النظام المقطعي الصوتي العربي في نشيد بربروس لمفدي زكرياء
-- دراسة وصفية تشكيلية --

The arabic phonetic syllabary system in the hymn of barbaross by mufdi zakaria–a descriptive plastic formative study--

سامية مزيود *

تاريخ الإرسال: 2022/12/26	تاريخ القبول: 2024/05/05	تاريخ النشر: 2024/06/30

الملخص:

تهدف هذه الدراسة إلى الكشف عن الجوانب النفسية والشعورية للشاعر مفدي زكرياء من خلال النظام المقطعي الذي بني عليه نشيد بربروس؛ لأنّ المقاطع بأنواعها القصيرة والمتوسطة والطويلة، ترتبط بالانفعالات والمضامين المختلفة؛ كما أنّ أنواع المقاطع المستخدمة تؤدّي دورا بارزا في الأغراض الشعرية، ومن هنا تأتي أهمية الدراسة في إبراز أنّ اختيار الشاعر للكلمات ليس اختيارا اعتباطيا وليد المصادفة إنّما هو اختيار مقصود يؤدّي المعنى بحروفه، وينقل الإحساس بإيقاعه الصوتي.

الكلمات المفتاحية: المقطع الصوتي، الشعر، الدلالة، الإحصاء، مفدي زكرياء.

Abstract:

This study aims to reveal the psychological and emotional aspects of the poet Mufdi Zakaria through the syllabic system on which Barbaros's anthem was built. Because the short, medium and long syllables are associated with different emotions and contents; Also, the types of syllables used play a prominent role in poetic purposes, hence the importance of the study in highlighting that the poet's choice of words is not an arbitrary choice born of coincidence, but rather an intentional choice that conveys the meaning with its letters, and conveys the sense of its vocal rhythm.

***Key words**: syllable, poetry, semantics, statistics, Moufdi Zakaria.*

* جامعة تلمسان، mezioued.samia@gmail.com

*** *** ***

المؤلف المرسل: سامية مزيود mezioued.samia@gmail.com

مقدمة:

يعدّ المستوى الصّوتي من أهم مستويات البناء الشعري وأكثرها وضوحا، وذلك بحكم أنّه المادة الأوّلية للشعر- بوصفه فنّا لغويّا- أي أنّ الألفاظ التي هي مجموعة من الأصوات تخضع لتنظيم خاص يلفت انتباه المتلقي، ويمثّل هذا التنظيم جانبا كبيرا من التأثير الجمالي للفنّ.

وهذا التنظيم الصوتي تشترك فيه كلّ الأعمال الأدبية من نثر وشعر؛ ولكنّه في الشعر أكثر وضوحا وأقوى فاعلية، فالبناء الصوتي أحد الرّكائز الأساسية لماهية اللّغة الشّعرية، التي تكتسب خصوصيتها بتشكيلها الصوتي الذي يثير المتلقّي؛ فمعنى القصيدة إنّما يثيره بناء الكلمات كأصوات أكثر ممّا يثيره بناء الكلمات كمعان؛ والمعنى الكامن في القصيدة إنّما يصفح عنه تتابع الأصوات في نسق منتظم على وجه خاص.

لأجل ذلك فإنّ السّؤال الذي يطرح نفسه في هذا المقام هو: ما هي الدلالات المستوحاة من تحليل النظام المقطعي الذي بنى عليه الشاعر مفدي زكريا نشيد بربروس؟

وقد اعتمدنا في هذه الدراسة على استخدام المنهج الوصفي التحليلي لأبيات النشيد، بغية الكشف عن مضامين القصيدة.

ولكن حريّ بنا قبل أن نتناول هذا النّظام المقطعي أن نوضّح ماهية المقطع والعناصر التي يتكوّن منها.

1. تعريف المقطع:

لقد تعدّدت آراء الباحثين في تعريف المقطع الصوتي فمنهم من اتجه وجهة فوناتيكية بحتة، ومنهم من كانت وجهته فونولوجية، ومنهم من جمع بين الوجهتين

وسوف نعرّج على هذه التعريفات ثم نختار منها ما هو أقرب للنسيج المقطعي في اللغة العربية.

فأمّا الاتجاه الفونيتيكي، فإنّ أهمّ التّعريفات في هذا الاتجاه ما جاء على لسان "روبنز" بأنّه: " تتابع من الأصوات الكلامية له حد أعلى، أو قمة إسماع تقع بين حدّين أدنيين من الإسماع "[1]، نلحظ أنّ هذا التعريف صوتي محض عالج مفهوم المقطع من زاوية نطقية بإزاء ما يتولّد عن ذلك النّطق من مستوى إسماع طبيعي.

وقد عبّر إبراهيم أنيس عن مفهوم المقطع فسيولوجيا إزاء خصوصية تشكّله في اللّغة العربية، فأظهر أنّه: "عبارة عن حركة قصيرة، أو طويلة مكتنفة بصوت أو أكثر من الأصوات الساكنة"[2]، وبالاتجاه نفسه نظر عبد الصبور شاهين إلى المقطع؛ إذ أشار إلى ذلك التّوافق الحاصل بين النبضات الصدرية التي يتكوّن منها المقطع ونظام اللغة المنطوقة، فالمقطع عنده: "تأليف صوتي بسيط تتكوّن منه كلمات اللغة متّفق مع إيقاع النفس الطبيعي، ونظام اللغة في صوغ مفرداتها" [3]، وقد فسّر لنا التأليف الصوتي البسيط على أنّه: " مزيج من الصامت والحركة"[4].

وأمّا الاتجاه الفونولوجي في تعريف المقطع فيقوم من وجهة نظر هيومن[5] على وجود ارتباط وثيق بين بنية الكلمة وبنية المقطع، وهو يركّز في عملّية تصوّر المقطع على الطرائق المختلفة التي تتجمّع فيها الأصوات من صوامت وحركات في كلّ لغة على حدتها، وذلك لإنتاج تتابعات نمطية في تلك اللغة، ويؤيّد ذلك المستشرق الألماني "شاده" الذي قال في المقطع: "هو عندا -يعني المحدثين- كلّ جزء من أجزاء الكلمة يجوز الوقف عليه من دون تشويه الكلمة"[6]. مؤكّدا بذلك التوافق بين الوقف وصحّة بنية الكلمة، ويترجم أحمد مختار عمر المفهوم السابق بتعريف المقطع على أنّه: " عدد من التّتابعات المختلفة من السواكن، والعلل بالإضافة إلى عدد من الملامح الأخرى ، الطول، النبر، النغم، أو إلى علل مفردة تعتبر في اللغة المعيّنة كمجموعة واحدة بالنسبة لأيّ تحليل آخر" [7].

ومع ما ذكر من تعريفات وُجِدَ – عند بعض الأصواتيين المحدثين- من عرّف المقطع في اللغة العربية بتعريف وصف بأنّه تعريف جامع مانع، بعد أن عرف تعاريف

كثيرة اعتبرت أنّها لا تحدّ المقطع حدّا قاطعا، إذ يرى عبد العزيز الصيّغ: أنّ تعريف حسام النعيمي أكثر التعريفات تقييدا لمعنى المقطع في قوله: "مجموعة صوتية تبدأ بصامت يتبعه صائت، وتنتهي قبل أوّل صامت يرد متبوعا بصائت، أو عند انتهاء الكلام قبل مجيء القيد"[8] وقد اعتبره "تعريفا جامع مانع"[9].

وتابعه في هذا غانم قدوري الحمد قال: "ووصف هذا التعريف بأنّه جامع مانع، وهو كذلك بالنسبة للمقطع في العربية"[10]، وقد أجرى على هذا التعريف بعض التعديلات، والإيضاحات ثمّ خرج بتعريف جامع مانع نظر فيه إلى الاتجاهات الثلاثة "النطقية –المخرجية، والوظيفية، والصوتية الفيزيائية" قائلا :" المقطع مجموعة أصوات تنطق بضغطة صدرية واحدة، تبدأ بصوت جامد- صامت- يتبعه صوت ذائب – صائت- (قصير أو طويل)، وقد يأتي متبوعا بصوت جامد أو اثنين، ويكون الصوت الذائب فيه قمّة الإسماع بالنسبة إلى الأصوات الأخرى التي يتألّف منها المقطع"[11]، فيستشف من هذا التعريف أمور:

1- قوله: " مجموعة صوتية" شمل جميع أنواع المقاطع.
2- حدّد بداية المقطع بقوله: " تبدأ بجامد" وهي القاعدة.
3- أشار إلى قمّة المقطع بقوله: "متبوعا بذائب قصير أو طويل" أي قمة المقطع.
4- قد تكون القمّة نهاية المقطع بغضّ النّظر على أنّها قصيرة مثل "فَ" في فَتَحَ أو طويلة مثل "فَا" في "فَاتِح".
5- قد تأتي نهاية المقطع قاعدة لا قمة بقوله: متبوعا بصوت جامد واحد مثل لَمْ، أو اثنين مثل بِئْرْ عند الوقف.

كانت هذه جملة تعريفات الأصواتيين للمقطع، تمثّل مختلف وجهات النظر المادية، والنّطقية، والوظيفية، وقد اتّصف تعريفا جامعا مانعا جمع بين مختلف الوجهات.

2. أنواع المقاطع في اللّغة العربية:

تتألّف المقاطع الصوتية من نوعين من أنواع الفونيمات هي: الحركات، وكلّ حركة في المقطع تمثّل نواته، والصوامت وهي حدود المقطع، وتأتي من الإمكانات المتاحة لاجتماع هذين النوعين من الفونيمات، صور عديد للمقطع تنقسم إلى[12]:

1- قصيرة: وهي المقاطع التي تتكوّن من صامت وحركة قصيرة، ويرمز إليها بالرمز "ص ح" حيث ترمز **(ص)** إلى الصامت وترمز **(ح)** إلى الحركة القصيرة، ويمثّل هذا النوع من المقاطع مقاطع الفعل كَتَبَ.

2- متوسطة وهي على نوعين:

أ- مفتوحة: وهي التي تتكوّن من صامت وحركة طويلة ويرمز إليها بالرمز **"ص ح ح"** ويمثّلها كلّ من **ما، ذو، في**.

ب- مغلقة وهي تلك المقاطع التي تتكوّن من صامت + حركة قصيرة + صامت ويرمز إليها بالرمز **" ص ح ص"** ويمثّله كلّ من "قَدْ"، و" مِنْ" و "خُذْ".

3- طويلة وهي على نوعين أيضا:

أ- طويل مفرد الإغلاق: ويتكوّن من صامت+ حركة طويلة+ صامت ويرمز إليه بالرمز **" ص ح ح ص"** ويمثّله المقطع **"مين"** من "المسلمينْ" وذلك في حالة الوقف.

ب- طويل مزدوج الإغلاق ويتكوّن من صامت + حركة قصيرة+ صامت+ صامت، ويرمز إليه بالرمز **" ص ح ص ص"** ويمثّله كلمة: **بنْتْ، شمْسْ**، وذلك في حالة الوقف فقط.

4- مديدة ولا تكون إلّا وقفا وتتكوّن من صامت وحركة طويلة وصامت طويل ويرمز إليه بالرمز **" ص ح ح ص ص"** نحو: سارّ، حارّ وقفا.

هذه هي الإمكانات المقطعية في اللغة العربية، فكلّ مقطع من هذه المقاطع ينتهي بحركة فهو مقطع مفتوح، وكلّ مقطع ينتهي بصامت فهو مغلق، فالمقاطع في العربية إمّا مفتوحة وإمّا مغلقة، وواضح تماما أنّ المقاطع القصيرة مفتوحة أبدا، والمتوسطة منها المفتوح ومنها المغلق، أمّا المقاطع المديدة فمغلقة أبدا.

3. تحليل نشيد بربروس مقطعيا:

سنحاول فيما يلي أن نستفيد من هذه الكشوف العلمية عن المقطع وأسراره الداخلية، كما سنحاول ما طاوعتنا المادة أن نربط بين المقاطع الصوتية والحالة النفسية والوجدانية للشاعر سواء من حيث نهاية المقطع بالانغلاق أو الفتح أم من حيث حجم المقطع ومدّة النطق به؛ وذلك لأنّ " تحليل النسيج الصوتي يكشف اللّثام عن دلائل وظواهر صوتية وسلوكية كامنة ترتبط بالشعور والحالة النفسية للشاعر" [13].

وسنعتمد كذلك عند تناولنا للمقاطع الصوتية على الإحصاء، فهو يساعدنا على تدقيق النّتائج التأويلية التي تتضمّن دلالات معينة قد لا يقبلها القارئ إن كانت مستخلصة بطريقة غير علمية خاضعة للدقة والتّركيز، مع العلم أنّ العلمية الأدبية هي وعي معرفي يتكيّف مع متطلّبات الخصوصية المعرفيّة الجماليّة الفنيّة، لأجل ذلك سنحاول أن تتوفر لنا في النهاية مادة أولية موثوق بها يمكن أن ننطلق منها في تحليلاتنا وفي إطلاق أحكامنا على النشيد، واضعين في الاعتبار ما يلي [14]:

– مراعاة الوقف على أواخر الأبيات، وبذلك فإنّ الحرف الأخير منها يراعى فيه السكون اللّهم إذا كان فعلا ناقصا أو اسما منقوصا أو مقصورا أو كان اسما منوّنا منصوبا.

– النظر إلى الكلمة باعتبارها مجموعة نفسية واحدة، بغضّ النّظر عمّا تتكوّن منه من عناصر صرفية (مورفيمية) وقد يؤدّي ذلك إلى أن تتكوّن الكلمة ممّا يعتبره الصّرفيين مجموعة من الكلمات أو وحدات صرفية كما يسمّيها المحدثون.

– اعتبار أداة التعريف حرفا صامتا واحدا نظرا لسقوط الهمزة في حالة الوصل، وهذا بدوره يؤدّي إلى احتسابه مكمّلا للصوت السّابق له، وذلك لأنّه لا ينطق إلّا بالاعتماد على المتحرّك السّابق له، وينطبق هذا أيضا على الهمزات الأخرى التي تأتي للوصل، ولا ينطبق هذا بالطبع فيما إذا بدأت الأبيات بأداة تعريف إذ لابدّ والحالة هذه من احتساب همزة أداة التعريف واعتبارها بداية المقطع.

– فصلنا بين المقاطع بالشرطة المائلة.

– اعتبرنا نون التنوين في الكلمات غير الموقوف عليها حرفا صامتا يختم به المقطع.

وبالرجوع إلى المقاطع الصوتية التي تكوّن منها النشيد نجدها قد جاءت على النحو التالي [15]:

– يا ليل خيم... واعصفي يا رياح ص ح ح/ ص ح ص/ ص ح/ ص ح ص/ ص ح ص / ص ح ص/ ص ح/ ص ح ح/ ص ح ص/ ص ح ح ص .

– يا أفق دمدم ... واقصفي يا رعود ص ح ح/ ص ح/ ص ح/ ص ح ص/ ص ح ص / ص ح ص/ ص ح / ص ح ح/ ص ح ح/ ص ح/ ص ح ح ص.

– يا دم شرشر ... واثخني يا جراح ص ح ح/ ص ح/ ص ح/ ص ح ص/ ص ح ص/ ص ح ص/ ص ح/ ص ح ح/ ص ح ح / ص ح/ ص ح ح ص.

– يا غل صرصر ... واحدقي يا قيود ص ح ح/ ص ح ص/ ص ح / ص ح ص/ ص ح ص/ ص ح ص / ص ح/ ص ح ح/ ص ح ح/ ص ح/ ص ح ح ص.

– يا سجن ازخر... بجنود الكفاح ص ح ح/ ص ح ص/ ص ح ص / ص ح ص/ ص ح/ ص ح ح/ ص ح ص/ ص ح/ ص ح ح ص.

– فأنت يا سجن ... طريق الخلود...!! ص ح/ ص ح ص/ ص ح/ ص ح ح/ ص ح ص/ ص ح/ ص ح ح/ ص ح ص/ ص ح/ ص ح ح ص.

– أنت، محراب الضحايا ص ح ص/ ص ح/ ص ح ص/ ص ح ح/ ص ح ص/ ص ح/ ص ح ح/ ص ح ح.

– في حناياك الأسود ص ح ح/ ص ح/ ص ح ح/ ص ح ح/ ص ح ص/ ص ح/ ص ح ح ص.

– أنت... أنت... أنت... يا بربروس... ص ح ص/ ص ح/ ص ح ص/ ص ح/ ص ح ص/ ص ح ح/ ص ح ص/ ص ح/ ص ح ح ص.

- يا مصنع المجد، ورمز الفدا ص ح ح/ ص ح ص/ ص ح/ ص ح ص/ ص ح ص/ ص ح / ص ح / ص ح ص/ ص ح ص/ ص ح/ ص ح ح.
- يا مهبط الوحي، لشعر البقا ص ح ح/ ص ح ص/ ص ح/ ص ح ص/ ص ح ص/ ص ح/ ص ح ص/ ص ح ص/ ص ح/ ص ح ح.
- يا معقل الأبطال، والشهدا ص ح ح/ ص ح ص/ ص ح/ ص ح ص/ ص ح ص/ ص ح ح/ ص ح/ ص ح ص/ ص ح/ ص ح/ ص ح ح.
- يا منتدى الأحرار، والملتقى ص ح ح/ ص ح ص/ ص ح/ ص ح ص/ ص ح ص/ ص ح ح/ ص ح/ ص ح ص/ ص ح ص/ ص ح/ ص ح ح.
- أصبحت يا سجن لنا معبدا ص ح ص/ ص ح ص/ ص ح/ ص ح ح/ ص ح ص/ ص ح / ص ح/ ص ح ح/ ص ح ص/ ص ح/ ص ح ح.
- عليك نتلو العهد والموثقا ص ح/ ص ح ص/ ص ح/ ص ح ص/ ص ح ح ص/ ص ح ص / ص ح / ص ح ص/ ص ح ص / ص ح / ص ح ح.
- يوم قمنا ورفعنا ص ح ص/ ص ح/ ص ح ص/ ص ح ح/ ص ح/ ص ح / ص ح ص/ ص ح ح.
- في السموات البنود ص ح ص/ ص ح/ ص ح/ ص ح ح/ ص ح ص/ ص ح/ ص ح ح ص.
- أنت... أنت... أنت... يا بربروس... ص ح ص/ ص ح/ ص ح ص/ ص ح/ ص ح ص/ ص ح/ ص ح ح/ ص ح ص/ ص ح/ ص ح ح ص.
- يا ثورة التحرير، صوني الحمى ص ح ح / ص ح ص/ ص ح/ ص ح ص/ ص ح ص/ ص ح ح / ص ح/ ص ح ح/ ص ح ص / ص ح/ص ح ح.
- وحرّريه من يد الغاصبين ص ح/ ص ح ص/ ص ح/ ص ح ح / ص ح/ ص ح ص/ ص ح/ ص ح ص/ ص ح ح/ ص ح/ ص ح ح ص.
- شقّى الطريق فوق سيل الدما ص ح ص/ ص ح ص/ ص ح/ ص ح ح/ ص ح ص/ ص ح/ ص ح ص/ ص ح ص/ ص ح/ ص ح ح.

- وحطهي، الطاغين والظالمين ص ح/ ص ح ص/ ص ح ص/ ص ح ح/ ص ح ح/ ص ح ص / ص ح ح/ ص ح/ ص ح ح ص.
- اشهد يا ربي... واسمعي يا سما... ص ح ص/ ص ح ص/ ص ح ح/ ص ح ص/ ص ح ح/ ص ح ص / ص ح / ص ح ح / ص ح ح/ ص ح / ص ح ح.
- إنا نشرنا الروع في العالمين ص ح ص/ ص ح ح/ ص ح/ ص ح ص/ ص ح ح ص/ ص ح ص/ ص ح/ ص ح ص/ ص ح ح/ ص ح/ ص ح ح ص.
- يوم ثرنا كالمنايا ص ح ص/ ص ح/ ص ح ص/ ص ح ح/ ص ح ص/ ص ح/ ص ح ح/ ص ح ح.
- نفتدي أرض الجدود ص ح ص/ ص ح/ ص ح ح/ ص ح ص/ ص ح ص/ ص ح/ ص ح ح ص.
- أنت... أنت... أنت... يا بربروس... ص ح ص/ ص ح/ ص ح ص/ ص ح/ ص ح ص/ ص ح/ ص ح ح/ ص ح ص/ ص ح/ ص ح ح ص.
- يا جيش، أضرمها بساح الوغى ص ح ح/ ص ح ص/ ص ح/ ص ح ص/ ص ح ص/ ص ح ح/ ص ح/ ص ح ح/ ص ح ص/ ص ح/ ص ح ح.
- على العدو الغاصب الأجنبي ص ح /ص ح ح ص/ ص ح / ص ح ص/ ص ح ص/ ص ح ح/ ص ح/ ص ح ص/ ص ح ص/ ص ح/ ص ح ح.
- وصبها نارا على من طغى ص ح/ ص ح ص/ ص ح/ ص ح ح/ ص ح ح/ ص ح ص/ ص ح / ص ح ح / ص ح ص / ص ح/ ص ح ح.
- تبعث بها مجد بني يعرب ص ح ص/ ص ح/ ص ح/ ص ح ح/ ص ح ص/ ص ح/ ص ح/ ص ح ح/ ص ح/ ص ح ص.
- وإن بلغت القصد والمبتغى ص ح/ ص ح ص/ ص ح/ ص ح ص/ ص ح ص/ ص ح ص / ص ح / ص ح ص / ص ح ص / ص ح / ص ح ح.

- فحقق الوحدة للعرب ص ح/ ص ح ص/ ص ح ص ص/ ص ح ص/ ص ح/ ص ح/ ص ح ص/ ص ح / ص ح ص.
- بين أوطان العروبة ص ح ص/ ص ح/ ص ح ص/ ص ح ح/ ص ح ص/ ص ح / ص ح ح/ ص ح/ ص ح.
- والجزائر... لا حدود ... ص ح ص/ ص ح/ ص ح ح/ ص ح ص/ ص ص ح ح/ ص ح/ ص ح ح ص.
- أنت... أنت... أنت... يا بربروس... ص ح ص/ ص ح/ ص ح ص/ ص ح/ ص ح ص/ ص ح/ ص ح ح/ ص ح ص/ ص ح/ ص ح ح ص.

يلاحظ أنّ عدد المقاطع في كلّ قطعة من هذا النشيد قد بلغ واحد وتسعون مقطعا ولهذا الرقم دلالة فبالرجوع إلى موضوع النّشيد نجد أنّ الشاعر يصف فيه السجن الذي كان حلقة من حلقات العنف الاستعماري بالجزائر، لكنّ الشاعر اتّخذه بشكل خصم يقاومه ويتحّداه ساخرا من وسائله الإجرامية وأنواع عذاباته، ومن هنا جاءت المقاطع الصوتية محدودة العدد؛ " فالأوزان القصيرة ذات المقاطع القليلة تصلح للمقطوعات العابرة التي تقال وقت المصيبة والهلع والتي يكون فيها الشاعر مضربا مشتّتا فيطلب لخواطره المضطربة المشتّتة وزنا قصيرا يتلاءم وسرعة التّنفس وازدياد النبضات القلبية ..."[16].

ومن ثمة جاء هذا العدد القليل من المقاطع والذي يدلّ على المآسي التي ارتكبها العنف الاستعماري بالسجون والعذاب والألم المرير الذي كان يحسّ به الشاعر؛ لأنّه قد نظمها من عمق سجن بربروس حيث العسف والأسف في حقّ الضحايا واللّذان أنكرهما الشاعر وراح ينشد الصدود والتحدّي والأمل والسموّ.

وبالتالي فإن المقاطع الصوتية كان لها دلالة في التعبير عن النفسية المضطربة التي كتب بها الشاعر هذا النشيد؛ ففيه دلالة الحزن الشديد جرّاء تصرّفات العنف الاستعماري بالسجون، وبالموازاة قد حمل حديثه معاني الحرب والمواجهة والتصدّي.

فعدد المقاطع يكثر إذا تناول الشاعر أغراضا هادئة كالوصف والغزل والمدح، في حين أنّها تقلّ إذا كانت نفس الشاعر مضطربة وذلك وقت حديثه عن الأغراض التي حملت معاني الحرب والمواجهة والتصدّي؛ فلم يكن هذا النشيد ليتلعثم اللّسان في قراءته فيترك تعبا أو مللا؛ فمقاطعه الصوتية القصيرة، والمتوسطة المغلقة، والمتوسطة المفتوحة التي بلغت في كلّ قطعة على الأكثر **37** في الأوّل، ونفسه في الثاني، و**26** في الثالث أسهل المقاطع العربية إلّا أنّ النشيد لا يخلو من الثقل؛ فثمة ثقل تحدثه المقاطع الطويلة المفردة الإغلاق، وتتابع المقاطع القصيرة في بعض المواضع؛ لدعم لمعنى كما رأينا.

وإذا نظرنا إلى المقاطع من جانب آخر وهو جانب المقاطع من حيث الطول والقصر مكّننا إحصاء المقاطع الصوتية من تحقيق النسب المثبتة في الجدول الآتي:

مقاطع النشيد	المقطع القصير	النسبة المئوية	المقطع المتوسط المغلق	النسبة المئوية	المقطع المتوسط المفتوح	النسبة المئوية	المقطع الطويل	النسبة المئوية
01	30	32,96	27	29,67	26	28,57	08	8,79
02	33	36,26	37	40,65	18	19,78	03	3,29
03	29	31,86	33	36,26	23	25,27	06	6,59
04	37	40,65	35	38,46	17	18,68	02	2,19
المجموع الكلي	129	35,43	132	36,26	84	23,07	19	5,21

وانطلاقا من هذا الجدول الذي يمثّل نسب المقاطع الصوتية في النشيد، نلاحظ أنّ الشاعر قد اتّخذ أربعة أنواع من المقاطع لبناء هذا النشيد؛ إلّا أنّ الأنواع الثلاثة هي الأكثر انتشار فعندما نستقرئ الجدول يتبيّن أنّ المقطع المتوسط المغلق هو السائد إذ يمثّل 36,26٪، ويليه المقطع القصير بنسبة 35,43٪، ثم المقطع المتوسط المفتوح بنسبة: 23,07٪، أمّا المقطع الطويل المفرد الإغلاق فقد كان أقلّ انتشارا ذلك أنّه سجّل نسبة: 5,21 ٪.

ويمكن إرجاء تنوّع هذه المقاطع على هذا الشكل إلى الحالة الشعورية للشاعر؛ فالأديب أو الشاعر يختار المقاطع الصوتية التي توافق حالته الشعورية، فبما أنّ المقطع الغالب هو المقطع المتوسط المغلق، فإنّ من شأن هذا المقطع الذي يتقطّع معه النّفس أن يعبّر عن الحزم القاطع والجدّ الفاصل الذي لا مجال فيه لتهاون وتجوّز؛ فيجسّد من خلال هذا تمكّن الشاعر من تأكيد فكرة أنّ المجاهد لا يتوقّف عن النضال بمجرّد الإلقاء به في السجن، بل قد تحوّل السجن إلى ساحة امتدّ فيها الكفاح، حتّى يبيّن للاستعمار أنّ الجزائريّن لا تنفيهم قيود في سبيل تحرير الوطن.

وللثقل النطقي الذي تحدثه المقاطع القصيرة بتتابعها وازدحامها في بعض المواضع أن يعكس ثقل الرسالة التي حملها الشاعر، لذلك استعملها الشاعر للتعبير عن معاني الحزم والجد، كما أنّها قد أحدثت إيقاعا عذبا لأنّها تستغرق في نطقها زمنا أقلّ من الذي تستغرقه المقاطع المغلقة؛ وهذا الإيقاع قد حمل ورائه رسالة خالدة عن معاني الصمود والتحدّي والوعي السياسي للشاعر داخل أثون السجن بضرورة مواصلة النضال.

فضلا على أنّ تتابعها وازدحامها في بعض المواضع يحقّق لهذا النشيد تأثيره الأهمّ في المتلقّي على أساس التصعيد الثوري؛ لأنّه كان مهتمّا بهزّ النفوس وبعث الروح الثورية فيها حتّى تهبّ إلى ساحي الجهاد، فهو ليس كغيره من الشعراء إنّما هو شاعر الثورة والوطن.

وإنّك لتجد في المقاطع المتوسطة المفتوحة القويّة التي يطول زمن نطقها، قياسا بشبيهتها المتوسطة المغلقة، إذ أنّها توحي بطول مخرج صوت اللّين الذي يحمله ذلك المقطع بإفساح المجال للشاعر للتعبير بصورة واضحة؛ إذ نجد أنّه قد نشّط عقله وحرّك قلمه لتحريض الشعب لتأليبها على النظام المتعسّف والعدوّ الظالم فدعا إلى الثورة قبل أن تنشب وروّج لها، وإنّك لتستشعر ذلك بانفتاح نفسك وامتدادها مع هذه المقطع بفتحتها الطويلة.

وللمقطع الطويل المزدوج الإغلاق الذي يتكوّن بالوقف على آخر أبيات النشيد في المقطع الأوّل ثقل عظيم؛ يعود إلى طوله وعنقوده الفونيمي في آخره، ولعلّ

هذا المقطع باحتوائه على حركة طويلة قد كان له دور تمكين الشاعر من التعبير عمّا في داخله بصورة واضحة تلاءم مخرج صوت اللين الذي يحمله ذلك المقطع.

كما أنّ تكرار المقطع الطويل في آخر كلّ قطعة أو في آخر الأبيات قد أعطى القصيدة شعرية أعلى؛ حيث عمل على شحن النشيد بطاقة إيقاعية كبيرة تمكّن الجمهور من تذوّقه والاستجابة له لأنّه كما يقول بون: "الجرس يجب أن يكون صدى للمعنى"[17]، فمن خلال هذا المبنى تمكّن الشاعر مفدي زكريا من تأكيد فكرة أنّ المجاهد لا يتوقّف عن النّضال بمجرّد الإلقاء به في السّجن بل قد تحوّل السجن إلى ساحة امتدّ فيها الكفاح.

وقد جاء هذا المقطع في آخر الأبيات لأنّ تنظيم المقاطع يعزّز وضوح النصّ السّمعي، لذلك اختاره الشاعر لآخر البيت؛ لأنّ النهايات هي آخر ما يستقرّ في ذهن المتلقّي، ولأنّه من أوضح المقاطع العربية في السمع.

ولهذا النظام المقطعي المتناسب المتناسق أن يحقّق في هذا النشيد موسيقى متّزنة خاصة من شأنها "أن تثير فينا انتباها عجيبا كذلك الذي يثيره عقد منظوم تتّخذه الخرزة من خرزاته في موضع ما شكلا خاصّا وحجما خاصّا، ولونا خاصّا" [18].

ومن اللافت للنظر ممّا تقدّم أنّ المقاطع الثلاثة الأولى القصير المفتوح، والمتوسط المفتوح، والمتوسط المغلق، هي الأكثر شيوعا في الشعر العربي، "لما لها من توافق مع الحالات الشعورية والتنفسية، في حين أن المقاطع الطويل، والطويل مزدوج الإغلاق، والبالغ الطول المزدوج الإغلاق لا تتوافق مع الحالات الشعورية والتّنفّسية، إلّا في حالات الوقف، أو نهاية الكلام؛ ومن ثمة تتوافق مع الآهات الحبيسة التي تخرج في هواء زفيري طويل يقتضي الوقف بعدها حتى يلتقط الشاعر أنفاسه، ويواصل أداءه الشعري؛ ولذلك تتوافق وحالات معيّنة يجسّد الشاعر خلالها الفرح العميق، أو الحزن الطويل، أو الأمل الموصول إلى ما لا نهاية، أو الحزن الممتد إلى ما لا نهاية"[19]، فطول المقطع وقصره يرتبطان بالحالة النفسية، والعواطف، والمضامين التي تجسّدها القصيدة.

4. خاتمة:

نخلص ممّا سبق إلى أنّ الشاعر قد استطاع أن يدلّل على حالته النفسية من خلال عدد المقاطع المستخدمة من ناحية، ومن حيث طبيعتها وهيئة ترتيبها من ناحية أخرى؛ إذ أنّها قد جاءت في النشيد قليلة العدد لأنّ نفس الشّاعر كانت مضربة وذلك لأنّ النشيد قد حمل معاني الحرب والمواجهة والتصّدي؛ في حين أنّها قد تكثر إذا تناول الشّاعر أغراضا هادئة كالوصف والغزل والمدح.

أمّا من ناحية طبيعتها فقد وظّف منها ما هو شديد الوضوح في الأذن، شديد الثقل على اللّسان كالمقطع الطويل المغلق (ص ح ح ص)، ومنها ما هو قليل الوضوح سهل النطق كالمقطع القصير (ص ح)، كما وظّف ما هو موسيقي بطبيعته كالمقطع المتوسط المغلق (ص ح ص)، والمقطع المتوسط المفتوح (ص ح ح).

أمّا من ناحية هيئة الترتيب؛ فمنها ما حقّق سلاسة نطقية في نسق موسيقي عذب، كتتابع المقطعين المتوسط المغلق والمتوسط المفتوح، ومنها ما حقّق تتابعه ثقلا نطقيا موحيا بالشدّة والضيق كتتابع ثلاثة مقاطع قصيرة أو أكثر.

5. الهوامش:

[1] - أحمد مختار عمر، دراسة الصوت اللغوي، عالم الكتب، د.ط، القاهرة، بيروت، 1997، ص 284.

[2] - إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو المصرية، ط2، 1952، ص145.

[3] - عبد الصبور شاهين، القراءات القرآنية في ضوء علم اللغة الحديث، مكتبة الخانجي، د.ط، القاهرة، د.ت، ص25.

[4] - عبد الصبور شاهين، ينظر: المنهج الصوتي للبنية العربية رؤية جديدة في الصرف العربي، مؤسسة الرسالة، د.ط، بيروت، 1980، ص38.

[5] - محمد جواد النوري، علم الأصوات العربية، منشورات جامعة القدس المفتوحة، ط1، عمان - الأردن، 1996، ص234، نقلا عن: phonology , hyman, p189.

[6] - مناف مهدي الموسوي، علم الأصوات اللغوية، دار الكتب العلمية، بغداد، 2007، ص119.

[7] - أحمد مختار عمر، دراسة الصوت اللغوي، ص285.

[8] - حسام النعيمي، أبحاث في أصوات العربية، دار الشؤون الثقافية العامة (آفاق عربية)، ط1، بغداد، 1998، ص 8.

[9] - عبد العزيز الصيغ، المصطلح الصوتي في الدراسات العربية، دار الفكر، ط2، دمشق،2007، ص278.

[10] - غانم قدوري الحمد، المدخل إلى علم أصوات العربية، دار عمار، ط1، عمان، 2004، ص193.

[11] - نفسه، ص 193-194.

[12] - فوزي الشايب، أثر القوانين الصوتية في بناء الكلمة، عالم الكتب الحديث، د.ط، إربد، الأردن، 2004، ص100-101

[13] - ممدوح عبد الرحمن، المؤثرات الإيقاعية في لغة الشعر، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، د.ط، 1994، ص68.

[14] - حامد بن أحمد بن سعد الشنبري، النظام الصوتي للغة العربية دراسة وصفية تطبيقية، مركز اللغة العربية، جامعة القاهرة، د.ط، 2004، ص203.

[15] - مفدي زكريا، اللهب المقدس، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، وحدة الرغاية- الجزائر، د.ط، 2007، ص 76-78.

[16] - ينظر: إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ص175-176.

[17] - عبد القادر الرباعي، تشكيل المعنى لشعري، مجلة فصول، مج4، العدد 02، 1984، ص56.

[18] - ينظر: إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ص 11.

[19] - حسام الدين، كريم زكي، الدلالة الصوتية، الأنجلو المصرية، ط1، القاهرة، 1992، ص 156-157.