

التوترات الصوتية في مرثية بكر بن حماد

د. أمينة طيبي

جامعة الجيلالي اليابس - بلعباس

أحدثت المفاهيم اللسانية التي نادى إليها دوسوسير في محاضراته ثورة على مجموعة المفاهيم الميتافيزيقية التي كانت سائدة في الدراسات السابقة، فكان أن أعاد التأمل في الظاهرة اللغوية، من خلال محاولة الإجابة على سؤاليين أساسيين: ما موضوع البحث اللغوي؟ وما هي العلاقة بين الكلمات ومراجعها الذهنية؟، وعلى ذلك الأساس راح يشق طريقا جديدة الآفاق للبحث عن حقيقة الظاهرة اللغوية في إطار من الثنائيات، نذكر منها: اللغة والكلام، الدال والمدلول، الاستبدال والتركيب، وما إلى ذلك من مصطلحات ألهمت العديد من اللغويين من بعده.

فبعد الثورة التي أحدثها دوسوسير، شق اللغويون طرقا مختلفة اتحدت مشاربها، وتفرعت اتجاهاتها، فمنهم من اهتم بالتركيب، ومنهم من راح يبحث في حقيقة القواعد اللغوية التي تسيطر على تلك الجمل غير المتناهية، ومنهم من بحث في سببية التواصل من خلال وظائف عناصر الجملة العامة، وهناك من تخصص في جزئيات الجملة بأن أخذ على عاتقه استخراج مكونات أصغر وحدة في الجملة، ألا وهي الصوت اللغوي.

يعد الصوت اللغوي إذن، أصغر عنصر في الجمل اللغوية، لا يمكن أن تقوم إلا به، فاللغة في حد ذاتها "أصوات يعبر بها كل قوم عن أغراضهم"¹، حيث تجتمع تلك الأصوات لتعبر عن أشياء حسية وأفكار مجردة، ولعل السبب الرئيسي في موت لغات كثيرة هو جهل طرق النطق فيها²، فاللغة في حقيقتها ظاهرة صوتية ودراستها تبدأ بفهم وتحليل أصواتها أولا. إذن للصوت أهمية بالغة في اللغة، يكتسبها من خصائصه وصفاته المميزة له، ووظيفته داخل الرسالة اللغوية بعد أن يتشكل مع مجموعة من أصوات أخرى، تتفاعل فيما

بينها لتعطي المرجعية الذهنية، مؤثرة ومتأثرة أثناء تركيبها، عاكسة حالة من حالات المتكلم، لذلك فإن الوقوف على الصوت أثناء التشكيل، شبيه بالغوص في نفسية المتكلم، وقد عرف هذا القسم الذي يهتم بالصوت داخل التركيب بـ "الفونولوجيا"³.

فالفونولوجيا فرع من فروع اللسانيات، يهتم بالخصائص الوظيفية للصوت اللغوي. فالصوت الواحد يملك صورا نطقية عديدة، تتنوع بتنوع السياق الذي يقع فيه، كما أن هذا التنوع لا يقتصر على صوت دون الآخر، أو على متكلم دون سواه، بل إنه يكاد يكون مطرداً بين كل الناطقين باللغة المعينة⁴.

إن المتكلم لا ينطق أصواتاً مفردة، ولكن سلسلة من الأصوات المتعاقبة المتشابكة إلى أقصى حد حتى ليخال لبعض الناس أنه من المستحيل التفريق بدقة بين صوت وآخر، أو وضع حدود واضحة بينهما في الكلام المتصل، الأمر الذي يؤدي إلى النظر "في الكلام الفعلي، لا النظر إليها منعزلة منفردة، لأن الكلام الفعلي هو مادة الدراسة، وهو الكفيل بإبراز خواص الأصوات ومميزاتها الحقيقية"⁵.

اهتم العلماء بهذا المجال من الدراسة، ولكن تربتسكوي، كان أنشطهم، حتى أن الفكرة قد نسبت إليه، و"ربما ساعد على ذلك أن تربتسكوي قد لخص هذه النظرية وخرج بها إلى الناس في أثره الجليل 1935، Anleitung zu Phonologischreibungen"⁶.

غير أن هذه الدراسة بقيت منحصرة على الأصوات في مجالها اللغوي، فلم تفتح أو تسقط على الأداء المعنوي الذي يوظفه الإبداع الفني، أين تسمو فيه هذه الأصوات عن تصنيفاتها اللغوية، "حاملة ظلالها الدلالية إلى عمق المعنى الذي يمر فيه النص"⁷، فكان أن جعل الدارسون المعارف القديمة "منطلقاً لفتوحات ريادية تنقل الأصوات من دلالتها الأولية إلى ما تشيعه في صلب النص من معان، قد لا يحملها النص أصالة، وإنما يقوم الصوت بشحنه في اللفظ، والعبارة، والتركيب، عن طريق التوتر الحاصل من المعادة، والتكرار، والهيمنة"⁷.

في هذا العالم الفسيح يطل علينا رائد هذه الدراسة الأول الذي اخترق أغواره، وسن قوانينه، وهو العالم الروسي رومان ياكبسون، فهو من أوائل من تحدثوا عن الفونيم^{*}، أي تلك

الوحدة غير القابلة للانقسام أو التحليل، بل هي الوحدة غير القابلة لأن تعوض بوحدة أخرى، فبناء كل فونيم مختلف ضرورة عن بناء فونيم آخر.

كانت محاضرات ياكبسون بعنوان الصوت والمعنى⁸، في غاية الأهمية لأنها كانت بمثابة البوابة للدراسة المتعلقة بالأصوات وعلاقتها بالمعنى، وهو الأمر الذي كانت اللسانيات في صدد خوضه.

ولم يتوقف جاكبسون عند مستوى الوصف الدقيق للأصوات بل تجاوز ذلك إلى الربط بين الصوت والمعنى، إذ إن كل مشابجة ظاهرة في الصوت، خصوصاً في الشعر، تقوم بمنطق المشابجة أو المغايرة في المعنى، "فرمزية الصوت عبارة عن علاقة موضوعية لا تنكر، وهي علاقة قائمة على ربط ظاهري بين مختلف الوسائل الحسية التي أجريت في هذا المجال غامضة وأحياناً قابلة للنقاش، فإن ذلك يعود إلى نقص في العناية من مناهج البحث النفسي أو اللساني"⁹.

إذن يظهر لنا كيف ربط ياكبسون هذا الفرع من الدراسة اللسانية بالنص الشعري، محاولاً أن يفاعل بين الإثنين، وبالفعل لقد كان هناك تزاوج بين اللسانيات والنص الأدبي، حيث قدمت اللسانيات مجموعة الإجراءات اللازمة لفك شفرات النص الأدبي، وكان هذا الأخير المجال الخصب الذي طبقت فيه الإجراءات التحليلية التي أفرزتها النظريات اللسانية، فظهر ما عُرفَ بـ "السميائيات" و "الأسلوبيات".

فالشعر عند ياكبسون منطقة تتحول فيها العلاقة بين الصوت والمعنى من علاقة خفية إلى علاقة جلية. فالتراكم المتواتر لمجموعة من الفونيمات أو التجميع المتباين لطائفتين متعارضتين في النسيج الصوتي لبیت شعري أو مقطع أو قصيدة يلعب دور تيار خفي.

يذكر ياكبسون أن الشاعر جيران مانلي هوبكنس (1844 – 1889) أول من انتبه إلى هذا المفهوم حيث يقول: "إن الجانب الزخرفي في الشعر، بل وقد لا نخطيء حين نقول بأن كل زخرف يتلخص من مبدأ التوازي. إن بنية الشعر هي بنية التوازي المستمر الذي يمتد مما يسمى التوازي التقني للشعر العبري والترنيمات التجاوبية للموسيقى المقدسة إلى تعقيد الشعر اليوناني والإيطالي والإنجليزي"¹⁰، والوزن هو الذي يفرض التوازي في الشعر،

"فالبنية التطريزية لبيت، والوحدة النغمية وتكرار البيت والأجزاء العروضية التي تكونه تقتضي من عناصر الدلالة النحوية توزيعا متوازيا، ويحظى الصوت هنا بالأسبقية على الدلالة حتما"¹⁰.

توغل ياكبسون في هذه الدراسة، ليطل علينا مصطلحه "التوازي"، الذي يقدم في الشعر سندا للتحليل اللساني لبلورة أدوات صارمة يمكنها أن تستجلي مختلف تجليات هذا التوازن في مختلف الأشكال الشعرية، يقول ياكبسون "إننا نستطيع أن نفسر اعتمادا على الإمكانيات الخصبة للتأليف الشعري الوثيق للاتحادات والتعارضات، والانتشار الواسع والدور الذي يمكن أن يكون بالغ الأهمية لأنساق التوازيات في الشعر العالمي الشفوي والمكتوب (يكفي أن نذكر بالهيمنة القديمة للتوازيات في الشعر الصيني). يكشف الباحثون باستمرار في العالم كله أنساقا أخرى من الإبداع الشفوي القائمة على التوازي المعقد، والأكثر من هذا إننا نكتشف بفضل أبحاث للأثرولوجيون الذين استوعبوا مبادئ المنهجية اللسانية، وجود علاقة حميمة فيما يتصل بالتوازي بين الشعر والميتولوجيا"¹¹. ويمكن التمييز بين التوازي المعقد الذي يتجلى في نسق التناسبات المستمرة في مستوى تنظيم وترتيب البنى التركيبية والمقولات النحوية وتأليف الأصوات. حيث أن هذا النسق يضفي على النصوص الانسجام والتنوع، وبين التوازي الخفي الذي أبرزه دوسوسير، "إنه لمن المسلم به مسبقا أنه يمكن استئناف زوج ما في البيت الموالي أو في حيز عديد من الأبيات"، بمعنى أن الدلالة المحورية للقصيدة قد تكون مستضمنة في توزيع الأصوات داخل فضاء القصيدة، وأن المحلل يعيد تركيب هذه الأصوات للظفر بالنواة المركزية للنص"¹².

إن نظرية الفونيم التي جاء بها ياكبسون تتميز بالثبات، والوضوح لأنها تعتمد على مجموعة من الأسس، كالواقع الفيزيائي للصوت اللغوي، ووظيفة الوترين الصوتيين في التمييز بين المحجورات والمهموسات، وغيره من أمور معرفية أخرى، الأمر الذي جعلها أكثر دقة وعلمية، لذا اعتنقها الكثير من المشتغلين في حقل اللغة، وقد عمد صاحبها إلى تطويرها بعد أن لاحظ اعتناق أكثر الدارسين لها، ففونيم (s) مثلا لا وظيفة له وهو مفرد إلا أنه قادر على تغيير المعنى متى اتصل ببعض الكلمات، كقولنا: (books)، أي مجموعة كتب ولا فرق بينها وبين

مفردتها (book) إلا في الفونيم (s)، فالفونيم لا أثر له من حيث هو وحدة صوتية في اللغة، ولكن تأثيره يتجلى بقوة في الكلام، بحيث تكتسب الكلمة دلالة الجمع.

إذن الفونيم علامة صوتية، لا معنى أو لا مدلول لها، لكنها تحرف بالوحدة اللفظية من معنى إلى آخر، فقدرة الفونيم تتضح في توليد المعاني للألفاظ، فلا فرق مثلاً بين "حمام" و"حمام" إلا في الفتحة والكسرة، ومع ذلك أدى هذا الاختلاف بين فونيمين بسيطين إلى اختلاف في المعنى، إذ إن الأولى هي ذاك الطائر المعروف، والثانية بمعنى الموت. والأمثلة كثيرة في هذا المجال. المهم أنها على كثرتها تؤكد أن للصوت قيمة هامة في التمييز بين المعاني المختلفة، وبعبارة أخرى الفونيم كل صوت قادر على إيجاد تغير دلالي*¹.

فالأصوات تتناسب مع معانيها، وهذا الأمر قد لاحظته قديماً علماؤنا، "إذ لم يعنهم من كل حرف أنه صوت، وإنما عناهم من صوت هذا الحرف أنه معبر عن غرض، وأن الكلمة العربية مركبة من هذه المادة الصوتية التي يمكن حلّ أجزائها إلى مجموعة من الأحرف الدوال المعبرة. فكل حرف منها يستقل ببين معنى خاص ما دام يستقل بإحداث صوت معين. وكل حرف له ظل وإشعاع إذ كان لكل حرف صدى وإيقاع. وإثبات القيمة التعبيرية للصوت البسيط وهو حرف واحد في كلمة، كإثبات هذه القيمة للصوت المركب وهو ثنائي لا أكثر، أوثنائي ألحق به حرف أو أكثر، أو ثلاثي مجرد ومزيد أو رباعي منحوت أو خماسي أو سداسي على طريقة العرب مشتق أو مقيس"¹³.

معنى هذا أن لكل صوت قيمة تعبيرية يحملها في نفسه، وقيمة يكتسبها من فنون علاقاته مع الأصوات المجاورة له في التركيب، وبالتالي تكون الكلمة مؤلفة من حروف تتوالى "مدلولاتها وعواملها لتشكل مجموعها عالماً خاصاً معبراً بأصوات حروفه المتوالية على الجو النفسي الذي يحيط بموضوع الكلام كله"¹⁴.

إن سعي القدامى واضح فيما خلفوه لإثبات القيمة التعبيرية للصوت، إذ أقروا أن: "الأصوات القوية تنسجم مع المعاني القوية، وأن الأصوات اللينة تنسجم مع المعاني اللينة"¹⁵.

الأمر نفسه الذي انتصر له المحدثون بعد أن التفوا حول نظرية ياكبسون، فراحوا يستنتقون الصوت في عالمه المجرد، لأن اللغة اتخذت "للتعبير عن الأشياء طريق الأصوات التي

توحي إلى الآذان بنفسها، أو بمقارنتها بغيرها أثرا مماثلا لذلك الذي توحيه تلك الأشياء إلى العقول¹⁶، بمعنى أن الصوت يعبر فعلا عن الأحداث المعبر لها به.

فالأصوات على هذا تتناسب مع معانيها، منها ما يعين على الهمس ك(السين، الصاد، الحاء)، و"حروف تعين على القوة (الضاد، الطاء، الظاء)، وحروف تعين على الفحيح (التاء، الثاء، الحاء، الشين)، وهكذا. وكل حرف من هذه الحروف يحمل سمته الخاصة ضمن مجموعته التي ينضم إليها"¹⁷، وعلى هذا نرى أن الشعراء القدامى مثلا: "كانوا يأتون بألفاظ تناسب حروفها الموضوع الذي يطرقونه. فألفاظ الغزل ذات حروف رقيقة، ووصف الحرب ألفاظه ذات قوة قارعة، وألفاظ الرثاء حروف ترن بحزن عميق"¹⁷.

وعلى هذا تعد القصيدة الشعرية مجالا خصبا لإبراز مساهمة الصوت المفرد في إشاعة دلالة معينة، قد تخرج عن وعي الشاعر وقبضته، ولكنها في تلفتها هذا "تلبس من الدلالات ما يفتح محبوء الذات ليفضحها أمام نفسها و غيرها"¹⁸، وهذا من عبقرية اللغة من خلال الهيمنة الصوتية التي تفتح النص على تخوم من المعاني خلف أسوار الرمز والدلالة في محيط من الحقائق الصوتية التي تتوارى عن الشاعر لحظة الإبداع.

إن هذا النوع من الدراسة الصوتية التي ألهم بها ياكسون، أضحى الشيء التطبيقي الوحيد الذي يمكننا من سبر أغوار نفسية الأديب، والخروج بزيادة أفكاره وظروفه الطبيعية وكذا النفسية في الكثير من الأحيان، فالصوت عندما يتردد في العمل الأدبي يرتبط بعاطفة الأديب، وفيما مضى قال العقاد أن الشعر الذي لا يعبر عن صاحبه ليس بشعر، فتتابع الأصوات في تراكيب مختلفة يجعلها بؤرة دلالية، "تلفت إليها القراءة متسائلة عن أسباب تواترها على ذلك النحو دون غيره من الهيئات"¹⁹، وهذا ما سنحاول تجليلته في بعض أبيات من قصيدة اخترناها كمادة للتطبيق.

لكن قبل ولوج مثل هذه الدراسة علينا أن نقّر أن الصوت العربي له خصوصية تختلف عنها في كثير من اللغات الإنسانية الأخرى، فالممتنع للكلمات العربية والمتأمل في معانيها وصفاتها ليخرج بنتيجة تكاد تكون واحدة، وهي أن الأصوات في أغلب العموم تطابق المعنى الذي دلت عليه، وكأنها تلغي بذلك فكرة اعتبارية الدال والمدلول، انظر مثلا إلى الفعل

"دخل"، وإلى التتبع الصوتي الواضح، (دال فحاء)، و(الذال) صوت أممي، أما (الخاء) فصوت حلقي، بمعنى أن التتابع الصوتي من الخارج إلى الداخل. ثم ليس الأكل هو إدخال الطعام إلى الفم أولاً، ثم بعد مضغه وطحنه يذهب إلى الداخل، ومثله أيضاً الفعل "خرج" وهلم جرا. الأمر الذي حاول علماؤنا القدامى تأكيده كل مرة، وابن جني خاصة في أبوابه الثلاثة من خصائصه، عاملاً على سوق الحروف على: "سمت المعنى المقصود والغرض المراد، بمعنى أنه كان يضع الحرف الأول بما يضاهي بداية الحدث، والحرف الوسط بما يضاهي وسطه، والأخير بما يضاهي نهايته، فكان العربي بذلك يصور الأحداث والأشياء والحالات بأصوات حروفه"²⁰.

يقول بكر بن حماد في رثائه لباب العلم:

قل لابن ملجم والأقدار غالبية ... هدمت ويليكَ للإسلام أركاننا
 قتلت أفضل من يمشي على قدم ... وأول الناس إسلاماً وإيماناً
 وأعلم الناس بالقرآن ثم بما ... سنّ الرسول لناشها وتبياناً
 صهر النبي ومولاه وناصره ... أضحت مناقبه نورا وبرهاناً
 وكان منه علي رغم الحسود له ... مكان هارون من موسى بن عمران
 وكان في الحرب سيفاً صارماً ذكراً ... ليثاً إذا لقي الأقران أقراناً
 ذكرت قائلة والدمع منحدر ... فقلت سبحان رب الناس سبحاناً
 إني لأحسبه ما كان من بشر ... يخشى المعاد ولكن كان شيطاناً
 أشقى مراد إذا عدت قبائلها ... وأخسر الناس عند الله ميزاناً
 كعاقرة الناقة الأولى جلبت ... على ثمود بأرض الخير خسراناً
 قد كان يخبرهم أن سوف يخضبها ... قبل المنية أزمنة فآزماناً
 فلا غفا الله عنه ما تحمله ... ولا سقى قبر عمران بن حطان
 لقوله في شقي ظل مجترماً ... ونال ما نال ظلماً وعدواناً
 يا ضربة من تقى ما أراد بها ... إلا ليبلغ من ذي العرش رضواناً
 بل ضربة من شقي أورثه لظى ... مخلداً قد أتى الرحم غضباناً

كأنه لم يرد قصدا بضربته ... إلا ليصلى عذاب الخلد نيرانا

لقد لفتت القصيدة انتباهي وأنا طالبة في التدرج، فتساءلت حائرة أيعقل أن تنتمي القصيدة إلى الأدب المغاري- لأن الشمال لم يكن قد قسّم بعد- لأنني قرأت كثيرا أن المشاركة لا يعترفون بأدبنا بل بلغ بأحدهم أن وصف الأدب العربي بالطاووس رأسه في المشرق وذيله في المغرب، لكن أدبنا بكل موضوعية وإن لم يكن كثيرا يرقى إلى درجة عالية من الجودة، وبعد هذه الدراسة العلمية البعيدة عن الأحكام الذاتية سنرى أن هذه القصائد من أجمل قصائد الرثاء لما تحمله من صدق وشحنات انفعال رهيبه جدا.

تشكل هذه الصورة فسيفساء صوتا جميلا تراوحت أصواته بين مجهورة دالة على القوة، وأخرى مهموسة توحى بأنين صاحبها، بعضها انفجاري شديد شدة الألم، والآخر لين مرن، فكيف تفاعلت هذه الأصوات وتلك، مهيمنة على المعنى العام للكلمة التي وردت فيها يا ترى؟

استهل الشاعر قصيدته في البيت الأول بفعل أمر "قل" بدايته صوت انفجاري شديد وهو صوت القاف الذي توظفه العرب للقوة والصلابة والقهر، فالشاعر لم يستطع كبت حزنه وغضبه إلى البيت الموالي أو حتى الآخر، لكنه انفتح مباشرة على الصراخ والوعيد، وفي الوقت نفسه أقر بإيمان قوي بغلبة القدر، الذي لولاه لما تمكن القاتل من الوصول إلى غايته، وبعد الصراخ يستخرج الشاعر ما تبقى في جعبته من حزن في عبارة "هدمت"، وكأني بتلك الشعلة المتقدة قد أتت على آخرها مع صوت الهاء والمقطع المفتوح في الأخير.

الميم صوت أغن يصحبه صويت من الأنف عند النطق به، الأمر الذي يبنى أن شاعرنا كان يتألم أثناء تذكره الخسارة الكبيرة بعد قتل أحد أركان الإسلام، ثم يعمق المعنى في التتابع الصوتي المميز، من خلال صوت الصاد المستعلي الشامخ، صوت لا يدخل في كلمة إلا وحملها دلالة الصعاب والشدائد (صارما)، صوت يعبر عن كل تعب فيزيائي ونفسي، وهو حال الخليفة علي بن أبي طالب رضي الله عنه في الحروب - وكان في الحرب صارما- حتى ابن جني قديما تحدث عن ملامح القوة في الصاد، لذلك خصت بمجموعة كلمات دون غيرها "ومن ذلك قولهم: سعد وسعد. فجعلوا الصاد- لأنها أقوى- لما فيه أثر مشاهد يُرى، وهو

الصعود في الجبل والحائط ونحو ذلك. وجعلوا السين - لضعفها - لما لا يظهر ولا يشاهد حسناً، إلا أنه مع ذلك فيه صعود الجدّ، لا صعود الجسم. ألا تراهم يقولون: هو سعيد الجدّ، وهو عالي الجدّ، وعلا قدره. فجعلوا الصاد - لقوّتها - مع ما يشاهد من الأفعال المعالجة المتجشمة، وجعلوا السين - لضعفها - فيما تعرفه النفس وإن لم تره العين، والدلالة اللفظية أقوى من الدلالة المعنوية"²¹.

ثم لنلاحظ التسارع الصوتي في الكلمة: "هدمت ألا تراه يتسلسل في الخروج من الداخل، الهاء من أقصى الحلق ثم التاء من الفم، وأخيراً الميم من الشفتين، فالوحدة اللغوية التي اختارها صاحبنا على هذا أقرب من غيرها في التعبير عن الخلدات ومكونات النفس المتألّمة، لتغلق الدائرة بصوت انفجاري هو صوت التاء الدال على الانفراج*، وكأن ألم شاعرنا قد ينفرج إذا لفظ ما بين جنباته.

إذن المتأمل في الكلمة يمكن أن يلم بأفكار القصيدة المبعثرة على مجموعة الأبيات المتبقية، وإن كانت لتكتمل ألمه، فالشاعر يتخبط في حدود دائرة مغلقة.

ثم يتأكد عمق الألم في كلمة لا تقل أصواتها وقعا، وهي كلمة منحدر - البيت السابع - فصوت الميم هنا التصق بالنون بحركة غريبة من الاضطراب والبكاء غير المسموع لأنه يخرج من الأنف، فكلاهما صوت مائع يلتصق فيه العضو المسؤول عنه في نقطة المخرج ويتسلسل الهواء من مكان آخر غيره، وهو الأنف، والهاء التي تدل على انقباض الفرائس رهبة وألما، لما يحدث مع الصوت من ثقل في غضاريف الحلق أثناء النطق به، وتنتهي الكلمة بصوت عجيب لا يرد في كلمة إلا وأعطاهها الديمومة من خلال تكراره، وكأن الألم الذي ألم بصاحبنا لا ينتهي بل هو متجدد لأن المفقود لا يمكن أن ينسى.

1- الأصوات المهموسة:

من بين الأصوات المهموسة التي تردت في الكثير من الأبيات والتي لفتت الانتباه لا سيما في عبارة: فقلت سبحان رب الناس سبحانا.

السين:

يتردد صوت السين مرتين على الأقل في كل بيت: الإسلام، الناس، سن، الرسول...، هذا الصوت المهموس الاحتكاكي الضعيف، الذي ما أن احتل كلمة أعطاها معنى الأنين، والنعومة أو الملاسة²³، أو الاستقرار والخفاء، ولا غرابة في ذلك، فهذا الصوت احتكاكي صفييري، بمعنى أن المسافة بين المغازر وأصول الثنايا ضيقة، الأمر الذي يجعل المكان ضيقا جدا عند خروج الهواء، وكأن شاعرنا استحي أن ينحب بصوت مرتفع كما تفعل المرأة وآثر أن يكون بكأؤه بدمعة صامتة، فالقاتل هو الخاسر في الأخير، وهو قوله: وأخسر الناس عند الله ميزانا.

الصاد:

وهو صوت مهموس، مستعل، يدل على "المعالجة الشديدة"²²، هذا الصوت تردد كثيرا في أبيات القصيدة، ليدل على علو قدر المقتول، فهو صهر النبي ووالد أحفاده، ومن أوائل من أسلم وآمن برسالته، وكتفه التي كان يتكى عليها عليه الصلاة والسلام، يدل ذلك قوله: قصدا - يصلى - صارما....

الهاء:

الهاء صوت مهموس، رخو، مستفل، من أقصى الحلق، فهو هواء مسترسل متصاعد، لا يعترضه أي حاجز في أي نقطة من الجهاز الصوتي، يتلاشى بسرعة، لذلك رأى العلاييني أنه "يدل على التلاشي"²²، وعبر عنه الخليل بالتهوع، فهو الأنسب للتعبير عن الآهات والتنهيدات المتكررة الطويلة، وكأن شاعرنا وجد لنفسه مخرجا من خلال هذا الصوت، فراح يكثر منه سواء كان أصلا في الكلمة مثل: (هدمت) أو ضميرا مثل: (ناصره)...

التاء:

التاء صوت مهموس لكنه انفجاري، يوحي بالاستمرار، نقول بقرة حلوب، أي استمرار نزول حلييها، إلا أن العلاييني يرى أن التاء تدل "على الاضطراب في الطبيعة، أو الملابس للطبيعة، في غير ما يكون شديدا"²⁴، فهو مرة يوحي بالركة والضعف كالعبرات، ومرة

بالقساوة والاضطراب كالطبيعة، وهذا ما يساعد في تصور الحالة الشعورية التي كان يعيشها شاعرنا، فهو يتألم للقتل، من ذلك قوله: قتلت أفضل من يمشي على قدم.

ذكرت قائلة والدمع منحدر ... فقلت سبحان الله سبحان

الشين:

الشين صوت مهموس، احتكاكي، لم يرد بالكثرة التي ورد بها غيره من الأصوات المهموسة، لكنه ورد في لفظتين نعت بهما القاتل فعبّرنا عن حرقة وتسرب: أشقى، بصيغة المبالغة، فابن جهم هو أشقى مخلوقات الله في الأرض ويوم العرض بما فعله، وقد تكررت لفظة شقي ثلاث مرات.

الكاف:

الكاف هو الآخر صوت افجاري، مهموس، يدل على الشيء "الذي ينتج عن الشيء في احتكام"²²، فهو على هذا يوحى بالقوة المؤثرة والفعالة، و"إذا لفظ بصوت عالي النبرة وبشيء من التفخيم والتجويف أوحى بالضخامة، والامتلاء، والتجميع"²⁵. وقد تكرر هذا الصوت كثيرا لا سيما وهو يصف أمير المؤمنين الخليفة علي رضي الله عنه.

الأصوات المجهورة:

وردت الأصوات المجهورة بنسب متفاوتة هي الأخرى وسنركز فقط على أكثرها شيوعاً، ولنبدأ بصوت اللام، الذي غزى أبيات القصيدة كلها.

اللام:

هو صوت مجهور، مائع، يحمل من الشدة التصاق اللسان بأصول الشايبا التصاقا محكما، ومن الرخاوة يتسرب الهواء عبر جنباته، لعل هذا ما جعل العلاني يري أنه يدل على "الانطباع بالشيء بعد تكلفه"²²، ثم إن صوت اللام أصلاً أكثر الأصوات تداولاً في كلامنا العربي، فمن خلال استقراء القرآن الكريم وبعض معاجم اللغة العربية تبين أن اللام وردت في القرآن الكريم 33022 مرة، والنون 26525 مرة، والميم 26135 مرة، والراء 11793²⁶.

السلام إذا ورد بكثرة في أبيات الحمداني هذه، فلأنه صوت يوحي بالتماسك والاتصاق، كتمسكه بتعليم الدين الإسلامي. فالشعر مشبع بروح السلام لذلك لم يستغف الموت فهجا القاتل ودعا على مادم القاتل وهو عمران بن حطان:
ولا سقى قبر عمراننا بن حطانا

النون:

النون صوت مجهور، مائع هو الآخر، فيه من صلابة الالتصاق، ورخاوة تسرب الهواء، ومع أن هذا الصوت يوحي بالألم والتنازع، وكثرة الأنين، إلا أنه يوحي بالأناقة أيضاً، والاستكانة. يقول الغلاييني "النون تدل على البطون في الشيء، وعلى تمكن المعنى تمكناً تظهر أعراضه"²²، وقد تردد كثيراً في القصيدة.

القاف:

القاف صوت مجهور انفجاري، مستعلٍ، يدل على "المفاجأة التي تحدث شيئاً"²²، وفي هذا الصوت من الحرقعة ما فيه، لذلك استعمله شاعرنا بكثرة لما يوحي به من قوة وصلابة، وهو ما يدعو به ديننا من التحلي بالقوة عند فقدان أحد الغوالي فله ما أعطى ولله ما أخذ، ويدل ذلك قول الشاعر: قل، الأقدار، عاقر، شقي.....

الميم:

الميم صوت مجهور، مائع، يخرج الهواء أثناء النطق به من الأنف، لذلك فهو صوت خيشومي به غنة، يدل على "الانجماع"²²، أي على التماسك والضم، كضم الشفتين أثناء النطق به، وعلى المرونة والليونة كليونة الشفتين.

ورد صوت الميم بنسبة معتبرة في القصيدة، حيث هيمن عليها الأنين وكثرة الكلمات مثل: الصارم- قوة ثم أنين- مكان هارون من موسى بن عمران. وما أجل هذه المقابلة، فدرجة الحب التي جمعت بين النبي وصهره وصاحبه وابن عمه هي درجة الحب التي جمعت بين الأخوين موسى وهارون.

البدال:

البدال صوت مجهور، انفجاري، يدل على "التصلب، وعلى التغير المتوزع"²²، فهو يوحي بكل مظاهر القساوة والصلابة كما في كلمة "الأقدار"، فقرة القدر تفوق قوة البشر، وكلمة "منحدر"، فقرة الدمع المنحدر من عينيه بل من قبله، لأن الحال أشبه بما حدث مع قوم صالح حين عقرت ناقته.

كانت هذه عملية انتقائية لعدد من الأصوات، وبالرجوع إلى إحصائها سنجد أن الكفة توازت بين الهدوء والانفعال، وكأني ببكر بن حماد الرجل الباكي، لا ينسى أبدا أن ذاك قدر الله، فيستكين فورا، ويبدو الانتماء للدين، والتشبع بمبادئه جليا من خلال نصه.

الأصوات الانطلاقية:

الأصوات الانطلاقية هي أصوات اللين، أو حروف اللين كما يسميها النحاة القدامى، وهي أصوات مجهورة كلها، تسمى بالانطلاقية أو الصائتة، لأنه لا يعترضها أي حاجز أثناء النطق بها، وقد وردت بشكل مكثف في القصيدة المختارة، لما لها من وقع وصدى، كونها تمتاز بالوضوح، لذلك تشد انتباه المستمع إليها.

الألف:

الألف صوت انطلاقي، مجهور، لا يكون إلا صائتاً، وقد ورد كثيرا في القصيدة حيث أنهى الشاعر بها كل أبياته في القصيدة، من خصائصه لفت انتباه المستمع إلى كلام المرسل، وكأنه يستجيب لنداء معين، كما أنه يساعد في مدّ الفترة الزمنية، لأن الألف في أصلها ماهي إلا إشباع في كمية الهواء الصادر بالنسبة للفتحة، الأمر الذي أضفى على القصيدة مسحة جمالية، أكدت كل مرة أن الشاعر بحاجة لمن يستمع إليه، لأن ما بجوفه كثير وكثير، وهو قوله: إيماناً، تبياناً، سبحانه.....

وهكذا كل أبيات القصيدة، والمعلوم أن الإيقاع يحدث عند أعلى قمة إسماع، فكان ذلك مع المقاطع المفتوحة التي أنهى بها جميع أبياته تقريبا، فأدت إلى وضوح أكثر ودلت على أنين عميق متمثلا في نون الوقاية التي تحدى بها عمران بن حطان، هذا الأخير الذي مدح ابن جهم قاتل علي رضي الله عنه بنونية.

الواو:

الواو صائت مجهور، وقد يكون صامتا أيضا، في حالات معينة، وقد ورد بصورتيه في القصيدة، وهو صوت يدل على "الانفعال المؤثر في الظاهر"²²، تماشيا مع الحركة التي تحدث أثناء النطق به، أي ارتفاع مؤخرة اللسان ناحية الحنك اللين، مع استدارة الشفتين، وهي حركة عضوية ظاهرة كالأشجان والآلام الموجودة بداخل الإنسان، التي تؤثر فيه تأثيرا بالغا، فترسم معالمها على وجه صاحبه. والملاحظ أن هذا الصوت ورد في صورته الصامتة بنسبة أكبر من كونه صائتا، حاملا وظيفة التفرغ، ليبين أن شاعرنا يحمل ما يحمل بداخله، وأن أحداثه تحتاج إلى استرسال، وهو قوله: نورا، هارون، الأولى

الياء:

الياء صائت مجهور، يرد هو الآخر في صورة صامت، والملاحظ أنه ورد بصورتيه، أكثر مما تردد صوت الواو.

أما دلالته، ف"الانفعال المؤثر في البواطن"²²، أي كل ما خفي كان أعظم، لا مجال للخوض فيه، ولا الحديث عنه بمجدي، تدلك عليه الكلمات: مصابي، تناسني، فيا حسرتي، لا تعدمي، لا تخطئي،

هكذا نرى كيف راح شاعرنا يختار من الكلمات ما تفاعلت أصواتها تفاعلا يوحى بحرارة ألمه تارة، وبصموده واستعلاء همته تارة أخرى، إذ إن شاعرنا أكثر من الأصوات المتوسطة (اللام، النون، الميم، الواو، الياء). والملاحظ أن هذه الأصوات غير قياسية، لكنها لنصاعتها ووضوحها تساعد في إعطاء قيم تمييزية وتوضيحية للصوت الذي تقترن به دائما.

هذا وأقول أن في الأدب الجزائري نصوصا لم تر الضوء بعد، وهي إن سلط عليها تحمل عبقا متميزا، ففيها الجمال الذي يعكس لنا بيئة الجزائر آنذاك، كمثال القصيدة التي بين أيدينا، والتي أتخيل من خلالها أن المجتمع الجزائري في فترة بكر بن حماد عاش حياة مستقرة تفيض بتعاليم الدين السمحة، دون أن أعود إلى كتاب بحبرني بالأوضاع في فترته.

الهوامش:

- 1/ الخصائص، ابن جني أبو الفتح، تحقيق محمد علي النجار، المكتبة العلمية، القاهرة، مصر، دط، دت، ج1/ص 31.
- 2/ أصوات اللغة العربية، عبد الغفار حامد هلال، مطبعة الجبلاوي، مصر، ط1988، 2، ص57.
- 3/ الفونولوجيا هي البحث في التغيير النطقي الذي يفرضه الاستعمال على الصوت اللغوي، نتيجة تفاعله مع الأصوات الأخرى. وهناك من يسميه بـ "علم وظائف الأصوات" أو "علم الأصوات الوظيفي".
- 4/ ينظر علم اللغة العام الأصوات، كمال بشر، دار المعارف، مصر، ط7، 1980، ص30.
- 5/ المرجع نفسه 155.
- 6/ نفسه 37.
- 7/ توترت الإبداع الشعري، حبيب مونسي، دار الغرب للنشر و التوزيع، دط، 2001-2002، ص31.
- * هو واحد من رواد مدرسة (براج)، مع ياكسون، و كارسيفسكي، إلا أنه كان الرائد، فهو يرى أن الفوناتيك يهتم بما ينطق الإنسان في الحقيقة و الواقع عندما يتكلم، على حين يهتم الفونولوجيا بما يظن أو يتصور الإنسان أنه ينطقه. ينظر علم اللغة العامو الأصوات، كمال بشر، ص36.
- 8/ نشر هذا الكتاب بالانجليزية تحت عنوان: ست محاضرات حول الصوت والمعنى "six lectures on sound and meaning" هارفرست للطباعة، ط1، 1978.
- 9/ قضايا الشعرية، رومان ياكسون، ترجمة محمد لولي و مبارك حنون، دار طوبقال، ط1، 1988، ص25.
- 10/ المرجع نفسه 32.
- 11/ نفسه 25.
- 12/ نفسه 048.
- 13/ دراسات في فقه اللغة، صبحي الصالح، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط8، 1980، ص142.
- 14/ فن الإلقاء و الإلقاء المسرحي، فرحان بلبل، مكتبة مدبولي، القاهرة، دط، 1996، ص70.
- 15/ فصول في فقه اللغة، صبحي الصالح، 150، مثلا ابن جني، الذي نجد مثل هذه الدراسة في خصائصه، و أبوابه، الثلاثة، "تصاقب الألفاظ، لتصاقب المعاني"، "إمساس الألفاظ أشباه المعاني"، "قوة اللفظ لقوة المعنى".
- 16/ أسرار اللغة العربية، ابراهيم أنيس، ص143.
- 17/ فن الإلقاء و الإلقاء المسرحي 71.
- 18/ توترات الإبداع الشعري 32.
- 19/ المرجع نفسه 35.
- 20/ خصائص الحروف العربية، حسن عباس، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، دط، 1998، ص17.
- 21/ الخصائص 2/ 152-168، باب إمساس الألفاظ أشباه المعاني.
- 22/ في التطور اللغوي، عبد الصبور شاهين، مؤسسة الرسالة، بيروت، لبنان، ط2، 1405هـ-1985 م، ص101.

- 23/ خصائص الحروف العربية ص 45 .
 24/ في التطور اللغوي ص 100 .
 25/ خصائص الحروف العربية 68.
 26/ البنية اللغوية لبردة البصري، رابح بوحوش، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، دط، 1993، ص 59.
 27/ خصائص الحروف العربية 111.
 1 D.Jones, The Phoneme, P 36