تجلّيات الصوت والدلالة في المقطوعة النوفمبرية رقم 52 من إلياذة الجزائر لمفدي زكريا: دراسة تطبيقية للفونيمات التّطريزية

The role of children's stories in solidifying citizenship among child returnees from the ordeal of terrorism in Algeria: field applications

ط.د سعاد مهيديد*

مخبر الخطاب التّواصلي الجزائري الحديث

جامعة بلحاج بوشعيب عين تموشنت (الجزائر)

souad.mehidid@univ-temouchent.edu.dz

أ.د.عبد الجليل منقور

جامعة بلحاج بوشعيب عين تموشنت (الجزائر)

mankour1964@yahoo.fr

تاريخ الاستلام: 2023/02/15 تاريخ القبول 2023/04/14 تاريخ النشر 2023/05/14

ملخص:

تهدف هذه الورقة البحثية إلى رصد وبيان القيمة المعنوية للصوت في تشكيل دلالات الشّعر، وذلك من خلال الأثر الدلالي للفونيمات التطريزية أو ما يعرف بالفونيمات فوق التركيبية. ومعلوم أنّ تلك الظواهر الصوتية تزيد التحاما بالمعنى والدلالة حين أدائها نطقا، نظرا لأهمية المنطوق وتأثيره الخاص ودوره في تقديم المعنى بشكل أوضح. ومنه جاء اختيارنا لتطبيق الظاهرة في المقطوعة النوفمبرية 52 من "إلياذة الجزائر" للشاعر الملحمي الجزائري مفدي زكريا. ومن خلال القراءة الوصفية التحليلية، والاستعانة باستخراج وإحصاء المقاطع الصوتية وتقديم دلالتها، خلصت الدراسة إلى أنّ المقاطع الصوتية في

* المؤلف المراسل

المقطوعة النوفمبرية لشاعر الثورة الجزائرية المجيدة مفدي زكريا جاءت متباينة، وكلّ مقطع منها يحمل بعدا دلاليا مختلفا، لذلك تناغمت في القصيدة المشاعر وتباينت بشكل واضح وصريح مع ما يختلج الشاعر من أحاسيس صادقة.

الكلمات المفتاحية: صوت؛ دلالة؛ فونيمات تطريزية؛ إلياذة الجزائر؛ مفدي زكريا.

Abstract: This paper aims to monitor and explain the intangible value of sound in forming the semantics of poetry, through the semantic effect of embroidered phonemes or what is known as suprastructural phonemes. It is known that these phonemic phenomena increase the bonding of the meaning and the significance when they are performed verbally, according to the importance of the utterance, its special influence, and its role in presenting the meaning more clearly. Hence our choice to apply the phenomenon in the November piece 52 of the "Iliad of Algeria" by the Algerian epic poet Mufdi Zakaria. Through the descriptive analytical reading, extracting and counting the phonemes, and presenting their significance, the study concluded that the phonemes in the November piece of the glorious Algerian revolution poet Mufdi Zakaria were different, and each of them carried a different semantic dimension, so the poem harmonized with feelings and contrasted clearly and explicitly with what Convulsed in the same poet of sincere feelings.

key words: sound; Significance; embroidered phonemes, The Iliad of Algiers; Moufdi Zakaria.

مقدّمة:

اللّغة في جوهرها هي أداة للتّعبير عن مختلف المقاصد والأغراض، وهي بنية تتكون من متتالية من الأصوات؛ فالصّوت هو المكوّن الأساسي لها، وهو الجزء المهم الذي لا يتجزأ منها. ولما كان ذلك كذلك، كانت الدّراسة الصّوتية هي المنطلق الأوّل لأيّ دارس، وكانت الأصوات بشكلّ عامّ هي المؤلف لجوهر النّصوص، وهي الموجه الحقيقي للمتلقّي؛ فأيّ نص سواء كان شعرا أم نثرا يزيد تأثيره حين يكون منطوقا، وهو ما يجعل الرّسالة الصّوتية التي تحملها الفونيمات فوق التركيبية واضحة الدلالة من جهة، ولها قابلية التأثير أكثر من جهة أخرى.

من هذا المنطلق، أولت الدّراسات الصوتية الحديثة اهتمامها بالجانب المنطوق أكثر من المكتوب؛ لأنّ النّص المنطوق يتميز بسماته التّواصلية والإلقائية عن النص المكتوب وبطابعه البنيوي التّركيبي. كما توفي اللّغة المنطوقة الدلالة الصّوتية حقّها، وتوضح توزّع المقاطع بشكل أدق، فضلا عن كونها تجعل ملقي الخطاب قادرا على التّعبير والإفصاح عمّا يجول بخاطره بسبل مختلفة، فالتأثير الواضح للنّص المنطوق يكون من خلال إفصاحه عن الدلالات وإظهار الحالة النفسية التي تنتاب الشّاعر، وهو ما لا تحقّقه اللّغة المكتوبة.

في هذا السّياق، تتأسس ورقتنا البحثية من دراسة صوتية دلالية للفونيمات التّطريزية تحديدا في النص الشّعري من خلال نموذج مفدي زكريا في المقطوعة النوفمبرية 52 من إلياذة الجزائر، ولتحديد هذا المقصد البحثي، نطرح التساؤلات الآتية: ما علاقة الصوت بالدلالة؟ وما مفهوم الفونيمات التطريزية كتركيبة صوتية في صناعة وتوجيه المعنى؟ وما أثر المنطوق في توجيه هذه الدلالة؟ وكيف يتجلى هذا في الفونيمات التطريزية للمقطوعة 52 من إلياذة الجزائر مفدي زكريا؟

وللإجابة عن إشكاليات الدّراسة، ارتأينا تقديم إطار نّظري من خلال المنهج الوصفي حول الموضوع، بدء بمفهوم المقطع وأهميته إلى مفهوم الفونيمات التطريزية. ثمّ عمدنا إلى المنهج التحليلي والإحصائي في بيان دلالة الفونيمات التطريزية في المقطوعة النوفمبرية 52 من إلياذة الجزائر. وجاء هيكل الدراسة وفق المخطط الآتي:

المبحث الأول: المقطع الصوتي ودلالته في نظام اللغة

من المفيد قبل بسط القول في الفونيمات التطريزية أن نوضّح ما المقصود بالتطريز، فالتطريز من المصطلحات الصوتية المعروفة، وقد استعمل "في الأصواتية والصواتة فوق القطعية Suprasegmental ليدلّ إجمالا على تنويعات في العلوّ الموسيقي Pitch والارتفاع (القوّة) Loudness ودرجة سرعة اللحن Tempo والإيقاع Rythme"[1]. كما يشير إلى تلك التنوعات الصوتية التّميزية، والتي تشمل؛ المقطع،

النّبر، التّنغيم، الإيقاع. ويدلّ التطريز أيضا " على مبادئ النظم المشتملة على القوالب الإيقاعية"[2]، وعلى "خصائص بنية البيت الشعري وتحليلاتها"[3].

يتّضح من خلال هذه الإشارة الوجيزة أنّ التّطريز هو مجموع الملامح التميزية التي تطرأ على بنية الكلمات فتظهر مع التحليل، ويقوم فيها المقطع الصوتي بدور وظيفي فعّال يسهم في الإفصاح عن دلالات الظّاهرة الصّوتية، وبالتالي يتّضح المعنى.

المطلب الأول: المقاطع الصوتية التّطريزية ودلالتها:

الفرع الأول: مفهوم المقطع: Syllable

المقطع في اللّغة من " إبانة بعض أجزاء الجرم من بعض فصلا"،[4] والمقطع من قطع "والقطع مصدر قَطعتُ الحبل قطعًا فانقَطَعَ. والمقطَعُ بالكسر: ما يُقطَعُ به الشّيء، وقطَعَه واقتَطَعَه فانقطع وتقَطّع شُدّد للكثرة"،[5] والمقطع هو: " الموضع الذي يُقطع فيه النّهر من المعابر وغيرها، وقد أقطَعَه بها" [6].

نستشف من التّعاريف اللّغوية السابقة أنّ أغلب معاجم اللغة العربية تُذَيّل معنى القطع وما جاورها من الكلمات من قبيل: قطع، قطعت، قطعا، انقطع، أقطع، المقطع. دلالة على معنى الإبانة، والفصل، وموضع القطع.

أمّا من النّاحية الاصطلاحية فغدا مفهوم المقطع يتأرجح بين مسارات مختلفة، ومتفرقة تعتمد بالدّرجة الأولى على التّباين الوظيفي له فعرّفوه بناء على " مذاهب شتّى؛ صوتية فيزيقية، أو مخرجية، أو وظيفية"[7].

وعليه يعرّف المقطع الصوتي لدى الدارسين وفق اتجاهات ثلاث بدء بالنّاحية الصوتية؛ إذ يراد به الأداء الفعلي للصوت المتعلّق بأعلى قمة إسماع تمثّلها حركة مصحوبة بعدّة أصوات قد تأتي إمّا سابقة لتلك القمة أو لاحقة لها، وقد يحدث أن تكون سابقة ولاحقة أيضا[8].

أمّا الاتّجاه الثاني، فهو عضوي اهتم بعضهم بتحديد مفهومه استنادا إلى وضعية جهاز النّطق أثناء الكلام، فتبيّن لهم بأنّه عبارة عن "خفقة صدرية" على أساس أنّ الإنسان عند النّطق قد يشعر بنوع من الضغط أو التأكيد emphasis عند النّطق بالمقطع"[9].

هذا وجثا بعض الدارسين من أمثال عبد الصبور شاهين صوب الاتّجاه الفونولوجي والذي حدّد مفهومه على أنّه " مزيج من صامت وحركة يتّفق وطريقة اللّغة في تأليف بنيتها، ويعتمد على الإيقاع التنّفسي"[10].

وبما أنّ المنطلق الفونولوجي يعتمد على تركيبة البنية العربية التي لها مقاطع خاصة بها، مكوّنة من صامت وحركة بنوعيها القصيرة والطويلة عادة كان يتّخذ الحرف في التشكيل المقطعي الرّمز (ص) أو (C) بينما الحركات القصيرة فرمزها (ح) أو (V)، أمّا الحركات الطويلة فتحمل الرمز (ح ح) أو (V V).

ومن هذا المنطلق، وبهذا التّمثيل تشتمل اللغة العربية على خمسة أنواع من المقاطع وهي: [11]

1- المقطع القصير المفتوح: ص+ح.

2- المقطع الطويل بنوعيه:

أ- المفتوح: ص+ح+ح.

ب- المقفل: ص+ح+ص.

3- المقطع المديد المقفل بصامت = ص+ح+ح+ص.

4- المقطع المديد المقفل بصامتين = ص+ح+ص+ص.

المقاطع الثلاثة الأولى (المقطع القصير المفتوح، والمقطع الطويل المفتوح، والطويل المغلق) هي مقاطع أساسية وأكثر ذيوعا، أمّا الأخيرة فهي مرتبطة بحالات الوقف.

الفرع الثاني: أهمية المقطع الصوتي في الدراسة الصوتية

من هنا كان " التمييز بين الكلام وبين اللّغة المكتوبة من حيث ما يستطيع الكلام أن يعبّر عنه لا من المعاني العامة فحسب، بل ومن الأحاسيس والمشاعر الشخصية بصفة خاصة التي تعجز عنه اللغة المكتوبة عجزا جزئيا أو عجزا كلّيا"[12].

يتكوّن النّظام الصوتي للّغة العربية في جوهره من مجموعة من الأصوات، ولكلّ صوت خصائصه المميزة عن بقية الأصوات، وهنا ينبغي التّنويه إلى أنّ ما يبرز صوتا عن آخر ويجعله أكثر وضوحا، هو الأداء، ويتعلّق الأمر بإعطاء الصّوت حقه في الكلمة أثناء النّطق، وذلك بهدف توضيح اللّفظ والكشف عن دلالته، ولا يخفى على أيّ كان أنّ " العنصر الأساسي الذي يميّز الصوت عن آخر هو قوّة إسماعه التي تختلف اختلافا جوهريا تبعا لدرجته وسرعته"[13]؛ ويختصر هذا الكلام حلاوة الصوت وطلاوة الأداء التي ترجع إلى قدرة المتكلم وإمكانيته في التأثير على المستمع.

يضاف إلى هذا، المقاطع الصوتية والتي " تبرز من خلالها مقدرة المتكلم على انتقاء الوحدات اللّغوية المتفاعلة فيما بينها فتعطي أنماطا من الأبنية اللّغوية وفقا لما تعارفت عليه جماعة المتكلمين فيما بينهم من قواعد وأحكام. وهذه المقاطع الصوتية هي المكوّن الأول للكلمات؛ لأنّ كلّ كلمة تتكوّن من مقاطع تتعاقب فيما بينها" [14].

ويرى في ذلك قيمة الأداء الصوتي أي فعاليته في تشكيل المقاطع الصوتية،هذه الأخيرة الّتي تعدّ سبيلا لفهم المنطوق وتحليله؛ وبالتّالي فهي تفصح المجال أمام الدارس لمعرفة القيمة الدلالية للكلمات داخل السّياق التركيبي، وقد بدا أنّها تمثّل- في الدّراسة الصّوتية- حجر الركن الأساسي، ولا يخفى على أحد أنّها أداة المحلل ووسيلته الضّرورية التّي تمكّنه من فهم نسج الكلمات العربية،فضلا عن كونها تشكّل تلوينات صوتية تعكس تعبيرات متنوّعة؛ تساعد المتلقي على فهم المعنى؛فعندما تتحدث المشاعر والأحاسيس في لحظة مهابة من المؤكّد أنها ستعكس حالة شعورية ونفسية تجعل الأديب يفرغ تلك الشُّحنات

الصّوتية الداخلية،م ممّا يحدث نوعا من التّناغم الذي يساهم في تشكيل بنية النّص وبالتالي يستطيع المتلقي بناء على ذلك فهم أبعاده الدلالية.

يحدّد ما سبق من بيان، قيمة النّص المنطوق باعتباره نسقا من العناصر اللّسانية التي تبرز بوضوح من خلال تراتب الصوت، وهي تحدث نتيجة استجابة معيّنة لأحد المنبّهات بصفة مباشرة؛ حيث تضمن هذه الاستجابة تحقيق البعدين الانفعالي والشّعوري معا[15].

المبحث الثاني: تجليات المقطع ودلالته في القصيدة النوفمبرية"52" لمفدي زكريا

وفي ضوء ما تقدم، ستكون دراستنا مقصورة في هذا الجانب الخاص بالمقطع الصوتي على إحصاء المقاطع الصوتية في القصيدة، معتمدين في ذلك على التقسيم سالف الذّكر مع تحديد دلالة البنية المقطعية لكلّ نوع، وذلك بهدف الولوج إلى البنية الباطنية للنّص الشعري. ومن أجل الإطّلاع على النّظام المقطعي الذي اعتمده مفدي زكريا في قصيدته النوفمبرية، كان لابدّ من التعامل مع النّص منطوقا باعتباره الوسيلة الأولى من وسائل الاتّصال الأسبق زمانا، هذا وقد روعي في الدراسة كلّ ما ينطق ويسمع يكتب، والعكس صحيح وبعد الاستماع جيّدا إلى النّص الشعري بواسطة الحاسوب وبصوت الشّاعر رصد البحث المقاطع الصوتية كما هي مبيّنة في الجدول التالي:

الجدول (1) إحصائية المقاطع الصوتية الموجودة في القصيدة:

المقاطع	ص +ح	ص+ح 2	ص+ح+ ص	ص+ح 2+ص	ص+ح +ص2	المجموع
تواترها	116	64	84	03	01	268
النسبة	43.2 %8	.88% 23	% 31.34	.11% 1	% 0.37	%100

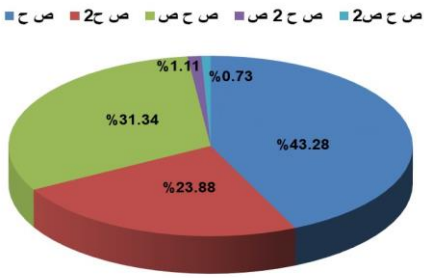
المصدر: إعداد الباحثين من خلال القراءة الإحصائية لمقاطع القصيدة

ملاحظة: يتمّ حساب قيمة النسبة المئوية عن طريق عملية ضرب القيمة الرقمية في 100، مثلا لحساب النسبة المئوية لكلّ مقطع، لابدّ أوّلا من استخراج نسبة كلّ نوع من المقاطع وذلك بقسمة عدد تواتر المقطع في القصيدة على المجموع الكلي للمقاطع والمقدّر ب: (268)، ثمّ يتمّ ضرب الناتج النهائي في 100 من أجل الحصول على النسبة المئوية، ويمكن تمثيل ذلك بحساب النسبة المئوية للمقطع من النّوع الأول وهو: القصير المفتوح والذي رمزه ص+ح أو C+V بالفرنسية على النحو الآتي:

$$\mathbf{C+V=}\frac{116}{268}\mathbf{=0.43}\times 100 = 42.28\%$$

وهكذا دواليك يتم حساب النّسبة المئوية للأنواع الأخرى المتبقية.

الشكل (1) نسبة حضور المقاطع الصّوتية حسب ورودها في القصيدة



المصدر: إعداد الباحثين اعتمادا على القراءة الإحصائية للمقاطع الصوتية

– التعليق على النتائج (المستوى المقطعي):

تمثّل هذه القصيدة مقطوعة شعرية ملحمية تاريخية خالدة عدد أبياتها عشرة تنتهي بلازمة، وهي إحدى أهمّ القصائد النوفمبرية الخالدة رقمها "52" والتي تجسّد تاريخ الجزائر النّضالي والبطولي الذّي لا يمكن نسيانه أو الاستغناء عنه، وما هذه المقطوعة إلاّ غيض من فيض ملحمي كبير خطّ أحرفها الشّاعر المناضل الكبير والملهم مفدي زكريا تحت مسمّى" إلياذة الجزائر"، وهي عبارة عن " ملحمة شعرية تتغنّى بأمجاد الجزائر وبطولاتها من أقدم عصورها حتّى اليوم، وتمتاز عن غيرها بكونها وصفا لحقائق وتسجلا لوقائع من صنع

الإنسان الجزائري على مرّ العصور، لا من خلق الجنّ ولا من اصطناع شاعر.بلغ عدد أبياتها ألفا (1000) نظمها مفدي زكريا في مائة مقطوعة تضمّ كلّ منها عشرة أبيات تنتهي بلازمة"[16]، وعليه فإنّنا من خلال هذه الدراسة الإحصائية المتواضعة لتواتر المقاطع في القصيدة ونسب وجودها وجدنا أنّ العدد الكلّي للمقاطع الصوتية بلغ ثمانية وستون ومائتان (268) مقطعا.

وهذا يفضي إلى القول بأنّ أكثر المقاطع وقوعا- كما هي موضّحة في الجدول- تفوّق تيّار المقطع القصير المفتوح (ص ح)، ثمّ يليه المقطع الطويل المقفل (ص ح ص)، ثمّ المقطع الطويل المفتوح (ص ح ح)، والظّاهر أنّ هذه الأنواع المقطعية الثلاث الأولى تحتل مكان الصدارة وبنسب متفاوتة فهي الأكثر شيوعا في الكلام العربي عامّة وفي القصيدة خاصّة، ويليها المقطعان الأقل وقوعا وهما: المقطع المديد المقفل بصامت (ص ح ح ص)، والمديد المقفل بصامتين (ص ح ص ص) اللّذان لا يتولّدان إلاّ عند الوقف.

والملاحظ على القصيدة أنّ الشّاعر نوّع في مقاطعها بين القصيرة والطويلة بنوعيها (المقفل والمفتوح)، مع غلبة المقطع من النوع الأوّل وهذا التّنوع المقطعي نابع من فطنته وتمكّنه من إضفاء على القصيدة حمولة إيقاعية ثائرة تتنوّع فيها المشاعر والأحاسيس بطاقات متفاوتة يكتنفها الحماس.

إنّ تنويع المقاطع واستبدالها في القصيدة الشّعرية ضرورة لا بدّ منها من أجل الوصول إلى تلك الألفاظ التي تتّسم بالعذوبة[17]. وعلاوة على ذلك فإنّ هذا التنوّع يوحي بعمق رؤية مبدع النّص في تشكيل بنية المنطوق وبلورة دلالته، وتحديد مدلول المقاطع الصوتية مرتبط بالسياق بالدرجة الأولى، نظرا لقيمته الكبيرة في استجلاء وفهم المخزون الدلالي فهو مناط فهم النّصوص " وفي عبارة أخرى إنّ فكرة المجال أو السياق هذه فكرة هامة وخاصّة فيما يتعلّق بصلتها بالتّشكيل الصوتي"[18]؛ فالمقاطع الصّوتية تضفي على النّص إيقاعا خاصا فحسب، وحينئذ لا بدّ من ربطها بالسياق لبيان أثرها في تشكيل الدلالة.

وبخصوص ما يطرأ على القصيدة من استعمال الشاعر لعدد معيّن من المقاطع الصّوتية بيد أنّه يرتبط " بالحالة الشعورية التي تسيطر عليه ارتباطا وثيقا، فإذا كان هادئا جاءت قصيدته ذات مقاطع كثيرة، ويميل إلى استخدام المقاطع القصيرة والمتوسطة، ويكون ذلك في أغراض يبتعد فيها الشاعر عن الانفعالات النفسية: المدح والوصف والغزل، أمّا إذا سيطرت عليه الانفعالات في حالة الحزن الشّديد أو الفرح العميق، فإنّ عدد المقاطع عند الشاعر يقل،وتزداد طولا، فتنتج لدى الشّاعر المقاطع الطويلة والقليلة التي تتناسب وحالة الاضطراب، وعدم الاستقرار التي يعيشها"[19]. وهكذا يتّضح أنّ هناك نطاقات مقطعية متنوّعة يناسب كلّ نوع مقطعي منها حالة شعورية تخصّ الشاعر وما يرمي إليه. ومن هنا كما نرى في الجدول فإنّ المقاطع الثلاثة الأولى: (ص ح، ص ح ح، ص ح ص) هي أكثر المقاطع وجودا في القصيدة الشّعرية، وفي ضوء هذه المعطيات يمكن أن نحدّد البنى الدلالية التي تفرزها هذه الأنواع المقطعية فيما يلي:

المطلب الأول: دلالة المقاطع المفتوحة

تضمّ المقاطع المفتوحة نوعين؛ يتكون الأوّل منها من صامت يتلوه صائت قصير، ويرمز له ب (ص ح)، وقد تواتر هذا المقطع 116 مرّة؛ أي ما نسبته 43.28%، ليكون بذلك أكثر المقاطع ورودا في القصيدة النوفمبرية. أمّا النّوع الثاني، فيتكوّن من صامت يضاف إليه صائت طويل، ورمزه (ص ح ح)، وقد ورد تكرار هذا النوع في القصيدة 64 مرّة، وبنسبة 23.88%.

معلوم أنّ المقطع القصير المفتوح، يتصف بالخفّة والرّشاقة، وتكمن ميزته في حركته السّريعة وسلاسة النطق به؛ فلا يلحق الناطق به أي عناء[20]. كما أنّه يبعد مستقبل النّص المنطوق أو المستمع بصفة عامّة عن الزّجر والسأم، ويعدّ أيضا من المؤثّرات الأساسية الضابطة لإيقاع القصيدة الشّعرية.

وإذا ما أردنا تفسير النسبة الكبيرة لشيوع هذا النّوع من المقاطع في القصيدة؛ يمكننا القول أنّ هذه المقاطع توافق السرعة المطلوبة المرتبطة بحيوية الشاعر، وبنشاطه وتعجيله النّصر بعد معاناة مريرة، لذا نجده يختار الكلمات الرّنانة المتسارعة مع لهفته واستعجاله في زفّ الرسالة التبشيرية دون أيّ تأخر؛ فهو عاقد للعزم والحزم على أن يجهر بها، ففرحته بشهر نوفمبر عظيمة؛ لأنّ فيه الخبر اليقين، وفيه مجيئ الحق وزهق الباطل.

كما أنّ المعروف عن مفدي زكريا أنّه شاعر ثائر في شعره وشخصيته، لذا تشبّعت قريحته، وفاضت كأسه صارخا "نوفمبر" وكأنّه يريد أن يستقطب الأنظار بسرعة نحوه ليخبرهم عمّا وراء هذا النّداء من مدلول عظيم[21]، ويمكن التأكّد من هذه الملاحظة من خلال تقطيع افتتاحية مطلع القصيدة، والتي تظهر كثرة المقاطع القصيرة المفتوحة مقارنة بنظيرتها الطويلة المفتوحة، يقول مفدي زكريا:

نُوفَمبرُ جلَّ جَلاَلُكَ فينَا أَلَستَ الّذي بثَّ فينا اليَقينا

نو/فم/ب/ر/جل/ل/ج/لا/ل/ك/في/نا= 05 مقاطع قصيرة مفتوحة

أ/لس/تل/ل/ذي/بث/ث/في/نل/ي/قي/نا = 04 مقاطع قصيرة مفتوحة

ينفرد هذا المقطع القصير بتكوين أكثر أصوات القصيدة، فونيم اللام والواو، وهما من الأصوات التي تحمل سمات مميّزة تتمثّل في الجهر والشّدة، وهذا ما يناسب دلالة جهر الشاعر العالي لهذا الحدث الجليل. وتختص اللاّم بالانحراف، والانحراف هنا لا يقتصر على الصوت، وإنّما مرده انحراف اللّسان. وبوجود هذه السمة، يخفّ ويحسن الصوت به[22].

ويبدو أنّ هذه الصفة جاءت ملائمة لدلالة انحراف الشعب الجزائري عن كلّ ما يكبّل حريته؛ فانصرف وحاد عن سابق الاضطهاد، سالكا سبيل النضال في تحقيق الحرية. أمّا الواو، فهي من الأصوات المجهورة والجهر بها هو إظهارها[23]. وهذا المعنى يتوافق مع وصف الشاعر للمستعمر الفرنسي وإظهاره وإبرازه للجانب البطولي والنضالي للشعب الجزائري.

وأمّا بخصوص دلالة المقطع الطويل المفتوح (ص ح ح)، فهو يدل على آهات الشاعر وطول المعاناة التي تعرض لها الشعب الجزائري من ظلم حاقد واضطهاد طاحن من

مستعمر غاشم، وهذا ما جعل نفسيته متحسرة، كيف لا وهو يريد إيصال آهاته وأحزانه وأنينه على الوضع الذي آل إليه وطنه آنذاك، لذلك نجده يكثر من صوت النون الدّال على الأسى والحزن والألم.

ويصاحب هذا الصوت قوّة سماعية عالية جدا يمثّلها صوت الألف برنينه، والذي جاء مدا لفتحة طويلة، ليكون المجال فسيحا مفتوحا ومديدا للتّعبير عن معاناة الشعب الذي كان قويا صامدا في تحقيق النّصر، فكانت المقاطع بذلك طويلة مفتوحة، وقد ظهر ذلك في قوله: (اليقينا، السّفينا، الثّائرينا، العالمينا، الظالمينا، الجبينا...)، وهذه الألفاظ جاءت مع نهاية كل عشر أبيات، وكلّ منها يحمل صوت النون الذي يسهم في بيان ووصف ما آل إليه الشّعب الجزائري إبّان الثورة التحريرية، ويتناغم هذا الصوت مع ما يحمله من قوّة إسماع ومع كلّ ما لحق هذا الشّعب من القمع والظّلم وأشكال التعذيب التي مارسها المستعمر الغاشم، أما مده بصائت طويل، فهو دلالة على المعاناة الطويلة، وهذا ما يتناسب مع بطولات الثورة التحريرية.

هكذا انتقى الشّاعر المقاطع الطويلة المفتوحة تعبيرا عن المعاناة الطويلة، خاصة وأنّ المقاطع المفتوحة والتي تنتهي بمدّ حرف النون والتي يخرج معها كمية معتبرة من الهواء أثناء عملية الرّفير، كفيلة ببثّ تلك المعاناة التي عاشها الشاعر بصفته مناضلا وعاشها الثّوار والشعب الجزائري عامة من جهة، ومن جهة أخرى، أراد التأكيد أنّه لا سبيل لنيل الاستقلال إلا بالأوجاع والآلام، لذلك تعددت طرق الكفاح الشّعب الذي عزم على الخلاص ورفع راية الحرية، وهو بهذا الوصف يلهم الثّوار والشعب بكلماته الرّنانة القويّة التي ترافق رمي الرّصاص في وجه العدوّ.

ويظهر الشاعر تلك المعاني والمقاصد، ويفصح عمّا في أعماقه من مشاعر دفينة مغطاة بالحزن والألم، ويوحي فيها بصعوبة الكفاح، لذلك نراه يصف الأحداث بنفس عميق طويل وبشحنات انفعالية صريحة يسرد فيها ما حدث في ذلك الشهر، فنلمس تارة حزنا

وألما، وتارة أخرى تعظيما وفخرا؛ " فالشّاعر يغّلب الصّائت الطويل الفتحة الدّال على الانبساط والاستقرار الذي يريح النّفس كما ستريح الثّورة النّوفمبرية هذا الشعب، الذي انتصب (انتصاب اللّسان المنفتح) داخل الفم بحركة أفقية ثابتة لا تعرف التغيّر والانكسار. وسيستقر الشّعب على قراره وسيحارب المستدمر ثابتا، فاتحا صدره، منبسطة سريرته كانبساط هذا اللّسان"[24] ، لذا نجده يتغنى بشهر ليس كباقي الشهور؛ شهر التّضحية بالنفس والنّفيس، شهر الفتح المبين، شهر بثّ اليقين والأمل في نفوس كلّ الجزائريين، شهر الحرية والسيادة.

وحقّ لمفدي زكريا أن يحتال فرحا، وأن يتغنّى حبورا واعتزازا بالانتماء إلى جيل نوفمبر، ويخلق جوا حماسيا ملائما، فقد توافقت معانيه مع دلالة المقاطع الطويلة المفتوحة بما تتضمنها من أصوات مجهورة شديدة الوقع على مستمعيها، لذا وظف الشاعر هذا النوع من المقاطع، وهدفه إشباع الطاقة الحماسية للشباب الجزائريين الثائرين وهزّ كيان المستعمر الفرنسي ترهيبا هذا من جهة، ومن جهة أخرى ترغيبا في تنفيس همّه وحزنه.

المطلب الثاني: دلالة المقاطع المنغلقة

يشمل هذا النّوع من المقاطع الأنواع المتبقية، وهي التي تنتهي بصامت، وهي تضمّ كلّ من؛ المقطع المقفل بصامت (ص ح ص)، والمديد المقفل بصامت (ص ح ح ص)، والمديد المقفل بصامتين (ص ح ص ص). وقد وردت هذه المقاطع الثلاث بنسب أقل من سابقاتها؛ إذ نجد أنّ المقطع الطويل المقفل بصامت بشكل كبير، وقد تواتر 84 مرّة في القصيدة، وبنسبة قدرها 31.34%، وهو بهذا يحتل المرتبة الثانية بعد المقاطع المفتوحة. أمّا المقطع المديد المقفل بصامت (ص ح ح ص)، فقد ورد ثلاث مرات في حالة الوقف؛ أي بنسبة قدرها 1.11%، بينما كان حضور المقطع الأخير (ص ح ص ص) مرة واحدة في القصيدة بنسبة قدرها0.73%.

ويحدث تأثير المقطع المغلق بصامت في المتلقي، وهو ما يعكس عادة حالة الشاعر النفسية المليئة بالنكسات والأزمات، وقد عبّر هذا المقطع بتكراره 84 مرّة في القصيدة عن معاناة الشعب الجزائري من قهر ومنع وغلق لمنافذ التحرّر من طرف المستعمر الغاشم، وكلّها معاني تجسد دلالات العنف والقوة، والتي ناغم فيها الشاعر بين ألم مكبوت وأمل مبثوث، وهذا واضح في قوله: نوفمبرّ جلّ، ألست، بثّ، سبحنا، لجج، رحنا...وكأنّ المناضلين الجزائريين على يقين بالتحرر، وتحليلها الصوتي أشبه بقراءة بلحوت جلول في قصيدة نزار حين قال " تحرر الهواء في الصائت ما قبل الأخير من المقطع، وصنيع الحاكم ومنعه وتصديه (...) يقابل الصوت الصامت في آخر المقطع"[25]. ونضيف عند مفدي، إغلاق المقطع دليل على القطع والجزم؛ فالمعاناة هنا تختصّ بالشعب الجزائري دون سواه من الشعوب.

أمّا بخصوص المقطع المديد المقفل بصامت، فرغم قلة وروده، إلاّ أنّ حركته داخل القصيدة جاءت راحة لنفس الشاعر من تلك المعاناة الممزوجة بالحزن والألم تارة، وبين أمل ونور تارة أخرى[26]، وهو ما يتوافق مع دلالة المعاناة التي امتدت زمنا طويلا لكن سرعان ما انبثق شعاع النّور برفع التّحدي، وبإرادة قوية وعزيمة تكتنفها قوّة إيمان شعب أراد الخلاص ورفع راية الحرية، وقد جاء توظيفه للمقطع المديد دلالة على ذلك في قوله:

لشعب أراد فأعلى الجبينا

ل/شع/بن/أ/راد/ف/أ ع/لل/ج/بي/نا

ص+ح. ص+ح+ص. ص+ح+ص. ص+ح. ص+ح+ح+ص. ص+ح. ص+ح+ص.

ص+ح+ص. ص+ح. ص+ح+ح. ص+ح+ح

وفي قوله أيضا[27]:

بشعر نرتّله كالصلاة

ب/شع/رن/ن/رت/ت/ل/هو/كص/ص/لاة

ص+ح. ص+ح+ص. ص+ح+ص. ص+ح. ص+ح+ص. ص+ح. ص+ح. ص+ح+ح. ص+ح+ص. ص+ح. ص+ح+ح+ص

في تحليل هذا الموضع، نجد الكلمات (أراد، الصلاة) تشترك في معنى واحد، وهو بيان حقيقة النصر على الظالمين؛ فخوض حرب الحرية، يستدعي إرادة وعزيمة قوية، وقد أراد الشّعب الجزائري ذلك، والإرادة تقتضي الاستطاعة، وتتطلب التّوكل والتّضرع لله بالصلاة والدعاء من أجل تحقيق الهدف المنشود، وهو الحرية التي تأخذ ولا تعطى.

وفي موضع آخر واحد، وظّف فيه مفدي زكريا المقطع المديد المغلق بصامتين ليشير انتباه الشّعب الفلسطيني ويدعوهم إلى الاهتمام بالقدس ولمّ الشّمل من أجل تحقيق ما حققه الشّعب الجزائري من انتصار، وذلك في قوله:

وبالقُدس تهتَمّ.. لا بالكراسي[28].

والشّاهد هنا هو كلمة "تهتمّ" المقطعة صوتيا (ته=ص ح ص/تَمّ=ص ح ص ص)، والنّوع الرابع والخامس من المقاطع، غالبا ما يكونان في حالة الوقف أو الوصل، وهذا واضح في الأمثلة المذكورة آنفا، لكن رغم حضورها النّسبي القليل، إلاّ أنّها خلقت نوعا من الراحة والهدوء النّفسي لدى الشّاعر، وهو ما يتوافق مع دلالة تحقيق الشعب الجزائري الانصهار في شهر عظمت خصاله، ورفعت فيه راية المجد بعد معاناة امتدت زمنا طويلا.

الخاتمة:

من خلال القراءة الصوتية للمقطوعة النوفمبرية 52 للشّاعر مفدي زكريا يتبين أنّ للنّص المنطوق دورا كبيرا في تناسق المقاطع الصوتية بشكل يميل إلى النغم ويسهم في الإفصاح عن دلالتها؛ والمقطع الصوتي بهذا هو بنية صوتية تطريزية، ودراسته بالتحليل لا تتأتى إلا من خلال الأداء الفعلي له للكشف عن البنية الدلالية التي تفصح عنها الأصوات حين يتفاعل بعضها مع بعض مشكّلة ما يعرف " بالنسيج المقطعي"، وقد تجلّت هذه السمات الصوتية في المقطوعة النوفمبرية لشاعر الثورة الجزائرية المجيدة مفدي زكريا، وقد

جاءت متباينة المقاطع، وكلّ مقطع منها حمل بعدا دلاليا مختلفا تناغمت فيه المشاعر، وتباينت بشكل واضح وصريح مع ما كل ما يختلج الشاعر من أحاسيس صادقة.

وتفصيلا للخلاصة المجملة، نوجز ما خلصنا إليه في النتائج الآتية:

– لقد ساهم الأداء الصوتي للشّاعر في بنينة الدلالات؛ إذ توارت خلف هذه المعاني تنوّعات مقطعية صوتية، وهذا ما لمسناه من خلال إلياذة الجزائر.

– المقاطع الصوتية فونيمات تطريزية، وملامح تمييزية تظهر تأثيراتها بشكل جليّ في النّص الشّعري حين يكون منطوقا؛ إذ تكسبه شحنة إيقاعية وحمولة صوتية كبيرة تساعد في توضيح القيمة الدلالية، وبالتالي تشكيل النسيج المقطعي بمختلف أنواعه ممّا يساهم في توضيح الدلالات والإفصاح عن كنه المعنى.

– أظهرت الدراسة الإحصائية تنوّع في المقاطع الصوتية وبروز مقطع على حساب الآخر، فتعددت بذلك الدلالات تبعا للحالة النّفسية التي اختلجت الشّاعر بين ألم مكبوت ارتسم في ظلام المعاناة تارة وأمل مبثوث تارة أخرى انبثق عنه نور الحرية.

– طغى في القصيدة النوفمبرية المقطع الصوتي المفتوح بحركة؛ إذ شكّل نسبة حضورية كبيرة، ثمّ تلاه المقطع الطويل المغلق بصامت والمعبّر عن الحالة النّفسية للشّاعر المليئة بالنّكسات، ليأتي بعده المقطع الطويل المفتوح الدال على المعاناة المديدة والطويلة، وعلى العموم فإنّ النسب الحضورية القويّة كانت من نصيب المقاطع الصّوتية المفتوحة بنوعيها فهي تحتل مكان الصّدارة نظرا لسلاستها، فكانت بذلك الأساس المتين الذي بنى عليه مفدي زكريا قصيدته الملحمية، تليها المقاطع الصّوتية المغلقة بمختلف أنواعها.

الهوامش:

[1]- أحمد البايبي، القضايا التطريزية في القراءات القرآنية– دراسة لسانية في الصواتة الإيقاعية، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، ج1، 2012، ص12.

[2]- المرجع نفسه، ص12.

[3]- المرجع نفسه، ص12.

[4]- أبو الحسين علي بن إسماعيل بن سيده، المحكم والمحيط الأعظم، تح: عبد الحميد هنداوي، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 2000، ج1، ص159، (فصل العين والقاف والطاء)، مادة (قطع).

[5]- أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم ابن منظور، لسان العرب، دار صادر، بيروت، ط3، 1414، ج8، ص276، فصل القاف (مادة قطع).

[6]- أبو الفيض محمد بن محمد بن عبد الرزاق الزبيدي، تاج العروس من جواهر القاموس، دار الهداية، الكويت، 1965، ج22، ص41، (مادة قطع).

[7]- بارتيل مالبرج، علم الأصوات، ترجمة: عبد الصبور شاهين، مكتبة الشباب، القاهرة، ط1، 1984، ص154.

[8]- ينظر، رمضان عبد التواب، المدخل إلى علم اللّغة ومناهج البحث اللّغوي، مكتبة الخانجي، القاهرة، 1997، ط3، ص101.

[9]- ينظر، كمال بشر: علم الأصوات، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، دط، 2000، ص504.

[10]- عبد الصبور شاهين، المنهج الصوتي للبنية العربية رؤية جديدة في الصرف العربي، مؤسّسة الرّسالة (بيروت)، دط، 1980، ص38.

[11]- ينظر، المرجع نفسه، ص41.

[12]- نايف خرما، أضواء على الدراسات اللغوية المعاصرة، عالم المعرفة، (الكويت)، 1978، ص206.

[13]- أسامة عبد العزيز جاب الله، جماليات التلوين الصوتي في القرآن الكريم، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2013، ص4.

[14]- **المرجع نفسه، ص4.**

[15]- ينظر، محمد الماكري، الشكل والخطاب مدخل لتحليل ظاهراتي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1991، ص91.

[16]- مفدي زكريا، إلياذة الجزائر تاريخ أمة وقصّة شعب، دراسة وشرح: الطاهر مريبعي، دار المختار للطباعة والنّشر والتّوزيع، الجزائر، 2009، ص4.

[17]- ينظر: هارون مجيد، الجمال الصوتي للإيقاع الشّعري تائية الشنفرى أنموذجا، ألفا للوثائق، قسنطينة، الجزائر، ط1، 2014، ص183.

[18]- تامر سلوم، نظرية اللّغة والجمال في النّقد العربي، دار الحوار للنّشر والتّوزيع، سوريا، ط1، 1983، ص44.

[19]- أروى خالد مصطفى عجولي، النّظام الصوتي ودلالته في سيفيات المتنبي وكافورياته، رسالة ماجستير، جامعة النجاح الوطنية، فلسطين، 2014، ص153، 154.

[20]- ينظر: بلحوت جلول، البنية الصوتية ودلالتها في ديوان هوامش على الهوامش لنزار قباني، رسالة ماجستير، جامعة باتنة، الجزائر، 2015-2016، ص154.

[21]- مفدي زكريا، إلياذة الجزائر تاريخ أمة وقصة شعب، دراسة وشرح: الطاهر مريبعي، ص 57، أخذ عن https://www.youtube.com/watch?v=Z0t0qenaZnU

[22]- ينظر: سميرة رفاس، نظرية الأصالة والتفريع الصوتية في الآثار العربية تحليل وتعليل، دار أمّ الكتاب، الجزائر، ط1، 2014م، ص73.

[23]- ينظر، هارون مجيد، الجمال الصوتي للإيقاع الشعري تائية الشنفرى أنموذجا، ص84.

[24] - شفيقة العلوي، فونولوجية الأصوات اللغوية وأثرها على دلالية النّص- قصيدة نوفمبر مفدي زكريا أنموذجا، مجلة الصوتيات، مخبر اللغة العربية وآدابها، جامعة البليدة، الجزائر، 2017، ص11.

[25] - بلحوت جلول، البنية لصوتية ودلالتها في ديوان هوامش على الهوامش لنزار قباني، ص153.

[26]- مفدي زكريا، إلياذة الجزائر تاريخ أمة وقصة شعب، راسة وشرح: الطاهر مريبعي، مفدي زكريا، أخذ عن https://www.youtube.com/watch?v=Z0t0qenaZnU

[27] - المرجع نفسه.

[28] - المرجع نفسه.

قائمة المراجع:

(1) الكتب:

أ- المصادر:

- أبو الحسين علي بن إسماعيل بن سيده، المحكم والمحيط الأعظم، تح: عبد الحميد هنداوي، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 2000.
- أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم ابن منظور، لسان العرب، دار صادر (بيروت)، ط3، 2002.
- أبو الفيض محمد بن محمد بن عبد الرزاق الزبيدي، تاج العروس من جواهر القاموس، دار الهداية، الكويت، 1965.
- مفدي زكريا، إلياذة الجزائر تاريخ أمة وقصّة شعب، دراسة وشرح: الطاهر مريبعي، دار المختار للطباعة والنّشر والتّوزيع، الجزائر، 2009.

ب- المرجع:

- أحمد البايبي، القضايا التطريزية في القراءات القرآنية، دراسة لسانية في الصواتة الإيقاعية، عالم الكتب الحديث إربد، الأردن، ط1، 2012.
- أسامة عبد العزيز جاب الله، جماليات التلوين الصوتي في القرآن الكريم، عالم الكتب الحديث إربد، الأردن، ط1، 2013.
- تامر سلوم، نظرية اللّغة والجمال في النّقد العربي، دار الحوار للنّشر والتّوزيع، سوريا، ط1، 1983.
- رمضان عبد التواب، المدخل إلى علم اللّغة ومناهج البحث اللّغوي، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط3، 1997.
- سميرة رفاس، نظرية الأصالة والتفريع الصوتية في الآثار العربية تحليل وتعليل، دار أمّ الكتاب، الجزائر، 2014.
- عبد الصبور شاهين، المنهج الصوتي للبنية العربية رؤية جديدة في الصرف العربي، مؤسسة الرسالة، بيروت، دط، 1980.
- كمال بشر، علم الأصوات، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، دط، 2000.
- محمد الماكري، الشكل والخطاب مدخل لتحليل ظاهراتي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1991.
- نايف خرما، أضواء على الدراسات اللغوية المعاصرة، عالم المعرفة، الكويت، ط1، 1978.
- هارون مجيد، الجمال الصوتي للإيقاع الشّعري تائية الشنفرى أنموذجا، ألفا للوثائق الجزائر، ط1، 2014.
- بارتيل مالبرج، علم الأصوات، ترجمة عبد الصبور شاهين، مكتبة الشباب القاهرة، ط1، 1984.

(2) المجلات:

- شفيقة العلوي، فونولوجية الأصوات اللغوية وأثرها على دلالية النّص- قصيدة نوفمبر مفدي زكريا أنموذجا، مجلة الصوتيات، مخبر اللغة العربية وآدابها، جامعة البليدة، الجزائر، ع19، 2017.

(3) الرسائل والأطروحات:

- أروى خالد مصطفى عجولي، النّظام الصوتي ودلالته في سيفيات المتنبي وكافورياته، رسالة ماجستير، جامعة النجاح الوطنية، فلسطين، 2014.
- بلحوت جلول، البنية الصوتية ودلالتها في ديوان هوامش على الهوامش لنزار قباني، رسالة ماجستير، جامعة باتنة، الجزائر، 2015-2016م.

(4) مواقع الانترنت:

- مفدي زكريا: إلياذة الجزائر تاريخ أمة وقصة شعب، دراسة وشرح: الطاهر مريبعي، أخذ عن https://www.youtube.com/watch?v=Z0t0qenaZnU