مجلـــــــــــة

آداب الرافدين

علميّـــــة محكّمـــــة

فصليـــّـــة

تصـــدر عن كليـــة الآداب

العـــدد: الثاني والسبعون

السنة: الثامنة والأَربعون

الموصـــــــل

١٤٣٩هـ / ٢٠١٨م

الهيئة الاستشارية

- أ.د. وفاء عبد اللطيف عبد العالي – جامعة الموصل/ العراق (اللغة الإنكليزية)
- أ.د. جمعة حسين محمد البياتي – جامعة كركوك / العراق (اللغة العربية)
- أ.د. قيس حاتم هاني الجنابي – جامعة بابل/ العراق (تاريخ وحضارة)
- أ.د.حميد غافل الهاشمي – الجامعة العالمية للعلوم الإسلامية/ لندن (علم الاجتماع)
- أ.د. رحاب فائز أحمد سيد – جامعة بني سويف / مصر (المعلومات والمكتبات)
- أ. خالد سالم إسماعيل – جامعة الموصل/ العراق (لغات عراقية قديمة)
- أ.م.د. علاء الدين احمد الغرايبة – جامعة الزيتونة/ الأردن (اللسانيات)
- أ.م.د. مصطفى علي دويدار – جامعة طيبة/ السعودية (التاريخ الإسلامي)
- أ.م.د. رقية بنت عبد الله بو سنان – جامعة الأمير عبدالقادر/ الجزائر (علوم الإعلام)

الأفكار الواردة في المجلة جميعاً تعبِّر عن آراء كاتبيها، ولا تعبِّر بالضرورة عن وجهة نظر المجلة

توجه المراسلات باسم رئيس هيئة التحرير

كلية الآداب / جامعة الموصل – جمهورية العراق

E-mail: adabarafidayn@gmail.com

آداب الرافدين

مجلة محكّمة تعنى بنشر البحوث العلمية الموثّقة في الآداب والعلوم الإنسانية باللغة العربية واللغات الأجنبيَّة

العدد: الثاني والسبعون — السنة: الثامنة والأربعون

رئيس التحـــرير

أ.د. شفيق إبراهيم صالح الجبوري

سكرتير التحرير

أ.م.د.بشار أكرم جميل

هيئة التحرير

أ.د.محمود صالح إسماعيل	أ.د.عبد الرحمن أحمد عبدالرحمن
أ.د.مؤيد عباس عبد الحسن	أ.د.علي أحمد خضر المعـــماري
أ.م.د.سلطان جبر سلطان	أ.م.د. أحمد إبراهيم خضر اللهيبي
أ.م.د. زياد كمال مصطفى	أ.م. قتيبة شهاب احمد

المتابعة والتقويم اللغوي

م.د.شيبان أديب رمضان الشيباني	– مدير متابعة هيئة التحرير
أ.م.أسامة حميد إبراهيم	– مقوّم لغوي/ لغة الإنكليزية
م.د. خالد حازم عيدان	– مقوّم لغوي/ لغة عربية
م. مترجم.إيمان جرجيس أَميـــــن	– إدارة المتابعـــــــة
م. مترجم.نجلاء أَحمد حســـين	– إدارة المتابعـــــــة
م.مبرمج. أحمد إحسان عبدالغني	– مسؤول النشر الإلكتروني

قواعد النشر في المجلة

- يقدم البحث مطبوعاً بدقة، ويكتب عنوانه واسم كاتبه مقروناً بلقبه العلمي للانتفاع باللقب في الترتيب الداخلي لعدد النشر.
- تكون الطباعة القياسية بحسب المنظومة الآتية: (العنوان: بحرف ١٦/ المتن: بحرف ١٤/ الهوامش: بحرف ١٢)، ويكون عدد السطور في الصفحة الواحدة: (٢٧) سطراً تحت سطر ترويس الصفحة بالعنوان واسم الكاتب واسم المجلة، ورقم العدد وسنة النشر، وحين يزيد عدد الصفحات في الطبعة الأخيرة داخل المجلة على (٢٥) صفحة للبحوث الخالية من المصورات والخرائط والجداول وأعمال الترجمة، وتحقيق النصوص، و (٣٠) صفحة للبحوث المتضمنة للأشياء المشار إليها، تتقاضي هيئة التحرير مبلغ (٢٠٠٠) دينار عن كل صفحة زائدة فوق العددين المذكورين، فضلاً عن الرسوم المدفوعة عند تسليم البحث للنشر والحصول على ورقة القبول؛ لتغطية نفقات الخبرات العلمية والتحكيم والطباعة والإصدار .
- ترتب الهوامش أرقاماً لكل صفحة، ويعرّف بالمصدر والمرجع في مسرد الهوامش لدى وورد ذكره أول مرة، ويلغى ثبت (المصادر والمراجع) اكتفاءً بالتعريف في موضع الذكر الأول .
- يقدم الباحث تعهداً عند تقديم البحث يتضمن الإقرار بأنَّ البحث ليس مأخوذاً (كلاً أو بعضاً) بطريقة غير أصولية وغير موثقة من الرسائل والأطاريح الجامعية والدوريات، أو من المنشور المشاع على الشبكة الدولية للمعلومات (الانترنت).
- يحال البحث إلى خبيرين يرشحانه للنشر بعد تدقيق رصانته العلمية، وتأكيد سلامته من النقل غير المشروع، ويحال – إن اختلف الخبيران – إلى (محكم) للفحص الأخير وترجيح جهة القبول أو الرد.
- لا ترد البحوث إلى أصحابها نشرت أو لم تنشر .
- يتعين على الباحث إعادة البحث مصححاً على هدي آراء الخبراء في مدة أقصاها (شهر واحد)، ويسقط حقه بأسبقية النشر بعد ذلك نتيجة للتأخير، ويكون تقديم البحث بصورته الأخيرة في نسخة ورقية وقرص مكتنز (CD) مصححاً تصحيحاً لغوياً وطباعياً متقناً، وتقع على الباحث مسؤولية ما يكون في بحثه من الأخطاء خلاف ذلك، وستخضع هيئة التحرير نسخ البحوث في كل عدد لقراءة لغوية شاملة أخرى، يقوم بها خبراء لغويون مختصون زيادة في الحيطة والحذر من الأغاليط والتصحيفات والتحريفات، مع تدقيق الملخصين المقدمين من جهة الباحث باللغة العربية أو بإحدى اللغات الأجنبية، وترجمة ما يلزم الترجمة من ذلك عند الضرورة.

((هيئة التحرير))

المحتويـــــــــات

العنـوان	الصفحة
الإعجاز البلاغي في القصة القرآنية قصة قارون مثالاً أ.م.د. عبد الستار فاضل خضر	١ - ١٨
الحداثة وتجليات سلطة القراءة للنص القرآني أ.م.د. فارس عبدالله بدر الرحاوي	١٩ - ٤٦
الملامح الصوتية عند سيد قطب دراسة تحليلية أ.م.د.فيصل مرعي الطائي	٤٧ - ٦٨
صورة الممدوح في شعر مسلم بن الوليد المعروف (بصريع الغواني) أ.د.غانم سعيد حسن الطائي و م.د. علي غانم سعدالله	٦٩ - ٨٤
الفروق الدلالية بين المتفق خطاً والمختلف لفظاً ومعنىً من المقصور والممدود والمقصور والمهموز أ.م.د. أحمد ابراهيم خضر و م.د.إيناس وليد أسعد	٨٥ - ١٠٤
بعض الظواهر الصوتية وأثرها في تحديد أحرف الجذور اللغوية المعتلة مقاييس اللغة لابن فارس أنموذجًا أ.م.د. عزّة عدنان أحمد عزّت و الباحثة غيداء عادل عبد القادر	١٠٥ - ١٣٠
سيرة محمد بن مصطفى التِّيره وي وكتابه : (روح الشروح) مع تحقيق قطعة من مقدِّمته أ.م.د. معن يحيى محمد العبادي و م.د.شيبان أديب رمضان الشيباني	١٣١ - ١٥٦
المساءلة الحجاجية في الشعر العربي نماذج مختارة م.د. عبدالله بيرم يونس	١٥٧ - ١٨٢
مما صحّحه القاسم بن علي الحريري (٥١٦هـ) من مسائل دلالية في كتابه (درة الغواص في اوهام الخواص) م.د.أ حمد مرعي حسن العباس	١٨٣-٢٠٨
الفُروق التعبيرية في الحوار بين الرُسُل وأقوامِهِم في القرآن الكريم - سورة الأعراف أنموذجاً – م.د. أحمد عامر سلطان الدليمي	٢٠٩-٢٣٢
أثر الصوت اللغوي في التواصل دراسة في يائية مالك بن الريب م.د.إدريس سليمان مصطفى و م.د. مسعود سليمان مصطفى	٢٣٣-٢٥٨
البعد الدلالي للبناء للمعلوم والبناء للمجهول في القراءات القرآنية - سورة الأَنعام نموذجًا م.م. هلات حسن جرجيس	٢٥٩-٢٩٨
الاصلاحات الاقتصادية في دولة المغول الايلخانية في بلاد ايران والعراق على عهد السلطان محمود غازان (٦٩٤-٧٠٣هـ/ ١٢٩٤-١٣٠٣م) م.د. مصطفى هاشم عبد العزيز الحنون	٢٩٩-٣٢٠

سرايا وبعوث الرسول][rفي كتاب سبل الهدى والرشاد في سيرة خير العباد لمحمد بن يوسف الشامي المتوفى ٩٤٢هـ/ ١٥٣٦م دراسة في مصادره م.د. هناء سالم ضايع	٣٢١ - ٣٤٠
المرابطون والموحدون دراسة في عناصر الوحدة والتنوع الاداري والاقتصادي م.د سالمة محمود محمد عبد القادر	٣٤١ - ٣٧٦
عطاء النساء في عصر الراشدين – قراءة تاريخية تحليلية- م.م. محمد نجمان ياسين عباس	٣٧٧ - ٣٩٤
ثقافة حقوق الإنسان في ظل الظروف العربية الراهنة الواقع والطموح ا.م.د حمدان رمضان محمد و م.د محمد سعيد حسين	٣٩٥- ٤٣٨
الصناعات الصغيرة والمتوسطة ودورها في الحد من البطالة دراسة اجتماعية تحليلية م.د.هاني احمد العبادي	٤٣٩ – 458
الانعكاسات الاقتصادية للترفيه على الأسرة الموصلية دراسة ميدانية في مدينة الموصل م. أميرة وحيد خطاب	٤٥٩ – ٤٨٦
الرسائل الجامعية الممنوحة في الجامعات العراقية في مجال المعلومات والمكتبات: دراسة ببليومترية ١٩٨٨-٢٠١٢ أ.م.سعد احمد إسماعيل و م.م.حسام عبدالكريم عبدالله البدراني	٤٨٧ – ٥١٢
متاجر الكتب العربية على الانترنت نشأتها، محتوياتها، خدماتها، امن معلوماتها أ.م. سمية يونس سعيد الخفاف و م.باحث عبد القادر احمد علي	٥١٣ – ٥٥٤
تجربة الفهرس العربي الموحد في المكتبة المركزية لجامعة الموصل م. رفل نزار الخيرو و م.م. رواء صلاح الدين زيادة	٥٥٥ – ٥٨٤
تحليل الاستشهادات المرجعية لرسائل الماجستير لقسم الإحصاء في جامعة الموصل للعام (١٩٨٨-٢٠٠٩) م. وسن سامي سعدالله	٥٨٥ – ٦١٦
الحوسبة السحابية ومدى أهميتها للمكتبات ومراكز المعلومات م.م. نور فارس العمري و م.م. عمر توفيق عبد القادر	٦١٧ – ٦٤٨
المظلات الملكية الآشورية في ضوء المشاهد النحتية م.م. ليال خليل إسماعيل	٦٤٩ – ٦٦٦
مفهوم البيئة في المجتمعات المدنية على ضوء الفقه الإسلامي دراسة تحليلية أ.م.د. ميكائيل رشيد علي الزيباري	٦٦٧ – ٦٩٤

أثر الصوت اللغوي في التواصل
دراسة في يائية مالك بن الريب

م.د.إدريس سليمان مصطفى* و م.د. مسعود سليمان مصطفى *

تأريخ التقديم: ٢٠١٤/٤/٢٣ تأريخ القبول: ٢٠١٤/٥/٢٥

يعد المستوى الصوتي ركيزة مهمة من ركائز المستويات اللغوية؛ لأن المرسل من خلاله ينتقل إلى المستويات اللغوية الأخرى التي تعتمد الصوت في تكوينها، وإن للتشكل الصوتي للرسالة الأثر الفعال في تصوير المعاني، ولا نزعم أن للصوت دلالة معيارية ثابتة أينما ورد، إنما يؤدي دوره الإيحائي في السياق الصوتي الذي يرد فيه متظافرًا مع ما سواه من الأصوات في السلسلة الكلامية المرتبطة برابط معنوي مشترك، ولا يمكن إغفال الأثر الذي يتركه اختلاف النسج الصوتي للسياقات اللغوية اللفظية بين الشدة واللين والارتفاع والانخفاض في المتلقي، كحال الإيقاع والوزن الشعري اللذين يضفيان على التجربة الشعرية مسحة مميزة لها سواء تعمدها الشاعر أم لا، وقد يشعر بها المتلقي ويتمكن من وصفها، أو قد يشعر بها ولا يتمكن من وصفها.

توخينا في بحثنا هذا العناية بمسألة الدلالة الصوتية من حيث الأثر الذي تتركه الرسالة اللغوية من خلال القصيدة في المتلقي، وقد وقع الاختيار على يائية مالك بن الريب (ت٦٠هـ) التي دار محتواها حول رثاء النفس والحنين إلى الوطن.

وقبل الوقوف على التعريف بالأدوات التي قام التحليل الصوتي على أساسها لا بد من إشارة موجزة نبين فيها حياة الشاعر.

* قسم اللغة العربية/ كلية التربية للبنات/ جامعة الموصل .
* قسم اللغة العربية/ كلية التربية للعلوم الإنسانية / جامعة الموصل .

مالك بن الريب (ت٦٠هـ) :

قيل في اسمه ونسبه: هو ((مالك بن الريب بن حَوْط بن قُرط بن حَسْل بن ربيعة بن كابية بن حُرْقُوص بن مازن بن عمرو بن تميم))[١]، نشأ في البصرة في بادية بني تميم، وقد كانت خير مكان وموطن يزاول فيه – مع مجموعة من اللصوص تَزَعَّمهم – السرقة وقطع الطريق حتى وصف بكونه لصًا فاتكًا، وكان يصيب الطريق مع شِظاظ الضبي[٢] الذي يضرب به المثل فيقال: أسرق من شِظاظ[٣]، وروي عن مالك بن الريب: أنه كان ((من أجمل العرب جمالا وأبينهم بيانا، فلما رآه سعيد أعجبه،[... وقيل]: بل كان مر به سعيد بالبادية وهو منحدر من المدينة يريد البصرة حين ولاه معاوية خراسان ومالك في نفر من أصحابه، فقال له: ويحك يا مالك! ما الذي يدعوك إلى ما يبلغني عنك من العداء وقطع الطريق؟ قال: أصلح الله الأمير، العجز عن مكافأة الإخوان، قال: فإن أغنيتك واستصحبتك أتكف عما تفعل وتتبعني؟ قال: نعم – أصلح الله الأمير– أكف كأحسن ما كف أحدٌ، فاستصحبه وأجرى عليه خمسمائة دينار في كل شهر))[٤].

(١) الأغاني: أبو الفرج الأصفهاني (ت٣٥٦هـ)، شرحه وكتب هوامشه: أ. سمير جابر، دار الكتب العلمية، بيروت – لبنان، ط١، ١٩٨٦م: ٣٠٤/٢٢، وينظر: ديوان مالك بن الريب – حياته وشعره، حققه: د. نوري حمودي القيسي، مجلة معهد المخطوطات العربية، مج١٥، ج١، ١٩٦٩م:٥٣ .

(٢) ينظر: الشعر والشعراء: أبو محمد عبد الله بن مسلم بن قتيبة (ت٢٧٦هـ)، شرحه وحققه أحمد محمد شاكر، دار الحديث، القاهرة – مصر، ٢٠٠٦م: ٣٤١/١، ومعجم الشعراء: أبو عبد الله محمد بن عمران المرزباني (ت٣٨٤هـ)، صححه وعلق عليه: أ.د. كرنكو، دار الكتب العلمية، بيروت – لبنان، ط٢، ١٩٨٢م: ٣٦٤.

(٣) ينظر: جمهرة الأمثال: أبو هلال الحسن بن عبد الله العسكري (ت٣٩٥هـ)، حققه وعلق عليه ووضع فهارسه: محمد أبو الفضل إبراهيم وعبد المجيد قطاميش، دار الجيل، بيروت– لبنان، ط٢، ١٩٨٨م: ٥٣٢/١، ومجمع الأمثال: أبو الفضل أحمد بن محمد الميداني (ت٥١٨هـ)، حققه: محمد أبو الفضل إبراهيم، المكتبة العصرية، صيدا وبيروت – لبنان، ط١، ٢٠٠٧م: ١١٥/٢.

(٤) ذيل الأمالي والنوادر: أبو علي إسماعيل بن القاسم القالي البغدادي (ت٣٥٦هـ)، راجعه: لجنة إحياء التراث العربي في دار الآفاق الجديدة، دار الجيل، ودار الآفاق الجديدة، بيروت – لبنان، د.ت: ١٣٥.

وتباينت الآراء في مناسبة قول القصيدة؛ فقيل: إنه لما خرج مع سعيد بن عثمان بن عفان ﷺ– حين ولي سعيد خراسان – وأراد أن يلبس خفه وهو في الطريق إذا بأفعى داخلها تلسعه، فلما أحس الموت استلقى على ظهره وأنشد القصيدة[١]، وقيل: إنه مات في منزله ودفن فيه، وقد قال قبل موته يائيته يرثي بها نفسه[٢]، وزعم أنه مات في خان فرثته الجان لما رأت من وحدته وغربته، ودونت القصيدة على صفحة وجدت موضوعة تحت رأسه[٣]، وقيل: ((لما كان بأبْرَشَهْر– وهي نيسابور – مرض، فقيل له: أي شيء تشتهي؟ فقال: أشتهي أن أنام بين الغضى وأسمع حنينه، أو أرى سهيلا، وأخذ يرثي نفسه))[٤]، وقيل: إنه استشهد في غزو مع سعيد بن عثمان بن عفان ﷺ وقد قال القصيدة وهو في آخر رمق بعد أن طعن[٥].

أما أبرز الأدوات التي أعانت على التحليل الصوتي للقصيدة فتكمن فيما يأتي:

الجهر والهمس والشدة والرخاوة والتوسط والمقطع الصوتي:

فالجهر صفة صوتية تصاحب الأصوات التي يهتز الوتران الصوتيان عند النطق بها، أما **الهمس** فهو الصفة التي تصاحب الأصوات التي لا يهتز الوتران الصوتيان عند

(١) ينظر: العقد الفريد: أبو عمر أحمد بن محمد بن عبد ربه الأندلسي (ت٣٢٨هـ)، شرحه وضبطه ورتب فهارسه: إبراهيم الأبياري، قدم له: د. عمر عبد السلام تدمري، دار الكتاب العربي، بيروت – لبنان، ١٩٩٠م: ٣/ ٢٤٥، ومجاني الأدب في حدائق العرب: رزق الله بن يوسف بن يعقوب شيخو (ت١٣٤٦هـ)، مطبعة الآباء اليسوعيين، بيروت – لبنان، ١٩١٣م: ٦/ ٢١٤.

(٢) ينظر: الأغاني: ٢٢/ ٣٠٣.

(٣) ينظر: ذيل الأمالي والنوادر: ١٣٥.

(٤) معجم البلدان: أبو عبد الله ياقوت بن عبد الله الحموي البغدادي (ت٦٢٦هـ)، دار الكتاب العربي، بيروت – لبنان، د.ت: ١/ ٦٥.

(٥) ينظر: سمط اللآلي شرح أمالي القالي: أبو عبيد عبد الله بن عبد العزيز البكري الأندلسي (ت٤٨٧هـ)، نسخه وصححه ونقحه وحقق ما فيه واستخرجه من بطون دواوين العلم: عبد العزيز الميمني، دار الكتب العلمية، بيروت – لبنان، د.ت: ١/ ٤١٩، وخزانة الأدب ولب لباب لسان العرب: عبد القادر بن عمر البغدادي (ت١٠٩٣هـ)، حققه وشرحه: عبد السلام محمد هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة – مصر، ط٢، ١٩٧٩م: ٢/ ٢١١.

النطق بها، ويجمعها قولك: (فحثه شخص سكت قط)، مضافا إليه الهمزة، وما بقي من أصوات فهي مجهورة[١]، وإذا حدث لجريان النفَس انحباس تام عند نقطة معينة من الجهاز الصوتي سمي الصوت المنفجر بعد انحباسه **شديدا**، والأصوات الشديدة محصورة في قولك: (أجدك قطبت)، أما إذا لم ينحبس مجرى النفس انحباسا كاملا محكما بل ضاق حتى صدر عن ضيقه نوع من الحفيف أو الصفير سمي الصوت **رخوا**، وتتوسط أصوات بين الشديدة والرخوة؛ وذلك لأن الهواء لم ينحبس- عند النطق بها- انحباسا محكما كما في الشديدة، ولم يضق المخرج كما في الرخوة، وإنما وجد له مسربا آخر، ويجمع الأصوات **المتوسطة** قولك: (نل عمر)، وما سوى الشديدة والمتوسطة أصوات رخوة[٢].

و**المقطع الصوتي** خليط من الحرف والحركة يوافق بنى العربية في تأليفها؛ إذ لا يمكن أن ترد حركة في أوله، ولا أن يتوالى حرفان في غير آخره من غير حركة، والمقاطع في اللغة العربية ستة، مقطع قصير يرمز له: **(ص ح)**، فرمز **(ص)** يشير إلى الحرف (الصامت)، ورمز **(ح)** يشير إلى الحركة (الصائت)، ومقطع متوسط مفتوح **(ص ح ح)**، ومقطع متوسط مغلق **(ص ح ص)**، ومقطع طويل مغلق بحرف واحد **(ص ح ح ص)**، ومقطع طويل مغلق بحرفين **(ص ح ص ص)**، ومقطع أخير للوقف **(ص ح ح ص ص)**[٣].

(١) ينظر: الأصوات اللغوية: د. إبراهيم أنيس، مكتبة الأنجلو المصرية ، ط٥ ، ١٩٧٥م: ٢٠، ٢١، والدراسات الصوتية عند علماء التجويد: د. غانم قدوري الحمد، مطبعة الخلود، بغداد- العراق، ط١، ١٩٨٦م: ٢٣٨- ٢٤٢.

(٢) ينظر: فقه اللغة العربية: د. كاصد ياسر الزيدي، مديرية دار الكتب، جامعة الموصل، ١٩٨٧م: ٤٤٥- ٤٤٩، وعلم الأصوات: د. كمال بشر، دار غريب، القاهرة- مصر، ٢٠٠٠م: ٢٤٧- ٣٠٠.

(٣) ينظر: دراسة الصوت اللغوي: د. أحمد مختار عمر، عالم الكتب، القاهرة- مصر، ط٤، ٢٠٠٦م: ٢٨٣- ٣٠١، وتأملات في بعض القيم الصوتية في القرآن الكريم: د. تمام حسان ، مجلة مجمع اللغة العربية العراقي ، ج٦٠ ، ١٩٨٧م:٢٥٩، ٢٦٠.

من خلال إحصاء دقيق لأصوات القصيدة ومقاطعها وفق جداول إحصائية – لا يسع المقام ذكرها – تبين لنا أن يائية مالك بن الريب حوت (٣٧٩٦) صوتا؛ منها (٣١٤٩) صوتا مجهورا بنسبة (٨٢,٩٥%)، و(٦٤٧) صوتًا مهموسًا بنسبة (١٧,٠٤%).

يشير هذا التوزيع الصوتي إلى ارتفاع في نسبة المجهورات بالمقارنة مع المهموسات إذا قيست بعموم الكلام العربي؛ إذ ((برهن الاستقراء على أن نسبة شيوع الأصوات المهموسة في الكلام لا تكاد تزيد على الخمس أو عشرين في المئة منه، في حين أن أربعة أخماس الكلام تتكون من أصوات مجهورة))[١]، وهذه الزيادة متوافقة ومعاني القصيدة؛ إذ إن البعد بحد ذاته يمكن أن يكون مدعاة لرفع الصوت، فإن البعيد حين ينادي يرفع صوته؛ ليحقق الإسماع والتواصل اللغوي، وهكذا كان حال الشاعر وإن كان ارتفاع الصوت في نبرة الأصوات المجهورة في كلماته التي وردت في القصيدة، ولا بد من الإشارة إلى أن الشاعر عانى في حاله أكثر من بعد واحد؛ فبعدٌ تجلى في غربته، وبعد يفهم من هيجان شوقه لرؤية الأحبة والأهل الذين يُفصِّل القول في تعدادهم، وبعد آخر عن ما عاشه في فترة الفتوة والشباب التي ولى عهدها، فضلا عن شعوره باقتراب ساعة الرحيل الذي يعد أشد أنواع البعد في مقاييس الحياة.

وإذا نظرنا إلى أصوات القصيدة من جهة الأصوات الشديدة التي بلغت (٥٩٧) صوتًا بنسبة (١٥,٧٢%)، والأصوات الرخوة التي بلغت (٦٨٢) صوتًا بنسبة (١٧,٩٦%)، والأصوات المتوسطة التي بلغت (٨٨٥) صوتا بنسبة (٢٣,٣١%) نجد أن الأصوات المتوسطة كان لها النصيب الأكبر من بين أصوات القصيدة، وهذا – كما نرى – يعود إلى أنها أسهل الأصوات إنتاجًا بالنسبة للجهاز الصوتي، وحال الشاعر عند الموت تتلاءم مع استعماله تلك الأصوات، ويمكن القول: إنه كان موفقًا في هذه الحيثية إن كان قاصدًا أم لا، وإذا قارنا الأصوات الرخوة بنظيرتها الشديدة نجد أن الرخوة ربت على الشديدة، وإن الأُولى بامتداد جرسها عند النطق كانت الأنسب مع المعاني التي رسمها الشاعر من خلال أبيات القصيدة، هذا وإن ارتفاع نسبة الأصوات الشديدة التي يلازمها

(١) الأصوات اللغوية: ٢١.

انسداد المخرج لبرهة وانفتاحه لا يتوافق مع الحال التي عليها من ينازع الموت ويصارعه؛ لأنها تتطلب من الجهاز الصوتي جهدًا عضليًا عند إنتاجها.

فضلا عما ذكر فإن الأصوات الرخوة التي تتسم بطول رنينها وامتداد جرسها عند النطق بها عضدت الأصوات المجهورة في تصوير معاني البعد والحنين في القصيدة.

وقد بلغت مقاطع القصيدة (١٦٢٤) مقطعًا؛ منها (٦٤٨) مقطعًا قصيرًا **(ص ح)** بنسبة (٣٩,٩٠%)، و(٤٤٧) مقطعًا متوسطًا مفتوحًا **(ص ح ح)** بنسبة (٢٧,٥٢%)، و(٥٢٩) مقطعًا متوسطًا مغلقًا **(ص ح ص)** بنسبة (٣٢,٥٧%) من مجموع مقاطع القصيدة.
وبعد النظر في أبيات القصيدة ارتأينا أن نقسم التحليل الصوتي في القصيدة وفق لوحات تسع وهي:
اللوحة الأُولى: (ذكر الديار)

ألا لَيـــتَ شِعري هَلْ أبِيْتُنَّ ليلـــةً بجنبِ الغَضَا أُزْجِي القِلاصَ النَّواجِيا؟[1]
فليتَ الغَضا لمْ يقطع الرَّكْبُ عَرْضَهُ وليـــتَ الغضا ماشى الرِّكابَ لياليـــا
لقدْ كانَ في أهلِ الغضا لو دَنا الغضا مَزارٌ ولكنَّ الغضا ليـــسَ دانِيـــا

(١) **الغضا:** في المعاجم بالمقصورة (الغضى): وهو شجر ينبت بالرمل وله هدب، ينظر: الصحاح تاج اللغة وصحاح العربية: أبو نصر إسماعيل بن حماد الجوهري (ت٣٩٣هـ)، اعتنى به: مكتب التحقيق بدار إحياء التراث العربي، بيروت– لبنان، ط٤، ٢٠٠٥م مادة (غضى): ٥/ ١٩٤٧، وتاج العروس من جواهر القاموس: محمد مرتضى بن محمد الحسيني الزبيدي (ت١٢٠٥هـ)، اعتنى به ووضع حواشيه: د. عبد المنعم خليل إبراهيم وأ. كريم سيد محمد محمود، دار الكتب العلمية، بيروت– لبنان، ط١، ٢٠٠٧م مادة (غضي): ٣٩/ ٨١، و**القلاص:** يراد بها الإبل الشابة الفتية المجتمعة الخلق الباقية على السير، ينظر: مقاييس اللغة: أبو الحسين أحمد بن فارس (ت٣٩٥هـ)، حققه وضبطه: عبد السلام محمد هارون، دار الجيل، بيروت– لبنان، ط١، ١٩٩١م مادة (قلص): ٥/ ٢١، والقاموس المحيط: مجد الدين محمد بن يعقوب الفيروزآبادي (ت٧١٨هـ)، المؤسسة العربية للطباعة والنشر، بيروت– لبنان، د.ت مادة (قلص): ٢/ ٣٢٦.

بدأ الشاعر قصيدته بتمني العودة إلى الديار وقضاء ولو ليلة واحدة فيها يمارس ما كان عليه في أيام الشباب والفتوة من رعي النوق الفتية السريعة في جريها، ذاكراً شجرة الغضا التي تنبت في أرضه مكرراً لفظها ست مرات، في صورة مفعمة بالحياة هروباً من واقعه الذي فيه من الشعور بقرب الموت.

تشكلت هذه اللوحة من (١٩٩) صوتًا؛ بلغت الأصوات المجهورة فيها (١٧٣) صوتاً بنسبة (٨٦,٩٣%)، في حين كانت الأصوات المهموسة (٢٦) صوتاً بنسبة (١٣,٠٦%)، وهذه النسبة تظهر زيادة ملحوظة في نسبة الأصوات المجهورة إلى المهموسة قياساً بنسبة المجهورة والمهموسة في عموم القصيدة، ويمكن عزو هذه الزيادة إلى أن ابتداء الشاعر بذكر الديار يتوافق مع ارتفاع نبرة أصوات الكلمات من حيثيتين: الأولى: أن الذكر نفسه يتطلب إسماعاً، وكلما كانت نغمة الإسماع أكثر علواً شعر المتحدث بتحقق مراده فيما أراد إيصاله إلى غيره، والحيثية الأُخرى تمثلت في أن ذكر الديار كان منطلق الشاعر في قصيدته، فإذا كان الذكر – غالبا – يحتاج إلى قوة إسماع فمن الأولى والأحجى أن الإسماع فيه في أول الحديث أشد وأقوى، وما يعزز جهارة أصوات هذه اللوحة مجيء حرف الدخيل* في قافيتها مجهورا في جميع الأبيات؛ فورد مرة (جيمًا)، ومرة ثانية (لامًا)، وفي الأخيرة ورد (نونًا).

وقد ورد في اللوحة نفسها (٢٧) صوتاً شديداً بنسبة (١٣,٥٦%)، و(٣٨) صوتاً رخواً بنسبة (١٩,٠٩%)، في حين بلغ عدد الأصوات المتوسطة (٤٩) صوتاً بنسبة (٢٤,٦٢%)، وإن ارتفاع نسبة الأصوات الرخوة قياساً بالشديدة بالنظر إلى نسبتهما في عموم القصيدة يحقق للشاعر تواصله مع المتلقي؛ إذ نقل الشاعر ما دار في خلده من الشوق والحنين من خلال ذكر الديار التي تمنى أن يعود للعيش فيها؛ إذ حاكت الزيادة في نسبة الأصوات الرخوة المتسمة بامتداد الصوت عند النطق بها معنى التمني لدى الشاعر أو كادت، ولا سيما أن اللفظة التي تعد بؤرة التمني لدى الشاعر المتمثلة بـ

*هو حرف من حروف القافية يقع بين حرف الروي وألف التأسيس، لا يلتزم الحرف نفسه في جميع الأبيات، غير أن حركته تلتزم، ينظر: العروض والقافية دراسة وتطبيق في شعر الشطرين والشعر الحر: د. عبد الرضا علي، مديرية دار الكتب للطباعة والنشر، الموصل – العراق، د.ت:١٦٣.

(غضا) والتي وردت (٦) مرات في اللوحة طغت عليها صبغة الأصوات الرخوة؛ إذ بلغت فيها ثلثي أصوات اللفظة.

وشهدت اللوحة (٨٤) مقطعاً صوتياً؛ منها (٣١) مقطعاً قصيراً **(ص ح)** بنسبة (٣٦,٩٠%)، و(٢٢) مقطعًا متوسطًا مفتوحًا **(ص ح ح)** بنسبة (٢٦,١٩%)، و (٣١) مقطعًا متوسطًا مغلقًا **(ص ح ص)** بنسبة (٣٦,٩٠%)، وتظهر هذه النسبة تميزًا في المقطع المتوسط المغلق **(ص ح ص)** بارتفاع نسبته مقارنة بنسبة وروده في القصيدة بشكل عام، وإذا علمنا أن المقطع المذكور آنفا يمتاز بقوة وقعه في السمع؛ لانتهائه بصامت يحبس امتداد الصوت عند النطق أمكننا القول: إن هذا التميز يتفق والصورة المعنوية التي تمناها الشاعر عند ذكر حاله في الديار والقوة التي يتصف بها من يزجي القلاص في أيام الشباب والفتوة، فضلاً عما يتصف به هذا المقطع من سرعة الإيقاع عند الأداء النطقي؛ لتعاقب الحركات والسكنات المناظر للصورة التي رسمها الشاعر في أبياته مفعمة بالحركة والحياة من خلال ذكر شجرة الغضا والإزجاء والقلوص النواجي والمزار الذي يكثر الزائرون وطأه.

اللوحة الثانية: الهوية

ألمْ تَرَني بِعت الضَّلالـَةَ بالهـُـدَى وَأصْبَحتُ في جيشِ ابن عفَّانَ غازِيا؟

وَأصْبحتُ في أرضِ الأعادِي بعدَما أُرانـِيَ عَن أرْضِ الأعادِي قاصِيـــــا

انتقل الشاعر في هذه اللوحة إلى بيان الهوية الحقيقية التي ينتمي إليها، وصار يعتز بها من خلال إيراده الثنائية الضدية متمثلة بالانتقال بحاله من عمى البصيرة إلى نور الهداية، وبيعه الدنيا لنيل رضا الله عز وجل في الآخرة، والانتقال بشخصه إلى أرض العدا بعيداً عن أهله ووطنه بعد أن كان بين أحبته وإخوانه في أرض الغضا.

تكونت اللوحة من (١٣١) صوتاً؛ بلغ المجهور منها (١٠٦) أصوات بنسبة (٨٠,١٩%)، في حين حاز المهموس منها (٢٥) صوتاً بنسبة (١٩,٠٨%)، ولدى النظر

في هذا التوزيع الصوتي يتبين أن ثمة زيادة في نسبة المهموس بالنظر إلى نسبته في عموم القصيدة؛ أي: إن نسبة المجهور قد انخفضت قياساً بعموم وروده هذا من جهة، وقياساً باللوحة الأُولى من جهة أُخرى، وهذا أمر بدهي مسلم به؛ إذ إن المعنى الذي رسمه الشاعر في هذه اللوحة قد أُقر لدى المتلقي، وكأن الشاعر يوصل فكرته من خلال خبر ابتدائي مقر معلوم كنهه، فنراه قد بدأ اللوحة باستفهام خرج لمعنى التقرير، وعطف عليه البيت الثاني في اللوحة، فإذا كان الجهر أداة المرسل لإرساء فكرة معينة لدى المتلقي من خلال رفع نبرة الصوت لتحقق الرسالة غايتها وإقناعها، فإن الفكرة التي بثها الشاعر في لوحته المرسلة معلومة لدى المتلقي، فلا تحتاج رفعاً في نبرة الأصوات؛ إذ لا طائل من وراء ذلك، فناسب إذ ذاك زيادة نسبة المهموس المؤدية إلى انخفاض في درجة إسماع السياق الصوتي.

وضمت اللوحة (٢٥) صوتًا شديدًا بنسبة (١٩,٠٨%)، و(٢٧) صوتًا رخوًا بنسبة (٢٠,٦١%)، و(٢٣) صوتًا متوسطًا بنسبة (١٧,٥٥%)، ونرى أن شبه التوازن بين نسبة الأصوات الشديدة والرخوة إذا قيست بالنسبة العامة يناظر التوازن الموضوعي الذي ذكره الشاعر في اللوحة المتمثل بضدية الضلالة والهدى والقرب والبعد عن أرض الأعادي.

أما مقاطع اللوحة فقد بلغت (٥٦) مقطعًا؛ منها (٢٣) مقطعًا قصيرًا(**ص ح**) بنسبة (٤١,٠٧%)، و(١٤) مقطعًا متوسطًا مفتوحًا بنسبة (٢٥%)، و(١٩) مقطعًا متوسطًا مغلقًا بنسبة (٣٣,٩٢%)، وتجدر الإشارة إلى أنه بعد أن صار معلوما أن الفكرة التي أراد الشاعر أن يبلغها المتلقي أصبحت لديه من الوضوح والجلاء بمكان، فإن المقاطع التي لا تتصف بامتداد نبرة الصوت فيها المتمثلة بالمقطع القصير(**ص ح**)،والمقطع المتوسط المغلق (**ص ح ص**) هي الأكثر اتساقا مع مضمون فكرة الشاعر في هذه اللوحة، ولذا: شهدت ارتفاعا في نسبة المقطعين المذكورين وانخفاضا في نسبة المقطع المتوسط المفتوح (**ص ح ح**).

اللوحة الثالثة: الحنين إلى الأهل والديار

دَعـاني الهَوَى مِن أهْلِ أوْدَ وصُحبَتِي	بِذِي الطَّبَسَيْـنِ فالتَفَتُّ ورائِيـــا
أجَبْتُ الهــوى لمـَّـــا دَعاني بزَفْرَةٍ	تَقنـَّعْتُ منهـــا أنْ أُلامَ رِدائيـــا
أقـــــولُ وَقدْ حالَت قُرى الكرد بَيْنَنا:	جزا اللهُ عمراً خَيرَ ما كان جازِيـا
إنِ اللهُ يـُرجِعْنـِـي مــنَ الغزوِ لا أُرى	وإنْ قـلَّ مالي طـالِباً ما ورائِيـــا
تقـولُ ابنتي لمَّا رَأتْ طــولَ رِحْلتي:	سِفارُكَ هذا تـارِكِي لا أبـا لِيـــا
لَعَمْري لَئِن غـَالت خُراسان هـامَتِي	لقد كنت عن بابَيْ خُراسانَ نائِيا[1]
فإن أنْجُ منْ بـابَي خـُراسان لا أعُدْ	إليهـا وإنْ مَنَيتُمُـوني الأمـانِيـــا
فللهِ درِّي يـــــومَ أتركُ طـــــائِعاً	بَنِيَّ بأعلى الرُقْمَتَيـــن ومالِيـــا
ودرُّ الظبـــــاءِ السَّانِحـــات عشية	يخبِّرْنَ أنـّي هـالِكٌ مِن ورائِيـا[2]
ودرُّ كَبيـــــريَّ اللذَيـــــنِ كلاهما	عليَّ شفيـقٌ نـاصحٌ لو نهانيـــا
ودرُّ الرِّجـــــالِ الشَّاهدين تفتـُكِـــي	بأمريَ ألا يُقْصِروا مـن وثـاقيـــا
ودرُّ الهـوَى من حيث يَدعو صَحابتي	ودرُّ لجـاجـاتـي ودرُّ انتهـائيـــا[3]

إن محبة الشاعر لأهله وهواه لهم كشف عن حنينه الطاغي لموطنه في لوحة شعرية جميلة استهلها بدمعة ذرفتها عيناه بعد أن استثيرت عواطفه فاستحيا منها، وحاول

(١) **غالت**: يقال: غال؛ أي: وصل إليه الشر من حيث لا يعلم، ينظر: لسان العرب: جمال الدين محمد بن مكرم بن منظور (ت٧١١هـ)، حققه وعلق عليه ووضع حواشيه: عامر أحمد حيدر، راجعه: عبد المنعم خليل إبراهيم، دار الكتب العلمية، بيروت– لبنان، ط١، ٢٠٠٣م مادة (غيل): ١١/ ٦١٢.

(٢) **السانحات**:السانح:((ما أتاك عن يمينك من ظبي أو طائر أو غير ذلك))، لسان العرب مادة(سنح):٢/٥٧٨.

(٣) **لجاجاتي** من اللَّجَج: وهو ما يدل على تردد الشيء بعضه على بعض وترديد الشيء، ينظر: مقاييس اللغة مادة (لجج): ٥/ ٢٠١.

إخفاءها فأتبعها بزفرة عالية تجلت فيها مشاعر الحزن والحنين ليعود الشاعر بعد أن يحس بحرقة الفراق والغربة إلى التمني معاهدًا نفسه أن لا يغادر الديار إن سلم من الكرب الذي هو فيه، وأنه سيرضى بقليل المال الذي عنده(١).

حوت هذه اللوحة (٧٨١) صوتا؛ منها (٦٤٣) صوتًا مجهورًا بنسبة (٨٢,٣٣%)، و(١٣٨) صوتًا مهموسًا بنسبة (١٧,٦٦%)، ولدى النظر في التشكل الصوتي يتبين التقارب بين نسبة الأصوات المجهورة والمهموسة قياسًا بعموم أصوات القصيدة، ويمكن أن يعزى هذا التقارب إلى أن تصوير الشاعر حنينه إلى أهله وديار ورغبته في إيصال صوته لهم يتطلب رفعًا منه لنبرة صوته عن طريق زيادة نسبة المجهورات في رسالته، ولكن لو نظرنا إلى المحطات التي وقف عندها نجدها تتطلب انخفاضًا في نبرة الأصوات محققة بذلك التقارب الذي شهدته اللوحة، فذكر الهوى والصحبة والبكاء والأهل والأحبة من ابنة وأبناء ووالدين مدعاة لمقاربة الأصوات المهموسة المجهورةَ، ويعضد مذهبَنا هذا التقاربُ الكائن في صوت الدخيل للقافية؛ إذ نجده متنوعا بشكل متساو تقريبًا بين الجهر والهمس بوروده (٧) مرات مهموسًا و(٥) مرات مجهورًا.

ويلحظ من خلال احتواء اللوحة على (١٣٠) صوتًا شديدًا بنسبة (١٦,٦٤%)، و(١٢١) صوتًا رخوًا بنسبة (١٥,٤٩%)، و(١٨٥) صوتًا متوسطًا بنسبة (٢٣,٦٨%) أن النسب الصوتية لهذه اللوحة جاءت مقاربة لنسبتها في عموم القصيدة مع ارتفاع يسير في نسبة الأصوات الشديدة وانخفاض في الرخوة، ويمكن أن يعزى ذلك إلى عدد من الصور التي ألح عليها الشاعر وأكدها تمثلت في معنى عدم العودة والرجوع إلى الأرض التي هو فيها إن تمكن من مغادرتها، وقد كان ذلك في أكثر من موضع حيث قال:

إنِ اللهُ يرجعنــي من الغزو لا أُرى وإن قلَّ مالي طالبًا ما وَرائيـــا

وقال أيضا:

(١) ينظر: الأمالي في الأدب الإسلامي: د.ابتسام مرهون الصفار، دار ابن الأثير، جامعة الموصل،١٩٩١م: ١٧٢.

لعمري لئن غالت خراسان هامتي لقد كنت عن بابي خراسان نائيا

فإن أَنْجُ من بابي خراسان لا أعد إليها وإن منيتموني الأمانيـــــا

ومن جهة أُخرى فإن التكرار الذي رسمه في الأبيات الخمسة الأخيرة في هذه اللوحة من خلال التعجب السماعي الوارد بلفظ (لله در) يصور شدة تعجبه من كيفية اختياره مفارقة الأهل والأحباب من أبوين وإخوة وأصحاب، وقد عرف وأدرك حتمية الهلاك في هذه الرحلة!

أما مقاطع اللوحة فقد بلغت (٣٣٦) مقطعًا؛ منها (١٣٧) مقطعًا قصيرًا **(ص ح)** بنسبة (٤٠,٧٧%)، و(٩٩) مقطعًا متوسطًا مفتوحًا **(ص ح ح)** بنسبة (٢٩,٤٦%)، و(١٠٠) مقطع متوسط مغلق **(ص ح ص)** بنسبة (٢٩,٧٦%).

تميزت هذه اللوحة في توزيعها المقطعي بارتفاع نسبة المقطع المتوسط المفتوح **(ص ح ح)** فيها بدرجة لم تشهده اللوحتان السابقتان، وهذا موافق لأفق توقع المتلقي؛ فالمعاني المبثوثة في اللوحة تتطلب هذا المد الصوتي الذي يتحلى به المقطع المذكور من خلال الحركة الطويلة التي ينتهي بها **(ح ح)**، وأبرز تلك المعاني الحنين الذي يشد الشاعر من أول اللوحة إلى آخرها المتجسد في دعوة الهوى له، وذكره الأماكن، والبكاء الذي تقنع منه، ومفارقة الأهل والأحباء، والناصح الشفيق الذي نهاه عن الخروج، والأصحاب، وأخيرا شعوره بالموت والهلاك.

ومن المفيد القول: إن هذه اللوحة شهدت بيتًا فريدًا من حيث التشكل المقطعي اختلف عن جميع أبيات القصيدة؛ وذلك ببلوغ المقطع المتوسط المفتوح فيه أعلى ورود له في القصيدة؛ إذ ورد (١٣) مرة؛ أي: ما يقرب من نصف مقاطع البيت، وهذا معزز لما سبقت الإشارة إليه من تطلب معاني اللوحة لمد الصوت عند نطق مقاطعها، وسيترسخ المعنى العام للوحة أكثر إذا علمنا أن البيت الذي طغى فيه المقطع المتوسط المفتوح

يذكر فيه ابنته التي تصور بقولها ما سيؤول إليه الحال في رحلته إلى فراق مفتوح لا رجاء من تلاق بعده حيث قال:

تقول ابنتي لما رأت طول رحلتي: سِفارُك هذا تاركي لا أبـا ليـــــا

اللوحة الرابعة: الشعور بدنو الأجل

تذكَّرتُ من يبكـــي عليَّ فلم أجـدْ سوى السيفِ والرمح الرديني باكيـا
وأشقرَ محبـــوكًا يجرُّ عَنانَـــهُ إلى الماء لم يترك له الموت ساقيـا
ولكن بأكنـــــاف السُّمَيْنةِ نسـوةٌ عزيزٌ عليهن العشيَّةَ مـا بيـــا
صريـــعٌ على أيدي الرجال بقفرةٍ يسوون لحدي حيث حُمَّ قضـائيـــا
ولمَّـــا تراءَت عند مَرْوٍ منيَّتـــي وخَلَّ بها جسمـي وحـانت وفاتيـــا
أقول لأصحـــابي: ارفعـــوني فإنه يقر بعيني أن سهيل بدا ليـــــــا
فيا صاحِبَيْ رَحلي دنا الموتُ فانزلا برابية إني مقيـــمٌ ليـــاليـــــا
أقيمـــا عليَّ اليومَ أو بعض ليـلةٍ ولا تَعْجِلانـــي قد تبين شـــانيـــا
وقوما إذا ما استلَّ روحي فهيِّـــئا لِـيَ السِّدر والأكفـــان عند فنـائيـا
وخطَّا بأطراف الأسِنَّة مضجعـــي وردا على عينيَّ فضل ردائيـــــــا
ولا تحسدانـــي بارك الله فيـكمـا من الأرض ذات العرض أن توسعا ليا

شرع الشاعر في هذه اللوحة يصف حاله مستشعرًا دنو أجله في غربة لن يبكي عليه أحد سوى ما كان يشد به عضده ويقي به نفسه السيف والرمح ورفيق الدرب الذي لم يفارقه في شدة الحرب فرسه الأشقر، لينتقل بعد ذلك إلى تصوير المشهد الأخير في الحياة حين تدنو ساعة الفراق مخاطبًا أصحابه لرفعه عاليًا كي يتمكن من رؤية سهيل النجم لمرة أخيرة، وبعدها ينعطف ليسير على نهج الشعراء في المخاطبة بصيغة المثنى.

تشكلت اللوحة من (٧٢٣) صوتًا؛ منها (٥٩٢) صوتًا مجهورًا بنسبة (٨١,٨٨%)، و(١٣١) صوتًا مهموسًا بنسبة (١٨,١١%).

يتضح من هذا التشكل الصوتي أن ثمة ارتفاعا يسيرا في نسبة الأصوات المهموسة يقابله انخفاض يسير مثله في نسبة الأصوات المجهورة مقارنة بنسبتهما في عموم القصيدة، والمتأمل في معاني هذه اللوحة يتوقع ارتفاعا في نسبة الأصوات المهموسة يفوق بدرجة كبيرة ما شهدته مهموسات اللوحة، والضد بالضد بالنسبة لمجهوراتها، غير أن ذلك لم يكن؛ لِما صور الشاعر من لمحات إشارية رائعة برّز فيها فروسيته وشجاعته في أكثر من موضع؛ فالسيف لا يبكي إلا لفراق الفارس الأشم، وكذا الخيل الأصيل الشاهد المشارك في بطولات المعارك والقتال، وحضرت هذه الصورةُ أيضا حين خاطب صاحبيه بأن يحفرا مثواه الأخير بأطراف الأسنة، فالفارس المقاتل يحفر قبره بما يليق به.

وضمت اللوحة (١٠٨) أصوات شديدة بنسبة (١٤,٩٣%)، و(١٤٢) صوتًا رخوًا بنسبة (١٩,٦٤%)، و(١٦٢) صوتًا متوسطًا بنسبة (٢٢,٤٠%)، وهذا يعني جنوح السياق الصوتي نحو الارتفاع في نسبة الأصوات الرخوة وانخفاض الشديدة؛ ليكون صدى للمعاني التي رسمها في هذه اللوحة من بكاء وذكر حال الموت، فضلا عن مناشدة الأحباب في أكثر من بيت لتلبية رغبته في اللحظات الأخيرة من حياته وتهيئة المقام الذي يليق به بعد أن يصير إلى مآله الأخير في القبر.

وانتظم التشكيل المقطعي للوحة بورود (٣٠٨) مقاطع؛ منها (١٢٥) مقطعًا قصيرًا **(ص ح)** بنسبة (٤٠,٥٨%)، و(٨٠) مقطعًا متوسطًا مفتوحًا **(ص ح ح)** بنسبة (٢٥,٩٧%)، و(١٠٣) مقاطع متوسطة مغلقة**(ص ح ص)** بنسبة (٣٢,٥٧%)، ونرى من هذا التشكل أن المقاطع المتسمة بسرعة نطقها نتيجة قصر حركتها المتمثلة بالنوعين **(ص ح)** و**(ص ح ص)** قد زادت نسبتهما على ما عهد في السياق المقطعي العام للقصيدة، وهذا يتناسب مع شعور الشاعر بقصر ما تبقى من حياته، فضلا عن تناسبه مع كثرة تنقلاته في هذه اللوحة؛ إذ بدأها برفاق الحرب والقتال؛ أي: السيف والرمح والفرس منتقلا من غير فاصل

إلى ذكر نسوة يسوؤهن ما به، ليعود بخياله مرة أُخرى إلى وصف حاله وحال من يسوون لحده، ليستقر به المقام أخيرًا مخاطبا أصحابه عند لحظات الموت.

اللوحة الخامسة: الفخر

خذانِي فجرَّاني بثوبـــــي إليكمـــــا	**فقد كنت قبل اليوم صعبًا قيـــاديـــا**
وقد كنت عطّافًا إذا الخيـــــل أدبرت	**سريعًا لدى الهَيْجا إلـى من دعـانيـا**
وقد كنت صبارا على القرن في الوغى	**وعن شتميَ ابن العم والجـــار وانيا**
فطورا تراني في طِـــــــلال ونعمةٍ	**وطورا تراني والعتـــاق ركابيـــا[1]**
ويومًا تراني في رحا مستديـــــــرَةٍ	**تخرِّقُ أطرافَ الرِّمـــــاحَ ثيابيـــــا**

بدأ الشاعر بسرد مآثره وتصوير بطولاته في هذه اللوحة بعد أن وقف طويلا في اللوحة السابقة معبرًا فيها عن الشعور بدنو الأجل، مشبعا هذه اللوحة بالحياة والحركة اللتين تشعران بتعلقه ببصيص الأمل، فقد ذكر حاله والخيل من عطف وإدبار، وإغاثة الملهوف والصبر في الوغى، والترفع عن الدنايا، ذاكرًا حاله بعد ذلك بين نعمة وترفه في العيش، وشدة معهودة عليه في الحرب والقتال.

تشكلت اللوحة من (٣٣١) صوتًا؛ منها (٢٧٤) صوتًا مجهورًا بنسبة (٨٢,٧٧%)، و(٥٧) صوتًا مهموسًا بنسبة (١٧,٢٢%)، والمتأمل في معاني هذه اللوحة يتوقع ارتفاعًا لنسبة الأصوات المجهورة قياسًا بالمهموسة بالنظر إلى عموم القصيدة، وله ذلك؛ لأن في هذا التوقع موافقة مع ما يتطلبه الفخر بالنفس من الإتيان بأصوات تتصف بارتفاع نبرتها، ولكن الفخر هنا اكتسى حلة غير حلته المعهودة؛ فالغرض منه – كما هو معلوم – الاعتداد بالنفس، وغرض الشاعر من فخره – على ما نرى – منح نفسه شيئًا من الأمل وتسليتها بذكر مآثره خشية أن يتسرب اليأس إليها؛ لأنه يشعر بدنو أجله، فكأن شعوره هذا حال دون ارتفاع نسبة الأصوات المجهورة، ولا سيما أنه انتقل إلى هذه اللوحة

(١) **طِلال:** جمع طَلَّة، وهي نعمة المطعم والملبس، ينظر: تاج العروس مادة (طلل): ٢٩/ ٢٢١.

من لوحة تحكي شعوره بدنو أجله لتقع لوحة الفخر بين اللوحة المذكور آنفا وقد سبقتها، ولوحة ردفتها حكت الحال بعد الموت ووصفته.

وإذا حال شعوره هذا دون استعمال أصوات تتسم بنبرة عالية عند النطق فإن الأصوات الشديدة شهدت ارتفاعًا في نسبتها بورودها (٥٧) مرة بنسبة (١٧,٢٢%)، في حين وردت الرخوة (٣٥) مرة بنسبة (١٦,٠١%)، ووردت المتوسطة (٨١) مرة بنسبة (٢٤,٤٧%)، ومرد هذا الارتفاع إلى أن في اللوحة من ألفاظ الشدة والقوة ما لا ينكر ولا يتجاهل نحو: (فجراني، صعبًا قياديا، عطافًا، صبارًا، تخرق)، فضلا عن شدة من يتصف بالمعاني المذكورة في اللوحة وقوته.

أما مقاطع اللوحة فقد شهدت ارتفاعا في نسبة المقطع المتوسط المغلق **(ص ح ص)** الذي ينسجم مع معنى القوة والشدة الظاهرين في اللوحة؛ لانتهائه بصامت يمنع الصوت أن يمتد فيه، وهو بهذا يتميز بقوة وقعه في السمع وشدته مشابهًا بذلك الصوت الشديد؛ إذ ورد المقطع المذكور (٥٠) مرة بنسبة (٣٥,٧١%) من مجموع مقاطع اللوحة البالغ (١٤٠) مقطعا، في حين ورد المقطع القصير **(ص ح)** (٥٤) مرة بنسبة (٣٨,٥٧%) وهذه نسبة منخفضة قياسا بعموم القصيدة، وورد المقطع المتوسط المفتوح **(ص ح ح)** (٣٦) مرة بنسبة (٢٥,٧١%).

اللوحة السادسة: تصوير الحال بعد الموت

وقوما على بئر السُّمَينَةِ أسمعا ... بها الغُرَّ والبِيضَ الحسانَ الرَّوانيا[1]

بأنَّكما خَلَّفْتمانـــــــي بقفرةٍ ... تَهيلُ عليَّ الريـــحُ فيها السوافيـا[2]

ولا تنسيا عهدي خليليَّ بعدمـــا ... تقطَّع أوصالي وتَبلـــى عظاميـــــا

(١) **الروانيا**؛ أي: الشديدة، ينظر: لسان العرب مادة (رون): ١٣/ ٢٣٢.

(٢) **السوافيا**: يراد بها الموت والهلاك، ينظر: المحيط في اللغة: الصاحب بن عباد الطالقاني (ت٣٨٥هـ)، حققه: محمد عثمان، دار الكتب العلمية، بيروت- لبنان، ط١، ٢٠١٠م مادة (سوف): ٣/ ١٣٠، ومقاييس اللغة مادة (سوف): ٣/ ١١٧.

ولن يَعدمَ الوالون بثًّا يُصيبُهمْ ولن يعدمَ الميراثَ منِّي المواليا

يقولون: لا تَبعُد وهم يدفنونني وأينَ مكانُ البعدِ إلا مكانيا

غداةَ غدٍ يا لهفَ نفسي على غدٍ إذا أدلجوا عنِّي وأصبحت ثاويا[1]

وأصبحَ مالي من طَريفٍ وتالدٍ لغيري وكان المال بالأمس ماليا

بعد أن انتهى الشاعر من ذكر مآثره في لوحة الفخر انعطف ثانية إلى مخاطبة صاحبيه ليعلنا موته لأحبته وأهله، وكيف أنه مات غريبًا في تلك الديار، ثم صور بعد ذلك في محاورة متخيلة رغبة محبيه في عدم الابتعاد وهو يجيب عن تلك الرغبة بأن المكان الذي سيدفن فيه هو البعد بعينه، فضلا عن أن الموت الذي جسده بالدفن يعد خير صورة مثلت البعد عن الحياة نفسها.

تكونت اللوحة من (٤٥٩) صوتًا؛ منها (٣٨٣) صوتًا مجهورًا بنسبة (٨٣,٤٤%)، و(٧٦) صوتًا مهموسًا بنسبة (١٦,٥٥%).

إن شبه التوازن الذي تشهده هذه اللوحة في نسبة المجهورات والمهموسات إذا ما قيست بعموم القصيدة يمكن أن يعزى إلى أن اللوحة تعد بمثابة جزء مقتطع من الموضوع العام للقصيدة المتمثل في رثاء النفس، هذا من جهة، ومن جهة أُخرى فهو يعزى إلى أن الموضوع العام للوحة (تصوير الحال بعد الموت) يناسب أكثر جنوح السياق الصوتي نحو انخفاض نبرة الصوت، غير أن أكثر ما ورد فيها من مخاطبات تخيلها الشاعر بينه وبين صاحبيه التي يناسبها رفع لنبرة الصوت أعادت التوازن أو شبهه المشار إليه في اللوحة من خلال ألفاظ: (قوما ، أسمعا، بأنكما، لا تنسيا، يقولون).

(١) **أدلجوا**؛ أي: ساروا في الليل، الأفعال: أبو بكر محمد بن عمر الشهير بابن القوطية (ت٣٦٧هـ)، قدم له وضبطه ووضع حواشيه: إبراهيم شمس الدين، دار الكتب العلمية، بيروت– لبنان، ط١، ٢٠٠٣م: ١٥٠.

أما الأصوات الشديدة في اللوحة فقد بلغت (٥٩) صوتًا بنسبة (١٢,٨٥%)، وبلغت الرخوة (٩٠) صوتًا بنسبة (١٩,٦٠%)، في حين بلغت المتوسطة (١٠٩) أصوات بنسبة (٢٣,٧٣)، وهذا الارتفاع لنسبة الأصوات الرخوة التي تتصف بجريان النفس عند النطق بها وامتدادها الصوتي إذا قورنت بنظيرتها الشديدة يعد صدىً لمعاني البعد التي صورها الشاعر في اللوحة، فضلا عن أن المخاطبات المتكررة فيها تدعو إلى جنوح السياق الصوتي إلى مثل هذه الأصوات.

وضمت اللوحة (١٩٦) مقطعًا؛ منها (٧٧) مقطعًا قصيرًا بنسبة (٣٩,٢٨%)، وكان نصيب المقطع المتوسط المفتوح (٦٠) مقطعًا بنسبة (٣٠,٦١%)، أما المقطع المتوسط المغلق فقد ورد (٥٩) مرة بنسبة (٣٠,١٠%).

إن ما يلفت النظر في مقاطع هذه اللوحة أن المقطع المتوسط المفتوح سجل أعلى نسبة له قياسا بلوحات القصيدة؛ إذ نجده قد ربا على المقطع المتوسط المغلق في هذه اللوحة فحسب، وهذه فرادة يمكن ردها إلى أن المعاني التي ذكرها الشاعر من خلال ألفاظ صرح فيها بالبعد تمثلت في (خلفتماني بقفرة، يقولون لا تبعد، وأين مكان البعد إلا مكانيا، أدلجوا عني، أصبحت ثاويا)، هذا من جهة، وألفاظ تضمنت معنى البعد من غير تصريح، أو يمكن القول: إنه ذكر من خلال تلك الألفاظ البعد المعنوي نحو: (لا تنسيا عهدي، يدفنونني، وكان بالأمس ماليًا)، ومعاني البعد هذه تتلائم مع طبيعة تشكل المقطع المتوسط المفتوح من إمكانية مد الصوت فيه؛ لانفتاح آخره بحركة طويلة.

والملفت للنظر أيضا أن البيت الذي شهد تصريحا من الشاعر بذكر لفظ البعد فيه مرتين المتمثل بقوله:

يقولون: لا تبعد وهم يدفنونني، وأين مكان البعد إلا مكانيـــــــا

كان من بين الأبيات التي شهدت أعلى ورود للمقطع المتوسط المفتوح من أبيات اللوحة؛ وذلك بوروده فيه (٩) مرات.

اللوحة السابعة: استذكار الماضي

فيا ليت شعري هل تغيَّرَتِ الرَّحـــا	**رحا المِثلِ أو أمْسَتْ بفلْج كما هيا**
إذا الحـيُّ حلُّوهـــــا جميعا وأنزلوا	**بها بقرًا حمَّ العُيُــون سواجيـــا**
رَعَينَ وقد كـــــاد الظلام يُجنُّهـــا	**يَسُفْنَ الخُزامى مرةً والأقاحيا[1]**
وهل أترك العيسَ العوالي بالضحـى	**بركبانها تعلو المِتانَ الفَيــافيـــا**
إذا عُصَبُ الرُّكبــانِ بين عُنيـــــزةٍ	**وبولان عاجوا المبقيات النواجيا**

إن صور الماضي لا تكاد تفارق الشاعر؛ لأن طابع الشوق والحنين طغى على القصيدة بشكل واضح، فبعد الاستفاضة في تصوير الحال بعد الموت من خلال صور البعد المذكورة غيَّر الشاعر جو القصيدة منتقلا إلى استذكار صور من الماضي؛ لتبث الأمل في نفسه كي يقوى على مجابهة شعوره الداخلي المتمثل بدنو أجله من خلال ذكر الأماكن التي عاش فيها كرحا المثل، والفلج، وعنيزة، وبولان، إذ لم يذكرها مجردة، وإنما مثلها مفعمة بالحياة لنزول الناس فيها، والعيس العوالي، والركبان، والمبقيات، والنواجي.

إن أثر الصوت في التواصل في هذه اللوحة يظهر جليًا من خلال تشكلها الصوتي؛ فقد بلغت أصوات اللوحة (٣٢٨) صوتًا؛ منها (٢٧٦) صوتًا مجهورًا بنسبة (٨٤,١٤%)، و(٥٢) صوتًا مهموسًا بنسبة (١٥,٨٥%)؛ إذ إن الزيادة في نسبة المجهورات المتميزة بارتفاع نبرة صوتها كانت الأنسب في إيصال المعاني التي أراد الشاعر أن يرسلها من خلال هذه اللوحة، فاستذكار صور الماضي التي تمنى أن تكون حاضرة بواسطة ذكر الأماكن وتصوير الحياة فيها يتطلب رفعا لنبرة الصوت لتبليغها

(١) **يسفن:** سف الشيءَ ابتلعه من غير مضغ، ينظر: الأفعال: أبو القاسم علي بن جعفر الشهير بابن القطاع الصقلي (ت٥١٥هـ)، قدم له وضبطه ووضع حواشيه: إبراهيم شمس الدين، دار الكتب العلمية، بيروت– لبنان، ط١، ٢٠٠٣م: ٢٥٥، ولسان العرب مادة (سفف): ٩/ ١٨٣، و**الخزامى:** نبت طيب الريح لها نَور كنور البنفسج، ينظر: لسان العرب مادة (خزم):١٢/٢٠٥، و**الأقاحي:** جمع أُقحوان وهو البابونج، ينظر: الصحاح مادة (قحا): ٥/ ١٩٥٦.

المتلقي، فضلا عن أن الزيادة في نسبة المجهورات تسهم في رفع إيقاع الصوت، وتبتعد به عن أجواء اللوحة السابقة التي صور فيها الحال بعد الموت، وكأنه ينتقل من لوحة إلى لوحة مترسخا بإحساسه وعواطفه بين اليأس من الحياة والشعور بالموت والأمل الذي يكابد به الموت.

ونجد في التوزيع الصوتي للشدة التي بلغت أصواتها (٤٤) صوتًا بنسبة (١٣,٤١%)، والرخاوة التي بلغت (٧١) صوتًا بنسبة (٢١,٦٤%)، والتوسط الذي بلغ (٧٦) صوتًا بنسبة (٢٣,١٧%) نسبة غير معهودة في لوحات القصيدة؛ إذ بلغت الرخاوة أعلى نسبة لها؛ لتحاكي بامتداد أصواتها عند النطق استذكار الشاعر صور الماضي، وكأن هذه الزيادة في الأصوات الرخوة قد نقلت لنا مكنونات نفس الشاعر من تمنيه طول زمن ذلك الاستذكار ورغبته في عدم انتهاء تلك اللحظات الجميلة، فالإنسان مجبول على الرغبة في استمرار اللحظات السعيدة وعدم انتهائها، فكيف بالشاعر وهو يعيش أشد محنة يمر بها إنسان تتمثل بمفارقة الحياة في غربة بعيدًا بعيدًا عن كل ما يحب.

وكان حريا بالأثر الصوتي للمقاطع في هذه اللوحة أن يظهر التواصل ويبينه عن طريق زيادة المقاطع التي من شأنها أن تضفي إيقاعًا سريعًا على اللوحة؛ لأن معاني اللوحة مثلت الأمل والحياة لدى الشاعر؛ لما اتصفت به من صور حركية مرسومة بدقة وعناية، ولا يكاد بيت من أبيات هذه اللوحة يخلو من المعنى المذكور؛ إذ تمثل ذلك في البيت الأول بقوله: هل تغيرت الرحا؟

وتمثل في البيت الثاني بقوله: إذا الحي حلوها، وقوله: وأنزلوا بها بقرًا.

وتمثل في البيت الثالث بقوله: رَعَيْنَ، وقوله: يَسُفْنَ الخُزامَى.

وتمثل في البيت الرابع كله، وكذا البيت الخامس؛ ولذا فإن مقاطع هذه اللوحة التي بلغت (١٤٠) مقطعًا شهدت زيادة في المقاطع المتسمة بتتابع حركاتها وسرعة إيقاعها المتمثلة بالمقطع القصير **(ص ح)**، والمقطع المتوسط المغلق؛ لتخدم الأثر التواصلي الذي يفهم من المعاني التي توخاها الشاعر؛ فقد ورد المقطع القصير **(ص ح)** (٥٧) مرة بنسبة (٤٠,٧١%)، وورد المقطع المتوسط المغلق **(ص ح ص)** (٤٨) مرة

بنسبة (٣٤,٢٨%)، في حين لم يرد المقطع المتوسط المفتوح **(ص ح ح)** سوى (٣٥) مرة بنسبة (٢٥%).

اللوحة الثامنة: خطاب الأم

فيا ليت شعري هل بكت أم مـــالكٍ كمـا كنت لو عالوا نَعِيَّكِ بـاكيـــــــا؟

إذا مُتُّ فاعتادي القبورَ وسلمـــي على الرَّمسِ أسقِيتِ السحابَ الغواديا[١]

على جَدَثٍ قد جَرَّتِ الرُّمحَ فَوقـــه ترابًا كسَحْقِ المرْنَبـــانيِّ هـابِيـــــا[٢]

رَهِينَةَ أحجـــــارٍ وتُربٍ تضمَّنتْ قراراتهـا منّـي العظـامَ البواليـــــــــا

يبدو أن التمني قد لازم الشاعر في معظم لوحات قصيدته، ومنها هذه اللوحة التي صدرها به، حيث رسم في صورة غريبة – تكاد أن تكون غير معهودة – تمني بكاء أُمه عليه عن طريق الاستفهام الذي خرج لمعنى التمني، منتقلا بعد ذلك إلى حضها على زيارة القبور بعد موته داعيًا لها بالسقيا.

ليس غريبًا أن نرى في هذه اللوحة خفوتًا في نبرة السياق الصوتي بانخفاض نسبة الأصوات المجهورة التي بلغت (٨١,٦٠%) لورودها (٢١٣) مرة من مجموع أصوات اللوحة البالغ (٢٦١) صوتًا، في حين ارتفعت نسبة الأصوات المهموسة التي بلغت (١٨,٣٩%) لورودها (٤٨) مرة – وهذا قياسا بعموم نسبة الأصوات المهموسة

---

(١) **الرمس**: ((تراب القبر))، المحيط في اللغة مادة (رمس): ٣/ ١٠٦.

(٢) **المرنباني** : كساء لونه لون الأرنب، وقيل: بل هو مخلوط بوبر الأرنب، ينظر: العين: أبو عبد الرحمن الخليل بن أحمد الفراهيدي (ت١٧٥هـ)، حققه: د. مهدي المخزومي ود. إبراهيم السامرائي، منشورات وزارة الثقافة والإعلام، دار الرشيد، بغداد– العراق، ج١– ١٩٨٠م، ج٢–ج٦– ١٩٨٢م، ج٧– ١٩٨٤م، ج٨– ١٩٨٥م مادة (رنب):٨/٢٦٨، و**هابيا**؛ أي: هباء، وهو يطلق على دقائق التراب؛ منثوره على وجه الأرض وساطعه، ينظر: تهذيب اللغة: أبو منصور محمد بن أحمد الأزهري (ت٣٧٠هـ)، علق عليه: عمر سلامي وعبد الكريم حامد، قدمت له: أ. فاطمة محمد أصلان، أشرف عليه: محمد عوض مرعب، دار إحياء التراث العربي، بيروت– لبنان، ط١، ٢٠٠١م مادة (هبا): ٦/ ٢٤٠.

والمجهورة في القصيدة – وذلك لأن الشاعر في هذه اللوحة جعل أمه محور الخطاب، وليس بخاف أن للأم خصوصية عند المخاطبة لا يتصف سواها بها، فارتفاع نبرة الخطاب عند مخاطبة الأصحاب أو مخاطبة الإخوة والأحباب قد يكون مقبولا، غير أن صاحب الفطرة السليمة لا يتصور منه رفع نبرته في حضرة والديه وإن لم يكونا شاخصين أمامه، ولا سيما أن الشاعر يوجه الخطاب لأمه ويحضها على زيارة قبره بعد الموت وهو على فراش الموت.

ويبدو أن خطاب الأم ولين النبرة معها من خلال همس الصوت لم يحل دون استعمال الشاعر الأصوات الشديدة التي ارتفعت نسبتها لتبلغ (١٧,٦٢%) لورودها (٤٦) مرة، في حين انخفضت نسبة الأصوات الرخوة لتبلغ (١٥,٧٠%) لورودها (٤١) مرة، وبلغت نسبة الأصوات المتوسطة (٢٤,٥٢%) لورودها (٦٤) مرة؛ ففي المعاني التي أتى بها الشاعر من شدة وقعها على النفس ما لا يخفى، فلو أردنا أن نسطر المعاني التي أثرت فيه بشدة وأوردنا ذكر الشاعر موته بوصفه أحدها كفى ليجنح بالسياق الصوتي نحو الشدة، فكيف إذا أضفنا إليه تفجع الأم بسماع موت ابنها، ولا سيما أن الذي أبلغها بالموت ابنها نفسه، فضلا عن تصوير التفاصيل الدقيقة عن القبر والعظام البالية بعد الموت.

وقد أسهم في تصوير المعاني الشديدة التي ذكرها الشاعر في اللوحة – فضلا عن الأصوات الشديدة التي ارتفعت نسبتها – ارتفاع نسبة المقطع المتوسط المغلق الذي يتصف بشدة وقعه في النفس ولا سيما إذا ازداد وروده؛ وذلك لسرعة انقطاع حركته وانغلاقه بصامت، وقد بلغ (٣٣,٩٢%) لوروده (٣٨) مرة من مجموع مقاطع اللوحة التي بلغت (١١٢) مقطعًا، وبلغت نسبة المقطع القصير (٤٠,١٧%) لوروده (٤٥) مرة، في حين بلغت نسبة المقطع المتوسط المفتوح (٢٥,٨٩%) إذ ورد (٢٩) مرة.

اللوحة التاسعة: الشعور بالغربة

فيـــــا صاحِبًا إمَّا عرضْت فبَلِّغَنْ بنـي مازِنٍ والريبَ أنْ لا تلاقيـــــا

وعَرِّ قُلوصِي في الرِّكـــابِ فإنَّها ستفلِقُ أكبادا وتُبكـــــي بواكيـــا

وأبصرتُ نارَ المازنيَّات مُوهِنـــًا بعلياءَ يُثنِـي دونها الطَّرْفُ دانيـــا

بعودٍ أَلَنْجُوجَ أضـــاءَ وقـُودُهـا مهًا في ظِلال السِّدرِ حُورًا جوازيا[1]

غريـــبٌ بَعِيْـــدُ الدار ثاوٍ بقفرةٍ يَدَ الدَّهرِ معروفًا بأنْ لا تدانِيـــــا

أقلِّبُ طَرفِي حول رَحلِـي فلا أرى به من عُيُونِ المؤنِسات مُراعيـــا

وبالرَّمْلِ منَّا نِسْوَةٌ لو شَهِدننِـــي بَكَيْنَ وفدَّينَ الطبيبَ المُداويـــــا

وما كان عهْدُ الرمْلِ عندي وأهلـه ذميمًا ولا ودَّعتُ بالرَّمْلِ قاليـــــا

فمنهنَّ أمِّي وابنتـــايَ وخـــالتي وبـــاكِيَةٌ أخرى تُهيجُ البواكيـــا

ختم الشاعر قصيدته بلوحة الغربة التي لاءمت خاتمته الواقعية في الغربة، ويمكن أن نعدها خير صورة لمطابقة الواقع الذي آل إليه، فهو يبدأ اللوحة بمخاطبة نكرة غير مقصودة، وكأنه يطلق الخطاب ليشمل كل من يصل إلى بني مازن فيبلغهم باستحالة ملاقاة ابن الريب لهم، ويذكر غربته صريحًا مسلطًا عليها الضوء يبين فيها أن لا أنيس له في تلك الديار، معرجًا على نسوة لو ألفينه على حاله تلك لبكين عليه بكاءً مريرًا حارًا.

تكونت اللوحة من (٥٨٣) صوتًا؛ منها (٤٨٩) صوتًا مجهورًا بنسبة (٨٣,٨٧%)، و(٩٤) صوتًا مهموسًا بنسبة (١٦,١٢%)، وهذه الحالة التصويتية التي شهدت ارتفاعًا في نسبة الأصوات المجهورة تتوافق مع الصيحة الأخيرة التي أطلقها الشاعر في القصيدة من خلال اللوحة الأخيرة (الشعور بالغربة)، وقد برز الشعور بالغربة

(١) **ألَنجوج**: وهو عود طيب الريح يتبخر به منتشر الرائحة، ينظر: لسان العرب مادة (لنج): ٢/ ٤١٩، ومادة (نجج): ٢/ ٤٣٨.

بجلاء؛ فقول الشاعر مخاطبا صاحبا: إما عرضت فبلغن، وأبصرت نار المازنيات موهنا، وبالرمل نسوة لو شهدنني، وما كان عهدي، ولا ودعت، يعد خير صوت يمثل البوح بالشعور بالغربة، ومعنى الغربة يظهر في البيتين الخامس والسادس بصورة أبرز من أبيات اللوحة كلها؛ وذلك لكثرة الألفاظ المباشرة الواردة فيها الدالة على الغربة، وقد بدأهما بلفظ: غريب، ثم أورد: بعيد الدار، ثاو بقفرة، لا تدانيا، فلا أرى من عيون المؤنسات.

وإذا انتقلنا إلى التمثيل الصوتي لأصوات الشدة والرخاوة والتوسط وجدنا أن الأُولى ارتفعت نسبة أصواتها لتبلغ (١٦,٩٨%) لورودها (٩٩) مرة، والثانية وردت (٩٩) مرة بنسبة (١٦,٩٨%)، والثالثة وردت (١٣٦) مرة بنسبة (٢٣,٣٢%)، والارتفاع في نسبة الأصوات الشديدة يعد امتدادا لارتفاعها في اللوحة التي سبقتها؛ إذ لازال الشاعر يرسم بألم وحرقة الصدر الصور التي أوردها في هذه الأبيات؛ فالانقطاع، وعدم التلاقي، وكل الطرف دون بلوغه ما يصبو إليه بسبب البعد عن الديار، والبقاء في قفر لا مؤنس له، وتمثل صورة الأم والأختين والخالة ومن كنى ذكرها ولم يصرح به، فكل هذه الصور تنسجم ومضمون الرسالة التي أراد الشاعر أن يعبر بها بسياق صوتي شديد النبرة.

إن الارتفاع الطفيف في نسبة المقطع المتوسط المفتوح **(ص ح ح)** التي بلغت (٢٨,٥٧%) لورودها (٧٢) مرة يمكن أن يعزى إلى أن المشهد الأخير من اللوحة الذي مثل بكاء الأم والأختين والخالة والباكية الأخيرة التي لم يصرح بشخصها والتي تهيج البواكي عليه، وكيف أنهن يبكينه بحرقة عند سماع خبر موته ويفدين الطبيب المداوي يناسبه المقطع المتوسط المفتوح – لامتداد الصوت به بسبب طول حركته – أكثر من المقطع القصير **(ص ح)** الذي ورد (٩٩) مرة بنسبة (٣٩,٢٨%)، و المقطع المتوسط المغلق **(ص ح ص)** الوارد (٨١) مرة بنسبة (٣٢,١٤%).

الخاتمة:

أما أبرز النتائج التي توصل إليها البحث – وإن كان البحث القائم على التحليل الصوتي في جله نتائج – فتتمثل فيما يأتي:

١. إن معنى الحنين والشوق قد ألقى بظلاله على القصيدة كلها، وقد قسمنا موضوعات القصيدة بعد التأمل والنظر فيها على لوحات تسع؛ تمثلت بلوحة ذكر الديار، والهوية؛ والحنين إلى الأهل والديار، والشعور بدنو الأجل، والفخر، وتصوير الحال بعد الموت، واستذكار الموت، وخطاب الأم، والشعور بالغربة، ويظهر معنى الحنين والشوق جليا في جميع اللوحات، حتى لوحة الفخر؛ إذ ارتسمت فيها معاني الحنين من خلال ذكر مآثر الماضي والشوق إليها.

٢. تذبذب السياق الصوتي في القصيدة بين ارتفاع وانخفاض في درجة الإسماع، غير أن اللوحة الأولى شهدت أقصى ارتفاع في ذلك؛ لأنها سجلت أعلى نسبة للأصوات المجهورة من بين جميع اللوحات؛ ولعل السبب في ذلك يعود إلى ما تمتاز به هذه الأصوات من ارتفاع نبر، ووضوح جرس، وكأن اللوحة الأولى صورت حال الشاعر من حيث أن قوة الرسالة من جهة إسماعها تتركز في أولها إذا كان المرسل في مثل حال الشاعر مما يعانيه وهو على فراش الموت.

٣. تنوعت القصيدة من حيث تشكلها المقطعي بين المقطع القصير **(ص ح)**، والمقطع المتوسط المفتوح **(ص ح ح)**، والمقطع المتوسط المغلق **(ص ح ص)**، ولم نجد سواها من المقاطع في القصيدة؛ وذلك لأن انتظام الحركات والسكنات في البحر الطويل في تفعيلتيه المعهودتين: فعولن مفاعيلن المتكررة لا تتيح الفرصة لورود غير المقاطع الثلاثة المذكورة، فضلا عن أن البحر الطويل فقير في العلل التي تعرض له، والتي من شأنها أن تكون سببًا في ورود غير هذه المقاطع.

٤. كان للمقاطع الصوتية أثر بالغ في تصوير المعاني التي رسمها الشاعر في لوحاته، ويبدو ذلك واضحًا في المقطع المتوسط المفتوح **(ص ح ح)** الذي يترك أثرًا سمعيًا لدى المتلقي إذا زاد في سياق معين؛ لتميزه بمد الصوت عند النطق به؛ لانتهائه بحركة طويلة تضفي على السياق اللغوي بطءًا صوتيًا مدركًا لدى المتلقي، وكان البيت العاشر

في القصيدة الوارد في اللوحة الثالثة (الحنين إلى الأهل والديار) خير مثال على ما سبق؛ إذ يقول الشاعر فيه:

تقول ابنتي لما رأت طول رحلتي: سفارك هذا تاركي لا أبا ليـــا

وهذا لم يكن على مستوى البيت الشعري الواحد، بل تعداه إلى أن يكون ماثلا في لوحة كاملة من القصيدة، كما سبقت الإشارة في التحليل المقطعي للوحة السادسة (تصوير الحال بعد الموت).

٥. إن العلاقة التواصلية اللغوية للأصوات مع معنى المحتوى الشعري التي كشف عنها تحليل لوحات القصيدة صوتيًا بينت أثر الأصوات في العملية التواصلية بين المرسل والمتلقي من خلال السياق الصوتي لمضمون الرسالة الذي مثَّل المعاني المرسومة في اللوحات خير تمثيل.

Significant phonetic and itseffect in linguistic Communication
Malik Ibin AL-Rayb's poem as a model

Lect. Dr. IdreesSulaiman Lect. Dr. masoodSulaiman

This research deals with Malik Ibin AL-Rayb's poem (The famous poem that talks about bemoaning the soul and sympathy for home.(The researchers analyzing poem phonetically through dividing it into boards painted by the poet. Then studying each boards independently through phonetic phrases groups and their traces in imitation meanings that wanted by poet and sending them to the audience. Besides, studying the features of poem phonetic that appeared clearly in each board of poem , and the numbers of single sounds that used by poet in his poem and appeared rhyms and have a clear auditory trace on the hearer.