه، 2006، 183)

- **تكرار اللّفظ**

الضّياء

تكرّرت ثلاث (3) مرّات، في السّطر الأوّل (1) والتّاسع (9) والخامس عشر (15)، وبملاحظة موقعها، نجد أنّها جاءت في بداية القصيدة وفي وسطها وفي آخرها، وقد وردت كلّها في آخر السّطر، وإذا كان هذا الضّياء هو نفسه هذا المجاهد، فإنّ في تكرار لفظة (الضّياء) تعبير صادق عن نيّة هذا المجاهد في نيل الشّهادة أو النصر، كما أنّ ورودها آخر السطر دلالة على أنّ نهاية هذا الجهاد مضيئة متلألئة رغم ظلمة الاستعمار، كما أنّ ورودها في أوّل ووسط ونهاية القصيدة دلالة أنّ المجاهد مكلّل بالنصر في كلّ حالاته.

- **تكرار العبارة مع الاستبدال**

ورد في السّطر الأوّل (1) «لَاحَ هَذَا الضِّيَاءُ»، وفي السّطر الأخير (15) «مِنْ قَبْلِ هَذَا الضِّيَاءُ»، إنّ استبدال (لاح) بـ (من قبل) يوحي أنّ أمر الجهاد لم يبدأ مع هذا المجاهد ولن يتوقّف بموته؛ بل هو موجود وسيظلّ موجودًا ما دامت الظّلمة طاغية على فضاء الوطن.

ثالثًا: البنية الصّرفيّة

1_ نسبة الأفعال إلى الصّفات "معادلة بوزيمان A.Buseman": (مصلوح، 1992)

وقد برهنت بعض الدّراسات على صحّة تلك المعادلة، وقد اختصرها "سعد مصلوح" في (ن.ف.ص)، حيث: ن = عدد الأفعال/ عدد الصفات نسبة، وف = فعل، و ص = صفة. وقد جاءت نسبة الأفعال إلى الصّفات في هذه القصيدة على النحو الآتي:

		النوع	العدد	المجموع
1	الأفعال	ماض	6	10
		مضارع	4	
2	الصّفات	اسم فاعل	2	4
		صفة مشبّهة	2	

ومن خلال هذا الجدول يبدو لنا أنّ:

(ن.ف.ص) = $\frac{10}{4}$ = 2,5

وهذه النّتيجة تبيّن أنّ النص يتميّز بالانفعاليّة، الّتي تعكس حركة الأحداث وتسارعها داخل القصيدة، هذا التّسارع الّذي واكب حياة المجاهد منذ انبرائه للدّفاع عن وطنه، إلى ارتقائه شهيدًا ينير ظلمة الاستبداد.

2_ الضّمائر

لقد بُنِيَ النص على الضّمير: هو، وقد جاء الضّمير إمّا مستترًا أو متّصلًا، وورد الضّمير (أنت) مستترًا في موضع واحد، نوردهما في هذا الجدول:

الضمير	النوع	العدد	ن/الضّميرين	الوظيفة النحويّة	العدد	النسبة/الضّمير	ن/ الضميرين
هو	ظاهر	2	% 20	مفعول به	1	% 10	% 90
				مضاف إليه	1	% 10	
	مستتر	7	% 70	فاعل	6	% 60	
				اسم كان	1	% 10	
أنت	مستتر	1	% 10	فاعل	1	% 10	% 10
المجموع		10	% 100		10	% 100	% 100

ونلاحظ أنّ الضّمير (هو) كان المهيمن على القصيدة، فقد وظّف تسع (09) مرّات، أي بنسبة (90%) من مجموع الضّميرين، وجاء مستترًا بنسبة (77,77%) من توظيفه، وهو يعكس خروج المجاهد خفيةً متستّرًا عن أعين العدوّ إلى الجبال، وهو ضمير مستتر لا قيمة له في عين العدوّ، وقد احتلّ هذا الضّمير موقع الفاعل بنسبة (60%)، فهذا المجاهد المستتر، فاعلٌ في قضيّته رغم سعي المستدمر إلى إخفاء قيمته.

أمّا الضّمير (أنت)، فوُظِّفَ مرّة واحدة (1) فهذا المجاهد البطل استغنى عن المخاطبة والكلام وذهب إلى الفعل، فهو زمن انتهى فيه الكلام ليترك المجال للسّلاح لينطق.

كما نلحظ غياب صيغ المثنّى والجمع، واستحواذ صيغة الإفراد على القصيدة هذا المجاهد السّائر إلى طريق البطولة منفردًا، عونه إيمانه بقضيّته وسلاحه العزيمة والصبر.

رابعًا: البنية التركيبيّة

1_ الجمل الأساس

والملاحظ أنّ الجمل الأساس في هذه القصيدة قد جاءت جملًا فعليّة بسيطة وواحدة مركّبة، ستّ (6) منها مثبتة، وواحدة منفيّة: وقد وردت جمل القصيدة على نمطين:

الصّورة 1: فعل (ماض لازم) + فاعل (هذا) + بدل

س1: لاح هذا الضّياء

الصّورة 2: فعل (مضارع متعدّ) + فاعل (مستتر) + مفعول به

س2: ينير الفضاء

الصّورة 3: فعل + مصدرية + ضمير مستتر (أنت) + فعل (مضارع متعدّ) + مفعول به (مستتر)

س4: طالما تبتغيه

الصّورة 4: نفي + فعل (ماض لازم) + فاعل (مستتر) + جار ومجرور

س7: ما تناهى من خفوت

الصّورة 5: فعل (ماض لازم) + فاعل (مستتر) + جار ومجرور + مضاف إليه

س8: زال في دفق الضّياء

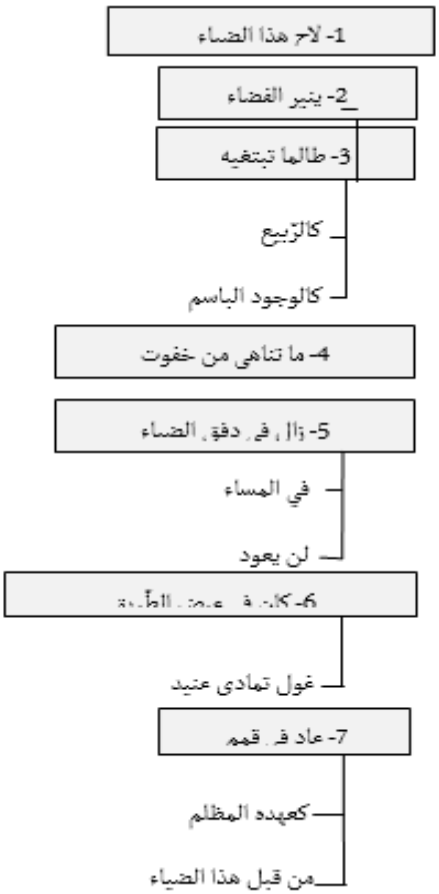
الصّورة 6: فعل (ماض ناقص) + اسم كان (مستتر) + جار ومجرور + مضاف إليه

س11: كان في عرض الطّريق

الصّورة 7: فعل (ماض لازم) + فاعل (مستتر) + جار ومجرور

س13: زال في قمم

لقد تألّفت القصيدة من سبعة (7) جمل أساسيّة، وتعالقت بها جمل فرعيّة (تابعة) عن طريق التقديم والتأخير، وهذا المخطّط يعيد ترتيب جمل النص:



والملاحظ أنّ هذه الجمل الأساس قد وردت فعليّة (خمسة (5) ماضويّة وواحدة (1) مضارعة) بسيطة خبريّة (خمسة (5) مثبتة وواحدة (1) منفيّة)، لسرد الأحداث، ونقلها كما وقعت، فهي ثابتة لم تتغيّر، وكان الفعل لازمًا في أربع (4) جمل، وورد متعدّيًا مرّة (1) واحدة، تعدّى فيها إلى مفعول واحد، وقد وُسِّعَتْ بجار ومجرور أو مضاف إليه، أو هما معًا، وإذا لاحظنا عنصري الإسناد في هذه الجمل وجدنا:

التعيين	النّوع	العدد	النسبة
المسند	فعل (ماض + مضارع)	5 + 1	% 100
المسند إليه	ضمير مستتر + اسم ظاهر	1 + 5	% 100
الدّلالة العامّة للجملة	إخبار	6	% 100

فمجيء الجمل فعليّة كون الفعل يحمل معنى الاستمراريّة والتّجدّد فحتّى لو استشهد هذا المجاهد، فإنّ المجاهد لن يتوقّف بل هو باق مستمرّ، أمّا غلبة الماضي فهو يلائم الطّابع القصصي الإخباري لسرد الأحداث، أمّا ورود الفعل لازمًا مكتفيًا بفاعله، فالاكتفاء بالفعل والفاعل دلالة على عظمتهما بشكل لا يفسح المجال للحديث عن المفعول به.

2_ الجمل الفرعيّة (التّابعة)

رأينا أنّ هذه القصيدة قد تألّفت من ستّ (6) جمل أساسيّة، وتعالقت بها جمل فرعيّة (تابعة) عن طريق التقديم والتأخير، وهذا تحليل تركيبي لتلك الجمل الفرعيّة:

س3: بشكل بديع

_ جار ومجرور + صفة = حال

س5: كالربيع

_ جار ومجرور = حال

س6: كالوجود الباسم

_ جار ومجرور + صفة = حال

س7: في المساء

_ جار ومجرور = ظرف

س12: غول تمادى عنيد

_ اسم كان + فعل (مضارع) + فاعل (مستتر) + حال

س14: كعهده المظلم

_ جار ومجرور + مضاف إليه (ضمير متصل) + صفة

س15: من قبل هذا الضّياء

_ جار ومجرور + اسم إشارة + مضاف إليه

وقد قامت هذه الجمل الفرعيّة بوظيفة الوصف والتشبيه، فهي تصوّر هذا المجاهد ونوره الذي يضيء الظّلمة ثمّ يختفي لتعود الظّلمة من جديد.

خامسًا: بنية الصّورة الشّعريّة

ظلّت الصورة منذ القديم مقياسًا على براعة الشاعر وفحولته، ولم يَخْفُتْ الاهتمام بها حديثًا بل زاد مع تطوّر الدّراسات قامت الضّرورة لدراستها؛ وهي «**تخرج من كونها مقوّما منفردًا من مقوّمات القصيدة لتؤسّس عضويّة بنائيّة مهمّة في النص الشعري، تدعم العناصر الأخرى وتنطوي على دور خطير في استجابة النص لمنطلقات الحداثة**» **(عبيد، 2012، 88)**، فالصّورة الفنّيّة تقرّب ما اسْتُشْكِلَ من معنى إلى المتلقّي فتقوم بوظيفة إيحائيّة تأثيريّة جماليّة في آن معا.

1_ الصّورة الجزئيّة

أ_ أنماط الصّورة الجزئيّة

_ **الصّورة البلاغيّة:** قامت هذه القصيدة على تركيز مكثّف للصّور، فوردت سبع (7) صور بلاغيّة، وهي نسبة مهمّة نظرا لقصر القصيدة، بداية من:

- **التشبيه**

في السّطر الأوّل «لاح هذا الضّياء»، حيث شبّه هذا المجاهد بالضياء الذي ينير الفضاء، وهو تشبيه بليغ، فغدا (الضّياء) رمزًا للمجاهد، وفي السطر الخامس والسّادس «كالرّبيع ... كالوجود الباسم» فهذا (الضّياء/ المجاهد) مثل الربيع ومثل الوجود الباسم في جماله وبهائه، وفي السطر التاسع «زال في دفق الضّياء» شبّه الضياء بالماء الّذي يتدفّق، وفي السطر الثّاني عشر «غول تمادى عنيد»، فشبّه الموت بالغول الّذي يبتلع كل من يسير في هذا الطّريق، فهذا الغول متماد في جبال الجزائر عنيد يتربّص لأخذ أرواح المجاهدين، وفي السطر الرّابع عشر «كعهده المظلم»، فشبّه ذاك الزّمن بالظّلام لسوء حال الجزائر في تلك الفترة العصيبة.

فقد قامت هذه الومضة على تكثيف الصور، فرغم اعتماد الشاعر على الصّورة الحقيقيّة، إلّا أنّه لم يتخلّ عن الصّورة البلاغيّة المتمثّلة في التشبيه بأنواعه العادي والبليغ، كما نلحظ حلول هذه الصور البلاغية مواقع مهمّة في النص، فجاء في بدايته ووسطه ونهايته، فارتكزت القصيدة على أعمدة التشبيه لتقريب المعنى والإحساس، فكان تواترُ ورودها في أسطر القصيدة بارزًا وحضورها طافحًا.

كما استغنت بالتشبيه عن الاستعارة والكناية والمجاز وغير ذلك، لطغيان البساطة والجمالية السهلة الممتنعة، التي أدت المعنى بأيسر السبل، دون تنميق أو مبالغة.

_ **الصّورة الحقيقيّة (القصيدة-الصورة):** كانت الصورة الشعرية من أهم الموضوعات التي يتم بوساطتها تطوير الشعر وتحديثه، لذا كان من المنطقي أن تطور من وسائلها وقدراتها وأشكالها، فسعى النقاد إلى الكشف عن نماذج متطورة ولدت بتأثير الفنون الأخرى في الشعر، كالرسم والسرد والسينما والمسرح وغيرها، «**وكان من أهم الأنواع الجديدة التي كشف عنها النقاد هو ما اصطلح عليه بـ (القصيدة-الصورة)، التي تقدم القصيدة بأكملها بوصفها صورة شعرية متكاملة**». **(عبيد، 2015، 149)**

ولعل أقرب توصيف لها ما عبر به "مُحَمَّد صابر عبيد" من أن: «**القصيدة-الصورة هي نمط من أنماط الصورة الكلية، ففي الوقت الذي تتكون فيه الصورة الكلية من مجموعة من الصور الصغيرة المستقلة التي تشتبك فيما بينها اشتباكا نسيجيا لتكوّن في النهاية صورة النص الكلية، فإن القصيدة-الصورة هي صورة واحدة تؤلف نصا شعريا متكاملا وتشتغل مراياها بفاعلية مركّزة داخل حدود الصورة**» **(عبيد، 2006، 149)**، فهي عبارة عن صورة

سينمائية بتعبير شعري، تنطبع في ذهن المتلقي كفلاش باك أو فيلم قصير.

ورغم كثافة حضور الصور البلاغية والرموز التي استعان بها الشاعر لتوصيف المعنى المُراد، إلا أن ذلك لم يمنعنا من لمس حضور الصورة الحقيقية، جعلت من النص ومضة خاطفة لقصة المجاهد الذي سار متخفّيًا إلى قمم الجبال يبتغي العزّة والشهادة، فالقارئ النوعي المعاصر سيتلقّى القصيدة كصورة حقيقية متجاوزا حواجز التخييل والتنميق الصوري، فلم يكتف الشاعر بالصور التقليدية بل حشرها متواصلة ليشكّل صورة حقيقيّة قريبة من القارئ يندمج فيها، وذلك بفضل النمط السردي الإخباري لهذه القصيدة.

2_ الصورة الكليّة: يرى "مُحَمَّد صابر عبيد" أن الصورة الكلية في القصيدة المعاصرة «**واحدة من أعقد نماذج الصورة الفنية، لما تحتاجه من قدرات إبداعية متنوعة ومستوى متقدّم من الوعي الفني والرؤيوي**» **(عبيد، 2014، 181)**، ومن هذا المنطلق تصبح القصيدة حشرا لصور متتابعة، «**وهذه الصور لا ترتبط على وفق النسق الطبيعي للزمن، كما هو الشأن في المشهد السينمائي أو التصوير السردي في الأدب القصصي، بل على وفق الحالة النفسيّة الخاصة**» **(إسماعيل، د.س.ن، 66)**.

وقد تجلّت القصيدة كلوحة فنيّة، أو مشهدا من فيلم، فهي ومضة سريعة رصدها لنا خيال الشاعر لمجاهد يحاكي في عزّته وصموده قمم الجبال، الجبال التي بُذِرَتْ في رحمها الثورة المجيدة فأنبتت شهادة وحريّة وكرامة.

وتكونت تلك الصورة الكلية المتحرّكة من مشاهد جزئيّة:

المشهد الأوّل: خروج الضياء (المجاهد) من بيته.

المشهد الثّاني: تربص الموت بالمجاهد في عرض الطريق واستشهاده مساء.

المشهد الثّالث: ارتقاء روح الشهيد إلى القمة، وارتفاع ذكره رغم استشهاده.

خاتمة

سعت هذه الدراسة إلى الوصول إلى **جماليات البناء الأسلوبي في قصيدة الثورة الجزائرية في الشعر العراقي من خلال قصيدة (إلى مجاهد) للشاعر "كاظم محمّد حسين"**، متوسّلة بالمنهج السيميائي في استكناه بنى القصيدة وتوليد دلالاتها، فكانت السيمياء مفتاحا لتفكيك دلالات العنوان الذي كان موضوعة موجزة ومكثفة لمعاني النص.

وفي **مستوى الإيقاع الخارجي**، أظهرنا كيف مزج الشاعر بين بحرين، واختياره الواعي لذلك، وحسن اتساق ورود تفعيلات البحرين في مزيج منسجم، كما انتصرت الدراسة لأهمية المقاطع الصوتية في التحليل الإيقاعي على حساب الأوزان العروضية، الأمر الذي تتجه إليه الدراسات الحديثة وتُثَمّنُهُ.

أبرزت الدراسة الدّور الإيقاعي والدّلالي للقافية والرّوي، فكان ورود السكون في آخر القافية على حرف الرّوي انزياحًا عمّا اعتادته الأذن العربية، وجاء معبّرا عن الدلالات العميقة للقصيدة، حيث تآزر السكون مع صوت الهمزة في التعبير عن الألم الذي ينفرج في وسط وآخر القصيدة بصوت الميم الممددّة، فهذه المراوحة بين السكت والانفراج عبّرت عن حجم المعاناة وانتظار الفرج.

وعلى **مستوى الإيقاع الداخلي**، فكان لصوت الجهر دوره الفاعل في استكناه معاني النص العميقة، وقد جاء التكرار بنوعيه الصّوتي واللفظي صانعًا نوتة القصيدة الداخليّة.

أما في **المستوى الصرفي**، فقد كان لتطبيق معادلة "بوزيمان" أثر في الكشف عن الانفعاليّة الشّديدة في النص، عاكسةً حركة الأحداث وتسارعها في مسيرة المجاهد. كما أكدنا أن النص بني على الضمير: هو، الذي جاء مستترا غالبا الذي يعكس تخفي المجاهد عن العدو، وقد احتلّ موقع الفاعليّة، فرغم تستّر المجاهد فهو فاعل في قضيته، رغم محاولات العدو طمس ذلك والتهوين من أمره.

وكانت دراستنا **للمستوى التركيبي** مركّزة على **الجمل الأساس** في القصيدة، فقد وردت غالبًا فعليّة ماضويّة بسيطة خبريّة مثبتة، لسرد الأحداث، ونقل اللحظة التّاريخية ثابتةً كما وقعت. وتطرّقنا إلى **الجمل الفرعيّة** (التابعة) التي قامت بدور الوصف ؛ وصف الأحداث ووصف المجاهد.

وقد أظهرت دراسة **الصّورة الشعرية** أنّ النص عبارة عن ومضة (صورة كليّة)، فيشعر المتلقّي كأنّه أمام لوحة فنيّة، أو لقطة سريعة من فيلم.

ورغم اعتماد القصيدة الصورة الحقيقيّة (القصيدة-الصورة)، إلا أن الصورة البلاغيّة أثبتت سطوتها وطغيانها على القصيدة، فرغم جدّة وحداثة مقوّمات القصيدة إلا أن الصّورة البلاغيّة أثبتت فاعليّتها في تقريب معاني القصيدة ودلالاتها العميقة.

الهوامش

الاسم العالي للمؤلف، الاسم. سنة النشر، عنوان الكتاب، الناشر، مكان النشر.

1. سعدي ، عثمان ، 1401هـ/1981م ، **الثّورة الجزائريّة في الشعر العراقي** ، دار الحرّيّة للطّباعة ، بغداد-العراق.
2. تاوريرت ، بشير ، 19 ، 20 أفريل 2014 ، **"سيميائيّة العنوان وإستراتيجيّة المفارقة في قصيدة المهرولون للشاعر نزار قباني"**، محاضرات الملتقى الوطني الثالث ، (د.ر.مج)، (د.ع).
3. الشمسان ، إبراهيم أبو أوس ، (د. س. ن) ، **حروف الجرّ دلالاتها وعلاقاتها** ، مطابع الطيّار ، السعودية.
4. ابن فارس ، أحمد أبو الحسن ، 1422هـ/2001م ، **مقاييس اللّغة** ، دار إحياء التراث العربي ، بيروت-لبنان.
5. ابن منظور ، جمال الدين ، (د.س.ن) ، لسان **العرب** ، دار صادر ، بيروت.
6. نفسه.
7. تحدثت نازك عن المزج بين الوزنين في إطار ما يمسى بـ البند ، فخصصت فصلا كاملا للحديث عن ذلك. الملائكة ، نازك ، 1978م ، **قضايا الشعر المعاصر** ، دار العلم للملايين ، بيروت-لبنان.
8. المليلياني الأحمدي ، موسى بن مُحَمَّد ، 1994 ، **المتوسّط الكافي في علمي العروض والقوافي** ، دار الحكمة ، الجزائر.
9. الملائكة ، نفسه.
10. ابن فارس ، أبو الحسين أحمد ، 1979 ، **مقاييس اللغة** ، دار الفكر ، بيروت-لبنان.
11. نفسه.
12. ينظر ، بكّار ، يوسف حسين ، (د.س.ن) ، **بناء القصيدة في النقد العربي القديم (في ضوء النقد الحديث)**، دار الأندلس ، بيروت لبنان.
13. عيّاد ، شكري محمّد ، 1978 ، **موسيقى الشعر العربي: مشروع دراسة علميّة** ، دار المعرفة ، القاهرة-مصر. ويعرّف المقطع بأنّه عبارة عن حركة قصيرة أو طويلةٍ مُكتنَفَةٍ بصوت أو أكثر من الأصوات الساكنة ، وهي في العربية أنواع ثلاثة: قصير ومتوسط ، طويل. وقد لاحظ "إبراهيم أنيس" أن الشعر العربي –فيما عدا بعض الحالات- يتكون من المقطع القصير والمتوسط. للمزيد ينظر إلى: بن يحي ، مُحَمَّد ، جوان2009 ، "قوافي الشعر العربي من التقطيع العروضي إلى نظام المقاطع الصوتية" ، **مجلة كلية الآداب والعلوم الإنسانية والاجتماعية** ، ع5.
14. قطوس ، بسام ، 2000 ، **مقاربات نصية في الأدب الفلسطيني الحديث**، مؤسسة حمادة للدراسات الجامعية والنشر والتوزيع ، إربد الأردن.
15. أنيس ، إبراهيم ، 1952 ، **موسيقى الشعر**، مكتبة الأنجلو المصرية ، القاهرة-مصر.
16. ينظر ، ماريوباي ، 1998 ، **أسس علم اللّغة**، عالم الكتب ، القاهرة-مصر.
17. أنيس ، إبراهيم ، (د.س.ن) ، **الأصوات اللغوية**، مطبعة نهضة مصر ، مصر.
18. ينظر تفسير ذلك إلى عنصر دراسة المقاطع من البحث.
19. عيّاد ، شكري مُحَمَّد ، **المرجع السابق**.
20. أنيس ، إبراهيم ، (د.س.ن) ، **الأصوات اللغوية**، مطبعة نهضة مصر ، مصر.
21. الرّقم الّذي بين قوسين يشير إلى ترتيب الصّوت في نظريّة الشّيوع ، والرّقم الّذي بعده يبيّن درجات تقدّم الصّوت أو تأخّره في النص.
22. لم يفرّق "إبراهيم أنيس" في نظريّته بين الهمزة والألف.
23. مولينيه ، جورج ، 2006 ، **الأسلوبيّة**، المؤسّسة الجامعيّة للدّراسات والنشر والتوزيع ، بيروت-لبنان.
24. هي معادلة اقترحها العالم الألماني A.Buseman ، وطبّقها على نصوصٍ من الأدب الألماني في دراسةٍ نُشِرَت سنة 1925 ، وتتلخّص في كونها قياس يمكّن من تمييز النص الأدبيّ من غير الأدبيّ ، بتحديد مظهرين من مظاهر التعبير: التعبيرُ بالحدث ، والتعبيرُ بالصّفة. وتُطبَّق المعادلة بإحصاء عدد الأفعال ، وعدد الصّفات ، وقسمة الأولى على الثّانية ، وناتجُ القسمة يكون قيمةً عدديّةً تزيد وتنقص تبعًا للزّيادة والنّقص في عدد الكلمات المجموعة الأولى (الأفعال) على المجموعة الثّانية (الصّفات)، وكلّما زادت تلك القيمة كان طابع اللّغة أقرب إلى الأسلوب الأدبي ، كما أنّ هذه المعادلة تُستخدم كمؤشّرٍ لقياس مدى انفعاليّة ، أو عقلانيّة اللّغة المستخدمة في النصوص. ينظر: مصلوح ، سعد ، 1992 ، **الأسلوب دراسة لغويّة إحصائيّة** ، عالم الكتب ، القاهرة-مصر.
25. عبيد ، محمّد صابر ، 2012 ، **عضويّة الأداة الشعريّة: فنيّة الوسائل ودلاليّة الوظائف في القصيدة الجديدة**، عالم الكتب الحديث ، إربد-الأردن.
26. عبيد ، مُحَمَّد صابر ، 2015 ، **تجليات النص الخلاق: الرؤية الإبداعية والممارسة الجمالية قراءات في تجربة علي جعفر العلاق** ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت-لبنان.
27. عبيد ، مُحَمَّد صابر ، 2006م ، **مرايا التخييل الشعري** ، عالم الكتب الحديث ، إربد ، دار جدار للكتاب العالمي ، عمان.
28. عبيد ، مُحَمَّد صابر ، 2014 ، **تجليات النص الشعري: اللغة، الدلالة، الصورة** ، عالم الكتب الحديث ، إربد-الأردن.
29. إسماعيل ، عز الدين ، (د.س.ن) ، **التفسير النفسي للأدب** ، مكتبة غريب ، القاهرة-مصر.