

الدلالة الصوتية في شعر مفدي زكريا قصيدة "ألا إن ربك أوحى لها" للشاعر مفدي زكريا

أ. بوقرط طيب

جامعة وهران

- ملخص:

يتناول هذا المقال إحدى قضايا الدلالة، وبالتحديد ما يتعلق بالدلالة الصوتية. فلقد نالت قضية العلاقة بين الصوتي والدلالي اهتماما كبيرا جدا منذ القدم إلى الآن، واختلف فيها أشد الاختلاف، ولهذا يجيء هذا البحث لتبيين هذه العلاقة بشكل تطبيقي، حيث سنستعين في سبيل الكشف عن ذلك بنص شعري من التراث، وهو قصيدة "ألا إن ربك أوحى لها" للمرحوم الشاعر "مفدي زكريا" إذ سنسعى للكشف عن بعض كوامن الدلالة الصوتية في القصيدة

-Résumé en français :

Cet article examine une des questions importantes, en particulier en ce qui concerne de donner des indications de acoustique . Comme nous l'avons gagné la relation entre la voix et question sémantique trop d'attention depuis la vieille maintenant, et diffèrent le plus de différence, mais ce est cette recherche de démontrer cette relation est appliqué, qui se appuient sur pour détecter texte poétique du Patrimoine, un poème, "mais le Seigneur lui a inspiré" à la fin du poète "Moufdi Zakaria" Il se efforcera de découvrir certains de l'importance audio autonome dans le poème

اللغة وسيلة الأدب وأداته، فهي تتيح للإنسان نقل تجاربه وانفعالاته المختلفة نقلا واقعا، حيث يمكن له تصوير تجاربه العديدة وفق أسس فنية متنوعة، وانفعال عاطفي عميق ينم عن التجارب المختلفة للإنسان في الحياة. والشعر العربي كتعبير فني استطاع بمزله الخلية في التراث الإنساني أن يحمل العاطفة الإنسانية في صدق فني وانفعال عميق حتى قيل عنه أنه "ديوان العرب"، لأنه بات يحمل مختلف الصياغات الفنية الصادقة عن تفاعل الشاعر مع نوااميس الحياة ككل، وبذلك يمكن للتجربة الشعرية الإبداعية أن تترك آثارها في المتلقي عن طريق مختلف التشكلات الدلالية والإيقاعية.⁽¹⁾ إذ إن اللغة في حقيقتها ماهي إلا أصوات ومقاطع صوتية، حيث إن الصوت هو البنية الأساسية لأي لغة في العالم، إذ يشكل المادة الخام لتوليد الكلام والمعاني. وبذلك أضحي للصوت سحر وتأثير عجيب على المتلقي في ظل غنى التركيب العربي بالوقع الموسيقي، إذ له دور كبير في تحقيق عملية التأثير في المتلقي، حيث يمكن أن يتفاعل المتلقي في غمار التجربة الشعرية مع مختلف الإيقاعات الصوتية المشكلة للإبداع الشعري، والتي لا شك أنها تشكل نظاما تواصليا، فالأساليب الصوتية وغير الصوتية النابعة من وجدان الشاعر بصدق قد تحقق أثرا أدبيا لغويا باقيا، حتى إن اللغة الغنية بالموسيقى، قد يفوق سحر تأثيرها سحر الموسيقى ذاتها؛ لأن اللغة معاني مؤثرة أولا، فإذا انتظمت بطريقة تنغيمية أو موسيقية صار التأثير مضاعفا، وإلا فكيف عاشت بين ضرائي الدهر وأهل السماع مراثي الخنساء في أخيها صخر وابن الرومي في ابنه... الخ.

وعليه فالوحدات الصوتية في اللغة العربية حين يتم صياغتها في التركيب الشعري الفني تضم مختلف الدلالات التي لا تخص، حيث تتشكل مختلف الدلالات الصوتية التي تبلور في بناء فني وجمالي يعكس إيقاعية التجربة الشعرية من خلال تزاوج الأصوات (المهموسة والمجهورة) في التعبير عن الدلالة كتجسيد فعلي للتعبير والرمز والتصوير...، وقد أصبحت الدراسة الصوتية اليوم علما قائما بذاته له أسسه وضوابطه، حيث يعنى بدراسة الصوت الإنساني كمخارج الأصوات... وهذا يقع تحت خانة الصوتيات أو علم الأصوات (PHONÉTIQUE)، وكذا دراسة وظيفة الأصوات في المعنى اللغوي تحت خانة ما يسمى "بالفونولوجيا" (LA PHONOLOGIE).⁽²⁾

سنتناول في هذا المقال إحدى قضايا الدلالة، وبالتحديد ما يتعلق بالدلالة الصوتية، لذا سينصب اهتمامنا على "الفونولوجيا". فلقد نالت قضية العلاقة بين الصوتي والدلالي اهتماما كبيرا جدا منذ القديم وإلى الآن، واختلف فيها أشد الاختلاف، ولهذا يجيء هذا البحث لتبيين هذه العلاقة بشكل تطبيقي، بحيث سنستعين في سبيل الكشف عن ذلك بنص شعري، وهو قصيدة "ألا إن ربك أوحى لها" للشاعر المرحوم "مفدي زكريا" بغية كشف مختلف الخصائص الصوتية والدلالية الكامنة فيها. في محاولة لإبراز مدى نجاعة التحليل اللغوي الحديث في تحليل الخصائص الصوتية والدلالية لنص شعري من التراث. وكذا تحليل الظاهرة الصوتية تحليلا تظهر من خلاله أهمية "الأصوات" في داخل النسيج الشعري، إذ يمكن تقديم تفسير صوتي للنص انطلاقا من سياقه الخاص به.

وهكذا سنسعى للكشف عن بعض كوامن الدلالة الصوتية في قصيدة محاولين الإجابة عن العديد من التساؤلات من بينها:

- إلى أي مدى يستطيع المستوى الصوتي، ممثلا في الصوامت والصوائت، أداء دور دلالي ذي بعد جمالي في النص الشعري؟
- ماهي الآلية التي يتم بواسطتها أداء الدور الدلالي الجمالي؟
- ماهي مؤشرات الدلالة الصوتية في قصيدة "ألا إن ربك أوحى لها"؟

وعليه سيكون تركيزنا في تحليل القصيدة على مستويين (الصوتي والدلالي)، حيث سنعمد إلى التوسل بالمنهج الوصفي/التحليلي لدراسة علاقة الأصوات بالدلالة، وبخاصة في تلك "الأصوات" التي كان لها الأثر البالغ في بناء الإيقاعية والدلالة داخل النسيج الشعري، لنتنقل بعد ذلك إلى دراسة القسم الصوتي الغالب على النص سواء أكانت ترديد أصوات بعينها أو تراكيب صوتية معينة، حيث سنخرج على القيمة الدلالية التي تحملها الأصوات في القصيدة وتحديد أصوات القافية باعتبارها المقطع النموذجي الذي يكرر على طول القصيدة من خلال الارتكاز على النظرية الفونولوجية، وبعض النظريات الدلالية كنظريتي السياق والحقول الدلالية، دون أن نغفل عن جهود اللغويين العرب في هذا المجال وتحديد ما يتعلق بدراسة الأصوات.

- الدلالة الصوتية:

لقد اهتم علم اللغة الحديث بالتصوير القائم على طبيعة الأصوات، والذي أطلق عليه "الدلالة الصوتية"، وهي مستمدة من عمليات النطق ومن طبيعة بعض الأصوات في المنطوق به.⁽³⁾ فالتحليل الفونولوجي يتناول أصوات اللغة باعتبارها عناصر حاملة لوظيفة لغوية معينة، فهو لا يهتم بالخصائص النطقية والفيزيائية والسمعية للأصوات باعتبارها غاية في حد ذاتها، وإنما يعتبرها مجرد وسيلة لمعرفة دور الصوت اللغوي في عملية التبليغ والتواصل ومدى تأثيره في المتلقي.⁽⁴⁾ وعليه فالدلالة الصوتية هي "ما تؤديه الأصوات المكونة للكلمة من دور في إظهار المعنى".⁽⁵⁾ ويبين أحد الباحثين مفهوم الدلالة الصوتية بقوله: "تعتمد على تغيير الفونيمات، أي باستخدام المقابلات الاستبدالية بين الألفاظ، حتى يحدث تعديل أو تغيير في معاني الألفاظ؛ لأن كل فونيم مقابل استبدالي لأخر، فتغيره أو استبداله بغيره لا بد أن يعقبه اختلاف في المعنى، كما نقول في العربية: نفر، نفذ، فبمجرد استبدال الراء بالذال يتغير معنى الكلمتين بصورة آلية".⁽⁶⁾ وعليه فإن كل حرف أو حركة في اللغة العربية يمكن أن يكون مقابلا استبداليا، فالحروف في تبدلها ذات وظيفية فونيمية، وحتى الحركات لها دلالة صوتية، إذ أنها ذات وظيفة فونيمية أقرب إلى وظيفة الحروف في تغيير معاني الكلمات.⁽⁷⁾

- الدلالة الصوتية في قصيدة "ألا إن ربك أوحى لها" للشاعر "مفدي زكريا":

لقد كان "مفدي زكريا" كما شهد له العديد من الدارسين والنقاد، في طليعة الشعراء الجزائريين التقليديين المتأثرين بالذكر الحكيم لغة ومعنى، وذلك إن دل على شيء، إنما يدل على وعيه الديني المبكر وإدراكه وقناعاته التامة، بأن لغته العربية غنية لا

نظير لها من الناحية الفنية والبلاغية، فهي لغة غنية بشتى أنواع الدلالات والإيحاءات؛ لذا فقد جد "مفدي زكريا" في توظيف مختلف الألفاظ والإيحاءات والصيغ القرآنية، إذ أضحى القرآن الكريم النموذج الرائد عنده المحتذى، والمعين الوافر المعبر عن معاناته الروحية والفكرية، فكان على أنوار الذكر الحكيم يتغنّى "بجراحه وجراحات شعبه، ويتغزل بآلام أمته." (8)

وقد برز تأثر الشاعر "مفدي زكريا" بالقرآن الكريم في استخدامه للطاقة الصوتية ومالها من دلالات فكرية ونفسية... إذ إن الانسجام الصوتي في القرآن والجمال الترتيلي الداخلي له مع مراعاة التناسب بين نوع النعمة وصفاتها، والفكرة أو الموضوع أو المشهد الذي تعبّر عنه الآيات هو أحد الأسباب في العدول في كثير من الآيات عن طرائق التركيب والتأليف المعتادة في الكلام، وعن الاستعانة بمؤثرات خارجة عن نظامه الصوتي حسية كانت أو حركية أو صوتية. (9) وعليه فقد تنامت التجربة الشعرية لدى "مفدي زكريا" من خلال البعدين المعنوي والإيقاعي في صورة تكاملية يتراس فيها الشكل مع المضمون لتحقيق مقاصده وغاياته، إذ استطاع أن يبدع بواسطة خياله الشعري وإحساسه المرهف، وأن يث ما ينتج في صدره إلى المتلقي، حيث استند إلى أنوار الذكر الحكيم المعجز بألفاظه ومعانيه في تعزيز صوته وبناء مقاصده، وحمل أبعاده الفكرية والثورية التي تكشف موقفه من الحياة والكون، حيث تمتح تلك التفاعلات النص الثوري هويته المعرفية وخصوصيته الثقافية في وقت تحاول فيه السلطة الاستعمارية طمس معالم الهوية الوطنية بشتى الأساليب والطرق.

إن اللغة كيان متناسق، أجزأؤه مرتبطة مع بعضها ارتباط الروح بالجسد وكلها تسعى إلى هدف واحد وهو الدلالة، فمفدي زكريا لم يتردد في استعمال مختلف الخصائص الصوتية والتركيبية للذكر الحكيم حتى يتسنى له بث ما يرغب من معاني ومقاصد، ويظهر ذلك جليا، إذ كان محاكيا لصورة الزلزال والهلع الذي حدث في الواقع من خلال التوسل بما حفلت به "سورة الزلزلة" من مستويات لغوية راقية جاء بها "مفدي زكريا" لخدمة النغمة والمعنى في قصيدته (ألا إن ربك أوحى لها)، حيث أن كل ما هو موجود في السورة الكريمة من فواصل وتقابلات وتراكيب جاء لخدمة إظهار الحدث المركزي الوحيد، وهو: {القيامة} الدخول للمعاندين في النار، فتضافر الصوت والتركيب في عرض هذه الدلالة لتغدو قريبة للعين، وهو الأمر الذي استفاد منه مفدي زكريا لبث معاناته وآلامه، إذ سعى لبناء النص الشعري من خلال إعادة قراءة السورة القرآنية وفق حاضره.

إن هيمنة النص القرآني بلفظه ومعناه قد تملك خيال الشاعر وتجلى في إبداعه إلى حد كبير، فالفواصل الخمس الأولى من "سورة الزلزلة" صور بها الشاعر المشهد المريع وارتجاف الأرض وتزلزلها، حيث تمتح الألف بانسيابيتها وامتدادها في آخر القافية قوة في بعث دلالة التعجب والدهشة من الهول والفرع الحاصل جراء الزلزال الذي سوى الأبنية بالأرض، والملاحظ على تلك الفواصل هيمنة أصوات المد منها المدمج بأصوات مجهورة ومهموسة منها (الهاء/اللام/الياء... الخ)، فالتركيب الصوتي (ها) في نهاية القافية (مقطع طويل مفتوح) يشعنا بانغماس الناس في هذه الرجفة واحتوائها لهم. وهو ما يشعنا أيضا بسطوة الارتجاج المكتنر رهبة واندعاشا، وهذا المعنى يوحي به انتهاء البيت بصوت "ها"، إذ يمثل ذروة الحدث، كما ترسمه الأصوات المتكررة على طول القصيدة ومثال ذلك قول الشاعر مفدي زكريا:

هو الإثم زلزل زلزالها*** فزلزلت الأرض زلزالها
وحملها الناس أثقالهم*** فأخرجت الأرض أثقالها
وقال ابن آدم في حُمقه*** يُسائلها ساخرا ما لها؟
ألا إن إبليس أوحى لكم*** ألا إن ربك أوحى لها (10)

فالمقطع الطويل على طول القافية أضفى مسحة الرجفة والدهشة والفرع إلى جانب مسحة الذل والخوف والانكسار، والانهيار. وهذا ما أكدته صوت الهاء مع المصوِّت الطويل -الألف، وفي هذا مناسبة أكثر للتعجب. وكما رأينا فقد تجاوز الشاعر "مفدي زكريا" مستوى اللفظ والمعنى أو الصورة الفنية إلى نغمية الفاصلة، إذ أضحت الفاصلة القرآنية في سورة الزلزلة وتحديدًا: زَلْزَلَهَا، أَثْقَلَهَا، مَالَهَا، أَخْبَارَهَا، وَأَوْحَى لَهَا¹¹ (الآيات الخمس الأولى) عبارة عن قافية شعرية، أي تركيب صوتي جد "مفدي زكريا" في اعتماده تارة، وتقليده أصواته تارة أخرى، حيث برز التركيب الصوتي للفواصل القرآنية في الهيكل القفوية على طول القصيدة. وهذا التوظيف الفونيمي نجده حاضرا في العديد من النماذج الشعرية في ديوانه الشعري تحت عنوان "اللهب المقدس"، مما يكشف عن تمكن النص القرآني في نفسية الشاعر، وتقديسه له، وقدرته على تمثله من خلال الإيقاع الشعري، حيث اتخذ التفاعل مع النص القرآني أحيانا شكل الاجترار، وذلك بالتعامل بوعي سكوني معه، إذ يطغى بلفظه ومعناه على ذاكرة الشاعر، ويتمظهر في إبداعه، وأحيانا أخرى يتم تحوير النص القرآني بشكل يتوافق مع حاضر النص الشعري بالاستناد إلى بعض دوال الذكر الحكيم.

فعلى صعيد المقاطع الصوتية في عموم النص، فإن هذه العلاقات يكشف عنها تكرار التركيب الفونيمي من خلال الألفاظ السابقة الذكر أي اعتماد التركيب الصوتي الخاص بفواصل الآيات الخمس الأولى من سورة الزلزلة، حيث يظهر في أبيات القصيدة التعانق بين المفردات من خلال أصواتها الأخيرة، حيث جاءت نهايات الأبيات وتحديدًا القافية حاملة لدفقة شعرية واحدة، فكانت له نهاية واحدة (المقطع) يشتبك فيها المقطع مع غيره من المقاطع ضمن القصيدة.

وعليه فالبناء الصوتي لأي لفظة يعد جانبا مهما في إنتاج الدلالة، إذ أن العمل الفني "هو أولا نظام للأصوات، ثم انتقاء من النظام الصوتي للغة ما"¹²، حيث إن الدلالة اللفظية تتواشج مع الدلالة الصوتية لتحقيق المعنى المراد.⁽¹³⁾ فالانتقال بالأصوات بين الجهر والانفجار يتناسب مع هدف الصورة الحسية للتعبير عن قوة وهول الزلزال والمعاناة، وهذا ما أطلق عليه البعض بـ "الدلالة الصوتية" أو "رمزية الألفاظ".⁽¹⁴⁾

وكما هو واضح فإن التوافق الدلالي بين الآيات والقصيدة كان محركاً قوياً لبروز التماثل الإيقاعي، فهما تنتمي إلى حقل دلالي واحد هو "الهول والفرع" (النكبة التي أفرغت النفوس وطارت بالعقول، وكأنه يوم البعث بأهواله)، ومن ثم كان ظهور التماثل الإيقاعي تأكيداً للتلاحم الدلالي القائم في البنية العميقة، غير أن المتتبع للفواصل التي بنيت عليها السورة، يرى أنها قد ارتبطت في الدرجة الأولى بغاية صوتية وإيقاعية مقصودة، ذات تأثير قوى في نفس السامع، إذ يؤكد ذلك قدرة الصوت المتكرر في الفاصلة القرآنية على إنتاج الدلالات، وذلك من خلال ربطه بالموضوعات التي اتصل بها. وهو الأمر الذي دفع الشاعر "مفدي زكريا" إلى الاقتباس من فواصل السورة الكريمة، وذلك لتناسبها مع مضامينه ومقاصده الشعرية التي جد لبثها في تجربته الشعرية.

القصيدة ← النكبة = جد وجزم + هول وروع ← ضلالة المستبد

السورة ← القيامة = جد وجزم + هول وروع ← ضلالة الإنسان

لقد تناول الشاعر "مفدي زكريا" في المستوى الصوتي تركيباً قفويا ضمنه تلك الفونيمات التي جاء يحاكي فيها أصوات فواصل سورة الزلزلة، حيث ترتفع فيها نسبة التردد الصوتي على طول القصيدة، والتي تساهم بصورة فاعلة في خلق الإيقاع الموسيقي الداخلي^(*) في الصياغة. ومن الطبيعي أن العناية بالتناغم الصوتي بين المفردات على مستوى القافية، قد تكون في بعض الأحيان على حساب الناتج الدلالي، بحيث يبدو الأخير ضئيلاً بالنسبة إلى الكثافة الإيقاعية التي تتولد من أشكال معنية التراكم الصوتية، ويظهر ذلك بصورة جلية في النسق الشعري، حيث تتراجع الوظيفة الإشارية في مقابل

ارتفاع مستوى الوظيفة الشعرية، التي تساهم في إنتاجها التراكيب الصوتية المتكررة، أي "أن سيادة الوظيفة الشعرية في اللغة يمكن أن يقلل من الجانب الإشاري فيها، وليس معنى ذلك إلغاء وجود إشارة من الصياغة إلى العالم الواقعي الذي يعرض له الشاعر، ولكن معناه أن الإيقاع يكاد يكون هدفاً في ذاته يتحقق أولاً ثم ينبثق الناتج الإشاري ثانياً". (15)

-الترديد الفونيمي:

سنتناول فيما يلي تحليل ترديد بعض الفونيمات خاصة تلك التي كان حضورها بشكل مكثف على مستوى النسيج الشعري، وكذا المقطع الصوتي الغالب على النص، حيث سنخرج على القيمة التعبيرية التي تحملها الأصوات في القصيدة، وبالأخص أصوات القافية إذ سندرسها بعيداً عن التعقيد العروضي، أي باعتبارها المقطع الأخير الذي يتكرر في نهاية كل بيت من القصيدة.

لقد برز على مستوى الإيقاع الداخلي (*) للصياغة التناغم الصوتي بشكل مكثف على طول خط الصياغة في صورتين متعاظمتين هما :

- الأولى : تكرار بعض الأصوات وبكثافة عالية على مستوى القصيدة ، وتحديدًا تلك المقاطع القصيرة ك: الألف (ا) في حالتها الصامتة الصائتية واللام (ل)، والهاء (هـ)، والياء (ي) في حالتها الصائتية والصامتة... الخ، والتي ترددت بشكل مكثف على مستوى القافية والقصيدة.

- الثانية: تكرار المقاطع الطويلة المفتوحة (صوت مجهور/مهموس+صائت الألف=ها/ما/... الخ، والتي نجدها قد ترددت بشكل مكثف على مستوى الهيكله القفوية والنسيج الشعري ككل.

وعليه فلقد تكررت على مستوى النسيج الشعري فونيمات بعينها أسهمت إلى حد كبير في تعزيز الطاقة الصوتية، إذ تلاءمت مع الجو الشعري السائد في القصيدة، ونأخذ على سبيل المثال لا الحصر تكرار بعض "الفونيمات" بعينها بشكل مكثف على امتداد النسيج الشعري في "قصيدة" ألا إن ربك أوحى لها. من ذلك قول الشاعر:

تعاليت يارب كم عابث ***
بأيك لم يكُ يُصغي لها
ويا أرض رحماك لا تبلي ***
صبايا البلاد وأطفالها
ويا سبل قف واحتشم إن في ***
طريقك أكباد يُرثى لها (16)

ي+ي+ي+ي+ي
ي+ي+ي
ي+ي+ي+ي+ي
توالي فونيم الياء في الأبيات= الحسرة والأسى والحزن

وكما نلاحظ، فإننا نجد ارتفاع المستوى الإيقاعي في اللغة الشعرية يعتمد بصفة أساسية على ترديد أصوات بعينها وبكثافة على مسافات زمنية مختلفة، وفي أماكن معينة تنتج نوعاً من التناغم الصوتي أو الترجيع الإيقاعي، الذي يكثف من الوظيفة الشعرية للقول. الأمر الذي يؤدي إلى ارتفاع مستوى النغمة الإيقاعية، وبروزها بشكل واضح في ذهن المتلقي. وقد يأخذ التكرار الصوتي صورة فردية، أي تكرار صوت بعينه على طول البيت كما لاحظنا من خلال ما سبق (صوت الياء)، أو صورة تركيبية، حيث تتجاوز مجموعة من الأصوات المركبة لتكون كلمة معينة تتردد في مواقع مختلفة من الصياغة. ونقف على ذلك في قول الشاعر مفدي زكريا:

وزلت بأعمالها فغدت ***
ترى في الزلازل أعمالها
عساها تشوب إلى رُشدها ***
فأولى لها ثم أولى لها

أمانا ألا يا سماء اقلعي*** فقد صبت الأرض أنكالها⁽¹⁷⁾

ما/ها/لا/ما/ها
سا/ها/ها/ها/ها
ما/نا/يا/ما/كا/ها

توالي المقاطع الطويلة المفتوحة=الدهشة-الألم-الحزن

نلاحظ من خلال هاته المقاطع الشعرية سيطرة بعض الأصوات بصورتها التركيبية كالمقاطع الطويلة المفتوحة (ها/ما/كا/لا...الخ)، التي ترددت هي الأخرى بشكل مكثف على مستوى الهيكلة القفوية والنسيج الشعري ككل. وذلك إن دل على شيء إنما يدل على قدرة بعض الفونيمات من خلال طاقاتها الصوتية في بث مختلف الدلالات الفكرية والنفسية... دون غيرها، ففونيم "الياء" كما رأينا من خلال الأبيات السابقة الذكر كان أكثر قدرة من غيره في بث دلالات وإيحاءات معينة، خاصة، وأنه يدخل في كثير من المفردات الدالة على الألم التوجع، كهيئات، ويلتاه، وي، أي... وغيرها، إذ طغى بترديده على مستوى النسيج الشعري ذلك الجو المشحون بالرعب والخوف، الفرع الرهبة، الحزن...الخ. وما قلناه ينطبق أيضا على ما لمسناه من الإغراق في مد الصوت واستطالته (ها/ما/سا...الخ)، إذ جد "مفدي زكريا" عن طريق استخدام التركيب الصوتي لألفاظ للذكر الحكيم تارة، ومحاكاة ذلك التركيب الصوتي تارة أخرى في محاولة منه لتعزيز الطاقة الصوتية للنص الشعري من خلال انتقاء ألفاظ مناسبة، حيث استعمل أفخمها لفظاً، وأعظمها وقعاً في النفس والسمع، وقد استلهم مفدي زكريا من دلالتها صوتياً مدى شدتها وهدتها. فتقف خاشعاً مبهوراً، تملك هزة من الأعماق، وأنت مأخوذ بهذا الوضع الموسيقي الحزين.

وقد كان لوقوع التناغم الصوتي بين نهاية صدر البيت ونهاية عجزه من خلال الجرس، أو امتداد التناغم من صدر البيت إلى عجزه وصولاً إلى القافية في دفقة شعورية واحدة أثرا كبيرا في دلالية وإيقاعية أبيات القصيدة، ونقف على بعض التراكمات التناغمية بين الصور اللفظية من خلال قول الشاعر مفدي زكريا :

وما فعل العُشْمُ في أمرها*** وقد فوّضت فيه جهّالها
عساها تثوب إلى رُشدّها*** فأولى لها ثم أولى لها
وليست ببالغة أمرها*** وجلادها صار دلالها⁽¹⁸⁾

وكما نلاحظ من خلال هذه الأبيات، فإن التماثل الصوتي عند "مفدي زكريا" يشكل أحد أهم الجوانب الإيقاعية في القصيدة، حيث عمد مفدي زكريا إلى توظيفه بشكل مكثف على امتداد الأبيات. فالتماثل الصوتي يقع بين "أمرها/جهّالها"، "عساها/رشدّها/أولى لها/أولى لها"، و"أمرها/أمرها/دلالها"...الخ، حيث ينتهي كل تركيب بحرف الهاء الممدود، فيكون الاندفاع مع إيقاع الوزن العروضي أقوى من الوقوف على نهاية الكلمات المسجوعة، فيخف بروز صوت الهاء في نهايتها، بحيث يؤدي ذلك إلى تكثيف الإيقاع الداخلي للصياغة الشعرية، والذي يكون له بالضرورة انعكاس على الناتج الدلالي، حيث إن تنابع المدود (المقاطع الصوتية الطويلة) وانسيابيتها تمنح السياق التعبيري جلالاً وعظمة لقدرة الخالق عز وجل في مقابل ضعف البشر الذين تملكتهم الدهشة والفرع...، وهذا ما نتلمسه كذلك في فواصل آيات قرآنية، إذ استعمل القرآن طائفة من الألفاظ، ثم اختيار أصواتها بما يتناسب مع أصداؤها، واستوحى دلالتها من جنس صياغتها. فكانت دالة على ذاتها بذاتها، فالفرع مثلاً، والشدّة، والهدّة، والاشتباك، دلائل هادرة بالفرع والهلل الهائل، والمناخ القاتل.

ونقف على مثال ذلك في قوله عز وجل: ﴿يَسْأَلُونَكَ عَنِ السَّاعَةِ أَيَّانَ مُرْسَاهَا* فِيمَ أَنْتَ مِنْ ذِكْرَاهَا* إِلَى رَبِّكَ مُنتَهَاهَا* إِنَّمَا أَنْتَ مُنذِرٌ مَنْ يَخْشَاهَا* كَانَتْهُمْ يَوْمَ يُرَوَّنَهَا لَمْ يَلْبَثُوا إِلَّا عَشِيَّةً أَوْ ضُحَاهَا﴾⁽¹⁹⁾. إذ توحى هذه المدود

العميقة (ساها/راها/هاها... الخ) برهبة الساعة، وعظمتها، ومن قيامها الذي غيب وقته، فبقيت تثير الدهشة والاستغراب والخوف من ذكرها في النفوس. وسورة النازعات رسالة تحذيرية تهيئية؛ لذا فالفواصل وردت فيها متناوبة بين الثنائية والثلاثية المقطع، متناسبة مع الرسالة الإجمالية للسورة، فالموقف لا يتطلب وقفات صوتية مديدة ومزيدة، بل هي تحذيرات حاسمة مدعمة بصور ذات وقع موسيقي سريع، تعمل كمنبه ذهني لعقلية وفكرية متمسكة بموقفها العقائدي.⁽²⁰⁾

وللتوضيح أكثر نورد الجدولين التاليين، حيث يضم الجدول الأول: سعة ترديد الأصوات في سورة الزلزلة، أما الجدول الثاني، فيضم سعة ترديد الأصوات في قصيدة "ألا إن ربك أوحى لها".

1- سعة التردد الفونيمي في سورة الزلزلة^(*):

ترديد الأصوات المجهورة															
أ	ب	ج	د	ذ	ر	ز	ض	ط	ظ	ع	غ	ق	ل	م	ن
34	3	1	2	5	13	4	2	0	0	3	0	4	18	11	6
و	ي	ترديد الأصوات المهموسة													
ت	ح	ح	ث	هـ	ش	خ	ص	ف	س	ك	ت				
5	2	4	10	2	3	1	1	1	2	1	5				

ترديد الأصوات المجهورة																	
أ	ب	ج	د	ذ	ر	ز	ض	ط	ظ	ع	غ	ق	ل	م	ن	و	ي
196	27	13	17	4	35	12	7	6	0	13	8	16	96	37	17	32	40
ترديد الأصوات المهموسة																	
ح	ث	ه	ش	خ	ص	ف	س	ك	ت								
13	8	45	3	5	5	27	17	21	36								

2- سعة التردد الفونيمي في قصيدة "ألا إن ربك أوحى لها":

نلاحظ من خلال الجدول الأول كثافة ترديد بعض "الفونيمات" دون غيرها في سورة الزلزلة، بحيث يمكن الركون إلى مستوى صوتي واحد أو إثبات لأصوات محددة متكررة، سواء كانت مجتمعة أم متفرقة؛ ويمكن تقسيمها (الأصوات) إلى نوعين :

1- الأصوات المهيمنة : وهي تلك الأصوات التي يكون تكرارها أكثر من غيرها، حيث تكررت "الأصوات المجهورة"^(*) في السورة (125 مرة) أي بنسبة: (80.12٪)، فيحين تكررت في القصيدة (576 مرة)، أي ما نسبته: (76.٪)، وقد ورد ذكر (15 صوتا) مجهورا في سورة الزلزلة مع تسجيل غياب كل من صوت (ط، ظ، غ)، أما على مستوى القصيدة، فقد ورد ذكر (17 صوتا) مجهور مع تسجيل غياب صوت (ظ)، أما بالنسبة لتكرار "الأصوات المهموسة"^(*)، فقد تكررت في السورة (30 مرة) أي بنسبة: (19.23٪)، أما في القصيدة، فقد تكررت (180 مرة) أي بنسبة: (23.96٪)، وفي هذا السياق نجد "المخزومي" يقول: "إذا اجتمع صوت مجهور، وآخر مهموس؛ فقد اجتمع صوتان مختلفان لكل منهما طبيعة خاصة، والجمع بين هذين الصوتين يقتضي عضو النطق أن يعطي كل صوت منهما حقه، وفي ذلك عسر لا يخفى، فإذا تألفت كلمة وقد تجاوز فيها صوتان، أحدهما مجهور، والآخر مهموس، فما يزال أحدهما يؤثر في الآخر حتى يصيرا مجهورين معاً، أو مهموسين معاً".⁽²¹⁾

وعليه فقد تمازجت أصوات القصيدة لتحمل دلالة الفرع الهائل من وقع النكبة التي جاءت بهول وروع، وكأنه يوم القيامة، وقد تم الالتقاء الصوتي للأصوات عند "مفدي زكريا" على هدي الذكر الحكيم، فجاءت تلك الأصوات في أغلبها بما يتناسب مع أصداؤها في السمع أو النفس الخارج، إذ استوحى دلالتها من جنس صياغتها، فكانت دالة على ذاتها بذاتها في

الفرع والخوف...، حيث لاحظت في ذهن المتلقي صورة متحركة ملموسة للنكبة ووقعها، ولحركة الأرض وارتجاجها، وما لها من قوة واقتدار وانصياح لأمر خالقها في تنفيذ أمره عز وجل، وهكذا فقد ساعد ترديد "أصوات بعينها على تقريب الصورة الحسية للمشاهد المروع والمرعب، حيث كان اختيار اللفظ المناسب للصوت المناسب حقلاً يانعاً في القرآن لا للدلالة الصوتية فحسب، بل الجملة من الدلالات الإيحائية واللغوية والهامشية، وتلك ميزة القرآن الكريم في تخير الألفاظ التي سعى "مفدي زكريا" جاهداً في توظيفها تارة وتقليد أصواتها تارة أخرى، كل ذلك من أجل التأثير في النفس بسحر الجرس والصوت لتعزيز معانيه وبث مقاصده وغاياته. فأصوات الفاصلة (الزلزلة) جاءت مكتملة في القصيدة لتعميق المعنى، ولرسم الصورة الحسية أكثر من أي شيء آخر، وبخاصة ما تمثل منها على مستوى الهيكلية القفوية للقصيدة.

2- الأصوات المؤازرة : وهي التي يكون تكرارها أقل وضوحاً على مستوى النص.⁽²²⁾، حيث تبيننا من خلال الجدولين الحضور اللافت للأصوات المجهورة في مقابل قلة الأصوات المهموسة، كما لاحظنا قلة حضور بعض الأصوات وغياب بعضها الآخر.

وما يهمننا في هذا السياق هو كثافة وسعة ترديد بعض "الفونيمات" في القصيدة، بحيث نجدها تتقارب مع التردد الفونيمي داخل السورة القرآنية (الزلزلة)، إذ نجد أن ترديد صوت الألف كصائت طويل كان طاغياً من خلال ترديده المكثف، من طرف الشاعر سواء عن وعي أم عن غير وعي، حيث كان ترديد هذا "الفونيم" بين حالته الصائتية والصامتية بنسبة: (21.79٪) في سورة الزلزلة، أما في القصيدة فنسبة: (26.09٪)، وقد أسهمت حالته الصائتية في تعزيز إيقاع الشعرية داخل النسيج الشعري من خلال قدرة هذا "الصائت" على مجارة النفس، إذ إن الإغراق في مدّ الصوت واستطالته تتعالى معه تلك الدلالات التي تشق بواغث الدهشة والاستغراب التي نتجت عن الفرع الهائل الذي أحدثه الزلزال المدمر. وهذا يؤكد ما قلناه سابقاً بشأن قدرة بعض الفونيمات على بث دلالات إضافية إلى تلك الدلالات التي تحملها الألفاظ، وكذلك بالنسبة لفونيم "الهاء" فهو يتكرر في السورة بنسبة: (6.41٪)، وفي القصيدة بنسبة: (5.99٪)، وأيضاً صوت "الياء"، إذ يتكرر في السورة بنسبة: (7.69٪)، وفي القصيدة بنسبة: (5.32٪)، وهو بطبيعة الحال ما يكشف عن استطاعة بعض الأصوات دون سواها في توصيل الدلالة للمتلقي.

ولا يفوتنا في هذا السياق أن نشير إلى أن تركيزنا كان على بعض "الأصوات" كصوت: (الألف) -صوتا و صائتا، وصوت (الهاء)، وصوت (الياء) -صوتا و صائتا، وصوت (اللام)... إلخ؛ لأننا وجدناها "أصوات" تدخل بشكل مكثف في بناء قافية القصيدة. ونظراً أيضاً لحضورها اللافت في كل من "سورة الزلزلة" من جهة والنسيج الشعري ككل من جهة أخرى، كما وأنها أصوات تدخل كثيراً في ألفاظ تعبر عن الألم والتوجع والحسرة، وهي في ذلك تلتقي مع صيحات الألم والحزن والحسرة الكامنة في القصيدة.

وهكذا وكما رأينا، فقد كانت الهيمنة الأساسية (العددية) في قصيدة (ألا إن ربك أوحى لها) لصوت الألف المجهور (وأكثره كصائت) ب مائة وستة وتسعين مرة، ثم يتبعه صوت "اللام المجهور" بستة وتسعين مرة، يليه صوت "الهاء المهموس" بخمسة وأربعين مرة، وبعده صوت الياء المجهور (كصوت أكثر من صائت) بأربعين مرة، هذا عن الأصوات الأكثر حضوراً (الهيمنة) على مستوى النسيج الشعري. وقد كانت "الأصوات المجهورة" أكثر حضوراً، حيث كان تكرارها بنسبة أكبر من "الأصوات المهموسة" لتلاؤمها مع الدلالات ومختلف الإيحاءات التي حاول الشاعر "مفدي زكريا" بثها في إيقاعها ووقعها التأثيري على المتلقي.

وخلاصة القول أن هناك علاقة وطيدة بين الصوت والدلالة، إذ أن الأصوات سواء كانت صوامتا أو صوائتا تسهم في بناء الخلفية الإيقاعية والمعنوية، وذلك ما لمسناه في قصيدة "ألا إن ربك أوحى لها"، حيث تضافر عدد من المستويات الصوتية التي أسهمت بشكل فعال في تعميق الدلالة، وذلك بدءاً من الصوت (الفونيم) إلى الصيغة والتركيب لإظهار الحدث المركزي فيها (النكبة)، إذ يمكن القول أن قصيدة "ألا إن ربك أوحى لها" قد ارتبطت ارتباطاً وثيقاً بنفسية الشاعر، حيث جد في محاكاة سورة الزلزلة وغيرها من السور تتناول مشاهد من يوم القيامة، لتصوير النكبة (الزلزال) تصويراً حسيّاً، إذ تركز الحدث داخلها، وقد برز عنصر البناء الصوتي في التمهيد لهذا الحدث المركزي (الزلزال)، متمثلاً بالفواصل الثنائية والثلاثية وأكثر ما برز منها الثنائية المقطع لما تمثله من دلالة التي تتطلب تدافعاً وتدفقاً للصوت، فضلاً عن هيمنة الأصوات المجهورة فيها. كما نستطيع القول أن للأصوات في الشعر إيحاءاً خاصاً، فهي إن لم تدل دلالة قاطعة على المعنى، تدل دلالة اتجاه وإيحاء، وتثير في النفس جواً يهيئ لقبول المعنى ويوجه إليه ويوحى به. ولا أدل على ذلك كما رأينا من تناسب بعض الأصوات من خلال ما تحمله من طاقة صوتية مع ماهو مبثوث في القصيدة من حالات الألم والحزن والأسى.

الهوامش والمراجع

- (1) - ينظر: يوسف حسن نوفل: الشعر والشعراء، أصوات النص الشعري، الشركة المصرية العالمية للنشر - لونجمان - مصر، ط 1، 1995، م، ص: 4.
- (2) - ينظر: رمضان عبد التواب: مدخل إلى علم اللغة ومناهج البحث الغوي، مكتبة الخناجي، القاهرة، ط 3، 1997 م، ص: 13.
- (3) - إبراهيم، أنيس: دلالة الألفاظ، مكتبة الأنجلو المصرية، ط 3، 1963، م، ص: 259.
- (4) - ينظر: محمود فهمي حجازي: مدخل إلى علم اللغة، الدار المصرية السعودية، القاهرة، 2006 م، ص: 42.
- (5) - بوزيد ساسي هادف: الدلالة الصوتية عند ابن جني، حوليات التراث، ع 09، الجزائر، 2009 م، ص: 103.
- (6) - عبد الكريم مجاهد: الدلالة اللغوية عند العرب، دار الضياء، عمان، الأردن، ص: 166.
- (7) - ينظر: م، ن، ص: ن.
- (*) - قصيدة "ألا إن ربك أوحى لها" للشاعر "مفدي زكريا" هي قصيدة نظمها الشاعر "مفدي زكريا" تأثراً بما أحدثه الزلزال، إذ اهتزت الأرض في مدينة الشلف عام 1954 م، فوصف مفدي الزلزال وحال النكبة و أستعطف الطبيعة و تأسف لما رآه من تقاعس الناس الذين كان عليهم واجبا أن يتداعوا لنجدة المنكوبين، حيث رأى مفدي زكريا أن الآثام و المنكرات هي سبب تلك البلاوي و الحن.
- (*) - هو الشيخ زكرياء بن سليمان بن يحيى بن الشيخ سليمان بن الحاج عيسى، و قد ولد يوم الجمعة 12 جمادى الأولى 1326 هـ، الموافق لـ 12 جوان 1908 م، ببني يزقن، أحد القصور السبع لوادي مزاب، بغرداية، في جنوب الجزائر.
- (8) - مفدي زكريا شاعر النضال والثورة، محمد ناصر، جمعية التراث، العطف، غرداية، الجزائر، دط، 1987 م، ص: 169.
- (9) - التأثير الصوتي للقرآن الكريم: نعاذل أبو شعر محاضرة أُلقيت في دورة (من روائع البيان القرآني) لمديري ومشرفات معاهد الأسد، الأحد 24/رجب/1429 هـ الموافق لـ 2008/7/27 في جامع العثمان بدمشق، ص: 13.
- (10) - مفدي، زكريا: اللهب المقدس، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، الجزائر، دط، 2007 م، ص: 233.
- (11) - سورة الزلزلة، الآية رقم: 5/4/3/2/1.
- (12) - أوستن وارين، رينيه: نظرية الأدب، ترجمة: محي الدين صبحي، مراجعة: حسام الخطيب، مطبعة خالد الطرايبيشي، ط 3، 1972، م، ص: 266.

- (13) - كاصد ياسر الزبيدي: الجرس والإيقاع في لغة القرآن الكريم، مجلة آداب الرافدين، جامعة الموصل، العدد 9، 1978، م، ص: 351.
- (14) - ينظر: م، ن، ص: 337.
- (15) - محمد، عبد المطلب: بناء الأسلوب في شعر الحداثة، القاهرة، 1988 م، ص: 126.
- (*) - وفي مقابل الإيقاع الداخلي الذي نحن بصدد، تناول "السكاكي" الإيقاع الخارجي أثناء عرضه للأوزان الشعرية والقافية، كما جاءت عند "الخليل بن أحمد"، حيث تناول خمسة عشر بحراً مضافاً إليها "المتداني" أو "المتدارك" الذي استدركه "الأخفش" على الخليل، تجمعها خمس دوائر عروضية هي "المختلفة والمؤتلفة والمختلطة والمشتبهة والمنفردة" بيد أنه تنبه إلى أن علم العروض نوع قابل للاختصار والامتداد إلى حد كبير، لقبوله من التصرف فيه نقصاناً وزيادة ما شاء الطبع المستقيم. ورأى "السكاكي" أن القافية بما تحمله من قيمة صوتية بارزة لا تمثل جوهر الشعر بل تعد شيئاً عارضاً يؤتى به عند نسج قطعة شعرية أو قصيدة لتحقيق مزيد من التناسب الصوتي بين أبياتها، والإيدان بانتهاج البيت الشعري. "إن التقفية وهي القصد إلى القافية ورعايتها لا تلزم الشعر لكونه شعراً بل لأمر عارض لكونه مصرعاً أو قطعة أو قصيدة أو لاقتراح مقترح، وإلا فليس للتقفية معنى غير انتهاء الوزن، وأنه أمر لا بد منه" لمزيد من التفصيل، انظر مفتاح العلوم، ص: 515 وما بعدها.
- (16) - مفدي، زكريا: اللهب المقدس، ص: 234/233.
- (17) - مفدي، زكريا: اللهب المقدس، ص: 234.
- (18) - مفدي، زكريا: اللهب المقدس، ص: 235/234.
- (19) - سورة النازعات، الآية رقم 44/43/42.
- (20) - خولة عبد الحميد عودة: سورة النازعات دراسة أسلوبية، مجلة كلية الآداب، ع/ 96، ص: 179.
- (*) - عمدنا إلى تحليل سعة التردد الفونيمي في سورة الزلزلة (مجموع حروف السورة هو = 156 حرفاً / 25 حرف) دون غيرها من السور القرآنية نظراً لكون الشاعر قد اعتمد فواصلها (الخمس الأولى) في بناء الهيكل القفوية للقصيدة باجترار الفواصل تارة، وتقليد أصواتها تارة أخرى.
- (*) - حروف الجهر عددها ثمانية عشرة حرفاً وقوة الاعتماد عليها في المخرج. نتيجة تضام الوترين الصوتيين واهتزازهما وانحباس كثير لهواء النفس.
- (*) - حروف الهمس عشرة وفيها يكون استمرار خروج الهواء عند النطق بالحرف مع خفاء في الصوت.
- (21) - مهدي، المخزومي: في النحو العربي، قواعد وتطبيق، مكتبة الشباب، القاهرة، ط 2، 1978، م، ص: 8.
- (22) - حامد، مزعل الراوي: المكونات الصوتية للإيقاع وأنماطه في الشعر والنثر، (دكتوراه)، كلية الآداب، جامعة بغداد، 1966 م، ص: 181.