الصوت والدلالة

ملخص

تنطلق دراستنا من نقد المواضعة القديمة القائلة بحصول المعنى اللغوي في جزء من الكلمة فحسب، أي أن الوحدة الصغرى للدلالة ليست "الكلمة" كما هو شائع بل "الصوت" ...هذا الأخير الذي كثيرا ما يتماهى مع الحرف الذي درسنا وندرس ويدرس أبناؤنا كونه خاليا من الدلالة في ذاته ومرتبطة دلالته بتركيبه مع عناصر صوتية (حروف) أخرى يحصل المعنى باجتماعها.

انطلاقا من هذه المواضعة التي سنعمل على تبيان تهافتها، استنطقنا جملة من المعارف والتخصصات العلمية التي هي على صلة من قريب أو بعيد بهذا الموضوع وخلصنا إلى جملة من النتائج نعرضها في ما يلي.

أ. فيصل الأحمر
قسم الأدب العربي
جامعة جيجل
الجزائر

إن فكرة هذه الدراسة دقيقة ومحددة جدا، مفادها أن للصوت المفرد وبمعزل عن كل تركيب دلالة أكيدة.هي إذن فكرة أردنا أن نبحث لها عما يسندها في التراث اللساني العربي وفي التراث اللساني الغربي (الحديث)، وأردنا التمكين لها من خلال تطبيق على المستوى الأدبي (من منطلق كون الأعمال الأدبية تجليات عليا للأداء اللغوي)...وسننظر في الجزء الأخير من هذه الدراسة في نصين أدبيين مستنطقين بعض المواقع الصوتية وباحثين عن الدلالة فيها أحاصلة هي أم لا ؟.

- إن شيوع الربط بين الكلمة والدلالة (وذلك من مخلفات التراث النحوي والمعجمي شرقا وغربا) هو الذي خلق هيمنة الكلمة، إلا أن تطور علوم الدلالة الحديثة ونشوء علم السيميولوجيا عوامل عملت على تحرير المعنى من الكلمة، إذ

Résumé

Cette étude part de la question suivante : le son simple et singulier a-t-il un sens quelconque ? Le phonème - loin de tout mot et de tout regroupement phonétique- possède-t-il une identité sémantique ? Pour y répondre, nous avons sollicité un certain nombre de disciplines et de champs scientifiques ayant un lien avec le son, la phonation, et le langage en général.

© جامعة منتوري، قسنطينة، الجزائر 2009.

علمتنا السيميولوجيا أن المعنى يسكن كل شيء: الحركات، الأشكال، الألوان، الحجوم، الأصوات (طبيعية وتواضعية)، وكل الصفات الممكنة...من هنا انطلق التفكير في معاني تلك المادة الصامتة المصمتة المسماة "الصوت"؛ وسنلتزم بالصوت اللغوي طبعا، لأن الأصوات غير اللغوية (والموسيقى بالدرجة الأولى) ميدان دلالي ضخم متشعب و ثري...

• يلاقي العائد للبحث في منشأ اللغة نظريات كثيرة تعتمد على عد الصوت المفرد أصلا لكل كلام ، فنظرية البو- واو مثلا- و التي أشار إلى ما يشبهها ابن جني في باب "إمساس الألفاظ أشباه المعاني"- تقول بأن أصل اللغة محاكاة الإنسان للأصوات الطبيعية، و هي نظرية يدعمها وجود كم هائل من الكلمات معانيها دالة على الصوت المرافق لحدوث فعلها(غنة، زقزقة، قهقهة، ضرب، خشخشة، طقطقة، القطة المسماة "مو" عند الأطفال الصغار، عند الصينيين القدامى وعند الأقباط كذلك !)..(17/1)
ولابن جني في هذا الاتجاه مقولة شهيرة لا بأس من استحضارها مفادها ذهاب "بعضهم إلى أن أصل اللغات كلها إنما هو من الأصوات والمسموعات كدوي الريح وحنين الرعد وخرير الماء وشحيج الحمار ونهيق الغراب وصهيل الفرس ونزيب الضبي ونحو ذلك، ثم ولدت اللغات عن ذلك فيما بعد، وهذا عندي وجه صالح، ومذهب متقبل".(417/2)

ولا تنأى عن هذا الاعتقاد النظرية التعجبية العاطفية (Pooh- Pooh) التي تقول أن الخامة الأولى للمعاني كلها أصوات تعجبية انفعالية عاطفية تعبر عن مشاعر الإنسان القديم، وقريب من جوهر هذه النظرية جوهر نظرية محاكاة الأصوات لمعانيها (نظرية ماركس مولر) التي تدور على محور قريب جدا من محور هذه الدراسة، فمولر يرى – مثلما رأت العرب قديما- معنى أو زمرة من المعاني تميز كل حرف، فالحاء تدل على الانبساط و السعة و الراحة (حب، رحب، بحر، حرب، سحر، حرية، حلول،...) والغين للظلمة والانغلاق والخفاء والانقباض (رغم، غيب، غيرة، غش، شغب، غضب، لدغ، فراغ، سغب) (19/1-20).
هي خمس نظريات أو ست تقف قبالة نظريتي التوقيف الإلهي (الإلهام) و نظرية التواضع لتفسير نشأة اللغة، وكلها تقول بأن الخامة الأولى للمعنى هي الصوت المفرد أو الفونيم أو المقطع الصوتي – في أحسن الأحوال- (20/1-21 ثم24-26)

• الحجة الكبرى لما نبحث له عن حجج في هذه الدراسة آتية من ملاحظة العلماء للطبيعة الصوتية للكتابة؛ و المقصودة أن المعاني أثناء الكتابة تؤدي بواسطة حروف مفردة تعادل الأصوات البسيطة، وهذا يدل على أن دارسي اللغة منذ الألفية الثالثة قبل الميلاد قد عملوا على الترجمة الرسمية/الحفرية/الخطية لأهم مكون لغوي (وهو الصوت) وإلا لكانت الحروف تمثل معاني الكلمات مثلا أو معاني أعقد مثلما هي حال الكتابة التعبيرية Pictogrammes التي لم تستطع الانتشار رغم خدماتها اللغوية. فالرموز "اللغوية" رموز صوتية، ومعنى هذا أن طبيعة اللغة تتخذ في المقام الأول

صورة صوتية منطوقة مسموعة فالكتابة في أحسن أحوالها محاولة للتعبير عن اللغة في واقعها الصوتي(43/3).

وليس بعيدا عن تأمل المحدثين هذا تأمل القدماء وهم ينظرون في تسمية الحرف بهذا الاسم لأن الحرف في اللغة هو حد الشيء، فكذلك الكلام منقطع إلى أجزاء حد كل منها الصوت المفرد (الحرف)، وهذه نظرة تجزيئية دقيقة جدا وقف عندها القاضي عبد الجبار(255/4) وكذلك تسميتهم الكلام حديثا لأنه - كما يقول الرازي- يحدث مرحلة إثر مرحلة كترتب الأحوال في الدنيا ، فهو "يحدث حالا بعد حال على الأسماع" (269/4).

- مادة علمية وافرة حول دلالة الصوت تأتينا من خلال البحث في دلالات فواتح السور نحو "ألم" و "كهيعص"و "حم"...الخ...فقد تشعب البحث في دلالات هذه الأصوات المفردة الآتية قصدا على هذا الشكل، وذهب المفسرون والعلماء مذاهب لا حد لها تصر كلها على جعل الرأي الوحيد هو عدم تحديد الدلالة النهائية والأكيدة لهذه الحروف، مثلما تتفق حول كونها ذات معنى مركب (يتجاوز الكلمات و الجمل والأفكار والسياقات)، معنى يفيض فيما وراء الصوت الذي شاع افتراض خلوه من المعنى، ويتفق المحدثون على كون ابن حيان الأندلسي (ق 8هـ) أفضل و أوسع من بحث في الأمر وهو نفسه القائل :إن الفواتح أصوات مفردة دالة على سورة أو معادلة لمعانيها ناهيك عن كون السور مسماة بأسماء هذه الحروف، فمتعاطو القراءة وعلماء الأصول يقولون "كهيعص" ولا يقولون "مريم"، فضلا عن القول الأكثر شيوعا والذي مؤداه سرية معنى هذه الأصوات وباطنيتها التي لا تؤديها كلمة مثلما يؤديها صوت (102-101/5).

- فإذا بحثت في المعجمية عن سند لدلالات الأصوات وجدت تلك الأخبار الغريبة عما درج العرب عليه من إطلاق الحروف على أشياء محددة بعينها نعرف منها جميعا المثال الذي مفاده تسميتهم للحوت نونا و للجبل جيما حتى قيل أن الشكل العربي/النبطي/القبطي للصوت "جيم" يشبه شكل الجبل نفسه...وقد أورد ابن قتيبة قائمة تامة لمجموع التسميات العربية التي اختزلت إلى حروف :

الألف: الواحد من كل شيء، والرجل الذي لا زوجة له، وفعل ماض...

الباء: الشيخ كثير الجماع.

التاء: الآنية التي تحلب فيها البقر.

الطاء:الرجل إذا شاب ولا يشبع من الجماع، وسنام البعير، ومهبط الوادي،...الخ (158-156/5)

وما يهمنا من هذه النوادر الغريبة المثيرة للدهشة و ربما للابتسام أيضا هو الجانب الذي نحن بصدده، و الأمر يجعلنا ننظر بجلاء كيف أن العرب منذ القديم درجوا على التعامل مع المعنى المركب (الاسم) بصيغة الصوت المفرد (الحرف) وهو أمر سنجد له في الثقافة الأجنبية الاختصارات التي نعرفها جيدا لأسماء الأشياء إلى حروف (les abréviations) أو الحروف التي تصير رموزا مفتاحية أو افتتاحية (les initiales) مثلما

يحدث مع الأسماء ، فلدى المشاهير مثلا يقول الفرنسيون B.B والمقصود (Brigitte Bardot) أو يقولون BHL والمقصود الفيلسوف الشهير (Bernard Henry-Levy) ...الخ...(وللفائدة فقط فهذا هو أحد الآراء الواردة في تفسير الحروف الواردة فواتح للسور(5/105-106)...وذلك ما قد نسميه التفسير الطلسمي !).

- لن نجانب الصواب إن قلنا إن أهم ما قيل في الباب الذي نحن بصدده هو ما أورده أبو الفتح بن جني سواء ما جاء به هو نفسه و ما أثبته عن الآخرين مطورا ومعدلا ومصححا.

وربما يجدر بنا البدء بالحديث عن النظرية المنسوبة إليه نسبة مطلقة لا ريب فيها يذكرها هو نفسه ويعترف بها المؤرخون بعده، تلك طبعا هي نظرية الاشتقاق الأكبر. يقول:" هذا موضع لم يسمه أحد من أصحابنا؛ غير أن أبا علي- رحمه الله- كان يستعين به و يخلد إليه، مع إعواز الاشتقاق الأصغر، لكنه مع هذا لم يسمه...وإنما هذا التلقيب لنا نحن، وستراه فتعلم أنه لقب مستحسن، وذلك أن الاشتقاق عندي على ضربين: كبير وصغير. فالصغير ما في أيدي الناس وكتبهم؛ كأن تأخذ أصلا من الأصول فتتقراه فتجمع بين معانيه و إن اختلفت صيغه و مبانيه.(...)
وأما الاشتقاق الأكبر فهو أن تأخذ أصلا من الأصول الثلاثية، فتعقد عليه وعلى تقاليبه الستة معنى واحدا، تجمع التراكيب الستة وما يتصرف من كل واحد منها عليه، وإن تباعد شيء من ذلك (عنه) رد بلطف الصنعة والتأويل إليه؛ كما يفعل الاشتقاقيون ذلك في التركيب الواحد" (2/490).

إن نظرية ابن جني هذه تقترح مباشرة هوية دلالية للصوت، أو على الأقل لاجتماع الأصوات بعضها إلى جانب بعض...وهو ما لم يفكر فيه آخر...ولعل هذا النوع من التفكير يكون أكثر إثمارا لو أنه دعم بتأملات عابرة للغات قد تجيب الأسئلة الكبرى حول ما لاحظه العلماء من اتفاق للغات على تباين المواقع و الأزمنة في تسمية بعض المعاني التي نعلم أنها قديمة ومرافقة للإنسان منذ القدم...فتسميات الله كلها فيها حرف حلقي (هـ) ومد بالألف والواو: الله، إله، Goth, God, Theo، إلوهيم، جيهوفاه،Dio، يهوه ,Dieu...فلماذا هذا الإصرار؟...
ونلاحظ أن ابن جني واثق مما يذهب إليه، ونقرأ معه هذا المثال: يقول: "فمن ذلك تقليب (ج ب ر) فهي أين وقعت– للقوة والشدة- منها: جبرت العظم، والفقير، إذا قويتهما وشددت منهما. والجبر: الملك لقوته وتقويته لغيره. ومنها (رجل مجرب) إذا جرّسته الأمور ونجذته فقويت منته واشتدت شكيمته. ومنه الجراب لأنه يحفظ ما فيه...ومنه البرج لقوته في نفسه وقوة ما يليه به، وكذلك البرج لنقاء بياض العين وصفاء سوادها، هو قوة أمرها، وأنه ليس بلون مستضعف...ومنه رجب لتعظيمهم إياه عن القتال فيه، وإذا كرمت النخلة على أهلها فمالت دعموها بالرجبة، وهي شيء تستند إليه لتقوى به، والراجبة: أحد فصوص الأصابع، وهي مقوية لها" (2/491)..
فالحروف المجتمعة كلها تحيل على معان متقاربة في أحد الأبعاد ولو تباعدت في أبعاد أخرى وهذا مثير للحيرة.

ألا يكون السؤال واجبا: هل للحروف/الأصوات هوية مسبقة؟ ثم السؤال الناتج عنه: ألا يكون تطور اللغات حسب الحاجة و بواسطة المواضعة قد أبعد الأصوات عن مسافاتها الأصيلة؟...لإجابة سؤال كهذا نحتاج طبعا إلى أكثر من هذه الدراسة و أكثر من دارس واحد إلا أن إرهاصات الأمر جلية كما نرى.

- على يد أخرى نقرأ مع ابن جني دائما ملاحظاته حول توجه المعنى اتجاها معينا لمجرد اجتماع بعض الأصوات.

يقول ابن جني: " ونحو قولهم: حاحيت، و عاعيت، وهاهيت؛ إذا قلت حاء، وعاء، وهاء. و قولهم بسملت، و هللت، وحوقلت؛ كل ذلك (وأشباهه) إنما يرجع في اشتقاقه إلى الأصوات، والأمر أوسع.

ومن طريف ما مر بي...ازدحام الدال والتاء والطاء والراء واللام والنون، إذا مازجتهن الفاء على التقديم والتأخير، فأكثر أحوالها ومجموع معانيها أنها للوهن والضعف ونحوهما" (415/2).

ويضرب أمثلة على ذلك: الدالف= الشيخ الضعيف، الظليف= المجان، الطنف= ما أشرف خارج البناء، الدنف= المريض، الفلاة= الهلاك، الطرف= أضعف ما في الشيء (وهو أضعف من وسطه)، الفرد= الضعيف لعزلته، الفارط= المتقدم،...الخ.

والفكرة المقترحة هنا فكرتان لا واحدة، إحداهما ما سبق مروره معنا أثناء الحديث عن تفسير فقهاء اللغة لنشأة اللغة من اقتراح الأصوات لألفاظ ومعان مرتبطة بهوية صوتية لا تحتاج إلى تأويل لطيف- حسب تعبير ابن جني نفسه-...

والفكرة الثانية عالقة بما أسميناه دلالة الأصوات ...فكأننا نقول – مع ابن جني طبعا- إن الصوتين متى اجتمعا يتجهان مباشرة إلى عنوان يعرفانه، وإلا فلماذا كل هذا التقارب في تقاليب المادة على تباين تفاصيلها...وما نود إضافته هنا هو الإشارة الذكية – رغم كونها بديهية إلى حد ما- إلى وجود حالات استثنائية تبتعد بأحد الألفاظ المشاكلة صوتيا لما نحن بصدده عن المعنى الذي يجمع ألفاظ المادة المعنية، وتفسير الأمر من باب أول هو كون تلك الحالة استثناء لا يفعل سوى تأكيد القاعدة، ومن باب آخر، لا بد من الانتباه إلى الحيوية الكبيرة للغة و قابلية التطور وظهور الطفرات أثناء هذا التطور، بحيث يمتنع في كثير من الحالات الرجوع إلى المواقع الأصلية للظاهرة...و هذا معطى علمي ثابت لا ينكره مشتغل على اللغة.

- ننظر الآن - في الجزء الثاني من دراستنا هذه - في براهين أدبية على المقدمات اللغوية التي أوردناها، و نود في البداية الإشارة إلى بعض القضايا العامة المتعلقة بالأداء الصوتي للمعنى الأدبي و كيف أنه بعد مستقل بالغ الأهمية وليس محطة يمر بها الكاتب/القارئ مرور الكرام سيرا صوب الكلمة التي هي مسكن المعنى القاعدي، قبل الجملة التي هي عاصمة المعاني بلا منازع.

لقد لاحظ الأستاذ إبراهيم عبد الرحمن في دراسته لبعض النماذج الجاهلية كيف أن الظواهر الصوتية – التي أصبح معروفا بعدها الدلالي و مدروسا كأول مستوى من

مستويات الدراسة الأسلوبية للشعر خاصة- تعمل على إضفاء بعد دلالي لا تؤديه الكلمات و الأبيات تماما ...أي أن الصوت يقول ما لا تقوله الكلمة؛ و من ذلك ما لاحظه من إصرار الأعشى على صوت بعينه هو ألف المد الذي يحقق –حسب الناقد- بطئا موسيقيا لطوله المفرط، و هو صوت يصر عليه الأعشى – وهنا الطرافة- في قصائد المديح والهجاء- من أجل تحقيق بعد تأملي ينتج تأكيدا لمعاني كثر عدها انفعالية غير تأملية (الطمع و الغضب) ...فالتوكيد و الإصرار و التثبيت الذي يصيب هذه المعاني لا يأتي من محمول القول- لأنه مشبوه ينتظر و ربما مشكوك فيه- بل من السبيل الصوتية و طريقة الأداء الصوتي لهذه المعاني**(84/6)**. ...فيصبح الصوت بعدا يعمل على مستوى مستقل تماما عن المستويات الأخرى.

• من جهة ثانية لاحظ المشتغلون على الدراسات الأسلوبية للشعر أن ظاهرة الإنشاد تعمل بنشاط و فعالية على إضفاء أبعاد جديدة على معنى القصيدة، فبعدما أقر القدامى كون الشعر كلاما موزونا مقفى، جاء السؤال حديثا: هل كل كلام موزون مقفى شعر؟ والإجابة طبعا:لا...و جوهر القضية كامن في التفاعل بين المستويات العديدة للنص الشعري...أما إضافة الإنشاد كبعد إضافي ينعش البعد الصوتي للشعر، بل ويحدده أحيانا أو يعطيه امتدادا لا يمكن له اكتسابه خارج الدائرة الصوتية/الإنشادية، فمما لم ينتبه إلى خطورته إلا الأسلوبيون المحدثون، يقول محمد الضالع: "تضيف القراءة الجهرية للنص الشعري تفسيرا فرديا له، يتحول فيه البناء العروضي المجرد، ويبرز فيه الأداء اللغوي الصوتي الذي يحمل ملامح إيقاعه وقوالبه، مثل التنغيم والنبر والاستغراق الزمني بنوعيه الفونيمي والجملي، حيث توظف فيها الوحدات اللغوية توظيفا فنيا" (135/7).

فالأسلوبيون وهم يحللون خصائص النص الشعري فيما وراء الميراث البلاغي ويستنطقون كل المواقع الممكنة للمعنى الشعري، وجدوا أن القواعد المتحكمة في الإبداع الشعري "بنوعيها النحوي والعروضي لا تكون بمنأى عن إنتاج الدلالة الخاصة بالقصيدة لأن كل جانب من الجوانب على مستوى الأصوات والصيغ والمفردات والتراكيب والوزن الشعري الخاص واختيار القافية المعينة بتعاون مع الآخر، ومن هنا يكون إنتاج الدلالة حاصلا لعدد كبير من التوقعات التي تتآزر وتصنع سياقًا معيّنًا يساعد بدوره على توجيه فهم الجزئيات في إطار النص كله"(137/7).

إنها كيمياء لغوية دلالية معقدة يشكل الصوت فيها عنصرًا رئيسًا، أو عنصرًا قاطعًا مصيريًا غيابه يؤدي إلى تعطيل التفاعل وتعليق المعنى الشعري...

• من جهة ثالثة يأتي كلود ليفي شتراوس لمجموعة من التأملات الطريفة حول التجربة الصوتية ودلالتها، وكذلك حول الأداء الحسي للمعطيات الصوتية؛ وهو ما كان يدرس منذ القرن 18، تحت العنوان الجامع "الحس المشترك" أو المطابقات بين الحواس"...وينقل ملاحظات كثيرة نقتبس منها ما يتقاطع مع موضوعنا المحدد. يقول:" بخصوص السماع اللوني (حالة خاصة من هذه المطابقات بين الحواس، التي يشار

إليها باسم الحس المشترك) سجل جاكبسون هذه الملاحظة: "إن الاقتران الجلي بين لون شديد اللونية مثل الأرجواني، وإرنان البوق الشديد الصوتية، وبين ذرى الصبغية الصوتية (/a/) والسكونية (/k/) في اسم اللون: الأرجواني écarlate مدهشا حقا" (93/8) ، ويضيف المترجم ملاحظة كون الأمر يصح أيضا على اللفظة الإنجليزية scarlet ، ونضيف نحن أننا مع نفس المدرجين الصوتيين الواردين في نعت اللون(القاني) إذا ما انتقلنا إلى الدائرة العربية !!!
ثم يشير كلود ليفي شتراوس إلى ارتباط الصوت العالي المفخم « a » في التجربة الإنسانية (و خاصة لدى الأطفال، و هم مؤشر ممتاز) باللون الأحمر مستفيدا من وثائق كثيرة لدى فنانين تشكيليين و علماء اجتماع ثم في خواطر صحفية و مقاطع نثرية...قبل أن يورد مقاطع لآرثر رامبو تربط الصائت المفخم باللون الأسود (الذي هو درجة عليا من الحمرة فيعلق على المقطعين التاليين: **(94/8)**.

- من قصيدة "صوائت Voyelles":
A, noir corset velu de mouches éclatantes
(الألف ، مشد أسود مظلل بذبابات صارخة)

- من قصيدته المطولة: "إشراقات Illuminations"
Des blessures écarlates et noires éclatent
Dans les chairs superbes
(جراح قرمزية، وسوداء تسطع في الأجسام الفاتنة)

وإذا كنا ننقل كلام هذا الألسني الأنثربولوجي الجليل دون رغبة في المناقشة فإن الجدير بالذكر هو الشبه الصوتي بين (قاني écarlate) وبين (صارخة éclatantes).
علما أن الخاء مدرج قريب من الكاف المفخمة الغائرة في تجويف الفم، بدليل ان كل الخاء عربية تنقل لدى الأوروبيين كاف مفخمة !!!.

وليس بعيدا عن كل هذا ما كان مع الشعراء الفرنسيين المشتغلين على ما يسمى القصائد الصوتية، و التي تفقد الكلمات فيها موقعا ليصير البيت مصاوتات قاعدية منظومة لاستثارة انطباعات هي في غنى عن الكلمة، و من أهم المشتغلين عليها في فرنسا: روني شار R. Char وهنري ميشو H. Michaux و خاصة ميشال ليريس M. Leiris (81-67/9).

• من جهة رابعة يشير الناقد ريتشاردز إلى كون المستوى الصوتي هو المجال الفاصل في مسألة المفاضلة بين الشعراء؛ ذلك أن الأدب توليفة صوتية و لفظية ثم دلالية، وأن الأدباء يشتركون في المعجم وفي الرؤى- إلى حد ما- ثم يشتركون في الزاد البلاغي، ويبقى النسيج الصوتي لشاعر ما (والناتج عن مجموع الاختيارات المعجمية والتركيبات النحوية التي يفرضها على النص، وما ينتج عنها مجتمعة من هندسة صوتية متميزة)، ذلك هو بالذات ما يجعل شاعرا حسنا وآخر جيدا والثالث عبقري زمانه (61-60/10) .

وهذا هو نفسه ما دفع صاحبي كتاب "نظرية الأدب" إلى استخلاص دقيق لطيف مفاده أن الشبكة الصوتية للنص الأدبي، والتأثير الجمالي الناتج عنها هو بالتدقيق ما يجعل النص الأدبي عظيما في لغته وناشزا أو باهتا في لغة أخرى يترجم إليها. (208-205/10)

• ونختم هذه الملاحظات بالقراءة الذكية التي جاء بها المتأخرون من النقاد العرب القدامى لما أثبته المتقدمون حول النشاز الحادث من غريب اللفظ، وحول مصطلح الغريب أصلا...إذ يبدو أن الغريب انبنى على ركيزتين إحداهما قلة تداول اللفظة في الدوائر اللغوية الرسمية، والثانية هي الشعور بالغرابة أو بالنشاز أو بالحرج من الجملة الموسيقية التي تشكلها الكلمة لمجموع أصواتها المؤتلفة...ولعدم الغرابة شروط (هي شرط الفصاحة طبعا) لخصها ابن سنان بأن يكون تأليف اللفظة من حروف متباعدة المخارج، وأن يكون لتأليفها في السمع حسن ومزية، وأن تكون غير متوعرة وحشية، وأن تكون جارية على العرف العربي الصحيح. (67/10)

هذه القاعدة تطور النظر إليها بفضل فرض الأصوات لمعانيها، فقد لاحظ النقاد لجوء الشعراء الأكثر اقتدارا والأعظم حساسية صوتية إلى ألفاظ نواشز، وإلى الغريب المنفّر عن قصد، ثم تساءلوا فوجدوا الأثر الدلالي لتلك الأصوات متماشيا مع السياق العام للنص وخادما – رغم الغرابة والنفور والنشوز- لمعنى القصيدة فاستحدثوا تقسيمات أقل تحجرا من تقسيمات الأوائل. ويلخص هذه الآراء ابن الأثير بكون الوحشي ينقسم إلى قسمين: "أحدهما غريب حسن ، والآخر غريب قبيح و ذلك أنه منسوب إلى اسم الوحش الذي يسكن القفار، وليس بأنيس و كذلك الألفاظ التي لم تكن مأنوسة الاستعمال، وليس شرط الوحشي أن يكون مستقبحًا، بل يكون نافرًا لا يألف الإنس، فتارة حسنا، وتارة يكون قبيحًا، وعلى هذا فإن أحد أقسام الوحشي. وهو الغريب الحسن- يختلف باختلاف النسب والإضافات ... ويقول:" فلا تظنن أن الوحشي من الألفاظ ما يكرهه سمعك وثقل عليك النطق به، وإنما هو الغريب الذي يقلّ استعماله فتارة يخفّ على سمعك ولا تجد فيه كراهة، وتارة يثقل سمعك وتجد فيه الكراهة".**(68/10)**

هذه الملاحظات بالغة الأهمية في التعرف على عمق التجربة الإنسانية (الشعورية والدلالية طبعًا) التي يخوضها الإنسان مع الصوت المفرد البسيط، والتي تضاهي مضاهاة تامة تجاربه مع اللغة، ومع المعنى المركب، وحتى مع المعنى المتعالي، كما هي الحال مع المعاني الميتافيزيقية.

• نأتي الآن إلى الجزء الأخير من دراستنا لنعاين قصيدتين اخترناهما لقرابة نفسية وتذوق اعتباطي... الشيء الذي من شأنه تدعيم النتائج التي نزعمها...والقصيدتان من عيون الشعر العربي في الفترة العباسية وكل المتأدبين يعرفونهما جيدا، ولهذا لن نثبتهما على متن هذه الدراسة... الأولى بائية بشار التي مطلعها:

هل من رسول مخبر عني جميع العرب

وهي الهجائية الكبرى التي أثبت فيها شعوبيته، والتي نعت العرب فيها بكل النعوت القبيحة الممكنة... فسياقها صاخب غاضب وربما حزين إذا ما نظرنا إلى وضعية أبناء الشعوب في المرحلة التي نحن بصددها...والبنية الصوتية التي نستنطقها تخبر بالأشياء نفسها:

- الحرف الغالب هو الباء وهو صاخب مجهور خارجي (صادر من الشفتين)... وفي غلبته رفع للهجة وإعلاء للصوت ما بعده إعلاء... إنه صوت يختزل الغضب ويقول الثورة الصامتة التي اعتملت مطولا في صدور بني العباس في ظل حكم بني أمية ذوي النزعة العروبية... وتقول كذلك الثورة الأخطر منها التي هي ثورة الموالي الذين أسيئت معاملتهم مرارا وبكل الطرق الممكنة... إلا أن الغضب الكامن الذي لا مهرب له من التحول إلى شيء من الحزن و من نغمات الأسى، لا يجد في ما ذكرناه من المواقع الصوتية ما يترجمه، فيلجأ إلى الكسرة الأسيانة الحزينة التي تغلق باب القافية بالاستغراق في الكسرة التي هي استغراق في كسر الصوت وخفضه (ولهذا سميت كسرة)... اللذين هما استغراقان في انكسار الإيقاع النفسي: وهذا بالضبط ما تحاول الدراسة قوله.

- تتكئ القافية على تتالي ثلاث حركات، والدارسون يرون في هذا النمط من التشكيل الصوتي تعبيرا عن الحركية والنشاط والحيوية. والسياق العام للقصيدة يبرر هذا الاختيار التشكيلي؛ فبشار في موقف محاججة و مطارحة قولية؛ بل إن جسد نصه هو الكم المثير من التفاصيل الحقيرة التي ارتبطت بحياة العرب في الجاهلية، والتي جعلها تقف قبالة نظيراتها لدى ملوك الفرس... وهذا كله سياق حيوي إلى درجة كبيرة.

- لاحظنا كذلك ظاهرة صوتية جديرة بالتوقف والمساءلة؛ القافية – ضد كل التوقعات- باء مكسورة؛ أي حرف مجهور قوي صاخب يؤدى مع خفض الصوت وكسره... وفي هذا على ما نظن قصد من الشاعر للحصول على شعور بالاختناق، فالجهر المحاصر بخفض الصوت ينتج شعورا قويا بالضغط الداخلي، بالثورة الصامتة، بالانفجارات المكبوتة التي قد تعطي تحفة شعرية نادرة...

● أما القصيدة الثانية التي أردنا الوقوف عندها فهي رائية أبي تمام الشهيرة في وصف الربيع، والتي هي قصيدة غريبة النظم لأن باعثها الأساسي هو مدح الخليفة، في حين يسيطر عليها وصف الربيع وآثاره بلغة جميلة وصور خلابة يعرفها المتأدبون جميعا؛ وهي التي مطلعها:

رقت حواشي الدهر فهي تمرمر وغدا الثرى في حليه يتكسر

وقد تأملنا الموقعين الصوتيين الرئيسيين: القافية والروي، فوجدنا الأداء الصوتي يكاد يكون مغنيا عن كل إطالة حديث. وسنجمل كلامنا مثلما فعلنا مع النص السابق في ثلاث ملاحظات أساسية:

- إن قافية بحر الكامل على صلة ببحرها أكثر مما هي عليه الحال مع بحور أخرى، أين نجد كثرة في الزحافات والعلل تجعل القافية مستقلة في تشكيلها الصوتي عن

هندسة باقي الأبيات...في الكامل نجد القافية لصيقة بباقي البحر؛ لأن الوتد المجموع (علن) والذي تتكئ عليه القافية من شأنه أن يتكرر ست مرات كاملة (بعدد التفعيلات) ؛وهذا التكرار من شأنه خلق إيقاع منتظم (متفا+علن+متفا+علن...) انتظاما لا ينكسر؛ وذلك لأن الكامل بحر نقي فيه تفعيلة واحدة متكررة، وليس بحرا مختلطا. (52/11)

نحن إذن أمام ظاهرتين لهما دلالتان: الأولى هي إشاعة الطمأنينة داخل النفس التي هي على موعد مع إيقاع متكرر رتيب منتظم، وهذا يتماشى مع الصور البديعة التي يصطنعها أبو تمام للربيع، والتي هي تمهيد لتصوير حال البلاد في عهد الخليفة الممدوح، والاستراتيجية هي المجاورة والتناظر، فالطبيعة يرعاها الله، وهي جميلة كما نرى بعيني الشاعر، والبلاد يرعاها الخليفة، وهي هانئة مستقرة كما نرى يعيني الشاعر، والانزلاق من "عدل الطبيعة" إلى "عدل الخليفة" يحدث على متن النص، والموسيقى بهذا المنطق تشيع "عدلا للإيقاع" يتماشى مع الرتابة والانتظام والتكرار المنسجم لهذا البحر.

هذا من جهة ومن جهة أخرى، فتفعيلة الكامل ترتكز على كثرة الحركات وقلة السواكن، الأمر الذي يترجمه العروضيون بإشاعة الحركة والحيوية في المعاني. (394/12)

والوظيفة الصوتية هنا مبررة بكون الحماس والحيوية يتماشيان مع السعادة والفرحة والحبور المسيطرة على القصيدة...سعادة المتلقي هي سعادة بالربيع ومثلها السعادة بالخليفة ودليلها سعادة الموسيقى... إنها استراتيجية نادرة في الشعر العربي القديم...وقد يكون هذا سبب كون النص من العيون.

- سنلاحظ أن دور القافية في هذه القصيدة مثل دورها في القصيدة السابقة؛إنهما متشابهتان في كونهما مطلقتين (الروي متحرك) مجردتين من التأسيس والردف، موصولتان بحرفي اللين(و-ي)...والأهم كونهما مشبعتين بالحروف المتحركة؛ وإن كانت قصيدة بشار أكثر حركية (ثلاثة أحرف متحركة في مقابل حرفين لدى أبي تمام)؛ والسبب في اعتقادنا كون الأولى أصخب من الثانية...

أما الروي فهو راء مرفوعة، وهي حرف مكرر لسنا بحاجة إلى التذكير بدوره - الدلالي- النفسي من إشاعة الاهتزاز في الفم ثم في النفس وفي المعاني عموما (93/13)...وهو اهتزاز السعادة؛ هذه الأخيرة التي ترتبط في كثير من اللغات بالراء (فرح- حبور- راحة- كركرة- ترويح- رخاء- فردوس- انبهار -..الخ)

repos-bonheur-heureux-richesse-paradis-ivresse-rire-humour-rest…

وستكون الملاحظة الأخيرة متعلقة بحركة الرفع المتماشية مع حركة الفم أثناء الضحك والامتلاء بالهواء المنسرح، والتي يقابلها لدى بشار الكسرة التي قلنا إنها تحمل تعبيرا عن أسى قديم كامن في أنفس الجماهير المناضلة في صفوف بني العباس والذين كانوا مضطهدين أيام الأمويين.

من خلال هذه المعاينة السريعة لهذه المواقع الصوتية نصل دون ارتباك إلى كون

الصوت موجها(بكسر الجيم وفتحها) للمعنى المسيطر على البناء الذي يهندسه الصوت. وكون الملاحظات التي أوردناها مطردة يبين لنا إلى أية درجة يلتصق الصوت بالمعنى، ويعيدنا من التأل الأدبي إلى ما قلناه في المقدمات اللغوية حول الصلة الأكيدة الوثقى بين الصوت والدلالة.

المراجع

1- أنيس فريحة، نظريات في اللغة، الكتاب اللبناني، بيروت، 1979.
2- ابن جني أبو الفتح، الخصائص، دار الكتب العلمية، لبنان،ج.1
3- عبد السلام المسدي، اللسانيات من خلال النصوص، الدار التونسية للنشر، 1984.
- عبد السلام المسدي، التفكير اللساني في الحضارة العربية، الدار العربية للكتاب، لبنان، ط2، 1986.
5- محمد بدري عبد الجليل، براعة الاستهلال في فواتح القصائد والسور، دار المعرفة الجامعية، مصر، 2005.
6- إبراهيم عبد الرحمن، قضايا الشعر في النقد العربي، مكتبة الشباب، مصر، ط3، 1999.
7- محمد صالح الضالع، الأسلوبية الصوتية، دار غريب، مصر، 2002.
8- كلود ليفي شتراوس، النظر، السمع، القراءة، تر: خليل أحمد خليل، دار الطليعة، لبنان، ط1، 1994.
9-Claire Marie Bancquart : La poésie Française d'aujourd'hui , Armand Colin, 1994.
10- حسني عبد الجليل يوسف، التمثيل الصوتي للمعاني، الدار الثقافية للنشر، مصر، ط1، 1995.
11- مصطفى السعدني، البنيات الأسلوبية في الشعر العربي الحديث، منشأة المعارف، مصر.
12- موسى الأحمدي نويوات، المتوسط الكافي في علم العروض والقوافي، دار الحكمة، الجزائر، ط4، 1994.
13- فيصل الأحمر، السيميائية الشعرية، منشورات الإمتاع والمؤانسة، الجزائر، 2005.