

مشكلة دلالة الصوت المفرد بين التلقي والترجمة

حبيب مونسى

جامعة سيدي بلعباس

تقديم:

التفت القدماء إلى طبيعة الأصوات التي تتشكل منها اللغة التفاتا علميا دقيقا، حين راحوا يوزعونها على مخارجها، ويصفونها بين الشدة واللين، والجرر والهمس، والرخاوة والاعتدال، والإطباق والانفتاح، والاستعلاء والانخفاض، والصفير والغنة، والاستطالة والتفشي، والمد والتفخيم والترقيق..(1)

إنها عملية دقيقة يشهد لها بالتفرد والعمق، على الرغم من غياب الوسائل الدقيقة للقياس. بيد أن ذلك العرض الذي حفلت به كتب اللغة وفقهها، لم يجد من المتابعة ما يفتح خصائص الحرف وصفاته على الأداء المعنوي الذي يوظفه الإبداع الشعري، حينما تقوم فيه هذه الأصوات بعيدا عن تصنيفاتها اللغوية، حاملة ظلالها الدلالية إلى عمق المعنى الذي يمور فيه النص.

وقد التفت المحدثون إلى هذه الثغرة التي لم تطلها يد التواصل المعرفي بين الأجيال. ووجدوا أن ما قُدم لم يكن سوى الأرضية العلمية الصلبة التي يمكن أن يقوم عليها بناء الدلالة المتطاوّل إلى عنان السماء. حين يجعل من ذلك الصرح العلمي منطلقا لفتوحات ريادية تنقل الأصوات من دلالتها الأولية إلى ما تشيعه في صلب النص من معان، قد لا يحملها النص أصالة. وإنما يقوم الصوت بشحنها في اللفظ، والعبارة، والتركيب، عن طريق التوتر الحاصل من المعاودة، والتكرار، والهيمنة.

1- الصوت بين التفسير اللغوي والتفسير البلاغي:

وقد رأى "تامر سلوم" أن: «التفسير اللغوي أو الفيزيولوجي ليس ضروريا ولا متكاً يصح أن يعتمد عليه البلاغي» (2). وكأنه يستشعر أن الخطوة التي يجب على البلاغي قطعها، تقع وراء التفسير الفيزيولوجي، والتصنيف الوصفي، واستغلال الفلذات التي أشاروا إليها في التجاور، والتنافر. إنها خطوة جريئة قد لا يكون لها من "العلمية الثابتة" ما يمكنها من الاستقرار على حال واحد، لأنها يجري بها الإبداع في تلوينات مختلفة تكون فيها الأصوات المهيمنة على هيئة ودلالة في هذا الموقف، وتكون على أخرى في موقف آخر. وهو ما يسلب عنها سمة الاستقرار والثبات، ويجعلها عرضة لافتراضات النص والمعنى كل حين .

والبلاغي الذي يعرف صفاتها وخصائصها لا يقف عندها مكتفياً بالحد الذي سطرته الملاحظات العامة المؤسسة لعلمها، وإنما يتدرج إلى سلطة الاستعمال التي ترود بها مدارات جديدة، قد تعين فيها الصفة والدلالة الأولية، وتدير مقاصدها، ولكنها تتفتح على عمق الدلالة في غيابات الغياب. تلك الإشارة التي وجدنا بذرتها الأولى عند "ابن سنان الخفاجي" حين رأى أن الحروف أصوات: «تجري من السمع مجرى الألوان من البصر» (3).

2- التدرج الصوتي والتدرج اللوني:

إن المقابلة بين الصوت واللون ترتفع بالدرس الصوتي إلى المعايينة التي لا تجعل الصوت واحداً، وإنما تفتحه على التدرج وفق هيئة التدرج اللوني. إذ ليس للأحمر والأصفر مثلاً هيئة واحدة، وإنما لكل منها تدرجات تجعله يتعدد حتى تغيب الحدود بين لون وآخر يختلف عنه قيد أنملة . فإذا قرأنا أن القماش أصفر اللون، لم يكن لنا إلا الهيئة الواحدة لذلك اللون، غير أننا أو عايناه لاكتشفنا الهيئة التي هي له في سلم تدرجات اللون الأصفر. كذلك الصوت الواحد ينطق به الرجل أو المرأة، الصبي أو الشيخ، الجهوري الصوت أو رقيقه..

مشكلة دلالة الصوت المفرد بين التلقي و الترجمة

إنها الصورة الخارجية التي يقدمها لنا الصوت مفردا، كما يقدمها لنا اللون مفردا. غير أن الأمر مختلف جدا حينما يكون الصوت في إطار من التركيب الفني. إذ لا يغني فيه شيء من معرفة جهره وهمسه.. شدته ورخاوته.. لأنها صفات تقع وراء الإبداع في عالم اللغة المجرد. فتنحول هذه الصفات إلى ألوان من طبيعة خاصة تلون المعنى، وتلحق به من دلالتها ما يحدد قيمته في سلم التدرج الصوتي أولا، وفي سلم التدرج المعنوي ثانيا.

قد لا نفهم هذه الحقيقة فهما جليا دون مثال يقربها للعيان. قال "ابن الرومي" يصف رجلا يجاهد في إخفاء صلته، يرد عليها فضل شعر قفاه:

يا أيها الهارب من دهره أدرك الدهر على خيله
يسوق من نقرته طرة إلى مدى يقصر عن نيله
فوجهه يأخذ من رأسه أخذ النهار من ليله
مثل الذي يرفع من جيبه وهبا بما يأخذ من ذيله

قديمًا وُصِفَ "ابن الرومي" بأنه يدور مع المعنى دورانا مستمرا حتى يستنزف الفكرة فلا يترك فيها لغيره بقية. وهي ملاحظة دقيقة في تعامل هذا الشاعر مع المعنى لإدراكه أن الفكرة ذات أوجه ومداخل، يمكن استغلالها جميعا حتى تتبدى الصورة على هيئة المشهد المكتمل الذي يعج بالحياة والحركة. ومداخل الفكرة التي بسطها الشاعر في هذه القطعة لا تعدو أن تكون حديثا عن رجل يجاهد صلته. غير أن المعالجة لا تقف عند حد الفعل البائن، بل تتغلغل عميقا في الصراع الذي يقلق الذات وهي تشهد آيات التحول فيها.. آيات الانتقال من حال إلى حال. فيمضها ما فقدت، ويشقيها ما كسبت. وهي تدرك أن فعلها ذاك لن يرد عنها كر الزمن، وأنه سيكون في عين غيرها مدعاة للسخرية والتندر.

والذي يعنينا هنا هو تلمس الآثار التي ادعينا أن الشاعر لم يقصدها أصالة، وأنها تسربت من عمق الغياب، لتكتب دلالتها الخاصة على وجه النص.. فهل أراد

حبيب مونسى

الشاعر أن تكون الهيمنة الصوتية لحرف الهاء ؟ هل قصد إلى ترديده أربعا في شطره الأول من بيته، واثنين في شطره الثاني، وخمسا في بيته الثالث؟ يقول عنه علماء الأصوات وفقهاء اللغة، أنه يقف بين الشدة والرخاوة، وأنه يأتي من أقصى الحلق، ومن عمق الرئتين. وكأن فيه من النفس المتصاعد من الأعماق ما يحاكي اللهات الذي يعتري المشتد في سيره وعدوه. والرجل الذي وصف "ابن الرومي" لا يختلف في حركته تلك عن رجل يفر من عدو. بل جعل الشاعر مطلع المقطع مفصحا عن حركة الهروب، التي تحتوي بدورها على صوت الهاء. وكأن فعلها ذاك لن يكون أبدا من دون لهات.

3- الهيمنة الصوتية والتلقي:

إن هيمنة الصوت على هذه القطعة الشعرية، يفصح عن حركة تتتاب الكثير ممن يدخلون سن الكهولة، حينما يغزوهم المشيب، وتتهاوى كثافة الشعر معلنة عن تراجع السن وزوال الشباب.. قد يسارعون في سترها.. في إخفائها.. في مداراتها بما أوتوا من حيلة.. ولكن الفعل فيهم يظل حركة مثيرة للسخرية، ومنبئة عن قلة حيلة. بيد أن الهروب الحقيقي حدث مأساوي تجري وقائعه في الأعماق بين رفض معاند، وقبول راضخ، في خضم هرولة لا تعرف أين تتجه.

لقد أكد علماء النفس أن المرء يمر بفترة حرجة قبل الأربعين من عمره.. إنها فترة تحول خطيرة في مساره الحياتي.. تكون فيها المحاسبة الدقيقة لما أنجز.. ساعته قد يدرك أنه قد حقق لنفسه ما كان يصبو إليه، أو لم يحقق شيئا، وأنه كان سادرا في غفلته. إن يقظته تلك تدفعه إلى الحركة.. إلى الحيرة.. قد يعود القهقري.. قد يرتمي أماما.. وفي كل حال من أحواله سيكون عرضة إلى حركة عنيفة تشحن صدره باللهات الذي يسد في عينه الرؤية الواضحة. قبل أن يستقر على وضع، وقد أدركته خيول الدهر..

إن ما حملته الأبيات الفليلة، وإن كان سخرية مريرة فقط، جعلنا نعاين النهار يقطع من الليل طرفا. والوجه من الرأس استطالة. وحركة الثوب الذي يرفع كاشفا

مشكلة دلالة الصوت المفرد بين التلقي و الترجمة

الساق.. كلها رموز لا ترضى بأن تقف إزاءها القراءة لتملّي دقتها التصويرية، بل تريد أن تنقش منها الحركة الهاربة التي تتجاوز المعاينة الحسية إلى الدفين من المعاني، إلى بعض من الحقيقة الإنسانية التي لا يسلم منها أحد.. إنها هنا ضرب من (العلم) يتحدث به الفن في لغته الخاصة، وفق معايير الخاصة.

ومشاركة اللغة من خلال الهيمنة الصوتية، هو الأثر الذي يفتح التلقي على مجال النص الشاسع، الذي يترجّل فيه المبدع والمتلقي على تخوم النص، وراء أسوار الرمز والدلالة، في محيط من الحقائق الغائبة عن المعاينة الشاخصة.. تلك المنطقة التي لا يعرف التنظير كيف يمسك بها، ولا كيف يسميها، لأنها ذات وجود يند عن التحديد والتعيين. لا يعرفها من يحول عناصر الوجود إلى ظواهر وأشياء.. لأنها ليست ظاهرة ولا شيئاً.. وكل صوت: « في النظام رمز لمعان خاصة، تأخذ استجابتها شكلاً جمالياً من خلال علاقات التشابك والتراكب. » (4) لأننا لا يمكن أن نفهم حقيقة التشابك إلا من خلال ما تثيره فينا جملة الترابطات التي تحدثها بين معرفتنا لخصائص الصوت، والموقف الذي يتأسس عليه المعنى. وكأننا نستهدي بصفات الصوت الذي نجده مهيمنا لنتساءل عن العلاقات بين تواتراته وبين القصد الكامن وراءه. وكلما أرفعنا السمع إلى حفيف الدلالة كلما انتشرنا خارج نطاق اللغة، إلى إحياءات الرمز.

4- القراءة والغياب:

وما يقلق القراءة كثيراً في هذا السياق، هو محاولة بعض اللغويين قطع الطريق أمام هذا الانتشار، والحد من قدرة الصوت على تفعيل حركته في نخوم الدلالة. إذ يرى بعضهم أن الصوت، رؤى وظيفتين وحسب: « إحداهما إيجابية والأخرى سلبية. أما الأولى فحين يساعد على تحديد معنى الكلمة التي تحتوي عليه، وأما الثانية فحين يحتفظ

بالفرق بين هذه الكلمة والكلمات الأخرى.» (5) وكأنى بمهمة الصوت تنتهي عند حدود الوظيفتين وحسب.. تحديد المعنى المعجمي القار، والتفرقة بين الألفاظ.

وهو لعمرى سوء فهم لحقيقة الأصوات، وحد من عطائيتها في الغوص بعيدا في أغوار المعنى. إن "الهاء" في قصيدة "ابن الرومي" ذات وزن ثقيل في تحميل النص بعده الرمزي، وفي شحن الغياب بحقيقة إنسانية تتسحب على الجميع من غير استثناء.

ولولا حركة الهروب اللاهث لكان لنا من النص تلك الصور الحسية التي عرف "ابن الرومي" كيف ينقلها بحذق ودقة. وهو لا يرضى أن نرى فيها شكلها فقط، بل لنتعدها إلى أغوار الشعور الدفين في كل ذات إذا تحول بها الزمن نحو الكهولة. وذلك مصداقا لحقيقة أخرى، إذ ثمة فرق بين الفهم النظري للرمز والتمثل الداخلي له : « في الحالة الأولى لا يبرح الرمز معطيات الحواس الخمس، فيظل بذلك خارجيا مباشرا، في حين هو في الحالة الثانية يتجاوز علائقه الحسية، ويعمل على تنوير العمل الأدبي، وإكساب المعنى سحر الجدة والحدثة» (6). إنه في شعر "ابن الرومي" تلك الصور التي تمتد الحركة فيها لتملأ العين بالخيول راكضة، تتعقب رجلا مهرولا، رافعا فضل عباءته. وفي ضوء النهار يكتسح ظلمة الليل. بما يرتفع عن الصورة الأولى من صخب وضجيج ونقع، وبما يأتي من الصورة الثانية من هدوء وانسلاخ وبطء.

حركتان.. الأولى صخب ومرج، والثانية تراجع وانهزام.. لأننا لا نتمكن من فهم حقيقة ما يحدث في الغياب إلا إذا عرفنا كيف نربط بين الحركتين ربطا يوحد بينهما على الرغم من تباعدهما. فإذا أفلحنا في ذلك كان لنا جميعا كشف للبعيد المستكن في أعماق المعنى.

إن زوال الشعر عن الرأس حدث تدريجي، يتم في هدوء وصمت، فعل النهار في الليل. فيه معنى الانهزام والتراجع والبطء. بيد أنه يخلف في أعماق الذات اضطرابا صاخبا بين المشاعر المتضاربة، والأحاسيس المتناقضة التي تتوثب في كل اتجاه. وليس لها في اصطكاكها وتدافعها غير حركة الخيل الواثبة على طريديتها، بسا ترفع حوافرها

مشكلة دلالة الصوت المفرد بين التلقي و الترجمة

من نفع يسدّ الرؤية الواضحة، والتدبير السليم، وما تحدّثه جلبتها من ضوضاء تلبّل العقل، وتشل استقامته.

إننا حين نوحّد بين الحركتين على هذا النحو، لا نطمئن إلى الترتيب الذي أورده الشاعر، لأن هذا الفعل لا يخضع إلى نظام. فهو نشر بعد طي، وطي بعد نشر. حينها يكون الرمز كما قال عنه "أدونيس": «اللغة التي تبدأ حين تنتهي لغة القصيدة، أو هو القصيدة التي تتكون في وعيك بعد قراءة القصيدة.. إنه البرق الذي يتيح للوعي أن يستشف عالما لا حدود له. لذلك هو إضاءة للوجود المعتم، واندفاع صوب الجوهر.» (7).

فإذا كنا قد عبرنا عن مجال النص بذلك البعد الذي يترجّل فيه الشاعر والمتلقي على تخوم النص، فلأننا ندرك أن ما ذهب إليه "أدونيس" بحدسه الشعري بموقع القصيدة الحقّة خارج النص اللغوي.. إذ كل ما في النص اللغوي مجرد مؤشرات تدل بوضوح على الوجهة التي يجب على القراءة أن تسلكها لبلوغ القصد..

إن فيها من إرادة الشاعر ما يجعل قصده أولا، وفيها من إرادة اللغة ما يجعل قصدها لا يستهان به، وفيها من إرادة الرمز ما يجعل المقاصد الأولى تتراجع فاسحة المجال أمام تركيب جديد لمقاصديات متعددة متحوّلة.. لا تسلم شرطها التأسيسي إلا لخصوصية المواقف التي تملّحها عليها شروط قد تكون صلتها بعالم الإبداع ضعيفة، أو منعدمة..

5- الغياب والترجمة:

إن الغرض الذي سقنا من أجله المقدمات السالفة، يوقفنا الساعة أمام مشكلة الترجمة وجها لوجه، وقد علمنا من شأن الصوت ما علمنا، وأدركنا من خطورة الغياب ما أدركنا. فهل يستقيم للترجمة أن تجد في اللغة الهدف من الحروف والأصوات ما يسعفها على تشيّل الغياب في أبعاده التي وصفنا، وهل تفلح الترجمة في نقل شحنة التوترات التي تصاحب الدفق الشعري، حاملة الظلال كلها التي قصدها الشاعر أصالة،

أو التي تسربت من عمق الغياب لتترك آثارها واضحة على وجه الأثر الأدبي ؟. إنها المعضلة التي نضعها في يد الترجمة التي تزعم أنها قادرة على التكفل بروح النص تكفلاً كاملاً.

إن خصوصية اللغة العربية التي يتذرعها الفن الشعري، تلجأ إلى خاصية الصوت المفرد، كما تلجأ إلى خصائص الأصوات المركبة التي تتسج منها ألفاظها وعبارتها. فإن لم تلتفت الترجمة إلى هذه الميزة فلن يحق لها أن تزعم أنها قادرة على ترجمة الشعري الذي تشحنه الأصوات بدلالاتها المختلفة.. إنه السؤال الذي نتركه مرسلاً في انتظار القول الفصل الذي يعيد من جديد طرح مشكلة ترجمة النص الشعري.

مشكلة دلالة الصوت المفرد بين التلقي و الترجمة

المواش

- 1- أنظر. تامر سلوم. نظرية اللغة والجمال في النقد العربي. دار الحوار. ط. 1983. 1. سورية. ص: 14. وما يليها.
- 2- م. س. ص: 14.
- 3- ابن سنان الخفاجي. سر الفصاحة. (ش) عبد المتعال الصعيدي. ط. محمد علي صبيح وأولاده. الأزهر. 1969/1389. القاهرة. ص: 54
- 4- مصطفى السعدني. البنيات الأسلوبية في لغة الشعر. منشأة المعارف الإسكندرية. مصر. (دت). ص: 20.
- 5- خليل حلمي. الكلمة. دراسة لغوية ومعجمية. الهيئة المصرية العامة للكتاب. 1980. ص: 43.
- 6- مصطفى السعدني. م. س. ص: 81.
- 7- أدونيس. زمن الشعر. دار العودة. بيروت. (دت). ص: 160.